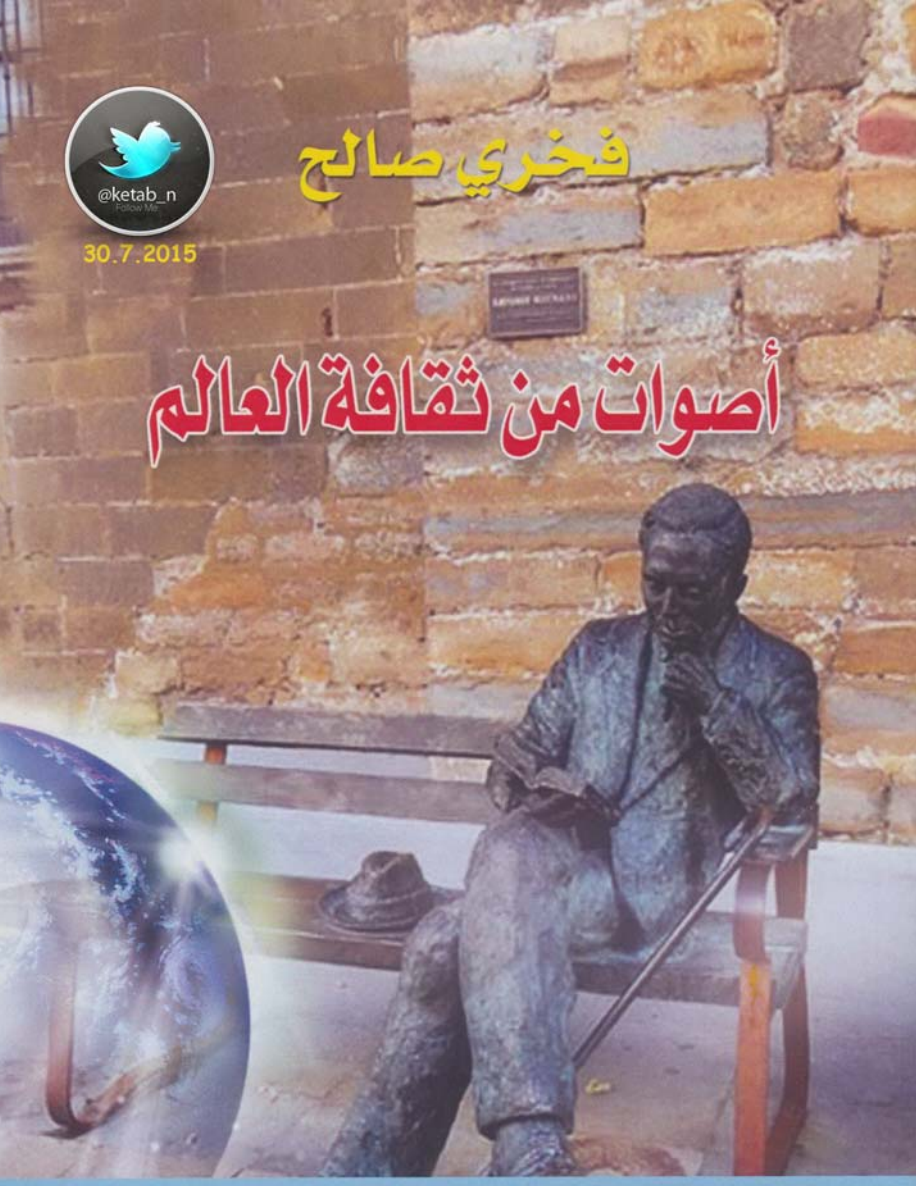
@ketab_n
Follow Me
30.7.2015

فخري صالح

أصوات من ثقافة العالم



جداول Jadawel

فخري صالح

أصوات من ثقافة العالم

خوسيه ساراماغو، كارلوس فوينتيس، جي. إم. كويتزي، أروندااتي روي،
أراويند أديغا، تيد هيوز، فيليب لاركن، شيموس هيني، توم بولين،
إسماعيل كاداريه، سوزان سونتاغ، ثيودور روثكه، سيلفيا بلاث،
سول بيللو، غور فيدال، ف. س. نايبول، يانيس ريتسوس،
الكسندر سولجنتسين، غونّار إيكيلوف

Jadawel جداول

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أصوات من ثقافة العالم

الكتاب: **أصوات من ثقافة العالم**

المؤلف: **فخري صالح**

جداول

للنشر والترجمة والتوزيع

الحمرا - شارع الكويت - بناية البركة - الطابق الأول

هاتف: 00961 1 746638 - فاكس: 00961 1 746637

ص.ب: 5558 - 13 شوران - بيروت - لبنان

e-mail: d.jadawel@gmail.com

www.jadawel.net

الطبعة الأولى

كانون الثاني/يناير 2013

ISBN 978-614-418-153-9

جميع الحقوق محفوظة © جداول للنشر والترجمة والتوزيع

لا يجوز نسخ أو استعمال أي جزء من الكتاب في أي شكل من الأشكال أو بأية وسيلة من الوسائل سواء التصويرية أم الإلكترونية أم الميكانيكية، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو سواها وحفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن خطي من الناشر.

طبع في لبنان

Copyright © Jadawel S.A.R.L.

Hamra Str. - Al-Barakah Bldg.

P.O.Box: 5558-13 Shouran

Beirut - Lebanon

First Published 2013 Beirut

Twitter: @ketab_n

المحتويات

تقديم 9

البرتغال 15
خوسيه ساراماغو 17
الفصل الأول من رواية ساراماغو «العمى» 23

المكسيك 27
كارلوس فوينتيس 29

جنوب إفريقيا 43
جي. إم. كويتزي 45

الهند 55
ـ 1 ـ إله الأشياء الصغيرة 57
ـ 2 ـ ثمن العيش 69
ـ 3 ـ أروندااتي روي: أنا مهتمة بفيزياء التاريخ 75
أراويند أديغا 113

إنجلترا 121
تيد هيوز 123

قصائد من تيد هيوز 129
ثعلب الفكرة 131
ريح 133

Twitter: @ketab_n

الدب 135
هبتونستول 137
فيليب لاركن 139

إيرلندا 145
شيموس هيني 147

قصائد من شيموس هيني 155
التابع 157
كير الحداد 159
شربة ماء 161
إنسان تولَند 163
من جمهورية الضمير 167
حكم الحجر 171
مطحنة الحجر 173
توم بولين 175

قصائد من توم بولين 179
دولة فلسطين الحرّة 181
مات في تبادل إطلاق نيران 183
مِنْ 185
مراقبة دقيقة 187

ألبانيا 189
إسماعيل كاداريه 191

أميركا 197
سوزان سونتاغ 199
كتاب سونتاغ الأخير «الالتفات إلى ألم الآخرين» 207
ثيودور روثكه 215

Twitter: @ketab_n

سيلفيا بلاث 229

قصائد من سيلفيا بلاث 235
مشهدان من غرفة الموتى 237
استعارات 239
وصول صندوق النحل 241
سول بيللو 243
مقطع من رواية بيللو القصيرة «عش يومك» 253
غور فيدال 261

الكاريبي (ترينيداد) 269
ف. س. نايبول 271

اليونان 279
يانيس ريتسوس 281

روسيا 289
ألكسندر سولجينتسين 291

السويد 297
غونار إيكيلوف 299

الصين 309
1 ـ مو يان 311
2 ـ جانغ كو 325
3 ـ حوار مع مو يان 331

للمؤلف 327

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

تقديم

هذا الكتاب هو ثمرة العلاقة بثقافات العالم، الغربي منها بصورة خاصة لأسباب تتعلّق بهيمنة عدد محدود من اللغات الغربية، وأقصد منها بصورة محدّدة اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ما يكرّس نوعًا من المركزية اللغوية التي اجتاحت الكون خلال السنوات الخمسين الأخيرة. واللافت في هذا النوع من الهيمنة اللغوية أن الثقافات الأخرى تتصل ببعضها البعض عبر عدد محدود من اللغات، على رأسها الإنجليزية والفرنسية. هكذا تعرّفنا نحن العرب على تولستوي ودوستويفسكي، في الماضي، ونتعرّف الآن على كتّاب من اليابان والصين والهند، وحتى أفغانستان، عبر ترجماتهم إلى الإنجليزية والفرنسية اللتين ينقل عنهما المترجمون العرب معظم ما يُنقل إلى العربية من آداب الأمم الأخرى.

ثمة عدد محدود من المترجمين العرب الذين ينقلون عن اللغات الأصلية بصورة مباشرة، لكن الكثرة الكاثرة تترجم عن الإنجليزية والفرنسية، وأنا واحد من هذه الكثرة الكاثرة بحكم دراستي للغة والأدب الإنجليزيين. لكن اللغات التي تنعكس من خلالها الثقافات البشرية كثيرة يصعب الإلمام إلّا بالقليل القليل منها، ومن واجبنا أن نسعى إلى تهيئة الفرص لكي يدرس المهتمون تلك اللغات ويتقنوا الترجمة منها إلى العربية مباشرة

Twitter: @ketab_n

دون المرور بلغات وسيطة، لأسباب تتصل بانزياح المعنى بصورة مضاعفة عندما يمرّ النصّ المترجم من لغة إلى لغة إلى لغة أو أكثر. إن الترجمة تأويل، وهي تغلب معنى على معنى، وتحيل على الدوام على ما يفضله المترجم من معاني الكلمات، وما يرجح من سياقات المعاني في النصّ الذي يترجمه. ومن هنا ينشأ نصّ مختلف يبتعد عن الأصل إذ يرتحل عبر اللغات والثقافات التي يتباين الكلام فيها وتتباعد الرؤى فيما بينها.

من هنا يبدو ضروريًّا أن نتجنب الترجمة عبر لغة وسيطة (وأنا أعترف أنني ارتكبت هذه الخطيئة أكثر من مرة مضطرًّا إلى ذلك لعدم معرفتي بلغة النصّ الأصلية، ولرداءة بعض الترجمات التي وقعت عليها لبعض النصوص التي ترجمتها). ولن يكون ذلك ممكنًا إلّا عبر التخلّص من المركزية اللغوية للإنجليزية والفرنسية اللتين تفرشان ظلّيهما على معظم البشر في جنبات المعمورة، وتقصيان حتى اللغات الأوروبية الغنية العريقة مثل الإسبانية والبرتغالية والألمانية والإيطالية.

إننا نترجم ما نحبه ونفضّله، ونحتاجه كذلك، من خلال عدد محدود من اللغات. وهذا يعني أننا نقع سجيني اللغة التي نترجم عنها ونختارها كلغة وسيطة نترجم عنها نصًّا نقل إليها من لغة أخرى. ولا شكّ أن الارتهان إلى خيارات إحدى الثقافات، وحاجاتها الثقافية، ورغبات السوق فيها، وتوجهها إلى ترجمة أنماط معينة من الكتب، يجعل صورة الثقافات المختلفة في العالم غائمة بعض الشيء، معكوسة في مرايا الآخرين ورؤيتهم، أو تأويلهم المخصوص لتلك الثقافات.

Twitter: @ketab_n

إننا نضيف إلى انسحارنا بالثقافات الغربية، بثقلها الضاغط وهيمنتها على ثقافات العالم المختلفة، ونزعتها المركزية، التي تعدّ الثقافات الأخرى مجرّد ثقافات فرعية ذات امتدادات محلية، ورؤى وتصوّرات ضيّقة لا تمتلك البُعد العالمي الذي تنطوي عليه الثقافات الغربية؛ نُضيف إلى ذلك كله رغبة في النظر إلى الثقافة البشرية من خلال الثقافات المركزية.

ونحن بذلك نقلّص رؤى البشر جميعًا إلى عدد محدود من الرؤى والتصوّرات، ونحيل التعدّد الثقافي في العالم إلى واحدية فقيرة كرّسها وَهْم الغرب، في زمان الهيمنة الاستعمارية والاستشراق الثقافي، بأنه يمثّل الثقافة الرفيعة فيما تبدو الثقافات الأخرى مجرّد رؤى محدودة للعالم، وتطوير هذه الثقافات يتطلّب دورانها في فلك الآخر الغربي المتقدم القادر على وضع أي كاتب في أفق العالمية.

بالمعنى السابق لا يصبح الكاتب عالميًّا إلَّا إذا ترجم إلى الإنجليزية أو الفرنسية؛ ولهذا يكتب بعض الكتّاب في لغات العالم المختلفة كتبًا قابلة للترجمة إلى هاتين اللغتين. لقد فرضت سوق النشر الواسعة المتطورة أنماطًا معينة من الكتابة، ومحتوى ورؤى ذات طبيعة نمطية متداولة في الثقافات الغربية، لأن ذلك سوف يضمن لها الترجمة وإمكانية التسويق. هذا شكل جديد من الاستشراق، وتكريس للمركزية الغربية المتوحشة التي بلغت أوجها في بدايات القرن الواحد والعشرين. وينبغي، للجم هذه النزعة المركزية، أن تتواصل الثقافات المختلفة بصورة مباشرة دون المرور بلغتين أو ثلاث من لغات المركزية الغربية العائدة بقوة في هذا الزمان. ولا يتحقّق هذا الأمر إلَّا

Twitter: @ketab_n

إذا سلّمنا بأنه حتى في ما تعده الثقافات الغربية مجرّد ثقافات فرعية محلية هناك منجزات كبيرة تحجبها غلبة الثقافة المركزية وهيمنتها على سوق الثقافة في العالم.

ليست الثقافات الغربية وحدها هي ما يمكن أن نطلق عليه ثقافة عالمية، فهناك ثقافات عريقة موغلة في التاريخ سبقت الثقافات الغربية، وهي ما زالت منتجة وقادرة على إثراء المعرفة والإبداع البشريين. ومن هنا يبدو مصطلحا الثقافة العالمية أو الأدب العالمي مضلّلين يعكسان نزعة مركزية غربية. وقد آثرت، انطلاقًا من التصوّر السابق، أن أُعَنْون كتابي هذا بـ«أصوات من ثقافة العالم»، لأن هذا العنوان ينسجم مع رؤيتي لمفهوم الثقافة وعالميتها التي تنبع من طاقتها الإنسانية الخلّاقة ورؤيتها الممتدة العميقة الحافرة على جذور الثقافات والأشواق المحلقة للإنسانية. ليس الكاتب العالمي هو من تترجم أعماله إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية بل هو الكاتب الذي يقع على المشترك الإنساني، ويفجّر أعماق قرائه بغض النظر عن اللغة التي يكتب بها أو الثقافة التي ينتمي إليها. ولعلّ من فضائل الترجمة إلى اللغات الغربية هي أنها عرفتنا على كتّاب كبار يكتبون بلغات غير متداولة، كما نبهتنا إلى كتّاب آتين من أصقاع جغرافية ولغوية وثقافية بعيدة لأنهم يكتبون باللغات الأوروبية المتداولة.

وسوف يجد القارئ في هذا الكتاب محاولة للتعريف بكتّاب آتين من ثقافات العالم المختلفة، لكن عبر مرورهم باللغة الإنجليزية، ولولا ذلك المرور لما استطعت التعرّف عليهم أو قراءتهم، أو ترجمتهم، أو التعريف بهم أو الكتابة

Twitter: @ketab_n

عنهم. لكن غلبة الكتّاب المنتمين إلى الثقافة الأنجلوساكسونية مبرّر على خلفية عدم الرغبة في المرور عبر لغة وسيطة. من هنا يجد القارئ نفسه محاصرًا في هذا الكتاب بأسماء: تيد هيوز وسيلفيا بلاث وفيليب لاركن وشيموس هيني، وغيرهم من كتّاب بريطانيا وأميركا، لأسباب تتصل باللغة المنقول عنها. لكن القارئ سيلاحظ حضور كتّاب من بلدان مثل ألبانيا وروسيا، وكتّاب يكتبون بالإنجليزية ولكنهم ينتمون إلى الهند وجنوب إفريقيا، وهم في الوقت نفسه يثيرون سؤال المركزية الغربية ومسألة التحرّر من جرح الاستعمار القديم وهيمنة المراكز الغربية في الزمان الحديث. ولعلّ هذا الحضور يحقّق التوازن الذي سعيت إلى تحقيقه في هذا الكتاب الذي أنفقت سنوات من عمري في تأليفه لتعريف القرّاء بعدد من الأدباء الكبار في لغاتهم وثقافاتهم المختلفة.

فخري صالح
24 تموز/يوليو، 2012
عمان، الأردن

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

البرتغال

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

خوسيه ساراماغو

يُعدّ الكاتب الراحل خوسيه ساراماغو (1922 ـ 2010) أعظم كاتب برتغالي معاصر على الإطلاق، إذ حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1998، وكان في سن السادسة والسبعين. وهو الكاتب البرتغالي الوحيد الحاصل على هذه الجائزة الكونية التي وضعته في مقدمة المشهد الروائي العالمي ونبّهت القرّاء في عشرات اللغات إلى أهمية هذا الكاتب البارز الآتي من الجزء الأفقر من شبه الجزيرة الأيبيرية، إذ تُرجمت رواياته إلى أكثر من خمس وعشرين لغة، من بينها العربية.

وُلد خوسيه ساراماغو عام 1922 في قرية صغيرة تقع شمال لشبونة، تدعى أزيناغا، لعائلة من الفلاحين اضطرت بسبب الفقر أن تنزح إلى لشبونة. وبسبب فقر العائلة كذلك ترك ساراماغو تعليمه الثانوي ليعمل ميكانيكيًّا وصانع أقفال. وقد تنقّل بين العديد من المهن والأعمال فعمل في دار للنشر مدة اثني عشر عامًا، وصحفيًّا، ومساعد محرّر في إحدى دُور النشر البرتغالية حيث أُجبر عام 1975 على ترك عمله بسبب الأوضاع السياسية في البرتغال في شهر تشرين أول/أكتوبر من ذلك العام. وكان الكاتب البرتغالي قد انضم إلى الحزب الشيوعي البرتغالي عام 1969.

بسبب هذه الأوضاع التي كانت تمرّ بها البرتغال عمل

Twitter: @ketab_n

ساراماغو مترجمًا ما بين عامي 1975 ـ 1980، ثم كرّس وقته للكتابة بعد عام 1980 عندما بدأت شهرته الأدبية تتعدى حدود بلاده إلى لغات العالم المختلفة. وكان اسمه بدأ في الانتشار عالميًّا بعد أن أصدر روايته «بالتازار وبيلموندا» عام 1982، وهي رواية تدور أحداثها في برتغال القرن الثامن عشر.

نشر ساراماغو ما يزيد عن ثلاثين كتابًا في الرواية والشعر والمسرح وكتب الرحلات والنقد والمقالات. لكن الشهرة التي حازها، ومنح استنادًا إليها جائزة نوبل للآداب عام 1998، ترتكز بصورة أساسية إلى رواياته. وكان قد نشر أُولى رواياته في الأربعينيات، ولكنه اضطر بسبب الأوضاع السياسية في البرتغال، التي كان يحكمها دكتاتور البرتغال الشهير سالازار (1932 ـ 1968)، أن ينصرف إلى العمل لإعاشة نفسه وعائلته في ظروف كانت الدكتاتورية البرتغالية تمنع فيها نشر الكتب وتصادرها إذا لم يعجبها النهج السياسي لصاحبها. ولهذا تأخرت شهرة ساراماغو إلى الثمانينيات، أي بعد سقوط النظام الدكتاتوري البرتغالي (1974) بسنوات عديدة. وكان ثاني عمل روائي ينشره الكاتب هو «دليل فن الرسم والخط» (1977) الذي يبشر بأعماله المقبلة، وينسج مادته حول عملية ولادة ذات الفنان معتمدًا في ذلك على السيرة الذاتية للكاتب وانطباعاته ورحلاته وتأملاته الشخصية حول الفرد والمجتمع. لكن الرواية التي لفتت الأنظار إليه حقًّا هي روايته الملحمية «بالتازار وبيلموندا» (1982)، التي حوّلها المؤلّف الموسيقي الإيطالي آزيو كورجي إلى أوبرا بعنوان «بيلموندا».

Twitter: @ketab_n

تدور أحداث «بالتازار وبيلموندا» في لشبونة عام 1711، أي في ذروة انتشار محاكم التفتيش في البرتغال، حيث يعود بالتازار (26 عامًا) من المعركة، بعد أن يفقد يده اليسرى، ليلتقي بيلموندا (19 عامًا)، وهي فتاة يقوم المجتمع باتهام أمها بالهرطقة حيث تُجلد على مرأى من الناس جميعًا ثم تُنفى إلى أنغولا مدة ثماني سنوات. ويقوم بالتازار بمساعدة شخص آخر في بناء آلة طائرة يحلّق فيها مع بيلموندا بين الواقع والخيال.

إن «بالتازار وبيلموندا» هي في نظر العديد من النُّقاد نصّ غنيّ متعدّد السطوح والمعاني يستخدم الخيال والرؤية الحدسية ليكشف عن المعاني التاريخية والاجتماعية والمنظور الشخصي لبرتغال القرن العشرين.

الرواية الثانية، التي ركّزت الأضواء على موهبة ساراماغو الأدبية، هي «عام مصرع ريكاردو ريس» (1984). أحداث هذه الرواية تدور عام 1936 (أي أثناء حكم دكتاتور البرتغال سالازار)، والشخصية الرئيسة فيها هي قرين الشاعر البرتغالي المعروف فرناندو بيسوا حيث يعود القرين إلى البرتغال، قادمًا من البرازيل، بعد وفاة بيسوا. وينسج ساراماغو مادة روايته بأسلوب الواقعية السحرية، مذكّرًا القارئ بأجواء كتّاب أميركا اللاتينية مثل غابرييل غارسيا ماركيز وخورخي لويس بورخيس، حيث يتردّد شبح فرناندو بيسوا الميت على الشخصية الرئيسة في الرواية. ونحن نعلم من سياق السرد أن شخصية الرواية الرئيسة هي نفسها من بين اختلاقات الشاعر الميت فرناندو بيسوا، ومع ذلك فإن شبح الشاعر وقرينه الشخصي يتبادلان في صفحات هذا العمل تأمل الوجود وشروطه. وفي زيارة شبح

Twitter: @ketab_n

بيسوا الأخيرة لقرينه يغادران، شبح الشاعر وقرينه، العالم الأرضي معًا.

«الطوف الحجري»، التي أصدرها الكاتب عام 1986، تحكي عن حدوث صدع في جبال البرانس يتسبّب في انفصال شبه الجزيرة الأيبيرية (البرتغال وإسبانيا) عن القارة الأوروبية حيث تتجه شبه الجزيرة إلى المحيط الأطلسي سابحة على غير هدى، وتعلن الجماعة الأوروبية عن عدم قدرتها على التعامل مع هذه الكارثة الجيولوجية فيسود الذعر بين السياح وقاطني المنطقة، وتشكّل جماعة من سكان الجزيرة المبحرة في الأطلسي فريقًا يدعو إلى الخلاص الروحي والجسدي في عالم فقد سكانه السيطرة عليه. ومن الواضح أن هذه الحكاية، التي ينسجها ساراماغو بالأسلوب الواقعي السحري نفسه الذي استخدمه في روايتيه السابقتين، تثير مشكلة علاقة شبه الجزيرة الأيبيرية، والبرتغال خصوصًا، بالقارة الأوروبية والسلطة السياسية فيها حيث تبدو شبه الجزيرة الأيبيرية هامشية في حسابات الجماعة الأوروبية وخصوصًا في حسابات اللاعبين الكبار في هذه الجماعة.

في عمله الروائي التالي «تاريخ حصار لشبونة» (1989) يحكي حكاية رايموندو سيلفا، المصحح في إحدى دُور النشر البرتغالية (ولنتذكر أن ساراماغو نفسه عمل فترة طويلة من الزمن مصححًا في إحدى دُور النشر). حكاية سيلفا ذات سطوح عديدة، فهو يقوم بتغيير تاريخ البرتغال والقارة الأوروبية معيدًا كتابة هذا التاريخ من خلال تغيير المنظور في كتاب يسرد تاريخ حصار لشبونة عام 1147 ويقوم سيلفا بتصحيحه. إنه يضع كلمة

Twitter: @ketab_n

«لا» في كل موضع ترد فيه كلمة «نعم» مغيّرًا مسار الأحداث في تاريخ الحصار.

الحكاية الأخرى في «تاريخ حصار لشبونة» هي حكاية المصحح نفسه، العازب ابن الخمسين عامًا، مع محرّرة دار النشر، التي تصغره بخمسة عشر عامًا. إن المصحح يكتب تاريخ حصار لشبونة، ويحكي في الوقت نفسه عن حصاره هو لحبيبته د. ماريا سارا، بحيث تتحول الحكاية إلى تأمل للتاريخ في ماضيه وحاضره، في العام منه والشخصي. ولعلّ هذه الطريقة في الكتابة الروائية تمكن ساراماغو من تأمل ثيمة إعادة كتابة التاريخ التي تشغله كثيرًا في رواياته.

العمل الروائي التالي لساراماغو هو «الإنجيل بحسب يسوع المسيح» (1991)، وقد أثار هذا العمل ضجيجًا كبيرًا في البرتغال ولم يسمح وزير الثقافة البرتغالي في حينه بطبعه في لشبونة، كما ثارت عليه الكنيسة الكاثوليكية البرتغالية، ممَّا دفع ساراماغو إلى نشره في إسبانيا والرحيل عن لشبونة إلى إسبانيا ليعيش في لانزاروت. الرواية هي إعادة كتابة لتاريخ المسيح، حيث يقوم الكاتب بتحويل المسيح إلى كائن أرضي. لكن النُّقاد يأخذون على ساراماغو تركيزه على علاقة المسيح بمريم المجدلية والمشاهد الحسية في هذا العمل، وهو ما جعل البعض يتهمه بالإلحاد.

«العمى: رواية» (1995)، وقد تحولت إلى فيلم عام 2008، رواية مدهشة أخرى خطّها قلم خوسيه ساراماغو، وهي تحكي، دون أسماء شخصيات أو أماكن، عن موجة من العمى تصيب مجتمعًا ما حيث يتحول الجميع إلى عميان

Twitter: @ketab_n

باستثناء امرأة تكون شاهدًا على هذا الوباء. ولكي تمنع الحكومة انتشار الوباء ترسل جنودًا لكي يقوموا بحصر العميان ومنعهم من الخروج. في جو الحصار هذا يسود العنف والاغتصاب، ويكشف الكاتب عن قسوة المشاعر والعواطف الإنسانية الفالتة من عقالها. ومن الواضح أن ساراماغو ينسج في عمله هذا حكاية فلسفية عن عمى البشر الأخلاقي وانحرافاتهم وضلالهم وهو ما قد يقود إلى نوع من التدمير الذاتي للإنسان.

اللافت في مسيرة ساراماغو الأخيرة هو دخوله عام 2005 عالم كتابة المدونات على شبكة الإنترنت، وقد نشرت مقاطع من هذه المدونة قبل شهور قليلة من وفاته. في تلك المدونة، التي حاول فيها الكاتب البرتغالي مسايرة روح العصر، وجَّه ساراماغو النقد لرئيس الوزراء البريطاني السابق توني بلير وللجماعة الأوروبية، وللممارسات الوحشية التي تقوم بها إسرائيل ضدّ الفلسطينيين ما يذكر بنقده العنيف لإسرائيل وتشبيهه ما تفعله بالفلسطينيين بأفران الغاز النازية، عندما زار رام الله عام 2002 متضامنًا مع الفلسطينيين أثناء الحصار الذي فرضته إسرائيل بعد انتفاضة الأقصى.

لقد مثّل ساراماغو بالفعل ضميرًا للمثقف والإنسانية، فلم يكن يهمه التصريح بما يراه بغض النظر عن جماعات الضغط وأصحاب المصالح ومحرّكي السياسات في العالم، ومن ضمنها الحركة الصهيونية العالمية التي هاجمته بعد تصريحاته ضدّ إسرائيل، بعد أن شاهد بعينيه التنكيل بالفلسطينيين وآلة القتل الإسرائيلية التي تعمل ليل نهار.

Twitter: @ketab_n

الفصل الأول من رواية ساراماغو «العمى»

أضاء اللون الأصفر. سيارتان في المقدمة أسرعتا قبل أن يضيء اللون الأحمر. في ممر المشاة ظهرت علامة الرجل الأخضر اللون، والناس الذين كانوا ينتظرون بدأوا يعبرون الطريق، تدوس أقدامهم الخطوط البيضاء المرسومة على سطح الإسفلت الأسود. كان السائقون يضعون أقدامهم بعصبية على دعسة تعشيق التروس في سياراتهم جاهزين للانطلاق، يتقدمون ثم يتراجعون مثل أحصنة عصبية تعرف في أي وقت يمكن أن يلامس السوط أجسادها. كان المشاة قد توقفوا عن العبور من الممر لكن الإشارة التي تسمح للسيارات بالعبور سوف تتأخر لبضع ثوان. بعض الناس يعتقدون أن ثواني هذا التأخير، رغم كونها بسيطة للغاية، يجب أن تضرب بآلاف الإشارات الضوئية المنتشرة في أرجاء المدينة وبتغير ألوان الإشارات الضوئية، ممَّا يسبب أسوأ أنواع الاختناقات المرورية في المدينة.

أضاء اللون الأخضر أخيرًا، وتحركت السيارات بخفّة ورشاقة، لكن كان بالإمكان ملاحظة أن السيارات لم تكن جميعها مستعدة للانطلاق بالدرجة نفسها، والسيارة التي

Twitter: @ketab_n

كانت على رأس الممر الذي في الوسط توقفت. لا بدَّ أن يكون هناك عطل ميكانيكي منعها من الانطلاق، دواسة بنزين تعطلت، أو جهاز تعشيق تروس علّق، مشكلة في الفرامل، أو عطل في الدورة الكهربائية، أو أن الوقود قد نفد فجأة. وبالطبع ليست هذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها مثل هذا الأمر. كانت مجموعة جديدة من المشاة قد بدأت تتجمع على طرف الممر وشاهدت السائق بسيارته الرابضة على رأس الممر وهو يلوح بذراعيه خلف الزجاج، فيما أطلقت السيارات التي خلفه زماميرها بصورة مجنونة. كان بعض السائقين قد نزلوا من سياراتهم ليدفعوا السيارة المتوقفة جانبًا لكي لا تتسبّب في تعطيل حركة السير. كانوا يخبطون بعصبية على نوافذ السيارة المغلقة. حرك الرجل الجالس في السيارة رأسه باتجاههم، مرة إلى اليمين ومرة إلى الشمال. كان واضحًا أنه يصيح محاولًا إبلاغهم شيئًا ما، ومن خلال حركات شفتيه أمكننا أن نعرف أنه كان يردّد بعض الكلمات، كلمتان اثنتان بالتحديد. كان أحد السائقين يحاول فتح باب السيارة المتوقفة عندما سمع الرجل يقول: أنا أعمى.

من كان سيصدقه. من النظرة الأولى كان بالإمكان رؤية عينيه سليمتين، قزحية العين بدت لامعة مضيئة، وبياض العين سليم لا عيب فيه، أبيض بلون البورسلين. كانت العينان مفتوحتين على وسعهما، أما جلد الوجه المجعّد والحاجبان النازلان إلى أسفل في نصف إغماضة، كل ذلك يدل على أن الرجل كان يعاني ذهولًا وإحساسًا بالكرب. بحركة سريعة كان وجه الرجل وعيناه قد اختفتا خلف كفيه

Twitter: @ketab_n

المطبقتين وكأنه كان يحاول أن يستبقي في رأسه الصورة الأخيرة التي شاهدها قبل أن تضيء الإشارة الحمراء. أنا أعمى، أنا أعمى، صرخ الرجل بيأس وهم يساعدونه للخروج من السيارة، فيما كانت دموعه المنسابة على خديه تجعل عينيه، اللتين ادّعى أنهما لا تريان، تبدوان أكثر لمعانًا. هذه الأشياء تحدث أحيانًا، سوف تعود الأمور إلى طبيعتها، لا تخف إنها أمور عصبية. قالت إحدى النساء. تغيرت ألوان الإشارات الضوئية ثانية، وبعض المارة من محبي الاستطلاع تجمعوا وتساءلوا عمَّا حدث، والسائقون الذين كانوا يقفون بعيدًا احتجوا على ما ظنّوه حادثًا وقع، أو ضوء سيارة تهشم، أو انبعاجًا حدث في واقي السيارة، وهي أمور لا تستدعي كل هذا الاضطراب الحاصل. استدعوا الشرطة وأبعدوا هذه الخردة من الطريق، صرخ السائقون. ناشد الرجل الأعمى الناس: هل يمكن أن يأخذني أحدكم إلى البيت، أرجوكم. اقترحت المرأة، التي تحدثت عن المشكلة العصبية، أن تستدعى سيارة إسعاف لنقل الرجل إلى المستشفى، لكن الرجل الأعمى رفض الاقتراح، وكل ما كان يرغبه هو أن يصحبه أحدهم إلى مدخل البناية التي يسكنها. إنها قريبة من هنا، ولن أكلفكم أكثر من اصطحابي إلى هناك. سأل أحدهم عن السيارة ماذا يفعلون بها. صرخ شخص آخر إن المفاتيح في قفل التشغيل ويمكن أن نسوقها باتجاه الرصيف. ارتفع صوت شخص آخر: لا داعي لذلك كله، سوف أعتني بالسيارة وأصحب الرجل إلى البيت (. . . .) أخبرني أين تسكن، سأل الرجل.

Twitter: @ketab_n

عبر النوافذ كانت العيون النهمة تتجسس توّاقة لمعرفة أخبار أخرى. رفع الرجل الأعمى يديه إلى عينيه وقال: لا شيء، كأنني محاط بالضباب أو أنني سقطت في بحر حليبي. لكن العمى ليس كذلك، قال أحد الأشخاص، إنهم يقولون إن العمى أسود. حسنًا، أنا أرى كل شيء أبيض، لربما تكون تلك المرأة الصغيرة محقّة في كلامها، قد تكون مشكلة أعصاب (.....) أعطى الرجل عنوانه للشخص الذي تطوع لإيصاله. قال: لا أعرف كيف أشكرك. قال الآخر: لا داعي أن تعير الأمر اهتمامًا أكثر ممَّا يستحقه، اليوم دورك وغدًا قد يكون دوري، نحن لا نعرف في الحقيقة ما الذي تخبئه الأيام لنا.

* ترجمة المؤلّف

Twitter: @ketab_n

المكسيك

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

كارلوس فوينتيس

يحتل الروائي المكسيكي الراحل كارلوس فوينتيس (1928 ـ 2012) مكانة بارزة في المشهد الروائي الأميركي اللاتيني. وقد وُلد فوينتيس في مدينة بنما، حيث كان والده يعمل دبلوماسيًّا، وتنقل بسبب عمل والده في قارات عديدة، فدرس في جنيف وواشنطن وبوينس آيريس وباريس والمكسيك. عمل منذ تخرجه في عدد من الوظائف الحكومية وفي السلك الدبلوماسي، إلى أن تسلم منصب سفير بلاده في باريس، ليستقيل عام 1977 احتجاجًا على تعيين الرئيس المكسيكي السابق غوستافو دياز أورداز، المسؤول عن مذبحة الطلبة المكسيكيين في تلاتيلولكو، سفيرًا للمكسيك في العاصمة الإسبانية مدريد. ومنذ ذلك التاريخ عمل فوينتيس كاتبًا متفرغًا وأستاذًا في عدد من الجامعات وعلى رأسها جامعة هارفارد الأميركية. من رواياته: المنطقة الأكثر شفافية (1958)، الضمير الحي (1961)، عبير (1961)، موت أرتيميو كروز (1962)، تغير الجلد (1967)، أرضنا (1975)، الماء المحروق (1980)، علاقات بعيدة (1980)، «الغرينغو العجوز» (1985)، كريستوبال الذي لم يولد (1987)، شجرة البرتقال (1994)، سنوات العيش مع لاورا دياز (1999)، عرش النسر (2003)، القدر والرغبة (2008).

Twitter: @ketab_n

يُعدّ فوينتيس من بين روائيي أميركا اللاتينية معماريّ الرواية وفاتح دروب جديدة لها، ومبتدع تقنيات وأساليب منحت تلك الرواية نكهة خاصة مميزة. لكن على الرغم من الشهرة التي يتمتع بها زملاؤه غابرييل غارسيا ماركيز وميغيل أنخيل أستورياس وخوليو كورتازار وماريو فارغاس يوسا، فإن فوينتيس، برواياته الصعبة المعقدة، يستحق اهتمامًا أكثر من زملائه الذين طبقت شهرتهم الآفاق. ففوينتيس روائي غير سهل وكاتب يتمتع بقدرات تتجاوز حقل الكتابة الروائية إلى حقول معرفية نخبوية أخرى، مثل الفلسفة والفكر والنقد الأدبي، ما جعل الأضواء المسلطة على عمله أقل من زملائه من ممارسي الواقعية السحرية، إلى أن ظهرت روايته «موت أرتيميو كروز» وأحدثت ضجة أدبية كبيرة توَّجته واحدًا من أهم كتّاب الرواية في العالم. لكن فوينتيس، بشهادة نُقاد كثيرين، واحد من الأسماء التي أحدثت تأثيرًا كبيرًا في تاريخ الكتابة الروائية، بسبب اهتمامه بالصفاء النوعي الذي تمتلكه الرواية، ومزجه في الوقت نفسه بين أنواع مختلفة من الخطاب في هذه الكتابة. إنه بمعنى آخر يستعيد في كتابته الروائية التراث النثري العريق الذي عرفته الرواية تاريخيًّا منذ سيرفانتس ورابليه ليبني منه عمارة روائية مركبة من الأشكال الحديثة للرواية (متأثّرًا بفوكنر، ودوس باسوس)، ويمزج في كتابته بين الشعر والفلسفة والتاريخ والآثار، ويضمن رواياته أجزاء من نصوص وروايات من الماضي. لكن مصدر الصعوبة في عمل فوينتيس يكمن في قدرته على تركيب هذه الأشكال والخطابات في نسق روائي متماسك محتفظًا في

Twitter: @ketab_n

معظم أعماله بالقدرة على الوصف الحي والسخرية واستعارة اللغات واللهجات المتعدّدة لإنتاج كون روائي أشبه بمشهد احتفالي للحياة.

بعيدًا عن هذه الاهتمامات النقدية، في حقل الكتابة الروائية، يبدو فوينتيس مشغولًا، كما يصرّح هو نفسه، برغبته في «أن يجعل قراءة الماضي، بما في ذلك قراءة كتب الماضي، حاضرة على نحو متواصل». وهو لذلك، وكما تقول الناقدة غلوريا دوران، يحاول عبر شخصياته أن يفهم طبيعة التاريخ والتراجيديا والرغبة الحرّة والمصير، يدفعه إلى ذلك نزوعه القوي لإقامة اتصال مع الماضي، مع التراث المكسيكي العريق الذي تحاول شخصيات رواياته أن تفهمه. إن رواياته تنبني أساسًا داخل الصراع القائم بين الماضي والمستقبل، حيث ينتصر الماضي بطبقاته الجيولوجية المتعدّدة، في أعمال كارلوس فوينتيس. إن فكرته الجوهرية في فهم التاريخ هي فكرة جبرية ترى أن تأثير الماضي في حياة الإنسان شيء يتعذر اجتنابه ولا يمكن الفكاك منه، بل إن الماضي يعيش معنا وداخلنا وينتقل معنا. يؤمن فوينتيس أن الحرّية شيء تراجيدي لأنها تعي ضرورتها، كما تعي حدودها (والحد الأخير لها هو الموت). ومن ثمّ، يرى فوينتيس أن التراجيديا عنصر ضروري وإيجابي للشرط الإنساني، وأن الألم الذي يسببه وعي هذا الشرط يمكن التغلب عليه من خلال فعل الصراع والتحدي. هكذا يبدو «الفعل» والوجود شيئين مترادفين بالنسبة له، لأن الصراع (وهو الفعل بالنسبة لفوينتيس) هو السمة الأساسية للتاريخ والإنسان.

Twitter: @ketab_n

من هذه التركيبة من الأفكار الفلسفية، التي نشهد فيها تأثير نيتشه وسارتر وفوكنر، يصنع فوينتيس رؤيته للثورة المكسيكية التي تحتل قلب عمله الروائي. فهو يعتقد أن «الثورة المكسيكية، على الرغم من عيوبها، التي كانت كثيرة، والتي تحدثت عنها في كثير من أعمالي، تمتعت بهذه الفضيلة. كشفت للمكسيكي ما كانت عليه بلاده، كشفت له عن بلاد لم تكن طيبة، بلاد كانت بشعة، فظّة، بربرية، دموية، عنيفة، ولكنها كانت تمثّل، مع ذلك، الواقع الذي يجب أن نؤسس فوقه». ولذلك فإن فهم فوينتيس للانهيارات التي تعرضت لها الثورة المكسيكية، والتي يتحدث عنها بصورة استبارية في رواية «موت أرتيميو كروز»، ينبع من هذا الفهم الجبري لطبيعة التاريخ. إن التاريخ صراع، لكن الإنسان، رغم ذلك، بحاجة إلى وهم الحرّية لكي يستطيع الاستمرار في العيش. ليس غريبًا، بالنسبة لفوينتيس، أن تسيل أنهار الدم الغزيرة تلك طيلة أكثر من مائة عام بعد وهم تحقّق الثورة المكسيكية. فالثورات، كما يقول، «تكشف أحيانًا عن عالم كان مقنعًا قبلها أو مخفيًّا، ومن جوانب هذا العالم، مثلًا، التسلّط الذي يشكل جانبًا من ثوابت الحياة في أميركا اللاتينية. إن التسلّط شيء قائم، مثله مثل الطابع الثيوقراطي أو اللاهوتاني للمشاهد الثقافية الأميركية اللاتينية».

إن «موت أرتيميو كروز»، وهي أشهر رواياته، مشغولة تمامًا بكشف ما يدعوه فوينتيس طابع التسلّط. إن أرتيميو كروز هو الوجه الآخر للتسلّط، أي الشخصية التي تتحكم من خلال المال بمقدرات الناس ومصائرهم. لكن فوينتيس يمزج معالجته التشريحية لطبيعة السلطة بمعالجة تاريخية. إنه

Twitter: @ketab_n

شديد الاهتمام بالتفاصيل والوصف الدقيق لنثر الحياة اليومية: الأثاث، والممارسات التافهة، وحركة الناس في الشوارع، والمطاعم، والبحر... إلخ. يتقاطع مع هذا الاهتمام بالتفاصيل تخلّل التاريخ بناءه الروائي. إنه يعالج الثورة المكسيكية وأوضاع المكسيك السياسية والاقتصادية واليومية والانهيارات الحاصلة في جسم الثورة، التي أصبحت نهبًا لجنرالات يتقاتلون من أجل نفوذهم الشخصي. عند هذه النقطة الحاسمة من الصراع يتحول أرتيميو كروز من مقاتل مع الثورة (مختلطة الهوية) إلى شخص متعطش للسلطة. هكذا يصعد نجم أرتيميو كروز، المتحدر من صلب أتانازيو، ابن أحد الجنرالات الذين وطدوا سلطة الحكام الكولونياليين، كابن سفاح من خلاسيّة مكسيكية. لقد كان متشبعًا في بداية حياته بالأفكار الثورية وأحلام التغيير والمساواة، ولكنه عندما يتعرض للموت ويخون رفيقيه (الهندي، وغونزالو برنال) يقرّر أن يعيش ويغير مسار حياته، فيذهب إلى والد رفيقه غونزالو برنال، ويتزوج أخته كاتالينا، ويقوم بإدارة أملاك الإقطاعي العجوز برنال الذي بدأت سلطته بالانحدار بعد التحولات التي طرأت على المكسيك في بداية القرن، ليصبح أرتيميو كروز أكثر رجال المكسيك غنى وتحكمًا في السلطة.

لكن الرواية لا تقوم على مجرّد السرد التاريخي لحياة أرتيميو كروز، بل إنها تنطلق من فراش الموت إلى الحياة، وليس العكس. إن فوينتيس يرسم ببراعة فائقة، ومن خلال هلوسات كروز على فراش الموت، وعبر شريط الذكريات،

Twitter: @ketab_n

تحولات حياة كروز ليكشف شبكة العلاقات الجديدة التي نشأت بفعل انحراف الثورة المكسيكية عن مسارها. إنه يفسر أسباب هزيمة الثورة وسقوطها، وعوامل تحول كروز عن حلمه الثوري ليصبح بعد صراع مرير مع الإقطاع المكسيكي القديم جزءًا من الآلة البرجوازية الضخمة التي أخذت تلعب دورها الحيوي كتابع للاستعمار الأميركي الشمالي المقنّع الذي يتقاسم السلطة مع البرجوازية المكسيكية المحلية.

إن ما يلفت الانتباه في رواية «موت أرتيميو كروز»، البارعة التركيب، هو تلك المهارة الأسلوبية في تحقيق التوازن بين شريط ذكريات كروز وشريط هلوساته على سرير المرض الذي يفضي به إلى الموت. هكذا يتواتر سرد الهلوسات مع سرد الذكريات في عملية انتقال منظمة بين هلوسات المريض وذكرياته التي يستثيرها تاريخ أو حادثة أو اسم أو كلمة، ليعود إلى يوم محدّد في حياته المزدحمة بالأحداث والذكريات والتحولات.

على الرغم من صعوبة هذا العمل الروائي وازدحامه بالتأملات الفكرية والفلسفية، وصعوبة تقنيته، فإنه يضيف، إلى إتقان التركيب، حرارة بالغة في رسم الشخصيات، والسيطرة المدهشة على وصف طبيعة العلاقات البشرية وكيفيات تحولها. إننا نحس حضور أرتيميو كروز الحي، ونلمس صعوده من ضابط شاب في جيش الثورة المكسيكية، مخلص لتعاليم معلّمه الذي علّمه ألفباء الثورة، إلى ذلك الرجل الذي تزوج كاتالينا ابنة الإقطاعي وارتبط بنساء كثيرات، وأصبح غنيًّا يسيطر على حركة المجتمع ويلعب بأعلى سلطة في المكسيك، وفي النهاية، وعلى فراش الموت، يتذكّر وتختلط في رأسه

Twitter: @ketab_n

الذكريات بالتأملات، راسمًا صعود ثورة وانكسارها، وزوال طبقة ونشوء طبقة أخرى بديلة على أنقاضها.

تحقّق أحداث «موت أرتيميو كروز» فكرة فوينتيس عن ضرورة التضحية من أجل الوصول إلى ولادة جسدية وروحية جديدة، وهي الفكرة المسيطرة في معظم أعماله الروائية. ولذلك تتمّ ولادة أرتيميو كروز في اليوم نفسه الذي يموت فيه والده. إن فوينتيس يؤمن أن الحياة كحقيقة فيزيائية واختبار وجودي هي، وبصورة طبيعية، نتاج التضحية، والتضحية، في رواياته، وسيلة من أجل الحفاظ على الثورة. لكن هذه الفكرة، مسيحية الجذور والتي تستلهم عقيدة الافتداء والخلاص، تتحول في أعماله الروائية إلى فكرة جبرية سوداوية عن التاريخ. وحديث غونزالو برنال لأرتيميو كروز يعبّر عن هذا الوضع عندما يقول الأول للأخير: «إن الثورة تبدأ في التحقّق في ساحات القتال، ولكن بعد تعفّنها يمكن أن تستمر المعارك العسكرية، ولكن بعد أن تكون الثورة قد ضاعت تمامًا، وبلا رجعة. ونحن جميعًا مسؤولون عن ذلك. لقد سمحنا بأن يشقّ صفوفنا الجشعون، والطموحون، والأردياء. إن الذين يريدون ثورة حقيقية، جذرية، لا تهادن، هم لسوء الحظ جهلة وقساة. والأشخاص المتعلّمون يريدون فقط نصف ثورة متلائمة مع الشيء الوحيد الذي يهمهم: أن يسمنوا، وأن يحلّوا محل نخبة دون بورفيريو. تلك هي مأساة المكسيك. انظر إليّ، لقد أمضيت حياتي في قراءة كروبوتكين، وباكونين، وبليخانوف المسن، وقد استغرقت في كتبي منذ أن كنت غلامًا حدثًا، وأنا أناقش، وأناقش. وحين أزف الحين، توجب عليّ أن أكون إلى

Twitter: @ketab_n

جانب كارنزا، لأنه هو الذي بدا لي معقولًا، لا يخيفني، هل ترى إلى القذارة؟ إنني أخاف من الصعاليك، من فيللا وزاباتا. سأواصل أن أكون شخصًا مستحيلًا ما دام الأشخاص الممكنون اليوم ممكنين أيضًا..».

لكن فوينتيس، رغم هذه الرؤية السوداوية، يؤمن ككاتب ومفكّر أنه من هذا العماء يستطيع المكسيكي أن يصنع أفق أيامه، إذ بدون فهم الماضي القريب والبعيد لن يستطيع الشعب المكسيكي أن يصل إلى المستقبل الذي يطمح إليه. يحاول فوينتيس في إنتاجه الروائي أن يسجل هذا الماضي.

في روايته الضخمة «أرضنا» Terra Nostra يسعى إلى كتابة تاريخ العالم الجديد عبر مخيلة جامحة تمزج الماضي بالمستقبل، والتاريخ المكتوب بالتاريخ المتخيل. كأن الروائي يريد أن يخلق عالمًا جديدًا، أسطوريًّا، يعبّر عن مصير العالم الجديد (أميركا)، ويرصد انهيار العالم القديم ممثّلًا في إسبانيا الغازية والمُكتشِفة. إن رواية «أرضنا»، مثلها مثل أعمال فوينتيس الأخرى، مسكونة بهذه الهوية الملتبسة، هوية الأميركي اللاتيني مختلط العرق، الأميركي اللاتيني الذي يعرف أنه ينتمي إلى أرضه رغم اختلاط دمائه الهندية بالدماء الإفريقية والإسبانية... إلخ، ما يسبب له دوارًا دائمًا يعبّر عنه فوينتيس في عمله هذا بالتساؤل الملح حول حقيقة الوجود الأميركي اللاتيني، وضرورة الثورات التي تنتهي، كما انتهت الثورة المكسيكية، إلى التعفّن. ولعلّ رؤية فوينتيس، جبرية الطابع، كما ذكرنا، هي التي تجعل هذه التساؤلات تفضي إلى أفق مغلق على صعيد التجارب الإنسانية. إنها رؤية متشائمة جدًّا،

Twitter: @ketab_n

وهي تقول بأن على الكائن أن يتعايش مع شبحه حتى يموت ويصير هو شبحًا لمن كان شبحه.

ورواية فوينتيس «علاقات بعيدة» تنسج خيوطها من هذه الرؤية الجبرية لحياة الكائن، إذ نكتشف في نهاية الرواية أن فوينتيس نفسه يصبح شبح هوغو هيريديا إحدى شخصيات الرواية. ولعلّ هذه النهاية غير المتوقعة لعمل تأملي مثل «علاقات بعيدة» أن تكون تأكيدًا للوجه الآخر للثورة، ذلك الوجه الذي تمثّله شخصيات أريتيميو كروز وهوغو هيريديا. فعلى النقيض من معظم رواياته يقدم فوينتيس في «علاقات بعيدة» رواية معقدة لمصير الكائن البشري ناسجًا خيوط هذا المصير من الحكايات والتأملات التي يسردها الكونت برانلي على الكاتب وهما يتناولان غداءهما في أحد النوادي الباريسية. إننا لا نصادف في هذه الحكايات سوى إشارات قليلة غير مفصلة إلى طبيعة العالم الذي يمثّله الأميركيون اللاتينيون، رغم تركيز الكونت برانلي على قسوة ڤيكتور هيريديا الصبي على الخدم وانتقامه منهم، وقوله إن ذلك يمثّل بدقة طبيعة الإقطاع في أميركا اللاتينية. لكن برانلي ينتقل من خلال هذه الإشارات ليحكي حكاية هوغو هيريديا وابنه، وتربص الموت لهما رغم كل المحاولات لإبعاد شبح الموت عن الصبي ڤيكتور الذي يذهب إلى باريس لكي يموت كما مات أخوه من قبله. تتقاطع مع هذه الحكاية حكايات أخرى عن المرأة التي أحبها برانلي ولا تفارق صورتها مخيلته رغم بلوغه الثالثة والثمانين من العمر، وحكايات أخرى عن رجل فرنسي من أصل مكسيكي يدعى أيضًا، مثل الصبي، ڤيكتور هيريديا.

Twitter: @ketab_n

لكن هذه الحكايات لا تمثّل العمود الفقري للرواية، بل هي مجرّد وسائل سردية للتعبير عن أفكار وتأملات واستيهامات وأحلام يسردها برانلي على الكاتب، حتى إننا في النهاية لا نعلم حقيقة الحكايات التي يرويها برانلي: هل هي حكايات حقيقية أم أنها حكايات اخترعها هو ليؤكد صحة تصوّره للعالم. يبدو أن التصوّر الأخير قريب من الصواب لأن الحدود غير واضحة بين الحكايات التي يحكيها برانلي وتأملاته وتخيلاته وأحلامه واستيهاماته التي تنطلق من أرضية الحكايات، خصوصًا أن برانلي العجوز هو ابن القرن التاسع عشر ويعاني في دخيلائه من مرض الشيخوخة. إنه مصاب بحنين مرضي إلى طفولته التي يتخذ منها منطلقًا لتأملاته ومقارناته بين الأجيال. فهناك دائمًا في هذه التأملات ثنائية تقسم الأشياء والعالم: العالم القديم الذي يحترم شيوخه لأنه يرى فيهم ذاته، والعالم الجديد الذي يهملهم ويزدريهم ويعزلهم لأنه يكره أن يرى فيهم نفسه. الشيوخ ممثلون هنا في برانلي، والأطفال في ڤيكتور هيريديا وأندريه، والطبقة الأرستقراطية الفرنسية ممثلة في برانلي، والطبقة البرجوازية ممثلة في ڤيكتور هيريديا الرجل. إن فوينتيس يقيم في عمله مقارنات بين عالمين: بين العالم الجديد، ممثّلًا في أميركا، والعالم القديم، ممثّلًا في أوروبا العجوز التي هزمت وترفض أن تعترف روحها بالهزيمة. ومن خلال هذه المقارنة يقيم محاكمة للموت الذي يحيا معنا في كل ذرّة من ذرّات كياننا. إنه الشبح الذي يلازمنا. في هذه الرواية المحتشدة بالاقتباسات، من شعراء وكتّاب وروائيين، نقع على تصوّر حاد وعميق لسؤال الوجود البشري حيث تمتزج تأملات

Twitter: @ketab_n

برانلي بالاقتباسات من لامارتين ولويس بونويل وجوليو سوبرفيل، وآخرين، تصبّ كلها في ذلك السؤال العميق عن سرّ الحياة البشرية، وسرّ العناء الذي نكابده والذي تمثّله تلك المرأة في اللوحة المعلّقة في بيت ڤيكتور هيريديا، المرأة التي تضع كفيها على وجهها لتخفيه عن الناس أو تخفي عن عينيها بشاعة الحياة التي ينبغي أن تعاش.

يجدل عمل فوينتيس، بحيوية نادرة، تناقضات الحياة الإنسانية، صانعًا منها ما لا يمكن نسيانه. في «موت أرتيميو كروز» نشهد شخصية أرتيميو المركبة المنطوية على الحنان والقسوة معًا، والثورة والخيانة، والحبّ والكره معًا في الوقت نفسه. إن أرتيميو هو نقيض ذاته، وحياته التي تصعد به إلى قمة الهرم هي التساؤل المرير عن الحدود الفاصلة بين هذه الثنائيات المتناقضة. ومن ثمّ، فإن أرتيميو يدرك أن خيانته يجب أن تجد لها حلًّا، فيربي ابنه لورنزو على مبادئه الثورية السابقة، ليتطوع الابن في الحرب الأهلية الإسبانية ويموت. لقد اختار لورنزو طريق أبيه الذي لم يكمله، ودفع ثمن خيانته. كذلك الأمر بالنسبة لڤيكتور هيريديا وبرانلي، أو كارلوس فوينتيس أو هوغو هيريديا في «علاقات بعيدة». إنها شخصيات نقيضة تمثّل هذا العالم المنقسم على ذاته ما يسمح لجرثومة الصراع بأن تفعل فعلها في الحياة البشرية. لكن الأشياء تظلّ، كما يقول هوغو هيريديا: «متصلة ببعضها. ليس هناك شيء قائم منعزل بذاته، فعندما يولد الطفل ترافقه جميع علاماته وأشيائه التي تدل عليه: اليوم الذي وُلد فيه، والباعث الفيزيائي، والاتجاه في الفضاء،

Twitter: @ketab_n

واللون، واللحظة الزمنية، والعاطفة، والحرارة. لكن هذه العلامات الشخصية تكون مرتبطة بالعلامات الأخرى جميعها، بالعلامات النقيضة والعلامات المكملة والصور السابقة. لا شيء يوجد معزولًا قائمًا بذاته». هذا التصوّر نفسه لوحدة الأشياء والكون هو ما يدفع أرتيميو كروز أن يقول في هذيانه: «ريجينا، بدّلي، مرة أخرى، حياتك لقاء حياتي. ريجينا، موتي من جديد لكي أعيش. ريجينا، قبليني. لورانزو، ليليا، لورا، كاتالينا، قبليني. لا. يا له من جليد على صدغيّ. أيها الدماغ لا تمت... العقل... أريد أن استعيده... أريد... أريد... أرض... بلد... كنت أحبك... لقد أردت العودة.. عقل اللاعقل... تأمل الحياة من مكان عالٍ جدًّا وعدم رؤية شيء.. وإذا لم أكن أرى شيئًا.. فلماذا الموت.. لماذا الموت.. لماذا الموت.. مع التألم.. لماذا عدم مواصلة العيش.. الحياة الميتة.. لماذا الانتقال من العدم الحي إلى العدم الميت..».

