

روايات وروائيون من الشرق والغرب



ماهر البطوطي

روايات وروائيون من الشرق والغرب

تأليف
ماهر البطوطي



روايات وروائيون من الشرق والغرب

ماهر البطوطي

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣١٥٦ ٣

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١١.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ ماهر البطوطي.

المحتويات

٩	المقالات المؤلفة
١١	نجيب محفوظ والفنون
١٩	كمال عبد الجواد، اللامنتمي
٣١	أولاد حارتنا ومشكلة الشر
٥٣	جيمس جويس والرواية الحديثة
٧٣	المصادر العربية في القصص الأوروبي
٩٣	الغيرة بين عباس العقاد وأدباء الغرب
١٠١	توفيق الحكيم المُفتري عليه مرتين
١٠٧	بهاء طاهر وباولو كويلو
١١٣	مقالات مترجمة
١١٥	حارس الغيطان
١٤٩	نصائح إلى الشباب
١٥٩	مقدمة إلى كافكا
١٧٣	ألبير كامى رجل حميد
١٨٧	هنري ميلر
١٩٥	مقابلة مع الروائي الكولومبي جابرييل جرسية ماركيز
٢٠٧	متابعات
٢٠٩	أعياد الرواية في أمريكا
٢١٥	توني موريسون ورواية «الفردوس»

٢١٩	نجيب محفوظ في معجم عالمي
٢٢٣	الاحتفال بمئوية مولد جيمس جويس، ١٩٨٢
٢٢٩	ظاهرة لوليتا
٢٣٣	كتاب جديد وأخير لهمنجواي

كان يوماً ما زلتُ أذكره من عام ١٩٦١ حين قرّرت على نحوٍ قاطع أن أتخذ الكتابة والترجمة مهنةً أساسية لي. كنتُ أدرس آخر سنة في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، وقد تشبّعتُ بالمقررات الدراسية، خاصةً في تلك السنة، وتأثّرتُ برواية «جيمس جويس»؛ «صورة للفنان في شبابه»، التي قرّرتُ بطؤها نذّر نفسه للأدب والفن والجمال بكل أشكاله. كذلك درسنا «همنجواي» وحياته وأسلوبه الجديد في الكتابة. وكنتُ أتابع ما يصدر من كتب مهمة خارج مقررات الدراسة، فتأثّرتُ بأدب «ألبير كامي» وفلسفته، وكتاب «اللامنتمي» الذي كتبه «كولن ولسون» وأصبح حديث الأدباء.

وكنت قد بدأت القراءة وجمّع الكتب منذ كنت في العاشرة من عمري، فنشأت على كتب «توفيق الحكيم» و«طه حسين» و«نجيب محفوظ» و«يوسف السباعي» وشعر «أحمد شوقي». وبدأت أيضاً في جمع الكتب والسلاسل الجميلة التي كانت تصدر في مصر في الخمسينيات، ومنها: «الهلal» و«كتاب الهلال» و«روايات الهلال»، و«اقرأ»، و«كتب للجميع»، وكتب ومطبوعات «كتابي» و«الكتاب الذهبي»، وغير ذلك.

وبعد التخرّج في الجامعة، عرفتُ أن من يريد أن يتخذ الكتابة مهنةً، عليه إجادَةُ لغته العربية إجادة تامة، وكذلك ألا يعتمد في معيشته على مكافآت الكتابة؛ فدرست القرآن الكريم وتدبّرت آياته ولغته، وقرأت كتب النحو المتاحة، وما طالته يدي من كتب التراث العتيقة. ولم أبدأ الكتابة إلا بعد أن شغلتُ وظيفةً مناسبة بوزارة التعليم العالي بالقاهرة، تركت لي وقتاً كافياً بعدها للقراءة والكتابة. ولما كنتُ أريد الكتابة في النقد الأدبي، كانت أوائل مقالاتي نقدًا وعرضًا لما أحببته من الكتاب والأدباء. ثم جاءت الترجمة وأفسحتُ لها بعض الوقت أولاً، ثم زحفتُ على معظم الوقت بعد ذلك. وكان أول كتبي المنشورة عن «إرنست همنجواي»، ثم رواية «جيمس جويس» التي أحببتها. وبدأتُ في دراسة اللغتين

الإسبانية والفرنسية قبل أن تنتدبني الوزارة للعمل مُلحَقًا ثقافيًّا في مدريد، حيث قضيتُ أكثر من أربع سنوات.

وبعد عودتي من إسبانيا، قضيتُ أربع سنوات أخرى بالقاهرة أزوّد المجلات في القاهرة وبيروت بمقالاتي المُؤلَّفة والمترجمة، قبل أن أتوجّه إلى نيويورك للعمل مترجمًا ثم محررًا بالأمانة العامة للأمم المتحدة. وقد عكفت على الكتابة والترجمة عن الأدب المكتوب بالإسبانية من شعر ورواية ومسرحية، حتى أساهم في تشييد جسرٍ ثقافيٍّ للقُرَّاء العرب إلى تلك الثقافة الثرية. ولكن لم أنس اللغات الأخرى، فترجمتُ لشاعر الشعب الأمريكي «والت ويتمان» وبعض آثار اللغة الفرنسية، وزاد إنتاجي بعد التقاعد من العمل حتى قاربتُ أعمالِي ثلاثين كتابًا.

ولما كانت الكتب الورقية، رغم أهميتها، تَذْوِي وتغيب حروفها بفعل الزمن، فقد رحّبتُ بقيام مؤسسة «هنداوي» بوضع كتبِي رقميّةً على النت لتكون متاحة لمن يريد قراءتها، والمؤسسة بذلك تضطلع بعملٍ مهم في نشر الثقافة وإتاحتها وحفظها على مر السنين.

المقالات المؤلفة

نجيب محفوظ والفنون

يستمد القارئ والناقد الكثير من المعلومات عن قراءات نجيب محفوظ المختلفة، وما يحبه من أشكال الفن والموسيقى، من العديد من الأحاديث واللقاءات الصحفية والأدبية، التي أجراها معه الأستاذة: رجاء النقاش، ومحمود سلماوي، وجمال الغيطاني، وفؤاد دوارنة، وغيرهم.

وقد لفت نظري حديث الأستاذ المتكرر عن كتاب مهم، عكف على مطالعته في فترة الصُّبَا، وأمدّه بمعلومات أساسية عن الآداب العالمية، وهو كتاب «موجز تاريخ الأدب» تأليف جون درنكووتر. وقد سعيْتُ منذ فترة للبحث عن ذلك المرجع، وهو من ثلاثة أجزاء كبار، وحصلت على نسخة منه بصعوبة؛ حيث إن تاريخ طبعه يرجع إلى العشرينيات من القرن الماضي.

وقد أحسستُ بشغفٍ بالغ لمطالعة الكتاب الذي طالعه أستاذنا في فترة التكوين، والذي لا شك أنه قد ترك أثره الثقافي فيه، وأمدّه بإطار عام للأدب العالمي، يختار منه بعد ذلك ما يُثير اهتمامه لقراءته والتبحُّر فيه.

والكتاب مطبوع طباعةً أنيقة، ويحتوي كلُّ جزء منه على ما يقرب من الخمسمائة لوحة تتصل بموضوعات الكتاب، وصور توضيحية للموضوعات، على ورق مصقول يزيد من متعة القارئ، وقد أشار الأستاذ إلى تلك الصور واللوحات التي تركت في نفسه انطباعاً جميلاً عن الكتاب.

أجمل كتاب

والجزء الأول من «موجز تاريخ الأدب العالمي» يبدأ باستعراض أول كتابات وُجدت في التاريخ، قبل ظهور أي نوع من المخطوطات أو المطبوعات بآلاف السنين، واعتمد المؤلف على أحدث الاكتشافات الأثرية التي ظهرت حتى العصر الذي عاش فيه، فهو يحدثنا عن الألواح ذات الكتابة المسمارية، التي تم العثور عليها في «نينوى» القديمة، والموجودة الآن في المتحف البريطاني، وترجع إلى عام ٤٠٠٠ ق.م. ومن آرائه الجريئة الطليعية، أن العبرانيين لا بد وأنهم قد استقوا قصة الطوفان من روايات الكلدانيين القدامى عنه، ثم ينثني المؤلف للحديث عن الحضارة المصرية القديمة، وكتاب الموتى، ويشير إلى أن كتاب «بتاح-حتب» يمكن أن يكون أقدم كتاب في العالم؛ إذ إنه كُتب قبل مولد النبي موسى بألفين من السنين، وقبل تجميع كتاب «الفيدا» الهندوسي المقدس بألفين من السنين كذلك، ويقتبس المؤلف صفحة كاملة من هذا الكتاب الفرعوني، قبل أن ينثني للحديث عن الديانات الآسيوية القديمة.

ويُخصّص الكتابُ فصلاً كبيراً لأول ملحمتين عرفهما العالم الغربي لليوناني هوميروس؛ الإلياذة والأوديسة، ثم يعرض للكتاب المقدس وتاريخه وموضوعاته بتفصيل كبير، ويُخصّص فصلاً تالياً للكتب المقدسة الأخرى، يبرز منها ما كتبه عن القرآن الكريم. وهو في عرضه للإسلام وكتابه المقدس القرآن الكريم موضوعيٌ للغاية؛ إذ لا نجد فيه أي تحامل أو مغالطات من التي دأب كثيرٌ من المستشرقين على إلصاقها بالدين الحنيف، بل إن نظرته إلى الإسلام وكتابه المقدس ونبيه الكريم تفيض بالثناء والموضوعية، ولكن تجدر الإشارة إلى ورود بعض الأخطاء في ترجمة كلمات معينة من آيات القرآن.

ثم يتطرق الكتاب إلى الموضوعات المعهودة في تاريخ الأدب؛ فيعرض للأدب اليوناني الذي يستفيض في شرحه وإيراد أمثلة منه، عارضاً للفلسفة اليونانية وأساطينها المشهورين، والمسرح اليوناني الكلاسيكي، والأساطير والشعر اليونانيين، ويقوده الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني الروماني؛ فيستعرض المؤلف أشعار أوفيد وكاتولوس، وخطب شيشيرون، والحديث عن آلهة الرومان وأساطيرهم، ويلاحظ القارئ تداخلاً بين الأدبين اليوناني واللاتيني، قد يكون المؤلف قد تعمّده، مبيّناً التأثير الشديد لأدب روما بأدب اليونان.

ثم ينتقل المؤلف نقلة مفاجئة إلى العصور الوسطى، ويحدد بداياتها بسقوط روما على يد القوط الغربيين عام ٤١٠ ميلادية، وتستمر حتى سقوط القسطنطينية في يد الأتراك

عام ١٤٥٣، ويمهّد للأدب في تلك الفترة الطويلة بفذلكة تاريخية، يمرُّ فيها سريعاً على الحضارة الرفيعة التي أقامها العرب في إسبانيا، حينما كانت أوروبا غارقة في عصورها المظلمة، ليتحدث بعد ذلك عن أدباء تلك الفترة؛ كالقديس أغسطين صاحب الاعترافات المشهورة، وعن الملحمة الشعبية الألمانية نيبلونجن، وأشعار التروبادور، ودانتي وكوميديته الإلهية، ثم تشوسر أبو الشعر الإنجليزي كما يسميه.

ومن الملاحظ هنا أن المؤلف لا يُشير من قريب أو بعيد إلى أثر الأدب العربي في الأندلس، وغيرها في أشعار التروبادور وفي دانتي وتشوسر؛ حيث إن الحديث والبراهين عن الأثر العربي في تلك الأعمال المبكرة لم يبدأ إلا بعد ذلك في دراسات الأدب المقارن، التي وضعتها باقة من المستشرقين الإسبان، أمثال آسين بالاثيوس ومنندث بيدال.

ثم يقفز بنا المؤلف مرة أخرى إلى عصر النهضة، مههّداً له ببذرة قصيرة عن أسباب الصحو من عصور الظلام الغربية، ويعرض الكتاب لأريوستو ومكيافلبي ورابليه ومونتاني، ثم يُفرد فصلاً طويلاً لسرفانتس وروايته «دون كيخوته»، وهو محقٌّ في هذا؛ إذ أصبح هذا الكتاب رائداً لفن الرواية، حتى إن النقاد العالميين اختاروه في العام الماضي كأفضل رواية عالمية على وجه الإطلاق. ويدلف الكتاب إلى أوائل المؤلفات التنويرية التي تعتبر أساس الحركة الهيومانية في عصر النهضة، وهي مؤلفات إرازموس وتوماس مور وبدايات كتب العصر الإليزابيثي في إنجلترا.

ويبدأ المجلد الثاني من الكتاب المرجع بأسطورة الأدب في كل زمان ومكان: ويليام شكسبير، وقد ركز في حديثه عنه على الأفكار والخطوط العامة وراء أعماله أكثر من تركيزه على مسرحيات معينة، ثم يُفرد المؤلف جانباً كبيراً للأدب الإنجليزي من ملتون حتى شعراء القرن الثامن عشر، إلا أنه لا يسير وفق منهج معين حسب الموضوعات أو البلدان المختلفة، بل يسير طبقاً للمنهج الزمني للأدب العالمية؛ ففي وسط حديثه عن الأدب الإنجليزي، يُعرّج إلى الأدب الفرنسي، ليُغطّي أدب وفكر عصر لويس الرابع عشر، ويهْمُنَا هنا، الفصل الذي يعقده لنشأة الرواية على يد: دانييل ديفو وصمويل ريتشاردسون وفيلدنغ، ثم يعود ثانية إلى فولتير وروسو، ثم يعرض لشخص الأدب الألماني، ممثلاً في: جيته وشيللر ولسنج، قبل أن يستعرض بالتفصيل شعراء البحيرة الإنجليزي، ثم الشعراء الرومانسيين الأشهر: بايرون وشلي وكيتس.

ومن الأمور اللافتة في هذا المجلد، حديث المؤلف عن الأثر الذي تركته «ألف ليلة وليلة» في بعض الروائيين والشعراء، وكانت قد ظهرت لأول مرة بالفرنسية على يد «أنطوان جالان» عام ١٧٠٤، وتبّعها على الفور العديد من الترجمات إلى اللغة الإنجليزية.

وفي المجلد الثالث والأخير، يستمر المؤلف في اتباع منهجه الزمني، دون ارتباط بموضوعات معينة، فيبدأ بالرواية عند والترسكوت وألكساندر ديماس وفكتور هوجو، وبعد ستين صفحة عن الشعراء الفيكثوريين في إنجلترا، يعود إلى الرواية عند ثاكري وديكنز، ثم يغطي في سرعةٍ أعلامًا روائية، مثل: الأخوات برونتي وجورج إليوت، ويعقد المؤلف فصلًا طويلًا عن أدباء أمريكا: إمرسون، هورثون، إدجار ألن بو، ثورو، والت ويطمان، مارك توين ... وغيرهم، ويعود إلى فرنسا في القرن التاسع عشر ليتحدث عن: جورج صاند وبلزاك وفلوبير وزولا وموباسان وإرنست رينان وبودلير وفيرلين، ويلاحظ هنا غياب الشاعر المتمرّد آرثر رامبو عن الصورة؛ ربما لأنه لم يكن قد اندرج بعد في إطار الموروث الأدبي الفرنسي، كما يلاحظ أن هذه الباقية من الروائيين الفرنسيين، هي ممن يشير النقاد إلى تأثر نجيب محفوظ بكتاباتهم.

الأعمال الخالدة

في الفصول الباقية من هذا المجلد يستعرض المؤلف المثات من الكُتّاب من كل الجنسيات، يهمنّا منهم الروائي الفرنسي مارسيل بروست وروايته الملحمية «البحث عن الزمن الضائع»، التي قرأها الأستاذ نجيب بعد ذلك بالإنجليزية، ويعرض الكتاب سريعًا لأعلام الأدب الروسي، محتفياً بدستوففسكي وتولستوي اللذين نعرف أنهما من الروائيين المحبّين لأستاذنا، ويذكر المؤلف أن رواية الجريمة والعقاب لدستوففسكي هي أفضل رواية واقعية على الإطلاق، ورغم إشارة درنكووتر إلى الشاعر والمسرحي الأيرلندي ويليام بتلريبتس، وفوزه بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٣، فإنه لم يكتب كلمة واحدة عن مواطنه الشهير جيمس جويس؛ ربما لأنه أيضًا لم يكن قد استقرّت مكانته بعد في الرواية الحديثة، وربما تُنيرنا العبارة التالية التي اختتم بها درنكووتر كتابه، وتُلقي الضوء على سبب إغفاله العديد من الأدباء الواعدين في عصره: «أما عن الكُتّاب الشبان الذين ما زالت قدراتهم في طور التكوين، فليس لهم مكانٌ في هذا الموجز.»

ويعجب القارئ من فعل الزمن في التقييم الأدبي والنقدي لدركووتر، فهو يهتمُ بكثير من الأسماء التي لا يكاد يكون لها ذكرُ الآن، بينما يُغفل أسماءً نفّضَ عنها الزمنُ غبارَه، وأصبحوا من نجوم الأدب العالمي، وهو يُهمّل ذكرَ الكُتّاب الذين ما زالوا في طَور التكوين؛ كجويس وهمنجواي وفيرجينيا وولف، الذين أصبحوا من عمَد الرواية الحديثة، حيث تحتلُّ روايةُ عوليس لجيمس جويس الصدارةَ في الأعمال القصصية في القرن العشرين، وقد أصاب

الزمن المؤلف درنكووتر أيضًا بآثاره؛ فرغم أنه كان من مشاهير الشعراء في زمنه، لا يكاد أحد يذكره الآن!

أجمل لوحة

والآن، إلى اللوحة.

في حديث للأستاذ نجيب مع محمد سلماوي ردًا على سؤال عن الفنون التي أحبها، قال الأستاذ: «أما من حيث الفن التشكيلي، فأذكر لوحة معينة لفان جوخ أعتقد أن اسمها ساعة الراحة، وكانت تمثل فناءً سجن كبير والمسجونون يدورون فيه في طابور وقت راحتهم، وقد تأثرت بهذه اللوحة بشكل خاص».

واللوحة المشار إليها، رسمها فان جوخ عام ١٨٩٠، وهو نزيل مصح عقلي في مدينة «سان ريمي» بجنوب فرنسا، نقلًا عن لوحة بالأبيض والأسود للرسام الفرنسي جوستاف دوريه، كان ثيو قد أرسلها لأخيه وهو في المصح، وكان فان جوخ قد دخل المصح بإرادته بعد نوبة الهياج التي أصابته في مدينة آرل، وهو يقيم مع الرسام بول جوجان، والتي انتهت بحادثة قطع فان جوخ لأذنه.

ونظرة واحدة إلى اللوحة، تُنبئنا بالسبب الذي حببها للأستاذ نجيب محفوظ؛ إذ إنها تمثل الحالة الإنسانية أصدق تمثيل: الإنسان سجين، يدور في حلقات مفرغة، يراقبه أناسٌ بورجوازيون ميسورون يرتدون القبعات العالية، ويبرز في هذه اللوحة السجين الذي يتوسطها، والذي رأى فيه النقاد شخصيةً فان جوخ نفسه، وهو الوحيد الذي لا يرتدي قبعة السجن، ويتطلع أمامه إلى المجهول في ترقب وقلق وحيرة، والحق أني ما تطلعت إلى وجه هذا السجين بعد أن قرأت ما كتبه الأستاذ عنها، إلا وتذكرت حيرة كمال عبد الجواد الوجودية، وصيحته المعبرة في «قصر الشوق»: أنا الحائر أبدًا. وتستبين حيرة الوجود في كثير من أعمال الأستاذ وشخصه، مثل بطل «الشحاذ» الذي فشل في التكيف مع أنماط عديدة للحياة، وبطل «الطريق» الذي يبحث عن هويته الضائعة، وقد كتب فان جوخ لأخيه ثيو بعد إتمام هذه اللوحة، قائلًا: «إن كل ما يحيط بي ها هنا قد بدأ يثقل عليّ، لقد قضيتُ عامًا كاملاً في المصح ولا أستطيع الاستمرار، فقد نفد صبري يا أخي العزيز، ولا أستطيع أن أتحمل المزيد، لا بد من التغيير، حتى لو كان إلى الأسوأ.» وقد قضى فان جوخ على حياته بعد أشهر من رسمه لهذه اللوحة.

عشق الموسيقى

أما القطعة الموسيقية التي عشقها أستاذنا نجيب محفوظ — بين الكثير من المقطوعات الأخرى عربيةً وأجنبيةً — فهي السيمفونية التاسعة لبيتهوفن. كان لا بد من وجود هذا العمل التفاؤلي، كي يوازنَ الصورة المتشائمة التي تُقدمها لوحة فان جوخ؛ فهذه السيمفونية احتفاءً بالحياة والحب الإنساني والأخوة بين بني البشر، وهي تعتبر من أشهر السيمفونيات الكلاسيكية وأحبها إلى عشاق هذا النوع من الموسيقى، إضافةً إلى سيمفونيته الخامسة بالطبع.

وقد وضع بيتهوفن سيمفونيته التاسعة بعد فترة انقطاع طويل عن السيمفونيات بعد السيمفونية الثامنة، خاض خلالها فترةً عصيبة من حياته، وصلت إلى حدِّ اتهام الناس له بالجنون، ثم فاجأ الجميع بهذه السيمفونية التي يصفها معظم نقاد الموسيقى بأنها أعظم وأهم عمل مفرد في تاريخ الموسيقى الأوروبية.

وقد قدّم بيتهوفن في هذه السيمفونية ملحمةً رؤيوية، تصوّر في قسمها الأول الصراع المعاصر بين شتى العوامل الإنسانية والتاريخية، ليخرجَ من هذا الصراع إلى مستقبل طوباوي، يمكن فيه خلقُ مدينة فاضلة يعيش فيها الناس في ودٍّ وإخاء.

وقد استخدم بيتهوفن فيها لأول مرة الكورال كيما يُنشدَ جزءاً من قصيدة للشاعر الألماني شيللر، بعنوان «أنشودة إلى البهجة»، يقول فيها:

أيتها البهجة،
أيتها النفحة الإلهية العذبة،
يا ابنة «الإليزيوم»،
إننا ندلف إلى مقامك،
ونحن ثملون من نيرانك،
أيتها المخلوقة الفردوسية،
وسحرك الخلاب،
يجمع ما شطرتَه الأعراف.
سيصبح كلُّ بني البشر إخوة،
حين يمسُّهم جناحُ الرقيق ...
فلتعانقوا بعضُكم البعض أيتها الملايين ... هذه القبلة للعالم أجمع

وقد لاقَت السيمفونية التاسعة احتفاءً من كثير من الاتجاهات التي تُناقض بعضها بعضاً، وتبنّاها الكثير من الجماعات والبلدان والأحزاب، بيد أنها تَوَجّت نجاحها باختيار الاتحاد الأوروبي لحنها الأساسي كنشيد رسمي لأوروبا الموحدة.

كمال عبد الجواد، اللامنتمي

(ثلاثية نجيب محفوظ)

«... إنه من المستحسن دائماً أن يتأمل الإنسان ما يراود نفسه من أحلام، على ذلك فالتصوف هروب، كما أن الإيمان السلبي بالعلم هروب، وإذن فلا بد من عمل، ولا بد للعمل من إيمان، والمسألة هي كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديداً بالحياة؟»^١

هذه الرغبة في إيجاد هدف يربط الإنسان نفسه إليه ويسعى إلى تحقيقه، هي ما يعطي للحياة شكلاً ومعنى، وهي كل ما يسعى إليه مَنْ وجد نفسه في الموقف الذي يقف فيه كلُّ لا منتَمٍ، واللائتماء ليس مذهباً من المذاهب الموضوعة كالوجودية أو الرومانسية مثلاً، فليست هناك قوانين تُحدده وتعرِّفه، إنما هو سلوك ينتهجه المرء نتيجةً لتجارب مرَّ بها، أو لمشكلات عانى منها، فهذه التجارب وهذه المشكلات تصوغ اتجاهه وموقفه صياغةً جديدة، وتكشف عن اتجاهات أخرى، يجد نفسه فيها مدفوعاً إلى انتهاج مسلك معين في حياته، وعلى ذلك، فاللامنتمي لا يُولد لا منتَمياً، بل تدفعه ظروفٌ ومحيطُ حياته الذي يعيش فيه إلى أن يتأمل داخل نفسه وفي طبيعة الأشياء التي تحوطه، حتى ينتهي إلى هذا الموقف الذي يتخذه تجاه الحياة عامة. وليس هناك من سبب واحد، ولا حتى سبب رئيسي، يكون هو المسئول عن اندفاع أي امرئ في هذا التيار، إنما هي عدة عوامل مختلفة تتجمع في سبيل ذلك، معقدة تعقيد النفس التي تصادفها، وعميقة عمقها، فإذا ذكرنا هنا عدة

^١ السكرية، فصل ٥٤، ص ٣٩١.

أسباب من هذه العوامل، أو تناولنا شخصيةً اللامنتمي من عدة جوانب مختلفة، فإن ذلك لا يعني أن هذه هي كل الأسباب والجوانب.

فهناك كما ذكرنا هذه الحاجة الطبيعية التي يشعر كل فردٍ حيٍّ بضرورة وجودها، وهي أن يجد شيئاً يرتبط به، وهذه الرغبة تلتصق بفعاليتها وقوتها من وجود الإنسان في حياة لا يدري كنهها، ولا يعرف سبباً لوجوده فيها، وفي هذه اللاشيئية الميتة، تنزع النفس إلى إيجاد علة لذلك الخلق، فيهبُّ الفردُ نفسه إلى شيء ما يُكرّس وجوده من أجله، ويربط نفسه به برباط قوي مشدود، ويجد فيه حياته والسبب الذي خُلق من أجله، وهو يشعر في هذه الحالة بوجود قوانين تحكم الحياة والناس، فيخضع لها ويكيّف سلوكه تمثيلاً معها، ويصبح منتمياً متفقاً مع البيئة التي يعيش فيها، وهذا الشيء الذي ينتسب إليه الإنسان ليس محدداً مقصوداً، بل قد يكون أي شيء؛ فقد يكون العمل، وقد يكون مبدأً من المبادئ أو فكرة من الأفكار، إلى ما شابه ذلك من الأشياء.

لكن ذلك الاتفاق لا يحدث على الدوام؛ فقد لا يجد المرء ما ينتسب إليه منذ البداية، أو قد يفقد «شعوره بالانتماء» إلى شيء ما، وهنا تكون نقطة التحول المركزية التي تطوح بشعور الاستقرار الذي يحسه الفرد العادي، ويدخل في مرحلة صراع؛ إما داخلي مع نفسه وإما خارجي مع المجتمع، ويتخذ الصراع الداخلي شكلاً هادئاً مترسباً في النفس، وهو ما يحدث في حالة كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ، أما الصراع الخارجي فله شكل ثائر، يتمثل في الخروج على القانون أو إثارة الشغب. وقد عبّر «يوجين أونيل»^٢ عن هذه الحالة أوضح التعبير في مسرحيته «القرود الكثيف الشعر» The Hairy Ape، حين صوّر عاملاً من عمال تشغيل السفن، سعيّاً بعمله الذي يحبه، حتى يُخرجه عن هذا الشعور تعليقاً قالت ابنته صاحب السفينة التي يعمل عليها، فيحتقر عمله من جرّاء ذلك، ويفقد شعوره بالانتماء، ويبدأ في مواجهة سلسلة من المتاعب لمحاولته التهجّم على الناس، ثم يحاول ربط نفسه بإحدى الجماعات فيفشل في ذلك، وفي كل شيء يحاول أن يشدّ نفسه إليه، وينتهي الأمر بأن تقتله إحدى الغوريلات الضخمة، حين يحاول أن يُنشئ صداقةً معها، كآخر شيء يأمل في الانتساب إليه، بحكم الأصل الواحد الذي قال «داروين» به.

وهذه الظاهرة — ظاهرة الانتساب إلى شيء — هي من أهم العوامل التي حددت شخصية كمال، وهي ترتبط عنده بظاهرة أخرى، هي فقدان الإيمان بمثل كان يقدرها

^٢ كاتب مسرحي أمريكي، توفي عام ١٩٥٣، وحائز على جائزة نوبل للأدب.

حقَّ قدرها، فكانت أول صدمة يتلقاها فيما يتصل بذلك، ما حدث له حين اكتشف في مطلع حياته أن مسجد الحسين لا يحوي جسد ابن الخليفة علي، على مثل ما كان يعتقد سابقاً، وتركه ذلك الاكتشاف في خلاءٍ روحي وألمٍ عميق، غير أن تلك الحادثة لم تكن سوى إرهاباً بما سوف يُصادفه بعد ذلك، حين ربط نفسه بحب عابدة شَدَّاد.

والحديث عن علاقة كمال بعابدة، يستلزم عنايةً أكبر في معالجته، وأحبُّ أن أنفي منذ البداية فكرة لا بد وأن تجولَ في ذهن كلِّ من يقرأ الرواية، وهي أن هذا الحب إن هو إلا حبُّ رومانسي، من الذي نمرُّ به في فترة صبا، والذي سرعان ما يخبو غير مخلف وراءه شيئاً. فبالأمل فيه ومتابعة آثاره التي نجمت عنه، يتبين خللُ هذه الفكرة، وكمال نفسه يقول بعد ذلك، وقد حفرت تجربته آثارها الهائلة في روحه: «واحذر أن تسخر من أحلام الشباب، فما السخرية منها إلا عارضٌ من أعراض مرض الشيخوخة، يدعوه المرضى بالحكمة.»^٣ فحبُّ كمال كان السببَ المباشر الذي رمى به في شعوره بالغربة عن العالم وعن الحياة، وكان المثل الذي آمن به فأودى في النهاية إلى أن أصبح كافراً بكلِّ المثل الموجودة والتي لم توجد، وكان دينه الذي انتهى به إلى الإلحاد. فحبُّ كهذا الحب لم يكن عادياً مألوفاً كالذي نشاهده أو نسمع به، بل كان وجوداً بأكمله وحياة قائمة بذاتها، فبغير هذا الحب لم يكن كمال يشعر بأن له وجوداً أو كيئاً، فإذا انمحي هذا الحبُ فقدَّ إحساسه بالوجود، وهو ما يحدث بالفعل، ويذكرنا ذلك بعطيل شكسبير، حين يقول عن حبه لديمونة:

إني أحبك حتى لو هلكَ روحي
فإذا ضاع هذا الحب يوماً
عاد الفراغ والسديم ثانيةً إلى حياتي^٤

ويتأكد لدينا هذا المعنى حين نتأمل قليلاً مظاهر هذا الحب في تفاصيله الدقيقة؛ فعابدة هي التي أضاءت حياة كمال، وفتحت روحه على آفاق لا تُحد، وقد قال لها مرة في حديث له معها، حين كاشفها بشعوره نحوها، وهما سائران في طريق العباسية، بعد مرور مدة لم يَرها فيها: «أقنعتني هذه التجربة القاسية بأنه إذا كان مقدوراً عليَّ أن

^٣ قصر الشوق، فصل ٤٠، ص ٤٢٧.

^٤ عطيل لشكسبير، الفصل الثالث، المنظر الثالث، السطور ٩٠-٩٢.

تختفي من حياتي، فمن الحكمة أن أبحث لي عن حياة أخرى.»^٥ وهي كانت، أولاً وأخيراً، «معبودته»، وقال بعد فراقه عنها: «ولكن أين يمضي الشعور الباهر الرائع الذي نَوَّر قلبه أربعة أعوام؟! لم يكن وهماً ولا صدى لوهم، إنه حياة الحياة، ولئن تسيطر الظروف على هذا الجسد، فأى قوة تستطيع أن تتناول على الروح، وهكذا لتَبْقِيَنَّ المعبودة معبودته، والحب عذابه وملأذه، والحيرة ملهاته، حتى يقف أمام الخالق يوماً، يُسأَلُهُ عما حَيَّرَهُ من معضلات الأمور.»^٦

وكانت عابدة المثل الذي أقامه في نفسه للجمال والكمال، حتى إنه لم يصدق أنها بشرٌ تَسري عليها القوانين الطبيعية؛ كالحب والزواج والولادة: «وا قلباه! أليق هذا العبث بالمعالي؟! أحسب الشرير أن المعبودة تحبل وتتوحم، وتنداح بطنها وتتكور، ثم يَجِيئُهَا المخاض فتلد!»^٧

ثم يقول في حفل زفافها إلى حسن سليم: «إن المعبودة نفسها نزلت من علياء السماء لتقتَرَنَ بواحد من البشر، ليتفتت قلبك حتى يُعْجزَكَ لَمُّ أجزائه المتناثرة.»^٨ وكان الحب في حياته، حتى إنه كان يؤرخ كلَّ شيء به، فكان يقول إن هذا حدث ق. ح. أو ب. ح. أي قبل الحب أو بعد الحب.

وقد أدى هذا الحب، الذي دَعَمَ به كمال حياته ووجد فيه كيانه، إلى جعله منتمياً مثالياً، فجنده متفقاً مع بيئته التي يحيا فيها تمام الاتفاق؛ فهو متحمس أبداً لمبادئه السياسية، ولآمال رفاقه من أبناء الشعب لنصرة قضية بلاده، ونشعر — نحن القراء — بحرارة إيمانه بذلك، على عكس ما يحدث منه في «السكرية»، فهو يناقش ويحضر الاجتماعات، ولكننا نستبطن أنها مجرد مشاركة سلبية، ليست لها الحرارة التي كان يَنْفُثُهَا فيها كمال سابقاً، وهو مؤمن بالقوانين الوضعية والسمائية، مؤمن بدينه إيماناً لا حدَّ له، حتى إنه يأبى أن يشرب البيرة أو يأكل لحم الخنزير، حتى لو كان مَنْ يقدمهما إليه عابدة شَدَّاد نفسها، وهو لا يرضى أن يرافق صديقه فؤاد الحمزاوي، لمقابلة قمر وnergس صديقتيهما القديمتين، ويرجع ذلك السلوك إلى أسس دينية ومثالية. وهو

^٥ قصر الشوق، فصل ٢٣، ص ٢٧٩.

^٦ قصر الشوق، فصل ٣١، ص ٣٥٦.

^٧ قصر الشوق، فصل ٢٤، ص ٢٨٩.

^٨ قصر الشوق، فصل ٣١، ص ٣٤٢.

بلا شك سعيد بهذا الانتماء وهذا التوافق، بغض النظر عن أنه يحب حباً من طرف واحد، أو بدون نتيجة تُرجى.

ولكن هذا الانتماء لم يكن مقدراً له أن يدوم؛ فكما خيَّب ضريحُ الحسين أمله، خيَّبته عابدة شداد كذلك، فأفاق يوماً على زواجها من حسن سليم صديق الجماعة، ومع أنه لم يطمع يوماً في الزواج منها، فإن ذلك لا يمنع أنها قد فارقته فعلاً ولم يُعد يراها، وليس له أن يفكر في حبه لها بعد ذلك، أما التأثير الذي جاء به غياب عابدة في نفس كمال فلم يحدث بغتةً بين يوم وليلة، بل بدا ألماً هائلاً اجتاحت روحه وظل يترسّب في قاعها، ثم انسحب على حياته كلها بعد ذلك. انظر إلى مدار أفكاره حال سماعه خبر خطبة عابدة: «وراح يستجدي نفسه أقصى ما لديها من قوة، ليسترّ جرحه الدامي عن العيون اليواظ، وليتفادى مواضع الهُزء والزراية، تجلّدي يا نفسي، وأنا أعدك بأن نعود إلى هذا كله فيما بعد، بأن نتألم معاً حتى نهلك، وبأن نفكر في كل شيء حتى نُجن، ما أمتع هذا الموعد في هدأة الليل حيث لا عين ترى ولا أذن تسمع، حيث يباح الألم والهذيان والدمع دون زراية زارٍ أو لومة لائم، وثمة البئر القديمة أزيحُ عن فوهتها الغطاء، وأصرخُ فيها مخاطباً الشياطين، ومناجياً الدموع المتجمعة في جوف الأرض من أعين المحزونين، لا تستسلم، حذار؛ فالدنيا تبدو لناظريك حمراء كعين الجحيم.»^٩ ذلك كان الأثر المباشر، الحزن والذهول الذي يُغرق الحواس، ثم يجيء وَعيه بموقفه الحالي بعدما حدث، بعد زوال أو ابتعاد مَنْ كان ينتمي إليهم، وهو بدايةً تضعضع حياته الهادئة، حياته كمنتمٍ، ونهايةً لها: «عابدة وحسين في أوروبا! إنسان يفقد في ساعة واحدة حبيبته وصديقه، تفتقد روحك معبودها فلا تجده، ويفتقد عقلك أليفه فلا يجده، وفي الحي العتيق تعيش وحيداً مهجوراً، كأنك صدى حنين هائم منذ أجيال، تأمل الآلام التي ترصدك، أنّ لك أن تحصد ثمار ما زرعتَ من أحلام في قلبك الغر، توسّل إلى الله أن يجعل الدموع دواءً للأحزان، وعلّق إن استطعتَ جسمك بحبل المشانق، أو ضَعه على رأس قوة مدمرة تنقُص بها على العدو، غداً تلقى روحك خلاء، كما لقيتَ بالأمس ضريح الحسين ... يا خيبة الآمال!»^{١٠}

^٩ قصر الشوق، فصل ٢٤، ص ٢٨٦.

^{١٠} قصر الشوق، فصل ٢٤، ص ٢٩٠.

وينهار الصنم الذي أقامه في قلبه لمعبودته بعد زواجها، وقد وضعه هذا الزواج أمام الحقائق التي كان يتجاهلها؛ فعابدة بشرٌ عاديٌّ تخضع للشوق والحب والزواج والولادة وسائر القوانين التي تسري على غيرها، ويزيد في ذلك، ما قاله له صديقه إسماعيل لطيف، من أن عابدة قد استغلَّت حبَّ كمال لها للإسراع في الظفر بحسن سليم زوجًا لها، فهبط الصنم من علياء سماءه، وتمرَّغ في الوحل «بعد حياة عريضة فوق السحاب». وانتهى الأمر بكمال إلى القول: «لم أعد من سكان هذا الكوكب، غريبٌ أنا وينبغي أن أحيا حياة الغرباء.»^{١١} وبات يتحدث عن العالم الفاني، وأماله الخاوية، وأحلامه الطائشة.

ومنحَه الألم العميق الذي جلبته عليه تجربته الغربية في حب عابدة، إنعامًا للنظر في الأمور لا يتأتى للشخص العادي، وانعكس تفكيره في حبه على تفكيره في كل الأشياء، ولكن الأثر الرئيسي، الذي عاد عليه من تحطُّم حبه بعد زواج عابدة، هو فقدانه الإيمان بالحب، وهو ما كان يعتقد من أسمى المثل والقيم في الحياة، ففقد إيمانه بالحياة تبعًا لذلك، وصار يتناول كلَّ ما يعنُّ له من الأفكار بالبحث والتحليل، والتَهَبَ فؤاده بالشك في كل شيء، فصار المؤمن القديم، الذي ما كان يرضى لأحد أن يتعرض للدين بشيء، مُلِحِدًا ناكِرًا للدين، ولا عجب في ذلك؛ ألم تكن عابدة هي دينه؟! وانعكس ذلك على بقية سلوكه، فشرب الخمر، وهو الذي لم يرضَ أن يتذوق البيرة سابقًا، وغشيَ دور الدعارة مع ياسين، أخيه الأكبر، بعد أن عافت نفسه قبل ذلك ما كان يفعله مع قمر وnergس.

ولكن هذه الأشياء — الخمر والنساء — تخذله كما خذَلته عابدة من قبل، ولا يجد فيها أيَّ حقيقة يمكن أن تُريحه في هذا الكون الزائف: «أين ذهبَت نشوة الخمر الساحرة؟ وما هذا الكرب الخانق الذي حلَّ محلَّها؟ ما أشبهه بخيبة الحب التي ورثت أحلامه السماوية»^{١٢} ويتلفت حوله في حيرة بالغة باحثًا عن الطريق، عن الحقيقة، وهي الحيرة الحقبة التي يتسم بها كلُّ لا منتمٍ أصيل.

تكشفت له جميعُ الأشياء عن وهمٍ كبيرٍ؛ مسجد الحسين، حبه العظيم، الدين، الخمر، الجنس، فلم يجد في أيٍّ من هؤلاء تفسيرًا للذي ينشده، حتى أبوه الذي ظهر له قبل ذلك عظيمًا قويًا جبارًا، تكشف له في آخر الأمر عن رجل عادي، غارق لأذنيه في الخمر والمرح،

^{١١} قصر الشوق، فصل ٣١، ص ٣٥٥.

^{١٢} قصر الشوق، فصل ٣٧، ص ٤١٠.

مع العوالم والراقصات: «هذه القوة الجبارة التي يخافها كل الخوف، يخافها ويحبها معاً، ما كنهها؟ ليس إلا رجلاً، لولا مرحة الذي خص به الغرباء لم يكن شيئاً، فكيف يخافه؟ وحتى متى يُدْعَن لقوة هذا الخوف؟ إنه وهمٌ كسائر الأوهام التي امتُحِنَ بها»^{١٣} ويعصف به الفكر، حتى إنه يردد: «تأمل هذه العجائب، أنت وياسين تتشاربان! أبوك شيخ ماجن! هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟! ما علاقة الواقع بما في رءوسنا؟ ما قيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايذة المعبودة وعايذة الحُبلى؟ أنا نفسي أنا، لماذا تأملتُ ذلك الألم الوحشي الذي لم أبرأ منه بعد؟ اضحك حتى تنفق.»^{١٤} ويُذكرنا قوله عن علاقة الواقع بما في رءوسنا، بما قاله أمير المتردين في مسرحيته شكسبير:

ليس هناك شيء طيب وشيء سيئ
ولكن تفكيرنا هو الذي يجعله كذلك

هكذا تكاتفت كلُّ هذه العوامل تدريجياً، حتى انتهى بها الأمر إلى التبلور في نفسية كمال، ويتبلور تبعاً لها الموقف الذي اتخذه تجاه الحياة. ويظهر لنا ذلك التبلور في الفصل الأربعين من «قصر الشوق»، الذي اعتبره قمةً للتحول، وبداية حياة كمال الجديدة كلاً مُنتمٍ، كغريب عن الحياة وعن البيئة وعن كل شيء، وجميع الذين كتبوا عن اللانتماء أو اللامنتمين يذكرون لحظات كهذه التي مرّت في هذا الفصل — ويسمونها لحظات الإدراك — حين يقف المرء وحيداً وقد اكتملت في نفسه إدراك حقيقتها الفعلية، أو تكشفَتْ لها حقائقٌ جديدة، فقد بدأ كمال يبحث في أمر وجوده في هذه الدنيا، وعن الغاية من هذا الوجود، وقد اصطبغتْ نظرته بالمادية الصرفة، وهي نهايةٌ طبيعية للذي فقد إيمانه بكل الأشياء والقيم. وتتكشف له الحقيقة الكبرى التي تشكّل الفكرة اللامنتمية، وتُشغل بالَ اللامنتمي وجميع مَنْ كتبوا عن هذا السلوك، وهي الإدراك الذاتي بعدم وجود أية غاية من وجودنا أو وراءه، وإن وجود هذا العالم ووجود الشر فيه ما هو إلا محض صدفة، وما وجود الفرد نفسه في الحياة إلا صدفة أيضاً، وقد عرّف «كولن ولسون» الكاتب الإنجليزي المعروف، عرّف اللامنتمي بقوله: «إنه الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية

^{١٣} قصر الشوق، فصل ٣٧، ص ٤١٠.

^{١٤} قصر الشوق، فصل ٣٦، ص ٤٠١.

من أساس واهٍ، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضى هما أعمق تجذراً من النظام الذي يؤمن به قومه».^{١٥}

فيصحو المرء فجأة على هذه الحقيقة الرهيبة، وهو الذي اطمأن إلى قول مَنْ سبقوه، إن الإنسان ما هو إلا مركز الكون الذي لم يُخلق إلا من أجله، وأنه — أي الإنسان — قد خلُق خلقاً خاصاً لغاية سامية عظيمة، يصحو المرء على هذه الحقائق كما صحا كمال عبد الجواد في نهاية «قصر الشوق»، فيشعر بتفاهة الحياة عموماً، وتفاهة الإنسان الذاتية على وجه الخصوص، وملأت هذه الأفكار رأس كمال: «وعن الصفوة المختارة من أبناء السماء، فقد رفعوا الأرض إلى مركز الكون، وجعلوا الملائكة تسجد للطين، حتى جاء أخوهم كوبرنيكس فأنزل الأرض بحيث أنزلها الكونُ جاريةً صغيرةً للشمس، ثم تلاه أخوه داروين فهتك سرَّ الأمير الزائف، وأعلن على الملأ أن أباه الحقيقي هو حبيس قفص، الذي يدعو الأصدقاء للتفرج عليه في الأعياد والمواسم».^{١٦}

بهذه المرحلة إذن، بدأت حياة كمال كلا منتَمٍ، هذه الحياة التي عرضها لنا نجيب محفوظ في القسم الثالث من الرواية «السكرية»، فنجدّه وقد فصل نفسه عن أحداث الحياة اليومية التافهة، وانعزل، في محيط قراءاته وأفكاره، ملتصقاً — مثل كل مَنْ أفاق على حقيقة الحياة والوجود، كل لا منتَمٍ — حلاً ومنفذاً يهرب فيه من هذه التفاهة واللاغائية: «هذه السويغات الموهوبة للفلسفة، التي تمتد حتى منتصف الليل، هي أسعد أوقات يومه، وهي التي يشعر فيها على حدّ تعبيره بأنه إنسان، أما بقية اليوم الذي ينقضي في عمله كمدّرس بمدرسة السلحدار الابتدائية، أو في إشباع شتى مطالب الحياة الضرورية، فمداره الحيوان الكامن فيه، المستهدف أبداً تأمين ذاته وتحقيق شهواته».^{١٧} وهو قد رغب عن الزواج؛ لأن الزواج في نظره يمثّل نوعاً من الثبات الذي قد يقضي على حرّيته، التي هي كلُّ رأسماله في طريقه المضني للبحث عن الحقيقة، ثم إنه حائرٌ يُدخله الشكُّ في كل شيء، والزواج نوع من الإيمان، فكيف إذن يندرج في قائمة المؤمنين، وهو الذي وهب حياته للبحث عن حقيقة الحياة، والتي تتطلب الشك في كل شيء؟^{١٨}

^{١٥} مقدمة الطبعة العاشرة لكتاب اللانتمى، سنة ١٩٥٦، ترجمة أنيس زكي حسن.

^{١٦} قصر الشوق، فصل ٤٠، ص ٤٢٩.

^{١٧} السكرية، فصل ١، ص ١٦.

واستعان نجيب محفوظ في روايته بوسيلة أدبية، استخدمها شكسبير في جميع مسرحياته، لمساندة رسم الشخصية وإظهار بعض الصفات فيها بطريقة واضحة، وهي طريقة الأضداد Foills، فقدّم لنا شخصية إسماعيل لطيف ليزيد في إظهار شخصية كمال كما أرادها، تمامًا كما يضع الرسام اللون الأسود في مهاد لوحته ليبرز اللون الأحمر مثلًا الذي استعان به فيها، فنرى إسماعيل لطيف وقد تزوج وأنجب الأطفال، ولم يعد فكره مشغولاً إلا بزواجه وأطفاله وأخبار الدرجات والعلوات، وهي الحياة التي ينفر منها كمال، ويودُّ الهرب منها بأي سبيل، فهو على نقیض إسماعيل تمامًا، فقد قادته الغربة التي ارتمى فيها إلى الصورة الحقة للامنتمي، الذي قال عنه «باربوس»: «إنه الشخص الذي يرى أعمق وأكثر مما يجب»؛ فكمال لا تروقه هذه السطحية الآلية التي يحياها من حوله، بل ويطمح إلى حياة أخرى حقيقية، وهو لا يكف — ككل لا منتم — عن الملاحظة والتأمل، وإعمال الفكر في كل صغيرة وكبيرة أمامه، ولا ينيّ يحلل أي شيء يصادفه، حتى لو كان ذلك مناسبة موت أعز شخص لديه: «وخجل من نفسه إذ نزعته لحظات إلى تحليل الموقف ودراسته، كأن احتضار أبيه يجوز أن يكون زادًا لتأمله ومادة لمعرفته.»^{١٨} وهكذا كان دأبه دائمًا، كما يظهر لنا من أحاديث نفسه التي يُقدمها لنا المؤلف كل حين ببراعة فنية، تذكّرنا بتيار الوعي عند جيمس جويس وزملائه.

ثم تُصادف كمال تجربة أخرى عميقة؛ فإن حياته الغريبة كلا منتمٍ يبحث عن سبب أو هدف، يرجع له وجوده في الدنيا، لا تخلو من بريق لمثل هذا الأمل، وقد تمثل له في شخصية بدور شدّاد، فقد خُيِّلَ إليه أنها إحياء للفكرة أو للحب الذي شدّه قديمًا إلى الحياة، واعتقد أنها ستكون خلاصه، وأنها الحل المناسب للحالة التي وجد نفسه فيها. «ولكنه ما إن رأى بارقة نور في ظلمة حياته الداكنة، حتى انطلق يتلمّسه وهو لا يلوي على شيء، مدفوعًا بقوى هائلة من اليأس والأشواق والأمل، غير مبالٍ بما قد يعثر به في طريق محفوف بالتزمت والتقاليد من ناحية، وبالشباب المتوثب للسخرية من ناحية أخرى.»^{١٩} فهو يندفع في الطريق إليها، ناشدًا خلاصه ونجاته من بحر الحيرة العميق الذي غرق فيه، غير أنه يفشل في النهاية في تحقيق أي نتيجة إيجابية في علاقته مع بدور، ولا يرجع هذا إلى قصور ذاتي في نفسه أو في وسائله، فهو — كما قال — لو أراد الزواج

^{١٨} السكرية، فصل ٣٧، ص ٢٦٦.

^{١٩} السكرية، ص ٣٠٣.

من هذه الفتاة ما اعترضه عائقٌ جدِّي، ولكنه يرجع إلى إدراكه العميق المستكن فيه، بأن لا حل هناك لهذا الوجود غير المبرر، وإذا كان هذا الزواج لن يقدم له ما ينشده من هذا الحل، فإنه سيرمي به فوق ذلك إلى نمط من الحياة هو الموت ذاته بالنسبة إليه، حياة الزواج والأسرة والأطفال والانهماك الكلي في السعي وراء الرزق، وترك جهاده الأزلي في البحث عن الحقيقة.

وجميع الذين كتبوا عن اللامنتمي أو بحثوا في مشكلاته، لم ينتهِ أيُّ منهم إلى حلٍّ لهذه المشكلات أو هذه الحياة، وهذا أيضًا ما تُبيِّنُه الحياة التي عاشها اللامنتمون الأحياء؛ فطبيعة هؤلاء وأولئك هي الحيرة الدائمة، وقد اهتدى بعضُ المفكرين ممن ينتمون إلى مذهب يبدأ في أساسه بنفس القاعدة التي يهتدي إليه اللامنتمي — وهي أنه ليس هناك ما يُبرر هذا الوجود ولا غاية من ورائه، وهذا أبسط صورة لأساس مذهب الوجودية — اهتدوا إلى مخرج من هذه التفاهة الوجودية بما سمَّوه الالتزام بقضية الحرية، فلكي يُضفي المرء على ذاته وحياته صفَّة الوجود الإنساني الحق، عليه أن يدرك أنه حرٌّ في الاختيار غير مقيد، وعليه أن يلتزم بهذه الحرية وبحمايتها عند نفسه وعند الآخرين. ومعنى ذلك ألا يرتبط المرء بعقائد أو أفكار تُفرض عليه أو يُنشأ عليها، بل يجب أن يُحرِّر نفسه من كل قيد، ويؤمن بما يعتقد فيه اعتقادًا قائمًا على التجربة والإيمان الداخلي، ونجد كمال في آخر «السكرية» ينزع إلى مثل هذه الحالة من طلب الإيمان القائم على الاختيار الواعي، فهو يكرِّر ما قاله أحمد ابن أخته في هذا الشأن: «إني أومن بالحياة والناس، هكذا قال، وأرى نفسي مُلزمًا باتِّباع مُثلِّهم العليا ما دمتُ أعتقد أنها الحق؛ إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزمًا بالثورة على مُثلِّهم ما اعتقدت أنها باطلة؛ إذ النكوص عن ذلك خيانة».^{٢٠}

ويبرز عليه هذا التبيان كالفجر بعد الليل الطويل، ويمكن أن نستدلَّ من ذلك على أن كمال قد وجد أن هذه السلبية التي انتهى إليها لا يمكن بحال أن تكون حلًّا لحياته ووجوده، إنما الحل في النزول إلى الحياة، واختيار الصالح منها، والثورة على ما لا يتفق ونفسه، فإن أهم ما في حياة الإنسان هو حريته في التعبير عمَّا يدور في نفسه، سواء كان هذا التعبير متفقًا مع رأي المجموع أو مختلفًا ومعارضًا له.

^{٢٠} السكرية، فصل ٥٤، ص ٣٩٥.

إن هذه السطور القليلة في آخر «السكرية» توضح التحول الذي كان ممكنًا أن يظهر في كمال عبد الجواد، لو صوّره لنا المؤلف بعد هذه الحوادث. ذلك التحول الذي يأتي كالفجر الجديد، كما حدث «لميسو» في غريب «ألبير كامي»، حين ثار في نهاية حياته، وتبيّن أن معنى الحياة لا يكمن في السلبية وعدم الاكتراث، بل هو في التعبير عن النفس؛ سواء كان بالاتفاق مع المجتمع أو بالثورة عليه وعلى نُظُمه، مما يحقق للمرء الوجود الذاتي.

وتذكّرنا السطور السابقة من السكرية برواية جيمس جويس المسماة «صورة للفنان في شبابه» A Portrait of An Artist as a Young Man حين يتخبط «ستيفن ديدالوس» الفنان الشاب باحثًا عن معنى لحياته، بعد أن ثار على الدين، ورفض أن يرتبط به في حياته وعمله، ثم ينبثق هدفه أخيرًا بعد تجاربه التي مرّ بها، ويعبر عنه بقوله: «لن أخدم ما لم أعد أومن به، سواء كان ذلك: المنزل أو الوطن أو الدين، وسأحاول أن أعبر عن نفسي في الحياة أو في الفن على أكمل الصور الممكنة وأصدقها، مدافعًا عن نفسي بتلك الأسلحة التي لا أسمح لنفسي باستخدام غيرها: الصمت، النفي، الدهاء».^{٢١}

وقد رسم جويس في روايته هذه، صورةً لصراع الفنان، ووقف في نهايتها على اكتشافه للطريقة المثلى لتحقيق وجوده الإنساني. ثم قدّم لنا بعد ذلك هذا الفنان في ممارسته الفعلية التطبيقية لهذه الأفكار التي انتمى إليها، فنراه وقد نفى نفسه إلى باريس، في الرواية الطويلة المعقدة «عوليس» Ulysses. وكذلك قدّم لنا نجيب محفوظ في الثلاثية تطورًا لحياة كمال عبد الجواد، من تجاربه التي رمت به إلى اللامنتمية، حتى النهاية الغامضة التي انتهى إليها في «السكرية»، وبقي عليه أن يتبع الثلاثية بأخت رابعة، يقدم لنا فيها كمال في مرحلة الصراع من أجل التعبير عمّا توصّل إليه، ومن أجل تطبيق أفكاره النظرية التي انتهت إليها في حياته العملية، فهل يفعل يا تُرى؟

^{٢١} «صورة للفنان في شبابه» لجيمس جويس، ص ٢٥١، طبعة جوناثان كيب.

أولاد حارتنا ومشكلة الشر

أَمَّا أَنْ الْحَارَّةَ هِيَ الدُّنْيَا، وَأَنْ أَوْلَادَ حَارَّتِنَا هُمُ الْبَشَرُ، وَأَنْ جَبَلَ وَرِفَاعَةَ وَقَاسَمَ هُمُ الْأَنْبِيَاءُ، فَهَذَا لَا شَكَّ فِيهِ وَلَا مَرَاءَ، وَمَنْ يَقُولُ بغيرِ هَذَا فَقَدْ أَنْكَرَ أَحْدَاثًا وَاضِحَةً لَا لِبَسَ فِيهَا، وَأَغْمَضَ عَيْنَهُ عَنْ حَقَائِقَ أَدْبِيَّةٍ لَا زَيْفَ فِيهَا وَلَا بُهْتَانَ، وَأَوْقَعَ نَفْسَهُ فِي مَتَاهَةٍ يَسْتَحِيلُ عَلَيْهِ مَعَهَا أَنْ يَطَابِقَ بَيْنَ أَحْدَاثِ الرِّوَايَةِ وَبَيْنَ أَيِّ تَفْسِيرَاتٍ أُخْرَى.

وَلَقَدْ أَثَارَتِ الرِّوَايَةُ ضِجَّةً لَا تَزَالُ تَتَرَدَّدُ أَصْدَاؤُهَا حَتَّى الْآنَ، وَبَعْدَ مَرُورِ ثَمَانِي سِنَوَاتٍ عَلَى نَشْرِهَا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ «١٩٥٩»، كَمَا أَثَارَتِ حَيْرَةً عَرِيضَةً بَيْنَ الْقُرَّاءِ وَبَيْنَ النُّقَّادِ الَّذِينَ تَعَرَّضُوا لَهَا أَكْبَرَ مِنْ تِلْكَ الضَّجَّةِ وَأَكْثَرَ عَمَقًا، وَالضَّجَّةِ وَالْحَيْرَةِ إِنَّمَا جَاءَتَا مِنْ مَحَاوِلَةِ إِغْفَالِ الْأَحْدَاثِ، هَذِهِ الْمَقَالَاتُ الْقَصِيرَةُ الَّتِي نُشِرَتْ فِي الصُّحُفِ وَالْمَجَلَّاتِ عَقِبَ صُدُورِ الرِّوَايَةِ فِي كِتَابٍ، فَهِيَ بِالْعَرَضِ وَالتَّقْدِيمِ أَشْبَهُ، وَلَمْ تَحْتَوِ عَلَى أَيِّ نَقْدٍ أَوْ تَحْلِيلٍ. أَمَّا تَحْمِيلُ النَّصِّ تَخْرِيجَاتٍ لَا تَمُتُّ لَهُ بِصَلَةٍ، فَأَوْضَحَ مَثَلٌ عَلَيْهَا الْجِزءَ الَّذِي كَتَبَهُ الْأُسْتَاذُ النَّاقِدُ غَالِي شُكْرِي عَنْ «أَوْلَادِ حَارَّتِنَا» فِي كِتَابِهِ «الْمُنْتَمِي»، حِينَ مَسَّ الْقَضِيَّةَ الْأَسَاسِيَّةَ فِي الرِّوَايَةِ — قَضِيَّةَ الدِّينِ وَالْعِلْمِ — مَسًّا رَفِيقًا، وَتَجَاوَزَهَا إِلَى الْمَفْهُومِ الَّذِي شَرَعَ يَنْقُدُ بِهِ الرِّوَايَةَ وَهُوَ جَاهِزٌ مُسَبِّقٌ فِي ذَهْنِهِ، مَفْهُومَ الْمَادِيَةِ التَّارِيخِيَّةِ وَالْمُنْطِقِ الْجَدِيدِ، فَإِذَا هَذَا الْعَمَلُ الْأَدْبِيُّ الْهَامُّ يَتَحَوَّلُ بَيْنَ يَدَيْهِ — مِثْلَمَا تَحَوَّلَتْ كُلُّ كِتَابَاتٍ نَجِيبٍ مَحْفُوظٍ الْآخَرَى — إِلَى وَثِيقَةٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ تُضَافُ إِلَى وَثَائِقِ الْمَارْكُوسِيَّةِ، وَإِذَا النَّاقِدُ يَنْقُلُ الْقَارِئَ مِنْ هَذَا الْعَمَلِ إِلَى مَتَاهَاتٍ فِكْرِيَّةٍ، لَا تَمُتُّ لَهُ بِصَلَةٍ، وَلَا تُضَيِّفُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ إِلَى فَهْمِهِ لَهُ وَتَذَوُّقِهِ لِأَسْرَارِهِ.

وَالرِّوَايَةُ جَدِيدَةٌ فِي كُلِّ مَنْ بَنَاهَا الْفَنِي وَمُضْمُونُهَا؛ فَقَدْ كَانَ بِنَاؤُهَا شَيْئًا جَدِيدًا عَلَى الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ، وَمُضْمُونُهَا جَدِيدًا عَلَى الْمَوْضُوعَاتِ الَّتِي كَتَبَ فِيهَا نَجِيبٌ مَحْفُوظٌ، وَحَتَّى لَا أَسْتَبْقِ الْأَحْكَامَ، سَأَقُومُ الْآنَ بِنَقْدِ الرِّوَايَةِ عَنْ طَرِيقِ الْمَقَارَنَةِ وَالتَّحْلِيلِ الْمَوْضُوعِيِّ

لشكلها الأدبي وأفكارها الفلسفية، والذي سيخلص إلى أن الرواية — بعكس الظاهر — تُمجد الدين وتحتُّ على التمسك به جنبًا إلى جنب مع العلم.

بدأ محفوظ عمله في التأليف الروائي بمرحلة الرومانسية التاريخية، حين كان يعتزِم كتابة تاريخ مصر القديم في شكل روائي، أخرج منه بالفعل «عبث الأقدار»، و«رادوبيس»، و«كفاح طيبة»، ثم مات في نفسه هذا الاتجاه، ليتحول بعد ذلك إلى الواقعية برواية «القاهرة الجديدة»، وظل على هذا المنوال حتى انتهاء «الثلاثية». وقال نجيب محفوظ إنه حين ذهب المجتمع القديم ذهبت معه كلُّ رغبة في نفسه لنقده، وأعلن أنه لم يُعد لديه ما يقوله أو يكتبه، وظل على هذه الحال من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٥٧ «لم أكتب كلمة واحدة، ولم تنبعث في نفسي رغبة في الكتابة، وكنت أعتبر المسألة منتهية تمامًا حتى وجدتني أكتب «أولاد حارتنا»، وأنشرها سنة ١٩٥٩». جاءت أولاد حارتنا إذن بعد مرحلة انتهى فيها نجيب محفوظ من المرحلة الواقعية التي استغرقت كثيرًا من كتاباته، وانتهى معها اهتمامه الواقعي بمشاكل المجتمع ونقده، وأصبح يسعى نحو مدى أوسع وأكثر رحابة، فجاءت روايته التالية تجديدًا شاملاً في كلِّ من الشكل البنائي الذي تقوم عليه، والمضمون أو الخلفية الفلسفية التي تكمن وراءه؛ فمن الناحية الأولى، اتجه المؤلف إلى الشكل الأليجوري الذي يخطُّ الأحداث على نهج معين سابق، هو نهج تاريخ الرسائل الإلهية الثلاث، وهذا ما سنبحثه بالتفصيل فيما بعد.

أما من الناحية الثانية، فتعتبر الرواية التعبير التام لنجيب محفوظ عن مأساة الوجود الإنساني، كما أراد أن يسجلها. ولقد ترددت هذه الرؤيا العامة لدى المؤلف كثيرًا في بعض رواياته السابقة كالثلاثية مثلًا، ولكنها لم تستب في رواية ولم تشغل بها تمامًا إلا في «أولاد حارتنا»، تلك الرؤيا التي تقوم عليها الرواية هي مشكلة الشر في الوجود، والوضع الإنساني في هذه الدنيا، وربما كان هذا الأساس الذي فجَّر منه محفوظ هذه الرؤيا، هو سبب تحرُّج الجميع من الكتابة عنها، وتحرُّجهم من نشرها مرة أخرى في كتاب.

ولقد شغلت هذه المشكلة بالَ المفكرين والفلاسفة والأدباء جميعًا منذ بدء ظهور التفكير الديني، ومنذ بدأ المفكرون يتفلسفون، ومنذ بدأ الأدباء والفنانون يعبرون عن ذواتهم؛ فدائمًا ما تنشأ مشكلة من التعارض الواضح بين النظرية والواقع، والمشكلة الدينية ليست استثناءً من هذا، وفي مشكلة الشر يكون التعارض هنا بين إيماننا بالإله — العلة الأولى — وبين واقع التجربة، بين إيماننا بإله هو الحب كل الحب، والقدرة كل القدرة، وبين ظهور الشر وعلو طالعه في الدنيا، ولو أننا كنَّا ننظر إلى الإله باعتباره قوة

عليا تسيطر سيطرة استبدادية، وذات نزوات لا يمكن تعليلها ولا تفسيرها، لما نشأت هناك مشكلة مثل هذا النوع على الإطلاق، ولكن ما دامت الصفات المتعلقة بالإله صفات قوة وبأس، وما دمنا ننظر إليه باعتباره محباً للإنسان وحاكماً للكون، لذلك تقفز أمامنا المشكلة وتقف لنا وجهاً لوجه: إذا كانت الطيبة والقدرة الإلهية صفتين ثابتتين، لماذا يكون هناك شرٌّ إذن؟ كما يتعين علينا أن نواجه المعضلة، التي سبق أن أثارها أبيقور مرة أخرى: لو أن الإله له كلُّ من القوة والقدرة، فلماذا يكون هناك شرٌّ؟ وسيادة الشر تمثل حالة ضد الإيمان بقدرة الإله وطيبته، وعلى هذا يجب أن يمرَّ إيماننا بفترة التجريب، وأن ما يجعل الشقاء والمعاناة في الدنيا أكثر إحباطاً، أن معظمها ليس له معنى أو غرض، وأنها تتوزع دون أي مراعاة للقيمة الأخلاقية، ولقد اشتكى «توماس هكسلي» من ذلك، بقوله: «إذا كان هناك قضية مستمدة من حقائق الحياة الإنسانية، اتفق عليها المفكرون في كل زمان ومكان، فهي أن مَنْ ينتهك القواعد الأخلاقية ينجو دائماً من العقاب الذي يستحقه، ويزدهر حال الشرير، بينما الصادق الورع يشحذ رزقه، وتنزل خطايا الآباء على الأبناء، وتُعاقب الطبيعة الجهولَ معاقبتها للخاطئ المتعمد، والآلاف من المخلوقات البريئة تُقاسي من أجل جريمة غير مقصودة ارتكبتها إنسان واحد ... وعلى هذا، فإذا حكمنا على الكون من وجهة النظر الأخلاقية، فإنه يبدو كوناً فاسداً». وهذه اللامبالاة في توزيع العقاب والثواب — وهو منشأ عقدة المشكلة في رواية أولاد حارتنا، حين اختار الجبلوي أدهم ليكون ناظر الوقف دون سبب ظاهر — هو الذي يُظهر الإله بمظهر القسوة في معاملة الإنسان؛ يقول جون ستيوارت ميل: «لو أن العدالة هي قانون كل الخلق، وكان الخالق قادراً، إذن لتوزَّع الشقاء والسعادة على الدنيا، فيتساوى نصيبُ كلِّ فرد فيها على حسب أعماله الطيبة والشريرة تماماً ... ولا يُنكر أحد أن الدنيا التي نعيش فيها تختلف عن ذلك تماماً».

أما حالة الإنسان في هذه الدنيا التي يسودها الشر، وتضطرم فيها مثلُ هذه المفارقات، فأفضلُ تشبيه لها هو تلك اللوحة الوصفية التي وردت في كتاب «كليلة ودمنة». يقول «برزويه» في ترجمته: «فالتمسْتُ للإنسان مثلاً، فإذا مثله مثلُ رجلٍ نجا من خوفٍ فيل هائجٍ إلى بئرٍ، فتدلىَّ فيها، وتعلَّقَ بغصنَيْنِ كانا على سماءها، فوقعت رجلاه على شيء في طيّ البئر، فإذا حيَّأتُ أربع قد أخرجن رءوسهن من أجحارهن، ثم نظر فإذا في قاع البئرِ تنين فاتحٌ فاه منتظر له ليقع فيأخذه، فرفع بصره إلى الغصنَيْنِ، فإذا في أصلهما جردان أسود وأبيض وهما يقرضان الغصنَيْنِ دائبين لا يفتران، فبينما هو في النظر لأمره

والاهتمام لنفسه، إذ أبصر قريباً منه كوار (خلية) فيها عسل نحل، فذاق العسل، فشغَلته حلاوته وألَهته لذَّته عن الفكرة في شيء من أمره، وأن يلتبس الخلاص لنفسه، ولم يذكر أن رجله على حيات أربع لا يدري متى يقع عليهن، ولم يذكر أن الجرذَين دائبان في قطع الغصنَين، ومتى انقطعا وقع على التنين، فلم يزل لاهياً غافلاً مشغولاً بتلك الحلاوة، حتى سقط في فم التنين فهلك.^١

والنموذج الأعلى Archtypal Pattern للشر في الوجود والعبثية، التي تقوم عليها الحياة وشقاء الإنسان فيها، هو كتاب أيوب، ويقص علينا هذا الكتاب كيف كان أيوب رجلاً كاملاً ومستقيماً، يتقي الله ويحيد عن الشر، ورغم ذلك فقد ابتلاه الله بالشيطان، فصبَّ عليه من لعنته وأحرق حرثه ونسله وخرَّب دياره، وأصابه بقرحٍ رديٍّ من باطن قدمه إلى هامته، وكان جواب أيوب على هذه الأحداث التي لا يجد لها تفسيراً، هو الجواب الذي يقدِّمه الدين، وهو أن الله حكمة في تصريف شئونه يقصُر التصوُّرُ الإنساني عن إدراكها؛ ولذلك فلا يجب أبداً مناقشة أي شيء يأتي من عند السماء، وهذا المثل هو التعبير الكامل للشر الذي يصيب الإنسان دون ذنب جناه، وبغض النظر عن سلوكه وأفعاله، ولكن هذه المشكلة مشكلة أزلية مستمرة، وقد شغَلت بال عديد من الأدباء والمفكرين في العصر الحديث، وكان لكل منهم نظرة خاصة إليها، وطريقة ذاتية في الاتجاه الذي يتخذه كلُّ منهم نحوها. ولقد فجر دستوفسكي رأيه في هذه المشكلة في رواية «الإخوة كرامازوف» على وجه الخصوص، وفيها يعترف المفكر الروسي العظيم بوجود الشر في الدنيا، بل وبسيادته وسيطرته عليها، ولكنه يقبل وجود هذا الشر، ويُسلم بهذا الوجود، ويقابله بضرورة أن يحب بنو الإنسان بعضهم بعضاً ويتعاطفوا في مواجهته. يقول «إيفان» في هذه الرواية: «إنني أقبل الله وأقبل حكمته، وهدفه، اللذين لا نعرف عنهما شيئاً، إنني أومن بالكلمة التي ينشدها الكون ويناضل من أجلها ... ويلوح أنني أسير على الطريق المستقيم الآن ... إلا أنني في النتيجة لا أقبل عالم الله». ويحكي إيفان أن المسيح قد عاد إلى الأرض مرة ونزل في إشبيلية، إلا أن المفتش العام ألقى القبض عليه وأودعه السجن، ويناقد المفتش المسيح وهو في السجن في صعوبة تنفيذ الوصايا التي أوصى بها بني البشر؛ لأن مشاكل الإنسان غير قابلة للحل، ويُهدده بأنه سيضطرُّ إلى إعدامه،

^١ ص ٩١-٩٢، كلية ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع عن بيدبا الفيلسوف الهندي، طبعة مكتبة الهلال بالقاهرة.

وفي مقابل هذا الموقف الذي يؤكد أن الشر لا حل له، يميل إليه المسيح ويُقبَّل شفّتيه الشاحبتين، ويقول له: «كلامك معقول وقوي، إلا أن حُبِّي أعظم.»

كما تناول الفكر الوجودي الحديث المشكلة وعالجها في عديد من الأعمال الأدبية، التي تعبّر عن اتجاهات معينة حيالها، تناول «ألبر كامو» في روايته، التي نال عليها جائزة نوبل للأدب (الطاعون). و«الطاعون» من أولها إلى آخرها بحثٌ حول مشكلة الشر، وتتركز المناقشة الرئيسية عن هذه المشكلة في النصف الثاني من الرواية، وخاصة في الفصل الذي يموت فيه الطفل البريء بالطاعون، والطاعون هذا هو رمزٌ للشر الذي يكتسح العالم بدون مبرر،^٢ الشر الذي صوّره المؤلف في الرواية بأنه: «قطعة الخشب الهائلة التي تلف وتدور فوق المدينة تخبط خبطاً عشواء، ثم ترتفع ثانية وقد لطختها الدماء، وتستمر تبعثر الألم البشري من أجل بذر ينتهي بحصاد الحقيقة.»^٣

هذا الشر لا سبب له، ولا يدرك أحدٌ من الذين يتلقّون ضرباته مدى استحقاقهم له، فهم «مقضيّ عليهم بسجن لا يمكن تصور مده، من أجل جريمة غير معروفة»، ويوضح «كامو» أن الشر أعمى، وأنه قد يأتي من أقرب الأصدقاء، وكما صوّر في روايته «الغريب» أصدقاء البطل «ميرسو»، يحاولون إنقاذه من تهمة القتل بالشهادة في صفّه أثناء محاكمته، فيزيدون من التصاق التهمة ضده دون أن يقصدوا ذلك، يعود فيقول في «الطاعون»: «إن الشر الموجود في العالم يرجع كلّ تقريباً إلى الجهل دائماً، وإن طيبة النفس إذا لم تتوفر لها الاستنارة، قد تؤدي إلى نفس الأضرار التي تنتج عن الشر»، وتتجلّى عبثية العالم وسيادة الشر فيه ولا معقولية هذا الشر، في المشهد الذي يُصيب الطاعون فيه طفلاً صغيراً بريئاً ويموت به، وفي ثنايا الأوصاف المُرّهفة والتفاصيل الدقيقة، التي رسم بها «كامو» هذا المشهد، تأكيد لهذه العبثية وتلك اللامعقولية. يقول المؤلف عن «تارو» و«ريو» بطلي الرواية، و«ريو» هذا هو الراوي، ويقوم مقام «كامو» نفسه: «لقد شاهدنا من قبل أطفالاً يموتون، فإن الهول الذي بدأ منذ أشهر لم يكن يُتعب نفسه في الاختيار، ولكن لم يحدث قط لهما أن تتبعا آلام الضحايا دقيقة بدقيقة، كما يفعلان الآن منذ الصباح. ولا شك أن الآلام التي صبّتها الأقدار على هؤلاء الأبرياء لم تكف يوماً عن

^٢ يقول المؤلف: «ولكن، ما معنى هذا؟ ما معنى الطاعون؟ إنها الحياة، هذا كل ما في الأمر.» ص ٣٨٩، الطاعون، ترجمة كوثر عبد السلام، طبعة عالم الكتب.

^٣ المرجع السابق، ص ١٢٣.

الظهور في أذهانهم بمظهرها الحقيقي، أي على أنها فضيحة، ولكنهما — حتى الآن على الأقل — كانا يشعران بتلك الفضيحة بصورة تجريدية على نحو ما؛ لأنهما لم يكونا قد رأيا أبداً عن قرب ولدة طويلة احتضارَ أحد الأبرياء، وفي تلك اللحظة، أخذ الطفل يتلوَّى من جديد، كما لو كانت أفعى قد عضَّتْه في معدته، وراح يئنُّ أنيناً خافتاً، وظل هكذا ثواني عديدة، غائر الجسم فريسةً للعرشة والاهتزازات التشنجية، كما لو كان هيكله الواهي ينحني تحت ضغط ريح الطاعون العاتية، ويتحطم تحت نوبات الحمى المتكررة، وانتهت تلك الأزمة، وبدأ الطفل يسترخي قليلاً، وبدأ أن موجة الحمى قد انسحبت، وتركته يلهث على شاطئ رطب مسمَّم، قد تشابهت فيه الراحة والموت، ولما عاودته موجة الحمى من جديد للمرة الثالثة، وبعثت في جسمه شيئاً من الاضطراب، كَوَّرَ الطفلُ جسمه وتراجع إلى نهاية الفراش وسط آلام اللهب الذي يحرقه، وأخذ يهزُّ رأسه في جنون وهو يقذف بغطائه بعيداً عنه، وتدفقت الدموع الغزيرة من بين جفونه الملتهبة، وأخذت تسيل على وجهه الجامد، وفي نهاية الأزمة، كانت قد خارت كلُّ قواه، فضمَّ ساقيه اللتين برز العظم منهما، وذراعيه اللتين ذاب ما عليهما من لحم خلال هذه الساعات الثماني والأربعين، وبدأ وسط سريره المخرب كما لو كان مصلوباً غريب الشكل» (ص ٢٧٢-٢٧٣).

ويشابه هذا الوصفُ المعجز لحالة الطفل البريء، الذي يعاني من آثار المرض المخيف، وصِفَ معاناة المسيح على الصليب، ودق مسامير الصلب في يديه وقدميه، وتركه يتعذب فوق تل الجلجلة.

ويقول الطبيب ريو عن الطفل: «إذا قُدِّرَ له أن يموت، فإنه سيكون قد عانى من العذاب أكثر مما عانى غيره» (٢٧٤). ويموت الطفل، فيلتفت ريو إلى الأب «بانلو»، الذي يمثل الدين، ويقول له: «أما هذا على الأقل فإنه كان بريئاً، وأنت تعرف ذلك جيداً» (٢٧٧). وحين يقول له الأب: «إنني أفهمك جيداً، إن هذا يدعو للثورة لأنه يتجاوز إدراكنا، ولكن قد يكون من الضروري أن نحبَّ ما لا نستطيع فهمه» يردُّ عليه ريو: «لا أيها الأب، إنَّ فكرتي عن الحب بعيدة عن ذلك، وسأظل حتى الممات أرفض أن أحبَّ هذا العالم الذي يُلقَى فيه بالأطفال تحت عجلات التعذيب».

ويأتي بعد ذلك الفصل مباشرة ردُّ كامو المباشر على تلك المشكلة، وهو نفْي وجود الإله، وقد عبَّرَ عن ذلك بالحيرة والشك اللذين انتابا «بانلو» رجل الدين بعد مشاهدته معاناة الطفل البريء، فيرى أنه إذا كان من العدل أن يُصعق الرجل الماجن، فليس هناك ما يُبرر تعذيب الطفل، وأنه ليس هناك على ظهر الأرض ما هو أهم من تعذيب طفل،

ولا من الشناعة التي يجزّؤها وراءه هذا التعذيب، أو البحث عن المبررات التي ساقّت إليه، ومن ذا الذي يستطيع أن يؤكد أن خلود إحدى المتع يمكن أن يكون عوضاً عن لحظة من عذاب البشرية؟ كلّاً، فسيبقى الأب وجهاً لوجه أمام المشكلة، وفاءً لتلك المفارقة التي يُعتبر الصليب رمزاً لها، سيبقى وجهاً لوجه أمام عذاب طفل، وبعد تلك الحيرة يمرض الأب بحمّى غريبة، ويرفض العلاج، ويموت آخر الأمر، ويحرص كامو على أن يبيّن أن الأب لم يمُت من الطاعون المنتشر في أرجاء المدينة؛ ليُثبت أن موته جاء نتيجة طبيعية لعجزه عن الاستمرار في الحياة مع كل هذه المظاهر، التي تُثبت تناقضاً واضحاً مع كل ما يؤمن به ويعتقد فيه، وهذا الموت هو رمزٌ كامل لبطلان الاعتقاد في وجود الآلهة، أو هو الصيحة الجافية المنكرة التي أطلقها نيتشه قبل ذلك، مُعلنًا موت الإله.

ولكن «كامو» — ككل مفكر أصيل — إذ هو يعترف بوجود الشر وغلبته على حياتنا، لا يقف أمامه مكتوف اليدين مستسلماً، بل هو يقدم اتجاهه ويوضحه في الرواية، واتجاه كامو نحو المشكلة هو الالتزام بكفاح الشر. يقول الراوي في الطاعون: «وقد دأب كثيرٌ من الهداة الجدد في مدينتنا، يقولون إنه لم يُعد هناك جدوى من أي شيء، وإنه ينبغي أن نجثو على أقدامنا، وكان «تارو» و«ريو» وأصدقاؤهما يُجيبون على ذلك بما شاءوا، ولكن النتيجة كانت دائماً ما قد عرفوه، وهي أنه يجب علينا الكفاح بطريقة أو بأخرى، ولا ينبغي أن نجثو على أقدامنا، المهم هو حماية أكبر عدد من الناس من أن يموتوا، ومن أن يذوقوا الفراق الأبدي، ولم يكن هناك سبيل إلى هذا إلا سبيل واحد، وهو مكافحة الطاعون، ولم تكن هذه حقيقة مُرضية ولكنها منطقية» (١٧٠).

