بارتلبي وأصحابه

بارتلبي و أصحابه

تأليف:
أنريكه بيلا . ماتاس

ترجمة:
عبد الهادي سعدون

الطبعة الأولى:
أكتوبر ٢٠١٠

رقم الإيداع:
١٩٧٢٦/ ٢٠١٠

الترقيم الدولى: I.S.B.N.
977-5634-28-8

حقوق الطبع محفوظة

تصميم وتنفيذ الغلاف:
كامل جرافيكس

سنابل للكتاب
٥ شارع صبرى أبو علم - باب اللوق
القاهرة

(+202) 2 393 56 56
(+202) 2 392 65 93

الاشراف العام :
د. طلعت شاهين

Mob.:
(+20) 12 410 20 08

e-mail.:
sanabooks@maktoob.com
www.sanabil.net

أنريكه بيلا . ماتاس

بارتلبي وأصحابه

رواية

ترجمة وتقديم:

عبدالهادي سعدون

هذه الترجمة الكاملة لرواية:

Bartleby y compañía

Enrique Vila-Matas

Traducción al árabe: Abdul Hadi Sadoun

تم ترجمة ونشر هذا الكتاب بالتعاون مع وزارة الثقافة الإسبانية

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España

تقديم

عنوان هذه الرواية (Bartleby y compañía) يمكن أن يترجم بـأكثر من صيغة كلها تصب في الهدف نفسه وهي: بارتلبي وشركاؤه، بارتلبي ورفاقه، بارتلبي وصحبه أو ما فضلناه نحن (بارتلبي وأصحابه)، فالغرض من العنوان هو الإشارة لأصحاب رحلة بارتلبي أو أشباهه في تاريخ الأدب والكتابة وهي الفكرة الرئيسية التي يصب فيها عمل الروائي الإسباني أنريكه بيلا ــ ماتاس الذي نقدمه للقارئ العربي للمرة الأولى مترجماً عن الإسبانية. مباشرة. الواقع إنها الرواية الأولى المترجمة للعربية، فعلى حد علمي (وبتأكيد من المؤلف نفسه) لا نجد في المكتبة العربية أية ترجمة لهذه الرواية أو أي كتاب آخر من أعماله التي تعدت الـ 12 رواية حتى الآن، وأغلبها حازت على جوائز مهمة في أسبانيا وأوربا وأميركا اللاتينية، بل يعد هذا الروائي واحداً من أربعة أصوات روائية هي الأهم في خريطة الرواية الإسبانية المعاصرة من قبل القراء والنقاد على حد سواء. رواية (بارتلبي وأصحابه) نُشرت 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 ليبر لأهم عمل أجنبي في فرنسا وإيطاليا). كما أنها حازت على المركز الثاني ضمن أفضل عشر روايات إسبانية في العقدين الأخيرين في استفتاء لمجلة (كيميرا) الأدبية شمل آراء أكثر من مائة شخصية أدبية إسبانية.

يعد أنريكه بيلا ــ ماتاس (برشلونة 1948)، واحداً من أهم الروائيين الإسبان المعاصرين، وبلغ بنتاجه الروائي مكانة متميزة وضعته في مصاف كُتاب ذوي باع طويل، سواء في الرواية المكتوبة باللغة الإسبانية أو غيرها من نتاجات الروائيين الأوربيين. ترجمت أعماله لأكثر من 18 لغة عالمية، 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، مساوئ مونتانو 2002، دكتور باسبينتو 2005، منقبوا الهاوية 2007، وآخرها روايته على منوال دبلين 2010. 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 2006، جائزة لارا 2006، وجائزة الأدب الدولي الإيطالية 2009.

هذه الرواية عبارة عن جرد كامل لأصحاب ذلك المرض المزمن المتمثل بهجر الكتابة ولعنها، أو كُتاب الـ(لا) على حد وصف المؤلف. رواية شيقة ما بين المتن الحكائي للبطل المنعزل عن عالمه وبين متابعته وتقصيه لآثار مماثليه في الآداب العالمية. رواية تقرأ بمتعة وبمعرفة، تتداخل وتقترب من كتاب معروفين هجروا الكتابة ومحاولة فهم مغزى ذلك في حياتهم وأعمالهم.

لذلك تعتبر إضافة لمتنها الحكائي، الحياة الخاوية المنعزلة لبطلها، يمكن قراءتها كإنسكلوبيديا قاموسية بتتبع حيوات ونتاجات العديد من الكتاب والفنانين الذين قرأنا لهم ويمثلون جزءاً مهماً من تاريخ الآداب والفكر العالمي، وهم مع ذلك لهم خصوصية متميزة، يستخلصها هنا الروائي ويركز عليها صبغة وحدث الرواية: نعني بها، أن أغلب الأسماء الأدبية الواردة في هذا العمل قد أصابها ما يسميه البطل (بداء بارتلبي). وكما نعرف فإن

شخصية (بارتلبي) مستلة من رواية قصيرة للكاتب الأمريكي هرمان ملفيل، يتحدث فيها عن شخصية إنعزالية تنأى عن العالم الخارجي وليس لها من غاية وهدف في الحياة سوى التواجد في مكان عملها، طوال أيام الأسبوع، بما فيها أيام العطل ونهاية الأسبوع. هذه الشخصية الرافضة لأداء أي شيء، هي النقطة التي ينطلق منها المؤلف في روايته لبناء الشخصيات الإنعزالية الرافضة، ولكنه يركز وحسب على الشخوص الأدبية، سواء الكُتاب منهم أو الشخصيات الحكائية المبتكرة في متون تلك الأعمال الأدبية المعروفة أو غير المعروفة. إنها رواية سيرة للأدب من أبوابه الخلفية، أي البحث عن الكُتاب الذي رفضوا الإستمرار 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 كتب نعرفها ولكننا لا نعرف أسرارها ولا ظروف كتابتها ولا عن مراحل حياة مؤلفيها. إنها سجل للتقييد عن هؤلاء وأثرهم في حياتنا وآدابنا (او هي دفتر تدوين ملاحظات هامشية، حسب رأي بطل الرواية). هذا الدفتر وهذه المعاينة التي يمر بها بطل الرواية، سنارة صيده الشخصي ليقنع نفسه بضرورة العودة للكتابة بعد أن هجرها هو بدوره، وعن طريقها يكتشف لماذا ضاق الآخرون ذرعاً بالأدب وعوالمه. بالطبع هي حيلة الكاتب لكتابة روايته أيضاً عن طريق البحث في الشخصيات الرافضة والمعلنة عن خيبتها من الأدب وعوالمه. يذكر الكاتب أنه بهذه الرواية أراد إنتشال 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 وأندثرت وأخرى أرادت لنفسها الإندثار والغياب. صفحات تمضي بتمجيد الكتب والكتابة حتى وإن كان عن طريق هؤلاء الكتاب والفنانين الرافضين للكتابة. فعن طريقهم

والحديث عنهم، يتم الحديث عن البوابات الأخرى لعالم الأدب الكبير. يذكر بيلا ــ ماتاس في إحدى المقابلات بأنه لم يشأ الحديث في الرواية عن أولئك الكتاب الرافضين للكتابة، بل كان في الواقع يسعى للتركيز حول بشر تركوا خلفهم الحياة ولم يعودوا يبالون بماهيتها ولا السير في خطوها، تماماً مثل (بارتلبي) شخصية ملفيل، الرافض 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 والكُتاب) بالإضافة لروايتيه (مساوئ مونتانو) و(دكتور باسبينتو)، على الرغم من رفض الكاتب لهذه التصنيفات عموماً، ذلك أن من قرأ روايات بيلا ــ 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 المؤلف الروائية بمثابة ميتا ــ روايات، لأنها تغوص بعوالم الأدب وتستفيد منه كمتن بشكل دائم. إن عوالم بيلا ــ ماتاس الروائية تقدم نمطاً حكائياً ساد في الآونة الأخيرة في الأدب الإسباني (ربما في آداب عالمية أخرى) بالارتكاز على موضوع روائي آخر، عن طريق شخصية أو أكثر، ظاهرة أدبية أو محور سردي، ليشيد عبره عوالم تخييلية تساهم بدورها بمنح تلك الشخوص والظاهرة ثقلها الحقيقي. إنها الطفرة الممكنة للسعي نحو رغبة التكامل مع الآخرين، الآخرون أولئك الذين نشعر بأننا جزء منهم بشكل أو بآخر عبر القراءة والتمعن وفي مرات أخرى عبر التماهي والتقمص والتداخل الكلي.

ختاماً أرتأينا في النص المترجم أن ندون أسماء الكتاب وأحياناً العمل الأدبي بالحروف اللاتينية بين قوسين، لمن يرغب من القراء البحث الأسهل عن هؤلاء الكتاب وأعمالهم، و كذلك لكي لا نقع في خطأ نطق الأسم بلغته الأم.

المترجم

مدريد 2010

" إلى باولا دي بارما"

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

جان دلا بروغييه

لم أكن محظوظاً بالمرة مع النساء، لذا أتحمل وزرهـا كحدبـة موجعة، كل معارفي المقربين ماتوا، أنا أعزب فقير أعمل في مكتـب مغبر. عدا هذا، فأنا سعيد. اليوم أكثر من أيام أخرى، لأنني أبتدئ ــ 8 يونيو من عام 1999 ــ هذه اليوميات التي تشكل بنفس الوقـت دفتـر هوامش في أسفل الورقة تتضمن تعليقات على نص غير مرئي، والذي أرجو أن يبين قدرتي بتتبع الشخصيات الـ بارتلبيه.

منذ خمسة وعشرين عاماً، عندما كنت لا أزال شـاباً، نشـرت رواية حول أستحالة الحب. منذ حينه، وبسبب صدمة أنتابتني سأشرحها فيما بعد، لم أعد للكتابة، فقد رفضت بصورة قاطعة ممارستها، تحولت إلى بارتلبي، لهذا السبب يعود اهتمامي بهم منذ زمن طويل.

كلنا نعرف الـ"بارتلبيين"، هم أولئك البشر الذين يتقمصهم رفـض عميق للعالم. يتسمون بهذا الأسم نسـبة للمكتبـي بـارتلبي، شخصـية الموظف في قصة هرمان ملفل (Melvilla Herman) الذي لم يقـرأ ولا لمرة واحدة صحيفة ما، وفي توقفات طويلة، يظل محنطاً نـاظراً إلـى الخارج من خلال النافذة الشاحبة التي تقع بالخلف من الستارة، وجهـة حائط من الآجر في وول ستريت. لم يشرب بيرة قط، لا شايا ولا قهوة مثل الآخرين. لم يمض أبداً إلى أي مكان، لأنه يعيش في المكتب، حتى

أنه يمضي فيه أيام العطل، لم يقل أبداً من هو، ولا من أين جاء، وإذا ما كان له أقارب في هذا العالم؛ وعندما يسئل أين وُلد أو أن يُطلب منه عمل شيء أو أن يحكي شيئاً ما عن نفسه، يجيب دائماً قائلاً:

ــ 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 وعيا أدبيا متشدداً (أو ربما بسبب هذا حتماً)، لم يستطيعوا الكتابة أبداً. أو يكتبون كتاباً واحداً أو إثنين وفيما بعد يعرضون عنها. قد يكتبون بدون أدنى معضلة عملاً مهماً، ثم يبقون، ذات يوم، عاجزين أدبياً وإلى الأبد.

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

ــ السيد بارتلبي في إجتماع.

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

من المحتمل أنني سمعت إسم (بارتلبي)، حيث من المفروض أنني سمعت لقب مديري، وهو قريب الشبه. لكن هذا الخلط في الحقيقة

جاء مناسباً، لأنه حرضني وبضربة واحدة على الشروعْ بالعمل، بعد خمس وعشرين سنة من الصمت، أقرر العودة للكتابة أخيراً، الكتابة حول مختلف الأسرار الأخيرة لحالات مبدعين تثير الإنتباه كانوا قد اعلنوا القطيعة مع الكتابة.

أشعر بقدرتي على المضي في متاهة الـ لا، في الشعاب المهلكة والشيقة لنماذج الأدب المعاصر: هذا الإتجاه الذي نعثر فيه على الطريق الوحيد للخلق الأدبي الحقيقي؛ هذا الإتجاه الذي يتم فيه طرح التساؤل عن جدوى الأدب وأين يكمن والذي يحوم حول إستحالة الحالة نفسها التي تعبر عن حقيقة الوضع الخطر ـ في المحصلة إنه محفز قوي ـ لآداب 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:

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

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

1

لقد عرّف روبرت والسر (Robert Walser) أن تكتب ما لا تستطيع كتابته معناه أن تكتب أيضاً. ومن بين العديد من الأشغال التي امتهنها ــ بائع في مكتبة، سكرتير محامي، موظف بنك، عامل في مصنع لمكائن الخياطة، وأخيراً مدبر منزل في قصر سليسا ــ، كان روبرت واسلر يعود بين حين وآخر إلى زيورخ، إلى "دائرة الكتابة للعاطلين" (الإسم على الرغم من أنه حقيقي، إلا إنه قريب من عوالم والسر)، وهناك، جالساً في مقعد عتيق، مساءً، على الضوء الشاحب لفانوس نفطي، يقدم خدمته ككاتب خط، يعمل ناسخاً، يعمل كأي بارتلبي.

ليست هذه الحالة فقط (ناسخ) بل كل خبرة واسلر تجعلنا نفكر بشخصية حكاية ملفيل 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، جنوح صاخب لرفض العالم. جنوح 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 ــ يكتب كالاسو ــ يعد شخصية عائلية قريبة ومن الممكن التوصل أيضاً من قراءة نصوصه العدمية إلى كونه برجوازي

وسويسري طيب. لكنه على العكس من ذلك، شخصية نائية، سكة موازية للحياة، خيط بالكاد يُرى. إن خضوع واسلر، مثل عدم تنازل بارتلبي، مما يعنيه قطيعة تامة (...) ينسخان، يعيدان كتابة ويمران بها وكأنها كارت شفاف. لا يعلنان عن شيء خاص، لا يحاولان التعديل. لا أتطور، يقول جاكوب فان غوتن، لا أرغب بالتغيير، يقول بارتلبي. بولائه يكشف عن التعادل ما بين الصمت والإستخدام التجميلي للكلمة".

من بين كُتاب الـ لا، نستطيع ذكر قسم خاص بالكتبة 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. كنت آنذاك شاباً وكان يتنازعني شعور بالزهو لإصداري كتاب عن إستحالة الحب. أهديت نسخة منه لأبي دون أن أدرك مغبة ما سينالني منه. بعد أيام قليلة، أجبرني أبي ــ لأنه فهم أن جزءاً من مذكرات الكتاب يضم تجديفات ضد زوجته الأولى ــ على كتابة إهداء على نسخة بكلماته. قاومت بكل ما إستطعت لقبول فكرة كهذه. كان الأدب تحديداً ــ مثلما حدث لكافكا ــ 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 إجتماع)، قرأت كتاباً ساعدني على أن أصالح نفسي بصفتي ناسخ كتب. أعتقد أن المتعة والسرور اللتان زودتني بهما قراءة معهد

بيير مينارد (Menard Instituto Pierre) ساعدني على تهيئة الأرضية لقراري بشطب صدمتي النفسية القديمة والعودة للكتابة.

معهد بيير مينارد رواية روبرتو موريتي (Roberto Moretti) مبنية في أجواء معهد يعلّمون فيه قول كلمة (لا) بأكثر من ألف وسيلة، من تلك الأكثر تهوراً حتى الأكثر طرافة والتي من الصعب رفضها. هي عبارة عن رواية فكاهية وتهكمية مدهشة عن معهد بنجامينتا لروبرت واسلر. عليه، من بين طلبة المعهد نعثر على والسر نفسه والكاتب بارتلبي. في الرواية بالكاد يحدث شيء، ما عدا إنه بانتهاء الدراسة، يتخرج جميع طلبة معهد بيير مينارد وقد تحولوا إلى نسّاخ سعداء ومعتدين.

ضحكت كثيراً مع هذه الرواية، وما أزال أضحك حتى الآن. الآن مثلاً، أضحك بينما أكتب هذا لأنه أوصلني إلى إقتناع بأنني كاتب. لعل من الأفضل بدل التفكير والتخيل، أن أمضي بنسخ جملة لا على التعيين لروبرت والسر، الأولى التي أعثر عليها ما أن 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 Monterros) 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 يختبئان خلف عمود لأنهما كانا يعتقدان بأن الرئيس لم يرد توديعهما بل الإستغناء عنهما إلى الأبد.

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

بعد نجاح الرواية التي كتبَها 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 يُطرد جراء شد رئيسه على يديه، جعله يعيش بخوف من الناس ما أن يقتربوا منه ليسألوه أن ينشر كتباً أخرى. عندما كانوا يسألونه لماذا لا يكتب، اعتاد رولفو الإجابة:

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

عمه ثيلرينو لم يكن اختراعاً. لقد عاش حقيقة. كان سكيراً يكسب قوته من تعميد الأطفال. كان يرافقه رولفو في مرات عديدة ويستمع 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 الأعذار أصالة مما أعرف عن كتاب الـ لا لتبرير تركهم للأدب.

ـ لماذا لا أكتب؟ سُمع رولفو يقول في مدينة كاراكاس في 1974. ذلك لأن العم ثيلرينو قد مات، وهو منْ كان يلقنني القصص. كان يمشي معي وهو يتحدث. كان كذّاباً كبيراً. كل ما كان يقصه لي كذب خالص. واحدة من الأشياء التي تحدثت معه حولها هي حياته البائسة. لكن العم ثيلرينو لم يكن فقيراً بالمرة. لقد كان نتيجة لسمعته كرجل محترم بشهادة القس، تم تعيينه لتعميد الأطفال، من قرية لأخرى. تلك كانت أراضي خطرة والكهنة كانوا يخافون من الذهاب إلى هناك. رافقت العم ثيلرينو في رحلاته مرات عديدة. في كل مكان نصله، كان عليه تعميد أحد الأطفال وتلقي مقابل خدمته. كل هذه الحكاية لم أكتبها، ربما هذا ما سأفعله يوماً ما. كم كان رائعاً ونحن نجوب، من قرية لأخرى، لتعميد الصغار ومنحهم بركات الرب وأشياء كهذه. فوق هذا، ثليرينو كان ملحداً.

لم يلجأ خوان رولفو لحكاية العم ثيارينو لتبرير هروبه من الكتابة، أحياناً يذكر مدخني الماريجوانا:

ـ اليوم ـ يقول ـ حتى مدخني 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 النُساخ 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. كان يرد الثعلب بكسل: لكنني نشرت كتابين. كتابان جيدان، يحبونه، لهذا عليك أن تنشر آخر. الثعلب لم يقل ذلك، لكنه كان يفكر في الواقع أن الناس تريده أن ينشر كتاباً جديداً. ولأنه كان ثعلباً، لم يجاريهم بطلبهم.

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

أن تكون ناسخاً، إضافة لذلك، أن يكون لك شرف الإنتماء لكوكبة بارتلبي. بهذه السعادة طأطأت رأسي للحظات وشرعت للدخول في هوة أفكاري الأخرى. كنت في بيتي ولكني كنت نائماً نصف نيمة وكنت قد انتقلت حتى دائرة نُساخ مدينة مكسيكو. مكاتب، طاولات، كراسي 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 يشد على يدي. هل كان رئيسي في مكسيكو أم رئيسي الحقيقي؟ ارتباك مقتضب. أنا، كنت أبري الأقلام، انتبهت إلى أنني لن أتأخر كثيراً لأختبئ خلف العمود. هذا العمود ذكرني بالحاجز الذي كان يختبئ خلفه بارتلبي عندما كانوا ينقلون أغراض الدائرة في وول ستريت اثناء عيشه فيها.

كنت أقول لنفسي فجأة بأنه إذا ما اكتشفني أحد خلف العمود

ورغب معرفة ماذا أفعل هناك، سأجيبه بسعادة إنني الناسخ الذي يعمل مع مونتيروسو، وفي الوقت نفسه يعمل لدى الثعلب.

ــ ومونتيروسو هذا، هل كان أيضاً مثل رولفو، من كتبة ألـ لا؟

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

ــ لا. مونتيروسو كتب مقالات، أبقارا، خرافات وذبابا. يكتب قليلاً ولكنه يكتب.

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

اكتفي لهذا اليوم. سأستمر يوم غد بملاحظاتي وهوامشي. مثلما كتب والسر في جاكوب فون غوتن:

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

2

فيما لو كانت حجة العم ثيلرينو ناجعة، الشيء نفسه يمكن قوله على ما يمارسه الكاتب الإسباني فليبه الفاو Felipe Alfau بعدم عودته للكتابة. هذا السيد المولود في برشلونة عام 1902 ومات قبل شهور في مصح كوينز في نيويورك، وجد في صفته كلاتيني تعلم الإنكليزية التبرير المثالي لإطالة صمته الأدبي على مدى واحدا وخمسين عاماً.

هاجر آلفاو إلى الولايات المتحدة خلال الحرب العالمية الأولى. في عام 1928 كتب روايته الأولى: مجانين. 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.

آلفاو، مواطن كاتلوني من طينة سالنجر (Salinger)، حيث اختبأ في مصحة كوينز، الصحافيون الذين حاولوا مقابلته نهاية الثمانينات، كان يجيبهم بأفضل أساليب الكُتاب المماطلين: "السيد آلفاو يتواجد في ميامي".

في كتاب ملصقات، وبكلمات شبيهة بما قاله هوفمانستل (Hoffmannstahl) في نصه الرافض الشهير رسالة لورد شاندوس (Carta de Lord Chandos)، التي فيها يرفض الكتابة (لأنه لم يعد قادراً على التفكير ولا الحديث بتماسك عن أي شيء)، أما آلفاو فيشرح بالشكل التالي رفضه الإستمرار بالكتابة: "عندما تتعلم الإنكليزية تبتدئ التعقيدات. فيما لو حاولت أي شيء، ستصل إلى النتيجة ذاتها. وهذا يمكنه أن يعني كل العالم، الذين يتحدثون منذ ولادتهم الإسبانية مثل اللاتينيين والإسبان من ضمنهم. نتحول تدريجياً إلى حساسين إزاء تطبيقات وتعقيدات لم نتصورها أبداً، يجعلنا نتحمل تحرش الفلسفة، والتي دون شغل محدد، يصبح تدخلها في كل شيء، وفي حالة اللاتينيين، يجعلهم يفتقدون 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 سليرينو الذي أخرجه فليبه آلفاو 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.

أنتهيت من التعليق على هذا لـ خوان، وهو من المحتمل أن يكون الصديق الوحيد لي، على أننا لا نرى بعضنا إلا قليلاً. خوان تعجبه القراءة ـ تنتشله من عمله المرير في المطار ـ ويرى إنه لم تكتب منذ موسيل أية رواية جيدة. يعرف سماعاً وحسب عن فليبه آلفاو، وليس لديه أية فكرة عن هجره للكتابة بسبب مأساته بتعلم الإنكليزية. عندما أعلمته بذلك اليوم عبر مكالمة هاتفية، أطلق قهقهة عالية. بعد ذلك، بدأ يعيد الجملة مرات متعددة ليمضيها بتروي:

ـ إذاً تعلم الإنكليزية قد عقّد له حياته...

أغلقت الخط بصورة فجائية ذلك لشعوري بأنني قد بدأت أضيّع الوقت معه وعليه لا بد أن أرجع لدفتر ملاحظاتي. لم ألتجئ للإحساس بالكآبة كي أضيّع الوقت مع خوان. لكن هذا ما فعلته مع الضمان الإجتماعي عندما سقطتُ صريع كآبة منحتني بفضلها إجازة لثلاثة أسابيع (وبما أنني أستحق إجازة سنوية في شهر أغسطس، عليه لن أرجع للدائرة حتى شهر سبتمبر)، مما سيسمح لي التفرغ الكامل لهذه اليوميات، سأخصص جل وقتي لهذه اليوميات العزيزة التي اتناول فيها الأزمة البارتلبية.

أغلقت الخط مديراً ظهري لمكالمة الرجل الذي يعتقد أنه بعد موسيل لم يكتب شيئاً. وهكذا عدت إلى شؤوني، لهذه اليوميات، فتذكرت بغتة صامويل بيكيت (Samuel Beckett) الذي انتهى مثل آلفاو، في مصح. مثل هذا أيضاً، دخل المصح طوعاً.

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

3

"أعتدتُ ــ يكتب رامبو ــ على التهيؤات البسيطة، كنت أرى بكل وضوح مسجداً حيث يوجد مصنعاً، ومجموعة من الطبول متشكلة من قبل ملائكة، عربات في طرق السماء، صالونا في أعماق بحيرة".

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

لا يبدو واضحاً من أين جاءت تهيؤات سقراط (Sócrates). على الرغم من أنه عرف عنه بكونه ذو شخصية هذيانية تهيؤية، إلا أن صمتاً متفقاً عليه طوال قرون لم يكشف عن هذا الجانب. ذلك إنه 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،

منقول بشكل حرفي من شهادة جينوفونت، مما سيساعده على تشكيل صورة العبقري الأغريقي. أحياناً، كما لو أنك ترى فيها صورة الشاعر الكاتلوني بيير جمفرير: "كان يرتدي نفس المعطف 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 الإيبيقوري الذي عده مهرج أثينا، وهو ما نسميه اليوم بالمتطرف".

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

"لقد اعتدت على التهيوؤات البسيطة" كان من الممكن أن يكتبها سقراط أيضاً، لولا أنه لم يكتب سطراً واحداً إطلاقاً، رحلاته العقلية بطابعها الهذياني كان من الممكن أن يكون لها دور كبير برفضه للكتابة. ليس من أحد له قدرة تخصيص الوقت لجرد مكتوب عن التهيؤات الخاصة. لقد فعلها رامبو، لكنه بعد كتابين أصابه التعب، ربما لإدراكه بأنه سيمضي حياة شاقة فيما لو خصصها لتدوين، رؤاه

المهلكة، شيئاً فشيئاً، ربما سمع رامبو بقصة آسلیناو (Asselineau) المعنونة جحيم الموسيقي 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 الإستمرار برصد رؤاه والصمت المطبق عن كتابة سقراط لتهيوؤاته. فقط الرفض الجدلي للكتابة من قبل رامبو يمكننا رؤيتها، إذا شئنا، كتكرار بسيط للإشارة التاريخية لسقراط المتململ من الكتابة، والذي لم يزعج نفسه بتدوين الكتب مثل رامبو، وبقليل من التعب أعلن منذ البدء رفضه لكتابة تهيوؤاته ولو كانت بكل آلات بيانو العالم.