إن ما يتحكّم في هذه التساؤلات هو رؤية جبرية لمصير الأشياء والعالم، رؤية لن تجدي معها صرخة أرتيميو كروز، ولن تغير من طبيعة النظرة التي يجدل من حولها فوينتيس عمله، ذلك العمل المنسوج من الأحلام والوقائع والتذكرات المعتمة، والمقاطع الغنائية، والمشاهد السحرية، ومشاهد الطفولة الغائمة، والأوهام، والانهيارات والدمار والتاريخ الملوث.

من هذه جميعًا تكوّن عالم روائي شكّل علامة فارقة في تاريخ الرواية الأميركية اللاتينية.

Twitter: @ketab_n

ملاحظات:

1 ـ الاقتباسات من رواية «موت أرتيميو كروز» مأخوذة من الترجمة العربية للرواية التي حقّقها القاص اللبناني الراحل محمد عيتاني عن الفرنسية ونشرت في سلسلة «ذاكرة الشعوب» عام 1984 عن مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت.

2 ـ الاقتباسات والإشارات إلى رواية «علاقات بعيدة» مأخوذة من الترجمة الإنجليزية للرواية: Carlos Fuentes, Distant Relations, Abacus. London, 1984.

3 ـ الاقتباسات من مقالة غلوريا دوران عن فوينتيس مأخوذة من مجلة The Modern Language Review, April. 1986.

4 الاقتباسات من أقوال فوينتيس مأخوذة من الحوار الذي أجراه معه كاظم جهاد ونشر في مجلة الكرمل، العدد 18، 1985.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

جنوب إفريقيا

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

جي. إم. كويتزي

يعمل جي. إم. كويتزي، الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2003، والفائز بجائزة البوكر البريطانية مرتين عام 1983 و1999، أستاذًا للغة والأدب الإنجليزيين في جامعة كيب تاون في جنوب إفريقيا. وهو، بحسب نُقاده ومتابعي أدبه، واحد من أهم كتّاب جنوب إفريقيا المعاصرين، وقد أصدر حتى الآن عددًا من الروايات وكتب السيرة الذاتية والتأملات ومنها: «مشروع ڤيتنام»، و«حكاية جاكوبَس كوتزي» (1974)، و«في قلب البلاد» (1977)، و«في انتظار البرابرة» (1980)، و«حكاية مايكل كي. وزمانه» (1983، التي حصلت على البوكر) و«العصر الحديدي» (1990)، وهو مونولوج اعترافي طويل، و«سيد بيترسبورغ» (1994)، و«حياة الحيوانات» (1999)، و«العار» (1999) التي فازت بجائزة البوكر للمرة الثانية، و«إليزابيث كوستيللو» (2003)، و«الرجل البطيء» (2005)، و«يوميات سنة سيئة» (2007).

يقوم كويتزي بتفكيك البنيات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية في رواياته. وهو يستعمل للوصول إلى هذه الغاية أسلوب المحاكاة الساخرة أو أسلوبًا مجازيًّا ـ رمزيًّا يعتمد الحكايات التمثيلية لفهم الطبيعة التوسعية للفلسفة السياسية الغربية التي تؤثّر بصور غير مباشرة في البلدان الواقعة تحت

Twitter: @ketab_n

السيطرة الاستعمارية أو البلدان التي خرجت منها تلك القوى الاستعمارية ولكنها ما زالت مؤثّرة فيها.

في روايته «العار» يحكي كويتزي عن أستاذ جامعي جنوب إفريقي حوكم بسبب علاقاته غير الشرعية مع عدد من تلميذاته اللواتي يصغرن ابنته الوحيدة. وهو بعد أن يجلّله العار يلجأ لابنته التي كانت تركته سابقًا وذهبت لتعيش في مزرعة تمتلكها في الريف جنوب الإفريقي حيث تكدح في أرضها بعيدًا عن أبيها الذي لم تكن راضية عن أسلوب حياته وتحلّله الأخلاقي. إن الرواية في النهاية لا تركّز على هذا المفصل من حياة الأستاذ الجامعي المجلّل بالعار لكنها تناقش واقعة اعتداء عدد من العمال السود على الابنة واغتصابهم لها حيث يقول الأستاذ الجامعي لابنته المغتصبة (عندما تسأله: ماذا فعلت لهم؟): إن الأمر لا يتعلّق بها بل بالتاريخ والشروط المحيطة، ففي جنوب إفريقيا نهاية القرن يقوم التاريخ الماضي بتصفية حساباته. يقوم بالاغتصاب ثلاثة غرباء سود البشرة؛ رجلان وصبي يقتحمون بيت لوسي بعد ظهيرة أحد الأيام، ويطلقون النار على كلابها ثم يرشون مادة مشتعلة على الأب لوري ويشعلون النار به ويستقلّون سيارته هاربين. لكن الأب وابنته ينجوان. ويعلّق لوري على حظهما السعيد:

«عليك أن تعد نفسك محظوظًا لأنك لم تمت. محظوظًا لأنك لست سجينًا الآن في السيارة المنطلقة بأقصى سرعتها، أو لأنك لا ترقد في قاع أخدود وقد استقرّت في رأسك رصاصة. عليك أن تعد لوسي محظوظة أيضًا. لوسي فوق أي شيء آخر. إنها لمجازفة أن يملك المرء أي شيء: سيارة،

Twitter: @ketab_n

زوجًا من الأحذية، علبة من السجائر. ليس هناك أمكنة كافية، سيارات كافية، أحذية، سجائر. هناك الكثير من البشر والقليل من الأشياء. ينبغي أن يتداول الناس الأشياء حتى تكون هناك فرصة لكل شخص لكي يحس بالسعادة ليوم واحد. هذه هي النظرية؛ فلنتمسك بالنظرية وما تجلبه النظرية من راحة وسعادة. إنه ليس شرًّا إنسانيًّا، بل نظام تداولي هائل لا تجدي معه مشاعر الشفقة والرعب. بهذه الطريقة على المرء أن يرى الحياة في هذه البلاد: بمظهرها التخطيطي البسيط، وإلَّا فإنه سيجن. سيارات، أحذية؛ نساء أيضًا. لا بدَّ أن يكون هناك موضع ملائم في النظام للنساء، وما يحدث لهن».

يلخص كويتزي في هذا المقطع، الذي اقتبسناه من واحدة من أهم رواياته، ما أصبحت عليه جنوب إفريقيا بالنسبة للبيض بعد انهيار نظام الفصل العنصري. لقد تمزقت أواصر العلاقات الأُسرية، ونسي الطرفان، السود والبيض، طبيعة العلاقة التراتبية التي كانت سائدة من قبل بينهما، وأصبح الأسود راغبًا في الانتقام بغض النظر عن موضوع الانتقام. لكن كويتزي يرى أن العار يتحقّق «استنادًا إلى معايير وأساطير خاصة». وتتمثّل هذه المعايير في الروابط غير الطبيعية بين الأب والطفل الذي ولدته لوسي نتيجة الاغتصاب الذي وقع لها، وبين الرجل والمرأة، حيث بليت هذه الروابط وتقطعت بالفعل.

ويمكن العثور على هذه العناصر المفتاحية الموجودة في «العار» ـ الأب الضاري المفترس جنسيًّا للنساء السوداوات بصورة خاصة ـ، والابنة المتوحدة المكتفية بنفسها والتي يقوم جارها الأسود باغتصابها، وتقرّر الخضوع له جنسيًّا أكثر فأكثر

Twitter: @ketab_n

أملًا في أن يقبّلها مغتصبها ـ في عمل كويتزي السابق «في قلب البلاد» الذي يحكي قصة فلاح إفريقي. وتقع أحداث «في قلب البلاد» في منتصف القرن العشرين وتروى على لسان ماجدا (التي يعني اسمها بالأفريكانية العذراء)، وهي تعيش وحيدة مع أبيها مستاءة من استبداده الذي يمارسه ضدّ أتباعه الذين يتواطؤون معه رغم ذلك. وهي تتوق لوضع حدّ لهذه الوحدة. إنها منعزلة عن جاريها في المزرعة، وهما عامل أسود يدعى هيندريك وزوجته أنا كلاين. يملك هيندريك أرضًا بلا حقوق في التملك. وعندما يقلب الأب هذه المراتبية رأسًا على عقب، إذ يتخذ أنّا كلاين عشيقة له، تقتله ماجدا. وتبلغ عملية انحلال علاقة السيد ـ العبد ذروتها عندما يقوم هيندريك باغتصاب ماجدا، وهو ما يؤدي إلى نشوء علاقة جنسية قصيرة الأجل بينهما تنتهي بأن يهجرها هيندريك. تدرك ماجدا فزعة أن «الرغبة التي أبداها تجاهي كانت غضبًا». وتنتهي الرواية نهاية كئيبة معتمة حيث تفشل في إقامة أية علاقة تبادلية بين الأب والابنة، والرجل والمرأة، والمُستَعْمِر والمُسْتَعْمَر.

بالمقابل تعرض «العار» فرصة لإعادة التفاوض حول هذا الوضع المعقد. ومع ذلك فإن اختيار رواية «العار» عالمًا من العلاقات المميزة أكثر براعة من رواية «في قلب البلاد». في «العار» تتخذ الشخصيات وظائف مجازية ورمزية، وعندما نقابل ديڤيد لوري في الفصول الأولى من الرواية يكون منشغلًا بإقامة علاقات جنسية مع فتيات من عمر ابنته ـ وهو في حديثه مع ميلاني، التي يقيم معها علاقة، يصف نفسه بأنه بمثابة أبيها. وهذا يعني ضمنيًا أنه أبّ غير طبيعي؛ إنه مفترس أكثر من كونه

Twitter: @ketab_n

حاميًا. كما أن المرأتين اللتين يقيم معهما لوري علاقة، «هامشيتان» ولونهما أسود. والكاتب يقيم مقارنة مع نوع من الأبوية الاستعمارية المستغلّة. ومع ذلك فإن هذه المقارنة تستدعي لحظات مماثلة في الروايات السابقة: استغلال والد ماجدا أنّا كلاين «في قلب البلاد»، عبارة يوجين دون الساخرة «الأب يمرح مع الأطفال» تعليقًا على صورة جندي أميركي يغتصب فتاة ڤيتنامية في «مشروع ڤيتنام»، إشارة جاكوبس كويتزي، من شعب البوير، إلى النساء اللواتي اغتصبهن بأنهن أسمال بالية «ينظف الواحد نفسه منهن ويرميهن بعيدًا» (في «حكاية جاكوبس كويتزي»)، رغبة الحاكم الإمبريالي الجنونية بإقامة علاقة مع الفتاة البربرية التي التقطها من الشارع واتخذها خليلة له (في انتظار البرابرة).

ومن هنا فإن العطب الأساسي في المشروع الاستعماري يتمثّل، كما تقترح روايات كويتزي، في غياب علاقة حقيقية بين السلطة الأبوية والخاضعين لها! ومن بين الأمثلة الكثيرة للهوة الواسعة التي تفصل البيض عن السود في روايات كويتزي هناك مثالان بارزان. في «حياة مايكل كي. وزمانه» يهرب البطل، وهو بستاني أسود اللون، من مدينة كيب تاون، التي تمزقها الحرب الأهلية، ويتجه إلى المناطق الريفية ليزرع ما يأكله ويستمتع بحرّية مثالية لا تدوم طويلًا إذ يلقى القبض عليه ويلحق بمخيم للعمال. لكنه يرفض بعد الأسر الأكل أو الكلام. ويحير إصراره على عدم التعاون، المفتش الطبي الذي يشرف عليه. ثم إن المفتش يصبح مأسورًا بمايكل كي.، ويعلن في النهاية أن مايكل «رمز.. لأي مدى تبلغ الفضيحة والعنف عندما

Twitter: @ketab_n

يسكن معنى ما نظامًا معينًا دون أن يصبح جزءًا لا يتجزأ منه». وهذا أوضح هجوم يشنّه كويتزي على الخطر والفساد اللذين انطوى عليهما نظام الفصل العنصري في جنوب إفريقيا.

يقوم كويتزي بمعالجة الفكرة السابقة في كتابه «فو» حيث يأخذ فرايدي (جمعة) دور الآخر الصامت الذي يرفض أي تفسير. وفي عمل يعيد فيه كويتزي كتابة «روبنسون كروزو» يحكي الراوي قصة مملكة كروزو في الجزيرة على لسان سوزان بارتون، وهي امرأة هاربة أمضت سنة كاملة في الجزيرة قبل أن تنقذها سفينة مارة. وتحكي سوزان الحكاية للمؤلّف دانييل دي فو (مؤلّف روبنسون كروزو) وتعيد فرايدي إلى العالم المتحضر. ويغلب على معظم ما ترويه سوزان وصف الاقتصاد المنزلي في الجزيرة والترتيبات العقيمة التي ينوء تحت ثقلها كروزو وفرايدي طوال النهار لبناء مصاطب حجرية في أرض قاحلة لا ينمو فيها شيء. لا يستطيع فرايدي الكلام لأن لسانه كان قد قطع، لربما بيد كروزو نفسه، وهو يستطيع فهم كلمات قليلة بالإنجليزية. لكنه لا يعرف القراءة والكتابة. بعد عودتها إلى إنجلترا تتكلم سوزان بارتون إلى فرايدي دون انقطاع معتقدة أنها «إذا جعلت الهواء حوله مشبّعًا بالكلام فإن الذكريات التي ماتت داخله بسبب سيطرة كروزو قد تولد ثانية.» لكنه يظل، رغم ذلك عقبة في النصّ، رافضًا أن يفصح عن معناه، إلى أن يتدخل كويتزي في السرد بصفته مؤلّفًا ويجرّد نفسه من سلطة المؤلّف، مومئًا إيماءة صريحة فيحكي عن فرايدي بنفسه. ويفسر هذه الإيماءة إدراك سوزان التام بأن صمت فرايدي لا يمكن اختراقه: «إن فمه ينفتح. ومن داخله يجري سيل صغير، دون

Twitter: @ketab_n

نفس، بلا انقطاع. إنه يتدفق من جسمه باتجاهي... رقيقًا وباردًا، أسود بلا نهاية، مكتسحًا جفوني، وبشرة وجهي».

إن لحظة تخلّي المؤلّف عن وظيفته التأليفية هي محاولة درامية للفت الانتباه إلى الصمت الذي يلقي بثقله على الكثيرين، الصمت التاريخي للمستعمَر. وفي رواية كويتزي «سيد بيترسبورغ» نشاهد كاتبًا وهو يعمل، ويحاول إعادة خلق الحياة السرية الداخلية لابنه، مشوّهًا تلك الحياة. وعلى الشاكلة نفسها تقوم سوزان بارتون بتصوير دانييل دي فو معتقدة أنه سيعمل على تسجيل حكايتها على أرض الجزيرة بأقصى ما لديه من دقة. وتكتشف سوزان في النهاية أنه يعيد كتابة حكايتها بوصفها أسطورة المكتشف الذكر. إن دي فو كاتب واقعي من طراز فريد، وهو يكيف كتابته الروائية ليخفي صنعته السردية، كما أنه يبتدع الأحداث دون أن يترك نهايات مقلقلة. ومع ذلك فإن سرده يسكت كلًّا من سوزان وفرايدي. إن فو عدو الحقيقة، ولذلك يتدخل كويتزي في النصّ رافضًا الحديث باسم فرايدي.

الرفض السابق تعبير عن التكفير الملازم لفعل الإنكار الذاتي الذي يمارسه العديد من الشخصيات الرئيسة في روايات كويتزي. إن خضوع ماجدا لهيندريك هو شكل من أشكال الكفارة وعقاب الذات، جزء من «التطهير الذي ينبغي أن نمر به ونحن نقطع الطريق إلى أرض السمن والعسل». ويميز ديفيد لوري في «العار» الغريزة نفسها في خضوع لوسي لبيتروس ويقول لها: «أنت ترغبين أن تذلّي نفسك في حضرة التاريخ». ولوري نفسه، المشوّه الوجه بعد الاعتداء عليه وعلى ابنته، يبدأ بصورة موازية علاقة مع بيف شو محقّقًا شكلًا من أشكال

Twitter: @ketab_n

الخلاص الشخصي عبر التنازل عن خيلائه الجنسي وشعوره بالتفوق. وفي عيادة طب الحيوانات الضالة، غير المرغوبة، يعنى لوري بأكثر المخلوقات ذلًا وبؤسًا، وأثناء عمله يكتسب معرفة وتبصّرًا لا بمعاناة الحيوانات فقط، بل بمعاناة البشر كذلك. وتتطابق تضحيته بالكلب الجريح، الذي حاول جاهدًا حمايته، مع إدراكه أنه لا يملك الحق في توجيه لوسي، وأنه لا يستطيع إسداء النصح لها. ويضع هذا التبصّر علاقتهما كأب وابنة على قدم المساواة.

ومن تلك الزاوية ـ الوعي بأن صحتنا الأخلاقية تعتمد على قدرتنا على الاعتراف بذاتية الآخرين ـ يمكن النظر إلى سلسلة محاضرات تانر التي ألقاها كويتزي قبل عدة سنوات في جامعة برينستون عن حقوق الحيوانات. «حياة الحيوانات» كتاب غريب يتكون من محاضرتين تؤطرهما على شكل رواية حكاية لقاء متوتر بين أم وابنها. المحاضرة هي إليزابيث كوستيللو (وقد قام كويتزي فيما بعد بنشر رواية بعنوان «إليزابيث كوستيللو» ورشحت للبوكر ولكنها لم تصل القائمة القصيرة) وهي روائية طلب منها الكتابة في أي موضوع تختاره في كلية أبلتون (تمامًا كما طلب من كويتزي أن يقدم محاضرات تانر التي قام عليها الكتاب). الابن جون بيرنارد، الذي يدرس في أبلتون، ليس سعيدًا بلقاء أمه المدافعة المتحمّسة عن النباتيين. ومن الواضح أن علاقة كوستيللو بابنها، مثلها مثل علاقة لوري بابنته، علاقة عليلة مضطربة.

إن روايات كويتزي تستلهم رؤية ليبرالية إنسانية عتيقة. وتوضح هذه الروايات أن السلطة الغاشمة ضدّ الآخر، السلطة التي لا تنطوي على أية رحمة، تدفع في العادة الثمن غاليًا.

Twitter: @ketab_n

وبكلمات مواطنته جنوب الإفريقية نادين غورديمر، الحاصلة على نوبل للآداب قبله بسنوات، فإن كويتزي «إذا كان يشمئز من الحلول السياسية الثورية» فلأنه يعلم أن الثورة لها مكانها في التاريخ كذلك، وهو إذ يستشهد باللغة الثورية بصورة مباشرة في بعض رواياته، كما يفعل في «سيد بيترسبورغ»، فإن جفاف اللغة وعقمها يبدوان واضحين للعيان بصورة لافتة للانتباه. وكما يقول نيتشييف، أحد قادة الجماعات الفوضوية في الرواية، فإن «الثورة هي نهاية كل شيء قديم، بما في ذلك الآباء والأبناء. إنها نهاية الإرث والسلالات. كما إنها تحافظ على تجديد نفسها إذا كانت ثورة حقيقية. مع كل جيل تسقط الثورة القديمة ويبدأ التاريخ ثانية.. كل شيء يُعاد ابتداعه من جديد، كل شيء يولد ويُمحى من جديد: القانون، والأخلاق، والعائلة، كل شيء». إنها الحياة يقتلها التاريخ. تلك هي أطروحة كويتزي، حول العيش والتاريخ وعلاقات البشر، التي نعثر عليها في عدد كبير من أعماله الروائية، والتي قد تكون جذبت أنظار أصحاب نوبل إليه ففاز بالجائزة وتخطّى قامات أدبية كبيرة في مشارق الأرض ومغاربها.

* استفدت كثيرًا في هذا العرض لتجربة كويتزي من مقالة لـ«إليزابيث لاوري» كتبتها في «لندن ريفيو أوف بوكس»، وقد قمت بترجمة مقاطع عديدة منها.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الهند

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أروندَاتي روي

ـ 1 ـ
إله الأشياء الصغيرة

لم يسبق أن أثارت رواية أولى لكاتب مثلما أثارته «إله الأشياء الصغيرة»[1] للكاتبة الهندية أروندَاتي روي بعد ظهور طبعتها الأولى في الأسواق في شهر أيار 1997. وقد سبق هذا الضجيج الذي أثارته بعد صدورها سباق محموم بين دُور النشر البريطانية والأميركية للفوز بحقوق نشر الرواية الأولى لروي التي سبق لها أن درست الهندسة المعمارية وكتبت سيناريوهات فيلمين سينمائيين اثنين لم يحقّقا النجاح المطلوب.

وعلى الرغم من أن روي ذات صلة وثيقة بعالم الفن، إذ إنها كانت متزوجة من المخرج الهندي باراديب كريشين، وهي على صلة دائمة بالوسط الثقافي الهندي، إلّا أنها لم تفكر من قبل بكتابة عمل روائي إلى أن وجدت نفسها قبل سنوات «أسيرة ذلك العمل»، كما قالت لمجلة نيوزويك بعد تعاقدها على نشر الرواية مع دار هاربر كولينز، إحدى كبريات دُور النشر البريطانية.

(1) Arundhati Roy, **The God of Small Things,** Flamingo, London (1997).

Twitter: @ketab_n

قضت روي أربع سنوات ونصف السنة وهي تكتب هذا العمل الروائي المدهش في حيويته وإبهاره اللغوي، وجرأته على اللغة الإنجليزية، وقدرته على شدّ انتباه القارئ بنثره العالي الذي يصور العالم بعيني توأمين يراقبان ما يدور حولهما في مقاطعة هندية جنوبية في نهاية الستينيات. وبعد أن انتهت الروائية الهندية الشابة من كتابة «إله الأشياء الصغيرة» أعطته لصديق لها يعمل في فرع دار هاربر كولينز في الهند، وفوجئت بعد فترة زمنية قصيرة بتسابق دُور النشر المحموم للفوز بحقوق نشر الرواية. وقبل ظهور الطبعة الأولى للرواية سلطت على روي أضواء الصحافة البريطانية والأميركية ونشرت عنها صحيفة الديلي تلغراف البريطانية مقالة تعريفية موسعة، ثم حذت حذوها صحيفة الغارديان فنشرت صورتها على غلاف مجلتها الأسبوعية وسمتها «روائية المليون دولار»، ثم قامت مجلة نيوزويك الأميركية بتخصيص صفحتين من صفحات أحد أعدادها في شهر حزيران/يونيو 1997 للحديث عن نشأة روي وظروف كتابة روايتها.

هكذا حظيت الرواية قبل وصولها إلى أيدي القرّاء بشهرة لم تحقّقها رواية أخرى، وتدفق المال بالملايين على أروندتاي روي التي تتحدّر من عائلة مسيحية سيريانية (سورية الأصل)، تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة في مقاطعة كيرالا (الواقعة في أقصى جنوب الهند).

بعد نشرها صعد نجم الرواية أكثر، واحتلت رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعًا في بعض الصحف البريطانية والأميركية التي تنشر إحصائيات الكتب الرائجة، كما قورنت بـ «أطفال منتصف

Twitter: @ketab_n

الليل» لسلمان رشدي. وقد كتب عنها الروائي والناقد الأميركي جون أبدايك قائلًا إن روي «تحسن تسديد كرة الهموم الاجتماعية ـ الكونية بصورة فاتنة». ولعلّ فوز الرواية بجائزة البوكر، وهي أرفع جائزة أدبية في بريطانيا، عام 1997، يعود إلى عدد من العوامل المعقدة، إضافة إلى مستواها الفني الرفيع ولغتها الحارّة المتوترة وقدرتها على تطويع اللغة الإنجليزية لغاياتها السردية.

رغم الضجيج الذي أثير بعد فوز «إله الأشياء الصغيرة» بجائزة البوكر، وتشكيك عدد من النُّقاد والكتّاب البريطانيين بحكمة اختيار لجنة الجائزة لها للفوز بهذه الجائزة الأدبية الرفيعة المستوى، والتي تعد موازية لكل من جائزتي غونكور الفرنسية وبوليتزر الأميركية، فإن «إله الأشياء الصغيرة» تظل واحدة من الروايات المميزة الصادرة بالإنجليزية خلال السنوات الأخيرة، وقد قارنها النُّقاد المتحمّسون بأعمال سلمان رشدي وف. س. نايبول وغابرييل غارسيا ماركيز والهندي الشاب فيكرام سيث الذي احتلت روايته الضخمة «ولد مناسب» رأس قائمة الروايات الأكثر مبيعًا قبل سنوات، ولكنه لم يتمكن من الحصول على جائزة البوكر لأسباب تتعلّق بتشكيلة لجنة الجائزة عام صدور روايته.

من الواضح أن اللغة الإنجليزية الحارّة المتدفقة، والبراعة في السرد والقدرة على تعليق أنفاس القارئ، والخيال المحلق في العمل، والاقتراب بلغة السرد من حواف الشعر، إضافة إلى حلول العيد الخمسين لاستقلال الهند عن بريطانيا، قد دفعت لجنة تحكيم البوكر إلى منح رواية أروناداتي روي الجائزة بالإجماع ودون تردّد.

Twitter: @ketab_n

يقوم نسيج «إله الأشياء الصغيرة» على حكاية وفاة الطفلة صوفي وتداعيات هذه الوفاة. ويعرف القارئ بحادثة الوفاة منذ الصفحة الرابعة في الرواية، لكن تفاصيل الحادثة وانعكاساتها تظل غامضة بالنسبة له إلى أن تكتمل الرواية في فصلها الأخير حيث تنحل خيوط الحكاية المعقدة في السرد الذي تنسجه أروانداتي روي حول حكاية موت الطفلة الإنجليزية ـ الهندية التي تكثف المأساة وتقوض أركان عيش التوأمين وأمهما المطلّقة. ونحن نرى الكيفية التي تنجدل بها خيوط هذه المأساة على لسان التوأمين راحيل وأيسثابين، اللذين يمثّلان توأمين سياميين يفكران بالطريقة نفسها ويريان العالم بعينين اثنتين لا بعيون أربع. إن الراوي، كلي العلم أحيانًا والمشارك في أحيان أخرى، يعكس في نظرته للأحداث طريقة تلقي التوأمين، الطفل والطفلة اللذين يبلغان من العمر سبع سنوات، تجربة العيش في مقاطعة كيرالا الهندية الجنوبية التي يتعايش فيها المسيحيون السريان مع الهندوس والمسلمين والمنبوذين دون أن يؤثّر هذا التعايش على طبيعة الانقسام الطبقي الحاد في ذلك المجتمع.

إن الحزب المسيطر في مقاطعة كيرالا، كما يتوضح في السرد، هو الحزب الشيوعي. ومع ذلك فإن الانقسام الطبقي بين المنبوذين وسائر طبقات المجتمع حاد إلى الدرجة التي يؤدي فيها هذا الانقسام إلى تأزم أحداث الرواية وبلوغ المأساة ذروتها.

يشعر القارئ، وهو يتابع عملية تكوُّنِ النسيج الروائي وانجدال خيوطه وتعقدها، أن ثمة مصائر تراجيدية تلوح في أفق العمل. وتستخدم روي خبرتها كمهندسة معمارية في بناء العمل الروائي بطريقة تبقي القارئ متقطع الأنفاس إلى نهاية

Twitter: @ketab_n

الفصل الأخير حيث يتبيّن في اللحظات الأخيرة حقيقة ما حدث وانعكاسات ذلك على الطفلين اللذين كبرا وتفرّقت بهما السبل بسبب المأساة العائلية التي تقيم جذورها في طبيعة الانقسام الاجتماعي العميق في المجتمع الهندي.

في الصفحة الأولى من الرواية تكثف أروناداتي روي خيوط الحكاية من خلال استعراض المشهد الطبيعي المنذر بالخطر.

«أيار/مايو في أيمينيم شهر شديد الحرارة تفقس فيه بيوض الحشرات والزواحف. النهارات طويلة ورطبة. فيه تصبح مياه النهر ضحلة وتتجمع الغربان السوداء في حضن أشجار المانجا الخضراء المغبرّة. في هذا الشهر ينضج ثمر الموز، وتنفجر ثمار التشاكا. الذبابات الزرقاء المنتفخة الفاجرة تطنّ في الهواء العابق برائحة الفواكه، ثمّ تصطدم بزجاج النوافذ وتموت سمينة ومرتبكة تحت أشعة الشمس الساقطة.

أما ليالي هذا الشهر فصافية، لكنها مخضبة بالكسل والآمال الكئيبة».

في هذا المشهد الطبيعي الحار الرطب تلخيص لملحمة البؤس التي تحاول الكاتبة رسم فصولها. وفي هذا الفضاء المزحوم بكتل الغربان السوداء المتراصّة في رحم الأشجار تنضج المأساة وتتمّ فصولها. ثمة تنبيه للقارئ بأن خيوط المأساة تغوص عميقًا لتتناسج مع عناصر الطبيعة التي تنبئ بالتحلّل العضوي والأخلاقي الذي ترمز له أسراب الذباب الأزرق المتخم بلحم الجثث. إنه مشهد الموت مكثفًا ومعروضًا في رموزه واستعاراته المتكرّرة في معظم الآداب العالمية وعلى مرّ العصور. لا جديد

Twitter: @ketab_n

في هذه الصور الرمزية والإشارات المكثّفة إلى حدث الموت الذي يلوح في الأفق. ولكن الهدف من إيراد هذا المشهد هو تهيئة القارئ لاستقبال تداعيات الإخبار عن حكاية موت صوفي المروية على لسان التوأمين السياميين.

هكذا تتحرك الرواية في سرد دائري، لتكثف الإحساس بحدث الموت وفقس بيوض المأساة، بادئة من مشهد الجنازة وطيران الوطاويط في فضاء قبة الكنيسة ومنتهية بالاحتفال الجنسي الشبق بين أم التوأمين والشاب الذي ينتمي إلى طبقة المنبوذين تحت ضوء القمر وفي أحضان النهر وعلى مقربة من البيت المهجور على ضفة النهر الذي يطلق عليه التوأمان اسم «قلب الظلام» في إشارة دالة إلى رواية الكاتب البريطاني، البولندي الأصل، جوزيف كونراد التي تحمل الاسم نفسه.

تتلخص الحكاية في زواج أم التوأمين، (أمو) المسيحية السريانية، من شاب هندوسي من مقاطعة البنغال ليتبيّن لها فيما بعد أنه سكير ضعيف الشخصية لا يقدر على إعالة زوجته وطفليه التوأمين فتعود إلى أهلها في مقاطعة كيرالا لتعيش مع أمها وأخيها العائد من أكسفورد بعد زواج فاشل كانت الطفلة صوفي نصف الإنجليزية ـ نصف الهندية ثمرته. وأثناء مجيء صوفي وأمها لزيارة والد الطفلة وعائلته تغرق صوفي بعد أن تكتشف العائلة علاقة (أمو) مع الشاب المنبوذ الذي يعمل في مصنع المخلّلات الذي تملكه العائلة.

الشخصيات في الرواية محدودة العدد، وليس هناك إلى جانب العائلة المسيحية السريانية سوى الشاب المنبوذ فيلوثا وأبيه وأخيه المشلول والرجل الشيوعي الذي يُسهم في تقويض

Twitter: @ketab_n

أعمال العائلة السريانية، لتنتهي الرواية برحيل خال الطفلين، بعد غرق ابنته، إلى كندا وموت أمو مريضة بالسل بعيدة عن أهلها وطفليها، وعودة راحيل من أميركا لرعاية أخيها التوأم الذي فقد النطق وأقام بينه وبين العالم حاجزًا سميكًا من الصمت المطبق.

لغة الأحداث في الرواية شديدة الكثافة، كما نرى. ثمة غموض وغشاوة من الضباب الرقيق تغطي الأحداث القليلة التي تشكّل العمود الفقري لهذه الرواية الطويلة نسبيًّا (340 صفحة). ولكن هذا الغموض، في الوصف والاستعارات وكيفية تضافر الحكايات الفرعية في الرواية، يمثّل سرّ نجاح هذا العمل وقدرته على إرضاء أذواق شرائح واسعة من القرّاء.

إن أروندااتي روي تدرك أسرار لعبة التشويق في القصّ، وهي بسردها الشاعري لهذه الحكاية البسيطة تثبت أن في الإمكان بناء عمل روائي ساحر على هيكل حكاية اجتماعية ذات نسيج تقليدي. وأظن أن التعليقات التي حاولت أن تحط من قيمة الرواية، بالقول إنها مزيج من كراهية الشيوعية والمشهد الجنسي الشبق والتشديد على فداحة التخلّف والفساد في المجتمع الهندي، تخطئ في التعرّف على كوامن الجمال والبراعة في هذا العمل الروائي المدهش من وجهة نظري. فسر الاهتمام بالرواية، والاستقبال المثير لها في الغرب، لا يكمن في هذا المزيج الذي يجعل من «إله الأشياء الصغيرة» عملًا يتمتع بالغرابة والجاذبية الشرقية، بل إنه يكمن في اللغة الشاعرية والقدرة على تفجير اللغة الإنجليزية في سرد متدفق شديد الحيوية، وفي الخيال المحلّق لكاتبة حديثة العهد بالكتابة مثل أروندااتي روي. يضاف إلى ذلك

Twitter: @ketab_n

ما تعيد الرواية التذكير به من أجواء أواخر الستينيات العالمية، فحدث موت صوفي يقع عام 1969، وذكريات التوأمين تنتمي إلى هذه الفترة التاريخية من روح الستينيات الكونية التي تلونت بأغاني ألڤيس بريسلي وموسيقى الروك أند رول وأزياء تلك الفترة التي اجتاحت العالم بدوله الفقيرة والغنية. وهذا ما يقرب العمل من روح الروايات الشعبية ويطعمها بنبرة ما بعد حداثية تمزج الأدب الرفيع بتلك الأنواع الدنيا من الأدب. ونحن نلاحظ ذلك من خلال إشارة العديد من فصول الرواية إلى طغيان البرامج التلفزيونية على الثقافة العامة في بلد فقير مثل الهند، ودخول عصر الفضائيات وتحقّق مفهوم القرية الكونية عبر توحيد البشر من خلال توحيد نوعية ما يقدم لهم من أخبار وبرامج ومسلسلات.

إن مرجعيات «إله الأشياء الصغيرة» ذات طبيعة مختلطة، حيث تتجاور في بنيتها الثقافة الشعبية، ممثلة بألڤيس بريسلي والروك أند رول والمسلسلات والبرامج التلفزيونية ذات الطبيعة الخفيفة، وثقافة الحداثة ممثلة في رواية «قلب الظلام» التي تكثر الإشارة إليها وإلى بطلها كيرتز الذي تقيم أروناتي روي بينه وبين الإنجليزي صاحب «بيت التاريخ» صلات شبه على مدار فصول الرواية، محاولة، من خلال ذلك، أن تذكر القارئ بطبيعة المهمة المعقدة للرحلة التي قام بها كيرتز إلى قلب الظلام في أقاصي إفريقيا؛ كما تعقد روي صلة بين مهمة كيرتز في رواية جوزيف كونراد ومهمة ذلك الرجل الإنجليزي الذي انتحر تاركًا «بيت التاريخ»، أو بالأحرى «بيت الأشباح» ليكون شاهدًا على اللقاء المستحيل بين الطبقات في الهند، وكذلك على جريمة قتل فيلوثا التي ارتكبتها الشرطة دون أن تتحقّق من

Twitter: @ketab_n

طبيعة الاتهامات التي وُجهت إليه بخطف الطفلين وإغراق الطفلة صوفي.

إن المحاكاة الساخرة لرواية كونراد «قلب الظلام» ذات طبيعة لفظية، وتكرار الإشارة إليها وإلى بطلها كيرتز تحقّق نوعًا من تشويق القارئ وتجعله مشدودًا كقوس في انتظار ما يُمكن أن يحدث في هذه الأجواء المحمومة من السرد الروائي المتوتر.

لقد أشرت إلى الطبيعة الحداثية ـ ما بعد الحداثية لرواية «إله الأشياء الصغيرة»، وأريد أن أؤكد هنا على أن أروانداتي روي تمزج في عملها كذلك عناصر من الثقافة الشعبية الهندية وموروث الرقص والحكايات الهندية، مثل رقصة الكاثاكالي، التي تنتمي إلى الموروث الشعبي في كيرالا، وتؤدي دورًا رمزيًّا في سياق الحكاية حيث تحرّر التوأمين من هواجسهما وتعيد ربطهما، من خلال الحكايات الشفاهية، ببيئتهما وموروثهما الوطني الشعبي.

نلاحظ في هذه الأجواء أن ثمة تمازجًا غريبًا بين الثقافة الأورو ـ أميركية والثقافات الهندية، وتجاورًا لعصور مختلفة في حقبة واحدة، كما تشير أروانداتي روي في حوار معها نشر بعد صدور الرواية. ويبدو، من ثمّ، أن رسالة هذا العمل الروائي هي الكشف عن الطبيعة المختلطة والتكوين المتنافر لمجتمع كيرالا الذي يمثّل نموذجًا مصغرًا للمجتمع الهندي الذي ترغب أروانداتي روي في توجيه نقدها له. ولعلّ أروانداتي روي في تشديدها على حكاية العائلة المأساوية، وانهيارها وتعرضها للموت أو الرحيل واحدًا في أثر الآخر، تنبّه إلى خطر الانقسام الحاد بين الأعراق والطبقات والشرائح في المجتمع الهندي

Twitter: @ketab_n

الذي يمكن أن يؤدي إلى نتائج كارثية في مجتمع يطمح إلى اللحاق بالعصر ولكنه يتشبث، في الوقت نفسه، بتقاليد بالية غير عقلانية تتحكم في طبيعة علاقاته وطريقة نظر طبقاته وفئاته الاجتماعية إلى بعضها البعض.

بعيدًا عن الرسالة الاجتماعية التي يحملها العمل الروائي فإن لغته شديدة الحيوية وأسلوب لعبه بالكلمات، والتكوينات اللفظية والنحوية الغريبة على اللغة الإنجليزية، والتكرارات التي ترقى إلى أسلوب الرقى والتعاويذ، والاستعارات المدهشة، والصور الحسية الدافقة المتألقة، التي يعد الفصل الأخير تمثيلًا ذرويًا لها، هي التي دفعت هذا العمل ليحتل مكانته بين الروايات الكبرى في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي إلى جانب روايات غابرييل غارسيا ماركيز وسلمان رشدي وميلان كونديرا.

أشرت في البداية إلى طبيعة الجدل الذي دار حول الرواية، وأريد أن أعود للتذكير بالحوار النشط الذي أثارته رواية أروناداتي روي المدهشة. لقد واجهت الرواية قبل فوزها بجائزة البوكر البريطانية دعوى قضائية رفعت ضدّها بسبب الفصل الأخير الذي قالت الدعوى، التي نظرت في محاكم بلدتها كيرالا، بأنه فاحش وشديد الإثارة إذ إنه يصوّر مشهد اتصال جنسي في العراء، وتحت ضوء القمر وعلى مرأى من الطبيعة والنباتات والليل الذي يريح ذراعيه على حافة النهر ليشهد ما يجري في هذا الاتصال الصاخب المحموم، بين أمو المسيحية السريانية (والدة الطفلين التوأمين) وفيلوثا الهندي الذي ينتمي إلى طبقة المنبوذين.

ما يهمنا هو الادعاء أن الفصل الأخير، الذي وصفته

Twitter: @ketab_n

صحيفة «النيويورك تايمز» (29/ 7/ 1997) بأنه حسي شبق وهدّام، هو ذو طبيعة جنسية خالصة، وأنه أحد العوامل الأساسية التي روجت العمل ومنحته كل هذه الشهرة التي يتمتع بها.

إن ممَّا لا شكّ فيه أن الرواية كلها ذات طبيعة حسية خالصة، بمعنى الإعلاء من حضور الحواس واعتماد الرواية على شحذ عملية استقبال العالم من خلال الحواس. ويتوافق هذا مع اختيار الروائية طفلين في السابعة من العمر ليرويا ما حدث لعائلتهما. إن الفصل الأخير من العمل، الذي أرادت الكاتبة من خلاله تفسير أسباب الانهيار وتأوج المأساة، ذو طبيعة حسية مثيرة، وهو مكتوب بطريقة شديدة الإتقان إلى درجة إثارة مثل هذا الالتباس في فهم العمل. لكن قراءة هذا الفصل بعناية أكبر ستوضح أن المشهد الجنسي في الرواية مرفوع إلى مرتبة شمول الكون والنباتات والمشهد الطبيعي في عملية التواصل. إنه بمعنى أكثر دقة تشديد على إلغاء الحدود والفواصل بين البشر، مهما كانت أعراقهم وطبقاتهم، وهو وصول بالأشواق والأفراح الجسدية للبشر إلى ذروة تفسر طبيعة العيش في هذا العالم المضطرب المنقسم. والأهم من ذلك كله أن لغة الوصف في هذا الفصل ذات طبيعة رفيعة تلغي إلى حد بعيد السمة البورنوغرافية التي تُشتمّ من هذا الفصل.

«خلفهما كان النهر ينبض في الظلام، يومض مثل قماشة حرير جافة. . . . كان الليل يريح مرفقيه على صفحة المياه يراقب.» (ص: 335).

من خلال إدراج المشهد الطبيعي في وصف حدث

Twitter: @ketab_n

التواصل الجسدي بين المرأة والرجل تخلّص أروناتي روي روايتها من خطر الوقوع في الحسية المبتذلة. ليس مشهد الاتصال الجنسي هو الغاية بل التعبير عن التواصل الجسدي كمعبر للروح لتنطلق من أثقالها وتتحرّر من التقاليد البالية والضغط اليومي المتواصل على الروح والجسد. وهو ما جاهدت «إله الأشياء الصغيرة» لتحقّقه على مدار صفحاتها الثلاثمائة وأربعين، وإن كثفته في فصلها الأخير الذي لا يتجاوز الصفحات العشر.

Twitter: @ketab_n

ـ 2 ـ
ثمن العيش

منذ روايتها «إله الأشياء الصغيرة» اهتمت الكاتبة الهندية أروندااتي روي (من مواليد 1961) بالقضايا الشائكة في النسيج الاجتماعي المعقد في الهند. وقد بنت روايتها، التي فازت بجائزة البوكر البريطانية عام 1997، على حكاية قطع الحدود بين الطبقات في الهند، وما أنتجه ذلك من موت مدمر وتقطع أوصال الأسرة الصغيرة التي تجرأت الأم فيها على إقامة علاقة مع واحد من طبقة المنبوذين.

الثيمة الأساسية في «إله الأشياء الصغيرة» إذن تدور حول الانقسام الطولي الحاد المروع في بنية الحياة الهندية على مدى العصور، وعدم قدرة الحداثة على رأب هذا الصدع أو تغيير التراتب الاجتماعي في شبه القارة التي تدّعي نخبها السياسية أنها من بين دول العالم الثالث التي استطاعت أن تقوم بتحديث بنياتها الاقتصادية والثقافية وتحاول اللحاق بالعالم الأول. لكن أروندااتي روي، ومنذ مساهمتها الأولى في عالم الكتابة، تكشف الجرح العميق الذي تحياه الهند، وتضع يدها على تجاور المتناقضات واجتماع الأضدّاد: من عصر الفضائيات إلى عدم السماح لطائفة المنبوذين بالزواج من أية طبقة أخرى

Twitter: @ketab_n

من طبقات المجتمع الهندي في زمان تدّعي فيه الهند أنها جزء من العالم الحديث الذي يساوي بين أفراده بغض النظر عن انتمائه الديني أو العرقي أو الاجتماعي!

كتاب أروندااتي روي «ثمن العيش» الصادر بالإنجليزية (منشورات مودرن لايبراري بيبر باك، نيويورك، 1999) هو بمثابة مانيفستو يركّز خطابه على الأفكار الأساسية التي تقيم في فضاء عملها الروائي الأول؛ أي على الكشف عن طبيعة فساد الأفكار والنظام الذي يتحكم بحياة الجماهير الغفيرة في الهند الشاسعة المقسمة والمنقسمة على ذاتها.

ليس «ثمن العيش» رواية، كما يتوقع المرء من كاتبة أحرز كتابها الروائي الأول أرفع جائزة أدبية في العالم الأنجلوساكسوني وأصبحت أروندااتي روي بسببه من أصحاب الملايين، بل هو عمل ينتمي إلى عالم الصحافة مازجًا التحقيق الصحفي بالتأمل الذاتي والمادة الأرشيفية.

تعقد روي فصلي كتابها على موضوعي بناء السدود الضخمة في الهند، وإنجاز مشروع تصنيع القنبلة النووية الهندية لمواجهة التهديد النووي الباكستاني. وهي من خلال تفكيك المنطق الذي يستند إليه الخطاب السياسي الرسمي، في تبرير هذا النوع من المشاريع الخطرة المدمرة (في نظرها)، تعمل على نزع الغموض والسحر عن أسطورة الهند الحديثة المعاصرة.

يتناول الفصل الأول من «ثمن العيش» عملية بناء السدود الضخمة في الهند، التي بلغ عددها أكثر من 3600 سد وتسبّبت بنزوح أكثر من خمسين مليونًا من البشر الذين

Twitter: @ketab_n

يسكنون على ضفاف الأنهار التي بنيت السدود على مصباتها أو ضفافها، كما أدت إلى تشريد ملايين من طبقات الهند الفقيرة وحرمانها من مصادر رزقها الرئيسة وتدمير أراضيها وإغراقها، لتضطر هذه الملايين الغفيرة إلى النزوح إلى مناطق بعيدة عن أماكن سكناها التي اعتادت عليها، وليعمل أفرادها من ثمّ عمال مياومة ينتقلون من مكان إلى مكان إن سمحت لهم الدولة بذلك.

إن روي، في سبيل الكشف عن تراجيديا العيش التي تعاينها في هذا الكتاب ـ المانيفستو، تجمع المادة الأرشيفية التي تستفيد منها في هذا الفصل وتعيد تنظيمها لتصبح ذات معنى بالنسبة للقارئ. وتتكوَّن هذه المادة الأرشيفية من التقارير الحكومية حول السدود الضخمة وما تصرّح به هذه التقارير عن أعداد البشر الذين أجلتهم عمليات بناء السدود والفيضانات التي نشأت عن عمليات تحويل مجرى الأنهار، وكما تستخدم تقارير البنك الدولي وما تفصح عنه من القروض المقدمة للحكومة الهندية لبناء تلك السدود، وأعداد المهندسين والمستشارين والبيروقراطيين، برواتبهم وحوافزهم الضخمة، الذين وظفهم البنك الدولي؛ لتصل في النهاية إلى بدعة السدود الحديثة التي تخلّص منها العالم الغربي بسبب الأضرار الكبيرة التي تسبّبها للطبيعة ونظام الري والأمراض التي تنشأ عنها. ولهذه الأسباب قام العالم الغربي بتحويل هذه المشاريع إلى العالم الثالث ليحافظ على عوائد القروض الضخمة ويمول جيشه من البيروقراطيين والمستشارين الذين سرعان ما يظهرون على المسرح متكاتفين كلما طالبت دولة

Twitter: @ketab_n

من دول العالم الثالث البنك الدولي بإعطائها قرضًا طويل الأجل للمساعدة في تمويل مشروع سدّ ضخم يجعلها تدخل العصر الحديث من أوسع أبوابه!

الأساسي في كتابة أروندااتي روي عن مشاريع السدود الضخمة في الهند ليس المادة الأرشيفية المنتقاة، أو كشفها عن الأضرار الفادحة التي تترتب على بناء هذه السدود، بل البعد الإنساني المكافح ضدّ استغلال الناس والتهوين من شأنهم وتشريدهم من أوطانهم دون الشعور بأي قدر من تأنيب الضمير. إن روي تتابع عددًا من العائلات التي شرّدها بناء السدود وكيف دمر حياتها، وتحول أفرادها من مزارعين يملكون أراضي يزرعونها ويعتاشون منها، أو صيادين يعتمدون صيد أسماك المياه الحلوة، إلى عمال مياومة أو شحاذين يمدّون أيديهم للناس. وتشير روي إلى أن أعدادًا كبيرة ممَّن شردتهم السدود هم من أبناء طبقة المنبوذين في الهند، تلك الطبقة التي كرّست الكاتبة كتابها الروائي الأول لإنصافها والحديث عن عمق الشرخ الاجتماعي الحاد الذي يقيم في أساس القارة الهندية بسبب هذا التمييز المتوارث بين الطبقات الاجتماعية.

الفصل الثاني والأخير من كتاب روي يدور حول «القنبلة النووية الهندية» التي صورت للجماهير الهندية، لا للنخب السياسية الحاكمة فقط، أنها استردت كرامتها الوطنية بسبب النجاح في صنعها، وأن الهند (الهندوسية) قادرة على الانتصار على عدوتها الإسلامية باكستان. لكن أروندااتي روي تشرح في هذا الفصل، الذي تضع له عنوانًا موحيًا هو «نهاية الخيال»،

Twitter: @ketab_n

أن السلاح النووي سيكون مدمرًا لكلا الطرفين إن فكر أي طرف باستعماله، وأن الوهم القائل بأن السلاح النووي ذو طبيعة رادعة لا يأخذ في الحسبان الصدف الطارئة التي قد تتسبّب بالفعل بنشوب حرب نووية مدمرة. ما هو دال في هذا الفصل هو كلام روي عن جهل العامة بما يمكن أن تسبّبه حرب نووية، وسخريتها من كلام النخب السياسية عن سبل الوقاية من الحرب النووية بتناول حبوب اليود، والبقاء في المنازل وعدم الخروج، وتناول مخزون المنزل من الماء والطعام، والكف عن شرب الحليب، وأن يتناول الرضع الحليب المجفف فقط! وتعد روي هذا الكلام جنونًا مطبقًا لأن الحرب النووية إذا نشبت بالفعل فلن توفر أحدًا ولن تنفع معها سبل الوقاية التي تنصح بها الدولة الجماهير التي اعتقدت أنها عززت هويتها بعد نجاح التجارب النووية التي قامت بها الحكومة الهندية.

تمزج أروناتي روي، في كتابها الممتع (126 صفحة من القطع الصغير)، بين أسلوب الريبورتاج الصحفي، الذي يقدم مادة أرشيفية تغذيها أصوات الناس والمختصّين والمشاركين في التحقيق، والتأمل الذاتي وتذكير القارئ بالكاتب الذي يقف وراء السطور التي تتتابع تحت بصره. بهذا المعنى فإن روي، الكاتبة الحاصلة على جائزة البوكر وصاحبة رواية «إله الأشياء الصغيرة»، حاضرة بقوة في الكتاب؛ فهي موجودة في خلفية الفصل الأول، الذي يحكي عن خرافة التحديث في الهند من خلال إنشاء السدود العملاقة، عبر التركيز على هوية المهجرين من منازلهم وأعمالهم وأراضيهم من طبقة الأديفازي (المنبوذين)، وكذلك من خلال

Twitter: @ketab_n

تصوير البيئة التي راقبت الكاتبة من خلالها تحولات الحياة الهندية المعاصرة في زمن التحديث المدمر للطبيعة الهندية. إنها نفسها زاوية النظر التي نعثر عليها في «إله الأشياء الصغيرة» سواء من حيث الرسالة التي تشدّد عليها الرواية أو من خلال البيئة المرسومة في مقاطعة كيرالا الهندية الجنوبية. أما في الفصل الثاني، الذي يتحدث عن «أسطورة» القنبلة النووية الهندية، فهي موجودة في خلفية رحلتها إلى الولايات المتحدة للترويج لكتابها «إله الأشياء الصغيرة» حيث تعاين في الإعلام الأميركي النظرة الغربية الاستعلائية والدهشة المقزّزة من إمكانية أن تنجح دولة من العالم الثالث في امتلاك السلاح النووي. لكن هذه المشاعر المجروحة، التي تترك أثرها على الكاتبة، سرعان ما تتبدّد وتتوارى في خلفية المشهد عندما تكتشف حجم الرعب الذي يمكن أن يسببه انفجار حرب نووية بين دولتين جارتين مثل الهند وباكستان، وكذلك عندما تتبيّن حجم الجهل بالدمار الشامل الذي يهدّد الهند قبل باكستان إن نشبت تلك الحرب النووية.

«ثمن العيش» يعيد النظر في أسطورتين اثنتين من أساطير الحداثة الهندية: السدود الضخمة والسلاح النووي، فالهند، حسب روي، إذ تدخل العصر الحديث من خلال هذا النوع من المشروعات الضخمة تدمر الطبيعة وتشرد مواطنيها وتهدّد مستقبلهم وتجلسهم في بيت الرعب الذي يفغر فاه ليبتلعهم إن نشبت في يوم ما حرب نووية لا تبقي ولا تذر بين الهند وباكستان.

Twitter: @ketab_n

ـ 3 ـ
أروندااتي روي: أنا مهتمة بفيزياء التاريخ

حوار: ديفيد بارساميان
ترجمة وتقديم: فخري صالح

رغم أن شهرتها تعود إلى حصولها على جائزة البوكر البريطانية عن روايتها اليتيمة «إله الأشياء الصغيرة» (1997) إلّا أن الكاتبة الهندية أروندااتي روي معروفة في الهند والعالم لكونها تنشط ضدّ العولمة والإمبريالية وبناء السدود الضخمة في الهند، وكذلك ضدّ التسلح النووي وأخطار القنبلة النووية التي تتباهى كل من الهند وباكستان بامتلاكها. وقد كتبت روي عددًا من الكتب، التي لاقت رواجًا كبيرًا في العالم الناطق بالإنجليزية، وكذلك في بلدها الهند، وكلها تدور حول السياسات الكونية والعولمة المتوحشة، والحرب على الإرهاب، وعودة الاستعمار الأميركي لينتشر على الأقدام في بعض المستعمرات الغربية العتيقة.

في تلك الكتب التي تجمع بين صيغة التضامن، مع من لا يملكون القوة، والتحليل الذكي والخلاق، تعمل الروائية الهندية الشابة (مواليد 1961) على سرد وقائع محدّدة ومتابعتها بالتحليل وضرب الأمثلة. ينطبق هذا التوصيف على كتبها: «نهاية

Twitter: @ketab_n

الخيال» The End of Imagination (1998) و«ثمن العيش» The Cost of Living (1999) و«علم جبر العدالة اللانهائية» Algebra of Infinite Justice (2001) و«سياسات القوة» Power Politics (2001) و«حديث الحرب» War Talk (2003). وقد أصدرت كتابًا عن دار نشر فلامينغو البريطانية في عنوان «دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية» The Ordinary Person's Guide to Empire (2004)، وهو يجمع عددًا من مقالاتها التي نشرتها خلال السنوات الثلاث السابقة على نشر الكتاب. كما أصدر الصحفي والناشط والإذاعي الأميركي ديفيد بارساميان حوارًا مطولًا معها على شكل كتاب يتناول فيه عددًا من القضايا التي تهتم بها روي، ووضع له عنوانًا شديد الإيحاء «دفتر الشيكات وصاروخ كروز» The Chequebook and the Cruise-Missile، وقد نشرته دار هاربر بيرينيال البريطانية كذلك في نهاية عام (2004).

