سيموس هيني

فضل الشعر 1995

أمضى سيموس هيني Seamus Heaney طفولته في مزرعة بكاونتي ديري، في إيرلندة الشمالية. وكان والده مزارعاً ومربي ماشية، بينما كان أهل والدته يعملون في معمل كتان في المنطقة. وقد كان للتوتر بين الماضي الغالي (Gaelic) القديم في تربية الماشية ويوليستر الثورة الصناعية الأثر الكبير في تاريخ هيني، فضلاً عن التوتر داخل بيت الأسرة بين نزوع أم الشاعر إلى الكلام وصمت أبيه. ويعتقد هيني أن هذه الثنائية كانت سبباً أساسياً «للشجار مع نفسه» والذي منه جاء شعره.

استرعت أشعار هيني الانتباه أولاً في منتصف الستينيات، حين كان واحداً من جماعة من الشعراء تم عدّهم بعدئذٍ بأنهم يمثلون «مدرسة شمالية» في الكتابة الإيرلندية. وقد سعى هيني الذي ولد في مجتمع عميق الانقسام على أسس سياسية ودينية، إلى خلق علاقة منتجة بين عمله والقضايا السائدة في الحياة السياسية الإيرلندية. نشر شعره في عدة دواوين، منها Death of a Naturalist (موت عاشق طبيعة)، North (شمال)، Station Island (جزيرة ستيشن) و Electric Light (نور كهربائي)، ومن أعماله المسرحية The Cure at Troy (العلاج في طروادة)

وThe Burial at Thebes (الدفن في طيبة)، ونسخاً معدلة لمسرحيتي سوفوكليس: فيلوكراتيس وأنتيغون.

منحت الأكاديمية هيني الجائزة «لأعماله التي تتسم بجمال غنائي وعمق أخلاقي يعليان من معجزات الحياة اليومية والماضي الحي».

حين تعرفت إلى اسم مدينة ستوكهولم لأول مرة لم يخطر لي أني سوف أزورها على الإطلاق، ناهيكم عن أن أحظى بالاستقبال كضيف للأكاديمية السويدية ومؤسسة نوبل. في ذاك الوقت الذي أفكر به كانت هكذا نتيجة أبعد من التوقعات: الحق أنها كانت أبعد من التصور. كنا في الأربعينيات من القرن العشرين، وأنا الولد البكر في أسرة أبداً تزداد عدداً في كاونتي ديري الريفية، نحشر معاً في الغرف الثلاث في بيت المزرعة التقليدي المغطى سقفه بالقش ونعيش حياة هي ضرب من حياة الكهوف التي كانت، إن قليلاً وإن كثيراً، منيعة تجاه العالم الخارجي عاطفياً وفكرياً. كانت تلك كينونة صميمية مادياً وخلقياً حيث يختلط صهيل الحصان في الإصطبل الذي يقع بعد جدار غرفة النوم بأصوات حديث الراشدين في المطبخ الواقع بعد غرفة النوم الأخرى. وكنا نواكب كل ما كان يدور طبعاً -مطر يهطل على الأشجار، وفئران على السقف، وقطار يعمل بالبخار على الخط الحديدي على مسافة حقل من البيت- ولكننا كنا نستقبلها وكأننا في سبات شتوي. وكنا عزوفين عن التاريخ، ولم نلج الجنس، ومعلقين بين القديم والحديث، وحساسين وعلى قدر عظيم من سرعة التأثر مثل ماء الشرب في دلو في حجرة غسيل الأواني: كلما مر القطار اهتزت الأرض وأرسل سطح ذلك الماء تموجات رقيقة ومتحدة المركز في صمت مطبق.

ولكن لم تكن الأرض وحدها التي تهتز. كان الهواء من حولنا وفوقنا حياً ويرسل الإشارات أيضاً. وكانت الريح حين تتحرك بين أشجار الزان تهز معها سلكاً هوائياً مربوطاً بالغصن الأعلى في شجرة الكستناء. ثم ينزل إلى الأسفل داخل ثقب محفور في طرف نافذة المطبخ، ليصل إلى داخل جهاز المذياع لدينا الذي تنطلق منه حشرجة وخرير وصرير ليفسح المجال فجأة لصوت مذيع الأخبار ليتكلم من حيث لا ننتظر كأنما هو الصوت الثاني الصادر عن الآلة. وبذاك الصوت ذاته الذي نسمعه في غرفة نومنا يأتي من بعيد، وخلف أصوات الكبار في المطبخ؛ كما أننا كثيراً ما كنا نسمع وراء كل صوت وما بعده الشارات البرقية، المورس، الحادة، الخارقة للأذن.

كان بوسعنا أن نلتقط أسماء الجيران تلفظ باللهجات المحلية التي تجري على ألسنة آبائنا وأمهاتنا، وبلفظ مذيعي الأخبار الإنكليز أسماء قاذفات القنابل والمدن المقصوفة، وجبهات الحرب والفرق العسكرية، وأعداد الطائرات المفقودة والأسرى، وأعداد الجرحى وتقدم الجيوش والفرق؛ وكنا نلتقط دوماً، طبعاً، تلك الكلمات المهيبة القوية «العدو» و «الحلفاء». ولكن ما من شيء من أخبار الاضطرابات العالمية كان له وقع الرهبة عندي. فإذا كان ثمة ما ينبئ بوجود شر في نبرات مذيعي الأخبار سرى في فهمنا خدر بسبب ما انطوى عليه الخبر من إشارات إلى أخطار؛ وإذا كان ثمة ما يؤخذ على هكذا جهل بالسياسة في ذاك الزمان والمكان، فهناك ما هو إيجابي في الطمأنينة التي ركنت إليها نتيجة ذلك.

كان زمن الحرب، بكلمات أخرى، زمناً سابقاً للتأمل وللتعلم وللتاريخ على طريقته وإذ تعاقبت الأعوام وغدا إصغائي أكثر تأنياً صرت أصعد

مستعيناً بذراع الأريكة الكبيرة للاقتراب أكثر من المذياع. ولكن لم تكن الأخبار هي التي تثير اهتمامي؛ فما كنت أنشد إلا متعة القصة، مثل مسلسل بوليسي بطله عميل خاص بريطاني يدعى ديك بارتون أو ربما حكاية إحدى المغامرات التي وضعها الكابتن دبليو. إي. إي. جونز ويصور فيها مغامرات أحد أبطال سلاح الجو الملكي البريطاني يدعى بيغلز. ولما كبر الأطفال الآخرين وصاروا يأتون إلى المطبخ حيث يتركز كل النشاط، تحتم عليّ عندئذٍ أن ألتصق بجهاز الراديو لأتمكن من تركيز سمعي، وإذاً فقد أصبحت أعتاد مع تغيير مفتاح إبرة المذياع سماع أسماء المحطات الأجنبية من ليبزيغ واوسلو وشتوتغارت ووارسو، وستوكهولم طبعاً.

واعتدت عندئذٍ طبعاً تفجرات اللغات الأجنبية تلك القصيرة، فيما أنا أعمل في توجيه الإبرة والانتقال من محطة الإذاعة البريطانية إلى إذاعة أيريان، من الأداء المنغم لأهالي لندن إلى تلك اللهجة الشائعة في دبلين، وإن لم أكن استوعب ما كان يقال في تلك اللقاءات الأولى بالحروف الحلقية والسنية في الكلام الأوروبي، وبذلك كنت قد بدأت رحلة في مجاهل العالم أبعد من عالمي المحيط. وتحولت هذه بدورها في مجاهل اللغة، رحلة صارت كل محطة منها -سواء كانت شعري أم حياتي ذاتها- خطوة أكثر منها اتجاهاً، وكانت تلك الرحلة هي ما أوصلني الآن إلى هذه البقعة المشرفة. ومع ذلك فإن هذا المنبر يبدو أشبه بمحطة فضاء منه إلى درجة في سلم، اسمح فيها لنفسي، مرة في حياتي، بالاستمتاع في السير في الفضاء.

إني لأنسب إلى الشعر الفضل في جعل هذا السير في الفضاء ممكناً. وأنسب إليه الفضل في التو بسبب بيت من الشعر وضعته مؤخراً نوعاً ما أشير به إلى نفسي (وكل شخص آخر ربما كان يستمع إلى هذا القريض)

«بالسير في الهواء، على عكس ما يشير به تقديركم الأفضل». لكنني نسبت ذلك إلى الشعر في النهاية لأنه يمكن له أن يقيم نظاماً أميناً للأثر الخارجي للحقيقة وشديد الحساسية للقوانين الداخلية لكينونة شاعر، كالماء الذي يجري ويسيل في دلو غسيل الأواني ذاك قبل خمسين سنة. نظام يمكن لنا أن ننمو فيه أخيراً لنبلغ ذلك النظام الذي كنا ندخره فيما نحن نكبر ونشُبّ. نظام يلبي كل ما هو مدعاة للاشتهاء في الذكاء وملموس في العواطف. والحال عندي أني، بعبارات أخرى، أنسب إلى الشعر فضلاً مزدوجاً يظهر في كينونته ومعونته، لتيسير قيام علاقة متدفقة ومتجددة بين مركز العقل ومحيطه، بين الطفل محدقاً بكلمة «ستوكهولم» على وجه محرك إبرة الراديو والرجل الذي يواجه الوجوه التي يلتقيها في ستوكهولم في أسمى لحظات التكريم. وإذ أنسب إلى الشعر ما أنا فيه لأنه حق له، في زماننا، وعلى دوام الزمان، بكل معنى الكلمة.

بادئ ذي بدء، كنت أود أن يكتسب الصدق حيال الحياة متانة يعتمد عليها، وأفرح أشد الفرح حين تبدو القصيدة وقد بلغت أقصى درجة من المباشرة بوصفها تمثيلاً صريحاً للعالم الذي دافعت عنه أو انتصرت له أو وقفت ضده. لقد أحببت حين كنت تلميذاً أيضاً قصيدة جون كيتس «إلى الخريف» لأنها حامل الميثاق بين اللغة والشعور؛ وأحببت وأنا يافع في مقتبل العمر جيرارد مانلي هوبكنز لحدة تعجباته التي كانت معادلة للنشوة وألم الحرقة الذي لم أكن أعرفه حتى قرأت كتاباته، ثم أحببت روبرت فروست لدقة المزارع التي يتسم بها وواقعيته الماكرة؛ كما أحببت تشوسر أيضاً للأسباب ذاتها. وقد قدَّر لي أن أجد فيما بعد نوعاً مختلفاً من الدقة، واقعية أخلاقية شديدة استجبت لها بعمق، ولسوف أستجيب لها دوماً في شعر ويلفرد أوين الحربي، ذلك الشعر الذي تواجه فيه الحساسية المألوفة

في العهد الجديد صدمة وحشية القرن الجديد وتستوعبها. ثم صادفتها فيما بعد مرة أخرى نتيجة أسلوب إليزابيت بيشوب الصافي، وفي جلافة أسلوب روبرت لويل، وفي أسلوب باتريك كافناه الصريح واجهت مزيداً من الأسباب للإيمان بقدرة الشعر -ومسؤوليته- في الإفصاح عما يحدث، و«الآسى على الكوكب»، «وألا أنشغل بالشعر».

إن هذا الموقف المزاجي من فن كان صادقاً ومخلصاً حيال الأشياء كما هي، قد أيدته تجربة مولدي ونشأتي في إيرلندة الشمالية وبواقعة أنني عشت وكان ذاك المكان موضع اهتمامي الدائم، وإن كنت قد عشت خارجه طوال ربع قرن من الزمن. ما من مكان في العالم أشد منه فخراً بنفسه ليقظته وواقعيته، وما من مكان يعد نفسه مؤهلاً أكثر منه لاستهجان أي ازدهار للخطابة أو غلواً في الطموح. وهكذا أمضيت سنوات وأنا ما بين شبه التفادي وشبه المقاومة حيال ثراء شعراء واتساعهم، يختلفون فيما بينهم أشد الاختلاف، مثل والاس ستيفنس وراينر ماريا ريلكه، مما مرد بعضه استبطان تلك المواقف بالنمو معها، وبعضه نتيجة نمو جلد يقيني منها؛ ناسباً إلى باطنية إميلي ديكنسون النقية كل ذلك البرق المتشعب وشقوق التماسك؛ وغرابة الرؤى المفتقدة عند إيليوت. وقد دُعمت تلك المواقف المنقبضة -إن كثيراً أو قليلاً- برفض منح الشاعر قدراً أكبر من الحرية مما يتمتع به أي مواطن آخر؛ وما زادهم تشجيعاً اضطرار الشاعر للتصرف بوصفه شاعراً في وضع من العدوان السياسي المتصل والتوقع الشعبي. ولا بد من القول إن هذا التوقع الشعبي لم يكن من الشعر بوصفه كذلك وإنما بسبب من المواقف السياسية التي على اختلافها حظيت بالرضا من جماعات متعارضة فيما بينها.

ويتوق العقل، في ظروف كهذه، للطمأنينة إلى ما أسماه صموئيل جونسون ذات يوم بثقة فائقة «ثبات الحقيقة»، حتى حينما تدرك الطبيعة غير الثابتة لعملياتها وبحوثها. فالوعي يدرك سريعاً، دونما حاجة لتثقيف نظري، أنه موقع مختلف الطروحات المتعارضة. فالطفل في غرفة النوم يسمع اللهجة المحلية الإيرلندية والألفاظ الرسمية الجارية على لسان مذيع الأخبار البريطاني بينما يلتقط من الخلف إشارات تخبر عن حالة صعبة أخرى، كما يبدأ في المدرسة بتعلم تعقيدات حياته في المستقبل، المستقبل الذي عليه أن يحسن تقدير ظروفه وفق حسابات مختلفة، أخلاقية، وجمالية، واعتبارية، وسياسية، وشعرية، وشكوكية، وحضارية، وموضوعية، مألوفة، ومجازية رمزية، وما بعد كولونيالية، ثم إذا نظر إليها جملة واحدة كانت قطعاً تعجيزية. ثم وجدت نفسي في منتصف عقد السبعينيات من القرن العشرين على بيت صغير آخر وهذه المرة في كاونتي ويكلو جنوب دبلين، مع عائلة صغيرة هي أسرتي الخاصة ومذياع دون ذاك القديم مهابة، نصغي إلى وقع المطر على الأشجار وأخبار انفجارات القنابل في أماكن أقرب إلينا في ربوع البلد – وليست تلك التي كان يفجرها الجيش الجمهوري وحسب في بلفاست، وإنما هجمات مثلها فظاعة في دبلين يقوم بها رجال العصابات الموالية للحكومة في الشمال. وإذ انتابني شعور بالوهن قد أصاب التزاماتي وأنا أقرأ موضوعاً يتصل بمنطق المصير المأساوي الذي انتهى إليه أوسيب ماندلستام في الثلاثينيات من القرن العشرين، فشعرت بالتحدي ومع ذلك بالإخلاص والثبات على كوني شخصاً غير مقاتل، حين سمعت، مثلاً، أن صديقاً في المدرسة عرف بطيب الشمائل قد أودع السجن دونما محاكمة بسبب الشك بعلاقته في جريمة قتل سياسية الدافع. ما كنت أتوق إليه يومئذٍ ليس الاستقرار تماماً وإنما الإفلات الحقيقي من رمال النسبية

المتحركة، طريقة لتصديق الشعر، بلا قلق أو ندم في قصيدة بعنوان «فضح» Exposure كتبت يومئذٍ الآتي:

لو أمكنني أن آتي على شهاب!

بدلاً من السير عبر الأوراق الرطبة

قشور الثمار، سقطات الخريف المستهلكة

متخيلاً بطلاً

فوق أرض موحلة

هديته مثل حجر مقذوف

يدور من أجل اليائس

كيف انتهى أمري إلى هذا الحال؟

كثيراً ما أفكر في أصدقائي

بصحبتهم البراقة الجميلة

وسحق السندان لجماجم بعض الذين يكرهونني

فيما أنا جالس أفكر وأفكر

حزني المسؤول.

من أجل ماذا؟ من أجل الأدب؟ الناس؟

لماذا يقال وراء الظهور؟

obeikandl.com

يسقط المطر عبر أشجار الحور الرومي

أصواتها الخفيضة الموجهة

تزمجر عن خذلان وتآكلات

ومع ذلك كل نقطة تستدعي

الثوابت الماسية

إنني لست متدرباً مقيماً ولا مخبراً؛

أنا مهاجر داخلي، شعره طويل تُرك وشأنه

يهتم بالآخرين؛ جندي – خشبي

أفلتَ من مذبحة،

يضع قناعاً ملوناً

من جذوع ولحاء، شعرَ

بكل هبة ريحٍ تعصف؛

وأضاع رغبةً في حرارة الشرر المتطاير الضئيلة

الذي تذروه الريح

النذيرَ الذي لا يظهر إلا مرة في الحياة،

وردة المذنب النابضة.

(من المجموعة الشعرية، North)

obeikandl.com

في إحدى القصائد الأكثر شهرة لدى الطلاب في الجيل الذي أنتمي إليه، قصيدة يمكن أن يقال إنها امتصت أفضل أغذية الحركة الرمزية وجعلتها متاحة في شكل حبة، أكد الشاعر الأمريكي ارتشيبالد ماك ليش أنه ينبغي أن تكون القصيدة مساوية لـ / وليست الحقيقة». إن هذا القول الجريء في وصف قدرة الشعر على قول الحقيقة -لكن قولها منحرفةً - قول مقنع ومداوٍ معاً. ولكن هناك أوقاتاً تتدخل فيها، مع ذلك، حاجة أعمق، حين تريد للقصيدة ألا تكون ممتعة وحسب، وإنما أن تتضمن حكمة محكمة، وليس تقسيماً مدهشاً على أوتار العالم، وإنما إعادة توزيع للحن العالم ذاته. إننا نود أن تكون المفاجأة عارضة مثل الإبهام النزق الذي يتدخل بحركة فيعيد الصورة فجأة إلى شاشة التلفاز، أو الصدمة الكهربائية التي تعيد القلب الذي يعاني انقباضاً إلى نبضه الطبيعي. إننا نريد ما أرادته المرأة التي تقف في صف السجينات في لينينغراد، وقد أصبح لونها أزرق وتهمس من شدة الخوف، وتعاني من إرهاب نظام س آتين وتسأل الشاعرة آنا أخماتوفا إن كانت تستطيع أن تصف هذا الرعب كله، إن كان يمكن لفنها كله أن يضارعه. وهذه الحاجة هي ما كنت أعانيه في تلك الظروف التي توافرت فيها حماية أفضل للناس في كاونتي ويكلو حين كتبت السطور التي قرأتها أمامكم قبل لحظات مثل نظام «أمين على أثر الحقيقة الخارجية و.. يلحظ بحساسية القوانين الداخلية التي يقوم عليها وجود الشاعر».

كانت الحقيقة الخارجية والدينامية الداخلية للأحداث في إيرلندة الشمالية بين عامي 1968 و 1974 عرضة للتغيير، تغيير عنيف حقاً، لكنه مع ذلك تغيير، وللأقلية التي كانت تعيش هناك تغيير تأخر كثيراً.

كان يجب أن يحل مبكراً نتيجة تفاعل الاحتجاج الذي عم الشوارع في أواخر الستينيات من القرن العشرين، سوى أن ذلك لم يحدث، وفقست سريعاً جداً بيوض الخطر التي كانت أبداً في الحضانة. وفي حين كان الواعظ المسيحي في أعماق المرء مكرهاً على استنكار الطبيعة الإجرامية التي اتسمت بها أعمال النسف والقتل التي قام بها الجيش الجمهوري الإيرلندي، و«الإيرلندي تحديداً» في أعماق المرء الذي روعته فظاظة الجيش البريطاني بين الحين والآخر مثل الأحد الدامي في ديري عام 1972، والمواطن من الأقلية، والمرء الذي نشأ في أعماقه على الوعي بأن جماعته موضع ريبة وتمييز بكل أنواع الطرق رسمية وغير رسمية، كان إدراك المواطن هذا متحداً مع الحقيقة الشعرية في الموقف، بإدراكه أنه إن كان للحياة في إيرلندا الشمالية أن تزدهر حقاً فعلى التغيير أن يتحقق. ولكن وعي ذلك المواطن كان مطابقاً للحقيقة بإدراكه أنه في وحشية الوسائل ذاتها التي كان يأخذ بها الجيش الجمهوري الإيرلندي تدمير للثقة التي لا بد للإمكانات الجديدة من أن تقوم عليها.

ومع ذلك، فقد كان بوسع العقل -وإن استسلمت، الحكومة البريطانية بفعل تكتيكات القوة التي اتبعها عمال اليوليستر الموالون، بعد مؤتمر سننغديل في العام 1974- أن يأمل إذا كان به ميل لفهم الظروف، للموازنة بين ما كان واعداً وما هو مخرب والقيام بما حاول دبليو. بي ييتس أن يفعله قبل نصف قرن، أي «الجمع في فكرة واحدة بين الواقع والعدل معاً». وقد ثبت، على كل حال -بعد العام 1974 وعلى مدى عشرين سنة طويلة بين ذلك الوقت ووقف إطلاق النار في أغسطس/ آب 1994- أن أملاً هكذا يستحيل بلوغه. وكان العنف من تحت يومئذٍ لا يأتي إلا بعنف

من فوق، وتلاشى حلم العدالة في صلافة الواقع، وهدأ الناس في ربع قرن من إهدار الحياة والروح، وتصلب المواقف، وتضييق الإمكانات، مما كان نتيجة طبيعية للتضامن السياسي، ومعاناة الصدمة، ومجرد حماية للذات بدافع العاطفة.

ولقد حلت إحدى أشد اللحظات عذاباً على امتداد تاريخ العذاب في إيرلندة الشمالية حين وصلت حافلة صغيرة ممتلئة بعمال في طريقهم إلى بيوتهم في إحدى أمسيات شهر يناير/ كانون الثاني 1976، واستولى عليها جماعة من المسلحين يرتدون الأقنعة، وأُمر ركاب الحافلة تحت التهديد بالسلاح المُشهر بالاصطفاف إلى جانب الطريق. وعندئذٍ قال أحد الجلادين المقنعين لهم: «ليخرج كل كاثوليكي بينكم، وليأت إلى هنا» وما حدث عندئذٍ، أن هؤلاء العمال كانوا -ما عدا واحداً منهم- من طائفة البروتستانت، وعليه لا بد أن الحساب جرى على أن هؤلاء المقنعين لا بد وأن يكونوا من الميليشيات البروتسانتية، وهم بصدد القيام بعمل انتقامي بقتل الكاثوليكي بوصفه ناشزاً، من الطرف المفترض أنه يتعاطف والجيش الجمهوري الإيرلندي وكل تصرفاته. كانت تلك لحظة رهيبة في حياته، إذ وقع بين كونه فزعاً وشاهداً، ولكنه حاول مع ذلك أن يتحرك ليتقدم - كما أُمر - خطوة إلى الأمام. ثم في قرار استغرق ثانية واحدة، كما تقول الرواية، وتحت غطاء من عتمة مساء شتوي، أحس بيد العامل البروتستانتي إلى جانبه تلتقط يده وتضغطها في إشارة تقول لا، لا تتحرك، إننا لن نفضح أمرك، ليس لأحد أن يعرف مذهبك أو الحزب الذي تنتمي إليه. ولكن دون جدوى، لأن الرجل كان قد خرج من الصف، ولكن عوضاً عن أن يجد مسدساً يلتصق بصدغه، دُفع إلى الخلف بينما فتح المسلحون النار على من

بقي في الصف، لأن هؤلاء لم يكونوا من الإرهابيين البروتستانت، وإنما كانوا أعضاء -على ما يفترض- في الجيش الجمهوري الإيرلندي المؤقت.

إنه لمن الصعوبة أحياناً أن يكبت المرء الرأي بأن التاريخ معلم بقدر ما هو مسلخ؛ وأن تاكيتوس كان محقاً في قوله إن التاريخ إن هو إلا العزاء الذي يتلو العمليات الحاسمة التي تقوم بها قوة غاشمة. أذكر، مثلاً، أني سببت لنفسي صدمة حين جال بخاطري ذلك الصديق الذي سجن في عقد السبعينيات من القرن الماضي بسبب الشك بتورطه في جريمة سياسية. إذ أفزعت نفسي بأن ذهبت بالتفكير بأنه، وإن كان مذنباً، ربما ما زال يُعين المستقبل على أن يولد، بتحطيم الأشكال الكابحة وتحرير طاقة جديدة بالشكل الوحيد الذي نجح في ذلك، أي طريق العمل العنيف- الذي غدا لذلك، استطراداً، الطريق الصحيح. كانت تلك أشبه بلحظة كشف البرد فيما بين النجوم، تذكرة بالعامل المخيف، داخلياً وخارجياً، حيث يجب على الكائنات البشرية أن تتخيل حياتها وتتصرف بها. ولكن ذلك مجرد لحظة. فمولد المستقبل الذي نرغب به هو بالتأكيد في التقلص الذي شعر به ذلك الكاثوليكي الجزع على جانب الطريق حين قبض على يده آخر، وليس في إطلاق النار الذي أعقب ذلك، وتركه فريسة لأسى مطلق، ولو أنه كان أيضاً جزءاً من موسيقا ما جرى.

إن واقعيتنا وحسنا الجمالي يجعلاننا -بوصفنا كتاباً وقراء وأوغاداً ومواطنين- نحذر من الوثوق بالملاحظات الإيجابية. فإطلاق النار ذاته يشدنا والوحشي يضفي قيمة على الجهد الذي يبذل لمواجهته. ونحن حقاً في خشية عظيمة من الانعطافات في شعر بول سيلان، ونحب بحق الصوت المفاجئ لدى صموئيل بيكيت، لأن هذه هي الشواهد على أن الفن قد ينهض إلى مستوى اللحظة ويصبح بطريقة ما مثل قدر سيلان بوصفه

ناجياً من المحرقة، وبطولة بيكيت المتحفظة بوصفه عضواً في المقاومة الفرنسية. كذلك نحن محقون إذ نشكك بما يعرض من عزاء في هذه الظروف؛ والتطرف الشديد لمعرفتنا في أواخر القرن العشرين ذاته يضع القدر الكبير من تراثنا الثقافي أمام امتحان عسير. والإنسان البالغ الغفلة أو شديد الحرمان وحده يمكن أن يتجاهل بعد الآن أن وثائق الحضارة قد كُتبت بالدم والدموع، دم ودموع ليست حقيقتها أقل لمجرد أنها نائية جداً عن زماننا. وعندما يتعايش هذا النزوع الفكري ووقائع اليوليستر وإسرائيل والبوسنة ورواندا وعدد واسع من البقاع الجريحة على وجه الأرض، فالنزوع لا يكون عندئذٍ نسبة كثير من القدرة البناءة إلى الطبيعة البشرية وحسب، بل وعدم إيلاء كل ما هو إيجابي جداً في العمل الفني فضلاً عظيماً.

ذلكم هو ما حملني طوال سنوات على الانحناء للمكتب كراهب ينحني فوق المركع، كمتأمل نجيب يحشد فهمه محاولاً حمل قسطه من نقل العالم، إنما قاصراً عن النهوض بفضيلة بطولية أو أثر محرر، لأنه مقيد بطاعته لقانونه بتكرار الجهد والوضع. وإطلاق شرارات للحصول على بعض الدفء. ونسيان الإيمان، والسعي إلى أعمال صالحة. والعناية غير الكفوءة بالثوابت الماسية، وندخل في حسابنا كفاية ما هو متخيل بشكل مطلق. ثم أخيراً وبسعادة -وليس بدافع من الانصياع للظروف الحزينة التي يعيشها موطني بل بالرغم منها- استقمت. وبدأت قبل بضعة أعوام في بناء مجال في إدراكي ومخيلتي للرائع كما للقاتل معاً. ولسوف أحاول مرة أخرى عرض مضمون ذلك التوجه المتغير مع قصة من إيرلندة.

هاكم قصة تتكلم عن راهب آخر يضع نفسه بشهامة في وضع الجلَد. ويقال إنه القديس كيفن في قديم الأزمان الذي كان يركع وذراعاه

ممدودتان في شكل صليب في غلندالو، وهو موقع دير لا يبعد كثيراً عن المكان حيث كنا نعيش في كاونتي ويكلو، وكان هذا مكاناً ما زال إلى اليوم من أكثر المنتجعات غنى بالأشجار والمياه في البلاد. وتجري القصة، على كل حال، فيما كان كيفن يركع ويصلي، حسب طائر أسود رآه على هذه الحال أن يده الممدودة عش لطير من الطيور، فانقض عليه وألقى ببيوضه وحط فوقها يحضنها كما لو أنها فرع من فروع شجرة. ثم إذ تغلبت عليه شفقته وإيمانه بواجب حب الحياة للكائنات كافة عظيمها وصغيرها، مكث كيفن ثابتاً على هذه الحال ساعات طوالاً حتى فقس البيض وصار للفراخ أجنحة، وهذا يصدق في الحياة وإن أفسد البداهة، عند التقاطع بين عملية طبيعية ونظرة مثالية، وهو في الوقت ذاته مؤشر وتذكرة. وهكذا وضحنا ذلك النظام من الشعر حيث يمكن لنا أن نكبر أخيراً ونبلغ ما كنا ادخرناه فيما نحن ننمو.

قصة القديس كيفن هي، كما أقول لكم، قصة من صميم إيرلندة. لكنها تبدو لي أنها يمكن أن تصدر من صميم الهند أو إفريقية، أو المنطقة المتجمدة الشمالية أو الأمريكيتين أيضاً. ولا أعني بذلك القول مجرد حصرها بدراسة ما فيها من رموز أو علم النماذج الشخصية من الحكايات الشعبية أو مناقشة قيمتها بالتشكيك بموقعها الثقافي في سياق من التعدد الثقافي. بل العكس من ذلك فإن متانة الثقة بها والركون إليها، أمور تتصل بالوضع المحلي، فبوسعي طبعاً أن أتخيل الرواية تتفكك في هذه الأيام كمثال للكولونيالية، حيث يبدو كيفن إمبريالياً لطيفاً (أو المبشر في أثر الإمبريالي)، الذي يتدخل في بيئتها البكر، ولا بد لي من الاعتراف بأن الأمر ينطوي على سخرية حقاً من حيث إنها دونت هذه الواقعة وحفظت

الجمال الحق الذي يتمتع به التراث الإيرلندي: تظهر قصة كيفن، في النهاية، في كتابات جيرالدس كمبرينسيس، وكان أحد النورمان الذين غزوا إيرلندة في القرن الثاني عشر، قصة يقول فيها مؤرخ اللغة الإيرلندية جيوفري كيتنغ، بعد خمسمئة سنة: «فحل القطيع من الكتاب الذين وضعوا تاريخ إيرلندة المزيف». ومع ذلك، فما زلت لا أستطيع إقناع نفسي بأن هذا العرض لبواكير حضارة مسيحية يمكن أن يعني كله ببساطة طريقاً إلى كل ما هو استغلالي أو وحشي في تاريخنا، ماضياً وحاضراً. إن هذا المفهوم كله يبدو لي مثالاً آخر لضرب من العمل شاهدته قبل أسابيع قليلة في المتحف الصغير في إسبارطة صباح اليوم السابق لإعلان اسم الفائز بجائزة نوبل للآداب هذا العام.

كان ذلك فناً انبثق عن دين يختلف أشد الاختلاف عن معتقد القديس كيفن. ومع ذلك فقد كان في هذا صورة طائر يحتضن فراخه ووحش وإنسان نشوان بذاته، سوى أن الإنسان في هذه الحال كان أورفيوس، والنشوى تصدر عن الموسيقا عوضاً عن الصلاة. وكان العمل ذاته صورة محفورة صغيرة. ووجدتني عندئذ لا أملك إلا أن أرسم ما وجدت؛ ولكن ما كان بوسعي أيضاً أن أنسخ المعلومات المدونة على بطاقة التعريف التي تصحبه. ولقد أثر بي هذا العمل لقدمه وديمومته، إلا أن الوصف في البطاقة كان له تأثيره في أيضاً، لأنه قدم لنا اسماً ومصداقاً لما أراني شغلت به طوال العقود الثلاثة الماضية: «جمعية نذور [الخيرية]، كما تقول بطاقة التعريف، ربما أنشأها لخدمة أورفيوس شاعر محلي من المدة الهيلينية».

أعود فأكرر رجائي بألا أكون قد جنحت إلى العاطفة أو جعلت المحلي موضع هيام مرضي، كما تعلمنا أن نقول. فأود أن أقول عوضاً عن ذلك

إن التماثيل والقصص من النوع الذي أتحدث عنه هنا تدل على أنها تشير إلى قيمة. ولقد شهد القرن هزيمة النازية بقوة السلاح؛ وتآكل الأنظمة السوفييتية كان سببه من جملة أسباب أخرى، مجرد استمرار -تحت الامتثال الإيديولجي المفروض- القيم الحضارية والمقاومة الروحية من ذلك الضرب الذي تعلي من شأنه هذه القصص، وتلك التماثيل. فنحن وإن تعلمنا أن نخاف حقاً وبعمق من رفع الصيغ الحضارية والمذاهب المحافظة لدى أي أمة وجعلها منظومات معيارية وحصرية، وحتى إن توافر لنا دليل رهيب على الفخر بتراث إثني وديني يمكن أن ينحط بسرعة إلى مستوى الفاشية، فإن يقظتنا حيال ذلك الأمر ينبغي ألا تحل محل محبتنا للمحلي، والوطني بذاته وثقتنا بما فيه من خير. بل العكس من ذلك، فالحري أن تحثنا الثقة بديمومة قوة وجدارة هكذا خير بالسفر، ويشجعنا على إيلاء إمكانية قيام عالم تحترم فيه سلامة كل مذهب، مما يؤدي إلى قيام مجال سياسي صحي والمحافظة عليه. وبالرغم من المذابح المروعة وأعمال الاغتيال والفظائع المتكررة فإن معجزات الإيمان الهائلة التي وسمت العلاقات الجديدة بين الفلسطينيين والإسرائيليين، والإفريقيين والأفريكان (في جنوب إفريقية) والطريقة التي تهاوت فيها الجدران والستارات الحديدية في أوروبة، تلهم جميعها بالأمل بإمكانية جديدة بالانفتاح في إيرلندة أيضاً. إن جوهر تلك المسألة ينطوي على تقسيم مستمر للجزيرة بين قوانين بريطانية وإيرلندية، وتقسيم مستمر للعواطف في إيرلندة الشمالية بين تراثين أحدهما بريطاني والآخر إيرلندي؛ ولكن لا بد أن كل مقيم في البلد يأمل بأن تستطيع الحكومات المعنية أن تأتي بمؤسسات تسمح بأن يغدو التقسيم أشبه بالشبكة في ملعب

كرة المضرب، علامة تحديد تسمح بمساومات نشطة في المواجهة والتنافس ورسم المستقبل حيث الحيوية التي فاضت في البدء من العبارتين المحصورتين «العدو» و«الحلفاء» قد تستمد في النهاية من مفردات أقل ثنائية ودون ذلك إلزاماً.

