

2020

1.1.2019

رواية

أنريکه بیلا - ماتاس

بارتلي وأصحابه



ترجمة: د. عبدالهادي سعدون

أنريکه بیلا - ماتاس

بارتلبی وأصحابه

ترجمة: د. عبدالهادي سعدون



بارتلي وأصحابه



رواية

Author: **Enrique Vila – Matas**

اسم المؤلف: أنريكة بيلا – ماتاس

Title: **Bartelby y Compañía**

عنوان الكتاب: بارتلبي وأصحابه

Translation: **Dr. AbdelHadi Saadoun**

ترجمة: د. عبدالهادي سعدون

Cover Designed by: **Majed Al-Majedy**

تصميم الغلاف: ماجد الماجدي

P.C.: **Al-Mada**

الناشر: دار المدى

First Edition: **2018**

الطبعة الأولى: **2018**

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

Copyright © *Bartelby y Compañía*,

© 2000 by Enrique Vila – Matas



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

+964 (0) 770 2799 999
+964 (0) 770 8080 800
+964 (0) 790 1919 290

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com

+961 706 15017
+961 175 2616
+961 175 2617

بيروت: الحمراء - شارع ليون - بناية منصور - الطابق الأول
dar@almada-group.com

+963 11 232 2276
+963 11 232 2275
+963 11 232 2289

دمشق: شارع كرجية حداد - متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recoding or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر مقدماً.

تقديم

عنوان هذه الرواية (Bartleby y compañía) يمكن أن يترجم بأكثر من صيغة كلها تصب في الهدف نفسه وهي: بارتلبي وشركاؤه، بارتلبي ورفاقه، بارتلبي وصحبه أو ما فضلناها نحن (بارتلبي وأصحابه)، فالغرض من العنوان هو الإشارة لأصحاب رحلة بارتلبي أو أشباهه في تاريخ الأدب والكتابة وهي الفكرة الرئيسة التي يصب فيها عمل الروائي الإسباني أنريكة بيلا - ماتاس الذي نقدمه للقارئ العربي للمرة الأولى مترجماً من الإسبانية. الواقع أنها الرواية الأولى المترجمة للعربية، فعلى حد علمي (وعن طريق المؤلف نفسه) لا نجد في المكتبة العربية أية ترجمة لهذه الرواية أو رواية أخرى من كتبه التي تعدت الـ 12 رواية حتى الآن وأغلبها حازت على جوائز مهمة في إسبانيا وأوروبا وأميركا اللاتينية، بل يعد الروائي واحداً من أربعة أصوات روائية هي الأهم في خريطة الرواية الإسبانية المعاصرة من قبل القراء والنقاد على حد سواء. رواية (بارتلبي وأصحابه) نشرت للمرة الأولى عام 2000 وحصلت على جائزة أهم رواية معاصرة في إسبانيا وفرنسا وإيطاليا على التوالي (جائزة مدينة برشلونة 2001، جائزة بريكس فرناندو أغيري 2002 وجائزة بريكس ميلر لير لأهم عمل أجنبي في فرنسا وإيطاليا). كما أنها جاءت بالمركز الثاني ضمن أفضل عشر روايات إسبانية في العقد الأخيرين والتي قامت بها مجلة (كيميرا) الأدبية ضمن استفتاء شمل آراء أكثر من مئة شخصية أدبية إسبانية.

يعد أنريكة بيلا - ماتاس (برشلونة 1948)، واحداً من أهم الروائيين الإسبان المعاصرين، وبلغ بتواجه الروائي مكانة متميزة وضعته في مصاف كتاب ذوي باع طويل سواء في الرواية المكتوبة باللغة الإسبانية أو غيرها من نتاجات الروائيين الأوروبيين. ترجمت أعماله لأكثر من 20 لغة عالمية، وقد حاز على أغلب الجوائز الأدبية المرموقة في إسبانيا وأميركا اللاتينية وأوروبا. نشر أكثر من ثلاثين كتاباً من الأعمال الروائية والقصصية والنقدية واليوميات والرحلات منذ العام 1973 حتى اليوم. من أهم أعماله الروائية والقصصية نذكر هنا: التاريخ المختصر للأدب المتنقل 1985، بيت للأبد 1988، انتحارات مثالية 1991، الرحلة الشاقولية 1999، مساويء مونتانو 2002، دكتور باسبيتو 2005، منقبو الهاوية 2007، على منوال دبلين 2010، حياة مدهشة جداً 2011، مكان منعزل 2011، هواء ديلان 2012، كاسل لا يدعو إلى المنطق 2014، وآخرها ماك وزمنه المعاكس 2017. منذ عام 2001 حتى اليوم حصل عن كتبه المتعددة على أهم الجوائز الوطنية والعالمية من بينها: الجائزة الوطنية للأدب 2003، جائزة النقد في تشيلي 2003، جائزة هيرالدي الروائية 2003، جائزة أكاديمية اللغة الإسبانية 2006، جائزة لارا الإسبانية 2006، جائزة الأدب الدولي الإيطالية 2009، جائزة فومانثير الإسبانية عن مجمل أعماله 2014، جائزة معرض الكتاب الدولي في غوادالاخارا المكسيك 2015، الجائزة الوطنية للأدب في كتلونيا 2016، وفي عام 2017 يحصل على ثلاث جوائز أدبية عن مجمل أعماله الروائية في كل من إيطاليا وفرنسا والبرتغال.

إن رواية (بارتلي وأصحابه) التي نقدمها للقارئ العربي هي جرد كامل لأصحاب هذا المرض المزمن المتمثل بهجر الكتابة ولعنها، كتاب الـ «لا» على حد وصف مؤلفها الإسباني أنريكة بيلا - ماتاس. رواية شيقة ما بين المتن الحكائي للبطل المنعزل عن عالمه وبين متابعته وتقصيه لآثار مماثليه في الآداب العالمية. رواية تقرأ بمتعة وبمعرفة، رواية تداخل وتقرّب لكتاب معروفين هجروا الكتابة ومحاولة فهم مغزى ذلك في حياتهم وأعمالهم.

إن الرواية إضافة لمتنها الحكائي، وهي الحياة الخاوية المنعزلة لبطلها، فهي من جهة أخرى يمكن قراءتها كنسكلوبيديا قاموسية بتتبع حيوات ونتائج العديد من الكتاب والفنانين الذين قرأنا لهم ويمثلون جزءاً مهماً من تاريخ الآداب والفكر العالمي، وهم مع ذلك لهم خصوصية متميزة، يستخلصها هنا الروائي بيلا - ماتاس ويركز عليها صبغة وحدث الرواية: نعني بها، أن أغلب الأسماء الأدبية الواردة في العمل الروائي قد أصابها ما يسميه البطل (بداً بارتلبي). وكما نعرف فإن شخصية (بارتلبي) مستلة من رواية قصيرة للكاتب الأمريكي هرمان ملفل، يتحدث فيها عن شخصية انعزالية تنأى عن العالم الخارجي وليس لها من غاية وهدف في الحياة سوى التواجد في مكان عمله، طوال أيام الأسبوع، بما فيها أيام العطل ونهاية الأسبوع. هذه الشخصية الراضية لأداء أي شيء، هي النقطة التي ينطلق منها بيلا - ماتاس في روايته، ليتخذ منها حجر الأساس لبناء الشخصيات الانعزالية الراضية، ولكنه يركز وحسب على الشخصيات الأدبية، سواء الكتاب منهم أو الشخصيات الحكائية المبتكرة في متون الأعمال الأدبية المعروفة منها لنا أو غير المعروفة. إنها رواية سيرة للأدب من أبوابه الخلفية، أي البحث عن الكتاب الذين رفضوا الاستمرار بالكتابة أو الذين لم يجدوا في الأدب والفنون عموماً أي مغزى أو وسيلة، مما جعلهم يرفضون رفضاً قاطعاً المساهمة في أي فعالية من فعالياته.

ستدهشنا الرواية بالتوقف عند محطات مجهولة لنا، عن كتاب وكتب نعرف عنها، ولكننا لا نعرف أسرارها ولا ظروف كتابتها ولا عن مراحل حياة أصحابها. هي سجل للتقييد عن هؤلاء وأثرهم في حياتنا وآدابنا (أو هي دفتر تدوين ملاحظات هامشية، حسب رأي بطل الرواية). هذا الدفتر وهذه المعاينة التي يمر بها بطل الرواية، هي صنارة صيده الشخصي ليقنع نفسه بضرورة العودة للكتابة بعد أن هجرها هو بدوره، وعن طريقها ليكتشف لماذا ضاق الآخرون ذرعاً بالأدب وعوالمه. بالطبع هي حيلة الكاتب لكتابة روايته أيضاً عن طريق البحث في الشخصيات الراضية والمعلنة عن خيبتها من الأدب وعوالمه. يذكر الكاتب أنه بهذه الرواية

أراد انتشال نفسه حقاً من هاوية الفراغ القاتم اللون والذي لم يعثر فيه لوقت طويل عن بصيص ضوء يقوده لصفحة الكتابة البيضاء.

على الرغم من أن الرواية تقوم أساساً على شخصيات مهمشة، لكنها في واقع الحال مرور متأن في البحث عن جدوى الحياة والأدب، منذ العصور الأولى حتى اليوم. فصول كاملة تحية لأسماء غابت واندثرت وأخرى أرادت لنفسها الاندثار والغياب. صفحات تمضي بتمجيد الكتب والكتابة حتى وإن كان عن طريق هؤلاء الكتاب والفنانين الراضين للكتابة. فعن طريقهم والحديث عنهم، يتم الحديث عن البوابات الأخرى لعالم الأدب الكبير. يذكر بيلا - ماتاس في إحدى المقابلات بأنه لم يشأ الحديث في الرواية عن أولئك الكتاب الراضين للكتابة، بل كان في الواقع يسعى للتركيز حول بشر تركوا خلفهم الحياة ولم يعودوا يبالون بماهيتها ولا السير في خطوها، تماماً مثل (بارتليبي) شخصية ملفل، الراض والعنيد والمنتظر يوماً بعد آخر وبإصرار نهايته التي تخيلها والتي لا يحيد عنها حتى ختام أيامه.

أخيراً تعد هذه الرواية الجزء الأول من ثلاثية عن (عالم الكتب والكتاب) بالإضافة لروايتيه (مساوي مونتانو) و(دكتور باسيتتو)، على الرغم من رفض الكاتب لهذه التصنيفات عموماً، ذلك أن من قرأ روايات بيلا - ماتاس يعرف أن الكاتب منذ أعماله الأولى (خاصة: تاريخ مختصر للأدب المتنقل والرحلة الشاقولية) قد جعل من الأدب وشخصياته الأدبية محوراً أساسياً في أغلب أعماله. يمكن عد أعمال بيلا - ماتاس الروائية بمثابة ميثا - روايات، لأنها تغوص بعوالم الأدب وتستفيد منها كمتن بشكل دائم. إن عوالم بيلا - ماتاس الروائية تقدم لها نمطاً حكاثياً ساد في الآونة الأخيرة في الأدب الإسباني (وربما آداب عالمية أخرى) بالتعكز على موضوع روائي هو الآخر، عن طريق شخصية أو أكثر، ظاهرة أدبية أو محور سردي، ليشيد عبرها عوالم تخيلية تساهم بدورها بمنح تلك الشخص والشخصيات والظاهرة ثقلمها الحقيقي. إنها الطفرة الممكنة للسعي نحو رغبة التكامل مع الآخرين، الآخرون أولئك الذين نشعر بأننا جزء منهم بشكل

وبآخر عبر القراءة والتمعن وفي مرات أخرى عبر التماهي والتقمص والتداخل الكلي.

ختاماً ارتأينا في النص المترجم أن ندون أسماء الكتاب وأحياناً العمل الأدبي بالحروف اللاتينية بين قوسين، لمن يرغب من القراء البحث الأسهل عن هؤلاء الكتاب وأعمالهم، وكذلك لكي لا تقع في خطأ نطق الاسم بلغته الأم.

المترجم
2017 مدريد

«إلى باولا دي بارما»

«إن مجد أو جدارة بعض الأشخاص يتمثل في الكتابة
الجيدة؛
أما الآخرون فيتمثل في عدم الكتابة».

• جان دلا بروغويه

لم أكن محظوظاً أبداً مع النساء، لذا أتحمّل وزر هذا كحداثة موجهة، كل معارفي المقربين ماتوا، أنا أعزب فقير أعمل في مكتب مغبر. عدا هذا، فأنا سعيد. اليوم أكثر من أيام أخرى، لأنني أبتدئ - 8 حزيران من عام 1999 - هذه اليوميات التي تشكل بالوقت نفسه دفتر هوامش في أسفل الورقة تتضمن تعليقات على نص غير مرئي، والذي أرجو أن يبيّن قدرتي بتتبع الشخصيات البارتلوية.

منذ خمسة وعشرين عاماً، عندما كنت ما أزال شاباً، نشرت رواية حول استحالة الحب. من حينه، ولسبب صدمة انتابتي سأشرحها فيما بعد، لم أعد للكتابة، فقد رفضت بصورة قاطعة ممارستها، تحولت إلى بارتلبي، لهذا السبب يعود اهتمامي بهم منذ زمن طويل.

كلنا نعرف البارتلبيين، هم هؤلاء البشر الذين يتقمصهم رفض عميق للعالم. يتسمون بهذا الاسم نسبة للمكتبي بارتلبي، شخصية الموظف في قصة هرمان ملفل (Herman Melville) الذي لم يقرأ ولا لمرة صحيفة ما، وفي توقفات طويلة، يظل محنطاً ناظراً إلى الخارج من خلال النافذة الشاحبة التي تقع بالخلف من الستارة، وجهة حائط من الآجر في وول ستريت. لم يشرب بيرة قط، لا شايّاً ولا قهوة مثل الآخرين. لم يمض أبداً إلى أي مكان، لأنه يعيش في المكتب، حتى إنه يمضي فيه أيام العطل، لم يقل أبداً من هو، ولا من أين جاء، وإذا ما كان له أقارب في هذا العالم؛ وعندما يُسأل أين وُلد أو أن يطلب منه عمل شيء أو أن يحكي شيئاً ما عن نفسه، يجيب دائماً قائلاً:

- أفضل ألا أفعل ذلك.

منذ زمن وأنا أتتبع هذا القطاع الشاسع في الأدب ممن يعانون من وعكة بارتلبي، منذ زمن أعكف على دراسة هذا المرض، العدوى التي تصيب الآداب المعاصرة، النبض السلبي أو الميل إلى اللاشيء الذي يغدو ديدن العديد من الكتاب، هذا مع العلم أنهم يمتلكون وعياً أدبياً متشدداً (أو ربما بسبب هذا حتماً)، لم يستطيعوا الكتابة أبداً. أو يكتبون كتاباً واحداً أو اثنين وفيما بعد يعرضون عنها. قد يكتبون بدون أدنى معضلة عملاً مهماً، ثم يقولون، ذات يوم، عاجزين أدبياً وإلى الأبد.

إن فكرة الخوض في أدب الـ «لا»، عن بارتلبي وأصحابه، ولدت الثلاثاء الماضي في المكتب، عندما تهيأ لي أن سكرتيرة المدير تقول لأحدهم عبر الهاتف:

- السيد بارتلبي في اجتماع.

ضحكت لوحدي. بدا لي من المستحيل تخيل بارتلبي مجتمعاً مع أحدهم، متهامساً، مثلاً، في فضاء مجلس الإدارة. لكن ليس من الصعب - وهذا ما أريد أن أطرحه عبر هذه اليوميات أو الملاحظات أو الهوامش - أن أجمع كل هؤلاء البارتلبيين، أعني كل هؤلاء المصابين بالمس، بهذا النبض السلبي.

من المحتمل أنني سمعت اسم (بارتلبي)، حيث من المفروض أنني سمعت لقب مديري، وهو قريب الشبه. لكن هذا الخلط في الحقيقة جاء مناسباً، ذلك أنه حرصني وبضربة واحدة على الشروع بالعمل، بعد خمس وعشرين سنة من الصمت، أقرر العودة للكتابة أخيراً، الكتابة حول مختلف الأسرار الأخيرة لحالات مبدعين تثير الانتباه كانوا قد أعلنوا القطيعة مع الكتابة.

أشعر بقدرتي على المضي في متاهة الـ «لا»، في الشعاب المهلكة والشيقة لنماذج الأدب المعاصر: هذا الاتجاه الذي نعثر فيه على الطريق

الوحيد للخلق الأدبي الحقيقي؛ هذا الاتجاه الذي يتم فيه طرح التساؤل عن جدوى الأدب وأين يكمن والذي يحوم حول استحالة الحالة نفسها والذي يعبر عن حقيقة الوضع الخطر، والذي هو في المحصلة محفز قوي لأدب نهاية القرن.

عن طريق هذا النبض السلبي فقط، عن طريق الـ «لا» هذه فقط، برزت الكتابة التالية. ولكن كيف تكون هذه الكتابة؟ منذ فترة، سألني أحد زملاء المكتب عنها بشيء من الخبث:

- لا أعرف - قلت له - لو كنت أعرف، لعملت الشيء نفسه.

لنرَ إن كنت قادراً عليه. أصبحت متأكداً أنه عن طريق البحث في متاهات الـ «لا» وحسب، من الممكن تلمس الطرق المفتوحة للكتابة التالية. لنرَ إن كنت قادراً على بعثها. سأكتب هوامش تعلق على نص لامرئي، وهذا لا يعد منه نصاً غير موجود، إذ من المحتمل أن ينتهي هذا النص الشبح بكونه سقوطاً تاماً في أدب القرن القادم.

لقد عرف روبرت والسر (Robert Walser) أن تكتب ما لا تستطيع كتابته معناه أن تكتب أيضاً. ومن بين العديد من الأشغال التي امتهناها: بائع في مكتبة، سكرتير محام، موظف بنك، عامل في مصنع لمكائن الخياطة، وأخيراً مدير منزل في قصر سليسا. كان روبرت والسر يعود بين حين وآخر إلى زيورخ، إلى «دائرة الكتابة للعاطلين» (الاسم على الرغم من أنه حقيقي، إلا أنه قريب من عوالم والسر)، وهناك، جالساً في مقعد عتيق، مساءً، على الضوء الشاحب لفانوس نفطي، يقدم خدمته ككاتب خط، يعمل ناسخاً، يعمل كأبي بارتلبي.

ليست هذه الحالة فقط (كناسخ) بل كل خبرة والسر تجعلنا نفكر بشخصية حكاية ملفل تلك، عن المكتبي الذي يمضي الأربع وعشرين ساعة من اليوم في المكتب. روبرتو كالاسو (Roberto Calaso)، في حديث له عن والسر وبارتلبي، يعلق بأن في هذه الكائنات التي عليها سيماء البشر المتحفظين والناس العاديين، لديهم بلا شك، جنوحاً صاخباً لرفض العالم. جنوحاً أكثر راديكالية منه كوجهة نظر تحذيرية، تلك النفحة المدمرة التي تمر بلا أدنى ملاحظة من قبل الآخرين الذين يرون في البارتلبيين كائنات رمادية مستكينة. «بالنسبة للعديد من الناس، والسر مؤلف جاكوب فون غونتن (Jacob von Gunten) ومخترع المعهد البنجاميني - يكتب كالاسو - يعد شخصية عائلية قريبة ومن الممكن التوصل أيضاً من قراءة نصوصه العدمية إلى كونه برجوازياً

وسويسرياً طيباً. لكنه على العكس من ذلك، شخصية نائية، سكة موازية للحياة، خيط بالكاد يُرى. إن خضوع والسر، مثل عدم تنازل بارتلبي، مما يعنيه قطيعة تامة (...). ينسخان، يعيدان كتابة يمران بها وكأنها بطاقة شفافة. لا يعلنان عن شيء خاص، لا يحاولان التعديل. لا أتطور، يقول جاكوب فون غوتن، لا أرغب بالتغيير، يقول بارتلبي. بولائه يكشف عن التعادل ما بين الصمت والاستخدام التجميلي للكلمة».

من بين كُتّاب الـ «لا»، نستطيع ذكر قسم خاص بالكتابة من أكثرها غرابة، ذلك أنه ربما قد أثر بي أكثر. وهذا لأنه، منذ خمسة وعشرين عاماً، جربت شخصياً الإحساس بالتعرف على ماذا تنطوي مهنة النساخ. وكنت قد أمضيته بشكل سيء. كنت آنذاك شاباً وكان يتنازعني شعور بالزهو لإصداري كتاباً عن استحالة الحب. أهديت نسخة منه لأبي دون أن أدرك مغبة ما سينالني منه. بعد أيام قليلة، أجبرني أبي - لأنه فهم أن جزءاً من مذكرات الكتاب يضم تعديفات ضد زوجته الأولى - على كتابة إهداء على نسخة بكلماته. قاومت بكل ما استطعت لقبول فكرة كهذه. كان الأدب تحديداً - مثلما حدث لكافكا - الوسيلة الوحيدة لشعوري باستقلاليتي عن أبي. دافعت مثل مجنون فكرة ما أراد أن يمليني إياه. لكن في الختام انتهيت بالرضوخ، شعرت برعب التحول لناسخ يعمل بأمر دكتاتور إهداءات.

هذه الحادثة تركتني منكفئاً على نفسي بحيث لم أكتب شيئاً طوال خمسة وعشرين عاماً. منذ زمن، أيام قبل أن أستمع لتلك الجملة (السيد بارتلبي في اجتماع)، قرأت كتاباً ساعدني على أن أصالح نفسي بصفتي ناسخ كتب. أعتقد أن المتعة والسرور اللتين زودني بهما قراءة معهد بيير مينارد (Institut Pierre Menard) ساعداني على تهيئة الأرضية لقراري بشطب صدمتي النفسية القديمة والعودة للكتابة.

معهد بيير مينارد، رواية روبرتو موريتي (Roberto Moretti) مبنية في أجواء معهد يعلمون فيه قول كلمة (لا) بأكثر من ألف وسيلة، من تلك الأكثر تهوراً حتى الأكثر طرافة والتي من الصعب رفضها. هي عبارة عن

رواية فكاهية واحتفالية مدهشة عن معهد بنجامينا لروبرت والسر. عليه، من بين طلبة المعهد نعثر على والسر نفسه والكاتب بارتلبي. في الرواية بالكاد يحدث شيء، ما عدا أنه بانتهاء الدراسة، يتخرج جميع طلبة معهد بيير مينارد وقد تحولوا إلى نساخ سعداء ومعتدين.

ضحكت كثيراً مع هذه الرواية، وما أزال أضحك حتى الآن. الآن مثلاً، أضحك بينما أكتب هذا لأنه قد أوصلني لاقتناع بأنني كاتب. لعل من الأفضل بدل التفكير والتخيل، أن أمضي بنسخ جملة لا على التعيين لروبرت والسر، الأولى التي أعثر عليها ما إن أفتح أي كتاب له: «في المرج المعتم يسير رجل وحيد». أنسخ هذه الجملة وفي التو أسعى لقراءتها بلهجة مكسيكية، فأضحك لوحدي. فيما بعد أتذكر حكاية الناسخين المكسيكيين: حكاية خوان رولفو (Juan Rulfo) وأوغستو مونتيروسو (Augusto Monterroso) حيث عملا ككتبة في دائرة معتمة واللذان، حسب علمي، كانا يتصرفان مثل أي بارتلبي نقي، كانا يخافان من رئيس عملهما، لأن هذا كان بدوره يشد على يد العامل كل يوم بعد انتهاء العمل. رولفو ومونتيروسو، الناسخان في مدينة مكسيكو، كانا يخبثان خلف عمود لأنهما كانا يعتقدان بأن الرئيس لم يرد توديعهما بل الاستغناء عنهما إلى الأبد.

هذا الخوف من الشد على اليدين يذكرني الآن بحكاية تحرير رواية بيدرو بارامو (Pedro Paramo) الذي كتبها خوان رولفو، والذي يشرحها بهذه الطريقة، كاشفاً عن شرطه الإنساني كناسخ: «في شهر آذار من عام 1954 اشتريت دفترًا مدرسياً ودونت الفصل الأول من رواية كانت قد تشكلت صورتها في رأسي منذ سنين (...). أجهل حتى الآن من أين خرجت كل تلك التهيوّات التي ضمتها بيدور بارامو. كان كما لو أن شخصاً ما كان يمليني. بغتة، في وسط الشارع، كانت تخطر لي فكرة فأدوّنها في وريقات خضراء وزرقاء اللون».

بعد نجاح الرواية التي كتبها كما لو كان ناسخاً، لم يعد خوان رولفو لكتابة شيء يذكر طوال ثلاثين عاماً. دائماً ما قورنت حالته بوضعية رامبو

(Rimbaud)، الذي يعد كتابه الثاني، بعمر تسعة عشر عاماً، هجر كل شيء ومضى خلف المغامرات، حتى موته بعد عقدين.

خلال فترة، والهلع المسيطر عليه من أن يطرد جراء شد رئيسه على يديه، جعله يعيش بخوف من الناس ما إن يقتربوا منه ليسألوه أن ينشر كتباً أخرى. عندما كانوا يسألونه لماذا لا يكتب، اعتاد رولفو الإجابة:

- لقد مات العم ثيلرينو، الذي كان يقص لي الحكايات.

عمه ثيلرينو لم يكن اختراعاً. لقد عاش حقيقة. كان سكيراً يكسب قوته من تعמיד الأطفال. كان يرافقه رولفو في مرات عديدة وكان يستمع لحكاياته التي يقصها عن حياته، أغلبها مخترعة. كان عنوان كتابه السهل الملتهب على وشك أن يعنونه بقصص العم ثيلرينو. لقد هجر رولفو الكتابة بوقت قصير قبل أن يموت العم. إن عذر العم ثيلرينو واحد من أكثر الأعدار أصالة مما أعرف عن كتاب الـ «لا» لتبرير تركهم للأدب.

- لماذا لا أكتب؟ سُمع رولفو يقول في مدينة كاراكاس في 1974. ذلك لأن العم ثيلرينو قد مات، وهو من كان يلقني القصص. كان يمشي معي وهو يتحدث. كان كذاباً كبيراً. كل ما كان يقصه لي كذب خالص. واحدة من الأشياء التي تحدثت فيها معه هي حول حياته البائسة. لكن العم ثيلرينو لم يكن فقيراً بالمرّة. لقد كان نتيجة لسمعته كرجل محترم بشهادة الخوري، تم تعيينه لتعميد الأطفال، من قرية لأخرى. تلك كانت أراضٍ خطيرة والكهنة كانوا يخافون من الذهاب حتى هناك. رافقت العم ثيلرينو في رحلاته مرات عديدة. في كل مكان نصله، كان عليه تعמיד أحد الأطفال والقبض لقاء خدمته. كل هذه الحكاية لم أكتبها، ربما هذا ما سأفعله يوماً ما. كم كان رائعاً ونحن نجوب، من ضيعة لأخرى، لتعميد الصغار ومنحهم بركات الرب وأشياء كهذه. فوق هذا، ثيلرينو كان ملحداً.

لم يلجأ خوان رولفو لحكاية العم ثيلرينو لتبرير هروبه من الكتابة، أحياناً يذكر مدخني الماريجوana:

- اليوم - يقول - حتى مدخنو الماريجوانا ينشرون كتباً. لقد صدرت مؤخراً كتب غريبة، أليس كذلك؟ أنا أفضل أن أبقى صامتاً.

عن الصمت الأزلي لخوان رولفو، كتب مونتيروسو، صديق مقرب في دائرة النساخ المكسيكيين، خرافة رقيقة بعنوان الثعلب الذكي. فيها يتحدث عن ثعلب كتب كتابين ناجحين جعلته قنوعاً بمضي السنين ولم ينشر بعدها شيئاً آخر. عندها بدأت الهمهمات والتساؤل عما جرى للثعلب، وعندما كانوا يلتقونه في الحفلات كانوا يقتربون منه ويسألونه أن ينشر أكثر. لكنني نشرت كتابين - كان يرد الثعلب بكسل - وهما كتابان جيدان - يجيبونه - لهذا عليك أن تنشر آخر. الثعلب لم يقل ذلك، لكنه كان يفكر في الواقع أن الناس تريده أن ينشر كتاباً سيئاً. ولأنه كان ثعلباً، لم يجارهم بطلبهم.

بتدوين خرافة مونتيروسو، توصلت للتوافق التام مع نفسي وكوني ناسخاً. الوداع للأبد للصدمة التي سببها لي أبي. أن تكون ناسخاً ليس مرعباً بالمرّة. عندما ينسخ أحدنا شيئاً، فهو ينتمي لطبقة بوفارد وبوشيت (شخصيتا فلوبيير Flaubert) أو لطبقة سيمون تانر (مع مؤلفه والسر walsner في الظل) أو مع الموظفين المجهولي الهوية في المحاكمة الكافوكوية.

أن تكون ناسخاً، إضافة لذلك، أن يكون لك شرف الانتماء لكوكبة بارتلبي. بهذه السعادة طأطأت رأسي للحظات وشرعت للدخول في هوة أفكارى الأخرى. كنت في بيتي ولكني نائم نصف نومة وكنت قد انتقلت حتى دائرة نساخ مدينة مكسيكو. مكاتب، طاولات، كراس ومقاعد. في العمق، نافذة كبيرة بدل أن ترى، كانت تترك مجالاً لسقوط أشلاء من كومالا. وفي مكان أبعد عمقاً، بوابة الخروج مع رئيس عملي وهو يشدّ على يدي. هل كان رئيسي في مكسيكو أم رئيسي الحقيقي؟ ارتباك مقتضب. أنا، كنت أبري الأعلام، انتبهت أنني لن أتأخر كثيراً لأختبئ خلف العمود. هذا العمود ذكرني بالحاجز الذي كان يختبئ خلفه بارتلبي عندما كانوا ينقلون أغراض الدائرة في وول ستريت أثناء عيشه فيها.

كنت أقول لنفسي فجأة بأنه إذا ما اكتشفتني أحد خلف العمود ورغب معرفة ماذا أفعل هناك، سأجيبه بسعادة أنني الناسخ الذي يعمل مع مونتيروسو، وفي الوقت نفسه يعمل لدى الثعلب.

- ومونتيروسو هذا، هل كان أيضاً مثل رولفو، من كتبة الـ «لا»؟

كنت قد فكرت أنه في أية لحظة من الممكن أن يوجهون لي سؤالاً كهذا. لذلك كنت متأهباً للجواب:

- لا. مونتيروسو كتب مقالات، أبقاراً، خرافات وذباباً. يكتب قليلاً ولكنه يكتب.

بعد قول هذا، استيقظت. كانت لي رغبة عارمة سيطرت عليّ لتدوين حلمي في هذا الدفتر. سعادة الناسخ.

أكتفي لهذا اليوم. سأستمر يوم غد بملاحظاتني وهوامشي. مثلما كتب والسرفي جاكوب فون غوتن:

«من الضروري ترك الكتابة اليوم. لأنها تهيجني جداً. الحروف تشتعل وترقص أمام عيني».

فيما لو كانت حجة العم ثيلرينو ناجعة، الشيء نفسه يمكن قوله على ما يمارسه الكاتب الإسباني فليبه ألفاو Felipe Alfau بعدم عودته للكتابة. هذا السيد المولود في برشلونة عام 1902 ومات قبل شهر في مصحح كوينز في نيويورك، وجد في صفته ككتلاني⁽¹⁾ تعلم الإنكليزية التبرير المثالي لإطالة صمته الأدبي على مدى واحد وخمسين عاماً.

هاجر ألفاو إلى الولايات المتحدة خلال الحرب العالمية الأولى. في عام 1928 كتب روايته الأولى مجانيين. كوميديا الإشارات (Locos. A Comedy of gestures). العام الذي يليه نشر كتاباً للأطفال بعنوان حكايات قديمة من إسبانيا (Old tales from Spain). بعد ذلك، سقط في الصمت على شاكلة رامبو أو رولفو. حتى عام 1948 عندما نشر ملصقات (Chromos)، تبعه صمت أدبي قاطع.

ألفاو، مواطن كتلاني من طينة سالنجر (Salinger)، حيث اختبأ في مصحة كوينز، الصحفيون الذين حاولوا مقابلته نهاية الثمانينات، كان يجيهم بأفضل أساليب الكتّاب المماثلين: «السيد ألفاو يتواجد في ميامي».

في كتاب ملصقات، وبكلمات شبيهة بما قاله هوفمانستل (Hoffmannstahl) في نصه الرافض الشهير رسالة لورد شاندوس

1- كتلاني: نسبة لإقليم كاتلونيا ضمن حدود مملكة إسبانيا. وهم شعب يتكلم الكاتلونية وهي غير الإسبانية وإن جاءت اللغتان من أصل واحد هو اللاتينية. (المترجم).

(Carta de Lord Chandos)، التي فيها يرفض الكتابة (لأنه لم يعد قادراً على التفكير ولا الحديث بتماسك عن أي شيء)، أما ألفاو فيشرح بالشكل التالي رفضه الاستمرار بالكتابة: «عندما تتعلم الإنكليزية تبتدئ التعقيدات. فيما لو حاولت كل شيء، ستصل إلى النتيجة ذاتها. وهذا يمكنه أن يعني كل العالم، الذين يتحدثون منذ ولادتهم الإسبانية مثل اللاتينيين والإسبان من ضمنهم. نحول تدريجياً إلى حساسين إزاء تطبيقات وتعقيدات لم تصورها أبداً، يجعلنا نتحمل تحرش الفلسفة، والتي دون شغل محدد، يصبح تدخلها في كل شيء، وفي حالة اللاتينيين، يجعلهم يفقدون لواحدة من خواصهم الإثنية: تقبل الأشياء كما هي، تركها بسلام، دون التعرض للقضايا أو الأسباب أو العوارض، دون التورط بشكل علني في مسائل ليست من مهامهم، لا يجعل منهم وحسب غير واثقين بأنفسهم، بل أيضاً جعلهم مدركين لشؤون حتى تلك اللحظة لم تثر شغفهم».

يبدو لي مدهشاً هذا العم ثيليرينو الذي أخرجه فليبه ألفاو من ردن قميصه. أعتقد أنه من المفيد القول إنه لم يهجر الكتابة بسبب الخلط الذي أصابه لتعلم الإنكليزية وإنه قد بدأ يتحسس التعقيدات التي تدور حوله.

انتهيت من التعليق على هذا لخوان، وهو من المحتمل الصديق الوحيد لي، على أننا لا نرى بعضنا إلا قليلاً. خوان تعجبه القراءة - تنتشله من عمله المرير في المطار - ويرى أنه لم تكتب منذ موسيل أية رواية جيدة. يعرف سماعاً وحسب عن فليبه ألفاو وليس لديه أية فكرة عن هجره للكتابة بسبب مأساته بتعلم الإنكليزية. عندما أعلمته بذلك اليوم بمكالمة هاتفية، أطلق قهقهة عالية. بعد ذلك، بدأ يعيد الجملة مرات متعددة ليمضيها بترؤ:

- إذا تعلم الإنكليزية قد عقد له حياته...

أغلقت الخط بصورة فجائية ذلك لشعوري بأنني قد بدأت أضيع الوقت معه وعليه لا بد أن أرجع لدفتر ملاحظاتي. لم ألتجئ للإحساس بالكآبة كي أضيع الوقت مع خوان. لكن هذا ما فعلته مع الضمان الاجتماعي عندما سقطت صريع كآبة منحنتي بفضلها إجازة لثلاثة أسابيع (وبما

أنني أستحق إجازة سنوية في شهر آب، عليه لن أرجع للدائرة حتى شهر أيلول)، مما سيسمح لي التفرغ الكامل لهذه اليوميات، سأخصص جل وقتي لهذه اليوميات العزيزة التي أتناول فيها الأزمة البارتلبية.

أغلقت الخط إذاً مديراً ظهري لمكالمة الرجل الذي يعتقد أنه بعد موسيل لم يكتب شيئاً. وهكذا عدت لشؤوني، لهذه اليوميات، فتذكرت بغتة صامويل بيكيت (Samuel Beckett) الذي انتهى مثل ألفا، في مصحح. مثل هذا أيضاً، دخل المصحح طوعاً.

وجدت تقارباً آخر بين ألفا وبيكيت. فكرت مع نفسي أنه من المحتمل أن الإنكليزية قد عقدت حياة بيكيت، وهو ما يفسر قراره الشهير بالتحول للكتابة بالفرنسية، هذه اللغة التي كان يعتبرها أفضل لكتاباتة لأنها لغة فقيرة وسهلة.

«اعتدتُ - يكتب رامبو - على التهيؤات البسيطة، كنت أرى بكل وضوح مسجداً حيث يوجد مصنع، ومجموعة من الطبول متشكلة من قبل ملائكة، عربات في طرق السماء، صالون في أعماق بحيرة».

بعمر تسعة عشر عاماً، وبنضوج خارق، كان قد كتب كل أعماله الأدبية ليسقط بالصمت الأدبي الذي سيطول حتى أيامه الأخيرة. من أين تتأتى تهيؤاته؟ أعتقد ببساطة أنها كانت تصله بسبب من خيال مقتدر جداً.

لا يبدو واضحاً من أين تأتت تهيؤات سقراط (Sócrates). على الرغم من أنه عرف عنه بكونه ذا شخصية هذيانية تهيئية، إلا أن صمتاً متفقاً عليه طوال قرون لم يكشف عن هذا الجانب. ذلك أنه من الصعب التقبل بأن واحداً من أعمدة حضارتنا لم يكن سوى مجنون ومتطرف.

حتى عام 1836 لم يجرؤ أحد على ذكر شيء عن شخصية سقراط الحقيقية، لويس فرديناند ليلوت (Louis Ferdinand Lelut) كشف ذلك في كتابه الشيطان سقراط (Du demon de Socrate)، مقال جميل، متخذاً بشكل حرفي من شهادة جينوفونت، ما سيساعده على تشكيل صورة العبقرى الإغريقي. أحياناً، كما لو أنك ترى فيها صورة الشاعر الكاتالاني بيير جعفرير: «كان يرتدي المعطف نفسه في كل المواسم، يمشي حافياً سواء على الجليد أو على الأرض، متحمماً بشمس اليونان، كان معتاداً على الرقص والقفز لوحده بدون مناسبة ولرغبة خاصة فقط (...)، في الختام، وبسبب طبيعته ومساراتها، كسب سمعة كونه غريب

الأطوار حسب زينون الأبيقوري الذي عدّه مهرج أئينا، وهو ما نسميه اليوم بالمتطرف».

- يقدم أفلاطون شهادة أكثر إقلاقاً في كتابه المأدبة تمس شخصية سقراط الهذيانية والجنونية: «متتصف الطريق، بقي سقراط إلى الخلف، كان متوحداً كلياً. توقفت لأنتظره، لكنه أخبرني برغبته أن أسبقه (...). لا - قلت للآخرين - دعوه، فهذا ما يحصل له عادة، فجأة يتوقف هناك حيث يجد نفسه. لقد تلقيت - قال سقراط بغتة - هذه الإشارة الربانية التي تبدو لي مألوفة، وظهورها دائماً ما يوقفني عن لحظة القول (...). الرب الذي يحكمني لم يسمح لي بعد بالحديث لك عنها، وكنت ما أزال أنتظر إذناً منه».

«لقد اعتدت على التهيؤات البسيطة» كان من الممكن أن يكتبها سقراط أيضاً، لولا أنه لم يكتب سطرأ واحداً إطلاقاً، رحلات العقلية بطابعها الهذيانى كان من الممكن أن يكون لها دور كبير برفضه للكتابة. ليس من أحد له قدرة تخصيص الوقت لمجرد مكتوب عن التهيؤات الخاصة. لقد فعلها رامبو، لكنه بعد كتابين أصابه التعب، ربما لإدراكه بأنه سيمضي حياة شاقة فيما لو خصصها لتدوين - شيئاً فشيئاً - رؤاه المهلكة، ربما سمع رامبو بقصة آسليناو (Asselineau) المعنونة جحيم الموسيقى حيث يسرد فيها التهيؤات المرعبة التي يعاني منها موسيقي مجبر على السماع بصورة آنية كل مؤلفاته المنجزة، الجيدة منها أو السيئة، وعلى أنغام كل أجهزة البيانو الموجودة في العالم.

هناك تباين مقرب بين رفض رامبو الاستمرار برصد رؤاه والصمت المطبق عن كتابة سقراط لتهيؤاته. فقط الرفض الجدلي للكتابة من قبل رامبو يمكننا رؤيتها، إذا شئنا، كتكرار بسيط للإشارة التاريخية لسقراط المتملل من الكتابة، والذي لم يزعج نفسه بتدوين الكتب مثل رامبو، ويقليل من التعب أعلن منذ البدء رفضه لكتابة تهيؤاته ولو كانت بكل آلات بيانو العالم.

عن هذا التشابه بين رامبو وأستاذه العبقري سقراط، من الممكن

الإشارة لكلمات قالها فيكتور هيغو (Victor Hugo): «هناك بشر غامضون لا يمكن أن يكونوا سوى رجال عظام. ولكن لماذا هم كذلك؟ ولا هم أنفسهم يعرفون ذلك. هل يا ترى يعرف من أرسلهم؟ يحتضنون في مآقيهم رؤية مرعبة لا تفارقهم إطلاقاً. لقد رأوا المحيط مثل هوميرو، القوقاز مثل أكيلس، روما مثل جوفينال، الجحيم مثل دانتى، الفردوس مثل ملتون أو الإنسان مثل شكسبير. سكارى حُلْم وتشكل في تقدمهم تقريباً بدون وعي فوق مياه الهاوية، يكونون قد اخترقوا الإشارة الغريبة للمثالية، والتي شكتهم إلى الأبد... غطاء نور شاحب يحجب محياهم. الروح تنضح من مسامات جلدهم. ولكن أية روح؟ يا إلهي».

من يرسل بهؤلاء البشر؟ لا أعرف. كل شيء يتغير إلا الرب. «في ظرف ستة أشهر حتى الموت يغيّر طبيعته»، يقول باول موران (Paul Morand). لكن الرب لا يتغيّر أبداً، هذا ما أقوله أنا. من الحسن معرفته أنه حتى الرب يخنس، إنه أستاذ الصمت، يستمع لكل آلات بيانو العالم، إنه كاتب (لا) واثق، ولهذا هو بلا حد. لا يمكنني أن أكون أكثر توافقاً مع ما يقوله ماريوس أمبروسينوس (Marius Ambrosinus): «حسب علمي، الرب شخصية استثنائية».

في الواقع إن المرض، وعكة بارتلبي لها ماض بعيد. فهو اليوم وباء الآداب المعاصرة لهذه الطاقة العميقة الراضة أو جذب العدم الذي يعرقل وصول بعض الكتاب، في الظاهر، أن لا يكونوا أبدأ.

يفتح عصرنا بنص نموذجي لهوفمانستال (رسالة لورد شانتوس في عام 1902)، والذي فيه يعد المؤلف النمساوي، دون نجاح، بأن لا يكتب سطرًا واحدًا بعد الآن. فرانز كافكا (Franz Kafka) لا يجزع من الإشارة لاستحالة المادة الأدبية الأساسية، خاصة في يومياته.

لقد بنى أندريه جيد (Andre Gide) شخصية تمضي كل وقت الرواية بنية كتابة كتاب لا يكتب أبدأ هو بالويز (Paludes). لقد انشغل روبرت موسيل بالتعظيم وتحويلها لأسطورة فكرة «الكاتب الناضب» في روايته رجل بلا ملامح (El hombre sin atributos). كما أن مونسيوتيست، صنو فاليري الأثير، لم يكن رافضاً للكتابة وحسب، بل رمى كل مكتبته من النافذة.

وتنشأتين (Wittgenstein) نشر كتابين فقط: كتابه الشهير (Tractatus logico - philosophicus) ومعجم مفردات الريف النمساوي. في أكثر من مناسبة أشار لمعضلة ترتيب أفكاره. على شاكلة كافكا، كتاباته كانت عبارة عن كشكاكيل نصوص غير مكتملة، ملاحظات وخطط لكتب لم تظهر للنور.

لكن يكفي التحديق بآداب القرن التاسع عشر لنرى على وجه اليقين بأن

الرسوم أو الكتب «المستحيلة» كانت الإرث المنطقي تقريباً للرومانطيقية الجمالية. فرانيسيسكو، شخصية في إكسبير الشيطان، عمل هوفمان، لم يستطع أبداً رسم فينوس مكتملة كانت تجول في خياله. في كتاب الأعمال الفنية المجهولة، يحدثنا بلزاك (Balzak) عن فنان لم ينجح بأكثر من رسم جزء من قدم امرأة يتخيلها. فلوبيير (Flaubert) لم يتم عمله غارسون (Garcon)، والذي سيطر على كل نتاجه الأدبي دون شك. أما مالارمييه (Mallarme) فلم يتوصل سوى لملء دفاتره بحسابات تجارية، بدلاً من أشياء لها علاقة بمشروعه الكبير الكتاب (Livre).

إذاً فالاستعراض المعاصر لهؤلاء البشر المشلولين إزاء الهالة المطلقة لكل ما هو عليه الخلق الأدبي، يعود لأزمة بعيدة. لكن المتملئين أدبياً، ظاهرياً، يشيدون أدباً. مثلما يكتب مارسيل بنابو (Marcel Benabou) في كتابه (لماذا لم أكتب أياً من كتبي): «فوق كل اعتبار لا تعتقد عزيزي القارئ، أن الكتب التي لم أكتبها هي محض لا شيء. بل على العكس (ليكن واضحاً ولو لمرة) فهي بمثابة تعطل في الأدب العالمي».

أحياناً يتم هجر الكتابة لأن الواحد ببساطة ينهشه جنون لا خلاص منه. الحالة الأكثر وضوحاً تخص هولدرلين (Hölderlin)، الذي تبعه مقلد لا طوعي مثل والسر. فالأخير ظل محبوساً طوال أعوامه الثمانية والثلاثين الأخيرة في عليقة النجار زيمر، في توينغا، يكتب أشعاراً غريبة غير مفهومة ويوقعها بأسماء مستعارة مثل سكاردينيلي، كيلالوسيمنا أو بوناروتي. أما الثاني فقد أمضى ثمانية عشر عاماً الأخيرة من حياته محبوساً في مصحح والو العقلي أول الأمر ومن ثم في مصحح هيرساو، ليقضي وقته بنشاط لا يهدأ بكتابة ميكروسكوبية، متخيلة لا تفك حروفها، على قطع ورقية دقيقة جداً.

من الممكن قوله، بطريقة ما، أن هولدرلين مثل والسر استمر بالكتابة: «أن تكتب - تقول مارغريت دوراس - هو أيضاً عدم الحديث. هو السكوت. هو العواء بلا ضجة». من عواءات هولدرلين غير الصاخبة ترك لنا شهادته، من بين أشياء أخرى، جي.ج. فيشر (J.G.Fischer) يقص بهذه الصورة الزيارة الأخيرة التي قام بها لرؤية الشاعر في توينغا: «طلبت من هولدرلين بضعة أسطر عن أي موضوع، فأجابني إن كنت أرغب بأن يكتب عن اليونان، عن الربيع أم عن روح الزمن. أحبته بأنني أفضل هذا الأخير. حينئذ، لمع في عينيه ما يشبه شعلة شباب، استراح على المنضدة، استل ورقة كبيرة، قلماً جديداً وكتب، مجارياً حركات أصابع يده اليسرى المستريحة على المنضدة، شاهقاً بـ(هممم) دليل اقتناع ما إن ينتهي من كتابة سطر في الوقت نفسه الذي يحرك فيه رأسه كعلامة تأكيد...».

