كيف نقرأ ولماذا؟

خزانة الكتب الجميلة

اختيار وترجمة:

أحمد الزناتي

الطبعة الأولى

KALEMAT

خزانة الكتب الجميلة
كيف نقرأ؟ ولماذا؟

● خـزانة الكتب الجميلة
● أحـمـد الزناتي
● دار كلمات للنشر والتوزيع
● الطبعة الأولى ٢٠١٨
دولة الكويت / محافظة العاصمة
تلفون : ٠٠٩٦٥٩٩١١٩٩٣٤
تويتر : @Dar_kalemat
إنستجرام : Dar_kalemat
بريد إلكتروني :
Dar_Kalemat@hotmail.com
info@darkalemat.com
الموقع الإلكتروني :
http://www.darkalemat.com

● جميع الحقوق محفوظة للناشر : لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن خطي مسبق من الناشر .

* All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior written permission of the publisher.

رقم الإيداع: 2018/ 0220
الردمك: 978 - 99966 - 95 - 47 - 6

خزانة الكتب الجميلة
كيف نقرأ؟ ولماذا؟

اختيار وترجمة:
أحمد الزناتي

٢٠١٨

KALEMAT

الإهـداء

إلى أسرتي الصغيرة : أميرة وياسين ويوسف . . . .
الأجمل مِن كل شيء

مقدمة

في كـتـابه الشـائق (الكتب في حـيـاتي) يشـبّـه الروائي الأمريكي هنري ميللر لقاءاته بالكتب بلقاءاتٍ مع ظواهر أخرى مشابهة في الحياة . يقول ميللر إن اللقاءات مع الكتب جميعها مرتبةٌ ، لا مكان فيها للصدفة ، فتتحوّل الكتب إلى مكوّن أساسي من مكونات الحياة والعالم ، شأنها شأن الزوجة والأصدقاء والعمل . هكذا شعرتُ بالأمر أيضًا حين راودتني فكرة وضع هذه المقالات . كان كل كتاب أختاره بمحض الصدفة ينبّهني إلى أنّ الصدفة هي قانون الحياة الأبدي ، لكنها ليست تلك الصدفة العشوائية ، بل الصدفة الواعية القاصدة التي تختار شريكها بعناية . هل تختار الكتبُ قارءها؟

كنتُ- ولا زلتُ- أشعر أنّ الكتب هي مَنْ تختارني ، لا أنا مَنْ أختارها . كان كل كتاب أو رواية ومضةً تظهر في وقتٍ مقصود لتبعث إليّ برسالة ، رسالة مفادها الصبر على الحياة ، أو مواصلة العمل ، أو عدم السقوط في اليأس ، إلخ . وكان كلّ كتاب يضم أحيانًا أشياء لا أفهمها من المرّة الأولى ، أتركها فلا تتركني ، أفارقها ولا تفارقني ، إلى أن يُلمّ بي موقف أو حادث ، فتقفز تلك الفقرة من «اللا مكان» إلى عقلي ، وكأنها بقيت تنتظرني سنوات طويلة على وعدٍ بلقاءٍ قريب .

تعلّمتُ أنّ إعادة قراءة الكتب التي أحبها بعد مرور عشرات

السنين تحمل كثيرًا من المفاجآت والحقائق الجديدة ، فالقراءة الأولى مرتبطة في الأغلب بظروف حياة المرء وقت القراءة ، والأمر صحيح فيما يتصل بالقراءات التالية ، كأنّ المرء يكرّر كلمة الفيلسوف اليوناني هيراكليتس «إنك لن تعبر النهر نفسه مرتين» ، ففي كل مرة نقرأ الكتاب نفسه مرةً أخرى ، نقرأ كتابًا آخر . كنتُ حين أطالع كتابًا ، وأقع على فقرة جميلة ، أغلق الكتاب على الفور-كما كان يفعل هنري ميللر بحسب مذكّراته- وأخرج لأتمشى وحدي . وكأن التمشية وتأمّل ما قرأتُ بمثابة مرحلة لاحقة ومهمة تتلو القراءة الأولى ، أو كأنّها بمثابة تَعرُّف الذات الحقيقية ، مثل مَنْ يقف وجهًا لوجه مع ذاته ، بدا لي الأمر أنّه بإغلاق الكتاب عند فقرةٍ بعينها ، أواصل عملية الفهم والتأويل .

استلهمتُ عنوان الكتاب مِن فقرة جميلة كنتُ قد قرأتها في مذكّرات الروائي الألماني الكبير هيرمان هيسه ، وهو يحكي عن مكتبة جدّه السحرية ، أو خزانة الكتب الجميلة كما أسماها في موضع آخر ، يقول هيرمان هيسه :

«وكانَ يوجد في مكتبة جدّي الكبيرة كتابٌ بالغ الضخامة والثقل ، غالبًا ما كنت أتصفّحه وأقرأ فيه في أماكن متفرقة ، وكان هذا الكتاب الذي لا ينضب يحوي صورًا قديمة رائعة ، أحيانًا يمكنكَ العثور عليها بمجرد أن تفتحَ الكتاب وتقلّب صفحاته ، وأحيانًا تبحث عنها فترة طويلة فلا تجدها أبدًا . .

اختفت ، تلاشتْ بفعل السحر كما لو أنها لم تكن موجودة أصلاً . في الكتاب توجد قصة جميلة للغاية ، عصيّة على الفهم ، حتى أني قرأتها مرات ومرات ، ولم يكن العثور عليها ممكنًا دائمًا ، كثيرًا ما كانت تختفي تمامًا وتبقى متوارية ، وكثيرًا كانت تبدو لو أنها غيَّرت مكانها وعنوانها . عندما تقرؤها في بعض الأوقات تكون قريبةً للنفس ، وفي وقتٍ آخر غاضبة وممتنعة» .

طالما تحدّثت الكتب عن لساني ، وطالما علّمتني أشياء كثيرة رأيتها داخل الكتب قبل أن أراها متجسّدة في الحياة اليومية . كانت أوراق الكتب مثل كائنات تعيش وتنفّس ، تشاركتني فراشي ومائدتي . وكان من المهم الإمساك بتلك اللحظات قبل أن تذوي وتتبخر بمرور الزمن ، فبدأتُ في تحرير دفترٍ يضمّ خلاصة قراءات متنوعة في الأدب الغربي ، هي قوام هذا الكتاب .

بدأتُ الكتاب بمقالَيْن عن الناقد الأمريكي هارولد بلوم ، الذي أصدر كتابيْن عن القراءة هما : (كيف نقرأ؟ ولماذا؟) والآخر بعنوان (المُعتمد الغربيّ في الأدب) . الكتابان متصلان بموضوع القراءة وما الذي ينبغي لنا ألا نفوّته قبل مغادرة الحياة . كما يضم الكتاب مقالات عن أدباء وكُتّاب عالميين ، لكنهم غير معروفين في عالمنا العربي ، على رأسهم الأديب النمساوي بيتر هاندكه ، والنرويجي كارل أوفه كناوسجارد ، والأمريكي الحائز

على نوبل سول بيلو ، والكوبي خوسيه ليثاما ليما ، ومقال عن يوميات الروائي الأمريكي الشهير جون شتاينبِك ومعاناته في أثناء تأليف رواياته ، ومقال عن رواية جيمس جويس الأكثر تعقيدًا (يقظة فينيجين) ، فضلاً عن مقالات متفرّقة حول إيتالو كالفينو وأنماط الروائيين ، وألبرتو مانجويل وكتاب الفضول ، والروائي الفرنسي مارسيل شواب ، ومقالات أخرى عن تاريخ مجاز الوردة في الأدبين الشرقي والغربي ، والأحلام بوصفها مصدرًا من مصادر الإبداع ، وختمتُ الكتاب بمقال عن كافكا والتوحيدي ، وعن الكتابة بوصفها ضربًا من ضروب الصلاة .

ماذا بعد . .؟ لا أملك إلا أن أردّد كلمات خورخي لويس بورخيس حين سُئِلَ عن القراءة والكتابة ، فأجاب :

«أعتبر نفسي قارئًا في الأساس ، وقد تجرأتُ ، كما تعرفون على الكتابة ، ولكنني أظنّ أن ما قرأته أهم بكثير مما كتبته ؛ فالمرء يقرأ ما يرغب فيه ، لكنه لا يكتب ما يرغب فيه ، وإنما ما يستطيعه» .

الحقيقة أننا نقرأ كي نشبعَ احتياجًا ما ، فإنْ لم نجد الزاد المناسب ، فالصوم أولَى .

أحمد الزناتي

مصر الجديدة ، في ٣١ يناير ٢٠١٨

كيف نقرأ؟ ولماذا؟

في رسالة إلى صديق الطفولة وزميل الدراسة الناقد والمؤرّخ التشيكي أوسكار بولاّك (١٨٨٣-١٩١٥) ، يتساءل فرانتس كافكا عما يجعل كتابًا ما جديرًا بالقراءة . يجيبُ كافكا بعبارة ، تحوّلت فيما بعد إلى أيقونة حول موضوع اختيار القراءة تقول : «أعتقد أنه يجب علينا فقط قراءة الكتب التي تدمينا ، بل وتغرس خناجرها فينا ، وإذا كان الكتاب الذي نقرؤه لا يوقظنا من غفلتنا ، فلمَ نقرؤه أساسًا؟ الكتب التي تُحزننا بعمق مثل وفاة شخص نُحبه أكثر من أنفسنا ، مثل أن نُنفى بعيدًا في غابة بمنأى عن الآخرين ، كأنه الانتحار . يجب أن يكون الكتاب هو الفأس التي تكسر جمودنا ، هذا هو اعتقادي» .

نتكلّم هنا عن سنة ١٩٠٢ ، بعدها بمئة سنة تقريبًا ، وتحديدًا سنة ٢٠٠٠ ، وضع الناقد الأدبي الأمريكي ، وأستاذ الأدب الإنجليزي والدراسات الإنسانية المرموق بجامعة ييل ، هارولد بلوم ١٩٣٠* ، كتابًا بعنوان (كيف نقرأ؟ ولماذا؟) ، نقله المترجم المصري نسيم مجلّي إلى العربية في ترجمة صدرت عن المركز القومي للترجمة سنة ٢٠١٠ ، مُجيبًا عن سؤال كافكا في كتابٍ وافر المادة ، خصب المعلومات ، يستعرض فيه نماذج من

نصوص أدبية شكّلَت علامةً فارقة في تاريخ الأدب الحديث . يمدح هارولد بلوم ، الروائي فرانتس كافكا ، لأسبابٍ لا تخلو من ارتباط ذي أسباب عَقَدِيَّة/شخصية ملموسة في كتاباته قائلاً : «أعتقد أنّ كافكا بلغ حداً رائعًا في البحث عن الكتاب» ، قاصدًا بذلك الكتابَ الذي ينهال على أرواحنا كالحظّ العاثر ، فيضغطُ علينا ويؤثّر فينا بعمقٍ ، مثل مطرقة تكسر الجليد المتجمّد فينا .

في هذا الكتاب يضطلع هارولد بلوم بمهمّة مسّاح جغرافي ، وهي وظيفة كما في رواية كافكا (القصر) ، حيث يقوم بمسح شامل لكلاسيكيات الأدب الغربي ، مُحلّلاً بنظرة الناقد الأكاديمي وبروح القارئ النهم نصوصًا تأسيسية في الفكر الغربي . وعلى مدار الرحلة البانورامية لا تفارق قلمَ بلوم روحُ الأستاذ الأكاديمي ، المولع بالتقسيم والتبويب ، حيث يقسّم بلوم فصولَ كتابه إلى القصص القصيرة ، مُتناولاً فيها أعمال تورجينيف وتشيكوف وموباسان ، وهيمنجواي ، وفلاديمير نابوكوف ، وصولاً إلى التجديد الفنيّ والشكلي في كتابة القصّة على يد خورخي لويس بورخيس وإيتالو كالفينو . في مناقشته لمختارات شخصية من القصص القصيرة يذهب بلوم إلى أنّ ثمّة نمطيْن من القصّة الحديثة : نمط تشيكوف/هيمنجواي وآخر بورخيسي .

هارولد بلوم ، الأكاديمي المخضرم ، لا يترك عقد الكتاب

ينفـرطُ من يديه . يعـرف الرجل جيّـدًا أنّه ليس بصـدد تقـديم دراسة حول فنّ القصّة القصيرة وأجناسها ، فلكل مقام مقال ، ومقام التنظير والبحث هو الجامعة وقاعة المحاضرات . يعي بلوم تمامًا أنّه يؤلف كتابًا اسمه (كيف نقرأ؟ ولماذا؟) ، وبالتالي فهو لا يدعو إلى المفاضلة بين نمطٍ وآخر ، بل يؤكّد أننا -كقراءٍ في المقام الأول- نريد النمطيْن كليهما لإشباع حاجات معيّنة ، فالنمطُ الأول يشبعُ حاجة القارئ للواقع الحقيقي ، والنمط الثاني ، الذي يختلق حكاياتٍ من اللا شيء ، يُعلّمنا كم نحن جائعين إلى ما وراء الواقع المفترض . الخلاصة هي أننا نقرأ كي نشبعَ احتياجًا ما ، فإنْ لم نجد الزاد المناسب ، فالصيام أولَى . ينتقل بلوم بعدها إلى الشعر ، منتقيًا مجموعة من نصوص كبار الشعراء : روبرا فروست ، وت . س . إليوت ، ويتس ، وكولريدج ، ووليم بليك . ولماذا نقرأ الشعرَ إذن؟

بعد تحليل رصين لقصائد مختارة للشعراء السابقين ، يقول بلوم إنَّ انتقاءنا للأشعار التي نقرؤها هو في الأغلب وليدُ حاجة روحية ، هي حاجة الخروج من رقدة الموت ، أو الهروب من رتابة الحياة العادية وربما كآبتها في بعض الأوقات . قراءة الشعر هي الخروج إلى النهار ، وإلى رحابة الحياة ، وبالتالي فقراءة الشعر هي طقس تطهري أقرب إلى طقوس الشامان . يضرب بلوم مثلاً بالشاعر الأمريكي الكبير والاس ستيفنس (١٨٧٩- ١٩٥٥) ، الذي كان يرى في كتابة الشعر في أيامه الأخيرة فرصة ليتغلّبَ

على آلام السرطان الرهيبة التي قضتْ عليه . كانت كتابة الشعر وقراءته هنا صرخةً تتحدى الموت .

ينتقل بلوم في القسم الثالث من الكتاب إلى الروايات . بلوم ، شكسبيري الهوى ، يتخذ من دون كيخوته نقطة انطلاق أساسية ، فهي أفضل الروايات وأجملها بحسب تعبيره ، وهي الإنجيل الإسباني الجديد بحسب رؤية المفسّر الأكبر للكيخوته ، الناقد والكاتب الإسباني ميخيل دي أونامونو ، الذي قال إنّ «دون كيخوته هو مسيحنا الحقيقي» . يلاحظ بلوم نشوب كثير من المشاجرات بين دون كيخوته وسانتشو ، لكنّهما يتصالحان في النهاية ، ولم يخذل أحدهما الآخر في الحب والإخلاص والولاء ، بينما -والكلام هنا لبلوم- لدى شكسبير نلاحظ أنّ كل شخصية عنده ، كما في الحياة العادية أيضًا ، لديها صعوبة حقيقية في الاستماع للآخر ، ونجد أنّ أنطونيو وكليوباترا لا ينصت أحدهما للآخر إطلاقًا . لماذا نقرأ الكيخوته إذن؟ يقول بلوم لأنّ داخل نفسكَ جوانب لن تعرفها حق معرفتها إلا حين تتعرّفَ من قربٍ إلى دون كيخوته وسانتشو .

فدون كيخوته ، كبطل ، لم يتوقّفْ عندَ حدّ الحُلْم ، لقد أخضعَ دون كيخوته نفسه لفكرته ، ولهذا استطاع أنْ يؤكّدَ «أنا أعرف مَنْ أنا» ، وهذا يعني أنا أعرف ما أريد أنْ أكونَ ، لأن الرجال وحدهم يعرفون ويستطيعون . يعرج بلوم بعدها على أدباء وكتّاب عِظام آخرين : ستندال ، وجين أوستن ، وديكنز ،

ودوستويفسكي ، وهنري جيمس وصولاً إلى بروست وتوماس مان . يطرح هارولد بلوم عدداً من الأسئلة هي في حدّ ذاتها إجابات لأسئلة . يتساءل بلوم : ما الذي نستفيده من القراءة ، قراءة الروايات والقصص والشعر؟ أن نستمع لأنفسنا؟ أن ننصتَ للآخرين وأن نعرفَ ما نريد على نموذج سرفانتس في الكيخوته؟ الإجابة عند كل قارئ بطبيعة الحال .

هذا عن سؤال لماذا نقرأ؟ فماذا عن سؤال كيف نقرأ؟ يجيبُ بلوم عن سؤالٍ مفترضٍ لقارئ مفترض : كيف يمكن أن نقرأ رواية طويلة عظيمة؟ يستشهد بلوم بصمويل جونسون (القارئ الدؤوب الأعظم من وجهة نظره) ، الذي كان شديد الإعجاب برواية طويلة ومُرهقة مثل كلاريسّا لصمويل ريتشاردسون ، وهي رواية في طول (البحث عن الزمن المفقود) لبروست ، يقول إنّكَ إذا قرأتَ كلاريسا من أجل الحبكة فستشنق نفسكَ حتمًا ، وبالمثل أنتَ لا تقرأ الكيخوته أو البحث عن الزمن المفقود من أجل الحبكة ، ولكن من أجل فهم تطور الشخصيات ، ومن أجل فهم بواعث تغيّر البشر بمرور الزمن ، وبالطبع للكشف التدريجي عن رؤية المؤلّف ، فسانتشو ودون كيخوته وسوان وألبرتين يصبحون كأنّهم من أعزّ أصدقائكَ ، ولكنّهم يحافظون على غموضهم . هكذا تُقرأ الروايات الصعبة والعظيمة ، لتكوين صداقاتٍ مع شخصيات صعبة ومُركبة . وفي القسم الأخير يعودُ بلوم إلى المسرح ، فنّه الأثير ، وإلى

شكسبير الكاتب العظيم الذي طالما تغنّى بفلسفته . يقرأ بلوم مسرحيات لشكسبير وهنريك إبسن وأوسكار وايلد ، واضعًا شكسبير في المقدمة عبر العصور ؛ فهو المسرحي الأول والآخر ، القادر على الحذف والإضمار ، إمبراطور فنّ إسقاط الأشياء وإهمالها . شكسبير هو «الحاوي» الذي يجعلنا نتساءل كيف فعلتَ ذلك أمام أعيننا ولم نلحظ الخُدعة؟ كيف استطعتَ فهم البشر ودواخلهم بهذا العُمق؟ يضع بلوم في الورقات الأخيرة من كتابه عبارةً تلخص صفحات الكتاب التي تربو عن الثلاثمئة في ترجمتها العربية . وظيفة الإنسان هي البحث عن الكتاب الذي يكتشفُ نفسَه فيه ، هي البحث عن القصّة التي تحكيه ، مُتسائلاً التساؤل ذاته الذي طرحه أحد الحكماء القدماء : إذا لم أكن لنفسي ، فمَنْ سيكون لي؟ المهمّة فردية محضة . اعرف نفسكَ . صحيحٌ أنّ قارئ كتاب بلوم يَخرجُ بمعلومات دسمة وتحليلات معمّقة حول أعظم ما أخرجته قريحة البشرية الأدبية منذ أواخر العصور الوسطى حتى اليوم ، ولكن إذا كان الأمر هكذا ، هل يتسع العمر لقراءة كلّ شيء والإحاطة بكلّ شيء؟

يرى بلوم أنّه ليس من مهام القراءة أن تسري عنا وتواسينا بطريقة غير ناضجة ، ولكن علينا إعادة قراءة ما يستحقّ القراءة ، وسوف نتذكّر ما الذي يزيد من قوّتنا الروحية .

علينا أن نقرأ لأننا لا نستطيع أن نعرف عددًا كافيًا من الأصدقاء ، بل إنّ الصداقة نفسها عُرضة للتغيير ، عرضة

للضعف وللاختفاء ، أو ربما للهزيمة بسبب الخيانة أو المشاعر الزائفة ، فتتحول القراءة إلى تدريب طويل على حياة العُزلة ، ومواصلة الحياة وفهمها .

يُنهي بلوم كتابه بعبارة بليغة ، وهي أنّه لا توجد طريقة واحدة للقراءة الجيّدة ، فالمعلومات المتاحة غير محدودة ، فأين توجد الحكمة؟ يجيبُ بلوم عن السؤال بمقولة قديمة تقول :

«الوقت قصير ، والعمل عظيم ، والعمّال خاملون ، والأجور وفيرة ، وربّ البيت يُطالبنا بالعمل ، ليس من الضروري أن تُكمل العمل ، ولكنّكَ لستَ حرًا في التوقّف أو الامتناع عنه» .

هارولد بلوم:
المعتمد الغربي في الأدب

في سنة ١٩٩٤ أصدر الناقد الأدبي المرموق وأستاذ الدراسات الإنسانية والأدب المقارن بجامعة ييل ، هارولد بلوم ، كتابًا ضخمًا يقع فيما يزيد عن خمسمئة صفحة بعنوان Western Canon ، المعتمد الغربي : الكتب ومدرسة العصور ، وهو كتاب يؤرّخ فيه لعيون التراث الغربي من خلال نصوص تأسيسية اختارها بلوم . يُوصف بلوم ، المولود في ١١ من يوليو ١٩٣٠ ، في أوساط الدوائر الأدبية الحالية بأنه آخر جيل العمالقة الموسوعيين من نقّاد الأدب الغربي . اعتمد بلوم هذه الكلمة التراثية ذات الصبغة الدينية عنوانًا لكتابه ، تشير المعاجم أنّ كلمة Canon تعني مجموعة النصوص/الأسفار المُعترف بصحّتها ، فيُقال مثلاً Biblical Canon ، أو أسفار الكتاب المُقدّس المُعتمدة وغيرها . وُلِد هارولد بلوم في نيويورك لعائلة يهودية ، درس الأدب العبري قبل دراسة الأدب الإنجليزي ، نال درجة الدكتوراه في جامعة ييل ، وتدرج في المناصب بها حتى وصل لدرجة أستاذ كرسي الدراسات الإنسانية .

يعدّ الكتاب مسحًا جغرافيًا لأمهات الأعمال الأدبية التي ظهرت في أوروبا وأمريكا الشمالية منذ القرن الرابع عشر الميلادي حتى القرن العشرين ، منتقيًا ما يعتقد بلوم أنّه علامة فارقة في تشكيل الوجدان الأدبي . أسماء الكُتّاب ، وفقًا للترتيب الذي أورده بلوم هي :

وليام شكسبير ، دانتي أليجيري ، جوفري شوسير ، ميجيل سيرفانتس ، مونتين ، موليير ، جون ميلتون ، صمويل جونسون ، جوته ، وليام وردسورث ، جين أوستين ، والت ويتمان ، إيميلي ديكنسون ، تشارلز ديكنز ، جورج إليوت ، ليو تولستوي ، هنريك إبسن ، زيجموند فرويد ، مارسيل بروست ، جيمس جويس ، فرجينيا وولف ، كافكا ، بورخيس ، بابلو نيرودا ، فيرناندو بيسوا ، صمويل بيكيت .

نرى من الترتيب السابق أنّ بلوم لم يتبنّ منهجًا زمنيًا في ترتيب الُكتّاب الذين تناولهم في عمله ، فهو يقرّ في أول سطر من الكتاب أنّ اختيار الكتّاب جاء وفقًا لنوستالجيا القراءة ، بمعنى أنّه اختار الكُتّاب الذين مارسوا تأثيرًا عميقًا في تكوينه الثقافي . كما يشير في المقدمة أيضًا إلى أنّه لم يجرِ انتقاء الكُتاب محل الدراسة انتقاءً تعسفيًا أو اعتباطيًا ، بل جاء مؤسسًا على عاملَيْن ، أولهما سمو شأن هؤلاء الكتّاب من ناحية التأثير الأدبي/الثقافي في بلادهم ، وثانيهما أنّ هؤلاء الكتّاب ممثّلون جيّدون لأدب أوطانهم . يقول بلوم : «حاولت

اختيار ممثّلين حقيقيين لأدب كل ثقافة من خلال انتقاء شخصيات فاعلة ، صنعت قفزةً حقيقيةً في فهم الأدب وممارسته ، فشوسير وشكسبير وملتون للإنجليز ، ودانتي لإيطاليا ، وسرفنتاس لإسبانيا ، إلخ» .

يستطرد بلوم ، شارحًا وجهة نظرة قائلاً : «حاولتُ الدخول إلى صلب الموضوع مباشرةً من خلال طرح السؤال التالي : ما الذي يجعل من كاتبٍ ما ومن أعماله مرجعًا أو معتمدًا أدبيًا على مدار التاريخ؟ وكانت الإجابة عن السؤال بعد رحلة البحث الطويلة ببساطة شديدة : الغرائبية ، تلك الحالة من الأصالة المهيمنة على كلّ عمل ، أصالة لها بصمة واضحة لا يمكن تقليدها ، ولا الفكاك من الوقوع في أسرها . . . لا أرى فرقًا بين الجمال والغرائبية داخل كل نصّ أدبي عظيم ، تاريخ النصوص الكُبرى يقفز من غرائبيةٍ إلى أخرى ، من (الكوميديا الإلهية) لدانتي وصولاً إلى (نهاية اللعبة) لصمويل بيكيت ، فأنتَ كقارئ حين تطالع عملاً من أعمال الكُتّاب الذين انتقيتهم ، ستواجه إنسانًا غريبًا يقتحم عقلكَ ، جرّب مثلاً قراءة (الكوميديا الإلهية) ، أو (الفردوس المفقود) ، أو (فاوست- الجزء الثاني) ، أو (الحاج مراد) ، أو (يوليسيس) ، ستبهركَ بلا شك قدرة تلك الأعمال على جعلكَ «غريبًا في بيتك» ، على اقتحامكَ ، والنفاذ إلى أعماقكَ» . وهنا تكمن روعة الأدب العظيم ، ولكن أقول أيضًا إنّ كل «أصالة» هي مدموغة أيضًا

بطابع الميراث الأدبي القديم» .

الكتاب مكوّن من خمسة فصول طويلة ، تسبقها مقدمة شرح فيها بلوم منهجه البحثي ، واختتمه بموجزٍ لوجهة نظره في الكتاب . يبدأ الكتاب بوليام شكسبير ، كاتب بلوم الأثير ، وأعظم كتاب التاريخ من وجهة نظره ، فهو يصفه بقلب المعتمد الأدبي ، فهو -والتعبير لبلوم- الرجل الذي وضع قواعد الأدب وحدوده ، فكل شيء يبدأ بشكسبير وينتهي عنده أيضًا . حتى في الفصل الأخير من الكتاب ، يعرض بلوم لأعمال جويس وبروست وبيكيت ، مُعتبرًا إياهم آخر حلقة من حلقات الغرائبية في الأدب ، والأصالة أيضًا ، إلا أنّه يضع معهم شكسبير أيضًا ، واصلاً الخطّ على امتداده ، محاولاً التفتيش عن أي صلات تربط بين شكسبير والأدباء الكبار الثلاثة .

عن أهمية هذا النوع من الكتب يقول بلوم :

«ينبغي لنا أن نقرأ شكسبير ، وأن ندرسه ، وأن ندرس دانتي ونقرأ جيفري شوسير ، علينا أن نقرأ سرفانتس ، وندرس الكتاب المقدّس ، على الأقل نسخة الملك جيمس ، علينا أن نقرأ كُتّابًا بعينهم ، علينا أن نطالع قيمًا روحيّة لا تنتمي انتماءً مباشرًا إلى الدين في إطاره المؤسّسي ، أو إلى تاريخ الإيمان المؤسّسي . إن هؤلاء الكتاب يُذكّروننا بأشياء ، علينا أن نعاود تذكّرها ، الحقيقة أنّ الأعمال الأدبية لهؤلاء العُظماء لا تذكّرنا بأشياء جميلة وقيم نبيلة نسيناها فقط ، وإنما بأشياء وقيم لم

نكن لنعرفها بدونهم ، كتبهم تعيد تشكيل عقولنا ، تجعلها أكثر قوةً وصلابةً» .