عن هذا التشابه بين رامبو وأستاذه العبقري سقراط، من الممكن الإشارة لكلمات قالها فيكتور هوغو (Victor Hugo): "هناك بشر غامضون لا يمكن أن يكونوا سوى رجال عظام. ولكن لماذا هم كذلك؟ ولا حتى 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 دانتي، الفردوس مثل ملتون أو الإنسان مثل شكسبير. سكارى حُلم وتشكل في تقدمهم تقريباً بدون وعي فوق مياه الهاوية، يكونون قد اخترقوا الإشارة الغريبة للمثالية، والتي شكلتهم إلى الأبد... غطاء نور شاحب يحجب محياهم. الروح تنضح من مسامات جلدهم. ولكن أية روح؟ يا إلهي".

منْ يرسل بهؤلاء البشر؟ لا أعرف. كل شيء يتغير إلا الرب. "في ظرف ستة أشهر حتى الموت يغير طبيعته"، يقول باول موراند (Paul Morand). لكن الرب لا يتغير أبداً، هذا ما أقوله أنا. من الجيد معرفته أنه حتى الرب يحنس، أنه 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 آمبروسينوس (Marius Ambrosinus): "حسب علمي، الرب شخصية استثنائية".

4

في الواقع إن مرض، وعكة بارتلبي، له ماض بعيد. فهو اليوم وباء الآداب المعاصرة لهذه الطاقة العميقة الرافضة أو جذب العدم الذي يعرقل وصول بعض الكتاب، في الظاهر، ألا يكونوا أبداً.

يفتتح عصرنا بنص نموذجي لـ هوفمانستال (رسالة لورد شانتوس في عام 1902)، والذي فيه يعد المؤلف النمساوي، دون نجاح، بألا يكتب سطراً واحداً بعد الآن. فرانز كافكا (Franz Kafka) لا يجزع من الإشارة لإستحالة المادة الأدبية الأساسية، خاصة في يومياته.

لقد بنى أندريه جيد (Andre Gide) شخصية تمضي كل وقت الرواية بنية كتابة كتاب لا يُكتب أبداً هو بالوز(Paludes). لقد انشغل روبرت موسيل بالتعظيم وتحويلها لإسطورة فكرة "الكاتب الناضب" في روايته رجل بلا ملامح (El hombre sin atributos). كما أن مونسيو تيست، صنو فاليري الأثير، لم يكن رافضاً للكتابة وحسب، بل رمى كل مكتبته من النافذة.

وتنشتاين (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 كشاكيل نصوص غير مكتملة، ملاحظات وخطط لكتب لم تظهر إلى النور.

لكن يكفي التحديق بآداب القرن التاسع عشر لنرى على وجه اليقين بأن الرسوم أو الكتب "المستحيلة" كانت الإرث المنطقي تقريبا للرومانطيقية الجمالية. فرانسيسكو، شخصية في إكسير 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 باكثر من رسم جزء من قدم أمرأة يتخيلها. فلوبير (Flaubert) لم يتم عمله غارسون (Garcon)، الذي سيطر على كل نتاجه الأدبي دون شك. أما مالارميه (Mallarme) فلم يتوصل سوى لملء دفاتره بحسابات تجارية، بدلاً من أشياء لها علاقة بمشروعه الكبير الكتاب (Livre).

إذاً فالإستعراض المعاصر لهؤلاء البشر المشلولين أزاء الهالة المطلقة لكل ما هو عليه الخلق الأدبي، يعود لأزمنة بعيدة. لكن المتململين أدبياً، ظاهرياً، يشيدون أدباً. مثلما يكتب مارسيل بنابو (Marcel Benabou) في كتابه (لماذا لم أكتب أي من كتبي): "فوق كل إعتبار لا تعتقد عزيزي القارئ، إن الكتب التي لم أكتبها هي محض لا شيء. بل على العكس (ليكن واضحاً ولو لمرة) فهي بمثابة تعطل في الأدب العالمي".

5

أحياناً يتم هجر الكتابة لأن الواحد ببساطة ينهشه جنون لا خلاص منه. الحالة الاكثر وضوحاً تخص هولدرلين (Höldrlin)، الذي تبعه مُقلد لا طوعي مثل والسر. فالأخير ظل محبوساً طوال أعوامه الثمانية والثلاثين الأخيرة في علية النجار زيمر، في توبينغا، 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 مصح والاو العقلي أول الأمر، ومن ثم في مصح هيرساو، ليقضي وقته بنشاط لا يهدأ بكتابة ميكروسكوبية، متخيلة لا تُفك حروفها، على قطع ورقية دقيقة جداً.

من الممكن القول، بطريقة ما، أن هولدرلين مثل والسر استمرا بالكتابة: "أن تكتب ــ تقول مارغريت دوراس ــ 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 توبينغا: "طلبت من هولدرلين بضعة أسطر عن أي موضوع، فأجابني إن كنت أرغب بأن يكتب عن اليونان، عن الربيع أم عن روح الزمن. أجبته بأنني أفضل هذا الأخير. حينئذ، لمع في عينيه ما يشبه شعلة شباب، أستراح على المنضدة، أستل ورقة كبيرة، قلم جديد وكتب، مجارياً حركات أصابع يده اليسرى المستريحة على المنضدة، شاهقاً بـ(هممم) دليل اقتناع ما أن 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 إستمر بزياراته للكاتب عندما أستقر هذا في مصحي والدو وهريساو. أنتخب من بينها نص صورة وقتية (هذا الصنف الأدبي الذي أولع به ويتولد غومبروس Witold Gombrowicz) والذي فيه، سيلغ، يفاجئ وألسر باللحظة الخارقة للحقيقة، هذه اللحظة التي يكون فيها الإنسان، بعلامة ما ــ تطويحة الرأس كعلامة تأكيد في حالة هلودرلين، مثلاً ــ أو جملة تكشف بشكل مدهش إنني: "لن أنسى أبداً صباح ذلك اليوم الخريفي عندما كنا نتجول والسر وأنا من تيوفن حتى سبيشن، عبر ضباب كثيف جداً. قلت له ذلك اليوم بأنه ربما ستبقى أعماله وقتا طويلا مثل أعمال غوتفريد كيلر (Gottfried Keller). توقف كما لو كان ينوي ترسيخ جذوره في الأرض، نظر إليّ نظرة ملأها بالخطر، وأخبرني، إنه إذا كنت أحرص على صداقتنا، يجب ألا أعود لذكر مجاملات كهذه. هو، روبرت والسر، كان صفراً على اليسار، وكان يرغب أن يطويه النسيان".

كل أعمال والسر، من ضمنها صمته الممتد على مدى ثمانية وعشرين عاماً، شهادة على اعتباطية نتاجه، على إعتباطية حياته نفسها. لهذا حتماً كان يرغب أن يظل وحسب صفراً على اليسار. أحدهم قال ذات مرة أن والسر شبيه بعدّاء 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 بـ بيكيمال (Piquemal)، متسابق غريب الأطوار، سائق دراجة هوائية في عقد السبعينيات 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 المحبب لم يكن له علاقة برغبة نجاح شخصي، بل من ذلك النوع من التبختر لإستعراض حميم قصير الوقت وعابر. لم يستطع والسر أن يكون أبعد مما كان من المناخات المتعالية، هناك حيث تتربع القوة والجاه": فيما لو مرة حملتني موجة وطرحتني عالياً، هناك حيث تتربع القوة والجاه، سأهشم الظروف التي ساعدتني إلى قطع، وسأرمي بنفسي إلى القاع، إلى الظلمات السحيقة غير الجديرة بالإعتبار. 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 أن يهجر الكتابة، لأن هذه الصفحة تكون قد ضاعت، لقد قيل له أدبياً أنه قد حلق، وقد دخل لاحقاً في حالات ومشاعر متناقضة، مجيباً على تساؤلات أشخاص آخرين لا تخطر على خيال الكاتب.

الزهو والشهوة مثيران 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 الإنطباع بسلطة التحكم بين إسم ونص له وجوده على الرغم من حمله لإسم شاحب لم تعد له حيلة التأثير فيه بكل تأكيد.

والسر كان يرغب أن يكون صفراً على اليسار، والزهو الذي رغب به شبيه بتبختر فرناندو بيسوا (Pessoa)، الذي في إحدى

المناسبات، رمى إلى الأرض الورقة الفضية المغلفة لقطعة شوكولاته، قائلاً أنه بهذه الطريقة يكون قد رمى بالحياة.

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

لقد احتفظ لارباود بكامل وعيه وذاكرته، لكنه سقط صريع التخلخل اللغوي التام، بخلو لغته من متانة نحوية، مقتصرة على تركيبات إسمية 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 لارباود، يلاحظ هيكتور بيانشيوتي (Hector Bianciotti) بأن في (Bonsoir) هناك غروب، يوم منته 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 لارباود 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 هو ج. رودولفو ويلكوك (J. Rodolfo Wilcock) قاص كبير بدوره معجب كثيراً بـ والسر.

عثرت تواً على مقابلة معه، مختبئة بين صفحات واحد من كتبه، يصرح فيها بأن: "بين كُتابي المفضلين روبرت والسر ورونالد فيربانك (Ronald Firbank) وكل أولئك الكُتاب المفضلين لـ والسر و فيربانك، وكل أولئك الكتُاب 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 الإستعراض وكشف داخله، يستقبل أصدقاءه بلباس سباحة، يطل من النافذة بجذعه العاري؛ يدعو جميع الناس للتمعن بأعضائه المشتغلة. رئتاه تنتفخان كمنفاخين، القلب ينبض، الأحشاء تتداخل ببطء، وهو يبتكر الفرجة من كل هذا. "لكنه هكذا دائماً ـ يكتب ويلكوك ـ: عندما يمتلك شخص خاصية معينة، بدلاً من إخفائها، فهو يعمل على عرضها، وأحياناً يصنع منها سبباً لوجوده".

تختتم القصص ذاكرة بأن كل هذا يجري حتى يقول أحدهم يوماً للمزهو: "أسمع، ما هذه اللطخة البيضاء التي هناك أسفل الثدي؟ سابقاً لم تكن موجودة". حينذاك نعرف وحسب إلى أي مدى وصلت إستعراضاته الشنيعة.

6

هناك حالة رفض الكتابة لأحدهم لأنه يعتقد بأنه شخص غير مهم. ببين بيّو (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 الإعتقاد بوجود أحد ما، ولكن الحقيقة، أنه لا أحد هنا.". "أنا لا أحد"، يقول ببين بيّو عندما يتحدثون معه ويشيرون له بكونه المّسير أو الداعم، النبي أو عقل جيل الـ 27، أو فوق كل شيء كان من ضمن مجموعة مدينة الطلبة مغ غارثيا لوركا، وبونويل ودالي. في فيلم العصر الذهبي، يحكي بيثنته موليا فويكس، أنه عندما تم تذكير بيّو تأثيره الحاسم على أفضل عقول جيله، أقتصر بدوره على الإجابة، بتواضع لم يكن له صدى أي فخر: "لست أحداً".

بكل الطرق التي يحاصر بها ببين بيّو ــ اليوم هو رجل في الثالثة بعد التسعين من عمره، متململ مدهش على الرغم من عبقريته الفنية ــ لتذكيره بأن كل المذكرات والكتب التي تناولت جيل الـ 27 دائماً ما يرد إسمه، وأن كل هذه الكتب تنتهي بالإعجاب التام بقدراته ومبادراته ورهافته، وأن كل ما يرد قوله بأنه كان العقل المدبر بالظل من الجيل الأدبي الإسباني الأكثر لمعاناً لهذا القرن، وإن 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 رسائلاً ونصوصا كُتبت في تلك الفترة في مدينة الطلبة، إلا أنني لم أمنحها الأهمية. كتبت مذكراتي ومزقتها. صنف المذكرات نوع أدبي مهم، أما أنا فلا".

في إسبانيا، يعد ببين بيّو كاتب الـ لا بكل إمتياز، النموذج العبقري للمبدع الهسباني بلا أعمال أدبية. يظهر بيّو في كل القواميس، يذكر له نشاط لا مثيل له، مع ذلك فليس لديه أي كتاب، إجتاز 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 مدينة الطلبة حيث نظموا حقلاً تكريمياً لبونويل. كان هناك ببين بيّو. تجسست عليه لبرهة، بل إقتربت منه جداً لأرى عن أي الأشياء يتحدث، سمعته يقول بنبرة ضاجة ومسلية:

ــ أنا ببين بيّو الذي يظهر في المراجع والقواميس.

لم أنته أبداً من الإعجاب بهذا المتململ العنيد، الذي يبرز دائماً ببساطة كما لو كان عبرها يجد طريقته بالتميز.

7

يقول بوبي بازلن (Bobi Bazlen) كاتب مدينة تريستي: "أنا أعتقد أنه ليس بالإستطاعة 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 آديلفي عام 1970، خمسة أعوام بعد وفاته.

بوبي بازلن كان يهودياً من مدينة تريستي، كان قد قرأ كل الكتب بكل اللغات، ولأن له وعيا أدبيا متشددا 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،

الإفتقاد 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 لدانيل دل جوديز (Daniel Del Giudice). من مدينة تريستي حتى لندن، هذا السؤال يمهد تحريات الراوي بالشخص الأول، شاب يبحث في غموض حالة بالزن، خمسة عشر عاماً بعد موته، يسافر لمدينتي تريستي ولندن للبحث عن أصدقاء وصديقات الطفولة، عجزة اليوم. يستجوب الأصدقاء القدامى لأسطورة التململ هذه باحثاً عن البواعث التي جعلته يرفض كتابة ــ على الرغم من انه كان باستطاعته بصورة مدهشة ــ أي كتاب. بازلن، وقد أصبح منسياً اليوم، كان في عهده رجلا مشهورا في عالم النشر الإيطالي، هذا الرجل، الذي قيل عنه أنه قد قرأ كل الكتب، عمل مستشاراً في دار نشر آيناودي وكذلك آدلفي منذ تأسيسها عام 1962، كان صديقاً لكتاب مثل سفيفو، سابا، مونتالي وبروست، وبفضله دخلت إلى إيطاليا كتب فرويد، موسيل و كافكا، من بين آخرين.

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

يسرد دل جوديز أنه عندما بدأ كتابة (ملعب ويمبلدون)، رغب بالمحافظة في السرد على فكرة بازلن القائلة:" لم يعد ممكناً الإستمرار

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 المتململ: "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 الاخلاقية التي هي معاكسة تماماً لحالة بازلن." تقريباً بشكل خجول ــ كتبت باتريثيا لومباردو Patricia Lombardo ــ 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 مجدول جيدا".

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 بذيئاً، يضم شيئاً أخلاقياً: القدرة على قول الحقيقة. عندما

تستخدم اللغة ببساطة من أجل إحداث تأثير ما، لكي لا نمضي بعيداً عما هو معتاد، هذا ما يحصل تدريجياً في مشهد لا أخلاقي. 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 المرتاح، وصفته المخفية.

على المنوال ذاته في رسالة لورد شاندوز (التي يخبرنا فيها بأن الفضاء اللامتناهي للكون والذي نشكل جزءاً منه، لا يمكن أن يكون مكتوباً بالكلمات، ولهذا فالكتابة خطأ صغير بلا أهمية، صغير جداً لدرجة يجعل منا صما تقريباً)، فرواية دل جوديز تركز حول إستحالة 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 مايزال هناك متسع للكتابة بشعور مجازفة عالي وبجمالية أسلوب كلاسيكي. هذا هو الدرس الذي يمنحه كتاب دل جوديز، ففيه يبرهن، صفحة بعد أخرى، الإهتمام الكبير بأقدمية ما هو حديث. لأن الماضي يجدد نفسه دائماً بطفرة ما. الأنترنيت، مثلاً، شيء حديث، لكن الشبكة وجدت بشكل دائم. الشبكة التي يصطاد بها صيادو السمك لا تنفعنا اليوم لتقييد المساجين بل لفتح العالم. كل شيء باق لكنه متغير، ما هو دائم ينبعث ميتاً فيما هو حديث، وبدوره يمضي سريعاً.

8

وهل هناك دوافع أكثر للتفكير بجدوى الكتابة

قبل مدة قرأت (الهدنة) لـ بريمو ليفي (Primo Levi) حيث صوّر بها حياة الناس الذي عاشوا في معتقل نازي، بشر لا نعلم عنهم شيئاً ما لم يكن عبر هذا الكتاب. يقول ليفي أن كل هؤلاء البشر رغبوا بالعودة لبيوتهم، 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 ننتشل من الذاكرة كل جزء من الحياة كي يعود لنا طافياً، سواء كان غير جدير بالإنتشال أو مؤلماً بالمرة. الطريقة الوحيدة لذلك هو تدوينه بالكتابة.

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

9

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

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

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

الشاب كودو كان يطمح أن يكون كاتباً. بل خلال الأشهر الأخيرة كان يستعد لذلك. كان موضع سعادة أبويه، على العكس من آخرين، وضعوا بمتناول إبنهما كل التسهيلات كي يكون كاتباً. كان يغبطهم جداً أن يتمكن إبنهما من التحول لنجمة مشعة في سماء الأدب الفرنسي. لم يكن ينقص الإبن أي شيء، كان قارئاً نهماً لكل أصناف الكتب، وكان يستعد بوعي تام، على أقرب فرصة، ليكون كاتباً معتبراً.

بعمره الغض، كان الشاب كودو على دراية كبيرة بمعظم أعمال غومبرويش، أعمال كانت تشهده 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 لأبنهما الشاب مع عبقرية الكاتب البولندي الكبير، دون أن يتزحزح من البيت.

لكنه حدث شيء غير متوقع. لقد تأثر الشاب كودو كثيراً بلقائه بـ غومبرويتش بين جدران بيت والدية الأربعة إلى درجة أنه لم ينطق بكلمة واحدة طوال السهرة وأنتهى ـ شيء مشابه حدث للشاب ماربوف عندما رأى فلوبير في بيت ذويه ـ ليشعر حرفياً بكونه قطعة أثاث في صالون العشاء.

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

لكن حالة كودو على العكس من حالة ماربوف في خضم سعيره الإبداعي، إبتدأ بعمر سبعة عشر عاماً، فقد انطلق ليملأ الفراغ الذي تركه فيه رفضه الإستمرار بالكتابة. والحال عند كودو، على العكس من ماربوف، 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"، إعتاد كودو الإعتذار عندما يذكره أحدهم أنه في صغره كان يرغب أن يكون كاتباً.

عن حالة كودو هناك دراسة مهمة لـ جورج 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 كودو بعد معاناة طويلة ومرض مؤلم. أقرباؤه، دون أن يعوا، دفنوه كما لو كان قطعة أثاث، تخلصوا منه كما لو يتخصلون من قطعة أثاث غير نافعة، ودفنوه في قبر بالقرب من مارش أوس بوس دي باريس، هذا السوق المخصص لبيع الأثاث القديمة.

على علم بموته القريب، ترك كودو 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".

10

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

هذا الصباح، وأنا أتصفح قاموس الكُتاب الإسبان المرموقين، عثرت بالمصادفة بحالة رفض خاصة للأدب، المتمثلة بشخص جيورجيو مارتينث سييرا (Georgia 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 الإنتحار (فشله في الإنتحار كان أكثر ضجيجاً من كتبه)، حاز على الشهرة فجأة بأعماله المسرحية ذات الصبغة النسائية مثل: ربة البيت، أغنية المهد، من بين أعمال اخرى، هذا دون الحديث عن عمله حلم ليلة من شهر أغسطس التي أوصلته إلى القمة.

أبحاث معاصرة تشير إلى أن أعماله المسرحية كتبتها زوجته السيدة ماريا دي أوليخارغا، المعروفة بإسم ماريا مارتينث سييرا.

11

ليست بالمأساة أن تعيش منعزلاً، لكنك بين حين وآخر تشعر بالحاجة للتواصل مع الآخرين. لكنني بإفتقاري لأصدقاء (على ألا يكون خوان) ولعلاقات أخرى، لا يشجعني بالبحث عنهم وليس لي الرغبة ايضاً بذلك. ولكنني متيقن أنه لكي أكتب دفتر الملاحظات هذا، لن يكون سيئاً الإستعانة بتعاون أشخاص آخرين من الممكن أن يعينوننني على توسيع معلوماتي عن هؤلاء البارتلبيين، كُتاب الـ لا. إذ ربما لا تكفيني قائمة البارتلبيين التي جمعتها من تتبعي لهم ومن إتعابي لرفوف المكتبة. وهو ما جعلني هذا الصباح التشبث 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 لكُتاب يشتركون بقدر كتابتهم كتاب واحد ومن ثم إعلانهم هجران الكتابة. كل كُتاب الكسوف هؤلاء مخترعون من قبله هم وكل قصصهم، كل هؤلاء البارتلبيين هم في الواقع من إنتحال درين نفسه.

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

لننتظر ما يحصل.

12

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 مشروعي بالتأليف، لأخبرني أي شخص واعي بأنني بتخصيصي ساعتين كل يوم لأنجزته، سواء مع أو بدون إلهام. ولأفادتني هذه الكلمات باستغلال تلك العشرة أعوام الماضية التي فرطت بها كلياً لانني كنت بإنتظار 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

البرتوشي (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 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 أن يراه حتى يسأله:

ــ هل وجدت أخيراً هذه الصفة؟

ــ 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 النثر، لكنك وإن قلت أن الفهم هو الشيء نفسه، فإنك ستكون قريناً بهم كمثل تشبيه قزم ضئيل بأحد العمالقة(...) لذا لست بأحد. إبك، إصرخ، أضغط رأسك بكلتا يديك، أنتظر، إقنط، أعد التجربة، إدفع الصخرة. لن تكون أبداً أحد ما."

هناك حيل متعددة، ولكنه صحيح أن هناك كتُاب عديدون لا يهمهم تبرير إمتناعهم عن الكتابة. هم أولئك الذين لا يتركون خلفهم أي أثر، أي أن يختفوا 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

ورائهم. في خانة هؤلاء الكُتاب نشير بشكل خاص لكل من كرين (Crane) وكرافان (Cravan). من الممكن عدهم زوجاً فنياً، لكنهما لم يكونا كذلك حتى أنهما لم يتعرفا ببعضهما. مع ذلك، فكلاهما يشترك بنقطة موحدة: الإثنان إختفيا بظروف غامضة في المياه المكسيكية.

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

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

في واحد من هذه الأعداد كتب بان أبولينير (Apolliniare) من أصول يهودية. إبتلع أبولينير الطعم وكتب للمجلة يكذب الإدعاء. حينذاك كتب كرافان رسالة إعتذار، ومن المحتمل أن كان يعلم ينيته في المرحلة القادمة وبسفره للمكسيك، والإختفاء 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 ــ كتب في العدد الأخير من مجلة ماينتينانت ــ ذلك ان محبتي له منعدمة، إلا إنني على إستعداد لكل توضيحات العالم، كما إنني أعترف على العكس مما ذكرته في مقالتي، بأن السيد أبولينير ليس يهودياً، بل كاثوليكياً رومانياً. ولكي

نتجنب في المستقبل سوء فهم محتمل، أرغب الإضافة 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 ان 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 أنه سيعود في ظرف ساعات، لكن لا أحد قد شاهده مرة أخرى، لم يعثروا على جثته.

أما هارت كرين، فيجب القول أولاً أنه قد وُلد في أوهايو لأب صناعي غني، وقد بقي مصدوماً منذ صغره لإنفصال 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)، بالنسة له ذلك يعني حمل الشعرية العالمية حتى زقاق مسدود، خاصة في فضاء الشعر، وهو الفضاء الوحيد الذي كان يجد فيه هروبه المحتمل من مأساته الوجودية لإبن من أبوين منفصلين.

كتب (الجسر)، قصيدة ملحمية نال عنها تقريظات كثيرة بلا عد، ولكنه أزاء مستوى تشديداته الذاتية، لم تقنعه، ذلك أنه كان يفكر عبر الشعر بإحتلال 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 موكتثوما (Moctezuma). لكن شخصية هذا الإمبراطور (التي بدت له بوقت مبكر غير قابلة للإمساك، ممطوطة ولا قدرة له عليها تماماً) سببت له خلخلاً ذهنياً منعه من إتمام القصيدة وحملته للتفكير ــ نفس الفكرة حصلت لكافكا سنوات قبل ذلك، دون ان يعلم بهذا ــ بأن الشيء الوحيد القادر على الكتابة فيه وضيع جداً، إذ أكد لنفسه بأنه يستطيع وحسب الكتابة حول أساس إستحالة الكتابة.

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

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

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

ــ هل يعجبك الماضي، سيد كرين؟

لم يجب كرين. أكثر امتعاضاً مما كان قبل لحظات، ابتعد من هناك ببطء. فكر مارتين، بأنه إذا ما ألتقاه 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 السلبي.

13

منذ أن بدأت هذه الملاحظات بلا نص، استمع 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 عليّ قول شيء أكثر حول هذا، عن عدم الكتابة. أشخاص عديدون يسألونني، وأنا أتساءل. أسأل نفسي لماذا لا أكتب، حتماً يمضي بنا السؤال لمحاكمة تفتيش أكثر جدوى وهي؛ لماذا أكتب؟ لأنه في النهاية الأكثر جدوى هي القراءة. اجاباتي المفضلة إثنين. الأولى، أن شعري يتمثل ــ دون أن أعلم بذلك ــ بمحاولة لإبتكار 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 الاكبر" 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).