حين وقف الشاعر وليم بتلر ييتس على هذا المنبر قبل أكثر من سبعين عاماً، كانت إيرلندة تخرج من مكاره حرب أهلية فظيعة سارت سريعاً على خطى حرب استقلال ضد الإنكليز. وكان الصراع الذي أعقب ذلك قصيراً جداً؛ فقد انتهى في مايو /أيار 1923، أي قبل سبعة شهور من إيجار ييتس إلى ستوكهولم، ولكنه كان كفاحاً دامياً ووحشياً وصميمياً، وظل طوال أجيال يملي شروط السياسة في المقاطعات الست والعشرين المستقلة في إيرلندة، ذلك الجزء من الجزيرة الذي عرف أول ما عرف بالدولة الإيرلندية الحرة، ثم آتياً جمهورية إيرلندة.

كاد ييتس ألا يشير في خطابه بمناسبة منحه جائزة نوبل إلى الحرب الأهلية أو حرب الاستقلال. وما من أحد استوعب أكثر منه الصلة بين بناء مؤسسات الدولة أو تدميرها، وتأسيس الحياة الثقافية أو انهيارها، إنما اختار في هذه المناسبة، أن يتحدث عوضاً عن ذلك عن الحركة المسرحية الإيرلندية.

كان موضوعه الهدف المبدع وراء تلك الحركة والمصادفة التاريخية السعيدة، إذ لم يتوافر لرعايتها عبقريته وحسب بل وعبقرية أصدقائه جون ميلينغتون سينج وليدي أوغستا غريغوري أيضاً. وقد جاء إلى السويد ليذيع على العالم أن عمل الشعراء والمسرحيين المحليين كان على قدر من

الأهمية في تحول موطنه وأزمانه مساو للكمائن التي كان ينصبها رجال حرب العصابات. وتباهيه بأن ذلك النثر الرفيع كان في جوهره يضاهي ما أتى به شعراً بعد أكثر من عقد من الزمن في قصيدته «عوداً إلى غاليري المدينة». وفي هذه القصيدة يعرض ييتس نفسه بين اللوحات التي تصور أشخاصاً ووقائع بطولية من التاريخ القريب، وإذ به يدرك فجأة أن شيئاً بمثابة فاتحة لعصر قد حدث: «أقول ليست هذه إيرلندة الثاوية التي عرفتها في شبابي، وإنما هي إيرلندة التي تخيلها الشعراء، رهيبة وفرحة». وتنتهي القصيدة باثنين من أكثر الأبيات ترداداً على ألسنة الناس.

فكر أين يبدأ مجد الإنسان وينتهي

وقل إن مجدي حيث كان لي مثل هؤلاء الأصدقاء.

ومع ذلك لئن كانت هذه السطور رحبة تُشعر بالكرم وتثير الحماس، فإنها مثال على الشعر الذي يزدهر بذاته عوضاً عن أن يفرض نفسه، فهي للشاعر مهد الشرف، وهما يشبهان من هذه الناحية – إن لم يكن من نواح أخرى – ما أسعى إليه في هذه المحاضرة. الواقع أنه يجدر بي أن أقتطف هنا بعض الكلمات الأخرى من القصيدة: «أنتم يا من تحاكمونني سألتكم ألا تنظروا في هذا الكتاب أو ذاك وحسب» بل أسألكم بدلاً من ذلك ما سأل ييتس جمهوره أن يفعلوه وهو أن يمعنوا التفكير في مأثرة الشعراء والمسرحيين والروائيين الإيرلنديين على مدى الأربعين عاماً الماضية، والذين أفخر بأن بينهم من أعدهم أصدقاء رائعين. في قضايا الأدب، كان عزرا باوند قد نصح ألا يأخذ المرء برأي «من لم يأت بعمل ذي أهمية»، وهذه نصيحة كان من دواعي الفخر أن آخذ بها، لأنها الرأي الصالح من

عيون العاملين -ليس في بلدي وحسب- وقد ساند جهدي منذ أن بدأت الكتابة في بلفاست قبل ثلاثين عاماً. إن إيرلندة التي أسكنها الآن هي البلد الذي أعان هؤلاء الإيرلنديين المعاصرين على تخيلها.

أما ييتس فلم يصادف، مع ذلك، الازدهار كله. فلإنصاف الشعر في بلدنا لا بد قطعاً من أن يدخل في أي حساب قصيديته المتتابعتين العظميتين تحت عنواني «Nineteen Hundred and Nineteen» ألف وتسعمئة وتسعة عشر، و Meditations in time of Civil war «تأملات في زمن حرب أهلية»، وهذه الأخيرة تحتوي القصيدة الشهيرة عن عش عصفور في شباك بيته، حيث بنى زرزور أو طائر مشابه عشه في صدع في الجدار العتيق. وكان الشاعر يقيم في برج نورماني، وهو جزء وثيق الصلة بتاريخ البلد العسكري في أزمان أسبق، ومثل هذه اضطراباً، وبينما كانت تدور خواطره حول المفارقة في الحضارات إذ تلقى الدعم على أيدي غزاة أقوياء وعنيفين ينتهي بهم الأمر بتكليف الفنانين والمهندسين بأعمال لديهم، فراح يربط بين مرأي العصفورة الأم التي تطعم صغارها وصورة النحلة التي تقدم العسل، وتلكم صورة راسخة في التقليد الشعري وتشير دوماً إلى مثال البلد الذي يكد مواطنوه ويتعبون ويسود الانسجام بينهم، ذلك الذي يقوم على التربية:

يبني النحل في شقوق

الأبنية المفككة، وهناك

الطيور الأمات تجلب الطعام والذباب.

جداري يتفكك؛ وأنت يا نحلات العسل

تعالي وشيّدي في البيت الخاوي محط الأنظار

إننا محبوسون، والمفتاح دار

على شكنا؛ في مكان ما

رجل قُتل، أو بيت أُحرق

ومع ذلك فليس هناك واقعة واضحة تستخلص:

تعال وابن في البيت الخاوي محط الأنظار

معسكراً من حجارة أو خشب؛

نحو أربعة عشر يوماً من حرب أهلية؛

ليلة البارحة دحرجوا على الطريق

ذاك الجندي الفتى الميت المضرج بدمائه

تعالوا شيدوا في البيت الخاوي محط الأنظار.

قد غذينا القلب بالخيالات،

ونما القلب قاسياً من الترحال؛

ثراء أكثر في خصوماتنا

مما هو في حبنا؛ أيتها النحلات العاملات

تعالي وابني في البيت الخاوي محط الأنظار

obeikandl.com

لقد سمعت هذه القصيدة يلقيها مراراً، كلها أو بعضها، أناس في إيرلندة على مدى السنوات الخمس والعشرين الماضية، ولا عجب، فهي تنم عن عقل لطيف في تناول الحياة ذاتها قدر ما كان القديس كيفن، وعقل صلب حيال ما يحدث في الحياة كما كان هوميروس. إنه يعلم أن المذبحة واقعة ثانية على جانب الطريق، وأن العمال في الحافلة الصغيرة سوف يُحملون على الاصطفاف ويُرمون بالرصاص بعيد ساعة الانصراف من العمل؛ ولكنها تعد حقيقة الضغط على اليد، واقعة العطف والحماية بين الكائنات الحية. إنها تلبي الحاجات المتعارضة التي يخبرها الوعي في أزمنة الأزمات في أقصاها، الحاجة من ناحية إلى قول الحقيقة التي ستكون قاسية وانتقامية، ومن ناحية أخرى الحاجة إلى ألا يتصلب العقل إلى حد أن ينكر توقه إلى العذوبة والثقة.

ذلكم دليل على أنه قد يكون الشعر معادلاً وصادقاً في الوقت ذاته، مثال ذلك الشعر الملائم كل الملاءمة الذي أنشدته المرأة الروسية عند آنا أخماتوف، الذي أتى به وليم وردسورث في لحظة مماثلة، لحظة أزمة تاريخية ورعب ذاتي قبل مئتي سنة تقريباً.

حين يغني ديمودوكس وهو يعرض سقوط طروادة والمذبحة التي رافقت هذا السقوط يبكي أوديسيوس، ويقول هوميروس إن دموعه كدموع زوجة تبكي في ساحة القتال زوجها الذي سقط. ويمضي في تشبيهه الملحمي:

عند مرأي الرجل لاهثاً وهو يحتضر هناك

تنسل لتضمه، وتنتحب وتبكي؛

وعندئذٍ تشعر بالرماح تنخز ظهرها وكتفيها،

ثم تمضي ترسف في أغلال العبودية والحزن.

وتنهمر دموع الحزن والرثاء وتجري على خديها مدرارةً:

ولكن لم تكن تلك الدموع أكثر من دموع أوديسيوس حزناً،

مستترة كما هو شأنها، الآن، عن عيون الرفاق.

وما زالت صورة هوميروس تملك حواسنا، حتى اليوم، أي بعد ثلاثة آلاف عام، ونحن نقلّب على قنوات التلفاز وما تحتوي من أخبار تنقل إلينا من المواقع مباشرة صور الوحشية المعاصرة فنكون على معرفة كبيرة إنما في خطر، مع ذلك، من أن نزداد حصانة ونألف إلى حد الاعتياد أشرطة الأخبار المصورة التي تعرض لنا صور معسكرات الاعتقال النازية والغولاغ السوفييتية فما زالت تلك الصورة تجعلنا نثوب إلى رشدنا. وما زالت التقرحات من آثار قضبان الرماح المتصلبة على ظهور النساء وأكتافهن شواهد باقية عبر الزمن ولا تحدها حدود اللغة. فالصورة لها تلك الكفاية التوثيقية التي توفر لنا الإجابة عن كل ما نود معرفته عما يفوق طاقتنا على الاحتمال.

ولكن هناك نوعاً آخر من الكفاية يختص بالشعر الغنائي. وهذا الضرب ذو صلة بـ «المعبد داخل سمعنا» الذي يوجده مرور القصيدة. إنه ضرب من الكفاية يُستمد مما يقول فيه مندلستام «ثبات وضوح الحديث»، من الثبات والاستقلال اللذين تقوم على رعايتهما القصيدة الناجزة. وهذا يتعلق كثيراً بالطاقة التي يطلقها الانشطار والالتحام اللغويان، والخفة الوليدة عن إيقاع المقطع الشعري وأنغامه، كما أنها تتصل بالهموم التي تختص بها القصيدة وصدق الشاعر. والواقع أن

الصدق يصبح جلياً في الشعر الغنائي بوقع الصدق في الوسيلة ذاتها. وهذا الانشغال الصارم بهذا الصوت، النغمة الموسيقية، يبلغ أقصى مداه عند غيميلي ديكنسون وبول سيلان، وكان تنسيقه حتى أغنى درجاته عند جون كيتس، وهذا ما يجعل أذن الشاعر تجهد لكي تسمع الصوت المقنع كلياً وراء كل الأصوات الأخرى.

وتلكم طريقة للقول إني لم أنزل إلى الأسفل من مسند ذراع تلك الأريكة. فقد أكون غدوت أشد انتباهاً عند سماع الأخبار وأشد اعتناء بتاريخ العالم وحزن العالم وراءه. ولكن ما يزال القول الذي يلفظه المتكلم الذي أجهد لأبلغه ليس قصة ما يجري تماماً؛ إنه فعل انعكاسي أكثر من ذلك، لأنني أجاهد في الحقيقة، بوصفي شاعراً، للوصول إلى الأصل، أنشد الراحة في استقرار أسبغه نظام موسيقي من الأصوات المرضية. وكأنما الخرير في أقصى انطلاقه شاء أن يتحقق بإصلاح نفسه، ليُسحب إلى الداخل ويسحب إلى الخارج من نقطة الأصل.

كذلك أجهد لبلوغ هذا في الشعر الذي أقرأه. فأجده، مثلاً في تكرار ذلك البيت من بيتس «تعال ابن في البيت الخاوي محط الأنظار»، بلهجة الضراعة التي فيه، ونقلات القوة في الكلمتين «ابن» و«بيت» والإقرار بالتحلل في كلمة «خاو». كما أجده في مثلث القوى الذي يمسك بالتوازن بالإيقاع الثلاثي في العبارات (في النص الإنكليزي)، خصومات «Enmities» وخيالات «Fantasies» و«النحلات العاملات» Honey – bees وموقع المكان في القصيدة كلها كشكل في اللغة. فالشكل الشعري هو السفينة والمرساة معاً. إنه نشاط وتهدئة معاً، يوفر مجالاً للإمتاع فوراً لكل قوة نابذة عن المركز وكل ما هو متقارب من المركز. ووسائل كهذه يؤدي عمل بيتس كل ما

يفعله الشعر الضروري دوماً، وهو قاعدة الانطلاق لطبيعتنا العطوف بينما تتلقى في الوقت ذاته طبيعة العالم الجافية التي تتعرض لها الطبيعة على الدوام. فشكل القصيدة، بعبارة أخرى، حاسم لقوة الشعر لينجز ما يذكر داوماً وأبداً في صالح الشعر: قوة الإقناع بأن الجزء الضعيف في وعينا صائب بالرغم من الشاهد على خطأ كل ما يحيط به، القوة على تذكيرنا بأننا الصيادون وجامعو القيم، وأن وحدتنا وضيقنا فضائل بقدر ما هي، كذلك، عربون وجودنا الإنساني الحقيقي.

obeikandl.com

obeikandl.com

كينزا بورو أوي

اليابان، الملتبسة، وأنا 1994

ولد كينزابورو أوي Kenzaburo Oe في العام 1935 في قرية أوسه – موار بجزيرة شيكوكيو. وقد أتت هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية بمبادئ الديمقراطية إلى القرية القصية فحلت محل التربية العسكرية التي كانت تدرس هناك أثناء الحرب. وكان أن حمله هذا القبس من عالم مختلف على الرحيل إلى طوكيو. وكانت عشيرته قد عاشت في القرية مئات من السنين، وكان أول فرد من هذه الأسرة يغادرها. وفي جامعة طوكيو درس الأدب الفرنسي على يد البروفسور كازيو واتانابي ومن ثم غدا قارئاً نهماً في الأدب الفرنسي والأمريكي.

تطالعنا في عمل أوي عدة مراحل. فكانت أعماله القصصية المبكرة شديدة التأثر بقريته وتاريخها، مثل روايته الأولى «قص البراعم، قتل الخراف» التي صدرت عام 1958. وفي المراحل الآتية كان يتناول قضايا مثل احتلال اليابان والعنف في المجتمع، وفي أعماله المتأخرة أخذ بالوجودية ومضى يعالج أدب التشرد. وتضم هذه الأعمال «الصيحة الصامتة» و «مذكرة العدّاء الاحتياط». كذلك وضع عدة مجلدات عن ابنه المعوق هيكاري، منها «قضية شخصية»، و«انهضوا، يا شباب العصر الجديد!»

obeikandl.com

قالت الأكاديمية في تكريمها أوي: إن «أعماله تتسم بقوة شعرية تخلق عالماً متخيلاً تتكثف فيه الحياة والأسطورة لترسما صورة مقلقة للوضع الإنساني اليوم».

كنت طفلاً صغيراً أثناء كارثة الحرب الأخيرة، وأعيش في واد بعيد حافل بالأشجار، في جزيرة شيكُوكيو في أرخبيل اليابان، تبعد آلاف الأميال عن هذا المكان. وكان لدي في ذلك الوقت كتابان سحرت بهما حقاً: مغامرات هكلبري فين، ومغامرات نيلز الرائعة. كان العالم كله تجتاحه يومئذٍ أمواج الرعب. وبقراءة هكلبري فين شعرت بأنني قادر فعلاً على تبرير تصرفي بارتياد الغابة الجبلية ليلاً والنوم بين الأشجار الذي يغمرني بشعور من الطمأنينة ما كنت لأجدها داخل البيت. وتحول بطل مغامرات نيلز إلى مخلوق صغير يفهم لغة الطيور ويقوم برحلة سمتها المغامرة. ولقد استمددت من القصة متعاً حسية من مختلف الأنواع. فأولاً عشت في أعماق الغابة على جزيرة شيكوكيو كما كان حال أسلافي منذ القديم، واكتشف بأن في هذا العالم وهذا النهج في الحياة اعتاقاً حقيقياً. ثانياً، انتابني شعور بالتعاطف مع نيلز والتماهي معه، وهو شقي صغير حوّل نفسه أثناء انتقاله عبر السويد، متواطئاً مع الإوز البري ومقاتلاً من أجله، إلى فتى بريء إنما ممتلئ ثقة وتواضعاً أيضاً. وحين يعود نيلز إلى البيت، أخيراً، يجري بينه ووالديه حديث. وأعتقد أن المتعة التي أحسست بها بقراءة هذه القصة في أعلى مستوياتها إنما تكمن في اللغة، فقد شعرت بالحديث ونيلز بأني غدوت متطهراً ومتسامياً. وكانت كلماته تجري على نحو ما يلي (الترجمة بالإنكليزية والفرنسية).

صاح: «أمي، أبي. أنا صبي كبير الآن.

أنا إنسان من جديد!»

لقد سحرتني خصوصاً عبارة: أنا إنسان من جديد. وكان مقدّراً لي أن أعاني باستمرار، وأنا أنمو، مصاعب في مختلف وجوه الحياة - في عائلتي، وفي علاقاتي بالمجتمع الياباني، وفي نهجي في الحياة في النصف الأخير من القرن العشرين. فقمت برسم هاتيك المعاناة التي نزلت بي في شكل الرواية. وآية ذلك أني وجدتني في تلك العملية أكرر وأقول، متأوهاً تقريباً: «أنا إنسان من جديد!» ولعل حديثي عن حالي على هذا النحو غير ملائم للمناسبة والمقام. ولكني أرجو منكم السماح لي بالقول إن الأسلوب الأساسي في كتابتي قام على أن أبدأ من قضايا شخصية ثم أربطها بالمجتمع فالدولة فالعالم. ولعلكم تغفرون لي حديثي بعد قليل عن قضايا شخصية.

قبل نصف قرن مضى، وأثناء عيشي في أعماق تلك الغابة، قرأت مغامرات نيلز ووجدت في مضامينها نبوأتين. إحداهما تقول إني ربما استطعت ذات يوم أن أفهم لغة الطيور. والأخرى إنه ربما يقدر لي أن أطير مع إوزي الحبيب - ربما إلى البلدان الإسكندنافية.

وبعد أن تزوجت رزقنا بولدنا البكر وكان معاقاً ذهنياً. وأسميناه هيكاري أي «نور» في اليابانية. وكان لا يستجيب عندما كان رضيعاً إلا لزقزقة الطيور البرية، ولا يبدي استجابة للأصوات البشرية. وكنا ذات صيف نقيم -وهو بعد في السادسة- في كوخنا في الريف. فسمع يومئذٍ أصوات طائر اللقلق المائي، يغرد من البحيرة خلف غابة صغيرة، وقال بصوت يشبه صوت معلق في تسجيل لطيور البرية: «إنها طيور لقلق الماء». وكانت تلك أول لحظة ينطق فيها ابني بعبارات إنسانية. ومنذ تلك اللحظة أخذتُ وزوجتي نتواصل مع ابننا لغوياً.

يعمل هيكاري الآن في مركز للتدريب المهني لذوي الحاجات الخاصة، وهذه مؤسسة تقوم على أفكار أخذناها عن السويد. وكان في غضون ذلك يعمل على وضع أعمال موسيقية. كانت الطيور الأصل الذي أطلق عنده تأليفه للموسيقا الإنسانية وواسطتها. وهكذا حقق هيكاري نيابة عني النبوءة بأنني ربما أدرك لغة الطيور ذات يوم. ولا بد لي من أن أقول كذلك إن حياتي ربما غدت مستحيلة لولا زوجتي بما لديها من وافر قوة الأنثى وما لها من الحكمة. لقد كانت آكا قائدة طيور نيلز البرية مجسدة. ومعها انتقلنا طائرين إلى ستوكهولم، وهكذا تحققت النبوءة الثانية أيضاً الآن، وقد استولى علي أقصى ما يشعر به المرء من البهجة.

كان كاواباتا ياسوناري -وهو أول كاتب ياباني يقف على هذه المنصة حين حاز على جائزة نوبل للآداب- قد ألقى محاضرة بعنوان «اليابان، الجميلة، وأنا». وكانت محاضرة بالغة الجمال وغامضة. وقد استخدمت هنا العبارة الإنكليزية (Vague) معادلاً لتلك العبارة باليابانية aimaina بالعربية (غامض). وهذه الصفة اليابانية تحتمل عدة بدائل لترجمتها الإنكليزية. وإن ذلك النوع من الغموض الذي اعتمده غاواباتا قاصداً يتضمنه عنوان المحاضرة ذاته. ويمكن كتابته بحروف أخرى على النحو الآتي «أنا من اليابان الجميلة». وغموض العنوان كله مصدره الأداة اليابانية نو (وهي حرفياً of الإنكليزية) (بالعربية «من») التي تصل «أنا» شخصياً و«اليابان الجميلة».

يفسح هذا الغموض المجال لمختلف التفسيرات لدلالات هذه الأداة. فقد تعني «أنا بوصفي جزءاً من اليابان الجميلة» والأداة «نو» التي تعني الإضافة تشير إلى العلاقة بين الاسم اللاحق بها والاسم السابق لها بأنها

علاقة ملكية، أو انتماء أو ارتباط. وقد تعني «اليابان الجميلة وأنا» أيضاً، حيث الأداة في هذه الحالة تربط بين الاسمين في علاقة بدل أو عطف كما هما حقاً في عنوان محاضرة كاواباتا بالإنكليزية التي قام بترجمتها أحد أبرز المتخصصين الأمريكيين بالأدب الياباني. فهو يترجم العنوان على النحو الآتي «اليابان، الجميلة وأنا». وفي هذه الترجمة التي خرج بها الخبير لم يكن على الأقل خائناً.

ولقد تحدث كاواباتا تحت هذا العنوان عن نوع فريد من الصوفية لا يصادف في الفكر الياباني وحسب، وإنما في الفكر الشرقي على نطاق أوسع. وبـ «الفريد» أعني هنا نزوعاً إلى مذهب الزن في البوذية. فكاواباتا أيضاً بوصفه كاتباً ينتمي إلى القرن العشرين يصف حالته العقلية بعبارات أشعار كالتي يكتبها رهبان الزن في العصور الوسطى. ومعظم هذه الأشعار تعنى بمقولة استحالة التعبير عن الحقيقة عن طريق اللغة. فالكلمات في أشعار كهذه تظل حبيسة صدفتها المغلقة. ولا يستطيع القراء أن يتوقعوا أبداً أن الكلمات ستخرج من تلك القصائد وتصل إلينا. وهكذا فليس للمرء أن يفهم إطلاقاً أشعار الزن هذه أو يستسيغها، إلا إذا تخلى عن ذاته وكرس نفسه لها وولج بإرادته إلى الأصداف المغلقة لهذه الكلمات.

فما الذي حمل كاواباتا على القرار الجريء بأن يقرأ هذه الأشعار السرانية باليابانية على الجمهور في ستوكهولم؟ إنني أستعيد -بشعور يكاد يبلغ الحنين- ذكرى الشجاعة الصريحة التي ارتقى إليها كاواباتا وهو على مشارف نهاية مسيرته المهنية المميزة، فقام بشجاعة بالاعتراف بعقيدته. ولقد ظل كاواباتا حاجاً مريداً للفن على مدى عقود من الزمن أنتج فيها مجموعة من الروائع الأدبية. وبعد تلك الأعوام من حجه هذا، وبالاعتراف

بمدى افتتانه بأشعار يابانية مثل هذه لا سبيل إلى الوصول إليها وتحبط كل محاولة لفهمها، تمكن كاواباتا من أن يتحدث عن: «اليابان الجميلة وأنا»، أي عن العالم الذي كان يعيش فيه والأدب الذي أبدعه.

وجدير بالملاحظة كذلك، أن كاواباتا اختتم محاضرته على النحو الآتي:

لقد وصفت أعمالي بأنها نتاج الفراغ، ولكن ينبغي ألا يحسب هذا على أنه عدمية الغرب. ذلك أن الأسس الروحية تبدو مختلفة تماماً. ولقد جعل دوجن عنوان قصيدته عن الفصول «الحقيقة الباطنية»، وكان وهو يتغنى بجمال الفصول أيضاً عميق الانهماك في الزن.

[عن ترجمة إدوار سيدنستيكر الإنكليزية].

ههنا كذلك ألمس توكيداً للذات شجاعاً وصريحاً. فكاواباتا يعرف نفسه من جهة منتمياً بالضرورة إلى نهج فلسفة الزن واللطائف الجمالية التي في الأدب الكلاسيكي في الشرق. ولكنه يتكلف من جهة أخرى تعيين الفراغ بوصفه سمة في أعماله تتميز عن عدمية الغرب. وكان كاواباتا يخاطب بكل وجدانه الجيل القادم من البشرية الذي أودعه إلفريد نوبل أمله وإيمانه.

وإذا شئتم الحق أقول لكم إني أجد قرابتي الروحية لا تكمن وكاواباتا، إنما هي أشد والشاعر الإيرلندي وليم بتلر ييتس الذي مُنح جائزة نوبل للأدب قبل واحد وسبعين عاماً، وهو يومذاك في مثل سني تقريباً. إنني - بالتأكيد - لا أضع نفسي في مرتبة ييتس بما ملك من عبقرية الشعر. فما أنا إلا شخص متواضع يعيش في بلد بعيد كل البعد عن بلده. وكما كتب

وليم بليك ذات مرة، وهو الذي أعاد ييتس إحياءه وأقامه في مكانه العالي الذي يحتله في هذا القرن: «لقد عبر أوروبة وآسية إلى الصين واليابان مثل البروق».

شُغلت الأعوام القلائل الماضية بكتابة ثلاثية أردت أن تكون ذروة نشاطاتي الأدبية. ولقد صدر حتى الآن الجزآن الأولان، وأنجزت مؤخراً كتابة الجزء الثالث والأخير. والعنوان باليابانية «شجرة خضراء ملتهبة». وأنا مدين بهذا العنوان لمقطع في قصيدة ييتس «تأرجح» Vacillation:

الشجرة هناك هي التي من أعلى غصن فيها،

نصفها كله يتوهج ويومض باللهب، ونصفها الآخر كله أخضر

يفيض بأوراق الشجر الرطبة بالندى...

(13-Vacillation, 11).

والواقع أن ثلاثيتي بمجملها مشبعة بالتأثير الغامر لأشعار ييتس. وجدير بالذكر أن مجلس الشيوخ الإيرلندي عرض إصدار قرار بتوجيه تهنئة إليه حين فاز بجائزة نوبل، وقد ورد في مشروع القرار الجمل الآتية:

... التكريم الذي حظيت به الأمة، بوصفها مسهماً بارزاً في ثقافة العالم، بفضل نجاحه.

... شعب لم يحظ بعد بالقبول في عداد الأمم المسالمة.

... لسوف تقاس حضارتنا باسم السيناتور ييتس.

لسوف يكون هناك دوماً خطر من جموح قوم أبعدوا عن الجنون بتأثير من الاندفاع نحو التدمير.

(جائزة نوبل: تهاني إلى السناتور بيتس).

بيتس هو الشاعر الذي أود أن أقتفي أثره. أود أن أقتدي به من أجل أمة أخرى «مقبول بها بين الأمم المسالمة»، إنما بسبب التقدم التقني في مجال هندسة الكهرباء وصناعة السيارات لديها. كذلك أود أن أقتدي به بوصفي مواطناً من أبناء أمة كهذه وصمت بـ «الجنون لحماسها للتخريب» على أراضيها كما على أراضي الأمم المجاورة لها.

إني لا أملك -بوصفي شخصاً يعيش العالم الراهن على ما هو عليه. ويشاطره ذكريات الماضي المحفور في عقلي- أن أشارك كاواباتا في نطق عباراته «اليابان، الجميلة، وأنا». قبل هنيهة تناولت «غموض» العنوان ومحتوى محاضرة كاواباتا. أما بقية محاضرتي فإني أود أن أستخدم عبارة «ملتبس» وفق التمييز الذي أقامته الشاعرة البريطانية البارزة كاثلين رين؛ التي قالت ذات مرة في وليم بليك إنه لم يكن غامضاً بقدر ما كان ملتبساً. ولست أملك أن أتحدث عن نفسي بغير القول: «اليابان الملتبسة، وأنا».

وملاحظتي أن اليابان منقسمة اليوم، بعد مئة وعشرين عاماً من التحديث بعد انفتاح البلاد، إذ يتجاذبها قطبان متعارضان من الالتباس. وأنا كذلك أعيش -بوصفي كاتباً- هذا الاستقطاب المطبوع عليَّ كندبة عميقة.

يتسم هذا الالتباس بأنه قد بلغ حداً من القوة والنفاذ ما جعله يقسم الدولة وأهلها بوضوح بطرق عديدة. لقد كان تحديث اليابان يتجه نحو التعلم من الغرب وتقليده. ومع ذلك فإن اليابان تقع في آسية، وحرصت على التمسك بثقافتها التقليدية. على أن التباس التوجه دفع باليابان إلى وضع الدولة الغازية في آسية. ومن ناحية أخرى كان لثقافة اليابان

الحديثة، ومؤداها الانفتاح الشامل على الغرب أو في الأقل ذلك الفهم السريع من الغرب. والأكثر من ذلك، أن بلداناً آسيوية أخرى دفعت اليابان إلى العزلة، ليس بالمعنى السياسي وحسب، وإنما اجتماعياً وثقافياً.

في تاريخ الأدب الياباني الحديث كان الكُتّاب الأكثر إخلاصاً ووعياً لرسالتهم هم «كتاب ما بعد الحرب» الذين دخلوا المشهد الأدبي بعد الحرب الأخيرة، وكانوا يحسون بجراح الكارثة، وظلوا مع ذلك يحملون بين جوانبهم كل الأمل بولادة جديدة. ولقد جهدوا وهم يعانون آلاماً شديدة ليعوضوا عن الفظاعات غير الإنسانية التي ارتكبتها القوى العسكرية اليابانية في البلدان الآسيوية، وردم الفجوات الضخمة التي كانت قائمة ،ولم تكن لتقتصر على ما بين بلدان الغرب المتقدم واليابان وحسب، وإنما بين البلدان الإفريقية وأمريكة اللاتينية أيضاً. وقدروا بأنهم بالقيام بذلك وحسب، يمكنهم بشيء من التواضع المصالحة مع بقية العالم. ولقد كان نزوعي أبداً التمسك حتى النهاية بخط ذلك التقليد الأدبي الذي ورثناه عن أولئك الكتاب.

لا يمكن لدولة اليابان المعاصرة وشعبها في مرحلة ما بعد الحداثة إلا أن يكونا ملتبسين. فقد وقعت الحرب العالمية الثانية وتاريخ تحديث اليابان في منتصفه، وكانت تلك حرباً جاء بها انحراف التحديث ذاته. وقد أتت الهزيمة في هذه الحرب، قبل خمسين عاماً لليابان واليابانيين بوصفهم أداة الحرب ذاتها، بالفرصة ليحاولوا الولادة من جديد من البؤس والآلام الكبرى التي صورها الكتاب اليابانيون من «مدرسة ما بعد الحرب». وكانت الحوافز الأخلاقية لليابانيين المتطلعين إلى انبعاث هكذا في فكرة الديمقراطية، وتصميمهم على ألا يشنوا حرباً من جديد. والمفارقة أن دولة

اليابان وأفرادها الذين كانوا يعيشون على دعاوى أخلاقية هكذه لم يكونوا أبرياء، وإنما كانوا ملطخين بسبب من تاريخهم الماضي في غزو بلدان آسيوية أخرى. كذلك كان لتلك الحوافز الأخلاقية أثر بالنسبة للقتلى من ضحايا الأسلحة النووية التي استخدمت في هيروشيما وناغازاكي، وللناجين وذريتهم الذين تأثروا بالنشاطات الإشعاعية (بما فيهم عشرات الآلاف من الناطقين بالكورية).

في الأعوام الأخيرة وجهت انتقادات لليابان فحواها أنه يحسن بها أن تزيد من قواتها العاملة ضمن قوات الأمم المتحدة، ومن ثم تضطلع بالآتي بدور أكثر فاعلية في المحافظة على السلام وإقراره في مختلف أنحاء العالم. وإن قلبنا ليضعف كلما سمعنا هذه الانتقادات. وبعيد نهاية الحرب العالمية الثانية كانت الضرورة الملحة لنا إعلان تخلينا عن الحرب إلى الأبد في مادة أساسية في دستورنا الجديد. وقد اختار اليابانيون مبدأ السلام الأبدي أساساً أخلاقياً لولادتنا الجديدة بعد الحرب.

أحسب أنه يمكن فهم هذا المبدأ على وجهه الأفضل في الغرب بما له من تقليد قديم من قبول رفض الخدمة العسكرية، لأسباب تتعلق بضمير الإنسان. وفي اليابان ذاتها كانت هناك طوال الوقت محاولات من بعضهم لإلغاء المادة المتعلقة بالحرب من الدستور، ولذلك كان هؤلاء يغتنمون كل فرصة لاستخدام الضغوط من الخارج. إنما لن يكون شطب مبدأ السلام الدائم من الدستور إلا عملاً من أعمال الخيانة يرتكب بحق شعوب آسية وضحايا القنبلتين الذريتين في هيروشيما وناغازاكي. وليس من العسير عليّ -أنا الكاتب- أن أتخيل ما ستكون عليه نتيجة هذه الخيانة.