في الكتابين الأخيرين اللذين يكمل أحدهما الآخر، موضوعًا وفكرًا والتزامًا بالقضايا التي تنشط أروندااتي روي للدفاع عنها في الهند والعالم، يقع القارئ على لحمة تفكير الكاتبة الهندية ورؤيتها لقضايا العولمة والرأسمالية المتأخرة والإمبريالية الجديدة التي تعود إلى استخدام الآليات التي استخدمها الاستعمار الأوروبي القديم. وما يلفت الانتباه في هذين الكتابين، اللذين يقدمان قراءة نثرية مباشرة لموضوع روايتها «إله الأشياء الصغيرة» التي تحكي عن البنية الاجتماعية المعقدة للهند المعاصرة، هو الحس الإنساني العالي الذي يغلف كتابة روي وكذلك حوارها البارع شديد الذكاء مع

Twitter: @ketab_n

محاورها ديفيد بارساميان الذي سبق أن أصدر عددًا من الحوارات المطولة مع نعوم تشومسكي وإدوارد سعيد.

يدور كتاب روي «دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية» حول مشكلات اللحظة الراهنة والاندفاعة الأميركية إلى قلب العالم القديم، حول عودة الاستعمار ومواجهة الإمبراطورية وصناعة أميركا لنوع من الديموقراطية القشرية التي يمكن تسويقها على طريقة (اشتر ديموقراطية واحصل على أخرى كهدية). ومن هنا تبدو المقالات التي يضمّها كتابها الصغير الحجم (157 صفحة من القطع الصغير) حادة، قاطعة، لامعة الذكاء، وقادرة على قول الكثير بكلمات قليلة؛ ما يجعل أروناداتي روي أقرب إلى نعوم تشومسكي الذي تتحدث الكاتبة الهندية، في مقالة عنه ضمّها الكتاب، عن مثاله النادر في زمان العولمة وموت الحقيقة. وما يجمع روي بتشومسكي ليس الالتزام الأخلاقي الذي يحمله الاثنان تجاه قضايا معذبي الأرض، بتعبير فرانز فانون، بل تركيز عملهما على بنية السلطة وأشكال اشتغالها، على ما تسميه روي: فيزياء السلطة، وجنون عظمتها، وقسوتها التي لا حدود لها. من هنا يبدو تذكيرها بعلاقة إعلان السلطات البريطانية انتداب فلسطين، في 11 أيلول 1922 بأحداث 11 أيلول 2001، تأويلًا للعلاقة المحتقنة بين العرب والغرب منذ وعد بلفور 1917 بمنح اليهود حق إقامة دولتهم على أرض فلسطين، وقول ونستون تشرتشل عام 1937: «إن كون الكلب قد أقام في البيت لفترة طويلة لا يمنحه الحق في هذا البيت»، في تعليق على الثورة الفلسطينية عام 1936.

Twitter: @ketab_n

من تحليلها لأمثولة التاريخ بدءًا من فلسطين، وما جرى لأهلها بسبب الاستعمار الأوروبي في العقد الثاني من القرن الماضي، وصولًا لأحداث أيلول الرهيبة عام 2001 في كل من نيويورك وواشنطن، تركّز أروناتي روي على الأخطار التي تهبّ على البشرية جمعاء بسبب ديموقراطية السوق، وتحول المبادئ الديموقراطية الغربية إلى سلعة تسوق لأغراض الغزو والسيطرة وافتتاح أسواق جديدة للشركات متعدّدة الجنسية. وهي ترى أن على الأميركيين أن يقرأوا ما يكتبه تشومسكي لكي يتعرّفوا على الوجه البشع الذي يقيم خلف كلمة «الحرّية» الجميلة المشعّة التي تروج لها المؤسسات الأميركية السياسية والاقتصادية والثقافية السائدة. تكتب روي:

«في حديثه عن هجمات 11 أيلول في نيويورك وواشنطن، أطلق الرئيس جورج دبليو بوش على أعداء الولايات المتحدة وصف «أعداء الحرّية». ويضيف: «يتساءل الأميركيون لماذا يكرهوننا؟» ويجيب: «لأنهم يكرهون الحرّية، حريتنا الدينية، حرّية التعبير لدينا، حرّيتنا في الإدلاء بأصواتنا وانتخاب ممثلينا، وحريتنا في الاختلاف». لكن إذا أراد شعب الولايات المتحدة إجابة واقعية عن السؤال (أي إجابة تختلف عن تلك الواردة في «دليل الأغبياء لمناهضة الأميركان»: يكرهوننا لأنهم يحسدوننا، لأنهم يكرهون حريتنا، لأنهم فاشلون، لأننا أخيار وهم أشرار) أقول: اقرأوا تشومسكي. اقرأوا ما كتبه تشومسكي عن تدخل أميركا العسكري في الهند الصينية، وأميركا اللاتينية، والعراق، والبوسنة، ويوغوسلافيا السابقة، وأفغانستان والشرق الأوسط. لو أن الناس العاديين في

Twitter: @ketab_n

الولايات المتحدة قرأوا تشومسكي، ربما كانت الأسئلة اتخذت صيغًا أخرى، ربما أصبحت على النحو التالي: «لماذا لا يكرهوننا أكثر؟»، أو: «أليس من الغريب أن أحداث 11 أيلول لم تقع قبل هذا التاريخ بكثير؟» (دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية، ص: 48 ـ 49).

من هنا يبدو تشومسكي، وكذلك روي ومحاورها ديڤيد بارساميان، شهودًا على الإمبراطورية الجديدة، كما كان جوزيف كونراد في «قلب الظلام» شاهدًا على الإمبراطوريات الإمبريالية الآفلة. وفي هذه البؤرة بالذات يلتحم عالم روي السردي بكتاباتها السجالية المنافحة عن الفقراء والضعفاء وشهداء الإمبراطورية. في «إله الأشياء الصغيرة» تذكر روي برواية «قلب الظلام» وتكثر من الإشارة إليها وإلى بطلها كيرتز.

لعلّ ذلك أن يكون مقيمًا في قلب الحوار الطويل الذي يجريه مع روي ديڤيد بارساميان مركزًا على نشأتها في ولاية كيرالا الهندية، التي يدين عدد كبير من سكانها بالمسيحية ويعود نسبهم إلى الطائفة السريانية القادمة من بلاد الشام، وطابع السيرة الشخصية في روايتها «إله الأشياء الصغيرة»، ومشاركتها الدائمة في التظاهرات ضدّ إقامة السدود الضخمة التي تتسبّب في نزوح ملايين السكان الفقراء من بيئاتهم التي اعتادوا عليها لمئات السنوات، وكذلك تحليلها لما تسميه «فيزياء التاريخ».

مقاطع مطولة من الحوار:

ديڤيد بارساميان: حدثيني عن كيرالا حيث ترعرعت. إنها

Twitter: @ketab_n

مكان متفرد في الهند لأسباب كثيرة، فهي متعدّدة الأديان، نسبة الأُمية فيها منخفضة، وهي تخلو نسبيًّا من أشكال العنف الطائفي الذي ينتشر مثل الطاعون في أجزاء أخرى من الهند.

أروندااتي روي: كيرالا هي المكان الذي تتلاقى فيه الأديان العظيمة، المسيحية والهندوسية والإسلام، والماركسية [تضحك]. إنها تحتك ببعضها بعضًا وتتحول وتصير شيئًا جديدًا. من الناحية السياسية فإن كيرالا تفور وتغلي، وهذا قد يعني، من بين ما يعنيه، وجود نوع من الصدام بين الماركسيين والجناح اليميني لحزب راشتريا سوايامسيفاك سانغ الهندي القومي(*) أو بين الأحزاب الشيوعية المختلفة، رغم أن هذا الصراع متحرّر نسبيًّا من عمليات القتل التي تجري على خلفية طائفية في ولايات مثل بيهار أو أوتار براديش(1). عندما قدمت لأول مرة إلى شمال الهند شعرت وكأنني أعيش في عصر آخر. ومع ذلك، فإن كيرالا مجتمع معقد لأنها تقدمية وتسود فيها عقلية ضيّقة الأفق في الوقت نفسه. وحتى بين المسيحيين السوريين ـ الذين يعدون الأقدم وينتمون إلى الديانة المسيحية الأرثوذكسية ـ تجد بعض التعقيدات الخاصة بالبعد الاجتماعي

(*) Rashtriya Swayamsevak Sangh (RSS): تعني هذه العبارة حرفيًّا جماعة مساعدة النفس الهندية، وهي جماعة ثقافية هندوسية يمينية معادية للمسلمين وتعتنق إيديولوجية تدعو إلى تعضيد «الهوية الهندية» وإيجاد دولة هندوسية، وهو الأمر الذي ينادي به أيضًا حزب بهاراتيا جاناتا وعدد آخر من الأحزاب الطائفية الهندية.

(1) انظر: نيرمال غوش، «القتل في الهند على أساس طبقي يضع حكم القانون على المحك»، في: **The Straits Times** (Singapore), August 10, 2001, p.13.

Twitter: @ketab_n

الطائفي. خذ على سبيل المثال الأحزاب الشيوعية وستجد أن قادتها من الطبقات الاجتماعية العليا، وهم عندما يخوضون المعركة الانتخابية يختارون مرشحيهم بعناية فائقة بحيث يمثّل هؤلاء المرشحون الطبقة الاجتماعية السائدة التي تتطابق مع «رصيد أصواتهم الانتخابية» ـ وهذا مثال لكيفية عمل الشيوعية على تسخير النظام الطبقي الاجتماعي التقليدي في الحصول على السلطة في الديموقراطية «التمثيلية».

بلى، إن كيرالا معروفة بانخفاض نسبة الأُمية فيها، لكن نوعية التعليم نفسه مروعة. إن جامعة كيرالا هي من بين أردأ الجامعات في الهند. لكنني لا أظن أن شيئًا مثل مشروع تطوير وادي نارمادا يمكن أن يحدث بسهولة في كيرالا[1]، فهذا النوع من الظلم الجماعي ـ إجلاء مئات الآلاف من الناس ـ من الصعب حدوثه في مكان مثل كيرالا. من ناحية ثانية فإن أول شيء فعله إي. إم. إس نامبوديريباد، عندما تسلم السلطة كرئيس لأول حكومة شيوعية ديموقراطية منتخبة في العالم، هو الطلب من شركة بيرلا، وهي مجموعة اقتصادية ضخمة، أن تقيم مصنعًا ضخمًا للرايون[*] في كاليكوت[2].

في السنوات الثلاثين الأخيرة عمل المصنع المذكور على

(1) هناك ثلاثون سدًّا ضخمًا، والعديد من السدود الأصغر حجمًا، يجري إنشاؤها في وادي نهر نارمادا لإنتاج الطاقة بالاستفادة من تدفق المياه.
انظر: Arundhati Roy, **Power Politics**, 2nd ed. (Cambridge: South End Press, 2001), p. 39.

(*) حرير يصنع من السيليولوز.

(2) تسلّم الحزب الشيوعي السلطة في كيرالا عام 1957.

Twitter: @ketab_n

تعرية غابات شجر البامبو، وسمّم نهر تشالييار، ولوث الجو. هناك حالات إصابة كثيرة بالسرطان بين السكان المحليين، وكذلك بين عمال المصنع. إن المصنع هو أضخم معامل كيرالا، وهناك ثلاثة عشر اتحاد عمال في كيرالا. لكن المصنع، بحجة توظيف ثلاثة آلاف عامل، دمر حياة مئات الآلاف الذين يعتاشون على المصادر الطبيعية للمنطقة، وهم صيادون وعمال يعتمدون على المتاجرة بشجر البامبو، وحجّارون. (وهؤلاء لا يتمتعون بصفة العمال في قاموس الشيوعيين). الحكومة والمحكمة لم يحرّكا ساكنًا بهذا الشأن. لكن المصنع أقفل أخيرًا أبوابه من تلقاء نفسه لأنه استهلك المواد الخام جميعها التي كانت موجودة، وأراد أن ينتقل إلى منطقة أخرى.

لأن كيرالا ممزّقة بحرب ضروس بين السياسات، فلا أحد يبدو منسجمًا مع الآخر فيها. هناك مئات من الحركات، ولذلك فإن كل شيء يبقى متجمدًا في نوع من الموت التخشبي على الصعيد السياسي.

ديڤيد بارساميان: ما هو وضع النساء بعامة في كيرالا؟ هل هو مختلف عن وضع بقية النساء في الهند واضعين في الحسبان مستويات التعليم المتقدمة؟

أروندااتي روي: أعرف أن الناس يقولون إن الولادات انخفض عددها بسبب انتشار التعليم في كيرالا[1]. لربما يكون

(1) انظر: The Reproduction Function, **The Economist**, January 8, 1977, p.72.

Twitter: @ketab_n

ذلك صحيحًا. لكن ما عليك إلَّا أن تشاهد صناعة السينما في مالايالام لتشعر بالغثيان نتيجة المعاملة التي تلقاها النساء، ونتيجة تصرف النساء كذلك. في طفولتي كل فيلم شاهدته كانت البطلة فيه تتعرض للاغتصاب، وعندما وصلت سن الخامسة عشرة أصبحت مقتنعة أنه ما من امرأة إلَّا وتعرضت للاغتصاب. كل ما في الأمر أن الواحدة منا كانت تقف بالدور لكي تغتصب. تلك كانت حالة الذعر التي غرست في قلوب الفتيات الصغيرات.

أمي شخصية معروفة في كيرالا لأنها ربحت عام 1986 دعوى قضائية عامة. لقد قدمت اعتراضًا على قانون الميراث المسيحي السرياني الذي يقول إن المرأة يمكن أن ترث ربع أملاك والدها أو خمسة آلاف روبية، أيهما أقل. وحكمت محكمة العدل العليا في حالتها بإعطاء النساء حصّة مساوية للرجل في ميراث أبيه، وبتطبيق هذا الحكم بأثر رجعي حتى عام 1956. لكن لم تذهب امرأة واحدة إلى المحكمة للحصول على حقّها. كل واحدة منهن كانت تقول: «ليس في الإمكان الحصول على ذلك الحق بأثر رجعي حتى عام 1956، لأن المحاكم سوف تكتظ بالمدعين». «في الحقيقة لم يحدث شيء من ذلك أبدًا. الكنائس تعترف بالطبقات كما هي. إنهم يعلّمون الآباء كيف يحرمون بناتهم من الميراث. إنه نوع غريب من الاضطهاد ما يحدث هناك. إن النساء اللواتي ينتمين إلى كيرالا يعملن في أنحاء الهند كلها وفي العالم بأسره، وعدد لا يحصى من راهبات العالم وممرضاته من كيرالا. إنهن يرسلن الأموال التي يجنينها جميعها إلى عائلاتهن؛ والممرضات اللواتي يتقاضين مبالغ كبيرة من المال نسبيًّا، يتزوجن فيدفعن المهور، لكنهن ينتهين إلى أسوأ نوع من علاقات الخضوع لأزواجهن.

Twitter: @ketab_n

ترعرعي في قرية صغيرة في كيرالا كان بمثابة كابوس بالنسبة لي. كل ما أردت فعله هو الهرب، السفر بعيدًا، أن لا أتزوج واحدًا من قريتي. لا أقصد بالطبع أن الرجال كانوا يقفون بالدور لطلب يدي [تضحك]. كنت أسوأ ما يمكن أن تكونه الفتاة: نحيلة، سوداء، وماكرة. لا جمال، لا مهر أستطيع تقديمه، لا شيء، لا شيء إطلاقًا.

ديڤيد بارساميان: أمك ماري تجاوزت حدود المسموح.

أروندااتي روي: لقد تزوجت هندوسيًّا بنغاليًّا، لكن ما هو أسوأ أنها قامت بتطليقه، وهو ما عنى أن كلًّا منهما وافق في النهاية على أن الحبّ والزواج خارج الطائفة هو أمر فظيع.

ديڤيد بارساميان: كيف كان شعورك وأنت تكبرين في غياب والدك عنك وعن البيت؟

أروندااتي روي: في كيرالا يمتلك كل شخص ما يدعى «ثارافاد»، أي بيت الأجداد. فإذا لم يكن لديك أبّ فأنت لا تملك «ثارافاد». أنت شخص بلا عنوان. لقد ترعرعت في إيمينيم، وهي القرية التي تقع فيها أحداث روايتي «إله الأشياء الصغيرة»[1]. لكن بالقياس إلى المسار الذي اتخذته الأحداث فإن من السهل بالنسبة لي أن أشكر الله أنني لم أمر بالشروط ذاتها التي تمرّ بها الفتاة الهندية المنتمية إلى الطبقة المتوسطة. لم يكن هناك أبّ في حياتي، لا حضور لهذا الرجل «الذي

(1) أروندااتي روي، **إله الأشياء الصغيرة**، وقد ظهرت الطبعة الأولى عن دار راندوم هاوس في نيويورك عام 1997.

Twitter: @ketab_n

يعتني» بنا ويضرب أمنا ويهينها من حين لآخر. لست ابنة طائفة اجتماعية، لا دين لي، لا أحد يراقبني ويعد علي سكناتي.

كان واضحًا بالنسبة لي منذ البداية، وكما أفهمني الجميع حولي، أنني لن أتلقى الرعاية التي استحقها الأطفال الآخرون. أي شيء كان يمكن أن يحدث لي. كان الموت واحدًا من هذه الأشياء الممكنة. لكن لأن ذلك لم يحدث فقد أُتيحت لي الفرصة لأشهد ما يحدث الآن. لست ريفية، لا أنتمي إلى المدينة، ولست «تقليدية» تمامًا كما أنني «لا أنتمي إلى الحداثة» بكل مشاعري. لقد نشأت في القرية. رأيت الهند الريفية على حقيقتها، لكنني أخذت قسطي من التعليم. إن الأمر يشبه كما لو كنت تتربّع على قمة قاع كومة من الركام ـ دون أن تتصف بقلة الإدراك والمحدودية الذهنية التي لدى المضطهدين أو يكون لديك الإحساس بالرخاوة والدلال الذي لدى ميسوري الحال. إن عدد الفتيات الهنديات اللواتي تقول لهن أمهاتهن: «بغض النظر عمَّا يؤول إليه حالكن فلا تتزوجن. ولا تنمن في فراش رجل حتى تكن مستقلّات اقتصاديًا» لا بدَّ أن يكون قليلًا. كانت النصيحة مقنعة ـ رغم أنني لم أستمع إليها [تضحك]. عندما أرى العرائس وهن يرتدين ثياب العرس ويحضرن أنفسهن للتضحية أصاب بطفح جلدي. أجد أن الواحدة منهن تشبه الغولة، وأن ذلك الأمر كله الذي يحدث في الهند مخيف ومفزع ـ أن أرى ذلك الكائن المُزوّق، المثقل بالحليّ والجواهر برغبته، يدخل مبتهجًا حياة الخضوع والعبودية الدائمة.

ديڤيد بارسامْيان: أنت قريبة جدًّا من أمك هذه الأيام؟

أروندااتي روي: لقد تركت البيت وكنت وقتها في

Twitter: @ketab_n

السادسة عشرة من عمري. حدث ذلك لأسباب كثيرة، ولم أرَ أمي طوال سنوات عديدة. مثلنا نحن الاثنتين مثل الأمهات والبنات جميعًا ولذلك فعلاقتنا ببعضنا البعض معقدة ـ لكن ذلك لا يعود إلى اختلاف الرؤية السياسية لدى كل منا. تشبه أمي امرأة ضلّت طريقها خارج واحد من أفلام فيلليني. لكن أن أكون تربيت في كنف امرأة لم تفكر أن تكون رسالتها في الحياة البحث عن شريك، تربط نفسها به، هو شيء رائع بالفعل.

أمي تدير مدرسة في بلدة كوتّايام، وهي ناجحة في عملها، والناس يسجلون أبناءهم في المدرسة حتى قبل أن يولدوا. لكن أبناء البلدة لا يعرفون تمامًا كيف يتعاملون معها. أو يتعاملون معي. إن مشكلتنا نحن الاثنتين أننا امرأتان غير تقليديتين. على الأقل يمكن أن نكون غير سعيدتين، لكننا لسنا كذلك. ذلك ما يقلق الناس: أن تكون لديك تلك الخيارات وتكون سعيدًا ـ مثل ساحرتين.

مدرسة أمي لا تدار بطريقة تقليدية. لقد بدأت بخمسة أو ستة من الطلبة عندما كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري. استطاعت أمي إقناع النادي الروتاري في كوتايام بتأجير مدخل بنايته أثناء النهار. في الصباح كان في مقدرونا وضع طاولات في المدخل وتعلّم القراءة والكتابة. وفي الليل كان الرجال يلتقون ويدخنون ويرمون أعقاب سجائرهم ويتركون كؤوس شايهم وزجاجات الويسكي التي شربوها في المكان. الرجال المنتمون إلى الطبقة الوسطى في الهند معتادون على ترك قمامتهم للآخرين كي ينظفوها. في الصباح كنا ننظف تلك القمامة ونحول المكان إلى مدرسة. اعتدت أن أصف تلك

Twitter: @ketab_n

المدرسة بأنها مدرسة على عجلات تدفع وتطوى. يعرف الناس أن العلم الذي يتلقونه في مدرسة أمي نادر ولا يقدر بثمن. ومع ذلك فإنهم يبدون غير مرتاحين لأنها لا تخضع للقواعد والتعليمات التي يفرضها المجتمع.

الآن أصبح الوضع أكثر تعقيدًا بعدما حدث لي منذ نشرت «إله الأشياء الصغيرة». كنت الأولى التي تتخرج من مدرستها. إنها تملك طريقتها في إثبات نفسها ـ يشبه الأمر كتابة سيناريو فيلم يحوز علامة ب. المعاناة، والإيمان، والعمل الشاق، ثم تتلقى ثوابك أو عقابك. لا تتخيّل أن شيئًا مثل ذلك يمكن أن يحدث: الطريقة التي كنا نعامل وفقًا لها في تلك البلدة، الوضع الذي كانت عليه الأشياء عندما كنت طفلة بالمقارنة مع الوضع الآن. حتى روايتي لا يعرف الناس كيف يتعاملون معها. إنهم يرغبون في احتضاني والقول «هذه ابنتنا»، ومع هذا فهم غير راغبين بالتفكير فيما تقوله الرواية، أي في مجتمعهم والوحشية والقسوة اللتين ينطوي عليهما هذا المجتمع. إنهم يبحثون عن طرق يقومون عبرها بتصفية الأجزاء التي لا يرغبون في رؤيتها. إنهم يقولون إن موضوع الكتاب هو الأطفال، أو شيء من هذا القبيل.

ديڤيد بارساميان: رفعت ضدّك قضية جزائية في كيرالا لأن أحدهم ادعى أن «إله الأشياء الصغيرة» هو كتاب فاحش.

أروندااتي روي: اتهمت بأنني أخرب الأخلاقيات العامة [تضحك]. كما لو أن أخلاقيات المجتمع كانت طاهرة حتى ظهرت. استدعيت إلى محكمة كوتشين قبل عام أو اثنين، وقد تقدمت بطلب لكي تلغى القضية قائلة إنها لعدد من الأسباب

Twitter: @ketab_n

باطلة قانونيًّا. كان محاميا الطرفين مستعدين لتقديم حججهما، لكن القاضي قال: «لا أريد أن أنظر في هذه القضية. كلما جئت لأنظر فيها فإن صدري يؤلمني» [تضحك]. لقد أجل النظر في القضية ولكنها لا تزال معلّقة لم يبت فيها.

ديڤيد بارساميان: منذ كتبت روايتك أنجزت عددًا من المقالات المميزة. كيف انتقلت من كتابة الرواية وعالم الخيال إلى الكتابة عن أشياء ملموسة محدّدة، مثل الجسور والنزوح السكاني في وادي نارمادا، والعولمة، وشركة إنرون؟

أروندااتي روي: يبدو الأمر وكأنه عملية تحول بالنسبة للآخرين فقط. عندما كنت في سنتي الرابعة في كلية هندسة العمارة عرفت أنني لن أستمرّ في ممارسة المهنة لأن ذلك سيعني أنني سأكون جزءًا من سلسلة من عمليات الاستغلال القبيحة. وأنا لا أستطيع أن أفعل ذلك. كنت مهتمة بموضوع التحضر وتخطيط المدن، أي كيف تصبح المدن ما هي عليه وكيف تؤثّر على ساكنيها.

كنت أمارس هذا النوع من العمل منذ كان عمري واحدًا وعشرين عامًا. لكن الأمر يبدو وكأنه انتقال من عالم إلى آخر بالنسبة للآخرين الذين عرفوني بعد «إله الأشياء الصغيرة». لقد كتبت مقالات سياسية قبل أن أكتب الرواية. كتبت ثلاث مقالات: «خدعة الاغتصاب الهندية العظيمة» (في جزءين)، و«سيدة شيدي لين الشريرة»، وتدور المقالة الأخيرة حول كيفية تناول فيلم «ملكة قطاع الطرق» قضية بولان ديفي وفيما إذا كان من حق أي شخص أن يعيد تمثيل

Twitter: @ketab_n

عملية اغتصاب امرأة موجودة بيننا دون أن يحصل على موافقتها[1].

أنا شخصيًّا لا أرى فرقا كبيرًا بين «إله الأشياء الصغيرة» وكتاباتي غير القصصية. إنني في الحقيقة أشدّد على الدوام بأن الرواية هي من بين الأشياء الأكثر واقعية، فعالم اليوم الذي يسود فيه التخصّص شديد البشاعة، والمتخصّصون والخبراء ينتهون إلى تدمير الروابط بين الأشياء، وعزلها عن بعضها، بل إنهم يرفعون حواجز بينها مانعين الأشخاص العاديين من فهم ما يحدث. إنني أحاول أن أفعل العكس: أن أوجد روابط، أن أصل بين النقاط، أن أحكي عن السياسة وكأني أروي قصة، أن أحقّق التواصل وأجعل الأشياء تبدو حقيقية. أحاول أن أوجد رابطًا بين الرجل وابنه بحيث نعرف عن القرية التي عاشا فيها قبل أن يغمرها الفيضان، وتصل إليها منظمة التجارة العالمية وصندوق النقد والبنك الدولي. إن «إله الأشياء الصغيرة» كتاب يربط الأشياء الصغيرة للغاية بالأشياء الكبيرة الهائلة. يحدث ذلك بغض النظر عن كون ما أصوره عنكبوتًا صغيرًا يحبو على سطح الماء في بركة صغيرة، أو طبيعة ضوء القمر المنعكس على وجه النهر، أو التاريخ والسياسة اللذين يقتحمان على الناس حياتهم، وبيوتهم، وغرف نومهم، وفراشهم، وأدق تفاصيل حياتهم الخاصة ـ الآباء والأطفال، والأحفاد.. إلخ.

(1) نشرت المقالات الثلاث بين عامي 1993 و1994 في مجلة صنداي الهندية التي توقفت عن الصدور.

Twitter: @ketab_n

إذا فقدت هذه الروابط فإن كل شيء يصبح مجرّد ضجيج، بلا معنى، خطة لمواصلة المهنة وانتظار الارتقاء في الوظيفة. إنك لا تعالج أعراض المرض، لا تقول: «ها هنا بقعة ظهرت على الجلد، سأكتب لك بعض الكورتيزون»، بل تسأل: «ما الذي تسبّب بهذه البقعة؟ كيف ظهرت؟ ماذا يعني وجودها على الجلد؟ بماذا تفكر اليوم؟ هل أنت سعيد؟ لماذا قام جسمك بإنتاج مثل هذه البقعة؟» ليس في إمكانك أن تكون مجرّد خبير في الأمراض الجلدية. عليك أن تفهم كيف يتفاعل جسم الإنسان وعقله.

ديڤيد بارساميان: تكلمت عن عملية استعمار المعرفة والتحكم بها مثل طائفة اجتماعية براهمية تقوم ببناء الأسوار حول نفسها. كيف تتصوّرين أن تكون العلاقة بين المعرفة والقوة والسياسة؟

أروندااتي روي: في طول العالم وعرضه يناضل الناس اليوم من أجل الحصول على حقهم في الوصول إلى المعلومة لأن المؤسسات التي تتحكم في العالم اليوم ـ منظمة التجارة العالمية، وصندوق النقد الدولي، والبنك الدولي ـ تعمل بسرية تامة. إن العقود التي توقعها الحكومات مع الشركات متعدّدة الجنسية، وهي عقود تؤثّر على حياة الناس تأثيرًا عميقًا، هي وثائق سرية. فعلى سبيل المثال، أظن أن العقد الذي وقعته شركة إنرون، مؤسسة الطاقة الضخمة التي تتخذ من هيوستن مركزًا لها، وحكومة مهاراشترا ينبغي أن يكون عقدًا مشهرًا يعرف عنه الناس جميعًا. إنه أضخم عقد وقعته الحكومة الهندية، وهو يعطي لتلك الشركة الحق في

Twitter: @ketab_n

الاستثمار بما يزيد عن 60 بالمائة من ميزانية تطوير الريف الهندي كله[1]. فلماذا يظل هذا العقد وثيقة سرية؟ أي نوع من الحكومات هذه التي توقع على عقد ينصّ بأن مبانيها وممتلكاتها العامة هي مجرّد ملحقات وضمانات إضافية؟ إن الحكومة تملك كل شيء، بدءًا من المصادر الطبيعية أو الراشترابي بهافان وصولًا إلى المقر الرئاسي في نيودلهي، بالنيابة عن الناس الذين تمثّلهم، وهي لذلك لا تستطيع أن ترهن هذه الأملاك. ينبغي أن يصبح هذا العقد وثيقة معروفة للناس. ذلك مظهر من مظاهر العلاقة بين المعرفة والقوة. لكن هناك مظهر آخر أكثر خفاء وخطورة، فليس الأمر مجرّد مصادفة أن يكون حوالي أربعمائة مليون هندي أميين، وعندما أقول «أميين» لا أقصد أن نوعية التعليم السائد تتعلّق بمعرفة القراءة والكتابة. إن التعليم يجعل الناس أحيانًا يطفون مبتعدين عن الأشياء التي ينبغي أن يعرفوها، بل إنه قد يساهم في حجب الرؤية عنهم. إن نوعية الجهل التي يرزح تحتها حملة شهادة الدكتوراه لا تصدق. عندما أصدرت محكمة العدل العليا حكمها بخصوص قضية وادي نارمادا في تشرين أول عام 2000 كتبت تحليلًا للحكم[2]، ثم

---

(1) انظر: Abhay Mehta, **Power Play: A Study of of the Enron Project** (Hyderabad, India: Orient Longman, 2000, p. 3.

(2) انظر: Roy, **Power Politics: The Reincarnation of Rumpelstiltskin,** **in Power Politics,** 2nd ed., pp. 35-86، وهي نسخة منقحة للمقالة التي نشرت سابقًا في مجلة **آوتلوك الهندية**، بتاريخ 27 تشرين الثاني/ نوفمبر، 2000. انظر أيضًا: Roy, **The Cost of Living**.

Twitter: @ketab_n

ذهبت إلى الوادي. كان الناس قد بدأوا إضرابهم. كانوا غاضبين تمامًا، وقد قاموا بتمزيق نسخة من الحكم ودفنها. كان هناك اجتماع علني تكلم فيه أناس من طبقة الأديفاسي والمزارعين. أحد الأصدقاء قال: «أليس من المدهش أنه ليس هناك نقطة من النقاط التي أثرتها لم يتكلم عنها الناس بالتعقيد نفسه الذي انطوى عليه تحليلك؟» قلت: «لا، نحن الأشخاص الذين علينا أن نعبر عمَّا نعتقده، أما هؤلاء فهذه حياتهم».

لقد غير حكم المحكمة حياتهم. ليست المسألة تمرينًا ثقافيًّا، ليست بحثًا. يمكنك هنا أن ترى المسافة التي قطعها الأشخاص المتعلّمون، الذين أصبحوا متخصّصين وخبراء، مبتعدين عمَّا يحصل في الواقع. سوف تدرك أن كل ما يقولونه عن موضوع «التطوير» هو مجرّد خطة خبيثة. المشكلة الكبرى هو أن ما يقولونه في تقارير مشروعاتهم وما يحدث على أرض الواقع شيئان مختلفان تمامًا. لقد أتقنوا فنّ جعل ذلك طبيعيًّا على الورق، لكن ليس لذلك علاقة بما يحدث على الأرض.

أصبحت المسافة بين من يملكون القوة ومن لا يملكونها، بين من يتخذون القرار ومن يعانون نتيجة هذا القرار، هائلة جدًّا. إنها رحلة محفوفة بالمخاطر بالنسبة للفقراء ـ إنها شَرَكٌ مليء بالأكاذيب والقسوة والظلم. إن الموظفين البيروقراطيين، الجالسين في واشنطن أو جنيف في مكاتب البنك الدولي أو منظمة التجارة العالمية، لديهم السلطة ليقرّروا مصير الملايين. ليست قراراتهم وحدها ما نسعى إلى الاعتراض

Twitter: @ketab_n

عليه، ففي الحقيقة إن لديهم القوة لاتخاذ تلك القرارات. لا أحد انتخبهم، لا أحد خوَّلهم بالتحكم في حياتنا. وحتى لو كان في إمكانهم اتخاذ تلك القرارات فذلك غير مقبول سياسيًّا.

أولئك الرجال، ببزاتهم الأنيقة، يلقون الخطابات على فلاحي الهند والبلدان الفقيرة الأخرى، مؤكدين أنهم يُسرقون لصالحهم، كما كانوا من قبل مستعمرين من أجل مصلحتهم. فما الفرق بين اليوم والبارحة؟ ما الذي تغير؟ كلما كان القرار المتخذ صادرًا من مناطق أبعد جغرافيًّا كان في استطاعتك أن تتخيل عمق الظلم والإجحاف الذي ينطوي عليه ذلك القرار. هذه هي القضية الأساسية.

لا تكمن سلطة البنك الدولي في المال الذي يملكه فقط، بل في قدرته على مراكمة المعرفة والتلاعب بها. إنه يوظف أشخاصًا من حملة الدكتوراه أكثر من أية جامعة في العالم. إنه يمول دراسات تناسب أغراضه، ثم إنه يقوم بنشر تلك الدراسات منتجًا نوعًا معينًا من رؤية العالم تستند كما يفترض إلى وقائع محايدة. لكنها ليست في الحقيقة كذلك. فكيف تتعامل مع هذا الوضع؟ ما هو الفرق بين ما يفعله البنك الدولي وما يفعله الفيشوا هندو باريشاد(*) وحزب بهاراتيا جاناتا اللذان يعيدان كتابة كتب التاريخ ويقولان لنا: ها نحن

(*) Vishwa Hindu Parishad (VHP) هو الجناح اليميني للتجمع الهندوسي، والذي يشكل جزءًا ممَّا يُسمّى سانغ باريفار sang Parivar وهو تجمع لمنظمات سياسية ثقافية تضمّ حزب بهاراتيا جاناتا والراشتريا سوايامسيفاك سانغ والباجرانغ دال.

Twitter: @ketab_n

نقدم لكم النسخة الهندوسية من التاريخ؟[1] إن نسخة البنك الدولي من التطور تشبه تلك النسخة من التاريخ.

ديفيد بارساميان: يتضمن مشروع وادي نارمادا بناء حوالي ثلاثة آلاف سد كبير ومتوسط على ضفتي نهر نارمادا وفروعه. وهو يغطي ثلاث ولايات هندية: ماهاراشترا، وغوجارات، وماديا براديش. وقد نشأت ضدّ هذا المشروع حركة مقاومة ضدّ ما اعتبر بالأساس مشروعا خاصًّا بالبنك الدولي، لكن البنك الدولي انسحب الآن وواصلت الحكومة الهندية المشروع. أخبريني عن نارمادا باتشاو أندولان[*]، أو ما يُسمّى حركة إنقاذ نارمادا.

أروندااتي روي: الشيء اللافت في حركة إنقاذ نارمادا هو أنها تمثّل مقطعًا عرضيًّا من الهند. إنها تتألف من أناس من طبقة الأديفاسي، ومن كبار المزارعين في الطبقات الاجتماعية العليا، من طبقة الداليت المنبوذة في الهند، وكذلك من الطبقة المتوسطة التي تعيش في المدن. وهي بذلك تخلق روابط بين أبناء المدن وأبناء الريف، بين المزارعين وصيادي السمك والكتّاب والرسامين والمحامين. وهذا ما يمنحها هذا القدر من القوة الاستثنائية.

عندما يقول مؤيدو بناء السدود في الهند: «تعلمون أن

---

(1) انظر: **The Hindu** (India), November 7, 2001. India: Historians Flay Bid to Communalise History.

(*) Narmada Bachao Andolan (NBA) هي حركة نشأت على خلفية مشروع نارمادا تدعو إلى إنقاذ وادي نارمادا.

Twitter: @ketab_n

الطبقة الوسطى تعادي التطور والتحديث، وهي تستغل المزارعين الأميين والأديفاسي»، يشعرني ذلك بالغضب لأن مشروع تطوير وادي نارمادا هو حلم فكرت به الطبقة الهندية الوسطى، وصمَّمه مهندسو هذه الطبقة من أبناء المدن. ومن ثمّ فأنت لا تتوقع أن يأتي النقد من أبناء الريف أو من الأديفاسي. إن هؤلاء يحاولون أن يسحبوا الشرعية عن اشتراك الطبقة المتوسطة في الحركة متسائلين: «كيف يمكن لأبناء هذه الطبقة أن يتكلموا بالنيابة عن أولئك الناس؟» لكن لا أحد هنا يتكلم بالنيابة عن أحد. إن النقد الذي يوجه لمشاركة أبناء الطبقة الوسطى المناهضين لمشروع السد هو محاولة لعزل الأديفاسي، والمزارعين، ومن ثمّ الانقضاض عليهم وتحطيمهم. ومع ذلك فإن الوثائق المتصلة بسياسة الحكومة ليست مكتوبة بالهندية والبيلالية(*)، ومحكمة العدل العليا الهندية لا تتخذ من هاتين اللغتين لغة رسمية لها.

حركة إنقاذ نارمادا مثال مدهش على حركة المقاومة التي يمد فيها الناس أيديهم متجاوزين الطبقات والفئات الاجتماعية. إنها أكبر حركة مقاومة في الهند، وأروعها، وأعظمها منذ الصراع من أجل الاستقلال الذي تكلل بالنجاح في أربعينيات القرن الماضي. هناك بالطبع حركات مقاومة أخرى في الهند، وإنها لمعجزة حقيقية أن تكون موجودة، لكنني أتخوف على مستقبلها.

عندما تسافر من الهند إلى الغرب فإنك تدرك أن التصوّر الغربي لـ«التطور والتحديث» ينطوي على فقر في الخيال، فهو

(*) Bhilali لغة يستخدمها السكان الأصليون في وسط الهند.

Twitter: @ketab_n

ترويض للبرية، وللروح الإنسانية. ويشكّل هذا عدم قدرة على تخيل أن هناك طرقًا أخرى للعيش. ففي الهند ما زالت الفوضوية والبرية العذراء موجودة (رغم كونهما تحت المطرقة). ومع ذلك كيف يمكن لك أن تقنع هنديًّا مقدسًا Naga Sadhu ـ الذي يعتقد أن مهمته المقدسة أن يقف عاريًا على رجل واحدة مدة عشرين عامًا أو أن يسحب سيارة بقضيبه ـ أن في استطاعته العيش دون كوكا كولا؟ إنها مهمة شاقة وعسيرة.

ديڤيد بارساميان: إيسثا، إحدى شخصيات روايتك، يمشي «على ضفة النهر التي تطلع منها رائحة الخراء والمبيدات الحشرية التي اشتريت بقروض البنك الدولي»[1].

أروندااتي روي: عندما قابلت لأول مرة ناشطين في حركة إنقاذ نارمادا قالوا لي: لقد عرفنا أنك لا بدَّ ستكونين ضدّ بناء السدود الضخمة والبنك الدولي بعد أن قرأنا «إله الأشياء الصغيرة». لم أفكر بذلك النوع من القراءة من قبل [تضحك].

في الهند يبدو موضوع استخدام المبيدات الحشرية أمرًا لا يصدق. إن الثورة الخضراء، واستخدام الري عن طريق القنوات، والآبار الجوفية، والمبيدات الحشرية والسماد الكيماوي، تسبّبت جميعها بمشكلات معقدة. لقد انخفضت الإنتاجية في مناطق مثل أندرا براديش حيث أجبر المزارعون على ترك زراعاتهم التقليدية وزراعة المحاصيل بهدف بيعها بسرعة. وقد تسبّب هذا التوجه بعكس ما هدف إليه عندما بدأنا نستورد المحاصيل الزراعية كما أملت علينا منظمة التجارة

(1) انظر: Roy, **The God of Small Things**, p.14.

Twitter: @ketab_n

العالمية. مئات من المزارعين في البنجاب وأندرا براديش ينتحرون لتراكم الديون. إن عليهم أن يصرفوا الكثير من المال ثمنًا للمبيدات الحشرية والسماد الكيماوي، فالحشرات أصبحت تقاوم المبيدات. كما أن على المزارعين أن يوظفوا رؤوس أموال ضخمة لتطلع بعض المحاصيل من هذه الأرض الميتة. وهم ينتهون إلى قتل أنفسهم بشرب المبيدات الحشرية.

إن تدخلنا المغرور في النظام البيئي الذي قد لا نفهمه يمكن أن يكون مدمرًا. في شمال شرق الهند بدأت بعض الولايات بتصدير أرجل الضفادع إلى فرنسا، وأصبح لديها الكثير من العملة الصعبة. لكن بعد أن اختفت تلك الضفادع بدأت الحشرات التي كانت تتغذى عليها بتدمير المحاصيل. وهكذا قامت تلك الولايات بشراء المبيدات الحشرية (بقروض البنك الدولي) وهو ما يكلفها الآن أكثر ممَّا تجنيه من تصدير أرجل الضفادع.

أظن أن الناس في تنزانيا كانوا يطلقون النار على فرس النهر لأنه كان يدوس على المحاصيل ويخربها. لكن عندما اختفت أفراس النهر لم تعد الأسماك موجودة. وقد اكتشفوا فيما بعد أن الأسماك استعملت فضلات فرس النهر لكي تفقس فيها بيوضها. عندما لا يحترم الإنسان شيئًا لا يفهمه فسوف يحصد نتائج لا تستطيع أن تتنبأ بها.

إن الفكرة الغربية التي تقول إن عليك أن تفهم كل شيء قد تقود أيضًا إلى نتائج مدمرة. فلم إذًا لا نرضى بعدم فهم بعض الأشياء؟ ليس في ذلك خطأ، بل إنه لجميل أحيانًا أن لا نفهم شيئًا ما؛ أن نحترم ونقدس أسرار الأرض.

Twitter: @ketab_n

كان هناك جبل معين في الهملايا لم يتسلقه أحد، وقد حاول بعض متسلقي الجبال الوصول إلى قمته. ولدي صديق قاد حملة لكي نترك قمة واحدة لا يتسلقها أحد. ثمة قدر من التواضع في ذلك. لا أقصد بالطبع تبنّي موقف متطرّف والقول بأن العلم سيئ. لكن ينبغي أن يكون هناك بعض التوازن بين الفضول والفضيلة، التواضع وترك الأمور تسير على هواها. أقصد هل من الضروري أن نثقب كل شيء وننخسه ونتدخل به ونفهمه؟

ديفيد بارساميان: يقول المدافعون عن مشروع وادي نارمادا إنه سيجلب الماء للعطشى والمحاصيل للأرض الظمأى في ثلاث ولايات. ما الخطأ في ذلك؟

أروندااتي روي: لقد كتبت عن هذا كثيرًا في مقالتي «الخير العام العظيم[1]. إنهم يقولون إن سد ساردار ساروفار سوف يحمل الماء لكوتش وسواراشترا، وإلى مناطق غوجارات التي ضربها الزلزال في شهر كانون الثاني/يناير عام 2001. لديهم في تلك المنطقة جفاف مدمر. لكن إذا راجعت خطط الحكومة فسوف تدرك أنه لا إمكانية لوصول الماء إلى تلك المناطق، حتى ولو كان كل ما يقولونه صحيحًا. إنهم على سبيل المثال يفترضون أن نسبة الريّ سوف تصل إلى 60 في المائة، لكن ليس هناك مشروع ريّ في الهند زادت نسبته عن 35 في المائة. بلى إن كوتش وسواراشترا تقع في نهاية نظام القنوات الضخم الذي يعدونه، لكن المناطق الغنية وذات

(1) انظر: Roy, The Greater Common Good, in **The Cost of Living**.

Twitter: @ketab_n

السلطة السياسية تقع في بداية فروع هذه القنوات، وسوف تأخذ هذه المناطق معظم الماء. لقد جرى إعطاء الرخص لبناء مصانع السكر قبل أن يبدأ بناء السد، رغم أنه حسب خطة المشروع لا يسمح بزراعة السكر. هناك أيضًا فنادق ذات خمس نجوم ونوادٍ للغولف بنيت بمحاذاة المشروع.

لكن حتى لو لم يحدث ذلك كله حسب خطة حكومة غوجارات، فإن سد ساردار ساروفار سوف يروي 1,2 بالمائة من المساحة القابلة للزراعة في كوتش و9 بالمائة من تلك المساحة في سواراشترا. ونحن نتناسى هنا فعالية نظام الريّ، ومصانع السكر، وأن الأنهار القريبة من كوتش وسواراشترا تقع عليها جسور، وأن الماء يؤخذ إلى وسط غوجارات.

في الحقيقة إنه عندما حكمت محكمة العدل العليا في قضية السدّ وأقامت حكومة حزب بهاراتيا جاناتا في غوجارات احتفالًا ضخمًا للإعلان عن البدء في بناء السدّ قاطعت كوتش وسواراشترا الاحتفال. قالوا: «إنكم تستخدموننا لسرقة 85 في المائة من ميزانية مياه غوجارات ـ ولا تتركون في الوقت نفسه أي شيء لاستخدامات الماء المحلية أو لحل المشكلة التي تنشأ عن ذلك».

هذا أولًا. الأمر الثاني أنهم لا يسألون: «لماذا يضرب الجفاف كوتش وسواراشترا؟» السبب يعود إلى كون الحكومة قامت، ضمن حملة منظّمة، بقطع كل الأشجار الحرجية في الغابات. لقد استهلكوا المياه الجوفية دون تمييز ولذلك فثمة تسرب لمياه البحر على الشواطئ. هناك مصانع ضخمة تعمل

Twitter: @ketab_n

على تسميم المياه الجوفية الباقية. لكن حكومة غوجارات لن تفعل شيئًا أبدًا للسيطرة على هذا الوضع.

إذا كانوا راغبين في إيصال الماء من نارمادا إلى كوتش لإلقاء تصريح سياسي فإن في مقدورهم فعل ذلك، لكنه سيظل مجرّد حركة مسرحية ـ في سيرك سياسي غير ناجح ـ مثل أخذ النبيذ الأحمر أو الشامبانيا إلى كوتش. نارمادا بعيد جدًا عن كوتش وسواراشترا، بحيث يبدو الأمر نكتة مضحكة للغاية أن نأخذ الماء عبر غوجارات على امتداد تلك المسافة الهائلة كلها. بدلًا من دفع تلك المبالغ على سدّ ساردار ساروفار يمكنك تمويل خطط لاستثمار المياه في كل قرية من قرى غوجارات.

❖ ❖

ديڤيد بارساميان: مضى على مقابلتنا الأخيرة تسعة عشر شهرًا. هل يمكن أن تخبريني عن الجديد في القضية المرفوعة ضدّك في محكمة ولاية كيرالا بخصوص روايتك «إله الأشياء الصغيرة». كان الادعاء يقول بأنك «تخربين الأخلاقيات العامة»[1]. ما الذي حصل منذ ذلك الوقت في القضية؟

أروندااتي روي: حسنًا، لم يحصل جديد في القضية. إنها ما تزال تنتظر في المحكمة، لكن المحامي يقول كل ستة أشهر تقريبًا: «سوف يكون هناك جلسة استماع، هل في إمكانك الحضور؟».

(1) انظر: Simon Holden, **Booker Winner Faces Morality Case in India**, Press Association Limited, October 15, 1997.

Twitter: @ketab_n

هذه طريقة من الطرق التي تتحكم فيها الدولة بالناس. عليك أن تدفع للمحامي، أو أن ترفع ضدّك قضية جنائية في المحكمة، لكنك لا تعرف ما الذي يحصل معك. لا تتعلّق المسألة بكونك ستحاكم في النهاية ويصدر ضدّك حكم أو لا يصدر، بل بالإزعاج والمضايقة. إنهم يرغبون في أن يظل الوضع معلّقًا فوق رأسك دون أن تعرف ما الذي سيحصل فيما بعد.

ديڤيد بارساميان: منذ فترة قصيرة تمَّ الحكم عليك بتهمة تحقير المحكمة من قبل محكمة العدل العليا الهندية، ومن الواضح أن ذلك تمّ على خلفية نقدك لسماح المحكمة بالاستمرار في أعمال البناء في مشروع سدّ وادي نارمادا. كان يمكن أن يحكموا عليك بالسجن لستة أشهر، لكنهم اكتفوا بسجنك يومًا واحدًا ودفع غرامة صغيرة.

أروندااتي روي: إنها المكارثية ـ تحذير الناس بأن انتقاد المحكمة قد يهدّدك مهنيًّا. عليك أن توكل محامين، تمثّل أمام المحكمة، وفي النهاية قد لا تحاكم. من يستطيع أن يغامر في مثل هذا الوضع؟

ديڤيد بارساميان: أخبريني بخصوص فيلم أردانا سيث DAM\AGE[1].

أروندااتي روي: عندما يطلب مني الناس صناعة أفلام عني فإني أرفض. لكن طلب عمل الفيلم الذي ذكرت جاء بعد الجلسة

(1) Ardhana Seth, DAM/AGE: A Film with Arundhati Roy, 50 minutes (Brooklyn, New York: First Run/ Icarus Films, 2003). Originally produced for BBC 4, London, and aired April 2002.

Twitter: @ketab_n

الأخيرة التي عقدتها محكمة العدل العليا لمحاكمتي، أي في اللحظة التي أيقنت فيها أنهم سيحكمون عليّ بطريقة أو أخرى. لم أكن أعلم المدة التي سيحكمون بها عليّ. كنت منزعجة للغاية، وفكرت بأنني إذا كنت سأقضي وقتًا، طال أو قصر، في السجن فعليّ أن أعبّر عن وجهة نظري وأوصلها للعالم.

في الهند تخاف الصحافة من المحكمة، لذلك لم تشر الصحف إلى القضية. ما نشر من أخبار كان من نوع صحافة الإثارة الرخيصة. ومع هذا ما الذي يعنيه تحقير المحكمة؟ ما الذي يفهمه عامة الناس بخصوص هذا القانون؟ لم يتمّ نقاش أي شيء من هذا القبيل. لذلك وافقت على عمل الفيلم ببساطة لأنني كنت متوترة، ورغبت أن يعرف الناس ما يدور حوله النقاش.

ديڤيد بارساميان: في واحد من أكثر مقاطع الفيلم إثارة تتحدثين عن شخص يدعى بهايجي بهاي، هل لك أن تحدثينا عنه؟

أروندااتي روي: بهايجي بهاي مزارع من غوجارات، من قرية صغيرة تدعى أوندافا. عندما قابلته أول مرة قلت لنفسي: «أنا أعرف هذا الرجل، لقد رأيته في مكان ما». لكنني لم أقابله من قبل. ثم تذكرت أن صديقًا لي أنتج فيلمًا عن سنوات نارمادا كان قد أجرى حديثًا مع بهايجي بهاي. كان قد خسر حوالي سبعة عشر هكتارًا من مجموع أرضه التي تبلغ مساحتها تسعة عشر هكتارًا بسبب أعمال الريّ في قناة غوجارات. ولكونه خسر هذه الأرض في أعمال القناة، حيث انطمرت تلك الأرض تحت منطقة تخزين الماء، لم

Twitter: @ketab_n

يعامل بوصفه متضررًا من المشروع، ولم يتمّ تعويضه لهذا السبب. أصبح الرجل فقيرًا جدًّا، ولا أتذكر كم قضى من السنوات يروي قصته للغرباء. كنت واحدة من الغرباء الذين روى لهم قصته آملًا في أن يتدخل شخص ما يومًا ويصحح هذا الظلم الكبير الذي أصابه.

ديڤيد بارساميان: تبدو النساء مشاركات رئيسات في النضال ضدّ مشروع وادي نارمادا. لم تظنّين أن النساء منخرطات بقوة في هذا العمل؟

أروندااتي روي: النساء في الحقيقة منخرطات بقوة في الكثير من النضالات في الهند، خصوصًا في موضوع وادي نارمادا. فيما يتعلّق بسد ماهيشوار والقرى الغارقة بسببه فإن نساء الوادي يشاركن بفعالية في حركة الاحتجاج. النساء يتأثرن أكثر من الرجال بحالات الاقتلاع من المكان. أما بين شعب الأديفاسي فإن المسألة لا تتعلّق بكون الرجال يملكون الأرض فيما لا تملك النساء. عندما تمّ تهجير الأديفاسي من أرض أجدادهم دفعت الحكومة مبالغ قليلة جدًّا كتعويضات للرجال. النساء أصبحن مغلوبات على أمرهن تمامًا، وكثيرات منهن يعرضن أنفسهن للعمالة اليومية في مواقع البناء، ويجري استغلالهن بصورة فظيعة. تدرك النساء أنه عندما يتمّ تهجيرهن فإنهن يصبحن أكثر ضعفًا، وهن يفهمن ذلك بفطرتهن، وفي أعماقهن، أكثر من الرجال.

ديڤيد بارساميان: كتبت في آخر مقالة لك «أقبل شهر أيلول» أن الموضوع الذي تتحدثين عنه على الدوام هو العلاقة بين حيازة السلطة وعدم حيازتها. كتبت أيضًا عن

Twitter: @ketab_n

«فيزياء السلطة»[1]. ما يثير اهتمامي هو استعمال تعبير «الفيزياء»، وقد استعملت من قبل تعبيرًا رياضيًّا في مقالة أخرى «علم الجبر الخاص بالعدل اللانهائي». ما الذي تعنينه بالضبط بذلك؟

أروندااتي روي: تتسبّب السلطة غير المقيدة بظلم مفرط كالذي تحدثنا عنه هنا. في النهاية هذا يقود إلى تخريب بنيوي. إنني مهتمّة بفيزياء التاريخ، فنحن نعرف على صعيد التاريخ أن كل إمبراطورية تتجاوز نفسها ثم تتفجّر من داخلها، ثم تصعد واحدة أخرى لتأخذ مكانها.

ديفيد بارساميان: لكن هل ترين أن ذلك الظلم المفرط مقيم في أساس السلطة نفسها؟ هل تتحدثين عن شيء محتوم لا سبيل إلى التخلّص منه؟

أروندااتي روي: قد يكون تعبير «محتوم» هنا جبريًّا. أظن أن السلطة غير المقيدة تنطوي على بعض أنماطها السلوكية، على حمضها النووي الخاص بها. عندما تصغي إلى جورج بوش وهو يتحدث تشعر بأنه لا يمتلك منظورًا خاصًّا لأنه يتصرّف وفق حافز مجنون يهيمن على ملك مخبول. إنه لا يسمع الهمهمات في جناح الخدم. إنه لا يسمع حديث الرعايا في العالم. إنه يورط نفسه في وضع بعينه ولا يمتلك القدرة على التراجع.

ومع ذلك، فكما أنه أمر محتوم تلك الرحلة التي يندفع فيها الأقوياء فإن المنخرطين في المقاومة لا يستطيعون التراجع هم أيضًا. وإذا كانت السلطة تمتلك فيزياءها الخاصة فإن أولئك

(1) انظر: Roy, Come September, in **War Talk**, p. 46.

Twitter: @ketab_n

الأشخاص الذين يعارضون السلطة لهم فيزياؤهم كذلك. أحيانًا أفكر بأن العالم مقسوم بين من يقيمون علاقة مريحة مع السلطة وأولئك الذين يمتلكون معارضة طبيعية لتلك السلطة.

ديفيد بارساميان: أمضيت مؤخرًا أسبوعين في الولايات المتحدة. تكلمت في نيويورك وسانتافي، ثم توجهت في رحلة إلى أجزاء من نيو مكسيكو. ما تظنّين حول ارتفاع مستوى المعيشة غير العادي الذي يتمتع به الناس في أميركا، والثمن الذي يجب أن يدفعه العالم النامي لتحافظ أميركا على مستوى العيش الذي وصلته؟

أروندااتي روي: لا يعني ما قلته أنني لم أقم برحلة إلى أميركا أو بلد غربي من قبل. لكنني لم أعش هنا، ولا أظن أنني أستطيع أن أفعل. لم أتعود على أبواب تنفتح من تلقاء نفسها بمجرّد وقوفك أمامها، أو النظر إلى المتاجر التي تتكدس فيها البضائع. لكن وأنا هنا لا أشعر بالضرورة أن عليّ القول: «آه، انظروا كثرة ما يملكون، وقلّة ما نملك»، لأنني ببساطة أظن أن الأميركان أنفسهم يدفعون ثمنًا باهظًا لذلك.

