

مؤلف تاريخ القصة

ألبرتو مانغويل

شخصيات مذهلة من عالم الأدب



مكتبة @t_pdf telegram

ألبرتو مانغويل

شخصيات مذهلة
من عالم الأدب

ترجمة مالك سلمان

دار الساقي 2020

مكتبة @t_pdf telegram

هذا الكتاب

يستعرض ألبرتو مانغويل، أحد أبرز عشاق الكتب في العالم، بأسلوب ساحر وواسع الاطلاع قدرة الشخصيات المتخيلة التي تعيش معنا منذ الطفولة على الخروج من كتبها كي ترشدنا في حيواتنا.

تتضمّن الشخصيات المفضّلة لدى مانغويل فيبي من «الحارس في حقل الشوفان»، وأليس من «أليس في بلاد العجائب»، وسندباد، وأحدب نوتردام، وروبنسون كروزوي، ووحش الدكتور فرانكنشتاين القاتل. وبعرض قدراته الفريدة بوصفه قارئاً، يشجعنا على إنشاء علاقاتنا الأدبية الخاصة. كما تكمل المقدمة الحميمية و«خربشات» المؤلف هذا الكتاب السحري والمبهج.

إلى أميليا التي تحب الأميرات،
و أوافيا التي تفضل التنانين

”هذه طفلة!“ أجاب هايغا بحماسة وهو يتقدّم أليس ويمدّ كلتا يديه نحوها بإيماءة أنغلو-سكسونية. ”عثرنا عليها اليوم. إنها بحجم البشر الحقيقيين وهي طبيعياً أكثر منهم!“

”طالما اعتقدتُ أنهم وحوش جميلة!“ قال وحيد القرن. ”هل هي حيّة؟“

”تستطيع أن تتكلّم“، قال هايغا بنبرة رزينة.

رمقَ وحيدُ القرن أليس بنظرة حاملة وقال: ”تكلمّي يا ابنتي“.

لم تتمالك أليس نفسها من الابتسام وهي تقول: ”هل تعرف أنني كنت أيضاً أعتقد أن وحيد القرن وحوش جميلة؟ لم يسبق لي أن رأيتُ وحيدَ قرنٍ حيّاً من قبل!“

”والآن، بما أن كلاً منا قد رأى الآخر“، قال وحيد القرن، ”إن أمنتِ بي، فسأؤمن بكِ. اتفقنا؟“

لويس كارول، *Through the Looking-Glass*

[عبر الكرة الزجاجية]

تقدّم الأدلة السياحية رحلاتٍ لتقصّي المسارات الشاقة التي سلكها عوليس ودون كيشوت. كما يُشاعُ أن بعض الأبنية الخربة تحتوي على غرفة نوم دزديمونة وشرفة جوليت. وتؤكد لنا إحدى القرى الكولومبية أنها هي ماكوندو أوريليانو بوينديا، كما أن جزيرة خوان فرنانديز تتباهى باستقبالها لذلك الرجل الإمبريالي روبنسون كروزو قبل قرون. وقد انكبت مؤسسة ”الخدمات البريدية البريطانية“ منذ بضع سنوات على تدقيق الرسائل المُعنونة إلى السيد المحترم شرلوك هولمز، 221/ب بيكر ستريت، بينما كان

تشارلز ديكنز يتلقَى سيلاً من الرسائل الغاضبة يلومه فيها القراء على وفاة ليتل نيل في رواية The Old Curiosity Shop [حانوت الفضول القديم]. ويقول لنا علم الأحياء إننا من سلالة مخلوقاتٍ من لحمٍ ودمٍ، لكننا نعرف في سريرتنا أننا أبناءٌ وبناتٌ أشباح من حبر وورق. وقد وصّف لويس دي غونغورا هذه الأشباح منذ زمن طويل:

في المسرح المنصوب فوق ستائرٍ عالية
يخلعُ النومُ - هذا المسرحيُّ الماهر -
على الأشباحِ العباءات
فتمسي شخوصاً.

دخلَ مصطلح fiction [التخييل] اللغةَ الإنكليزية في أوائل القرن الخامس عشر بمعنى "شيء مخترع أو مُتخَيَّل". وتقول لنا المعاجم المتخصصة في أصول الكلمات وتاريخها، عن طريق الفرنسيين، إن الكلمة مشتقة من اسم المفعول اللاتيني fingere الذي يعني في الأصل "يعجن أو يشكّل من الغضار". إذًا، التخييل نوعٌ من آدمٍ لغويٍّ معجون من التراب البدائي على صورة "المؤلف" الذي ينفخ فيه الحياة. وربما لهذا السبب، على النقيض مما يبدو، غالباً ما تبدو الشخصيات التخيلية المميزة حيّة أكثر من أصدقائنا المخلوقين من لحم ودم. إذ إن هذه الشخصيات لا تلتزم القصص الأصلية بل تغيّر الحبكة مع كل قراءة جديدة، إذ تعمل على إبراز مشاهد معينة والتعظيم على أخرى وتضيفُ حدثاً مذهلاً كنا قد نسيناه لأسباب غامضة أو تفصيلاً لم ننتبه إليه سابقاً. ولذلك، إن تحذير هيراقليطس حول الزمن ينسحب على كل قارئ: لا نلجُ الكتابَ نفسه مرتين.

بالنسبة إلى القراء غالباً ما يتكشّف العالمُ في صفحات الكتب التي يقرؤونها. فعندما تلتقي أليس، في رواية Glass-Through the Looking، بهمبتي دَمبتي وهو يقعي متميلاً على جدارٍ ضيق، تسأله بنبرة قلقة إن لم يكن من الأسلم له أن ينزل إلى الأرض. ”لا، لا أعتقد ذلك مطلقاً“ يجيبها همبتي، ”فإن وقعت - وهو شيء غير محتمل - ولكن أقول إن وقعت“، ثم يصمت قليلاً، ”فقد وعدني الملك - بعظمة لسانه - أن - أن...“ ”أن يُرسلَ أحصنّته كلّها ورجاله كلّهم“، قاطعته أليس بشيء من الحماسة. تعزري همبتي نوبةً من الانفعال المفاجئ ويصرخ في وجهها: ”كنتِ تسترقين السَّمع من وراء الأبواب - ومن خلف الأشجار - ومن المداخن - وإلا ما عرفتِ هذا!“ فتجيبه أليس بلطف: ”لا، لم أفعل هذا مطلقاً! لقد عرفتُ ذلك من أحد الكتب“. ما من قارئٍ حقيقي يجد تفسيرَ أليس مثيراً للدهشة.

يعبّر القراءُ حول العالم عن تقديرهم لأشخاص من أمثال شكسبير وسرفانتيس، لكن هذه الكائنات المُخلّدة في بورتريهات واعدة وصارمة أقلّ حضوراً من مخلوقاتِها الخالدة. فالملك لير والليدي مَكبيث ودون كيشوت ودَلسينيا تشكل حضوراً حقيقياً حتى بالنسبة إلى كثيرٍ ممن لم يقرؤوا كتب شكسبير أو دون كيشوت. كما أننا نلّمُ بعواطف الملكة ديدو ودون جوان المعقدة أكثر من إلمانا بحياة فيرجيل أو موليير الخاصة، باستثناء تلك السمات التي تكشف عنها روايات هيرمان بروكو ميخائيل بولغاكوف. إذ طالما أدرك القراء أن أحلامَ العالم التخيلي تُلدُّ العالم الذي نسميه بالعالم الحقيقي.

كان دانتي مدركاً لهذه الحقيقة. ففي النشيد الرابع من *Inferno* [الجحيم]، بعد المرور عبر البوابات المخيفة التي تُبَدِّد الآمال جميعها، يعرض فيرجيل على دانتي "القلعة النبيلة" التي تحتوي على أرواح العادلين المولودين قبل مجيء السيد المسيح. ومن بين النساء والرجال ذوي العيون الثقيلة الحزينة، يلاحظ دانتي إينياس، البطل الذي حَلَّمَ به فيرجيل، ويذكره بكلمتين فقط: "هذا إينياس". يبدو أن دانتي يعرف أنه إذا أراد أن يمنح فيرجيل الصورة الواقعية المعقدة كواحدٍ من أبطاله الثلاثة في ملحتمته الكوميديا الإلهية، ليس في مقدور الشخصية الخيالية (إينياس) أن تتمتع بالوزن الأدبي نفسه الذي تتمتع به الشخصية التي خلقتة (فيرجيل). إذ إن إينياس موجودٌ في "الكوميديا"، ولكن كمجرد ظلٍّ عابرٍ فقط، إذ يتجذّر فيرجيل في عقول القراء ليس بصفته المؤلف التاريخي ملحمة الإنيادة فقط بل بصفته رفيقَ السفر المميز في رحلة دانتي.

بفضل أحد أساتذتنا المميّزين في المرحلة الثانوية، قرأنا في سنيّ المراهقة بعضَ كتابات إدموند هوسرل حول الظاهراتية التي بدت آسرةً بالنسبة إلى تفكيرنا المثالي آنذاك. فبينما كان معظم الراشدين يصرون أن الأشياء المحسوسة فقط جديرة بالاهتمام، كان من دواعي سرورنا أن نقرأ هوسرل وهو يؤكد إمكانية تشكيل رابطة عميقة بيننا وبين أشياء يعتقد الناس أنها غير موجودة. إذ ليس لحواريات البحر ووحيدي القرن وجودٌ حسيّ، كما نعلم، مع أن حكايات الحيوانات الصينية القروسطية تنصّ على أن وحيدي القرن لا تظهر على الناس عادةً بسبب خجلها الشديد. لكن هوسرل يقول بإمكانية توجيه العقل البشري نحو تلك الكائنات الخيالية وتأسيس ما يسميه ببساطة "علاقة ثنائية عادية" بيننا وبينها. وقد شكّلتُ عدداً من هذه العلاقات مع المئات من هذه المخلوقات.

لكن ليس كل شخصية أدبية تصلح أن تكون الرفيقَ المختارَ لأي قارئ، إذ إن الشخصيات التي نعشقها فقط هي التي ترافقنا طوال حياتنا. فبالنسبة إليّ، لا أستسيخ الظروفَ المأساوية القاسية التي تعصف برينزو ولوسيا في I promessi sposi [الخطيبان]، أو بما تيلا دي لا مولي وجوليان سوريل في الأحمر والأسود، أو عائلة بينيت المسكونة بالقلق على مكانتها في كبرياءً وهوّى. فأنا أميلُ إلى الغضب الناريّ الذي يحركُ كونت مونتي كريستو، والثقة الوطيدة بالنفس التي تميّز جين إير، والكآبة العميقة التي تلتهم المسيو تيسْت في أشعار فاليري. هذا فضلاً عن العديد من الأصدقاء الحميمين، إذ يساعدني على التكيّف السحريّ مع عبث الحياة اليومية، ويعلمني بريام البكاء على موت الأصدقاء الشباب كما يعلمني أخيل البكاء على موت أحبائي المسنين، كما تُرشدني ذات الرّداء الأحمر ودانتي الحاج في مسالك الحياة المظلمة والوعرة، كما يُعينني جارُ سانشو، ريكوتي المنفيّ، على فهم فكرة التحيّز والأهواء البغيضة. وهناك الكثير من الشخصيات الأخرى!

ربما يكمن سحرُ هذه الوحوش الجميلة في هويّاتها المتعددة والمتغيرة. إذ لا يمكن حبسُ الشخصيات التخيلية المتجذرة في تاريخها بين دقّات الكتب التي تسكنها، بغض النظر عن ضيقِ الفضاءات التي تتحرك فيها أو اتساعها. يولّد هاملت شخصاً راشداً تحت قناطر إلسينور ويموت شاباً فوق كومة من الجثث في إحدى صالات القصر المخصصة للاحتفالات، لكن أجيالاً من القراء استخرجوا من الظلمة طفولته الفرويدية وسيرته السياسية اللاحقة، كما حدث مثلاً في "الرايخ الثالث" حيث أصبح الشخصية الأكثر حضوراً على خشبات المسرح الألماني. كما أن حجمَ توم ثَمب قد تضاعف، وصارت هيلين حَيْرَبوناً، ويعمل بطلُ بلزاك - راستيناك - في "صندوق النقد الدولي"،

وتحطمت سفينة عوليس على شاطئ لامبيدوسا، كما تم تجنيد كيم في "الخارجية البريطانية"، أما بينوكيو، فيذوي في معسكر اعتقال للأطفال في تكساس، واضطرت أميرة كليف إلى العمل في حي سكيد رو في لوس أنجلوس. فعلى النقيض من القراء الذين يشيخون ولا يستعيدون شبابهم مرة أخرى، تبقى الشخصيات التخيلية على حالها كما كانت عندما قرأنا قصصها في المرة الأولى إضافة إلى ما صارت عليه عبر قراءاتنا المتعاقبة. فكل شخصية تخيلية تشبه بروتوس، إله البحر الذي منحه بوزايدون قدرة التحوّل إلى أي شيء يريده في الكون. "أعرف من أكون"، يقول دون كيشوت في إحدى مغامراته المبكرة بعد أن يحاول أحد جيرانه إقناعه أنه ليس واحداً من أولئك الأشخاص الخياليين في روايات الفروسية، "وأعرف أيضاً أنني لا أستطيع فقط أن أكون واحداً من أولئك الذين ذكرتهم، ولكن أيضاً 'نبلاء فرنسا الاثني عشر' جميعهم، بل حتى 'الأشراف التسعة'، لأن بطولاتي ستفوق كل إنجازاتهم، ليس كل منهم على حدة بل كلهم مجتمعين". إذ يتماهى دون كيشوت مع هويات الكثير من الشخصيات في كتبه.

المزيد من أصول الكلام. على غرار كلمة sympathy [التعاطف]، فإن كلمة empathy [التماهي] مشتقة من الجذر الإغريقي pathos التي تعني "يتحمّل أو يُكابد". أما empathes بمعنى "المتأثر بـ"، فنادرًا ما تظهر في الكتب الإغريقية. مثلاً يستخدم أرسطو هذا المصطلح مرة واحدة في الكتاب السادس من أطروحته On Dreams [حول الأحلام] للتدليل على الخوف الشديد الذي يشعر به الجبان عندما يحلم أن أعداءه يزحفون نحوه. أما في الإنكليزية، فكلمة empathy اختراعٌ جديد. فقد نُحتها سنة 1909 أستاذ العلوم النفسية في جامعة كورنيل إدوارد برادفورد تيتشنر الذي

اقترح هذا المصطلح كترجمة لمفهوم Einfühlung الألماني. وتبعاً لتيتشنر، هذا الدافع العاطفي لـ ”تَحَسُّس“ شيءٍ أو شخص هو بمنزلة إستراتيجية نلجأ إليها لاستكشاف الحلول لصراعاتنا الذهنية في الأمثلة الخارجية (كما الأمر في أحلام الجبان عند أرسطو). ولذلك، يقول تيتشنر إن في التماهي شفاءً للنفس.

لكن ديفيد هيوم خاض في هذا قبله. سنة 1738، وفي Treatise on Human Nature [أطروحة حول الطبيعة الإنسانية]، كتب: ” عندما نتعاطف مع عواطف الآخرين وأحاسيسهم تظهر هذه الحركات في عقولنا كمجرد أفكار في البداية يتهياً لنا أنها تخصّ شخصاً آخر، تماماً كما نفهم أيّ حقيقة أخرى. ومن الجليّ أيضاً أن أفكارَ ومشاعر الآخرين يجري تحويلها إلى تلك الانطباعات التي تمثّلها، وأن العواطف تتسامقُ بالتناغم مع الصّور التي نشكلها عنها“. وتبعاً لهوسرل ”الآخرين“ هنا ليسوا من لحم ودم بالضرورة.

كانت تجربتي الشخصية هوسرليّة. إذ يمكن للمرء تشكيل سيرته الذاتية بطرق عدة: من الأماكن التي عاش فيها، أو الأحلام التي يتذكرها، أو الأشخاص الرائعين الذين قابلهم، أو بالاكتفاء بتسجيل الوقائع التاريخية. لطالما تراءت لي حياتي كتقليب صفحات الكثير من الكتب. إذ توصّف قراءاتي التي تشكل خريطتي الخيالية جُلّ تجاربي الحميمة، كما أن في مقدوري تقصي كلّ شيء أعرفه عن أساسيات الحياة في مقاطع أو أسطر معينة قرأتها في الكتب.

تحتوي تلك الصفحات القديمة البعيدة على تجارب اليوم. ففي هذه الأزمنة البائسة، يعكس التهجيرُ القسري واللاجئون المتفائلون وطالبو اللجوء المرميون على الشواطئ الأوروبية صورةً عوليس وهو يبحث عن بيته. ففي دراسة أجراها أحد الباحثين في جامعة غوادالاهارا سنة 1992، وصف أحدُ العمّال المهاجرين تجربته في محاولة الوصول إلى الولايات المتحدة: ”الشمال أشبه بالبحر“، قال الرجل: ”عندما يسافر المرء بطريقة غير شرعية، يجزّونه مثل الحيوان، مثل القمامة. كنت أتخيّل كيف يقذف البحرُ بالأوساخ على الشاطئ وأقول لنفسي: ربما يبدو الأمر مشابهاً، فأنا في المحيط تتقاذفني الأمواجُ مرة بعد مرة“. هذه هي تجربة عوليس بعد مغادرته كاليسو في محاولة جديدة للوصول إلى إيثاكا وتوجّسه بنهاية مفاجئة. ”بينما كان يتحدث، غمرته موجة غاضبة دفعت الطوافة إلى الترنج ثانية وجرفته بعيداً عن الشاطئ. أفلت الدّفة، وكانت قوة العاصفة هائلة فحطّمت الصاري وقذفت بالشرع والعمود إلى الماء. غمرت المياه عوليس وقتاً طويلاً وهو يصارع للصعود إلى السطح ثانية، لأن الثياب التي أعطاه إياها كاليسو كانت تُثقل عليه. لكنه رفع رأسه فوق الماء أخيراً وبصق المياه المملحة التي كانت تتدفق على وجهه. لكن نظره كان مركزاً على الطوافة فسبح بأقصى سرعة نحوها وصعد إليها ثانية. لكن البحر كان يتقاذف الطوافة كما تتقاذف الرياحُ الخريفية زغب الشوك فوق أرض جافة“.

تعلّمتُ تجاربي في الحياة - الحب والموت والصدقة والفقد والامتنان والدهشة والألم والخوف - بالإضافة إلى هويّتي المتغيّرة من الشخصيات الخيالية التي قابلتها عبر قراءاتي أكثر مما تعلّمتها من وجهي المظلل في

المرأة أو من صورتي المعكوسة في عيون الآخرين. كتب إليوت هذه الأبيات في قصيدته The Waste Land [الأرض اليباب]:

وسوف أريك شيئاً لا يشبه
ظلك في الصباح يخطو خلفك
أو ظلك في المساء ينهض لملاقاتك؛
سوف أريك الخوف في حفنة من تراب.
توصيف دقيق لمشاعري.

كانت أوّل ” حفنة من تراب“ أتذكر أنها أرّنتني الخوف هي روبرت
بريدجغروم الوسيم في قصة الأخوين غريم الخرافية، الذي تصلّ عروسه
سراً إلى منزله لتكتشف أنه زعيم عصابة من المجرمين. فمن خلف برميل،
تشاهد عريسها المستقبلي ورفاقه يجرون داخل المنزل فتاة وهي تصرخ
وتبكي. ” قدّموا إليها بعض النبيذ، ثلاث كؤوس مترعة، كأساً من النبيذ
الأبيض وآخر من الأحمر والثالث من الأصفر، ما أدى إلى توقّف قلبها. ثم
مزقوا ثيابها ومددوها على الطاولة وقطعوا جسدها الجميل إلى قطع
صغيرة رشوا فوقها الملح“. والقصة تنتهي، بالطبع، بمعاقة المجرمين ” لقاء
أعمالهم الإجرامية“، لكنها لم تكن النهاية بالنسبة إليّ. قال روبرت لويس
ستيفنسون إن حلماً متكرراً كان يراوده عن ” طيف بنيّ لم يأبه له على
الإطلاق في يقظته، لكنه كان يخافه ويمقته في الحلم“. فقد سكنتني ليالي
طويلة ألوان النبيذ الثلاثة تلك التي ضوءها الموشوريّ على أجزاء الجسد
المقطّع.

قضيتُ طفولتي متنقلاً من مكان إلى آخر بسبب وظيفة والدي الدبلوماسية. فكانت تتبدل الغرف التي أنام فيها، والكلمات التي أسمعها من خلف الباب، والمشاهد الطبيعية المحيطة بي. لكن مكتبتي الصغيرة بقيت على حالها، وأتذكر الراحة الكبيرة التي كنت أشعر بها عندما أنام في سريرٍ جديدٍ وأفتح كتبي وأرى القصة القديمة نفسها والرسوم القديمة نفسها في الصفحة التي توقفتُ القراءة عندها. فقد كان البيتُ مكاناً في القصص، في الكتاب الذي أحمله في يديّ كما في الكلمات المطبوعة. عندما يعود مول، في الريح في الصفصاف، إلى بيته الصغير من العالم الخارجي الشاسع وتجوّل عيناه في أرجاء الغرفة القديمة ويلاحظ بساطتها ويفهم المعنى الذي تكتنزه بالنسبة إليه، أذكر مشاعر الغيرة التي كانت تجتاحني لأن لديه مكاناً يعود إليه، ”مكاناً خاصاً به يحتضن تلك الأشياء التي تُسعد لرؤيته ثانية ويعرف في يقينه أنها ستلقاه بالترحاب كل مرة يعود فيها إليه“.

طرق الحبُّ بابي عندما كنت في الثامنة لدى عودتنا إلى بوينس آيرس حيث خصّصوا لي غرفة مستقلة أحتفظ فيها بكتبي. جاءت في تلك اللحظة التي عصّف بيّ خلالها الخوف، وأيضاً عبر إحدى حكايات الأخوين غريم الخرافية، ”الحبيبة الحقيقية“، وهي نسخة أكثر رهافة عن قصة سندريلا يعرف فيها العاشقان منذ البداية أنها مقدّران لبعضهما بعضاً، وبعد بضعة عوائق سحرية يعيشان معاً في سعادة دائمة. عرفتُ عندئذ أن حبيبتي، التي لم تكن ملامحها واضحة بعد، تنتظرنني بلا شك. وبعد ذلك، في سنيّ مراهقتي عندما بدأتُ أشعر بأولى الاختلاجات الإيروسية، كنت أخاف من أنني إن عبّرتُ عن مشاعري مباشرة وبصراحة، فسوف تبدو صراحتي فظة ومُنقّرة. فقد حدّرتني كلمات جوليت لروميو من الحياء المتكلّف: ”إن

كنتَ تعتقد أنني سهلةُ المنال، فلن ترى سوى التجهّم والعناد والرّفص، ولن يبقى لك سوى التذللّ والتوسّل؛ وإلا فمن دويّ العالم“. تبعثُ نصيحَتها وجاءت النتائج متباينة.

عندما وقعتُ في الحبِّ أخيراً للمرة الأولى وحاولتُ النفاذَ إلى كُنهِ مشاعر الحيرة والرّضى والانتصار المتناقضة، تكشّفت لي الأشياءُ في السطر الذي تنتهي به رواية كيلينغ كيم ويلخص شعورَ اللاما نحو تلميذه: ”صالبٌ يديه فوق ركبتيه وابتسم كما يتسم رجلٌ فازَ بخلاصه وخلاصِ محبوبته“. كما وجدتُ صديّ لإخلاصي الأعمى في الكلمات التي يقولها التلميذ لينغ - بعد أن يقطعوا رأسه - لمعلّمه في حكاية مارغريت يورسينار الشرقية كيف أنقذَ وانغ فو. فبعد أن يرى وانغ فو شبَحَ تلميذه، يقول له: ”خلتُ أنك ميّت“. فيرد عليه لينغ: ”كيف أموتُ وأنت حيّ؟“ بالفعل كيف؟

يؤكد لنا صادق هدايت في رواية البومة العمياء أن ”إصبع الموت تشير إلينا خلال حياتنا كلها“. وبفضلِ هذه الحكاية وحكاياتٍ كثيرةٍ أخرى، أشعر الآن أنني أمتلك دليلَ جيبٍ إلى هذا الحضور ذي الإصبع يُعينني حالما أصل إليه. أولاً أعرف أنه سيكون فعلاً وليس اسماً. فعندما يذكر الراوي الموت لصديقه المُحتضِر في رواية أندريه مالرو La voie royale [الطريق الملكي] يردُّ الرجلُ بنبرة مفعمة بالاستياء والغضب: ”ليس هناك... موت... ليس هناك إلا... أنا... أنا... الذي يموت“. ويصِف لي بطلُ تولستوي إيفان إليتش ذلك الإحساس بالدنوّ من النهاية: ”ما حدث له كان أشبهَ بما يشعر به المرء أحياناً في عربة قطار عندما يظنُّ أنه يسير إلى الورا، بينما يتحرك في حقيقة الأمر إلى الأمام ثم لا يلبث أن يتبيّن الاتجاهَ الفعليّ“. أعتقد أنني أعرف تماماً ما يعنيه. ولكن إن قُدّر لي أن أختارَ موتي، فسوف أختار

الطريقة التي مات بها الكاتب بيرغوت في رواية بروس: ” خلال ليلة الحِداد تلك سهرت كتبهُ، المرتبة في النوافذ المضاءة في مجموعات من ثلاث، على جثمانه كالملائكة المُجنحة بحيث بدت له وهو الميْتُ رمزَ انبعاثه“.

في لحظات التردّد، وفي لحظات الأم، وفي لحظات الشكّ، غالباً ما تُعيني نصيحة ”الفرّاعة“ لدوروثي عند مجيئها إلى ”الغابة السوداء“ بحسّها السليم البسيط، إذ يقول لها: ”إذا دخل هذا الطريق في الغابة لا بدّ أن يخرج منها، وبما أن المدينة الزمردية في الطرف الآخر من الطريق، علينا أن نتبعه كيفما يقودنا“. فعلاً. عندما لا يشجّعنا رفاقُ أسفارنا كما تفعل ”الفرّاعة“ أفكر في الأب العجوز في قصة خوان رولفو ألا تسمع نباح الكلاب؟ وهو يحمل ابنه الجريح إغناسيو على ظهره إلى الطبيب في القرية البعيدة. لا يفهم إغناسيو أن عليه تشجيع أبيه المُنهك بالقول إنه يسمع نباح كلاب القرية رغم أنه لا يسمعها. ”ولم تسمعها يا إغناسيو؟“ يسأله أبوه لدى وصولهما إلى القرية، ”حتى أنك لم تساعدني على الإصغاء“.

الصداقة والشراكة والرعاية تعني المساعدة على الإصغاء إلى أصوات غير مسموعة بعد، وربما لا تكون موجودة أبداً. تصوّر فرجينيا وولف إحباطاً هذا الأمل في بداية روايتها إلى المنارة عندما تَعُدُّ السيدة رامزي ابنها جيمز، البالغ من العمر ست سنوات، برحلة إلى المنارة ”إذا كان الجوّ لطيفاً غداً“. ”لكنه لن يكون لطيفاً“، يقول أبوه وهو يقف أمام نافذة غرفة الجلوس. فيأتي تعليق وولف: ”لو أن هناك فأساً، أو قضيباً معدنياً، أو أيّ سلاح يمكن أن يشق صدرَ أبيه ويقتله في تلك اللحظة، ما تردّد جيمز في التقاطه“. وغالباً ما تتنابني أحاسيسُ جيمز الغاضبة وأشعر بالرغبة في الانتقام من

هذا العالم الموضوعي الأبويّ، ومثل الملك لير "أقوم بمثل هذه الأشياء، التي لا أدرك كنهها بعد، لكنها ستنتشر الرعب في الأرض".

لا يُعنيني أصدقائي الخياليون في الحب والموت والثأر فقط. ففي بعض الأحيان، يقدّمون إليّ العون أثناء الكتابة. إذ إن أفضل نصيحة للجلوس إلى طاولة الكتابة عندما يتلاشى الإلهام أتتني من هاريت فين، كاتبة قصص التحريّ في رواية دوروثي ل. سيرز Gaudy Night [الليلة البهية]. كان اللورد بيتر ويمزي، الأرسقراطي الذي يعمل لدى البوليس السريّ، قد أنقذها من حبل المشنقة في رواية سابقة ويرغب في الزواج بها، ولكن كيف لها أن تدخل في علاقة متوازنة مع رجلٍ تدين له بحياتها؟ تحاول هاريت، في هذه الرواية، تدبيح رسالة إلى ويمزي بخصوص مسألة حساسة تتعلق بابن أخيه لكنها تفشل في القبض على النبرة الملائمة. وبعد محاولات فاشلة تقول أخيراً لنفسها: "ما الذي حلّ بي؟ لماذا أعجز عن كتابة رسالة بسيطة بالإنكليزية عن موضوع محدّد وواضح؟" ثم تجلس وتكتب الرسالة. ساعدني هذا الإلحاح العنيد على الكتابة في مناسبات عدة لا يمكنني إحصاؤها.

النصيحة ناجعة جداً في بعض الأحيان لكنني أجد صعوبة في الأخذ بها، كما يقول الملك في أليس في بلاد العجائب لـ "الأرنب الأبيض": "ابدأ من البداية وتابع حتى تصل إلى النهاية: ثم توقف"، أو عندما تعتزل جو في غرفتها، في نساء صغيرات وترتدي "بزة الكتابة" و"تهوي في دوامة"، كما تسمّيها، حيث تكتب بقلبها وروحها، "لأنها لن تشعر بالطمأنينة حتى تنتهي من الكتابة". نادراً ما أنجح في استنفار مثل هذه الطاقة الإبداعية المتواصلة.

أما حجر الأساس الحقيقي الذي يرتكز عليه إيماني، والذي يتعزز مع مرور الوقت، فيتمثل في الكلمات التي يقولها رئيسُ الدَّير للرَّسام في قصة كيلينغ The Eye of Allah [عينُ الله]: ”ولكن هناك دواءٌ واحدٌ لآلام الرُّوح، غير نعمة الله، يتجسّد في حِرْفَةِ الإنسان وَعِلْمِهِ والأفكار النيرة الأخرى النابعة من عقله“. يُعِينُنِي أصدقائي الخياليون على تخليق مثل هذه الأفكار.

في واحدة من أقوى السِّير الذاتية، Father and Son [الأب والابن]، يوضّح إدموند غوس أن أبويه الكالفنيين المتزمتين لم يكونا يسمحان بإدخال الروايات إلى المنزل.

لم يخاطبني أحدٌ في طفولتي كلها بتلك التوطئة الجميلة: ”كان يا ما كان في قديم الزمان“! كانوا يحدّثونني عن البعثات التبشيرية، لكنهم لم يحكوا لي عن القراصنة قط؛ كنتُ مُلِمّاً بالطيور الطنّانة، لكنني لم أسمع أي شيء عن الجنيّات. لم أكن أعرف شيئاً عن جاك قاتل العمالقة أو رَمبَلستيلتسكين أو روبن هود، ومع أنني عرفتُ بعض الأشياء عن الذئاب فإن ليلى بقيت غريبة بالنسبة إليّ حتى بالاسم. بالنسبة إلى ”الإهداء“ الذي خصّصته في هذا الكتاب، أعتقد أن أبويّ قد ارتكبا خطأً جسيماً في استبعاد العنصر الخيالي من نظرتي إلى الحقائق. فقد كانا يرغبان في تنشئتي على الصدق ويميلان إلى تعويدي الإيجابية والشك. فلو أنهما دَثّراني بطيّات الخيال الناعمة، لكنّ سرّت على خطاهما طوعاً ومن دون أسئلة.

في طفولتي البعيدة، المدثّرة بطيّات الخيال الناعمة، كنا نلعب مع بيبي لونغستوكينغ وبينوكيو، والقرصان ساندوكان والساحر ماندرريك؛ وأعتقد أن رفاق أطفال اليوم هم هاري بوتر وأصحابه وحكايات موريس سنداك

الجامعة المصوّرة. وتتميّز هذه الوحوش الجميلة بإخلاصها الدائم الذي لا يزعزعه ضعفنا وفشلنا.

ومع أن عظامي الهشة تمنعني اليوم من الوصول إلى الرفوف الواطئة، فإن ساندوكان يدعوني من جديد إلى حمل السلاح، ويدفعني ماندريك إلى الانتقام من البُلهاء، بينما تحثني بيبي بصبرها المعتاد على تجاهل الأعراف والتقاليد والاهتداء بحواصي، ولا ينفك بينوكيو يسألني لماذا - رغم ما قالته له الجنيّة الزرقاء - تكون السعادة مشروطة بأشياء أكثر من الصدق والطيبة. أما أنا، كما في الماضي البعيد، فلا أستطيع الوقوع على الجواب الصحيح.

مسيو بوفاري

يأتي المسيو بوفاري في الدرجة الثانية بصفته الشخصية الأكثر واقعية والأقل تهوراً والمنزوية في عالم الظلال المريح، الشخصية التي لا يتماهى فلوبير معها. هو الذي يقدم الأعذار لخيانة إيما، مع أنه لم يطالبها قط بالإخلاص له. وهو الذي يعيش حياة صادقة واعتيادية قائمة على المثابرة والعمل وخالية من أي طموح يتعدى الرضى والطمأنينة والابتعاد عن المفاجآت. صحيح أنه يفتقد إلى الجاذبية. فهو لا يثير فينا أيّ مشاعر قوية، ولا يمكن لأحد أن يتخيّله وهو يتسلّق الشرفات ليلاً أو يبارز خصماً في فسحة مغطاة بالثلج. ومع ذلك، مسيو بوفاري شخصية ضرورية جداً. علينا أن نتذكر أن رواية مدام بوفاري تبدأ وتنتهي به، وليس بإيما. فمن دونه لن يكون لإيما أيّ معنى، إذ لن تكون بطلة رومانسية، ولن تعرف العواطف ولذة النشوة. دعوني أوضح ما أعنيه هنا: مسيو بوفاري موجود لكي تتمكن المدام من تخليق مصيرها المأساوي.

الحقيقة هي أن شارل بوفاري يفتقد إلى الخيال. إذ إن سلوكه المتبدّل ثمرةً لحياة باهتة مرسومة بالأسود والأبيض. فحتى في طفولته كان صبيّاً يميل إلى العزلة والانكماش. يصفه فلوبير في صفحات الرواية الأولى كمراهق جبان لا يكاد يتجرأ على قول اسمه ردّاً على سؤال الأستاذ. كما أنه لا يثير أيّ شعور بالثقة أو الحنان. ففي أول درس، يطلب منه الأستاذ أن ينسخ عبارة "أنا تافه" عشرين مرة، من دون أن يُبدي الصبّي أي تدمر أو استياء. كما أن والده هو الذي يقرّر لاحقاً أنه سيدرس الطب، بينما تختار له والدته المكان

الذي يسكن فيه. وفضلاً عن هذا كله يسمح شارل، الذي أصبح المسيو بوفاري الآن، للآخرين باتخاذ القرارات نيابة عنه.

الحقيقة الفنيّة غريبة على روجه. كما أن الروايات العاطفية (”روايات النساء“ كما يسمّيها)، التي تجد فيها إيها مثلاً لها، لا تعني له شيئاً. فبالنسبة إلى المسيو بوفاري، التخيل غير موجود. فها هو يتساءل في المسرح، أثناء حضوره مع إيها عرضاً لأوبرا Lucia di Lammermoor [لوتشيا دي لامرمور] بعد أن يلحظ الشغف الذي يُعلن به إدغار حبّه للبطلة، ”ولكن، لماذا يضايقها هذا السيد؟“ فتجيب إيها بعصبية: ”لا. لا. إنه حبيبها“. لكن شارل لا يفهم، فتضطرّ إيها إلى إسكاته: ”اخرس رجاء!“ فيدافع عن نفسه ببراءة: ”أنا أحاول فقط أن أفهم ما يدور، كما تعرفين“. لكن إيها لا تستطيع إفهامه استحالة شرح العواطف الشبقة في الحياة الحقيقية، كما في الأوبرا؛ فإما أن يفهمها المرء من تلقاء نفسه وإما أن تبقى غريبة عليه طوال حياته. وفي مسائل من هذا النوع، يبقى المسيو بوفاري خارج الدائرة تماماً.

تدفع قصة لوتشيا المأساوية وموسيقى دونيزيتي إيها إلى استرجاع يوم زفافها. وبالمقارنة مع النشوة التي تنبعث من خشبة المسرح، تبدو لها فرحة تلك الساعات المتلاشية ”كذبة متخيّلة لغياب أي أمل في الرغبة“. وهذه ملاحظة تلفت الانتباه: تعتقد إيها أن الابداع الفني لا يتخلّق من رغباتنا وإنما من غياب الرغبة. فما الذي يقوله لنا هذا حول فلوير نفسه، الذي قضى حياته في إشباع (أو السعي إلى إشباع) استيهاماته الإيروسية؟ فإن كان يؤمن بما تعتقد به إيها، فبماذا علينا أن نؤمن، نحن القراء؟

برغباته أو بفنّه؟ ففي نهاية المطاف، تبقى جملة ”مدام بوفاري هي أنا“ أشهر ما كتبه فلوبير.

ولكن ليس جميع الأزواج الأدبيين خجلين ومنطوين. إذ تلعب كل من أندروماكي وكليتمنسترا والليدي مكبث أدواراً مهمة توازي أو تتفوق على الأدوار التي يلعبها أزواجهنّ. صحيح أن أسيربس (زوج ديدو) ودونا تشيمينا (زوجة إل سيد) وألكسي ألكساندروفيتش كارنين (زوج أنا) أكثر غموضاً وانكفاءً، لكنني أعتقد أن القليلين يتمتعون بذلك التأثير الموازن والضروري الذي يتمتع به شارل بوفاري.

رهما يفتقر المسيو بوفاري إلى الشغف والموهبة التخيلية والأصالة والسحر معاً، لكنه لا يفتقر إلى الحب. مسيو بوفاري يحب زوجته. وبعد موتها، يحاول جاهداً ألا ينساها، ولكن مع مرور الأيام تأخذ صورتها المحبوبة بالتلاشي تدريجياً تاركة مسيو بوفاري المسكين لحزنه المقيم. ففي أحلامه فقط، ينجح في استرجاعها كما كانت: في كل ليلة يراها، ويخطو نحوها، ولكن عندما يهّم بمعانقتها سرعان ما تذوب في كتلة من اللحم المتعفن.

بعد موت إيما بوقت قصير، وكمثالٍ على الإنصاف الأدبي، يموت المسيو بوفاري وهو جالسٌ في مقعد الحديقة نفسه الذي كانت إيما تعيش علاقاتها الغرامية عليه. وقبل أن يموت، يسامح عشيق زوجته ويؤكد له أنه لا يحمل أيّ ضغينة نحوه ثم يقول بصوتٍ مسموع: ”لا ألومُ إلا القدر!“ هذه هي كلماته الأخيرة. بخبثٍ ومكرٍ كبيرين، وكنوعٍ من الإساءة اللاحقة، يتكرّم فلوبير على الرجل المسكين بعبارّة مبتذلة كان من شأنها أن تُسعدَ ذينك المهرجين المستقبلين، بوفار وبيكوشيه.

لكن المفارقة تكمن هنا. إذ إن ذلك الأدب الرومانسي التافه الذي يمقته فلوبير، والذي يبعث السعادة في إيما ويساهم في تعاستها، يقدم شاهدة قبرٍ مناسبة لمسيو بوفاري. إذ تقول الكلمات المكتوبة على قبر إيما: ”أنتم تدوسون على زوجة محبوبة!“ وهي ليست كلمات عاطفية ولا مضحكة، لكنها غريبة فقط. لكن القول إن القدرَ مسؤولٌ في النهاية عن نوع الحياة التي نعيشها، سواءً أكانت مأساوية أم سعيدة، ليس بعيداً عن الحقيقة، رغم أنه مبتذل بلا شك؛ هو حقيقة ثابتة وأدبيّة وجريئة في نهاية المطاف.

مكتبة @t_pdf telegram

ذات الرداء الأحمر [ليلي والذئب]

هناك شخصيات تكشف أسماؤها عن لون بشرتها (بياض الثلج)، أو قدرتها (سبايدرمان)، أو حجمها (عقلة الإصبع). وهناك شخصيات أخرى تكشف أسماؤها عن لباسها. يحدّد وشاح أحمر بلون الدّم هوية الفتاة المغامرة التي حلّم بها تشارلز بيروول في أواخر القرن السابع عشر. وتتميّز هذه الفتاة المهذبة والجريئة معاً بنوع من الإغواء الساذج البريء والجادبية الساحرة إلى درجة دفعت تشارلز ديكنز إلى الاعتراف بأنها كانت حبّه الأوّل في شبابه. فقد كتب: ”شعرتُ أنه لو كان في مقدوري الزواج بذات الرداء الأحمر، لكنّْتُ عشْتُ في سعادة مطلقة“.

القصة معروفة جداً: المهمة التي ترسلها أمّها فيها (أن تأخذ لجدّتها المريضة كعكة وكوباً من الزبدة)، ولقاؤها بالحيوان الغدّار (الذي يشكل أحدَ محاور القصة الرئيسية)، والتسالي التي تُلهيها في الطريق (قطف جوز البلوط ومطاردة الفراشات)، ومصيرُ جدّتها المأساوي (الذي يُذكر بمصير كلّ من يونس وجيبيتو)، واستجوابها للكائن المتخفي في هيئة أخرى وإجابات الذئب التي تكشف هويّته (وهي صيغة شائعة في الحكايات الشعبية).

تكمّن جذور هذه القصة في Prose Edda [السّفر النثريّ] المكتوب في آيسلندا في القرن الثالث عشر. ويحكي عن لوكي المخادع وهو يشرح للعملاق ثريم سببَ افتقار عروسه (وهي، في الحقيقة، إله الرّعد ثور متخفياً في هيئة امرأة) الملامح والسمات الأنثويّة.

”لم أرَ في حياتي عروساً تأكل وتشرب بهذا الشكل“، يقول ثريم المذهول بعد أن رأى السيدة المفترضة تلتهم ثماني سمكات سلمون وثوراً كاملاً.

يجيبه لوكي: ”هذا لأنها كانت متشوّقة للقائك ولم تأكل شيئاً منذ ثمانية أيام“.

”ولماذا تبدو على هذه الهيئة المريعة؟“ يسأل ثريم بعد أن يلحظ العينين الشريرتين الهادرتين خلف النقاب.

فيجيبه لوكي مرة أخرى: ”هذا لأنها كانت متشوّقة للقائك ولم تنم منذ ثماني ليالٍ طويلة“.

قصصنا مليئة بالشخصيات الزائفة. فهناك الكثير من النساء اللواتي يتخفّين على هيئة رجال في أعمال شكسبير مثل روزاليند وبورشيا وإيموجين وفيولا. كما يتخفى هكليري فين في لباس فتاة تدعى سارة أو ماري، ويتلبس السيد روتشستر شخصية بَصارةٍ غجريّة عجوز، ويظهر تود في الريح في الصفصاف بصفته غسّالة عجوزاً. وتنجو هذه الشخصيات جميعها عبر لعبة الاستجواب حول الهوية التقليدية في مواجهتها لنفسها.

تتلخّص رؤية ذات الرداء الأحمر في عقيدة ثورو: العصيان المدني. فهي تعرف أن عليها تنفيذ أوامر أمّها الصارمة، لكنها تختار أن تفعل ذلك بطريقتها. فالطريق الأقصر بين النقطة أ والنقطة ي ليس لأمثالها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المعابر المستقيمة والضيقة. ومن المؤكد أن هولدن كولفيلد، في رواية الحارس في حقل الشوفان، يؤيّد ذلك. إذ يقول: ”أحبّ

عندما ينحرف أحدٌ ما عن الطريق. فهنا تكمن الإثارة“. فنتيجة لانحرافاتها تتخلّق الغابة والذئبُ والحطّاب ومغامرة الجدّة الرومانسية. فمن دون هذه الرغبة الجامحة في اختراق المحظورات عند ذات الرداء الأحمر، لن تكون هناك أيّ قصة.

يقول الفيلسوف الإغريقي زينون إن الحركة مستحيلة لأن الانتقال من أيّ مكانٍ إلى آخر يتطلّب الوصولَ إلى نقطة تتوسّط المكانين، وللوصول إلى هذه النقطة علينا الوصول إلى نقطة أخرى تتوسط النقطتين الأولى والوسطى، وهكذا دواليك. لكن ذات الرداء الأحمر تثبت خطأ مقولة زينون هذه. إذ إن هذه النقاط المتوسطة بالتحديد هي التي تجعل الحركة ممكنة: نقاط متموّجة في الطبيعة حيث توت العليق الناضج وثمار البلوط الوفيرة والأزهار المفتوحة بانتظار أن يقطعها أحدٌ ما. كما أن وجود الذئب نفسه مجرد نقطة وسطية أخرى في الطريق إلى منزل جدّتها (الذي ستصل إليه في النهاية) لأن هذه الفتاة المارقة (المارقة عن قوانين الأمومة والقوانين السابقة لسقراط) تختار النقاط التي ستتوقف عندها بملء إرادتها. ولذلك تجسّد ذات الرداء الأحمر الحرّيّة الفردية، وربما تستمدّ القلنسوة التي ترتديها الثائرة الفرنسية ماريان لونها الأحمر من هذه الحكاية.

تتغيّر قصة ذات الرداء الأحمر تبعاً لمن يرويها. ففي حكاية بيرول، تنتهي القصة بالتهام الذئب للفتاة. أما النسخات اللاحقة الأكثر رافة، فتتضمّن حطّاباً شجاعاً يظهر في اللحظة الأخيرة لينقذ الطفلة من معدة الذئب، كما ينقذ الجدّة أيضاً بعملية أشبه بالعملية القيصريّة. لا يصف بيرول المشهد الذي تنام فيه ذات الرداء الأحمر في السرير مع الجدّة المزيفّة، لكن الفضل يعود إلى الحكمة الأخلاقية التي تنتهي بها الحكاية في معرفتنا نوع الذئب

الذي كان بيرول يفكر فيه. إذ يكتب: ”الذئاب ليست متشابهة كلها. فهناك أولئك الذئاب المحتالون، الذين يُخفون مآربهم ويتمتعون بالهدوء واللباقة واللطف ويتبعون الفتيات خلسة إلى منازلهنّ وحتى إلى أسرّتهنّ. ولكن حذار! فمن لا يعرف أن هذه الذئاب المعسولة اللسان هي الأخطر بين الذئاب؟“

هناك الكثير من الأشخاص الذين يلجؤون إلى إستراتيجية الذئب. إذ يتبع رئيسُ دَير شوازي السيئ السمعة، معاصر بيرول، هذا الأسلوب السوقيّ. فحتى عندما كان صبيّاً (كما يُخبرنا في مذكراته) كان يحب ارتداء ألبسة النساء. يلتقي في بورج، حيث كان قد ذهب لقضاء عطلة تنكريّة، سيدة تُدعى مدام جيلو ولديها ابنة صغيرة جميلة. وفي أحد المساءات، اقترحت مدام جيلو أن تنامَ ابنتها في سرير ضيفتها. فوراً يوافق رئيسُ الدَير الذي يرتدي عباءة نوم مزركشة على اقتراح الأم. وبعد مدة قصيرة تصرخ الفتاة: ”يا ويلي! ما هذه اللذة!“، ”ألم تنامي يا ابنتي؟“ تسألها أمها بصوت عالٍ بعد أن تسمعَ تأوّهاتها. فتجيب الفتاة الذكية: ”كنت أشعر بالبرد عندما أويت إلى السرير، لكن الدفء الذي أشعر به الآن لذيذ جداً“.

بعد قرابة قرنٍ من مغامرة رئيس الدَير هذه، توصلَ الماركيز دو ساد إلى فهم مختلف لحكاية ذات الرداء الأحمر. فقد حدّرَ من زناناته في مصحّة شارنتون العقلية: ”ليس هناك عملٌ شائن لا يبتدعه الذئبُ لكي ينالَ من فريسته“. فإذا كان هذا صحيحاً - إذا كان أي شيء تفعله ذات الرداء الأحمر سيقودها إلى سرير الذئب في نهاية المطاف - يبقى لديها، مع ذلك، إستراتيجيتان للهروب. تتمثل الأولى في التسليم بأنها ضحية (هذا موضوع تتمحور حوله رواية دو ساد Justine; or, The Misfortunes of Virtue

[جستين؛ أو، مَحَنُ الفضيّلة]. أما الثانية، فتكمن في التّحكّم بمصيرها (كما يستكشف في روايته Juliet; or, The Prosperities of Vice [جوليت؛ أو، نَعَمُ الرذيلة]).

لكلّ من هاتين الإستراتيجيّتين أجيالها. فمن بين بناتِ الأولى كاميل في رواية دوماس، وماريانيلّا في رواية غالدوس، ودوريت الصّغيرة في رواية ديكنز؛ وتنتسب إلى الثانية السيّدة وارن في مسرحية برنارد شو، ولوليتا في رواية نابوكوف، والفتاة السيّئة في رواية فارغاي جوسا. لكن ذات الرداء الأحمر تجمع كلا النمطين. فبصفتها المَغويّة والغاوية، والذنيويّة والبريئة، تتجولّ في الغابة بحريّةٍ ومن دون أي خوف من الذئاب الماكريين.

مكتبة telegram @t_pdf

دراكولا

يبدو أن شخصاً يحمل اسمَ فلاد دراكوليستي، أمير واليكيا، كان يحكم جزءاً كبيراً مما يُسمّى اليوم رومانيا - في فترةٍ ما من القرن الخامس عشر - بقسوة كبيرة إلى درجة أن رعاياه أطلقوا عليه اسمَ "فلاد أبو خازوق" في إشارة إلى طريقته المفضّلة في التعذيب. فرغم العدد الهائل لضحاياه (أكثر من عشرة آلاف)، والمتعة التي يستمدّها من معاناة الآخرين (كان يقول إن رائحة الدّم البشري تثير شهوته أكثر من البط المشوي مع البرقوق)، لا يبدو فلاد دراكوليستي مختلفاً عن ثلّة الحكّام الذين سبقوه أو الذين تتلمذوا على يديه من أمثال هيروود ونيرو، وبول بوت وستالين. لكن آلهات الفن اختارت هذا الأمير المتعطّش للدماء، وعدوّ الإمبراطورية العثمانية، ليتمتّع بمصيرٍ أدبي متميّز.