كما يشير إلى أهمية فكرة المُعتمد الأدبي بوجه عام ، فيقول إنّ أهميتها راجعة إلى أنّ المعتمد يرسم حدودًا ، يضع معايير لتقييم النصوص الأدبية في التاريخ ، لاستخلاص مبادئ عامّة وأساسية تُنير لنا الطريق في الكشف عن مستقبل الأدب . كما يعترف أنّ فكرة كتابة «معتمد أدبي» ، أي قائمة بنصوص أدبية بعينها هي فكرة نخبوية بامتياز ، فكل «معتمد أدبي» ينتقي نصوصًا ويستبعد أخرى . يوضّح بلوم فكرته أكثر بقوله : « . .إذا كنا نقرأ المعتمد الأدبي بهدف صياغة قيمنا الأخلاقية ، الاجتماعيّ منها والسياسيّ والشخصي ، فإننا نحوّل أنفسنا إلى وحوشٍ أسيرة للأنانية والاستغلال ، الهدف من كتابة أي معتمدٍ أدبيّ ليس الإقصاء ولا التمييز ، الموضوع بسيط فنحن كبشرٍ مصيرنا الفناء ، العُمر قصير والعلم كثير ، بل أكثر مما تستوعبه أعمار عدّة أفراد ، فالرحلة التي بدأت من نصوص التوراة ، مرورًا بهوميروس وفرجيل وصولاً إلى شكسبير وكافكا وجويس وبيكيت ، رحلة مدّتها ثلاثة آلاف عام . كيف يُمكن اختصارها إذا لم نبدأ في تحرير معتمد أدبي؟»

يواصل بلوم تبريره لأهمية فكرة كتابة معتمد أدبي للتراث الغربي بقوله : « . .إنّ الدفاع عن فكرة المعتمد الأدبي ليس بأي حال من الأحوال دفاعًا عن الغرب أو عن مؤسسة قومية

بعينها ، إذ أنّ أكبر أعداء القيم الجمالية والمعرفية هم في الحقيقة أولئك المدافعون عن القيم الأخلاقية والسياسية داخل الأدب ، نحن لا نعيش بأخلاق الإلياذة ، أو بسياسة أفلاطون ، وإنما بروحهم ، بفهمهم للحياة» .

يضيف بلوم : « . . .قرأتُ يومًا عبارةً تقول : طالما أنّ العمل محتاجٌ إلى إعادة قراءة ، فأنتَ لم تفهمه فهمًا كاملاً . . . صحيحٌ أن شكسبير لن يصنع منكَ شخصًا أفضل أو أسوأ ، لكنّه قد يُعلّمكَ كيف تنصت إلى نفسكَ حين تتحدّث إليها ، قد يُعلّمكَ كيف تقبل التغيّر الذي يطرأ على حياتكَ ، وحياة مَن حولكَ . . إن العدو الأكبر للتعليم والثقافة في عصرنا الراهن هو التشتّت الذهني الواضح في عصر المعلومات ، حيث نُمطر يوميًا بوابل من الكتب والأعمال والنصوص والمعلومات والأخبار» .

في نهاية الكتاب يوجّه بلوم رسالةً إلى قرّاءه : « . .حقّك المشروع أن تبحث عن نفسكَ ، ليس بقراءة أعمال هؤلاء الأدباء وهضم أفكارهم فحسب ، بل باكتشاف حقيقة ذاتك ، ما قدراتك في الحياة ، ما موقفك تجاه الكون والحقيقة والخالق» .

رسائل الخريف:
كارل أوفه كناوسجارد

في ثلاثٍ وستّين رسالة موجَّهة إلى ابنته التي لم ترَ الدنيا بعد ، يعود الروائي النرويجي كارل أوفه كناوسجارد (١٩٦٨) إلى القارئ بعمل سردي صغير الحجم ، عميق التفاصيل ، يحمل عنوان «خريف» ، مُلتقطًا بعناية فائقة واختيار مقصود مجموعةً من الأشياء والأحداث اليومية البسيطة ، ليصوغَ من خلالها رؤيته للعالم بهدفِ تقديمها لابنته التي لم تكن قد رأتْ النورَ بعد . كارل أوفه كناوسجارد ، المقيم حاليًا في السويد ، هو الكاتب النرويجي الأكثر شهرةً في الدول الإسكندنافية . حقّقَ كنساوجارد نجاحًا مدويًا لفتَ إليه أنظار الدوائر الأدبية في أوروبا وأمريكا الشمالية بعد صدور سلسلته الروائية كفاحي (٢٠٠٩-٢٠١١) ، وهي السلسلة التي أثارَت جدلاً واسعًا فور صدورها لسببيْن ؛ السبب الأول هو تطابق عنوان السلسلة الروائية مع عنوان السيرة الذاتية للزعيم النازي الألماني أدولف هتلر ، كفاحي ، وما يحمله العنوان من تأويلات ضمنية يجرّها الاسم على صاحبه ، أما السبب الثاني فهو تناول سيرته الذاتية/الروائية لتفاصيل حميمية تتصل بحياته الشخصية

والعائلية ، على نحو أثار استياء أقاربه شخصيًا بسبب الصراحة المفرطة التي تلامس تخوم «نشر الفضائح» في معرض تناوله تفاصيل حياتهم ، الأمر الذي اضطر بعضهم إلى مقاضاة الكاتب .

نُشِرتْ سلسلة (كفاحي) على ستة أجزاء ، أو بمعنى أدقّ ، على هيئة ستِ روايات مستقلّة في عدد صفحات تجاوزت ثلاثة آلاف وخمسمئة صفحة ، وقد استُقبلَ العمل ، وعلى الأخصّ الجزآن الأول والثاني ، استقبالاً حافلاً ، ونال عنه كناوسجارد عددًا من الجوائز الأدبية المرموقة داخل النرويج (مسقط رأسه) وخارجها ، فضلاً عن ترجمة الرواية إلى عدد كبير من اللغات ، من بينها اللغة العربية ، فقد صدرت الترجمة العربية للجزء الأول تحت عنوان (موت في العائلة) عن أحد دور النشر العربية .

في كتابه الأخير ، (خريف) ، الذي صدرت ترجمته إلى اللغة الإنجليزية هذا العام عن دار *Penguin Press* ، يُحوِّل كناوسجارد دفّة قلمه مئة وثمانين درجة ، مُلتقطًا الأشياء البسيطة المتناثرة حولنا في الحياة ، مُستخرجًا منها جمالاً بِكرًا غائبًا عن الأنظار .

رغم شاعريته العالية وإغراقه في الذاتية ، لا يضمُّ الكتاب أيّ حبكة روائية ، ولا أحداث ولا شخصيات ، وإنما يأخذ ، كما أُشيرَ آنفًا ، شكل رسائل يحرّرها كناوسجارد إلى ابنته الرابعة

التي لم تولَد بعد (وقت تأليف الكتاب) . ففي الشهور القليلة السابقة على مولدها ، يتناول كناوسجارد ، كلّ يوم ، موضوعًا أو فكرةً أو شيئًا (بدايةً من فان كوخ وفلوبير وصولاً إلى موضوعات شديدة البساطة مثل : نمو الأسنان اللبنية لدى الأطفال ، حقائب التسوّق البلاستيكية ، الوَحْدَة ، مضغ اللبان ، التبوّل ، أكل التفاح ، إلخ) مُحاولاً ، من خلال وصف الأشياء لابنته ، ومن خلال وصفه لعلاقته بالأشياء ذاتها ، اكتشاف مواطن الجمال الكامنة داخل تلك الأشياء الضئيلة العادية الموغلة في البساطة ، الأشياء التي نراها ونستعملها يوميًا دونَ أن ننتبه إلى الرسائل التي تحاول أن تبعثَ لنا بها .

يستهلّ كناوسجارد كتابه بعبارة دالّة : «لهذا السبب وحده يا طفلتي أكتبُ لكِ هذا الكتاب ، أريد أن أصفَ لكِ العالم من حولنا ، الباب . . الأرض . . صنبور الماء وحوض المطبخ وكرسيّ الحديقة تحت النافذة والشمس والماء والأشجار ، أعرف أنّكِ سوف تأتينَ إلى العالم وتختبرين الحياة بنفسكِ ، كما أعرف أنني وأنا أصف ذلك العالم إنما أصفه لنفسي أيضًا ، أن أريكِ العالم ، ذلك العالم الصغير ، هو أن أجعل حياتي جديرةً بأن تُعاشَ» .

في رسالة صغيرة لافتة يطرحُ كناوسجارد على ابنته -أو ربما على نفسه- سؤالاً مهمًا : هل الحياة جديرة حقًا بأن تُعاش؟ لا يجيبُ كناوسجارد من خلال تحليليات فلسفية ولا ميتافيزيقية

معقّدة ، وهذا منطقي بسبب طبيعة الرسائل ، التي تتوسل بالأشياء البسيطة والحياتية العادية لمحاولة وصف الحياة ، وفهمها .

بذكاء الروائي وبمشاعر الأب ، يتسلّلُ كناوسجارد إلى عقلية الأطفال وهم يفكّرون في الحياة ، كي يجيبَ عن هذا السؤال . يقول إنَّه لا يوجد طفل في العالم قد جال بخاطره يومًا طرح مثل هذا السؤال : «ما جدوى الاستمرار في الحياة؟» مُضيفًا أنَّ الحياة يُستدلُّ بها لا عليها ، الحياة تُعاشُ ولا تُسأل عما تفعل ، وهم يُسألون . فالطفل لا يرى فرقًا إن كانت حياته تعيسة أم سعيدة ، بل إنَّ الأمر لا يعنيه في شيء ، لأنّ الطفل يعيشُ الحياة ، يراها ، لكنّه لا يقف لها بالمرصاد ، ولا يتأملها ، فالطفل -بحكم طبيعته- مُنغمسٌ بكل حواسّه وطاقته داخل مسار الحياة انغماسًا يصل لدرجة التماهي الكامل ، ويستمرُّ هذا الانغماس حتى مرحلةٍ معيّنة ، حين يحدث الانفصال المحتوم بينه وبين الحياة ، أي حينما يدركُ الفرقَ بين ما تريده «ذاته» وما تريده «الحياة» . فالطفل الذي يسقطُ في أثناء اللعب وتُدمى يداه أو قدماه ، قد يتوقّف بضع دقائق ليبكي أو يشكو ، إلا أنّه ما يلبث أن ينهضَ ليواصل الجري ، ليواصل الانغماس في اللعب دونَ أن يشتبكَ مع العالم ، ودونَ أن يُحمِّل العالم مسؤولية ما وقع له . يدركُ الطفل ، ربما بعقلية أشدّ نضجًا من عقلية البالغين ، أنّه لو توقّفَ لتأمّلِ ما لحقَ به ، فسوف تفوته

«اللعبة» ، وتفوته -معها- متعة المشاركة في اللعب .

يُشبّه كناوسجارد الأمر بالضغط على «مقبض» باب الغرفة إلى الأسفل ودفع الباب للأمام للمرور ، فيقول : «نعم» فالباب ينفتحُ أمامكَ للدَاخل أو للخارج مثل جناح طائر محلِّق ، وهذا هو ما يجعل الحياة جديرةً بأن تُعاشَ . يستطردُ كناوسجارد مخاطبًا طفلته التي لم ترَ العالم بعد ، أو ربما قارئه المُحتمل : « . . . إنَّ العالم/الحياة تعبّرُ بذاتها عن وجودها أمام أبصارنا ، إلا أننا لا ننصتُ إلى رسائلها ، لأننا غير منغمسين في تيار الحياة بالمعنى الحقيقي للانغماس ، أي اعتبار الحياة جزءًا من أنفسنا ، من ذواتنا ، وحين لا ننصتُ لرسائلها ، فإنها تلوذ بالفرار وتتسرّب من بين أيدينا ، تهرب منا» . الكتاب سلسلة من «الاسكتشات» الإنسانية ، المرسومة بشاعرية عالية وحساسية فائقة ، تحاول أن تفكَّ شِفرة رسائل العالم الخفيّة والمخبأة داخل الأشياء الصغيرة البسيطة حولنا .

الأساطير هي أحلام العالم:
جوزيف كامبل وسلطان الأسطورة

يستهلُّ الروائي الألماني الكبير توماس مَانّ روايته التاريخية الضخمة (يوسف وإخوته) بعبارة ساحرة، ربما تكون من أعذب افتتاحيات الرويات التاريخية في الأدب الحديث: «عميقة جداً بئر الماضي، ألا يحقّ لنا أن نسميها بلا قرار؟ فكلما غصنا أعمق، وكلما توغّل بحثنا، وكلما هبطنا للعالم السفلي للماضي وازددنا تنقيبًا تبيّنت لنا أسس الإنسانية الأولى بتاريخها وثقافتها، لنكتشفَ أنّها، في ذاتها، لا غور لها». إن كان الحال كما يقول (مَانّ)، كيف يمكن للبشرية إذن أن تفهم ماضيها؟ أيعني ذلكَ أنَّ ماضي الإنسانية بئرٌ لا سبيل بالفعل إلى سبرِ غورِها؟

يذهب عالم الميثولوجيا الأمريكي الأشهر جوزيف كامبل (١٩٠٤- ١٩٨٧) في مجموعة كتبه الموسوعية، بدايةً من (البطل ذو الألف وجه- ١٩٤٠)، و(أقنعة الإله- ١٩٥٩- ١٩٦٨)، وصولاً إلى كتابه الأهمّ (سلطان الأسطورة)، وهو في الأصل مجموعة حواراتٍ مُتلفَزة أجراها الإعلامي الأمريكي بيل موريز مع جوزيف كامبل ما بين عامَي ١٩٨٥ و١٩٨٦،

وقوامها ثمانية حوارات مطوّلة استغرقَتْ في مجملها أربعًا وعشرين ساعة ، ثمَّ اختُزِلَتْ بعد المعالجة إلى ثماني ساعاتٍ هي مضمون أحاديث كامبل- نقول إنَّ كامبل ذهبَ في مجمل أعماله إلى إجابةٍ عن السؤال الذي استهلَّ به توماس مانّ روايته آنفة الذكر ، فقد توصل كامبل بعد رحلة مقدارها خمسين سنة أنفقها في دراسة أساطير شعوب وحضارات العالمَيْن القديم والحديث ، إلى نتيجةٍ مفادها أنَّ دارسة أساطير الشعوب هي السبيل ، ليس لفهم ماضي التاريخ الإنساني فحسب ، بل لمعايشة تجربة الحاضر واستشراف المستقبل كذلك .

لماذا الأسطورة؟

كان هذا هو السؤال الذي طرحه المُحاور مويرز على كامبل في كتاب (**سلطان الأسطورة**) (المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٢- ترجمة : د . بدر الديب) ، مُستغربًا ولع كامبل اللافت بالأساطير ، بل وتكريس حياته لدراستها في تجلياتها الحضارية والثقافية المختلفة ، رغم أنَّ الأساطير والخرافات لا شأن لها بحياة الإنسان اليومية في العصر الحديث . كانت إجابة كامبل مغموسةً بروح حكمة القدماء التي تشبَّع بها ، فقد قال : إن كنتَ تعتقد ذلك ، *امضِ إذن وعِش حياتكَ ، أنتَ لا تحتاجُ إلى الأساطير* ، مستطردًا : «إنَّ إحدى أعظم مشكلاتنا اليوم هي أننا لا نهتمُّ بأدبِ الروح ، فنحن نهتمُّ بأخبار اليوم ومشكلات

الساعة والثروة والسلطة ، وحين يتقدّم بنا العُمر ونفرغ من الاهتمام بشؤون الحياة العادية المبتذلة ، فإننا نصطدم بخواءٍ روحيٍّ لا قرار ، قد يُفضي بالإنسان إلى الانتحار أو العنف» . يشيرُ كامبل بهذا الرد إشارةً ذكية إلى القلق الروحي الذي بات يأكل في نسيج إنسان العصر الحديث ، ولم تتمكن التكنولوجيا ولا التقدّم العلمي من إيقاف ذلك النزيف ، مستشهدًا برواية (فاوست) لجوته التي نادَتْ بأَنَّ العقل ، وهو المرادف لتكنولوجيا العصر ، لن تفضي بالإنسان إلى الخلاص ، وأنَّ علينا أنْ نعتمدَ على حدسنا الصادق في معرفة الحياة . يؤمن كامبل أنَّ الأساطير هي أحلام العالم في تناولها لمشكلات إنسانية كبرى ، حينما نقرأ الأساطير والحكايات الخرافية فإنها تنبئنا كيف نتعامل مع أزمات الحياة ومشكلاتها من الإحباط أو السرور أو الفشل أو النجاح : الأساطير تخبرنا أين نحن تحديدًا في هذا العالم .

يشيرُ كامبل إلى كوميديا دانتي الإلهية ، التي تُستهَلّ بالبطل ، دانتي أليجيري ، واقفًا في منتصف حياته وسطَ غابة مُظلمة ، مُلتفتًا إلى روحه المعذّبة ، اللائذة بالفرار ، لكنَّ الأسطورة/الحكاية تنقذه . نعرف جميعًا الرحلة التي قام بها البطل/دانتي أليجيري .

ثمّ يعقد كامبل مقارنةً بين أزمة منتصف العُمر عند دانتي أليجيري وأزمة إنسان العصر الحديث ، الكادح على مدار

الأسبوع في عملٍ شاق قاسٍ ، أو في عمل مكتبي روتيني أشدّ قسوة ، أزمة منتصف العُمر واحدة : الملل القاتل ، والخواء الروحي ، والشعور بالاغتراب عن العالم وعن البشر . لكن كامبل لا يتركُ قارئه دون أن يعطيه حلاً : دراسة الأسطورة ، باعتبارها نوعًا من المهدئات والمحفزات الذهنية على القيام بالتجربة الشخصية ، أو بعبارة موجزة الأساطير والقصص تحدث تحوّلاً في وعينا بالكون وبأنفسنا قبل كل شيء .

وحين سُئلَ كامبل عما إذا كان يرمي من وراء التنقيب في ركام الأساطير عبر العصور إلى اكتشاف معنىً ما للحياة ، أجابَ : «لا ، لا أعتقدُ أنَّ ما ينبغي لنا أنْ نبحثَ عنه هو معنى الحياة ، بل تجربة أن نكونَ أحياءً ، وبهذا تصير تجارب حياتنا على المستوى الماديّ لها أصداءٌ داخل أعماق وجودنا» .

الأساطير والحكايات والقصص تساعدنا على أن نفهم قصّتنا ، أن نفهم الموتَ ونتعامل معه ، أن ندركَ الخلود ونتعامل معه ، أن نكشف لأنفسنا ذلك المعنى المستور للحياة ، الذي ينتظرُ مَنْ يزيل الترابَ من فوقه . آمن كامبل إيمانًا راسخًا بضرورة قراءة الأساطير التي تعلِّم الإنسان أن يلتفتَ إلى داخله ، ليبدأ في تلقي رسائل الحكمة الخفية ، ويدخل إلى تجربة تمكّنه من العبور إلى الضفة الثانية التي هي مغزى وجوده .

وكيف نحصل على هذه التجربة؟

لا يملّ كامبل من التأكيد على قراءة الأسطورة ، مشدّدًا على ضرورة السعي الجاد لأنْ يكتشف كل إنسان أسطورته الخاصة ، وحكايته المتفرّدة ، فالأساطير هي خارطة داخلية لطريق التجربة الروحانية التي خاضها القُدماء ، الأساطير هي أغنية الكون وموسيقاه التي نرقصُ عليها ، حتى وإن لم تستطع تسمية كلمات الأغنية .

هل تشيخ الحضارات دون أساطير؟

في إيمانه بقوّة الأسطورة وسلطانها لا ينطلق كامبل من بواعث عاطفية أو رومانسية ، فهو يشير بوضوح في كتابه إلى أنَّ المجتمع الأمريكي -مثلاً- صار يعاني عنفًا كثيرًا وتعصبًا مقيتًا على كافة الأصعدة والمستويات الثقافية والاجتماعية ، والسبب -من وجهة نظره- أنَّ المجتمع قد ألقى أساطيره العظيمة وخزانة حكمته القديمة وراء ظهره ، مُستقبلاً التكنولوجيا والتقدم العلمي وحده ، مضيفًا أنَّ المجتمع لم يعد يمتلك أساطير عظيمة تساعد الشباب من الرجال والنساء على التبصّر في الأمور ، ورؤية ما وراء الأشياء ، وعلى نبذ العنف والتعصّب وكراهية الآخر . فالأساطير هي الروحُ الجمعية للشعوب ، والحضارة حين تفرِّط في تراث أساطيرها ، فإنما تفرِّطُ في صوان حكمتها .

ولكن أليستَ الأسطورة كذبًا؟

يذهب كامبل إلى أنَّ الأساطير ليست كذبًا ، إنما هي شعر واستعارة ومجاز للوصول للحقيقة ، لأنّها تمثيل للحق ، لأنها لا يمكن أن توضع في كلمات ، العبارات ضيّقة عن استيعاب الرؤية إذا استلهمنا تعبير النفرّي . المهمّ ، والكلام هنا لكامبل ، أن نحيا بالتجربة ، بمعرفة سرّها ، لأنَّ ذلك ما يعطي للحياة تألقًا ، الحياة لا تكتمل إلا بالدخول في مغامرة ، مغامرة اكتشاف المجهول .

وكيف تعين الأساطير إنسان اليوم على تجاوز محنته الوجودية؟

يشيرُ كامبل إلى كلمة وردت عن بوذا مفادها أنَّ «كل الحياة معاناة» ، ولن تكون حياةٌ إن لم يكن متضمَّنًا فيها أنّها مؤقتة . عليكَ أن تقول نعم للحياة ، مُعرجًا على الأديان السماوية الثلاثة «اليهودية والمسيحية والإسلام» ، مؤكِّدًا أنّ النصوص المقدّسة للديانات السماوية تحمل معنى «الكَبَد والمعاناة» .

ماذا بعد؟

يروي كامبل قصةً شائقة عن زيارته إلى الهند للقاء Guru عظيم ، أي معلّم روحي عظيم الشأن ، فالتقى هناك مُعلمًا اسمه كريشنامون . كان أول شيء قاله المعلّم روحي لكامبل : «هل لديكَ سؤال؟» .

نفهم من ذلك أنَّ المعرفة في هذا التراث لا تبدأ إلا من طرح الأسئلة ، والجورو لا يخبرُ بشيءٍ إلا حين تكون مستعدًا للإنصات . لم يأخذ كامبل سوى كلمتيْن من المُعلِّم : «الطريق لي ولكَ . . أن تقولَ نعم» . مَنْ نحن لنحكم وندين على الآخرين؟ مَنْ نحن كي نقيِّم غيرنا؟ علينا أن نقبلَ الحياة كما هي بآلامها وعذاباتها ، لأنَّ ذلك جزء من التجربة التي على بطل اليوم ، وهو الإنسان العادي ، الذي يعاني مشكلة القلق الوجودي .

يختتم كامبل كتابه (سلطان الأسطورة) بعبارة لافتة قد توجِزُ جهوده على مدار خمسين سنةً من البحث والتنقيب في أساطير الشعوب والحضارات : «إنَّ صورَ الأسطورة هي انعكاساتٌ للإمكانيات الروحية لكل واحدٍ منا ، ومِن تأمّلها نستثير قواها في حياتنا ، كي نتمكَّنَ من مواصلة الحياة» .

ألبرتو مانجويل:
(قراءة في فصول الفضول)

يستهلُّ مانجويل كتابه الأحدث (الفضول) ، الصادر حديثًا في ترجمة عربية عن دار الساقي للمترجم إبرهيم قعدوني ، بعبارة وردَتْ في السيرة الذاتية للروائية الأمريكية جيرترود شتاين (١٨٧٤- ١٩٤٦) تقول : «على سرير موتها رفعت جيرترود شتاين رأسها وسألت : ما الجواب؟ وحين لم ينبس أحد ببنت شفة ابتسمتْ قائلة : في هذه الحالة ، إذن ، ما السؤال؟» . أسئلة البشر لا تنتهي حتى وهم على فراش الموت . يقول مانجويل إنَّ سؤال «لماذا» ظهرَ على مرّ محطات تواريخنا المختلفة مُنتحلاً أشكالاً عدة ، وفي سياقات مختلفة ، يفوق إمكانية النظر فيها بعمق وعلى انفراد .

ألبرتو مانجويل ، أرجنتيني الأصل ، كندي الجنسية ، والعاشق المولعُ بالكتب وبجمعها وبالحديث عنها ، بل وبتأليف سلسلة كتب حول «تاريخ القراءة» و«فنّ القراءة» و«يوميات القراءة» ، لا يفارقه ولعه الأثير بالكتب في مؤلّفه الأخير بطبيعة الحال . يعود مانجويل في كتابه الأخير ليحصيَ الكتب التي مارست تأثيرًا قويًا على شخصيته وأسلوبه منذ الطفولة ، أليس

في بلاد العجائب ، كتاب التخيلات لبورخيس (الذي رافقه مانجويل ليقرأ عليه في أثناء فترة إقامة كليهما في بوينس آيريس) ، دون كيخوته ، ألف ليلة وليلة .

يؤكد مانجويل على فكرةٍ مهمّة وهي أنّ لكلّ واحد منا كتابًا واحدًا عظيمًا ، قد يهجره صاحبه سنوات ، لكنّه يعود له يومًا ليجدَ الكتاب في انتظاره ؛ فالكتب صبور ووفيّة لأصحابها .

يقول مانجويل إنّه وقدمه تدنو من السبعين ، فإنّ الكتاب الجامع بالنسبة إليه الآن هو (الكوميديا الإلهية) لدانتي ؛ فهو الكتاب الذي لا يحدّه شيء لعمقه واتساعه وحذاقة مبناه بحسب تعبيره .

يتخذ مانجويل من الكوميديا الإلهية مرآة سحرية ، أو كأس جمشيد ، وهي الكأس التي وردت في الأساطير الآرية ، التي يرى الناظرُ فيها كلَّ ما يجري في العالم . على مدار الكتاب ، يُمسكُ مانجويل بطرفِ ثوبِ (دانتي أليجيري) مُسترشدًا به في أسفاره التي هي فصول (الفضول) ، تاركًا تساؤلات دانتي (المعلّم والمُرشد الروحي) تقود تساؤلات مانجويل (التلميذ والسالك الوفيّ) .

فصول الكتاب تنويعات على لحن أساسي ، وهو «فضول دانتي بالمعرفة الخالدة» ، وعزفٌ على وتر واحد هو رحلة دانتي في الكوميديا الإلهية . لكن القارئ المدقّق للكتاب يكتشفُ أنّ رحلة مانجويل كانت رحلة تتقدّم في اتّجاهين متوازيين : رحلة

أولى في رفقة دانتي ومحاولة إعادة فهم الكوميديا وتأويلها لفهم العالم ، ورحلة ثانية إلى اكتشاف الذات ، إذ يصدّر مانجويل كل فصل من فصول كتابه بشذرات دالّة من ذكرياته وحياته الشخصية . عناوين الفصول جميعها تبدأ بأسئلة : ما الفضول؟ من أنا؟ كيف نفكّر؟ ما الذي نريد معرفته؟ وهي أسئلة رغم إجابة مانجويل عنها باستفاضة تنمّ عن ثقافة موسوعية هائلة ، إلا أنّها تبدو كأنها تُلمح إلى أسئلة أخرى أكثر عمقًا . في بداية الكتاب يتساءل مانجويل عن ماهية الفضول ، فيروي حكاية جرتْ له سنوات الطفولة ، حينَ ضلَّ طريق العودة من المدرسة إلى البيت بسبب تغيير مسار العودة . رغم خوفه شعر مانجويل آنذاك بشعور قلقٍ ممتع لتورّطه في مغامرة مختلفة عما سبق أن مرَّ به .

يعرّج مانجويل بعدها إلى الجذور اللغوية لكلمة الفضول ، مُحصيًا أصول اشتقاق مختلفة ، فكلمة Cursios تعني الشخص الذي يعامل أمرًا بقدرٍ من العناية ، مُشيرًا إلى أحد الأناجيل المنحولة المسمّى بسفر يشوع بن سيراخ في اقتباس يقول : «لا تطلب ما يُعييكَ نيله ولا تبحث عما يتجاوز قدرتكَ» ، مُدينًا بذلك عملية «إدانة الفضول بوصفها توقًا حرامًا لمعرفة المحظور» ، وهو ما أدركه دانتي ، وتجاوزه .