من عواءات والسر بلا أدنى ضجة وصلتنا شهادة كارل سيلغ (Carl Seelig)، الصديق الوفي الذي استمر بزياراته للكاتب عندما استقر هذا في مصحي والدو وهريساو. انتخب من بينها نص صورة وقتية (هذا الصنف الأدبي الذي أولع به ويتولد غومبروس Witold Gombrowicz) والذي فيه، سيلغ، يفاجئ والسر باللحظة الخارقة للحقيقة، هذه اللحظة التي يكون فيها الإنسان، بعلامة ما - تطويحة الرأس كعلامة تأكيد في حالة هولودرلين، مثلاً - أو جملة تكشف بشكل مدهش إنني: «لن أنسى أبداً صباح ذلك اليوم الخريفي عندما كنا نتجول والسر وأنا من تيوفن حتى سيشن، عبر ضباب كثيف جداً. قلت له ذلك اليوم بأنه ربما أعماله ستبقى وقتاً طويلاً مثل أعمال غوتفريد كيلر (Gottfried Keller). توقف كما لو كان ينوي ترسيخ جذوره في الأرض، نظر لي نظرة مألها بالخطر، وأخبرني، أنه إذا كنت أحرص على صداقتنا، أن لا أعود لذكر مجاملات كهذه. هو، روبرت والسر، كان صفاً على اليسار، وكان يرغب أن يطويه النسيان».

كل أعمال والسر، من ضمنها صمته الممتد على مدى ثمانية وعشرين عاماً، شهادة على اعتباطية نتاجه، على اعتباطية حياته نفسها. لهذا حتماً كان يرغب أن يظل وحسب صفاً على اليسار. أحدهم قال ذات مرة: إن والسر شبيه بعداء مسافات طويلة، قبل أن يصل لشوط النهاية، يتوقف مندهشاً لينظر للأساتذة وتابعيهم ثم ينسحب، أي يبقى برفقة نفسه، بجوار جمالية الحيرة. بالنسبة لي فإن والسر يذكرني ببيكيمال (Piquemal)، متسابق غريب الأطوار، سائق دراجة هوائية في عقد السبعينات ممسوس وكان أغلب الأحيان ينسى أن ينهي السباق.

روبرت والسر، كان محباً للزهو، للنيران في الصيف وللأحذية النسائية، البيوت المنارة بفعل الشمس والرايات المتأرجحة في الريح. لكن زهوه المُحجب لم يكن له علاقة برغبة نجاح شخصي، بل من ذلك النوع من التبخر لاستعراض حميم قصير الوقت وعابر. لم يستطع والسر أن يكون أبعد مما كان من المناخات المتعالية، هناك حيث تترعب القوة والجاه: «فيما لو مرة حملتني موجة وطرحتني عالياً، هناك حيث

تترعب القوة والجاه، سأهشم الظروف التي ساعدتني إلى قطع وسأرمي
بنفسي إلى القاع، إلى الظلمات السحيقة غير الجديرة بالاعتبار. فقط في
المقاطعات السفلية أستطيع التنفس».

والسر كان يرغب أن يكون صفراً على اليسار، ولا شيء أكثر من رغبته
بالتلاشي. كان واعياً من أن أي كاتب سينسى ما إن يهجر الكتابة، لأن هذه
الصفحة تكون قد ضاعت، لقد قيل له أديباً إنه قد حلق، وقد دخل لاحقاً
في حالات ومشاعر متناقضة، مجيباً على تساؤلات أشخاص آخرين لا
تخطر على خيال الكاتب.

الزهو والشهوة مثيرتان للسخرية. قال سنيكا (Séneca) إن الشهرة
مرعبة لأنها واقعة تحت حكم العديد من الناس. لكن ذلك لم يكن تماماً
ما حمل والسر على أن يكون نسياً منسياً. أكثر من أن تكونا مرعبتين،
فالشهرة والزهو كانتا بالنسبة له من العبث تماماً. كانتا كذلك، لأن الشهرة،
مثلاً، تمنح الانطباع بسلطة التحكم بين اسم ونص له وجوده على الرغم
من حمله لاسم شاحب لم تعد له حيلة التأثير فيه بكل تأكيد.

والسر كان يرغب أن يكون صفراً على اليسار، والزهو الذي يرغب
به شبيهه بتبخر فرناندو بيسوا (Pessoa)، الذي في إحدى المناسبات،
رمى إلى الأرض الورقة الفضية المغلفة لقطعة شوكلاته، قائلاً إنه بهذه
الطريقة يكون قد رمى بالحياة.

من زهو العالم كان يقهقه أيضاً، في أواخر أيامه، فاليري لاربود (Valery
Larbaud). إذا كان والسر قد أمضى أعوامه الثمانية والعشرين الأخيرة
محبوساً في مصح عقلي، فإن فاليري لاربود، كان مصاباً بشلل نصفي،
أمضى العشرين سنة الأخيرة من وجوده المتأزم على كرسي متحرك.

لقد حافظ لاربود على كامل وعيه وذاكرته، لكنه سقط صريع التخلخل
اللغوي التام، بخلو لغته من متانة نحوية، مقتصرة على تركيبات اسمية
منعزلة، ومنحصرة بمختصرات مربكة، ذات يوم وإزاء دهشة أصدقائه
الذين دأبوا على زيارته، فاجأهم بهذه الجملة: Bonsoir les choses d'ici

bas مساء الخير للأشياء التي هنا في الأسفل؟ جملة لا يمكن ترجمتها. في قصة مهداة لـ لاربود، يلاحظ هيكتور بيانشيوتي (Hector Bianciotti) بأن (Bonsoir) هناك غروب، يوم منتهٍ بدلاً من الليل، وتهكم خفيف يلون الجملة بالإشارة لـ (الأشياء التي هنا في الأسفل)، أي للعالم. التعويض عنها بكلمة وداعاً سيقضي على هذه الإشارة الدقيقة.

هذه الجملة كررها لاربود مرات عديدة طوال ذلك اليوم، حاصراً ضحكته بشكل دائم، دون شك ليبرهن بأنه لن يخدع، وأنه يعرف بأن الجملة لا تعني شيئاً ولكنها تمضي في طريقها لتفسير زهو هذه المهنة.

على العكس من هذا نعثر على شخصية فانيل في قصة (المزهو) لكاتب أرجنتيني أعشق كتاباته جداً هوج. رودولفو ويلكوك (J. Rodolfo Wilcock) قاص كبير بدوره معجب كثيراً بالسر. عثرت توأ على مقابلة معه، مختبئة بين صفحات واحد من كتبه، يصرح فيها بأن: «بين كتابي المفضلين روبرت والسر ورونالد فيربانك (Ronald Firbank) وكل أولئك الكتاب المفضلين لوالسر وفيربانك، وكل أولئك الكتاب المفضلين لهؤلاء أيضاً..».

فانيل، بطل قصة المزهو، له جلد وعضلات شفافة، إلى درجة أنك تستطيع رؤية كل أعضاء جسده كما لو كانت مدفونة في واجهة زجاجية. فانيل يعشق الاستعراض وكشف داخله، يستقبل أصدقاءه بلباس سباحة، يطل من النافذة بجذعه العاري؛ يدعو جميع الناس للتمتع بأعضائه المشتغلة. رثاء تنتفخان كمنفاخين، القلب ينبض، الأحشاء تتداخل ببطء، وهو يبتكر الفرجة من كل هذا. «لكنه هكذا دائماً - يكتب ويلكوك - عندما يمتلك شخص خاصية معينة، بدلاً من إخفائها، فهو يعمل على عرضها، وأحياناً يصنع منها سبباً لوجوده».

تختتم القصة ذاكرة بأن كل هذا يجري حتى يقول أحدهم يوماً للمزهو: «اسمع، ما هذه اللطخة البيضاء التي هناك أسفل الثدي؟ سابقاً لم تكن موجودة». حينذاك نعرف وحسب إلى أي مدى وصلت استعراضاته الشنيعة.

هناك حالة رفض الكتابة لأحدهم لأنه يعتقد بأنه شخص غير مهم. بين بيو (Pepin Bello)، مثلاً. مارغريت دوراس كانت تقول: «تاريخ حياتي لا وجود له. لا وجود لمركز. لا وجود لطريق ولا لخط. هناك فضاء شاسع حيث تم الاعتقاد بوجود أحد ما، ولكن الحقيقة، أنه لا أحد هنا». «أنا لا أحد»، يقول بين بيو عندما يتحدثون معه ويشيرون له بكونه المسير أو الداعم، النبي أو عقل جيل الـ 27، أو فوق كل شيء كان من ضمن مجموعة نزل الطلبة مع غارثيا لوركا، بونويل ودالي. في فيلم العصر الذهبي، يحكي بيثته مولينا فويكس، أنه عندما تم تذكير بيو بتأثيره الحاسم على أفضل عقول جيله، اقتصر بدوره على الإجابة، بتواضع لم يكن له صدى أي فخر: «لست أحداً».

بكل الطرق التي يحاصر بها بين بيو - اليوم هو رجل في الثالثة بعد التسعين من عمره، متمللاً مدهش على الرغم من عبقريته الفنية - لتذكيره بأن كل المذكرات والكتب التي تناولت جيل الـ 27 دائماً ما يرد اسمه، وأن كل هذه الكتب تنتهي بالإعجاب التام بقدراته ومبادزاته ورهافته، وأن كل ما يرد قوله بأنه كان العقل المدبر بالظل من الجيل الأدبي الإسباني الأكثر لمعاناً لهذا القرن، وأن كل الإلحاح حول هذه المسألة، دائماً ما يذكر بأنه لا أحد مهم بينهم، ثم بعد ذلك يضحك بطريقة جدية موضحاً: «كتبت الكثير، لكن لم يبق منها شيء. فقدت رسائل ونصوصاً كتبت في تلك الفترة في النزول، إلا أنني لم أمنحها الأهمية. كتبت مذكراتي ومزقتها. صنف المذكرات نوع أدبي مهم، أما أنا فلا».

في إسبانيا، يعد بين بيّو كاتب الـ «لا» بكل امتياز، النموذج العبقري للمبدع الإسباني بلا أعمال أدبية. يظهر بيّو في كل القواميس، يذكر له نشاط لا مثيل له، مع ذلك فليس لديه أي كتاب، اجتاز التاريخ الفني دون أن يكون له رغبة الوصول إلى قمته: «لم أكتب أبداً بنية النشر. فعلته من أجل الأصدقاء، لكي نضحك ونتسلى».

ذات مرة، كنت ماراً بمدريد، كان ذلك منذ خمسة أعوام، عرجت على نزل الطلبة حيث نظموا حفلاً تكريمياً لبونويل. كان هناك بين بيّو. تجسست عليه لبرهة، بل اقتربت منه جداً لأرى عن أي الأشياء يتحدث، سمعته يقول بنبرة ضاحكة ومسلية:

- أنا بين بيّو الذي يظهر في المراجع والقواميس.

لم أنه أبداً من الإعجاب بهذا المتملل العنيد، الذي يبرز دائماً ببساطة كما لو كان غيرها يجد طريقته بالتميز.

يقول بوبي بازلن (Bobi Bazlen) كاتب مدينة تريستي: «أنا أعتقد أنه ليس بالاستطاعة كتابة كتب. لهذا، فالأفضل ألا تكتب كتباً بعد. كل الكتب تقريباً ليست أكثر من ملاحظات على هامش الورقة، متضخمة حتى تصل لتشكل مجلدات. لهذا لا أكتب سوى هوامش أسفل الصفحة».

كتاباته (ملاحظات بلا نص)، مدونة في دفاتر، تم نشرها من قبل دار نشر أديلفي عام 1970، خمسة أعوام بعد وفاته.

بوبي بازلن كان يهودياً من مدينة تريستي، كان قد قرأ كل الكتب بكل اللغات، ولأن له وعياً أدبياً متشدداً جداً (ربما بسبب هذا تحديداً)، بدلاً من الكتابة فضل التدخل مباشرة في حياة الأشخاص. عدم إنتاج عمل أدبي شكل جزءاً من عمله. حالة غريبة هي حالة بازلن، نوع من شمس سوداء لأزمة الغرب، وجوده نفسه يبدو نهاية حقيقية للأدب، الافتقاد لعمل أدبي، موت الكاتب: كاتب بلا كتب، وبالتالي كتب بلا كاتب.

لكن، لماذا لم يكتب بازلن؟

هذا هو السؤال الذي تنبني عليه رواية ملعب ويمبلدون لدانييل دل جوديز (Daniel Del Giudice). من مدينة تريستي حتى لندن، هذا السؤال يمهد تحريات الراوي بالشخص الأول، شاب يبحث في غموض حالة بازلن، خمسة عشر عاماً بعد موته، يسافر إلى مدينتي تريستي ولندن للبحث عن أصدقاء وصديقات طفولة، عجزة اليوم. يستجوب الأصدقاء القدامى لأسطورة التملل هذه باحثاً عن البواعث التي جعلته يرفض

كتابة - على الرغم من أنه كان باستطاعته بصورة مذهشة - أي كتاب. بازلن، وقد أصبح منسياً اليوم، كان في عهده رجلاً مشهوراً في عالم النشر الإيطالي، هذا الرجل، الذي قيل عنه إنه قد قرأ كل الكتب، عمل مستشاراً في دار نشر آيناودي وكذلك أدلفي منذ تأسيسها عام 1962، صديقاً لكتاب مثل سفيو، سابا، مونتالي وبروست، وبفضله دخلت إلى إيطاليا كتب فرويد، موسيل وكافكا، من بين آخرين.

كل أصدقائه اعتقدوا بيقين تام أن نهاية بازلن هو التوجه للكتابة، وسيكون حينئذ كاتباً عظيماً. لكن بوبي بازلن لم يترك سوى هذه الملاحظات في هامش الصفحة والمعنونة (ملاحظات بلا نص)، ورواية غير مكتملة اسمها قبطان الأعالي.

يسرد دل جوديز أنه عندما بدأ كتابة (ملعب ويمبلدون)، رغب بالمحافظة في السرد على فكرة بازلن القائلة: «لم يعد ممكناً الاستمرار بالكتابة»، لكن في الوقت نفسه كان يبحث عن طريقة مغايرة لتفسير هذا الرفض. كان يعرف أنه بهذه الطريقة يمنح الحكاية عنصر شد. ما حدث في النهاية من السهل تخيله: رأى دل جوديز أن كل الرواية لم تكن سوى حكاية قرار، قرار الكتابة. بل هناك لحظات في الكتاب يذكر دل جوديز على لسان صديق قديم لبازلن، محطماً بها بقسوة شديدة أسطورة المتملل: «كان مشؤوماً. أمضى جل وقته منشغلاً بالعيش بعيداً، من علاقاته مع الآخرين: بحساب بسيط، فاشل كان يعيش حيوات الآخرين».

في موضع آخر من الرواية، الراوي الشاب يتحدث بهذه التعبيرات: «أن تكتب ليس مهماً، لكنك لا تستطيع عمل شيء آخر». بهذه الطريقة يلجأ الراوي للفكرة الأخلاقية التي هي معاكسة تماماً لحالة بازلن. «تقريباً بشكل خجول - كتبت باتريسيا لومباردو Patricia Lombardo - تعارض رواية دل جوديز كل أولئك الذين اتهموا النتاج الأدبي، المعماري، وكل أولئك الذين اغتاظوا من صمت بازلن. بين بهتان الخلق الفني الخالص وإرهاب الرفض، ربما هناك مكان لشيء مختلف: أخلاقية الشكل، متعة خلق شيء محبك».

لقد أدركت أن الكتابة لدى جوديز عمل شديد الخطورة، وبهذا المعنى، وعلى شاكلة كتابه المفضلين بازوليني وكالفينو، يفهم منه أنه ليس من مجال لعمل أدبي مبني على اللاشيء، وأن نصاً، ليستحق وجوده، لا بد أن يفتح أبواباً جديدة ويسعى لقول ما لم يتم قوله حتى الآن.

أعتقد أنني على توافق مع جوديز. في وصف مكتوب بشكل جيد، وإن كان بديئاً، يضم شيئاً أخلاقياً: القدرة على قول الحقيقة. عندما تستخدم اللغة ببساطة من أجل إحداث تأثير ما، لكي لا نمضي بعيداً مما هو معتاد، هذا ما يحصل تدريجياً في مشهد لأخلاقي. في رواية ملعب ويمبلدون، هناك من طرف دل جوديز، بحث أخلاقي، تحديداً في دفاعه لخلق صيغ جديدة. الكاتب الذي يسعى لتوسيع حدود ما هو إنساني يمكن أن يفشل. في المقابل، مؤلف النتاجات الأدبية التقليدية لا يفشل أبداً، لا يجازف، يكفيه تطبيق الوصفة المعتادة نفسها، وصفة الأكاديمي المراتح، وصفته المخفية.

على المنوال ذاته في رسالة لورد شاندوز (التي يخبرنا فيها بأن الفضاء اللامتناهي للكون والذي يشكل جزءاً منه، لا يمكن أن يكون مكتوباً بالكلمات، ولهذا فالكتابة خطأ صغير بلا أهمية، صغير جداً لدرجة يجعل منا صمّاً تقريباً)، ورواية دل جوديز تركز حول استحالة الكتابة، لكن أيضاً تشير لنا بإمكانية وجود نظرات جديدة حول أشياء جديدة، لذا من الأفضل الكتابة من عدمها.

وهل هناك بواعث أكثر للتفكير بأنه من الأفضل الكتابة؟

نعم. واحد منها بسيط جداً: لأنه ما يزال هناك متسع للكتابة بشعور مجازفة عالٍ وبجمالية أسلوب كلاسيكي. هذا هو الدرس الذي يمنحه كتاب دل جوديز، ففيه يبرهن، صفحة بعد أخرى، الاهتمام الكبير بأقدمية ما هو حديث. لأن الماضي يجدد نفسه دائماً بطفرة ما. الأترنيت، مثلاً، شيء حديث، لكن الشبكة وجدت بشكل دائم. الشبكة التي يصطاد بها صيادو السمك لا تنفعا اليوم لتقييد المساجين بل لفتح العالم. كل شيء باق لكنه متغير، ما هو دائم ينبعث ميثاً فيما هو حديث، وبدوره يمضي سريعاً.

وهل هناك دوافع أكثر للتفكير بجدوى الكتابة؟

قبل مدة قرأت (الهدنة) لبريمو ليفي (Primo Levi) حيث صور بها حياة الناس الذين عاشوا في معتقل نازي، بشر لا نعلم عنهم شيئاً ما لم يكن عبر هذا الكتاب. يقول ليفي إن كل هؤلاء البشر رغبوا بالعودة إلى بيوتهم، كانوا يرغبون بالبقاء ليس فقط لحاجتهم للحديث، بل لرغبتهم بقص كل ما شهدوه. كانوا يريدون لهذه التجربة أن تنفع الجميع كي لا يسمحوا بوقوعها مرة أخرى، بل أكثر من هذا: كانوا يبحثون في قص تلك الأيام التراجيدية حتى لا يلفها النسيان.

كلنا نرغب أن نتشل من الذاكرة كل جزء من الحياة كي يعود لنا طافياً، سواء كان غير جدير بالانتشال أو مؤلماً بالمرّة. الطريقة الوحيدة لذلك هو تدوينه بالكتابة.

الأدب، على الرغم من أننا نصر على رفضه، يتيح لنا الانتشال من الذاكرة كل ذلك الذي تحاول الرؤية المعاصرة، كل يوم أكثر إصراراً، تجنبه بحيادية تامة.

إذا كانت الحياة بالنسبة لأفلاطون هي نسيان الفكرة، فإنها بالنسبة لكليمنت كادو (Clement Cadou) نسيان أنه في يوم ما كانت تتنابه فكرة أن يكون كاتباً.

تصرفه الغريب - لكي يكون نسياً منسياً، أمضى كل حياته معتبراً نفسه قطعة أثاث - له نقاط مشتركة مع سيرة حياة فليسيان ماربوف (Felicien Marboeuf) الغريبة هي الأخرى، كاتب متملل عثرت على أخباره عن طريق كتاب (فنانون بلا أعمال) كتاب جان إيف جونايس (Jean - Yves Jounais) المدهش والذي يدور في فلك المبدعين الذين اختاروا أن يهجروا الإبداع.

كان عمر كادو خمسة عشر عاماً عندما دعى أبواه الكاتب ويتولد غومبرويش (Witold Gombrowicz) للعشاء في بيتهم. كان الكاتب البولندي - نحن في نهاية أبريل من عام 1963 - قد هجر بونيس آيرس للأبد عبر البحر، وأثناء نزوله وإقامته السريعة في برشلونة، قرر التوجه إلى باريس، وهناك من بين أشياء عديدة، قبل دعوة عائلة كادو للعشاء، وهم أصدقاء قدامى من فترة خمسينيات بونيس آيرس.

الشاب كادو كان يطمح أن يكون كاتباً. بل خلال الأشهر الأخيرة كان يستعد لذلك. كان موضع سعادة أبويه، على العكس من آخرين، وضعوا بمتناول ابنهما كل التسهيلات كي يكون كاتباً. كان يغبطهم جداً أن يتمكن ابنهما من التحول لنجمة مشعة في سماء الأدب الفرنسي. لم يكن ينقص

الابن أي شيء، كان قارئاً نهماً لكل أصناف الكتب، وكان يستعد بوعي تام، على أقرب فرصة، ليكون كاتباً معتمراً.

بعمره الغض، كان الشاب كادو على دراية كبيرة بمعظم أعمال غومبرويش، أعمال كانت تشده جداً وأغلب الأحيان كان يقرأ على أبويه فقرات كاملة من روايات البولندي.

هكذا كانت تجري الأمور، كانت غبطة الأبوين بدعوة غومبرويش مضاعفة. كانت تشدهما فكرة اللقاء المباشر لابنهما الشاب مع عبقرية الكاتب البولندي الكبير، دون أن يتزحزح من البيت.

لكنه حدث شيء غير متوقع. لقد تأثر الشاب كادو كثيراً بلقائه بغومبرويش بين جدران بيت والديه الأربعة إلى درجة أنه لم ينطق بكلمة واحدة طوال السهرة وانتهى - شيء مشابه حدث للشاب ماريوف عندما رأى فلوبيير في بيت ذويه - ليشعر حرفياً بكونه قطعة أثاث في صالون العشاء.

من لحظة ذلك التحول البيتي، أدرك الشاب كادو أن كل احتمالات وصوله ليكون كاتباً قد أصبحت منتهية.

لكن حالة كادو على العكس من حالة ماريوف في خضم سعيره الإبداعي، ابتداءً بعمر سبعة عشر عاماً، فقد انطلق ليملاً الفراغ الذي تركه فيه رفضه الاستمرار بالكتابة. والحال عند كادو، على العكس من ماريوف، إنه لم يقتصر على رؤية نفسه كقطعة أثاث في حياته القصيرة (مات شاباً)، فإنه على الأقل امتهن الرسم. تحديداً رسم أثاثاً. كانت طريقته للمضي بنسيان أنه أراد أن يكون كاتباً في يوم ما.

كل رسومه يتوسطها بطل مطلق هي قطعة الأثاث، وكلها تحمل العنوان الغامض والمكرر: «بورتريه شخصي».

«ذلك أنني أشعر بكوني قطعة أثاث، والأثاث، حسب علمي لا تكتب»، اعتاد كادو الاعتذار عندما يذكره أحدهم أنه في صغره كان يرغب أن يكون كاتباً.

عن حالة كادو هناك دراسة مهمة لجورج بيرك (Georges Perec) بعنوان «صورة الكاتب الذي كان يرى نفسه كقطعة أثاث إلى الأبد» المنشور في باريس عام 1973، وهي صورة ساخرة لما حدث في عام 1972 عندما مات المسكين كادو بعد معاناة طويلة ومرض مؤلم. أقرباؤه، دون أن يعوا، دفنوه كما لو كان قطعة أثاث، تخلصوا منه كما لو يتخلصون من قطعة أثاث غير نافعة، ودفنوه في قبر بالقرب من مارش أوس بوس دي باريس، هذا السوق المخصص لبيع الأثاث القديم.

على علم بموته القريب، ترك كادو جملة لتكتب كتأبين على قبره طالباً من أقاربه أن يعتبروها «أعماله الكاملة». طلب تهكمي. هذه الجملة التأبينية تقول: «حاولت دون نجاح أن أكون كل الأثاث، لكنني حتى في هذه أخفقت. لأنني لم أكن طوال حياتي سوى قطعة أثاث واحدة، على أية حال وبعد كل شيء، ليس بالقليل ما جنيته، إذا فكرنا أن كل ما يتبقى ليس سوى صمت».

عدم الذهاب إلى الدائرة جعلني أعيش بحالة أكثر انعزالاً مما كنت عليه. ولكن هذا ليس بالتراجيديا، بل على العكس. الآن أتمتع بكل وقت العالم، وهذا يجعلني أتعب (ما سيقوله بورخس) الرفوف، الدخول والخروج لكتب مكتبتي. دائماً بالبحث عن حالات جديدة عن هؤلاء البارتليبين مما يساعدني على تضخيم قائمة كتّاب الـ «لا» الذين تتبعت آثارهم طوال سني صمتي الأدبي.

هذا الصباح، وأنا أتصفح قاموس الكتاب الإسبان المرموقين، تعثرت بالمصادفة بحالة رفض خاصة للأدب، المتمثلة بشخص جيورجيو مارتينث سييرا (Georgio Martínez Sierra).

هذا الكاتب، الذي درس في المدارس والذي بدا لي دائماً ككاتب بائس، ولد في عام 1881 ومات في عام 1947، أشرف على مجلات وأسس دور نشر وكتب قصائد سيئة وروايات تافهة، وكان على وشك الانتحار (فشله في الانتحار كان أكثر ضجيجاً من كتبه)، حاز على الشهرة فجأة بأعماله المسرحية ذات الصبغة النسائية مثل: ربة البيت، أغنية المهد من بين أعمال أخرى، هذا دون الحديث عن عمله حلم ليلة من شهر آب التي أوصلته إلى القمة.

أبحاث معاصرة تشير إلى أن أعماله المسرحية كتبتها زوجته السيدة ماريادي أو ليخارغا، المعروفة باسم ماريامارتينث سييرا.

ليست بالمأساة أن تعيش منعزلاً، لكنك بين حين وآخر تشعر بالحاجة للتواصل مع الآخرين. لكنني بافتقاري لأصدقاء (على ألا يكون خوان Juan) ولعلاقات أخرى، لا يشجعني بالبحث عنهم وليس لي الرغبة أيضاً بذلك. ولكنني متيقن أنه لكي أكتب دفتر الملاحظات هذا، لن يكون سيئاً الاستعانة بأشخاص آخرين من الممكن أن يعينوني على توسيع معلوماتي عن هؤلاء البارتليبين، كتاب الـ «لا». إذ ربما لا تكفيني قائمة البارتليبين التي جمعتها من تباعي لهم ومن إتاعي لرفوف المكتبة. وهو ما جعلني هذا الصباح أتشبه بفكرة إرسال رسالة إلى روبرت دريان (Robert Derain) في باريس، والذي لا أعرفه من قبل ولا أعرف عنه شيئاً سوى أنه مؤلف كتاب الكسوف الأدبي، أنطولوجيا مدهشة لقصص تعود لكتاب يشتركون بقدر كتابتهم كتاباً واحداً ومن ثم إعلانهم هجران الكتابة. كل كتاب الكسوف هؤلاء مخترعون من قبله هم وكل قصصهم، كل هؤلاء البارتليبون هم في الواقع من انتحال دريان نفسه.

أرسلت له رسالة قصيرة أطلب فيها بأدب جم مساعدته لي بتحرير دفتر هوامش ملاحظاتي. وأوضحت له أن الكتاب يعني عودتي لعالم الكتابة بعد خمسة وعشرين عاماً من كسوفي الأدبي. وأرقت الرسالة بقائمتي الخاصة بإحصاء هؤلاء البارتليبين، وطلبت منه أن يبعث لي بقائمة كتاب الـ «لا» الذين ينقصونني.

لنتظر ما يحصل.

ألا تكتب شيئاً بانتظار أن يصلك الإلهام هي خدعة دائماً ما تنفع، فقد استخدمها ستاندال (Standhal) نفسه، إذ يقول في سيرته الذاتية: «في حدود عام 1795، لو كنت قد تحدثت عن مشروعني بالتأليف، لأخبرني أي شخص واع بأنني إن خصصت ساعتين كل يوم لأنجزته، سواء مع أو بدون إلهام. ولأفادتي هذه الكلمات باستغلال تلك العشرة أعوام الماضية التي فرطت بها كلياً لأنني كنت بانتظار هبوط الإلهام علي».

هناك حيل متعددة لقول لا. فيما لو كتب يوماً ما تاريخ الفن السلبي على وجه العموم (وليس رفض الكتابة فقط)، لا بد أن ننتبه لكتاب مدهش (disagi e malessri di un mitente) نشره مؤخراً جيوفاني ألبرتوشي (Giovanni Albertochi)، حيث يدرس فيه بطرافة تامة سفسطة الرسائل المخترعة من قبل الفنان مانزوني كي يقول وحسب لا.

إن التفكير بسفسطة ستاندال ذكرني بحالة أحدهم في منفاه في المكسيك، أعني به الشاعر الغريب والقلق بيدرو غارفياس (Pedro Garfias)، والذي ورد ذكره في مذكرات بونويل، إذ يصفه كرجل يمضي كل وقته الطويل دون أن يكتب ولا كلمة واحدة، وذلك لأنه كان يبحث عن صفة. ما إن يراه حتى يسأله:

- هل وجدت أخيراً هذه الصفة؟

- لا، ما أزال أبحث عنها. كان يجيب بيدرو غارفياس وهو يمضي مفكراً. خدعة أخرى وإن لم تكن مبتكرة، تلك التي وجدها جوليس رينارد (Jules

(Renard)، إذ يدون في يومياته ما يلي: «لست بأحد. مهما فعلت، لن تكون أحداً. تفهم أفضل الشعراء، وأعمق كتاب الشر، لكنك وإن قلت إن الفهم هو الشيء نفسه، فإنك ستكون قريناً بهم كمثل تشبيه قزم ضئيل بأحد العمالقة (...). لذا لست بأحد. ابك، اصرخ، اضغط رأسك بكلتا يديك، انتظر، اقنط، أعد التجربة، ادفع الصخرة. لن تكون أبداً أحداً ما».

هناك حيل متعددة، ولكنه صحيح أن هناك كتاباً عديدين لا يهمهم تبرير امتناعهم عن الكتابة. هم أولئك الذين لا يتركون خلفهم أي أثر، أي إنهم يختفون جسدياً، وبالتالي ليس عليهم أن يشرحوا للآخرين سبب هجرهم الكتابة. عندما أقول «جسدياً» أعني أنهم يعلنون موتهم بأيديهم، دون أن يموتوا بالضرورة، أن يتبخروا هكذا دون أن يتركوا أية بصمة وراءهم. في خانة هؤلاء الكتاب نشير بشكل خاص لكل من كرين (Crane) وكرافن (Cravan). من الممكن عدهم زوجاً فنياً، لكنهما لم يكونا كذلك حتى إنهما لم يتعرفا ببعضهما. مع ذلك، فكلاهما يشترك بنقطة موحدة: الاثنان اختفيا بظروف غامضة في المياه المكسيكية.

مثلما كان يقال عن مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) بأن أفضل أعماله هي توقيتاته، فمن الممكن القول عن كرين وكرافان بأن عملهما الأهم هو الاختفاء، دون أن يتركا أي أثر، في المياه المكسيكية.

كرافان الذي كان يقدم نفسه بأنه ابن شقيقة أوسكار وايلد، وما عدا إشرافه على خمسة أعداد من مجلة اسمها ماينتنيانانت (Maintenant) أصدرها في باريس، فإنه لم يترك لنا أي كتاب. على الرغم من أن هذه التركة يمكن نسبتها لقانون الجهد الأصغر، إلا أن الأعداد الخمسة من المجلة مضت لتكون بكل تكريم لتدون في سجل تاريخ الأدب.

في واحد من هذه الأعداد كتب بأن أبولينير (Apollinaire) من أصول يهودية. ابتلع أبولينير الطعم وكتب للمجلة يكذب الادعاء. حينذاك كتب كرافان رسالة اعتذار، ومن المحتمل أنه كان يعلم بنيته في المرحلة القادمة وبسفره إلى المكسيك، والاختفاء هناك دون أن يترك أي أثر يدل عليه.

عندما يعلم الواحد منا بقرب اختفائه، لا يراعي الدبلوماسية مع الأشخاص الذين لا يحترمهم.

«مع أنني لا أخشى سيف أبولينير - كتب في العدد الأخير من مجلة ماينتينات - ذلك أن محبتي له منعدمة، إلا أنني على استعداد لكل توضيحات العالم، كما أنني أعتز على العكس مما ذكرته في مقالتي، بأن السيد أبولينير ليس يهودياً، بل كاثوليكياً رومانياً. ولكي نتجنب في المستقبل سوء فهم محتمل، أرغب بالإضافة بأن السيد المذكور له كرش بارز، وأن مظهره الخارجي قريب الشبه بفرس النهر منه لزرافة (...). أرغب أيضاً بتصحيح جملة من الممكن أن تمنح تصوراً خاطئاً. عندما أقول، متحدثاً عن ماري لورنسين، بأنها تحتاج لأحد ما كي يرفع تنورتها ويدخل (...). الكبير في جزء معين من جسدها، إنما أردت حقيقة القول [إن ماري لورنسين تحتاج لأحدهم كي يرفع تنورتها ويدخل فيها علم تنجيمه الكبير في مسرح تنويعاتها].»

كتب هذا وترك باريس. سافر إلى المكسيك، حيث ركب مركباً ذات مساء وقال إنه سيعود في ظرف ساعات، لكن لا أحد قد شاهده مرة أخرى، لم يعثروا على جثته.

أما هارت كرين، فيجب القول أولاً إنه قد ولد في أوهيو لأب صناعي غني، وقد بقي مصدوماً منذ صغره لانفصال أبويه، مما أحدث له جرحاً شعورياً عميقاً جعله على حافة الجنون الدائم.

أعتقد أنه وجد في الشعر الوسيلة الوحيدة لمعضلات مأساته، وخلال فترة تشرب بالقراءات الشعرية، ووصل للقول بأنه قد قرأ كل شعر العالم. ربما من هنا، بدأت متطلباته القصوى في شأن كتاباته الشعرية. أزعجه كثيراً التشاؤم الثقافي الذي وصله ت. س. أليوت (T.S.Eliot) في كتابه (الأرض اليباب)، فبالنسبة له ذلك يعني حمل الشعرية العالمية حتى زقاق بلا مخرج، خاصة في فضاء الشعر، وهو الفضاء الوحيد الذي كان يجد فيه هروبه المحتمل من مأساته الوجودية لابن من أبوين منفصلين.

كتب (العجسر)، قصيدة ملحمية والتي نال عنها تقييزات كثيرة بلا عد،

ولكنه إزاء مستوى تشديداته الذاتية، لم تقنعه، ذلك أنه كان يفكر عبر الشعر باحتلال أعلى القمم. كان ذلك عندما قرر زيارة المكسيك محتضناً فكرة كتابة قصيدة ملحمية على غرار (الجسر) ولكن بشحنة درامية أعمق لأنه كان قد اختار موضوعاً للقصيدة هو موكتشوما (Moctezuma). لكن شخصية هذا الإمبراطور (التي بدت له بوقت مبكر غير قابلة للمسك، ممطوطة ولا قدرة له عليها تماماً) سببت له تخلصاً ذهنياً منعه من إتمام القصيدة وحملته للتفكير - الفكرة نفسها حصلت لكافكا سنوات قبل ذلك، دون أن يعلم بهذا - بأن الشيء الوحيد القادر على الكتابة فيه وضع جداً، إذ أكد لنفسه بأنه يستطيع وحسب الكتابة حول أساس استحالة الكتابة.

ذات مساء، ركب من بيراكروث باتجاه نيو أورليانز. الركوب بالنسبة له معناه التخلي عن الشعر. لم يصل إطلاقاً إلى نيو أورليانز، اختفى في وسط خليج المكسيك. آخر من رآه هو جون مارتين، تاجر من مدينة نبراسكا، كان قد تحدث إليه في سطح المركب عن مواضيع قبلية حتى اللحظة التي ذكر فيها كرين اسم موكتشوما، فتبدل وجهه بعلامات رجل مهان. ولكي يتظاهر بعكس ما كشفت عنه تبدلات وجهه، غير للتو الموضوع وسأل الآخر فيما لو توجد حقيقة مدينتين باسم نيو أورليانز.

- حسب ما أعلم - أجاب مارتين - هناك المدينة الحديثة، والأخرى التي ليست بالحديثة.

- سأمضي حتى الحديثة ومنها سأمضي حتى القديمة - أجاب كرين -.

- هل يعجبك الماضي، سيد كرين؟

لم يجب كرين. كان أكثر امتعاضاً مما كان قبل لحظات، ابتعد من هناك ببطء. فكر مارتين، بأنه إذا ما التقاه مرة أخرى على السطح، سيسأله مرة أخرى إن كان يروقه الماضي. لكنه لم يره مرة أخرى، لا أحد رأى كرين مرة أخرى، لقد اختفى في أعماق خليج المكسيك. عندما رست الباخرة في نيو أورليانز، لم يكن كرين من بينهم، لم يعد له وجود ولو في تاريخ الفن السليبي.

منذ أن بدأت هذه الملاحظات بلا نص، أستمع كضجة تصلني من الأعماق عن شيء كتبه خايمه خل دي بيدما (Jaime Gil de Biedma) عن عدم الكتابة. دون شك، تشكل كلماته المعضلة الأكبر في متاهة موضوع الـ «لا»: «ربما وجب علي قول شيء أكثر حول هذا، عن عدم الكتابة. أشخاص عديدون يسألونني، وأنا أتساءل. اسأل نفسي لماذا لا أكتب، حتماً يمضي بنا السؤال لمحاكمة تفتيش أكثر جدوى وهي؛ لماذا أكتب؟ لأنه في النهاية الأكثر جدوى هي القراءة. إجاباتي المفضلة اثنتان. الأولى، أن شعري يتمثل - دون أن أعلم بذلك - بمحاولة لابتكار هوية خاصة بي، مخترعة ومقبولة من قبلي، لذا لم أجد ما أراهن عليه سوى أن أضع نفسي في كل قصيدة سعيت لكتابتها، وهذا ما كان يشعرني بالغبطة. الإجابة الأخرى، هي أن كل شيء كان خاطئاً، كنت أعتقد أنني أريد أن أكون شاعراً، لكنني في أعماقي رغبت أن أكون قصيدة. في جزء ما، الجزء الأسوأ، هو ما قد حصلت عليه؛ مثل أي قصيدة جيدة الكتابة بصورة متوسطة، الآن تفتقر لحرية داخلية، كلي حاجة وخضوع تام لهذا الطاغية العاصف، لهذا «الأخ الأكبر» المتيقظ، العليم والمهيمن: أنا. نصف كاليبان ونصف نارسيس، أخشاه كل الخشية خاصة عندما أسمعه يستجوبني بجوار نافذة مفتوحة: «ماذا يفعل صبي من عام 1950 مثلك في عام محير مثل هذا». كل ما يتبقى هو الصمت (All the rest is silence).

سأمنح كل ما عندي لو تحصلت على مكتبة ألونسو كيخانو أو مكتبة القبطان نيمو. كل كتب هاتين المكتبتين في عداد المفقودات في الأدب العالمي، مثلما عليه كتب مكتبة الإسكندرية بخزيتها من 40 ألف لفيفة فقدت في الحريق الذي أضرمه خوليو قيصر. يحكى أنه في الإسكندرية، كان قد طلب بطليموس الحكيم «من كل حكام وسادة العالم» أن يرسلوا له دون أن يتمهلوا للحظة كل أعمال الكتاب وبكل أصنافهم «شعراء وناثرون، مفكرون وفلاسفة، أطباء ومنجمون، مؤرخون وكل الآخرين». نعلم أيضاً بأن بطليموس كان قد أمر باستنساخ كل الكتب التي يعثر عليها في السفن الراسية بموانئ الإسكندرية، على أن يتم الاحتفاظ بالأصل ومنح أصحابها نسخاً عنها. عن الخزين هذا سيطلق عليه فيما بعد «مستودع كتب السفن».

كل هذا اختفى، على ما يبدو أن النيران هي النهاية الحتمية للمكتبات. على الرغم من اختفاء كتب عديدة، فهذا ليس العدم التام، بل العكس، فهي ما تزال معلقة في رفوف الأدب العالمي، مثلما عليه كل كتب الفروسية الخاصة بألونسو كيخانو أو النشرات الفلسفية لمكتبة القبطان نيمو البحرية - إن كتب دون كيخوته ونيمو هي «خزين سفن» خيالنا الحميم، وكذلك كل كتب بليس سيندرار (Blaise Cendrars) التي أراد أن يجمعها في مجلد واحد شغله زمناً طويلاً وكان على وشك الانتهاء من كتابته وهو: دليل الكتب التي لم أنشر ولم أكتب إطلاقاً.

مكتبة شبحية أخرى ليست أقل أهمية، فرقها الوحيد هو وجودها الحقيقي وبالإمكان زيارتها في أية لحظة، وهي مكتبة براوتن، التي تقع في مدينة برلينتون في الولايات المتحدة. هذه المكتبة تحمل هذا الاسم تقديراً لريتشارد براوتن (Richard Brautigan) كاتب آندرغراوند أمريكي ومؤلف لكتب مثل «الإجهاض، ويلارد وكؤوس الفوز، وصيد سمك السلمون المرقط في أميركا».

مكتبة براوتن مخصصة للمخطوطات حصراً، كل تلك المخطوطات المرفوضة من قبل دور النشر أو تلك التي لم تنشر أبداً. هذه المكتبة تضم الكتب المجهضة فقط. كل أولئك الذين لديهم مخطوطات من هذا النوع، ما عليهم سوى إرسالها إلى مكتبة الـ «لا» أو مكتبة براوتن في مدينة برلينتون، بيرمونت، الولايات المتحدة. أعرف بسبب حبر الكتابة الجيدة - على الرغم من أنهم مهتمون بخزن كتابات الحبر السيئ - بأن أي مخطوط لا يرفض، بل على العكس، هناك يعتنون بها ويعرضونها بكل متعة واحترام.

عملت في باريس في أعوام الستينات، ومن تلك الأيام تخطر على بالي ذكرى ماريا ليما منديس (María Lima Mendes) وحالة بارتلبي الغريبة التي كانت تتتابها، تشلها وترعبها.

أحببت ماريا حباً لم أشعر به لأية امرأة أخرى، لكنها لم تكن معنية بي بالمرّة، كانت تعاملني ببساطة كزميل عمل. كانت ماريا ليما منديس ابنة لأب كوبي وأم برتغالية، خلطة كانت تشعرها شخصياً بالفخر.

- خليط من نغم الصوت وموسيقى الفادو - كانت تعقب على ذلك مبتسمة بلمسة حزن واضحة -.

عندما بدأت العمل في راديو فرنسا الدولي وتعرفت عليها، كانت ماريا تعيش في باريس منذ ثلاثة عشر عاماً، سابقاً كانت حياتها موزعة ما بين هافانا وكويمبرا. ماريا كانت ذات جمال خارق، مزيج مدهش، وكانت تحلم أن تكون كاتبة.

- مبدعة - اعتادت القول بلكنة كويية مصبوغة بنغمة فادو -.

ليس بسبب عشقي لماريا تقرؤون ما أقوله هنا: كانت ماريا ليما منديس واحدة من أكثر النساء ذكاءً ممن تعرفت عليهن في حياتي. وواحدة من أكثرهن تأهلاً، دون شك، للكتابة، تحديداً لقدرتها على ابتكار الحكايات بخيال خصب. كانت هي المزاج الكوبي والحزن البرتغالي بكل نقائهما. لكن ما الذي حصل لكي لا تكون كاتبة مثلما كانت ترغب؟

المساء الذي شرعت العمل فيه في راديو فرنسا الدولي، كانت هي قد

دخلت في شرك وعكة البارتلبي، بسبب الضغط السلبي الذي كان يملكها ويجرها لشلل تام إزاء الكتابة.

- إنه السوء - كانت تقول - السوء.

أصل السوء الذي قيدها، حسب ماريّا، يكمن باجتياح هذا (Chosisme)، وهي كلمة كانت بالنسبة لي مجهولة تلك الأيام.

- ماريّا، تقولين Chosisme؟

- أجل - كانت تقول، تسند رأسها وتقص عليّ كيف وصلت إلى باريس مع بدء السبعينات واستقرارها في الحي اللاتيني بفكرة أنها عبر هذا الحي ستتحول بسرعة لكاتبة، كانت على معرفة بأن أجيالاً سابقة من الكتاب الأميركيين لاتينيون كانوا قد سكنوا الحي نفسه وعاشوا سعداء وعثروا على المناخ المناسب لتكوينهم ككتاب. وتذكر الكاتب سفيرو ساردوي (Severo Sarduy) الذي كان يقول عن جيلهم بأنهم لم ينفوا مع بدء القرن، لا إلى باريس ولا فرنسا، وإنما بالحقيقة نُفوا إلى الحي اللاتيني أو اثنين أو ثلاثة من مقاهيه.

كانت تمضي ماريّا ليما منديس وقتها في مقهى لا فلور أو في دوس ماغوس. استطعت أنا الجلوس معها مرات عديدة، كانت تعاملني برهافة كصديق وليس كحبيب، لم تكن تحبني لأنها كانت تعطف عليّ، كانت ترفق بي بسبب من حداثتي التي تشعرها بالألم. مرات عديدة كنت أمضي معها أوقاتاً طيبة. سمعتها لأكثر من مرة تعلق بأنها عندما وصلت إلى باريس أرادت الاستقرار في هذا الحي لأنه يعني ما يعني بالنسبة لها الدخول في حلقة جماعية، شيء مثل اعتناق إحدى الجمعيات السرية وقبول تمثيلها دون انقطاع، أن تقبل بهذه الحلقة التي تجمعها مغريات الكحول والغياب والصمت، وهي العلامات الفارقة للحي الأدبي ومقاهيه الاثنين أو الثلاثة.

- لماذا تقولين جماعة الغياب والصمت، ماريّا؟

عن الغياب والصمت، لأنها شرحت لي يوماً ما، فقد كان يجتاحها الحنين لكوبا، هدير الكاربيبي، رائحة الجوافة الحلوة، الظل الورد

للجاكاراندا، البقع الحمر لشجرة الفلامبويان، القيلولة الظليلة، وقبل كل شيء، صوت المطربة ثليا كروث وأصوات الطفولة والحفلات المألوفة. على الرغم من الغياب والصمت، بدت لها باريس أول الأمر حفلة كبيرة. أن تدخل في حلقة وأن تعتنق شعار إحدى الجمعيات السرية تحولت لعائق مأساوي في لحظة ما، منعت ماريا من أن تكون كاتبة وأدخلتها في شبكة السوء.

في المرحلة الأولى، السوء كان يسمى تحديداً (Chosisme).

- ما هو هذا Chosisme يا ماريا؟

أجل، المتسبب بكل ما جرى لها لم تكن موسيقى البوسانوفا، بل الـ Chosisme. عندما وصلت إلى الحي بدايات السبعينات، كان شائعاً كتابة الروايات بدون أي محتوى. ما كان معمولاً به هو (Chosisme) أي وصف الأشياء بكل دقة: المنضدة، الكرسي، مقص الورق، المحبرة...