لقد ظل الدستور الياباني الذي ساد قبل الحرب -وكانت له سلطة مطلقة تعلو على مبدأ الديمقراطية- يحظى ببعض التأييد من الشعب. ولئن كان لدينا الآن الدستور الجديد الذي يبلغ نصف قرن من تاريخه، فإن هناك ميلاً شعبياً لتأييد الدستور القديم الذي ما زال حياً في الواقع في بعض الأوساط. وإذا كان لليابان أن تؤسس مبدأ سوى ذاك الذي تمسكنا به طوال السنوات الخمسين الماضية، فإن التصميم الذي بذلناه في خراب جهودنا في التحديث بعد الحرب العالمية - تصميمنا ذاك على إرساء مفهوم الإنسانية الشاملة قد ينتهي إلى هباء. ذلكم هو الشبح الذي ينتصب أمامي، وفي ذلك أتحدث بوصفي فرداً عادي.

إن ما أدعوه «التباس» اليابان في محاضرتي لهو ضرب من المرض المزمن الذي عم طوال العصر الحديث. وليس الرخاء الاقتصادي الذي أصابته اليابان خالياً منه أيضاً، إذ يصاحب هذا الرخاء كل ضروب المخاطر الكامنة في ضوء بنية الاقتصاد العالمي وحماية البيئة. و«الالتباس» في هذه الناحية يبدو في تصاعد. وقد يكون هذا أشد وضوحاً للعيون الناقدة في العالم عموماً منه إلينا نحن داخل البلاد. إننا في ذروة البؤس الاقتصادي في أعقاب الحرب وجدنا الجلد الذي مكننا من تحمله، فلم نفقد الأمل بالنهوض قط. وقد يبدو مستغرباً قول هذا، لكن يبدو أننا لسنا أقل جلداً على تحمل ما يراودنا من القلق خشية العواقب المشؤومة التي تنبثق من هذا الرخاء الحالي. ويبدو - من وجهة نظر أخرى - أن وضعاً جديداً بدأ يظهر، وفيه يندمج رخاء اليابان بالقوة الكامنة المتزايدة من حيث الإنتاج والاستهلاك معاً في آسية عموماً.

إنني أحد من الكتاب الذين ينشدون وضع أعمال جادة في الأدب تنأي بنفسها عن تلك الروايات التي هي مجرد انعكاسات لثقافات طوكيو الاستهلاكية الواسعة والثقافات الفرعية في العالم عموماً. فأي هوية يجدر بي بوصفي يابانياً أن أسعى إليها؟ كان دبليو. إتش. أودين قد عرّف الروائي على النحو الآتي.

... وسط الغبار

كن عادلاً، ووسط القذارة قذراً أيضاً،

وفي شخصه الضعيف عليه -إن أمكنه-

أن يعاني كل أخطاء الإنسان.

(قصيدة «11- 14»، Novelist)

ذلكم ما صار من «عادة الحياة» عندي (حسب كلمات فلانري أوكونر) حين اتخذت الكتابة مهنة.

في تعيين صفة يابانية محببة يطيب لي أن انتقي كلمة «شريف»، وهي من الصفات التي كثيراً ما يستخدمها جورج أورويل، بين كلمات مثل «إنساني» و «عاقل» و «محترم» في وصف الشخصيات التي يؤثرها. ولكن هذا اللقب البسيط في ظاهره قد يسري ويجري، ويكون على تضاد وعبارة «الملتبس» المستخدمة في تعريفي «اليابان، الملتبسة وأنا»؛ فهناك فارق واسع وينطوي على مفارقة بين ما يبدو عليه اليابانيون حين يتم النظر إليهم من الخارج، وبين ما يرغبون هم في أن يظهروا عليه.

أرجو ألا يكون لدى أورويل اعتراض إن استخدمت عبارة «خلوق» مرادفاً لعبارة «إنساني». Humanist أو Humaniste الفرنسية، لأن العبارتين

كليتهما تشتركان في خصائص متماثلة بينهما مثل التسامح والإنسانية. فقد كان بين أسلافنا بعض الرواد الذين بذلوا غاية جهدهم ليجعلوا من الهوية اليابانية «خُلقاً» أو «إنسانية».

وكان من هؤلاء كازو واتانابي الراحل، وهو عالم ضليع في أدب عصر النهضة الفرنسية وفكرها. وتفصيل أمره أنه لما وجد نفسه محاطاً بنزعة وطنية مأفونة عشية الحرب العالمية الثانية ووسطها، صار يراوده حلم وحيد بأن يقوم بتطعيم المفهوم الياباني التقليدي للجمال والحساسية حيال الطبيعة، اللذين لحسن الحظ لم يقض عليهما تماماً بالنظرة الإنسانية إلى الإنسان. ولكني أسارع فأضيف هنا أن البروفسور واتانابي كان يحمل مفهوماً عن الجمال والطبيعة يختلف عن مفهوم كاواباتا في محاضرته «اليابان الجميلة وأنا».

كان النهج الذي حاولت اليابان أن تبني على أساسه دولة حديثة على النمط الغربي عنيفاً. فقد حاول المثقفون اليابانيون بطرق مختلفة – ولكنها مع ذلك مماثلة لتلك العملية – ردم الفجوة بين الغرب وبلدهم في أعمق مستوياتها. ولا بد أنها كانت مهمة مجهدة أو عملاً شاقاً، ولكنها مهمة حافلة بالبهجة أيضاً. وهكذا كانت دراسة واتانابي عن فرانسوا رابليه إحدى أبرز إنجازات البحث، وأكثرها إمتاعاً في عالم الفكر الياباني.

كان واتانابي قد درس في باريس قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. ولما أخبر الأستاذ الجامعي المشرف عليه بطموحه لترجمة رابليه إلى اليابانية، أجاب ذلك العالم الفرنسي البارز والمهيب الطالب الياباني الطموح بالعبارة الآتية: (مشروع غير مسبوق لترجمة رابليه، العصي

على الترجمة، إلى اليابانية). وعلق عالم فرنسي آخر بدهشة صريحة بقوله: «إنه لمشروع مثير للإعجاب مثل كتاب بانتاغروئيل». وبالرغم من ذلك كله فإن واتانابي لم ينجز مشروعه العظيم في بيئة فقيرة بائسة أثناء الحرب والاحتلال الأمريكي وحسب، بل بذل أقصى جهده ليزرع في اليابان المشوشة الفكر والمضطربة في تلك الحقبة حياة أولئك الفرنسيين أصحاب النزعة الإنسانية وفكرهم، أولئك الذين كانوا سابقين ومعاصرين ولاحقين لفرانسوا رابليه.

لقد كنت تلميذاً للبروفسور واتانابي في حياتي وكتاباتي معاً. إذ تأثرت به في ناحيتين حاسمتين. تتصل إحداهما بنهجي في كتابة الرواية. فقد تعلمت من ترجمته لرابليه بطريقة جذرية ما صاغه ميخائيل باختين باسم «نظام الصورة» للواقعية المفزعة أو ثقافة الضحك الشعبية؛ كما تعلمت أهمية المادة والمبادئ الطبيعية المادية؛ والصلة بين العناصر الكونية والاجتماعية والفيزيائية؛ وتداخل الموت وأشواق الولادة المتجددة؛ والضحك الذي يهدم العلاقات الهرمية.

لقد جعل نظام الصور البحث عن طرائق أدبية لبلوغ العالم أمراً ممكناً، لشخص مثلي ولِد ونشأ في منطقة من اليابان هامشية بعيدة عن المركز، في بلاد نائية وهامشية بعيدة عن المركز هي اليابان. وإذ ابتدأت من وضع وبيئة كهذين فإني لا أمثل آسية من حيث هي قوة اقتصادية جديدة، وإنما آسية الحبلى بفقر دائم أبداً وخصوبة مضطربة. وأنا بمشاركتي في رموز قديمة، مألوفة إنما حية، أضع نفسي على اتفاق وكتاب مثل كيم جي - ها الكوري، وتشون آي وميو جين وكلاهما من الصين. فعندي تكمن أخوة

الأدب العالمي في قضايا حسية ملموسة. فقد شاركت ذات مرة في إضراب عن الطعام نطالب فيه لشاعر كوري موهوب بالحرية السياسية. وأجدني شديد القلق على مصير الروائيين الصينيين الموهوبين الذين حيل دونهم والحرية السياسية منذ حادثة ساحة تيانانمين.

والطريقة الأخرى التي يتجلى فيها تأثير البروفسور واتانابي تتبدى في فكرته عن الإنسانية. وهذه عندي جوهر أوروبة ككل حي. إنها فكرة واضحة في تعريف ميلان كونديرا لروح الرواية أيضاً. وعلى أساس قراءته الدقيقة للمصادر التاريخية وضع واتانابي دراسات نقدية -وفي المركز منها رابليه- عن جماعة بدءاً من أراسموس إلى سيباستيان كاستليون، وعن نساء ارتبطن بالملك هنري الرابع من الملكة مارجريت إلى غابريللا دستريه. وكان واتانابي يريد بذلك أن يعرض لليابانيين النزعة الإنسانية، وأن يبسط لهم أهمية التسامح، وقابلية تعرض الإنسان للمخاطر من أفكاره المسبقة أو الآلات التي يصنعها. ولقد قاده صدقه إلى اقتطاف ملاحظة من اللغوي الدنيماركي كريستوفر نيروب الذي قال: «إن أولئك الذين لا يحتجون على الحرب هم شركاء متواطئون فيها». وفي محاولته زرع أساس الفكر الغربي في نزعة اليابان الإنسانية كان واتانابي يخوض مغامرة شجاعة ليحقق الأمرين المشروع غير المسبوق والمشروع العملاق مثل بانتاغروئيل.

وإني لأود بوصفي شخصاً تأثر بإنسانية واتانابي أن تكون مهمتي - كوني روائياً - تمكين أولئك الذين يعبرون عن أنفسهم بالكلمات وتمكين قرائهم من التخلص من معاناتهم وتباريح أزمانهم، وشفاء أرواحهم من جراحها. كنت قد قلت إنني موزع بين أقطاب متعارضة من التباس سمات

اليابانيين. ولقد بذلت جهوداً للشفاء من هذه الآلام والجراح بدواء الأدب. كذلك بذلت جهودي راجياً لمواطني اليابانيين الشفاء والعافية.

وإذا سمحتم لي فإني أذكر مجدداً ولدي هيكاري الذي يعاني إعاقة عقلية، إذ أيقظته أصوات الطيور، فتنبه لموسيقا باخ وموزار، وصار يؤلف في النهاية أعماله الخاصة. وكانت المقطوعات الصغيرة التي بدأ بها مؤلفاته مليئة بروعة وبهجة نضرة. وبدت تلك الأعمال أشبه بقطرات الندى التي تتلألأ على أوراق العشب. إن كلمة innocence (براءة) مركبة من كلمتين in وتعني -لا- النافية، و nocere -يؤذي- أي لا يؤذي. وموسيقا هيكاري بهذا المعنى دفق طبيعي لبراءة مؤلفها.

وحين مضى هيكاري في وضع مزيد من المؤلفات، ما كان لي إلا أن أسمع في موسيقاه صوت روح باكية مظلمة. فالجهد المضني الذي بذله هذا المعاق عقلياً، وفر النمو لعملية التأليف أو «عادة حياته» ونمو تقنيات التأليف لديه، وتعميق تصوراته. وهذا بدوره أتاح له أن يكتشف، في أعماق قلبه، كتلة من الحزن المظلم التي ظل عاجزاً حتى ذلك الحين عن التعبير عنها بالكلمات.

«صوت الروح المظلمة الباكية» صوت جميل، وعمله بالتعبير عنها بالموسيقا يشفي حزنه من الأسى المظلم. وفوق ذلك قُبلت موسيقاه على أنها موسيقا تشفي وتنعش مستمعيه المعاصرين أيضاً. في هذا أجد مبرر الاعتقاد بقوة الفن الرائعة في إحداث الشفاء.

إن اعتقادي هذا لم يجد له، بعد، البرهان التام. ولئن كنت الشخص الضعيف الذي عهدته في نفسي، فإني أود أن أعاني -مستعيناً بهذا الإيمان

الذي لا برهان له- من بلادة كل الأخطاء التي تراكمت طوال القرن العشرين بسبب تطور التقنية والنقل المخيف. وبوصفي إنساناً وجوده في العالم هامشي وعارض وبعيد عن مواقع ذات شأن، أود أن أعرف الكيفية التي بها آمل أن يكون إسهامه متواضعاً ذا فائدة في علاج الإنسانية ومصالحتها وبعضها بعضاً.

opeikandl.com

obeikandl.com

توني موريسون

الطائر بين يديك 1993

توني موريسون (Toni Morrison) هي كلوي أنتوني ووفورد، وقد ولدت في لورين بولاية أوهايو، وتنتمي لعائلة من الطبقة العاملة. كان والدها يعمل في لحام المعادن. وكانت موريسون في طفولتها قارئة نهمة، وكان منزلها طوال طفولتها مليئاً برواة القصص والأغاني والحكايات الشعبية عن ثقافة السود. وفيما بعد، شقت هذه التأثيرات طريقها إلى أعمال موريسون.

تكمن قوة أعمال موريسون في معالجتها للموضوعات الملحمية، وتصويراتها التعبيرية لحياة الأفارقة الأمركيين، واستقصاء -على وجه الخصوص- العقبات التي تواجهها النسوة السود في كفاحهن لإيجاد أنفسهن وبناء هوية ثقافية متماسكة داخل الثقافة العنصرية.

اشتهرت موريسون بامتلاكها أذناً مدربة بارعة في تأليف الحوار. وتضم رواياتها: (Jazz & Paradies جاز وفردوس) و(Song of Solomon نشيد سليمان) و (The Bluest Eye العيون الأشد زرقة) وقد نالت جائزة بوليتزر في عام 1988 عن قصتها (Beloved محبوبة)، وهي مقتبسة عن قصة حقيقية لامرأة رقيقة سوداء فرّت هاربة، وعند إلقاء القبض

عليها قتلت ابنتها الرضيعة لكي تجنبها حياة الرق. عبر عضويتها في المجلس القومي للفنون ومعهد الفنون والآداب، شجعت موريسون عدداً من الكُتَّاب السود الآخرين.

صرّحت الأكاديمية أن روايات موريسون «اتسمت بقوة الرؤى والمضمون الشعري، وتمنح الحياة للجانب الجوهري من الحقيقة الأمريكية»:

زعموا أنه، كانت هناك امرأة عجوز عمياء ولكنها حكيمة، أو ربما كانت رجلاً كبيراً، أو لعله مرشد، أو شاعر جوال في شرق إفريقية؛ يخفف شيئاً عن الأولاد القلقين ويريحهم، ولقد سمعت هذه القصة، أو ربما أخرى مشابهة لها تماماً في تقاليد ثقافات عديدة.

زعموا أنه، كانت هناك امرأة عجوز عمياء لكنها حكيمة، وفي الرواية التي أعرفها، هي ابنة رقيق أسود أمريكي، تعيش وحيدة في منزل صغير خارج القرية، شهرتها بالحكمة أمر لا يرقى الشك إليه، ولا نظير له، وقد عرفت بين أبناء قومها بأنها القانون، وفوق القانون بآن واحد، وتجاوزت سمعتها ورهبتها الجوار، ووصلت إلى أماكن بعيدة جداً. إلى مدن يعد فيها ذكاء المتنبئين الريفيين مصدراً للتسلية.

في أحد الأيام يزورها بعض الشبان، الذين بدوا مصممين على دحض قدرتها على الاستبصار وكشف أمرها للمخدوعين بها. وكانت خطتهم بسيطة، أن يدخلوا منزلها ويطرحوا عليها سؤالاً وحيداً، يتوقف جوابه على ما تختلف به عنهم، هذا الاختلاف الذي عدوه عجزاً حقيقياً: كونها

عمياء. وقفوا أمامها، وقال أحدهم: «أيتها العجوز، إنني أمسك بيدي طائراً، أخبريني إن كان حياً أم ميتاً؟» لم تجب، فأعاد الشاب السؤال: «هل الطائر الذي أمسكه حي أم ميت؟» ما زالت لا تجيب، إنها عمياء، ليس بمقدورها رؤية زوارها، ناهيكم عن النظر لتتمكن من معرفة ما يمسكونه بأيديهم، إنها لا تعرف لونهم، ولا جنسياتهم، ولا من أين هم، كل ما تعرفه حافزهم فحسب.

طال صمت المرأة العجوز، وحبس الفتيان أنفاسهم، وكبتوا ضحكاتهم بصعوبة. وفي النهاية قالت بصوت هادئ وصارم: «لا أعرف إن كان الطائر بين يديك حياً أم ميتاً، لكني أعرف أنه بين يديك، إنه بين يديك». يمكن أن يكون معنى جوابها: إن كان الطائر ميتاً فإما أنك وجدته على هذا الحال أو أنك قتلته، وإن كان حياً، فلا يزال بإمكانك قتله. أما إذا كنت تريد إبقاءه حياً فالقرار بيدك، إنه خيارك. مهما كانت الحالة، إنها مسؤوليتك.

ولأنهم كانوا يريدون إظهار قوتهم وضعفها، فقد عرض الزوار أنفسهم للتأنيب، وأكدت لهم أنهم مسؤولون ليس عن السخرية فحسب، بل عن تلك الحياة القصيرة التي ضحوا بها لتحقيق مراميهم. وبذلك حوّلت المرأة العجوز انتباههم من توكيدهم على القوة، إلى الوسيلة التي تم استعمال هذه القوة بها.

كان التأمل في دلالة وجود هذا الطائر في اليد (عدا عن ضعف بدنه) أمراً شيقاً بالنسبة إلي. لكني الآن أفكر بشكل خاص -كما كنت دوماً- بالعمل الذي أقوم به، الذي أحضرني هنا لرفقتكم. لذا قررت قراءة كلمة الطائر بشكل لغوي، والمرأة بوصفها كاتبة خبيرة. إنها قلقة بشأن هذه اللغة

التي حلمت بها واكتسبتها بالفطرة، كيف تمّ التعامل معها، واستخدامها، بل وكيف كبحت فيها ومنعت عنها لغايات شائنة. إنها تفكر باللغة جزئياً على أنها نظام لكونها كاتبة، وجزئياً على أنها شيء حي يمكن للفرد التحكم به، ولكن في أغلب الأحيان بوصفها قوة – أي: فعلاً له عواقبه. لذا فإن سؤال الشبّان لها: هل هو حي أم ميت؟ لم يكن كاذباً؛ لأنها تفكر باللغة على أنها عرضة للموت، والإزالة، والخطر، لكنها قابلة للإنقاذ بقوة الإرادة حتماً. وإنها تعتقد بأن الطائر إن كان ميتاً بين يدي زوارها، فإن الحرّاس مسؤولون عن الجيفة. وبالنسبة لها ليست اللغة الميتة شيئاً لم يعد وارداً كتابته والتحدث به فحسب، إنها لغة عنيدة قانعة بالإعجاب بعجزها الخاص. فهي تراقب، وتتم مراقبتها بآن واحد شأنها شأن اللغة الإحصائية، كما أنها لا تعرف الرحمة في أداء واجباتها البوليسية. ولا غاية لها أو هدف سوى أن تحافظ على مدى من الحرية لنرجسيتها المخدّرة، وحصريتها وسيطرتها. وبرغم احتضارها فإنها ليست غير ذات تأثير، كونها تعمل بنشاط على مقاومة تحيط بالفكر، وخداع الضمير، وإعاقة نمو الإمكانات الإنسانية. كما أنها غير منفتحة على التساؤلات...

ليس بمقدورها أن تصوغ أفكاراً جديدة أو تتقبلها، أو تشكل أفكاراً أخرى، أو تروي قصة أخرى، أو تملأ الصمت المربك. وتخضع اللغة الرسمية لقانون التجاهل وحفظ الامتيازات، إنها بذة من دروع صقلت لتتألق، قشرة تخلى عنها الفارس منذ زمن بعيد ومع ذلك ها هي ذي: بكماء، ومنهوبة، وحسّاسة. إنها توقير يستثير أطفال المدارس، يوفر ملاذاً للطغاة الذين يجمعون ذكريات زائفة من الثبات والتناغم بين الجمهور.

إنها مقتنعة أنه حين تموت اللغة بسبب اللامبالاة وعدم الاستعمال، وعدم الاكتراث وغياب التقدير، أو حين تقتل بأمر السلطة، فلن تكون في ذلك وحدها، بل كافة مستخدميها وصانعيها المحسوبين في ميراثها. وفي قريتها قطع الأطفال ألسنتهم واستخدموا الرصاص بدلاً منها، ليعيدوا الصوت للصامتين، للغة المعاقة والضعيفة، اللغة التي تخلى عنها الكبار جميعاً بوصفها أداة لتثبيت المعنى، أو توفير التوجيه، أو التعبير عن الحب. لكنها تعرف أن قطع اللسان ليس خيار الأطفال وحدهم، بل إنه شائع بين رؤساء الدول ذوي التفكير الطفولي، وتجار السلطة الذين خلفتهم لغتهم الفارغة دون وسيلة للوصول إلى ما تبقى من غريزتهم الإنسانية لأنهم لا يتحدثون إلا لمن يطيعهم، أو من أجل فرض طاعتهم فحسب.

يمكن أن نلحظ السلب المنظم للغة في ميل مستخدميها إلى الامتناع عن إدراك الفوارق الدقيقة والتعقيد، وخاصة التوليد بهدف التهديد والإخضاع. وتقوم اللغة الظالمة بأكثر من توضيح العنف؛ إنها العنف؛ كما تقوم بأكثر من تصوير حدود المعرفة؛ إنها تحد للمعرفة. وسواء كانت إبهام لغة الدولة أم زيف لغة الإعلام الغبي، أم اللغة الأكاديمية المتغطرسة بل والمتحجرة، أو اللغة التي تعرض السلع العلمية بأسعار رخيصة. وسواء كانت اللغة الخبيثة لقانون بلا أخلاق، أم اللغة التي صممت لإبعاد الأقليات، وحجب عنصريتها في جانبها الأدبي – فلا بد أن يتم رفضها، وتبديلها، وفضحها. إنها اللغة التي ترتشف الدم، وتلعق الجروح، وتخبئ فاشيتها تحت ثوب الاحترام والوطنية، فيما تتحرك بقسوة لتصل إلى النقطة الجوهرية ألا وهي دحض العقول. إنها لغة مثيرة، لغة عنصرية، لغة توحيدية – وهذه كلها نماذج بوليسية للغات السيطرة. لا تملك أن تسمح –ولن تسمح– بمعارف جديدة، ولا أن تشجع على تبادل الأفكار.

كانت المرأة العجوز شديدة الوعي بأنها لن تستطيع أن تقنع بأفكارها المرتزقة، ولا الديكتاتوريين النهمين، ولا السياسيين المأجورين، ولا زعماء الدهماء، ولا الصحفيين الزائفين. ولسوف تكون هناك لغة مذهلة لتبقي المواطنين مسلَّحين ومسلِّحين، ذابحين ومذبوحين في مراكز التسوق ودور العدل، ومكاتب البريد، والملاعب، وغرف النوم، والجادات، لغة مفعمة بالحياة، تحيي الذكرى لتغطي بها الشفقة وتبدد الموت الذي لا حاجة له.

سوف تكون هناك لغة أكثر دبلوماسية تؤيد الاغتصاب، والتعذيب، والاغتيالات. وستكون هناك لغة أكثر إغراء، لغة خرساء، صممت لتخنق النساء، وتحزم حناجرهن لتجعل منها مثل فطيرة إوز مع كلماتهن الآثمة التي لا يمكن الرجوع عنها، وسيكون هناك مزيد من لغة الرقابة التي تنكرت لتظهر وكأنها أبحاث يمكن أن تستخدمها السياسة والتاريخ، ومعدة لمعالجة معاناة ملايين الصامتين، لغة تجملت وغدت فاتنة لتثير المستائين والمحرومين وتدفعهم إلى الهجوم على جيرانهم، لغة إمبريالية زائفة متغطرسة، صنعت ببراءة لتسجن الأفراد المبدعين في أقفاص الدونية، واليأس. ومهما كان ذلك مثيراً أو مغرياً بتأثير من الفصاحة والبهجة والجمعيات العلمية، فإن فؤاد مثل هذه اللغة ضعيف، أو لعله لا يخفق على الإطلاق، إذا كان الطائر قد نفق.

فكرت فيما كان يمكن للتاريخ الفكري لأي فرع من فروع المعرفة أن يكون عليه لو لم يكن هناك إصرار عليه، أو إجبار له على تبديد الوقت والحياة، مما تقتضيه التبريرات اللازمة للهيمنة وصيغها - مطارحات مميتة بشأن استبعاد درب الإدراك والمعرفة وإغلاقهما لكل من المانع والممنوع.

الحكمة التاريخية لقصة برج بابل أن الانهيار كان سوء طالع، وأن الخلاف أو وزن العديد من اللغات هو الذي عجل بفشل هندسة البرج وانهياره، وأن لغة واحدة متناغمة موحدة، كانت لتسهل البناء ليطاول السماء والجنة، تساءلت جنة من؟ وما نوعها؟ لربما كان بلوغ السماء قد حصل قبل الأوان، نوع من التسرع ما لم يأخذ أحد الوقت الملائم لفهم لغة أخرى ووجهات نظر أخرى، مدة قصص أخرى. هل كانت السماء التي تخيلوها في متناولهم؟ طلب معقد، أجل، لكن النظرة للجنة بوصفها حياة وليس الجنة بوصفها ما بعد الحياة.

لم ترغب بترك زوارها اليافعين يعتقدون بأن اللغة يجب أن تجبر على البقاء حية من أجل البقاء فحسب، فحيوية اللغة تكمن في قدرتها على تصوير وقائع الحياة المتخيلة والممكنة لناطقيها، وقرائها، وكتابها. وبرغم أن توازنها يكون أحياناً في الاستعاضة عن التجربة، إلا أنها ليست بديلاً عنها، إذ تتجه إلى حيث يكمن المعنى المراد، وحين فكر أحد رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية كيف تحولت بلاده إلى مقبرة وقال: «لن يلحظ العالم إلا قليلاً، ما نقوله هنا، ولن يتذكره طويلاً، لكنه لن ينسى حتماً ما فعلناه»، إن كلماته البسيطة لتدهش بما تنطوي عليه من قابلية للديمومة، لأنها أنكرت أن تغلق بجملة واقع أن 600 ألف رجل قضوا في حرب عنصرية مزلزلة. وإذ أعرضت كلماته عن أن تكون مديحاً، وأنفت من أن تكون «الكلمة الأخيرة» - عنينا صفوة القول - التي ما بعدها كلمة، وأقرت بضعف سلطانها عن أن تزيد أو تنقص، فقد كانت تلحظ بتوقير استحالة الإحاطة بالحياة التي يتفجعون عليها.

كان الاحترام محركها، وإدراكها أن اللغة لا يمكن أن تحيا مرة واحدة وللأبد، وهذا ينبغي ألا يكون، ولا تملك اللغة إطلاقاً أن تشد أزر حرب الإبادة والعبودية، وألا تنحو إلى الغطرسة لمقدرتها على أن تفعل ذلك. فقوتها ومصدر سعادتها يكمنان في وصولها إلى ما لا ينطق به.

سواء أكانت ضخمة أم نحيلة، منشغلة بالتنقيب في الكتب أم تشن هجوماً عنيفاً وترفض النفاق؛ وسواء ضحكت بصوت عال أو كانت الصيحة بلا أحرف، الكلمة المختارة، أم الصمت المختار، تندفع اللغة البريئة التي لم تغتصب نحو المعرفة، وليس باتجاه دمارها. لكن من الذي لا يعرف أدباً محظوراً لأنه يثير التساؤلات؛ مستنكراً لأنه نقدي؛ وممحواً لأنه بديل؟ وكم هم الذين استفزتهم فكرة لسان خرب نفسه؟

كانت تعتقد بأن الكتابة عملٌ سامٍ، لأنها منتجة؛ إنها تمنحنا المعنى الذي يحمي اختلافنا، وصفاتنا الإنسانية المميزة بوصفنا بشراً، والطريقة التي فيها لا يشبه أحدنا الآخر. إننا نموت. ولعل هذا يكون معنى الحياة. لكننا نصنع اللغة، وقد يكون هذا المعيار الذي تقاس به حياتنا. يحكى أن الزوار طرحوا على المرأة العجوز سؤالاً: من هم هؤلاء الفتية؟ ما الذي حققوه من هذه المواجهة؟ ما الذي سمعوه من هذه الكلمات الأخيرة «الطائر في يدك»؟ هل هي جملة تشير إلى الإمكانية أم تؤدي للفهم؟ ولربما كان ما سمعه الشبان هو: «إنها ليست مشكلتي، إنني امرأة عجوز سوداء عمياء، الحكمة التي أملكها الآن هي معرفة عجزي عن مساعدتكم. فمستقبل اللغة ملككم».

وقفوا هناك. ولنفترض أنهم لا يحملون شيئاً في أيديهم، وأن الزيارة لم تكن سوى خدعة، حيلة لكي يتحدثوا إليها، لتأخذهم على محمل الجد

كما لم يحظوا بذلك من قبل؟ فرصة للمقاطعة؟ لينتهكوا عالم الكبار الراشدين، وليطرحوا أسئلة في جو خانق تدور حولهم، ومن أجلهم، لكنها قطعاً ليست موجهة إليهم. أسئلة ملحة يتم الرهان عليها، ومنها ذلك الذي سألوه: «هل الطائر الذي نحمله حي أم ميت؟» ربما كان مؤدى السؤال: «هلا أخبرنا أحد ماهيّة الحياة، وكذلك الموت؟ «ليس ثمة حيلة هناك على الإطلاق؛ ولا سخف، مجرد سؤال صريح مباشر يستحق اهتمام المرأة العجوز، الحكيمة. فإذا كانت هذه العجوز الحكيمة التي واجهت الحياة والموت، لا تستطيع أن تصف أياً منهما، فمن يفعل؟ لكنها لم تفعل؟ بل احتفظت بسرها وتقديرها لذاتها، وآرائها الحكيمة، وفنها دون أن تقطع أي وعد. وحافظت على نأيها، بل فرضته وانكفأت إلى عزلتها المميزة في ذلك المكان المتميز الثري.

لا شيء، لم تنبس ببت شفة بعد إعلانها الانتقال؟ كان ذلك الصمت عميقاً، بل وأعمق من المعنى المتاح في الكلمات التي نطقت بها. وينكسر هذا الصمت، ويملؤه الفتية المتضايقون، بلغة ابتدعوها لتوهم.

سألوها: «أليس ثمة كلام ما، أليس بمقدورك أن تقدمي لنا بعض الكلمات التي تساعدنا على اختراق ملف إخفاقاتك؟ فبوساطة هذه التربية التي قدمتها لنا لم نتعلم شيئاً على الإطلاق، لأن جل اهتمامنا كان منصباً على ما قمت به وما قلته، فضلاً عن الحواجز التي أقمتها بين السخاء والحكمة؟

«لا يوجد بين أيدينا طائر، سواء كان حياً أو ميتاً. ليس لدينا سوى أنت وسؤالنا المهم؟ هل هذا الشيء غير الموجود بين أيدينا هو شيء ما ليس بمقدورك تحمل التفكير فيه، أو حتى تخمينه؟ ألا تتذكرين أنك حين كنت

شابة كانت اللغة سحراً دون معنى؟ حين كان ما يمكن أن تقوليه، قد لا يكون له معنى؟ عندما كان الخفي هو ما تجاهد المخيلة لرؤيته؟ حين كانت الأسئلة المطروحة والتماس الأجوبة لها يحرق بقوة وأنت ترتجفين غضباً لعدم معرفتك؟

أليس من واجبنا أن نبدأ بالتعاطف مع أبطال المعركة وبطلاتها من أمثالك الذين قاتلوا وفقدوا وتركونا ولا شيء بين أيدينا سوى ما تخيلت أنه هناك؟ إن جوابك ماكر ومحرِج لنا، وينبغي أن يحرجك أيضاً. لقد كان جوابك غير لائق بما فيه من تهنئة للذات. وإن أي نص معد للتلفاز لا يمكن أن يكون مفهوماً إذا لم يكن هناك شيء بين أيدينا.

لماذا لم تمدي يدك وتلمسينا بأصابعك الناعمة، وتؤجلي الصوت المؤلم، والتوبيخ، إلى أن تعرفي من نكون؟ هل احتقرت حياتنا، وطريقة عملنا، أنت التي لم يكن بإمكانك رؤية أننا قد احترنا بشأن كيفية استرعاء انتباهك؟ إننا فتية، أغرار. قد سمعنا طوال حياتنا القصيرة بأننا يجب أن نكون مسؤولين. ما المعنى المحتمل لهذه الكارثة التي أصابت العالم؛ حيث أصبح، كما قال الشاعر: «لا شيء بحاجة إلى أن يعرض لأنه كان سافراً مكشوفاً». وإن ميراثنا إهانة. تريدين أن تكون لدينا عيناك الهرمتان الخاليتان من التعبير اللتان لا تريان سوى القسوة وما هو عادي. هل تعتقدين بأننا أغبياء بحيث نحنث مراراً وتكراراً بقسمنا بخيال الأمة؟ كيف تجرئين على الحديث معنا عن الواجب عندما نخوض إلى الخصر في سموم «ذيفان» ماضيك؟

لقد جعلتنا تافهين وقللت من شأننا وشأن الطائر الذي ليس بين أيدينا. ألا يوجد سياق لحياتنا؟ ألا يوجد أغنية، أدب، قصيدة حافلة بالحيوية، ألا يوجد تاريخ مرتبط بالتجربة تستطيعين عرضه علينا ليساعدنا على أن نبدأ

بقوة؟ إنك كبيرة راشدة، أيتها المرأة العجوز. الحكيمة. توقفي عن التفكير بإنقاذ ماء وجهك. فلتفكري بحياتنا وتخبرينا عن عالمك الذي يخصك. ألفي قصة، القصة أساسية، إنها توجدنا في نفس لحظة حدوثها، وإننا لن نلومك إذا كنت تريدين الوصول إلى ما ليس في متناول يدك. إن كان حبك يلهب كلماتك ويجعلها تحترق ولا يبقي منها إلا رمادها. أو إذا كانت كلماتك، بمثل تكتم يد الجراح التي لا تخيط سوى المواضع التي يتدفق منها الدم وحسب. إننا نعلم أنه ليس بمقدورك القيام بها بصورة مناسبة - مرة وللأبد. العاطفة لا تكفي على الإطلاق. ولا المهارة، لكن حاولي، من أجلنا وأجلك انسي اسمك في الشارع؛ أخبرينا عما عناه لك العالم في الأماكن المظلمة وفي الضوء. لا تقولي لنا ما يجب أن نصدقه، وأن نخشاه. أظهري إيمان المرأة الواسع الذي يتحمل آلام الولادة ومخاطرها.