14

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

كل هذا أختفى، على ما يبدو أن النيران هي النهاية الحتمية للمكتبات. على الرغم من إختفاء كتب عديدة، فهذا ليس العدم التام، بل العكس، فهي ما تزال معلقة في رفوف الأدب العالمي، مثلما عليه كل كتب الفروسية الخاصة بـ ألونسو كيخانو (دون كيخوته) أو النشرات الفلسفية لمكتبة القبطان نيمو البحرية ـ إن كتب دون كيخوته و نيمو من "خزين سفن" خيالنا الحميم ـ، وكذلك كل كتب بليس سيندرار

(Blaise Cendrars) التي أراد أن يجمعها في مجلد واحد شغله زمن طويل وكان على وشك الإنتهاء من كتابته وهو: دليل الكتب التي لم أنشرها ولم أكتبها أطلاقاً.

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 الإسم تقديرا لـ ريتشارد براوتن (Richard Brautigan) كاتب آندرغراوند أميركي ومؤلف لكتب مثل" الإجهاض، ويلارد وكؤوس الفوز، وصيد سمك التروشه 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 لمكتبة الـ لا أومكتبة براوتن في مدينة برلينتون، بيرمونت، الولايات المتحدة. أعرف بسبب حبر الكتابة الجيدة ــ على الرغم من أنهم مهتمون بخزن كتابات الحبر السيء ــ بأن أي مخطوط لا يرفض، بل على العكس، هناك يعتنون بها ويعرضونها بكل متعة وإحترام.

15

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

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

ــ خليط من نغم الصون وموسيقى الفادو ــ 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 و كويمبرا. ماريا كانت ذات جمال خارق، مزيج مدهش، وكانت تحلم أن تكون كاتبة.

ــ مبدعة ــ إعتادت القول بلكنة كوبية مصبوغة بنغمة فادو.

ليس بسبب عشقي لماريا تقرأون 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 إبتكار 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 يتملكها ويجرها لشلل تام أزاء الكتابة.

ــ إنه السوء ــ كانت تقول ــ السوء.

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

ــ ماريا، تقولين chosisme ؟

ـ أجل ـ كانت تقول، تسند رأسها وتقص عليّ كيف وصلت لباريس مع بدء السبعينيات واستقرارها في الحي اللاتيني بفكرة أنها عبر هذا الحي ستتحول بسرعة لكاتبة، كانت على معرفة بأن أجيال سابقة من الكتاب الأميركيين اللاتينيين كانوا قد سكنوا الحي نفسه وعاشوا سعداء وعثروا على المناخ المناسب لتكوينهم ككُتاب. وتذكر الكاتب سفيرو ساردوي (Severo Sarduy) الذي كان يقول عن جيلهم بأنهم لم ينفوا مع بدء القرن، لا إلى باريس ولا فرنسا، وإنما بالحقيقة نفوا للحي اللاتيني أو إلى إثنين أو ثلاث من مقاهيه.

كانت تمضي ماريا ليما منديس وقتها في مقهى لا فلور أو في دوس ماغوس. أستطعت أنا الجلوس معها مرات عديدة، كانت تعاملني برهافة كصديق وليس كحبيب، لم تكن تحبني لأنها كانت تعطف عليّ، كانت ترفق بي بسبب من حدبتي التي تشعرها بالألم. مرات عديدة كنت أمضي معها أوقاتاً طيبة. سمعتها لأكثر من مرة تعلق بأنها عندما وصلت لباريس أرادت الإستقرار في هذا الحي لأنه يعني ما يعني بالنسبة لها الدخول في حلقة جماعية، شيء مثل إعتناق إحدى الجمعيات السرية وقبول تمثيلها دون إنقطاع، أن تقبل بهذه الحلقة التي تجمعها مغريات الكحول والغياب والصمت، وهي العلامات الفارقة للحي الأدبي و مقاهيه الإثنين أو الثلاث.

ـ لماذا تقولين جماعة الغياب والصمت، ماريا؟

عن الغياب والصمت، لأنها شرحته لي يوماً ما، فقد كان يجتاحها الحنين لكوبا، هدير الكاريبي، رائحة الجوافة الحلوة، الظل الوردي 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).

ـ ما هو هذا chosisme يا ماريا؟

أجل، المتسبب بكل ما جرى لها لم تكن موسيقى البوسانوفا، بل الـ chosisme. عندما وصلت للحي بدايات السبعينيات، 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 أن أستقرت في شارع بونابرت، حتى شرعت بالكتابة، أي أنها بدأت إعتياد التواجد في المقهيين أو الثلاثة للحي وبدأت الكتابة، بلا تأخير، برواية شائكة على مناضد هذه المقاهي. في البدء، عملت على تقبل إنها تابعة لحلقة مستمرة "لا يمكنك أن تكوني أكثر جدارة من الذين سبقوك"، كانت قد فكرت بكل أولئك الكتاب الأميركيين اللاتينيين الذين فيما مضى شرعوا طريقهم في الكتابة وصنعوا وجودهم ونصوصهم عند مقاهي الجادات هذه "الآن جاء دوري" تقول لنفسها في زياراتها 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، متتبعة خطة مدروسة. فيها تتحدث عن امرأة بمسحة حزن غريبة، تجلس في صف من الكراسي المتراصة الواحد تلو الآخر بشكل خيطي برفقة أشخاص بأعمار متقدمة، صامتون، شاردون، 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.

ــ عندي سيارة. قال الشخص المجاور لكرسيها.

ــ هذا هو الأطلنطي، أليس كذلك؟ سألت هي.

ــ بالطبع، ماذا كنت تظنينه؟

ــ فكرت أنه ربما يكون قناة بريستول.

ــ لا، أنظري ــ يستخرج الرجل خارطة ــ هذه قناة بريستول ونحن ها هنا. هذا هو الأطلنطي.

ــ أنه رمادي اللون ــ علقت هي وطلبت من النادل قنينة مياه معدنية باردة جداً.

حتى الآن كل شيء كان يمضي بشكل جيد بالنسبة لماريا، ولكن بعد المياه المعدنية، إنغلقت عليها الرواية بشكل مأساوي، منذ تلك اللحظة إبتدأت 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 انعلقت وتهشمت ولم تستطع الإستمرار بها، حالتها المعنوية المتدهورة جعلتها تلجأ بكل قواها

للإندماج 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 " الباخرة على ما يبدو لا تتقدم بأية وجهة"، هكذا بدأت محاولتها الجديدة لتصبح روائية، لكنها بدأت بلازمة إدراكية وهي: الهوس بأعمال آلان روب غرييه و فكرته 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، بالوقت نفسه شيء آخر كان يقيدها على إتمامه كي لا يرون فيها روائية مستهلكة ورجعية. أن يتهمونها بهذا، كان يرعبها، وفي النهاية قررت الإستمرار بروايتها Le cafard على منوال غرييه الأصيل: "المرسى، الذي بدا بعيداً بسبب تأثير النظرة، كان تقليداً لجانب وآخر لخط رئيسي، فأس من المتوازيات المفضوحة، بدقة نور الصباح المتركز 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 طوف الإنقاذ المنشود، إحتمال العودة للكتابة، كما أنها وجدت فيها الطريقة الوحيدة الممكنة والصائبة

"الوصول ــ كما قالت لي يوما ما ــ بالنص لدرجة التفكيك الفاجر".

لكنها أصطدمت بسرعة بمعضلة كتابة هذا النوع من النصوص. لأنها كلما تحملت بروية مسألة تحليل بناء نصوص سوليرز، بارث، كرستيفا، بلاينيت ورفاقهم، لم تكن قادرة على فهم مغزى ما يكتبون، فتعود مشلولة من جديد ساعة الشروع بالكتابة، حتى أنها لم تجد الطريقة المناسبة للبدء بجملة الكتابة، هذا إن لم نقل أنها كانت تجد من الإستحالة الكتابة.

ــ منْ أين أبدأ؟ سألتني ماريا ذات يوم وهي جالسة في مقهى فلور الأدبي.

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

ــ يبقى فقط الإنتهاء ــ أعترفت لنفسها بصوت عالي ــ وإلى الأبد من فكرة الإبداع ومسؤولية كتابة النصوص.

الفكرة جاءتها أصلاً من نص لبارث، تحيداً نصه (منْ أين نبدأ؟).

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

ذات يوم عبرت لي النص والذي أحتفظ به حتى اليوم.

"يوجد ــ يقول بارث بين جماليات أخرى ــ الإنزعاج الإنشغالي، صعوبة بسيطة، وهو ما يعود لكل بداية: منْ أين ابدأ؟ تحت ظاهرها العملي وسحرها الإيمائي، نستطيع القول أنها نفس المعضلة المدركة في علم اللغة الحديث:مقموع في البداية لعدم تجانس اللغة البشرية، سوسر يضع نهاية لهذا الظلم، تحديداً في جملة البداية المستحيلة، فكان أن قرر إنتخاب خيط، صلة ما (للشعور) ولف هذا الخيط: بهذه الطريقة تبنى المنظومة اللغوية".

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

لم أعد أرى ماريا ليما منديس منذ عام 1977 عندما عدت لبرشلونة. منذ سنين قليلة وحسب عدت لمعرفة أخبارها. لقد خبطني قلبي، فعلى ما يبدو انني 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. أتصلت بها وكان أول شيء سألتها عنه إن كانت قد انتصرت على السوء واستطاعت أخيراً أن تنجز كتاباتها.

ــ كلا يا عزيزي ــ أجابتني ــ يبدو أن البداية الصعبة قد أصابتني في الروح، ماذا يمكنني أن أفعل أزائها.

سألتها إن كانت قد اطلعت على كتاب (رجع المرآة) المنشور في عام 1984 والذي يحيل بدايات موجة الرواية الجديدة لعملية خديعة. وشرحت لها إن إزالة الغموض عن هذا الموضوع كان بإرادة آلان غرييه ومساندة من بارث نفسه. وحكيت لها أن أتباع الرواية الجديدة رغبوا النظر لزاوية أخرى طالما أن الإعترافات جاءت من غرييه نفسه. في الكتاب يصف غرييه كيف هو وبارث استطاعا بسهولة تشويه إدراك المؤلف والحكاية والواقع، وبإشارتهم لكل تلك العملية كانا يعرفانها بكونها "تشاطات تلك الأعوام الإرهابية"

ـ لا ـ أجابتني ماريا، بنفس نبرة السعادة وغصة الحزن أيضاً ـ لم تصلني الأخبار، ربما علي تسجيل أسمي في جمعية ضحايا الإرهاب. لكن، على أية حال، ذلك لن يغير أي شيء. إضافة لذلك، رائع إنهم كانوا نصابين، فهذا لصالحهم، لأنني معجبة جداً بالنصب في الفن. على أية حال عزيزي مارثيلو، لماذا نخدع أنفسنا، حتى لو شئت، فلن أستطيع الكتابة؟!

بسبب من إنني كنت أخطط لدفتر كتاب الرفض، المرة الأخيرة التي تكلمت معها، عدت لألح عليها "الآن وقد اختفت كل تلك الكلائش التقنية والأيدولوجية المحبطة" قلت لها بتهكم واضح، لأعود لسؤالها إذا ما كانت قد أنهت كتابة رواية Le cafard أو أية رواية أخرى شدتها موضوعتها.

ـ لا يا عزيزي ـ أجابت ـ ما أزال كما كنت، ما أزال مشلولة، وأتسائل أين تكمن البداية.

ـ لكن يا ماريا...

ـ لا تناديني بماريا، الآن أسمي فيوليت دسبيار، إذا كنت لم أكتب رواية حتى الآن، فعلى الأقل لي أسم روائية.

16

كما لو مؤخراً قد أشرت لكل كتُاب الـ لا أن يتوجهوا مباشرة للقائي. كنت هادئاً أشاهد التلفزيون ليلاً، عندما عرضوا في قناة بي تي في تحقيقا عن شاعر أسمه فرير لرين (Ferrer Lerín) رجل في الخامسة والخمسين من عمره، عندما كان شاباً عاش في برشلونة، حيث

كان صديقاً لشاعرين مبتدئين آنذاك هما بيير جمفرير وفليكس دي آثوا. كتب في تلك الفترة قصائد جريئة ومتمردة ــ حسب ما ذكر آثوا وجمفرير في التحقيق ــ ولكنه في نهاية الستينيات 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 أسمه لقائمة شعراء أنطولوجيا (شعراء مجددون) التي أعدها الناقد كاستليت. لكنه مضى إلى خاكا، حيث يعيش منذ ثلاثين عاماً قاضياً أوقاته للأهتمام بدراسة مستفيضة للنسور. هو إذن عالم بالنسور. ذكرني ذلك بالكاتب النمساوي فرانز بليي، الذي أنشغل بإدراج كتُاب معاصرين ضمن كاتلوجه عن الحيوانات. فرير لرين كان عالماً بالطيور الجارحة، وربما بشعراء اليوم، فهم في أغلبيتهم من الطيور الجارحة. فرير لرين يدرس الطيور المعتاشة على اللحوم ــ وعلى الشعر ــ الميتة. مصيره يبدو لي، على الأقل، ساحراً مثل مصير رامبو.

17

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

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

لا علم لي إن كان جيدا الكتابة متحولاً لكومة ركام. لا علم لي. كلي شك. ربما عليّ الإنتهاء من عزلتي المفرطة. على الأقل الحديث مع خوان، الإتصال به في بيته وأن أطلب منه أن يعيد على مسامعي ذلك الذي يقوله بأنه بعد موسيل لا شيء أطلاقاً. كلي شكوك. فجأة بدأت متأكداً من أن الشيء الوحيد الذي يجب أن افعله هو تغيير إسمي 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، المتبقى 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 ــ بالظل من بارتلبي ــ عن الآداب المعاصرة. أنا وات تقريباً، لست سوى تدفق إستطرادي. 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 يقولونها، لكن قولهم يمضي عبثاً. أنا وات تقريباً وفي حياتي هناك ثلاثة أشياء فقط: إستحالة الكتابة، إحتمال العمل بها والعزلة، جسدية بطبيعة الحال وفيما بعد، هي هذه التي أمضي بها قدماً. أسمع فجأة أحداً ما يقول يناديني:

ـ هل تسمعني يا "وات تقريباً"؟

ـ منْ هناك؟

لم لا تنسى خرابك، وتتحدث عن قضية جوسيف 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.

18

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 بكتابته. فيما بعد نسي هدفه هذا.

لقد وجد جوبرت في بحثه هذا عن الشروط العادلة التي تسمح له بكتابة كتابه، وجد مكاناً مدهشاً ليضيع 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 كفـؤ لأي عمل أدبي عادي أو أن الفضاء قد خلصه منه.

في هذا الخصوص يعد جوبرت من أوائل الكتـاب المعاصـرين، مفضلاً المركز بدلاً على المحيط، مضحياً بالنتائج من أجـل إكتشـاف الشروط على ألا يكتب ولا يضيف أي كتاب، ما كان يهمـه السـيطرة على هذه النقطة التي بدت له كمركز سيطرة على الكتب كلها، ومـا أن توصل بها، حتى أعدم قدرتها الكتابية.

على كل حال لا يعد جوبرت من كونه كائنا غريبا لأنه لم يكتـب أي كتاب، لأنه كان منذ فترة مبكرة تستهويه وتهمه فقط ما يكتبْ. منـذ شبابه أهتم جداً بعالم الكتب الذي يزعم كتابتها. في شبابه كان قريباً من ديديرت، وفي وقت متأخر قريباً من رستيف بريتـون، وهمـا كاتبـان غزيرا الإنتاج. في فترة نضوجه، كان كل أصحابه كتُابـاً مشـهورين غارقين في عالم الآداب، ولمعرفتهم بقدراته الأدبية، دائمـاً مـا كـانوا يدفعون به للخروج من صمته.

يقال أن شاتوبريان ــ الذي كان له تأثير كبير عليه ــ أقترب منه يوماً ما، وقال له مقلداً شكسبير تقريباً:

ــ أرجو من هذا الكاتب المتعدد المواهب الذي يختبـئ فيـك أن يترك تهويماته، هل يمكن ذلك؟

حينذاك كان جوبرت في سعير طوافه بحثاً عن نبع كـل الكتـب وكان واضحاً له، ما أن يعثر على النبع، أنه سيعتق نفسه تحديـداً مـن فكرة كتابة أي كتاب.

ــ حتى الآن لا أستطيع فعل ذلك ــ أجاب شـاتوبريان ــ حتـى الآن لم أعثر على النبع الذي أبحث عنه. لكنني حتى لو عثرت عليـه،

فلي من الأسباب ما يجعلني لا أكتب هذا الكتاب الذي يعجبني كتابته.

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

لقد قيل أن جوبرت لم يكتب كتابه المنتظر ذاك لأنه اكتفى بيومياته. 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 تثمن في يومياته، مثلاً عندما كان له من العمر خمسة وأربعين عاماً، إذ يذكر: "ملكت، 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 مؤلفا بلا كتاب وكاتب 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 إكتشافاته 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 إكتشافات أكثر، وتتم اللقاءات المفرحة".

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

عندما يقول جوبرت بأنه لا يعرف جيداً ماهو الأساسي في مهمته الغريبة الخاسرة، يحيلني لما حدث مرة لـ جورج 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 أساسي". "وما هو الشيء الأساسي؟" سألوه مندهشين، والذي بدوره أجابهم:" المعضلة هي أنني لا أعرف ذلك.".

لقد دون جوبرت في يومياته ــ كان يتساءل كيف يمكنه البحث هناك حيث يجب، وهو يجهل ما يبحث عنه ــ 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: "أنه مشوق ــ كتب بلانشوت ــ 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 إستعراض الكلمة الآنية، التي فيها قد قيل كل شيء بلا خلط، وفي الأبهة ــ لقوله بكلمات جوبرتية ــ "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 بكتابته.

19

استيقظت مبكراً، بينما كنت أعد وجبة الإفطار، فكرت بكل أولئك البشر الذين لا يكتبون، وبغتة أدركت أنه في الحقيقة الـ 99 بالمائة من البشرية تفضل، على هدي بارتلبي، ألا 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: التربيت براحة اليد، فرك اليدين، طمس الرأس بين الكتفين، التمدد على الأرض، القفز والتهيؤ أو الطفر لإستقبال شيء ما...

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

من هنا جاء على ذاكرتي فنان رافض آخر، خرج من إحدى قصص كافكا أيضاً. خطر على بالي فنان الأكروبات ذاك الذي يتهرب من ملامسة قدميه للأرض وكان يمضي كل اليوم وليله 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 قد الإمكان، أن أجري إستفتاءً بسيطاً بين الناس العاديين، لأعرف سبب عدم إقدامهم على الكتابة، محاولة معرفة شيء ما عن عم ثليرينو الخاص بكل واحد منهم.

حوالي الثانية عشر صباحاً اقتربت من المكتبة ــ 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:

ــ وحضرتك، لماذا لا تكتبين؟

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

ــ أنت تضحكني. قل لي الآن، ولماذا علي أن أكتب؟

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

ـ يا لعجالتك بالتشبب بالنساء؟

لقد ازعجتني نظرته كفحل متواطئ، مما جعلني وضعه هو أيضاً في سجل الإستفتاء، فسألته لماذا لا يكتب.

ـ أفضل بيع الكتب. أجابني

ـ جهد قليل أليس كذلك؟ سألته ساخطاً.

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

لقد نجح بتخلخلي.

ـ ماذا تريد القول؟ سألته.

ـ لا شيء. لو كنت قد ولدت في الصين لا مانع لدي من الكتابة. الصينيون أذكياء 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. أشتريت منهما جريدة أقل مما أشتريه عادة، وسألتها هي أيضاً لماذا لا تكتب.

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

ـ لأنني لا أعرف.

ـ ما الذي لا تعرفينه؟

ـ الكتابة.

برؤيتي لما جنيته من نجاح، تركت مسألة الإستفتاء ليوم آخر. ما أن عدت إلى البيت حتى عثرت في إحدى الصحف على تصريحات مدهشة لـ برناردو أتشاغا (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 إتشاغا إذاً من أولى بوادر مرض البارتلبيين. "منذ وقت قصير ــ يعلق ــ 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 ــ يقول ــ أما اليوم فهو جزء أساسي. أتنبأ بأجواء تغيير قادمة. ألاحظ إختفاء كتُاب 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 انه سيعود لإسمه الأصلي جوسيبا إيراثو قبل أن يستعير لنفسه أسمه الأدبي برناردو اتشاغا.

لقد أثارتني إشارته المتمردة باعلانه عن إعتزاله. تذكرت ألبرت كامي إذ يقول: "ما هو الرجل المتمرد؟ هو الرجل الذي يقول لا".

حلقت كثيراً حول مسألة تغيير الإسم، وهذا ذكرني بـــ كانيتي عندما كان يقول بان الخوف يبتكر أسماءً من أجل التسلية. أما كلاوديو

ماغريس (Claudio Magris) في تعليقه على جمله كانيتي يقول أن هذا كله يكشف لنا، بأننا عندما نسافر، نقرأ أو ندون الأسماء في المحطات التي نتركها خلفنا، ذلك لنعلن ببساطة أننا نتقدم بشكل مريح، وأننا قنوعون برتابة وتنظيم العدم.

آندرباي، شخصية من شخصيات الكاتب أنطوني بورغس (Anthony Burgess)، يسافر مدوناً أسماء المحطات وينتهي بكل الوسائل في مصح عقلي، حيث يعالجونه بتغيير الإسم، لأنه حسبما يقول الطبيب النفساني "آندرباي، هو إسم لمراهقة مطولة".

أنا أيضاً أبتكر أسماءً لتسليتي. منذ أن وجدت لنفسي إسم "وات تقريباً" وأنا أعيش بارتياح. على الرغم من إنني ما أزال عصبياً.

20

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

صديقي العزيز: أشك بأنك تبحث عن مباركتي لك بالإستيلاء على فكرتي الخاصة بالكتابة عن الكتّاب الذين هجروا الكتابة. في الواقع أنك تمضي بلا حذر؟ حسناً لا تقلق. إذا كنت تريد تحصيل موافقتي ألا أعترض على سرقتك الأدبية هذه، لتعلم أنك ما ان تنشر كتابك، سأغض النظر عن المسألة وكأنك بهذا قد إشتريت صمتي. لقد وقعت في نفسي موقعاً طيباً، لهذا سأهديك شخصية بارتلبية تنقص لا ئحتك.

أضفْ 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 ــ أجابه دوشامب فاتحاً ذراعيه ــ 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 يكررنفسه، فضل أن يهجر الفن.

إن حياة دوشامب تعد أفضل أعماله. لقد ترك الرسم بفترة مبكرة وبدأ مغامرة جريئة يشير لها الفن بكونها شيء ذهني، حسب روحية ليوناردو دافنشي. لقد أراد دائماً أن يضع الفن بخدمة العقل وكان هذا تحديداً رغبته القصوى ــ متشجعاً على وجه الخصوص بإستخدام اللغة، القدر، النظر، الأفلام، والأهم من كل ذلك ما أسماه بـــ ready mades ــ 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 اذكرك بنشاطاته ككاتب، لتسمح لي أن أذكرك بأن دوشامب قد ساعد كاترين درير بتكوين متحفها الخاص للفنون المعاصرة (Societe Anonyme) وكان ينصحها حول الأعمال التي عليها إقتنائها. وعندما تم التبرع بالمجموعة لجامعة ييل في الأربعينيات، كتب دوشامب 33 ملاحظة نقدية وبيلوغرافية بحجم صفحة عن كل فنان بدءاً بـ آرشيبنكو حتى جاك بيلون.

كتب روجر شاتوك بأن دوشامب لو شاء أن يكتب عن نفسه مثلما فعل مع فناني مجموعة دريير (شيء كان سيفعله بشكل مدهش) 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:

لاعب دورات شطرنجية ورسام متذبذب.، مارسيل دوشامب مولود في فرنسا عام 1887، ومات كمواطن أميركي عام 1968. لقد شعر بنفسه جزءاً من البلدين ووزع وقته بينهما. في صالة آرموري شو النيويوركية، عام 1913، لوحته (عاري يهبط السلم) أثارت حفيظة الصحافة وأحدثت فضيحة جعلت منه مشهوراً بين ليلة وضحاها بعمر ستة وعشرين عاماً مما ساعد بقدومه 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 السباب ومراقبي المتاحف في بلدان متعددة يعاودون إكتشاف دوشامب وأعماله الفنية. يعود في عام 1942 لنيويورك، وخلال العقد الأخير من حياته فيها 1958 ــ 1968 يعود ليكون موضع إهتمام وشهرة.

إدرج دوشامب في كتابك عن ظلال بارتلبي. لقد كان دوشامب على علم تام بهذه الظلال، حتى أن توصل لإبتكارها ذهنياً. في كتاب محاورات، يسأله بيير كابان في لحظة معينة من المحاورة أن كانت له نشاطات فنية طوال العشرين عاماً التي أمضاها في مدينة كاداكيس. أجابه دوشامب بالإيجاب، فقد كان كل عام ينشغل بصنع مظله لتساعده للإختماء بالظل وهو في الشرفة. دائماً ما رغب دوشامب أن يكون في

الظل. أنا معجب به جداً، إضافة إلى أنه رجل يجلب الحظ، إدرجه في كتابك عن فناني الـ لا. ما يعجبني به أكثر أنه كان محتالاً كبيراً.

فائق تحياتي

(دريان)

21

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

في هذه الصورة، تصبح الثرثرة موازية للخيال. أفضل رواية كتبت عن الثرثرة وتقدم لها شخصية أفاق هي (الأفاق وأقنعته، 1857) لهرمان ملفيل، الرئة الكبيرة، منذ خلقه لشخصية بارتلبي ، الضاجة لمتاهة كتاب ألـ لا.

في رواية (the confidence Man) يعبر ملفيل عن إعجابه بالبشر الذين يتقنعون بأكثر من هوية. الأجنبي في باخرة ملفيل النهرية يهزأ بنفسه بنكتة على طريقة دوشامب (دوشامب كان مزاحاً وصديقاً لفنطازيا 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 لافتة قرب مكتب القبطان يعلن فيها عن دفع مكافأة لمنْ يلقي القبض على مخادع غامض، قد وصل من الشرق، عبقري أصيل في مهنته، ولكن دون أن يوضح فيما كانت أصالته".