كل هذا على مدى بعيد، قد أثر بها كثيراً. لكنها عندما وصلت للسكن في الحي، لم يكن ذلك موضع شك. ما إن استقرت في شارع بونابرت، حتى شرعت بالكتابة، أي إنها بدأت اعتياد التواجد في المقهيين أو الثلاثة للحي وبدأت الكتابة، بلا تأخير، برواية شائكة على مناضد هذه المقاهي. في البدء، عملت على تقبل أنها تابعة لحلقة مستمرة «لا يمكنك أن تكوني أكثر جدارة من الذين سبقوك»، كانت قد فكرت بكل أولئك الكتاب الأميركيين اللاتينيين الذين فيما مضى قد شرعوا طريقهم في الكتابة وصنعوا وجودهم ونصوصهم عند مقاهي الجادات هذه «الآن جاء دوري» تقول لنفسها في زيارتها الأولى لهذه المقاهي التي بدأت فيها كتابة روايتها الأولى التي حملت عنواناً بالفرنسية هو (Le cafard الصرصار)، على الرغم من أنها كانت تكتبها بالإسبانية بطبيعة الحال.

بدأت الرواية بشكل جيد، متبعة خطة مدروسة. فيها تتحدث عن امرأة بمسحة حزن غريبة، تجلس في صف من الكراسي المترابطة الواحدة تلو الأخرى بشكل خيطي برفقة أشخاص بأعمار متقدمة، صامتين، شاردين،

يتأملون البحر. على العكس من السماء، كان لون البحر رمادياً غامقاً، لكنه بحر هادئ والأمواج بصخبها المهدئ المسكن تتكسر برقة عند حافة الرمال. يقتربون من الأرض.

- عندي سيارة - قال الشخص المجاور لكرسيها -.

- هذا هو الإطنطي، أليس كذلك؟ - سألت هي -.

- بالطبع، ماذا كنت تظنيه؟

- فكرت أنه ربما يكون قناة بريستول.

- لا، انظري - يستخرج الرجل خارطة - هذه هي قناة بريستول

ونحن ها هنا. هذا هو الإطنطي.

- إنه رمادي اللون - علقته هي وطلبت من النادل قنينة مياة معدنية

باردة جداً -.

حتى الآن كل شيء كان يمضي بشكل جيد بالنسبة لماريا، ولكن بعد

المياه المعدنية، انغلقت عليها الرواية بشكل مأساوي، منذ تلك اللحظة ابتدأت بتطبيق الـ Chosisme، ليس سوى تقليد لموجة شائعة. سطرت ثلاثين

صفحة تقريباً في الوصف الدقيق للصقة الورقية على قنينة المياه المعدنية.

عندما أنهت الوصف المنهك للصقة الورقية وعادت للأمواج

المتكسرة بنعومة على الرمال، كانت الرواية قد انغلقت وتهشمت ولم

تستطع الاستمرار بها، حالتها المعنوية المتدهورة جعلتها تلجأ بكل قواها

للاندماج بالعمل الجديد في راديو فرنسا. لو كانت قد اندمجت وحسب

في العمل...، لكنها أيضاً أطلت على الدراسة المستفيضة لروايات موجة

الرواية الجديدة، حيث يتمركز بقوة هذا الـ Chosisme، خاصة في روايات

آلان روب غرييه التي قرأتها ماريا وحللتها كلها.

ذات يوم، قررت العودة من جديد لرواية Le cafard «الباحرة على ما

يبدو لا تتقدم بأية وجهة»، هكذا بدأت محاولتها الجديدة لتصبح روائية،

لكنها بدأت بلازمة إدراكية وهي: الهوس بأعمال آلان روب غرييه وفكرته

عن إلغاء الزمن، أو التوقف أكثر من اللازم عند الأشياء التافهة.

مع أنها كانت تدرك بأنه من الأفضل المسك بالحبكة وقص الحكاية على الطريقة الكلاسيكية، في الوقت نفسه شيء آخر كان يقيداً على إتمامه كي لا يرون فيها روائية مستهلكة ورجعية. أن يهتمونها بهذا، كان يربعها، وفي النهاية قررت الاستمرار بروايتها Le cafard على منوال غرييه الأصيل: «المرسى، الذي بدا بعيداً بسبب تأثير النظرة، كان تقليداً لجانب وآخر لخط رئيس، فأس من المتوازيات المفضوحة، بدقة نور الصباح المتمركز لتوه، سلسلة من الخرائط المتطاولة، بدائل أفقية وشاقولية، حافة متراس صلبة..».

لم تتأخر كثيراً، بهذه الطريقة في الكتابة، بالعودة للإحساس بالشلل. عادت من جديد للجوء للعمل، في هذه الأيام تعرفت بي، كاتب مشلول بدوري وإن كان لأسباب تختلف عن أسبابها.

عبر مجلة (tel quel) وجدت ماريا ليما منديس ضالتها.

رأت في نصوص المجلة طوق الإنقاذ المنشود، احتمال العودة للكتابة، كما أنها وجدت فيها الطريقة الوحيدة الممكنة والصائبة «الوصول - كما قالت لي يوماً ما - بالنص لدرجة التفكيك الفاجر».

لكنها اصطدمت بسرعة بمعضلة كتابة هذا النوع من النصوص. لأنها كلما تحملت بروية مسألة تحليل بناء نصوص سولير، بارث، كرستيفا، بلاينيت ورفاقهم، لم تكن بقادرة على فهم مغزى ما يكتبون، فتعود مشلولة من جديد ساعة الشروع بالكتابة، حتى إنها لم تجد الطريقة المناسبة للبدء بجملتها الكتابة، هذا إن لم نقل إنها كانت تجد من الاستحالة الكتابة.

- من أين أبدأ؟ سألتني ماريا ذات يوم وهي جالسة في مقهى فلور الأدبي.

بين خشيتي وهلعي، لم أعر على ما يمكنني مواساتها به.

- يبقى فقط الانتهاء - اعترفت لنفسها بصوت عالٍ - وإلى الأبد من فكرة الإبداع ومسؤولية كتابة النصوص.

الفكرة جاءت أصلاً من نص لبارث، تحديداً نصه (من أين نبدأ؟).

هذا النص دوخها، سبب لها الإقناع بالسوء الذي لا يمكن إصلاحه.

ذات يوم عبرت لي النص والذي أحتفظ به حتى اليوم.

«يوجد - يقول بارث بين من بين جماليات أخرى - الانزعاج الانشغالي، صعوبة بسيطة، وهو ما يعود لكل بداية: من أين أبدأ؟ تحت ظاهرها العملي وسحرها الإيمائي، نستطيع القول إنها المعضلة نفسها المدركة في علم اللغة الحديث: مغموع في البداية لعدم تجانس اللغة البشرية، سوسر يضع نهاية لهذا الظلم، تحديداً في جملة البداية المستحيلة، فكان أن قرر انتخاب خيط، صلة ما (للشعور) ولف هذا الخيط: بهذه الطريقة تبنى المنظومة اللغوية».

لم تكن ماريا بقادرة على انتخاب هذا الخيط، لم تكن تفهم، من بين أشياء أخرى، ماذا تعني حرفياً «مغموع في البداية لعدم تجانس اللغة»، يضاف لها أنها في كل مرة تجد نفسها غير مؤهلة لمعرفة من أين تبدأ؟، فكانت أن أصيبت بخرس أن تكون كاتبة، وكلما شعرت بقراءة مجلة Tel quel تحبط أكثر لأنها لا تفهم ما يقال. تراجعديا حقيقية، لأنه من المؤسف أن تنتهي امرأة ذكية مثلها بهذه الصورة.

لم أعد أرى ماريا ليما منديس منذ عام 1977 عندما عدت إلى برشلونة. منذ سنين قليلة وحسب عدت لمعرفة أخبارها. لقد خبطني قلبي، فعلى ما يبدو أنني كنت ما أزال مولهاً بها. زميل عمل من تلك الأعوام الباريسية، عثر عليها في مدينة مونتيفيديو، حيث كانت تعمل لوكالة فرانس برس، وحصل لي على رقم هاتفها. اتصلت بها وكان أول شيء سألتها عنه إن كانت قد انتصرت على السوء واستطاعت أخيراً أن تنجز كتاباتها.

- كلا يا عزيزي - أجايتني - يبدو أن البداية الصعبة قد أصابتنني في الروح، ماذا يمكنني أن أفعل إزاءها.

سألتها إن كانت قد اطلعت على كتاب (رجع المرأة) المنشور في عام 1984 والذي يحيل بدايات موجة الرواية الجديدة لعملية خديعة. وشرحت لها أن إزالة الغموض عن هذا الموضوع كان بإرادة آلان غريبه وبمساندة

من بارث نفسه. وحكيت لها أن أتباع الرواية الجديدة رغبوا النظر لزاوية أخرى طالما أن الاعترافات جاءت من غريبه نفسه. في الكتاب يصف غريبه كيف هو وبارث استطاعا بسهولة تشويه إدراك المؤلف والحكاية والواقع، وبإشارتهما لكل تلك العملية كانا يعرفانها بكونها «نشاطات تلك الأعوام الإرهابية».

- لا - أجابتنى ماريا، بنبرة السعادة نفسها وغصة الحزن أيضاً - لم تصلني الأخبار، ربما علي تسجيل اسمي في جمعية ضحايا الإرهاب. لكن، على أية حال، ذلك لن يغير أي شيء. إضافة لذلك، رائع أنهم كانوا نصابين، فهذا الصالحهم، لأنني معجبة جداً بالنصب في الفن. على أية حال عزيزي مارثيلو، لماذا نخدع أنفسنا، حتى لو شئت، فلن أستطيع الكتابة؟! بسبب من أنني كنت أخطط لدفتر كتاب الرفض، المرة الأخيرة التي تكلمت معها، عدت لألح عليها «الآن وقد اختفت كل تلك القوالب التقنية والأديولوجية المحبطة» قلت لها بتهكم واضح، لأعود لسؤالها إذا ما كانت قد أنهت كتابة رواية Le cafard أو أية رواية أخرى شدها موضوعها.

- لا يا عزيزي - أجابت - ما أزال كما كنت، ما أزال مشلولة، وأتساءل أين تكمن البداية.

- لكن يا ماريا...

- لا تنادني بماريا، الآن اسمي فيوليت دسييار، إذا كنت لم أكتب رواية حتى الآن، فعلى الأقل لي اسم روائية.

كما لو مؤخراً قد أشرت لكل كتاب الـ «لا» أن يتوجهوا مباشرة للقائي. كنت هادئاً أشاهد التلفزيون ليلاً، عندما عرضوا في قناة بي تي في ريبورتاج عن شاعر اسمه فرير لرين (Ferrer Lerín) رجل في الخامسة والخمسين من عمره، عندما كان شاباً عاش في برشلونة، حيث كان صديقاً لشاعرين مبتدئين آنذاك هما بيير خمفرير وفليكس دي آثوا. كتب في تلك الفترة قصائد جريئة ومتمردة - حسب ما ذكر آثوا وجمفرير في الريبورتاج - ولكنه في نهاية الستينات ترك كل شيء ومضى للعيش في خاكا في مدينة أويسكا، قرية بسيطة، تشبه تقريباً ساحة معسكر. على ما يبدو، أنه لو لم يهجر برشلونة مبكراً، لأضيف اسمه إلى قائمة شعراء أنطولوجيا (شعراء مجددون) التي أعدها الناقد كاستليت. لكنه مضى إلى خاكا، حيث يعيش منذ ثلاثين عاماً قاضياً أوقاته للاهتمام بدراسة مستفيضة للنسور. هو إذن عالم بالنسور. ذكرني ذلك بالكاتب النمساوي فرانز بلبي، الذي انشغل بإدراج كتاب معاصرين ضمن دليله المفهرس عن الحيوانات. فرير لرين كان عالماً بالطيور الجارحة، وربما بشعراء اليوم، فهم في أغليبتهم من الطيور الجارحة. فرير لرين يدرس الطيور المعتاشة على اللحوم وعلى الشعر، الميتة. مصيره يبدو لي، على الأقل، ساحراً مثل مصير رامبو.

اليوم هو 17 حزيران، الساعة الثانية بعد الظهر، أستمع لموسيقى شيت بيكر، موسيقاري المفضل. منذ لحظة، بينما كنت أحلق لحيتي، نظرت لوجهي في المرأة ولم أتعرف على نفسي. العزلة المشددة التي عشتها في الأيام الأخيرة جعلت مني إنساناً مختلفاً. على أية حال، لقد عشت اغترابي على مزاجي، تطرفي ووحشية فرد انغزالي. أجد لذة بكوني عابساً، أن أخدع الحياة، أن ألعب تبادل الأدوار كبطل متشدد رافض للأدب (أي أن ألعب أحد أدوار أبطال ملاحظاتي غير الناجحة)، أن أراقب الحياة وأن أرى، هذه الحياة المسكينة، تفتقر للحياة.

نظرت لوجهي في المرأة ولم أتعرف على نفسي. بعد ذلك، عدت للتفكير بما قاله بودلير بأن البطل الحقيقي هو الذي يتمتع لوحده. عدت للنظر في المرأة ورأيت في شكلي شيئاً شبيهاً بوات Watt، شخصية صاموئيل بيكيت (Samuel Beckett) الانغزالية. مثل وات يمكن وصفي على الطريقة التالية: تتوقف حافلة ركاب أمام ثلاثة شيوخ قميئين وكانوا يراقبونها من مقاعدهم. تمضي الحافلة. «انظرا (يقول واحد منهم) لقد تركوا حزمة ملابس بالية». «كلا (يقول الثاني) إنه برميل قمامة منكفئ». «على الإطلاق (يقول الثالث) إنه صندوق جرائد عتيقة رماها أحدهم هناك». في هذه اللحظة، كومة الركاب تتقدم باتجاههم وتطلب منهم بصلافة أن يفرغوا لها مجالاً للجلوس بقربهم. هذا هو وات.

لا علم لي إن كان جيداً الكتابة متحولاً لكومة ركاب. لا علم لي. كلي

شك. ربما عليّ الانتهاء من عزلتي المفرطة. على الأقل الحديث مع خوان، الاتصال به في بيته وأن أطلب منه أن يعيد عليّ مسامعي ذلك الذي يقوله بأنه بعد موسيل لا شيء إطلاقاً. كلي شكوك. فجأة بدوت متأكداً من أن الشيء الوحيد الذي يجب عليّ أن أفعله هو تغيير اسمي إلى: وات تقريباً. لا أعرف إن كان مهماً قول هذا الشيء أو غيره. أن تقول يعني أن تبتكر. أن يكون شيئاً زائفاً أم حقيقياً. نحن لا نبتكر شيئاً، نعتقد أننا نبتكر ولكننا في الحقيقة نتلعثم بالدرس، المتبقي من الدروس المدرسية المفهومة والمنسية، الحياة بلا دموع، مثلما نبكيها تماماً. كل شيء خراء.

أنا صوت كتابي وحسب، دون حياة خاصة ولا عامة، أنا صوت أطرح فقرات بفقرات أخرى وأمضي معلناً عن حكاية مطولة - بالظل من بارتليبي - عن الآداب المعاصرة. أنا وات تقريباً، لست سوى تدفق استطرادي. لم أوقظ أي شعور لدى أحد، لذا لن أسعى لإيقاظهم الآن ما دمت صوتاً فقط. أنا وات تقريباً. لقد أخبرت كلماتي أنها ليست لي، وأنا، لست سوى كلمة من التي يقولون بها، لكن قولهم يمضي عبثاً. أنا وات تقريباً وفي حياتي هناك ثلاثة أشياء فقط: استحالة الكتابة، احتمال العمل بها والعزلة، جسدية بطبيعة الحال وفيما بعد، هي هذه التي أمضي بها قدماً. أسمع فجأة أحداً ما يقول يناديني:

- هل تسمعي يا «وات تقريباً»؟

- من هناك؟

لِمَ لا تنسى خرابك، وتحدث عن قضية جوزيف جوبرت (Joseph Joubert) مثلاً؟

أمعن النظر ولا أجد أحداً فأقول للشبح الذي أجبرني على إطاعته، أقول له ومن ثم أضحك وأنتهي بالتمتع لوحدي، مثل كل الأبطال الحقيقيين.

ولد جوزيف جوبرت في مونتيناك عام 1754 ومات بعد سبعين عاماً. لم يكتب كتاباً واحداً. فقط تحضر لكتابة كتاب واحد، باحثاً بإصرار عن الشروط العادلة التي تسمح له بكتابه. فيما بعد نسي هدفه هذا.

لقد وجد جوبرت في بحثه هذا عن الشروط العادلة التي تسمح له بكتابة كتابه، وجد مكاناً مدهشاً ليضع فيه وينتهي بنسيان كتابة أي كتاب. لقد مد جذوراً في بحثه هذا. وهو تحديداً، كما يقول بلانشوت، ما كان يبحث عنه، عن نبع الكتابة، عن فضاء ليستطيع فيه الكتابة، عن النور الذي يقيده في هذا الفضاء، تشدد فيه وتأكد له أنه غير كفؤ لأي عمل أدبي عادي أو أن الفضاء قد خلصه منه.

في هذا الخصوص يعد جوبرت من أوائل الكتّاب المعاصرين، مفضلاً المركز بدلاً على المحيط، مضحياً بالنتائج من أجل اكتشاف الشروط على أن لا يكتب ولا يضيف أي كتاب، ما كان يهمنه السيطرة على هذه النقطة التي بدت له كمراكز سيطرة على الكتب كلها، وما إن توصل بها، حتى أعدم قدرتها الكتابية. على كل حال لا يعد جوبرت من كونه كائناً غريباً لأنه لم يكتب أي كتاب، لأنه كان منذ فترة مبكرة تستهويه وتهمه فقط ما يكتب. منذ شبابه اهتم جداً بعالم الكتب التي يزعم كتابتها. في شبابه كان قريباً من ديديرت، وفي وقت متأخر قريباً من رستيف بريتون، وهما كاتبان غزيراً الإنتاج. في فترة نضوجه، كان كل أصحابه كتاباً مشهورين غارقين في عالم الآداب، ولمعرفتهم بقدراته الأدبية، دائماً ما كانوا يدفعون به للخروج من صمته.

يقال إن شاتوبريان - الذي كان له تأثير كبير عليه - اقترب منه يوماً ما، وقال له مقلداً شكسبير تقريباً:

- أرجو من هذا الكاتب المتعدد المواهب الذي يختبئ فيك أن يترك تهويماته، هل يمكن ذلك؟

حينذاك كان جوبرت في سعي طوافه بحثاً عن نبع كل الكتب وكان واضحاً له، ما إن يعثر على النبع، أنه سيعتق نفسه تحديداً من فكرة كتابة أي كتاب.

- حتى الآن لا أستطيع فعل ذلك - أجاب شاتوبريان - حتى الآن لم أعر على النبع الذي أبحث عنه. لكنني حتى لو عثرت عليه، فلي من الأسباب ما يجعلني لا أكتب هذا الكتاب الذي يعجبني كتابته.

بينما كان يبحث عنه ويتمتع بماهية تجنبه، كان يدون يوميات سرية، بطريقة حميمة كلياً، دون أن يسعى لنشره. كان الأصحاب يتصرفون معه بشكل سيئ، ما إن مات، حتى سارعوا بحرية مشكوك بها لنشر هذه اليوميات.

لقد قيل إن جوبرت لم يكتب كتابه المنتظر ذاك لأنه اكتفى بيوميته. لكن هذا التأكيد يبدو لي حماقة. لا أعتقد أن كتابة اليوميات كانت الخديعة التي أعمت جوبرت وجعلته يعتقد بامتلائه بها. صفحات يومياته خدمته فقط للتعبير عن تقلباته المتعددة التي أمضاها ببحثه الخارق عن نبع الكتابة.

هناك لحظات لا تثنى في يومياته، مثلاً عندما كان له من العمر خمسة وأربعون عاماً، إذ يذكر: «لكن ما هو فني حقيقة؟ أي نهاية أتبع؟ ما الذي أسعى له وأرغب بعمله؟ هل هذا الذي أريده؟ هذا ما يجب أن أمضي فيه بصمت طويل حتى أعرفه».

في بحثه الصامت والطويل تصرف بشكل دائم بوضوح معتد فيه، ولم يمر بلحظة جهل، على الرغم من كونه مؤلفاً بلا كتاب وكاتباً بلا مؤلفات، فقد كان حاضراً في جغرافية الفنون: «ها أنا هنا، خارج الأشياء الجماهيرية ووسط إقليم الفن الخالص».

ما هي مهمته الأساسية؟ لا أظن أن جوبرت سيعجبه أن يأتي أحد ما

ليبين له مهمته الأساسية. لأنه في الواقع كان يعرف، كان في بحث عما يجهله ومن هنا كانت تكمن صعوبة البحث وسعادة اكتشافاته كمفكر خاسر. كتب جوبرت في يومياته: «ولكن، كيف أبحث هناك حيث يجب، ما دمت أجهل ما أبحث عنه؟ وهذا ما يحصل دائماً عندما يتم التأليف والخلق. يا للحظ، وبخسارة كهذه، يمكن العثور على اكتشافات أكثر، وتتم اللقاءات المفرحة».

لقد عرف جوبرت سعادة الفنون الخاسرة، إذ من المؤكد أنه مؤسسها الرئيس.

عندما يقول جوبرت بأنه لا يعرف جيداً ما هو الأساس في مهمته الغريبة الخاسرة، يحيلني لما حدث مرة لجورج لوكاش، عندما كان محاطاً بتلاميذه، كان الفيلسوف الهنغاري يستمع للإطراءات الواحدة بعد الأخرى عن أعماله. متضايقاً، أجابهم لوكاش: «طبعاً، طبعاً، ولكنني أقع فريسة عدم فهم ما هو أساس». «وما هو الشيء الأساس؟» سأله مندهشين، والذي بدوره أجابهم: «المعضلة هي أنني لا أعرف ذلك».

لقد دون جوبرت في يومياته - كان يتساءل كيف يمكنه البحث هناك حيث يجب، وهو يجهل ما يبحث عنه - المعضلات التي تواجهه بالبحث عن حجرة أو فضاء مناسب لأفكاره: «أفكاري! تجهدني عملية تشييد بيت لإيوائها».

ربما تخيل هذا الفضاء المناسب بهيئة كاتدرائية تحوي السماء برمتها - كتاب مستحيل - . لقد كان جوبرت متنبئاً بمثاليات مالارميه: «إنه مشوق - كتب بلانشوت - وعظيم في الوقت نفسه بالنسبة لجوبرت، أن يتخيل فيها الطبعة الأولى المسطرة من (Coup de des) التي يقول فيها فاليري بأنه قد رفع في الختام صفحة لقدرة السماء المرصعة بالنجوم».

ما بين أحلام جوبرت والعمل المكتوب بعد قرن، نعثر على الفكر والتشديد مترافقين: في جوبرت، مثلما عند مالارميه، تحل الرغبة محل القراءة المعتادة، حيث من الضرورة المضي من طرف لآخر، عن استعراض

الكلمة الآنية، التي فيها قد قيل كل شيء بلا خلط، وفي الأبهة - لقوله
بكلمات جوبرتيه - «التامة، المسالمة، الحميمة، والموحدة في الختام».
هكذا إذاً، أمضى جوبرت حياته بحثاً عن كتاب لم يكتبه أبداً، على
الرغم من أنه لو نظرنا للأمر جيداً، قد كتبه دون أن يعلم بذلك، لأنه فكر
بكتابه.

استيقظت مبكراً، بينما كنت أحضر وجبة الإفطار، فكرت بكل أولئك البشر الذين لا يكتبون، وبغته أدركت أنه في الحقيقة الـ 99 بالمائة من البشرية تفضل، على هدي بارتلبي، أن لا تفعل ذلك، تفضل عدم الكتابة. قد يكون هذا الرقم الحاسم هو ما جعلني عصبياً. بدأت بتصنع إشارات من تلك التي كان يمارسها كافكا مرات متعددة: التريت براحة اليد، فرك اليدين، طمس الرأس بين الكتفين، التمدد على الأرض، القفز والتهيوؤ أو الطفر لاستقبال شيء ما...

التفكير بكافكا أعاد لذاكرتي فنان الجوع في قصة له. ذلك الفنان الراض لا يتلاع أية أطعمة لأنه كان يعتقد بالصوم الإجماري، لم يكن له قدرة تجنبه. فكرت للحظة بذلك المفتش وهو يسأله لماذا لا يستطيع تجنب الحالة، وفنان الجوع رافعاً رأسه ومردداً في أذن المفتش حتى لا تضع كلماته، يخبره فيها بأنه لا يستطيع تجنب الصيام ذلك أنه لا يستطيع العثور على الطعام الذي يرغب به.

من هنا جاء على ذاكرتي فنان راض آخر، خرج من إحدى قصص كافكا أيضاً. خطر على بالي فنان الأكروبات ذاك الذي يتهرب من ملامسة قدميه للأرض وكان يمضي كل اليوم وليه متسلقاً العارض دون أن يهبط، يعيش في الأعلى الأربع والعشرين ساعة مثلما عليه بارتلبي الذي يرفض مغادرة مكتبه ولا حتى أيام الأحد.

عندما أتخلى عن التفكير بنماذج فناني الرفض هؤلاء، أجدني ما أزال

عصبياً، متأرجحاً. قلت لنفسي إنه ربما عليّ أن أخرج لتنفس الهواء قليلاً،
ألا أتوقف كثيراً للسلام على بوابة البناية، التحدث مع بائع الصحف أو أن
أجيب بـ «لا» قاطعة عندما تسألني المحاسبة في السوق إن كان لدي بطاقة
زبون دائم.

خطر لي لأهزم خجلي قدر الإمكان، أن أجري استفتاءً بسيطاً بين
الناس العاديين، لأعرف سبب عدم إقدامهم على الكتابة، محاولة معرفة
شيء ما عن عم ثليرينو الخاص بكل واحد منهم.

حوالي الثانية عشرة صباحاً اقتربت من المكتبة - الكشك القائم عند
زاوية الشارع. إحدى السيدات كانت ترمق غلاف إحدى كتب روسا
مونتيرو. دنوت منها، ولوقت قصير أمضيته لاهياً لأكسب ثقتها، سألتها
مباشرة ودون تمهل:

- وحضرتك، لماذا لا تكتبين؟

أحياناً تكون النساء فيها ذوات منطق حاسم. نظرت لي مستغربة
لسؤالي، ابتسمت لي وقالت:

- أنت تضحكني. قل لي الآن، ولماذا عليّ أن أكتب؟

كان صاحب المكتبة قد استمع لمحاورتنا وعندما مضت المرأة قال
لي:

- يا لعجالتك بالتشيب بالنساء؟

لقد أزعجتني نظرتة كفحل متواطئ، مما جعلني وضعه هو أيضاً في
سجل الاستفتاء، فسألته لماذا لا يكتب.

- أفضل بيع الكتب - أجنبي -.

- جهد قليل أليس كذلك؟ سألته ساخطاً.

- بالنسبة لي حقيقة أفضل الكتابة باللغة الصينية. يعجبني الحساب
وربح الأموال.

لقد نجح بتخلخلي.

- ماذا تريد القول؟ سألته.

- لا شيء. لو كنت قد ولدت في الصين لا مانع لدي من الكتابة. الصينيون أذكاء جداً، يكتبون بحروف من أعلى إلى الأسفل كما لو أنهم في طور حساب ما كتبوه.

لقد نجح بإثارتي. كما أن زوجته التي كانت إلى جواره قد ضحكت للنكتة. اشتريت منهما جريدة أقل مما أشتريه عادة، وسألته هي أيضاً لماذا لا تكتب.

ظلت مفكرة، وللحظة كنت متأملاً أن تكون إجابتها أكثر إبهاماً مما سمعته للآن. في النهاية قالت لي:

- لأنني لا أعرف.

- ما الذي لا تعرفينه؟

- الكتابة.

برؤيتي لما جنيته من نجاح، تركت مسألة الاستفتاء ليوم آخر. ما إن عدت إلى البيت حتى عثرت في إحدى الصحف على تصريحات مدهشة لبرناردو أتساغا (Bernardo Atxaga) يذكر فيها الكاتب الباسكي بأنه لا يجد الرغبة بالكتابة: «بعد خمسة وعشرين عاماً من المهنة، كما يقول المغنون، الرغبة بالكتابة تستحيل إلى عملية صعبة يوماً بعد آخر».

يعاني إتساغا إذاً من أولى بوادر مرض البارلتيين. «منذ وقت قصير - يعلق - أخبرني صديق بأنه لكي تكون كاتباً تحتاج لطاقة جسدية أكثر من الخيال». حسب ما يرى، فالكاتب ملاحق بالعديد من المقابلات، المؤتمرات، المحاضرات والتقديمات أمام الصحافة. وهو يتساءل ترى لأية درجة يجب أن يكون الكاتب في وسط المجتمع ووسائل الإعلام. «سابقاً كان عرضياً - يقول - أما اليوم فهو جزء أساس. أنتبأ بأجواء تغيير قادمة. ألاحظ اختفاء كتاب من صنف الشاعر ليوبولدو ماريا بانيرو (Leopoldo María Panero)، فهم حتى أمس كانوا في صالون الشخصيات المستقلة. لقد تغير كل شيء أيضاً، حتى طريقة الإعلان عن الأدب. أما الجوائز الأدبية فهي مهزلة وخداع».

على ضوء كل هذا، يهدد إتشاغا بأنه سيكتب كتاباً أخيراً ويعتزل. نهاية لا تبدو للكاتب تراجيدية: «لا أرى لماذا عليها أن تكون محزنة، فهي رد فعل وحسب على هذا التغير». وينتهي بالقول إنه سيعود لاسمه الأصلي جوسيبا إيراثو قبل أن يستعير لنفسه اسمه الأدبي برناردو إتشاغا.

لقد أثارني إشارته المتمردة بإعلانه عن اعتزاله. تذكرت ألبرت كامبي إذ يقول: «ما هو الرجل المتمرد؟ هو الرجل الذي يقول لا».

حلقت كثيراً حول مسألة تغيير الاسم، وهذا ذكرني بكانيتي عندما كان يقول بأن الخوف يبتكر أسماءً من أجل التسلية. أما كلاوديو ماغريس (Claudio Magris) في تعليقه على جملة كانيتي يقول إن هذا كله يكشف لنا، بأننا عندما نسافر، نقرأ أو ندوّن الأسماء في المحطات التي نترك خلفنا، ذلك لنعلن ببساطة أننا نتقدم بشكل مريح، وأنا قنوعون برتبة وتنظيم العدم.

أندرباي، شخصية من شخصيات الكاتب أنطوني بوغس (Anthony Bugess)، يسافر مدوناً أسماء المحطات وينتهي بكل الوسائل في مصح عقلي، حيث يعالجونه بتغيير الاسم، لأنه حسبما يقول الطبيب النفساني «أندرباي، هو اسم لمراهقة مطولة».

أنا أيضاً أبتكر أسماءً لتسليتي. منذ أن وجدت لنفسني اسم «وات تقريباً» وأنا أعيش بارتياح على الرغم من أنني ما أزال عصبياً.

ابتكرت أن دريان قد كتب لي رسالة. بما أن مؤلف كتاب «الكسوفات الأدبية» لم يجب على رسالتي، فقد قررت أن أكتب لنفسني جواباً موقعاً من قبله.

صديقي العزيز: أشك بأنك تبحث عن مباركتي لك بالاستيلاء على فكرتي الخاصة بالكتابة عن الكتاب الذين هجروا الكتابة. في الواقع إنك تمضي بلا حذر؟ حسناً لا تقلق، إذا كنت تريد تحصيل موافقتي أن لا أعترض على سرقتك الأدبية هذه، لتعلم أنك ما إن تنشر كتابك، سأغض النظر عن المسألة وكأنك بهذا قد اشتريت صمتي. لقد وقعت في نفسي موقعاً طيباً، لهذا سأهديك شخصية بارتلية تنقص لائحتك. أضف مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) لكتابك.

مثلك تماماً، كان لمارسيل دوشامب الأفكار العديدة. يوماً ما، في باريس، سأله الرسام ناعوم غابو مباشرة عن سبب تركه للرسم «ماذا تريدني أن أفعل - أجابه دوشامب فاتحاً ذراعيه - لقد هجرتني الأفكار». مع الزمن كان يجيب إجابات خارقة، لكن تلك حتماً هي الإجابة التي تنطبق أكثر على الواقع. بعد (الزجاجية الكبيرة) ظل بلا أفكار، وبدلاً من أن يكرر نفسه، فضل أن يهجر الفن.

إن حياة دوشامب تعد أفضل أعماله. لقد ترك الرسم في فترة مبكرة وبدأ مغامرة جريئة يشير لها الفن بكونها شيئاً ذهنياً، حسب روحية ليوناردو

دافنشي. لقد أراد دائماً أن يضع الفن بخدمة العقل وكان هذا تحديداً رغبته القصوى متشجعاً على وجه الخصوص باستخدام اللغة، القدر، النظر، الأفلام، والأهم من كل ذلك ما أسماه بـ Ready mades - حتى توصل بصمت تام أن يغير خمسمائة عام من الفن الغربي وأن يبدله تماماً.

لقد ترك دوشامب الفن لأكثر من خمسين عاماً لأنه كان يفضل لعب الشطرنج، أليس ذلك رائعاً؟

أتخيل أنك تعرف من هو دوشامب، ولكن لتسمح لي أن أذكرك بنشاطاته ككاتب، لتسمح لي أن أذكرك بأن دوشامب قد ساعد كاترين دريير بتكوين متحفها الخاص للفنون المعاصرة (Societe Anonyme) وكان ينصحها حول الأعمال التي عليها اقتناءها. وعندما تم التبرع بالمجموعة لجامعة ييل في الأربعينيات، كتب دوشامب 33 ملاحظة نقدية وبيلوغرافية بحجم صفحة عن كل فنان بدءاً بأرشيبنكو حتى جاك بيلون.

كتب روجر شاتوك بأن دوشامب لو شاء أن يكتب عن نفسه مثلما فعل مع فناني مجموعة دريير (شيء كان سيفعله بشكل مذهش) لكان قد مزج بمكر ما بين الخيال والواقع، مثلما فعل مع الملاحظات الأخرى. يتصور روجر شاتوك أن دوشامب ربما قد كتب هذه الورقة عن نفسه بهذا الشكل:

لأعب دورات شطرنجية ورسام متذبذب، مارسيل دوشامب مولود في فرنسا عام 1887، ومات كموطن أميركي عام 1968. لقد شعر بنفسه جزءاً من البلدين ووزع وقته بينهما. في صالة آرموري شو النيويوركية، عام 1913، لوحته (عارٍ يهبط السلم) أثارت حفيظة الصحافة وأحدثت فضيحة جعلت منه مشهوراً في ليلة وضحاها بعمر ستة وعشرين عاماً مما ساعد بقدمه للولايات المتحدة في عام 1915. بعد أربعة أعوام من العيش في نيويورك، يقرر ترك المدينة ويخصص جل وقته للعب الشطرنج حتى عام 1954. بعض الفنانين الشباب ومراقبي المتاحف في بلدان متعددة يعاودون اكتشاف دوشامب وأعماله الفنية. يعود في عام

1942 إلى نيويورك، وخلال العقد الأخير من حياته فيها 1958 - 1968 يعود ليكون موضع اهتمام وشهرة.

أدرج دوشامب في كتابك عن ظلال بارتليبي. لقد كان دوشامب على علم تام بهذه الظلال، حتى إنه توصل لابتكارها ذهنياً. في كتاب محاورات، يسأله بيير كابان في لحظة معينة من المحاوراة إن كانت له نشاطات فنية طوال العشرين عاماً التي أمضاها في مدينة كاداكيس. أجابه دوشامب بالإيجاب، فقد كان كل عام ينشغل بصنع مظلة لتساعده للاحتماء بالظل وهو في الشرفة. دائماً ما رغب دوشامب أن يكون في الظل. أنا معجب به جداً، إضافة إلى أنه رجل يجلب الحظ، أدرجه في كتابك عن فناني الـ «لا». ما يعجبني به أكثر أنه كان محتالاً كبيراً.

فائق نحياتي

(دريان)

لقد تعلمنا أن نحترم المخادعين. في ملاحظة لمقدمة غير مكتوبة لكتابه أزهار الشر، ينصح بودلير كل فنان أن لا يكشف عن أسراره الحميمة، وفيه يكشف عن سره الخاص: «هل تكشف عن أدواتنا لجمهور مرتبك غير مبالٍ؟ هل علينا أن نشرح كل المراجعات والتغييرات غير المتوقعة وكل التوجهات الصريحة الممتزجة بالحيل والثروة التي لا غنى عنها لتأطير أي عمل؟».

في هذه الصورة، تصبح الثروة موازية للخيال. أفضل رواية كتبت عن الثروة وتقدم لها شخصية أفاق هي (الأفاق وأقنعتة، 1857) لهرمان ملفل، الرثة الكبيرة، منذ خلقه لشخصية بارتلبي، الضاخة لمتاهة كتاب ال «لا».

في رواية (The confidence Man) يعبر ملفل عن إعجابه بالبشر الذين يتقنعون بأكثر من هوية. الأجنبي في باخرة ملفل النهريه يهزأ بنفسه بنكتة على طريقة دوشامب (دوشامب كان مزاحاً وصديقاً لفتنازيا الأفعال، من بين أشياء عديدة لأنه لا يعتقد إطلاقاً بقدرة الكلمات، فقد كان معجباً بمؤسس الباتافيزيقيا، العملاق رايموند راسل) إذ أقدم أمام المسافرين والقراء على «لصق يافطة قرب مكتب القبطان يعلن فيها عن دفع مكافأة لمن يلقي القبض على مخادع غامض، قد وصل من الشرق، عبقرى أصيل في مهنته، ولكن دون أن يوضح في ما كانت أصلته».

لا أحد يستطيع القبض على مخادع ملفل كما لم يستطيعوا توريط دوشامب إطلاقاً، الرجل الذي لا يثق بالكلمات: «ليست للكلمات قدرة

التعبير عن أي شيء. عندما نبتدئ بوضع أفكارنا في كلمات وجمل، سرعان ما تمضي لحتفها». لا أحد ألقى القبض على المخادع دوشامب، فكل مجده البارد يكمن، بعيداً عن أعماله الفنية واللافنية، بفوزه بالرهان بأنه استطاع خداع عالم الفن الذي أكرمه بناء على تصورات مزيفة. لهذا له مزايا خارقة. لقد قرر دوشامب أن يراهن نفسه حول ثقافته الفنية والفكرية وهي الثقافة نفسها التي ينتمي لها. لقد راهن فنان الرفض هذا على أنه يستطيع كسب المباراة، عملياً، دون أن يتحرك من كرسيه. وبالطبع فاز بالرهان. كان يضحك من كل أولئك المخادعين الصغار المعتادين عليهم مؤخراً، كل أولئك المزيفين الصغار الذين دأبوا البحث عن مكافآت لا يتحصلونها من قدرة الضحك واللعب على الـ «لا»، بل عن طريق الأموال والجنس والسلطة والشهرة الزائلة.

بهذه الابتسامة صعد دوشامب خشبة المسرح في نهايات حياته، ليحظى بتصفيق جمهور يقدره جداً لقابليته (بجهد متواضع) على خداع عالم الفن. صعد على خشبة المسرح ولم يكن على «الرجل العاري الذي يهبط السلم» أن ينظر درجاته. بحساب مضبوط وطويل، المخادع الكبير كان يعرف تماماً أين تكمن تلك الدرجات. لقد خطط لها كأبي عبقرية عظيم ينتمي لفئة كتاب الـ «لا».

لنفكر بكاتبين يعيشان في البلد نفسه دون أن يعرفا بعضهما.

الأول منهما مصاب بداء بارتلبي وقد أعلن اعتزاله عن النشر، إذ له أكثر من ثلاثة وثلاثين عاماً دون كتابة. أما الثاني، ودون سبب معقول، يعيش كابوسه الخاص بسبب من أن الآخر لا ينشر كتبه.

هذه هي حالة ميغيل تورغا (Miguel Torga) وعلاقته الغريبة بداء بارتلبي الذي أصاب الشاعر إدمونديو بيتانكورت (Edmundo de Bettancourt)، كاتب مولود في فونشيل، جزيرة ماديرا عام 1899 - يوم 7 القادم من آب، يكون قد أكمل مائة عام - درس الحقوق في كويمبرا، المدينة التي فيها شهرته كمغنٍ لأغاني الفادو، والتي سيفقدتها بعد حين ما إن يتجه بطبيعته الجديدة كبوهيمي متشرد لنشر دواوين شعرية متميزة. خلال فترة لم يهدأ من ضخ المطابع بجديده من القصائد المأساوية. في عام 1940 نشر أهم كتبه ليل فارغ أو كفن هوائي. لقد كانت الحصيللة النقدية السلبية هي ما جعلته يصمت لوقت طويل امتد لأكثر من ثلاثة وعشرين عاماً.

في عام 1960، حاولت مجلة (بيراميدس أهرام) اللشبونية انتشاره من النسيان فكانت أن خصصت أحد أعدادها للتعليق على قصائده القديمة. بقي بيتانكورت صامتاً. هذا البارتلبي بامتياز لم يشأ كتابة ولو بضعة أسطر لهذا العدد المخصص عنه. المجلة شرحت بالشكل التالي وضع الشاعر الصامت: «يجب توضيح صمت بيتانكورت بأنه ليس احتجاجاً ولا تمرداً

مع الشعر البرتغالي المعاصر، بل صيغة ثورية معينة يدافع عنها الشاعر بكل ود».

كان عام 1960 عاماً سيئاً للشعر البرتغالي، ذلك أنه تسيدته موجة جمالية ذات نزعة واقعية - اشتراكية (كما حصل في إسبانيا بسبب الدكتاتورية). في عام 1963 لم يحدث أي تغير، لكن بيتانكورت وافق على أن يعيدوا نشر كتبه الشعرية، قصائده القديمة وكل تلك المتقدمة بقسوة في وقتها. على الرغم من التقديم الذي كتبه شاب هو هلبرتو هلدر - ربما بسببه - تم معاودة تفقد قصائده بقسوة أكبر. بعيداً عن كل هذا، ولكنه خارج من نفق طويل، كان ميغيل تورغا من مدينته في أوبورتو قد كتب لبيتانكورت رسالة حميمية يعلن له فيها: «لا وجود لقصائد حديثة، هناك القصائد القديمة التي ملأتني بالسعادة. أن لا تنشر سيد بيتانكورت، تحول بالنسبة لي لكابوس جاثم على مخانقي».

حتى مع هذه الرسالة، لم يتزحزح بيتانكورت ولم ينشر شيئاً آخر وهو الذي لم يمت إلا بعد عشرة أعوام من ذلك. «مات إدموند بيتانكورت - يكتب أحدهم في صحيفة لا ريبوبليكا - البارحة بصوت خافت. منذ أكثر من ثلاثة وثلاثين عاماً كان قد اختار الشاعر العيش بدون أن ينشد، كما لو أنه قد حصر حياته في علبة سردين».

هل انتهى كابوس ميغيل تورغا بموت شاعر مدينة ماديرا وصمته التام؟

مثائباً كنت أتمعن في الملحق الأدبي باللغة الكتالانية، فعثرت بالمصادفة على مقال لجوردي لوبيت Jordi Llovet، على ما يبدو أنه قد كتب ليكون جديراً بضمه في هذا الدفتر.

في المقال أو الملاحظة الأدبية هذه، يقول جوردي لوبيت، بأنه لافتقاره للخيال الخصب، هجر منذ وقت طويل الكتابة الإبداعية. ليس من المعتاد في مقال كهذا أن يعترف الكاتب بأنه يعاني من داء بارتلبي. لا، لا يبدو لي طبيعياً. وكما لو أنه لا يذكر شيئاً مهماً، يعلق في المقالة على كتاب للناقد الإنكليزي وليم هازلت (1778 - 1830) William Hazlitt، والذي نحكم عليه بدءاً من أحد عناوين نصوصه وهو - لتتوقف عن كتابة المقالات - إذ لا بدّ أنه مثل جوردي لوبيت، متعصب من أصحاب الـ «لا».

لقد أنقذ وليم هازلت حياتي حرفياً - يقول لوبيت - إذ كان عليّ أن أسافر منذ سنوات من نيويورك حتى واشنطن في قاطرات شركة وارمتراك المعروفة والقديرة، وجلست بانتظار انطلاقة القطار، جالساً في المحطة أقرأ بأحد كتب هذا الرجل الطيب (...). وجذبني عنوان أحد الفصول وهو: «لتتوقف عن كتابة المقالات» إلى درجة نسيت فيه القطار وبالتالي فقدته. عند أعالي بالتي مورج خرج القطار عن مساره مسبباً موتي كثيراً. إذًا، لماذا قرأت باهتمام كبير هذا الفصل؟ لا بدّ أن يكون قدرتي السري ليقوي إرادتي بهجر الكتابة النقدية والتوجه لكتابة الأدب - رغبة يوتبية، لكن في حالتي ينقصني الخيال - أو أن أمضي أبعد من ذلك للبحث عن وظيفة

أستاذ أو قارئ، أو الأفضل مقتني كتب، وهي الأشياء التي اعتدت أن أؤديها ببساطة ودون أن يكون لها أية صلة إطلاقاً..».

لم أكن أعلم أنني عبر ملحق أدبي كتلاني يمكنني العثور على درة كهذه. ليس من المعتاد أن تعثر على ملاحظة نقدية، تدور في فلك كتاب، ليتحدث عن نفسه فيها ويعلن علينا بدون سابق إنذار بأنه قد هجر الكتابة لفقر في خياله - بالمناسبة، كي تقول ذلك، عليك أن تمتاز بالخيال - وفوق هذا يقنعنا بقوله أن يعيش حياة عادية ومبسطة.

في النهاية، لا بدّ من الاعتراف بأنه الخيال بعينه أن تقول إنك تفتقر للخيال - إنه العم ثلرينو الخاص بجوردي لوبيت - فتكون بمثابة مانع لعدم الكتابة، إنها بحد ذاته لقياً رائعة. ليس مثل آخرين يبحثون عن «العم ثلرينو» في بحر من الإسراف لتبرير انتمائه لهذا الجيش الهش من كتّاب الـ «لا».

الأحد الأخير من شهر حزيران، يوم ممطر. تعيدني الذاكرة ليوم أحد ممطر يدون فيه كافكا في (يومياته): يوم أحد يشعر فيه الكاتب - بسبب غوته - بشلل الكتابة التام ويمضي يومه متمعناً أصابع يديه، مفزوعاً من أن يداهمه داء بارتلبي.

«هكذا أمضي الأحد المسالم - يكتب كافكا - هكذا يجري يوم الأحد الماطر. أجلس في غرفة النوم وألوذ بالصمت، لكن بدلاً من أن أكتب، النشاط الذي كنت قد قررت عمله منذ البارحة، وجدت نفسي أنظر بإمعان لأصابع يدي لوقت طويل. أعتقد أنني هذا الأسبوع قد أثر بي غوته كثيراً، وأني قد أستهلك كل تأثيره الحاضر، وهو ما جعلني لا أنفع لشيء».