مباركة أنت بالعمى أيتها المرأة العجوز؛ تملكين التحدث باللغة التي تستطيع أن تخبرنا بما يمكن للغة أن تفعله: كيف نرى دون صورة. اللغة وحدها تحمينا من الخوف من الأشياء التي ليس لها اسم، اللغة وحدها هي التأمل.

«أخبرينا ما معنى أن تكوني امرأة، وبذلك نعرف ما معنى أن نكون رجالاً». ما الذي يتحرك على الهامش، وما معنى ألا يكون لديك بيت في هذا المكان، وأن تسيري على غير هدى، وأن تعيشي على أطراف مدن لا تستطيع أن تتحمل صحبتك.

«حدثينا عن السفن التي تبتعد عن الشاطئ في عيد الفصح، وعن العربات التي تحمل الرقيق، وكيف يغنون بنعومة وكم تعذر عليهم التمييز بين أنفاسهم والثلج المتساقط. وكيف يعرفون من انحناءة الكتف الأقرب

أن المحطة الآتية سوف تكون الأخيرة. وكيف -فيما أيديهم تتضرع لجنسهم- يفكرون بالدفء ثم بالشمس. رفعوا وجوههم كما لو أنها كانت هناك لتؤخذ، وأداروها كما لو أنها كانت هناك لتؤخذ. توقفوا أمام نزل. خرج السائق ومعاونه من العربة والمصباح معهما، ودخلا النزل، تاركين إياهم يهمهمون في الظلام، كان الحصار ينفث البخار من شدة البرد، باب المنزل مفتوح، يخرج منه فتاة وفتى - يصعدان العربة، الفتى سوف تكون لديه بندقية في غضون ثلاث سنوات، أما الآن فهو يحمل مصباحاً وإبريقاً من الشراب الدافئ، يتبادلان الشراب من فم لفم. تقدم له الخبز واللحم، وأحياناً أكثر، نظرة إلى عيني من تخدمه. مساعد واحد لكل رجل، ومساعدتان لكل سيدة. ونظرة. ينظرون إلى الوراء فالمحطة الآتية سوف تكون الأخيرة. لكنها ليست هذه، فهذه دافئة».

عاد الهدوء ثانية، حين أنهى الفتية حديثهم، إلى أن خرجت المرأة عن صمتها. قالت: «أخيراً، إنني أثق بكم الآن، أثق بأنكم لا تحملون الطائر بأيديكم لأنكم أمسكتم به حقاً، انظروا كم هو جميل ما قمنا به معاً».

openkanar.com

ديريك والكوت

الأنتيل: شذرات من الذاكرة الملحمية 1992

ديريك والكوت Derek Walcott شاعر وكاتب مسرحي، ولد عام 1930 في إحدى جزر ويندوارد من مجموعة الأنتيل الصغرى ببلدة كاستريز في سانت لوسيا. ومسقط رأسه جزيرة بركانية معزولة، ومستعمرة بريطانية سابقة، تظهر بوضوح في كل أعماله. وكانت أمه تدير المدرسة الميثودية المحلية، ووالده كان رساماً بوهيمياً توفي حين كان عمر والكوت لا يتجاوز بضع سنين.

انتقل والكوت إلى ترينيداد في عام 1953، حيث عمل في المسرح ناقداً فنياً، وأول مجموعة شعرية له، ضمت 25 قصيدة، ونشرت حين كان في الثامنة عشر من العمر، لكن تقدمه وشهرته جاءت عبر مجموعة (Green Night ليلة خضراء) التي نشرت عام 1962. وقد نشر أكثر من 20 مسرحية، أنتج أغلبها في ورشة عمل مسرح ترينيداد، الذي أسسه عام 1959.

سافر والكوت كثيراً، لكن مشاعره بقيت مرتبطة بقوة بمشاعر المجتمع الكاريبي واندماجه بين الثقافات الآسيوية والإفريقية والأوروبية. وكثيراً ما نستكشف آثار الاستعمار بوضوح في مسرحياته، وقد ركّز على ابتكار مسرحية أصلية

للإقليم. وتضم مسرحياته (Ti - Jean & his brothers تي جين وإخوته) و(Dream on Monkey Mountain حلم على جبل مونكي)، و(The Isel Is Full of Noise الجزيرة مليئة بالضوضاء).

نال والكوت جائزة نوبل عن «أعماله الشعرية الكاملة الإشراقية العظيمة التي ترفدها الرؤى التاريخية، نتيجة انتماء ثقافي متعدد الجوانب».

فيليسيتي قرية في ترينيداد على حافة سهل كوروني الأوسط الواسع الذي لا يزال يزرع فيه قصب السكر، الذي حضر إليه قاطعو القصب بعد إعتاقهم، لذا فسكانه القلائل هنود شرقيون، وحين زرتها بعد الظهيرة مع أصدقاء لي من أمريكة، كانت كل الوجوه التي رأيناها على طول الطريق هندية، وكان هذا كما آمل أن أوضح، أمراً مثيراً للمشاعر. لأن المسرحية الملحمية راماليلا المأخوذة عن الملحمة الهندية الرامايانا سوف تؤدى بعد ظهر هذا السبت. وكان الممثلون من القرية يجتمعون بأزيائهم في ساحة القرية مع الأعلام المعلقة ذات الألوان المتعددة، فبدت الساحة وكأنها محطة وقود جديدة بأعلامها الزاهية، وكان الأولاد الهنود ذوو الوجوه الجميلة بثيابهم الحمراء والسوداء يسددون سهامهم عشوائياً على أنوار ما بعد الظهر، وتبدو في الأفق جبال واطئة زرقاء، وعشب متألق، وغيوم تجمع الألوان قبل أن يخبو الضوء. فيليسيتي! ما أجمل هذا الاسم الأنكلو - سكسوني للذاكرة الملحمية.

تحت سقيفة مفتوحة على حافة الساحة، كان هناك درعان ضخمان من قصب البامبو (الخيزران)، يبدوان كقفصين كبيرين كانا جزئين

من جسد أحد الآلهة، لعلهما ساقيه أو فخذيه تم تجهيزهما لتكوين تمثال عملاق، سوف يحرق ختاماً للملحمة، وأومضت التراكيب الخيزرانية بخط موازٍ متوقع: قصيدة من أربعة عشر بيتاً لشيللي عن التمثال الساقط لاوزيمانداياس، قصيدة لشيللي وإمبراطوريته، ذلك الحطام الهائل في صحرائها الخالية.

قام قارعو الطبول بإشعال نار في السقيفة كي يشدوا جلود طبولهم قرب النار لتثبيتها. وإن اللهب الأصفر بلون الزعفران والعشب اللامع، والهيكلان المحاكان يدوياً من أجزاء الإله الذي سيحرق هذه كلها لم يكونا في أي صحراء، حيث تداعت أخيراً قوة الإمبراطورية، بل كانت جزءاً من طقس، فصل التجدد دائم الخضرة، مثل حصاد القصب المحروق الذي يتكرر سنوياً، والهدف من هذه التضحية تكرارها، والهدف من الهدم أن يتم البعث عن طريق النار.

يدخل الآلهة الساحة، وتدوّي أصوات ما ندعوه على العموم الموسيقا الهندية من المنصة التي ستروى منها الملحمة. وصل الممثلون بأزيائهم أمراء وآلهة، كما أعتقد. وياله من اعتراف مشؤوم! «آلهة، كما أعتقد». اللامبالاة التي تجسد شتاتنا الأفريقي الآسيوي. وغالباً ما كنت أفكر براماليلا، لكني لم أشاهدها أبداً، ولم أشاهد هذا المسرح، ميدان مفتوح. وأطفال القرية الذين بدوا مثل محاربين وأمراء وآلهة. ولم يكن لدّي فكرة عن قصة هذه الملحمة التاريخية، ومن هو بطلها؟ ومن هم الأعداء الذين يحاربهم فيها، بالرغم من أنني قمت مؤخراً بمواءمة الأوديسة للمسرح في إنكلترة، مفترضاً أن المشاهدين يعرفون مسبقاً المحن التي عاشها أوديسيوس، بطل ملحمة أخرى من آسية الصغرى، في حين أنه ما من أحد

في ترينيداد يعرف عن راما وكالي وشيفا وفيشنو أكثر مما أعرفه، ما عدا الهنود، وهي عبارة شريرة، لكني استخدمتها لأنها نوع من التعليق الذي يلمع كثيراً في ترينيداد: «ما عدا الهنود».

كان الحال كما لو أن هناك هضبة أخرى على طرف السهل الأوسط، طوف سوف يتم فوقه الأداء الرديء للرامايانا في بحر القصب هذا، لكن هذه كانت رؤية كاتب، وهي نظرة خاطئة، ولقد كنت أشاهد راماليلا في فيليسيتي بوصفه مسرحاً، حين كان الناس مخلصين للمسرح. وما ضاعف تلك اللحظة من الاقتناع الذاتي كان عندما وقف أحد الممثلين بملابسه وزينته أمام المرآة، قبل أن يظهر على المسرح، وبقناعته أنه حقيقة تدخل وهماً، وأنك ستمتلك حسبما أفترض ما يحصل للممثلين في الملحمة. ولم يكونوا ممثلين. بل تمّ اختيارهم؛ أو هم اختاروا أدوارهم بأنفسهم في هذه القصة المقدسة التي يستمر عرضها لأكثر من ساعتين من العصر حتى غروب الشمس ولتسعة أيام. ولم يكونوا هواة بل مؤمنين. وليس هناك تعبير مسرحي لتعريفهم. إذ لم يكن عليهم أن يعدوا أنفسهم ممثلين ليمثلوا أدوارهم. والمرجح أن يكون تمثيلهم متألقاً وطبيعياً مثل تلك السهام من الخيزران التي تخترق المرعى بعد الظهر. كانوا مؤمنين بما يؤدونه، وبقدسية النص، ومصداقية الهند، فيما كنتُ - على مألوف عادة الكاتب - أبحث عن المرثاة في قصائدي، والخسارة، وحتى عن التنكر الفاسد في الوجوه السعيدة للأطفال المحاربين. أو لمحات عن حياة أمراء القرية. وكنت ألوث هذه الأمسية بشكي، ورعايتي للإعجاب، لقد أخطأت فهم هذا الحدث عبر صدى الرؤية التاريخية -حقول القصب، وعقود العمل الملزمة، والاستغاثة بالجيش المتلاشي، والمعابد والأبواق وصراخ الفيلة- حين كان

كل شيء حولي هو العكس تماماً: البهجة والسرور، في صيحات الصبية، وأكشاك الحلوى، وأكثر فأكثر في ظهور أشخاص بملابس التمثيل. إنها بهجة الاقتناع لا الخسارة. فاسم فيليسيتي صار له معنى الآن.

ولنفترض أن كفة الآسيويين قد تقلصت حتى صارت هذه الأجزاء: مآذن صغيرة بيضاء مثل إشارات التعجب، أو كتل الحجارة للمعابد في حقول القصب، يستطيع الفرد فهم السخرية من الذات والإحراج لهؤلاء الذين يعتقدون أن هذه الشعائر مجرد تقليد ساخر بل ومنحط. ويبدو أن أصحاب مذهب الصفاء ينظرون إلى هذه الاحتفالات والشعائر، كما ينظر النحويون إلى العامية، والمدن إلى المقاطعات، والإمبراطوريات إلى المستعمرات، ذكريات تتوق للاتحاد بالمركز، طرف يتذكر الجسم الذي تمّ بتره منه، مثل تلك الأفخاذ من الإله، بكلمات أخرى: الطريقة التي ما يزال يُنظر بها إلى الكاريبيين بأنهم غير شرعيين، بلا جذور، مهجّنين، ولسوف أقتبس من فريدو «ليس ثمة شعب»، بكل ما تعنيه عبارة «ما من شعب»، شذرات وأصداء لأناس حقيقيين، بلا أصالة ومهشمين.

كان الأداء شبيهاً بالعامية، فرعاً من لغتهم الأصلية، اختصاراً لها، لكن ليس تخريباً أو إنقاصاً لقيمتها الملحمية. اكتشفت هنا في ترينيداد أنهم يؤدون موسمياً إحدى الملاحم العظيمة في العالم، ليس باستسلام يائس لثقافة محفوظة، بل بإيمان منفتح راسخ كما الرياح التي تحني أعواد القصب في سهل كاروني، وكان علينا أن نغادر قبل بدء المسرحية كي نعبر جداول كاروني لنمسك بطيور أبو منجل القرمزية اللون، وهي عائدة عند الغسق. وفي أداء طبيعي مثل أداء ممثلي راماليلا، شاهدنا أسراب

الطيور متألقة مثل ألوان أقواس الأولاد القرمزية والأعلام الحمراء، وقد غطوا الجزيرة حتى أصبحت وكأنها شجرة مزهرة وملاذ خالد. ولا يعني التحسر على التاريخ هنا شيئاً، هذين المنظرين راماليلا وأسراب الطيور المائية القرمزية، انقلبت إلى تنهيدة امتنان فريدة، والمفاجآت البصرية معتادة في الكاريبي، إذ تأتي مع المشهد الطبيعي. وتواجه بجمالها التحسر على التاريخ الذي انقضى.

لقد بالغنا في هذه التأوهات المطولة التي تؤكد على الماضي، وشعرت بالتميز، لاكتشافي طيور «أبو منجل» المائية، فضلاً عن رماة السهام القرمزية في فيليسيتي.

ويرتفع التحسر على التاريخ فوق الخرائب، وليس على مشهد الطبيعة، وفي الأنتيل هناك بعض الخرائب الجديرة بالحسرة عليها، ما عدا مزارع قصب السكر والحصون المهجورة. نظرت حولي ببطء، كما لو كان بيدي آلة تصوير تلتقط صوراً، كنت أمعن النظر إلى التلال الزرقاء المنخفضة المطلة على بورت أوف سبين، وطرق القرية ومنازلها، وسهام المحاربين، وتماثيل الآلهة ومن يحملونها، وصوت الموسيقا التصويرية، أردت صنع فيلم يكون حسرة طويلة تلفت الانتباه لفيليسيتي. وكنت أصغي بعد الظهيرة لاستحضار الهند المفقودة، لكن لماذا الاستحضار؟ لماذا لا يكون احتفالاً بحضور حقيقي؟ لماذا على الهند أن تكون مفقودة؟ إن لم يعرفها أبداً أي من هؤلاء القرويين، ولماذا ليس استمراراً، لماذا ليس تخليداً للبهجة في فيليسيتي وفي كل الأسماء الأخرى في السهل المركزي: كوفا، تشاغواناس وقرية شارلي؟ لماذا لم أكن أسمح لسعادتي بفتح نوافذها

على اتساعها؟ لقد انجذبت مثل أي ترينيدادي إلى نشوة مزاعمهم، لأن النشوة كانت إلى درجة قرع الطبول المتموج في مكبرات الصوت. وكنت مؤهلاً لحضور احتفالات الحسين في أماكن العبادة المزينة بالمرايا وورق الكريب التي تعكس صور الملحمة الإسلامية، وإلى رقصة التنين الصيني، وشعائر كنيس اليهود الشرقيين، الذي كان في وقت ما على أحد الشوارع. إنني الآن لا أتجاوز ثمن الكاتب الذي يمكن أن أكون عليه لو امتلكت كل أجزاء لغة ترينيداد.

اكسر مزهرية، وإذ بالحب القادر على إعادة تجميع الشظايا أقوى من ذلك الحب الذي عد تناسقها حين كانت متكاملة قضية مسلماً بها، والصمغ الذي جمع قطعها إنما هو خاتم أصالتها، إنه ذلك الحب الذي أعاد تجميع شذراتنا الإفريقية والآسيوية، والإرث المتصدع الذي يظهر ترميمه الندوب البيضاء، وجمع هذه القطع المتكسرة هو ألم الأنتيل واهتمامها، وإذا كانت الأجزاء متفاوتة، وغير متناسبة فإنها تتضمن ألماً أكبر من الشكل الأصلي، وهذه الأيقونات والأوعية المقدسة من المسلمات في أماكن أسلافهم. والفن الأنتيلي هنا هو استعادة تواريخنا المبعثرة، قطعنا من مفردات أرخبيلنا المرادفة للأجزاء المكسورة من القارة الأصلية.

وهذه بالضبط هي عملية صنع الشعر، أو ما يجب ألا ندعوه صنعاً بل إعادة صنع، شظايا الذاكرة الممزقة، الأجزاء التي تؤطر الإله، بل والشعائر التي تسلمها للمحرقة الأخيرة، إله القصب الذي يجمع بالقصب، وحزم القصب التي تحاك بالقصبة، والسطر يجدل بالسطر، كما ينشئ صناع فيليسيتي صداه المقدّس.

الشعر هو عرق الكمال والتحسين، لكن يجب أن يبدو نضراً كما نقطة المطر على جبين تمثال، إنه يجمع بين الطبيعي والمرمري، ويصرّف الفعلين معاً، الماضي والحاضر، إن كان الماضي هو التمثال والحاضر قطرات الندى أو المطر على جبين الماضي، وهناك اللغة المدفونة والمفردات اللغوية الفردية، وعملية الشعر هي تنقيب من جهة، واكتشاف ذاتي من جهة ثانية. وتشكل نغمة صوت الفرد ولهجته، وطريقة اللفظ الخاصة به، ومفرداته ولحنه الخاص، تحدياً للمفهوم الإمبريالي للغة، لغة أوزيمانديا‌س والمكتبات والقواميس والمحاكم والنقاد والكنائس والجامعات والعقيدة السياسية والمؤسسات. والشعر هو الجزيرة التي أفلتت من البر الرئيس، وتبدو لي لغة أرخبيلي نضرة كما قطرات الندى على جبين التمثال، وليس العرق الناجم عن التعب والجهد الكلاسيكي لتمثال متجهم من المرمر، بل تكثيف للعناصر المنعشة، من المطر والملح.

لقد حرموا من لغتهم الأصلية، فقامت تلك القبائل المأسورة والملزمة بعقود الاستخدام التي تشبه السخرة بابتكار لغتها الخاصة، بأخذ أجزاء مبهمة لمفردات ملحمية من آسية وإفريقية تعود للأسلاف وإخفائها، مثل لحن منتش بالدم لا يمكن إخضاعه للعبودية أو عقود العمل، فيما أعيدت تسمية الأسماء، وتم قبول الأسماء المعطاة للمدن مثل فيليسيتي أو تشويزول. وتلاشت اللغة الأصلية من إنهاك بعد المسافة مثل الضباب الذي يحاول عبور المحيط، لكن إعادة التسمية هذه، لإيجاد الاستعارة الجديدة، هي العملية نفسها التي يواجهها الشاعر كل صباح يوم عمل، أن يصنع أداوته الخاصة مثل [روبنسون كروزو]، ويجمع الأسماء من الضرورة من فيليسيتي، بل وأن يبدل اسمه. يعود الرجل المجرّد من الألقاب إلى

عنصر إدهاش الذات، تلك القوة الجوهرية، ألا وهي عقله، وهذا هو أساس تجربة الأنتيليين هذا التحطيم للأجزاء، هذه الأصداء وهذه الكسرات من العبارات القبلية الضخمة، وهذه العادات المتذكرة جزئياً، ليست محطمة بل قوية، لقد نجوا من الممر المتوسط وسفينة شحن الرقيق فتح الله الرزاق التي حملت أوّل الهنود المتعاقدين من ميناء مدراس إلى حقول القصب في فيليسيتي، كما حملت أتباع كرومويل المدانين المقيدين واليهود الشرقيين والبقال الصيني، والتاجر اللبناني، الذي يبيع عينات القماش على دراجته.

ها هم جميعاً محشورون في مدينة كاريبية واحدة هي بورت أوف سبين، خلاصة التاريخ، مقولة ترولوب «ليسوا شعباً»، جلبة في وسط المدينة لافتات المحلات والشارع الهجينة، كثرة اللغات، اختمار دون تاريخ، مثل الجنة. لأن هذا ما تكون عليه المدينة في العالم الجديد، جنة الكاتب.

إن الثقافة، كما نعرف جميعاً، تصنعها مدنها.

صباح يوم جديد يتوق لشروق الشمس، للاستيقاظ، في الخامسة يعم الظلام، فلا حاجة لإزاحة الستائر، ثم في الضوء المفاجئ جدران بلون القشدة، وسقف بني في مخفر الشرطة مجاور للنخيل الملكي القصير بأسلوب استعماري. وتبدو خلفها أشجار خفيفة ونخلات أطول، وترفرف الحمائم في كوة في الجدار، وتسرب مياه الأمطار يسد الشقق التي كانت حديثة سابقاً، والطريق الفرعي في الصباح خال من الازدحام. وهذه كلها أجزاء من هدوء مدهش، وهذا ما يحصل في كل زيارة لمدينة، تعمّق ذاتها في نفسي. وتعلقي بالأزهار والتلال سهل ومتوقع، لكن الهندسة المعمارية

هي الشيء المحير في أول صباح، وتستخدم العودة من الإغراءات الأمريكية ليشعر المسافر أنه يفتقد شيئاً ما، شيئاً كان يحاول إتمام ذاته كما الشقق الإسمنتية الملوثة، والمقلاة المتروكة بجانب النافذة، وفي الخلفية النامية: مدينة تحاول أن ترتفع، أن تقسو، مثل أي مدينة أمريكية، في الصورة الظلية، ختم من نفس القالب شأنها شأن كولومبوس أو ديرمونيس. إنها تأكيد للسلطة، وزخرفتها لطيفة، والهواء المكيف فيها مضبوط لدرجة أن العاملين في أمانة السر والجهاز التنفيذي يتنافسون فيما بينهم للحصول على معاطف صوفية تقي شدة البرودة. وكلما كان المكتب أبرد كان أكثر أهمية، وذلك محاكاة لمناخ آخر. توق بل وحسد للشعور بالبرد.

تمضي الأيام في المدن المهمة، والشتاء الرمادي القاسي ومساءاته القصيرة، وينصرم النهار والناس يتدثرون بالمعاطف، وتبدو الأبنية ضخمة مثل ثكنة بالأضواء على نوافذها، وعندما ينزل الثلج يتوهم المرء أنه يعيش في رواية روسية في القرن التاسع عشر، بسبب أدب الشتاء. لذلك لا بد أن زوار الكاريبي يشعرون بتعاقب الفصول في البطاقات البريدية، والمناخان كلاهما يتشكلان حسبما قرأناه عنهما. وشروق الشمس بالنسبة للسياح، لا يمكن أن يكون مهماً. ويضفي الشتاء ظلمة وعمقاً للحياة فضلاً عن الأدب، وفي الصيف الذي لا ينتهي، كما في المناطق الاستوائية يبدو أن الشعر أو الفقر أيضاً غير قادرين على أن يكونا عميقين (في الأنتيل الفقر (Poverty) هو الشعر (Poetry) بزيادة حرف (V)، شرط الحياة والتخيل)، ويبدوان هكذا لأن الطبيعة المحيطة جذلة جداً تجعل المرء في حالة وجد كما تفعل الموسيقا. والثقافة المرتكزة على السرور والبهجة من المحتم أن تكون ضحلة. والمحزن أن تبيع نفسها، ويشجع الكاريبيون متعة

عدم التفكير، الفراغ الذكي بوصفه مكاناً للهروب ليس من الشتاء وحسب ولكن كذلك من تلك الجدية التي تأتي من الثقافة ذات الفصول الأربعة. ولذلك كيف يمكن أن يكون هناك شعب بكل ما تعنيه الكلمة؟

إنهم لا يعرفون شيئاً عن المواسم التي تصفر فيها الأوراق وتتساقط في الطرقات، والقمم والشوارع التي تغدو بيضاء في العواصف الثلجية، والضباب الذي يغطي مدناً بأكملها، وانعكاس الحرارة من المدافئ؛ فهم يسكنون في أماكن جغرافيتها، مثل إيقاع موسيقاهم، محدّدة بالتوكيد على الحرارة والرطوبة، والشمس والمطر، والنور والظل، والليل والنهار، وهي حدود وزن ألحان غير كاملة، ولهذا هم أناس عاجزون عن حذق التناقض، والتعقيد المتخيل. وليكن، إننا لا نستطيع تغيير الخزي.

مدننا ليست مدناً بالمعنى المقبول، ولا أحد يريدها أن تكون كذلك، إنهم يفرضون نسبهم الخاصة، تعاريفهم الخاصة في أماكن محددة، نظير نثر مساوٍ لما ينتقص من قدرهم، وهكذا فإنها ليست مجرد سانت جيمس بل الساحات والشوارع، التي كان نيبول يحيي أزقتها القصيرة والمتألقة، مثل جمله؛ ليس الزحام والضوضاء في تونا بونا فقط بل أصول سي. إل. آر. جيمس خلف الحدود، ليس قرية فيليسيتي فحسب، في سهل كاروني بل وريف سيلفون أيضاً، وهذه هي حال الجزيرة الآن: جزر الدومينيك لا تزال كما كتبت عنها جين رايز والمارتنيك للقيصر الأول؛ وغواديلوب بيرس، حتى دون الخوذات والبغال، ويا لها من بهجة وامتياز ملاحظة الأدب – أدب واحد في عدة لغات إمبريالية من فرنسية وإنكليزية، وإسبانية – وهو يبرعم ويتفتح، جزيرة إثر جزيرة، في الصباح الباكر للثقافة، ليس جباناً ولا ثانوياً أكثر من التويجات البيضاء لزهرة تبرعم وتتفتح بخجل. ليس

محارباً يتبجّح، بل احتفالاً بسيطاً بالحتمية: هذه الأزهار لا بد أن تتفتح.

في ذروة حر الظهيرة في بورت أوف سبين ثمة ممشى أبيض متوهج ونبتة كرمة تتدلى فوق السياج، وأشجار نخيل، وجبال ضبابية تبدو حول الزاوية، مما يذكرك بقول فوغن أو لعله هربرت «تلك المدينة الغامضة، مدينة أشجار النخيل»، أو لذكرى عزف هاموند على الأرغن في الكنيسة الخشبية في كاستريز حيث يشدو المصلون القُدَّس، الذهبية. ومن الصعب عليّ أن أشاهد مثل هذا الفراغ المقفر، هذا الصبر الذي يجعل حياة الأنتيليين رحبة واسعة، والسر ألا تسأل عن الشيء الخاطئ، ألا تطلب طموحاً لا يرغبون به، وكان المسافر يقرأ هذا بخمود كالسبات.

يقول أحدهم: ليس ثمة كثير من الكتب هنا، لا مسارح ولا متاحف، وببساطة لا شيء نفعله. ومع ذلك، سوف يتقهقر المرء إلى التفكير عند حرمانه من الكتب، وسيأتي من الأفكار -إن تعلَّم تنظيمها- الحافز إلى تسجيلها، وفي الحد الأقصى، إن لم يكن لديه وسائل تسجيل، إلى ترديدها، وترتيب الذكريات الذي يؤدي إلى وزن الأبيات، وإحياء الذكرى. وقد يكون هناك مزايا للحرمان وبالطبع ثمة مزية واحدة هي الخلاص من السقوط في التوسّط، وبما أن الكتب لم تعد تؤلف تأليفاً جديداً. تبتكر المدن الثقافة، وكل ما نملكه أسواق المدن العظيمة هذه، فما هي الأبعاد المثالية للمدينة الكاريبية؟ ريف يسهل الوصول إليه تطوقه الضواحي التي تحيط بها الأشجار، وإن كانت المدينة محظوظة، يكون خلفها سهول واسعة، وجبال جميلة، وأمامها بحر بلون نيلي. وأبراج تثبت مركزها، وحولها تنشأ حدائق ذات خضرة وظلال. وترفرف الحمائم في سمائها بتنسيق جميل، وتحمل معها ذكريات الإيمان بالعرافة، وسيكون ثمة خيول في قلب

المدينة، نعم خيول، هذه الحيوانات التي لطالما رأيناها في القرن التاسع عشر، تجر وراءها مركبة أو عربة ويستقلها مواطنون يعتمرون القبعات، الخيول التي تعيش في الوقت الحالي ليس لحوافرها صدى، تخرج من اصطبلاتها في متنزه الملكة عند شروق الشمس حين يحلّ الضباب من الجبال الباردة على الأسطح، وفي وسط المدينة سيكون هناك سباقات موسمية، سترتفع صيحات الجمهور لسرعة حيوانات القرن التاسع عشر ورشاقتها. ولا يحجب أرصفة موانئها الدخان، ولا تصم الأذن كثرة الآلات. وقبل كل شيء، سيكون هناك تنوع عرقي، يمثل ثقافات العالم – الآسيوية والمتوسطية والأوروبية والإفريقية – وتنوعها الإنساني أشد إثارة من دبلين جويس، ويتزوج مواطنوها حسبما يختارون، تبعاً للحب، وليس تبعاً للتقاليد، لدرجة جعلت أطفالهم يجدون ألا فائدة من تتبع سلالاتهم. ولن يكون فيها جادات كثيرة وخطرة، وستبدو مراكزها التجارية مختلفة النغمات واللهجات، شظايا لغة قديمة ستسكت فوراً في الساعة الخامسة، وتفرغ أرصفتها أيام الأحد.

هذا ما تمثله لي بورت أوف سبين، مدينة مثالية تجارياً وإنسانياً، يمشي فيها الفرد ولا يبتذل، ولعل هذا ما كانت عليه أثينا قبل أن تصبح صدى ثقافياً.

إن أفضل صورة ظلية لبورت أوف سبين تمثل العمل الحرفي اليدوي ليس من زجاج وإسمنت، بل أعمال نحت خشبية مزخرفة، ويبدو كل خيال رسماً شاملاً لنفسه أكثر من البناء الحقيقي. ويبدو سهل كاروني خلف المدينة بقراه وأعلامه الهندية وأكشاك بائعي الفواكه، على طول الطريق السريع الذي فوقه طيور أبو منجل مثل الأعلام العائمة. فقر

يلائم التصوير، وحزن يصلح كأنه بطاقة بريدية. إنني لا أعيد إنشاء جنة عدن، أعني الأنتيل، حقيقة الضوء، والعمل، والبقاء. أعني بيتاً بطرف القرية. أعني البحر الكاريبي، العذب الرائحة المنعش شأنه شأن البقاء والنجاة. البقاء هو انتصار العناد، والعناد الروحي، يصقل الغباء، والغباء هو ما يجعل إمكانية تحمّل عمل الشعر، فيما هناك العديد من الأشياء تجعله لا طائل منه. فإذا جمعنا هذه الأشياء معاً يمكن أن تغدو اسماً جمعياً: «العالم».

هذا هو الشعر المرئي للأنتيل، ثم النجاة والبقاء.

إن أردت أن تعرف هذه الشفقة المواسية التي يتم بها احترام الجزر، انظر إلى الزخارف الملونة لغابات الأنتيل بنخيلها وسراخسها، وشلالاتها. فلها لياقة حضارية مثل حديقة، كما لو أن ألوان السماء كانت سقفاً زجاجياً تنمو تحتها نباتات مرتبة للمشي الهادئ وجولات العربة. لقد حفرت هذه المناظر بالعطف الذي يوجه قوالب الحفر وأقلام الرسم الطبوغرافي، إنها هذه الشفقة التي تتهكم برقة، مانحة القرى أسماء مثل فيليسيتي، قرن ينظر إلى المشهد الطبيعي الغني بالنباتات، في الضوء الخاطئ والعين الخاطئة. إنها هذه الصورة التي تحزن أكثر من المدار ذاته. هذا الرسم الرقيق لطواحين السكر والموانئ والنساء المرتديات زيّهن القروي، تبدو جزءاً من التاريخ، ذلك التاريخ الذي ينظر فوق كتف النقاش، ولاحقاً، المصور. التاريخ الذي يبدّل العين وحركة اليد لتطابق وجهة نظره، ويعيد تسمية الأماكن للحنين وللصدى، ويمكنه أن يخلط وهج الأضواء الاستوائية مع الرتابة الرثائية للنثر، ونغمة الحكم لدى كونراد في صحف المسافر لترولوب.

يحمل هؤلاء المسافرون معهم عدوى قلقهم، مما يخفض نثرهم من المنظر الطبيعي إلى الكآبة واحتقار الذات، وكل مسعى يقلل من شأنه التقليد من الهندسة إلى الموسيقا.

هناك قناعة عند فرود بأنه مادام التاريخ قائماً على الإنجازات، وما دام تاريخ الأنتيل قد فسد جينياً فإن اليأس في دورة المذابح والعبودية والعقود والثقافة لا يصدّق، ولا شيء يمكن أن يبتكر من هذه الموانئ المتداعية، ومزارع السكر الإقطاعية الرتيبة. ليس ضوء جبال الأنتيل وملحها فحسب يشكلان تحدياً، بل النشاط والقوة السكانية، وأن تكون ما تزال في القرن التاسع عشر، مثل الخيول، كما كتب برودسكي Brodsky: قف قرب الشلال ولسوف تتوقف عن سماع هديره. ولن يكون هذا أمراً سيئاً جداً، حيث تبدو معظم حياتنا في الأنتيل في إيقاع القرن الأخير مثل رواية من غرب الهند.