سنة 1897 خضع الأيرلندي برام ستوكر، الذي كان يعمل سكرتيراً للممثل العظيم هنري إيرفينغ ومديراً لجولاته الفنية، لإغواء الكتابة، فاستلهم قصة عن مصاصي الدماء ابتكرها مواطنه شيريدان لو فانو، ونشر رواية مخيفة بطلها نسخة فكتورية عن أمير واليكيا الذي يعضّ ضحاياه عوضاً عن خوزقتهم. وقد جسّد دراكوليستي المهيب، بجنسيّته الهنغارية المتبناة واسمه المُختزل في المقاطع الثلاثة الأولى من اسمه، معالم الخوف الأكثر رُعباً منذ أيام ستوكر: الدم والقبور والليل والبرد والخفافيش والأنياب ووشاحاً أسوداً.

إن القصة التي نسجها عنه دموية بكل معنى من المعاني. فهناك الدم الأرستقراطي الذي في عروق الكونت العريق والدم الذي يجب أن يشربه المخلوق الشاحب ليلة بعد ليلة؛ هناك (ضمناً) دم "المُخَلَّص" المصلوب على سخرية تقاليد مصاص الدماء الشيطانية، ودم السلطة السياسية الذي يُغذِّيه الدم الشعبي للطبقة الوسطى التي ولدتها الثورة الصناعية. وفي خريطة الجسم البشري هناك الدم الذي يجري تحت الجلد الذي تمثّل الرقبة نقطة انبثاقه نحو العالم الخارجي: فم النافورة، والدفق الحيوي، وحجرة صدى النشوة.

قصة دراكولا هي قصة رقاب. فالرقبة هي المسرح الذي تجري عليه دراما ستوكر: رقاب النساء المُتسرِّمات في أروابهنّ الشفافة، والرقاب الشامخة لمعارض الكونت، والرقاب الجريئة الممدودة لأولئك الذين يلاحقونه، والرقاب العذراء للضحايا البريئين. أين تكمن جاذبية الرقبة بالمعنى المطلق؟ أعلن معاصر شكسبير، موريس سيف، أن الخالق لم يشأ أن يحصر الجمال في هذه "المملكة الصغيرة" التي تشكل الوجه فقام بمدّها إلى الرقبة العاجية التي يسمّيها سيف "غصناً، عموداً من أعمدة المعبد، منضدة رسائل فينوس، وخزانة العفة".

ولكن لماذا تكون هذه المنطقة بعينها، التي تشكل المعبرَ الإجماعي من الصدر إلى الرأس، هي التي تجذب - من بين أجزاء الجسد البشري الكثيرة الأخرى - شفتي الغاوي ويدي القاتل وفأس الجلاد وأنياب الوحش؟ ماذا يخترن عُرِيّ هذه المنطقة الناعمة والحساسة لكي يستقطب حرارة العنف الإيروسّي، أو العنف ببساطة شديدة؟ ربما لأن الجلد في هذه المنطقة، على خلاف أجزاء الجسد الأخرى، يُغطي شبكة الأوردة والشرابين السريّة بغلالة

رقيقة، ومصاصَ الدماء - على غرار المستكشف الذي يخوض في عالم عجيب مخفي - المتعطش لاكتشاف المملكة السرية التي يمكن أن تؤدي إلى كنه وجودنا، يسعى إلى اقتحام تلك الجذور الغامضة والمتشابكة والمظلمة والمحرمة. فيما أن الكونت دراكولا يدرك أنه محكومٌ بالموت، مثلنا جميعاً، نراه يبحث عن منبع الحياة.

يخيم فوق أحلام المراهقين اليوم ظلُّ الكونت الكئيب؛ ففي مساقٍ هذا الانتقال من الطفولة إلى سنِّ الرشد، يتوق المراهقون إلى الولوج في عالم الكبار المشين ويخافونه في الوقت نفسه. كما أنه يخيم فوق أحلام العجائز أيضاً لأننا نميل في نهاية حياتنا إلى استرجاع ما لا يمكن استرجاعه: لمسة الجلد المشدود، وحرارة الشفاه الفتية، وإيقاع الدّم الحار. ففي أحد مقاطع قصيدته الطويلة عن "الوردة"، يقترح جان دو مان أن نبع الشباب لا يتدفق ماءً بل دمًا.

لا يمكن للكونت دراكولا - حوارِيّ الدّم، وسيّد الليل، وقاهر النوم في الغرف السرية - أن يموت، رغم أن مصيره القبر. إذ لا تنفع خدعُ الدكتور فان هيلسينغ، أو الخاتمة التي أعلنها مؤلف الرواية، أو الصلبان والثوم، أو النصوص الساخرة المتهكمة التي تتظاهر بعدم الخوف منه، أو صرامة القوانين العلمية التي تنفي وجوده. فرغم هذا كله، لا ينفك الكونت دراكولا يعود مرة بعد أخرى. كما لا تنفع الأسماء المستعرة التي يطلقها عليه الروائيون وصنّاع الأفلام، والمغامرات الجديدة المنبثقة من خيال آن رايس وستيفيني ميير، والملاحم المتباينة التي يسبغها عليه ماكس فون شرك وبيلا لوغوسي وتوم كروز. لذلك علينا قبول الحقيقة الساطعة التي تؤكد أن الكونت دراكولا قد أصبح وحشاً ضرورياً في عصرنا الموحش هذا.

من بين المعجزات التي تشكل علاماتٍ فارقة في تاريخ آدابنا ليس هناك حدث أكثر إعجازاً من ولادة أليس. ففي مساء الرابع من تموز/ يوليو 1862، أخذ القسّ تشارلز لتويدج دودجسون وأحد أصدقائه بناتِ الدكتور ليدل، عميد كنيسة المسيح، الصغيرات في رحلة تمتد ثلاثة أميالٍ في نهر التايمز بالقرب من أكسفورد. طلبت الفتيات من القس دودجسون أن يحكي لهنّ حكاية فارتجل قصة حول صديقه المفضلة أليس البالغة سبع سنوات. وقد قالت أليس ليدل بعد ذلك بسنوات: ”كان السيد دودجسون يتوقف أحياناً فجأة، لتشويقنا وإغاظتنا، ويقول: ’وهذا كل شيء حتى المرة المقبلة‘. وكانت الفتيات الثلاث يرددنّ معاً: ’لكن هذه هي المرة المقبلة‘، وبعد شيء من الإلحاح كان يستأنف الحكاية من جديد“. وعندما عادوا من الرحلة طلبت أليس من دودجسون أن يكتب لها القصة. وعدّها أنه سيحاول ذلك، وجلس الليل بطوله يكتب القصة التي عَنَوْنَهَا Alice’s Adventures Underground [مغامرات أليس في العالم السفلي]. وبعد ثلاث سنوات نشرت دار Macmillan اللندنيّة القصة باسم مستعار ”لويس كارول“، بعنوان Alice’s Adventures in Wonderland [مغامرات أليس في بلاد العجائب].

من الصعب التصديق أن مغامرات أليس تخلّقت أثناء الرحلة. أما فكرة اجتراح سقوط أليس واستكشافاتها ولقاءاتها واكتشافاتها والقياسات المنطقية والتوريات والطرائف الحصيفة بكل ما تنطوي عليه من اتّساق وترابط مذهلين، في سياق هذه الرحلة، فتبدو ضرباً من الإعجاز. ولكن لكلّ

معجزة تفسيرها المنطقي، وربما تكون لحكاية أليس جذورٌ أعمقُ مما تُشي به أصولها المزعومة.

لم تُقرأ حكايات أليس كما تُقرأ قصص الأطفال قط. إذ تتمتع جغرافيتها بترجيحاتٍ قوية لبعض الأماكن الأسطورية مثل المدينة الفاضلة أو الطبيعة العذراء. ففي الكوميديا الإلهية، توضّح الروحُ الحارسة على قمة "جبل المطهر" لدانتى أن "العصر الذهبي" الذي تَغنى به الشعراء ذكرى متجذرة في اللاوعي عن "الفردوس المفقود" الذي يمثل حالة متلاشية من السعادة المطلقة؛ فرّما تكون "بلاد العجائب" الذكرى الخبيثة عن حالة من المنطق المطلق، حالة تبدو لنا - عندما ننظر إليها الآن من منظور الأعراف الاجتماعية والثقافية - نوعاً من الجنون المطلق. فكل من يتبع أليس في جحر الأرنب وفي مملكة "الملكة الحمراء" المتشابكة، ولاحقاً في المرأة، لا يفعل ذلك للمرة الأولى. وباستثناء بنات ليدل الثلاثة، لم يشهد أحدٌ عملية تخليق الحكاية، ومع ذلك لا بدّ أنهنّ اختبرنّ حالة من الاستذكار: بعد ذلك اليوم الأول، دخلت "بلاد العجائب" و"مملكة الشطرنج" المكتبة الكونية بالطريقة التي دخلتها "جنة عدن"، وهو مكانٌ نعرف أنه موجود من دون أن تطأه أقدامنا. إن جغرافية أليس (مع أنها غير موجودة على أيّ خريطة؛ "الأماكن الحقيقية لا توجد في الخرائط"، كما يقول ميلفيل) هي الأماكن التي تتلامعُ في أحلامنا اليومية.

هذا لأنّ عالم أليس هو عالمنا بالطبع، ليس بالمفهوم الرمزيّ المجرد، أو بصفته حكاية مجازية، أو حكاية خرافية عن عالم مليء بالألم والقهر. إن "بلاد العجائب" هي ببساطة ذلك العالم المجنون الذي نلقى أنفسنا فيه كل يوم بكل ما فيه من نعيم وجحيم ومَطهر، مكانٌ علينا أن نتجوّل فيه

كما نتجوّل في الحياة. وعلى غرارنا، تمتلك أليس سلاحاً واحداً في رحلتها: اللغة. فبواسطة الكلمات، نشقّ طريقنا عبر غابة "قطة تشيشر" وملعب كروكيه "بنت الكبة". وبالكلمات، تكتشف أليس الفرق بين طبيعة الأشياء ومظاهرها. كما أن تساؤلاتها هي التي تستحضر جنون "بلاد العجائب" المتخفي، كما في عالمنا، تحت طبقة رقيقة من الاتزان الاجتماعي التقليدي. وربما نحاول البحث عن المنطق في الجنون، كما تفعل الدوقة بالبحث عن المغازي الأخلاقية للأشياء بغض النظر عن عبثيتها، لكن الحقيقة - كما تقول "قطة تشيشر" لأليس - هي أننا لا نملك أي خيارٍ في هذه المسألة، فبغض النظر عن الطريق الذي نسلكه سنرى أنفسنا محاطين بالمجانين، وعلينا أن نُجيدَ استخدامَ اللغة للمحافظة على توازننا. تكشف الكلمات لأليس (ولنا أيضاً) أن الحقيقة الثابتة الوحيدة في هذا العالم المحير هي أننا نُخفي جنوننا تحت غطاء من العقلانية العلنية. فعلى غرار أليس، نجازف بإغراق أنفسنا والآخرين في دموعنا. ومثل الطائر الأبله "الدودو"، نحب أن نعتقد أنه بغض النظر عن الاتجاه الذي نركض فيه أو قدرتنا على الركض، كلنا رابحون نستحق الجوائز. وعلى شاكلة "الأرنب الأبيض"، نوزع أوامرنا يميناً ويسرة كأن على الآخرين أن يشعروا بالواجب (والفخر) للمسارعة إلى خدمتنا. وعلى غرار "اليسروع"، نُشكك في هويّة الآخرين من دون أن ندرك هويّتنا، حتى لو كنا على وشك فقدان تلك الهوية. كما نؤمن، على غرار "الدوقة"، بمعاقبة الأطفال على سلوكهم المزعج من دون أي اهتمام بالأسباب الموجبة له. ومثل "القُبُعائي المجنون"، نشعر أننا نمتلك الحقّ الحصريّ بالطعام والشراب على مائدة ممدودة لأشخاص عدة، ونقدّم النيذ إلى العطشى والجائعين بشيء من السخرية عندما لا يكون هناك أي نيذ والمرّي كلّ يوم باستثناء اليوم. وفي ظلّ قوانين المستبدين من أمثال "بنت الكبة"، نُرغم على المشاركة في ألعاب مجنونة بأدواتٍ غير ملائمة - كرات

تدحرج مثل القنافذ وعِصِيٌّ تتلَوَّى مثل طيور الفلامنكو الحيّة - وعندما نفشل في اتباع التعليمات نتلقى تهديدات بقطع رؤوسنا. وإضافة إلى ذلك أسالِبنا التعليمية، كما يوضّح ”الغريفون“ و”السلحفاة المزيّفة“ لأليس، هي إما تمارين في الحنين (يدرّسها ”الضحك“ و”الأسى“) أو تدريبات على خدمة الآخرين (كيف تُرمى مع الكركند في البحر). كما أن نظام العدالة، قبل أن يصفه كافكا بوقت طويل، شبيه بذلك النظام الموضوع للحُكم على ”ولد الكبّة“، الذي يتميِّز بالقصور والإجحاف. لكن القليلين منا يتمتعون بشجاعة أليس في نهاية الكتاب الأول التي تقف (بالمعنى الحرّفيّ) للدفاع عن قناعاتنا وترفض الصمت. وبسبب هذا العصيان المدني الرائع، يُسمَح لأليس أن تستيقظ من حلمها، على نقيضنا بالطبع.

وبصفتنا مسافرين أيضاً، نتبيّن في رحلة أليس الموضوعات الموجودة في حياتنا دوماً: المثابرة وتلاشي الأحلام، الدموع والآلام الحاضرة، والصراع على البقاء، والعبودية القسرية، وكابوس الهوية الذاتية المشوّشة، وتأثيرات العائلات المفككة، والخضوع المطلوب للأوامر العبثية، واستغلال السلطة، والتعليم الفاسد، والمعرفة العقيمة بالجرائم التي تنجو من العقاب والعقوبات الظالمة، ونضال العقل الطويل ضدّ العبثية. هذه الأشياء كلها، بالإضافة إلى الجنون المُتفشّي، تشكل - في حقيقة الأمر - خلاصة لحكايات أليس نفسها.

نقرأ في هاملت: ”لكي نُعرّف الجنون الحقيقيّ؛ ما هو سوى أن يكون المرءُ مجنوناً فقط؟“ كانت أليس ستوافق على هذا التعريف، فالجنون هو استبعاد كلّ شيء لا يتّسم بالجنون، ولذلك الجميع في ”بلاد العجائب“ يندرجون تحت مقولة ”قطة تشيشر“. لكنّ أليس ليست هاملت. فأحلامها

ليست أحلاماً مزعجة، إذ لا تغرق في الكآبة، ولا ترى نفسها بصفتها يد العدالة الإلهية، ولا تصرّ على إثبات الحقائق الواضحة كالشمس، وتؤمن بالفعل الفوريّ. كما أن الكلمات، بالنسبة إلى أليس، ليست مجرد كلمات بل مخلوقات حيّة، والتفكير لا يجعل الأشياء جيدة أو سيئة. لا ترغب بالتأكيد أن يذوب لحمها الفتيّ، ولا ترغب في رؤيته يترهل أو ينكمش (مع أنها تتمنى، لكي تمرّ عبر باب الحديقة الصغير، لو أنها ”تنطوي مثل التلسكوب“). ما كانت أليس لتقبل بنصلٍ مسمومٍ أو تشرب، مثل والدة هاملت، من كأسٍ مسمومة، فعندما تلتقط الزجاجة التي تقول ”اشربيني“ تنظر أولاً لترى هل هي معلّمة بكلمة ”سّم“ أو لا، ”لأنها كانت قد قرأت بعض القصص عن الأطفال الذين يتعرّضون للحروق، وأولئك الذين تلتهمهم الوحوش الكاسرة، وأشياء خطيرة أخرى، وكل هذا لأنهم لم يتذكروا القواعد البسيطة التي علّمهم إيّاها أصدقاؤهم“. أليس أكثر عقلانية من أمير الدمارك.

ولكن على غرار هاملت، لا بدّ أن أليس قد تساءلت، وهي محشورة في بيت ”الأرنب الأبيض“، هل هي أيضاً رهينة سجنٍ ضيق. وفي ما يتعلّق بالطموح إلى الملكيّة والتّسيّد على الفضاء الفسيح، لا تكتفي أليس بالتفكير والقلق بل تسعى إلى نيل اللقب وفي Glass-Through the Looking تحاول جاهدة الحصول على التاج الموعود. تؤمن أليس، التي نشأت على الأخلاق الفيكتورية الصارمة لا أخلاقيات عصر النهضة المتحرّرة، بالانضباط والتقاليد ولا وقت لديها للتذمّر والتردّد. ففي مغامراتها، تواجه العبث بالمنطق البسيط، كما يفعل أيّ طفل تلقى تربية صارمة. هناك مواجهة بين الأعراف (نتاج الواقع المصطنع) والخيال (الواقع الطبيعي). وتدرّك أليس بغريزتها أن المنطق هو وسيلتنا في استنباط المعنى من العبث والكشف

عن قواعده السريّة، وتطبّق ذلك بقسوة وحزم، حتى مع الكبار أو الأرفع شأنًا منها، سواء في مواجهتها ”الدّوقة“ أو في تصديّها لـ”القُبّعاتي المجنون“. وعندما لا يودّي النقاش إلى أي نتيجة، تصرّ على الإشارة إلى عبثية الوضع، على الأقل. فعندما تأمر ”بنت الكبّة“ أن تصدر المحكمة ”العقوبة أولاً... ثم الحكم“، تردّ أليس: ”هراءٌ في هراء!“ وهذا هو الردُّ الوحيد الذي يليق بمعظم الأشياء العبثية في عالمنا.

مع ذلك، ورغم جنونه الجليّ، يصرّ عالمنا - شأنه في ذلك شأن ”بلاد العجائب“ - أنه ذو معنى، وأنا إن نظرنا بتمعّن خلف هذا ”الهراء“ كله، فلا بدّ أن نجد تفسيراً لكل شيء. تتوالى مغامرات أليس بدقّة وترابط غريبين إلى درجة أنه يتولّد لدينا، نحنُ القراء، إحساسٌ متنامٍ بوجود معنىٍ مراوغ في هذا الكمّ الهائل من العبث. إذ يملك الكتابُ كله سمات ”كوان“ الزن أو المفارقة الإغريقية، سماتٍ شيء يضجّ بالمعنى لكنه عصيّ على الشرح في الوقت نفسه، شيء على شفير التجلّي والانبلاج. ما نشعر به، ونحن نسقط في جحر الأرنب وراء أليس ونتابعها في رحلتها، هو أن الجنون الذي يستوطن ”بلاد العجائب“ ليس تعسفياً وليس بريئاً أيضاً. إذ إن العالم الذي يبتدعه لويس كارول، الذي يتّسم بالملحمية والحلم معاً، يؤسس لنا فضاءً ضرورياً يتموقعُ بين الأرض الصلبة والعالم المسحور، وهي نقطة تمكّنا من رؤية العالم بشيء من الوضوح المُترجم إلى حكاية، إن صحّ التعبير. فعلى غرار المعادلات الرياضية التي سحّرت القس دودجسون، مغامرات أليس هي حقائقٌ صلبة وبدعة خيالية في الوقت نفسه. إذ توجد على مستويين متزامنين: أحدهما يُموقعنا في حقيقة اللحم والدّم، وآخرٌ يمكّنا من إعادة النظر في الواقع وتحويله، مثل ”قطة تشيشر“ التي تقعى فوق الغصن وهي تنتقل من شيء مرئي إلى شبح ابتسامة إعجازي يبعث على الطمأنينة.

فاوست

الدكتور فاوست (أو فاوستس) عجوز، والدكتور فاوست مسكونٌ بالحنين. والسمة الثانية نتيجة للأولى؛ فالشبابُ يتطلعون إلى المستقبل ولا يلتفتون إلى الماضي. والدكتور يبحث عما فقدَه، أو اعتقد أنه فقدَه، في الأيام الخوالي عندما كان شاباً صغيراً. هذا ما تخيَّله كريستوفر مارلو سنة 1604 ثم تخيَّله غوته بعده بقرنين. يطمح فاوست إلى امتيازات المعرفة والحكمة التي يمتلكها العجائزُ في الوقت الذي يتمتع فيه بميزات الحبِّ الفتيِّ، وهي معجزة ذات حدّين يسميها مساعدُه فاغر "الاستنارة". إذ نراه يتوسَّل هذا التحالف الإعجازي بهذه الكلمات التي أنطقه بها غوته: "أيتها اللحظات الحلوة، لا تتلاشي!" ولتحقيق هذه الاستنارة المتخلِّقة من الحكمة الإيروسية، يبدو العلمُ البشريُّ قاصراً لفاوست الذي يلجأ إلى علم السحر. ثم يظهر مفيستوفيليس، كما نعرف من الحكاية.

يقدم مفيستوفيليس (تصويرُ غوته للشيطان) نفسه بصفته فاشلاً، إذ يرغب في اعتراف الشرِّ لكنه، للأسف، ينتهي بفعل الخير. تدفعه رغبته إلى الشرِّ المطلق لكن شيئاً ما أو أحداً ما يقف في طريقه على الدوام فلا تحقق خطُّه وإستراتيجياته الشيطانية الأهداف المرجوة منها. وهذه إحدى أهمِّ السمات التي تميِّز مفيستوفيليس. نعتقد أن الشرَّ سينتصر دوماً ونقدِّم مآسي حياتنا اليومية الصغيرة والكبيرة، وأنواع الرعبِ والجرائم الشائنة التي يتميِّز بها تاريخنا المشترك، برهاناً على ذلك. أما لدى مفيستوفيليس، المَعْنِي بهذه الأشياء، فالأمرُ مغايرٌ تماماً. فرغم المعاناة الإنسانية بأشكالها كافة، فإنَّ الخيرَ ينتصر في النهاية. يعتقد مفيستوفيليس، على غرار باربرا كارتلاند، أن

لكلِّ شيءٍ نهاية سعيدة - رغم المساعي الحثيثة التي يبذلها - وهو مُحِقٌّ في هذا نوعاً ما. فمع أن ألسنة النار تلتهم الدكتور الجشع (الذي يقدّم عرضاً جباناً بإحراق كتبه مقابل خلاصه، وكأن هذه الكتب المسكينة تحملُ وِزَرَ طموحاته) في مسرحية مارلو دكتور فاوستس، فإن الجزء الأول من مسرحية غوته فاوست ينتهي بخلاص غريتشن، الشابة التي أغواها فاوست، كما ينتهي الجزء الثاني من المسرحية بخلاص الدكتور الآثم. وربما تكون هذه المحاولات الفاشلة في ارتكاب الشرّ هي المسؤولة عن سمعة مفيستوفيليس السيئة. وقد كتب سي. إس. لويس في تمهيده لقصيدة ميلتون Paradise Lost [الفردوس المفقود]: "من بطلٍ إلى جنرالٍ، ومن جنرالٍ إلى سياسيٍّ، ومن سياسيٍّ إلى عميل استخبارات سرّيّة، ثم إلى شيءٍ يتلصّص من نوافذ غرف النوم أو الحمامات، وبعد ذلك إلى ضفدعٍ، وأخيراً إلى أفعى... هكذا يتطوّر إبليس".

لكن الدكتور مُصِرٌّ. هكذا فَهَمَ توماس مان المسألة عندما جعل، باسم إيدريان ليفركون المستعار، فاوست يقبل هذه الرابطة الضعيفة مرة أخرى. وبواسطة الشاعر الفاشل إينوك سومز، اقترح ماكس بيربوم عرضاً بريطانياً ساخراً مبنياً على المأساة. وفي أوبرا غوندو، أبدعَ الشاعر الأرجنتيني إستانيسلاو دِل كامبو فارساً يتحدث عن الدراما التي سمعها مُغَنّاةً على المسرح. وفي خضمّ الرّعب الذي خلقه ستالين، أتى ميخائيل بولغاكوف بتأويلٍ روسيّ قاتم للميثاق في روايته المعلّم ومرغاريتا. كما أن واحدة من أولى النسخ التي لا يُعرَف مؤلّفها هي Story of Doctor Faustus [حكاية الدكتور فاوستس] التي طُبِعَت في ألمانيا سنة 1587، وقد تلتها نسخٌ كثيرة، بما في ذلك نسخة تم تحويلها إلى مسرحية دُمّي شاهدتها غوته في طفولته، ومن المؤكد أنها عملت على تغذية كوابيسه اللاحقة.

في القرون المنصرمة، عندما كانوا ينظرون إلى بَيْع الرُّوح بصفته حدثاً مُزلزلاً، كانت الأمور أكثر سهولة بالنسبة إلى مِفيستوفيليس، سواء خرج من عملية المقايضة هذه رابحاً أو خاسراً. أما اليوم، حيث لا تتمتع الرُّوح بقيمة كبيرة وحيث نبيع أرواحنا يومياً مقابل أشياء تافهة مثل عقد أنابيب نפט أو مقعدٍ في مجلس الشيوخ، فمن المفارقة أن مهمة مِفيستوفيليس قد أُمست أكثر صعوبة. فأن تبيعَ روحك مقابل شيء تافه يجعل منها شيئاً تافهاً، لكن مِفيستوفيليس (الذي ينحصر عمله الطبيعي في الربا) يتوق إلى الأشياء الثمينة. ولأن فاوستس اليوم لا يسعى إلى المعرفة والحب بل إلى الربح المادّي، أو دعوةٍ إلى عرضٍ حقيقي، أو ظهور اسمه في الأضواء الرقميّة، على مِفيستوفيليس أن يبذلَ جهوداً مضاعفة جبارة لجمع عددٍ كافٍ من الأرواح يضمن له بعضَ الرِّبح. مكتبة

غيرترود

تعتقد أن الصبي يعاني من بعض المشكلات. لم يعد مراهقاً نكداً ونزقاً وشريراً ووقحاً مع الكبار ”وبديناً يتنفس بصعوبة“. أصبح الآن راشداً نكداً ونزقاً ووقحاً مع الكبار ”وبديناً يتنفس بصعوبة“. وبصفتها أمّاً، تجد صعوبة في الاعتراف بذلك، لكنها تعتقد أن ابنها يعاني من الخبل. كان يلعب في طفولته مع أصدقاء وهميين، أما الآن، فإنه يرى أشباحاً ويحلم بمؤامراتٍ شريرة وغريبة. ربما دفعه سأمُ الحياة في البلاط الملكي (في الدنمارك، حيث يخيم الظلم ستة أشهر في السنة) إلى نسج القصص عن المؤامرات والجاسوسية، أو ربما اعتاد المزاح الفلسفي المسلي والجعة القوية في جامعته الألمانية. وهو يفكر كثيراً؛ هذه هي مشكلته. يجب أن يخرج أكثر، ويمارس الرياضة، ويصطاد الفقمة، ويسبح في مياه إلسينور المتجمدة مثل أقرانه جميعاً، ويطارد الفتيات. إنه يقود أوفيليا المسكينة إلى الجنون بـ”نعم ولا ودعينا ننتظر ونر“، ما يدفع بولونيوس العجوز، الذي يجب أن يلتفت إلى التزاماته بصفته أباً، إلى التساؤل عن نيات الأمير. ولا يبدو سعيداً (مع أن كلمة ”سعيداً“ قوية جداً، والأصحُّ أقلُّ كآبة) إلا عندما يكون بصحبة شبانٍ آخرين من أمثال هوريشيو، ودينك الصبيين الآخرين اللبّيقين اللطيفين، روزنكرانتز وغيلدنشتيرن، المتلاصقين (كما يقول هاملت) مثل أخيل وبُتروكلوس. وكذلك مع تلك الثلة من الممثلين الذين يرتدون ثياب النساء ويؤدّون عروضاً مسرحية نخبوية في قاعة طعام القصر. ربما يكون مثلياً. فمن شأن ذلك أن يفسّر عبارته المزعجة: ”نكونُ أو لا نكون“. تتمنى غيرترود لو يرسي على برِّ فقط. فلن يكون، في النهاية، الرجل المثلي الوحيد في بلاط إلسينور.

الأمومة صعبة دائماً، ولكن بوجود صبيٍّ وحيد يتأكله التفكير والكآبة هناك أوقاتٌ ترغب فيها غيرتروود لو في مقدورها أن تأخذ عطلة طويلة في مكانٍ دافئٍ ومشمس. فلا تنفك تتساءل: لماذا تلقى نفسها محاطة دوماً برجالٍ حزينين منتحبين؟ كان زوجها الراحلٌ يستيقظ كل صباح وهو شاحبٌ ومتأفف ويخلد إلى النوم كل ليلة وهو يتنهد بعمق، ”بملاح تنم عن الأسى أكثر مما تُفصح عن الغضب“، كما يقول هوريشيو بشيء من الحذر. لم يكن في وسعه التمتع بشيء من الفرح. وماذا عن زوجها الثاني، كلوديوس؟ هاملت (بشيء من الضغينة، بالطبع) يطلق عليه أسماء مثل الضفدع، والخفاش، والقبط الذي يتمرجح في ”فراشٍ لزجٍ/ مضمخٍ بالفساد“. وفي الوقت نفسه (فسروا لي هذا، تقول غيرتروود)، يتخيّل هاملت ذلك ”الأذن المعفّنة“ بصفته نوعاً من مينيلووس الشهم النبيل المستعد للقتل في سبيل حبه لهيلين. كلوديوس شهمٌ ونبيلٌ؟ هل أنتم جادون؟

ثم هنالك هاملت نفسه.

السؤال الذي لا يتجرأ أحدٌ على طرحه هو: هل كانت غيرتروود تسعى إلى الأمومة حقاً؟ فرمما تكون أشبه بالليدي مكبث التي تشعر بالرغبة في أن تسحب حلمة ثديها من فم طفلها الرضيع وتُهشّم جمجمته، أو على شاكلة ميديا التي تطعن طفليها من دون أيّ رحمة للانتقام من زوجها، أو بطلة سارة جانيت دنكن في رواية A Mother in India [أمٌ في الهند] التي تعتقد أن واجب الأمومة فكرة روج لها الرجال، والسبب كما تقول أن ”الرجال بطيؤون جداً في تغيير فلسفتهم حول النساء. وأعتقد أن فكرتهم عن الأمومة هي الأقوى والأكثر تجذراً“. إذ يقول تورفالد، زوج نورا في مسرحية إيسن بيت الدمية: ”إن غالبية الذين ينحرفون في حياتهم المبكرة

قد نشؤوا على يديّ أمّهاتٍ مآكراتٍ" فهل غيرتود مسؤولة عن سلوك هاملت المزعج؟

من هي غيرتود؟

لا نعرف. من المؤكد أنها ابنة ملوك، وزوجة ملوك، قُدِّرَ لها أن تكون أمّاً ملك ورهما (في حال عاش هاملت) جدّة ملوك. تفتقد غيرتود إلى أي وظيفة شخصية فردية. إذ ينحصر دورها في الاعتماد على الآخرين، ويقتصر وجودها على الخضوع للآخرين. فعندما يعرض هاملت المسرحية التي يسمّيها، من باب الترميز الجليّ، المصيدة، لإرغام كلوديوس على الاعتراف بجريمته ويوقف كلوديوس، بدافع الخوف (أو ربما نتيجة سأمه من هذا العرض التجريبي)، المسرحية، لا نعرف أي شيء عن مشاعر غيرتود باستثناء قلقها على كلوديوس.

ولكن ما الذي شعرت به غيرتود، ليس لرؤية العرض السخيف الذي يدور حول جريمة مفترضة ولكن رداً على الصورة التي يحملها ابنها الواهم عنها؟ إن حياة هاملت الداخلية تمتزج بالحياة الأخرى، الحياة اليومية التي تحكم غيرتود دائماً. فهي تضرب بعرض الحائط الصبر الذي تُحصن نفسها به لكي تتحمّل سأم نهارات إلسينور ولياليها، وتُغفل الوسائل التي ابتدعتها للتغلب على الظلم الذي عانت منه بسبب جنسها ومرتبته، كما تجرّدها من انتصاراتها الصغيرة على مآسي الحياة وبؤسها، وتحرمها سلوى الأمل الذي يتخلّق في كل لحظة. وقد وصف جون لوك الذات (وربما تكون ذات غيرتود) كغرفة فارغة مظلمة لا تدخلها الحياة إلا عبر ثقب ضيق في الجدار. لكن غيرتود لا تملك حتى ذلك الثقب.

ترغب غيرترود في تغيير الوضع القائم، وإعفاؤها من إزاماتها، وتغيير قواعد اللعبة. فعندما تبدأ الشخصُ التساقط نتيجة لأفعال هاملت (“وَيْلٌ إِثْرَ وَيْلٍ”، كما تصف المشهد) تشعر غيرترود، التي سأمت من موت العديد من البريئين والكثير من الجلّادين الغامضين، بشيء من الغيرة. ولذلك، عندما يتوسّل إليها كلوديوس ألا تشرب من الكأس المسموم في اللحظات الأخيرة، تصرّ غيرترود: “سوف أشرب يا جلالة الملك، وأرجو أن تسامحني”. إن “أرجو أن تسامحني” واحدة من الجمل المؤثرة في المسرحية، فهي رجاءٌ يتخافُ - للأسف - في ارتطام الأجساد المتساقطة وجلبة الكلمات الأخيرة الطنّانة. وعندما ينتهي كل شيء يتهادى في الأثير صدى وداعها الغامض الغريب بنوع من السخرية اللّجوجة. هذا لأن شبح غيرترود هو الشبح الحقيقي الوحيد في قلعة إسينور الشبّحيّة.

مكتبة telegram @t_pdf

سوبرمان

التقيتُ بسوبرمان للمرة الأولى في 1960 عندما كنت في الثانية عشرة. كانت مربّيتي قد أخذتني في عطلة إلى بولتيمور لسته أشهر. هناك اكتشفتُ الكثير من العجائب: سندويشات النقانق، وأكياس الورق البنيّ التي يمكن تحويلها إلى أقنعة في عيد ”الهالووين“، ورفوف كتب الجيب الإيروسية في الصيدليّات، وعلكة ”بازوكا“ بغلافها المزخرف برسوم الكرتون، والبرنامج التلفزيوني الليلي Boris Karloff Presents [بوريس كارلوف يقدم]، وبورصة بولتيمور التي أخذني إليها شقيقُ مربّيتي في أحد الصباحات. لكن المتعة الحقيقية كانت تأتي من أبطال القصص المصوّرة الأميركية: باتمان ومحبوبته روبن، ولولو الصغيرة وتوبي البدين، والعلماء المجانين المخيفين في Tales of the Crypt [حكايات السرايب]، والمرأة العجيبة بجزمة الفروسية والحبـل الفضي. وسوبرمان طبعاً، الرجل الفولاذي، ومحبوبته لويس لين، ورفيقه جيمي أولسن، وعدوّه الأكبر لكس لوثور.

كان لدينا في الأرجنتين نسخٌ عن معظم هذه الحكايات المصوّرة تمت ترجمتها إلى الإسبانية في المكسيك ولذلك كانت تُسمّى ”المجلات الإسبانية“. ولأن أبطال هذه الحكايات أجنب، فشلوا في منافسة شخصياتنا المحليّة مثل ”باتوروزو“، الهندي الخارق، و”إل إترناوتا“، المسافر الذي يصل إلى بوينس آيرس من المستقبل البعيد. لكن هذه الشخصيات كانت تتمتع بسحرِ السفراء الغرائبيين القادمين من الشمال الغامض.

شعرتُ بنوع من القرباة التي تربطني بسوبرمان؛ ليس بسبب قواه الخارقة بالطبع، بل للعزلة القسريّة التي يعيش فيها. فقد كان سوبرمان - الذي أطلقه أبواه إلى الفضاء لإنقاذه من الدمار المحيق بكوكبهما، والذي تبنته عائلة مزارعين غرست فيه الفضائل المدنية الأساسية، والذي أُرغمَ على حياة مراسلٍ صحافيٍّ خجولٍ يتمتع بقوة سرّية خارقة - يتمتع بالكثير من ميزات مراهقٍ خجولٍ ينوء تحت شغفٍ أدبيٍّ يولّد فيه شعوراً غامضاً بالذنب.

لقد تخيلنا منذ بداياتنا الأولى رجالاً خارقينَ من الأنواع كافة. إذ يتمتع إنكيدو، شريكُ جلجامش لاحقاً، بقوة هائلة تمكّنه من قتلِ ثور عشتار الجامح؛ كما أن هرقل قادرٌ على إنجاز مهماتٍ أصعبَ من ذلك بكثير؛ ويظهر نمرود - أحد أحفاد نوح - على هيئة "صيّادٍ خارق أمام الله"، ويستغلُّ قوّته في بناء "برج بابل" ليحاربَ ملائكة الله في السماء؛ ويستعيد شمشون، "الأعمى في غزة، في الطاحون مع العبيد"، كما يصفه ميلتون، قوّته بعونٍ إلهيّ لكي يتمكن من تحطيم معبد غاجون وقتل نفسه وأسريه في إحدى أوائل العمليات الانتحارية المدوّنة؛ إذ يُقال أن طولَ الحطّاب العملاق بول بنيان، الذي كان يتجول في الغرب الأوسط الأمريكي مع ثوره الأزرق "بيب"، كان يبلغ سبعة أقدام كما تبلغ خطوته أكثر من ثلاث ياردات.

في السنوات الأولى من القرن العشرين، تخيّل جورج برنارد شو نسخة عن سوبرمان في مسرحيته عن دون جوان. وقد كتب في تمهيدهِ للمسرحية: "علينا أن نولّد الكفاءة السياسية أو نصيرَ ضحية للديموقراطية التي فرضها علينا فشلُ البدائل القديمة. ولكن إن كان فشلُ الحكم الاستبدادي يرجع

حصرياً إلى غياب مستبدٍ عادلٍ كفوءٍ، فما الفرصة التي تتمتع بها الديموقراطية التي تتطلّب شعباً كاملاً من الناخبين الكفوئين“. أما صديق شو وخصمه ج. ك. تشيسترتون، فاستشَفَّ حقيقة أعمق في سوبرمان: الهشاشة اللإنسانية الاستثنائية. فعندما يذهب تشسترتون للقاء هذا المخلوق الرائع، يسأل أبويه هل هو وسيم. فيجيب أبواه: ”إنه يبتدع معاييرَه الخاصة. وعلى هذا المستوى هو يتفوّق على أبولو. هذا إذا نظرنا إليه من مستوانا الأدنى، بالطبع...“. وعندما يسأل تشسترتون: ”هل لديه شعر؟“ يُجيبانه: ”كل شيء في ذلك المستوى مختلف. فما لديه ليس... ما نسمّيه نحن شعراً... ولكن...“. فيسأل تشسترتون بشيء من التوتر: ”إذاً، ماذا يكون إن لم يكن شعراً؟ هل هو ريش؟“ فيأتيه الرّد: ”ليس ريشاً، كما نفهم الريش“. يهرع تشيسترتون، الذي يتناهَبُه الفضول، إلى غرفة المخلوق العَصيّ على الوصف. تنبثق صرخة خافتة حزينة من الظلمة. يصرخ أبواه: ”لقد فعلتها، الآن! لقد سمحت للهواء بالدخول إلى الغرفة، وقد مات“.

صَوَّرَ تشسترتون سوبرمان بصفته مخلوقاً مريضاً ومُتهالكاً. وهناك نسخٌ أخرى من سوبرمان تعزيها نقاط ضعف تجعل قوّتها الخارقة في أعين مُعجبيها أكثر إثارة للإعجاب. فلكي يحافظ شمشون على قوّته يجب ألا يقصّ شعره، وعلى أخيل أن يحمي كعبه الشهير، كما يجب على هرقل ألا يرتدي قميص نيسوس المسموم. وإضافة إلى ذلك لدى سوبرمان حساسية ضدّ الكريبتون، ذلك المعدن المنبعث من كوكبه في لحظة الانفجار. إذ يؤثر الكريبتون في بطلنا بطرق مختلفة ومخيفة تبعاً لونه الأخضر أو الأحمر أو الذهبي. والكريبتون الأخضر هو الأسوأ، إذ يجرد سوبرمان من قوّته ويتركه في حالة فظيعة من نقص المناعة.

يشيد نيتشه وبطله زرادشت بفضائل Superman [سوبرمان] (وهي ترجمة غير موفقة للكلمة الألمانية Übermensch) لأن قوته مستمدة من سعيه إلى الفضائل الإنسانية على هذه الأرض وليس في أي حياة مَرَجُوَّةٍ أخرى. فبالنسبة إلى نيتشه لا علاقة لسوبرمان بذلك المخلوق الإنساني المستقبلي المثالي والليبرالي الباحث عن العدالة الذي يظهر في قصص Marvel المصوّرة. فعلى النقيض، يعارض سوبرمان نيتشه مفاهيم "المسيحيين الحديثين الطيبين والعبيثيين الآخرين" ليحتفي بمفاهيم الرجل القوي. فليس هناك امرأة قوية عند نيتشه، إذ تنحصر وظيفة المرأة عنده في إنجاب الرجال الأقوياء. فقد كتب نيتشه في هو ذا الإنسان: "عندما همستُ في آذان البعض أن يبحثوا عن رجلٍ على شاكلة سيزار بورجيا وليس من فصيلة بارسيفال، لم يصدّقوا آذانهم". إن سوبرمان نيتشه أقرب إلى لكس لوثور منه إلى "رجل الفولاذ".

اكتشف باحثو جامعة هارفرد، المهووسون بالحقائق، عدداً من القدرات الجسدية المستحيلة التي يتمتع بها البطل المحبوب أسبغها عليه الكاتبان اللذان أبدعا شخصيته، جيري سيغل وجو شستر، منذ ظهوره في العدد الأول من Action Comics [المغامرات المصوّرة] في 18 نيسان / أبريل 1938. من بين هذه الميزات مثلاً الرؤية الخارقة التي يتمتع بها سوبرمان. فحتى لو كانت لديه القدرة على إنتاج تفاعل كيميائي يُطلق الأشعة السينية من عينيه، كما يقول هؤلاء الباحثون، على هذه الأشعة أن تنعكس على سطح مناسب لكي ترتدّ إلى مُستقبلي الصور عند سوبرمان وتمكّنه من رؤية الصورة المأخوذة، هذا ما عدا خطر الإصابة بالسرطان الذي يُسببه التعرّض المزدوج للأشعة السينية عند أي مخلوق حيّ يفحصه "الرجل الفولاذي".

كذلك تعرّضت المناعة التي يتمتع بها سوبرمان إلى السخرية. فمن أجل حمايته من الحجارة والسهام والأسلحة الذرية، زوّده سيغل وشستر بنوع من الهالة الرقيقة التي تغلفه دائماً، إذ يمكن لرداء الكتف الذي يلبسه أن يتهتك أثناء مغامراته المحمومة الكثيرة، لكن لا يمكن لبزّته أن تتمزق وتكشف عن جسده العاري المثير. وقد قال هؤلاء الباحثون إن هذه الهالة سائل يتعارض مع قوانين نيوتن، أي إنها سائلٌ أشبه بالقشدة التي لا تخضع لقوانين اللزوجة عند نيوتن وتتمتع بقابلية التحوّل تحت الضغط، إذ يمكن أن تصبح أكثر سيولة أو أكثر تصلّباً. ولاختبار هذه النظرية، استدعى هؤلاء الباحثون بعض المتطوّعين لكي يلعبوا "الرجل الفولاذي" ليعرفوا هل طعمه حلوّ.

في إحدى حلقات المسلسل التلفزيوني The BigBang Theory [نظرية الانفجار الكبير]، يسعى شيلدن، ذو الميول العلمية، إلى إثبات زيف قدرة سوبرمان على التقاط الأجسام الطائرة. يقول شيلدن: "لويس لين تسقط، ويبلغ معدّل تسارعها الأوّل 32 قدماً في الثانية، في الثانية. يغوص سوبرمان لينقذها مادداً ذراعين من فولاذ. تصطدم به الأنسة لين، التي تهوي الآن بسرعة تقارب 120 ميلاً في الساعة، وسرعان ما تنشطر إلى ثلاثة أجزاء متساوية". ثم يضيف: "لو أنه يحبّها حقاً، كان عليه أن يتركها ترتطم بالرصيف. فهذه ميتة أرحم بكثير".

رغم القدرات الزائفة المستحيلة التي يتمتع بها، والمنافسة المتنامية على يدي أبطال وبطلات أصغر سناً، والعالم المتغيّر الذي لا يضطرّ فيه الأوغاد والأشرار إلى إخفاء هويّاتهم أو تمويهها، لم يتلاش سحر سوبرمان ولم تخب جاذبيّته.

قبل بضع سنوات، كتبت الشاعرة دوريان لو مرثية تصوّر سوبرمان وهو يحتضر من جرّاء سرطان الكريبتون:

إنها سنة 2010 وقد أعطاه الأطباء
سنة أخرى في "متروبوليس". وسنة أخرى
في الجنة عندما يكون في نشوة، وسنة أخرى
في الجحيم عندما لا يكون.
تسقط من حضنه مجلّة. لويس
على غلاف "فورتشن"، والكواكبُ
مصطفة خلفها، وضوء النجوم
يتلامع من شعرها الفولاذي المرذود إلى الخلف.

مكتبة telegram @t_pdf

دون جوان

إن تنظيم المتعة، وإخضاعها إلى غزواتٍ روتينية، وتحويل اسم المعشوقة إلى بندٍ في لائحة الواجبات، طريقة فعّالة لتفادي العشق المُتيمّم. دون جوان مُغوٍ أكثر مما هو عاشق، وجامعٌ أكثر مما هو مُغوٍ، وقنّاصٌ أكثر مما هو جامعٌ. أما الشخصيات الدونجوانية الأخرى، فلها غرضٌ واضح من حملاتها الإيروسية، وهو غرض شرّير في غالبية الأحيان، كما في حالة فالمونت الكريه في رواية العلاقات الخطرة وأبطال حكايات ساد الأشرار. لكن دون جوان مختلف لأن أفعاله تتسم بالعفوية والرغبة الناشئة، حتى أنه لا يمكننا الجزم بأن هذا العاشق المشهور قد حقّق متعته الجسدية قط. يبدو أنه يكتفي بإضافة اسم آخر إلى سجلّ فتوحاته من دون أن يُخبرنا هل الفعل الذي قام به منحه أكثر من نصرٍ إحصائيّ. فزراه يقول في مسرحية تيرسو دي مولينا Trickster of Seville [مُحتال إشبيلية] المكتوبة في القرن السابع عشر، مردّداً شكوى أونان القديمة: "لكنني عبثاً / أحارب طواحين الهواء". إن هوسه حسابيٌّ وليس إيروسيّاً، وهو ينتمي إلى عطاردي وليس إلى كيوبيد. يريد أن يجمع النساء كما يجمع الآخرون الأسهمَ المالية. يقول موليير إن "لذة الحبّ كلّها تكمن في التغيير" بالنسبة إلى دون جوان. إذ تحلّ أسماءُ النساء في خزانة فضوله محلّ قرنٍ وحيد القرن وحجرة الترياق التي يتوق إليها معاصروه.

حتى أن دون جوان لا يرغب في المرأة بحد ذاتها: روحها أو شخصيتها أو هويّتها السريّة، لكنه يسعى إلى شخصيتها العامة أو مكانتها الاجتماعيّة أو ميزات الشخصية. ففي نسخة تيرسو، تشمل لائحة ضحاياها إيزابيلا

الأرستقراطية وصيادة السمك تسببها والدونة النبيلة أنا والريفية أمينتا. كما أن اللائحة التي يرددها ليبوريللو، خادم البطل في أوبرا موزار ودا بونتي Don Giovanni [دون جيوفاني] أطول من ذلك بكثير. وفي القرن التاسع عشر، يوضح خوسيه زوربًا هذه الأساليب في مسرحيته Don Juan Tenorio [دون جوان تينوريو]:

في كل قصر فاخر لي موطن
ومعي مفاتيح البيوت البائسة،
أني ذهبت تركت في أثري صدى
من ذكريات ماجنات شائنة.

هذه كلمات مناسبة للغزاة الإسبان الذين نهبوا "العالم الجديد"
ودمروه...

ولكن لا يقتصر كل شيء في حكاية دون جوان على اللوائح. فرغم تبجّحه، نتلمس شيئاً أبعد من الرغبة المبتذلة في جميع أكبر عدد ممكن من صنف النساء هذا. فما هو دون جوان يعلن في قصيدة بايرون: "ما أجمل أن تفوز بأكاليل الغار بأي طريقة". مع ذلك، يبدو أن هناك ولعاً آخر، أكثر شراً وإقلاقاً، يؤجج بطلنا. فربما نتيجة سمعته كمغو وصياد ماهر ننسى أنه مغامر في مملكة الموتى، رجلٌ يجيدُ التحدّث مع الأشباح، على غرار عوليس وإينياس ودانتي من قبله.

وحتى في خضمّ مكائده يعرف دون جوان أن مغامراته لن تقود إلى خواتم سعيدة في نهاية المطاف. فمن منطلق القناعة - التي يشترك فيها مع مالارميه - بأن "اللحم كله ينزّ حزناً" (مع أنه ربما لم يقرأ الكتب

جميعها)، يدرك دون جوان أن كلَّ غزوٍ غراميٍّ لا بدُّ أن ينتهي بشيء من التعاسة، ولذلك هو يبحث عن حلٍّ أكثرَ إيجابية مع العاشقة الوحيدة التي لا تعرف الخيانة. يجب ألا ننسى هنا أن لغة دون جوان الأم هي الإسبانية، وأن ”الموت“ اسمٌ مؤنث في الإسبانية (كما في الفرنسية والإيطالية، وعلى النقيض من الإنكليزية والألمانية). ولهذا يدعو دون جوان شبحَ ”القائد“ إلى عشائٍ أخير وهو يعلم علمَ اليقين أنها ستحضر أيضاً وأنه سيعرض عليها، كما يفعل السيد المحترم، أن يرافقها إلى منزلها.

ليليث

تبعاً لأسطورة يهودية من من أوائل العصور الوسطى، قبل أن يخلق الله حواء من ضلع آدم خلق امرأة قبلها للترويح عن آدم في الجنة. وقد منح الله هذه المرأة التي سبقت حواء اسم ليليث.