ويشارك كامو مع دستوفسكي في تقديم الحب والتعاطف، ليقفا في وجه الطاعون الذي يجتاح الدنيا، ويغلف الإنسان بلهيبه؛ ففي محادثة بين «رامبير» و«ريو»، يقول الأول: «آه! لست أدري، ما هي مهنتي على وجه التحديد؟ وربما كنت مخطئاً لأنني اخترت الحب». وواجهه ريو، يقول بقوة: «كلّاً، لست مخطئاً» (٢١٤). كما يقول ريو بعد أن سأله تارو عمّا إذا كانت لديه فكرة عن الطريق، الذي ينبغي اتباعه للوصول إلى السلام: «نعم، إنه التعاطف» (٣٢٤).

وفنان عظيم آخر دارت معظم كتاباته حول هذه المشكلة هو «إرنست همنجواي»، فإذا ما انتقلنا إليه نجد أن الحالة تختلف والنظرة تختلف. فهمنجواي — على نقيض كامو — لا يُنكر وجود القوى السماوية، ولكنه ينتهي إلى نفس النهاية التي انتهى إليها، ولكن تمرده على السماء لا ينتج عن أي نزوع عقلاني، بل يصدر عن الإرادة التي رفضت

الإيمان به، ومع اعتراف همنجواي بوجود العلة الأولى للكون، فإنه يحدد موقفه منها بالنظر إلى مشكلة الشر تلك، فيقرر أن هذا الشر صادر عن الآلهة، وقد أثار همنجواي اتجاهه هذا في روايته الشهيرة «وداع للسلاح». ويتركز الشر عند همنجواي في الموت، الموت الفجائي العنيف الذي يحيل الحياة إلى عبثية، والوجود إلى لا عقلانية مطلقة، وهو يصوّر لنا الحياة في هذه الرواية شرّاً لا طائل من ورائه؛ فبعد أن جاهد بطلها «فردرك هنري»، وناضل في سبيل الفوز بحياته الهائلة ممثلةً في شخص حبيبته كاترين، تموت بين يديه في لحظة، وتذهب دون أن تترك وراءها شيئاً، ولا حتى وليدها ... أي بلا أي أمل في بعث جديد، والمهم هنا، أن كاترين هذه تموت بلا سبب يدعو إلى موتها على الإطلاق، وهذا ما يوضح إحساس همنجواي بمشكلة الشر، وتساؤله ذلك السؤال الأزلّي: «ما سبب ذلك؟»

يقول همنجواي في «وداع للسلاح»: «حين يواجه الناس العالم بقدر وافر من الشجاعة، فإن على العالم أن يقتلهم لكي يكسرهم، وهكذا فإنه يقتلهم. إن العالم يكسر الناس جميعاً، وبعد ذلك يُنشئ لكثير منهم في مواطن الكسر أنسجةً عظمية جديدة، أما أولئك الذين يستعصون على الكسر، فإنه يقتلهم، إنه^٤ يقتل ذوي الصلاح البالغ، واللفظ البالغ، والبسالة البالغة على حد سواء، فإذا لم تكن واحداً من هؤلاء، ففي مقدورك أن تثق أنه سوف يقتلك، ولكن لن يكون ثمة أي داع للعجلة.» ثم يحكي بطل القصة كيف أنه كان يوماً في المعسكر، يُذكّي النار بقطعة ضخمة من الخشب، يغطيها النمل من كل أطرافها، وما إن بدأت الخشبة تشتعل، حتى اندفع النمل نحو المركز حيث كانت النار، ثم ارتد على أعقابهِ نحو الطرف الآخر، حتى إذا أصبح هذا الطرف مغطى كله بالنمل، تساقط في النار، وخرج بعضه من النيران وقد احترق جسده وتشوّه، ولكن الكثرة العظمى منه سقطت في النار، ولم يفعل البطل شيئاً، وكان أمامه أن يرفع قطعة الخشب وينظفها من النمل قبل أن يدفع بها إلى النار، وهو السلوك الديني الحميد، ولكنه لم يفعل إلا أن قذف الخشبة بكوب من الماء لم يزد النمل إلا احتراقاً وعذاباً. والرمز ظهر في تلك اللوحة الوصفية كلها.

ماذا إذن يقدم همنجواي أمام هذا الشر للقوى العليا؟ إنه يقدم ما يقدمه دائماً في قصصه رواياته، يقدّم مجالدة الإنسان وعزمه وتحمّله كلّ هذه الشرور والمصائب بصلابة وأمل، هذه الصلابة والمجالدة التي تُضفي على الإنسان صفات تجعله يرتفع إلى مصافّ

^٤ ص ٣٦١، وداع للسلاح، ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.

الآلهة ذاتها، وإن يكن مغلوباً مهزوماً، ومثله في هذا مثل العجوز الذي صارع قوى الشر في عرض المحيط، ثم عاد بخفي حنين بعد أن تكالبت عليه قوى الشر وأفقدته رزقه كله، ولكنه لا يتحطم، بل يفكر في حياته المقبلة والاستعداد للخروج في غزوة صيد جديدة، بعد أن يتجهز لها مرة أخرى، وشعار همنجواي في هذا الأمر أن الإنسان قد يُهزم، لكنه لا يتحطم أبداً، وهذه المجادلة الفريدة التي لا يحدها حدود، والتي تنبئ في الإنسان نبأً جوهرياً أصيلاً، هي التي تمنح الإنسان قوةً تُمكنه من مجابهة الشرور بتعرية الحقائق وتفهمها.

كل هذه المقارنات، تمهد وتوضح للموقف الذي اتخذته نجيب محفوظ، من مشكلة الوجود الكبرى في روايته الفاصلة «أولاد حارتنا»، فماذا يقول نجيب محفوظ إذن؟ وما هو اتجاهه؟

لقد عجز نقادُ الرواية عن فهم المغزى الذي عناه المؤلف من وراء تصوير سقوط إبليس، ثم زلة آدم، ثم الحركات الدينية الثلاث وترتيبها الواحدة وراء الأخرى، ما هو الغرض من تقديم مثل هذا البناء من الانتفاضات الدينية، التي حاولت أن تُطهر النفوس الإنسانية من الأوشاب التي غطتها والأدران التي غلقت بها، ثم يعود الحال بعدها إلى ما كان عليه إن لم يكن أسوأ؟ لماذا ركز المؤلف على دور الرسائل السماوية في هذا العالم، وقدمها في تفصيلاتها الدقيقة؟ الرد هو لتصوير حرب الخير ضد الشر، حرب النور ضد الظلام، حرب الحكمة ضد الجهالة، كان الأوان قد آن لمحفوظ في مرحلة رواية «أولاد حارتنا» أن ينعطف إلى المجال الفلسفي، ويفجر في رواية أو بالأحرى في «رؤيا فلسفية» المشكلة التي طالما ألمح إليها في رواياته السابقة، وألمح إليها في رواياته اللاحقة، المشكلة الخالدة، مشكلة الشر، وفي اعتقادي أن الوسيلة الكبرى المباشرة التي اعتمد عليها نجيب محفوظ في تبين وإظهار أبعاد المشكلة، هي الشكل والتركيب البنائي للرواية، ولنتتبع ذلك في تفصيلات الرواية، لنرى في كل سطر أقتبسُه منها رأي المؤلف واتجاهه.

يفتح الجزء الخاص بجبل، وحال الحارة بائسة، والبشر فيها على أسوأ الأحوال الممكنة، ويتساءل الراوي: «كيف انتهى الأمر بحارتنا إلى هذه الحال؟» ويجيء الرد: «لقد وعد الجبلأوي أدهم أن يكون الوقف لخير ذريته، وشيئت الربوع ووُزعت الخيرات، وحُظي الناس بفترة من العمر السعيد. ولما أغلق الأب أبوابه واعتزل الدنيا، احتذى ناظر الوقف مثاله الطيب حيناً، ثم لعب الطمع بقلبه، فنزع إلى الاستئثار بالريع. بدأ بالمغالطة في الحساب، والتقتير في الأرزاق، ثم قبض يده قبضاً مطمئناً إلى حماية فتوة الحارة الذي

اشتراه، ولم يجد الناس بُدًّا من ممارسة أحقر الأعمال، وتكاثف عددهم، فزاد فقرهم وغرقوا في البؤس والقذارة، وعَمِدَ الأقوياء إلى الإرهاب والضعفاء إلى التسول، والجميع إلى المخدرات، كان الواحد يكد ويكدح نظير لقيمات يشاركه فيها فتوة، لا بالشكر، ولكن بالصفع والسب واللعن. الفتوة وحده يعيش في بحبوة ورفاهية، وفوق هذا الفتوة الأكبر، والناظر فوق الجميع، أما الأهالي فتحت الأقدام.»^٥

هكذا بدأ الحال، هكذا زرع الشر أول بذوره في الدنيا، ثم نبَتَتْ وفَرَّعَتْ، فضرب بأطنابه في كل مكان، ثم يثور المؤلف محاولاً الإصلاح، وتغيير هذا الشقاء والبؤس والشر إلى خير وسعادة، فجاء «جبل» أولاً، يحاول تغيير الأوضاع وإدخال الخير إلى النفوس، وإشاعة الروح الجديدة في الأحوال السائدة في أيامه، وكانت وسيلة جبل إلى هذا التغيير تختلف اختلافاً جوهرياً عن وسائل مَنْ تبعه من المبشرين؛ كانت وسيلة جبل وسيلة مادية في جوهرها، فقد التزم بالمجاهدة والمحاربة من أجل انتزاع حقّ عشيرته في الوقف، كما كانت عدالته مبنية على العدالة المادية التي تُصر على الانتقام للمظلوم من الظالم، بمثل ما وقع على الأول من ظلم، وقد استعان جبل لتحقيق بُغيته بكل أنواع الحيلة والدهاء والقوة، وهذا يتناسب مع ما أتى يبشر به قومَه من نعيم، وأن يفيء عليهم من نصيبهم في ريع الوقف، ثم جاء رفاعة بعد أن ساء الحال بالناس مرة أخرى، وعادوا إلى سابق عهدهم إن لم يكن أسوأ، ولكنه جاء بوسيلة أخرى مخالفة تماماً لما جاء به جبل، جاء برسالة الخير للناس أجمعين. وكان جبل قد قصره على عشيرته فقط، فبسطها رفاعة للبشرية كلها. وكان جبل يدعو لمملكة الأرض والتمتع بأموال الوقف، فدعا رفاعة إلى نبذ المال وبشّر بملكوت السماء، وكان جبل يقول: العين بالعين والسن بالسن. فقال رفاعة: مَنْ ضربك على خدك الأيمن، فأدير له خدك الأيسر.

جَرَّبَ جبل «الأرضية» علاجاً أبدياً لشرور الحياة، فلم تُجدْ نفعا، وجَرَّبَ رفاعة الروحية علاجاً لها، فباءت هي الأخرى بالفشل، وحين جاء قاسم كان الحال قد عاد إلى ما كان عليه من سوء ومن اضطراب، ومن تملك الناظر والفتوات للأمور، بينما يرزح البشر تحت أنقال الذل والنفاق والشر، جاء قاسم يحاول علاج داء البشرية المزمن، وكان دواؤه مزيجاً من وسيلتي جبل ورفاعة، أخذ عن جبل المملكة الأرضية، فأوصى بها خيراً،

^٥ ص ١١٦-١١٧، «أولاد حارتنا»، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧.

ونادى بما نادى به رفاة من جنات النعيم في السماء للمتقين، واتخذ في سبيل تنفيذ آرائه التمسك بمبادئ الروح والأرض؛ فأوصى بالإخاء والتسامح، ونصح بالتسلح والقوة في مواجهة الأعداء، كان قاسم «التركيب» Synthesis الذي قال به هيجل، وجاء التركيب القاسمي من «قضية» Thesis جبل و«نقيضه» Anti Thesis رفاة، فهل أفاد ذلك في تحقيق الخير الأسمى؟ وهل نجح كلُّ هذا في جعل الأرض صورة من السماء؟ وهل دام الحال على ما كان عليه؟

في كل مرة، كان الحال يعود أسوأ مما كان؛ فبعد النور الذي جاء به جبل، يقول الراوي إنه كان يمكن أن يستمر الخير على الأرض، «لولا أن آفة حارتنا النسيان»، وآفة النسيان هذه تسبَّب انتكاس كلِّ مثلٍ طيب، وحين كان الزمن زمن رفاة، عاد كل شيء شراً وسوءاً؛ ففي كل يد مخلب، وفي كل لسان سُمٌّ، وفي القلوب الخوف والضغائن، أما الهواء النقي ففي خلاء المقطم أو في البيت الكبير، حيث ينعم الواقف بالسلام وحده» (٢٢٨)، وحين مات جبل، جاء زنفل ثم خنفس، وعاد الناظر والفتوات إلى التربع على العرش وإلى اضطهاد الأتباع وبخسهم حقوقهم، كأنما لم يظهر من يُسمَّى جبل، أو كما يقول المعلم شافعي أبو رفاة: «... الحقيقة أن جدنا في البيت اعتزل، وأن ناظر وقفه بريع الوقف استأثر، إلا ما يهب للفتوات نظير حمايته، وزنفل فتوة آل جبل يتسلَّم نصيبهم ليدفنه في بطنه، كأن جبل لم يظهر في هذه الحارة، وكأنه لم يأخذ عين صديقه دعبس بعين المسكين كعبلها» (٢١٥)، واستمرارية الشر يعترف بها الجبلاني نفسه في لقائه مع رفاة: «أما جبل فقد قام بمهمته، وكان عند حسن الظن به، ولكن الأمور ارتدَّت إلى أقبح مما كانت عليه» (٢٤٧).

وحاول عرفة أن يُعيد إيقاد شعلة الخير بين البشر، وهو إذ ينجح في الحارة، فإنما يعني ذلك نجاح آرائه ومبادئه في الدنيا، وقد «تمخَّضت المقابلة عن عهد جديد في الحارة، فقد اعترف بالرفاعيَّين كحيٍّ جديد مثل حي جبل فيما له من حقوق وامتيازات ... وحظي رفاة في موته بما لم يكن يحلم به في حياته من التكريم والإجلال والحب، حتى صار قصةً باهرة يردُّدها كلُّ لسان، وتتغنَّى بها الرباب..» (٣٠٤)، واستبشر الناس بعد رفاة خيراً، واستقبلوا الحياة بوجوه مشرقة، وقالوا بثقة واطمئنان إن اليوم خير من الأمس، وإن الغد خير من اليوم، ولكن آفة هذه الحارة هي النسيان؛ فقد زهبت جهود رفاة أيضاً أدراج الرياح، وما إن حلَّ عهد «قاسم» حتى كان الشر قد أطبق بأنياه على الدنيا من جديد، وحين نتأمل افتتاحية جزء «قاسم» من الرواية، ندرك كيف استغل نجيب محفوظ

افتتاح كل جزء من أجزاء جبل، رفاعة، قاسم، عرفة، بفقرة تبين سوء الحال، مما يؤدي إلى إقامة نظرية استمرارية الشر وأزليته في الأذهان. ففي أيام «قاسم» «لم يكد يتغير شيء في الحارة؛ الأقدام ما زالت عارية تطبع آثارها الغليظة على التراب، والذباب ما زال يلهو بين الزبالة والأعين، والوجوه ما زالت ذابلة مهزولة، والثياب مرقعة، والشتائم تتبادل كالتحيات، والنفاق يصم الآذان.» (٣٠٩)، وقاسم ذاته، ناجى نفسه، واعترف بسيادة الشر، ورأى في خطراته كيف كانت نهاية الطيبين من أهل الحارة مؤسفة دائماً، وحاول قاسم في أيامه أن يصد تيار الشر، ويزرع الخير، حتى قال كثيرون من أولاد حارتنا إن الحارة قد آن لها أن تبرأ الآن من آفة النسيان، وأنها ستبرأ منها إلى الأبد، وهذا الاعتقاد هو المعادل الأليجوري، أو هو الرمزي لحقيقة أن النبي محمد ﷺ هو خاتم الرسل والأنبياء. هكذا يصور لنا نجيب محفوظ صراع البشرية ضد الشر طوال هذه العصور، منذ جبل حتى قاسم، وفي كل مرة كان ينهزم الإنسان ويسود الشر، ويعود الحال كما كان عليه سابقاً، والشر هنا كان دائماً ينحصر في الإنسان وفي علاقاته وفي عاداته ونظمه الاجتماعية، فإن ما كان يسبب العودة إلى الأحوال السيئة دائماً هو نفوس الناس وتطلعاتها، ثم سيطرة بعضهم على بعض واستئثارهم بالسلطة وبالحكم، مما يجعلهم في موقف يسمح لهم بأن يضطهدوا الآخرين ويسلبوهم حقوقهم، وهذا الشر شرٌّ إنساني يتعلق بالطبيعة البشرية، ونزوع الفرد إلى التحكم وإلى الاستكثار من الأموال، ولكن هذا الشر الأرضي — إن صح هذا التعبير — إن هو إلا نموذج مصغر لمثال أكبر، مثال الشر الميتافيزيقي، الشر الأزلي المتأصل في أساس الوجود، وقد أظهر نجيب محفوظ هذا الجانب من الشر في الصمت الذي يغطي العلة الأولى، لقد اعترف المؤلف بوجود الإله باعترافه بوجود الجبلابي، ولكنه حدد موقفه في عبارات وفي مواقف كثيرة في الرواية. يقول الراوي: «أليس من المحزن أن يكون لنا جدٌ مثل هذا الجد دون أن نراه أو يرانا؟ أليس من الغريب أن يختفي هو في هذا البيت الكبير المغلق، وأن نعيش نحن في التراب؟!»^٦ ثم هناك موقف الزلة الأولى في التاريخ، وهي التي نشأ عنها الشر وانبجس منها إبليس، وهذه الزلة قد سببها الجبلابي باختيار ابنه أدهم ليدير الوقف نيابةً عنه، وهو قد اختار أدهم وقدمه على الابن الأكبر — إدريس — دون أي سبب ظاهر مفهوم، وتعكس عبارات: «يقول في عدم اكتراث»، و«قاطع الأب ببرود»، التي يرد ذكرها في وصف الجبلابي في هذا الموقف، اتجاه نجيب

^٦ قصر الشوق، فصل ٤٠، ص ٤٢٩.

محفوظ النابع من شعوره بجبروت الأب وسيطرته، خاصة إذا علمنا أن المؤلف يستخدم «المسطرة والبرجل» في كتابة عبارات مؤلفاته. وسوف يتضح هذا الاتجاه من الأوصاف التالية لجبلأوي، التي رأيت أن أتبعها بعضاً وراء البعض لترسم المعنى الكامل لها، والمقصود منها دون تعليق، فهي أبلغ من أي تعليق. يقول الراوي عنه حين يخشع أدهم لأوامر الجبلأوي: «إنه على جبروته كان يستخفه طرب الثناء» (١٩)، ويجول في ذهن أدهم عن أبيه: «لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة؟ لماذا كانت كبرياؤك أحب إليك من لحمك ودمك؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك!» (٥٥)، ويردد أدهم قوله: «وهذا الأب الجبار كيف السبيل إلى إسماعه أنيني؟» (٩٥)، ويعمد إدريس إلى إغاظته، فيقول له: «إن أباك ليسمع الصراخ كما سمعته، ولكنه عاود النوم كمن لا قلب له.» (٦٦)، ويفتح الأبناء عيونهم على الحقيقة الرهيبة، فيقول همام لقدرى: «إن أبانا يكذب وراء عرْبته، وأما تكدُّ طوال النهار وشطراً من الليل، ونحن نعاشر الأغنام حفاةً شبه عراة، أما هو فقابع وراء الأسوار، بلا قلب، متمتع بنعيم لا يخطر على بال.» (٧٠)، ويتحير جبل هو الآخر من هذا الصمت: «وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام. هذا ما قضى به عليها منذ طُرد أدهم وأميمة من البيت الكبير، ألا تعلم بذلك يا جبلأوي؟ ويبدو أن الظلم ستشتدُّ كثافة ظلماته كلما طال بك السكوت، فحتى متى تسكت يا جبلأوي؟ الرجال سجناء في البيوت، والنساء يتعرضن في الحارة لكل سخرية، وأنا أمضغ المهانة في صمت.» (١٣٦).

ويسأل «حمدان» «جبل» بعد لقائه الأخير مع جبلأوي: «ألم تسأله عمّا يمنعه من إجراء العدل بنفسه؟ أو عمّا جعله يعهد بالنظارة إلى قوم لا يُحسنون القيام على حقوق الناس؟» (١٧٩). وتقول عبدة زوجة المعلم شافعي أبي رفاعة إنه في هذا البيت «جداً صاحب هذه الأرض كلها وما عليها، الخير خيره والفضل فضله، ولولا عزلته للمأ الحارة نوراً» (٢١٨). وحين يقول جواد لرفاعة عن الجبلأوي: «والله لو فتح أبوابه ما بقي أحد من أهل حارتنا في داره القذرة.» تقول «أم بخاطرهما»: «لنفعل مثله، فإنه لا يشغل بنا نفسه (٢٣٠-٢٣١).» ويقول رفاعة نفسه: «أين أنت يا جدي؟ لماذا لا تظهر ولو لحظة! لماذا لا تخرج ولو مرة؟ لماذا لا تتكلم ولو كلمة؟ ألا تدري أن كلمة منك تغير حارتنا من حال إلى حال؟ أم يرضيك ما يجري بها؟» (٢٣٤). ويستبين هذا الاتجاه تمام الاستبانة من مشهد مقتل رفاعة: «ومضى جندوسة نحو الخلاء بحذاء سور البيت الكبير، رفع رفاعة عينيه إلى البيت لكنه رآه مظلماً كالسما، وظلّت عينا رفاعة مرفوعتين نحو

البيت، ترى هل يدري جدُّه بحاله؟ إن كلمة منه تستطيع أن تُنقِّدَه من مخالب هؤلاء الجبارين وتردُّ عنه كيدهم، إنه قادر على أن يُسمِعهم صوته كما أسمعُه إياه في هذا المكان» (٢٩٤). ولكن القساة يقتلون رفاة أبشع القتل، ويكتفي المقتول بالهتاف من أعماقه: «يا جبلاوي». وقاسم هو الآخر تقول له زوجته، حين يُخبرها أن الجبلاوي اختصَّه برسالته: «ولماذا لا يُحقِّق إرادته بنفسه، وهو صاحب الوقت وسيد الجميع؟» (٢٥٥)، وهو نفسه: «مدَّ بصره خلال الفضاء حتى استقر على البيت الكبير، بيت الجبلاوي، الغارق في صمته كأنه لا يُبالي بصراع الأبناء من أجله» (٤٢٦). وفي أيام عرفة كذلك يظل هذا الاتجاه سائداً، فيقول «شكرون»: «يا جبلاوي، حتى متى تُلَازم الصمت والاختفاء، وصاياك مهملة وأموالك مضيعة، أنت في الواقع تسرق كما يسرق أحفادك يا جبلاوي ... يا جبلاوي ألا تسمعني؟ ألا تدري بما حلَّ بنا؟ لماذا عاقبت إدريس وكان خيراً ألف مرة من فتوآت حارتنا! يا جبلاوي!» (٤٧٥). ويقول عرفة هو الآخر: «هل سمعت عن أحفادٍ مثلنا لا يرون جدَّهم وهم يعيشون حول بيته المغلق؟ وهل سمعت عن واقف يعبث العابثون بوقفه على هذا النحو، وهو لا يُحرِّك ساكناً؟» (٢٤٣).

مما تقدم يمكن أن نستخلص بوضوح الاتجاه الذي يقفه الراوي من مشكلة العلة الأولى؛ إن ما يُحيره أكثر ليس الشر الذي قد يكمن فيها، ولكنه الصمت، إنه يعترف بوجود الإله — خلافاً لألبير كامو — كما أنه لا يعرف كهمنجواي بأن الشر هو السماء، وإنما هو الصمت التام الذي يُثير لديه التساؤل. واتجاهه من موقف علاقة الشر بالآلهة هو موقف اللإرادية، وهو يُذكرنا بما ذهب إليه أبيقور الفيلسوف اليوناني، حين يذكر أن الآلهة موجودة لا شك في ذلك، غير أنها قد انشغلت عن البشر بأعمالها الخاصة، ولم تُعد تأبه لهم ولا تُعيرهم أي التفات، منهمكة في سعادتها الخاصة.

واضح إذن، أن الدين وحده، في رأي نجيب محفوظ، لم ينجح في مداواة أمراض البشر، وفي التقليل من وطأة الشر في دنيانا الأرضية، وآية هذا الفشل واضحة في افتتاحية الجزء الرابع من الرواية بعنوان «عرفة»؛ إذ نجد أنه بعد جبل ورفاعة وقاسم، عاد الحال كما هو لم يتغير. وبعد أن قال كثيرون في عهد قاسم إن حارتنا قد آن لها أن تبرا من آفتها، نجد في افتتاحية «عرفة» أن «المتأمل لحال حارتنا لا يصدِّق ما تقول الرباب في القهوات، من جبل ومن رفاة ومن قاسم؟! وأين الآثار التي تدل عليهم خارج نطاق القهوات؟ أما العين فلا ترى إلا حارة غارقة في الظلمات، ورباباً تتغنى بالأحلام، كيف آل بنا الأمر إلى هذه الحال؟ أين قاسم والحارة الواحدة والوقف المبذول لخير الجميع؟ وماذا جاء بهذا الناظر الجشع وهؤلاء الفتوات المجانين؟!» (٤٤٧).

عاد الحال كما كان إذن، «أما أهل الحارة فانقلبوا إلى ما كانوا عليه في الزمان الأسود، بلا كرامة ولا سيادة، تُنهكهم الفاقة، وتتهدّدهم النابيت، وتنهال عليهم الصفعات، وانتشرت القذارة والذباب والقمل، وكَثُرَ المتسولون والمشعوزون وذوو العاهات، ولم يُعدَّ جبل ورفاعة وقاسم إلا أسماءً وأغانيَ ينشدها شعراء المقاهي المسطولون» (٤٤٨).

فما الحل إذن؟ ماذا يقول المؤلف في ذلك؟ إن إجابته على هذا السؤال تكمن في الجزء الأخير من الرواية، المعنون «عرفة»، الحل الذي قدّمه هو شخصية عرفة، المعرفة، العلم. العلم هو الحل الذي يقّمه نجيب محفوظ علاجًا لمشكلة البشرية الأزلية، وإحلالًا للخير على هذه الأرض وعلى بني البشر، عرفة إذن هو الحل، عرفة ابن التنجيم والسحر، الذي انبثق لا يُعرف له أب، انبثق ونبع من لدى حي الرفاعيّين (إشارة إلى أن العالم المسيحي هو الذي قام بصياغة العلم الحديث وتطويره)، رغم أن الأحياء الأخرى تتنازع انتسابه إليها، وقيمة هذا العلم تتبدّى في قول رفاعة عن حجرته، التي أحالها إلى معمل علمي: «إن أيّ مغفل ممن يحسبون أنفسهم معدّمين في هذه الحارة، لا يستطيع أن يدرك خطورة الأشياء التي تُصنع في هذه الحجرة المعتمدة القذرة ذات الروائح الغريبة ... إن أعاجيب لا يحيط بها الخيال يمكن أن تخرج من هذه الحجرة، المجانين لا يدركون قيمة عرفة الحقيقية، لعلهم يعرفونها يومًا ما، وعند ذاك يجب أن يترحموا على أمي، لا أن يُعرّضوا بها كما يفعلون» (٤٦١).

هذا العلم هو الذي سيتمكن يومًا من القضاء على الفتوّات أنفسهم، وتشديد المباني وتوفير الرزق لكافة أولاد الحارة. ورأي العلم في الدنيا والدين معروف؛ يقول عرفة عن دنيانا الأرضية: «هذه الحارة المغرورة الجاهلة! ماذا تدري من الأمر؟ لا شيء، ليس لديها إلا الحكايات والرباب، وهيهات أن تعلم بها أو تسمع، ويظنون حارتنا قلب الدنيا، وما هي إلا مأوى البلطجية والمتسولين، وكانت في البدء مرتعًا قفرًا للحشرات» (٤٩٨). إن هذه الفكرة الكوبرنيكية الدارونية عن الدنيا والأرض، من «التيّمات» الدائمة التي تتردد في فكر نجيب محفوظ، وتجد صدًى دائمًا في معظم كتاباته، بالإضافة إلى أنه يصرّح كثيرًا بأنه قد تأثر بدارون وبكتابات سلامة موسى عن نظرية التطور، وكمال عبد الجواد نفسه (وهو يمثل صورة من نجيب محفوظ) قد اصطبغ تفكيره بالنظريات العلمية اصطباغًا تامًا، وأصبح يرى الدنيا من خلال منظار العلم والتطور. وتذكرنا عبارة عرفة السابق اقتباسها، بعبارة كمال عبد الجواد الأكثر صراحة ووضوحًا عن موقف الدين والعلم: «وعن الصفوة المختارة من أبناء السماء؛ فقد رفعوا الأرض إلى مركز الكون، وجعلوا

الملائكة تسجد للطين، حتى جاء أخوهم كوبرنيكس فأنزل الأرض بحيث أنزلها جارية صغيرة للشمس، ثم تلاه أخوه «دارون» فهتك سرَّ الأمير الزائف، وأعلن على الملأ أن أباه الحقيقي هو حبيس قفص، الذي يدعو للتفرج عليه في الأعياد والمواسم.»^٧

ولكن نجيب محفوظ لا يكتفي بالمزج بين العلم والدين هكذا ببساطة، ولكنه إذ يقدِّم لنا العلم إنما يصبغه بصبغة خاصة، تتفق ورؤياه الفلسفية الخاصة، محملاً إياه معاني مختلفة كثيفة متشابكة. وهذه المعاني والرموز التي قصدها المؤلف هي ما جعلت من شخصية عرفة شخصية غامضة مغرقة في الغموض، تحارُّ الأذهان في تفسيرها واستيعابها، ولا عجب في هذا؛ فالجزء الخاص بعرفة هو القاعدة التي ترتكز عليها الرواية، والمسار الذي يربط بين أجزائها، والقسم الذي يخلع معنىً وترابطاً على ما سبقه من الأقسام. ولما كان المؤلف يريد أن يقدِّم لنا هذه الشخصية كما يريد أن تكون، فإنه يُدخلها في تجارب عديدة توضح لنا جوهرها في النهاية. فعرفة يتسبب في قتل الجبلوي، مثلما هدم كوبرنيكس وداروين، نظرية ألوهية الأرض ونظرية الخلق الإنساني.

ولكن المؤلف يقدِّم لنا جوهرَ نظريته الأصيله هنا، فإن العلم لم يكن يهدف إلى قتل الدين، بل إنه لا يمكنه القيام وحده دون وجود الدين! هذا ما يقوله المؤلف صراحة، حين يذكر أن هدف عرفة لم يكن قتل الجبلوي، وإنما هو قد اقتحم عليه مركز سلطانه لكي يستكشف ويحلَّ طلاسم وجوده وألغازه، كما يقول حين يصور مدى جزع عرفة وفزعه عندما يدرك أنه هو المتسبب في وفاة الجبلوي، وعند ذلك تستبين حقيقة النظرية التي يُلملم المؤلف أطرافها لتتضح في النهاية متكاملةً متناسقة. إنه يقول إن العلم وحده لا يمكن أن يعيش وأن ينجح في حلِّ مشكلات البشر، بل لا بد أن يكون مستنداً إلى دعامة. فعرفة فور علمه بتسببه في وفاة الجبلوي، يعمل على ردِّ الحياة إليه، وبعد وفاة الجبلوي، يتردد عرفة إلى المكان الذي تردى فيه العلم في العصر الحديث، الذي امتلأ بالشك والإلحاد والإيمان بالعلم وحده، دون أي قوى روحية أو أي معتقدات معنوية أخرى، فعرفة بعد ذلك قد أصبح ذليلاً لناظر الوقف «قدري»، وعَمِل تحت إمرته وطُوع بنانه، أي أن العلم بدلاً من أن يبني الخير والسلام على الأرض ولبني البشر، أصبح سلاحاً

^٧ يذكر نجيب محفوظ في حديث له مع «فؤاد دواره» أنَّ من الإنجازات التي أتمَّها في وقت فتوته قراءة «عوليس» لجيمس جويس، وشرحها الذي كتبه ستيوارت جلبرت. ومما لا شك فيه أن هذه الرواية قد أثرت تأثيراً عميقاً على نجيب محفوظ.

في يد الحكام الطغاة، يُرهبون به الضعفاء، ويُمكنون لأنفسهم في الأرض، وأصبح العلم يُستخدم في سبيل الشر، في سبيل إنزال الأذى بالبشر، وأفضل مثل على ذلك هو اختراع الأسلحة النووية المهلكة، والتي يقابلها في الرواية اختراع الزجاجات التي أصبحت في يد الناظر سلاحاً إرهابياً، يُرهب به أهل الحارة، بل ويرهب به عرفة نفسه، ولا يمكن للعلم الذي سيبني الحياة ويُرسي دعائم الخير في الأرض أن يستمر هكذا أداةً للشر والدمار؛ لذلك فهو لن يكون بذى فائدة في هذا المضمار والحالة هذه، ولذلك فإنه يموت هو الآخر. إن العلم الذي لا يضع نفسه في خدمة الإنسان ورفاهيته يدمر نفسه بنفسه، ولا يكون له من وجود، وهكذا يقتل أعوان الناظر «عرفة» وزوجته، ويلقيان مصرعهما. وإن طريقة قتلها لتدلُّ دلالة بالغة على أن العلم الذي لا يُحسّن استخدامه، يكون قد دفن وأهيل عليه التراب، حتى لو نجح في اختراع آلات التدمير والخراب.

أَيُّ علم إذن يريده نجيب محفوظ؟ إنه يذكر أن عرفة قد لقيَ تفهماً كاملاً بعد وفاته، وأن أعوانه قد بشّروا به منقداً للبشرية، فأكبرَ أهلُ الحارة ذكراه، ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم، عرفة هذا هو عرفة الذي ندم على وفاة الجبلوي، وكان يعمل على ردِّ الحياة إليه، عرفة الذي أدرك بشاعة خدمته للناظر، واستمراره في استخدام نفيس في يد قوى الشر، عرفة الذي أصبح مقترباً في أذهان أولاد الحارة، بعد ذلك، بالسلام والخير. أَيُّ علم يريده إذن نجيب محفوظ ويبشّر به؟ إنه العلم المتحد بالقيم والمعتقدات المعنوية. وهكذا، يصرّح نجيب محفوظ عن رؤياه الفلسفية التي طالما ترددت هي الأخرى في أعماله: اتحاد العلم والدين، الجسد والروح، المادة والروح، الدين الظاهري وحده لا يُجدي، والعلم الذي يقتل الدين والروح ينقلب على نفسه، ولا ينجم عنه إلا الدمار والخسارة، وحلُّ المشكلة هو في التوافق والانسجام بين العنصرين، وتوافق الألوان واتساقها في قوس قزح متكامل، يندمج فيه العلم والروح في تناسق يؤدي إلى السلام والخير، وهو الحل الوحيد أمام البشرية؛ إذ لا سعادة في الإغراق في المادة، ولا تكامل في الإغراق في المعنويات. وهكذا يدين محفوظ أيّاً من الاتجاهين وحده، ويبشّر بوحدة تجمعهما معاً، وهذه الوحدة هي التي ينتظرها أولاد حارتنا، وهي لا بد منبثقة آخر الأمر. وهكذا، تستبين القيمة الأخلاقية لهذه الرواية، التي تعرّضت للهجوم على أسس دينية؛ ذلك أن نجيب محفوظ لم ينادِ فيها بالتخلص من الدين، على العكس؛ إذ إنه يقول إن لا غنى للعلم عن الدين. وإنما هو ينادي بالتدين الحقيقي، التدين السليم، الذي يفتح على كل أبواب المعرفة، والذي يستعين بالعلم لخير العباد، ولتحقيق أهداف الدين السامية.

ولم يكن هذا بالجديد، وإنما تناوله المؤلف وأبرزه كيما يحفز أبناء الأمة الإسلامية إلى النهوض والارتقاء للعودة إلى ما كان عليه المسلمون من رفعة وشأن أيام كانوا يأخذون بأسباب العلم، وكانوا هم قادة النهضة العلمية والثقافية في العالم، حينما كان الغرب ما يزال يعتمد على الخرافات والأساطير في عصوره المظلمة، لم يكن هذا جديداً، أكرر؛ لأن القرآن الكريم يحث في الكثير من آياته إلى الرجوع إلى العقل وتدبر إعجاز خلق الله تعالى، من كونٍ وبشرٍ وأنعامٍ ونبات، وهذا التدبر هو أساس العلم، وهو الذي يُفزي لمن يعقل ويصير إلى الإيمان: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾ (فاطر: ٢٨). ولهذا، فقد أخطأ مَنْ جَرَّمُوا نجيب محفوظ على هذه الرواية، فهم لم ينظروا إلا إلى سطحها، ولو غاصوا في معانيها لوجدوا أنها تُمجّد الدين والتدين، وإنما هي تهاجم الانحراف عن أصول الدين، والغفلة عمّا يدعو إليه كتاب الله جل شأنه، من الأخذ بأسباب المعرفة والعلم.

ولقد استحدث نجيب محفوظ بهذه الرواية شكلاً أدبياً قديماً لا وجود له في أدبنا الحديث، ولا أعتقد أنه سيكون له وجود بعد ذلك، إلا فيما ندر من أعمال، وهذا الشكل هو الأليجورية، وهو الوصف الوحيد الذي يمكن إطلاقه عليها بحق، فقد أخطأ من وصفها بالرواية التاريخية أو الأسطورية أو الرمزية، فهذه كلها أشكال بعيدة عن واقع الشكل الفني لأولاد حارتنا، والأليجورية هي العمل الأدبي الإبداعي الذي تنقل سطورته معنى آخر يتجاوز معناها الحرفي. وتتميز الأليجورية عن الرمزية بأنها أشمل من الأخيرة، وتتمشى في كل ثنايا العمل الأدبي وفي شكله البنائي، أما الرمزية فهي تتحقق في وصف يقابل وصفاً آخر أو في موقف يُقصد به موقف آخر، ولا تكون في بناء كامل جميعه. وتتميز الأليجورية عن الاستعارة Metaphor بأنها أطول تشعباً وتتحقق في التفاصيل الدقيقة، وأفضل مثال على الأليجورية في الأدب العربي هو كتاب «كليلة ودمنة» الذي عرّبه «ابن المقفع»، وألّفه بيديا الفيلسوف الهندي رأس البراهمة لدبشليم ملك الهند، وجعله على ألسنة البهائم والطيور صيانةً لغرضه فيه من العوام، وضناً بما ضمنه عن الطغام، وتنزيهاً للحكمة وفنونها، ومحاسنها وعيوبها، لذلك، فقد نبّه المؤلف القارئ إلى ما يلزم مطالعته من إتقان قراءته، والقيام بدراسته والنظر إلى باطن كلامه، وأنه إن لم يكن كذلك، لم يحصل على الغاية منه.

أما أشهر أليجوريات الأدب العالمي، فهي رواية «مسيرة الحاج» Pilgrims Progress «لجون بنيان» الإنجليزي، الذي صور فيها البطل كريستيان يحمل وزراً على ظهره، وهو يسعى خارجاً من مدينة تسمى الدمار قاصداً المدينة المقدسة، وهو يلقي في طريقه

من المصاعب والعقبات الشيء الكثير، ولكن هذا لا يُثبِط من همته ولا يجعله يحيد عن هدفه حتى يصلَ إليه آخر الأمر، والمدينة في هذه القصة هي الدنيا، والوزر هو الخطيئة، والمدينة المقدسة هي السماء التي تغفر الذنوب والخطايا، وهكذا الحال في كل الأليجوريات المعروفة، فهي تكون ذات ظاهر معروف وباطن خفي يحتاج إلى تفسير، ولكن هذا التفسير لا يكون عسيراً على الأفهام، بل هو في متناول كل قارئ بما فيه من تطابق، والتزام مع الفكرة التي يكتب المؤلف حولها.

ولكن أليجورية نجيب محفوظ تختلف اختلافاً بيّناً عن هذه الأليجوريات السابقة في أنها لم تنسج أحداثاً من وحي الخيال، إنما سارت في أحداثها وفق أحداث تاريخية دينية معروفة، والتزمت بها حتى في التفاصيل الدقيقة، وهذا النسيج القصصي على منوال سابق، سبق أن انتهجه روائيٌّ إنجليزي شهير هو جيمس جويس في روايته «عوليس» Ulysses، حين كتبها على منوال «الأوديسة»، فجعل كلّ فصل فيها يطابق فصلاً آخر ورد في الأوديسة، وكلّ حادثة تُشير إلى حادثة أخرى في النموذج الأعلى، ولقد قصد جويس في بنائه روايته على هذا المنوال إلى عدة أهداف، منها أن يقدم رؤياً جديدة للعالم الحديث والإنسان الحديث، فهو حين يُصوّر الأشياء والأحوال في عصرنا على نفس النمط الأوديسي، يقدم لنا رؤياه عن اختلاف القيم والأهداف في هذا العصر عن العصر اليوناني القديم، ويحمل أحداثاً وشخصيات الرواية معاني ونظراتٍ أشمل وأعمق. فبطل الأوديسة عوليس العظيم ذو الأمجاد والفتوحات، انقلب في رواية جويس إلى ليوبولد بلوم اليهودي الضعيف، الذي تخونه زوجته ولا يستطيع حيالها شيئاً، و«بنلوبي» الزوجة الوفية المخلصة في الأوديسة، صارت «ماريون» الشهوانية التي تخون زوجها بمناسبة وبدون مناسبة. وهذا التزاوج في النظرية هو ما يعطي «عوليس» جويس قوتها وروعته، ويضفي عليها الأهمية البنائية والتكنيكية التي اكتسبتها.

رأينا هنا مدى أهمية وضرورة مثل هذا البناء بالنسبة لرواية جويس، فماذا كان هدف ونتيجة هذا التكنيك الذي اتبعه محفوظ؟

الحقيقة، إن بناء نجيب محفوظ لروايته على نسق الأديان السماوية قد أدى إلى جمود في الأحداث وتحجّر في الشخصيات، فقد تقيّد المؤلف تماماً بسير التاريخ، وبما يرويه عن الشخصيات، فلم يُضف من رؤياه ومن ابتكاره على أي حادثة أو على أي شخصية، بما يمكنه من إثارة معنى جديد أو تحميل هذه الأحداث والشخصيات باتجاه جديد يخلع أصالةً عليها، وربما كان تناوله لشخصيات دينية مقدسة، هو ما جعله يحرص كلّ الحرص على عدم المساس بجوهرها، ولكن هذا الجمود الذي اتصفت به الأحداث

والشخصيات، يعوّضه الفصل الأخير عن عرفة الساحر — العلم الحديث — إذ هو قد حمّله ببذور فكرية، تنسحب جملةً وتفصيلاً على كل كلمة خطّها قلمه في الفصول السابقة من الرواية، على القارئ إذن، لكي يدرك الفن البنائي الفريد في أولاد حارتنا، أن يتناول الفصول السابقة على الفصل الأخير كمجموعة واحدة، يقابلها بعد ذلك فصل عرفة؛ ليدرك الماهية الفلسفية التي قصدها المؤلف وأخضع البناء والنسيج الروائي إخضاعاً تاماً لخدمتها، وهي تلك الماهية التي أوضحناها سابقاً عند الحديث عن المضمون الفلسفي للرواية.

وإلى جانب هذا البناء الفريد في أولاد حارتنا، هناك الرمز المُحكّم البارِع، والكلام عن الرمز في الرواية، سيتيح الفرصة لإثبات بعض الفروض التي سلّمنا بها في المقال، وهذا هو السبب الذي سأسمح لنفسي من أجله ببعض الاستطراد عند الحديث عن رموز بعض الشخصيات المعينة، وأول هذه الرموز شخصية الجبلّاي، وهي أهم رمزيات الرواية. وإذا ثبت مقابلها الموضوعي ثبتت بالتالي جميع الفروض المترتبة عليه، والجبلّاي إنما يرمز للإله؛ فالإله جانب المشهد المعروف في بداية الرواية من سقوط إدريس «وحتى الاسم على وزن الشخصية المقابلة لها: إبليس»، واصطفاء أدهم (آدم)، ثم زلة أدهم وأميمة وهبوطهما إلى الحارة، هناك تلك الأوصاف التي تُذكر عن الجبلّاي، فماذا في هذه الأوصاف؟ تعالَ مثلاً نرى ما يذكره أبناء الجبلّاي في فاتحة الرواية عن أبيهم: «وما يُقلقهم إلا أنه جبار في البيت كما هو جبار في الخلاء، وأنهم حيالَه لا شيء» (١١)، وأدهم يقول عنه: «لا شيء يعادل شدة أبي إلا رحمته» (٢٦)، وهي كلها أوصاف لا تُخلع إلا على الإله.

ومن يشك في ذلك فليرجع إلى لقاء جبل بالجبلّاي: «مضيت في تجوالي في ظلام دامس؛ فحتى النجوم توارت وراء السحب، وما أدري إلا وأنا أوشك أن أصطدم بشبح هائل، توهّمته أول الأمر أحدَ الفتوات، بدا لي شخصاً ليس كمثله أحد في حارتنا ولا في الناس جميعاً، طويلاً عريضاً كأنه جبل، فامتلاّت رهبةً وهممت أن أفرّ، وإذا به يقول بصوت عجيب: «قف يا جبل» (١٧٦). وهو يقول لجبل: «إني أرى في الظلام منذ اعتدتُ التجوال فيه، قبل أن توجد الحارة» (١٧٨) والحارة هي الدنيا، والإله وحده هو الذي كان قبل أن توجد الدنيا، والكون كله ملك له، ويردُّ ذِكْرُ الجبلّاي أكثر من مرة باعتباره «ذلك الجبار الذي دان له الخلاء»، ويقول قاسم عن حوارهِ مع بواب الجبلّاي: «فسألته: هل يدري (أي الجبلّاي) بما يجري في حارتنا؟ فأجابهُ بأنه يعلم كل شيء، وبأن المقيم في البيت الكبير يستطيع أن يطّلع على كل صغيرة وكبيرة مما يقع في حارتنا» (٣٥٢).

ولعل أفضل الصور الرمزية التي أبدع فيها المؤلف في رسمه لشخصية الجبلأوي، هي ذلك الوصف الذي يتردد دائماً كالنغمة الغالبة Lei Emotif في كل ما يتصل بمقام الجبلأوي، وصف يشي بالسلام والجلال والرغبة والجمال، وهي صفات تُخلع كلها على الجبلأوي عند ذكره، صفات السماء والجنان التي تحيط بالجبلأوي، فمثلاً حين ذهب همّام مع عم كريم بواب الجبلأوي إلى المنزل الكبير ليلتقيّه هناك، يقول المؤلف: «تبع همّام عم كريم فاجتازا الممشى تحت عريشة الياسمين، متجهين نحو السلامك. بدا الليل في الحديقة شيئاً جديداً، لطيفاً رطباً مُترعاً بنشوات الأزهار والرياحين، فانسكب بروعته في أعماق روحه، وامتلاً الشاب بشعور جلال وافتتان، وحنين مودة عميقة للمكان، وبأنه مقبل على أجل لحظات عمره» (٨٦). وعند لقاء أدهم بالجبلأوي، يقول: «أقدام بطيئة وثقيلة استثارت ذكريات غامضة، كرائحة زكية مؤثرة تستعصي على الإدراك والتحديد» (١١٠). وحين زحف عرفة في الفصل الأخير إلى منزل الجبلأوي ليكتشف سرّه، يقول: «وما زال في زحفه، حتى برز رأسه من أرض الحديقة داخل البيت الكبير. استقبل أنفه شذاً عجيباً كأنه خلاصة خلاصات من الورد والياسمين والحناء، مذابة في ندى الفجر» (٤٩٠). ويمضي في قوله: «وبعد قليل، شمّ رائحة بخور زكية، أفعمت قلبه قلقاً وحنناً غريباً لم يدر له من سبب، ولم يعد يشك أنه في مخدع الجبلأوي» (٤٩٢).

وهكذا، التكرار في الوصف يؤدي إلى خلق جوٍّ من الرمزية، يغلف شخصية الجبلأوي، بحيث لا يكاد يُعادلّه جوٌّ آخر في روايات نجيب محفوظ كلها من حيث البراعة الفنية، وهنا أيضاً براعة في رسم شخصيات جبل ورفاعة وقاسم، وخلق المعادلات الأليجورية للأحداث التي وقعت لهم، تجعل جبل يحترف مهنة الحواة، إشارة إلى حية موسى — عليه السلام — التي انطلقت تسعى. ورفاعة أيضاً رُسم بدقة بالغة؛ فبكلمات قليلة، يوحي المؤلف بعدد من الأفكار التي ما كان يبلغ مراده من الإيحاء بها إلا بالاستطراد والإسهاب، لولا رمزية الأليجورية التي تجعل المؤلف يرسم على مثال سابق، يساعده في بثّ الأفكار التي يريدها في ذهن القارئ الواعي؛ إذ يقول شاعر الرباب لرفاعة: «ما أشبهك بجديك» (٢١٩). كما يذكر أنه قد «تنوّل أيضاً أن جثّة (أي جثة رفاعة) ظلت ملقاة في الخلاء، حتى حملها الجبلأوي بنفسه، فواراها التراب في حديقته الغنّاء» (٣٠٣). كما عمد نجيب محفوظ أيضاً إلى صياغة بعض عبارات الجزء الخاص برفاعة، في أسلوب يشابه أسلوب الإنجيل تمام المشابهة، منها: «فسألته أطمع في المال الكثير؟ فأجابته بأنه في تطهير الحارة يرغب، لا في المال الكثير» (٢٣٤). وأيضاً، عن لقاء رفاعة بياسمينه: «وجدها في جلباب

بُني ذي كلفة بيضاء حول الطوق وفوق نهضة النهدين، وحافية، وعارية الساقين وجدها أيضًا» (٢٢٣). وعلى نفس النسق، يقول قاسم لعمّه: «لن أُلْقَ عمًا في رأسي، ولو ملكْتُ الوقفَ كُلَّهُ وحدي» (٣٦١). وهي صدى لما قاله النبي محمد ﷺ، من أنه «لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر، ما تركته أو أهلك دونه».

هذا هو نقدي لهذه الرواية العملاقة، اعتمدتُ فيه على أدوات المقارنة والتحليل. وعلى مَنْ يختلفون معي في التفاسير الرمزية التي قدمتها في هذه المقالة، أن يتذكروا الفصل الذي كتبه الروائي الأمريكي العظيم «هرمان ملفيل» في تحفته الخالدة «موبي ديك» Moby Dick بعنوان «العملة الذهبية»؛ ففي هذا الفصل (فصل رقم ٩٩، صفحة ٢٦٥، طبعة كولنز)، يصف المؤلف عملة ذهبية مستديرة كبيرة الحجم، دقها الكاتب «أهاب» بطل الرواية أسفل صارية سفينته، وقد نُقش على صفحتها رسمٌ يمثل الشمس تسطع على قمم ثلاثة جبال، يجري أمامها وادٍ، وإلى جانبها صورة ديك، وينظر إليها القبطان، فيرى في هذه القمم كبرياءه، وفي الشمس عاطفته، وفي الديك مجده، وينظر إليها مساعده، فيرى في الصورة رمزًا للثالوث المقدس، ويرى فيها ثالثَ علامةٍ من علامات الفلك، ويرى فيها آخرَ من عبدة النار رمزًا لمعبوده الشمس، فيخر ساجدًا أمامها ... وهكذا. ومغزى ذلك، أن قوة الرمز في كثرة عدد التأويلات التي يحتملها، وتعدّد التشبيهات التي يمكن أن يقوم مقامها.

ومهما تعددت الشروح والتفسيرات حول «أولاد حارتنا»، ومهما تناقضت في مدلولاتها ومضموناتها، فإن هذا لن يَغُضُّ من قيمة هذا العمل الفني الكبير، الذي أضاف جديدًا إلى التراث الأدبي العربي، وأسهم إسهامًا كبيرًا في الفن الروائي الحديث.

جيمس جويس والرواية الحديثة

«إن الفن يقسم نفسه تبعاً للضرورة إلى ثلاثة أشكال، يتطور الواحد منها إلى الآخر، وهذه الأشكال هي: الشكل الغنائي، وهو الشكل الذي يقدم فيه الفنان فكرته بانعكاس مباشر من شخصيته، ثم الشكل الملحمي وهو الشكل الذي يقدم فيه الفكرة بانعكاس من شخصيته ومن شخصيات الآخرين، ثم الشكل الدرامي وهو الشكل الذي يقدم فيه الفنان فكرته بانعكاس مباشر من الآخرين.»^١

هذه الفكرة التي أنطق بها جويس بطله المشهور ستيفن ديدالوس الشخصية الأولى — ولعلها الأخيرة — في روايته «صورة للفنان في شبابه»، تنطبق تمام الانطباق على أدب جويس نفسه، بل يمكن أن نجد صدقاً لهذا الفكرة ذاتها في فكر كل فنان أصيل. وشرحُ الفكرة هو أن الكاتب أو الفنان يبدأ مهنته الفنية بتعبير مباشر عن نفسه، عن العواطف والأحاسيس التي تختلج بها روحه بطريقة تلقائية مباشرة. ويشرح جويس ذلك بقوله: «الشكل الغنائي هو في الواقع أبسط كساء لفظي لانفعال ما، هو صيحة ذات إيقاع، كتلك التي كان يُطلقها مَنْ يُجذف في القارب، أو ذلك الذي كان يدفع الصخور فوق أحد المنحدرات، ويشعر من ينطق بها بلحظة الانفعال أكثر مما يشعر بنفسه كشخص يحس بهذا الانفعال.»^٢

^١ «صورة للفنان في شبابه» لجيمس جويس، طبعة جوناتان كيب، ١٩٥٨، ص ٢١٨.

^٢ «صورة للفنان في شبابه» لجيمس جويس، ص ٢١٩.

ويتطور الشكل الملحمي عن الشكل الغنائي، ويزداد فيه تفكير الكاتب في نفسه كمركز لحادث ملحمي، حتى يتساوى البُعد بين نفسه وبين الشخصيات الأخرى، التي يريد خلقها في كتاباته، وفيه يقول جويس: «وفيه لا تُعد الحكاية شخصية صرفة، بل تجوس شخصية الفنان في ثنايا القصة، وتحف بالشخصيات الأخرى والحدث الرئيسي كأنها النهر الحي المتدفق.»^٢

أما الشكل الدرامي فهو قمة الاكتمال الفني لدى الكاتب، حين تملأ حيوية الفنان — التي سبق أن أحاطت بالشخصيات الأخرى — تملأ هذه الشخصيات من الداخل، حتى إن كل شخوص القصة أو العمل الفني أيًا كان، تتخذ حياة جمالية قائمة متشابكة. ويقول فيها جويس: «تتخذ شخصية الفنان في هذه المرحلة مكانًا بعيدًا عن وجود الرواية، بعيدًا عن شخصيته الذاتية. ويبقى الفنان — كالإله الخالق — خلف ما صنعه، أو على مقربة منه، أو في داخله، غير منظور، بعيدًا عن الوجود، لا مباليًا...»^٤

ومن الواضح أن جويس قد استخدم كلمة الرواية كمثال، أو ربما كانت هي الأقرب إليه بالنظر إلى كونها الفن الذي برع فيه، ولكنه حين تحدث عن طريقة الخلق الفني هذه، إنما عنى في الواقع جميع أنواع الفن، من رواية إلى مسرح إلى نحت وتصوير ورسم... إلخ.

ويمكن أن يُقتَفَى أثر ما قاله جويس في نظريته تلك — إن كان يصح إطلاق اسم نظرية عليها — في أدب جويس ذاته؛ فهو قد بدأ بكتابة رواية هي — مع الأصالة الفنية الواضحة فيها — ترجمة ذاتية، وهي «صورة للفنان في شبابه». ثم انتقل منها إلى الشكل الملحمي، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ في نفس جويس، بكتابه الغريب المشهور «عوليس»، حتى وصل إلى المرحلة الثالثة، الدرامية، بكتابه الأكثر غرابة «يقظة فينيجان». وقد وُلِدَ جيمس جويس في دبلن بأيرلندا في عام ١٨٨٢، وتلقَّى دراسته في بعض مدارسها الجيزويتية، ثم بالجامعة الملكية، حتى تخرَّج في كلية الآداب عام ١٩٠٢، وانتقل إلى باريس حيث درس الطب، ولكنه عاد إلى دبلن عند وفاة والدته، وعمل بالتدريس فترة، ثم استأنف سياحته في القارة الأوروبية، فأقام مدة في كلٍّ من إيطاليا وسويسرا وفرنسا، وكتب أشهرَ مؤلفاته إبان هذه الفترة، وقد توفي جويس عام ١٩٤١.

^٢ «صورة للفنان في شبابه» لجيمس جويس، ص ٢١٩.

^٤ «صورة للفنان في شبابه» لجيمس جويس، ص ٢١٩.

ويُعد أدب جويس الروائي ثورةً على فن الرواية، الذي كان شائعاً في عصره، ذلك العصر الذي ساد فيه ثلاثة من الروائيين أدب الرواية في إنجلترا، وهم: أرنولد بينيت، وجون جولزويردني، وه. ج. ولز، ويُعدون كلهم من أمراء الأدب الطبيعي، الذي يؤمن بتقديم صورة حية من الحياة الواقعية كما هي سواء بجمالها أو ببشاعتها، في أدق التفاصيل وأوضحها، وهو المذهب الذي سار عليه «إميل زولا» في فرنسا، و«تيودور دريزر» في أمريكا، وهم في سبيل الوصول إلى غرضهم، يوردون كلَّ التفاصيل الدقيقة فيما يصفونه أو يكتبون عنه، مما يعطي العمل الفني — في نظرهم — واقعيةً حية تجسّد الحوادث والشخصيات أمام القارئ، غير أنهم اقتصروا في وصفهم ونظرتهم على النواحي الخارجية لما يكتبون عنه فحسب، كأن يصفوا ملابس الشخصية أو صفاتها الجسمانية، وهكذا التزمت الواقعية عندهم حدودَ نظرتهم الخاصة، فكان القارئ يتعرف على شخصيات رواياتهم وأعمالها عن طريق وسيط ثالث — حاضر أبداً — هو المؤلف، وحتى في الروايات التي تتولّى السرد فيها إحدى شخصيات القصة، يشعر القارئ بالمؤلف قابلاً في خلفية الصورة، يحرك هذا ويُنتق ذاك.

وجد جويس نفسه وسط هذا الجو التقليدي، فلم يتقبله كغيره، بل أخذ يجدُّ باحثاً عن تجديدات أخرى في الكتابة ووسائل أخرى للتعبير، بعد أن أتاحت له رحلاته إلى مختلف دول أوروبا الاطلاع على النشاط الأدبي المتنوع في العواصم الهامة، ومنها باريس، وكان أن اهتدى إلى الطريقة المشهورة في الأدب باسم «تيار الوعي». والحقيقة أن طلوعه بمثل هذه الطريقة الجديدة يُثير تساؤلات كثيرة وتكهّنات أكثر؛ ففي مدى عشرة أعوام من مطلع القرن العشرين، كتب ثلاثة من الروائيين المشهورين رواياتهم بثورة تجديدية واحدة تقريباً — تدور حول استبطان النفس — وهؤلاء هم مارسيل بروست^٥ وجيمس جويس ودوروثي ريتشاردسون^٦. فماذا يا ترى كان الحافز الذي دعا هؤلاء الثلاثة إلى الالتجاء إلى

^٥ الروائي الفرنسي الشهير (١٨٧١-١٩٢٢)، بدأ حياته كرائد من رواد المجتمع الفرنسي الراقى، ثم اعتزل في منزله بعد وفاة والده وإصابته بالأمراض، حيث عكف على كتابة روايته الطويلة «البحث عن الزمن الضائع»، التي تتكون من ١٢ جزءاً، كل جزء يكوّن رواية كاملة. وقد تأثر فيها بالفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، وبنظرياته في الزمن والديمومة.

^٦ دوروثي ميلز ريتشاردسون: (١٨٧٣-١٩٥٧)، كاتبة إنجليزية من رواد طريقة تيار الوعي. أمضت طفولتها وشبابها في أواخر العصر الفيكتوري في إنجلترا، وعملت بالتدريس والصحافة. ومن أهم أعمالها

نفس الطريقة للتعبير عن أنفسهم، مع اختلاف أحدهم عن الآخر اختلافاً جوهرياً، ورغم البعد الذي يفصل بينهم، فبروست فرنسي، وجويس أيرلندي، وريتشاردسون إنجليزية؟ أعتقد أن ذلك يرجع إلى أسباب غير مباشرة وأخرى مباشرة، وسيكون سبيلنا إلى تبيان هذه الأسباب سبيلاً كذلك إلى تبيان الطريقة الجديدة التي اتبعها جويس ورفاقه، طريقة تيار الوعي، ووسائلهم الأخرى الجديدة بمناحيها المختلفة.

فأول الأسباب هو الحالة السياسية والاجتماعية القلقة، التي سادت العالم في تلك الفترة من أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وجعلت البعض يفقد شعور الأمن والاستقرار، ويتطلع إلى ميدان آخر أكثر ثباتاً وأشدّ يقيناً مما وجده فيما حوله، وكان أن فشل في ذلك أيضاً، لما كان يتصف به العالم في هذه الأوقات من غليان وثورة، ووجد هذا البعض نفسه وحيداً منطوياً، فارتدّ إلى نفسه الداخلية يستبطنها، ويقبع في داخلها يكشف أغوارها، علّه يجد فيها حقيقة تكون الوحيدة التي يراها في حياته.

وقد أدى المبدأ المادي الذي ساد في ذلك الوقت، والذي نادى بأن العالم كله تحكمه سلسلة من التطور المادي الآلي، والأطماع الاستعمارية للدول وتبهراتها لتلك الأطماع، أدّى ذلك إلى تفشي المبادئ المادية بين الأفراد، وتغلّبت على الجانب الإنساني فيهم، وإيمانهم بمبدأ الفرد في خدمة المجموع، وأنه ليس إلا نقطة في بحر كبير، ومن ناحية أخرى، دفع هذا بعض الكتاب إلى الثورة على هذا التيار المادي الدافق، والنزوع إلى التيار الرومانسي الذي سبق أن ساد أوروبا في القرن التاسع عشر، أيام وضع الرومانسيون الأوائل الإنسان فوق قاعدة عالية وتعبدوا له. فكان «وردثورث» ينسج قصائده في تمجيد الإنسان، «وبيرون» في تمجيد حريته، وكتب توماس كارلايل كتابه في عبادة البطولة والأبطال، مبيناً أن فرداً واحداً قد يكون له من الأهمية والأثر أكثر مما لأمة بحالها. رجع ذلك البعض إلى هذه الأفكار ونادى بها، حتى إن بعض النقاد يطلقون على هذه الفترة «الرومانسية السيكلوجية»، فهي قد تعتبر امتداداً أو ظللاً لحركة الرومانسيين في القرن ١٩، مدعمة بالرغبة السيكلوجية للفرد في استكناه ذاته وأسرارها، مستكنها بذلك ذات

التي لفتت بها الأنظار الرواية الضخمة Pilgrimage (الحج)، التي تتضمن ١٢ فصلاً في ١٢ كتاباً، وهي عبارة عن تيار وعي شخصية واحدة.

وأسرار الطبيعة البشرية، فنظر الفنان إلى شخصيته في ضوء جديد يتمثلها مركزًا للكون، وعاد إليها يستلهمها مادته وأفكاره.

وأما السبب الثاني — وله من الأهمية ما للسبب الأول إن لم يفقه ذلك — فهو طلوع العالم النمسوي سيجموند فرويد على الدنيا بعلمه الجديد عن النفس الإنسانية، فكشف به جانبًا هامًا من نواحي الفكر الإنساني كانت أبنائه هي النفس بأسرارها وغوامضها، وغزا هذا العلم الجديد كافة مناحي الحياة ووجوهها، العامة منها والخاصة، وكان الأدب على قمة ما شمله العلم الجديد، وتأثر به كتاب الرواية بصفة أخص في تشكيلهم لشخص مؤلفاتهم وطريقة تقديمهم لها في تلك المؤلفات. وكانت الشخصية الروائية قبل ظهور الرواية الحديثة — أي في العصر الفيكتوري — قائمة على أساس ما يمكن أن يطلق عليه «الجانب الواحد»، أي الجانب الذي يرغب المؤلف في تقديمها عليه. فكانت الشخصية غالبًا إما أن تظهر بمظهر الخير أو الشر طوال وجودها على صفحات الرواية، وهي لا تستمد كينونتها من داخل نفسها أو نتيجة لحوادث مرت بها، بل تستمد من إرادة المؤلف في إظهارها على هذه الصورة أو تلك، لذلك، فالشخصية الروائية في ذلك العصر كانت ساكنة (وليست نامية)، بمعنى أن تكون لكل شخصية من الشخصيات بعض الصفات المميزة، التي لا تتغير من بدء الرواية إلى نهايتها. وكان ذلك يخدم الغرض الذي رمى إليه روائيو هذا العصر — الفيكتوريون وما بعدهم — وهو إبراز مذهب من المذاهب أو فلسفة من الفلسفات، أو لتركيزهم على الرغبة في خلق شخصيات عظيمة يتذكرها القراء، مثل شخصية ماجي توليفر عند جورج إليوت، أو سدني كارتون عند تشارلز ديكنز.

أما جويس وزملاؤه من كُتّاب القصة الحديثة، فقد ركزوا اهتماماتهم على الفرد، على الإنسان الذي لا تبرز فيه صفة خاصة تكون كل شيء فيه، إنما الإنسان كما هو في الحقيقة والواقع. فمن الواضح أنه لا يمكن أن يكون إنسان ما خيرًا أو شريرًا طوال عمره، في أخلاقه وسلوكه وفي أفكاره التي تراوده؛ فالإنسان ليس آله أو جمادًا، بل هو مخلوق حي يشعر ويتجاوب مع الأحداث، كلُّ حسب دلالتها بالنسبة له، وهو إنسان يرغب، ورغباته لا يمكن أن تتفق حتمًا مع القواعد الأخلاقية. وقد يبدو أحدهم في سلوكه الخير كله، بينما هو في داخلية نفسه الطامع الحقود. وعلى ذلك فالرواية الحديثة لا تنظر إلى الإنسان على أنه نوع معين ولا تضعه في رتبة معينة، بل أصبح الإنسان عبارة عن لحظات من الشعور، تختلف هذه اللحظات باختلاف الظروف والمواقف؛ فقد تأتي لحظة

من الشر بعد الخير، ولحظة من الحقد بعد الحب وهكذا ... ولم تُعد للإنسان أو للفرد في الرواية الحديثة شخصية معينة ثابتة، بل تناوله الروائيون على أنه شيء يأمل، أو شيء يفكر، أو شيء يكره ... إلخ. لقد اعتبر روائيو العصر الحديث النفس الإنسانية بحرًا كبيرًا يموج بأنواع لا حصر لها من الأسماك، فهذا سمك أحمر، وذاك أسود، وتلك سمكة من نوع القرش، وذاك أخطبوط، وهكذا، أي أن النفس الإنسانية — تلك الدنيا الواسعة — أصبحت تُقدَّم بكل ما فيها من عواطف متضاربة متضادة.

وقد عرف المحدثون من كتّاب الرواية هذه الحقائق كلّها كما قدّمها لهم علم النفس، وأدركوا أن هذا الجانبَ المختلف في الإنسان هو الأجدر بالتصوير، فإذا كان الأدب تعبيرًا وتصويرًا للنفس الإنسانية، فهذه النفس لا توجد في الظواهر الخارجية للأشياء وللأحياء، بل في جواهرها الداخلية، فعند الروائيون إلى عقول وأذهان شخوصهم يعملون فيها بحثًا وتنقيبًا، ويقدمون للقراء ما يمر على هذه الأذهان من خواطر وخلجات. وهذه هي الواقعية كما يفهمونها، فبدلاً من أن يتعرف القارئ على إحدى الشخصيات من خلال وصف المؤلف للمحما ولما ترتديه من ملابس، يُقدّم لنا الكاتب ما تفكر فيه هذه الشخصية، وأفكارها عمّا تراه حولها، فنلمس بذلك شخصيتها الحقيقية رأسًا، ونكون قد تعرّفنا عليها أكثر من تعرّفنا عليها بوصف مظهرها الخارجي.

أما ثالث هذه الأسباب التي أدت إلى التغير الجوهرى في معالجة فنّ الرواية، فهو الحركة الرمزية التي سادت الأدب والفن — وخاصة الشعر — في تلك الأوقات، ونبهت الأذهان إلى وجود طرق أخرى غير تقليدية، يمكن تطبيقها على أنواع الأدب.

وقد جاءت المدرسة الرمزية كردّ فعل للمذهب الطبيعي الذي انتهجه زولا في فرنسا وزملاؤه في البلاد الأخرى، وظهرت تباشيرها الأولى عند إدجار آلان بو^٧ الذي «خلط بين وظائف الحواس نفسها»^٨ ووصلت الحركة الرمزية إلى صورتها الكاملة على يدي ستيفن

^٧ شاعر أمريكي، وُلد في ١٨٠٩ في بوسطن، وعاش يتيمًا. تلقى علومه المدرسية في إنجلترا، ثم قضى فترةً ما بجامعة فيرجينيا، وقضى بعدها سنواتٍ غير مستقرة، وعمل بالصحافة والكتابة. وله موهبة خاصة في كتابة القصة القصيرة خاصة البوليسية منها. كما ساهم في النظرية النقدية بمقالات قيمة، وكان من أوائل الشعراء الذين كتبوا الشعر باللغة الرمزية.

^٨ فن الشعر للدكتور إحسان عباس، ١٩٥٩، ص ٦٥.

مالارميه.^٩ ورامبو،^{١٠} وفاليري،^{١١} ولافورج^{١٢} من فرنسا، ومن الأهداف الرئيسية لهذه الحركة عدم استخدام الأدب ليُخبر عن شيء ما، «وعدم الكتابة بلغة واضحة مفهومة». وأعلن أصحابها أن الأدب لا بد أن يقترب في كل أشكاله من الموسيقى، وألا يكون محدّد الموضوع، حتى يمكن أن يكون ذا قيمة جمالية خالصة، لذلك دأب الشعراء الرمزيون على التلوّيح بالشيء لا تسميته صراحةً، وقد كتب الدكتور إحسان عباس يلخص وجهة نظر الرمزيين في هذه الناحية بما يلي:

«يختلف إحساسنا من لحظة إلى أخرى؛ فمن المستحيل أن نعبر عن إحساساتنا كما نحسّها، بواسطة اللغة الموضوعية. ولكلّ شاعر ذاتيّة الخاصة، ولكل لحظة من لحظات حياته نغمتها. ومن مهمة الشاعر أن يبتكر اللغة التي تستطيع أن تعبر عن ذاتيته ومشاعره، وكل ما كان خاصاً فإنه يمرّ لمّا وغامضاً، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف، وإنما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن تُوحّي للقارئ. أي أن هذه الرمزية تداعٍ في الأفكار بطريقة معقدة، ممثلة بخليط من المجازات التي يراد منها أن تنقل شعوراً ذاتياً خاصاً.»^{١٣} وعلى ذلك، فقد نبهت هذه الحركة الروائيين المحدثين إلى الضعف الذي ينتج عن ذكر الحقائق بطريقة مباشرة تقريرية، ودفعتهم إلى استخدام التصوير بدلاً من التقرير، والإشارة بدلاً من الإفضاء، ووجدوا أن الطريق السليم الذي

^٩ مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨) شاعر فرنسي، عمِل مدرّساً للإنجليزية في إحدى مدارس باريس، أقام في منزله صالوناً أدبياً يؤمه طلاب الأدب الشبان. وقد حاول في شعره البحث عن نظريات جمالية جديدة، وله إبداعاتٌ مثيرة للإعجاب في هذا المجال، ويعتبر مالارميه زعيم المدرسة الرمزية.

^{١٠} جان آرتور رامبو (١٨٥٤-١٨٩١)، شاعر فرنسي، اتسمت حياته بمظاهر المغامرة والمخاطرة المستمرة. بدأ في كتابة الشعر منذ سنٍّ مبكرة، واتصل بالشاعر بول فيرلين، وكانت مشاجراته معه، ومحاولة الأخير قتله بالرصاص، سبباً في كفه عن كتابة الشعر نهائياً في سن التاسعة عشرة، حيث رحل إلى الشرق الأقصى وأفريقيا.

^{١١} بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥) شاعر فرنسي، اشتهر منذ بدأ في نشر قصائده في مجلتي: L'Ermitage وLe Centaure. بدأ فاليري مرحلة جديدة في الشعر الفرنسي، فقد تأثر بمالارميه، وآمن مع الرمزيين بأن الشعر الخالص لا بد أن تكون له قيمة ذاتية.

^{١٢} جول لافورج (١٨٦٠-١٨٨٧) شاعر فرنسي، مات ولم يتجاوز عمره ٢٧ عاماً. له مكانٌ هامٌ في تاريخ الشعر الفرنسي؛ للتأثير الذي أجراه على بعض الشعراء المعارين أكثر من إنتاجه هو نفسه. وتشيع في شعره رنةٌ تشاؤميةٌ يائسة.

^{١٣} فن الشعر للدكتور إحسان عباس، ص ٦٩.

يساعدهم على هذا السبيل هو إزاحة شخصية المؤلف جانبًا، وترك المجال للقارئ للاتصال بشخصيات الرواية عن طريق خواطر وأفكار هذه الشخصيات ذاتها. وقد أشار إدموند ولسون^{١٤} إلى العلاقة القائمة بين الرمزيين وفن الرواية الحديثة، وذكر أنه من العسير جدًا التعبير عن مشاعرنا المعقدة المتشابكة باللغة التقليدية العادية، وأن على الكاتب ابتكار اللغة الفريدة التي تناسبه لإبراز مشاعره وخُلُقِه الفني. وكان هذا ما فعله الرمزيون والروائيون المحدثون على السواء.

وقد تعاونت هذه المؤثرات والدوافع على تشكيل نظرة عامة لبعض الروائيين تجاه هذا الفن، وعملت على إجراء هذه التغييرات الهامة التي حدثت فيه. أما السبب المباشر الذي دعا جيمس جويس — موضوع مقالنا — إلى الخروج بهذه التجديدات إلى النور، فيرجع — كما قال هو — إلى «إدوارد دي جاردان». ودي جاردان هذا كاتب فرنسي صغير، كتب رواية اسمها «لقد قُطعت أشجار الغابة» Les Lauriers sont Coupés، وفي هذه القصة يجد القارئ نفسه داخل عقل الشخصية الرئيسية فيها من أول كلمة حتى آخر كلمة، أما الأحداث في القصة فلا تكاد تُذكر، وخلاصتها أن شابًا لاهيًا في باريس يقع في حبٍّ ممثلة، ويجود عليها بالمال الذي كانت تُكثر من طلبه، أملًا في النهاية أن تجودَ عليه بأكثر من الكلمات المعسولة والبسمات، ولكن الزمن يُثبت له أنه كان يبني قصورًا في الهواء، ولكي تستبينَ الطريقة الجديدة التي استخدمها دي جاردان، نُورد للقارئ أنموذجًا من هذه الرواية:

«أحمر وزهبي (إنه الآن داخل المطعم)، بريق من الضياء، المقهى، المرايا اللامعة، النادل ذو المئزر الأبيض، مشاجب عليها قبعات ومعطف، هل أعرف أحدًا هنا؟ أولئك الناس يراقبونني منذ دخلت، محجوزة، فأين سأجلس؟ هناك بعيدًا مائدة خالية. عظيم إنها المائدة التي اعتدتُ أن أجلس إليها. ولمَ لا يحصل المرء على مائدته الأثيرة؟ لا شيء في هذا يحمل «لينا» على الضحك.

— خدمة يا سيدي؟

النادل، المائدة، قبعتي على المشجب، أنزع قفازي، أأضعه بلا اكتراث على المائدة بجانب الصحن، أم أضعه في جيب معطفي؟ لا ... على المائدة، إن مثل هذه التوافه تدل

^{١٤} إدموند ولسون، ناقد أمريكي معاصر، يعتمد مذهبه في النقد على وجوب تقديم تفسير وشرح لما يريد الفنان تقديمه في عمله الفني. من أعماله الهامة: Axel's Castle, Triple Thinkers.

على طراز المرء. فلأعلق معطفي الآن وأجلس، هذا أفضل، حقاً إنني لمنهك! وأخيراً الأفضل أن أضع قفازي في جيب المعطف».^{١٥}

يبدو أن هذه القصة قد وقعت في يد جويس بطريقة ما، فقرأها، وعندما كانوا يسألون من أين ينبثق فنُّ القصة الجديد، كان يُجيب دائماً بأنه مدين في ذلك لإدوارد دي جاردان، مما أضفى على الأخير قسطاً من الشهرة في أخريات أيامه. ويذكر ليون إيديل في كتابه عن القصة السيكلوجية أن في قول جويس بذّنه لدي جاردان اعترافاً ضمنياً بأنه مدين للحركة الرمزية؛ ذلك لأن دي جاردان كان من الرمزيين.

وهكذا اتخذ المذهب الجديد شكله، واستبان بفضل أبطاله الذين أخلصوا له في جميع ما كتبوه، ولا يمكن لأحد أن يتناول هذا المذهب الجديد بالمفاضلة بينه وبين المذاهب الأخرى التي سادت قبله؛ لأن لكل هدفه الذي يسعى إليه، ويقاس نجاحه أو فشله بمقدار نجاحه في تحقيق هذا الهدف أو فشله في ذلك، فقد ركّز المحدثون اهتمامهم على الحياة الداخلية للفرد بدل الخارجية، وصوّروا صراع وعلاقة الدوافع والعناصر مع بعضها البعض في داخل نفسه، بدلاً من تصوير صراعه مع أفراد آخرين أو علاقاته معهم.

والمذهب النفسي الجديد عند جويس يرتكز في أساسه — كما قدمنا — على تقديم الأفكار والخواطر التي ترد على العقل في جميع ألوان التجارب الخاصة منها والعادية، فقد عمد إلى إيلاج كاميرا فوتوغرافية إلى عقل شخصياته، ووجّه عدستها لا إلى الخارج، بل إلى العقل نفسه؛ لتقديم صورة لما يجول فيه من ملايين الأفكار والذكريات عن مختلف الموضوعات. ولكن هناك حقيقة هامة لا بد من إيضاحها جنباً إلى جنب مع الفكرة السابقة، وهي أن جويس في اتّباعه لهذه الطريقة قد حرص أيضاً على أن يتبع طريقة «الانتقاء» في تقديم هذه الأفكار، فلم يكتب كل ما يخطر على بال شخصياته من خواطر، وإنما قدّم منها ما يُفيد روايته وموضوعه الذي هو بصده. وهذا ما ينفي عن روايات جويس ما نادى به البعض من تفكك وسوء بناء، فكل ما أورده جويس من تيار الوعي لدى شخصياته يساعد على إبراز صفات الشخصية الروائية وتجاربها، ويُفيد في فهمنا لها. وقد أساء بعض الروائيين ممن جاءوا بعد جويس، أساءوا فهمَ طريقته، فعمدوا إلى تقليدها تقليدًا أعمى، وقَدّموا لنا العقل البشري في حالات عمله اليومي بما يخطر عليه

^{١٥} القصة السيكلوجية، ليون إيديل، ترجمة الدكتور محمود السمرة، ١٩٥٩، ص ١٣٣.

من أفكار مفكّكة غير مفهومة، فجاء عملهم فجاً لا معنى له ولا ترابط فيه، مما ينفي عنه صفة الفن الأصيل.

وبعد هذا العرض للمذهب الجديد، نحاول الآن معالجة رواية من روايات جويس، وهي «صورة للفنان في شبابه». وهذه الرواية كتبها جويس في خلال عشر سنوات ما بين عام ١٩٠٤ وعام ١٩١٤، وهي أول حلقة من سلسلة فنه، كما خططها في أواخر هذه الرواية — الحلقة الغنائية — التي يكتب فيها الفنان عن حياته وعن تجاربه.