هناك كُتاب، وإن كانوا من الأقوياء المحببين مثل غراهام غرين، ينظرون إلى البحر الكاريبي نظرة حزن متأنق، شجن مديد صاغ له ليفي – شتراوس عبارة اختصته بها: أحزان مدارية، والشجن الذي يتسم الناس به هناك يرجع إلى نظرة الناس إلى الغسق الكاريبي، والمطر، إلى انتشار الحياة مندفعة دونما سيطرة، إلى طموح المدن الكاريبية الفج، حيث تتضاءل نسخ العمارة الحديثة الفظة، وتُقزِّم البيوت والشوارع الصغيرة. مفهوم هذا المزاج، فالكآبة معدية مثل حمى الغروب، مثل السعف الذهبية في أشجار جوز الهند المريضة، ولكن ثمة أمراً غريباً وخاطئاً كل الخطأ في النهج الذي ينحو إليه حزن هكذا، بل ومخيف في ما يعرض له الإنكليز أو الفرنسيون أو بعض كتابنا المنفيين. إنه يتصل بسوء الفهم للضوء والناس الذين يسقط عليهم.

يصف هؤلاء الكتاب طموحات مدننا غير المكتملة ونهايتها الواعظة غير المتحققة، ولكن المدينة الكاريبية ربما تنتهي عند تلك النقطة حيث تكون قانعة بحجمها، كما أن الثقافة الكاريبية لا تتطور وإنما اكتسبت قوامها وتمت. أما نسب هذه الثقافة فينبغي ألا يتم قياسها من قبل رحالة أو منفي، وإنما بمواطنيها ذاتهم وعمارتها. فأن يقال إنكم لم تبلغوا، بعد، مرتبة المدينة أو أن ثقافة معينة تقتضي هذه الاستجابة. إني لست مدينتكم أو ثقافتكم. فقد يقل الحزن المداري بعد هذا.

هنا، على الطوف في هذه المنصة، يتردد صوت الأمواج المتكسرة: لقد أقر تاريخنا أخيراً بوجود مشهد طبيعي لدينا. وأخيراً أحد أوائل الكتب الكاريبية. وقد وضعه الرحالة الفيكتوري تشارلز كينغسلي. وكان هذا أحد أوائل الكتب التي تدخل مشاهد الطبيعة والأشخاص في طبيعة الأنتيل في الأدب الإنكليزي. وإنني شخصياً لم أقرأه قط، إنما أحسب أن لهجته كانت لطيفة. فأرخبيل الأنتيل وجد حيث هو، هنا، ليكون موضوعاً لترولوب، وباتريك فرمور من حيث النبرة ذاتها تقريباً التي أستخدمها في الكتابة عن مشهد القرية في فيليسيتي بوصفي شخصاً أجنبياً عطوفاً ومخدوعاً، نائياً بنفسي عن قرية فيليسيتي فيما أنا مستمتع بها. ولا يمكن للمرء أن يحب ما هو مخفي. فالمسافر لا يملك أن يحب، طالما أن الحب ركود والسفر حركة. فإذا عاد إلى بقعة ما أحبها وحط الرحال فإنه لا يعود رحالة إنما في حالة ركود وتركيز، عاشق لذلك الجزء المعين من الأرض، من أهالي المنطقة. كثيرون يقولون إنهم «يحبون الكاريبي، وإنهم يعتزمون العودة للزيارة ذات يوم، إنما لا يقدرون على العيش هناك، الإهانة الملطفة المعتادة التي تصدر عن عابر السبيل، السائح. كان عابرو السبيل هؤلاء، في أحسن أحوالهم، مخلصين للراعي ذاته، وتنتقل الجزر من صفحة حياتها، من

الترف النباتي إلى التخلف والفاقة، ولقد أكرم النثر الفيكتوري مقامهم. فكان أن مروا في صورة جميلة، ثم طواهم النسيان، مثل عطلة مضت.

كان ألكسي سان - ليجير ليجير، الذي عُرف باسم سان جون بيرس أول أنتيلي يفوز بهذه الجائزة للشعر. وكان مولده في غواديلوب وكتب بالفرنسية، ولكن لم يكن هناك قبله شيء بمثل نضارة أشعار طفولته هذه ووضوح أحاسيسه، طفولة طفل أبيض موسر، في مزرعة أنتيلية (احتفال بالطفولة، والمدائح) ثم (صورة لكروزو). وأخيراً أول نسمة على الصفحة مالحة الأطراف متجددة بذاتها مثل الرياح التجارية، أصوات الصفحات وأشجار النخيل تُقلب مثل: «رائحة القهوة تصعد الدرج».

العبقرية الكاريبية محكوم عليها بالتناقض. فقد يقال لنا إن الاحتفال ببيرس يعني الاحتفال بنظام المزرعة القديمة، والاحتفال بـ «خيَّال المزرعة» والخدم والعبيد والمهجنين، لغة فرنسية بيضاء في خوذة مجوفة بيضاء، للاحتفال بلغة الرعاية والسمو، ولكن وإن أنكر بيرس أصوله - وكبار الكتاب غالباً ما يكون لديهم خصلة محاولة التستر على أصولهم - فإننا لا نملك أن ننكره أكثر مما نملك أن ننكر أيميه سيزار الإفريقي. وليست هذه مجاملة، بل إنها جمهورية التهكم ألا وهي الشعر، لأني أخال بيرس يلقي أشعاره حين أرى سعف السبال النخيلي تتحرك عند شروق الشمس.

إن الشعر المضمخ والغني الذي وضعه بيرس احتفاء بطفولته البيضاء، وتسجيلات الموسيقا الهندية خلف رماة السهام الفتيان السمر في فيليسيتي، وأشجار السبال النخيلي مستندة إلى السماء الأنتيلية ذاتها يطعنونني في الصميم. وأشعر عندئذ بحدة الكبرياء ذاتها في الأشعار

كما في الوجوه. فلماذا يكون هذا، على ما عرفنا من تاريخ الأنتيل، أمراً استثنائياً؟ إن تاريخ العالم، وبه نعني طبعاً تاريخ أوروبة، هو سجل من التمزقات القبلية، من عمليات التطهير الإثنية، وأخيراً لم تعد الجزر موضوعاً للكتابة، وإنما صارت تكتب هي ذاتها! وإن أشجار النخيل والمآذن الإسلامية لعلامات تعجب أنتيلية. أخيراً! صارت أشجار نخيل غواديلوب الملكية تلقي «المدائح» تلقائياً.

في ما بعد، في أناباس، جمع بيرس شذرات من مخيلة أسطورية، بطقطقة أسنان البوابات الحدودية، والوديان الجرداء، وصقيع بحيرات سامة، وفرسان يرتدون البرنس في العواصف الرملية، في وجه صباحات كاريبية باردة، ولكنها ليست مع ذلك بالضرورة تضاداً أكثر من رام فتي أسمر في فيليسيتي، إذ يستمع إلى آيات الكتاب المقدس تصدح عبر الميدان المزروع بالأعلام، بمعاركه وفيله والقرود الآلهة، على نقيض الطفل الأبيض في غواديلوب الذي يجمع عطور ملحمته الخاصة من أعواد حقول القصب وعربات المزرعة والثيران والخطوط التي حملتها أوراق البامبو من اللغات القديمة، الهندية والصينية والعربية على السماء الأنتيلية. من الرامايانا إلى أنباسيس، من غواديلوب إلى ترينيداد، كل شظايا الآثار هذه مبعثرة حول الميدان، من الممالك الإفريقية المكسورة، وشقاقات كانتون، ومن سورية ولبنان تنبض جميعها، لا تحت الأرض إنما في شوارعنا ذات الأصوات المبحوحة الشعبية.

صبي عيناه الضعيفتان تستطلعان حجراً مسطحاً وسط الماء المنبسط في الطرف الآخر من مضيق إيجة، والعمل المألوف مثل المنجل بالمرفق يحتوي الأبيات التي تشكل مدخل الإلياذة والأوديسة. وآخر يسمع نشيد

حفيف السابال النخيلي في لحظة شروق شمس كاريبية، ومن ذلك الصوت وشذرات من أسطورة قبلية، تنطلق حملة ملحمة بيرس المكثفة، يفصل بينها قرون وأرخبيلات. إنه، عند كل شاعر، أبداً الصباح في العالم كله والتاريخ ليلة منسية غادرها النعاس، التاريخ والدهشة الأولى أبداً بدايتنا المبكرة، لأن قدر الشعر أن نقع في هوى العالم، رغماً عن التاريخ.

هناك قوة للابتهاج، احتفال بالحظ حين يجد الكاتب نفسه شاهداً على فجر ثقافة جديدة تعرّف نفسها فرعاً فرعاً وورقة ورقة في فجر تعريف الذات هذا، ولهذا السبب من الجيد أن تمارس شعائر شروق الشمس عند حافة البحر. ثم الاسم، فاسم الأنتيل يترقرق مثل المياه الرائقة، ويكون صوت حفيف الأوراق، وسعف النخيل والطيور، هو صوت اللهجة العامّية العذبة، اللغة الأم، المفردات الشخصية، اللحن الفردي الذي يكون فيه وزن اللحن هو سيرة حياة المرء، فادمج هذا الصوت مع الحظ، وسيتحرك أي جسم سيّار، ويوقظ جزيرة.

هذه هي البركة المحتفي بها، لغة نضرة، وأناس نضرون، هذا هو الواجب المخيف المضمر.

إنني أقف هنا باسمهم، إن لم يكن بصورتهم - وكذلك باسم العامية التي تتغير مثل أوراق الشجر. التي تبدو أسماؤها أكثر ليونة وخضرة، وأكثر إشراقاً من الغار الإنكليزي -كل الأغاني والتواريخ لا تلفظ بالفرنسية- بل باللهجة العامة.

وردة تسمع لغتين، إحداهما من الأشجار والأخرى من أطفال المدارس الذين يدندنون بالإنكليزية:

أنا الملك وكل الأراضي لي،

حقي هناك لا جدال فيه؛

من الوسط وكل ما حوله إلى البحر

أنا سيد الطيور والبهائم.

آه أيتها العزلة. أين السحر

يمكن أن ترى الحكمة في وجهي.

السكنى في غمرة الإنذارات أفضل

من السلطان في هذا المكان المرعب.

في القرية وبوزن الألحان نفسه، لكن بآلات موسيقية متناسقة، وكمان مصنوع باليد، وطبول من جلد الماعز تغني طفلة اسمها سينسين:

إن أخبرتك أن هذا يؤلمني، ستقول هذا صحيح.

إن أخبرتك أن هذا يعصر قلبي، ستقول هذا صحيح.

الأولاد هذه الأيام لا يمارسون الجنس دون مقابل.

إنه ليس التاريخ الذي طمس بشروق الشمس هذا، إنه هناك في الجغرافية الأنتيلية، في الخمول نفسه، وحسرات منظر البحر على غرقى الممر الأوسط. ومجزرة السكان الأصليين الكاريبيين والأرواك والباينو ودماؤهم القرمزية النازفة، وكل حركات الأمواج على الرمال لا تمحو الذاكرة الإفريقية أو عيدان القصب بوصفها السجن الأخضر للمتعاقدين الآسيويين، أسلاف فيلسيتي الذين لا يزالون يخدمون. كان هذا ما سمعته

obeikandl.com

عن أيام شبابي، من بدايات الشعر، نعمه الجهد، من قاطعي خشب الماهوغني، والوجوه، ورجال الراتينج، ومشاعل الفحم، ورجال يحصدون بالمنجل، أحدهم يقف على الحافة مع كلب كاكي عادي، لقد خرج مبكراً مرتدياً ثياباً سميكة، ليتقي البرد في المرتفعات ليجعل بستانه الأحسن - بستانه في المرتفعات يبعد أميالاً عن منزله، لكن هذه هي أرضه. ودون الحاجة إلى ذكر صيادي السمك، والخدم على الشاحنات، ويتصاعد الأنين في الصباحات كلها أجزاء من إفريقية أصلاً لكنها تشكلت وتصلبت وتجذرت الآن في حياة الجزيرة. أميون لا يقرؤون تركوا على الطريق وهم هناك لكي تتم قراءتهم، وإن حصل ذلك بشكل صحيح يبتكرون أدبهم الخاص. والكاريبي بالنسبة للسيّاح هو بركة زرقاء حيث الجمهورية تتعلق بالقدم الممتدة لفلوريدة مثل جزيرة ضخمة من المطاط تتمايل مع المشروبات والمظلات وتتجه إليها على طوف.

وهكذا من خزي الضرورة تبيع الجزر نفسها، هذا هو التعرّي الموسمي لصورتها ولهويتها، تكرار الانحدار الشديد للصرة ذاتها، لخدمات لا تميّز جزيرة من أخرى، بأحواض سفن ملوّثة مستقبلاً، بصفقات أراض تفاوض الوزراء عليها، وكلها تؤدي لموسيقا الساعات السعيدة والابتسام. ما هي جنّة الأرض لزوارنا؟ أسبوعان دون مطر وسمرة بلون الماهوغني، وغناء قديم، وعند غروب الشمس شعراء جوالون بقبعات قش وقمصان مزهرة يغنون «طائر أصفر» «وأغنية زورق الموز» للموت. وهناك منطقة أوسع من هذا - أكبر من حدود خارطة الجزيرة - إنه البحر غير المحدود وذكرياته.

كل جزر الأنتيل، وكل جزيرة تعد حافزاً للذاكرة، وكل عقل، وكل سيرة ذاتية عرقية تتألف من النسيان والضباب أجزاء من نور الشمس تمر

عبر الضباب وأقواس قزح المفاجئة، هذه هي القوة والجهد، مهمة الذاكرة والخيال إعادة بناء الإله من إطارات الخيزران، قطعة قطعة.

إهلاك عدد كبير من الأوراك هي الجذور المقيتة للتاريخ الأنتيلي، والنكبة التي تصيبنا من السياحة وتأثيرها على باقي الجزر لم تتم بالتدريج، وإنما بسرعة لا تصدق حتى ابيضت كل صخرة من الفضلات التي يجمعها عمال نظافة الفنادق. إنه المسار المنحدر للتقدم.

قبل أن يذهب كل شيء، وتترك بضعة وديان فحسب، جيوباً من حياة أقدم، وقبل أن يحول التطور كل فنان إلى عالم أنثروبولوجي أو فولكلوري، ما يزال هناك أماكن عزيزة، وديان صغيرة ليست صدى للأفكار، بساطة البداية من جديد، التي لم يلحق بها الفساد والأذى بعد من أخطار التغيير. إنه ليس الحنين إلى المواقع، بل الحفاظ على قداستها بوصفها أرضاً مشتركة وبسيطة مثل ضوء شمسهم. أماكن يهددها هذا النثر كما يهدد البلدوزر الأرض الرأسية، أو خيط المساح بساتين لوز البحر، أو آفة زراعية غارَ الجبل.

عيد الغطاس الأخير: كنيسة بسيطة من الحجارة في واد كثيف خارج سوفرير، والتلال تزاحم البيوت وتدفعها نحو نهر أسمر، ويبدو نور الشمس زيتياً على الأوراق، مكان خلفي غير مهم: وآخر يحرفه هذا النثر ويجعله مهماً. ليست الفكرة تقديس المكان واستثماره بأي شكل، ولا بالتذكر. ينزل الأطفال الأفارقة بثياب الأحد، على الدرجات الإسمنتية ليصلوا إلى الكنيسة، وأوراق موز معلقة ومتألقة، وتقف شاحنة في الساحة، ونساء عجائز يتمايلن وصولاً نحو مدخل الكنيسة. هنا كان يجب أن ترسم

اللوحات الجصية الحقيقية. إنسان دون أهمية، لكن لديه إيمان صادق، بلا خريطة، ولا تاريخ.

كم يختفي كل شيء بسرعة! وكم يقودنا بعيداً إلى حيث الأماكن المنيعة التي نتمناها، أسرار خضراء في نهاية الطرق السيئة، رؤوس بحرية حيث المنظر القادم لن يكون فندقاً، بل شاطئاً طويلاً بلا معالم، والمسألة المعلقة دخان بعض صيادي السمك في نهايته البعيدة. ليس الكاريبي أنشودة رعوية، إنه ليس لمواطنيه. إنهم يسحبون قوتهم العاملة منه طبيعياً، مثل الأشجار، مثل لوز البحر أو غار تابل المرتفعات. فلاحوه وصيادوه ليسوا هناك لكي يحبوا أو يصوروا؛ هم الأشجار التي تعرقت، وغطى الملح لحاءها، لكن كل يوم على جزيرة ما، أشجار دون جذور بالبزات توقع تخفيضات ضريبية مناسبة مع رجال الأعمال، الذين يسممون لوز البحر وغار تابل الجبال حتى جذورهم. وسيأتي صباح يمكن أن تسأل فيه الحكومة ما حدث ليس للغابات والخلجان وحسب بل ولكل الناس.

إنهم هنا ثانية، لقد عادوا، وجوه، وملائكة قابلة للفساد، وجلود سوداء ناعمة، وعيون بيضاء اتسعت ببهجة مباغتة، مثل أولئك الأطفال الآسيويين لفيليسيتي في راماليلا، دينان مختلفان، قارتان مختلفتان، كلتاهما تملأان القلب بالألم الذي هو الفرح والابتهاج.

هل ثمة بهجة دون خوف؟ الخوف من الذاتي، هنا على هذه المنصة وانتباه العالم لا يتوجه لهم بل يتركز علي، إنني أود أن أبقي هذه الأفراح بسيطة منيعة، ليس لأنها بريئة، بل لأنها حقيقية. هم حقيقيون مثلما في نعمة هذه الموهبة، سمع بيرس أجزاء ملحمته الخاصة آسية الصغرى في

حفيف السابال النخيلي، داخل روح آسية الداخلية التي يتجول الخيال عبرها، إذا كان هناك شيء مثل هذا الخيال يعاكس الذاكرة الجماعية لكامل جنسنا، حقيقي مثل سعادة ذلك المحارب الطفل الذي صوب سهم الخيزران على الأعلام في ساحة فيليسيتي؛ والآن مثل مسرة ممتنة وخوف مبارك، كما فتح صبي الواجب الدراسي، وأخذ بتقطيع قصيدة وفق نظام العروض الذي أخذت به، مقاطع ربما احتوت ضوء التلال على جزيرة مباركة بخمول الذكر وتعتز بتفاهتنا.

obeikandl.com

نادين غورديمير

الكتابة والوجود1991

كانت نادين غورديمير Nadine Gordimer عضواً مؤسساً في مؤتمر كتاب جنوبي إفريقية، وعاشت معظم حياتها في موطنها. وقد ولدت في العام 1923 في سبرينغس، وهي بلدة في منطقة المناجم في إيست راند بالقرب من جوهانسبورغ، لأبوين هما أيذيدور ونان غورديمير.

وغورديمير شديدة النقد لسياسة الفصل العنصري في أوجها، وتستقصي في كثير من أعمالها التوترات الأخلاقية والنفسية الناجمة عن الفصل العنصري في بلدها. وقد فازت بجائزة مان بوكر في العام 1974 عن روايتها (The Conservationist: المحافظ على البيئة)، ويتسم إنتاجها بالضخامة. ويضم هذا النتاج أربع عشرة رواية، من بينها (A Guest of Honour ضيف شرف)، و(Burger's Daughter ابنة المحافظ)، و(July's people جماعة يوليو/تموز)، و(A Sport of Nature رياضة الطبيعة)، و (My Son's Story قصة ولدي)، وأحدثها (Non to Accompany Me لا أحد يرافقني)؛ وثلاث عشرة مجموعة قصصية، أحدثها (Loot and Other Stories الغنيمة وقصص أخرى)، صدرت في عام 2003، وخمسة مجلدات من الكتابات غير القصصية، منها (On the Mines عن المناجم) و(The

Essential Gesture بادرة ضرورية) و(The Black Interpreters المترجمون السود). منحت عدة شهادات شرف من مؤسسات مثل جامعة ييل وهارفارد وكامبردج، وجامعتي كيب تاون وفيتواتر ستراند، كما قلدت الوسام الفرنسي من مرتبة كوماندور (قائد) للفنون والآداب.

وقد وصفت غورديمير بأنها كانت «بكتاباتها الملحمية – حسب قول ألفريد نوبل – ذات فائدة عظيمة للإنسانية».

في البدء كانت الكلمة. وكانت الكلمة مع الله، وهي كلمة الله، الكلمة التي كانت الخلق. إلا أن الكلمة اتخذت على مر القرون من الثقافة الإنسانية معان أخرى دنيوية ودينية أيضاً. وقد غدت الكلمة مرادفة للسلطة المطلقة والمكانة والرهبة، كما تعني أحياناً الاعتقاد الخطر، وبرنامجاً في أحسن وقت للمشاهدة، أو برنامج حوار عبر التلفاز، وأن يتمتع المرء بالبلاغة أو سلاسة الحديث والتكلم بعدة ألسن. وتحلق الكلمة في الفضاء، وتقفز من الأقمار الصناعية، وهي أقرب من أي وقت مضى إلى السماء التي يعتقد المؤمنون أنها مصدر الكلمة. لكن أهم تحول طرأ عليها كان ما حدث منذ زمن بعيد، لي ولأفراد الجنس البشري، حين تم حفر أول الحروف على لوح حجري أو كتب على ورق البردي، وتجسدت مادياً من صوت إلى رسم منظور، وانتقلت من المسموع إلى المقروء بوصفها سلسلة من العلاقات التي صارت نصاً؛ ثم سافرت عبر الزمن وانتقلت من ورق الرق إلى مطبعة غوتنبورغ. تلكم هي قصة التكوين للكاتب. إنها القصة التي جعلته أو جعلتها تتحقق وجودياً في الكتابة.

وكانت تلك، ويا للغرابة، عملية مزدوجة، تنشئ في نفس الوقت كلاً من الكاتب والغرض من الكاتب بوصفه تحولاً مهماً وأساسياً في قوة

الثقافة الإنسانية. وكانت تطورات الكائن الفرد بوصفها أصل وجود الفرد وتطوره، وتكييف طبيعة ذلك الفرد، تحديداً لاستكشاف أصل الكائن الفرد، وتطوره. ذلك أننا نحن الكتاب قد نشأنا لتلك المهمة. شأننا شأن السجناء المحبوسين مع النمر في قصة بورخيس[1] «كتاب الله»، الذي كان يحاول في شعاع ضوء لا يظهر إلا مرة في اليوم قراءة معنى الوجود برسم علامة على فروة ذلك المخلوق، وإننا ننفق حياتنا محاولين عبر الكلمة تفسير القراءات التي نقوم بها في المجتمعات، ذلك العالم الذي نحن جزء منه. وبهذا المعنى، فإن هذه المشاركة المعقدة التي تستعصي على الفهم، تلك الكتابة التي هي دائماً وفي الوقت ذاته استكشاف للذات والعالم؛ وللفرد والوجود الجمعي.

الوجود هنا.

لقد أراد البشر، وهم الحيوانات الوحيدة التي يشغلها احترام الذات، مباركين أم ملعونين بهذه القدرة السامية المعذبة، دوماً معرفة السبب في ذلك. وليس هذا مجرد السؤال الوجودي الكبير الذي ينشد معرفة سبب وجودنا هنا أصلاً. الذي حاولت الديانات والفلسفات تقديم إجابة له قاطعة مانعة على مر الأزمان، ويحاول العلم تجريبياً أن يأتي بأجزاء مذهلة من التفسير مثل أننا سوف نموت جميعاً في الألفية التي فيها نعيش، مثلما كان حال الديناصورات، دون أن نكون قد تمكنا من تطوير الفهم اللازم للإدراك كلياً. ونظراً لأن البشر يهتمون بمصلحتهم الشخصية فقد راحوا ينشدون في الوقت ذاته الوصول إلى تفسيرات للظاهرات المشتركة، واليابسة والبحر، والريح والنجوم، والشمس والقمر، والوفرة والكارثة. ومع الأسطورة بدأ أسلاف الكاتب،

رواة الحكايات، يتحسسون ويصوغون هذه الأسرار مستخدمين في ذلك عوامل في حياتنا اليومية - الواقع الملحوظ، وقوة الخيال -والقدرة على كشف المستور- لصنع القصص.

ولقد تساءل رولاند بارثيس[2]: «ما هي سمات الأسطورة؟» وأجاب: «إنها نقل المعنى إلى شكل». فالأساطير قصص تتوسط على هذا النحو بين المعلوم والمجهول. ويعرّف كلود ليفي - شتراوس[3] الأسطورة بحصافة، على نحو ينزع عنها سمتها الخرافية، فيقول إنها جنس يقع بين القصص الغرائبية والقصة البوليسية. ولما كنا هنا في عالم الواقع فإننا لن نعلم من هو المجرم. ولكن ثمة أمراً يبعث على الرضا يمكن ابتكاره، وإن لم يكن فيه الحل. فقد كانت الأسطورة ألغازاً مضافاً إليها خيال جامح (فانتازيا) - حيث هناك آلهة وحيوانات وطيور، لها صفات بشرية، وأوهام وخيالات واجتماع أوهام في الخاطر والبصر - تخرج جميعها من المخيلة شكلاً من تفسير اللغز. كان البشر وإخوتهم من المخلوقات مادة القصة، ولكن كما كتب نيكوس كازانتزاكيس[4] ذات مرة ليس الفن تصويراً للجسد، وإنما للقوى التي أبدعت الجسد».

هناك تفسيرات عديدة مثبتة للظواهر الطبيعية الآن؟ وهناك أسئلة جديدة عن الوجود ناشئة عن بعض الإجابات. لهذا السبب لم يهجر جنس الأسطورة تماماً، وإن كنا نجنح للاعتقاد بأنه قديم. فإذا خبا هذا الجنس ليغدو قصصاً تروى للأطفال في أسرتهم قبل النوم، فإنه ما يزال في بعض أجزاء العالم مصان بغابات أو صحارى من الثقافة العالمية المضخمة، استمرت، نابضة بالحياة، تعرض الفن بوصفه نظاماً يتوسط بين الفرد والوجود.

وبعودة عاصفة من الفضاء الخارجي، قام إيكاروس مجسداً بالرجل الوطواط وأضرابه الذين لا يسقطون أبداً في محيط الفشل في التعامل مع قوى جاذبية الحياة. بيد أن هذه الأساطير الجديدة، لا تنشد التنوير وعرض بعض الإجابات بقدر ما تسعى إلى صرف الانتباه عن الهموم التي تشغل النفس، لتوفر مهرباً خيالياً لأناس ما عادوا يريدون ولا مواجهة مخاطر الإجابات على وجودهم الذي يبعث الذعر في نفوسهم. (وربما كانت المعرفة المؤكدة بأن البشر يمتلكون الآن الوسائل الكفيلة بتدمير كوكبهم برمته، والخوف من أن يكونوا بهذه الطريقة قد أصبحوا هم أنفسهم آلهة، متروك لهم، ويا للهول، أمر وجودهم، ما جعل الكتب المصورة والأفلام الخرافية تكتسب صفة الهروب من الواقع). إن قوى الوجود ما زالت باقية. وهي ما يشغل الكاتب، لأنه متميز عن مبتكري الأسطورة الشعبية المعاصرين، وما يزال يعمل اليوم، كما حاولت الأسطورة أن تفعل، في شكلها القديم.

كان نهج الكتاب في تناول هذا الالتزام، واستمرارهم على هذا النحو كما هو اليوم، وربما أكثر من أي وقت مضى موضوع دراسة الباحثين في الأدب. فالكاتب من حيث علاقته بطبيعة الواقع المحسوس وما وراءه - الواقع غير المحسوس - هو أساس هذه الدراسات كلها، مهما يقال في وصف هذه المفاهيم، وفي أي ملفات مصغرة يتم تخزين الكتب لتفيد منها حوليات تاريخ الأدب. فالواقع يُشاد من عناصر وأمور، منظورة وخفية عن النظر، معروضة ومتروكة غير معبر عنها لخلو العقل من مساحة للتنفس. ومع ذلك، فإن ما يعد تحليلاً نفسياً منذ عهوده الأولى إلى الحداثة وما بعد الحداثة، فإلى البنيوية وما بعد البنيوية، والدراسات الأدبية كلها على وجه الإطلاق تهدف إلى الغاية ذاتها: أي تعيين قانون ثابت (وما هو الثبات

إن لم يكن المبدأ الكامن في اللغز؟)؛ تعيين القانون الذي يحدد بالمنهج استيعاب الكاتب قوى الوجود، ولكن الحياة، في حد ذاتها، مصادفة؛ حيث تقوم الظروف والمستويات المختلفة من الوعي بتكوينها وتشكيلها على هذا النحو أو ذاك. فليس هناك حالة وجود خالص، وليس هناك إذاً نص محض، نص «حقيقي»، يضم كلياً المصادفة المحضة. وذلك قطعاً لا يمكن بلوغه بأي منهجية دقيقة مهما كانت المحاولة مثيرة للاهتمام. وإن تفكيك نص ما هو على نحو ما تناقض، نظراً لأن التفكيك يعني بنية أخرى تكونت من أجزاء، كما يفعل رولان بارتيه[5] على نحو أخاذ، ويعترف بذلك، في تشريحه للغة ودلالاتها في قصة بالزاك «ساراسين». وهكذا ينتهي الباحثون في الأدب لأن يغدوا فئة من رواة القصص أيضاً.

أليس هناك سبيل لبلوغ فهم الوجود سوى الفن؟ فالكتاب أنفسهم لا يحللون ما يفعلونه؛ فالتحليل يعني أن ننظر إلى الأسفل بينما نعبر وادياً على حبل مشدود. وقول ذلك لا يعني تعمية عملية الكتابة وإنما رسم صورة لذلك التركيز الداخلي الشديد الذي على الكاتب أن يملكه لكي يختار فجوات الصدفة ويجعلها على فجوات الكلمة، كما يقوم المستكشف بتثبيت العلم في الأرض التي يستكشفها. «الدافع الوحيد إلى البهجة» عند بيتس في رحلة الطيار الوحيد و«جماله الرهيب» المولود من ارتفاع الكتلة، معارضة ومجتمعة؛ عبارة إي. إم. فوستر المتواضعة «مجرد اتصال؛ والاختيار الخبيث لجويس «صمت ودهاء ونفي»؛ ومتاهة غابريال غارسيا ماركيز حيث السلطة على الآخرين، في شخص سيمون بوليفار تؤدي إلى عبودية السلطة الوحيدة التي لا تؤخذ من جانب، الموت – تلكم هي بعض الأمثلة على طرق الكاتب ذات التنوع الذي لا ينتهي في تناول حالة الوجود عبر

الكلمة. وإن أي كاتب ذي شأن ليأمل أن يضطلع بدور مصباح جيب صغير -ونادراً، شعلة مفاجئة، بتأثير من العبقرية- في متاهة التجربة الإنسانية، تجربة الوجود.

قدم أنتوني بورخيس[6] ذات مرة تعريفاً مختصراً للأدب فقال: إنه «استكشاف العالم جمالياً». وأنا أقول: إن الكتابة إنما تبدأ من هناك، لأن استقصاء الكثير بعد ذلك، والذي لا يمكن إلا للوسائل الجمالية أن تعبر عنه.

كيف يغدو الكاتب كاتباً، بعدما أُعطي الكلمة؟ لست أدري أن لبداياتي أي وقع خاص يستثير الاهتمام. لكن لاشك أن لتلك البدايات كثير من القواسم المشتركة وبدايات الآخرين، وقد جرى وصفها على وجه الإفاضة من قبل نتيجة هذا الجمع السنوي الذي يقف أمامه أحد الكتاب. وسلف لي القول إنه ليس ثمة كتابة تتصل بالوقائع مما أكتب أو أقول تضارع في صدقها القصص التي أكتبها. فالحياة، والآراء، ليساهما العمل، لأنهما واقعتان في التوتر بين الوقوف جانباً والانهماك. فيما تقوم المخيلة بتغيير الاثنين. واسمحوا لي ههنا أن أعرض لكم شيئاً عن نفسي. أعتقد أنني يمكن أن أكون ما يدعى كاتباً بالطبيعة. فلم أتخذ قراراً بأن أكون كذلك. ولا كنت قد توقعت -في البداية- أن أكسب قوتي من قراءة الناس لما أكتبه. فقد كتبت وأنا ما زلت طفلة، لمتعة فهم الحياة بوساطة الحواس - وشكل الأشياء ورائحتها وملمسها؛ ثم سريعاً بدافع من العواطف التي أثارت حيرتي أو راحت تضطرم في أعماقي وصار لها شكل، فوجدت بعض الاستنارة والعزاء والسلوى والبهجة تتشكل في الكلمة المكتوبة. هناك أمثولة كافكاوية[7] تجري على النحو الآتي: «لدي ثلاثة كلاب: أولهما

يدعى امسكه (hold-him)، وثانيهما احتجزه (seize-him)، وثالثهما محرم أبداً (never more) ، أما الأولان فكلبان صغيران لونهما أسود من نوع الشبرق العادي، ولو تركهما المرء وشأنهما لما لفتا النظر بأي سلوك خارج عن المألوف ولو كانا وحدهما بلا مرافق. ولكن هناك الثالث المحرم أبداً، أيضاً. وهذا كلب هجين دانيماركي ضخم، وله مظهر لا يمكن لقرون من الاعتناء بالاستيلاد أن تنتج مثله. ومحرم أبداً هذا غجري، وفي بلدة مناجم الذهب الصغيرة في جنوب إفريقية حيث نشأت وترعرت، كنت أنا هذا الغجري الهجين (وإن كان وصف الدانيماركي الضخم بالكاد يصدق علي.....) وفي هذه البلدة التي لا يمكن رصد سمات أهلها ونسبتهم إلى عنصر معين. كنت أنا الغجرية التي ترتق الكلمات المستعملة، وكنت أبذل جهودي في الكتابة عن طريق التعلم مما كنت أقرأ. فمدرستي كانت المكتبة العامة المحلية. وكان أساتذتي بروست وتشيخوف ودوستويفسكي، وهم قلة من كثيرين كنت أدين لهم بوجودي. في تلك المدة من حياتي، أجل كنت الدليل على صدق النظرية القائلة إن الكتب إنما تصنع من كتب أخرى... ولكن ذلك لم يدم طويلاً، ولست أعتقد أنه يمكن لأي امرئ ينطوي على إمكانات الكاتب أن يستمر على هذه الحال.