هذا ما يكتبه كافكا في يوم أحد مطير من شهر كانون الثاني لعام 1912. في صفحتين متقدمتين من اليوميات والمؤرختين بتاريخ 4 شباط، نكتشف أنه ما يزال واقعاً تحت سلطة السوء، الداء البارتلبي. نتأكد بشكل حاسم بأن ثلرينو عم كافكا الخاص، أي غوته، قد صحبه لأيام طويلة: «الرغبة الجامحة بأن أقرأ أشياء عن غوته (محاورات مع غوته، سنوات دراسته، ساعات مع غوته، إقامة غوته في فرانكفورت) وهو ما يمنعي من الكتابة كلياً».

إذا كان هناك من يشك، فها نحن لدينا الدليل الكافي على أن كافكا قد أصيب بوعكة بارتلبي.

كافكا وبارتلبي كائنان لا يجتمعان، لا يمكن إطلاقاً التفكير بجمع كل

من كافكا وبارتلي في الخانة نفسها، كما كنت أفكر فيه منذ زمن. لكن على ما يبدو لست الوحيد في هذا التفكير. دون المضي بعيداً، جيلز ديلوز (Gilles Deleuze) في كتابه (بارتلي أو الوصفة) يقول إن الناسخ شخصية ملفل الأدبية هو الصورة الحية للعازب، هكذا بحروف كبيرة، يبدو واضحاً في يوميات كافكا هذا العازب المستوح الذي بالنسبة له «يمكن فهم السعادة بوصفها الأرضية التي توقف عليها ليست أكثر من المساحة التي تحتلها قدميه». هذا المستوح الذي يستوعب فضائه حتى لو غدا كل يوم أكثر ضيقاً، قياسات العازب لتابوته عندما يموت، هي تماماً تلك التي يحتاجها فقط.

على المنوال نفسه، تخطر على الذاكرة توصيفات كافكوية أخرى بأن هذا المستوح له الصورة الحية عن بارتلي: «يسير هناك بسترته المزررة، اليدان في الجبين، يدان طويلتان بمرفقين مكشوفين وقبعة تغطيه حتى العينين، ابتسامة مزيفة، فطرية تحمي فمه مثلما تحمي النظارات عينيه، البنطلون ضيق جداً لدرجة يبرز ساقيه النحيفتين وكأنه مخصص لهما أصلاً. لكن كل العالم يعرف ما يجري له، إذ يمكن تعداد كل معاناته».

الجمع بين المستوح كافكا وناسخ ملفل ينتج لنا شخصية هجينة أتخيلها الآن وسأسميها سكابولو (أعزب باللغة الإيطالية) والذي يشبه ذلك الحيوان الفريد - «نصف قط، نصف خروف» - الذي سيرثه كافكا.

هل نعلم ما يجري أيضاً لسكابولو؟ أقول تجري في داخله نفخة برودة بينما يطل بنصفه الحزين من وجهه المزدوج. هذه النفخة الباردة تهب من روحه البريئة التي لا علاج لها. هي نفخة تضعه تحت رحمة ضغط سلبي خارق يقوده دائماً لنطق صوت الـ «لا» المرسوم بتضخيم في الهواء الساكن لمساء أحد ممطر. نفخة برودة تطرد سكابولو من محيط البشر (أولئك الذين يعمل معهم بصفة عبد ومرات أخرى كموظف مكتب) وتمنحه فضاءً يبدو للآخرين كافياً لتواجده.

يبدو أن سكابولو شبيه بيونشون سويسري (على نمط المتسكع والسر)

وكذلك الشخصية الكلاسيكية في رواية رجل بلا ملامح (في مجرة موسيل)، لكننا رأينا أن السر ظاهرياً وحسب يشبه بونشون، كذلك نشك بقربه من ملامح رجل بلا ملامح. في الواقع إن سكابولو يخيف، إذ يتسكع مباشرة في منطقة مرعبة، في منطقة ظلال حيث يمر أيضاً كل متشدد الرفض، وحيث نفحة البرودة هذه بالضرورة هي نفخة تدمير.

إن سكابولو كائن غريب علينا، نصفه كافكا ونصفه الآخر بارتلبي، يعيش عند حد أفق عالم ناءٍ: مستوحى يقول أحياناً بأنه يفضل أن لا يفعل أي شيء، ومرات أخرى بصوت هنريش نفسه فن كليست أمام قبر معشوقته، ينطق بشيء فظيع وبسيط في آن واحد مثل هذه الجملة:

- لست من هذا العالم.

هذه هي وصفة سكابولو، كله ينضح بلعبة بارتلبي، أحداث نفسي وأنا أستمع لطرقات المطر على الزجاج في يوم الأحد هذا.

- أنا لست من هنا. يهمس سكابولو بأذني.

أبتسم له بحنان وأتذكر جملة رامبو القائلة: «أنا حقيقة من عوالم ما بعد القبور». أرمق سكابولو وأبتكر لنفسي وصفتي الخاصة التي أهمس بها وأقول له: «أنا مستوحى، أنا أعزب». حينذاك لا أستطيع تفادي رؤية نفسي كمؤد كوميدي. لأنها كوميدياً حقاً أن تعي وحدتك موجهاً الظلام لأحدهم عبر وسائل تمنع عليك تحديداً أن تكون مستوحداً.

من أحد ممطر إلى آخر. انتقل ليوم أحد من عام 1804، وهو اليوم الذي تعاطى فيه توماس دي كنزي (Thomas de Quincey) الأفيون للمرة الأولى وكان آنذاك بعمر تسعة عشر عاماً. بعد وقت طويل، يتذكر فيه ذلك اليوم: «كان مساء أحد مكفهراً وممطراً. في أرضنا ليس هناك استعراض جدير بمراقبته أفضل من يوم أحد مطير في لندن».

أداء بارتلبي المتلبس بدي كنزي كان بهيئة أفيون. من عمر تسعة عشر حتى السادسة والثلاثين، وبسبب المخدرات، لم يستطع دي كنزي الكتابة. كان يمضي ساعات طوال ممدداً ومشوشاً. قبل أن يقع صريعاً بداء بارتلبي، كان قد أعلن نيته بأن يصبح كاتباً، لكن لا أحد كان يثق بقدراته، ذلك أن الأفيون يخلق في الواحد سعادة مفاجئة تشجعه دون أن يستطيع عقله استيعاب الأفكار والمتع التي تشده. منطقي جداً، عندما تكون مشوشاً ومسحوراً، أن لا تستطيع الكتابة.

لكن يحدث أحياناً أن الأدب يهرب من المخدرات. وهذا ما حصل ذات يوم لدي كنزي، إذ رأى كيف أنه يتحرر فجأة من داء بارتلبي. كانت طريقة أصيلة تلك التي ينتصر فيها على المرض بالكتابة مباشرة عنه. من الفكر نفسه الذي كان ممتلئاً حتى وقت قريب بدخان الأفيون هو الدافع لكتابة (اعترافات إنكليزي متعاطي أفيون)، الذي يعد نصاً رئيساً في تاريخ آداب المخدرات.

أدخن سيجارة، وللحظات، أحيي بحفاوة دخان الأفيون، يخطر ببالي

الأسلوب الفكاهي لسيريل كونوري وهو يكتب سيرة الرجل الذي لوى ذراع الداء كاتباً عنه دون أن يستطيع التفادي على مدى السنين القادمة، أن يتمرد الداء ضده ويقتله: «توماس دي كنزي، ناقد إنكليزي ساقط، في عمر خمسة وستين عاماً، مات بسبب تلك التي كتب عنها، ولأنه كان قد تعاطى الأفيون في شبابه البعيد».

الدخان يعمي عيني. أعرف أن علي أن أنتهي فقد وصلت لختام هذه الملاحظة الهامشية. لكنني لا أرى شيئاً، لا أستطيع الاستمرار بالكتابة، لقد تحول الدخان لداء بارتلبي خطير جداً.

لهذا أطفأت السيجارة. الآن أستطيع أن أنهي ما أكتبه، وأقوم به ذاكراً جملة لخوان بنيت: «من يدخن ليكتب على طريقة الممثل بوغارت والدخان يحجب العينين (ما يؤكد لنا الأسلوب المتشدد)، فعليه أن يتجرع أن كل السيجارة تقريباً تتحول إلى رماد في المنفضة».

«الفن حماقة» قال جاك فاشيه (Gaques Vaché)، وقتل نفسه، لقد اختار أسرع الطرق ليتحول إلى كاتب صمت. في هذا الكتاب لن يكون هناك مجال موسع لأصحاب بارتلبي المنتحرين، لا يهتمونني كثيراً، لأنني أفكر بأن قتل النفس ينقصه التفاصيل وابتكارات الفنانين الأخرى المقنعة - اللعب، على أية حال، أكثر خيالاً من تصويب الصدغ - عندما تصل ساعة تبرير الصمت.

أضم فاشيه لهذا الدفتر متجاوزاً الشروط لأنني أعثر على جملة تلك عن حماقة الفن ولأنه هو من عثر على أن حضور بعض من كتّاب الصمت لا يلغي بالضرورة أعمالهم، بل على العكس، يمنح قوة وشحنة إضافية لأولئك الذين تبرؤوا منها: إن رفض الأعمال يتحول إلى مصدر جديد مقنع، وثيقة لاشك بجديتها. هذه الجدية التي اكتشفها فاشيه تتمثل في أن لا تعتبر الفن شيئاً خالداً للأبد، كنهاية أو كشاحنة أزلية لخدمة الأهواء. أو كما تقول سوزان سونتاغ: «الطبيعة الجدية الوحيدة هي تلك التي تصور الفن كوسيلة للوصول لشيء ما، ربما تصله فقط عندما تترك هذا الفن».

أتجاوز ممنوعاتي وأضم فاشيه المنتحر، مثال الفنان بلا أعمال، والذي يوجد في كل الإنسكلوبيديات على الرغم من أنه لم يكتب سوى بضع رسائل لأندرية بريتون ولا شيء آخر.

أرغب أن أتجاوز المحظورات وأضم منتحراً آخر هو المكسيكي كارلوس ديات دوفو الابن (Carlos Díaz Dufoo hijo). هذا الكاتب

الغريب يعتقد أيضاً أن الفن هو طريق زائف، ونوع من الغباء. في مقدمة كتابه الشاذ (سخریات) - المنشور في باريس عام 1927 والمفترض أنه قد كتبه في هذه المدينة، رغم أن الأبحاث المتأخرة أثبتت أنه لم يغادر المكسيك بتاتاً - قال إن كل أفعاله غامضة وكلماته لا معنى لها وطلب أن يتم تقليدها. هذا البارتلبي الصافي والقاسي واحد من الشخصيات التي أقف ضعيفاً بمواجهتها، وعلى الرغم من أنه انتحر فقد كنت مصراً على إدراجه في هذا الدفتر «كان الغريب الأصيل بيننا» قال عنه كريستوفر دومنغث ميشيل، الناقد المكسيكي. كان عليه أن يكون غريباً جداً كي يشير له المكسيكيون - وهم أكثر الناس غرابة على الأقل بالنسبة لي - بكونه الأكثر غرابة.

أختم هذه الملاحظة بقطعة من سخرياته، وهي المفضلة عندي من كتابات دوفو الابن: «باختفائه المأساوي، كان يقطع بقسوة، شعر رأسه المستعار».

أتجاوز المحظورات للمرة الثالثة بإضافة متحر آخر هو شامفورت (Chamfort). في مجلة أدبية، وضع الكاتب خابيير ثيركاس أمامي آثار شخصية رفض متوحشة وهي شخصية السيد شامفورت: هو نفسه القائل بأن كل البشر هم عبيد لأنهم لا يجترئون على نطق كلمة «لا».

كأديب، كان شامفورت محظوظاً منذ اللحظة الأولى، حيث عرف النجاح دون جهد ساحق. كان ناجحاً في حياته أيضاً. كانت النساء تعشقه وأعماله الأولى رغم تواجدها، قد فتحت له أبواب الصالونات، بل حاز على إعجاب الهيئة الملكية (لويس السادس عشر وماريا أنطونيتا اللذان كانا يبيكان بدموع حرى عند مشاهدة أعماله)، كما دخل شاباً إلى الأكاديمية الفرنسية، متمتعاً منذ الوهلة الأولى بتقدير اجتماعي مهيب. لكن شامفورت دون شك كان يمقت جداً العالم الذي يدور فيه، وفي وقت مبكر واجه، حتى آخر عواقبها، المحفزات الشخصية التي كان يتمتع بها. كان أخلاقياً، لكنه لم يكن من نوعية هؤلاء الذين نتحمل في زمننا، لم يكن شامفورت منافقاً، لم يقل إن العالم مرعب كي ينقذ نفسه فقط، بل كان يشمئز من رؤية نفسه في المرأة: «الإنسان حيوان غبي، فيما لو شئت أن أحكم عليه».

أخلاقياته إذاً لم تكن رياءً، لم يبحث فيها عن صورة الرجل المستقيم. «رجلنا - كتب كامي عن شامفورت - سيمضي أبعد من ذلك، لأن رفضه للامتيازات الشخصية شيء بسيط، وتحطيم الجسد لا يعد شيئاً (انتحر

بطريقة بشعة) قياساً لعدم اندماجه مع روحه الخاصة. من هنا نتعرف على عظمة شامفورت والجمال الغريب للرواية التي لم يكتبها والتي ترك لنا أجزاء ضرورية منها نستطيع عبرها تصوره».

لم يكتب هذه الرواية - ترك لنا (أقاصيص وأفكاراً، خصالاً وملاحظات) ولم يترك لنا رواية أبداً - مثاليته ورفضه لمجتمع زمانه طبعته بطابع قديس يائس. «تطرفه وطبيعته القاسية - يقول كامى - قادته لهذه النظرة السلبية التي ستصل به إلى الصمت».

كتب لنا في الأقاصيص: «من الذي أراد التحدث بمختلف المواضيع أمام الجمهور أو الخاصة، أجب بيرودة: كل يوم أحشر في قائمتي الأشياء التي عليّ ألا أتكلم بها، الفيلسوف هو ذلك الذي يحمل منها قائمة ضخمة جداً».

ذلك هو الشيء نفسه الذي سيقود شامفورت لرفض الأعمال الفنية وبكل قوة اللغة التي كان يمتلكها، حاول أن يعلن تمرده. رفض الفن قاده لأقصى حالات الرفض الأخرى، من ضمنها ما يشير له كامى «الرفض الكلي» معلقاً عن سبب عدم كتابة شامفورت للروايات، فهو إضافة لسقوطه بصمت متطاوول كان يرى في الفن معاكساً للصمت، مما ساعده على تشكيل دفاعه الخاص بحيث لا اللغة ولا الفن بقادرين على حفظ تعابيره. هذا دون شك السبب المقنع لأن يتمسك بالرفض المقنع للرواية التي لم يكتب: ولأن هذا بشكل عادل، كانت روايته لحالة الرفض. إذ يوجد في هذا الفن المبادئ نفسها التي تقود للرفض.

حسبما أرى، إن كامى كاتب ال (نعم) والقبول بامتياز، قد ظل مشلولاً - وهو الذي يعتقد بأن الفن هو المضاد للصمت - لقراءته هذا العمل، أكثر من بيكيت وهو مثلاً مع آخرين من تلامذة بارتلبي المعاصرين.

لقد حمل شامفورت ال «لا» بعيداً، فقد فكر يوماً بأن الثورة الفرنسية - التي ناصرها في البداية - قد حكمت عليه، لذا أطلق رصاصة على نفسه حطمت له جمجمته وخلعت عينه اليمنى. ما زال برمق حياة، عاود

المحاولة وقطع أوصاله بسكين. غارقاً بدمائه، حفر صدره بالسلاح، ويعد أن قطع أوتار الركبتين وأوردة اليدين، سقط صريعاً في بحيرة دماء حقيقية. لكن كل هذا لا يعد شيئاً إزاء ما يمكن مقارنته مع عدم اندماجه الروحي الشنيع.

لماذا لا تنشرون؟ سأل نفسه، أشهراً قبل ذلك، في نص قصير بعنوان متوجات الحضارة التامة.

من بين إجابات عديدة انتخب هذه:

لأنه يبدو لي أن الجمهور يحمل رفعة الذوق السيئ والتوق للتشويه. لأنهم يصرون على أن نعمل بمنطق الناظرين من النافذة نفسه ورغبتهم برؤية مرور القردة ومروضي الدببة في الشارع.

لأنني أخشى أن أموت دون أن أعيش.

لأنه متى ما فشل عملي الأدبي، سأشعر بسعادة أقصى.

لأنني لا أرغب بما يفعله رجال الأدب، يتشبهون بالحمير الحانقة والمتهاكمة أمام معلفها الفارغ.

لأن الجمهور لا يهتم سوى بالنجاحات التي لا يقدرها.

ذات مرة أمضيت كل الصيف متخيلاً نفسي كحصان. ما إن يقدم الليل حتى تملكني هذه الفكرة، تقدم مجتاحة سقيفة البيت. شيء مريع. ما إن أنيم جسدي كرجل، حتى تبتدئ ذكرياتي كحصان بالتمشي.

بالطبع لم أقص ذلك على أحد، كما أنه ليس لدي من أقص عليه ما يجري لي. هذا الصيف كان خوان في الخارج، ربما لو كان موجوداً لقصته عليه. أتذكر أن هذا الصيف أمضيته بتتبع ثلاث نساء، ولا واحدة منهن قد التفتت لمحاولاتي، لم يمنحني ولا دقيقة واحدة كي أقص عليهن شيئاً من تاريخ ماضي المرعب والحميم، ولا مرة نظرن لي، أعتقد أن حدبتي جعلتهن يشكن بأني قد كنت ذات مرة حصاناً.

اليوم كلمني خوان، فقصت عليه حكاية هذا الصيف الذي تملكنتني فيها ذكرياتي كحصان.

- لا أستغرب أي شيء منك - علق -.

لم يعجبني تعليقه، وتمنيت لو لم أجب على مكالمته - ولا مكالمات الآخرين من دائرتي يطمشون فيها على صحتي العقلية، إذ كان من الأفضل لو أغلقت الخط متصنعاً صوتاً متألماً ومحيطاً - ولأخبرته أن يتركني بحالي برفقة حدبتي ووحدي وأن يحترم أيام انعزالي المتشدد أكثر من أيام أخرى، وأنني أحتاج كل الوقت لأدون ملاحظاتي التي تمر بلا نجاح. لكنني بدلاً من هذا أقص عليه ما جرى لي في صيف ذكرياتي كحصان.

قال لي إنه لا يستغرب شيئاً يبدر مني، وبعد حين علق على أن
حكايتي الصيفية الغربية قد ذكرته بقصة لفليسبرتو هرناندث (Felisberto
(Hernández).

- أية قصة؟ سألته متألماً لأنني كنت أريد لقصة صيفي الماضي أن
تكون لي وحدي.

- المرأة التي تشبهني - أجنبي - أفكر الآن بأن فليسبرتو هرناندث
له علاقة بكل ما يشدك. لم يهجر الكتابة أبداً، ليس بكاتب رافض، لكن
قصصه هي من هذا النوع. ترك كل قصصه دون أن ينهيها، كان يعجبه
أن يكتب مختصرات. لهذا أنطولوجيا قصصه لها عنوان (حكايات غير
مكتملة). تركها كلها معلقة في الهواء. من بينها جميعها، أكثر روعة قصة
بعنوان: لا أحد يوقد المصابيح.

- اعتقدت - أجبته - بأن لا أحد بعد موسيل يثير اهتمامك.

- موسيل وفليسبرتو - أجنبي بنبرة حاسمة واثقة - هل تسمعي
جيداً؟ موسيل وفليسبرتو، بعدهما لا أحد يوقد المصابيح.

عندما تخلصت من خوان - تخلصت منه في اللحظة التي بدأ يحدثني
بأن أحذر من أن تكتشف الدائرة زيفي وأني لا أعاني حقيقة من الإحباط
وبالتالي سيطر دونني - توجهت فوراً لقراءة قصص فليسبرتو. حقيقة
كان كاتباً عبقرياً، يصر على تخيب الظن بحكايات تستحوذ علينا. لقد
عرّف فرغسون التهكم بوصفه انتظاراً مخيباً. هذا التعريف، يمكن تطبيقه
على الأدب، وهو يتطابق بدقة مع حكايات فليسبرتو هرناندث، الكاتب،
وعازف البيانو كذلك في الصالونات الأنيقة وفي الكازينوهات المقيمة،
مؤلف فضاء حكاياتي شبحي، كاتب قصص لا تنتهي (كما لو أنه يشير إلى
أن هذه الحياة ينقصها شيء ما)، مبتكر أصوات مشنوقة، مخترع الغياب.

العديد من نهاياته غير التامة لا يمكن نسيانها. كما عليه حكاية (لا
أحد يوقد المصابيح)، حيث يخبرنا بأنه يمضي «في الأخير بينهم متعثراً
بالأثاث». نهاية لا تنسى. أحياناً أفكر أن في بيتي لا أحد يوقد المصابيح.

منذ اليوم، بعد أن استرجعت ذاكرتي قصة فليسبرتو غير المكتملة، سألعب كذلك أنني أمضي في المؤخرة متعثراً بالأثاث. تعجبني حفلاتي كرجل وحيد. هي مثل الحياة نفسها، مثل أية قصة من قصص فليسبرتو. حفلة غير مكتملة، لكنها حفلة حقيقية.

نويت أن أكتب عن اليوم الذي التقيت فيه بسالنجر في نيويورك، لكن ذهني تحول ناحية الكابوس الذي عشته البارحة والذي حاد بي ناحية جانب كوميدي غامض.

كانوا في الدائرة قد اكتشفوا خداعي وطرّدوني من العمل. مأساة كبرى، تعرق بارد، كابوس لا يحتمل حتى برز الجانب الكوميدي في مأساة طردي. قررت أن لا أمنحه أكثر من سطر واحد في يومياتي لأنه لا يستحق أكثر من هذا الحيز. سيطرت على نفسي من الضحك وكتبت هذا: «لن أفكر بشغل وقتي بهذا الشأن الأحمق ألا وهو طردي من عملي، وقررت أن أفعل ما فعله الكاردينال رونشالي مساء تعيينه رئيس الكنيسة الكاثوليكية»، فكتب باحتراس تام في يومياته ما يلي: «اليوم عينوني بصفة باباز» أو أن أقوم بفعل لويس السادس عشر نفسه، شخص ليس من صفاته الإدراك، ففي يوم احتلال الباستيل دوّن في يومياته: «اضحكوا».

اعتقدت أنني أخيراً أستطيع الكتابة عن سالنجر، عندما رأيتني فجأة وأنا أتصفح الجريدة بدون اهتمام، في الصفحات الثقافية المفتوحة أمامي، أقرأ خبراً عن تكريم حديث لبين بيو في إويسكا، مدينة ولادته. كان كما لو أنني زرت بين بيو.

يرافق الخبر، نص كتبه إغناثيو بيدال فولش، وحوار أجراه معه أنطون كاسترو مع كاتب الـ «لا» الإسباني بامتياز.

يكتب بيدال فولش: «أن تمتلك الذهنية الفنية وترفض منحها درباً مفتوحاً سيقود لطريقتين: الأول شعور بالإحباط (...)، أما الآخر فهو أقل وطأة، متأتياً ربما من روحية مشرقية ويتطلب صقلاً للنفس، وهذا هو الطريق الذي يقود خطوات بين بيو، إذ إنه قد تخلى بدون تحسر عن المظاهر التي تعلي من الواحد وتمنح فضيلة الحس الأرستقراطي (...). أتخيل لوركا وبونويل ودالي يعلقون تحسراً كيف أن بين على مواهبه، لا يعمل. بين لم يهتم لتعليقاتهم، فخبتهم به خلقت منه عملاً فنياً معتبراً من تلك الشبيهة برسوم دالي عن سفر التكوين.

نهضت من مقعدي لأشغل أسطوانة توني فروشيللا الموسيقية، واحد آخر من موسيقيي المفضلين. فيما بعد عدت إلى المقعد بفضول لأرى ماذا يقول بين في المحاوره.

جالساً في المقعد، المقعد نفسه عندما برز لي قبل أيام فرير لرين، الشاعر المختص بدراسة الطيور الجارحة. اليوم هو دور بين بيو. أعتقد

أن هذا هو المكان المناسب في بيتي لحضور الأرواح الراضة بشدة،
المكان المثالي لتواصلهم.

«خوسي بيو لاسيرا - يتدئ القول أنطون كاسترو - واحدة من
الشخصيات التي لا يمكن التصديق بوجودها. لا أعتقد أن أحد القصاصين
يتصور رجلاً مثله بهذه الهيئة: جلد لامع لؤلئي بلون الحشوات المحلية،
محطم بفعل شارب بلون الجليد».

بقيت مفكر الوقت طويل لطالما كنت معجباً بهذا النمط من الشخصيات
العصية، فيما بعد تساءلت، ترى ما معنى (الحشوات المحلية) بحق
الشیطان، والقاموس منحني إجابة أكثر غموضاً وهي: الحشوة الداخلية
المستخدمة في ملابس النساء المحليات.

من الأفضل القول بأن النتيجة أكثر غموضاً مما فهمت، فبقيت بفعل
الحشوة أنتظر ما بين حد المعقول والحلمي، زيارة قريبة للشخصية التي
لا توصف بيو.

ولتصور ذلك، خطر ببالي أن أسأله سؤالاً واحداً من طرف مقعدي،
سؤال بسيط بساطة لا تتصور، لأنه رجل بسيط جداً - حدثت نفسي - مثل
وجبة طعام خفيفة.

- لم أر أبداً - يخبرني - امرأة بمثل جمال إيبفا غاردنر. ذات مرة
أمضيت برفقتها كل الوقت جالسين على أريكة تحت ضوء مصباح. كنت
أراقبها بكل تركيز. «ما الذي تنظره» - سألتني - «ما تعتقد أنني أنظره،
أنت بالطبع يا عزيزتي». كان شيئاً خارقاً، كنت أنظر بياض عينيها، شبيه
ببياض دمي الكريستال القديمة، بياض مشرب بالزرقة عند حافة القرنية.
كانت تضحك. وكنت أقول لها «لا تضحكي، تبدين كوحش».

ما إن صمت، حتى رغبت أن أسأله ما كنت أفكر به، ولكنني رأيت
أنه ما إن يكون بسيطاً من الخارج، حتى تنسى تواجدته فجأة. لا أحد يوقد
المصابيح. بغتة قام من مقعده واختفى في نهاية الممر، متعثراً بالأثاث،
صارخاً وكأنه بائع صحف متجول:

- آخر الأخبار، آخر الأخبار. أنا بين بيورجل الأدلة والإنسكلوبيديات!.

رأيت سالنجر (Salinger) في الباص عند الجادة الخامسة في نيويورك. لقد رأيته، وكنت متأكداً من أنه هو سالنجر. حدث ذلك منذ ثلاثة أعوام، إذ مثلما يحدث معي الآن، ادعيت أنني مصاب بالكآبة وحصلت على إجازة مؤقتة من العمل. قررت بحرية السفر حتى نيويورك، ولكن لأيام قليلة حتى لا تكتشف الدائرة غيابي غير المبرر عندما يتصلون بي إلى البيت. بقيت في نيويورك ليومين ونصف اليوم، لكنني لا يمكن أن أدعي أنني قد أضعت اليومين دون طائل. يكفي أنني تصادفت وسالنجر. كان هو نفسه، أنا متأكد. كان صورة حقيقية عن العجوز الذي يقود عربة مشتريات، تم تصويره، وهو يخرج من أحد الأسواق في نيويورك.

جيرومي ديفيد سالنجر. كان هناك في مؤخرة الباص. فيما لو لم ير مش بين حين وآخر لكنك تخيلته صنماً وليس بشراً. كان هو، جيرومي ديفيد سالنجر، اسم لا غنى عنه بفهم تاريخ فن الـ «لا».

مؤلف لأربعة كتب جوهرية ومعروفة - الحارس في حقل الشوفان (1951)، تسع حكايات (1953)، فاني وزوو (1961)، والجذور العالية للعوارض الخشبية: المقدمة (1963) - والتي بعدها لم ينشر شيئاً حتى اليوم، أي بعد مرور ستة وثلاثين عاماً من صمت قاسٍ يرافقه حرص أبدي على عدم التدخل في حياته الخاصة.

رأيته في باص في الجادة الخامسة. رأيته بالمصادفة لأنني في واقع الحال كنت أراقب فتاة كانت إلى جانبه تفتح فمها بطريقة غريبة. كانت

الفتاة تقرأ إعلاناً عن مستحضرات التجميل ملصوقاً على جدار الباص. ما رأيته، هو أنها بينما كانت تقرأ الإعلان، قد أرخت حنكها ببطء، للحظة وهي تفتح فمها وشفاتها منفرجتان، بدت لي - لقوله بتوصيف سالنجري - الفتاة الأروع في كل مناهاتن.

عشقتها للتو. أنا الإسباني العجوز المسكين بحدبته وآماله الضئيلة بأن تستجاب طلباته، وقعت في الحب. على الرغم من عجزني وحدبتي، تصرفت كأني رجل يقع للتو بالحب، وهو أنني راقبت إن كانت برفقة رجل. في تلك اللحظة انتبهت لوجود سالنجر، فبقيت صامتاً كحجر: إحساسان متزامنان بظرف ثوانٍ.

بغته، شعرت بنفسني مقسماً ما بين العشق المفاجئ لفتاة مجهولة وبين اكتشاف - ليس بمتناول أي أحد - سالنجر في الرحلة نفسها. بقيت مشطوراً ما بين الأدب أو النساء، بين الحب المباغت واحتمالات الحديث مع سالنجر ورغبة اكتشاف عالمية بسؤاله لماذا ترك نشر الكتب ولماذا يختفي كل هذا الاختفاء عن العالم.

كان علي أن أفاضل ما بين الفتاة وسالنجري، لطالما يبدو أنهما لا يتحدثان مع بعض ولا يعرفان أحدهما الآخر. أدركت أنني لا أملك كل وقت العالم للاختيار بينهما. قررت أن الحب لا بد أن يتقدم الأدب، فخططت للاقتراب من الفتاة، أن أنحني نحوها وأسألها بكل صراحة:

- عذراً، أعتقد أنني معجب بك وأن لك فمألم أر أروع منه في حياتي. وأرى أيضاً على الرغم من عجزني وحدبتي، أنني أستطيع أن أجعلك سعيدة. يا إلهي، كيف أعشقتك. هل لديك شيء هذه الليلة؟

طافت بذهني فجأة قصة لسالنجري هي (قلب حكاية محطمة)، تدور عن أحد الرجال الذي يخطط في الباص، بعد رؤيته لفتاة، أن يسألها تقريباً نفس ما فكرت به أنا. وتذكرت اسم بطلة قصة سالنجر وهو شيرلي لاستر. فقررت أن أنادي فتاتي مؤقتاً باسم: شيرلي.

لقد تأثرت جداً برؤية سالنجر في الباص لدرجة أنني قد قررت أن أمضي لسؤال فتاة الباص ما كان قد فكر فيه الرجل بفتاة أحلامه في قصة

سالنجر تلك. لكن يا للورطة، أن يحدث معي في الوقت نفسه أن أعشق شيرلي وأن أرى أيضاً سالنجر الغامض.

- يا إلهي كيف أعشقتك سالنجر. هل تستطيع أن تقول لي لماذا لم تنشر منذ سنين طوال؟ هل يوجد سبب مقنع لتترك الكتابة؟

كنت محظوظاً أنني لم أقرب من سالنجر كي أسأله تلك الأسئلة، ولكن حقيقة حصل أنني فكرت بما هو أسوأ. أن أقرب من شيرلي وأسألها:

- رجاء أنتسي لا تظني بي السوء. تفضلي بطاقتي التعريفية. أعيش في برشلونة ولدي عمل جيد، وإن كنت الآن في إجازة، وهو ما سمح لي أن أسافر إلى نيويورك. هل تسمحين لي أن أتصل هاتفياً بك هذا المساء أو في وقت لاحق قريب، هذه الليلة مثلاً؟ أرجو ألا أبدو لك يائساً. في الواقع هذا هو حالي.

في النهاية، لم أقرب من شيرلي كي أقول لها كل هذه الأشياء. لو كنت قد فعلتها لكانت قد أرسلتني (لأقلي الهليون) كما يقال، وسيكون بالطبع صعباً جداً، إذ كيف يمكنك أن تقلي الهليون في الجادة الخامسة من نيويورك؟

فكرت حينها أن أستخدم الحيلة القديمة، أن أمضي حتى مقعد شيرلي وأن أقول لها بإنكليزية مضبوطة:

- عذرك آنسة، أليس حضرتك بيلما بريشارد؟

والتي ستجيبني شيرلي بكل برود:

- لا.

- يا للدهشة - مستمراً بحيلتي - أستطيع القسم لأنني اعتقدت حضرتك بيلما بريشارد. لست بالمصادفة من مدينة سياتل؟

- لا.

كنت محظوظاً أنني لم أقرب ولم أمض أكثر من التفكير فحسب بذلك. النساء عادة يعرفن أكثر منا عن هذه حيل الاقتراب منهن بحجة تشابهن مع أخريات. «حقاً، أنتسي، ترى أين رأيتك قبل الآن؟» يعرفنها عن ظهر

قلب، هذا إن كن مهتمات بك، عند ذلك سيغضن الطرف عن الاقتراب بحيلة قديمة مثل هذه. ذلك اليوم في باص الجادة الخامسة في نيويورك، لأن لي حظوظاً قليلة مع شيرلي، إذ كنت أمضي بشيخوختي وحدثي، يضاف له قميص مكوي ولكن مبقع بالقهوة جعله يلصق بالجسد تماماً. لم أكن متأكداً بالمرّة. ولكنني فكرت أن حظوظي بالاقتراب من سالنجر والحديث معه أكثر منها من محاولتي مع شيرلي:

- سيد سالنجر أنا من المعجبين بك، ولم أتقدم لسؤالك لماذا تركت الكتابة، بل عن رأيك فيما قاله لورد شاندون عن الكيان الفضائي الذي نشكله، ذلك الذي لا يحتمل وصفه بالكلمات. لذا أريد معرفة إن كان صادفك الشيء نفسه ولهذا تركت الكتابة؟

طبعاً لم أقترّب منه ولا سؤاله ذلك، لأنه بدوره سيرمي بي لـ (قلي الهليون) في الجادة الخامسة. من جانب آخر، ليس من المناسب أن أطلب منه توقيعاً.

- سيد سالنجر، هل تتكرم وتطبع توقيعك على هذه الوريقة؟ يا إلهي، كم أنا معجب بك.

أنا لست سالنجر. سيجبني حتماً، وإلا ما معنى اختفاؤه لأكثر من ثلاثة وثلاثين عاماً متشعباً بعدم ظهوره، ولكنك قد أصبحت في وضع لا أحسد عليه. ولكنني لو كنت قد فعلته، لكان مناسبة للاقتراب من شيرلي والطلب منها أن توقع لي أوتوغرافاً. لربما ابتسمت لي ومنحتني فرصة الاقتراب والحديث معها.

- في الواقع طلبت منك التوقيع لأنني أحبك. أنا وحيد في نيويورك، ومجبر على القيام بأشياء حمقاء للتقرب من البشر. ولكنني في الحقيقة أحبك. لقد كان حباً من النظرة الأولى. (وهل تعرفين أنك تسافرين بجوار الكاتب الأكثر شهرة باختفائه في كل العالم؟)، تفضلي بطاقتي التعريفية. الكاتب الأكثر غموضاً هو أنا، وهو كذلك هذا الذي بجوارك، الذي رفض أن يوقع لي أوتوغرافاً.

دخلت في حالة يأس، وكل لحظة تمر أغرق في عرقي في ذلك الباص في الجادة الخامسة، عندما انتهت إلى أن سالنجر وشيرلي يعرفان بعضهما. هو قبلها على خدها في الوقت نفسه كان يشير لها أن عليهما النزول في المحطة التالية. تركا مقعديهما وتقدما قرب باب الهبوم، بينما كانا يتحدثان بصوت خافت. من المؤكد أن شيرلي هي عشيقة سالنجر - يا للحياة التعيسة، قلت لنفسي - لكنني فكرت توأ بأن ذلك لن يغيره أحد وأن من الأفضل ألا أضيع المزيد من الوقت بالبحث عن صفات للحياة. ما إن رأيت أنهما يقتربان من بوابة النزول حتى اقتربت أنا أيضاً. لا تعجبني التقديرات الاعباطية، ولكنني دائماً ما أحاول استغلال الوقت الضائع. قلت بما أنه من المستحيل العثور على كتابات جديدة لسالنجر، فإن اقترابي منه في الباص وسماع ما يقول يعد نصاً أديباً جديداً للكاتب. كما أقول وأكرر، لا بد أن أستغل الوقت الضائع. عليه أفكر بأن قراء هذه الملاحظات بلا نجاح، سيقدرونني. أريد أن أفكر بأنهم سيكونون ممتنين باكتشافهم لملاحظات دفتر وعتورهم على نص لم ينشر لسالنجر، وما سينطقون به ذلك اليوم من كلمات.

وصلت متأخراً بقليل عنهما وهما ينزلان. نزلت خلفهما وأرهفت السمع، كنت متهيجاً إذ كنت قريباً لسماع نص غير منشور لكاتب عبقرى.

- المفتاح - سمعته يقول لها - أريده أن يكون بحوزتي، هاته.

- ماذا؟ - قالت شيرلي -.

- المفتاح - كرر سالنجر - أريده أن يكون بحوزتي، هاته.

- يا إلهي - قالت شيرلي - لم أجرؤ على إخبارك... لقد فقدته.

توقفا قرب حاوية أوراق. توقفت بعيداً عنها بتمر ونصف متر تقريباً، وتصنعت الانشغال بالبحث عن علبة السجائر في جيب سترتي الأمريكية.

بغته، شرع سالنجر ذراعيه، وشيرلي تنسج بالبكاء، مضت نحوه.

- لا تهتمي - قال هو - حياً بالله، لا تهتمي.

بقيا واقفين هناك، بينما تحركت أنا إذ بقائي ساكناً قربهما سيثير الانتباه.

مضيت بضع خطوات ولعبت بفكرة أنني أقدم على اجتياز الحدود، شيء مثل اجتياز خط مزدوج وغير مرئي تقريباً تختبئ خلفه نهايات القصص المجهولة. بعد ذلك أعدت النظر لأرى كيف انتهى المشهد. استندا على حاوية الأوراق، يحضنا بعضهما وبيكيان. بدالي أنه بين نشيج وآخر، أن سالنجر كان يكرر الجملة نفسها التي سمعتها منذ وقت قصير:

- لا تهتمي - قال هو - جأ بالله، لا تهتمي.

مضيت في طريقي، ابتعدت عنهما. معضلة سالنجر أنه معتاد على التكرار.

في أعياد الميلاد، نشر بورخس Borges في مجلة (المكان) مقالاً بعنوان: إنريكه بانش يحتفل بعيد زواجه الفضي في صمت.

في المقال، يتدئ بورخس القول بأن الانشغال الشعري «هذا العمل الصعب والانعزالي لجمع الكلمات المنذرة بالمغامرة لمن يستمع لها» - يتضمن انقطاعات غامضة، وكسوفات اعتباطية محزنة.

يتحدث بورخس عن حالات الشاعر، التي تمضي راققة أحياناً، وأحياناً أخرى غير محتملة. لكن هناك حالة أكثر غرابة، يكتب بورخس، وهي حالة أكثر جدارة بالتمعن: عن ذلك الرجل، بمقدرته المحدودة كمبدع، يتجاهل عمله ويفضل عليه التقاعس والصمت. ويذكر بالخصوص رامبو، بعمر سبعة عشر عاماً، يكتب أفضل ما عنده، وبعمر تسعة عشر عاماً لا يمثل له الأدب أي مجد معين، فيسير بمغامراته المجحفة في ألمانيا وقبرص وجاوة وسومطرة والحبشة والسودان، فرغباته الذاتية تغدو باطلة إزاء ما تقدمه له السياسة والتجارة.

يتحدث بورخس عن رامبو كمقدمة للشروع بحالة خاصة تهمة، وهي وضعية الكاتب الأرجنتيني أنريكه بانش (Enrique Banchs) حيث يخبرنا بأنه «في مدينة بيونس آيرس، في عام 1911، ينشر بانش (صندوق الاقتراع)، أفضل أعماله الأدبية وواحداً من أهم الكتب في الأدب الأرجنتيني، ومن ثم بشكل غامض، يصمت. منذ خمسة وثلاثين عاماً وهو في صمت».

في ذلك اليوم من عام 1936، لم يكن يعلم بورخس بأن صمت بانش سيستمر لسته وخمسين عاماً، حيث سيصل فيها لذكرى زواجه الذهبي بصمت تام.

«إن (صندوق الاقتراع) - يخبرنا بورخس - كتاب معاصر، جديد. كتاب خالد، إذا ما تجاوزنا وقع هذه الكلمة التي تبدو خاوية وعصية. إن من بين مزاياه هي الكتابة الصافية والمتذبذبة، لا يبحث عن الابتكارات الفاضحة ولا التجريب المشحون بالمستقبلات (...). إن صندوق الاقتراع لا يحفل بأية تقريعات حرية ولا إشكالوية. لقد تم مقارنة بانش بفرجيل، لا شيء أكثر روعة من ذلك بالنسبة لشاعر، ولا شيء أكثر منه بالنسبة للجمهور (...). قد يكون بيت سونيت لبانث يدلنا على مغزى صمته، ذلك البيت الشعري الذي يشير فيه لروحه: إيه أيتها التلميذة العلمانية: تفضلين الخراب/ على أبطال اليوم كخلة متصبية (...). ربما تكون حالته كحالة جورج موريس غرين، إذ يرى في الطريق الأدبي طريقاً خيالياً، ببساطة في المديح الذي يرغب فيه الواحد منا. ربما لأنه لم يشأ إتعاب الزمن باسمه وشهرته...».

أخيراً يضع بورخس أمام القارئ حلاً نهائياً لفك لغز صمت إنريكه بانث وهو: «ربما أن مهارته الخاصة تجعله يزدرى الأدب ويعتبره لعبة سهلة جداً».

واحد من السحرة السعداء الذي تخلى عن عدته السحرية هو البارون دي تيفا (Baron de Teive)، وهو الاسم الأدبي الممتحل المجهول لفرناندو بيسوا (Fernando Pessoa)، وهو كاتب متحر. أو يمكننا القول بأنه جزئياً يعود على فرناندو بيسوا، إذا ما طبقنا حرفياً ما يقول برناردو سواريس: «لا يمكن لشخصية أن تكون لي، فهي لا تختلف عني، وإنما هي شخصية مبتورة عنها».

كنت قد فكرت صباح اليوم بالبارون، فكرت به بعد أن استيقظت بقسوة. كان فجراً مروعاً وكثيباً. استيقظت وأنا أشعر بالكرب يفتح لها طريقاً في عظامي ومن ثم يتغلغل في عروقي حتى يجد له مكاناً في جلدي. كان استيقاظاً مروعاً. ما إن هدأت حتى مضيت للبحث عن (كتاب الانشغالات) لفرناندو بيسوا. بدا لي، على الرغم من قسوة المقطع الذي قرأته بالمصادفة والذي يفتح به بيسوا أيامه، كان أقل بكثير - بالطبع - من قسوة استيقاظي. دائماً ما نفعني السفر حتى الأحداث المروعة لآخرين كي أهدئ من قسوة ما مر بي.

وجدت في الكتاب مقطعاً يتحدث عن الحلم، وظننت أنه قد كتبه تحت تأثير الكحول: «لا أنام إطلاقاً، أعيش وأحلم، الأفضل القول إنني أحلم في الحياة وأحلم ما إن أنام، والذي هو حياة أيضاً...».

من بيسوا مضيت للتفكير - وربما يكون الأخير من استثناءاتي بالكتابة في الدفتر حول البارتلبيين المتحرين - بالبارون دي تيفا (تربية الرواقي)،

المخطوط الأخير الذي تركه الشبيه الجزئي بيسوا. الكتاب يتضمن عنواناً فرعياً يكشف بلا مواراة عن وضع هذا الكاتب الأرستقراطي من ضمن زمرة كتاب الـ «لا»: عن استحالة خلق فن سام.

يكتب البارون تيفي في مقدمة كتابه القصير والوحيد: «أشعر بقرب - لأنني أنا نفسي أريد ذلك - نهاية حياتي (...) أن أقتل نفسي، سأقتل نفسي. لكنني على الأقل أريد أن أترك مذكرات فكرية عن حياتي (...) وسيكون هذا مخطوطي الوحيد (...). أشعر أن إشراقة روعي تمنحني القوة من أجل تسطير الكلمات، ليس من أجل العمل الذي لن أنهيه إطلاقاً، بل على الأقل لكي أقول ببساطة عن الأسباب التي دفعتمني أن لا أعمله».

تربية الرواقي، كتاب غريب ومؤثر. ما بين سطورره، يشرح لنا البارون - الرجل الخجول وغير المحظوظ مع النساء، كحالي أنا دون لف أو دوران - رؤيته عن العالم وما هي الكتب التي رغب أن يكتبها لو فضل الكتابة.

إن بواعث ما جعله منزعجاً من الكتابة نجدها في العنوان الفرعي وفي جمل مثل هذه (على فكرة، تذكرنا حالته بدءاً جوهرت البارتلبي): «إن عزة النفس الفكرية تكمن في الاعتراف بمحدوديتها وإن العالم يتواجد بعيداً عنها».

هكذا وبموجب عدم استطاعته ترسيخ فنه السامي، يفضل البارون التوقف، بكل تواضع العالم، عن الدخول في بلد السحرة التعساء الذين يعرضون عن السحر الخادع بصف أربع كلمات متراصة بشكل جيد في أربعة كتب لامعة، لكن في العمق، عاجزون بمحاولاتهم لبلوغ الفن السامي الذي ينجح بإغراقهم مع الكون برمته.

إذا كان الحديث عن الطموح العالمي الذي لا يمكن الوصول له، يضاف له ما تحدث عنه أوسكار وايلد بأن الجمهور له فضول لا حد له بالتعرف على كل ما يجري في العالم ما عدا ذلك الذي هو مهم بالطبع، نتوصل بخلاصة أن البارون عمل حسناً بإدراكه لوعيه أن يكتب عن استحالة الخوض في الفن الراقي، بل إنه ربما - مع تقدير للضرورات

التي تغلف الحالة - عمل حسناً بقتل نفسه. لكن ماذا يمكن لشخص مثل البارون أن يفعله، إن كان يفكر، مثلاً، بأنه حتى العلماء الإغريق ليسوا جديرين بالاحترام، لأنهم قد سبوا له انطباعاً سيئاً «هؤلاء الرعاع، لا أكثر ولا أقل».

ترى ماذا عليه أن يفعل شخص مثل البارون، بكل هذا الوعي المستنير؟ لقد فعل خيراً بأن وصل بحياته لخطوتها الأخيرة، وأيضاً، بسبب من أنه لا يصل لها، أن بعث للأخرة بالفن السامي كذلك: لقد أنهى حياته وفنه بطريقة مشابهة لما فعله ألبارو دي كامبوس (Alvaro de Campos)، الخبير بالقول إنه لم تعد في العالم ميتافيزيقيا سوى الشوكولاته، وهو الخبير أيضاً برمي ورق السيلوفان المغلف لقطعة الشوكولاته على الأرض، مثلما رمى سابقاً - وهذا ما يقوله - كل حياته على الأرض.