وقبل كل شيء، يجب أن نعطي فكرة سريعة عن القصة وما جاء بها. الرواية مكوّنة من خمسة فصول، ويبدأ الفصل الأول بذكريات تجول في ذهن «ستيفن ديدالوس» عن أيام طفولته، بينما يكون في مدرسة كلونجوز الثانوية يلعب مع زملائه في الفناء. ويبدو لنا فكره مشغولاً بالأمر الصببانية التي تشغل بال التلاميذ جميعاً، من شعوره نحو زملائه في المدرسة، وعن ذكريات تجول في ذهنه عن أبيه وأمه، وميولهما السياسية والدينية التي لم يكن يتفهمها وقتذاك، ثم يمرض ستيفن، ويحلم في مستشفى المدرسة بأنه قد مات والجميع يصلون عليه، ثم يذهب ستيفن إلى منزله لقضاء إجازة عيد الميلاد، ونرى الاستعدادات لحفل العيد من خلال تفكيره، ثم يشهد وهو على مائدة الطعام نقاشاً بين أبيه وبين «العمة دانتي» حول السياسة، وحول الزعيم «بارنل» الذي يتعصب له الوالد، ويتطور النقاش حتى يمسّ الجانب الديني، وتخرج العمة دانتي مغضبة. ونعود مع ستيفن إلى المدرسة، ونجد التلاميذ يتحدثون عن اثنين من زملائهما سيعاقبان لأنهما أتيا أمراً غير طيب، ثم نرى ستيفن في فصل الدراسة، وبأله مشغول بأمور الجرائم والعقاب والظلم، ويدخل المشرف الفصل، ويسأل ستيفن لماذا لا يقرأ كزملائه؟ فيعتذر ستيفن بأن نظارته قد كُسرت هذا الصباح، وأنه أرسل لمنزله في طلب نظارة جديدة، وقد أعفاه المدرس من الدراسة لحين ورود النظارة الجديدة، ولكن المشرف يظن أن ستيفن يتهرب بهذه الحجة، ويضربه بالعصا على يديه، ويحز هذا الظلم في نفس ستيفن، وتتدافع الانفصالات في نفسه، حتى إنه يذهب إلى مدير المدرسة ليعرض عليه قصة هذا الظلم الذي حاق به، ويَعِدّه المدير بأنه سيحدّث المشرف في ذلك، ثم نرى انعكاس ما حدث في أفكار ستيفن ومجرى ذكرياته.

وفي الفصل الثاني، نرى ستيفن في بيت والده أثناء العطلة الصيفية، ونتعرف على اهتماماته الصغيرة التي كانت تمنحه السعادة والفرص للتفكير، وعلى أحلامه وخيالاته وآماله في مقابلة «مرسيدس» بطلة الكونت دي مونت كريستو. ويضطر والد ستيفن إلى

الانتقال إلى دبلن — العاصمة — حيث فرص العيش واسعة، وبعد ذلك، نعلم شيئاً عن حب ستيفن لفتاة تدعى إيلين، كانت رفيقةً لهوه أثناء الطفولة الأولى، وكان ينظم أشعاراً لها، ونشهد أثناء ذلك كيفية تكوّن التجربة الفنية والإنتاج الفني في نفسه. ويمثل ستيفن دوراً في تمثيلية في إحدى حفلات مدرسته الجزويتية الجديدة بدبلن، بينما إيلين تشاهده من بين صفوف النظارة. وبعد الحفل يتجول ستيفن وحيداً، ويتذكر تأنيب مدرس الإنشاء له؛ لأنه كتب مرة عن موضوعات دينية، ثم يقابل زميلين له، يضايقانه بكلامهما عن الشعر والأدب. ويشعر ستيفن بانعزاله ووحدته، وغربة الحياة التي يحياها عن تلك التي يريدها. وتنمو الرغبة الجنسية في صدره مع مرور الزمن، فيهيّم على وجهه في الطرقات، ويُسبّع رغبته مع الساقطات في أحيائهن.

وفي الفصل الثالث تتكرر زيارته لهذه الأحياء، ويشعر أنه قد غرق في الخطيئة ولا مردّ له عنها، ثم تقيم المدرسة احتفالها السنوي بذكرى القديس فرانسيس إكسافير — راعي المدرسة — حيث تُلقي خطبٌ ومواعظٌ كثيرة، وفي الاحتفال، وأثناء الخطبة الرئيسية، يصف الواعظ الموت والعقاب والحكم على الروح الضالة والخطيئة، فيكون تأثير تلك الموعظة عظيماً في نفس ستيفن، ويشعر بالخزي مما يفعله. وفي اليوم التالي، يصف الواعظ الجحيم الذي سيكون مثنوى الخاطئين، ويصفه وصفاً بشعاً: حيث لا يستطيع مَنْ لُعِنوا فيه التحرك حتى ولا لطرد دودة تقرض العين، ويؤكد الواعظ على العذاب الحسي والنفسي للمخطئين، وعلى أبدية العذاب والعقاب، ويرتجف ستيفن من هول ما سمع، ويحنُّ للبراءة والطهر، ويعدّ بالعمل طول حياته لإثبات ندمه على ما اقترف من خطيئة.

وفي الفصل الرابع، نجد ستيفن وقد غمره التدين والورع وخوف الله، يعترف بخطاياها أمام القس، ثم يدعوه مدير المدرسة ذات يوم، ويعرض عليه الالتحاق بسلك الكهنوت، كي يصير راهباً في خدمة الدين، ويبين له ما سيتيح له هذا من قوة روحية، ويطلب إليه أن يفكر في الأمر، ونرى ستيفن بعد ذلك في صراع مع نفسه، تتدافع على ذهنه ذكريات حياته السابقة في كلونجوز الثانوية، ويرتفع في ثنايا روحه صوتٌ يدعوه إلى عدم الانخراط في هذا السلك الديني الذي سيقيد روحه، دون أن يدرك أثناءها ماذا سيفعل بحياته بعد ذلك. وفي أثناء تجواله ذات مرة على الشاطئ، يشاهد صبياً تغسل ساقها في البحر، فتنبثق في نفسه الحياة التي يشعر أنه قد خلّق من أجلها، الفنان الذي يشكل من مادة الأرض الهزيلة شيئاً جديداً سامياً لا يموت، ويحس بالحياة تدعوه أن يعيش الحياة، أن يخطئ، أن ينتصر.

وفي الفصل الخامس، نرى ستيفن بعد أن عثر على هدفه وغايته من الحياة، ونستمع إلى مناقشاته العديدة مع أساتذته ومع زملائه عن نظرية الجمال ونظرية الخلق الفني، ونذكر أنه قد أخلص للغاية التي وهب نفسه لها، وهي الفن؛ وذلك بالعمل على حرية روحه من العوائق التي تُثقلها، والتي يوضحها لزميله بأنها المنزل والبلد والدين، وقد تعرّض — بسبب آرائه تلك — لسخط الساخطين بما في ذلك أبويه، وحين يجد أن أيرلندا لا توفر له المكان الذي ينشد فيه انطلاقه وحرية، يقرر الذهاب إلى باريس لمحاولة التعبير عن نفسه هناك، وتنتهي الرواية بيوميات كتبها ستيفن يتحدث فيها عمّا يمرُّ به من حوادث تهمه، قل سفره إلى باريس، وبها ذكر حبيبته إيلين التي لم يصادف حبّه هوّى في قلبها، ثم يهيئ حاجياته للسفر، ويدعو سَمِيّه الصانع القديم ديدالوس^{١٦} أن يُسَدّد خطاه فيما هو مُقَدِّم عليه.

هذا عرضٌ سريع لما جاء في الرواية، وهو بالطبع مجرد عرض جافٍ عارٍ لحوادث الرواية، ولا يمثل بحال طبيعتها في إطار العمل الفني الكامل المتكامل، ولا بناءه المعجز. حين بدأ جويس في كتابة هذه الرواية، لم تكن على هيئتها الحالية، بل كانت روايةً أخرى تحمل اسم «ستيفن بطلاً». ويبدو أنه رأى أنها لا تحقق ما كان ينبغي تقديمه، فألقى بمخطوطها إلى النيران، وقد التقطت زوجته المخطوط بعد أن احترقت منه بعض الأجزاء، وقد طُبعت هذه الرواية بعد ذلك وخرجت إلى النور. و«ستيفن بطلاً» رواية عادية تقليدية في طريقة سردها، وموضوعها محشوّ بكثير مما هو غريب عليه، وليس هناك وجهٌ للمقارنة بينها وبين الرواية الجديدة التي كتبها جويس عن نفس الموضوع، الأمر الذي يُثير التساؤل هو: لماذا أعاد جويس كتابة «ستيفن بطلاً»، وما هي المؤثرات التي جعلته يُقدِّم على ذلك...؟

قضى جويس فترة من الوقت في باريس في الأيام التي اجتمع فيها من أطلق عليهم بعد ذلك اسم «الجيل الضائع»، وتردد معهم على الصالون الأدبي الذي أقامته الكاتبة الأمريكية «جرترود شتاين»^{١٧} هناك، حيث كانت تناقش الأمور الأدبية في حرية وتجديد،

^{١٦} نحأت ومثال يوناني تناولته الأساطير اليونانية. قبل إنه شيد مبنى التيه للأمير الكريتي مينوس، ثم غضب عليه الأمير، فصنع أجنحة له ولابنه إيكاريوس، وطاراً إلى صقلية. وقد استخدم جويس هذه الأسطورة مطلياً على ديدالوس اسم أمير الصانعين.

^{١٧} مؤلفة من أسرة ألمانية، تلت علمها في كاليفورنيا وأوروبا. ثم تركت سير دراستها العادية ولحقت بأخيها في باريس عام ١٩٠٢، وجعلت منها محل إقامة دائمة، وأقامت فيها صالوناً أدبياً مشهوراً كان

وخاصةً الأسلوب الروائي وحاجته إلى التركيز الذي يمنحه من العمق الشيء الكثير، ويبدو أن ما سمعه جويس من مناقشات وآراء في هذا الصالون قد أثر فيه أیما تأثیر، ودفعه إلى محاولة تطبيق النظريات الجديدة في الرواية، ومنها على سبيل المثال الكتابة بأسلوبٍ مركّز، وخالٍ من الزخارف اللفظية، وهو ما نشهده ونلمسه بوضوح في رواياته كلها، وهذا ما يُوجّه نظرنا إلى وجه الشبه بين أسلوب «صورة للفنان في شبابه»، وبين أسلوب الكاتب الأمريكي إرنست همنجواي في روايته وقصصه؛ فقد كان همنجواي كذلك من رواد هذا الصالون الأدبي الذي أثّر في كثير من الكتّاب المجددين المشهورين، وقد اعتمد همنجواي اعتمادًا كليًا على أسلوبه الجديد هذا، وطوّر فيه وأضاف إليه حتى أصبح مذهبًا في الكتابة، يعتمد على التواضع في التعبير Understatement، وهو الأسلوب الذي سنتحدث عنه بعد ذلك، ويرى الكثيرون أن تأثّر جويس بالمناقشات التي سمعها عند جرتروود شتاين هو ما دفعه إلى إلقاء روايته الأولى في النار، وشروعه في صياغتها صياغة فنية جديدة جاءت في «صورة للفنان في شبابه».

أما الرواية ذاتها فيمكن تناولها من ناحيتين؛ ناحية الفلسفة الكامنة وراءها، وناحية بنائها الفني. فإذا نظرنا إلى القصة من الوجهة الأولى نتبين فيها عرضًا ساميًا قدّمه لنا جويس، ليس بصورة مباشرة غير مقنعة، وإنما من خلال ثنايا عمل فني متكامل الأطراف، فقد صور لنا جويس نفسًا فنانة تعيش وسط بيئة تقليدية، في صراع مع الفقر والمغريات والقيود. ومن خلال هذه الصورة تلمّس الطريق إلى غرضه، من تبيان أن الفن والإخلاص له هو أهم حدث في حياة الفنان، وأن بالفن وحده — الفن الحقيقي لا الفن الزائف — يمكن للفنان الأصيل أن يحقق وجوده وذاته في هذه الحياة، وأن النفس الفنانة حقًا تجد طريقها إلى هدفها مهما كانت الصعوبات التي تجتاحها والظلمات التي تكتنفها، وتلف هذه الفكرة فكرة أخرى أعمق وأوسع، هي فكرة الحرية.

فأما من ناحية الفن، فإن جويس حرص على أن يقدم لنا شخصية ستيفن ديدالوس منذ البداية في صورة النفس المرهفة الفنانة، التي تنظر إلى ما يحوطها بالنظرة التحليلية الحساسة، التي يتصف بها كلُّ فنان أصيل، فستيفن يشعر في وحدة بانعزاله عن الآخرين،

يرتاده مشاهيرُ الأدباء من جميع الجنسيات. من أشهر كتّبتها: الجغرافيا والمسرحيات ١٩٢٢، ثلاث حيوات ١٩٠٩، تكوين الأمريكيين ١٩٢٥.

ووحده في وسطهم، وطالما فُكّر في الأشياء الصغيرة التي يراها من حوله، والتي لا تجذب عادةً انتباه الشخص العادي، ولهذا نراه في الفصل الثاني، وقد تفتحت طاقاته الفنية: «وحين كانت العربّة تدنو من أحد المنازل، كان ينتظر قليلاً حتى يُلقي نظرة على المطبخ المصقول أو الصالة المضيئة، وليرى الطريقة التي ستحمل بها الخادم الجرة، والطريقة التي ستُغلق بها الباب.»^{١٨}

هذه اللحظات التي قدّمها لنا المؤلف في ثنايا القصة، إن هي إلا إرهاصات لما سيحدث بعد ذلك لهذه الطاقات الفنية التي تكمن في نفس ستيفن ديدالوس، الفنان الصغير، وقد تعذّبت هذه النفس المرهفة بأحاديث العذاب السماوي؛ لأنها كانت قد وقعت في الخطيئة، وأحسّ ستيفن بصور العذاب والنيران والآخرة أكثر من الآخرين؛ لما في روحه من قدرة على الخيال وعلى تقليب الأمور على جميع وجوهها، فكانت النتيجة المبدئية أن تهاوى أمام الخوف، وخضع لما يُمليه عليه الدين من تحريمات وقيود، ولكن بذرة الفن في هذه الأثناء — الفن الذي لا يرضى بالقيود ولا يحيا إلا في ظل الحرية الكاملة — كانت لا تزال كامنة فيه وإن اختفت إلى حين، فقد ظهرت حين كان مدير المدرسة الدينية يُعدّ العدة للقضاء على الفن في روحه نهائياً، فحين عرض عليه مدير المدرسة أن ينضمّ إلى سلك الكهنوت ويصير قساً، أحس بصراع في نفسه لم يُدرك ماهيته، وإن كان القارئ قد فطن إلى أن طاقته الفنية تتفاعل في وجدانه بصورة لا شعورية، حتى انبثقت أخيراً وقد أدرك الغاية التي خُلق من أجلها، وهي التعبير عن نفسه بواسطة الفن، لكي يصنع عملاً خالداً سامياً. ويرى ستيفن مرةً فتاةً جميلة تغسل قدميها على الشاطئ، فيشعر بفن الجمال وبجمال الفن في الوقت نفسه، ويحس أن هذه الدنيا تدعوه إليها ليحرب ويخطئ ويندم، بدلاً من أن يصير قسيساً ويقيد نفسه بمحرمات الدين التي لا تتفق — في رأيه — مع الحرية التي تطلبها روحه لتعبر عن نفسها في الفن، وهو في الفصل الخامس يحيا حياته بعيداً عن القيود التي كبّلت روحه فيما مضى، وكانت تقف حجرَ عثرة في سبيل انطلاقه الفني، وفيه نستمتع إلى شرح ستيفن للنظرية الجمالية التي توصّل إليها، وهي نظرية تتفق ونظريته في الحرية والفن، بما كان يدعو فيها إلى الموضوعية، غير أن ستيفن يُدرك أن لا حرية تامة إلا بعد أن يتخلص من أشد القيود قسوة؛ الدين، البلد، المنزل، فيسعى إلى التخلص من هذه كذلك، فنجدته وقد أنكر الدين، وإن لم يُنكر الإله، فهو يتفق في ذلك

^{١٨} صورة للفنان في شبابه لجيمس جويس، ص ٦٦.

مع الكاتبة جورج إليوت، قديماً، ثم نعلم في آخر الرواية أنه على أهبة السفر إلى باريس، فيحقق ما ينشده من الحرية الكاملة بعيداً عن وطنه — أيرلندا — أشبه كما قال عنه بالأم التي تأكل أبناءها، وهو يقول عن أهدافه لصديقه «كرانلي»، وقد سأله هذا عما يريد أن يفعل:

«سأخبرك ما سأفعله وما لن أفعله، إنني لن أخدم شيئاً لم أعد أومن به، سواء كان ذلك منزلي، بلدي، أو كنيسة. وسأحاول أن أعبر عن نفسي في الحياة أو في الفن على أكثر الأشكال حرية وكمالاً، مستخدماً للدفاع عن نفسي الأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي باستخدامها: الصمت، النفي، المهارة.»^{١٩}

ويرى كثير من النقاد أن فكرة الحرية التي وردت في هذه الرواية إن هي إلا بذرة وجودية؛ فالوجودية أصلاً تدعو إلى أن يختار الإنسان، لا أن يقبل ما يفرض عليه دون أخذ رأيه، وعملية الاختيار هذه هي ما يخلق من المرء إنساناً حقاً، حتى لو وقف وحيداً دون سند أو معين في حريته الرهيبة، وستيفن ديدالوس في الرواية يختار فعلاً — بعد أن حَبَرَ حيرة القلق الوجودي — يختار طريق الحرية والفن رغم إدراكه أنه سيقف وحيداً في طريقه هذا، هو لا يخشى ذلك، ولا يخشى أن «يرتكب خطأ، حتى لو كان خطأً عظيماً، خطأً يدوم العمر كله، أو يدوم دوام الأبدية ذاتها.»^{٢٠}

وفكرة نبذ جميع القيود وصنوف الإغراء في سبيل الإخلاص للفن، واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن النفس، تظهر في عملين فنيين كبيرين، هما زهرة العمر لتوفيق الحكيم، والغثيان لجان بول سارتر؛ ففي «زهرة العمر»، نرى المحاولة التي كان يُدبرها المجتمع والمنزل في سبيل القضاء على الفن في روح توفيق الحكيم، فقام صراع في نفس الفنان بين رغبة أهله في توظيفه في وظائف القضاء المحترمة، وبين بذرة التعبير الفني الكامنة في أعماقه المتأصلة فيه، وقد كبَّله عمله الحكومي وقيد روحه عن تهويماتها الفنية، وكان أثناءها كما يقول: «أسيرُ بخطى ثابتة نحو الإطار النهائي الذي يريد أن يحبسني فيه المجتمع.»^{٢١} ويقول أيضاً: «أخشى أن يحطمني المجتمع ... يحطم الفنان في ... ربما كان قد حطمني وكسرنى ... ولكني أقاوم.»^{٢٢} ويقول: «وا أسفاه ... مات ذلك الفنان ...

^{١٩} صورة للفنان في شبابه لجيمس جويس، ص ٢٥١.

^{٢٠} صورة للفنان في شبابه لجيمس جويس، ص ٢٥١.

^{٢١} زهرة العمر لتوفيق الحكيم، كتاب الهلال، ١٩٥٥، ص ١٨٥.

^{٢٢} زهرة العمر، ص ١٨٦.

وحلّت روحه في جسد رجل قانون ...! أترى الفنان يا أندريه يُبعث من مرقدّه يومًا؟»^{٢٣} وهو يثور على رغبات أهله في تقييده بقيد الزواج، ويقول لهم: «لا» بأعلى صوته، مثلما قال ستيفن ديدالوس: «لن أخدم» بأعلى صوته، وآخرُ الكتاب، تعبير عن إصرار الفنان على خوض المعركة — معركة الفن — تمامًا مثل نهاية «صورة الفنان»، فيقول الحكيم: «إنني أومن بأبولون ... أومن بأبولون إله الفن الذي عَفَرْتُ جبينني أعوامًا في تراب هيكله ... إنه ليعلم كم جاهدت من أجله، وكم كافحت وناضلت وكددت! باسمه أخوض المعركة الكبرى وأنازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تُحَوِّل بيني وبين فني، الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود ...»^{٢٤} ويقول جويس: «مرحبًا أيتها الحياة، إنني ذاهب لألاقي للمرة المليون حقيقة التجربة، ولكي أصنع في مصهر روحي الضمير الذي لم يخلق لأمتي، يا أبتى القديم، أيها الصانع القديم، فلتهبني المعونة من لدنك الآن وفي كل وقت.»^{٢٥}

أما العمل الآخر الذي تظهر فيه هذه الفكرة (وقد أوردنا هذه المقارنة لتوضيح رواية جويس عن طريق الموازنة)، فهي رواية الغثيان لجان بول سارتر، فهي تُصور أنطوان روكانتان وتفاهة الحياة وعبيثية الوجود يضغطان على نفسه، ونجده يتلفت حوله باحثًا عن المخرج، فلا يجده إلا في الفن، عن طريق التأليف الخالق الذي قد يجد فيه ذاته ويرى فيه وجوده، وهو يقول حين يتخذ طريقه إلى باريس بعد أن قرر اللجوء إلى الفن عن طريق كتابة رواية ما: «ولكن، لا بد أن تأتي لحظة يصبح فيها الكتاب مكتوبًا ويصبح خلفي، وأظن أن شيئًا من نوره سيسقط على ماضي، ولعلني أستطيع آنذاك أن أتذكّر، عبره، حياتي من غير اشمئزاز، ولعلني ذات يوم، إذ أفكر بهذه الساعات بالذات، هذه الساعات الكئيبة التي أنتظر فيها، مُنحني الظهر، أن يحين الوقت لأصعد القطار، لعلني سأشعر بقلبي يزداد سرعةً في الخفق، وسأقول لنفسي: «في ذلك اليوم، وفي تلك الساعة: إنما بدأ كل شيء.» وأنذاك، سأنجح — في الماضي وليس في غير الماضي — أن أقبل نفسي.»^{٢٦} فروكانتان لن يقبل وجوده إلا عن طريق التعبير عن النفس، وديدالوس أعلن نفس العزم قبل ذلك.

^{٢٣} زهرة العمر، ص ١٨٦.

^{٢٤} زهرة العمر، ص ١٨٦.

^{٢٥} صورة للفنان في شبابه لجيمس جويس، ص ٢٥٧.

^{٢٦} الغثيان لجان بول سارتر، ترجمة الدكتور سهيل إدريس، دار الآداب، ١٩٦٢، ص ٢٥٠.

أما من ناحية النظرية النقدية الجمالية التي يعرضها ستيفن خلال تجواله مع صديقه «لينش»، فهي مهمة في حد ذاتها؛ لأنها هي ذاتها المبادئ الجمالية التي اعتمد عليها جويس، وأراد أن يؤسس فنه كله بمقتضاها، ومن الجدير بالملاحظة في هذا المجال تشابه هذه النظرية مع النظرية النقدية الحديثة لدى كبار النقاد المعاصرين أمثال ت. س. إليوت^{٢٧} وكليمنث بروكس^{٢٨} وروبرت بن وارن^{٢٩} وغيرهم. فديالوس يصرُّ على ضرورة النظر إلى الجميل في ذاته، مجردًا عن أي عوامل أخرى تدخل في إضفاء صفات أخرى عليه، فلا نخلط مثلًا بين الجمال وبين المبادئ الأخلاقية، أو بينه وبين النفع أو الخير؛ فلا نحكم على صورة لطفل بأنها جميلة لمجرد إبرازها لمعنى الطفولة التي تُوحى بالبراءة، ونحكم على لوحة للشيطان بأنها قبيحة لأنها ترتبط في الذهن بمعنى الشر، وأيضًا يصرُّ ت. س. إليوت في نقده على تناول العمل الفني في حدِّ ذاته، مجردًا عن مدلولاته الاجتماعية، أو الأخلاقية، أو حياة مؤلفه، أو ما شابه ذلك من موضوعات.

وكما يتفق جويس في نظريته النقدية مع النقد الحديث، فهو كذلك يتفق معه في النظرة الإبداعية في الفن؛ ففي نظرية التطور الفني لدى الكتب، التي عرضنا لها في بداية هذا المقال، والذي يعتبر جويس فيها الفن تطورًا من الغنائي إلى الملحمي إلى الدرامي، ينظر إلى الطور الأخير على أنه أكمل الوجوه الفنية التي يجب أن يسعى كلُّ كاتب للوصول إليه. وفي هذا الطور الدرامي نجده ينصُّ على أن يعرض المؤلف فنه أو أفكاره بطريقة

^{٢٧} شاعر وناقد أمريكي، وُلد في عام ١٨٨٨ بولاية ميسوري، وتلقَّى علومه بهارفارد والسوربون وأكسفورد، ثم عمِل في لندن كمدرِّس وموظف ومحرر. وفي ١٩٢٢ أصدر مجلة كرايتيريون، ثم أصبح عضوًا في مجلس إدارة دار النشر الكبرى «فابر وفابر». وقد تجنس إليوت بالجنسية البريطانية في ١٩٢٧، ومن أشهر أعماله النقدية: الغابة المقدسة ١٩٢٠، مقالات مختارة ١٩٣٢، نفع النقد ونفع الشعر ١٩٣٣، وراء آلهة غريبة ١٩٣٤. ومن دواوينه الشعرية: بروفروك وملاحظات أخرى ١٩١٧، الأرض الخراب ١٩٢٢، أربعاء الرمال ١٩٣٠، أربع رباعيات ١٩٤٤. ومن مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية ١٩٣٥، اجتماع شمل العائلة ١٩٣٩، حفلة كوكتيل ١٩٥٠، السياسي العجوز ١٩٥٩.

^{٢٨} ناقد أمريكي معاصر، يعتمد مذهبُه على الموضوعية التامة في تناول العمل الفني. من أشهر كتبه «فهم الشعر» مع روبرت بن وارن، والآنية المحكمة الصنع، والشعر الحديث والتقاليد.

^{٢٩} كاتب وناقد أمريكي معاصر، انضم إلى الجماعة الشعرية المعروفة بالـ Fugitives، واشترك في تحرير مجلة Southern Review (١٩٣٥-١٩٤٢). ومن رواياته «رجال الملك جميعًا»، التي حازت جائزة بولترز للرواية. ومن شعره ديوان «وعود»، الذي فاز بجائزة بولترز للشعر.

موضوعية بحتة، مقصياً نفسه وميوله واتجاهاته المباشرة كلياً عمّا يكتبه. وكذلك دعا ت. س. إليوت إلى الموضوعية في الناحية الإبداعية، وخرج في مقال له بعنوان «الموروث الأدبي والموهبة الشخصية»^{٣٠} بنظرية «اللاشخصانية في الشعر»، والتي تتلخص في أن التجارب التي يمر بها الفنان الأصل تخرج من عقله، وقد صُهرت وتبلورت، حتى إنها لتستحيل شيئاً آخر لا يمتُّ بصلة شخصية لتجربة الكاتب الأصلية.

وأهم ما تتميز به «صورة للفنان في شبابه» بعد هذا العرض لفلسفتها هو أسلوبها وبنائها الفني؛ فالأسلوب ينحو منحى أسلوب همنجواي في كتاباته، المتميزة بالجمال القصيرة المتقطعة — الأسلوب البرقي — والفرق بين استعمال همنجواي لهذا الأسلوب واستعمال جويس له، هو أن استعمال الأول ناتج عن الرغبة في الوصول بالصناعة الفنية وطرق تصويرها إلى مناحٍ قوية جديدة، وهو قد نجح فيما ابتغاه، بينما استخدم جويس هذا الأسلوب كطريقة طبيعية لتيار الوعي الذي يسعى لتصويره، فمن الطبيعي أن الأفكار تترى على ذهنه متقطعة سريعة في غير ترابط ولا انتظام؛ ولذلك نجد هذا الأسلوب يزيد من نجاح واقعية جويس الفكرية، ويدعم الطريقة التي اختارها لسرده القصصي.

ويشرح المدافعون عن هذا الأسلوب البرقي الذي يدعونه «التواضع في التعبير» بقولهم: إن أقصر وأقوى الطرق لتوصيل الفكرة إلى القارئ هو أبسطها في التعبير عنها؛ فبدلاً من إقامة العوائق في الطريق إلى ذهن القارئ بالتشبيهات والاستعارات والتكرارات في العبارة والمعاني، يجب أن يُزال كلُّ حشو وزخرف من الجملة، والاقتصار على أقل قدر ممكن من الكلمات. فمثلاً بدلاً من أن نقول: «كانت ليلة يعصف فيها الريح عصفاً عظيماً، ويخيم البرد على الدنيا كالحارس القاسي.» نقول: «كانت ليلة عاصفة باردة» فقط، وفي الفقرة التالية من «صورة للفنان في شبابه»، يمكن إدراك كيف خدم جويس طريقته في السرد بهذا الأسلوب:

«ضحكوا جميعاً ثانيةً، وحاول ستيفن أن يضحك معهم، وشعر ببذنه دافئاً ومضطرباً على الفور. ما هو الرد المناسب لهذا السؤال يا ترى؟ لقد أجاب مرتين، وما زال «ولز» يضحك. لا بد أن «ولز» يعرف الجواب الصحيح، فهو في الصف الثالث، وحاول أن يفكر في والده «ولز»، ولكنه لم يجرؤ على النظر إليه. لم يكن يحب وجه «ولز»؛ إن «ولز» قد ألقاه بالأمس في حفرة الملعب لأنه رفض أن يبادل صندوقه الصغير بثمرة الكستناء

٣٠. ت. س. إليوت، «مقالات مختارة».

التي يملكها «ولز». لقد كان فعلاً دنيئاً، هكذا قال الجميع. كم كانت المياه باردة قذرة! لقد شاهد أحد الزملاء مرة فأراً يقفز فيها.^{٣١}

أما من ناحية البناء الفني للرواية، فأنا أعتقد أن «صورة الفنان في شبابه» قد بلغت الكمال، ولا يوجد شبيه لها من هذه الناحية في روايات الأدب الإنجليزي. إنها أشبه بالقصيدة في تطورها العضوي، وفي تضامن كل جزء وحرف فيها نحو الوصول إلى معنى كلي واحد، فإنك لا تجد فيها شيئاً لا احتياج إليه، مهما بدا كذلك لعين القارئ في البداية، ولا تجد شيئاً زائداً، بل كل جملة لها دورها في توضيح المعنى أو تطوير الشخصية، وبذلك تلعب دورها الهام في الرواية.

ونحن نجد اللغة في الرواية تنمو مع نمو بطلها «ستيفن ديدالوس»، ففي البداية نكون مع ستيفن الصبي بحكاياته ومشاغله الصبانية، ونظرته البسيطة للأمور، وعلى هذا، فكل ذلك يُسرّد بلغة وكلمات سهلة بسيطة، كالتي يفكر بها الأطفال، ثم تنمو اللغة وكلماتها التي تمرّ بذهن ستيفن، كلما مرّ به الزمن ونما حتى النهاية، حين يبلغ البطل شأواً من الثقافة والتفكير، نجد اللغة معقدة شيئاً ما لتتلاءم مع تشابك فكر البطل وشطحات خياله. وقد أتاحت طريقة تيار الوعي لجويس التخلص من البناء التقليدي للقصص، الذي يُصر على تقديم تسلسل منطقي متتابع للأحداث، ولو أدى ذلك إلى تدخّل المؤلف ليقدم تفسيراً لكل ما يحدث في روايته، حتى تكون هذه الأحداث شيئاً منطقياً مفهوماً للقراء، وجويس لا يفعل هذا، وما كان له أن يفعله؛ فهو يقدم لنا ما يمرّ على ذهن شخصه، فإذا مرّ بهذا الذهن شيءٌ مألوف لديه ومعروف له، ولكننا نحن القراء لا نعرفه، فالمؤلف لا يتدخل لتفسيره، وإنما يتركه كما هو، حتى إذا سنحت الفرصة بعد ذلك عمل على توضيح الأمر لنا في مسار الرواية، وهذه هي الواقعية الحقة.

ولإيضاح ما تقدم، نقول إن جويس يذكر لنا في ثاني صفحة من الرواية أن ستيفن وهو طفل قال إنه سيتزوج من «إيلين» ابنة الجيران التي كان يلعب معها، فزجرته خالته دانتي، وطلبت منه أن يعتذر وإلا سينزع الصقر مقلتيه، ونحن لا نفهم سبباً لهذا الزجر على أمر طبيعي يقوله كل طفل عن رفيقة لهوه، ولكننا نعلم بعد ذلك أن «إيلين» هذه من مذهب في المسيحية يختلف عن ذلك الذي تعتنقه الخالة دانتي، المتعصبة لمذهبها تعصباً

^{٣١} صورة للفنان في شبابه لجيمس جويس، ص ١٤.

أعمى، ونحن لا نتبين هذا التفسير إلا بعد سبعين صفحة من الإشارة الأولى لهذه الحادثة، ودون أي ربط بينهما، وكذلك، فإن حوادث الرواية لا تتّرى في تتابع منطقي مألوف، إنما تأتي في مكانها المرسوم لها حسب ورودها على أذهان شخوص القصة. وهكذا يرتبط كل جزء في الرواية بالأجزاء الأخرى برباط وثيق، متعاوناً على إخراج بناء محكم دقيق لهذه الرواية الخالدة.

من مراجع البحث

- في الأدب الإنجليزي الحديث، للدكتور لويس عوض، ١٩٥٠، مكتبة الأنجلو المصرية.
- فن الشعر للدكتور إحسان عباس، بيروت، ١٩٥٩.
- القصة السيكلوجية، لليون إيديل، ترجمة الدكتور أحمد السمرة، بيروت، ١٩٥٩.
- سارتر والوجودية لـ ر. م. ألبريس، ترجمة الدكتور سهيل إدريس، دار الآداب، ١٩٦٢.
- كامو والتمرد، لروبير دو لوييه، ترجمة الدكتور سهيل إدريس، بيروت، ١٩٥٥.
- همنجواي، دراسة في فنه القصصي لكارلوس بيكر، ترجمة إحسان عباس.

المصادر العربية في القصص الأوروبي

استمر الوجود العربي الإسلامي على أرض الأندلس ثمانية قرون طوال، بدءًا من عام ٧١١م، حين عبر طارق بن زياد برّ العدو إلى الجبل الذي دُعي باسمه بعد ذلك، مستهلاً بهذا عهدَ فتوح العرب في أوروبا، حتى عام ١٤٩٢ (جميع التواريخ بعد ذلك ستكون حسب التقويم الميلادي) حين ودّع آخر سلاطين غرناطة العرب مملكته بعد استيلاء الملكين الكاثوليكيين عليها.

وفي خلال القرن الأول، أقام العرب حضارة ومدنية راسختي الجذور في تلك المنطقة، ونشروا الثقافة العربية الإسلامية فيها، في الوقت الذي كانت تَرين على أوروبا عواملُ الفرقة والنزاع، وتسيطر عليها جهالة حضارية وثقافية عُرِفت بعصور الظلام، لذلك كان طبيعيًا أن تؤثر الحضارة العربية في الأقطار الأوروبية، وقد جاورتها واحتكّت بها سلماً وحرباً، وكان طبيعيًا أن يَفِد الآلاف من البلاد المجاورة إلى المراكز الحضارية الإسلامية في الأندلس لينهلوا من العلم والفن، ومن ناحية أخرى، توفّر الكثير من العلماء الإسبان على دراسة المصنفات العربية وترجمتها إلى اللغة اللاتينية أولاً، ثم إلى اللغة الإسبانية الناشئة، والتي عُرِفت في بداياتها باللغة الرومانسية.

وكان دور إسبانيا أنها كانت حلقة الوصل التي تمتلّت علوم العرب وفنونهم، ونقلتها — إما عن طريق الأسفار والزيارات التي تلقّتها من جميع الأنحاء، أو عن طريق الترجمات — إلى دول أوروبا، ثم انتشرت هذه الترجمات منذ القرن العاشر حتى الخامس عشر وما بعده في اللغة اللاتينية، التي كان يُطالع بها جميع الدارسين في الغرب، أو في تلك اللهجات الرومانسية التي تفرّعت عنها في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا.

فمن ذلك، أن عدداً من العلماء الرحَّالة قد توجهوا من مناطق عديدة في أوروبا إلى الأندلس، بعد أن جذبهم إليها علوُّ شأن العلم العربي، وأشهرُ هؤلاء الرحَّالة العلماء هو «جريير دي أوريلاك»، الذي تولَّى البابوية بعد ذلك تحت اسم سلفستر الثاني، وقضى هذا العالم الكاهن ثلاث سنوات (٩٦٧-٩٧٠) في قرطبة، التي كانت منارة العلم ومركزاً للبعثات الدراسية في تلك الفترة، فقد زحرت بالفقهاء في كل فروع المعرفة والفنون، وازدحمت بالمكتبات الوفيرة الزاد، أشهرها مكتبة الخليفة الحاكم الثاني، التي احتوت على أربعمئة ألف مجلد، في الوقت الذي كانت فيه المكتبات في العالم الغربي تنحصر في المؤسسات الدينية، ولا تحوي سوى عشرات الكتب، ولا تتجاوز المائة كتاب بحال من الأحوال!

أما مركز ترجمة العلوم العربية إلى اللاتينية ثم الرومانسية، فكان المدينة العريقة طليطلة، وكانت طليطلة عاصمة مملكة القوط قبل الفتح العربي، ثم أصبحت إحدى ممالك الطوائف الهامة، ازدهرت فيها الدراسات العربية والإسلامية، وكانت أولَ مدينة عربية كبرى تسقط في أيدي الإسبان عام ١٠٨٥، ولم يمض على سقوط طليطلة إلا عدة سنوات، حتى استحالت مركزاً كبيراً لنشر المعارف العربية في كل أنحاء إسبانيا المسيحية والعالم الأوروبي، واجتذبت إليه الكثير من الطلاب والدارسين والعلماء، توفروا على تصنيف الكتب العربية في مكتباتها، وترجمتها إلى اللاتينية، وأدى ذلك إلى قيام مدرسة للدراسات اللاتينية-العربية، تبنّاها وشجّعها كبيرُ أساقفة طليطلة المدعو رايغونديو في الفترة من ١١٢٦-١١٥٢، ومن تلاه في هذا المنصب، واضعين نصبَ أعينهم حاجة المسيحية إلى الاستعانة بالفكر والعلم العربيين، اللذين مثلاً الحضارة الزاهرة التي سادت آنذاك، كما ساد الاعتقاد من وجهة النظر الدينية، بأنه يجب مقاومة المسلمين الذين يتمتعون بحضارة وثقافة عميقتي الجذور بالعقل أكثر من القوة، وذلك لا يتم إلا بالتوفر على دراسة كل من معتقداتهم الدينية وعلومهم الوضعية. وبالإضافة إلى ذلك، فقد نُقلت إليهم كتب العرب معارف اليونانيين الذين أهملت روما دراسة تراثهم بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، حتى اندثرت عندهم. وهكذا اطلع علماء الغرب على مؤلفات أرسطو وإقليدس وغيرهما من العلماء والفلاسفة اليونان، مشروحةً ومفسرةً ومزادةً في تراث عميق وأبعاد جديدة، بأقلام علماء العرب والمسلمين الذين يحملون خلفهم تراثهم وثقافتهم المتميزتين، في فترة ازدهرت فيها الحضارة الإسلامية خاصة في العصر العباسي، بعد احتكاكها بالحضارات الآسيوية العريقة، مما نتج عنه حركة استنارة لم تعرفها الإمبراطورية الرومانية في أوج ازدهارها.

وهكذا، لم يكن غريباً أن تَفِدَ أفواجُ العلماء الأوروبيين من كل حَدَبٍ وَصَوْبٍ للاغتراف من هذا المنهل الفكري العميق، مما خلق حركةً غَيَّرَتْ اتجاهات العلم اللاتيني تغييراً شاملاً. وكان أن تَوَفَّرَ عددٌ منهم على نقل عيون هذه الكتب في طليطلة، فترجموا عددًا من مؤلفات الفرابي، وابن سينا، والغزالي. كما تم أيضًا ترجمة كتاب الخوارزميات الذي أدخل الأرقام الهندية وطريقة الحساب العشري من الهند إلى العرب، ومنهم إلى الإسبان فأوروبا جمعاء، وقد اشترك في عملية الترجمة إلى اللاتينية العديد من العلماء العرب ممن بقوا في طليطلة تحت حكم الإسبان، والذين يُلقبون عادةً بالمُدَجِّنِينَ Mudejars، فكانوا يشرحون غوامض النص العربي باللغات المحلية للمترجمين الأوروبيين، فيقوم هؤلاء بكتابة النص اللاتيني اعتمادًا على شرح المترجم العربي. وتعود إلى تلك الفترة صدور أول ترجمة للقرآن الكريم، خلال الزيارة التي قام بها رئيس دير كلوني — أكبر الأديرة وأعظمها في العالم المسيحي آنذاك — إلى إسبانيا عام ١١٤٢، وكُلِّفَ أثناءها بعض العلماء المترجمين بإعداد هذه الترجمة.

وبينما كانت مدرسة المترجمين الأوائل تعملُ بجدٍّ وحماس في طليطلة، ازدهرت في الأندلس دورة جديدة من الإنتاج الفكري العربي، على أكتاف نخبة من المفكرين البارزين، منهم «ابن باجة»، الذي دعا إلى صوفية عارِض بها صوفية الغزالي؛ إذ أدخل فيها عنصر العقل، و«ابن زهر» الطبيب الذي دُرِّست كتبه في جامعات أوروبا حتى القرن السابع عشر، و«ابن طفيل» صاحب رسالة حي بن يقظان، وابن رشد. فكان الطور الثاني من جهد مدرسة المترجمين هو نقل أعمال هؤلاء إلى اللغة اللاتينية ونشرها بين علماء أوروبا. وفي عام ١٢٥٢، تولى عرش قشتالة الملك ألفونسو العاشر الملقب بالحكيم (١٢٢١-١٢٨٤)، وبلغت حركة الترجمة عن العربية أوجهاً في عهده؛ إذ بسط رعايته على علماء عصره، وأشار بترجمة كتب معينة من التراث العربي من قبل توليهِ العرش، منها كتاب «الزرقلي» فلكي قرطبة، وكتاب كليلية ودمنة الذي ظهرت أول ترجمة له بأوروبا في إسبانيا عام ١٢٥١، وكتاب «قصص السندباد» الذي ضاع أصله العربي، وبقيت لنا الترجمة الإسبانية بعنوان «كتاب مكائد النساء وجيلهن».

وما يهَمُّ التنويه به في تلك الحقبة الألفونسية لنقل المعارف العربية، أن تلك الكتب لم تُعد ترجمتها تقتصر على اللاتينية فحسب، بل أصبحت تُنقل أولاً إلى اللغة الرومانسية؛ أي الإسبانية المحلية التي لم تكن قد تطورت بعد التطور الكافي.

الحلقة المفقودة

كان أهم عمل تُرجم في هذه الفترة هو حديث المعراج، الذي يروي وقائع إسراء النبي محمد ﷺ إلى المسجد الأقصى وعروجه إلى السماء، وقد أثارت هذه الوقائع ضجة عظمت في أوائل القرن الحالي في أوساط المستشرقين، بسبب ما قيل عن تأثر دانتي بها في ملحمة «الكوميديا الإلهية»، دون وجود ما يُثبت تداولها في اللغات الأوروبية في عهده. وعارض الكثيرون ذلك القول، بل وسقَّهوا أمره، إلى أن اكتُشفت ونُشرت عام ١٩٤٩ النصوص الفرنسية واللاتينية لوقائع هذا الحدث، بما لا يترك مجالاً لشكٍّ في ترجمة نصوصه وذيوعها في لغات أوروبية قبل العصر الذي وُجد فيه دانتي. وكان اكتشاف هذه المخطوطات في رفوف مكتبتين من أكبر مكتبات أوروبا، وهي المكتبة القومية بباريس ومكتبة أكسفورد بإنجلترا، مثارَ تساؤل عظيم، يدور حول إمكانية تواجد الكثير من الحلقات المفقودة في تاريخ انتقال الثقافة والعلم والأدب العربي إلى أوروبا، وظهر هذا الأثرُ في كتاباتهم الكلاسيكية المشهورة التي نقرأها اليوم، فنجد في ثناياها صدًى عميقاً لجوانب معروفة في آدابنا القديمة، ونتلمس منها موضوعات ونماذج أدبية مألوفة لدينا، ولكن تقف أمامنا علامة استفهام كبرى، وهي همزة الوصل التي يَسُرُّ نقل هذه الأعمال العربية إلى أولئك الكُتَّاب الأوروبيين. وفي رأيي أنه إذا كان المترجمون قد توفروا على نقل جواهر العلوم البحتة العربية من كيمياء وطب ورياضيات إلى اللاتينية أو اللغات المحلية، فإنه يكون غريباً أن يُهمَلوا نقل العلوم والمعارف الأدبية المشهورة إلى لغاتهم أيضاً. وهم إذا كانوا قد ترجموا أعمالاً مثل حي بن يقظان وألف ليلة وكليلة ودمنة، فما الذي يمنع أنهم قد ترجموا أيضاً كتب الجاحظ، وأبي العلاء، ومقامات الذبياني والحريري؟ إنَّ عدم وجود نصوص هذه الكتب اليوم في ترجماتها الأوروبية ليس دليلاً على عدم إتمام مثل هذه الترجمة وذيوعها في عصر النقل الذي تحدَّثنا عنه، ومثالنا على ذلك، الاعتقاد السابق بعدم وجود ترجمة للمعراج إلى حين ظهورها في نصوص مؤكدة، وأمضي متابعاً لهذا الرأي، فأذكر سببين جوهريين وراء تلك الحلقة المفقودة، أولهما: ضياع الكثير من الكتب العربية ونصوص ترجماتها في الفترة التي سادت فيها محاكم التفتيش، وتسَلَّطت على حياة الناس في إسبانيا. وقد نشأت فكرة محاكم التفتيش أصلاً من حملات الكنيسة والبابا ضد الهرطقة الذين هددوا أساس الديانة المسيحية، ثم زادت هذه الحملات بسبب المنافسة والصراع على السلطة بين الكنيسة والملوك في أوروبا، إلا أن محاكم التفتيش الرسمية قد اتخذت صفةً أوسع وسلطةً أشد في إسبانيا، بالذات بسبب وجود أعداد كبيرة

من المسلمين واليهود يعيشون فيها في المالك المسيحية، وحتى بعد أن تنصّر الكثير منهم هرباً من حكم الطرد من البلاد، فإنهم كانوا ما يزالون يُقيمون طقوسهم وعباداتهم سرّاً. ولهذا صدر أمرُ البابا «سكست» الرابع بإقامة هذه المحاكم لفحص عقيدة هؤلاء الأفراد توحّياً للنقاء الديني. وقد باشرت هذه المحاكم عملها في مدن إسبانيا وقُراها، وكانت تُصدر أحكاماً مفزعة بالحرق والقتل لدى أقل شبهة، وعمدت إلى ألوان التعذيب تُماثل ما قام به النازيون بعد ذلك بقرون عديدة، ولكن ما يهمنا هنا هو أثر ذلك النظام على الثقافة العربية، فبعد عدة سنوات من سقوط غرناطة في أيدي الإسبان، نفذ الإسبان، وحملوا حملات شديدة على المسلمين الباقين في غرناطة، وألقوا بالآلاف من الكتب العربية طعماً للنيران، وقد ثار المسلمون عدة مرات من جراء هذا الاضطهاد، حتى انتهى بهم الأمر إلى الحكم عليهم بالطرد جملةً عام ١٦٠٩، وكانت شبهة الاحتفاظ بأي كتب عربية أو أي شيء له صلة بالمسلمين وبالعرب كافية لتقديم صاحبها للمحاكمة. ومن هنا يمكن تصوّر كيف ضاعت آلاف الكتب والمخطوطات العربية وترجماتها في ذلك العقد الذي دام قروناً عدة، أو كيف فقدت وضلّت طريقها وسط خزائن الكنائس والأديرة والجامعات، التي قد تكون محتفظة به حتى الآن.

وثاني هذين السببَيْن هو الصعوبات التي تكتنف علم البحث عن المخطوطات القديمة وتحقيقتها؛ فمراكز الثقافة العالمية تزخر بمثل هذه المخطوطات، ولكنها تبقى عادة «مهملة» في مخازنها نتيجة لقلّة المتخصصين في تناول هذه الوثائق التاريخية والأدبية الهامة، وتحقيقتها وتصنيفها، ونتيجةً لاعتبار القائمين على أمور هذه المراكز والمكتبات تلك المخطوطات ثروةً «قومية» لا يسمحون لغريب أن يُحرز قصب السبق في الكشف عن كنوزها، وبخاصة المخطوطات ذات المتن العربي المسطرّة بالخطوط القديمة، التي يُنفق المستشرقون أوقاتاً طويلة في فك طلاسمها، والتي كان يمكن أن تحقّق بسرعة أكبر لو قام بتلك المهمة خبراء وأساتذة عرب، أو اشتركوا في ذلك مع أصحابها الأوروبيين. ونتيجةً لهذا، فإن هناك كميات كبيرة من هذه المخطوطات حبيسة في مكتبات الاستشراق الهامة مثل مكتبات: الإسكوريال القومية، ومدرسة الدراسات العربية في إسبانيا، وإسطنبول بتركيا، والفاتيكان، وجامعات هولندا وفرنسا وإنجلترا، وفي بعض مراكز الثقافة بإيران والمغرب وتونس. ولا بد أن يكون في مثل هذه المخطوطات المخزونة ما يُلقي أضواءً جديدة على الشئون التي يتناولها هذا البحث، بالإضافة إلى إمكانية وجود نصوص لبعض الكتب العربية الهامة التي تعتبر اليوم في حكم المفقودة.

قصص الفروسية والملاحم

إن الإبداع القصصي في التراث العربي القديم لا يماثل الدرجة التي وصل إليها الشعر، ولكن هذا لا يعني، كما يستطرد كثير من المستشرقين في القول، بأن العرب لم يعرفوا هذا اللون الأدبي أيامها، بل كان الأمر على النقيض من هذا؛ ذلك أن العدد القليل من النماذج القصصية العربية التي وُجدت قبل ظهور الإسلام وبعده، وذاعت وانتشرت طوال فترات العصور الوسطى الأوروبية بواسطة إسبانيا، مارست نفس الدور الذي قامت به الكتب العلمية العربية الأخرى التي أثّرت على العلوم الأوروبية، فإن من يتوفر على دراسة تراث قوم بغية التعرف على حضارتهم، يتناول ذلك التراث جملةً، ويدرس علومهم بالمعنى العربي القديم لكلمة علوم، فتشمل العلم والفلسفة والتاريخ والجغرافيا والأدب بكل أنواعه، فهي تعني المعارف جملةً وتفصيلاً، وسنرى، كما سيأتي بيانه بعد ذلك، كيف أن معظم الكتب القصصية العربية — على قلتها — كانت شائعةً متداولة في العالم الأوروبي في العصور الوسطى.

فمن بين النماذج القصصية التي عرفها العرب قبل الإسلام، ثم بعده: قصص الفروسية، ونفس هذا النوع من القصص هو الذي ساد عصرًا بأكمله في أوروبا القروسطية، وتمثل في ذلك السيل الجارف من الكتب التي لا نعرف لها مؤلفًا، والتي تتناول أبطالاً قوميّين، وتذكر معاركهم وحروبهم ورحلاتهم في سبيل الذود عن جَمَى وطنهم أو عشيرتهم أو أهلهم، وفي سبيل إحقاق الحق والعدالة. وكان من أوائل هذه الكتب «أنشودة رولان» الفرنسية (كُتبت في بداية القرن ١٢)، و«السيد القمبيطور» أي «المبارزة» الإسبانية: (كُتبت في القرن ١٣)، ونشيد نيبيلونجن الألماني (القرن ١٣)، التي كانت أشبه بالملاحم التي تُعبر عن روح الأمة في صراعاتها وحروبها. والبطل في مثل هذه القصص يتخذ صفاتٍ أسطورية؛ إذ هو يقتل الأسود ويصارع الغيلان والمردة، وينتصر على الأعداء الغفيرة بضربة واحدة، وهلم جرا. ولقد تداول الرواة هذه الملاحم شفاهة قبل تسطيرها بمئات السنين، فلما كُتبت على الورق، تحوّل موضوع الاثنتين الأوليين منها، فأصبحتا تدوران حول حروب المسيحيين ضد المسلمين في المناطق التي كانوا يتجاورون فيها؛ فـرولان بطل في جيش شارلمان الذي يحارب المسلمين في شمال إسبانيا بموضع «رونصفال»، والسيد القمبيطور هو الذي يشن الغارات على ملوك الطوائف في الممالك الإسلامية الباقية أيامها على أرض المسلمين.

وقد عرف العرب هذا النوع من الملاحم المروية أولاً ثم المدونة، منذ عهد الجاهلية، وتحت اسم السَّير، وكانت أولى هذه الملاحم وأشهرها سيرة عنترة بن شداد، التي تدور حول حروب العرب وغزواتهم، وتناقلت وقائعها أخبار هذا الفارس والشاعر العربي الشهير، ممزوجة بمعالم التاريخ الجاهلي والإسلامي، إلا أن هذا كله غطته غلالة أسطورية، خرجت بالوقائع إلى حد الخوارق والمعجزات غير الواقعية. وقد ردد هذه القصص العنترية الرواة الشعبيون منذ ظهورهم، ثم جُمعت ودُونت في عهد الخليفة هارون الرشيد (٧٦٦-٨٠٩)، وتولَّى ذلك الكاتبُ المشهور الأصمعي.

ويتفق عددٌ من المستشرقين والباحثين على أن عنترة هو مثال الفارس الأوروبي، ذاهبين إلى أن الفروسية الأوروبية لها مظاهر بعيدة أو غريبة على المجتمع والروح الأوروبي السائد أيامها، حين كان النظام الإقطاعي هو المسيطر، وأن هذه الفروسية التي تمثلت في الدفاع عن الشرف والشجاعة والوفاء، وقول الشعر والحب العذري، هي أقرب شبهاً بفروسية البادية العربية في عهد الجاهلية وبدايات الإسلام، كما أن هناك العديد من الشواهد والتفصيلات التي تقوم عليها أسس رواية الفرسان، كلها مأخوذة من السير العربية، منها العاطفة الرومانسية العذرية، التي تجيش في صدر الفارس تجاه سيدة تملك عليه فؤاده، فيخرج إلى الحرب أو يقيم العدالة في الأرض باسمها، ثم الاهتمام بذكر ووصف حصان الفارس وسيفه، وهذا يعيد إلى الذهن تقديس العرب الأوائل للخيول وللصوارم، ويعيد إلى الذهن حصان عنترة الشهير «الأبجر بن مغان» وسيفه الأشهر منه «الظامي». وقد أورد المستشرقان نيكلسون وهيلر في كتاباتهما عن هذا الموضوع أمثلة وردت في سيرة عنترة، وتكررت بعينها في أنشودة رولان.

وقد تطوّر هذا النوع من الملاحم القصصية إلى كتب تحكي مغامرات الفروسية والفرسان، حيث ظهر عددٌ كبير منها في إسبانيا في الفترة من القرن ١٣ وحتى القرن ١٥، وأشهرها كتاب «أماديس الغالي» الذي فقدت نسخته الأصلية، و«كتاب الفارس ثيفار»، ولا بد أن صلة كتب الفروسية هذه بالعرب وبالفرسان العرب كانت شيئاً معروفاً شائعاً في زمانها، حتى إن سرفانتس عند وضعه كتابَ دون كيشوت ليسخر به من شيوع روايات الفروسية المليئة بالخرافات، وسيطرتها على أذهان السذج والبسطاء، قد جعله على لسان أحد المؤلفين العرب هو سيدي حامد الأيلي!!

حديث المعراج

أما ثاني هذه النماذج فقد عرفها العرب بعد ظهور الإسلام مباشرة، وتمثلت في قصة الإسراء والمعراج كما وردت في الحديث النبوي على لسان الرسول الكريم، وقد شكّل هذا الحديث أساساً وإلهاماً لكل أدب الرحلات السماوية التي جاءت بعد ذلك في الآداب العربية والأوروبية، ومن بين تلك الكتب، ثمة كتابان عملاقان في الأدب العربي: أولهما رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي (٩٩٢-١٠٣٥)، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري (٩٩٧-١٠٥٨)، وكلاهما استمد الكثير من قصة الإسراء والمعراج، وليس من المستبعد أن يكون هذان الأثران الأدبيان قد تُرجمَا إلى اللغة اللاتينية أو إلى اللغات الأوروبية التي تفرّعت عنها، خاصة الإسبانية الوليدة، قد يُكشف الستار عن ذلك فيما بعد كما كُشف الستار عن ترجمة قصة الإسراء والمعراج بأمر من الملك ألفونسو الحكيم، التي تمّت وصدرت في مدينة إشبيلية تحت عنوان La Escala de Mohamed حوالي عام ١٢٦٣، ثم تُرجمت بعد ذلك إلى اللغتين اللاتينية والفرنسية، وشاعت طبعاتها في البلاد الأوروبية، إلا أنه لم يظهر من مخطوطاتها سوى اثنتين: الأولى ظهر في مكتبة أكسفورد وهو باللغة الفرنسية، وظهر الثاني في المكتبة القومية بباريس وهو باللغة اللاتينية. أما الترجمة الإسبانية فهي مفقودة، وإن يكن الأمل في العثور عليها ما زال قائماً، كما تردد في السنوات الأخيرة عن وجود مخطوط آخر باللاتينية في مكتبات الفاتيكان، لم يُكشف النقاب عنه حتى الآن، وقد أثبت المستشرق الإسباني أسين بلاثيوس اعتمادَ دانتي أليجييري على النصوص الأوروبية التي نُشرت عن الرؤيا النبوية الإسلامية في خلق «الكوميديا الإلهية»، كما نشرت الإدارة الثقافية بوزارة الخارجية الإسبانية عام ١٩٥٩ النصوص الأصلية للترجمتين الفرنسية واللاتينية، مع مقدمة وهوامش مستفيضة بقلم خوسيه مونييت سندنو، جمعت كلّ البراهين الدالة على استلهام دانتي أصول كتابه من المصادر العربية عن الإسراء والمعراج.

كليلة ودمنة

ومن الموضوعات التي تناولها العرب في كتاباتهم القصصية ثم انتشرت في أوروبا طويلاً وعرضاً، عن طريق إسبانيا، قصص الحكم والمواعظ التي تضرب الأمثلة بالحيوانات والطيور. وكان النموذج الأول لهذا النوع هو كتاب كليلة ودمنة الذي عرّبه ابن المقفع، ورغم أنه نقله عن الهندية، إلا أنه قد ثبت أنه قد أعاد تأليف الكتاب «بما يعطي معطيات

تتلاءم واتجاهه الفكري، وتُسهّم في المشاركة في بناء المجتمع الذي كان يعيش فيه»، ولو أنه كان مترجمًا لهذه القصص وحسب، لما أدّى هذا الكتاب إلى قتله في النهاية، كما يذكر الأستاذ فاروق خورشيد في كتابه أضواء على السيرة الشعبية.

وقد تمت ترجمة كلية ودمنة إلى الإسبانية حوالي عام ١٢٥١، وأنتج أثرًا بارزًا بعد ذلك، هو ظهور كتاب «الكونت لوكانور» لمؤلفه الإسباني دون خوان مانويل (١٢٨٢-١٣٤٩) الذي يحتوي على خمسين قصة على نفس نمط قصص كلية ودمنة، جعلها حوارًا خياليًا بين الكونت وأحد أتباعه الحكماء، تمامًا مثل دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف، وهذا الأسلوب يؤكد تمامًا اتخاذ مانويل كلية ودمنة نمطًا ونموذجًا. وكان هذان العملان — اللذان تُرجما إلى معظم اللغات الأوروبية الأخرى — هما اللذان ألهما — مع خرافات إيسوب — «لافونتين» كتابه عن القصص الخرافية Les Fables، الذي صدر أول أجزاءه عام ١٦٦٨، ويعتبر أشهر كتب الحكايات الخرافية على لسان الحيوان والطير في العالم الأوروبي اليوم. وقد تطورت فكرة استخدام الحيوانات والطيور في القرن العشرين إلى الصورة التي نشاهدها عليها اليوم في مجلات الأطفال والرسوم المتحركة، التي تستغل ذلك الفن لإبراز قيمة معينة وتيسيرها، بحيث تلائم عقول الصغار والنشء.

الحب وفنونه

أول كتاب يحفظه لنا التاريخ مخصص للحديث عن فنون الغرام هو كتاب «أوفيد» «فن الحب»، إلا أن المطالع لكتب الحب التي وضعها المؤلفون الغربيون بدءًا من القرن الثاني عشر الميلادي يجد أن لها طبيعة تختلف عمّا قدّمه الكاتب الروماني الشهير، فأين كان إذن مصدر وحيهم في ذلك؟

مع بدايات القرن الحادي عشر الميلادي، وضع أحد أعلام الأدب والفلسفة الإسلامية هو ابن حزم (٩٩٤-١٠٦٣) كتابًا يشتمل على ثلاثين بابًا من أبواب طبقات الحب والهوى، ابتداءً من تعريف الحب وعلاماته، ثم أبواب عن طرق الحب ووسائله، وأخرى عما يكتنفه من وصل وهجران ووفاء وغدر. وجدير بالذكر أن ابن حزم قد عاش وكتب كتابه هذا المسمى «طوق الحمامة في الألفة والإيلاف» في حاضرة الأندلس قرطبة، فليس من شك والحال هكذا في شيوخه وانتشاره في تلك المنطقة بحالها، لما كانت عليه من علو شأن جعلها كعبة الدارسين وطلاب المعرفة، وذلك على الرغم من أن الحكام قد تألبوا عليه بعد ذلك نتيجة لآرائه وفلسفته في الظاهرية، وقاوموا دعواه وأمروا بحرق كتبه. وهناك

من المستشرقين مَنْ يعزو أفكار الحب التي ميّزت أشعار التروبادور الفرنسيين والجالين الإِسبان إلى تأثيرات من كتاب ابن حزم هذا، إلا أن الأثر الواضح الذي جاء بعد ذلك في القرن الرابع عشر كان «كتاب الحب المحمود» El Libro de Buen Amor لصاحبه كبير أساقفة هيتا، خوان رويث. ويعتبر هذا الكتاب أكثر الكتب ذاتية من بين ما ألفه الإِسبان في القرون الوسطى، وقد كتبه صاحبه شعرًا في حوالي ١٧٠٠ مقطوعة، بيّن فيها أحداثًا خيالية لحياته الغرامية في أشكالها المتعددة، وقصصًا عن وقائع حب بين عشاق عديدين، والطرق التي يحتالون بها على اللقاء وبثّ لواعج الحب والهيّام، وذلك في أسلوب ساخر تهكمي، وعبرة خلقية حاول أن يغطّي بها موضوع الكتاب، الذي لم يكن ليلائم الجو الديني المنزمت السائد أيامها، والذي كلّف صاحبه رغم ذلك سنوات ثلاثًا قضاها في السجن.

وكان الكاتب الإِسباني الكبير «أمريكو كاسترو» هو أول من أقام الحجة على تأثر «هيتا» بكتاب ابن حزم «طوق الحمامة» في موضوعات كتابه، بل وأقام موازنة بين مواضيع عدة من الكتابين توضح وضوحًا جليًا هذا التأثير، بالإضافة إلى امتلاء الكتاب الإِسباني بإشارات وعبارات وقصص عربية صرفة. كذلك فقد أثمر هذان الكتابان، العربي والإِسباني، ثمرة رائعة أخرى يعتز بها الأدب الإِسباني وهي الرواية المسرحية «لاسيلستينا» La Celestina أي «الخاطبة»، المنسوبة إلى «فرناندو دي روخاس»، التي استمدت الكثير من وسائل المحبين في اللقاء والوصال، وجو التوصل إلى المحبوب بكل الوسائل، من كتابي ابن حزم وهيتا، وصوّرت في هيئة مسرحية قصصية جذابة. وقد أفاض الأستاذ الدكتور الطاهر مكي في موسوعته القيمة عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، في بيان هذا الأثر الذي خلّفه الكتاب العربي في كتابي هيتا وفرناندو دي روخاس.

ألف ليلة وليلة

لم يشعر الغرب بكتاب يمثّل الشرق تمثيلًا أسطوريًا مثلما شعر بكتاب ألف ليلة وليلة، أو ليالٍ عربية Arabian Nights، وهو الاسم الذي شاع في عدد من الأقطار الأوروبية. ولقد كانت قصص ألف ليلة وليلة مصدرًا لا ينضب للقصص الغربي القديم والحديث، في الشكل والمحتوى، فطريقة السرد التي وردت في هذه القصص، وتسلسل الحكايات من أفواه شخوص يروون القصة بينما الآخرون يستمعون ثم يروون بدورهم ما لديهم، هي بنفسها التي استخدمها تشوسر وبوكاتشيوي في حكايات كانتربري والديكاميرون. وأيضًا

فإن مضمون العديد من قصص ألف ليلة وليلة التي تناولت النسوة المتزوجات وخيانة النساء والأعبيهن ومكائدهن في سبيل تحقيق ما يصبون إليه، تسيطر على قصص هذين الكتّابين، الإنجليزي والإيطالي.

وقد جاء أول ذكر لقصص ألف ليلة وليلة في كتاب مروج الذهب للمسعودي (توفي عام ٩٥٦)، وتُشير المراجع عادة إلى أن أول ترجمة عرّفها أوروبا لألف ليلة وليلة هي التي قام بها «أنطوان جالان» في أوائل القرن الثامن عشر إلى الفرنسية، وعنها تُرجمت إلى كل لغات العالم تقريباً، إلا أن ذلك التأريخ يُغفل جانباً هاماً، هو ما حدث من تناقل قصص ألف ليلة وليلة شفاهة بين ما تُنقل من الآداب العربية والأوروبية، ما بين العالم العربي الإسلامي والغربي المسيحي، عن طريق قوافل التجارة وجيوش الحروب الصليبية والإمارات المسيحية التي بقيت فترة وسط العالم الإسلامي وبالعكس، وغيرها من وسائل الاتصال، وقد أشار عددٌ من المستشرقين، من بينهم جب وكوسكان، إلى تلك الحقيقة التي تنادي بوصول قصص ألف ليلة وليلة إلى مسامع تشوسر وبوكاتشيو، مما أدى إلى تأثرهم بها في كتابيّهما بعد ذلك، خاصة وأن كليهما كانا من الأدباء الرحالة، وتنقلا في أجواء عديدة ومدن مختلفة. وقد فصلت د. صفاء خلوصي الشبّة بين الديكاميرون وحكايات ألف ليلة وليلة في كتابها «دراسات في الأدب المقارن».

وإلى جانب النقل الشفوي لقصص ألف ليلة وليلة، فإن هناك كتّابين وُضعا في إسبانيا في فترة بعيدة من العصور الوسطى، لا يدعان شكاً في صلتها بألف ليلة وليلة، أول هذين الكتّابين تُرجم من العربية عام ١٢٥٣ في عهد ألفونسو الحكيم ويُدعى السندباد، أو «كتاب مكائد النساء وحيلهن»، ويتضمن ستاً وعشرين قصة ذات موضوعات شرقية، يقصّها عدّة حكماء يدافعون عن أحد الأمراء ضد اتهامات وجّهتها له زوجة أبيه. وقد احتوى هذا الكتاب على صور قاتمة للنساء اللواتي يتحailن بكل الطرق على إنفاذ رغباتهن وشهواتهن، ووردت به قصة الرجل والمرأة والبيغاء، وغيرها من قصص حيل النساء التي زخرت بها قصص ألف ليلة وليلة.

أما الكتاب الثاني فهو يسبق الأول بما يزيد على المائة عام، ويعود وضعه إلى أحد اليهود الأراغونيين (نسبةً إلى إقليم أراغون في إسبانيا) ممن تنصّروا، واتخذ اسم «بدرو ألفونسو». وقد قام بدرو هذا بتصنيف ثلاثين قصة قصيرة ترجمها عن اللاتينية والعربية، ووضع لها عنواناً غريباً هم «تعاليم الحكماء» *Disciplina Clericalis*. وهو يقول في مقدمته إنه يحتوي على أحكام الفلاسفة ونصائح عربية، تُعين المرء الحكيم على تذكّر

ما نسيه من الحكم والمواظ القديمة. وكثير من أبطال قصصه تلك تحمل أسماء عربية، وتزخر بذكر أماكن عربية وإسلامية، مثل «العربي» و«لقمان»، وقصة الحجيج إلى مكة، والتاجرّين البغداي والمصري، وغيرها من تلك الموضوعات التي تماثل موضوعات ألف ليلة وليلة تمام التماثل. ويحكي «منندث بيدال» في كتابه «إسبانيا حلقة الوصل بين المسيحية والإسلام» إحدى قصص هذا الكتاب، وتدور حول خيانة زوجة لزوجها الذي سافر، بعد أن تركها في رعاية حماته، وكيف تنجح المرأتان في إخفاء العشيق ليلة حضر الزوج فجأة قبل مواعده، مستعينين بكل ما جُبِلتا عليه من مكيدة ودهاء. ويشير المستشرق الإسباني أن تلك القصة قد تسرّبت بعد ذلك إلى الأدب الفرنسي والألماني والإسباني منذ القرن الثاني عشر حتى الخامس عشر، أيام الحروب الصليبية التي كان الفرسان يخرجون فيها إلى الحرب، ويتركون وراءهم زوجاتهم في الوطن البعيد، حتى إنه قد عُثِر على ستين مخطوطة للكتاب فيما بعد في عدة مدن أوروبية، تمتد من برشلونة بإسبانيا حتى أوبسالا بالسويد. وكان هذا الطابع الغريب عن التقليد المسيحي، الذي يحكي مكر النساء وحيلتهن، هو الطابع الذي ميز الكثير من حكايات ألف ليلة وليلة، والذي انعكس بعد ذلك في الديكاميرون وحكايات كانتبري، وكثير من قصص الحب التي كُتبت في الدول الأوروبية في تلك الفترة.

أما من حيث تأثير ألف ليلة، فبالإضافة إلى كتابي السندباد وتعاليم الحكماء اللذين قدّمتهما إسبانيا إلى جاراتها الأوروبيات، كُشف النقاب أخيراً عن عدد من المخطوطات الجديدة، تتناول قصصاً إسبانية مما احتوت عليه ألف ليلة، كُتبت في نفس هذه الفترة من العصور الوسطى، منها قصة مدينة النحاس، وثمة عددٌ من المبعوثين العرب الذين يدرسون الدكتوراه في جامعتي مدريد وغرناطة، يعملون في جد واجتهاد لتحقيق أصول هذه المخطوطات، وإرجاع ما تحتويه إلى أصوله العربية.

تربية الطبيعة

أما هذا المثال القصصي، فهو يضرب في ميدان الفلسفة والتربية بسهم وافر؛ إذ كان نتاج قلم أحد الفلاسفة الأندلسيين المشهورين، هو ابن طفيل (١١٠٥-١١٨٥). ورغم أن كتابه الذي اشتهر به وهو «رسالة حي بن يقظان» كتاب فلسفي أساساً، وكان ركيزة من ركائز نظرية التوحيد، التي شارك فيها ابن باجة قبل ابن طفيل، فإنه يدخل في عداد القصص نظراً للقلب الروائي الذي صاغه عليه مؤلفه، ويبين فيه إمكانية أن يهتدي

الإنسان إلى وجود الله جل جلاله عن طريق الاتصال بالطبيعة وما فيها من كائنات حية ونباتات، ويغذي روحه وحياته بهذا الهدى الطبيعي في وجه من وجوه الحياة ومناحيها المتعددة وأطوارها. ومن الثابت اليوم أن هذه القصة الفلسفية قد تُرجمت إلى اللاتينية في أواخر القرن الخامس عشر، وأعاد البروفيسور «بوكوك» ترجمتها لللاتينية في أكسفورد عام ١٦٧١، ثم صدرت بعد ذلك بعام واحد في ترجمتها الإنجليزية، ثم تُرجمت إلى معظم اللغات الأوروبية بعد ذلك.

لقي ذلك الكتاب صدًى عميقاً في نفوس قارئيه الغربيين، فنجد الكاتب الإسباني «بالتازار جراثيان» يُنشئ القسم الأول من كتاب «النقادة» Elcriticon، مستوحياً فلسفة ابن طفيل في التنشئة الطبيعية، ويبث في ثنايا شخصيته الأليجورية «أندرنيو» صفات تكاد تُشبه شبهاً كاملاً صفات الشاب حي بن يقظان، ولم ينكر المستشرقان الإسبانيان منندث ببدال وغرسيه جومث ذلك الأمر، وإن قالوا بضرورة وجود قصة عربية أخرى استقى منها الكاتب العربي الأندلسي والكاتب الإسباني كتابيهما!

إلا أننا نجد كتاب ابن طفيل يُخرج لنا أثراً قصصياً خالداً آخر في مكان قصي عن الأندلس، هو الجزيرة البريطانية، إذ أخرج الكاتب الإنجليزي الذائع الصيت «دانييل ديفو» روايته المشهورة في كل زمان ومكان «روبينسون كروزو»، وتحكي قصة رجل أُلقت به المقادير على جزيرة مهجورة بعد غرق سفينته، وكيف أقام بيديه وبهده من الضرورة والظروف الطبيعية التي أحاطت به، نوعاً من الحضارة تمثل تقدم الإنسان على الأرض؛ فروبنسون كروزو بهذا يمثل المجتمع الإنساني بأسره. والشبه واضح بين هذه القصة وبين كتاب ابن طفيل، في المنهج على الأقل. وكان قد أُشيع عند صدور كروزو لأول مرة عام ١٧١٩، أن مؤلفها قد استوحاها من قصة حقيقية وقعت لبحار إنجليزي يُدعى ألكساندر سلكريك، أُلقي على جزيرة نائية تتبع شيلي بأمريكا الجنوبية، حيث عاش في عزلة كاملة مدة خمس سنوات، ثم عاد بعد ذلك إلى إنجلترا عام ١٧٠٩، حيث ذاعت قصته وتناولتها الصحف بالرواية والتعليق، إلا أن ديفو أنكر أي تأثيرات لديه من قصة سلكريك، مؤكداً أنه كان قد انتهى من كتابة قصته الخيالية عام ١٧٠٨، قبل عودة البحار الغريق بعام كامل. ويُشير كافة المستشرقين ونقاد الأدب المقارن اليوم إلى إمكانية اطلاع ديفو على الترجمة الإنجليزية لحي بن يقظان، واستلهامه إياها في روايته، وقد أعجب جان جاك روسو كثيراً بروبنسون كروزو، واعتبرها خير رسالة تدور حول التربية، وتفضل مثيلاتها الأسطوية والمحدثّة التي صدرت حتى عهده. وقد أكد روسو في

كتابات، وخاصةً في «الاعترافات»، على أهمية التربية الطبيعية الفطرية في نمو الشخصية والإدراك السليم. كما صدرت روايات خيالية عدة بعد ذلك تنحو نفس هذا المنحى، وكُتِبَ «يوتوبيه»، أشهرها كتاب «هنري ثورو» الأمريكي «والدن»، وكانت كلها صدًى للنموذج الأول الذي استهل هذا التقليد الفلسفي القصصي، وهو قصة حي بن يقظان.

روايات الشطّار

وربما كان هذا الموضوع هو واحد من أهم التأثيرات القصصية العربية في الرواية الغربية؛ إذ إنها قدّمت لها نوعاً قصصياً فريداً نال ذيوماً وشهرة كبيرة، وتواصل إنتاجه ونماذجه حتى يومنا هذا: وهو روايات الشطّار. وهذا النوع من الروايات هو ما عُرف تحت اسم البيكارسك Picaresque، وهو اسم مشتق من الكلمة الإسبانية Pícaro، اسم الفاعل من الكلمة الأولى، وتدل على بطل مثل هذه الروايات، وهي تعني ما تدل عليه كلمات: صعلوك، دجال، محتال، شحاذ بالعربية. وهذا وحده يفسر ماهية هذا النوع القصصي؛ إذ هو يتناول بالوصف حياة ومغامرات الفتية الصعاليك الذين يجوبون الأفاق وراء إشباع رغباتهم، ويقضون حياتهم يوماً بيوم سابحين مع التيار إلى حيث يُلقى بهم. وتصف هذه القصص الأجواء التي يعيش فيها هؤلاء الصعاليك، وهي تختلف باختلاف أقدار الواحد منهم، فهو أحياناً يُعاشر أخط الناس وأفقرهم، وأحياناً ترفعه عجلة الحظ إلى الأدوار العليا فيعيش عيشة الأغنياء الموسرين، وهكذا. وهو في حياة الصلعة تلك يلجأ إلى كل أنواع الاحتيال ليكسب قوته، ولا يصبح لديه أية شكوك أو هواجس أخلاقية، فهو يكذب ويسرق وينصب في سبيل الحصول على ما يريد. وأحياناً ما ينتهي الأمر بهذا الفتى إلى أن يستقر في النهاية، وقد جمع ثروة تُغنيه فيما تبقى له من أيام، أو يكتشف أنه سليل أسرة نبيلة، يلتحق بها وينسى ماضيه الملوّث.

وكانت إسبانيا هي التي قدّمت للعالم أجمع هذا النوع من الروايات؛ روايات الشطّار، في نماذج فريدة من نوعها انتشرت في العالم الأوروبي كله، ولكنها استمدته — كما سنرى فيما بعد — من عدة مصادر عربية أيضاً. وقد ظهرت أول رواية بيكارسكية في إسبانيا عام ١٥٥٤، حين صدرت في «برغش» و«أمبيريز» و«قلعة إنارس» ثلاث طبعات في نفس الوقت تقريباً، من رواية مجهولة المؤلف بعنوان «لاثارييو دي تورمس». وتحكي الرواية على لسان بطلها لاثارييو قصة نشأته في منزل والدته وعشيقها بعد وفاة والده، ثم خروجه إلى الحياة صبيّاً لأحد الشحاذين المكفوفين، وكيف كان يحتال عليه لإشباع جوعه

وعطشه، ويسخر من استغلاله الدين والصلاح لابتزاز نقود المحسنين، ثم فراره منه في النهاية بعد أن لقَّنه درسًا قاسيًا تركه بين الحياة والموت. وتنقل لاثارييو بعد ذلك خادماً لعدة أسياد، لم يكونوا بأفضل من الشحاذ الأعمى، فهم إما فقراء مدقِّعون، أو بخلاء مقترنون، أو محتالون أفاقون. ويضطر إلى مجاراتهم في هذا النوع من الحياة أو ذاك، والتعلم من فنون مكرهم وحيلهم، وشحذ قريحته حتى يستطيع أن يستخلص منهم ما يتبلغ به ويُبقي عليه الحياة، وهو في هذا يمرُّ بتجارب مريرة مضحكة، مغرقة في الواقعية التي تقارب المأساة، إلا أنها تنتزع من القارئ الضحك والابتسام لغرابتها وطرافتها. ويستقر لاثارييو في النهاية مع أحد وجهاء الريف، يُعقد عليه من خيالاته، مقابل رضا الفتى الزواج من خادمتها التي كانت تعمل عنده، ولا يهتم لاثارييو بغمزات الناس عليه لهذا الاتفاق، ما دام قد وجد مستقرًا يضمن له العيش الهنيء والرغد في الحياة.

وقد عمل نجاح هذه الرواية، برغم عاصفة الاحتجاج الديني الذي أثارته واقعيَّتها، على صدور أعمال أخرى في إسبانيا وفي الخارج، لها نفس سمات هذا النوع القصصي، ومن بين ما صدر في إسبانيا منه بعد ذلك تتميز روايتان هامتان: الأولى باسم «عثمان الفراش» تأليف «ماتيو اليمان» والثانية باسم «السيد بابلو النصاب» تأليف «كيبيدو». وسنتلو في هذا المقال ذكرًا عن هاتين القصتين لرسم فكرة عامة عن مضمون هذا النوع من القصص؛ فعثمان الفراش تقصُّ حياة بطلها الذي يحمل هذا الاسم. وُلد عثمان في إشبيلية بالأندلس، نتيجة علاقة غير شرعية ما لبَّت أن أُصلحت بالزواج بين الوالدين، ولكن الابن يضطر إلى الخروج إلى الدنيا ليكسب عيشه فيها، ولم يكد يكمل العام الثاني عشر من عمره، فيتوجه إلى جنوه حيث يعمل في نُزْل يعيش فيه على الكفاف. ويبدأ تجواله وتشرُّده في أنحاء كثيرة في أوروبا، ويُقبض عليه مرات عديدة، ويسرقه أصدقاؤه، ولا يتركون معه دانقًا. ويعود إلى إسبانيا ليتفرغ لعدة مغامرات غرامية تنتهي بالفشل، فيلتحق بفرقة من الجند المرتزقة متجهة إلى روما، ولكنه يغيّر من هيئته ويهرب منهم، ويمضي متسولاً يحتال على رجال الدين مستغلًا طيبة قلوبهم. وفي القسم الثاني من القصة، ينتقل على خدمة عدد من كبار القوم، ويجوب البلاد الإيطالية مستخدمًا حيلته وذكاءه في كسب المال، ثم يعود إلى برشلونة حيث يعمل بالتجارة، ويتزوج ويورث ثروة من زوجته المتوفاة، ثم يلتحق بجامعة «قلعة إنارس» ليدرس اللاهوت! غير أنه يهجر الدراسة قبل تخرُّجه بقليل ليتزوج فتاة أخرى، ويفقد ثروته، فيُرغم زوجته على ممارسة الدعارة مقابل النقود، ولكنها تهرب منه، ويعمل عثمان مديرًا لأعمال إحدى الثريات،

ولكنه يسرقها، فيُحكم عليه بالأشغال الشاقة على السفن الملكية، غير أنه يكتشف مؤامرة يُدبرها البحارة للقيام بثورة على السفينة فيشي بهم، فيُحكم له بالبراءة مكافأةً له على ذلك.