جاء أول اتصال بالآخرين، مع المراهقة، عبر الدافع الجنسي. فالمخيلة تتجلى عند الغالبية من الأطفال في اللعب ثم تغيب في التركيز على أحلام اليقظة من الرغبة والحب، لكن بالنسبة لأولئك الذين سيغدون فنانين في هذا المجال أو ذاك فإن أول أزمة حياة بعد الولادة سوف يكون لها تأثير آخر بالإضافة إلى ذلك: إذ تكتسب المخيلة مدى وتمتد بالانثناء الذاتي للعواطف الجديدة والمضطربة. فهناك تصورات جديدة. ويبدأ الكاتب

بالشعور بقدرته على دخول حيواتنا الأخرى. وإذاً فقد حانت ساعة الوقوف جانباً والانهماك.

كنت أتناول، دون أن أدري، موضوع الوجود، سواء كان هناك، كما في أقاصيصي الأولى، طفل يتأمل الموت والقتل في ضرورة القضاء، بضربة قاتلة، على بطة تعمل فيها قطة تمزيقاً، أو كان هناك رعب مشوب بالاستغراب والوعي المبكر بالعنصرية الذي جاء أثناء سيري إلى المدرسة، حين كنت أمر بأصحاب الحوانيت في طريقي، وهم أنفسهم مهاجرون من أوروبة الشرقية، وفي أدنى درجات السلم الاجتماعي الكولونيالي البريطاني للبيض في بلدة العاملين في المناجم، وكانوا يعاملون بخشونة أولئك الذين وضعهم المجتمع الكولونيالي في أدنى المراتب إطلاقاً، وجعلهم دون مرتبة الآدميين – أي عمال المناجم السود الذين كانوا زبائن هذه الحوانيت. ولم يقدر لي أن أدرك إلا بعد سنين عديدة إنني لو كنت طفلة في تلك المرتبة – سوداء – فلربما لم يكن ممكناً لي أن أغدو كاتبة على الإطلاق، حيث إن المكتبة التي جعلت ذلك ممكناً لي لم تكن مفتوحة أمام أي طفل أسود. لأن تعليمي النظامي كان في أحسن الأحوال أولياً قاصراً.

تبدأ المرحلة الآتية من تطور الكاتب بالتعريف بنفسه للآخرين. ويكون ذلك بالنشر ليطالع إنتاجه كل من يود أن يقرأه. كان ذلك افتراضي الطبيعي البريء بشأن معنى النشر، ولم يتبدل هذا الافتراض، وهو ما يعني لي حتى اليوم، بالرغم من إدراكي أن معظم الناس يأبون الاعتقاد أن هناك من الكتاب من لا يأخذ في حسبانه أن ثمة جمهوراً معيناً يتوجه إليه عند الكتابة؛ وإدراكي الآخر أن الإغراءات الشعورية واللاشعورية التي تستدرج الكاتب ليتابع بطرف عينه من سيبادر إلى الهجوم، ومن سوف

يستحسن ما هو مكتوب على الورقة – غواية، مثل نظرة أوريديس، تعود بالكاتب إلى الوراء، إلى ظلال موهبة مدمَرة.

وليس البديل لعن البرج العاجي، وهو ذلك المدمر الآخر للإبداع. وقد قال بورخيس ذات مرة إنه كتب من أجل أصحابه. ولتمضية الوقت وهذا في اعتقادي كان استجابة غاضبة ونزقة تنم عن قلة احترام للسؤال الغبي – وفي الغالب الاتهام: «لمن تكتب؟» مثل تحذير سارتر بأن ثمة أوقاتاً يجدر بالكاتب أن يتوقف فيها عن الكتابة، ويتصرف بوصفه شاهداً يريد الإحاطة بالموقف من جهة أخرى، موقفاً اتخذ بشعور من الإحباط في صراع لم يحسم بين التوتر الذي منشؤه الظلم في العالم ومعرفته أن الأمر الذي يعلم أنه يحسنه هو الكتابة. إن بورخيس وسارتر –كل من موقفه المختلف– تماماً عن الآخر ذلك الموقف الذي ينكر أن يكون للأدب هدف اجتماعي كانا على وعي تام بالدور الاجتماعي الصريح للأدب الذي لا تبديل له في استكشاف حالة الوجود، الذي تستمد منه الأدوار الأخرى جميعها، سواء الشخصية بين الأصدقاء، أو العامة في مظاهرات الاحتجاج. ولم يكن بورخيس يكتب لأصدقائه فحسب، بل نشر أعماله، ونحن جميعاً تلقينا بركة عمله. وسارتر لم ينقطع عن الكتابة، وإن كان قد شارك في أحداث العام 1968.

ومع ذلك فإن السؤال لمن نكتب مصدر إزعاج للكاتب، مثل علبة صفيح معلقة بذيل كل عمل ينشره. إذ إنه يجعل مبدئياً من استنتاج الانحياز إطراء أو تشويها للسمعة. وجدير بالإشارة أن كامو[8] كان أفضل من تناول هذه القضية. فقد قال إنه كان معجباً بالأفراد الذين ينحازون أكثر من الأعمال الأدبية المنحازة. «فالمرء إما أن يخدم الإنسان كلياً وإما

لا يخدمه على الإطلاق. وإذا ما احتاج الإنسان خبزاً وعدالة وإذا كان القيام بذلك واجباً فلا بد من تلبية هذه الحاجة، لكن الإنسان يحتاج إلى الجمال الخالص الذي هو خبز قلبه». ولذلك دعا كامو الإنسان إلى الأخذ بالشجاعة وبذل موهبته في عمله». وقد جدد ماركيز[9] تعريف الأدب القصصي بدقة على هذا النحو: إن أفضل طريقة يمكن للكاتب فيها أن يخدم ثورة ما إنما هي الكتابة، وإتقانها.

أعتقد أن هذين القولين ربما يغدوان القانون الذي نعمل به جميعاً، نحن الكاتبين. إنهما لا يسويان النزاعات التي تعترض الكتاب المعاصرين، وسوف تستمر في اعتراضهم. لكنهما يعرضان بوضوح إمكانية مناسبة للحل، ويحولان وجه الكاتب إلى وجودها ووجوده، إلى سبب الوجود بوصفه كاتباً، وسبب الوجود، بوصفه إنساناً مسؤولاً، يتصرف مثل أي إنسان آخر في سياق اجتماعي.

أن يوجد المرء هنا: في زمان ومكان معينين. ذلكم هو الوضع الوجودي الذي له مضامين معينة خاصة بالأدب. وقد كتب تشيسلاف ميلوش[10] ذات مرة يقول: «ما هو الشعر الذي لا يخدم الشعوب أو الناس؟». وكتب بريشت[11] عن زمن كان «الحديث فيه عن الأشجار يعد جريمة تقريباً». وكثيرون منا راودتهم خواطر كهذه تحمل على الشعور بالإحباط فيما يعيشون ويكتبون في مثل هذه الأوقات، والأماكن، والحل الذي عرضه سارتر ليس له معنى في عالم كان الكتاب فيه -وما زالوا- يخضعون للرقابة والخطر، حيث كانت ثمة حيوات وما تزال، وهي أبعد ما تكون عن هجر العالم، تمضي في دربها وتجازف بتهريب الكتابات على قطع من

الورق من السجون. إن حالة الوجود التي نستقصي تطوراتها قد حوت ما لا حصر له ولا عدد من تجارب كهذه. وعلى طرائقنا في تناولها أن «تتخذ القرار»، حسب قول نيكوس كازانتزاكيس،[12] الذي يتفق وإيقاع الحياة المخيف في زماننا».

بعضنا رأي كتبنا متروكة مهملة غير مقروءة على مدى سنوات في بلادنا، ومحظورة عن التداول، وكنا مع ذلك، نثابر على الكتابة، وكثير من الكتاب زج بهم في السجن. حسبنا أن ننظر إلى إفريقية وحدها، فنجد: سوينكا، ونغوجي وثيونغو، وجاك مبانجة في بلادهم، أما في بلدي، جنوب إفريقية، فنجد، جيرمي كرونين، ومونغين ووالي سيروتي، وبريتين بريتنباخ، ودينيس بروتوس، وجاكي سيروك: لقد زُج بهؤلاء جميعاً في السجن لما أبدوه من شجاعة في حياتهم، إذ دأبوا على التمسك بالحق، بوصفهم شعراء، بالحديث عن الأشجار. وبعض العظماء، بدءاً من توماس مان إلى تشينوا أتشيبي أبعدتهم النزاعات السياسية والاضطهاد السياسي، وتحملوا صدمة النفي الذي لم يشفوا منه بعدئذٍ قط، وبعضهم لا يشفون بوصفهم كُتَّاباً، بل وبعضهم لم يقدر له النجاة على وجه الإطلاق. ويخطر ببالي أولئك الذين من جنوب إفريقية: مثل كان ثيمبا، وأليكس لاغوما، ونات نكاسا، وتود ماتشيكيزا. وبعض الكتاب، على مدى نصف قرن، من جوزيف روث إلى ميلان كونديرا، الذين اضطروا لنشر أعمالهم الجديدة أولاً بلغة غير لغتهم الأصلية، أي بلغة أجنبية.

ثم، في العام 1988، تسارع إيقاع زماننا المخيف بنزق لا مثيل له، واستدعيت الكاتبة لتقديم كلمة. ولطالما عانى الكتاب على مدى العصور الحديثة منذ عصر التنوير الإذلال وحظر النشر، بل والنفي أيضاً لأسباب

غير سياسية. فقد جُرَّ فلوبير إلى المحكمة بتهمة الإساءة إلى الأخلاق العامة، بسبب روايته «مدام بوفاري»، وحوكم ستريندبرغ بدعوى الكفر؛ بسبب مسرحيته «زواج»، ومنع تداول رواية لورنس «عشيق ليدي تشاترلي» – هناك أمثلة عديدة عما يسمى إهانات لأخلاق النفاق البورجوازي، كما كانت هناك اتهامات بالخيانة ضد الدكتاتوريات العسكرية. ولكن المدة التي لم يكن يسمع فيها في بلدان مثل فرنسة والسويد وبريطانية اتهامات توجه ضد حرية التعبير، انتصبت قوة تستمد سلطانها من أمر أوسع انتشاراً من الأعراف الاجتماعية، وأقوى من سلطان كل نظام سياسي في حد ذاته. إنه مرسوم من ديانة عالمية حمل الآن حكماً على كاتب بالموت.

فمنذ أكثر من ثلاث سنوات حتى الآن، وحيثما كان مختبئاً وحيثما توجه، يعيش سلمان رشدي تحت حكم منطوق فتوى (من الخميني). فليس له من ملجأ يلتمس فيه الأمان. وكلما جلس هذا الكاتب صباحاً ليكتب، ترونه لا يدري إن كان سيبقى سالماً بقية اليوم؛ إنه لا يدري إن كانت الصفحة ستكتمل كتابتها. وقد صادف أن سلمان رشدي كان كاتباً فذاً، والرواية التي اتهم بسببها (آيات شيطانية) عرض مبتكر لإحدى أشد التجارب حدة التي يخوضها المرء تحت وطأة الحياة في عصرنا، الشخصية الفردية عند الانتقال بين حضارتين اجتمعتا معاً في عالم مرحلة ما بعد الاستعمار. وكل ذلك يُعرض من انكسار المخيلة؛ معنى الحب الجنسي والبنوي (الخاص بالبنين) وطقوس القبول الاجتماعي، ومعنى الإيمان الديني الذي يصوغ شخصية أفراد، أبعدهم عن ذاتيتهم ظرف يعارض أنظمة مختلفة تتصل بالمعتقد والدين والحياة العلمانية، في إطار

حياتي مختلف. إن روايته أسطورية حقاً. ولكن لئن كان تأثيره على الوعي بما بعد المرحلة الاستعمارية في أوروبة يماثل تأثير غونتر غراس في أوروبة ما بعد النازية في روايته «طبل من صفيح» و «أعوام الكلب»، ولربما حاول أن يتناول ما كان بيكيت قد عرضه في موضوع قلقنا الوجودي في «انتظار غودو»، وينبغي ألا يشغلنا مستوى إنجازه. ذلك أن وضعه – وإن كان كاتباً متواضعاً – يظل مصدر قلق رهيب لكل كاتب زميل، إذ بعيداً عن أي آثار، سوى ما اتصل بمحنته الشخصية، فإن أي تهديد جديد يوجه إلى حامل الكلمة، ينبغي أن يكون شاغل الأفراد، وقبل ذلك الحكومات ومنظمات حقوق الإنسان في كافة أرجاء العالم. إن هذا الإملاء القاتل الجديد، مع اندحار الدكتاتوريات على ما يبدو، يستدعي قوة الإرهاب الدولي باسم دين عظيم ومحترم، لا يمكن أن تتصدى له سوى حكومات ديمقراطية والأمم المتحدة بعدٍّ هذه القوة عدواناً على الإنسانية.

عوداً من التهديد الرهيب الفريد لأولئك الذين كانوا عموماً من كتاب هذا القرن الذي هو الآن في عقده الأخير. في الأنظمة القمعية أينما كانت – سواء في الكتلة السوفييتية أو أمريكة اللاتينية، أوإفريقية أو الصين – يسجن غالبية الكتاب بسبب نشاطاتهم بوصفهم مواطنين يجهدون للتحرر من الجور الذي يتعرض له المجتمع الذي ينتمون إليه عموماً. وهناك آخرون كانت إدانتهم من أنظمة قمعية بسبب خدمتهم المجتمع بالكتابة على أفضل الوجوه الممكنة؛ لذلك تغدو مغامرتنا الجمالية تخريباً حين يجري التنقيب في عمق الأسرار المخجلة التي تحيط بأزماننا، بنزاهة الفنان المتمرد في التصدي للحالة الوجودية الظاهرة في العالم من حولها أو حوله؛ وعندئذٍ

لا مناص من تشكل موضوعات الكاتب وشخصياته بضغوط ذلك المجتمع وتشوهاته كما تتحدد حياة الصياد بسلطان البحر.

ثمة مفارقة في الحفاظ على هذه النزاهة، إذ يجب على الكاتب أحياناً أن يجازف بحكم الدولة عليه بالخيانة، وفي الوقت ذاته شكوى قوى التحرر من افتقاره للالتزام الأعمى. وليس هناك من كاتب يملك من حيث هو إنسان أن يطأطئ أمام كذبة الميزان الألماني. فللشيطان دوماً السبق بفضل حذاءيه حين يوضعان إلى جانبه في كفة الميزان. ومع ذلك، وبالتصرف بعبارة ماركيز، كاتباً ومقاتلاً في سبيل العدالة، على الكاتب أن ينتضي سيف الحق لاستكشاف العدو ورفيق السلاح الحبيب، طالما أن نشدان الحقيقة وحده يجعل من الوجود أمراً معقولاً، والسعي إلى الحقيقة وحده يدفع العدل ليتقدم قليلاً على وحش بيتس الذي يتكاسل في الولادة، في أدب، من الحياة،

نتفحص وجوه بعضنا بعضاً

نطالع كل عين فاحصة

..... هذه مقدرة استغرق بلوغها حيوات.

تلكم هي كلمات الشاعر الجنوب أفريقي والمناضل في سبيل العدالة والسلام في بلدنا مونغين سيروتي.[13]

إن الكاتب يفيد البشرية بقدر ما يستخدم الكلمة ولو ضد ولاءاته أو ولاءاتها، ويثق بالوضع الوجودي، كما يتكشف، ليمسك موقعاً ما في عقدة الأجسام الشريطية التي تتكون منها الحقيقة، وهي الكلمة النهائية

للكلمات، التي لا تتغير ولا تتبدل، لا بجهودنا المتعثرة لبيانها وتدوينها، ولا بالكذب، ولا بالحذلقة اللغوية والعصبية للجنس، ولا بالتعصب أو الهيمنة، ولا بتمجيد الدمار، ولا باللعنات ولا بأغاني الإطراء والمديح.

الهوامش:

1- 'The God's From Script' from Labyrinths & Other Writings by Jorge Luis Borges, translator unknown, edited by Donald H. Yates & James E. Kirby, Penguin Modern Classics, page 71.

2- Mythologies by Roland Barthes, translated by Annette Lavers, Hill & Wang, page 131.

3- Historie de Lynx by Claude Levi-Strauss, (... Je les situais a mi-chemin entre le Conte de fees et le roman policier.) Plon, page 13.

4- Report to Greco by Nikos Kazantzakis, Faber & Faber, page 150.

5- S/Z by Roland Barthes, translated by Richard Miller, Jonathan Cape.

6- London Observer review, 1981/4/, Anthony Burgess.

7- The Third Octavo Notebook from Wedding Preparations

obeikandi.com

in the Country by Franz Kafka, Definitive Edition, Seeker & Warburg.

8- Carnets 1.9425- by Albert Camus.

9- Gabriel Garcia Marquez, in an interview; my notes do not give the journal or date.

10- 'Dedication' from Selected Poems by Czeslaw Milosz, The Ecco, Press.

11- 'To Posterity' from Selected Poems by Bertolt Brecht, translated by H. R. Hays, Grove Press, page 173.

12- Report to Greco by Nikos Kazantzakis, Faber & Faber.

13- A Tough Tale by Mongane Wally Serote, Kliptown Books.

obeikandl.com

obeikandl.com

أوكتافيو باز

بحثاً عن الحاضر 1990

أوكتافيو باز شاعر وكاتب ولد في المكسيك في العام 1914. كان جده لأبيه مثقّفاً ليبرالياً بارزاً، وأما والده فهو صحفي وسياسي شارك في الانتفاضات الزراعية التي قادها إيمليانو زاباتا. بدأ باز الكتابة في سن مبكرة، وكانت أولى مجموعاته الشعرية المعنونة Luna Silvestre (قمر ريفي)، وقد نشرها حين كان في التاسعة عشر من عمره.

انتظم باز في السلك الدبلوماسي المكسيكي في العام 1945 وأصبح سفير المكسيك لدى الهند في العام 1962. واستقال من الخدمة بعد ستة أعوام احتجاجاً على قمع الحكومة العنيف للمظاهرات الطلابية في تلاتيليكو إبان الألعاب الأولمبية في المكسيك. ومن ثم عمل باز محرراً وناشراً، وأصدر مجلتين مهمتين كرسهما للفنونِ والسياسة، وهما Plural (1971 -76) وVuelta، التي شرع في إصدارها في العام 1976.

ولقد غذى عمل باز الإيمان بأن الشعر هو «الدين السري للعصر الحديث»، القادر على إحداث ثورة في العالم. وتأثر شعره المبكر بالسريالية، والماركسية، والوجودية، والديانتين الهندوسية والبوذية، بينما غالباً ما استكشف عمله المتأخر

عمل الفنانين، مثل: خوان ميرو، ومارسيل دوشامب، وروبيرتو ماتا. كان كاتباً غزير الإنتاج، وضع كثيراً من المقالات عن النقد الفني والأدبي والشعري، إضافة إلى التاريخِ والسياسة والثقافة المكسيكية.

قرظت الأكاديميةُ باز «لكتابته المحركة للعواطف بآفاق واسعة يميزها ذكاء حسي ونزاهة إنسانية». توفي في العام 1998.

إنني أبدأ بكلمتين نطقهما البشر جميعاً منذ فجر الإنسانية: شكراً لكم. إن لكلمة الامتنان مرادف في كل لغة من اللغات، ومدى معانيها ضخم في كل لسان؛ ففي اللغات الرومانسية يمتد هذا الاتساع روحياً ومادياً، من النعمة الإلهية الممنوحة للبشر لإنقاذهم من الخطأ والموت، إلى الرشاقة الجسدية للراقصة أو السنور الذي يقفز من شجيرة إلى أخرى. وتعني النعمة العفو، والمغفرة، والإحسان، والمؤازرة، والإلهام؛ هو شكل من أشكال التخاطب، وأسلوب مرض للكَلام أو التصوير الزيتي، وبادرة تفصح عن التأدب، وباختصار، إنها فعل يظهر طيبة روحية. والنعمة هي الامتنان. والشخص الذي يتلقاها، الأثير، ممتن للعطاء؛ وما لم يكن منحطاً، فلسوف يعرب عن امتنانه. وذلكم هو ما أقوم به في هذه اللحظة بالذات بهذه الكلمات التي لا وزن لها. وأرجو أن تعوض عاطفتي عن انعدام وزنها. وإذا ما كانت كل كلمة من كلماتي قطرة ماء، فلسوف ترى فيها وتلمح ما أشعر به: الامتنان، والعرفان. وكذلك مزيجاً غير معين الهوية من الخوف والاحترام والمفاجأة في أن أجد نفسي هنا في حضرتكم، في هذا المكانِ الذي هو بيت للمعرفة السويدية والأدب العالمي على السواء.

اللغات حقائق واسعة تتجاوز تلك الكيانات السياسية والتاريخية التي نطلق عليها تسمية الأمم. وذلكم أمر توضحه اللغات الأوروبية التي ننطق بها في الأمريكتين. وإن الموقع الخاص لآدابِنا لدى مقارنته بنظيره في إنكلترة وإسبانية والبرتغال وفرنسة يعتمد بالضبط على هذه الحقيقة الأساسية: إنها آداب كتبت بألسن مزروعة في تربة أخرى. تولد اللغات وتنمو في التربة المحلية، ويغذيها تاريخ مشترك. لقد اقتلعت اللغات الأوروبية من تربتِها المحلية وتقليدها الخاصِ بها، ومن ثم تم زرعها في عالم مجهول لا اسم له: واكتسبت جذرها في الأراضي الجديدة، ومع نموها ضمن مجتمعات أمريكة، تحولت من حال إلى أخرى. ولئن كانت هي النبتة ذاتها، إلا أنها في الوقت عينه نبتة مختلفة. ولم تتقبل آدابنا بصورة سلبية مصائر اللغات المزروعة: فقد شاركت في العملية بل واستحثتها. وما لبثت أن توقفت عن أن تكون محض انعكاسات وافدة عبر الأطلسي: وكانت أحياناً نقيضاً لآداب أوروبة؛ وفي الغالب رداً عليها.

وبالرغم من هذه التذبذبات لم تنقطع تلك الصلة. وإن الآثار الأدبية الكلاسيكية لدي هي تلك الموضوعة بلغتي، وإني أعد نفسي سليل كل من لوبي وكيفيدو، شأني في ذلك شأن أي كاتب إسباني... وبالرغم من ذلك فإنني لَست إسبانيةً. وإني أعتقد بأن جل كتاب أمريكة الإسبانية، إلى جانب أولئك من الولايات المتحدة والبرازيل وكندا سيقولون الشيء ذاته فيما يتصل بالتقاليد الفرنسية والبرتغالية والإنكليزية. ولكي نفهم على نحو أكثر جلاء الموقع الخاص للكتاب في الأمريكتين، يتعين علينا أن نفكر بالحوار الذي لم ينقطع من جانب الكتاب العربِ أو الصينيين أو اليابانيين مع آداب أوروبة المختلفة. إنه حوار يعبر اللغات والحضارات المتعددة. أما

حوارنا -من ناحية أخرى- فيجرى ضمن اللغة ذاتها. فنحن أوروبيون على الرغم من أننا لَسنا كذلك. فمن نحن إذاً؟ إنه لمن العسير أن نحدد ماهيتنا، لكن أعمالَنا تفصح عنا.

في حقل الأدب، كان الحدث العظيم في القرنِ الحالي ظهور الأدب الأمريكي. وكان أول ما ظهر منه ذلك الجزء الناطق بالإنكليزية، ومن ثم، في النصف الثاني من القرنِ العشرين، ظهر ذلك الجزء من أمريكة اللاتينية بفرعيه العظيمينِ: أمريكة الإسبانية والبرازيل. وبالرغم من اختلافها الشديد، فإن لهذه الآداب الثلاثة مظهر مشترك: ألا وهو النزاع، الذي يتصف بأنه أدبي أكثر منه أيديولوجي، بين النزعات العالمية (الكوزموبوليتية) والمحلية، وبين الأوربة والأمركة. فما هو تراث هذا الاختلاف؟ لقد تلاشت المجادلات الانفعالية؛ ولم يبق سوى الأعمال. وبمعزل عن هذا التشابه العام، فإن الجدل الذي ثار بين الآداب الثلاثة متعدد وعميق. إذ ينتمي أحدها إلى التاريخِ أكثر من انتمائه إلى الأدب: ويتزامن تطور الأدب الأنكلو - أمريكي مع صعود الولايات المتحدة بوصفها قوة عالمية، بينما يتزامن صعود أدبنا مع المحن السياسية والاجتماعية والثورات التي خبرتها بلداننا. وذلك ما يثبت من جديد قصور الحتمية الاجتماعية والتاريخية: ويتزامن انحدار الإمبراطوريات والاضطرابات الاجتماعية أحياناً بلحظات من الإشراق الفني والأدبي. شهد كل من لي بو وتو فو أفول نجم سلالة تانغ؛ ورسم فيلازكيز فيليب الرابع؛ وكان سينيكا ولوكان معاصرين لنيرون وكذلك ضحيتين له. وأما الاختلافات الأخرى فذات طابع أدبي، وتنطبق على أعمال معينة أكثر من انطباقها على شخصية كل أدب. لكن هل بإمكاننا القول إن للآداب شخصية؟ وهل

تمتلك مجموعة من المزايا المشتركة التي تميزها عن سواها من الآداب؟ إنني أشك في ذلك. ولا يعرف أدب ما بشخصية خيالية غير محددة؛ إنه مجتمع من الأعمال الفريدة توحدها روابط المعارضة والقربة.

ويكمن الاختلاف الأساسي الأول بين الأدب الأمريكي اللاتيني والأنكلو - أمريكي في تنوع أصولهما. فهما يبدآن على أنهما إسقاطان أوروبيان. إسقاط لجزيرة في حالة أمريكة الشمالية؛ وذاك لشبه جزيرة في حالتنا. وهما منطقتان غريبتان من النواحي الجغرافية، والتاريخية والثقافية. فأصول أمريكة الشمالية في إنكلترة وحركة الإصلاح الديني؛ وأما أصولنا ففي إسبانية، والبرتغال وحركة الإصلاح الديني المضادة. وبالنسبة لحالة أمريكة الإسبانية يجب أن أذكر باقتضاب ما يميز إسبانية عن سواها من البلدانِ الأوروبية، مانحاً إياها هوية تاريخية أصيلة بشكل بارز. فإسبانية لا تقل غرابة عن إنكلترة لكن غرابتها من نوع مختلف. إن غرابة الإنكليز معزولة وتتسم بالعزلة: إنها غرابة تستثني. وأما الغرابة الهسبانية فمتعلقة بشبه جزيرة وتشمل تعايش الحضارات المختلفة والأزمان الغابرة المختلفة: غرابة شاملة. وفي ما سيكون لاحقاً إسبانية الكاثوليكية، أقر القوطيون الغربيون بالبدعة الآريوسية، وباستطاعتنا أن نتحدث عن قرون من هيمنة الحضارة العربية، وتأثير الفكر اليهودي، وحرب الاسترداد وخصائص سواها.

ولقد تم إعادة إنتاج الغرابة الهسبانية ومضاعفتها في أمريكة، ولا سيما في بلدان مثل المكسيك وبيرو، حيث وجدت حضارات قديمة ورائعة. ففي المكسيك صادف الإسبان التاريخ بالإضافة إلى الجغرافية. وما يزال ذلك التاريخ حياً: إنه حاضر أكثر منه ماضياً. فمعابد المكسيك ما قبل

الكولومبية وآلهتها هي كومة من الخرائبِ، لكن الروحَ التي بعثت الحياة في ذلك العالم لم تضمحل؛ إنها تَتكلّمُ معنا باللغةِ السحريةِ للأسطورةِ، والخرافة، وأشكال التعايشِ الاجتماعيِ، والفَن الشعبي، والعادات. أنْ يَكُونَ المرء كاتباً مكسيكياً يعني إصغاءه إلى صوتِ ذلك الحاضر، وذلك الحضورِ. الستِماع إليه، والتكلم معه، وجلاء غموضه: التعبير عنه ... بعد هذا الاستطرادِ المقتضب قد نكون قادرين على إدراك العلاقة المميزة التي تشدنا إلى التقاليد الأوروبية وتفصلنا عنها في آن واحد.

يعد وعينا بأننا في عزلة ميزة ثابتة لتاريخِنا الروحيِ. ونخبر الانفصال أحياناً بوصفه جرحاً يشير إلى تقسيم داخلي، إنه وعي حزين يدعو إلى الاستبطان؛ وفي أوقات أخرى يتبدى على أنه تحد، وحافز على العمل، لننطلق ونواجه الآخرين والعالم الخارجي. صحيح أن الشعور بالانفصال عالمي ولَيس خاصاً بالأمريكيين الإسبانِ. إذ يولد لحظة مولدِنا: بينما ننتزع من الوحدة الكاملة فنسقطُ على أرض أجنبية. وتصبح هذه التجربة جرحاً لا يندمل. إنه العمق العصي على الفهم لكل إنسان؛ وما مغامراتنا ومآثرنا جميعها، وأفعالنا وأحلامنا كلها، إلا جسور معدة للتغلب على الانفصال وإعادة توحيدنا بالعالم وبإخوتنا البشر. ويمكن أن ينظر إلى حياة كل إنسان والتاريخ الجمعي للبشرية على أنهما محاولتان لإعادة بناء الوضع الأصلي. وهذا علاج غير منته ولانهائي لحالتنا المنقسمة على نفسها. لَكن ليس في نيتي أن أعرض وصفاً آخر لهذا الشعور. إنني ببساطة أشدد على الحقيقة بأن هذه الحالة الوجودية عندنا تعبر عن نفسها بمصطلحات تاريخية. وهكذا تصبح وعياً بتاريخنا. كيف يظهر ذلك الشعور، ومتى؟ وكيف يتحول إلى وعي؟ والإجابة على هذا السؤال ذي الشقين الحدينِ

يمكن أن تعطى بشكل نظرية أو شهادة شخصية. وإنني أؤثر الثانية: فهناك عدد من النظريات ولكن ليس بينها واحدة مقنعة.

يرتبط الشعور بالانفصال بذكرياتنا الأقدم عهداً والأكثر إبهاماً: الصرخة الأولى، والفزع الأول. وكنت -شأني شأن كل طفل- قد شيدت جسوراً عاطفية في الخيال لتربطني بالعالم وبالآخرين. لقد عشت في بلدة على أطراف مكسيكو سيتي، في بيت متهدم قديم كانت له حديقة أشبه بالغابة وغرفة ضخمة مليئة بالكتب. الألعاب الأولى والدروس الأولى. وسرعان ما أصبحت الحديقة مركزاً عالمياً؛ والمكتبة كهفاً مسحوراً. اعتدت أن أقرأ وألعب مع أبناء عمومتي وزملاء دراستي. كان هناك شجرة تين، ومعبد من النباتات، وأربع أشجار صنوبر، وثلاث أشجارِ دردار، ونبات عنب الثعلب، وشجرة رمان، وعشب بري، ونباتات خشنة تخرج مادة زيتية أرجوانية. وحائط مبني من الطين. كان الزمن مرناً؛ والمكان مغزلاً. كان الزمان بأكمله -الماضي أو المستقبل، الحقيقي أو التخيلي- حاضراً صرفاً. لقد حول المكان نفسه دون انقطاع. كان الماوراء هنا، الكل كان هنا: الوادي، والجبل، والريف البعيد، وفناء الجيران. والكتب الملأي بالصور، وخاصة كتب التاريخ، التي كنا نتصفحها بلهفة، فتزودنا بصور للصحاري والغابات والقصور والأكواخ والمحاربين والأميرات والمتسولين والملوك. لقد غرقنا مع سندباد وروبنسن، وقاتلنا مع دارتانيان، وأخذنا فالينسيا مع سيد. كم كنت سأحب البَقاء إلى الأبد على جزيرة كاليبسو! في الصيف، تتمايل الفروع الخضراء لشجرة التين مثل أشرعة مركب صغير (الكارافيل) أو سفينة أحد القراصنة. وفي أعلى الصاري، حيث تؤرجحني الرياح، كان بمقدوري أن أميز الجزر والقارات، والأراضي التي سرعان ما كانت تختفي حالما

تصبح محسوسة. كان العالم بِلا حدود ومع ذلك في المتناول دوماً؛ والزمن مادة مرنة نسجت حاضراً متواصلاً.

متى انكسر السحر؟ على نحو تدريجي أكثر منه فجأة. من الصعب أن نقبل الخيانة من صديق لنا، والخديعة من جانب المرأة التي نحب، أو أن فكرة الحرية هي قناع المستبد. وما نطلق عليه (الاكتشاف) إنما هو عملية بطيئة ومخادعة لأننا نحن المتواطئون مع أخطائنا وخداعنا. ومع ذلك، باستطاعتي أن أتذكر بوضوح تام حادثة كانت الإشارة الأولى، بالرغم من أنني نسيتها بسرعة. لا بد وأني كنت في نحو السادسة من العمر حينما قامت إحدى بنات عمي -وكانت أكبر مني قليلاً- بإطلاعي على مجلة أمريكية شمالية وفيها صورة لجنود يسيرون على طول شارع عريض ضخم، في نيويورك على الأرجح. قالت: «لقد عادوا من الحرب». أزعجتني هذه الكلمات القليلة، كما لو أنها تنذر بنهاية العالم أو ببعث السيد المسيح ثانية. لقد علمت على نحو مبهم بأنه في مكان ما قصي كانت الحرب قد وضعت أوزارها قبل سنوات قليلة، وبأن الجنود كانوا يسيرون احتفالاً بنصرهم. بالنسبة لي، كانت تلك الحرب قد دارت رحاها في زمن آخر، لَيس هنا ولا الآن. الصورة دَحضتني. شعرت بأنني قد أزحت عن الحاضر بكل ما في الكلمة من معنى.

ومنذ تلك اللحظة بدأ الوقت يتشظى أكثر فأكثر. وكان ثمة تعدد للأماكن. وكررت التجربة نفسها مراراً وتكراراً. أي خبر، عبارة غير مؤذية، عنوان بارز في إحدى الصحف: كل شيء أثبت وجود العالم الخارجي ووهم وجودي الخاص. شعرت بأن العالم كان يتمزق، وبأنني لَم أسكن الحاضر. كان حاضري يتحلل، والزمن الحقيقي في مكان آخر.