هكذا إذاً فالبارون قد قتل نفسه. وهو ما يعود له، تقريباً حرفياً، الاكتشاف الخارق بأنه حتى ليوباردي (Leopardi) (الذي كان بالنسبة له أقل كتاب الـ «لا» سوءاً) كان محالاً عليه الوصول للفن السامي. بل أكثر من ذلك، ليوباردي كان قادراً على كتابة جمل مثل هذه: «أنا خجول مع النساء، إذاً لا وجود للرب». البارون، الخجول مثلي بتعامله مع النساء، رآها جملة مضحكة، ولكنها بدت له ميتافيزيقيا أقل مستوى. ليوباردي الذي ينطق بترهات من هذا النوع، صنفه من أولئك الذين لا يصلون للفن الراقي. وهذا ما سلى البارون قبل ميتته، ذلك أن شخصاً مثل ليوباردي يذكر سماجات كهذه، أكدت له أنه لا يمكن عمل شيء مع الفن سوى الاعتراف بإمكانية لأرستقراطية الروح. وهكذا هجرنا. لا بد أنه قد فكر: كلانا خجول مع النساء، الرب موجود لكن المسيح لا يعرف بالمكتبات، لن نصل أبداً، لكن على الأقل إن أحدهم قد اخترع الاعتداد بالنفس.

بالنسبة لهوفمانستال (Hofmannsthal)، فإن الطاقة الجمالية لها جذورها الراسخة في العدالة. لقد تابع هو باسم هذه الضرورة الجمالية، كما يخبرنا كلاوديو ماغريس (Claudio Magris)، هذا التعريف حتى حده وكفايته، مروراً خطياً واضحاً، رافعاً معنى الصيغة والقاعدة مثل حصن بالضد من الإغواء الخارق والغامض (هذا إذا تغاضينا عن أنه هو نفسه كان الناطق الرسمي بها في بداياته المقتضبة).

حالة هوفمانستال واحدة من أكثرها تميزاً وإشكالية في فن الرفض، بسبب من صعوده الموعد في حقل الآداب، حتى الأزمة الكتابية التي سيعيشها فيما بعد - والتي تبرز عبر سطور (رسالة لورد شانندوس)، أكثر النصوص رمزية في فن الرفض - ومن ثم في حكمة تصحيحاته المتتالية. كان في هذا الكاتب ثلاث مراحل. الأولى، قدرة المراهقة الخارقة، ولكنها كتابات فارغة وسهلة. أما الثانية فتتمثل في الأزمة الكلية، ذلك أن (رسالة...) تعتبر الدرجة الصفر، ليس في كتابة هوفمانستال فقط، بل في شعرته الخالصة؛ إن (رسالة...) تشكل بياناً عن موت الكلمة وغرق الأنا في خضم الأشياء المتأزمة والمتعددة التي لا علاقة للتسميات ولا التأثيرات اللغوية عليها: «أعتقد أنه في حالي، وبيضع كلمات هي أنني قد فقدت كل قدرة على التفكير أو الحديث عن أي شيء بصورة معتبرة». وهو ما يعنيه في الرسالة، أي هجره للكتابة، ذلك أنه لا يعثر على أية كلمة تعبر عن الواقع المنشود. المرحلة الثالثة، فهي العودة المكلفة للآداب،

مثلاً كان عليه رامبو، العودة بكل أنافة للخوض في إعصار التجربة الكتابية، مما يعنيه الإشراف على الصورة الجماهيرية وزيارة رجال الأدب والحديث مع الناشرين، إلقاء المحاضرات والسفر من أجل الخلق الأدبي وإدارة المجلات، وهو في الوقت الذي تتسبب فيها أعماله خشبات المسارح ونثره يكتسب جودة أدبية - وهذا ما لاحظته شنيترز - فإن ما يرى في هذه المرة الثالثة، هو أن هوفمانستال لم يتخط المعجزة الوحيدة التي صنعها سابقاً بكل تصميم وعمق ما جعله يشرف على حافة الصمت المطلق في أزمة (الرسالة...).

«إعجابي لا يقل - يذكر ستيفان زفايج في كتابته عن هذا - ذلك أن أعماله التالية لمرحلة العبقرية القصوى والأزمة الحادة التي توجهها برسالة اللورد شانندوس، ذلك أنه كتب مقالات رائعة وأجزاء مهمة من كتابه آندرياس وأشياء أخرى. لكنني أقول إنه بعلاقاته العميقة مع المسرح الواقعي ومصالحه، قد ضحى بكبرى آماله، وفقد ما أسميه الإلهام النقي الذي قرأناه في أعماله الأولى».

(الرسالة..) كتابة احتمالية وجهها لورد شانندوس إلى سير فرانسيس بيكون، يعلمه فيها هجره للكتابة، ذلك لأنه: «سقاية أو موقد مهجور في الحقل، كلب يتشمس (...). كل واحدة من هذه الأشياء وآلاف أخرى التي تتجنبها العين في كثير من المواضع، تغدو فجأة وفي أية لحظة مثال التشخيص العالي والمؤثر الكلي على المعاني التي تبدولي قاصرة وفقيرة بالتعبير عنها». في هذه الرسالة، والتي تقترب جداً من نص كافكا (حوار السكير) - التي فيها لا مكان للأشياء واللغة لا تجد ما تقوله فيها، تنبيه لأهمية أزمة التعبير الأدبي التي اجتاحت الأجيال النمساوية في نهاية القرن التاسع عشر، ففيها يتحدث عن الطبيعة الأساسية للتعبير الأدبي والتواصل البشري، عن اللغة المفهومة عالمياً، دون تمييز خاص للغات.

إن رسالة لورد شانندوس، قمة آداب الـ «لا»، تفرض ظلالها البارتلبية الطويلة والعريضة على معظم كتابات القرن العشرين، والذين من بين ورثتها هناك الشاب تورسيل دي موسيل (Torsel de Musil)، حيث

يحذر في روايته المنشورة عام 1906 بأن «الحياة الثانية للأشياء، هي حياة سرية وهاربة (...) حياة لا يتم التعبير عنها بالكلمات، ومع كل هذا، فهي حياتي». ورثة آخرون مثل برونو شولز (Bruno Schulz) في روايته (دكاكين بلون القرفة، 1934) يتحدث عن أحدهم بتعدد (أناه) لأكثر من شخصية مختلفة ومكررة؛ وريث آخر مثل المجنون في رواية (تصويبات، 1935) لإلياس كانيتي (Elias Canetti) الذي يشير للشيء نفسه بتعبير مختلف في كل مرة، حتى لا يقع عرضة لسلطة التركيز غير المتغيرة؛ وريث آخر هو أوزوالد وينر (Oswald Wiener)، ففي روايته (تحسين أوروبا المركزية 1969)، يحمل بشدة بالضد من الكذب الأدبي، كقوة غامضة لتدميرها، وللالتقاء - بعيداً عن الرمز - بالحياة الخجول. ورثة معاصرون مثل بيدرو كاساريغو كوردوبا (Pedro Casariego Cordoba) في (سأزيف الأسطورة) يرى بأن المشاعر لا يمكن التعبير عنها، وأن الفن ربما هو بخار، وقد يتبخر في طريقه لتحوير ما هو خارجي لداخلي؛ وريث آخر مثل كليمنت روسيت (Climent Rosset) في عمله (اختيار الموت 1995)، يقول إنه في حقل الفن يستطيع الإنسان غير الخلاق أن يفرض قواه القصوى على الخلق الإبداعي نفسه، وذلك المبدع الأخير ليس له قدرة أخرى سوى الإبداع على الرغم من أن الآخر لديه القدرة على الفرض، من هنا ليس لدى الأخير غير قدرته على هجر الإبداع.

على الرغم من أن داء بارتلبي له جذور قديمة، إلا أنه عبر نص (رسالة لورد شاندون) قد أصبح الأدب بكليته معرضاً لعدم قدرته واستحالته، ليتحول - مثلما عليه هذه الملاحظات غير الناجحة - إلى قضيته الأساسية، التراجيدية بالضرورة.

إن الرفض، الهجر، البتر، هي بحيرات لصيغ متشددة، منها يتم استعراض الإحساس بالإزعاج الثقافي.

إن صيغها الأكثر تشدداً بامتياز، وصلتنا مع الحرب العالمية الثانية، عندما أصبحت اللغة مبتورة، لهذا وحسب استطاع بول سيلان (Paul Celan) أن يحفر في جرح جاهل بأزمة صمت وتدمير:

فيما لو جاء

فيما لو جاء رجل

فيما لو جاء رجل للعالم، اليوم

بلحية أجداده الضوئية،

يستطيع الحديث فقط

عن هذا الزمن

ويستطيع فحسب التلعثم، التلعثم

دائماً دائماً

فقط فقط.

لقد كتب لي دريان، كتب لي حقيقة، وهذه المرة لم اخترعها بدوري.
لم أكن أتوقع ذلك، ولكن مرحباً بها.
يطلب مني نقوداً - لا يفتقد لحس الفكاهة - لقاء الوثائق التي يرسلها
لي من أجل مدونتي.

زميلي المحترم - يقول لي في الرسالة - أرسل لك تصويراً لوثائق
أدبية من الممكن أن تنفعك، مما يجعلني نافعاً لك في تدوين ملاحظتك
عن فن الرفض.

ستجد في المقام الأول، جملاً من نص (مونسنيور تيسست) لباول
فاليري. اعلم أنه موجود في قائمتك - من المستحيل تجاهله في
الموضوع الذي تبحث فيه - لكنني أفترض أن هذه الجمل قد غابت عن
ذهنك، اعتبرها جوهرة خاماً في كتاب مونسنيور تيسست، المتحول كلياً في
مسار ما نسميه بمعضلة الـ «لا».

يتبعها رسالة من جون كيتس، التي يذكر فيها من بين أشياء أخرى،
عمن يسأل فيما بعد إن كان مدهشاً أن يقول إنه سترك الكتابة للأبد.

أرسل لك أيضاً (وداعاً)، لربما ضاع عليك من بين الأوراق العديدة،
كما حصل مع آخرين - أنا من بينهم - عن نية رامبو المعلنه عبر هذا النص
القصير بترك الأدب بلا رجعة.

أرسل لك أيضاً مقطعاً جوهرياً من (موت فرجيل)، رواية هرمان
بروش.

يتبع جملة لجورج بيرك، لا علاقة لها بموضوعة الرفض ولا الهجر
ولا أي شيء من الذي أنت مشغول به وتبحث فيه، لكنني أفكر أنها قد تنفع
كوقفة نظرية بعد النص القاسي لبروش.

أخيراً، أرسل لك ما لا يمكن أن يخلو منه أي اقتراب لموضوعة الفن
الرافض وهو نص أزمة الشعر الذي كتبه مالارميه عام 1896.
ألف فرنك، أعتقد أنها كافية لتقدير أتعابي.

صديقك

دريان

أعترف أنها جوهرة حقيقية، جمل نص مونسينور تيست لفاليري والتي
انتخبها لي دريان: «لم يكن مونسينور تيست بالفيلسوف ولا ما يشبهه. لم
يكن حتى كاتباً. وشكراً لذلك، كان يفكر كثيراً. أن تكتب كثيراً، معناه أن
تفكر أقل».

شاعر «يدرك كونه شاعراً»، ذلك هو جون كيتس (John Keats) مؤلف الأفكار الحتمية عن الشعر نفسه، والتي لم تنشر في مقدمة ولا كتاب تنظيري، بل في رسائل بعث بها لأصدقائه، تتميز واحدة منها أرسلها لريتشارد ويدهاوس بتاريخ 27 تشرين الأول من عام 1818. في هذه الرسالة يتحدث عن (القابلية السلبية) للشاعر الجيد، وهو الذي يعرف كيف يتعد ويظل حيادياً أمام ما يقال، شبيه بشخصيات شكسبير، متغلغلاً بتواصل مباشر مع الحالات والأشياء التي يستطيع تحويلها إلى قصائد.

في هذه الرسالة يفرض أن يكون للشاعر مادة خام، هوية أو (أنا) يتحدث عبرها بصراحة. بالنسبة لكيتس، الشاعر الجيد ليس بحرباء يجد المتعة بخلق شخصية منحرفة (مثل شخصية ياغو في عطيل) أو ملاك (مثل أيموغن، الشخصية الشكسبيرية أيضاً).

يعتبر كيتس أن الشاعر «هو كل شيء أو لا شيء: له كيانه، ويتمتع بالضوء والظل (...) مما يتصادم والفيلسوف الذي يتمتع بتحولاته كشاعر». ولهذا السبب: «الشاعر هو كائن ضئيل شعرياً لأنه ليس له هوية: لأنه يحل محل آخرين بشكل مستمر ويملاً أي جسد».

«الشمس - ما زال يحدث صديقه - والقمر والبحر والرجال والنساء، كائنات مندفعة، شاعرية ولها ملامح لا تتغير. أما الشاعر فيفتقر لذلك، من المستحيل تحديد ملامحه، لأنه وبلا شك، أكثر الكائنات المخلوقة من قبل الرب التي تفتقر للشاعرية».

الرسالة تمنحنا الانطباع بأن كيتس، يسبق أعوامه، بالإشارة لحل الأنا
الحالية. لقد تقدم، مسحوباً بعبقريته وإدراكه الكبير، لتحديد العديد من
الأشياء. من الممكن رؤيته، دون عناء، في خطابه عن الوصفة الحرباوية
للشاعر، إذ ينهي رسالته لصديقه وودهاوس بهذه الجملة المفاجئة
لعصرها: «عليه، فالشاعر ليس له ذات قائمة بنفسها، وأنا شاعر، فليس من
المستغرب أن أخبرك بأنني سأهجر الكتابة للأبد».

(وداعاً) نص قصير لرامبو يتضمنه كتاب (وقت في الجحيم)، والذي يبدو فيه في الواقع، أن الشاعر يودع عالم الأدب: «الخريف ولكن لماذا نشتاقت للشمس الأبدية، إذا كنا موعودين باكتشاف الوضوح الرباني، بعيداً عن البشر الذين يحتضرون في المحطات».

رامبو ناضج - إيه أيها الخريف - رامبو الناضج بسنينه التسع عشرة، يودع، ما هو بالنسبة له، الوهم المسيحي المزيف، أي المراحل التي قطعها حتى تلك اللحظة في شعره، عن محاولاته المنيرة، عن طموحه الخارق بأكمله. أمام عينيه انبثق طريق جديد: «حاولت اختراع أزهار جديدة، نجوماً جديدة، لحوماً جديدة، ولغات جديدة. اعتقدت أن بحوزتي قوى خارقة، وكما ترون، لا بد أن أدفن خيالي وذكرياتي، المجد الرائع المحبط للفنان والقاص».

أختتم الكتابة بهذه الجملة التي غدت مشهورة، وهي دون شك علامة توديع بكل رموزها: «من الأفضل أن تكون معاصراً بشكل تام. ولا حتى نشيداً واحداً: أن تسيطر على الخطوة الفائزة».

من كل الجمل، أفضل - وإن لم يرسلها لي دريان - واحدة بسيطة من تاريخ الأدب، أكثر بساطة من نص الوداع. عثرت عليها في مسودة (وقت في الجحيم) وتقول التالي: «الآن أستطيع القول إن الفن هو الحماسة بعينها».

يحضر كيتس ورامبو - أو هذا ما أتخيله من تلميحات دريان - في الأزمة النهائية للشاعر فرجيل في الرواية الرائعة للكاتب هرمان بروش (Herman Broch). كيتس يتقمص شخصية المتنبي بتقدير التخلص من الأنا في المستقبل (عندما لم يكن الموضوع معروفاً بعد)، نشعر عبر صفحات رواية (موت فرجيل) بأن بروش يخبرنا باحتضار البطل ذلك لأنه أراد التخلص من التقرير، ولكن التقرير سرعان ما يعود ويسقط على رأسه، لكنه ليس شبيهاً بحركة قطيع الخراف، بل أكثر مباغته، أكثر إرباكاً، ذلك أن الفردية والفاكك منها لا يلتقيان في وحدة معينة: «الفوضى الشيطانية كل مرة، معزولة أكثر عن المعرفة، عن كل شيء (...) هذه الفوضى تقفز أمامه الآن، وتتداخل فيه الآن (...) كل واحد مهدد بالأصوات غير المرهفة وذات التطويلات الأخطبوطية، بالأصوات المتضاهرة، المتشعبة البارزة في كل جانب، والعودة من جديد، متشيطنة بانفراداتها، أصوات ثوانٍ، أصوات سنين، أصوات تتشعب في شبكة العالم، في شبكة الأعمار، غير مدركة وغير مخترقة بخرسها المزمجر».

رامبو الذي تنبأ بلغات جديدة، كان عليه أن يدفن خياله، وهو تقريباً ما نشعره - يكتشفه فرجيل في نهايات حياته - بأن المضي بالمعرفة حتى أقاصي منبعها يعني أن تحافظ على طاقة خارقة تفرق عنا تدريجياً، ذلك لأنها مخصصة لقوة تعبيرية تجبرنا على ترك كل لغة أرضية، بعيداً عن مساوئ الصوت واللغات الأرضية، والبحث عن وحدة ممكنة تتيح للعين إبراز لغتها الخاصة.

كل هذا يمنحنا الإحساس بأن فرجيل يفكر بلغة لم يتم العثور عليها
للآن، لغة لا يمكن الوصول لها (الكتابة هي معرفة ما نكتب فيما لو كتبنا،
كما كانت تقول مارغريت دوراس)، تنقصنا بالتالي حياة بلا نهاية لمسك
ذكرى لحظة تافهة، حياة بلا نهاية للإطلال لمرة واحدة على أعماق الهوة
اللغوية.

جملة جورج بيرك (Georges Perec) التي أرسلها لي دريان تشكل طريقة توقف منعشة إزاء قسوة بروش، وهي محاكاة لبروست، جملة تهكمية، أعيد كتابتها هنا: «خلال زمن طويل، استلقت بأمر مدون».

أما ما لارميه فقد كان مباشراً، لا يدور كثيراً في نصه (أزمة الشعر) عندما يتحدث عن استحالة الأدب: «أن تحكي، أن تعلم، أن تصف كذلك، لا يمثل أي صعوبة، إذ يكفي أحياناً أن تمسك بصمت عملة معدنية بيد فارغة لكي تتبادل الأفكار، الشغل الأولي للخطاب يخدم من أجل ريبورتاج كوني، تشارك فيه كل الأجناس الكتابية المعاصرة، ما عدا الأدب».

مغزواً بكل هذه الشמוש الأدبية السوداء، بحثت مع نفسي للحظات قليلاً من التوازن ما بين النعم واللا، إيجاد سبب ما للكتابة. لجأت لما عثرت عليه في رأسي، جمل للكاتب الأرجنتيني فوغويل (Fogwill): «أكتب لكي لا أكون مكتوباً. عشتُ مكتوباً لسنين طوال، متمثلاً بقصة. أفترض أنني أكتب لكي أسطرها لآخرين، لكي أشغل الخيال، الوحي ومعرفة الآخرين. ربما عن التصرف الأدبي للآخرين».

بعد حيازتي على كلمات فوغويل - في نهاية الأمر، عبر هذه الملاحظات النصية اللامرئية، أحاول أنا أيضاً بتعليقي على تصرفات الآخرين الأدبية، أن أكتب عنهم وأن لا أكون مكتوباً - أطفئ أضواء الصالة، بينما أمضي متعثراً بأثاث الصالة، أخبر نفسي بأنه لم يبق لي الكثير كي أستلقي بأمر مدون.

كان يسرني جداً لو استطعت أن ألبى حاجة القارئ بأحاسيس حارة بتصفحه لهذه الصفحات - كما عليه عضو النادي في رواية (نادي الأعمال الشاذة) لتشيسترتون - شيء مثل خدمة زبائن بارتلبي المجتمعين - ربما سيكون هذا هو اسم النادي أو العمل الشاذ - بأن يكون بحوزتهم أفضل القصص المتعلقة بموضوعه رفض الكتابة.

في موضوعه داء بارتلبي، هناك قصتان لا غنى عنهما، قصتان مؤسستان لنمط داء بارتلبي وشاعريته أيضاً. القصتان هما (ويكفيلد) لنانايل هوثورن (Nathaniel Hawthorne) والأخرى هي (بارتلبي، الكاتب) لهرمان ملفل. في القصتين هناك رفض (للحياة العائلية في الأولى، وللحياة عموماً في الثانية)، وعلى الرغم من أن هذا الرفض ليس له علاقة بالأدب، إلا أن تصرفات البطلين ستشكل بالنسبة للكاتب المستقبلية فكرة رفض الكتابة والمشهد الكتابي.

بالإضافة لهاتين القصتين، لا بدّ أن أضع بين يدي أعضاء نادي بارتلبي المجتمعين، ثلاث قصص أخرى، بالنسبة لي تعد الأفضل في نوعيتها - كل واحدة بخصوصيتها - تمضي بالتعليق عن ظهور الفكرة - فكرة رفض الكتابة - في حياة أبطالها.

القصص الثلاث هي: سافر ولا تكتب عنها لريتا مالو (Rita Malu)؛ بترونيو لمارسيل شوب (Marcel Chwob)؛ وحكاية عن قصة لا وجود لها لأنطونيو تابوشي (Antonio Tabucchi).

في (سافر ولا تكتب عنها) - يحيلنا لها دريان في كتابه الكسوفات الأدبية كأخر قصة لريتا مالو من كتابها الليلي البنغالية الحزينة - تقص فيها عن أجنبي يسافر يوماً ما إلى الهند ويدخل إلى إحدى القرى، يدخل في باحة أحد البيوت ليتواجه مع مجموعة من الشايبيستاس المنشدين، جالسين على الأرض وصناعات صغيرة بأصابع اليدين، كانوا ينشدون أناشيد شيطانية، أناشيد سحرية سيطرت على روحية الأجنبي بطريقة غامضة لا تقاوم.

كان في الباحة رجل عجوز، شيخ كبير السن، سلم على الأجنبي، ولكن الأجنبي مأخوذ بسحر المنشدين، لم يتبه لسلامه إلا في وقت متأخر. كانت الموسيقى في كل مرة أكثر شيطانية. كان الأجنبي يرغب برؤية العجوز الحاج. فجأة توقفت الموسيقى، لكن الأجنبي ما زال منشداً لتأثيرها. عاود العجوز النظر باتجاه الأجنبي بغتة، وبعد وقت قليل، نهض ببطء وغادر الباحة. عبر تلك النظرة استطاع الأجنبي أن يحزر ما كان يريد أن يقول له العجوز، كان شيئاً مهماً وجوهرياً.

الأجنبي، وكان كاتب رحلات، فهم أن العجوز قد قرأ له قدره، ذلك أن المرة الأولى وهو ينظر له، قد حاول القراءة، وبعد حين من التمعن، تحسر كثيراً من أجله. في المرة الثانية، فهم الأجنبي أن العجوز قد حذره من خطر كبير، كان قد أنبأه بأن يهجر للتو قدره الفظيع - هناك يكمن المستقبل المشؤوم - ككاتب رحلات.

«يقال في أسطورة هندية معاصرة - تنهي ريتا مالو قصتها - بأن ذلك الأجنبي، منذ تلك اللحظة التي وصلته فيها تحذيرات العجوز الحاج، سقط تماماً بحالة مقت للأدب، ولم يعد لكتابة كتب الرحلات ولا أي جنس أدبي آخر، بل لم يعد للكتابة مطلقاً».

في قصة (بترونيو) من مجموعة (حيوات متخيلة) لمارسيل شوب - الكتاب الذي قلده بوخس وتجاوزه - يقول إن كتابة شوب قد ابتكرت منظومة لوصف الأبطال بصورة واقعية، لكن أفعالهم لا تعد أن تكون متخيلة وأغلب الأحيان فنطازية. بالنسبة لبورخس، فهذا الطعم المميز في (حيوات متخيلة) يكمن في تلك القدرة من الرواح والمجيء، وهو ما نراه في (بترونيو)، حيث إن الشخصية لا تختلف كثيراً عما نعرفه عنها في كتب التاريخ، لكن شوب يكذبها بلمسة خارجية، مثلما يفعل دائماً كحكم في بلاك نيرون، أو ذلك الرجل الذي لا يستطيع تحمل سماع أشعار الإمبراطور، يعثر عليه ميتاً في الحمام المرمرى بينما ينشد قصائد خليعة. بالطبع لا، فبترونيو في قصة شوب هو كائن يولد محاطاً بكل المغريات إلى درجة أنه يعتقد بأن الهواء الذي يتنفسه معطراً له على وجه الخصوص. بترونيو هذا، في طفولته يعيش هائماً بين الغيوم، لكنه يتغير فجأة ما إن يتعرف على عبد يدعى سيرو، كان قد اشتغل في سيرك وبدأ يعلمه أشياء مجهولة، ووضع بين يديه أسرار المصارعين البرابر وقصاصي الحفلات، فتعرف برجال النظرة المزدوجة الذين يبدون وكأنهم يتجسسون على الخضار وسرقة القطعان، وعن الأطفال بشعورهم المعقدة برفقة البرلمانين، وعن الشيوخ الذين يتناقشون في الزوايا بشؤون البلاد، عن العبيد الخلع والقحاب الفاجرات، عن بائعي الفواكه وأصحاب النزل، عن الشعراء المساكين والخادמות المليحات، عن رجال الدين الخطائين والجنود الأغرار.

نظرة بترونيو - يخبرنا شوب بأنها حواء - بدأت التعود على التقاط هيئات وتصورات كل هذا الشعب. قصص عليه سيرو، لإكمال واجبه، عند بوابات المدينة وبين قبورها، حكايات الرجال المتحولين إلى أفاعٍ والذي غيروا جلودهم، قصص عليه كل الحكايات التي سمعها عن الزنوج والآشوريين ورفاق الحانات.

يوماً ما، عندما بلغ الثلاثين من عمره، قرر بترونيو أن يكتب الحكايات التي طرأت له في تجواله بالعوالم السفلية للمدينة. كتب ستة عشر كتاباً من اختراعه، وعندما أنهاها، قرأها على سيرو، الذي كان يصفق مبتهجاً كالمجنون. حينذاك أدرك بترونيو برفقة سيرو بأن الوقت حان لنقلها من الورق إلى الواقع. تنكروا وخرجوا من المدينة، وبدأ بقطع الطرق الطويلة وعيش المغامرات التي كتبها بترونيو، والذي بدوره قد هجر الكتابة ما إن بدأ يعيش المغامرات التي تخيلها. يمكن أن أقولها بطريقة أخرى: لو كان موضوع (دون كيخوته) عن الحالم الذي يتدخل ليكون جزءاً من حلمه، فإن حكاية بترونيو هي عن الكاتب الذي يجرؤ على عيش ما كتبه، ولهذا يترك الكتابة.

في (حكاية عن قصة لا وجود لها، التي تعود لمجموعة تابوشي المعنونة تطيرات بياتو أنجليكو)، يحدثنا عن واحد من هذه الكتب الشبحية المقدره جداً من قبل هؤلاء البارتليبين، كتاب الـ «لا».

«لدي رواية غائبة لها حكاية أرغب بقصتها». يخبرنا الراوي. تتمثل برواية تدعى (رسائل القبطان نيمو) التي سيغير عنوانها لاحقاً بـ (لا أحد خلف الأبواب)، رواية ولدت في ربيع عام 1977 خلال خمسة عشر يوماً من الحياة الريفية والتمتع بأجواء قرية بالقرب من مدينة سينا.

بعد الانتهاء من الرواية، يحكي الروائي أنه أرسلها إلى ناشر رفض نشرها بحجة أنها رواية لا تصل للقارئ بسبب من صعوبة الإمساك بالحكاية. حينذاك قرر الروائي أن يودعها أحد الصناديق لكي تنضج أكثر - «ذلك أن الظلمة والنسيان جديران بها، أو هذا ما اعتقده» أعوام فيما بعد، وبالمصادفة، تعود الرواية بين يدي الروائي، وهذه اللقيا تبدو له غريبة، لأنه في الواقع كان قد نسي أمرها: «برزت فجأة من الظلمة، تحت منضدة الأوراق، وكأنها غواصة تبرز للتو من الأعماق المعتمة».

الروائي يقرأ فيها كرسالة (الرواية تتحدث عن غواصة أيضاً) ضرورة لمعاودة النظر بالنص القديم، الذي يقرر بعد قراءته أن يضيف له مقدمة توضيحية وتصحيح بعض الجمل ويرسل بها لناشر آخر ليس بذلك القديم، سنوات قبل ذلك، كان قد رفض نشرها بحجة أنها رواية عصية على الفهم. الناشر الجديد يقبل نشرها، والروائي يعده بتسليم المخطوطة

النهائية ما إن يعود من سفره إلى البرتغال. يحمل معه المخطوط حتى بيت قديم عند سواحل الأطلنطي، تحديداً في بيت يسمى (ساو خوسي دي غيا، كما يخبرنا) حيث يعيش وحيداً مستعداً لاستقبال زيارة الأشباح، ليست أشباحه الحكائية، بل أشباح حقيقية.

يصل شعر أيلول مع الأمواج الصاخبة، بينما ما يزال الروائي في بيته القديم منكباً على المخطوطة، كان ما يزال وحيداً - هناك هاوية أمام البيت - لكنه كان قد تعود على استقبال أشباح تبحث عن تواصل وحوار مستحيل: «تلك الكائنات كانت ترغب بالحديث، وكنت أستمع لحكاياتها، محاولاً فك رموزها الغامضة والمشتتة، كانت عبارة عن حكايات حزينة بأغلبها، وهذا ما توضح لي تماماً».

هكذا بين حوارات صامتة، وصل صخب الخريف. هذا اليوم فوق البحر يوشك أن يتضرب. يشعر به مزجراً منذ ساعات الفجر، وفي المساء، قوة هائلة تطيح بكل ما حولها؛ في الليل، غيوم مثقلة تهبط حتى الأفق فتقطع التواصل مع الأشباح، ربما لأن المخطوط أو الكتاب الشبحي يظهر أخيراً بغواصته وكل ما فيه. المحيط يصرخ بطريقة لا تحتمل، كما لو كان مليئاً بالأصوات والتحسرات. يقف الروائي أمام الهوة، حاملاً معه روايته الغواصة، والذي يخبرنا - بسطر مدهش من فن الكتب البارتلبية الشبحية - بأنه قد بعثها في الريح، ورقة ورقة.

ويكفيلد وبارتليبي شخصيتان انعزاليتان مرتبطتان بحميمية تامة، ففي الوقت الذي يرتبط ويكفيلد بصورة حميمة أيضاً مع السر، الآخر يرتبط بكافكا.

ويكفيلد - الشخصية المخترعة من قبل هاوثورن، هذا الزوج الذي يتعد فجأة وبدون سبب عن بيته وزوجته ويعيش لعشرين عاماً (في شارع قريب، مجهولاً من قبل الجميع لاعتقادهم بموته) بوجود انعزالي دون أي معنى محدد - هو مثال أولي لشخصيات عديدة كتبها والسر فيما بعد، شخصيات تعتقد بكونها صفرأ على الشمال ورغبتها الجامعة فحسب هو التلاشي، أي الاختفاء في اللاواقع المجهول.

أما بارتليبي، فهو مثال الشخصيات الكافكوية - (بارتليبي) يقول بورخس: يدافع عن نموذج منذ العام 1919 سيبتكره ويعمقه كافكا: عن فنتازيا الانقياد والمشاعر. يبرز كذلك من شخصية كافكا نفسه، الكاتب الانعزالي الذي كان يرى في مكتب عمله بمثابة حياته، أي موته، هذا الأعزب «في وسط مكتب أجرد»، هذا الرجل الذي يتمشى في كل براغ معلناً عن نفسه بهيئة وطواط بملابس سوداء.

الحديث - كما يتبين ذلك من ويكفيلد وبارتليبي - هو التوصل لانعدام التواجد. فيهما يقطن رفض عميق للعالم. هما مثل شخصية أودراديك الكافكوية الذي ليس له محل إقامة دائم ويعيش أسفل سلم بيت عائلي أو في أي جحر.

لا أعتقد أن كل العالم يعرف، أن هرمان ملفل مؤلف بارتلبي، كانت نتابه السويداء أكثر مما يرغب. يقول عن ذلك جوليان هوثورن، ابن مؤلف ويكفيلد بأن «ملفل كان صاحب عبقرية فريدة، وكان الأكثر غرابة في كل من كان يتردد على الحلقة. وعلى الرغم من كل مغامراته المتوحشة والمخيفة - والتي لم تنطع كلياً في أعماله المدهشة - لم تكن له القدرة بالتخلص من وعيه الطهراني (...). كان مضطرباً وغريباً، غريباً جداً، وكان عليه أن يمضي سويعاته السوداء مفكراً بأنه قد اقتربت بواعث جنونه المرتقب».

إن هوثورن وملفل - دون أن يعلما - هما مؤسسا الساعات السوداء في أدب الـ «لا». كانا يعرفان بعضهما ويقدران أحدهما الآخر. هوثورن كان طهرانياً بدوره، بل كان أشد وطأة على مظاهر الطهرانية نفسها. كان مضطرباً وغريباً، غريباً جداً. لم يكن رجل كنيسة أبداً، لكن يعرف عنه في أيام عزله أنه كان يقترب من نافذة الكنيسة ليراقب الناس بصلواتها، ونظرته تلك لخصت التاريخ المختصر للظلال على امتداد فن الرفض. كانت نظره معتمة بسبب الكالفينية المرعبة التي وجهت له قدره. هذا الجانب ما كان يعجب صديقه ملفل والذي كان يطلق عليه كتكريم (القدرة السوداوية الكبرى)، وهو الجانب المعتم نفسه الذي يسيطر على ملفل نفسه.

كان ملفل موقناً جداً بأن هناك أسراراً كثيرة في حياة هوثورن هي المسؤولة عن هذه المناظر السوداء في جل أعماله، لكن من المستغرب أن ملفل لم يكن يدرك أن كل هذه الرؤى السوداء نفسها تنطبق عليه تماماً ابتداءً من لحظة صعود نجاحاته الأدبية الأولى، ولكنه بعد أن تعثر كصحافي أو كاتب ريبورتاج بحري، لم يبق له سوى الفشل الذريع ككاتب.

من المستغرب، أنني بحديثي المطول عن داء بارتلبي، لم يخطر ببالي في هذه الملاحظات الحديث عن أن الداء كان في ملفل من قبل أن يكتب بارتلبي، ولعله كتبها ليصف حالته المرضية.

من المستغرب كذلك أنه بعد كل هذه الصفحات - نسيت أن أذكر أنني طوال هذا المران، أصبحت أكثر عزلة مما كنت، وبدأت أمارس حياتي على طريقة ويكفيلد، متجولاً بجولات سريعة في الحي، وأن لي امرأة تظن أنني قد مت، بينما ما زلت أعيش في البيت المجاور مدوناً ملاحظاتي الكتابية هذه، وأتجسس عليها، خاصة عندما تمضي للتسوق - لم أذكر شيئاً بخصوص الفشل الأدبي كسبب لرئيس لبروز هذا السوء، هذا المرض أو الداء أو رفض الاستمرار بالكتابة. لكن حالة هؤلاء الفاشلين، لو فكرنا بها جيداً، لا تهمنا بالمرّة ذلك أنها نتيجة طبيعية للحالة، إذ ما معنى أن أكون كاتب «لا» بعد أن فشلت في الكتابة! الفشل يكشف عن المزيد من الضياء والقليل من العتمة في حالات من أعلنوا ترك الكتابة لسبب عقيم مثل هذا. إذا كان الانتحار قراراً بسبب من تعقيدات راديكالية، فسيتحول عبر الوقت لقرار واقعي بسيط، فإن ترك الكتابة بسبب الفشل يبدو لي سذاجة خارقة. لكنني أضع هنا استثناءً في هذه الملاحظات عن الفاشلين، وبالطبع من بينهم، حالة لمفل. فقد أصبح أهلاً لها (لأنه قد اخترع طريقة سهلة، وفي الآن نفسه، الحياة المعقدة لتنازل بارتلبي، وهي الشخصية التي لم تتخذ خطأ مستقيماً نحو الموت الذاتي، ولا بسبب التباكي على الفشل المهني؛ بالطبع لا، فبارتلبي إزاء الفشل، قد وجد صيغة مدهشة، لا حضور للانتحار ولا المرارة غير المتهية بالانتظار، بقي وحسب في مكانه يأكل قطعة الكعك ويردد بأنه «يفضل أن لا يقوم بذلك» لهذا أغفر كل شيء لمفل.

من الممكن تقويم صورة التاريخ لحتمية (الحتمي لأنه قد ابتكر فشلاً آخر، هو فشل بارتلبي، وبهذا أصبح هادئاً) الخراب في العمل الأدبي لمفل حسب الطريقة التالية: نصوصه الأولى حققت النجاح الكبير لأنه صورة إخبارية عن الحياة البحرية، ما إن نشر (ماردي) حتى أقلق قراءه، ذلك أنها في وقتها كانت رواية لا تدرك - محتواها سيكون الخط المسير لأعمال كافكوية في المستقبل - لأنها كانت وصفاً تاماً لبحر بلا نهاية - أما (موبي ديك) التي نشرها عام 1851، فقد عكرت مزاج كل من تنازل وقرأها. وروايتها (بيير أو الازدواجية) فقد أزعجت النقاد كلياً ورواية (بياز)

تيل) فقد مرت بلا أدنى أثر - سيضمن حكاية بارتلبي فيها، وهي التي نشرت مستقلة قبل ذلك بثلاث سنوات في إحدى المجلات بدون اسم المؤلف.

في عام 1853 عندما كان ملفل في عمر الرابعة والثلاثين عاماً، وصل لخلاصة أنه قد فشل. عندما كان كاتباً لمواضيع بحرية، كان كل شيء يمضي بروعة، لكنه عندما بدأ بكتابة أعمال عظيمة، الجمهور والنقاد حكموا عليه بالفشل دون وجه حق.

في عام 1853، بعد أن أدرك فشله، كتب (بارتلبي الكاتب)، قصة كانت بمثابة استرجاع لحالته اليائسة، وهي التي ستكون بذرة كل الحركات المستقبلية التي سيدور فيها ومنها، بعد ثلاثة أعوام، أن يكتب (الرجل المحمي) عن حياة نصاب خاصة جداً (من الزمن ستبدو صورة عن دوشامب)، وكذلك كتب دليلاً مفهرساً ببربرياً لصور هائجة ومعتمة، وهو الكتاب الثري الأخير الذي ينشره عام 1857.

سيموت ملفل منسياً عام 1891. خلال هذه الأعوام الأربعة والثلاثين الأخيرة كتب قصيدة طويلة، مليئة بذكريات سفراته، وقبل موته بقليل سينشر الرواية القمة (بيللي بود) - التي ستمهد لكافكا الطريق لـ «المحاكمة» -: تروي قصة بحار يحكم عليه بالموت ظلماً، حكم عليه ليس إلا كونه شاباً لامعاً وبريئاً. رواية مذهشة لن تنشر إلا بعد مرور ثلاثة وثلاثين عاماً على وفاته.

كل ما كتبه طوال الثلاثين عاماً والأربعة أعوام الأخيرة من حياته، إنما كتبه بحس بارتلبي، بوتيرة متأنية، كما لو أنه لم يرغب بكتابتها، وبحركة رفض للعالم الذي تخلى عنه. بكلمات لموريس بلانشوت تذكرتها الآن تدور حول هذه القضية، إذ يقول فيها: «إن حركة الرفض صعبة وشاذة، رغم إلحاحها فينا منذ اللحظة التي فكرنا فيها. لماذا صعبة؟ لأنه ليس عليك رفض السيئ فحسب، بل التمظهر المنطقي، حل قد يبدو مفرحاً». عندما ترك ملفل البحث عن الحل السعيد، وترك التفكير بالنشر،

تصرف كشخص يرغب «لو لم يقم بها»، لكنه بقي سنين طوال - ليقوم بإعالة عائلته - يبحث عن عمل، أي عمل. عندما عثر أخيراً على عمل - ذلك لم يكن سوى في عام 1866، وضعه قدره تماماً بطريق بارتلبي نفسه، شخصيته الأدبية الغريبة.

خطان حياتيان متوازيان. خلال أعوامه الأخيرة، مثل بارتلبي (العمود الخامس في معبد آيل للسقوط) عمل ملفل كموظف في إحدى المكاتب الخلفية في مدينة نيويورك.

من المستحيل عدم الإشارة لمكتب مخترع بارتلبي مع ذلك الذي كتب فيه كافكا لصديقه فليس باور، يحدثها فيها عن أن الأدب يقصيه عن الحياة، أي عن مكتب العمل - إذا كانت هذه الكلمات تضحكني - فهي اليوم أكثر إضحاكاً، لأنني بمزاج طيب وتذكرت فيه مونتaign (Montaigne) الذي يقول في إحدى المناسبات بأن شرطنا الخاص هو أننا خلقنا لكي يضحكون منا وليس ليضحكوا فقط. كلمات لكافكا أخرى وجهها لفليس باور، ليست متميزة مثل الأخرى ولكنها نافعة ها هنا، وهي التي أتذكرها كي أهرب من كآبتي وأنا بين جدران المكتب، يقول لها: «عزيزتي، علي التفكير بك في كل الأماكن، حتى وأنا أكتب من مكتب رئيس عملي، والذي يعني أنني أمثله في هذه اللحظة».

في كتابه عن سيرة جويس، يصف ريتشارد إيلمان Richard Ellman مشهداً وكأنه قد تم استلاله من مسرح الـ «لا»:

«كان جويس بعمر خمسين عاماً وبيكيت بعمر ستة وعشرين. كان بيكيت مهووساً بالصمت وكذلك جويس، كانا يتبادلان الحديث عبر تبادل الصمت، كلاهما غارقان بالحزن، بيكيت بسبب العالم، أما جويس فكان بجانب كبير بسببه هو شخصياً. كان جويس يجلس جلسته المعتادة، ساقان متقاطعان، ريشة الساق العلوي تماماً في منتصف الأخرى؛ أما بيكيت، الطويل والنحيف، فكان يجلس بالوضعية نفسها. فجأة سأل جويس شيئاً مثل هذا:

- كيف يستطيع المثالي هوم أن يكتب حكاية؟

عقب بيكيت:

- حكاية عن التمثيلات».

كنت أتجسس على الشاعر الكتلاني الكبير ج.ف. فويش (J.V. Foix) في حي ساريا في برشلونة. دائماً ما وجدته خلف المنضدة، بالقرب من صندوق الواردات، من هناك كان يقبع الشاعر وكأنه يراقب عالم المعجنات. عندما أقاموا له حفلاً تكريمياً في الجامعة، كنت من بين الجمهور الغفير، كنت متلهفاً لسماعه أخيراً، لكن فويش لم يقل شيئاً ذلك اليوم، بل اكتفى بالتأكيد على أن عمله الأدبي قد تم إقفاله منذ زمن. أتذكر أن ذلك قد أدخلني بقوة في مهمتي، ذلك أنني كنت في تلك اللحظة أخطط لملاحظاتي الهامشية، دفترتي هذا عن رفض الكتابة. كنت أتساءل كيف يعرف فويش أن عمله قد تم، ومتى يتم معرفة ذلك. كذلك تساءلت إذا كان لا يكتب، فماذا يفعل إذاً وقد أمضى كل حياته في الكتابة؟ إضافة لذلك كنت معجباً به وبتجديداته في اللغة الشعرية، مزاجاً ما بين المعاصرة والتراث (يشيرني الجديد وأعشق القديم)، فقد أضاف لتجديد اللغة الكتلانية. كنت معجباً ورغبت لو يستمر بكتابة الشعر، وكان يحزنني التفكير بأن عمله الأدبي قد تم وأن الشاعر قد قرر انتظار الموت. نص ليبيير جمفرير في مجلة دستينو حلت لي اللغز، وإن لم تشف غليلي. يعلق جمفرير على عمل فويش التام للأبد قائلاً: «لكن في عيني فويش الهادئين، تلمع الشرارة نفسها: رؤية بارقة، تبدو للحظة كجمرة خفية (...). أبعد من اللحظة الآنية، يحضر الضجيج الأصم للمحيطات والمنحدرات: ما يزال فويش يحلم في لياليه بالقصائد، حتى لو لم يكتبها».

قصائد غير مكتوبة، لكنها معاشة في الذهن: نهاية جميلة عن شخص
ترك الكتابة.

دائماً ما كانت لدى أوسكار وايلد (Oscar Wilde) رغبة خفية، عبّر عنها في كتابه (الناقد الفنان) وهي «أن لا تعمل شيئاً إطلاقاً هو الشيء الأصعب في العالم، الأصعب والأكثر ذكاءً».

في باريس، في الستين الأخيرتين من حياته، بعد أن شعر بأنه مقضي عليه معنوياً، استطاع أن يطبق على الواقع طموحه القديم بأن لا يعمل أي شيء. لأنه في أعوامه الأخيرة، لم يعمل وايلد أي شيء، كان راغباً بالتمتع بأشياء أخرى، التعرف على السعادة الحكيمة بعدم فعل شيء، أي التوجه نحو مرارة التشرد. الرجل الذي كان يقول: «إن العمل هو لعنة الطبقة المدمنة»، هرب من الأدب كهروبه من الطاعون وأمضى أوقاته في التمشي، الشرب وأشياء عديدة أخرى، أمضاها بالتمتع الصافي والقاسي. «بالنسبة لأفلاطون وأرسطوطاليس - كتب مرة - الجمود الكلي هو الصيغة الأكثر نبلاً للحفاظ على الطاقة. بالنسبة للأشخاص ذوي الثقافة العالية، فإن التمتع الدائم هو الانشغال المناسب للإنسان».

قال أيضاً: «أن تختار معيشتك في ألا تفعل أي شيء». وهكذا طبقها في سني حياته الاثنتين الأخيرة. أحياناً كان يستقبل زيارة صديقه الوفي فرانك هاريس - كاتب سيرته فيما بعد - الذي كان يدهشه حال التشرد التي يعيشها وايلد، وكان يعلق عليه دائماً:

- أرى أنك لم تضرب ضربتك بعد...

ذات مساء، أجابه وايلد:

- الانشغال هو داء كل القبح، لكنني لا أفقر للأفكار، إذا شئت أستطيع أن أبيعك واحدة.

بخمسين فرنكاً باع ذلك المساء لفرانك خطة ومحتوى لكو ميديا، شرع فرانك بتدوينها بسرعة، وأيضاً بسرعة خارقة دوّن فرانك فكرة (السيد والسيدة دافترى) والتي تم عرضها على مسرح رويالتي اللندني في 25 تشرين الأول من عام 1900، قبل شهر واحد من موت وايلد في غرفة صغيرة في نزل ديلاساكي في باريس.

قبل عرض العمل والأيام التي تلتها، على مدى الشهر المتبقي له من الحياة، فهم أن اتساع سعادته من الممكن أن تمنحه - كان العمل يعرض بنجاح كبير في لندن - حقائق أخرى بفضل عمله المعروف في الرويالتي، بشكل دفعه لتخصيص الوقت بكتابة كل نوع من الرسائل لهاريش، مثلاً: «أنت لم تسرق مني العمل فحسب، بل لقد أنزلت به الخراب، لذا أريد منك أن تدفع لي خمسين فرنكاً أخرى»، حتى موته في غرفة النزل.

في هذه الجملة نفهم بشكل جيد نهاية وايلد، لقد مات بسعادة تامة على الرغم من أنه في السنتين الأخيرتين لم يكن بحاجة للكتابة، أو أن يضيف لما كتبه سابقاً. من المحتمل، أنه في لحظات الموت، قد توصل ليكون مجهولاً، إن ذلك هو ما كان يرغب به، أن لا يفعل شيئاً، وهو العمل الأصعب في العالم والأكثر ذكاءً.