إن أكثر ما يُسعدُ ليليث هو أنها ركيزة أساسية من ركائز الخلق. فهي الأذنُ التي تسمح للفم بالتكلم، والعينان اللتان تعكسان الرؤية، والظل الذي يُثبت وجودَ الشمس، واللاعبُ الثاني الذي يسبغ المعنى على الأول. وكما تعرف ليليث جيداً: كل ولادة تنطوي على موت، وكل توكيد يستدعي المساءلة، وكل استقرارٍ يستوجب الخلخلة. فمنذ لحظة الخلق الأولى، التعريفُ افتراق، ولذلك يسأل نصفه الضائع: ”من أنا؟“ وهذا سؤالُ ليليث مستعدة للإجابة عنه، وليس بنوعٍ من الخنوع والأسف أو الاستعلاء الانهزاميِّ المُبهم. فعندما تُطلعنا ليليث على هويّتها، لن يكون جوابها قناعاً اسمياً أو رداً طناناً من قبيل ”أنا ما أنا“.

على غرار الأشياء كلها، كانت ليليث في أعماق الأرض والبحر المظلمة. ثم تحرّكت ”الروح“ على سطح المياه فعرفت ليليث أن وقتها قد حان. أرسلت الظلمةُ النورَ لتكشفَ عن نفسها، وتنازلت الأرضُ العماءُ المخلوقاتِ الحيّة لتكتشفَ شكلها المحتوم، وخلق اللهُ الأوحدُ صورةً عن نفسه وحملها في راحة يده ليتمَعَنَ فيها. خلق اللهُ كلَّ الأشياءِ من كلمته إلا صورته (التي أسماها آدم) التي كوّنَها بيديه. ولأن الله يحب التناغم، أخذ حفنة من التراب ليخلق رفيقةً لآدم فكانت ليليث. يطير الترابُ مع الريح ويأخذ

أشكالاً جديدة ولا يستقرّ طويلاً في مكان واحد، فجاءت طبيعة ليليث متغيّرة وكانت تستمدّ متعة كبيرة من تغيير وجهها وجسدها. لذلك، لم يكن هناك ليليث واحدة قط. هذا كله واضح.

ولأن الله خلق آدمَ على صورته، كان آدمُ أيضاً صورة عن أزليّة العالم، بما أن الله، بالتعريف، ثابتٌ لا يتغيّر. فالشعر فوق رأس الله أشبه بالغابة، ودموعه مثل النهر، وفمّه مثل المحيط. كما أن كل جزءٍ من أجزاء جسده صورة عن العالم. لبؤبؤ عينه شكل الأرض، ولبياضها شكل المحيط الذي يزترّ الأرض؛ أورشليمُ البؤبؤ و”المعبدُ“ الصورة المنعكسة في البؤبؤ. آمنَ آدمُ بهذا رغم تحذيرات ليليث. كانت تقول له: ”هناك شيءٌ أبعدُ من لعبة المرايا المتحركة هذه“. لكن آدم كان يرفض الاستماع أو الاستفسار. كانت ليليث تعرف أن لكل شيء وظيفة: الريح خادمُ الله، والنار خادم الملائكة، والماء خادم الشياطين. الأرضُ تُطعم الحيوانات، والحيوانات تطيع آدم. ”وكلها في خدمة ليليث“، قالت ليليث بصوتٍ خفيض، ”بمن في ذلك آدم“.

لا نعرف عن إقامة ليليث المؤقتة مع آدم أكثر مما يخبرنا به ”المدراش“ العبري. فقد خلق الله حديقة خاصة بهما تحتوي على أربعة أنهار سحرية والكثير من الأشجار المثمرة والحيوانات البهيّة من كل صنف. وكان لهذه الحديقة قوانينٌ ناظمة تمنع السباحة في مياه الأنهار وذبح الحيوانات، وفوق كل شيء الأكل من ثمار ”شجرة الحياة“ التي انتصبت وسط الحديقة. حاولت ليليث تحريض آدمَ على الخوض في المغامرات، واقتراف أفعالٍ جريئة، وأنماطٍ جديدة من التفكير. لكن آدم رفض لأنه لا يحب التغيير، من جهة، ولأنه لا يحب الإملاءات، من جهة أخرى. كان يحب الوقوف بين المخلوقات الجديدة ومَنحها الأسماء. فقد سمّى الحصانَ ”حصان“، والكلبَ

”كلب“، والحيوان المملون الذي غطى جلده المعبد ”تاهاش“، والدلافين التي تتزوج مع الإنسان ”أبناء البحر“. كانت ليليث تظهر على هيئة هذه المخلوقات وتحاول أن تبين لآدم ماهيتها، لكن آدم لم يعرّها أي انتباه واختار الاعتماد على الحقيقة الكامنة في الأحرف الأبجدية التي تكشف عن الماهية الحقيقية للأشياء التي تسميها. كان يقول لها إن ”الأبجدية وُجدت قبل أن يبدأ العالم“، ثم يدير لها ظهره.

نتيجة اتخاذها أشكال مخلوقات الله، كوّنت ليليث صداقاتٍ مع العديد من الحيوانات وكانت تتحدث معها لساعات طوال بما أن المخلوقات كلها كانت تتكلم اللغة نفسها آنذاك. أحبّت بعض الحيوانات لفطنتها وشجاعتها، وكانت تقفز بينها على هيئة فهدٍ أو ثورٍ طويل القرنين، وكرهت بعضها الآخر لغبائه وخنوعه. ويُقال أن ليليث هي التي ذبحت ثيراناً وبغالاً أيّوب لاحقاً.

كان المخلوق الذي أحبّته ليليث أكثر من الجميع هو الأفعى التي شاء الله أن تشترك مع آدم في كثير من السمات. فعلى غرار آدم، كانت الأفعى تقف منتصبه على قدمين، طويلة مثل الجمل. ومثله أيضاً كانت تتمتع بمَلَكَاتٍ عقلية قوية وبالقدرة على التأمل في المشكلات الفكرية. كما تمتلك موهبة صنع الأشياء وتخليقها، إذ كانت تصنع أشياء جميلة من الذهب والفضة وتعرف أسرارَ الأحجار الكريمة والآلئ. وعندما كانت ليليث تتلبس هيئة الأفعى، كانت الاثنان تقضيان ساعات طويلة معاً تتحدثان أو تنشغلان في تصنيع المجوهرات الدقيقة المعقدة التي كانت تقدّمها ليليث إلى الله عندما تراه يتجوّل في ”الحديقة“ في الجو البارد المنعش. وكان الله يرى في هذه المجوهرات جمالاً يسرّ النظر.

كانت ليليث والأفعى تتحدثان معاً في معظم الأوقات ما جعل آدم يشعر بالعزلة. فقد كان يقول ليليث أشياءً مثل: ”أنا لم أسمح لكِ بقضاء وقت العصر مع الأفعى“، أو: ”أريدك أن تبقي بقربي في حال احتجت إلى خدماتك“. لكن ليليث لم تكن تأبه لتحذيراته المتكررة، فاشتكى آدم إلى الله: ”إنها عنيدة ولا تسمع الكلام ولا تهدأ في مكان واحد. إنها مثل الجرس الذي لا يتوقف عن الرنين. وكل ما أخشاه أن تعصي حتى أوامرك، وإن حدث ذلك، فلن أتحمّل المسؤولية عنه“.

رغم تحذيرات آدم المتكررة، استمرت لقاءات ليليث والأفعى وأحاديثهما. سألت الأفعى ليليث: ”هل تعلمين لماذا يريدك الله أن تطيعي آدم؟ وماذا يمنع آدم من أكل ثمار ”الشجرة“؟ أصحاب الكار الواحد يكرهون بعضهم بعضاً (جاءت هذه المقولة لاحقاً في التلمود) وهو يريد أن يتفرد في القدرة على الخلق والتدمير“.

بقيت ليليث مع آدم حتى سئمت منه ثم اختفت. ولمدة وجيزة، ظنَّ آدم أنها هي الأفعى التي طالما تلبّست هيئتها، وعندما رآها ملتفة على نفسها في أغصان إحدى الأشجار، وساقاها مثيبتان بعناية تحت جسدها الطويل، فكر: ”سأدعها وشأنها، فسوف تسأم من لعبتها قريباً وتعود امرأة كما كانت“.

وفي النهاية، تكشّفت الحقيقة. غضبَ الله من وقاحتها وخطورتها وأرسل ثلاثة ملائكة للبحث عنها. عثروا عليها في البحر الأحمر حيث تناسلت مجموعة ضخمة من الشياطين نتيجة علاقتها مع الأفعى (لا يؤكد ”المدراس“ هذه الحكاية مع أنه يحذّر من شرب مياهه). قال الملائكة

ليليث بلهجة تحذيرية إنها إن لم تطر معها وتعد إلى آدم، فإن مئة من أطفالها الشياطين سيموتون كل يوم. فأجابت ليليث إنها تفضل هذه العقوبة على العودة إلى آدم بصفتها خادمة له.

بدأت ليليث انتقامها بإلحاق الأذى بالأطفال الصبيان في الليلة الأولى من حياتهم، وبالطفلات في يومهنّ الثاني عشر. تبلغ قوى ليليث أوجها عندما يتحول القمر إلى اللون الأحمر. وتتمثل الطريقة الوحيدة لدرء خطرها في ربط رسغ الطفل بتعويذة تحمل اسم الملائكة الثلاثة المكلفين معاقبتها. وهذه التفاصيل مُدرّجة في "المدراش" أيضاً.

اليهودي التائه

أثناء مسيره المؤلم في "فيا دولوروسا" [درب الآلام] وهو يحمل الصليب الخشبي ويتلقى سياط الحراس الرومان الدامية وصرخات الحشود وسخريتها، شعر السيد المسيح بالعطش وتوقف عند نافورة ليشرب قليلاً من الماء. دفعه عجز يهودي وطلب منه أن يتابع سيره، فأجابه المسيح: "سوف أذهب لكنك ستنتظر عودتي"، ثم تابع سيره إلى جبل جولغوثا. هكذا، وُلدت أسطورة "اليهودي التائه" القروسطية، الذي تمثلت خطيئته العظيمة في إهانة ابن الله وعقوبته في التجوال الأبدي لأن تحقيق "كلمة الله" مشروطٌ بعودة السيد المسيح يوم الحساب.

نقرأ في إنجيل يوحنا (18: 20-22) أنه عندما جاء الجنود الرومان ليعتقلوا السيد المسيح، صفعه أحدُهم على وجهه، وربما أوحى هذا المشهد بالقصة التي لا تتمتع بأي مصداقية في الإنجيل. على كل حال، لم تتشكل هذه الأسطورة كلياً إلا بعد ألفٍ ومئتي سنة اكتسبَ خلالها اليهوديُّ المجهول عدداً من الأسماء المختلفة. ويتسم بعض هذه الأسماء بالغموض مثل "كارتافيلس" و"أهاسفيرس"، بينما يتميز بعضها الآخر بالوضوح مثل "بوتاديوس" (التي تعني "يدفع الرب" في البرتغالية) و"خوان - إسبيرا - إن - ديوس" (وتعني "يوحنا - الذي - ينتظر - الرب" بالإسبانية). وفي القرن السابع عشر، حاول اليسوعيُّ بالتاسار غراسيان توخي الوضوح وأطلق عليه اسم "خوان - دي - بارا - سيمبري"، أي "يوحنا - الزمان - كله".

منذ بداية القرن الثالث عشر بدأت حفنة من الشهود الظهور لتأكيد القصة. فقد أشار مؤرِّخٌ بولونيزي للقرن الثالث عشر إلى أن الإمبراطور فريدريك الثاني قد سمع سنة 1223 من اثنين من الحجَّاج أنهما التقيا يهودياً في أرمينيا أكد لهما أنه الرجل نفسه الذي حكم عليه السيد المسيح بالتجوال حتى يوم الساعة. ويؤكد المؤرِّخ الإنكليزي روجر الويندوفري، في سجلِّ وقائع تاريخي كتبه سنة 1228، أن هذا اليهودي نفسه اعترف - في مقابلة أجراها معه رئيسُ أساقفة أرمينيا - أنه خدم عند بونتيوس بايليت منذ زمن طويل. وبعد عقود عدة رَوَى ماثيو باريس، في كتابه Chronica Majora [الوقائع الكبرى]، القصة نفسها وأضاف أن هذا اليهودي قد تَابَ إلى الله وطلب مغفرته. وفي التاسع من حزيران/ يونيو 1564، أقسمَ المؤلف المجهول لكتاب Short Description and Account of a Jew Named Ahasverus [موجز حكاية يهودي يُدعى أهاسفروس] أنه رأى "اليهوديِّ التائه" بأم عينه في شليسفيش. وقد وصفه بأنه رجل طويل القامة والشعر، بكعبين قاسيين سميكين، ويتحدث الإسبانية بطلاقة بعد أن عاش مدة لا بأس بها في مدريد. ويزعم بعض هذه السجلات التاريخية أن لهذا اليهودي زوجة وأولاداً يرافقونه في ترحاله الدائم.

وفي الأوان الأخير، طوَّر العشرات من الكُتَّاب المختلفين هذه الحكاية، وكان من أبرزهم: يوجين سو (الذي يربط اليهودي بالملكائد اليسوعية)، وبار لاغركفيست (الذي يراه بمنزلة نبيِّ منبوذ)، ومارك توين (الذي يرى هذا اليهوديِّ سائحاً مبتدلاً آخر)، وخورخيه لويس بورخيس (الذي نسجَ حكاية اليهودي مع حكاية هوميروس خالد). أما جيمس جويس، فأعطاه اسمَ ليوبولد بلوم وأرغمه على التجوال في دبلن يوماً كاملاً يتحوَّل إلى أبدية. أما فريق تحرير كارلو فروتيرو وفرانكو لوستيني، فصوَّره رجلاً

متوسطاً في السنّ بلا إقامة ثابتة، يعمل دليلاً سياحياً في البندقية، وهي مدينة أبديةً بامتياز.

بغض النظر عن نزعة معاداة السامية الواضحة، يبقى الترحالُ بصفته عقوبةً فكرةً مثيرةً للاهتمام رغم ظهورها في حكايات أخرى. ففي حكاية السفينة الأسطورية ”الهولندي الطائر“، على سبيل المثال، يظهر قبطانُ السفينة التائهة الملعون متحالفاً مع الشيطان. وبالنسبة إلى السير وولتر سكوت فإن ”الهولندي الطائر“ سفينة قرصنة ”تحمل ثروة ضخمة شهدَ مَتْنُها جرائمَ قتلٍ وقرصنة شنيعة“. أما روبرت لويس ستيفنسون الذي - لحسن الحظ - لم يكن يعرف شيئاً عن هستيريا المطارات والإجراءات الأمنية السائدة اليوم، فارتأى أن ”السفرَ المفعم بالأمل خيرٌ من الوصول“، وما كان ليوافقَ على النظر إلى تجوال ”الهولندي الطائر“ أو ”اليهودي التائه“ بصفته نوعاً من العقوبة. فالسفر حول العالم ورؤية الأماكن الغربية واكتشاف الشعوب الأخرى وعاداتها أنشطة طالما تمّ الترويج لها بصفتها، فضلاً عن سحر المغامرة الذي تنطوي عليه، الأسلوب التعليمي الأفضل بالنسبة إلى مُجَبِّي الرحلات البحرية المكلفة ومستخدمي شركة Airbnb المجازفين المقترّين، على حدّ سواء.

ولكن هناك جانبٌ مظلم لفكرة السفر الستيفنسونية هذه ربما يتجسّد في قرار السيد المسيح بمعاقة الرجل الذي أهانَه. ففي هذه الحكاية، لا تهدف اللعنة إلى إرغام اليهودي على السفر بل على الهرب. إذ على اليهودي أن يغادر موطنه هرباً من مذبحة، أو من الجوع، أو البطالة؛ عليه أن يهرب من خطر معسكرات الاعتقال، أو معسكرات الأعمال الشاقة ”الخولاغ“، أو المرتزقة، أو شركات النفط المتعددة الجنسيات، أو التصحر الناشئ عن

تدمير الغابات، أو الجفاف والفيضانات، أو الأنظمة الدكتاتورية العسكرية أو الدينية؛ عليه أن يقطعَ الصحارى الشاسعة والجبال الشاهقة، وأن يخوضَ في البحار حاملاً صليبَ المسيح على كتفيه تحت سياط الشرطة وسخرية الحشود؛ عليه أن يتخيّل، رغماً عنه، أنه سيلاقى أشخاصاً طيبين يرحّبون به على الطرف الآخر ويوفّرون له حياة كريمة خالية من خطأ لم يرتكبه؛ عليه أن ينتظر في أحد مراكز إيواء اللاجئين شمالي فرنسا أو جنوبي إيطاليا، أو في القوافل اليائسة الهاربة من العنف المشتعل في أميركا الوسطى أو سوريا، حتى يصلَ المخلصَ الموعود، بينما يحاول أن يتبيّن أصواتَ الأبواق البعيدة التي تُنبئُ بيوم الحساب.

الجميلة النائمة

تدور حكاية هذه الفتاة حول الزمن: الزمن الضائع، والزمن المؤجّل، وزمن الانتظار، والحلم، والبراءة. تبدأ القصة بحدثٍ سيئٍ. فعند ولادة ”الجميلة النائمة“ تباركها الجنّيات باستثناء واحدة نسيَ الملكُ أن يدعوها فتُلقي لعنة على الطفلة تقضي بموتها من وخزة مغزلٍ مسموم. ليس في مقدور المراسيم الملكية أو سحرِ الجنّيات الطيّبات إبطالُ مفعول الضغينة، كما أن منع المغازل في المملكة وتحويل الموت إلى حلمٍ لا ينتهي لن يغيّر هذه اللعنة البغيضة. فبينما يبحث الراشدون عن الحلول القاصرة، تصبح الطفلة امرأة وتلمس مغزلاً وتغرق في نومٍ عميق. وفي اللحظة نفسها، تنامُ القلعة كلّها بانتظار قبلة الحب الحقيقي التي ستوقظهم جميعاً في يوم من الأيام (كما يأملون). أما الزمن، فيتوقف حول ”الأميرة النائمة“.

قلّد العديدُ من الكُتّاب حكاية ”الجميلة“ مع المحافظة على الغرض السرديّ: الحفاظ على العالم كما كان في وقت من الأوقات، جامداً وحيّاً، في قلعة قديمة أو ”بومبي“ مدفونة. فهذا ما يحدث في حكاية ربّ فان وينكل التي يرويها واشنطن إيرفنج في دِير ”شانغري-لا“ الذي يصفه جيمس هيلتون في روايته الأفق المفقود، وفي رواية أدولفو بيوي كاساريس The Perjury of the Snow [حنث الثلج]، وفي سلسلة فاغر الأوبراليّة Ring [خاتم النايلنغ] عندما ينوم فوتان برونهيلدا، وفي رواية أغاثا كريستي في فندق بيرترام. وربما وجدت رومانيا في عهد نيكولاي تشاوسيسكو وإسبانيا في الستينيات وبلدان ”حفلات الشاي“ اليوم إلهاماً غيرَ واعٍ في هذه الأمثلة الأدبية حيث يصعبُ التفريق بين النوم والموت.

نومٌ ”الجميلة“: هل هذا ما يجذب الأمير إليها؟ أنها تستلقي صامتة بلا حراك وعيناها مغلقتان، وعاجزة عن المقاومة أو الرد؟ يعبرُ بابلو نيرودا الشاب، في واحدة من قصائد الحبِّ العشرين التي كتبها بأسلوبٍ شعريٍّ بسيط عن هذا الاستيهام الذكوري القديم:

أحبُّ الصمتَ فيكِ لأنه يوحى بالغياب،
تسمعينني من بعيدٍ وصوتي لا يصل،
كأنَّ عينيكِ طارتا ولم تعودا معي،
كأنَّ قبلة أحكمت إغلاقَ فمكِ.

لم يتصنَّح إدغار آلن بو الكلمات. فقد كتب في ”فلسفة الكتابة“ أن المرأة المميّنة الجميلة تشكل ”من دون شك الموضوع الأكثر شاعرية في العالم“. لا يمكن للمرء أن يكون أكثر صمتاً من ذلك.

اختلط الموتُ والنوم منذ مساءات الأدب الأولى. فمذ أكثر من أربعين قرناً، وفي ملحمة جلجامش، وصف الشاعرُ النومَ أنه شقيقُ الموت، وقد احتفظت هذه الفكرة المريعة أو المعزّية بهريقها منذ ذلك الوقت. إذ يتوقف الزمن في نومة الموت تبعاً لأعراف ”الفردوس“، كما يقول لنا القديس أنسيلم؛ فالزمنُ يجري أثناء النوم المسائي الأرضي، لكن الحاملين محكومون بانتظار اللحظة المحددة التي يستيقظون فيها. في كتاب ألفونسو الحكيم La Siete Partidas [الشِّفرة السُّباعية] قصة عن راهب أراد أن يعرف طبيعة الزمن في ”الفردوس“. وفي أحد الصباحات، سمع طيراً يغرد خارج نافذته فخرج إلى الحديقة لكي يستمع له عن قرب. همس صوتٌ في أذنه: ”هذه مجرد ثانية واحدة من الزمن السماوي“. عاد إلى

صومعته والفرح يملأ قلبه ليجد أن إخوته الرهبان قد ماتوا منذ زمن بعيد وأنه خلال تلك اللحظة التي غرّد فيها الطير مرّ ثلاثمئة قرن. ليس هناك أمّ للزمن في الجنة (كما يقول الفقهاء) لأن كل لحظة تقدّم كلّ شيء يمكن للمرء أن يحصل عليه. أما في الجحيم، فإن الزمن أبديّ لأن لا شيء يحدث هناك؛ ففي غياب الأمل، لا يمكن لشيء أن يحدث باستثناء الانتظار العقيم. وقد روى كارل غوستاف يونغ أن عمّاً له أوقفه مرة في الشارع وسأله: ”هل تعرف كيف يعذب الله الخطّئين؟“ هزّ يونغ رأسه بالنفي. ”يجعلهم ينتظرون“، أجاب العمّ ثم مضى في طريقه.

نومٌ ”الجميلة“: هل يحدث في الجنة أو الجحيم؟ الزمن لا يمرّ في القلعة، ما يدفعنا إلى التفكير في الجنة، لكن نومها نوعٌ من الانتظار اللامتناهي، ما يوحي بالجحيم. فإن كان يحدث في الجنة، فإنها لن تستيقظ لأن الاستيقاظ هناك ينطوي على قطع لحاضر دائم، لحالة قائمة من النعيم تحافظ فيها الأميرة على جمالها وبراءتها الأبدية ورغبة الأمراء فيها. أما إذا كان نومها جحيمياً، فإن ”الجميلة“ تنام في اللحظة التي تسبق نهاية براءتها لأن إيقاظ أيّ أميرٍ لها سيحكم عليها بالتّوء تحت نير الزمن، ما يرغمها على استرجاع مرور السنين في العالم الخارجي في لحظة واحدة. سوف تستيقظ ”الجميلة“ لكن جلدّها سيترهّل فجأة، ويخفّ نظرها، وتتساقط أسنانها البيضاء كاللؤلؤ، ويشيبُ شعرها الذهبيّ، ويبدو الأميرُ الخائف في سنّ حفيدها إن لم يكن أصغرَ من ذلك. ولن تكون النهاية سعيدة في هذه الحالة أيضاً.

ربما كانت هذه هي اللعنة الحقيقية للجنّة التي نسيها الملك: ألا تتقدّم الأميرة في السنّ بشكل لائق، وألا تكتسب المعرفة والخبرة تدريجياً، وألا

تستمتع بدوران عجلة الفصول المتعاقبة؛ أن يكون عليها (إن كانت ترغب في أن تكون تلك المرأة التي رآها الأمير نائمة) الخضوع للعمليات التجميلية، و”البوتوكس“، وتكبير الثديين، والحَقن بمصل غدد القروود.

لكن لديها خيار آخر. يمكنها أن ترفض اللعنة، وترفض المباركات، وترفض سكان البلاط النائمين، وترفض خرق أبويها لأعراف اللباقة، وترفض ”الأمير الدائم“. وعلى غرار نورا في مسرحية إبسن وأندريا في رواية كارمن لافوريت (هما اثنتان من طفلات ”الجميلة“)، يمكنها أن تغلق بوابة ”القلعة المسحورة“ وتواجه العالمَ بعينين مفتوحتين على اتساعهما. مكتبة

فيبي

فيبي هي الأصغر من بين أولاد كولفيد الأربعة في رواية الحارس في حقل الشوفان. وهي الأكثر ذكاءً وتعاطفاً، والأقل أنانيّة، والأكثر فطنة وحَدسيّة. أما آلي، الصبي الذي يسبقها، فلم يغضب من أحد قط ومات صغيراً نتيجة سرطان في الدم. ثم يأتي هولدن. أما الابن الأكبر، دي. بي، فغادر إلى هوليوود حيث يمتلك سيارة Jaguar ويتاجر بموهبته في الكتابة (كما يرى هولدن). إن عائلة كولفيد عائلة أدبية، فقبل أن يبيع نفسه لهوليوود، نشر دي. بي. مجموعة قصصية "رائعة" بعنوان The Secret Goldfish [السمة الذهبية السريّة]. أما آلي، فكتبَ بعض القصائد بالحرر الأخضر على أصابعه وجيب قفاز "البيسبول" "لكي يقرأ شيئاً في أرض الملعب أثناء فواصل المباراة". هولدن قارئٌ يبحث في الكتب التي يحبّها عن المنطق الغائب عن هذا العالم. وتشمل لائحة كتبه المفضلة كتاباً من أمثال ديكنز وآيزاك دينيسن ورينغ لاردنر وسومرست موم (مع بعض التحذيرات) وتوماس هاردي وشكسبير وروبرت بروك وإميلي ديكنسون وفرنسيس سكوت فيتزجيرالد وهمينغوي. أما فيبي، فتؤلّف كتاباً عن تحرّية اسمها هيزل ويذرفيلد. ومن عاداتها أنها لا تُنهي هذه الكتب.

تبعاً لهولدن، فيبي "عاطفية جداً بالنسبة إلى فتاة صغيرة في سنّها". لكنكم "ستحبّونها"، يؤكد لنا. "أعني: إن أخبرتم فيبي العجوز شيئاً، فهي تفهم تماماً ما تقصدونه. أعني: يمكنكم أن تأخذوها معكم إلى أي مكان. فإن أخذتموها لمشاهدة فيلمٍ رديء، فسوف تعرف أنه رديء. وإن أخذتموها إلى فيلمٍ جيد، فسوف تعرف أنه جيد".

لفيبي شعرٌ أحمر، بلون شعر آلي، تحافظ عليه قصيراً جداً في الصيف حيث تردّه خلف أذنيها الجميلتين. ”أما في الشتاء“، كما يقول لنا هولدن، ”فتركه طويلاً. تقوم أُمي بتجديله في بعض الأحيان، ولا تفعل ذلك في أحيان أخرى. لكنه جميل. إنها في العاشرة فقط. نحيلة مثلي، لكن نحولها جميل“. لا نعرف هل قرأ هولدن هذه الأسطر في نشيد الأنشاد: ”لدينا أخت صغيرة بلا أثداء: ماذا سنفعل لأختنا عندما يأتيها عريس؟“ لكن هولدن لا يذهب بعيداً هكذا.

عندما يذهب دي. بي. إلى هوليوود، تأخذ فيبي غرفته التي تحتوي سريراً ضخماً ومكتباً ضخماً ”لكي تتفرد“. تحتفظ بقطع الأسطوانة التي اشتراها لها هولدن (التي وقعت منها بالمصادفة) لأنها تحب تنظيم العالم وتشعر بالضيق من عجز هولدن عن فعل الشيء نفسه. كما أنها اقتصادية، إذ في مقدورها أن تساعد هولدن مادياً بإعطائه المال الذي وفرته لعيد الميلاد: ”ثمانية دولارات وخمسة وثمانون سنتاً. خمسة وستون سنتاً. فقد أنفقتُ بعضها“، كما تقول.

فوق كل شيء، تستطيع فيبي أن تحدّد تماماً منشأ القلق الوجودي الذي يعاني منه هولدن. ”أنت لا تحب شيئاً مما يحدث“، تقول له، لأن هولدن يبدو - كما تعتقد، مُحقة - عاجزاً عن إيجاد المتعة في أي شيء. كان دانتلي سيضع هولدن في دائرة الغاضبين ”المكتئبين في النسيم العليل يتراقص جَزَلانَ في أشعة الشمس“. أما فيبي، فتستمع بالعالم وتحدياته، كما تتمتع بالشجاعة والقدرة على مواجهة أي شيء، ولذلك عندما يُخبرها هولدن أنه ذاهبٌ إلى الغرب توضّب حقيبتها لترافقه. ومن دون أن يدرك هولدن أو

يفهم ذلك، فهي بمكانة عينيه اللتين تستشعران المخاطرَ الجاثمة في الطريق الطويل، وترغب في أن تكون إلى جانبه عندما تعترضه هذه المخاطر.

أواسطَ القرن الخامس قبل الميلاد، كتب يوربيدس مسرحية عن أنتيغوني التي غسلت يديها الحانيتين جسدَ أخيها بولينيسس وصَبَّت النبيذَ الطقسيَّ، والتي تصمَّم على دفن بقاياها بشكل لائق ضدَّ أوامر الملك. ”لكنني سأدفنه“، تقول في أحد الأبيات الباقية، ”وإن كان عليَّ أن أموت، أقول إن هذه الجريمة مقدّسة: سأرقد ميتة إلى جانبه، وسوف أبقى عزيزة عليه كما هو عزيزٌ عليّ“. يحاول هولدن أن يتخيَّل شعورَ فيبي في حال مَرَضَ بذات الرِّئة ومات. ربما يكون شعور فيبي مشابهاً لشعور أنتيغوني.

ولكن، أين يُودي بفيبي حبُّها وإخلاصُها، ووعيُّها وصلابَتُها، وشجاعتها وذاكَاؤها؟ ربما تكون مرأتها القديمة الأختُ الصغيرة في حكاية الأخوين غريم عن ”البجعات الستّ“. إذ يتعرَّض ستة أخوة لسحرٍ يحوِّلهم إلى بجعات ولا يتمَّ تحريرهم إلا إذا حاكت لهم أختهم الصغرى ستة قمصانٍ من القُرَّاص الذي عليها أن تجمعه بيديها العاريتين وامتنعت عن الكلام ستَّ سنينَ كاملة. وعندما تشارف السنوات الستُّ على الانتهاء يراها أميرٌ سرعان ما يقع في حبِّها ويطلب يدها للزواج، وبما أنها تمتنع عن الكلام يُقنعُ رجالاً البلاط الأميرَ أنها ساحرة ويجب حرقها. وقُبيلَ موعد الحرق تنتهي الفتاة، في زنانتها، من آخر قميصٍ ينقصه كُفٌّ واحد وترمي بالقمصان إلى البجعات الستّ. يستعيد إخوتها هياتهم البشرية (مع احتفاظ الأخ الأصغر بجناحٍ واحد من ريش) ويشرحون للأمير سببَ صمت أختهم الشجاعة.

في تلك القصة، ينتهي كل شيء على ما يرام، ولكن هل ستنتهي الأمور على خير بالنسبة إلى فيبي؟ في الصفحة الأخيرة من الرواية، تغمر السعادة هولدن للمرة الأولى وهو يراقب أخته تعطي حصانَ العَرَض تحت وابلٍ من المطر، ويقول: ”لا أعرف لماذا، ربما لأنها بدت في غاية الروعة وهي تدور مرة بعد مرة في معطفها الأزرق وكل ذلك“.

على غرار القصص التي تدور حول هيزل ويدرفيدل والتي لا تُنتهيها فيبي، تشعُّ فيبي على امتداد الرواية وهي تدور حول إخوتها التائهين من دون أن تتبع مدارها الشخصي أو تصل إلى نهاياتها الخاصة. فلأنَّ فيبي تحدُّ على أخٍ تعرف أنها لن تراه ثانية، وتأخذ غرفة أخيها الأكبر الموهوب في منزل العائلة، وتحمي هولدن وتوجَّهه في خضمِّ ضياعه، وحتى أنها تُصوِّبُ أمله الواهم في التقاط الأطفال في حقلٍ من الجاودار على حافة الهاوية (إذ تقول له: ”والأصحُّ هو إذا التقى أحدٌ بأحدٍ قادمٍ عبر الجاودار“)، فهي تستمرُّ في الدوران ”مرّة بعد مرّة، في معطفها الأزرق وكل ذلك“ على لحنٍ أغنية ”الدخان في عينيك“.مكتبة

سينغ-تشن

هناك ثلاث مهماتٍ توكلُّ في العادة إلى بطلة أو بطل الحكايات الخرافية: على الطيور التي تبحث عن ملكها في كتاب بدر الدين العطار منطق الطير أن تقطع سبعة وديانٍ أو سبعة بحارٍ يُسمّى ما يسبق الأخير منها ”الدُّوار“ والأخيرُ ”الفناء“، أما الأوبئة التي يعاني منها الفرعون المصري قبل إطلاق سراح الإسرائيليين، فهي عشرة، وعشرةٌ هي الشرفاتُ التي تطهر الخطّائين المُخلّصين في ”مَطهر“ دانتِي، إذا اعتبرنا الشرفتين الأوليين و”جنة عدن“ في الأعلى، أما المهمات الموكلة إلى هرقل، فهي اثنتا عشرة. وهكذا، تنوّع الاختبارات التي يخضع لها البشر في عددها وخطورتها.

هناك ثماني مراحل مطلوبة لخلاص الكاهن البوذي الآثم سينغ-تشن في الرواية الكوريّة الشهيرة The Nine Cloud Dream [حلم الغيمات التسع] المكتوبة في القرن السابع عشر والمنسوبة من معظم المؤرّخين إلى الباحث البارز كيم مان-جونغ. تُقابل كل واحدة من المراحل الثماني فتاة جيّنة جميلة يمارس معها الحبّ بمتعة كبيرة، وتبدو أسماؤها لأذان الغربيين أشبه بأصداء أسماء نجوم الموسيقى الريفية-الغربية: Rainbow Phoenix, Moonlight, Shy Wild Goose, Jasber Shell Blossom, Spring Cloud, Panpipe Harmony Orchid, Cloud of Starlings, Whitecap.

يُعاقبُ سينغ-تشن (الذي يعني اسمه ”الطبيعة الحقيقية الأصلية“ أو ”الرغبة الشهوانية“) لخرقه قوانين معلّمه البوذي ليو-كوان، رئيس ”دير

قمة اللوتس“. فبعد أن يغويه ”التنين الملك“ بشرب النبيذ، يستخدم سينغ-تشن المخمور قواه الصوفيّة في تحويل البراعم إلى مجوهرات لإرضاء الفتيات الجنيّات. وتتمثل العقوبة المفروضة على هذه الخطيئة في تقمّصه على هيئة بطلٍ مقدام يخضع إلى نوع من ”رحلة الحاج“ الشهوانية. فيُولد من جديد باسم شاو-يو (”الزائر الصغير“) لعائلة فلاحية فقيرة يموتُ مُعيلها وتربيّه بعد ذلك أمّه الأرملة. وحين يبلغ سنّ الرشد، ينجح شاو-يو في اختبارات البلاط ويدخل في خدمة الإمبراطور بصفة ”أمين الأرشيف الإمبراطوري“. ثم يكتسب لاحقاً مهاراتٍ شعرية وموسيقية ودبلوماسية وعسكرية ويرتقي في المجتمع ليصبحَ صهرَ الإمبراطور نفسه.

إن The Nine Cloud Dream - التي تدور أحداثها في الصين في عهد عائلة تانغ في القرن التاسع، في العصر الذهبي للثقافة الصينية العالمية - رواية نشأة سحرية، إذ تسجّل وقائع الإحاطة بالحقائق الكونفوشيوسية والداوية والبوذية. ”لقاءاتٌ ووداعات، وداعاتٌ ولقاءات... هذا هو العالم“، بهذه الكلمات يلخّص حكيمٌ بوذيّ رحلة تثقيف شاو-يو في الحياة. وفي النهاية، ينجح شاو-يو في هزيمة جيشٍ تيبتيّ غازٍ بتنظيم قوّاته تبعاً لتعليمات كتاب التغيّرات والنوم مع الفتيات الثماني، كما هو مُقدّرٌ له، حتى في أتون المعركة (في حالة الفتاة السابعة) حيث بريقُ السيف عوضاً عن الشمعة وهدير أجراس الجيش بدلاً عن أنغام القيثارات. وبعد سلسلة من النجاحات يجد شاو-يو نفسه فجأةً وجهاً لوجه أمام راهبٍ عجوز يكشف عن هويّته بصفته معلّمه القديم ويقول له إن كل شيء حدث له في حياته بصفته مخلوقاً فانياً لم يكن سوى حلمٍ عابر، حياة كاملة من الحبّ والحرب اختبرها في لحظة واحدة من التأمل العميق. ومع هذا الكشف، يصل شاو-يو (الذي يستعيد هويته السابقة بصفته سينغ-تشن)

إلى الاستنارة ويكرّس نفسه لتعليم عقيدة ”الدّرب القويم“ الرائعة. وبعد ذلك يصبح سيّد ”دَيْر قمة اللوتس“ حيث يقدّم إليه البشرُ والتنانين، والرجالُ والأرواحُ على حدّ سواء، احترامها كما كانوا يقدّمون احترامهم إلى معلّمه سابقاً. كما أن الفتيات الثماني يتخلّين عن حياتهنّ الأرضية ويسعينَ إلى تحقيق الاستنارة، فيصبحنَ بوذيّاتٍ حقيقيّاتٍ جاهزاتٍ للوصول إلى ”النيرفانا“ لكنهنّ يقررنَ تأجيل ذلك لإنقاذ الآخرين من آلامهم. في نهاية المطاف، وكما هو مقرّرٌ منذ البداية، يدخل سينغ-تشن والفتيات الجنّيات معاً في بساتين الفردوس البوذيّ.

نتلقى أثناء المغامرات الغرامية عدداً من التلميحات إلى الطبيعية الحُلُميّة لما نعتقد أنه العالم الحقيقي. ”العينُ تستشعرُ الحقائقَ أكثر من أذنين اثنتين“، يقول أحدُهم لشاو-يو قبل أن تخدعه فتاة جميلة تقول له إنه شبح ليتبيّن لاحقاً أنها حقيقية. لا يهمُّ الاتجاه الذي ينطلق منه الخداع، سواء كان شبحاً على هيئة فتاة أو كانت فتاة حقيقية على هيئة شبح. إذ توضح المرأة لشاو-يو لاحقاً أن ”لناس والأشباح طرقاً مختلفة، لكن الحبّ قادرٌ على جمعهم معاً“. ما يهمُّ في الأمر هو إدراكُ أن عالم الحواس ليس حقيقياً وأن عالم الرّوح هو العالم الحقيقي؛ فالأول مجرد استيهام، أما الثاني، فهو الواقع الحقيقي الوحيد.

كم مذهلٌ أن تقولَ لنا المخلوقات الخيالية إن حياتنا مجرد حلم! يتدمّر سيغسموندو في مسرحية كالديرون الحياة حلم من أن العيش في عالمنا الفريد لا يتجاوز الحلم وأن التجربة تعلّمنا أن كل من يعيش يحلم بحياته حتى يستيقظ. أما بروسبيرو، في مسرحية العاصفة، فيوضّح أننا مصنوعون من مادّة الحلم وأن حياتنا الصغيرة مغلفة بالنوم. ويقول ”تويدلدي“

و”تويدلدم“ لأليس إنها مجرد شيء في حلم ”الملك الأحمر“، وإن استيقظ، فسوف ”تنطفئ في الحال... كما تنطفئ الشمعة!“

بعد غرقِ سفينته بأشهر يرى معاصر سينغ-تشن، البحار اليوركشري روبنسون كروزو، حلماً مخيفاً على الجزيرة المهجورة. يرى نفسه جالساً على الأرض خارج حائط كوخه وفجأة يشاهد رجلاً يهبط من غيمة سوداء عظيمة في لهبٍ نارٍ متوهج. وحالماً تطأ قدما الرجل الأرض، يقترب من الحالم حاملاً في يده رمحاً طويلاً كأنه يتأهب لقتله. ثم يخاطبه بصوتٍ مخيف: ”بما أن هذه الأشياء كلها لم تدفعك إلى التوبة، فإنك ستموت الآن.“ يُلاقي كروزو صعوبة بالغة في وصف الانطباع الذي لازمه عندما استيقظ واكتشف أنه ما رآه لا يتعدى كونه حلماً. فبالنسبة إلى كروزو، تشكل مصاعبُ حياته الانعزالية الواقعَ البغيض، فيما لا يتعدى الحلمُ نوعاً من التحذير. أما إلى سينغ-تشن، فإن حياته الزاخرة بالحب والإثارة هي التي تتكشفُ بصفتها الحلمَ التحذيري.

إذا كان على سينغ-تشن (في هيئة شاو-يو) أن يكملَ رحلته في غمار الحرب والجنس، وإذا كانت هذه الإنجازاتُ العسكرية والغرامية كلها مجردَ ظلٍّ لظلٍّ آخر، فماذا نكون نحن القراء: ظلالاً تلحقُ ظلَّ ظلٍّ آخرَ على صفحات كتاب؟ في الحكاية الرمزية التي يسوقها أفلاطون على لسان سقراط في كتابه الجمهورية، لا يتعدى الواقعُ المدركُ كونه ظللاً للعالم المنعكس على حائط الكهف الذي نعيش فيه، لكن سقراط (معه أفلاطون أيضاً) ينظران أيضاً إلى هذه الظلال المنعكسة بصفتها حقيقية. وبالنسبة إلى رجال كوريا ونسائها في القرن السابع عشر كانت الصين في القرن التاسع (التي تشكل مسرحَ مغامرات سينغ-تشن) ظللاً شاسعاً دائماً الحضور ويُندِر

بالخطر وينطوي على السحر في الوقت نفسه، مثل حلم متعدد الأوجه يشي بالاضطراب والقلق، ويأملون أن يستيقظوا منه يوماً ما.

”إذاً، من يستطيع أن يؤكد ما هو موجودٌ حقاً وما هو غير موجود؟“
يتفكر شاو-يو في نهاية الحكاية. ”قال بوذا إن جسد الإنسان مجرد وهم عابر، مثل الزبد فوق الماء أو بتلات الورد في مهبّ الريح.“

مكتبة @t_pdf telegram

جيم

ينتمي جيم إلى ما أسماه تينيسي وويليامز "النوع الفار"، على غرار جان فالجان في البؤساء، والفارس مارتن فييرو الذي فرّ من الجيش في الملحمة الأرجنتينية التي تحمل اسمه، ووحش فرانكنشتاين الذي يفرّ إلى الشمال المتجمّد، والسجين إيبيل ماغويتش في رواية الآمال الكبرى. ولا تتحدّد هويّته بشخصه كما يعرف نفسه بل عبر حالة فرارٍ قسريّ، إذ يُرغمه العالم الخارجي على الفرار "بسرعة خاطفة". لكن كيف؟ يقول لهكليري فين: "انظر. إذا هربتُ على رجليّ، ستطاردني الكلاب. وإذا سرقت زلاجة وهربت بها، سيعرفون أنني هربت إلى الجهة المقابلة ويطاردونني". يحاول جيم، الواقع بين مطرقة أهواء البيض الراشدين وسندان ألعاب البيض المراهقين المستهترة، اللجوء إلى مكانٍ طوباويّ يمنح الناس حقوقاً متساوية: "دولة حرّة" في رواية مارك توين، و"نفق سكة القطار المؤدية إلى كندا" في التاريخ الأميركي، وأرض المركبة الحلوة المتهادية في الخيال الإنجيلي الأسود. وعلى غرار رفاقه الفارين الآخرين، لن يصل جيم إلى مثل هذا المكان أبداً. سوف يتعاملون معه بصفته عبداً مُحَرَّرًا لا بصفته الشخصية، بغض النظر عما تشكّل ماهيّة هذا الكائن السحرية بالنسبة إليه.

هناك خططٌ وضعها العالم الأبيض لجيم: العمّة بولي والعم سيلاس والخالة سالي يرغبون في "إغراقه بالرعاية والاهتمام" لمكافأته على بعض "الأفعال الجيدة" وإعطائه "كل ما يرغب في أكله، والتسلية والراحة"، تماماً كما يعاملون حيواناً أليفاً مخلصاً. كما أن توم سوير (خطته الفاشلة التي استلهمها من قصص المغامرات التي قرأها) يتخيّل أن يعيد هو وهك، بعد

أن ينجحاً في خطتهما، جيم ”إلى موطنه في قاربٍ بخاريّ بطريقة احتفالية، ويعوّضاه بأمالٍ عن الزمن الضائع، ويبلّغاً الجميع مقدّماً لحشدِ الزنوج جميعهم وجعلهم يرافقونه إلى البلدة وهم يرقصون الفالس برفقة فرقة موسيقية وحملة المشاعل“... والصورة مزيج من دخول السيد المسيح إلى القدس والأداء الغريب لدبّ راقص. كان في مقدور رواية دون كيشوت (أحد الكتب التي قرأها توم سوير) أن تُلهِمَ الصبيّ وتحثّه على محاربة الظلم، لكنه لا يرى في ولعِ الفارس بالكتب إلا نوعاً من الإثارة التي تولّدها مغامراتُ القراصنة والسحر الكامن في الحكايات الخرافية. فلو أن جيم قرأ دون كيشوت، لربما كان فهمه للكتاب مختلفاً عن الطريقة التي فهمها به توم.

لكن العبيد لم يتعلّموا القراءة. سنة 1660 كان الملك تشارلز الثاني قد أعلن ولاءه للعقيدة البروتستانتية التي تقول، وفق تعليمات لوثر، إن خلاص الروح يعتمد على قدرة كلِّ فردٍ على قراءة كلمة الله لنفسه/ لنفسها. وتبعاً لذلك أصدر الملكُ مرسوماً ملكياً يقضي تكليف ”هيئة المزارع الأجنبية“ تلقين العبيد التعاليم المسيحية. لكن مالكي العبيد لم يقتنعوا بذلك. فقد كانوا يخشون أن تعليم العبيد قراءة الإنجيل يمكن أن تقودهم إلى قراءة الكراريس التي تدعو إلى إلغاء العبودية وربما يجدون في قصص الكتاب المقدّس، كقصة موسى والفرعون، مبرّراتٍ للثورة على أسيادهم. وقد قوبلَ المرسوم الملكي بمعارضة شديدة في المستعمرات الأميركية خاصة في كارولينا الجنوبية حيث صدرت قوانين صارمة بعد ذلك بقرن من الزمن تمنع السود جميعهم، أكانوا أحراراً أم عبيداً، من تعلّم القراءة. وكانت هذه القوانين لا تزال نافذة في أيام مارك توين. حيث كان العبدُ الذي ينتهك هذه القوانين للمرة الأولى يتعرّض للجلد بواسطة سوطٍ مجدولٍ من جلد

البقر، وفي المرة الثانية بسوطٍ تُساعيّ، أما في الثالثة، فكانوا يقطعون العقدة الأولى من إصبع السبّابة. وقد تعرّض العديدُ من العبيد الذين تلقوا التعليم أو علموا الآخرين القراءة للموت شنقاً.

لا يعرف جيم القراءة بالطبع. فلو أنه تعلّم القراءة، كما يقول فريدريك دوغلاس في سيرته الذاتية، رغم إصرار سيّده على ”إبقائي جاهلاً“، لربّما وقع على تسويخ أرسطو للعبودية. ”ليس من الضروري فقط بل من المفيد أيضاً أن يكون هناك حُكْمٌ ومحكومون“، قال الفيلسوف المهووس بالتراثبيّة في كتابه السياسة. ”إذ يُقدَّرُ على المرء، منذ لحظة ولادته الأولى، أن يكون خاضعاً أو حاكماً... وفي الحقيقة لا يختلف استغلالُ العبيد عن استخدام الحيوانات المُدجّنة، حيث يسدّون بأجسادهم حاجات الحياة“. لم يستشعر أرسطو أيّ ضرورة لتوضيح أن ما عناهُ بكلمة ”حاجات“ هو في الحقيقة حاجاته وحاجات أمثاله من السادة.

ساوى توما الأكويني، في كتابه الضخم الخلاصة اللاهوتية، بين علاقة السيّد بعبده والأب بابنه، إذ قال إن على الابن والعبد أن يتمتّعا بحقوق معينة.

هكذا، ينتمي الابن إلى أبيه كما ينتمي العبد إلى سيّده. ولكن بما أن كلاً منهما إنسان، فإنه يتمتع بوجود منفصل ومختلف عن الآخرين. وبما أن كلاً منهما إنسان، يجب أن يطالهما نوعٌ معيّن من العدالة، ولهذا السبب أيضاً هناك بعض القوانين الناظمة للروابط القائمة بين الأب وابنه والعبد وسيّده. ولكن بما أن كلاً منهما ينتمي إلى الآخر، فإن فكرة ”الحق“ و”العدالة“ الخالصة لا تنطبق عليهما في هذه الحالة.

وكما كان الأكويني يعرف بالتأكيد، فإن هذا نوع من القياس المنطقي السطحي الذي يُضْمَنُ استنتاجه في مقدّمته إذ ليس في مقدور الشيء المملوك بالتعريف - سواءً كان عبداً أو طفلاً أو كلباً - أن يطالب بالحقوق أو العدالة التي يطالب بها مالكه. ويتفق والد هك مع الأكويني في هذا. فمن حق الأب الذي يرَبِّي ولداً أن يتوقع منه "أن يقدم إليه شيئاً" كما من حق الرجل الأبيض الذي يؤدي دوره بصفته مواطناً صالحاً أن يتمتع بحقوق أكبر من تلك التي يتمتع بها "زنجيٌّ حرٌّ متسكع ولصٌّ وضع يرتدي قميصاً أبيضاً".

منذ أيام أرسطو، وربما قبل ذلك، عمل كلُّ مجتمعٍ قبل مفهوم العبودية كمبدأ عادل على الدفاع عنه استناداً إلى هذين الافتراضين: من حق الأعلى شأناً (في معاييرهم الخاصة) أن يمارسوا سلطة مطلقة على من يرونهم أقلَّ شأناً منهم، والعبيد يجدون في حالة العبودية أمراً مقبولاً ومناسباً لهم. "هذا كله لمصلحتك" و"هذا يؤمّني أكثر مما يؤمّك أنت"، هاتان هما العبارتان البديتان اللتان يكرّرها الأهلُ الذين يؤمنون بمقولة "العصا لمن عصى".