أما الرواية الأخرى، «السيد بابلو»، فقد كتبها أحد شوامخ الأدب الإسباني في القرن السابع عشر، وعنوانها الكامل «قصة النصاب السيد بابلو، مثال المتشردين ومراة البخلاء»، ونُشرت عام ١٦٢٦، وكان مؤلفها من المستشرقين الأوائل الذين أجادوا اللغة العربية وقرأوا فيها الكثير من الآثار، ولم يكن العهد قد طال بعدُ بخروج العرب من إسبانيا. وتدور القصة حول بابلو، ابن حلاق لص، وأم تعمل بالسحر والشعوذة. يلتحق بابلو بخدمة الفتى الثري «دييجو كورونيل»، ويدرسان معاً في مدرسة داخلية خاصة لدى مدرّس كاد أن يُميّتهما من الجوع؛ لشُحّه وتقتيره الشديدين. ويلتحقان بعد ذلك بجامعة «قلعة إنارس»، حيث يتعرض بابلو لأسوأ الدعايات والمزح من الطلاب القدامى بالجامعة على عادة ذلك العصر. وحين يبلغ مسامحه نبأ موت والده على حبل المشنقة، يعود إلى بلده ليتسلم إرثه ويرحل إلى مدريد، حيث يعيش حياة عاصفة جواله مع أصدقاء له من الشطّار، وينتهي به الأمر إلى السجن. وبعد أن يقضي فترة العقوبة، يحاول الزواج، ولكنه يفشل فشلاً ذريعاً. ويعمل بعد ذلك مُهرجاً في فرقة هزلية في طليطلة، وينتهي بابلو من سرد قصته بالإشارة إلى اعتزامه السفر إلى أمريكا الجنوبية حتى يعمل على تحسين أحواله هناك في العالم الجديد.

وبعد هذا العرض المستفيض للنماذج الرئيسية الإسبانية لقصص الشطّار، نُورد هنا جانباً من المصادر العربية التي تبدّت من خلال هذا النوع القصصي. فبدأت ذي بدء، أعلن الكثير من المحققين ومؤرخي الأدب، أن لفظة بيكارو Picaro، إن هي إلا تحريفٌ واشتقاق من لفظة فقير العربية (والإسبان يُبدلون أحياناً الفاء باء وبالعكس في كلماتهم). وفي هذا اللفظ دلالة كافية على صفة بطل القصة الذي تدور حياته حول الفقر والعوز والحاجة، التي تدفعه إلى حياة الصلعة والتشرد.

ومصادر هذه الروايات في الأدب العربي، الذي كان شائعاً أيام الوجود العربي في الأندلس عديدة؛ فالصفات الرئيسية في هذه الروايات هي قيام البطل بسرد روايته ومغامراته بنفسه، وحياة البطل التي تتميز بالتنقل المستمر والتطواف وجُوب الآفاق، بالإضافة إلى لبّ هذا النوع من القصص وهو استخدام الدهاء والاحتيايل، تظهر كلها في بعض قصص ألف ليلة، كما تظهر بقدر أكبر في فن المقامات الذي ظهر في القرن

الحادي عشر الميلادي، وكان أبرز نتاجه مقامات بديع الزمان الهمذاني (٩٦٨-١٠٠٧) ومقامات الحريري (١٠٥٥-١١٢٢). وقد عمل الهمذاني على خلق شخصية من صعاليك المجتمع هو أبو الفتح الإسكندري، وهي واحدة من بين شخصيات مقاماته، جمع فيها نفس السمات التي ظهرت بعد ذلك في «البيكارو» من صعوبة الحياة الوضيعة والاحتيال على التكبس، والاستهتار بالقيم والتقاليد والناس، وما إلى ذلك. أما الحريري فإن بطله أبا زيد السروجي هو الذي نبّه بعض المستشرقين إلى الشبه الشديد بينه وبين «البيكارو» الإسباني، فأبو زيد هذا متسول ذكي، بائس، طريد المجتمع، رُزق موهبةً أدبيةً وجلاءً فكرياً يستغلها في اكتساب قوته ورزقه. وتستبين في مقامات الحريري سماتٌ أساسية ظهرت فيما بعد في روايات الشطّار الإسبانية؛ مثل استغلال الدين والتظاهر بالتدين في سبيل الحصول على المال، وتنگرُّ البطل في هيئات مختلفة لكي يهرب من مطاردية أو للاحتيال على الآخرين، وتصوير أولئك القوم الذين يعيشون من تعبٍ غيرهم وكدهم، ويهيمون بأطايب الطعام والجيد من النبيذ والشراب.

قال أستاذنا المرحوم الدكتور غنيمي هلال عن أبي زيد في كتابه عن الأدب المقارن: «وهو في كل ما يأتي محتال لا تنفذ حيلُه، ومرةً ثالثة يقف على قبر ميت غير مكتفٍ بالموقف في استدرار عطف الناس عليه، يبدو معصوبَ الذراع، ويتنكر في زيِّ امرأة مع أطفالها، ويبلغ استهتاره أقصاه حين يزعم حاجته إلى مال ليجهز ابنة له، وليست هي سوى ابنة الكرم، الخمر ...»

أما تلك النهاية السعيدة التي عادةً ما تنتهي بها قصص الشطّار بقدر أكبر، فهي أيضًا قد وُجدت أولاً في مقامات الحريري، لتوفر اللمسة الأخلاقية في مثل هذه القصص؛ إذ نجد أن بطله الشهير أبا زيد بعد طول التجوال والتطواف على هيئته تلك وأفعاله التي أشرنا إليها، يتوب في النهاية توبةً نصوحًا، ويعود إلى الحياة الصالحة والنهج القويم. ومما هو ثابت أن مقامات الحريري قد تُرجمت للعربية على أثر تأليفها، وظهرت في إسبانيا بالذات محاكاةً لها من الكتّاب العبرانيين الذين عاشوا بين ظهرائي العرب في الأندلس. وتُشير قرائن عديدة إلى انتشار المقامات بين الأوساط الأدبية الإسلامية والمسيحية في إسبانيا. وكانت طريقة صياغتها الفريدة، ذات الجمل الموزونة المشطورة، التي تنتهي بنفس القافية، وتسير على نفس النسق، من بين الأشكال الأدبية التي استعارها الأوروبيون — وعن طريق الترجمات العبرية للكتب العربية — لتظهر بعد ذلك في كتاباتهم القصصية في لغاتهم الأوروبية، مثل ملحمة السيد، وحكايات كانتربري، بالإضافة إلى أن كثيرًا من الكتب القصصية التي أشرت إليها في هذا المقال، مُسطرة بنفس هذه الطريقة.

وثمة مؤلفٌ عربي آخر تردّد اسمه كثيرًا في سياق مصادر روايات الشطّار والصعاليك، وهو أديبنا المشهور أبو عثمان الجاحظ؛ فهو قد أفرد عددًا من مؤلفاته — وإن لم يصلنا معظمها — للحديث عن هذه الطبقة البائسة الفقيرة، وعن طريق احتيالها على العيش، وأن بعض صفات البخل والتقتير التي وضعها في كتاب البخل، واحتيال البخل على التهرب من الإنفاق ومن الاستضافة، قد انعكست في روايات البكاريسك الإسبانية، خاصة الأولى منها قبل لاثارييو دي تورمس؛ فالجاحظ قدّم لنا في كتابه قصصًا عديدة تبين دقائق حياة البخل وتفصيلاتها، وهو كما يقول الأستاذ «فاروق سعد» في كتابه «مع البخل»: «يتابع بخله في حلّهم وترحالهم، ولا يتردد في أن يدخل بنا مساكنهم لنقف على أكلهم ومواكلتهم وممتلكاتهم، وعلى همومهم ومشاكلهم وهواجسهم». والكتاب يزخر هو الآخر بأخبار الفقراء والمتسولين والصعاليك، وكان الجاحظ يلمس عن قرب آثار الفقر والبؤس في مجتمعه الذي حفل بالاضطرابات الاجتماعية والسياسية الخطيرة، التي تركت أثرها العميق على حياة الناس وأمنهم وثروتهم، والفقر والتسول يؤديان إلى الغربة والتجوال والتشرّد، وإلى شحذ القريحة وأدعاء ما ليس في المرء من أجل التكسب. كما أشار الأستاذ فاروق سعد ببراعة إلى حقيقة هامة وردّت في وصف أحد المتسولين في كتاب الجاحظ، ممن يترك التسول أحيانًا وينصرف إلى ممارسة رواية القصص، ويقول في ذلك: «أنا لو ذهب مالي جلستُ قاصًّا». وهذا إرهاص بما حدث من ورود قصص الشطّار كلها على لسان أبطالها، بعد انتهائهم من حياة الصلعة التي انتهجوها، كما يشير الأستاذ سعد كذلك إلى تردّد وصايا خالد بن يزيد لابنه في كتاب البخل، ووصايا أبي زيد السروجي لابنه في مقامات الحريري، ترددها في روايات الشطار، ومنها وصية يتلوها الشحاذ الأعمى إلى لاثارييو، يدعوه فيها إلى الحرص والحذر، والاحتراس من الدنيا ومن الناس.

إلا أن إسهام الجاحظ في هذا الميدان القصصي عن الشطار، لا يقتصر على كتاب البخل، وبعض أقسام كتابه «المحاسن والأضداد»، وإنما ثمة كتاب آخر مفقود، يتحدث عنه مؤرخو الأدب، بعنوان «جيل المكدين» أي الشحاذين الصعاليك، ومن يدرى، فلربما يُكشّف النقاب يومًا ما عن مخطوط لهذا الكتاب، فنجد فيه ما يُلقي مزيدًا من الضوء على ما ورد في لاثارييو دي تورمس وغيره من كتب الشطار الأولى.

ولم يقتصر أثر روايات الشطار على إسبانيا وحدها، بل إن هذا النموذج القصصي ما لبث أن انتقل من إسبانيا إلى الأقطار الأوروبية، حيث تُرجمت هذه الروايات البكاريسك إلى اللغات الأوروبية المختلفة، ففي فرنسا، حاكى بعض الكتاب مثال «لاثارييو دي تورمس»

و«عثمان الفراش» اللتين انتشرتَا بسرعة هناك، فظهرت أشهر رواية شطّار فرنسية عام ١٧١٥ باسم «تاريخ جيل بلاس»، وإن كان كثيرٌ من النقاد يعتبرونها مجردَ ترجمة لقصة إسبانية مجهولة، تبتعد عن كونها خلقاً إبداعياً أصيلاً. وبعد ذلك تأثر بقصص الشطّار عددٌ كبير من الكتاب الفرنسيين منهم فولتير في رواية كانديد (١٧٥٩)، وديدرو في جاك القدري (١٧٩٦)، وستندال في رواية الأحمر والأسود (١٨٣١).

وفي ألمانيا، تُرجمت لاثارييو دي تورمس في عام ١٦١٤، وعثمان الفراش في ١٦١٥، والسيد بابلو النصاب في ١٦٧١، وفي عام ١٦٦٩ تظهر رواية شهيرة في الأدب الألماني تنتسب لهذا النوع، هي رواية «المغامر»، كتبها جيرمان شلايفهايم (١٦٢١-١٦٧٦).

أما في إنجلترا، فقد بلغت روايات الشطّار شأواً عالياً من الشهرة والرواج، بدأت عام ١٥٩٤، برواية توماس ناش «المسافر سيئ الحظ»، ثم برواية دانييل ديفو (صاحب روبنسون كروزو) المسماة «مغامرات مول فلاندرز» عام ١٧٢٢، التي جاءت أقرب إلى روايات الشطار الإنجليزية من الروح الإسبانية لهذا النوع من القصص، ومن ناحية الصفات الأساسية للشخصية التي تلعب دور البطولة وتطور حياتها. ثم جاءت روايتا هنري فيلدنج «جوزيف أندروز» (١٧٤٢) و«حياة توم جونز اللقيط» (١٧٤٩) فرسّختا أقدام الرواية البيكارسكية الإنجليزية بما ضمّته من صفات الليكارو الإنجليزي، وبما أضافه فيلدنج من سخرية من العاطفية الرخيصة والفضائل المزيفة التي أضفاها على أبطال روايته. وقد التقط تشارلز ديكنز الخيط بعد ذلك في رواياته التي تتجه إلى نفس المنحى، ومنها أوليفر تويست، ودافيد كوبرفيلد، وآمال عظام، وغيرها.

ولم تنقطع روايات الشطار عن الظهور في عالم الأدب المعاصر، فنحن نجد لها صدًى كبيراً في روايات ألمانية مثل «فيلكس كروس» (١٩٥٤) لتوماس مان، ورواية «الطبلّة النحاسية» (١٩٥٩) لجونتر جراس، وفي إنجلترا في رواية كنجزلي آميس «جيم المحظوظ»، ورواية أيريس مردوخ «تحت الشبكة»، وفي الرواية الأمريكية في قصة «الحارس في الحقول» (١٩٥٤) لسالينجر، و«مغامرات أوجي مارش» (١٩٥٤) لصول بيلو.

وهكذا تستبين آثار الحضارة العربية الإسلامية في كل مناحي الأدب القصصي حتى يومنا هذا، كما استبانَت يوماً ما وسيطرت على منازع الفكر والثقافة العالمية طوال قرون عدة ماضية. وهذا شأن التاريخ، فما من حضارة تنهض وتنتشر إلا وتترك آثاراً واضحة وبصماتٍ بارزة على كل ما تحيط وتختلط به، حتى لو مرّت عصور بعد ذلك تبدو فيه شعلتها وقد خبّت وذوّت. هكذا كان الحال مع الحضارات المصرية القديمة

والهندية والفارسية واليونانية والرومانية، وهكذا هو مع الحضارة العربية الإسلامية، فهذه الحضارات والثقافات هي التي أقامت دعائم حضارتنا الحديثة لبننة لبننة، فحضارة اليوم ما هي إلا نتاج كل هذه الحضارات وثمرتها لها.

مراجع البحث

- (١) الدكتور شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠.
- (٢) الدكتور محمد غنيمي هلال، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٤.
- (٣) الدكتور الطاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، مكتبة وهبة، ١٩٧٧.
- (٤) فاروق سعيد، مع البخلاء، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٧١.
- (٥) محمد مفيد الشوباشي، رحلة الأدب العربي إلى أوروبا، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨.
- (٦) فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، يناير، ١٩٦٤.
- (٧) ناجية غافل المراني، سيرة عنبرة والدراسات الاستشرافية، مجلة الآداب، بيروت، مارس-أبريل، ١٩٧٧.
- (٨) عبد الجبار السامرائي، ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، المرجع السابق.

الغيرة بين عباس العقاد وأدباء الغرب

موضوع الغيرة الغرامية هو من أكثر الموضوعات تناوُلًا من قِبل الكُتّاب على اختلاف تخصصاتهم؛ فقد تناوله علماء النفس والمؤرخون والفنانون، وإن كان أبرز تجسيمًا عند الأدباء في شتى الفروع من شعر ومسرح إلى قصة ورواية.

وأشهر عمل أدبي يرتكز على موضوع الغيرة هو مسرحية عطيل لشكسبير، وشهرتها من شهرة كاتبها الذي ذاعت أعماله في كل اللغات، أما العمل القصصي العربي الهام الذي عني مؤلفه بتحليل الغيرة، وتصويرها في مناحيها المتعددة، فهو رواية «سارة» للعقاد، التي يمكن أن نُطلق عليها بحق رواية سيكلوجية، وهي العمل الوحيد الذي ضرب فيه العقاد بسهم في النوع الروائي، بما يُوحى أنها كانت نتاج تجربة شخصية ضاغطة، لم تهدأ إلا بخروجها من ذهن صاحبها وقلبه في صورة ذلك العمل الفني، ويقابل هذا العمل العربي رواية جراهام جرين «نهاية العلاقة»، و«قصة غرام سوان» من رواية مارسيل بروسست العملاقة «البحث عن الزمن الضائع»، بالإضافة طبعًا إلى عطيل.

فرواية العقاد تتناول علاقة غرامية بين بطلها همام وبطلتها سارة، وتُصِفُ أحوال وأطوار الغيرة العنيفة التي استحوذت على البطل من جرّاء تصرفات حبيبته، ومحاولاته العديدة لاستخلاص الحقيقة، وما انتاب هذه العلاقة من جفوات بسبب هذه الغيرة، إلى أن انتهت بالقطيعة الكاملة التي يفضلها البطل على حالة عدم اليقين.

ورواية جراهام جرين أكثر تعقيدًا، فهي تدور حول علاقة بين «موريس بندريكس» وزوجة أحد أصدقائه، التي تهجره فجأة دون سبب معلوم، فيقع في يقينه أنها تركته إلى رجل آخر، مما يجعله نهبًا للغيرة والشكوك المؤلمة، قبل أن يعرف السبب الحقيقي في ذلك التحول.

أما «شارل سوان» بطل مارسيل بروسست، فهو يتعرف إلى إحدى غانيات باريس اللعوبات، فإذا به وهو الفنان الذواقة والنبيل الكريم يقع في هواها على نحو مفرط، وتعتوره غيرةٌ رهيبةٌ عليها، رغم علمه بماضيها وعلاقاتها المتعددة قبل أن يبدأ علاقته معها. ويختلف تناول كلِّ مؤلف لهذا الموضوع بحسب رؤيته وطبقاً لحبكة الرواية، بيد أن قصصهم تتفق في كثير من النواحي المتعلقة بهذا الإحساس الغامض المريض: الغيرة.

رواية ثرية

ورغم أن العقاد لم يكن قصاصاً ولا روائياً، فإن القارئ يعجب من مدى توفيقه في الأسلوب والسرد والبناء القصصي، والتحليل القصصي للشخصيات بشكل خاص، وهي كلها تضارع الأساليب الحديثة في الفن الروائي، وسبقت بكثير تناول الروائيين المحدثين العرب لها. فنحن نجد في «سارة» — رغم تبكير تأليفها عام ١٩٣٨ — أساليب الراوي العليم بكل شيء، والمؤلف المتطفل على الموضوع، وتداخل الزمن، بل وتيار الوعي. و«سارة» تنتمي إلى الرواية السيكلوجية، وقد تكون الأولى من نوعها في اللغة العربية، وتركز على مشاعر الغيرة لدى بطلها «همام» في علاقته ببطلتها.

ويدخل القارئ إلى صميم موضوع الرواية من أول فصل فيها، إذ البطلان في حالة خصام طارئ لنفس أسباب الشك والغيرة لدى البطل، الذي يتذكر حوارات دارت بينه وبين حبيبته تدل على دهائها الفطري، الذي يمكّنها من التملص من أسئلة حبيبها التي يرمي من ورائها إلى معرفة إخلاصها له من عدمه. ويحلل العقاد في فصلٍ تالٍ مشاعر بطل الرواية على نحوٍ نفسيٍّ وبلاغيٍّ رائع: «كانت شكوكاً مريرة لا تغسل مرارتها كلُّ أنهار الأرض وكل حلاوات الحياة، كانت كأنها جدران سجن مظلم ينطبق رويداً رويداً ... وكان صاحبنا كالمشودود بين حبلين، يجذبه كلاهما جذباً عنيفاً بمقدار واحد وقوة واحدة، فلا إلى اليمين ولا إلى اليسار، ولا إلى البراءة ولا إلى الاتهام، بل يتساوى جانب البراءة وجانب الاتهام، فلا تنهض الحجة هنا حتى تنهض الحجة هناك، ولا تبطل التهمة في هذا الجانب حتى تبطل التبرئة من ذلك الجانب، وهكذا إلى غير نهاية، ولا إلى غير راحة واستقرار.» وهذا من أبداع أوصاف وتحليل مشاعر الغيرة، التي تجيء من قلم كاتب مفكر، يزن كلامه بميزان العقل والحجة.

غيرة

ويرتكز بطل الرواية — همام — في غيرته هذه على اعترافات كانت سارة قد ذكرت لها عن علاقات سابقة لها، بل وعلاقة أقامتها إبان فترات الجفاء التي كانت تحدث بينهما، وعن الجيل التي كانت تدبرها لتغطية مواقفها، مما جعله يشك في أنها تفعل الشيء نفسه معه، وتقيم علاقات مع رجال آخرين من ورائه: «وتوالى أمامه ما يزيد من لهيب شكه، من فلتات اللسان وشوارد الخاطر وعلامات الزينة والحلي والملابس، حتى غلبت الأكدار على كل صفاء وكل رجاء بينهما».

شك

وفي الفصل المعنون «علاج الشك»، يرسم العقاد صورةً فريدة عن المد والجزر اللذين سادا العلاقة بين همام وسارة، حتى في أوقات الصفاء واللقاء؛ حيث يرى همام في أفعال وأقوال صاحبتة مجرد تمثيل، وحين يحاول مجادلتها ليعرف حقيقة علاقاتها بالآخرين، لا تشفي له غليلاً أبداً، وهو بصفته كاتباً مفكراً لا يرضى بأقل من الحقيقة كاملة: «ولكن الشيء الذي لا يُطاق هو أن تشك، ثم لا تستطيع أن تصل إلى الحقيقة، ولا أن تكف عن الشك، ولا أن تستقر عليه. فإنها حالة لا يُطاق لها دوام، ولا بد لها من انتهاء.» ويجرب همام طرقاً عديدة للتوصل إلى الحقيقة التي تشفيه من غيرته، فيكتب لسارة خطاباً طويلاً يحلل فيه علاقته بها، ونظرت له ولشخصيتها، ويلقاها بعد إرسال الخطاب، فلا يجد منها تغيراً أو يحس أثراً للخطاب عليها. وحين يواصلان العلاقة بعد ذلك، يقرر همام اللجوء إلى الوسيلة التي يلجأ إليها كل عاشق غيور، وهي مراقبة حبيبته، وهو يعهد بذلك إلى صديق مقرب منه، يتابعها ويقص عليه كل تحركاتها. وتتخلل مراقبة الصديق مواقف طريفة مضحكة، ولكنها لا تؤدي إلى كشف أي حقيقة.

قطيعة

ولما رأى همام فشل كل محاولاته للتوصل إلى حل لشكّه في سارة، يقرران إثر مشادة عنيفة بينهما الانفصال والقطيعة، ويتلاقيان لآخر مرة لتبادل الرسائل والصور التي لدى كل منهما للآخر، وهكذا يفضل بطل الرواية، الكاتب العقلاني مرهف الشعور، أن يضحي بحبيبته من أجل مبادئه المتمثلة في طلب الحقيقة كاملةً أو لا شيء على الإطلاق. ويتلو ذلك

عدة فصول، يحلّ فيها الكاتب مشاعره وأحاسيسه تجاه تلك العلاقة العاصفة، ويقص للقارئ بدايةً تعارفه على سارة، وتعليقاته على أثر هذا الحب عليه وعلى حبيبته. وهو هنا يماثل أسلوبَ الكثير من الروايات التي تسرد الأحداث، لا بترتيبها الزمني، بل بحسب نظرة المؤلف لها، طبقاً للبناء الروائي الذي ينتهجه، وقد أحس العقاد بغرابة ذلك على القارئ العادي وقتها، فبرر ذلك بقول منطقي ممتع، هو دأبه في كل كتاباته: «ترتيب الحوادث إلى أن تنتهي، ثم نكرُّ راجعين للسؤال عن بدايتها، وسبيل التواريخ أن تنطوي السَّير وتنصرم الدول، ثم نتقصَّى مناقشتها وأسباب ظهورها، فنحن لا نحيد عن مجرى الزمان حين نعرف الساعة كيف تلاقت سارة وهمام، بعد أن عرفنا منذ برهة كيف كانت القطيعة، وكيف كان اللقاء الأخير.»

تجربة موريس

وإذا كانت رواية العقاد تأتي على لسان الراوي، فإن رواية جراهام جرين يسردها البطل موريس بندريكس على لسانه، وهو أيضاً كاتب معروف، وتقع أحداث القصة في لندن إبان الحرب العالمية الثانية وما بعدها، ونعرف من سيرة المؤلف أن هذه الرواية يمكن أن تكون هي الأخرى نتاج تجربة شخصية، شأنها شأن رواية العقاد، ويبدأ جرين روايته أيضاً بعد انتهاء علاقة البطل الراوي بصاحبته، ثم يعود بنا القهقري إلى تاريخ تلك العلاقة وتفاصيلها، ونعرف أن موريس قد عرف «سارة مايلز» حين كان يكتب رواية عن حياة موظف حكومي كبير، واتخذ من زوج سارة نموذجاً له، وانتهى الأمر بأن وقع في غرام زوجته سارة، وهامت هي به كذلك، وتستمر العلاقة بينهما من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٤٤، يتخللها غيرةُ العشيق من حياة صاحبته مع زوجها، ويصف جرين فورات الغيرة تلك على نحوٍ يضارع وصفَ العقاد لها، وإن لم يبلغ في ذلك التفاصيل السيكلوجية الدقيقة التي نراها عند العقاد، وفي أحد لقاءات سارة وموريس في منزله، تقع غارة جوية مدمرة من غارات الألمان على لندن عام ١٩٤٤، وتسقط قنبلة أمام المنزل، بينما موريس يقف أعلى السلم ليرى ما يحدث، فيهوي من الطابق الأعلى إلى الأرض وسط الحطام، وبعد فترة نراه وقد نجا، ويعود إلى الحجرة، فيجد سارة راكعةً تصلي، وبعدها تودع عشيقها وتخرج، ولا يراها بعد ذلك؛ إذ إنها تقطع كل علاقة لها به.

وبالطبع، تعصف بموريس عواطفُ الشك والغيرة، ويؤمن أنها تركته إلى رجل آخر، وبعد عامين من هذا العذاب، يعمد موريس إلى ما فعله همام في رواية العقاد، وهو مراقبة

حبيبته السابقة، وهو لا يلجأ في ذلك إلى صديق، بل يتعاقد مع أحد المخبرين «السريين» ليقوم بذلك مقابل أجر، وهذه الوكالات تتوفر بكثرة في الغرب. ويجمع المخبر الخصوصي أولاً بعض المعلومات التي تُشير إلى أن سارة على علاقة بشخص ما، ولكنه ينجح بعد ذلك في سرقة دفتر مذكرات كانت سارة تكتب فيه خطراتها وأحداث حياتها. وفي هذه المذكرات، تتضح الحقيقة أمام موريس؛ فسارة لم تكف يوماً عن حبّه، ولكنها اضطرت إلى إنهاء علاقتها به نتيجة وعدٍ تعهدت به أمام الله، ويعلم موريس أنه في آخر لقاء لهما، حين سقطت القنبلة أمام منزله، تهرع سارة إلى أسفل السلم، فترى موريس ممدداً لا أثر للحياة فيه، وتجس نبضه وترى أنفاسه، فتتأكد أنه قد مات، وتصدر إلى حجرتها وتركع أمام السرير، تصلي داعيةً الله، ناذرة أنه إن يُبقِ موريس حياً، فإنها تتعهد بإنهاء علاقتها به من فورها، وعندما يدخل موريس عليها، ترى أن الله قد استجاب دعاءها، وتنفذ عهدها بتركه نهائياً.

وحين تتضح الحقيقة لموريس، يتصل ثانية بسارة، ويخبرها بأنه عرف الحقيقة، ويطلب منها العودة إليه، ولكن سارة كانت عاجزة عن التحلل من وعدها الإلهي، وتتحاشى زيارة موريس بالخروج، وهي مريضة وسط عاصفة ثلجية تُودي بحياتها في نهاية الأمر.

غرام سوان

أما قصة «غرام سوان» لبروست، فهي تعود بنا إلى التحليل السيكلوجي الدقيق لأحاسيس الغيرة في أدق تفاصيلها، بما عُرف عن مؤلفها من الاستفاضة في عباراته وكتاباتهِ عن كل موقف وشخصية في روايته الضخمة «البحث عن الزمن الضائع»، وتحليله العميق يماثل ما فعله العقاد في روايته، كما أن سوان — إضافةً إلى كونه من نجوم المجتمع الفرنسي الراقي — يهتم بالفنون بكافة أنواعها، كما يمكن اعتباره كاتباً أيضاً، فهو يضع مؤلفاً عن الرسام الهولندي «فرمير»، فهو في هذا صنو همام وموريس في الروايتين السابقتين. ويتعرف سوان يوماً على «أوديت دي كريسي»، وهو غانية من طراز المحظيات، الذي كان شائعاً في فرنسا في أوائل القرن العشرين. ولم يُبدِ سوان في أول الأمر اهتماماً بها، فلم يكن نوعُ جمالها مما يلفت نظره، بالإضافة إلى اهتماماتها المختلفة عن اهتماماته، والتي يمكن اعتبارها مبتذلة، بيد أن أوديت تتقرب منه افتتاناً بوضعه الاجتماعي، وثرائه وكرمه معها، وتدعوه إلى الحفلات التي تحضرها لدى إحدى العائلات، التي تتعلق بأدب الأرسطراطية، وهناك تقترن صورة أوديت في خيال سوان بلحن موسيقي يعشقه، ويرى

في وجه الغانية صورة من لوحة كلاسيكية مشهورة، فيقع في هواها وتُصبح خليلته. ويصف بروسست ببراءة التحولات التدريجية التي طرأت على سوان بعد علاقته بأوديت، وكيف أثّرت عليه بذوقها وأصحابها: «أما الآن، وقد عشق أوديت ... فلقد صار يحاول أن يجد الرضا والمتعة في الأشياء التي تحبها هي، وصار لا يجد متعة ولذة في محاكاة عاداتها فحسب، بل وأيضاً في اعتناق آرائها» (ترجمة د. نظمي لوقا).

وتبدأ معاناة سوان في مضمار الغيرة والشكوك مع ظهور منافس له في شخص الكونت دي فورشفيل، واهتمام أوديت به، وعندما يتحول شيئاً فشيئاً إلى محاولة الاستحواذ على صاحبه في كل صغيرة وكبيرة، ويستغرق بروسست في وصف لواعج الغرام، وعواصف الغيرة التي تجتاح سوان على نحوٍ لم يسبق له مثيل من قبل، وينهج سوان نهجَ همام وموريس في مراقبة حبيبته، فهو مثل همام لا يقنع إلا بالوصول إلى الحقيقة الخالصة، وهو يقوم بنفسه بعملية المراقبة، بأن يتلصص على بيتها في الأوقات التي لا تنتظره فيها، وقد أسفرت إحدى هذه الزيارات المفاجئة عن واقعة، أكدت لسوان صدقَ شكوكه، حين لم تفتح له الباب، رغم علمه بوجودها في المنزل، وسماعه وقّع خطوات في الداخل. ولما عاد ثانية بعد ساعة، استقبلته واعتذرت له بأنها كانت نائمة حين جاء من قبل، ولما فتحت له كان قد رحل، «واستطاع سوان على الفور أن يتبين في هذه القصة شذراتٍ من الحقيقة الظاهرية، التي يدسّها الكذابون في قصصهم؛ لإكسابها مظهرَ الصدق، وإخفاء ما يريدون إخفاءه خلف هذا المظهر، وخالت أن ذلك كفيلاً ألا يفضحها أو يفضح أكاذيبها، ولكن فاتها أن عناصر الصدق التي استخدمتها لا تتكامل مع عناصر الأكاذيب، فتبقى هناك ثغرات تكشف الخديعة والزور».

وعند ذلك، يتذكر سوان ماضي أوديت، فهي مجرد غانية تمنح نفسها لمن يدفع الثمن، كما أنها قد عملت في بيوت المتعة من قبل. ويقوم سوان بالتجسس على رسائل أوديت، ويستمتع إلى تعليقاتٍ من عرفوها سابقاً، ويحلل المعلومات على هدي شكوكه، كما أنه يزور بيوت المتعة التي سمع أن أوديت عملت بها، ويسأل عنها. وكانت كل واقعة يعرفها تزيد من لهيب الغيرة لديه، خاصة حين يستجوب أوديت بما يعلمه، فتتكرر في البداية، ثم تعترف في آخر الأمر أنها «ربما» تكون قد فعلت ما يقوله!

ويصف بروسست حال بطله في هذه الدوامة كما يلي: «وتضاعف داء سوان، فما كان حُبُّ لها إلا نوعاً من المرض لا خلاص له منه، وتداخل في نسيج عاداته وأفعاله وأفكاره، وصحوه ونومه، وصحته، بل وفيما كان يتمناه لنفسه بعد موته، لقد صار هذا الحب

المرضى وشخصه وكيانه شيئاً واحداً، بحيث استحال عليه أن يتخلص منه من غير أن يدمر وجوده نفسه، فحالته هي التي يقول عنها الجراحون إنها تجاوزت مرحلة إجراء الجراحة.» وهذه الجملة الأخيرة، هي التي تفسر ما أقدم عليه سوان آخر الأمر ليتخلص من ذلك المرض، الذي استشرى فيه؛ فهو لم يجد حلاً لحبه وغيرته على أوديت إلا ... بالزواج منها. وتمضي الرواية بعد ذلك في مسار آخر.

عطيل الأشهر

أما المثال الكلاسيكي الأشهر للغيرة في الأدب العالمي، فيتمثل في مسرحية عطيل لشكسبير. وعطيل يختلف عن الرجال الذين تحدثنا عنهم سابقاً، فهو جندي محارب وليس كاتباً أو فنانياً. لذلك، فإن شكّه لا ينبع من داخل ذاته كما يحدث مع همام وموريس وسوان، بل تطلب الأمر عاملاً خارجياً تمثل في «ياجو» كي يبت فيه سمومه، ويحملة على الشك في زوجته دزدومونة.

وعطيل، كرجل عملي، يطلب أدلة ملموسة، يقدمها له ياجو عن طريق الخديعة والمكر. وربما كان مشهد المنديل الذي أهده عطيل لزوجته ثم ضاع منها، ويطلبه عطيل بإلحاح، هو أبلغ مشهد عن عصف الشك والغيرة في نفس الإنسان. وحين يقدم له ياجو مزيداً من الأكاذيب حول خيانة زوجته دزدومونة مع الضابط «كاسيو»، لا يتردد عطيل تردّد همام وموريس وسوان، بل يقول على الفور: «لسوف أمزق تلك المرأة تمزيقاً».

وتتضمن المسرحية صوراً بديعية بليغة عن الشك والغيرة، كتلك التي وردت على لسان ياجو لعطيل: «مولاي، حذار من الغيرة! ذلك مخلوق شائن، يتحلّى بعيون خضر، لكن يسخر ممن ينهش كبده.» (ترجمة د. محمد عناني)، أو حين يصور عطيل أحاسيسه العاصفة: «إنني مثل البحر الأسود، إذ تندفع التيارات الباردة به بحوافز لا تهدأ، لا تشعر بالجزر ولا تعرف العودة لوراء، بل تنطلق إلى بحر المرمرة وعبر مضيق البوسفور.» وطبعاً يُنهي عطيل غيرته وشكّه بالنهاية المتوقعة من رجل عملي مثله؛ إذ يقتل دزدومونة جزاءً لها على خيانتها المزعومة، ثم يقتل نفسه بعد أن يعلم براءتها وطهرها.

وهكذا تبين لنا هذه الموازنات بين تلك الأعمال الأدبية، التي تنتمي إلى ثقافات ولغات مختلفة مدى التقارب بينها حين يتعلق الأمر بالنوازع الأساسية للنفس البشرية، التي تتماثل في كل زمان ومكان.

توفيق الحكيم المُقتَرى عليه مرتين

لقد عانى أديبنا الكبير توفيق الحكيم من كثير من الافتراءات، أبرزها ادعاءات السرقة الأدبية، التي طاردته لا مرة واحدة، بل مرتين، آخرها في العام الحالي حين ألح أحد الأدباء العرب من المشاركين في مهرجان الرواية العربية بالقاهرة، أن الحكيم قد استمد روايته الشهيرة «عصفور من الشرق» من رواية للكاتب الأيرلندي المبدع وليام بتلر بيتس، عنوانها «الطائر الأرقط».

وقد ثارت ضجةٌ كبرى حول الاتهام الأول للحكيم بأنه أخذ فكرة كتابه «حمار الحكيم» من كتاب الشاعر الإسباني رامون خيمينيث «بلاتيرو وأنا»، وذلك بعد فوز خيمينيث بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٦، وتسليط الأضواء على إنتاجه الأدبي. بيد أننا إذا ما طالعنا الكتاب الإسباني الشهير، الذي نُشر عام ١٩١٤، لوجدنا أنفسنا أمام مقطوعات من النثر الشعري الغنائي النزعة، وليس فيه عناصر القصص إلا أقل القليل، فالكتاب له عنوان فرعي هو «مرثية أندلسية»، ويقع في ١٣٨ «مشهدًا»، بعضها لا يتجاوز الفقرتين. وهذه المشاهد جلُّها تأملاتٌ ذاتية للكاتب عن قريته «موجير» بالأندلس الحالية، وهي التي اشتهرت بأنها المرفأ الذي انطلق منه كريستوفر كولومبس عام ١٤٩٢ بحثًا عن الهند، فإذا به يكتشف أمريكا. وخيمينيث يوجِّه تأملاته إلى حماره، ويصف من خلالها القرية ومواطن الجمال فيها، ويحكي عن سكانها وأحوالهم، وأطفالها وألعابهم وتعليقاتهم على الحمار بلاتيرو. والكتاب له ترجمة عربية للدكتور لطفي عبد البديع، بعنوان «أنا وحماري»، وصدر عن دار المعارف عام ١٩٥٨.

فإذا انتقلنا إلى كتاب توفيق الحكيم، الذي صدر عام ١٩٢٠، لوجدنا شيئًا مختلفًا تمامًا؛ فكتاب «حمار الحكيم» قصة سردية لها بداية ووسط ونهاية، وأحداث مترابطة، تبدأ بشراء المؤلف للحمار الصغير على غير رغبة منه، وتفاصيل المشاكل التي يسببها

له في فندق بوسط القاهرة. ثم تنتقل القصة للحديث عن تكليف الكاتب بوضع الحوار لسيناريو فيلم سينمائي يدور في ريف مصر، وذهابه مع فريق الفيلم إلى قرية صغيرة بالقرب من البدرشين في مساء اليوم الذي اشترى فيه الحمار. ولما لم يجد المؤلف مَنْ يعتني بالحمار في غيابه، اضطر إلى اصطحابه معه إلى القرية وسطَ زهولٍ كُلِّ مَنْ شاهد ذلك المنظر الفريد. وهناك تُركِز القصة على أسلوب المخرج في صنع أفلامه، وعلى وصف الريف ورجاله ونسائه، بينما يتوارى الحمار إلى الظل بعد محاولة العثور له على «حمار» لترُضعه حتى لا يموتَ جوعاً. ويركز المؤلف على الجمال الفني الذي يجعل المخرج وصحبه من الأجانب يعجبون بمشاهد ريفية يراها هو تخلفاً وقذارة. وينتقل النقاش إلى عالم الحيوان بوجه عام؛ حيث يخلص الكاتب إلى أن فكرة الشر غير موجودة عند الحيوان، وإنما هي تتجسد لدى الإنسان. وبلي ذلك قصص وأفكار وحوادث في تلك القرية تُتيح للمؤلف أن يعرض آراءه عن الريف المصري على مر التاريخ، وعن مراحل نهضة المرأة المصرية، وحكاية شروع الكاتب مرة في الزواج، ثم هجره منزله وإقامته في الفنادق حتى يُتاح له الاختلاط بالناس والجماهير. ويعود «الجحش»، الذي أطلقوا عليه لقبَ الفيلسوف إلى الصورة حين يرفض حتى الرضاعة، مما يُعرضه للموت الحتمي. ويقرر الكاتب تأجيل عمله في الفيلم؛ حيث إنه لا يستطيع العمل في موضوعات لا يقتنع بها، وأشخاص لا يحس بهم. وفي نهاية الكتاب، يُخطر المخرج المؤلف بنبأ موت الحمار في اليوم الذي أبحر فيه الثاني إلى أوروبا، مما يستتبع خاطرة فلسفية للمؤلف عن استحقات الحمار للتقدير والاحترام، في حين لا يستحق كثيرٌ من الناس العظماء إلا السخرية والازدراء.

والسياق القصصي واضح في «حمار الحكيم»، وهو ما يخلو منه تماماً كتاب خيمينيث، ولا يشتركان إلا في استلهام فكرة الحمار ذاته، وهي صورة تبدو محببةً للحكيم؛ إذ إن هناك «حميراً» أخرى في قصصه.

وإذا ما انتقلنا إلى «الافتراء» الثاني على الكاتب الكبير، لوجدناه أبعدَ عن التصديق من ذلك الافتراء الأول وأسهل منه تفنيدياً؛ إذ إن هناك حقيقة واحدة تنسف هذا الادعاء من أساسه، وجديرة بأن ينتهي الموضوع عندها، لولا أنني سأأخذُه تَعَلَّةً للحديث عن الكتابين موضع التحقيق. ذلك أنني اكتشفتُ أن رواية «الطائر الأرقط» لبييتس لم تُنشر في حياة المؤلف، وأنه لم ينقحها، وأن أول مرة نُشرت فيها جزئياً كانت في الستينيات، وأول مرة نُشرت كاملة مع تحقیقات للنص ونصوص أخرى مبدئية لنفس الرواية، كانت هي النسخة التي صدرت عام ١٩٧٦، والتي نفدت من الأسواق، ونجحت في العثور على نسخة مستعملة منها بعد أشهر من طلبها.

وتُخبرنا مقدمة الكتاب قصة التعاقد مع بيتس على كتابة الرواية، وكيف أنه عَمِلَ في عدة نسخ منها ما بين عامي ١٨٩٦ و ١٩٠٢، بيد أنه لم يَرْضَ أبدًا عنها ولم يُنقحها بالشكل الذي كان يريده، ومن ثَمَ فقد تركها، فلم تُنشر إلا بعد وفاته بكثير، ولجُرد التأصيل الفني لأعماله؛ ذلك أنها نادرًا ما تُذكر في كثير من الكتب التي تحكي حياة بيتس أو تُقدم أعماله، فهو قد اشتهر أساسًا كشاعر وكاتب مسرحي، وصاحب رؤى، وليس كقصاص أو روائي. والرواية نفسها تنقسم إلى أربعة فصول، في مائة وسبع صفحات من القطع المتوسط، وتدور حول حياة شاب فنان، تبدأ وهو في الثامنة من عمره، وتُصور آماله وأحلامه وتجاربه في الحياة، وهو يعيش مع أبيه في مقاطعة من مقاطعات أيرلندا، وبهذا فهي شبيهة بموضوع رواية جيمس جويس «صورة للفنان في شبابه»، ولكن الأسلوب والتصوير والخلق والفني مختلف في كلتا الروايتين؛ فستيفن ديدالوس، الجويس، وهو يَمُرُّ بتجربة التفتح الفني والخلق الأدبي، يثور على جميع أنواع القيود والتقاليد التي تمنع انطلاقه بحرية في التعبير عن نفسه، وتنتهي به إلى اختيار المنفى بعيدًا عن بلاده أيرلندا، كيما يمر بالتجربة ويصوغ في مصهر روحه الضمير الذي لم يُخلق بعدُ للإنسان. أما البطل في «الطائر الأرقط»، واسمه مايكل، فاهتمامه ينصبُّ في المقام الأول على التجارب الروحانية والصوفية، وينابيع الرؤى والأحلام، وهو في هذا يبتعد عن المجال الديني التقليدي، ويخلق لنفسه منطقًا دينيًا جديدًا. وفي الفصل الثاني، نرى مايكل وقد أصبح شابًا لا يزال يسير على درب الروحانيات، يسعى إلى الزواج من «مرجريت هدرسون»، التي تُصارحه باستحالة ذلك؛ لأنها وعدت أمها قبل موت الأم ألا تتزوج إلا من كاثوليكي متدين. وعليه، يُقرر مايكل الابتعاد بالسفر إلى الخارج لتحقيق حلمه القديم بإنشاء مجمع للصوفيّين والروحانيّين. ويروي الفصل التالي لقاءه في المتحف البريطاني بلندن بأحد أصدقائه القدامى، وبدء مشروعهما الروحاني الكبير، بإقامة معبد يعتمد على التراث الصوفي الأيرلندي القديم، الذي يدور حول الكأس المقدسة، ثم تأتيه صديقةً لحبيبته مرجريت لتُخبره أن مرجريت قد تزوجت منذ عام، وأنها غير سعيدة في زواجها، وأنها تطلب إليه الذهاب لملاقاتها في منطقة برية في «جالواي» بأيرلندا. ويُصدَم مايكل بنبأ زواج مرجريت، ويُهرع من فوره لملاقاتها في المكان الذي حدّثته له. وبعد مناقشات عديدة بينهما تقتنع بضرورة رحيلهما معًا إلى باريس ليبدأ هناك حياة مشتركة. وبعد أن يجهز مايكل المال اللازم لحياتهما في باريس، يُفاجأ بأن مرجريت حامل من زوجها، وأنها لا تستطيع لذلك أن ترحل معه. ويودّعان بعضهما البعض وداعًا حارًّا،

يشتمل على رؤيا روحانية تمسُّهما معًا في نفس الوقت. وتنتهي الرواية بفصل قصير، بعد عشر سنوات من الأحداث السابقة، في حي مونمارتر بباريس؛ حيث يحضر مايكل جلسة روحانية أُقيمت على الطراز المصري الفرعوني القديم، مستلهمة روح إيزيس. وفي نهاية الرواية، نعرف قرار مايكل بالسفر إلى الشرق، إلى بلاد العرب وفارس، حيث يستلهم من شعوبها، بعد أن يتعلم لغاتهم، السرّ في التوفيق بين الدين وبين الحياة بكل ما فيها من مشاعر وعواطف مضطربة متناقضة.

أما عصفور من الشرق، فتمثّل أيضًا نوعًا من السيرة الذاتية على هيئة رواية فنية؛ وهي إلى جانب كتاب «زهرة العمر»، تعرض لنا صورة فنية لحياة توفيق الحكيم في فرنسا، في فترة ما بين الحربين العالميتين، التي زخرت بالنشاط الفني والأدبي المكثف، وتلاقى فيها الأدباء والفنانون من كلّ حذب وصوب. ويحكي لنا الحكيم عن الكتب التي قرأها، والتيارات التي تأثّر بها وهو في فترة التكوين الأوروبي تلك. ولا نستبعد أنه قرأ مسرحيات بيتس وشعره من بين ما قرأ، ولكنه بالقطع — كما أسلفنا القول — لم يطلّع قط على رواية «الطائر الأرقط». وعصفور من الشرق تحكي علاقة بطلها محسن — وهو نفس اسم الحكيم في «عودة الروح» — مع الأسرة التي يسكن لديها في باريس، ثم مع سوزي عاملة شباك التذاكر في مسرح «الأوديون»، والتي هام بها وأحبّها حبًّا عنيفًا ملك عليه لبّه، حتى إنه انتقل للسكنى في الفندق الذي تنزل فيه في أطراف باريس. ومع محاولاته للتقرب منها، تمنحه أسبوعين من المودة والوصال يسبح معها في السعادة والهناء، كيما يسقط بعد ذلك في هوّة الواقع الأليم حين يكتشف أنها كانت تستخدمه لإثارة غيرة صديقها الفرنسي. ثم تركّز الرواية على محاورات محسن مع إيفان المهاجر الروسي، الذي يحلم بالذهاب إلى الشرق حيث يتصور أنه سيعثر هناك على «اليوتوبيا» — الحياة المثالية في المدينة الفاضلة — التي عجز الغرب عن التوصل إليها.

وهكذا نرى أنه لا شيء يجمع بين الروائيتين، اللهم إلا اعتزام بطل الطائر الأرقط الذهاب إلى الشرق بحثًا عن قوس قزح، الذي تتناغم فيه الألوان، حيث يتناغم الدين مع العواطف الطبيعية الأرضية. بيد أن هذه الفكرة عند مايكل «بيتس» وعند إيفان «الحكيم» لا تلتقيان إلا في الإطار العام؛ لأن إيفان ينطلق في ثورته على الغرب من منطلق مختلف تمامًا عن منطلق مايكل؛ اشتراكي يحلم بالعودة إلى منابع الإلهام التي أفسدها القائمون على أمور الدين في الغرب، وفسروها بما يتفق مع مصالحهم، مما قسّم البشر إلى من يملكون ومن لا يملكون. وحتى مصادر الثقافة والقراءة في أوروبا أصبحت

«من الدرجة العاشرة» في رداءتها وابتذالها. ولكن توفيق الحكيم لا يُنهي الرواية عند هذا الحد، بل إنه يردُّ على هذه الفكرة برأيه الذي لم يشأ أن يذكره لإيفان الحالم، وهو أن الشرق الذي يحكي عنه قد تحول في الوقت الذي تدور فيه أحداث الرواية إلى وهم كبير، فقد ناله ما نال الغرب من التسمم والابتذال، حتى إنه لا يوجد «اليوم» شرق ... «إنما هي غابة على أشجارها قردة، تلبس زيَّ الغرب، على غير نظام ولا فهم ولا إدراك.»

بهاء طاهر وباولو كويلو

كثيراً ما يلحظ القارئ وجوه شبه بين عمل فني يقرؤه وبين عمل آخر، حتى وإن كان الأمر لا يتعلق بتأثر أحدهما بالآخر، بل وكثيراً ما يكون العمل المشابه سابقاً على العمل الآخر، مع عدم وجود إمكانية اطلاع كاتبه على العمل السابق بأي حال من الأحوال. وليس هناك من تفسيرٍ لذلك سوى أن تشابه التجارب الإنسانية الأدبية، ووحدة المشاعر التي تدفع كاتباً إلى صوغ تجربته الفنية، يمكن أن تُنتج أعمالاً ذات ملامح متقاربة. وهذا بالطبع إلى جانب الأعمال التي تأتي بتأثير مباشر أو غير مباشر من كتاب معين أو كاتب معين على كاتب آخر.

وثمة أمثلة كثيرة للتشابه بين أعمال أدبية مختلفة اللغات والأمكنة، سواء كان ذلك نتيجة لتوارد في الأفكار والخواطر أو نتيجة تأثر مباشر أو غير مباشر. ومن بين تلك الأمثلة، ما نجده في رواية «سارة» للعقاد، التي بها لمحات مقارنة لبعض تيمات رواية «نهاية العلاقة» للكاتب الإنجليزي جراهام جرين، ورواية «زينب» لحسين هيكल التي تُعيد إلى أذهاننا أجواء «هلويز» الجديدة لروسو، مع اختلافات جوهرية في المكان والزمان.

أما موضوع مقالنا هذا فهو الملامح التي تجمع رواية الكاتب البرازيلي «باولو كويلو» وهذه هي الصيغة العربية الأقرب إلى اسمه، كما يُنطق في لغته البرتغالية) «السيمبائي»، وقصة بهاء طاهر «أنا الملك جئت». وقد أشار الروائي المصري إلى أوجه ذلك الشبه في مقدمته لترجمته للرواية، وإن كان لم يجد تفسيراً لذلك؛ حيث إن قصته صدرت قبل الرواية البرتغالية بثلاث سنوات، ولم تُترجم إلى لغة أجنبية.

ملاحم مشتركة

وحين ننظر إلى القصتين، البرتغالية والعربية، نجد بالفعل ملاحم وخطوطاً عامة تجمع بينهما، فهما ينطلقان من مبدأ النوع القصصي المسمى «رحلات السعي» QUEST (وأشهر مثالين لها رواية «رحلة الحاج» لجون بنيان ورواية «موبي ديك» لهرمان ملفيل)، التي يقوم فيها بطل القصة أو إحدى شخصياتها برحلة بحث، تشمل كل ما يتصل بالرحلات العادية من تفاصيل الاستعدادات للسفر ومعداته ومراحل التقدم في الترحال، والمخاطر والاستكشافات المصاحبة لكل ذلك. بيد أن تلك الرحلات تكون رمزاً لرحلة روحية نفسية في أعماق ذات من يقوم بها، توسلاً إلى استكشاف حقيقة وجوده والوصول إلى الخلاص الذاتي والتطهر النفسي، وكل هذا من غايات الطبيعة الإنسانية؛ فرواية كويلو تحكي عن الرحلة التي يقوم بها بطلها «سنتياجو» من بلدته الأندلسية في جنوب إسبانيا، يعبر فيها «العدوة» التي تفصله عن المغرب، حيث يذهب إلى مدينة طنجة، في طريقه إلى مصر. وهو يقوم بهذه الرحلة — المسعى، تحقيقاً لحلم رآه أكثر من مرة — مما يجعله أشبه بالرؤيا الصادقة، بأن عليه الذهاب إلى أهرامات مصر، حيث يعثر في رمال الصحراء المحيطة بها على كنز مخبوء. ويقودنا ذلك السر إلى سمة من سمات ذلك النوع من القصص — وهو ذو أثر عربي واضح — هي السعي وراء كنوز مرصودة؛ أي مخصصة لشخص بعينه مكتوب له هو وحده فك أسرار الكنز والعتور عليه.

بيد أن أهداف رحلات السعي ليست وحدها العثور على الكنوز المادية؛ فرحلة السعي التي يقوم بها الدكتور فريد عبد الله في قصة بهاء طاهر، هدفها الظاهري البحث عن واحة مجهولة في الجنوب الغربي من سيوة، وهي واحة لا يعرفها أحد ولم يرصدها أي مستكشف، وبذلك فهي تمثل الواحة التي سيجد فيها بطل القصة خلاصه النفسي. ورغم ذلك فإن رحلة الدكتور فريد تتكشف عن العثور على معبد فرعوني ضخم لم يكن أحد يدري بوجوده، وهو أيضاً رمز لما كان ينشده البطل من رحلة سعیه.

فالدكتور فريد يخرج إلى الصحراء الواسعة المجهولة في رحلة سعي بحثاً عن السلوى والنسيان؛ أي خلاصه الذاتي، بعد مأساة وقعت له منذ سنوات، ويعرضها لنا المؤلف على نحو غامض مقتضب، ويتفرق في ثنايا القصة، ونفهم منه أنه أحب زميلة له حين كان يدرس الطب في جامعة جرينوبل بفرنسا، وهي فرنسية تدعى مارتين، وأنهما تواعدا على الزواج، وبعد تخرجهما، تقوم مارتين بزيارة فريد في مصر لتتعرف على أسرته وتتعرّف أسرته عليها، ثم تعود إلى فرنسا بعد أن يكون الحبيبان قد أصبحا «شبه مخطوبين»،

ونفهم من سياق القصة أن مارتين قد تعرّضت بعد ذلك لمرض أو محنة لا ندري كنهها، ألزمتها دخول مصحة للأمراض العقلية؛ حيث دأب فريد على زيارتها كل عام. وما تذكره القصة عن بداية ما حدث هو ما يلي: «وفي أبريل ١٩٢٥، سافرت مارتين إلى مرسيليا شبه مخطوبة لفريد. صاحبها فريد إلى الإسكندرية، ولوحت له بمنديل أبيض من فوق الباخرة. وكان حول رقبتها إيشارب وردي يُرفرف أيضًا في الهواء، وكانت تلك هي النهاية. رغم ذلك، ظل الدكتور فريد يسافر كل سنة إلى فرنسا شهرًا على الأقل لكي يرى مارتين. رفض أن يسمع أيّ حديث عن زواج آخر.» ثم تصف القصة زيارات البطل لمارتين في المصحة، ولحats لبداية إصابتها بالمرض العقلي، دون ذكر تفاصيل أكثر تحديدًا لما حدث لها وأدى بها إلى ذلك الوضع، ثم تركز القصة على حالة الدكتور فريد النفسية، وخطته في السفر إلى قلب الصحراء الواسعة إلى المجهول، حيث لم يذهب أحد قبله.

فريد وسنتياجو

وما إن ندلف مع فريد إلى الصحراء، ونقرأ عمّا يصادفه في رحلته فيها من أحداث ومخاطرات، ومؤامرات المرافقين له، حتى ينتقل تفكيرنا إلى المغامرات التي صادفت بطل رواية كويلو، الفتى سانتياجو. فقد مر سنتياجو بعدد من التجارب قبل أن يدلف هو الآخر إلى الصحراء. كان يدرس ليكون كاهنًا، فهجر دراسته ليعمل راعي غنم يجول مع قطيعه في مدن الأندلس وقراه، حبًا في الترحال. وقد تبدل حاله مع حلم آخر رآه أكثر من مرة، بعثوره على كنز بجوار أهرامات مصر، ثم بمقابلته مع أحد ملوك التاريخ القديم الذي يزوده بنصائح بالضي في تحقيق قدره والبحث عن أسطوره الذاتية، وبالطبع، اقتفاء أثر كنز الأهرامات. وفي طنجة، يعمل سنتياجو مع العرب من أهل المغرب ويتعلم العربية، ويربح أموالًا كثيرة تؤهله لتحقيق حلمه في عبور الصحراء في طريقه إلى الأهرامات، ويلتحق بقافلة متجهة إلى مصر. وتذكرنا كلمات رئيس القافلة، ووصف الاستعدادات لعبور الصحاري، بما جاء في قصة بهاء طاهر، والدكتور فريد يستعد لرحلته هو في صحراء سيوة. ويلتقي سنتياجو في القافلة بإنجليزي يعتزم الذهاب إلى «واحة الفيوم» للقاء السيميائي، وهو أحد فلاسفة الكيمياء الأسطوريين، كيما يتعلم منه التوصل إلى استخلاص إكسير الحياة، وطريقة تحويل المعادن إلى ذهب. وينغمر سنتياجو في أجواء الصحراء، ويسعى وراء «العلامات» و«روح العالم» ولغته، وكلها أشياء حدثت عنها الملك العجوز من قبل، فقد تعلّم منه «أن للعالم روحًا، وأن من يستطيع فهم هذه الروح يمكنه أن يفهم لغة الأشياء.»

وقائع عجيبة

ومثل ما يحدث مع الدكتور فريد من مخاطر في الصحراء، يصادف سنتياجو مغامراتٍ وأحداثاً تنحو إلى الغرائبية التي يبرع فيها «كويلو». إذ يضيف من خياله أشياءً تاريخيةً وجغرافية لا صلة لها بالواقع، وهو الأسلوب الذي تعلّمه من قصص ألف ليلة وليلة التي تشربها عن طريق زميله الأرجنتيني الشهير «لويس بورخيس». وتزداد جرعةُ الفانتازيا في الرواية؛ حيث تصل القافلة إلى «واحة الفيوم» في قلب الصحراء؛ ففيها تقع أحداث عجيبة، ولكنها تدخل في صلب السرد بما مهّد به المؤلف من الحديث عن الأحلام والأسطورة الذاتية وروح العالم، ويدخل القارئ في صلب تجربة سنتاجو في بحثه عن قدره، وما هو «مكتوب» له فيه، ويتعرف هناك على «فاطمة» التي يجد فيها قرين روحه، وعلى السيميائي، وهو عربي عجوز يهبه دفعات روحية عميقة، تُمكنه في النهاية من التعمق في ذاته إلى الحد الذي يستطيع معه إجراء وقائع عجائبية أمام رؤساء القبائل في «واحة الفيوم»، يتحول في إحداها إلى ربح عاصفة، وبعد أن يَتِمَّ سنتياجو بنجاح كلّ هذه الطقوس — التي هي أشبه بطقوس العبور في الأساطير القديمة — يتّجه إلى عبور ما تبقى له من الصحراء، التي تفصله عن أهرامات مصر. ويبحث هناك عن الكنز في الأمكنة التي تراءت له في أحلامه، ولكن بلا جدوى. ويهجم عليه بعضُ قطع الطريق، ويسرقونه ويضربونه، وحين يعلم أحدُهم بقصة حلمه، يسخر منه، ويقول له إنه حدث له نفس الشيء؛ إذ حلم مكرراً بوجود كنز في بلدة بإسبانيا، مطمور بالقرب من كنيسة قديمة، يهجع الرعاة للمبيت فيها مع أغنامهم، وتنمو في موضع هيكلا شجرة جميل، ولكنه — أي قاطع الطريق — ليس بالغفلة التي دفعت سنتياجو إلى الجري وراء أضغاث الأحلام. وكان في حديث الرجل السر الذي ينتظر سنتياجو؛ إذ أدرك من وصف قاطع الطريق أن المكان الذي ذكره هو الموضع الذي يعرفه جيداً في بلدته الأندلسية، والذي كثيراً ما آوى إليه مع غنمه!

نبع الليالي

وقصة الكنز هي طبعاً مأخوذة بنصّها من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة «إفلاس رجل من بغداد»، وفيها تحكي شهرزاد عن تاجر في بغداد يفقد ثروته، ويرى حلماً يتكرر يُوجهه إلى الذهاب إلى مصر، حيث يجد رزقاً كثيراً له هناك. وحين يذهب إلى مصر، يُقبض

عليه خطأ مع عصابة من اللصوص، ويمثل أمام القاضي ويحكي له حكاية أحلامه، فيضحك القاضي ويقول إنه حلم بوجود كنز كبير في أحد بيوت بغداد: «بخط كذا وصفه كذا ... في جنية تحتها فسقية، بها مال له جرم عظيم»، ولكنه ليس بغفلة التاجر الذي ينساق وراء أحلامه.

ويعود التاجر إلى بغداد، بعد أن عرف من وصف القاضي للبيت الذي تحته كنز أنه بيته هو، فحفر تحت الفسقية فوجد الكنز، ووسّع الله عليه في رزقه. ومؤازرةً لقصة سنتياجو، يخرج الدكتور فريد إلى الصحراء بحثاً عن حبيبته مارتين، والفناء فيها هناك، وهو يقول في بداية القصة: «إنه في الصحراء يرى وجه مارتين في كل مكان؛ في التماعات السراب البعيد، وفوق التلال، وفي وميض النجوم». حين يكتشف فريد المعبد الفرعوني، وهو أيضاً عجائبي أسطوري من وحي الفانتازيا ذاتها التي ابتدعت «واحة الفيوم»، يجد في نقوشه الهيروغليفية ما يُشير إلى اسم مارتين، ويتوازي النقش مع اللوحة الهيروغليفية التي نراها في بداية القصة في عيادة الدكتور فريد، والتي أهداها له صديقُه عالم الآثار، وهي تقول: «فريد يحب مارتين». ويمرُّ فريد وحيداً مهجوراً في معبد الصحراء بطوقسه الذاتية، من فك الحروف الهيروغليفية التي تقول: «أنا الملك جئت»، إلى تخايل صورة الرجل المثلث له كالسراب الخادع، والوهج الوردي الذي يغلف الصحراء في الشروق والغروب، وهو نفس اللون الذي يتردد كثيراً أيضاً في رواية كويلو. وقصة بهاء طاهر كثيفة، محكمة الصنع؛ حيث كل عبارة وصورة لها دورها في الصياغة وفي الأثر التراكمي، الذي تُخلفه القصة في نفس قارئها.

تأثيرات أخرى

ومن ناحية أخرى، أشار النقاد إلى التأثيرات والتوازي بين رواية كويلو بعد أن ذاعت واشتهرت، وبين أعمال أدبية أخرى، أهمها «النبى» لجبران خليل جبران، و«الأمير الصغير» لسانت إكزوبيري، ورواية «السيمبائي» فيها بالفعل الكثير من صوفية جبران وروحانيته، كما أن شبهها بالأمير الصغير واضح في عدة مواطن، أهمها تيمة الصحراء التي تبدأ بها أحداث القصة الفرنسية. وقد ألهم ذلك التشابه إحدى دور النشر الأمريكية إصدار طبعة فاخرة من الترجمة الإنجليزية «للسيمبائي»، بمصاحبة رسوم بديعة بريشة الرسام «مويبيوس»، جاءت ذات شبه كبير بالرسوم التي وضعها سانت إكزوبيري بنفسه لروايته، وقد أوردنا هنا بعض رسوم رواية كويلو لإعطاء القارئ العربي فكرة عنها.

وأحب أن أضيف هنا، أن الموازنات العربية لرواية السيميائي لا تقتصر على قصة بهاء طاهر؛ فكيلو يُشير إلى بطل روايته بوصفه «الفتى»، على نحو ما فعل طه حسين في أيامه، كما أن هناك رواية أخرى معروفة لمحمود تيمور، هي «نداء المجهول»، تنتمي أيضًا لنوعية «السيميائي» و«أنا الملك جئت». وعلى الرغم من أن أحداثها تبدأ في بقعة نائية من جبال لبنان، فإنها تتحدث عن أمكنة أشبه بالصحراء، حيث البدو والرعاة وقطعان الأغنام، وفيها تبحث إنجليزية تُدعى «مس إيفانس» عن قصر خفي، بعد أن سمعت كثيرًا من القصص الغريبة عنه، حيث يقال إن أحد زعماء العشائر قد ابتناه، وإن ملكيته آلت أخيرًا إلى حفيد له يُدعى يوسف الصافي، كان يجهزه لزوجاه من فتاة يحبها اسمها صفاء. وحين ترفضه أسرة الفتاة وتزوجها لآخر، يقتلها يوسف الصافي في ليلة عرسها ثم يختفي، ويزعم الأهالي أنهم وجدوا جثته منتحرًا. وتذهب مس إيفانس بصحبة صديقين ودليل فيما يشبه القافلة لإمطة اللثام عن سر ذلك القصر. وتصادف القافلة مخاطر وأهوالًا جسيمة، إلى أن تهتدي إلى مغارات القصر وأروقه. ويكتشفون فيه الحفيد يوسف الصافي، الذي يظن في هذيانه أن الفتاة الإنجليزية هي حبيبته صفاء. وبعد أن يعود إلى رشده، يتقارب قلب مس إيفانس منه، حيث تشعر أن ذلك الشخص هو أسطورتها الذاتية، دفعها إليه قدرها المكتوب. وفي الرواية نفس الأجواء الروحانية والصوفية، والمغامرات التي نجدها في الكتابين اللذين تحدثنا عنهما.

وإن في عرض مثل تلك المشابهات والموازنات في الأعمال الأدبية والفنية، عبر اللغات والبلدان المختلفة، إلقاء أضواء جديدة عليها، وحثًا للقارئ على مطالعتها، وتبيين مواطن الشبه أو الاختلاف بنفسه، مما يكشف له مناحي جمالها الفني، ويثري قراءته لها بأبعاد أعمق ومعانٍ جديدة.

مقالات مترجمة

حارس الغيطان

(تجربة في الترجمة إلى العامية المصرية)

قرأت رواية سالنجر الشهيرة THE CATCHER IN THE RYE، التي يتحدّى عنوانها الترجمة الدقيقة، منذ عام ١٩٧٠، وبقيت في ذاكرتي دائماً مع الأمل في القيام يوماً بترجمتها إلى العربية، بعد أن أصبحت واحدة من كلاسيكيات الأدب الأمريكي الحديث. وكنت كلما شرعت في ترجمتها، أجدني غير مقتنع بما أكتب؛ حيث إن نبرة اللغة لم تكن متفقة مع روح النص الأثلي الذي أترجم عنه. وظل الأمر كذلك إلى أن طالعْتُ كتاب ديفيد لودج عن الفن الروائي، ووجدته يصنف تلك الرواية ويعلق عليها تحت بند الرواية الشفاهية التي يقصها الفتية في سن المراهقة. وفي نفس الوقت، وقعت في يدي الترجمة الفرنسية للرواية، وعنوانها بالفرنسية «صياد القلوب»، فإذا بي أجدها وقد نَحَّت جانباً اللغة الأدبية الفرنسية التي نعرفها، وعمد مترجمها إلى لغة الكلام اليومي الدارج، خاصةً تلك التي يستخدمها الشباب الآن، وهي وإن كانت لا تختلف عن الفرنسية الكلاسيكية بنفس القدر التي تختلف به العامية عن العربية الفصحى، فإن الفكرة تظل واحدة. وهكذا أقدمت على ترجمتها إلى العامية، كعمل تجريبي بحث لا يحمل وراءه أي آراء أو معتقدات أدبية معينة، ولا ينطبق إلا على أعمال بعينها، منها هذه الرواية. وأقدم هنا ستة فصول من الرواية كنموذج على هذه التجربة:

لو كنت صحيح عاوز تعرف الحكاية كلها، فأول حاجة حتعوز تعرفها المكان الي أنا أتولدت فيه، وإزاي قضيت فترة طفولتي المهبية، وكان أبويا وأمي بيعملوا إيه قبل ما يخلفوني، وكل الحاجات الهلس دي، من النوع الي جه في رواية ديفيد كوبرفيلد، لكن، إذا كنت عاوز الحق، أنا مليش نفس أدخل في الموضوعات دي؛ أولاً الحاجات دي بتخليني أزهرق، وثانياً، أبويا وأمي حتجيلهم نقطة لو أنا حكيت أي حاجة شخصية عنهم؛ لأنهم حساسين قوي من أي شيء زي ده، خاصة أبويا، همه ناس كويسين وكل حاجة، وأنا مش قصدي أقول أي حاجة وحشة عنهم، إنما همه حساسين بدرجة رهيبة، وفوق كده، أنا مش حكي لك سيرة حياتي المهبية أو أي شيء من دا القبيل، لكن حقولك بس الحاجات الغريبة الي حصلت لي قرب الكريسماس الي فات، قبل ما تتهد الدنيا كلها فوق دماغي، وأضطر إنني أدخل هنا عشان أستريح شوية. قصدي أن كل ده هو الي قلته لـ د. ب، الي هو أخويا وكل حاجة. هوه في هوليوود دلوقتي، وهيه مش بعيدة عن المكان السخيف الي أنا فيه دلوقتي، وهو ببيجي يزورني كل آخر أسبوع تقريباً، وهو حاياخدني في العربية لما أرجع البيت الشهر الي جاي يمكن. لسة مش تري عربية جاجوار. حة إنجليزي صغيرة وكويسة من الي يقدرها يعملوا حوالي ميتين ميل في الساعة، كلفته حوالي أربع تلاف دولار حة واحدة. هوه عنده فلوس كتير دلوقتي، لكن ماكانش الحال كده الأول. كان زي ما تقول كده كاتب عادي، لما كان معانا في البيت. وبعدين كتب كتاب القصص القصيرة الهايل ده، الي عنوانه «السمة الذهبية الخفية»، لو كنت مسمعتش عنه. وأحسن قصة فيه هي «السمة الذهبية الخفية». وكانت بتدور حوالين الواد الصغير الي ما كانش بيخلي حد يشوف سمكته الذهب؛ لأنه اشتراها من حر ماله. وده كان بينقطني. ود. ب. دلوقتي سارح في هوليوود، ببييع نفسه لـ لي يشتري، وأنا لو فيه حاجة بكرهها من جوا قلبي، فهي السينما، إوعى حتى تجيب سيرتها قدامي.

النقطة الي عاوز أبدأ منها حكايتي هي اليوم الي سبت في المدرسة «بنسي»، وبنسي هي المدرسة الي موجودة في «أجركستاون» في بنسلفانيا. إنت يمكن سمعت عنها، أو يمكن حتى شفت الإعلانات بتاعتها. همه بينشروا إعلانات في ألف مجلة، ودايمًا يصوروا واد جدع له عضلات، راكب حصان وبينط بيه من على السور، كأنما كل حاجة الواحد بيعملها في بنسي هي لعب البولو طول الوقت. دنا حتى عمر ما شفت ريحة حصان واحد في المدرسة كلها أو قريب منها. وتحت صورة الواد الي في الصورة دايمًا يكتبوا: «منذ

عام ١٨٨٨، نعمل على خلق شبان رائعين قويمى التفكير.» ضحك على الدقون، الشبان الي بيخلقوهم في بنسي ما يزيديوش أي حاجة عن الشبان الي في المدارس الثانية. وكما أنا عمري ما شفت في بنسي أن شبان رائعين أو قويمى التفكير، يمكن اتنين بس، لو حتى يوصلوا لكده، والأغلب إن دول لما دخلوا بنسي كانوا كده من الأول.

نهايته، كان يومها يوم السبت الي حنلعب فيه الفوتبول مع فريق ساكسون هول. وكان المفروض إن الماتش مع ساكسون هول حاجة كبيرة قوي في بنسي. كان آخر ماتش في السنة، وكان المفروض إن الواحد يقتل نفسه أو حاجة زي كده لو إن بنسي ما تكسبش، وأنا فاكّر إنني كنت الساعة ثلاثة العصر داك اليوم واقف فوق تل طومسين، طوالي جنب المدفع الغريب بتاع حرب التحرير وكل ده. الواحد كان بمقدوره يشوف الملعب كله من هناك، ويشوف الفريقين بيهروا في بعض في كل مكان، ماكانش الواحد يقدر يشوف المتفرجين بالتفصيل، إنما كان يقدر يسمعهم وهمه بيتصايحوا، كلهم بيشجعوا فريق بنسي، عشان كانت المدرسة كلها تقريبًا هناك ما عدا أنا، وكلهم طبعًا في صف مدرستنا؛ لأن الفريق الزائر ما كنش جاب معاه إلا عدد قليل من المشجعين.

ماكانش فيه بنات كتير في مباريات الفوتبول. كان طلبة الصف النهائي همه لوحدهم المسموح لهم إنهم يجيبوا بنات معاهم، كانت مدرسة زفت، من أي زاوية تبص لها، فأنا دايماً أحب أن يكون فيه شوية بنات في أي مكان أكون فيه، حتى لو ما كانوش بيعملوا أي حاجة إلا يهرشوا دراعاتهم أو ينفوا أو يضحكوا عمّال على بطل. كانت سلمى تيرنر — بنت الناظر — ساعات تحضر المباريات، لكنها ما كانتش بالضبط البنت الي ممكن تخليك مجنون بحبها. ومع ذلك، كانت بنت جميلة ولطيفة. أنا مرة قعدت جنبها في الأوتوبيس من أجريستاون، وضربنا مكالمة مع بعض. اتبسّطت منها، مناخيرها كانت كبيرة شوية، وضوافرها كلها متكسرة، وعينيها حمرة وتبان كأنها بتبص في كل مكان في وقت واحد، لكن كان الواحد بيحس بالعطف عليها. الحاجة الي كنت أحبها فيها إنها ما كنتش تدش في كلامها لك عن أمجاد أبوها الناظر. لازم كانت عارفة كويس أد إيه هوه فالصو كبير.

والسبب في إنني كنت واقف على التل بدال ما أكون في المدرسة أتفرج على الماتش، هو إنني كنت لسه راجع من نيويورك مع فريق الشيش. كنت مدير فريق الشيش المهبب، عظمة على عظمة! كنا رحنا نيويورك الصبح علشان نلعب مباراة شيش ضد مدرسة «ماكبرني». لكن المباراة ما تمتش. ده لأنني نسيت السيوف والمعدات والأجهزة في الهباب

المترو. ما كنتش غلطتي؛ لأنني كنت كل شوية أقوم من مكاني عشان أبص في خريطة المترو، عشان نعرف إحنا حنزل فين، وعليه رجعنا لبرسي حوالي الساعة اثنين ونص بدل وقت العشا، وكل الفريق كان مقاطعني طول السكة، واحنا راجعين بالقطر، كانت حاجة غريبة.

والسبب الثاني إني ما كنتش مع المتفرجين هو إني كنت رايح أقول مع السلامة لعم سبنسر، مدرس التاريخ. كان عنده أنفلونزا، وقدّرت إني يمكن ما أقدرشي أشوفه بعد كده لحد ما تبدأ إجازة الكرسماس. كان كتب لي نوتة، يقولي فيها إنه يحب يشوفني قبل ما أروّح، كان عارف إني مش راجع المدرسة تاني.

أنا نسيت أقول لك على الحكاية دي. كانوا فصلوني، ما كنتش مفروض إني أرجع بعد أجازة الكريسماس، عشان سقطت في أربع مواد، ومانيش مجتهد كفاية وكل الكلام ده. كانوا أنذروني كتير إني لازم أشد حيلي، خاصة في وسط التيرم، لما أبويا وأمي جم عشان يجتمعوا مع يُرمز، لكن أنا ما شدتش حيلي. عشان كده فصلوني، كانوا بي فصلوا ولاد كتير في بنسي. بنسي لها مكانة علمية كويسة خالص، حقيقي.

على كلّ، كنا في شهر ديسمبر، وكانت الدنيا برد زمهرير، خاصة فوق التل المهيب ده، كنت لابس الجاكت اللي بوشّين، وما كانش معايا جواناتيات ولا غيره. الأسبوع اللي فات، واحد سرق البطاطو وبر الجمل من أودتي نفسها، ومعاه الجوانتي بتاعي المبطن بالفرو اللي كان في جيب البطاطو، وكل حاجة. بنسي كانت مليانة حرامية. ولاد كتير كانوا من أَسْر غنية جدّا، لكن المدرسة كانت مليانة حرامية على كل حال. وكل ما كانت المدرسة غالية، كل ما كان فيها حرامية أكثر. أنا مبهرشي. المهم، استمرّيت واقف قريب من المدفع الغريب ده، أنفرج من فوق على الماتش، وأنا بترعش من البرد، كل ما في الموضوع، إني ما كنتش واخد بالي قوي من الماتش. اللي حقيقي كان مخليني أقف هناك، هو إني كنت زي ما تقول كده محاول إني أقول باي باي. قصدي إني سبت قبل كده مدارس وأماكن من غير ما أعرف إني سايبهم، وأنا أكره الحكاية دي، ما يهمنيش إن كان وداعي لها محزن أو وحش، لكن لما أسيب مكاني، أحب إني «أعرف» إني حاسيبه. إذا الواحد ما عملشي كده يبقى شعوره أسوأ بكتير.

كنت محظوظ، فجأة خطر على بالي شيء ساعدني إني أعرف إني ماشي من هنا. خطرت على بالي فجأة الحكاية دي، في حوالي شهر أكتوبر، لما كنت أنا وروبرت تشنر وبول كامبل عمّالين نشوط بيتاً كورة قدم قدام المبنى الأكاديمي. كانوا شبّان كويسين،

خاصة تشنر. كان الوقت قبل العشا بشوية، وكانت الدنيا بتضلم بسرعة بره، ورغم كده استمرينا نلعب بالكرة، وزادت الضلمة شوية بشوية، لدرجة إننا كنا بنشوف الكورة بصعوبة، لكن ما كناش عاوزين نسيب الي بنعمله، لكن في الآخر اضطرينا. المدرس بتاع الأحياء، الأستاذ زامبيسي، طل علينا من الشباك الي في المبنى الأكاديمي، وقال لنا نرجع العنابر ونستعد للعشا. لما بقدر أفكر حاجات زي دي، يبقى سهل عليّ إني أودّع المكان لو عُزت، في أغلب الأحيان. ولما نجحت في المرة دي، إتدورت وبدأت أجري وأنا نازل على الناحية الثانية من التل، تجاه بيت عم سبنسر. ما كناش ساكن في حرم المدرسة، كان ساكن في شارع أنطوني دين.

جريت طول الوقت ناحية البوابة الرئيسية، وبعدين وقفت شوية أخذ نفسي. في الحقيقة أنا كان نفسي مقطوع، أولاً لأنني بدخن كثير، أو بالأصح، كنت بدخن كثير. اضطروني إني أبطل. وثانياً، أنا طولت ست بوصات ونص عن السنة الي فاتت. وده كمان السبب في إني جالي سل تقريباً، وجيت في المكان ده لعمل الفحوصات المهبية، وكل الحاجات دي. ومع ذلك، أنا صحي بمب.

ما علينا. أول ما لقطت أنفاسي، جريت في طريق ٢٠٤. كانت السكة مزحلقة من التلج، وكنت على وشك الوقوع، حتى ما كنتش عارف أنا بجري ليه. أظن إني عزت أجري وخلص. وبعد ما عديت الطريق، حسيت إني زي كده ما تقول بخفتي، كان وقت الأصيل، والدنيا تلج، ومفيش أي شمس ولا حاجة، والواحد يحس إنه بيختفي كل مرة يعدي فيها الطريق.

ياه! أول ما وصلنا لبيت عم سبنسر دقيت الجرس. كنت متجمد من البرد. كانت وداني بتوجعني، ويا دوب أقدر أحرك صوابعي. طلع مني غصبن عني: «يلاً بسرعة، حد يفتح الباب.» وأخيراً، فتحته مدام سبنسر. ما كناش عندهم شغالة ولا حاجة، وكانوا دايمًا هم الي يفتحوا الباب بنفسهم، ما كناش عندهم فلوس كتيرة.