لكن مانجويل يحذّرنا أنَّ الفضول يمكن أن يكونَ أحد اثنيْن ؛ إما أن يكون الفضول المغرور ، فضول أهل بابل الذين شيّدوا برجًا

يناطح السماء ، فانهار البرج وتبلبلوا ، وإما أن يكون الفضول المتواضع المتعطّش للمعرفة ، فضول دانتي في رحلته التي انتهت بمطالعة الأنوار الإلهية .

في وسع قارئ (الفضول) إرجاع تولّه مانجويل بكوميديا دانتي إلى حقيقة بسيطة ، وهي أنّ دانتي حقّق ما ظلّ مانجويل شغوفًا به طوال حياته ، الفضول نحو المعرفة ، والشغف بالكتب وبطرح الأسئلة .

يذهب مانجويل إلى أنّ الفضول هو فنّ طرح الأسئلة . ما الخير وما الشر؟ ما الذي تجوز لي معرفته ، وما الذي لا تجوز لي معرفته؟ متسلّلاً بذكاء نحو حقيقة مهمّة ، وهي أننا كي نعيَ ما نسأل عنه ، فإننا نواري فضولنا وراء أقنعة سردية تصوغ أسئلتنا من خلال الكلمات ، مشيرًا إلى كلمة أحد رجال الدين في العصور الوسطى حين قال : «منْ ليس لديه أسئلة عن الله ، لا يؤمن بالله أبدًا» .

يبدأ أغلب فصول الكتاب بمشهد من مشاهد الكوميديا الإلهية . ينتقي مانجويل بذكاء ما يناسبُ غرضه النهائي ، كأنّ (الفضول) هو تأويل الكوميديا بالمعنى الجادامار ي (نسبةً إلى فيلسوف التأويل الألماني هانز-جيورج جادامير) ، مُستخرجًا من نصوص دانتي معاني جديدة . ينقلُ مانجويل نصوص دانتي من وضعها الحاضِن لدلالة ما إلى طابعها اللا نهائي ، مستشهدًا بمقولة غامضة للقديس القروسطي بونافنتورا تقول إنّ الربّ

بعدما خلق العالم بكلمته ، بدا له العالم ميّتًا على الصفحات ، لذا رأى ضرورة وجود كتاب آخر ينير للأول معاني الأشياء . كأنّ الكون لوحٌ شاسع تستمر الكتابة فيه ، وكلّ كتابة تأخذ من سابقتها ، تؤولها وتضيف إليها . لا يملّ مانجويل طوال رحلته من الإشادة بدور الأدب والقصص والسرد ، فأنشطة تأليف القصص والروايات تشكّل الجذور لدافع تساؤلنا الذي لا ينقطع ، ففضول المُسافر (دانتي- مانجويل) هو نفسه فضول القارئ الذي يسعى لمعرفة ما حدثَ في الحكاية ، وهما ضربان متداخلان من ضروب الفضول ، وطالما أنّه لا يوجد كتابٌ واحد يمكنه ترجمة الكون ترجمةً أمينة شاملة ، فالرحلة مستمرة ، والفضول متقد .

بين الفصل والآخر يستأذن «المريد» مانجويل «شيخه» دانتي في استراحة محارب ، وهي استراحة لا تخلو من تأمل حالة الفضول القديمة . يستدعي أحداثًا من عهد الطفولة ، متذكّرًا حالة «الفضول» التي لازمته وأرّقتْ باله . لم يكفّ مانجويل يومًا عن طرح الأسئلة . كان الأمر أشبه بمتتالية اكتشافات . يروي مانجويل واقعةً دالّة جرَت أيام التلمذة ، حين سأل مدرّس التاريخ الجديد التلاميذ عمّا يرغبون في معرفته ، فتطوّع أحدهم بسؤالٍ ما . يقول مانجويل إنّ كلمات المدرّس بدت كأنّها تطمح إلى سؤالٍ آخر أكثر مما تحويه على إجابة .

ترسو مراكب مانجويل بعد رحلته الطويلة على ميناء أخير هو الأدب ؛ فالأدب هو الإجابة النهائية عن كل شيء ، ولكنّه ،

في الوقت ذاته ، الإجابة التي لا تقول الكلمة الأخيرة ، بل الإجابة التي تفتحُ بوابات الأسئلة من جديد في دائرةٍ مغلقةٍ لا تنتهي ، فالعالم يمنحنا القرائن التي تسمح لنا بإدراكه ، فنرتبها في متوالية سرديةٍ تبدو بالنسبة إلينا حقيقية أكثر من الأصل ، ونواصلُ طريقنا مدفوعين بمزيدٍ من الفضول والشغف للحقيقة في رحلةٍ لا تنتهي . العالم ، وفقًا لكلمات مانجويل ، في حالة تدفّق مستمر من الأشياء ، وهو يبدو في هذا الرأي مُتأثرًا بمقولة أستاذه خورخي لويس بورخيس الذي قال في إحدى قصصه إنّ العالم موجود من كتاب وإننا عبارات أو كلمات من حروف كتاب سحريّ ، وإنّ ذلك الكتاب اللا نهائي هو الموجود بحق في هذا العالم ، بل هو العالم .

بيتر هاندكه:
سيرة موجزة

بيتر هاندكه ، واحد من أكثر الكتاب الناطقين بالألمانية شهرةً وإثارةً للجدل ، رغم لزومه عزلةً دائمة في فرنسا منذ سنة ١٩٩٠ ، ورغم عزوفه التام عن الأضواء ومقاطعة الحياة العامة ، بل والجهر بالعداء للدوائر الثقافية في أوروبا منذ بداية مسيرته الإبداعية . ولد بيتر هاندكه في السادس من ديسمبر سنة ١٩٤٢ ، لأم ذات أصول سلافية ، ووالد مجهول ، وقد فقد والدته ماريا سنة ١٩٧١ ، حين انتحرتْ تاركةً ورائها رسالة تقول فيها أنّه لم يعد في مقدورها العيش ، مما ترك أثرًا عميقًا في روح الكاتب استمرّ سنوات طويلة .

في عام ١٩٦١ بدأ هاندكه دراسة القانون في مدينة جراتس النمساوية ، وخلال فترة الدراسة كان يقيم في غرفة صغيرة في حي فالتندورف ، ورغم أنه لم يكن متحمسًا لدراسة القانون إلا انه اجتهد في الدراسة ، وتخرّج من كلية الحقوق . لفت هاندكه أنظار الأوساط الأدبية إليه قبل صدور روايته الأولى سنة ١٩٦٦ ، حين شارك في ندوة أدبية لمجموعة ٤٧ الأدبية ، وهي أهم حلقة أدبية ظهرت في ألمانيا في فترة ما بعد

الحرب العالمية الثانية ، ضمّتْ أسماءٌ أدبية حقّقت فيما بعد شهرةً عالمية ، أشهرها هاينريش بُـلّ وجونتر جراس ، الحائزين على جائزة نوبل في الآداب ، بالإضافة إلى أسماء مهمّة أخرى مثل مارتين فالتسر وإلزه آيشينجر .

في يوم من أيام مارس ١٩٦٦ وبعد قراءة أعضاء جماعة ٤٧ لنصوص أدبية ، بدأ هاندكه في وصلة سخرية لاذعة فيما سمع ، تلاها بكلمة مليئة بالسباب ، تحدث فيها عن ضعف الوصف وابتذال الأفكار وهشاشتها ، كما تناول النقد الأدبي فوصفه بأنه نقد سخيف يشبه هذا الأدب السخيف ، بعدها كتب مسرحيته الأولى «إهانة الجمهور» ، التي عُرِضتْ للمرة الأولى على أحد مسارح فرانكفورت سنة ١٩٦٦ ، وأثارتْ بطبيعة الحال جدلاً واسعًا في الأوساط الثقافية الألمانية . وكأن يُبرم- بهذا النوع التجريبي الصادم من الكتابة- عقده مع الحياة الأدبية في أوروبا . بعدها انهال طوفان الكتابة ، التي تنوّعت بين مسرحيات وروايات ويوميات ومراسلات شخصية وترجمات .

بعد إقامة طويلة في مدن أوروبية مختلفة ، عاد بيتر هاندكه ليستقرّ في شافيل في باريس منذ سنة ١٩٩٠ .

أنجب هاندكه ابنتيْن ، الكُبرى أمينة هاندكه ، والصغرى ليوكادي هاندكه ، المولودة سنة ١٩٩٢ من الممثلة الفرنسية صوفي سيمن .

في حوارٍ أجرته الصحفية اللبنانية جومانا مراد مع هاندكه سنة ٢٠٠٦ ، ونُشر في كتاب في صحبة لصوص النار (دار النهار- ٢٠٠٦) ، يُوصَف هاندكه بأنه كائن برّي ، منعزل ، قليل الكلام ، يرفض الحديث في السياسة لعلمه المُسبق بالهجوم الساحق المُنتظر عليه ، نظرًا لمواقفه السياسة الصادمة فيما يتصل بحروب البلقان ، مما عرّض الرجل لعزلة وتجاهل تام من الأوساط الأدبية في ألمانيا وأوروبا على حدّ سواء . لكنّ هاندكه لم يعرْ الأمر أي اهتمام ، قائلاً : «فكّروا كما شئتم . .أنا الملك . . الكلمات والأدب مملكتي . . أعيش في برج عاجيّ ، لكني برجي العاجي أكثر اقترابًا من الحقيقة ومن الحيأة .»

تقول جومانا مراد أنّ بعض القرّاء يرون هاندكه كتابًا عبقريًا ، والآخر يرى كتاباته غامضةً معقدة ، وتلتصق بتجربته الذاتية أكثر مما ينبغي ، تخفي أكثر مما تفشي ، لكنّ الجميع يتفقّ على أنه واحد من أكبر المجددين في النثر المكتوب بالألمانية في القرن العشرين .

معروفٌ عن هاندكه اهتمامه بالثقافة العربية ، وقراءة القرآن الكريم ، واطلاعه العميق على محي الدين بن عربي ونجيب محفوظ ، فضلاً عن صداقته الشخصية بالشاعر السوري أدونيس . تنوّعت إبداعات هاندكه بين كتابة الشعر ، والرواية ، والمسرحيات ، والقصص القصيرة ، والمقالات ، لكن أعماله لم تحظَ بالاهتمام اللائق في العالم العربي ، حيث لم تُترجم له سوى أربعة أعمال ،

هي : خوف حارس المرمى عند ضربة الجزاء ، والمرأة العسراء ، والشقاء العادي ، وأخيرًا رسالة قصيرة للوداع الطويل .

كما أنّه مُترجم قدير ، ففي بداية الثمانينيات بدأ هاندكه في ترجمة مؤلّفات كتابٍ مغمورين من لغات أخرى إلى اللغة الألمانية لسببين ، أولاً حتى لا يسدّ الباب في وجه المترجمين المحترفين المشتغلين بترجمة الأعمال المطلوبة جماهيريًا ، وثانيًا لكي ينال هؤلاء الكُتّاب المغمورون ، والموهوبون درجة أكبر من الشهرة والانتشار في أوروبا .

نال هاندكه جوائز أدبية عديدة ، وحُجِبتْ عنه جوائز بسبب إعلانه الصريح عن مواقفه السياسة المثيرة للجدل ، إلا أنّه بقى على الدوام صلبًا ، لا مُباليًا ، منعزلاً ، مُخلصًا لفنّه ولأفكاره . في أحد اللقاءات الصحفية التي أجريتْ معه حول علاقة مواقفه السياسية والفكرية بمسألة البحث عن الحقيقة ، قال : مشكلتي ليست الحقيقة ، وإنما رغبتي في أن أكون حقيقيًا . وعن رؤيته للأدب قال : الأدب أعمق ما يمكن أن نعيشه ، الأدب لا يغيّر الحياة ، لكنه يوقظها ، ويغيّر بذلك حياتنا .» أما عن تعريف للكاتب ، فقال : «الكاتب إنسان يسكنه شيطان ، ولكن ليس الشياطين كلهم أشرارًا ، فهناك أشرار طيّبون .»

في أوائل نوفمبر ٢٠١٧ صدرتْ رواية هاندكه الأخيرة الضخمة «سارقة الفاكهة» ، عن دار نشر زوركامب الألمانية في ٥٦٠ صفحة .

بيتر هاندكه:
ليلة على نهر مورافا

في مقال نُشِرَ العام الماضي في الملحق الأدبي لصحيفة نيويورك تايمز حول الروائي النمساوي الأشهر بيتر هاندكه ، ترد عبارةٌ لافتة تقول : «لم يسبق لأحد أن قرأ بيتر هاندكه لتَعرُّف أفكاره ، بل لتَعرُّف عدائه للأفكار ، ومجاهرته بالغموض المتعمَّد ، وانغماسه في ذاته» .

هاندكه واحدٌ من الثلاثة الكبار في الأدب النمساوي المعاصر (توماس بيرنهارد ، وإلفريديه يلينيك الحائزة على نوبل ٢٠٠٤ ، وبيتر هاندكه ، الكاتب الأكثر انعزالاً وعزوفًا عن الأضواء) . ولِدَ بيتر هاندكه سنة ١٩٤٣ في مدينة جريفن بالنمسا ، لأم نمساوية ذات أصول يوغوسلافية ، وأبٍ مجهول ، عاش في كنف والدته التي انتحرت سنة ١٩٧١ بعدما تركت رسالةً إلى ابنها تخبره فيها باستحالة الحياة ، الأمر الذي أثّرَ على حياة هاندكه وأدبه . وهاندكه من طينة الكتّاب الذين يعشقون صحبة الآلهة ، بعيدًا فوق جبال الأوليمب ، مُعتزلين البشر ، مكتفين بالكتابة وبتأمل الحياة من بعيد ، روائي متوحّد آخر يُضاف إلى قائمة المتوحّدين الكبار ياسوناري كاواباتا وتوماس بينشون وموريس بلانشو .

معروفٌ عن هاندكه غزارة إنتاجه وتَعدُّد مواهبه ، حيث كتبَ -إلى جانب الرواية- القصّة القصيرة ، والدراما الإذاعية ، والشعر والمقالات منذ سنة ١٩٦٦ ، تنقّل بين عدّة بلاد حتى استقرَّ سنة ١٩٩١ في بلدة شافيل بالقرب من باريس . ورغم تعرضه لحملة هجوم عنيفة ، وصلت حدّ عزلِه ومقاطعة أعماله ، بعد إعلانه الصريح عن مواقفه السياسية المثيرة للجدل فيما يتصلّ بالمجازر العرقية التي ارتُكِبت في دول البلقان في منتصف التسعينيات ، فإنَّ تقدير الدوائر الأدبية العالمية لم يغبِط الكاتب حقّه ، فنال عدداً من الجوائز الأوروبية والعالمية ، كانت آخرها جائزة «إبسن العالمية» سنة د .

يرى نقّاد هاندكه أنّ رواية Moravian Night ، أو (ليلة على نهر مورافا) ، هي مثالٌ واضحٌ للأدبِ الذي ينتمي إليه هاندكه ، أو الشغف الدائم الذي يحمله في أغلب أعماله ، وهو ببلدِ والدته الراحلة ، يوغوسلافيا وذكرياته عنها . تحمل الرواية اسم مورافا ، وهو نهرٌ في قرية من قرى دول البلطيق في وسط أوروبا .

تبدأ الرواية بالعبارة التالية : «في كلّ بلدٍ من بلاد الدنيا سمرقند» ، مُلمِحًا بذكاء إلى أجواء ألف ليلة وليلة وارتباطها بليالي الشرق ، وهذا طبيعي ؛ فبيتر هاندكه قارئ للتراث العربي ، قال يومًا في حوار مع الصحفية اللبنانية جومانا مراد إنّه يتعلّم العربية ، وإنّه قرأ لمحيي الدين بن عربي ونجيب محفوظ وأمين معلوف ، فضلاً عن معرفته الشخصية بأدونيس .

في الرواية ، يدعو كاتبٌ متقاعد أصدقاءه القدامى إلى سهرةٍ ليليةٍ داخل عوّامة راسيةٍ على نهر مورافا ليقصَّ عليهم ، في ليلةٍ واحدةٍ ، تفاصيل رحلته التي قام بها في أوروبا . محاطًا بكورس من أصوات نقيق الضفادع وسط أحراش القصب المحيطة بالنهر ، يبدأ السارد حكي أسفاره إلى منطقة البلقان وإسبانيا وألمانيا والنمسا ، لكنَّ السارد يواجه مقاطعةً بين آنٍ وآخر من الأصدقاء الذين يستمعون إليه ، بالتشكيك في صحّة ما يقول ، أو بالاستفسار عن بعض الفجوات السردية والزمنية والمنطقية في مسار الأحداث .

هنا تتضح المفارقة التي يتعمدها هاندكه في روايته ، فكشف الحساب الذي يقدّمه الكاتب المتقاعد/السارد يُستشف منه أنّه لا يقدّم الحقيقة الكاملة ، فمن خلال القراءة نلاحظُ حالة إنكار لأخطاء أو ربما خطايا اقترفها في الماضي . تبدأ الرحلة بركوب الراوي لحافلة تقلّ مهاجرين إلى مقبرة في بلدةٍ في إحدى دول البلقان ، شغف هاندكه الدائم ، ويتناول سردَ تفاصيل هامشية صغيرة حول حياة الناس والتغيرات التي طرأت على حياتهم . يطلق هاندكه على البلد الذي يزورا (السارد) اسم بلدة من بلاد البلقان . يفكّر الراوي في هؤلاء البشر وفي كيفية تحويلهم إلى قصّة يرويها في كتابه .

لا يصّرح الراوي/المؤلّف باسم صربيا ولا يوغوسلافيا السابقة ، وطن أمّه الأصلي ، إلا أنّه في كل تفصيلةٍ من تفاصيل مشهده الروائي ، وعلى الأخصّ مشهد العوّامة النهرية ،

لا يتوانى عن التلميح إلى ذلك الوطن المفقود ، مستروحًا عبق ذلك الوطن الذي تفتّتَ ، في كل سفرة من أسفاره في أوروبا .

المحطة التالية هي جزيرة من جزر البحر الأدرياتيكي ، يطلِق عليها هاندكه اسم كوردورا ، حيث يزور الراوي بقعةً قديمة مهجورة ، فيقابل الحبيبة التي هجرها منذ زمن في المكان نفسه حين كتب روايته الأولى ، وتتوالي الرحلات إلى ألمانيا حيث يزور الراوي قبر أبيه البيولوجي ، الذي لا يعرف عنه شيئًا .

ورغم محاولته لرسم بورتريه شخصي عن حياته ، يتلاعب هاندكه بسيرته الذاتية تلاعبًا روائيًا ذكيًا ، فيشيّد متاهات ، ويختلقُ تفاصيلَ وهمية تفتح أبوابًا لا نهائية من التأويلات ، محاولاً ، في الوقت ذاته محوَ أي أثرٍ يقودُ القارئ لتخيّل سيرة ذاتية حقيقية لحياته . لعبة سردية مرواغة ، تحتاجُ من القارئ نفسًا طويلاً إذا أراد مواصلة اللعب والاستمتاع باللعبة . السرد قائم على أسلوب تداعي الأفكار والذكريات ، تيار وعي أصيل ، لكنّه تيار دائري ، ينتهي من حيث بدأ ؛ رحلةٌ أشبه بأوديسّة هوميروس ، رحلةٌ إلى الماضي وإلى محاسبة الذات أيضًا ، لكنها تعود إلى البداية كما سنرى .

محطّات الارتحال التي بدأت من كوسوفو هي محطّات في حياته التي ولّت وانتهت إلى الأبد . يختار الكاتب المتقاعد/السارد أماكنَ بعينها ، يصرّح بأسمائها أحيانًا قليلة ، ويخفي أسماء أماكن أخرى في أغلب الأحيان ، بل إننا نلاحظ

تحريفًا متعمدًا لبعض أسماء الأماكن . يصف السارد هذه الأماكن وصفًا غامضًا ، لا يرسو بالقارئ على برّ ، فيُدخلنا في متاهات ، لا نعرف معها إن كان يتحدّث عن أماكن حقيقية زارها بالفعل ، أم عن أماكن متخيَّلة لا وجود لها إلا داخل رأسه ، فتتداخل الأفكار والأحلام والرؤى تداخلاً يخلق جوًا سحريًا غامضًا ، تنزاح فيه الخطوط الفاصلة بين العلم والحُلم .

وسط مسار السرد والأسفار ، تظهر من آن لآخر امرأة جميلة غامضة ، تمارس تأثيرًا سحريًا على الراوي وحكاياته وأسفاره ، تبدو هذه المرأة في ظهورها المتقطّع الغرائبي كأنها منتهى الرحلة أو المحطّة النهائية التي لا يبلغها الراوي أبدًا . وتنتهي الرواية ببزوغ الفجر على الراوي ورفاقه على سطح العوّامة النهرية ، يتفاجأ القارئ باختفاء العوّامة واختفاء الراوي ، وبالطبع اختفاء الأصدقاء الذين يحكي لهم . -يختفي كلّ شيء ، ولا تبقى سوى القصص التي رُوِيَت ، ويتساءل القارئ : هل كان ذلك حُلمًا؟ هل كانت تلك القصص حقيقية؟ وهل كانت ثّمة رحلة؟ لا يجيب الكاتب ، كأنّه يردّد مقولة أنطونيو ماتشادو : «بين أنْ تحيا وأن تَحْلُمَ أمرٌ ثالث ، خمِّنه» .

ليلة على نهر مورافا هي مثالٌ واضح على نوعية الأدب الذي يكتبه بيتر هاندكه ، الأدب المُغرِق في الذاتية ، الباحث عن حنينٍ مفقود ، وزمنٍ مفقود ، لا يُستعاد إلا بالكتابة وباختلاق الحكايات .

بيتر هاندكه:
رواية سارقة الفاكهة

في عمله السردي الأخيرة (سارقة الفاكهة) ، الصادر قبل أيام عن دار Suhrkamp – برلين يعود الروائي والقاصّ النمساوي الكبير بيتر هاندكه (١٩٤٢*) إلى القرّاء بعملٍ ضخم على غير عادته في معظم أعماله القصصية . عنوان العمل هو (سارقة الفاكهة) ، وهو يقع في ٥٦٠ صفحة من القطع المتوسّط ، ويدور محوره حول رحلة يقوم بها السارد/هاندكه إلى أعماق الريف . الكتاب غير مُقسّم إلى فصول معنونة ، لكنّنا نقرأ قبل بداية الصفحة سردًا ملخصًا للحكايات الصغيرة المرويّة داخل الكتاب ، وعلى الأخصّ الأماكن التي دارت فيها الأحداث . يشير معظم النقّاد إلى أنّ العمل ليس رواية بالمعنى الكلاسيكي للمصطلح ، فهو متحرّر تمامًا من قيود الحبكة والعقدة والتحليل النفسي للشخصيات ، بل إنّ أقرب وصف له هو «ملحمة تجمع بين النثر والشعر» على حد وصف هاندكه نفسَه .

يبدو العمل مثل بحرٍ نثري واسع بلا منارات ، ينساب فيه السرد متدفقًا دون تدخّلات من السارد ، وقد تعمّد هاندكه هذا النمط الذي لا يقطعه تدخل الراوي ولا أبطال حكايته ، ليتسّق

مع روح الكتاب ، حيث يضع هاندكه قارئه أمام تيار متدفق لا يشتّته عن رؤية الأماكن التي يصفها ، ولا يوجّه القارئ نحو فكرة بعينها ، كأنّ القارئ رفيق سفر يصاحب السارد/هاندكه في أثناء تجواله ، وهو أسلوب أقرب إلى أسلوب الملاحم القروسطية والحكايات الشعبية القديمة في أوروبا ، حيث يُمارس السرد الملحمي الذي كان سائدًا في القرون الوسطى حضورًا قويًا داخل النصّ ، فتتعدد الإشارات إلى فولفرام فون إيشينباخ ، أمير شعر الملاحم في العصور الوسطى ومؤلّف ملحمة (بارتسيفال) الشهيرة ، في محاولةٍ لبثّ الروح إليه كي يعودَ إلى القرن الحادي والعشرين من جديد . يرجع تعمّد هاندكه للكتابة بهذا الأسلوب إلى أنّ ملاحم القرون الوسطى وأناشيد الشعراء الرعاة كانت تصف الحياة أكثر مما تشرحها ، تحدّق إلى المعنى من فوهة البئر ، بينما المعنى نفسه راقدٌ في القاع ، فأغلبها يروي حكايات خرافية تحوم حول المغزى الذي يودّ المؤلف قوله ، لكنه لا يستطيع ، أو ربما لا يرغب . في مقالٍ نشره موقع هيئة الإذاعة الألمانية بتاريخ ١٠ من ديسمبر ٢٠١٧ ، يتساءل المحرّر الأدبي توبياس ليمكول عن محور العمل قائلاً : هل هو رواية؟ أم حكاية أسطورية؟ أم رحلة خيالية ، يواصل فيها هاندكه نمط الكتاب/الرحلة الذي بدأه في رواية (ليلة على نهر مورافا) سنة ٢٠٠٨؟

لن يعرف القارئ إجابةً إلا بعد الانتهاء من القراءة ، وقد

يتيه القارئ في طريقة السرد فلا يُلقي بالاً لهذا السؤال في النهاية .

يستهلّ هاندكه عمله بالفقرة التالية :

« . . هكذا بدأت الحكاية . . ففي ظهيرة يوم صيفي ، وخلال التمشية اليومية فوق أوراق العشب أصبتُ بلسعة نحل ، ولم يسبق أن حدث لي ذلك منذ زمن ، لكنني أعرف أنّ الأيام التي أصاب فيها بلسعات النحل هي أيام تتفتّح فيها الزهور البيضاء ، ويتساقط الطَلع فوق الأرض ، ليختبئ النحل داخله» .

تصير لسعة النحل في هذا النهار الصيفي الذي يشير إليه هاندكه ، وهي لحظة تتفتّح فيها الزهور (زهور حكايته؟) نقطة انطلاق القصّة ، وبداية انحلال العقدة ، وتدفّق مسار السرد .

يصف هاندكه نفسه بأنّه في حالة انتظار دائم ، وأنّه يتحيّن اللحظة المناسبة لبداية الكتابة ، ويترقّب التوقيت المناسب الذي يظهر فُيعطي لكتابته أو لقصّته معنى ، مضيفًا أنّه اعتاد المشي لمسافات طويلة في الغابات المحيطة بمنزله المنعزل في فرنسا بحثًا عن هذه اللحظة . صحيحٌ أنه تعوّد انتظار «اللحظة المناسبة» طويلاً ، لكنه لم ييأس يومًا . وفي المرّة الأخيرة جاءت اللحظة المناسبة على هيئة «لسعة نحل» . كأنّ كل عمل عظيم أو أنّ كل حكاية كبيرة تحتاج من كاتبها إلى لسعة أو وخزة ، كي يبدأ العمل فيها .

يرى هاندكه أنّ المحور الحقيقي لكلّ عملٍ فنيّ مختبئ في مكانٍ ما ، متوارٍ خلف حكاية مزيفة ، أو غلافٍ وهمي ، أو حتى داخل عشّ نحلٍ ، لكنه ليس مدفونًا تمامًا ، فهو يرسل إشارات إلى كاتبه كي يتحرّر من أوهامه عن حبكة القصة ومضمونها وكيفية كتابتها ، كأنّ الكتابة تعني أن تمسك بيد اللغة وتقفز معها في الهواء إلى حيث تقودك . ولكن مسار السرد لا يبقى هادئًا على حاله . على عادة أعمال هاندكه ، يقطع هذا المسار ظهور امرأة ، فبعد المئة وخمسين صفحة الأولى تظهر **أليكسا** ، **سارقة الفاكهة** ، وبظهورها العجائبي يتلاشى وجود الراوي/هاندكه تمامًا ، لتستلمَ «هي» راية السرد .

أليكسا ، فتاة من أصول روسية وهي في سنّ ابنة بيتر هاندكه الصغرى ليوكادي ، أي بين الخامسة والعشرين والثلاثين ، تقتحم أليكسا مسار العمل في رحلة بحثٍ عن أمّها الغائبة ، الموظفة في أحد البنوك ، والتي تقطع رحلةً -هي الأخرى- للبحث عن مؤلّف مجهول هو الزوج ، ووالد **أليكسا** .