في تمهيده للرواية السادية-المازوخية الشهيرة، قصة "أو"، يروي الأديب جان بولان تحت عنوان "ملذّات العبودية" قصة تحرير العبيد في باربيدوس في سنة 1838. يعود نحو- مئتي رجلٍ وامرأة تم تحريرهم إلى سيّدهم القديم، السيد غلينيلغ، ليتوسّلوا إليه أن يعيدهم إلى خدمته. لكن غلينيلغ يرفض طلبهم، ربما من باب التزام قوانين إلغاء العبودية. يحتجُّ العبيدُ السابقون بعنف ثم يذبحون غلينيلغ وجميع أفراد عائلته. وبعد ذلك، وفق ما رواه بولان، يعودون إلى أكوأخهم السابقة ويمارسون أعمالهم

الاعتيادية. إذا كانت القصة صحيحة، لا بدّ أنها قادت الكثير من مُلّاك العبيد الباقين في "الجنوب الأميركي" إلى تكرار عبارة: "لقد قلتُ لكم ذلك".

ولكن على النقيض من عبيد باربيدوس، لا يبدو جيم راضياً عن وضعه، ولو كان في مقدوره الوصول إلى ميناءٍ حرٍّ، سوف يرحل من دون أن ينظر إلى الوراء. تخبرنا الرواية عن أخلاق جيم (عندما يسخر من قرارات سليمان ويتعاطف مع ابن لويس السادس عشر المسجون، على سبيل المثال)، وعن إيمانه (بقوة السحر وواجب احترام الموتى، وبالحقيقة التي تتجلّى في الأحلام)، وعن تصميمه على انتزاع حرّيته وحقوقه الطبيعية واستعادة عائلته ("فعندما يصل إلى بلدٍ حرٍّ سوف يوفر بعض المال من دون أن ينفق سنتاً واحداً، وعندما يجمع ما يكفيه سوف يشتري زوجته العبدّة التي تعمل في مزرعة قريبة من منزل الآنسة واتسون، ثم سيعملان معاً ليشتريا الطفلين، وإن رفض السيّد بيعهما، فسوف يطلبان من أحد دُعاة إلغاء العبودية أن يسرقهما").

عندما قرأتُ رواية مغامرات هكلبري في للمرة الأولى، لما كنتُ في عمرٍ هكّ، تأثرتُ بتلك العلاقة المتنامية بين هكّ وجيم أكثر من أي شيء آخر. فقد اعتقدتُ أن هكّ وجدّ في جيم نوعاً من الأب، مرآة معكوسة لوالد هكّ التعسّفي والمتعصّب الذي كان بحاجة إلى هكّ ليُعيّنه في هذا العالم الكبير القاسي، أوديباً لأنتيغوني هكّ. وقد حسدتُ هكّ لأنني كنت أعرف أنه يحتاج جيم بالقدر الذي يحتاج جيم إليه. رغم الإشارات المتفرقة في نسيج الرواية، ورغم الميزات التي تتلامح لشخصية جيم، فإن القراء لا يزالون ينظرون إليه بصفته عبداً. وقد علّقت توني موريسون على تصوير شخصية جيم بوصفها "بزة مهرّج رديئة لا يمكنها أن تُخفي الشخص الذي داخلها"،

ورأت في نهاية الرواية جهداً بذله مارك توين لاحتواء ”قرّاء عرقين“ عبر تصوير جيم على هيئة ”مهرج حقيقي“. ففي مسرحية سوفوكليس الملك أوديب، يصف الحكيم تائريسياس أوديب بـ”الغبّي المسكين“.

إن القرّاء العرقين الذين تشير إليهم موريسون هم قرّاء الرواية أنفسهم اليوم لأن العرقية لا تزال تلوّن كلّ شيء في الولايات المتحدة. والفعل المستخدم مناسبٌ هنا على نحوٍ مقيت. فسواءً سمح تأسيسُ هرميّة اجتماعية بالأسود والأبيض بوجود العبودية، أو أن العبودية استدعت تبريراً ابتدّعه المجتمع لبناء تركيبة هرميّةٍ من البيض والاسود، تبقى مسألة قابلة للنقاش إلى ما لانهاية.

ولكن أين يضعُ هذا كلّهُ جيم؟

تمت ممارسة العبودية في ”العالم الجديد“ منذ الأيام الأولى للحكومات الاستعمارية؛ فقد كانت لا تزال شرعية في المستعمرات الثلاث عشرة كلها في زمن ”إعلان الاستقلال الأميركي“ سنة 1776. إذ لم يتم إلغاء العبودية في البلاد إلا بعد قرنٍ تقريباً، في 1865، عندما حرّر ”التعديل الثالث عشر“ أربعين ألفاً من العبيد المتبقين في ولايتي كنتّكي وديلاوير. وقبل ذلك ببضعة عقود، ذكر أليكسي دو توكفيل أن مجتمعاً متعدّد الأعراق في الولايات المتحدة غير ممكن، في رأيه، من دون العبودية؛ كان على قناعة أن التمييز المتأصل ضد السود سوف يتفاقم في حال حصولهم على مزيد من الحقوق. وبكلمات أخرى: لا تبحثوا عن الأسباب؛ خففوا المعاملة كي لا تتفاقم الأعراض.

لا يزال هذا الموقف سائداً اليوم تحت السطح في الولايات المتحدة. فحالما تبدأ السلطات تلطيف الخطاب المناهض للتمييز، سرعان ما تتفجر كلماتُ بوب في النقاش العام. فقد تزايدت الشكاوى المقدمة إلى ”لجنة فرص التوظيف المتكافئة“ سنة 2018 بنسبة 17% عن السنة السابقة، كما تزايدت جرائم الكراهية، تبعاً لإحصاءات ”مكتب التحقيقات الفيدرالي“ بمقدار ألف حالة، ومن المفيد أن نتذكر أن نحو 50% تقريباً من جرائم الكراهية في الولايات المتحدة تُرتكب بحق السود، وأن واحداً من بين كل 65 رجلاً أسوداً يتعرض للقتل في الولايات المتحدة يُقتل على أيدي رجال الشرطة، رغم أن نحو 25% من هؤلاء الضحايا لم يكونوا يحملون السلاح. لا يزال جيم فاراً.

أعلنت مجلة Forbes أن الولايات المتحدة كانت في 2018 البلد الذي يحتوي على أكبر عددٍ من المليارديريين في العالم يتمتع معظمهم، كما نعتقد، بحياة سعيدة. قبل ذلك بخمسٍ وأربعين سنة، في 1973، نشرت أورسولا ك. لو غوين قصة بعنوان *The Ones Who Walk Away from Omelas* [الذين يغادرون أوميلاس]. أوميلاس مدينة يعيش سكانها حياة سعيدة. والشرط الوحيد لهذه السعادة الجماعية أن على كل مواطن أن يُلقي نظرة، مرة واحدة في السنة خلال المهرجان الصيفي، على غرفة ضيقة في قبو واحدٍ من أجمل أبنية المدينة حيث يحتجزون طفلاً عارياً (لا تحدّد لو غوين جنسَ الطفل أو لون بشرته) يجلس في بُرازه. وهذا الطفل لم يعيش يوماً في تلك الغرفة ويمكنه أن يتذكر نورَ الشمس وصوتَ أمه. ”سأكون مطيعة. أخرجني رجاءً. سأكون مطيعة“، يقول الصوت.

وتضيف لو غوين أن البعض يذهبون أحياناً لرؤية الطفل ولا يعودون إلى منازلهم سعداء. وفي أحيان أخرى، يخرج بعضهم إلى الشارع ويستمرون في السير حتى يخرجوا من أوميلاس. تقول لو غوين إنها لا تعرف إلى أين يذهب هؤلاء لكنها تعرف أن هناك أشخاصاً يغادرون أوميلاس.

الكَمِير

يشتهر "متحف تيريل الملكي" في ألبرتا في كندا بمجموعة الديناصورات التي يحتويها. لكن المعروضات الأكثر غرابة ليست هذه الهياكل العظمية الضخمة للحيوانات التي كانت تطوف الأرض عندما لم يكن هناك بشرٌ ليروها، بل عرض يبيّن أشكالاً مُكبَّرةً لحيوانات بحرية متناهية في الصغر لم يكن مقدراً لها أن تعيش أكثر من لحظة قصيرة في الزمن المتطاوّل ما قبل التاريخ، أي قبل ثلاثمئة مليون سنة. إن هذه الرسومات الفاشلة لمخلوقات حيّة تعومُ في بحرٍ داكن من الألوان، وتبدو أجسامها الشفافة مخططة بأشكالٍ بيضاء مشعّة أكبرَ من حجمها الحقيقي بهرات، تبدو للأشخاص العاديين منحرفة وغير متناظرة بشكل مرّوع، وأشبه بمحاولات سريعة لتصوير مخلوقاتٍ ربما كانت موجودة، كأن فناناً قد خربشَ أشكالاً وعيناه مغلقتان ثم محاها بعد أن رأى ما فعلت يداه. إن هذه الأشباح غير المكتملة هي من بين الوحوش الأكثر إثارة للرعب على الإطلاق، إذ تبدو ميدوسا وعظاءات البازيليق، بالمقارنة، مخلوقات داجنة ومألوفة. إن الحياة على أرضنا تبدأ بالوحوش، لا بالأصناف الشائعة التي نعرفها.

إن كلمة monster [وحش] مشتقة من الفعل اللاتيني monere، "يحذّر". فالوحش هو الأعجوبة، والمسخ، والكائن غير العادي، والشيء غير المتوقع، وكل شيء نادر الظهور أو عديمه. فلكي يشيرَ هوراس إلى شيء وحشي مستحيل، يتحدث عن البجعّات السوداء غير مدركٍ أن قطعاناً من البجع الأسود كانت تحجب سماءَ أستراليا في اللحظة نفسها (كما أشار

بورخيس). فهناك دوماً إمكانية، مهما كانت ضئيلة، أن ما نسميه وحشاً مستحيلاً يختبئ في اللحظة نفسها في زاوية نائية من هذا الكون.

ولأننا نفتقر إلى براعة الطبيعة التي، كما يقول دانتي: ”لا تتأسف على أفيالها وحيثانها“، فإن وحوشنا الخيالية نسخ أكبر أو أصغر مما أبدعته الطبيعة سلفاً، أو مجرد مرگبات من قطع وأجزاء مما يمكن أن نراه في أي حديقة حيوانات. فسواء كانت سمكة أو طيراً أو أسداً متصلاً بامرأة، حصاناً أو ثوراً أو سحلية متصلة برجل، أحصنة وأفاعي طائرة، مخلوقات لاهوتية مبتدعة بأذرع مثل شيفا أو شخصية ثلاثية مثل ”الثالوث المقدس“، تنانين بألافٍ من الرؤوس أو أشخاصاً برأس واحد، فإن وحوشنا الخيالية لا تتعدى كونها نسخاً متباهية عن *cadavre exquis* [الجثث الجميلة]، اللعبة التي ابتدعها السورباليون والتي تتكوّن من رسم جزءٍ من موضوعٍ ما على ورقة مطوية مرات عدة من دون رؤية ما رسمه اللاعب السابق. وغالباً ما تأتي النتائج عبثية أو مضحكة، لكنها نادراً ما تكون مذهلة كزرافة أو خلد الماء. وكما يقول الله لأيوّب بنبرته المتبجّحة: ”هل منحت الطاووس جناحيه الجميلين، أو أنعمت على النعامة بجناحيها وريشها؟“

إن إيماننا بالوحوش متأصلٌ إلى درجة أن كريستوفر كولومبوس قد دوّن في مذكراته، لدى رؤيته ثلاثة خرافٍ بحرٍ بالقرب من مصبّ نهر أورينوكو، أنه شاهد ثلاث حورياتٍ يسبحن في البحر، لكنه أضاف بنوع من الدقة والأمانة أنها ”ليست جميلة بالقدر الذي يُشاع عنها“. وحوشنا موجودة لأننا نريدها أن تكون موجودة، لأننا نحتاج إلى وجودها.

الكَمِير هي الوحش المركب النمطي. وصف هوميروس الكَمِير بأنها "شيء من صنع الآلهة، ليس ببشر / مقدّمته أسدٌ وخلفيته أفعى، تتوسّطهما عنزة / ينفث لهباً ساطعاً مُريعاً". أما هيسود، فيصوّرها (لأن "الكَمِير" أنثى) بصفتها ابنة وحشٍ آخر هي إيكيندا المرأة-الأفعى، ويقول إن الكَمِير المخيفة ضخمة وسريعة وقوية برؤوس ثلاثة مثل الكلب سيربيروس الذي يحرس بؤابة "العالم السفلي": "أحد رؤوسها رأس أسدٍ، والثاني رأس تين، والثالث رأس عنزة". كما كتب شعراء آخرون أن الكَمِير وُلدت السفينكس (التي هزمها أوديب) والأسد النيمي (الذي قتله هرقل). أما الكَمِير نفسها، فأبأدها البطل بيلروفون من على صهوة الحصان المجنح بيغيسوس. يبدو أن الوحوش تنتهي نهاياتٍ سيئة في مخيلتنا.

مع ذلك، لا تزال بعض الوحوش التي تخيلها أسلافنا باقية حتى يومنا. فعلى النقيض من الكَمِير، لا تزال كائنات مثل القنطور والحورية، والتنين والغرفين، والغول والسّاطير تطوف العالم. أما الكَمِير، فهي رمزٌ أكثر مما هي مخلوق. فتبعاً لروبرت غريفز كانت الكَمِير عند الإغريق أحد رموز التقويم التي تشير إلى السنة "الثالوثية" التي "كانت رموزها الفصلية تتمثل في الأسد والجدي والأفعى". أما عندنا الآن، فإن الكَمِير تعبيرٌ عن المستحيل، مجرد اسمٍ نطلقه على أي شيء يمكن تخيله ولا يمكن تحقيقه أبداً، مثل حياة من دون ألم أو مجتمعٍ يحقق العدالة للجميع.

من هي وحوشنا اليوم؟ أولئك الذين لا يمكننا تصنيفهم بين البشر، أولئك الذين يحدّروننا منهم بسبب أفعالهم "اللاإنسانية". لقد تم إطلاق صفة الوحوش على أشخاص مثل هتلر وستالين وبينوشيه، والقاتلين التسلسليين، والمغتصبين لارتكابهم جرائمٍ نحبّ أن نتخيّل أن البشر عاجزون عن

ارتكابها. كان الأقدمون أكثر حكمة. كانت ألتهُم ووحوشهم تتمتع بميزاتٍ وقصواتٍ خارقة للطبيعة لكنها تتسم بميزات وقصوات إنسانية أيضاً: كان بوليفيموس معتوهاً، وسيربيروس جشعاً، والقنطور حكيماً، وسيدة لوزينان التينة مغرية، كما كان بيغيسوس يتبجح بسرعه وهايدرا بقوتها. وقد استمدت هذه الوحوش شهرتها من قدرتها - مثلنا نحن البشر - على الشعور بالفخر والكراهية والشبَق، والحسد والسأم أيضاً، كما أنها - إذا وضعنا خوفنا منها جانباً - تستدعي الاحترام بصفاتها مخلوقاتٍ أرضية مثلنا تسعى إلى كسب التعاطف وتعاني من الألم. اقترح جان كوكتو أن السفينكس لقت حتفها لأنها همست لأوديب بالإجابة عن اللغز، لأنها عَشِقته.

يتميز عصرنا بالسذاجة والشك معاً، على النقيض من عصور أسلافنا السابقة. نعلن أن عقلنا منطقي وعلمي، ومع ذلك نوّمن برجالٍ صغارٍ خضرٍ قادمين من الفضاء الخارجي (تبيع شركة Saint Lawrence Insurance Company of Altamonte في فلوريدا بوليصة تأمين ضد التعرّض للاختطاف على أيدي الكائنات الفضائية)، وبرجل الثلج البغيض ووحوش بحيرة "لوك نِس" (تُنظّم رحلات لمحاولة رؤية هذه الوحوش)، وبمصّاصي الدماء (في شباط/ فبراير 2004، عبّر بضعة أفراد من عائلة بيتري في رومانيا عن خشيتهم أن أحد أقربائهم الموتى قد تحوّل إلى مصّاص دماء، فنبشوا قبره وأخرجوا الجثة واقتلعوا قلبها وأحرقوه ومزجوا الرماد بالماء وشربوه). أغدق الأقدمون الصفات الاجتماعية على وحوشهم وكانوا يشعرون بالمسؤولية عن وجودها، فقد جاءت ولادة القنطور نتيجة لشبَق باسيفاي، وجاءت حوريات البحر إلى الحياة لمنع البحارة من تجاوز الحدود المحرّمة. وكما وضح المؤرّخ بول فين: "كان الأقدمون يؤمنون بأساطيرهم

بالطبع!“ لكن هل كانوا يعتقدون أنها حقيقية؟ يجب فن: ”الحقيقة هي الطبقة الرقيقة للقناع الذاتية القطيعة التي فصلنا عن إرادة القوة“.

نؤمن اليوم بالوحوش لكننا نتهرّب من الشعور بالمسؤولية نحوها. فبالنسبة إلينا، لم يعد وجود وحشٍ مثل الكَمير مسألة تتعلق بالحقيقة بل بتفادي الحقيقة، برفضنا الاعتراف أن كلاً منا قادرٌ على عمل أكثر الأشياء روعة وارتكاب أكثر الجرائم فظاعة.

مكتبة @t_pdf telegram

حالما نهبط على جزيرة مهجورة، نتوق إلى مغادرتها فوراً. نحلم دائماً بالإبحار خلف الأفق والوصول إلى شاطئٍ بدائيٍّ حيث يمكننا أن نبني عالماً يُشبع رغبتنا ونصبح فيه الحكام المطلقين لعالم خاص بنا. ولكن ما إن نصل إلى هذه الجزيرة، حتى نفكر في مغادرتها. عندما سئل ج. ك. تشسترتون عن الكتاب الذي يختار أن يأخذه معه إلى جزيرة مهجورة أجاب: ”كتاب توماس Guide to Practical Shipbuilding [الدليل العملي لبناء السفن]“.

لذلك علينا ألا نُفاجأ أن سكان الجزر هم الذين ملؤوا البحرَ بجزرٍ غير موجودة واخترعوا لها تضاريسَ جغرافية مذهلة وقصصاً مثيرة. فسكان القارات لا يحتاجون إلى اختلاق أراضٍ أخرى؛ وراء تلك الجبال والغابات والوديان تعيش شعوبٌ أخرى شبيهة بهم تتصادد حكاياتها مع قصصهم وحكاياتهم. ولكن ليس هناك ”أراضٍ أخرى“ بالنسبة إلى سكان الجزر، فكل شيءٍ ظاهرٌ ولا شيءٍ مخفيٌّ أو مستور. ولهذا السبب، ابتدَعَ الأنغلو-ساكسونيون، لاستحضار أساليب حياةٍ أخرى، جزراً غير مرئية ترقد خلف الأفق، جزراً ربما تُكتشف في يوم من الأيام أو لا يكتشفها أحدٌ أبداً لكن وجودها غيرٌ مشروطٍ بأيِّ حضورٍ فعليٍّ. وتتمتع تلك الجغرافية الخيالية بتاريخ قديم في اليونان والصين والعالم العربي، لكن الفئات الأساسية الثلاث التي تنتمي إليها هذه الجزر الخيالية، ومن دون استثناء، تفتتت من مخيِّلة سكان جزر بريطانيا العظمى خلال قرنين قصيرين فقط: ”المدينة

الفاضلة“ التي ابتدعها توماس مور، والممالك المعزولة التي زارها القبطان ليميويل غليفير، وجزيرة روبنسون كروزو.

في 25 نيسان/ أبريل 1719، ظهر في لندن مجلّدان صغيران يحملان عنوان The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner [حياة ومغامرات البحّار اليوركي روبنسون كروزو الغربية والمذهلة] يزعمان أنهما يسجلان قصة حقيقية ”كتبها بخط يده“. لاقت الحكاية نجاحاً فورياً. وتبعاً للمؤلف السريّ، دانييل ديفو، لم تكن الحكاية ضرباً من التخيل؛ كان يبتدع وقائع تاريخية حقيقية على غرار المؤرّخين الذين تبرأ منهم هيرودوتوس. ولم يغيّر في الأمر كثيراً أن الكتاب لم يكن - في حقيقة الأمر - تلك الشهادة الموثوقة المزعومة، فقد كانت المباشرة التي يتميّز بها السردّ المخيف كفيلة بإقناع القراء بدقة الحكاية وصدقها إلى درجة دفعت بهم إلى القول: ربما يكون الراوي مُتخيلاً لكن الأحداث المسرودة حقيقية.

وهكذا كانت. فقبل صدور الكتاب بنحو خمس عشرة سنة، في 1704، ألقى قبطانٌ إحدى السفن ببحارٍ يُدعى ألكساندر سيلكريك، لأسباب مجهولة، على جزيرة خوان فرنانديز المهجورة بالقرب من شواطئ تشيلي ليصيرَ إلى إنقاذه بعد خمس سنوات، في 1709. ألهمت قصة سيلكريك دانييل ديفو الذي عمل على إغنائها وتطويرها وتحويل رواية البحّار إلى تاريخ أوّلٍ لمجتمع بدائي يعمل - تبعاً لأحد قرّائه المؤثرين والمتحمّسين، كارل ماركس - على ”توضيح النظرية الاقتصادية عملياً“. يمثل كروزو الإنسانَ الأوّل، آدمَ يؤسس الفنونَ والمهارات الإنسانية كلّها. إذ تصبح جزيرته مثلاً للأنشطة الإنسانية جميعها كما تُبين، في تطوّرها الفريد،

الإمكانات الذاتية الكامنة في مجتمع ناجح وفعال. إن في مقدوره أن يتخيّل فلسفياً إمكانات بناء عالم جديد تماماً (كما قال الباحث الألماني هانز بلومينبيرغ) لأن ” تحطم السفينة، كما يراه الناجي، حالاً من التجربة الفلسفية البدائية“.

مع أن روبنسون كروزو يعود إلى موطنه الأصلي في النهاية، فإن قرّاءه يعرفون أنه لن يترك الجزيرة أبداً في حقيقة الأمر حيث كان سيّد العالم الذي يعيش فيه، إذ سيتحوّل إلى مجرد رجل إنكليزي آخر في أي مكانٍ يذهب إليه. فبغض النظر عن رغبات سيلكيرك وأمنيّاته، ليست هناك إمكانية لإنقاذ روبنسون. ينقل بورخيس، في قصيدة سوناتة كتبها سنة 1964 بعنوان ”ألكساندر سيلكيرك“، عن لسان كروزو الأصليّ هذه الكلمات لدى وصوله إلى إنكلترا:

ما عدتُ ذاك الرجل الذي يحدّق في البحر
بسّهله العميق العقيم.
والآن ماذا أفعلّ ليعرف
أنني هنا، بين أهلي،
مُعافىً سليمٌ؟

كما يعرف قرّاء كروزو، لا أحد يظاً جزيرة مهجورة للمرة الأولى. فحتى لو أننا مقتنعون أن أحداً لم يسبق له أن وطئ هذه البقعة من الرمل، فإن فعل الوصول موجودٌ سلفاً في ذاكرتنا الأدبية. فمنذ ذاك الصباح من تشرين الأول/ أكتوبر 1659 عندما وصل كروزو إلى الجزيرة، مسكوناً بشيء من الأمل، كرّرنا إيماءته البدائية بأسلوب لا متناهٍ. إذ إن عائلة روبنسون

السويسرية، والثلة الناجية من السفينة الغارقة دوماً في المسلسل الأميركي الكوميدي Gilligan's Island [جزيرة غيلغن]، وأتباع " إله الذباب"، والمتسابقين البائسين في برامج الحقيقة التلفزيونية، ونيل آرسترونغ المبتهج على جزيرة القمر... هؤلاء كلهم يقلدون الحركات التي أسسها دانييل ديفو لـ"الجنتلمان" الإنكليزي البائس. لأن كروزو رجلٌ "جنتلمان" بالطبع. فهو لا يتحدث لغة سوى الإنكليزية (يقول لنا إنه خلف وراءه على متن السفينة الغارقة مجلّدت عدة تعود إلى قبطان السفينة لأنها بالبرتغالية)، ويعتق مذهب "كنيسة إنكلترا" (يترك خلفه أيضاً بعض الكتب الكاثوليكية)، ولديه إيمانٌ راسخ أن كل من لا يشبهه بربري (من أمثال آكلي لحوم البشر والسود)، كما أنه يؤدي مهمة تحضير العالم البدائي الواقع خارج حدود الإمبراطورية بثقة كبيرة (حتى لو كان هذا العالم مجرد كتلة من الصخور التي جرفتها الرياح). وهو يجيد كل شيء: من بناء المنزل إلى نصب السياج إلى رسم خرائط للمنطقة العذراء إلى دباغة جلد الماعز وخطابة ثيابه وزرع القمح وشواء الأواني الفخارية والطبخ. هناك الكثير من المهمّات التي تُنجز باسم التاج البريطاني ولا أحد ليُبدي إعجابَه بمنجزاته!

لهذا السبب، يبتكر ديفو فرايدي. فمن دون فرايدي، هذا الرجل البدائي البعيد عن الحضارة، ستبقى إنجازات كروزو مجهولة للأسف، ولا يعوزها سوى جمهورٍ ملائم. ومن دون ظلّه (فمن يكون فرايدي هذا سوى كروزو بسيط وكئيب، وحيدٍ وتعييس على شاكلة كروزو الإنكليزي؟)، سيتلاشى كروزو ويختفي ويتحوّل، على غرار سابقه الإغريقي الذي أبحر من جزيرة إلى أخرى إلى أن سُمح له بالعودة إلى موطنه، إلى شخصٍ نكرة. ولا إلى شخصٍ نكرة حتى، فقبل ظهور فرايدي في القصة لا يحمل كروزو اسماً لأنه يفتقد إلى سائلٍ، أي إلى شخصٍ مُحاور، أي إلى إمكانية اللغة النشطة، أي

إلى الفكر المثمر. فالدفتر الذي يدوّن فيه كروزو ملاحظاته ليس كافياً لإسباغ هويّة عليه؛ الكاتب بحاجة إلى قارئٍ يُحيي الكلمات من جديد بما أن الأدب - كما نعرف - فنٌّ ثنائيٌّ. فالكلبُ والقطة والعنزة الببغاء الذين يظهرون واحداً تلو الآخر في حياة الناجي الوحيد كائناتٌ غير كافية، فهي حيوانات رفيقة لكنها ليست حوارية ولا يمكن أن تشكل أكثر من جمهورٍ زائفٍ لمونولوجاته. أما فرايدي، فيمتلك هبة اللغات، ومع موهبته التي يتفوّق بها على كروزو، سوف يتعلّم لغة شكسبير التي يلقنه كروزو بها تعاليمَ المسيحية. لكن كروزو لا يتعلّم لغة فرايدي وبذلك لن يتعرّف إلى نظام المعتقدات الساحر الذي كان من الممكن لفرايدي أن يُطلّعه عليه. باختصار: إن وجود فرايدي شرطٌ لوجود كروزو. سنة 1819، وفي مجموعته الديوان الغربي الشرقي، نشر غوته قصيدة عن ورقة نبتة الجِنكة القديمة التي تبدو بوجه واحد لكنها تتمتع بوجهين:

هذه الوُرَيْقة سافرت شرقاً

وها هي في ثناياي تُقيم،

تضوعُ معنىً طيباً

تَهَبُ المعارف للحكيم.

أتراها مخلوقٌ بهيٍّ أخضرٌ

نصفين منشطٌ وبالكلِّ يبوح؟

أم النصفان ملتحمان

في قلبٍ وروح؟

جوابٌ هذي الأسئلة

لكل عقلٍ وارد.

ألا ترى من هذه الأشعارِ أني

أنا اثنان وأنني واحد؟

وُجِدَ فرايدي في مخيَّلة كروزو قبل أن يغادر ميناءَ مدينة هَل. فقبل أن يكتشف آثار قدمي فرايدي على الرمل، كان على البربريُّ في ذهن كروزو سلفاً بصفته شخصاً يُملي مصيرهُ، لأنه ليس إنكليزياً ولا مسيحياً ولا أبيض، أن يقومَ على خدمة ”الجنّتلمان“ الذي يتمتع بهذه الميزات الرائعة. فبالنسبة إلى فرايدي وذريته، لن يكون لـ”إعلان حقوق الإنسان“ الذي صدرَ بعد ذلك بقرنٍ أيُّ معنى. إذ ستُلغى العبودية، نعم، ولكن ستُستبدل بها أنواعٌ أخرى من العبودية: تشغيل الأطفال، والأجور الزهيدة، ومصادرة الأراضي، والتجارة الجنسية، والإبادات الجماعية، وتدمير الموارد الطبيعية، والمجاعات المُصنَّعة، وعمليات التهجير، والنفي القسري. ولهذا، مصيرُ فرايدي هو أن يكون على الدوام شيئاً أقلَّ شأناً من كروزو، إن لم يكن عبداً. إذ ينحصر دوره في التدرّب على العمل في حقلٍ أو مصنعٍ أو مكتبٍ أو دكان لبيع الحلوى، أي في العمل لدى سيّدٍ ما، أي أن يكون ذليلاً وخنوعاً. ربما اختار روسو رواية روبنسون كروزو هذه بمنزلة الكتاب الذي يحتفظ به إميل بالقرب من سريره من أجل تلقين هذا الدرس في فنون الظلم.

مكتبة telegram @t_pdf

كويكوغ

الفضاء الغريب الوحيد هو فضاء الجسد الذي نسكنه. كل شيء آخر مُتاحٌ للاستكشاف. فالنجوم البعيدة ووديان المحيطات السحيقة مفتوحة أمام الفضول البشري، لكن ما ندعي مُلكيته هو لنا عبر ضرب من الإيمان فقط. نتعرّف إلى وجوهنا في المرايا لكننا نراها بطريقة خطأ، من اليسار إلى اليمين، كما أن ظهورنا مجهولة لنا كما وجه القمر البعيد (بل أكثر من ذلك، لأن الصينيين يستكشفون تلك المنطقة السريّة بعناية فائقة). يغطي جلدنا في سن الرشد مساحة تتراوح بين 16 و20 قدماً مربعاً لا يمكن لمعظمنا أن يرى سوى ثلثها. يقول جون دون في قصيدته Hymn to God, My God, in My Sickness [ترتيلة إلى الله، إلهي، في مرضي]: "الأطباء مولعون باكتشاف / الأكوان، وأنا خريطتهم". ففي مقدور الأطباء استكشاف تلك الخريطة بدقة لا نستطيع إليها سبيلاً؛ كأننا نحمل على جلدنا كتاباً منقوشاً لا يمكن أن يقرأه سوى الآخرون.

بعد نحو خمسة قرون من اختراع غوتنبرغ للطباعة، تخيل كافكا في قصته في مستعمرة العقاب آلة جهنميّة تتكوّن من ثلاثة أجزاء: يُسمّى الجزء السفلي، الذي يلقون عليه السجين المحكوم، "السرير"، والعلوي "النقاش"، والجزء المتحرك في الوسط "المسحاة". تحمل "المسحاة" نوعين من الإبر المصفوفة: القصيرة والطويلة. تنقش الإبرة الطويلة على جلد السجين القانون الذي خرّقه، أما القصيرة، فترش الماء لإزالة الدّم والحفاظ على وضوح النقش. فالآلة أداة آلية للكتابة، محاكاة ساخرة لاختراع غوتنبرغ الذي - تبعاً للمؤرّخة إليزابيث آينشتاين - "جعل كلمات الله تبدو متعددة

الأشكال وصنعه أكثر اتساقاً". يكمن الرعب الذي تولّده آلة كافكا في جهل المحكوم للكلام المنقوش على جسده.

في رواية موبي ديك، يحمل صائدُ الحيتان كويكوغ على جلده علاماتٍ هيروغليفية نقشها أحد رُسلٍ وحكماء جزيرته "كوكوفوكو" الراحلين، علاماتٍ تتضمن نظرية كاملة عن السماوات والأرض وأطروحة صوفية حول فنّ الوصول إلى الحقيقة. وكما يقول إسماعيل، يشكّل كويكوغ بشخصه "لغزاً يستوجب الحلّ، عملاً مذهلاً في مجلّد واحد، أسراراً غامضة يعجزُ هو نفسه عن قراءته، مع أن قلبه الحيّ ينبض على وقع أحرفها". ولذلك، قدّر لهذه الأسرار الغامضة "في النهاية أن تتفسّخ مع الرّقّ الحيّ المنقوشة عليه لتبقى عصيّة على الحلّ حتى النهاية". يعتقد إسماعيل أن هذا ما دفع إيهاب إلى القول بشيء من الضراوة والاستياء في أحد الصباحات بعد أن يتمعنّ في نقوشات الرّجل: "آه، إغواء الآلهة الشيطاني!"

يحمل إسماعيلُ أيضاً بعضَ النقوش على جسده، لكن هذه النقوش صفحات من دفترٍ كان يسجّل فيه حقائق وأرقاماً جمّعها في رحلاته "إذ لم تكن هناك أيّ طريقة آمنة أخرى لحفظ هذه المعلومات". فقد نقش على ذراعه الأيمن بعض الإحصاءات عن الحيتان المسحوبة إلى الشواطئ، أما الأجزاء الأخرى من جسده، فحجّزها إسماعيل "لقصيدة كنتُ أكتبها آنذاك". تمثل نقوشُ كويكوغ نصّاً سحرياً، أي نصّاً كونيّاً، أما نقوش إسماعيل، فهي خربشات الشخصية. عندما قام ري برادبيري - الذي كتب لاحقاً سيناريو فيلم MobyDick الذي أخرجه جون هيوستن - بتخليق شخصية "الرّجل المصوّر"، لا بدّ أنه كان يفكر في كويكوغ.

لا يعرف كويكوغ القراءة. فعندما يمسك كتاباً يعدّ الصفحات بدقة كبيرة ثم يتوقف بعد كل خمسين صفحة، ينظر حوله بعينين فارغتين، ويطلق صفةً تشي بالدهشة، ثم يتابع العدّ من جديد. يحاول إسماعيل أن يشرح له الغرض من الطباعة ومعنى الصور الموجودة في الكتاب، ويولّد هذا الفعل التعليمي رابطة بين الاثنين وهما يستلقيان في السرير معاً، مثل "زوجين خجولين متحابّين": رجل يعرف القراءة لكنه بائسٌ في حياته ويبحث في رحلاته البحرية عن شيء أقرب إلى الانتحار، ورجل لا يعرف القراءة لكنه سعيد برفقة أصحابه ولا يُفِرط - مثله في ذلك مثل أي فيلسوف حقيقي - في التفكير في مشقات الحياة وآلامها.

بالنسبة إلى إسماعيل البحرُ شريرٌ مع ذرّيّته، "أسوأ من المضيف الفارسي الذي ذبح ضيوفه"، على النقيض من "الأرض الخضراء اللطيفة والوديعة". يناشد إسماعيلُ القارئ: "فكر في الاثنين، البحر واليابسة؛ ألا تجد أنهما يشبهان شيئاً فيك؟ فكما يُسوّرُ هذا المحيط المخيف اليابسة الخضراء، فإن جزيرة بديعة معزولة تكمن في روح الإنسان، مفعمة بالطمأنينة والفرح، لكنها محاطة بذلك الرعب الكامن في الجانب المجهول من الحياة". ثم يحذّر القارئ ونفسه: "إن تترك الجزيرة، لن تستطيع أن تعود!"

لا يكثرث كويكوغ لما لا يستطيع معرفته أو قراءته. فالعلامات موجودة، مثل النقوش على جلده، وهذا كافٍ لكي يحقق له السعادة والطمأنينة في هذا العالم الذي يرى أنه "شرير برمته" والذي قرّر أن يعيشه مُستهدياً بإلهه الخشبي الصغير "يوجو" و"يغادره وثنيّاً".

أما إسماعيل، فينتمي إلى عرق ستب، مساعد القبطان الثاني، الذي يؤمن أن الأشياء المرئية كلها مجرد "أقنعة كرتونية"، وأن "في كل حدثٍ شيئاً مجهولاً وعقلانياً يصوغ تقاسيمه من خلف القناع الأحمق". ويقول مضيفاً: "هذا الشيء المبهّم هو ما أكرهه أكثر من أي شيء آخر". لا يبدو أن كويكوغ يعرف معنى الكراهية.

عندما يمرض كويكوغ ويُهَيأ له أنه يموت، يرفض أن يُدفنَ في أرجوحة ويُرمى إلى أسماك القرش المفترسة مثل شيءٍ كرهه. يرغب في أن يُدفنَ في زورقٍ، فيصنع له نجارُ السفينة زورقاً من "خشبٍ وثني بلون التوابيت" كان قد قُطع من بساتين بدائيةٍ في "جزر لاكادي". يضع كويكوغ في التابوت رمحه وبعض البسكويت وقارورة ماء وحقيبة صغيرة من التراب الخشبي وقطعة شراعٍ قماشية مطوية على شكل وسادة. ثم فجأة، من دون سابق إنذار، يستجمع كويكوغ قواه فيتذكر (على غرار سقراط) واجباً لم يُتّمه على الشاطئ و(على النقيض من سقراط) يغيّر رأيه بخصوص الموت. يؤمن كويكوغ أن المرض لا يمكن أن يقتل رجلاً قرّر أن يعيش: "لا شيء إلا حوتاً أو عاصفة أو شيئاً مدمراً عنيفاً وجامحاً وأحمق" يمكن أن يرسم نهايته. لكن الزورق-التابوت الذي لا يحتاجه كويكوغ يجلب الخلاص إلى إسماعيل في النهاية عندما تغرق السفينة في غياهب البحر وينبثق مثل قارب نجاة ليتهادى على مقربة منه. وبعد يوم وليلة يأتي إنقاذ إسماعيل على يد السفينة Rachel التي تبحث عن أولادها المفقودين.

يقول إسماعيل: "الشك في الأشياء الأرضية والحَدسُ بالأشياء السماوية: هذه التركيبة الثنائية لا تجعل من الإنسان مؤمناً أو كافراً، لكنها تخلق إنساناً ينظر إلى الاثنين معاً كشيئين متناظرين". كويكوغ هو هذا الإنسان.

الطاغية بانديراس

”الاستبداد ليس مسألة تتعلق بالسرقات الصغيرة وأعمال العنف، بل بعملية واسعة من السلب والنهب على المستويين المقدس والمدنس، والخاص والعام“، يقول سقراط لمستمعيه في الكتاب التاسع من جمهورية أفلاطون. ”ومع ذلك الطاغية الحقيقي شخصٌ ذليلٌ خنوع، فهو يتزلف إلى أحقر الناس، وبدلاً من إشباع رغباته، يفتقر إلى معظم الأشياء؛ إنه فقيرٌ بحق، كما يمكن لأيِّ عينٍ ثاقبة أن ترى بوضوح. إنه مسكونٌ بالرعب على الدوام ويعاني من الآلام المبرحة؛ وفي الحقيقة إنه يشبه المدينة التي يحكمها، كما يشكل صورتها الحيّة“. ثم يختم بالقول: ”ليس هناك مدينة أكثر بؤساً من تلك التي تنوء تحت حكم الطاغية“.

رغم أن مستبدَّ سقراط صنّف كونيّ عابراً للعصور والبلدان، فإن أميركا اللاتينية أرض خصبة لهذا الصنف من الحكام، مع أن القارة الأفريقية في الأوان الأخير والكتلة السوفياتية قبل سقوط ”الجدار“ منافسان قويّان. ربما يكون من المستحيل القبض على الأسباب التي تجعل قطعة ضخمة معيّنة من هذه الأرض مسرحاً لمجموعة من الجرائم الشنيعة في غضون قرنين. وقد استشرّف المحرّر سيمون بوليفار هذه الحالة في رسالة كتبها سنة 1830 ، مع أنه تغاضى عن تفسيرها. ”أميركا“ - كان بوليفار يطلق على أميركا اللاتينية اسمَ القارة كلها - ”عصية على الحكم بالنسبة إلينا. فأولئك الذين يعملون للثورة كمن يحرث البحر. الشيء الوحيد الذي يمكنك أن تفعله في أميركا هو أن تهاجر. فسوف تسقط هذه الأرض في أيدي ثلاثة منفلة من الطغاة الصغار التافهين من مختلف الألوان والأعراق“.

أجازَ تحقُّقَ نبوءة بوليفار لكارلوس فوينتس، بعد ذلك بأقلِّ من قرن ونصف، الاقتراح على أصدقائه الكتاب في أميركا اللاتينية أن على كلِّ منهم أن يكتب رواية حول الطاغية الذي يحكم بلدَه ويطلقوا على سلسلة الروايات هذه ”آباءُ الوطن“. فقد أدرك فوينتس أن في مقدور كلِّ بلدٍ من بلدان أميركا اللاتينية السبع والعشرين أن يتباهى (إن كانت هذه الكلمة الصحيحة) بطاغية واحد على الأقلِّ، إذ يزخر تاريخُ بعضها باثنين أو ثلاثة. ولسوء الحظ، لم يُقدَّر لهذا المشروع أن يرى النور مع أنه تفتَّح عن مجموعة من الروائع الروائية: خريف البطريك للكولومبي غابرييل غارسيا ماركيث؛ والسيد الرئيس للغواتيمالي ميغيل آنخل أستورياس؛ و I, the Supreme [أنا، الأعلى] للباراغوياني أوغستو رُوا باستوس؛ وحفلة التيس للبيروفي ماريو فارغاس يوسا (مع أن الأحداث تدور في جمهورية الدومينيكان). كما نشر فوينتس نفسه رواية مَوْت أرتيميو كروث سنة 1962. ينسحب تعريف سقراط على الشخصيات الرئيسية كلها في هذه الروايات.

من جهة أخرى، جذبت شخصية الطاغية اللاتيني المبهمة العديدَ من الكتاب الأوروبيين أيضاً. فمن رواية نوسترومو لجوزيف كونراد، مروراً برواية The Green Child [الطفل الأخضر] لهيربرت ريد، ورواية القنصل الفخري لغريهام غرين، ومن وقت قريب رواية دانييل بيناك The Dictator and the Hammock [الدكتاتور والأرجوحة]، رأى الكتاب الأوروبيون في المستبدِّين القابعين وراء البحار نسخاً غريبة عن طغاةٍ محلِّيِّين آخرين. وربما يكون بطلُ رواية رامون دِل باي-إنكلان بانديراس الطاغية الشخصية الأكثر تعقيداً وإرباكاً من بين هذه الشخصيات.

نجح باي-إنكلان، المولود سنة 1866 في واحدة من أكثر مناطق غاليسيا الريفية فقراً، في دخول "جامعة سانتياغو دِل كومبوستيلا"، وبعد تخرجه عمل صحافياً في مدريد. جاءت كتاباته الأولى المتأثرة بالشعراء الحدائين (خاصة روبن داريو الذي كان يعيش في إسبانيا آنذاك) أقرب إلى نوع من "الدَّفَق الغنائي"، بكلمات أحد النقاد، إذ تصف عالماً مصمماً للفرح الإنساني، وخاضعاً للإرادة الإنسانية، يظهر البطل فيه بصفته الجندي-العاشق، خليطاً من "سوبرمان" نيتشه و"دون جوان" تيرسو دي مولينا. وربما تغيّرت آراء باي-إنكلان حول الحرب والأساليب العنيفة جذريا خلال رحلته سنة 1916 إلى فرنسا بصفته مراسلاً حربياً. فبعد ميوله الأرستقراطية المحافظة (كان قد ترشّح عن اليمين لانتخابات "مجلس الشعب" سنة 1910 وخسر)، نقل الكاتبُ البالغ الخمسين ولاءاته إلى اليسار (إذ ترشّح مرة أخرى عن الطرف الآخر وخسر أيضاً). ولكي يوصّف العالم كما كان يراه عندها، عمل باي-إنكلان على تطوير نثرٍ مباشرٍ كتب به أفضل مسرحياته ورواياته. وقد أطلق على هذه الكتابات اسمَ *esperpentos*، أي "أشياء غرابية فظيعة"، تشكل انعكاساً مشوّهاً لـ"الموتيفات" الكلاسيكية في الأدب الأوروبي. وكانت أولى رواياته (وأفضلها) بانديراس الطاغية.

تدور أحداث بانديراس الطاغية في بلدٍ مُتخيّلٍ في أميركا الجنوبية يُدعى "سانتا في دي تييرّا فيرمي" مستوحىً من تجربة باي-إنكلان في المكسيك التي زارها للمرة الأولى سنة 1892 بصفته كاتباً مغموراً في الرابعة والثلاثين ثم مرة ثانية في 1921 عندما كان كاتباً معروفاً. وبعد معاناته من الرقابة في ظلّ دكتاتورية بريمو دي ريفيرا، الذي حكم إسبانيا من 1923 إلى 1930 (تعرّض باي-إنكلان للسجن لمدة قصيرة لأرائه المعارضة لريفيرا)، قرّر أن ينقل توصيفه لحكم ريفيرا الاستبدادي إلى عموم أميركا اللاتينية التي كان

يعرفها لكي يستخدمَ بعض ملامح دكتاتورية بورفيريو ديات في المكسيك، من جهة، ثم لكي يتحرّر من شبهة الكتابة التوثيقية. لكن بريمو دي ريفيرا وبورفيريو ديات لم يكونا الوحيدين اللذين ألهما الكاتب في تخليق شخصية سانتوس بانديراس. فقد قال باي-إنكلان، في رسالة إلى الباحث ألفونسو رياس، إن بانديراس الطاغية ”رواية حول حاكمٍ مستبد يتمتع بميزات مستمدّة من الدكتور فراكي وروساس وميلغاريخو ولوبيز وبورفيريو“، وكلّهم طغاة من أميركا اللاتينية. ولكن بغض النظر عن المصادر التي اتكأ عليها، لاقت التجربة نجاحاً ساحقاً. وقد اعترف باي-إنكلان في إحدى المقابلات قائلاً: ”كل ما كتبته قبل بانديراس الطاغية مجرد هراء. هذه هي روايتي الأولى. وأعمالي تبدأ الآن“. كان في الستين آنذاك.

تتكوّن سيرة حياة الرجل المعروف باسم الطاغية سانتوس بانديراس من شذرات، ومقتطعات حوارية، ومشاهد حركية قصيرة، لكن الأثر الذي تخلفه هذه المواد المتنوعة مؤطّرٌ ببنيةٍ موضوعاتية محكمة. فعلى غرار كوميديا دانتي (التي قرأها باي-إنكلان في شبابه وأعجبَ بها كثيراً)، تنبني حياة بانديراس على الرقمين ثلاثة وسبعة: استهلال وقفلة، ثم سبعة أجزاء مقسمة إلى كتُب، سبعة منها في الجزء المركزي، وثلاثة في كلٍّ من الأجزاء الستة المتبقية. العدد الكلي هو سبعة وعشرون (ثلاثة ضرب ثلاثة ضرب ثلاثة). كما أن القصة تحدث في ثلاثة أيام معلّمةٍ بواسطة ثلاث لحظات حاسمة: الأولى في الاستهلال، والثانية في منتصف الرواية، والثالثة في الكتاب الثالث من الجزء الثالث.

يمكن أن يتأتّى هذا الإلحاح الرقمي من إعجاب باي-إنكلان بالسّحر، إذ يحمل الرقمان سبعة وثلاثة شحنةً روحية خاصة. ويُعتقَد أن شخصياته

الرئيسبة تمتلك قوىً خارقة. فعلى غرار فاوست، يوقع بانديراس عقداً مع الشيطان: هو لا ينام أبداً، وليس له أي أصدقاء حميمون، كما يبدو قادراً على ارتكاب أكثر الأفعال غرابة. كما أن خصمه، دون روكي سيبيدا، محاط بهالة غامضة، لكن ميوله ”السحرية“ تنبع من دراساته في التأمل الصوفي، وهو نظامٌ إيمانيّ قديم يقول بقدرة ”الساعي“ على اكتشاف آية الأشياء المرئية وغير المرئية والتواصل مع الأشباح. فالمناخ العام للرواية يرشحُ بمسحةٍ خياليةٍ غرائبية. ورغم أن هذا كله يبقى مستتراً، فإن هناك إشاراتٍ دائمةً إلى كل ما هو غرائبيّ وغيبّي، في الخرافات المحليّة، وفي تعليقات السكان الأصليين، وفي توصيف الطبيعة نفسها.

ينحدر بانديراس من أصلٍ مكسيكي مع بضع قطرات من الدم الإسباني. ويتمتع بمزاجٍ عنيفٍ متعطشٍ للدماء؛ هو يؤمن بالشائعات ويحرّض أعداءه على الخيانة لكنه يتّسم بجانبٍ طهرانيّ ويعلن بغضه للزنى والعهر. كما أنه رجلٌ قليلُ الكلام، رشيقيّ الحركة، ويتشجح بالسواد دوماً مثل القسيس. يتمتع بنظرةٍ وحشيةٍ ثابتة يصعب فهمها. كلامه رسميٌّ ومخادع، وضحكته حادة شرسة. وعلى غرار العديد من طغاة أميركا اللاتينية (من أمثال روساس وستروسنر وفيدिला)، يرى بانديراس نفسه وطنياً، لكن الحقيقة أنه يستمدّ متعة هائلة من سلطته المطلقة. وربما تكون هذه هي الرابطة المشتركة بين طغاة أميركا اللاتينية: هم يصلون إلى السلطة نتيجة ذلك ”الحُكم العَصيّ“ الذي دلّل عليه بوليفار بشيءٍ من المقت، والذي لا يلاقي أيّ مواجهة من المؤسسات الرسمية والقوانين التي تبدو، في معظم الحالات، مجردَ نفحات بلاغية في مسرحية غرائبية معقدة وضخمة.

تناغماً مع هذا الأسلوب ”الباروكي“ تأتي نهاية الطاغية أوبرالية، نوعاً من تحقّق أحلام ضحاياه المكبوتة. فبعد أن يجد نفسه محاصراً من أعدائه في ”دير سان مارتين دي لوس مونتييسيس“، يدرك بانديراس أن نهايته اقتربت. ولكي يمنع وقوع ابنته في يدي مهاجميه، يأخذ خنجراً ويطعن بها قبل أن يسقط ميتاً تحت وابلٍ من الرصاص. يقطعون رأسه ويعرضونه في الساحة العامة ثلاثة أيام، أما بقية الجسد، فتقطع إلى أربعة أجزاء يرسلون كلاً منها إلى إحدى المدن الرئيسية الأربع في ”سانتا في دي تيررا فيرمي“.