بعد خمسين عاماً من موته، وفي جادات الحي اللاتيني نفسها التي أمضاها وايلد متسكعاً، ليهجر بلا عودة الأدب ورافضاً له، ستولد عند إحدى الجدران، على بعد خطوات من نزل ديلاساكي، العلامة الأولى المميزة لحركة (Situacionismo) الأولى من نوعها في خطابها الاجتماعي الممتد للأمام بصرختها (لا) لكل ما يكون في طريقها، صرخات العاطلين والمقتلعين، لكنها بالغبطة نفسها تلك التي حركت الخيوط الأخيرة في حياة وايلد.

العلامة الأولى عن الحركة ظهرت مخطوطة على إحدى الجدران

بالقرب من نزل ديلاساكي، حتى قيل إنها بمثابة تحية تكريم لو ايلد.
الجملة المخطوطة من قبل آخرين، بأمر من غوي دوبارد، لن تتأخر
بالإعلان عن الحشد الماشي عبر أرجاء المدن الكبرى، الجملة تقول: «لا
تعملوا بعد الآن».

خوليو رامون ريبيرو (Julio Ramon Ribeyro) - كاتب بيرواني، متحفظ على طريقة والسر، كان يكتب وكأنه في وضع الوقوف على أصابعه لكي لا يتعثرتواضعه أو أن لا يتعثر (لا أحد يحزر ذلك) بفارغاس يوسا - دائماً ما أثار الشك، وهي طريقته في الوجود، بأن هناك مجموعة من كتب تشكل جزءاً من تاريخ الـ «لا»، على الرغم من عدم وجودها. هذه الكتب الشعبية، غير المرئية، ستصل يوماً ما حتى عتبات بيوتنا، ونخرج لاستقبالها، ولسبب معين، تتلاشى؛ نفتح لها الباب ولكنها لم تكن هناك، لقد تبخرت. حتماً إنه كتاب كبير، الكتاب الكبير الذي نضم في داخلنا، كتابنا، الكتاب نفسه الذي لن نستطيع كتابته ولا قراءته. لكن هذا الكتاب موجود، لن يشك أحد بذلك، كأنه معلق في تاريخ فن الـ «لا».

«قرأت منذ قليل ثربانتس - يكتب ريبيرو في (إغراءات الفشل) - وخطر على بالي خاطر للحظة لم أستطع فيها الإمساك به (لا أعرف، أحدهم قاطعني، الهاتف، لا أعرف)، للأسف، شعوري للبدء بشيء جديد، تلاشى فوراً. كلنا نحتفظ بكتاب، ربما كتاب كبير، لكنه في خضم حياتنا الداخلية المتأرجحة، قد يظهر بسرعة ويختفي، ما لم يكن لنا الوقت الكافي للإمساك به».

ولد هنري روث (Henry Roth) عام 1906 في قرية غاليسيا (آنذاك كانت تنتمي للإمبراطورية النمساوية) ومات في الولايات المتحدة عام 1995. هاجر أبواه إلى أميركا وعاش طفولته كيهودي في نيويورك، التجربة التي تكلم عنها في روايته الرائعة (سمه حلماً) المنشورة وله من العمر ثمانية عشر عاماً.

لقد مرت الرواية دون أي أثر يذكر، فقرر روث أن يعمل بأشياء أخرى، فدخل في أعمال مختلفة مثل معاون سباك، ممرض في مصح عقلي أو مربّي بط.

ثلاثون عاماً بعد ذلك، تم إعادة نشر (سمه حلماً)، وبظرف أسابيع تحولت لعمل كلاسيكي في الآداب الأمريكية. أصيب روث بصدمة النجاح، فكان أن قرر أنه إذا ما تجاوز الثمانين من عمره، سينشر عملاً آخر. وكان أن تجاوز هذا العمر، فدفع للمطبعة بعد ثلاثين عاماً من نجاح روايته (سمه حلماً) برواية أخرى هي (التيار المتوحش)، التي قرر ناشروه أن ينشروها مقسمة إلى أربعة أجزاء بسبب حجمها الضخم.

«كُتبت روايتي - قال في أواخر أيامه - لأنتشل وحسب ذكريات باهتة كانت تلمع برقة في ذاكرتي».

كانت رواية تتعلق بأن «تجعل من الموت شيئاً سهلاً»، حيث يتهمك فيها بصورة خارقة من الشهرة الفنية. ربما أفضل صفحاتها هي تلك التي يتحدث فيها عن أحواله خارج الأدب - تحتل عملياً كل صفحات

الرواية - ذلك أن كل أعوامه تلك، الثمانين، هي كلها، والتي لا نعرف إن كان يكتب فيها، ولكننا نعرف أنه لم ينشر فيها شيئاً، كل تلك الأعوام التي نسي فيها مؤثرات نهر الأدب وترك لنفسه حرية الخوض في مجرى الحياة المتوحش.

موت شخص حبيب لا يستقطب معه أزهار ليلك، بل ينبج أيضاً شعراء الـ «لا». مثلما حدث مع خوان رامون خمينث (Juan Ramón Jiménez)، في بورتوريكو، ربيع عام 1956. لقد أمضى خوان رامون كل حياته معتقداً أنه سيكون حالاً. ما إن يقولوا له: «إلى اللقاء يوم غد» كان معتاداً الإجابة: «غداً؟ وهل أعرف أين سأكون يوم غد؟»، لكنه ما إن يرجع إلى بيته حتى ينشغل بأوراقه وأشياؤه الخاصة بكل هدوء. كان أصدقاؤه يذكرون أنه كانت تتابه حالتين، واحدة هي فكرة موته في الفراش مثل أبيه - أنبووه بخبر موت أبيه بينما كان نائماً - وأخرى أنه لن يحصل لجسده أي شيء. هو نفسه كان يصف حالته تلك بالأستقرابية الطليقة.

كان قد أمضى حياته كلها خوفاً من الموت الفجائي، لكنه لم يخطر بباله أن من سيموت أولاً هي زنوبيا، زوجته وحبيبته وخطيبته وسكرتيرته ويدها بكل شيء عملي (حلاقتها الخاصة، كما كان يقول) وسائقه وروحه. في بورتوريكو، ربيع عام 1956، تعود زنوبيا من بوسطن لتموت بجوار خوان رامون. لقد تحملت بشجاعة سنياً طوالاً لمعالجة السرطان، لكن العلاج بالراديو كان قد أحرق لها رحمها. بوصولها حتى سان خوان، ودون أن تعلم بذلك، تزامن مع وصول خبر منح الشاعر الإسباني جائزة نوبل والذي وصلها عن طريق صحافيين سويديين. مراسل لإحدى الصحف السويدية في نيويورك يطالب الإسراع بالإعلان عن الخبر قبل أن تموت

زنوبيا. لكن عندما وصلها الخبر، كانت لا تقدر على الكلام، بل تغنت بأغنية مهد - كان صوتها يذكر بخشخشة ورقة - وفي اليوم التالي ماتت. ظل خوان رامون عاجزاً عن التحرك. كانت أغنية المهد تمسد أرستقراطيته الطليقة. بعد الدفن والعودة إلى البيت، خادمة البيت كانت ما تزال حية ولها من العمر تسعون عاماً، وتذكر جيداً كل ما حصل، بل تسرده على كل من يسألها في سان خوان - ستكون شاهداً على تصرفه الجنوني، كمقدمة لدخول خوان رامون في زمرة كتاب الـ «لا».

كل العمل الذي أنجزته زنوبيا بانضباط، عمل سنين طوال، كل هذا العمل الكبير والمتمهل للمحبة العاشقة حتى أواخر أيامها، رمى به خوان رامون يائساً وسحقه بقدميه بكل غضب. بموت زنوبيا، لم يعد يهمه أي عمل. سيسقط منذ تلك اللحظة بصمت أدبي مطلق. لن يعود للكتابة. لم يعد يحيا سوى لسحق نفسه بالعمق، سحق عمله، كحيوان جريح. سيعيش فقط ليقول للعالم إنه لم يعد يهمه أي شيء لأن زنوبيا قد ماتت. ما إن ماتت حتى مات كل شيء. ولا سطر وحيد، فقط صمت حيوان في الأعماق. وفي عمق الأعماق، جملة لا تنسى لخوان رامون - لا أعرف متى قالها، لكنني متأكد من أنه قد قالها - لتكون من ضمن تاريخ الـ «لا»: «عملي الأهم هو ندمي على أعمالي».

هل تتذكرون كيف هي ضحكة أودراديك، الشيء الأكثر تشخيصاً مما وضعه كافكا في كل أعماله؟ ضحكة أودراديك كانت مثل «خشخشة الأوراق المتساقطة». وهل تتذكرون ضحكة كافكا؟ غوستاف غانوش، في كتاب المحاورات مع كاتب براغ، يقول لنا إنه كان يضحك «من الأسفل، بطريقة الخاصة التي تذكر بخشخشة الورق الخفيفة».

لا أستطيع التأخر الآن بالإشارة لأغنية مهد زنوبيا الشبيهة بضحكة كافكا أو شخصية أودراديك، لأن شيئاً ما قد استرعى انتباهي عن علاقة كافكا بفليس باور وهو يحذرهما من لو أنهما تزوجا، فتحوله العلاقة لكاتب رافض للكتابة، سيتحول إلى كلب، أو لنكن دقيقين، إلى حيوان أخرس مقيد أبدياً: «خوفي الأكبر يتمثل بعدم الاقتران بك. ففي أحسن الأحوال سأكون محدداً بتبعي لخطواتك ككلب وفي، أن ألحس يدك وهو ما ستركيني أفعله، من طرفي لن يكون علامة حب، بل علامة يأس كحيوان مقيد أبدياً بخرسه ويفعل المسافة».

دائماً ما يفاجئني كافكا. اليوم، في هذا الأحد الرطب والصامت، الأول من شهر آب، يثيرني كافكا من جديد ويسترعي انتباهي ما يقوله في كتابته بأن الزواج معناه الحكم على النفس بالخرس، أي الدخول في صفوف كتاب الـ «لا»، أو الأكثر عجباً، أن تكون كلباً.

توقفت عن كتابة يومياتي منذ لحظات لوجع في الرأس، سوء التجربة كما سيقول فاليري. قد تكون آلام الرأس بسبب آراء كافكا واهتمامي

الكبير بنظريته فيما لو كان واحداً من كتاب الـ «لا». لا يمكنني أن أكون أكثر قبولاً لرأي فاليري وهو يعتقد أن سوء التجربة إنما ناتج من الانتباه الذهني الشديد.

من المحتمل أن آلام الرأس قد جعلتني أتمثل شخصية الكلب. ولكنني ما إن استرددت وضعي الصحي حتى بدأت أفكر بمشاعر الواحد منا وهو يراقب اختفاء السوء. في الحال يخطر على بالي أننا ندرك تماماً وضعنا الميت منذ اللحظة الأولى لولادتنا، أي أن نولد من أجل أن نموت، لكننا ما نزال أحياء في تلك اللحظة.

بعد وقت قصير من خضوعي لسلطة الألم، لم أستطع منع نفسي من التفكير بنص قرأته سابقاً لسلفادور إليثوندو (Salvador Elizondo)، وفيه يتحدث الكاتب المكسيكي عن (سوء التجربة) وعن العلامات التي تبرز على وجوهنا من أثرها وما نفعله نحن من رفع اليد لإسناد الجبين، وهي حركة لتسكين مرتقبة.

بعد تلاشي الألم، رحلت أبحث عن نص إليثوندو القديم وأعدت قراءته، وهو وإن جاء بهذا التعليل، فبالإمكان طرحه كمسبب أيضاً للعديد من البشر في الاقتراب من المعالجة السلبية لوضع الواحد منا، عن الألم، عن السوء وعن الرفض التام. يتحدث في نص عن الصداع النصفي، عن قطعة الحديد الساخنة التي تتوهج في الرأس. يقول إليثوندو: إن الألم يحول الرأس إلى خشبة مسرح وإن ما يمكن أن يكون كارثة من الممكن أن يتحول إلى رقصة، تشييد دقيق للمشاعر أو صيغة خاصة عن الموسيقى أو الرياضيات، صلاة ما، علاج أو تنوير، وهو على هذا غموض يحتاج منا البحث عنه في قواميس الأحاسيس.

كل شيء يمكن إرجاعه لبروز السوء في الآداب المعاصرة، فالمرضى على أية حال ليس بالكارثة بقدر ما هو رقصة من الممكن أن تؤدي لتشديدات محسوسة.

اليوم هو الاثنين، ما إن برزت شمس الصباح حتى تذكرت ميشيل أنجلو أنطونيوني (Michelangelo Antonioni) الذي كان يفكر بعمل فيلم عن «السوء والقدرة الساخرة - يقول - للشمس».

قبل قراره بالنظر للشمس، كانت تدور في رأس أنطونيوني هذه الأبيات الشعرية (جديرة بأي غصن من أغصان فن الرفض) لماكنيس، شاعر بيلفاست الكبير، اليوم نصف منسي: «فكروا برقم / اضربوه باثنين أو بثلاثة/ ارفعوا بالتربيع. واشطبوا عليه».

كان واضحاً لأنطونيوني منذ اللحظة الأولى بأن هذه الأبيات من الممكن أن تكون بؤرة فيلم درامي ولكن بضربات ساخرة. بعد ذلك فكر بهذه الجملة - وهي لبرتراند راسل - مضمخة أيضاً بحس ساخر: «الرقم 2 هو وحدة ميتافيزيقية لسنا متأكدين تماماً من وجودها ولا إن كنا قد حولناها لرقم أحادي».

كل هذا جعل أنطونيوني يفكر بفيلم يسميه (الكسوف)، والذي يتحدث فيه عن مشاعر زوجين في توقفها المفاجئ، كسوفها (مثلما عليه كسوف الكتاب الذين يتركون الأدب) وعن علاقتها القديمة الماضية للتلاشي.

بما أنهم قد أعلنوا في تلك الأيام عن كسوف شمسي مرتقب، مضى حتى فلورنسا، حيث راقب وصول الظاهرة وكتب في يومياته: «لقد اختفت الشمس، فجأة، الثلج. صمت مختلف عن كل صمت سابق. وضوء مختلف عن كل الضياء. وبعد ذلك، الظلمة، شمس ثقافتنا السوداء. تقيد

تام. كل ما توصلت له من تفكير، أنه من المحتمل خلال فترة الكسوف،
أن تتوقف المشاعر أيضاً».

في يوم عرض فيلم (الكسوف)، قال إنه ظل بشك دائم فيما لو كان من
الأفضل أن تتقدم الفيلم قبل بدئه أبيات ديLAN توماس الشعرية هذه: «لا
بدّ من يقين ما/ إن لم يكن من أجل الحب/ فعلى الأقل من أجل أن لا
نحب».

بالنسبة لي، أنا متعقب الـ «لا» والكسوفات الأدبية، أجد من السهولة
تحويل أبيات ديLAN توماس على النحو التالي: «لا بدّ من يقين ما/ إن لم
يكن من أجل الكتابة/ فعلى الأقل من أجل أن لا نكتب».

أتذكر جيداً لويس فليبه بينيدا، زميل الدراسة، وأتذكر كذلك أرشيفه «من القصائد المنسية».

أتذكر بينيدا في ذلك المساء من شهر شباط من عام 1963، بهيئته المهددة وكأنه كان يبحث كي يكون طاغية الصف في أول دخول له للصف بسترته غير المزررة.

كنا نكره بصمت ملابسنا الرسمية، خاصة أن علينا أن نزررها من أعلى حتى أسفل. ما كان هاماً بالنسبة لي آنذاك وأنا أراه يدخل الصف أن أكتشف للمرة الأولى الشكل الآخر للحياة بغير هيئة ملابسنا الرسمية. بقيت مخزونة في ذاكرتي وللأبد تصرفات بينيدا. لم يجرؤ أي أستاذ على تنبيهه، فقد وصل المدرسة في منتصف الموسم، وعلى ما يبدو أن الأساتذة لم يجرؤوا على تنبيهه لنفوذ عائلته التي كانت تتبرع بأموال معتبرة للمدرسة. من هنا كنا ننظر لهذا «الجديد» بنظرة إعجاب وتهييب.

دخل بينيدا ذلك اليوم - كنا في الصف السادس الثانوي - ليفرض أسلوبه على الجميع، كان يرتدي ملابسه بطريقة مختلفة، ليست طريقتنا في ارتداء الملابس ولم نكن رأيناها سابقاً، فاعتقدنا أنه قد جاء بها من الخارج، لكننا بقينا مندهشين من بينيدا الجميل، المتميز، والمعاصر والجريء.

في اليوم التالي، وكنت أنظر له من زاويتي، رأيت فيه شيئاً غريباً، شيئاً خاصاً: كان منكباً على تأدية واجباته بكل انتباه ولكنه لم يكن يبدو طالباً،

بل باحثاً منشغلاً بمعضلاته. من جانب آخر وأنا أتمعن بوجهه، لم يبدو لي شيئاً محدداً، لم أر فيه رجلاً ولا امرأة، شاباً أم شيخاً، بل وجدت فيه شخصاً يرجع لآلاف الأعوام، شخصية خارج الزمن، هيئة بأعمار مختلفة عن أعمارنا.

قررت أن أكون ظلاً له، أن أكون من تابعيه أو صديقاً له. ذلك المساء انتظرت خروج كل الطلبة وتشتتهم باتجاهات مختلفة، فدست على خجلي وإحساسي بالدونية (تسيبها على وجه الخصوص حدبتي التي كان يشير لها الجميع وينادونني بها كاسم: الأحذب) واقتربت منه قائلاً:

- هل ترغب أن نمضي الوقت معاً؟

- لم لا. أجاب بطبيعية وثقة بدت لي حميمية.

لم يكن بيننا استثناء من الجميع، بل إنه لم ينادني وحسب بالأحذب - لن أنسى كلماته تلك ما حيتت - بل شرح لي ذلك بكل تفصيل عندما سألته لماذا يرغب بمرافقتي.

- لا أحد أكثر حاجة لها كشخص معوق مثلك.

كان يتحدث كرجل ناضج، بل أكثر من ذلك، كرجل مجرب ونيل. لم يحدثني من قبل بهذه الصورة، بقينا صامتين لوقت معين حتى سألني فجأة:

- أي نوع من الموسيقى تسمع؟ هل تتابع ما يستجد اليوم؟

ثم ضحك بطريقة غير متوقعة، ضحكة غير مهذبة تنم عن أمير يتحدث فيها مع أحد الفلاحين، وكان يتصنع أن تبدو كذلك.

- ماذا يعني بالنسبة لك ما يستجد اليوم؟

- أن لا تكون قديماً، هكذا ببساطة. أخبرني عن قراءاتك؟

لم أستطع إجابته بصراحة، فقراءاتي قليلة وضحلة جداً. لم أكن واثقاً من قول الحقيقة، إذ كيف يمكنني أن أشرح له أنني كنت كحال الآخرين أبحث عن علاقة حب وكنت أقرأ كتاب (الحب: يوميات دانييل) لميشيل

كويست. أما عن الموسيقى فكنت أخجل من القول إنني أتابع أغاني ماري تريني وأنا متعجب جداً بكلمات أغانيها، مثل تلك التي تقول: «ومن بعمر خمسة عشر من لم يترك جسده للعناق؟ ومن لم يكتب قصيدة هرباً من وحدته؟».

- أكتب القصائد بين حين وآخر. قلت له دون الإشارة إلى أن قصائدي مستوحاة من أغاني ماري تريني.

- وأي نوع من القصائد تكتب؟

- البارحة كتبت قصيدة بعنوان عزلة في الهواء الطلق.

عاود الضحك كأمر يتحدث مع فلاح، وتصنع من جديد هيئة مقاربة لذلك.

- أنا أكتب قصائد لا أنهيها أبداً - قال - بل إنني لا أتجاوز منها البيت الواحد. كتبت حتى الآن خمسين قصيدة تقريباً، خمسين قصيدة منسية. إذا شئت أن تأتي إلى البيت وسأريك قصائدي. ومع ذلك لا أتحدث فيها عن العزلة ولا أي شيء من هذا. لم أنه أية واحدة حتى الآن، وحتى لو أنهيتها يوماً ما، فلن أتحدث عن العزلة، العزلة تركتها للمراهقين والجنباء، فيما لو تعلم، فالعزلة أصبحت موضوعاً قديماً. تعال إلى البيت وسأريك ما أكتب.

- لكن قل لي لماذا لا تنهي قصائدك؟ سألتها بعد ساعة ونحن في بيته. كنا لوحدنا في البيت، وكنت ما أزال مأخوذاً بطريقة ترحيب عائلة بينيديا بي، كانت طريقة مهذبة لم ألق مثلها من قبل.

لم يجبني، بل ظل صامتاً، ينظر باتجاه النافذة المغلقة التي فتحها فيما بعد لأنه أراد التدخين.

- لماذا لا تنهي قصائدك؟ عدت للتساؤل.

- انظر - قال لك أخيراً منتبهاً لي - الآن سندخن. أنت تدخن، أليس كذلك؟

- أجل - أجبته بخجل - ذلك أنني أدخن سيجارة في كل سنة.
- سندخن، وفيما بعد إذا لم تعد تسألني لماذا لا أنهي قصائدي،
سأدعك تقرؤها.

سحب من الجارور ورق تدخين وتبغاً وانشغل بلف السجائر، واحدة
له وأخرى لي. ثم فتح النافذة ورحنا ندخن صامتين. وضع بعدها أسطوانة
لبوب ديلان، وصلته توأ من لندن، اشتراها من المحل الوحيد في برشلونة
الذي يجلب بضاعة من الخارج. ما إن بدأ ديلان الغناء، حتى انتبعت
لبيندا وقد دخل في حالة صمت وغياب تام.

الأكثر غرابة مما رأيت أنه كان غائباً يفكر بعينين مفتوحتين، نظراته
مركزة نحو الداخل، لتتجه نحو بقعة خارجية. بدا لي غريباً، غرابة
الموسيقى التي أستمع لها، ذلك أن موسيقى بوب ديلان - آنذاك - لم
تقنعني بالمرة.

- المشكلة هي أنك لا تفهم كلمات الأغنية. قال لي.

- وهل تفهما أنت؟

- لا، ولكن هذا هو تحديداً ما أراه بشكل جيد، لأنني أتخيلها، وبهذا
أبتكر الأبيات الشعرية، الأشعار التي أكتبها والتي لا تنتهي. هل تريد رؤية
أشعاري؟

سحب من الجارور نفسه، دفترأ أزرق ألصق على ظهره ورقة تذكر:
«أرشيف القصائد المنسية».

أتذكر جيداً الخمسين قصيدة المكتوبة بحبر أحمر، القصائد المنسية
تلك والتي كانت حقيقة لا تتعدى البيت الواحد. أتذكر جيداً البعض منها
مثل:

أعشق رقصة تويست رصانتي.

كم من المدهش أن تكون كالآخرين.

لن أقول أنني سأغدو ضفدعاً.

لقد خضتني تلك القصائد كلياً. بدا لي أن بيندا مؤهل كي يقتحم

العالم، بفضل أبويه، وبفضل ما يتمتع به من موهبة. كنت مندهشاً ولكنني حاولت قدر الإمكان ألا أؤدي أي علامة من ذلك، بل نهرتة وقلت له إن من الأفضل له أن ينهي كتابة هذه القصائد. ابتسم لي بوجهي وقال لي:

- كيف تجرؤ على نصحي؟ أرغب بمعرفة شيء عن قراءاتك، فحتي الآن لم تتحدث لي عنها. يبدو لي أنك تقرأ وحسب الحكايات المصورة من نمط (القبطان تروينو)، قل لي الحقيقة.

- أقرأ أنطونيو ماتشادو - أجبته - دون أن يكون لي فكرة إطلاقاً ولكنه كان مقرراً في المنهاج.

- يا للرب - هاج بينيدا - «حشد مطر على الزجاج، والطلبة تدرس...».

مضى حتى مكتبته واستل منها كتاباً لبلاس أوتيرو (عن إسبانيا).

- خذ - قال لي - هذا هو الشعر.

ما أزال أحتفظ بالكتاب، لم أعده له، وقد كان كتاباً مؤثراً في حياتي.

بعد ذلك عرض علي مجموعته المستوردة من موسيقى الجاز.

- هل تلهمك موسيقى الجاز أيضاً؟

- أجل. هل تراهن أنه بظرف دقيقة سأكتب لك قصيدة؟

وضع أسطوانة جيت باركر - الذي سيكون عازفي المفضل منذ ذلك

اليوم - وبقي خلال ثوانٍ معدودة مركزاً مع نفسه، النظرة الداخلية نفسها.

ما إن مرت الثواني، حتى تناول الدفتر والقلم الأحمر ودون التالي:

الرب مدفون والشيطان ميت.

لقد كان تأثيره قوياً عليّ، فأصبحت في ذلك الموسم كما كان يرغب

هو بمثابة ظل له، التابع الوفي. كان الجميع ينظر لعلاقتي به بشيء من

الإعجاب والحسد، حتى إن أغلب الطلبة لم يعودوا ينادونني بالأحدب.

من الفصل الدراسي الأخير، بقيت في ذهني كل تأثيراته عليّ. لقد تغيرت

هواياتي وذوقي الأدبي والموسيقي، وضمن إمكانياتي المحدودة، أستطيع القول إنني تطورت بشكل كبير. حتى إن عائلة بينيدا كانت قد تبنتني جزئياً، وبدأت أرى في عائلتي شيئاً معوقاً لمسيرتي، مما كان يسبب لي المشاكل، مثلاً كانت أُمِّي تناديني بـ «السيد السخيف».

العام القادم لم أعد لرؤية بينيدا، فظروفي عائلتي أجبرتني على الانتقال معها حتى مدينة جيرونا. أمضينا عدة سنوات، خلالها اجتزت المرحلة التأهيلية لدخول للجامعة. عندما عدنا إلى برشلونة، دخلت في كلية الفلسفة والأدب وكنت أنتظر رؤية بينيدا فيها، ولكن لدهشتي وجدته يدرس الحقوق. كنت أكتب الشعر بغزارة هارياً من عزلتي. ذات يوم في اجتماع طلابي التقيت بينيدا، فمضينا لنحتفل بلقائنا في إحدى البارات. كنت سعيداً بلقائنا، وشعرت تماماً الشعور نفسه الذي كنت أحس به وأنا بجوار بينيدا، الذي لم أشك للحظة بأنه ينتظره مستقبل باهر.

- هل ما زلت تكتب قصائد من بيت واحد؟ سألته لأبدأ الحوار.

عاد بينيدا للضحك على طريقته القديمة متصنعاً نظرة أمير بحديثه مع أحد فلاحيه. أتذكر جيداً أنه أخرج من جيبه ورق لف السجائر ومضى يكتب بلا توقف - من الغرابة أنني ما زلت أتذكر البيت الشعري - يقول فيه «السذاجة ليست من مؤهلاتي»، الذي تحول بعد حين لورق سيجارة دخنها فوراً، لقد دخنها، أعني دخن القصيدة.

بعد أن أنهى تدخين السيجارة، نظر باتجاهي وضحك قائلاً:

- المهم كتابتها.

كنت أرى بتصرفه طريقة أنيقة بتدخين كل ما ينجزه.

أخبرني أنه يدرس الحقوق لأنه يرى في الفلسفة مهنة للآنسات والراهبات. بعد ذلك، تلاشى، لم أعد أراه سوى مرات قليلة وكان في أغلبها برفقة أصدقاء آخرين مما كان يمنعنا من الاختلاء والتناقش لوحدنا. عرفت من آخرين فيما بعد أنه يدرس من أجل أن يكون كاتب عدل. لم ألقه خلال سنين طويلة، لكنني رأيت نهايات الثمانينات بشكل لم أتوقعه.

كان قد تزوج ورزق بولدين، وكان أن عرفني على زوجته. كان قد تحول لمحام مشهور، بعد سني عمل في القرى والمدن الصغيرة، استطاع فتح مكتباً في برشلونة. على الرغم من الوقت الطويل لغيابه، كنت ما أزال أشعر بالرهبة والحبور برفقته. عرفني على زوجته السمينية، امرأة مرعبة من النساء اللاتي يمكن رؤيتهن بكثرة في ترانسلفانيا. قبل أن أستعيد نفسي من هول المفاجأة، حتى عرض علي بينيدا سيجارة، قبلت بعرضه:

- لن تكون واحدة من قصائدك؟ قلت له وأنا أبتسم تواطؤاً معه وذكريات تخصصنا نحن الاثنين، لكنني تلاقيت ونظرة تلك السمينية التي لم تفقه شيئاً مما أقول.

ابتسم بينيدا مثلما كان يفعل سابقاً، كما لو كان أميراً متنكراً.

- أرى أنك ما تزال رائعاً كما كنت عليه في المدرسة. تعلم أنني أعترف بك كثيراً، فقد علمتني أشياء عديدة.

لم أستطع السيطرة على نبضات قلبي، كنت تائهاً بهذا المزيج من الدهشة والبرود.

- لقد حدثني صغيري عنك كثيراً - تدخلت السمينية بإشارة مبتذلة من يدها - قال لي إنك علمته الكثير عن موسيقى الجاز في العالم.

لم أستطع الكلام، كنت على وشك البكاء. (صغيرها) الذي هو بينيدا، قد قال لها ذلك. تخيلته وهو يستيقظ كل صباح ويدخل الحمام بعدها، منتظراً أن تنتهي من قياس وزنها على الميزان. تخيلته منحنيماً أمامها بورقه وقلمه مدوناً التواريخ والأرقام وأيام الأسبوع. فكرت به وهو يعد الأرقام ويدونها على الورقة ثم يسند رأسه ويفرك شفتيه.

- لا بد أن نرى بعضنا في واحد من هذه الأيام. قال بينيدا متحدثاً بغلاظة.

كنت ما أزال متأثراً باللقاء، أخبرته عن كتاب بلاس أوتيرو وعن نيتي إرجاعه له - معترداً - بعد أكثر من ثلاثين عاماً من التأخير. كان كمن لا يتذكر عن أي شيء أتحدث، فجاء على ذاكرتي تلك اللحظة شخصية

(نيجل) في رواية غموض لكنوت هاسمون، الذي يحدثنا فيها عن هؤلاء الشباب الذين يعتقدون الموت في فترتهم الدراسية ذلك لأن الروح تهجرهم.

- فيما لو رأيت واحداً من شعرائك هؤلاء - حاول أن يكون جدياً، ولكنها خرجت بنبرة متكلفة - أرجو منك ألا تنقل لهم تحياتي، ولا لأي واحد منهم، أبداً.

بعد ذلك فرك جبينه وأطال النظر بأظافر أصابعه وانتهى بإطلاق قهقهته المبتذلة، وكأنه كان يغطي بها على إنهاكه العميق. فتح فمه ورأيت أنه ينقصه أربعة أسنان.

من بين الذين أعلنوا التخلي عن الكتابة في رواية الدون كيخوته، نجدها في الفصل 38 من الجزء الأول، حيث يعترف صاحبها بأنه كتب منها مائة صفحة، كتاب عن الفروسية، لكنه لم يشأ الاستمرار لأنه أدرك، من بين أشياء عديدة، أن المسألة لا تستحق كل هذا العناء والرضوخ لهذا «الحكم المبتذل للجنون الخادع».

لكن واحدة من تلك «الوداعات الأدبية» الأكثر روعة وتأثيراً هي تلك التي تركها لنا ثربانتس نفسه: «البارحة قرئ على روعي القديس واليوم أكتب هذا. الزمن قصير، الرغبات تتكاثر والأمال في تضائل، ومع ذلك، أمضي في حياتي برغبة في الحياة». هكذا عبر ثربانتس في 19 نيسان من عام 1616 في كلمة الإهداء في كتابه (برسيلس)، الصفحة الأخيرة التي كتبها في حياته.

لم أعثر على وداع مؤثر ورائع في الأدب مثلما عليه كلمات ثربانتس هذه التي كتبها وهو واع أنه لم يعد بإمكانه الكتابة بعد الآن.

في مقدمته للقارئ، مكتوبة قبل أيام من قبوله بقدره أمام الموت، كتبها بكلمات لا يمكن أن تصدر عن ساخر أو شكاك أو مخدوع: «وداعاً يا بهجة، وداعاً أيتها النعم، وداعاً صحبي المحنكين، وأنا أمضي بموتي، أتمنى لو أراكم براحة في الحياة الآخرة».

هذا «الوداع» من أكثر النصوص تأثيراً والتي لا يمكن نسيانها مما كتب في توديع الأدب.

أفكر بنمر حقيقي مثل الحياة نفسها. هذا النمر هو رمز الخطر الكامن على رقاب كتاب الـ «لا»، والذي ينجم عنه في أحيان عديدة، عدم الثقة بالكلمات. يجري خطر العيش - أقول لنفسي الآن، يوم 3 آب من عام 1999 - متلبساً بأزمة لورد شانندوس عندما رأى أن الكلمات هي العالم بعينه وأنها لا تعني الحياة.

أفكر الآن بما يحدث لبورخس عندما يشرع بكتابة قصيدة عن النمر، فمضى يبحث سدى، بعيداً عن الكلمات، عن نمر آخر، ذلك الذي يعيش في الغابة - الحياة الحقيقية - وليس في البيت الشعري: «النمر الشرس، الجوهرة المعمية/ تلك التي تحت الشمس أو القمر المختلف/ الذي يكمل في سومطرة أو في البنغال/ روتين حبه وسلوته وميته».

نمر الرموز يعارض بورخس الحقيقي، ذا الدم الساخن:

الذي يهلك عشيرة الجاموس

اليوم، 3 آب من عام 59

يستطيل في المرج الظل المتوقع

لكن ما إن تسميه

وتحزر ظروفه

يجعل منه هيئة أدبية وليس بكائن

حي من تلك التي تسعى في الأرض.

اليوم، 3 آب من عام 99، بعد أربعين عاماً تحديداً من كتابة بورخس لهذه القصيدة، أفكر بالنمر الآخر، هذا الذي أبحث عنه سدى، أبعد من الكلمات: صيغة لحزر الخطر، دون هذا الخطر - من جهة أخرى - لا وجود لملاحظاتى هذه.

بارونويكو بريث Paranoico Pérez لن يستطيع كتابة أي كتاب إطلاقاً، لأنه في كل مرة تواتيه فكرة ويشرع بكتابتها، يكون قد سبقه ساراماغو (Saramago) بكتابتها. حتى انتهى الحال به للجنون. حالته تنوع مهم عن داء بارتلبي.

- بريث، ما هو الكتاب الذي تحضر له الآن؟

- لا أقوم بأي شيء. مرة أخرى سرق ساراماغو الفكرة.

بارونويكو بريث شخصية مدهشة من ابتكار أنطونيو دي لا موتا رويث (Antonio de la Mota Ruiz) كاتب شاب من مدينة سانتاندير، انتهى من نشر كتابه الأول، مجموعة قصصية بعنوان (دليل مقتضب)، وهو كتاب مر مرور الكرام، يضم مجموعة من القصص المتفاوتة بجودتها، لكنني لا أندم على شرائي الكتاب وقراءته، فالمفاجأة وصلتني بنسمة هواء عذبة عبر القصة التي بطلها بارونويكو بريث المعنون (كان يمضي أمامي وكان غريباً، غريباً جداً) وهي القصة الأخيرة في الكتاب، ومن المحتمل أنها الأفضل من بينها، على الرغم من أنها ليست بالقصة المنشودة، لكنها لم تمر أمامي دون انتباه، خاصة مع الحالة الغريبة لهذا البارتلبي المخترع من قبل الكاتب.

القصة تدور كلياً في كاسا دي ساودي دي كاسايس، في مصح عقلي بقرية بالقرب من لشبونة. في المشهد الأول نتقابل والراوي رامون روس - شاب كتلاني مولود في لشبونة - وهو يتمشى بروية مع الدكتور غاما، الذي يزوره لينصحه عن معضلة «الأمراض النفسية المتناوبة». فجأة

يشير انتباهه، من بين مجانيين المصحح، شاب طويل، ذابل وإن كان بنظرة حية وثاقبة، سمحت له إدارة المصحح بالتمشي وهو يرتدي زياً لسناتور روماني. - من الأفضل ألا تعاكسه الرأي وتركه بحاله. المسكين يعتقد أنه يرتدي ملابس شخصية لروايته القادمة. قال الدكتور غاما بنبرة غامضة. رامون يطلب من الدكتور أن يعرفه بالمجنون.

- كيف، ماذا تقول، تريد التعرف على بارونويكو بريث؟ سأله الدكتور.

كل القصة، كل حكاية (كان يمضي أمامي وكان غريباً، غريباً جداً)، هي التدوين الكامل، من طرف رامون روس، لما يقصه عليه بارونويكو بريث. «كنت أفكر بكتابة روايتي الأولى - ابتداءً بارونويكو الحديث - قصة كنت انشغلت فيها بحماس، وكلها تدور في دير يقع في طريق سينترا، كنت سأقول سينتريتا، عندما ذات يوم بشكل مفاجئ، ويا للهول، رأيت في واجهات المكتبات كتاباً موقعاً باسم شخص يدعى ساراماغو وبعنوان (مذكرات الدير)، يا أمي الحبيبة، يا أميتي..».

كان بارونويكو مولعاً بتصغير الأسماء، لا تمر جملة دون تصغيراته المعتادة، ومع ذلك مضى بحكايته دون نقصان إذ رأى في رواية ساراماغو روايته «تماماً مثل روايتي، تماماً» تلك الرواية التي فكر بكتابتها.

«تفاجأت جداً - يستمر بارونويكو - تفاجأت لدرجة أنني لم أخرج من دهشتي برواية ساراماغو، حتى سمعت مرة من أحدهم يتحدث بأن هناك أصواتاً داخلية لدى كل واحد منا، ومن الممكن لهذه الأصوات أن تنتقل بدون أي رادع. فكرت أنه لا بدّ السبب الذي مكن ساراماغو من فكرة روايتي، لقد انتقلت بصورة صوت داخلي ووصلت حتى رأس السيد ساراماغو..».

عبر ما يسرده بارونويكو بريث نكتشف أنه وبعد أن هدأ من صدمة هذا الحادث الغريب، دخل من جديد في صحب التفكير برواية أخرى، خطط لها كلياً وانتخب ريكاردو ريس - اسم منتحل آخر لفرناندو بيسوا - بطلاً

لها. بالطبع، كانت مفاجأة بارونويكو كبيرة عندما شرع بكتابة روايته، أن يعثر في المكتبات على (سنة موت ريكاردو ريس) الرواية الجديدة لساراماغو.

(كان يمضي أمامي وكان غريباً، غريباً جداً) قص بارونويكو على الراوي حالته، ويعني بذلك ساراماغو بالطبع الذي كان يسبقه على الأفكار. فيما بعد ذلك بقليل، يحكي له، أنه تحول إلى حجر تماماً عندما رأى رواية (الطوف الحجري)، لأنه فكر بها قبل يومين من خلال حلم، وأنها شبيهة تماماً بما كتبه ساراماغو الذي كان يسبقه في كل مرة، كان له العادة السيئة بأن يسبقه في أفكاره.

بدأ أصدقاؤه يضحكون منه ومن حكاياته، واتهموه بأنه غير قادر على كتابة أي كتاب. من هنا انتهى عن اللقاء بهم أو قص حكاياته عليهم وقرر أن يصمت «لن أحكي لكم عن أفكار القادمة في كتابة رواية، لأنكم تمضون بعد ذلك وتقصونها على المدعو ساراماغو».

يوماً، متخلياً عن خجله، كتب بارونويكو رسالة لساراماغو يحذره فيها بأنه سيقاضيه لو كتب روايته القادمة ومسرحها مدينة لشبونة - لأنه يفخر بها لروايته القادمة - فما كان من ساراماغو إلا أن أصدر روايته (حصار لشبونة)، فكان أن فقد بارونويكو عقله، وبطريقة ليعترض بها على ساراماغو، حضر أمام بيته متنكراً بملابس سانتور روماني. كان يحمل يافطة يشير فيها إلى سعادته أن يتحول لشخصية من لحم ودم بما يفكر فيه ساراماغو لروايته القادمة. لقد خطرت على ذهن بارانوكيو فكرة عن سقوط الإمبراطورية الرومانية، وكان متأكداً أن ساراماغو سيسرق منه الفكرة وسيكتب عن عالم الإمبراطورية الرومانية المحتضرة.

لقد ارتدى ملابس سانتور روماني ليؤكد للجميع بأنه على معرفة مسبقة بالرواية السرية التي يكتبها ساراماغو.

- إذا كان لا يدعني أكتب - قلت ذلك لصحافيين اهتموا بالقضية - فعلى الأقل سيدخلني كشخصية حية في روايته القادمة.

«لكنهم حملوني إلى المصحح - يقول بارونويكو لرامون روس - ماذا أفعل لهم، لا يصدقونني، يصدقون ساراماغو لأنه أهم مني. ماذا نفعل للحياة».

بارونويكو يحكي هذا، والحكاية تتقدم حتى نهايتها. تعتم الدنيا، يخبرنا الراوي. يتحدث عن ليل فريد، مدهش. والقمر يطل على حدائق كاسا دي ساودي إلى درجة أنك تطاله بيدك. الراوي يتمعن القمر ويشعل سيجارته. يحمل الممرضون بارونويكو داخل المصحح. يسمع نباح كلب من بعيد، خارج كاسا دي ساودي، والراوي دون أي حسابان - أو هذا ما يبدو لي - يتذكر قصة ملك إسبانيا الذي مات وهو ينيح على القمر.

بارونويكو في حكايته إنما يكشف عن حالة من داء بارتلبي. وهي نفسها التي يعاني منها ساراماغو.

«لست سيئ الطوية - يختم بارونويكو - إذ أشعر بسعادة عارمة عندما أرى ساراماغو، بعد أن منحوه جائزة نوبل وأكثر من 14 شهادة دكتوراه فخرية وما ينتظره الكثير. بانشغاله التام، لم يكتب أي شيء، لقد أعلن رفضه للأدب، لم يعد قادراً على الكتابة. أشعر بالراحة، فعلى الأقل تمت معاقبته وتم تنفيذ حكم العدالة».

الحنين لكتابة الـ «لا»، تتمظهر بشكل تام في أقداح الشاي، بجوار الضوء، في بيت ألبارو بومبو في مدريد.

من الممكن قراءتها في الإهداء في كتابه تربيع الدائرة: «إلى أرنستو كالابويج بذكرى الألف ونيف من الهولنديين الذين كتبناهم وأعدنا كتابتهم ورمينا بها كلها إلى سلة النفايات، واليوم مع هذا الهواء المشجع من قنعة أبدية، في هذا المساء الشتوي المفاجئ في منتصف شهر تموز في مدريد، يبرز في أقداح الشاي بالقرب من الضوء».

فجأة، الحنين لكتابة الـ «لا» برزت في هيئة دموع كريستالية لمصباح سقف الأستديو، حيني ساعدني على رؤية ما ينعكس فيها من صورة للكاتب الأخير، ذلك الذي تلاشى - لأنه عاجلاً أم آجلاً سيحصل ذلك - دون أن يستطيع أي واحد من مشاهدته، غموض الأدب الصغير. بطبيعة الحال، هذا الكاتب، يعجبه أم لا، سيكون من ضمن كتاب الـ «لا». اعتقدت أنني رأيت للحظات. منقاداً بنجم حيني الخالص، لمحته يستمع لخرس هذه الكلمة - الأخيرة من بينها - والتي ستموت معه إلى الأبد.

هذا الصباح وصلتني أخبار السيد باتولي، رئيسي في العمل. وداعاً للمكتب، لقد تم الاستغناء عني.

في المساء، حاولت تقليد ستانداال عندما خصص وقته لقراءة القانون المدني لكي يقوم بتحسين أسلوبه الأدبي.

في الليل، قررت أن أمنح نفسي بعض الهدنة، المفيدة لي بعد اعتكافي طوال الأزمنة الماضية. فكرت قليلاً بالحياة العادية والتي من الممكن أن تشعرني أنني بخير. حملت معي حتى مطعم سينا في شارع مونترانير يوميات ويتولد غومبرويز (Gombrowicz). ما إن دخلت حتى أخبرت النادلة بأنه إذا ما سألت عني بالهاتف المدعو (تقريباً وات) فقولوا له إنني غير موجود.

بينما كنت أنتظر الصحن الأول، تذوقت بعض المقاطع من يوميات غومبرويز، الذي كنت أعرفها من قبل. من بينها قرأت ما أضحكه من قراءته ليوميات ليون بلوي (Leon Bloy) عندما دوّن هذا أنه في فجر يوم ما استيقظ على صوت صراخ قادم من الجحيم «كنت متيقناً - يقول بولي - بأنها صرخة روح محبوسة، فأقعيت على ركبتني ورحت في صلاة عميقة». يرى غومبرويز بأن ما يذكره بلوي يبدو له سخيلاً. بل إنه يراه أكثر سخيفاً فيما يكتبه هذا فيما بعد: «الآن عرفت لمن تعود تلك الروح. لقد أعلنت الصحافة عن موت ألفريد جيرري، في الساعة نفسها تماماً وفي وقت سماعي للصرخة نفسه..».

وينتهي غومبرويز من سخافات بلوي عندما يكتشف حماقة أخرى يدونها في المقطع التالي: «ولكي يكتمل المشهد السخيف - يعلق غومبرويز - ولكي يثار من الرب، فإن جيرى يطلب عوداً ويدخله في فمه ويموت..».

كنت أقرأ عندما جلبوا لي الصحن الأول، ما إن تركت الكتاب حتى وقع نظري على زبون سخيف كان في تلك اللحظة يدس عوداً ما بين أسنانه. انزعجت كثيراً، ولكني بالوقت نفسه راقبت مجموعة من النساء كن يتعشين إلى جانبي وكن يدخلن قطع اللحم المدماة في أفواههن المشرعة كما لو أن كل ذلك كان نوعاً من التضحية من جانبهن. يا للرعب. ما حصل وكأني كنت أراقب الرجال وقد أصبحوا شفافين تماماً كأنهم لا يرتدون سراويلهم وكان أن سمحوا للنساء بأن تمتد أيديهن ويشرعن بأكل أعضائهم المقرفة.

لم يعجبني كل ذلك، طلبت الحساب وأخبرتهم أنني لا أستطيع انتظار الطبق الثاني لأنني تذكرت بأنني على موعد مع السيد (تقريباً وات). دفعت المبلغ وخرجت إلى الشارع، ما إن عدت للبيت، تذكرت لبعض الوقت بأن سخريتي في أحيان كثيرة شبيهة بالمناخ، حارة في الأماسي وباردة في الليل.

في العديد من الحكايات نتقابل وإحدى الشخصيات، التي لسبب ما، نشعر بكونها معبأة بزيادة، ولا نعرف السبب بكل ذلك، مما يجعلنا نعاملها بتصلب. الآن عليّ الاعتراف بأن في كل ملاحظاتي عن كتاب الـ «لا»، لم أشعر بالقرف التام من إحدى الشخصيات أبداً، ولكنني لا بدّ من ذكر اسم معين يصيبني بالتعطل، وحتى أستطيع شرح الأسباب لذلك، لا بدّ من ذكر اسمه. وها أنا أقوله لكم (إنه ويتشتانين). ربما كان كل ذلك هو بسبب جملة الشهيرة تلك، ولكن ذلك ليس كافياً، لذا عليّ البحث عن أسباب مقنعة - على الأقل بالنسبة لي - .