تبدو **أليكسا** شخصية مختلفة عن فتاة في مثل سنّها ، لا تُمسك بالموبايل مطلقًا ، ورأسها ليس محنيًا فوق شاشة التليفون طوال الوقت مثل بنات عصرها ، لا تنظر إلى مكياجها ، ولا تفتح حقيبة يدها كلّ دقيقة للبحث عن لا شيء . لا تفعل شيئًا سوى سرقة ثمار الفاكهة على أوقات متباعدة طوال اليوم . مشغولة بنفسها وبحكايتها على الدوام .

لا يبتعد هاندكه في عمله عن مشكلات العصر الحديث ، مشكلات الوحدة والمال والاغتراب الإنساني بين أفراد العائلة الواحدة ، فيستخدم مهنة الأم ، التي تعمل موظفةً في أحد البنوك استخدامًا روائيًا جيدًا لمناقشة مشكلات النظام المالي العالمي الجديد الفاسد ، كما يتطرّق إلى مشكلات الإرهاب واللاجئين .

يتكئ هاندكه في كتابه على تقنية سردية غير مألوفة ، وهي أن يجعل من عملية السرد ذاتها مضمونًا للقصة ، أي أنّ الحدث لا يقع أولاً ثم يُروى من منظور الراوي ، لكنّ الحدث ينشأ ويتطوّر بالتوازي في أثناء سرد القصة ، وهو نوع سردي يمتّ بصلة قوية إلى ملاحم القرون الوسطى في النمسا ، وأشهر مَن مثّله فولفرام فون ايشينباخ . فحبكة الأحداث لا تأخذ مسارًا خطيًا خاضعًا لخطّة مُسبقة ، بل يتخذ مسار سفينة تقودها رياح اللغة ، فالقصّة تُولَد ، ثمّ تنمو نموًا آنيًا مع كل موقف يصفه السارد أو يتعرّض له .

معروف عن لغة هاندكه أنّها لغة معقّدة ومُتكلّفة ، بل وشديدة الحساسية تجاه التقاط التفاصيل الدقيقة في الطبيعة ، لغةٌ تراقب الأشياء وتنصتُ إليها ثم تصفها ، فتبرز المسموع والمرئي والملموس في كلام البشر وسلوكهم وتصرفاتهم ، وصفًا مرهفًا ودقيقًا . وهي لغة بعيدة عن لغة الحياة اليومية ، عباراته طويلة مثل عبارات بروست وكافكا ، لها إيقاع متناغم ، تكاد

تخلو من الحوار تقريبًا ، وتعتمد اعتمادًا أساسيًا على المونولوجات الداخلية للشخصيات ، وهي لغة فرضها أسلوب حياة هاندكه المنعزل عن البشر ، وحيدًا في صحبة الآلهة .

في العمل أيضًا إشارات إلى مفهوم الوحدة والعُزلة وصعوبة التواصل الإنساني في المجتمع الحديث . نكتشف أنّ **أليسكا** وهي تبحث عن أمّها الغائبة ، إنما تبحث في الحقيقة عن العائلة بأكملها ، الأم والأب والأخ . يُفاجأ القارئ في نهاية الرواية أنّ أليكسا تتحدّث عن غياب مفهوم العائلة ، لا عن غياب أفراد العائلة ، ففي النهاية يلتقي أفراد أسرتها -بمحض الصدفة- في منطقة Picardie ، حيث يعيش هاندكه بطبيعة الحال . صحيحٌ أنهم يلتقون وجهًا لوجه ، ولكن السؤال هل يتحقّق مفهوم لمّ شملِ العائلة بالاجتماع الجسديّ لأفرادها فقط؟

عمل هاندكه الأخير سارقة الفاكهة هو عملٌ يهدف إلى الاستمتاع المطلق بالكتابة وبالوصف فقط ، دون إجهاد ذهنه في تطوير قصّة محبوكة ، حاشدًا جهده الحقيقي في كيفية الهروب من حكي القصّة ، مكتفيًا بمصافحة سريعة على الهواء ، لكنها رغم ذلك مصافحة دافئة ، تحمل معاني كثيرة .

جيمس جويس:
مَنْ يخاف يقظة فينيجين؟

تقول الروائية الأمريكية سلفيا بلاث (١٩٣٢-١٩٦٢) إنّها حين انتهتْ من قراءة رواية يوليسيس للمرّة الأولى، اهتزّت ثقتها بنفسها وصاحت: «أنا لا شيء على الإطلاق... صفر». الحقيقة أنَّ هذا كان شعور جميع مَن قرأ أعمال الأديب الأيرلندي الأشهر جيمس جويس، وفاجأهم ذلك الإعصار العاصف من الألفاظ والكلمات والأفكار التي بدَتْ أنها تأتي من بوابة جحيم مجهولة، لا يملك مفاتيحها سوى جويس نفسه.

بعد انتهائه من رواية يوليسيس، كرَّس جيمس جويس السنوات الأخيرة من حياته، وعلى نحو أدّق السبعة عشر عامًا السابقة على وفاته (١٩٢٣-١٩٣٩) في إنجاز مسوّدة الرواية الأخيرة، والأكثر تعقيدًا وغموضًا في تاريخ الأدب (يقظة فينيجين)، ثمّ دفع بها إلى المطبعة لتخرجَ إلى النور قبل سنتين من وفاته سنة ١٩٤١، لازم ضعفُ البصر جويس طوال حياته، وبعد انتهائه من روايته الأخيرة الضخمة، كان الرجل قد قارب حدود العمى التام، وهو المصير ذاته الذي لقيه جون ملتون حين

أنهى (الفردوس المفقود) . ولما أنجزَ جويس (يقظة فينيجين) قال : «قد تكون هذه الرواية اليوم خارج «الأدب» ، إلا أنّها ستصير قلبَ «الأدب» مستقبلاً» .

اقتبسَ جويس عنوان روايته من مصدر أيرلندي أصيل ، أغنية أيرلندية قديمة تحكي قصّة تيم فينيجين ، الرجل الذي يعشق الويسكي ويعمل في حمل الطوب والحجارة ، يسقط ذات يوم من فوق سلّم مرتفع فتتحطّم جمجمته ، فيحمل الرفاق جثمانه إلى منزله ويشرعون في إقامة الطقوس الأيرلندية قبل الوفاة ، تدور كؤوس الويسكي ، ويدور شجار بينهم ، فتسقط قطرات من الويسكي على جسد تيم ، فيستيقظُ ويقول لهم : «إنّ الشراب يعيد الحياة للموتى ، هل تعتقدون أنني ميّت؟» . وفي نهاية الفصل الأول تظهر شخصية HCE= Here Comes Everyman ، أو (هنا يأتي كلّ إنسان) ، مُبحرًا إلى شواطيء مدينة دبلن ليأخذَ دورًا محوريًا في الأحداث . الرموز واضحة . يرمز تيم إلى آدم ، والسقوط من السُلّم هو هبوط آدم من جنة عدن ، وقطرات الويسكي -كلمة ويسكي هي كلمة إنجليزية مُنحدرة من أصل أيرلندي وتعني (ماء الحياة) .

اعتمدَ جويس في روايته البناء الدائري ، تقنية العودَ الأبدي لنيتشه ، مُتجاهلاً القواعد الأرسطية القديمة : الحبكة والتصاعد الدرامي والوصول إلى نقطة النور ، كأنّ ذلك «لعبة صبيان» لا يقوى عليها الكِبار ، فالقصّة لا بداية لها ولا نهاية ،

بل قد لا تكون ثمّة قصّة مكتملة من الأساس . يستعير جويس تقنية الفيلسوف والمؤرخ الإيطالي الشهير جامباتستا ڤيكو في حركة المسار الدائري للتاريخ ، فالتاريخ سلسلة من الدورات في حركة دائمة من المدّ والجزر ، عودٌ على بدء ، نهاية الدائرة هي النقطة التي انطلق منها القلم ، خطّ مستقيم الاستدارة على حد تعبير محيي الدين بن عربي .

يعترف جويس بصعوبة الرواية وتعقيدها ، فيقول إنَّ الرواية تنتهي في منتصف عبارة ، وتبدأ في منتصف العبارة نفسِها ، مما حدا بكثيرٍ من الباحثين إلى إعادة النظر في تأويل وفهم هذا العمل المُلغِز ، كأنّه يتحدى القارئ أو يختبر قدرته على الصبر أو السهر . في عبارةٍ أخرى يقول : يقظة فينيجين ملائمة لقارئ مثالي ، يعاني من أرق مثالي» . نعلم جميعًا أنّ صعوبة الرواية لا ترجع إلى بنيتها الدائرية ، بل إلى اللغة المعقّدة التي استخدمها جويس فيها ، واستعار مفردات من لغات العالم الحيّة والميّتة ، في محاولة لإضفاء طابع «الكونية» على نصّه ، كما أنّه كتب النصّ بلغة ثورية مخالفة للأسلوب الأدبي السائد وقتها ، كأنه ينتقم من الإنجليز الذين استعمروا بلاده ثلاثمئة عام ، فوضع يده على أغلى ما تملكه إنجلترا ، لغة شكسبير وميلتون ، وشرع في تحطيمها وتحويلها إلى قطع صغيرة ، وبدأ يكتب بهذه الأجزاء الصغيرة تاريخ العالم . وقد أبدع جويس في هذه الرواية ، شأنها شأن رواية يوليسيس ، في استخدام أسلوب

تيار الوعي ، الذي يحاكي فيه الطريقة التي يتحدّث فيها العقل إلى نفسه دون أيّ تدخل من العالم الخارجي ، وعادةً لا تكتمل الأفكار وتكون مبتورة ، ويقول جويس إنّه طوّر هذا الأسلوب من رواية فرنسية منسية عنوانها Les lauriers sont coupés ، للكاتب الفرنسي Édouard Dujardin ، التقطها بالصدفة من كشك بمحطة قطارات دبلن .

كانت البداية سنة ١٩٤٤ ، حين حاول أستاذ الميثولوجيا الأمريكي الشابّ آنذاك ، جوزيف كامبل (١٩٠٤-١٩٨٧) ، الذي صار أكبر باحث معاصر في تاريخ الأساطير ، بالتعاون مع الروائي الأمريكي هنري مورتون روبنسون (١٨٩٨-١٩٦١) ، فكّ شفرات (يقظة فينيجين) ، فأصدرا كتابًا ضخمًا يقع فيما يزيد عن أربعمئة صفحة ، يحمل عنوان : (مفتاح إلى يقظة فينيجين) . يعود اهتمام كامبل وروبنسون إلى تحليل الرواية إلى سببيْن : السبب الأول هو ذيوع شهرة يقظة فينيجين عالميًا بوصفها تحفة جويس النادرة ، أما السبب الثاني فهو إعراض كثيرين عن قراءتها باعتبارها ذلك «الكتاب العظيم» الذي لا يُمكن لأحد قراءته . في هذا الكتاب المهمّ ، بذل المؤلّفان جهدًا هائلاً لتحليل الرواية ، فصلاً فصلاً ، بل صفحةً صفحة لكشف عالم جويس الغرائبي الغامض . الواقع أنّ هدف كامبل ، الذي تخصّصَ في تحليل أساطير العالم القديم وربطها بماضي الإنسان ومستقبلِه ، وجدَ في يقظة فينيجين ضالّته ، فرواية جويس حاولَت ، هي الأخرى ، اختزال تاريخ

البشرية في ليلةٍ واحدة ، هي مدّة الرواية ، أو تقديم ليلة كونية واحدة تلخّص تاريخ الإنسانية من خلال قصّة واحدة تكرّر بلا انتهاء ، علاقة رجلٍ بامرأة .

في يناير ٢٠١٤ جمع أستاذ جامعي ياباني متقاعد اسمه Tatsuo Hamada سلسلة من الحوارات التي أجرِيَت مع عشرةٍ من كبار متخصصي (يقظة فينيجين) في الجامعات الأمريكية والإنجليزية ، وينشرها تحت اسم How/why/what to read ، Finnegans Wake? كيف نقرأ يقظة فينيجين؟ ولماذا؟ وما الذي نقرؤه؟

يقول Hamada في مقدّمة الكتاب إنّه يعتقد أنّ جويس سوف يرحب بكاتب ياباني يكتبُ عنها ، فالرواية تضمّ مفردات يابانية ، كما ضمّت مفردات عربية وعبرية وصينية وسنسكريتية وأنجلو ساكسونية قديمة . خطّة الكتاب ، أو الحوارات ، شديدة التنظيم والإحكام ، تشي بعقل أستاذ جامعي ياباني مولع بالتنظيم والتبويب ، ففي مقدمة الكتاب يقدّم Hamada ثبتًا بالموضوعات التي تناولها المُحاوَرون لدى تحليلهم ليقظة فينيجين . أسئلة الحوارات واحدة رغم تعدد الضيوف ، وهي تسير على وتيرةٍ واحدة ، ربما لتجميع الإجابات في النهاية ووضعها في مصفوفة بيانية حسابية للحصول على نتائج جديدة .

تخيّرتُ من ضمن صفحات الكتاب ثمانية أسئلة أساسية تكرّرتْ بنصّها على مدار الحوارات .

هل يُمكن قراءة يقظة فينيجين من البداية للنهاية؟ هل في الكتاب مقاطع عصيَّة على الفهم؟ هل استطعتَ فهم الحبكة وأنتَ تقرأ الرواية؟ هل ثمّة فائدة تُرجى من قراءة يقظة فينيجين؟ هل كانت قراءة يقظة فينيجين تجربة ممتعة؟ ماذا أراد جيمس جويس من وراء كتابة يقظة فينيجين؟

رغم عدم معرفتهم الشخصية ببعضهم البعض ، يتفقُ جميع الأساتذة الذين حاورهم البروفيسور الياباني على إجاباتٍ شبه متطابقة ، وهي أنَّ الرواية قابلة للقراءة من البداية إلى النهاية ، ولكن على القارئ أن يحرّرَ عقله من كل ما قرأ من قبل ، ومِن كل أنماط الحبكات الروائية والسردية التي مرّت عليه . عليه أن يتحلّى بالصبر ، وأن يتخيّلَ دومًا شكل الدائرة وهو يقرأ ، أن يُمسكَ قلمًا ويضع نقطةً ويدور بالقلم على الورقة بشكلٍ دائري ليصنع دائرةً مُحكمة الرسم قدر الإمكان .

كما اتفقوا على أنَّ قراءة يقظة فينيجين هي تجربة ممتعة ، إلا أنَّ المُتعة ليست في السرد الروائي بقدرِ ما كانت في الانطباع الذي استطاع جويس أن يخلقه في ذهن القارئ . وقال أحدهم : «أنتَ تعلم أنَّ جاك لاكان و جاك ديريدا تحدّثا كثيرًا عن يقظة فينيجين ، وإن لم يقرآ الرواية كاملةً» . المهمّ ما يصل إلى ذهنك من تأثير وشعورٍ بالفضول . كما ذهب معظمهم إلى أنّه من المستحيل فهم جميع أجزاء وعبارات يقظة فينيجين ، وربما هذا الغموض هو الذي يقودُ القارئ إلى حالة الفضول المزعج اللذيذ

الذي يدفع القارئ للاستمرار في قراءتها .

بالنسبة إلى السؤال الأهم في هذه الحوارات : ما الذي أراده جويس من وراء كتابة رواية مثل (يقظة فينيجين)؟

يقول أستاذ جامعي متخصّص في أعمال الكاتب الأيرلندي : «أعتقد أنَّ جويس أرادَ أن يزجَّ بنا إلى حالة الحُلم ذاتها ، من خلال توسيع مجموعة محددة من الأحداث التي نراها في حالة اليقظة . خلقَ جويس حالة اندماج مستحيلة داخل الحُلم ، هي تلك الحالة التي تخرسُ فيها قدراتنا اللغوية أو تصاب بالشلل ، وتتوهّج فيها قدرتنا على التخيّل والشعور . أرادَنا جويس أن نمرَّ بالتجربة التالية : كيف سيكون الأمر لو أننا امتلكنا «لا وعيًا» منظمًا في بناءٍ مثل بناء اللغة ، أو العكس ، ماذا لو أنَّ اللغة نُظمتْ في بناءٍ أشبه ببناء اللا وعي» .

قراءة (يقظة فينيجين) لا تتطلّبُ من قارئها ، المصاب بأرقٍ مثالي وفقًا لتعبير جويس ، إلا أن يتخلّصَ من التزامه بفهمٍ الأدب من خلال العقل وحده ، متأسيًا برؤية مُلهم جويس في هذه الرواية ، أقصد الفيلسوف الإيطالي فيكو حين قال إن الإنسان في عملية اكتسابه للمعرفة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يعتمد على العقل وحده ، وإنما يحتاج إلى جميع ملكاته الأخرى ، أن ينفتحَ على حواسّه ، أن يكون مستعدًا لكلّ فهم وكل تأويل ، أن يقولَ «نعم» لكل شيء ، وهي آخر كلمة في «يوليسيس» جويس .

خوسيه ليثاما ليما:
رواية باراديسّو:
المعنى للقارئ.. لا للمؤلف

في ٥ من أغسطس ١٩٥٧ بعث خورخي لويس بورخيس برسالةٍ إلى الروائي الكوبي (خوسيه ليثاما ليما) ، يُخبره فيها «باقترابه الوشيك من فهم رواية «باراديسّو» رغم صعوبتها وتعقيدها» . تكرّر الأمر نفسَه في رسالةٍ كتبها خوليو كورتاثار إلى (ليما) عن الرواية ذاتها ، وقال إنّه يشعر بعد قراءة أجزاءٍ من الرواية أنها أشبه بمذكّرات (أبي الهول) -إشارةً إلى الغموض البالغ- وحذّر من احتمالية ألا يفهم القارئ أي شيءٍ على الإطلاق . نتحدّث هنا عن بورخيس سلطان جزيرة المتاهات ، وخوليو كورتاثار مؤلّف لعبة الحجلة ، فما بال قارئ رواية باراديسّو؟ رغم قلّة أعماله الأدبية وعدم ذيوع صيته ، مقارنةً بنظرائه من كبار أدباء أمريكا اللاتينية ، فإنَّ النقاد يعتبرون الأديب الكوبي خوسيه ليثاما لثما (١٩١٠-١٩٧٦) ، واحدًا من أعظم كتاب الشعر والنثر في أمريكا اللاتينية في القرن العشرين وأكثرهم تأثيرًا على مسار السرد العجائبي في أدب أمريكا اللاتينية .

وُلد ليما لأبٍ كان يعمل ضابطًا بالجيش ، وتوفّي حين كان ليما في التاسعة من عمرِه ، مما عمّقَ شعوره بالوحدة ، ثمّ ضاعف هذا الشعور إصابة ليما بالربو المُزمن (مثله مثل سلفه مارسيل بروست) ، مما دفعه إلى لزوم المنزل والانغماس في القراءات الطويلة المعمّقة ، فبدأ في قراءة الكيخوته لسيرفانتس وهو في سنّ التاسعة وأكملها ببروست وكافكا وجويس . لم يبرحَ ليما وطنه كوبا إلا لفتراتٍ قصيرة في رحلاتٍ إلى الولايات المتحدة والمكسيك وجامايكا . في منتصف الثلاثينيات ، بدأت فترة التوهج الإبداعي لدى ليما ، حيث كتب عددًا من القصص القصيرة ذات الطابع الحُلمي السريالي ، يسيطر عليها الولع الغامض بالأمطار والموج سيطرةً لافتة ، ولم يُترجم الكثير من قصصه إلى العربية ، فقد تُرجِمت قصةٌ واحدة بعنوان (الهاربون) ، نشرها المترجم اللبناني عيسى مخلوف في مجموعة صدرت عن سلسلة (ذاكرة الشعوب) . يعدّ ليما نفسه شاعرًا بالأساس ، وقال إنّه لم يرَ نفسه سوى شاعرًا كتب قصيدةً تحوّلت إلى رواية ، وبالتالي يُمكن أن نعدّ رواية باراديسو قصيدةً نثرية طويلة ذات أسلوب «باروكيّ» بامتياز . ولم يترك سوى روايتيْن ضخمتيْن ، هما (الفردوس ١٩٦٦) ورواية (أوبيانو لوكاريو ١٩٧٧) ، والتي ينظر إليها كجزءٍ ثانٍ من رواية (الفردوس) ، نُشرت في المكسيك بعد وفاته . يُقال إن من السذاجة بمكان أن يبدأ المرء حديثه عن رواية (باراديسّو) بالعبارة

المكرّرة : «تدور أحداث الرواية عن . . .» . صحيحٌ أنَّ ليما اتكأ على سنوات طفولته المعتلّة وفقدانه المبكّر لأبيه ومعشوقه الأول وطنه كوبا ، متخذاً إياها نقاط ارتكاز ليشيد فوقها عالمه الروائي ، إلا أنّ القارئ كلما تقدّمَ في القراءة سرعان ما يكتشف أنَّ الزمام يفلتُ من يديه تدريجيًا ، فيتيه في أروقة عوالم مُعتمة .

في هذه الرواية تحتل القصّة مرتبةً ثانويةً إذا ما قورِنَت بلغة السرد الشعرية . لا يختلف ناقدٌ ولا قارئ على حقيقة أنَّ ليثاما ليما كان يستعرض عضلاته اللغوية والسردية والمعرفية الموسوعية دونما مبالاة بالقارئ/الناقد ، فما كان يعنيه في المقام الأول هو شعرية السرد وهيمنة الخيال في محاولةٍ لاستعادة فردوسه المفقود ، أي سنوات الطفولة والصِبا ووطنه كوبا ، استعادةً قوامها الأساطير . وسيّان إن أتى المعنى أو إن لم يأتِ أبدًا .

بالمفهوم المدرسي الكلاسيكي ، يُمكن وصف الرواية بأنّها من روايات الـBildungsroman ، تلك الروايات التي ترصدُ تطوّر شخصية البطل ونموّها منذ سنوات الطفولة المبكّرة حتى مرحلة الشباب ، وأطوار اكتشاف الصداقة واللّذات الحسّية وصولاً إلى مرحلة النضج واكتشاف الذات الأدبية والانجذاب إلى الشعر ، إلا أنّها ، في الوقت ذاته ، تخرق سفينة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ، فيغيب البناء السردي التصاعدي المُحكَم ، وتختفي الحبكة ، لتسبحَ الرواية في عوالم حُلمية سريالية تفتقد الترابط

المنطقي للأحداث ، ولا تهتمُّ بالمسار الزمني ولا بالحبكة الدرامية ، بقدرِ اهتمامها بمحاولة استعادة الفرودس المفقود ، كأنَّ المؤلف لا يعنيه القارئ التقليدي المبتذل الذي ينتظر هبوط المعنى من السماء وهو جالسٌ في مقعده ، بقدر ما يعنيه القارئ الذي يقفز محاولاً التقاط روح التجربة ليعيدَ تخيّلها ، وليصنعَ المعنى بنفسه ولنفسه .

بطل الرواية هو خوسيه ثيمي (وتعني خوسيه هو أنا) ، الذي يستعرض سنوات الطفولة مع أسرته في كوبا ما قبل كاسترو ، حيث يأتي ذكر الثورة الكوبية ذكرًا هامشيًا في الأحداث . ومع تقدّم الأحداث يتحوّل كل فصلٍ من فصول الرواية إلى طقسٍ شعائري ذي ملامح أسطورية ، فيمنح ليثاما ليما شخوصَ روايته ، الذين هم في الأساس أفراد عائلته ، أسماءً رمزية ، ثمّ يلبسُ كلَّ شخصية قناعًا وراء الآخر ، وحكايةً وراء الأخرى ، فتتحوّل الشخصيات/أفراد العائلة في نهاية المطاف إلى أنماط بدائية أولية بالمعنى الذي أشار إليه كارل جوستاف يونج . يعيدُ المؤلّف سرد مراحل تكوين بطله خوسيه ثيمي (خوسيه ليما) في مُحيطه العائلي وتأثره بفقد والِده في سنّ مُبكِّرة ، ثمّ في سنوات التلمذة ومحاولات كتابة الشعر (طالما وصف خوسيه ليثاما ليما نفسَه بأنّه شاعرٌ في الأساس) .

يدور محور الرواية فوقَ عجلةٍ ثلاثية اسمها ثلاثية الميلاد ، والموت والبعث ، وترتدي شخوصها أثوابَ الأبطال الأسطوريين

في الميثولوجيا الإغريقية ، فتتراوح الشخصيات بين الأمّ العظيمة (ربّة الآلهة= الجدّة) ، الابن العاشق الباحث عن النشوة والابتهاج ديونيسيس ، البطل المُرتحل يوليسيس ، الشاعر الفنّان أورفيوس ، إلخ ، مستدعيًا تفاصيل حياته الشخصية لرسم ملامح كل شخصية روائية ، وهكذا على مدار الرواية تتحول محطات حياته العائلية وعلاقته بأسرته إلى عِقد مستدير ينتظم في حبّاته أبطال الأساطير وشخصيات الكتاب المقدّس ، بل إنّه يستعير في بعض الفقرات رموزًا من البوذية ، ويوظّفها داخل نصّه في محاولته كمؤلف ، أو كبطل متخفٍّ في الرواية تخطي الصعوبات والمشكلات التي يواجهها البطل في رحلته ونموّه .

رواية (باراديسّو) رواية مُعقدة ومُرهقة ، تعتمد على الصور الشعرية والبلاغية في سرد الأحداث ، أكثر من اعتمادها على الخطاب المنطقي ، لا تبوح بأسرارها ورموزها من القراءة الأولى ، وربما ولا الثانية ولا والثالثة ، إلا أنّها تهبُ نفسها للقارئ الصبور الذي ينحّي المؤلّف جانبًا ، ليقومَ بدوره في تشييد عالم موازٍ لعالم الرواية ، أن يتخيّل القارئ طفولةً أخرى . هل يُمكن لقارئ أن يفهمَ (باراديسّو)؟ على موقع Goodreads يشبّه أحد قرّاء الرواية فهم حبكة (باراديسّو) برجلٍ يحاول إغواء امرأة ، فيلاطفها بنعومة وبصبرٍ وطول بال ، مُحاولاً إيقاعها في حبائله ، فيفوزُ بقلبها إذا صبرَ ، ويخسرها إذا يأسَ . وعن الرواية نفسها ، سُئِلَ الكاتب والشاعر الإيطالي كارلو إيملو جادّا (١٨٩٣-١٩٧٣)

عن سبب هذا الأسلوب الباروكي (نسبةً إلى أسلوب فنّ الباروك الممتلئ حدّ التخمة بالزخارف) ، فأجاب أنّ العالم نفسه باروكي ، غامض ، متكلّف ومعقّد ، أفلا يكون الأدب الذي نكتبه عن العالم بالطريقة نفسها؟ عبارات ليما في الرواية محمّلة بإشارات لا تنتهي ، إشارات دينية وميثولوجية وفلسفية وفنيّة عميقة ، قد تبدو للوهلة الأولى بعيدة الصِلة عن محور الرواية ، إلا أنّها ، في حقيقتها ، جزءٌ مُكملٌ للمعنى . باراديسّو هي رواية المستحيل ، والمستحيل هنا هو المعنى المراوغ ، غير القابل للظهور ، لا عن طريق قراءة النصّ ، ولا عن طريق تأويله . هو المعني الذي يخلقه كل قارئ بنفسه ولنفسه . ولكن . . . أين الفردوس في كلّ ذلك؟ الفردوس هنا -حسب مفسّري خوسيه ليثاما ليما- هو حُلم يتلقفه القارئ بيديه ، بعد سقوطه من عقل المؤلف ، فيعيد القارئ حُلم الحُلم بطريقته .

ويبدو أنّ قدَر كل أدب عظيم ، بل وغاية كل فنّان حقيقي أن يتركَ بِضعةً من فردوسه المفقود يومًا قبل مغادرة الحياة ، أتحدّث هنا عن (يوليسيس) لجويس ، و(طائر الليل البذيء) لخوسيه دونوسّو ، و(البحيرة) لكاواباتا ، و(القصر) لكافكا ، وبالطبع (البحث عن الزمن المفقود) لبروست . رواية (براديسّو) تنتمي إلى ذلك الأدب الذي يأتي فيه المؤلف بالكلمات ، بينما يأتي فيه القارئ بالمعنى إذا استعرنا تعبير (أومبرتو إيكو) .