لا أحد يستطيع القبض على مخادع ملفيل كما لم يستطيعوا توريط دوشامب إطلاقاً، الرجل الذي لا يثق بالكلمات: "ليس 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 واللا فنية، بفوزه بالرهان بأنه إستطاع خداع عالم الفن الذي أكرمه بناء على تصورات مزيفة. لهذا له مزايا خارقة. لقد قرر دوشامب أن يراهن نفسه حول ثقافته الفنية والفكرية وهي نفس الثقافة التي ينتمي إليها. لقد راهن فنان الرفض هذا على أنه يستطيع كسب المباراة، عملياً، دون أن يتحرك من كرسيه. وبالطبع فاز بالرهان. كان يضحك من كل اولئك 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 الإبتسامة 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 كأي عبقري عظيم ينتمي لفئة كتاب ألـ لا.

22

لنفكر بكاتبين يعيشان في البلد نفسه دون أن يعرفا بعضهما.

الأول منهما مصاب بداء بارتلبي وقد أعلن إعتزاله 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 أدموندو بيتنكور (Edmundo de Bettancourt)، كاتب مولود في فونشيل، جزيرة ماديرا عام 1899 ــ يوم 7 القادم من أغسطس، يكون قد أكمل مائة عام ــ درس الحقوق في كويمبرا، المدينة التي فيها شهرته كمغني لأغاني الفادو، والتي سيفقدها بعد حين ما أن 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 الحصيلة النقدية السلبية هي ما جعلته يصمت لوقت طويل أمتد لأكثر من ثلاثة وعشرين عاماً.

في عام 1960، حاولت مجلة (بيراميدس أهرام) اللشبونية إنتشاله من النسيان فكانت أن خصصت أحد أعدادها للتعليق على قصائدة القديمة. بقي بيتانكور صامتاً. هذا الباتلبي بامتياز لم يشأ كتابة ولو بضعة أسطر لهذا العدد المخصص عنه. المجلة شرحت بالشكل التالي وضع الشاعر الصامت: "يجب توضيح صمت بيتانكور بأنه ليس إحتجاجاً 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 ــ إشتراكية (كما حصل في إسبانيا بسبب الدكتاتورية). في عام 1963 لم يحدث أي تغير، لكن بيتانكور وافق على أن يعيدوا نشر كتبه الشعرية، قصائده القديمة وكل تلك المنتقدة بقسوة في وقتها. على الرغم من التقديم الذي كتبه شاب هو هلبرتو هلدر ــ ربما بسببه ــ تم معاودة نقفد قصائده بقسوة أكبر. بعيداً عن كل هذا، ولكنه خارج من نفق طويل، ميغيل تورغا من مدينته في أوبورتو قد كتب لـ بتانكور رسالة حميمية يعلن له فيها: "لا وجود لقصائد حديثة، هناك القصائد القديمة التي ملأتني بالسعادة. ألا تنشر يا سيد بيتانكور، تحول بالنسبة لي لكابوس جاثم على مخانقي".

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

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

23

متثائباً كنت أتمعن في الملحق الأدبي باللغة الكتلانية، فعثرت بالمصادفة على مقال لـ جوردي 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 William Hazlitt (1778ـــ 1830)، الذي نحكم عليه بدءاً من أحد عناوين نصوصه وهو ـــ لنتوقف عن كتابة المقالات ـــ إذ لا بد أنه مثل جوردي لوبيت، متعصب من أصحاب الـ لا.

لقد أنقذ وليم هازلت حياتي حرفياً ـــ يقول لوبيت ـــ إذ كان عليّ أن أسافر منذ سنوات من نيويورك حتى واشنطن في قاطرات شركة وارمتراك المعروفة والقديرة، وجلست بانتظار إنطلاقة القطار، جالساً في المحطة أقرأ بأحد كتب هذا الرجل الطيب(...) وجذبني عنوان أحد الفصول وهو "لنتوقف عن كتابة المقالات" إلى درجة نسيت فيه القطار وبالتالي فقدته. عند أعالي بالتيمور خرج القطار عن مساره مسبباً موتى كثر. إذاً، لماذا قرأت باهتمام كبير هذا الفصل؟ لا بد أن يكون قدري السري ليقوي إرادتي بهجر الكتابة النقدية والتوجه لكتابة الأدب ـــ رغبة يوتيبية، لكن في حالتي ينقصني الخيال ـــ أو أن أمضي أبعد من ذلك للبحث عن وظيفة استاذ أو قارئ، أو الأفضل مقتني كتب، وهي الأشياء التي أعتدت أن أؤديها ببساطة ودون أن يكون لها أية صلة إطلاقاً..".

لم أكن أعلم إنني عبر ملحق أدبي كاتلاني 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 ـــ بالمناسبة، كي تقول ذلك، عليك أن تمتاز بالخيال ـــ وفوق هذا يقنعنا بقوله أن يعيش حياة عادية ومبسطة.

في النهاية، لا بد من الإعتراف بأنه الخيال بعينه أن تقول أنك تفتقر للخيال ــ أنه العم ثلرينو الخاص بجوردي لوبيت ــ فتكون بمثابة مانع لعدم الكتابة، إنها بحد ذاته لقيا رائعة. ليس مثل آخرين يبحثون عن "العم ثلرينو" في بحر من الإسراف لتبرير إنتمائه لهذا الجيش الهش من كتاب الــ لا.

24

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

"هكذا أمضي الأحد المسالم ــ يكتب كافكا ــ هكذا يجري يوم الأحد الماطر. أجلس في غرفة النوم وأغط 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، وأنني قد استهلك كل تأثيره الحاضر، وهو ما جعلني لا أنفع لشيء".

هذا ما يكتبه كافكا في يوم أحد مطير من شهر يناير لعام 1912. في صفحتين متقدمتين من اليوميات والمؤرختين بتاريخ 4 فبراير، نكتشف أنه مايزال 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 يمنعني 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 وبارتلبي في الخانة نفسها، كما كنت أفكر فيه منذ زمن. لكن على ما يبدو لست الوحيد في هذا التفكير. دون المضي بعيداً، جيلز ديلوز (Gilles Deluze) في كتابه (بارتلبي أو الوصفة) يقول إن الناسخ شخصية ملفيل الأدبية هو الصورة الحية للعازب، هكذا بحروف كبيرة، يبدو واضحاً في يوميات كافكا هذا العازب المستوحد الذي بالنسبة له "يمكن فهم السعادة بوصفها الأرضية التي توقف عليها ليست أكثر من المساحة التي تحتلها قدميه". هذا المستوحد الذي يستوعب فضاءه حتى لو غدى 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 المستوحد له الصورة الحية عن بارتلبي: "يسر هناك بجاكيتته المزررة، اليدان في الجيبين، يدان طويلتان بمرفقين مكشوفين وقبعة تغطيه حتى العينين، إبتسامة 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 المستوحد كافكا وناسخ ملفيل ينتج لنا شخصية هجينة أتخيلها الآن وسأسميها سكابولو (أعزب باللغة الإيطالية) والذي يشبه ذلك الحيوان الفريد ــ "نصف قط، نصف خروف" ـــ الذي سيرثه كافكا.

هل نعلم ما يجري ايضاً لـ سكابولو؟ 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 (اولئك الذين يعمل معهم بصفة عبد ومرات أخرى كموظف مكتب) وتمنحه فضاءً يبدو للآخرين كافياً لتواجده.

يبدو أن سكابولو شبيه بـ بونشون سويسري (على نمط المتسكع والسر) وكذلك الشخصية الكلاسيكية في رواية رجل بلا ملامح (في مجرة موسيل)، لكننا رأينا أن والسر ظاهرياً وحسب يشبه بنشون، كذلك نشك بقربه من ملامح رجل بلا ملامح. في الواقع أن سكابولو يخيف، إذ يتسكع مباشرة في منطقة مرعبة، في منطقة ظلال حيث يمر أيضاً كل متشددي الرفض، وحيث نفحة البرودة هذه بالضرورة هي نفخة تدمير.

إن سكابولو كائن غريب علينا، نصفه كافكا ونصفه الآخر بارتلبي، يعيش عند حد أفق عالم نائي: مستوحد يقول أحياناً بأنه يفضل ألا يفعل أي شيء، ومرات أخرى بنفس صوت هنريش فإن كليست أمام قبر معشوقته، ينطق بشيء فظيع وبسيط في آن واحد مثل هذه الجملة:

ـ لست من هذا العالم.

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

ـ أنا لست من هنا. يهمس سكابولو بأذني.

أبتسم له بحنان واتذكر جملة رامبو القائلة "أنا حقيقة من عوالم ما بعد القبور". أرمق سكابولو وابتكر لنفسي وصفتي الخاصة التي أهمس بها وأقول له: "أنا مستوحد، أنا أعزب". حينذاك لا أستطيع تفادي رؤية

نفسي كمؤدي كوميدي. لأنها كوميديا حقاً أن تعي وحدتك موجهاً الظلام لأحدهم عبر وسائل تمنع عليك تحديداً أن تكون مستوحداً.

25

من أحد ممطر لآخر. 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 مكفهر وممطر. في أرضنا ليس هناك إستعراض جدير بمراقبته أفضل من يوم أحد مطير في لندن".

أداء بارتلبي المتلبس بـ كنزي كان بهيئة أفيون. من عمر تسعة عشر حتى السادسة والثلاثين، وبسبب المخدرات، لم يستطع 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 إستيعاب الأفكار والمتع التي تشده. منطقي جداً، عندما تكون مشوشاً ومسحوراً، ألا تستطيع الكتابة.

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

أدخن سيكارة، وللحظات، أحيا بحفاوة دخان الأفيون، يخطر ببالي

الأسلوب الفكاهي لـ سيريل كونوري وهو يكتب سيرة الرجل الذي لوى ذراع الداء كاتباً عنه دون أن يستطيع تفاديه على مدى السنين القادمة، أن يتمرد الداء ضدة ويقتله: "توماس دي كنزي، ناقد أنكليزي ساقط، في عمر خمسة وستين عاماً، مات بسبب من تلك التي التي كتب عنها، ولأنه كان قد تعاطى الأفيون في شبابه البعيد".

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

لهذا أطفأت السيكارة. الأن أستطيع أن أنهي ما أكتبه، وأقوم به ذاكراً جملة لـ خوان بنيت: "منْ يدخن ليكتب على طريقة الممثل بوغارت والدخان يحجب العينين (ما يؤكد لنا الأسلوب المتشدد)، فعليه أن يتجرع أن كل السيكارة تقريباً تتحول إلى رماد في المنفضة".

26

"الفن حماقة" قال جاك فاشيه (Gaques Vaché)، وقتل نفسه، لقد إختار أسرع الطرق ليتحول لكاتب صامت. في هذا الكتاب لن يكون هناك مجال موسع لأصحاب بارتلبي المنتحرين، لا يهمونني كثيراً، لأنني أفكر بأن قتل النفس ينقصه تفاصيل وإبتكارات الفنانين الأخرى المقنعة ــ اللعب، على أية حال، أكثر خيالاً من تصويب الصدغ ــ عندما تصل ساعة تبرير الصمت.

أضم "فاشيه" لهذا الدفتر متجاوزاً الشروط لأنني أعثر على جملته تلك عن حماقة الفن ولأنه هو منْ عثر على أن حضور بعض من كتاب الصمت لا يلغي بالضرور أعمالهم، بل على العكس، يمنح قوة وشحنة إضافية لاولئك الذين تبروا منها: إن رفض الأعمال يتحول لمصدر جديد مقنع، وثيقة لا شك بجديتها. هذه الجدية التي إكتشفها 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 بضعة رسائل لـ اندريه بريتون ولا شيء آخر.

أرغب أن اتجاوز المحظورات واضم منتحراً آخر هو المكسيكي كارلوس دياث دوفو الإبن (Carlos Díaz Dufoo hijo). هذا الكاتب الغريب يعتقد أيضاً أن الفن هو طريق زائف، ونوع من الغباء. في مقدمة كتابه الشاذ (سخريات) ـ المنشور في باريس عام 1927 والمفترض أنه قد كتبه في هذه المدينة، رغم أن الأبحاث المتأخرة أثبتت أنه لم يغادر المكسيك بتاتاً ـ 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 ــ وهم أكثر الناس غرابة على الأقل بالنسبة لي ــ بكونه الأكثر غرابة.

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

27

أتجاوز المحظورات للمرة الثالثة بإضافة منتحر 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 يجترأون 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 تواضعها، قد فتحت له أبواب الصالونات، بل حاز على إعجاب الهيبة الملكية (لويس السادس عشر وماريا أنطونيتا اللذان كانا يبكيان بدموع حرى بمشاهدة أعماله)، كما دخل شاباً إلى الأكاديمية الفرنسية، متمتعاً منذ الوهلة الأولى بتقدير إجتماعي مهيب. لكن شامفورت دون شك 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 أن العالم مرعب كي ينقذ نفسه فقط، بل كان يشمئز من رؤية نفسه في المرآة: "الإنسان حيوان غبي، فيما لو شئت أن أحكم عليه".

أخلاقياته إذاً لم تكن رياء، لم يبحث فيها عن صورة الرجل المستقيم. "رجلنا ــ كتب كامي عن شامفورت ــ سيمضي أبعد من ذلك، لأن رفضه للإمتيازات 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 اجزاء ضرورية منها نستطيع عبرها تصوره".

لم يكتب هذه الرواية ــ ترك لنا (أقاصي وأفكار، خصال وملاحظات) ولم يترك لنا رواية ابداً ــ، مثاليته ورفضه لمجتمع زمانه طبعته بطابع قديس يائس. "تطرفه وطبيعته القاسية ــ يقول كامي ــ قادته لهذه النظرة السلبية التي ستصل به إلى الصمت".

كتب لنا في الأقاصي: "م. الذي أراد التحدث بمختلف المواضيع أمام الجمهور أو الخاصة، أجاب ببرودة: 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 كامي "الرفض الكلي" معلقاً على سبب عدم كتابة شامفورت للروايات، فهو إضافة لسقوطه بصمت طويل كان يرى في الفن معاكسا 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 يكتبها: ولأن هذا بشكل عادل، كان روايته لحالة الرفض. إذ يوجد في هذا الفن المبادئ نفسها التي تقود للرفض.

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

لقد حمل شامفورت الـ(لا) بعيداً، فقد فكر يوماً بأن الثورة الفرنسية ــ التي ناصرها في البداية ــ 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، وبعد أن قطع أوتار الركبتين وأوردة اليدين، سقط صريعاً في بحيرة دماء حقيقية.

لكن كل هذا لا يعد شيئاً أزاء ما يمكن مقارنته مع عدم إندماجه الروحي الشنيع.

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

من بين إجابات عديدة أنتخب هذه:

ــ لأنه يبدو لي أن الجمهور يحمل رفعة الذوق السيء والتوق للتشويه.

ــ لأنهم يصرون على أن نعمل بنفس منطق الناظرين من النافذة ورغبتهم برؤية مرور القردة ومروضي الدببة في الشارع.

ـ لأنني أخشى أن أموت دون أن أعيش.

ـ لأنه متى ما فشل عملي الأدبي، سأشعر بسعادة أقصى.

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

– لأن الجمهور لا يهتم سوى بالنجاحات التي لا يقدرها.

28

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

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

اليوم كلمني خوان، فقصصت عليه حكاية هذا الصيف الذي تملكتني فيها ذكرياتي كحصان.

ـ لا أستغرب أي شيء منك. علق.

لم يعجبني تعليقه، وتمنيت لو لم أجب على مكالمته ـ ولا مكالمات الآخرين من دائرتي يطمئنون فيها على صحتي العقلية، إذ كان

من الأفضل لو أغلقت الخط متصنعاً صوتاً متألماً ومحبطاً ــ ولأخبرته أن يتركني بحالي برفقة حدبتي ووحدتي وأن يحترم أيام إنعزالي 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 الغريبة قد ذكرته بقصة لـ فليسبرتو هرنانديث (Felisberto Hernández).

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

ــ المرأة التي تشبهني ــ أجابني ــ 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 عنون (حكايات غير مكتملة). تركها كلها معلقة في الهواء. من بينها جميعها، أكثر روعة قصة بعنوان لا أحد يوقد المصابيح.

ــ اعتقدت ــ أجبته ــ بأن لا أحد بعد موسيل يثير إهتمامك.

ــ موسيل وفليسبرتو ــ أجابني بنبرة حاسمة واثقة ــ هل تسمعني جيداً؟ موسيل وفليسبرتو، بعدهما لا أحد يوقد المصابيح.

عندما تخلصت من خوان ــ تخلصت منه في اللحظة التي بدأ يحدثني بأن أحذر من أن تكتشف الدائرة زيفي وأنني لا أعاني حقيقة من الإحباط وبالتالي سطردونني ــ توجهت فوراً لقراءة قصص فليسبرتو. حقيقة كان كاتباً عبقرياً، يصر على تخييب الظن بحكايات تستحوذ علينا. لقد عرف فرغسون التهكم بوصفه إنتظاراً مخيباً. هذا

التعريف، يمكن تطبيقه على الأدب، وهو يتطابق بدقة مع حكايات فليسبرتو هوناندث، الكاتب، وعازف البيانو كذلك في الصالونات الأنيقة وفي الكازينوهات المقيتة، مؤلف فضاء حكائي 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 بالآثاث". 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 بالآثاث. تعجبني حفلاتي كرجل وحيد. هي مثل الحياة نفسها، مثل أية قصة من قصص فليسبرتو. حفلة غير مكتملة، لكنها حفلة حقيقية.

29

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

كانوا في الدائرة قد اكتشفوا خداعي و طردوني 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 هو طردي من عملي، وقررت أن أفعل ما فعله الكاردينال رونشالي مساء تعيينه رئيس

الكنيسة الكاثوليكية، فكتب باحتراس تام في يومياته مـا يلـي:" اليـوم عينوني بصفة باباز" أو أن أقوم بنفس فعـل لـويس السـادس عشـر، شخص ليس من صفاته الإدراك، ففي يوم إحتلال الباسـتيل دون فـي يومياته: " أضحكوا".

30

اعتقدت أنني أخيراً أستطيع الكتابة عن سالنجر، عندما رأيتني فجأة وأنا أتصفح الجريدة بدون إهتمام، في الصـفحات الثقافيـة المفتوحـة أمامي، أقرأ خبراً عن تكريم حديث لـ ببين بيو فـي إويسـكا، مدينـة ولادته.

كان كما لو أنني زرت ببين بيو.

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

يكتب بيدال فولش:" أن تمتلك الذهنية الفنية وترفض منحها دربـاً مفتوحاً سيقود لطريقين: الأول شعور بالإحباط (...)، أما الآخـر فهـو أقل وطأة، متأتياً ربما من روحية مشرقية ويتطلب صقلا للنفس، وهـذا هو الطريق الذي يقود خطوات ببين بيو، إذ أنه قد تخلى بدون تحسـر عن المظاهر التي تعلي من الواحد وتمنح فضيلة الحس الأرسـتقراطي (...) أتخيل لوركا وبونويل ودالي يعلقون تحسراً كيف أن ببين علـى مواهبة، لا يعمل. ببين لم يهتم لتعليقاتهم، فخيبتهم به خلقت منه عمـلاً فنياً معتبراً من تلك الشبيهة برسوم دالي عن سفر التكوين.

نهضت من مقعدي لأشغل اسطوانة توني فروشـيلا الموسـيقية،

واحداً آخر من موسيقيي المفضلين. فيما بعد عدت إلى المقعد بفضول لأرى ماذا يقول ببين في المحاورة.

جالساً في المقعد، نفس المقعد عندما برز لي قبل أيام فرير لرين، الشاعر المختص بدراسة الطيور الجارحة. اليوم هو دور ببين بيو. أعتقد أن هذا هو المكان المناسب في بيتي لحضور الأرواح الرافضة بشدة، المكان المثالي لتواصلهم.

"خوسي بيو لاسيرا ــ يبتدئ القول أنطون كاسترو ــ واحد من الشخصيات التي لا يمكن تصديق وجودها. لا أعتقد أن أحد القصاصين يتصور رجلاً مثله بهذه الهيئة: جلد لامع لؤلؤي بلون الحشوات المحلية، محطم بفعل شارب بلون الجليد".

بقيت مفكراً بوقت طويل لطالما كنت معجباً بهذا النمط من الشخصيات العصية، فيما بعد تساءلت، ترى ما معنى (الحشوات المحلية) بحق الشيطان، 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 ببين بيو.

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

ــ لم أر أبداً ــ يخبرني ــ امرأة بمثل جمال إيبفا غاردنر. ذات مرة أمضيت برفقتها كل الوقت جالسين في أريكة تحت ضوء مصباح. كنت أراقبها بكل تركيز. "ما الذي تنظره"، سألت نفسي "ما تعتقدين أنني أنظره، أنت بالطبع يا عزيزتي". كان شيئاً خارقاً، كنت أنظر بياض

عينيها، شبيه ببياض دُمى الكريستال القديمة، بياض مشرب بالزرقة عند حافة القرنية. كانت تضحك. وكنت أقول لها "لا تضحكي، إنك تبدين كوحش".

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

ـ آخر الأخبار، آخر الأخبار. أنا بين بيو رجل الأدلة والإنسكلوبيديات!.

31

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، أدعيت 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 على البيت. بقيت في نيويورك ليومين ونصف اليوم، لكن لا يمكن أن أدعي إنني 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 يرمش بين حين وآخر لكنت تخيلته صنماً وليس بشراً. كان هو، جيرومي ديفيد سالنجر، إسم لا غنى عنه بفهم تاريخ فن الـ لا.

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

رأيته في باص في الجادة الخامسة. رأيت بالمصادفة لأنني في واقع الحال كنت أراقب فتاة كانت إلى جانبه تفتح فمها بطريقة غريبة. كانت الفتاة تقرأ إعلاناً عن مستحضرات التجميل ملصوق على جدار الباص. ما رايته، هو أنها بينما كانت تقرأ الإعلان، قد أرخت فكها ببطء، للحظة وهي تفتح فمها وشفتاها منفرجتان، بدت لي ــ لقوله بتوصيف سالنجري ــ الفتاة الأروع في كل مانهاتن.

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

بغتة، شعرت بنفسي مقسماً ما بين العشق المفاجئ لفتاة مجهولة وبين إكتشاف ــ ليس بمتناول أي أحد ــ سالنجر في نفس الرحلة.

بقيت مشطوراً ما بين الأدب أو النساء، بين الحب المباغت وإحتمالات الحديث مع سالنجر ورغبة إكتشاف عالمية بسؤاله لماذا ترك نشر الكتب، ولماذا يختفي كل هذا الإختفاء عن العالم.

كان عليّ أن أفاضل ما بين الفتاة وسالنجر، لطالما يبدو أنهما لا يتحدثان مع بعض ولا يعرفان أحدهما الآخر. أدركت أنني لا أملك كل وقت العالم للإختيار بينهما. قررت أن الحب لا بد أن يتقدم الأدب، فخططت للإقتراب من الفتاة، أن أنحني نحوها وسؤالها بكل صراحة:

ــ عذراً، أعتقد إنني معجب بك وأن لك فم لم أر أروع منه في حياتي. وأرى أيضاً على الرغم من عجزي وحدبتي، أنني أستطيع أن أجعلك سعيدة. يا إلهي، كيف أعشقك. هل لديك شيء هذه الليلة؟

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

لقد تأثرت جداً برؤية سالنجر في الباص لدرجة أنني قد قررت أن أمضي لسؤال فتاة الباص عما 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.

ــ يا آلهي كيف أعشقك سالنجر. هل تستطيع أن تقول لي لماذا لم تنشر منذ سنين طوال؟ هل يوجد سبب مقنع لترك الكتابة؟

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

ـ رجاء آنستي لا تظنين بي السوء. تفضلي بطاقتي التعريفية. أعيش في برشلونة ولديّ عمل جيد، وإن كنتُ الآن في إجازة، وهو ما سمح لي أن أسافر لنيويورك. هل تسمحين لي أن أتصل هاتفياً بك هذا المساء أو في وقت لاحق قريب، هذه الليلة مثلا؟ أرجو ألا أبدو لك يائساً. في الواقع هذا هو حالي.

في النهاية، لم أقترب من شيرلي كي أقول لها كل هذه الأشياء. لو كنت قد فعلتها لكانت قد أرسلتني (لأقلي الهليون) كما يقال، وسيكون بالطبع صعب 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 بانكليزية مضبوطة:

ـ عذرا آنسة، أليس حضرتك بيلما بريشارد؟

والتي ستجيبني شيرلي بكل برود:

ـ لا.

ـ يا للدهشة ـ مستمراً بحيلتي ـ أستطيع القسم بأنني أعتقدت حضرتك بيلما بريشارد. لست بالمصادفة من مدينة سياتل؟

ـ لا.

كنت محظوظاً أنني لم أقترب ولم أمض أكثر من التفكير فحسب بذلك. النساء عادة يعرفن أكثر منا عن حيل الإقتراب منهن بحجة تشابهن مع أخريات. "حقاً، آنستي، ترى أين رأيتك قبل الآن؟" يعرفنها عن ظهر قلب، هذا إن كن مهتمات بك، عندئذ سيغضن الطرف عن الإقتراب بحيلة قديمة مثل هذه. ذلك اليوم في باص الجادة الخامسة في نيويورك، لأن لي حظوظ قليلة مع شيرلي، إذ كنت أمضي بشيخوختي

وحدبتي، يضاف له قميص مكوي ولكن مبقع بالقهوة جعله يلتصق بالجسد تماماً. لم أكن متأكداً بالمرة. ولكنني فكرت أن حظوظي بالإقتراب من سالنجر والحديث معه أكثر منها من محاولتي مع شيرلي:

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

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

أنا لست سالنجر. سيجيبني حتماً، وإلا ما معنى إختفائه لأكثر من ثلاثة وثلاثين عاماً متشبثاً بعدم ظهوره، ولكنت قد أصبحت في وضع لا أحسد عليه. ولكنني لو كنت قد فعلته، لكان مناسبة للإقتراب من شيرلي والطلب منها أن توقع لي أوتوغرافاً. لربما ابتسمت لي ومنحتني فرصة الإقتراب والحديث معها.