ديفيد بارساميان: بأي معنى؟

أروندااتي روي: من حيث الفراغ العاطفي الذي يشعرون به عندما تجلس لتشاهد فيلم مايكل مور «بولينغ من أجل كولومباين» يداهمك فجأة شعور أن هذه بلاد يعتمد اقتصادها على عدم الشعور بالأمان، على الخوف، والتهديد، وعلى حماية ما تملكه ـ الغسالة وآلة تنظيف الصحون الأوتوماتيكية، والمكنسة الكهربائية ـ من هجوم قتلة بحجم حبّات البندورة أو نساء شريرات يلبسن الساري أو أي نوع آخر من الكائنات

Twitter: @ketab_n

الغريبة[1]. إنها ثقافة تحت الحصار. كل شخص يتقدم في عمله يدوس على أخيه، أو أخته، أو أمه، أو صديقه. إنه وضع محزن، وشعور بالوحدة فظيع، وثمن كبير يدفعه المرء من أجل الراحة. أظن أن الناس هنا قد يكونون أسعد في حياتهم لو أنهم تركوا أكتافهم تتهدل وقالوا: «أنا في الحقيقة لا أحتاج هذا. لا أحتاج إلى الحصول على منصب أعلى. ليس ضروريًّا أن أفوز في مباراة البيسبول. ليس مهمًّا أن أكون الأول في الصف. لا أحتاج أن أكون أغنى رجل في البلدة». هناك قدر كبير من السعادة يسبّبه الحبّ والرفقة، وحتى الخسارة.

ديڤيد بارساميان: تكتبين في مقالتك «أقبل أيلول» أن إدارة بوش تقوم «باستغلال حزن الناس بصورة كلبية» بعد أحداث 11 أيلول «لشنّ حرب أخرى ـ هذه المرة على العراق[2]. أنت تتكلمين كثيرًا عن العراق وفلسطين، لماذا؟

أروندااتي روي: ولِمَ لا؟

ديڤيد بارساميان: لكنك تعرفين أن أمورًا مثل هذه لا يرغب معظم الأميركيين سماعها. ليس هناك الكثير من التعاطف مع الفلسطينيين أو مع العراقيين في الولايات المتحدة.

أروندااتي روي: لكن الكاتب لا يسعى إلى الحصول على أصوات الناخبين. لست معنية هنا برواية قصص يحب الناس سماعها. لا أرغب في دخول مسابقة للحصول على الشعبية بين

(1) Michael Moore, **Bowling for Columbine** (New York: Metro-Goldwyn-Myer, 2003).

(2) Roy, **War Talk**, p. 52.

Twitter: @ketab_n

الناس. إنني أقول ما عليَّ قوله، ونتائج ذلك تكون في بعض الحالات رائعة، وفي حالات أخرى لا تكون مرضية. لكنني لا أرغب في قول ما يريد الناس سماعه.

ديڤيد بارساميان: دعينا نتحدث قليلًا عن وسائل الإعلام في الولايات المتحدة. تكتبين قائلة: «شكرًا لـ«الإعلام الحرّ» في أميركا لأن معظم الأميركان يعرفون القليل» عن سياسة الحكومة الأميركية الخارجية[1].

أروندااتي روي: بلى، إن أميركا مكان معزول بصورة تدعو إلى الاستغراب. عندما تأتي إلى هنا أنت الذي تعيش بعيدًا عنها، فإنك تصدم للعزلة التي يعيشها هذا البلد. يبدو البشر هنا مرتبكين، مستغربين ممَّا يفكر به الآخرون، وذلك بسبب العزلة وانسداد الآفاق من حولهم. قبل أن آتي إلى هنا أتذكّر أنه دار بخاطري أنني عندما أكتب عن السدود والقنابل الذرية في الهند فإنني أعلم تمام العلم أن النخب في الهند لا ترغب في معرفة أي شيء عن السدود. لا يرغبون في معرفة عدد الأشخاص الذين هجروا من ديارهم بسبب السدود، كم من الفظاعات ارتكبت لتأمين مكيفات الهواء والكهرباء لراحتهم. يحدث ذلك لأن امتيازات النخبة لا تتضمن العيش الرغيد فقط بل العيش الرغيد بضمير مرتاح. أشعر أن الوضع هنا يشبه الوضع هناك، فربما يكون الناس هنا غير راغبين في معرفة أي شيء عن العراق، أو أميركا اللاتينية، أو فلسطين، أو تيمور الشرقية، أو ڤيتنام، أو أي شيء بحيث يعيشون هذه

(1) Roy, **War Talk**, p. 49.

Twitter: @ketab_n

الحياة السعيدة في ضواحي المدن. لكنني أعيد التفكير بذلك. فلنفترض أنك تعمل سمكريًّا في ميلووكي، أو كهربائيًّا في دنفر. إنك تذهب للعمل ثم تعود للبيت بعد أن تكون أنهكت. إنك تقرأ صحيفتك وتشاهد السي. إن. إن أو فوكس نيوز، ثم تذهب للنوم. إنك لا تعلم ما تفعله الحكومة الأميركية. والناس العاديون متعبون للقيام بهذا الجهد ومعرفة ما تخطّط له الحكومة. إنهم من ثمّ يعيشون في هذه الفقاعة الصغيرة التي تتألف من كثير من الإعلانات والقليل جدًّا من المعلومات.

ديڤيد بارساميان: تحدثت مؤخرًا إلى عدد من الطلبة في نيو مكسيكو، ونصحتهم أن يسافروا إلى بلاد أخرى غير الولايات المتحدة، وأن يلصقوا آذانهم بالحائط ويستمعوا إلى الهمس الذي يدور من حولهم. ما الذي كان يدور في ذهنك عندما وجهت لهم تلك النصيحة؟

أروندااتي روي: عندما تعيش في الولايات المتحدة، وكل هذه الضجة التي يصدرها السوق الحرّ من حولك، ضجة القوة العسكرية الضخمة، ضجة كونك تعيش في قلب الإمبراطورية، فمن الصعب عليك سماع همس بقية العالم من حولك. لكنني على يقين بأن كثيرين من مواطني الولايات المتحدة يرغبون في سماع ذلك. لا أظن أنهم جميعًا متواطئون مع فكرة الإمبراطورية. وهؤلاء غير المتواطئين يرغبون في سماع قصص أخرى من العالم، سماع أصوات أخرى، أشخاص آخرين.

ديڤيد بارساميان: بلى، أنت تقولين على الدوام إن من الصعب على المرء أن يكون مواطنًا في إمبراطورية. كتبت أيضًا عن 11 أيلول. قلت أيضًا إن «الإرهابيين يجب أن

Twitter: @ketab_n

يحاسبوا». لكنك تسألين أيضًا: «هل الحرب هي السبيل الأفضل لتعقبهم؟ هل إشعال النار في كومة القش يساعدك على العثور على الإبرة؟»[1].

أروندااتي روي: عبر الاستعانة بخطاب حكومة الولايات المتحدة عن الحرب ضدّ الإرهاب، قرّر السياسيون في العالم كله أن هذه الوسيلة هي الأفضل من أجل تصفية حسابات قديمة. إن الجميع يستعيرون هذا النوع من الخطاب، بغض النظر إن كان هؤلاء الحكومة الروسية في مطاردتها للشيشان، أو أرييل شارون في حربه ضدّ الفلسطينيين، أو الحكومة الهندية في مشروعها الفاشي ضدّ المسلمين، خصوصًا في كشمير. إنهم جميعًا يوسعون أفواههم لتحيط بكلمات جورج بوش. بعد الهجوم الإرهابي على البرلمان الهندي في 13 كانون أول 2001، وضعت الحكومة الهندية اللوم على باكستان (دون أن يكون هناك أي دليل على ذلك) وحركت جميع جنودها نحو الحدود مع باكستان. لقد أصبحت الحرب الآن ردًّا مشروعًا على هجمات الإرهابيين. الآن في أكثر شهور الصيف حرارة، في أقسى شهور الشتاء بردًا، لدينا مليون جندي مسلح على أهبة الاستعداد ليواجهوا بعضهم بعضًا على الحدود بين الهند وباكستان. الهند وباكستان تهدّدان بعضهما بالسلاح النووي. من ثمّ فإن في مقدور الإرهاب الآن إشعال الحرب. إن أصابع الإرهابيين الآن موضوعة على أزرار الأسلحة النووية. إنهم بمثابة رؤساء دول، وقد عزز هذا فعالية الإرهاب وصورته الرومانسية.

(1) Roy, **Power Politics**, p. 138.

Twitter: @ketab_n

ردّ فعل الولايات المتحدة على 11 أيلول منح الإرهاب مكانة رفيعة. لقد أعطاه دفعًا هائلًا، وجعله يظهر بوصفه الوسيلة الفعالة الوحيدة لكي يسمع صوت مرتكبيه. وبمرور الوقت سوف يقضى على أية حركة تدعو إلى المقاومة اللاعنفية، سوف تتجاهل تلك الحركة وتنسى. لكن إذا كنت إرهابيًّا فسوف تكون هناك فرصة كبيرة للتفاوض معك، لكي تظهر على الشاشات، لتحظى بكل الاهتمام الذي لم تحلم به أبدًا.

ديڤيد بارساميان: تعرفين التعبير القديم: «الجمال في عين الرائي». قد يكون «الإرهابي» يتخذ المكانة نفسها. أفكر مثلًا بإسحاق شامير ومناحيم بيجن اللذين اعتبرهما البريطانيون في فترة الانتداب إرهابيين، والآن يعدّان بطلين وطنيين في إسرائيل. نيلسون مانديلا كان أيضًا يُعدّ إرهابيًّا في وقت من الأوقات.

أروندااتي روي: عام 1987 عندما رغبت الأمم المتحدة بإصدار قرار بخصوص الإرهاب الدولي كانت الدولتان الوحيدتان اللتان عارضتا القرار هما إسرائيل والولايات المتحدة، لأنهما في ذلك الوقت لم ترغبا في الاعتراف بالمؤتمر الوطني الإفريقي والنضال الفلسطيني من أجل التحرّر وتقرير المصير[1].

(1) مقتبسة من: Noam Chomsky, **Hegemony or Survival: Americas Quest for Global Dominance** (New York: Metropolitan, 2003), p. 190.

Twitter: @ketab_n

ديڤيد بارساميان: منذ أحداث 11 أيلول، فإن الأشخاص الذين يظهرون بصورة منتظمة مثيرة للملل على شاشات التلفزيون، وخصوصًا في الولايات المتحدة، يستخدمون كلمات ونستون تشيرتشل. إنه يحظى بإعجاب شديد لشجاعته، وهو لذلك مثال يحتذى لاستقامته وسداد رأيه. في «أقبل أيلول» توردين اقتباسًا شديد الغرابة من ونستون تشيرتشل لم نسمع به من قبل. هل لك أن تذكريه لنا؟

أروندااتي روي: كان يتكلم عن النضال الفلسطيني، وقال ما يلي: «لا أومن أن كون الكلب قد أقام في البيت لفترة طويلة يمنحه الحق في هذا البيت، لأنه ببساطة أقام فترة طويلة فيه. لا أومن أنه ارتكب أي خطأ بحق الهنود الحمر في أميركا، أو بحق السود في أستراليا، لأنهم ببساطة قد استبدلوا بعرق أقوى وأرقى»[1].

ديڤيد بارساميان: قال ذلك عام 1937، أليس كذلك؟

أروندااتي روي: بلى.

ديڤيد بارساميان: تنهين مقالتك بقولك: «الحرب هي السلام»، وتتساءلين: «هل تخلّينا عن حقنا في الحلم؟ أما زال ممكنًا بالنسبة لنا إعادة تخيل الجمال؟»[2].

أروندااتي روي: كتبت هذا الكلام في لحظة يأس. لكن علينا ككائنات بشرية أن لا نكفَّ عن ذلك السعي. علينا أن

(1) مقتبسة في الافتتاحية; Scurrying Toward Bethlehem, **New Left Review** 10, 2nd series (July/August 2001), p. 9, n. 5.

(2) Roy, **Power Politics**, 2nd ed., p. 145.

Twitter: @ketab_n

لا نكفَّ أبدًا، بغضّ النظر عمَّا يقوله أو يفعله بوش، أو تشيرتشل، أو موسوليني، أو هتلر، أو أي شخص آخر. لا نستطيع تجاهل مسعانا الشخصي للسعادة والجمال واللطف والرقة. بالطبع فإن من حقّنا أن نشعر باليأس أحيانًا، إذ سنتجرّد من بشريتنا إن لم نفعل. لكن دعنا لا نستسلم أبدًا لذلك اليأس.

Twitter: @ketab_n

أراويند أديغا

يكتب الكاتب الهندي الشاب أراويند أديغا (مواليد 1974) في عمله الروائي الأول «النمر الأبيض» حكاية الهند المعاصرة في بدايات القرن الواحد والعشرين، مقدمًا صورة أخرى مختلفة عن تلك الصورة الرسمية الشائعة عن شبه القارة الهندية الصاعدة في الاقتصاد وتكنولوجيا المعلومات. ويبدو أن الصورة المجازية التي قدمها أديغا للهند التي يخبرنا الراوي في روايته أنها «هندان اثنتان» وليست هندًا واحدة هي التي جعلت لجنة تحكيم جائزة مان بوكر تختاره للفوز بأرفع جائزة بريطانية لعام 2008، متغلبًا على كبار كتاب الرواية المرشحين للجائزة وعلى رأسهم مواطنه الهندي سلمان رشدي الذي لم تصل روايته للائحة القصيرة للجائزة.

حكاية رواية أديغا، الذي يحمل الجنسية الأسترالية إلى جانب الهندية، وكان قد درس في جامعة كولومبيا الأميركية وجامعة أكسفورد البريطانية، شديدة البساطة. إنها تدور حول سائق هندي شاب يقتل سيده ويهرب بحقيبة من المال، كان سيده سيسلمها رشوة لأحد الوزراء الهنود لكي يساعده في تسوية مشكلة عائلته الغنية مع الضرائب. وبعد هرب السائق ليصل إلى بانغالور، مدينة الهاي تك وخدمات الكمبيوتر الهندية الصاعدة في عالم التكنولوجيا والمال، يختفي تحت سمع

Twitter: @ketab_n

وبصر سلطات البوليس الفاسدة ويصبح واحدًا من أغنياء الهند الجدد. لكن هذه البداية المثيرة لا تبدو سوى محاولة للفت انتباه القارئ إلى أعماق الحكاية التي يسردها القاتل في سبع رسائل إلكترونية يرسلها إلى رئيس وزراء الصين الذي كان من المقرّر أن يزور الهند ومدينة بانغالور بصورة خاصة بدعوة من الحكومة الهندية.

الرسائل الإلكترونية، التي هي فصول الكتاب السبعة، ترسم الصورة المجازية للهند المعاصرة التي تقدم نفسها بوصفها العملاق الاقتصادي والتكنولوجي الثاني الصاعد بعد الصين. ومن هنا اختيار الكاتب وسيلته السردية، المتمثّلة في عدد من الرسائل الإلكترونية التي يبثّها الراوي ـ القاتل بالرام هالوي إلى رئيس وزراء الصين السيد جياباو عبر كومبيوتره النقال من مدينة بانغالور التي يصبح واحدًا من سادتها، بعد أن يكون غير اسمه وجعله متطابقًا مع اسم سيده الذي قتله. ومن الواضح أن لعبة تغيير الاسم هي بمثابة إشارة رمزية إلى حلول طبقة جديدة محل الطبقات العتيقة التي كانت تتاجر بأشياء عديدة من بينها الفحم الحجري الذي هو مهنة السيد الذي قتله بالرام الذي يطلق على نفسه لقب «النمر الأبيض» في إشارة رمزية أخرى إلى انعتاق العبد من عبودية سيده عبر قتله.

النمر الأبيض نوع نادر من النمور التي لا يولد منها إلّا فرد واحد خلال عشرات السنوات، وقد أطلق القاتل على نفسه هذا الاسم قائلًا لرئيس وزراء الصين إنه لم يعد قادرًا على مواصلة العيش في القفص مدة أخرى من الزمن فقرّر القتل رغم أن هذا لا يعني أنه كان يكره سيده.

Twitter: @ketab_n

يبني الكاتب على مجاز النمر الأبيض مجازًا آخر مقابلًا هو مجاز «قفص الدجاج» الذي يرمز به إلى الهند الأخرى، الهند الفقيرة المضطهدة من قبل الأغنياء والساسة الهنود، بغض النظر عن هوياتهم الطبقية وأحزابهم السياسية. يقول الراوي إن الهند التي توصف بأن عدد طبقاتها لا يحصى قد أصبحت تنقسم إلى طبقتين اثنتين فقط: أصحاب الكروش الكبيرة وأصحاب الكروش الضامرة الصغيرة، وقد قرّر هو أن يكون واحدًا من أصحاب الكروش الكبيرة، ولو كان ذلك عبر القتل بدم بارد ودون أي إحساس بالذنب.

يلعب السرد الذكي، الفكه والسوداوي في الوقت نفسه، دورًا أساسيًّا في الكشف عن شخصية الوحش الجديد الصاعد من رماد الاستبداد والعبودية الآتية من عصور سابقة. فالقتل بدم بارد هو نتيجة تكشف عنها ممارسات الطبقات الغنية التي تسحق الفقراء وتمثّل بعائلاتهم إذا أخطأ أحدهم وأساء لواحد من أفرادها في ظل «ديموقراطية» شكلية تصعد إلى السلطة من خلال التزوير وشراء الأصوات والرشوة وحشد «دجاج الأقفاص»، أي فقراء الهند المغلوبين على أمرهم، للتصويت في انتخابات مزورة لا علاقة لها بالديموقراطية المدعاة!

في هذا السياق يصعد صوت الراوي من أعماق الحكاية ليقول ساخرًا إن: الهند تملك الديموقراطية، التي تفتقر إليها الصين، لكنها لا تملك الكهرباء والماء النظيف وشبكات الصرف الصحي والشوارع النظيفة؛ ولو كان الأمر بيده لعكس الآية وجعل الكهرباء والماء النظيف وشبكات الصرف الصحي

Twitter: @ketab_n

قبل الديموقراطية. ومن هنا فهو يطلب من رئيس وزراء الصين الزائر أن لا يصدق مضيفه رئيس وزراء الهند عندما يحدثه عن ديموقراطية الهند وتطورها وكونها عملاقًا اقتصاديًّا متطورًا جديدًا ينافس أميركا وأوروبا واليابان؛ وعليه دائمًا أن يقلب كلام رئيس وزراء الهند ليصل إلى حقيقة الهند المعاصرة التي تنقسم إلى طبقتين فقط: أصحاب الكروش الكبيرة الذين يعيشون في قصور فاخرة ومجمعات تجارية ضخمة للتسوق، وأصحاب الكروش الضامرة الذين يعيشون في الأحياء المعدمة التي ينهشها الفقر والقذارة والافتقار إلى شبكات الصرف الصحي بحيث تتراكم كتل المخلفات البشرية وتصنع حدودًا بين الأغنياء والفقراء.

لتوضيح هذه الصورة المروعة للفرق بين ما يسميه الكاتب «هند الظلام» و«هند النور» يحكي الراوي بأسلوب موارب عن مجيئه من هند الظلام، من الريف الواقع على نهر الغانج، إلى هند النور الواقعة على البحر. لكن هذه القسمة الرمزية لشبه القارة الهندية لا تشير إلى معنى إيجابي لفعل العبور من الظلام إلى النور؛ إنها تعني العكس تمامًا، فالرحلة الجغرافية، التي يقطعها بالرام من الريف البعيد إلى مدينة دلهي، هي رحلة إلى القتل بسبب إدراك الراوي للخطوط الفاصلة المروعة التي تقسم المجتمع الهندي وتشقّه من الداخل مهيئة شروط انفجار داخلي قد يمزق الهند ويدخلها في حرب أهلية عاصفة مدمرة.

إن مدينة دلهي نفسها توصف على لسان الراوي بأنها مدينتان في مدينة: فالأغنياء يعيشون في عمارات سكنية

Twitter: @ketab_n

فخمة معزولة من الداخل والخارج عن الفقراء الذين يغوصون في مخلفاتهم البشرية. كما أن العمارة السكنية تنقسم إلى مجالين اثنين: الشقق السكنية الفارهة، والطابق السفلي الذي يؤوي الخدم وترتع فيه العناكب والصراصير التي تروح وتجيء فوق النائمين. أما السيارة التي يركبها السيد ويقودها السائق القاتل، والتي يبدو حضورها في رواية «النمر الأبيض» شديد الرمزية، فهي تمثّل أيضًا وجودًا مقفلًا معزولًا عن الشارع العريض المحتشد بالعربات التي تنفث عوادمها الخانقة، والباصات التي ينبعج البشر من داخلها وعلى سطوحها، والدراجات المنهكة التي يقودها سائقون أنهكهم المرض والجوع والسل، كما حصل مع والد الراوي الذي كان سائق دراجة مات بالسل على أبواب مستشفى حكومي حين لم يجد أحدًا يسعفه! من موت الأب بهذه الصورة المروعة تهزه نوبات السعال، وهو يبصق الدم على حوائط المستشفى، تبدأ الحكاية.

يرسم أراويند أديغا، الذي عمل سابقًا مراسلًا لصحيفة الفاينانشال تايمز البريطانية ثم مراسلًا معتمدًا لمجلة تايم الأميركية، صورة مروعة للهند المعاصرة المنقسمة والمشروخة من الداخل. وهو يقدم عالمين متقابلين لا يلتقيان إلّا عبر الاضطهاد الواقعي والرمزي، والعنف والثورة المكبوتين، والكراهية العميقة. على هذه الخلفية يمكن أن نفهم سرد أراويند أديغا المباشر والمراوغ في الآن نفسه، السرد الذي نظن أنه يسير على السطوح لكنه في الحقيقة سرد سرّي عميق يفجر دواخل الأشياء ويعرض حقيقة ما يدور في داخل الشخصيات

Twitter: @ketab_n

في المشهد الخارجي الذي تصوّره عين السارد الذكية الفاحصة. إنه سرد فكه وضاحك لكنه ضحك أسود يثير الألم ويفتح الجروح. ولعلّ هذا هو السبب الذي يقف وراء تقبل القارئ لحكاية بالرام، هذا السائق الهندي الآتي من أطراف الريف، من الظلام، إلى دلهي بؤرة النور(!) لا ليقتل بل ليعيش. وعندما يكتشف حجم الفساد والعنف والخراب، ويعاين بعينيه وأذنيه انهيار السلطة والمجتمع الهنديين، يتمرّد خارجًا من «قفص الدجاج» ويذبح سيده.

تلك هي الأمثولة، أو الحكاية المجازية التي تسعى رواية «النمر الأبيض» إلى جدل سردها حولها. ولتثبيت هذا البعد المجازي في بؤرة سردها تحفل الرواية بالصور والمجازات والمشاهد الرمزية المدهشة، التي تفسر جميعها الحدث الرئيس في العمل: صورة الثور المتعب المندفع وهو يجر عربة محملة بعدد ضخم من رؤوس الثيران المقطوعة؛ صورة المرأة الشابة الفقيرة النائمة في محطة القطارات وبين نهديها تقبع ورقة نقدية ضئيلة القيمة؛ صورة النمر الأبيض الذي يقطع المسافة نفسها داخل القفص جيئة وذهابًا عددًا لا يحصى من المرات، ثم إنه يتبخر تمامًا من المشهد وكأنه لم يكن موجودًا؛ صورة الأعداد الكبيرة من سكان حزام من أحزمة الفقر حول نيودلهي وهم يتبرزون في العراء في مشهد مقزز لكنه يحمل بعدًا رمزيًّا شديد المركزية في الرواية.

تلك الصور، وغيرها ممَّا يرد في صفحات هذه الرواية، تميط اللثام عن الحكاية المركزية. فرواية «النمر الأبيض» ليست رواية عن جريمة قتل بل هي رواية عن حياة

Twitter: @ketab_n

الهند المعاصرة؛ عن التناقض الحاد بين عالمين لا يتقاطعان ولا يلتقيان ولا يفكر الغني فيهما بالفقير، ولا يلقي الشبعان إلى حدّ التخمة بالًا إلى الفقير إلى حدّ الموت جوعًا. إنها رواية مدهشة بذكاء سردها وقوة صورها، وإشعاع مجازها وطاقتها الرمزية الخلاقة.

* Aravind Adiga, The White Tiger, Atlantic Books, London, 2008.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

إنجلترا

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

تيد هيوز

لم يحظ شاعر بريطاني آخر، منذ تي. س. إليوت، بالشهرة التي حظي بها تيد هيوز الذي رحل عن عالمنا في 28 من شهر تشرين أول/أكتوبر 1998 بعد معاناة مع سرطان الكولون دامت ثمانية عشر شهرًا. وقد تزامنت هذه المعاناة، التي احتفظ بها تيد هيوز لنفسه وعائلته وناشره، مع تجدد شهرته ومكانته الأدبية بعد أن نشر ترجمته لـ«حكايات من أوفيد» (1997)، ثم فجّر في بدايات عام 1998 قنبلة أدبية بنشره كتابه «رسائل عيد الميلاد» الذي يستعيد فيه حياته مع زوجته الشاعرة الأميركية المنتحرة سيلفيا بلاث. وقد وضعه الكتاب الأخير على لائحة أكثر الكتب مبيعًا حيث باع ناشرو الكتاب أكثر من مائة ألف نسخة خلال فترة زمنية قصيرة، كما فاز كتاب «حكايات من أوفيد»، الذي يضمّ ترجمة عدد من حكايات «مسخ الكائنات» للشاعر الروماني أوفيد قام هيوز بإعادة قراءتها وترجمتها بتصرّف يناسب تأويله الخاص لأوفيد، بجائزتين هما جائزة دبليو. إتش. سميث وجائزة ويتبريد البريطانيتين، وفازت «رسائل عيد الميلاد» كذلك بجائزة الشعر، وقلدته الملكة إليزابيث وسام الاستحقاق البريطاني قبل وفاته بأيام قليلة.

وُلد تيد هيوز (إدوارد جيمس هيوز) في مقاطعة يوركشاير

Twitter: @ketab_n

البريطانية عام 1930، ودرس الأدب الإنجليزي في جامعة كمبريدج، لكنه انتقل من قسم الأدب الإنجليزي، الذي لم تلق طريقة تدريسه الصارمة العقيمة لموضوع الأدب هوى في نفس هيوز، إلى قسم علم الآثار والأنثروبولوجيا حيث تخرج في الجامعة عام 1954. وفي جامعة كمبريدج، التي واصل دراسته فيها، التقى عام 1956 بالشاعرة الأميركية الشابة سيلفيا بلاث التي كانت آتية من أميركا لدراسة الأدب الإنجليزي في الجامعة نفسها. وقد أثمرت العلاقة، التي نشأت بين الشاعرين الشابين المملوءين حماسة، زواجًا مضعضعًا انتهى عام 1963 بانتحار سيلفيا بلاث باستنشاق غاز فرنها المنزلي على أثر ترك تيد هيوز لها وإنشائه علاقة مع امرأة أخرى تدعى آسيا ويفيل، التي انتحرت هي الأخرى عام 1969 بعد أن قتلت ابنتها شورا التي أنجبتها من تيد هيوز.

لقد انعكست هذه المآسي الشخصية على شعر تيد هيوز ولوّنت رؤيته المظلمة القاسية للحياة. فقد اتهم الشاعر البريطاني بأنه تسبّب في انتحار سيلفيا بلاث، وعدّه دعاة النسوية عدوًّا للمرأة ونعتوه بقاتل زوجته، وهاجموا الأمسيات الشعرية التي كان يقيمها ومسحوا اسمه المكتوب على شاهد قبر سيلفيا بلاث أكثر من مرة. لكن هيوز لم يحاول مرة واحدة الدفاع عن نفسه، ولم يجادل النُّقاد الذين نصَّبوا سيلفيا بلاث مثالًا للعبقرية الشعرية الأنثوية وفي الوقت نفسه نموذجًا للمرأة الضحية، مغفلين في هجومهم على هيوز أن بلاث نفسها كانت تعاني من مرض عقلي دفعها قبل خمس سنوات من زواجها من هيوز إلى محاولة وضع حد لحياتها. يصف كتابها «أرييل»،

Twitter: @ketab_n

الذي نشر بعد وفاتها، وكذلك روايتها «الناقوس الزجاجي»، المشكلات النفسية التي كانت تعاني منها، وصولًا إلى وقوعها تحت وطأة نوبات المرض العقلي التي كانت تصيبها من حين لآخر قبل زواجها من هيوز وبعد زواجها منه كذلك.

في كتابه الشعري الأخير «رسائل عيد الميلاد»، الذي كتب هيوز قصائده الثماني والثمانين على مدار خمسة وعشرين عامًا وقرّر نشره بعد أن أعلمه الطبيب بخطورة مرضه، يسرد الشاعر البريطاني الكبير وقائع لقائه وحياته مع سيلفيا بلاث عبر لقطات شعرية سريعة تستذكر تفاصيل اللحظات الماضية. إنه أشبه باعتذار متأخر لذكرى المرأة التي أحبها هيوز وكانت مصدرًا لألم عانى منه الشاعر إلى آخر يوم في حياته.

بدأت موهبة تيد هيوز الشعرية بالتفتح خلال سنوات دراسته في جامعة كمبريدج، حيث كان ينشر قصائده الشعرية الأولى، التي تمزج اللغة الشكسبيرية بلغة جيرار مانلي هوبكنز، في المجلات الصغيرة التي كانت تصدرها الجماعات الأدبية التي ازدهرت في الجامعة وغيرها من التجمعات الثقافية في بريطانيا الخمسينيات. لكن اسمه بدأ يلمع بعد أن نشر مجموعته الشعرية الأولى «الصقر تحت المطر» (1957)، ثم مجموعته الشعرية التالية «مهرجان الخصب» (1960). وهو يحشد قصائده، في هاتين المجموعتين، بالصقور والفهود وسمك الكراكي وديوك السمن وغيرها من الحيوانات، ويركّز فيها على العنف الذي تتفجر به الطبيعة.

إن هيوز يرى في هذا العالم الحيواني قوى غير عقلانية قادرة على إيجاد توازن بين الإنسان الحديث المنقسم على

Twitter: @ketab_n

ذاته، والذي يرفض الاعتراف بالطاقة الحدسية العميقة الموجودة داخله، وقوى الطبيعة التي تعد الحيوانات أقرب إليها من الإنسان. ويجادل هيوز، في مقالته «الأسطورة والتعليم»، في أن الإنسان الحديث أهمل عالمه الداخلي، وكذلك طاقاته التخيلية وقواه الحدسية، ومزق أواصره مع قوى الكون والطبيعة. كما أنه ضيّق رؤيته إلى درجة أنه لم يعد ينظر إلّا إلى ما هو خارجه. ويرجع هيوز إهمال الإنسان الحديث عالمه الداخلي إلى الفهم «علمي» الطابع للذكاء والعقل الإنسانيين. وحتى لا يفقد الإنسان علاقته بالكون، علاقته بذاته، عليه أن يزيد التصاقه بقوى المخيلة ليجري حوارًا بين عالميه الداخلي والخارجي. وتوفر الحيوانات، التي تحتشد في معظم مجموعاته الشعرية، تمثيلًا للقوى والعناصر الكونية التي على الإنسان الحديث الإيمان بها حتى لا يغلّب العناصر العقلانية في الوجود على المشاعر والانفعالات والحدس والتخيل.

عام 1970 نشر هيوز مجموعته الرابعة «الغراب»، وتتجلى في قصائد هذه المجموعة رؤية أكثر عنفًا وقسوة للوجود الإنساني. في تلك الفترة التي كتب فيها هيوز مجموعته المذكورة (1969) كان قد فقد آسيا ويفيل وابنته منها، وقد استخدم «الغراب» في تلك المجموعة، التي تعد علامة بارزة في تطوره الشعري، رمزًا للظلام الذي يخيم على الوجود الإنساني. وهكذا طغت النظرة القاتمة، التي تقطر مرارة وسخرية سوداء، على قصائده التي أنجزها خلال فترة السبعينيات («طيور الكهف» 1975، «أغنية الفصل» 1976،

Twitter: @ketab_n

«غوديت» 1977). ولم يتخلّص هيوز من هذه القتامة إلّا في قصائد المجموعة التي نشرها في أواخر السبعينيات وحملت عنوان «مورتاون» (1979)، وقد أعاد نشرها تحت عنوان «مفكّرة مورتاون» (1989)، وكانت نوعًا من تسجيل وقائع الحياة الريفية في ديفون، البلدة التي كان الشاعر يقطنها. بعد ذلك توالت مجموعاته الشعرية التي تمزج بين نظرته التي طورها في مجموعاته الشعرية الأولى، حيث النظرة القاتمة للوجود الإنساني، والمجموعات الشعرية التي تسجل متعة العيش في الريف الذي لازمه هيوز إلى الأيام الأخيرة في حياته: «بقايا إيلميت» (1979)، «خدر الأرض» (1979)، «النهر» (1983)، «ما الحقيقة» (1984)، «أزهار وحشرات» (1986)، «مراقبة الذئب» (1989)، إضافة إلى عدد من المجموعات الشعرية والقصصية الموجهة للأطفال. كما أنه ظل شاعر البلاط البريطاني منذ عام 1984 إلى يوم وفاته.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

قصائد من
تيــد هيــوز

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ثعلب الفكرة

أتخيل في أجمة هذه اللحظة من منتصف الليل:
أن هناك شيئًا آخر ينبض بالحياة
إلى جانب عزلة الساعة
والورقة البيضاء حيث تتحرك أصابعي.
لا أرى من خلال النافذة أية نجمة:
ثمّة شيء أكثر قربًا
أكثر إيغالًا في الظلمة
يتقدم مقتحمًا هذه العزلة:
باردًا وناعمًا مثل الثلج الأسود
يلمس أنف الثعلب الغصن، يلمس الورقة؛
عينان اثنتان تتحركان الآن
الآن، نعم الآن، الآن
آثار أقدام ناعمة تنطبع في الثلج
بين الأشجار، حيث يتلكأ ظلّ أعرج
برجل خشبية في فراغ جسد
يتقدم بجسارة

Twitter: @ketab_n

عبر المساحات الخالية من الشجر
تدور عين واسعة عميقة الخضرة
وبمهارة وتركيز شديدين
تحاول الوقوع على غايتها
كل ذلك يحدث إلى أن تنفذ رائحة الثعلب القوية الحادة
إلى بقعة مظلمة في الرأس.
من خلال النافذة لا نرى أية نجمة؛ الساعة تدق
وها هي الصفحة مرصوفة بالكلمات.

Twitter: @ketab_n

ريح

طيلة الليل كان المنزل يهجع بعيدًا قرب البحر.
الغابات تتهشم في الظلمة، التلال هادرة،
الرياح تفرّ مذعورة عبر الحقول
والنافذة تتخبط في الريح رطبة سوداء مفتوحة المصراعين
إلى أن بزغ النهار؛ ثمّ وتحت سماء برتقالية
اتخذت التلال لها مواقع جديدة، والريح
شكلَ نصلٍ لامع أسود زمردي اللون
يدور مثل عدسة عين مجنونة.
ظهرًا صعدت باتجاه مخزن الفحم. وعندما نظرت إلى أعلى -
والريح الشديدة تخترق محجريّ
رأيت خيمة التلال تخبط الحبل، الذي يشدها،
فتتوتر حوله،
الحقول مرتعشةً كانت، وخط السماء مكشرًا عن أنيابه،
متهيئة في كل لحظة لتدوي مصطفقة وتتلاشى:
اندفعت الريح مثل طائر العقعق، مثل نورس

Twitter: @ketab_n

أسود الذنب، منحنية ببطء مثل عارضة حديدية.
دوّى البيت مثل كأس ناعمة خضراء
معلنًا انكساره في أية لحظة. والآن ونحن جالسون مرتاحين
في مقاعدنا أمام النار العظيمة وضعنا أيدينا على قلوبنا غير قادرين
على النظر في صفحات الكتاب أو التفكير بشيء
أو النظر إلى بعضنا بعضًا. نرقب النار وهي تتقد،
شاعرين بأركان البيت وهي تهتز، لكننا ونحن نلزم مقاعدنا
ونرى النافذة وهي ترتجف راغبة بالدخول،
نسمع الحجارة تبكي في الأفق.

Twitter: @ketab_n

الدب

في عين الجبل الضخمة النائمة المفتوحة على وسعها
يومض الدب في إنسان العين
متهيئًا ليستفيق من نومه
وتتركّز صورته في بؤبؤ العين في التوّ واللحظة.
الدب يستخرج
في نومه
مادة غرويّة
من عظام البشر.
الدب يحفر
في نومه
حائط الكون
بعظمة فخذ بشرية.
الدب بئر
عميقة جدًّا تلمع في البعيد
حيث تُبتلع
صرختُك.
الدب نهر

Twitter: @ketab_n

ينحني البشر ليشربوا منه
يرون على صفحته أنفسهم ميتين.
الدب ينام
في مملكة الجدران
في شبكة عنكبوتية من الأنهار.
إنه من ينقل البشر
إلى أرض الموت.
الثمن الذي يطلبه يساوي كل شيء.

Twitter: @ketab_n

هبتونستول

قرية سوداء من شواهد القبور.
جمجمة شخص أبله
تموت أحلامه
في مهدها.
جمجمة شاة
يذوب لحمها
على العارضة الخشبية.
الذباب نفسه يتركها ويذهب.
جمجمة طائر.
الجغرافيات العظمى
تتلاشى وتتحول إلى مجرّد خطوط
على عتبة نافذة مشققة.
الحياة تجاهد.
الموت يجاهد.
الصخرة تجاهد.
والمطر وحده لا يجاهد أبدًا.

* القصائد من ترجمة المؤلّف

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

فيليب لاركن

لم يبلغ فيليب لاركن شهرة تي. إس. إليوت أو إزرا باوند، سواء في الثقافة الإنجليزية أو خارج إطار هذه الثقافة، فهو من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية الذي لم تهيأ له هذه الشهرة، كما أنه كان منعزلًا بطبيعته يفضل الوحدة والكتابة بصورة مغايرة لما هو شائع ودارج في الأدب الإنجليزي في ذلك الحين. ولعلّ ذلك من الأسباب التي جعلت هجرة شعره خارج سياق الثقافة الإنجليزية غير ممكنة. ولهذا السبب لم يتعرّف القرّاء العرب على هذا الشاعر الإنجليزي البارز، ولم تترجم له أية قصائد إلى العربية على حدّ علمي. ومن هنا تبدو المختارات التي ترجمها له الدكتور محمد مصطفى بدوي أول عمل للتعريف بهذا الشاعر الذي يأخذ دربًا مغايرة لإزرا باوند وتي. إس. إليوت اللذين أثرًا عميقًا في الشعر العربي المعاصر.

وُلد فيليب لاركن في كوفينتري عام 1922 وتعلّم في أكسفورد، وعمل إلى يوم وفاته عام 1985 مديرًا لمكتبة جامعة هَل Hull، وكان في ديوانه الأول «سفينة الشمال» The North Ship، الذي نشره عام 1945، مسحورًا بالشاعر الإيرلندي وليم بتلر ييتس. لكنه تخلّص من هذا التأثير بعد اكتشافه عالم الروائي والشاعر الإنجليزي توماس هاردي. وقد انتمى لاركن في بداياته الشعرية إلى تيار شعري إنجليزي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية

Twitter: @ketab_n

يدعى «الحركة»، التي ضمّت بين صفوفها كنغسلي ايميس ودونالد ديفي Davie وتوم غَن Gunn. لكن علاقته بـ«الحركة» ظلّت عرضية خصوصًا بعد تحوله إلى الكتابة الشعرية بأسلوب يقترب من أسلوب توماس هاردي الذي يفضل الكتابة عن الأشياء الاعتيادية المألوفة، ويتخذ شعره نبرة متشائمة. ويمكن أن نعثر على هذه التأثيرات في مجموعات لاركن الشعرية التالية: «الأقل انخداعًا» The Less Deceived (1955)، و«أفراح عيد العنصرة» The Whitsun Weddings (1963)، و«نوافذ عالية» High Windows (1974). وهو يستخدم في شعره، مثله مثل توماس هاردي، الأشكال الشعرية التقليدية، ويحرص على أن تكون أبياته الشعرية قصيرة مستخدمًا معجمًا شعريًّا بسيطًا مطعمًا بالعامية أحيانًا.

تغلب على عالم لاركن الشعري موضوعات متكرّرة في مجموعاته الشعرية الأربع، فهو يتحدث غالبًا عن الوحدة، والميل إلى العزلة، والتقدّم في العمر، والموت. تلك هي موضوعاته الأثيرة التي نتعرّف عليها في شعره، ونجدها حاضرة بقوة في المختارات التي ترجمها د. محمد مصطفى بدوي بلغة عربية تقترب من عالم لاركن الشعري.

في قصيدة بعنوان «الفجر» يجسد لاركن الإحساس بالوحدة وبرد العزلة:

أستيقظ وأسمع ديكًا يصيح من بعيد
وأفتح الستائر وأرى السحب تركض
كم هو غريب

Twitter: @ketab_n

أن يكون القلب بلا حبّ وباردًا مثلها.

وفي قصيدة أخرى بعنوان «العمر» يترجم لاركن المشاعر العميقة للتقدّم في العمر بلغة تمتلك الكثير من الحيوية والطابع الحسّي الذي ينأى عن التجريد:

يتهاوى عمري مثل الأقماط البيضاء
يطفو على بعد منتصف الطريق
ويصبح سحابة مسكونة
أنحني مقتربًا فأتبيّن
مبنًى مضيئًا تعدو فيه الأصوات.
أيتها اللعبة السامقة التي كم أرهقت نفسي
في الاشتراك فيها.
الآن أخوض فيك كما أخوض في حشائش تصل إلى ركبتيّ
هذه المرتفعات الشفافة الحبيبة تصحبني:
مرتفعات الصمت والفضاء
لقد طار الكثير من عش رأسي هنا حتى الآن
بحيث يلزمني أن ألتفت ورائي
لأرى ما أخلف من آثار، سواءٌ آثار أقدامي
أو آثار أقدام الحيوان الغليظة أو أقدام الطير
المفلطحة البارعة.

يؤمن لاركن بأن على الشاعر أن يكتب عمّا يحسّه في أعماقه، وأن يتجنب المبالغة واللجوء إلى العواطف المفرطة

Twitter: @ketab_n

والبلاغة المنفوخة. إن الشعر في نظره تسجيلٌ لمشاعر الكاتب الصادقة النبيلة وردود فعله تجاه العالم من حوله. ولقد هاجم لاركن شعراء الحداثة في الغرب، مثل باوند وإليوت وتلامذتهما، قائلًا إنهم زادوا من عزلة الشعر عن جمهوره، في الوقت الذي يؤمن هو أن وظيفة الشاعر هي أن يتواصل مع الناس ويزيد عدد متلقي الشعر ومحبيه. اللافت في آراء لاركن حول الوظيفة التواصلية للشعر هو أنه هو نفسه عاش حياته وحيدًا معتزلًا، وكان ينأى بنفسه عن اللقاءات العامة هاربًا من أضواء الإعلام والصحافة، وعندما عرض عليه أن يحمل لقب شاعر البلاط اعتذر عن ذلك. ولعلّ إصرار لاركن على ضرورة أن يوسع الشعر قاعدة جمهوره نابع من سعيه إلى تبديد العزلة التي فرضها على نفسه، والتي يمكن أن نعثر عليها في معظم قصائده المائة التي كتبها خلال سنوات عمره الثلاث والستين التي عاشها.

في قصيدة بعنوان «انكُش الفحم في المدفأة...» نجد تفسيرًا واضحًا لهذا الازدواج في المشاعر:

انكُش الفحم في المدفأة ودع اللهب ينطلق
ليطرد ظلمة الظلال
أَطل الحديث بهذه الذريعة أو تلك
حتى يسكن الليل
ويدق جرس ناقوس من علِ الساعةَ الثانية.
ولكن بعد أن يخطو الضيف خارجًا
إلى الشارع حيث تعصف الرياح ويذهب

Twitter: @ketab_n

من ذا الذي يقوى على أن يجابه
عذاب الوحدة الذي يحل فورًا
أو أن يشاهد النمو الحزين عبر الذهن
لذلك النبات الخصيب ـ
الفراغِ الأخرس.

في مختاراته من فيليب لاركن يقدم د. محمد مصطفى بدوي شاعرًا كبيرًا ما زال مجهولًا لدى قرّاء الشعر العرب، فقد طغت شهرة إليوت على معظم الشعراء الإنجليز الذين جاؤوا بعده، وظلّ شعراء مثل فيليب لاركن، الذي يعدُّه النُّقاد أفضل شعراء جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، مجهولين رغم حساسيتهم الشعرية التي تتفق مع حساسية الشعر العربي خلال ربع القرن الأخير. ولعلّ مختارات د. بدوي تلفت الانتباه إلى شاعر كبير بحجم فيليب لاركن.

* صدرت مختارات من فيليب لاركن، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، عن منشورات المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

إيرلندا

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

شيموس هيني

تشكّل مبيعات المجموعات الشعرية والأعمال الشعرية المسرحية لشيموس هيني (المولود في بلدة موسبون، التي تبعد حوالي ثلاثين ميلًا عن مدينة بلفاست، عام 1939) أكثر من ثلثي مبيعات شعراء بريطانيا الأحياء خلال السنوات العشر الأخيرة، خصوصًا بعد حصول هيني على جائزة نوبل للآداب عام 1995. ويعدُّ الشاعر الإيرلندي الشمالي واحدًا من أهم شعراء العالم الناطق بالإنجليزية، وأهمَّ شاعر إيرلندي بعد وليم بتلر ييتس، بل إنه يعد في الحقيقة وارث ذلك الشاعر الإيرلندي الكبير سواء من حيث العالم الشعري الذي يغوص عميقًا على التقاليد والإرث الايرلنديين، أو من حيث محاولته الدائمة لتصعيد الوقائع السياسية وعدم التحول إلى شاعر لحظة سياسية. وكما جرَّ هذا الانسحاب الرمزي من عالم السياسة اليومية والصراع الدامي في إيرلندا الشمالية الاتهامات، والغضب السياسي على وليم بتلر ييتس، ووجِه هيني بالاتهامات نفسها إلى درجة اتهامه بالخيانة عندما انتقل عام 1972 من بلفاست إلى دبلن عاصمة إيرلندا الجنوبية ليعيش هناك، أو عندما ذهب إلى لندن عام 1988 لتسلم جائزة بريطانية. في ذلك الوقت كان الصراع الدموي قد اندلع بقوة وعنف بين الجيش الجمهوري الإيرلندي والقوات البريطانية في إيرلندا الشمالية مسقط رأس شيموس هيني.

Twitter: @ketab_n

لربما تكون الظروف السياسية التي أحاطت تجربة هيني الشعرية هي التي دفعت عددًا من النُّقاد للربط بين محادثات السلام البريطانية ـ الإيرلندية التي جرت خلال منتصف التسعينيات ومنح شيموس هيني جائزة نوبل للآداب عام 1995. لكن ارتباط اللحظتين السياسية والأدبية لا يقلّل بأية صورة من الصور من مكانة هيني الشعرية وإبداعه الشخصي الذي تطور منذ نشر ديوانه الأول عام 1966 عن دار النشر البريطانية الشهيرة «فيبر أند فيبر». ويبدو أن ظروف ولادة هيني لأسرة كاثوليكية في إيرلندا الشمالية بروتستانتية الديانة، ونشأته في مزرعة في مقاطعة ديري، قد حدّدت عملية تطوره الشعري، كما وجهت حساسيته الأدبية ليصبح شاعرًا رعويًّا حديثًا تحتل الأرض ومتعلّقاتها الحسّية مركز عمله الشعري.

في صباه فاز هيني بمنحة دراسية لمدرسة القديس كولَمب، ومن ثمّ انتقل إلى جامعة كوين في مدينة بلفاست البروتستانتية بعد حصوله على منحة أخرى تعطى للمتفوقين من أبناء المناطق الريفية. وأصبح في ذلك الوقت الأكبر سنًّا بين عدد من شعراء الجامعة الشباب، وهم جون مونتاغيو وتوماس كينسيلا وريتشارد ميرفي وديريك ماهون ومايكل لونغلي وآخرون. وقد لفت هؤلاء الشعراء الشباب الأنظار إليهم وأصبحوا فيما بعد من خيرة شعراء إيرلندا المعاصرين. ويشير هيني أنه خلال المرحلة الجامعية لم يبدأ كتابة الشعر إلّا بعد أن قرأ شعر الجيل الجديد ممثّلًا بتيد هيوز وباتريك كافاناه وآر. إس. توماس إضافة إلى زملائه من الشعراء الإيرلنديين الشباب. وما بين عامي 1989 ـ 1994 عمل هيني أستاذًا لمادة الشعر في جامعة أكسفورد وأستاذ كرسي بويلستون للبلاغة والخطابة في جامعة هارفارد.

Twitter: @ketab_n

بدأ هيني ينشر شعره في بداية الستينيات، وأصدر عام 1966 ديوانه الأول «موت عالِم طبيعة» الذي تشكّل طفولة هيني الريفية الخلفية المحفورة للعديد من قصائده. وتضمّ المجموعة الأخيرة عددًا من القصائد التي تتخذ من المكان الريفي أو الحيوانات موضوعًا لها، لكن ذلك لا يجعل من هيني شاعرًا من شعراء الطبيعة، إذ إن ما يشده في التجربة الريفية هو المجتمع وتقاليده، والطقوس الريفية، ومهارة الحرفيين وأصحاب الصناعات اليدوية. كما أن الموضوعات الرئيسة في عمله الشعري تتمثّل بالحفر عميقًا على تجربة النمو والنضج في ذلك الريف الإيرلندي. ومن هنا تبدو ذكريات الطفولة وتجاربها، وذكريات العائلة كذلك، هي المصدر الفعلي لأفضل قصائد هذه المجموعة ومجموعات شعرية تالية. ومن اللافت للانتباه أن القصيدة الأولى في هذه المجموعة الشعرية هي بعنوان «حفر» في إشارة واضحة لجوهر ما يفعله الشاعر في قصائده، حيث يحفر في ذاكرته كاشفًا عن والده وحياته، ثمّ يغوص عميقًا في حياة جدّه أيضًا، مشكلًا عالمه الشعري من المادة العائلية اليومية التي سيضفرها مستقبلًا مع جذور التجربة التاريخية الإيرلندية.

يحدّد هيني منذ البداية مشروعه الشعري، ذلك المشروع الذي يضع هدفًا له أن يمنح صوتًا للصامتين والمقموعين. ومع أن هيني يعمل في كتابه الشعري الأول على تفحص علاقته مع تاريخ بلاده وماضي عائلته، إلّا أن التطور الأساسي الذي حدث في شعره يتمثّل في ذلك الانتقال الحادّ الذي نشاهده في شعره بدءًا من عام 1967 بعد أن قرأ لأول مرة كتاب عالم

Twitter: @ketab_n

الآثار الإيرلندي بي. في. غلوب «أهل المستنقعات» The Bog People. أحدث ذلك الكتاب في شعر هيني تأثيرًا عميقًا يماثل الأثر الذي أحدثه كتاب جيسي وستون «من الطقس إلى الرومانس» في شعر تي. إس. إليوت. لقد فتح كتاب «أهل المستنقعات» عينيه على المستويات العميقة لتطابق التاريخ والأسطورة.

يقول هيني عن ذلك الكتاب إنه: «يركّز بصورة أساسية على أجساد الرجال والنساء التي وجدت محفوظة في مستنقعات أراضي الجوت عارية، أو مشنوقة، أو مقطوعة الأعناق، ترقد أسفل نبات الخُثّ نصف المتفحم منذ العصر الحديدي المبكر. ويجادل المؤلّف بصورة مقنعة أن عددًا من هذه الأجساد، وعلى الأخص إنسان تولند الذي يُحتفظ برأسه في آروس في متحف سيلكيبيرغ، وقد كان جزءًا من طقس تضحية للإلهة الأم، إلهة الأرض التي كانت بحاجة إلى عرسان جدد تقطع رؤوسهم كل شتاء ليتزاوجوا معها في الربيع».

إننا نلحظ التأثير العميق لهذا الاكتشاف الآثاري في مجموعات هيني الشعرية التي أصدرها بعد عام 1966. فهو يتخذ من سكان المستنقعات نموذجًا بدئيًّا، حيث تمتزج في ذهن الشاعر صور هؤلاء الضحايا التي لا تنسى بصور الأعمال الوحشية التي ترتكب في الماضي والحاضر في طقوس الصراع السياسي والديني في إيرلندا، كما يشير هيني نفسه. والمجموعات الشعرية «باب يفضي إلى العتمة» (1969)، و«شتاء نحو الخارج» (1972)، و«شمال» (1975)، تستمد من هذا الفهم لطقس التضحية الماضي والمعاصر مادَّتَها الشعرية

Twitter: @ketab_n

التي منحت شعر هيني خصوصيته وعمقه. ويمكن لنا من خلال عناوين هذه المجموعات أن نحدّد موضوعات هيني الشعرية: الطبيعة، والفصول، والخطر الذي يتهدّد الحياة الإيرلندية في المناطق الريفية، في الماضي، والحاضرِ الذي يسود فيه عدم الاستقرار السياسي.

إن صورة الأرض الإيرلندية، التي تشربت دم الماضي واحتوت عظامه، تصبح رمزا أساسيًّا ومفتاحيًّا في شعر هيني. وبهذه الطريقة تدخل الصراعات السياسية الحية والمريرة لإيرلندا المعاصرة شعره من باب الاهتمام بالماضي ورموزه وطقوسه وعوالمه الدموية، في محاولة من الشاعر التملص من التعبير المباشر عن مشكلات شعبه السياسية المعاصرة. وهو يتجنب بذلك تبسيط هذه المشكلات المعقدة، ويثبت في الوقت نفسه أنه ظل، منذ عام 1970، يدور حول مسألة جوهرية في داخله لا يستطيع القبض عليها أو فهمها، وهي مشكلة علاقة الشاعر المعاصر بالقضايا السياسية الراهنة لوطنه. وتعود هذه الحيرة والارتباك إلى عدم قدرة الشاعر على سجن نفسه في قالب الرؤى التبسيطية للصراعات بين البشر والشعوب، وعدم رغبته في تحويل شعره إلى معرض للآراء السياسية التي ترضي فريقًا وتغضب آخر.

إن هيني، رغم ما يبدو من انشغاله بماضي إيرلندا التاريخي وأساطيرها وطقوسها، شاعر معاصر بكل ما في الكلمة من معنى، وليس توجهه إلى الماضي إلَّا محاولة لفهم الحاضر والقبض على جوهر صراعاته. لكن هيني، ومنذ انتقاله للعيش في دبلن عام 1972، أصبح مهمومًا أكثر بالحصار الذي

Twitter: @ketab_n

يفرضه عليه دوره كشاعر مهتم بصورة عميقة بالمشكلات السياسية لإيرلندا المعاصرة. وتظهر هذه المشكلات بصورة لا تخطئها العين في قصائده التي كتبها بعد مجموعته «شمال»، خصوصًا في «عمل ميداني» (1979)، و«جزيرة المحطة» (1984).

في «قنديل الزعرور» (1987) و«إبصار الأشياء» (1991) يدخل شيموس هيني أرضًا تخيلية جديدة. قصائده هنا، خصوصًا في «قنديل الزعرور»، تستقصي موضوع الفقدان، الفقدان بعامة وفقدان والدة الشاعر بخاصة (التي توفيت عام 1984). وهو يتأمل في الوقت نفسه وعيه ككاتب، ويعود بالطبع إلى ذكريات الطفولة والنضج، إلى حياة العائلة وأرض المستنقعات التي عبر عن أسطورتها في شعره. ومن هنا يبدو عالمه الشعري متماسكًا حول موضوعات أساسية، ويتشكّل حول صور تتطور من عمل شعري إلى آخر. وهو يثبت من خلال تواصل تجربته الشعرية أنه بالفعل حفار يقوم بالكشف عن ماضي شعبه وجذوره التاريخية من خلال الكتابة.