رواية هيرتسوج لسول بيللو:
لمَن نكتب الرسائل؟

في الجزء الأول من موسوعة أدباء أمريكا للدكتور نبيل راغب (دار المعارف- بدون تاريخ) ، يُوصَف سول بيللو (١٩١٧-٢٠٠٥) ، الأديب الأمريكي ، ذو الأصول الروسيّة بأنّه أديب كبير بسبب حصوله على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٧٦ ، لكنّه لا يرقى إلى مصافّ كبار الأدباء الأمريكيين الذي حازوا الجائزة ، مُشيرًا إلى وليام فوكنر وشتاينبك وهيمنجواي وأونيل .

يقلّل د . راغب من شأن بيللو ، والسبب هو انغلاق عالم بيللو على مناقشة قضايا الأقليّات اليهودية داخل المجتمع الأمريكي . هاجر بيللو إلى الولايات المتّحدة بسبب الحرب العالمية الثانية ، وتلقّى تعليمه الجامعي في جامعتَي شيكاجو ونورث ويستيرن . بدأ نشر أعماله الأولى سنة ١٩٤٤ برواية (الإنسان المتأرجح) ، ثم تلاها بروايته الشهيرة (مغامرات أوجي مارتش) ١٩٥٣ التي حاول بها مضاهاة تحفة مارك توين مغامرات هاكلبري فين ، ثمّ رواية (هيرتسوج) ١٩٦٤ التي نالت جائزة الكتاب الوطني .

هل تستمرّ نظرة القارئ إلى هذا الصنف من الأدب إذا قرأ

رواية (هيرتسوج)؟

تمثل رواية هيرتسوج نقلةً نوعية في النمط الروائي الذي يكتبه بيللو . نُشرت الرواية سنة ١٩٦٤ ، واستقبلها المحيط الأدبي الأمريكي وقتها باعتبارها إعلانًا عن انتقال بيللو من الدائرة النخبوية الضيّقة إلى الفضاء العام والانتشار الجماهيري ، فقد احتلّت الرواية صدارة (البست سيللر) لمدّة اثنين وأربعين أسبوعًا متواصلاً وفقًا لتقييم صحيفة نيويورك تايمز وقتها . القصّة مَحكية من منظور الراوي الشخصي ، د . هيرتسوج ، الذي يعتمد على تقنية الرسائل في إخراج الأفكار التي تسيطر عليه . لا يغيب عن أي قارئ للرواية مقارنة بطلها موسى هيرتسوج بمؤلّفها سول بيللو ، فكلاهما يهودي الأصل ، وكلاهما مهاجرٌ من روسيا ، وكلاهما عاش فترةً من الوقت في شيكاجو . كان سول بيللو يقول دائمًا : «لا يدرك الناس إلى أي حدّ يعيشون في قبضة الأفكار» ، مؤكّدًا أننا نحيا وسط الأفكار أكثر من حياتنا وسط الطبيعة والناس ، فيترجم موسى هيرتسوج بطل الرواية هذه النظرة ترجمةً أمينةً وفيّة للأصل .

يدور محور الرواية حول د . موسى هيرتسوج ، وهو أستاذ جامعي في منتصف الأربعينيات ، يعاني أزمة نفسيّة عنيفة بعد فشل زواجه الثاني وانفصاله عن زوجته مادلين بعد خيانتها . يحاولُ البطل بعد واقعة الطلاق تأمل حياته التي تسرّبت من بين أصابعه سنةً وراء الأخرى ، متأملاً إخفاقاته وإحباطاته .

يوظّف بيللو تقنية الرسائل توظيفًا جيّدا ، فالرسائل هي وسيلة البشر الوحيدة للتواصل مع الآخرين ، كما كانت وسيلة السماء للتواصل مع الأرض . يحرّر د . هيرتسوج رسائل إلى البشر كافّة ؛ بدءاً من أفراد عائلته وأصدقائه وزملاء العمل وتلامذته في الجامعة ، وصولاً إلى كتابة رسائل مُتخيّلة ذات مغزى فلسفيّ ، إلى مفكّرين روحيين وقادة سياسيين ، من بينهم غاندي ومارتن هايديجير ، ومارتن لوثر كنج ، وآينشتاين والرئيس الأمريكي آيزينهاور . بعض المُرسَل إليهم على قيد الحياة ، والآخر فارقها منذ زمن ، ولا فرق بين مَن بقي ومن رحل ، المهمّ هو الاستمرار في كتابة الرسائل . لكنّ الرسائل تظلّ دومًا غير مُكتملة ، مبتورةً مثل روحه ، مُكبّلة مثل عقله ، أسيرة أدراج مكتبه ولا تفارقها أبدًا . لا يجمع الرسائل سوى رابطٌ واحد هو الإحباط الشديد ، والاعتذار المتكرّر إلى الجميع ، إلى كلّ مَن أخطأ في حقّهم طوال حياته . اللافت أنّ أسلوب كتابة الرسائل كلاسيكي يعودُ إلى القرن الثامن عشر ، كأنّ المؤلّف يبعثُ ، هو الآخر من وراء الستار ، رسالةً إلى المتلقي مفادها أنّه لا يطمح إلى بنية روائية مبتَكَرة ، ولا يسعى إلى أن يصنع من (هيرتسوج) بطلاً في عيون الآخرين . تبقى البطولة حُلمًا بعيد التحقّق ، بل سرابًا كاذبًا .

الحياة لا تضم تحت جناحيها أبطالاً ، بل نعاجًا بين الذئاب .

يستمرّ هيرتسوج في تحرير رسائله ، فالمهمّ هو أن نكتب بالرسائل .

تحفل الرواية بشخصيات كثيرة وثريّة ، مادلين الزوجة الخائنة ، ورامونا الشهوة المتّقدة ، وغيرها ، وهي شخصيات مهمّة ومؤثرة ، هي أيضًا مراحل في حياة البطل يكتشف من خلالها نفسَه .

رواية هيرتسوج هي رحلة حقيقية لاكتشاف الذات . كانت مشكلة هيرتسوج الرئيسة هي صراعاته الداخلية وعدم فهمه لنفسه ولخطاياه في الحياة ، وربما كان ذلك سبب كتابة الرسائل . ونكتشف على مدار الرواية أنّ تلك الصراعات مصدرها القناع الذي كان يرتديه هيرتسوج أمام الجميع ، القناع الذي يُظهر عكس ما يُبطن ، فهيرتسوج ، رغم تحقّقه المهنيّ ، ومكانته الاجتماعية المرموقة ، وشجاعته أمام الآخرين ، شخصٌ أناني ونرجسيّ ، مُعتدّ بذاته حدّ الغرور ، لا يتوقّف عن جلد نفسه باستمرار ، يجرح مَن يحبّهم صباحًا ، ويلومُ نفسَه طوال الليل على إلحاق الأذى النفسي بهم .

والرسائل واضحة ؛ ففي رسالة يبعث بها هرتسوج إلى ألبرت آينتشتاين ، يسأله فيها : «*عزيزي آينشتاين . . لماذا يكرهني الجميع؟ يأتيه ردّ آينشتاين : «عزيزي هيرتسوج . . لأنكَ مُزعج*» .

واحدةٌ من أهم الأفكار التي تطرحها رواية هيرتسوج هي أنّ مكافحة الإنسان للبقاء في الحياة تكمن في امتلاكه وعيًا قويًا بأن الصراعات الداخلية داخل عقله ما هي إلا جزء من تكوينه لك»ابن آدم» .

تلحّ الرواية على قارئها بأن يتحلّى بالصبر على وجوده وسط البشر، كونه إنسانًا يعني بالضرورة أن يكون (حمّال أسيّة). يقدّم بيللو حلاً يتّسق مع الفكرة العامّة للرواية. نلمح ذلك في كثيرٍ من عبارات هيرتسوج التي يوجّهها في رسائله:

«لا تبكِ أيها الأحمق.. اختر الموتَ أو الحياة.. ولكن لا تسمّم كل شيء في طريقك».

«عليكَ أن تحارب كي تصون حياتكَ.. هذا هو الشرط الأساسي كي تحتفظَ بها».

«كل كنز مُحاطٌ بوحوش تحميه، وهو ما يجعل للكنز قيمة».

«الاستعداد للإجابة عن كلّ الأسئلة دليل حاسمٌ على الحماقة».

يرفض هيرتسوج طوال الرواية أن يسلك الطريق السهلة لمعرفة نفسه، نائيًا بنفسه عن الكليشيهات الجاهزة المُبتذلة لوصف ذاته: عَدمي، رومانسي، سادي، إلخ، مُفضلاً عليها الطريق الوعرة، طريق التكيّف مع الحياة، الاستسلام لثنائية الفشل والنجاح، الحبّ والكُره، العمى والبصيرة، وهذا عملٌ من أعمال القلب، لا العقل كما يقول التراث الصوفيّ. في التراث اليهودي القبّالي الأثير في أعمال سول بيللو، كما في التراث العرفاني، نتعلّم أنَّ الاسم هو بداية المعرفة، ومَن لا اسم له لا وجود له. اسم بطل الرواية هو (موسى هيرتسوج)، الاسم

الأول موسى ، نبيّ الله الذي ارتكب جُرمًا غير مقصود في شبابه ، لكنّه كان نقيًا طاهر القلب ، فكان كليم السماء . أما الاسم العائلي فهو Herzog ، وتعني كلمة Herz في اللغة الألمانية (قلب) . رسالةٌ مُضمَرة يحملها العنوان . لن يعرف قارئ الرواية ما إذا كان هيرتسوج قد نعِم بالسعادة الحقيقية في نهاية رحلته أم لا . السعادة عُمرها قصير لأنّها ابنة الحياة ، والحياة أقصَرُ عُمرًا . لكنّ القارئ يستشعر كذلك لحظات بهجة قويّة ومؤقتة تجتاح هيرتسوج ، في المشهد الذي يفتح فيه نوافذ منزله كلها مرّة واحدة ، فتغمر أشعّة الشمس محيط المنزل بأكمله . يعي هيرتسوج جيدًا -باعترافه في الصفحات الأخيرة- أنّ الحياة ما زالت تحمل له مزيدًا من الشقاء ، وهذا طبيعيّ ، إلا أنّه يعتزم قبول الألم ، وعدم الاستسلام لشعور الإحباط الذي مَردّه رغبته الساذجة في سعادةٍ أبدية لا تزول . «**أعثرُ على سعادتي في ترك الاختيار ، وفي القبول الهادئ للواقع كما هو**» . تنتهي رواية بيللو بالعبارة السابقة ، ويقرّر هيرتسوج بعدها التوقّف عن كتابة الرسائل .

إيتالو كالفينو:
الهروب من القنافذ

في مقال قديم أُعيد نشره قبل أسبوعين بمناسبة ذكرى ميلاد الروائي إيتالو كالفينو (١٩٤١ - ١٩٨٥) ، يدرس الكاتب الإيطالي الكبير صنفيْن من الكُتاب : الكاتب الثعلب والكاتب القنفذ . التشبيه قديم ، وهو بيت منسوب إلى الشاعر الإغريقي آركيلوكوس يقول فيه : يعرف الثعلب أشياء كثيرة ، لكن القنفذ يعرف شيئًا واحدًا كبيرًا .

تعليق كالفينو جاء ردًا على الناقد الأدبي الإيطالي جيدو آلمانسي (١٩٣١ - ٢٠٠١) ، الذي كتب مقالاً يناقش فيه المقولة ذاتها في معرض تحليله لبعض آراء المؤرّخ والفيلسوف الاجتماعي الإنجليزي إشعيا برلين (١٩٠٩ - ١٩٩٧) ، الذي طوّر هذه المقولة ليؤسّس عليها مبادئ نظرية في علم السلوك (سلوك الثعالب وسلوك القنافذ) ، أي السلوك الذي يسعى وراء أشياء كثيرة متنوعة ، والسلوك الذي يتبنّى رؤية داخلية محددة تتسم بالثبات والشمولية . بالرجوع إلى مقال إشعيا برلين ، الذي عرضت له صحيفة الجارديان بتاريخ ٦ من أغسطس ٢٠١٦ ، نجد أن الرجل يعطي نماذج لممثلي كل مدرسة : الكتّاب

القنافذ يمثلهم دانتي ودوستويفسكي وإبسن ومارسيل بروست ، بينما يمثل الثعالب شكسبير وبلزاك وجوته وموليير .

يعارض كالفينو هذا المبدأ بقوله إنّ ثنائية (الكاتب الثعلب- الكاتب القنفذ) ستقودنا إلى تصنيف مغاير تمامًا لتصنيفكَ (مخاطبًا آلمانسي) ، هذا إذا ما اتفقنا على تعريف الكاتب القنفذ بأنه الكاتب الذي تتبنى أعماله نسقًا فكريًا وأسلوبيًا واحدًا وثابتًا ، بينما يتخذ الكاتب الثعلب استراتيجيات سردية وأسلوبية مرنة ومتباينة وفقًا لظروف العمل وشخوصه . « . . لنضرب مثلاً : آلبرتو مورافيا نموذج واضح للكاتب القنفذ ، من حيث محافظته على نسق فكري واحد لا يتبدّل ، أيًا كان الموضوع ، وأقصد هنا سواء من لغة السرد ومن ناحية الأفكار ونظرة الكاتب العامة إلى العالم ، بينما أغير أنا (أي كالفينو) من أسلوبي ومنهج كتابتي من عملٍ إلى آخر ، لأنني أومن بأنّكَ لن تستطيع أن تنزل النهر نفسه مرتين . يضيف كالفينو : الحقيقة أنني كاتب ثعلب ، رغم أنني أحلم بكوني قنفذاً في جميع أحلامي ، ورغم أني أحاول كتابة أعمال تحذو حذو القنافذ ، إذا تأمّلتَ كل عملٍ منها على حدة» .

يسوق كالفينو مثلاً آخر ، وهو المخرج والكاتب الإيطالي باولو بازوليني ، الذي وصفه بالثعلب بسبب تبنّيه استراتيجيات فنية وجمالية تختلف من عمل لآخر (الكتابة بالعامية أحيانًا ، والعودة إلى البلاغة الكلاسيكية القديمة أحيانًا أخرى) ، لكن

رؤية بازوليني للعالم تبقى -رغم تنوعها- متماسكة في نسق فكري واحد .

يلاحظ كالفينو في المقال نفسه أن ثنائية الكاتب القنفذ/الكاتب الثعلب غير صالحة للتطبيق على الأجناس الأدبية كافّة ، وعلى الأخصّ على الأدب الإيطالي المعاصر ، فيشرح :

«أعتقد أن المقصود بمنهج الكاتب القنفذ هو توظيف عدد محدود من التقنيات والأساليب السردية والتعبيرية ، وهو ما يمكن أن يُعدّ ، في الوقت ذاته ، نقطة قوة باعتباره مرادفًا لانغماس الكاتب في ذاته في محاولته الكشف عن مناطق بكر لا يعرفها عن نفسه . بينما المنهج التجريبي في الإبداع ، المنهج غير الخاضع لفكرة أو نسق مُسبقيْن ، المنهج الذي يسعى صاحبه لأن يعيش حيوات عديدة متناقضة ، هو أسلوب الثعالب الذي أمثله أنا» .

يعود كالفينو إلى مقولة الفيلسوف البريطاني إشعيا برلين ، مُحاولاً تأويلها لتخدم حُلمه القديم الذي كان يحلُم فيه على الدوام بكونه كاتبًا قنفذًا فيقول : «الحقيقة أنّ مقولة إشعيا برلين صالحة للتطبيق على الأعمال الكلاسيكية العظيمة التي من خلالها يمكن إدراج الكاتب القنفذ تحت مظلّة الكتاب الكِبار ، الذين يكتبون عملاً واحدًا عظيمًا ، أقصد تلك الأعمال التي تعرف شيئًا واحدًا عظيمًا تسعى إليه طوال حياتها» في إشارة إلى مقولة آركيلوكوس .

بقليل من البحث في رسائل كالفينو ، المنشور بعضها على شبكة المعلومات ، نلاحظ أن الحُلم الأكبر لديه تمثل في محاولة الخروج من عباءة جنس سرديّ بعينه خشية الوقوع في أسره طوال حياته ، أي الهروب من حُلم القنافذ . ففي رسالة مؤرّخة في ديسمبر ١٩٤٩ بعث بها كالفينو إلى الناقد الإيطالي جينو بامبوليني الذي كتب مراجعةً لمجموعة كالفينو الثانية (الغراب يأتي أخيرًا) ، يقول : «*مشكلتي اليوم هي كيفية الهروب من الحدود التي فرضها عليّ ذلك النوع من الكتابة ، أقصد من حصري داخل إطار كاتب المغامرات والحكايات الخرافية والهزلية ، حصرًا لا أتمكن معه من التعبير عن نفسي ، والتعرّف إليها*» .

وفي رسالةٍ أخرى بتاريخ مارس ١٩٥٠ أرسلها كالفينو إلى الروائية الإيطالية الكبيرة إليسا مورانتي ، يقول :

«*الحقيقة أنني بالفعل سجين نمط محدد من الكتابة ، ولا بديل عن الهروب من ذلك النمط مهما كلفني الأمر ، أنا لا أسعى إلى كتابة عمل مختلف ، بل إلى تحطيم ذلك الإيقاع السردي المتكرر ، وإلى التخلّص من الأصداء التي تصدح بها عباراتي*» .

يبدو أن تأرجح كالفينو بين نمطي الكتابة السابقيْن ، وهروبه من حُلم القنافذ الذي كان يُطارده ، استمرا حتى نهاية حياته ، ففي كتابه النظري الأخير (ستّ محاضرات للألفية القادمة) ،

الذي انتهى منه عشية سفره لإلقاء المحاضرات في جامعة هارفارد بحسب أرملته استير كالفينو ، ولكنّه تُوفي قبل السفر إثر نزيف حاد في المخ ، يضع كالفينو نظرته العامّة لجماليات الأدب ، ويُجمل فيه عصارة تجاربه الإبداعية المعرفية في ستّ محاضرات مكثفة . عناوين المحاضرات هي : الخفّة ، والسرعة ، والدقة ، والوضوح ، والتعدّدية ، وهي صفات لا يُمكنها إلا أن تصف ثعلبًا ، خفيف الحركة ، سريع الإيقاع ، دقيق التصويب ، واضح الهدف ، متعدّد الحيل . في هذا الكتاب يحاول كالفينو استكشاف مواطن الجمال في الأدب ، متسائلاً ما الذي يصنع الأدب الحقيقي؟ وعلى مدار صفحات الكتاب الصغير (١١٨ ورقة من القطع المتوسّط) ، بترجمة د . محمد الأسعد ، يناقش كالفينو المبادئ السابقة التي هي خصال الكاتب الثعلب المتعدّد المتحوِّر ، الذي طالما طمحَ كالفينو لأن يسكن مخيّلته . محاضرات الكتاب في مجملها تنويعات على لحن واحد : لتكن متعددًا مثل الكون ، إذا استعرنا عبارة فيرناندو بيسوا . يختتم كالفينو محاضرته السادسة والأخيرة بالعبارة التالية ، والتي ربما كانت آخر عبارة خطّها قلمه قبل رحيله :

«ها أنا أصل إلى نهاية دفاعي عن الرواية كشبكةٍ واسعة . قد يعترض معترض بالقول إنه كلما مال العمل نحو تعدّدية الاحتمالات أكثر ، انفصل عن النواة الواحدة التي هي ذات الكاتب ، وانفصل عن نزاهته الذاتية واكتشافه لحقيقته الخاصّة

به . . ولكن . . مَن نحن؟ مَن هو كل واحد منا إن لم نكن مُركبًا من تجارب ومعلومات وكتب قرأناها وأشياء متخيّلة؟ كل حياة هي موسوعة ، مكتبة ، مخزن أشياء ، سلسلة من الأساليب ، ويمكن أن يُستبدل كل شيء باستمرار . لكن الجواب الأقرب إلى قلبي ربما كان شيئًا آخر ، فكّروا بما يمكن أن يكون عليه الأمر في حالة امتلاك عمل روائي مُتصوّر من خارج الذات ، عملٍ يسمح لنا بالإفلات من منظور الذات الفردية المحدود» .

تتعدّد إشارات كالفينو في كتابه السابق إلى خورخي لويس بورخيس ، الذي قال يومًا إن الكتابة ما هي إلا حُلم مُوجّه ، وعلى الكاتب أن يحدد انحيازاته الجمالية ، أي حُلم عليه أن يحققه ، وأي حُلم عليه أن يتجاوزه .

سجلّات عدن:
يوميات جون شتاينبِك

كان الروائي الأمريكي الحاصل على جائزة نوبل جون شتاينبك (١٩٠٢- ١٩٦٨) مُغرمًا بعبارة للفيلسوف والمنظّر الشهير رالف والدو إيميرسون (١٨٠٣- ١٨٨٢) ، طالما أوردها في رسائله تقول : «الموهبة وحدها لا تصنع كاتبًا ، يجب أن يكون وراء أي عمل يُكتَب رجلٌ قويّ» .

كانت هذه باختصار نظرة شتاينبِك لمسألة الكتابة . يعودُ شتاينبِك ليشرح وجهة نظره قائلاً : «كتبتُ عددًا كبيرًا من القصص ، لكنني ما أزلتُ أجهل آلية كتابة قصّة ، لا أعرف إلا شيئًا واحدًا : أن أجرّب حظي وأواصل الكتابة» . ينتمي شتاينبك إلى صنف الروائيين المؤمنين بأنّ الكتابة ليست لهوًا ولا ترفًا ، بقدر ما هي وقود الحياة وحطب نارها .

يقول شتاينبِك في يومياته :

«إنْ كانت الكلمات المكتوبة قد ساهمت بشيء نحو تطوير حياتنا أو حضارتنا بوجه عام ، فأظنّ أن أعظم إسهام يكمن في النتيجة التالية : الكتابة العظيمة هي مادةٌ نتكيء عليها لنواصل حياتنا ، هي أمٌ نشاورها في أمورنا كما كنا

نفعل صغارًا ، هي عصارة نستخلصها من الحياة إذا تعثّرنا ، هي قوّة نستعين بها على الضعف ، وهي شجاعة متجسّدة تشدّ من أزرنا في صراعنا ضد الجُبن والخوف» .

في كتابه (مذكّرات رواية) الصادر عن دار بنجوين سنة ١٩٩٠ ، يروي شتاينبِك تفاصيل كتابة روايته شرق عدن ، وذلك من خلال مجموعة من الرسائل التي كتبها لصديقه باسكال كوفيتشي ، الناقد والمحرّر الأدبي بدار فايكنج للنشر . اعتاد جون شتاينبِك في صباح كل يوم من أيام الفترة من ٢٩ من يناير حتى ١ من نوفمبر ١٩٥١ كتابة رسالةٍ إلى صديقه باسكال كوفيتشي ، كانت أشبه -وفقًا لتعبير شتاينبك نفسه- بالقيام بتمرينات إحماءٍ يومية قبل بداية يوم العمل .

وصف شتاينبك هذه التمرينات بأنها الطريقة التي يحافظ بها على لياقة ذراع رأسه ، ليجيد التسديد ، كأنّ الكتابة مبارزة حامية ، وعليه الاستعداد جيّدًا لِمن يبارزه . كتب شتاينبِك هذه الرسائل إلى صديقه باسكال بصفة يومية كي يوثّق فيها رحلته الشاقّة مع كتابة رواية شرق عدن ، ومسار الرواية ، وتدفّق الأحداث ، أو توقّفها ، والوسائل التي كان يجرّبها للتخلّص من حبسة الكتابة التي كانت تصيبه أحيانًا .

كتب شتاينبِك الرسائل على الصفحات اليُسرى من دفتره ، تاركًا الصفحات اليُمنى فارغةً ليدوّن فوقها أحداث رواية (شرق عدن) . كتب شتاينبك على دفترٍ أزرق ، فجاء الكتاب بمثابة

مراسلات ثلاثية ، أبطالها شتاينبك وصديقه المحرّر كوفيتشي والكتاب نفسه . وكان شتاينبِك في التاسعة والأربعين حينما شرع في كتابة هذه الرواية ، أي في سنّ ناضجة تسمح له بالتحرّر من مخاوف الكاتب المبتدئ ، إلا أنّه على العكس تمامًا ، كان يشعر كأنه يخطو أوّل خطوة في عالم الكتابة .

لنقرأ الاقتباسات التالية من يوميات شتاينبِك إلى صديقه كوفيتشي :

«تكمن قوّة الكتابة وجمالها في محاولة الروائي في العثور على رموزٍ تعبّر عما يعجز الكاتب عن التعبير عنه بالكلمات» .

«الكُتّاب أقلّ قليلاً من البهلوانات ، وأعلى قليلاً من الوحوش المدرّبة» .

«مهمّة الروائي أن يصعد ويهبط ، أن يوسّع رئة أفكاره . . أن يشجّع نفسه على الاستمرار في الكتابة» .

«ينبغي أن يكون كلّ فصل من الرواية وحدةً قائمةً بذاتها . . أيها الكاتب . . سأخبركَ بشيء : في اللحظة التي تخترق فيها روح الكتابِ عظامكَ ، ستكون قادرًا على مواصلة الكتابة ، وعندها ستأتي الحبكة وحدها دونما عناء» .

«طالما أردتُ واجتهدتُ ، وصلّيتُ إلى السماء لأكون قادرًا على الانتهاء من كتابة رواية (شرق عدن) ، وسوف نرى إنْ كنتُ قادرًا على كتابتها أم لا» .

«عزيزي باسكال . . أشعرُ بقلّة حيلة وأنا جالس لأكتب هذه الرواية ، ولا يسعني إلا أن أردّد : «صلّوا من أجلي» .

«لو أنّ في كتابة قصّة سحرًا ما ، وأنا واثقٌ أن كل كتابة تنطوي على هذا السحر ، فمرجعه أنّه لا توجد وصفة جاهزة يمكن تمريرها من شخص إلى آخر لكتابة رواية أو قصّة ، ويبدو أنّ الوصفة السحرية تكمن في أعماق كل كاتب ، وعليه أن يُخرجها ويقنع القارئ بها» .

«لا أنكر أنني أعاني دائمًا من خوف كتابة السطر الأول من الرواية ، لكن أتعلم شيئًا؟ كم هو رائع ذلك الخوف والسحر والبريق الذي يمسّ روح الكاتب حيث يضع السطر الأول فوق الورقة ، آه . . الكتابة ذلك العمل الغريب . . الغامض» .

في نهاية رسائله إلى صديقه باسكال ، وبعدما فرغَ من كتابة الرواية ، يتحدّث شتاينبك عنها كأنما يتحدّث عن روح إنسانية فارقته ، فيقول :

«الكتاب مثله مثل الإنسان ، يجمع بين الذكاء والحُمق ، بين الشجاعة والجُبن ، بين الجمال والقُبح» .

«انتهى الكتاب بغتةً . . إنه شيء أشبه بالموت . . وما أقوم به الآن قدّاس جنائزي على روحه» .

«انتهيتُ من الكتاب ، وتساورني الآن رغبة حادة في أن أجهش بالبكاء . . بات (يقصد صديقه باسكال) : أعِدْ إليّ

الكتاب في الحال . . أريد إعادة كتابته من جديد ، أو اتركني كي أحرقه . . لا تتركه وحيدًا يعاني البرد وسط الكتب وهو على هذه الحالة» .

«لعلّك تعلم جيدًا عزيزي بات أنّ الكتاب لا ينتقل من الكاتب إلى القارئ ، بل من القارئ إلى الوحوش والأسود ، أي المحرّرين الأدبيين ، والناشرين ، والنقّاد ، ورفوف العرض في المكتبات ، كأنما يُركل من قدم إلى أخرى» .

كان شتاينبك يكتب تلك الرّسائل إلى صديقه باسكال كوفيتشي على الصفحات اليُسرى من دفتره الأزرق الكبير ، تاركًا الصفحات اليُمنى فارغةً ليدوّن فوقها أحداث رواية (شرق عدن) ، كأنّ شرق عدن هي الصفحة اليُمنى حيث يكتب الرواية ، وغرب عدن هي الصفحة اليُسرى حيث يدوّن الرسائل ، فيتحوّل الدفتر إلى جنة عدن حقيقية .