زمني، زمن الحديقة، وشجرة التين، والألعاب مَع الأصدقاء، والخمول بين النباتات في الثالثة بعد الظهر تحت الشمسِ، تينة تمزقت مفتوحة (سوداء وحمراء مثل قطعة فحم مشتعلة لكنها حلوة المذاق وطازجة): كان هذا زمناً خيالياً. على الرغم مِما أخبرتني به أحاسيسي، كان الزمن في ذلك المكان، ينتمي إلى الآخرين؛ فالزمن الحقيقي هو زمن الحاضر الحقيقي. قَبلت الأمر المحتم: أصبحت بالغاً. وهكذا كانت بداية طردي من الحاضر.

قَد يبدو مفارقة القَول إننا قد طردنا من الحاضر، بيد أنه شعور داخلنا جميعاً في لحظة من اللحظات. خبره بعضنا في البداية على أنه إدانة، تحولت لاحقاً إلى وعي وعمل. ليس البحث عن الحاضر سعياً وراء فردوس أرضي ولا هو خلود سرمدي: إنه البحث عن حقيقة واقعية. وبالنسبة لنا، نحن الأمريكيين الإسبان، لم يكن الحاضر الحقيقي في بلداننا: بل الزمن الذي عاشه الآخرون، الإنكليز والفرنسيون والألمان. إنه زمن نيويورك، وباريس، ولندن. وكان علينا أن نذهب ونبحث عنه ونعيده إلى موطننا. كانت تلك السنوات أيضاً سنوات اكتشافي الأدب. حيث بدأت بنظم القصائد. ولَم أكن أعلم ما حملني على نظمها: فقد حركتني حاجة داخلية يصعب تحديدها. وأدركت الآن فقط أنه كان ثمة علاقة سرية بين ما أطلقت عليه طردي من الحاضر ونظم الشعر. الشعر عاشق اللحظة وينشد أن يعيشها من جديد في القصيدة، ولذلك يفصلُها عن الزمن المتعاقب ويحيلها إلى حاضر محدد. لكنني في ذَلك الحين كنت أكتب دون أن أتساءل لماذا كنت أقوم بذلك. لقد كنت أبحث عن البوابة إلى الحاضر: أردت أن أنتمي إلى عصري وإلى قرنِي. وسرعان ما أضحى

ذلك الهاجس فكرة ثابتة: لقد أردت أن أكون شاعراً حديثاً. فبحثي عن الحداثة كان قد بدأ.

ما هي الحداثة؟ بادئ ذي بدء إنها تعبير ملتبس: فهناك أنماط كثيرة من الحداثة بقدر ما هنالك من مجتمعات. ولكل مجتمع حداثة خاصة به. ومعنى الكلمة مجهول واعتباطي، شأنه في ذلك شأن المدة السابقة له، ألا وهي العصور الوسطى. وإذا ما كنا محدثين لدى مقارنتنا بالعصور الوسطى، ترى هل نحن ربما قروسطيو حداثة مستقبلية؟ وهل الاسم الذي يتبدل على مر الزمان اسم حقيقي؟ الحداثة كلمة تبحث عن معناها. هل هي فكرة أو سراب أو لحظة تاريخية؟ أترانا أولاد الحداثة أم أننا صناعها؟ لا أحد يعلم بالتأكيد. ذلكم أمر لا يعنينا كثيراً: إننا نتبعها ونسعى وراءها. وبالنسبة لي كانت الحداثة في ذلك الحين مندمجة مع الحاضر أو أنها أنتجته: فالحاضر كان ثمرتها العليا الأخيرة. لم تكن حالتي فريدة من نوعها ولا استثنائية: فمنذ مرحلة الشعر الرمزي، طارد الشعراء الحديثون كافة ذلك الشكل الفاتن والمحير الذي يسحرهم. كان بودلير أولهم. كذلك كان أول من لمسها واكتشف بأنها ليست سوى الزمن الذي يتفتت بين يدي المرء. ولن أقص مغامراتي سعياً وراء الحداثة: فهي لا تختلف كثيراً عن تلك التي خاضها شعراء القرن العشرينِ الآخرين. كانت الحداثة شغفاً عالمياً. فمنذ العام 1850 كانت إلهتنا وشيطاننا. وفي السنوات الأخيرة، كان ثمة محاولة لطردها ولقد كَان هناك كلام كثير بشأن «ما بعد الحداثة». لكن ما معناه إن لم يكن حداثة أكثر حداثة؟

يجري البحث عن الحداثة الشاعرية، بالنسبة لنا نحن الأمريكيين اللاتينيين، من الناحية التاريخية بالتوازي مع المحاولات المتكررة لجعل بلادنا عصرية. وتبدأ هذه النزعة في نهاية القرن الثامن عشر، وتشمل

إسبانية ذاتها. ولقد ولدت الولايات المتحدة من صميم الحداثة وبحلول العام 1830 كانت -كما لاحظ دي توكفيل- رحم المستقبل؛ وولدنا في لحظة كانت إسبانية والبرتغال فيها تبتعدان عن الحداثة. ولذلك هنالك حديث دائم عن «أوروبة» بلداننا: إذ كان كل ما هو حديث موجود في الخارج وعلينا أن نستورده. وقد بدأت هذه العملية في التاريخ المكسيكي قبل اندلاع حرب الإستقلال مباشرة. وغدت لاحقاً جدلاً أيديولوجياً وسياسياً كبيراً قسم المجتمع المكسيكي على نحو أملته العاطفة إبان القرن التاسع عشر. حدث واحد قيض له أن يوقع الريبة ليس في شرعية حركة الإصلاح بل في طريقة تطبيقها: عنينا الثورة المكسيكية. وبخلاف نظيراتها في القرن العشرين، لم تكن الثورة المكسيكية حقاً تعبيراً عن عقيدة طوباوية ملتبسة لكنها بالأحرى انفجار لحقيقة مكبوتة تاريخياً ونفسياً. ولم تكن عمل مجموعة من العقائديين المصممين على طرح مبادئ مشتقة من نظرية سياسية، بل انتفاضة شعبية كشفت المستور. ولهذا السبب بالذات كانت أكثر من مجرد ثورة. كانت المكسيك تبحث عن الحاضر في الخارج فإذا بها تجده في الداخل، مدفوناً لكنه حي. فالبحث عن الحداثة قادنا لاكتشاف قدمنا، الوجه المخفي للأمة. ولَست على يقين فيما إذا كان الجميع قد استخلصوا العبرة من هذا الدرس التاريخي غير المتوقع: ألا وهو أن هنالك جسراً بين التقاليد والحداثة. وحينما يتم فصلهما على نحو متبادل، تركد التقاليد وتتبخر الحداثة؛ وعندما يتحدان معاً، تبعث الحداثة روح الحياة في التقاليد، بينما ترد الأخيرة بعمق ورزانة.

كان البحث عن الحداثة الشاعرية مطلباً، بالمعنيين المجازي والفروسي اللذين كانت تحملهما هذه الكلمة في القرن الثاني عشر. إنني لم أصادف

أي كأس مقدسة بالرغم من أنني عبرت عدة أراضي يباب زائراً قلاعاً من المرايا، ونصبت خيمة بين ظهراني قبائل من الأشباح. لكني اكتشفت حقاً التقليد الحديث. ذلك أن الحداثة لَيست مدرسة شاعرية بل ذرية، عائلة تفرقت على عدة قارات وطوال قرنين من الزمن نجت من العديد من التحولات والمحن المفاجئة: اللامبالاة العامة والعزلة والمحاكم باسم الأورثوذكسية الدينية والسياسية والأكاديمية والجنسية. وبسبب من أنها تقاليد وليست مذهباً، كانت قادرة على الاستمرار والتغيير في آن واحد. وذلكم هو أيضاً سبب تنوعها الشديد: كل مغامرة شاعرية متميزة وكل شاعر قد زرع نبتة مختلفة في الغابة الغرائبية من الأشجارِ الناطقة. ومع ذلك فإذا كانت الأعمال متنوعة وكل طريق متميزة، فما الذي كان يوحد كل هؤلاء الشعراء؟ إنها لَيست النزعة الجالية، بل البحث. ولم يكن بحثي خيالياً، بالرغم من أن فكرة الحداثة هي سراب، وحزمة من التأملات. وذات يوم اكتشفت بأنني كنت أعود إلى نقطة البداية بدلاً من أن أتقدم؛ فالبحث عن الحداثة كان انحداراً إلى الأصول. لقد قادتني الحداثة إلى مصدر بدايتي، إلى عصري القديم. وأصبح الانفصال الآن مصالحة. وهكذا اكتشفت بأن الشاعر هو نبض في التدفقِ الإيقاعي للأجيال.

إن فكرة الحداثة نتاج عارض لتصورنا التاريخ على أنه عملية فريدة من نوعها ذات تعاقب خطي. وبالرغم من أننا نجد أصولها في اليهودية-المسيحية، فإنها تنفصل عن العقيدة المسيحية. فالزمن الدوري للثقافات الوثنية حل محله في المسيحية تاريخ غير قابل للتكرار، شيء لَه بداية وستكون له نهاية. وكان الزمن المتعاقب عصر التاريخ المدنس، وساحة لأعمال الرجال الخطاة، ومع ذلك ما زال يحكمه مقدس لم تكن له بداية ولا نهاية. بعد يوم الدينونة لن يكون هناك مستقبل فإما الجنة أو الجحيم.

وليس في عالم الخلود تعاقب لأن كل شيء موجود. وتنتصر الكينونة على الصيرورة. ومفهومنا للزمن في الوقت الحاضر خطي، شأنه في ذلك شأن المسيحية، لكنه منفتح على اللانهاية دون إشارة إلى الأبدية. وأما زماننا فهو عصر التاريخ المدنس، وهو عصر يقبل الانقلاب ولا ينتهي أبداً ويسير نحو المستقبل وليس إلى نهايته. وشمس التاريخ هي المستقبل والتقدم هو اسم هذه الحركة نحو المستقبل.

ينظر المسيحيون إلى العالم، أو ما اعتدنا على أن نطلق عليه تسمية الحياة الدنيوية، على أنه مكان الامتحان: فالأرواح إما أن تكون مفقودة أو مصانة في هذا العالم. وفي المفهومِ الجديد، ليس الموضوع التاريخي هو الروح الفردية، بل الجنس البشري، الذي ينظر إليه أحياناً كلياً، وفي أحيان أخرى، عبر مجموعة مختارة تمثلُه: الدول الغربية المتقدمة، وطبقة العمال الكادحين (البروليتاريا)، والعرق الأبيض، أو سواها. ولقد مجد التقليد الفلسفي الوثني والمسيحي الوجود بوصفه كمالاً لا يتبدل ويفيض وفرة؛ إننا نعشق التغيير الذي هو القوة المحركة لتقدمنا والأنموذج لمجتمعاتِنا. ويفصح التغيير عن نفسه بطريقين مميزتين: بوصفه تطوراً ثورة. بالهرولة والقفزة. و تتقدم الحداثة الحركة التاريخية كرأس حربة، وهي تجسيد للتطورِ أو الثورة، وكلاهما وجهان للتقدم. وأخيراً، يجري التقدم بفضل الجهد الثنائي للعلم والتقنية، المطبقين على عالم الطبيعة واستغلال مواردها الهائلة.

لقد عرف الإنسان الحديث نفسه بأنه كائن تاريخي. وآثرت المجتمعات الأخرى أن تعرف نفسها بقيم وأفكار مختلفة عن التغيير: كان اليونانيون يجلون دولة المينة والدائرة وهم مع ذلك غافلون عن التقدم؛ وكان سينيكا

شأنه شأن الرواقيين يعنى أشد العناية بالعود الأبدي؛ واعتقد القديس أوغسطين بأن نهايةَ العالم وشيكة؛ ووضع القديس توما الإكويني مقياساً لدرجات الوجود، رابطاً أصغر المخلوقات بالخالقِ، وهكذا دواليك. ولقد تخلينا عن هذه الأفكار والمتعقدات الواحدة تلو الأخرى. ويبدو لي بأن الانحدار عينه بدأ بالتأثير على فكرتنا عن التقدمِ، ومن ثم رؤيتنا للزمن، وللتاريخ ولأنفسنا. إننا نشهد فجر المستقبل. وإن انحدار فكرة الحداثة وشيوع فكرة ملتبسة مثل «ما بعد الحداثة» هما ظاهرتان لا يقتصر تأثيرهما على الأدب والفنون: ذلك أننا نعاني أزمةَ الأفكار والمعتقدات الأساسية التي وجهت البشريةَ طوال ما يزيد على قرنين من الزمن. ولما كنت قد تناولت هذه القضية على نحو مسهب في مكان آخر، فليس لي هنا سوى أن أعرض لكم خلاصة موجزة.

في المقام الأول، إن مفهوم سيرورة منفتحة على اللانهاية ومرادفة للتقدمِ اللانهائي صار موضع الريبة. ولست بحاجة لأن أقول ما يعلمه الجميع: الموارد الطبيعية محدودة وستنفذ يومَاً ما. علاوة على ذلك، فقد ألحقنا بالبيئة الطبيعية ضرراً قد يتعذر إصلاحه، وبات النوع البشري معرضاً للخطر. وأخيراً، ظهر لنا بوضوح مقلق بأن العلم والتقنية ووسائل التقدمِ يمكن أن تغدو قوى تدميريةَ بيسر. وأن وجودَ الأسلحة النووية يدحض الفكرة القائلة بأن التقدم متاصل في التاريخ. وأضيف بأن هذا الدحض لا يمكن إلا أن يقال فيه إنه مدمر.

وفي المقام الثاني، لدينا مصير الموضوع التاريخي، عنينا البشرية، في القرن العشرين. فقلما تعرضت الأمم أو الأفراد إلى مثل هذه المعاناة

الشديدة: حربان عالميتان، وحكومات استبدادية منتشرة فوق القارات الخمسِ، والقنبلة الذرية وظهور واحدة من أشد المؤسسات قسوة وأكثرها تدميراً عرفها الإنسان: ألا وهي معسكر الاعتقال. لقد وفرت التقنية الحديثة منافع لا حصر لها، لَكن من المستحيل أن نغلق أعيننا حينما يواجهنا الذبح، والتعذيب، والإذلال، والمهانة وسواها من المظالم التي ابتلي بها الملايين من الأبرياء في قرننا.

وفي المقام الثالث، اهتز الاعتقاد بضرورة التقدمِ. وبالنسبة لأجدادنا وآبائنا لم تضعف خرائب التاريخِ (الجثث، وساحات القتال المقفرة، والمدن المدمرة) الخير البارز للسيرورة التاريخية. وكانت المشانق والأعمال الاستبدادية والنزاعات والحروب الأهلية الوحشية الثمن الذي يدفع لقاء التقدم، ودية القتيل التي ستقدم إلى إله التاريخ. ويا له من إله؟ أجل، إنه يعقل ذاته بوصفه إلهاً ويفرط في الأفعال القاسية التي تصدر عن المكر، حسب ما يقول هيغيل. لقد تلاشت عقلانية التاريخ المزعومة. وفي حقل النظام ذاته عاد الانتظام والتماسك (في العلوم المحضة مثل الفيزياء)، وعادت الأفكار القديمة للحادث والكارثة لتظهر من جديد. ويذكرني هذا الانبعاث المقلق بالإرهاب الذي وسم حلول الألفية، وبما يصيب الأزتيك من كرب في نهاية كل دورة كونية.

وأما العنصر الأخير في هذا التعداد المتعجلِ فهو انهيار كل الفرضيات الفلسفية والتاريخية التي ادعت إماطة اللثام عن القوانين التي تحكم سير التاريخ. ولقد قام المؤمنون -واثقين من أنهم يحملون مفاتيح التاريخ- بإنشاء دول قوية على أهرام من الجثث. وسرعان ما تحولت

المشيدات المتغطرسة تلك، المقدر لها نظرياً أن تحرر بني البشر، إلى سجون عملاقة. ولقد رأيناها اليوم تسقط، ولم تتم الإطاحة بها على يد أعدائها الأيديولوجيين بل بفعل نفادِ صبر الأجيال الجديدة ورغبتها في الحرية. هل هذه نهاية اليوتوبيات كلها؟ إنها بالأحرى نهاية فكرة التاريخ بوصفها ظاهرة، تلك التي بالإمكان معرفة نتيجتها مقدماً. كانت الحتمية التاريخية وهماً مكلفاً وملطخاً بالدم. إذ لا يمكن التنبؤ بالتاريخ لأن وسيلته، البشرية، تجسيد للاحتمية.

ويظهر العرض الموجز هذا أننا على الأرجح في نهاية مدة تاريخية وبداية أخرى. فهل هي يا ترى نهاية العصر الحديث، أم أنها مجرد طفرة عارضة؟ من الصعب أن نجزم بذلك. وفي أي حال من الأحوال، فقد خلف انهيار المخططات الطوباوية وراءه فراغاً كبيراً، لَيس في البلدان حيث أثبتت هذه العقيدة إخفاقها، بل وفي تلك تلك البلدان التي اعتقنها فيها كثيرون بحماسة وأمل. وللمرة الأولى في التاريخ تعيش البشرية في ضرب من اليباب الروحي وليس، كعهدها في ما مضى، في ظل تلك النظم الدينية والسياسية التي واستنا وفي الوقت عينه اضطهدتنا. وبالرغم من أن المجتمعات كلها تاريخية، فقد عاش كل منها في ظل توجيه مجموعة معتقدات وأفكار ما وراء تاريخية وإلهامها. وأما مجتمعنا فهو العصر الأول المهيأ للعيش دون عقيدة ما وراء تاريخية؛ وسواء كانت دينية أم فلسفية، أخلاقية أم جمالية، فإن حقائقنا المطلقة ليست جمعية بل خاصة. إنها تجربة خطرة. كما أنه من المستحيل أن نعلم ما إذا كانت التوترات والنزاعات التي أطلق لها العنان في هذه الخصخصة للأفكار والممارسات والمعتقدات التي كانت تنتمي تقليدياً إلى المجال العامِ لَن تنتهي بإنزال الدمار في النسيج الاجتماعي.

عندئذ قد يسيطر على البشر من جديد الغضب الديني القديم أو القومية المتعصبة. ولسوف يكون أمراً رهيباً إذا ما قيض لسقوط المعبود المجرد للعقيدة أن ينذر بانبعاث العواطف الدفينة للقبائل والطوائف والكنائس. ومما يؤسف له أن الإشارات تبعث على القلق.

إن انحدار العقائد التي أطلقت عليها ما وراء تاريخية -وأعني بها تلك التي تحدد للتاريخ هدفاً واتجاهاً- يتضمن أولاً التخلي الضمني عن الحلولِ العالمية. وبالبديهة السليمة، نميل أكثر فأكثر نحو علاجات محدودة لحل مشكلات عيانية. وإنه لمن الحصافة الامتناع عن سن قوانين تتصل بالمستقبل. ومع ذلك يتطلب الحاضر ما هو أكثر من الانتباه إلى حاجاته الملحة: إنه يقتضي تفكيراً عالمياً أشد صرامة. لقد كنت أعتقد بشكل وطيد لمدة طويلة بأن فجر المستقبلِ يبشر ببداية الوقت الحاضر. وأن نفكر بشأن الوقت الحاضر أمر يتضمن بادئ ذي بدء رؤية حاسمة. فعلى سبيل المثال، إن انتصار اقتصاد السوق (نصر مرده إلى إهمال الخصم) لا يمكن أن يكون ببساطة مدعاة للابتهاج. وبوصفها آلية فإن السوق فعالة، لكن شأنها شأن الآليات كافة تفتقر إلى الضمير والتعاطف على حد سواء. ويجِب علينا أن نجد طريقاً لدمجها في المجتمع بحيث تعبر عن العقد الاجتماعي وتغدو وسيلة للعدالة والإنصاف. لقد بلغت المجتمعات الديمقراطية المتقدمة مستوى من الازدهار تحسد عليه؛ لكنها كانت في الوقت عينه جزراً من الوفرة في محيط من البؤسِ العالمي. كما أن موضوع السوقِ يتصل على نحو معقد بتدهور البيئة. حيث لا يؤثر التلوث على الهواء والأنهار والغابات فحسب، بل وعلى أرواحنا أيضاً. ويميل المجتمع الذي تسيطر عليه الحاجة المسعورة لإنتاج المزيد من أجل أن يستهلك المزيد، إلى أن يختزل الأفكار

والمشاعر والفن والحب والصداقة والناسِ ذاتهم ويحيلهم إلى منتجات استهلاكية. فيغدو كل شيء قابلاً للشراء، ولأن يستعمل ومن ثم يرمى في مكب للقمامة. فما من مجتمع سوانا قام بإنتاج ذلك الكم الكبير من النفايات. نفايات مادية وأخلاقية.

و لا ينطوي إمعاننا النظر في الوقت الحاضر على تخلينا عن المستقبل أونسياننا الماضي: إن الحاضر هو نقطة التلاقي لثلاثة اتجاهات زمنية. ولا يمكن أن يتم الخلط بينه وبين مذهب المتعة السهلة. إذ لا تنمو شجرة المتعة في الماضي أو المستقبل، بل في اللحظة الراهنة بالذات. ومع ذلك فإن الموت هو ثمرة الحاضر أيضاً. ولا يمكن أن يرفض، وذلك لأنه جزء من الحياة. و ينطوي العيش بهناء على الموت بكرامة. ويتعين علينا أن نتعلم كيف نقابل الموت وجهاً لوجه. ويتناوب الحاضر بين النور والعتمة، شأنه شأن المجال الذي يوحد نصفي العمل والتأمل. وهكذا، كما كان لدينا فلسفات للماضي والمستقبل، والخلود والفراغ، لسوف يكون لنا غداً فلسفة للحاضر. ويمكن أن تكون التجربة الشعرية إحدى أسسها. فما الذي نعرفه عن الحاضر؟ لا شيء أو لا شيء تقريباً. وبرغم ذلك فإن الشعراء يعلمون أمراً واحداً: أن الحاضر مصدر الحضور.

لقد ضللت طريقي في هذا الحج بحثاً عن الحداثة في العديد من المراحل لأجد ذاتي من جديد وحسب. وقد عدت إلى المصدر واكتشفت أن الحداثة ليست خارجنا بل داخلنا. إنها في اليوم وفي العصر الأقدم عهداً؛ إنها الغد وبداية العالم؛ وعمرها ألف سنة ومع ذلك فهي مولود جديد. إنها تتحدث بلغة الناهواتل التي ينطق بها الأزتيك، وترسم رموزاً صينية تمثل كلمة بأكملها منذ القرن التاسعِ، وتظهر على شاشة التلفاز.

إن هذا الحاضر الذي لم يمس، الذي اكتشف مؤخراً، ينفض عن نفسه غبار القرونِ، ويبتسم ويبدأ بالطيران فجأة، مختفياً من النافذة. هذا التعدد المتواقت للزمن والحاضر: يفصل الحداثة عن الأمس القريب لاستعادة ماض موغل في القدم وحسب، ويحول إله خصوبة صغير من العصر الحجري الحديث إلى معاصر لنا. إننا نسعى وراء الحداثة في تحولاتها المستمرة، ومع ذلك لا نستطيع أن نوقعها في شرك على الإطلاق. فهي تهرب دوماً: وتنتهي كل مواجهة بالطيرانِ. نطوقها بذراعينا فتختفي على الفور: لقد كانت مجرد نسمة. إنها اللحظة، ذلك الطير الذي هو في كل مكان وليس في أي مكان. نريد أن نوقعه في الشرك حياً، لكنه يخفق بجناحيه ويختفي بشكل حفنة من المقاطع. ويتركنا صفر اليدين. ثم تفتح أبواب الإدراك بعض الشيء ويظهر الزمن الآخر، الحقيقي الذي كنا نبحث عنه دون معرفته: الحاضر، والحضور.

نقلها إلى الإنكليزية عن الإسبانية

أنتوني ستانتن

obeikandl.com

obeikandl.com

كاميلو خوسيه ثيلا

في مديح الحكاية 1989

ولد كاميلو خوسيه ثيلا في العام 1916 في Iria Flavin من أعمال منطقةِ Padron، شمال غرب إسبانية. نظم الشعر وكتب النثر والمسرحيات والمقالات وكتب الرحلات ونشرها. وطبع أول أعماله الروائية في العام 1942. وكان هذا العمل الموسوم La familia de Pascual Duarte (عائلة باسكوال دوارت)، ببطله الغامض أخلاقياً، ذا أهمية كبيرة في تطورِ الروايةِ الإسبانيةِ في الأعوام ما بعد الحرب العالمية الثانية. بيد أن روايته المعنونة La colmena (خلية النحل) هي التي جسدت أسلوبه الواقعي الساخر والخيالي. ولقد صدرت في العام 1951، وأظهرت تأثير أعمال كتاب مثل ميغيل دي ثيرفانتيس، وجان بول سارتر، وجيمس جويس.

بدأ الأدب القصصي لثيلا بالتوجه نحو التجريب بعدما قام بنشر عمله الروائي San Camilo 1936، وذلك في العام 1969، ليبلغ ذروته في روايته Cristo versus Arizona (السيد المسيح مقابل أريزونا) - ويحتوي عمله هذا على جملة يتجاوز طولها المئة صفحة. وتشتمل أشعاره على المجموعة Pisando la dudosa luz del dia، وتم جمع مقالاته في المجلدات Mesa revuelta، وLas companies convenientes، وEl asno de Buridan، من جملة أعمال سواها.

وصفت الأكاديميةُ أسلوب ثيلا في الكتابة بأنه «نثر غني ومركّز، يشكل بحنوه المقيد رؤية تتحدى ضعف الإنسان». توفي في العام 2002.

كان لدى صديقي القديم ومرشدي بيو باروجا - الذي لَم يتسلم جائزة نوبل لأن الضوء المتألق للنجاح لا يسقط على الصالحين دوماً - ساعة مثبتة على الحائط. وحول وجه الساعة تلك كانت هناك كلمات تنويرية، قول مأثور يجعل فرائص المرء ترتعد مع دوران عقارب الساعة. كانت العبارة تقول: «كل ساعة تجرح؛ وأما الساعة الأخيرة فتقتل». وفي حالتي، كانت أجراس عديدة تقرع في قلبي وروحي بفعل عقارب الساعة تلك -التي لا ترجع إلى الوراء أبداً- واليوم، وقد خلفت إحدى قدمي في درب الحياة الطويلة ورائي والأخرى يحدوها الأمل بالمستقبل، وها أنا ذا أتوجه بكلامي إليكم عن الكلمة المنطوقة ولأتأمل في الحرية والأدب بروح النيّة الحسنةِ ويحدوني الأمل بأن يكون في ذلك ما يفيد. إنني لا أعلم على نحو صحيح عند أي لحظة يعبر المرء العتبة إلى الشيخوخة، ولكن لكي لا أجازف سوف ألجأ إلى كلام دون فرانسيسكو دي كيفيدو الذي قال: «كلنا نَتمنّى بلوغ شيخوخة ملائمة، لكن أياً منّا ليس على استعداد للاعتراف بأنه بلغ تلك المرحلة».

على أي حال، لا يستطيع المرء أن يتجاهل ما هو جلي. وإنني أعلم أيضاً بأن الوقت يزحف بعناد إلى الأمام. لذلك سوف أقول ما يجِب علي قوله هنا والآن دون اللجوء إلى أي من الإلهام أو الارتجال، بما أنني أبغض كلاً منهما.

وإنني إذ أجدني هنا اليوم، أخاطبكم من هذه المنصة التي ينطوي الوصول إليها على مشقة شديدة، فأبدأ بالتساؤل عما إذا كان بريق الكلمات -كلماتي في هذه الحالة - قد بهركم فصرفكم عن أن تلحظوا مزيتي الحقيقية التي أعتقد بأنها متواضعة مقارنة بالتكريم الرفيع الذي أحطتموني به. ليست الكتابة بالإسبانية بالأمر العسير؛ فاللغة الإسبانية هبة من الآلهة، وهو ما نعده نحن الإسبان أمراً بديهياً. لذلك فإنني أرتاح للاعتقاد بأنكم أردتم الإعراب عن تقديركم لهذه اللغة المجيدة وليس للكاتب المتواضع الذي يَستخدمها في كل ما يمكنها التعبير عنه: بهجة البشرية وحكمتها، بما أن الأدب شكل فني من الكل وللكل، بالرغم من أنه مكتوب بلا مبالاة، ولا يحفل إلا بالهمهمة الصامتة والمغفلة لمكان وزمان مفترضين.

إنني أكتب من العزلة وأتكلم من العزلة. لقد قال كل من ماتيو آليمان في عمله المعنون Cuzman de Alfarache وفرانسيس بيكون في مقالته عن العزلة (كلاهما كان يكتب في المدة ذاتها تقريباً): إن الإنسان الذي ينشد العزلة يكون على جانب كبير من القدسية والطبيعة البهيمية سواء بسواء. على أي حال، فإنني لم أنشد العزلة. لقد وجدتها. ومن عزلتي أفكر، وأعمل وأحيا - وإنني أعتقد بأنني أكتب وأتكلم بهدوء وتسليم لا حدود لهما تقريباً. وفي عزلتي أتذكر باستمرار المبدأ الذي عرضه بيكاسو -وهو صديق قديم ومرشد آخر- القائل إنه ما من عمل فني خالد يمكن أن ينجز دون عزلة عظيمة. وبينما أكابد الحياة معطياً الانطباع بِأني مولع بالقتال، بإمكاني أن أتكلم عن العزلة دون إحراج وبدرجة معينة من القبول الممتن، وإن كان مؤلماً.

إنها لأعظم جائزة حين تعلم أن باستطاعة المرء التحدث وإصدار أصوات ملفوظة بوضوح ونطق كلمات تصف الأشياء والأحداث والعواطف.

حينما قام الفلاسفة بتعريف الإنسان استخدموا تقليدياً الوسيلة المعيارية للنوع المغلق والاختلاف المحدد، بمعنى آخر إشارة إلى منزلتنا الحيوانية (الإنسان حيوان ناطق) وأصل الإختلافات. ومن عمل أرسطو الموسوم السياسة وصولاً إلى الكوجيتو الديكارتي كانت تلك الإشارة وسيلة ضرورية لتمييز الإنسان عن الحيوان. إلا أنه مع ذلك قد يعترض فلاسفة أخلاقيون كثر على ما سوف أقول، إنني أؤكد بالدليل أنه ليس من الصعوبة بمكان إيجاد دليل كاف يُعرّف اللغة على أنها المصدر النهائي للطبيعة البشرية التي، في كل الأحوال، تميزنا عن الحيوانات الأخرى كافة.

نحن مختلفون عن الحيوانات الأخرى، على الرغم من أنه منذ زمن داروين نعلم بأننا نشأنا وتطورنا عنها. وإذاً فإن تطور اللغة حقيقة أساسية لا نستطيع تجاهلها.

يشمل أصل النوع البشري عملية تطور استغرق فيها تطور الأعضاء التي تنتج الأصوات وتميزها والدماغ الذي يفهم تلك الأصوات مدة زمنية طويلة، تضمنت ولادة الجنس البشري. وما من ظواهر لاحقة، لا El Cantar de Mio Cid ولا Quijote، ولا نظرية الكم، يمكن مقارنتها من حيث الأهمية بالمرة الأولى التي منحت فيها الأشياء الأساسية اسماً. على أي حال، ولأسباب جلية لن أسهب هنا في العرض لتطورِ اللغة بمعناها البدائي والأساسي. بل إنني سوف أتناول معناها الثانوي والعرضي ولكنه نسبياً المعنى الأكثر أهمية لبعضنا ممن ولد في مجتمع تنزع التقاليد فيه إلى أن تكون أدبية أكثر منها علمانية.

ويعتقد المتخصصون بعلم الأجناس مثل البارز إيه. إس. دايموند بأن تاريخ أي لغة من اللغات جميعها يتبع نمطاً تكون فيه الجمل في بدايتها الأولى بسيطة وبدائية ولكنها تستمرّ لتصبح أكثر تعقيداً من حيث الاختلافات النحوية والدلالية. وبالاستنباط من هذا الاتجاه القابل للإثبات من الناحية التاريخية، يمكن أن نستنتج بأن هذا التعقيد المتعاظم قد تطور من المرحلة الأولية حيث يعتمد التواصل بصورة رئيسة على الفعل (verb)، ليبلغ وضعه الراهنِ حيث إن هنالك أسماء وصفات وأحوالاً تضفي على الجملة نكهتها وعمقها. وإذا ما كانت هذه النظرية صحيحة وإذا ما استخدمنا قليلاً من الخيال، فقَد نستنتج بأن أول كلمة تم استعمالها كانت فعلاً بصيغته الأكثر مباشرة وإلحاحاً، عنينا صيغة فعل الأمر.

وفي الحقيقة فإن صيغة فعل الأمر ما زالَت تحتفظ بأهمية كبيرة في التواصل. إنها صيغة فعلية من العسير استخدامها. ويجب أن تعامل بعناية بما أنها تتطلب معرفة تفصيلية جداً بقواعد اللعبة، التي لا تكون واضحة المعالم على الدوام. وإن من شأن وضع صيغة فعل الأمر في غير موضعها الإتيان بعكس الهدف المطلوب تماماً. إن التمييز الثلاثي الشهير الذي وضعه جون لانغشو أوستن لكل من (اللغة الأسلوبية locutionary، التي تفصح عن عمل نقوم به illocutionary، التي تستهدف عملاً ما دون أن تؤثر فيه perlocutionary) هو تبيان مطلع للأطروحة القائلة إن اللغة التي تستهدف عملاً ما دون أن تؤثر فيه perlocutionary تنزع إلى إثارة سلوك معين من ناحية المتحدث. إنه لمن غير المجدي أن يصدر المرء أمراً إذا ما عمد الشخص المخاطب إلى التظاهر بأنه صدع بالأمر وانتهى به المطاف إلى القيام بما يحلو له.

وهكذا ومن العمل الموسوم السياسة وصولاً إلى ذاك المعنون الكوجيتو الديكارتي تم تبيان قدر كاف من وجوه الاختلاف بين البهيمة التي ترعى والإنسان الذي يغني، وإن لم يكن ذلك بنغمات موزونة على نحو جيد دوماً.