مدام سبنسر قالت: «هولدن! أهلاً بيك، خش يا عزيزي! إنت اتجمدت للآخر.»

كانت مبسوطة إنها شافتني. كانت بتحبني، على الأقل كنت أظن كده.

ياه! قد إيه أنا دخلت بسرعة البيت ده. قلت: «إزيك يا مدام سبنسر، وإزي الأستاذ

سبنسر؟»

ردت: «إديني بالاطو.» وما كانتشي سمعتني وأنا بسأل عن الأستاذ سبنسر. كان سمعها ثقيل شوية.

وعلقت البالطو بتاعي في دولاب الصالة، أما أنا ففركت شعري لورا، كنت كثير أقص شعري قصير، وما كنتش بضطر أسرحه كثير، قلت مرة ثانية بصوت أعلى، عشان تسمعني: «إزيك يا مدام سبنسر؟»

ردت وهي بتقف الباب: «أنا كويسة جدًّا يا هولدن، إزيك إنت؟» وعرفت على طول من الطريقة الي سألت بيها، إن عم سبنسر قال لها إني انطردت.

قلت: «كويس، إزي الأستاذ سبنسر؟ هل يا ترى لسة عنده الإنفلونزا؟»
«لسة، ده بيتصرف يا هولدن تمام زي، مش عارفة أقول إيه ... هو في أودته يا عزيزي، خش عنده.»

٢

كان كل واحد منهم له أوضته الخاصة، كان سن الواحد منهم حوالي سبعين سنة، أو يمكن أكثر إنما كانوا بيستمتعوا بحياتهم، بطريقة عبيطة بالطبع، أنا عارف إن ده ميصحش يتقال، لكن أنا مقصدتش حاجة وحشة. الي أقصده إني كنت بفكر كثير في عم سبنسر، وإذا الواحد فكر فيه زيادة عن اللزوم، لازم يسأل، بالله عليك، هو لسة عايش ليه؟ أقصد إن زهره بقى محني خالص، ومنظره بيكفي. وفي الفصل، إذا وقعت منه حتى طباشير قدام السبورة، لازم دايماً واحد في التخته الأولانية يقوم ياخذها، ويديها له. وأنا أعتقد إن ده شيء فظيع. لكن إذا الواحد فكر فيه شوية ومش كثير، يبقى يعتقد إنه مش بطل. مثلاً، يوم حد، كنت أنا وواحد زميلي رايعين هناك ناخد شوكلاتة سخنة، عم سبنسر فرجنا على البطانية الهندي الي اشتراها هو ومدام سبنسر من شوية هنود في منتزه «يليستون». كان الواحد يعرف على طول إن عم سبنسر اتمتع جدًّا بشرى البطانية دي. ده الي أقصده، يبقى عندك واحد عجوز كحكوة زي عم سبنسر، ويقدر يتمتع بشرى بطانية.

كان باب أوضته مفتوح، لكن أنا برضه خبّطت عليه على أي حال، من باب الأدب والذي منه، وكنت شايف هو قاعد فين، كان قاعد على كرسي جلد كبير، متغطي كله بالبطانية الهندي الي لسة حاكي لك عنها. ولما خبّطت على الباب، بص ليّه وزعق: «مين؟ كاوفيلد؟ تعال يا بني.» كان دايماً يزعق، بره الفصل، وأحياناً الموضوع ده يثير أعصاب الواحد.

وفي اللحظة الي دخلت فيها، حسيت كأني غلظت إني جيت. كان بيقرأ في مجلة «أتلانتيك منثلي»، وكان حواليه حبوب وأدوية في كل مكان، وكل حاجة لها ريحة نقط

«فكس». كان شيء يخللي الواحد يحس بالاكْتئاب. وأنا على كل حال منيش بحب الناس العيانين، والي خلاني أحس أكثر بالاكْتئاب، إن العم سبنسر كان لابس روب حمام قديم لونه فيراني حزين، يظهر إنه اتولد فيه أو حاجة زي كده. وعلى كل حال، أنا ما بحبش أشوف رجالة عواجيز لابسين بيجامة أو روب حمام. صدرهم المكرمش دايمًا بيبقى باين، ورجليهم دايمًا رجلين العواجيز بتبان على البلاجات وفي أي مكان، بيضة وملسة من غير شعر. قلت: «أهلًا يا أستاذ. أنا استلمت الكلمة الي بعثها لي، ألف شكر». كان كتب لي ورقة يطلب مني فيها إنني أمر عليه وأودّعه قبل الأجازه ما تبدأ، حيث إنني مش راجع ثاني، «ما كانش حق حضرتك تكلف نفسك. أنا كنت حاجي أودع حضرتك على كل حال.» عم سبنسر قال: «اقعد هناك يا بني.» كان بيقصد السرير.

وقعدت على السرير: «إزي الإنفلونزا يا أستاذ؟»

وعم سبنسر يرد: «لو مكنتش حسيت ببعض التحسن، كنت بعث للدكتور على طول.» والجملة دي خلت روحه تطلع، وقعد يكح كإنه واحد مخبول. وبعدين تمالك نفسه أخيرًا، وقال: «مانتش معاهم ليه في الماتش؟ أظن إن دي هيه المباراة الحاسمة.» «أيوه أنا كنت معاهم. بس الحكاية إنني لسة راجع من نيويورك مع فريق الشيش.» ياه! كان السرير الي أنا قاعد عليه جامد زي الحجر. ثم ابتدى عم سبنسر يدخل في الجد. كنت عارف إنه حيعمل كده، قال: «إنن، إنت حتسينا، هه؟»

— أيوه يا أستاذ، أعتقد ذلك.

وقعد يهز راسه زي عوايده، عمر الواحد ما حيشوف حد يهز راسه أكثر من عم سبنسر. وما تعرفش إذا كان بيهز راسه عشان عمّال يفكر، أو إنه بيعمل كده لأنه لطيف ومش عارف راسه من رجله.

— ويا ترى الدكتور ثيرمر قال لك إيه؟ سمعت إنكم اتكلمتم مع بعض شوية.

— أيوة اتكلمنا، أظن إنني قعدت معاه حوالي ساعتين في مكتبه.

— وقال لك إيه؟

— آه ... يعني ... عن الحياة، وإزاي إنها مباراة وكل ده. وإزاي الواحد لازم يلعب حسب القواعد. كان لطيف قوي، أقصد إنه ما كانش غضبان أو أي حاجة. إنما قعد يقول إزاي إن الحياة مباراة. حضرتك عارف.

— ياه! الحياة فعلاً مباراة. الحياة مباراة الواحد لازم يلعبها طبقاً للقواعد.

مباراة! يا أخي هع! نوع من المباراة. لو كان الواحد في صف الناس الناجحين يبقى أوكيه، الحياة مباراة، أعترف بكده. لكن لو كان الواحد مع الناس التانيين، الي مش ناجحين ولا حاجة، إذن تبقى فين هيه المباراة دي؟ مفيش مباراة. وسألني عم سبنسر: هل مستر ثيربر كتب لوالديك ولا لسة؟
- هوه قاللي إنه هيكتب لهم يوم الاتنين.

- وهل أنت اتصلت بيهم؟
- لا يا أستاذ، أنا ما اتصلتش بيهم؛ لأنني حاشوفهم يوم الأربع بالليل لما أروح البيت.
- ويا ترى سيكون رد فعلهم إيه للأخبار دي؟
- والله حيتضايقوا جداً منها ... بالطبع. دي كانت رابع مدرسة التحق بيها.

وهزيت راسي، كنت بهز راسي كثير. وقلت: «ياه!» وكمان كنت بقول ياه كثير. من ناحية لأن كلامي بطل، ومن ناحية تانية لأنني أحياناً كانت تصرفاتي أقل من سني بكثير. كنت بتصرف أحياناً كما لو كان عندي ثلاثشر سنة. كان عندي وقتها ستاشر سنة، ودلوقتي عندي سبعتاشر، وبرضه أحياناً بتصرف كما لو كان عندي ثلاثاشر سنة. وده في الواقع شيء مضحك؛ لأن طولي ست أقدام وبوصتين ونص، وشعري شايب. ده حقيقي، جانب من راسي، الجنب اليمين، مليان شعر شايب. كنت كده من أيام ما أنا طفل. ورغم ده كنت بتصرف أحياناً كأني إتناشر سنة بس. كل الناس بتقول كده، خاصة أبويا. وده صحيح جزئياً، إلا إن بتضايق أحياناً لما الناس تقولي اتصرف حسب سنك. أحياناً أنا بتصرف أكبر بكثير من سنّي، حقيقي، لكن الناس ما بتاخدش بالها أبداً. الناس عمرها ما بتاخد بالها من حاجة.

وبدأ عم سبنسر يهز راسه تاني. وكمان بدأ يلعب بصباعه في مناخيره. كان بيتظاهر كأنه بيقرصها، لكن في الحقيقة إنه كان حاطط صباعه جَوْأها، أظن إنه ما هموش إنه يعمل كده لأنني أنا بس كنت موجود في الأوضة. وأنا ما يهمنيش، لكن دي حاجة مقرفة تمام، إن حد يشوف واحد بيلعب في مناخيره.

بعد كده قال: «أنا اتشرفت بمقابلة والدتك والدك لما كانوا بيتكلموا مع الدكتور ثيرمر من كام أسبوع. دول ناس عظماء.»
- أيوة. دول ناس كويسين.

عظماء. دي كلمة من الكلمات الي أنا بكرها موت، فالصو. كنت أحس إنني عاوز أتقايأ كل ما أسمعها.

وفجأة، بان كإن عم سبنسر عنده حاجة مهمة قوي يقولها لي، حاجة مسنونة زي المسمار. وفرد نفسه على الكرسي، وقعد يتحرك عليه. ومع ذلك، معملش حاجة مهمة. كل اللي عمله إنه رفع المجلة من حجره وحاول أن يحذفها على السرير، جنبني. لكن النشان مطلعش مضبوط. المسافة ما كانتش أكثر من بوصتين اتنين بس، لكن مقدرش يصيب هدفه على أي حال. فأنا قمت على طول وأخذتها من على الأرض، وحطيتها جنبني على السرير. وفجأة، تملكنتني رغبة إنني أطفش من الأوضة، كنت حاسس إنه على وشك يديني محاضرة طويلة. ما كانش يهمني ده قوي، لكن ما كنتش أحب إنني أسمع المحاضرة، وأشم ريحة نقط فيكس، وأبص في وش عم سبنسر وهو لابس البيجامة، كل ده في نفس الوقت، حقيقي ما أقدرش.

لكن المحاضرة كانت ابتدت.

– «إنت جرى لك إيه يا بني؟» قالها عم سبنسر بنبرة شديدة بالنسبة له. «إنت عندك كام مادة الفصل ده؟»

– خمسة يا أستاذ.

– خمسة؟ وسقطت في كام مادة؟

– أربعة.

وحركت جتتي شوية فوق السرير. كان أنشف سرير قعدت عليه في حياتي، وقلت: – أنا نجحت في الإنجليزي تمام التمام؛ لأنني درست حاجات «بيولف» و«لورد راندال ابني» لما كنت في مدرسة «هوتو». أقصد إنني ما كنتش مضطر لأي حاجة تقريباً في مادة الإنجليزي، عدا كتابة شوية مواضيع إنشا من حين لآخر.

ما كانش حتى سامعني. كان عمره ما يسمع اللي يتقال له.

– أنا سَقَطْتُك في التاريخ؛ لأنك ببساطة ما تعرفش أي حاجة.

– أنا عارف يا أستاذ. ياه، عارف. كنت مضطر إنك تسقطني.

وكرر كلامه: «أي حاجة.»

ودي كانت حاجة بتجنني. لما الناس تقول الجملة مرتين، رغم إنك تعترف لهم بعد أول مرة. وبعد كده قالها لثالث مرة.

– أي حاجة خالص، أنا أشك إنك تكون فتحت كتاب المقرر، ولو مرة واحدة طول التيرم. هل فتحته؟ قول الحق يا بني.

وجاوبته: أنا زي ما تقول كده بصيت فيه مرتين.

قال بطريقة ساخرة: بصيت فيه، هه؟ ورق امتحانك أهه هناك فوق الشوفونية، فوق الصف. أرجوك، هاتها لي.

كانت حركة بايخة منه، لكني اضطريت أروح وأجبتها له، ما كانش قدامي حل ثاني إلا إني أعمل كده. وبعدين رجعت قعدت على سريره اللي زي الأسمنت. ياه! قد إيه أنا كنت غلطان إني فكرت أفوت عليه عشان أقوله له باي باي.

وبعدين قعد يقلب في ورقة الإجابة بتاعتي، كما لو كانت زباله أو شيء من النوع ده.

إحنا درسنا قدماء المصريين من ٤ نوفمبر لحد ٢ ديسمبر، وإنْت اخترت إنك تكتب عنهم في موضوع المقال الاختياري. عاوز تسمع إنْت كتبت إيه؟
- لا يا أستاذ، مش ضروري.

ومع ذلك قرأ. الواحد ما يقدرش يوقف مدرس لما يكون عاوز يعمل حاجة، بيعملوا اللي همه عاوزينه.

«المصريون هم جنس قوقازي قديم، كانوا يسكنون في أجزاء شمالية من أفريقيا. وكما نعرف، فإن أفريقيا هي أكبر قارة في نصف الكرة الشرقي.»
كنت مضطر إني أقعد هناك وأسمع الكلام الفارغ ده. كانت عملية مش لطيفة حقيقي.

- «والمصريون مهمون جدًّا لنا اليوم لأسباب كثيرة. فالعلم الحديث ما زال يريد أن يعرف المكونات السرية التي كان يستخدمها قدماء المصريين حين كانوا يلفون موتاهم، بحيث إن وجوههم تظل سليمة عدة قرون. ما زال هذا اللغز الهام يتحدى العلم الحديث في القرن العشرين.»

وبطلّ قراية، ونزل ورقة إجابتي. وكنت بدأت زي ما تقول كده، أكرهه.

وقال لي في نبرة سخرية:

مقالك ينتهي هنا.

الواحد عمره ما يتصور إن راجل عجوز ممكن يسخر بالشكل ده. وقال:

- ومع ذلك، إنْت رميت لي ملاحظة صغيرة في ديل الصفحة.

- أيوة عارف.

قلت كده بمنتهى السرعة؛ لأنني كنت عاوز أمنعه من إنه يقرأ كل ده بصوت عالي. لكن ما كانش ممكن لحد يوقفه، كان حامي زي الصاروخ.

وقرأ بصوت عالٍ: «عزيزي الأستاذ سبنسر. هذا كل ما أعرفه عن قدماء المصريين. لم أستطع أن أهتم بهم، رغم أن محاضراتك عنهم في غاية الأهمية، أنا لا أمانع أن أرسب في هذه المادة، رغم أنني راسب في كل المواد عدا اللغة الإنجليزية. مع فائق الاحترام. هولدن كاوفيلد.»

ونزل ورقة إجابتي المهبية مرة ثانية، وبحلق في وشي كأنه وجه لي الضربة القاضية في لعبة البنج بونج مثلاً. أظن أنني عمري ما حسامحه إنه قرأ لي كل العك ده بصوت عالي. أنا عمري ما كنت عملت كده لو كان هو اللي كتب ده، عمري؛ فأولاً أنا كتبت الملاحظة المهبية دي عشان ما يحسش بتأنيب ضمير إنه يسقطني. قال: «هل تلومني بعد كده أنني سقطتك يا بني؟» قلت: «لا يا أستاذ، بالطبع لا.»

كنت بتمنى من كل قلبي إنه يبطل يقول كلمة يا بني دي كل مرة. وحاول إنه يهدف ورقة إجابتي على السرير بعد ما خلص منها. لكنه غلط الهدف تاني، طبعا اضطريت أنني أقوم تاني وأحطها فوق مجلة أطلانتك مثلي. حاجة تفلق إن الواحد يعمل كده كل دقيقتين.

قال: «كنت تعمل إيه لو كنت مكاني؟ قول الحق يا بني.» تقدر تشوف طبعا إن ضميره كان بيأنبه لأنه سقطني. وعشان كده ضربت على النعمة دي شوية. قلت له أنني حقيقي على قد عقلي، وكلام من ده. قلت له إزاي أنا ما كنتش عملت غير اللي عمله لو أنني كنت مكانه، وإزاي الناس ما بتقدّرش صعوبة مهنة المدرس. وكلام من النوع ده، الإسطوانة إياها.

والشيء العجيب هو أنني كنت بفكر في حاجة ثانية خالص، وأنا عمال أدور الإسطوانة إياها. أنا كنت ساكن في نيويورك، وكنت بفكر في البحيرة اللي في جنينة سنترال بارك، هناك قرب جنوب سنترال بارك. كنت بتسائل إذا مش حتكون متجمدة لما أروح، وإذا كانت كده، البط اللي بيكون فيها حيروح فين؟ كنت مندهش البط بيروح فين لما البحيرة تتجمد وتبقى كلها جليد. كنت بتسائل إذا كان فيه واحد ببيجي في عربية نقل، وينقلهم لجنينة حيوانات أو حاجة كده. أو إذا كانوا مجرد بيطيروا لحتة ثانية.

ومع هذا، أنا كنت محظوظ. أقصد أنني كنت أقدر أدور الإسطوانة إياها لعم سبنسر، وأفكر في البط في نفس الوقت. مش ضروري الواحد يعصر فكره لما يتكلم مع مدرس. ومع ذلك، قاطعني فجأة وأنا بدور الإسطوانة إياها، كان دايمًا يقاطع الواحد.

- إيه إحساسك يا بني من كل ده؟ يهمني قوي إنني أعرف، يهمني قوي.
قلت: «تقصد طردي من المدرسة وكل ده؟» كنت أحب لو إنه يغطي صدره العريان
المكرمش. ما كانش منظر لطيف.
- لو ما كنتش غلطان، أعتقد إنه كان لك مشاكل كمان في مدرسة هوتون، ومدرسة
«إلكتون هيلز».

وما كانش صوته ساخر بس، بل وكان سخييف كمان.
قلت له: «ما كنتش عندي مشاكل كتير في إلكتون هيلز، متفصلتش من هناك بالضبط
ولا حاجة. أنا سبتها، حاجة زي كده.»
- أقدر أسأل سبتها ليه؟

- ليه أه ... دي حكاية طويلة يا أستاذ، أقصد إنها معقدة قوي.
ما كنتش مستعد إنني أحكيه الحكاية كلها. ما كانش حيفهمها على كل حال.
ما كانتش من توبه خالص، واحد من أهم الأسباب اللي سبت إلكتون هيلز عشانها، هو
إن كل اللي حواليا هناك كانوا فالصو، ده كل الموضوع، كانوا جايين في الشبَّاك الهباب،
مثلاً كان منهم الناظر، الأستاذ هاس، وده أكبر واحد فالصو ملعون قابلته في حياتي.
عشر مرات أكثر من عم ثيرمر. فمثلاً، كان عم هاس أيام الحد يصول ويجول يسلم على
أبّهات كل واحد لما كانوا يزوروا المدرسة. وكان يبقى لطيف وكل حاجة. إلا إذا كان أي
ولد أبهاتهم شكلهم مش ولا بد. كان لازم تشوف عمل إيه مع أبو وأم زميلي في الأوضة.
أقصد إنه إذا كانت أم الولد تخينة أو مظهرها مش ولا بد أو حاجة كده، وإذا كان أبو
الولد من الناس دول اللي بيلبسوا بدل كتافها عريضة وجزم إسود وأبيض بلدي، ساعتها
عم هاس مجرد يسلم عليهم بابتسامة فالصو، ويروح بعد كده يتكلم ربما نص ساعة
كاملة مع أبّهات أولاد تانيين. أنا ما أقدرش أستحمل حاجات زي دي. دي كانت بتجنني،
كانت بتخليني مكتئب لحد ما أتجنن. قد إيه أنا بكره إلكتون هيلز الملعونة دي.
وعند هنا سألني عم سبنسر حاجة بس أنا ما سمعتهوش. كنت بفكر في عم هاس.
قلت: «نعم يا أستاذ؟»

- هل يا ترى حاسس بأي زعل إنك سايب بنسي؟
- أوه ... حاسس ببعض الزعل طبعاً. أكيد ... لكن مش كتير قوي. مش دلوقتي
على كل حال. أظن إن الموضوع لسة ما دخلش في دماغي. عاوز وقت لحد الموضوعات ما
تدخل دماغي. كل اللي بعمله دلوقتي هو إنني أفكر في رجوعي البيت يوم الأربعاء. أنا عقلي
على قدي.

- إنت مش حاسس بأي اهتمام ناحية مستقبلك يا بني؟
- أوه، أنا حاسس باهتمام ناحية مستقبلي وكل حاجة. بالتأكيد، بالتأكيد. وفكرت لحظة وقلت: «لكن أعتقد مش كتير قوي. أعتقد مش كتير قوي»
وعم سبنسر قال: حيحصل، حيحصل يا بني. لكن بعد ما يكون فات الأوان.
ما كنتش مبسوط وأنا بسمعه يقول ده. كان بيتكلم كأني مت خلاص أو حاجة زي كده. كانت حاجة تجيب اكتئاب.
قلت: «أظن أن ده حيحصل»
«ياما في نفسي أخط بعض العقل في دماغك ده يا بني، أنا بحاول أساعدك، لو في مقدروي»

كان حقيقي عاوز يساعدي. الأمر كان واضح، لكن الحكاية إن إحنا كنا كل واحد منا في ناحية، ده كل الموضوع. قلت: «أنا عارف ده يا أستاذ، وأنا شاكر جداً، حقيقي، أنا مقدر تماماً كل ده، حقيقي» وعندها قمت من على السرير. ياه، ما كانش في مقدروي أقعد عشر دقائق تانيين، حتى لو كان فيها إنقاذ حياتي، «الحكاية إنه لازم أمشي دلوقتي. عندي شوية حاجات في الجمنازيوم لازم آخذها البيت معايا، حقيقي». وبص لي وقعد يهز راسه تاني. وبانت على وشه علامات الجد دي. وفجأة حسيت بالأسف الشديد عشانه، لكن ما كنتش أقدر أقعد أكثر من كده، وكل واحد منا في ناحية، وفي كل مرة يرمي حاجة على السرير ما يصبش الهدف، وروب الحمام القديم بتاعه اللي بيبين صدره، وريحة نقط الفيكس الفطبيعة في كل حته. قلت: «شوف يا أستاذ، ما تقلقشي عليا. كلام جد، أنا حبقى تمام التمام، كل الحكاية إنني بمر مرحلة دلوقتي. كل واحد بيمر بمرحلة وكل ده. مش كده؟»

- مش عارف يا بني، مش عارف.
كنت باكره أي حد يجاوب بالطريقة دي. قلت: «طبعاً طبعاً ده بيحصل، أنا بتكلم جد يا أستاذ. أرجوك ما تقلقش عليا». وتقريباً حطيت إيدي على كتفه، وقلت: «أوكيه»
- يا ترى تحب تشرب فنجان شوكولاتة سخنة قبل ما تخرج؟ مدام سبنسر حتكون ...

- أحب طبيعي ... أحب. لكن الواقع إنني لازم أمشي دلوقتي، لازم أروح حالاً الجمنازيوم. أنا متشكر على كل حال، ألف شكر يا أستاذ.
وبعدين سلّمنا على بعض، وكل الهلس ده. ومع ذلك، ده خلّاني أحس بحزن شديد.

- حابقي أكتب لك يا أستاذ، إنما دلوقتي خلي بالك من الإنفلونزا.
- مع السلامة يا بني.

وبعد ما قفلت الباب وخرجت تاني لأوضة القعاد، قاللي حاجة بصوت زعيق، لكن ما كنتش أقدر أسمعه بالضبط. أنا كنت متأكد أنه قاللي «حظ سعيد». أتمنى إنه ما يكونش كده. أتمنى على الله. أنا عمري ما أقول لحد بزعيق حظ سعيد، إذا الواحد فكر فيها، تبان رهيبة.

٣

أنا أكبر واحد كداب على وش الأرض، شيء رهيب، حتى إذا كنت مرة رايح أشترى الجرنان من المحل، وحد سألني رايح فين، ممكن أقول له إني رايح الأوبرا. حاجة بشعة. عشان كده، أنا لما قلت لعم سبنسر إني رايح الجمنازيوم عشان أجيب معداتي وأدواتي، كانت كدبة كبيرة ليس إلا. حتى أنا مبسبش أدواتي في الجمنازيوم أبدًا.

أنا لما كنت في المدرسة، كنت ساكن في جناح «أوسنبرجر» التذكاري في عنابر النوم الجديدة. كانت مخصصة للصفوف النهائية وقبل النهائية. كنت في الصف قبل النهائي، وزميلي في الأوضة كان في السنة النهائية، والعنابر كانت على اسم الجدة أوسنبرجر، اللي درس في بنسي، عمل له كوم فلوس من شغلانة مكاتب الحانوتية في البلد كلها، حتى إنه كان بإمكان الواحد يدفن حد من عيلته بخمس دولارات بس. كان لازم تشوف عم أوسنبرجر. يظهر إنه كان بيحط الميت في شوال ويرميه في البحر. نهايته. هو اتبرع لبنسي بكومة فلوس، فسموا الجناح بتاعنا على اسمه. وفي أول مباراة فوتبول في السنة، جه للمدرسة في الكاديلاك الكبيرة، وخلّونا كلنا نقف في الحوش الكبير ونديله تعميرة، أي نهتف له. وبعد كده، في الصبح في الكنيسة، ألقى خطبة استمرت عشر ساعات. ابتداء الحكاية بحوالي خمسين نكتة سخيفة، بس عشان يورينا قد إيه هوه واد جدع. يا سلام على كده. وبعدين قعد يقول لنا إزاي إنه عمره ما كان يتكسف إذا وقع في مشكلة أو حاجة من النوع ده، إنه يركع على ركبته ويصلي لربنا. وقال لنا إننا لازم نصلي لربنا — نتكلم معاه وكل ده — في أي مكان كنا فيه. وقال لنا إن إحنا لازم نبص ليسوع كأنه واحد زميلنا، وكل ده. وقال إنه هوه بيتكلم مع يسوع على طول، حتى وهو بيسوق عربيته، ده نقطني، كنت بتخيل الملعون الفالصو الكبير ده وهو بينقل العربية للسرعة الثانية، وبیطلب من يسوع يبعث له أكل أكثر، لكن أحسن شيء في خطبته كان في نصها.

كان بيحكي لنا إزاي كان ولد جدع، وكل حاجة، وإزاي كان ناجح في كل شيء. وعندها الولد الي كان قاعد في الصف الي قدامي على طول، إدجار مارساللا، أطلق ريح بصوت عالي، كانت حاجة بشعة بالفعل. في الكنيسة وكل ده، لكن كانت حاجة مسلية للغاية، عم مارساللا كان على وشك يطير السقف كله، ومحدث ضحك بصوت عالي، وعم أوسبنجر انتظاهر إنه ما سمعش حاجة، لكن عم ثيرمر، الناظر، كان قاعد جنبه على المنصة وكل حاجة، وكان بمقدروك تعرف إنه سمع كل شيء. ياه، قد إيه غضب. ما قالش حاجة ساعتها، لكن الليلة الي بعدها فرض علينا دروس إجبارية إضافية في المبنى الأكاديمي، وجه هناك وألقى خطبة. قال إن الولد الي عمل العملة دي في الكنيسة لا يستحق إنه ينتسب لبنسي، وحاولنا جهدنا إننا نخلي عم مارساللا يجيب واحدة تانية وسط خطبة عم ثيرمر، لكن ما كانش له مزاج، على كل، كان ده المكان الي عشت فيه في بنسي. جناح عم أوسبنجر التذكاري، في عنابر النوم الجديدة.

وحسيت بسعادة بعد ما سبت عم سبنسر ورجعت لأوضتي؛ لأن الكل كان هناك في الملعب، وكانت التدفئة شغالة في أوضتنا، على غير العادة. كان المكان مريح، وخلعت البالطو والكرافتة، وفتحت زرار الرقبة من القميص، وبعدين لبست البرنيطة دي الي اشتريتها الصبح من نيويورك، كانت برنيطة صيد حمرا، لها طرف طويل جداً جداً، شفتها في فترينة محل الأدوات الرياضية، بعد ما خرجنا من مترو الأنفاق، على طول بعد ما لاحظت إنني نسيت السيوف المهبية دي. كان تمنها دولار واحد. وكنت بلبسها بطريقة خاصة، إنني كنت أحدف طرفها الطويل لورا — حاجة بايخة جداً، أعترف بكده، لكن أنا كنت بحبها كده. كان منظري حلو بالشكل ده، وبعدين أخذت الكتاب الي كنت بقرأ فيه، وقعدت على الكرسي بتاعي. كان فيه كرسيين في كل أوضة، واحد كان ليا، والثاني لزميلي في الأوضة، وارد سترادليتر. كانت مساندهم في حالة سيئة؛ لأن الكل كان بيقعد على المساند، لكن كانت كراسي مريحة جداً.

وكان الكتاب الي بقراه هو الكتاب الي أخذته من المكتبة بطريق الخطأ، إدوني الكتاب الخطأ، وما لاحظتتش ده إلا بعد ما رجعت لأوضتي. إدوني رواية «الخروج من أفريقيا» تأليف إيزاك دينزن. افكرت إنه كتاب سخيف، لكن ما كانش سخيف، كان كتاب كويس، أنا ما ليش في الأدب، لكن كنت بقرأ كتير. أحسن المؤلفين عندي أخويا د. ب. وبعده رينج لاردنر. أخويا إداني كتاب من تأليف رنج لاردنر في عيد ميلادي، قبل ما أروح بنسي على طول، كان فيه ألعاب الحلوة المجنونة، وفيه كمان حكاية ضابط المرور الي

بيحب واحدة، دايمًا تسوق عربيتها بسرعة. لكن المشكلة هي إنه كان متجوز، الضابط، عشان كده ما كانش يقدر يتجوزها ولا حاجة، وبعدين البنت دي تموت في حادثة؛ لأنها كانت تحب السواقة بسرعة، كانت الحكاية دي بتجنني، الكتاب الي أحبه، لازم يكون فيه حاجات غريبة من حين لآخر، وقرت كمان كتب كلاسيك كتير، زي «عودة ابن البلدة» وكل ده، وحبّتها، وقرت كتب كتير عن الحرب وكتب بوليسية، لكن ما كانتش بتهزني قوي. الي يهزني صحيح هو الكتاب الي إنت بعد ما تخلص قرايته، تتمنى لو كان مؤلفه صاحبك الصدوق، الي تقدر تطلبه وتكلمه على التليفون وقت ما تحب، لكن ده ما بيحصلش كتير طبعًا. أنا كنت أحب أكلم إيزاك دينسن ده، ورنج لاندر. بس د. ب. كان قال لي إنه مات. عندك مثلاً كتاب «عبودية الإنسان»، تأليف سُمَرسْت موم، قرّيته الصيف الي فات. هو كتاب كويس وكل حاجة، لكن ما بحسش إنني عاوز أتصل بسمرست موم ولا حاجة. معرفش، هو مش الشخص الي أحس إنني عاوز أتصل بيه وأكلمه، دي كل الحكاية، أفضل أتصل بعم توماس هاردي. كنت بحب إيوستوشيا فاي دي.

على كلّ، لبست برنيطتي الجديدة، وقعدت وبديت أقرأ الكتاب ده، الخروج من أفريقيا. كنت قرّيته قبل كده، لكن حبيت أقرأ بعض حتت منه تاني. لكن، كنت قرّيت حوالي ثلاث صفحات لما سمعت حد جاي من عند ستاير الدش. وحتى من غير ما أبص عرفت على طول مين ده. كان روبرت آكلي، الجدع الي جنبي في الأوضة. كان فيه دش مشترك لكل أوضتين في الجناح بتاعنا، وكل يوم عم آكلي يدخل عليا أكثر من ميت مرة. ويظهر إنه كان الوحيد الي موجود في العنبر غيري؛ لأن الكل كان بيشوف الماتش. كان عمره ما بيروح أي حتة. كان شخصية غريبة. كان في السنة النهائية، وكان في بنسي طول الأربع سنين وكل حاجة، لكن عمره ما حد كان يناديه بغير اسم «آكلي»، ولا حتى زميله في الأوضة، هيرب جيل، كان ممكن يناديه «بوب» أو حتى «أك». لو إنه اتجوز في يوم من الأيام، مراته يمكن تناديه آكلي كمان. كان شخص طويل جدًّا، كتافه عريضة — طوله حوالي ١٨٤ — وسنانه رهيبية. وعمرى ما شفته بيدع سنانه بالفرشة. كانت سنانه معفنة ورهيبية، وكان منظره، لو شفته في المطعم، وبُقه مليون بهريسة البطاطس والبسلة، أو حاجات من دي، يخلّي نَفْسك تُغم عليك. وكان كمان وشه مليون دمامل. مش بس على أورته أو دقنه، زي ما عند معظم الولاد، لكن على كل وشه. ومش بس كده، كانت شخصيته رهيبية. وكان كمان حاجة كده شاب سخيف. ماكنش ينزل لي من زور، إن جيت للحق.

كنت حاسس بيه وهو واقف على حافة الدش، ورا الكرسي بتاعي على طول، بيشوف إن كان سترادليتر موجود ولا لأ، كان بيكره سترادليتر كُره العمى، وما كانش بيدخل الأوضة لما يكون سترادليتر فيها، كان بيكره كل الناس تقريباً.

وعدّى حافة الدش ودخل الأوضة. قال: «أهلاً.» كان دايمًا ينطقها كما لو إنه زهقان على الآخر، أو تعبان على الآخر. كان مش عاوز إنك تفتكر إنه بيزورك أو أي شيء من النوع ده. كان عايز إنك تفتكر إنه جه كده على سهوه، أي والله!

قلت: «أهلاً» لكن ما رفعتش عيني من الكتاب. مع آكلي، لو إنك رفعت عينك من الكتاب تبقى ضعت. أنا كنت ضايع ضايع، بس مش بالسرعة الي كان ممكن تبقى لو إني رفعت عيني من الكتاب.

وبدأ يلف في الأوضة، بشويش قوي وكل حاجة، زي عوايده دايمًا، ويمسك حاجاتك الشخصية من على المكتب والشفونية. كان دايمًا يمسك حاجاتك الشخصية ويبص فيها. يا الله، قد إيه كان بيضغط على أعصابي أحيانًا. قال: «كيف كان ماتش الشيش؟» كان عايزني أبطل قراية واستمتع. ما كانش يهمه الشيش أبدًا. قال: «إحنا كسبنا ولا إيه؟» قلت: «ما حدش كسب.» من غير ما أرفع عين.

قال: «إيه؟» كان دايمًا يخليك تعيد الي تقوله مرة تانية.

قلت: «ما حدش كسب.» وبصيت بطرف عيني أشوفه بيهبب إيه حوالين الشيفونيرة بتاعتي. كان يبص في صورة البنت الي كنت بخرج معاها في نيويورك، سالي هيبز. كان يمكن مسك الصورة دي وبص فيها خمس تلاف مرة على الأقل، من ساعة ما كانت عندي. وكمان، كان دايمًا يعيد الصورة في المكان الغلط بعد ما يبص فيها. كان بيعمل كده عن قصد، كده واضح.

قال: «ما حدش كسب؟ إزاي؟»

– أنا سبت السيوف المهبية والأدوات في مترو الأنفاق.

وبرضه ما رفعتش عيني له.

– في مترو الأنفاق، يا دي المصيبة! تقصد إنك ضيعتهم؟

– أصلنا ركبنا المترو الغلط. وكنت بروح أبص في خريطة المترو المهبية كل شوية.

وجه وقف قدامي مغطي النور عني. قلت: «هه، أنا قرئت الجملة الي أنا عندها دي

عشرين مرة من ساعة إنت ما جيت.»

وكان آكلي عمره ما يفهم بالإشارة. لا، مش هو. قال: «وتفتكر إنهم حيخلوك تدفع

تمنها؟»

«معرفش. وما يهمنيـش. إيه رأيك اقعد في حتة يا واد يا آكلي؟ إنت واقف قدام النور تمام.» وما كانش يحب حد يقول له يا واد يا آكلي. رغم إنه دايمًا يقول لي إني واد؛ لأنني كنت ستاشر سنة وهو تمتاشر. وكان يتجنن لما أقول له واد آكلي. وفضل واقف مكانه. كان بالضبط نوع البني آدم الي عمره ما يتحرك من مكانه لما يحجز عنك النور، لَمَّا تطلب منه إنه يبعد. كان بيتحرك في الآخر، لكن كان بياخد وقته أكثر لو إنك طلبت منه ده. قال: «عَمَّال بتقرأ في إيه؟» «كتاب هباب.»

ورفع الكتاب الي بقرا فيه عشان يشوف عنوانه. قال: «كويس؟»
«الجملة الي أنا باقراها دلوقتي روعة.»

كنت أقدر أكون ساخر جدًّا لما يكون عندي مزاج لكده، وكان عندي مزاج ساعتها، لكن هو مفهمش كده، وقعد يتجول في الأوضة تاني، ويشوف حاجاتي وحاجات سترادليتر الشخصية. وفي الآخر، حطيت كتابي على الأرض، مكنتش تقدر تقرا أي حاجة وشخص زي آكلي حواليك، مستحيل.

واتمددت على كرسيًا، وبقيت أبص على عم آكلي وهو بياخد راحته في الأوضة. كنت حاسس بتعب من رحلة نيويورك وكل ده، وبدأت أتاوب. وبعدين بدأت أسوق الهبالة شوية. أحيانًا كنت أسوق الهبالة عشان أسلِّي نفسي. وساعتها شديت طرف برنيطتي لقدام، وبعدين خليت طرفها القداماني يغطي عينيه، وبكده ما كنتش أقدر أشوف أي حاجة، وقلت بصوت مبحوح: «يظهر إني أنا اتعميت، يا حبيبتي يا أمي، كل حاجة هنا بقت ضلمة في ضلمة.»

آكلي قال: إنت مجنون، احلف على كده.

يا أمي العزيزة، إديني إيدك، ليه مش عاوزه تديني إيدك؟
«هيه، خليك راجل.»

وبدأت أحسس قدامي، كإني بقيت أعمى، لكن من غير ما أقوم من مكاني ولا حاجة، وفضلت أقول: «يا حبيبتي يا ماما، ليه ما بتساعدينيـش؟»

كنت بسوق الهبالة ليس إلا بالطبع. الحكاية دي كانت بتسليني أحيانًا. وبالإضافة لكده، كنت عارف إنها بتضايق عم آكلي قوي. كان بيخليني أتقلب سادي. كنت ببقى سادي كتير جدًّا معاه. وفي الآخر، بطلت، وزحت البرنيطة لورا تاني، واسترخيت على الكرسي.

وأكلي قال: «بتاعة مين دي؟» كان شايل ربطة الركبة بتاعتي في الأوضة. الجدع أكلي ده كان يمस्क أي حاجة يلاقيها. كان ممكن مثلاً يمस्क ملابسك الداخلية أو حاجة كده. قلت له إنها بتاعة سترادليتر، فقام حاطها على سرير سترادليتر، أخذها من على شيفونية سترادليتر، وحذفها على سريره.

وبعدين، جه وقعد على دراع كرسي سترادليتر. عمره ما كان يقعد على الكرسي، دايمًا على الدراع. قال: «من فين جبت البرنيطة دي؟»

– من نيويورك.

– بكام؟

– دولار.

– ضحكوا عليك.

وبدا ينصف ضوافره اللعينة بعود كبريت. كان دايمًا بينصف ضوافره، كان شيء مضحك. سنامه دايمًا مسودة، وودانه دايمًا وسخة، لكنه دايمًا عمال ينصف ضوافره. أظن إن ده كان بيخليه يحس إنه واد أنيق. ورمى نظرة تانية على برنيطتي وهو بينصف ضوافره. قال: «في بلدنا بلبس برنيطة زي دي، واحنا بنصيد الغزلان، أي والله. ديه برنيطة صيد الغزلان.»

«لا يا شيخ!»

وقلعتها وبصيت لها. وغمضت عين من عينيا كإني بنشن عليها. قلت: «دي برنيطة صيد الناس. أنا بصطاد الناس وأنا لابس البرنيطة دي.»

– أهلك عرفوا إنك انطردت؟

– لأ.

– وفين سترادليتر راح؟

– في الملعب، معاه واحدة صاحبتة.

وأتاوبت. كنت بتأوب في الحطة كلها، فأولاً، الأوضة كانت حر جدًّا، تخلي الواحد منعوس في بينسي، إما الواحد يموت من البرد أو يتخنق من الحر.

قال أكلي: «سترادليتر العظيم. هيه. سلفني مقصك لحظة، ممكن؟»

– عارف مكانه؟

– لأ، أنا لفيته مع حاجاتي خلاص، محطوطين في الرف العالي بالدولاب.

أكلي قال: «ممكن تجيبه لحظة؟ عندي الضوفر ده الي مضايقتني.»

ما كانش يهमे إذا كنت رتبت حاجاتك خلاص ولا لأ، وإذا كانت مصفوفة في الدولاب، ومع ذلك، رحت جبت له المقص، وكنت على وشك أموت في العملية ديه، أول ما فتحت باب الدولاب اللي جوه الحيطه، إلا ومضرب التنس بتاع سترادليتر — في علبته الخشب، وكل ده — وقع فوق نفوخي. وعملت حاجة مكعبة وكانت بتوجع وجع رهيب، ومع ذلك كانت حتموت عم آكلي. وابندا يضحك بصوته الفالسو العالي جدًّا، وفضل يضحك طول الوقت اللي كنت بنزل فيه الشنطة، وبخرج منها المقص عشانه. كانت حاجة زي دي — واحد طوبة تخبط راسه أو حاجة زي كده — تخلي آكلي في غاية الانبساط. قلت له: «أما أنت عندك حس مرح بشكل يا واد يا آكلي، إنت عارف ده؟» واديته المقص. «خليني أبقي مدير أعمالك، أنا حخليك تتكلم في الإذاعة.» وقعدت على الكرسي بتاعي تاني، وهو ابتدا يقص ضوافره الطويلة المهبية. قلت: «إيه رأيك تستخدم الترابيزة؟ قص ضوافرك عليها، ممكن؟ ما أحبش أمشي وأدوس على ضوافرك الليلة دي وأنا حافي.» واستمر هو يقص ضوافره على الأرض مع كل ده. أخلاق زفت، بكل معنى الكلمة.

قال: «مين هي البننت بتاعة سترادليتر؟» كان دايماً يحب يعرف سترادليتر بيحب مين، رغم إنه كان بيكره سترادليتر كره العمى.

«معرفش، بتسأل ليه؟»

«يعني، أنا מבحبش ابن الكلب ده أبداً. هو ابن كلب مقدرش أحتمله أبداً.»

«هو بيحبك جدًّا. قال لي مرة إنه شايف إنك أمير رائع.»

كنت أسمى الناس باسم «أمير» لما أكون بسوق الهبالة على الشيطنة، كانت بتدفع عني الملل أو حاجة زي كده.

آكلي قال: «دايماً بيبقى باين عليه التعالي. أنا بس ما أقدرش أستحمل ابن الكلب ده، أنت شايف إنه ...»

قلت: «هيبني، ممكن وحياتك تقص ضوافرك على الترابيزة؟ أنا طلبت منك كده ميت مرة ...»

آكلي قال: «دايماً بيظهر بمظهر المتعالي، مع إني مظنن إن ابن الكلب ده ذكي حتى، هو شايف نفسه ذكي، شايف إنه ...»

«آكلي! وحية أبوك، ممكن تقص ضوافرك المهبية دي فوق الترابيزة؟ قلت لك كده ميت مرة.»

وابندا يقص ضوافره فوق الترابيزة، أخيراً، ما كانش عمره يعمل حاجة، إلا إذا صرخت فيه بأعلى حسك.

وراقبته شوية، وبعدين قلت: «إنت شايل من سترادليتر عشان الكلام الي قاله عن إنك لازم تدعك سنانك من حين لآخر، ما كانش يقصد يهينك لما قال كده صراحة. يمكن يكون ما قالهاش بطريقة مناسبة، لكن ما كانش يقصد إهانتك. كل الي كان عايز يقوله إنك حتبقي أحسن وتشعر أحسن، لو إنك دعكت سنانك من وقت للتاني.»

أنا بدعك سناني، سيبك من الكلام ده.

قلت: «لأ، إنت مبتدعكش سنانك، أنا شفتك، وعارف إنك مبتعملش ده» ما كنتش بتطلب بطريقة وحشة. كنت حاسس بالأسف له بطريقة ما. كنت أقصد إن الحكاية مش كويسة لو وصلت إن واحد يقول لك إنك ما بتنضفش سنانك. «سترادليتر معاه حق. هو مش وحش، كل الحكاية إنك متعرفوش.»

لكن أنا لسة رأيي إنه ابن كلب مغرور.

قلت: «هوه صحيح مغرور، لكنه كريم جدًا في بعض الأمور. صحيح، بص، إفترض مثلاً إن سترادليتر كان لابس كرافتة أو حاجة كده، وإنت أعجبت بيها. قول إنه لابس كرافتة إنت اتجننت بيها، أنا بس بضرب لك مثال دلوقتي. تعرف ممكن يعمل إيه؟ ممكن قوي إنه يقلعها ويديها لك. ممكن قوي يعمل كده، أو ... تعرف ممكن يعمل إيه كمان؟ ممكن يسببها لك على سريرك أو حاجة كده، لكن المهم إنه ممكن يديها لك، معظم الولاد ربما بس ...»

آكلي قال: «وايه يعني، أنا لو غني زيه كنت أعمل كده برضه.»

هزيت راسي وقلت: «لأ، ما كنتش تعمل كده، مكنتش تعمل كده يا واد يا آكلي، لو إنك كنت غني زيه، حتبقي أكبر ...»

«بطل تقول لي يا واد يا آكلي، أنا سني ممكن أكون أبوك.»

«لا، أبداً.» بالله، كان أحياناً يبقى في غاية الرزالة. عمره ما كان يفوت فرصة عشان يفهمك إن إنت عندك ستاشر سنة وهو تمنتاشر. «أولاً أنا ما كنتش أدخلك في عيلتي.»

– المهم، بطلّ تقول لي ...

وفجأة انفتح الباب، ودخل عم سترادليتر، ملهوف. دايمًا كان يبان ملهوف ومستعجل. كل حاجة عنده مهمة، وجه ناحيتي، وإداني خبطتين من كفه على خدودي، ودي أحياناً حاجة مزعجة جدًا. قال: «اسمع، إنت رايح حته معينة الليلة دي؟»

«مش عارف، يجوز، الدنيا عاملة إيه بره، بتتلج؟» كان البلطو بتاعه كله تلج.

«أيوة، اسمع، إذا ما كنتش خارج لحة معينة، إيه رأيك تسلفني جاكنتك الجلد؟»

- مين كسب الماتش؟

- الماتش لسة في نصه. إحنا ماشيين. قوللي الحق، حتلبس جاكنتك الجلد الليلة دي ولا لأ؟ أنا دلقت حاجات على جاكنتي الرمادي.

- لأ مش حلبسها الليلة دي، بس أنا ما حبش إنك توسعها بكتافك العريضة دي. كنّا طول بعض تقريباً، لكن كان وزنه ضعف وزني. كانت كتافه عريضة جداً. «مش حوسعها.»

وراح ناحية دولاب الحيطه في لهفه. وقال لأكلي: «إزيك يا أكلي؟» كان على الأقل جدع لطيف ودود ستراليتير ده. كان نوع واد فالصو، لكن كان دايمًا يقول أهلاً لأكلي وكل حاجة.

وأكلي متم من تحت ضروسه حاجة زي «إزيك.» ما كانش يحب يرد عليه، لكن ما استجراش على الأقل يتمتم حاجة. وبعدها قال لي: «أنا ماشي، أشوفك بعدين.» قلت: «أوكي.» ما كانش الواحد يزعل أبداً لما أكلي يقرر إنه يرجع أوضته. وبدأ عم سترادليتر يخلع بالطيه وكرافتته وكل ده. قال: «أظن إنني أحسن أحلق دقني بسرعة.» كانت دقنه ثقيلة. صحيح. قلت له: «أومال فين البنبت بتاعتك؟» «مستنياني في المبنى الثاني.»

وخرج من الأوضة ومعه أدوات الحلاقة، والفوطة تحت باطه. من غير قميص ولا حاجة. كان دايمًا يمشي ونصه الفوقاني عريان؛ لأنه كان شايف إن جسمه حلو. وده صحيح فعلاً. ضروري أعترف بكده.

٤

ما كانش ورايا أي حاجة أعملها، عشان كده رحت معاه للحمامات ندردش وهو بيحلق. كنا لوحدنا في الحمامات؛ لأن الكل كان لسة في الماتش، الجو كان حر جداً جوه، والشبابيك كلها عليها بخار. كان هناك حوالي عشر أحواض، كلها ملزوقة في الحيط. حوض سترادليتر كان في الوسط، وقعدت على الحوض اللي جنبه على طول، وابتديت أفتح حنفية المية الباردة وأقفلها، اللازمة العصبية بتاعتي دي. وسترادليتر فضل يصفر لحن «أغنية الهند» وهو بيحلق. كانت له طريقة غريبة في التصفير، نشاز وحادة جداً، وكان دايمًا يختار أغنية صعب إن الواحد يصفرها، حتى لو كان شاطر في التصفير، زي «أغنية الهند» أو «مذبحة في الشارع العاشر». كان ممكن حقيقي يببّوظ أي أغنية.

فاكر لما قلت قبل كده إن آكلي مقزز في تصرفاته الشخصية؟ مم، برضه سترادليتر كان نفس الشيء، لكن بطريقة مختلفة. سترادليتر كان مقزز خفي، كان دايماً يظهر بمظهر تمام التمام، لكن، مثلاً كان لازم تشوف الموس الي كان بيحلق بيه. كان دايماً موس مصدي ومتغطي صابون وشعر وقرف، وعمره ما كان ينضفه أو أي شيء. كان دايماً بيان تمام بعد ما يخلص توضيب نفسه، لكنه كان مقزز خفي رغم كده، لو كنت تعرفه زي ما أنا بعرفه. والسبب في إنه بيوضب نفسه تمام، عشان بيان في أحسن حالاته، هو إنه كان معجب بنفسه جداً، كان فاكرك نفسه أجمل واد في النص الغربي للكرة الأرضية، هو كان وسيم صحيح، لازم أعترف بكده، لكن كان من نوع الولاد الوجهين، الي لو أي أبهات شافوا صورهم في كتاب المدرسة السنوي، يقولوا على طول: «مين الواد ده؟» أقصد أنه كان من صنف الولاد الشيك بتوع الكتب السنوية، الي بتنشرها المدارس. أنا أعرف ولاد كتير في بينسي، أعتقد إنهم أجمل بكتير من سترادليتر، لكنهم مش حبانوا شيك في صور الكتب السنوية. كانوا دايماً يبانو بمناخير كبيرة أو ودان طالعة لبرة، أنا شفت الحكاية دي كتير.

على كل، أنا كنت قاعد على الحوض الي جنب الحوض الي بيحلق عليه سترادليتر، عمال أفتح الحنفية وأقفلها. كنت لسة لابس برنيطتي الحمراء، وطرفها مزاح لورا وكل حاجة. حقيقي البرنيطة دي كانت ملياني بالنشوة. سترادليتر قال: «إيه، ممكن تعمل لي خدمة؟»

قلت: «إيه هيه؟» مكنتش متحمس. كان دايماً يطلب من الواحد يعمل له خدمة، عندك أهوه واحد وسيم جداً، أو هوه فاكرك إنه حاجة مهمة قوي، وبعدين دايماً يطلبوا منك إنك تعمل لهم خدمة كبيرة، عشان ما هم فاكركين نفسهم مهمين جداً، بيفتكروا إنك كمان شايفهم مهمين، وإنك حتموت عشان تعمل لهم خدمة، حاجة غريبة.

قال: «إنت خارج الليلة دي؟»

- يمكن، ويمكن لأ، مش عارف. ليه؟

- ورايا حوالي ميت صفحة لازم أقراهم لخصة التاريخ يوم الإثنين، إيه رأيك تكتب لي موضوع إنشا لدرس الإنجليزي؟ وأنا بسأل لأني حروح في داهية لو مكتبتش الموضوع المهيب ده على يوم الإثنين. إيه رأيك؟

كانت حكاية مضحكة. حقيقي مضحكة.

قلت: «يا راجل، دا أنا الي منطرد من المكان المهيب ده، وبعدين إنت الي تسألني أكتب لك موضوع إنشا؟»

- أيوه أنا عارف. لكن مع كده الحكاية إني حروح في داهية لو ما قدمتوش. خليك صاحبي، خليك صاحبي، أوكي؟

ما جاوبتوش على طول. التعليق كويس للولاد الكلاب اللي زي سترادليتر. قلت: موضوع عن إيه؟

- أي شيء، أي شيء وصفي، أوضة، أو بيت، أو مكان عشت فيه مرة أو أي حاجة، إنت عارف، طالما إنه يكون وصفي على سن ورمح.

وأتأوب بشدة وهو بيقول كده، ودي حاجة تملاني بالقرف، قصدي إن لو الواحد إتأوب وهو بيطلب منك إنك تعمل له معروف كبير.

قال: «لكن ما تعملوش كويس أكثر من اللازم. ابن الكلب ده هارتزل بيقول إنك رهيب في الإنجليزي، وهو عارف إنك زيبي في الأوضة، قصدي ما تكتبش كل الفواصل والعلامات دي في مكانها الصحيح دايماً.»

ودي كانت حاجة تانية تملاني قرف، قصدي لو إنك كويس في كتابة مواضيع الإنشا، وبعدين حد يبتدي يتكلم عن الفواصل. سترادليتر كان دايماً يعمل كده. كان عايز يخليك تفتكر إن السبب الوحيد إنه ما يعرفش يكتب مواضيع إنشا كويس هو إنه بيحط الفواصل في مكانها الغلط. كان زي آكلي من الناحية دي، كنت مرة قاعد جنب آكلي في ماتش الباسكت بول. كان في فريقنا لاعب ممتاز، هاوي كويل، يقدر يحط هدف من وسط الملعب، من غير ما يخلي الكورة تحك في الخشبة حتى، وقعد آكلي يقول طول الماتش المهيب إن كويل جسمه مناسب تمام للباسكت بول، يا الله، قد إيه أنا بكره الكلام ده.

وبعد شوية زهقت من قعدتي على الحوض، عشان كده بعدت شوية وابتديت أرقص كلاكيت عشان أسلي نفسي. والحق أنا ما كنتش أعرف أرقص كلاكيت ولا حاجة، لكن الأرض كانت هناك حجرية ومناسبة لرقص الكلاكيت، وبدأت أقلد واحد من الرقاصين المشهورين دول في الأفلام. في فيلم موسيقي من دول، أنا بكره الأفلام عمى، لكن كنت أحب أقلدهم، وفضل عم سترادليتر يبص لي في المراية وهو بيحلق، كنت محتاج جمهور، كنت أحب أستعرض، قلت وأنا عمال أرقص بجد من حواليه: «أنا ابن الحاكم، مش عاوزني أطلع رقاص كلاكيت، عاوزني أدرس في أكسفورد، لكن رقص الكلاكيت في دمي.»

وعم سترادليتر ضحك، كان يحس بالنكتة، وقلت وأنا نفسي مقطوع، ومش قادر أتنفس: «دي ليلة الافتتاح في ملهى زيجفلد، الراقص الأول من قادر يطلع على المسرح، سكران طينة، فمين يختاره عشان يحل محله؟ أنا، هو أنا، ابن الحاكم الصغن.»

سترادليتر قال: «أنت جبت منين البرنيطة المهيبة دي؟» كان يقصد برنيطة الصيد بتاعتي، ما كانش شافها قبل كده.

كان نفسى مقطوع على كل حال، عشان كده بطلت أسوق الهبل، وخلعت برنيطتي، وبصيت لها يمكن لتاسع مرة. «اشتريتها في نيويورك الصبحية دي، بدولار، عجبك؟» وستارليتر هز رأسه. قال: «روعة.» كان بيتملقني ليس إلا؛ لأنه قال بعد كده على طول: «اسمع، حكتب موضوع الإنشاء ده ليا؟ لازم أعرف.»

– «حكتبه لو عندي وقت، لو ما عنديش، مش حكتبه.»

ورحت قعدت على الحوض اللي جنبه تاني، وسألته: «مين البنت بتاعتك؟ فتزجرالد؟»

– طبعًا لا! أنا قلت لك إني انتهيت مع الخنزيرة دي.

– صحيح؟ إديهاني إذن يا واد، بتكلم جد، دي الطراز بتاعي.

– خدها ... دي كبيرة عليك.

وفجأة، من غير أي سبب، إلا إني كنت عايز أسوق الهباله على الشيطنة. حسيت برغبة إني أنط من على الحوض وأخذ بخناق سترادليتر بحركة نلسون، كان وضع مصارعة إذا ما كنتش تعرف، تمسك فيه رقبة الواد التاني، وتضغط عليها لحد ما يتخنق إذا حببت تخنقه. وعملت كده، ورقدت عليه كإني نمر متوثب.

سترادليتر قال: «بطل يا هولدن وحياة أبوك»، ما كانش في مزاج يسوق الهباله. كان بيحلق وكل ده، «إنت عاوزني أعمل إيه، أقطع رقبتني بالموس؟»

ومع كده، ما سبتوش. كنت عملت حركة نلسون حلوة على رقبته، قلت: «خلّص نفسك يا حلو من قبضتي.»

– يا الله!

وحط الموس على الحوض، وبحركة فجائية رفع ذراعه وحرر نفسه من خنقتي، كان واد قوي جدًا، وأنا واد ضعيف.

قال: «دلوقتي بطل السخافة دي.»

ورجع تاني يحلق دقنه. كان دايماً يحلقها مرتين، عشان يبان روعة بالموس المصدي بتاعه.

سألته: «إذن، مين البنت بتاعتك إذا ما كانتش فتزجرالد؟» وقعدت على الحوض اللي جنبه تاني. «هل هيا البت فيليس سميث؟»

– لأ، كان المفروض إنها تبقى البنت بتاعتي، لكن الحكاية ما نفعتش، دلوقتي معايا زميلة البت بتاعة بد ذوو ... آه، كنت حنسى، دي تعرفك.

- مين؟
- البنت بتاعتي.
- صحيح؟ هيه اسمها إيه؟
- كنت مهتم أعرف الحكاية.
- بفكر ... آه، جان جالاغر.
يا الله، كنت حقع ميت لما سمعت ده.
- جان جالاغر؟
حتى إني قمت من على الحوض لما قال كده. كنت حقع ميت.
- طبعاً أنا أعرفها. كان تقريباً ساكنة جنبنا في الصيف اللي قبل اللي فات. كان عندها
كلب ضخمة دوبرمان. ده سبب معرفتي بيها، كان الكلب بتاعها دايماً بيحي عندنا ...
- إنت حاجز عني النور يا هولدن، وحياتك. أنت لازم تقف في الحقة دي؟
يا الله، قد إيه أنا كنت متحمس، أي والله.
هي فين؟ المفروض إني أروح أقول لها أهلاً أو حاجة كده، هي فين؟ في المبنى
الملحق؟
- أيوة.
- إزاي افكرتني؟ هي دلوقتي في مدرسة ب. م.؟ كانت بتقول إنها يمكن تروح
هناك، وقالت كمان يمكن تروح مدرسة شيبلي. أظن إنها راحت شيبلي. إزاي افكرتني؟
كنت متحمس جداً، حقيقي.
- معرفش، ابعده شوية، ممكن، إنت قاعد على الفوطة بتاعتي.
كنت فعلاً قاعد على فوطته الملعونة.
قلت، وأنا لسة بفكر في الموضوع: «جين جالاغر»، يا ربي!
وكان عم سترادلتر بيحيط دهان فيتاليس على شعره، الدهان بتاعي.
قلت: «دي رقاصة باليه وكل ده. كانت بتتمرن حوالي ساعتين كل يوم، حتى لو كان
الجو حر جداً. كانت قلقانة لحسن الدهن يخلي رجليها وحشة.»
- فيها عضلات وكل ده، كنت بلعب معاها طاولة دايماً.
- كنت بتلعب معاها إيه دايماً؟
- طاولة.
طاولة! يا الله!

- أيوة، كانت متحركش أي قطعة من قطعها. كانت لما يبقى عندها ملك، ما تحركوش أبداً. كانت مجرد تسببه في الصف الخلفي، وبعدين عمرها ما تستخدمه، كانت تحب تشوفهم كلهم مصفوفين في الخطوط الخلفية.

سترادليتر ما نطقش بكلمة، الحاجات دي ما كانتش تعجب معظم الناس.
قلت: «أمها كانت في النادي اللي احنا كنا فيه. كنت أخدم في ملعب الجولف أحياناً عشان أكسب قرشين، وخدمت أمها أحياناً. كانت بتحط حوالي ١٧٠، في تسع حفر.»
ما كانش سترادليتر حتى سامع اللي بأقوله. كان بيسرّح شعره الجميل.
قلت: «أظن إنني لازم أروح أقول لها أهلاً.»
- ليه لأ.

- حروح، حالاً.
وبداً يفرق شعره تاني من جديد. كان ياخذ ساعة عشان يسرّح شعره.
- أمها وأبوها كانوا متطلقين، وأمها اتجوزت تاني من واحد بتاع كاس وطاس، راجل معظم رجليه مغطية شعر، فاكهه كويس، كان بيلبس شورت على طول. كان جين تقول إنه كاتب مسرحي أو حاجة زي كده، لكن كل اللي شفته بيعمله هو إنه يشرب ويسمع برامج المغامرات البوليسية في الراديو، ويجري في البيت بحاله وهو عريان، وجين موجودة وكله.

- صحيح؟
ده أثار اهتمام سترادليتر، عن الراجل السكران اللي يجري في البيت عريان مع وجود جين فيه ... سترادليتر كان جنسي خالص ملعون.
- كانت طفولتها بؤس خالص، بتكلم جد.
لكن ده ما أثارش اهتمام سترادليتر، ما كانش يهتم إلا بالأمور الجنسية خالص.
- جين جالاغر، يا الله!

ما كنتش قادر أبعد فكري عنها، حقيقي ما كنتش قادر.
- لازم أروح أقول لها أهلاً.
- يا أخي روح قول لها، بدل ما إنت عمّال تقول كده وبس.
ومشيت ناحية الشباك، لكن ما كانش الواحد يقدر يشوف حاجة؛ لأن القزاز كان متغطي بطبقة بخار.

قلت: «معنديش مزاج دلوقتي.»

- كان الواحد لازم يبقى عنده مزاج عشان يعمل الحاجات دي.
- أظن إنها راحت مدرسة شيبلي، أقدر أحلف إنها راحت شيبلي، وقعدت أتمشّي في الحمام شوية، ما كانش ورايا حاجة تانية أعملها، قلت: «انبسطت من الماتش؟»
- أيوة، أظن كده، مش عارف.
- يا ترى قالت لك إننا كنا بنلعب طاولة طول الوقت، أو حاجة زي كده؟
- مش عارف، يا أخي أنا لسة مقابلها.
- كان بيخلص تسريح شعره الجنان، كان بيرص أدوات التواليت بتاعته.
- «اسمع، سلّم لي عليها، ممكن؟»
- أوكي.
- لكن أنا كنت عارف إنه يمكن مش حيقول لها حاجة. عندك ناس زي سترادليتر ده، عمرهم ما ينقلوا تحياتك لحد.
- ورجع للأوضة، لكن أنا فضلت في الحمامات شوية، أفكر في الست جين، وبعدها رجعت الأوضة أنا كمان.
- كان سترادليتر بيربط كرافتته، قدام الماية، لما أنا دخلت، كان بيقتضي نص عمره الملعون واقف قدام الماية. أنا قعدت على الكرسي بتاعي، وراقبته شوية.
- اسمع، ما تقولهاش إني انطردت من المدرسة، ممكن؟
- أوكي.
- دي كانت خصلة حلوة في سترادليتر. ما كانش الواحد مضطر إنه يشرح له كل حاجة بالتفصيل، زي ما هو ضروري مع آكلي. يمكن السبب إنه ما كانش بيهتم. ده هو السبب الحقيقي، لكن آكلي كان مختلف، آكلي متطفل ابن كلب.
- ولبس الجاكّة الجلد بتاعتي.
- قلت: «حاول وحياتك إنك ما تمطهاش من كل حطة، أنا ما لبستهاش إلا مرتين بس.»
- مش حمطها، فين السجاير بتاعتي؟
- «على المكتب.» عمره ما كان يفتكر مكان حاجاته. «تحت الكوفية بتاعتك.» وحط السجاير في جيب جاكّته، جيب جاكّتي.
- وأنا شديت طرف برنيطتي الصيد على قورتي فجأة عشان أعمل حاجة، كنت بدأت أحس فجأة بالزفرزة، كنت ولد نرفوز جدًّا، سألتها: «اسمع، إنت حتروح فين مع البنت بتاعتك، عندك فكرة؟»
- مش عارف، نيويورك لو عندنا وقت كفاية، هي خدت إذن لحد تسعة ونص بس.

ومعجبتنيش الطريقة الي اتكلم بيها، عشان كده قلت: «يمكن هي عملت كده لأنها متعرفش الواد الجميل، الساحر، ابن الكلب، الي هي خارجة معاه، لو أنها كانت تعرف، كانت خدت إذن لحد تسعة ونص الصبح.»

سترادليتر قال: «عندك حق.»

ما كانش حد يقدر يخليه يغضب بسهولة. كان مغرور بنفسه جدًا.

– نتكلم بجد دلوقتي. اكتب لي موضوع الإنشا ده.

كان لابس البالطو وجاهز للخروج.

ما تبدلش جهد فيه ولا حاجة، بس خليه وصفي قد ما تقدر، أوكي؟

ما جاوبتوش، ما كانش عندي نفس أجاب. كل الي قلته هو: «أسألها إذا كانت لسة

بتحط الملوك السود في الخط الوراني.»

سترادليتر قال: «أوكي»، لكن كنت عارف إنه مش حيسألها. «أسيبك بقي.» واندفع

خارجًا من الأوضة.

وقعدت هناك حوالي نص ساعة بعد ما خرج، أقصد قعدت في الكرسي بتاعي ما

اعملش أي حاجة، فضلت أفكر في جين، وفي إنها البنت بتاعة سترادليتر وكل ده. كانت

الحكاية دي خليتني عصبي جدًا وكإني حتجنن. أنا قلت لك قبل كده قد إيه كان سترادليتر

جنسي ابن حرام.

وفجأة دخل آكلي مرة ثانية في الأوضة، من خلال ستاير الدش الملعون ده زي

عوايده. ومرة وحيدة في حياتي المهيبة دي، شعرت بالسعادة لما شفته. كان وجوده بيبعد

عن ذهني موضوعات تانيه.

وقعد في الأوضة لحد ميعاد العشا، يتكلم عن كل الولاد الي في بينسي الي كان

بيكرهم كره العمى، ويفعّص في الدامل الي على دقنه، ما كانش حتى بيستعمل المنديل

بتاعه. ما أظنش حتى ابن الحرام ده كان عنده منديل، إن كنت عاوز الحق، على كل، أنا

عمري ما شفته بيستعمل أي منديل.

٥

كانت وجبة العشا في بينسي ليلة السبت مبتغيرش. كان المفروض إنها حاجة عظيمة؛

لأنهم بيدوا فيها لحمه. أراهن بألف دولار إنهم بيعملوا ده لأن أبهات ولاد كتير في المدرسة

بييجوا بينسي يوم الحد، ولازم عم ثيرمر كان عارف إن الأمهات حيسألوا الأولاد أكلوا إيه

الليلة الي فاتت، والولد حيقول «لحمة.» احتيال، وكان لازم تشوف اللحمة. كانت من نوع الحنت الجامدة دي الي صعب قوي إنك تقطعها. دايمًا يدوك كمان كتلة من البطاطس المهروسة مع لحمة يوم السبت بالليل، والحو حة كيك سودة محدش كان بياكلها، يمكن بس الولاد الصغيرين في الصفوف الأولى الي ما يعرفوش أحسن من كده، والولاد الي زي آكلي الي بياكلوا كل حاجة.

ومع كده، كان كويس لما خرجنا من المطعم. كان فيه ثلاث بوصات من الثلج على الأرض، وكان الثلج لسة نازل زي الحنفية. الحكاية كانت هائلة، وكلنا بدأنا نحذف كرات الثلج ونسوق الهبالة في المكان كله. كانت الحكاية عيالي خالص، لكن الكل كان مستمتع جدًا.

ما كانش عندي بنت مواعدها ولا حاجة، عشان كده أنا وصاحبي «مال بروسارد» — ده الي كان في فريق المصارعة — قررنا إننا ناخذ الباص الي رايح «آجروستاون»، وناكل هامبرجر، ويمكن نشوف فيلم مهيب. ما كانش حد منا عاوز يقعد قفاه يقمر عيش طول الليل، وسألت مال إذا كان عنده مانع إن آكلي يجي معانا. وسبب إنني سألت هوه إن آكلي ما كانش بيعمل أي حاجة أبدًا يوم السبت بالليل، عدا إنه يقعد في أوضته ويفقع الدمامل بتاعته أو حاجة كده. ورد مال إنه ما عندوش مانع، برغم إنه مش متحمس قوي للفكرة، ما كانش بيحب آكلي قوي. المهم، كل واحد منا راح أوضته عشان يستعد. ولما كنت بلبس غطا الجزمة، زعقت على آكلي، وقلت له إذا كان عاوز يروح السينما، كان يسمعي كويس من ورا ستاير الدش، لكنه ما ردش عليا على طول. كان من الصنف الي يكره إنه يرد عليك على طول. وأخيرًا دخل عن طريق الستاير الملعونة، ووقف على حافة الدش، وسألني مين رايح معايا، كان دايمًا يحب يعرف مين رايح، أحلف إن الواد ده لو غرقت بيه مركب وأنقذته في قارب مهيب، لكان يطلب يعرف مين الي بيقدف القارب قبل ما يطلع فيه. قلت له إن مال بروسارد رايح معايا. قال: «ابن الحرام ده ... وهو كذلك. استنى لحظة.» كنت تحس إنه بيقدّم لك خدمة كبيرة إنه جَيّ معاك.

وقعد حوالي خمس ساعات يستعد. ولما كان بيستعد، رحت للشباك بتاعي وفتحته، وعملت كورة تلج بصوابعي. الثلج كان هایل لعمل الكور. ومع ذلك محدفتش الكورة أي حة، بدأت أحدفها ناحية عربية كانت راكنة مقبل الشارع. لكن غيرت رأيي. العربية كانت حلوة وببيضا، وبدأت أرميها ناحية حنفية مية في الشارع، لكن دي رخره كانت كويسة وببيضا. وفي الآخر، ما رميتهاش ناحية أي حاجة. كل الي عملته إنني قفلت الشباك،

ومشيت في الأوضة ومعايا كورة التلج، بعد ما كبستها أكثر. وبعد شوية، كانت لسة معايا لما ركبنا أنا وبروسارد وأكلي الأوتوبيس. وسواق الأوتوبيس فتح الباب وخللاني أرميها بره. قلت له إني مش حدفها على أي حد، لكن ما صدقنيش. الناس عمرها ما تصدقك. كان بروسارد وأكلي شافوا الفيلم المعروض قبل كده، عشان كده كل الي عملناه إننا أكلنا جوز هامبرجر، ولعبنا في ماكينة الكور مدة، وبعدين خدنا الباص تاني لبينسي، وعلى كل، ما اهتمتش إني ما شفتش الفيلم. كان مفروض إنه كوميدي، فيه كاري جرانت، وكل الهلس ده. وبالإضافة لكده، أنا رحت قبل كده السينما مع بروسارد وأكلي. كان الاتنين يضحكوا زي الحيوانات على حاجات ما فيهاش أي حاجة تضحك. حتى ما كنتش بحب إني أقعد جنبهم في السينما.

ما كانتش الساعة عدت تسعة إلا ربع، لما رجعنا العنبر. عم بروسارد كان شاطر في البردج، وقعد يدور على حد يلعبه في العنبر. وعم أكلي جرّش في أوضتي، يغير مناظر. بس بدل ما يقعد على مسند كرسي سترادليتر، مدّد على سريري، ووشه على مخدتي وكل حاجة. وبدأ يتكلم بصوته الرتيب الممل، وهو بيפעص في كل الدمامل بتاعته. رميت ألف إشارة له، لكن ما قدرتش أتخلص منه. كل الي عمله إنه استمر يتكلم بصوته الرتيب عن بنت، كان المفروض إنه نام معاها في الصيف الي فات. كان قاللي الحكاية دي ميت مرة قبل كده. وفي كل مرة يحكيها لي كانت تبقى مختلفة. مرة، يكون إنه عملها معاها في عربية ابن عمه البويك، ومرة تانية تكون العملة تحت الكوبري. كان كل ده كلام فارغ طبعاً، كان عمره ما نام مع بنت، حتى أنا أشك إنه لمس أي واحدة. ونهايته، في الآخر اضطريت أبقي صريح، وقلت له إني لازم أكتب موضوع إنشا لسترادليتر، وإنه لازم يخرج عشان أقدر أركز، وخرج في النهاية، بس بعد ما خد كل وقته زي عوايده. وبعد ما خرج، لبست بيجامتي، وروب الحمام بتاعي، وبرنيطة الصيد القديمة، وبدأت أكتب موضوع الإنشا.

الموضوع إني ما كنتش أقدر أفكر في أوضة أو بيت عشان أوصفه بالطريقة الي سترادليتر قالها. وعلى كل أنا ما كنتش أحب أوصف أوض أو بيوت. وعشان كده، كل الي عملته إني كتبت عن جوانتي البيزبول بتاع أخويا إلى. كان موضوع وصفي خالص. حقيقي، أخويا إلى والجوانتي بتاع الإيد الشمال. أخويا كان أشول، لكن الشيء الوصفي في الموضوع هو إنه كان كاتب قصايد على كل الصوابع والكف وكل مكان فيه. بالحبر الأخضر، كتبها عشان يبقى عنده حاجة يقرأها لما يكون في الملعب، والماتش مش شغال، هو ميت دلوقتي، جاله سرطان في الدم، ومات لما كنا عايشين في ولاية «مين»، يوم

١٨ يوليو ١٩٤٦، كان حُبُوب، كان أصغر مني بسنتين، لكن كان أذكى مني خمسين مرة. كان ذكأؤه خارق، كان المدرسين بتوعه بيكتبوا جوابات دايمًا لأمي، يقولوا لها إزاي كانوا مبسوطين إن إلى في الفصل بتاعهم، وماكنوش بيقولوا مجرد كلام وبس. كانوا يقصدوا اللي بيقولوه. وماكانش الموضوع بس إنه أذكى واحد في العيلة، لكنه كان ألطف واحد كمان في حاجات كتير. عمره ما كان يغضب من حد. المفروض إن الناس اللي شعرهم أحمر بيكونوا سريعي الغضب، لكن إلى ما كانش كده، وكان شعره أحمر خالص. حقول لك نوع شعره الأحمر. أنا بدأت ألعب جولف لما كان عندي عشر سنين، وأنا فاكِر مرة، الصيف اللي كان عندي فيه إتناشر سنة، وحسيت جوابا إني لو التفت ورايا فجأة حشوف إلى. واتدورت، وفعلًا كان هناك قاعد على العجلة بتاعته خارج السور — السور اللي كان موجود حوالين الملعب كله — وكان قاعد هناك، حوالي مية وخمسين ياردة ورايا، بيشوفني وأنا بلعب. ده كان مدى احمرار شعره. يا الله، قد إيه كان ولد لطيف! كان أحيانًا يضحك بكل قوته وهو بيفتكر حاجة واحنا بنتعشى، لدرجة إنه يبقى على وشك يقع من كرسيه. كان عندي ثلاثاشر سنة، وكانوا حبيعتوني أحلل نفسيًا وكل ده عشان كسرت كل شبابيك الجراج. مكنتش ألومهم على كده. حقيقي ما كنتش. أنا نمت في الجراج الليلة اللي مات فيها، وكسرت كل الشبابيك الملعونة بقبضة إيدي، لمجرد التنفيس عن نفسي. حتى أنا فكرت أكسر شبابيك العربية الإستيشن واجون اللي كانت عندنا الصيف ده، لكن إيدي كانت اتكسرت خلاص وكل ده، وما قدرتش أعمل كده. كان شيء غبي اللي عملته، أنا معترف بذلك، لكن أنا ما كنتش حاسس أنا بعمل إيه، وإنْت ما تعرفش إن إيدي لسة بتوجعني من حين لآخر، لما الدنيا تمطر وكل ده، وما بقدرش أكوّر قبضتي كما يجب — قصدي أعمل قبضة محكمة — لكن بخلاف كده الموضوع ما يهمنيش. أقصد أنا مش ناوي أبقي جراح أو عازف فيولين، أو أي شيء على كل حال.

المهم، ده الموضوع اللي كتبت عنه لإنشا سترادليتر. جوانتي البيزبول بتاع عم إلى. وبالصدفة الجوانتي كان معايا، في شنطتي، عشان كده طلعتة ونسخت القصائد اللي كانت مكتوبة عليه. كان كل اللي عليا أعمله هو إني أغير اسم إلى عشان محدش يعرف إنه أخويا أنا، مش أخو سترادليتر. مكنتش مبسوط وأنا بعمل كده، لكن ما كنتش قادر أفكر في موضوع وصفي تاني. بالإضافة إلى إني كنت مبسوط من الكتابة عن الجوانتي. والحكاية دي خدت مني ساعة تقريبًا؛ لأنني اضطرريت أستخدم الآلة الكاتبة المهيبة بتاعة سترادليتر، وفضل الورق ينحشر فيها. وسبب إني ما استخدمتش الماكينة بتاعتي، هو إني سلفتها لواحد ساكن في آخر العنبر.

أظن إنني انتهيت من الموضوع حوالي الساعة عشرة ونص، ومع ذلك ماكنتش تعبان، لذلك فضلت أبص من الشباك فترة. كان الثلج بطّل ينزل، لكن من بين حين وآخر كنت تسمع عربية مش قادرة تبدأ تتحرك، وكنت تسمع عم آكلي وهوو بيشخر كمان. كان صوت شخير بيوصل عبر ستائر الدش الملعونة. كان عنده جيوف أنفية، وما كانش بيقدر يتنفس تمام وهو نايم. الواد ده كان فيه كل حاجة؛ جيوب أنفية، دمامل، سنان منخورة، نفّس وحش، ضوافر مقصفة. كان ضروري تحس نوع من الأسف ناحية ابن الكلب الأهمبل ده.

٦

فيه حاجات صعب الواحد يفتكرها، بفكر دلوقتي لما رجع سترادليتر من ميعاده الغرامي مع جين. قصدي إنني مش قادر أفكر بالظبط كنت بعمل إيه لما سمعت خطواته المهيبة الغبية، جاية من الصالة الخارجية، أظن إنني كنت لسه ببص عبر الشباك، لكني أحلف إنني مش فاكرك. كنت قلقان جدّا، ده السبب. أنا لما أقلق بجد على حاجة، ما كنتش بقدر أعمل حاجة. حتى إنني كنت لازم أروح دورة الميه لما أكون قلقان من حاجة. لكن الحكاية إنني ما بروحش. بكون قلقان لدرجة إنني ما أقدرش أروح. ما كنتش عاوز أقطع قلقي عشان أروح. إنت إذا عرفت سترادليتر، كنت بقيت قلقان كمان. أنا مرتين يمكن رحت مواعيد غرامية مع ابن الكلب ده، وعارف أنا بتكلم عن إيه، كان ما عندوش ضمير، حقيقي.

على كلّ، كانت أرضية الصالة من اللينوليوم، وكنت تقدر تسمع خطوته المهيبة جاي ناحية الأوضة. حتى أنا مش فاكرك أنا كنت قاعد فين لما دخل، جنب الشباك، ولّا في الكرسي بتاعي أو في الكرسي بتاعه. أحلف لك إنني مش فاكرك.

ودخل وهو بيتتمتم: «قد إيه الدنيا بره برد»، وبعدين قال: «فين راحت الناس؟ المكان هنا عامل زي المشرحة». وما كلفتش نفسي إنني أرد عليه. إذا كان من الغباء بحيث ما يدركش أن النهاردة يوم سبت بالليل، وإن الناس كلهم إما بره أو نايمين أو رجعوا بيوتهم للويك إند، فليه أنا أتكلّف عناء إنني أقول له كل ده. وبدأ يغير هدومه. ما قالش كلمة واحدة عن جين، ولا كلمة، ولا أنا راخر. كنت براقبه بس. كل اللي عمله إنه شكرني على إنني سمحت له إنه يلبس جاككتي، وعلّقها في شماعة، وحطها في دولااب الحيط.