لا أثق بالأشخاص الذين يتفق كل العالم بكونهم عباقرة، بل أكثر من ذلك، كما عليه الحال عند ويتشتانين، فجملة الشهيرة التي اعتبره فيها الآخرون عبقرياً، لا تبدو لي بالمرة جملة عبقرية.

«الذي لا يستطيع الكلام، فليخرس» قال ويتشتانين. من الطبيعي أن تكون هذه الجملة من أوائل الجمل في سجل شرف تاريخ الـ «لا»، ولكنني أراها سخيفة سخفاً لا يمكن فيها الرضوخ وذكرها هنا. لأنه، وكما يقول موريس بلانشوت: «مغزى عبارة ويتشتانين الشهير والمحطم يتطلب منا الصمت قبل الكلام، ولكن كيف نصمت إن لم نتكلم؟ هذا مع التأكيد على معرفة مغزى الكلام الذي نقوله كي يوجب خرسنا. بأي كلمات ومن أي صنف؟» لو يعرف بلانشوت الإسبانية لدلته بدون رحلة إضافية على الكلمة المناسبة تماماً: (ترهات!)

من جانب آخر، وقبل أن يضع ويتنشتاين قانونه الصارم، كان قد تكلم، تكلم قليلاً، باقتضاب، ولكنه تكلم. لقد أراد عبر كتابه الشبهي الذي كان يرغب بكتابته، أن يلغي كل الكتب الأخرى. إن كتابه المعني أراد به أن يشطب كل الكتب الأخرى، ولكنه كتاب مستحيل أن يكتب أو أن يحقق هدفه، والدليل على أنه هناك الملايين من الكتب ولم نتوصل بعد للحقيقة المنشودة من قبل ويتنشتاين ومن كتابه المحتمل، الشبهي. شيء آخر، لو كان قد تحقق حلمه، فلم يعد علينا سوى أن ننكس رؤوسنا لحكمه، إذ لا مجال لاختيار آخر غير كتابه. لو خيرت أن يكون في العالم كتاب وحيد، لفضلت أن يكتبه رولفو - وحمداً للرب على قواي العقلية - على أن يكتبه ويتنشتاين.

أعترف أنني أشعر بضعف خاص تجاه كتاب مدهش كتبه، قبل أربعين عاماً، مارسيل مارنيير (Marcel Marniere)، وهو الكتاب الوحيد الذي كتبه وله عنوان غريب - لا أعرف لماذا عنونه هكذا - وهو الجحيم العاطر.

بخطوة أولى مسمومة، يخدع مارنيير كل العالم منذ البداية. أول خديعة تكمن في الجملة الأولى للكتاب عندما يخبرنا بأنه لا يعرف كيف يتدبّر العمل - لأنه في الحقيقة يعرف كيف يتدبّر العمل - مما يجبره على أن يتدبّر الكتابة بالتعريف بنفسه (يتباني ضحك بلا حد عندما أفكر أنه ما يزال هناك من لا يعرف حتى الآن من هو مارسيل مارنيير، لأن كل العالم على وفاق بأن ذلك غير دقيق، فهو في جملته الأولى يشير إلى أنه أحد أعضاء مشغل الطاقة الأدبي، الحركة التي ينتمي لها وآخرون مثل بيرك، كينوي وكالفينو).

«بما أنني لا أعرف كيف أبتدئ، أقول إن اسمي هو مارسيل مارنيير وأنتمي للمشغل الأدبي، أشعر الآن بالراحة العميقة التي تؤهلني كي أمضي حتى الجملة الثانية، وهي ليست أكثر صعوبة من الأولى، فرعايتها يتطلب القليل». الخديعة الأولى، خديعة ثلاثية، وهي كما أقول، ليس صحيحاً أنه لا يعرف من هو ولا أنه لا يعرف بانتمائه للمشغل الأدبي، يضاف لذلك فاسمه الحقيقي ليس مارسيل مارنيير.

بعد هذه الخديعة الثلاثية، تتقاطر الخدع، واحدة في كل فصل. مارسيل مارنيير يلعب بمسألة أدب الرفض ليتحول بوصفه مفككاً لأسطورة الكتابة.

في الفصل الأول مثلاً، ينزع إلى جهة التواصل غير الفعلي ولا يفضل الكتابة. في الفصل الثاني، يعتبر نفسه تلميذاً متأثراً جداً بوتنشتاين ليهاجم اللغة ولا يقيم وزناً للكلمات. في الفصل الثالث، يعتبر الصمت قيمة عليا. في الفصل الرابع، يمدح الحياة، معتبراً إياها فوق الأدب المسكين. في الفصل الخامس، يدافع عن النظرية التي تقول بأن كلمة (لا) هي الموجه الحقيقي لرحلة الشعر وأنا الكلمة الوحيدة التي تستحق كل احترامه.

لكن فجأة وفي الفصل السادس، عندما اعتقدنا بأنه يرغب بالقضاء على الأدب كلياً، يتباكى أمامنا ويعترف - بطريقة مخجلة - بأن ما حلم به دائماً هو أن يكتب عملاً مسرحياً بلا توقف، حيث يعرض فيه كل قابلياته الأدبية.

«وبما أن كل هذا مستحيل - يخبرنا - بسبب من افتقادي للموهبة، فإنني لن أستطيع كتابة العمل المسرحي المرجو. فهذا أنا أضع أمامك قطعة مسرحية قصيرة من مسرح العبث، مسرحية قصيرة جداً لم أكتب فيها أية كلمة ولا كلمة واحدة (من ضمنها كل ذلك الذي قرأه القارئ قبل حين). لتقديم هذا العمل من الضروري تواجد ممثلين، واحد بدور (لا) والآخر بدور (نعم). ستكون أمنية كبرى بالنسبة لي أن تعرض على مسرح باريس يوماً ما، كما عليه مسرحية يونسكو (المغنية الصلعاء) التي تعرض منذ الأبد، ليلة بعد أخرى».

العمل المسرحي القصير - يعرفها الساخر مارنيير بكونها مشهداً مسرحياً هزلياً قصيراً - لا يتعدى الأربع دقائق، وهو عبارة عن حوارية بين شخصين. الـ «لا» يمثلها ريفردي والـ «نعم» يمثلها سيوران. هناك تداخل ما بين الاثنين في مقطع واحد. ما إن ينتهي العرض، يتم وداع الجميع بالقول إنه كذلك - كالأدب لا يمكن تصديق أية كلمة فيه - يشعر بأنه مهدد بالخراب والموت.

الحوارية ما بين الـ «لا» والـ «نعم» هي التالية:

لا: لقد قيل كل شيء - كل ما هو مهم وبسيط من القول - في عصور

لاحقة عندما كان البشر يفكرون ويموتون. لقد قيل كل شيء مما هو عميق في العلاقات وما هو واسع وعريض في الوقت نفسه. أما اليوم، فلم يعد بحوزتنا غير التكرار. بقيت لنا وحسب تفاصيل مصغرة غير مكتشفة. لم يبق للبشر اليوم سوى المهمة الأقل لمعاناً، وهي ملء الثقوب بصخب من التفاصيل.

نعم: أجل لقد قيل كل شيء، ولا مجال لقول آخر، أعرفه وأشعر به. ولكن ما أحسه بصورة أقل هو أن تتحول اللغة إلى تمثال غريب، مضطرب لا يمكن التعويل عليه. لقد أنقذت الكلمات أخيراً، لأنها قد قضت نجبتها. المرة الأولى التي قرأت فيها عمل مارنيير، كان رد فعلي وأنا أنتهي منه، هو التفكير، وما أزال أفكر حتى اليوم بأن (الجحيم العاطر) بطابعها الاستعراضي، هي بمثابة دون كيخوته آداب الـ «لا».

في مجرة مسرح الـ «لا»، بضوئه المسلط، يبرز عمل مشابه لمسرح مارنيير، وهي مسرحية (اللا)، العمل الأخير للمسرحي الكوبي الكبير برخيليو بنيرا (Virgilio Piñera).

(الـ «لا») عمل غريب جداً وهو إلى وقت قريب لم ينشر بكتاب - أصدرته دار نشر بويلتا المكسيكية - وفيه يقدم لنا بنيرا خطيبين يقران أن (لا) يتزوجا إطلاقاً.

في هذا العمل لا يفارق بنيرا أسلوبه المعتاد بالمزج ما بين الوجودي والتراجيدي عبر حكاية ساخرة وغريبة. عبر المسرحية حتى الختام يتلاعب بنيرا بأسلوبه التهكمي على مفردة (نعم أريد الزواج) في الزيجات المسيحية، بشكل يجعل منها عصب الاختلاف والذنب كذلك.

بطلا مسرحية بنيرا ينطقان بـ (لا) لأنهما ببساطة لا يوافقان على المفردة المتداولة في الزيجات بقول (نعم) المعتادة. أميليا ويشتته يمارسان رفضاً لا معنى له، ولكنه على أية حال بالنسبة لوضعهما، متمسكان به، لسبب بسيط هو أنه الشيء الوحيد الذي يسيطران عليه بحياتيهما. إن رفضهما للـ «نعم» متمثلة بسلطة الأبوين وحشد الرجال والنساء المرافقين لهما. إن انزعاج العائلة وعدم فهمها لكل هذا الرفض يؤدي بالنهاية لتدخل الشرطة، التي تفتح محضراً للتحقيق بالوقائع، وبعد أن ينتهي التحقيق يتم إعلان الخطيبين مذنبين لأنهما يرفضان الزواج. في النهاية يقررون العقاب الواجب على الخطيبين، وهنا تبرز نهاية مذهشة

جديرة بالعوالم الكافكوية. إنه تحضير لانفجار الـ «لا» بشكل شلال
منحدر:

رجل: قول لا اليوم يعد شيئاً سهلاً. لنرَ بعد شهر من ذلك (وقفة).
إضافة لذلك وكوسيلة مراقبة سنضعف الحراسة والزيارات المبرمجة.
بل لن نترككما لوحدكما في الليل، ومن المحتمل، وهذا يعتمد عليكم،
سنقيم نهائياً في البيت.

الخطيان، إزاء هذه الكلمات، يقرران الاختباء.

– ما رأيك باللعبة؟ يسأل بيثته خطيبته آميليا.

– حتى الآن بشكل ممتاز. تجيبه هي.

يقرران الاختباء في المطبخ، يجلسان على الأرض، متعانقين ويفتحان
صنبور الغاز. وليزوجاهما لو يستطيعون!

لقد اشتغلت جيداً، من الممكن أن أكون ممتناً مما عملت. أترك القلم لأن الليل قد قدم. أحلام الشفق، زوجتي وأولادي في الغرفة المجاورة، ممثلون بالحياة - صحتي جيدة وعندي ما يكفي من نقود - إلهي كم أنا تعيس!

لكن ما هذا الذي أقوله؟ لست تعيساً ولم أترك القلم بعد، ليس لي امرأة ولا أولاد ولا حتى غرفة مجاورة، ليس عندي ما يكفي من النقود، ولم يقدم بعد الليل.

كاتبني دريان.

لا بدّ أنه قد شعر بنفسه مجبراً على إجابتي بعد أن أرسلت له ألف فرنك، طالباً منه أن يبذل جهداً أكبر وأن يوافيني بوثائق تساعدني على إتمام ملاحظاتي عن كتاب الـ «لا». أن يجبر على الكتابة لي لا يمنحه الحق بأن يفعله بهذه الطريقة السيئة.

زميلي المعتر - يقول لي في الرسالة - أشكرك على الألف فرنك التي أرسلتها لي، ولكنني مجبر هنا على أن أطلب منك إرسال ألف أخرى، لأنني وبسبب ما طلبت مني - حدث لي ذلك قبل لحظات - من تصوير لوثائق اعتقدت أنها تهكم وأرسلها لك بطيب خاطر، أو شككت أن أحرق أصابعي.

في المقام الأول أرسل لك جملاً قالها فرانز كافكا (Franz Kafka) في كتاب حوارات أجراه معه غوستاف جانوش. كما سترى، فجمل كافكا تحذر من أن من غير النافع بمكان عملية التنقيب في داء بارتليبي هذا. لا تعتقد أنني أريد أن أحبظك بإرسالتي لكلمات كافكا، لأنني لو أردت فعلاً لأرسلت لك غيرها وهي التي يقول فيها: الكاتب الذي لا يكتب هو وحش يدعو للجنون.

أرسل لك أيضاً ردّ الفعل العنيف لجوليان غراك (Gulien Gracq) إزاء مارغوبا بأن يجعلوا من صمت رامبو كأسطورة. هذه الملاحظات التي أخرج

بها بالضد من كل أولئك الذين رغبوا بعمل ضجة إزاء هذه الملاحظات التي تمر بلا نجاح، وأعتقد أن هذا يهكم لطالما تشتغل على المعضلة نفسها التي ترمي بقلب الحدث. لا شك أن ملاحظتك تسعى للجعل من موضوع الصمت في الكتابة أسطورة وهذا ما يحذر منه العظيم غراك.

أرسل لك بعض الملاحظات لشوبنهاور (Schopenhauer)، لكنني لن أقول لك كيف ولماذا لها علاقة بغرور ملاحظتك الكتابية. لنز إن كنت قادراً على معرفة كيف أن شوبنهاور في هذه الجمل وليس غيرها ما يشير لموضوعتك. أعتقد أنه أي قارئ عادي يستطيع التمعن في كلمات شوبنهاور يستطيع معرفة الانزعاج المتأتي من الثقافة في هذه الجمل كما في غيرها الكثير.

بعد شوبنهاور، يأتي نص لمفلل يبدو وكأنه كتب خصيصاً لهذه الملاحظات، في الحقيقة فإنه ينطبق تماماً كقفاز حرير في اليد عن موضوعة كتاب الـ «لا». إذا كنت في رسالة سابقة قد أرسلت لك نصاً لبيرك، فهذه المرة أرسل لك نص هرمان لمفلل ليرحك بشكل مزدوج، وهو ما تستحقه، إضافة إلى أنه سيكون هبة لما تكون قد أقدمت على فهمه بعمق من كلمات شوبنهاور.

بعد الوقفة المتأنية، سيصل كارلو أميليو غادا (Carlo Emilio Gadda)، وستعرف لماذا في الحال. وأخيراً لأنهي دفعة الوثائق المرسله من طرفي بسخاء، أضمنها قصيدة لديرک والكوت، حيث يدعوك فيها بمحبة لأن تفهم بأنه من الإحالة تقليد أو حجب الأعمال الكبرى، وأن من الأفضل لو استطعت عمله هو حجب نفسك.

صديقك

دريان

إن جمل كافكا لجانوش هي أفضل ما وصلني حتى الآن عن طريق دريان، ففيها يتحدث عما يلاقيني كلما تقدمت أكثر بالبحث العقيم في مركز متاهة الـ «لا»: «عندما يتحرك البشر أكثر، يخطئون أكثر بالوصول إلى الهدف. يصرفون طاقتهم عبثاً. يفكرون بأن يمشوا، لكنهم في الواقع يمشون - بدون تقدم - باتجاه الفراغ هذا هو كل شيء».

يظهر لي أن هذه الجمل تتحدث عما أمر به في إبحاري بغير هدى في هذا الدفتر، خائضاً بحور هذا الداء البارئ للعين: موضوع متاهي يفتر لمركز، هناك العشرات من الكتاب كصيغ تامة لهجر الكتابة، لكن لا وجود لوحدة تجمعهم ولا بالطبع البحث عن جملة سهلة لخلق هذا السراب الذي يجعلني أشعر بأنني قد وصلت قاع الحقيقة والتي يختبئ خلفها كل مساوئ المرض، مرض الرفض السلبي الذي يشل أفضل العقول. أعلم وحسب أنني للتعبير عن هذه المأساة إنما أبحر عبر المقاطع المجترأة واللقى التي أعثر عليها مصادفة أو في الذكريات المنبثقة من الكتب، من الحياة ومن النصوص أو من جمل مستلة بسهولة لا تعمل أكثر من توسيع متاهتي التي بلا مركز.

أعيش كمنقب. ما إن أقرب أكثر في بحثي عن مركز المتاهة، حتى أجدني أبعد بكثير. أنا مثل ذلك في (المستعمرة الجنائية) حيث لا يفهم في التصاميم التي يعرضها عليه المسؤول: «إنها رائعة، ولكنني لا أستطيع حزرها».

أنا مثل منقّب وبخلي هو صومعتي، شبيه بمونسيور تيست، أشعر أنني
لست أهلاً بالروايات ولا المشاهد الكبرى، لا الغضب ولا الغرام ولا
اللحظات التراجيدية، أنا بعيد عن أن أثير نفسي: «تصلني مثل انفجارات
بائسة، حالات بدائية تعكر كل رشد، والتي فيها يتضاءل الكائن حتى درجة
الغباء».

أنا مثل منقّب يمضي حتى الفراغ. هذا هو كل شيء.

لقد اعترض جولين غراك في يومه، بمناسبة تكريم رامبو، على الصفحات والصفحات الكثيرة التي كتبت لتحويل صمت الشاعر إلى أسطورة. لقد ذكر غراك بأنه في أزمنة أخرى التصويت بالصمت كان مسموحاً به بل يمر دون أية إشارة. وذكر أيضاً أنه من المعتاد على رجال البلاط ورجال الدين والفنانين مغادرة القرن ليموتوا بصمت في الدير أو في محل إقامتهم في الأرياف.

يعتقد دريان بأن كلمات غراك قد داست في قلب ملاحظاتي، لكنه مخطئ تماماً. أن يحسب بأن أسطورة الصمت تفقد وزن وعمق ما أبحث فيه، بل العكس تسمح لي أن أشعر بالسعادة وأنا مستمر بتدوين ملاحظاتي عنهم. هكذا أزيح عن كاهلي الهلع الذي يصيبني أحياناً مفكراً بالفشل في بحثي.

من طرف آخر، أنا أول الذين نزعوا عن رامبو صفة القداسة. لا يمكنني أن أنسى أنه قد قال «أدخن وأشرب الخمر القوية كالحديد المصهور» (لقطة جميلة لحركة شعرية)، وهو نفسه الذي سيعود ليقول من إثيوبيا: «أشرب المياه فقط، ما يساوي خمسة عشر فرنكاً في الشهر، كل شيء غالي. لا أدخن أبداً».

الأجزاء التي أرسلها لي دريان والتي تعود لشوبنهاور يقول فيها: إن المختصين لا يمكن لهم أن يكونوا بمثابة مبدعين من الطراز الأول. أفهم من ذلك أن دريان يعتقد أنني أعتبر نفسي مختصاً ببارتليبي ويحاول أن ينسف معنوياتي: «إن المبدعين من الطراز الأول - يكتب شوبنهاور - لا يمكن لهم أن يكونوا مختصين. الوجود برمته يوفر لهم معضلة لحلها، ولكل واحد يقدم الإنسانية، بصيغة أو بأخرى، كما يقدم لهم آفاقاً جديدة. يستحق وحسب لقب عبقري هو ذلك الذي يحمل كل ما هو عملاق وجوهري وعام في موضوع أبحاثه، وليس ذلك الذي يمضي حياته بتفسير العلاقات الخاصة ما بين الأشياء».

حسن، من يخشى شوبنهاور؟ ومن قال إنني أرغب التخصص بداء بارتليبي؟ لهذا بالنسبة لي فمقطع شوبنهاور لا يطالني. بل أكثر من هذا، أنا على وفاق تام معه. لا أملك شيئاً من صفة متخصص، بل أنا منقلب في الآثار البارتليبية.

بالنسبة للجزء الثاني الذي أرسله لي دريان، أوافق المفكر على ما يقوله. ذلك أنه يمنحني التفكير بأن الحديث عن الطرف الآخر المناقض لداء بارتليبي، ليس معناه بالضرورة التقليل من أهميته. وهو المرض الذي أرى أن شوبنهاور واقع تحت طائلته لأنه متخصص رائع. هذا المرض الذي يعنيه يتأتى من الكتب السيئة، تلك الكتب المروعة التي اجتاحت كل العصور: «الكتب السيئة سم فكري يحطم الروح. ولأن أغلبية البشر،

بدلاً من أن يقرأوا أفضل ما أنتجته العصور المختلفة، يحرصون اهتمامهم بقراءة آخر المستجدات. الكتاب يحرصون في الدائرة الضيقة للأفكار، في دورانها، والجمهور يغطس أكثر في الطين».

حصل كما لو أنني تحدثت مع ملفل وطلبت منه نصاً عن أولئك الناطقين بال«لا». كتاب ال«لا».

لا علم لي بهذا النص، وهي رسالة من ملفل لصديقه هاوثورن. تبدو حقاً وكأنها كتبت من أجل هذه الملاحظات: «شيء رائع هذه ال«لا»، لأنها مركز فارغ، لكنها دائماً منتجة. لروح تنطق بال«لا» بكل رعوها وبروقها، حتى الشيطان نفسه لا يستطيع أن يرغمهم على قول نعم. لأن كل البشر الذين يقولون نعم، يكذبون، بينما الذين يقولون لا، يجدون أنفسهم بشرط سعادة المسافرين الحكماء نفسه عبر أوروبا. يعبرون حدود الأبدية دون أن يكون بحوزتهم غير حقيقية واحدة، وهي الأنا. بينما على العكس منهم، كل هؤلاء الحثالة التي تنطق بـ«نعم»، إذ يسافرون رفقة حقائب مكدسة، واللعن عليهم، لا يستطيعون أبداً الوصول حتى الجمارك».

كان كالمو أميليو غادا Calo Amilio Gad بيتدي رواياته مبكراً ولكنها سرعان ما تتوسع وتخرج من بين يديه، من كل أطرافها، حتى تتحول إلى حكايات أزرية، مما يحمله على قرار لا رجعة فيه - وهو الذي كان ملكاً للقصة التي لا تنتهي أبداً - أن يتوقف عن كتابتها، وبالتالي يسقط في صمت أدبي عميق لم يكن راغباً به البتة.

هذا ما أسميه أنا بدءاً بارتلبي بالمقلوب. كتاب عديدون ابتكروا (عم ثليرينو) الخاص بهم، وبكل الوسائل الممكنة ليبرروا صمتهم، أما حالة كالمو أميليو غادا فهي العكس تماماً من كل أولئك، ذلك أنه طوال حياته كان يعمل وبحماس متنام على ما وصفه إيتالو كالفينو بـ «فن التعدد»، أي فن كتابة القصص التي لا تنتهي أبداً. هذه الحكاية الأبدية التي اكتشفها لورنس ستيرن (Laurence Sterne) في روايته (ترستام شاندي) حيث يخبرنا في إحدى الحكايات أن الكاتب لا يستطيع قيادة قصته مثل بغال يقود بغلته - بخط مستقيم وإلى الأمام دائماً - ذلك أنه لو كان إنساناً بقليل من الروحية سيتقابل مجبراً، خلال رحلته، أن يتحول أكثر من خمسين مرة عن الخط المستقيم، ليجتمع إلى هذه أو تلك المجموعة، وبلا أية طريقة يمكنه تجنب: «أن يعرضوا عليه رؤى واقتراحات تثير انتباهه بشكل أبدي، وسيكون من المستحيل أن لا يتوقف لينظرها، وكأنه يحلق، عليه أيضاً مختلف الاحتمالات:

حكايات للتوفيق بينها

حوادث للتدوين

كتابات لفك رموزها

قصص لشبكها

تقاليد للبحث فيها

وشخصيات لزيارتها».

بالمجموع، يقول ترسترام، هي القصة التي لا تنتهي أبداً «من طرفي
أؤكد لكم أنني أمضي فيها منذ ستة أسابيع، أمضي بكل سرعة ممكنة، ولم
تولد حتى الآن».

كالو ليفي، عن رواية ترستان شاندي اللانهائية، يقول إن الساعة هي
الرمز الأول في هذا الكتاب، إذ تحت تأثيرها يتكون بطل رواية ستيرن،
ويضيف: «ترسترام شاندي لا يريد أن يولد، لأنه لا يريد أن يموت. كل
الوسائل، كل الأسلحة مناسبة، وكلها مناسبة لإنقاذه من الموت ومن
الزمن. إذا كان الخط المستقيم هو الأقصر ما بين نقطتين ختاميتين ولا
يمكن الحياد عنهما، فإن الاستطادات تطالها وتتعقد، تتشابك وتتداخل،
وسرعان ما تفقد آثارها الأصلية، وربما لا يعثر علينا الموت. الزمن يخطئ
مساره، ونستطيع البقاء مختبئين في الملاجئ المتنقلة».

لقد كان غادا كاتب (لا) بالرغم منه: «كل شيء مزيف، لا وجود لأحد،
لا وجود لشيء». يقول بيكيت.

وفي الأقصى الآخر للرؤية القصوى نجد أن غادا قد تأكد من أن العدم
هو بذاته مزيف، وتأكد أيضاً من قوله إن هناك كثيراً - كثيراً جداً - في هذا
العالم ليسوا بمزيفين وكلهم حقيقيون، مما يقوده إلى يأس قاتل برغبته
بالوصول حتى عالم رحب، أن يعرفه كله وأن يصفه كله.

لو كانت الكتابة عن غادا - كاتب الضد من ال «لا» - تعرف بأنها
الجهد ما بين الكمال المنطقي والغموض العالمي كمكونات أساسية
لطريقته بروايته ككل، في الأعوام نفسها كان هناك كاتب آخر، مندساً أيضاً
مثل غادا، وهو روبرت موسيل، حاول في (الرجل بلا ملامح) أن يعبر

عن قلق غادا نفسه، لكن في تعابير مختلفة تماماً، بنثر مشذب، تهكمي، ومعتنى به بشكل رائع.

على أية حال هناك نقطة مشتركة ما بين خروجات غادا وموسيل: كان على الاثنين أن يهجرا كتبهما لأنها أصبحت لهما لانهائية، ورأى الاثنان أنهما مجبران - دون رغبة منهما - على وضع نهاية لروايتيهما - واقعين تحت تأثير وعكة بارتلبي، تحت هذا النوع من الصمت المقيت، هذا النوع من الصمت الذي، لنقوله ما دمنا فيه، على الرغم من الفارق التام بين الحاليتين - والذي سأقع فيه أنا أيضاً عاجلاً أم آجلاً، يعجبني أم لا - إذ سيكون بلا فهم من طرفي، التجاهل بأن هذه الملاحظات التي أدون تبدو في كل مرة أشبه بمساحات موندريان المليئة بالمربعات، والتي تمنح المتفرج فكرة سرقة اللوحة والبحث بالطبع عن تأطير الأبدية، وهي كما أرى بأنني سأفعله وسيجبرني على - أستحق علامة واحدة - المضي بكسوفي الخاص. عندما يحدث هذا، سيكون حسناً من القارئ أن يعمل على تخيل تجعيدة سوداء أفقية بين حاجبي غضبي، وهي التجعيدة نفسها تحديداً تلك التي تظهر في الحبكة المعقدة والمفاجئة لرواية (ميرولانو) رواية غادا العظيمة: «التجعيدة السوداء الأفقية نفسها ما بين حاجبي الغضب، في وجه الفتاة الأبيض، أوقفته، أدخلته في التفكير: أن يتخاذل أو شيء من هذا».

في (بركان) عمل ديرك والكوت Walcott يرى جذوة سيجارة ويرى أيضاً جذوة البركان. في صفحات رواية جوزيف كونراد، يخبرنا بأنه يستطيع ترك الكتابة. إذا ما قرر يوماً أن يحقق ذلك، لا شك أنه سيكون له مكانة متميزة في أي تاريخ يتحدث عن كتاب الـ «لا»، هذه الجمعية اللاتطوعية.

أبيات والكوت الشعرية والتي أرسلها دريان تحتوي ما يشبه شيئاً عائلياً مشتركاً من تلك التي يقول فيها خايمه خل دي بيدما، إنه في النهاية، الشيء الطبيعي هي القراءة:

أحدهم يستطيع ترك الكتابة
إزاء إشارات الاحتراق البطيئة
إذ إن الشيء الكبير
هو أن تكون قارئاً مثالياً
متفكراً، شرهاً ومحباً للأعمال الكبرى
أكبر ممن يحاول
تكرارها أو حجبها
أو تحويلها هكذا إلى أفضل قارئ في العالم.

نمت البارحة مطبقاً طريقة شبيهة بعد النعاس، لكنها أكثر نفعاً. بدأت بتذكر، مرة أخرى، ذلك الذي يقوله ويتنشتاين «إن كل ما يمكن التفكير به، يمكن التفكير به بوضوح، وكل ما يمكن قوله يمكن قوله بوضوح تام، لكن ليس كل ما يمكن التفكير به يمكن قوله».

لا داعي لأقول بأن هذه الجملة أفلقتني كثيراً بحيث لم أتأخر بالنوم، ووجدت نفسي في مناخ كافكوي، في ممر طويل، أبوابه المصنوعة كيفما اتفق تقود إلى أقسام مختلفة من الطابق نفسه. على الرغم من أن الضوء لا يصل مباشرة، لم يكن معتماً بالمرة، لأنه كانت هناك أقسام أخرى باتجاه الممر، بدلاً من جدران متشابكة من الألواح الخشبية المتعاشقة بشكل مبسط، والتي بلا شك تصل حتى السقف، حيث يدخل بعض الضوء الذي يسمح كذلك برؤية عدة موظفين يكتبون فوق مكاتبهم أو يقفون بالقرب من مشبك النافذة، ليراقبوا من بين المشبكات، البشر المتجولين في الممر. هؤلاء البشر لم يكونوا حشوداً، بل كانوا عبارة عن ثلاثة أشخاص، كان لدي انطباع بأنني أعرفهم جيداً.

أرهفت السمع وتنصت لحديثهم بدقة، سمعتهم يقولون إن رامبو قد تعب جداً من الإتجار بالعبيد وأنه يمنح كل ما لديه لكي يستطيع العودة إلى الشعر. كان ويتنشتاين مشمئزاً جداً من عمله المتواضع كمرضى في المستشفى. كان دوشامب يشكو بأنه لا يستطيع الرسم ولعب الشطرنج كل الأيام. كان الثلاثة يتوجعون بألم عندما دخل غومبريز الذي كان يبدو

أكبر من الثلاثة بكثير، وقال لهم إن الوحيد الذي عليه أن يندم من شيء هو دوشامب، لأنه رغم كل شيء قد ترك خلفه أمراً وحشياً - هو الرسم - ليس من الواجب وحسب تركه، بل نسيانه بالمرّة.

- لا أفهم يا أستاذ - سأل رامبو - لماذا دوشامب فقط ليس له الحق بالندم؟

- أعتقد أنني قد أجبت على ذلك - رد غومبريز بكل منطق وكمال - لأنه في الشعر كما في الفلسفة ما يزال هناك العمل الكثير. لكن لا أنت يا رامبو ولا أنت يا ويتنشتاين عليكما فعل شيء، ذلك أنه في الرسم كما في الحياة، لا يمكن عمل أي شيء.

لماذا لا نعترف مرة واحدة وللأبد، بأن الفرشاة أداة غير نافعة؟ إذ إنه كما لو أنك تلجأ لفهم فضاء المتنورين المبعثر بفرشاة أسنان بسيطة. إن كافن هو الفقر بالتعبير بعينه. إن الرسم ليس أكثر من التخلي عن كل ما لا يمكن رسمه.

الشاعر البيرواني أميليو أدولفو ويستفالين Emilio Westphalen، المولود في ليما عام 1911، طور الشعر البيرواني بعقريّة مغيراً بالإرث الشعري الإسباني التقليدي وخلق شعريّة متماسكة من خلال كتابين منشورين في عامي 1933 و1935 أدهشا قراءه وهما: الجزر الغريبة وإلغاء الموت.

بعد بدايته الواعدة، قبع طوال خمسة وأربعين عاماً في صمت أدبي. كتب فيه ليوناردو بالثيا: «الصمت المتولد من الغياب على مدى خمسة وأربعين عاماً، لم ترم به إلى النسيان، فكان أن عاد بمنشورات جديدة، جعلت منه اسماً بامتياز، لقد أطرته شخصياً».

بعد خمسة وأربعين عاماً من الصمت، عاد بشكل خفي إلى الشعر عبر قصائد - مثل قصائد صديقي بينيدا - من بيت واحد أو بيتين شعريين. على مدى هذه الأعوام من الصمت، كل العالم كان يتساءل عن سبب تركه الكتابة، كانوا يسألونه كلما ظهر علناً، لكن ويستفالين ما إن يكون بمواجهة الجمهور حتى يسرع بتغطية وجهه بيده اليسرى، اليسرى الراجعة بأصابعها الطويلة الشبيهة بأصابع عازف بيانو، كان يبدو كما لو أنه يؤامه ما رآه في عالم الأحياء. على مدى هذه الأعوام، ما إن يبرز في مناسبات قليلة، كانوا يسألونه دائماً السؤال نفسه، ذلك السؤال لا غير، السؤال نفسه الذي كانوا يطرحونه في المكسيك على رولفو. دائماً السؤال نفسه، ودائماً على مدى نصف قرن تقريباً، حاجباً وجهه بيده اليسرى، يذكر الإجابة نفسها - لا أعرف إن كانت إجابة غامضة - :

- لست مؤهلاً للإجابة!

أعدت التواصل مع خوان، تحدثت معه قليلاً عبر الهاتف. قال لي إنه يود الاطلاع على ملاحظاتي المدونة عن كتاب الـ «لا». هكذا ذكرها. سيكون قارئ الأول، لا بد أن أمضي معتاداً على فكرة أن أكون مقروءاً، ولا بد أن أستعيد ببطء علاقتي بما أسميه «التشجيع الخارجي» في تلك الحياة التي تبدو لامعة، والتي عندما يرغب الواحد منا بتملكها، تغدو غير مطابقة بشكل خطير.

قليلاً وقبل أن أغلق الخط، سألني خوان سؤالين بقيا دون إجابة، قلت له إنني أفضل الإجابة عليهما كتابة. رغب أن يعرف طبيعة يومياتي وما هو المنظر - لا بد أن يكون واقعياً - المشكل لهذا المجموع من الملاحظات. لا يمكن العثور على مناخ لهذه الملاحظات، مثلما لا يمكن العثور على مناخ عام للأدب، لأنه تحديداً وفي أي نص، يتمثل في الهروب من كل تحديد أساسي، الهروب من كل تأكيد يحققه أو يشيده. مثلما يقول بلانشوت بأن مناخ الأدب لا يكون هنا أبداً، دائماً ما يجب العثور عليه أو ابتكاره. متناسياً وجود قواعد لعب في الأدب، اعمل على هذه الملاحظات بطريقة فوضوية لا أهمية لها، بصيغة تذكر بالإجابة التي قالها مصارع الثيران العظيم بيلمونته عندما سألوه في مقابلة أن يتحدث ولو قليلاً عن طريقته بمصارعة الثيران: «لا أعرف - أجب - أوكد لكم أنني لا أعرف. أنا لا أعلم لي بالقواعد ولا أو من بها. أنا أشعر بكيفية مصارعتي للثيران، ودون أن أركز على قواعد اللعبة، أنجز العملية على طريقي».

من يؤكد على الأدب نفسه، فهو لا يؤكد على شيء.

من يبحث عنه، فقط يبحث عما يهرب، ومن يعثر عليه، سيعثر ما يوجد فحسب هنا، شيء أكثر سوءاً، أكثر مما عليه الأدب. لهذا في النهاية، كل كتاب يتبع الـ «لا» أدب كمناخ لما يريد ويرغب باكتشافه بشغف.

أما الحديث عن المنظر، القول حقيقة بأن كل الكتب لها منظرها الواقعي، فإن لهذه اليوميات ما يحيلنا إلى بونتا دلغادا في جزر آثوريس.

بسبب الضوء الأزرق، الزرقة التي تفصل الحقول عن بعضها البعض، جزر آثوريس تسمى بهذا الاسم الأزرق. النأي هو دون شك سحر بونتا دلغادا، ذلك المكان الغريب الذي اكتشفته يوماً ما في كتاب (الجزر المجهولة) لراؤول برانداو، وفيه المنظر الذي تتوقف عنده، عندما تصل ساعتها، الكلمات الأخيرة. كنت قد اكتشفت المنظر الأزرق الذي يضم الكاتب الأخير والكلمة الأخيرة في العالم، تلك التي ستموت بحميمية فيه:

«هنا تنتهي الكلمات، هنا ينتهي العالم الذي أعرف..».

كنت محظوظاً لأنني لم أتعامل شخصياً مع أي كاتب تقريباً. أعرف بأنهم مغرورون، مساكين، دساسون ونرجسيون، كما لا يمكن التعامل معهم. وإذا كانوا إسباناً فهم إضافة لذلك، حاقدون وجبناء.

يهمني فقط الكتاب المختبئين، احتمالات الوصول والتعرف عليهم ضئيلة جداً. واحد من أولئك المختبئين هو جوليان غراك (Julián Gracq)، غرابة الأمر أنه واحد من أولئك الكتاب الذين تعرفت عليهم شخصياً.

بمناسبة ما، عندما كنت أعمل في باريس، رافقت جيرومي غارسيان (Jerome Garcian) لزيارة الكاتب المختبئ. مضينا لرؤيته في ملجئه الأخير في سانت فلورينت فييل.

جوليان غراك هو الاسم المنتحل الذي يكتب فيه أعماله الكاتب لوي بوير. وبوير هذا كتب عن غراك قائلاً: «له رغبة عدم الظهور، أن لا يزعجه أحد، أي بصريح العبارة أن يُترك هادئاً في زاويته وأن لا يتوقف عنده أحد، ولا بدّ أن ذلك عائد لأصوله الفيندانية».

هذا هو تماماً. قرنان بعد ثورة عام 1793، ما يزال غراك يحمل جينات عائلته وما يزال صامداً في باريس، تماماً كأجداده برفضهم وصاية الجيش. مضينا لنراه، وما إن سلمنا عليه حتى سألنا ما الذي نرغب به ولماذا تعيننا كل هذا العناء «لرؤية رجل عجوز».

في المساء، بعد أن هدأ، تحدث بطراوة وحزن: «مرة أخرى لدي

الإحساس بأنني الأخير على قيد الحياة، لا بدّ أنها خبرة الشيخوخة، يا للرب، العيش عملية مهلكة».

إن أدب وعوالم غراك تعتاش من خيال عوالم بعيدة عن الواقع، تعيش في مناظر داخلية وأحياناً في عوالم ضائعة، في بقاع ماضية، تماماً مثل باريبي آر فيلي، الكاتب الذي يعجبه.

باريبي آر فيلي (Barbey Aurevilly) دائماً ما عاش في ماضي أجداده آل شوانيس: «لقد نسي التاريخ آل شوانيس - يكتب - نسوا تماماً مثل المجد أو حتى العدالة. بينما هؤلاء البانديون، المحاربون يغطون بالنوم بهدوء وكأنهم كائنات أبدية تحت لواء نابليون ويمكنهم الانتظار كل الوقت، بينما لا أحد لآل شوانيس كي يخرجهم من العتمة».

جوليان غراك، أحد سادة البانديين، ترك انطباع السلطة فيه، بحيث تركنا ننتظر لوقت، وهو هناك ممدداً في كرسيه قرب النافذة مراقباً نهر لويرا. النظرة الضائعة تلك، كما لو كانت نظرة لأحد ينتظر شيئاً ما.

جيرومي غارسيان كتب بعد زيارتنا يقول: «ليس النهر هو الذي يؤثر في نظرة غراك فقط، بل هو التاريخ، الأسطورة والمغامرات التي تربي وسطها. من جانب هناك الماضي والقلاع المتهدمة، ومن الجانب الآخر، الأوهام، الفتازيا والقصور المعلقة في الهواء. كله كان يقربه ليشعر برغبة حلولة من جديد».

لقد مضينا حتى هناك لتتعرف على الكاتب الأكثر غموضاً في عصرنا، والأكثر هروباً وانعزلاً. ملك الرقص بلا منازع. كنا برفقة الكاتب الفرنسي المناهض للحركات الطارئة التي لم يكن همها سوى الربح وكأنها آداب بطنية «أدب المعدة» وليس أدب فكر. كان في صراعاته في الخمسينيات وبياناته بالضد من تصنيع الكتاب في أزمنة التلفزيون. لقد كان غراك حتى عام 1939 شيوياً: «حتى هذا العام - يقول - اعتقدت حقاً بأنني قادر على تغيير العالم»، الثورة بالنسبة له كانت وظيفة واعتقاداً، حتى عرف الخديعة المنطوية.

حتى عام 1958 كان روائياً. بعد نشر عمله (عيون الغابة) ترك الرواية «لأنها تفرض طاقة حياتية وجهداً خارقاً افتقر له» واتجه للكتابة المقطعية «لا أعرف إن كان بهذه الطريقة، لن تتوقف أعمالى ببساطة، بل بطريقة مناسبة».

في المساء، مضيئاً حتى مكتبه، وسألناه إن تغير شيء من مناظر طفولته وما يحيط المكان من ذكريات، فكان أن أجابنا:
- الحياة تمضي من فوق إلى أسفل.

بعد حين تحدث عن العزلة. كان قد خرج من المكتب: «أنا وحيد، لكنني لا أشكو من ذلك. الكاتب ليس عليه انتظار أي شيء من الآخرين. صدقاني، الكاتب يكتب لنفسه فقط!».

في لحظة ما، ونحن في الشرفة، كنت أراقب ملامحه من خلال الضوء القليل الداخل، وبدائي في الواقع أنه لم يكن يحدثنا، بل كان يدون علينا ما يعتقده. بخروجنا من البيت، أسرني غارسيان بأنه شعر بذلك أيضاً: «بل أكثر من هذا - قال لي - كان يتحدث كما لو كان فارساً بدون كتيبة».

بعد حلول الليل وكانت قد اقتربت ساعة وداعنا لغراك، حدثنا عن التلفزيون، قال لنا إنه أحياناً يفتحه ليرى ما يقولون وكان يدهشه أن يرى كيف يروجون للأعمال الأدبية وكأنها سلع مختلفة من الأقمشة.

ودعنا بالقرب من السلم الحجري الصغير الذي يقود حتى بوابة الخروج.

شممنا عطراً نافذاً يصعد لنا من النهر الغافي.

- من الغريب أن النهر منخفض في شهر كانون الثاني.

سلمنا عليه ومضيئاً. بقي لوحده هناك، الكاتب الغامض، مفرغاً نفسه ببطء شديد، مثل النهر، نهره.

ولدت كارلا وورزك (Karla Whoryzek) في مدينة كارلوفي فاري يوم 8 كانون الثاني من عام 1868، لكن بعد أشهر قليلة انتقلت عائلتها للعيش في دانزاك (إغرانزاك) حيث ستمضي طفولتها ومراهقتها. عن تلك الفترة تركت لنا ما كتبه في (المصباح الحميم)، حيث تحتفظ منها وحسب بـ «سبع ذكريات بهيئة سبع فقاعات صابون».

وصلت كارلا وورزك إلى برلين بعمر 21 سنة وهناك شكلت (مع إدوارد مونش وكنوت هامسون، من بين أسماء أخرى) جزءاً من حلقة أوغست ستراندبرغ المعتادة. أسست في عام 1892 (وورزك برلاج) دار نشر نشرت فيها فقط كتابها (المصباح الحميم)، وبعدها بقليل - عندما كانت تتهاياً لإصدار كتاب أ. جيرارد المعنون (بيريت لوناري)، أعلنت إفلاسها.

الاستقبال غير الطيب الذي حظي به كتابها وكذلك إفلاس دار نشرها، هو ما حملها لصمت أدبي حتى نهاية حياتها. لقد هجرت كلارا وورزك الكتابة - كما حكته لصديقتها بول شيربارت - «مع علمي أنه مع الكتابة وحسب يمكنني التواصل كخيوط آريادنا مع أمثالي، مع ذلك لا أستطيع أن أدع أصدقائي يقرؤوني، لأن الكتب التي فكرت بكتابتها على مدى أيام صمتي الأدبي، مضت كفقاعات صابون حقيقية ولم تكن تعني أحداً، ولا حتى أصدقائي المقربين، بحيث إن أفضل شيء أعمله هو ما فعلته دائماً: عدم كتابتها».

موتها في برلين في 16 تشرين الأول عام 1915، كان بسبب رفضها تناول الطعام احتجاجاً منها ضد الحرب. كانت «فنانة جوع»، وهو ما فتح الطريق للحشرة غريغوري سامسا (تُرك يموت كإرادة للخواء البشري) وتبعها كمثال أيضاً دون أن تعلم بذلك شخصية بارتلبي، حيث ماتت بوضعية الطفل في المشيمة، هالكة على عشب الممر، بعينين زجاجيتين مفتوحتين، لكن ما تبقى منها كان هامداً تحت نظرة الطباخ الذي كان يسألها إن كانت ستمتنع عن العشاء هذه الليلة أيضاً.

أكثر غموضاً من غراك ومن سالنجر، هو الكاتب النيويوركي توماس بنشون (Thomas Pynchon)، لا نعرف عنه فقط أنه مولود في لونغ إيسلاند عام 1937، بل كذلك قد تخرج في قسم الأدب الإنكليزي من جامعة كورنيل عام 1958، كما عمل محرراً في شركة بوينغ. بعد هذا التاريخ لا شيء يذكر عنه. ولا حتى الصورة الوحيدة التي تعود لأيام المراهقة - يظهر فيها مراهقاً دميم الخلقة حقاً - متأكدين من أنها تعود لبنشون بطبيعة الحال، لطالما كانت الصورة عبارة عن نسيج ضبابي.

يحكي خوسيه أنطونيو غوريجي عن حادثة أسره بها صديقه المقرب بيتر ميسنت، أستاذ الأدب الأمريكي في جامعة نوتنغهام، ذلك أن ميسنت قد أنجز أطروحته عن بنشون، فمن الطبيعي أن يتشجع بالتعرف على الكاتب الذي كان يبحث في أعماله. وبعد ملاحظات ليست بالقصيرة، حصل على مقابلة قصيرة في نيويورك مع الكاتب اللامع، مؤلف (مزايده على الصندوق رقم 49).

بعد مضي سنوات طويلة وقد أصبح فيها ميسنت أستاذاً مرموقاً - مؤلف كتاب ضخيم عن همغواي - تم دعوته في لوس أنجلوس لاجتماع ودي مع بنشون. لكنه تفاجأ أن بنشون لوس أنجلوس لم يكن إطلاقاً هو نفسه ذلك الشخص الذي قابله سنوات قبل هذا اللقاء في نيويورك، لكنه مثل الشخص الأول ذلك كان على معرفة دقيقة بكل تفاصيل أعمال بنشون، حتى تلك التافهة منها. بعد انتهاء الاجتماع، تجرأ ميسنت على

طرح مسألة (ازدواج الشخصيات)، حينذاك أجابه بنشون - أو من كان
محلّه - بدون أدنى ارتباك:
- حضرتك عليك أن تقرر من فيهما هو الحقيقي.

واحد من الكتاب الأضداد لبارتليبي، تبرز للضوء الطاقة الهائلة لجورج سيمون (George Simenon)، أكثر الكتاب تعدداً للمواهب ممن يكتبون باللغة الفرنسية على مدى أعوام طويلة. من عام 1919 حتى عام 1980 كتب 190 رواية بأسماء مستعارة عديدة، 193 رواية باسمه، 25 سيرة ذاتية وأكثر من ألف قصة قصيرة، إضافة إلى المقالات الصحفية وعدد هائل من مجلدات مكتوبة وغير منشورة. في عام 1929، تصرفه بالضد - بارتليبي وصل قمته: كتب 41 رواية.