رغم أن الشخصيات المحيطة بسانتوس بانديراس تتميز بدورها بالتعقيد والتنوع، فإن الحشود التي تحيط ببانديراس هي التي تنبض بالحياة. إذ يشكل الجنود والسكان الأصليون والعاهرات والخدم والسجناء والفلاحون والدبلوماسيون والسياسيون وحشاً عُضوياً دائم الحضور حول الطاغية. وتؤكد تجربتنا في القرن الحادي والعشرين ذلك: ليس هناك طاغية يشق طريقه إلى السلطة من دون حشدٍ من المؤيدين المعاتيه الذين سيشكلون ضحاياه. مكتبة

سيدي حميد بن جلي

هو أهمُّ كاتبٍ في تاريخ الأدب الإسباني الطويل. لم يكتب باللغة القشتالية بل بالعجمية، وهي لغة رومانسية كان يتكلم بها عرب إسبانيا الذين اعتنقوا المسيحية. وعلى غرار اللادينو التي يتحدث بها يهود إسبانيا في مناهم شمال أفريقيا، العجمية مزيجٌ من العربية والقشتالية، لغة منمّقة ازدهرت في إسبانيا العربية إلى أن تلاشت مع طرد الموريسكوس سنة 1609. كان من الممكن للرواية التي شهَرَ بها أن تضيع كما ضاعت كتبٌ عظيمة أخرى تسكن أشباحها المحترمة في مكتباتنا مثل ملحمة هوميروس الهزلية Margites [مارغيتس]، التي كانت بالنسبة إلى أرسطو ” أمّ الأعمال الكوميديّة كلها“، أو الكتاب الثاني من ” فن شعر“ أرسطو الذي يقدّم دافعاً للمجرم في رواية أمبرتو إيكو اسم الوردة. لكن الفضل في إنقاذ هذه الرائعة الأدبية يعود إلى جنديٍّ يتمتع بميولٍ أدبية اسمه ميغيل دي سيرفانتيس سافيدرا.

نعرف أن سيرفانتيس (كما يقول لنا بنفسه) كان قد بدأ كتابة قصة فارسٍ كهلٍ يعيش في بلدة إسبانية لم يكن يتذكر اسمها. كان سيرفانتيس في السجن آنذاك، بعد اتهامه بجريمة يزعم أنه لم يرتكبها. وربما بسبب سجنه الظالم، بدأ يتخيّل رجلاً أكثر شجاعة منه وأكثر إثارة للسخرية، رجلاً مصمماً على مواجهة الظلم اليومي الذي يعمّ هذا العالم. فبين أربع جدران رطبة ” حيث يعمّ القلق وتقيمُ ضجة العالم الحزينة“، تستدعي بلا شك أسراً أطول وأقدم على شاطئ أفريقيا الشمالي، تخيّل السجينُ رجلاً يرفض الخضوع لبِدع العالم الخداعة ويقرّر - عوضاً عن ذلك - أن يطيع أخلاقياته الخاصة فقط. ورداً

على المجتمع المنافق الذي يُجبر المواطنين على إخفاء معتقداتهم والتمسك بالمظاهر، يعمل بطله دون كيشوت على الترويج للحرية المطلقة وقدرة الفرد على اختيار مبادئه الأخلاقية الخاصة والتباهي بها أمام كل من لا يعترف بها.

لكن (هذا ما يخبرنا به سيرفانتيس أيضاً) عندما يصل إلى الفصل الثامن من هذا التاريخ المدهش لبطله، يخونه الوحي، فيوقف سيرفانتيس الحكاية في منتصف إحدى المغامرات الطائشة. وبعد فشله في إكمال كتابة الرواية يجد نفسه في أحد الأيام وهو يتسكّع عبر سوق طليطلة فيقع على مخطوطة مهترئة باللغة العربية في أحد أكشاك بيع الكتب. كان سيرفانتيس قارئاً نهماً، حتى أنه كان يقرأ القصص الورقية التي يتعثّر بها في الشارع. وبدافع الفضول لمعرفة ما تحويه المخطوطة، يشتريها ثم يبحث عن مترجم. وسرعان ما يجد مترجماً، إذ طالما كانت طليطلة أحد مراكز الترجمة المهمة في أوروبا التي يمكن للمرء الوقوع في شوارعها على مترجمين عرب وعبريين رغم قوانين المنع والترحيل. يأخذ سيرفانتيس المترجم إلى منزله، وبعد شهر ونصف وخمسين رطلاً من الزبيب (لم تتحسن أجور المترجمين كثيراً منذ ذلك الزمن البعيد)، ينتهي الرجل من ترجمة مغامرات دون كيشوت إلى الإسبانية. وقد كان الاسم الذي وقع به مؤلف الرواية الأصلي سيدي حميد بن جلي.

يخبرنا سيرفانتيس بوضوح لا لبس فيه أنه ليس أب الكتاب وإنما أباه بالتبني، أنه متلقّي القصة وليس مخترعها. لكن القراء أبوا أن يصدقوه على مدى قرون. إذ تبدو فكرة تأليف سيرفانتيس كتابه في السجن أكثر صدقاً لنا من وقوعه على مخطوطة كتبها شخصٌ باسم سيدي حميد بن جلي. مع

ذلك، كلتا المقولتين ضربٌ من التخيل كما أن كليهما صحيحة. فعالمُ سرفانتيس (كعالمنا اليوم) عالمٌ تُلعب فيه الأدوار وتُرتدى الأقنعة.

في زمن سرفانتيس، أبعد ثلثا سكان إسبانيا، من المسلمين واليهود، عن شبه الجزيرة ولم يُسمح سوى لأولئك الذين اعتنقوا المسيحية، أو تظاهروا باعتناقها، بالبقاء تحت غطاء ”المسيحيين الجدد“. وكانوا يُعرفون باسم الموريسكوس (المسلمين ممن اعتنقوا الديانة المسيحية) والمرانوس أو الكونفيرسوس (أي اليهود ممن اعتنقوا الديانة المسيحية). فقد تمّ التخلي عن الحرية الدينية التي كان قد ضمنها التاج الكاثوليكي في معاهدات الاستسلام بعد سقوط غرناطة سنة 1492، بعد سبع سنوات. فبين 1605 (عندما نُشر الجزء الأول من دون كيشوت)، و1615 (عند ظهور الجزء الثاني)، اتخذ التاج الإسباني قراراً بطرد هؤلاء ”المسيحيين الجدد“ أيضاً تحت ذريعة أن اعتناقهم المسيحية كان خادعاً وزائفاً. وفي عالم كهذا، تصبح المظاهر أكثر أهمية من الجوهر، والانطباعات أكثر أهمية من الحقيقة.

بما أن من شروط التّحامل تفادي التعقيد، تم تقليص التعددية التي يتمييز بها أصحابُ اللسان العربي - عرب الأندلس وتونس والجزائر والمغرب وتركيا وبلدان الشرق الأوسط المتعددة - إلى مصطلح واحد هو Moors، أي ”المغاربة“. فقد تم تصنيف هؤلاء ”المغاربة“ - سواء المنفيّون منهم قديماً أم حديثاً، وسواء أمسكوا بمعتقداتهم أم اعتنقوا دين المسيح - بصفتهم أعداءً، وهو تعريف لا ينطبق على ”المسيحي القديم“ الإسباني. فلماذا يعترف كاتبُ إسباني بأبوة شخصٍ آخر لكتابه، وليس أيّ شخصٍ آخر، بل شخصاً ينتمي إلى جماعة منبوذة ومَنفيّة من أرضه، جماعة تنتمي الآن إلى ”الساحل الآخر“، مجرد برابرة أخذوا ينتقمون من العالم المسيحي - تبعاً

للخيال الشعبي - بنهبِ مدنهم وتدميرها ومهاجمة السفن الإسبانية، كما فعل أولئك القراصنة الجزائريون الذين أسروه طوال خمس سنوات؟

إن التباساتٍ كهذه مقيمة في عالم سيدي حميد. إذ يَشي سردهُ التخيلي بتقلّب الذاكرة: المكان الشهير في لا مانشا الذي يُنسى بصورة متعمّدة، وأسماء عائلات الشخصيات الملتبسة (هل اسمُ الرجل العجوز ألونسو كيسادا أم كويسادا أم كويكسانا؟ وهل يُدعى سانشو بانزا أم زانكاس؟)، والإطاحة بالتقاليد التخيلية عبر قراءة دون كيشوت وسانشو أشياء عن نفسيهما في دار نشر في برشلونة، ما يؤدي إلى الاستيلاء على هوية القارئ الحقيقي. كما أن السردَ الخطيَّ المستقيم الذي يستدعيه النصُّ الأرسطويّ - الذي يقطعه سرفانتيس وسط إحدى المغامرات بعد ثمانية فصول فقط، والذي يعجّ بعددٍ من الحكايات والمقالات والقصائد المُقحّمة، والذي ينكفئ إلى نقطة البداية التي يشكلها موطن الفارس ليمتوّقَ من جديد على الطريق - يصبح، تبعاً لسيدي حميد نفسه "خيلاً مشوشاً وملتبساً ومهترئاً". إذ يُصوّر الواقع بصفته سلسلة من الرّؤى التقريبية والشذرات تسجيلاً تاريخياً متناوباً في اعتناقه لرؤية رجلٍ مجنونٍ (دون كيشوت) وتملّصه منها أو رجلٍ ينظر إليه المجتمع بصفته مجنوناً (ألونسو كيخانو). ولذلك من المناسب، بل حتى الضروري، أن يكون المؤلّف الذي يقدم إلينا هذا الواقع متشظياً وتقريبياً. فلكي يصف ما يستعصي على الوصف، يختار مؤلف دون كيشوت أن يرسم لنفسه صورة المُنفيّ القادر على فهم ما يجري في المجتمع الذي ينبذه ويحيله إلى شخصٍ غريب وهامشي. فمن بين أشياء أخرى، تتميز رواية دون كيشوت باللعب على الثنائيات الظليّة: ألونسو كيخانو ودون كيشوت، دون كيشوت وسانشو، ألدونسا لورنزو ودلسينيا، سانشو وألونسو كيخانو. وقد أضاف بورخيس إليها "القرين

الأعلى“ الذي يمتصّها ويعارضها كلها: بيير مينارد، مؤلف دون كيشوت في القرن العشرين.

من السهل علينا أن ننسى أن الرواية التي نقرأها والتي كتبها سيدي حميد هي ترجمة، أي أنها عملٌ أدبي جدير بالترجمة إلى لغة أخرى غير التي كُتبت بها، ما يضاعف عدد قرائها ويعزز أهميتها. ففي إسبانيا القرنين الخامس والسادس عشر، كان الكتاب المترجم يستمدُّ أهمية فكرية. ولذلك، أسبغت الترجمة على دون كيشوت أهمية كبيرة بصفته نوعاً من السخرية والاحتفاء بقوانين الفروسية القروسطية التي دفعت أبطالها إلى توخي العدالة بغض النظر عن العواقب المترتبة على ذلك. وإن لم يكن توخي العدالة هذا قادراً على تحقيق شيء أكثر من التأسيس لمثالٍ يتعارض مع الواقع المليء بالظلم والقسوة، فإن مجرد الكتابة عن هذه العدالة تصبح - بحدّ ذاتها - ضرباً من الشجاعة ومحاولة لتصويب عالم الله عبر تخيل الخير في حالة من الحركة والفعل.

لكن أخلاقيات دون كيشوت لا تتماثل مع قوانين الفروسية نفسها، فالفروسية هي الشكل الذي تأخذه تلك الأخلاق عندما تتجسّد في العالم. لكن استهداء المرء بأخلاقه، في عالم دون كيشوت، لا يكفي لكي يلعب دور الله. فأفعالنا الأخلاقية لا تُفضي إلى نتائج أخلاقية إلا إذا حققت ما يدركه الله فقط ونعجز، بصفتنا أدواته، عن رؤيته. إذ إن المبادرة لتحقيق العدالة لا تقود بالضرورة إلى تحقيق العدالة، فهذا من شأن الله وحده. يقودنا هذا إلى التعاليم القرآنية وليس إلى المسيحية؛ إذ يقول القرآن الكريم: {فَمَنْ شَاءَ اتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِ سَبِيلًا (29) وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ} [الإنسان 29-30]، فربما شاء الله لدون كيشوت أن يؤمن بالعدالة، لكن الوعد لا يطال نتائج

الأفعال التي يقوم بها دون كيشوت. فكما وجد أيوب الصبر ليرى الله الآلام التي يعانها، يستعرض دون كيشوت لله عدالة الله نفسه.

لكن هل لا يزال هذا صحيحاً؟ يريد جيلنا من الكاتب أن يكون بطلاً ونجماً. نريد من سرفانتيس أن يلعب دور المارق، دور الابن لأبوين أرغماً على اعتناق دين جديد، دور أسير يعاني من "متلازمة ستوكهولم" تعلم في سجون الجزائر كيف يحب جلاديه "المغاربة" ويعشق عبرهم ثقافة الأندلس المنبوذة. نريد أن نرى في أبوة سيدي حميد بن جلي المزعومة للكاتب إيماءة تنطوي على الإصلاح أو الجزاء، وفي الإشارات المتعددة بالثقافة العربية وقفه تشي بالتحدي أو برفض النسيان. أما الإساءات التي تنهال على "المغاربة" في الكتاب، فنريد أن نقرأها بصفاتها ميزات حقيقية تسم شخصياته على غرار الأصوات العرقية في رواية قلب الظلام أو الأصوات المعادية للسامية في مسرحية تاجر البندقية. نريد من سرفانتيس أن يثبت لنا - نحن القراء - أن الفنان قادر، في أتون التحيز والطموح الاستبدادي والسياسات الإقصائية، على اجترار الطرق للتعبير عن الاحتجاج ورفع الراية الإنسانية عالياً. نريد من المؤلف أن يُريح ضميرنا. نريد من سيدي حميد أن يخلصنا من آثامنا وشرورنا.

لكن، للأسف، ربما يكون هذا كله ضرباً من التمني. فرمما نسب سرفانتيس رواية دون كيشوت إلى سيدي حميد كتقنية أدبية ذكية، كما يختار كاتب قصص التحري المجرم من بين الشخصيات البعيدة عن الشبهة؛ ليس لأن هذا الخيار مشحونٌ بالدلالات الرمزية، بل لأنه الأكثر تأثيراً وفعالية. وربما كانت آراء سرفانتيس حول المسألة "المغربية" مشوشة ومتضاربة على غرار أي شخص عادي، وبما أنه لم يكن يكتب نصاً سياسياً أو تاريخياً، لم يأبه كثيراً

لهذا التشوش الفكري ما دامت القصة تنسابُ بشيء من الاتساق. وربما لم تكن لدى سرفانتيس أدنى فكرة عن أن قرّاءه في المستقبل البعيد سيرغبون في معرفة ما يقوله الكاتب حول مجتمعه من دون أن يقتصرَ اهتمامهم على نتائج نصوصه التخيلية. أو ربما لم يكن سرفانتيس يعرف أن ما نعينه بالحقيقة اليوم ليس الحكمة التي تشعُّ بها الحكاية بل تصوير الحقائق في سيرورتها التاريخية في جدولٍ إحصائيٍّ مُدعَّمٍ بالدلائل الوثائقية. يشكو الكتابُ اليوم أنهم مطالبون بتقديم آرائهم في كل شيء، من الطعام إلى الأزياء ومن الأخلاق إلى السياسات الجنسية. وبالطريقة نفسها، نطالب الكتابَ الميتينَ بالتعليق على هذه الأشياء أيضاً - هوميروس على الحرب، وسوفوكليس على النساء، وشكسبير على اليهود، وفولتير على الواجبات المدنية - ثم نفترض أنهم كتبوا أعمالهم لكي يثقّفونا في هذه المواضيع كلها. نسي أن التخييل ليس توصيفاً ولا عقيدة ولا يقدم الدروسَ أو الحكم الأخلاقية. فعلى العكس، يتميِّز التخييلُ بالغموض والآراء الارتجالية وغير الناضجة والاقتراحات والحُدوسات والمشاعر.

يمكننا، بالطبع، أن نطلب من سيدي حميد أن يتحدث إلينا الآن، في الزمن الحاضر، ويمكننا مساءلة صفحاته كما كان قرّاءُ العصور الوسطى يبحثون عن الإجابات في أشعار فيرجل عبر "الاستخارة الفيرجلية". كما يمكننا أن نجعل كتاباً يتحاور معنا ويهدينا ويمنحنا متعة التبصّر والتمرد ويقف ببطولة في وجه الظلام السائد في عصره، وهو موقف كان من شأنه أن يُذهلَ المسكين سيدي حميد.

نادراً ما تتجلى العبقرية منحازة إلى الملائكة، كما نعرف، ولأننا نربط الفنَّ العظيم بالفضيلة، نتخيّل أن الفنانين العظام يتمتعون بالطيبة والفضيلة.

فلا أهمية تُذكر لشخص سرفانتيس أو لآرائه حول إسبانيا وسياساتها. فالأهم من هذا أن الغيابَ في التاريخ بالنسبة إلى قرّاء دون كيشوت اليوم - إذ يُنبئنا حضورُ سيدي حميد الطاغي باستحالة إسكاتِ الثقافة المنبوذة - يتمتع بقوة الحضور نفسه، وأن الأدبَ غالباً ما يكون أكثرَ حكمة من القائمين عليه.

أَيُّوبُ

السؤال هو: ماذا ينتظر؟

كان أيوب، كما يقول لنا الكتاب المقدس، رجلاً مستقيماً صالحاً يخشى الله ويُجانبُ الشرَّ. وكان متزوجاً وله سبعة أولاد، وثلاث بنات، وسبعة آلاف غنمة، وثلاثة آلاف ناقة، وخمسمئة ثور، وخمسمئة حمارة، وعدد كبير من الخدم؛ كان أعظمَ رجال الشرق. مع أن هذا الرجل الطيب كان عاجزاً عن إيذاء ذبابة، كان يستيقظ في الصباح الباكر ليقدم الأضاحي تبعاً لعدد أفراد بيته في حال اقتراف أحد أولاده ذنباً ما أو لعن الله في قلبه. كان أيوب يهتدي بالقول: "السلامة خيرٌ من الندامة". هكذا، مرّت الأيام والليالي ليئة وسهلة على أيوب في شيخوخته، تحيط به عائلته وقطعانه، من عيد سعيدٍ إلى آخر، ومن أضحية امتنانٍ وشكرٍ إلى أخرى.

لكن هذا السلوك الطيب أغضب إبليس، خاصة أن الله كان يضرب مثلاً في "خادمي أيوب" كدليل على تقوى البشر وعبادتهم له. "طبعاً، طبعاً"، كان إبليس يقول، "إن أعطيتَه كل ما يريدُه، فلا عجب أن يُبدي امتنانه. منزلٌ رائع، وطعامٌ شهّي، وجمالٌ رشيقه، وأولاد مطيعون، وخدم مخلصون... فهذه الوفرة تجعل أي شخص طيباً. ولكن لَنرَ ما يحدث إذا حرّمته هذه الأشياء".

قبل الله التحدي والمضي فيه إلى آخره، فأذن لإبليس أن يفعل ما يشاء شريطة ألا يمَسَّ بأيوب. وفي اليوم التالي، هبط الصّابئة على أرض أيوب

وسرقوا ثيرانه وحميره، ثم انهالت نارٌ من السماء وحرقت خرافه كلها، كما سرق الكلدانيون جماله، وعصفت ريحٌ صرصر من البراري فانهار سقف المنزل على أولاد أيوب وهم يأكلون ويشربون النيذ فقتلهم جميعاً. وعندما سمع أيوب بهذه الأحداث المفجعة بارك اسم الله، وشق رداءه، وحلق رأسه، وسقط على ركبتيه راکعاً لله، مُسَلِّماً بقدره من دون أن يتفوّه بكلمة واحدة ضد خالقه.

شعر الله بسعادة غامرة وتباهى لإبليس بموقف عبده أيوب الذي يفيض تُقَى وورعاً: ”هل رأيت إلى سلوكه الحميد حتى عندما أجرده من كل شيء يملكه؟ لا يُبدي ندماً ولا امتعاضاً“. فاعترف إبليس قائلاً: ”بالتأكيد. بالتأكيد. ولكن لأنه لا يُعاني من هذه الأحوال في جسده. مُدَّ يَدَكَ الآن، وامسس عظمه ولحمه، وسوف يشتمك في وجهك“. أذِنَ اللهُ الواثق من ورع أيوب وإيمانه بابتلائه بالثور المتقرّحة من أخمص قدميه إلى قمة رأسه. لكن أيوب لم ينطق بكلمة تشي بالتذمّر أو الشكوى واكتفى بقشطِ الثور بقطعة من الفخار ثم جلس بين الرماد. نفذ صبرُ زوجته فصرخت: ”افعل شيئاً أيها الغبي!“ لكن أيوب بقي صامتاً.

حاول أصدقاؤه (فهذا من واجب الأصدقاء) إقناعه أن اللعنة الإلهية التي حلّت به لها تفسير منطقي، وأن أشياء كهذه لا تحدث هكذا من دون سبب وجيه، وأن أيوب ربما لم يتصرّف بهذا القدر من التقوى الذي يدّعيه. لكن أيوب أصرّ أنه طالما فعل الصواب، ولكن كيف لمخلوقٍ فإن أن يدرك الدوافع التي توجّه يد الله القدير؟

يقول موسى بن ميمون، في دلالة الحائرين، إنه تبعاً للفلاسفة (كان يعني أرسطو) لا يعرف الله، ولا يمكنه أن يعرف كل شاردة وواردة في عالم البشر لأسباب متعددة: لأن معرفة التفاصيل الصغيرة مرهونة بالحواس (بما أن الله ليس جسداً، هو لا يتمتع بحواسٍ جسدية)، ولأن التفاصيل لا متناهية في العدد (اللانهاية، بالتعريف، عصية على المعرفة، حتى من الله)، وأخيراً بما أن التفاصيل ثمرةٌ للزمن في تغيُّرها، لا بد أن تتغيَّر معرفة الله بها أيضاً (الله ليس عرضة للتغيير). فبدلاً من أن يعزو أرسطو - كما يقول ابن ميمون - الظلم أو العجزَ إلى الله، يكتفي بأن يعزو إليه الجهل. يأذنُ ربُّ أيوبَ بعذابه لأنه لا يعرف تفاصيل هذا العذاب ولا يمكنه أن يعدَّ كل ذريرةٍ أو يتفقدَ كلَّ ناقة.

ثم ينتقل ابن ميمون إلى طرح وجهة نظره. تسري العناية الإلهية على البشر فقط؛ ”ففي هذا الصنف من المخلوقات فقط، تتخلَّق مصائرُ الأفراد في الحياة، وما يلحق بهم من خيرٍ أو شرٍّ، تبعاً لما يستحقونه“. ثم يضيف: ”أما عن باقي الحيوانات والنباتات والأشياء الأخرى، فيتطابق رأبي مع رأي أرسطو؛ أن كل ما يقع لها، من وجهة نظري، ضربٌ من المصادفة المحضة“. فالله يرفع أبناءَ أيوب ويأذنُ بعقابهم لسببٍ لا يعلمه إلا هو. أما مصيرُ الجمال، فلا علاقة له به.

بالنسبة إلى الكثير من القراء، يمثل أيوبُ المواطنَ المثالي الصالح. فعندما تسير الأمور على ما يرام، تراه ممتناً وشاكراً، وكذلك الأمر عندما تسوء. إذ نادراً ما يتذمَّر أو يطالب بشيء، بل يقبل مشيئة ربِّه وسيِّده صاغراً خانعاً. وبالنسبة إلى أيوب ليس هناك اتحادات أو نقابات عمَّال، ولا جمعيات تقاعد، ولا هيئات أهلية معنيَّة بالمواطنين، ولا ”منظمة العفو الدولية“.

فهل خسرَ أملكه بسبب المحامين الكلدان الفاسدين؟ وهل انهار منزله لأن عملاء العقارات الصابئة سرقوا من الأموال المخصصة للبناء؟ هل مرضَ وأخبروه في المستشفى أن تأمينه الصحي لا يغطي العلاج المطلوب؟ هل يتعرّض للاستغلال في العمل، وهل يختفي أطفاله على يد ”البوليس“ الذي لم يعد سرياً؟ لكن أيوب يحني رأسه ويردّد بخنوع تلك اللازمة المبتذلة عن الكائن الفاني العاجز عن إدراك الأسباب التي توجّه الله ويرفض إطلاق الاتهامات بحق ربه وسيّده.

في الحكاية الإنجيلية، يربح أيوب في النهاية. يقول العالم اللاهوتي جاك مايلز إن أيوب تمكّن من إسكات الله في نهاية المطاف. إذ إن الله (الله الذي نراه في سفر أيوب) لا يتكلم بعد ذلك أبداً. فبعد أن يدرك الله أن أيوب قد تغلّب على المصائب التي لحقت به عمداً، يقرر بصمت أن يكافئ عبده على ورعه الشديد ويهبه ضعف ما سلبه منه. هكذا تكون النهايات السعيدة.

لكن الأشياء مختلفة قليلاً في الحياة الواقعية. تستمرّ معاناة أيوب من دون أي أملٍ في المكافأة. والسؤال: إلى متى سيصبر أيوب؟ كم من الأشياء يجب أن يخسر بعد قبل أن يدرك أن هذا الظلم الواقع عليه غير مقبول على الإطلاق؟ فمتى سيسأل، مثل محامٍ روماني: Cui bono - من المسؤول؟ - من يفيدُ من هذا كله؟ من أخذ قطعانه وأرضه وثمره شقائه؟ من المسؤول عن موت أولاده؟ متى يجب على الرجل أن يدافع عن نفسه ضد قرارات السلطة التعسّفية؟ وكم من الحقوق ستُسلب من أيوب قبل أن يقول: ”كفى!“؟
فرهانُ إبليس لا يزال قائماً.

كوازيمودو

في الثلاثينيات من القرن العشرين، كانت سيدة أرجنتينية ثرية تتمشى في حديقة باليرمو وسط بوينس آيرس عندما لاحظت فجأة متسوّلة عجوزاً. كانت الحديقة تتميز بورودها، وكانت السيدة تنتزه هناك كل صباح وتتمتع بألوان الورود ورائحتها. ساءها منظر الشخّاذة بوجهها المليء بالثآليل وأسنانها الصفراء وأنفها المنتفخ. ولكي تتجنّب رؤية هذا الوجه القبيح ثانية، عرضت على المتسوّلة مبلغاً أسبوعياً لقاء ألا تدخل الحديقة الجميلة. وفي وقت لاحق، صرّحت هذه المحسنة الغريبة للصحافة، بشيء من الفخر، بأنها فعلت ذلك ”دفاعاً عن الجمال“. يجب ألا تفاجئنا هذه القصة؛ في أواخر القرن التاسع عشر، منعت ”قوانين القبح“ في الولايات المتحدة الأشخاص الذين يعانون من تشوّهاتٍ جسدية من ارتياد الأماكن العامة، وبقيت هذه القوانين نافذة في مدن عدة حتى السبعينيات من القرن الماضي. فبغض النظر عن ثقافتنا وتحضّرننا، ننظر إلى القبح بصفته جريمة، سواء في السرّ أو العلن.

القبحُ، كما الجمال في القول القديم الشائع، في عين الناظر. لا شك أن هذا التنويع على مقولة *esse est percipi*، أي ”أن توجد يعني أن تُرى“، صحيحٌ، لكن القبح أيضاً مفهومٌ متولّد من شعورنا بالمتضادات الضرورية. فقد نبه أرسطو في كتابه الطبيعة إلى أن خصائص الجمال الأساسية تتمثل في ”النظام، والتناسق، والوضوح“. ولذلك، يمكننا الاستنتاج أن خصائص القبح تتجسّد في الفوضى، والتنافر، والغموض.

ينشأ التناقض الأكبر في علم الجمال (ربما نتيجة نوعٍ من التضادّ المزمّن) من محاولتنا النظر إلى مفاهيم الجمال والقبح التقليدية من وجهة نظرٍ تناقض الافتراضات السائدة، إذ ننظر إلى وجهٍ جميلٍ بصفته متسقاً بشكلٍ يبعث على السأم، وفارغاً، أو مبتذلاً، بينما نرى في وجهٍ قبيحٍ نوعاً من الجاذبية والخبرة، أي نوعاً من الجمال النابع من القبح. هناك ثقافات كثيرة تقبّح الجمال وتُجَمِّلُ القبح. إذ يعمل حائكو البسط من قبائل ”النافاهو“، وصانعو اللحف ”الأميش“، والخطاطون المسلمون، وبنّاؤو السفن الأتراك على تضمين التصاميم والعناصر النافرة أو (كما يسميها أحد الباحثين) ”الأخطاء المُحكّمة“ في أعمالهم التي تُبرز مهارة الفنان إضافة إلى الاعتقاد بأن الكمال لله وحده. كما يعتمد صنّاع الأواني الفخارية اليابانيون مبدأً sabi-wabi الذي يرى الجمال، كما يقول كريسن سارتول، في ”الأشياء الذاوية، والبالية، والباهتة، والملتثمة، والحميمية، والخشنة، والترابية، والهشّة، والارتجالية، والزائلة“، ويعمل في النتيجة على تحطيم مفاهيم الجمال التقليدية ودفع المشاهدين إلى تغيير هذه المفاهيم في الوقت نفسه. إذ يُحوّل قبح سقراط الشهير عبر الحوار إلى جمالٍ فكريٍّ لا يكون عرضة للتلف والتلاشي على غرار الجمال الجسدي. يشكك هذا التغيير المفاهيمي في مشروعيّة الحكم على الأشياء والأشخاص عبر نمطٍ معياريٍّ وحيد ومحدّد.

فإذا كانت مفاهيمٌ بسيطة كهذه - معايير القبح والجمال - متنوعة ومتعددة إلى درجة كبيرة، يستدعي ذلك التشكيك في معاييرنا القيميّة كلها، ليس على نحو شامل عشوائي يودي بالقيّم كلها، بل عبر التمهّص الدقيق في الآليّات التي تعمل بها تعاليمنا الثقافية وتجاربنا الشخصية وأعرافنا السائدة على تشكيل رؤانا وأذواقنا. فقد كتب فولتير: ”اسألوا ضفدعاً عن

مفهومه للجمال وسوف يقول لكم إنه يتمثل في أثنائه التي تنبجس عيناها
الكبيرتان المدوّرتان من رأسها“.

من بين الوجوه القبيحة التي تسكنُ صفحاتِ كتبنا، ربما يكون ”أحدب
نوتردام“ كوازيمودو - في رواية فيكتور هوغو - المخلوق الذي تستعصي
طبيعته على الوضوح. يعترف المؤلّف بهزيمته في مواجهة هذا القبح الذي
يميز تقاسيمه:

لن نحاول أن نعطي القارئ فكرة عن ذلك الأنف المربّع، وذلك الفم
الشبيه بحدوة الحصان، وتلك العين اليسرى الصغيرة نصف الغائرة خلف
الحاجب الأحمر الكثيف الخشن، والعين اليمنى المحجوبة بثؤلولٍ ضخم، أو
تلك الأسنان المبعثرة والمكسرة هنا وهناك مثل متراس قلعةٍ تعرّض لقصفٍ
عنيف، أو تلك الشفة الصلبة التي تعتليها إحدى تلك الأسنان مثل ناب
الفيل... عن ذلك الذقن المُشعّب، وفوق كل شيء عن ذلك التعبير الممتد
فوق هذه التفاصيل ويشي بمزيج من الحقد والدهشة والألم. سوف نترك
 للقارئ أن يتخيّل هذا الشيء بكلّيته إن استطاع.

وهذا ما فعلناه: تخيلناه. ليس فقط منذ صدور رواية هوغو سنة 1813،
ولكن قبل ذلك بكثير، منذ كوايسنا الأولى، عندما كان كوازيمودو البدائيّ
يجول القرى الكهفيّة ويبث الخوف في قلوب صائدي الماموث. فإذا كان ما
يقوله سفر التكوين صحيحاً، فقد تمّ تخليق كوازيمودو على هيئة ”يَهوَه“
مخيف يبث الرعب في ملائكته وشياطينه. أما اليوم، فإن كوازيمودو هو
الآخر الذي يعكس لنا ملامحنا في مرآة مشوّهة؛ إنه الشخص الذي نحاول
ألا نكونه، ألا نقدّمه إلى العالم بصفته صورة عنا. إذ نعلم إلى تزيين أنفسنا

ونتجمل ونستخدم المساحيق والأقنعة لإخفاء أي ملامح يمكن أن تثير نفور الآخرين واستهجانهم. ونعرف، كما يقول الأسقف بيركلي، أننا نوجد في العين الناظرة فقط.

السؤال الذي يطرحه هاملت لا يهم كوازيمودو؛ كل ما يريده كوازيمودو هو - ببساطة - أن يسمحوا له أن يكون. يريد أن يحظى بحقوقه كالآخرين، وأن يتمتع بتعاقب الفصول، وصحبة الأصدقاء، وتأمل الجمال. ولا يريد أن يكون عبداً للمظاهر، وأن يتصرف تبعاً لمشاعره وأفكاره، وليس كمرأة لرعب الآخرين. لا يريد أن يكون تجسيدا للمخاوف الغربية. فعلى غرار "الشاب الجسور" على الأرجوحة الطائرة في قصة وليام سارويان، ربما يفكر في كتابة [An Application for Permission to Live طلباً للسماح بالعيش]، لكنه لا يفعل ذلك.

إن التناقض بين الداخل والخارج، وبين المرئي والمخفي، موضوع أدبي شائع لكنه يستمر في خداعنا عندما نواجه هذا التناقض في الحياة الحقيقية. فالرقة الساكنة في عيني كاوس باربي، والتجهّم والشفتان اللئيمتان في صور الأم تيريزا، والشارب الهزلي والنظرة البلهاء عند هتلر وتشارلي تشابلن لم تعلمنا إلا القليل. إذ إننا لا نزال نعتقد أن وجهاً كوجه كوازيمودو لا يمكن أن ينم عن الطيبة أبداً.

لكن بالنسبة إلى كوازيمودو، هو على النقيض من مظهره الجسدي. فعلى غرار الأزهار الجميلة التي يُريها لإزميرالدا في الأصيل الترابي (التي تشكل في عقله المجازي الغريب صورة عن نفسه) لكي تقارنها بالأزهار الذابلة في أصيل الكريستال (ولتي تشكل صورة لغريمه الكابتن فيبوس)، يعرف

كوازيمودو أن جماله داخلي وأن لا أحد يبذل أي جهد لرؤيته. إذ يمكنه أن يكون مُحباً وكرماً وشجاعاً أو مُمتناً (حتى، في البداية، تجاه رئيس الشمامسة المتعصب فرولو) أو عاشقاً (بشكل متزايد لإزميرالدا). ولكن لا أهمية لهذه الأشياء كلها. فهو قبيحٌ بشكل فظيع، وهذا كافٍ لتوصيفه، كما يوصفُ الجمالُ الهائل المبنى الذي تستمدُّ الرواية عنوانها من اسمه. وهذه فكرة خطيرة، هذه الإشارة إلى حقيقة خفية. فإذا كان كوازيمودو شخصاً رائعاً تحت هذه الحدة والأسنان المائلة والعينين المحروفتين، ما الذي تُخفيه الحجارة المنقوشة الجميلة والنوافذ الملونة لكنيسة نوتردام؟

بعد صدور الرواية بخمس وعشرين سنة، طرح هوغو السؤال نفسه في مجموعته الشعرية Les Contemplations [التأملات]:

تتفجّر الكلمة من الجُحر الشنيع؛
لا تسألوا عنه. فإن كان فماً،
فما هو، يا إلهي، الصوت؟

كاسوبون

السيد كاسوبون دودة كتب، وسجينٌ في برجه العاجي، وأديبٌ تنقصه الموهبة، وقارئٌ لا يوجد العالمُ بالنسبة إليه إلا كمتطفِّلٍ في مكتبه. فهو (تبعاً للسيدة كادوالادر) ”مثانة ضخمة تقعقع فيها حبات البازلاء الجافة“، متحذلقٌ يقدم نفسه بدقة نيِّقة ”كأنه مطلوبٌ للإدلاء بتصريحٍ عليّ“. لا يمكن لأحدٍ القول إنه شخصٌ وسيم. إذ يدعوهُ أصدقاءُ دوروثيا بروك بالمومياء، ويشيرون بنوع من القرف إلى الشامتين البيضاوتين المُشعرتين اللتين تزيّنان وجهه، ويقارنون بشرته الشاحبة بجلدٍ خنزيرٍ رضيع. إنه تجسيدٌ لكل عبارة مبتذلة يقذف بها المجتمعُ المثقفُ: انطوائي، وكاره للبشر، ونقيض الرجل المثير. فمن مفهوم الإنسانويين لـ”معتوه الكتب“ في القرن الخامس عشر إلى أنا السوبرمان الأعلى (كلارك كِنت) وصولاً إلى ماتيلدا في كتاب رُوالد داهل في وقتنا، تم تصوير الباحث المتقوقع وأمين المكتبة أو القارئ عامة بصفته شخصاً مضطرباً وغريبَ الأطوار

ويرتدي النظارات، وشخصاً معرّضاً للسخرية من الناس. عندما تقدّم جو، في رواية نساء صغيرات، قصصها الجديدة إلى المجلة التي تأمل أنها ستنشرها، تقدّمها خلسة، إذ تخاف من التعرّض للسخرية لكتابتها هذه القصص، كما أنها تجعل صديقها لوري يُقسم على كتمان سرّها. كذلك، تتعرّض الفيلسوفة المصرية هايياتيا للقتل (في الواقع وفي رواية تشارلز كينغزلي التي تحمل اسمها) على يد الحشود المتعصّبة. ويتعرّض جولين سورل، في بداية رواية الأحمر والأسود، للضرب من أبيه لأنه يقرأ كتاباً.

يُدرِك كلُّ من جو وهابياتيا وجولين والسيد كاسوبون أن هذا العالم
الصاحب الكبير لا يقيم أيَّ وزنٍ للفكر أو المفكرين.

يمثل الدكتور الشاب ليدغيت تجسيداً عملياً لفكرة ”العقل الكوني“ التي
يعتنقها المحترم إدوارد كاسوبون والتي تشكل مثاراً للسخرية. إذ يمتلك
ليدغيت ”صوتاً عميقاً جهورياً يمكنه أن يتحوّل إلى صوت خفيض ولطيف
في اللحظة المناسبة“. وهو لا يدّعي الشجاعة لكنه يعترف أنه يستمدُّ
”متعة كبيرة“ من القتال. كما أنه ليس رجلاً عملياً فقط؛ عندما يفرغ من
أعماله، يلتقط كتاباً مثل راسيلاس لصموئيل جونسون أو رحلات جوليفر،
وحتى إن كتاباً مثل معجم أو الإنجيل يفي بالعرض ما دام يحتوي على
أسفار العهد القديم. إذ يجب أن يقرأ شيئاً عندما ينتهي من ركوب الخيل
أو الركض والصيد أو الاستماع لأحاديث الآخرين. ويُقال أنه قادرٌ على فعل
أي شيء يرغب فيه لكنه لم يتعلّم بعد عمل أي شيء مميّز. إنه حيوانٌ ضارٌّ
يتمتع بالقدرة الفورية على الفهم لكنه يفتقر إلى تلك الجذوة التي تشعل
فيه نوعاً من الشغف الفكري الحقيقي، إذ تبدو المعرفة له شيئاً مصطنعاً
في متناول اليد. فعلى النقيض من ليدغيت، يعرف المحترم كاسوبون أن
جوهرَ الاهتمامات الفكرية يكمن في صعوبتها.

قبل أن تلتقي دوروثيا روك بكاسوبون للمرة الأولى، تشعر ”بشيء من
الاحترام والتبجيل“ تجاه هذا العالم المجهول. إذ إن كاسوبون معروفٌ
بصفته ”رجلٍ علمٍ ومعرفةٍ انكبَّ منذ سنوات طويلة على دراسة عميقة
تتعلق بالتاريخ الديني، كما أنه ثروته تضي رونقاً وبهاءً على ورعه، إضافة
إلى آرائه الخاصة التي ستأخذ صيغتها النهائية الواضحة عندما ينشر كتابه“.
يحمل اسمه (الذي يتصادى مع اسم ذلك العالم العظيم إسحاق كاسوبون

من القرن السادس عشر) وقعاً قوياً لا يمكن قياسه بعيداً عن سيرته العلمية المفصلة. وبعد لقاءها إياه، تشعر دوروثيا أنه أكثر رجلٍ متميز رآته في حياتها كلها. وقد اعترى دزدمونة الشعور نفسه تجاه ”المغربي“ الذي أسرها بحكاياته ومغامراته المذهلة.

إدوار كاسوبون رجلٌ كرس حياته لهذا العمل العظيم. إذ إن كتابه الطموح Key to All Mythologies [مدخل إلى الأساطير] (تحفته الرائعة التي لن تكتمل) يسبق رائعة جيمس فريزر الغصن الذهبي بستة عقود وكتاب جوزيف كامبل البطل بألف وجه بأكثر من قرن. فلو انتهى كاسوبون من كتابه، لكان وضعه في مصاف أعظم الباحثين على مر العصور. يرى كاسوبون، بصفته رجل دين، الوحي المسيحيّ مجسداً في كل حضارة من الحضارات منذ بداية التاريخ، لكنه يأتي مشوّهاً في مرايا مشوّشة لا تزال تعكس بعض الحقائق الكونيّة الأساسية. إن كاسوبون ما بعد بُنيويّ. لكن جورج إيوت، التي تعتنق البراغماتية الألمانية، لا تبدو واثقة من القدرات الفكرية لشخصيتها وتصف نظرية السيد كاسوبون حول العناصر أنها شيءٌ ”لا يشي بقدرته على مزاحمة الاكتشافات الأخرى، إذ تنحصر في بوتقة التأمّلات المرنة“، ثم تضيف: ”كانت خالية من التقطعات مثل خطة لربط النجوم معاً“. ومن الجدير بالذكر أن إيوت كانت تسخر من فكرة الأنماط.

يرغب السيد كاسوبون في العثور على توأم روحٍ تساعده أيضاً في المشروع العظيم الذي كرس حياته له، امرأة مسكونة بالبحث عن حقيقة متعالية. وقد اتهم أنه يبحث عن مجرد عبدة غبية تقوم على خدمته، لكن الأمر مختلف تماماً. في رواية إيدن فيلبوت The Red Redmaynes [عائلة

ردمين الحمراء]، التي يعتبرها بورخيس واحدة من أعظم روايات التحري،
تقدّم أفكار البطل عن الرفيق المثالي بهذه الطريقة:

كان مارك بريندن رجلاً تقليدياً لم يجد أي سحرٍ أو جاذبية في النساء اللواتي أنتجتهنّ الحرب. كان يدرك الخصائص الرائعة التي يتمتعنَ بها، لكن مثله الأعلى كان مستمدّاً من نمطٍ آخرٍ سابقٍ: نمطِ أمّه الأرملة التي غمرته برعايتها حتى وفاتها. فقد شكلت مثاله الأنثوي عن المرأة الهادئة والمتعاطفة والجديرة بالثقة، المرأة التي تحمل همومَه واهتماماته وتركّز جُلَّ اهتمامها على حياته، متناسية حياتها الخاصة، وتجد في تقدّمه وإنجازاته المعنى الحقيقي لوجودها.

يرغب كاسوبون في أن تحملَ دوروثيا همومَه واهتماماته لكن شريطة أن تعمل معه جنباً إلى جنب، ليس كخادمة بل كمساعدة ذكية. كما يريدُها أن تركز على حياتها الخاصة رغم تصوّره عن المسار الذي يجب أن تأخذه.

لماذا تتزوج دوروثيا بإدوارد كاسوبون؟ لأنها ترى فيه رجلاً يفهم الحياة الداخلية الأسمى، رجلاً يمكنها تحقيق نوعٍ من الاتحاد الروحي معه، رجلاً قادراً على إضاءة المبادئ بأوسع أنواع المعرفة، رجلاً يشكل علمه دليلاً على معتقداته. فعندما يُطلعها عمّها على نيات السيد المحترم، توافق بسرور: "إنه شرفٌ كبير لأي شخص أن يكون شريكاً له".

لكن هل يتشرّف أي شخص، بالضرورة، أن يكون شريكاً لدوروثيا؟ بالتأكيد، لأنها تستمدّ متعة كبيرة من المشاركة في النقاشات الفكرية والدراسات التاريخية والفن، ولكن إلى حدٍّ معيّن فقط سرعان ما يعثرها

السَّامُ حاملما تصل إليه. ففي لحظات الكرب والضيق، لا تؤمن دوروثيا بأهمية الكتب أو التفكير. لم يعد هناك مكانٌ للزواج الفكري المرغوب! ففي المقطع الأخير من الرواية، تُوصَف دوروثيا على أنها أحد ”أولئك الذين عاشوا حياتهم الخفيّة بإخلاص، ويرقدون الآن في قبورٍ مهجورة“. شيءٌ مثير للإعجاب بلا شك. ولكن، أي نوع من الإخلاص من شأنه التخلّي عن السّعي المعرفي أو الفنيّ أو الفكري عند شخصٍ لطيف سرعان ما يعتريه السَّام؟ عندما يطلب كاسوبون من دوروثيا - في منتصف الرواية، في اليوم الذي سبق تعرّضه لنوبةٍ قلبية قاتلة - أن تبقى وفيّة لرغباته (غير المحدّدة) بعد موته، تشعر بعجزها عن التزام وصيّته لأنها تعتقد بوجود فرقٍ كبير بين الإخلاص للأحياء وعهود الإخلاص المفتوحة للأموات. إذ تشعر أن موافقتها تنطوي على التسليم بنهايتها. ولذلك ترفض قائلة: ”لا! إن مُتّ، لن أبذل أي جهدٍ لإتمام عمليّك“. ويتعارض هذا الموقف الواضح مع رغبتها السابقة في توفير الشراكة الفكرية. من الواضح أن لها الحقّ في نبذ هذه الحياة، ولكن ماذا عن الوعود التي قطعتها؟ خلال شهر العسل الذي يقضيانه في روما، تكتشف دوروثيا أن كاسوبون لا يرغب في استغلال عرضها لمساعدته في أبحاثه في أرشيف الفاتيكان. ”من المؤكّد أنني في حالة ذهنية أنانية وضعيفة بصورة غريبة“، تقول لنفسها، ”كيف اختار زوجاً يفوقني مكانة من دون أن أعرف أن حاجته إليّ أقلّ بكثير من حاجتي إليه؟“ لكن هذا هو كل شيء. وقد عبّرَ و. ه. أودن عن ذلك كما يلي: ”فإذا تناءى عن هوانا هواكُم / التمسنا إليه والجوى بنا حاكمُ“. هذا هو كاسوبون، ولو أنه عرف أن زوجته عاجزة عن فهم ذلك، لكان أُصيبَ بالهلع. وبغض النظر عن آراء المؤلّف، سرعان ما نلاحظ أن كاسوبون يحيط دوروثيا بالحماية (المبالغ فيها ربما) والحب. لكن دوروثيا تشعر أنها تعيش حياة كابوسية يستنزف الكره طاقتها كلها“. ولكن بماذا يشعر كاسوبون؟

تبعاً لإليوت، ”لم يكن السيد كاسوبون المسكين يثق بمشاعر الآخرين نحوه، وخاصة بصفته زوجاً. وكان يتجنب الإيحاء للآخرين بأنه يعاني من الغيرة لأن ذلك سيكون بمكانة الاعتراف بعيوبه (التي يخامرهم الشك حولها)؛ فإن عرفوا أنه لم يجد في الزواج ذلك النعيم المنشود، فسوف يعني ذلك الانتكاس إلى رفضهم السابق (المحتمل)“. سوف يكون ذلك، في رأيها، سيئاً كمعرفة زملائه الباحثين بتعثّره في تنظيم كتابه Key to All Mythologies. يعتقد السيد رامزي في رواية إلى المنارة أن تطوّر الفكر الإنساني قابلاً للتصنيف تبعاً للأحرف الأبجدية، إذ يمثل كل حرف مفهوماً من المفاهيم المتعاقبة، وأنه سبّر أغوار هذا المسار التاريخي من الحرف أ إلى الحرف س لكنه لن يصل إلى الحرف ك. كما أن مهرّجي فلوبيير بوفار وبيكوشيه لن يصلأ أبداً إلى نهاية موسوعتهما الكونية. وعلى غرار ذلك، لن يُكمل السيد كاسوبون كتابه الضخم. إذ إن هذه الصروح البابلية الفكرية مشاريع غير قابلة، في جوهرها، للاكتمال. فقد كتب كافكا: ”لو كان بالإمكان تشييدُ برج بابل من دون اعتلائه، لكان الله قد سمحَ بإكماله“.

لكن، رغم مقتها هذه المشاريع التي يمكن أن تصبح مرهقة، لأنها مستحيلة، عوضاً عن أن تكون مفيدة، تشعر دوروثيا بالامتنان للأشياء الجميلة الصغيرة مثل عرض السيد كاسوبون تعليمها اللغات. لكنها لا ترغب في تعلّم اللاتينية واليونانية بدافع من وفائها لزوجها المستقبلي. إذ إن ”أقاليم المعرفة الذكورية“ تلك، كما تسمّيها، تبدو لها منصّة تمكّن المرء من رؤية الحقائق كلها بوضوح. هذه هي النقطة الثابتة التي سعت إليها ”تيريزا، قديسة آفيلأ“ (التي تقارنها إليوت بها) في طريقها نحو الكمال. وبهذا المعنى، كانت القديسة تيريزا أقرب إلى المحترم كاسوبون في مفهومها للواجب الروحي من دوروثيا. فعلى النقيض من القديسة تيريزا، تنظر

دوروثيا بريية إلى استنتاجاتها وتندب جهلها باستمرار. ”كيف يمكن لها أن تؤمن بأن الأكواخ المكوّنة من غرفة واحدة لم تكن مكرّسة لمجد الله“، تكتب إليوت، ” في الوقت الذي بدا فيه الرجال العارفون بالأعمال الكلاسيكية وهم يوفّقون بين اللامبالاة تجاه الأكواخ والتعصّب للمجد؟“ يتمثل هدفُ كاسوبون في السّعي إلى المعرفة بحد ذاتها، التي يكمن تحقيقها بكليّتها خلف الأفق باستمرار. فلو أن دوروثيا ثابتت في بحثها الشخصي عن المعرفة وأدركت مثله أن هذا البحث القيّم لا ينتهي أبداً، لكان لديها ظلٌّ لإجابةٍ عن هذا السؤال.مكتبة

سواء وُلِدَ ما نسميه الوعي مما ندعوه الخيال، أو أن الأمر عكس ذلك، شرَعنا في سرد الحكايات منذ بدايات العصر الإنساني الأولى في محاولة لفهم وجودنا وتفسيره، وتخيلنا كائناً سماوياً، وكلمة سحرية، وتيناً، وسلحفاة، واصطداماً بين المادة والروح لكي نقول: "كان يا ما كان، في قديم الزمان". اتَّهَمَ باسكال ديكارت بالمطالبة بـ"دفعة خفيفة" يقدمها بلطفٍ خالقٍ قديم تبطل بعدها الحاجة إليه، فتفيض الحكايات بعد ذلك من تلقاء نفسها.