أصدر شيموس هيني أكثر من مجموعة شعرية وكتاب نقدي ومسرحية منذ حصوله على نوبل للآداب، وقد لاقت هذه الكتب اهتمامًا نقديًا ملحوظًا، ولاقت رواجًا بين القرّاء. لكن موضوعات هيني الأثيرة، التي تدور حول إرث إيرلندا القديم وتاريخها الرعوي، ظلّت مركز الاهتمام في شعره، كما في مجموعاته «ضوء الكهرباء» (2001)، و«المقاطعة والدائرة» (2006) التي نال عليها جائزة تي. إس. إليوت في

Twitter: @ketab_n

السنة نفسها. لقد ظل هيني، الذي أعاد ترجمة القصيدة الملحمية «بيوولف» الأنجلو ساكسونية الشهيرة مجهولة المؤلّف ترجمة جديدة عام 1999، شاعر إيرلندا الذي يجدل تاريخها وأساطيرها ورموزها القديمة بالتأثيرات الأنجلو ساكسونية وحكايات عائلته الريفية وأحزانها الشخصية. إنه شاعر رعوي معاصر من طراز رفيع.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

قصائد من
شيموس هيني

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

التابع

بمحراث يجره حصان حرث أبي الأرض،
كتفاه تكورتا مثل شراع مشدود
بين مقبضي المحراث وثلم الحقل.
والحصانان جاهدا مستجيبين للسانه الذي يطقطق.
بمهارته وخبرته كان يثبت الذراع الجانبية
ويثبت شفرة المحراث الفولاذية المدببة اللامعة.
كان المرج يمتد دون انقطاع على مرمى البصر.
وفي المساحة غير المحروثة من الحقل كان الفريق
الذي يتصبب عرقًا يروح ويجيء قاطعًا الأرض
بعزم وقوة. عينه
كانت تضيق وتستدير،
وتحسب مساحة ثلم الحقل بدقة لافتة.
كنت أتعثّر فوق آثار نعليه على أرض الحقل،
وأسقط أحيانًا فوق أرض المرج المحروثة؛
كان أحيانًا يردفني خلفه
منحنيًا إلى الأمام ومعتدلًا بقامته في مشيته المتهادية.
كنت أتحرق شوقًا لكي أكبر وأتمكن من حراثة الحقل،

Twitter: @ketab_n

أن أغلق عينًا واحدة وأشد ذراعي.
لكن كل ما فعلته هو أنني تبعته
متواريًا في ظلّه الكبير وهو يعبر المزرعة.
كنت شيئًا مزعجًا، يتعثّر، ويقع،
يلغو ويثرثر في العادة. أما الآن
فإن أبي هو الذي يتعثّر خلفي،
لكنه لن ينجح في اللحاق بي.

Twitter: @ketab_n

كير الحداد

ما أعرفه باب واحد يفضي إلى الظلام.
وفي الخارج توجد محاور عجلات ودواليب عتيقة وطارات حديدية تصدأ؛
وفي الداخل حلقة سندان مطروقة قصيرة الانحدار،
ثم مروحة الشرر غير المتوقعة
أو الهسيس الصادر عن حذوة حصان جديدة تصير صلبة في الماء.
ينبغي أن يكون السندان في مكان ما في الوسط،
مدببًا مثل قرن وحيد القرن، في مربع ما هناك،
ثابتًا لا يتحرك: مذبحًا
يضحي بنفسه شكلًا وموسيقى.
أحيانًا كان يميل مستندًا، بمريلته الجلدية والشعرات في أنفه، إلى حافة الباب
مستعيدًا أصوات قرقعة حوافر الأحصنة إذ تلمع صفوف الإشارات الضوئية؛
ثم يبصر بأسنانه ويهرع إلى الداخل، صافقًا وراءه الباب
ليطرق الحديد الحقيقي وينفخ في الكير.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

شربة ماء

كانت تجيء كل صباح لترفع الماء من البئر
مثل خفّاش عجوز يترنح على أرض الحقل:
سعال المضخة الديكي، والجلبة التي أحدثها
الدلو، والصوت المتلاشي ببطء وهي تملأ الدلو أعلنت
جميعًا عن وجودها. وها أنا أتذكر
مئزرها الرمادي، طلاء الدلو الممتلئ الأبيض حائل اللون في بعض الأماكن،
وصوتها ذا الطبقة العالية الذي يصدر صريرًا عاليًا مثله مثل مقبض الدلو.
وفي الليالي التي يصعد فيها القمر البدر كبد السماء كان يمرّ على جملون بيتها(*)
ويسقط من خلال النافذة ويتمدد
في وعاء الماء الموضوع على المائدة.
وكلما انحنيت لأشرب مرة أخرى،
وأكون مخلصًا للنصيحة المكتوبة على كأسها،
كنت أهمس لنفسي قائلًا: «تذكر المعطي الوهّاب».

(*) السقف المحدّب على هيئة سنام الجمل.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

إنسان تولَند

1

في يوم من الأيام سأذهب إلى آروس
لأرى رأسه البني بلون نسيج نباتي نصف متفحم،
الأخاديدَ غير العميقة التي تعلو جفنيه،
قلنسوتَه الجلدية المدببة.
في الأرض الريفية المنبسطة القريبة
حيث حفروا وأخرجوه،
كانت الحبوب الشتوية لآخر ثريد تناوله
مرصوصة جنبًا إلى جنب في معدته،
عاريًا إلَّا من
قلنسوته، والأنشوطة(*) والطوق،
سوف أمكث هناك زمانًا طويلًا.
عريسًا للإلهة،
شدّت طوقها المعدني حول عنقه

(*) الحبل الذي شنق بواسطته، وهو مدفون معه.

Twitter: @ketab_n

وفتحت باب مستنقعها،
تلك العصارات السوداء
تحوله إلى جسد قديس باقٍ لا يتحلّل،
الاكتشاف النفيس لمجاريف على شكل
أقراص العسل تقطع الطبقة العليا للمرج.
وجهُه الملطخ يضطجع
في آروس.

2

باستطاعتي أن أجازف بالتجديف،
أقدس المستنقع الذي يغلي كمرجل
وأكرّسه أرضنا المقدسة وأصلي له
كي يجعل لحم العمال
الكامن المبعثر،
الجثث التي تعتمر قلنسوات
وتستلقي في أكفانها
في المزارع،
الجلد المحذر وأسنان
الإخوة الأربعة التي تنتشر
على عوارض السكك الحديدية، وتتناثر
لأميال عدة على خطوط السكة، أصلي له كي يجعلها جميعًا تنبت وتتوالد في التربة.

Twitter: @ketab_n

3

شيء ما في حريته الحزينة
وهو ينتقل في عربة السجناء المسوقين إلى المقصلة
ينبغي أن يأتي إليَّ مندفعًا
ليردّد على مسامعي أسماءهم
تولَند، غرابول، نيبيلغارد،
مراقبًا الأيدي الممتدة
لأهل البلاد،
وهو لا يعرف لغتهم.
هناك في أرض الجوت(*)
في أبرشيات القاتل القديم
سأشعر أنني ضائع،
أنني حزين في وطني.

(*) قبائل جرمانية غزت الجزر البريطانية في القرن الخامس الميلادي.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

من جمهورية الضمير

1

عندما هبطت في جمهورية الضمير
كان الصمت يسود المكان بعد توقف المحركات
كنت قادرًا على سماع صوت الكروان فوق مدرج الهبوط والطيران.
في دائرة الهجرة والجوازات كان الكاتب رجلًا عجوزًا
أخرج من جيب معطفه المصنوع من نسيج بيتي محفظة
وأراني صورة جدي.
المرأة في دائرة الجمارك طلبت مني أن أصرّح
بما عندي من كلمات الشفاء والمسرّة العتيقة
لكي تشفي الخرس وتحول عنا العين الشريرة.
لا حمالين. لا مترجمين. لا سيارات أجرة.
عليك أن تحمل أعباءك بنفسك وسريعًا
ما تختفي أعراض الامتيازات التي تبعث على الخدر.

2

الضباب هناك نذير مرعب

Twitter: @ketab_n

لكن البرق
يتهجّى كلمة الخير الكلية
والآباء يعلّقون أطفالًا في القماط على الشجر
أثناء هبوب العواصف الرعدية.
الملح هناك مادة نفيسة. والأصداف البحرية
معلّقة بالآذان في الولادات والجنازات.
العنصر الأساسي لكل الأحبار والأصباغ هو ماء البحر.
رمزهم المقدس هو قارب مصمّم على صورة معينة.
الشراع على هيئة الأذن، السارية على هيئة قلم حبر مائل،
جسم القارب على هيئة فم، والعارضة التي تمتد على طول قعر القارب عين مفتوحة.
في حفلات تنصيبهم على القادة الشعبيين
أن يقسموا معلنين تأييدهم قانونًا غير مكتوب ويبكوا
للتكفير عن جرأتهم على احتلال المنصب ـ
ويؤكدوا إيمانهم بأن الحياة كلها انبجست
من ملح الدموع التي بكاها إله السماء
بعد أن حلم بأن عزلته لا نهاية لها.

3

عدت من تلك الجمهورية المقتصدة
ويداي بالطول نفسه، والمرأة في الجمارك

Twitter: @ketab_n

أصرَّت على أن نصيبي هو نفسي.
الرجل العجوز استطال بقامته وحدق في وجهي
وقال إن ذلك اعتراف رسمي
بأنني أصبحت الآن مواطنًا مزدوج الجنسية.
وهكذا طلب مني أن أعتبر نفسي
ممثّلًا لهم حال عودتي إلى بيتي
وأن أتكلم باسمهم بلساني الخاص.
سفاراتهم، قال، موجودةٌ في كل مكان
ولكنها تعمل مستقلّة عن بعضها البعض
ولا سفير في هذه السفارات يتحرّر من واجبه.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

حكم الحجر

عندما يقف في قاعة المحكمة
وعصاه في يده وقبعته العريضة
ما تزال على رأسه، وقد عطّل عقلَه الشك
والازدراء العتيق للكلام الحلو والاعتذارات،
لن يكون عدلًا أن لا يُنطق بالحكم.
سيتوقع هو أكثر من الكلمات في المحكمة النهائية المطلقة
التي راهن عليها طوال عمر من الصمت.
ليكن الحكم لهيرميس،
إله الركام الحجري، الذي كانت الأحجار أحكامًا
ترتمي بقوة عند أقدامه، وتتكوَّم حوله
إلى أن وقف منتصب القامة وخصرُه يغوص عميقًا
في ركام حجارة مجده: لربما عمودًا في بوابة
أو حائطًا ساقطًا حيث ينمو عشب يختبئ فيه الصمت
ولسوف ينطلق شخص ما أخيرًا ليكسر الصمت قائلًا: «هنا ترقد روحه»، ويكون ما قاله كثيرًا جدًّا.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مطحنة الحجر

عملت بينيلوب على غزلها بضمانة نوع من المكيدة.
وما نقضته من غزلها في الليل
كان في استطاعتها أن تعود فتنجزه كله في النهار.
أما أنا فأطحن الأحجار نفسها منذ خمسين عامًا
وما أنقضه لم يكن أبدًا الشيء الذي أنجزته.
وها أنا لا أكافأ وكأنني ظلامٌ في مرآة.
لقد أعددت سطحي ليبقى بعد زوال ما اعتلاه ـ
رسم الخرائط، الطباعة، كل ذلك الخط والتحبير.
أنا أعيّن البقع المعتمة وهم يقومون بدور العرّاف.
بالنسبة لهم كانت تلك بداية جديدة وصخرة نظيفة
كلّ مرة. أما بالنسبة لي فكان إنجازًا لدائرة كاملة
مثل موجة صغيرة يبلغ بها السكون مرتبة الكمال.
وهكذا. كي تحتفلوا بذكراي. تخيلوا وجوهًا
جرّدوها من وجه الحجر. مارسوا
حبًّا متقطّعًا على كومة من الأوراق القديمة المطبوعة على الحجر.

* القصائد من ترجمة المؤلّف

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

توم بولين

رغم ولادته في إنجلترا إلّا أن الشاعر إيرلندي الأصل توم بولين نشأ في بلفاست وشاهد الصراع الناشئ في إيرلندا الشمالية بحيث أصبح الوضع في إيرلندا مهيمنًا على مادة شعره وجذور تفكيره وكتاباته النقدية وعلاقة الشعر بالدولة الحديثة. ويعدُّ بولين واحدًا من أفضل شعراء من يطلق عليهم «شعراء أولستر» Ulster Poets، وهم مجموعة الشعراء الذين يكتبون انطلاقًا من خلفية الصراع الدائر في إيرلندا الشمالية بين الكاثوليك والبروتستانت. وقد صعد نجمه في أواسط السبعينيات عندما نشر مجموعته الشعرية، بعنوانها شديد الإيحاء والمتصل بصورة وثيقة بالموضوع الإيرلندي: «جمهورية العدالة» (1977). وتتكون قصائد هذه المجموعة من مشاهد ومواقف وأحداث وحكايات متصلة بطفولة بولين في بلفاست، ومن حكايات ومشاهد من حياة عائلته وأصدقائه؛ وهي تصف الأماكن والأشخاص وتطور هذا الوصف إلى نوع من البحث والاختبار لحالات الوجود الشخصي والاجتماعي منتهية إلى التعبير عن تلك الحالات بوصفها قوى رمزية.

ما هو لافت في شعر بولين تركيزه على فكرة العدالة، وبحثه الدائب عن صيغ تحقّقها في هذا العالم المسكون بالصراع. ومن ثمّ فإن قصائده، سواء في «جمهورية العدالة» أو

Twitter: @ketab_n

فيما تلاها من مجموعات، تبحث مفهوم العدالة بوجوهه الفردية والجماعية، الطبيعية وتلك المتصلة بالدولة والمؤسسات، مركّزة على التوتر الناشئ بين العدالة، بوصفها رغبة إنسانية في المساواة، وتسييس هذه الرغبة بما يحمله هذا التسييس من تأويل للعدالة بوصفها مكافأة لا حقًّا طبيعيًّا من حقوق البشر.

وُلد توم بولين في مدينة ليدز الإنجليزية عام 1949 ونشأ في بلفاست الإيرلندية حيث أنهى دراسته الثانوية. لكنه تعلّم في جامعة هل Hull (في الفترة نفسها التي عمل فيها الشاعر البريطاني فيليب لاركن أمينًا لمكتبة الجامعة)، لينتقل بولين بعدها إلى جامعة أكسفورد. وقد عمل بولين في جامعة نوتنغهام وهو يعمل الآن أستاذًا للأدب الإنجليزي في كلية هيرتفورد بجامعة أكسفورد، كما أنه ساهم بصورة منتظمة في التعليق على الكتب في برنامج The Late Review الذي يذيعه التلفزيون البريطاني.

نشر بولين عددًا من المجموعات الشعرية: «مواقع نظرية» (1975)، و«جمهورية العدالة» (1977)، و«المتحف الغريب» (1980)، و«شجرة الحرّية» (1983)، و«المشي في سرب» (1994)، وهو عنوان مستوحى من ملاحظات للرسام الشهير بول كلي يقول فيها إن الرسم يشبه اتخاذ القرار بالمشي على جانب معين من الشارع، و«كلب الريح» (1999)؛ كما أعد بعض نصوص سوفوكليس وإسخيلوس للعرض المسرحي محورًا التراجيديات اليونانية لتناسب موضوعات الصراع في إيرلندا الشمالية، وكتب عددًا من الكتب النقدية: «توماس هاردي:

Twitter: @ketab_n

شعر الملاحظة ونفاذ البصيرة» (1975)، و«المينوطور: الشعر والدولة القومية» (1992)، و«نجمة صبح الحرّية: أسلوب وليام هازلت الجذري» (1998).

عليّ أن أنبّه أيضًا أن توم بولين لا يحصر اهتمامه الشعري بما يحصل في إيرلندا الشمالية فقط، بل إن قصائده الغاضبة الحادة، والمباشرة أحيانًا، تتناول الصراع في العالم كله. وكان كتب في مجموعته «المشي في سرب» التي نشرها بعد وقت قصير من اتفاق أوسلو قصيدة بعنوان «دولة فلسطين الحرّة»، كما كتب قصيدة عن محمد الدرّة في عنوان «مات في تبادل إطلاق نيران» يسخر فيها من الإعلام الصهيوني الذي صور مصرع الطفل الفلسطيني على يد جندي إسرائيلي أطلق عليه النار بدم بارد.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

قصائد من
توم بولين

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

دولة فلسطين الحرّة

واحدًا واحدًا واثنين اثنين
كانوا ينسفون بيوت العرب
أي بيوت؟ وأي عرب؟
ظلال فقط تعيش هنا
ظلال في أرض إسرائيل
تحتاج حائطًا لامعًا
لتسقط عليه.
في الألق الكريستالي الباهر
الذي يدعى تل أبيب
ثمة مدينة ببيوت
محكمة الإغلاق معدة للعطلات
حيث يتجمع المستوطنون جميعهم
في محلات بيع الملابس الجديدة
ليمتدحوا نظافة لايكا
المبهرة
ـ ما تراه هو ما تراه الآن
تلك البركة الصغيرة الموحلة

Twitter: @ketab_n

من ظلال التاريخ
التي ستصير مجرّد ندبة جافة
وحزمة شاحبة من البخار
أو دولة ـ جيبًا
حيث يهمس
مايكيل عرفات حزينًا
هل هذه هي الحرّية
في الحصول على حريتنا؟

Twitter: @ketab_n

مات في تبادل إطلاق نيران

بالنسبة لي فإن الصهاينة، الذين يرغبون في العودة إلى دولة اليهود عام 70 ميلادية (العام الذي دمر فيه تيتوس القدس)، لا يختلفون في عدوانيتهم عن النازيين. فهم ببحثهم المحموم عن العرق الأصلي، و«الجذور الثقافية» العتيقة، ورغبتهم البلهاء في العودة بالعالم إلى الوراء، نظير فعلي للحزب الوطني الاجتماعي [النازي].

ـ ڤيكتور كليمبيرر،
13 حزيران/يونيو 1934.

ها نحن نعتاش على تلك العبارة
الجوفاء الكاذبة
مثل طعام سائغ
بعد أن سقط صبي فلسطيني آخر،
ببنطاله الجينز وقميصه الأبيض،
بنيران فرق الإس إس الصهيونية
فمن واجبنا نحن غير اليهود المصابين بالخرس
أن ننتقد بشدة، رغم أننا لا نفعل، تلك الكلمة
المراوغة الكاذبة: تبادل إطلاق نيران

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مِنْ

تقول إنك صنعت مائدة، وإنك سعيد.
من السهل عليّ أن أحدّد موقعك.
أستطيع أن أراك في الغرفة التي نعرفها كلانا
تقطع الخشب المبتل، ناظرًا من حين لآخر
من نافذة يدخل منها ضوء آب.
هناك زجاج أخضر يطفو على النافذة
وجرتان حجريتان وجدناهما على الشاطئ
وقد غسلتهما العواصف. وفي المدى الأزرق
الممتد في الخارج ثمة صقيع وضوء مثير يسطع فوق كل ما نراه.
في ذلك الضوء الساكن والصمت تنقصف التلال الهشة العالية
المحيطة بالخليج، وكأنها مكسوة بطبقة من زجاج.
الجزيرة، البعيدة هناك في الأسفل، مكان مضيّع
لا أحد يستطيع العبور إليه في لحظات الجزر
في فصل الشتاء. المدّ يتوانى،
لكنه لا يتراجع تمامًا؛ ولن نستطيع الوصول

Twitter: @ketab_n

إلى المقبرة والكنيسة المهدّمة في هذه اللحظة.

هناك كان يعيش راهب في المنزل عندما كانت المواكب،

التي ترتدي السواد، تخطو فوق الرمال ببطء.

دكك السفن المتعفنة المشدودة إلى النوافذ، وتلك الصومعة

المهجورة. الضوء يتلبث ساكنًا،

في ذلك الجانب من الجزيرة، مركزًا على تلك القرية الصغيرة المحطمة

حيث تقبع مستوية، فوق مرتفع بسيط من الأرض، حجارة رقيقة

منحوتة من جماجم بيضاء كروية الشكل وعظام غير متكونة

يغطيها عشب ناعم ويسقط الضوء فوقها.

Twitter: @ketab_n

مراقبة دقيقة

في غسق الشتاء
ترى معسكر السجن
بأبراج مراقبته الشاحبة؛
إنها ضرورية مثل القاطرة
أو العربة التي نقلتك
إلى أرض عنيفة وقاسية.
وفي الضوء البنفسجي
تشاهد مروحية
تحوم فوق المنازل المتقاربة المحتشدة،
حزمة ممتدة من الضوء
تسبر غور الشوارع والأرض المهجورة.
لربما يحدث كل هذا
تحت الماء في الأسفل.
وإذا كنت ترغب في مقايضة ذلك كله
مقابل بيت ريفيٍ
وبعض القصائد الخفيفة

Twitter: @ketab_n

فأنت تعلم
أنه أحد الأماكن التي تنتمي إليها،
وأن نظامها العام
يدعي أنه في خدمتك.

* القصائد من ترجمة المؤلّف

Twitter: @ketab_n

ألبـانيـا

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

إسماعيل كاداريه

ظل الشاعر والروائي الألباني إسماعيل كاداريه أكبر كاتب ينتمي إلى بلدان أوروبا الشرقية، وواحدًا من أبرز روائيي العصر؛ في أعماله يمتزج التاريخ المحلي لألبانيا بمفاصل التاريخ الكوني، بالحكايات الأسطورية التي تشكّل الأرضية التي يقوم منها عمله للتعبير عن المكابدة الوجودية للأفراد والجموع التي كانت تعيش في سجن الدولة الاستبدادية في عهد الزعيم الألباني السابق أنور خوجا. وهو منذ ثمانينيات القرن الماضي اسم يتردّد بقوة كفائز محتمل بجائزة نوبل للآداب. هذه الجائزة الكبيرة، التي منحت لمن هم أدنى منه قامة في المشهد الأدبي العالمي، كانت تتخطّاه على الدوام حتى بعد رحيله إلى فرنسا، وطلبه اللجوء السياسي عام 1990 قبل أشهر قليلة من سقوط النظام الشيوعي المتشدد في ألبانيا.

جائزة مان بوكر، التي كان كاداريه حصل عليها في السنة الأولى لمنحها، هي بمثابة اعتراف من العالم الأنغلوساكسوني بهذا الكاتب الذي يعد، منذ عشرين عامًا تقريبًا، أقرب إلى العالم الفرانكوفوني بحكم إقامته في باريس، ونشره كل ما يكتب باللغتين الألبانية والفرنسية، واضطرار معظم المترجمين إلى نقل أعماله إلى الإنجليزية عن لغة وسيطة هي الفرنسية. قد يكون اللجوء إلى اللغة الفرنسية، من أجل ترجمة نصوص

Twitter: @ketab_n

كاداريه في الدول الأنغلو ساكسونية، مجرّد نقص في المترجمين عن الألبانية مباشرة، لكنه يعني، من ضمن ما يعنيه، نوعًا من الاعتراف بانتماء كاداريه إلى البلد الذي قرّر الإقامة فيه، ولو بصورة جزئية بعد عودته إلى ألبانيا مجددًا عام 1999، وإلى العالم الفرانكوفوني الذي اعترف به وترجم أعماله وانتخبه لكرسي كارل بوبر في أكاديمية العلوم السياسية والفلسفة الأخلاقية الفرنسية عام 1996.

وُلد كاداريه في مدينة جيروكاسترا بجنوب ألبانيا عام 1936 (وهي مدينة أنور خوجا دكتاتور ألبانيا). وقد درس في جامعة تيرانا (عاصمة ألبانيا)، ثم سافر إلى موسكو ليدرس في معهد غوركي للأدب العالمي. وعندما عاد إلى بلده عام 1960 وجد أن خوجا قطع علاقاته مع موسكو وأقام حلفًا مع الصين البلد الشيوعي المناوئ عقائديًا للاتحاد السوفييتي في ذلك الحين. بدأ الكاتب الألباني عمله في ذلك الوقت كصحفي، ونشر بعض أشعاره. ولكن ما كرّسه ككاتب وأطلق اسمه في الأدب الألباني كان عملًا روائيًا في عنوان «جنرال الجيش الميت» وقد صدر لأول مرة عام 1963، وجعله يفرغ نفسه للكتابة في تلك الفترة. ثم تتابعت أعماله فيما بعد حيث أصدر: العرس (1968)، الحصن (1970)، مدينة الحجر (1971)، الشتاء العظيم (1977)، الجسر (1978)، نيسان المكسور (1978)، دورنتين (1980)، قصر الأحلام (1981)، الحفل الموسيقي (1988)، ربيع ألبانيا (1991)، الهرم (1991)، مرثية إلى كوسوفو (2000)، أزهار ربيعية، صقيع ربيعي (2002)، إضافة إلى أعمال أخرى عديدة بلغت في طبعتها الأخيرة بالألبانية والفرنسية تسعة مجلدات.

Twitter: @ketab_n

يمكن القول إن رواية «قصر الأحلام» هي مجاز سياسي للاستبداد، وبالأحرى فإنها نوع من التعبير الرمزي الفانتازي عن الأشواق السياسية للمقهورين الذين يحلمون بإسقاط الدكتاتور، لكن عن طريق الأحلام، حيث تختار الشخصية الرئيسة الأحلام وتقوم بتصنيفها بحيث تستطيع في النهاية اكتشاف «الحلم الأكبر» الذي يكون بمقدوره إسقاط الحكام وقلب أنظمتهم. أما رواية «الحفل الموسيقي»، التي عدتها مجلة لير الفرنسية أفضل رواية تصدر بالفرنسية حين ترجمت إلى اللغة الفرنسية عام 1991، فتتخذ من موضوع انشقاق ألبانيا عن الصين مادتها السردية كاشفة عن تقلبات الدكتاتور ومزاجه السياسي الذي لا يحتمل.

على خلفية هذه الأعمال الروائية التي أنجزها كاداريه خلال عيشه في ألبانيا طوال فترة حكم أنور خوجا، والتي تدور في معظمها حول الاستبداد والسلطة المطلقة، والحاكم الذي يعد الأنفاس على محكوميه، ولعبة التاريخ الذي يكرر نفسه، يبدو مستغربًا أن يكون كاداريه مقربًا من أنور خوجا، وهو الأمر الذي جلب للكاتب الكثير من النقد داخل بلده وخارجها، ويبدو أنه حال دون حصوله على جائزة نوبل للآداب، وقد يحرمه منها إلى الأبد.

كان كاداريه متّهمًا، ومازال، بعلاقته القوية مع دكتاتور ألبانيا السابق أنور خوجا، فهما، كما أشرت سابقًا، من البلدة نفسها؛ كما أن إسماعيل كاداريه انتخب ثلاث مرات عضوًا في مجلس الشعب الألباني، وكان، حسب د. محمد الأرناؤوط المتخصص في الأدب الألباني وفي أعمال كاداريه أيضًا، من

Twitter: @ketab_n

القلة القليلة التي يسمح لها بالسفر خارج البلاد في الوقت الذي كان فيه الكتّاب يتعرّضون للمنع من الكتابة والاعتقال والسجن والنفي والقتل[1].

يرد كاداريه التهم عن نفسه في حوار أجرته معه مجلة «باريس ريفيو»[2]، بالإشارة إلى روايته «الشتاء العظيم» التي تهاجم «التحريفيين» (!) في الشيوعية وتدافع عن نظام أنور خوجا، قائلًا: «بين عامي 1967 و1970 كنت تحت الرقابة المباشرة من الدكتاتور نفسه. وقد كان خوجا، ولسوء حظ المثقفين، يعدُّ نفسه مؤلّفًا وشاعرًا، ومن ثمّ «صديقًا» للكتاب. ولأنني كنت الكاتب الأشهر في ألبانيا كان مهتمًّا بي بصورة خاصة. في مثل هذا الوضع كان لدي ثلاثة خيارات: أن أتمسك بمبادئي، وهو ما يعني الموت؛ أو أن أختار الصمت التام، وهو موت من نوع آخر؛ أو أن أدفع الثمن وأقدم بعض الرشوة. وقد اخترت الأمر الثالث فكتبت «الشتاء العظيم». لقد أصبحت ألبانيا حليفًا للصين، لكن كان هناك احتكاكات بين البلدين ما قاد إلى تهاوي التحالف بينهما فيما بعد. وبعقلية دون كيشوت، ظننت أن في إمكان كتابي هذا أن يسرع عملية الابتعاد عن الصين عبر تشجيع خوجا على القيام بذلك. بكلمات أخرى، اعتقدت أن في مقدور الأدب أن يحقّق المستحيل ـ أن يغير الدكتاتور».

(1) محمد الأرناؤوط، **إسماعيل كاداريه بن الأدب والسياسة**، دار أزمنة، عمان، 2005.

(2) **باريس ريفيو**، العدد 153، 1998.

Twitter: @ketab_n

ومع أن كاداريه تعرّض بالفعل لمضايقة نظام أنور خوجا، إذ منع من النشر عام 1975 لمدة ثلاث سنوات، كما أنه منع من نشر روايته «قصر الأحلام» عام 1981، واضطر عام 1986 إلى تهريب كتاباته وتأمينها لدى ناشره الفرنسي، وانتهى ذلك كله برحيله إلى فرنسا عام 1990، إلّا أن هذا القدر من مضايقة النظام الألباني له، أيام الشيوعية، لم يعفه من الاتهام بمسايرة الدكتاتورية وإقامة صلات قوية معها، وحتى كتابة ما يرضيها في بعض مراحل تطوره الأدبي. إن أعمال كاداريه الشعرية والروائية تمثّل هجومًا غير مباشر على الاستبداد والتحكم برقاب الناس، كما أنه يقدم للبشرية أدبًا ذا طبيعة رمزية ـ مجازية يعبّر عن الأتواق الإنسانية للحرّية والخير والجمال. لكن ضعفه أمام السلطة طوال ما يزيد على ثلاثين عامًا جعله يبقى معرضًا للانتقاد الشديد داخل بلاده وخارجها. يقول كاداريه إن «الكاتب هو عدو طبيعي للدكتاتورية»، و«إن الدكتاتورية والأدب الحقيقي لا يجتمعان»، لكن الكاتب يمكن أن يسكت عمَّا ترتكبه السلطة المستبدة من جرائم، وهو لدوره الذي يحدّده لنفسه كمثقف يكون شريكًا بصورة غير مباشرة في قبول الاستبداد. ولهذا فإن علاقة الكاتب الألباني الشهير بدكتاتور بلاده أنور خوجا بقعة سوداء في مسيرته الأدبية ستظل تلاحقه وتقض عليه مضجعه وتحرمه من جوائز كبيرة يسعى للحصول عليها.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أميركا

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

سوزان سونتاغ

قبل أيام ثلاثة من نهاية عام 2004 رحلت الكاتبة الأميركية سوزان سونتاغ، بعد صراع أخير مع مرض السرطان دام خمس سنوات. كانت قد أصيبت بالسرطان من قبل عام 1976 وأخبرها الأطباء أنها لن تعيش أكثر من عامين لكنها صمدت ثمانية وعشرين عامًا، إلى أن غلبها المرض الخبيث وهي في الواحدة والسبعين من عمرها الذي أنجزت فيه الكثير فكتبت الرواية والمقالة والسيناريو السينمائي، وأخرجت مسرحيات وأفلامًا سينمائية تجريبية.

بدءًا من ستينيات القرن الماضي مثلت سوزان سونتاغ (1933 ـ 2004)، في السرد والنقد الأميركيين وكذلك في السينما التجريبية، شخصية إشكالية في علاقتها بالطليعة الأدبية في تلك الحقبة بالغة الأهمية في ثقافة القرن العشرين. فقد استهلَّت منجزها الإبداعي والنقدي بالهجوم على التيارات النقدية الحداثية التي تتميز بالصرامة المنهجية ـ بغض النظر عن انتساب هذه التيارات إلى الماركسية أو النقد الجديد أو التحليل النفسي ـ مفضلة نوعًا من الممارسة النقدية يحتفل بـ«السطح الحسي» للنصّ، معلنة في مقالتها الشهيرة «ضدّ التأويل» (1966) أن ما نحتاجه بالفعل ليس «علمًا للتأويل» بل قراءة إيروسية للفن. وقد أعلنت في تلك المقالة، التي وضعتها في

Twitter: @ketab_n

قلب الجدل النقدي في فترة حاسمة من الصراع بين تيار النقد الأميركي الجديد ودخول البنيوية إلى الجامعات الأميركية، أن المدرستين الفرويدية والماركسية تعملان على «تجويف النصّ وتدميره من الداخل؛ إنهما تحفران خلف النصّ في محاولة للعثور على نصّ متوارٍ تعتقدان أنه النصّ الحقيقي». وهي من ثمّ تدعو إلى أن تكون الطاقة الحسية هي هدف التأويل، لأن العقل، من وجهة نظرها، مارس في التأويلات الفرويدية والماركسية «انتقامًا من الفن»، و«الأفظع من هذا أنه مارس انتقامًا من العالم».

يمكن أن نعثر في رواياتها التجريبية، كذلك، على صدى رؤاها النقدية المبكرة حول معنى النصّ وشكل مقاربته، فهي تستخدم في تلك الروايات المونتاج والتجميع وأسلوبية الفصل والوصل والاستدراك، إلخ تلك التقنيات والأساليب ما بعد الحداثية. فضَّلت سونتاغ، في مطلع مسيرتها الثقافية، صيغة من صيغ الكتابة الأميركية التجريبية التي تجمع الكتابة الإبداعية والإنتاج السينمائي إلى النقد الذي لا يهتم بالمنهجيات الصارمة بل يقدم، بكلمات سونتاغ، «دراسات حالة في علم الجمال، ونظرية في الحساسية الجمالية الخاصة». وهذا ما جعلها تحتفل بالنصوص الهامشية وتلغي الحدود الفاصلة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية.

لكن سونتاغ، ببداياتها الطليعية في الكتابة الإبداعية والنقد، وهجومها المستمر في ستينيات القرن الماضي على الحداثة ورؤاها المتصلبة وإهمالها لليومي والحسي والمتواري والهامشي، لم تصمد كثيرًا في مواقعها الأولى. فهي ارتدت،

Twitter: @ketab_n

كما يشير نُقادها، إلى معسكر اليمين الأميركي واستنكرت مواقفها الراديكالية الأولى وهاجمت الصحف والمجلات الطليعية مفضلة عليها مجلات شعبية مثل «الريدرز دايجست»، واصفة الشيوعية بأنها «فاشية بوجه إنساني»، ما جعل أحد النُّقاد يصفها بأنها «أعظم كاتب ڤيكتوري يعيش بين ظهرانينا»!

وُلدت سوزان روزنبلات (وهذا هو اسمها الفعلي) في مدينة نيويورك عام 1933. وقد كان والداها يمضيان معظم وقتهما في الصين، إذ كان الأب يعمل في تجارة الفرو، تاركين سوزان وأختها التي تصغرها مع مربية إيرلندية الأصل أُمية لا تعرف القراءة والكتابة. وهي في سن الخامسة توفي والدها، فانتقلت والدتها إلى نيوجيرسي، وإلى فلوريدا ثم إلى أريزونا. كانت العائلة تتحرك من مكان إلى مكان لا تعرف الاستقرار ما أثر على شخصية سونتاغ فآثرت العزلة وفضلت الوحدة، لابتعاد والدتها عنها، وغرقت في عالم الكتب تقرأ بنهم كل ما يصل إلى يديها. ففي ظل انشغال الأم الجميلة عن ابنتيها، اللتين منعتا من قول «أمي» في حضور الآخرين، أصبحت الكتب تعويضًا عن حنان الأم التي تزوجت فيما بعد من ناتان سونتاغ الذي حملت الأختان اسمه. ولعلّ هذه الحياة المنعزلة بين الكتب تفسر توجُّه سونتاغ في بداية حياتها الأدبية إلى كتابة المقالات ومراجعات الكتب لبعض من أهم الصحف والمجلات الأميركية. كانت سونتاغ قد حصّلت من المعرفة الكثير في سن مبكرة بعد أن التحقت بجامعة بيركلي في سن الخامسة عشرة. هناك وهي تقف في الطابور لتسجل للالتحاق بالجامعة سمعت طالبين يكبرانها يتحدثان عن مارسيل بروست. لم تكن قد تعرّفت على كتاباته بعد، ولكنها في تلك

Twitter: @ketab_n

اللحظة أدركت أن طريقها في عالم الإبداع ينطلق من «البحث عن الزمن الضائع». لقد خطّطت أن تتبع خطى ذلك الكاتب الفرنسي الذي يصور حياته لحظة بلحظة، لكنها تزوجت بعد ذلك بعامين من محاضر في علم الاجتماع بجامعة بيركلي يكبرها بأحد عشر عامًا، إذ كانت في السابعة عشرة وهو في الثامنة والعشرين. في سن التاسعة عشرة أنجبت ابنها الوحيد ديڤيد الذي أخذته معها بعد أن طُلّقت من زوجها وهي في السادسة والعشرين لتربي ابنها الذي ربطتها به علاقة حميمة إلى نهاية العمر.

في تلك الفترة انتقلت سوزان سونتاغ إلى بوسطن لتدرس الفلسفة في جامعة هارفارد فسحرها الفيلسوف الألماني الشهير هربرت ماركوز بأفكاره الجديدة، قبل أن تنتقل إلى جامعة أكسفورد البريطانية وتتلمذ على يدي الروائية، والأستاذة الجامعية، آيريس ميردوك والفيلسوف التحليلي أي. جي. آير.

في ستينيات القرن الماضي بدأ نجم سوزان سونتاغ يلمع في الأوساط الثقافية النيويوركية، فكتبت روايتها الأولى «المُحسِن» (1963)، ثم روايتها الثانية «عدة الموت» (1967). لكن هاتين الروايتين لم تلفتا الانتباه إلى عملها السردي، خصوصًا أنها في بداية الستينيات كانت قد انطلقت في رحلة أخرى سلطت عليها الأنظار. في عام 1963 أنشئت مجلة نيويورك لمراجعات الكتب (نيويورك ريفيو أوف بوكس)، حيث أصبحت سونتاغ واحدًا من كتّابها اللامعين. وقد علّق أحد الكتّاب قائلًا إن سونتاغ لو لم تكن موجودة لكان على مجلة نيويورك لمراجعات الكتب أن تخترعها.

على صفحات تلك المجلة بدأت سونتاغ تكتب مقالات

Twitter: @ketab_n

حول الظاهرة الحداثية في الثقافة الغربية، مطلقة آراء صادمة لما هو سائد في الحياة الثقافة الأميركية. وقد نشرت سونتاغ ستة كتب من المقالات التي جعلتها واحدة من أهم المعلّقين على الحياة الثقافية الغربية في الصحافة الأميركية. في مقالاتها وجهت نقدًا حادًّا للثقافة الغربية، وكتبت عن المؤلّف الموسيقي ما بعد الحداثي جون كيج، وعن الناقد الفرنسي رولان بارت، وعن السينمائي جان لوك غودار، ما جعل الصحافة الأميركية تصفها بأنها ناتالي وود الطليعة الأدبية. ومن بين الكتب التي جمعت فيها مقالاتها، إضافة إلى كتابها الشهير «ضدّ التأويل»: أساليب الإرادة الجذرية (1969)، عن التصوير (1977)، المرض بوصفه مجازًا (1978)، تحت شارة برج زحل (1980)، الإيدز ومجازاته (1989)، عن ألم الآخرين (2003). وقد كتبت سونتاغ، إضافة إلى ذلك، سيناريوهات أربعة أفلام، وظهرت بنفسها كسوزان سونتاغ في فيلم «زيليغ»، وهو فيلم وثائقي ساخر أخرجه السينمائي الأميركي الشهير وودي ألن. وأخرجت عددًا من الأعمال المسرحية، ففي عام 1993 أخرجت مسرحية «في انتظار غودو» لصمويل بيكيت في مدينة سارايفو المحاصرة، التي كانت ترزح تحت القصف ويتعرّض سكانها للقنص، تعبيرًا عن تضامنها مع أهالي سارايفو وإيمانًا منها بأن المحاصرين يمكن لهم أن يستمتعوا بالفن ويشاهدوا عرضًا مسرحيًّا.

في التسعينيات من القرن الماضي عادت سوزان سونتاغ إلى كتابة الرواية، التي أعلنت أكثر من مرة أنها الشكل الأكثر قربًا إلى نفسها من أي شكل من أشكال الكتابة. وقد أصدرت عام 1992 روايتها «عاشق البركان»، وهي تصف علاقة مثلثة

Twitter: @ketab_n

بين اللورد هاملتون وزوجته إيما وعشيقها هوراشيو نلسون. كما نشرت عام 2000 روايتها «في أميركا»، التي نالت الجائزة الوطنية الأميركية للكتاب، وهي تحكي عن ممثلة بولندية من القرن التاسع عشر تهجر التمثيل وتستقر في كاليفورنيا أملًا في إقامة كومونة حلمت بها.

عام 1968 زارت سوزان سونتاغ هانوي وكتبت «رحلة إلى هانوي» مهاجمة الحرب التي تشنها الولايات المتحدة على ڤيتنام. في كتابها ذاك، الذي وضعها مجددًا وسط حلبة النقاش الساخن في السياسة والثقافة، أطلقت سونتاغ بعضًا من أقسى كلماتها ضدّ أميركا والغرب. قالت: «لقد بنيت أميركا على إبادة الجنس البشري، بنيت على القتل»، وأضافت: «إن نوعية الحياة التي يعيشها الأميركيون تهدّد إمكانية تطور الحياة الإنسانية». ثم صرخت لكي تسمعها أميركا كلها: «الجنس الأبيض هو سرطان التاريخ». تلك الكلمات جلبت لها الكثير من النقد في أوساط اليمين واليسار، بين مؤيدي الحرب على ڤيتنام والمناهضين لها.

اللافت أنها هوجمت بعنف أيضًا بعد هجمات 11 أيلول/سبتمبر 2001. لقد تجرأت فقالت في مقالة كتبتها في مجلة نيويوركر إن الهجوم «استهدف القوة العظمى التي نصبت نفسها زعيمة للعالم»، وإن ذلك جاء «على خلفية تحالفات أميركا وأفعالها التي قامت بها». وانتقدت المعلّقين الذين كتبوا بلهجة مشحونة بالوطنية السطحية ووصفتهم بأنهم يتعاملون مع الشعب الأميركي وكأنه رهط من الأطفال حين يتحدثون عن قوة أميركا وعنفوانها واستحالة هزيمتها.

Twitter: @ketab_n

على خلفية تلك المقالة تلقت سونتاغ عددًا من تهديدات القتل، وطالب عدد من المعلّقين في الصحافة الأميركية بضرورة تجريدها من الجنسية الأميركية، وتساءلت مجلة نيو ريببلك اليمينية عن الصفة التي يشترك فيها كل من أسامة بن لادن وصدام حسين وسوزان سونتاغ وأجابت أن الثلاثة يرغبون في تدمير أميركا!

عام 1976 أصيبت سوزان سونتاغ بمرض سرطان الثدي. وقد شخص الأطباء حالتها بأنها ميؤوس منها، فأخبروا أصدقاءها بأنها لن تعيش أكثر من عامين، في الوقت الذي أخبروا ابنها بأنها لن تعيش أكثر من ستة أشهر. لكنها بدلًا من الاستسلام للمرض غادرت إلى باريس وتلقت كمية هائلة من جرعات العلاج الكيماوي وشفيت. الأوساط الثقافية الأميركية أطلقت عليها وصف «المريض المعجزة» فكتبت «المرض بوصفه مجازًا» (1978) شارحة فيه كيف أن المجتمع يضرب حصارًا على المرض ويحول علاقته بالمرض إلى مجاز للانحطاط الاجتماعي والثقافي والأخلاقي. وقد انطلقت في كتابها، الذي لاقى صدى كبيرًا لدى القراء، من مرضها الخاص ملقية الضوء على علاقة المرض بالذات والمجتمع. وفي عام 1998 عاد إليها السرطان حيث أصيبت بنوع نادر من سرطان الرحم، وشخص الأطباء المرض هذه المرة بأنه لن يمهلها أكثر من خمس سنوات.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

كتاب سونتاغ الأخير
«الالتفات إلى ألم الآخرين»

يمثّل كتاب سوزان سونتاغ «الالتفات إلى ألم الآخرين» (الصادر بالإنجليزية عن دار نشر هامش هاميلتون عام 2003، وفي نسخته العربية عن دار أزمنة بعمان قبل أيام قليلة بترجمة مجيد البرغوثي وتقديم إلياس فركوح) مواصلة لانشغالات الروائية والكاتبة الأميركية الخاصة بفن التصوير وعلاقة الصورة بالحقيقة، وما تضفيه اللقطة المأخوذة لمشهد الألم الإنساني على الشخص المتألم، وما تحدثه الصورة، من ثمّ، في الناظر إلى تلك الصورة.

في كتاب سابق لها بعنوان «عن التصوير» (1977) بحثت سونتاغ المشكلات الجمالية الخاصة بتأويل الصور وقدرتها على النقل الجزئي للحقيقة، وتساءلت فيما إذا كانت هذه الصور المأخوذة في ظروف وسياقات مختلفة قطعة من الحقيقة (!) أم أنها مجرّد صور وتمثيلات لهذه الحقيقة. أما في «الالتفات إلى ألم الآخرين» فواصلت النظر إلى تاريخ اللوحة والصورة اللتين تركّزان على مشهد الحرب، وآلام الجنود الأفراد، ورعب الجموع، ومشاهد التنكيل بالمدنيين، وطبيعة استجابة الناظر إلى الصورة والآثار الإيجابية أو السلبية التي تحدث نتيجة ذلك النظر.

Twitter: @ketab_n

تنطلق سونتاغ، في لحظة نظرية تمزج بين نقد الحداثة الغربية والانتساب إلى الرؤية النسوية في تلك الحداثة، من كتاب فرجينيا وولف «ثلاثة جنيهات» الصادر عام 1938، والذي تقول سونتاغ إنه يتضمن تأملات وولف الجريئة غير المرحب بها حول الحرب، وكان عبارة عن رد مطول على محامٍ بريطاني مرموق في لندن وجه السؤال التالي: «كيف لنا برأيك أن نمنع الحرب؟» وترد وولف بأن حوارًا من هذا النوع يصعب أن يدور بين الاثنين، فالرجال هم الذين يصنعون الحرب، بل إنهم يحبون الحرب لأنهم يجدون فيها «بعض المجد وبعض الضرورة وبعض الإشباع» في القتال، وهي أمور لا تحس بها النساء ولا يستمتعن بها عامة. وبعد أن تنتهي وولف من شرح وجهة نظرها النسوية الخاصة بالحرب ترسم الكاتبة البريطانية الشهيرة مشهد الحرب وانعكاساتها على أجساد الناس وعلى البيوت من خلال الصور. إنها تفرد الصور أمامها وتتأمل «صور الجثث المتداخلة لبالغين وأطفال»، وكيف أن «الحرب تهجّر، تبعثر، تمزق، تسوي العالم المعمور بالأرض». تكتب وولف: «إن مشهد المدينة ليس مصنوعًا من اللحم، ومع ذلك فإن المباني المقطعة فصيحة كفصاحة الجثث في الشارع» (ص: 17). وتضيف سونتاغ صورًا من الحاضر، في كتابة ترد الحاضر على الماضي، أو أنها تستبطن الماضي من خلال الحاضر. إنها توضح المشهد بضرب أمثلة قريبة من: كابول، وسيراييفو، وموستار الشرقية، وغروزني، وستة عشر فدائًا من جنوبي مانهاتن بعد 11 أيلول/سبتمبر 2001، ومخيم اللاجئين في جنين.

Twitter: @ketab_n

تقول سونتاغ إن «الصور لا تظهر في الواقع ما تفعله الحرب كحرب. إنها تظهر طريقة محدّدة لشن الحرب، طريقة كانت توصف في وقت ما بأنها «بربرية» يكون فيها المدنيون هم الهدف». لكن تسارع التطور في تقنيات التصوير ونقل الصور وعرضها بعد فترة قصيرة من حصول الحدث، أو أثناء وقوع الحدث نفسه، كما نرى الآن، يمكن أن يجعل المشاهد جزءًا من المعركة الدائرة. وتضرب سونتاغ الهجوم البربري الإسرائيلي على مخيم جنين مثلًا على الأثر الذي تحدثه الصور المبثوثة للتوّ. وهي تقول، بصورة محايدة، إن «صور المدنيين القتلى والبيوت المهشمة قد تساعد على تسريع الكراهية للعدو كما فعل تكرار بث صور الدمار في مخيم اللاجئين في جنين في إبريل عام 2002 على مدار الساعة بواسطة قناة الجزيرة... كانت المشاهد مهيجة للكثيرين ممن يشاهدون قناة الجزيرة». (ص: 19) وتشرح سونتاغ الاستجابات المختلفة التي تثيرها الصور التي توثق الأعمال الوحشية، فبالإضافة إلى مشاعر الغضب والكره التي تحدثها عند الطرف المتعاطف تستدعي هذه الصور الإنكار والادعاء بأنها مفبركة عند الطرف الآخر الذي شن الحرب. لكن تلك الصور تستدعي لدى المشاهد عن بعد استجابات مضادّة رغم ذلك: دعوة للسلام، صرخة للانتقام، أو وعيًا مربكًا يُعاد تخزينه باستمرار بواسطة المعلومات الفوتوغرافية بأن أشياء مريعة تحدث. إنها، وحسب سوزان سونتاغ، طرق «توفرها الحياة الحديثة للالتفات ـ من مسافة، ومن خلال التصوير كوسيط ـ إلى ألم الأشخاص الآخرين.» (ص: 21)

Twitter: @ketab_n

لكن هل تمنع هذه الصور، الفوتوغرافية والسينمائية والتلفزيونية، الحرب؟ هل يؤدي وقوفنا ضدّ الحرب إلى توقف الآلة العسكرية عن العمل؟ إن التدفق المستمر للصور، عبر الشاشات على مدار الساعة، وكون الحروب أصبحت «مشاهد وأصواتًا داخل غرفة المعيشة» يعطي آثارًا متناقضة مثل التعاطف والسخط أو الدغدغة أو الاستحسان، استنادًا إلى الموقف الذي يتخذه المشاهد والقناعات التي يحملها. وترى سونتاغ أن الصدمة أصبحت مثيرًا رئيسًا للاستهلاك في زمن تمثّل فيه «الصورة المألوفة جدًّا والمحتفى بها جدًّا ـ لعذاب أو لدمار ـ معلمًا لا غنى عنه من معالم معرفتنا بالحرب، عبر آلة التصوير». (ص: 29) كما أن الصورة التي تؤثّر تحتاج إلى «ثقل الشهادة دون أدنى أثر للصنعة الفنية... فصور الأحداث الجهنمية تبدو موثوقة أكثر عندما لا يكون لها المظهر الذي ينتج عن كونها مضاءة ومؤلّفة بعناية». (ص: 32).

بعد أن تقدم سوزان سونتاغ في «الالتفات إلى ألم الآخرين» رؤية بانورامية لتاريخ تصوير الحرب والإبادات الجماعية التي يتعرّض لها البشر في الحروب المختلفة، تناقش مشروعية النظر إلى الصور التي تظهر ألم الآخرين، أو تلك التي تمثّل الألم عبر الرسم الذي يفتقد القدرة على تقديم قطعة من الحقيقة، إلّا أنه يعوض عن ذلك بالتأكيد على تحريك المشاعر والإثارة. يشذ عن ذلك فن الإسباني فرانشيسكو غويا الذي يصور الحرب، حاذفًا جميع الزخارف من المشهد، محيطًا الجو بعتمة حالكة لأن الحرب ليست استعراضًا.

تقول سونتاغ: «يبدو أن الشهية لرؤية الصور التي تظهر

Twitter: @ketab_n

الأجسام في حالة الألم تكاد تكون شبيهة بالرغبة في رؤية الصور التي تظهر الأجسام وهي عارية». (ص: 43) لكن شيئًا من العار والشعور بالصدمة ينتاب المرء الذي ينظر إلى الرعب عن قرب. وتتابع إن الأشخاص الوحيدين الذين يحق لهم النظر إلى صور المعاناة هم «أولئك الذين بمقدورهم أن يقدموا شيئًا لتخفيف تلك المعاناة ـ كالأطباء الجراحين في المستشفى العسكري الذي التقطت فيه الصورة ـ أو أولئك الذين يمكن أن يتعلّموا منها. أما البقية منا فمتلصّصون، سواء قصدنا ذلك أم لم نقصد». (ص: 45).

لكن الجانب الأخلاقي المتعلّق بتصوير الآخرين، وهم يتألمون أو يعانون سكرات الموت، أو حتى وهم مستلقون صرعى في أوضاع مختلفة، يتصل بجانب آخر هو إظهار الحرب وكأنها نزهة بالنسبة للجيش المتفوق، وتركيز التصوير على الجيش المنهزم وهو ينسحب متجرّعًا مرارة الهزيمة. وتضرب سونتاغ على ذلك صور الحرب التقنية التي روج لها الجيش الأميركي في حرب الخليج عام 1991، وكان المقصود منها التشديد على تفوق أميركا العسكري حيث تبدو السماء مضاءة فوق الذين يُقتلون(!). في المقابل لم يسمح لمشاهدي التلفزيون الأميركي برؤية مقطع فيلمي حصلت عليه محطة NBC الأميركية «يصور ما يمكن أن يحدثه ذلك التفوق: مصير الآلاف من الجنود العراقيين، بعد أن فرّوا من مدينة الكويت في نهاية الحرب، في 27 فبراير/شباط، قصفوا قصفًا شاملًا (قصفًا سجاديًّا) بالمتفجرات، وقنابل النابالم، وجولات من اليورانيوم المنضب المشع، والقنابل العنقودية، وهم يتجهون

Twitter: @ketab_n

شمالًا، في المركبات وسيرًا على الأقدام، في طريقهم نحو البصرة». (ص: 65) ونحن نعرف أن هذا المنع يعود إلى عدم الرغبة في استثارة الشفقة ومن ثمّ مناهضة حرب غير مبرّرة، أو على الأقل تمكين مشاعر السخط من الانتقام غير المنطقي من جيش منسحب يعاني معظم جنوده من الجوع والإنهاك وعدم القدرة على القتال.

في هذا السياق من الانشغال بمشروعية التصوير، سواء أكان الأمر يتعلّق بالنظر أم بالقيود الرقابية على التصوير أو عرض الصور، فإن سونتاغ تعيد التساؤل حول الأثر الذي تحدثه الصور على المشاهدين: هل تؤدي الصورة إلى إيقاظ مشاعر السخط والغضب وتحرك الناس لفعل شيء ضدّ الحرب، ضدّ الإبادات الجماعية، ضدّ الشرور التي يرتكبها البشر بحق بعضهم بعضًا؟ أم إن عرض الصور يؤدي إلى التعود عليها وإشاحة البصر عنها، إلى طي صفحة الصحيفة أو المجلة، أو إلى تغيير قناة التلفزيون؟ لقد ناقشت سونتاغ هذه الأسئلة في كتابها السابق «عن التصوير»، وهي تعيد طرحها في هذا الكتاب الذي يسرد ويصف تاريخ علاقة الكاميرا بالحرب، ويورد أمثلة من تسجيل الحرب عبر اللوحة، لكنه يشدد على الجوانب الأخلاقية المتعلّقة بتصوير آلام الآخرين.

تقول سونتاغ إن «الصور تشيِّئ: تحول حادثة ما أو شخصًا ما إلى شيء يمكن امتلاكه» (ص: 79)، كما «أن من السهل الاعتراف بوجود نزعة نحو مشاهدة الأشياء الرهيبة» (ص: 93). في ضوء هذه العلاقة التي تقيمها الصورة مع الناظر إليها، فإن ثمة تصوّرين يتنازعان سونتاغ بخصوص أثر

Twitter: @ketab_n

الصور على المشاهدين أو القرّاء: فإما أن تستثير الصور عواطف الناس وتؤدي إلى ما أحدثه العرض المكثف للصور في حرب ڤيتنام، وهو ما جعل الناس يقفون ضدّ الحرب، ويدعون إلى إنهائها؛ وإما أن يؤدي العرض المستمر للصور على شاشات المحطات الأرضية والفضائية إلى تبلّد إحساس المشاهدين وذوبان عواطف السخط والغضب لديهم، وانصرافهم عن المشاهدة، والأهم من ذلك تنصّلهم أخلاقيًّا ممَّا يحدث في الصورة.

الشيء الأخير هو ما يشدّد عليه كتّاب وفلاسفة من أتباع ما بعد الحداثة، وعلى رأسهم غي دي بور الذي تحدث عمَّا سمّاه مجتمع المشهد، أي حين يصبح من الضروري تحويل كل موقف إلى مشهد حتى يصبح واقعيًّا! إن الواقع في هذه الحالة يتحول إلى صور، بل إنه يختفي تحت غلالة كثيفة من الصور التي تدفنه تمامًا. الأهم في هذا السياق هو ما يتحدث عنه الفيلسوف الفرنسي جان بودريار الذي كتب في صحيفة اللوموند مقالتين واحدة قبل وقوع حرب الخليج الأولى كان عنوانها «حرب الخليج لن تقع»، والثانية بعد الحرب ووضع لها عنوانا غريبًا: «حرب الخليج لم تقع». ولم يكن ما فعله بودريار لعبًا بالكلام، فما قصده أن الإنسان البعيد عن الحرب، وهو يشير بذلك إلى الإنسان الغربي عمومًا، والأميركي خصوصًا، لن يشاهد الحرب إلَّا في الصور، وهذه الصور تشبه ألعاب الڤيديو فلا دمّ فيها ولا معاناة، ولذلك فإن الحرب لم تقع بالنسبة له.