ـ 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 بإختفائه 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 انتبهت إلى أن سالنجر وشيرلي يعرفان بعضهما. هو قبلها في خدها بالوقت نفسه كان يشير لها أن عليهما النزول في المحطة التالية. تركا مقعديهما وتقدما قرب باب الهبوم، بينما كان يتحدثان بصوت خافت. من المؤكد أن شيرلي هي عشيقة سالنجر. يا للحياة التعيسة، قلت لنفسي. لكنني فكرت تواً بأن ذلك لن يغيره أحد وأنه من الأفضل ألا أضيع المزيد من الوقت بالبحث عن صفات للحياة. ما أن رأيت أنهما يقتربان من بوابة النزول حتى أقتربت أنا أيضاً. لا تعجبني التقديرات الإعتباطية، ولكنني دائماً ما أحاول إستغلال الوقت الضائع. قلت بما أنه من المستحيل العثور على كتابات جديدة لسالنجر، فإن اقترابي منه في الباص وسماع ما يقول يعد نصاً أدبياً 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 الدفتر وعثورهم على نص لم ينشر لسالنجر، وما سينطقون بذلك اليوم من كلمات.

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

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

ـ ماذا؟ قالت شيرلي

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

ـ يا آلهي ـ قال شيرلي ـ لم اجرؤ على إخبارك... لقد فقدته.

توقفا قرب حاوية أوراق. توقفت بعيداً عنهما بمتر ونصف متر تقريباً، وتصنعت الإنشغال بالبحث عن علبة السكائر في جيب سترتي الأمريكية.

بغتة، شرع سالنجر ذراعيه، وشيرلي تنشج بالبكاء، مضت نحوه.

ــ لا تهتمي ــ قال هو ــ بحق الله، لا تهتمي.

بقيا واقفين هناك، بينما تحركت أنا إذ بقائي ساكناً قربهما سيثير الإنتباه. مضيت بضعة خطوات ولعبت بفكرة انني 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، متحاضنان ويبكيان. بدا لي أنه بين نشيج وآخر، أن سالنجر كان يكرر الجملة نفسها التي سمعتها منذ وقت قصير:

ـــ لا تهتمي ــ قال هو ــ بحق الله، لا تهتمي.

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

32

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

في المقال، يبتدئ بورخس القول بأن الإنشغال الشعري ــ "هذا العمل الصعب والإنعزالي لجمع الكلمات المنذرة بالمغامرة لمنْ يستمع لها" ــ يتضمن إنقطاعات غامضة، وكسوفات إعتباطية محزنة.

يتحدث بورخيس عن حالات الشاعر، التي تمضي رائقة أحياناً، وأحياناً أخرى غير محتملة. لكن هناك حالة أكثر غرابة، يكتب بورخيس، حالة اكثر 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 أزاء ما تقدمه له السياسة والتجارة.

يتحدث بورخيس عن رامبو كمقدمة للشروع بحالة خاصة تهمه، وهي وضعية الكاتب الأرجنتيني أنريكه بانش Banchs) حيث يخبرنا بأنه" في مدينة بوينس آيرس، في عام 1911، ينشر بانش (صندوق الإقتراع)، 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 بورخيس بأن صمت بانش سيستمر لـ ستة وخمسين عاماً، حيث سيصل فيها لذكرى زواجه الذهبي بصمت تام.

"إن (صندوق الإقتراع) ــ يخبرنا بورخيس ــ 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 الإبتكارات الفاضحة ولا التجريب المشحون بالمستقبليات (...) إن

صندوق الإقتراع لا يحفل بأية تقريعات حربية ولا شكلانية. لقد تم مقارنة بانش بـ فرجيل، لا شيء أكثر روعة من ذلك بالنسبة لشاعر، ولا شيء أكثر منه بالنسبة للجمهور (...). قد يكون بيت سونيت لبانش يدلنا على مغزى صمته، ذلك البيت الشعري الذي يشير فيه لروحه: إيه أيتها التلميذة العلمانية: تفضلين الخراب/ على أبطال اليوم كنخلة منتصبة(...). 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 بإسمه وشهرته...".

أخيراً يضع بورخيس أمام القارئ حلاً نهائياً لفك لغز صمت أنريكه بانش وهو:" ربما أن مهارته الخاصة تجعله يزدري الأدب ويعتبره لعبة سهلة جداً".

33

واحد من السحرة السعداء الذي تخلى عن عدته السحرية البارون دي تيفا (Baron de Teive)، إنه الأسم الأدبي المنتحل المجهول لـ فرناندو بيسوا (Fernando Pessoa)، وهو كاتب منتحر. 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 وكئيباً. استيقظت وأنا أشعر بالكرب يفتح له طريقاً في عظامي ومن ثم يتغلغل في عروقي حتى يجد له مكاناً في

جلدي. كان استيقاظاً مروعاً. ما أن هدأت حتى مضيت للبحث عن (كتاب الإنشغالات) لفرناندو بيسوا. بدا لي، على الرغم من قسوة المقطع الذي قرأته بالمصادفة والذي يفتتح به بيسوا أيامه، كان أقل بكثير ــ بالطبع ــ من قسوة إستيقاظي. دائماً ما نفعني السفر حتى الأحداث المروعة لآخرين كي أهدأ من قسوة ما مر بي.

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

من بيسوا مضيت للتفكير ــ وربما يكون الأخير من إستثناءاتي بالكتابة في الدفتر حول البارتلبيين المنتحرين ــ بالبارون دي تيفا (تربية الرواقي)، المخطوك الأخير الذي تركه الشبيه الجزئي بـ بيسوا. الكتاب يتضمن عنواناً فرعياً يكشف بلا مواراة عن وضع هذا الكاتب الإرستقراطي من ضمن زمرة كتاب الـ لا: عن إستحالة خلق فن سامي.

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

تربية الرواقي، كتاب غريب ومؤثر. ما بين سطوره، يشرح لنا البارون ــ الرجل الخجول وغير المحظوظ مع النساء، كحالي أنا دون

لف أو دوران ــ 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 بداء جوبرت البارتلبي): "إن عزة النفس الفكرية تكمن في الإعتراف بمحدوديتها وأن العالم يتواجد بعيداً عنها".

هكذا وبموجب عدم إستطاعته 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 إليه، 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 حسنا بإدراكه لوعيه أن يكتب عن إستحالة الخوض في الفن الراقي، بل أنه ربما ــ مع تقدير للضرورات التي تغلف الحالة ــ عمل حسناً بقتل نفسه. لكن ماذا يمكنه لشخص مثل البارون أن يفعله، إن كان يفكر، مثلاً، بأنه حتى العلماء الإغريق ليسوا جديرين بالإحترام، لأنهم قد سببوا له إنطباعاً زنخاً "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، إن بعث للآخرة بالفن السامي كذلك: لقد

أنهي حياته وفنه بطريقة مشابهة لما فعله آلبارو 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 ــ وهذا ما يقوله ــ كل حياته على الأرض.

هكذا إذاً فالبارون قد قتل نفسه. وهو ما يعود له، تقريباً حرفياً، الإكتشاف 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 جمله 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 الإعتراف 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 أن أحدهم قد اخترع الإعتداد بالنفس.

34

بالنسبة لـ هوفمانستال (Hofmannsthal)، فإن الطاقة الجمالية لها جذورها الراسخة في العدالة. لقد تابع هو بإسم هذه الضرورة الجمالية، كما يخبرنا كلاوديو ماغريس (Magris Claudio)، 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 الموعود في حقل الآداب، حتى الأزمة الكتابية التي سيعيشها فيما بعد ــ والتي تبرز عبر سطور (رسالة لورد شاندوس)، أكثر النصوص رمزية في فن الرفض ــ 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 شعريته 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 حالتي، وببضعة كلمات هي إنني 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 المكللة للآداب، مثلما كان عليه رامبو، العودة بكل أناقة 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 تتسيد فيها أعماله خشبات المسارح ونثره يكتسب جودة أدبية ــ وهذا ما لاحظه شنيتزلر ــ فإن ما يرى في هذه المرة الثالثة،

هو أن هوفمنستال لم يتخط المعجزة الوحيدة التي صنعها سابقاً بكل تصميم وعمق ما جعله يشرف على حافة الصمت المطلق في أزمة (الرسالة...).

"إعجابي لا يقل ــ يذكر ستيفان زفايج في كتابته عن هذا ــ ذلك أن أعماله التالية لمرحلة العبقرية القصوى والأزمة الحادة التي توجها برسالة اللورد شاندوس، 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 إحتمالية وجهها لورد شاندوس 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 تبدو لي قاصرة وفقيرة بالتعبير عنها". في هذه الرسالة، والتي تقترب جداً من نص كافكا (حوار السكير) ــ التي فيها لا مكان للأشياء واللغة لا تجد ما تقوله فيها ــ، تنبيه لأهمية أزمة التعبير الأدبي التي إجتاحت الأجيال النمساوية في نهاية القرن التاسع عشر، ففيها يتحدث عن الطبيعة الأساسية للتعبير الأدبي والتواصل البشري، عن اللغة المفهومة عالمياً، دون تميز خاص للغات.

إن رسالة لورد شاندوس، قمة آداب اللا، 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) لـ ألياس 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)، في روايته (تحسين أوربا المركزية 1969)، يحمل بشدة بالضد من الكذب الأدبي، كقوة غامضة لتدميرها، وللإلتقاء ــ بعيداً عن الرمز ــ 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 أنه 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.

35

على الرغم من أن داء بارتلبي له جذور قديمة، إلا أنه عبر نص (رسالة لورد شاندون) أصبح الأدب بكليته معرضاً لعدم قدرته

وإستحالته، ليتحول ــ مثلما عليه هذه الملاحظات غير الناجحة ــ إلى قضيته الأساسية، التراجيدية بالضرورة.

إن الرفض، الهجر، البتر، هي بحيرات لصيغ متشددة، منها يتم إستعراض 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 بأزمنة صمت و تدمير:

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.

36

لقد كتب لي دريان، كتب لي حقيقة، وهذه المرة لم أخترعها بدوري. لم أكن أتوقع ذلك، ولكن مرحباً بها.

يطلب مني نقوداً ــ لا يفتقد لحس الفكاهة ــ لقاء الوثائق التي يرسلها لي من أجل مدونتي.

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

ستجد في المقام الأول، جملا من نص (مونسنيور تيست) لـ باول فاليري. أعلم إنه موجود في قائمتك ــ من المستحيل تجاهله في الموضوع الذي تبحث فيه ــ لكنني أفترض أن هذه الجمل قد غابت عن ذهنك، اعتبرها جوهرة خام في كتاب مونسنيور تيست، 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 أنه سيترك الكتابة للأبد.

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

أرسل لك أيضاً مقطع جوهري من (موت فرجيل)، رواية هرمان بروش.

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

أخيراً، أرسل لك ما لا يمكن أن يخلو منه أي إقتراب لموضوعة الفن الرافض، نص أزمة الشعر الذي كتبه مالارميه عام 1896.

ألف فرنك، أعتقد أنها كافية لتقدير اتعابي.

صديقك

دريان

37

أعترف أنها جوهرة حقيقية، جمل نص منوسينور تيست لـ فاليري والتي انتخبها لي دريان: "لم يكن مونسنيور تيست بالفيلسوف ولا ما يشبهه. لم يكن حتى كاتباً. وشكراً لذلك، كان يفكر كثيراً. أن تكتب كثيراً، معناه أن تفكر أقل".

38

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

في هذه الرسالة يرفض أن يكون للشاعر مادة خام، هوية أو (أنا) يتحدث عبرها بصراحة. بالنسبة لـ كيتس، الشاعر الجيد ليس بحرباء يجد المتعة بخلق شخصية منحرفة (مثل شخصية ياغو في عطيل) أو ملاك (مثل أيموغن، الشخصة 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 ليست له هوية: لأنه يحل محل آخرين بشكل مستمر ويملأ أي جسد".

"الشمس ــ مازال يحدث صديقه ــ 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 الإنطباع 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".

39

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

رامبو ناضج ــ ايه أيها الخريف ــ رامبو الناضج بسنينه التسعة عشر، يودع، ما هو بالنسبة له، الوهم المسيحي المزيف، أي المراحل

التي قطعها حتى تلك اللحظة في شعريته، عن محاولاته المنيرة، عن طموحه الخارق بأكمله. أمام عينيه نبثق طريق جديد: "حاولت إختراع 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".

اختتم الكتابة بهذه الجملة التي غدت مشهورة، وهي دون شك علامة توديع بكل رموزها: "من الأفضل أن تكون معاصراً بشكل تام. ولا حتى نشيد واحد: أن تسيطر على الخطوة الفائزة".

من كل الجمل، أفضل ــ وإن لم يرسلها لي دريان ــ 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 الحماقة بعينها".

40

يحضر كيتس ورامبو ــ أو هذا ما أتخيله من تلميحات دريان ــ في الأزمة النهائية للشاعر فرجيل في الرواية الرائعة للكاتب هرمان بروش (Herman Broch). كيتس يتقمص شخصية المتنبئ 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 النقرير ولكن التقرير سرعان ما يعود ويسقط على رأسه، لكنه ليس شبيهاً بحركة قطيع الخراف، بل أكثر مباغتة، أكثر أرباكاً، ذلك أن الفردية والفكاك 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 المتضافرة، المتشعبة البارزة في كل جانب، والعودة من جديد، متشيطنة بإنفراداتها، أصوات ثواني، 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 ــ يكتشفه فرجيل في نهايات حياته ــ بأن المضي بالمعرفة حتى اقاصي منبعها يعني أن تحافظ على طاقة خارقة تفترق 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.

41

جملة جورج بيرك (Georges Perec) التي أرسلها لي دريان تشكل طريقة توقف منعشة أزاء قسوة بروش، وهي محاكاة لـ بروست، جملة تهكمية، أعيد كتابتها هنا: "خلال زمن طويل، أستلقيت بأمر مدون".

42

أما مالارميه فقد كان مباشراً، لا يدور كثيراً في نصه (أزمة الشعر) عندما يتحدث عن إستحالة الأدب: "أن تحكي، أن تعلم، أن تصف كذلك، لا يتمثل 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".

43

مغزواً بكل هذه الشموس 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 أشغلُ الخيال، الوحي ومعرفة الآخرين. ربما عن التصرف الأدبي للآخرين".

بعد حيازتي على كلمات فوغويل ــ في نهاية الأمر، عبر هذه الملاحظات النصية اللامرئية، أحاول أنا أيضاً بتعليقي على تصرفات الآخرين الأدبية، أن أكتب عنهم وألا أكون مكتوباً ــ أطفئ أضوية الصالة، بينما أمضي متعثراً بآثاث الصالة، أخبّر نفسي بأنه لم يبق لي الكثير كي أستلقي بأمر مدون.

44

كان يسرني جداً لو أستطعت أن ألبي حاجة القارئ بأحاسيس حارة بتصفحه لهذه الصفحات ــ كما عليه عضو النادي في رواية (نادي الأعمال الشاذة) لـ تشيسترتون ــ شيء مثل خدمة زبائن بارتلبي المجتمعين ــ ربما سيكون هذا هو إسم النادي أو العمل الشاذ ــ بأن يكون بحوزتهم أفضل القصص المتعلقة بموضوعة رفض الكتابة.

في موضوعة داء بارتلبي، هناك قصتان لا غنى عنهما، قصتان مؤسستان لنمط داء بارتلبي وشاعريته أيضاً. القصتان هما (ويكفيلد) لـ ناثانييل هوثورن (Nathaniel Hawthorne) والأخرى هي (بارتلبي، الكاتب) لهرمان ملفيل. 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 للكتب المستقبلية فكرة رفض الكتابة والمشهد الكتابي.

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

القصص الثلاث هي: سافر ولا تكتب عنها لـ ريتا مالو (Rita Malu)؛ باترونيو لـ مارسيل شوب (Marcel Chwob)؛ وحكاية عن قصة لا وجود لها لـ أنطونيو تابوشي (Antonio Tabucchi).

45

في (سافر ولا تكتب عنها) ــ يحيلنا إليها دريان في كتابه الكسوفات الأدبية كآخر قصة لريتا مالو من كتابها الليالي البنغالية الحزينة ــ تقص فيها عن أجنبي يسافر يوماً ما إلى الهند ويدخل إلى إحدى القرى، يدخل في باحة أحد البيوت ليتواجه مع مجموعة من الشايبيستاس المنشدين، يجلسون على الأرض وبرق صغير بأيديهم، 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 مأخوذاً بسحر المنشدين، لم ينتبه لسلامه إلا في وقت متأخر. كانت الموسيقى في كل مرة أكثر شيطانية. كان الأجنبي يرغب برؤية العجوز الحاج. فجأة توقفت الموسيقى، لكن الأجنبي مازال منجذباً لتأثيرها. عاود العجوز النظر باتجاه الأجنبي بغتة، وبعد وقت قليل، نهض ببطء وغادر الباحة. عبر تلك النظرة أستطاع الأجنبي أن يحزر ما كان يريد أن يقول له العجوز، كان شيئاً مهماً و جوهرياً.

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 ــ هناك يكمن المستقبل المشؤوم ــ ككاتب رحلات.

"يقال في أسطورة هندية معاصرة ــ تنهي ريتا مالو قصتها ــ 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".

46

في قصة (بترونيو) من مجموعة (حيوات متخيلة) لـ مارسيل شوب ـ الكتاب الذي قلده بورخيس و تجاوزه ـ يقول أن كتابة شوب قد ابتكرت منظومة لوصف الأبطال بصورة واقعية، لكن أفعالهم لا تعد أن تكون متخيلة وأغلب الأحيان فنطازية. بالنسبة لـ بورخيس، فهذا الطعم المميز في (حيوات متخيلة) يكمن في تلك القدرة من الرواح والمجيء، وهو ما نراه في (بترونيو)، حيث أن 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، يُعثر عليه ميتاً في الحمّام المرمري 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 أن يتعرف على عبد يدعى سيرو، كان قد اشتغل في سيرك وبدأ يعلمه أشياء مجهولة، ووضع بين يديه أسرار المصارعين البرابرة وقصاصي الحفلات، فتعرف برجال النظرة المزدوجة الذين يبدون وكأنهم يتجسسون على الخضار وسرقة القطعان، وعن الأطفال بشعورهم المجعدة برفقة البرلمانيين، وعن الشيوخ الذين يتناقشون في

الزوايا بشؤون البلاد، عن العبيد الخلع والقحاب الفاجرات، عن بائعي الفواكه وأصحاب النزل، عن الشعراء المساكين والخادمات المليحات، عن رجال الدين الخطائين والجنود الأغراب.

نظرة بترونيو ــ يخبرنا شوب بأنها حولاء ــ بدأت التعود على إلتقاط هيئات وتصورات كل هذا الشعب. قص عليه سيرو، لإكمال واجبه، عند بوابات المدينة وبين قبورها، حكايات الرجال المتحولين إلى أفاعي والذين غيروا جلودهم، قص 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 إختراعه، وعندما أنهاها، قرأها على سيرو، الذي كان يصفق مبتهجاً كالمجنون. حينذاك أدرك بترونيو برفقة سيرو بأن الوقت حان لنقلها من الورق إلى الواقع. تنكرا وخرجا من المدينة، وبدءا بقطع الطرق الطويلة وعيش المغامرات التي كتبها بترونيو، والذي بدوره هجر الكتابة ما أن 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.

47

في (حكاية عن قصة لا وجود لها، التي تعود لمجموعة تابوشي المعنونة تطيرات بياتو أنجليكو)، يحدثنا عن واحد من هذه الكتب الشبحية المقدرة جداً من قبل هؤلاء البارتلبيين، كُتاب الـ لا.

"لدي رواية غائبة لها حكاية أرغب بقصها". يخبرنا الراوي. تتمثل برواية تدعى (رسائل القبطان نيمو) التي سيغير عنوانها لاحقاً بـــ لا أحد خلف الأبواب، رواية ولدت في ربيع عـام 1977 خـلال خمسـة عشر يوماً من الحياة الريفية والتمتع بأجواء قرية بالقرب مـن مدينـة سيينا.

بعد الأنتهاء من الرواية، يحكي الروائي أنه أرسـلها إلـى ناشـر رفض نشرها بحجة أنها رواية لا تصل للقارئ بسـبب مـن صـعوبة المسك بالحكاية. حينذاك قرر الروائي أن يودعها إحدى الصناديق لكـي تنضج أكثر ــ "ذلك أن الظلمة والنسيان جديران بها، أو هذا ما أعتقده" أعوام فيما بعد، وبالمصادفة، تعود الرواية بين يدي الروائي، وهذه اللقيا تبدو له غريبة، لأنه في الواقع كان قد نسي أمرها: "برزت فجـأة مـن الظلمة، تحت منضدة الأوراق، وكأننا غواصة تبرز للتو من الأعمـاق المعتمة".

الروائي يقرأ فيها كرسالة (الرواية تتحدث عن غواصـة أيضـاً) ضرورية لمعاودة النظر بالنص القديم، الذي يقـرر بعـد قراءتـه أن يضيف له مقدمة توضيحية وتصحيح بعض الجمل ويرسل بها لناشـر آخر ليس بذاك القديم، سنوات قبل ذلك، كان قد رفض نشرها بحجة أنها رواية عصية على الفهم. الناشر الجديد يقبل نشرها، والروائـي يعـده بتسليم المخطوطة النهائية ما أن يعود من سفرة إلى البرتغـال. يحمـل معه المخطوط حتى بيت قديم عند سواحل الأطلنطي، تحديداً في بيـت يسمى (ساو خوسي دي غيا، كما يخبرنا) حيث يعيش وحيـداً مسـتعداً لإستقبال زيارة الأشباح، ليست أشباحه الحكائية، بل أشباحاً حقيقية.

يصل شعر سبتمبر مع الأمواج الصاخبة، بينما مايزال الروائي في بيته القديم منكباً على المخطوطة، كان مايزال وحيداً ــ هنـاك هاويـة

أمام البيت ــ 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".

هذا بين حوارات صامتة، وصل صخب الخريف. هذا اليوم فوق البحر يوشك أن يتضبب. يشعر به مزمجراً 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 ــ بسطر مدهش من فن الكتب البارتلبية الشبحية ــ بأنه قد بعثرها في الريح، ورقة ورقة.

48

ويكفيلد وبارتلبي شخصيتان إنعزاليتان مرتبطان بحميمية تامة، ففي الوقت الذي يرتبط ويكفيلد بصورة حميمة أيضاً مع واسلر، الآخر يرتبط بكافكا.

ويكفيلد ــ الشخصية المخترعة من قبل هاوثورن، هذا الزوج الذي يبتعد فجأة وبدون سبب عن بيته وزوجته ويعيش لعشرين عاماً (في شارع قريب، مجهولاً من قبل الجميع لإعتقادهم بموته) بوجود إنعزالي دون أي معنى محدد ــ هو مثال أولي لشخصيات عديدة كتبها واسلر فيما بعد، شخصيات تعتقد بكونها صفر على الشمال ورغبتها الجامحة فحسب هو التلاشي، أي الأختفاء في اللاواقع المجهول.

أما بارتلبي، فهو مثال الشخصيات الكافكوية ــ (بــارتلبي) يقــول بورخيس، يدافع عن نموذج منذ العام 1919 سيبتكره ويعمقه كافكا: عن فنطازيا الإنقياد والمشاعر. يبرز كذلك من شخصية كافكا نفسه، الكاتب الإنعزالي الذي كان يرى في مكتب عمله بمثابة حياته، أي موته، هــذا الأعزب "في وسط مكتب أجرد"، هذا الرجل الذي يتمشى في كل بــراغ معلناً عن نفسه بهيئة وطواط بملابس سوداء.

الحديث ــ كما يتبين ذلك من ويكفيلد وبارتلبي ــ هــو التوصــل لإنعدام التواجد. فيهما يقطن رفض عميق للعالم. هما مثــل شخصــية أودراديك الكافكوية الذي ليس لها محل إقامة دائم وتعيش أسفل سلم بيت عائلي أو في أي جحر.

لا أعتقد أن كل العالم يعرف، إن هرمان ملفيل مؤلــف بــارتلبي، كانت تنتابه السويداء أكثر مما يرغــب. يقــول عــن ذلــك جوليــان هوثوورن، إبن مؤلف ويكفيلد بأن "ملفيل كان صاحب عبقرية فريــدة، وكان الأكثر غرابة في كل من كان يتردد على الحلقة. وعلى الرغم من كل مغامراته المتوحشة والمخيفة ــ والتي لم تنطبع كلياً فــي أعمالــه المدهشة ــ لم تكن له القدرة بالتخلص من وعيه التطهري (...) كــان مضطرباً وغريباً، غريبا جداً، وكان عليه أن يمضي سويعاته الســوداء مفكراً بأنه قد أقتربت بواعث جنونه المرتقب".

إن هوثوورن وملفيل ــ دون أن يعلما ــ هما مؤسســا الســاعات السوداء في أدب الــ لا. كانا يعرفان بعضهما ويقدران أحدهما الآخــر. هوثوورن كان تطهريا بدوره، بل كان أشد وطأة على مظاهر الطهرانية نفسها. كان مضطرباً وغريباً، غريبا جداً. لم يكن رجل كنيسة أبداً، لكن

يعرف عنه في أيام عزلته أنه كان يقترب من نافذة الكنيسة ليراقب الناس بصلواتها، ونظرته تلك لخصت التاريخ المختصر للظلال على امتداد فن الرفض. كانت نظرته معتمة بسبب الكالفينية المرعبة التي وجهت له قدره. هذا الجانب ما كان يعجب صديقه ملفيل الذي كان يطلق عليها كتكريم (القدرة السوداوية الكبرى)، وهو الجانب المعتم نفسه الذي يسيطر على ملفيل نفسه.

كان ملفيل موقناً جداً بأن هناك أسرارا كثيرة في حياة هوثوورن هي المسؤولة عن هذه المناظر السوداء في جل أعماله، لكن من المستغرب أن ملفيل لم يكن يدرك أن كل هذه الرؤى السوداء نفسها تنطبق عليه تماماً إبتداءً من لحظة صعود نجاحاته الأدبية الأولى، لكنه 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 ملفيل من قبل أن يكتب بارتلبي، ولعله كتبها ليصف حالته المرضية.