لم تكن هذه هي المرّة الأولى التي يستعين فيها جون شتاينبك بكتابة اليوميات على مشقّة الكتابة ، ففي الوقت التي كتب فيه روايته الأشهر (عناقيد الغضب) ، كان شتاينبك يحرّر دفتر يوميات سرّي يسجّل فيه وقائع يومية تتعلّق بمعاناته وقت كتابة الرواية . نتحدّث هنا عن الفترة من أواخر مايو ١٩٣٨ حتى أكتوبر من السنة ذاتها . يستيقظ شتاينبك باكرًا ، فيسجّل في دفتره ما يتوقّع إنجازه ، أو على الأقلّ ما يأمل في إنجازه ، وفي المساء يُجمل الحساب الختامي لما أنجزَه بالفعل . انتهى شتاينبك

من كتابة (عناقيد الغضب) في سبعة شهور، بعدما حدّد مسبقًا مئة يوم فقط للانتهاء منها بمعدل ألفي كلمة يوميًا، بخلاف الوقت المخصّص لكتابة اليوميات. دوّن شتاينبك في دفتره تفاصيل كثيرة تتصل بظروف كتابة الرواية وتطوّرها، والطموحات والإحباطات التي كانت تراوده في أثناء الكتابة. كانت اليوميات بمثابة كاميرا دقيقة مثبّتة في غرفة الكتابة، مزروعة فوق رأسه ترصد مشاعره الحماسية أحيانًا، والسلبية غالبًا تجاه جودة ما يكتُب.

لنقرأ الشذرات التالية من دفتر يوميات رواية عناقيد الغضب:

٣١ من مايو ١٩٣٨: «سأحاول تحرير دفتر يوميات يسجّل أيام عملي في الرواية، والجهد المبذول كلّ يوم، والنجاح الذي تمكنت -قدر استطاعتي- من إحرازه.. أريد معرفة كيف تسير الأمور».

٥ من يونيو: «أشعر أنّ جهازي العصبي قد استُنزفَ تمامًا.. آمل ألا أكون عرضة لانهيار عصبيّ وشيك».

٩ من يونيو: «لا بد لهذا الكتاب أن يكون جيدًا.. بأيّ ثمن».

١١ من يونيو: «لا أملك حياةً طويلة، وعليَّ إنجاز الكتاب قبل انقضائها. للمرّة الأولى في حياتي أعمل على كتاب حقيقي».

٨ من يوليو : «كيف ستبدو الرواية بعد انتهائي منها؟ مجرد تساؤل!» .

٢٤ من أغسطس : «أعصابي تكاد تفلت منّي . . أودّ لو أنني تواريت عن الأنظار . . أين ذهب النظام الذي وضعته لنفسي؟ هل فقدت السيطرة؟»

٧ من سبتمبر : «أشياء كثيرة تدفعني نحو الجنون . . أخشى أن يتفتّت الكتاب إلى شظايا . . ولو حدث ذلك ، سأتفتّت أنا أيضًا . . ليتني لم آخذ موضوع تأليف الكتاب على محمل الجدّ هكذا ، إنه مجرّد كتاب مصيره الموت عمّا قريب ، كما سيكون مصيري أيضًا» .

٤ من أكتوبر : «كسلي الشديد يُطوّقني . . عليَّ كسر هذا الطوق» .

تسيرُ يوميات شتاينبِك على هذه الوتيرة ، عمل مستمرّ ، حرق متواصل للأعصاب وللأفكار ولُهاث أنفاس لا ينقطع . يرى دارسو شتاينبِك أنّ كتابة اليوميات بهذا المنهج الصارم لم يكن مَردّها إدمان العمل ، بقدر ما كان رغبة مُلحّة لإنجاز أهمّ عمل قد يؤديه إنسان في حياته ، يضيف شتاينبك : «حين أنهي هذا الكتاب لن أهتمّ كثيرًا بمسألة موتي أو حياتي ، لأنّ العمل الأساسي الأهمّ أُنجزَ بالفعل ، وهذا يكفي ، ولو انتهيتُ سوف آخذ قسطًا من الراحة ، قسطًا قصيرًا لن يطول ، أعلم أنّ حياتي قصيرة ، وأن عليَّ إنجاز كتابٍ آخر قبل أن تنقضي هذه الحياة» .

يواصل الروائي الأمريكي جلد ذاته ، مُستحثًا إياها لمواصلة العمل بقوله :

«كنتُ أظنّ أني أنجز يوميًا نزرًا يسيرًا جيدًا ، وبمجرّد انتهائي من الكتابة ينتابني شعورٌ بأنّ ما كتبته ليس سوى شيئًا متوسّط القيمة ، لم تكن كتابتي يومًا بالجودة التي كنت أحلُم بها ، وهو ما يشعرني بحزنٍ عميق . . أحسّ أنّ قدميّ تنزلقان ، كما كانت حياتي . . ها هو هذا كاتبٌ شاب يريد التحدّث إليّ . . ماذا تريد؟ هه . . أن تصير كاتبًا؟ ماذا يُمكنني أن أخبركَ؟ لستُ كاتبًا من الأساس حتى أنصحكَ بشيء . . أنا على يقين من شيء واحد فقط . . وهو أنّ ما كتبته رديء» .

في سنة ١٩٥٠ يرسلُ شتاينبك الدفتر إلى باسكال كوفيتشي ، مشفوعًا برسالةٍ يقول فيها : «طالما راودتني الرغبة في التخلّص من هذا الدفتر ، فالأمور التي يضمّها تصف معاناةً شخصية للغاية» .

في المقدمة الطويلة المزوّدة بشروح وتعليقات بيد المحرّر الأمريكي (روبرت دي موت) ليوميات شتاينبك ، والتي صدرَتْ عن دار فايكنج للنشر بعد وفاته تحت عنوان : أيام العمل : يوميات شتاينبك (١٩٣٨- ١٩٤١) ، يصف المحرّر اليوميات بأنّها عملٌ مُلهم للمبدعين والكتّاب الجدد ، عصارة حياة وشاهد عيان على مخاضٍ لولادة رواية عظيمة مثل عناقيد الغضب . يعثر قارئ يومياتٍ شتاينبك ، ولا سيما المهتمّ

بالكتابة الإبداعية ، على كنزٍ حقيقي ، ولكنّه كنز محاط بوحوش شرسة ؛ فالكتاب لا ينتمي إلى نوعية كتيّبات (نصائح الكتابة) الوديعة الهادئة ، بل على العكس ، الكاتب هنا وهو يخاطب نفسه لا يترفّق بها ، بل يقسو عليها ، ولا يأخذ بيدها ، بل يضرب عليها بقسوة لتواصل الكتابة . من ضمن النقاط المهمّة التي كان يؤكد عليها شتاينبك دائمًا في رسائله فكرة الانتظام اليومي في الجلوس إلى المكتب ، فهو يقول :

«في الكتابة ، تفرضُ عادة الجلوس إلى الأوراق نفسها فرضًا ، فتمارسُ بذلك تأثيرًا أقوى من تأثير الرغبة أو الإلهام . يتطلّب الأمر قدرًا من ممارسة الحزم مع النفس ، حتي تتحوّل عادةُ كتابة عدد محدّد من الكلمات يوميًا إلى نظام صارم . لا أعرف عبارة : «سوف أكتبُ حين أشعر بالرغبة في ذلك» ، فالإنسان إذا ما أعطَى نفسَه عذرًا بسيطًا للامتناع لن ينجز شيئًا على الإطلاق ، ربما ثمّة أشخاص يمكنهم العمل بهذه الطريقة ، أما أنا فلا . ينبغي لي أن أُردي الكلمات فوقَ الأوراق يوميًا ، ولا فرق عندي إذا كان ما كتبته جيدًا أم رديئًا» .

لكن شتاينبك لا يتركُ نفسه ولا الأجيال القادمة من الكُتّاب دونما أمل ، فيقول :

«ينبغي لكلّ كاتب أن يؤمن بأن ما يفعله هو أهم شيء في العالم ، وعليه أن يتمسّك بهذا الوهم حتى وإن تأكّد أنه على خطأ» .

إيريس ميردوخ:
الرسائل

حينما كانت في السابعة عشرة من عمرها سُئلتْ الروائية الأيرلندية إيريس ميردوخ (١٩١٩- ١٩٩٩) عما تنوي أن تفعله في حياتها ، فأجابت بكلمة واحدة : سأكتب ، ثمّ انقضت ستّة عقود حتى أصيبت ميردوخ بمرض الألزايمر ، فقالت : «انتهيتُ من الكتابة» .

لم تكن حياة إيريس ميردوخ سوى رحلة كتابة طويلة قطعتها بعزيمة صلبة لا تفتر ، مستخدمةً على الدوام قلم مونت بلاك كما صرّحت في إحدى رسائلها . أسفرَتْ هذه الرحلة عن ست وعشرين رواية ، وعدد هائل من المقالات الأدبية والفلسفية ، بالإضافة إلى طوفان هادر من الرسائل . لم تسلَم ميردوخ من غواية الرسائل ، فقد اعتادت -بحسب سيرتها الذاتية- الإجابة عن جميع الرسائل الواردة إليها ، اللهم إلا إذا كان المُرسِل مراهقًا تافهًا أو متطفّلاً . يُرجع دارسو ميردوخ عشقها لقراءة الرسائل وكتابتها إلى أسباب عدة ، أولها انتماء ميردوخ إلى جيل كلاسيكي كانت الكتابة بخطّ اليدّ بالنسبة إليه بمنزلة الماء والهواء ، حاجة أساسية لا يُمكن الاستغناء عنها . والسبب

الثاني هو نمط حياتها الأكاديمي الصارم . قالت ميردوخ يومًا إنها تظنّ أنها الوحيدة التي كانت تعيش مع زوجها جنوب إنجلترا دون جهاز تليفزيون .

في المقدمة التي كتبتها آرفل هورنير بالاشتراك مع آن روي لكتاب (العيش على الأوراق : رسائل إيريس ميردوخ ١٩٣٤-١٩٩٥) ، (دار جامعة برنستون للنشر- ٢٠١٦) ، تشير المحرّرتان إلى أن ميردوخ كان تستقطع أربع ساعات يوميًا من وقتها لقراءة الرسائل الواردة إليها والردّ عليها ، بل إنّها كانت تخصّص أحيانًا أيامًا بعينها ، تنقطع فيها لقراءة الرسائل والردّ عليها . لم تعتبر ميردوخ ذلك إهدارًا لوقتها ، بل تهيئةً لرحلة الجلوس الطويلة إلى المكتب للتفرّغ للكتابة . تُخبر ميرودخ صديقتها القديمة الفيلسوفة البريطانية فيليبا فوت : «يمكنني أن أعيش على الأوراق» . عنوان الكتاب مأخوذٌ من رسالة تعود لسنة ١٩٤٦ إلى صديقها السابق ديفيد هكس ، تقول فيها : «للكلمات أهمّية بالغة عندي لدرجة أنني أعيش على الأوراق» .

الكتاب هو أول عمل يضمّ مختارات من رسائل ميردوخ التي تُعرض على الجمهور للمرّة الأولى . يحكي الكتاب أسرارًا كثيرة تتّصل بالحياة الشخصية للروائية وأستاذة الفلسفة ، فضلاً عن علاقاتها المتعدّدة التي لم تقتصر على محيط الأصدقاء والتلامذة فحسب ، بل امتدّت لتشمل كُتّابًا مشهورين مثل الألماني إلياس كانيتي ورايموند كوينو وغيرهما بحسب مقدمة

هورنير وروي . الكتاب مُقسَّم إلى فصول مرتبّة ترتيبًا زمنيًا دقيقًا ، وتسبق كل فصل مقدمة بيد المحرّرتيْن .

تقول محرّرتا الكتاب في المقدمة : «على عكس السير الذاتية التي ترسم بورتريهات شخصية متماسكة لشخوصها ، تقدّم الرسائل صورة مغايرة لمؤلّفها ، الأمر أشبه بصورة يراها شخصٌ ينظر إلى المؤلف من خلال أنبوب يحوي خرزًا ملونًا ، فيؤدي القارئ دور المتفرج الذي ينظر من أحد أطراف الأنبوب ، بينما يدخل الضوء من الطرف الآخر منعكسًا على الخرز الملوّن ، فيخلق صورًا مختلفة متباينة لشيء واحد» .

تضيف المحرّرتان : «في نمط الرسائل يجيب المؤلف على أشخاص مختلفين بإجابات مختلفة عن سؤالٍ واحد وفي يوم واحد . إلى أيّ حد يكشف ذلك عن شخصية الروائي؟ الحقيقةً أنّ ميردوخ كانت من ذلك النوع ، تكشف عن أشياء من حياتها ، وتظهر أخرى ، تُفشي أسرارًا وتُخفي أخرى» .

لغة الرسائل ومضمونها يتّسمان بالتنوع الشديد ؛ ضحك ولعب وجد وحب ممزوج بقطرات فلسفية مركّزة ، لغة شاعرية حسّاسة أحيانًا ، وصارمة مختزلة أحيانًا أخرى . في حالة ميردوخ ، تكشف رسائلها المنشورة عن شخصيّة مختلفة عما أظهرته ، عن كاتبة هائمة بحبّ الآخر والاقتراب منه رغم لزوم العزلة ، وعن رغبتها في العيش على حافّة المجتمع غير المتقبّل لنمط حياتها الشخصية الصادم ، وعن حِسّها المُفعم بروح الدُعابة رغم صرامة رواياتها .

الطريف أنّ الرسائل جميعها مكتوبة بحميمية شديدة ، أيًا مَن كان المُخاطب . تقول ميردوخ في إحدي الرسائل : «لو أنني وددتُ كتابة خطابٍ إلى مدير البنك الذي أملك فيه حسابًا ، فلن يمكنني كتابة خطابٍ عادي . . لأنّ عملية كتابة الرسالة بالنسبة إليَّ جزءٌ من الوجود الإنساني كلّه» ، مضيفة : «لا أكتب الرسائل كي أترك شيئًا للأجيال القادمة ، بل أكتب لأوطّد أواصر الصداقة مع معارفي وأصدقائي وزملائي ، أكتب الرسائل بشغفٍ كي أواصل الحياة ، إذ لا يمكنني وضع حدود فاصلة بين الحبِ والصداقة ، ولا بين الصداقة والجنس» .

يلاحظ قارئ رسائل ميردوخ أيضًا أنّ الكتاب لا يضمّ رسائل عادية مع أصدقاء وعشّاق ، بل سيكتشف أن الكاتبة قد كرّست حياتها تكريسًا مُطلقًا لمحوريْن رئيسين ، وهما الكتابة والصداقة ، فلا كتابة دون حب ، ولا حب دون كتابة ، وهما محوران يصيبهما الصدأ أحيانًا ، والعطب أحيانًا أخرى ، وسقوط البعض من الحسابات في معظم الأحيان ، ولا بدّ من تدوين ذلك ، ربما كنوع من التذكرة .

تتحوّل الرسائل بهذا المعنى إلى دفتر يوميات يسجّل الانتصارات والهزائم ، السقوط في اليأس والنهوض لمواجهة الحياة . كما سيُلاحظ أيضًا -استنادًا إلى محرّرتي الكتاب- أنّ أغلب رسائل ميردوخ غير مكتملة ، فبعضها مكوّن من شذرات أو فقرات تُركَ معناها للمُرسَل إليه . في إحدى رسائلها تصف

ميردوخ الحياة بأنّها «اتفاق قاسٍ مُبرم على شرط عدم الاكتمال» .

لم تتوقّف ميردوخ يومًا في حواراتها عن ترديد مقولة اختلاق الشخصيات الروائية من «اللا شيء» ، فقد قالت في حوارٍ نقلته إلى العربية الأستاذة لطيفة الديلمي (فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة- المدى ٢٠١٦) : «*أجلس وأنتظرهم فحسب ، أمقت كثيرًا فكرة ضخ شخصيات حقيقية في جسد الرواية ، ليس بسبب أن ذلك سيكون موضع تساؤل أخلاقي لكن لكونه مملاً أيضًا كما أرى*» .

لكن الرسائل المنشورة مؤخرًا تكشف -وهو الجانب الأهمّ في تقديري- إلى أي حدّ كانت الروائية الكبيرة توظّف تفاصيل من حياتها الشخصية داخل عالمها الروائي ، رغم نفيها ذلك على الدوام ، ورغم تأكيدها أنّ كل شخصياتها الروائية محض خيال ولا علاقة لها بالواقع . نرى ذلك بوضوح في روايتها الأضخم ، الحائزة على البوكر سنة ١٩٧٩ ، أقصد رواية (البحر . . البحر) (دار الآداب ١٩٩١- ترجمة فؤاد كامل) ، حيث توظّف ميردوخ تقنية الرسائل توظيفًا جيدًا في الكشف عن ملامح شخصية البطل تشالرز آروباي ، المخرج المسرحي ، الذي يدوّن مذكّراته في منزل منعزل على البحر ، ويتبادل الرسائل مع عشيقات الماضي البعيد ، ليكتشف قارئ الرواية أنّ رسائل آروباي كانت دائمًا أبلغ من الحكي وأكثر صدقًا .

كتابة الرسائل لا تعرف المسافة الزمنية بين المتذكَّر والمكتوب مثل الرويات ، لذلك هي أقرب لفهم روح الكاتب الذي يكتبُ لمقربين لا يخشى البوح أمامهم خشية أن يكتشفوا حقيقته أو أن ينفِروا منه .

ربما هذا هو المعنى الذي كان يقصده فرانتس كافكا في رسائل إلى ميلينا (الدار الأهلية للنشر ٢٠١٧- ترجمة هبة حمدان) بقوله : «لا أستطيع أبدًا الكشف في قصصي للناس عما فى داخلي بشكل كافٍ ، حتى لا يبتعدوا عني هلعًا ورعبًا» .

التكرار الجميل

في خـريف ١٩٩٥ صـدرت الطبـعـة التـاريخـيـة لـرواية (القضية) لفرانتس كافكا عن دار نشر «S. Fischer» على قرص إلكتروني ، يُمكّنُ المرء من مشاهدة مخطوط العمل بخطّ كافكا على شاشة الكمبيوتر وبالألوان . يُرجّح إبراهيم وطفي ، مُترجم آثار كافكا الكاملة عن الألمانية ، أنّ كافكا نفسه ربما أجبر ناشريه على التوصّل إلى هذه النهاية ، إذ اعتاد الأخير الكتابة بقلم ناعم لا يساعد على بقاء الكتابة طويلاً ، وبمرور الزمن لم يتبقّ شيءٌ من خطّ يده سوى أطياف باهتة ، تعهَدُ إلى ورثة المؤلّف بمهمّة توزيع التركة المضطربة ، أي إعادة كتابة النصّ أو على الأقلّ إعادة ترتيب الفصول لينتج نصّ أدبي جديد .

نعرف أنّ كافكا لم يترك أعمالاً مكتملة ، بل رزمًا من الدفاتر هي قوام فصول رواياته التي لم تكتمل أو التي لم تُرتّب بيده ، وإنما رُتّبت وفقًا لهوى صديقه ماكس برود ، ولاحقًا بمعرفة محقّقي أعمال كافكا ، فرواية القلعة مثلاً حُذِف منها خُمس حجمها ، إلى جانب اكتشاف أخطاء عديدة في علامات الترقيم وترتيب الفصول ، تنبّه إليها محقّقو كافكا في الرواية نفسها .

نقرأ على هامش الفصل الرابع من ترجمة د . مصطفي ماهر لرواية كافكا (القضية) (المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٩) ما يلي : «لا يتّفق النقاد على مكان هذا الفصل ، بعضهم يجعله الرابع وبعضهم يؤخّره ، وقد وضعناه في هذا المكان وفقًا للنسخة التي ترجمنا عنها» . وكان ورثة كافكا من الباحثين ودور النشر يتسابقون في البحث عن أي أثر يقود إلى ما كان يدور في ذهن الرجل .

الأمر نفسه ينطبق على الرواية الأخيرة غير المكتملة لهيرمان ميلفل (١٨١٩- ١٨٩١) ، (بيللي باد) ، فقد اكتُشِف مخطوط الرواية على يد د . رايموند ويفر ، الأستاذ بجامعة كولومبيا الذي كان يدرس أوراق ميلفيل بهدف إعداد سيرة ذاتية عنه ، ونشر النسخة الأولية للمخطوط المُنقّح سنة ١٩٢٤ ، ثم أعاد تنقيحه مرّة ثانية بعد إدخال مزيد من التعديلات والتصحيحات . كانت أرملة ميلفيل قد بدأت بتنقيح المخطوط ، ولكنها لم تتمكن من تحديد أفكار زوجها في عديد من المقاطع ، ولا حتى من رؤية العنوان الذي وضعه للرواية ، فسوء خطّ الزوج وعدم تفسير ملاحظاته تفسيرًا صحيحًا أثّرا كثيرًا على النسخة الأولى من النص . وبعد عدة أعوام من الدراسة نشر هاريسون هايفورد وميرتون سيلتس النسخة التي تعتبر الأفضل والأقرب لروح نصّ ميلفل سنة ١٩٦٢ ، وقبل شهرين تقريبًا ، وتحديدًا في سبتمبر ٢٠١٧ ، نشرتْ جامعة نورثويسترن طبعةً جديدةً مزيدة

ومُنقحّة (للمرة الثالثة) ، أعدّها توماس تانسيل ، الناقد الأمريكي وجامع الكتب والمتخصّص في آثار ميلفل ، الأمر الذي يعني أن عملية النسخ والتنقيح والتصحيح في جسد المخطوط الأصلي المسجى في مكتبة الكونجرس لم تنقطع طوال ما يزيد عن قرنٍ كامل بعد وفاة ميلفل . اللافت أنّ روايتَي (القضية) و(بيللي باد) تشتركان في أشياء عديدة ، أولها أنّ كليهما لم يُنشر إلا بعد وفاة صاحبه ، ثانيًا أنّ مُحرّر كل مخطوط (ماكس برود في حالة كافكا ، وهايفورد في حالة ميلفل) قد نقّح المخطوط الأصليّ وأدخل عليه تعديلات بهدف الوصول إلى صيغة مقبولة ومتماسكة للرواية ، وثالثًا وهو الأهمّ أنّ تيمة الروايتيْن واحدة تقريبًا : شابٌّ بريء يُحاكم ظُلمًا على جريمة لم يرتكبها ، لكنّ بيللي بود يُحكَم عليه بالإعدام وهو الحكم الذي يتلقاه الشاب بالرضا والقبول ، وبالمثل يتعامل (يوزيف كا) في رواية القضية مع الأمر بروح رياضية ، أقصد مع مقتحمي حجرته ، وسارقي فطوره ، وكان يتطوّع للذهاب للمحكمة بنفسه دون استدعاء . لم يسمع كافكا عن رواية ميلفل بطبيعة الحال ، لكنّه -ودون معرفة سابقة- أنتج نصًا يحمل روح النص الأول ، ليستلم ماكس برود التَركة ويعيد ترتيب فصول (القضية) ، ثمّ يأتي معترضٌ آخر على طريقة برود في النسخ والتصحيح ليضع لمسته ، وهكذا في سلسلة لا تنتهي . في سنة ٢٠٠٦ أصدر الناقد والمحرّر الأدبي البريطاني

ستيوارت كيللي كتابًا بعنوان : (كتاب الكتب المفقودة : نحو تاريخ منقوص للكتب العظيمة التي لن تقرأها أبدًا) ، الكتاب سرد موجز لتاريخ الكتب المفقودة ، وهو رحلة تتراوح بين عناوين أحرِقَت ، أو فُقدَت أو هجرها أصحابها ولم تكتمل (مثل حالة كافكا وميلفل) .

في هذا الكتاب يطرح كيللي هذا التساؤل : هل يمكننا إعادة إنتاج نصّ غير مُكتمل تركه صاحبه بسبب وفاته إذا ما توافرت -نظريًا- الظروف نفسها التي توفّرت للكاتب الأصلي وقت شروعه في عمله غير المكتمل؟

الفكرة ، على طرافتها ، ليست جديدة ؛ إذ سبق لكتّابٍ آخرين طرحها ، بل وتنفيذها برؤى فنيّة مختلفة ، أشهرهم الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩- ١٩٨٦) الذي كان يرى أنّ «**كلّ كاتب يبتكر أسلافه المؤثّرين في أدبه**» ، والإيطالي أنطونيو تابوكي (١٩٤٣- ٢٠١٢) الذي كتب (أحلام . . أحلام : حكايات حُلمية مُتخيّلة) ، مدوِّنًا أحلام أسلافه من الأدباء الكِبار .

في كتاب (المخلوقات الوهمية وضيفًا على بورخيس) للكاتب الأرجنيتي الأصل ، كندي الجنسية ألبرتو مانجويل (المركز الثقافي العربي- ٢٠٠٦ ، ترجمة بسام حجّار) ، وخلال حديث بورخيس عن تدمير مكتبة الإسكندرية يقول : «**إنّ عدد الموضوعات والكلمات والنصوص محدود ، وبالتالي لا شيء**

يضيع للأبد ، إن ضاع كتاب فثمّة مَن يكتبه مجددًا ، طال الزمن أو قصر» . نعرف أنّ بورخيس كان من كبار المُغرمين لتنفيذ هذا النوع من الأفكار ، في نصوص مشهورة مثل مجموعة التاريخ الكونيّ للعار ، وهي نسخ وإعادة نسخ كتاب حيوات مُتخيّلة للروائي الفرنسي غريب الأطوار مارسيل شواب ، بالإضافة إلى قصص صغيرة ذائعة الصيت مثل بيير مينار مؤلّف دون كيخوته ودراسة لأعمال هربرت كوين ، وغيرها .

أما الإيطالي أنطونيو تابوكي فقد استهلّ كتابه المشار إليه سابقًا (أحلام . . أحلام : حكايات حُلمية مُتخيّلة- منشورات الجمل ٢٠٠٧ - ترجمة رشيد وحتي) ، بأغنية صينية قديمة تقول : «باستطاعتكَ ، إذا ابتسمَتْ الآلهة ، أن تحلُمَ أحلام شخصٍ آخر» . تصوّر تابوكي نفسَه يحلُم أحلام أسلافه العِظام ، مستلهمًا تفاصيل من حيواتهم الشخصية لكتابة حُلم أقرب إلى روح كلّ منهم ، يبدأ من أوفيد وأبوليوس ، مروراً برابليه وصمويل كولريدج وصولاً إلى رامبو وفيرناندو بيسوا . يُمسك ألبرتو مانجويل خيط الفكرة ، ليسلّمه إلى أستاذه بورخيس الذي ذهب إلى عدم ضياع الكتب أو فقدانها ، قائلاً : «إنْ ضاعَ كتاب أو فُقِدَ ، يأتي من يكتبه من جديد» وفقًا لكلماته في حواره مع مانجويل . بحسب الرؤية السابقة تصير الكتابة تكرارًا للحن أساسي ، أو شيئًا عرَضيًا ، تحدث كيفما اتُفق وبأي مؤلف كان . فالقارئ الناسخ : ماكس برود في حالة

كافكا ، أو هايفورد في حالة ميلفل ، أو تابوكي في كتاب أحلام . . أحلام ، أو بورخيس في كلّ أحواله وأقواله ، كل هؤلاء ناسخون للقصّة الأصلية ، والتفاوت بينهم في الموهبة والمجهود فقط . في كتابه الأخير الفضول (دار الساقي ٢٠١٧ – ترجمة إبراهيم قعدوني) ، يكرّر مانجويل فكرة شيخه الأكبر بورخيس صاحب فكرة مكتبة بابل الكونية التي تحوي الكتب كلها ، فيتحدث أيضًا عن فكرة الكتاب ذي الصفحات اللا نهائية ، أو الكتاب الذي تُعاد كتابته على مرّ العصور ، مستشهدًا بمقولة قديس من القرون الوسطى اسمه بونافنتورا ، يقول إنّ الربّ بعدما خلق العالم بكلمته ، بدا له العالم ميّتًا على الصفحات ، لذا رأى ضرورة وجود كتاب آخر ينير للأول معاني الأشياء .