إن سونتاغ تدرك خطورة ما تحدثه الصورة في المجتمعات المعاصرة، وتشدد على الجانب السلبي لها، وهي

Twitter: @ketab_n

تقول إنه «أمام طوفان الصور من النوع الذي كان ذات يوم يصدم ويثير السخط، نفقد قدرتنا على القيام برد فعل. فالتعاطف، حين يشتد إلى أقصاه، يتراخى». (ص: 102)

لكن في ضوء هذا الوضع ما هو المطلوب؟ هل نخفض عدد صور الحرب على الشاشات وفي الصحف والمجلات، أو نفرض ما سمته سونتاغ في كتابها السابق عن التصوير «حماية بيئية للصور»؟ تتراجع الكاتبة الأميركية الراحلة عن تصوّرها السابق قائلة إن إشاحة الناس أنظارهم عن الصور، بسبب شعورهم بسوء حال العالم من حولهم، لا تعني أن استجابة الناس لما يشاهدونه من ويلات الحروب على الشاشات أصبحت أقل. «إن مثل هذه الصور لا يمكنها أن تكون أكثر من دعوة للانتباه، للتأمل، للتعلّم، لفحص مبرّرات المعاناة التي تقدمها القوى الراسخة. من الذي سبب ما تظهره الصورة؟ من المسؤول؟ هل يمكن التسامح؟ هل كان حتميًّا؟ هل هناك أحوال قبلنا بها حتى الآن ويجب أن نتحداها؟» (ص: 109) وتجيب سونتاغ في السطور الأخيرة من الكتاب عن بعض هذه الأسئلة: «لا نستطيع أن نتخيل كم هي الحرب مخيفة، مرعبة، وكيف تصبح شيئًا عاديًّا. لا نستطيع أن نفهم، لا نستطيع أن نتخيّل». (ص: 116).

Twitter: @ketab_n

ثيودور روثكه

يعدُّ ثيودور روثكه (1908ـ 1963) واحدًا من الشعراء الأميركان الكبار الذين غمط حقهم وانطووا في عالم النسيان. ولم يقيض لنا نحن العرب معرفة شعر روثكه بصورة جلية، إذ هيمن على مشهد الترجمة عدد من الشعراء الأساسيين في المنجز الشعري الأنجلو ـ أميركي، وعلى رأسهم بالطبع إزرا باوند وتي. إس. إليوت، فيما غاب روثكه الذي كتب شعرًا لافتًا يستوحي الطبيعة ويبدع استعارات طالعة من العالم النباتي الذي يرى الشاعر الأميركي اللامع أنه ليس أقل افتراسية من عالم الحيوان.

رغم موته في أوج تألقه الإبداعي ترك روثكه، الذي رحل وهو لم يتجاوز الخامسة والخمسين، نتاجًا شعريًّا يؤهله أن يكون واحدًا من أفضل الشعراء الأميركان في القرن العشرين. وقد تلقى روثكه اعتراف الأوساط الشعرية عندما حصل على زمالة غوغينهايم عامي 1946 و 1950، وعندما فاز بجائزة بوليتزر عام 1954 عن مجموعته الشعرية «اليقظة: أشعار»، التي تضمّ ما كتبه بين عامي 1933 ـ 1953 والمنشورة عام 1953. أما مجموعته الشعرية«كلمات إلى الريح» (1958) فحصلت على جائزة بولينغن عام 1958وجائزة إدنا سينت فينسنت ميلاي عام 1959. كما حصلت مجموعته

Twitter: @ketab_n

الشعرية «الحقل البعيد»، التي طبعت بعد وفاته، على جائزة الكتاب الوطني الأميركي عام 1964.

وُلد روثكه في ساغيناو، بولاية متشيغان، حيث تجاور المصانع البحيرات والجداول والغابات والمزارع الجميلة ما جعل هذه المشاهد توقظ فيه الإحساس بالتبجيل والحب الصوفي للطبيعة. كان والد روثكه بائع زهور، والمفارقات الضدّية الغريبة التي ترد في شعره مستوحاة من البيت الزجاجي الذي كان يملكه والده ويستنبت فيه الأزهار، حيث يمتزج الموت بالحياة مولّدًا نوعًا من الجمال الغريب الذي تتسم به أشعار روثكه.

بعد أن حصل روثكه على شهادته الجامعية الأولى عمل في التدريس الجامعي متنقلًا بين عدد من الكليات والجامعات الأميركية. وبعد أن نال شهادة الماجستير من جامعة متشيغان عام 1936 عمل في كلية ولاية بنسلفانيا إلى عام 1943. عام 1947 عمل في جامعة واشنطن، سياتل، حيث استمر في التدريس هناك طيلة حياته. وقد تطور عمله الشعري بعد تخرجه من الجامعة، لكن نضجه الفعلي تحقّق عندما نشر مجلده الشعري الأول«بيت مفتوح» عام 1941. ويمكن أن نقسم أشعاره إلى قسمين: القسم الأول يتضمن قصائد تتمسك بالتقاليد الشكلية الشعرية بصورة مفرطة، وهي ذات نزعة عقلانية واضحة ومحتشدة بالمفارقات؛ والقسم الثاني يتضمن القصائد التي تستفيد من الشكل الحر الذي نلاحظ فيه تأثير والت ويتمان، إضافة إلى الرومانسية المتعالية على الوجود الواقعي التي ترجّع صدى عمل رالف والدو إميرسون الشعري. أما تأثير تي. إس. إليوت على روثكه فكان شكليًّا تقنيًّا.

Twitter: @ketab_n

يشارك روثكه إميرسون إيمانه بحلول الروح في الطبيعة. فقد رأى روثكه الجانب المعتم في الطبيعة، ذلك الجانب الذي حاول إميرسون أن يعلله، لكن هذا التلاقي بينه وبين إميرسون لم يفقد عمله الشعري تفرّده.

يقول روثكه في قصيدة له بعنوان «شتلات» وقد كتبها عام 1948:

عيدان مدلاة بكسل فوق عشب رملي قصير سكري الطعم
سيقانها المتقاطعة المكسوة بالفرو تجف؛
لكن الشتلات الرقيقة تواصل ملاطفتها لوجه الماء؛
الخلايا الصغيرة تنتفخ؛
نتوء صغير ينمو
دافعًا برفق كتلة رقيقة من الرمل،
مبرزًا من خلال غشاء عفن
قرنه اللولبي الرفيع شاحب اللون.

ثم يواصل روثكه الكتابة عن هذه الشتلات فيما بعد، مستغربًا عناد الحياة رغم قسوة الظروف المحيطة:

هذا الإلحاح، الكفاح، انبعاث العيدان الجافة،
السيقان المقطوعة التي تجاهد لتثبت أقدامها،
أي قديس جاهد أكثر،
ناهضًا على مثل هذه السيقان المقطوعة ليحيا حياة جديدة؟

Twitter: @ketab_n

أستطيع أن أسمع، تحت التراب، ذلك الامتصاص والنشيج،

في عروقي، في عظامي أشعر بذلك،

المياه القليلة تنز إلى أعلى،

الحبوب المخفاة عميقًا تشق طريقها في النهاية.

وعندما تشطأ البراعم الصغيرة،

منزلقة مثل سمكة،

أذبل، متحدرًا نحو البدايات، بغمد رطب.

في قصيدة أخرى بعنوان «الابن المفقود» يقوم روثكه بتقطيع القصيدة إلى خمسة أقسام تصوّر صراع الحياة والموت. في القسم الأول، وهو بعنوان «الطيران» يكتب الشاعر:

في وودلون سمعت الموتى يصرخون:

هدهدني انصفاق الحديد،

تساقطُ قطرات بطيءٌ فوق الصخور،

ضفادع الطين تتكاثر في الآبار.

الأوراق جميعها أخرجت ألسنتها؛

نفضتُ عني الطباشير الطرية لعظامي،

قائلًا،

أيها الحلزون، أيها الحلزون، تقدم بي إلى الأمام متلئلئًا،

أيها الطائر، تحسَّر عليَّ برفق في البيت،

أيتها الدودة، كوني معي

Twitter: @ketab_n

فهذا أصعب أوقاتي.
وإذ أصطاد في جرح قديم،
بركة الرقاد الناعمة؛
لا شيء يقضم صنارتي،
المنوة(*) نفسها لم تقترب منها
جالسًا في بيت فارغ
أراقب الظلال وهي تزحف،
تخمش بالأظافر.
كان هناك ذبابة واحدة.
أيها الصوت، أخرج من رحم الصمت.
قل أي شيء.
اظهر على شكل عنكبوت
أو على شكل عثة تقضم الستارة.
أخبرني:
أيّ طريق آخذ؛
من أي باب أخرج، إلى أين أذهب وإلى من أتوجَّه؟
قالت الحفر المظلمة، لُذ بالريح،
قال القمر، ظهرُ أنقليس(**)،
قال الملح، انظر باتّجاه البحر،

(*) نوع من الأسماك الصغيرة تتميز بألوانها الخلابة.
(**) نوع من الأسماك التي تعيش في المياه العذبة.

Twitter: @ketab_n

دموعك ليست تسبيحًا كافيًا،
لن تجد راحتك هنا،
في مملكة الضجيج والثرثرة.
راكضًا بخفّة فوق أرض إسفنجية،
متجاوزًا عشب الصخور المنبسطة،
الدردارات الثلاث،
الخرافَ التي تغطي وجه الحقل،
فوق جسر واهن
باتجاه المياه الجارية تتغضن وتتموج.
إذ أصطاد عبر النهر،
عميقًا بين النفايات، عميقًا بين أوراق النبات التي خرّمتها الحشرات،
قرب حافة البركة الطينية، قرب حفر المستنقع،
قرب البحيرة التي تجف، أصطاد في حرارة الصيف.
شكل جرذ؟
إنه أكبر من ذلك.
أقل من حجم ساق
وأكبر من حجم أنف
تمامًا تحت سطح الماء
يجري كالعادة.
إنه ناعم كفأر؟

Twitter: @ketab_n

هل يستطيع أن يجعّد أنفه؟
هل يقدر أن يأتي إلى البيت
على رؤوس أصابعه؟
خذ جلد قطة
وظهر أنقليس،
ثم قلبهما في الشحم، -
على هذه الهيئة سيبدو.
أملسَ مثل ثعلب الماء
بأصابع جُليدية عريضة
تمامًا تحت سطح الماء
يجري كالعادة.

في القسم الثاني من القصيدة المعنون بـ«الحفرة» يكتب ثيودور روثكه في هذا النصّ الشعري الذي يصور فيه كفاح الكائنات من أجل العيش:

في أي اتجاه تذهب الجذور؟
أنظر أسفل الأوراق.
من وضع الطحالب هناك؟
الصخور كانت هنا منذ مدة طويلة جدًّا.
من الذي روّع البذاءة وحولها إلى مجرّد إزعاج؟
أسأل الخلد، فهو يعرف.
أشعر بأنني ألمس قذارة عش رطب.

Twitter: @ketab_n

احذري يا أم العفن الفطري.
اقضمي ثانية، أيها الأعصاب السمكية.

في القسم الثالث وهو بعنوان «المهذار» يصور روثكه احتدام الحياة ومقاومة الموت:

في فم الغابة،
قرب بوابة الكهف،
أنصت لشيء سمعته من قبل.
كلاب الأُرْبيّة(*)
نبحت وعوت،
كانت الشمس قبالتي،
والقمر لم يكن ليشتملني.
الأعشاب الطفيلية أنّت،
الحيات بكت،
الأبقار والورود البرية
قالت لي: مت.

يا لها من أغنية تافهة. يا لها من غيوم بطيئة. يا له من ماء معتم.

هل للمطر أب؟ كل الكهوف جليد. الثلج وحده هنا.
أشعر بالبرد. بالبرد يشتملني. أدفئاني يا أبي وأمي.
كان الخوف أبي، الأب الخوف.

(*) أصل الفخذ ممّا يلي البطن أو لحمة فيه.

Twitter: @ketab_n

نظرته تنشّف الحجارة.
أي شكل ينسل وينزلق
يومئ عبر الردهات،
يقف باتزان ورباطة جأش على الدرج،
ويسقط حالمًا إلى أسفل؟
من أفواه الأباريق
الجاثمة على رفوف كثيرة،
رأيت مادة تسيل
في ذلك الصباح البارد.
مثل انزلاق الأنقليسات
ذلك الخد المائي
إذ قبله لساني
أيقظته شفتاي.
هل هذا هو قلب العاصفة؟ الأرض نفسها ليست ثابتة.
عروقي تجري باتجاه لا مكان. هل تطرد العظام نارها؟
هل تترك البذرة مهجعها القديم؟ هذه البراعم حية مثل الطيور.
أين، أين هي دموع العالم؟
دع القبل تدوي، منبسطة مثل كف جزار؛
دع الإيماءات تتجمد؛ لقد تحدّد مصيرنا.
النوافذ جميعها تشتعل! ما الذي بقي من حياتي؟

Twitter: @ketab_n

أريد أن يعود إليَّ غضبي وحماسي القديمان، اندفاعة الحليب البدائي!

وداعًا، وداعًا، أيتها الأحجار العتيقة، نظام الزمان يمضي في طريقه،

لقد زوجت يدي للاهتياج السرمدي،

إنني أركض، أركض باتجاه صفير المال.

المال المال المال

الماء الماء الماء

كم هو بارد هذا العشب.

هل غادر الطائر؟

الساق لا زالت تترنح.

هل للدودة ظل؟

ما الذي تقوله الغيوم؟

هذه الضربات الضوئية تفككني.

أنظر، أنظر، الخندق يفيض بلون أبيض!

لديَّ عروق تزيد عن عروق شجرة!

قبلني، أيها الرماد، إنني أسقط في دوامة معتمة.

أما في القسم الرابع من هذه القصيدة الملحمية المعنون بـ«العودة» فإن روثكه يغوص على الأعماق المعتمة للوجود:

كانت المسافة إلى المرجل معتمة،

معتمة طوال الطريق،

فوق الجمرات الزلقة

Twitter: @ketab_n

عبر البيت الزجاجي الطويل.
الورود واصلت التنفس في العتمة.
لها أفواه كثيرة تتنفس منها.
أخرجت ركبتاي ريحًا
حيث تنام الأعشاب الطفيلية.
كان هناك ضوء وحيد
يتأرجح قرب حفرة النار،
حيث كان رجل النار يستل ورودًا،
الورودَ الكبيرة، المصنوعةَ من خَبَث المعادن اللعين.
إذ بقيت طيلة الليل.
طلع ضوء النهار على الثلج
الأبيض.
كان هناك أنواع عديدة من الهواء
البارد.
ثم اندفع البخار.
ضربة أرغن
الدفء يعدو فوق النباتات الصغيرة.
النظام! النظام!
أبونا جاء!
حرك ضبابٌ رقيقٌ الأوراق؛
ذاب الصقيع على الزجاج البعيد؛

Twitter: @ketab_n

الوردة، الأقحوانة استدارتا باتجاه الضوء.

حتى الأشكال المطموسة الساكنة، الأعشاب الطفيلية المصفرّة المحنية

تحركت متأرجحة ببطء إلى أعلى.

في القسم الخامس من القصيدة المعنون بـ«كان الوقت بداية الشتاء» تندفع الحياة التي تجاهد إلى المشهد الطبيعي وهو ينهض من موته:

كان الوقت بداية الشتاء،
وقتُ ما بينَ بينَ من الأوقات،
المنظر الطبيعي كان ما يزال بنيًّا إلى حد ما:
ظلت عظام الأعشاب الطفيلية تتأرجح في الريح،
فوق الثلج الأزرق.
كان الوقت بداية الشتاء،
تحرك الضوء ببطء فوق الحقل المتجمد،
فوق إكليل البذور الجافة،
العظامُ الحية الجميلة
تتأرجح في الريح.
سافر الضوء فوق الحقل الواسع؛
واستقر هناك.
توقفت الأعشاب الطفيلية عن التأرجح.
تحرك العقل، ليس وحيدًا،
بل عبر الهواء النظيف غير الملوث، في الصمت.

Twitter: @ketab_n

هل كان ذلك هو الضوء؟
هل كان ذلك هو الضوء الذي في الداخل؟
هل كان الضوءَ الذي يسكن في الضوء؟
السكونُ يصبح مفعمًا بالحياة،
ومع ذلك يظل ساكنًا؟
روح مفعمة بالحياة يمكن أن تدركها
حالمًا عللت النفس بها.
سوف تعود ثانية.
ابق ساكنًا.
انتظر.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

سيلفيا بلاث

قبل عدة سنوات ظهرت اليوميات شبه الكاملة للشاعرة الأميركية سيلفيا بلاث Sylvia Plath بعد أن منع زوجها الشاعر البريطاني الراحل تيد هيوز Ted Hughes نشر طبعة موسعة من هذه اليوميات قائلًا إنه «لا يريد لابنه وابنته أن يطلعا على هذه اليوميات» التي تعطي صورة مروعة عن حالة بلاث النفسية قبل إقدامها على الانتحار في 11 شباط من عام 1963. الطبعة الوحيدة التي ظهرت من هذه اليوميات نشرت في أميركا عام 1982 بإشراف تيد هيوز نفسه الذي شارك في تحرير اليوميات واقتطع أجزاء كاشفة منها عن الوضع النفسي الذي كانت الشاعرة الأميركية اللامعة تعاني منه منذ وفاة والدها وهي في الثامنة من عمرها.

ابنتها فريدا، التي كانت في الثالثة من عمرها تقريبًا، وابنها نيكولاس الذي كان قد تجاوز سنته الأولى بشهر واحد تقريبًا، وقت انتحارها، سمحا لدار نشر فيبر أند فيبر (في لندن) بطبع المادة التي عثرا عليها من يوميات والدتهما وذلك بعد وفاة والدهما تيد هيوز في الثامن والعشرين من تشرين أول عام 1998.

تتألف اليوميات (يوميات سيلفيا بلاث: 1950 ـ 1962)، التي حرّرتها كارين كوكيل Karen Kukil، من 730

Twitter: @ketab_n

صفحة تكشف عن الميول الانتحارية لسيلفيا بلاث ورغبتها العارمة في الموت الذي وصفته في واحدة من قصائدها بأنه شيء يشبه الفن: «الموت فن..» كما تسرد وقائع احتجازها في مصحة للأمراض النفسية ومحاولتها الانتحار وهي في العشرين من عمرها قبل أن تتعرّف على تيد هيوز، أثناء دراستهما معًا في جامعة كمبريدج البريطانية، وتصبح زوجة له.

تقول بلاث في إحدى هذه اليوميات: «العيش مع تيد شبيه بالاستماع إلى حكاية سرمدية. إن عقله لامع وخياله عظيم.» (22 تموز، 1956).

لكنها بعد يوم واحد تكتب: «أشعر أنني وحيدة... الألم يعتصرني حادًّا مثل سكين، والدم الأسود يصرخ في داخلي». وتصف في يومية أخرى علاقتها بهيوز قائلة: «نحن الاثنين غريبان لا يكلم أحدهما الآخر. وعندما نعود من نزهتنا القصيرة أشعر بالمرض ينمو ويكبر، بنومنا وحيدين، وبالاستيقاظ ذي الطعم الحامض.» كما تكتب في اليوميات: «إلهي، أهذا هو كل شيء، تردّدُ صدى الضحكات والدموع المنسكبة في الدهليز؟ تبجيلُ الذات والاشمئزاز منها؟ التألق والشعور بالقرف؟».

توضح المقاطع السابقة من يوميات سيلفيا بلاث الحالة النفسية غير المستقرة التي كانت تعاني منها، كما تكشف في الوقت نفسه عن الظلم الذي لحق بهيوز إثر وفاتها منتحرة بالغاز عام 1963، ممَّا ألّب عليه عددًا من الجمعيات النسوية والنسويات والنسويين الذين اتهموه بأنه كان سببًا في انتحارها، وتظاهروا ضدّه في الكثير من الأمسيات الشعرية التي كان يقيمها، كما قاموا بمحو اسمه عن قبرها أكثر من مرة.

Twitter: @ketab_n

لقد أصبحت سيلفيا بلاث مثالًا للمرأة ـ الضحية فيما أصبح تيد هيوز مثالًا للرجل ـ المضطهد غير الوفي وكاره النساء. ومع أن هيوز آثر طيلة خمسة وثلاثين عامًا (1963 ـ 1998) الصمت حيال الاتهامات التي وجهتها له المؤسسة الأدبية البريطانية، وكذلك الأوساط النسوية، فيما يتعلّق بوفاة بلاث، إلّا أنه خرج عن صمته في العام الأخير من حياته حين نشر مجموعته الشعرية الأخيرة التي كرّسها لذكرى سيلفيا بلاث. في إحدى قصائد «رسائل عيد الميلاد» (1998) يتذكّر هيوز سيلفيا بلاث بوصفها عروسًا خجولة:

«بثوبك الصوفي زهري اللون
وقبل أن يلطخ أيُّ شيء أيَّ شيء
وقفتِ على المذبح
وكان شكلك مختلفًا
ذاتَ قوام أنحف، جديدةً وعارية،
غصنًا مزهرًا مترنّحًا من الليلك الريّان
كنت ترتجفين وتبكين من البهجة،
كنت بعمق المحيطات
يحرسك الله.

وفي قصيدة أخرى من «رسائل عيد الميلاد» يكتب هيوز عن لقائه الأول بسيلفيا بلاث:

كنت نحيلة، لينة الأعطاف، ناعمة كسمكة
كنت عالمًا جديدًا، عالمي الجديد

Twitter: @ketab_n

إذن هذه هي أميركا، فصرخت مندهشًا:

أميركا، أميركا، ما أجملك.

لقد غيّرت مجموعة هيوز «رسائل عيد الميلاد» صورة العلاقة بين هيوز وبلاث، فبعد أن كان موقف الكثيرين من النُّقاد سلبيًّا تجاه طبيعة دور هيوز في واقعة انتحار سيلفيا جاءت رسائله الشعرية المكرّسة لذكراها لتعدل من المزاج الثقافي البريطاني العام فيما يتعلّق بالصورة «الكلاسيكية» لكل من هيوز وبلاث. فبدلًا من صورة الرجل المضطهد كاره النساء حلت صورة الرجل المحب، الذي يحن إلى ذكرى امرأة فقدها منذ 35 عامًا.

جاءت يوميات بلاث لتشدد على الطبيعة العصابية للشاعرة الأميركية اللامعة، وعلى تقلب حالتها النفسية وسوداوية نظرتها إلى الحياة ممَّا أدى بها إلى الانتحار عام 1963.

وُلدت سيلفيا بلاث عام 1932 في بوسطن، ماساتشوسيتس، لأب ألماني وأم نمساوية. وقد توفي والدها وهي في الثامنة من عمرها، حيث ترك موته آثارًا نفسية لا تمحى دفعتها إلى محاولة الانتحار أكثر من مرة، وكادت تنجح في إحداها وهي في العشرين من عمرها.

كانت سيلفيا بلاث طفلة لامعة الذكاء لكنها غريبة الأطوار. في سن السابعة عشرة نشرت قصيدتها الأولى كما نشرت قصتها القصيرة الأولى. وفي تلك الفترة تدهورت حالتها النفسية ودخلت مستشفى للأمراض النفسية لمتابعة حالتها

Twitter: @ketab_n

العصبية المتدهورة. وقد وصفت هذه الفترة في عملها الروائي الوحيد «الناقوس الزجاجي» (1963)، الذي يعد بمثابة سيرتها الذاتية، وقد نشرته باسم مستعار (ڤيكتوريا لوكاس). وكانت الشاعرة الأميركية قد حصلت على منحة من كلية سميث Smith College الأميركية التي تخرجت فيها لتحصل عام 1955 على منحة أخرى من جامعة كمبريدج البريطانية التي منحتها درجة الماجستير عام 1957. وقد التقت في جامعة كمبريدج الشاعر البريطاني الشاب تيد هيوز حيث نشأت بينهما علاقة حب جارف انتهت بزواجهما عام 1956.

لم تنشر سيلفيا بلاث سوى القليل من الشعر خلال حياتها القصيرة. فقد نشرت مجموعتها الشعرية الأولى «التمثال»، التي قوبلت بالاستحسان والإعجاب، عام 1960، حيث بدأت العمل في الفترة التي تلتها على قصائدها التي ظهرت في مجموعتها الشعرية «أرييل» (1965).

في مجموعتها الشعرية الأولى «التمثال» اتسم أسلوب بلاث بالكد والاجتهاد في تخليق الصور والاستعارات، كما تميز شعرها بالبراعة الأسلوبية. أما في «أرييل» فقد كُتبت قصائد المجموعة بسرعة هائلة دفعة واحدة وكأن بلاث ترغب في إفراغ كل ما لديها استعدادًا لسفر لا عودة منه. وعكست تلك القصائد إحساس الشاعرة العميق بفوضى التجربة الإنسانية، واحتشدت برؤاها المروعة للعنف والرعب.

إضافة إلى المجموعة الشعرية السابقة، التي نشرت بعد وفاة بلاث، نشر لها ثلاث مجموعات شعرية أخرى هي: «الأشعار غير المجموعة» (1965)، و«اجتياز الماء» (1971)،

Twitter: @ketab_n

و«أشجار الشتاء» (1972)، وهي تكشف بوضوح عن الصراع العنيف الذي كان يدور داخل الشاعرة التي كان العالم بالنسبة لها «حلمًا مزعجًا».

بهذا المعنى تتضافر مادة الأشعار واليوميات لتوضح الأسباب الفعلية لانتحارها باستنشاق الغاز، فلم تكن علاقة هيوز بامرأة أخرى (تدعى آسيا ويفيل) هي التي دفعتها إلى الانتحار بل كانت بنيتها النفسية الانتحارية، وتهيؤها الطويل لمغادرة هذا العالم، هي ما جعلها تنهي حياتها وهي في الثلاثين من عمرها.

Twitter: @ketab_n

قصائد من
سيلفيا بلاث

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مشهدان من غرفة الموتى

1

في اليوم الذي زارت فيه غرفة التشريح
رأت أربعة رجال مستلقين هناك، لونهم أسود مثل ديك حبش محروق،
كانوا شبه مسترخين ودخانُ أوعية الموت، التي تتصاعد منها رائحة الخلّ،
يلتصق متشبثًا بهم؛
الصبية ذوو الأردية البيضاء بدأوا عملهم.
كان الرأس الخاص بجثته قد تجوّف مثل كهف،
وبالكاد استطاعت أن تتعرّف عليه
وقد تحولت جمجمته إلى نثار من العظم والجلد العتيق
يربطها معًا خيط شاحب رقيق.
في المرطبانات كان الأطفال حديثو الولادة، بأنوفهم
التي تشبه الحلزونات، يلمعون كالأقمار.
ناولها أحدهم القلب المنتزع من مكانه وقد بدا مثل إرث تشقق.

Twitter: @ketab_n

2

في لوحة بروغل التي تصوّر الدخان والمذبحة[1]

شخصان فقط لا يشاهدان الحشد الذي يقتات على الجيف:

هو، العائم في البحر فوق تنانيرها الساتانية الزرقاء،
مغنيًا لها وناظرا نحو كتفها العارية، بينما هي تنحني
ملوحة له وفي يدها كراسة موسيقى،
كلاهما لا يصغيان إلى صوت كمان
الموت الذي يظلل أغنيتهما.

هذان العاشقان، من شعب الفلاندر، سوف يعيشان؛ لكن ليس طويلًا.

ومع ذلك فإن الدمار، المعروض في اللوحة، يبقي على البلد

الصغير الأحمق الهش في الزاوية السفلى على يمين اللوحة.

(1) تصف بلاث لوحة للرسام الفلمنكي بيتر بروغل بعنوان «انتصار الموت» (1562)، ويصور فيها الرسام حشد الأموات وهو يهجم على هيئة هياكل عظمية على عالم الأحياء.

Twitter: @ketab_n

استعارات

أنا أحجية من تسعة مقاطع،
فيلٌ، بيتٌ مثير للضجر،
بطيخة تتمشى على ساقين من النبات المعرّش.
آه أيتها الفاكهة الحمراء، العاجية، بنسيجها الرقيق!
هذا الرغيف كبير بفقاعة الخميرة البارزة منه.
وكذلك الأوراق المالية الجديدة في هذه المحفظة السمينة.
لست سوى وسيلة، مرحلة، بقرة في القطيع.
لقد التهمت حقيبة ممتلئة بالتفاحات الخضراء،
وركبت القطار ولن أهبط منه.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

وصول صندوق النحل

أنا من أوصى بإحضار هذا الصندوق الخشبي النظيف
مربع الشكل، مثل كرسي، والثقيل جدًّا، إلى حد ما.
يمكنني القول إنه كان نعشًا لقزم
أو لطفل رضيع مربع الشكل
فلا جلبة تسمع من داخل الصندوق.
كان الصندوق مغلقًا، وينذر بالخطر.
كان عليّ أن أتعايش معه طوال الليل
ولم يكن في مقدوري الابتعاد عنه.
لم يكن له نوافذ، ولم أكن قادرة على رؤية ما بداخله.
كان هناك صفيحة معدنية مثقّبة، ولا مخرج.
نظرت من خلال الصفيحة المعدنية المثقبة.
وكان الظلام دامسًا.
الشعور باندفاعة أيد إفريقية، وصوت النحل يلازمني،
أيد صغيرة ومنكمشة جاهزة للتصدير،
أسود على أسود يندفع متسلّقًا بغضب.
كيف بإمكاني إطلاقها؟
إنها الضجّة التي ترعبني أكثر من أي شيء آخر،
المقاطع اللفظية غير المفهومة.

Twitter: @ketab_n

إنها تشبه جمعًا من الرعاع الرومان، الصغار
الذين يقادون واحدًا واحدًا، ولكن يا إلهي، معًا!
قربت أذني فسمعت كلاما لاتينيًّا غاضبًا.
لست أحد القياصرة.
لقد أوصيت ببساطة على صندوق محتشد بالمهووسين.
يمكنني إعادتهم إلى المصدر.
يمكنهم الموت، ولست بحاجة أن أطعمهم أي شي، فأنا المالك.
أتساءل إلى أية درجة هم جائعون.
أتساءل إن كان في مقدورهم نسياني
إن فتحت المغاليق ووقفت هناك في الخلف وتحولت إلى شجرة.
هناك نبات القوطيسوس بسيقانه الشقراء،
والتنانير كرزية اللون.
قد يتجاهلونني في الحال
بملابسي القمرية وحجاب الجنازة.
لست مصدرًا للعسل
فلماذا يقاومونني؟
غدًا سوف أتصرف مثل إله عطوف وأحرّرهم.
إن الصندوق مجرّد شيء مؤقت.

* القصائد من ترجمة المؤلّف.

Twitter: @ketab_n

سول بيللو

منذ حصوله على جائزة نوبل للآداب عام 1976، وربما منذ وقت إصداره روايته «مغامرات أوغي مارتش» (1953)، أصبح الكاتب اليهودي الأميركي الراحل سول بيللو (1915 ـ 2005) الناطق الأبرز باسم الواقعية الأميركية بعد وليام فوكنر، فلا أحد يضاهيه في رسم صورة الحياة الأميركية المتأزمة سوى ذلك الكاتب الأميركي الجنوبي الذي كثيرًا ما يقرن اسمه باسم بيللو الذي حمله أبواه، وهو ما زال رضيعا، قاطعين الحدود بين كندا وأميركا، حيث استقرّت العائلة في شيكاغو مسرح روايات بيللو وقصصه.

يرى بيللو أن على الكاتب الحقيقي في هذا الزمان أن ينفذ إلى أعماق الإنسان المعاصر حين يرسم شخصياته، ويصور المجاهل النفسية القابعة في أعماقها بدل الالتفات المبالغ فيه إلى الشرط الاجتماعي الذي تعيشه هذه الشخصيات. ومن هنا فإن الموضوعات الرئيسة التي تعالجها رواياته، وكذلك مسرحياته وقصصه، أضف إلى ذلك مقالاته التي تشبه مقاطع غير مكتملة من رواياته وقصصه، تدور حول تمزقات الحياة الغربية المعاصرة، والاضطراب والضياع والشعور بعدم الراحة التي يشعر بها الإنسان الحديث. وهو يشدد على شروط

Twitter: @ketab_n

الذكاء الشخصي والفردية والكرامة الإنسانية ضدّ المادية الراهنة التي تحط من شعور الفرد بإنسانيته.

الشخصية الرئيسة في عمل سول بيللو هي شخصية الإنسان الهامشي الذي يحس باغترابه عن العالم وكونه عالقا بين النقص الفعلي في شخصيته والنقص الذي يسبغه عليه المجتمع والأصدقاء. إن شخصياته تتمتع بالذكاء الميتافيزيقي، والقدرة الخارقة على اللعب بالكلمات، والحدس الفلسفي، لكنها في الوقت نفسه تشعر بالتعاسة الغامرة المرعبة التي تشدها من كل جانب. إن أبطاله، أوغي مارتش وهندرسون وهيرتزوغ، خشنو الطباع، يتصرفون في العادة بفظاظة صادمة؛ ويقول نُقاده إن الشخصيات التي يحتشد بها عمله هي انعكاسات لشخصه، وتربيته اليهودية في شيكاغو، حيث تتقاطع حياته مع فنه بصورة لا تخطئها العين. وكما يقول الناقد الأميركي إرفنغ هاو فإن «أسلوب بيللو هو مزيج من التبجح الثقافي ولغة الشارع التي تعكس أصول الكاتب وتربيته اليهودية.» إنه ماهر في تصوير الشخصيات يستمد من حياته قطعًا باهرة من الفوضى التي لازمته طوال عمره بعد خمس زيجات جعلت علاقته بأبنائه معقدة غير سعيدة.

الثيمات الأساسية في عمل بيللو واضحة منذ روايته الأولى «الرجل العالق» The Dangling Man (1944)، تلك الرواية كافكاوية المزاج والمبنية بصورة جزئية على التجربة الحياتية للمؤلّف. إنها يوميات شاب ينتظر دخول الجيش خلال الحرب العالمية الثانية، حيث يترك جوزيف عمله ويقرّر الركون إلى الراحة والانشغال بالقراءة قبل أن يلتحق بالجيش ويختبر

Twitter: @ketab_n

جحيم تجربة الحرب. لكن تلك الراحة المخطّط لها تتحول إلى رحلة نحو عالم اللافعل واللامعنى، فيبدأ بطل بيللو بفحص قيم الصداقة ومعنى العائلة والحياة. وبعد شهور من حالة التبطل التي يعيشها جوزيف يقرّر الالتحاق بصورة نهائية بالجيش بسبب تحول عيشه اليومي إلى مجرّد عبث لا معنى له، وتكرار لا طائل من ورائه.

«الضحية» (1947) تشبه الرواية السابقة في عوالمها، وطبائع شخصياتها، ولكنها تفترق عنها في التركيز على الشكل، ومحاولة ابتداع لغة مقتصدة، تذهب إلى هدفها دون مواربة، ودون دوران حول المعنى الذي تسعى إلى تأكيده. في هذه الرواية، التي تروي حياة شخص يهودي ينوء تحت ثقل مسؤولياته العائلية والإنسانية، ويواجه كراهية اليهود في مجتمعه بإحساس الضحية، يرسم بيللو صورة موحشة كئيبة لغياب المنطق في الحياة الإنسانية المعاصرة، للموت والأسى ومحاولة الإنسان التأقلم مع شرطه الوجودي وقبول إحساس الضحية.

البداية الحقيقية لبيللو في عالم الرواية تتمثّل في «مغامرات أوغي مارتش» (1953)، التي يمكن القول إنها صنعت اسمه في الأدب الأميركي. رواية بيكاريسكية تنتمي إلى عالم الروايات الكبرى في تاريخ النوع بدءًا من «دون كيشوت» لسيرفانتيس، وهي تعلن عن نفسها في السطور الأولى بلغة عامية تذكر باندفاعات موسيقى الجاز: «أنا أميركي، في شيكاغو وُلدت ـ شيكاغو، تلك المدينة الكئيبة ـ أندفع باتجاه الأشياء كما علّمت نفسي، بأسلوب حر، وسوف أحقّق ذاتي

Twitter: @ketab_n

بطريقتي: أول من يقرع وأول من يدخل: لغايات بريئة أحيانًا، وغير بريئة أحيانًا أخرى.» بتلك الجمل الحادة المقتصدة الخالية من البلاغة يحكي بيللو حكاية صبي من أبناء شيكاغو ولد لأم معاقة. يحيا أوغي مارتش حياة أميركية بريئة مندفعة، وسعادة غامرة غير عابئ بما حوله من مشكلات وصعوبات في وسطه العائلي أو في مدينته التي تطحن الإنسان وتدمر براءته، خصوصًا أن أوغي مولود لعائلة يهودية، وهو يضطر، لتقلب الأحوال من حوله في أميركا الأربعينيات، أن يكسب عيشه بطرق مختلفة، ويواجه ضاحكًا كل ما تعرضه عليه الحياة الأميركية في تلك الحقبة التي شهدت الحرب العالمية الثانية، بما في ذلك من انتشار للدعارة ولجوء الفتيات إلى الإجهاض والتلاعب والفساد السياسيين، والسوق السوداء، والانحراف الجنسي.

تتضح لنا شخصية الإنسان الهامشي أكثر فأكثر في رواية بيللو «عش يومك» Seize the Day (1956) (التي نترجم هنا بضع صفحات منها تمثيلًا على عمل بيللو). «عش يومك» تحكي عن رجل في منتصف العمر يدعى تومي ويلهيلم يدفع دفعًا ليشهد بنفسه افتقاد الطريق ولامعنى الحياة، وكونه شخصًا فاشلًا لا نفع فيه كما يراه أبوه. ولكي يسقط ويلهيلم هذه التهمة عن نفسه يقرّر أن يعيش حياة مستقلّة ويحقّق ما يعتقد أنه يغير وجهة نظر أبيه عنه، فيسعى من ثمّ لكي يصبح غنيًّا يمتلك الكثير من المال. لكنه خلال رحلته إلى حياة الغنى يتبيّن تفاهة المال، ولاجدوى الطريق التي اختارها ليرضي أباه. إنه يتوصل إلى أن جمال الحياة الإنسانية يكمن في الصلاة على ميت

Twitter: @ketab_n

غريب صادفه في الطريق، لا في الجري وراء المال، أو في الصراع الوحشي الدائر بين البشر للاستئثار بمقتنيات الحياة المادية.

«هندرسون ملك المطر» (1959) تتخذ من حياة رجال الأعمال وأصحاب الملايين مادة للتأمل في الحياة الأولى البسيطة العارية من كل زخرف. إن المليونير يوجين هندرسون يشدّ الرحال إلى إفريقيا ليكون قريبًا من مسقط رأس البشرية، ملتصقًا بالطبيعة البكر، ناسيًا صراع البشر حول المال والثروة. إنها فانتازيا تصوّر تآكل الروح الإنسانية في عالم أميركا الصاعدة نحو الهيمنة في زمن ما بعد الحرب العالمية الثانية، ومحاولة بطلها الابتعاد ما أمكنه عن تلك الغابة البشرية التي يسودها الصراع والرغبة المحمومة في الكسب، وصولًا إلى قدر من التطهر الروحي عبر الاتصال بالطبيعة القريبة من خطوات الإنسان الأولى. ويقر هندرسون، بعد أن يتعرّف على القوة البدائية التي يمتلكها الأسد وكذلك رجل القبيلة، بأن الطبيعة الإنسانية، بكل ما فيها من خير وبساطة، موجودة بالفعل بعيدًا عن عالم المال والتشوهات التي يخلقها في روح الإنسان. وتعمل الرحلة إلى إفريقيا على تنقية روحه وتوجيه رغباته لفعل الخير للآخرين، وحب زوجته وعائلته، وتلقف متعة الوجود دون اهتمام بالمال والجاه والثروة.

بدءًا من الرواية السابقة تشكّل بطل سول بيللو النموذجي: الرجل الذي يحس بكونه منفيًّا ثقافيًّا، مختلفًا عن السياق الاجتماعي الذي يحف به من كل جانب، ولكنه يحاول ما أمكنه التشديد على هويته التي تحميه من فوضى الأفكار

Twitter: @ketab_n

والتشديد الوسواسي على النجاح والرفعة الاقتصادية. في روايته «هيرتزوغ» (1964) يبتكر بيللو شخصية تتصفى من خلالها طبيعة المثقف الأميركي في ستينيات القرن الماضي. إن هيرتزوغ هو على عتبة طلاق ثان (نتيجة خيانة زوجته له مع أعز أصدقائه). وفي اللحظة التي يقرّر فيها العدول عن الانتحار، يبدأ في تأمل معنى الوجود الإنساني من خلال كتابة رسائل (لا يرسلها أبدًا) إلى أصدقائه وعائلته، وإلى أشخاص مشهورين، من الأحياء والأموات؛ بل إنه يكتب كذلك رسائل يوجهها إلى نفسه ويتساءل فيها عن معنى العيش والوجود والعلاقات بين البشر. وتتركّز رسائله، التي تهدف إلى التوصل إلى رسم صورته الشخصية ومحاولة القبض على معنى لحياته، على مشاعره تجاه ماضيه اليهودي، خصوصًا أن هيرتزوغ يشعر أنه منغرس تمامًا في الحياة الثقافية المسيحية. إنه يحفظ تاريخ الغرب المسيحي عن ظهر قلب، كما أنه يتقبل تأملات الفلاسفة وعلماء اللاهوت المسيحيين بوصفها معتقداته الشخصية. وقد تزوج لهذا السبب امرأة مسيحية. لكن الحياة تبدأ فجأة في التدهور والتفكك والانهيار من حوله، ويدخل هيرتزوغ حالة من اللاتوازن والاضطراب النفسي وعدم اليقين، فينطلق للبحث عن نقطة التوازن بين فرديته المعاصرة وميراثه البعيد.

كانت رواية «هيرتزوغ» قد وضعت بيللو على قائمة أكثر الكتّاب مبيعًا في أميركا. لقد أصبح بيللو، الذي بلغ عتبة الخمسين من العمر وقت صدور الرواية، واحدًا من أبرز كتّاب أميركا في نهاية ستينيات القرن الماضي. وفي تلك الأثناء قام الكاتب اليهودي بتغطية حرب حزيران/يونيو لمجلة تايم

Twitter: @ketab_n

الأميركية، ولكنه بعد ذلك بسنوات نشر كتابًا بعنوان «إلى القدس وبالعكس» (1976) مركّزًا على تصوير العديد من الشخصيات التي قابلها في العام الفائت لنشر الكتاب، مبتعدًا عن توفير جواب للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وهاربًا نحو اختباراته النفسية على الشخصيات بدلًا من تقديم قراءة سوسيولوجية لما رآه في رحلته إلى أرض الصراع. لكنه يكتشف في النهاية أن مأساة اليهود توفر معادلًا رمزيًّا للتجربة البشرية في القرن العشرين!

ظلّ سول بيللو سجين ذاكرته اليهودية في أعماله جميعها، خصوصًا تلك الروايات التي أنجزها في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. في «كوكب السيد ساملر» (1970) يستعيد بيللو حكاية رجل مسن ناجٍ من الكارثة اليهودية، ويتأمل آرثر ساملر، الذي يمثّل العالمَ القديم في مواجهة العالم الجديد، حياة الناس في الجزء العلوي من مدينة نيويورك مشددًا على سقوط الثقافة الغربية وانهيارها وبلوغها هاوية المادية وجنون المال. لكن تأملات ساملر تضعه في قلب الثقافة المسيحية الغربية التي يعشقها، منفصلًا عن ماضيه اليهودي ومحاولًا التأكيد على مثاليات العقيدة الإنسانية التي شكّلت فيما مضى العصب الأساسي للحياة الثقافية في أوروبا الشرقية التي نزح عنها ساملر.

في «هدية همبولت» (1975) يرسم بيللو بورتري شخصيًّا لصديقه وملهمه الشاعر الأميركي السكير ديلمور شوارتز. تعالج هذه الرواية، التي تعدُّ من بين أفضل أعماله، العلاقة بين كاتب شاب مسحور بالفن والفنانين (تشارلي سيترين) وملهمه المجنون

Twitter: @ketab_n

فون همبولت فلايشر الذي يرحل باتجاه الشرق للقاء إلهه، ما يجعل الكاتب الشاب ينبهر بالطبيعة الكاريزمية التي يمتلكها الشاعر، ويقيم علاقة صداقة معه. ولا يفترق الكاتب وملهمه إلّا بعد نجاح الكاتب الشاب خلال عمله في مسارح برودواي، واتهام همبولت له بسرقة شخصيته في مسرحيته التي يؤلفها الكاتب الشاب (تمامًا كما فعل بيللو في اتخاذه علاقته بصديقه ديلمور شوارتز موضوعًا لروايته هذه). وتركّز الرواية حبكتها حول تأملات تشارلي لعالم همبولت وقيمته الحقيقية كفنان ومصدر إلهام، وتصوّر اليأس وجنون الريبة اللذين يقضيان عليه في النهاية. إن همبولت رغم موته يظل جزءًا من ذاكرة تشارلي الذي يكتشف جنون ملهمه فيما بعد. لكن الشاعر الملهم يصبح موضوع المسرحية العبثية التي يكتبها تشارلي وتكاد تتحول إلى فيلم سينمائي ناجح. ومع مرور السنوات يتوصل تشارلي إلى أن همبولت كان عبقريًّا إلى حد الجنون قتلته قصائده التي لم يكتبها. وفي لحظة الاكتشاف تلك يستطيع تشارلي أن يتعايش مع ذكرياته مع همبولت، متوصلًا في بحثه أن ملهمه أساء استخدام موهبته، حيث يعيد دفن جسد همبولت في إشارة طقسية إلى عبور تشارلي وتحرّره من ذكرى همبولت.

وُلد بيللو في العاشر من حزيران أو تموز 1915 لوالدين يهوديين مهاجرين من أصل روسي في بلدة صغيرة في كيبيك (كندا)، وعاش سنوات طفولته في شيكاغو، إلينوي، ضمن عائلة تتكلم لغات عديدة (الإنجليزية، الفرنسية، الإيدش، العبرية). كانت العائلة يهودية متعصبة، ومن ثمّ فإن الأجواء التي يستعيدها في رواياته هي أجواء عائلة متدينة إلى درجة

Twitter: @ketab_n

الإيمان بالخرافات. تخرّج بيللو في جامعة نورثويسترن عام 1937 بتخصص في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، ثم التحق بجامعة ويسكونسن التي سرعان ما تركها ليتفرغ لاهتمامه الأساسي وهو كتابة الرواية والقصة والمسرح. وقد أعال نفسه لمدة أربع سنوات بالعمل مدرسًا في كلية المعلّمين؛ ثم خدم خلال الحرب العالمية الثانية في البحرية التجارية وعمل فيما بعد في هيئة التحرير الإضافية في الموسوعة البريطانية.

عام 1947 نشر بيللو روايته الثانية «الضحية»، وعام 1953 روايته «مغامرات أوغي مارتش» التي فازت بجائزة الكتاب الوطني. ظهرت روايته «عش يومك» عام 1956، ثم ظهرت روايته هيرتزوج (1964)، و« كوكب السيد سامللر» (1970)، و«هدية همبولت» (1975)، و«معظمهم يموتون بالسكتة القلبية» (1987)، و«الحقيقي» (1996)، و«رافلشتاين» (2000)، إضافة إلى روايات أخرى ومجموعات قصصية وعدد من المسرحيات. فاز بيللو بجائزة بوليتزر عام 1976، وفي العام نفسه أصبح سابع أميركي يفوز بجائزة نوبل للآداب.

توفي بيللو في السادس من نيسان 2005.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

مقطع من رواية بيللو القصيرة «عش يومك»(*)

كان لروبين، الرجل الذي يجلس في كشك بيع الصحف، عينان ضعيفتان. لربما لا تكونان ضعيفتين حقًا لكنهما كانتا ضعيفتي التعبير بغطاءي جفنين يبدوان مخرّمين ويلتفان إلى أسفل عند زاويتي العينين. كان أنيق المظهر. لم يكن ذلك ضروريًا ـ إذ كان يقف وراء الطاولة طوال الوقت ـ لكنه كان أنيقًا بصورة واضحة. كان يرتدي حلة بنية غالية الثمن؛ والكمّان يضايقان الشعر في يديه الصغيرتين. كان يرتدي ربطة عنق من نوع الكونتيسة مارا. حين اقترب ويلهيلم لم يكن روبين قادرًا على رؤيته؛ تطلع حالمًا باتجاه فندق أنسونيا، الذي كان بالإمكان رؤيته من الزاوية التي يقف هو فيها على بعد عدة عمارات. لقد بُني أنسونيا، وهو معلمٌ مميز مجاور، من قبل ستانفورد وايت. كان يبدو مثل قصر باروكي من قصور براغ أو ميونيخ ازداد حجمه مئات المرات، بأبراج وقباب وفجوات وفقاعات مصنوعة من المعدن الذي تحول إلى اللون الأخضر بسبب كثرة تعرّضه للهواء، وزخارف معدنية وستائر.

(*) هذه ترجمة المؤلف للصفحات 8 ـ 13 من: Saul Bellow, **Seize the Day**, Penguin Books, Harmondsworth, 1966.

Twitter: @ketab_n

كانت أنتينات التلفزيون السوداء اللون مزروعة بكثافة حول قممه المستديرة. وبتأثير التغيرات في الطقس كان يبدو بلون الرخام أو بلون ماء البحر، أسود بلون الأردواز في الضباب، أبيض مثل حجر التوفا(*) في ضوء الشمس. هذا الصباح بدا، بلون ظله المنعكس في المياه العميقة، أبيض ومتقزعًا في قسمه العلوي، وتشوهات مسامية الشكل في قسمه السفلي. معًا حدق الرجلان في اتجاهه.

قال روبين: «أبوك في الداخل الآن يتناول طعام الإفطار، السيد العجوز».

«آه، نعم؟ لقد سبقني اليوم؟»

«إنه قميص جميل جدًّا ذلك الذي ترتديه»، قال روبين. «من أين اشتريته، يا ساكس؟»

«إنه من عند جاك فاغمان، من شيكاغو».

حتى في أسوأ حالاته المعنوية كان ويلهيلم قادرًا على أن يجعد جبهته بطريقة تظهره مبتهجًا. كانت حركات وجهه البطيئة الصامتة جذابة جدًّا. تراجع خطوة إلى الخلف وكأنه يرغب في أن يقف على مبعدة من نفسه ويحدق مليًّا في قميصه. النظرة التي ظهرت على وجهه هزلية، تعليقًا على الفوضى التي هو فيها. يحب أن يرتدي ملابس جيدة ومتناسقة، لكنه بعد أن يكمل ارتداءها كانت كل قطعة تبدو لوحدها. ضحك ويلهيلم ممَّا جعله يلهث قليلًا؛ وبدت أسنانه صغيرة؛ أما خداه فقد

(*) نوع من الحجر الجيري اسفنجي البنية.

Twitter: @ketab_n

بديا، عندما ضحك وانتفخ وجهه، مستديرين، وبدا أكثر شبابًا من حقيقة عمره. في الأيام الماضية، وبينما كان في السنة التحضيرية في الكلية يرتدي معطفًا من فرو الراكون وقبعة على رأسه الأشقر، اعتاد أبوه أن يقول إن رجلًا في مثل حجمه يمكن أن يسحر طائرًا على شجرة. وقد ظلّ ويلهيلم يحتفظ بسحر كبير إلى هذه اللحظة.

«أنا أحب هذا اللون الأبيض ـ الرمادي الذي بلون حمامة»، قال بلهجته الاجتماعية ذات المزاج الحسن.« ليس بإمكانك غسله. عليك أن ترسله إلى المغسلة. إن رائحته تغدو جميلة لدى غسله. لكنه قميص جيد. إنه يكلف ستة عشر أو ثمانية عشر دولارًا».

لم يكن ويلهيلم هو من اشترى القميص؛ كان هدية من مسؤوله ـ مسؤوله السابق، الذي تشاجر معه. لكن لم يكن هناك أي سبب يدفعه إلى إخبار روبين بتاريخ القميص. رغم ذلك فليس بعيدًا أن يكون روبين قد عرف ـ كان روبين من النوع الذي يعرف ويعرف ويعرف، أما ويلهيلم فكان هو أيضًا يعرف أشياء كثيرة عن روبين، عن زوجة روبين وعمله، وصحته. ولم يكن أي منهما يتفوَّه بشيء واحد من هذه الأشياء.

«حسنًا، إنك تبدو أنيقًا جدًّا هذا اليوم»، قال روبين.

قال ويلهيلم بسعادة، «حقًّا؟ هل تعتقد ذلك حقًّا؟» لم يستطع أن يصدق ذلك. رأى انعكاس صورته في الخزانة الزجاجية الممتلئة بعلب السيجار، بين صور الرجال المشهورين المرسومة على ورق الدمقس، المختومة بأختام كبيرة والمزخرفة بماء الذهب، غارسيا، إدوارد السابع، سايروس العظيم. كان عليه أن

Twitter: @ketab_n

يقر بما تفعله العتمة والتشوهات التي يحدثها الزجاج، لكنه اعتقد أن صورته المنعكسة في الزجاج لم تكن حسنة المنظر. كانت تجعيدة كبيرة، تشبه قوسًا كبيرًا مفتوحًا، مرسومة على جبهته في تلك النقطة التي تقع ما بين حاجبيه، كما كان هناك بقع بنية اللون على بشرته الشقراء الغامقة. بدا وكأنه شعر بالتسلية قليلًا إذ شاهد ظل عينيه المندهشتين، المرتبكتين، الراغبتين، وفتحتي أنفه، وشفتيه. فرس نهر بشعر أشقر! ـ هكذا تصوّر نفسه. لقد رأى وجهًا كبيرًا مستديرًا، فمًا أحمر واسعًا مزدهرًا، وأسنانًا مشذّبة. وتلك القبعة أيضًا؛ والسيجار كذلك. قال لنفسه: كان عليّ أن أعمل عملًا شاقًّا طيلة حياتي، عملًا شاقًّا فعلًا يجلب إلى جسدك التعب ويجعلك تخلد إلى النوم سريعًا. أتمنى لو أنني استنفدت طاقتي وبدأت أشعر بأنني أحسن. لكن بدلًا من ذلك كان عليّ أن أتعرّف على نفسي ـ قبل ذلك كله.

كان قد بذل الكثير من الجهد، لكن ذلك لم يكن بديلًا للعمل الشاق، هل كان كذلك فعلًا؟ وإذا كان كشاب قد بدأ بداية سيئة فقد كان ذلك بسبب هذا الوجه نفسه. في سن الثلاثينيات، وبسبب ملامحه المدهشة، كان يعد شخصًا مناسبًا ليصبح نجمًا، ولهذا توجَّه إلى هوليوود. حاول بعناد لمدة سبع سنوات أن يصبح من نجوم الشاشة. لكن قبل ذلك بوقت طويل كان طموحه، أو وهمه، قد انتهى ولكن بسبب من الكبرياء والفخر، ولربما بسبب الكسل. ومع ذلك ظل مقيمًا في كاليفورنيا. في النهاية تحول إلى أشياء أخرى، لكن هذه السنوات السبع من الإصرار والمثابرة والهزيمة جعلته غير مناسب للتجارة والأعمال، وقد أصبح الوقت متأخرًا للبدء

Twitter: @ketab_n

بواحد من هذه الأعمال. كان بطيء النضج، كما أنه فقد اعتباره، ولهذا لم يستطع التخلّص من الطاقة التي يمتلكها والتي أقنع نفسه أنها سبَّبت له الكثير من الأذى.

«لم أرك في لعبة الجن[1] الليلة الماضية»، قال روبين.

«لقد فاتتني. كيف كانت؟»

طيلة الأسابيع الماضية لعب ويلهيلم الجن كل ليلة تقريبًا، لكنه شعر البارحة أنه لن يستطيع الخسارة مرة أخرى. لم يربح أبدًا. ولو لمرة واحدة. ورغم أن الخسارات لم تكن كبيرة لكن المهم أنها لم تكن ربحًا، أليس كذلك؟ لقد كانت خسارات. لقد تعب من الخسارة، وتعب أيضًا من الصحبة، ولذلك ذهب لوحده إلى السينما.