من المؤكد أن وقعَ الفضيحة التي سبَّتها اليهودية باختزال الآلهة الكثيرة القديمة إلى ربِّ واحد كَلَّى الوجود والمعرفة كان مزليلاً بالنسبة إلى إنسانية معتادة كوناً فيثاغورثياً قائماً على الثنائيات الضديَّة. فلكلِّ شيء ندركه جانبٌ مستور، ولذلك سرعان ما تم إدخالُ شخصية ثانية إلى المسرح التوراتي. وهو أيضاً كَلَّى الوجود والمعرفة، مع أنه يأتمر بالإرادة الإلهية في نهاية المطاف، لكنه ماهرٌ بما يكفي لإغواء الله نفسه، كما تبينُ حكايتا أيُّوب و"ابن الله" في الصحراء. كان الظلمة التي تقابل نورَ الله والقوة المدمِّرة التي تقابل طاقته الخلاقة والحقيقة البديلة عن "الحقيقة". وقد مُنح الكثير من الأسماء من بينها "إبليس" و"لوسيفر" و"ميفيستوفيليس" و"بيلزيب" و"ماستيما" (في النصوص الإنجيلية الأولى)، و"إبليس" (في القرآن)، أو "الشيطان" (من الكلمة اليونانية diabolos التي تعني "المفترِّي"). يذكر سفر التكوين الصغير (الذي يشكل جزءاً من أسفار العهد القديم المشكوك في صحَّتها) أنه عندما قرَّر يهوه طردَ الملائكة المتمردين بعد "الفيضان"

وتحرير الجنس البشري من الإغواء، أقنع إبليسُ اللهَ أن يسمح له بالاحتفاظ بعشرة في المئة من القطيع المُعاقب لكي يستمرَّ في اختبار البشر في إيمانهم، كأنهم فئرانُ تجارب. ونتيجةً لقدرة إبليس على الخداع، أطلق السيد المسيح عليه ”أبو الأكاذيب“ (وهو أيضاً تعريفُ الروائيِّ).

طلَّعَ الشاعر الصوفي الغزالي، الذي لم يكن راضياً عن هذا التفريق الحاد بين ”الخير المطلق“ و”الشرِّ المطلق“، بتبريرٍ لإبليس وقال إنه عندما سجدت الملائكة للمخلوق الجديد آدم، بأمرٍ من ربِّها، رفض إبليسُ السجود قائلاً إن أمرَ الله امتحان لأن ”ليس لأحدٍ أن يعبدَ غير الله“. لكن الغزالي لا يخبرنا كيف كافأ الله عبده التقيِّ. وبعد الغزالي بأربعة قرون، ذكر الباحث المصري شهاب الدين التويري أنه بعد خلقِ آدم قال إبليسُ للملائكة الآخرين: ”إذا كان الله يفضل هذا المخلوق عليّ، فسوف أتمرّد عليه. وإن كان يفضلني عليه، فسوف أدمّره“. وفسّر إبليس ذلك بالقول: ”أنا أفضل من هذا الشيء؛ خلقني الله من نارٍ وخلقته من تراب“.

في ديانات أخرى، لا يزال إبليسُ العدوَّ الأول للجنس البشري. إذ يرى أوغسطين في كتابه مدينة الله أنه يتعمّد أن يضربَ مثلاً سيئاً، ويقول إنه عندما ”يعيش الإنسانُ تبعاً للإنسان، وليس تبعاً لله، فإنه أشبه بالشیطان (إبليس)“. وقبل ذلك بقرنٍ من الزمان، قال الفيلسوف الغنوصيُّ أبيليس إن ”الشرِّير“ كان خالقاً أوحى لأنبياء العهد القديم. وقد توخى دانتي الحكمة بوضعه إبليسَ في مركز الأرض، حيث سقط هذا الملاك الجميل بعد تمرّده وتحوّل إلى وحشٍ قبيح بثلاثة أوجهٍ فدفَع القسمَ الجنوبي من الأرض إلى الانسحاب هلعاً وخلفَ مكانها عالماً مائياً ممتداً بلا نهاية و”خالياً من البشر“. أما مارتن لوتر (على غرار القديس أنثوني من قبله)، فرأى إبليس

بصفته متنمراً ومزعجاً ورماءً بدواً تركت لطفة من الحبر على جدار مكتبه في "قلعة وورتمبرغ" بقيت آثارها حتى القرن الماضي. وتخيّل ميلتون إبليس كنوعٍ من الرّقاقة الملتوية ("فالنارُ حيث أطيّر؛ والنارُ أنا"). أما غوته، فاقترح بشيء من التعاطف أن إبليس يخوي البشر لأنه بائسٌ، و"البؤسُ يبحث عن رفاق". وقد أشار مفسّرو القرآن إلى أن إبليس، حين أغوى حواء، لم يأت على هيئة أفعى بل جاء بهيئة ناقة جميلة لها "ذيلٌ ملوّن بالأحمر والأصفر والأخضر والأبيض والأسود، وعرفٌ من اللؤلؤ، وشعرٌ من التوباز، وعينان مثل كوكبي فينوس وجوبيتر، ورائحة زكية كرائحة المسك الممزوج بالعنبر".

لا شك أن إبليس (أو صورته) لا يزال يعيش بيننا. فحتى يومنا، في النمسا وبافاريا وكرواتيا وجمهورية التشيك وهنغاريا وسلوفاكيا وسلوفينيا وأجزاء من شمال إيطاليا، يرافق إبليس (المعروف في هذه المناطق باسم "كرامبُس") "سانتا كلوز" في جولاته بحثاً عن الأطفال الأشقياء لكي يضعهم في الكيس ويجلدهم بقضبان البتولا. ويصوّر كرامبُس-إبليس هذا على هيئة مخلوق قبيح ذي قرنين سابقٍ للمسيحية، يحمل السلاسل للتعبير عن خضوعه لإرادة الكنيسة. وفي مناسبات أخرى، يأخذ إبليس شكلَ كلب "بودل" أو أفعى أو تنين أو رجلٍ محترم.

يقول دانتي إن كل شيء في هذا الكون هو ثمرة الحب الإلهي، بما في ذلك الخطيئة. وبناءً على هذه الفكرة يمكننا أن ننظر إلى إبليس بصفته المخلوق الذي يحرف تصوّر الإلهيّ ويشوّهه، ما يدفع البشرَ إلى الإفراط في الحب (الشبق أو الجشع)، أو الانكفاء عنه (الحسد، والكسل، والغضب)، أو توجيه حبّهم نحو مواضيع غير ملائمة (الطمع والزّهو).

كتب القديس بونافينتيور أن الذهول الذي يعترينا عندما نواجه الألام التي يتعذر علينا تفسيرها يكشف عن ضعف إيماننا بعدالة الله المطلقة وينبع من جهلنا بالحكاية كلها (كما يحدث عندما نصف لورد جيم بالجبن أو روميو بالعاشق اللاهي بعد أن نقرأ الصفحات الأولى فقط من رواية كونراد أو مسرحية شكسبير). إذ نلجأ إلى إبليس في محاولة لفهم الأحداث السيئة التي نبتلي بها يومياً، الآن وعلى الدوام. يهمس إبليس (هذا ما نقوله) بأشياء مروعة في آذاننا ويُلهم أفعال التي نقدم عليها. إن إبليس (نقول بإصرار) هو المسؤول عن الأمراض والحروب والمجاعات، وعن وصول كاليغيولا وغوبلز وفيدلا إلى السلطة، وعن التعذيب والجريمة واستغلال الأطفال. كما أن إبليس هو المبرر الغامض لأفعالنا الكابوسية وأحلامنا المتعطشة للدماء. ولكن لسوء الحظ هذا الادعاء بمسؤوليته عن هذه الأشياء غير مقنع أبداً.

إذا نظرنا إلى أفعال إبليس بصفاتها الجانب المظلم لأفعال الله، يمكننا أن نفهم هذا البؤس الذي يعم العالم بصفته شحاً في القدرة الإلهية ونضوباً غامضاً للخالق الذي سئم من خلقه المنقوص. تقص جماعة "الحسيديم" اليهودية الحكاية التالية. في قرية نائية وسط بولندا، كان هناك كنيس صغير. وفي إحدى الليالي، دخل الحاخام الذي يجري جولته المسائية فرأى الله يجلس في زاوية مظلمة. خرّ الحاخام على وجهه متوسلاً: "ماذا تفعل هنا يا إلهي؟" لم يجبه الله بصوت الرعد أو عبر الإعصار، وإنما بصوت خفيض: "أنا متعبٌ أيها الحاخام، متعبٌ حتى الموت".

الهيوغريف

من بين الملوك والملكات والنبلاء والسيدات والقراصنة والخدم والسحرة والتجسّدات الرمزية والوحوش الأسطورية التي تعجّ بها الأناشيد الست والأربعون التي تشكل قصيدة آريوستو الملحمية Orlando Furioso [أورلاندو الغاضب]، هناك كائنٌ يعبر القصيدة كلها بعظمة ويخرج منها سالمًا. يظهر للمرة الأولى، محلّقًا ومن دون اسم، في النشيد الثاني، بصفته "حصانًا مُجَنِّحًا" يمتطيه الساحر أتلانتي (غير المُسمّى أيضًا)، ليختفي في أحد أناشيد القصيدة الأخيرة مَمَّجِدًا بأفعاله وأفعال فارسه، بعد أن يحرّره الفارس أستولفو بناءً على أوامر القديس يوحنا الإنجيلي. خلال سيرته المجيدة، يقوم "هيوغريف" بأفعال هائلة ويخوض أسفاراً خطيرة وكثيرة عبر الأرض وإلى القمر أيضاً. وفي النهاية، لا يسعنا إلا نغبطه على حرّيته التي يستحقها ونصفق له.

نعتقد أننا نعرف شكل "هيوغريف". لكي يستبعدَ الفكرة القائلة إن هذا المخلوق النبيل مجرد ضربٍ من الخيال، يقول لنا آريوستو في النشيد الرابع:

جوادٌ كريمٌ ليس ضرباً من خيال
أبوهُ غرّفينٌ وأمّه مُهرة.
الريشُ والقائمَتان، والخطمُ والجناحان
والرأسُ من أبيه،
وما تبقى ورثتهُ من أمّه.
يدعونه هيوغريف.

هذي وحوشٌ نادرةٌ لكنها
في جبال ريفانٍ تعيش،
بعيداً خلف جليد الشمال.

إن كلمة "نادرة" هنا مهمة لأنها تدلُّ على ندرة رؤية البشر مثل هذه الوحوش. لكن الندرة لا تنطوي على مفهوم الاستحالة. فقد أعلن فيرجيل من قبل، في إحدى قصائده الرَّعويَّة، أن "الغريفين" يتزاوج مع المهرة، وهو أمرٌ مستبعدٌ بما أن مخلوقات "الغريفين" والأحصنة أعداء لدودون، كما يشير المعلقون القدماء. يأتي فيرجيل على ذكر هذا التزاوج ليعني أن زماناً كهذا لن يأتي أبداً، لكن هذه التقنيات البلاغية كفيلة بإثبات خطئنا. إذ إن تزاوج "الغريفين" والأحصنة، حتى في الشعر، يمنح هذا الوحش الخياليّ واقعيَّة الحيوان الأليف.

لقد رأى آريوستو هذه الأشياء. وقد أدرك أنه حتى لو كانت مثل هذه الأحداث الرائعة نادرة، يكفي مخلوق واحد من هذا النوع للحقيقة الداخلية الكامنة في قصته. فقد كتب مستبعداً البدعَ السحريَّة الأخرى: "إنه ليس مخلوقاً سحرياً كالبقية، لكنه حقيقي وواقعي؛ إنه معجزة من معجزات الطبيعة". فكيف لنا أن نشكك في شهادة قوية كهذه؟

إن الهيبوغريف مفردٌ وكونيٌّ في الوقت نفسه. فرغم ندرته، فإنه ينتمي إلى الحكايات التي تدور حول المخلوقات المقبولة. ونتيجة لإمكانته الخيالية القوية، فبدلاً من أن يبدو فريداً مثل العنقاء (إذ لا يمكن أن توجد إلا واحدة في الوقت نفسه فقط) أصبح مخلوقاً يرتادُ الخيالَ بتكرار، وبعد انطلاقه إلى الحرِّيَّة في نهاية قصيدة آريوستو يقع على ظروف جديدة تهَيِّئ

له مغامراتٍ جديدة. وبينما يبدو الحصانُ، الذي يتمتع بمزايا التّين وليس مجردَ حصانٍ مجنّح، مهيباً أكثرَ لمقاتلة وحشٍ بحري عادي، فقد حلَّ الهيبوغريف محلَّ ابن عمّه البسيط بيغيسوس في اللوحات التي تصوّر بيرسيوس وأندروميذا اللذين صارا، بدورهما، روجيرو وأنجيليكا في قصيدة آريوستو، كما هو الأمر في لوحة إنغرس ولأن الحصان الهارب لا يليقُ بمملكة كالديرون السحرية في الحياة حُلْم، لا تخاطب السطور الأولى من المسرحية فرساً هزلياً بل ”هيبوغريفًا عنيفاً يسابق الريح“ قذف الأميرة روساورا عن ظهره ورمى بها في عالم الأحلام. وبما أن الهيبوغريف اكتسب منزلة أرستقراطية، كونه أقلَّ شيوعاً من الزومبي أو المستذئب، أدخل كتاب الحكايات الخيالية في القرن الماضي هذا الصنف المهذّب في عوالمهم التخيلية، من إي. ر. إيديسون في روايته *The Worm Ouroboros* [التين أوروبوروس] إلى ج. ك. راولينغ في روايتها الطويلة هاري بوتر.

لكن هناك شيء آخر.

يشير رينيه ماغريت، في تعليقه على لوحته *The Elective Affinities* [التآلفات الانتقائية]، أنه رغم معرفتنا أن الطيور تقبع عادة في قفص الطيور، فإن الصورة تصبح أكثر أهمية إذا رأينا سمكة أو فردة حذاء خلف تلك القضبان بدلاً من طير. ”رغم غرابة هذه الصور“، يستأنف ماغريت قائلاً، ”فهي عَرَضِيَّة وتَعَسَّفِيَّة على نحو يبعث على الحزن. ولكن من الممكن الحصول على صورة جديدة تصمد أمام الاختبار لأنها تنطوي على شيء نهائي، شيء صحيح فيها. وهذه هي صورة بيضة في قفص“. شيء ”متناغم“، يقول ماغريت، وهذه هي الخاصية التي تميّز هيبوغريف آريوستو.

إن السردَ المعقد والمتشابك الذي يشكل Orlando Furioso، بمعاركه وصدقاته ونزاعاته ومغامراته المحمومة، يتسم بالتناغم قبل كل شيء. فكل شيء في هذه الحكاية الهلالية - التي تتميز بكثافة شخصياتها أكثر من أي سردٍ ملحميٍّ آخر (بما في ذلك سيد الخواتم) وقدرتها على الإمتاع - يتحرك على إيقاعٍ متناغم مضبوط، بالنسبة إلى القارئ الخبير. ففي كل خطوة، كان في مقدور آريوستو أن يختار نقلة جديدة، أو انعطافة أخرى، أو يسمح لمشهدٍ من المشاهد أن يستطيل أو ينحو إلى الاختزال. فالعنصر الذي يمسك بخيوط القصة كلها لا يكمن في التساوق السيكلوجي أو التاريخي أو حتى السردية، كما أنه لا ينبثق أيضاً من الأنماط الكلاسيكية المتعلقة بالمكان والزمان. إذ إن الشذرات المتقافية التي تشكل أناشيدَ القصيدة الستة والأربعين الطويلة - التي تهبط بالقارئ من قمم الجبال إلى الوديان السحيقة، وتنتقل به من القلاع إلى البحر، وتسري به من الأرض إلى القمر ثم إلى الأرض ثانية - لا تبدو أبداً "عَرَضِيَّةً وتَعَسَّفِيَّةً على نحو يبعث على الحزن". هناك منطقٌ شعريٌّ جامعٌ يضبط المغامرات، منطقٌ متساوٍ تماماً مع غضب البطل. وخيرٌ دليلٌ على ذلك هو الهيبوغريف، هذه الاستحالة المتناسلة من الاستحالة، التي تبدو منطقية مثل حلمٍ داخل حلم.

الكابتن نيمو

نيمو. نادي. نيماندا. نيسونو. إن الهوية التي تنكر نفسها غالباً ما تبدأ، في الغرب، بالحرف ن. تخيّل يوهان غوتليب فيشته فرقاً فلسفياً بين "أحد ما"، aliquis في اللاتينية، مُعرّف بـ"أنا" حاضرة، و"لا أحد"، nemo، "أنا غائبة" تشكل تجسيداً لانعدام الوجود، نوعاً من الثقب الأسود لكيقونة الفرد. اختار عوليس هذه الهوية الأخيرة وقال لعمالقة "السيكلوب" الأغبياء إن اسمه "لا أحد"؛ كان خلاصه في غيابه الاسمي. كان "نيمو" أيضاً الاسم الذي أعطاه جول فيرن لثائره البحار الشهير، أحد أسلاف مناضلي حركة "Greenpeace"، وإرهابيٍّ فوضويٍّ قبل ظهور هذا المصطلح.

لكن من هو الكابتن نيمو؟

واثقٌ من نفسه، له عينان سوداوتان عميقتان قادرتان على مسح ربع الأفق بنظرة واحدة، بارد، شاحب، نشيط، مقدم، معتزٌ بنفسه، يتراوح عمره بين الخامسة والثلاثين والخمسين، طويل، يتمتع بجبينٍ عريض وأنفٍ مستقيم وشففتين بارزتين وأسنانٍ رائعة ويدين طويلتين رقيقتين تليقان بشخص عاطفيٍّ نبيل... هكذا يقدّم الكابتن نيمو نفسه إلى البروفيسور المذهول آروناكس في بطن الغوّاصة "نوتيلس". رأى بيير-جول هيتزل، ناشرُ رواية عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر وروايات جول فيرن العظيمة الأخرى، في نيمو صورة لخالقه وأوعزَ إلى الرسّام إدوارد ريو باستخدام فيرن كنموذجٍ فنيٍّ لبطل الكتاب.

نيمو رجلٌ مقاتل، خارجٌ عن الأعراف والتقاليد، مثاليٌّ بالمعنى الذي أعطاه القرن التاسع عشر لهذه الكلمة التي صارت مثاراً للسخرية اليوم. كما أن نيمو قارئٌ. بعد وجبة غربية تبين أن الأطباق المقدّمة فيها هي أطعمة بحرية غربية ولذيذة مموّهة بذكاء، يدعو نيمو ضيفه الأسير لزيارة مسكنه تحت الماء. والغرفة الأولى التي يأخذها نيمو إليها هي المكتبة.

كانت خزائنُ كتبٍ طويلة من خشب الورد الأسود مزخرفة بأشرطة نحاسية تحمل فوق رفوفها العريضة عدداً كبيراً من الكتب المجلّدة بالطريقة نفسها. كانت الخزائن متناسبة مع أثاث الغرفة، فقد كانت أجزاءها السفلى تقود إلى أرائكٍ ضخمة من الجلد الأحمر الداكن معقوفة لتؤمّن أكبر قدرٍ من الراحة. وكانت طاولات الكتب الخفيفة المتحركة، التي يمكن إبعادها أو تقريبها وفق الرغبة، مصمّمة لوضع الكتب فوقها بسهولة كبيرة. ووسط الغرفة كانت تقف طاولة ضخمة مغطاة بالمخطوطات، من بينها بعض الصحف القديمة. كان الضوء الكهربائي يملأ هذا المكان المتناغم، متدفقاً من أربعة مصابيحٍ مُبرغلة معلقة في الزخرفة اللولبية المتدلّية من السقف.

يعبّر البروفيسور آروناكس عن إعجابه بهذه المكتبة التي رافقت قارئها إلى أعماق المحيط. مجموعة، يقول البروفيسور، ”تليق بالكثير من القصور الأوروبية“. لكن الكابتن نيمو لا يعترف أن مكتبته مميزة أو استثنائية. ”أين يمكن للمرء أن يحظى بمثل هذا الصمت أو هذه العزلة يا بروفيسور؟“ يسأل نيمو ضيفه. فبالنسبة إلى نيمو (وإلينا أيضاً)، يشكل الصمت والعزلة سمتين أساسيتين من سمات المكتبة الحقيقية التي يكون قارئها المثاليُّ،

المتشظي إلى عددٍ لا متناهٍ من الشخصيات المخلوقة من الكلمات، ”لا أحد“ على الدوام.

تحتوي مكتبة الكابتن نيمو قرابة اثني عشر ألفاً من الكتب حول مواضيعٍ علميةٍ وأخلاقيةٍ وروائيةٍ مكتوبة بلغاتٍ مختلفة. وتتميز بثلاث سمات: أولاً لا تحتوي على أيّ كتبٍ في الاقتصاد السياسي لغياب أيّ نظرية في هذا الحقل كفيلة بإرضاء قارئها المتطلب، ثانياً يبدو ترتيبُ كتبِ نيمو عشوائياً، فتختلط المواضيع واللغات من دون أي منطقٍ واضح، كأن الكابتن يحب أن يقرأ أي كتابٍ يراه أمامه مصادفة، ثالثاً ليس هناك أي كتبٍ جديدة على رفوف هذه الغواصة.

يقول الكابتن إن هذه الكتب الاثني عشر ألفاً تمثل ”الروابط الوحيدة الباقية مع اليابسة. لكنني كنت قد اكتفيتُ من الشاطئ في ذلك اليوم الذي غطست غواصتي Nautilus تحت المياه. ففي ذلك اليوم، اشتريتُ آخرَ كتبي وآخر مخطوطاتي وآخر صُحفِي، ومنذ ذلك الوقت وصلتُ إلى قنعة مفادها أن البشرية لم تعد تفكر أو تكتب. ”فعلى أيّ الأحوال، يا بروفيسور، هذه الكتب بين يديك ويمكنك استخدامها كما يحلو لك.“ وعندما يلمح البروفيسور آروناكس على أحد الرفوف كتابَ جوزيف برتراند Founders of Astronomy [مؤسسو علم الفلك] المنشور سنة 1865، يدرك أن حياة الكابتن نيمو تحت الماء بدأت قبل نحو ثلاث سنوات فقط. نحن في 1868، أي قبل ظهور رواية فيرن بسنتين.

إذا كانت كلُّ مكتبةٍ تروي سيرة صاحبها، تكشف مكتبة الكابتن نيمو عن جانبٍ من الهوية الحقيقية لقارئها. إن عالمَ السطح، عالم المجتمع الإنساني

الفوضوي، يصيب الكابتن بالرَّعب. فهو يفضل العزلة التي تؤمَّنْها له غواصته Nautilus. كما يؤمن بروح الاختراع، والخيال الأخلاقي، وفضول الكائن البشري اللامتناهي. يكره إفراطات هذا العالم، وحبّه للاستبداد، وجشعه المتعطش إلى الدماء. فجُلَّ ما يعنيه الحرية، ولكن ليس أيّ حرية. لذلك، يجب ألا يفاجئنا وجودُ كتاب بيير-جوزيف برودون Solution to the Social Problem [حَلّ المشكلة الاجتماعية] بين الكتب الموجودة في مكتبة Nautilus، وهو كتاب كان يعرفه فيرن جيداً. "ليست الحرية الخاضعة للنظام، كما هي الحال في الملكيّة الدستورية، ولا الحرية التي تمثل النظام"، كتب برودون بنبرة رمزية؛ "إنها الحرية التبادليّة، وليست الحرية المقيدة. فالحرية ليست ابنة النظام بل أمّه". وقد أطلق برودون على الحرية المانحة للحياة "الفوضوية الإيجابية". وهذا ما يؤمن به نيمو أيضاً باستثناء أنه لا يكتفي باقتراح برودون المثالي. ويمكن للمرء القول إن نيمو هو سلفُ فوضويّ القرن التاسع عشر العنيفين - رافاشول، وأوغست فايون، وإميل أونري، وسانتو كاسيريو - الذين ترجموا أفكارهم إلى قنابل واغتيالات. ومن الواضح أن تدميرَ Nautilus المتعمّد لبعض السفن يشكل نسخة أخرى عن مثل هذه الأعمال الإرهابية.

أصابَ عُنْفُ الكابتن نيمو في الجزء الثاني من الرواية هيتزل بالخوف. وفي معرض ردّه على اعتراضات الناشر، قال فيرن إنه تبعاً لقوانين التخيل الروائي لم يكن لهذه الأشياء أن تحدث من دونه. إذ إن هاوي الكتب الصامت الذي يُري البروفيسور آرونالكس "أجملَ إنتاجات الروح الإنسانية" لا يصبح في لحظة الفعل الضرورية معلماً للجنس البشري وإنما "جلّادَه الكئيب". لقد خدمت الكتبُ نيمو بصفاتها دليلاً إلى المعرفة ونموذجاً عن تجربة الجنس البشري المشتركة، لكن الكتاب (كما يعرف القراء) - أو حتى مكتبة

بأكملها - لا يُنيرُ سوى الدُّرب التي اختارها القارئ، إذ لا يمكنه أن يوجّه القارئ نحو هدفٍ قسريٍّ، أو يفرض عليه وجهة معينة. بعد ذلك بسنوات، يروي فيرن قصة نهاية بطله في رواية الجزيرة الغامضة التي يسلم فيها الفوضويُّ الموهوم بهزيمته. ”الوحدة والعزلة: هذه أشياء حزينة تفوق قدرة الإنسان“، يقول نيمو بشيء من الألم؛ ”ها أنذا أموت من اعتقادي بإمكانية أن يعيش المرء وحيداً!“

قال حفيدُ فيرن، جان-جول فيرن، إن جدّه أراد أن يكتب عن كفاح الشعب البولندي ضد ”الإمبراطورية الروسية“ لكنه لم يفعل ذلك أبداً، ربما بسبب الرقابة التي فرضتها الحكومة الفرنسية. فعوضاً عن ذلك كتب عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر. إن الكابتن نيمو ثوريُّ كونيٍّ وليس ثورياً فريداً، وسوف يُعرَف ”بصفته مجرماً كبيراً“، كما يقول بابتسامة تنمُّ عن قدرٍ كبير من العجرفة؛ ”أجل، متمرداً ربما، وربما مارقاً على قانون الإنسانية!“ لكنه يقول للبروفيسور آروناكس: ”أنا القانون، أنا المحكمة!“ ثم يضيف وهو يشير إلى السفينة التي يتهدى لها جمتها: ”أنا المضطهد، وها هم من يضطهدونني! والفضل يعود إليهم في أنني شهدت دمار كل شيء كنت أحبّه وأعزّه وأحترمه: الوطن، والزوجة، والأطفال، والأب، والأم! وها هنا أمامي كل ما أكرهه!“

بعد مشهد الدمار المخيف الذي يلي ذلك، يحاول البروفيسور آروناكس النوم لكنه لا يستطيع. إذ يرى القصة في مخيلته من البداية، كأنه كان يقلّب صفحات كتاب قرأه من قبل. وبينما يسترجع آروناكس الأيام الأخيرة الماضية، لا يعود الكابتن نيمو ندّاً له بل يتحوّل إلى ”مخلوقٍ ينتمي إلى المياه العميقة، إلى روحٍ للبحار“. وأمام أعين قرائنا يصبح البروفيسور

آرونكس؁ وهو شخصية في رواية فيرن؁ قارئاً لمغامراته الخاصة. أما الآن؁ فلم يعد نيمو رجلاً على غرار آرونكس نفسه؁ بل يتحوّل إلى شيءٍ أكبرَ بكثير؁ وأكثرَ غموضاً ورُعباً؁ شيءٍ خارجٍ عن حدود خيال فيرن؁ شيءٍ ينتمي إلى المكتبة الكونية. وفي هذه اللحظة السحرية؁ يمتزج البطلُ والمؤلف؁ والمؤلف والقارئ؁ والقارئ والبطلُ في كائنٍ واحد؁ داخلَ الكتاب وخارجه؁ معلّقٍ في زمن السرد وفي زماننا عندما نقرؤه اليوم.

مكتبة @t_pdf telegram

وحش فرانكنشتاين

تقضي الفلسفة الفيثاغورثية أن كلَّ مخلوقٍ يملك أو سيمتلك، الآن أو في المستقبل، شيئاً من مخلوقٍ آخر. ”الشخص ليس نفسه فقط“، كتب السير توماس براون، ”فهناك نسخٌ كثيرة عن دايجين ومثلها عن تيمنز، مع أن القليل منها يحمل الاسم نفسه: فالأشخاص يعيشون مرات عدة، والعالم اليوم كما كان في العصور السابقة؛ لم يكن هناك أحدٌ في ذلك الوقت، ولكن ظهر شخصٌ بعد ذلك يوازيه وهو الآن، إذا صحَّ التعبير، ذاته المُستعادة“.

لا أحد يجسّد هذه الفكرة القديمة مثل ذلك المخلوق الذي وُلِدَ (إذا كان الفعل جائزاً) ”في إحدى ليالي نوفمبر (تشرين الثاني) الحزينة“ في أواخر القرن الثامن عشر، في بلدة إنغولشتات الألمانية. ليس له اسم. يأتي إلى هذا العالم شخصاً راشداً مصنوعاً من مجموعة من الأجزاء والأعضاء البشرية المُنتقاة لتناسقها وجمالها الكلاسيكي، في مشرحة الجامعة وقبوٍ مستودع الجثث. لكن النتيجة، كما يعترف صانعُه نفسه، مختلفة عما كان يأمله؛ فمجموع الأجزاء البشرية لا يحتفظ بالكمال الذي تتمتع به الأجزاء المنفصلة عندما تدبُّ فيه الحياة.

كان جلده الأصفر لا يكاد يغطي شبكة العضلات والشرابين القابعة تحته. أما شعره، فكان أسوداً لماعاً منساباً. وكانت أسنانه بيضاء كاللؤلؤ، لكن هذه الأجزاء المترفة شكلت تناقضاً مريعاً مع عينيه السائلتين اللتين بدتا بلون المحجرين الأبيضين اللذين يحتويانهما، وملامحه المتغضنة وشفثيه السوداوين المستويتين.

كان الدكتور فرانكنشتاين يرغب في تخليق الحياة من دون الحاجة إلى امرأة. إذ كان الخلق من بذرة الذكر وحدها الهدف الذي يسعى إليه الكيميائي، والحلم البطيريركي، وهدف العالم المجنون. فمن مجسمات "الغولم" اليهودية إلى التماثيل المتحركة في الحكايات الخرافية والعلم - حواء المخلوقة من ضلع آدم، وامرأة بيغمالين العاجية، و"بينوكيو" جيبيثو الخشبي، والمخلوقات الآلية التي سحرت ميري شيلي وحلققتها في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر - طالما تخيل الرجال أنفسهم قادرين على تخليق الحياة من دون مساعدة الأنثى؛ أي بتجريد النساء من قدرتهن الحصرية على الإنجاب. إذ لا تشارك أي امرأة في خلق "وحش" الدكتور فرانكنشتاين، فهو مشروعٌ يشرف عليه الذكر فقط. بالنسبة إلى لاهوتيين القرن السادس عشر، كانت محاولة تخليق الحياة بالاستغناء عن التزاوج بين الذكر والأنثى ضرباً من الخطيئة. فتبعاً للعالم الإسباني الحاخام موسى كوردوفيرو، الذي عاش في القرن السادس عشر، "إن الاتحاد والتزاوج بين الرجل والمرأة علامة على التزاوج من السماء"، وأي انحرافٍ عن هذه الطريقة المقدسة ينطوي على مخالفة إرادة الله. فبمحاولته خلق الحياة من أجزاء الجسد المينة، يرتكب فرانكنشتاين الخطيئة بحق الله الخالق.

لكن هناك جانبٌ آخر للأسطورة: محنة "الوحش" نفسه. فهو على غرار آدم قطعة من الغضار الحيّ لم تطالب بالمجيء إلى هذا العالم. ففي أكثر أشكاله بدائية، لا يتجاوز هذا المخلوق كونه نوعاً من "الغولم"، دمية خشبية دبّت فيها الحياة؛ أما في أرقى أشكاله، فهو هاملت يكيّل المديح لنفسه بصفته تحفة رائعة، أو سيغيسموندو يتساءل هل هو مجرد خيالٍ في حلم. يتجلّى هذا الألم وهذه النشوة في وجه "الوحش" المخيف الذي نعرفه من الأفلام، الوجه الذي صار - على غرار وجه غاربو - واحداً من

أهم الأيقونات في عصرنا. إن وجه غاربو، بلامحه الكلاسيكية المُقلقة، هو وجه بياتريس دانتي، تلك "الصورة البهية التي تتلقى توقنا العاطفي"، انعكاس ذلك الجزء من الذي يربطه الغربيون بالجمال الروحي والحكمة المتعالية ("لا تفكري في أي شيء"، هذا ما قاله المخرج روبن مامولينا لغاربو عندما سألته عن الطريقة التي يجب أن تؤدي بها اللقطة الأخيرة الخالدة في فيلم QueenChristina [الملكة كريستينا]. فقد تم تحويل ذلك الخواء لنا، نحن المشاهدين، إلى فضاء فارغ نهيماً فيه). أما وجه "الوحش"، فهو نظير وجه غاربو، وظله، ووجه ذاتنا شبه البشري، الذي يحمل الملامح التي نخاف أن تنبثق يوماً ما من مرآة مشوهة: الوجه في لوحة دورين غري، ووجه "مستر هايد" الشرير. فإذا كان وجه غاربو فارغاً بشكل بديع، فإن وجه "الوحش" مليءً بشكل شيطاني، ينز من شقوقه المرئية أشياء نرغب في إخفائها. ليس وجهاً "شريراً" (كما أن وجه غاربو ليس "طيباً") لكنه مقيت (بينما وجه غاربو مثالي). والفضل يعود إلى فنان "الماكياج" المبدع جاك بيرس في هذا القبح الذي يضاهاى قبح أي وحشٍ يتمتع بشكل بشري. إنه وجه تخيّل شخص يعرف كيف يجب على الوجه أن يكون لكنه عاجز عن احتوائه، وجه مشوه، وجه ضخم يزرع فينا الخوف من فكرة الاقتراب منه واكتشاف أنه (بكلمات تشيسترتون) "كبير جداً بشكل غير ممكن". إنه وجه فاشل تماماً، نسخة ساخرة تهزأ من الوجه الإنجيلي المخلوق على صورة الله. فعندما أدّى بوريس كارلوف دور "الوحش" في الفيلم، استُبدل اسمه في لائحة الممثلين بعلامة استفهام.

إن "الوحش" الذي اختلقه الدكتور فيكتور فرانكنشتاين (هي حقيقة لا ينكرها أحد، حتى صانعه) قبيحٌ إلى درجة مفرطة. فمجرد رؤيته تملأ الإنسان بالذعر، وعندما يرى "الوحش" هذا الذعر الذي يولده في الآخرين

يهاجمهم أو يدافع عن نفسه. يستطيع العيش بين الناس بشرط واحد فقط هو أن يبقى غير مرئي، وهي حالة وجودية تنكر نفسها (كما وضّح الأسقف بيركلي) وتصبح نوعاً من العدم. كما يمكن له أن يطلّع على الطريقة التي يعيش بها الناس لأن الراهب العجوز الذي يستقبله في بيته أعمى، ويمكنه أيضاً أن يدرس تاريخ العالم من كتاب فولني Ruins of Empire [أطلال الإمبراطوريات] لأن الشاب السويسري الذي يقرأ النصّ الطنّان بصوت عالٍ لا يعرف أن ”الوحش“ مختبئٌ وراء النافذة. وعندما يُكتشف، يتعرّض للمطاردة كفريسة مستهدفة من دون أن يسأل أحدٌ هل هو بريء أو مذنب. ”الوحش“ هو نموذج للضحية الخطيرة والبريئة من أي ذنب والمدفوعة إلى ارتكاب العنف. وعلى غرار أي ضحية أخرى، يريد أن يعرف سبب كره الآخرين له. فهو ليس مسؤولاً عن وجوده في هذا العالم، كما توضح إحدى عبارات الرواية الافتتاحية المأخوذة من قصيدة ميلتون ParadiseLost [الفردوس الضائع]: ”هل سألتك، يا خالقي، أن اعملني من الغضار إنساناً؟ هل توسلت من الظلمة أن جد لي من لدنك مكاناً؟“ فسواء أكان ”الوحش“ ثمرة رجل مجنون طموح أم مخترع مستهتر، فإنه يشترك في قدره الأحمق هذا مع آدم، أي معنا كلنا. مع ذلك، ورغم معاناته كلها، لا يرغب في الموت. إذ يقول لصانعه: ”مع أن الحياة ربما تكون ركاماً من الآلام، لكنها عزيزة عليّ وسوف أدافع عنها“. ثم يضيف: ”كنت لطيفاً وطيباً، لكن البؤس جعل مني شيطاناً. أسعدني وسوف أعود إلى الفضيلة ثانية“.

يعرض ”الوحش“ صفقة على الدكتور فرانكنشتاين: أن يخلق له الطبيب رفيقة على شاكلته ويختفي الاثنان في براري أميركا الجنوبية إلى الأبد (انتبهوا إلى أين أيها القراء، إلى أميركا الجنوبية. ”الوحش“ المسكين! أي من

بلداننا سيختار هذا "الوحش" بحثاً عن حياة سعيدة؟ تشيلي بينوشيه؟ أم أرجنتين الجنرالات؟ أم فنزويلا مادورو؟ أم برازيل بولسونارو؟ رغم أن "هوليوود" والمخرج جيمز ويل قدّما إلسا لانكستر بشعرها المتموّج المستعار بصفتها الزوجة المثالية، فإن الطبيب يرفض العرض في كتاب شيّلي رفضاً قاطعاً، وبعد ذلك يهيم "الوحش" على وجهه، بعد هربه المؤلم عبر شمال أوروبا، وراء "القطب الشمالي" في سهول كندا المتجمّدة. وهذا المُستقرُّ الأخير مناسب له جداً، من دون أن تذكر شيّلي ذلك، بما أن كندا تشكل - في جغرافية العالم المتخيّلة - صفحة بيضاء شاسعة يمكن أن تُكتَبَ عليها أحلامُ الإنسانية وآمالها وكوابيسها.

يقارن جيمز الرسول، في الرسالة الكونية (I: 23/24)، الرجل الذي يقرأ الكلام الإلهي ولا يهتدي به في حياته برجلٍ يرى نفسه في مرآة ثم لا يستطيع أن يتذكر من هو، "لأنه تفكّر في نفسه ومضى، ثم نسي ممّ خُلق". إن "وحش" فرانكنشتاين، المصنوع من رجال عدة، هو - جزئياً على الأقل - مرآتنا، انعكاسٌ لما لا نريد أن نفعله أو نتجرّأ على تذّكره. وربما نخاف منه لهذا السبب بالذات. مكتبة

يحبّ الناسُ رحلات الطريق أكثر من أي قصص مغامراتٍ أخرى، ربما لأنها تسمح بتفرّعاتٍ غير متوقعة عن الطريق المستقيم المؤدي إلى الهدف المنشود. دوروثي وأصداؤها في الطريق إلى ”أوز“، وحيوانات بريمين الموسيقيون، وجاك كيرواك ورفاقه، و”الفرسان الثلاثة“، ورعاة البقر المقيمون في عربات الخيول في أفلام لوي لامور الغربية، هم من بين أكثر المسافرين شهرة في العالم الغربي. أما في الصين، فمن المؤكد أن أشهر وأهم مغامري الطريق هم الأبطال الثلاثة الذين يرافقون راهباً متنوراً في رحلته إلى الهند بحثاً عن مجموعة من التعاليم البوذية (المعروفة في الهند بتريبيتاكا، ويستمدّ الراهبُ اسمه منها). وفي الطريق، يدافع الأبطال الثلاثة عن تريبيتاكا ضد الشياطين المختلفة والوحوش الشريرة التي تعتقد أنها ستحقق الخلود بالتهامها جسد تريبيتاكا. ويذكر تريبيتاكا أصدقاءه لبث الشجاعة في قلوبهم: ”إن إنقاذ حياةٍ واحدة أفضل من تشييد معبدٍ من سبعة طوابق“. يتعرّض المغامرون لأحداث خارقة كثيرة إلى درجة تفقد فيها هذه الأحداث غرابتها، وفي كل صفحة يتوقع القارئُ ظهورَ تنينٍ آخر، أو إلهٍ أسطوري آخر، أو وحشٍ سحري آخر، غالباً ما يظهر فعلاً.

الأكثر شهرة من بين الرفاق الثلاثة الذين يلازمون تريبيتاكا (الذي يمنح اسمه لرواية وو تشينغن في معظم النسخات الغربية) هو مونكي الذي يلقبه الراهب بـ”واعي الفراغ“ بسبب صحوته على الحقيقة. كانت ولادة مونكي مذهلة؛ فقد خرج إلى الحياة في ”جبل ثمار الورد“ من بيضة حجرية

نتجت عن تزاوج "السماء" و"الأرض" (من هنا، جاء أحد العناوين التي تُعرف بها الرواية، Story of the Stone [حكاية الحجر]؛ كما أن أحد العناوين الأخرى هو Journey to the West [رحلة إلى الغرب]). ينتمي مونكي إلى ذلك النوع من البطل-المُحتال الذي يسعى إلى هدفٍ روحيٍّ صرف. فعندما يحاول "القضاة العشر" القائمون على "محكمة الموت" تصنيفه يجدون ذلك مستحيلاً. فلأنه لا يخضع لـ"وحيد القرن" لا يمكن تصنيفه بين الحيوانات، ولأنه لا يخضع لـ"الفينيق" لا ينتمي إلى فصيلة الطيور. وأخيراً يجدونه تحت تحت فصيلة "روح 3150"، وهو مخلوق مولود بصفته "نتاجاً طبيعياً" تُقدَّر حياته بحوالي 342 سنة. لكن مونكي يرفض هذه النتيجة لأنه، كما يقول وو تشينغن عن بطله، "كرّس حياته للبحث عن الآلهة ومعرفة سرّ الشباب الدائم". وينجح مونكي في تحقيق هدفه هذا بأكله خوخ الخلود.

يتمتع مونكي بالحماية على يد عددٍ من الهبات السحرية: عصا ذهبية ضخمة يمكنه أن يقلصها إلى حجم إبرةٍ يخبئها في أذنه، ودرعٌ ذهبي يدرأ عنه أسلحة الأعداء أعطاه له "الملك التّين"، وثلاث جرارٍ من الإكسير السحري الذي يُشفي جميع الأمراض. كما أنه قادر على الطيران وتأدية قفزاتٍ طويلة تسمح له بالانتقال إلى مسافات بعيدة بقفزة واحدة، مثل القط "بُسبُس أبو جزمة". وفي نهاية الرحلة، يصل مونكي وتريبيتاكا إلى حالة الكمال الروحي التي كانا يسعيان إلى تحقيقها.

ثم هناك بيغسي، واسمه الصيني جو باجي، ويعني "خنزير المحرّمات الثمانية". يمتلك بيغسي ملامح كائنٍ كابوسيٍّ، فنصقه بشري ونصفه الآخر خنزير، وهو مخلوق كسولٌ شَبَقٌ يلهث وراء النساء الجميلات. تولّد هذه

الخصائص بعض الصعوبات في المحافظة على طبيعة الرحلة الروحية وتمنح بيغسي لقبَ "دايزي"، أو "المعتوه". فقبل أن يلتقي مونكي، كان بيغسي القائد الأعلى لثمانين ألفاً من الجنود في "الأسطول السماوي"، لكنه خسر هذا الموقع الرفيع نتيجة سلوكاته السيئة. وكان أسوأها ما حدث أثناء مآدبة للآلهة في "العالم السماوي" حيث وقع بيغسي في غرام "إلهة القمر" وحاول إغواءها وهو في حالة من السكر. اشتكت الإلهة إلى "إمبراطور الجاد" فنفاه إلى الأرض حيث وجده مونكي وجنّده.

أما الرفيق الثالث، والأكثر غموضاً، فهو ساندي. واسمه الحقيقي شا-ووجينغ، ويعني "الرمل المتفتح على النقاء"، وعلى غرار بيغسي، كان سابقاً أحد أعضاء "المحفل السماوي" ويتمتع بمهارات كبيرة في فنون الخيمياء، ومسؤولاً عن رفع ستارة "العربة الإمبراطورية" في "قاعة السديم الخارق". كانت خطيئته أقلّ سوءاً من بيغسي لكنها "جديرة بالعقاب أيضاً تبعاً للقوانين الإلهية". فقد كسر، بالمصادفة، إحدى كووس "ملكة الغرب الأم" أثناء "مآدبة خوخ". وعقاباً على ذلك تحوّلت ملامحه إلى ملامح وحش وتمّ نفيه إلى الأرض على غرار بيغسي. وفي الأرض، عاش في قعر "نهر الرمل المتدفق" (حيث اكتسب لقبه) يهاجم المسافرين الذين يحاولون العبور إلى الضفة الأخرى. روّض "مونكي" هذا الوحش وأقنعه بالانضمام إلى فريق تربييتاكا.

تكن قوى ساندي في قضيب خشبي سحري مزينّ بخيطان من اللؤلؤ، وفي قدرته على إجراء ثمانية عشر تحوّلاً في جسده تجعل منه كائناً خارقاً في الماء. وبالإضافة إلى كونه مخلوقاً يتمتع بلامح مخيفة، يُصوّر ساندي بطريقة غامضة في القصة. فهو مهذبٌ ومحترم، ومنطقيٌّ ومخلص لأسياده،

كما يقدم حلولاً منطقية للمشكلات التي تواجهها المجموعة. ” جاء منذ القديم في كتاب Book of Changes [كتاب التغيرات]، المعروف باسم I Ching، أن الأشياء الغامضة انكشفت وآفاق العالم اتّضحت لكي يعرف الناس ما يجب أن يسعوا إليه وما عليهم أن يتجنبوه“، يقول أميرٌ يقابلونه في طريقهم. ربما يكون الأمر صحيحاً، لكن ساندي هو الذي يساعد أصدقاءه في البحث عن الطريق الصحيح، بشيء من التكتّم والبساطة.

يذكرنا ساندي بأولئك الحريصين على مساعدة الآخرين، من أمثال ”الرجل العلبة“ في بلاد ”أوز“ و”الجُدُجُ المتكلم“ في مغامرات بينوكيو، مع أن الأول لا يلقى على جهوده أكثر من قلبٍ ”مصنوع من الحرير الصافي ومحشوٌّ بنشارة الخشب“، أما الثاني، فتسحقه دمية مزاجية بمطرقة على الحائط. أما ساندي، كمكافأة على جهوده القيّمة، فيصبح كاهناً بوذياً متنوراً في نهاية الرحلة بعد أن فهمَ طبيعة الوجود الحقيقية. وبذلك، يكون قد ارتقى إلى درجة من التنور أعلى من تلك التي حققها بيغسي الذي يُقدّرُ له أن يكنسَ مذابح المعابد البوذية كلها إلى نهاية الزمان.

وجد القراء، منذ القرن السادس عشر، المتعة في المغامرات المتهوّرة للرفاق الثلاثة وراهبهم، لكن النقاد الباحثين عن أبعادٍ مختلفة للقصة حاولوا قراءتها بصفاتها حكاية رمزية تدلُّ على طريقنا في هذا العالم على غرار رحلة الحاج، أو رواية نشوءٍ غريبة وبدائية على شاكلة توم سوير، أو تهكماً شرساً على البيروقراطية الحكومية كما هو الأمر في رواية المحاكمة. أشار مترجم الرواية الإنكليزي الأول، آرثر ويلي، أنه بالنسبة إلى معاصري وو تشينغن، تشكل هرمية السماء نسخة عن الحكومة الأرضية. فقد كتب:

”السماء هي ببساطة النظام البيروقراطي بكلّيته الجسدية المنقولة إلى المملكة العُلوية“.

لكن القراء اليوم لا يرون في عالم وو تشينغن الزاخرِ بالمغامرات شيئاً من عبثية كوابيس كافكا. فإذا كان الكتابُ نوعاً من التهكم على البيروقراطية، فإنه تهكم وجوديٌّ يكشف خضوعَ وجودنا لقواعدَ وأنظمةٍ مشرّعةٍ من السماء، لقوانينٍ لا يمكن لنا أن نفهمها لكن علينا الامتثال لها. يبحث رفاق ساندي عن إستراتيجيات شبه عسكرية لمحاربة الشياطين والآلهة والأمراء، لكن ساندي يقدم حلاًّ يصبح معها الردُّ الأخلاقي الإستراتيجية الأفضل للبقاء. فهو لا يقدّم عزاءً أخلاقياً بل نوعاً من الالتزام الصارم بكل ما هو صادق وصحيح. ففي منظور ساندي للعالم (كما في منظور دون كيشوت)، ما يبدو عادلاً يمكن أن يكونَ - في حقيقة الأمر - طريقاً يؤدي إلى الشرِّ، وما يبدو شريراً يمكن أن يتكشّف عن الحق والطريق القويم.

يقول ساندي: ”من لا يؤمن باستقامة الاستقامة، فعليه أن يحذرَ من الشرِّ الكامنِ في الخير“. مكتبة

النبي يونس

من بين الأنبياء الحانقين أو النادبين الذين يسكنون صفحات العهد القديم لا أحد يتمتع بالغرابة الكامنة في شخص النبي يونس. فمجرد حضوره يزرع القلق في نفوس الآخرين، وقد اكتسب سمعة لاحقة بصفته نذير شؤم. ربما يعود السبب في ذلك إلى امتلاك يونس ما سُمِّيَ في القرن التاسع عشر "الحساسية الفنيّة". كان يونسُ فناناً.