بهذا المعنى ، فكلّ ما هو جديد في الأدب ليس إلا قديمًا مطروقًا ، وكل ما يُكتَب ليس إلا سلسلة من النَسْخ والتصحيح ، ثمّ تصحيح التصحيح ، وهكذا في دائرة مغلقة على نوع من التكرار ، لكنّه ليس تكرارًا مملاً بل تكرار جميل ، هو نوع من الأمل في العثور على الكلمة الأخيرة الأكثر جمالاً وصدقًا ، فيتحوّل تاريخ الكتابة إلى تاريخ هذا الأمل

مارسيل شواب:
أدب الاستعادة

في مقال نشره الصحفي ستيفن سباركس على موقع (مراجعات الأدب الغرائبي) بتاريخ ١٤ من يونيو ٢٠١٤ يُوصَف الروائي والناقد والمترجم والصحفي الفرنسي مارسيل شواب (١٨٦٧- ١٩٠٥) بأنّه رجل المستقبل . يقول سباركس إنّ تاريخ الأدب العالمي مليء بعشرات الكُتّاب والشعراء الكبار الذين تعرّضوا -في أثناء حياتهم- للإهمال أو التجاهل أو النسيان من قبل نقّادهم المعاصرين ، لكنّ شواب كان على العكس تمامًا ، إذ حظي الرجل بشهرة هائلة وانتشار واسع على المستويْن الجماهيري والنقدي في أثناء حياته ، إلا أنّه تعرّض للإهمال والنسيان بعد وفاته المبكرة . يقول سباركس : «مارسيل شواب واحد من الأدباء الذين تعتقد أنك لا تقرأ له ، ولكنه وبفضل أعماله المميزة تجده داخل أعمال أدباء آخرين تأثّروا به مثل بورخيس ، ووليم فوكنر وآندريه جيد وإيتالو كالفينو وروبرتو بولانيو وغيرهم» .

فبورخيس يعترف في أكثر من لقاءٍ أنه كتب مجموعة (التاريخ الكوني للعار) تحت تأثير مباشر من كتاب شواب

الشهير (حيوات مُتخيّلة) ، وينطبق الأمر ذاته على كتاب المخلوقات الوهمية ، وغيرها . ترك شواب سلسلة من الكتب والروايات ، أشهرها كتابا (حيوات مُتخيّلة) الذي أشار إليه بورخيس أكثر من مرّة ، ورواية (كتاب مونيل) الذي صدرت ترجمته إلى الإنجليزية سنة ٢٠١٢ .

في كتاب (حيوات مُتخيّلة) ، وهو كتاب يندرج تحت قائمة الأدب الغرائبي ، يرسم شواب في إطار قصصيّ لا يخلو من لمحات رعب وتشويق حيوات بعض الشعراء القدامى ، الآلهة ، السفّاحين ، القراصنة . يقول شواب عن كتابه إنّه يؤمن بالأدب الذي يحطم الأشكال أكثر مما يرسمها . نقرأ الاقتباس التالي : «على عكس التاريخ ، يرسم الفنّ حيوات الأفراد ، باحثًا عما هو متفرّد وجديد» . يتألف الكتاب ، الذي نُشر في حلقات على صفحات جريدة Le Journal في الفترة من سنة ١٨٩٤ حتى ١٨٩٥ ، من اثنين وعشرين بورتريه متخيّل لاثنتين وعشرين شخصية ، أغلبها تاريخيّ وموثّق ، ومزوّد بصورة لحيوات الأشخاص الذين تحكي عنهم قصص الكتاب . يحاول شواب في هذا الكتاب استعادة شخصيات تاريخية مغمورة ، ليبعثها في قالب سرديّ جديد ، مؤسسًا بذلك لسلالة أدبية جديدة ظهرت وتطوّرت في أوروبا بعد رحيله ، فنلاحظ تأثرًا واضحًا لدى إيتالو كالفينو بأسلوب شواب القصصي في روايتيه (مدن غير مرئية) و(قلعة المصائر المتقاطعة) ، وآندريه جيد في رواية

(فواكة الأرض) ، ووليم فوكنر في (بينما أرقد محتضرة) ، متأثرًا برواية شواب (أطفال الحملات الصليبية) .

لمارسيل شواب دراسة صغيرة حول تاريخ الكتب المفقودة ، (لم أعثر على ترجمة للدراسة إلى الإنجليزية) ، حاول فيها استقصاء تاريخ المؤلّفات العظيمة التي فُقِدت على مدار التاريخ ، مُحاولاً استعادتها أو تخيّل مضمونها ، وهي الفكرة التي كرّس لها أومبيرتو إيكو أغلب أعماله ، أعني موضوع الولع بالكتابة عن مخطوطات مفقودة (كما في رواية اسم الوردة وحكاية الجزء الثاني المفقود من كتاب فنّ الشعر لأرسطو) ، أو بتقصي تاريخ كتابٍ تحوم حوله الشبهات التاريخية (مثل بروتوكولات حكماء صهيون في رواية مقبرة براج) ، أو بتأليف كتاب منحول يكتبه ثلاثة أصدقاء بهدف تزجية أوقاتهم (كما في رواية بندول فوكو) .

ونظرًا لأنّ أدب شواب كان مفعمًا بإشارات وتضمينات غامضة من نصوص قديمة ، كان غريبًا على القرّاء في تلك الفترة من القرن العشرين قبول هذا الأسلوب ، إلا أنّ مسار الأدب الخيالي/الغرائبي في القرن العشرين قد مهّد الطريق أمام ظهور قارئ مُتقبِل لأعمال شواب فيما بعد ، بل ومتلهف على هذا النوع من الأدب ، وربما هذا هو السبب الذي جعل سباركس يصفه بأنه «رجل المستقبل» في المقال آنف الذكر .

الملمح الثاني المهمّ في أدب مارسيل شواب هو رغبته في

جعل الكتابة وسيلة لردّ الجميل ، أو دربًا لاستعادة المفقود ، فيصير الأدب هجمة مُرتدة ضد فعل الموت ، وتتحول الكتابة إلى ترجمة وفيّة لرغبة الإنسان الأزلية في القيام برحلة إلى عالم الموتى لنستعيدَ إلى عالم الأحياء شخصًا رحل إلى هناك . صحيحٌ أنها أمنية عزيزة المنال ، لكنها ليست مستحيلة ، ووسيلتنا إلى ذلك الأدب والكلمات ، فمن خلال الأدب والكتابة نبعث بعض الحياة فيمن رحل ، مثلما فعل دانتي آليجيري في الكوميديا الإلهية التي كتبها بأجزائها الثلاثة الضخمة المعقّدة ليستعيد لمحةً من معشوقته بياتريس ، فالحصول على نظرة عابرة أو ابتسامة خاطفة من الراحلين مسألة شاقّة ، لكنها جديرة بالتعب والمغامرة .

يتجلّى ذلك بوضوح في رواية شواب (كتاب مونيل) التي نُشرت للمرة الأولى سنة ١٨٩٤ ، فاعتبرها الوسط الأدبي وقت ظهورها «إنجيل المذهب الرمزي» الجديد في فرنسا ، وأشاد بها أدباء كبار من أمثال أندريه جيد وألفريد جاري ، ثم صدرت ترجمتها إلى الإنجليزية سنة ٢٠١٢ عن دار Wakefield .

تضرب هذه الرواية على الوتر المحبّب إلى نفس شواب ؛ فهي خليط من الأحلام والحكايات الخرافية والشذرات التأملية ، إلا أنها تحاول اختصار غاية الأدب بأنه محاولة لاستعادة المفقود من خلال الكلمات التي تبقى بعد مَن كتبها ومَنْ كُتِبتْ عنه . الجميل أنّ محاولة الاستعادة نفسها لا

تُستكمَلُ دون تجربة ، ولا دون رحلة ، وهو ما حققه شواب في روايته . أصل القصّة حقيقيّ ، وهي إعادة تخيّل لعلاقة شواب بفتاة ليل اسمها لويزا ، كان قد تعرّف إليها سنة ١٨٩١ وهام بحبها قبل وفاتها بين ذراعيه بعد فترة قصيرة من معرفتهما . يُحاول شواب في الرواية إعادة حبيبته المفقودة إلى الحياة من خلال ثلاثة فصول ، أسماء الفصول بالترتيب : كلمات مونيل ، وأخوات مونيل ومونيل . الفصول الثلاثة أنشودة رثاء مُهداة إلى الحبيبة المفقودة ؛ فالفصل الأول قصيدة طويلة ، تعثر فيها مونيل على السارد (شواب) بمحض الصدفة ، فتحدّثه عن دور فتيات الليل البريئات في إسعاد البشر ، مُستدعيةً شخصية (سونيا) من رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي للتدليل على نُبل موقفها ، أو ربما هو تبرير قدّمه شواب لمسلك محبوبته في الحياة ، ففتيات الليل ملائكة مثلهن مثل الممرضات أو الأمهات اللاتي ترعين أبناء غيرهنّ .

في الفصل الثاني من الرواية يحكي شواب ، دونما التزام بحبكة أو تسلسلٍ سرديّ ، قصصًا شعبية خرافية تشبه حكايات السندريلا وحكايات الأخوين جريم ، وهي حكايات متشظية ، لا رابط بينها ، ولا تهدف سوى للتسرية عن مونيل/لويزا وإسعاد أوقاتها . وفي الفصل الثالث تظهر مونيل من جديد في دور بائعة مصابيح تعيش وسط مجموعة من الأطفال لا يفعلون شيئًا سوى اللعب والاستمتاع بالوقت ، بينما يُترك

العمل والشقاء جانبًا . الفصل رمزٌ واضح للطفولة البريئة التي انتهتْ إليها مونيل أو لويزا .

في ختام الرواية يكون الموت هو النهاية الطبيعية المحتومة ، فيختتم شواب روايته بالكلمات التالية :

«وصلتُ مكانًا مظلمًا وضيقًا ، لكنه مفعم بروائح البنفسج الحزين . لم يكن أمامي سبيل لتحاشي الوصول إلى ذلك المكان الذي كان أشبه بمشى طويل ، مررتُ بأناملي على وجه كنتُ أعرفه يومًا ، بدا له الوجه غارقًا تحت أطراف أصابعي ، عندها صرتُ على يقين أنني عثرت على مونيل . . نائمة وحدها في هذا المكان المُظلم» . يقول مترجم الكتاب كيت شولتر في مقدمة الرواية : «لقد علّمته المعشوقة المفقودة مونيل أن يرى الحياة من منظور مختلف ، أن يعثر على السعادة الحقيقية في القصص والحكايات وفي لُعب الأطفال . علّمته أيضًا ، ربما دون أن تنطق كلمة واحدة ، أنّ الأكاذيب البريئة التي نؤمن بها في الطفولة (يقصد الحكايات) ليست مضلّلة ولا مؤذية ، بل نافعة ومُبهجة ، وأنّ اليقين الذي نظن أنفسنا قد بلغناه في مرحلة النضوج هو الشيء المؤذي بعينه ، هو الشيء الذي لا طائل من ورائه . كأنّ شواب يقول إنّ الأدب يذكّرنا بأننا أحياء ، وأنّ الحياة هدية ، وأنّه ينبغي لنا أن نردّ الجميل بالكتابة عمّن أهدى إلينا هذه النعمة وغاد

موجز تاريخ الورد

في كتابه (حاشية على اسم الوردة) (ترجمة أحمد الويزي- دار التكوين ٢٠١٠) ، يتحدث عالم السيمياء والروائي الإيطالي أومبرتو إيكو (١٩٣٢- ٢٠١٦) عن عنوان روايته الأولى اسم الوردة ، متأملاً العنوان ، ثمّ مناقشًا الأفكار والبدائل المتنوّعة التي كانت تراوده وهو يختار اسم روايته الأولى . يقول إيكو إنّ العنوان جاء بمحض الصدفة ، فقد أراد تسمية روايته في البداية (دير الجرائم) ، لكنه رأى أنّ مجاز الوردة مجازٌ رمزيّ ثريّ حافل بالدلالات التي تدفع القارئ إلى تفكير في معانٍ متنوّعة ، وربما متناقضة ، وقد ينتهي المطاف إلى الدلالة على لا شيء ، أو ربما الدلالة على كلّ شيء . يعدّد إيكو استعارات الوردة ، أشهرها عبارة شكسبير الذائعة : ما أهمية الاسم؟ ستظلّ الوردة تطلق عطرها أيًا كان الاسم الذي نطلقه عليها ، ووردة الصليب ، وجماعة الصليب الوردي ، والوردة هي الوردة وهي الوردة وهي الوردة ، والوردة البيضاء ، والوردة الذابلة ، وصباح الورد ، ووردةٌ إلى إيميلي (قصة قصيرة لفوكنر) ، إلخ .

الأسماء والاستعارات كثيرة ونحن لا نملك سوى الأسماء كما اختتم إيكو روايته . كان إيكو سعيدًا باختيار عنوان رمزي

ومُربك ، يقول الكثير ولا يقول شيئًا بعينه ، كأنّ المعنى عطر حلو طيّار تشمّ رائحته ، ويُسكِرك ، فتطارده لكنكَ لا تستطيع القبض عليه ولا فهمه . أو ربما كان يقصد المعنى الذي أشار إليه الفيلسوف الغنوصي الألماني الشهير أنجيلوس سيلسيوس : «**الوردة وردة وكفى**» ، أي دون تفسير .

تاريخ استعارة الوردة في الأدب قديمٌ قِدمَ الأدب نفسه ؛ ففي الكوميديا الإلهية لدانتي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢- ترجمة كاظم جهاد) ، تذهب الباحثة الفرنسية جاكلين ريسيه في معرض تحليلها لأجزاء الكوميديا الإلهية الثلاثة في كتابها (دانتي كاتبًا) إلى أنّ الفردوس عند دانتي ما هو إلا وردة سماوية هائلة . تُحلّل ريسيه الأصل الاشتقاقي لمفردة فردوس ، التي تعني جنّة/حديقة ، فتقول إنّها مشتقّة من اللاتينية باراديوس ، القادمة بدورها من الفارسية «بارا- ديزا» التي تدلّ على مجال دائري ، أو فجوة دائرية . ترى ريسيه أن الفردوس يقوم مقام المجاز الذي يشير إلى الوردة . الوردة هنا ، أي هذا الكيان الدائري ، مجاز مزدوج ، فالفردوس نفسه وردة هائلة ، وداخل مسرح الوردة يجعل دانتي العادلين وأهل السماء ينتظمون في السماء العاشرة على هيئة وردة كبيرة (مُدرَّج على شكل وردة) ، هي وردة أهل القمّة ، أو الوردة الأزلية . وفي وقتٍ قريب من وقت دانتي ظهرت رواية الوردة ، أشهر روايات الأدب الغزلي الفرنسي في العصر الوسيط للأديب الفرنسي جيُّوم دو

لوريس الذي ألّفها بالفرنسية في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي ، أي في عصر الشعراء الجوالة (التروبادور) . في هذه الرواية ، ينام الشاعر في نهاية يوم ربيعيّ ويرى حُلمًا ، وتُكون المشاهد التي يراها في الحُلم حبكة الرواية . يعجب الشاعر ببستان ورد ، فيصير قلبه أسير رغبة جامحة لقطفها ، لكن الشاعر لا يبلغ غايته ؛ فالوردة مصونةٌ دائمًا من الأشرار ، مصونة بقوى خفيّة ، وهذا ما يمنحها سحرها . لصمويل كولريدج ، الشاعر الإنجليزي بيت شعريّ جميل عن مجاز الوردة يقول فيه : «إذا دخل رجل الفردوس في حُلمه وأُعطِي وردةً بكونها إشارة إلى دخول روحه الفردوس الحقيقي ، وإذا رأى الرجل الوردة في يده فور استيقاظه ، ماذا يقول؟»

في نهاية القرن التاسع عشر ظهرت رواية (صاحب الوردة القرمزية) للروائية الإنجليزية الهنجارية إيما أوكزي (١٨٦٥-١٩٤٧) ، وهي اسم لوردة إنجليزية نبتتْ على جانب الطريق ، ولكنها أيضًا اسم مستعار لإخفاء شخصية أشجع رجل في العالم ، الرجل الذي ضحى بنفسه في سبيل إنقاذ عديد من الأرستقراطيين الفرنسيين الذين أدينوا بالإعدام لمجرد أنهم أغنياء وأقارب للملك لويس الرابع عشر . محور الرواية أنّ الشجاعة مختبئة وراء وردة . الروائي الأمريكي الكبير هنري ميللر (١٨٩١- ١٩٨٠) اختار (الصَلب الوردي) عنوانًا لثلاثيته الروائية الطويلة التي تحكي سيرته الذاتية والأدبية . نقرأ في

الجزء الأول من ثلاثية الصلب الوردي : (سيكسوس) (المدي ٢٠٠٢ ، ترجمة أسامة منزلجي) : «ولكنّ في البيكاردي وردة واحدة لا تموت ، إنها الوردة التي أكنزها في قلبي» . يعودُ ميللر في نهاية الجزء الثاني من الثلاثية ذاتها (بليكسوس) ليفسّر مجاز الوردة في حياته قائلاً : «إذا ما سُئلتُ كيف وجدتَ الحياة على الأرض؟ سأجيبُ : كانت حياتي صَلْبًا ورديًا مُطوّلاً . . فالجرح الكبير المفتوح الذي كان ينزف عصارة الحياة يندمل ، ويُزهر الكائن الحيّ كوردة» .

لم يكن مجاز الورد شائعًا في الأدب وحده ، بل في الحروب كذلك . يخبرنا تاريخ القرون الوسطى في أوروبا عن حرب الوردتيْن ، وهي حربٌ أهلية دارت رحاها بين عائلتيْن نبيلتيْن على مدى ثلاثين سنة ، حول الأحق بعرش إنجلترا . سبب التسمية جاء من اتخاذ الفريقين المتقاتليْن شعارًا رمزيًا ، وهو عبارة عن وردتيْن : الوردة الحمراء لعائلة لانكستر والوردة البيضاء لعائلة يورك . ويبدو أنّ التسمية مجاز الورد في الحروب أقدم من ذلك ، فنقرأ في التراث الشعري لدى قبائل الأزتيك في حضارة المكسيك القديمة عبارةً تصف خروج محاربي القبيلة لاصطياد الأعداء بأنّها حروب وردية (عصر الأزتيك ، مشروع كلمة ٢٠١٢) ، فالوردة هي الوردة سواء في الحرب وفي السّلْم .

وهناك وردة ريلكه القاتلة . يحكي عبد الرحمن بدوي في كتابه الأدب الألماني في نصف قرن عن حكاية زعمتْ أنّ

الشاعر النمساوي الأشهر راينر ماريا ريلكه أصيب أواخر أيامه بسرطان الدمّ . تزعم الحكاية أنّ ريلكه إنما أصيب بهذا المرض من جراء تسمّم في جرح أصابه وهو يقطف وردة قدمها إلى معشوقته المصرية ، السيدة نعمت علوي ، وهو يودعها لما جاءت إليه في ميزوت بصحبة صديقة لها لزيارته ، إذ لما راح يقطف الوردة من شجرة ورد ، دخلت في إصبعه شوكة سامة فجرحته . كان الجرح خفيفًا في البداية ، لكنّه ما لبث أن أصيبَ بتسمّم .

أما في التراث العربي/الإسلامي ، والعرفاني منه على الأخصّ ، يتحوّل مجاز الوردة إلى أيقونة تدور حولها معظم أشعار العرفان والغزليات ، سواء العربيّ منها والفارسي . تخصّص الباحثة الألمانية الكبيرة آنا ماري شيمل (١٩٢٢ - ٢٠٠٣) فصلاً من كتابها (الجميل والمقدّس - دراسات ، ترجمة عقيل عيدان ، الدار العربية للعلوم ناشرون ٢٠٠٨) ، تتناول فيه الورود والزهور والبساتين في الحضارة الإسلامية بدايةً من الإسلام المُبكّر حتى عهد العثمانيين والمماليك من خلال نصوص شعرية . تورد شيمل نصوصًا دينية (أحاديث نبوية وغيرها) ، ترجّح فكرة أنّ الوردة مخلوق سماوي لا علاقة لها بالأرض وأهلها ، فتشير إلى حديث نبوي رواه الشاعر الفارسي روزبهان البقلي الشيرازي (الشهير بالمصري) ، جاء فيه : كلما رأى الرسول صلى الله عليه وسلم وردةً قبّلها ووضعها على عينيه ، وحديث نبوي آخر يقول : «الورد الأبيض خُلِقَ من

عَرَقي ليلة المعراج ، وخُلقَ الورد الأحمر من عَرَق جبريل» . (لم يعثر المترجم على متن الحديث النبوي ولا مصدره) .

وللعارف الفارسي روزبهان المصري تجربة صوفيّة مع الورد تقترب في مجازها مع فردوس كوميديا دانتي الإلهية ، فقد شاهد روزبهان تجلي الحضور الإلهي في شكل سحابٍ من الورد الأبيض والأحمر ، لامع شاسع كنور وردة سماوية . لاحظت شيمل أيضًا في كتابها أنّ الولع بالورد -مجازًا وحقيقة- تجاوز الحدّ عند بعض الشخصيات التاريخية ، الذي اعتبر أنّ الورد أمرٌ موقوفٌ على الخاصة دون العامّة ، فتروي واقعة تاريخية طريفة عن الخليفة العباسي المتوكّل نقلته عن تاريخ ابن عساكر : «والمتوكّل هو الخليفة الذي حمى الورد ومنعه عن الناس ، كما حمى النُعمان بن المنذر الشقيق (يقصد شقائق النعمان) واستبدّ به ، وقال لا يصلح للعامة ، فكان (أي الورد) لا يُرى إلا في مجلسه ، وكان يقول أنا ملك السلاطين والورود» .

ويحكي لويس ماسينون في سِفره الضخم آلام الحلّاج أنّ العارف أبا بكر الشبلي قد رمى الحَلّاج في أثناء صلبه بوردةٍ ، بينما قذفه العامّة بالحجارة ، فكان رمي الوردة إشارة تحدٍ وعتاب ، تحد للفقهاء على جور حُكمهم ، وعتاب للحلاج على كشفه السرّ ، مرتّلاً آية من القرآن الكريم في أثناء إلقاء الوردة : «أو لم ننهكَ عن العالمين» .

وكان للورد في نظر الشعراء العرب القدامى مقام المسيح

عليه السلام ، لأنّ رائحته الزكية الخفيفة تحيي الموتى وتبرئ المرضى مثل يد المسيح . ثمّ انتقل مجاز الورد إلى فنّ الرسم والخطّ ، فقطف الرسّامون والخطّاطون ورودًا من الجنّة السماوية المُتخيّلة ووضعوها على جدران المساجد والأضرحة ، ورسمها صانعو السجّاد على بسطهم . ومِن رسوم الورد والنباتات ظهر ما يسمى بفنّ الأرابيسك ، وهو جنس من الزينة تنمو فيه وردةٌ من وردة ، وورقةٌ من ورقة . تُروى قصّة طريفة عن جون ملتون ، مؤلّف ملحمة الفردوس المفقود ، أنّه قبل إصابته بالعمى كانت في يده وردة ، وأراد اختبار قدرته على الوصف والكتابة والكلام عن الأشياء الجميلة كما كان في الماضي ، قرّب ميلتون الوردة من وجهه لكنه لم يرَها بطبيعة الحال ، ولم يقدر على وصفها أيضًا ، فابتسمَ ولاذ بالصمت .

متون الأحلام

في أكتوبر سنة ١٩٦٤ قرر الروائي الأمريكي ، روسيّ الأصل فلاديمير نابوكوف (١٨٩٩-١٩٧٧) ، ولمدة ثلاثة شهور متواصلة ، كتابة أحلامه فور الاستيقاظ مباشرةً بهدف إنقاذها من الفناء على حد تعبيره . يعترف نابوكوف في مذكّراته أنّه ، شأنه شأن أي إنسان ، كان يعاني مشكلات ، من بينها الأرق المُزمن ، فقرّر تحويل الأرق إلى تجربة أدبية ، لكنها تجربة محكومة بمنهج علميّ صارم . جمع نابوكوف هذه الأحلام ، وعددها أربعة وستون حُلمًا في كتاب صدر مؤخرًا تحت عنوان Insomniac Dreams ، وقد ظهر الكتاب مزوّدًا بصور البطاقات الأصلية التي حرّرها بخطّ يده ، مُسجلاً عليها أحلامه في أثناء التجربة التي بدأت في ١٤ من أكتوبر ١٩٦٤ واستمرتْ حتى ٣ من يناير ١٩٦٥ ، أي قبل عيد ميلاد زوجته فيرا نابوكوف بيوم واحد . الطريف أنّ نابوكوف أشرك زوجته في هذه التجربة ، وطلّب منها تدوين أحلامها فور الاستيقاظ لتبادل الأحلام المكتوبة .

دونما تأثّر بسيجموند فرويد ونظرياته ، كان الهدف من هذه التجربة هو رغبة نابوكوف في مراقبة مسار الزمن . كان يؤمن بنظرية مضمونها أنّه في وسع الأحلام إعادة الزمن إلى الوراء ،

والتذكير بأشياء منسيّة ، أو التنبؤ بأحداث آتية ، مشيرًا إلى واقعتيْن طريفتيْن لتأكيد فكرته ، الأولى تُروى عن الإمبراطور الروماني أغسطس الذي أخذ الأحلام محمل الجدّ ، لدرجة أنّه أصدر قانونًا أنّ كل من يحلُم حُلمًا متعلقًا بشأن الإمبراطورية عليه أن يروي ذلك في الساحة على مرأى ومسمع من الناس ، والثانية عن ابن جلدته ، مخترع جدول العنصر الدوري ، عالم الكمياء الروسي الشهير ديمتري مندلييف ، الذي يروي في مذكّراته : «رأيت في الحُلم جدولاً ، حيث جميع العناصر اصطُفتْ في مكانها كما هو مطلوب ، فصحوتُ سجلته فورًا على قصاصة ورق» .

جاءت الفكرة نابوكوف بعد قراءة كتاب (تجربة مع الزمن) للفيلسوف البريطاني جون دون ، قرأه نابوكوف في سنوات الصبا . في هذا الكتاب رأى جون دون أنّ الأحلام ليست مُنتجًا من منتجات العقل الباطن يفرزها اللا وعي في أثناء النوم ، بل قد تكون رؤيا لأحداث ستقع مستقبلاً ، وهي فكرة ليست جديدة ، لكنها رسختْ في عقل نابوكوف . تراوحت الأحلام التي سجّلها الرجل بين أضغاث لا تفسير لها ، ومشاهد إيروتيكية مع زوجته فيرا ، ومشاهد عنف ضد جنود الجيش السوفيتي ، إلا أن بعضها تنبّا بأحداث وقعتْ له بالفعل بعد مرور أسابيع من حُلمه بها ، لكنه لم يكشف عن طبيعة تلك الأحداث . يروي نابوكوف في كتابه المشار إليه Insomniac

Dreams (الفصل الأول ، ص ٢) الواقعة التالية : في ليلة من ليالي شهر مارس سنة ١٩٥١ ، وكان نابوكوف قد بلغ الثانية والخمسين ، حلم حلمًا غريبًا بأبيه في بيت العائلة القديم في سان بيترسبرج في روسيا ، الأب يجلس على البيانو يعزف سوناتا لموتزارت ، وتبدو على وجهه ملامح الذعر الشديد ، ثمّ ينتهي الحُلم .

بعد اليقظة وتسجيل الحُلم يتذكّر نابوكوف (كأنه قد نسي ذلك) أنّ والده ، الضابط ديميتريفيتش نابوكوف ، قد قُتِلَ رميًا بالرصاص حين كان في الثانية والخمسين أيضا ، بل إنّ الحُلم أتاه في ذكرى الليلة التي قُتِل فيها والده . كان الحُلم هنا تذكرةً بحدث طالما حاول نابوكوف إسقاطه من الذاكرة . حُلمٌ آخر ، يحلُم نابوكوف بأنّه يأكل ثلاثة أنواع مختلفة من تُربة الأرض . يدوّن نابوكوف الحُلم دون محاولة تأويله ، وبعد مرور ثلاثة أيام يشاهد بمحض الصدفة فيلمًا وثائقيًا تظهر فيه أنواع التُربة التي سبق أن رآها في حُلمه . كان الحُلم دليلاً على صدق نظرية نابوكوف أنّ الزمن شريط تسجيل يُمكن إعادته للوراء ودفعه إلى الأمام .

يعارض الكاتب الألماني فالتر بينيامين (١٨٩٢- ١٩٤٠) هذه النظرية . ففي كتاب (شارع ذو اتجاه واحد) ، (ت : أحمد حسان ، مكتبة الأسرة ٢٠١٦) ، يورد بينيامين نصًا نثريًا يقول فيه : «يحذّر تقليد شعبي من حكي الأحلام في الصباح على

الريق ، ففي هذه الحالة يكون الشخص المستيقظ ما زال خاضعًا لسلطان الحُلم» . يورد بينيامين نصوصًا هي أحلام عن جوته وعن سوق مدينة فايمار ، لكنّه لا يقول إن كان قد كتبها بعدما استيقظَ مباشرةً أم لا .