«آه»، قال روبين، « كانت اللعبة جيدة. لقد جعل كارل من نفسه أضحوكة وأخذ يصرخ على الشباب. هذه المرة لم يتركه الدكتور تامكين ينفذ بجلده. وقد أخبره عن السبب النفسي لذلك».

«ماذا كان السبب؟»

قال روبين: «لا أستطيع استعادة ما قال. ثمّ من لديه القدرة على تذكر ما قاله؟ أنت تعرف الطريقة التي يتحدث بها تامكين. لا تسألني عن ذلك. هل تريد الهيرالد تريبيون؟ هل تريد أن تلقي نظرة على أسعار إغلاق الأسهم؟».

«ليست لدي رغبة كبيرة في ذلك. أعرف ما كانت عليه أسعار الإغلاق في الساعة الثالثة البارحة»، قال ويلهيلم.

(1) الجن: لعبة ورق.

Twitter: @ketab_n

«لكنني أفترض أن من الأفضل أن آخذ الصحيفة». كان يبدو ضروريًّا بالنسبة له أن يرفع واحدًا من كتفيه لكي يضع يده في جيب معطفه. وهناك، بين الأقراص وبقايا السجائر المسحوقة وخيطان السيلوفان وأشرطة الربط والتحزيم التي كان يستعملها أحيانًا لتنظيف أسنانه، تذكر أنه قد أسقط بعض القروش.

«لا يبدو هذا شيئًا جيدًا»، قال روبين. أراد أن يكون صوته مازحًا، لكنه لم يطاوعه فيما استدارت عيناه، اللتان كانتا مرتخيتين تشبهان عيني الأعمى، في اتجاه آخر. كان الأمر سيّان بالنسبة له. لربما يكون قد عرف، إذ إنه من النوع الذي يعرف، ويعرف.

لا، لم يكن ذلك جيدًا. لقد اشترى ويلهيلم ثلاث دفعات من شحم الخنزير بسعر السوق. اشترى هو والدكتور تامكين هذا الشحم بسعر 96، 12 قبل أربعة أيام وبدأ السعر بعدها بالانخفاض وما زال مستمرًّا بالانخفاض. في البريد هذا الصباح لا شكّ أنه سيجد دعوة لتمويل إضافي على الهامش.

الطبيب النفسي، الدكتور تامكين، ورطه بذلك. كان الدكتور تامكين يسكن في غلوريانا ويشارك في لعب الورق. وقد شرح لويلهيلم أن باستطاعته أن يضارب على السلع في بعض فروع الشركات الجيدة في وول ستريت في أعلى البلدة دون أن يكون مضطرًّا لدفع المبلغ المطلوب إيداعه على الهامش. ذلك يعتمد على مدير الفرع إذا كان يعرفك ـ وقد كان كل مدراء الفروع يعرفون تامكين ـ وسوف يسمح لك عندها أن تعقد صفقات لمدة زمنية قصيرة تحتاج بموجبها أن تفتح حسابًا صغيرًا فقط.

«السر الكامن في هذه المضاربات»، أخبره الدكتور

Twitter: @ketab_n

تامكين، «هو أن يكون المرء متيقظًا. عليك أن تتصرف بسرعة ـ أن تشتريه وتبيعه؛ بعه واشتره ثانية. لكن بسرعة! تقدم باتجاه النافذة ودعهم يتصلون بشيكاغو في اللحظة المناسبة. ضارب وضارب مرة بعد مرة! ثم اخرج من العملية في اليوم نفسه. في وقت قصير سوف تبيع من السلع ما قيمته خمسة عشر ألفًا، عشرين ألفًا من الدولارات ثمنًا لفول الصويا والقهوة والذرة والجلد المدبوغ والقمح والقطن». كان من الواضح أن الدكتور يفهم السوق جيدًا، وإلّا لما كان قادرًا على جعل الأمر يبدو بسيطًا للغاية. «يخسر الناس لأنهم طمّاعون ولا يستطيعون أن يبيعوا عندما تبدأ الأسعار بالارتفاع. إنهم يقامرون، ولكنني أفعل ذلك بطريقة علمية. ليست المسألة مجرّد تحزير. عليك أن تربح بعض النقاط ثم تبيع. لِم أيتها الآلهة!» قال الدكتور تامكين بعينيه الجاحظتين ورأسه الأصلع وشفته المتدلية. «هل سألت نفسك مرة كم يكسب رجال المال في السوق؟».

قال ويلهيلم وقد تغيرت ملامحه العابسة وضحك ضحكة لاهثة غيّرت معالم وجهه تمامًا: «ها ها، هل فكرت بذلك حقًّا! ماذا تظنّني؟ من منا لا يعرف أنها تبدأ بألف ـ وتسع مائة ـ وثمانية ـ وعشرين ـ ثم ألف وتسع مائة ـ وتسعة وعشرين، ثم تبدأ في الصعود منذ ذلك الوقت؟ من منا لم يقرأ تقرير فولبرايت؟ هناك مال في كل مكان. كل واحد يجرف المال بالمجرفة. المال هو ـ هو ـ».

«إذن هل تستطيع أن تجلس مرتاحًا ـ هل تستطيع أن تفعل ذلك وكل هذا يحصل؟» قال الدكتور تامكين. «أنا أعترف لك بأنني لا أستطيع. أنا أظن بأن الناس ولأنهم يملكون بعض

Twitter: @ketab_n

الدولارات التي قاموا بتوفيرها يستطيعون أن يحقّقوا أرباحًا. ليس لديهم أية فكرة، ليس لديهم أية موهبة. إن لديهم مالًا زائدًا وهذا المال يجرّ لهم مالًا آخر. إن ذلك يثير مشاعري ويعذبني ويجعلني قلقًا، قلقًا للغاية! لم أستطع حتى أن أمارس مهنتي. فبهذا المال كله حولك أنت لا تريد أن تكون غبيًّا، فكل الناس من حولك يكسبون. أعرف أشخاصًا يكسبون خمسة، عشرة آلاف دولار في الأسبوع بمجرّد تسكعهم هنا وهناك. أعرف شخصًا في فندق بيير. إنه لا يلفت الانتباه ولكنه يطلب صندوقًا كاملًا من شمبانيا «مَم» على الغداء. أعرف شخصًا آخر في فندق سنترال بارك ساوث ـ لكن ما فائدة الحديث. إنهم يكسبون ملايين. إن لديهم محامين أذكياء يجعلونهم قادرين على التهرب من الضرائب بمليون طريقة».

Twitter: @ketab_n

غور فيدال

مثّل غور فيدال Gore Vidal (1925ـ 2012)، طوال ما يقرب من سبعة عقود من الزمن، شخصية خلافية مثيرة للجدل في الحياة السياسية والثقافية الأميركية. ولم يكفّ فيدال، المولود لعائلة أرستقراطية عريقة لعب أفرادها أدوارًا سياسية مهمة في الحياة الأميركية في القرنين التاسع عشر والعشرين، والذي يرتبط نسبه وعلاقاته العائلية أيضًا بعدد من الشخصيات المهمة في المجتمع الأميركي في القرن العشرين (جاكلين كنيدي، وآل غور، والرئيس السابق جيمي كارتر)، عن هزّ المجتمع الأميركي بآرائه وقناعاته السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية التي تخالف ما هو سائد في مجتمع تقليدي محافظ مثل المجتمع الأميركي. فقد عبّر فيدال بصراحة دائمًا عن قناعاته ومثله الأخلاقية دون الأخذ في الحسبان أن جدّه كان أحد أعضاء مجلس الشيوخ، أو أنه هو نفسه ترشّح أكثر من مرة ليصبح عضوًا في مجلس الشيوخ عن مدينة نيويورك ممثّلًا للحزب الديموقراطي ليخسر بفارق غير كبير أمام المرشح الجمهوري.

كان فيدال واحدًا من كتاب أميركيين قلائل جمعوا إلى الشهرة الكبيرة أسلوبًا ساحرًا ولامعًا وحادًّا في الكتابة، كما أنه مزج بين غزارة الإنتاج، واتساع الحقول الكتابية التي رادها،

Twitter: @ketab_n

والظهور الدائم في الحياة الإعلامية والعامة. وقد أنجز حوالي خمس وعشرين رواية وعددًا من المسرحيات وكتابين من كتب السيرة الذاتية، وعدة مجلدات من المقالات، وعددًا من السيناريوهات للسينما، وعددًا وافرًا من المسلسلات التلفزيونية، كما ظهر في بعض الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية الأميركية. لقد كان كاتبًا حاضر البديهة يمكن له أن يكتب مسرحية في أسبوع أو أسبوعين، أو يعد عملًا مسرحيًّا عن عمل أدبي في يومين اثنين فقط، وهو ما لم يتسنّ سوى لعدد قليل من الكتّاب في عصره. ولعلّ هذه السرعة في الإنجاز هي التي جعلته واحدًا من كتّاب السيناريو المعتمدين لدى شركة الإنتاج السينمائية الشهيرة في هوليوود «مترو غولدوين ماير» التي نفذت له عددًا من الأفلام التي كتبها بنفسه أو أنه كتبها بالتعاون مع كتّاب سيناريو آخرين. كما أنه كان كاتبًا مسرحيًّا مشهورًا في مسارح برودواي، ومن بين أشهر أعماله المسرحية «أفضل الرجال» The Best Man (1955) التي عرضت في برودواي بنيويورك أكثر من 500 مرة، ثم تحولت إلى فيلم فيما بعد. لكن فيدال لم يكتف بالكتابة للمسرح أو كتابة السيناريوهات السينمائية، أو إعادة كتابة سيناريوهات الأفلام التي كتبها غيره، بل مثل أيضًا أدوارًا في عدد من الأفلام السينمائية التي أنتجتها هوليوود أو بعض شركات الإنتاج السينمائي في أوروبا، فقد لعب دور غور فيدال في فيلم المخرج السينمائي الإيطالي الشهير فيدريكو فلليني «روما»، وقيل إنه عندما لا يكون منشغلًا بكتابة الرواية أو المسرح أو السينما أو المقالة، يذهب إلى ستوديوهات هوليوود ليمثّل.

Twitter: @ketab_n

رغم قوله في مذكراته إنه لم يتخيل نفسه كاتبًا أبدًا انخرط فيدال طوال حوالي سبعين عامًا في كتابة متصلة جعلته واحدًا من كبار كتّاب أميركا في القرن العشرين الذين يصعب تخيل الثقافة الأميركية المعاصرة دون إنجازهم. فقد بدأ حياته الأدبية بكتابة الرواية، لكن الرواية التي لفتت الأنظار إليه كانت «المدينة والنُّصُب» The City and the Pillar (1948) التي ركّزت لأول مرة في الأدب الأميركي السائد على موضوع المثليّة الجنسية بصراحة شديدة، كما أنها لم تنتقد المثليين جنسيًّا، بل إنها على العكس من ذلك أبدت تعاطفًا واضحًا معهم. وقد هوجم فيدال بسبب الرواية كثيرًا، كما وصفت بأنها رواية إباحية، وقوطع على صفحات جريدة نيويورك تايمز لما يزيد عن خمس سنوات بسببها. ومع ذلك فقد أصبح فيدال واحدًا من أشهر الكتّاب في زمنه مع أنه لم يكن قد تجاوز الثالثة والعشرين من عمره. والحقيقة أن رواية «المدينة والنصب» ترتكز في مادتها السردية إلى سيرة فيدال الشخصية في صباه والعلاقة التي ربطته بأحد زملاء الدراسة الذي قتل عام 1945 في واحدة من معارك الحرب العالمية الثانية. إن نظرة فيدال للمثلية الجنسية تبدو صادمة في الرواية، وهو يرى أنه «ليس هناك مثليون جنسيًّا، بل هناك أفعال مثلية». وهو الأمر الذي دفعه طوال حياته إلى رفض التصنيف الذي دافع عنه دعاة المثلية في الغرب، ما جعل فيدال مرفوضًا لدى كلا المعسكرين المناهض منهما والمدافع عن المثلية الجنسية.

هكذا جعلته ردّة الفعل العنيفة في الأوساط العامة والإعلامية الأميركية ضدّ الرواية الثالثة في ترتيب رواياته، بعد

Twitter: @ketab_n

روايتين لم تثيرا انتباه القرّاء والنُّقاد، يتجه لكتابة عدد من الروايات البوليسية تحت اسم مستعار، لكي يستطيع العيش حياة كريمة من كتابته، بعد أن اكتشف أن الرواية الأدبية لا تطعم خبزًا، كما أنها تجلب له العداوات إذا عبر عن آرائه بصراحة لا تعجب المزاج الأميركي السائد في النصف الأول من القرن العشرين. في شتاء عام 1953 تفحص فيدال دفتر شيكاته، وقال إن الرواية تدمره ماليًا. وهو يكتب في فترة تالية: «لقد كتبت الرواية لمدة عقد من الزمن، وامتدحت بوصفي ندًّا لكل من فولتير وهنري جيمس وجاك لندن ورونالد فيربانك وجيمس فاريل. كما كانت أعمالي المبكرة غير المقنعة من الكتب الأكثر مبيعًا. لكنهم، ولم أكن قد بلغت الثلاثين من العمر وقتها، بدأوا يتحدثون عني مستخدمين صيغة الفعل الماضي، كواحد من روائيي الأربعينيات الذين يتوقع منهم الكثير».

لكن فيدال، الذي بشّر أكثر من مرة بموت الرواية، عاد في سبعينيات القرن الماضي ليكتب الرواية بغزارة ملحوظة. وقد أصبح معروفًا في الأوساط الثقافية بأنه متخصص في كتابة الروايات التاريخية أو الاجتماعية التي تتضمن هجاء ساخرًا للمجتمع الأميركي. ومن رواياته التي تستمد مادتها من التاريخ الأميركي القريب أو البعيد: «واشنطن دي سي» (1973)، و(1976)، و«لينكولن» (1984)، و«إمبراطورية» (1987)، و«هوليوود» (1990)، و«العصر الذهبي» (2000). اعتمد فيدال على المادة التاريخية ليعيد إحياء الماضي في عمل يحتشد بالإشارات إلى الحاضر. وقد وصف هو نفسه تلك الروايات بأنها «تأملات في التاريخ والسياسة»، وقال إنه سعى إلى بحث

Twitter: @ketab_n

تعقيدات السلطة والمشكلات التي يثيرها الطامحون إليها، كما أنه أراد من ذلك كله «تصحيح التاريخ الرديء». كتب فيدال أيضًا أعمالا روائية هجائية ساخرة مثل «بث حي من الجلجلة: الإنجيل حسب غور فيدال» (1992) الذي يقدم محاكاة ساخرة للدين المسيحي، ما أثار السخط عليه مجددًا في الأوساط المحافظة والمتدينة .

لكن رغم غزارة إنتاجه الروائي فإن شهرة فيدال ترتكز في الأساس إلى مقالاته أكثر من رواياته وأعماله المسرحية أو التلفزيونية. فهو كاتب مقالة ذائع الصيت، فاز كتابه «الثورة الأميركية الثانية»، الذي يضمّ عددًا من مقالاته التي نشرت في الصحافة الأميركية، بجائزة النُّقاد الأميركان عام 1982. كما أن كتابه «الولايات المتحدة: مقالات 1952 ـ 1992»، الذي يضمّ مقالات نشر معظمها في مجلات «نيويورك ريفيو أوف بوكس» و«ذا نيشن» وإسكوايرز، ويتضمن نقدًا حادًّا للحياة السياسية والجنسية والأدب في أميركا، امتدح كثيرًا في الصحافة وفاز بجائزة الكتاب الوطني الأميركية. تتراوح موضوعات مقالات فيدال بين التعليق على الأوضاع السياسية والأفكار والأخلاقيات السائدة في المجتمع الأميركي، وكذلك الموضوعات الأدبية التي تتناول في العادة الكتّاب الأميركيين المنسيين الذين يوقظهم قلم فيدال وأسلوبه الساحر من غبار النسيان، حتى إن ناشره في «دار راندوم هاوس» جون إبستاين وصفه قائلًا إنه يمثّل النسخة الأميركية من الكاتب الفرنسي الشهير مونتين. وقال عنه أيضًا: «فكرت على الدوام أن غور لم يكن روائيًّا في الحقيقة. لقد منعته ذاته البارزة المضخمة من أن يكون روائيًّا لعدم قدرته على أن

Twitter: @ketab_n

يتنازل لصالح أناس آخرين، وهو ما يفعله الروائي في العادة». لكن فيدال كان حقًّا أستاذًا في الأسلوب؛ لقد كتب نثرًا عالي المستوى في مقالاته. وهو يعبّر ببساطة عن مهارته الأسلوبية قائلًا إن الأسلوب هو «أن تعرف من أنت، وماذا تريد أن تقول، ولا تأبه بعد ذلك لشيء أبدًا».

اللافت في حياة غور فيدال هو أنه كان، إلى جانب غزارة إنتاجه الأدبي ونقده ومعارضته للقيم الاجتماعية والأخلاقية والجنسية في المجتمع الأميركي، ناقدًا عنيفًا للسياسة الخارجية الأميركية، متعاطفًا مع الفلسطينيين، ومنتقدًا دائمًا لإسرائيل ومناصريها في الولايات المتحدة. وقد هاجم محرّر مجلة «كومينتري» نورمان بودهوريتز، كما قال بعد هجوم 11 أيلول (سبتمبر) إن الولايات المتحدة هي التي جلبت ذلك على نفسها بسبب سياستها الخارجية المنحازة، قائلًا إن جورج دبليو بوش عرف مسبقًا بالهجمات الإرهابية واستخدمها لتمرير سياساته، تمامًا كما فعل فرانكلين روزفلت بالهجمات اليابانية على ميناء بيرل هاربور أثناء الحرب العالمية الثانية ليستخدمها في سياسة التدخل في الشؤون الخارجية التي كان فيدال يناهضها بشدة، ويرى أن على الولايات المتحدة أن تلتفت لشؤونها الداخلية وتكف عن التدخل في سياسات الدول الأخرى. وقد قال لصحيفة التايمز اللندنية عام 2009 إن «أميركا تتعفن كجثة... إننا مقبلون على توطيد أركان دكتاتورية عسكرية في القريب العاجل». كما وصف أميركا بأنها «دولة أمنية». في السياق نفسه كان فيدال قد دافع عن تيموثي ماكفي، منفذ تفجير أوكلاهوما، في مقالة كتبها لمجلة «فانيتي فير» عام 2001.

Twitter: @ketab_n

كان فيدال شخصية مثيرة للجدل بالفعل، لكنه كان أيضًا عاشقًا للأضواء. يقول في «غور فيدال: سيرة» (1999) لفريد كابلان: «أنا بطبيعتي رجل دعاية وإعلام، شديد الكراهية، شخص كثير التذمر بشكل مثير للأعصاب، وأنا متأكد تمامًا أن كل المشاكل التي يواجهها البشر يمكن حلها ببساطة إذا قبلوا نصيحتي».

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الكاريبي
(ترينيداد)

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ف. س. نايبول

يكتب المؤرخ والباحث البريطاني، المتخصص في شؤون الهند، وليام دالريمبل في مجلة «آوتلوك إنديا» (24 أيلول 2007) عن الروائي والكاتب صاحب نوبل للآداب ف. س. نايبول، بأن لا أحد ينكر بأنه هو المبدع الأكثر أهمية في الوقت الراهن من بين الكتّاب من أصل هندي، وهو منذ نهاية خمسينيات القرن الماضي وحتى منتصف الثمانينيات ظل الشخصية الأبرز بين كتاب ما بعد الكولونيالية في العالم كله، بل في كل اللغات. لكنه يعلّق على كتابه «شعب الكاتب: طرائق في الرؤية والإحساس» (2007)، والذي يتحدث عن حياة نايبول الشخصية والألم الذي اعتصره منذ تفتحت عيناه في ترينيداد، ومن يفضلهم من الكتّاب والشخصيات البارزة في التاريخ الحديث، بأنه محتقن بالنرجسية والحقد والضغينة على قامات ثقافية وسياسية كبيرة مثل غاندي وأي. إم. فورستر صاحب رواية «العبور إلى الهند»، وغوستاف فلوبير، وعدد آخر من أعظم كتّاب البشرية، حيث يحط نايبول من شأنهم، ويتحدث عن أعمالهم الكبيرة بخفة لا تحتمل. وينتهي دالريمبل إلى القول بأن نايبول قد انتهى ككاتب، لقد مات، وكل ما كتب عن نفسه وندائه الداخلي أثبت عجزه، وفقدت كتابته حرارتها

Twitter: @ketab_n

ونبرتها الساخرة وتعاطفها. ما بقي من نايبول هو المرارة التي يقطرها في نثره غير الروائي.

يُعدّ هذا الهجوم الذي يشنّه دالريمبل على نايبول عينة من نقد كثير وجّه إليه خلال السنوات العشرين الأخيرة من كتاب أوروبيين وكاريبيين وهنود ومسلمين بسبب النبرة الحادة، المليئة بالنقد اللاذع الذي وجّهه الكاتب الترينيدادي إلى الهند والكاريبي والمسلمين في كتاباته الروائية ونثره كذلك. ويمكن تفسير هجومه المتصل على مسقط رأسه وأصوله الإثنية، وكذلك على الإسلام والمسلمين، انطلاقًا من بيئته الاجتماعية والسياسية التي انتمى إليها، وعاش فيها طفولته وصباه، إذ يتحدر فيديادار سوراجبراساد نايبول من أصول هندية، وهو من مواليد ترينيداد في 17 آب 1932، وقد درس في كوينز كوليدج في بورت سبين بترينيداد في الفترة الواقعة بين 1943 ـ 1948، كما درس في جامعة أكسفورد في بريطانيا وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية مع درجة التفوق عام 1953، وكان قد استقر في إنجلترا منذ عام 1950. عمل نايبول بعد تخرّجه محرّرًا في عدد من الصحف والمجلات وكذلك في هيئة الإذاعة البريطانية، كما عمل مراجعًا للكتب والروايات الصادرة حديثًا، وقام بعدد من الرحلات في جزر الهند الغربية وأميركا الجنوبية وإفريقيا والولايات المتحدة وكندا وآسيا، وخصوصًا الدول الإسلامية منها، وأنجز عن رحلاته عددًا من الكتب التي أثارت الكثير من اللغط بعد صدورها بسبب رؤيتها السطحية وأسلوبها العنيف ضدّ الإسلام والمسلمين والكراهية المتأصلة للدين الإسلامي التي تسم كتب رحلاته جميعها.

Twitter: @ketab_n

حصل نايبول، قبل فوزه بنوبل للآداب عام 2001، على عدد كبير من الجوائز؛ ومنها جائزة سومرست موم (1961)، وجائزة سميث الأدبية (1968)، وجائزة البوكر (1971) عن روايته «في دولة حرّة». وهو يعدُّ واحدًا من أكبر روائيي بريطانيا الأحياء، ويقارن عمله على الدوام بروائي مهاجر آخر إلى إنجلترا هو جوزيف كونراد بسبب تركيز أعمالهما على الآثار الغائرة التي تركها الاستعمار في حيوات البلدان المستعمرة وأهلها من الأفارقة والآسيويين ودول الكاريبي. إن حياة أهالي ترينيداد، بعمالها وفلاحيها وتجارها الصغار وسياسييها المحليين، هي موضوع رواياته: «المُدلّك الغامض» (1957)، و«صلاة إلفيرا» (1958)، و«شارع ميغيل» (1959)، حيث يصف نايبول هذا العالم المعقد من العيش والبؤس والصراع بحدس بالغ الذكاء وحس عال من المرارة. وهو يصف في كتابه «العبور الوسيط: انطباعات عن خمسة مجتمعات؛ بريطانيا وفرنسا وهولندا والهند الغربية وأميركا الجنوبية» (1962) المزارع الكاريبية والثراء الفاحش الذي يمتلكه أصحابها، وكذلك الإهمال والسقوط الأخلاقي المروعين اللذين يميزان حضور الدول الاستعمارية في تلك المناطق من العالم. إنه يرسم الفوضى التي تهيمن على المكان بلغة حميمة تمتلك الكثير من الطاقة الخلاقة حيث يتعارض صوت الراوي الهادئ المثقف مع أصوات الشخصيات الكاريبية بلهجاتها اللاتينية المحلية ذات النبرة الخشنة غير المصقولة.

العمل الروائي الأساسي الذي جلب الشهرة لـ ف. س.

Twitter: @ketab_n

نايبول هو روايته «بيت للسيد بيسواس» (1961)، وهو عمل يستلهم حياة والد الروائي، الذي كان كاتبًا وصحفيًّا، حيث تقترب الشخصية المركزية في الرواية من شخصية الأب الكاتب، وتأخذ الشخصيات الثانوية العديدة في الرواية دور التعضيد لهذه الشخصية المركزية. تبحث الرواية صورة العبودية في مجتمع الكاريبي الذي يقول نايبول في عدد من كتبه إنها، أي العبودية، لا وجود قانونيًّا ملموسًا لها في الكاريبي. لكن هذا الغياب لا يعني أن العبودية غائبة. إنها حاضرة كمجاز، كاستعارة، كفكرة، كجرح غائر في وعي الكاريبيين. وتحمل شخصيات «بيت للسيد بيسواس»، في سلوكها ومواقفها وأشكال ممارستها الحياتية، علامة العبودية التي يتعذر محوها. ومن ثمّ فإن هذه الشخصيات مضطرة لتمثّل على الدوام لنفسها، لا للآخرين، أهميتها الإنسانية.

تتضمن أعمال نايبول الروائية والقصصية كذلك الأعمال التالية: «السيد ستون وصحبه الفرسان» (1963)، و«رجال مقلدون» (1967)، و«سارية فوق الجزيرة» (قصص، 1967)، و«في دولة حرّة» (1971)، و«المغاوير» (1975)، و«انحناءة النهر» (1979)، و«لغز الوصول» (1987)، و«طريق في العالم» (1994)، و«نصف حياة» (2001). وقد أثار عدد من هذه الروايات الكثير من السخط بين الكتّاب الكاريبيين أنفسهم بسبب الطريقة التحقيرية التي يعالج بها نايبول شخصياته الروائية التي تنتمي للكاريبي. ففي مقالة نشرها في ملحق التايمز الأدبي عام 1958 يكتب نايبول عن ترينيداد قائلًا: «إذا نظرنا إلى الأمر بسطحية فسوف نرى أن ترينيداد متعدّدة الأعراق، ذات

Twitter: @ketab_n

أسلوب معقد في العيش، لكنها بالنسبة لمن يعرفها مجتمع بسيط متخلّف يعيش بذاكرة استعمارية». ويكتب عام 1980: «هؤلاء الترينيداديون يعيشون حياتهم مثل الحيوانات، وهو ما أجده أمرًا وضيعًا وتافهًا.. ويؤهلهم فقط ليكونوا موضوعًا للباحثين الأكاديميين المتعاطفين الذين يجرون دراسات عن الأقوام المتخلّفة».

ينقل نايبول احتقاره لشعبه إلى نظرته إلى الإسلام والمسلمين، فهو في رحلاته إلى العالم الإسلامي يكتب بلغة عنيفة عن المجتمعات المسلمة. ويقول في كتابه «أبعد من الإيمان: رحلات إسلامية بين الشعوب المرتدة» (1998): «الإسلام دين عربي في الأصل، وكل من هو غير عربي ممن اعتنق الإسلام مرتد عن دينه الأصلي. إن الإسلام ليس ببساطة مسألة وعي أو إيمان خاص. إن له متطلّبات إمبريالية، ومن ثمّ فإن المرتد عن دينه يغير رؤيته للعالم؛ فالأماكن الدينية المقدسة بالنسبة له تصبح في بلاد العرب، ولغته المقدسة هي العربية، وفكرته عن التاريخ تتعرّض لتغير شامل».

انطلاقًا من هذه الفكرة التي تتكرر في كتب رحلاته، خصوصًا كتابيه «بين المؤمنين: رحلة إسلامية» (1981) و«أبعد من الإيمان»، ينظر إلى تاريخ الدول الإسلامية، إندونيسيا وإيران وباكستان وماليزيا، بوصفها فقدت ارتباطها بتاريخها القديم. لقد جرّدها الغزاة العرب (!) من صلتها بتاريخها وربطوها بتاريخهم وديانتهم وأماكنهم المقدسة. وفي الزمان الحاضر يرى أن الإندونيسيين فقدوا صلتهم بتاريخهم الرعوي بسبب اللقاء المدمر بين الإسلام والتكنولوجيا المعاصرة. أما

Twitter: @ketab_n

في إيران فيرى أن استبداد الحكم الديني لا يختلف كثيرًا عن استبداد حكم الشاه العلماني حيث استغنى الإيرانيون عن كل شيء في سبيل «الديانة المحمدية».

إن نايبول يقرأ الإسلام عبر أفواه العامة الذين التقاهم خلال رحلاته، وهو يضع اللوم على الإسلام كدين بوصفه سبب المشكلات التي تعاني منها الشعوب الإسلامية غير العربية مظهرًا قدرًا كبيرًا من الجهل بالإسلام وتاريخه معتمدًا على الحوارات الشفوية التي دارت بينه وبين المسلمين في الدول التي زارها. ينطلق نايبول في أحكامه القاطعة هذه من جهل فاقع بتاريخ الإسلام، فهو لا يعرف شيئًا عن الفتوحات الإسلامية ولا يعي الدور الحضاري للإسلام في العالم القديم أو الآثار التنويرية لهذه الحضارة على الغرب الذي انتقل من عصور ظلامه إلى الزمان الحديث بفضل تواصله خلال العصور الوسطى مع المسلمين. كما أنه يكرر، في كل مرة يتعرّض فيها للإسلام، الكلام الهجومي الجاهل نفسه، ويستخدم نبرة عدوانية تعكس دورانه حول الفكرة نفسها دون أن يستطيع تطويرها على مدار ما يزيد على أربعين عامًا من بدئه سيرة رحلاته إلى أجزاء مختلفة من العالم.

إنه روائي كبير، يعتصر في أعماله الروائية الأساسية تاريخ الكاريبي، لكنه يصر خلال العقدين الأخيرين من كتاباته أن يردّد الكليشيهات الكارهة نفسها عن الهند والكاريبي والعالم الإسلامي. وربما لهذا السبب يتعرّض نايبول للانتقاد بشدة حتى من عدد من أصدقائه السابقين، وعلى رأسهم كاتب سيرته الأول بول ثيرو الذي كان من أوائل من بشروا بموهبته الروائية

Twitter: @ketab_n

الكبيرة مصدرًا واحدًا من أوائل الكتب النقدية عنه عام 1972. لكنه عاد فيما بعد ليكتب عنه كتابًا يعري نرجسيته ويشرح الأسباب الفعلية التي تجعله قاسيًا حادًّا في كتابته عن مسقط رأسه وجذوره الإثنية الهندية. لقد رضي السير نايبول أن يكون الخبير المحلي The Native Informant الذي يقدم للغرب الرؤية التي يرتاح لها هذا الغرب في الكتابة عن العالم الثالث، تلك الكتابة «الاستشراقية» التي تصف الداء الذي لا يمكن شفاؤه ويتمثّل في تخلّف أبناء العالم الثالث وعدم قدرتهم على اللحاق بالحضارة الأوروبية، بغض النظر عمَّا يفعلون!

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

اليونان

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

يانيس ريتسوس

في بلدة مونيمفاسيا اليونانية ذات الطابع القروسطي وُلد الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس (1909 ــ 1990) لأب إقطاعي فقد بعد هزيمة اليونان في حرب آسيا الصغرى كل ما يملك. وقد دفعت هذه الفاجعة القومية والشخصية والد ريتسوس إلى الجنون. وهكذا أمضى يانيس ريتسوس فترة المراهقة في منزل عائلته في جو المرض والجنون والموت، بعد أن فارق أمه وأخوه، اللذان أصيبا بمرض السل، الحياة، كما جنَّ والده ثم انتهت أخته إلى الجنون نتيجة لهذه الكوارث العائلية المتلاحقة. وقد دفعه هذا الواقع العائلي المأساوي إلى نشدان الخلاص فارتحل عام 1926، بعد أن أنهى دراسته الثانوية، إلى أثينا لكي يبحث عن عمل يسد به رمقه، فعمل كاتبًا عند مسجل للعقود القانونية وخطّاطًا. لكن تدهور حالته الصحية وازدياد وطأة مرض السل عليه جعلته يمضي السنوات الثلاث التالية في عدد من المصحات التي تعالج مرض السل في اليونان. وعندما تحسنت صحته خرج من المصح ليعمل ممثّلًا وراقصًا في عدد من الفرق المسرحية. لكنه ظل خلال هذه الفترة ينتقل من عمل إلى عمل ليسد بالدراخمات القليلة التي يكسبها جوعه ويعالج نفسه من مرض السل الذي لازمه سنوات

Twitter: @ketab_n

طويلة. وقد كانت كتابة الشعر، وانضمامه إلى الجناح اليساري في الحركة الثورية اليونانية في الثلاثينيات، قارب النجاة بالنسبة له، خصوصًا أنه دخل السجن أكثر من مرة وقضى سنوات طويلة منفيًّا في الجزر اليونانية البعيدة.

كتب ريتسوس خلال السنوات الثمانين التي عاشها حوالي مائة مجموعة شعرية، وترجم العديد من شعراء العالم إلى اليونانية، وحصل على شهادات دكتوراه فخرية من جامعات مختلفة في العالم، كما حاز جوائز شعرية عديدة. وقد حول الموسيقي اليوناني الشهير ميكيس ثيودوراكيس بعضًا من أشعاره إلى أغان معروفة يغنيها الناس على إيقاع الآلات الموسيقية الشعبية اليونانية.

من مجموعاته الشعرية: أهرامات، إبيتافيوس، أغنية أختي، سيمفونية الربيع، نجمة الصباح، زمن حجري، للمرأة العجوز والبحر، النافذة، القديس الأسود، البيت الميت، شهادات، روميوسيني، إعادات، إيماءات، الممر والسلم، القرن الأخير قبل الإنسانية، البعيد، ومجموعات شعرية أخرى كثيرة.

وقد ازداد الاهتمام خلال الربع الأخير من القرن الماضي ببانيس ريتسوس، إذ صدر العديد من الترجمات لمجموعاته الشعرية أو مختارات من مجموعاته مترجمة إلى العربية من اللغات اليونانية والإنجليزية والفرنسية. ولم يكن هذا الشاعر اليوناني الكبير ليلفت الانتباه، بهذه الصورة المدهشة، لولا الترجمة الأولى التي قام بها سعدي يوسف عام 1979 (إيماءات، دار ابن رشد، بيروت)، والتي أثرت

Twitter: @ketab_n

بدورها تأثيرًا واضحًا في شعر سعدي نفسه وشعر عدد من شعراء السبعينيات والثمانينيات الذين يكتبون قصيدة النثر بصورة أساسية.

لقد اقتصر حضور ريتسوس في العربية على قصائده القصيرة التي كتبها في الستينيات، وذلك من خلال المختارات التي ترجمها سعدي يوسف عن الترجمة الإنجليزية، والتي كان أنجزها نيكوس ستانغوس عن اليونانية (يانيس ريتسوس، قصائد مختارة، بنغوين 1974). ولم يعرف القارئ العربي التنوع المدهش في عالم ريتسوس الشعري الذي يضمّ إلى جانب القصائد القصيرة، التي تتسم بالانشغال بالتفاصيل اليومية وجدل هذه العاديات وقيامها على تاريخ اليونان وحكاياته الرمزية إلى درجة تصعيد اليومي إلى حافة الأسطوري، قصائد ملحمية طويلة وقصائد درامية تقيم حبكتها على الأساطير اليونانية لتميط اللثام، من ثمّ، عن وجه اليونان المعاصرة التي كانت تنوء تحت حكم الجنرالات طيلة ثلاثة عقود من الزمن بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

بهذا المعنى حجبت ترجمة سعدي يوسف، إضافة إلى ترجمات متفرقة لآخرين ظهرت في عدد من المجلات العربية، التنوع الكبير في عالم يانيس ريتسوس الشعري، واقتصر احتكاك الجيل الشعري العربي الشاب بالآثار الشعرية الريتسوسية على تلك القصائد البرقية القصيرة التي تعتمد المفارقة، وتتكئ على السرد، وتزوج اليومي للأسطوري، أو تتوجه إلى عالم الكابوس لتصوّر مشهد الرعب الذي يحيط دومًا

Twitter: @ketab_n

بوعي ريتسوس الذي ناء طوال ما يزيد عن نصف قرن تحت ثقل المآسي الشخصية والوطنية.

ولا شكّ أن هذه القصائد، التي تمثّل تيارا أساسيًّا في شعر ريتسوس، خصوصًا في منجزه الشعري الذي حقّقه في نهاية الخمسينيات وفي العقدين التاليين كذلك، قد لاقت صدى مدهشًا لدى شعراء السبعينيات وأثمرت تأثيرات لا تخطئها العين في تجارب عدد من الشعراء من بينهم سعدي يوسف نفسه. ولقد حاولت دراسة هذا التأثير من خلال القيام بقراءة مقارنة بين قصائد ريتسوس القصيرة والمنجز الشعري لسعدي يوسف وعدد من شعراء جيل السبعينيات والثمانينيات[1]. لكن الكشف عن التحولات البارزة في القصيدة العربية في الوقت الراهن بحاجة إلى المزيد من الدراسات التي تقرأ تأثير الترجمات المختلفة التي أنجزها سعدي يوسف، على سبيل المثال، وهيأت فيما بعد تربة صالحة لحدوث انعطافات جذرية في شكل القصيدة العربية وطبيعة الصور والمجازات، ولربما رؤية العالم، التي تستخدمها هذه القصيدة.

في هذا السياق من تأمل أثر احتكاك الشعر العربي في اللحظة الراهنة بتجارب شعرية من لغات أخرى يبدو نقل أكبر قدر ممكن من قصائد ريتسوس إلى العربية (بغض النظر عن اللغة المنقول عنها وإن كان مفضلًا اللجوء إلى اللغة اليونانية

(1) فخري صالح، **شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، وطبعة ثانية عن: الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009.

Twitter: @ketab_n

مباشرة) ضروريًّا لتوفير احتكاك أفضل بشعر هذا الشاعر المدهش في قدرته على اكتشاف الشعر في الأشياء والمشاهد اليومية المعتادة. وقد صدر حتى الآن عدد من الترجمات الأساسية لشعر ريتسوس إلى العربية، بعضها يعود فينقل القصائد نفسها، فيما ينقل بعضها الآخر قصائد جديدة. ويمكن أن نلقي هنا نظرة على بعض هذه الترجمات، للتذكير بها.

المختارات الأولى من قصائد ريتسوس ترجمها عن الإنجليزية الشاعر والمترجم المصري رفعت سلام تحت عنوان «اللذة الأولى»، وأصدرتها الملحقية الثقافية اليونانية بالقاهرة بعد وفاة ريتسوس بحوالي عامين (1992). وقد أضاءت مقدمة هذه الترجمة عالم ريتسوس، بعكس مقدمة سعدي يوسف لمختاراته الريتسوسية التي اقتصرت على تحية ريتسوس وأدخلت القارئ إلى عالم القصائد بصورة مباشرة. واستخدم رفعت سلام في مختاراته الترجمة الإنجليزية التي قام بها نيكوس ستانغوس، ولكنه وسّع هذه المرة دائرة الترجمة لتشمل معظم القصائد التي ضمّتها طبعة بنجوين، ما شكل إضافة أساسية إلى ترجمات ريتسوس إلى العربية.

لكن ما يؤخذ على الترجمة السابقة هو أنها وقعت في الكثير من أخطاء النقل عن الإنجليزية، وحذفت في أحيان أخرى بعض السطور من القصائد المترجمة، لربما لصعوبة نقل تلك السطور الشعرية إلى العربية بصورة مقبولة. ومع ذلك فقد وضعت ترجمة رفعت سلام حجرًا أساسيًّا في عمارة التعرّف على قصائد ريتسوس القصيرة إضافة إلى نقلها قصيدة «البيت الميت» إلى العربية لأول مرة، وهي بالفعل تعد من

Twitter: @ketab_n

ضمن أعمال ريتسوس الشعرية الكبرى التي ترجّع صدى مأساته الشخصية التي يعمل الشاعر على جدلها، بصورة مميزة، بمأساة وطنه الذي كان يرزح حينها تحت حكم الجنرالات.

الترجمة الثانية لشعر ريتسوس إلى العربية هي تلك التي قام بها فاروق فريد من اليونانية مباشرة[1]، وقام المنصف غشام بإعادة قراءة الترجمة وكتب مقدمة تعريفية بشعر ريتسوس لم تضف الكثير إلى ما كتبه رفعت سلام. لكن فضيلة هذه الترجمة هي أنها تمت عن الأصل اليوناني، كما أنها تضمّ ملحمة ريتسوس «روميوسيني» التي كتبت ما بين 1945 ـ 1947، وقصائد من «الحائط في المرآة» (1967 ـ 1968)، و«لمسات» (1969 ـ 1970)، و«قضبان» (1969). وهكذا أصبح القارئ معرضًا لرياح شعر ريتسوس عبر عدد من محاولات الترجمة. كما توسعت دائرة معرفتنا بشعر ريتسوس من خلال المزاوجة بين ترجمة القصائد القصيرة وعدد قليل من قصائده الطويلة.

إننا نشهد، إذن، حضورًا متزايدًا لريتسوس في الثقافة العربية، واهتمامًا يمتد من مشرق الوطن العربي ومغربه، وشعورًا متزايدًا بأن هذا الشاعر اليوناني، الذي أنجز ما يزيد على مائة مجموعة شعرية، قريب في روحه الشعرية من حاجات القصيدة العربية في الوقت الراهن. ولربما بسبب

(1) **قصائد للحرية والحياة**، ترجمة فاروق فريد، دار الساقي، بيروت، ومنشورات اليونسكو، باريس 1994.

Twitter: @ketab_n

هذا الإحساس أصدر فواز طرابلسي ترجمة جديدة لقصيدة ريتسوس «روميوسيني»[1]، إضافة إلى عدد من القصائد القصيرة التي كتبها الشاعر في منفاه في إحدى الجزر اليونانية عام 1967.

يمكن الإشارة في هذا السياق إلى صدور ترجمة شاملة موسعة قام بها رفعت سلام لمزيد من أشعار ريتسوس[2]، ففي هذه المجموعة الكبيرة من القصائد يتوضح لنا التيار الأساسي الآخر في شعر ريتسوس، أي تيار القصائد الطويلة ذات الطابع الملحمي الذي يقيم بناءه على أساس من الأساطير والملاحم اليونانية القديمة ليجلو من خلال هذا الاتكاء عمق المأساة اليونانية المعاصرة.

في هذه المجموعة نطل على عدد من القصائد الكبرى في التجربة الشعرية الريتسوسية «أغنية أختي» (1937)، و«مسيرة المحيط» (1940)، و«روميوسيني» (1966)، و«أوريست» (1966)، و«دمار ميلوس»، و«الجسد والدم» (1978)، إضافة إلى عدد كبير من القصائد القصيرة التي تضمّها مجموعات شعرية أخرى لريتسوس. ومن هنا فإن هذه المختارات الشعرية الضخمة توفر تعريفًا فعليًّا بعالم ريتسوس الشعري، بمجريي هذا العالم الشعري، بقصائده الملحمية الطويلة وقصائده القصيرة التي سبق للقارئ العربي أن تعرّف عليها سواء في

(1) ريتسوس، **إغريقيّات**، ترجمة فواز طرابلسي، دار المدى، دمشق، 1995.
(2) ريتسوس، **البعيد**، ترجمة رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

Twitter: @ketab_n

ترجمة سعدي يوسف أو ترجمات غيره من الكتّاب والشعراء العرب، ومن ضمنهم رفعت سلام.

ما يهمني التأكيد عليه في هذا الاستعراض لترجمات ريتسوس إلى العربية، التي استطعت الاطلاع عليها، هو أن الاهتمام بريتسوس يتزايد، بحيث تجري العودة إلى القصائد نفسها لترجمتها من جديد، كما تترجم قصائد جديدة لم يسبق أن ترجمت إلى العربية من قبل. ولعلّ توفر جميع ألوان الطيف في التجربة الشعرية الريتسوسية في المكتبة العربية يغري بقراءة هذا الشاعر اليوناني الكبير في ضوء مختلف خلال السنوات المقبلة، كما يحصل الآن في لغات أخرى، إذ إن التنبه لأهمية ريتسوس وقامته الشعرية في العالم يجري في لغات أخرى كذلك، ومن ضمنها اللغة الإنجليزية، إذ صدر خلال السنوات الأخيرة مجموعتان من المختارات الضخمة تضمّان عددًا كبيرًا من قصائد ريتسوس القصيرة، إضافة إلى بعض قصائده الطويلة التي لم تكن قد ترجمت إلى الإنجليزية من قبل. ويدل هذا الاهتمام المتأخر بريتسوس، خصوصًا بعد رحيله عام 1990، إلى أنه أصبح واحدًا من الشعراء الكلاسيكيين اليونانيين المعاصرين إلى جانب جورج سيفيريس وأوديسيوس أيليتس وقسطنطين كافافيس.

Twitter: @ketab_n

روسیا

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ألكسندر سولجينتسين

تمثّل السيرة الذاتية للكاتب الروسي الراحل ألكسندر سولجينتسين (1918 ـ 2008) واحدة من بين أكثر السير شجاعة وقدرة على التحمل والإصرار على العمل والكتابة رغم الحصار والضغوط التي أحاطت بحياة كاتب حصل على جائزة نوبل للآداب رغم أنه لم يكن قد نشر في بلده روسيا سوى كتاب واحد.

كان سولجينتسين قد نشر كتابه «يوم واحد في حياة إيفان دينيسوفيتش» عام 1962، بعد تدخل محرّر مجلة نوفي مير، الذي نصح الكاتب الروسي الذي أمضى حوالي سبع سنوات في معسكرات الاعتقال في الاتحاد السوفياتي السابق، أن يحذف الكثير من العبارات والمقاطع لكي يتاح للرواية النشر. وقد أعطى نيكيتا خوريتشيف، الرجل الأقوى في الاتحاد السوفياتي تلك الأيام، موافقته على نشر الكتاب فاتحًا الباب أمام انتقاد عهد ستالين.

لكن سولجينتسين عاد إلى الظل بعد إقصاء خوريتشيف عن السلطة عام 1964، ولم ينشر أيًّا من أعماله في روسيا قبل عام 1990. والمدهش في الأمر أن الكاتب الروسي، الذي رفض مهادنة السلطة في الاتحاد السوفياتي السابق أيام ستالين،

Twitter: @ketab_n

وحتى أيام بريجنيف، ظل يواصل منذ ستينيات القرن الماضي العمل على رواياته وقصصه ومؤلّفاته التاريخية، وهو ممنوع من الكتابة والنشر في أي من وسائل النشر السوفياتية. وقد تسربت في تلك الأثناء بعض من أعماله إلى دُور النشر الغربية لتظهر رواياته «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان» عام 1968، ما لفت الانتباه إليه بقوة بسبب جرأته وتقده العنيف للسلطات السوفياتية وتصويره اللحي للعنف الذي تمارسه تلك السلطات ضدّ معارضيها.

حصل سولجينتسين على جائزة نوبل للآداب عام 1970، لكنه استلم الجائزة في حفل خاص في العاصمة السويدية عام 1974 بعد نفيه من الاتحاد السوفياتي إلى فرانكفورت وتجريده من جنسيته السوفياتية، حيث عاش في بيت الكاتب الألماني هاينريش بول، الذي حصل فيما بعد على جائزة نوبل للآداب. بعدها انتقل سولجينتسين إلى أميركا عام 1976، ثم عاد إلى روسيا عام 1994 بعد تسلم بوريس يلتسين السلطة. لكن سولجينتسين سرعان ما بدأ هجومه العنيف على السلطة الروسية الجديدة متّهمًا إياها بالفساد والعنف وتشجيع الملاهي وتخريب الحياة الروحية للشعب الروسي.

بسبب من شراسة نقده للوضع السياسي والاجتماعي منذ بدء الثورة السوفياتية وحد الغرب في أعمال سولجينتسين أداة من أدوات الصراع خلال احتدام الحرب الباردة. لقد أصبحت تلك الأعمال، خصوصًا بعد صدور كتابه الضخم المكون من ثلاثة مجلدات «أرخبيل الغولاغ» (1973-1978)، بعضًا من

Twitter: @ketab_n

العدة الإيديولوجية لأميركا، والغرب عامة، في الصراع العتيق المحتدم مع الدولة السوفياتية. وإذا كانت روايته «جناح السرطان» تصوّر تجربته الشخصية مع مرض السرطان ومتع أجهزة الدولة السوفياتية علاجه في الليلاية، كما أنها تربط بصورة رمزية بين المرض والنظام الشيوعي، فإن «أرخبيل الغولاغ» تمزج بين التجربة الشخصية في معسكرات العمل السوفياتية، في الحقبة الستالينية الرهيبة، والتحقيق الصحفي والبحث والشهادات الشخصية لأكثر من 227 واحدًا تعرّضوا للاعتقال مثلهم مثل سولجيتسين.

لقد لفت سولجينتسين نظر الغرب والعالم إلى تلك المعسكرات السرية التي أنشأها ستالين لتعذيب معارضيه وتعريضهم لكل أنواع الإهانة والتعذيب الجسدي والنفسي، والتصفية الجسدية. وكانت الشهادة الشخصية لسولجيتسين إدانة موثقة لما تعرّض له مئات الآلاف من المعادين للثورة الروسية، وحتى أولئك المؤيدين لها ولكنهم خالفوا في رؤيتهم الإيديولوجية، وربما العملية، خط ستالين ومؤيديه.

كان سولجيتسين معاديًا لتلك الثورة وغاياتها وتطبيقاتها العملية. لكنه كان، حتى في منظور المثقفين والسياسيين في الغرب، غير المتعاطفين مع ممارسات ستالين، كاتبًا يمينيًا منشقًا ذا ميول وطنية روسية استعلائية متحجرة. وهو إلى جانب كونه معاديًا للثورة الروسية والاتحاد السوفياتي السابق، كان معاديًا للحضارة الغربية في الوقت نفسه، حتى إنه يوجه نقدًا لتلك الحضارة بسبب ميلها الشديد للاعتماد على القانون،

Twitter: @ketab_n

فذلك في نظره يهمل الميول الروحية المتعالية للإنسان. وعندما منحته جامعة هارفارد الأميركية درجة الدكتوراه الفخرية عام 1978 هاجم بعنف ثقافة الغرب الحديثة التي تهمل الدين وتفتقر إلى «الشجاعة الأخلاقية» وتجهل الطاقات الخلاقة غير المحدودة التي ينطوي عليها الكائن البشري.

لكن حصول سولجينتسين على جائزة نوبل للآداب عام 1970 جعله أيقونة ثقافية ـ سياسية يرفعها الغرب في وجه التيارات اليسارية والماركسية التي تعيش بين ظهرانيه. ومع ذلك لم يجد فيه نُقاد الأدب، حتى أولئك الذين ينتمون إلى اليمين في الغرب وخارجه، ذلك الكاتب الذي يتميز بأسلوب لافت في الكتابة الروائية أو القصصية وحتى التاريخية. لقد كان كاتبًا تهمه الوقائع والأحداث التاريخية أكثر من الأسلوب. وهو لهذا السبب لا يذكر إلّا نادرًا في الكتب التي تنظّر للنوع الروائي وتبحث عن الروائيين الذين أحدثوا تحولًا في مسار الكتابة الروائية في روسيا والعالم. فباستثناء «جناح السرطان» و«أرخبيل الغولاغ» لم تلفت أعمال سولجينتسين قرّاء الأدب. لقد كتب عددًا كبيرًا من الكتب خلال حياته المديدة (89 عامًا): فتاة الحب والبريء (1969)، ليالي بروسية (أنهى كتابتها عام 1951، ونشرت عام 1974)، السنديانة والعجل (1975)، نوڤمبر/تشرين الثاني 1916 (1983)، احتفال النصر (1983)، سجناء (1983)، آب 1914 (1984)، إعادة بناء روسيا (1990)، السؤال الروسي (1995)، مائتا عام من العيش معًا (عن العلاقات الروسية ـ اليهودية، 2003). لكن هذه الكتب،

Twitter: @ketab_n

التي ينطق بعضها برؤية يمينية متطرفة لروسيا والغرب والعالم، لم تجعل من سولجينتسين واحدًا من كبار كتاب روسيا الكبار. فهو لم يكن بحجم ميخائيل شولوخوف أو موريس باسترناك، وكلاهما حصل على نوبل للآداب قبله، لكنه كان كاتبًا يمتلك شجاعة أخلاقية كبيرة ليعارض سلطة باطشة لم يكن يجرؤ على معاداتها إلَّا أشخاص مثل سولجينتسين وبولغاكوف.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

السويد

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

غونار إيكيلوف

ينظر إلى الشاعر السويدي غونار إيكيلوف (1907ـ1968) بوصفه واحدًا من أهم شعراء السويد المعاصرين، وأعمقهم تأثيرًا على الأجيال التالية، فهو يمزج في شعره بين الرومانسية والسوريالية والصوفية الشرقية. وقد كان عضوًا في الأكاديمية السويدية منذ عام 1958 إلى يوم وفاته. وعلى الرغم من تأثره الواضح بالشعر العربي والأدب الصوفي وشعر محيي الدين بن عربي، فإنه يوصف بأنه أول شاعر سوريالي سويدي بعد أن أصدر ديوانه الأول «متأخرًا على الأرض» عام 1932. لكنه تحول إلى الرومانسية بعد ذلك ما جلب له الشهرة والمقروئية الواسعة في السويد وخارجها.

بغياب ترجماته عن العربية لسنوات طويلة خسر الشعر العربي المعاصر فرصة التفاعل مع واحد من أهم شعراء البلدان الإسكندنافية وربما، وباعتراف الشاعر البريطاني دبليو. اتش. أودن، خسر واحدًا من أهم شعراء الغرب المعاصرين كذلك. فغونار إيكيلوف، رغم صعوبة عمله وغموضه وكثرة إحالاته على أساطير وآداب من الشرق والغرب، إلّا أنه استطاع خلال سنوات الستينيات من القرن الماضي أن يحقّق شهرة كبيرة خارج بلده السويد بحيث وصلت مبيعات مجموعاته الشعرية في أميركا إلى مائتي ألف نسخة.

Twitter: @ketab_n

ومع أنه كان شديد القرب من المصادر الشرقية والعربية إلّا أن الالتفات إليه في الثقافة العربية لم يتمّ إلّا بصورة عرضية عبر ترجمات نادرة لبعض قصائده. لكن الشاعر الفلسطيني الراحل موسى صرداوي، الذي أقام فترة طويلة في السويد، تصدى خلالها لنقل بعض أهم أعمال غونار إيكيلوف الشعرية إلى العربية، ومن ضمنها ثلاثيته «ديوان» التي تضمّنت: «ديوان أمير أمجيون»، و«حكاية فاطمة»، و«دليل العالم السفلي».

وُلد غونار إيكيلوف، كما يقول مترجمه موسى صرداوي، في ستوكهولم عاصمة السويد لأبوين نقيضين في كل شيء، في الثقافة والمزاج والنهج والروح، وقد كان والده في الأربعين عندما تزوج أمه التي لم تكن قد تجاوزت الخامسة والعشرين من العمر. كما كان والده عصاميًّا جمع ثروة طائلة بجهده الخاص من أعمال البورصة. لكن إصابته بالسفلس أوقعته مريضًا مشلولًا في فراشه إلى أن فارق الحياة وهو لم يبلغ الخمسين من العمر. أما والدة إيكيلوف فتنحدر من أصول عائلة أرستقراطية تعود إلى القرن السابع عشر. لكن أجداد الشاعر لأبيه هم من سكان الريف والأكواخ الذين كانوا يعيشون في قرية نائية بمقاطعة سمولاند الواقعة جنوب غربي السويد. وقد استطاعوا عبر ثلاثة أجيال أن يكونوا من المُلاك وأصحاب المصانع الصغيرة.

لعلّ هذا التناقض بين أصول والدي الشاعر، ومزاجهما الشخصي المختلف، هو السبب الكامن وراء عزلة غونار إيكيلوف، وحساسيته العالية. وحسب ما يذكر الشاعر في كتابه «درب الغريب» فقد كان غاضبًا على أمه لأنها لم تكن قريبة

Twitter: @ketab_n

مته، ولأنها تركته لعزلته الإجبارية. وهو يعترف صراحة قائلًا: «إن واللتي لم تكن أمًّا حقيقية، بل كان يجب ألَّا تلد أطفالًا في أيّما وقت، حيث لا احتكاك لي بها، بل ثمة عهد إلزامي مكتوب بأنها أمي». وحسب ما يقول موسى صرداوي فقد كان إيكيلوف يشعر بالمرارة من ابتعاد واللته عنه، وانشغالها الدائم في أسفارها العديدة داخل وخارج السويد، حيث كانت تعمل لصالح إحدى الجمعيات الخيرية السويدية.