ربما كُتِبَت قصة يونس في وقت ما بين القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد. وسفر يونس هو الأقصر والأكثر غرابة في الإنجيل. يروي السّفرُ كيف يأمر اللهُ هذا النبي بالذهاب إلى نينوى وتحذير أهلها بعد أن بلغ شرّها عنانَ السماء. لكن يونس رفض الذهاب لأنه كان يعرف أن كلامه سيدفع أهل نينوى إلى التوبة ما سينقذهم من العقاب الذي كانوا يستحقونه بجدارة. ولكي يتهرّب من تنفيذ الأمر الإلهي، صعد يونس على متن سفينة مبحرة إلى ميناء ترشيش. هبّت عاصفة هوجاء، ووقع البحارة في يأسٍ عظيم فطلب منهم يونس - لمعرفته أنه السبب في هذا الاضطراب المناخي - أن يرموه في البحر لتهدئة الأمواج الهائجة. وافق البحارة، ثم هدأت العاصفة، وابتلعت يونس سمكة ضخمة أرسلها الله لهذا الغرض. بقي يونس في أحشاء ذلك المخلوق ثلاثة أيامٍ وليالٍ. وفي اليوم الرابع، أوحى الله للسمكة العملاقة بتقيؤ النبي على اليابسة، ثم أمر يونس ثانية بالتوجّه إلى نينوى والتحدث إلى أهلها. أذعن يونسُ للأمر الإلهي ومضى صاغراً. سمع ملك نينوى التحذير فتاب إلى الله وتم إنقاذ المدينة.

لكن يونس غضبَ من الله وخرج إلى الصحراء الواقعة شرق المدينة حيث نصبَ لنفسه كوخاً وجلس ينتظر ما سيؤول إليه حالُ المدينة التائبة. أرسل الله نبتة لتفيء على يونس وتحميه من الشمس. عبّر يونس عن امتنانه لهذه الهبة الحيّة، لكن الله أذبلَ النبتة في الصباح التالي. أُعيّت الشمسُ يونسَ وعصفت به الريح، فقال لله وهو يهذي من حرارة الشمس إنه يفضل أن يموت. وعندئذ كَلَّمَ اللهُ يونسَ قائلاً: ”أنت غاضب لأنني قتلتُ نبتة صغيرة لكنك كنت تريدني أن أقتلَ أهالي نينوى جميعهم. هل كان عليّ أن أنقذ نبتة ولا أنقذ هؤلاء الناس الذين لا يميّزون بين يدهم اليمنى ويدهم اليسرى، فضلاً عن قطعان المدينة كلها؟“ ثم ينتهي سفر يونس بهذا السؤال الذي يبقى بلا إجابة.

لكن ما هو سبب رفض يونس للتبشير في نينوى؟ إن الفكرة القائلة برفض يونس لتنفيذ أمرٍ إلهيٍّ لمعرفته أن أهل نينوى سيتوبون وينجون من العقاب لا يفهمها سوى فنّان. كان يونسُ يعرف (مع أن هذا غير مذكورٍ في سفره) أن أهل نينوى يتعاطون مع فنّانهم بإحدى طريقتين: إما أن يكيلوا الاتهام لأعمال الفنان ويتهمونه بالمسؤولية عن شرور المجتمع، وإما أن يحتفوا بأعماله القيّمة مادياً ويقتنوها لأغراض الزخرفة. وكان يونس يدرك أن الفنان لا يمكن أن يخرج رابحاً في مثل هذه الظروف.

لو خيّرَ يونسُ بين التهمة والزخرفة، لربما فضّلَ التهمة. فعلى غرار معظم الفنانين، كان يونس يريد أن يهيّجَ قلوب مستمعيه الضعيفة ويلامس أحاسيسهم ويوقظ فيهم تلك الأشياء الظليلة والغامضة ويقلّق أحلامهم ويسكن يقظتهم. وما لم يكن يريده، تحت أيّ ظروف، هو توبتهم. أن يدفع مستمعيه إلى أن يقولوا لأنفسهم: ”بعد الغفران والنسيان، دعونا

ندفن الماضي ولا نتحدث عن الظلم والحاجة إلى الانتقام، عن تخفيض ميزانيات التعليم والبرامج الصحية، عن الضرائب غير المتكافئة والبطالة، والخطط المالية التي تجلب الدمارَ للغالبية الساحقة؛ فليُصافح المستغلون المستغلين، ولننطلق جميعاً إلى ساعتنا البهية المقبلة“... لا، فذلك شيء لم يكن يونس يرغب فيه أبداً. قالت نادين غورديمر، التي لم يسمع يونس باسمها، ليس هناك شيء أسوأ بالنسبة إلى الكاتب من النجاة من اللعنة في مجتمعٍ فاسد. لم يكن يونس يرغب أن يكون ضحية لذلك المصير المهلك.

كان يونس على معرفة بالحرب الدائرة في نينوى بين السياسيين والفنانين، حرب شعر فيها أن جهود الفنانين (إضافة إلى الجهود التي يبذلونها في إنتاج أعمالهم الفنية) كانت عقيمة تماماً لأنها كانت تتحرك في الساحة السياسية. وكان من المعروف أن فاني نينوى، الذين كرّسوا كل ما يملكونه لفنهم، سرعان ما تعبوا من هذا الصراع مع البيروقراطيين والبنوك وأن القلّة القليلة من هؤلاء الأبطال الذين استمرّوا في النضال ضد الموظفين الملكيين والمُرابين قد دفعوا ثمناً باهظاً من فنهم وتوازنهم. فقد كان من الصعب جداً على الفنان أن يمضي إلى محترفه أو ألواحه الغضارية بعد يومٍ عصيب من اجتماعات اللجان وجلسات النقاش الرسمية. وكان بيروقراطيّو نينوى يراهنون على ذلك بالطبع، إذ كان التأخير أحد أهمّ أساليبهم الفعّالة: تأخير الاتفاقات، وتأخير توزيع التمويل، وتأخير المواعيد، وتأخير الردود الحاسمة. فقد كانوا يعتقدون أن تأخير الفنانين كفيلاً بإخماد غضبهم أو تحويله إلى طاقة إبداعية. إذ إن الفنان سيذهب، بعد الانتظار الطويل، ليكتب قصيدة أو يتدعّ عملاً فنياً أو يصمّم رقصة ما. ولم تكن هذه الأشياء تمثل خطراً كبيراً على السياسيين والمؤسسات المالية. في الحقيقة، كما كان يدرك رجال الأعمال، طالما كان هذا الغضب الفنيّ يتحول إلى بضاعة تسويقية. كانوا

يردّدون: ”فكّروا كم ستدفعون اليوم مقابل أعمال الرسامين العاجزين عن شراء الألوان، ناهيك عن الطعام. فكروا في الأغاني الاحتجاجية التي ألّفها موسيقيون قضوا من الفقر والحاجة وتُغنى اليوم في المهرجانات الوطنية تحت اللوحات الدعائية“. ثم يضيفون أن ”الشهرة اللاحقة هي أفضل تكريمٍ“ بالنسبة إلى الفنان.

لكن الانقلاب الأكبر الذي حققه سياسيّو نينوى يتمثل في دفع الفنانين إلى محاربة أنفسهم. كانت نينوى متشبّعة بفكرة الثروة كهدفٍ أسمى وأن الفنّ لا يستحق العناء بما أنه لا يشكل مصدراً مباشراً للثراء، إلى درجة صار معها الفنانون يعتقدون بمسؤوليتهم عن تمويل أنفسهم، فأخذوا يبيعون أعمالهم الفنية بسعر الكلفة، وينظرون إلى الفشل بنوع من الازدراء، ويطالبون بالتمييز الإيجابي والقوانين التي تمنع الانتحال، وفوق كل شيء يلهثون لإرضاء الأثرياء الذين يتمتعون بالسلطة التي تؤمنها لهم ثرواتهم. كانوا يطلبون من الفنانين التصويريين إنتاج أعمالٍ مفرحة، ومن المؤلّفين الموسيقيين كتابة ألحانٍ قابلة للندننة والغناء، ومن الكتّاب تجنّب معالجة المواضيع الكئيبة، ومن الجميع الابتعاد عن إنتاج أي شيء يثير القلق أو يخدش الحياء العام.

في الأزمنة القديمة، وفي تلك الفترات القصيرة التي كان فيها البيروقراطيون نائمين، مؤل بعض ملوك نينوى الطيّبين أو الحمقى بعض المشاريع الفنية. ومنذ ذلك الوقت، أخذ المسؤولون اليقظون بإعادة التفكير في هذا التمويل وتخفيضه باستمرار. لم يعترف أيٌّ من المسؤولين هؤلاء، بالطبع، بأي تغييرٍ في سياسة الحكومة ودعمها للفنون، لكن وزير مال نينوى نجح في تقليص المبالغ المخصصة لدعم الفنون إلى الحد الأدنى والإعلان، في الوقت نفسه،

عن زيادتها في السجلات الرسمية. وقد تم ذلك باستخدام بعض الأفكار المأخوذة عن شعراء نينوى (الذين سرق السياسيون أدواتهم مع احتقارهم للشعراء الذين اخترعوا هذه الأدوات). فقد مكّنت الكناية - هي أسلوبٌ يستخدم فيه الشاعرُ جزءاً أو صفةً من شيء ما ليعبرَ عنه (مثل كلمة التاج للدلالة على الملك) - وزيرَ المال من تخفيض الأموال التي تُنفق على تمويل الأدوات التي يستخدمها الفنانون. فصار كلُّ ما يتلقاه الفنان الآن من البلدية، بغض النظر عن حاجاته، فرشاة رقم 4 مصنوعة من شعر الجرذان، بما أن كلمة فرشاة كانت تعني في لغة الوزير الرسمية عدّة الفنان. كما استخدمت الاستعارة، التي تشكل الأداة الشعرية الأكثر شيوعاً، بطريقة فعّالة من هؤلاء المحتالين الماليين. ففي إحدى الحوادث الشهيرة، خُصّصت عشرة آلاف دينارٍ ذهبي لتأمين الإقامة لكبار الفنانين. وبإعادة تعريف الجمال، المستخدمة في النقل العام، بصفتها مساكن مؤقتة، نجح وزير المال في احتساب نفقات الجمال (التي كانت بلدية نينوى مسؤولة عنها) كجزء من المبلغ المخصص لإقامة الفنانين، بما أن الفنانين الكبار كانوا يستخدمون هذه الجمال في التنقل.

كان أهل نينوى يقولون: ”ليس هناك أي سبب يدفع الفنانين الحقيقيين إلى التذمّر. فإذا كانوا يتقنون ما يفعلونه، سوف يجنون بعض المال بغض النظر عن الظروف القائمة. أما الآخرون، ما يُسمّون التجريبيين، المنغمسون في أوهامهم الذاتية، الرسل، فهم الذين لا يجنون المال ويعبّرون عن استيائهم من وضعهم. فالمصرفي الذي لا يعرف كيف يجني الأرباح سوف ينتهي. والبيروقراطي الذي لا يجيد عرقلة الأمور سوف يفقد وظيفته. هذا هو قانون البقاء. إن نينوى مجتمعٌ يتطلع إلى المستقبل.“

صحيحٌ أن حفنة من الفنانين في نينوى (والعديد من أشباه الفنانين) كانت تعيش حياة مريحة، وكان المجتمع النينويّ يكافئ بعضَ صانعي المنتجات التي يستخدمها. أما الذين لم يكن هذا المجتمع يعترف بهم، فهم غالبية الفنانين الذين مكّنت محاولاتهم الجريئة وفشلهم البطولي الآخرين من تحقيق النجاح. لم يكن على هذا المجتمع أن يدعم أي شيء لا يفهمه أو يلامس ذائقته المباشرة. ولكن كان على هذه الغالبية الساحقة من الفنانين الاستمرار على أيّ حال، مدفوعين بروح البحث والتجديد. فقد استمروا في الكتابة والرسم والتأليف الموسيقي والرقص بأي وسيلة ممكنة. ”مثل أي عاملٍ آخر في هذا المجتمع“، كما كان أهل نينوى يقولون.

عندما سمع يونس بهذه الحكمة التي طلع بها أهل نينوى، استجمع شجاعته التبشيرية ووقف في الساحة العامة في نينوى وخاطب الحشود:

الفنان ليس مثل أي عاملٍ آخر في المجتمع. الفنان يتعامل مع الواقع الداخلي والواقع الخارجي، على حدٍّ سواء، ويحوّلهما إلى رموز ذات معنى. أولئك الذين يتعاملون بالمال يتعاملون بالاستعارات التي لا تنطوي على أي شيءٍ آخر. من الجميل التفكير في الآلاف من سماسرة البورصة في نينوى الذين لا يعني لهم الواقع أكثر من الارتفاع والانخفاض التعسفي للأرقام التي تتحول في أحلامهم إلى ثروات، ثروات موجودة في خيالاتهم فقط. لا يمكن لأي كاتب تخييلي أو أي فنان من فناني الواقع الافتراضي أن يطمح في توليد مثل هذه الثقة العمياء بالخيال في جمهوره على غرار ما يحدث لسماسرة البورصة هؤلاء. إن الرجال والنساء الذين لا يتفكّرون للحظة واحدة في حقيقة وحيد القرن، حتى بصفته رمزاً، سيعتقدون أن لهم نصيباً في ثروات الأمة ويتكثون على هذا الوهم بشيء من السعادة والأمان

وعندما وصل يونس إلى نهاية هذا المقطع، كانت الساحة العامة في نينوى خالية من الناس.

لهذه الأسباب كلها، قرّر يونس الهربَ من نينوى ومن الله وصعد إلى السفينة المبحرة إلى ترشيش. كان بحّارة السفينة التي تقلّ يونسَ من جوبا، وهو ميناء قريب من نينوى. كانت نينوى، كما هو معروف، مجتمعاً يتأكله الجشع. لم يكن نوعاً من الطموح الذي يشكل دافعاً إبداعياً ويمتلكه الفنانون، بل دافعاً عقيماً لتكديس الأشياء من أجل تكديسها فقط. لكن جوبا كانت لعقود مكاناً يتمتع فيه الأنبياءُ بقدرٍ من الحرية. كان أهل جوبا يرحّبون بأفواج الرجال الملتحين بشعرهم الأشعث ولباسهم البالي، والنساء الجامحات اللواتي يتمتّعنَ بقدر من التعاطف، لأن وجود هؤلاء كان يؤمّن لجوبا نوعاً من الدعاية المجانية عندما كان الأنبياء يسافرون إلى مدنٍ أخرى حيث يأتون على ذكر جوبا بشيء من المديح. كما كان موسمُ التنبؤِ الدّوري يجذب الكثيرَ من الزوّار الفضوليين والمشهورين إلى جوبا، ولم يكن أصحابُ الخانات والنُّزل يتدّمرون من هؤلاء الزوّار المتدفقين إلى المدينة في كل موسم.

لكن عندما ساءت الأحوالُ في نينوى وتسرّبت أزماتُ المدينة الاقتصادية إلى مدينة جوبا الصغيرة، وعندما هبطت الأرباح واضطرَّ أثرياءُ جوبا إلى بيع إحدى العربات الفخمة التي يجرّها ستة أحصنة أو إغلاق متجرين لبيع الحلوى، بدأ الناسُ ينظرون بشيء من العدوانية إلى الفنانين المبدعين. بدأ التسامحُ والكرّمُ اللذان كانا سائدين في أيام الرخاء نوعاً من الحماسة والتبذير بالنسبة إلى أهالي جوبا الآن، وشعر العديد منهم أن على الفنانين الذين جاؤوا إلى هذا الملاذ الصغير ألا يطالبوا بأي شيء ويشعروا بالامتنان

لأي شيء يحصلون عليه، الامتتان لإقامتهم في أبنية جوبا المتداعية، والامتتان لحرمانهم أدواتهم الفنية اللازمة، والامتتان للسماح لهم بتمويل مشاريعهم الخاصة المجنونة. وعندما كانوا يرغمونهم على إخلاء غرفهم وتأجيرها للضيوف القادمين من بابل، كانوا يطلبون منهم أن يتذكروا أن الاستلقاء تحت النجوم، بالنسبة إليهم كفنانيين، والتلحّف بجلود الماعز القذرة، شيء مشرفٌ يعيد إلى الذاكرة أنبياء وشعراء الأيام الخوالي قبل "الفيضان".

مع ذلك، وحتى خلال تلك الأزمنة الصعبة، كان معظم أهل جوبا يكتّون نوعاً من الحب لهؤلاء الأنبياء أقرب إلى مشاعر المرء تجاه حيوانٍ أليف اعتاد وجوده منذ الطفولة، وحاولوا إيوائهم بالطرق شتى، حتى في ظلّ تلك الظروف القاسية. لذلك عندما هبّت العاصفة وأخذت الأمواج تتقاذف السفينة الجوبيّة، شعر البحارة بالقلق والتردد قبل إلقاء اللوم على ضيفهم الفنيّ يونس. وبما أنهم لم يرغبوا في اتخاذ أيّ إجراءات حاسمة، أخذوا يصلّون لآلهتهم الذين يؤمنون بأنها تتحكّم بالسماء والبحر، ولكن من دون أيّ نتائج ملموسة. لكن العاصفة ساءت أكثر، كأن آلهة الجوبيين كانت مشغولة بشيء آخر ومستاءة من نواح هؤلاء البحارة. وعند ذلك جاء البحارة إلى يونس (الذي كان نائماً في عنبر السفينة أثناء العاصفة، كما يفعل الفنانون أحياناً) فأيقظوه وطلبوا نصيحته. حتى عندما أخبرهم يونس، بشيء من الكبرياء الفنيّ، أنه مسؤول عن العاصفة، تردّد البحارة في رميه عن ظهر السفينة. فما قوة العاصفة التي يمكن لفنانٍ هزيلٍ أن يثيرها؟ وما مقدار الغضب الذي يمكن أن يثيره نبيٌّ بائس في ذلك البحر الداكن كالنبيذ؟ لكن العاصفة صارت أسوأ، وأخذت الريح تعوي في الحبال والصواري، وكانت الألواح الخشبية تتأوه وتصرخ تحت ضربات الأمواج،

وفي النهاية، تذكّر البحّارة، واحداً تلو الآخر، الحقائق البديهية النيوية القديمة التي تعلّموها في أحضان جدّاتهم: جميع الفنانين متطّفّلون، والشيء الوحيد الذي يفعله يونس وأشباهه طوال اليوم هو تأليف القصائد التي يتذمّرون فيها وينوحون حول كل شيء، ويطلقون التحذيرات العنيفة حول أكثر الرذائل براءة. ثم لماذا يجب على مجتمع يحركه الجشع أن يدعم شخصاً لا يساهم مباشرة في تكديس الثروة؟ ولذلك، كما قال أحد البحّارة لرفاقه، لا تلوموا أنفسكم على هذه المحنة. تقبّلوا ببساطة مسؤولية يونس عن العاصفة وارموا بهذا الوغد في الماء. ولن يقاوم. ففي حقيقة الأمر هو من طلب منهم أن يفعلوا ذلك.

والآن، حتى لو أعاد يونس التفكير في الأمر وقال إنه ربما في مقدور أي سفينة أن تحافظ على توازنها بشيء من الحيلة والمهارة، فقد تعلّم البحّارة من سياسيي نينوى أن يديروا ظهورهم لآراء الآخرين واقتراحاتهم. إذ كان هؤلاء البحّارة، الذين يمحرون عباب المحيطات بحثاً عن أراضٍ جديدة يديرون فيها تجارة حرّة ورابحة، يؤمنون أنه بغض النظر عما يقوله الفنانون أو يفعلونه فإن وزن المال يوفر توازناً أكبر من أي رأي فنيّ.

عندما رمى البحّارة يونس في الماء واستعاد البحر هدوءه، ركعوا على ركبهم وشكروا ربّ يونس. لا أحد يستمدّ المتعة من قذفه من على سفينة تتلاطمها الأمواج، وبما أن السفينة هدأت حالما اصطدم يونس بالماء أدرك البحّارة فوراً أنه المسؤول عن العاصفة وشعروا بصواب ما فعلوه. من الواضح أن هؤلاء البحّارة لم يتلقّوا التعليم الكلاسيكي ولم يكونوا يتمتعون بأي نوع من البصيرة، وإلا لكانوا أدركوا أن الفكرة التي تقول بالقضاء على الفنانين كانت رائجة جداً في ما مضى (سوف تعود إلى الرواج في القرون

المقبلة). كانوا سيعرفون أن هناك رغبة قديمة تسري في أساسات المجتمعات البشري كلها لتهميش أي شخص مزعج يحاول التشكيك في ثوابتنا وقناعاتنا الراسخة. فبالنسبة إلى أفلاطون، كبدائية، الفنان الحقيقي هو رجل الدولة، الشخص الذي يشكل الدولة تبعاً لنموذج عن العدالة الإلهية والجمال. أما الفنان العادي - كالكاتب والرّسام -، فلا يعكس هذا الواقعَ الفاضل بل يكتفي بالاستيهامات والصور الخيالية التي لا تصلح لتنشئة الأجيال الصاعدة.

تبنت مجموعة من الحكومات المتعاقبة المختلفة الفكرة القائلة إن الفن لا يكون مفيداً إلا إذا خدمَ الدولة. فقد نفى الإمبراطور أوغسطس الشاعر أوفيد بسبب شيء كتبه الشاعر وشعر أوغسطس أنه ينطوي على تهديد مبطن. كما أدانت الكنيسة الفنانين الذين يحرفون المؤمنين عن العقيدة المقدسة. وفي عصر النهضة، كان يُشترى الفنانون ويبيعون مثل الجوّاري، وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تمّ تصويرهم (في الخيال العام، على الأقل) بصفتهم مخلوقاتٍ تعيش في العليّات وتموت من الكآبة والسّل الرئوي. وقد عبّر فلوبيير عن النظرة البرجوازية إلى الفنان في Dictionary of Clichés [معجم الكليشيهات]: "الفنانون: كلهم مهرّجون. أثنوا على إيثارهم. تعجّبوا من حقيقة أنهم يلبسون مثل الآخرين. يكسبون أموالاً طائلة لكنهم يبذرونها حتى آخر فلس. غالباً ما يتلقون دعوات العشاء إلى أفخم المنازل. كلّ الفنانات عاهرات".

إذاً، رموا يونسَ في البحر وابتلعتته سمكة ضخمة. لم تكن الحياة في بطن السمكة اللين المظلم سيئة على الإطلاق. فخلال تلك الأيام والليالي الثلاث وجد يونس وقتاً للتفكير في الهدأة الناتجة عن دمدمة العوائل والروبّيان

الحيّ. كان الوضع ضرباً من الرفاهية نادراً ما يتمتع بها الفنانون. إذ لم تكن هناك مواعيد نهائية في بطن السمكة، ولا فواتير يتعيّن دفعها للمتاجر، ولا حفافات تنتظر الغسيل، ولا طبخ، ولا نزاعات عائلية تنشب في اللحظة التي تأتي فيها الكلمة الأخيرة التي تكتمل بها القصيدة، ولا مديري بنوك ينتظرون التوسّل والاستجداء، ولا نقّاد يثيرون فيك نوبة من الغضب العارم. فخلال تلك الأيام والليالي الثلاث وجد يونس الوقت الكافي للتفكير والصلاة والنوم والحلم. وعندما استيقظ وجد نفسه مرمياً على اليابسة وصوت الله يهدر في أذنيه ثانية: ”هيا، امضِ إلى نينوى وافعل ما أمرتك به. لا يهمّ كيف يتفاعلون معك. فالفنان بحاجة إلى جمهور. وأنت مَدِينٌ بهذا لفنك“. في هذه المرة، نفذ يونس ما أمره الله به. فقد تنامت ثقته بفنّه في بطن السمكة المظلم، وشعر بالرغبة في استعراض فنّه في نينوى. ولكن ما إن بدأ عرضه ونطق بخمس كلماتٍ من نصّه النبويّ، حتى خرّ ملك نينوى ساجداً على ركبتيه وتاب إلى الله، وشقّق أهل نينوى قمصانهم وتابوا، وحتى القطعان خارّت معاً معبّرة عن توبتها أيضاً. وسرعان ما ارتدى الملك والناس والقطيع سترات من أكياس الخيش وذرّوا الرمادَ على رؤوسهم وأكدوا لبعضهم بعضاً أن ما مضى قد مضى وأعلنوا توبتهم لله في عليائه. وعندما رأى الله حفلة التوبة الجماعية هذه رفع تهديده عن أهل نينوى وقطعانها. غضب يونس بالطبع. فقد ثارت فيه الروحُ ”الفضويّة“، كما يسميها البعض، ثم مضى إلى الصحراء على مقربة من المدينة التائبة.

يجب أن نتذكر أن الله أخرج نبتة من الرمل لتفيء على يونس وتدرأ عنه حرّ الشمس وأن يونس عبّر عن شكره لله على هذه الإيماءة الخيريّة، ثم قتل الله النبتة ووجد يونس نفسه يتقلّى تحت الشمس مرة أخرى. لا نعرف هل النبتة حيلة من الله لإقناع يونس بمقاصده الخيرة. ربما رأى يونس في هذه

الإيماءة رمزاً للأموال التي مُنحت له ثم سُجبت منه بعد التخفيضات التي قامت بها ”منحة نينوى الوطنية للفنون“؛ إيماءة تركته يتقلّى تحت نار الشمس اللاهبة. كان يونس يدرك أن الله في الأوقات الصعبة - عندما يزداد الفقراء فقراً والأثرياء ثراءً - لن يشغل نفسه بمسائل تتعلق بالقيمة الفنية. كان الله متعاطفاً مع محنة يونس: حاجته إلى الوقت للتفكير العميق من دون القلق على تأمين الطعام، ورغبته في ظهور نبوءاته على لائحة أفضل المبيعات في صحيفة Nineveh Times بعيداً عن كتاب الإثارة والميلودراما، وسعيه إلى تحريك الحشود بكلماته اللاذعة التي تحثهم على الثورة وليس الطاعة والامتثال، ورغبته في دفع نينوى إلى التأمل عميقاً في روحها وإدراك أن قوتها وحكمتها وحياتها نفسها لا تكمن في الأموال المكدّسة التي تتسامقُ يومياً على مكاتب الممولّين مثل الأهرامات الجنائزية بل في روائع فنّانيتها وكلمات شعرائها وغضب أنبيائها الرؤيويّ الذين لا ينفكون يهزون المركب لكي يبقى المواطنون يقظين. كان الله يعرف هذا كله، كما كان يفهم غضبَ يونس، إذ ليس من المستحيل أن نتخيّل أن الله نفسه يتعلّم من فنّانيه في بعض الأحيان.

رغم قدرة الله على إخراج الماء من الحجر ودفع النينويين إلى التوبة، لم يكن قادراً على جعلهم يفكرون. كان في مقدوره أن يشفق على القطعان العاجزة عن التفكير. لكن ماذا كان في وسع الله، الذي يكلم يونس كما يكلم الخالق خالقاً آخر أو الفنانُ فناً آخر، أن يفعل مع شعبٍ - كما قال بشيء من السخرية الإلهية - ”لا يميزون بين يدهم اليمنى ويدهم اليسرى“؟

هنا أوماً يونسُ وصمت.

الدّونا إمبليا

ربما يمكن تعريف البلدان بالشخصيات المحبوبة في كتب الأطفال. إذ يمكننا أن ننظر إلى إنكلترا على أنها أليس التي تواجه التقاليد الاجتماعية والتحيزات العنصرية دائماً، وإلى إيطاليا بصفتها بينوكيو المتمرد والظريف الذي يرغب في أن يصبح "صبيّاً حقيقياً"، وإلى سويسرا على أنها هايدي الطيّبة، وإلى كندا بصفتها "آن الأبراج الخضراء" الذكية الناجية. وربما ترى الولايات المتحدة نفسها في دوروثي، البطلة التي تكتشف في النهاية أن "المدينة الزمردية" تدين بلونها الجميل إلى النظارات الخضراء التي يُلزم أهلها ارتداؤها، وأن "الساحر" الحاكم ليس أكثر من دجالٍ يكمن نجاحه في إعطاء الناس ما يعتقدون أنهم يرغبون فيه في نوباتٍ قصيرة من الهيجان العاطفي. "كيف لي ألا أكون محتالاً"، يتساءل أوز العظيم في الصفحات الأخيرة من القصة، "في الوقت الذي يجعلني هؤلاء الناس أقوم بأشياء يعرف الجميع أنها مستحيلة؟"

في هذا السياق، يمكننا أن ننظر إلى البرازيل على أنها الدّونا إمبليا، تلك الدمية المصنوعة من القطع القماشية المختلفة والتي أحيتها الطّبّاخة السوداء العمّة أناستازيا في "مزرعة نقار الخشب الأصفر" في منطقة ما من الريف البرازيلي. الدّونا إمبليا والعمّة أناستازيا وبقية القاطنين في المزرعة غير معروفين خارج البرازيل، خاصة في بعض بلدان أميركا الجنوبية، لكن هذه الشخصيات خالدة في البرازيل بفضل كتّاب خوسيه بينتو ريناتو مونتبيرو لوباتو التي ظهرت في بدايات القرن العشرين.

تعود مُلكية ”مزرعة نقار الخشب الأصفر“ إلى الدّونا بينتا وحفيديها، بيدرينو ولوسيا، حيث تُعرّف الأخيرة باسم ناريزينو بسبب أنفها الصغير المعقوف إلى الأعلى. وفي هذه المزرعة، يحيي الأطفال وجدّتهم مجموعة من الشخصيات الخيالية (أو شبه الخيالية) تضمّ دمية كوز الذرة الحكيمة التي تُدعى فيكونت سابوغوسا، وساسي بيريري ذي الساق الواحدة وجليونه ذي الرائحة المقززة، ومجموعة متنوعة من الحيوانات الناطقة، بالإضافة إلى البُعبع المخيف كوكا الذي يعكّر أحلامَ الأطفال ليلاً.

الدّونا إميليا هي المفضلة لدى ناريزينو إلى درجة أنها لا تأكل إلا إذا كانت جالسة بالقرب منها. يعود الفضل في قدرة الدّونا إميليا على الكلام إلى حبة دواء أعطاه إياها الدكتور الغامض كاراموجو. وقد كانت كلماتها الأولى تعبيراً عن استيائها من مذاق جلد الضفدع المرير الذي خلّفته هذه الحبة في فمها، ومن بعد ذلك تتحوّل الدّونا إميليا إلى سيلٍ من الانتقادات، والتعليقات الساخرة الظريفة، والأفكار الفوضوية والمستقلّة التي تخلق عالماً كلامياً فوّاراً أكثر قوّة وواقعية من عالم عشب السهول وأشجار النخيل.

بعد بضعة أجزاء من هذه الحكاية الطويلة تقرر الدّونا إميليا كتابة مذكراتها، مقلّدةً مذكرات شخصية أخرى اشتهرت ببناء العوالم الغريبة، الإنكليزي روبنسون كروزو. تبدأ مذكراتها بالأسلوب التقليدي: ”وُلدت في سنة *** في مدينة *** لعائلة فقيرة صالحة“. وعندما يسألها الفيكونت، الذي تقنعه أن يكتب لها المذكرات مع أنه الشخصية الأكثر ثقافة ومعرفة، هل المقصود بهذه النجوم إخفاء سنّها الحقيقية، تجيب المشاكسة الدّونا إميليا: ”لا، المقصود هو إزعاج المؤرّخين الفضوليين في المستقبل“. وعندما تطلب منها الدونا بينتا توضيح طبيعة هذه المذكرات التي تكتبها، تجيب

الدّونا إميليّا: ”إنّ كاتب المذكرات يستمرّ في الكتابة حتى يشعر أنّ موته قد اقترب. ثمّ يتوقف ويترك النهاية بيضاء. ثم يموت بسلام“. وتضيف: ”لكن لا أنوي أن أموت. سأتظاهر بالموت وستكون كلماتي الأخيرة: ’وبعد ذلك مُتٌ‘“. إنّ تذكّر تريسترم شاندي للأيام السابقة لولادته وتذكّر الدّونا إميليّا للأيام التي تلي موتها يشكّان القطبين الأدبيين لظاهرة السيرة الذاتية.

تتمتع الدّونا إميليّا بقوىٍ سحريةٍ ويمكنها السفر عبر الزمان والمكان، إذ تصطحب معها أحياناً ناريزينو وبيدرينو إلى كواكبٍ بعيدةٍ وعصورٍ سابقةٍ. كما تترك أثرها في كل مكان تذهب إليه وتقدّم الطفلين إلى أنواعٍ مختلفةٍ من المخلوقات الساحرة والشخصيات التاريخية، مثل القنطور وبيريكليس. وعندما تُسأل هل تقول الحقيقة حول هذه المغامرات، تقول الدّونا إميليّا: ”الحقيقة كذبةٌ ملفّقةٌ بإتقان، كذبة لا يشك أحدٌ في صدقها. ولا شيء غير ذلك“.

بعد وفاة مونتييرو لوباتو، اتّهمه النقاد بالعنصرية وحاولوا منع أعماله (كما حاولوا في إنكلترا منع كتب نودي لكاتبه قصص الأطفال إينيد بلايتن، ومغامرات بينوكيو في اليابان)، مدلّين على الإشارات المهينة للشخصيات السوداء في قصصه. ربما تكون هذه المزاعم مصيبة في ما يتعلق بالمؤلف، لكنها تغفل ما يقرؤه الأطفال في هذه القصص وما يتذكرونه منها وهم راشدون. فهناك شيء في المغامرات التي تحدث في ”مزرعة نقار الخشب الأصفر“ يتجاوز تحيّزات المؤلّف الخاصة ويحوّل الدّونا إميليّا وأصدقاءها إلى رفاقٍ ضروريين وجديرين بالثقة في رحلتنا عبر الأكاذيب الملفقة بإتقان، وأصبحت خريطة العالم التي نهتدي بها.

طالما عرفنا أن لكل شيءٍ ظلاً، فالليل ظلُّ النهار، والنوم ظلُّ اليقظة والوعي؛ والأفكار الخاصة الخفية ظلُّ الوجه الاجتماعي. على أحد أبواب كنيسةٍ صغيرةٍ شمال كيبك، ينتصب تمثال امرأة: إذا نظرنا إليها من الأمام تبدو امرأة جميلة، أما إذا نظرنا إليها من الخلف، فإننا نرى كتلة من الديدان واليرقات الزاحفة في الأحشاء والأضلاع المكشوفة.

تخيّل صيادو مناطق ألغونكويان، الذين يعيشون في مناطق كندا الباردة الممتدة من سينت-موريس إلى أنهار أوتاوا، رقيقاً مريعاً يجسّد مخاوفهم. فقد منحته الريحُ العاوية الرشاقة والصوت، وأسبغ عليه الثلج قلباً من الجليد، كما استمدّ قامته العملاقة من الأشجار السامقة، وأخذ من الضباب وجهه المشوّه وشفتيه المقضومتين اللتين تكشفان عن أسنان مخيفة. لكن الصفة الأكثر قبحاً، التي تتمثل في اشتهاه هذا المخلوق اللّحم البشري، نشأت من خوف هؤلاء الصيادين من الجوع.

أطلقوا على هذا المخلوق اسمَ الونديغو، أو الوينديغو، أو ويتاكو، أو ويتيكا (هناك ثمانٌ وثلاثون طريقة مختلفة لتهجئة الاسم)، أما في لغات القبائل الأخرى، فاكتسب أسماءً أخرى مثل آتشن وويتشيوج. وسنة 1743 أشار التاجر جيمز إيشام إلى كلمة ويتيكو وترجمها مباشرة إلى "الشیطان". في البداية، حاول أولئك الذين يؤمنون بوجود الونديغو الاعتراف، في عدد من السّير التاريخية، بنوع من الرّعب الشديد الذي عجزوا عن التعبير عنه بالكلمات. أما في القصص اللاحقة، فلا يبقى شيء من هذا المخلوق المخيف

سوى شبَّهه، إذ يجري الحديث عن الونديغو بشيء من البرود الأنثروبولوجي أو الفضول السيكولوجي، أو يُعاد بناؤه من هيكله العظمي الجليدي بأدواتٍ تخيلية، كما هو الأمر في قصص أَلجرونون بلاكوود وأوغست ديرليث.

على غرار مصّاص الدماء والمستذئب، يمثل الونديغو روحاً مُعدية يمكنها أن تحوّلنا جميعاً إلى مخلوقات على شاكلتها. يستعرض خبير الونديغو جون روبرت كولومبو الطرق المختلفة التي تسبّب مثل هذا التحوّل: ”إن التعرّض لعضة هذا المخلوق يؤدي بالتأكيد إلى العدوى. كما أن رؤية الونديغو في الحلم تحوّل المرء إلى ونديغو. ويمكن لطبيبٍ أو كاهنٍ شامانٍ ساحرٍ تحويل شخص طبيعي إلى وحشٍ متعطشٍ للدماء بين ليلة وضحاها“. وعندما يُصاب المرء بالعدوى، فإن الموت هو طريق النجاة الوحيد للضحية البائسة. نقرأ في قصة ديفيد تومسن *Man Eaters* ” [أكلو البشر] عن شخص يُدعى ناهاثاوي، أو هنديٍّ من قبائل كري، ”يعمل في صيد القندس، وفي صيد الأيائل أحياناً“، تعرّض مرتين للجوع الشديد ”إلى درجة كاد معها أن يأكل أحد أطفاله“. وقد بقيت هذه الرغبة الدفينة معه وكانت تتفاقم كلما شرب الكحول. وكان عندئذٍ يتمتم هاذياً: ”*Neewettogo*“ (التي يترجمها تومسن: ”لا بدّ أنني آكلُ بشر“، فيقيّده رفاقه إلى أن يهدأ. ويختم تومسن القصة بالقول: ”بعد ذلك بثلاث سنوات، أخذت هذه الحالة الحزينة تسيطر عليه بصورة متكررة، ما أخاف السكان المحليين، فأطلقوا عليه النار وأحرقوا جسده حتى صار رماداً كي لا يبقى شبَّهه في هذا العالم“.

الجوع يوّلّد الجوع، وأكثر ما يلفت انتباه الونديغو هم الجشعون. يقول العالم الأنثروبولوجي دايّمند جينيس إن ”الشَّرّة الذي يأكل الزبدة بالملعقة

أو يشرب المرَق من الوعاء عوضاً عن خلطه مع البطاطا يمكن أن يتحوّل إلى ونديغو. لهذا السبب، نعلّم أطفالنا أن يأكلوا بعناية“.

إن الونديغو، كما قلنا، هو آكلٌ بشرٍ لكنه أيضاً، على نحو أكثر غموضاً، صورة كابوسية عن أنفسنا، قرينٌ أشبه بالقرين الألماني والشبح الاسكتلندي الخطّاف (الذي ”يخطف“ الذين يعانون سكرات الموت). والتقاء المرء بقريته علامة تنذر بشرٌ وشيك (إلا في الفولكلور اليهودي، إذ يسبق هذا اللقاء هبة النبوءة)، ما يؤدي إلى نبذه من مجتمعه. وقد جاء توصيف صفة الونديغو هذه في أغنية شعبية بعنوان *The Walker of the Snow* [شبح الثلج] كتبها سي. دي. شانلي سنة 1859، تحكي عن مسافرٍ تائه يلتقي ”مخلوقاً غسقياً“ يمشي بمحاذاته، بأسلوب يذكرنا بشخصيات فيرجيل، لكن من دون أن يترك ”أي أثر على الثلج“. يبدو الطيفُ مخيفاً إلى درجة يتحوّل معها شعراً للمسافر إلى اللون الأبيض، وعندما تنقذه مجموعة من صيادي ثعلب الماء لا يجرؤ أحد منهم على التحدّث إليه: ”رفعوني، لم يقولوا كلمة / عرفوا أنني ليلاً / قد رأيتُ الطيفَ / ثمّ من خوفي هويت“.

هل بياضُ الفضاءات الجليدية للشمال هو الذي يستدعي وجودَ الونديغو الشبّحيّ، أو هل هو الشبحُ الكابوسيّ الذي نُثبته على صفحة الطبيعة البيضاء الباردة، والذي نرفض الاعتراف أنه وليدُ عقولنا؟ فالصحراء العربية تتناسلُ السراب، وهضابُ أيرلندا الخضراء تعجّ بـ”الرجال الصغار“، كما أن المحيط السحيق مأوىٌ لوحش الكراكن الذي يقوم حتى يُنفخ في الصّور. أما كندا، فاختارت أن يسكنها شيءٌ ضخّمٌ وأبيضٌ على صورتها في أطلس القاعة الدرسيّة، شيء غامض وسريّ، يمثل الظلّ المخيف لشخصيتها المضيفة.

جَدُّ هَايِدِي

لا يبدو أن أحداً يعرف الكثيرَ عن حياة هذا الناسك. يُشاعُ عنه أنه بغيضٌ ونزقٌ وعدواني، ويتمتع بسمعة سيئة لطرده كلٌّ من يطرق بابَ كوخه الواقع في أعالي جبال الألب. كما أنه لا يذهب إلى الكنيسة أبداً. ولذلك، يعتقد الأهالي أنه شخص وثنيٌ بحاجبين أشعثين يلتقيان في المنتصف مثل دغلٍ، ولحية رمادية شعثاء وضخمة. وعندما يتجوّل في الطريق الجبليّ بعصاه المفتولة مرة واحدة في السنة، يتعد الناس عن طريقه، لأن الجميع يخافون الالتقاء به. ويسمّونه "شيخ الجبل" من دون أن يعرف أحدٌ سبب التسمية.

تقول الشائعات إن "شيخ الجبل" قد ورث في ما مضى مزرعة كبيرة في بلدة مجاورة، وإنه خسرَ كل شيء في المقامرة والشراب في شبابه في تمثيله دور "الجنّتلان" النبيل. مات أبواه اللذان كانا يعتنقان المذهب الكالفينيّ واختفى هو لزمانٍ في مكانٍ لم يعرفه أحد. وبعد بضع سنوات عاد إلى القرية برفقة ابنه اليافع توبياس. امتهّن توبياس حرفة النجارة، وكان شخصاً هادئاً متوازناً تزوّج بفتاة تدعى إيدلهايد. وفي أحد الأيام، عندما كان توبياس يعمل في بناء أحد المنازل، سقطت عليه عارضة خشبية وقتلته. لم تتعاف إيدلهايد من الصدمة وماتت بعد بضعة أسابيع مخلّفة وراءها طفلة صغيرة تبلغ سنة واحدة تحمل اسمَ هايدي، تيمناً باسم أمّها. قال الأهالي إن السماء عاقبت "شيخ الجبل" لأعماله الشريرة، لكن العجوز لم يكلم أحداً مطلقاً بعد وفاة ابنه، فانتقل للسكن في جبال الألب وعاش هناك منذ

ذلك الوقت ”من دون أسنان، أو عينين، أو ذوقٍ، أو أي شيء آخر“، كما كان هاملت ليقول، وهو يكفر بالله وخلقِه.

نشأت هايدي على يدي خالتها وابنتها، ولكن عندما تحصل الابنة على عملٍ في فرانكفورت تقرّران ترك هايدي مع جدّها البغيض. سرّت هايدي بهذا الوضع الجديد. ففي كوخ جدّها العجوز حيث يعيش زوج من الماعز (تدعى البيضاء شوانلي والبنية بارلي)، وحيث تنام على سرير من القش اختارته بنفسها، تحيط بها الطبيعة الجميلة المليئة بالأزهار البيضاء والعُقبان، تتمتع هايدي - البالغة الآن خمس سنوات - بحرية كاملة. حتى لاحقاً، عندما تذهب إلى فرانكفورت لتتلقّى التدريب على الآداب والسلوكات الحضارية وتعتني بطفل معاق، تستمر في ممارسة حريّتها، فتعمل على مساعدة الأشخاص الذين تركتهم خلفها، مع أنها - كما تقول لجدّها في ما بعد - كانت تشعر أحياناً بعجزها عن العيش بعيداً عنه وعن الجبال وبنوع من الاختناق لعجزها عن البوح بحزنها لأحد، ”لأن ذلك سيكون ضرباً من نكران الجميل“. تتمتع هايدي، هذه الطفلة الجامحة (التي تذكرنا بهكلبري فين وماوغي وبيتر بان)، بطبيعة ”الهمجي النبيل“ الذي تحدّث عنه روسو، والذي يتميّز بالطيبة الداخلية، إذ تجلب الفطائر اللينة من المدينة لصديقتها العمياء العجوز التي فقدت أسنانها وتعتني بالجميع. ويرى العالم في هايدي رمزاً للسويسريين، إذ تقدم إلى الآخرين شيئاً أشبه بالشوكولاتة اللذيذة والحسابات المصرفية الآمنة.

في النهاية، يجد الوثنيّ العجوز الخلاص. ”لا أحد يستطيع العودة إلى مملكة الله بعد أن ينساه الله“، يقول لهايدي التي تصحّح له خطأه العقائدي بالقول: ”لكن يا جدّي، في مقدور الجميع أن يعودوا إليه“. يقتنع

الجدّ برأي هايدي ويذهب إلى الكنيسة للمرة الأولى بعد وفاة ابنه ويختبر نوعاً من الولادة الروحية. يقول لهايدي: "أنا سعيد الآن أكثر مما أستحق؛ هذا الإحساس بالسلام والطمأنينة مع الله والبشر يُفرح قلب المرء. لقد وفّقني الله عندما أعادك إليّ". وفي الخلفية، نسمع أجراس الكنيسة تقرع والكورس الملائكي يصدح. لكن هذه النهاية مريبة جداً لهذا التيس الاستبدادي العجوز الذي يبدو دوماً على وشك الانفجار خلف ملامحه الشعثاء الصارمة.

إذا كانت هايدي ذلك الشخص المخلص والمنفتح على الآخرين، فمن يكون جدّها الفظ الذي يلقي خلاصه في النهاية؟ وماذا يمثل بانطوائه على نفسه مثل القنفذ واعتكافه في مملكته الريفية القريبة من السماء؟

إن سويسرا الحيادية الصغيرة والمحاطة بالجبال تدافع عن نفسها باللجوء إلى "المبدأ القنفذي"، أي بالتكور على شكل طابة وإشهار الأشواك. فعلى مدى سبعة قرون، تبنى السويسريون الرأي القائل إن أفضل وسيلة للدفاع لا تتمثل في الهجوم بل في التسلح الكثيف والصامت. لم يشارك السويسريون في أيّ حربٍ خارجية، حتى في الحربين العالميتين. ويتكوّن الجيش من المواطنين الملزمين التدريب ويحتفظون ببزاتهم العسكرية وأسلحتهم في منازلهم بمحاذاة عصيهم الألبية وسراويلهم الجلدية القصيرة. وقد حوّلوا بلدّهم إلى مخزنٍ متفجرات ضخم، إذ فخّخوا الأنفاق والجسور الإستراتيجية كلها استعداداً لتفجيرها في حال تعرّضهم للغزو الخارجي بنقرة إصبع. ولذلك أي عملٍ تخريبي بالنسبة إلى أعداء سويسرا يتمثل في إزالة المتفجرات وليس وضعها. كما أن شعار سويسرا غير الرسمي، الذي ينطوي

على شيء من المفارقة، هو شعار ”الفرسان الثلاثة“: ”الجميع للواحد والواحد للجميع“.

كان جون رَسِكنَ يمقت ما أسماه ”المغالطة البائسة“ التي تعزو المشاعر الإنسانية إلى طبيعة المنطقة الجغرافية، فقال إن ”الإنسان الذي يرى حقيقة الأشياء بغض النظر عن مشاعره“ سوف يرى ما في هذا العالم، مثل زهرة الربيع، ”في حقيقتها البسيطة والورقية، بغض النظر عن الإحياءات والمشاعر المتكاثفة حولها“. مع ذلك، هل من الخطأ رؤية هذا الرجل الجبلي، جدّ هايدي، بصفته صدىً للبلد الجبلية التي يعيش فيها، حيث يهتم بشؤونه الخاصة على نحو خادع، بينما يضمّر في أعماقه بركاناً من المشاعر المتفجرة، محذراً الآخرين: ”المتطفلون معرضون لإطلاق النار“؟

إلسي الذكية

للحكايات الخرافية طريقتها الخفية في تفسير الكثير من الأشياء المظلمة والمخيفة في عالمنا. ورغم أن طبيعتنا الشكاكية قد أحاطتها بهالة من الزيف والوهم، فإن هناك شيئاً أعمق من الشك يذكّرنا دوماً أن التخلص من لعنة ما يمكن أن يكمنَ في النوم مئة عام وأن هناك شيئاً شريراً بأسنان بارزة يختبئ في سرير جدّتنا.

تروي حكاية إلسي الذكية قصة فتاةٍ وعدّها أبواها بتزويجها عندما تثبت أنها ذكية وحذرة. وخلال الغداء الذي دعا أبواها إليه هانس، زوجها المستقبلي، تنزل إلسي إلى قبو المنزل لتجلب بعض الجعة. حين تنظر إلى السقف وترى فأساً معلقة بعارضة خشبية فوق رأسها تبدأ التفكير: "إذا تزوّجت وأنجبتُ طفلاً وكبُرَ وأرسلتهُ إلى القبو ليأتي ببعض الجعة، يمكن أن تسقط تلك الفأس على رأسه وتقتله!" تُصاب إلسي بالذعر وتبدأ البكاء. وفي هذه الأثناء، ينتابُ أبويها القلق من تأخرها في إرسال الخادمة للاطمئنان إليها. تشرح إلسي للخادمة سببَ مخاوفها فتشارك الخادمة سيّدتها البكاء والنواح. ثم يرسلون أحد الصبيان الخدم للبحث عن الخادمة فتلحق به الأم، ثم يلحق الأبُ بالأم، ويأخذ الجميع في النواح والتحرّس على مصير الطفل الذي يمكن أن يأتي إلى هذا العالم في يوم من الأيام. وأخيراً ينضمّ هانس إلى العائلة في القبو، فيسمع قصتهم، ويقول لهم إن إلسي "ذكية وحذرة" حقاً وإن الزواج يجب أن يتم. أما الجعة، فينساها الجميع.

كلنا دُعينا، في مرحلة ما، إلى القبو لنشهدَ شيئاً وشيكاً وننوحَ على مأساةٍ لم تحدث بعد، عوضاً عن إزاحة الفأس التي يمكن أن تهددَ في يوم من الأيام حياة طفلٍ غير موجود. هناك فرق بين القلق الجدِّي حول الأوضاع الناجمة عن الفساد والجشع والتعطش إلى العنف، وذلك الشعور المملق بالدمار الآتي الذي لا يتحمَّل مسؤوليته أحد. هناك أشياء فظيعة حدثت ولا تزال تحدث كل يومٍ وليلة ولكن ليس لأن هناك فأساً يمكن أن تسقط في يومٍ ما وتقتلنا، بل نتيجة لأفعالٍ يقوم بها مجموعة من النساء والرجال المجردين من الأخلاق. كتب سي. جي. لويس بعد عشر سنوات من نهاية الحرب العالمية الثانية: ”صار الآلهة أمراضاً. لم يعد زيوس يحكم جبل أوليمبوس بل الضفيرة الشمسية نفسها، حيث ينتج عيناتٍ غريبة لغرف الاستشارة الطبية أو يُربك أدمغة السياسيين والصحافيين الذين يطلقون العنان لأوبئةٍ نفسية تهدد العالم“.