وبعد كده، لما كان بيقلع الكرافتة، سألني إذا كنت كتبت موضوع الإنشا المهيب بتاعه. قلت له إنه جاهز، وموجود فوق سريره المهيب. وراح قراه وهو بيفك زراير قميصه، وقف هناك، يقرأ فيه، وينقر على صدره وبطنه العريانيين، ووشه عليه التعبير الغبي ده. كان دايماً ينقر بإيده على بطنه أو صدره، كان معجب بنفسه جداً.

وفجأة، قال: «إيه ده يا هولدن؟! ده عن جوانتي بيزبول مهيب.»

قلت ببرود: «وفيه إيه؟»

– يعني إيه فيها إيه؟ أنا قلت لك إنه لازم يكون عن أوضة مهيبة أو بيت أو حاجة كده.

«إنت قلت إنك علوزه يكون وصفي، إيه الفرق إذا كان عن جوانتي بيزبول؟»

– «الله يلعنك.»

كان زعلان خالص، كان هايج بجد. «إنت دايماً تعمل عكس المطلوب.» وبص لي. «مش غريب إنك مطرود من هنا. إنت عمرك ما تعمل حاجة بالطريقة المفروض إنها تتعمل بيها. حقيقي. ولا حاجة واحدة.»

– أوكي، رجعهولي تاني.

ورحت ونتشته من إيده، وبعدين قطعته حتت.

– إنت بتعمل إيه؟

وماردتش عليه حتى. بل رميت الورق المقطع في الزبالة، وبعدين اتمدت على سريرى، وقعدنا إحنا الاثنين ساكتين مدة طويلة، وخلع هدومه وفضل بالسليب، وأنا في السرير ولعت سيجارة. كان ممنوع إن الواحد يدخن في العنابر، لكن ممكن تعمل كده بالليل قوي، لما يكون الكل إما نايمين أو بره، وما حدش يقدر يشم الدخان. وبالإضافة لكده، أنا دخنت عشان أغيط سترادليتر. كان بيتضايق جداً إذا حد كسر أي قواعد، هو عمره ما دخن في العنابر، أنا بس.

كان ما قالش أي كلمة واحدة عن جين.

نصائح إلى الشباب

إرنست همنجواي

ملاحظات للكاتب العظيم حول بعض القواعد الأساسية في الحياة والأدب. يأتي إليّ رجال ونساء في مقتبل أعمارهم، يطلبون النصيحة حول ما يصادفونه من مشاكل في ميادين الكتابة والحب، وأحاول دائماً أن أكون كريماً وطيب القلب فيما يختص بنصائحي. وأحياناً ما تأتي النصيحة متأخرة عن موعدها، بعد فوات الأوان، فنحن لا نجد حقائق الحياة العميقة، بل هي التي تجدنا.

عن فن الكتابة

الكتابة بلغة واضحة عملٌ صعب. لم يتعلّم أحدُ الأدبَ من الكتب الموضوعة مطلقاً. لم أدرس منهجاً في فن الكتابة قط، بل تعلّمت الكتابة بالسليقة، وبمجهودي. لم أنجح بالصدفة، بل نجحت بالعمل الدؤوب الصعب. واللغة الحاذقة لا تصنع كتاباً جيداً. إن كثيراً من المؤلفين يهتمون بأسلوب كتابتهم، أكثر من اهتمامهم بالشخصيات التي يكتبون عنها. وهناك كثير من الكتاب يُفسدون أسلوبهم بالاعتداد بالنفس، والحشو في الكلام. أما التحكم البارع في ناصية اللغة، فلا يمتلكه إلا قليلٌ من المؤلفين العظام.

والصفة التي لا غنى عنها للكاتب الجيد هي أسلوب، يتميز بالوضوح والطلاوة. والكاتب الجيد يختار موضوعاته في حكمة، ويجمع مادته في استيعاب. إن أول شيء يفعله الكاتب الجيد، هو أن يسيطر على إحساسه بالذات في كتابته. والكاتب الجيد يجب أن يثق ثقة لا حدود لها في نفسه، وفي أفكاره. والكتابة يجب أن تكون عملاً نابعاً عن حب، وإلا فلن تكون كتابةً طيبة. والكاتب الجيد يعرف كيف يُنقّب عن الحقائق الهامة من بين أكوام المعلومات، وأصعب شيء أمام الكاتب هو أن يحافظ على قوة خياله وخصوبته. والكاتب الجيد صانعٌ حادّ الوعي، يركّب الصعب، ويقتحم عديداً من المخاطر بحثاً عن مادة كتابته.

سأشنعُ حرباً شعواء على أيّ كاتب، يظهر الإهمال وعدم الاهتمام في عمله. وكثيرٌ من الكتّاب يفشلون؛ لأنهم يفتقدون المؤهلات اللازمة للكاتب الأصيل، فهم متعصبون إلى أقصى حد، وأفقهم ضيق، رغم ما تلقّوه من تعليم.

وكُتّاب هذه الأيام يُنفقون طاقة كبيرة في أوجه نشاط ثانوية، مثل الحديث وكسب المال، وهذا لا يترك لهم سوى وقتٍ قليل للكتابة الحقة.

وقد أغرق البلاد في يومنا هذا فيضٌ من الروايات الرخيصة، التي لا نفع فيها، والتي لا يقتصر خطرُها على اتجاهها العام المنافي للثقيف، بل ويتعداه إلى اتجاهها الإيجابي نحو الهدم، فإن الرغبة في قراءة مثل هذه الكتب، له التأثير نفسه الهادر للخلق، مثل إدمان المخدرات.

والرواية، مثلها مثل ميدان المعركة، ففيها ينزل المؤلف إلى ساحة كفاحه الخالد بين الخير والشر.

على الروائي أن يمتلك ناصيةً فنّ إثارة الترقب؛ فالروايات المليئة بالتشويق، ذات العنفوان والفورات التي تزدهم بحيوية الأحداث والتفاصيل، هي أصعب الروايات في الكتابة.

الاستجابة العميقة لدى القارئ لا تكون للمنطق، بل للخيال، وليست للعقل، ولكنها للقلب. وكتابة المسرحية أسهل من كتابة الرواية، فهي بذلك أسهل الوسائل الأدبية، لكن قد يتطلب الأمر أسابيع وشهوراً قبل ذلك في الإعداد لها.

لقد كُتب على الشعراء الجدد أن يتجولوا في محيط قاحل، وسط الملايين الذين لا يعنون بالشعر الجيد.

وكم أودُّ لو أستطيع أن أُخرَس أولئك الماديِّين الذين يحاجون بأنه ليس للكاتب من رسالة بين بني الإنسان.

أفضل الكتب ما كان منها بسيطاً، مباشراً، غير فكري.
والشخص الخالق لا يمكن أن يكون سعيداً، إذ يتكسَّب عيشه في عالم العمل، بينما يحاول أن يُخلق في عالمه الخاص.

عن النقد والنقاد

للذهن البشري عادات سيئة كثيرة، ومن أشد هذه العادات شرّاً القلق والتشاؤم، وعدم الأمانة والأناية، وروح التفكير الباغي. وعادة النقد المتكرر أسوأ هذه العادات، وأشدّها دماراً وعدوى، وأقلها اعتدالاً.

والناقد المزمّن إنّ هو إلا محكمة نصبت نفسها بنفسها، وقاضٍ ومحلّفون، واتهام وسجن، وكروسي كهربائي ذاتي، وهو لا ينيّ يُنقّب عن أخطاء إخوانه، فوضويٌّ في مملكة الحقوق الفردية. ومثل هذا الناقد يشعر بأنه قد رُفِع فوق زملائه ليأتمر فيهم بنفسه، وحجته في ذلك أن «الغاية تُبرر الوسيلة». وهو يحطم حين يجب البناء، ويبثُّ الشكَّ وعدم الثقة في النفس، حين يجب أن تسود الشجاعة والأمل. والنقاد الذين وصلوا إلى حد معين من البلاغة، يكونون أحياناً أضعف القضاة. فبإمكان الأبله، أن ينتقد أيّ شيء وأي شخص، ولكن يجب على الإنسان أن يكون حكيماً في تجربته، حتى يمكنه الموافقة في نكاء، وحتى يتمكن من فهم الأشياء فهماً سليماً.

لم يحدث أن عرض النقاد من قبل أخطاء مؤلف أمريكي على الجمهور، كما عرضوا أخطائي، فقد هاجمني بعض من أعمق النقاد الأدبيين في هذا القرن، غير أنني أبدو بعيد المنال؛ إنني أمتلك ما يبدو شيئاً غريباً لدى النقاد: قلباً طيباً.

عن الحب والنساء

الحب هو أعظم تجربة في حياة الناس، والقلب هو أكثر نواحي الطبيعة البشرية نُبلًا، والعواطف هي أسمى عناصر الطبيعة الإنسانية، ولقد كنت أستمع ذات مرة إلى البعض يُثَنون على جمال سيدة شابة، فسألتُ: «أي نوع من الجمال تعنون؟ أهو مجرد جمال الجسد أم جمال العقل أيضًا؟» فالكثير من الفتيات مثل الزهرة التي يعجبون بها لمنظرها

الجميل، ويحتقرونها لرائحتها الكريهة. ومن الأفضل جدًّا أن يكتسب المرءُ الجمال عن أن يولد به.

الإنسان الحكيم لا يتزوج من أجل الجمال وحده؛ فقد يكون للجمال جاذبية قوية في البداية، ثم يثبت بعد ذلك عدم أهميته النسبية، والزواج من شخص وسيم بلا شخصية، وملامح جميلة لا تُزينها العاطفة ولا طبيعة طيبة، خطأ جدير بالثناء. فكما يُحيل التعودُ المنظرَ الطبيعيَ الجميل إلى شيء ممل، كذلك يتحول الوجه الجميل، إلا إذا كانت هناك طبيعة جميلة تُشرق من خلاله. فجمال اليوم يُصبح شيئاً عادياً غداً، أما الطيبة التي تكمن في الملامح العادية فهي جميلة إلى الأبد. وهذا النوع من الجمال يتطور مع مرور الوقت، والزمن لا يُدمره، بل يُنضجه.

ولا يجب على الرجل أبداً أن يُخضع امرأة ما للتحليل العميق، فالنساء أجهزة حساسة، ينفث الرجال عواطفهم من خلالها. والصمت يكون أحياناً أفضل زينة للمرأة.

عن التعليم

أنا أعتبر الجهل ألد أعداء البشرية

العقل البشري يحمل في داخله أداة تدمير نفسه، بل هو أيضاً غيبي بطبيعته، والجهل الذاتي هو حالته الطبيعية. وأشد الناس بلهًا في هذا العالم هو ذلك الذي لا يؤمن بشيء لا يراه أو يشعر به أو يذوقه، ذلك الذي لا مكان لديه للخيال أو الرؤى أو الإيمان. وسرُّ الحياة، حتى على المستوى المادي، أن نتعلم قوانين الدنيا ونسلم أنفسنا لها طواعيةً وعن جذل. وإنقاذ ما يمكن إنقاذه هو الطريقة المثلى لإنقاذ كل شيء. والحكمة العملية تنتج عن المنطق الفطري الذي تعمل الخبرة على تهذيبه وتُوحى به الطيبة. والحقيقة أن الطيبة تعني الحكمة إلى حد ما، الحكمة السامية. والإنسان قادر على أنواع مختلفة من التعليم، فهو يمتلك القدرات الجسمانية والاجتماعية والدينية والفكرية والأخلاقية، وكل قدرة منها تتطلب تعليمًا معينًا. والتعليم في جميع هذه القدرات يجعل من المرء شخصًا كاملاً، والتعليم في جزء منها يتركه عاجزًا. والإنسان المتعلم هو الإنسان الذي يستطيع عمل شيء ما، ونوعُ عمله يُبين درجة تعليمه.

وأفضل استثمار لرجل في مستقبل حياته هو الكتب الجيدة؛ فدراستها تُوسّع من أفقه، وتُسَلِّحُه حقائقها بسلّاح أفضل في حياته. ولكن لا تقتصر فائدة الكتب على المعلومات التي تُقدمها، فحتى الكتب التي لا تحوي تثقيفًا، تُرقي وتهذب.

وأفضل كسب في الحياة كتابٌ جيد، فهو يحفظ أفضل الأفكار التي تستطيع الحياةُ تقديمها. والعالم الذي تدور فيه حياة الإنسان في قسمها الأكثر هو عالم أفكاره الخاصة. والكتب الجيدة إنْ هي إلا كنوز من الكلمات الطيبة والأفكار الذهبية التي تصبح رفاق حياتنا وبلسم جراحنا حين نتذكرها ونعتنقها.

والاتصال بالآخرين مرغوبٌ فيه لتمكين الإنسان من التعرف على ذاته؛ فعن طريق الاختلاط الحر في العالم يمكن للإنسان أن يرسم فكرةً صحيحة عن قدرته الخاصة. وليس هناك من صحبة لا يتعلم منها المرء شيئاً ينفعه في حياته مهما بلغت تلك الصحبة حدًا من السوء.

وأنا أعتبر البيت هو المدرسة الحضارية العظمى من ناحية تأثيره، فهو أول وأهم مدرسة للشخصية، وفيه يتلقَّى كلُّ شخص متمدن أعظم دروسه الأخلاقية، أو أسوأها. والقانون ذاته إنْ هو إلا انعكاسٌ للبيت، فأوهن الآراء وأقلُّها مما يبذره البيت في رءوس الأطفال في الحياة الخاصة، يخرج بعد ذلك إلى الدنيا ويُشكل الرأي العام بها. والدول تخرج عن طريق غرف الأطفال. ولهؤلاء الذين يُمسكون بزمام الأطفال سلطة أعظم ممن يقودون أعنة الحكومات.

وغالبًا ما تكون مادة الحكمة ملقاةً أمام أبصارنا، في حين تبحث عنها عيوننا الحقاء في آخر الدنيا. ومعرفة الطبيعة والهيام بها شيء أبسط وأسمى من معرفة جيولوجيا الصخور وكيمياء الأشجار.

عن إحراز النجاح

لا يمكن لنا أن نجوبَ في كل مكان؛ ولذلك يجب أن نُحرزَ نجاحًا في شيء واحد. ولا بد لنا أن نجعلَ عملنا غرضَ حياتنا الأوحـد الذي يتضاءل أمامه كلُّ غرض آخر. وأنا أكره العمل الذي يؤديه الإنسان على فترات، فإذا كان عملك طبيًا، فاعمله في جراحة، وإن كان سيئًا، فاتركه دون إنجاز.

لم يكن أبطال التاريخ يتطلعون إلى المرأة باستمرار ليتأكدوا من أنفسهم، بل كانوا يؤدون أعمالهم ويستغرقون فيها كليةً، فأنجزوها على أفضل وجه، حتى إن العالم يتعجب منهم ويعتبرهم عظماء ويُقننهم على هذا الاعتبار.

وإن عاش المرء على مثال سام، فقد عاش حياةً ناجحة. وما يجعل الإنسان قويًا هو ما يسعى إلى إنجازه وليس ما أنجزه. لقد قيل: «اليقظة الدائمة ثمن الحرية».

ويمكن القول بنفس الصدق: «الجهد الدائب ثمن النجاح.» وإن نحن لم نعمل بكل قوتنا، فسيعمل آخرون بكل قواهم، ويتفوقون علينا في السباق، ويختطفون الجائزة من أيدينا. وقد أصبح النجاح يعتمد أقل الاعتماد على الحظ والمصادفة عن ذي قبل. وعدم الثقة في النفس هي سبب معظم نواحي فشلنا. والشخصية هي أعظم عون للنجاح وألزمها له، وما الشخصية إلا عادة متبلورة ونتيجة مران واقتناع. وتؤثر عوامل الوراثة والبيئة والتعليم في كل شخصية من الشخصيات. فإذا طرحنا هذه العوامل جانباً، وإذا لم يصبح الإنسان هو صانع شخصيته بنفسه، فسينتهي به الأمر إلى أن يكون قَدَرِيًّا، يخضع للظروف دون أية مسئولية من جانبه.

وبدلاً من أن نقول إن هذا الإنسان رهين الظروف، من الأسهل أن نقول إن هذا الإنسان صانع الظروف، فالشخصية هي التي تُشيد وجوداً كاملاً من الظروف. وتُقاس قُوَّتُنا بقوة التشكيل لدينا، فمن نفسِ المواد وعينها يُشيدُ امرؤُ قصوراً ويُشيدُ آخرون أكواخاً. والأحجار والأسمنت هي مجرد أحجار وأسمنت إلى أن يتمكن المهندس من إحالتها إلى شيء آخر. وأدوات المثابرة العظيمة هي: الاجتهاد والجدية والاقتناع. التواضع هو سرُّ الحكمة والقوة والمعرفة، وسر النفوذ البساطة. وأفضل طريقة لكسب الكثير هو ألا ترغب في كسب الكثير جداً. وعظماء الرجال لا يعبئون بما لا يستطيعون الحصول عليه. وأنا أحب القصة التي تُروى عن الإسكندر الأكبر، أنه أمر وهو على فراش الموت ألا يُلْقُوا يَدَيْه في قماش الكفن حين يقومون بدفنه كما هي العادة، بل يتركوهما خارج الكفن حتى يستطيع الناس أن يروهما، ويتحققوا أنهما فارغتان تماماً.

عن السعادة

لم أكن أساساً متشائماً على الإطلاق، رغم أن كثيراً من القُرَّاء يعتبرونني كذلك. ولقد أخذت الحياة على محمل الجد إلى درجة جعلتني أُنَجِّه دائماً نحو التفاؤل. والتشاؤم مضيعة للجهد، وعقوبة للمرء الذي لا يعرف كيف يعيش.

والسعادة تكمن في العمل، وكل القوى خُلقت للعمل. ومن السياسات الطيبة أن تطرُق الحديد وهو ساخن، ولكن من الأفضل أن تجعل الحديد يسخن بالطَّرْق. ولقد وجدتُ دائماً أنه أكثر إيلاماً للإنسان ألا يعمل شيئاً على الإطلاق، من أن يعمل أي شيء. والبهجة والحماس من أكثر الفضائل نفعا. والحماس يتوهج في الظروف المعاكسة عنه في الظروف السانحة. وتأتي الراحة من إحساس داخلي بالتفوق على البيئة المحيطة. وحكمة

نعيش بها: «عش يومًا بيوم.» فنحن نُخطئ إذ نفترض أن الحكمة القائلة: «تطلع للأمام» إنما تعني أن نتطلع أمامنا في قلق. ومن السهل جدًا على المرء أن ينظر إلى الأمام في أملٍ مثلما ينظر إلى الأمام في حزن. ولمَّا لم يكن متاحًا لنا في حياتنا إلا مسرات عظمى قليلة، فلا بد أن نزرع كمية ضخمة من المسرات البسيطة. والأنانية هي مصدر كل الشرور والأحزان تقريبًا في هذه الدنيا، ونحن ندري ذلك، ولكننا نستمر على أنانيتنا. وحُكْمنا على سعادة الآخرين أو شقائهم حكمٌ جائر، إن نحن قسناهم بأي مقياس يختلف عن المقياس الذي نقيس به أنفسنا. والشهرة الخالية من السعادة تكون في أحسن أحوالها كالنكتة السخيفة، والأشقياء دائمًا على خطأ.

عن الحياة الكريمة

من المستحسن أن يكون للمرء سمعةً طيبة. ويجب ألا نحتقر رأي معارفنا وأخلائنا فينا، ولكن لا بد لكل إنسان أن يستحق السمعة التي تشيع عنه، وإلا كانت حياته زائفة، وسيقف إن عاجلاً أو آجلاً عارياً أمام الدنيا.

وغالبًا ما يكون هناك فارق عظيم بين شخصية المرء وسمعته. فالسمعة هي ما يظنه الناس عنا فترة من الوقت، أما الشخصية فهي ما نحن عليه حقًا، وقد تنسجم السمعة مع الشخصية، ولكنهما غالبًا ما يكونان متضادَّين كالنور والظلام، فكثير من الأوغاد لهم سمعة النبلاء، وثمة رجال من ذوي الشخصيات النبيلة أبعَدَتْهم سُمْعَتُهُمْ إلى صفوف الملوئين.

وتظهر شخصية الإنسان الحقيقية دائمًا في بيته أكثر من أي مكان آخر، وتستبين حكمته العملية بطريقة أفضل من الطريقة التي يتعامل بها هناك عنها في شئون عمله في الحياة العامة. وقد يكون جُلُّ عقله مُركَّزًا في عمله، ولكنه يركِّز عاطفته كُلَّها في بيته إن كان سعيدًا. فهناك تستبين صفاته الأصلية، ويظهر صدقه وحبُّه وعطفه وتقديره للآخرين واستقامته ورجولته، وبإيجاز ... شخصيته. وأفضل الأسلحة التي يمكن أن يحصل عليها الشاب في معركة الحياة هي: ضمير، ومنطق فطري، وصحة جيدة.

فليس هناك من صديق أفضل من ضمير طيب، وليس هناك عدوُّ أكثر خطورة من ضمير سيئ، فالضمير يجعل منَّا ملوكًا أو عبيدًا. والضمير كالساعة المنبهة، فهو عند إنسان يدقُّ عاليًا للتحذير، وعند آخر يشير العقرب إلى الساعة في صمت ولا يدق.

وإن ما ندعوه المنطق الفطري هو — في معظم الحالات — نتاجُ الخبرة العامة، التي نمت في حكمة، وليست القابلية الشديدة بضرورة لتحصيله كضرورة الصبر والدقة والانتباه.

والصحة الجيدة تعتمد على العادات العقلية، اعتمادها على العادات الجسمانية. فقد ساق القلق والحساسية والطباع المعينة كثيرًا من الرجال إلى حتفهم، ولولاها لكانوا لامعين في حياتهم.

والحياة في صحبة الأفكار الأنانية السقيمة العليلة وجوؤها تضرُّ بصحة المرء وأخلاقه، تمامًا كأنه يعيش في صحبة أناس فاسدين. والبحث الدائم عن المسرة الشخصية إن هو إلا أنانية في السلوك. والمبالغة الذاتية والأثرة والمباهاة، والرضا عن الذات، وتبرير الذات، والتواضع الزائف، كلها فروع لشجرة الأنانية التي تجري جذورها في كل الاتجاهات، يلتفُّ ويتشابك بعضها في البعض الآخر في التربة اللينة للنفس.

والغيرة هي أكثر أشكال الأنانية الإنسانية جنونًا، وهي تنشأ عن خوف أناني من الخسارة، أو من حلول شيء، أو شخص آخر في مكان المرء الذي يشعر بالغيرة. والغضب جنون قصير، وفيه حسدٌ واحتقار، وخوف وأسف، وكبرياء وهوى، وتهوُّر وسوء تقدير، وابتهاج بالشر ورغبة في إنزاله.

والطموح يدمر مسرَّات الحاضر في تطلعات مشوقة، وراء مستقبل خيالي. والازدراء انتقام بريء، أما العنف فهو التعبير الكامل عنه، والقلق سُمُّ الحياة الإنسانية، وهو ربيبٌ كثيرٌ من الشقاء.

والبخل يفصل الإنسان عن الكون، ويسجن الروح في نفسيتها السوداء. والمزاج القوي ليس بالضرورة مزاجًا سيئًا، ولكن كلما كان المزاج قويًا في شخص ما، كلما ازدادت حاجته للتنظيم الذاتي والتحكم في النفس.

ونحن أغنياء بما نعطي، ونعيش حياتنا بقدرٍ يتناسب مع ما نشعر به من حب للغير، ونصبح فقراء بالنسبة التي نغمس بها في الاهتمامات المحصورة في الذات، والكسب الشخصي.

والعمل الحق ضربٌ على وتر، يمتدُّ عبر الكون كله. والمرء الذي يحب الحق لا يمكن ألاَّ يبالي بالخطأ، أو أداء الخطأ، فإن كان يشعر بحرارة، فسيتكلم بحرارة جماع فؤاده. ولا بد لنا أن نحدّر الازدراء المتعجل، ولأفضل الناس جوانبهم المتعجلة، وغالبًا ما يكون المزاج الذي يجعل الإنسان جادًا، هو ما يجعله متعصبًا أيضًا. وأندرُ الهبات

العقلية هي الصبر الفكري، ومنتهى دروس الثقافة هي الإيمان في الصعوبات التي لا تبين لأبصارنا.

والالتزام الوحيد النهائي لأي إنسان، هو السعي الشريف الجاد وراء الحقيقة.

عن التعصب

التعصب رُقُّ عقلي طاغٍ جهول. وهو يحكم سلفاً، ويُصدر أحكاماً دون أدلة ودون قاضٍ أو محلّفين. ويجب علينا أن نهرب منه؛ فهو شاهد زائف، غيبي، خائن، قصير البصيرة. والتعصب مجلبة لكل ما هو سيئ، فهو يفرّق بين أعز الأصدقاء، ويعوق التقدم الإنساني، ويسد الطريق أمام المبادئ الطيبة، ويخلد استعباد الجسد والروح، ويشن الحرب على أفضل مقاصد البشرية أهميةً.

«عن الموت»

لا يترك الطفل أثراً وراءه. وهكذا، لا يبقى من عظماء الرجال في العالم بعد مماتهم، ما يدل على أنهم كانوا أحياء في يوم من الأيام. ما هو الموت؟ أهو خلع ثوب الجسد وارتداء ثوب الخلود؟ أهو المرور من الظلمة إلى النور الأبدي؟ أهو التوقف عن الحلم والبدء في الوجود اليقظ؟ أهو العودة إلى الله؟ لقد قال ملتون قديماً: «مَنْ يقاسي أكثر، ينجح أكثر». وقد أنجز أغلبية الرجال العظماء، الذين ألهمهم الواجب عملهم وسط المعاناة والتجارب والصعوبات. وقد صارعوا الموج، ووصلوا إلى الشاطئ منهكين، ليقبضوا على الرمال ويموتوا. لقد أدوا واجبهم، وأسعدهم أن يموتوا. ولكن ليس للموت سلطانٌ على هؤلاء الرجال، فذكراهم المباركة ما زالت باقية، تُهدئ من نفوسنا.

«عن الإيمان والمستقبل»

الشجاعة مرادفٌ آخر للإيمان. ونحن نسير بالإيمان أكثر مما نسير بالإبصار. ويتكون الجزء الأكبر من حياتنا اليومية من أشياء في حركة، تقسم نفسها إلى ما يسمّى الثقة، الاقتناع، العقد، التفاؤل، الأمل، الشجاعة. وأول حركة في أي عمل عقلي هي دائماً حركة الإيمان. وحيوية الإيمان لا نظير لها، وقوته فوق كل تقدير.

وكما تقوى الساق الضعيفة بالتمرين، كذلك يقوى الإيمان بكل مجهود يقوم به المرء، ليبسطه نحو الأشياء التي لا يراها.

وما نحن إلا في مطلع مرحلة جديدة، ويمكننا أن نتصور الكشوفات التي ستتمتع بها الأجيال والعصور اللاحقة. فكما يفوق عرفان اليوم الحاضر كلّ معارف العصور السابقة، كذلك ستتفوق معرفة عصور المستقبل على معارف اليوم.

نحن نعيش في صبيحة حقبة جديدة، وبين ضباب الفجر الباكر يسير الإنسان مضطرباً، ويرى رؤى غريبة، ولكن سيدوب هذا الضباب تحت أشعة الشمس التي خلّقتها، وسيبين الحق صلداً جميلاً مرة ثانية.

كل أمجاد الحياة، وكل جمال العيش، وكل مسرات الدنيا العميقة الحقّة، كل البهاء والأسرار في متناول يدنا.

مقدمة إلى كافكا

تأليف فيليب راف

يرتبط فرانز كافكا^١ اليوم في الأذهان الأدبية ارتباطاً شديداً بأسماء مثل جيمس جويس، ومارسيل بروست، وييتس، وريلكه، وإليوت، وهم من أطلق عليهم بحق «الأبطال المقدسون» الذين لا يُمسُون» للنزعة الخلّاقة الحديثة. وهو ينفرد بينهم بأنه الوحيد الذي لم يتمتع بنجاح شعبي ذي أهمية إبّان حياته؛ لأنه حجب قصصه الطويلة عن النشر، ولهذا لم تتعدَّ شهرته حلقةً صغيرة من الكتاب الألمان، ولم تأتِ الشهرة إلا في العقدين الأخيرين، بعد وفاته.

وأول مرة ظهرت فيها ترجمةٌ لإحدى رواياته — القلعة The Castle — كانت في عام ١٩٣٠، بعد أن مضت على وفاته ستُّ سنوات. والقلعة رواية تسطع عاليًا في سماء الأدب الكافكي. وحين ظهرت لأول مرة، لم يتمكن من سَبْر غُور قيمتها الحقيقية سوى عدد قليل من القراء، بل إنه حين ظهرت «المحاكمة» The Trial، في عام ١٩٣٧، لم يكن المعنى الذي قدّمه كافكا، والدوافع الأساسية عنده هي التي أثارت الاهتمام بقدر ما أثّره الإلغاز الظاهر في كتاباته. وقد أدهشت رواياته القراء، غير أنهم لم يقتنعوا الاقتناع الكافي

^١ من كتاب الصورة والفكرة Image and idea، وهو عدة مقالات نقدية من تأليف الكاتب الأمريكي فيليب راف، طبعة New Directions Paperbook، عام ١٩٥٧، الولايات المتحدة.

بأهميتها. ومنذ هذا الوقت، جرّت قوةُ الحس التي تمثّل سمةً قويةً من سماته، جرّت في شريان الدماء الذي يتخلل أدب القرن العشرين.

وقد أصبح كافكا موضوعاً لدراسات نقدية عديدة في كثير من اللغات. وفي جميع الأنحاء، اتخذ الكتابُ الشبان، رقيقو الحس، الذين شعروا بالحالة المتجمدة للأساليب الروائية السائدة، والذين كانوا جاهدين في البحث عن تجديدات خلافة، اتخذوا مثاله الذي اتبعه مأخذاً جدياً. ولم يعد هناك شكٌ في منزلة كافكا كفنّان على النهج الميتافيزيقي، الذي يهتم بالتركيب النهائي للوجود الإنساني، أو في أصلاته الفائقة كمجدد في الأسلوب الخلّاق، ومثل ريلكه^٢ في «مرثيات دوينو Duino Elegies»، يُلقى كافكا بالسؤال الخالد: «ما هو الحقيقي في هذا العالم؟»

وكافكا سيد من سادة النسق القصصي، أسلوبه دقيقٌ متروّ ذو تحفّظٍ ساخر، وهو يجمع في رواياته بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين ذاتية المضمون الخالصة وأشكال غاية في الموضوعية، بين صورة صحية ودودة عن العالم الخارجي والتحلّل الحلمي لهذا العالم. وعن طريق توحيد هذه العناصر المتضادة، تمكّن كافكا من تحقيق ملاءمات جوهريّة جديدة لمصادر الكتابة النثرية. يمكننا القول بذلك إلى أبعد الحدود، دون أن نتقيّد بإعطاء تقدير نقدي متكامل لأعماله؛ لأنّ مثل هذا التقدير يكون سابقاً لأوانه نوعاً ما الآن. ويكفي أن نعطي تحليلاً ووصفاً لصفات هذه الأعمال. وهكذا يتضح أنه لو كان كافكا يضطّرنا إلى الإحساس بأواصر الصلة بيننا وبينه، وبالتماثل القوي القلق، فإن ذلك يرجع إلى الصفة القوية التي يتسم بها شعوره بتجربة الضياع الإنساني، بالغرابة والإثم والقلق، وهي تجربة تزداد تسلّطاً في العصر الحديث.

ولا مراء في أن كافكا واحدٌ من أكثر الفنانين الأدبيين عُصابيةً^٣ وهذا ما يفسر الوعيد المحسوس لرمزيته التصوّرية، وابتعاده الشديد عن أنماط الخيال الأدبي المحددة، المتعارف عليها. ورغم وضوح حقيقة عصابية كافكا، فإنها تمثّل للذهن غير الأدبي خطراً، إن لم

^٢ رينزر ماريّا ريلكه، ١٨٧٥-١٩٢٦. شاعر تشيكي يكتب بالألمانية، له أشعار تدور حول النفس وأسراره، وكان يكتب في لغة رمزية بحتة، مقلداً المدرسة الرمزية التي كانت سائدة في فرنسا. ومرثيات دونيو هي عشر قصائد، نُشرت عام ١٩٢٢.

^٣ العصابية Neurosis، ومنها عصابي Neurotic.

يكن إغراءً مبتذلاً؛ لأن هذا الذهن ينزع إلى تشويش الحقائق الجلية بالأحكام والتقييمات النقدية، وليس هناك خطرٌ أعظم من ذلك في تناولنا للفن الأدبي. وحتى نتجنب هذا الخطأ الشائع، يجب فوق كل شيء إدراك أن كافكا شيء أكثر من فنان عصابي وحسب، إنه كذلك فنان يكتب عن العصابية، أو بمعنى آخر ينجح في تجسيم حالات العقل التي يتصف بها العصافيون، من خلال وسائل الخيال. ويعمل عن طريق ذلك على إدماج عالمه الخاص في العالم الذي نعيش جميعاً فيه. وحين تتم هذه العملية، يكون الكاتب الخلاق قد أدّى العملية الأساسية التي يكمن فيها سرُّ انتصاره كفنان، إن لم يكن كإنسان، ويكون بذلك قد حرّر نفسه من شيطانه، ومن حملة الشخصي، ويحوّلنا بذلك إلى شركاء له من نفس الشيء. وبحكم اشتراكنا مع المؤلف، لا يكون لنا نحن القراء سببٌ طبيعى للشكوى. وقد تكون العصابية هي الباعث أو الدافع، ولكن الأعمال الأدبية هي النتيجة. وفوق ذلك، فإن الكاتب الخلاق هو الشخص الأخير الذي يمكن أن يفعله العالم النفساني من تمييز فجٍّ ومفيد، لا يمكن للفنان أن يلتفت إليه دون أن يجمع في نفسه إحساسه بالحياة في ذروة تماسكها وتشعبها.

وقد سبق للروائي جراهام جرين أن أدلى بملاحظة، مضمونها أن كل كاتب خلاق جدير باهتمامنا، كل كاتب يمكن أن نطلق عليه لقبَ شاعر بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، إن هو إلا ضحية، هو رجل تسلط عليه شعورٌ ما. وكانت الفكرة التي تسلطت على عقل كافكا إحساساً حاداً بالقصور والفشل والإثم، إثم لا يرجع إلى ذنب ارتكبه، أو عمل تركه ناقصاً، بل إثم يكمن في أعماق كيانه الداخلي. وقد كتب كافكا مرة في دفتر ملاحظاته: «إن الحالة التي نجد أنفسنا عليها حالةٌ أثمة، ومستقلة تمام الاستقلال عن الإثم ذاته.» مفتاح روايته المحاكمة، «إن فكرتنا عن الزمن هي الشيء الوحيد الذي يجعلنا نتصور وجودَ يومٍ للدينونة، نطلق عليه هذا الاسم، وما هو في الحقيقة إلا محكمة تعقد جلساتها بصفة مستمرة.» وفي نفس مدار التفكير تبرز الصورة الفكرية التالية: «تلاعب كلاب الصيد لاهيةً في الفناء، ولكن الفريسة لم تُفلت من أيديها رغم ذلك مهما كانت سرعة جرّي هذه الفريسة بين الغابات.» والتطابق مع الإنسان يقع هنا على الفريسة، وعلى كلاب الصيد كذلك، باعتبارها ترمز لتطلع الفريسة إلى عقاب النفس، ورغبتها الدفينة في أن يتمّ تضيقُ الخناق عليها، وأن تُؤذى وتُمزقَ تميزاً حتى يتمّ تكفيرها عن الإثم الذي يغمرها من الرأس إلى القدم. وفي هذه الجملة القصيرة عن الفريسة والكلاب تكمن خلاصةُ القصة الكافكية الأصلية، موضوع التسلطات، النواة القصصية التي تتعلق بضحية القوة

الغاشمة، الموضوع الذي يعود إليه كافكا من آن لآخر، آخذًا في تنويع وتعقيد بنائه في ثراء عجيب، مقيمًا على أساس بسيط كهذا صرّح بناءً شامخ، مثل أسطورة القائد العجوز في قصة «معسكر الاعتقال»، وأسطورة القانون في «المحاكمة»، وأسطورة البيروقراطية السماوية في «القلعة».

ومع ذلك، يجب ألاّ تقوّدنا بساطة النواة القصصية عند كافكا، إلى إهمال الصفات التي تجعله واحدًا من أكثر الشخصيات إلغازًا في الأدب العالمي. فإذا تحدثنا عنه باعتباره مؤلفًا لأليجوريات دينية، فإن ذلك لن يُفيدنا في شيء، فعلى خلاف الأليجوريين الدينين أمثال «دانتي» و«بنيان»، لا يعتمد كافكا في كتاباته على المنطق المحدد لأحد الأنظمة الدينية المتعارف عليها. ولا تفترض طريقته الخلّاقة وجود أي معرفة خارج الذات. وعلى هذا فهو ليس بأليجوري على أيّ نحو مقبول، بل الأصح أنه مجددٌ مغرق في الفردية إلى درجة لا يمكن معها وضعه في تصنيف من التصنيفات المألوفة. وكذلك، فإن الصعوبة التي تُواجهنا في فهمه تختلف في مستواها عن تلك التي تصادفنا عند قراءة أعمال روائي مثل جيمس جويس مثلًا؛ فبينما يكمن غموض الأخير في طرق الأساليب البراقة، التي يشكّل بها مادته، وفي تصميمات بنائه القصصي المتشابكة، فإن الذي يُحيرنا في كافكا هو المعنى المقصود من قصته فقط. ويمكن مقارنة كافكا بجويس من ناحية اللغة والبناء، ورغم ذلك فإن روايات كافكا الكاملة قد حيّرت كثيرًا من القراء. وتزول هذه الحيرة لو أننا تعلّمنا أن نُصغّي بانتباه إلى نغماته التي يضرب عليها، وأن نألف الحرية الكاملة التي ينبذ بها بعض التقاليد الروائية حين يناسب غرضه الرمزي ذلك. وعلى هذا، فإننا حين نطالع الجملة الأولى من قصته «المسخ The Metamorphosis»، التي تقول: «استيقظ الموظف «جريجور سامسا» في صباح أحد الأيام، ليجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة ضخمة». نُخطئ لو تصورنا أن كافكا يقصد عن طريق هذه الضربة الجريئة أن يشير بإصبع الاتهام إلى قوانين الطبيعة، بل يجدر القول بأنه يتهم التقليد الذي يدعو إلى مراعاة الأساليب الطبيعية عند كتابة القصص. وهو بعد أن يبعد عن هذا التقليد في الجملة الأولى من القصة، يطورها من هذه النقطة بطريقة واقعية. وأن مسخ الموظف هو رمزٌ مرّكب لغربته عن الحالة الإنسانية، رمز ليقظته على رعب وجوده الخامل الميت، وعلى الامتعاض اليأس الذي يكمن في لا شعوره، حيث تلقى الرغبة التي يحس بها في إبعاد أبيه، والحلول محله في محيط العائلة، معوقات تنجم عن حاجته إلى معاناة عقاب قاس على رغبته المحرّمة تلك.

وهناك نوع آخر من الرمزية به نسبة أقل كثيرًا من الاستعمالات النفسية، ويوجد في قصص مثل «سور الصين العظيم The Great Wall of china». ما هو هذا السور العظيم؟ إنه أيضًا «رمز مركَّب للتضامن الإنساني، للتحقيق الدنيوي للذات، ولحالة بني الإنسان الحصول على مساعدة القوى الغيبية.» ولكن، لماذا شُيِّد السور بهذه الطريقة المنفصلة، حتى إنه يسمح للمتجولين في الشمال أن يتسلَّلوا خلال المنافذ؟ والجواب هو أن طبيعة الإنسان لا تمكِّنه من إنجاز شيء سوى أهداف محدودة، وليس بإمكانه فهم «الكل»، ورؤياه منفصلة غير متواصلة، كما أن أمنه لا يمكن أن يكون تامًا، ولا يستطيع تحقيق أهدافه إلا بطريقة متقطعة جزئية.

وليس من شك في أن ما يُسبب تشييد السور في النهاية بهذا الشكل المنفصل هو «الأمر العلوي»، ورغم ذلك فإن المجادلة في قرارات هذا الأمر العلوي لا تُجدي شيئًا على الإطلاق. وليس سبب ذلك أن مثل هذه المجادلة تُعد كفرًا في حد ذاتها، بل لأنها تصبح على المدى الطويل عبثًا لا طائل من ورائه. وفي هذا المجال، لا يستطيع المنطق إلا أن يقودنا إلى نقطة معينة، وما من جواب وراء ذلك سوى في الرمز الذي قدَّمه كافكا في القصة للنهر إِبَّان الربيع. ومع مضيِّ حوادث القصة، يتحول موضوع السور بطريقة نامية حية إلى سلسلة من التأملات الشعرية، حول العلاقة بين أهل الصين والبلاط الملكي في بكين؛ أي بين الله والإنسان. وبينما يتمثل ابتعاد الإله في قصة «كلب يبحث» Investigations of a Dog كابتعاد في الزمن، فإن الصور في قصة السور تتعلق في معظمها بالمكان؛ «فبكين» العاصمة بعيدة جدًا عن القرويين الذين يعيشون في الجنوب، حتى إنهم لا يكادون يتصورون وجودها، وهم يتعبَّدون للوك ماتوا منذ زمن بعيد، ولا تترامى الأنباء التي تصل من القصر الملكي إلى أسماعهم سوى مهمة باطلة المفعول. ويستبين عجز الصينيين عن امتلاك إمبراطورهم في واقع واحد حي، كانعكاس لفكرة الإله كما يعرفه الإنسان الحديث، وهي فكرة غير محددة غامضة، وفوق كلِّ شيء فكرة عتيقة، فالإنسان الآن لا يُدرك كُنْه القوى التي تحكم حياته، فإذا عرف شيئًا عن الألوهية فهي معرفة تاريخية خالصة.

والشَّجار بين المفسرين الدينيين والمفسرين النفسيين لأدب كافكا ليس بذي أهمية عظيمة؛ لأن عمله يجمع من المعاني ما يكفي لأن يدعم جزءًا من الحقائق التي تخرج بها هاتان المدرستان كلتاهما. وعلى هذا يمكن تفسير حادثة الأب الذي يحكم على ابنه بالموت غرقًا في «الحكم» على ضوء فكرة فرويد عن الأب الطاغية. وفي نفس الوقت، يمكن أن

يكون إله القصاص، وقد قام في غضبٍ ليحطم الوهم الذي يبين للإنسان في إقامة كفاية ذاتية في هذه الدنيا. وليس هناك أيُّ تعارض بين هذين التفسيرين في أساسهما، فهما أولاً ليسا بمتضادين، وثانياً فإن قراءتنا للقصة وفهمنا لها — كما أنها تعتمد على وجهة نظر المؤلف — فهي تعتمد في نفس القدر على وجهة نظرنا الخاصة في حدود معينة. وقد كان في شخصية كافكا عنصرٌ من الخضوع الجوهري، يمنعه من الشروع في إثبات أيِّ اتجاه معروف عن الحياة أو أي فكرة عنها. وقد قال هذا بوضوح في إحدى مآثراته، التي كتبها عن نفسه بضمير الغائب: «إنه لا يُثبت إلا نفسه، وبرهانه الوحيد هو ذاته، ولذلك فإن خصومَه قد تغلبوا عليه في الحال، ليس عن طريق دحضه (فهو ممن لا يمكن دحضهم)، ولكن عن طريق إثبات ذواتهم.»

أما أن كافكا كان رجلاً ذا مزاج ديني، فهذا ما لا أشك فيه أبداً؛ فمع أنه قد خلق صوراً مبرزة في الفشل والإحباط الإنساني، ويميل إلى الشعور بأنه سجين في هذه الدنيا، وتُعذبه الكآبة والعجز والضعف، والخيالات المحمومة التي تراود السجين، فإنه لم يتخلَّ عن ثقته في معنوية الوجود وروحيته، وفي القهَّار، كما أنه فقد الثقة في مجهوداته الأدبية؛ لأنه كان يريد لكتاباتِه أن تصل إلى القوة التي تتمكن معها من رفع العالم إلى المملكة «النقية، الحقّة، الثابتة». ومع ذلك، فليس هناك شيءٌ في أوراقه الخاصة، أو في رواياته يُجيز الزعم القائل بأنه كان يعتقد في إله خاص به، يوافق على النظم الجامدة التي تتصل بالدين الرسمي. وحتى الخطيئة الأولى، وهي العقيدة القريبة من مركز أعماله، كان يفسرها في تبصُّر بأن أساسها هو الشكوى التي يُردِّدها الإنسان، ولا يكفُّ عن ترديدها «بأن شراً قد ارتكب في حقه، وأن الخطيئة الأولى قد وقع وزرُّها عليه». وينظر العالم الديني إلى هذا على أنه مجرد خرافة، خرافة رقيقة تتهم نفسها، ولكنه خرافة على أي حال. وقد أشار الناقد الألماني «فرانزيلي» إلى كافكا — وكان من معارفه الشخصيين — باعتباره «خادماً لإله لا يعتقد فيه أحد». كانت تقواه متناقضة، مستثناة من التعريفات والتصنيفات المحددة، بعيدة كل البعد عن الهدوء والتقليدية، ترفض السلوى التي يقدمها الدين في إباء، وتُصر رغم ذلك على شقِّ طريقها إلى نوع من الإيمان «كالمقصلة في ثقله وفي خفَّته»، ونوع من التقوى لا تجد متنفساً لها في الأفكار العامة، ولا في الفكر المنطقي، بل في لغة الفن فقط، تلك اللغة التي تقدِّم كلَّ شيء، ثم لا تزعم شيئاً، ولا تؤكد شيئاً، ولا تُثبت شيئاً في نفس الوقت.

وُلد كافكا في عام ١٨٨٣، من أبوين يهوديين من طبقة متوسطة، ويبدو أنه قد فقد ثقته بنفسه في مطلع حياته، واستبدل بها كما يقول «شعوراً لا حدَّ له بالإثم». وقد وسمت

حالات الضياع والفشل، وفكرة عدم وجود حلٍّ لأبسط المشكلات الإنسانية، وسَمَت فترةً شبابه بالحزن، وألهمت فنه بعد ذلك. ويقف أبوه في مركز حياته كشخصية تتفق تمام الاتفاق مع فكرة فرويد، عن الرعب المتمثل في الأب الأول. كان الأب نشطاً، صلباً، متقلّباً، ناجحاً، محترماً، وكان يتعرض بالسخرية لميول ابنه غير العملية وتجوالاته الروحية، دون أن يقصد سوءاً من وراء تلك السخرية، بل هي طبيعته أملت ذلك عليه. وكانت الأم رغم شفقتها على ابنها، مستغرقةً بجل عواطفها في أمور زوجها لدرجة جعلتها عاجزة عن أن تتخذ لنفسها دوراً مستقلاً. وهكذا تعرّض فرانز الصغير لتطرفات العزلة واستبطان النفس، تلك التطرفات التي كانت تلغي نفسها دوماً عند التفكير في التكامل عن طريق الزواج وإنجاب الأطفال وممارسة أعباء مهنة محترمة. «مهنة حقة ... المهنة المناسبة». وكان تأثير أبيه عليه ظاهراً، لدرجة جعلته يتعثّر في حديثه أمامه، رغم أنه يتحدث عادةً بطلاقة فائقة. وقد كتب في خطابٍ وجهه إلى والده بعد ذلك: «لقد بدأت تأخذ تلك الصفة الغامضة التي يتصف بها جميع الطغاة، الذين يعتمدون في تفوقهم على شخصياتهم وليس على الحق». ومن الواضح أن مصدر فكرة السلطة التي تشيع في معظم أعماله يرجع إلى موقفه المتناقض تجاه والده، موقف يتمثل في نفورٍ فيّاض وشعورٍ بالمماثلة أيضاً. ونحن نرى البطل في أعمال كافكا القصصية الرئيسية، والذي تظهر فيه عناصر من شخصيته الذاتية، نراه دوماً وقد قهرته قوى ما فوق الطبيعة، تلك القوى التي تجد دائماً ما يُبررها ويُعلي من شأنها، حتى ولو ظهرت في ثياب بيروقراطية ظالمة متوعدة. ويحكي «ماكس برود»، صديق كافكا الحميم ومؤرخ حياته، الذي نشر كتاباته بعد وفاته، يحكي أنه حاول أن يُدلل لرفيقه على خطأ إحساسه الذاتي بالحقارة، وخطأ مغالاته المزمّنة في الإعلاء من شأن والده. ولكن هذه الأحاديث كانت تذهب أدراج الرياح؛ لأن كافكا كان يُدلي بسيل من الحجج يصدُّ بها أقوالَ صديقه ويُفندها. وقد تحقق ماكس برود أنه لا يمكن لامرئ أن يتساءل عما كان يجدي كافكا قبول والده له إلا من وجهة نظر أحد الغرباء البعيدين عن كافكا وإحساساته. فقد كان واضحاً أن حاجته إلى هذا القبول تُمثل لديه شعوراً فطرياً لا يُنقض، دام إلى آخر حياته.

وفي عام ١٩٠٦، حصل كافكا على إجازته في القانون من الجامعة الألمانية في براغ، ووجد عملاً بعد ذلك في شركة للتأمين ضد الحوادث، غير أن اهتماماته الحقيقية كانت تتمثل في ميدان الكتابة، وقد مارس هذه الأخيرة بكل حماس أخلاقي، معتبراً إياها بذلاً مقدساً للطاقة الإنسانية، وخطوة للاتصال ببني الإنسان، وانعكاساً باهراً للإدراك الديني.

ورغم ذلك فإن الكتابة لم تكن لتُقيم أوده، فبالإضافة إلى اعتراضه من ناحية المبدأ على تحويل الموهبة الأدبية إلى مصدر للمنفعة المادية، كانت أمامه عقبات أخرى في هذا السبيل. وكان يكتب في سرعة خاصة به، يملؤه سخطً متوهج، وكانت تتملكه في نفس الوقت حاجة ملحة لأن يقف على قدميه، لأن يستقل سريعاً عن عائلته. ورغم ذلك فقد عملت وظيفته في شركة التأمين على تفكُّك شخصيته، للتناقض التام بينها وبين مهنة الكتابة. ويكتب كافكا في خطابه عن الأدب، باعتباره أمله الوحيد في السعادة وتحقيق الذات. وعندما كان يتحدث عن الحالات التي تُشبه حالات الغيبوبة، والتي تجعله يقترب من الإحساسات الإنسانية العادية، يُضيف بأن هذه الحالات كان ينقصها هدوء الإلهام، مما يجعلها لا تساعد على الكتابة الحسنة. وهو يتحدث عن نفسه على أنه بسبيل خلق «عقيدة سرية جديدة، عقيدة صوفية»، غير أن إجاباته عن معنى العقيدة كانت مشتتةً متناقضة. (وقد قال «ماكس برود» بحق إن إصراره هذا كان إصراراً أخلاقياً، وليس إصراراً فكرياً). ونحن نقرأ في يومياته: «إنني أمثل العنصر السلبي للعصر الذي أعيش فيه ... وبخلاف كير كجارد،^٤ لم تُقد حياتي يدُ المسيحية الثقيلة، ولا أنا تعلقتُ كالصهيونيين بأحد أطراف أردية اليهود المحلقة في الفضاء». ويبدو أن الشائبة الوحيدة في علاقة كافكا «بماكس برود» كان مبعثها برود كافكا تجاه الصهيونية. وكان قد كتب مرة: «ماذا يجمع بيني وبين اليهود في الوقت الذي لا يكاد يوجد هناك ما يجمعني ونفسي؟»

وكان عام ١٩١٢ عاماً مصيرياً في حياته؛ فقد قابل «فيليس ب»، تلك الفتاة التي جاءت من برلين والتي كان يرغب في الزواج منها، ولكن الظروف أجبرته على الابتعاد عنها. وقد عانى شجناً طاعياً من جرّاء فسخ خطوبته لها مرتين. كان يشعر أن الزواج عملٌ مستحيل بالنسبة لرجل مقطوع الصلة في مثل ظروفه، رجل يفقد الاستقلال الاجتماعي، والتوافق الآمن في حياته. وقد شهدت هذه السنة كذلك التقاء مقاصده الأدبية مع منهجه المستمر في سَبَرِ غُورِ نفسه الداخلية، مما أتاح له أن يتقدّم وثيداً بخطى ثابتة في عمله. ولو قارناً ما كتبه إبان خريف هذا العام بكل ما كتبه قبل ذلك، لبدت هذه الأخيرة مجرد تخطيطات ناقصة لا أكثر. وفي ليلة ٢٢ سبتمبر في هذا الخريف، كتب «الحُكم» The Judgment في جلسة واحدة. وقد قال بعد ذلك إنه حمل عبء وزره على ظهره أكثر

^٤ سورين كير كجارد (١٨١٣-١٨٥٥)، فيلسوف دنمركي، تعتبر فلسفتهُ بدايةً للنظرية الوجودية الحديثة في الفكر. من كتبه المشهورة: هذا أو ذاك Either-Or الذي صدر في ١٨٤٣.

من مرة في خلال هذه الفترة، التي امتدت من العاشرة مساءً حتى السادسة صباح اليوم التالي. والحكم هي أول قصة كافكية تظهر فيها سماتُ أدبه المعروفة، كما أنها أول قصة سر فيها المؤلف موضوع الصراع بين الأب والابن إلى الأعماق. وفي نفس الشهر أو الشهر الذي تلاه، كتب كافكا الفصل الافتتاحي الطويل لروايته الأولى «أمريكا»، وفي نوفمبر أكمل أعظم قصصه «المسخ»، وحقق فيها تأثيراً فعلاً عن طريق تناوله الكامل للتفاصيل الواقعية التي تُساند وتدعم الرؤيا الكئيبة لموضوعاته القصصية. وهذه القصة تجسّد حيّ لصفتي الضرورة والتطرف، تجسيد لإحساس امرئ جثم الوجود على أنفاسه، وليس أمامه إلا الانتماء إلى هذا الوجود. ويمسّ هذا كله شعورنا حين نقرأه في أعمال كافكا؛ لأنه يشتمل على المنهج وعلى المضمون، على الطلب وعلى الاستجابة، على الهدف وعلى الطريق في آنٍ واحد. وعن طريق هذه الصفة «الوجودية» فقط، ينجح كافكا في تجسيم عالمه أماناً، وينقل نداء الحقيقة الذي لا يُخطئ إلى عناصر هذا العالم، التي لم تكن لتبدو بدونه سوى نتاج خيال غريب ضال. ويمكن لي أن أقول إن كافكا قد حقق تماماً ولأول مرة فكرته الخاصة عن الكتابة في قصة «المسخ»، وهي فكرة تتصف بباطنية وإلحاح لا يوصفان. وقبل كتابة هذه القصة بفترة طويلة، حاول كافكا أن يشرح معنى الكتابة كما يترأى له، فقال في خطاب إلى صديقه أوسكار بولاك: «إن الكتب التي نحتاج إليها، هي تلك التي تؤثر فينا تأثير الكارثة، تلك التي تجعلنا نُقاسي نفس المعاناة التي نمرُّ بها حين يموت لنا أحد الأقارب الذين نعزهم أكثر من أنفسنا، تلك التي تجعلنا نشعر كأننا على شفا الانتحار، أو تائهين في غابة بعيدة عن العمران، وهكذا يجب على الكتاب أن يعمل عمل الفأس في البحر المتجمد في نفوسنا.»

وفي أكتوبر من نفس العام، كتب «ماكس برود» في يومياته: «إن كافكا في حالة من النشوة، قائماً يكتب طوال الليل ...» وأيضاً: «... إن كافكا تنتابه حالة غريبة من النشوة.» وتتضمن هذه النشوة شيئاً أكثر من الإعلاء وشعور الحرية التي يمر بهما الكاتب عادةً، حين يتقدم في عمله الفني تقدماً محسوساً. ويستبين من الطبيعة الإكراهية لقصتي «الحكم» و«المسخ»، ومن تعليقات كافكا عليهما في يومياته، أن هاتين القصتين كانتا الفأس الذي حطّم بحر الثلج بداخل نفسه، أو بمعنى آخر، أن عملية خلقهما تضمنت النفاذ إلى طبقات من مادة مكبوتة، لم يكن في الإمكان إدراكها قبل هذا الوقت. ويبدو كما لو أن المعاناة العصابية في كافكا والفنان فيه تعاوناً واتفقاً في رواياته التي تتميز بالحركة النفسية، في سبيل الحفاظ على الحياة الغالبية. ويمكن للمرء في دقة أن يقول

عن مثل هذه الأشياء متفقاً مع «ييتس»: إنه كلما كان الخلق لا شعورياً، كلما كان أكثر قوة.

وتقوم رواية «أمريكا»، التي بدأ كافكا كتابتها في تلك الفترة على مبعدة من أعماله الأخرى، فهي تفتقد ذلك العنصر غير الطبيعي، وليس فيها ذلك الاستدعاء للقوى الخفية أو أي تصوير ملغز للعالم المعروف المؤلف، وهو الأسلوب الذي اتبعه كافكا بعد ذلك من أجل تطعيم رواياته بعنصرَي اللامعقول والإبهام، وهي الرواية الوحيدة من بين أعمال كافكا، التي أطلق الفنان فيها العنان لنزعه نحو كتابة الملهاة. ورغم ذلك، فإنه لم يقصد من وراء كتابتها عرضَ نقائص معينة، بل قصد تصوير الموقف الإنساني المتميز. وقد كتب كافكا في دفتر ملاحظاته: «لو أن حوادث الملهاة نُظمت تنظيمًا متتسقا، لتحولت إلى حقيقة واقعية».

ويمكن لهذه العبارة أن تكون شعاراً لهذه الرواية البيكارسكية^٥ «أمريكا»، وهي تحكي مغامرات صبي في السادسة عشرة من عمره — كارل روسمان — من أهالي براغ، في إحدى مدن الولايات المتحدة التي طغت عليها الآلية. ولم يكن كافكا قد رأى الولايات المتحدة قط عند كتابته لهذه الرواية، بل إنه كَوَّن صورة محددة في ذهنه عنها فحسب. وكان كافكا يميل، بحكم نوبات الضياع وال فشل التي انتابته، إلى الاطلاع في دهشة وإعجاب بالغين على كل أمثلة الإرادة البناءة، على قدرة الإنسان على اكتشاف مهنته الحقيقية، على إمكانه تحقيق التكامل مع مجتمعه، هذا المجتمع الذي كان يربط كافكا بأعظم القيم، والذي اعتقد أنه يكمن بعيداً عن متناول يده. ويمكن مطابقة الأسى الذي كان يغمره بصفة دائمة بذلك الذي شعر به بطلُ قصة هوثورن^٦ «مكتب المخابرات»، الذي لم يكن يكفُّ عن الصياح قائلاً: «أريد مكاني، مكاني الشخصي، مجالي المناسب، أريد عملي الذي خلقتني الطبيعة لأؤدِّيَه، حينما شكَّلتني على هذا النحو، والذي بحثتُ عنه طوال حياتي عبثاً» ولهذا السبب كان بنيامين فرانكلين من بين الشخصيات التاريخية المحببة عند كافكا، وهو الذي نجح في كل ما تولى من الأمور. كما أن كتاب «السيرة الذاتية»

^٥ The Picaresque Novel، ضربٌ من الروايات ظهر في القرن السادس عشر. والروايات من هذا النوع ترجمة ذاتية لشخص يَصِف تجاربه ومغامراته الاجتماعية، وينتقد فيها عيوب مجتمعه.

^٦ ناثانيل هوثورن (١٨٠٤-١٨٦٤)، من كبار الروائيين الأمريكيين. تتميز كتاباته بالبيئة الأمريكية الواضحة، ومناقشة القضايا الأخلاقية. من أشهر رواياته «الحرف القرمزي»، و«المنزل ذو القباب السبع».

لفرانكلين، واحد من مصادر رواية «أمريكا». ومع ذلك، فلا يظن أحد أن كافكا قد فُتن بفكرة «ريتشارد المسكين»^٧ عن نفسه أو بفلسفته العامة، ولكنه اهتم من نموذج الطبيعة الأمريكية هذا بعنصر القدر الذي لا يمكن تفسيره، ذلك العنصر الذي ظهر على شكل إيجابي في هذا العمل. وأغلب الظن أنه قرأ توصيات «ريتشارد المسكين»، التي يحث فيها على اتباع الفضيلة. وقرأ المرء قائمة الأمثال التي أعدها عن سكينه النفس، والاعتدال في النفقة، والاعتدال في الطباع، والاعتدال في كل شيء، وما شابه ذلك من الموضوعات، كما يقرأ سفرًا عن الاستراتيجية. قرأ كافكا هذه الأعمال، وفَسَّر هذه الأقوال الحكيمة الكثيرة على أنها خطوات في تلك اللعبة المتشابهة، التي يسعى فيها المرء لنيل الحظوة عند القوى المجهولة التي تسود قوانينها كل شيء، رغم أن مرماها ومعناها غير معروفين ولا يمكن معرفتهما.

وكان ما جذب كافكا نحو فرانكلين، ذلك المظهر الذي يجعله شبيهًا بأوليس^٨، وقد تصوّر أن أمريكا لدى فرانكلين مثل البحر الأبيض لدى البطل الأسطوري. وكان يعتقد أن الأمريكيين لم يرسموا الابتسامة على شفاههم إلا لأنهم تمكّنوا من إيقاع الهزيمة بالقدر، ربما عن طريق الحماية التي كفَلَتْها لهم أبعاد العالِك الجديد غير العادية.

ويتسم بطل «أمريكا» «كارل روسمان» بالبراءة حقًا، وهو في هذا المجال يختلف اختلافاً جوهرياً عن «ك»، بطل روايتي «المحاكمة» و«القلعة». فـ «ك» يتناول مشكلة الإثم بطريقة تشريعية في معظمها، متأثراً في ذلك بالمنهج العقلي، ويحاول الانتقام من الكوارث التي نزلت به، ويجاهد في سبيل إطلاق سراحه بإثبات براءته من ارتكاب أي جرم عن طريق إجراءات منطقية. أما كارل فإنه يعاني من الاضطهاد دون أن يفكر في الانتقام، أو يعكف على التفكير طويلاً في الإساءات التي ارتكبت في حقه، ولم يُفْه بكلمة احتجاج حين طرده عمه الثري بعناد من منزله دون أي سبب على الإطلاق، بل بدأ يلائم نفسه في هدوء مع الموقف الجديد. وهو ليس بشخصية ذاتية، بل إن طاقته من ذلك النوع الحنون الذي ينساب في أضيق المسالك في وداعة ولطف.

^٧ Poor Richard، دليل كان «بنيامين فرانكلين» يُصدره في أمريكا، ويكتب فيه مجموعة من الأقوال والنصائح والأحكام. وهو يعتبر نموذجاً لأخلاق وعادات الأمريكيين، وتفكيرهم في هذه الفترة من القرن الثامن عشر.

^٨ «أوليس» بطل ملحمة هوميروس «الأوديسة». وقد رأيت ترجمته هكذا حتى لا يخلط القارئ بينه وبين رواية جيمس جويس التي ترجمتها بـ «عوليس».

ويصيب كارل شيءٌ من سخرية كافكا؛ فقد وقع في أحابيل سلسلة من الحوادث والأخطاء وسوء الفهم، دقيقة في ظروفها، سحرية في تتابعها. وأحاط حُسن الحظ بخطواته الأولى في أمريكا، تلك البلاد التي لم يجرؤ على التعمُّن في أليتها البيروقراطية الهائلة، المحيرة عن قرب. غير أنه لم تمضِ سوى شهور قليلة حتى دهمته الكوارث فجأة، واضطرته إلى البحث عن عمل في رفقة اثنين من اللصوص العاطلين: «ديلا مارش» و«ربنسون». وبعد محاولات عدة، يُنشئ صداقة مع امرأة لها روح أثينا، إلهة الصيد، في صورة مديرة أحد الفنادق، ولكنه يفقد منزلته تلك أيضاً، حين يُبعده رفيقاه اللصان عن عمله، ليرغماه بعد ذلك على الالتحاق بخدمة «برونيلدا»، وهي امرأة تُشبه الساحرة «كيركي»^٩ في الجو الذي تعيش فيه، والتي دفعت باللصين إلى شهوانية قذرة. (وإنني أعتقد أن الفصل السابع «الملاذ»، الذي يصف المطاردة بين كارل ورجل البوليس، وملاقاته «برونيلدا» الفريدة، والاستعراض الانتخابي، وحديثه مع الطالب الذي يتغذى على مشروب القهوة، لهو عندي من أحسن ما كُتب في الروايات الحديثة). وفي النهاية، يفرُّ كارل من معقل «برونيلدا» ليجدَ عملاً في مسرح أوكلاهوما الطبيعي، وهو أحد المشروعات الكريمة الخيالية، يفتح الباب للعاطلين إلى جنباته الرحبة، حيث يحصلون على عمل، ويتم التوفيق بينهم وبين المقاصد الخفية للقوى التي تحكم حياة الإنسان.

ولم يحاول كافكا أن يقدم فكرة حقيقية عن أمريكا؛ فتفاصيله عنها لا تُطابق الحقيقة بالمرّة. غير أن الصورة في مجموعها تكون حقيقة رمزية غريبة. وإذا كانت هذه الرواية من وجهتها الواقعية مجردَ محاكاة ساخرة لخيال «ريتشارد المسكين» (أي حياة الأمريكيين)، فهي من وجهتها الأدبية تستمدُّ شيئاً من أدب «ديكنز». ف«دافيد كوبرفيلد» الولد الطيب الذي يستخدم ذكاءه في أوقات المحن والتجارب للاستفادة إلى أقصى حدٍّ مستطاع من الفضيلة التي يتحلّى بها، ما هو إلا طراز لكارل بطل «أمريكا»، ولكن تقليد رواية ديكنز بهذه الطريقة يعتبر تناولاً هزلياً لها، وهو شبيهٌ باستخدام جويس للحمة هوميروس في رواية الأول «بوليسيس».

وإن المرء ليُفتقدُ في رواية أمريكا ذلك المضمون العميق، الذي يميز أعمال كافكا الأخرى. ومن الواضح أن خياله لم يدعم تلك الجهود التي بُذلت في القصة للسير بحياة

^٩ Circe، شخصية من شخصيات ملحمة الأوديسة لهوميروس، وهي التي سحرت أتباع أوليس إلى خنازير، وأجبرها هو على إرجاعهم إلى صورتهم الإنسانية.

أحد الشبان إلى نهاية سعيدة، بل كان خياله أقرب إليه حين كتب عن القلاع والمحاكم المخيفة، حيث يطوف «ك» بحثاً عن العدالة، حتى يكتشف في النهاية أن العدالة بقدر ما هي حتمية فإنها ليست بذات معنى.

«فأمريكا» تدرج تحت ما يمكن أن نطلق عليه الجانب النفسي لفن كافكا. وتبدأ حركة هذا الفن من علم النفس إلى علم الأساطير التجريبي (أي من الملاءمة الفورية بين حالات شخصية داخلية إلى عرض هذه الحالات على العالم الخارجي). وهكذا، فإن الأساس الصحيح الذي تقوم عليه أعماله يتجسم في البداية — كما يحدث في «الحكم» و«المسخ» — في شخصية أب حقيقي، أب يمكن بسهولة مطابقته بفكرة فرويد عن الرومانسية العالمية،^{١٠} بينما لم يُعد للأب في الروايات التالية الأكثر طولاً شخصية يمكن التعرف عليها في الحياة المألوفة، فقد تم إقصاؤه عن حياة الأسرة، وأصبح فكرة عامة: كقوة من القوى الرسمية، مقدساً، قصياً، خفياً، مثل القانون أو المحكمة، أو مثل طبقات الموظفين الذين يقطنون القلعة.

وفيما يختص بهذا الخط من التطور، يمكن اعتبار قصة «في مستعمرة العقاب In The Penal Colony» قصة انتقالية. وقد كتبها كافكا في نوفمبر ١٩١٤، حين بدأ العمل فعلياً في رواية «المحاكمة». وتتضح الإشارات الدينية في القصة الأولى أكثر مما سبقها من القصص؛ ربما لأنها تبين تأثير كيركجارد الذي اكتشفه كافكا لأول مرة في عام ١٩١٣. ويتبين القارئ من شخصية القائد العجوز، الذي تنبعت ذكره المخيفة في قصة «في مستعمرة العقاب» بعض السمات الفردية التي يتصف بها الأب «الحقيقي»، وفي نفس الوقت تتخذ هذه الشخصية الشكل الأسطوري الملغز، الذي يتخذه رمز السلطة كما صوّره كافكا في رواياته التالية.

وعلى المدى الطويل، لم تُفلح محاولات كافكا لسبر غور حياته النفسية في أن تُنقذه من مخاوفه التي دمرت أعصابه، ولا من شعوره بالاحتقار الذاتي، ودأب على شجاره مع نفسه، وعلى خططه التي وضعها لعقاب هذه النفس، بل إنه فكر في الانتحار، قائلاً: «لقد حمل بلزك عصاً مكتوباً عليها هذا الشعار «إنني أحطّم أي عقبة»، ولكن شعاري هو

^{١٠} يقول فرويد: «إن الطفل حين يشبُّ عن الطوق — بل وفي طفولته الأولى — يحسُّ بالحب نحو أمه وبالغيرة من أبيه، ويتمنى في اللاشعور أن يختفي هذا الأب ويزول عن طريقه. وكل طفل يمرُّ بهذه التجربة ولا تزول عنه إلا حينما ينمو، وتتجه اهتماماته نحو العالم الخارجي.»

«كل عقبة تُحطّمني».» وقد أثّر تذبذبُه المستمر بين الكتابة وبين عمله على صحته كثيرًا، فعانى من نوبات الصداق والأرق، حتى هاجمه أخيرًا مرضُ السُّل، واضطرَّه إلى قضاء عدة سنوات في المصحات.

وقد اعتبر كافكا مرضه ذا حتمية نفسية: «لقد تأمرت نفسي مع رثتي من وراء ظهري.» ولم يتنبَّت من حاجته إلى الاستقلال بحياته إلا في عام ١٩٢٣، حين قابل «دورا دايمان» — وهي فتاة نشأت في عائلة يهودية محافظة في بولندا — ووجد نفسه في حالة صحية تسمح له بالانتقال معها إلى برلين. غير أن الوقت كان قد فات لتعويض ما فقده من سنوات المرض والشقاء.

وفي يونيو ١٩٢٤، مات كافكا في أحد المستشفيات بالقرب من «فيينا» بداء سلّ الحنجرة، وكان عمره واحدًا وأربعين عامًا.

ولم ينشر كافكا إبَّان حياته سوى بعض أعماله القصيرة، كما أنه لم يُكمل أيًا من رواياته الثلاث إلى نهايتها. وقد كتب قبل وفاته إلى «ماكس برود» طالبًا منه إحراق جميع المخطوطات التي خلّفها وراءه. ولحسن الحظ، أخذ هذا الصديق على عاتقه مسئولية إغفال هذه الوصية الأخيرة اليائسة.

ألبير كامى رجل حميد

تأليف: تشارلز رولو

«تشارلز رولو» ناقدٌ وكاتب، تلقى تعليمه في أكسفورد، وكان عضوًا بارزًا في هيئة الاستعلامات البريطانية إبّان الحرب. وقد كتب «مهاجمو ونجيت»، وحرّر «عالم إيفيلين وو»، وهو قارئ يتصف ذوقه بالعالمية والتميز.

* * *

«قال^١ الرجل العدمي^٢ للإنجليزي: إن حريّتي مطلقة، فليس هناك ما يمنعني من أن أضربك على أنفك لو أنا رغبت في ذلك. وردّ الإنجليزي: كلّاً ... بل هناك ما يمنعك؛ فإن حريتك تنتهي حيث يبدأ أنفي». وهذه الفكرة — أن حرية كل فرد تحدّها حرية الأفراد الآخرين — هي المحور الذي تدور عليه القيم الإنسانية، التي أخذ ألبير كامى يُعيد إحياءها، ويُعيد المناادة بها فيما يتفق مع القالب الفكري لأوروبا المعاصرة. وقد عرفنا كامى في البداية كروائي له صلة غير واضحة بأدب اليأس الفرنسي، وهو في الوقت

^١ نُشر هذا المقال في مجلة «أتلانتيك» الأمريكية، عام ١٩٥٨.

^٢ Nihilism: مذهب ينادي بعدم الإيمان بأيّ شيءٍ على الإطلاق، ويقوض المبادئ والأفكار السائدة، ويُترجم أحياناً بـ «النهلستية».

الحاضر^٢ الناقد الأول في أوروبا للنظريات التي يجد أساسها ضارباً في أعماق اليأس، النظريات التي تعتبر الإنسان عبداً للمجردات، مثل التاريخ، والدولة، أو الصراع الطبقي. وقد وُلد كامي ونشأ في الجزائر، «على ضفاف بحر جميل»؛ ولذلك فهو يقابل الشمال الفرنسي المجنون وشياطينه المنادين بالمطلق، بفكر منطقة البحر الأبيض الشمسي، الأفكار الهيلينية عن المقاييس والنسب والأبعاد. ويعتبر كامي «نيميسيس»^٤ أكثر الآلهة تثقيفاً، إلهة للاعتدال وليست إلهة للانتقام. كما يعتقد بأنه «لا يوجد هناك موقف لا يشوبه أيُّ خطأ ما» حتى يحتّم على الناس اتّباعه، ويقول في هذا الصدد «كفانا أناساً يموتون من أجل الأفكار، إن ما يثير اهتمامي مَنْ يعيش ويموت من أجل ما يحبّه».

وألبير كامي هو ثاني مَنْ يُمنح جائزة نوبل في سنّ الشباب، فقد حصل عليها «رديارد كبلنج» في الثالثة والأربعين، وحصل عليها كامي في الرابعة والأربعين، وينتمي كامي إلى الجيل الذي «نشأ على دقات طبول الحرب العالمية الأولى، ولم يكن تاريخه سوى قتل وظلم وعنف». وقد تعرّض المفكرون الأوروبيون الذين اتصلوا عن قرب بهذا العصر لمجموعة كبيرة من دواعي الإفساد: الفاشية، الشيوعية، الانهزامية، التعاون مع العدو،^٥ القومية الرجعية، وقليل منهم مَنْ خرج منها سالمًا. وكان ألبير كامي واحدًا من هذه القلة، فهو يمثل — كالمرحوم جورج أورويل — نموذجًا رنانًا للمثابرة، مفكرًا للتكامل المتنافر والاستقلال النشط، وباختصار، إنه رجل طيب.

ويكره كامي أن يدعوهُ أحدٌ قوّةً أخلاقية، فهو يمقت إبراز الذات، ويرفض أن يُعدّ ضمن الواعظين، وقد قال مرة متأفّفًا، إنه لو حدث أن اغتُصبت جدته في حديقة عامة، لوجد الشخص الذي يدافع عن هذا باعتباره عملًا أخلاقيًا.

وقد أصبح كامي يمثلُ ضميرَ عصره في نظر معجبيه العديدين في أنحاء القارة الأوروبية، رغم ما يمكن أن تُثيرَ فيه هذه التسمية من الضيق. وفي خطبة جائزة نوبل، كرّمت الأكاديمية السويدية، هذه الهيئة المحاذرة، كامي وهو الملحد جهزًا، ولم يقتصر سببُ تكريمها له على «إنتاجه الأدبي الهام»، بل أيضًا لتنويره «مشكلات الضمير في عصرنا الحاضر». وقبل ذلك بسنوات، حين ظهر كتاب «المتنرد» لأول مرة في أوروبا،

^٢ كُتِبَ هذا المقال قبل وفاة ألبير كامي في حادث سيارة عام ١٩٦٠.

^٤ Nemesis: إلهة الانتقام في الأساطير اليونانية القديمة.

^٥ Collaboration.

كتب سير هيربرت ريد، يقول: «بنشر هذا الكتاب، بدأت تنزاح سحابة أثقلت كاهل العقل الأوروبي لأكثر من قرن».

ومن الدلائل الأخرى على أهمية كامى، أنه قد نُشرت ست دراسات نقدية على الأقل عن أعماله. ويمثّل الكتابان اللذان نُشرا عنه بالإنجليزية — «فكر ألبير كامى وفنه» لتوماس حنا، و«ألبير كامى» لفيليب تودى — يمثلان عملين تفسيريّين رائعين، لا بد وأن يساهما في تفهّم أعمال كامى في هذه الناحية من الأطلنطي.

وقد قال لي أحد الروائيّين الأمريكيّين حديثاً: «إذا كانت النية قد اتجهت لمنح جائزة نوبل لفرنسي، فلماذا لم تُعطَ «لالمرو» أو «لسارتر»؟ إني لا أستطيع تبين العظمة التي تكمن في كامى». وليس غريباً أن بعض القراء الأمريكيّين يتشكّكون في قدر كامى. فأول الأشياء العظيمة فيه استعماله للغة الفرنسية، وكثير من الكتّاب يُفقدونها طلاوتها في الترجمة. ويُشكّل نثر كامى صعوباتٍ جمّة أمام المترجم، بجمعه بين الصفاء والغنائية، وبعاطفيته المقيدة، وبالانعطافات اللَّمّاحة للجمل، وأمثاله الجذابة، مما يجعل ترجمته أشبه بترجمة الشعر. وقد كانت «جوستين أوبرين» مخلصة للغاية (وأكثر من اللازم أحياناً) في ترجمة الكلمات، وتركيب العبارات في الأصل، ولكن لم يسلم الأمر من ضياع مسحة من الرونق عند النقل إلى اللغة الأجنبية. ورغم أن جميع كتب كامى الهامة قد تم نشرها جميعاً بالإنجليزية، فإن ستة كُتبٍ نثرية ومسرحيّة — أي نصف إنتاجه تقريباً — لم تُترجم بعد، وكلها تكشف مظاهر هامة عن الإنسان وعن تفكيره لا نعرفها نحن. ولا يعرف الأمريكيون كامى حقّ المعرفة إلا عن طريق رواياته، وأحياناً ما يكون بالغ الإبهام في فنه الروائي. وقد فشل أحدُ النقاد الماهرين في أمريكا فشلاً تاماً في فهم «الغريب»، حتى إنه حكم على كامى بأنه كاتبٌ غليظ الشعور من نوع «جيمس م. كين»، كما أن معظم النقاد يعترفون صراحةً أنهم يجدون كتابه «السقوط» شبيهاً باللغز. وسبب تلك المتاعب أن أعمال كامى الإبداعية لا يمكن استيعابها تماماً دون التمكن من فكره الفلسفي. وقد عرض هذا الفكر في كتابين نثريّين؛ «أسطورة سيزيف» و«المتمرد» — وهما ليسا بواسعَي الانتشار بين الأمريكيّين — وكذلك في بعض المقالات والافتتاحيات التي لم تُترجم بعدُ إلى الإنجليزية. وقد تحسس كامى — الذي يعتبر نفسه فناً وليس فيلسوفاً — تحسّس طريقه إلى الفلسفة، مسترشداً بالانفعالات التي تحكمه كفنان مبدع، ويؤكد «توماس حنا» — وهو على صواب — في دراسته عن كامى، أن «التشابك بين اهتماماته الفلسفية والأدبية هو سببُ ثراء وقيمة كتاباته إلى حدٍّ كبير».

ومثل كثير من كُتّاب هذا القرن، تقبّل كامبي في ألم صورة العالم بدون إله وبدون قيم لها ما يُبررها، وهو العالم كما خلفه لنا تقدّم العلوم في القرن التاسع عشر. وقد زاد سخاء الطبيعة والمسرات المادية الثاقبة التي نشأ كامبي وسطها، من إحساسه بعبثية الكون. وقد بدت الشمس والبحر لكامبي الشاب دعوة ملحة إلى السعادة، كما يخبرنا بنفسه في كتابيه الأولين: «الظهر والوجه»، و«أفراح». فالأجساد العارية على الشاطئ، وحسية الرفقاء الشباب الصافية في المراقص، كلّ ما يحوطه في الحقيقة كان يمجد الحياة المادية على أنها الحقيقة الوحيدة، ويُعلن قصر أمدها في الوقت نفسه. وقد كتب في العشرينات من عمره، يقول: «إنني أعلم أنّ لا سعادة هناك فوق المستوى البشري ... إن العالم جميل، وليس هناك من سبيل للخلاص بعده ... ولا يعني هذا أنه لا بد للإنسان أن يكون حيواناً، ولكنني لا أجد معنى في سعادة الملائكة». وقد رفض كامبي — مخلصاً لهذه التجربة — أن يبحث عن أيّ معنى على أي مستوى فوق المستوى البشري. وقد أوجز طلبه في جملة واحدة معبرة: «إنني أريد أن أعلم ما إذا كان في استطاعتي أن أعيش على ما أعرفه، على ما أعرفه فقط». وإن ما يجعل مسلك كامبي في هذا الطلب أصيلاً للغاية هو — كما قال «فيليب تودي» في فطنة — امتلاكه لإحساسات الرجل العادي وعقل المفكر. وفي إحساساته ولعٌ متميز بالآخرين، وفي عقله سورة شاذة غير طبيعية نحو الصفاء.