من المستغرب كذلك أنه بعد كل هذه الصفحات ــ نسيت أن أذكر إنني طوال هذا المران، أصبحت أكثر عزلة مما كنت، وبدأت أمارس حياتي على طريقة ووكفيلد، متجولاً بجولات سريعة في الحي، وأن لي امرأة تظن أنني قد مت، بينما مازلت أعيش في البيت المجاور مدوناً ملاحظاتي الكتابية هذه، وأتجسس عليها، خاصة عندما تمضي للتسوق ــ لم أذكر شيئاً بخصوص الفشل الأدبي كسبب رئيسي لبروز هذا السوء، هذا المرض أو الداء أو رفض الإستمرار بالكتابة. لكن حالة

هؤلاء الفاشلين، لو فكرنا بها جيداً، لا تهمنا بالمرة ذلك أنها نتيجة طبيعة للحالة، إذ ما معنى لأكون كاتبا إلا بعد أن فشلت في الكتابة!. الفشل يكشف عن المزيد من الضياء والقليل من العتمة في حالات منْ أعلنوا ترك الكتابة لسبب عقيم مثل هذا.

إذا كان الإنتحار قراراً بسبب من تعقيدات راديكالية، فسيتحول عبر الوقت لقرار واقعي بسيط، فإن ترك الكتابة بسبب الفشل يبدو لي سذاجة خارقة. لكني أضع هنا استثناءاً في هذه الملاحظات عن الفاشلين، وبالطبع من بينهم، حالة ملفيل. فقد أصبح أهلاً لها (لأنه قد اخترع طريقة سهلة، وفي الآن نفسه، الحياة المعقدة لتنازل بارتلبي، وهي الشخصية التي لم تتخذ خطاً مستقيماً نحو الموت الذاتي، ولا بسبب التباكي على الفشل المهني؛ بالطبع لا، فبارتلبي إزاء الفشل، قد وجد صيغة مدهشة، لا حضور للإنتحار ولا المرارة غير المنتهية بالإنتظار، بقي وحسب في مكانه يأكل قطعة الكعك ويردد بأنه "يفضل ألا يقوم بذلك" لهذا أغفر كل شيء لملفيل.

من الممكن تقويم صورة التاريخ لحتمية (الحتمي لأنه قد ابتكر فشلا آخر، هو فشل بارتلبي، وبهذا أصبح هادئاً) الخراب في العمل الأدبي لملفيل حسب الطريقة التالية: نصوصه الأولى حققت النجاح الكبير لأنها صورة إخبارية عن الحياة البحرية، ما أن نشر (ماردي) حتى أقلق قراءه، ذلك أنها في وقتها كانت رواية لا تُدرك ــ محتواها سيكون الخط المسير لأعمال كافكوية في المستقبل ــ لأنها كانت وصفا تاما لبحر بلا نهاية. أما (موبي ديك) التي نشرها عام 1851، فقد عكرت مزاج كل من تنازل وقرأها. وروايته (بيير أو الإزدواجية) فقد أزعجت النقاد كلياً ورواية (بيازا تيل) فقد مرت بلا أدنى أثر ــ

سيضمن حكاية بارتلبي فيها، وهي التي نشرت مستقلة قبل ذلك بـثلاث سنوات في إحدى المجلات بدون إسم المؤلف ــ

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

في عام 1853، بعد أن أدرك فشله، كتب (بارتلبي الكاتب)، قصة كانت بمثابة إسترجاع لحالته اليائسة، وهي التي سـتكون بـذرة كـل 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 كاتلوجاً بربرياً لصور هائجة ومعتمة، وهو الكتاب النثري الأخير الذي ينشره عام 1857.

سيموت ملفيل منسياً عام 1891. خلال هـذه الأعـوام الأربعـة والثلاثين الأخيرة كتب قصيدة طويلة، مليئة بذكريات سـفراته، وقبـل موته بقليل سينشر الرواية القمة (بيللي بود) ــ التنـي سـتمهد لكافكـا الطريق لـ "المحاكمة" ــ: تروي قصة بحار يُحكم عليه بالموت ظلماً، حكم عليه لكونه شاباً لامعاً وبريئاً. رواية مدهشة لـن تنشـر إلا بعـد مرور ثلاثة وثلاثين عاماً على وفاته.

كل ما كتبه طوال الثلاثين عاماً وأربعة أعوام الأخيرة من حياتـه، إنما كتبه بحس بارتلبي، بوتيرة متأنية، كما لو أنه لم يرغب بكتابتهـا، وبحركة رفض للعالم الذي تخلى عنه. بكلمات لـ مـوريس بلانشـوت 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 السيء فحسب، بل التمظهر المنطقي، حل قد يبدو مفرحاً".

عندما ترك ملفيل البحث عن الحل السعيد، وترك التفكير بالنشر، تصرف كشخص يرغب "لو لم يقم بها"، لكنه بقي سنينا طوال ــ ليقوم بإعالة عائلته ــ يبحث عن عمل، أي عمل. عندما عثر أخيراً على عمل ــ ذلك لم يكن سوى في عام 1866 ــ، وضعه قدره تماماً بنفس طريق بارتلبي، شخصيته الأدبية الغريبة.

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

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

49

في كتابه عن سيرة جويس، يصف ريتشارد أيلمان Richard Ellman مشهداً وكأنه قد تم إستلاله من مسرح الـ لا:

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

ـ كيف يستطيع المثالي هوم أن يكتب حكاية؟

عقب بيكيت:

ـ حكاية عن التمثيلات".

50

كنت اتجسس على الشاعر الكاتلاني 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 إكتفى 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، دفتري 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، مزاوجاً ما بين المعاصرة والتراث (يثيرني الجديد وأعشق القديم)، فقد أضاف لتجديد اللغة الكاتالانية. كنت معجباً ورغبت لو يستمر بكتابة الشعر، وكان يحزنني التفكير بأن عمله الأدبي قد تم وأن الشاعر قد قرر انتظار الموت. نص لـ بيير جمفرير في مجلة دستينو حلت لي اللغز، وإن لم تشف غليلي. يعلق جمفرير على عمل فويش التام للأبد قائلاً: "لكن في عيني فويش الهادئتين، تلمع الشرارة نفسها: رؤية بارقة، تبدو للحظة كجمرة خفية (...) أبعد من اللحظة الآنية، يحضر الضجيج الأصم للمحيطات والمنحدرات: مايزال فويش يحلم في لياليه بالقصائد، حتى لو لم يكتبها".

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

51

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

في باريس، في السنتين الأخيرتين من حياته، بعد أن شعر بأنه .قضي عليه معنوياً، استطاع أن يطبق على الواقع طموحه القديم بألا 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 بالتمعن الصافي والقاسي.

"بالنسبة لفلاطون وأرسطوطاليس ــ كتب مرة ــ الجمود الكلي هو الصيغة الأكثر نبلاً للحفاظ على الطاقة. بالنسبة للأشخاص ذوي الثقافة العالية، فإن التمعن الدائم هو الإنشغال المناسب للإنسان".

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

ــ أرى أنك لم تضرب ضربتك بعد...

ذات مساء، أجابه وايلد:

ــ الإنشغال هو داء كل القبح، لكنني لا أفتقر للأفكار، إذا شئت أستطيع أن أبيعك واحدة.

بخمسين فرنك باع ذلك المساء لفرانك خطة ومحتوى لكوميديا، شرع فرانك بتدوينها بسرعة، وأيضاً بسرعة خارقة دوّن فرانك فكرة (السيد والسيدة دافنتري) والتي تم عرضها على مسرح رويالتي اللندني في 25 اكتوبر من عام 1900، قبل شهر واحد من موت وايلد في

غرفة صغيرة في نزل ديلاساكي في باريس.

قبل عرض العمل والأيام التي تلته، على مدى الشهر المتبقي لـه من الحياة، فهم أن إتساع سعادته من الممكن أن تمنحه ــ كان العمـل يعرض بنجاح كبير في لندن ــ حقائق أخرى بفضل عمله المعـروض في الرويالتي، بشكل دفعه لتخصيص الوقت بكتابة كل نوع من الرسائل لهاريس، مثلاً "أنت لم تسرق مني العمل فحسب، بل لقـد أنزلـت بـه 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 تامـة على الرغم من أنه في السنتين الأخيرتين لم يكن بحاجة للكتابـة، أو أن يضيف لما كتبه سابقاً. من المحتمل، أنه في لحظات الموت، قد توصل ليكون مجهولاً، إن ذلك هو ما كان يرغب به، ألا يفعـل شـيئاً، وهـو 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 عنـد إحدى الجدران، على بعد خطوات من نزل ديلاساكي، العلامة الأولـى المميزة لحركة (situacionismo) الأولى مـن نوعهـا فـي خطابهـا الإجتماعي الممتد للأمام بصرختها (لا) لكل ما يكـون فـي طريقهـا، صرخات العاطلين والمقتلعين، لكنها بنفس الغبطة تلك التـي حركـت الخيوط الأخيرة في حياة وايلد.

العلامة الأولى عن الحركة ظهرت مخطوطة على إحدى الجدران بالقرب من نزل ديلاساكي، حتى قيل أنها بمثابة تحية تكـريم لوايلـد. الجملة المخطوطة من قبل آخرين، بأمر من غوي دوبارد، لن تتـأخر

بالإعلان عن الحشد الماشي عبر أرجاء المدن الكبرى، الجملة تقول: "لا تعملوا بعد الآن".

52

خوليو رامون ريبيرو (Julio Ramon Ribeyro) ــ كاتب بيروانى، متحفظ على طريقة والسر، كان يكتب وكأنه في وضع الوقوف على أصابعه لكي لا يتعثر بتواضعه أو ألا يتعثر (لا أحد يحزر ذلك) بـــ فارغاس يوسا ــ دائماً ما أثار الشك، وهي طريقته في الوجود، بأن هناك مجموعة من كتب تشكل جزءاً من تاريخ الـــ لا، على الرغم من عدم وجودها. هذه الكتب الشبحية، غير المرئية، ستصل يوماً ما حتى عتبات بيوتنا، ونخرج لإستقبالها، 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 الـــ لا.

"قرأت منذ قليل ثربانتس ــ يكتب ريبيرو في (إغراءات الفشل)ــ 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".

53

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 مربي 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.

"كتبت روايتي ــ قال في أواخر أيامه ــ لأنتشل وحسب ذكريات باهتة كانت تلتمع برقة في ذاكرتي".

كانت رواية تتعلق بأن "تجعل من الموت شيئاً سهلاً"، حيث يتهكم فيها بصورة خارقة من الشهرة الفنية. ربما أفضل صفحاتها هي تلك التي يتحدث فيها عن أعوامه خارج الأدب ــ تحتل عملياً كل صفحات الرواية ــ ذلك أن كل أعوامه تلك، الثمانين، هي كلها، والتي لا نعرف

إن كان يكتب فيها، ولكننا نعرف أنه لم ينشر فيها شيئا، كل تلك الأعوام التي نسي فيها مؤثرات نهر الأدب وترك لنفسه حرية الخوض في مجرى الحياة المتوحش.

54

موت شخص حبيب لا يستقطب معه أزهار ليلك، بل ينجب أيضاً شعراء الـ لا. مثلما حدث مع خوان رامون خمينث (Juan Ramón Jimenez)، في بويرتو ريكو، ربيع عام 1956. أمضى خوان رامون كل حياته معتقداً أنه سيموت حالاً. ما أن يقولون له "إلى اللقاء يوم غد" كان معتاداً الإجابة:" غداً؟ وهل أعرف أين سأكون يوم غد؟"، لكنه ما أن يرجع بيته حتى ينشغل بأوراقه وأشيائه الخاصة بكل هدوء. كان أصدقاؤه يذكرون أنه كانت تنتابه حالتين، واحدة هي فكرة موته في الفراش مثل أبيه ــ أنبأوه بخبر موت أبيه بينما كان نائماً ــ وأخرى أنه لن يحصل لجسده أي شيء. هو نفسه كان يصف حالته تلك بـ الأرستقراطية الطليقة.

كان قد أمضى حياته كلها خوفاً من الموت الفجائي، لكنه لم يخطر بباله أن من سيموت أولاً هي زنوبيا، زوجته وحبيبته وخطيبته وسكرتيرته ويداه بكل شيء عملي (حلاقته الخاصة، كما كان يقول) وسائقه وروحه.

في بويرتوريكو، ربيع عام 1956، تعود زنوبيا من بوسطن لتموت بجوار خوان رامون. لقد تحملت بشجاعة سنيناً طوالاً لمعالجة السرطان، لكن العلاج بالأشعة 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 ــ كان صوتها يُذّكر بخشخشة ورقة ــ واليوم التالي ماتت.

ظل خوان رامون عاجزاً عن التحرك. كانت أغنية المهد تمسد أرستقراطيته الطليقة. بعد الدفن والعودة إلى البيت، خادمة البيت ــ كانت مانزال حية ولها من العمر تسعون عاماً، وتتذكر جيداً كل ما حصل، بل تسرده على كل من يسألها في سان خوان ــ ستكون شاهداً على تصرفه الجنوني، كمقدمة لدخول خوان رامون في زمرة كتاب الــ 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 أنه لم يعد يهمه أي شيء لأن زنوبيا قد ماتت. ما أن ماتت حتى مات كل شيء. ولا سطر وحيد، فقط صمت حيوان في الأعماق. وفي عمق الأعماق، جملة لا تنسى لخوان رامون ــ لا أعرف متى قالها، لكنني متأكد من أنه قد قالها ــ لتكون من ضمن تاريخ الــ لا: "عملي الأهم هو ندمي على أعمالي".

55

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 أنه كان يضحك "من الأسفل، بطريقته 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 بـ فليسا باور وهو يحذرها من لو أنهما تزوجا، فتحوله العلاقة لكاتب رافض للكتابة، سيتحول إلى كلب، او لنكن دقيقين، إلى حيوان أخرس مقيد أبدياً: "خوفي الأكبر يتمثل بعدم الإقتران بك. ففي أحسن الأحوال سأكون محدداً بتتبعي لخطواتك ككلب وفي، أن ألحس يدك وهو ما ستتركيني أفعله، من طرفي لن يكون علامة حب، بل علامة يأس كحيوان مقيد أبدياً بخرسه وبفعل المسافة".

دائماً ما يفاجأني كافكا. اليوم، في هذا الأحد الرطب والصامت، الأول من شهر أغسطس، يثيرني كافكا من جديد ويسترعي إنتباهي 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 الـ تيست 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 التيست إنما ناتج من الإنتباه الذهني الشديد.

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

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

بعد تلاشي الألم، رحت أبحث عن نص آليثوندو القديم وأعدت قراءته، وهو وإن جاء بهذا التعليل، فبالإمكان طرحه كمسبب أيضاً للعديد من البشر في الإقتراب 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 آليثوندو 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، فالمرض على أية حال ليس بالكارثة بقدر ما هو رقصة من الممكن أن تؤدي لتشييدات محسوسة.

56

اليوم هو الإثنين، ما أن برزت شمس الصباح حتى تذكرت ميشيل آنجلو آنتونيوني (Michelangelo Antonioni) الذي كان يفكر بعمل فيلم عن "السوء والقدرة الساخرة ــ يقول ــ للشمس".

قبل قراره بالنظر للشمس، كانت تدور في رأس أنطونيوني هذه الأبيات الشعرية (جديرة بأي غصن من أغصان فن الرفض) لـ ماكنيس، شاعر بيلفاست الكبير، اليوم نصف منسي: "فكروا برقم/ إضربوه بإثنين أو بثلاثة/ إرفعوا بالتربيع. وأشطبوا 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 ــ وهي لبرتراند راسل ــ 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 الكتّاب الذي يتركون الأدب) وعن علاقتها القديمة الماضية للتلاشي.

بما أنهم قد أعلنوا في تلك الأيام عن كسوف شمسي مرتقب، مضى حتى فلورنسا، حيث راقب وصور 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 إليه من تفكير، أنه من المحتمل خلال فترة الكسوف، تتوقف المشاعر أيضاً".

في يوم عرض فيلم (الكسوف)، قال أنه ظل بشك دائم فيما لو كان من الأفضل أن تتقدم الفيلم قبل بدئه أبيات ديلان توماس الشعرية هـذه: "لا بد من يقين ما/ إن لم يكن من أجل الحب/ فعلى الأقل من أجـل ألا نحب".

بالنسبة لي، أنا متعقب الـ لا والكسوفات الأدبية، أجد من السهولة تحوير أبيات ديلان توماس على النحو التالي: "لا بد من يقين ما/ إن لم يكن من أجل الكتابة/ فعلى الأقل من أجل ألا نكتب".

57

أتذكر جيداً لويس فليبه بينيدا، زميل الدراسة، واتذكر كذلك أرشيفه "من القصائد المنسية".

أتذكر بينيدا في ذلك المساء من شهر فبراير 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.

بقي مخزوناً في ذاكرتي وللأبد تصرفات بينيدا. لم يجرؤ أي أستاذ على تنبيهه، فقد وصل المدرسة في منتصف الموسم، وعلى ما يبدو أن

الأساتذة لم يجرؤا على تنبيهه لنفوذ عائلته التي كانت تتبرع بأموال معتبرة للمدرسة. من هنا كنا ننظر لهذا "الجديد" بنظرة إعجاب وتهيب.

دخل بينيدا ذلك اليوم ــ كنا في الصف السادس الثانوي ــ ليفرض أسلوبه على الجميع، كان يرتدي ملابسه بطريقة مختلفة، ليست طريقتنا في إرتداء 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 إنتباه ولكنه لم يكن يبدو طالباً، بل باحثا منشغلا بمعضلاته. من جانب آخر وأنا أتمعن بوجهه، لم يبد لي شيئاً محدداً، لم أر فيه رجلاً ولا امرأة، شاباً أم شيخاً، بل وجدت فيه شخصا يرجع لآلاف الأعوام، شخصية خارج الزمن، هيئة بأعمار مختلفة عن أعمارنا.

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

ــ هل ترغب أن نمضي الوقت معاً؟

ــ لم لا. أجاب بطبيعية وثقة بدت لي حميمية.

لم يكن بينيدا استثناءً من الجميع، بل إنه لم ينادني وحسب بالأحدب ــ لن أنسى كلماته تلك ما حييت ــ بل شرح لي ذلك بكل تفصيل عندما سألته لماذا يرغب مرافقتي.

ـ لا أحد أكثر حاجة لها كشخص معوق مثلك.

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

ـ 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.

ـ ماذا يعني بالنسبة لك ما يستجد اليوم؟

ـ ألا 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 وأنني معجب جداً بكلمات أغانيها، مثل تلك التي تقول: "ومن بعمر خمسة عشر من لم يترك جسده للعناق؟ ومن لم يكتب قصيدة هرباً من وحدته؟"

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

ـ وأي نوع من القصائد تكتب؟

ـ البارحة كتبت قصيدة بعنوان عزلة في الهواء الطلق.

عاود الضحك كأمير يتحدث مع فلاح، وتصنّع من جديد هيئة مقاربة لذلك.

ـ أنا أكتب قصائد لا أنهيها أبداً ـ قال ـ بل إنني لا أتجاوز منها البيت الواحد. كتبت حتى الآن خمسين قصيدة تقريباً، خمسون قصيدة

منسية. إذا شئت أن تأتي للبيت وسأريك قصائدي. ومع ذلك لا أتحدث فيها عن العزلة ولا أي شيء من هذا. لم أنه أية واحدة حتى الآن، وحتى لو انهيتها يوماً ما، فلن أتحدث عن العزلة، العزلة تركتها للمراهقين والجبناء، فيما لو تعلم، فالعزلة أصبحت موضوعاً قديماً. تعال للبيت وسأريك ما أكتب.

ـ لكن قل لي لماذا لا تنهي قصائدك؟ سألته بعد ساعة ونحن في بيته.

كنا لوحدنا في البيت، وكنت ما أزال مأخوذاً بطريقة ترحيب عائلة بينيدا 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.

ـ لماذا لا تنهي قصائدك؟ عدت للتساؤل.

ـ أنظر ـ قال ذلك أخيراً منتبهاً لي ـ الآن سندخن. أنت تدخن، أليس كذلك؟

ـ أجل ـ أجبته بخجل ـ ذلك أنني أدخن سيكارة في كل سنة.

ـ سندخن، وفيما بعد إذا لم تعد تسألني لماذا لا أنهي قصائدي، سأدعك تقرأها.

سحب من الجارور ورق تدخين وتبغ وانشغل بلف السكائر، واحدة له وأخرى لي. ثم فتح النافذة ورحنا ندخن صامتين. وضع بعدها اسطوانة لبوب ديلان، وصلته تواً من لندن، اشتراها من المحل الوحيد في برشلونة الذي يجلب بضاعة من الخارج. ما أن بدأ ديلان الغناء، حتى انتبهت لبينيدا 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 ــ آنذاك ــ لم تقنعني بالمرة.

ــ المشكلة هي أنك لا تفهم كلمات الأغنية. قال لي

ــ وهل تفهمها أنت؟

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

سحب من الجارور نفسه، دفتراً أزرق لصق 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. بدى لي أن بينيدا مؤهلاً كي يقتحم العالم، بفضل أبويه، وبفضل ما يتمتع به من موهبة. كنت مندهشاً ولكنني حاولت قدر الإمكان ألا أبدي أي علامة من ذلك، بل نهرته وقلت له أن من الأفضل له أن ينهي كتابة هذه القصائد. ابتسم لي بوجهي وقال لي:

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

ـ أقرأ أنطونيو ماتشادو ـ اجبته، دون أن يكون لي فكرة إطلاقاً ولكنه كان مقرراً في المنهاج.

ـ يا للرعب ـ هاج بينيدا ـ "حشد مطر على الزجاج، والطلبة تدرس...."

مضى حتى مكتبته وأستل منها كتاب لـ بلاس أوتيرو (عن إسبانيا).

ـ خذ ـ قال لي ـ هذا هو الشعر.

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

بعد ذلك عرض عليّ مجموعته المستوردة من موسيقى الجاز.

ـ هل تلهمك موسيقى الجاز أيضاً؟

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

وضع اسطوانة جيت باركر ـ الذي سيكون عازفي المفضل منذ ذلك اليوم ـ وبقي خلال ثواني معدودة مركزاً مع نفسه، النظرة الداخلية نفسها. ما أن 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 أن أغلب الطلبة لم يعودوا ينادونني بالأحدب. من الفصل الدراسي الأخير، بقي في ذهني كل تأثيراته علي. لقد تغيرت هواياتي وذوقي الأدبي والموسيقي، وضمن إمكانياتي المحدودة، أستطيع القول أنني تطورت بشكل كبير. حتى أن عائلة بينيدا كانت قد تبنتني جزئياً، وبدأت أرى في عائلتي شيء معوق لمسيرتي،

مما كان يسبب لي المشاكل، مثلاً كانت أمي تناديني بـ "السيد السخيف".

العام التالي لم أعد لرؤية بينيدا، فظروف عائلتي أجبرتني على الإنتقال معها حتى مدينة جيرونا. أمضينا عدة سنوات، خلالها اجتزت المرحلة التأهيلية للدخول للجامعة. عندما عدنا لبرشلونة، دخلت في كلية الفلسفة والآداب وكنت أنتظر رؤية بينيدا فيها، ولكن لدهشتي وجدته يدرس الحقوق. كنت أكتب الشعر بغزارة هارباً من عزلتي. ذات يوم في إجتماع طلابي التقيت ببنيدا، فمضينا لنحتفل بلقائنا في إحد البارات. كنت سعيداً بلقائنا، وشعرت تماماً الشعور نفسه الذي كنت أحس به وأنا بجوار بينيدا، الذي لم أشك للحظة بأنه ينتظره مستقبل باهر.

ـ هل مازلت 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 السكائر ومضى يكتب بلا توقف ـ من الغرابة أنني ما زلت أتذكر البيت الشعري ـ يقول فيه "السذاجة ليست من مؤهلاتي"، الذي تحول بعد حين لورق سيكارة دخنها فوراً، لقد دخنها، أعني دخن القصيدة.

بعد أن أنهى تدخين السيكارة، نظر باتجاهي وضحك قائلاً:

ـ 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 الإختلاء والتناقش لوحدنا. عرفت من آخرين فيما بعد أنه يدرس من أجل أن يكون كاتب

عدل. لم ألتقه خلال سنين طويلة، لكنني رأيته نهايات الثمانينات بشكل لم أتوقعه. كان قد تزوج ورزق بولدين، وكان أن عرّفني على زوجته. كان قد تحول لمحام مشهور، بعد سني عمل في القرى والمدن الصغيرة، استطاع فتح مكتب في برشلونة. على الرغم من الوقت الطويل لغيابه، كنت ما أزال أشعر بالرهبة والحبور برفقته. عرفني على زوجته السمينة، امرأة مرعبة من النساء اللاتي يمكن رؤيتهن بكثرة في ترانسلفانيا. قبل أن أستعيد نفسي من هول المفاجأة، حتى عرض عليّ بينيدا سيكارة، قبلت بعرضه:

ــ لن تكون واحدة من قصائدك؟ قلت له وأنا ابتسم تواطؤاً معه وذكريات تخصنا نحن الإثنين، لكنني تلاقيت ونظرة تلك السمينة التي لم تفقه شيئاً مما أقول.

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

ــ أرى أنك ماتزال رائعاً كما كنت عليه في المدرسة. تعلم أنني أعتز بك كثيراً، فقد علمتني أشياء عديدة.

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

ــ لقد حدثني صغيري عنك كثيراً ــ تدخلت السمينة بإشارة مبتذلة من يدها ــ قال لي أنك علمته الكثير عن موسيقى الجاز في العالم.

لم أستطع الكلام، كنت على وشك البكاء. (صغيرها) الذي هو بينيدا، لقد قال لها ذلك. تخيلته وهو يستيقظ كل صباح ويدخل الحمّام بعدها، منتظراً أن تنتهي من قياس وزنها على الميزان. تخيلته منحنياً أمامها بورقه وقلمه مدوناً التواريخ والأرقام وأيام الأسبوع. فكرت به

وهو يعد الأرقام ويدونها على الورقة ثم يسند رأسه ويفرك شفتيه.

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

كنت ما أزل متأثراً باللقاء، أخبرته عن كتاب بلاس أوتيرو وعن نيتي إرجاعه له ــ معتذراً ــ 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 لـ كنوت هاسمون، التي يحدثنا فيها عن هؤلاء الشباب الذين يعتنقون الموت في فتراتهم الدراسية ذلك لأن الروح تهجرهم.