طالما كان الذعرُ اليومي الذي تثيره ”الأنباء المفبركة“ ونظريات المؤامرة مفيداً للذين يمسكون بالسلطة لأن الخوف يسمح لهم بتمرير إجراءاتٍ وقوانينٍ لا يمكنهم تمريرها في الأحوال العادية. ”لماذا لم يتنبأ بذلك أيُّ من علماء الاقتصاد السياسي؟“ هو السؤال الذي يطرحه أشخاص على شاكلة إلسي لدى إعلان الهلاك الوشيك في نشرات الأخبار المسائية، كما يطالبون خبراء الاقتصاد السياسي بإصدار تصريحات تدعو إلى التفاؤل. كتب جون رسكين في Unto This Last [الخير للجميع]: ”إن علم الاقتصاد السياسي الحقيقي، الذي لم يتم تمييزه بعد عن العلوم الهجينة، كالتمييز بين الطبِّ والسحر أو بين علم الفلك والتنجيم، هو العلم الذي يعلم الأمم أن ترغب في الأشياء التي تقود إلى الحياة وتسعى إليها، ويعلمها احتقار الأشياء التي تقود إلى الدمار وإبادتها“. إن شعارَ القراء السُدج الذين يتعرّضون للأخبار

الكاذبة والملفقة هو شعار القديس بول: "أنا أوّمن لأن ذلك مستحيل". أما شعار قراء الأعمال الأدبية التخيلية، فهو شعار "السلحفاة الزائفة": "لم أسمع بذلك من قبل، لكنه يبدو نوعاً غريباً من الهراء".

ماذا سيحدث إن ثابرنّا، مثل إلسي، على هذا الذي ندعوه ذكاءً؟ ما الذي سيحدث إن تخليّنا عن التفكير العقلاني وسمحنا لأنفسنا بالانجراف في حالة من الذعر وغسيل الأدمغة والاستجابة لهذا الهراء السياسي المتناقض ونظريات المؤامرة في خضمّ عجزنا عن التفكير المنطقي وجهلنا أنفسنا؟

تقدم الحكاية الخرافية نهاية تحذيرية. فبعد أن يتزوج إلسي، يُرسلها هانس إلى العمل في الحقل. لكن إلسي الذكية تقرر أن تأكل أولاً ثم تأخذ قيلولة قصيرة، وعندما يأتي زوجها ليأخذها إلى البيت يراها تغطّ في نوم عميق في حقل الذرة. وكعقوبة لها، يغطيها بشبكة لصيد الطيور مليئة بالأجراس الصغيرة ويتركها نائمة. وعندما تستيقظ إلسي، تكتشف أن المساء قد حلّ وتسمع رنين الأجراس وتتساءل هل هي نفسها حقاً. تعود إلى بيتها تملؤها الحيرة وتطرق على النافذة وهي تنادي: "هل إلسي موجودة؟" فيجيبها زوجها القاسي: "نعم، إنها هنا". يعتري إلسي ذعرٌ شديد وتصرخ: "يا ويلي، إذًا، أنا لستُ أنا"، ثم تهرب من القرية مجردة من اسمها وشخصها. ومنذ ذلك الوقت لم يرها أحدٌ.

مكتبة telegram @t_pdf

لونغ جون سيلفر

قصة ولادة رواية جزيرة الكنز معروفة جيداً، على النقيض من قصة قرصانها الشهير. كان روبرت لويس ستيفنسن قد عاد إلى إنكلترا مع عائلته في تموز/ يوليو 1880 بعد إقامة مؤقتة ومرهقة في كاليفورنيا، فاقترح أبواه القلقان على صحته المتدهورة استراحة علاجية في بريمار الإسكتلندية. كان ستيفنسن وابن زوجته لويد أوزبورن، البالغ ثلاثة عشر عاماً، قد أسسا نوعاً من التعاون الأدبي بينهما. وكان ستيفنسن قد أهدى الصبي آلة طباعة صغيرة، ونزولاً عند رغبة الناشر الجديد الملحة ألف سلسلة من "الشعارات" الشعرية التي نُشرت باستخدام كليشيهات خشبية أنجزها المؤلف في نسخة صغيرة اقتصرت على العائلة.

زخرف لويد غرفته في بريمار برسوماته، وعرض ستيفنسن أن يساهم في هذه الزخرفات برسم خريطة ملونة لجزيرة خيالية. ونتيجة لإلحاح لويد، الذي أدرك أن وراء الخريطة حكاية ما، شرع ستيفنسن في حكاية تدور حول قراصنة وكنز مدفون. كان الطلب الوحيد لقارئ ستيفنسن الأوحى يتمثل في خلو الحبكة من النساء. بدأت القصة تتدفق بسهولة كبيرة دفعت ستيفنسن إلى كتابتها. ففي كل مساء، كان ستيفنسن يقرأ للويد بصوت عالٍ ما كتبه خلال النهار. وسرعان ما انضم والد ستيفنسن إلى لويد في الاستماع للحكاية، إذ كان العجوز والصبي يتابعان المغامرات المتوالدة بحماسة وشغف. كانت كتابات ستيفنسن تقتصر آنذاك على بعض القصص القصيرة والقصائد والمقالات، ولم يكن قد خاض في كتابة الرواية بعد. والآن

جاءت الفرصة من تلقاء نفسها كأن الأمر قد حدث بفعلِ ضربٍ من السّحر.

كان ستفنسن يعاني من السّل الرئوي، وبعد أن أكملَ الفصل 16 من الرواية شعر بتعبٍ شديدٍ منعه من الاستمرار في الكتابة. ولكن عندما عرّضت إحدى مجلات الأطفال، التي تصدر باسم Young Folk [الجيل الجديد]، نشرَ الرواية في حلقات متسلسلة تحت عنوان The Sea Cook [الطباخ البحري] شعرَ أن عليه إيجاد طريقة ما لإكمال الرواية. كان ستفنسن عندها في الحادية والثلاثين والعامل الوحيد في العائلة.

قررت العائلة السفر إلى دافوس السويسرية لتأمين مناخٍ صحيٍّ لستفنسن الذي استعاد حيويته هناك واستأنف العمل على الرواية. كان يجلس في سريره - لأنه كان ممنوعاً من النهوض حتى منتصف النهار كي لا يُرهقَ رئتيه - ويكتب الفصل بعد الآخر، وفي المساء، كان يقرأ ما كتبه لعائلته. وبعد ظهور الفصل الأخير في المجلة، قرر ستفنسن تغيير عنوان الرواية إلى جزيرة الكنز.

تضمّ الرواية العديدَ من الشخصيات المميّزة: الكابتن بيّلي بونز الذي يغني أغنية القراصنة وينتظر بصبر نافد موته المنتظر، وبلايند بو البغيض الذي يتصف بصوته العنيف وإيماءاته العنيفة، وسكواير تريلوني النزيه الذي يتسرّع في ثقته بالمظاهر، والدكتور ليفزي الصارم الذي يُغويه الكنز المدفون، والمهجور بن غن العالق على الجزيرة في هذا الطرف من الجنون، والراوي الشاب جيم هوكينز الذي يجازف بحياته وحيوات رفاقه من أجل متعة المغامرة. لكنّ لونغ جون سيلفر يبقى الشخصية الأكثر تميّزاً، هذا

البحار ذو الساق الواحدة الذي يكرّر ببغاؤه الكلمات المشؤومة: ”قطع الريالات الثمانية!“ وعندما يوظّف تريلوني الساذج سيلفر طبّاحاً على السفينة، في الثلث الثاني من الكتاب، يصف السكواير والدكتور سيلفر بأنه ”رجل نزيه“، ما يربط شخصيته باسمٍ يرمز عامة إلى الإخلاص والنقاء. وسيتردد صدى هذه الصفة ”نزيه“ عبر الكتاب كنوعٍ من التحذير الساخر للقارئ.

سيلفر شخصية مريبة وذكية وغامضة. وقد اعتمد ستيفنسن في تخليقه على شخصية صديقه وليام إرنست هنلي. كان هنلي مولعاً بالأدب لكنه كان قارئاً أفضل منه كاتباً، وعانى في طفولته من التهاب المفاصل السّلي الذي أودى بإحدى قدميه. وأثناء نقاهته في المستشفى تعرّف إلى ستيفنسن ثم نشأت بين الاثنين صداقة قوية، فتعاونوا في كتابة بعض المسرحيات الرديئة التي طواها النسيان. صحيحٌ أن هنلي لم يكن كاتباً مميزاً، لكنه أثبت أنه محرّرٌ ذكي ومغامر، إذ كان من أوائل ناشري أعمال كيلينغ وهنري جيمز وإيتش. جي. ولز. وقد اعترف ستيفنسن لصديقه في رسالة كتبها له سنة 1883 قائلاً: ”إن رؤيتي عزيمتك المبتورة ومهارتك الفائقة هي التي ولّدت لونغ جون سيلفر... فقد استمددتُ منك فكرة الرجل المشوّه الذي يتمتع بشخصية صلبة ومهيبة“. لكن هناك عوامل أخرى ساهمت في تصوير شخصية القرصان والطباخ البحري. فقد وجدت شخصية هنلي الغامضة، وصلابته الفكرية، ومظهره الجسدي المشوّه، وأسلوبه المتترف، وطموحه الجامح، مرآتها الداكنة في شخصية القرصان.

هناك مشهدان يختزلان شخصية لونغ جون سيلفر: الأول جريمة قتل البحار توم، والثاني الصفقة التي يعرضها سيلفر على الصبي جيم. فعندما

يُعلن التمرد، يخاطب توم سيلفر بهذه الكلمات الاستجدائية: ”سيلفر، أنت رجل عجوز ونزيه، أو تحمل الاسم على الأقل. ولديك المال أيضاً، على عكس الكثير من البحارة الفقراء، كما أنك شجاع، أو أنني مخطئ. هل ستقول لي إنك ستنجرف مع هذا النوع من الحثالة؟ بالتأكيد لا!“ وبعد أن يدرك توم خطأه ويكتشف أن سيلفر أحد المتمردين يحاول الهرب، لكن سيلفر يرميه بغصنٍ مستعيناً بعكازه (ربما جاء هذا المشهد من قصة سمعها ستفنسن عن أوسكار وايلد وصديقه هنلي. كان الرجلان يتجادلان حول شيء ما عند مغادرتهما أحد مسارح لندن. وعندما افترقا، التفت وايلد ليلتلق ملاحظته الأخيرة فرماه هنلي بعكازه الذي أصابه في رأسه.) وبعد أن يقذف سيلفر توم بالغصن، يسقط توم فيطعنه سيلفر حتى الموت. يجعلنا ستفنسن، بنوع من القسوة الشديدة، نرى أن لا شيء في العالم سيتغير بعد ارتكاب هذه الجريمة، وهي واحدة من جرائم عدة يرتكبها سيلفر خلال حياته الطويلة العنيفة. إذ لا يكاد جيم يصدق، بعد أن شهد هذا الرعب، أن الشمس تشع بهذا الهدوء كله بعد جريمة نكراء وشنيعة كهذه.

أما في المشهد الثاني، فلا يظهر جيم كشاهدٍ بل بصفته بطلاً. فالصفقة التي يقدمها سيلفر إليه تنطوي على أن يحمي أحدهما الآخر: يدافع القرصان عن جيم ضد المتمردين مقابل أن يدافع الصبي عن سيلفر لاحقاً أمام القاضي لينقذه من حبل المشنقة. يقول سيلفر لجيم: ”آه، أنت الشاب الصغير؛ كان في مقدورنا أن نصنع المعجزات معاً!“ يُكشف هنا عن الإغراء الذي تقدمه حياة القرصنة. فعلى كلمات سيلفر، يهبط ظلُّ الاحتمالات المهدورة، ويكتشف الصبي الخطأ الواهي بين السلوك الحضاري النابع من قوانين المجتمع، وحياة المغامر التي تتهجأ نداءً الدم.

وفي اللحظات الأخيرة، يبقى جيم مخلصاً للقرصان العجوز إذ يحافظ على وعده ويرفض التخلي عن سيلفر رغم تحريض الدكتور ليفزي. ومن دون أن يدرك القارئ الآلية التي لجأ إليها سيلفر، يكتشف أنه قد نجح في تحويل الصبي الحائر إلى شاب "شريف". وكما يقول الكابتن سموليت لسكواير تريلوني وهو يلفّ جثة أحد أتباعه المخلصين بالعلم البريطاني: "ربما لا تكون ضرباً من الحكمة الإلهية، لكنها حقيقة".

تنتهي المغامرة، كما هو مناسبٌ من الناحية الأدبية، بسيلفر "جالساً خارج دائرة الضوء المنبعث من النار، وهو يأكل بشهية، متأهباً للتقدم عند الضرورة، حتى لمشاركتنا في الضحك بهدوئه المعتاد كأنه ذلك البحار البسيط المهذب والخنوع نفسه الذي عرفناه عند انطلاق السفينة". وعندما يستعرض جيم للقارئ، في الصفحة الأخيرة، ما حلّ لاحقاً بكلّ من الشخصيات الرئيسية، يقول إنه لم يتلقَ أيّ أخبار من سيلفر نفسه لكنه يتخيل أن القرصان قد التقى عشيقته السوداء العجوز وربما لا يزال يعيش بسلام معها ومع ببغائه. "أملٌ ذلك"، يقول جيم، "لأن فرصه للتمتع بحياة هادئة في عالم آخر قليلة جداً". يشعر القارئ بنوع من التعاطف القلق مع هذا القرصان البغيض الذي تكشّف عن خائنٍ ولصٍّ ومجرمٍ، ورجلٍ شريفٍ طيبٍ أيضاً. مكتبة

كركوز وعواظ

هناك شخصيات تأتي على هيئة ثنائيّ - دون كيشوت وسانشو بانزا، وشرلوك هولمز وواتسن - لكنها قادرة على الوجود بمفردها أيضاً. ففي مغامراته الأولى، يظهر دون كيشوت رجلاً شجاعاً ووحيداً، وفي بعض القضايا الأولى واللاحقة، ينكبُّ شرلوك هولمز على تحريّاته من دون المساعدة الواهية التي يقدّمها صديقه الدكتور المخلص. لكن الشخصيات الثنائية الأخرى لا تظهر منفردة أبداً. إذ تأتي شخصيات مثل كاستر وبولوكس (شقيقا الجميلة هيلين وكليتمنسترا القاتلة)، وشخصيتا فيلهلم بوش المشاكستان ماكس وموريتز، وهانسل وغريتل، وتويدلدي وتويدلدم، على شكل ثنائيات فقط. ومن بين هذه الثنائيات المتلازمة هناك النسخة التركية من بنتش وجودي: الأخوان العدوآن كركوز وعواظ.

تبعاً لإحدى الحكايات الأسطورية، وُلد كركوز وعواظ من رحمٍ شكوى يقدّمها فلاحٌ فقير إلى السلطان. فعلى غرار هاملت، يقرر الفلاح اللجوء إلى أسلوب العرض بدلاً من السرد، فيأتي بدُميتي ظلّ صنعهما من جلد الجمل لتؤدّيًا حكاية احتيال القضاة عليه. أعجبَ السلطان بالعرض كثيراً فعينَ الفلاح وزيراً وأمرَ بإنزال عقوبة قاسية بالقضاة المتهمين. وتقول رواية أخرى إن كركوز وعواظ كانا بنّاءين يعملان في تشييد مسجدٍ في البصرة ويعمدان إلى إلهاء العمال الآخرين بمجموعة من الخدع والألعاب لتأخير بناء المسجد. أمر السلطان الغاضب بإعدامهما، ثم تمّ تخليد المهرجين المأساويين في هيئة ظليّن على مسرح الدُمي.

رأى بعضُ الباحثين في شخصية كركوز تجسيداً لجسم الإنسان من الخصر إلى الأسفل - الأكل والضراط وممارسة الجنس - بينما يمثل عِواظ الجزء الأعلى: الدماغ الذكي والقلب الحساس. وعلى غرار جزئي الجسد الواحد، يكمل كلُّ منهما الآخر. وفي الحقيقة، يقف الاثنان على طرفي نقيض من الطيف الاجتماعي. إذ إن كركوز (الذي يعني اسمه "ذو العين السوداء")، على غرار سانشو، رجلٌ أمِّي شعبيّ، وفطنٌ وصريحٌ في آرائه. أما عِواظ، فيتمتع بالثقافة واللباقة والانتهازية والأناية، كما أنه مسكونٌ بفكرة الثراء السريع الذي يفشل دائماً في تحقيقه. يتكلم عِواظ اللغة التركية العثمانية ويقتبس الشعرَ الكلاسيكي ويسعى إلى تحضير كركوز وتهذيبه، كما يفعل دون كيشوت مع سانشو لكنه يخفق في ذلك، على غرار الفارس الجاد أيضاً.

تظهر الشخصياتُ المتناقضة في قصصنا الأولى. ففي ملحمة جلجامش، التي ظهرت قبل أربعة آلاف سنة، يتعلّم الملك المستبدّ جلجامش من الرجل البرّي إنكيديو الاهتمامَ برعيّته ويصبح حاكماً أفضل، بينما يتعرّف إنكيديو، بعد أن يقضي سبع ليالٍ برفقة عاهرة المعبد شمهاث، إلى تعقيدات حضارة جلجامش وأعرافها، ما يسلبه الكثير من معرفته البدائية بالعالم الطبيعي. وبهذا التبادل، يقع الرجلان في غرام بعضهما بعضاً. لا ينطبق هذا على كركوز وعِواظ باستثناء وجود الاثنین في ذلك التوتّر القائم بين عالميهما المتنافرين: القديم والجديد، الحسيّ والفكري، الجسد النابض والروح الإبداعية.

ترافق كركوز وعِواظ مجموعة من الشخصيات الغريبة التي تغطي جوانب المجتمع التركي المتعدد الثقافات وتعكس الحساسيات الخاصة لهذا الثنائي: دنيو الأبله، وإيفي الطيب من آيدين الذي يحمي الضعفاء من

المتنمرين، ومُدمن الأفيون تريايي، والقزم آلتى كاريس بييروهي، والسكّير أوزوس ديلي بكير، وإسفان المقتّر، والشبق كانلي نيغار، بالإضافة إلى عدد من الشخصيات غير المسماة مثل الشحاذ العربي الذي لا يتكلم التركية، والخادمة السوداء، والخادمة الجركسية الشابة، والحارس الألباني الوقح، والطبيب اليوناني، والمصري الأرمني، وتاجر المجوهرات اليهودي، والفارسي الذي يقرأ الشعر بلكنة أذربيجانية. يستعرض مسرح كركوز وعواظ الشرق الأوسط برمته.

تتبع مغامرات كركوز وعواظ نمطاً تقليدياً. تبدأ كل مغامرة بـ"مقدمة" يغني فيها عواظ أغنية على إيقاع الدّف، ويرتل صلاة قصيرة، ثم يقول للجمهور إنه يبحث عن صديقه كركوز. يلتقي الرجلان ويتجادلان ويتقاتلان من دون أن يربح أحدٌ منهما في النهاية. وفي المشهد الأخير من كل مغامرة، يتهم عواظ كركوز بتدمير القصة فيُجيب كركوز بشيء من الندم: "فليغفر الله خطاياي". هناك شيء حقيقي وسارّ في هذه النهاية المتكررة: لا تُنبئ علاقتهما بأي نهاية محتملة. إذ سيستمرّ هذا الشجار بينهما إلى ما لا نهاية، ما يليق بهما كشخصيتين خرافيتين ساحرتين. كان نيتشة ليوافق على ذلك بناءً على اعتقاده القائل إننا محكومون بتكرار الأحداث نفسها مرة بعد مرة. أما لألبير كامو، فإن هذا التكرار يعكس عبثية الحياة، لكنه يُضفي في الوقت نفسه نوعاً من الرضى على الجهود التي نبذلها. وفي هذه الحالة لا بدّ أن كركوز وعواظ يشعران بالسعادة رغم فشلها المتكرر.

هل يرى الأتراك في المغامرات الفاشلة التي يخوضها هذا الثنائي مرآة لتاريخهم، حيث يسعى النصف إلى تحضير النصف الآخر، وحيث يبحث

النصف عن كل ما هو جديد، بينما يتمسك النصف الآخر بالتقاليد التي درجَ عليها أسلافه القدامى قبل العثمانيين بوقتٍ طويل؟ ”التاريخ جسر“، قال أتاتورك، صانعُ تركيا الحديثة، سنة 1933، ”يجب أن نخوض في جذورنا ونُعيدَ تركيب ما قسّمه التاريخ. لا نستطيع أن ننتظرهم لكي يأتوا إلينا، بل علينا أن نمدّ أيدينا إليهم“.

بالنسبة إلى تاريخ كركوز وعواظ، وبغض النظر هل الأسبابُ نبيلة أو أنانية، يمدّ عواظ يده إلى كركوز مرة بعد أخرى لكن من دون فائدة. أما هل يرغب كركوز في هذه الإيماءة، فهذه مسألة أخرى. لكن مغامراتهما مستمرة في الوقت الحاضر.

إميل

كتب روسو إميل في 1762، وهي السنة نفسها التي نشر فيها العقد الاجتماعي. ويمكن للمرء أن ينظر إلى الكتاب بصفته نوعاً من "العقد الاجتماعي" للأطفال؛ إذا استبدلنا كلمة "الإنسان" بكلمة "الطفل" في السطر الأول من العقد، نحصل على زبدة إميل: "يولدُ الطفلُ حرّاً لكنه ينوء تحت القيود في كل مكان". إنه مزيجٌ غريب من الرواية والموعظة. فقد وجدته أندريه جيد كتاباً لا يُطاق. أما لدى القراء الصبورين، فإنه جديرٌ بالاهتمام، إن لم يكن لشيءٍ فلأنه يقدم نظاماً تعليمياً جديداً عوضاً عن انتقاد أنظمتنا التعليمية؛ ليس نظاماً عاماً بل خاصاً لكل طفل من الأطفال.

يقسّم روسو خطة تعليم إميل إلى خمسِ مراحل. تتمثل المرحلة الأولى في فصل الطفل عن المجتمع للحفاظ على "طبيعته الطيبة"، وتتجسّد الثانية في السماح لأحاسيسه بالتمتّع بالعالم من دون عقاب أو رقابة، أما الثالثة، فتتجلى في تعليمه بأسلوب براغماتيٍّ أي من التجربة المادية، وتتمثل الرابعة في السماح له بتنمية علاقاته مع الآخرين في مجالات الجنس والسلوك الاجتماعي والدين والأخلاق، بينما تُملي المرحلة الأخيرة تقديمه إلى شريكة حياته (هي الأمّورة الطيبة صوفي، في حالة إميل)، لكي تصبح أمّاً، تتمكن من تعليم طفلها بدورها. وقد وجّه روسو الكتاب إلى "الأمّ الفاضلة التي تجيد التفكير". فرما كان يتنبأ بفكرة دي. دبليو. وينيكوت عن الأهل "المقبولين".

تعاقبت أجيالٌ عدة منذ أصبح إميل أباً وأمست صوفي أمّاً. فهناك الملايين من أمثال إميل الجدّد المنشغلين في عالمٍ تغيّر فيه كل شيء، بما في ذلك رؤيتنا للطفولة. ولم يصبح إميل فرداً في عالم الكبار مع أننا لم نعد نعتقد أنه طيّبٌ بالفطرة لمجرد أنه طفل. ”لا نعرف أيّ شيءٍ عن الطفولة“، كتب روسو في تقديمه الكتاب، ولا تزال التهمة قائمة اليوم. ففي أعين الكبار، يمثل إميل نسخة فاشلة عما فشلوا في تحقيقه. إذ طالما نريد، نحن الراشدين، من الصغار أن يتمتعوا بالفضائل التي تعوزنا وألا يحملوا أيّاً من العيوب المتأصلة فينا. نعلّمهم كيف يصبحون عجلاً فعالةً في آلتنا، أي أننا ندرّبهم على الخنوع. كما أننا نبحت عمّا نريده لا عمّا يحتاجونه. نثيرُ جشعهم بدلاً من طموحهم، ونحرّض فيهم خبثهم بدلاً من ذكائهم. ”كل شيءٍ جيد أنّ يغادر يدي الخالق، لكن كل شيءٍ ينحطُّ في يدي الإنسان“، هذا ما يقوله السطر الأول من كتاب روسو، ”إذ تراه يُنْهك كلبه وحصانه وعبده. يقلب كل شيء، ويشوّه كل شيء، فهو يحبّ العاهات، ويحب الوحوش. لا يرغب في أي شيء كما خلّقه الطبيعة، بما في ذلك البشر“.

يعيش إميل اليوم في مسكنٍ متهاك في ضاحية مهملة، والحيّ بالنسبة إليه مكانٌ خالٍ من المرايا. تقول بطاقاته الشخصية إنه وُلِدَ في مكانٍ ما، ولكن تبعاً للإحصاءات الرسمية لا وجود له في الوثائق الرسمية، أو هكذا يُنظر إليه، ما يعني، بالطبع، أنه قدِمَ من بلدٍ غير أوروبي، وليس من الولايات المتحدة أو كندا. وبما أن روسو كان مولعاً بالمجازات النباتية، فلنقل إن إميل اليوم نوعٌ من العشب الضار بجذور مرئية وبشكلٍ يبعث على الاشمئزاز.

باستثناء تلك الجذور، لا يتمتع إميل في عيون المجتمع بأي هوية معروفة. فهو وأصدقاؤه ليسوا أفراداً في الخيال العام، بل مجرد أمثلة على المشكلات الاجتماعية. إنهم صدىّ آبائهم وأجدادهم المنبوذين. كما أنهم شخصيات مشبوهة تتمتع بشيء من اللباقة يدفعها إلى الصمت وفعل ما تؤمّر به ثم الموت.

لكي يبدأ تعليمه ويُنَمّي "طبيعته الطيبة" على إميل الجديد أن يكتشف طبيعته أولاً. عليه أن يجدّ منبراً له، لكن ما يُقدّم إليه من مفردات ثقافية عامة محدودٌ جداً. فالأيقونات التجارية (للأشياء التي يعرف أنه لن يحصل عليها من دون المال) تصوّر العالمَ بصفته فردوساً تجارياً يعجّ بسيارات سريعة ونساءٍ في ألبسةٍ داخلية مزركشة، كما يظهر في فيديوهات موسيقى الرّاب التي يشاهدها. فبدلاً من التوجيه العقلائي يتلقى إميل تعليمه اليومي عبر الدعايات والألعاب الإلكترونية التي تقول بإمكانية شراء السعادة، ومشروعية العنف، والحضور القوي للأعراف البطيركية. ورغم أنه يعرف أن هذا الفردوس صعب المنال بالنسبة إليه، فإن إميل عاجزٌ عن مقاومة هذه الصور المحمومة، بما أن الغيابَ يستحضر الأمل.

لا تنحصر محرّضات إميل الحسيّة في هذه الإغراءات. فبما أنه يعيش في مجتمع ديموقراطي، فإن هذا النظام الأيقوني الفردوسي متلازم مع قرابين المجتمع التقليدية، التي تشكل الصروحَ المحلية لمؤسساته الرسمية، والتي تستدعي التعبّد في محرابها. وفي مكانٍ ما ضائعٍ بين الأبراج العالية البالية والقبيحة، يمضي هو وأصدقاؤه أيامهم فيه، هناك حضاناتٌ ومدارس ومراكز استجمام وكنائس ومساجد وعيادات الإسعاف الأوّلي ومكاتب التوظيف. لكن إميل لا يشعر أن هذه المؤسسات له؛ هو يعتقد أنها بُنيت له كما

تُبنى بيوت الكلاب، إذ يتلقى الرعاية التي يحددها أسيادُه تبعاً لما يستحق ويتوقعون منه أن يعبرَ عن امتنانه لها بصمت (في هذا السياق، قالت باربرة بوش بعد الكارثة التي ألمت بنيو أورليانز إن على الناجين التعبير عن امتنانهم لحصولهم على أشياء أفضل مما كانوا يملكونه قبل إعصار كاترينا). فلكي يؤكد حضوره، ويضمن تخليده على يد شعراء الإعلام الملحميين، وظهوره على شاشات التلفاز، سوف يضم إميل النار في هذه المعابد. إذ يكمن في هذا التدنيس قدرٌ كبير من الغضب والابتهاج أيضاً. تصفونه بأنه حثالة؟ إذاً، سيتصرف كحثالة.

في الخطوة الثالثة من النهج التعليمي الذي يرسمه روسو، يعلم إميل كيف يعمل عبر عرضه البراغماتي لأسس الصنعة الأولية. لكن الأعمال الجيدة في عالم إميل اليوم ليست في متناول يد الجميع. كما أن هناك طرقاً أخرى للحصول على البضائع المغربية. ففي عالم يُنكر وجوده بصفته فرداً، تظهر الجريمة كخيارٍ بارز؛ لا نتحدث هنا عن جرائم التمويل الدولية الضخمة والمعقدة، بل عن الجرائم اليومية العادية مثل السرقة والقوادة وتجارة المخدرات. إذ يؤمن إميل بطريقة ما، على غرار جان جُنيه، أن خرق القوانين (الذي لا يضمن له حقوقه في كل الأحوال) طريقة ناجعة للحفاظ على الاستقامة في مجتمعٍ فاسد. ”هناك طبقتان من الناس: الذين يسرقون الآخريين، والذين يتعرضون للسرقة“، هذه هي الفكرة السائدة في الشارع. يقرّر إميل الانضمام إلى الفئة الأولى مع اعتقاده أن أبويه كانا محكومين بالبقاء في الثانية.

بعد تعليمه طريقة كسب عيشه يأتي تثقيفه في السلوك الاجتماعي. يتعلم إميل منذ البداية في حَيِّه، وخاصة إذا كان أسوداً، أن السلطات

ستعامله بصفته شخصاً مشبوهاً، أما اختيار الجريمة، فيعود إليه بنفسه. وبما أن إميل موسومٌ بأنه خارج عن القانون، عليه البحث عن موقع آمنٍ يخاطب منه عدوّه. وتتمثل إحدى الاحتمالات الممكنة في فردوس التطرف الذي يلقي ترويحاً واسعاً، أو في خيارٍ أكثرَ عقلانية يتجسد في عقيدة دينية لا يكاد يفهم منها شيئاً. فرغم محاولات الحكومة إيجاد نوع من المصالحة، تمثل الفصائل المتطرفة من ”الدولة الإسلامية“ بالنسبة إلى إميل وأصدقائه نوعاً من المعارضة للثقافة المتخرسة التي تعمل على إقصائها. إذ يجدون في التطرف فرصة للتمرد وإستراتيجية للاحتجاج وطريقة لتمييز أنفسهم عن أولئك الذين يبنذونهم.

وأخيراً يصبح إميل شخصاً راشداً. يلتقي صوفي ويُنجبان نسخاً جديدة عن إميل. فهل سيتغيّر أي شيء بالنسبة إليهم؟ لا. فالفرصة الوحيدة الماثلة أمام هؤلاء الشبان، العالقين في آليّة تسعى إلى إنتاج المستهلكين عوضاً عن المواطنين، الذين يلهثون لتأمين عيشهم في ظلّ الأشخاص الفاسدين أنفسهم الذين يحكمونهم، لا تتجسّد في ظهورهم الطارئ على النشرات الإخبارية بل بصفتهم أبطال التغيير، رجالاً قادرين على تحقيق السعادة، ما يعني (لنقتبس روسو مرة أخرى) ”الدفاع عن النفس“، بما أن ”الحفاظ على النفس الخالية من التناقضات هو الطريق الأمثل لتحقيق السعادة“.

يختم روسو بالقول: ”في الوضع القائم الآن كل من يتعرّض منذ الولادة للإهمال ويترك ليدير شؤونَه بنفسه سوف يلاقي الرفض الشديد. إذ إن أنماط التمييز والتحامُل، والسلطات، والحاجات، والتّقدّوات، والمؤسسات الاجتماعية التي نجد أنفسنا غارقين فيها ستعمل على تدمير طبيعته وتشويهها من دون أن تقدّم إليه أي شيء“.

في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر 2003، رست سفينة صغيرة تحمل أربعة عشر لاجئاً كردياً وأربعة بحارة أندونيسيين على شاطئ جزيرة ميلفل الواقعة على بُعد خمسة عشر ميلاً شمال داروين، في المياه الإقليمية الأسترالية، لطلب اللجوء السياسي. ولدى سماعه بالنبا اتخذ رئيس الوزراء الأسترالي آنذاك جون هاورد - الذي كان قد ضاق ذرعاً من تدفق طالبي اللجوء السياسي - قراراً حاسماً تمثّل في فصل ميلفل عن أستراليا. لم تكن تلك الإيماءة جديدة. ففي 2001، ألغت الحكومة الأسترالية جزيرة كريستمس من حدودها لكي تتمكن من ترحيل المئات من المهاجرين غير الشرعيين إلى شواطئ الجزيرة المعروفة بعدائها للغرباء.

في القرن الخامس قبل الميلاد، اخترع المواطن الأثيني أفلاطون، في سياق توصيفه ميزات جمهوريته الفاضلة، جزيرة تدعى "أطلنطس" بنى عليها مدينة متخيّلة ازدهرت في الماضي البعيد قبل أن يبتلعها البحر. تدشن جزيرة أفلاطون جغرافية خيالية رائعة لم تتوقف عن النموّ أعطتنا بعض أشهر الأماكن في العالم، رغم أنها غير موجودة: "المدينة الفاضلة" و"أوز" و"شانغري-لا"، تلك الأرض الغامضة التي تحتوي على مدرسة "هوغوارتس" لتعليم السحر. ولأن العالم الذي نعيش فيه يبدو مزدحمًا جداً أحياناً بشكل لا يترك فسحة لخيالنا، نميل إلى تصوّر أمكنة أخرى لتكون مسرحاً لكوابيسنا وآمالنا الكبيرة، رغم أنها غير موجودة في العالم الواقعي.

بالنسبة إلى أفلاطون، كان اختراع جزيرة يمكنه بناء مجتمعٍ خيالي عليها وسيلة ينقل بها إلى مجتمعه فضائلها وقصوراتها. ولهذا السبب، نروي القصص حول النار منذ العصور القديمة، ولهذا السبب، نتخيّل عوالمٍ يمكن لهذه القصص أن تحدث فيها. فعلى النقيض من السياسيين، يعرف روادهُ القصص أنه ليس في مقدورنا فصلُ الواقع الفكري عن الواقع المادي؛ كل ما يمكننا فعله هو أن نتخيل العالمَ من جديد لكي نراه ونفهمه أفضل. وتمثل مغامرات سندباد البحار، كما جاءت في ألف ليلة وليلة طريقة لإعادة تخيل العالم عبر إعادة خلط مفهومي اليابسة (حيث تُروى حكاياته) والبحر (حيث تجري أحداثها).

في اللحظة التي نقول فيها ”بحر“، نجد أنفسنا مضطربين إلى التفكير في ”اليابسة“. وسندباد البحار هو ذلك الشخص الذي يغادر اليابسة، ويهجر الشواطئ، ويبحث في ذلك المدى المتغيّر أبداً عن خريطة يتوق إليها دمه. فعلى الأرض الصلبة، تتميز حياة سندباد بالهدوء والسكينة والتكرار والنمطية. أما في البحر، فهي على النقيض. ففي هذا العالم المتقلب والمتغير، حيث الأفق المفتوح على المدى، يمكن أن يحدث أي شيء حتى لو كان خارجاً عن نطاق الخيال. وكما يدرك سندباد، نبحت كلنا عن التحدي الذي يُمليه علينا المجهول لكي نهَيئَ أنفسنا لمواجهة ذلك العالم المجهول، الموت. فبينما يعيش مغامراته البحرية بزخم متزايد، يتدرّب سندباد على اللحظة الأخيرة التي يعود فيها إلى التراب ويرجع إلى اليابسة نهائياً. أما نحن، قراء مغامراته، فنحدسُ أن صفحته الأخيرة تقترب بسرعة لأننا عندما نعود إلى بداية الحكاية المذهلة رقم 537 من ألف ليلة وليلة (حيث يوشك العجوز سندباد الثري على سرد قصة حياته) ندرك أن تلك الصورة الهادئة والمستقرّة تؤدّنُ بالنهاية القريبة والضرورية.

نسى أن هناك سندبادين وليس سندباداً واحداً فقط. فالبطل الذي نعرفه كلنا هو مستكشفٌ للبحار تشبه ملامحُه ملامحَ دوغلاس فيربانكس، وصوته صوتَ إيروول فلين أو براد بيت، ولكن هناك سندباد آخر، سندباد يعيش على اليابسة، سندباد الحمّال الذي يدعوه سندباد البحّار إلى بيته، تبعاً لرواية شهرزاد التي تتناول على مدى ثلاثين ليلة. ولكي يوجد سندباد البحّار، يجب أن يكون سندباد الحمّال موجوداً أيضاً، ولا يمكن أن تتكشف الحكاية داخل الحكاية إلا عندما يلتقي الاثنان وجهاً لوجه.

إن مغامرات سندباد البحّار السبع مذهلة إلى أبعد الحدود. يتلعب البطلُ البطّل الشاب عندما يتبيّن أن الجزيرة التي هبط عليها ليست سوى حوت ضخم (هي تجربة خاضها القديس الأيرلندي بريندن). كما يحمله إلى الغيوم طيرٌ عملاق يطلق على نفسه اسم روك. وعلى غرار سلفه عوليس، يتصارع مع مجموعة من العمالقة المتوحشين ذوي العين الواحدة، ومع الأفاعي السامة. ويواجه، مثل تريبيتاك، أشباحاً مخيفة تريد أن تشرب دمه. ويقبض عليه عجوز البحر ويجد نفسه مرغماً على حمل هذا الشيطان العجوز فوق كتفيه. كما يطارده قراصنة محكومون، مثله، بمصيرٍ ينتهي بهم في قبورٍ مائية. ولكن ما كنا لنعرف هذه المغامرات لولا السندباد البرّي الذي يستمع لهذه الحكايات.

بهذه الطريقة، يمتدّ بحرُ حكايات سندباد إلى ما لا نهاية. يروي سندباد البحّار حكاياته لسندباد الحمّال، وما يسمعه الأخير يأتي إلينا عن طريق شهرزاد. من الواضح أن شهرزاد تقصّ حكاياتها لشقيقتها دنيازاد، لكن ما تسمعه دنيازاد يصل أيضاً إلى مسامع الملك المسكون بالانتقام، شهريار. وبذلك، تصبح الحكاية التي يسترق شهريار السمع إليها الحكاية التي نشهدها ونحن نضع أذننا على ثقبِ بابٍ يقود إلى ردهة طويلة من الأصداء القديمة.

ويكفيلد

عندما كنت في الخامسة أو السادسة، كان ينتابني حلمٌ يقظة متكرر. كنت أتخيل أن عصابة من القراصنة البريين (لم يكن لديهم سفينة لسبب ما، وكانوا يتجولون على الأقدام) قد اختطفنتي وقادتني إلى منطقة جبلية أشبه بالمكان الذي يعيش فيه جدُّ هايدي حيث تعلّمت فيها مجموعة من الأشياء المذهلة. أعتقد أننا جميعاً نتخيل، في وقت من الأوقات، حياةً مختلفة عن الحياة التي نعيشها، ومن دون أن نتحوّل إلى شخصيات على شاكلة وولتر ميتي، تصبح هذه الحياة المتخيّلة أكثر حيوية وأهمية من الحياة اليومية التي نعيشها. لذلك، أعتقد أن الأسطورة الأفلاطونية حول الذات المنقسمة الأصلية المحكومة بالبحث عن النصف الضائع هي تجربةٌ عامة، إذ إننا نتوق إلى تجربة الذات التي لا يمكن لنا أن نكونها.

تبعاً للدكتور ويليام كينغ، في كتابه *Anecdotes of His Own Times* [حكاياتٌ من زمانه] الصادر سنة 1818، يترك رجلٌ يدعى هاو زوجته في أحد الأيام من دون أي تفسير ليعودَ إليها بعد بضع سنوات. وقَعَ ثنائيل هوثورن على هذه القصة، التي رواها كينغ بصفتها حدثاً واقعياً، وأعاد كتابتها تحت الاسم الذي أطلقه على المغامر الغريب ويكفيلد. يخبرنا هوثورن أن ويكفيلد يدّعي أنه ذاهبٌ في رحلة لكنه يقيمُ في الشارع المجاور للشارع الذي يسكن فيه، وهناك - من دون أن يتواصل مع زوجته أو أصدقائه، و"من دون أي سببٍ واضحٍ لهذا المنفى الذاتي" - يعيش في عزلة تامة لعشرين سنة. بعد مرور وقتٍ طويلٍ على غياب زوجها وقناعتها بأنه لقيَ حتفَه في حادثٍ مروّع، تقرر السيدة ويكفيلد أن تعيش بقية

حياتها في حالة من "الترُّمُّل الخريفي". وفي أحد المساءات، يدخل ويكفيلد إلى بيته كأنه عاد بعد غيابٍ دام يوماً واحداً ليصبح، كما يختتم هوثورن، "زوجاً مُجَبَّاً حتى الموت".

يحاول هوثورن أن يتخيَّل حياة ويكفيلد قبل أن يتخلَّى عن حياته العادية من دون أن يعرف ما سيحلُّ به بعد اتخاذ القرار الذي لم يبدُ آنذاك خطيراً. يمثل ويكفيلد، المتوسِّط في العمر والذي يَكُنُّ عواطفَ زوجية هادئة "تحوَّلت إلى أحاسيسٍ اعتيادية لطيفة"، ذلك النوع من الأزواج المستقرِّين "لأن بِلَادَةَ معيَّنة تبعث في قلبه السكينة أينما كان". كما أنه غارق في تأمَّلاتٍ طويلة وكسولة لا تهدف إلى أي شيء. فلو سُئِلَ أصدقاؤه من هو الرجل اللندنيّ الذي سيفعل شيئاً اليوم لن يتذكره أحدٌ غداً، لأجابوا فوراً إنه ويكفيلد. ربما تكون زوجته هي الوحيدة التي ستتردَّد في الإجابة لأنها تستشعرُ شيئاً من الغرابة في زوجها، نوعاً من الغرور وميلاً إلى إخفاء بعض الأسرار التافهة ينمُّ عن شيء من الأنانية. كتب هوثورن في أحد دفاتره: "إن الأنانية هي إحدى أكثر الميزات التي تولد الحب".

يتساءل هوثورن، في سياق التفكير في قرار ويكفيلد الغامض، هل هناك "تأثيرٌ ما، خارج عن سيطرتنا" يحرك كل شيء نقوم به و"ينسج عواقبه في وشيجة الضرورة الحديدية". فحتى عندما يلتقي زوجته مصادفة في الشارع بين الحشود، بعد عشر سنوات من الانفصال، يلقي ويكفيلد نفسَه عاجزاً عن العودة إلى حياته السابقة. وفي تلك اللحظة، ربما تكون السيدة ويكفيلد قد انتبهت إلى شيء ما أو أحدٍ ما لكنها تمضي في طريقها، بينما يشعر ويكفيلد أنه رغم تكشُّفِ "الغرابة البائسة التي تميِّز حياته كلها"

فجأة لا يسعه سوى أن يصرخ: ”ويكفي! ويكفي! أنت مجنون!“ ربما يكون مجنوناً، لكن هذا التفسير ليس كافياً بالنسبة إلينا.

ربما يتسم سلوكُ ويكفي بشيء من الجنون لكن هذا التفسير لا يطال مسألة العواقب المترتبة على هذا الجنون. فحالما ننعطف على نحو غير متوقع، وحالما نختار الدربَ الغامضَ الذي يحرفنا عن الهدف المقرّر، ما الذي يتغيّر فينا وفي العالم المحيط بنا؟ كيف تؤثر دورة لولبٍ أخرى (لكي نستخدم الصورة التي طلع بها هنري جيمز) في الطريقة التي يسير بها العالم؟ فحتى لو تمكنا من سلوك فرعي الطريق الواحد في الوقت نفسه، هل سيتغيّر أي شيء بالنسبة إلينا؟ يُقال أنه بعد موت يوريدائس، طلب أورفيوس من آلهة ”هيدز“ المستحيل: أن يُعيدوا محبوبته إلى الحياة. وافقت الآلهة على تحقيق أمنيته بشرط واحد: ألا يلتفت ليراها. ولكن هنا تكمن المعضلة القائلة: طالما تبقى يوريداس غير مرئية، فهي موجودة هناك تحقيقاً لرغبة أورفيوس. ولكن حالما يلتفت لينظر إليها تذوب وتختفي ويتحمّل هو مسؤولية اختفائها. ففي كلتا الحالتين، لا يستطيع أورفيوس أن يرى شيئاً، ولذلك يخسر الرهان ويتحوّل إلى مشرّد منبوذ هائم على وجهه.

يختم هوثورن قصته بهذه الكلمات:

في خضمّ الفوضى الظاهرة التي تعمّ عالمنا الغامض، يتكيّف الناس مع نظام ما جيداً، كما تتكيف الأنظمة المختلفة مع بعضها بعضاً كما مع النظام الكلي، إلى درجة يخاطر معها الفرد بفقدان مكانه إلى الأبد إذا غامر في الخروج عن هذا النظام للحظة واحدة. فعلى غرار ويكفي، يمكن أن يصبح ”المنبوذ الكوني“، إذا صحّ التعبير.

أشار بورخيس إلى أن ويكفيلد، على غرار أبطال كافكا المأساويين، يتميز بنوع من "التفاهة الكبيرة التي تتعارض مع مدى دماره وتقدمه لقمة سائغة إلى آلهة الانتقام". لكن محاولة ويكفيلد الخجولة للتحرر من ربة الأشياء ليست فريدة. يحكي لنا غليفر، في سرده مغامراته على "جزيرة لابوتا الطائرة"، عن سيدة بلاطٍ عظيمة تقرر فجأة أن تهجر حياتها الهادئة على الجزيرة وتهرب إلى مملكة لاغادو حيث تختبئ لأشهر إلى أن يرسل الملك مذكرة للبحث عنها ويجدوها "في مطعمٍ متداعٍ بعد أن رهنّت ثيابها لتُعينَ خادماً عجوزاً مشوّهاً يضربها كل يوم". كما حاول إي. إل. دوكترو، في قصة تحمل أيضاً اسمَ "ويكفيلد"، وإدواردو بيرتي، في روايته Mrs. Wakefield [السيدة ويكفيلد]، استكشاف العواقب المترتبة على مثل هذه السلوكيات المتمردة التفاهة. لكن النتائج جاءت مخيبة للآمال.

يروى المتصوّف العظيم الرومي هذه الحكاية الرمزية (التي أخذها في ما بعد كلٌّ من سومرست موم وجان كوكتو وفرانك أوهارا): يذهب شابٌ إلى النبي سليمان ويقول له: "بينما كنت في مدينتك جاء ملاك الموت عزرائيل إلي وأخذ يحدّق فيّ. أتوسّل إليك أن ترسلني إلى بلدٍ آخر لأنني لا أريد أن أموت الآن". ولدى سماعه قصة الشاب، وافق النبي سليمان وأمرَ الرياح أن تنقله إلى الهند. وعند المساء استدعى سليمان عزرائيلَ وسأله: "لماذا حدّقت في أحد رجالي وأخفّته فجاء إليّ وطلب مني أن أرسله بعيداً إلى الهند؟" أجاب عزرائيل: "يا نبي الله، إن السبب الذي دفعني إلى التحديق في ذلك الشاب بتلك الطريقة هو أن الله كان قد أمرني أن أقبضَ روحه غداً في الهند، فاستغربتُ لرؤيته يتمشى اليوم في شوارع هذه المدينة".

إن خيارَ الحياةِ التي لم نَعِشها والدربِ الذي لم نسلكه مُغَرِّ لأننا نتخيّل لو
أننا فعلنا هذا أو قمنا بذلك، لكانت الأشياء مختلفة ولكننا أكثر سعادة
وحكمة، وكان الآخرون يحبّوننا أكثر ويحترمونا أكثر.

لكن ربما ما كان لشيءٍ أن يتغيّر.

حول الكتاب

نبذة

يستعرض ألبرتو مانغويل، أحد أبرز عشاق الكتب في العالم، بأسلوب ساحر وواسع الاطلاع قدرة الشخصيات المتخيلة التي تعيش معنا منذ الطفولة على الخروج من كتبها كي ترشدنا في حيواتنا.

تتضمّن الشخصيات المفضّلة لدى مانغويل فيبي من «الحارس في حقل الشوفان»، وأليس من «أليس في بلاد العجائب»، وسندباد، وأحدب نوتردام، وروبنسون كروزوي، ووحش الدكتور فرانكنشتاين القاتل. وبعرض قدراته الفريدة بوصفه قارئاً، يشجعنا على إنشاء علاقاتنا الأدبية الخاصة. كما تكمل المقدمة الحميمية و«خربشات» المؤلف هذا الكتاب السحري والمبهج.

قيل في الكتاب

حاز الكتاب «جائزة FORMENTOR الدولية للأدب» 2017

عن المؤلف

ألبرتو مانغويل مؤلّف موسوعيّ مشهود له عالمياً ومترجم وكاتب مقالات وروائيّ. حازت كتبه جوائز عدة وكانت الأكثر مبيعاً. يعيش في الأرجنتين حيث يشغل منصب مدير المكتبة الوطنية. مكتبة

المحتويات

أيوب	112
كوازيمودو	116
كاسوبون	121
إبليس	128
الهييوغريف	132
الكابتن نيمو	136
وحش فرانكشتاين	142
ساندي	147
النبي يونس	152
الدونا إميليا	164
الونديغو	167
جد هايدي	170
إلسي الذكية	174
لونغ جون سيلفر	177
كركوز وعواظ	182
إميل	186
سندباد	191
ويكفيلد	194
حول الكتاب	199

هذا الكتاب	2
تمهيد	4
مسيو بوفاري	19
ذات الرداء الأحمر	23
دراكولا	28
أليس	31
فاوست	37
غيرترود	40
سوبرمان	44
دون جوان	50
ليليث	53
اليهودي التائه	58
الجميلة النائمة	62
فيبي	66
سينغ_تشن	70
جيم	75
الكمير	83
روبسون كروزو	88
كويكوغ	94
الطاغية بانديراس	98
سيد حميد بن جلي	104