وحين بلغ كامبي أشدّه، كانت روح عصره قد تحدّرت إلى براثن اليأس. وفي السنوات التي تلت ذلك، عاش في «عدمية، وتضاد، في عنف ودمار طائش». لقد كان يشارك الشعور السائد، بأن الإنسان يحيا في منفى روحي وسط عالم عدائي، ولذلك وجد أنه من الضروري أن يخلق بيديه الأساس المنطقي الخاص به للأخلاق التي تجري في دمه. وقد قال: «إن من السهل على المرء أن يكون منطقياً، غير أنه من المستحيل عليه أن يكون منطقياً على طول الخط إلى النهاية». حين يتمسك كامبي بالمنطق على طول الخط إلى النهاية، يصور — في أكثر أشكاله مغالاةً — استحالة تبرير القيم الأخلاقية. وعلى هذا الأساس من الشك المنهجي، شرع في إقامة مذهب إنساني خاص به، شبيه بالتقليد الإنساني القديم الذي ذهب.

وكامبي فنان يشوب رواياته ومسرحياته عنصرٌ شخصيٌ قوي، رغم أنه مشتبك في مشكلات عصره المحيرة. وقد حدّرتنا من التعرف عليه في شخصيات أبطاله، أو اعتبار مُحاجاتهم نصّاً حرفياً لأفكاره، وقد كتب في مقال نُشر في مجلة «أطلانطيك»: «إنني لستُ رسماً للعبث ... لم أفعل سوى أن عكستُ فكرةً وجدتها ذائعة في الطرقات. أما

إنني قد ساندتُ هذه الفكرة كبقية الجيل الذي عشتُ فيه، فهذا شيء طبيعي، غير أنني قد احتفظتُ بنفسى على بُعدٍ من هذا الموضوع حتى يكون في إمكاني معالجته وتقرير منطقيته ... غالبًا ما يحدث أن يتتبع الإنسان تاريخ أشواقه وتجاربه، ولكنه لا يتتبع تاريخ حياته الذاتية على الإطلاق». ويمدُّنا كامى هنا بمفتاح هام لتفهّم أعماله، ويمكن وصفُ طريقته كفنّان بالطريقة التجريبية، مثله في ذلك مثلُ «أندريه جيد»، فهو يتناول فكرةً ما (تمثّل عنده عنصرًا من الشوق أو التجربة) ويسيرُ بها — عن طريق الرواية أو المسرحية — إلى نهايتها المنطقية، ويترك للقارئ الحكمَ عليها بما تجرُّه من نتائج، وهكذا يستبين في خلق كامى الأدبي كله نمطًا استكشافيًّا وتطوريًّا محدد. ويمكن تصوير هذه الفكرة على أحسن الحالات بتقديم تاريخ حياته مع تقدُّمه الفني.

وُلد ألبير كامى في مدينة «موندوفي» الجزائرية في ٧ نوفمبر ١٩١٣، عن أمٍّ إسبانية وأبٍ «ألزاسي» يعمل في الزراعة، وقد قُتل في معركة «مارن». وقد كتب كامى في كتابه الأول يقول: «لم يكن الفقر كارثة بالنسبة لي؛ فقد كان يوازنه دائمًا غنى النور ... وقد ساعدتني الظروف. وفي محاولتي لتصحيح عدم الاكتراث الطبيعي الذي أتّصفُ به، وضعتُ نفسي في منتصف الطريق بين الشقاء والشمس. وقد منعني الشقاء من الاعتقاد بأن كل شيء سليم تحت الشمس، وعلمتني الشمس أن التاريخ ليس كل شيء». وقد ظل كامى على ارتباطه القوي بنشأته الأولى بشمال أفريقيا عالم المظلومين اجتماعيًّا، وإسبانيا بلد والدته، وقد شعر بنفسه مستغرقًا لأذنيه في الحرب الأهلية الإسبانية، وبعدها بمدة طويلة، في عام ١٩٥٢، استقال من «منظمة اليونسكو»^٦ احتجاجًا على قبول دكتاتورية «فرانكو».

وقد ساعد أحد المدرسين كامى في الحصول على منحة دراسية في المدارس الثانوية، وقد مَوَّل كامى تعليمه الجامعي باشتغاله بكثير من الأعمال المختلفة؛ فقد عمل في حَتْم رُخَص القيادة في الولاية، وفي ملاحظة الضغط البارومتري في معهد الأرصاد الجوية، وفي بيع قطع غيار السيارات، وعَمِل مع أحدِ سماسرة السفن، وقادَه أحدُ إعلانات الصحف إلى المسرح، وهو ما كان مقدَّرًا له أن يكون من أعظم اهتماماته في الحياة، وتقدَّم ليشغلَ وظيفةَ البطل في إحدى الفرق المسرحية الجوّالة وحصل عليها، وتجوَّل طيلة أسبوعين متواصلين في أنحاء الجزائر لتمثيل المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية. وبعد أن دَعَم

^٦ منظمة التربية والعلوم والثقافة التابعة للأمم المتحدة.

نفسه بهذه التجربة، كوّن فرقته المسرحية الخاصة المسماة «ليكيب L'ÉQUIPE»، وأعد «الأخوة كرامازوف»^٧ و«بروميثيوس مقيداً»^٨ للمسرح، وكان قد كتب في هذا الحين أربع مسرحيات، وترجم وأعدّ للمسرح كُتُباً من تأليف «كالدرون» و«لوب دي فيجا» و«وليام فوكنر»، وقد مُثِّلَت مسرحيته لرواية فوكنر «قداس الراهبة» مدة ثلاثمائة ليلة في باريس. ويقوم كامى عادةً بإخراج مسرحياته وما يعدّه للمسرح من روايات، كما يجد متعته في مشاركة الممثلين في بروفاتهم. وفي إحدى المرات، حين أُصيب أحد ممثلي «قداس الراهبة» في حادثة، قام كامى بتمثيل الدور بنفسه. وقد مُثِّلَت مسرحياته كلها في باريس، ولكن لم تثبت فاعلية أيّ منها على المسرح سوى واحدة، وهي «كاليجولا». وقد اشتكى النقاد أن مسرحيات كامى مشحونة «بالذكاء أكثر من اللازم»، وأنها تُضحى «بجمال» العرض في سبيل المضمون.

وهناك صفةٌ موروثة أخرى ظاهرة في شباب كامى، وهي حماسه لكرة القدم، وهي الرياضة التي مارسها كثيراً من السنين، وظل يتردد على مباريات الكرة في أيام الأحاد، وهو يعتقد أن قوانين الرياضي الجيد دروسٌ طيبة في دماثة الخلق. وقد قال مرة: «إنني لم أتعلّم دروس الأخلاق إلا في ميدان اللعب».

وحين كان كامى في جامعة الجزائر، هاجمه مرضُ السل بشدة، ورغم ذلك أكمل تعليمه، وحصل على الماجستير برسالة عن العلاقة بين الهيلينية والمسيحية. وكان كتابه الأول الذي كُتِبَ بلغة الجوالين، نتاج رحلاته إلى إيطاليا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا، وقد تبعه سريعاً كتابه «أفراح»، وهو مقالات عن عالم البحر الأبيض، الذي سبقت الإشارة إلى موضوعاته. وشغل كامى في بداية الحرب^٩ بالدفاع عن حقوق العرب في صحافة الجزائر. وذهب إلى باريس عام ١٩٤٠، وأنشأ بعدها الصحيفة السرية «كوميا»، التي أصبحت على رأس أصوات حركة المقاومة الفرنسية. وفي هذه الأثناء، في عام ١٩٤٢، كان «جاليمار» قد نشر الكتابين اللذين كان لهما الفضل في شهرة كامى: «الغريب» و«أسطورة سيزيف». ويمثّل هذان العملان، بالإضافة إلى «كاليجولا» ومسرحية أخرى تسمّى «سوء تفاهم»

^٧ Brothers Karamazov، تأليف فيودور دوستوفسكي.

^٨ Prometheus Bound، تأليف إسخيلوس.

^٩ يقصد الحرب العالمية الثانية.

(كُتبت حوالي سنة ١٩٣٨ وسنة ١٩٤٢)، تمثل جانبًا من أعمال كامى، يمكن إيجازه بأنه استكشاف اللعب.

ويبدأ تحليل كامى للعب بملاحظة أن الإنسان يجد من السهل على نفسه عادةً قبول الروتين اليومي، ولكن يحدث أن تبرز أمامه في أحد الأيام كلمة «لماذا؟ يبرز سؤال عمّا إذا كان للحياة أيُّ معنى. يجد المرء نفسه «في كونٍ خالٍ من النور ومن صور الوهم ... مجرد أجنبي غريب». وتبدو الطبيعة، بل الأشخاص الآخرون، يبدون أعداءً ولا إنسانيّين. وتتخذ الحركات العادية، حركات شفّتي أحد الرجال بلا صوت، وراء الباب الزجاجي لكابين تليفون، تتخذ مظهر «الامعاءات التي لا معنى لها»، ثم يملأ النفس في النهاية إحساسٌ مرعب بالموت كيقينٍ حسابي. ومصدرٌ هذا الانهيار أن العقلاني لا يتمكن من إرضاء «اشتياق الإنسان الوحشي» للمعنى في عالم لا عقلاني، «ولا يوجد شيء هناك وراء العقل». إذن، فالعبث هو نتيجة التفكير في «الحالة الإنسانية»، والعبث هو كل هذه الأشياء: استحالة التوفيق بين الموت والرغبة في الخلود، بين الشقاء والرغبة في السعادة، بين الانفصالية والرغبة في التوحد، بين ألغاز الوجود جميعه والرغبة في الوضوح. وقد لمس «مالرو» و«سارتر» وآخرون خطّ الفكر هذا قبل كامى، ولكن أصلاته كانت تكمن في أنه أول من وجد أن عبثية العالم ليست سببًا لليأس، بل على العكس، حافزًا للسعادة. وفي رأيه أن الموت والمعاناة^{١٠} التي لا سبب لها — وهي أكثر ما يشغل باله من موضوعات — ترفع في الواقع من قيمة الحياة، فهي تدعو الإنسان إلى عيشها بكثافة أشد.

وقد رفض كامى كذلك أن يقبل الاستنتاج العدمي الذي يُنادي بأنه لما كان العالم لا عقلانيًا، تكون اللاعقلانية هي المبدأ المنطقي الوحيد للسلوك، وهذا هو موضوع مسرحيته كاليجولا، فحين يكتشف الإمبراطور أن العالم عبث، يتصور أن بإمكانه تغييره إلى الأفضل بأن يُصبح داعيةً للعبثية المطلقة، ويبدأ في حكمه الهوائي المرعب وأخلاقياته الهدامة، يكافئ المجرمين والمفسدين ويعاقب الأبرياء. وما يعطي المسرحية توترها المثير للقلق أن كاليجولا — بوسائله المخيفة هذه — يُوقظ حقيقةً عبثية الحياة في صدر أتباعه. ولم يتمكن كامى في هذه المرحلة من أعماله أن يُثير أيَّ قيمٍ يمكن إدانة كاليجولا بها. وعلى الرغم من ذلك، يُطيح بكاليجولا تمرّدٌ جاء نتيجة الإقرار الغريزي بأن سلوكه قد «فاق» عبثية الحياة.

^{١٠} Suffering.

وفي كلٍّ من «كاليجولا» و«سوء تفاهم»: أكثر أعمال كامبي كآبةً، تسود روحُ من التمرد ضد مظاهر عبثية العالم. وفي «الغريب» يتوجه التمرد ضد المقياس التي أقامها الإنسان للأخلاقية المطلقة. وقد كُتبت هذه الرواية القصيرة بأسلوب يبدو فيه أثر «همنجواي» في أول كتاباته، فكل جملة مفردة تشكّل كلاً مطوياً في نفسه، ونتيجته تصوير الحياة كإحساسات متتابعة لا معنى وراءها، وهدف كامبي من ذلك هو استيلاء «شعور» بالعبثية في نفوسنا، فما من شيء يقدم تقريراً له.

وبطل الغريب — ميرسو — موظف بأحد المكاتب الجزائرية، وهو رجل لا يكثرث بأي شيء على الإطلاق سوى إحساساته المادية الفورية، فالعبثية في دمه دون أن يشعر بها، ولا يشكل موت أمه، أو تقديم علاوة له، أو حب الفتاة التي برفقته، لا يشكّل ذلك «أيّ اهتمام» بالنسبة له. ومع الوقت يُساق إلى موقف يقتل فيه — وقد بهر عينيه توهج ضوء الشمس — أحد العرب الذي بدا كأنما يُهدّده بمُديته. ويؤكد محاميه إمكان حصوله على حكم بالبراءة لو قبل أن يُدَلّ بحالة الدفاع عن النفس، ويعبّر عن الإحساسات المناسبة في هذه الحالة. ولكن ميرسو يعجز عن التظاهر بإحساسات لا يشعر بها حقاً. وقد أظهرته صراحته التامة أثناء المحاكمة بمظهر الوحش، فحكم عليه بالموت على المقصلة. ويؤدي به الاقتراب من الموت إلى شعوره بما سبق أن آمن به دون دليل: الحياة لا معنى لها. وبعد أن «يخلو من كل أمل» يتحقق أنه كان سعيداً، وأنه «ما زال سعيداً». وميرسو شخصية بعيدة عن الواقع، ويصبح أحياناً شخصية لا تُطاق، ولكن الرقة الساخرة التي صوّره بها كامبي بدقة تكسب عطفنا.

وهي قطعة قصصية ممتازة، لكل تفصيل تأثير فيها. و«الغريب» تسخر من العقيدة القائلة بأنه يمكن الحكم على السلوك الإنساني تبعاً لمقاييس أخلاقية ثابتة، وليس قتل العربي هو ما يدين «ميرسو»، ولكنه اتهم لأنه كان غريباً على المطلقات الأخلاقية التي تؤمن بها المحكمة، وهذا دليل يؤدي إلى اتهام بني الإنسان جميعاً.

ونُشِبَّه أسطورة سيزيف مصير الإنسان بمصير بطل الأسطورة، الذي حُكم عليه بأن يدفع إلى الأبد حجراً هائلاً إلى أعلى الجبل، مع يقينه بأنه سيتدحرج ثانية إلى أسفل. وقد أعلن كامبي في بداية الكتاب أنه «لا توجد إلا مشكلة فلسفية جادة واحدة، وهي الانتحار». ويجد الجواب على هذه المشكلة في موقف سيزيف الذي يواجه حالته دون خداع للنفس، ولكن دون يأس، ويتغلّب على العبثية عن طريق التحدي المتمرد الذي يجلب معه الألم

والحرية. وينتهي المقال بأن «الكفاح نحو الذرى كفىلُ بأن يملأ قلب الإنسان. ولا بد أن يتصور المرء سيزيف سعيداً بذلك.»

ومعالجة كامى لهذه الأسطورة هي صورة مبدئية لمذهب التمرد الميتافيزيقي المتأصل في روح الإنسان العادي، الذي يقوئ نفسه في وجه مصيره دائماً وفي كل مكان، بعلاج «لا يتناوله المريض وهو راقد». وقد قال كامى في مقدمة الطبعة الأمريكية من «سيزيف»، والتي لم تظهر إلا عام ١٩٥٥: «هذا الكتاب، الذي وُضع عام ١٩٤٠، أثناء الكارثة الفرنسية والأوروبية، يُعلن أنه في الإمكان التقدم إلى ما وراء العدمية، حتى في نطاق إبعاد العدمية الخاصة.»

وكانت الخطيئة الكبرى عند كامى دائماً هي اليأس، وقد بحث هذه النقطة في «خطابات إلى صديق ألماني»، وهي خطابات موجهة إلى صديق ألماني متخيل، نُشرت أصلاً عن طريق المطبعة السرية، وتعرض وجهة النظر التي غدّتها تجاريب كامى في المقاومة أن بني الإنسان بتمردهم على الظلم يُثبتون أن هناك قيمةً ما تجمعهم معاً، ويطبقون بهذا «التضامن» الإنساني، وقد تحولت هذه النظرة إلى عمل درامي في «الطاعون».

ورواية كامى الرئيسية حتى الآن — «الطاعون» — تصف وباءً يجتاح مدينة وهران، وهي أليجورية^{١١} عن مصير الإنسان: «الطاعون ... هو الحياة». وتصور كل شخصية في الرواية طريقةً استجابةً معينة لمشكلة الشقاء والشر. فالطبيب «ريو» (الذي لا نكتشف أنه هو راوية القصة إلا في النهاية، فكامى يحب بعض اللمسات من الغموض)، يكرّس كل طاقاته لمحاربة الوباء، وكذلك يفعل «تارو» وهو من الثوار السابقين، وترهص قواه الإدراكية بما سيجيء من نقد للعنف في كتاب «المتنرد». وتصور بعض الشخصيات الأخرى كيف تساعد الراحة البورجوازية على التعذيب الاقتصادي وتحرّض عليه. وهناك أحد المناظر يرفض فيه التسليم المسيحي بالمعاناة على أنها تكفير عن الذنوب، وفي هذا المنظر يهاجم «ريو» الأب «بانيلو» — بعد أن رأى طفلاً يتعذب ويموت بسبب الطاعون — لأنه كان يُبشر بالإنعاز لإرادة الله.

ومع ذلك يعترف ريو أنه في صف واحد مع القس، صف «الضحايا»، وقد قال كامى إن أكثر ما يشغل باله هو: كيف يسلك الإنسان في حياته؟ ويتضح جوابه عن هذا السؤال

^{١١} Allegory: نوع من الكتابة الأدبية، انتشر إبان القرون الوسطى، يستخدم الكاتب فيه مجردات ورموزاً ليعبر بها عن غرضه.

— هذا الجواب الذي سيبقى كما هو فيما بعد — في رواية الطاعون: إننا لا يمكننا التأكد من فعلنا للخير، ولكن نستطيع أن نكون على حذر دائماً ألاّ نفعل شيئاً يزيد في المعاناة، ويتضمن هذا أيضاً التسامح مع أي شيء سوى المعاناة نفسها. وتتسم رواية الطاعون بمزاج لا بطولي؛ «فريو» و«تارو» — حين يعرضان نفسيهما لمخاطر جريئة — ليسا سوى «منطقيين»، فقد أدركا أن مقاومة التعذيب الاقتصادي هو مهمة كل شخص. والرجل الذي يُشار إليه في أحد أجزاء القصة على أنه بطل الرواية هو موظف صغير بالبلدية يسجل إحصائيات الوباء، ويُمضي وقت فراغه بلا انقطاع في كتابة الجملة الأولى لرواية يؤلفها. ومن خلال هذه الشخصية البلهاء إلى حد ما (واسمه «العظيم»، وهذه إحدى الأشياء الساخرة الإيحائية التي يحفل بها هذا العمل الفني)، يعبر كامي عن حبه واحترامه للإنسان العادي، الذي لا يضرّ أحداً بشذوذه، والذي يجعل منه إخلاصه في العمل سيزيف آخر صامتاً، لا يسمع به أحد.

ومن الواضح أن «الطاعون» يحمل رسالة ما، مما لا يساعد على احتسابها رائعة فنية، ولكن من المؤكد أنها واحدة من أهم أجود ست روايات نُشرت منذ الحرب العالمية الثانية، وقد جاءت كتابتها رشيقة حية، ونغماتها القصصية مستحوذة على الانتباه، وهي مزجٌ فريد بين عواطف الفضول والانفعالات والتحكم الساخر. وتنتقل توجيهات الرواية الأخلاقية من خلال بلاغة رصينة.

وسبق كتاب «المتنرد» مسرحية مقتبسة من «الطاعون» بعنوان «حالة حصار»، ومسرحية أخرى هي «العادلون». ويعتبر كتاب المتنرد تبيان كامي الكامل لمذهب المتنرد الميتافيزيقي وتطبيقاته في السياسة والفن، وكان قد خلف وراءه مرحلة المتنرد العقيم — المنعزل إلى حد ما — لدى سيزيف، إلى إثبات أنه عن طريق المتنرد «في وجه الطغيان أو مجرد القدر»، يخرج الإنسان من عزلته الروحية، ويصل إلى الإحساس بالوحدة والمعنى، هذا الإحساس الذي تُنكره عبثية العالم عليه. ويستنتج كامي من هذا أن الإنسان بطبيعته «حيوان متنرد»: «المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه»، وهذا المتنرد الميتافيزيقي متجانس مع الحرية والإبداعية، وأن أعلى مثل على المتنرد الميتافيزيقي هو الفنان الخلاق، فهو مشغول دائماً بمواجهة العبثية — والعالم هو مادته الخام التي يصوغها — وبالتمرد على هذه العبثية، عن طريق فرض الشكل الفني المنظم.

وقد شرع كامي عن طريق تحليله السياسي إلى البحث عن السبب، الذي أدى بالتمردات التي حدثت في مدى قرن من الزمان، إلى خلق أنواع من الطغيان وتبريرات

للطغيان أشد ضراوة من الشرور الأصلية التي قام التمرد لمحاربتها. وكان من تفسيرات كامى لذلك الموقف أن «هيجل» وغيره من دعاة المثالية المطلقة حوّلوا روح التمرد إلى عكسها، إلى روح الثورة. والتمرد هو الاحتجاج ضد القوة المطلقة، وغايته المعتدلة هي التقليل من مقدار المعاناة. أما الثورة فتسعى في طلب القوة المطلقة، وهي تُطالب بالحرية المطلقة في إنزال المعاناة والشقاء حتى تتمكن من الوصول إلى غاياتها المتطرفة.

وتتطلب روح التمرد أن يحتفظ كلُّ إنسان بحريته في التمرد، ولن تُحل تلك الروح مظاهر العنف في أي ظرف من الظروف. وإذا اضطر المتمرد إلى القتل فيجب عليه — حتى لو كان مَنْ قتله طاغية — أن يرضى بالموت حتى يُقيّم البرهان على أن القتل واحد من الحدود، التي لا يمكن تجاوزها سوى مرة واحدة.

ويتردد في المقال صدى الاعتقاد بأن الإنسان لا يمكن أن يحيا على مجردات مستخلصة من التأمل في التاريخ؛ فالنظريات تعمل على الإفساد، والنظريات المطلقة تعمل على الإفساد أيضاً، وليس التاريخ الذي يُسكر الناس بالأحلام هو المبحث الصحيح للإنسان، بل هي الطبيعة التي تُعيد إليهم اتزانهم، بتنبيههم إلى الحدود التي يقفون عندها. وما أمراض عالم اليوم السياسية إلا النتيجة المنطقية لطوبية يائسة، تجد الأخطاء تسود الدنيا بطريقة مخيفة، حتى إنها تجفل — لا عن خوف — عن أي محاولة لتغييرها، وتعمى عن حقيقة أنه لا يوجد أيُّ شيء يستطيع تحويل العالم إلى جنة أرضية. ولما كان كتاب المتمرد يقف بشدة ضد روح الاستسلام، وتنشعب سطورُه بروح التمرد، فإنه يُعد بمثابة تصريح فريد مثير لفلسفة الاعتدال.

وبعد فترة من نشر «المتمرد»، حدثت جفوة بين سارتر وكامى، وكانا قد أصبحا صديقين خلال الحرب، فعلى الرغم من أن سارتر كان يؤكد اختلافه عن الشيوعيين، فقد وقف فترة من الزمن في صفٍّ موازٍ لهم في كثير من القضايا، ومنها الفكرة التي تقول بإجرامية توجيه النقد إلى روسيا، وقد نشرت صحيفة «الأزمة» هجوماً على كتاب المتمرد، كتبه تلميذٌ من حوارى سارتر، وقد أيّده سارتر في ذلك فيما بعد، وقد قال عن كامى إنه هروبي، لا يستطيع المجازفة بتلوّث طهارته بالاتصال بالتاريخ، واتهمه بمساعدة الرجعيين والعمل في سبيل راحتهم. وقد أجاب كامى على ذلك بأن الوجوديين يدعون أنهم يمجّدون الحرية، وهم «اليوم يمجّدون العبودية ... «قائلين» إن الشئيين واحد، وهذا غير صحيح». وكان يُضيف على ذلك لأصفيائه: «لقد كانوا يبدون لي دائماً مثل كوكب المريخ». وكانت الجفوة بين كامى وسارتر عنيفة ومريرة، وهما لا يتقابلان الآن على الإطلاق.

وتعد الطبيعة التي تبدو في أعداء كامى مقياساً لدماثته؛ فقد تعرّض لهجوم أنصار حكومة فيشي^{١٢} والرجعيين الآخرين، كما هاجمه أيضاً اليساريون وأتباعهم، ومع ذلك فقد ذكر بعض النقاد المسؤولين أنه من السهل العثور على متناقضات وإغفالات مزعجة في تفكيره؛ فمثلاً هو لم يُشر إلى الثورة الأمريكية — التي لم يعقبها أي نوع من الطغيان — في بحثه عن الثورات، كما أنه من الصعب أن نُعادلَ رفضه جوازَ القتل في أي ظرفٍ من الظروف مع قوله: «إنني لستُ بالمسالم.» ومن الاعتراضات الأخرى عليه، أن فلسفته للحدث السياسي قد تصلح ميثاقاً للصليب الأحمر الدولي، ولكن مجال تطبيقها في محيط السياسة ضئيل، هذا المحيط الذي يندر أن يسمح بوجود اختيار واضح بين العمل على زيادة المعاناة أو العمل على التقليل منها، ويستطيع كامى أن يدفع بحق الانتقاد الأول بياضاح أنه لم يدع قط أنه مفكر منهجي، والانتقاد الثاني بالقول (كما فعل في «الطاعون»): إنه يوجد في الوضع الراهن للمشكلات الدولية جانبٌ يتمثل في «عدم اتخاذ أي جانب».

انقضت تسع سنوات بين «الطاعون» وبين الرواية التالية لكامى: «السقوط» (١٩٥٦)، التي وجدها القراء أشدَّ كتبه غموضاً، وهو كتاب كامى الوحيد الذي اتخذ له الشمال «أمستردام» مكاناً للحوادث، وهو يحكي اعترافات محامٍ باريسي، ويعرضها عرضاً رائعاً كقصة فلسفية مثيرة، وقد عبر راوي القصة أزمةً روحية بأن صار ما يسميه «قاضياً تائباً»، واستعاد إحساسه بالرفعة، وهو يتمكن من إشباع حاجته إلى السيطرة على الآخرين باعترافه هنا وهناك بأنه أحقر الحقراء، دافعاً سامعيه بهذا إلى الحكم على أنفسهم وتحقيرهم لهم. وقد وصف كامى رواية القصة: «جين باتيست كليمنس» (يوحنا المعمدان، الصوت الداوي) وصفه بأنه «بطل عصرنا»، وقد قال في إجماله لهذا الراوي: «لم يعد الأوروبيون بمؤمنين، فهم إما لا أدريون^{١٣} أو كافرون، (ولست أعارض في ذلك؛ فإنني وثنيٌّ تقريباً)، ولكنهم لم يتخلصوا من شعورهم بالذنب، ولا يمكنهم التخلص من هذا الحمل عن طريق الاعتراف الديني، ولهذا يشعرون بالحاجة إلى التصرف، فيعمدون إلى إصدار أحكام قاسية على الناس، ويضعونهم في معسكرات الاعتقال، ويقتلونهم.»

^{١٢} حكومة فرنسية شكّلها المارشال بيتان الفرنسي داخل فرنسا، إبان الاحتلال النازي، وكانت متعاونة

مع النازيين.

^{١٣} Agnotiscs.

و«بطلي» هذا هو التصوير الدقيق لأحد الضمائر المذنبة، فهو يُدْعن للشعور بالذنب بذلك التسليم الأوروبي، وهو يقصد بالسقوط، العنوان، الفشل في التمرد، وهذا ما يجعل من كليمينس بذرة فساد. ولما كان كامى نفسه قد حذر من أيّ تفسيرٍ بسيطٍ للرواية، فمن المحتمل أن يكون مقصده هو — رغم انعزاله الساخر — التعبير عن «أشواقه وتجاربه» التي عرفها من قبل.

وكتابه الأخير، «المنفى والمملكة»، مجموعة من ست قصص تتنوع تنوعاً مدهشاً في أسلوبها وموضوعاتها، ولكن يربط بينها منهجٌ عام؛ فجميعها يهتم بطريقةٍ ما بإحساس الإنسان بالنفي والحزن إلى الوحدة. وقصة «المارق» تعبّر عن عبادة القوة، التي تجعل الإنسان يتحول ناحية الفلسفات العدمية، وقد قدّمها المؤلف على شكل مونولوج مرعب لرجل يموت، وهو واحد من المبشرين ممن يعبدون القوة، خرج في سبيل هداية بعض البرابرة المتوحشين، ثم أصبح العبد الذليل لصنمهم بعد أن استعذب العذاب الذي كان ينزل به باسم هذا الصنم. وتعكس قصة «الضيف» إحساسات كامى تجاه المشكلة الجزائرية، وفيها يحاول أحد المدرسين الذين يمثلون المظهر المتمدين الإنساني للإدارة الفرنسية — وهو يحب الجزائر ويشعر بانتمائه إليها — يحاول بلا فائدة إنقاذ أحد العرب من الوقوع في أيدي الشرطة، ولكن يؤدي الجو السائد إلى إساءة فهم محاولته هذه، حتى إن رفاق العربي يعلنون عزمهم على الانتقام منه. وتسجل قصة «فنان يعمل» بطريقة مسلية عملية الإفساد التدريجي لرسام كرّس نفسه لمهنته، بعد أن هاجمه التطفل والتشتت الذي يصاحب النجاح عادة، وترمي إلى تبيان أنه عن طريق العزلة يصل الفنان إلى التضامن مع عصره الذي يعيش فيه، ويعتبر هذا الرأي بمثابة لكمة على إصرار «سارتر» على فكرة «الالتزام».

ويعيش كامى الآن في باريس، في إحدى الشقق بالقرب من حدائق لكسمبرج. وهو يكتب في الصباح إما واقفاً إلى جانب مكتب، أو مستلقياً، ويعمل بعد الظهر عند جاليمار كمحرر لسلسلة كتب تقدّم الكتاب الناشئين، وهو متزوج «من عازفة بيانو»، وله توءمان فتى وفتاة.

وكامى — مثل فوكنر — يكره التطفل على خلوته، ويرفض أن يعامله أحدٌ كمشاهير الناس، أو أن يلعب الدور الاجتماعي المتوقع من قائد فكري في باريس. ويقول عن باريس إنها مكانٌ غير طيب بالنسبة للفنان؛ لأنها خشبة مسرح تفرض عليه أن يتكلّف وضعا معيّنًا، ومع أن الباحثين عن المشاهير والفضوليين لا يتمكنون من الوصول إلى كامى، فإنه يرحب بالزوار القادمين من الجزائر، ويفتح بابَه للطلبة.

وهو رجل متوسط الطول، نحيف، أسمر، عضلي، يمتلك حيوية حادة مكبوحة، وهذا يُعطيهِ مظهرًا خارجيًا يتسم بالهدوء، وهو قادر على أن يظل صامتًا وسط مجموعة من الناس مدةً طويلة، كما يستطيع أن يملأ غرفة مزدحمة بالناس بمرحه وسحره، ويعطيهِ معطفه العسكري المتهدل دومًا، وسيجارته المتدلية من ركنٍ فمه مظهرًا بروليتاريًا مما يتمشَّى مع مشاركاته الوجدانية.

وكانت الحادثة التي أثَّرت أكثر ما أثَّرت في كامِي منذ الحرب هي التمردُ المجري؛ فقد «أطاح بأكبر أكلوبة في القرن، ونثرها في الرياح»، وستكون هذه الحادثة النقطة الختامية في الرواية التي بدأ كتابتها، وتحكي قصة أحد الأشخاص، وقد اختار لها عنوانًا مبدئيًا «الإنسان الأول»، ويستبين منها آمالٌ كبار، وعلى الرغم من صِغَر سنِّ كامِي النسبي، فقد توصَّل إلى بعض المآثر الحسنة كفنان، أما بالنسبة إلى كونه مفكرًا، فقد قطع شوطًا بعيدًا في هذا الميدان.

وقد صارع كامِي العدمية طويلاً بضراوة، ولا يمكن اتهامه بالتفاؤل الطيِّع حين يقول: «هناك في الإنسان أشياء تدعو للإعجاب أكثر مما تدعو للاحتقار»، أو حين يتحدث عن الأمل في «نهضة» أوروبية، أو حين يُعلن: «في وسط الشتاء، اكتشفتُ أن هناك صيفًا لا يُقهر في نفسي.»

لقد عثر ألبير كامِي على صوته الحقيقي.

هنري ميلر

تأليف: فيليب راف

إن كانت منزلة هنري ميلر في مجتمعنا الأدبي لما تزل موضع نقاش، فإن ذلك قد يرجع إلى أنه من ذلك النوع من الكتّاب الذين يُثيرون أقصى حدّ من النقد مع كلّ صحيفة يُضيفونها إلى مجموع أعمالهم. وعلى هذا فمن السهل تقديره بأكثر من قيمته الحقيقية، ومن السهل أيضًا التقليل من قيمته الفعلية، بل وتجاهله كليّةً. ولك أن تتصور وضّعه الحالي الذي يقف فيه؛ فالمتعالون من النقاد، ما عدا قلة منهم، تربّوا في مدرسة ت. س. إليوت ذات النظريات الجمالية اللاشخصانية، يميلون إلى إهمال شأنه، فنغمته الساحرة، وطقوسه الشائنة، وخشونته الدارجة، واحتقاره للقوانين المرعية، كل ذلك يجعله مثلاً سيئاً بالنسبة لهم، ومن الناحية الأخرى، يجاهد معجبهوه في مدحه ويُغرقون في ذلك حتى ليساور المرء الريب أنهم على وشك أن يقدّسوه، وهم يتحاشون الضرورة التي تدعوهم إلى التفرقة بين فنّ استغلال الشخصية الداخلية للفنان، والفن الذي يستغل المادة الخارجية من أي مصدر كانت من أجل أغراض الخلق الفني. ومثل هذه التفرقة ضرورية جدًّا في حالة هنري ميلر، فعمله شخصي المضمون إلى حدّ واضح، حتى إن القارئ ليميل في لحظات الغيظ الشديد إلى اعتباره مجرد تهويمات ذاتية.

ولقد أعلن ميلر مرارًا وتكرارًا أن اهتمامه لا ينصبّ على الكتابة بمعناها المعروف، ولكن على رواية قصة حياته التي لا ينفد مَعينُها، تلك القصة التي تمتدُّ لتضمّ بين جوانحها أخبارًا كاملة عن آرائه وخطراته الفلسفية وإلهاماته وتوقعاته وتهريجاته.

وكثيراً ما ينساق ميلر وراء ذلك الإعلاء الذاتي الذي تميل إليه الشخصية البوهيمية عادة. وهو في أحسن أحواله إنما يكتب على مستوى من التعبيرية الحقة، ويُنتج نوعاً من الشعر خالصاً، يحمل طابعَ البهجة والوحشية في الوقت نفسه. ومن سوء الحظ أن ميلر منذ أنهى حياة تطوافه وعاد إلى موطنه الأصلي قد أطلق العنان، فبالغ في إطلاقه لأشد ميوله سوءاً، وهو الميل الذي يدفعه إلى انتحال شخصية الفيلسوف في الاحتفالات والتجولات التي تُقيمها الفرق الطليعية في كاليفورنيا.

ومن كُتبه التي تستبين فيها موهبته العظيمة كأحسن ما تكون «عملق ماروسي The Colossus of Maroussi»، الذي نشر في عام ١٩٤٢، وهو عبارة عن كتاب رحلات عن بلاد اليونان ذي صفة جد خاصة. وعلى الرغم من أنه يحتوي بين دفتيه على معلومات مباشرة عن هذا البلد وعن سكانه، فهو ينتمي أصلاً إلى ذلك التقليد الحديث الذي يُعنى بتصوير الآبقين من حضارة التقدم، من البلاد التي عانت فيها الآلة فساداً، ورجال المكسب والخسارة، والمفكرون التجريديون، وهو التقليد الذي سار عليه ملفيل،^١ وجوجان^٢ في تاهيتي، ود. ه. لورنس «في المكسيك» و«تاوس».

رحل ميلر إلى اليونان ليظهر نفسه من أدرا ن اتصاله الطويل الأمد بالفرنسيين، وليُحسن من أماله في إحراز تجديد روحي، وقد كتب يقول: «لقد وصلت إلى التناسق الذي أبغيه آخر الأمر في بلاد اليونان، فهناك تضاءلت وتطهرت، وعدت إلى التناسب الإنساني السليم، وأصبحت على استعداد لتقبل نصيبي والإعطاء من مجموع ما أخذته. ولقد مررت بميلاد جديد حقيقي بينما كنت أفد عند قبر أجاممنون».

ويتحدث ميلر عن اليونانيين باعتبارهم أناساً «لا هدف لهم، فوضويين، آدميين عقلاً وروحاً وبطريقة متنافرة»، وهو بهذا إنما يطابق بينهم وبين قيمه الخاصة. ورغم أنه يعترف بأنه لم يقرأ حرفاً من «هومر»، فهو يعتقد أن اليونانيين لم يتغيروا منذ تلك الأزمان السحيقة تغيراً جوهرياً.

^١ هرمان ملفيل (١٨١٩-١٨٩١)، روائي أمريكي مشهور، اتخذ البحر أساساً يبني عليه حبكة رواياته. تتميز رواياته بتبيان الصراع بين الخير والشر. من رواياته: موبي ديك (١٨٥١)، أومو (١٨٤٧)، ببلي بد التي نُشرت لأول مرة عام ١٩٢٤.

^٢ «بول جوجان» (١٨٤٨-١٩٠٣) من أشهر الرسامين الفرنسيين، وفنّه بوجه عام فنُّ هروبي من الحياة الخاصة للفنان إلى نوع آخر من الحياة، وتبرز غالبية لوحاته فلسفة عامة تتمثل في أن الحياة البدائية هي السعادة في ذاتها بعيداً عن المدنية المعقدة.

أما كتابات ميلر التي يستبين فيها استعداداته الفائق لتسطير النثر الوصفي، فهي تلك المقالات التي وضعها عن زيارته لميسيناى وكنوسوس وفايستوس، وغيرها من المواطن الأثرية. وبعض فقرات هذه التقارير مثالاً طيب على جرأته الخطابية. ووسيلته الطبيعية للكتابة هي المبالغة في القول، لكنه يمتلك إحساساً حيويًا يمكّنه من الإشارة إلى موضوعات ورموز محددة، وهذا يسمح له بدوره بالحصول على قدرٍ من التحكم في لغته المتعاضمة، وهو يُدمن بصفة خاصة استخدام الاصطلاحات والصور التي يستعيرها من العلم، خصوصاً علم البيولوجي (الأحياء) وعلم الفلك، وهناك طريقة له لا تتغير، وهي أن يوزّع هذه الاستعارات من الناحية الأسلوبية بطريقة تُوحى بخلق تأثير من عدم التناسب والفزع، وهي حيلة يعبرُ من خلالها تمامًا عن وَجَلِه من العلم ومن آثار العلم جميعاً؛ فميلر ينتمي إلى اتحاد كارهي التقدم ومحطّمي الآلات في الأدب المعاصر، ورغم أنه يفتقد إلى الدافع الذي يجعله يدين بالولاء للتقليد، فمن المشكوك فيه أيضاً أن يرضى به رفاقه المفكرون زميلاً لهم في جماعتهم، وبالإضافة إلى ذلك، فقد استسلم ميلر مؤخراً لميوله الغيبية وانقاد لها انقياداً، وغيبياًته هي من نوع جامع مانع، لا تعرف حدوداً ولا تُقيم شبهات، وجرياً على ذلك، فهناك فصل غريب في كتاب «عملاق ماروسي» يَصِف فيه المؤلف مقابلةً له مع عزّاف أرمني في أثينا، ويصادق ميلر على دعواه بأنه لن يموت أبداً، وأنه مكتوبٌ عليه أن يقوم برسالات ذات طبيعة دينية «ستعود عظيمة على العالم». ويمكن لنا أن نحمل هذه النبوءة على محمل قطعة خيالية من قطع جنون العظمة، أو على أنها من الأمانى الطبيعية التي يمر بها كلُّ إنسان.

ولو أن القُرّاء وجدوا أحدثَ عمل أدبي خطّه يراع ميلر مخيباً لآمالهم؛ فليس أمامهم كي يستعيدوا شيئاً من الإحساس بأهميته سوى أن يرجعوا إلى رواياته الثلاث الأول: مدار السرطان Tropic of Cancer، الربيع الأسود Black Spring، مدار الجدي Tropic of Capricorn. وهذه الروايات تراجم ذاتية، وهو يتخذ فيها دورَ البطل الفنان، هذا الدور الذي ساد الرواية الحديثة. أما الناحية التي يختلف فيها ميلر عن هذا الطراز الشائع في كل مكان فهي تطرف عزلته وغربته عن المجتمع. فبعد أن كان قد وصل إلى مرحلة البروليتاري القح الذي استخلصت منه وحشة المدينة الكبيرة كل الأوهام والمثاليات، أصبح الآن رجلاً لا طبقياً صرفاً، رجلاً غريباً يعيش حياته في طرقات باريس ونيويورك المفتوحة.

وكان كلُّ اتصال يُجرّيه الراوي في هذه الروايات التي سبق ذكرها بموضوعات ثقافية لا يعمل إلا على اشتداد الدوافع الفوضوية عنده، ولا يُعد لديه بعد ذلك أيُّ ملجأ

من العالم الخارجي، بل تتمحي عند ذلك أيضًا فكرة البيت، وهو المكان الوحيد الذي يمكن للمرء أن يقول عنه صدقًا بأنه ملكه، فهو لا يضم ممتلكاته فحسب، بل هو يحوي إنسانيته كلها. ولا يبقى بعد ذلك من شيء سوى تهويمات العودة إلى رحم الأم، وهي تهويمات تملك الزمام إلى درجة تؤدي إلى ظهور صور منمقة ضرب بأطنابها من فكرة الرحم هذه، وكذلك إلى انبعاث عديد من التوريات والنكات والاسترحامات.

وأحسن ما يكتب ميلر يكمن في النثر ذي الحيوية والرنين، بالأوصاف التي يصف بها حياته البروليتارية الثقيلة في الطرقات، تلك الطرقات التي تعمل سلسلة لا تنتهي من الظواهر المتحللة الشاردة فيها على إضفاء لمعة من لمعات الحلم والأسطورة على تجوالاته بحثًا عن امرأة أو استهدافًا لدعوة على الغداء، وهو يرى من كل نافذة من نوافذ البحر «جنية البحر وهي تتلوى بين ذراعي المجنون»، ويتنسم في كل مكان عبير الحب «وهو ينبثق متدفقًا مثل تدفق الغاز» خارج المسارب الرئيسية «الحب الذي يخلو من النوع ومن المطهرات، الحب الذي يحتضن كل شيء بين دفتيه كما تفعل الحيوانات عند الأشجار». ويعالج ميلر في هذه الروايات موضوعي الطعام والجنس معالجةً منهجية تتصف بدقة الأمر الواقع، وبإحساس قوي متفجر للحاجات الأساسية، حتى إنهما يفقدان معنييهما الحقيقيين لدى الكثيرين منّا، فميلر يبعث موضوعي الطعام والجنس فيجعل منهما عواطف بطولية، بل إنه يضرب عليهما بستار التعميم فيجعل منهما مبادئ وأسسًا، فالإنسان الشريد الطريد لا ينظر إلا إلى الأشياء التي يفتقدها أكثر من غيرها، فحالته تلك تجعل منه فوضويًا بالفطرة، يعتبر شاذًا كل التقاليد والقوانين الأخلاقية أو أي محاولة لضبط عملية التجربة وفقًا لإحدى القيم، إن المشكلة بكل بساطة هي البقاء على قيد الحياة، وكل الوسائل مباحة للوصول إلى تلك الغاية، ويتحول الإنسان إلى شخص أحمق، يكمن خفية في الدهاليز والحانات وغرف الفنادق، أملًا في أن يضرب الحظ ضربته فيُنيل المرء ما يبتغيه ويسعى وراءه. وهو يخطف الحلوى من الأطفال ويسرق المال من البغايا، أما فيما يتعلق بالحصول على عمل مستقر، فهو يستطيع دائمًا أن «يسلي، وينمي، ويعلم»، ولكنه لن يقبله الآخرون بطريقة أصيلة أبدًا ... وكل شيء يعمل على إبقائي بعيدًا، واعتباري طريدًا شريدًا.

وتملؤه حقيقة أن العالم في حالة من حالات الانهيار، بشعور من الرضا عميق: «إن الانهيار المجيد للعالم يُبهرني» ذلك لأن الحطام الذي يتطاير في كل الأنحاء يُبرر ما حدث له بصفة شخصية ويدعمه، وهو يُحرز اتساقه الشخصي عن طريق قبول الانهيار كنوع

من الاستعراض الرؤيوي، يمكن للفنان الذي رفضه المجتمع والذي يسعى إلى إحياء الغرائز البدائية السديمية أن يُحقّق عن طريقه بعضاً للأحلام والأساطير، التي يجاهد ضيقو الأفق لكي يجمعوها من النفوس. ولا فائدة من التدخل لوقف هذا التيار أو لمحاولة تفادي الكارثة. وكل ما بوسع المرء أن يعملَه هو أن يرتدّ إلى مصيره الذاتي المحض. ويُعلن ميلر: «العالم على ما هو عليه، وأنا على ما أنا عليه، إنني أُعرّض نفسي للعناصر المدمرة التي تحوطني، وأدع كلَّ شيء يُثير الدمار بي. إنني أنحني وأتطاول لأتجسس على العمليات الخفية، وذلك لكي أُطيع وليس لأُصدر الأوامر»، وهو يقول أيضاً: «إنني لا أدافع ولا أهاجم، إنني على الحياد ... ولو كان الشيء الجوهري هو أن أحياء، فلسوف أحياء، حتى لو أصبحتُ من أكلة لحوم البشر». والفنان لا يصبح حرّاً في أن يبني أشكالاً موضوعية حتى ولو عاش في مجاله المناسب الخاص به، فلا بد له أن يهجر «المعيار الأدبي الذهبي»، وأن يُكرّس نفسه لخلق أعمال بيوجرافية — وثائق إنسانية أكثر منها «أدباً» — ويصور الإنسان في قبضة الهذيان.

وأعمال ميلر تتفق مع نظرياته، فرواياته في الحقيقة تُذيب أشكال الكتابة وأنواعها في تيار من الإنذارات، والقصص، والنقد التاريخي العالمي، والشعر النثري، والفلسفة الفورية، وكل هذا يتعرض لضغط وحصر التعبير الذاتي تحت كل التكاليف، فالحقيقة الخارجية تُكدر صفو ذاته أيما تكدير، وهي المضطربة العاجزة أصلاً، فينقلب عاجزاً عن تقديم التضحية المستمرة للشخصية التي تتطلّبها عملية الخلق، ولا يستطيع بعدُ أن يتحمل التعبير عن نفسه ضمناً عن طريق العمل الفني ككل، بل يتعين عليه في ذات الوقت أن يخترق حجب كلِّ جزء منفصل من أجزائه وكل دقيقة من دقائق تفصيلاته ويستوعبها. ويظهر كما لو أن هذا الكاتب يقول: «لو أن كلَّ شيءٍ قد خُيَّب آمالي، فهذا الكتاب على أقل تقدير كتابي الخاص، ففيه قد خلقتُ كلَّ شيءٍ على صورتِي، إنني أمثل فيه إلهاً».

وإنني لأميل إلى الاعتقاد أن هذا هو معنى الجمالية «البيوجرافية» التي مارسها ميلر ودعا إليها في الوقت نفسه في أول أعماله، والتي يُمارسها عددٌ متزايد من الكُتّاب رغم أنهم لا يعترفون بها برنامجاً منهجياً، وهم لا يمارسونها لأسباب شخصية كما يفعل ميلر ولا حتى يصلون إلى النتائج نفسها التي يصل إليها، بل لأنَّ غربة الإنسان المتزايدة في المجتمع الحديث ترمي بهم إلى اتجاهات نرجسية، وتدفعهم إلى تحمُّل أعباء ذلك العمل الذي يُرسل بهم أيدي سبأ، فهم يقومون بامتلاك العالم الذي يزخر الآن بالمجردات والإغماضات من

خلال واسطة النفس، والنفس وحدها، وشعارهم هو: «كن نفسك» وليس «اعرف نفسك». ولقد كان «توماس وولف» واحدًا من هذا النوع من الكتّاب، ولقد أثبتت أعماله حقيقة أنه كان يفتقد الوعي الكافي المطلوب منه لكي يفهم محنته، ومن الناحية الأخرى، كان ميلر واعيًا كل الوعي بموقفه، وذلك حينما بدأ يخطُّ أولى رواياته، وبدلاً من أن يحاول أن يستعيد الصلة المفقودة بينه وبين العالم، فهو يتقبل حالة غربته على أنها مصيره المحدد الذي لا يتحول، وبهذا العمل تمكّن من أن يحقق بعض الاتفاق مع هذا المصير.

وإذا كانت الحرية هي الاعتراف بالضرورة، فإن ما اكتسبه ميلر هو حرية الوصول إلى أبعد مدى في تفويضه للقيم، وحرية تصوير عدمية النفس التي تقطعت به كل الأسباب بالروابط الاجتماعية، وانطلقت من إرساء الولاء للماضي ومن كل التزام تجاه المستقبل. ولقد فعل ذلك بطريقة كاملة، ربما لم يسبقه إليها روائي إنكليزي معاصر آخر، وهكذا انقلب نفيًا في حالة ميلر ذلك الإثبات الأمريكي المتميز، الذي سبق أن قاله الشاعر «ويتمان»^٢، «نفي كلّ بدلاً من إثبات كلّ! لا عجب إذن أن يطارَد ويتمان أمثال «ولف» و«هارت كرين» وغيرهما من الأرواح الضالة، فيصبحوا وكأنما شبح يطاردهم على الدوام، وهو يتحدث عنه في «مدار السرطان» على أنه «الشخصية الوحيدة التي أخرجتها أمريكا على طول تاريخها القصير ... الشاعر الأول والأخير ... الذي لا يمكن لأحد أن يفك رموزه اليوم، هو نُصبٌ تذكاريٌّ تُغطيه الكتابة الهيروغليفية الفجة، التي لا يجد أحدٌ مفتاحاً لها»، وأن ما يُضفي على ميلر أهميته كشخصية أدبية هو قدرته على المجازفة التي تمكّنه من أن يُوغل في الأمور إلى أقصى حدٍّ ممكن، وذلك رغم أن أهميته، كما سبق أن قال «جورج أورويل»، قد تكون عارضة أكثر منها أصيلة. وهذا يعني أن أقصى حدٍّ من السلبية والإيروسية وقبول الشر الذي تزخر به رواياته، كل هذا ينحو إلى البرهنة على أنه «لا يمكن إنتاج أيّ أدب رئيسي هام إلا إذا اتخذ العالم لنفسه شكلاً جديداً».

وميلر يناجي في جميع كتبه الداديين^٤ والسرياليين، والباحثين عن «الغربة» ودُعائتها أينما وُجدوا، وربما لأنه اكتشف المذهب الطليعي في وقت متأخر في حياته، فهو ساذج

^٢ وولت ويتمان (١٨١٩-١٨٩٢)، شاعر أمريكي، وُلد في لونغ أيلاند بالولايات المتحدة. تتميز أشعاره بالنزعة المحلية، التي يتغنى فيها بروح وطنه وطبيعته. من دواوينه «أوراق العشب» (١٨٥٥).

^٤ الدادية: مذهب فني، ينادي أصحابه بالثورة على الفن وعلى الحياة، وإلغاء أي جدية تربطهم بهما. واختاروا اسم دادا عفواً دون قصد عنواناً لمذهبهم. من أنصاره تريستان تزارا وهو جو بول.

بالقدر الذي جعله يأخذ نظامهم الذي يعتمد على القسوة الشفوية بقيمتها الظاهرية، ويقتبس من أسلوبهم ومن نداءاتهم التي تبعث الحمية في النفس، وهو يحب في الوقت نفسه أن يربط نفسه بالكاتب د. هـ. لورنس الذي لم يكن طليعاً على الإطلاق بالمعنى الباريسي المعروف من هذا الاصطلاح. ومن الواضح أنه يعتبر نفسه خليفة لورنس، ولكن الحقيقة أنه لا توجد أي نقاط للمشابهة بينهما إلا فيما ندر، وأن أفضل طريقة لإثبات ذلك هي المقارنة بين موقف كل منهما تجاه الجنس.

وميلر، فوق كل شيء سلبي من الناحية الأخلاقية في رواياته، بينما تدعم لورنس موهبته السامية تجاه النشاط الأخلاقي، رغم أنه كان هو الآخر مغلوباً على أمره بغربة الإنسان الحديث، ولقد كان سامي الرؤية لدرجة أمكنه معها أن يصدق بإمكان وجود تغيير في العواطف، وأنه قادر على صد التيار الذي استمر يجري طويلاً في اتجاه واحد. ومن هنا نبعت فكرته عن تحقيق الذات كوسيلة من وسائل الاكتمال، ورغم ذلك، فإن ميلر الذي يُشكّل الجنس الموضوع الرئيسي في قصصه، يقدم العلاقات الجنسية كلها دون استثناء تقريباً باصطلاحات العُهر والفجور، وهي الاصطلاحات ذاتها التي كان يُردها لورنس، فمناظر الغواية التي لا تُعد ولا تُحصى التي يصفها ميلر بطريقة عرضية خالية من المسرة، وبذلك الإلحاح على إعادة استخراج كل التفصيلات البذيئة السفهية، هي كلها تقريباً على المستوى الذي يسمعه المرء في الطرقات والأزقة، وهو لا يمتلك دنيوية موللي بلوم،^٥ ولا هو يهتز ويرتجف باختلاجات لورنس المقدسة، وهو يعالج الوظائف الغزلية بنوع من المزاج الخشن، فلا يكاد يوجد لديه أي شعور بأدمية شريكه في الجنس. إن ما يريده حقاً ويهدف إليه هو تقديم عرض «للقفص الزوجي في أحد الجحور السوداء في كلكتا». ولا يعني هذا أننا نُعرضُ لتهمة كتابة أدب الدعارة، بل على العكس، فهناك دافع أدبيّ محدّد وراء تركيزه على التجربة الجنسية، أو بالأحرى هناك دافع مزدوج: الأول، استخدم هذه التجربة لنقل شعور من الفوضى الثقافية والاجتماعية وذلك لنقل وجهة نظر عدمية، وثانياً، فضول طبيعي لا يرتوي. وواضح أن ميلر ولورنس ضدان أكثر منهما توءمان.

^٥ موللي بلوم، بطلة رواية جيمس جويس العظيمة «عوليس». وهذه الشخصية هي المقابل الحديث لشخصية «بنيلوب» الزوجة الوفية في أوديسة هوميروس، وهي تنقلب في موللي بلوم إلى امرأة حسية شهوانية تخون زوجها.

ومن المستطاع إسقاط ادّعاءات ميلر بأنه مرشد للحياة والأدب أو نبِيٌّ للقدر، رغم كلِّ ما يتذكره المرء من مقال كتبه عن بروسست وجويس بعنوان: «عالم الموت». وهذا المقال قطعة نقدية ملهمة حقًا، ورغم ذلك، فهو يُبدي في رواياته الثلاث تميّزًا ملحوظًا في الترجمة للمفكر الهائم على وجهه، وفي التغنّي بأناس الطبقات التحتية من المجتمع، الذين أثارت فيهم بعض الصلات الخفية غير المرئية بالفن والأدب عداوةً دفينّة للنمط العادي للحياة، وعزمًا على الهروب من عجلة النصيب، والسعي حتى ولو كان الثمن هو الجوع والاحتقار. ولقد قام ميلر بنوع جديد من الانتقاء حينما بدأ يعالج هذا الموضوع. وهناك عِرْق من ديكنز أيضًا في رواياته، يظهر في الصور الهزلية التي تطفو على السطح مرة ومرة، مثل المونولوجات الثائرة الفكهة للصحفيين «كارل» و«فان نوردن» في رواية «مدار السرطان». والحقيقة أن نباحه يفوق عضته سوءًا، وهو يضرب بسهم في اتجاهات الرجل المتوحش، ولكن ما يفتقده حقًا هو منطق أبطاله الأوروبيين المميت وصفائهم.

ورغم أن باستطاعته أن يُضارع سيلين^٦ شراسةً ووحشية، فهو لا يبلغ ما يبلغه من الرصانة والاتساق. وآخر أثر تُخلفه فينا رواياته هو أثر الأميركي الهاذر الأنيس بفطرته، الذي خرج من الجحيم لتوّه. وربما يكون ميلر — وقد اكتسب الآن قدرًا من اعتراف العالم، واستقر في مقامه بوطنه ليتلقّى فروض الولاء من معجبيه — يبدو وكأنه دخل طورًا جديدًا. وليس هناك سوى عمله وحده يذكّرنا بدور الأرعن البوهيمي الذي اتشح ميلر بمسوحه في سنوات منفاه، وقام به بمقدرة واقتناع تامين.

^٦ «لويس فردناند سيلين» (١٨٩٤-١٩٦١)، أديب فرنسي برز في الثلاثينيات من هذا القرن. تتميز أعماله بالتشاؤم الصارم والعقيدة التي تُنادي بتفاهة الإنسان وحقارته في هذا الكون. كما تتميز رواياته بالحيوية والحساسية الفائقتين. من رواياته «رحلة إلى غور الليل» (١٩٣٢)، و«موت على مراحل».

مقابلة مع الروائي الكولومبي جابريل جرسية ماركيز

في ٢١ أكتوبر ١٩٨٢، منحت الأكاديمية السويدية جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٢ للكاتب الكولومبي جابريل جرسية ماركيز، وقالت في أسباب منحها له إن ذلك «من أجل رواياته وقصصه القصيرة التي يجمع فيها بين العنصر الوهمي والواقعي، في عالم من الخيال المركّب الثري الذي يعكس حياة قارة وصراعاتها»، وقال أعضاء الأكاديمية إن رواياته تُذكرهم بأعمال فوكنر وبلزاك العظيمة.

وقد وُلد ماركيز في بلدة «أراكاتاكا» في شمال كولومبيا في مارس ١٩٢٨، ودرس الحقوق، وعَمِل كاتبًا ومراسلًا صحفيًا في عدة صحف إقليمية قبل أن يتفرغ تمامًا للكتابة الروائية والقصصية، متنقلًا بين المكسيك وإسبانيا وفرنسا. ظهرت أولى قصصه القصيرة عام ١٩٥٥، ولكن شهرته لم تبدأ إلا مع روايته الشهيرة «مئة سنة من العزلة» عام ١٩٦٧. ومن مؤلفاته الأخرى: «الكولونيل لا يجد مَنْ يكتبه» التي تُرجمت للعربية بعنوان «الخطاب المنتظر» (١٩٥٨)، «جنازة الأم العظيمة» (١٩٦٢)، «في ساعة نحس» (١٩٦٢)، «خريف البطريق» (١٩٧٥)، «قصة موت معلن» (١٩٨١). وقد تُرجمت جُلُّ رواياته وبعض قصصه القصيرة إلى اللغة العربية، وهو قد مُنح الدكتوراه الفخرية من جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة.

وهذه المقابلة الأدبية أجراها معه صديقُه الكاتب بلينيو مندوزا، ونُشرت في كتاب بالإسبانية عنوانه «رائحة الجوافة» في أبريل ١٩٨٢.

• كيف بدأت الكتابة؟

– بدأت الكتابة صدفة، ربما لكي أثبت لأحد أصدقائي أن بإمكان جيلي أن يُخرج أدباء، وبعد ذلك وقعتُ في فخ الاستمرار في الكتابة عن حب، ثم إلى درجة أن لم يُعد هناك شيء أحب لديّ في الدنيا من الكتابة.

• **لقد قلتُ إن للكتابة لذة، وقلتُ أيضاً إنها عذاب. أيّ الرأيين تتبنّى؟**

– كلاهما حق. حينما كنت مبتدئاً ما أزال أستكشف مهنة الكتابة، كانت تمثّل لي عملاً بهيجاً، يكاد يكون غير مسئول. أذكر في تلك المرحلة أنني بعد انتهاء عملي في الجريدة حوالي الساعة الثانية أو الثالثة فجراً، كان بإمكانني أن أكتب أربع أو خمس، بل حتى عشر صفحات كاملة ... وفي إحدى المرات، كتبتُ قصةً قصيرة في جلسة واحدة.

• **والآن؟**

– الآن أعتبر نفسي محظوظاً إذا استطعتُ كتابة فقرة جيدة في يوم كامل. لقد تحوّلت الكتابة عندي مع مرور الوقت إلى عذاب.

• **لماذا؟ في وسع المرء أن يعتقد أن مع زيادة سيطرتك الآن على المهنة بما اكتسبته من الخبرة، ينبغي أن تُصبح الكتابة لديك أكثر سهولة.**

– إن ما يحدث حقاً هو أن الشعور بالمسؤولية يزداد؛ إذ إن المرء يشعر أن كلّ حرف يكتبه له أثرٌ أكبر الآن، إذ يؤثر على عدد أكبر من الناس.

• **ربما كان ذلك نتيجةً للشهرة، هل تكره الشهرة؟**

– إنها تُزعجني. إن أسوأ ما يمكن أن يحدث لإنسان غير مؤهل للنجاح الأدبي، في قارة غير مؤهلة لأن يكون لديها كُتّاب ناجحون، هو أن تُباع كُتُبُه كما تُباع الحلوى الرائجة. إنني أكره أن أتحوّل إلى مشهد عام، إنني أكره التلفزيون والمؤتمرات والمحاضرات والموائد المستديرة.

• **والمقابلات الصحفية؟**

– أيضاً كلاً، إنني لا أتمنى النجاح لأحد، إذ يحدث للمرء حينئذٍ ما يحدث لمتسلقي الجبال الذين يجاهدون للوصول إلى القمة، وبعد ذلك، ماذا يفعلون؟ الهبوط، أو محاولة الهبوط بحذق، بأكبر قدر ممكن من الكرامة.

• **حينما كنت في مقتبل العمر، تجاهد في الحصول على الرزق من مهن أخرى، كنت تكتب ليلاً وتدخن كثيراً.**

– أربعون سيجارة يومياً.

• **والآن؟**

– الآن لا أَدخُن، ولا أَعْمَل إلا نهارًا من التاسعة صباحًا حتى الثالثة بعد الظهر، في حجرة بلا ضوءاء وذات تدفئة جيدة، إن الأصوات والبرد يُزعجَانِي.

• هل تزعجك الورقة حين تبقى بيضاء؟

– أجل، إن هذا أكثر الأشياء إيلاَمًا بالنسبة لي، بعد الخوف من الأماكن الضيقة، بَيَدُ أن هذا الألم انتهى بالنسبة لي بعد أن قرأت نصيحةً لهنجواي، مفادها أنه ينبغي عدم التوقف في الكتابة إلا عند نقطة يعرف المرء عندها كيف يمضي قُدُمًا في اليوم التالي.

• وفي حالتك كيف تكون مثل هذه النقطة؟

– أي صورة مرئية، أعتقد أن الكتاب، لدى غيري من المؤلفين يولد من فكرة، من مفهوم. أما أنا، فإني أنطلق دائمًا من صورة. لقد انبثقت قصة «غفورة الثلاثاء» التي أعتبرها أفضل قصصي القصيرة، من رؤيا عن امرأة وطفلة تتشاحن بالسواد وتُمسكان مظلة سوداء، تسيران تحت شمس لافحة في قرية مهجورة. ورواية «الأوراق الذابلة» من صورة شيخ يصحب حفيده إلى مأتم. أما نقطة الانطلاق في «الخطاب المنتظر» فهي صورة رجل ينتظر قاربًا في سوق قرية «بارانكيّا»، انتظار مع نوع من الهم الصامت. وبعد ذلك بسنوات وجدت نفسي في باريس أنتظر خطابًا، وربما حوالة مالية، بنفس اللهفة، وتوحدت مع ذكرى ذلك الرجل.

• وما هي الصورة المرئية التي كانت نقطة الانطلاق لروايتك «مائة سنة من

العزلة»؟

– شيخ يصطحب طفلًا ليرى الثلج الذي يُعرض كأعجوبة في السيرك.

• أكان ذلك جدك، الكولونيل ماركيز؟

– أجل.

• هل أخذت ذلك من الواقع؟

– ليس مباشرةً، ولكنه مستلهم منه. أذكر أنني عندما كنت طفلًا صغيرًا في «أراكاتاكا» حيث كنا نعيش، اصطحبني جدِّي لرؤية جمل في السيرك، ومرة أخرى، حينما قلت له إنني لم أر الثلج أبدًا، اصطحبني إلى معسكر شركة الموز الأمريكية، وأمر بفتح صندوق الفاكهة المثلجة، جعلني أضغ يدي فيه، وقد انبثقت رواية «مائة سنة من العزلة» من هذه الصورة.

• إذن، فقد جمعت بين ذكريات في الجملة الأولى من الرواية، ماذا كان نصها؟

– «بعد ذلك بسنوات عدّة، أمام كتيبة الإعدام، كان على الكولونيل «أورليانو بوينديا»

أن يتذكّر ذلك الأصيل القصيّ الذي اصطحبه فيه والدّه لاكتشاف الثلج.»

• إنك تعلق أهمية كبرى بصفة عامة على أول جملة في الكتاب، وقد قلت مرة إن كتابة تلك الجملة تكلفك من المشقة أكثر مما يكلفك كتابة بقية الكتاب، لماذا؟
- لأن الجملة الأولى يمكن أن تكون المختبر الذي يعمل على تحديد عناصر كثيرة للأسلوب وللبناء الروائي، بل وحتى يُحدد مدى طول الكتاب.

• هل تستغرق منك كتابة رواية ما وقتاً طويلاً؟

- كتابتها في حد ذاتها، كلاً، بل إنها عملية أقرب إلى أن تكون سريعة؛ فقد كتبت «مئة سنة من العزلة» في سنتين أو أقل، بيد أنني أمضيت أفكر فيها خمسة عشر أو ستة عشر عاماً قبل أن أجلس لكتابتها أمام الآلة الكاتبة.

• لقد أمضيت فترة مماثلة تفكر في رواية «خريف البطريق»، ولكن قل لي، كم انتظرت قبل أن تكتب «تاريخ موت معلن»؟

- ثلاثون عاماً.

• ولماذا كل هذا الوقت؟

- حين وقعت أحداث هذه الرواية، في عام ١٩٥١، لم تكن تُثير اهتمامي بوصفها مادة لرواية بل كريبورتاج صحفي، ولكن هذا النوع الصحفي لم يكن منتشرًا في كولومبيا في تلك الفترة، وكنت صحفيًا في جريدة إقليمية لم تكن تعنيها هذه الحادثة، ثم بدأت أفكر في ذلك الحدث كحبكة أدبية بعد ذلك بسنوات عدة، ولكنني كنت أحسب دائمًا حساب الثورة التي يمكن أن تُثيرها في نفس أُمي مجرد فكرة رؤية كل هؤلاء الأصدقاء، بل وبعض الأقارب، في كتاب ألفه أحد أولادها. ورغم ذلك، فإنني أعترف أن الموضوع لم يجتذبنني بعمق إلا حين اكتشفت، بعد سنوات من التفكير، العنصر الجوهري في الحادثة: وهو أن كلا القاتلين لم يكونا راغبين في ارتكاب الجريمة، وفعلًا كل ما في استطاعتها كيما يمنعهما أحد، بيد أنهما لم يُفلحا في ذلك، وهذا في المحصلة الأخيرة هو الشيء الجديد الحقيقي في تلك الفاجعة الشائعة، باستثناء ذلك، في كل أمريكا اللاتينية.

• ذكر همنجواي أن المرء ينبغي ألا يكتب عن موضوع لا متعجلًا ولا متأخرًا جدًا، ألم يصعب عليك الاحتفاظ بقصة سنوات طويلة في ذهنك دون الشروع في كتابتها؟

- في الواقع، لم تُثر اهتمامي أبدًا فكرة لا تصمد أمام مرّ السنوات وهي تختمر في رأسي، فإذا كانت الفكرة جيدة إلى درجة تصمد معها السنوات الخمسة عشرة التي انتظرتها «مئة سنة من العزلة»، أو السنوات الستة عشرة التي مرّت على رواية

«خريف البطريق»، أو السنوات الثلاثون التي اختمرت فيها فكرة «وقائع موت معلن»، فلا يبقى أمامي مناص من كتابتها.

• أو تكتب ملاحظات عن الرواية؟

– مطلقاً، عدا بعض نقاط العمل. لقد علّمتني التجربة أنه عندما يحتفظ المرء بملاحظات عن رواية يؤلفها، ينتهي به الأمر إلى التفكير في هذه الملاحظات وليس في الرواية.

• وهل تُصحح ما تكتب كثيراً؟

– لقد تغيّر عملي في هذا المقام كثيراً، فحينما كنتُ في مقتبل العمر، كنت أكتب في انطلاق، وأنتهي من كتابة صفحات ثم أعود لتصحيحها. أما الآن فإنني أمضي مصححاً سطرًا بسطر أثناء الكتابة، بحيث إنه عند نهاية اليوم يكون عندي صفحة كاملة دونما تصحيحات أو شطب، تكاد تكون جاهزة للمطبعة.

• وهل تمرّق أوراقاً كثيرة؟

– كمية هائلة. فمثلاً أبدأ في كتابة صفحة على الآلة الكاتبة ...

• دائماً على الآلة الكاتبة؟

– دائماً. آلة كاتبة كهربائية. وحينما أخطئ أو لا تُعجبني الكلمة المكتوبة، أو لجرد وقوع خطأ مطبعي، فإنني أطرح الورقة كلّها جانباً، وأبدأ ورقة أخرى. ويمكن أحياناً أن أستهلك خمسمائة ورقة كيما أكتب قصة من اثنتي عشرة صفحة. وهذا يعني أنني لم أستطع أن تغلب على الهاجس الذي يجعلني أؤمن أن خطأً مطبعياً يبدو لي خطأً في الإبداع.

• ثمة كثير من الأدباء لديهم حساسية ضد الآلة الكاتبة الكهربائية. وأنت،

ألسّت كذلك؟

– كلاً، إنني على درجة من الوفاق معها إلى حدٍّ لا أستطيع معه إلا الكتابة عليها. وبصفة عامة أعتقد أن المرء يكتب أفضل حين تُتاح له وسائل راحة تامة. لا أؤمن بالأسطورة الرومانسية التي تقول إن الكاتب أن يجرب الجوع والحرمان والبؤس كيما يُنتج. إن المرء يكتب أفضل حينما يأكل جيداً، وحينما يكتب على آلة كاتبة كهربائية.

• نادراً ما تتحدث في مقابلاتك الصحفية عما تكون بصدد تأليفه، لماذا؟

– لأن ما أكون بصدد كتابته يكون جزءاً من حياتي الخاصة. والحقيقة، أنني لا أتعاطف مع الأدباء الذين يقصّون في مقابلاتهم الصحفية حكايات كتابهم المقبل، فهذا

دليل على أن الأمور لا تجري على هواهم، فيتعزّون بأن يحلّوا في الصحافة المشاكل التي لم يستطيعوا حلّها في القصة.

• ولكنك في مقابل ذلك معتادٌ على التحدث كثيرًا عن كُتُبك التي في مرحلة الخلق مع أصدقائك المقربين.

– أجل، فإنني حين أكون بصدد كتابة شيء أتحدّث كثيرًا عنه، فهذه طريقة لاكتشاف مواطن القوة والضعف فيه، طريقة ألجأ إليها لأسترشد الطريق في الظلمة.

• إنك تتحدث عنه كثيرًا، ولكنك لا تعرضه أبدًا على أحد.

– مطلقًا، إنني أتجنب ذلك إلى حدّ التطير. إنني أؤمن أن المرء في مجال العمل الأدبي، يكون وحيدًا دائمًا، كما لو كان غريقًا في وسط البحر. أجل، إن الكتابة أكثر المهن عزلةً في العالم، فلا أحد بإمكانه مساعدة المرء في كتابة ما يكتب.

• أيُّ الأماكن بالنسبة إليك هو المكان المثالي للكتابة؟

– جزيرة مهجورة في الصباح، ومدينة صاخبة في الليل. ففي الصباح أحتاج إلى الهدوء، وفي الليل إلى قليل من الشراب والأصدقاء المقربين لتجاذب أطراف الحديث. إنني أحسّ دائمًا بالحاجة إلى التواصل مع الناس في الطرقات، وأن أكون مطلقًا باستمرار على الأحداث.

• فلنتحدث عن جانب الصنعة في مهنة الكتابة، هل تستطيع أن تذكر لي تجربتك في هذا الميدان، ومَن كانوا ذوي فائدة لك؟

– بادئ ذي بدء، جدّي؛ فقد كان يحكي لي أشدّ الأشياء هولًا دون أيّ انفعال، كما لو كانت أشياء رآها لتوه. واكتشفتُ أن هذه الطريقة الهادئة وذلك الثراء في التصوير هما أكثر ما يُسهم في إضفاء طابع الواقع على حكاياته. وقد استخدمتُ نفس طريقة جدّي في كتابة «مائة سنة من العزلة».

• هل كانت تلك الطريقة هي التي دعّتك إلى اكتشاف أنك ستصبح كاتبًا؟

– كلّاً، لقد جاء ذلك من «كافكا»، الذي يقصّ الأشياء بنفس طريقة جدّي. وحين قرأتُ في السابعة عشرة من عمري قصّته «المسخ»، اكتشفتُ أنني سأصبح كاتبًا، فحينما رأيتُ أن بالإمكان أن يستيقظ «جريجوري سامسا» من نومه ذات صباح ليجد نفسه وقد تحوّل إلى خنفسة هائلة، قلت لنفسي: «لم أكن أعرف أنه يمكن كتابة مثل هذا، ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فالكتابة شيء يهمني».

• لماذا لفتت هذه القصة انتباهك إلى هذا الحد؟ أمّن أجل الحرية في ابتكار أي

شيء؟

– ذلك أنني أدركت أنه يوجد في ميدان الأدب إمكانيات أخرى غير العقلانية الأكاديمية، التي كانت كلّ ما أعرف آنذاك من كتب المدرسة. لقد كان الأمر كما لو أنني تخلصت من قيد على حريتي، ورغم ذلك فقد اكتشفتُ بمر الزمن أنه ليس بإمكان المرء اختراع أو تخيل أي شيء يتوق إليه؛ لأنه يخاطر في هذه الحالة بكتابة أكاذيب، والأكاذيب أخطر في ميدان الأدب منها في ميدان الحياة، ففي نطاق الخيال والابتكار، هناك قوانين، وفي إمكان المرء أن ينزع عنه ورقة العقلانية، على شريطة ألا يقع في الفوضى، في اللاعقلانية التامة.

• في الفانتازيا؟

– أجل في الفانتازيا. إنني أؤمن بأن الخيال ما هو إلا أداة لكشف تفاصيل الحقيقة. بيد أن نبع الإبداع هو الواقع أولاً وأخيراً أو الحقيقة. والفانتازيا، أو الاختراع الكامل التام، على طريقة «والت ديزني»، دون أيّ سند من الواقع، هي أشد الأشياء مقتاً في الأدب. أذكر ذات مرة أنني اعتزمتُ تأليف كتاب لقصص الأطفال، وأرسلت إليك قصة «بحر الزمن المفقود» كمثال، وأنت ذكرت لي بصراحتك المعهودة أنها لم تُعجبك؛ ربما لأن الفانتازيا لا تنجح في نقل أي شيء إليك، ولكن تلك الحجة هدمت مشروعِي؛ ذلك لأن الفانتازيا لا تُعجب الأطفال، وإنما ما يُبهرهم حقاً هو الخيال، والفرق بين الاثنين هو الفرق بين الإنسان وبين الدمية الناطقة.

• وبعد كافكا، ممن استفدت في مهنة الكتابة؟

– همنجواي.

• رغم أنك لا تعتبره روائياً عظيماً؟

– أجل، بيد أنني أعتبره قصّاصاً ممتازاً، وممتازة هي نصيحته بأن القصة ينبغي، مثلها مثل جبل الثلج في المحيط، أن تستندَ على الجزء غير المرئي من الجبل: في الدراسة، والتأمل، والمادة المجموعة وغير المستخدمة مباشرة في القصة. أجل، إن همنجواي يُعلّم المرء كثيراً من الأشياء، بما في ذلك معرفة الكيفية التي تدور بها القصة في أحد المنعطفات.

• وقد تعلمت أيضاً من جراهام جرين، أليس كذلك؟

– أجل، لقد تعلمتُ من جرين كيف أفك رموز الأماكن المدارية وأسرارها، فمن أشق الأشياء على المرء الفصل بين العناصر الجوهرية من أجل الخروج بتركيبة شعرية في

جَوْ يعرفه أكثر من اللازم؛ لأنه في هذه الحالة يعرف كثيرًا إلى درجة لا يعرف معها أين يبدأ، ويكون لديه الكثير مما يقول حتى ينتهي به الأمر إلى عدم القدرة على قول شيء، وكانت هذه هي مشكلتي مع الأجواء المدارية. لقد قرأتُ باهتمام شديد خريستوف كولومبس وبيجافيتا، وغيرهما من مؤرّخي جزر الهند الغربية، ممن لديهم رؤيا أصيلة، وقرأتُ سالجاري، وجوزيف كونراد، وغيرهما من الكتّاب «المداريين» في أوائل هذا القرن ممن تحلّوا بمقاليد الحداثة، وغيرهم كثيرين، وجدتُ أن هناك مسافةً كبيرة جدًا تفصل بين رؤياهم وبين الحقيقة؛ فالبعض يقع في شرك تعداد الأشياء، والآخر في شرك البلاغة والخطابة. وقد حلّ جراهام جرين هذه المشكلة الأدبية ببراعة، بعناصر قليلة متفرقة، ولكن يجمعها تماسكٌ ذاتيٌّ دقيقٌ وواقعي، وبهذه الطريقة يمكن إخضاع لغز المدار كلّهُ لعبير الثمار.

• هل أفادتكَ الصحافة في عملك الأدبي؟

– أجل، لقد علّمتني الصحافة طرقًا ووسائل لإضفاء الشرعية على قصصي. ومثال ذلك: قيام الأب «رينا» باحتساء فنان من الشوكولاتة الساخنة قبل أن يرتفع عشرة سنتيمترات من على سطح الأرض في رواية «مائة سنة من العزلة»، فهذا من أثر التدقيق الصحفي، وهو نافع جدًا في السرد الروائي.

• لقد كنتُ دائمًا من المتحمسين للفن السينمائي، فهل أفادكَ في عملك الروائي؟

– في حالتي، كانت السينما نعمةً ونقمةً في آنٍ واحد. أجل، لقد علّمتني أن أرى عن طريق الصور، بيد أنني أدرك الآن أن هناك في جميع كتبي السابقة على «مائة سنة من العزلة» نهجًا غير متوازن من التشخيص المرئي للشخصيات والمشاهد، بل وحتى هوسًا بإيضاح وجهات النظر والأطر.

• إنك تقصد دون شك رواية «الخطاب المنتظر»؟

– أجل، إنها رواية يُماثل أسلوبُها السيناريو السينمائي. إن حركات الشخصيات كانت وراءها كاميرا سينمائية، وحين أعود إلى قراءة الكتاب، أرى الكاميرا وراءه. واليوم أرى أن الحلول السينمائية تختلف عن الحلول الأدبية.

• لماذا لا تُعلّق أهمية كبيرة على الحوار في رواياتك؟

– ذلك لأن الحوار يبدو زائفًا في اللغة الإسبانية. لقد ذكرت دائمًا أن هناك فرقًا شاسعًا في تلك اللغة بين الحوار الشفوي والحوار المكتوب؛ فالحوار الجيد في الحياة الواقعية لا يلزم أن يكون جيدًا في الروايات؛ ولذلك فإنني لا ألجأ إليه إلا قليلًا.