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

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

58

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 الإستمرار 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 وتأثيرا هي تلك التي تركها لنا ثربانتس نفسه: "البارحة قرئ على روحي القداس واليوم أكتب هذا. الزمن قصير، الرغبات تتكاثر والآمال في تضاؤل، ومع ذلك، أمضي في حياتي برغبة في الحياة". هكذا عبر ثربانتس في 19 أبريل 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 الأخرى".

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

59

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 ـ أقول لنفسي الآن، يوم 3 أغسطس من عام 1999 ـ متلبساً بأزمة لورد شاندوس عندما رأى أن الكلمات هي العالم بعينه وأنها لا تعني الحياة.

أفكر الآن بما يحدث لبورخيس عندما يشرع بكتابة قصيدة عن النمر، فمضى يبحث سدى، بعيداً عن الكلمات، عن نمر آخر، ذلك الذي يعيش في الغابة ــ الحياة الحقيقية ــ 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 وميتته".

نمر الرموز يعارض بورخيس الحقيقي، ذو الدم الساخن:

الذي يهلك عشيرة الجاموس
اليوم، 3 أغسطس من عام 59
يستطيل في المرج الظل المتوقف
لكن ما أن تسميه
و تحزر ظروفه
يجعل منه هيئة أدبية وليس بكائن
حي من تلك التي تسعى في الأرض.

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

60

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

ـ بيريث، ما هو الكتاب الذي تحضّر له الآن؟

ـ لا أقوم بأي شيء. مرة أخرى سرق ساراماجو الفكرة.

بارانويكو بيريث شخصية مدهشة من إبتكار 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 بيريث المعنون (كان يمضي أمامي وكان غريباً، غريبا 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 ـ شاب كاتلاني مولود في لشبونة ـ وهو يتمشى بروية مع الدكتور غاما، الذي يزوره لينصحه عن معضلة "الأمراض النفسية المتناوبة". فجأة يثير انتباهه، من بين مجانين المصح، شاب طويل، ذابل وإن كان بنظرة حية وثاقبة، سمحت له إدارة المصح بالتمشي وهو يرتدي زياً لسناتور روماني.

ـ من الأفضل ألا تناقضه الرأي وتركه بحاله. المسكين يعتقد أنه يرتدي ملابس شخصية لروايته القادمة. قال الدكتور غاما بنبرة غامضة.

رامون يطلب من الدكتور أن يعرّفه بالمجنون.

ـ كيف، ماذا تقول، تريد التعرف على بارونويكو بيريث؟ سأله الدكتور.

كل القصة، كل حكاية (كان يمضي أمامي وكان غريباً، غريباً جداً)، هي التدوين الكامل، من طرف رامون روس، لما يقصه عليه بارونويكو بيريث.

"كنت أفكر بكتابة روايتي الأولى ـ ابتدأ بارانويكو الحديث ـ قصة كنت أنشغلت 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 بإسم شخص يدعى ساراماجو وبعنوان (مذكرات الدير)، يا أمي الحبيبة، يا أميتي..."

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

"تفاجأت جداً ـ يستمر بارانوكيو ـ تفاجأت لدرجة أنني لم أخرج من دهشتي برواية ساراماجو، حتى سمعت مرة من أحدهم يتحدث بأن هناك أصواتا داخلية لدى كل واحد منا، ومن الممكن لهذه الأصوات أن تتنقل بدون أي رادع. فكرت أنها لا بد السبب الذي مكن ساراماجو من فكرة روايتي، لقد انتقلت بصورة صوت داخلي ووصلت حتى رأس السيد ساراماجو...".

عبر ما يسرده بارانوكيو بيريث نكتشف أنه وبعد أن هدأ من صدمة هذا الحادث الغريب، دخل من جديد في صخب التفكير برواية أخرى، خطط لها كلياً وانتخب ريكاردو ريس ـ إسم منتحل آخر لـ

فرناندو بيسوا ــ بطلاً لها. بالطبع، كانت مفاجأة بارانوكيو كبيرة عندما شرع بكتابة روايته، أن يعثر في المكتبات على (سنة موت ريكاردو ريس) الرواية الجديدة لـ ساراماجو.

(كان يمضي أمامي وكان غريباً، غريبا جداً) قص بارانوكيو على الراوي حالته، ويعني بذلك ساراماجو بالطبع الذي كان يسابقه 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 ساراماجو الذي كان يسبقه في كل مرة، كانت له العادة السيئة بأن يسبقه في أفكاره.

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

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

لقد إرتدى ملابس سناتور روماني ليؤكد للجميع بأنه على معرفة مسبقة بالرواية السرية التي يكتبها ساراماجو.

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

"لكنهم حملوني إلى المصح ـ يقول بارانوكيو لـ رامون روس ـ ماذا أفعل لهم، لا يصدقونني، يصدقون ساراماجو لأنه أهم مني. ماذا نفعل للحياة."

بارانوكيو 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 سيكارته. يحمل الممرضون بارانوكيو داخل المصح. يسمع نباح كلب من بعيد، خارج كاسا دي ساودي، والراوي دون أي حسبان ـ أو هذا ما يبدو لي ـ يتذكر قصة ملك إسبانيا الذي مات وهو ينبح على القمر.

بارانوكيو في حكايته إنما يكشف عن حالة من داء بارتلبي. وهو نفسه الذي يعاني منه ساراماجو.

"لست سيء الطوية ـ يختم بارانوكيو ـ إذ أشعر بسعادة عارمة عندما أرى ساراماجو، 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 تم معاقبته وتم تنفيذ حكم العدالة".

61

كثيراً ما فكرت باللعب على ملاحظاتي نفسها. أن أغيّبها لمرة واحدة.

ولكن كيف؟ لا بد من حيلة أستطيع بها رفض كل ملاحظاتي، على الرغم من أنني أسعى فيها لأطمئن على أن هناك من يشبهني في هذا العالم المرفوض ــ من الأفضل القول أنني أشبههم، ولكن منْ يسمع عن ذلك سيظن بأنني أشير لنفسي كواحد منهم، كتب كتباً ثم قرر هجر الكتب ــ والذي من الطبيعي أن أتمسك به على الأقل في هذه الملاحظات التي لن يقرأها أحد بعد، ولست مستعداً أن يقرأها أي أحد.

فكرتي بالكتابة هي نفس فكرة الآخرين ــ أقصد لا تشبههم ــ فأنا على أية حال نكرة، لم أكتب شيئاً مهماً حتى الآن كي أرفض الإستمرار فيه مثل الآخرين، يضاف لها نزقي وخشيتي من أن تفضحني حدبتي التي تتقدمني في أي مكان، كأنها تسابقني لأن تعلن عني ــ مثل بارانوكيو في حذره من أن يسرق منه ساراماجو الفكرة القادمة ــ ولو أنني لست بحاجة للإعلان، فكلي مكشوف، كما هو كلي مستور، مخبأ، إنعزالي لا أخرجه لكي لا يتعرض لنقيصة العالم الواضحة.

خطر على بالي الآن (إذا ما شاء أحدهم أن يضيفني في كتاب له قادم عن أشباهي في الأب) بأن أقول له إن كل ما قلته ليس له من الحقيقة مقدار التصديق بكل ما أتت به الخرافات والأديان والحكايات الكبرى. إذ لا أعرف هل حقاً أنني أترجم ما يقوله في الكتاب وما أقرأ

على الصفحات، أم أنني أدوّن ما أعتقده وأراه، أو ما أظن أنه المعنى المترجم الحقيقي. على أية حال لا أريد منْ أحد أن يشير لعملي، وإذا ما اكتشفوا خديعتي ليرجموني بشهادة من صاحب النص نفسه، وليسألونه عن لعبتي التي فعلت وما طالت يدي لتحيل نصه لنص خاص بي ــ ليس في كل الأقسام، بل في أقسام معينة ــ، سيضحك وسيقف طويلاً أمام ما فعلت وقد يفكر أن يدرجني في كتابه القادم عن (تحت ظلال الخديعة). ما لم يفكر به أحد ــ هو نفسه هذا البارتلبي المنتحل ــ أنني سألتقيه يوماً ما عبر نص آخر وسأجره جراً حتى (أسابيع الحديقة) كي نشرب نخب كل سطر ممحي، وقد لا نتوقف عن الكلام بما سأحكيه له عن الرواية اللامثالية التي تجيء على بالي منذ زمن ولا أجرؤ على تسطيرها حتى الآن، أو قد لا أسطرها أبداً، بالتأكيد لن أكتبها وإن كانت قد كُتبت منذ زمن ليس بالقصير.

62

هذا الصباح وصلتني اخبار السيد باتولي، رئيسي في العمل، لقد تم الإستغناء عني.

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

في الليل، قررت أن أمنح نفسي بعض الهدنة، المفيدة لي بعد إعتكافي طوال الأزمنة الماضية. فكرت قليلاً بالحياة العادية والتي من الممكن أن تشعرني أنني بخير. حملت معي حتى مطعم سيينا في شارع مونتارنير يوميات ويتولد غومبرويز (Gombrowicz). ما أن دخلت

حتى أخبرت النادلة بأنه إذا ما سأل عني بالهاتف المدعو (تقريباً وات) فقولوا له أنني غير موجود.

بينما كنت أنتظر الطبق الأول، تذوقت بعض المقاطع من يوميات غومبرويز، التي كنت أعرفها من قبل. من بينها قرأت ما أضحكه من قراءته ليوميات ليون بلوي (Leon Bloy) عندما دون هذا أنه في فجر يوم ما استيقظ على صوت صراخ قادم من الجحيم "كنت متيقناً ــ يقول بولي ــ بأنها صرخة روح محبوسة، فأقعيت على ركبتي ورحت في صلاة عميقة".

يرى غومبرويز بأن ما يذكره بلوي يبدو له سخيفاً. بل أنه يراه أكثر سخفاً فيما يكتبه هذا فيما بعد: "الآن عرفت لمن تعود تلك الروح. لقد أعلنت الصحافة عن موت الفريد جيري، في نفس الساعة تماماً وفي نفس وقت سماعي للصرخة..".

وينتهي غومبرويز من سخافات بلوي عندما يكتشف حماقة أخرى يدونها في المقطع التالي: "ولكي يكتمل المشهد السخيف ــ يعلق غومبرويز ــ ولكي يثأر من الرب، فإن جيري يطلب عوداً ويدخله في فمه ويموت..".

كنت أقرأ عندما جلبوا لي الطبق الأول، ما أن 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 افواههن المشرعة كما لو أن كل ذلك كان نوعاً من التضحية من جانبهن. يا للرعب. ما حصل وكأنني كنت أراقب الرجال وقد أصبحوا شفافين تماماً كأنهم لا يرتدون سراويلهم وكأنهم 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 أن عدت للبيت، تذكرت لبعض الوقت بأن سخريتي في أحيان كثيرة شبيهة بالمناخ، حارة في الأماسي وباردة في الليل.

63

في العديد من الحكايات نتقابل وإحدى الشخصيات، التي لسبب ما، نشعر بكونها معبأة بزيادة، ولا نعرف السبب بكل ذلك، مما يجعلنا نعاملها بتصلب.

الآن علي الإعتراف بأن في كل ملاحظاتي عن كُتاب الـ لا، لم أشعر بالتقزز التام من إحدى الشخصيات أبداً، ولكنني لا بد من ذكر إسم معين يصيبني بالتعطل، وحتى أستطيع شرح الأسباب لذلك، لا بد من ذكر أسمه. وها أنا أقوله لكم (إنه ويتنشتاين). ربما كان كل ذلك بسبب جملته الشهيرة تلك، ولكن ذلك ليس كافياً، لذا عليّ البحث عن أسباب مقنعة ــ على الأقل بالنسبة لي ــ .

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

"الذي لا يستطيع الكلام، فليخرس" قال وينشتاين. 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 ويتنشتاين 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 لدللته بدون رحلة إضافية على الكلمة المناسبة تماماً: (ترهات!)

من جانب آخر، وقبل أن يضع وتنشتاين قانونه الصارم، كان قد تكلم، تكلم قليلاً، باقتضاب، ولكنه تكلم. لقد أراد عبر كتابه الشبحي 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، الشبحي. شيء آخر، لو كان قد تحقق حلمه، فلم يعد علينا سوى أن ننكس رؤوسنا لحكمه، إذ لا مجال لإختيار آخر غير كتابه. لو خُيرت أن يكون في العالم كتاب وحيد، لفضلت أن يكتبه رولفو ــ وحمداً للرب على قواي العقلية ــ على ألا يكتبه ويتنشتاين.

64

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

بخطوة أولى مسمومة، يخدع مارنير كل العالم منذ البداية. أول خديعة تكمن في الجملة الأولى للكتاب عندما يخبرنا بأنه لا يعرف كيف

يبتدئ العمل ــ لأنه في الحقيقة يعرف كيف يبتدئ العمل ــ مما يجبره على أن يبتدئ الكتابة بالتعريف بنفسه (ينتابني ضحك بلا حد عندما أفكر أنه مايزال هناك منْ لا يعرف حتى الآن من هو مارسيل ماناير، 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 أن إسمي هو مارسيل ماناير 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 يُعرف بانتمائه للمشغل الأدبي، يضاف لذلك فإسمه الحقيقي ليس مارسيل ماناير.

بعد هذه الخديعة الثلاثية، تتقاطر الخدع، واحدة في كل فصل. مارسيل ماناير 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 تلميذا متأثرا جداً بـ وتنشتاين 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، وإنها الكلمة الوحيدة التي تستحق كل إحترامه.

لكن فجأة وفي الفصل السادس، عندما اعتقدنا بأنه يرغب بالقضاء على الأدب كلياً، يتباكى أمامنا ويعترف ــ بطريقة مخجلة ــ بأن ما

حلم به دائماً هو أن يكتب عملاً مسرحياً بلا توقف، حيث يعرض فيه كل قابلياته الأدبية.

"وبما أن كل هذا مستحيل ــ يخبرنا ــ بسبب من إفتقادي للموهبة، فإنني لن أستطيع كتابة العمل المسرحي المرجو. فها 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 تُعرض على مسرح باريس يوماً ما، كما عليه مسرحية يونسكو (المغنية الصلعاء) التي تُعرض منذ الأبد، ليلة بعد أخرى".

العمل المسرحي القصير ــ يعرفها الساخر مانيير بكونها أسكيتش قصير ــ لا يتعدى الأربع دقائق، وهو عبارة عن حوارية بين شخصين. الـ(لا) يمثله ريفردي والـ(نعم) يمثله سيوران. هناك تداخل ما بين الإثنين في مقطع واحد. ما أن ينتهي العرض، يتم وداع الجميع بالقول أنه كذلك ــ كالأدب لا يمكن تصديق أية كلمة فيه ــ يشعر بأنه مهدد بالخراب والموت.

الحوارية ما بين الـ لا والـ نعم هي التالية:

لا: لقد قيل كل شيء ــ كل ما هو مهم وبسيط من القول ــ 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 أُنقذت الكلمات أخيراً، لأنها قد قضت نحبها.

المرة الأولى التي قرأت فيها عمل ماني‌يير، كان رد فعلي وأنا أنتهي منه، هو التفكير، وما أزال أفكر حتى اليوم بأن (الجحيم العاطر) بطابعها الإستعراضي، هي بمثابة دون كيخوته آداب الـ لا.

65

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

(الـ لا) عمل غريب جداً وهو إلى وقت قريب لم ينشر بكتاب ـ أصدرته دار نشر بويلتا المكسيكية ـ وفيه يقدم لنا بنييرا خطيبان يقرران أن (لا) يتزوجا إطلاقاً.

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

بطلا مسرحية بنييرا ينطقان بـ(لا) لأنهما ببساطة لا يوافقان على المفردة المتداولة في الزيجات بقول (نعم) المعتادة. أميليا وبيثنته 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 إنزعاج العائلة وعدم فهمها لكل هذا الرفض يؤدي في النهايةإلى تدخل 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 مدهشة جديرة بالعوالم الكافكوية. أنه تحضير لإنفجار الـ لا بشكل شلال منحدر:

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

الخطيبان، أزاء هذه الكلمات، يقرران الإختباء.

ــ ما رأيك باللعبة؟ يسأل بيثنته خطيبته آميليا.

ــ حتى الآن بشكل ممتاز. تجيبه هي.

يقرران الإختباء في المطبخ، يجلسان على الأرض، متعانقان ويفتحان صنبور الغاز. وليزوجاهما لو يستطيعون!

66

لقد اشتغلت جيداً، من الممكن أن أكون ممتناً مما عملت. أترك القلم لأن الليل قد قدم. أحلام الشفق. زوجتي وأولادي في الغرفة المجاورة، ممتلئون بالحياة. صحتي جيدة وعندي ما يكفيني 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.

67

كاتبني دريان.

لا بد 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 المعتبر ـ يقول لي في الرسالة ـ أشكرك على الألف فرنك التي أرسلتها لي، ولكني مجبر هنا على أن أطلب منك إرسال ألف أخرى، لأنني وبسبب ما طلبت مني ـ حدث لي ذلك قبل لحظات ـ من تصوير لوثائق أعتقدت أنها تهمك وأرسها لك بطيب خاطر، أوشكت أن أحرق أصابعي.

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

أرسل لك أيضاً ردع الفعل العنيف لجوليان غراك (Gulien Gracq) أزاء ما رغبوا بأن يجعلوا من صمت رامبو أسطورة. هذه

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

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

بعد شوبنهاور، يأتي نص لملفيل يبدو وكأنه كتب خصيصاً لهذه الملاحظات، في الحقيقة فإنه ينطبق تماماً كقفاز حرير في اليد عن موضوعة كُتاب ألـ لا. إذا كنت في رسالة سابقة قد أرسلت لك نصاً لـ بيرك، فهذه المرة أرسل لك نص هرمان ملفيل ليريحك بشكل مزدوج، وهو ما تستحقه، إضافة إلى أنه سيكون هبة لما تكون قد اقدمت على فهمه بعمق من كلمات شوبنهاور.

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

صديقك

دريان

68

إن جُمل كافكا لـ جانوش 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، يخطؤون أكثر بالوصول إلى الهدف. يصرفون طاقتهم عبثاً. يفكرون بأن يمشون، لكنهم في الواقع يمضون ـ بدون تقدم ـ باتجاه الفراغ، هذا هو كل شيء".

يظهر لي أن هذه الجُمل تتحدث عما أمر به في إبحاري بغير هدي في هذا الدفتر، خائضاً بحور هذا الداء البارتلبي اللعين: موضوع متاهي يفتقر 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 أنما أبحر عبر المقاطع المجتزأة 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 أن أقترب 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 منقب وبخلي هو صومعتي، شبيه بـ مونسيور تيست، أشعر أنني لست أهلاً بالروايات ولا المشاهد الكبرى، لا الغضب ولا الغرام ولا اللحظات التراجيدية، أنا بعيد عن أن أثير نفسي: "تصلني مثل إنفجارات بائسة، حالات بدائية تعكر كل رشد، والتي فيها يتضائل الكائن حتى درجة الغباء".

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

69

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 إنه 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 الخمور القوية كالحديد المصهور" (لقطة جميلة لحركة شعرية)، وهو نفسه الذي سيعود ليقول

من أثيوبيا: "أشرب المياه فقط، ما يساوي خمسة عشر فرنكاً في الشهر، كل شيء غالي. لا أدخن أبداً".

70

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 بـ بارتلبي ويحاول أن ينسف معنوياتي: "إن المبدعين من الطراز الأول ـ يكتب شوبنهاور ـ 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، منْ يخشى شوبنهاور؟ ومنْ قال أنني أرغب التخصص بداء بارتلبي؟ لهذا بالنسبة لي فمقطع شوبنهاور لا يطالني. بل أكثر من هذا، أنا على وفاق تام معه. لا أملك شيئاً من صفة متخصص، بل أنا منقب في الآثار البارتلبية.

بالنسبة للجزء الثاني الذي أرسله لي دريان، أوافق المفكر على ما يقوله. ذلك أنه يمنحني التفكير بأن الحديث عن الطرف الآخر المناقض لـ داء بارتلبي، 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 انتجته العصور المختلفة، يحصرون إهتمامهم بقراءة آخر المستجدات. الكُتاب ينحصرون في الدائرة الضيقة للأفكار، في دورانها، والجمهور يغطس أكثر في الطين".

71

حصل كما لو أنني تحدثت مع ملفيل وطلبت منه نصاً عن أولئك الناطقين بالـ لا. كُتاب الـ لا.

لا علم لي بهذا النص، وهي رسالة من ملفيل لصديقه هاوثورن. تبدو حقاً وكأنها كُتبت من أجل هذه الملاحظات: "شيء رائع هذه الـ لا، لأنها مركز فارغ، لكنها دائماً منتجة. لروح تنطق بالـ لا بكل رعودها وبروقها، حتى الشيطان نفسه لا يستطيع أن يرغمهم على قول نعم.لأن كل البشر الذين يقولون نعم، يكذبون، بينما الذين يقولون لا، يجدون أنفسهم بنفس شرط سعادة المسافرين الحكماء عبر أوربا. يعبرون حدود الأبدية دون أن يكون بحوزتهم غير حقيبة 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".

72

كان كالو أميليو غادا يبتدئ رواياته مبكراً ولكنها سرعان ما تتوسع وتخرج من بين يديه، من كل أطرافها، حتى تتحول إلى حكايات

أزلية، مما يحمله على قرار لا رجعه فيه ــ وهو الذي كان ملكاً للقصة التي لا تنتهي أبداً ــ أن يتوقف عن كتابتها، وبالتالي يسقط في صمت أدبي عميق لم يكن راغباً به البتة.

هذا ما أسميه أنا بداء بارتلبي المعكوس. كُتاب عديدون ابتكروا (عم ثليرينو) الخاص بهم، وبكل الوسائل الممكنة ليبرروا صمتهم، أما حالة كارلو أميليو غادا فهي العكس تماماً من كل أولئك، ذلك أنه طوال حياته كان يعمل وبحماس متنامي 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 بغّال يقود بغلته ــ بخط مستقيم وإلى الأمام دائماً ــ 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 ألا يتوقف لينظرها، وكأنه يحلق، عليه أيضاً مختلف الإحتمالات:

حكايات للتوفيق بينها
حوادث للتدوين
كتابات لفك رموزها
قصص لشبكها
تقاليد للبحث فيها
و شخصيات لزيارتها".

بالمجموع، يقول ستيرن، هي القصة التي لا تنتهي أبداً "من طرفي

أؤكد لكم إنني أمضي فيها منذ ستة أسابيع، أمضي بكل سرعة ممككنة، 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 يُولد، 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 الإستطرادات 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 الطرف الآخر للرؤية القصوى نجد أن غادا قد تأكد من أن العدم هو بذاته مزيف، وتأكد أيضاً من قوله أن هناك كثر ــ كثر جداً ــ 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 ــ كاتب الضد من الـ لا ــ تعرف بأنها الجهد ما بين الكمال المنطقي والغموض العالمي كمكونات أساسية لطريقته بروايته ككل، في الأعوام نفسها كان هناك كاتب آخر، مندس أيضاً مثل غادا، وهو روبرت موسيل، حاول في (رجل 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 الإثنين أن يهجرا كتبهما لأنها أصبحت لهما لا نهائية، ورأى الإثنان أنهما مجبران دون رغبة منهما ــ على وضع نهاية لرواياتهما ــ 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 الحالتين ــ والذي سأقع فيه أنا أيضاً عاجلاً أم آجلاً، يعجبني أم لا ــ إذ سيكون بلا فهم من طرفي، التجاهل بأن هذه الملاحظات التي أدوّنها تبدو في كل مرة أشبه بمساحات مونديريان المليئة بالمربعات، والتي تمنح المتفرج فكرة سرقة اللوحة والبحث بالطبع عن تأطير الأبدية، وهي كما أرى بأنني سأفعله وسيجبرني على ــ أستحق علامة واحدة ــ 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".

73

في (بركان) عمل ديرك والكوت Walcott يرى جذوة سيكارة 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 كُتاب الـ لا، هذه الجمعية اللاتطوعية.

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

أحدهم يستطيع ترك الكتابة
أزاء إشارات الإحتراق البطيئة
إذ أن 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.

74

نمت البارحة مطبقاً طريقة شبيهة بتعداد النعاج، لكنها أكثر نفعاً. بدأت بتذكر، مرة أخرى، ذلك الذي يقوله وتتشتاين "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 أقلقتني 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 لديّ إنطباع 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 وتنشتاين مشمئزاً جداً من عمله المتواضع كممرض في المستشفى. كان دوشامب يشكو بأنه لا يستطيع الرسم ولعب الشطرنج كل الأيام. كان الثلاثة يتوجعون بألم عندما دخل غومبريز الذي كان يبدو أكبر سنا من الثلاثة بكثير، وقال لهم إن الوحيد الذي عليه أن يندم من شيء هو دوشامب، لأنه رغم كل شيء ترك خلفه أمراً وحشياً ــ الرسم ــ ليس من الواجب وحسب تركه، بل نسيانه بالمرة.

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

ــ أعتقد أنني قد أجبت على ذلك ــ رد غومبريز بكل منطق وكمال ــ لأنه في الشعر كما في الفلسفة مايزال هناك العمل الكثير. لكن لا أنت يا رامبو ولا أنت يا وتنشتاين 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 الفن هو الفقر بالتعبير بعينه. إن الرسم ليس أكثر من التخلي عن كل ما لا يمكن رسمه.

75

الشاعر البيرواني أميليو أدولفو ويستفالين Westphalen Emilio، المولود في ليما عام 1911، طور الشعر البيروانـي بعبقريـة مغيـراً بالإرث الشعري الإسباني التقليدي وخلق شعرية متماسكة مـن خـلال كتابين منشورين في عامي 1933 و1935 أدهشا قرائه وهما: الجـزر الغريبة وإلغاء الموت.

بعد بدايته الواعدة، قبع طوال خمسة وأربعين عاماً فـي صـمت أدبي. كتب فيه ليوناردو بالنثيا: "الصمت المتولد من الغياب على مـدى خمسة وأربعين عاماً، لم ترم به إلى النسيان، فكان أن عاد بمنشـورات جديدة، جعلت منه إسماً بامتياز، لقد أطريته شخصياً".