في محاورات أفلاطون التي تحمل اسمه، يقوم كراتيلوس بإخفاء هيراقليطيس بين طيات ردائه الطويل. ويتكلم الفيلسوف ديموقريطيس عبر محدثه هيرموجينيس عن مفاهيم الامتلاء والفراغ. ويمكن أن يصدق ذلك على بروتاغوراس المناهض لعلماء الهندسة الذي زعم باستخفاف «بأن الإنسان هو مقياس كل شيء»: ماهيتهم وأحوالهم، وما هم ليسوا عليه وكيفية ذلك.

كان كراتيلوس يعنى باللغة -ماهيتها وما هي ليست عليه- وقام بتطوير تلك الأفكار أثناء محادثته مع هيرموجينيس. ويعتقد كراتيليس بأن ما يطلق على الأشياء من مسميات يتصل بماهيتها على نحو طبيعي. إن الأشياء تولد أو تبتدع أو تكتشف أوتخترع. ومن بدايتها الأولى كانت تحتوي بصورة أساسية على العبارة الدقيقة التي تعين هويتها وتميزها عما عداها. يبدو أنه كان يحاول إنباءنا بِأن هذا التمييز فريد في بابه ويأتي عن البويضة ذاتها كشأن الشيء نفسه. وفي ماعدا العالم المعقول للمختص بعلم الاشتقاق، فإن الكلب كان على الدوام هو الكلب في اللغات القديمة كلها، وكان الحب هو الحب منذ الإحساس به أول مرة. وحدود المفارقة في أفكار كراتيلوس أنها على النقيض من فرضيات هيراقليطيس تستتر في عدم القابلية للقسمة أو وحدة التناقضات، وانسجامها (نهاراً وليلاً)، والحركة الثابتة لمادتها وإعادة تأكيدها. ويصح الأمر عينه على الكلمات بوصفها أشياء بحق (ليس ثمة كلب دون القطة، ولا حب دون الكره).

وبالمقابل، ذهب هيرموجينيس للاعتقاد بأن الكلمات كانت مجرد اصطلاحات وضعها البشر لأجل غاية معقولة ألا وهي أن يفَهم أحدهما الآخر. يواجه الإنسان بالأشياءِ أو تعرض له. وما إن يواجه الإنسان شيئاً جديداً حتى يطلق عليه اسماً. وأهمية الأشياء لا تتمثل بالينبوع في الغابة بل بالبئر التي احتفرها الإنسان. إن حد القطع المكافئ للأحاسيسِ والتعبير، كما عرض له هيرموجينس وقام بحجبه ديموقريطيس وأحياناً بروتاغوراس، يعرض على بساط البحث مراراً وتكراراً: هل الإنسان هو من يقيس الأشياء كلها العامة منها أو الفردية ويسميها؟ وهل مقياس تلك الأشياءِ مجرد مفهوم معرفي؟ وهل الأشياء قضية مادية وحسب، أم أنها مشاعر ومفاهيم أيضاً؟ وباختزاله الوجود إلى الوهمِ، يقتل هيرموجينس الحقيقة في المهد؛ ألا وهي الاستنتاج المتناقض القائل إن القضايا المحتملة الوحيدة هي تلك التي يقوم الإنسان بصياغتها بنفسه ولنفسه، فيجعل حقيقياً ما هو صادق وما هو ليس كذلك. ولسوف تستذكر بأنه وفقاً لشك فيكتور هنري الشهير يمكن للإنسان أن يطلق على الأشياء مسميات لكنه لا يستطيع أن يجردها منها؛ وبمقدوره أن يغير اللغةَ، بيد أنه لا يستطيع تبديلها حسبما يحلو له. وبإشارته ربما بعبارات شديدة الحذر إلى دقة المسميات يبدو أن أفلاطون يتعاطف بشكل غير مباشر مع موقف كراتيلوس: ألا وهو أن الأشياء تسمى بما يجب أن تحمله من مسميات (وهي نظرية أساسية وما تزال صالحة وعلى وشك أن يسلم بها العقل المحض على أنها مبدأ) وليَس ما يقرر الإنسان أن يطلق عليها من المسميات وفقاً للاتجاه الذي تهب به الرياح في أي وقت كان (وكون هذا الأمر متحولاً أو متقلباً، تبعاً للفرضيات الآخذة بالتبدل والقائمة في الوقت ذاته بوصفها شيئاً مفترضاً أو سابقاً).

كان هذا الموقف، الرومانسي أصلاً، ومن ثم الغوغائي، نقطةَ البداية للشعراء اللاتينيين، وعلى رأسهم هوراس. وسبب كل المحن التي ابتلينا بها في هذا المجال منذ ذلك الحين، التي لا قبل لنا بمعالَجتها. وتتغنى الأبيات 70 إلى 72 من Ars Poetica بتفشي الاستعمال في تطورِ اللغة (وهو تطور لَيس موضع ترحيب دوماً):

Multa renascentur quae lam cecidere cadentque

quae nunc suns in honore vocabula, si volet usus,

quern penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

كان لهذه القنبلة الموقوتة -مهما كانت تبعث على الحبور في إحسانها- العديد من العواقب المركبة التي أفضت أخيراً إلى الفرضية القائلة إن الناس هم الذين يصنعون اللغة، وبصورة حتمية على يد الناس وحدهم، وبأنّه من العقيم المحاولة وإخضاع اللغة إلى القواعد الدقيقة والمعقولة للمنطقِ. وهذا الزعم الخطر من جانب هوراس بأن الاستعمال يحدد ما هو صحيح ومقبول في اللغة أحدث مكب نفاية عرقلته جهود مفرطة في النمو، التي أضحت فيها الطريق المختصرة الطريق العامة التي تقدّم الإنسان عليها حاملاً راية اللغة، وطائراً بحرية، ومهتزاً مع النسيم، ومواصلاً بعناد الخلط بين الظفر والتبعية المتأصلة في صورتِها الحقيقية.

وفي حين أن هوراس كان مصيباً إلى حد ما (وهو ما يجب ألا ننكره)، فإنه كان مخطئاً أيضاً في عدد من الطرقِ، ويتحتم علينا ألا نحاول إخفاء ذلك أيضاً. بيد أنه يتعين علينا أيضاً أن ننوه بإسهام كل من كراتيلوس وهيرموجينيس بتهذيبنا لمبادئهما. ويندرج موقف كراتيلوس ضمن ما

يعرف باللغة الطبيعية أو العادية أو المنطوقة، التي هي نتاج الاستخدام المتواصل لمسار تاريخي وسيكولوجي، بينما يتلاءم مقترح هيرموجينيس مع ما نفهمه على أنه لغة متكلفة أو متخصصة أو مفردة تخصصية، مشتقة قليلاً أو كثيراً من ترتيب صوري أو طريقة صورية مبنية على أساس المنطقِ لكنها دون تقليد تاريخيٍ أو سيكولوجي وراءها - لحظة تصورها على الأقل. إن ويتجينيشتاين الأول، مؤلف Tractatus، هو شارح متأخر ذائع الصيت لفرضية هيرموجينيس. وهكذا بهذا المعنى فمن غير المنطقي التحدث عن اللغة الكراتيلية أو الطبيعية أو الإنسانية و لغة الهيرموجينية أو المتكلفة أو شبه الإنسانية. وشأني شأن هوراس فإن مرجعيتي بوضوح هي الأولى، ألا وهي لغة الحياة والأدب، دون عقبات تقنية أو دفاعية. كذلك يشير مكس شيلار- وفي الواقع الظاهراتيون (الفينومينولوجيون) عموماً- إلى ما سوف أطلق عليه الآن اللغةَ الكراتيلية حينما يتحدث عن اللغة بوصفها إشارة أو إعلاناً أو تعبيراً، مثله في ذلك مثل كارل بوهلر حينما يصنف الوظائف الثلاث للغة على أنها علامة وإشارة ورمز.

ومن البديهي أن اللغةَ الهيرموجينية تتكيف على نحو طبيعي مع أصلها المتكلف. ومن الناحية الأخرى، فإن اللغة الكراتيلية لا تتكيف مع أرض غريبة حيث تكون هناك في أغلب الأحيان شراك مخفية غريبة عن شفافيتها الأساسية.

وإنه لمن الخطورة بمكان التسليم بأنه في تحليل الطبيعة النهائية تكون اللغة الكراتيلية نتاج زواج سحري بين الناسِ والمصادفة. وذلك لأن الناس لا يبتكرون اللغةَ بل يحدون تطورها. وبإمكاننا القول -وإن بتحفظات جديرة بالاعتبار- إن الناس يحلون إلى حد معين لغز اللغة بمنحهم الأشياء

أسماءها؛ لكنهم أيضاً يزيفونها ويهجنونها. وما لم يكن الناس موضوعاً لتلك الشراك المخفية التي سبقت الإشارة إليها، فإن هذه القضية سوف تكون ملحة ودقيقة على نحو أشد. وما لم يتم طرحه لكنه مع ذلك يكمن مخفياً داخل لب الموضوعِ الحقيقيِ إنما هو الشيء عينه، وقد تم تحديده آنفاً؛ وليس باستطاعتي ولا أي شخص آخر أن يبدل ذلك.

وتملك اللغة الكراتيلية البنية أو المنظومة التي وصفها فيرديناند دي سوسير بأنها «اللغة»، وهي اللغة المشتركة لأحد المجتمعات (أو بالأحرى في أحد المجتمعات أكثر منه لأحدها)، ويتم تشكيلها وإثبات أصالتها على يد الكتاب وضبطها وتوجيهها عموماً من جانب الأكاديميين. والفئات الثلاث هذه – عنينا المجتمع، والكتاب، والأكاديميين – لا تنجز الواجبات الخاصة بها دوماً. وغالباً ما ينتهكون المجالات الأخرى ويتدخلونَ فيها. ويلوح أنه ما من أحد من الأكاديميين أو الكتاب أو المجتمع سعيد بالأدوار الخاصةِ به. ومع أن هؤلاء ليسوا مؤهلين للقيام بذلك فإنهم يؤثرون تعريف الدور الذي يضطلع به الآخرون، الذي ربما –ولو كان من حيث المبدأ بحق– سوف يكون على الدوام غير واضح ومعرف على نحو سيئ، وأسوأ من ذلك، أن ينتهي به المطاف إلى تبديد موضوعِ انتباهِهم وإبهامه، عنينا اللغة والفعل اللذين يجِب أن يكونا شفافَين بشكل أساسي. وليس لعلم الجبر وأداته المجردة أي قيمة، ما عدا فائدته في التحليلِ النهائيِ، وفق ما جاء في عمل أونامونو المعنون: الحب وعلم التربية.

وأما العامل الحاسم النهائي، ألا وهو الدولة، التي هي ليست المجتمع ولا الكتّاب ولا الأكاديميين، فيقوم بالتحكم بكل شيء وتقييده، والتَدخل بألف طريقة مختلفة (اللغة الاصطلاحية الإدارية، والتصريحات

الحكومية، والتلفاز، إلخ.) مضاعفة ذلك بالمثال السيئ أكثر مما تصنعه بالمنعِ والاضطراب والتشوش والفوضى والإرباك.

لكن ما من أحد يقول شيئاً عن التجاوزات الشعبية والأدبية والأكاديمية والأدبية والحكومية وسواها. إن اللغة لا تتطور بطريقتها الخاصة، التي من حيث المبدأ ستكون ملائمة، بل بالأحرى تكون مدفوعة من جانب القوى المعارضة المحيطة بها.

وتعتقد الجماعة التي تتلى عليها أبيات هوراس في آخر الأمر بأنه على هذا النحو يتعين أن تتطور اللغة وأن تحاول دمج العبارات والأساليب والتعابيرِ التي لا تدرك بالحدس ولا هي نتاج اللاشعورِ لديهم -الذي على الأقل قد ينتج شيئاً صحيحاً أو جديراً بالتصديق- لكنه إلى حد ما مدروس ومبتكر شعورياً، أو أسوأ من ذلك، مستورد (في الزمن الخاطئ وعكس الحس العامِ السليم).

من الواضح أن الكتاب، ما عدا بعض الاستثناءات، غالباً ما يتبعون في بيئتهم الخاصة الاستعمال الناقص، فيدخلون تعابير مزعجة ويجيزون استخدامها، وأسوأ من ذلك، أن هذه التعابير منفصلة تماماً عن الروحِ الجوهرية للغة.

وتنشأ مشكلات الأكاديميات عن المبدأ الأساسي لعملها: إذ تنزع بوصفها مؤسسات إلى أن تكون محافظة وتخشى من أن يتم تحديها.

لقد أصبح تآكل اللغة الكراتيلية بتأثيرات اللغة الهيرموجينية أكثر وضوحاً. كما أن هنالك خطر بأنه سوف يسلب تلك اللغة الحية القدرة على إثارة الفكر والعاطفة ويحول اللغةَ الطبيعيةَ إلى متكلفة. وكما ذكرت

آنفاً، فإن هذا التهديد مبعثه اللغة المبتكرة أو المدمجة بلا مسوغ، أو التي بعثت فيها الحياة على نحو غير مناسب.

يبدو أن ثمة سبباً سياسياً وراء القوة الدافعة التي أفضت الآن -مثل حالها في ما مضى- بشكل مرح إلى التخلي عن مبادئ إحدى اللغات تجاه هجوم فظ مِن جانب أولئك الذين يحاصرونها. وفي رأيي فإن وزن المخاطر يفوق المنافع المحتملة -التي هي طوباوية إلى حد ما- التي قَد تتراكم في موعد مستقبلي غير محدّد. وفي حين أنني بعيد عن أن أكون من أصحاب المذهب الصفائي الحريص على صفاء اللغة والأسلوب، أود أن أناشد الكتاب في المقام الأول، ومن ثم الأكاديميات والدول بدرجة أقل أن يضعوا حداً للفوضى. ومما لا ريب فيه أنه ثمة استمرارية في اللغة تبطل أي تصنيفات نأمل بالتأسيس لها، ولكن ذلك لا يشكل دوافع لهدم الحدود الطبيعية للغة. وإذا ما سمحنا بذلك نكون قد اعترفنا بهزيمة لَم تقع حتى الآن.

دعونا نحشد عبقرياتنا من أجل الذود عن اللغة، اللغات كلها، ودعونا ألا ننسى أبداً بأن الخلط بين الإجراء وحكم القانونِ، شأنه شأن ملاحظة الحرف بدلاً من روح القانونِ، يفضي إلى الظلمِ دوماً الذي هو مصدر الاضطراب وعاقبته على حد سواء.

ويرتبط الفكر باللغة جوهرياً. علاوة على ذلك، فإن الحرية على الأرجح مرتبطة أيضاً بأنماط لغوية ومفاهيمية معينة. وهما يوفران معاً الإطار الواسع للمجهود الإنساني برمته؛ لأولئك الذين ينشدون استكشاف الحدود الإنسانية وتوسيعها، وكذلك للذين يسعون إلى تقويض

منزلة الإنسان. ذلك أن الفكر والحرية موجودان في عقول الأبطال والأشرار على حد سواء.

بيد أن هذا التعميم يخفي الحاجةَ إلى دقة أكبر إذا ما قيض لنا بلوغ فَهم المعنى الحقيقي لماهية التفكير وأن نكون أحراراً. وطالما أننا قادرون على تعيين ما يستجد في عقولنا من الظواهر، فإن التفكير بالنسبة للإنسان يعني تفكيره بأن يكون حراً. لقد كان هناك كثير من النقاش عن مدى كون هذه الحرية أو التحرر شيئاً ملموساً، أو ما إذا كان مجرد ظاهرة مبتذلة أخرى أنتجها العقل البشري. لكن ذلك النقاش غير ذي جدوى على الأرجح. وقد أشار فيلسوف إسباني حكيم إلى أن الوهم والصورة الحقيقيةَ للحرية هما الشيء ذاته. وما لم يكن الإنسان حراً، وإذا ما كان مقيداً بسلاسل يحاول كل من علمِ النفس والأحياء والاجتماع والتاريخ تحديدها، وبوصفه إنساناً فإنه يحمل أيضاً في داخله الفكرة التي قَد تكون وهماً لكنها كونية قطعاً، القائلة بأنه حر. وإذا ما أردنا أن نكون أحراراً فلسوف ننظم عالمنا على النحو ذاته تقريباً فيما لو كنا أحراراً.

إن التصميم المعماري الذي حاولنا أن نشيد عليه بنجاح أو بطريقة أخرى ذلك الإطار المركب لمجتمعاتنا يحتوي على المبدأ الأساسي للحرية الإنسانية، وفي ضوء ذلك المبدأِ نقوم، ونعلي من الشأن، ونشوه السمعة، ونؤنب، ونعاني: فهالة الحرية هي الروح المقدسة المحفوظة في دساتيرنا الأخلاقية، ومبادئنا السياسية، وأنظمتنا القانونية.

إننا نعلم بأننا نفكر. ونفكر لأننا أحرار. والرابطة بين الفكرِ والحرية أشبه ما تكون بالسمكة التي تعض ذيلَها، أو بالأحرى تلك التي تريد

الإمساك بذيلها؛ لأن كونك حراً هو النتيجة المباشرة والشرط الأساسي للفكرِ على حد سواء. فعن طريق الفكر يمكن أن يفصل الإنسان نفسه عن قوانينِ الطبيعة قدر ما يشاء؛ وبإمكانه أن يقبل بتلك القوانين، وأن يخضع لها، فشأنه على سبيل المثال شأن الكيميائي الذي ذهب إلى أبعد من حدود نظرية مادة الفلوجستون (اللاهوب) ليبني نجاحَه وسمعتَه على أساس ذلك القبولِ والخضوعِ. ففي الفكر -على أي حال- تقوم عوالم السخف جنباً إلى جنب مع إمبراطوريةِ المنطقِ، لأن الإنسان لا يفكرُ بلغة الحقيقي والممكن وحسب. وبإمكان العقل أنْ يبعثر مكائده إلى ألف قطعة، وأن يرتبها من جديد في صورة مختلفة كلياً.

وهكذا بمقدور المرء أن يكون لديه من التفسيرات العقلانية للعالم المستندة على المبادئ التجريبية قدر ما يشاء المفكر، وذلك على أساس الوعد بالحرية في المقام الأول. والتفكير الحر بهذا المعنى الضيق هو ذلك النقيض للعالمِ التجريبي ويجد تعبيراً له في الحكاية. وإذن فإن القدرة على ابتكار الحكايات يبدو أنها العنصر الثالث في المنزلة الإنسانية- وأما العنصران الآخران فهما الفكر والحرية- ويمكن لهذه القدرة أن تقلب الأشياء، فتجعل تلك التي لم تكن غير حقيقية -قَبل أن تصبح موضوع الحكاية- تغدو حقائق.

يبدأ الإنسان عبر عملية التفكير باكتشاف الحقيقة المخفية في العالم، وبمقدوره أن يسعى إلى ابتكار عالم مختلف خاص به وفق الشروط التي يرغب بها عبر وسيلة الحكاية. ومن ثم فإن الحقيقة، والفكر، والحرية، والحكاية مترابطة فيما بينها بعلاقة مركبة، وأحياناً مشبوهة. وهي أشبه

ما تكون بممر مظلم له عدة منعطفات جانبية تسير في الاتجاه الخاطئ؛ عبارة عن متاهة لا مخرج منها. بيد أن عنصر المخاطرة كان على الدوام أفضل مبرر لبدء مغامرة ما.

وليست الحكاية والحقيقة العلمية شكلين من أشكال الفكر، بل هما كيانان متباينان إلى حد أنه لا يمكن مقارنة أحدهما بالآخر نظراً لكونهما يخضعان لقواعد وتقنيات مختلفة أشد الاختلاف. ولذلك، فمن غير الملائم التلويح بمعيار الأدب في الكفاحِ لتحرير عقول بني البشر. بل يتحتم أن يتم عدُّ الأدب القوة المقابلة للخضوع المستجد للعلم والمتسم بالتقليد والمحاكاة. وإنني أمضي إلى ما هو أبعد من ذلك فأقول إنني أعتقد بأنه يجب تبيان وجوه الاختلاف على نحو متعقل وحذر بين تلك الأشكالِ من العلْمِ والأدب التي تتصل معاً لتقييد الإنسان داخل حدود صارمة تنكر كل أفكار الحريةِ، وبأنه يتعين علينا أن نتحلى بالجرأة ونغير على نحو مفاجئ تلك الأشكال بتجارب علمية وأدبية سواها تستهدف توليد الأمل. وإن من شأن الوثوق بتفوقِ الحرية والكرامة الإنسانية - بغير تحفظ- عوضاً عن الارتياب بالحقائقِ التي تذوب في بحر الفرضية، أن يكون إشارة إلى تقدمنا. على أي حال، إن ذلك أمر غير كاف بحد ذاته. وإذا ما تعلمنا شيئاً فهو أن العلم عاجز عن تبرير التطلعات إلى الحرية، وبأنه على النقيض من ذلك مثبت على عكازات تميل به في الاتجاه المعاكسِ تماماً. يجب أن يستند العلم كلية على الضرورات الأكثر عمقاً للحرية والإرادة الإنسانية. وتلكم هي الوسيلة الوحيدة لتمكين العلم من الانفصال عن النفعية التي لا تَستطيع مقاومة مخاطر الكمية والقياسِ. مما يقودنا إلى الحاجة للإقرار بأن الأدب والعلمِ -بالرغم من تباينِهما- لا يمكن إبقاؤهما معزولين في

مسعى وقائي لتحديد مجالات التأثير، وذلك لسببين، عنينا منزلة اللغة (تلك الأداة الأساسية للفكرِ)، بالإضافة إلى الحاجة لتعيين حدود وجوه الاختلاف بين ما هو جدير بالثناء والاحترام، وما يجب أن يكون موضع الشجب من جانب الأفراد الملتزمين جميعاً، وتباينها.

أعتقد بأن الأدب بوصفه وسيلة لابتكار الحكايات مبني على دعامتين أساسِيتين تزودانه بالقوة لضمان أن المسعى الأدبي يستحق العناء المبذول في سبيله. أولاهما علم الجمال، الذي يفرض شرطاً أساسياً على المقالة أو القصيدة أو المسرحية أو الكوميديا بالإبقاء على بعض المعاييرِ الدنيا التي تميزها عن عالم الأدب الفرعي الذي لا يستطيع الإبداع فيه أن يتماشى مع عواطف القراء. ومن الحقيقة الاشتراكية وصولاً إلى التقلبات التي لا حصر لها للتجريبيين المنتظَرين، حيثما تفتقر الموهبة الجمالية إلى الأدبِ الثانوي الناتجِ تصبح ابتهالاً رتيباً من الكلمات العاجزة عن ابتداع خرافة أصيلة جديرة بالاهتمام.

وأما الدعامة الثانية التي يرتكز عليها أي مسعى أدبي فهي الأخلاق، التي تتمم علم الجمال، والمتعلقة إلى حد كبير بكل ما قِيل إلى الآن بشأن الفكر والحرية. وبالطبع، فمن المستحيل أن يكون الأخلاق وعلم الجمال مترادفين، أو أن تكون لهما القيمة ذاتها. ويمكن للأدب أن يوازن نفسه على نحو متقلقل على علم الجمال وحده -الفن للفن- ومن الممكن أن يكون علم الجمال في المدى البعيد مفهوماً أكثر شموليةً من الالتزامِ الأخلاقي. ومازال بإمكاننا أن نقدر أشعار هوميروس والأناشيد الدينية الملحمية القروسطية حق قدرها، بالرغم من أننا لَربما نسينا أو على الأقل لَم نعد نربطها آلياً بالسلوك الأخلاقي في الدنِ اليونانية القدِيمة أو

أوروبة الإقطاعية. على أي حال، فإن الفن للفن بالتعريف تعهد صعب جداً وتكتنفه على الدوام خطورة أن يستخدم لأغراض تشوه معناه الحقيقي.

إنني أعتقد بحق أن المبدأ الأخلاقي هو العنصر الذي يجعل عملاً أدبياً جديراً بالاضطلاع بالدور النبيلِ لابتكار الحكاية. لَكني يجب أن أظهر ما أعني، لأن الحكاية الأدبيةَ بوصفها وسيلة للتعبير عن الصلات بين قدرةِ الإنسان على التفكير وما قد يكون الفكرة الطوباوية القائلة فكرة أن تكون حراً لا يمكن أن تبنى على أساس أي نوع من الالتزامِ الأخلاقي وحسب. إن فهمي هو أن العمل الأدبِي لا يمكن أن يخضع إلا للالتزامِ الأخلاقي للشخص -ألا وهو المؤلف- بفكرة الحرية الخاصة به. بالطبع ما من أحد، ولا حتى المؤلف الأدبي الأكثر ذكاء وتوازناً، بإمكانه على الإطلاق (أو بالأحرى ليس باستطاعته دوماً) أن يتغلب على إنسانيته؛ فقد يكون لدى أي شخص نقطة عمياء، والحرية مفهوم غامض بما فيه الكفاية، ويمكن أن ترتكب باسمها العديد من الأخطاءِ التي تعمي البصر. ولا يمكن اكتساب الحس الجمالي من كتاب دراسي. وإذاً، يجب أن تكون الحكاية الأدبية مبنية على أساس الإحساس الأخلاقي والالتزام بعلم الجمال على السواء. وذلكم هو السبيل الوحيد ليكون بمقدورها اكتساب أهمية سوف تتجاوز الأنماط سريعة الزوال، أو التقدير المشوش الذي يمكن أن يتبدل سريعاً. إن تاريخ الإنسان آخذ بالتبدل ومتعرج. ولذلك، فمن العسير توقع أحاسيس أخلاقية أو جمالية. هناك كتاب يتناغمون بشدة مع شعورهم بزمانهم بحيث يصبحون مناصرين رائعين للاتجاه الجمعيِ السائد، ويغدو عملهم منعكساً شرطياً. ويضطلع سواهم بالمهمة التي لا تلقى الشكر ولا تحظى

بقدر كاف من الاستحسان ألا وهي حمل الحرية والإبداعِ الإنساني مسافة أبعد من ذلك، حتى وإن آل بهم المطاف إلى لا مكان.

تلكم هي الطريق الوحيدة التي بإمكان الأدب فيها أن ينجز ما يضطلع به من دور في تعيين التزامه بالمنزلة الإنسانية بأمانة، كما أنها - إذا ما شئنا أن نكون غاية في الدقة في هذه الأطروحة - المسعى الوحيد الذي يمكن أن تطلق عليه تسمية الأدب الحقيقيِ من غير تحفظ. على أي حال، لا يمكن أن يربط المجتمع الإنساني بالعباقرة والقديسين والأبطال وحدهم.

في مهمة البحث عن الحرية هذه، تمتلك الحكاية فائدة الخاصية الشهيرة ألا وهي قابلية التطريق (الطواعية) الجوهرية للقصة الأدبية. والحكاية ليست بحاجة إلى أن تخضع نفسها إلى ما قَد يحد مداها، وجدتها، وعنصر المفاجأة لديها. وإذاً، بخلاف أي شكل آخر من الفكرِ، بإمكانها أن تلوح عالياً بالراية الطوباوية. وربما لهذا السبب آثر مؤلفو أبحاث الفلسفة السياسية الأكثر نهماً استخدام القصة الأدبية لنقل مسائل طوباوية ما كَانت لتجد قبولاً جاهزاً خارج عوالم الأدب القصصي في الوقت الذي كتبت فيه. ما من حدود للنزعة الطوباوية التي بمقدور الحكاية أن تعبر عنها بما أن الحكاية بطابعها بالذات مبنية على أساس النزعة الطوباوية.

مهما يكن من أمر فإن مزايا التعبير الأدبيِ لا تقتصر على اليسر في إيصال المسائل الطوباوية. إن المرونة الجوهرية للقصة، وقابلية تطريق الأوضاع، وما يبتكر من شخصيات وأحداث توفر مسبكاً رائعاً بإمكان المرء منه -دون خطر لا داعي له- أن يقيم مصنعاً بأكمله، أو، بعبارة أخرى،

مختبراً يجري فيه البشر تجارب على السلوك البشري بشروط قصوى. بيد أن الحكاية لا تقيد نفسها بإظهار ما هو طوباوي. فباستطاعتها أيضاً أن تحلّل بعناية ما تعنيه، وماهية النتائج المترتبة عليها في الأوضاع البديلة المختلفة ذات المظاهر التي لا تعد ولا تحصى وتتراوح من التنبؤ العلمي وصولاً إلى ما يمكن أن ينتجه الفكر المبدع من أمور منافية للعقل.

إن الدور الذي يضطلع به الأدب بوصفه مختبراً تجريبياً كثيراً ما تم إبرازه في الخيال العلمي؛ ألا وهو استشراف المستقبل الذي تحقق لاحقاً. ولقد كال النقاد المديح للروائيين ممن امتلكوا موهبة التوقع؛ فتنبؤوا في حكاياتهم بالإحداثيات الأساسية التي تحققت فيما بعد. لكن الفائدةَ الحقيقيةَ للحكاية بوصفها أنبوب اختبار لا تكمن في قدرتِها على التنبؤ بدقة بما هو تقني فحسب، بل بوصفها أيضاً وسيلة يمكنها في الوقت المناسب أو على نحو مباشر أو سلبي نقل كل المظاهر المحتملة لعالم قَد يكون ممكناً الآن أو في المستقبلِ. فتقصي الالتزامِ الإنسانيِ، والتجارب المأساوية بحق يمكنها أن تسلطَ الضوء على غموضِ اصطفاء الخيارات على نحو أعمى في وجه ما ألقاه عالمنا علينا من مطالب في الوقت الحاضر أو المستقبل، التي تحيل التصوير الجصي للأدب إلى مختبر تجريبي. والأدب بوصفه وسيلة لإجراء تجارب على السلوك لا تتصل قيمته بشكل كبير بالتنبؤ نظراً لأنه ليس لدى السلوك البشري إلا الماضي والحاضر والمستقبل بالمعنى الدقيق والضيق جداً. وهناك، على أي حال، سمات أساسية مِن طبيعتنا التي لها استمرارية رائعة، التي تجعلنا نتأثر بعمق بقصة عاطفية من عصر مختلف تماماً عن ذاك الذي نعيش فيه. إن «هذا الرجل العالمي» هو بحق الشخصية التي تحظى بالتقدير الأعلى في الحكاية الأدبية، عبارة عن ورشة تجريبية

ليس فيها حدود ولا أعمار. فأمثال كي خوتيه وعطيل، ودون جوان هم الذين يصورون لنا أن الحكاية إن هي إلا لعبة شطرنج تلعب مراراً وتكراراً، ألف مرة، بكل ما يرمي به القدر من قطع في أي وقت كان.

بعبارات جازمة قد يظهر بأن هذا الأمر يحط من قدر ما يسمى بالحرية التي أدافع عنها، وفي الحقيقة ذلكم هو ما سيكون عليه الوضع ما لم يؤخذ المرء بعين الاعتبار الدور الذي تضطلع به تلك الشخصية الناقصة والمهذارة والمشوشة، المؤلف، الإنسان. وما كان سحر شايلوك ليظهر دون عبقرية الشاعر الملحمي، الذي كانت ذاكرته غير الجديرة بالثقة بالطبع غير متسقة على نحو أكبر بكثير من الشخصيات التي أحياها وفي النهاية حرمها من الموت. وماذا عن أولئك العلماءِ والمشعوذين المجهولين الذين نتذكرهم وحسب لثمرة ما أنتجته مواهبِهم؟ هناك بلا ريب أمر يتعين علينا أن نتذكره مادام التاريخ أو علم الاجتماع يحاولان فرضه علينا، وذلكم هو الأمر عينه لهذا الحد، وما دام باستطاعتنا أن نتصور مستقبل البشرية، وتخضع الأعمال الأدبِية لحاجات المؤلف إلى حد كبير؛ بمعنى آخر إلى مصدر وحيد لتلك الاستبصارات الأخلاقية والجمالية التي أشرت إليها سابقاً، ويقوم المؤلف بوظيفة المصفاة للتيارِ المنبثق بلا ريب من المجتمعِ المحيط به بأكمله. ولعلها هذه الرابطة بين الإنسان والمجتمعِ، التي تعبر على أكمل وجه عن المفارقة عينها حيث إن الإنسان فخور بفرديته، وفي الوقت ذاته مقيد بالمجتمع الذي يحيطُ به ولا يستطيع أن يتحرر منه دون المخاطرة بأن يمسه الجنون. والدرس المستفاد هنا؛ أن حدود الأدب هي بالضبط حدود الطبيعة البشرية ذاتها، ويظهر أن هناك منزلة أخرى، مماثلة بطرق أخرى، تلك التي للآلهة والشياطينِ.

وإن قدرة عقلنا على أن يتخيل القوة الخلاقة واليسر الذي اكتشف البشر به الأديان يظهران بجلاء بأن ذلك هو ما عليه الحال. وأما قدرتنا على ابتكار الحكايات فتوفر وسيلة أدبية نافعة لتصوير تلك القوى الخلاقة، وهو ما قمنا به باستمرار حقاً منذ أن نظم هوميروس أشعاره. ولكن ذلك أيضاً لا يمكن أن يفضي بنا إلى أن نسيء فهم طبيعتِنا أو أن نطفئ بشكل نهائي اللهب الضعيف للحرية الذي يحترق في الكينونة الأعمقِ للرقيق الذي يمكن أن يرغم على الطاعة لا أن يحب، وعلى المعاناة والموت، لا أن يغير أفكاره الأكثر عمقاً.

وحينما قام العقلاني المزهو والأعمى بتجديد الإغراء التوراتي في العقول المنورة ثقافياً، الذي وعدت آخر حكمه «ستكون كالآلهة»، لَم يأخذ في الحسبان بأن الإنسان قد مضى إلى ما هو أبعد في تلك الطريقِ. إن البؤس والغرور اللذين كانا قد طبعا محاولات الإنسان بطابعهما طوال قرون من الزمن ليكون أشبه بالآلهة قد علما الناس أن يفكروا على نحو أفضل؛ وأنه عبر الجهد والخيالِ بإمكانهم أن يصبحوا بشراً. من جهتي، يتحتم علي أن أقول بفخر إنه في تلك المهمة الأخيرة، التي ما زال يتعين علينا أن ننجز معظمها، أثبتت الحكاية الأدبية على الدوام، وفي كل الظروف أنها أداة حاسمة، وأنها سلاح يمكن أن يشق الطريق قدماً في المسيرة غير النهائية إلى الحرية.

نقلتها عن الإسبانية إلى الإنكليزية:

ماري بيني.