في أحوال أخرى يصير الحُلم مرادفًا للتجربة الإبداعية ، «قماشةٌ خام» قابلة للقصّ لتفصيل ثوبٍ سرديّ ، للأرجنتيني العظيم خورخي لويس بورخيس تجربة طويلةٌ مع الحُلم بوصفه ينبوعًا لا ينضب للكتابة ، ومواصلة الحياة ، بل تكاد تتحوّل تجربته الأدبية إلى حُلم مكتوب ، أو حُلم مُوجّه على حد تعبيره .

ففي قصة (نمور الأحلام) ينجذب الطفل إلى النمور في حدائق الحيوان ، ويشغف بموسوعات التاريخ الطبيعي لروعة النمور المصوّرة فيها ، لكن فقدان البصر يحيل رغباته إلى أحلام ، نقرأ الاقتباس التالي من (المرايا والمتاهات ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، توبقال ١٩٨٧) :

«انقضت الطفولة وراحت ، وكبرت النمور وكبر تعلّقي بها ، لكنها ما زالت في أحلامي ، ففي تلك الجبهة الخفية أو العمائية ظلت تنتشر ، وهكذا ما أن أنام ويداهمني حُلم حتى أعرف فجأة أنني كنت أحلُم ، فأفكر : هذا حُلْم ، ومجرد انحراف في إرادتي ، ولأن لديّ قوة لا حد لها ، فأنا عازم على اجتراح نمر» .

وأحيانًا تصبح الأحلام ذاتها مادةً لكتابة سيرة ذاتية روحية تحاول تأويل العالم والحياة ، كما فعل عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج في الكتاب الأحمر (دار الحوار- ٢٠١٥) . موضوع الكتاب الضخم ، الذي أفرِجَ عنه للجمهور للمرة الأولى سنة ٢٠٠٩ ، أي بعد خمسين عامًا من وفاة يونج ، هو كيف تمكّن الرجل من استعادة إيمانه من خلال الدخول في نقاشات مُتخيّلة طويلة مع أخيلة ورموز دينية وأسطورية كان يراها في أحلامه ، فكان يكتب الأحلام بعد الاستيقاظ ، ثمّ يجلس إلى مكتبه محاولاً فهم ما رأى وتأويله ، ثمّ يناقش ، من خلال سرد هذه الأحلام ، طبيعة الدين ، وطبيعة الرموز المستمدة من الأساطير ، والروح ، والموت والحياة ، وقيمة الثقافة والتعلّم ، إلخ . . الطريف أنّ يونج عنوَن أول أجزاء الكتاب باسم : (الطريق لما هو آت) ، كأنّ الكلمات والأوراق لم تعد كافية بالنسبة إليه . يقول يونج في بداية الكتاب : «لقد منحتني هذه التجربة مواجهةً ثريّة لفهم الحياة ، فكرة الطواف حول المركز» .

أما في التراث الشرقي ، القديم والحديث ، كان الحُلم مِنّة إلهية ، أو منحة ربّانية لها وظيفة تنبؤية . نقرأ في ملحمة جلجامش : «استراح إنكيدو ، نهض وروى أحلامه ، وتحدّث إلى جلجامش» .

كما أنّ الطريق للانتصار على الأعداء يبدأ بحُلم أيضًا ، ففي اللوحة الخامس من ملحمة جلجامش تتحدّث الحكاية

كيف كان جلجامش وإنكيدو في طريقهما للقضاء على شامبابا مُرعب المدينة ، فابتهلا أمام إله الشمس كي يمنّ عليهما بحُلم لمعرفة ما إذا كانت حربهما ستنتهي بالنصر أم بالهزيمة ، يقول جلجامش : «أيها الجبل أحضر حُلمًا ، أيتها الشمس دعي جلجامش يرى أحلامًا» .

وفي الليلة التالية يحلُم جلجامش حُلمًا ، يفسره له إنكيدو : «جلجامش . . حُلمك طيّب . . تفسيره سارّ ، سيكون الصراع قاسيًا ، لكننا سنقضي على الوحوش» .

في التراث الصوفيّ الإسلامي يصير الحُلْم مادةً خامًا أساسية لبلوغ درجات المعرفة التي تحدّث عنها أهل العرفان . نقرأ في مقدمة كتاب فصوص الحِكم للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (ت : أبو العلا عفيفي) العبارة التالية :

«إنّ قلب النائم يُصبِح وقد اتّصل بالعالم العُلوي ، هذا الاتصال أشبه شيء بمجرى غير مضّطرب من الماء الصافي ، ينعكس عليه جميع ما هنالك من صور الحقائق النورانية ، أما هذه الصور فليست إلا أشباحًا وظلالاً أو رموزًا لتلك الحقائق التي ورائها» .

فيتحوّل قلب النائم ، أو قلب الحالم لدى الشيخ الأكبر إلى موضع المعرفة ، والمرآة التي تتجلّى فوقها معاني الأشياء . يقول ابن عربي إنّه كتب الفصوص تحت تأثير «مبشرة منامية» ، رأى فيها النبيّ الأكرم الذي طلب منه إخراج الفصوص إلى الناس

ليتعلّموا منها ، وهي تجربة خاصّة تستلزم تهيئة خاصّة ، أو بتعبير ابن عربي : «تجربة تقتضي إخلاص النيّة وتجريد القصد والهِمّة» ، أي استعداد صارِم يقترب من مفهوم التجربة العلمية التي اتخذها نابوكوف منهجًا لتدوين أحلامه ، وتبنّاها يونج في الكتاب الأحمر ، بالطبع مع اختلاف الرؤية والهدف .

العلاقة بين الحُلم والكتابة أشبه بالعلاقة بين المتن والهامش ، فالحُلم هو المتن المتين ، والمتن وفقًا للسان العرب هو ما صلُب ظهره ، وما ارتفع عن ظهر الأرض ، بينما الكتابة هي الهامش الهشّ ، والهامش -بحسب ابن منظور- هو الثرثرة وكثرة الكلام بغير صواب ، فيُقال هَمَشَ الرجل أي تكثّر بالكلام ، فلا يتبقّى للإنسان طوال حياته سوى الحُلم ، المتن . كان بورخيس دائم الإشارة إلى بيت شعري جميل للشاعر النمساوي القروسطي فالتر فون دير فوجيلفايده يقول فيه : «هل حلُمتُ بحياتي أم كانت حقيقة؟

الرواية العالمية في القرن الحادي والعشرين

في إبريل من العام الماضي صدر كتابٌ مهم للناقد والمحرّر الأدبي آدم كيرش بعنوان (الرواية العالمية : كتابة العالم في القرن الحادي والعشرين) ، عن دار Columbia Global Reports ..

آدم كيرش شاعر أمريكي ، وصحافي ، ومشتغل بالنقد الأدبي ، نشر ثلاثة كتب بين شعر ومراجعات نقدية لشعراء مشهورين مثل ت . س . إليوت وتوماس هاردي وديلان توماس . يدرس كيرش في هذا الكتاب مجموعةً من الأسماء العالمية المرموقة القادمة من ثقافات شديدة التباين ، منهم أورهان باموق ، وهاروكي موراكامي ، ومحسن حميدي ، وروبرتو بولانيو ، وماجريت آتوود وغيرهم ، محللاً أعمالهم ليفحص كيف وحّدت المخيّلة الإبداعية بين هذه التباينات الحضارية والثقافية . في مقدمة الكتاب يناقش كيرش سؤالاً بدأ يُطرح بقوةٍ في الأوساط الأدبية العالمية : هل وقع أشهر الكُتّاب العالميين في فخّ الجماهيرية ، والأدب الاستهلاكي المبتذل ، لدرجةٍ تمنعهم من أن يصيروا روادًا للأدب العالمي الحقيقي؟

كما يناقش الكتاب مسألة نشوء رواية عالمية من خلال نصوص أدبية ذائعة الصيت ، حفرتْ لنفسها مكانًا في خريطة

الأدب العالمي ، من بينها : رواية IQ84لليابابي هاروكي موراكامي ، ورواية ٢٦٦٦ للروائي الشيلي روبرتو بولانيو ، ورواية ثلج للتركي الحائز على نوبل أورهان باموق ، وروايات مارجريت آتوود ، فضلاً عن رباعية الروائية الإيطالية إيلينا فيرانتي . الغريب أنّ الكتاب مكوّن من ١٣٥ صفحة فقط ، وهو حجم صغير قياسًا بالموضوع العميق الذي يناقشه ، إلا أننا يمكننا إدراج الكتاب تحت مظلّة «مقدمة قصيرة جداً عن . . .» ، التي تقدّم مداخل نظرية موجزة لموضوعات شائقة .

الكتاب يطرح أسئلةً مهمّة ، من بينها : من الذي يملك صلاحية التحدّث باسم العالم؟ هل صارت المُثل الغربية هي قلب الأدب العالمي وروحه اليوم؟ هل في الإمكان تكليف كاتب أو روائي ليكون سفيرًا لأدب بلاده أمام (الأمم المتحدة الأدبية)؟ هل يُمكن لكتاب أن يتّسم بالعالمية/الكونية لمجرد كتابته بلغة بعينها ومقاربته موضوعات وثيقة الصلة بوطنه الأمّ؟

يفترض كيرش أنه لا توجد صيغة مثالية لتحديد الأدب المُمثّل لثقافة أي بلد أو حضارته ، فإيلينا فيراتي مثلاً تنتصر لما هو «محليّ/إقليمي» على حساب ما هو «عالميّ/منفتح» ، مؤكدةً كيف أنّ «المحليّ» عنصر أساسي لتصير القصص ذات طابع عالمي . ينتقل كيرش إلى الروائي الياباني الشهير هاروكي موراكامي باعتباره مثالاً واضحًا على هذه القضية ، فيعرض لكتاب الروائية اليابانية ميناي ميزومورا The Fall of In

Language in the Age of English ، الذي تتبنّى فيه وجهة النظر القائلة إنّ الأعمال المُمثّلة للأدب الياباني المعاصر تُقرأ الآن باعتبارها نسخةً معدّلة من الأدب الأمريكي ، متجاهلة بذلك ، لا الموروث الحضاري الياباني وحده ، بل حقيقة أنّ المجتمعيْن الأمريكي والياباني مختلفان تمامًا . تضيف ميزومورا أنّ قُرّاء هذه الأعمال بعد مئة سنة من اليوم لن يعرفوا طبيعة المجتمع الياباني ولا ثقافته من خلال هذه الروايات ، مشيرة إلى أنّ «أمركة» الأدب الياباني اقتلعتْ جذور الحضارة اليابانية العريقة الضاربة في التاريخ . يلاحظ كيرش أن اسم الروائي الياباني الأشهر هاروكي موراكامي لم يظهر تمامًا في الكتاب ، ولا مرّة واحدة ، لكنّه يشير بخبث إلى مقولة المؤلفة أن أفضل كُتّاب اليابان حاليًا قد أداروا ظهورهم إلى الأدب الحقيقي ، مُصوّبة في الأساس إلى هاروكي موراكامي الذي يُعدّ أشهر الكتاب اليابانيين على مستوى العالم ، فبعد ظهور روايته IQ84 سنة ٢٠٠٩ ، وهي ثلاثية روائية ضخمة ، سرعان ما تصدّرت الرواية الـBest Seller في اليابان ، وباعت عدّة ملايين من النسخ في شهر واحد ، علاوة على ترجمتها إلى ما يزيد عن خمسين لغة ، مما وضع اسم موراكامي على لائحة المُبشّرين بجائزة نوبل في الآداب منذ ذلك الحين . أما عن موراكامي فقد أشار في حوار صحفي نُشر سنة ٢٠١٤ إلى أنّه يعدّ نفسه غريبًا وملفوظًا من الأوساط الأدبية داخل اليابان ، «بطّة سوداء» يتجاهلها الأدباء والنقّاد في

اليابان على حدّ سواء . وتشير جريدة نيويورك تايمز الأمريكية إلى أنّ النقّاد اليابانيين يعتبرون روايات موراكامي غريبة عن روح اليابان ؛ بسبب المؤثّرات الغربية والأمريكية على وجه الخصوص في أسلوبه السردي وموضوعاته القصصية ، كما أنّ موراكامي معروف بترجمته عددًا من قصص كبار الكُتّاب الأمريكيين من بينهم رايموند كارفار ، وفيتزجيرالد وغيرهما .

يذهب كيرش إلى أنّ نجاح موراكامي وذيوع صيته في العالم الناطق بالإنجليزية قد صار موضع نقد حادّ في الأوساط الأدبية اليابانية ، فالروائي الياباني الكبير كينزابورو أوي ، الحائز على جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٩٤ يشير إلى أنّ موراكامي يكتب بلغة يابانية سهلة واضحة ، قريبة من لغة المواطن العادي ، وأنّ أعماله مقروءة على المستوى العالمي ، معترفًا أنّ موراكامي قد صنع لنفسه مكانةً على خارطة الأدب العالمي ، ومشيرًا -والكلام هنا لكيرش- أنّ كلام (أوي) يعدّ إشارة مُبطّنة إلى أنّ نجاح موراكامي الساحق راجعٌ في الأساس إلى سهولة لغته وبساطة سرده ، لا إلى عمق أفكاره ، ولا إلى ارتباطها بالحضارة والتراث اليابانيْن ، مثلما فعل ياسوناري كاواباتا ، الحائز على جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٦٨ مثلاً ، كأنّ موراكامي يكتب «سلعةً مخصصة للتصدير للخارج» .

كان ياسنواري كاواباتا ، وهو أولّ كاتب ياباني يقف على منصّة نوبل ، قد ألقى كلمة بعنوان : «اليابان الجميلة ، وأنا» .

وبمراجعة المحاضرة نكتشف أنّ كاواباتا ألقى كلمةً مفعمة بحبّ بلاده وموروثها الحضاري . تحدّث كاواباتا عن هذا نوع فريد من الصوفية الباطنية ، أي مذهب (الزن) في الفكر الياباني . فكاواباتا بوصفه كاتبًا ينتمي إلى القرن العشرين يصف فكره بعباراتٍ مُستقاة من رهبان الزنّ في العصور الوسطى ، ومعظم هذه الأشعار يركّز على مسألة استحالة التعبير عن الحقيقة بالكلمات . تحدّث كاواباتا عن اليابان ، العزيزة التي يحبها ، وعن تعقيد فنّ تنسيق الحدائق اليابانية واختلافه عن النسق الأوروبي ، وعما يسمى بالتنسيق «الجاف» من قطع الحجارة والصخور ، وحِرص المنسّق على شقّ قنوات صغيرة لمرور مياة الريّ ، كنوع من استدعاء الجبال والأنهار جماليًا إلى المشهد ، أو كأنَّ «الفرع لا ينقطع عن الأصل» . وانتقد مفهوم العدمية الغربي ، واختلافه عن مفهوم الفناء الشرقي/الياباني الأقرب إلى مفهوم وحدة الوجود ، وتكلّم بفخرٍ عن أسلافه من أدباء العصور الوسطى في اليابان ورهبان الزنّ .

الحقيقة أنّ كيرش في كتابه لا يُقدّم إجابات بقدر ما يطرح أسئلة . يتساءل كيرش : هل موراكامي هو بالونة اختبار ، هدفها الخفيّ فحص فكرة تصميم وتنفيذ مشروع أدب عالميّ موحّد ، يذيب الفروق الحضارية؟ فعندما يؤلف كاتبٌ روايات تحظى بشعبية طاغية في طوكيو ولوس أنجيلوس وأثينا وربما في العالم العربي ، هل يثبت بذلك أن الحياة في القرن الحادي والعشرين

في كل هذه الأماكن متشابهة حدّ التطابق؟

نلاحظ أنّ شخصيات موراكامي تعاني اغترابًا عميقًا ، وعزلة شديدة عن نفسها وعن العالم ، كما تعاني جوعًا عاطفيًا ، كما أنّ أبطال الرواية ، تينغو وأوماما وكوماتسو انطوائيون ، ليست لهم روابط عائلية أو صداقات حقيقية ، يعمل بعضهم في وظائف لأنهم مضطرون إلى العمل ، يعيشون في شقق صغيرة أشبه بجحور الفئران ، يطبخون لأنفسهم ، ونادرًا ما يخرجون إلى الحانات أو المطاعم . أليس هذا هو نمط الحياة الرأسمالية؟ أليس هذا النمط من الحياة ترجمة وافية للحُلم الأمريكي ، الحُلم الذي يطحن البشر ويسحقهم في ماكينة «هل من مزيد؟»

يُقارب كيرش مثالاً آخر هو الروائي الشيلي الراحل روبرتو بولانيو (١٩٥٣-٢٠٠٣) ، وروايته الضخمة ٢٦٦٦ ذات الألفي صفحة ، والتي نُشرت سنة ٢٠٠٤ بعد وفاة بولانيو . يرى كيرش في هذه الرواية نموذجًا مقابلاً ، نموذجًا صارخًا في البرية ضدّ وحشية العولمة ، وضد محو الخصوصيات الثقافية والحضارية لبلدان العالم ، بهدف إثبات هويّة عالمية واحدة ، فهي الرواية العالمية التي تسعى إلى تشخيص الاضطراب الذي ضرب القرن العشرين .

وبقدر ما يشتغل بولانيو في هذه الرواية على المستوى العالمي من خلال الاستعارات والصور ، بقدر ما يبرز موضوع الخطّة العالمية لتذويب الفوراق بين الثقافات ، بل ومحوها ،

مؤكدًا وجهة نظره ، ومن ورائه وجهة نظر العالم النامي الذي ينتمي إليه ، أنّ العالم الذي يكتب عنه هو عالم يموج بالاضطرابات المصنوعة عمدًا ، فيسوق أمثلةً تتراوح بين هولوكوست هتلر في أربعينيات القرن الماضي ، وجرائم قتل النساء في تسعينيات المكسيك ، وارتباط ذلك بقوى إجرامية عالمية عاتية .

رواية ٢٦٦٦ تعكس بشدة شعور بولانيو أن العالم صار منقسمًا إلى مناطق متينة مُحصّنة ، وأخرى ضعيفة هشّة ، والعالم ، إن لم يستفِق لذلك ، فهو في طريقه إلى كارثة سنة ٢٦٦٦,

نكتشف بعد الانتهاء من قراءة الكتاب أنّ كيرش في معرض تحليله للروايات التي اختارها نموذجًا لم يكن معنيًا بالدرجة الأولى بالأخطار العالمية كالحروب والصراعات السياسية وغيرها كمؤثرات خارجية على الأدب ، بقدر ما كان تركيزه منصبًا على معاناة الفرد الصغير في مواجهة العالم الكبير ، وعلى رغبة القوى العالمية في الهيمنة ، وعلى فرض رؤيتها للعالم على العالم ، فتستأصل في طريقها لتحقيق تلك الغاية جذور الإنسان التي تربطه بوطنه وبثقافته .

عن الكتابة والغُربة والاحتراق

عثرتُ بالصدفة على نسخة نادرة من تحقيق د . عبد الرحمن بدوي لكتاب (الإشارات الإلهية) للتوحيدي ، التصدير مؤرّخ في ١٨ من إبريل ١٩٤٩ ، وهو بذلك يعدّ أول من عرّف كافكا إلى العالم العربي . يُصَدِّر بدوي تحقيق المخطوط بعبارة يوردها على لسان (فرنتس كَفكا) (كذا في نصّ بدوي) ، تقول : «الكتابة ضربٌ من الصلاة» . لا يشرح بدوي العبارة ولا يفسّرها إلا بعد أربعين صفحة ، وكأنه يَحبكُ قصةً قصيرة ، ونقطة النور آخر النفق . يصف بدوي كافكا بالكلمات التالية : «هذا المسلول الشريد ينتسب إلى شعبٍ مستأصلٍ شارد ، عليه النعمة والنقمة أينما حلَّ ، وإن ادعى لنفسه أنّه شعب الله المختار ، إلا أن يكون مختارًا للشقاء وإشاعة الشر بين الناس وإهدار القيم النبيلة» ، التحيّز واضحٌ على الرغم من إعجابه الباطن بأدب كافكا وإلا لمْ يكن ليشير إليه ، فما عرفه بدوي موجود ، وما لم يعرفه بدوي لم يوجد من الأساس : قمامة إلى البحر ، كأنّ وجود الأشياء مرهون بمعرفته بها . يحاول د . بدوي تحليل شخصية كافكا من خلال الظروف الأسرية والشخصية التي أثّرتْ عليه وصاغت شخصيته ، ومن ثمّ أدبه .

ثمّ يلتفتُ للتوحيدي فيغرف له قدرًا : «وصاحبنا لا نعرفُ له أصلاً ، إنما هو من أولئك الموالي الذين اختلطت فيهم الدماء والعناصر فكوّنتْ مركبًا غريبًا» .

تستمرّ مقارنة الظروف الاجتماعية للتوحيدي وكافكا ، كأنه لا يقدمُ تحقيقَ أحد المخطوطات وإنما يكتبُ سيرة ذاتيةً مقنعة وربما استشرافًا لما سيحدث له شخصيًا ، فكلاهما نشأ في أسرة تشتغل بالتجارة (مثل والد بدوي) ، وكلاهما كتب الرسائل (مثل بدوي في رسائله إلى سلوى المجهولة في الحور والنور ، متأثرًا بكافكا طبعًا) ، وكلاهما عانى اغترابًا وجوديًا عن الناس والمجتمع ولزمَ العزلة حتى نهاية حياته (ترك بدوي مصر من أوائل الخمسينيات حتى وفاته) ، وعلى مدار خمس وثلاثين صفحة يراوح بندول بدوي بين التوحيدي وكافكا ، منتهيًا إلى رغبة كليهما في إحراق أعماله قبل وفاته لقلّة جدواها عند التوحيدي ، ولعدم اكتمالها على النحو الذي كان يريده كافكا ، الظروف مختلفة والدافع واحد : الغرور . . كان كافكا مغرورًا فطلبَ إحراقَ أعماله ليداري حسرته من عدم بلوغها درجة الكمال التي كان ينشهدها ، وكان التوحيدي أشدّ غرورًا لما أحرق أعماله ، وقال : كل كتابة حادثٌ فان زائل ، والكاتب الحرّ هو الذي لا تقيده كلماته ولا تصبح عليه كلًا ولا غلًا» ، فيتركُ بدوي الكتابة الإبداعية تمامًا ويُغرق نفسه في التحقيق والترجمة من كل لغات العالم الحيّة والميّتة .

يلاحظ بدوي أن الغُربة كانت الشرارة التي انطلقتْ منها أعمال الأديبيْن العظيميْن ، فكافكا والتوحيدي أحسّا أنهما غريبان ، غريبان في كل شيء ، غريبان في الوطن ، وعن الأحباب ، عن كل ما في الوجود من أشياء وأحياء ، فكان موضوع «الغُربة» أبلغ ما سطره الكاتبان العظيمان ، والغريب ، وفقًا لكلام أبي حيان التوحيدي ، هو مَنْ إن حضر كان غائبًا ، وإن غاب كان حاضرًا ، وهي أبشع أنواع الغربة بمعناها الوجودي ، بينما وصف كافكا حالة الغُربة بأنها «انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نشعر الاتجاه الذي تتخذه في انحرافها» .

يذهب بدوي في ختام مقدمة تحقيق مخطوط (الإشارات الإلهية) إلى أنّ هذه الغُربة الوجودية التي عاناها الأديبان الكبيران كانت السبب في رغبة كليهما في حرق أعماله ، مُفسّرًا هذه الرغبة بأنها سعي باطني نحو الكمال ، فيورد نصًا على لسان التوحيديّ يقول فيه : «العلم يُراد للعمل ، والعمل يُراد للنجاة ، فإن قصر العلم عن العمل ، كان العلم كَلاً على العالم ، وصار في رقبة صاحبه غلاً» . أما عند كافكا فكانت الرغبة في حرق أعماله نظرًا لعدم اكتمالها ونقص نضوجها الفنيّ ، ولكنهما يتفقّان أنّ الكاتب عليه أن يكون زاهدًا ، عازفًا عن غرور الشهرة وألقها .

حسن التخلّص فنّ ؛ ينهي بدوي تصدير المخطوط بعبارة دالّة : «الكتابة زفرة ، أنتَ عابرٌ ووجودكَ عابرٌ ، فاجعلْ كلّ

إنتاجكَ عابرًا . عبّر عن خواطركَ وإحساسكَ ، ثم استودع هذه العبارة زجاجة تلقيها في البحر المحيط ، ودعْ منْ أراد على مدى الأجيال كي يسعى للظفر بها ، الكتابة ضربٌ من الصلاة ، وخير الصلاة ما اتجه إلى المجهول أبدًا ، وصار سرًا أبدًا ، فإذا بدا السرُّ أو عُلِمَ المجهول ، فأحرِقْ ما كتبتَ وقُل مع العارف الداراني : «والله ما أحرقتُكِ حتى كدتُ أحترقُ بكِ» .

الفهرس

الإهـداء	5
مقدمة	7
كيف نقرأ؟ ولماذا؟	11
هارولد بلوم : المعتمد الغربي في الأدب	18
رسائل الخريف : كارل أوفه كناوسجارد	24
الأساطير هي أحلام العالم : جوزيف كامبل وسلطان الأسطورة	29
ألبرتو مانجويل : (قراءة في فصول الفضول)	36
بيتر هاندكه : سيرة موجزة	42
بيتر هاندكه : ليلة على نهر مورافا	46
بيتر هاندكه : رواية سارقة الفاكهة	51
جيمس جويس : مَنْ يخاف يقظة فينيجين؟	57
خوسيه ليثاما ليما : رواية براديسّو : المعنى للقارئ . . لا للمؤلف	64
رواية هيرتسوج لسول بيللو : لِمَن نكتب الرسائل؟	70
إيتالو كالفينو : الهروب من القنافذ	76
سجّلات عدن : يوميات جون شتاينبك	82
إيريس ميردوخ : الرسائل	91
التكرار الجميل	97
مارسيل شواب : أدب الاستعادة	103
موجز تاريخ الورد	109

متون الأحلام 116
الرواية العالمية في القرن الحادي والعشرين 123
عن الكتابة والغُربة والاحتراق 130

(صحيحٌ أن شكسبير لن يصنع منكَ شخصًا أفضل أو أسوأ، لكنّه قد يُعلّمكَ كيف تنصتُ إلى نفسكَ حين تتحدّث إليها، قد يُعلّمكَ كيف تقبل التغيّر الذي يطرأ على حياتكَ، وحياة مَن حولكَ. إن العدو الأكبر للتعليم والثقافة في عصرنا الراهن هو التشتّت الذهني الواضح في عصر المعلومات، حيث نُمطر يوميًا بوابل من الكتب والأعمال والنصوص والمعلومات والأخبار).

هارولد بلوم - المعتمد الغربي في الأدب

(لو أنّ في كتابة الرواية سحرًا ما، وأنا واثق أن كل كتابة تنطوي على هذا السحر، فمصدره غياب وصفة جاهزة يمكن تمريرها من شخصٍ إلى آخر. يبدو أن الوصفة السحرية تكمن في أعماق كل كاتب، وعليه أن يُخرجها ويقنع القارىء بها).

يوميات جون شتاينبك

(ورغم محاولته لرسم بورتريه شخصي عن حياته، يتلاعب بيتر هاندكِه بسيرته الذاتية تلاعبًا روائيًا ذكيًا، فيشيّد متاهات، ويختلقُ تفاصيلَ وهمية تفتح أبوابًا لا نهائية من التأويلات، محاولًا، في الوقت ذاته محوَ أي أثرٍ يقودُ القارئ لتخيّل سيرة ذاتية حقيقية لحياته).

بيتر هاندكِه - ليلة على نهر مورافا

(الحقيقة أنني سجين نمط محدد من الكتابة، ولا بديل عن الهروب من ذلك النمط مهما كلفني الأمر، أنا لا أسعى إلى كتابة عمل مختلف، بل إلى تحطيم ذلك الإيقاع السردي المتكرر، وإلى التخلّص من الأصداء التي تصدح بها عباراتي).

إيتالو كالفينو - رسالة إلى إليسا مورانتي

(يبدو مانغويل في هذا في هذا الرأي مُتأثرًا بمقولة أستاذه خورخي لويس بورخيس الذي قال في إحدى قصصه إنّ العالم موجود من كتاب وإننا عبارات أو كلمات من حروف كتاب سحريّ، وإنّ ذلك الكتاب اللا نهائي هو الموجود بحق في هذا العالم، بل هو العالم).

الفضول - آلبرتو مانغويل

KALEMAT
www.darkalemat.com