بعد خمسة وأربعين عاماً من الصمت، عاد بشكل خفي إلى الشعر عبر قصائد ــ مثل قصائد صديقي بينيدا ــ من بيت واحـد أو بيتـين شعريين. على مدى هذه الأعوام من الصمت، كل العالم كـان يتسـاءل عن سبب تركه الكتابة، كانوا يسألونه كلما ظهر علناً، لكن ويستفالين ما أن يكون بمواجهة الجمهور حتى يسرع بتغطية وجهه بيـده اليسـرى، اليسرى الراجفة بأصابعها الطويلة الشبيهة بأصابع عازف بيانو، كـان يبدو كما لو أنه يؤامه ما رآه في عالم الأحياء. على مدى هذه الأعوام، ما أن يبرز في مناسبات قليلة، كانوا يسألونه دائماً السؤال نفسه، ذلـك السؤال لا غير، نفس السؤال الذي كانوا يطرحونه في المكسـيك علـى رولفو. دائماً السؤال نفسه، ودائماً على مدى نصف قرن تقريباً، حاجبـاً وجهه بيده اليسرى، يذكر الإجابة نفسها ــ لا أعرف إن كانـت إجابـة غامضة ــ :

ــ لست مؤهلاً للإجابة!

76

أعدت التواصل مع خوان، تحدثت معه قليلاً عبر الهاتف. قال لي أنه يود الإطلاع على ملاحظاتي المدونة عن كتاب الـــ لا. هكذا ذكرها. سيكون قارئي 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 مجهدة بشكل خطير.

قليلاً وقبل أن أغلق الخط، سألني خوان سؤالين بقيا دون إجابة، قلت له إنني أفضل الإجابة عليهما كتابة. رغبَ أن يعرف طبيعة يومياتي وما هو المنظر ــ لا بد أن يكون واقعياً ــ المُشكل لهذا المجموع من الملاحظات.

لا يمكن العثور على مناخ لهذه الملاحظات، متلما 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. متلما يقول بلانشوت بأن مناخ الأدب لا يكون هنا أبداً، دائماً ما يجب العثور عليه أو ابتكاره. متناسياً وجود قواعد لعب في الأدب، أعمل على هذه الملاحظات بطريقة فوضوية لا أهمية لها، بصيغة تذّكر بالإجابة التي قالها مصارع الثيران العظيم بيلمونته عندما سألوه في مقابلة أن يتحدث ولو قليلاً عن طريقته بمصارعة الثيران: "لا أعرف ــ أجاب ــ أؤكد لكم أنني لا أعرف. أنا لا علم لي بالقواعد ولا أؤمن بها. أنا أشعر بكيفية مصارعتي للثيران، ودون أن أركز على قواعد اللعبة، أنجز

العملية على طريقتي".

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

منْ يبحث عنه، فقط يبحث عما يهرب، ومنْ 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 الإسم الأزرق. النأي هو دون شك سحر بونتا دلغادا، ذلك المكان الغريب الذي اكتشفته يوماً ما في كتاب (الجزر المجهولة) لـ راؤول 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 أعرفْ...".

77

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 المختبئون، إحتمالات الوصول والتعرف عليهم ضئيلة جداً. واحد من أولئك المختبئين هو جولن غراك (Julián Gracq)، غرابة الأمر أنه واحد من أولئك الكتاب الذين تعرفت عليهم شخصياً.

بمناسبة ما، عندما كنت أعمل في باريس، رافقت جيروم غارسيان (Jerome Garcian) لزيارة الكاتب المختبيء. مضينا لرؤيته في ملجأه الأخير في سانت فلورينت فيل.

جولن غراك هو الإسم المنتحل الذي يكتب به أعماله الكاتب لوي بوير. وبوير هذا كتب عن غراك قائلاً: "له رغبة عدم الظهور، ألا يزعجه أحد، أي بصريح العبارة أن يُترك هادئاً في زاويته وألا يتوقف عنده أحد، ولا بد أن ذلك عائد لأصوله الفيندانية".

هذا هو تماماً. قرنان بعد ثورة عام 1793، ما يزال غراك يحمل جينات عائلته ومايزال صامداً في باريس، تماماً كأجداده برفضهم وصاية الجيش.

مضينا لنراه، وما أن سلمنا عليه حتى سألنا ما الذي نرغب به ولماذا عانينا كل هذا العناء "لرؤية رجل عجوز".

في المساء، بعد أن هدأ، تحدث بطراوة وحزن: "مرة أخرى لدي الإحساس بأنني الأخير على قيد الحياة، لا بد أنها خبرة الشيخوخة، يا للرعب، 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 باربيي آرفيلي، الكاتب الذي يعجبه.

باربيي آرفيلي (Barbey Aurevilly) دائماً ما عاش في ماضي

أجداده آل شوانيس: "لقد نسي التاريخ آل شوانيس ــ يكتب ــ نسيوا تماماً مثل المجد أو حتى العدالة. بيما هؤلاء البانـدنيون، المحاربون يغطون بالنوم بهدوء وكأنهم كائنات أبدية تحت لواء نابليون ويمكنهم الإنتظار كل الوقت، بينما لا أحد لـ آل شاونيس كي يخرجهم من العتمة".

جولين غراك، أحد سادة الباندييين، ترك إنطباع السلطة فيه، بحيث تركنا ننتظر لوقت، وهو هناك ممداً 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 تربى وسطها. من جانب هناك الماضي والقلاع المتهدمة، ومن الجانب الآخر، الأوهام، الفنطازيا والقصور المعلقة في الهواء. كله كان بقربه ليشعر برغبة حلوله من جديد".

لقد مضينا حتى هناك لنتعرف على الكاتب الأكثر غموضاً في عصرنا، والأكثر هروباً وإنعزالاً. ملك الرفض بلا منازع. كنا برفقة الكاتب الفرنسي المناهض للحركات الطارئة التي لم يكن همها سوى الربح وكأنها آداباً بطنية "أدب المعدة" وليس أدب فكر. كان في صراعاته في الخمسينات وبياناته بالضد من تصنيع الكُتاب في أزمنة التلفزيون. لقد كان غراك حتى عام 1939 شيوعياً : "حتى هذا العام ــ يقول ــ اعتقدت حقاً بأنني قادر على تغيير العالم"، الثورة بالنسبة له كانت وظيفة وإعتقاداً، حتى عرف الخديعة المنطوية.

حتى عام 1958 كان روائياً. بعد نشر عمله (عيون الغابة) ترك الرواية "لأنها تفرض طاقة حياتية وجهداً خارقاً أفتقر له" واتجه للكتابة

المقطعية "لا أعرف إن كان بهذه الطريقة، لن تتوقف أعمالي ببساطة، بل بطريقة مناسبة".

في المساء، مضينا حتى مكتبه، وسألناه إن تغير شيء من مناظر طفولته وما يحيط المكان من ذكريات، فكان أن أجابنا:

ــ 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، وبدا لي في الواقع أنه لم يكن يحدثنا، بل كان يدون علينا ما يعتقده. بخروجنا من البيت، أسرني غارسيان بأنه شعر بذلك ايضاً: "بل أكثر من هذا ــ قال لي ــ كان يتحدث كما لو كان فارساً بدون كتيبة".

بعد حلول الليل وكانت قد اقتربت ساعة وداعنا لـ غراك، حدثنا عن التلفزيون، قال لنا أنه 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.

ــ من الغريب أن النهر منخفض في شهر يناير.

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

78

ولدت كلارا وورزك (Karla Whoryzek) في مدينة كارلوفي فاري يوم 8 يناير من عام 1868، لكن بعد أشهر قليلة انتقلت عائلتها للعيش في دانزاك (إغرانزاك) حيث ستمضي طفولتها ومراهقتها. عن تلك الفترة تركت لنا ما كتبته 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 ـ عندما كانت تتهيأ لإصدار كتاب أ. جيراود المعنون (بيريت لوناري)، أعلنت إفلاسها.

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

موتها في برلين في 16 أكتوبر عام 1915، كان بسبب رفضها تناول الطعام إحتجاجاً منها ضد الحرب. كانت "فنانة جوع"، وهو ما فتح الطريق للحشرة غريغوري سامسا (تُرك يموت كإرادة للخواء البشري) وتبعتها 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.

79

أكثر غموضاً من جراك 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 ــ يظهر فيها مراهقاً دميم الخلقة حقاً ــ متأكدين من أنها تعود لـ بنشون 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 بنشوت، فمن الطبيعي أن يتشجع بالتعرف على الكاتب الذي كان يبحث في أعماله. وبعد مماطلات ليست

بالقصيرة، حصل على مقابلة قصيرة في نيويورك مع الكاتب اللامع، مؤلف (مزايدة على الصندوق رقم 49).

بعد مضي سنوات طويلة وقد أصبح فيها ميسنت أستاذاً مرموقاً ــ مؤلف كتاب ضخم عن همنغواي ــ تم دعوته في لوس أنجلس لإجتماع ودي مع بنشون. لكنه تفاجأ أن بنشون لوس أنجليس لم يكن أطلاقاً هو نفسه ذلك الشخص الذي قابله قبل 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 الإجتماع، تجرأ ميسنت على طرح مسألة (إزدواج الشخصيات)، حينذاك أجابه بنشون ــ أو من كان محله ــ بدون أدنى إرتباك:

ــ حضرتك عليك أن تقرر من فيهما الحقيقي.

80

واحد من الكتاب الأضداد لـ بارتلبي، تبرز للضوء الطاقة الهائلة لـ جورج سيمنون (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 بإسمه، 25 سيرة ذاتية وأكثر من ألف قصة قصيرة، إضافة للمقالات الصحفية وعدد هائل من مجلدات مكتوبة وغير منشورة. في عام 1929، تصرفه بالضد ــ بارتلبي وصل قمته: كتب 41 رواية.

"أبدأ في الصباح مبكراً جداً ــ شرح ذات مرة سيمنون ــ عموماً عند الساعة السادسة، وأنتهي ما أن يقدم المساء، وهذا يعني قنينتين وثمانين صفحة (...) أشتغل بسرعة، في إحدى المرات كتبت ثماني

قصص في يوم واحد".

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

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

لكنني إزاء هذا الإنسان المربك، تعلمت ألا أستغرب من شيء بعد ذلك. عندما يحيرني شيء، ألجأ لحيلة بسيطة جداً كي أعود لهدوئي، أفكر وحسب بـ جاك لندن، فعلى الرغم من كونه ملغماً بالكحول، كان داعية شديد التأثير بمسألة منعه في الولايات المتحدة. إن مشاعر بارتلبي بحاجة للعلاج من الهلع.

81

يفكر جيورجيو أغمبين (Giorgio Agamben) ــ يجتمع وأصحاب الـ لا بسبب من كتابه (بارتلبي أو الطوارئ) ماسيراتا 1993ــ بأننا نعود فقراء، بل تحديداً في كتابه (عن فكرة النثر، ميلان، 1985) يحلل

بأصالة لامعة: "من الغريب ملاحظة أن عدة أعمال فلسفية وأدبية تعود للأعوام 1915 و1930، ما زالت تقدم لنا مفاتيح تحسس العصر، وإن الوصف الأخير المقنع عن وضع أرواحنا ومشاعرنا يعود بأجمله لأعمال ترجع للخمسين سنة الماضية".

بالحديث عن الموضوع نفسه، صديقي خوان يشرح نظريته عن أنه لا شيء بعد موسيل (وفليسبيرتو هرنانديث) لأنه لا مجال لإختيارات أخرى: "واحدة من الإختلافات العامة التي يمكن التركيز عليها بين الروائيين السابقين واللاحقين للحرب العالمية الثانية، تكمن في أن كتاب ما قبل عام 1945 إعتادوا التغذية من ثقافة تمدهم بالمعلومات وتقوي رواياتهم، بينما اللاحقون لهذا التاريخ إعتادوا التمظهر، ماعدا مسألة الإجراءات الأدبية (على أنها نفسها) بقلقهم الكلي من هذه الثقافة المروثة".

في نص للبرتغالي أنطونيو غريرو ــ النص الذي عثرت فيه على عبارة آغمبين ــ يشكل السؤال بطريقة أخرى وهي هل بالإمكان اليوم الحديث عن الإلتزام الأدبي، مع ماذا؟ وما الذي عليه الإلتزام به من يمتهن الكتابة؟

نعثر 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 تم كتابته؟

في كتاب (قراءات قهرية) لـ فليكس دس آثوا (Azua Felix de) يبدو أنه يشير علينا فحسب للوجهة السلبية لكن بإعتقاد (أو برغبة) بأنه حتى الآن لم تنضب كل طاقة الكلمة الأدبية، لذا ليس من المستحيل الإستيقاظ من الحلم الحالي المشؤوم أو من حلم جزيرة اللا أحد المشؤوم.

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

بما أنه تم فقدان كل وهم بممثلية تامة، فلا بد أن نبتكر ممثليتنا الخاصة. أكتب هذه السطور بينما أستمع لـ شيت باركر، الساعة الحادية عشرة والنصف منتصف ليلة السابع من أغسطس لعام 1999، خاصة أنه يوم شديد الحرارة، تصاحبها رطوبة عالية. تقترب ــ أرجو ذلك ــ ساعة النوم، عليه أمضي للإنتهاء مما بين يدي، بثقة منْ يعتقد أنه بالإمكان الآن عبور أنفاق شديدة الظلمة مثل المرور في الطريق الوحيد الذي بقي لدينا ــ فتحه بارتلبي وأصحابة عبر رفضهم ــ ليقودنا إلى صفاء يوم ما نستحق فيه هذا العالم: أن نتعرف، كما يول بيسوا، على الغموض الوحيد، هذا إن كان هناك منْ يهمه التفكير بالغموض.

82

هناك منْ هجر الكتابة للأبد لإعتقاده بأنه قد أصبح خالداً.

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

لقد ربى فلوبير الشاب غوي الذي لم يبتدء الكتابة حتى سن الثلاثين، عندما أصبح مهيئاً كي يكون كاتباً خالداً. لقد حصل دون شك على مُعلم جيد. لقد كان فلوبير أستاذاً لا غبار عليه، لكن كما نعلم، أن يكون لك مُعلم 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 ابتدأ موبسان الكتابة وبرز حالاً ككاتب كبير. نجد في قصصه قدرة مراقبة خارقة، نسيج خارق للشخوص والبيئة، كذلك الأسلوب المميز ــ على الرغم من تأثير فلوبير ــ.

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 ايضاً كل من بلزاك، فلوبير وزولا. لكن موبسن 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 الإعتقاد بأنه رجل خالد برغم كل شيء.

في ليلة ما، بعد أن تناول عشاءه مع أمه في مدينة كان، يعود لبيته ليجد 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 موباسان منشرحاً لرؤية خادمه وهو يدخل عليه غرفته ويجره متشبثاً به من لباسه، لأنه قد حدث له شيء خارق جداً.

ـ أنا منيع، أنا خالد ـ صرخ موباسان ـ لقد صوبت رأسي بمسدسي ولم أجرح. ألا تصدقني؟ أنظر إذاً.

يركز موباسان من جديد مسدسه في الصدغ ويضغط على الزناد، إنفجار شديد قادر على تحطيم الجدران، لكن موباسان "الخالد" كان مايزال بوعيه ومبتسماً أمام السرير.

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

لم يكن موباسان يعلم بذلك بعد، لكنه منذ تلك اللحظة لن يكتب شيئاً.

من بين كل التوصيفات عن هذا (المشهد الأزلي)، سرد الكاتب ألبرتو سافينيو في (موباسان والآخر) يعد أكثرها لمعاناً، لمزجه العبقري ما بين الهزل والمأساة.

"موباسان ـ يقول سافينيو ـ 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 إستخدام السلاح الأبيض، لكن تجربته تعارضه، لأن الدم ينزف بغزارة، يتموج جارياً من الرقبة حتى القميص ومن ثم ربطة العنق والصدرية".

بعد هذا اليوم وحتى موته (الذي لن يتأخر كثيراً) لن يعود موباسان للكتابة، كان يقرأ وحسب الجرائد التي تذكر بأن "موباسان قد جُن". خادمه الوفي تازارت يحمل له مع قهوة الصباح، الجرائد التي تنشر صوره وفي الأسفل منها تعليقات مثل "ماتزال مستمرة موجات جنون الخالد الذكر غوي دي موباسان".

لم يعد موباسان للكتابة، وهذا لا يعني أنه لم تحدث له أشياء جديرة بالتدوين، بل هو فقط لا يزعج نفسه بكتابتها، بما أن عمله الأدبي قد تم

فهو إذاً رجل خالد. تحدث له حوادث، هي دون شك جديرة 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.

ــ هل سيعود السيد للكتابة؟ كان يسأل تازارت خائفاً

ــ لا ــ يجيبه موباسان ــ أنت منْ سيكتب لبابا روما.

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

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

83

ماريان جانغ (Marianne Jung) ولدت في نوفمبر من عام 1784، إبنة 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 عشر، إشتراها رجل. رآها المصرفي والسناتور ويلمر في فرانكفورت وحملها معه إلى بيته بعد أن

دفع لأمها مائتا عملة فلورينس ذهبية وراتب سنوي. لقد كان السناتور بالنسبة لها بمثابة بجماليون، وماريان تعلمت أمور الأتكيت، إضافة للفرنسية واللاتينية والإيطالية والرسم والغناء. عاشت مع السناتور مدة أربعة عشر عاماً وكان هو يفكر جدياً الإقتران بها، كل ذلك قبل أن يظهر غوته في حياتهما. كان له من العمر خمسة وسبعون عاماً وكان في أكثر مراحله إبداعاً، 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 السمكن عشق هذه الحياة الربانية للحظة لجمالها الرقيق والعابر. 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 بإسمه، فقط في عام 1869، أي بعد أعوام طويلة من موت الشاعر وتسعة أعوام من موت سليكة، كشف اللغوي هرمان غريم ــ الذي كان موضع أسرار ماريان، وكانت قد أطلعته على مراسلاتها مع غوته ــ على أن المرأة قد شاركت بكتابة الديوان وإن كان عبر قصائد قليلة ولكنها مؤثرة".

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

هي واحدة من أكثر كتاب الـ (لا) سرية: "مرة واحدة في حياتي ــ قالت ذلك بعد سنوات طويلة من كتابتها تلك الأبيات الشعرية ــ

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 جانغ كانت تدرك بأن للشعر معنى فقط إذا جاء من تجربة كلية من تلك التي عاشتها هي، وما أن مضت تلك اللحظات، حتى مضى الشعر معها.

84

أكثر من جراك ومن سالنجر ومن بنشون، هناك الرجل الذي يدعى ب. ترافن (B. Traven)، وهو التعبير الأصيل عما نعرفه بإسم "الكاتب الغامض".

أكثر من جراك ومن سالنجر ومن بنشون أجمعين. 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 ريثناو، إبن لمؤسس شركة أي.جي متعددة الجنسيات، والبعض يؤكد بأنه إبن للقيصر جيبرمو الثاني.

على الرغم من أنه قد سمح بإجراء محاورة معه في عام 1966، إلا أن مؤلف روايات كنز سييرا مادري وجسر في الغابة، قد أصر على خصوصية حياته الشخصية، مما جعل هويته سرا غامضا.

"إن تاريخ ترافن هو تاريخ الرفض"، كتب أليخاندرو غاندرا في مقدمته لرواية جسر في الغابة. في الواقع، إنها تاريخ لا نملك عنه أية معلومات، ما يجعلنا القول أنها المعلومات الحقيقة الوحيدة التي نعلمها

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 الرافضة بالكشف عن هويته.

"يلخص هذا الكاتب الغامض ــ يقول والتر ريمر ــ عن طريق هويته الغائبة، كل الوعي التراجيدي للأدب المعاصر، وعي كتابة ــ ببقائها مستحيلة وغير كافية ــ يجعل من وضعها قضية أساسية".

كلمات والتر ريمر هذه تلخص كذلك جهودي غير الناجحة بجمع هذه الملاحظات. والتي عبرها يمكنني القول أنها تجمع على الأقل جزء من الوعي التراجيدي للأدب المعاصر، وعي كتابة ــ ببقائها مستحيلة وغير كافية ــ يجعل من وضعها قضية أساسية.

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

أعو 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 أغسطس. سمعت عن ترافن في هذه الحانة. كنت قد وصلت من بويرتو أسكونديتو (الميناء المختبئ)، بلدة بسبب من إسمها المميز، تعد المسرح المناسب لأسمع الحديث عن أحد أكثر الكتاب إختباءً. لكن ليس هناك عندما سمعت أحدا يتكلم عن تاريخ ترافن، بل كان في بويرتو بيلارتو.

كانت حانة بويرتو بيلارتو تبعد بضعة أميال عن بيت جون هيوستون John Huston ــ المخرج الذي نقل للسينما رواية كنز سييرا

مادري ــ الذي أمضى سنواته الأخيرة ملتجئاً لـــ لاس كاليتاس، مزرعة تقع بمواجهة البحر والغابة من الخلف بمثابة مصدات للحد من عواصف الخليج.

يحكي حون 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 أسمه: "حصلت منه ــ يقول هيوستون ــ 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، عليه فهو مخول بالإجابة عن أي سؤال يطرحه عليه.

كان كروفس حقيقة ــ قال أنه وكيله السينمائي ــ يعرف كل شيء عن أعمال ترافن. بقي كروفس لمدة أسبوعين إثناء تصوير الفيلم وعمل معهم بكل نشاط. كان رجلاً غريباً ولكنه حميم، وطريقة حوار شيقة (أحياناً طويلة بلا نهاية، كما لو كان كتاباً لـــ كارلو أميليو غادا)، ولكن في ساعة الحقيقة، مواضيعه المفضلة لا تخرج عن الرعب والألم

البشري. عندما أنتهى التصوير، بدأ هيوستون ومعاونيه بربط بعض الخيوط الطافية، ليدركوا في النهاية أن ذلك الوكيل الأدبي كان مخادعاً، إنه بإحتمالات مؤكدة لم يكن سوى ترافن نفسه.

عندما عُرض الفيلم، أعاد للاذهان مجدداً غموض هوية ب. ترافن. لقد قيل أن وراء هذا الإسم هناك مجموعة كُتاب من الهندوراس. بالنسبة لهيوستون، كان هال كروفس دون شك من أصل أوربي، ألماني أو أسترالي، لذلك كانت مواضيع رواياته تحكي عن خبرات أميركي في أوربا الغربية، في البحر أو في المكسيك، وهي خبرات يمكن التأكد من أنه قد عاشها تماماً.

كانت هوية ترافن موضة غموض قد شاعت لدرجة أن إحدى المجلات المكسيكية 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 آكابولكو. 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 بإسم آخر هو: ترافن تورسفان.

أبحاث صحفية أخرى كشفت عن إسم رابع له هو: ريت ماروت، كاتب فوضوي أختفى من المكسيك في عام 1923، وكل المعلومات تنطبق عليه. كروفس مات في عام 1969، بعد عدة اعوام من زواجه بمساعدته روسا ألينا لوخان. سنة واحدة بعد موته، أعلنت أرملته بأن ب. ترافن هو ريت ماروت.

كاتب مراوغ لا مثيل له. لقد إستخدم ترافن الخيال كما ليو 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، آنتون ريدرشيت، روبرت بيك غران، آرثر تيرليلم، ويلهم شيدر، هنريش أوتو باكري و أوتو تورسفان.

كانت له جنسيات أقل من الأسماء، لكنه لم يكن مقلاً بالمرة بهذا المجال. قيل عنه إنكليزياً، من نيكاراغوا، كرواتياً، مكسيكياً، ألمانياً، استرالياً، أميركياً، لتوانياً أو من السويد.

واحد من الذين حاولوا كتابة سيرته، وهو جوناه 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 المدعو ترافن. إبنته بالعماد، أكدت أنها رأت بصورة لا تقبل الشك أن أبيها قد تحدث مرة مع السيد هال كروفس.

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

ب. تراف، الأكثر غموضاً من كل الكتاب الغامضين قاطبة، ذكرني ببطل رواية (الرجل الذي كان خميساً) لـ تشيسترتون. في هذه الرواية يقص عن مؤامرة خطيرة يقودها في الواقع رجل لوحده، أو كما

يقول بورخيس، يخدع كل العالم "بنداء إغاثة من لحى وأقنعة وألقاب مستعارة".

85

ترافن يختبئ، سأختبئ أنا أيضاً، غداً ستختبئ الشمس، ويقدم كسوف العالم الكلي الأخير. صوتي يتراجع ليغدو بعيداً عندما يتهيأ ليقول أنه يمضي، يمضي لتجربة أماكن أخرى. أوجدُ فحسب، يقول الصوت، عندما يتم الحديث عني ما أن يتم الحديث عن الحياة. يُقال يحضر الكسوف، يمضي، وعندما ينتهي هنا سيكون شيئاً تاماً، ولكن هل يسأل فيما لو كان هذا محبباً. ولنفسه يجيب نعم بأنه محبب، لو أنتهى ها هنا سيكون رائعاً، تاماً، لمنْ أراده أن يكون، وأينما يريدون له أن يكون.

86

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

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

" إفعل ما يتوجب عليك، وليحـ ....".

في العتمة الباردة قبل قدوم فجر يوم 28 أكتوبر من عام 1910،

خرج تولستوي ــ كان له من العمر إثنين وثمانين عاماً، وكان في وقته أكثر الكُتاب شهرة في العالم ــ خلسة من بيته العائلي في ياسنايا بوليانا وشرع برحلته الأخيرة. كان قد أعلن إعتزاله النهائي للكتابة، وبإشارة لهروبه الغريب، كان قد أعلن عن وعي معاصر بأن كل الأدب هو رفض بحد ذاته.

بعد عشرة أيام من إختفائه، 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 ــ مهجوراً أيضاً بعد علاقة وفية طوال ثلاثة وسبعين عاماً ــ جملة حياته الأخيرة، الجملة الوعرة، تلك الجملة الضالة بإنهاكها البارتلبي:

" إفعل ما يتوجب عليك، وليحــ ....".

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