«ابدأ في الصباح مبكراً جداً - شرح ذات مرة سيمون - عموماً عند الساعة السادسة، وأنتهي ما إن يقدم المساء، وهذا يعني قنيتين وثمانين صفحة (...). أشتغل بسرعة، في إحدى المرات كتبت ثمانين قصص في يوم واحد».

محاذاً حافة الضد - بارتليبي، تكلم سيمون في إحدى المناسبات كيف توصل شيئاً فشيئاً لطريقة أو تقنية إنهاء العمل الأدبي، تقنية شخصية، ما إن وصلها ذات مرة، استطاع عبرها أن يتصيد احتمالات لا نهاية لها، يتم فيها العمل دون أدنى شك بحضور عبارة «من الأفضل أن لا أعملها»: «عندما بدأت، كنت أتأخر اثني عشر يوماً بكتابة رواية، سواء يكون بطلها ماغريت أو غيره، وما إن أجهدت نفسي أكثر بأن أحذف من أسلوبه الكتابي كل تلك الحشوات والزيادات الطارئة، شيئاً فشيئاً أصبحت أنجز الكتاب بدلاً من أحد عشر يوماً إلى عشرة أيام ومن ثم تسعة أيام. أما اليوم فقد توصلت للمرة الأولى أن أنجزها في سبعة أيام».

حالة سيمنون كشخص محيرة، تقترب من بول فاليري، كاتب قريب الإحساس من بارتلبي - خاصة في مونسنيور تيسست، مثلما رأينا - فقد ترك لنا أكثر من ألف صفحة من صفحات دفاتره.

لكنني إزاء هذا الإنسان المربك، تعلمت أن لا أستغرب من شيء بعد ذلك. عندما يحيرني شيء، ألجأ إلى حيلة بسيطة جداً كي أعود لهدوئي، أفكر وحسب بجاك لندن، فعلى الرغم من كونه ملغماً بالكحول، كان داعية شديداً للتأثير بمسألة منعه في الولايات المتحدة. إن مشاعر بارتلبي بحاجة للعلاج من الهلع.

يفكر جيورجيو أغمبين (Giorgio Agamben) - يجتمع وأصحاب الـ «لا» بسبب من كتابه (بارتليي أو الطوارئ) ماسيراتا 1993 - بأننا نعود فقراء، بل تحديداً في كتابه (عن فكرة الثر، ميلان، 1985) يحلل بأصالة لامعة: «من الغريب ملاحظة أن عدة أعمال فلسفية وأدبية تعود للأعوام 1915 و1930، ما زالت تقدم لنا مفاتيح تحسس العصر، وان الوصف الأخير المقنع عن وضع أرواحنا ومشاعرنا يعود بأجملة لأعمال ترجع للخمسين سنة الماضية».

بالحديث عن الموضوع نفسه، صديقي خوان يشرح نظريته عن أنه لا شيء بعد موسيل (وفليسبيرتو هرنانديث) لأنه لا مجال لاختيارات أخرى: «واحدة من الاختلافات العامة التي يمكن التركيز عليها بين الروائين السابقين واللاحقين للحرب العالمية الثانية، تكمن في أن كتاباً ما قبل عام 1945 اعتادوا التغذية من ثقافة تمدهم بالمعلومات وتقوي رواياتهم، بينما اللاحقون لهذا التاريخ فقد اعتادوا التمظهر، ما عدا مسألة الإجراءات الأدبية (على أنها نفسها) بقلقهم الكلي من هذه الثقافة الموروثة».

في نص للبرتغالي أنطونيو غريرو - النص الذي عثرت فيه على عبارة أغمبين - يشكل السؤال بطريقة أخرى وهي هل بالإمكان اليوم الحديث عن الالتزام الأدبي، مع ماذا؟ وما الذي عليه الالتزام به من يمتهن الكتابة؟ نعث أيضاً على هذا السؤال، مثلاً في رواية هاندكه Handke (العام الذي أمضيته عند ساحل اللا أحد). حول أي شيء يمكن الكتابة، وحول ماذا

لا يمكن الكتابة؟ هل نحتمل اللاتجانس ما بين الكلمة المعلنة والحاجة المعلنة؟ متى يكون مبكراً ومتى يكون متأخراً؟ هل كل شيء تمت كتابته؟ في كتاب (قراءات قهرية) لفليكس دو آثوا (Felix de Azua) يبدو أنه يشير علينا فحسب للوجهة السلبية لكن باعتقاد (أو برغبة) بأنه حتى الآن لم تنضب كل طاقة الكلمة الأدبية، لذا ليس من المستحيل الاستيقاظ من الحلم الحالي المشؤوم أو من حلم جزيرة اللاأحد المشؤوم.

يبدو أن غرييرو يريد قول شيء على هذا المنوال إذ يشير إلى أنه عبر الشك، وفي الرفض، ووعي الكاتب السيئ المشكل من أعمال كتاب في مجرة بارتلبي - الأخوة هوفمانستال، والسر، كافكا، موسيل، بيكيت، سيلان - لا بد أن يتبع الطريق الوحيد المشرع للخلق الأدبي الأصيل.

بما أنه تم فقدان كل وهم بمثليه تامة، فلا بد أن نبتكر ممثليتنا الخاصة. أكتب هذه السطور بينما استمع لثيت باركر، الساعة الحادية عشرة والنصف منتصف ليلة السابع من آب لعام 1999، خاصة أنه يوم شديد الحرارة، تصاحبها رطوبة عالية. تقترب - أرجو ذلك - ساعة النوم، عليه أمضي للانتهاء مما بين يدي، بثقة من يعتقد أنه بالإمكان للآن عبور أنفاق شديدة الظلمة مثل المرور في الطريق الوحيد الذي بقي لدينا - فتحه بارتلبي وأصحابه عبر رفضهم - ليقودنا إلى صفاء يوم ما نستحق فيه هذا العالم: أن نتعرف، كما يقول بيسوا، على الغموض الوحيد، هذا إن كان هناك من يهمله التفكير بالغموض.

هناك من هجر الكتابة للأبد لاعتقاده بأنه قد أصبح خالداً.

هذه حالة غوي دي موبسان (Guy de Maupassant)، المولود في عام 1850 في قلعة مير ومنسال النورماندية. كانت أمه، الطموحة لاورادي موبسان، قد رغبت بكل الوسائل أن يخرج من عائلتها رجل مشهور. من هنا وضعت مصير ابنها بيد قمة أدبية هو فلوبيير. سيكون ابنها هذا الذي حتى اليوم ما نسميه بـ «الكاتب الكبير».

لقد ربي فلوبيير الشاب غوي الذي لم يتدئ الكتابة حتى سن الثلاثين، عندما أصبح مهياً كي يكون كاتباً خالداً. لقد حصل دون شك على معلم جيد. لقد كان فلوبيير أستاذاً لا غبار عليه، لكن كما نعلم، أن يكون لك معلم كبير ليس بالضرورة أن يخرج عنه تلميذ جيد. الأم الطموحة لم تجهل ذلك وكانت تخشى، على الرغم من الأستاذ العظيم، أن كل ذلك لن يجدي نفعاً. لم يحصل من ذلك شيئاً. لقد ابتداء موبسان الكتابة وبرز حالاً ككاتب كبير. نجد في قصصه قدرة مراقبة خارقة، نسيج خارق للشخص والبيئة، كذلك الأسلوب المميز - على الرغم من تأثير فلوبيير.

في وقت قصير، سيتحول موبسان لشخصية أدبية كبيرة وسيعيش من مهنته ببذخ. كان مطلوباً من الجميع باستثناء الأكاديمية، حيث لم يدخل في خططها تقدير موبسان كشخصية خالدة. ليس جديداً حماقات الأكاديمية هذه، فقبله بقي خارجها أيضاً كل من بلزاك، فلوبيير وزولا. لكن موبسان أكثر طموحاً من أمه، لا يكف عن محاولة الوصول ليصبح خالداً، فيبحث

عن مكافأة لتألمه من الأكاديميين. هذه الهبة يعثر عليها في زهوه اللولبي الذي يحمله على الاعتقاد بأنه رجل خالد برغم كل شيء.

ليلة ما، بعد أن تعشى مع أمه في مدينة كان، يعود لبيته ليجرب حدثاً خطيراً: يريد أن يثبت لنفسه بأنه إنسان خالد. سيستيقظ خادمه الوفي تازارت قافزاً من فراشه بفعل التفجير الذي هز البيت كله.

مقرفصاً أمام فراشه، كان موبسان منشرحاً لرؤية خادمه وهو يدخل عليه غرفته ويجره متشبثاً به من لباسه، لأنه قد حدث له شيء خارق جداً.

- أنا منيع، أنا خالد - صرخ موبسان - لقد صوبت رأسي بمسدسي ولم أرح. ألا تصدقني؟ انظر إذاً.

يركز موبسان من جديد مسدسه في الصدغ ويضغط على الزناد، انفجار شديد قادر على تحطيم الجدران، لكن موبسان «الخالد» كان ما يزال بوعيه ومبتسماً أمام السرير.

- هل تعتقد بما أقوله الآن؟ لا شيء بعد ذلك سيؤثر بي. يمكنني أن أقطع رقبتى وبالتأكيد لن تنزف دماً.

لم يكن موبسان يعلم بذلك بعد، لكنه منذ تلك اللحظة لن يكتب شيئاً. من بين كل التوصيفات عن هذا (المشهد الأزلي)، سرد الكاتب ألبرتو سافينو في (موبسان والآخر) يعد أكثرها لمعاناً، لمزجه العبقرى ما بين الهزل والمأساة.

«موبسان - يقول سافينو - يمضي بدون أن يفكر بها مرتين من النظرية إلى التطبيق، يتناول من فوق المنضدة فاتح رسائل من المعدن بهيئة خنجر ويجرح رقبته بطريقة من يريد توضيح كيفية استخدام السلاح الأبيض، لكن تجربته تعارضه، لأن الدم ينزف بغزارة، يتموج جاريماً من الرقبة حتى القميص ومن ثم ربطة العنق والصدرية».

بعد هذا اليوم وحتى موته (الذي لن يتأخر كثيراً) لن يعود موبسان للكاتب، كان يقرأ وحسب الجرائد التي تذكر بأن «موبسان قد جُن». خادمه الوفي تازارت يحمل له مع قهوة الصباح، الجرائد التي تنشر صورته وفي

الأسفل منها تعليقات مثل «ما تزال مستمرة جنونات الخالد الذكر غوي دي موبسان».

لم يعد موبسان للكتابة، وهذا لا يعني أنه لم تحدث له أشياء جديدة بالتدوين، بل هو فقط لا يزعج نفسه بكتابتها، بما أن عمله الأدبي قد تم فهو إذاً رجل خالد. تحدث له حوادث، هي دون شك جديدة بالذكر. مثلاً، أنه ذات يوم، كان ينظر بتركيز على أرضية الغرفة وشاهد خلية من الحشرات التي كانت تطلق عن بعد رشقات من المورفين. يوم آخر، دوخ المسكين تازارت بفكرة كتابة رسالة للبابا ليون الثامن.

- هل سيعود السيد للكتابة؟ كان يسأل تازارت خائفاً.

- لا - يجيبه موبسان - أنت من سيكتب لبابا روما.

كان يريد موبسان أن ينصح البابا ليون الثامن بتشييد قبور فخمة للشخصيات الخالدة مثله: قبور في داخلها مياه جارئة، ساخنة وباردة كي تغسل الأجساد وتحفظها من التلف.

حتى نهاية أيامه، كان يتمشى بحذر بين أرجاء الغرفة لاعتقاً الجدران - كما لو كان يكتب عليها. أخيراً، طلب من تازارت في أحد الأيام أن يجلب له قميص ربط المجانين. «طلب منه أن يجلب له القميص - يكتب سافينيو - كما لو كان يطلب من نادل قنينة بيرة».

ماريان غانج (Marianne Jung) ولدت في تشرين الثاني من عام 1784، ابنة لعائلة من الممثلين ذوي الأصول الغامضة، وهي الكاتبة الغامضة الأكثر تشويقاً في تاريخ الـ «لا».

منذ طفولتها، عملت مؤدية ثانوية، راقصة، ممثلة ذات شخصية صعبة كانت تشارك في أغاني الجوقة أو في خطواتها الراقصة، كانت ترتدي ملابس بهلوان، أحياناً تخرج من بيضة عملاقة تتدحرج وسط المسرح. عندما بلغت سن السادسة عشرة، اشتراها رجل. رآها المصرفي والسناتور ويلمر في فرانكفورت وحملها معه إلى بيته بعد أن دفع لأمرها مائتي عملة فلورينس ذهبية وراتباً سنوياً. لقد كان السناتور بالنسبة لها بمثابة بجماليون، وماريان تعلمت أمور الأتيكيت، إضافة للفرنسية واللاتينية والإيطالية والرسم والغناء. عاشت مع السناتور مدة أربعة عشر عاماً وكان هو يفكر جدياً بالاقتران بها، كل ذلك قبل أن يظهر جوته في حياتهما. كان له من العمر خمسة وسبعون عاماً وكان في أكثر مراحل إبداعه، في تلك المرحلة شرع بكتابة الديوان الغربي الشرقي، يجاري فيه قصائد حافظ الوجدانية الفارسية. في واحدة من هذه القصائد تظهر رائعة الجمال سليكة وتذكر أن كل شيء أزلي أمام نظرة الرب وأنه من الممكن عشق هذه الحياة الربانية للحظة لجمالها الرقيق والعاير - هذا ما تقوله سليكة في الأبيات الخالدة لغوته - لكنه في الواقع ما تقوله سليكة لم يكتبه غوته، بل كان من نظم ماريان.

في كتاب (الدانوب) يقول كلاوديو ماغريس: «في الديوان..، حوار العشق الرفيع موقع من قبل غوته. لكن ماريان ليست المرأة المعشوقة والمغنية للقصائد، بل هي أيضاً مؤلفة للعديد منها، بطريقة ما، كل قصائد الديوان. لقد دفع غوته الديوان للمطبعة باسمه، فقط في عام 1869، أي بعد أعوام طويلة من موت الشاعر وتسعة أعوام من موت سليكة، كشف اللغوي هرمان غريم - الذي كان موضع أسرار ماريان، وكانت قد أطلعتة على مراسلتها مع غوته - على أن المرأة قد شاركت بكتابة الديوان وإن كان عبر قصائد قليلة ولكنها مؤثرة».

لقد كتبت ماريان غانج قصائدها القليلة في كتاب الديوان، والتي تنتمي للأعمال الأدبية العظيمة، وبعدها لم تكتب شيئاً آخر، أبداً، فضلت الصمت.

هي واحدة من أكثر كتّاب الـ«لا» سرية: «مرة واحدة في حياتي - قالت ذلك بعد سنوات طويلة من كتابتها تلك الأبيات الشعرية - اكتشفت الشعور بالأشياء النبيلة، القادر على قول كل روعة ومحاسن القلب، لكن الزمن بدلاً من أن يدمرها، كان قد محاها».

يعلق ماغريس بأن من المحتمل أن ماريان غانج كانت تدرك بأن للشعر معنى فقط إذا جاء من تجربة كلية من تلك التي عاشتها هي، وما إن مضت تلك اللحظات، حتى مضى الشعر معها.

أكثر من غراك ومن سالنجر ومن بنشون، هناك الرجل الذي يدعى ب. ترافن (B. Traven)، وهو التعبير الأصيل عما نعرفه باسم «الكاتب الغامض».

أكثر من غراك ومن سالنجر ومن بنشون بأجمعهم. لأن حالة ب. ترافن تتضمن دقائق خارقة. بدءاً، لا يعرف عنه أين ولد ولم يوضح ذلك بدوره. بالنسبة للبعض أن ب. ترافن الروائي الأمريكي ولد في شيكاغو. بالنسبة لآخرين هو أوتو فيغ، كاتب ألماني هارب من العدالة لأفكاره الفوضوية. لكن أيضاً يقولون إنه في الحقيقة موريس ريشناو، ابن لمؤسس شركة أي. جي متعددة الجنسيات والبعض يؤكد بأنه ابن للقيصر جيرومو الثاني. على الرغم من أنه قد سمح بإجراء محاورة معه في عام 1966، إلا أن مؤلف روايات كنز سبييرا مادري وجسر في الغابة، قد أصر على خصوصية حياته الشخصية، مما جعل هويته سرّاً غامضاً.

«إن تاريخ ترافن هو تاريخ الرفض» كتب أليخاندر وغاندرا في مقدمته لرواية جسر في الغابة. في الواقع، إنها تاريخ لا نملك عنه أية معلومات، ما يجعلنا نقول إنها المعلومات الحقيقية الوحيدة التي نعلم عن تاريخه. برفضه كل ماضيه، يكون قد رفض كل حاضره، أي كل حضوره. لا أثر لترافن، ولا حتى لمعاصريه. إنه كاتب لا متميز، إذ هناك شيء تراجيدي يبرز بقوة في حالته الراضية بالكشف عن هويته.

«يلخص هذا الكاتب الغامض - يقول والتر ريمر - عن طريق

هويته الغائبة، كل الوعي التراجيدي للأدب المعاصر، ووعي كتابة - ببقائها مستحيلة وغير كافية - يجعل من وضعها قضية أساسية».

كلمات والتر ريمر هذه - انتبه لها الآن وحسب - تلخص كذلك جهودي غير الناجحة بجمع هذه الملاحظات. والتي عبرها يمكنني القول إنها تجمع على الأقل جزء من الوعي التراجيدي للأدب المعاصر، ووعي كتابة - ببقائها مستحيلة وغير كافية - يجعل من وضعها قضية أساسية.

في الختام، أفكر بأن جمل ريمر واعية، لكن لو قرأها ترافن لظل أولاً مدهوشاً ومن ثم يغص بالقهقهات. إذ إنني على وشك أن أنحو نحوه، ولكنني في النهاية لا أطيق - بسبب من رسميتها - تعليقات ريمر النقدية.

أعود لترافن، فالمرة الأولى التي سمعت بها عن ترافن، كان في بويرتو بالياتو في المكسيك، في إحدى حانات أطراف المدينة. كان ذلك منذ سنوات، في تلك الفترة التي كنت أصرف فيها مدخراتي للسفر إلى الخارج في شهر آب. سمعت عن ترافن في هذه الحانة. كنت قد وصلت من بويرتو أسكونديدو (الميناء المختبئ)، بلدة بسبب من اسمها المميز، تعد المسرح المناسب لأسمع الحديث عن أحد أكثر الكتاب اختباءً. لكن ليس هناك عندما سمعت أحدهم يتكلم عن تاريخ ترافن، بل كان في بويرتو بيلارتو.

كانت حانة بويرتو بيلارتو تبعد بضعة أميال عن بيت جون هيوستون John Huston - المخرج الذي نقل للسينما رواية كنز سييرا مادري - الذي أمضى سنواته الأخيرة منتجاً لللاس كالييتاس، مزرعة تقع بمواجهة البحر والغابة من الخلف بمثابة مصدات للحد من عواصف الخليج.

يحكي جون هيوستون في مذكراته أنه قد كتب سيناريو فيلم كنز سييرا مادري وأرسل بنسخة لترافن، الذي أجابه برسالة من عشرين صفحة مليئة بالملاحظات المقترحة بشأن الديكورات والإضاءة ومسائل أخرى.

لقد كان هيوستن راغباً بالتعرف على هذا الكاتب الغامض، حيث في تلك الفترة كان مشهوراً بسمعة إخفاء اسمه: «حصلت منه - يقول

هيوستون - على وعد ضئيل بأنه سيلتقي بي في فندق بامر في مدينة المكسيك. سافرت وانتظرت، لكنه لم يحضر. صباح يوم آخر، أسبوع تقريباً بعد وصولي، نهضت بوقت قليل قبل الفجر، شاهدت قدمين عند حافة السرير، كان هناك رجل قدم لي بطاقته التي تذكر: «هال كروفس. مترجم. مدينة أكابولو وسان أنطونيو».

بعد ذلك سلمه هذا الرجل رسالة من ترافن، قرأها هيوستن في فراشه. في الرسالة، يخبره ترافن بأنه كان مريضاً ولم يستطع الوصول في ساعة الموعد، وأن هال كروفس صديقه المقرب ويعرف عن أعماله الأدبية مثله تماماً، هو مخول بالإجابة عن أي سؤال يطرحه عليه.

وكان كروفس حقيقة - قال إنه وكيله السينمائي - يعرف كل شيء عن أعمال ترافن. بقي كروفس لمدة أسبوعين أثناء تصوير الفيلم وعمل معهم بكل نشاط. كان رجلاً غريباً ولكنه حميم، وطريقة حوار شيقة (أحياناً طويلة بلا نهاية، كما لو كان كتاباً لكارلو أميليو غادا)، ولكن في ساعة الحقيقة، مواضيعه المفضلة لا تخرج عن الرعب والألم البشري. عندما انتهى التصوير، بدأ هيوستون ومعاونوه بربط بعض الخيوط الطافية، ليدركوا في النهاية أن ذلك الوكيل الأدبي كان مخادعاً، إنه باحتمالات مؤكدة لم يكن سوى ترافن نفسه.

عندما عرض الفيلم، أعاد للأذهان مجدداً غموض هوية ب. ترافن. لقد قيل إن وراء هذا الاسم هناك مجموعة كتاب من الهندوراس. بالنسبة لهيوستون، كان هال كروفس دون شك من أصل أوروبي، ألماني أو أسترالي، لذلك كانت مواضيع رواياته تحكي عن خبرات أميركي في أوروبا الغربية، في البحر أو في المكسيك، وهي خبرات يمكن التأكد من أنه قد عاشها تماماً.

كانت هوية ترافن موضحة غموض قد شاعت لدرجة أن إحدى المجلات المكسيكية قد أرسلت بصحافيين للتجسس على كروفس في محاولة لمعرفة إن كان حقيقة هو الوكيل السينمائي لترافن. عثروا عليه أمام مخزن

صغير عند حافة الغابة، بالقرب من أكابولكو. راقبوا المخزن ورأوا كروفس يخرج منه في طريقه للمدينة. حينذاك كسروا الباب ودخلوا عنوة لتفتيش المكتب، حيث عثروا على ثلاث مخطوطات موقعة من قبل ترافن، وبروفات مصححة من قبل كروفس ولكن باسم آخر هو: ترافن تورسفان. أبحاث صحفية أخرى كشفت عن اسم رابع له هو: ريت ماروت، كاتب فوضوي اختفى من المكسيك في عام 1923، وكل المعلومات تنطبق عليه. كروفس مات في عام 1969، بعد عدة أعوام من زواجه بمساعدته روسا ألينا لوخان. سنة واحدة بعد موته، أعلنت أرملته بأن ب. ترافن هو ريت ماروت.

كاتب مراوغ لا مثيل له. لقد استخدم ترافن الخيال كما لو كان واقعاً، أسماء متعددة ساحقة ليغطي على حقيقته: ترافن تورسفان، آرنولدز، ترافس تورسفان، باركر، ترافن ترافس تورسفان، بريك ترافن، ترافن تورسفان كروفس، ب. ت. تورسفان، ريت ماروت، ريكس ماروت، روبرت ماروت، ترافن روبرت ماروت، فريد ماروث، فريد ماريث، ريد ماروت، ريتشارد ماوروت، ألبرت أوتو ماكس وينكوك، أدولف رودلف فييغ كراوس، مارتينث، فريد غاوديت، أوتو وينكس، للاينغر، كويتز أولي، آتون ريدرشيت، روبرت بيك غران، آرثر تيرليلم، ويلهم شيدر، هنريش أوتو باكري وأوتو تورسفان.

كان له جنسيات أقل من الأسماء، لكنه لم يكن مقلداً بالمرّة بهذا المجال. قيل عنه إنكليزياً، من نيكاراغوا، كرواتياً، مكسيكياً، ألمانياً، أسترالياً، أميركياً، لتوانياً أو من السويد.

واحد من الذين حاولوا كتابة سيرته، وهو جونا ساركين، محاولته أوصلته للجنون. لقد حصل من اللحظة الأولى على تعاون روسا ألينا لوخان، لكنه منذ الوهلة الأولى أدرك أن الأرملة لم تكن على معرفة حقيقية بهذا الشيطان المدو ترافن. ابنته بالعماد، أكدت أنها رأت بصورة لا تقبل الشك أن أباه قد تحدث مرة مع السيد هال كروفس.

لقد ترك جوناه راسكين فكرة كتابة السيرة وخلص لكتابة تاريخ البحث غير المجدي عن الاسم الحقيقي لترافن، التاريخ الروائي الهذيانى. لقد اقتنع راسكين بهجر البحث عنه عندما أدرك خطورته على قواه العقلية، لأنه انتهى للبس ملابس ترافن، وضع نظاراته، بل كان يسمى نفسه هال كروفس..

ب. ترافن، الأكثر غموضاً من كل الكتاب الغامضين قاطبة، ذكرني ببطل رواية (الرجل الذي كان خميساً) لتشيسترتون. في هذه الرواية يقص عن مؤامرة خطيرة يقودها في الواقع رجل لوحده، أو كما يقول بورخس، يخدع كل العالم «بنداء إغاثة من لحي وأقنعة وألقاب مستعارة».

ترافن يخبتي، سأختبي أنا أيضاً، غداً ستخبتي الشمس، ويقدم كسوف العالم الكلي الأخير. صوتي يتراجع ليغدو بعيداً عندما يتهياً ليقول إنه يمضي، يمضي لتجربة أماكن أخرى. أوجدُ فحسب، يقول الصوت، عندما يتم الحديث عني ما إن يتم الحديث عن الحياة. يقال يحضر الكسوف، يمضي، وعندما ينتهي هنا سيكون شيئاً تاماً، ولكن هل يسأل فيما لو كان هذا محبباً. ولنفسه يجيب نعم بأنه محبب، لو انتهى ها هنا سيكون رائعاً، تاماً، لمن أراد أن يكون، وأينما يريدوا له أن يكون.

نهاية حياته، رأى تولستوي (Tolstoi) في الأدب لعنة، وجعل منه هدفاً لكرهه العنيف. حينذاك هجر الكتابة، لأنه حسب قوله فهي المسؤولة عن هزيمته الأخلاقية.

في ليلة ما، كتب في يومياته، الجملة الأخيرة في حياته، جملة لم يكملها تقول: «افعل ما يتوجب عليك، وليحدث ما يحدث». هذه الجملة مستلة من مثل فرنسي، كان تولستوي معجباً به. جملته غير التامة بقيت هكذا: «افعل ما يتوجب عليك، وليحـ...».

في العتمة الباردة قبل قدوم فجر يوم 28 تشرين الأول من عام 1910، خرج تولستوي - كان له من العمر اثنان وثمانون عاماً، وكان في وقته أكثر الكتاب شهرة في العالم - خرج خلسة من بيته العائلي في ياسنايا بوليانا وشرع برحلته الأخيرة. كان قد أعلن اعتزاله النهائي عن الكتابة، وبإشارة لهروب الغريب، كان قد أعلن عن وعي معاصر بأن كل الأدب هو رفض بحد ذاته.

بعد عشرة أيام من اختفائه، مات في غرفة المعيشة الخشبية لمسؤول محطة قطار آستابوفو، قرية صغيرة لم يسمع بها سوى القلة القليلة من الروس. هروبه كان له وقع مؤثر في ذلك المكان الحزين والوعر، حيث تم إجباره على الهبوط من القطار الذي كان يمضي نحو الجنوب. معاناته من برد قاطرات الدرجة الثالثة، دون تدفئة ومعرضة للرطوبة والتيارات الهوائية، سببت له نزلة صدرية.

بقي خلفه بيته المهجور، وبقي خلفه في دفتر يومياته - مهجوراً أيضاً
بعد علاقة وفيه طوال ثلاث وسبعين عاماً - جملة حياته الأخيرة، الجملة
الوعرة، تلك الجملة الضالة بإنهاكها البارتلبي:
«افعل ما يتوجب عليك، وليح...».

سنوات فيما بعد سيقول بيكيت بأنه حتى الكلمات تهجرنا، وبهذا
يكون قد قيل كل شيء.

(انتهت)

التناسق والمنطق الداخلي في الرواية الإسبانية المعاصرة

(مهمة الترجمة بالعربية: اينريكي بيلا - ماتاس نموذجاً)

إغناطيوس غوتيريث دي تيران
(جامعة أوتونوما بمدريد، إسبانيا)

في سبيل المقدمة - الأدب (الإسباني) المعاصر وموت الرواية:
في مثل هذا الظرف العصيب ونحن نواجه إحدى الأزمات المالية
الأكثر ضراوة في تاريخنا الحديث، يجب علينا أكثر من أي وقت مضى
الحديث بالتفصيل عن الأدب وقدرته على التغيير وتسليط الضوء على
جوانب حاضرتنا الأكثر قتامة وتوتراً. ولا نشير هنا إلى أزمة مادية اقتصادية
وحسب، فالحقيقة تقال إن الأوضاع المالية في أوروبا عامة وإسبانيا
خاصة وإن كانت متدهورة إلا أنها أفضل بكثير من أوضاع أربعة أخماس
الكرة الأرضية أو ما يزيد، بل نود الإشارة إلى الحالة الفكرية والثقافية
الراهنة في محيطنا الأوروبي وهي بيئة لا تبعث أجواؤها على الارتياح.
إذ ليس فقط إن السطحية والنسبية والابتذال الممزوج بالكسل والتثاقل
صارت جميعها من مميزات أيامنا هذه وإنما أيضاً إن الإرهاصات

الحضارية الأساسية التي كانت تتأسس عليها قواعداً الاجتماعية تتعرض اليوم لارتجاجات مقلقة للغاية. وهنا أود أن ألمح بالتحديد إلى القراءة ومواطن الكتب التي تمثل حجر أساس كافة الحضارات الحديثة. لا تتمثل المشكلة حصراً في تراجع الإقبال على الكتب والمجلات والصحف بل في تنامي إحساس راسخ لدى نسبة كبيرة جداً من المواطنين، خصوصاً الجيل الجديد، بأن القراءة تغيرت وظائفها ومعاييرها لتصبح عملية لا تتوخى التفكير العميق وتطوير القدرات الإبداعية الإنسانية بقدر ما هي وسيلة برغماتية مباشرة. ولذلك نشهد منذ فترة ليست بالوجيزة تكوّن جيل جديد من البشر المتعودين على استلام معلوماتهم عن طريق «القراءة السريعة» أو «مطالعة الومضات المبتسرة»، إذا سُمح لي باستخدام هذه العبارة المبتكرة، وليس القراءة المتأنية والبحث والتأمل فيما نتعاطى معه من معطيات، ولا شك أن هذه الظاهرة مدينة إلى أقصى درجة لذيوع مقارنة جديدة لمهمة القراءة يتحمل الإنترنت والتكنولوجيا العصرية المسؤولية عن شعبيتها.

ففي حين نتشدد وننهر بتراجع نسب الأمية إلى مستويات تكاد تكون هامشية جداً، نشهد تردياً ملحوظاً لقدرة الشباب، مثلاً، على تركيب خطاب متماسك أو تنظيم سلسلة من الحجج والمعطيات المنطقية بطريقة متناسقة ذات فائدة، ولا يكفي الإلقاء باللائمة على النظام التربوي وتخبط الحكومات المختلفة منذ عقود - وهنا نتحدث عن الحالة الإسبانية ولكنها قد تشمل العديد من البلدان الأوروبية الأخرى - في اتخاذ منهج دراسي يضمن تلقيناً سليماً للأطفال واليافعين والمراهقين ثم رواد الجامعة، لأن ثمة عوامل أخرى أسهمت إسهاماً ملموساً في هذا تراجع كظاهرة اللامبالاة التي ترسخت لدى نسبة كبيرة من السكان إزاء القضايا الفكرية والجدالية الرئيسة أو تخلي وسائل الإعلام ذاتها عن دورها التربوي الثقيفي واستيلاء رذيلة «الحاجة الترفيهية» على كل الإنتاجات الثقافية تقريباً. ومما يدل على ما نقول شيوع مقولات عدّة تشدد على ضرورة اللإطالة في الحديث وتشكيل خطابات مباشرة وعدم إثقال التاج الثقافي

سواء المكتوب أو المسموع أو البصري منه بـ «مقومات فكرية عديدة»، أي الاعتماد على السطحية والتبسيط، مما يؤدي بالضرورة إلى تأهيل تثقيفي مبتور مبني على كلمات وجمل متقطعة وليس على خطاب متكامل، وهي الثقافة التي يؤسس إليها بطريقة غير واعية في الغالب تعامل الأجيال الجديدة مع الأنترنت وهو وعاء «ستجد فيه كل شيء ويبسر». وكأن الكتب السميكة والحجج المُحكّمة والكلام المنمق عقبة حتمية لإيصال الرسالة. والمراد قوله - والمعضلة الأساس في كثير من الأحيان - أننا ورّطنا أنفسنا في مأزق المعنى فليس لدينا ما نقوله في كثير من الأحيان أو، ما هو أسوأ من ذلك، نفتقر إلى رؤية واضحة عما نريد قوله. ولذلك نسعى إلى تبرير جهلنا وإخفائه تحت رداء سابغ من الحيشيات بأن الثقافة الراهنة لا بد أن تكون سلسلة ويسيرة بدون أن نقرّ صراحة بأن كنه أي ثقافة تحترم نفسها هي المعرفة وليس المعلومة المجتزأة.

دلائل هذه الثغرة الثقافية العلمية التربوية كثيرة في إسبانيا اليوم، من ارتفاع نسبة الإخفاق المدرسي لدى القاصرين وهي العليا على الصعيد الأوروبي حيث هجر واحد من كل ثلاثة أفراد الثانوية دون إتمامها، إلى الجهل المطلق المخزي الذي يظهره التلامذة والطلبة الإسبان في الاستطلاعات والاستفتاءات بشأن المواد العلمية الرئيسة من التاريخ إلى العلوم الطبيعية والرياضيات، ولكنها مترتبة على عادة علنية سيئة لا تخفى على أحد: هنا لا يقرأ بانتظام سوى نخبة قليلة. وأبانت دراسة أجريت في العام 2012 أن 40% من الإسبان لا يقرؤون كتاباً واحداً في السنة وأن معظم الستين في المائة الباقية لا يقرؤون أكثر من 4 أو 5 كتب في الفترة الزمنية نفسها. ويضاف إلى ذلك انخفاض عدد قراء الجرائد والمجلات، فنسبة الذين يقرؤون الصحيفة بشكل يومي أو مرة واحدة في الأسبوع على الأقل تتجاوز 50% بشق الأنفس.

ولا مناص من انعكاس هذه الحالة المؤسفة على عالم الكتب، ذلك أن نتاج دور النشر الإسبانية القوية ذات الانتشار العالمي تجابه سابقة لا مثيل

لها بعد أن انخفضت مبيعات الكتب بنسبة تتأرجح بين 20 و30 في المائة. ومع إحجام المؤسسات العامة والخاصة عن تمويل مشاريع جديدة للنشر وارتفاع تكاليف الطبع والتوزيع فإن المستقبل القريب قاتم للغاية. وفيما يخص الرواية بالذات - وهنا ماألنا الذي أردنا التركيز عليه في محاضرتنا - فإنها تعاني من أزمة الأنواع الأدبية وتراجع الرواية الكلاسيكية القوية وظهور أدبيات تتماشى مع عصرنا الفظ هذا، وتهمل الاعتناء بالحياكة والمضمون وبناء متن روائي متماسك. ذلك أن الرواية جُردت بحكم النزعات التفكيكية والتجديدية القصوى من معالمها التقليدية المعروفة، وهذا أمر جيد بل ضروري إن كنا نريد أن نحافظ على سلامة العمل الروائي المبدع - إلا أن المعضلة لا تكمن في ضرورة التجديد وإنما في كون هذه النزعة التغييرية الشاملة قد أدت إلى طريق مسدود لا نرى من ورائه بدائل أخرى تنهض بالرواية فتعيدها إلى مكانتها البارزة الأولى. ولذلك ألفينا في الآونة الأخيرة بزوغ ما اصطُح عليه بـ «الرواية التاريخية» وأشكال جديدة للرواية السوداء أو البوليسية إسوة برواية الغرائب أو الغموض أو الخيال العلمي أو ما شاكل، وهما الأنواع الأكثر شيوعاً اليوم. ويكفي التدقيق في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً للتحقق من هذا الواقع وتراجع الروايات الأدبية الساعية إلى إحكام حياكة سردية وأسلوبية متيتين. ومما يدل كذلك على أزمة الكتاب في إسبانيا، هو اندفاع نخبة من المبدعين الجدد إلى تقليد الاتجاهات الروائية القادمة من الخارج. وإن كانت هذه الروايات تقرأ بسلاسة في أحيان معينة فإن الانطباع الذي يبقى بعد الفراغ منها هو أن مفعوليتها محدودة وكذلك قدرتها على البقاء.

لذلك، والمعدرة إن كنا قد ابتعدنا قليلاً عن موضوعنا الرئيس، يستحسن بل يتحتم علينا إعادة الاعتبار إلى مؤلفين من أمثال إنريكي بيلا - ماتاس الساعين جاهدين إلى إنقاذ الرواية ومن يجد من بين المثقفين الأجانب عامة والعرب تحديداً في نقل إبداعاته الأدبية المحكمة الراضية لموجة «الحدائث السطحية» التي تجتاحنا.

مفهوما التناص والمنطق الداخلي:

قبل الخوص مباشرة في روايات بيلا - ماتاس ينبغي لنا التوقف عند تقنيات بلغت شأواً بعيداً من أعماله وغيره من الأدباء كالتناص (Intertextualidad)، نقصد طبيعة العلاقة التي تربط نصاً معيناً بنصوص أدبية أخرى تتداخل وتتشابك معها، ثم المنطق الداخلي (Interdiscursividad) هو التأسيس للترابط السيميائي بين النص الأدبي وتجليات فنية أخرى كالموسيقى والرسم والسينما وغيرها، إذ إنّ نتاج بيلا - ماتاس يمثل قمة ما يمكن أن نسميه بالأدب ما وراء - وما في الأدب وهي تقنية حديثة تترأس أكثر التيارات الطليعية في مجال الرواية.

من البديهي أن لا بيلا - ماتاس ولا الجيل الروائي المعاصر هو الرائد في ممارسة التناص وتحويلها إلى نمط متجذر في الإنتاج الروائي، فالتناص، بالمعنى الأوسع، وارد في المؤلفات القديمة من أعمال الإغريق القديمة إلى رائعة ثيربانتنس «دون كيشوتي» وهي الرواية الرائدة التي تناولت مفهوم التناص بعزيمة نظيرية وإن لم يسميها صاحبها بهذه التسمية. ويسعنا رصد كذلك تجليات مختلفة لتقنية التناص في الشعر العربي القديم المبني أساساً على اجترار أنماط وقوالب وأشكال تعبيرية تتناقلها الألسن وليس الأقلام. ولدينا في الأدب الناطق بالإسبانية مثال مشرق هو خورخي لويس بورخيس الذي كان، قبل أن يكون كاتباً، قارئاً شهماً طالع آلاف الكتب والحكايات وقد ضمنها بشكل أو آخر في مؤلفاته.

أقرّ الباحث الفرنسي جيرارد جينيت في دراسته الشهيرة «الطرس والأدب في الدرجة الثانية» Palimpsestos y literatura en segundo grado، استناداً إلى نظريات ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا، بأن مفهوم التناص عريض جداً لا سيما إذا أدخلنا في المعادلة مفهوماً يشرف عليه ويشمله هو «العبر نصية أو التعالي النصي» «Transtextualidad» باعتباره التفاعل النصي داخل النص الواحد. وانطلاقاً من هذه النقطة، بذل جهده من أجل تمييزه عن نمطيات أخرى. ومن المهم جداً أن نأخذ بالحسبان

بأن التناص يستلزم صلة تحويلية تراكمية مع نص يسبق له بعد إجراء حوار مباشر مع ذلك النص المؤسس، أي إن الاعتماد على سابقة مكتوبة يولد كائناً أدبياً مجدداً له هوية متخصصة ولكنها في الآن نفسه شديدة الارتباط بالنص الذي ننهل منه. وهنا يكمن الفارق بين التناص وما اصطلاح عليه بالتأثير أو الانطباع وهو الإبداع اعتباراً من نموذج سابق نتهل منه وتأثر به وإن بصورة غير واعية ودون التصريح بهذا الاقتباس. وتؤدي حالة التأثير هذه إلى اتخاذ ثيمة أو تقنية أو صيغة حياكية وترتيب حوارى ألفناه في كتاب أو مجموعة من الكتب أو اتجاه أدبي يحد ذاتي فقله إلى بيئة جديدة محكومة بإرادتنا نحن معشر أصحاب هذه الحكاية المحدثنة.

بناء عليه فإن بيلا - ماتاس يسير بركب ما عودنا عليه الكاتب بورخيس مضيفاً عليه «نية» صريحة هي التفكير والتأمل في وظيفة الكتابة وتجليات الرواية الحقيقية. ليس من المستغرب بالتالي أن يركز بيلا - ماتاس كثيراً على هوية الكاتب وسبل مقارنته للفعل الكتابي، فكما نرى في «برتلي وأصحابه» ومن ثمة «رجل يشبه ديLAN» وهي آخر رواية له، فإن تقلبات الإبداع الأدبي والتراوح بين الحماس للكتاب والتفرغ منها تحتل حيزاً بارزاً في مواضيعه، لاسيما مفهوم «الفشل» وإحساس بعض الكتاب بأن إنتاجه لا قيمة له أو إنهم فشلوا في مهمتهم الفنية. ومن غير المستغرب كذلك أن يركز بيلا - ماتاس في حواراته المباشر مع «برتلي الكاتب» وهي الرواية التي اتخذها منصة لصياغة «برتلي وأصحابه» إلى ما يرمز إليه مؤلفه الأمريكي هيرمان ملفل (ت 1891) وهو شخص أمضى حياته كلها تقريباً مهووساً بهاجس الفشل وهو الذي أعد رواياته وقصصه غير ذات معنى بل مخففة لأنه لم يحقق من خلالها الغاية المنشودة والسؤال الملح دائماً هو ما هي الغاية المنشودة القائمة من وراء الكتابة؟

ولا نملك إجابة عن هذا الاستفهام ولكننا يمكن أن نسوق من باب التوضيح ما دعا إليه الكاتب التشيلي العظيم الراحل إدواردو بولانيو - صديق بيلا - ماتاس الذي شاركه بعض المواقف الإيديولوجية إزاء الأدب - ، عندما قال إن الأدب أمر معادل تماماً للحياة، أي إن سيرة

الكاتب هي قبل أي شيء آخر سيرة مبنية على القراءة واستيعاب عوالم الكتاب الآخرين ثم البحث المضني عن الرواية الجيدة ومكافحة الرداء والعجالة، بعيداً عن الوظيفة المادية الربحية للكتابة، في سياق عام تحولت فيه الرواية عموماً إلى وسيلة مجردة للرزق والمجد أو محض وسيلة لسرد حكاية ما دون الخوض في هواجس أخرى.

معالم نقل الرواية الحديثة كما يراها بيلا - ماتاس: النموذج العربي

كما أسلفنا فإن الأديب العراقي عبد الهادي سعدون أنجز في ترجمة «برتلبي وأصحابه» إلى العربية وهي أول ترجمة لإحدى مؤلفات بيلا - ماتاس. ومن المعقول جداً أن يكون الزميل سعدون قد اختار هذا الكاتب وهذا العمل بالتحديد لأن بيلا - ماتاس يتخذ في أعماله موقفاً إبداعياً ليس بالبعيد عما نستشفه في أعمال سعدون نفسها، التي تعتمد بدورها على التناص و طرح الأسئلة الدائمة عن ممارسة الكتابة وأهدافها.

وفيما يتعلق بتجربة الترجمة في هذا العمل وما انتاب العملية التحويلية من الإسبانية والعربية من تحديات وإشكاليات، فمن البين أن المترجم حاول أن ينقل بالتدقيق والوفاء البيئة التي رسمها بيلا - ماتاس في روايته، حرصاً منه في الوقت ذاته على عكس الغزارة السيمائية والدلالية للتجربة التناصية الذكية والعصية غالباً على التمييز السهل التي أجراها بيلا - ماتاس. وربما تكمن الصعوبة الرئيسة في تحديد كيفية متماسكة لنقل الإشارات والتلميحات الصريحة والضمنية والمبينة التي أدرجها بيلا - ماتاس بالاستناد إلى الجرد القصصي الغربي عامة والإسباني خاصة، في سبيل وضع القارئ العربي في أجواء حياكة متشابكة لا تتوخى تحقيق أهداف معينة واضحة بقدر ما تصبو إلى إجراء حوار مباشر مع القارئ يتضافر مع حوارات متعددة متنوعة مع إنتاجات أدبية مأخوذة من مصادر شتى. ويجب أن تحرص الترجمة في مثل هذه الحالات على عدم «تغريب» قارئ العمل المترجم بل تجنيس الثيمة وإلباسها بأغلفة معنوية ودلالية تجعلها قابلة للفهم دون الاغتراب كلياً أو جزئياً عن المادة الأصلية. ولا ريب أن مثل

هذه المهمة تشكل قمة العطاء الفني لاسيما إذا نجحنا في إعادة صياغة النص الأصلي عبر العمل الترجمي بطريقة تجعل التناص والتفاعل مع ظواهر مكتوبة وأخرى تنتمي إلى فنون أخرى كالسينما والموسيقى - وهو تفاعل يحرص عليه عادة بيلا - ماتاس في أدبياته - عنصراً رئيساً في الترجمة، بحيث تستحيل الأخيرة عملاً أصلياً بحدّ ذاته.

رواية (بارتلبي وأصحابه) التي تقدمها للقارئ العربي هي مجرد كامل لأصحاب هذا المرض المزمن المتمثل بهجر الكتابة ولعنهما، كتاب الـ «لا» على حد وصف مؤلفها الإسباني أنريكه بيلا - ماتاس. رواية شيقة ما بين المتن الحكائي للبطل المنعزل عن عالمه وبين متابعتة وتقصيه لآثار مماثليه في الآداب العالمية. رواية تقرأ بمتعة وبمعرفة، رواية تداخل وتقرّب لكتّاب معروفين هجروا الكتابة ومحاوله فهم مغزى



ذلك في حياتهم وأعمالهم.

إن الرواية إضافة لمتنها الحكائي، وهي الحياة الخاوية المنعزلة لبطلها، فهي من جهة أخرى يمكن قراءتها كإنسكلوبيديا قاموسية تتقصى حيوات ونتائج العديد من الكتّاب والفنانين الذين قرأنا لهم ويمثلون جزءاً مهماً من تاريخ الآداب والفكر العالمي، وهم مع ذلك لهم خصوصية متميزة، يستخلصها هنا الروائي بيلا - ماتاس ويركز عليها صبغة وحدث الرواية: نعني بها، أن أغلب الأسماء الأدبية الواردة في العمل الروائي قد أصابها ما يسميه البطل (بداء بارتلبي). وكما نعرف فإن شخصية (بارتلبي) مستلة من رواية قصيرة للكاتب الأمريكي هرمان ملفل، يتحدث فيها عن شخصية انعزالية تنأى عن العالم الخارجي وليس لها من غاية وهدف في الحياة سوى التواجد في مكان عمله، طوال أيام الأسبوع، بما فيها أيام العطل ونهاية الأسبوع.

ISBN 978-2843091889



9 782843 091889