• قبل أن تشرع في كتابة رواية ما، هل تعلم تمامًا ما سيحدث لكل شخصية من شخصياتها؟

– بطريقة عامة فحسب؛ ففي سياق الكتابة، تقع أحداث غير متوقعة؛ فمثلًا كانت أول فكرة كوّنتها عن شخصية الكولونيل «أورليانو بوينديا» في «مائة سنة من العزلة» ترسم شخصية محارب قديم في حروبنا الأهلية، مات وهو يبول تحت شجرة.

• ذكرت لي زوجتك أنك تأملت كثيرًا حين ماتت تلك الشخصية في روايتك.

– أجل، كنت أعلم أنه ينبغي أن أجعله يموت يومًا ما، ولم أكن أجروء على ذلك. كان الكولونيل قد هَرَمَ بالفعل وهو مشغول بصنع أسماكه الذهبية، وقلت ذات أصيل «الآن أجل، قد انتهى بالفعل!» كان عليّ أن أجعله يموت. وحين أنهيت ذلك الفصل سعدت وأنا أرتجف إلى الدور العلوي حيث كانت زوجتي، وأدركتُ هي ما حدث من مجرد النظر إلى وجهي، وقالت: «لقد مات الكولونيل.» أما أنا فقد رقدت في السرير، وطفقت أبكي ساعتين.

• ما هو الإلهام بالنسبة إليك؟

– إن الإلهام كلمة أفقدها الرومانسيون معناها. إنني لا أنظر إليه على أنه حالة من حالات التجلي ولا نسمة إلهية، بل على أنه توفيق مع الموضوع عن طريق العناد والسيادة عليه، حين يود المرء أن يكتب شيئًا، ينشأ نوعٌ من التوتر المتبادل بينه وبين الموضوع، بحيث يستحثّه الموضوع في نفس الوقت، وثمة لحظة تنهار فيها كلُّ العوائق، وتبتعد فيها كلُّ الصراعات، وتقع للكاتب أحداثٌ لم يحلم بها، وحينئذٍ لا يكون هناك في الحياة أفضل من الكتابة، هذا هو ما أدعوه الإلهام.

• هل يحدث لك أحيانًا أن تفقد تلك الحالة في سياق وضع كتاب من الكتب؟

– أجل، وحينئذٍ أعود لأنظر في كل شيء منذ البداية. إنها تلك الأوقات التي أدور فيها في البيت بأحد الأزاميل، أُلصق به الأقفال ودوائر الكهرباء، وأدخن الأبواب باللون الأخضر؛ ذلك أن العمل اليدوي يساعد أحيانًا على قهر الخوف من الحقيقة.

• أين يكمن العيب في العمل الأدبي؟

– إنه يكمن بصفة عامة في البناء.

• هل يُصبح أحيانًا مشكلة خطيرة؟

– خطيرة إلى درجة تُرغمني على البدء من جديد. لقد أوقفت العمل في «خريف البطريق» في المكسيك عام ١٩٦٢، بعد أن انتهيت من كتابة حوالي ٣٠٠ صفحة، ولم

أبقى بعد ذلك على أي شيء منها سوى اسم البطل. وقد استأنفت كتابتها في عام ١٩٦٨ في برشلونة، وعملت فيها كثيرًا خلال ستة أشهر، ثم أوقفت العمل فيها مرة ثانية لأن بعض جوانب القيم الأخلاقية للبطل لم تكن واضحة تمامًا، وبعد ذلك بسنتين، اشترت كتابًا عن الصيد في أفريقيا لأن المقدمة التي كانت قد كتبها همنجواي للكتاب أثارت اهتمامي. ولم تكن المقدمة بذات شأن، ولكنني مضيتُ قُدُمًا أقرأ الفصل الخاص بالأفيال، وكان يكمن فيه حلُّ الرواية. لقد كانت بعضُ عادات الأفيال تفسّر تمامًا القيم الأخلاقية للبطل.

• هل صادفت مشاكل أخرى عدا تلك المتعلقة بالبناء الروائي ونفسية

الشخصية الرئيسية؟

– أجل، لقد مرَّ عليَّ وقتٌ اكتشفتُ فيه شيئًا خطيرًا؛ فقد عجزتُ عن إشاعة جو الحرارة في المدينة التي أصفها في روايتي. كان ذلك خطيرًا لأن الأمر كان يتناول مدينة من مدن البحر الكاريبي تسودها حرارة خانقة.

• وكيف حللت تلك المشكلة؟

– الحل الوحيد الذي خطر لي هو السفر مع أسرتي بكاملها إلى الكاريبي، ذهبتُ أُنقِّلُ هناك حوالي سنة دون أن أفعل شيئًا، وحين عُدْتُ إلى برشلونة حيث كنت أكتب الرواية، زرعت بعض النباتات، وأشعتُ بعض الروائح، ونجحت أخيرًا في أن أجعل القارئ يحس بحرارة المدينة، ثم انتهيتُ من الرواية دون مزيد من العثرات.

• ماذا تفعل حين يكون الكتاب الذي تُسطِّره على وشك الانتهاء؟

– أفقد اهتمامي به كليَّةً، وكما قال همنجواي، إنه يكون حينذاك كالأسد الميت.

• قلتُ ذاك مرة إن كل رواية جيدة هي تحويل للواقع.

– أجل، إنني أؤمن أن الرواية تصوير رمزي للحياة، نوع من النبوءة، والواقع الذي تُعالجه الرواية يختلف عن الواقع في الحياة، رغم أنه يستند إليه، كما يحدث في الأحلام.

• لقد أطلق النقاد على معالجة الواقع في كتبك، خاصة في «مائة سنة من العزلة»، و«خريف البطريق»، اسمَ الواقعية السحرية. وإنني أعتقد أن قُرَّاءك الأوروبيين يشعرون بسحر الأشياء التي تقولها، بيد أنهم لا يرون الواقع الذي يُلهمها ...

– هذا صحيح؛ لأن عقلانيتهم تمنعهم من فهم أن الواقعية لا تكمن في أسعار الطماطم أو البيض. إن الحياة اليومية في أمريكا اللاتينية تُرينا أن الواقع مليءٌ بالأشياء الخارقة للعادة، ومن عاداتي في هذا المقام أن أُشيرَ إلى المكتشف الأمريكي «دي جراف»، الذي قام في أواخر القرن الماضي برحلة عجيبة في عالم الأمازون، رأى أثناءها مرةً نهرًا

تغلي مياهه، ومكاناً يؤدي صوتُ الإنسان فيه إلى سقوط أمطار غزيرة. وقد حدث مرة في الطرف الجنوبي الأقصى من الأرجنتين، أن أطارت الرياح القطبية سيركاً بحاله في الهواء، وفي اليوم التالي كان الصيادون في تلك المنطقة يستخرجون بشباكهم جثثاً للنمور والأسود! وفي قصتي القصيرة «جنازة الأم العظيمة»، أحكي قصة رحلة مستحيلة للبأبأ إلى ضيعة في كولومبيا، وأذكر أنني تعمّدتُ أن أصف رئيس الجمهورية الذي استقبل البأبأ على أنه أصلع ورُبّع القامة حتى يكون مختلفاً تماماً عن رئيس كولومبيا في ذلك الوقت وكان نحيلًا طويلًا. وبعد مرور إحدى عشرة سنة على القصة، ذهب البأبأ إلى كولومبيا، وكان رئيس الجمهورية الذي استقبله رُبّع القامة كما في القصة! ويكفي الاطلاع على الصحف لإثبات أن ثمة أحداثاً خارقة للعادة تقع بيننا كل يوم، وإنني أعرف أناساً ريفيين بسطاء قرءوا «مائة سنة من العزلة» بسرورٍ وتفهمٍ عظيمين، دون أيّ استغراب من أحداثها؛ لأنني لا أقصُ فيها أيّ شيء غريب عن الحياة التي يعيشونها بالفعل.

• إذن، فكل ما تضع في كُتُبك له أساس في الحياة الواقعية؟

– لا يوجد في روايتي سطرٌ واحد لا يستند إلى واقع.

• أأنت متأكد من ذلك؟ في رواية «مائة سنة من العزلة» تقع أحداث خارقة تماماً. فمثلاً هناك «ريعيدوس» الجميلة التي تصعد إلى السماء، وهناك الفراشات الصفراء التي تحوم حول «ماوريسيو بابيلونيا» على الدوام ... إلخ.

– كل ذلك له أصلٌ في الواقع.

• مثلاً؟

– مثلاً: «ماوريسيو بابيلونيا» في بلدة «أركاتاكا»، حين كان لديّ من العمر خمس سنوات، حضر إلى منزلنا مرة كهربائي لتغيير العداد، إنني أذكره كما لو كان بالأمس؛ لأن طريقتَه في ربط نفسه إلى العواميد حتى لا يقعَ بهرتني. وقد عاد إلى منزلنا مرات عديدة. وفي مرة من هذه المرات، وجدتُ جدّتي تهش فراشة بقطعة من القماش، وهي تقول: «دائمًا حين يأتي هذا الرجل إلى البيت، تأتي معه هذه الفراشة الصفراء.» وكان ذلك نواة تلك الشخصية.

• نعود مرة أخرى إلى المؤثرات. إنك تذكر دائماً تأثرك بعدد من الكتب منها «أوديب ملكاً» لسوفوكل.

– «أوديب ملكاً»، و«أماديس الغالي» و«لا ثاريو دي تورمس» و«يوميات الطاعون» لدانيل ديفو، و«أول رحلة إلى الأرض» لبيجافتا.

• وَمَنْ مِنَ الْكُتَّابِ تُعِيدُ قِرَاءَةَ أَعْمَالِهِمْ بِصِفَةِ مُسْتَمِرَّة؟

– جوزيف كونراد وسانت إكسبري.

• وماذا عن تولستوي؟

– لا أحتفظ بشيء منه، غير أنني ما زلتُ أؤمن أن أفضلَ روايةٍ كُتبت قاطبةً هي روايته «الحرب والسلام».

• بَيِّدْ أَنْ أَحَدًا مِنَ النُّقَادِ لَا يَكْتَشِفُ أَثَرَ هَؤُلَاءِ الْكُتَّابِ فِي مَوْلَفَاتِكَ.

– لقد حاولتُ في الواقع ألاَّ أبدوَ أيَّ أحد. وبدلاً من أن أقلد، أحاول دائماً أن أتفادى الكتاب الذين أحبُّهم أكثر.

• وَلَكِنْ النُّقَادُ يَرَوْنَ دَائِمًا ظِلَ فُوكْنَرٍ دَائِمًا فِي أَعْمَالِكَ.

– إن النقاد يُحدِّدون المؤثرات بطريقة لا أفهمها، وفي حالة فوكنر، أعتقد أن التشابه هو في الأماكن الجغرافية عنه في الطرق الأدبية. لقد اكتشفتُ فوكنر بعد مدة طويلة من كتابة أولى رواياتي، حين كنت أرتحل عبر جنوب الولايات المتحدة، إن ما رأيْتُ من القرى الحارقة المفعمة بالأتربة، والناس اليائسين، يُشبه المناظر التي أرسمها في قصصي.

• وَعَكْسَ حَالَةِ فُوكْنَرِ مَعَكَ هُوَ أَثَرُ فَرَجِينِيَا وَوَلْفٍ، فَلَيْسَ هُنَاكَ غَيْرُكَ مَنْ

يَعْتَرِفُ بِهَذَا الْأَثَرِ.

– ما كنت لأصبح الكاتب الذي أنا عليه الآن لو لم أقرأ منذ عشرين سنة عبارةً في رواية فرجينيا وولف «مسز دالوي»، حوَّلت تماماً شعوري وفكري عن الزمن.

• وَمَنْ هُمُ الْبَقِيَّةُ فِي قَائِمَةِ مُؤَلَّفِيكَ الْمَفْضَلِينَ؟

– آرثر رامبو، وفرانز كافكا، وشعراء القرن الذهبي الإسبان، ثم موسيقى الحجرة من شومان إلى بيلا بارتوك.

• وَنِيرُودَا؟

– بالطبع، نيرودا، الذي أعتبره أعظمَ شاعر في القرن العشرين وفي كل اللغات.

متابعات

أعياد الرواية في أمريكا

نشرت صحيفة النيويورك تايمز مؤخرًا قائمةً بأفضل مائة رواية صدرت باللغة الإنجليزية خلال القرن الحالي (العشرين)، وضعها أعضاء مجلس تحرير سلسلة «المكتبة الحديثة» بدار راندوم هاوس للنشر. وهذه السلسلة تقوم منذ عام ١٩١٧ بإصدار كتب أدب اللغة الإنجليزية المتميزة بأسعار في متناول الجميع. وقد أعرب أعضاء المجلس عن أملهم بأن يعمل صدور هذه القائمة على تشجيع جمهرة القُرَّاء على مناقشة الكتب المختارة، مما يؤدي بدوره إلى إحداث المزيد من الرواج للرواية في الشهور المقبلة خصوصًا، وقد خطت راندوم هاوس في نفس الوقت لإصدار عدد من الروايات الفائزة التي تملك حقوق نشرها في طبعات جديدة لتواكب الإقبال المنتظر عليها.

وقد جاءت بعض روايات القائمة، ولا سيما ترتيبها، مفاجأةً لكثير من النقاد، بل ولبعض أعضاء التحرير الذين قاموا بالاختيار. وفي حين أبدت الغالبية ارتياحها لفوز «عوليس» بالمركز الأول، أعرب الكثيرون عن قلقهم لعدم ورود أيِّ أسماء لروائيين مقيمين في الكاريبي والهند وأستراليا ودول أفريقيا، الذين يكتبون بالإنجليزية، كما انتقد البعض قلة الروايات النسائية إلى الحد الذي غابت معه أسماء مثل توني موريسون وماري ماكارثي ودوريس لسنج وغيرهن. ولا شك أن هذه الاختيارات ليست مطلقة، فهي قد ارتكزت على الكتب التي تلقى توزيعًا مستمرًا وتكرر طباعتها، مما يعني ثبات قيمتها لدى القراء بوجه عام، كما أنني لاحظت أن كثيرًا من روايات القائمة قد أصبحت أفلامًا سينمائية ناجحة، وهو ما يُعطيها رواجًا أكبر وتعريفًا أوسع، وتدعو هذه القائمة إلى وضع قائمة أخرى لأفضل الروايات العالمية وليست المكتوبة بالإنجليزية فقط، حتى نرى من بينها روايات لبروست وتوماس مان وماركيز ونجيب محفوظ.

وقد يحفز نشر هذه القائمة بالعربية إلى إجراء استفتاء بين الأدباء والنقاد المصريين عن أفضل الروايات غير العربية التي أثرت فيهم، يضاف إلى الاستفتاء الذي أجرته سابقاً صحيفة الدستور، وعرفنا منه أفضل عشر روايات مصرية، كما أنه قد يُحفز دور النشر العربية إلى ترجمة الروايات التي لم تصدر بالعربية منها، وما أكثرها.

وفيما يلي قائمة النيوبيورك تايمز، وقد اجتهدت في ترجمة بعض عناوين لروايات لم أقرأها، كما صححتُ عناوين أخرى، أبرزها رواية «خفيفة في أغسطس» Light in August، التي كانت تُترجم دائماً «ضوء في أغسطس»؛ إذ اكتشفت أن العنوان هو مقطع من قول معروف في الجنوب الأمريكي عن البقرة الولود التي تكون مثقلة بحملها في يوليو، ثم تصبح خفيفة في أغسطس بعد وضع مولودها!

- | | |
|------------------|--------------------------|
| جيمس جويس | (١) عوليس |
| سكوت فترزجيرالد | (٢) جاتسبي العظيم |
| جيمس جويس | (٣) صورة الفنان في شبابه |
| فلاديمير نابوكوف | (٤) لوليتا |
| ألدوس هكسلي | (٥) عالم جديد جسور |
| وليام فوكنر | (٦) الصوت والغضب |
| جوزيف هيلر | (٧) مأزق حرج |
| آرثر كويستلر | (٨) ظلام في الظهيرة |
| د. ه. لورنس | (٩) أبناء وعشاق |
| جون شتاينبك | (١٠) عناقيد الغضب |
| مالكوم لاوري | (١١) تحت البركان |
| صامويل بتلر | (١٢) طريق البشر |
| جورج أروويل | (١٣) ١٩٨٤ |
| روبرت جريفز | (١٤) أنا كلوديوس |
| فرجينيا وولف | (١٥) إلى المنارة |
| تيودور درايزر | (١٦) مأساة أمريكية |
| كارسون ماكللرز | (١٧) القلب صياد وحيد |
| كورت فونجنت | (١٨) المذبح رقم خمسة |
| رالف إليسون | (١٩) رجل خفي |

أعياد الرواية في أمريكا

ريتشارد رايت	(٢٠) ابن البلدة
سول بيلو	(٢١) هندرسون ملك الأمطار
جون أوهارا	(٢٢) موعد في «سُرَّ من رأى»
جون دوس باسوس	(٢٣) الولايات المتحدة الأمريكية (ثلاثية)
شروود أندرسون	(٢٤) واينزبرج بأوهايو
إ.م. فورستر	(٢٥) ممر إلى الهند
هنري جيمس	(٢٦) جناح الحمامة
هنري جيمس	(٢٧) السفراء
سكوت فترزجالد	(٢٨) ما أرق الليل
جيمس فاريل	(٢٩) ثلاثية ستدزولونيجان
فورد مادوكس فورد	(٣٠) الجندي الحميد
جورج أورويل	(٣١) مزرعة الحيوانات
هنري جيمس	(٣٢) الوعاء الذهبي
تيودور درايزر	(٣٣) الأخت كاري
إيفلين وو	(٣٤) حفنة تراب
وليام فوكنر	(٣٥) وأنا راقد أحتضر
روبرت بن وارن	(٣٦) كل رجال الملك
ثورنتون وايلدر	(٣٧) جسر سان لويس راي
إ.م. فورستر	(٣٨) هواردز إند
جيمس بولدوين	(٣٩) قلها من فوق الجبل
جراهام جرين	(٤٠) لب المسألة
وليام جولدنج	(٤١) سيد الذباب
جيمس ديكي	(٤٢) الخلاص
أنتوني باول	(٤٣) رقصة لموسيقى الزمن (سلسلة)
الدوس هكسلي	(٤٤) بنط مقابل بنط
إرنست همنجواي	(٤٥) وتشرق الشمس ثانية
جوزيف كونراد	(٤٦) العميل السري
جوزيف كونراد	(٤٧) نوسترويو

روايات وروائيون من الشرق والغرب

د. هـ. لورانس	(٤٨) قوس قزح
د. هـ. لورانس	(٤٩) نساء عاشقات
هنري ميللر	(٥٠) مدار السرطان
نورمان ميللر	(٥١) العراة والموتى
فيليب روث	(٥٢) شكوى بورتنوي
فلاديمير نابوكوف	(٥٣) نيران ذابلة
وليام فوكنر	(٥٤) خفيفة في أغسطس
جاك كرواك	(٥٥) على الطريق
داشيل هاميت	(٥٦) الصقر المالطي
فورد مادوكس فورد	(٥٧) نهاية الاستعراض
إديث هوارتون	(٥٨) سن البراءة
ماكس بيريوم	(٥٩) زليخا دويسون
وكر برسي	(٦٠) رواد السينما
ويلا كاتر	(٦١) الموت يأتي إلى الأسقف
جيمس جونز	(٦٢) من هنا إلى الأبد
جون شيفر	(٦٣) أحداث «وابشوت»
ج. د. سالنجر	(٦٤) الحارس في الحقول
أنتوني بيرجيس	(٦٥) البرتقالة الميكانيكية
سمرست موم	(٦٦) عن عبودية الإنسان
جوزيف كونراد	(٦٧) قلب الظلمات
سنكلير لويس	(٦٨) الشارع الرئيسي
إديث هوارتن	(٦٩) بيت المراح
لورانس داريل	(٧٠) رباعية الإسكندرية
ريتشارد هيوز	(٧١) رياح عاتية في جامايكا
ف. س. نايبول	(٧٢) بيت للمستتر بيسواس
ناتانيل وست	(٧٣) يوم الجردة
إرنست همنجواي	(٧٤) وداعاً للسلاح
إيفلين وو	(٧٥) سبق صحفي

أعياد الرواية في أمريكا

مورييل سبارك	(٧٦) ربيع عمر الأنسة جان برودي
جيمس جويس	(٧٧) مآثم فينيجان
رديارد كبلنج	(٧٨) كيم
إ.م. فورستر	(٧٩) غرفة خارجية
إيفلين وو	(٨٠) العودة إلى برايدزهد
سول بيلو	(٨١) مغامرات أوجي مارش
والاس ستجنر	(٨٢) زاوية الراحة
ف. س. نايبول	(٨٣) منحني النهر
إليزابيث باون	(٨٤) موت الفؤاد
جوزيف كونراد	(٨٥) لورد جيم
إ.ل. دوكتورو	(٨٦) نغمات الجاز
آرنولد بينيت	(٨٧) حكاية الزوجتين العجوزين
جاك لندن	(٨٨) نداء الجموح
هنري جرين	(٨٩) محب
سلمان رشدي	(٩٠) أطفال منتصف الليل
إرسكين كولدويل	(٩١) طريق التبغ
وليام كيندي	(٩٢) أعشاب أرجوانية
جون فولز	(٩٣) المجوس
جان ريس	(٩٤) بحر سارجاسو العريض
إيريس مردوخ	(٩٥) تحت الشبكة
وليام ستايرون	(٩٦) اختيار صوفي
بول بوتز	(٩٧) السماء الحانية
جيمس كين	(٩٨) ساعي البريد يدق دائمًا مرتين
ج. ب. دونليفي	(٩٩) الرجل الأصهب
بوث تاركنجتون	(١٠٠) آل أمبرسون العظام

توني موريسون ورواية «الفردوس»

صدرت مؤخرًا (فبراير ١٩٩٨)، عن دار «ألفريد نوب» بنيويورك رواية جديدة للكاتبة الأمريكية توني موريسون بعنوان «الفردوس»، وهي أول رواية تكتبها بعد حصولها على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٣. والخطوط العامة للرواية الجديدة تدور في نفس النهج العريضة للموضوعات التي تتناولها الكاتبة في رواياتها السابقة، خاصة روايتها «محبوبة»: فقدان البراءة، وافتتات ذكريات الماضي على الحاضر، وعدم القدرة على تحمّل الخسارة والتغيير والألم. كذلك، تدور الرواية حول موضوعات ومشاكل السود الأمريكيين التي تنتمي لموريسون إليهم. والفردوس هو اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة التي يحلم الفلاسفة والكُتّاب بإقامتها على الأرض. ومدينتها الفاضلة هي بلدة صغيرة تسمى «روبي» في ولاية أوكلاهوما، كل سكانها من السود، أسّسها في أواخر القرن التاسع عشر مجموعة من العبيد الذين حصلوا على حريتهم بعد الحرب الأهلية الأمريكية. وفي أوائل الستينات من القرن العشرين، نرى «روبي» لا تزال تلك البلدة النموذجية مكتفية بذاتها، تسير الأحداث فيها بهدوء وسلاسة. هي تبدو من كل ناحية فردوسًا حقيقيًا، فالجريمة فيها منعدمة، ولا حاجة بها إلى وجود الشرطة. وليس هناك محلّ للجوع، فإذا نزل بمحصول أحدهم الخراب، أو حُلّت به ضائقة مالية، تكاتف الجيران لإغاثته، والثلث الذي تعيّن على السكان أن يدفعوه لحياتهم في ذلك الفردوس الأرضي هو العزلة التامة. فالبلدة كانت تبعد كثيرًا عن أي عمار، ولم تكن ترحّب بالغرباء، فليس فيها فنادق أو مطاعم، ولا دور للسينما أو مستشفيات، كانت «روبي» وسكانها يقومون في حالة من الكمال السحري الذي يُنذر بالانقضاء في أي لحظة.

ومع بداية أحداث الرواية، نجد أن سياسة البلدة في الانعزال والاكتفاء الذاتي قد وصل بها إلى القلق والوهن، ويبدأ الشباب في التشكيك في السياسة التي يتبعها الآباء والأجداد ويتصدّون لمحاربتها؛ إذ يرون أنها سياسة بالية وتستوجب التغيير. وهناك قسّ الأبرشية الذي يحاول إقناع كبار السن من السكان بعراقه انتسابهم لقارة أفريقيا، فيردون عليه بأن العبودية هي ماضيهم، ولا يمكن ولا حتى لأفريقيا أن تُغيّر من هذا الواقع.

وتُبرع الكاتبة في تصوير شخصياتها من سكان البلدة، ومنهم التويمان ليكون وستيوارد، عميداً عائلة مورجان. فستيوارد يمثل مصير البلدة كلها في تطلعاتها اليوتوبية؛ فكلما ربح شيئاً مادياً خسر مقابله شيئاً معنوياً. أما ليكون فهو أقل هامشية وتكبراً من ستيوارد، وهو رمز لإمكانية عودة الحيوية لهذا المجتمع. وتتعدد أحداث الرواية بالعبور فوق قصة «روبي» وسكانها إلى المكان الوحيد الذي يبعد أميالاً قليلة عن البلدة، وهو مبنى مهجور كان قديماً ديراً من الأديرة لهداية وإرشاد الفتيات من السكان الهنود الأصليين، وتسكنه الآن مجموعة من النساء اللاتي يجمعهن الضياع والتشرد، بمن فيهن بعض النسوة ممن لفظتهن «روبي» حين خرجن على النظام المتعارف عليه فيها. وترسم القصة شخصيات عديدة في هذا القطاع أيضاً، منها كونسولتا العجوز، ومافيز الشابة التائهة التي قضت على طفلها دون قصد حين تركتهما في سيارة مغلقة حتى اختنقا، وغيرهما من الشخصيات المأساوية التي تحمل كل واحدة منها جروحاً من نوع ما. ويمثل هذا الدير المهجور وسكانه مقابلاً مضاداً لبلدة «روبي» المنظمة وسكانها المتعمين، لا سيما وأنه يفتح أبوابه لكل من تخذلها الحياة المثالية التي تصورها «روبي». وهكذا أصبح الدير يمثل للتقليديين من سكان البلدة كل ما هو غريب ومخيف: الفوضى والضياع والانفلات. ويزيد الطين بلة أن قاطني الدير من النساء فحسب. ولهذا، لم يجد قادة مجتمع «روبي» المحافظون مخرجاً من الثورة المكبوتة التي تضطرم في صدر الشباب إلا بصب جام غضبهم على نسوة الدير. وكان لا بد أن تحدث مواجهة بين رجال «روبي» وهؤلاء النسوة، ولكنها كانت مواجهة عنيفة، انتهت نهايةً فاجعة بالقضاء عليهن.

وقد تراوحت مراجعات الرواية بين القول بأنها أفضل أعمال موريسون، إلى وصفها بالتفكك وثقل الإيقاع. ولكن الكل أجمع على الجهد الممتاز الذي بذلته المؤلفة في تشكيل مادتها وأفكارها في هذه الرواية الجديدة. وقد لجأت موريسون إلى الرمزية في تصوير شخصياتها، وهي تستخدم الرمز على طريقة يوجين أونيل ووالف إليسون، وتعتمد في «الفردوس»، كما في روايتها السابقة، إلى وضع الأحداث والشخصيات في خدمة الرموز

الرئيسية للرواية، فنحن نجد أن ديكون وستيوارد هما الوجهان المتضادان لكل سكان «روبي»، وأن القسَّ الشابَّ أشبه بمتحدث رسمي للأحرار الليبراليين في أمريكا الستينيات، ومن ناحية أخرى، لفت تصوير المؤلفة للعلاقة بين رجال «روبي» ونساء الدبر انتباه النقاد إلى خاصية أخرى تبرز في مؤلفات موريسون كلها، وهي النزعة النسوية Feminism، التي تسعى فيها إلى تسليط الضوء على الظلم الواقع على المرأة من قِبَل الرجل كمدخل للمناداة بضرورة تحقيق المساواة التامة بين الجنسين. وقد دعا تكرار هذا الموضوع في روايات موريسون وكُتِبَها النثرية الأخرى إلى تصنيف ناقد شهير هو مالكولم برادلي للكاتبة لا ضمن الأمريكيين الأفريقيين (السود) فحسب، بل وضمن الأدب النسائي كذلك.

وكما ذكر الناقد الأمريكي بروك ألن في مراجعته للرواية، التي اعتمدتُ عليها في جانب من هذه العجالة: «إن الفردوس، مثلها في ذلك مثل روايات موريسون الأخرى، ليست بالرواية السهلة القراءة، فهي كثيفة وغامضة، وهي تتطلب من قارئها تركيزاً وتمحيصاً، ولكنها تكافئه على الجهد الذي يبذله. إنها عمل طموح، يُثير القلق، وهو برهان على أن توني موريسون لا تزال تتغير وتتضح في اتجاهات جديدة تُثير الدهشة.»

وتوني موريسون من مواليد ١٩٣٢، درست في جامعة هوارد حيث حصلت على الليسانس في الآداب، ثم حصلت على درجة الماجستير من جامعة كورنيل عن موضوع الانتحار في أعمال فرجينيا وولف ووليام فوكنر. وبعد أن عملت بالتدريس زمناً في جامعة هوارد، مارست عملية التحرير في دار راندوم هاوس للنشر حيث شجعت على نشر العديد من مؤلفات الكاتبات السود، ومنهن أنجيلا ديفيز. وتعمل موريسون منذ عام ١٩٨٩ أستاذة في جامعة برنستون الشهيرة في نيوجرسي.

وقد برزت توني موريسون على الساحة الأدبية بصدور روايتها الأولى المعنونة «العين الأشد زرقاً» عام ١٩٦٩، عن فتاة سوداء لا تستطيع التكيف مع ثقافة البيض، وينتهي بها الأمر إلى كراهية الحياة كلها، ثم تلا ذلك روايتها «سولا» عام ١٩٧٤، عن امرأتين من السود وموقفهما المختلف تجاه مشكلة العنصرية، ولكن موريسون تقول إنها لم تعترف بنفسها ككاتبة إلا بصدور روايتها «نشيد سليمان» عام ١٩٧٧، التي تحكي رحلة الإنسان الشاقة المعذبة في سبيل التعرف على الذات وعلى حقيقة المجتمع وسر الحياة. وفي عام ١٩٨١، تصدر روايتها «طفل القار» التي تقع أحداثها في إحدى جزر الكاريبي، ولكنها أيضاً تسبر غور التوترات الطبقية والعرقية، وتفوز روايتها التالية «محبوبة» عام ١٩٧٨ بالجائزة القومية الأمريكية بوليتزر، ثم تأتي رواية «جان» عام ١٩٩٢ لتُصوّر إيقاعات

حي الزنوج في هارلم في العشرينيات، وجو العنف الذي يسوده. ومن تاريخ صدور هذه الروايات، نرى أن ثمة فاصلاً زمنياً متوسطه أربع سنوات بين رواية وأخرى، مما يُستدل معه على مدى التأني الذي تدرس به المؤلفة أفكار قصصها وشخصياتها، قبل أن تشرع في كتابتها حين تكتمل لديها الصورة التي تريد التعبير عنها في رواية جديدة. وتذكر موريسون أن فكرة «الفردوس» قد جاءت فور صدور روايتها السابقة «جاز»، وقبل عام من حصولها على جائزة نوبل للآداب، وهذا ما مكّنها من المضيّ قدماً فيها وسط طوفان الشهرة والاحتفالات التي تلت حصولها على الجائزة.

وقد تحدّثت في خطاب ستوكهولم عن قيمة الكتابة وقوة اللغة في صياغة الضمير الإنساني، مما دعا سامعيها إلى المقارنة بين كلمتها والكلمة التي ألقاها وليام فوكنر عام ١٩٦٢. وليس هذا هو وجه الشبه الوحيد بين موريسون وفوكنر؛ ذلك أنها تفخر دائماً بأنها أول الأمريكيين مولداً يحصل على الجائزة منذ حصول فوكنر عليها؛ إذ إن الأمريكيين الأربعة الذين حصلوا عليها في أثناء تلك الفترة هم ممن هاجروا إلى الولايات المتحدة من بلدان أخرى، وهم سول بيلو وإسحاق سنجر وتشيسلاف ميلوش وجوزيف برودسكي.

نجيب محفوظ في معجم عالمي

صدر في مطلع شهر فبراير ١٩٩٧ عن دار النشر الأمريكية العالمية «نوب» أحدث معجم ثقافي من نوعه بعنوان «معجم الثقافة العالمية» Dictionary of Global Culture، من وُضع أستاذين جامعيّين هما كوامي ابياه أستاذ الفلسفة والدراسات الأفرو أمريكية بجامعة هارفارد، وهنري جيتس الأستاذ بنفس الجامعة. ويُعدُّ هذا المعجم إضافة هامة منذ صدور معجم مماثل في عام ١٩٨٨ بعنوان «معجم المعرفة الثقافية» من وضع الأستاذ إز هيرش. وكان الغرض من إصدار ذلك المعجم الأول هو تضمين ما يرجح أن تعرفه الغالبية العظمى من الأمريكيّين المثقفين، ولكن عيب هذا المنهج — كما يذكر الملحق الأدبي للنويويورك تايمز — هو أنه كشف من حيث لا يحتسب مدى جهل المتعلمين من الأمريكيّين بالثقافات غير الغربية؛ ولذلك كان لا بد من إصدار معجم آخر يُكمل ذلك النقص الخطير في المعلومات المتصلة بآسيا وأفريقيا والشرق بصفة عامة. ومن هنا عكف الأستاذان أبياه وجيتس على إعداد معجمهما الذي صدر مؤخرًا، يحمل موضوعات حيوية ينبغي أن تكون في متناول أذهان المثقفين الغربيّين في هذا العصر الذي نعيشه حاليًا. ومن هنا كان الهدف الذي سعيًا إليه هو تضمين المعجم — لا ما يُرجح معرفته — بل ما يجب معرفته من جانب المثقفين الأمريكيّين، والغربيّين بصفة عامة.

وثمة اختلاف جذري آخر بين المعجمين، وهو طريقة تناول المواد المشروحة، ضرب لها ملحق النويويورك تايمز مثلًا بمادة الجبر. فعلى حين يُكرر المعجم الأول المعلومات المدرسية عن هذا الموضوع، من أنه فرع من فروع الرياضيات تحلُّ فيه الرموز محلَّ الأرقام وما إلى ذلك، يركز معجم الثقافة العالمية على حل كيفية تطور علم الجبر على أيدي علماء المسلمين في القرون الوسطى، وكيف أن الكلمة ذاتها مأخوذة من الاصطلاح العربي الذي ظهر لأول مرة في القرن التاسع الميلادي في أطروحة لعالم الرياضيات الخوارزمي،

الذي اشتقت من اسمه كلمة Algorithm أي النظام الخوارزمي للأرقام (والتي أعدنا نحن ترجمتها للأسف لتصبح اللوغاريتمات!).

وما يهمُّنا في هذا المعجم الجديد — إلى جانب ذلك تناول الفريد — هو المواد العربية والإسلامية والأفريقية العديدة التي تضمنها، والتي تدخل المعاجم ودوائر المعارف لأول مرة، وعلى رأس هذه المواد المدخل الخاص بنجيب محفوظ. ورغم أن المعلومات المدرجة تحت المدخل هي المعلومات الأساسية فقط، ولا تمتد إلى أية تفاصيل، فهي كافية لمن يريد معرفة نبذة عامة عن حياة الكاتب، وما هي أهم أعماله واتجاهاته الأدبية، بل تذهب إلى حدِّ ذكر واقعة الاعتداء الغاشم الذي تعرَّض له كاتبنا الكبير عام ١٩٩٤. وقد اتسع المعجم لأسماء عدد آخر من الأدباء العرب المعاصرين، وكلُّهم من المصريين باستثناء جبران خليل جبران، وهم طه حسين، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، ونوال السعداوي.

أما العلماء والمفكرون والرحالة الأقدمون فيقدم منهم المعجم: البيروني، والفارابي، والغزالي، وابن الهيثم، وابن بطوطة، وابن خلدون، وابن رشد، وابن سينا، بأسمائهم العربية وليس بالأسماء التي عُرفوا بها في اللغات الأوروبية. ومن موضوعات الدين الإسلامي يقدم مدخلات عن القرآن الكريم والحديث الشريف والإسلام والشيعة ورمضان والحج والإمام والجامع وعيدي الفطر والأضحى. ومن الأسرار الحاكمة العربية والإسلامية هناك الأمويون والعباسيون والمرابطون والغزنويون والعثمانيون، وثمة مدخلات عن أهل السنة والشيعة والصوفية. وفي التراث الأدبي يقتصر على ذكر ليلي والمجنون وألف ليلة وليلة ورباعيات الخيام، كما أن ثمة مدخلًا أيضًا لأُم كلثوم.

ويقدم المعجم، على نفس النحو، مدخلات أساسية عن المظاهر الثقافية والتراث في أفريقيا وآسيا، وخاصة الصين واليابان، ولكن تبقى الموضوعات العربية والإسلامية بارزة في مجموعها على غيرها من الموضوعات غير الغربية.

وطبعًا تُثير الاختيارات التي قام بها الأستاذان المصنِّفان تساؤلاتٍ عديدة، فلماذا اختارًا هذه الشخصية وليست تلك؟ ومن ناحيتنا، لا بد أن تُثار أسئلة: مثل: أين أحمد شوقي وبشارة الخوري وتوفيق الحكيم ولطيفة الزيات؟ ولماذا أم كلثوم دون عبد الوهاب؟ وأين ابن النفيس أو الإشارة إليه في مدخل وليام هارفي؟ وما إلى ذلك من أسئلة.

والرد على هذه التساؤلات قد يستبين في الطريقة التي اعتمد عليها الأستاذان في تصنيف معجمهما، والتي أوردها في مقدمة قصيرة له. فهما قد عهدا إلى عدد من الخبراء الأكاديميين في جامعاتٍ كثيرٍ من البلدان أن يقترحوا حوالي خمسين مدخلًا ثقافيًا هامًا في

المجال الذي تخصصوا فيه. وقامًا بعد ذلك بالموازنة بين اقتراحاتهم، وخرجًا لكل مجال بقائمة تحتوي على الموضوعات التي تكررت أكثر من غيرها في إجابات الخبراء، ثم قام فريق من الباحثين المساعدين بجمع معلومات عن تلك الموضوعات من المراجع المتخصصة في مكتبات الجامعات في أمريكا، وتمَّ عرضُ المکتوب على متخصصين في كل باب لمراجعته، كما يذكر الأستاذان أنهما تلقيا مساهماتٍ معينةً من أساتذة من القارات الخمس تطوعوا بالمساعدة في هذا المشروع، بل وبكتابة المدخلات الخاصة بموضوعاتهم. ومن القائمة التي أوردها الأستاذان يشكران فيها كلَّ مَنْ عاونهم في هذا العمل، نلاحظ بدهشة ندرة الأسماء العربية، التي اقتصرَت على اسمين أو ثلاثة، غير معروفين لدينا، وقد يفسَّر هذا بعض الهنات التي شابَت المعلومات عن الأدباء المصريين (على سبيل المثال) كالقول بأن طه حسين كان كفيفَ البصر منذ مولده، وإدراج رواية الأرض ضمن أعمال يوسف إدريس. وقد كتبت للأستاذين بهذه الملاحظات لتداركها في أية طبعات مستقبلية للمعجم. ويتضح من طبيعة العمل ذاته أن ضيق المساحة والحجم الذي تقرر أن يصدر المعجم به قد حالًا بينه وبين أن يكون أكثرَ تمثيلًا مما هو عليه، ومكان ذلك هو المعجم المفصلة أو دوائر المعارف. والمعجم على ذلك كما يقول صاحباها: «مجرد دعوة للقرءاء إلى بدء عملية فهم تلك الثقافات التي لا يكاد المتعلمون في الغرب يعرفون عنها شيئًا.»

الاحتفال بمئوية مولد جيمس جويس،

١٩٨٢

في يوم ١٦ يونيو احتفلت الأوساط الأدبية والفنية بنيويورك بما أصبح يُدعى «يوم بلوم»، وهو أصلًا يوم ١٦ يونيو عام ١٩٠٤، الذي تدور فيه أحداث — أو لا أحداث — رواية جيمس جويس الملحمية «عوليس». وقد تم تدشين الاحتفال باسم «يوم بلوم في بروودواي»، وبرودواي هو اسم المنطقة الشهيرة التي تقع فيها دور المسارح والسينما والفن في المنطقة الغربية من نيويورك.

أما آل بلوم فهم ليوم بلوم بطل الرواية وزوجته ماريون «مولي» بلوم، ثم الشاب ستيفن ديدالوس الذي يصبح في نهاية القصة الابن الروحي لبلوم. وشمل يوم الاحتفال عدة قراءات قام بها ممثلون مشهورون لأجزاء من الرواية العظيمة، وبعض المسرحة لمقاطع منها، وبعضًا آخر مصحوبًا بالموسيقى والغناء، كما أذاعت إحدى محطات الراديو تسجيلًا لقراءة من الرواية بدأ من الساعة الثامنة صباحًا واستمر ١٧ ساعة حيث انتهى في الواحدة والنصف من صباح اليوم التالي من انتهاء المونولوج الداخلي لمولي بلوم. وعشية ذلك اليوم، أشهر يوم أدبي في التاريخ القصي، أذاعت المحطة رقم ١٣ للتلفزيون في نيويورك، التي تهتم بالبرامج الثقافية والفنية غير التجارية، برنامجًا عن «عالم جيمس جويس»، احتوى على لمحات من حياة الكاتب ومؤلفاته. وكان المعلق على هذا البرنامج السمعي المرئي الممثل الأيرلندي المعروف «بيتر أوتول»، وتقصى البرنامج حياة جويس، وذكريات طفولته التي بثَّها بعد ذلك في جميع أعماله، ورَكَز على نهاية روايته الأولى شبه الذاتية «صورة للفنان في شبابه»؛ إذ هو يرحل عن وطنه أيرلندا إلى أوروبا كيما «أقابل حقيقة التجربة، ولكي أضع في مصهر روحي الضمير الذي لم يُخلق لبني جنسي»، «مستعينا» بالصمت، والنفي، والدهاء»، وداعيًا «أيها الأب القديم، أيها الصانع القديم،

فلتعضدني الآن وإلى الأبد بروح من عندك.» وعرض البرنامج التلفزيوني تجولات جويس وأسرته في «تريستا» و«زيورخ» و«باريس»، وظروف كتابة ونشر أعماله المعروفة، مركزًا على «عوليس» ثم روايته الأخيرة الأشد تعقيدًا «يقظة فينيجان»، كما ركز على المشاكل التي صادفها مع ناشره الأيرلنديين، حتى إنه خصص إحدى قصائده للسخرية من الناشرين والطابعين وهي المعروفة بعنوان «غاز موقد». وكان من الإسهامات النادرة لهذا البرنامج تقديم صورة صوتية لجويس يتلو مقاطع من «عوليس» ومن «يقظة فينيجان»، وكذلك لمحات خاطفة من شريط سينمائي حي، يصور جويس وزوجته في زيوريخ وباريس، كما شاهدنا على شاشة التلفزيون جولة للكاميرا في بعض الطرقات والأماكن الشهيرة من مطاعم ومكتبات وتماثيل ظهرت في «عوليس» أثناء تجولات ليون بلوم وستيفن ديدالوس في «دبلن» آنذاك. كما تعرفنا على «سيلفيا بيتش» صاحبة المكتبة المشهورة «شكسبير وشركاه» في باريس في فترة ما بين الحربين، والتي دُعمت وشجعت جويس وغيره من الأدباء العالميين المشهورين، والتي نشرت «عوليس» بعد أن آمنت بعبقرية جويس اللغوية والقصصية، كما أنها هي التي أشرفت في عام ١٩٢٤ على إجراء تسجيل بصوت جويس لبعض مقاطع روايته، وهو من أوائل التسجيلات الفنية النادرة الموجودة لأصوات الشخصيات المعروفة، وهو نفس التسجيل الذي قدّم البرنامج التلفزيوني أجزاءً منه، وظهرت أيضًا بالبرنامج تسجيلات نادرة لهارييت ويفر، وابنة عمّة جويس، وشقيقته، وابنه، وحفيده ستيفن.

تكفير عن ذنب أدبي

وربما كان هذا الحشد الكبير في نيويورك للاحتفال بذكرى عملٍ روائي عظيم لكاتب عظيم، تكفيرًا عن ذنبٍ سبق أن ارتكبه نيوويورك بالذات في حق جويس. فقد كان ميناء نيويورك هو المكان الذي صادر فيه رجال الجمارك النسخ التي وصلت إليه من «عوليس» للتوزيع في الولايات المتحدة وأحرقوها، وذلك بدعوى أنه من الكتب الخارجة على التقاليد. والواقع أن الأمر قد تطلّب بعد ذلك اثنتي عشرة سنة لنشر «عوليس» أخيرًا في الولايات المتحدة. وقد واجه جويس صعوباتٍ جمةً لنشر أيٍّ من أعماله؛ فقد رفض جميع الناشرين في أيرلندا نشر مجموعته القصصية «أناس من دبلن»؛ لما كانت تحويه من إشارات صريحة ضد شخصيات معروفة فيها، وتعريضات بالملكة فكتوريا وزوجها. وحتى حينما طبعها جويس بمعونة بعض أصدقائه، قام بعض المحافظين بشراء جميع

النسخ وإحراقها خفية، كما أن نشر روايته الأولى «صورة للفنان في شبابه» لم يُصبح ممكنًا إلا بعد تدخل راعية جويس الأنسة هارييت ويفر في الأمر واضطرارها إلى إنشاء دار نشر خصيصًا ليصدر عنها هذا الكتاب. وبعد ذلك، توسَّط «عزرا باوند» لدى صاحبتَي المجلة النيويوركية الأدبية «ليتل ريفيو» لنشر «عوليس» على حلقات فيها، الأمر الذي رحبًا به بحرارة. وظهرت في المجلة ثلاث عشرة حلقة من مجموع الحلقات الثماني عشرة التي تتكوَّن منها «عوليس»، وذلك في الفترة من مارس ١٩١٨ حتى ديسمبر ١٩١٩. وبعدها تفجرت فضيحة أدبية هائلة تمثَّلت في قيام إحدى جمعيات المحافظة على الأخلاق في نيويورك آنذاك بمقاضاة صاحبتَي المجلة لسماحهما بنشر محتويات «عوليس»، وكانت النتيجة أن مُنعت المجلة من نشر بقية الكتاب، وتمت مصادرة ما هو موجود منها، بل وأُدرجت السيدتان «مارجريت أندرسون»، «جين هيب»، صاحبتَي المجلة، في عداد أصحاب السوابق! وقد أعاق ذلك بالطبع أية إمكانية لنشر الكتاب في الولايات المتحدة.

وتروي سيلفيا بيتش مدى الحزن الذي سيطر على جويس حين انتهى تمامًا من الكتاب بعد ثماني سنوات طوال من العمل الدءوب فيه وانتقل إلى باريس للعمل على نشره من هناك، ثم فشله التام في العثور على ناشر له. وحين رأت «بيتش» مدى حزنه ويأسه، فاتحته في أن تقوم هي بنشر الكتاب بالإنجليزية عن المكتبة التي تمتلكها في باريس، وقبل جويس على الفور. وجرى العمل المحموم في جمع سطور الكتاب للانتهاء من طبعه وإخراجه في تاريخ يوافق عيد ميلاد جويس الأربعين، وفعلًا تسلَّم جويس في يوم ٢ فبراير ١٩٢٢ أول نسختين صدرتا عن المطبعة، فأهدى واحدة إلى زوجته، وأعطى الأخرى لسيلفيا بيتش فعرضتها في واجهة مكتبتها ليراها مَنْ يريد من محبِّي الكاتب ومريديه. وقد بلغ من نجاح الرواية في باريس أن قامت بيتش بإصدار إحدى عشرة طبعة منها بعد ذلك. وقد طُبِع من أول إصدار للرواية ألف نسخة مرقمة، أهديت النسخة رقم ١ منها إلى راعية جويس الأنسة «هارييت ويفر»، وقد وصل سعر النسخة من هذه الطبعة المرقمة. الآن «١٩٨٢»، إلى ما يقرب من أربعة آلاف دولار!

وفي مقابل النجاح الذي لاقته الرواية في باريس، كان الأمر مختلفًا بالنسبة للولايات المتحدة وإنجلترا، فقد صادرت الجمارك في «فولكستون» كلَّ النسخ المرسلة إلى إنجلترا، وصادرت جمارك نيويورك النسخ المرسلة للتوزيع في الولايات المتحدة، ولم تكن هذه هي الضربة الوحيدة التي تلقاها جويس من نيويورك، بل إن ما زاد الطين بلة أن عمد بعض لصوص النشر هناك إلى طبع نسخ مزورة مما يعرف بطبعات القرصنة وبيعها سرًّا،

مما أضع على جويس حقوقه في النشر، بالإضافة إلى صدور تلك النسخ المزورة مليئة بالأخطاء نتيجة لظروف طبعتها، وقد عمل أصدقاء جويس على إصدار وثيقة احتجاج ضد هذه السرقة الأدبية المهينة، وقَّع عليها عددٌ من أبرز أدباء وعلماء وفناني العالم، منهم: أندريه جيد، وت. س. إليوت وأينشتاين ود. ه. لورنس وبيرنيللو وه.ج. ويلز وأوامونو وفيرجينيا وولف وهمنجواي، بل وصل الأمر بجويس أن رفع قضية في إحدى محاكم نيويورك ضد أحد هؤلاء الناشرين، ورغم صدور الحكم بإيقاف ذلك الناشر عن مواصلة هذا العمل غير المشروع، فإن ذلك لم يمنعه أو يُعقِّ غيرَه من المضي في هذا التزييف المربح، بكل ما يعنيه لجويس من ضياع حقوقه الأدبية والمادية. وقد استمر هذا الوضع المؤلم حتى ١٩٣٣، حين أقدمت إحدى كبريات دور النشر بنيويورك — وهي «راندوم هاوس» — على مجابهة هذا الأمر وعلاجه بأن كلَّفت محاميها بالتقدم إلى محكمة نيويورك الفيدرالية بطلب بالتصريح لها بنشر «عوليس» في الولايات المتحدة. وتابع الجميع إجراءات القضية بشغف وقلق، وقدم المحامي آراءً عديدةً من الأدباء والصحفيين والمعلمين وعلماء النفس والتربية فيما يتعلق بالرواية، وتولَّى قاضٍ يدعى جون وولزلي الفصل في القضية بعد أن قرأ بإمعان، وفحص جميع وثائقها، وأصدر في النهاية حكمه الموثق المشهور في ٦ ديسمبر ١٩٣٣ بالسماح بنشر «عوليس» في الولايات المتحدة. وكان نص الحكم وثيقة تاريخية هامة في سجل حرية التعبير الأدبي والفني، نجح فيها ذلك القاضي المستنير في إدراك قيمة «عوليس» الأدبية ومدى أهميتها في إطار فن الرواية الحديثة. كان مما ذكره في حيثيات الحكم «أن جويس قد سعى في كتابته «عوليس» أن يقوم بتجربة جادة في نوع أدبي جديد ... لقد حاول جويس، بنجاح مدهش، أن يُبين كيف يحمل تيار الشعور، بكل ما يحويه من انطباعات متغيرة دوماً، ليس فقط ما في بؤرة ملاحظة المرء للأشياء المحيطة به، بل وأيضاً مخلفات انطباعات سابقة، حديثة وقديمة، تطفو عن طريق تداعي الخواطر من مملكة اللاشعور، وهو يُظهر كيف تؤثر كل هذه الانطباعات على حياة الشخصية التي يصفها وعلى سلوكها». وقال الحكم أيضاً: «ولما كان جويس مخلصاً للأسلوب الفني الذي اتبعه، وحاول جهده أن يقصص على نحو كامل ما تفكر فيه شخصه، فقد تعرَّض لهجوم شديد، وكثيراً ما أُسيء فهم مقصده؛ ذلك أن سعيه إلى تحقيق هدفه قد تطلَّب منه — بصورة عرضية — استخدام بعض الكلمات التي تعتبر غير لائقة بصورة عامة ... وهذه الكلمات محل الانتقاد ما هي إلا كلمات سكسونية قديمة، معروفة لكل إنسان، وهي كلمات تستخدمها عادة الشخصيات التي يسعى جويس إلى وصفها»، وقال في

النهاية: «... إن كتابًا مثل «عوليس» ما هو إلا محاولة مخلصه وجادة لخلق وسيلة أدبية جديدة لملاحظة البشر ووصفهم ... وبناء على هذا، يمكن السماح بدخول «عوليس» إلى الولايات المتحدة.»

وبعد أن أُذيعَ الحكم بدقائق، أبلغ إلى المسئولين في دار نشر «راندوم هاوس» بالهاتف، وعلى الفور بدأ عمّال المطبعة في صفّ حروف الكتاب تمهيدًا لإصداره. وأخيرًا خرجت أول طبعة من الرواية في نيويورك في أول عام ١٩٣٤، ولأقت نجاحًا منقطع النظر، وأعيد طبعها مرات عديدة، ويُعاد طبعها كلّ حين إلى يومنا هذا، وهكذا أصلحت نيويورك خطأها في حقّ الكاتب العظيم آخر الأمر، بل إن ذلك قد تم قبل السماح بطبع الرواية في إنجلترا عام ١٩٣٦.

ومن جانب آخر، فإننا إذا نظرنا إلى جويس وأعماله في اللغة العربية، لوجدنا أن أول كاتب عربي تنبّه إلى أعمال هذا الروائي كان مفكرنا وأديبنا المتجدد دومًا توفيق الحكيم. ففي كتابه «زهرة العمر» — وهو ترجمة ذاتية من خلال رسائل متبادلة بينه وبين صديق له في فرنسا — نجده، وهو المغرم بكل جديد غريب، يحكي قصة اكتشافه لعوليس جيمس جويس إبّان دراسته للدكتوراه في باريس، ويخصّصه بأربع صفحات كاملة في إحدى رسائله، وهو يصفه بأنه كتاب عجيب، يعتبر من قرأه آنذاك ذوّاقًا لا تخفى عليه خافية، ويشرح فكرة جويس الرئيسية من ورائه، ثم يتخذة ذريعةً للمقارنة بين الروائيين الإنجليز والروائيين الروس. ورغم أن الحكيم لم يكن متحمسًا جدًّا للكتاب، إلا أنه يعترف بأنه مدرك للقيمة الأدبية التي تكمن في هذا العمل.

أما من قدّم للقارئ العربي «جويس» في مجمله وفي تفصيله بعبارة مشرقة خلّابة، فهو الدكتور لويس عوض في مقالاته التي جمعها بعد ذلك في كتابه «في الأدب الإنجليزي الحديث». وكان أول من ترجم بعض فقرات من الكتاب، جاءت — على قلّتها — مثلاً رائعًا ونموذجًا يُحتذى في ترجمة لغة هذه الرواية الصعبة.

ثم توالّت المقالات عن جويس ورواية تيار الوعي في كثير من المجلات العربية، وجاء تصريح لنجيب محفوظ قال فيه ما معناه إنه قد قرأ وتأثّر بثلاثة من عمالقة الرواية الحديثة الغربيين، هم جويس في روايته «عوليس»، وبروست في «البحث عن الزمن الضائع»، وتوماس مان، وقد دل ذلك القول، الذي ورد في مقابلة أدبية مشهورة مع فؤاد دوّارة، شباب الأدباء والروائيين إلى ضرورة قراءة هؤلاء الشوامخ وآثارهم تلك التي تعتبر علامات على الطريق.

وقد صدرت في الخمسينيات ترجمة عربية لمجموعة القصص «أناس من دبلن» في سلسلة الألف كتاب، وصدرت ترجمة «صورة للفنان في شبابه» عن دار الآداب ببيروت، وترجمت مسرحية جويس الوحيدة «منفيون» مرتين؛ مرة في مجلة «المسرح» القاهرية، ثم صدرت ككتاب عن وزارة الإعلام في الكويت، كما نشرت مجلة «الشعر» بالقاهرة ترجمة لعدد من قصائد جيمس جويس، وذلك في منتصف السبعينيات.

وفي عام ١٩٧٥، أصدر الدكتور طه محمود طه، الذي كرّس جلّ وقته وجهده لدراسة جيمس جويس، السّفر الفخم العظيم «موسوعة جيمس جويس» عن وكالة المطبوعات بالكويت، التي جاءت، والحق يقال، موسوعة بكل معنى الكلمة لكل ما يتصل بجويس من قريب أو بعيد، وكأنما كانت تلك الموسوعة إرهاباً بين يدي عمل عظيم تفخر به اللغة العربية، صدر أخيراً عام ١٩٨٢، وهو الترجمة العربية التي قام بها الدكتور طه «لعوليس»، وصدرت في جزأين أُنِيقَين عن المركز العربي للبحث والنشر بالقاهرة، في وقت متفق مع الاحتفال في ذلك العام بالذكرى المئوية لمولد جويس. ويكفي ما ذكره المترجم القدير من أنه قام بالترجمة على مدى عشرين عاماً، سافر فيها إلى الأماكن التي عاش فيها جويس ووصفها في روايته، وراجع فيها شروح النص المختلفة مع كبار المتخصصين العالميين في أدب جويس، فكانت هذه الترجمة علامةً فارقة على درب ترجمة الذخائر الإنسانية إلى اللغة العربية، والتي يجدر ترشيحها لنيل جائزة الترجمة، لا التشجيعية فحسب، بل والتقديرية أيضاً. ولا شك أن أثرها سوف يبين على مدى الحقبة القادمة في جيل القصاصين والأدباء العرب القادمين، ممن كان يصدّهم عنها صعوبة قراءتها في لغتها الأصلية. وكل ما نرجوه هو أن يكتمل هذا العمل بإصدار ترجمات للأعمال النقدية التي تناولت هذه الرواية بالشرح والتفسير؛ كشرح «ستيوارت جلبرت» المشهور عليها، الذي فضّ مغاليق كل فصل من فصولها، ووازى بينه وبين الفصل أو الحدث المماثل له في «أوديسة» هوميروس المشهورة؛ وذلك أن قراءة «عوليس» — حتى بالعربية — دون شروح من هذا القبيل سيفوّت على القارئ العربي كثيراً من نقاطها الهامة، كذلك فإن محبي جويس من أصحاب لغة الضاد لا يزالون يفتقرون إلى ترجمة لآخر أعمال جويس وأشدها غموضاً وتعقيداً، وهي رواية «يقظة فينيجان». ويكفي للتدليل على مدى صعوبة ترجمتها إلى العربية أن نذكر أن تلك الرواية التي صدرت عام ١٩٣٩، لم تصدر الترجمة الفرنسية لها إلا عام ١٩٨٢! ولا شك أن صدور ترجمتها العربية أمرٌ ضروري لإكمال آثار هذا الكاتب الأيرلندي العظيم أمام القارئ العربي.

ظاهرة لوليتا

ترجع علاقة جيلي من القراء العرب بفلاديمير نابوكوف وروايته «لوليتا» إلى الترجمة العربية التي صدرت في لبنان في أوائل الستينيات، وظهرت في الأسواق عند «مدبولي» كما تعودنا أن نقول، فاشتريناها وقرأناها ولم تُخلف فينا أثرًا كبيرًا، ولا أعرف إذا كان ذلك راجعًا للترجمة أم للضجة التي صاحبت الرواية بأنها مجرد نتاج آخر للأدب المكشوف، ثم سمعنا بعد ذلك أنها صودرت من الأسواق.

وفي خلال إقامتي في مدريد، كان من النادر الحديث عن نابوكوف أو روايته في ظل نظام حكم الجنرال فرانكو. ولكن حين بدأت غربتي في نيويورك عام ١٩٧٨، أخذت أتابع نابوكوف وأدبه بطريقة أكثر تفصيلًا ومنهجية، ودهشت لكم الوفير للكتب والدراسات التي تُخصص لهذا الكاتب، ناهيك بصدور العديد من الطبعات لأعماله، ثم كانت الواقعة التي بددت كل شك، وهي اختيار ثلّة من النقاد روايتين من رواياته ضمن أعظم مائة رواية بالإنجليزية في القرن العشرين، وزاد من العجب أن احتلت لوليتا المركز الرابع من القائمة، قبل روايات د. ه. لورانس وجون شتاينبك وهنري جيمس. كما جاءت رواية نابوكوف «نيران ذابلة» في المركز الثالث والخمسين.

ولا شك أن الضجة التي صاحبت صدور لوليتا، وموضوعها الذي يشار إليه عادةً بأنه هيام رجل في أواسط العمر بفتاة في الثانية عشرة من عمرها، قد حجب عن عيون الكثيرين من القراء القيمة الأدبية للرواية، وهي القيمة التي يُدركها جيدًا نقاد الأدب ودارسوه. وقد تضافرت عدة عوامل تجمّعت في زمن قصير على بعث ظاهرة لوليتا ونابوكوف إلى السطح بصورة مكثفة، منها هذا الاختيار لرواية لوليتا، الذي وضع مؤلفنا جنبًا إلى جنب، مع رواد الرواية الحديثة: جيمس جويس وسكوت فتزجيرالد وفرجينيا وولف. وثاني تلك العوامل هي النسخة الجديدة لفيلم لوليتا الذي أُنتج عام ١٩٩٨، وقد

استغرق إعداد الفيلم فترةً طويلة وتكَّلف مبالغَ طائلة، وأخرجه «أدين لابن» عن سيناريو كتَّبه ستيفن شيف. وقد تعاقب على إعداد سيناريو الفيلم أسماءٌ لامعة؛ مثل هارولد بينتر ودافيد ماميت، ولكن المنتج والمخرج لم يقتصرا إلا بالسيناريو الذي كتَّبه شيف. وقد امتدح ديمتري، ابن نابوكوف، الفيلم الجديد بوصفه تصويرًا شديد الحساسية لرواية والده، أبعد ما يكون عن عروض الإثارة الرخيصة، وأقرب ما يكون لروح الرواية. ورغم حرص هيئة الفيلم على قصِّ أية مشاهد قد تُثير الاعتراض، فإنه أثار زوبعةً من الانتقاد والإعجاب على السواء، نتج عنها عدم عرض الفيلم على نطاقٍ تجاريٍّ واسع حتى في أمريكا نفسها، وإن احتفى به النقاد السينمائيون وعَمِلُوا على إصدار طبعة خاصة بسيناريو الفيلم ليكون في خدمة الدارسين لفنِّ السينما.

أما العامل الثالث فهو الاحتفال بمئوية مولد نابوكوف، التي تقع في أبريل ١٩٩٩، والتي سيُحييها عددٌ من المراكز العالمية في الدول التي ارتبطت بالكاتب في مراحل مختلفة من حياته، وهي أساسًا روسيا والولايات المتحدة وسويسرا. وأول الأماكن التي ارتبط بها نابوكوف هي مدينة سان بطرسبرج (ليننجراد)، التي وُلد فيها في ٢٢ أبريل ١٨٩٩، وقد افتتحت المدينة بالفعل متحفًا مؤقتًا للكاتب، في نفس المبنى الذي شهد مولده منذ مائة عام في أحد الأحياء الراقية بالمدينة، وقد نجا ذلك المبنى بأعجوبة من الحصار المدمر الذي قام به الألمان للمدينة خلال الحرب العالمية الثانية.

وقد عاش نابوكوف مع أسرته الثرية في روسيا حتى عام ١٩١٩، واشترك والده في الحكومة التي تألَّفت برئاسة كيرنسكي، ولكن بعد استيلاء السوفييت على السلطة، غادرت الأسرة البلاد إلى المنفى الأوروبي، مثلها مثل الآلاف من الروس الذين استقروا في الخارج، وأصبحوا يُعرفون باسم «المهجرين». ويذكر نابوكوف حياته في بطرسبرج في مذكراته التي كتبها بعنوان «تكلَّمي يا ذاكرتي»، وصدرت عام ١٩٥١، ثم صدرت طبعتها المزيَّدة عام ١٩٦٧. وسوف يتم الاحتفال بنابوكوف في المدينة بالاقتران مع إحياء المئوية الثانية للشاعر الكبير بوشكين، وذلك انطلاقًا من عملية هذا الاحتفال المزدوج الذي سيسمح باستخدام متحف بوشكين الرحيب لذلك الغرض، وأيضًا لأن اسمي الكاتبين يقتربان نتيجة للترجمة الإنجليزية التي أعدها نابوكوف لرائعة بوشكين الشعرية «يوجين أونيجين»، ونتيجةً للمنفى الذي تعرَّض له كلا الكاتبين. ويحتوي المتحف الروسي على بقايا ممتلكات أسرة نابوكوف في روسيا قبل رحيلها، بالإضافة إلى ما قدَّمه ديمتري، الابن الوحيد لنابوكوف، من تذكارات ومخطوطات.

أما الجهة الأخرى التي تحتفل بكاتبتنا فهي جامعة كورنيل بالولايات المتحدة، وهي تحتل مكانة بارزة في المحطات التي توقّف عندها نابوكوف في حياته، فبعد رحيل أسرته عن روسيا، توجّه نابوكوف إلى إنجلترا حيث التحق بجامعة كامبردج العريقة ليدرس بها الآداب الفرنسية والروسية، وتخرّج فيها عام ١٩٢٣. وانضم بعد ذلك إلى أسرته في برلين، التي كان بها جالية روسية كبيرة حيث بدأ يكتب دراسات أدبية تحت اسم «سيرين»، بالإضافة إلى قيامه بأعمال جانبية أخرى كيما يُحسّن بها دخله، وتزوج نابوكوف عام ١٩٢٥ من «فيرا»، وأنجباً ابناً وحيداً هو ديمتري، الذي سيتولّى بعد ذلك الإشراف على تراث أبيه بعد وفاته. وقد اضطر الكاتب وأسرته إلى الرحيل من ألمانيا بعد سيطرة النازيين على البلاد، فتوجهوا إلى باريس حيث كتب نابوكوف أول رواية له باللغة الإنجليزية مباشرة، بعنوان «الحياة الحقيقية لسباستيان نايت». وقد شجع اختيار الكاتب للإنجليزية لغة لإنتاجه المقبل على هجرته بعد ذلك إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٠، في أعقاب سقوط فرنسا تحت الاحتلال النازي. وقد حصل هو وزوجته على الجنسية الأمريكية عام ١٩٤٥. وفي أمريكا، بالإضافة إلى نشاطه الأدبي الواسع تأليفاً وترجمة، التحق في عام ١٩٤٢ بالعمل مدرساً للأدب الروسي في كلية «ولزلي» بولاية ماساشوستس؛ حيث ظل فيها إلى أن اختارته جامعة كورنيل بولاية نيويورك عام ١٩٤٨ أستاذاً للآداب الروسية والأوروبية بها. ومن هنا أتى احتفال الجامعة في خريف العام الماضي بمرور خمسين عاماً على التحاقه للتدريس بها. وقد تركز الاحتفال في إقامة «مهرجان نابوكوفي»، شارك فيه أكثر من ٣٠ من الأكاديميين المتخصصين في أدب نابوكوف، ألّفوا محاضراتٍ عن الجوانب المختلفة من أدبه وإنتاجه، حضرها عددٌ كبير من المهتمّين بالأدب والنقد والرواية. وتم أيضاً تقديم حوار مسرحي بين نابوكوف وإدموند ويلسون الناقد الأمريكي المشهور، الذي ساعد نابوكوف على نشر إنتاجه الأول في أمريكا، وكان من أخلص أصدقائه قبل أن يفتّر الودّ بينهما في آخر أعوامهما. والحوار مسرحية للخطابات العديدة التي تبادلها الكاتبان، وقام بدور نابوكوف ابنه ديمتري، الذي شارك على نحوٍ نشطٍ في كافة الاحتفالات. وصاحب تلك الأنشطة معرضٌ للمخطوطات والكتب النادرة، التي لدى الجامعة عن نابوكوف.

ولوليتا هي الرواية التي شهّرت اسم نابوكوف، وأدخلته إلى عالم الأضواء والثراء، رغم أنها وُلدت ولادةً عسرة. فبعد أن أتمّها مؤلّفها في ١٩٥٤، لم يجد أيّ ناشر لها، حتى إنه فكّر في أن يحرقها لولا أن زوجته منعتَه من ذلك. ولما عرضت مطبعة أوليمبيا الشهيرة أن تطبعها في باريس، رحّب بذلك دون أن يعلم أنها متخصصة في طباعة الكتب

الإيروسية، وإن كانت بعض منشوراتها قد استحالت الآن إلى كلاسيات أدبية. وكان هذا أيضًا هو مصير لوليتا؛ فرغم أن صدورها بالإنجليزية في باريس قد قوبل بالصمت، إلا أن تقييم الروائي الإنجليزي المعروف «جراهام جرين» لها بأنها واحدة من أفضل ثلاث روايات لعام ١٩٥٦، أخرجها من دائرة كُتُب الإثارة وسلط عليها أضواء النقد الجادين، وعندما نُشرت الرواية أخيرًا في أمريكا عام ١٩٥٨، لم تلق أيّ مشاكل قانونية، بل قابلها القراء والنقاد بحماس شديد رفع من شأن مبيعاتها إلى الحد الذي قرر نابوكوف معه أن يستقيل من عمله في الجامعة، وأن يتفرغ للكتابة في مدينة مونترو بسويسرا.

وأهم ما يركّز عليه النقاد المتحمسون لرواية لوليتا هو الأسلوب اللغوي الرفيع الذي كتب به نابوكوف روايته، المليء بالعديد من الإشارات والإحالات الأدبية والتاريخية، والبراعة الفنية التي رسم بها شخصيّتي همبرت ولوليتا بطلي الرواية الرئيسيّين، بالإضافة إلى الغور النفسي العميق الذي صوّر به خواطر وأحلام وأوهام هاتين الشخصيّتين الفريدتين، وهم يدفعون تهمة الإباحية عن مضمون الرواية، بقولهم إن الكثير يغفلون عن تصوير الرواية لأصل العقدة النفسية التي تسبّبت في هيام بطلها المرضي بلوليتا الصغيرة، وهي الموت المفاجئ لحبيبته الصغيرة «أنابيل» حينما كانت في الخامسة عشرة من عمره، وهي العقدة التي لم تُفارق، والتي جعلته يبحث فيمن حوله عن صورة حبيبته التي انتزعت منه انتزاعًا عنيفًا.

ولقد قال ديمتري نابوكوف، الابن، إنه بعد مرور عشر سنوات على وفاة أيّ كاتب، إما أن يهوي إلى قاع النسيان، أو أن يثبت في مكانه، أو يصعد حثيثًا إلى سمت مجمع الخالدين. ويبدو أن ما حدث الآن لنابوكوف ولوليتا، دليل على أنه من بين الفئة الثالثة المحظوظة!

كتاب جديد وأخير لهنجواي

يبدو أن إرنست همنجواي الذي ملأ عالم الأدب إنتاجًا وصخبًا إبان حياته، لن يكفَ عن ملئها حتى بعد سبعة وثلاثين عامًا من رحيله. فقد طلعت علينا الأنباء بالشروع في إعداد مخطوط لكتاب طويل سبق أن وضعه همنجواي عام ١٩٥٤، وتجهيزه كيما يصدرَ مع الاحتفال في ٢١ يوليو القادم بمرور مائة سنة على مولده. وهذا المخطوط هو نتاج الرحلة التي قام بها همنجواي إلى أفريقيا في عام ١٩٥٣؛ فقد كان من عادة الكاتب الكبير أن يستقي مادة كتبه من تجارب حياته التي يمر بها في شتى الأماكن والأوقات.

والرحلة المشار إليها لم تكن أول مرة يزور فيها همنجواي أفريقيا، فقد سبق له أن قام بسفرة إلى أفريقيا في عام ١٩٣٤، أي قبل حوالي عشرين عامًا من زيارته الثانية، وكان بصحبته زوجته الثانية بولين بفايفر، وقد كتب همنجواي كتابه «تلال أفريقيا الخضر» عن تلك الزيارة الأولى. أما رحلته الثانية التي تتعلق بالكتاب الجديد فكانت بصحبة زوجته الرابعة ماري ولش، وتركزت في منطقة شرق أفريقيا التي تضم الآن دول كينيا وأوغندا وتنزانيا، وصحبه في هذه الرحلة ابنه الأوسط باتريك، من زوجته بولين، ومرشد الصيد بارسيفال، صديقه الحميم الذي رتب له أيضًا رحلته الأولى. وكان معهم كذلك مصورٌ خاصٌ من قبل مجلة «لوك» الأمريكية، التي كانت قد تعاقدت مع همنجواي على كتابة مقال قصير عن الرحلة مقابل اشتراكها في توفير جزء من نفقاتها.

وقد استغرقت الزيارة الثانية قرابة خمسة أشهر، ومضت على خير ما يرام، بيد أنها انتهت نهايةً سيئةً في يناير ١٩٥٤، حين سقطت بهمنجواي وزوجته طائرةً صغيرة فوق شلالات مورشيزون، ولكنهما لم يُصابا إلا بجروح سطحية. وبعد أن عادا على سطح قارب في النيل الأبيض، وأمكنهما أخيرًا العثور على أحد الطيارين التجاريين وافق على أن يطير بهما إلى عنيتيبي بأوغندا، انفجرت الطائرة عند إقلاعها، وكانت هذه الحادثة الثانية

هي التي تسببت لهما في إصابات خطيرة، وقد عاد الزوجان آخر الأمر إلى أمريكا بعد أن طيرت وكالات الأنباء أخبارًا ب وفاة الكاتب في حادثة الطائرة، ونشرت صحفٌ عديدة نعيه! وبينما كان همنجواي يتعافى من تلك التجربة الشاقة، وفي ظل الجو الذي أحاط به لحصوله على جائزة نوبل للكذاب، قرر في نهاية العام أن يلوذ بضيعة الهادئة الكائنة في ضواحي هافانا عاصمة كوبا، كيما يتوفر على وضع كتابه عن تلك الرحلة الثانية لأفريقيا. وبعد أن أنجز همنجواي مخطوطاً أولياً للكتاب الجديد من ٨٥٠ صفحة، اضطر إلى تركه كيما يشارك في الإشراف على تصوير فيلم العجوز والبحر المأخوذ عن روايته المعروفة، ثم أعقب ذلك نجاح الثورة الكوبية بزعامة فيدل كاسترو، مما أرغم الكاتب الكبير على مغادرة كوبا نتيجة للموقف الأمريكي من الثورة، وخلف وراءه مخطوط الكتاب في خزانة حديدية ببنك هافانا، ثم جاءت بعد ذلك فاجعة انتحاره في يوليو ١٩٦١، بطلقة من بندقيته، وفيما بعد نجحت ماري ولش في الحصول من كاسترو على تصريح بأخذ أوراق همنجواي وأدواته الشخصية من ضيعة الكوبية، والتي تحولت بعد ذلك إلى متحف يحمل اسم الكاتب الشهير. وكان مخطوط الرحلة الأفريقية الثانية ضمن ما حملته زوجة همنجواي من هناك. وقد أهدت ماري ولش كل متعلقات زوجها الأدبية إلى مكتبة جون كنيدي في بوسطن، التي خصصت لها قاعة مستقلة، وإن لم تتضمن مخطوط الكتاب المذكور، الذي احتجز بين الملفات غير العامة باعتباره لم يتم نشره بعد. وقد ذكر تشارلس سكريبنر، سليل عائلة سكريبنر التي تولت إصدار مؤلفات همنجواي منذ العشرينيات، والتي انضوت تحت دار سيمون شوستر للنشر، أن هذا الكتاب سيكون آخر كُتب همنجواي حقيقة؛ إذ لا توجد أي مخطوطات أخرى له في أي مكان بعد ذلك، وسيتولى باتريك همنجواي، الابن الأوسط للكاتب الكبير، مهمة تحرير الكتاب الذي سيصدر تحت عنوان «حقيقي مع اللمة الأولى» وهي جملة تضمنها المخطوط، وتُشير إلى خداع الحواس في إدراكها للأشياء لأول وهلة، والفرق بين ذلك الإدراك وحقيقة الأشياء. وقد سبق صدور أربعة كُتب لهمنجواي بعد وفاته هي: «عيد متنقل»، و«جزر في الغدير»، و«الصيف الخطير»، و«جنة عدن».

والكتاب الجديد فيه ملامح أسلوب همنجواي المميز، سواء من ناحية اللغة أو المحتوى؛ ففيه ذكرُ باريس التي يعشقها الكاتب، وحديث عن عزرا باوند، والبيسبول، والشراب، والتأمل في الحياة، وهو يحتوي على معلومات مثيرة تخلط الواقع بالخيال، فلا يدري القارئ ولا الناقد هل ما يذكره همنجواي فيه قد وقع حقيقة أم هو من

القصص الخيالي. ومن هذه القصص أنه بينما كانت ماري ولش متغيبية في جولة شرائية في العاصمة الكينية، يتخذ همنجواي من فتاة تدعى ديبا، في الثامنة عشرة من عمرها، زوجة ثانية له. وكانت الفتاة من قبيلة «واكيمبا» الكينية، ويبدو أنها كانت علاقة طارئة لم تدم سوى المدة التي قضاها همنجواي في رحاب تلك القبيلة. وقد جرى ذكر تلك الزيجة الأفريقية في السيرة الجامعة التي كتبها كارلوس بيكر عن همنجواي، كما أن هوتشنر صديق الكاتب الحميم يذكر في كتابه «بابا همنجواي»، أن الكاتب أشار لها في حديثه معه بعد عودته من الرحلة الثانية، وكان يعدُّ على أصابعه، ثم يقول في غموض: «في سبتمبر القادم سيكون لي ابنٌ أفريقي!»

وعلى طريقة همنجواي في تشجيع بناء الأساطير حول حياته وكُتبه، لم يكن أبداً ينفي أو يُثبت حدوث مثل هذه الوقائع، بيد أن ابنه باتريك، محرر الكتاب، والذي حضر السفارة الأفريقية، ينفي حدوث ذلك الزواج ويؤكد أنه من قبيل الخيال القصصي. وقد رجعتُ إلى الكتاب الذي أصدرته ماري ولش عن حياتها مع همنجواي، وسردت فيه بالتفصيل رحلتها معه إلى شرق أفريقيا، وقد جاء ذكر الفتاة ديبا عرْضاً بوصفها «حبيبة همنجواي الأفريقية»، وقد وصف الكتاب وقائع الرحلة، بما فيها صيد الأسود والنمور والفهود، وخاصة الهوس الذي سيطر على ماري باصطياد أسد أسود مفترس، كان يهاجم قرية قبيلة واكيمبا ويلتهم ماشيتها. وقد جاء ذكره أيضاً في كتاب همنجواي المنتظر، ويتعرض لقيام زوجته فعلاً باصطياد ذلك الأسد، الذي يفترش جلده أرضية قاعة همنجواي بمكتبة كيندي، كما عثرت في كتاب ماري ولش على معلومة ألقت الضوء على ما كنت قد شاهدته في متحف همنجواي بهافانا — في أثناء رحلة عمل للترجمة هناك — من وجود بعض التذكارات الفرعونية به؛ فقد ورد في كتابها أنهم توقفوا في مدينة السويس عند عودتهما بالباخرة من أفريقيا في طريقهما إلى فينيسيا. ورغم أن همنجواي قد بقيَ على ظهر الباخرة نتيجة لإصاباته في حادثتي الطائرتين، فقد انضمَّت زوجته إلى جموع المسافرين في رحلة سياحية سريعة إلى القاهرة، زاروا فيها الأهرامات وأبا الهول والمتحف المصري وخان الخليلي، حيث اشترت ماري ولش تلك التذكارات، وهي تذكر أيضاً في الكتاب نفسه قصة سفرها إلى كوبا خلال أسوأ علاقات بين البلدين، بعد محاولة خليج الخنازير الفاشلة، وكيف أنها نجحت في الحصول على موافقة السلطات الكوبية على الخروج بمخطوطات همنجواي وأرواقه إلى أمريكا.

بيد أنها تذكر شيئاً هاماً قد يتعارض مع تأكيد سكريبنر بأن كتاب الرحلة الأفريقية الثانية هو آخر كتاب لهنجواي، فهي تسرد بين المخطوطات كتاباً عن ذكريات همنجواي

عن الحرب العالمية الثانية. ولما كانت قد أشارت إلى الكتب الأربعة الأخرى التي صدرت تباعاً لهمنجواي بعد وفاته، وأشارت أيضاً إلى مخطوط ذلك الكتاب الأفريقي الجديد، فلا بد أن كتاب الحرب العالمية الثانية شيء آخر مستقل، وسنسمع عنه في يوم من الأيام كيما يُضمَّ إلى تراث هذا الكاتب العظيم، الذي شغل الناس في حياته ويشغلهم بعد وفاته بأكثر من ثلث قرن.