كان غوتار إيكيلوف في الثانية عشرة من عمره عندما اكتشف في المكتبة الملكية السويدية كتابين هامين أثَّرا في حياته تأثيرًا عميقًا، الأول هو «ترجمان الأشواق» لمحيي الدين بن عربي، والثانية «الموسيقى الهندية» لمؤلّفه فوكس ستراتجويس. وقد وقع الشاعر السويدي في غرام هذين الكتابين خصوصًا كتاب «ترجمان الأشواق» الذي أصبح ملهمه ودليله في صباه وشيخوخته.

بعد تخرجه من المرحلة الثانوية اتجه إيكيلوف إلى أفكار الشرق وحضاراته، فقرّر أن يدرس العربية والفارسية والسنسكريتية واللهندوستانية والبنغالية، فسجل نفسه عام 1926 في معهد اللغات الشرقية بجامعة أبسالا. وقد اهتم في تلك الفترة بالأشعار الفارسية والعربية الصوفية وبخاصة أشعار جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار ومحيي الدين بن عربي وسعدي الشيرازي، وقد جمعها في دفتر خاص كتبه بخط يده سماه «الشعراء الصوفيون الأوائل».

في نهاية عام 1926 عاد غوتار إيكيلوف من لندن بعد أن درس لفترة قصيرة طالبًا في مدرسة اللغات الشرقية في جامعة

Twitter: @ketab_n

لندن. وكان قد اكتشف أن دراسة اللغات التي عوّل عليها تحتاج فترة طويلة من الوقت وتعبًا لا طاقة له على احتماله. ولم تعجبه لندن التي كان يراها في ذلك الوقت موحشة كئيبة تشبه كومة من الحجارة. ولم يذهب إلى الهند لأنه سمع من أستاذه في مدرسة اللغات الشرقية المستر بالمر أن الهند بلد فقير جدًّا ومتسخ ولذا فليس بإمكانه العيش فيه.

عاد إيكيلوف من لندن دون أن يحقّق أحلامه بتعلّم اللغات التي رغب أن يتواصل من خلالها مع ميراث الشرق، فاكتفى باللغتين الإنجليزية والفرنسية اللتين كان يجيدهما تمامًا. وبسبب إتقانه اللغة الفرنسية ارتحل إلى باريس، التي زارها وهو في سن التاسعة مع أمه، ثم أقام فيها فترات متقطعة. وقد أغرم إيكيلوف بمدينة باريس العصرية الواسعة المتنوعة في كل المجالات، ولا سيما في مجالات الآداب والفنون. في باريس تعرّف على صديقه الرسام إريك غراتيه الذي كان على اتصال لا ينقطع بكبار الفنانين من النحاتين والرسامين من أمثال البيرتو جياكوميتي وبرانكوزي وألكسندر كولدر. وفي باريس أيضًا تعرّف على غريتا كنوتسون زوجة الشاعر والفنان الدادائي تريستان تزارا، وهي سويدية الأصل وقد قدمته إلى كبار الشعراء السورياليين: بريتون وإيلوار، والناقد الفني الشهير ماكس جاكوب.

خلال إقامته في باريس اهتم إيكيلوف بالمدارس الحديثة في الفن والأدب: بالمستقبلية والدادائية والسوريالية. واستغرق في كتابة الشعر ما بين عامي 1927 و1931. وعندما عاد إلى ستوكهولم وجد حوله مجموعة من الشعراء الشباب كان

Twitter: @ketab_n

معظمهم ينشر في مجلة سبيكتروم. وفي تلك الفترة أُسست حركة تجديدية للفن والأدب على أيدي الشعراء والكتّاب الشباب.

في عام 1931 أصدر إيكيلوف ديوانه الأول «متأخرًا على الأرض» عن دار نشر سبيكتروم. لكن هذا الديوان، الذي كتب تحت تأثير الشعراء السوريالليين، لم يقيض له النجاح. لكنه أصدر عام 1934 ديوانه الثاني «التكريس». وقد أحس النُّقاد هذه المرة أنهم أمام شاعر مبدع يخرج على التقليد المألوف ويؤسس لونا جديدًا من الشعر. وفي الديوان الأخير اعتنق الشاعر السويدي الرفض المطلق للدولة والقانون، والعائلة والكنيسة، وشنَّ حربًا شعواء على الكذب والخداع والخوف. وقد كان في «التكريس» مايزال متأثّرًا بالسوريالليين وثورتهم على الواقع ورغبتهم في تغيير المجتمع من القاعدة إلى القمة.

في ديوانه الرابع «اشتر أغنية الأعمى» بدأ إيكيلوف خطًّا جديدًا مغايرًا لدواوينه الثلاثة الأولى فهجر السوريالية والرومانسية وأخذت شطحات من الشعر الصوفي تدخل قصائده. وفي هذا الديوان كانت أول إشاراته عن أمير إمجيون الذي رسم له صورة نهائية في دواوينه الأخيرة. كان يشعر، كما يقول مترجمه إلى العربية موسى صرداوي، أن هذا الأعمى هو نفسه غونار إيكيلوف.

تعدّ الثلاثية التي تضمّ «ديوان أمير إمجيون» (الذي صدر عام 1965)، و«حكاية فاطمة» (1966)، و«دليل العالم السفلي» (1967)، القمة الختامية لحياته الشعرية. ويستوحي إيكيلوف الحضارات الإنسانية جمعاء ملغيًا الأبعاد والفواصل

Twitter: @ketab_n

بين الأزمنة والأمكنة، مستخلصًا جوهرًا شعريًّا ورؤيويًّا مطابقًا في بعض سماته وخصائصه للتأمل الرؤيوي لدى شعراء المتصوّفة، خصوصًا لدى ابن عربي. فكما استحدث ابن عربي لغة باطنية مشرقة ورمزية تحتاج التأويل والشرح والتفسير استحدث غونار إيكيلوف لغة شعرية لا تقبل أحادية التفسير والتأويل. فلكي ندرك الكليات لا بدَّ من الجزئيات، ولكي ندرك الجزئيات لا بدَّ من الكليات.

ينهل إيكيلوف في «ديوانه الشرقي» من مصادره الشرقية: جلجامش، و«ترجمان الأشواق» لابن عربي، وأشعار جلال الدين الرومي؛ كما يجدل هذا كله بتأثيرات الشعراء الذين نقلهم إلى اللغة السويدية: أليوت، ورامبو، وبودلير، ومالارميه، وأودن. ومع أنه لم يتمّ دراسته للعربية والفارسية إلّا أنه ترجم بمساعدة المستشرق نيكيلسون إحدى قصائد «ترجمان الأشواق» إلى الإنجليزية.

في «حكاية فاطمة»، كما يقول الناقد السويدي رايدر إيكنر، نعثر على شعر فيه الكثير من البساطة، وقلَّما نعثر على مثيله في الشعر الغنائي السويدي أو في شعر شمال أوروبا عامة. في التاسعة والخمسين من العمر وقف إيكيلوف على قمة نضجه الفني، في تعبيره وتشكيله لرؤياه بقدرة بلغت حدًّا حاسمًا من التوحد القلق، لا راحة فيه. دليل ذلك خمس وثلاثون سنة من التجريب المتواصل، والخبرة المحكمة في كتابة الشعر وصياغته، ميزت جملته الشعرية، وخلقت عنده استقلالًا في تعبيراته، وإحكام سيطرة على أدواته.

يقول في «حكاية فاطمة»:

Twitter: @ketab_n

مرات خمسًا
أبصرت الظلّ
في لحظة عابرة حيًّا
لكن سادس مرة
رصدتني فجأة
سدّت دربي، بزقاق ضيّق
في حاضرة سفلى
وبأقذع قول
نبحت في وجهي
وأخيرًا سألت:
ـ لم تهملني..
ـ هل تنفر مني؟
لِمَ لَمْ ترقد مع ظلك؟
قلت:
ـ هل للمرء
أن يرقد مع ظله؟
مألوف أن يتبعني خلفي ظلّي،
قيد خطوتين حتى غروب الشمس.
على وجهها أحكمت خِمارها
وبعد غروب الشمس
للهائم الطريد

Twitter: @ketab_n

يمسي ظلّان،
الأول من خلف المصباح،
والثاني من مصباح آخر يدنو منه.

في «دليل العالم السفلي»، وهو الجزء الثالث من الثلاثية، نعثر على الرؤيا الصوفية ممزوجة برؤيا شيطانية جحيمية تذكر بعوالم دانتي ونبرة بودلير الجحيمية، إضافة إلى استقصاءات لمعاني الحقيقة والوجوه التي تتلبسها. ويستدعي إيكيلوف لتوضيح مفهومه للحقيقة شخصية راوية الشعر العربي الشهير خلف الأحمر مذكّرًا بقضية الانتحال في الشعر الجاهلي، معيدًا تشكيل شخصية خلف الأحمر:

اسمي خلف الأحمر
ولا مثيل لي
في فن التذكر.
(...) قلّدت كل شاعر موجود
فأُصبت بضربية سيف العرفان
رتلت القرآن
صبحًا ومساء في سن الرشد
أنا حلٌّ ممَّا قيل أمامي
عن تقليدي للشعراء

في هذا السياق يعيد إيكيلوف توليف جميع مصادره في قصيدة تؤمن بسيولة الزمن وانجدال الشيطاني ـ الإنساني في بوتقة واحدة:

Twitter: @ketab_n

حدثتني ساعة الحائط
المضربة عن دق إيقاع الزمن
بكل هذا،
فلا وجود لزمن أضبط قياسه
فما وهبت هو كل الزمن
زمنك ماء،
وأنا ساعة مائك.

* أدين في هذا العرض لترجمة الشاعر الفلسطيني الراحل موسى صرداوي لثلاثية إيكيلوف الشعرية.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الصين

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ـ 1 ـ
مو يان

منحت الأكاديمية السويدية عام 2012 الكاتب الصيني مو يان الذي نشأ في بيئة فقيرة معوزة حدّ الجوع، وعمل راعيًا للأغنام وعاملًا في مصنع للزيوت، قبل أن يصبح كاتبًا، جائزة نوبل للآداب، ليصبح ثاني كاتب صيني يحصل على الجائزة بعد الروائي الصيني المعارض غاو كسينجيان الذي يعيش في منفاه الفرنسي، وقد حصل على الجائزة عام 2000. تقول سيرة مو يان إنه لم يتلقَّ تعليمًا مدرسيًّا منتظمًا ودخل الأكاديمية الثقافية التابعة لجيش التحرير الشعبي الصيني وهو في نهاية العشرينيات من العمر. لكنه لفت إليه أنظار ملايين القرّاء في الصين، ودول العالم الأخرى، حتى قبل حصوله على جائزة نوبل، بسبب أسلوبه الساحر في الكتابة الروائية والقصصية، وسرده متعدد السطوح، والنبرة الإنسانية البارزة في كتاباته.

قبل الحديث عن مو يان، ثمة حكاية شخصية. فقد تعرّفت عليه أول مرة في ندوة عن تجربة المنفى في الآداب الآسيوية والإفريقية. كانت الجلسة التي تحدثت فيها عن التجربة الفلسطينية وأدب المنفى في المهرجان العالمي

Twitter: @ketab_n

الأول للآداب الآسيوية والإفريقية، الذي انعقد في مقاطعة جونجو في كوريا الجنوبية في شهر تشرين ثاني/نوڤمبر عام 2007، عاصفة بسبب سخونة الموضوع الذي يمسّ أعماقًا وجودية بالنسبة لكثير من الكتاب المشاركين الذين تتضمن حياتهم تجارب متنوعة مع المنفى الشخصي والوجودي والعام. ما أذكره على الصعيد الشخصي أن نقاشًا وجدلًا حاميًا دار بيني وبين مو يان، الذي شاركني الجلسة نفسها، حول إسرائيل والكتّاب الإسرائيليين ورغبة بعضهم الحقيقية في السلام. علّق مو يان على ورقتي التي قرأتها بالإنجليزية (وكان يستمع إلى ترجمتها إلى الصينية لكونه لا يعرف الإنجليزية)، وأشار أن ما قلته عن التجربة الفلسطينية كسر قلبه بسبب حالة النزوح الجماعي للفلسطينيين التي تسبب بها «قيام إسرائيل». لكنه قال إنه كان قد التقى قبل أسبوعين أو ثلاثة من ذلك التاريخ في العاصمة الصينية بيجينغ الكاتب والروائي الإسرائيلي عاموس عوز الذي تحدث في محاضرة ألقاها في جمع من الكتّاب والمثقفين الصينيين عن المعضلة الفلسطينية ـ الإسرائيلية، واصفًا كلا الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي بأنهما يشبهان عنزتين تتدافعان على جسر خشبي ضيق متهالك فوق نهر، وإنهما ما لم تقتنعا بأن عليهما التوقف عن التدافع فسوف تسقطان معًا في النهر. أضاف مو يان إن قطاعًا من الإسرائيليين يرغبون في حل سلمي كما هم الفلسطينيون لأن ذلك هو الأفق الوحيد الذي يمكن أن يخفف من آلام المنفى التي عاني ويعاني منها الفلسطينيون. وقد تلخص ردّي على مو يان في القول إن مشكلة عاموس

Twitter: @ketab_n

عوز، وأمثاله من الكتّاب الإسرائيليين الذين يصورون أنفسهم حمائم سلام تجوب عواصم العالم، ينطوون في داخلهم على موقف مزدوج، فهم داخل إسرائيل غيرهم خارجها، وأدبهم يعرض الفلسطينيين بوصفهم خلفية صامتة، ولسانًا مقطوعًا، وعقبة تعترض عيش الإسرائيليين أصحاب الأرض وتسبب لهم الارتباك(!). واصلت حديثي إلى مو يان خارج القاعة، وكان الرجل يستمع إليّ صامتًا يهز رأسه دون أن يعلّق. لعلّه لم يفهم كلامي لأنه لا يعرف الإنجليزية، وما من ترجمة فوريّة خارج القاعة!

لا يتضمن ما قلته سابقًا موقفًا من مو يان، بسبب دفاعه عن عاموس عوز، أو محاولة لربط هذا الموقف بحصوله على جائزة نوبل للآداب، رغم اهتمام لجنة نوبل بالمواقف السياسية الصريحة للكتاب. وبغض النظر عن معرفة اللجنة بمواقف الكاتب الصيني ذائع الصيت السياسية، أو عدم معرفتها، فقد كان مو يان الخيار الأمثل للجنة نوبل التي أرادت أن تمنح واحدًا من الكتّاب الآسيويين الكبار جائزتها عام 2012.

يتساءل مو يان عن الأسباب التي جعلته يحلم أن يكون كاتبًا فيجيب بأنها تتمثّل في الفقر والوحدة. لقد أخبره أحد زملائه العمّال يومًا أنه يعرف كاتبًا يستطيع أن يأكل الفطائر اللذيذة المصنوعة من لحم الخنزير ثلاث مرات في اليوم. ويضيف في تقديمه لمختارات قصصية صدرت له بالإنجليزية إنه تمنى أن يصبح كاتبًا لأنه أراد أن يملأ معدته الخاوية ويسلّي نفسه بالحكايات التي تجنبه الوحدة التي كان يعاني منها في

Twitter: @ketab_n

طفولته التي قضاها راعيًا للأغنام وحيدًا في حقول قريته المغبرّة في ستينيات القرن الماضي أثناء المجاعة التي اجتاحت الصين.

تقيم هذه الخلفية المعتمة من العوز والفقر الشديد والجوع والبرد والوحدة في جذر كتابة مو يان الذي وُلد في بلدة غاومي بمقاطعة شاندونغ الواقعة شمال شرق الصين عام 1955 لأبوين فقيرين اضطرا لإخراجه من المدرسة ولم يكن قد أكمل سنته الخامسة في التعليم الابتدائي. لكن الطفل غوان مويي، الذي اتخذ له فيما بعد اسمًا أدبيًّا هو مو يان، تعلّم في تلك البيئة الفقيرة أن يكلم رؤوس الماشية القليلة التي يرعاها في الحقول، وأن يناجي النجوم البعيدة في السماء. كانت تلك تسليته الوحيدة لنسيان الجوع والوحدة والبرد، ما جعل والدته تخاف على عقله وتناشده الكفّ عن التكلم مع نفسه. لعل ذلك، كما يقول، هو السبب الذي جعله يطلق على نفسه اسم «مو يان» التي تعني بالصينية «لا تتكلم». لقد سمّى نفسه «الصامت» أو «الممتنع عن الكلام» لأنه أراد أن يرضي والدته التي خافت على عقله، وليذكّر نفسه، بسبب صراحته الشديدة، أن عليه أن يصمت في مجتمع لا يتحمل الصراحة وتنتصب في فضائه الكثير من الإشارات التحذيرية الحمراء.

يتحرك نثر مو يان القصصي والروائي في فضاء شاندونغ وعوالمها الريفية الفقيرة، والتي تظهر شوارعها المترية في أعماله الروائية والقصصية بفلاحيها وهم يمتطون الحمير وجمالها المثقلة بالأحمال في خمسينيات القرن الماضي وستينياته، يطحنهم العوز ويزلزل البرد عظامهم. ويوظف مو يان خبرته ومعاناته الشخصية في كتابة سرد

Twitter: @ketab_n

يتأرجح بين الواقعية الخشنة المتجهمة وعوالم الهلوسة والفانتازيا والخيال المحلق الذي يقترب من حواف الواقعية السحريّة. لقد كانت مسيرة حياته شاقة لدرجة جعلته يؤمن بنظرية تشارلز داروين «البقاء للأصلح» لأن ظروف العيش القاسية التي شكلت المراحل التكوينية الأولى في حياته قوّت عوده، ولولا قدرته على التغلب على الفقر والجوع والبرد لكان نفق مع النافقين من الضعفاء في صين منتصف القرن الماضي. لقد اشتغل عاملًا في مصنع للزيوت عام 1973 في الفترة التي أعلن فيها الزعيم الصيني ماو تسي تونغ ثورته الثقافية، ثم انخرط في جيش التحرير الشعبي الصيني عام 1976. وقد أتاح له ذلك الالتحاق فيما بعد بالأكاديمية الثقافية التابعة للجيش بين عامي 1984 ـ 1986، وهي الفترة التي صقلت مواهبه الأدبية التي بدأت في التفتح في الأعوام الأولى من ثمانينيات القرن الماضي حيث نشر عددًا من قصصه القصيرة التي لفتت الأنظار إليه في الدوائر الأدبية الصينية التي كانت قد بدأت في التخلّص من شبح الزعيم الصيني ماو وثورته الثقافية. في تلك المرحلة التي شكّلت انطلاقته الواثقة في عالم الأدب الصيني المعاصر نشر مو يان عمله الروائي الأول «مطر هاطل في ليلة ربيعية» عام 1981، ثم مجموعته القصصية «انفجارات» عام 1986، كما نشر في الفترة نفسها روايته التي جلبت له الكثير من الشهرة «الذرة الرفيعة الحمراء»، والتي نشرت فيما بعد مع أربع قصص أخرى في عنوان «عائلة الذرة الرفيعة الحمراء» (1987). وقد ارتكزت شهرة مو يان خلال هذه الفترة على تلك الرواية

Twitter: @ketab_n

بسبب تحويلها إلى فيلم ذائع الصيت يحمل العنوان نفسه بتوقيع المخرج الصيني اللامع جانغ ييمو عام 1988. تقوم الرواية على حكاية أب وجدّ خلال فترة الحرب الصينية اليابانية، وتبدأ أحداثها عام 1939، حيث نشهد الأب ووالده يركضان في الشوارع والحقول لينضما إلى قوات المقاومة الشعبية الصينية. الراوي هو الحفيد الذي يقطع سيرة الحرب في حياة والده وجده ليحكي توهماته عن لعبة الحرب التي كان يلعبها وهو طفل، محاولًا تخيل الأحداث التي يمكن أن تقع، مصطنعًا حوار الأب صغير السن وهو يتخيل موته. بسبب هذه اللعبة التقنية التي تحدّد شكل الرواية، يقوم الراوي بسرد سلسلة من الاسترجاعات، محركًا الأحداث إلى الوراء والأمام، مستعيدًا في الوقت نفسه أحداث علاقة الحب التي تقوم بين الجد والجدة، وهو ما يوفر له فرصة تأمل معنى الحرب والحياة والموت.

نشر مو يان روايته «حكايات غنائية عن الثوم» عام 1989، والتي تحكي عن قرية صينية زمن الحكم الشيوعي يطلب منها المسؤولون الحكوميون زراعة الثوم فقط، واعدين الفلاحين أن الحكومة سوف تشتري المحصول. لكنهم يعلنون فجأة أن المخازن امتلأت ولم يعد هناك متسع للثوم، ما يتسبب في خسارة أهل القرية موسمهم الزراعي. يتقاطع في الرواية عدد من الحكايات عن فساد المسؤولين الحكوميين في صين ما بعد الثورة، والانتفاضة التي يقوم بها بعض الفلاحين عندما يتعفّن الثوم الذي زرعوه، والبيئة الريفية التقليدية التي تخنق قصص الحبّ

Twitter: @ketab_n

وتبيع أسرها بناتها في نوع من الزواج القائم على مصالح العائلات المتصاهرة. ويؤدي جانغ كو، مغني القرية الأعمى، دور الكورس في المسرح الإغريقي إذ تتنبأ أغنياته التي يغنيها في ساحة القرية بما سيحدث قبل وقوعه، في رواية واقعية، تحتشد بالعواطف الرومانسية الرقيقة، والعنف المتعاظم في الوقت نفسه.

أتبع مو يان الرواية السابقة بنشر أعماله القصصية المختارة (1995) التي ضمّت واحدًا من أعماله الكبيرة «جمهورية الخمر» (1992)، وهي رواية هجائية ساخرة تصور علاقة الشعب الصيني بالطعام والشراب، وتنتقد فساد السلطات الحكومية ونفاقها وتعفنها وشراهتها. ويتكون هذا العمل الساحر، المجدول بمهارة أسلوبية مدهشة وقدرة فائقة على تشويق القارئ وحبس أنفاسه وتهيئته للأحداث المركزية في الرواية، من خيطين سرديين، الأول منهما يتتبع حركة عميل سري أرسلته الحكومة إلى إحدى المقاطعات الريفية الصينية ليحقّق في وجود أكلة لحوم بشر هناك (حيث يتم تقديم الأطفال الرضّع كأطباق طعام خاصة شهيّة للمسؤولين الكبار). أما الخيط السردي الثاني فيتكون من عدد من الرسائل المتبادلة بين مو يان وكاتب شاب طموح (يدعى لي ييدو) معجب بعمل الكاتب الشهير، إضافة إلى عدد من القصص القصيرة التي يفترض أن الأديب الشاب كتبها وأرسلها إلى مو يان (قصة قصيرة في عنوان «الكحول» كتبها بعد أن شاهد الفيلم المأخوذ عن قصة مو يان «الذرة الرفيعة الحمراء»، وقصة عن طفل يبيعه أبوه ليقدم كطبق طعام شهي، وقصة أخرى عن محاضرة عن

Twitter: @ketab_n

الطبخ يجري فيها ذبح طفل رضيع وطهوه في أكاديمية الطعام في المقاطعة المسماة «أرض الخمر»، وقصة عن مطعم شهير يطهو لحم الحمير). كما تتضمن فصول الرواية ردود مو يان على رسائل الكاتب الشاب وقصصه. وتتبادل القصص والرسائل والردود وكذلك الخط الرئيس للرواية إضاءة قلب العمل الذي يسعى إلى الكشف عن الانهيار الأخلاقي للمسؤولين الكبار في الدولة الصينية، حيث يتداخل الخيطان السرديان في المشهد المرعب للطبق الذي يتربّع فيه طفل رضيع كامل تتضوّع رائحته الزكية على مائدة كبار مسؤولي المقاطعة، فيفقد المحقّق عقله ويبدأ في إطلاق النار عشوائيًّا، ما يدفع المسؤولين إلى محاولة تهدئته بالقول إن الطبق ليس حقيقيًّا بل هو مجرّد تشكيل فني على هيئة طفل رضيع. لكن المحقّق يفقد وعيه بعد أن يشرب كمية هائلة من الكحول متخيّلًا نفسه محمولًا على أيدي الفتيات اللواتي يقدمن الطعام والشراب إلى فندق في العالم السفلي حيث يقوم الشيطان الأحمر الصغير بسرقة أشيائه والوثائق الشخصية التي يحملها.

اللافت في رواية «جمهورية الخمر»، التي تدور أحداثها في ما يسميه الراوي «بلاد الخمر»، هو قدرتها على استخدام أساليب متعددة تبدأ من الوصف الواقعي الدقيق للأحداث، مرورًا بتضمين القصص القصيرة والرسائل المتبادلة بين الكاتب والكاتب الشاب الطامح ليصبح مشهورًا، وانتهاء باستخدام أسلوب الواقعية السحرية والهلوسة وما يُسمّى في الصينية «روايات الكونغ فو». وبهذا المعنى تشكل الرواية مختبرًا لتجريب أشكال متعددة من السرد والتعليق والقطع السينمائي

Twitter: @ketab_n

والنقد الأدبي، ما يجعلها تمزج الحداثة بما بعد الحداثة، والرواية الواقعية بالميتارواية، أي الرواية التي تتأمل ذاتها وتكشف عن كيفية بناء عالمها السردي، خصوصًا أن مو يان هو شخصية مركزية في الرواية يعلّق ويردّ على الرسائل، ويخطّط لكتابة روايته «جمهورية الخمر».

عام 1996 نشر مو يان روايته «نهود كبيرة وأرداف واسعة» التي تسببت في إثارة الكثير من الجدل بسبب محتواها الجنسي و«فشلها في تصوير الصراع الطبقي» كما يراه الخط السائد في الحزب الشيوعي الصيني، فأجبر مو يان على كتابة نقد ذاتي للرواية وعلى سحبها من السوق. لهذا السبب استقال الكاتب عام 1997 من عمله في جيش التحرير الشعبي وعمل محررًا في الصحافة الصينية. لكنه استمر في كتابة القصص والروايات التي تتخذ من المقاطعة الزراعية التي وُلد فيها فضاء لأحداثها وحركة شخصياتها ونقدها الضمني للسلطة والأوضاع في الصين.

هكذا تنوعت المقاربات الأسلوبية لمو يان، الذي تتميز أعماله بقوة الخيال والبعد الإنساني والنزوعات العاطفية الفائرة والصور الباهرة القوية العنيفة، بدءًا من استخدام الأسطورة، إلى الأسلوب الواقعي، والهجائيات الساخرة، وصولًا إلى قصص الحبّ. وهو يقرّ أنه تأثر في أعماله بالروائي الأميركي وليام فوكنر، والروائيين اليابانيين: ميناكامي تسوتومو، ويوكيو ميشيما، وكينزابورو أوي، والروسي ميخائيل شولوخوف، والكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز. في هذه الأجواء من التأثيرات المتقاطعة يكتب الروائي الصيني روايته «الحياة

Twitter: @ketab_n

والموت يسببان لي التعب» (2006)، التي أتمّها خلال ثلاثة وأربعين يومًا بالصينية التقليدية مستخدمًا فقط الحبر والفرشاة. أحداث الرواية تدور في بلدة غاومي، مسقط رأس مو يان، عام 1976 في اليوم الذي يموت فيه الزعيم الصيني ماو تسي تونغ مطلق الثورة الثقافية. الحدث الرئيس يتركّز حول موت الخنازير، التي يربيها أهل البلدة، بداء تسميه الرواية «الموت الأحمر» حيث تظهر على أجسام الخنازير بقع وردية ثم تموت مفتوحة الأعين، ولا ينفع علاج الهيئة الصحية الحكومية في إنقاذها من الموت بذلك الوباء، كما أن النار التي يشعلها موظفو الهيئة الصحية، الآتين من المقاطعة القريبة، في جثث الخنازير تملأ البلدة برائحة قوية كريهة. وهكذا ينتهز أهل البلدة فرصة رحيل موظفي الصحة ليرموا جثث الخنازير في النهر فيجرفها الفيضان الذي يطيح بمزرعة الخنازير والمنازل والحاضر المزدهر! المفارقة التي ترسمها الرواية تتمثّل في خبر موت ماو الذي تسمعه القرية المنقطعة عن العالم، والتي تغمرها المياه، من الراديو، حيث يتساءل الفلاحون: «كيف يموت الرئيس ماو؟ ألم يقل كل الناس إنه يمكن أن يعيش مائة وستة خمسين عامًا على الأقل؟».

تغطي هذه الرواية الفترة الزمنية ما بين 1950 ـ 2000 من عمر الثورة الصينية، وصولًا إلى زمن التحولات التي بدأت في عهد الرئيس الصيني السابق دينغ زياوبينغ الذي يطلق عليه عهد الإصلاحات. وهي تصور مرحلة الإصلاح الزراعي التي أعقبت الحرب الأهلية الصينية، وصولًا إلى زمن إعادة النظر في الاقتصاد الاشتراكي والتحول إلى ما يُسمّى «الرأسمالية

Twitter: @ketab_n

المقيّدة»، أي الرأسمالية ذات الملامح الاشتراكية! في هذا السياق تقدم الرواية محاكاة ساخرة لقَدَر الصين المعاصرة وأزمنتها الحديثة، وللسياسة وهي تتحول إلى أعراض مرضية لمجتمع يتربى أبناؤه على الاشتراكية فيجدون أنفسهم في النهاية مهروسين بين فكي الرأسمالية.

الرواة الرئيسون في الرواية هم خمسة من الحيوانات وليسوا بشرًا، رغم أن بعض هذه الحيوانات يتكلم بنغمة صوت بشرية حادّة: حمار، وثور، وخنزير، وكلب، وقرد. وتمثّل الحيوانات الخمسة إعادة تجسيد لرجل يدعى زيمين ناو، نزولًا عند مشيئة «ياما» سيد العالم السفلي. وزيمين ناو هو إقطاعي من مقاطعة غاومي، في الثلاثين من العمر، أطلقت عليه النار من قبل واحد من الفلاحين من أهل بلدته بعد احتلال الشيوعيين للبلدة. ولأن زيمين ناو يعتقد أنه يستحق أن يعيش لأنه كان رجلًا صالحًا، وربّ عائلة وزوجًا مخلصًا لامرأة وجاريتين، فقد سمح له «ياما» أن يعود إلى الحياة على هيئة حيوانية ثمّ على هيئة رجل ضخم الرأس بصورة غير طبيعية. تعيش هذه الحيوانات الخمسة مع لان ليان الذي كان يعمل في أرض الإقطاعي القتيل، ويشعر ليان أن في تصرفات الحيوانات شيئًا يذكر بزيمين ناو.

أحداث الرواية صاخبة، والموت فيها غير متوقع وعنيف في معظم الأحيان. كما أن الحيوانات التي تروي تحكي عن الأحداث التراجيدية التي تقع في البلدة. الخنزير العائد إلى الحياة يروي عن موت أبناء جلدته من الخنازير. كما يتدخل لان ليان في سرد الأحداث، وحتى الكاتب نفسه

Twitter: @ketab_n

يظهر أحيانًا في ثنايا الرواية ليتحدث بصوته، قائلًا إن علينا كقرّاء أن لا نصدق مو يان الذي يروي: «إن مو يان لم يكن سوى فلاح. لربما كان موجودًا بجسمه في المزرعة، لكن عقله يقيم في المدينة. ولأنه وُلد في بيئة متواضعة فقد حلم أن يصبح غنيًّا ومشهورًا... لقد سعى لصحبة الفتيات الجميلات... وصوّر نفسه كأستاذ جامعي واسع المعرفة». هكذا ومع نهاية الرواية تتوضّح لنا قسمات مو يان كشخصية رئيسة مستقلّة واضحة المعالم في السرد، ففي بيت المؤلّف في زيئان يطلب ابن لان ليان الاختفاء مع عشيقته طوال خمس سنوات. يقول ابن لان ليان لمو يان الذي في الرواية، إنه لا يُكنّ أي ضغينة لماو تسي تونغ، أو للثورة الصينية، أو للشيوعية، ولكنه يريد أن يتركوه وشأنه يعيش حياته كما يهوى. وهذا هو الصوت الليبرالي الذي نسمعه في هذه الرواية العنيفة التي يتقاتل فيها كل شيء في صراع دامٍ مرير: البشر مع البشر، والحيوان مع الحيوان، والطبيعة العاصفة المجنونة التي تدمر البشر والحيوان معًا.

أما رواية «الضفدع» (2009) فهي تتخذ من سياسة إنجاب ولد واحد وعملية تنظيم النسل في الصين موضوعًا لها. وهي ذات أسلوب تقليدي في الحكي متأثر بأسلوب الحكي الشعبي الصيني. يروي مو يان الحكاية على لسان عضو في الحزب كانت عمّته القابلة أول من طبّق سياسة تحديد النسل في المقاطعة الزراعية خلال سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. العمّة هي قلب الحكاية بسبب إصرارها على تطبيق تلك السياسة وكراهية أهل البلدة لها. وتحكي الرواية في

Twitter: @ketab_n

خاتمتها عن ندم القابلة وعذاب ضميرها على ما فعلته يداها من عمليات إجهاض قسرية للنساء. في الوقت نفسه تحتشد الرواية بمشاهد الأطفال الجوعى الذين يكتشفون أن الفحم صالح للأكل (وهي تجربة شخصية لمو يان يحكي عنها في واحدة من شهاداته التي كتبها حول مسيرته الروائية)، ومشهد موت المرأة الحامل التي ترمي نفسها في النهر هاربة من فريق تحديد النسل الذي يلاحقها لإجبارها على إجهاض حملها، ومشهد الفريق نفسه وهو يدمر بيوت الفلاحين الذين يعارضون سياسة تحديد النسل ما يجعل المجتمع كله يثور على هذه السياسة التي تحرمهم من الأطفال.

توجه رواية «الضفدع» نقدًا واضحًا للتجربة الصينية المعاصرة، وهي، رغم أسلوبها المختلف عن أعمال مو يان الأخرى التي تمزج الواقعية والواقعية السحرية بالهلوسة، تنطوي على نقد أكثر حدّة ووضوحًا للسلطات الصينية التي احتفلت بفوز مو يان بجائزة نوبل للآداب، وعدّته أول صيني يفوز بالجائزة!

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ـ 2 ـ
جانغ كو

سيقان الثوم جميعها بيعت، في الوقت الذي تدلّت فيه جدائل البصيلات من الأفاريز. بعدها قام الأهالي بجمع محصول الحنطة الذي نُشر في الخارج ليجف، قبل أن يتمّ حفظه في البراميل والجرار. كانت الساحة التي تدرس فيها الحنطة وتُنقّى، أمام بيت العمّة الرابعة، قد نظفت قبل حلول المساء لتستوعب أكوام القش ذات الرائحة القوية صانعة ظلًّا أسود تحت ضوء النجوم التي تلمع في السماء. نسائم حزيران/يونيو التي تهب فوق الحقول رقّصت ضوء القنديل، رغم الزجاج البلّوري الذي يحيط به، والذي كانت حشرات العثّ الخضراء تضرب جوانبه مصدرة أصواتًا صاخبة ـ تِكْ، تِكْ، تِكْ. لم يكن هناك أحد يلقي بالًا إلى هذه الضجة سوى غاو ما. الآخرون جميعًا جلسوا أو وقفوا أو جلسوا القرفصاء في ضوء القنديل، وقد استغرقهم مشهد جانغ كو، الشاعر والمغني الأعمى الذي يجلس على كرسي بلا ظهر، وعظمتا وجنتيه المرتفعتان تستحمان في الضوء الذهبي للقنديل الذي غيّر شكل وجهه الداكن النحيل:

«سوف أضمّ يدها هذه الليلة، هذا ما سأفعله»، هكذا

Twitter: @ketab_n

قرّر غاو ما بانفعال زائد. أمواج من الرضا المنعش غمرت جسده وهو يرى من زاوية عينه ابنة العمّة الرابعة، جينجو، تقف على بعد ثلاث خطوات منه، لا أكثر. عندما يستلّ جانغ كو معزفه ليغني أول سطر من قصيدته، سوف أمسك يدها وأشدّ عليها، أشدّ على كل إصبع من أصابعها. وجهها، المدوّر مثل تويجات نبتة عبّاد الشمس الذهبية، كافٍ لكي يجعل قلبك يرتعش. حتى أذناها كانتا بلون الذهب. قد لا تكون طويلة، لكنها قوية مثل ثور صغير. لا أستطيع الانتظار أكثر؛ لقد بلغت جينجو العشرين الآن. حرارة جسدها تغمرني بالدفء.

سعل جانغ كو، وتحرك غاو ما بصمت مقتربًا خطوة واحدة من جينجو. والآن، كان، مثله مثل الآخرين، قد سمّر عينيه على جانغ كو.

هبّت رائحة روث الحصان من الحافة البعيدة للأرض المعدّة لدرس الحبوب وتنقيتها، وسمع صوت صاخب لعدْو مهر صغير كستنائي اللون يصهل بقوة. كما لمعت النجوم في السماء البعيدة المظلمة الملساء التي تمددت أسفلها أعواد الحنطة وخشخشت، وهي تجاهد لتصبح أطول. الكل كان يراقب جانغ كو وهو يهمهم بكلام غير مفهوم من وقت لآخر. جلس جانغ كو منتصب القامة مثل لوح خشبي وهو يداعب أوتار معزفه بيد واحدة فيما يشدّ بيده الأخرى على القوس المصنوع من شعر الفرس، جاعلًا الوترين الاثنين يصدران صوتًا خشنًا خفيضًا، تحوّل شيئًا فشيئًا إلى أنغام شجيّة متموجة أخذت بمجامع قلوب المستمعين العطاش من حوله. رفرفت رموشه الملتصقة بمحجري عينيه الغائرتين، وأمال رأسه إلى

Twitter: @ketab_n

الخلف، وهو يمدّ عنقه نحو جمهوره، وكأنه يحدق في السماء المليئة بالنجوم.

اقترب غاو ما حتى حاذى جينجو، علّه يستطيع سماع صوت تنفسها الخافت، ويحسّ بحرارة جسدها المغري. تحركت يده المرتعشة نحو يدها، مثل حيوان أليف يرغب في حكّ فمه بجسم صاحبه. سعلت العمّة الرابعة التي كانت تجثم على كرسي عالٍ بلا ظهر أمام جينجو. ارتعش غاو ما ووضع يده في جيب بنطاله. وخطا في دائرة الضوء، وهو يهز كتفيه نافد الصبر، مخبّئًا وجهه في الظل الذي صنعه رأس أحد الحاضرين.

بكى معزف جانغ كو، لكن الصوت كان ناعمًا ولطيفًا، صقيلًا وعذبًا، مثل شعر حريري ناعم يرفرف على قلوب مستمعيه، كانسًا كلّ القذارة المتجمعة هناك، في أجسادهم، في لحمهم وعظمهم، مُخلصًا إياهم من كل تعبهم وعذاباتهم. بعيونهم المتسمّرة على فم جانغ كو، كانوا يستمعون إلى صوته الأجش الرنان وهو يغني، إذ صدرت من الحفرة المفتوحة الواسعة في وجهه الكلمات التالية:

«ما أقوله هو»، لكن كلمة «هو» حلقت إلى أعلى، ثم هبطت إلى أسفل، فاترة بطيئة، وكأنها تريد من الجمع أن يتابعوها وهي تصعد من هذا العالم إلى مملكة خيالية باهرة تدعوهم للصعود إليها، طالبة منهم أن يغمضوا عيونهم فقط ـ «ما أقوله هو، أن ريحًا طيبة هبّت من أفواه المشاركين في الاجتماع الثالث للجنة المركزية: سكان بلاد الفردوس سوف يودّعون الفقر من الآن فصاعدًا».

Twitter: @ketab_n

لم يبدّل جانغ كو أبدًا لازمته الغنائية البسيطة التي يؤديها بمعزفه. لكن جمهوره، المبتهج دومًا بموسيقاه، ضحك بهدوء. ضحك الحاضرون على فمه الواسع المفتوح الذي يتسع لكعكة كاملة طهيت على البخار. لم يكن الوغد الأعمى يدرك كم أن فمه واسع وكبير. ومع ذلك لم يبد أن ضحكاتهم المكبوتة كانت تهمه. عندما سمع غاو ما جينجو تقهقه تخيّل وجهًا مبتسمًا: رموشًا ترفرف، وأسنانًا تلمع مثل حجر اليشم المصقول. وإذ لم يعد قادرًا على التحكم في نفسه، اختلس نظرة من طرف عينه؛ لكن رموشها لم تكن ترفرف، وأسنانها كانت مختفية خلف شفتين مطبقتين. شعر أن طريقتها الصارمة في التعبير هي نوع من السخرية منه على نحوٍ ما.

«لقد طلبت الحكومة المركزية منّا أن نزرع الثوم ـ وسوف تشتري مؤسسة التسويق التعاونية محاصيلنا ـ يوان واحد لكل رطل ـ سوف يخزنّون المحصول في درجة حرارة باردة ـ ثم يقومون ببيعه بهامش ربح كبير في الربيع...».

أهمل الجمهور، وقد اعتاد على منظر فم جانغ كو الواسع المفتوح، البهجة التي يثيرها هذا المنظر، وواصل الاستماع باهتمام إلى الحكاية التي يغنيها.

«كان الناس يحتفلون عندما يبيعون محصول الثوم/ يقلون بعض لحم الخنزير، يخبزون بعض الفطائر ويحشونها بالبصل الأخضر/ بطن الأخت جانغ كان كبيرًا بحجم جرّة/ قالت: يا إلهي، انظروا إليّ، إنني حبلى!...».

دوّى ضحك الجمهور، وقال الحاضرون عابثين: «لعنة الله عليك أيها العجوز الأعمى!» صرخت امرأة. خرجت ريح

Twitter: @ketab_n

قوية من الأخت الكبيرة لي: «ها! ها!» أكثر من نصف عدد النساء في الجمع أغرقن في الضحك. كانت جينجو واحدة منهن. اللعنة عليك يا جانغ كو. أمن الضروري أن تقول أشياء مثل هذه؟

. . . . . .

أريد أن أضمّ يدك بين يديّ يا جينجو. أنا الآن في السابعة والعشرين، وأنت في العشرين. لقد رششتُ حقل الذرة، وقلبي مضطرم مثل حشرات المنّ على نبات الذرة في فصل جاف. مدى الحقول يبدو لانهائيًّا، وهناك بعيدًا إلى الجنوب ينتصب جبل جو الصغير، بفوهته البركانية، حيث تستقر الغيوم. أتوق لكي أكلمك في أوقات كهذه، لكنّ إخوتك يتواجدون هنا على الدوام، حفاة وعراة حتى الخصر، أجسامهم داكنة محروقة. وأنت ملفّعة بملابسك يبللك العرق. ما هو لونك يا جينجو؟ أنت صفراء، حمراء، ذهبية. لونك هو لون الذهب؛ أنت تلمعين مثل الذهب.

* هذه بضع صفحات من الفصل الثاني من رواية مو يان **حكايات غنائية عن الثوم** The Garlic Ballads، نقلها المؤلّف عن الترجمة الإنجليزية، 2011.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ـ 3 ـ
حوار مع مو يان

يعدّ مو يان واحدًا من أكثر كتّاب الصين شهرة، وأوسعهم انتشارًا وترجمة إلى لغات العالم. وُلد في مقاطعة شاندونغ عام 1955 لأبوين مزارعين، وانضم إلى جيش التحرير الشعبي في سن العشرين، وبدأ كتابة القصص في الفترة نفسها. وقد كتب منذ ذلك الحين عددًا من الروايات والمجموعات القصصية: «الذرة الرفيعة الحمراء»، «نهود كبيرة وأرداف واسعة»، «الحياة والموت يسببان لي التعب»، و«الضفدع». تحدث مو يان إلى رئيس تحرير غرانتا، جون فريمان، خلال معرض لندن للكتاب (نيسان/أبريل ـ 2012) عن النساء القويات في كتاباته، وإمكانية الحفاظ على التعبيرات اللغوية الاصطلاحية والتوريات في الترجمة، وحول مشكلات الرقابة.

جون فريمان: العديد من رواياتك تحصل أحداثها في بلدة شبه خيالية تأخذ بعض ملامح قريتك «غاومي»، بالطريقة نفسها تقريبًا التي تعامل بها فوكنر مع الجنوب الأميركي. ما الذي جعلك تعود إلى هذا المجتمع شبه المتخيل، وهل دفعك تمتعك بمقروئية واسعة في العالم إلى تغيير اهتماماتك ومواضع تركيزك؟

Twitter: @ketab_n

مو يان: عندما بدأت الكتابة كان الإطار المكاني واضحًا وحقيقيًّا وواقعيًّا، وكانت القصص التي أكتبها تعبيرًا عن تجاربي الشخصية. لكن مع ازدياد عدد الكتب التي نشرتها نضبت التجارب الشخصية اليومية، وصرت في حاجة إلى إضافة بعض الخيال، وحتى بعض الوهم والتخيلات إلى قصصي.

جون فريمان: تذكرني بعض كتاباتك أعمال غونتر غراس، ووليام فوكنر، وغابرييل غارسيا ماركيز. هل كانت كتابات هؤلاء متوافرة بين يديك في اللغة الصينية عندما بدأت الكتابة؟ هل يمكنك أن تذكر لنا شيئًا عن التأثير الذي مارسه بعض الكتّاب على عملك.

مو يان: بدأت الكتابة عام 1981، ولم أكن قد قرأت أيًّا من كتب غارسيا ماركيز أو فوكنر. لكنني قرأت كتبهما للمرة الأولى عام 1984، ولا شكّ أنه كان لهذين الكاتبين أثر عظيم على كتابتي. لقد وجدت أن تجربتي الحياتية شبيهة تمامًا بتجاربهما. لكنني اكتشفت هذا فيما بعد. ولو أنني قرأت كتاباتهما في مرحلة مبكرة لكنت كتبت أعمالًا عظيمة مثلهما.

جون فريمان: رواياتك الأولى، مثل «الذرة الرفيعة الحمراء»، تبدو بصورة أوضح تاريخية أكثر، حتى إن البعض ينظر إليها بوصفها «قصصًا غنائية بطولية»، في حين أن رواياتك الأخيرة أصبحت أكثر انشغالًا بالمكان والموضوعات المعاصرة. هل يمكن القول إن ذلك اختيار واعٍ من طرفك؟

مو يان: عندما كتبت «الذرة الرفيعة الحمراء» لم أكن قد بلغت الثلاثين من العمر. كنت شابًّا حينها، ولذلك كانت حياتي

Twitter: @ketab_n

مليئة بالعناصر البطولية الرومانسية فيما يتعلّق بأسلافي. كتبت عن حيواتهم رغم أنني لم أكن أعرف الكثير عنهم. وهكذا أضفت إلى الشخصيات الكثير من المادة المتخيلة. أما عندما كتبت «الحياة والموت يسببان لي التعب» فقد كنت تجاوزت الأربعين من العمر، ولهذا تحولت من شاب في مقتبل العمر إلى رجل كهل. إن حياتي الآن مختلفة، وأنا مطل أكثر على أمور الحياة اليومية، أمور الحياة المعاصرة وقسوة أزمنتنا الحديثة التي تحدّ من وجود العناصر الرومانسية التي شعرت بها يومًا.

جون فريمان: تكتب في العادة باللغة الصينية المحلية (اللاوبيزينغ Laobaixing)، خصوصًا بلهجة مقاطعة شاندونغ التي تلوّن نثرك. هل يسبب لك الإحباط أن بعض التعبيرات الاصطلاحية والتوريات يصعب ترجمتها إلى الإنجليزية، أم إنك قادر على التحايل على ذلك مع مترجمك هوارد غولدبلات؟

مو يان: حسنًا، لقد استخدمت في الحقيقة كثيرًا من التعبيرات الاصطلاحية والتوريات المستعملة في اللهجة المحلية في أعمالي الأولى. لم أتخيل في الحقيقة أن عملي سوف يترجم إلى لغات أخرى. فيما بعد أدركت أن هذا النوع من اللغة يخلق كثيرًا من المشكلات ويضع العديد من العقبات في سبيل المترجمين. لكن من الضروري استعمال اللهجة المحلية، والتعبيرات الاصطلاحية والتوريات المعروفة فيها، لأن ذلك يضفي حيوية على اللغة، ويجعلها قادرة على التعبير على نحو أفضل. وهو ما يمثل أيضًا العنصر الجوهري الخاص بالبصمة الخاصة بكل كاتب في اللغة التي يكتب بها. من جهة، يمكنني

Twitter: @ketab_n

أن أعدّل قليلًا في استخدامي للتوريات والتعبيرات الاصطلاحية. لكنني من جهة أخرى آمل أن يستطيع مترجمونا العثور على مقابل للتوريات، التي أستخدمها، في اللغات التي يتمّ نقل عملي إليها. هذا هو الوضع المثالي.

جون فريمان: الكثير من رواياتك تصور الشخصية القوية للنساء ـ خصوصًا «نهود كبيرة وأرداف واسعة»، و«الحياة والموت يسببان لي التعب» و«الضفدع». هل تنظر إلى نفسك كشخص يحمل عقيدة نسويّة أم إنك ببساطة تقوم بالكتابة من منظور امرأة؟

مو يان: أولًا، أنا معجب بالنساء وأكنُّ لهنَّ احترامًا كبيرًا. إنهن نبيلات، وتجربة الحياة والمشقّات التي تواجهها النساء أعظم كثيرًا من تلك التي تواجه الرجال. فعندما نواجه الكوارث العظيمة تكون النساء أكثر شجاعة من الرجال ـ أظن أن ذلك بسبب كونهن قادرات على ذلك. إنهن أمهات أيضًا، والقوة التي توفرها الأمومة لا يمكن تخيل ضخامتها. إنني أحاول في كتبي أن أضع نفسي مكان النساء. أحاول أن أفهم هذا العالم، وأشرحه، من وجهة نظر النساء. لكنني في النهاية لست امرأة: إنني رجل كاتب، وتأويلي للعالم الذي حاولت فهمه في كتبي كما لو كنت امرأة قد لا يكون مقبولًا من وجهة نظر النساء أنفسهن. هذا أمر لا يمكنني إيجاد حلّ له. إنني أعشق النساء، وأكنُّ إعجابًا كبيرًا لهن، لكنني أظل في النهاية رجلًا.

جون فريمان: هل يمثّل التحايل على الرقابة شيئًا يتعلّق بالتميز وجماليات الأسلوب، وما الذي تتيحه الآفاق التي

Twitter: @ketab_n

فتحتها الواقعية السحرية، وكذلك التقنيات التقليدية في بناء الشخصية، للكاتب كي يعبّر عن انشغالاته العميقة دون اللجوء إلى أسلوب الجدل والمناظرة؟

مو يان: بلى، إن الكثير من المقاربات الخاصة بالأدب تنطوي على مواقف سياسية في الحقيقة، ففي حياتنا الواقعية قد يكون هناك بعض المسائل الحساسة أو الحادة التي لا يريدون منّا الحديث عنها. في هذه الحالة على الكاتب أن يستخدم الخيال لكي يفصل تلك المسائل عن العالم الواقعي، أو قد يكون في إمكانه المبالغة في الموقف والعمل على تضخيمه، على أن يحسّسنا بجرأته ووضوحه، وحيويته، وكونه يحمل توقيع العالم الواقعي الذي نعيشه. إنني في الحقيقة، أومن أن هذه الحدود والمعوقات ومسائل الرقابة عظيمة بالنسبة لعملية الخلق الأدبي.

جون فريمان: كتابك الأخير الذي ترجم إلى الإنجليزية، وهو مذكرات قصيرة تحمل عنوان «الديموقراطية»، يتحدث عن نهاية عهد في الصين من خلال تجربتك في صباك وشبابك. هناك عناصر في الكتاب تثير الكآبة والسوداوية، فهي مستغربة بالنسبة لنا هنا في الغرب: إننا نؤمن في العادة أن «التقدم»، كتجربة كبرى، يعني دائمًا تحسين ظروف عيش البشر، لكنك في مذكراتك تقول إننا نفقد شيئًا مهمًّا بسبب التقدم. هل هذا توصيف عادل من جانبك؟

مو يان: بلى، إن المذكرات التي تشير إليها تنطوي على كثير من تجاربي الشخصية وحياتي اليومية. لكنها تصور، في الوقت نفسه، أشياء متخيلة أيضًا. إن نغمة الكآبة

Twitter: @ketab_n

التي تتحدث عنها دقيقة تمامًا في الحقيقة، لأن القصة تصور رجلًا في الأربعين من العمر يعيد النظر في شبابه الذي ذهب. ففي شبابك، على سبيل المثال، قد تكون مغرمًا بفتاة أصبحت الآن، ولسبب ما، زوجة شخص آخر، وهذه ذكرى حزينة بالطبع. لقد شهدنا الصين خلال السنوات الثلاثين الماضية وهي تمرّ بعملية تقدم وتحديث هائلة، سواء من حيث مستوى المعيشة أو فيما يتعلّق بالمستويات الثقافية والروحية لمواطنينا. إن التقدم بادٍ للعيان، لكن ثمة بلا شكّ أشياء عديدة لسنا راضين عنها في حياتنا اليومية. في الحقيقة إن الصين أصبحت دولة متقدمة، لكن التقدم نفسه جلب معه الكثير من الأشياء، أي المسائل المتعلّقة بالحفاظ على البيئة، وانهيار المعايير السلوكية والأخلاقية العالية، على سبيل المثال. لهذا فإن الكآبة والسوداوية، التي تتحدث عنها، ناتجة عن أمرين. إنني أدرك أولًا أن شبابي قد ذهب، وثانيًا، لأنني خائف من الوضع الراهن في الصين، خصوصًا فيما يتعلّق بالأشياء التي لا تعجبني.

* عن موقع مجلة غرانتا Granta البريطانية، 11 تشرين أول (أكتوبر)، 2012.، ترجمة المؤلّف.

Twitter: @ketab_n

للمؤلّف

* القصة القصيرة الفلسطينية في الأراضي المحتلة (1982).
* مختارات من القصة الفلسطينية في الأرض المحتلة (1982).
* أبو سلمى: التجربة الشعرية (1982).
* في الرواية الفلسطينية (1985).
* أرض الاحتمالات: من النصّ المغلق إلى النصّ المفتوح في السرد العربي المعاصر (1988).
* وهم البدايات: الخطاب الروائي في الأردن (1993).
* شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، دراسة ومختارات (1998، طبعة ثانية 2009).
* أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة (2000)، طبعة ثانية بعنوان: الرواية العربية الجديدة، 2009.
* دفاعًا عن إدوارد سعيد (2000).
* عين الطائر: في المشهد الثقافي العربي (2003).

Twitter: @ketab_n

* إدوارد سعيد: دراسة وترجمات (2009).
* قبل نجيب محفوظ وبعده: دراسات في الرواية العربية (2010).

نقل من الإنجليزية إلى العربية:

* النقد والإيديولوجية، تيري إيجلتون (1992).
* المبدأ الحواري: ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف (ثلاث طبعات: بغداد 1992، بيروت والقاهرة، 1996).
* النقد والمجتمع (ثلاث طبعات، بيروت 1995، دمشق 2004، القاهرة 2007).
* الاستشراق: صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية، ضياء الدين ساردار، 2012.

حرّر الكتب التالية:

* المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر (1995).
* دراسات في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا (1996).
* الشعر العربي في نهاية القرن (1997).
* آفاق النظرية الأدبية المعاصرة: بنيوية أم بنيويات؟ (2007).

Twitter: @ketab_n

* التجنيس وبلاغة الصورة (2008).
* إدوارد سعيد المثقف الكوني، (2010.)
* منارات التنوير، (2011).
* حائز على جائزة فلسطين للنقد الأدبي 1997، وجائزة غالب هلسا 2003.

Twitter: @ketab_n

الكتاب

في هذا الكتاب يعثر القارئ على إضاءات حول أدباء ومثقفين بارزين في آداب العالم، غربًا وشرقًا، شمالًا وجنوبًا. وهو يجمع بين دفتيه أسماء خوسيه ساراماغو البرتغالي وكارلوس فوينتيس المكسيكي وأروندااتي روي الهندية وتيد هيوز الإنكليزي وشيموس هيني الإيرلندي وإسماعيل كاداريه الألباني، وأسماء أخرى عديدة وصولًا إلى الروائي والكاتب الصيني مو يان الحاصل على نوبل للآداب عام 2012.

ISBN 978-614-418-153-9

Jadawel جداول
www.jadawel.net