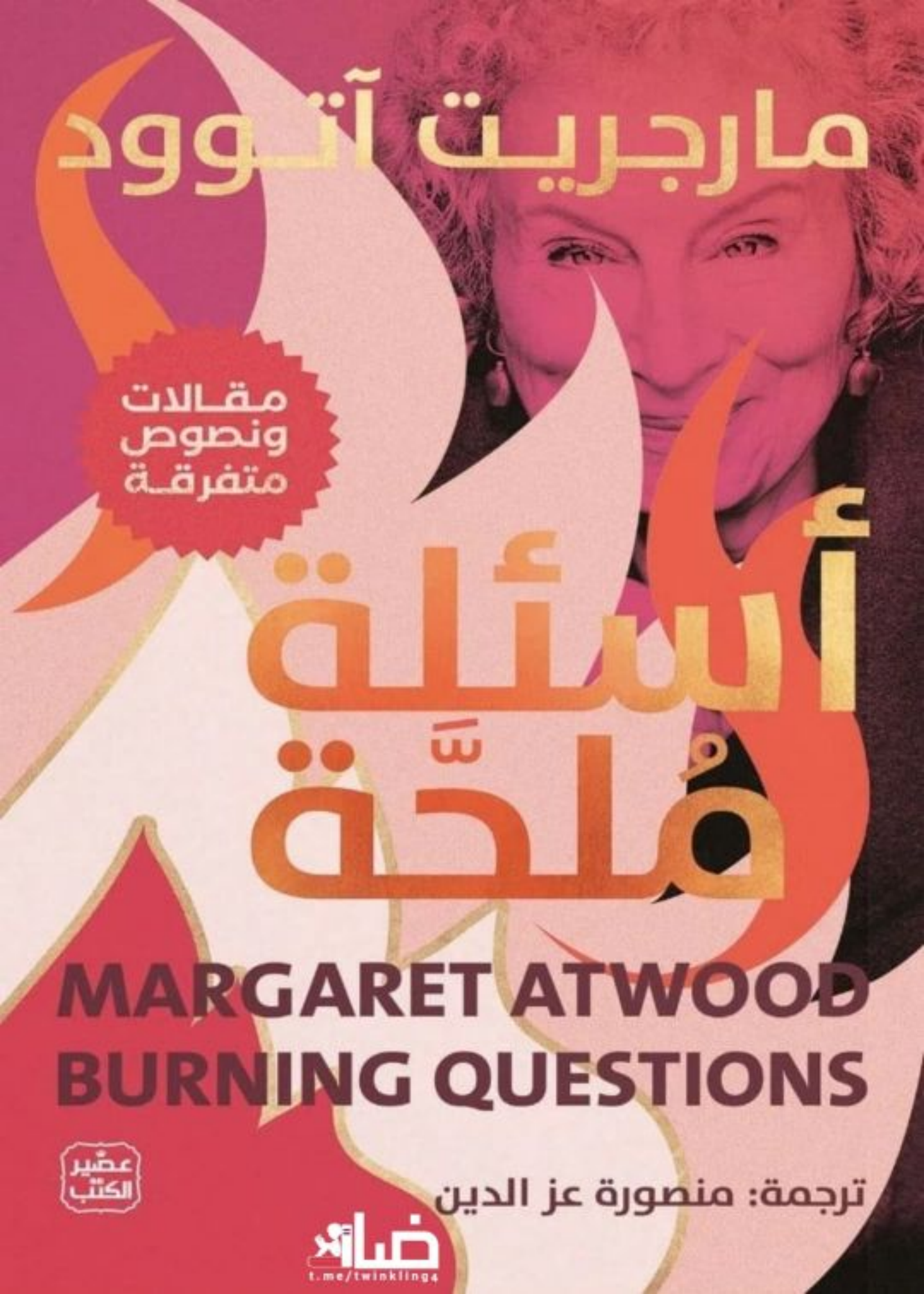


مارجريت آتوود

مقالات ونصوص متفرقة

أسئلة مُلحَّة

MARGARET ATWOOD
BURNING QUESTIONS

ترجمة: منصورة عز الدين

عصير الكتب

ضائر
t.me/twinkling4

للنشر والتوزيع

إدارة التوزيع

00201150636428

لمراسلة الدار:

email:P.bookjuice@yahoo.com

Web-site: www.aseeralkotb.com

- العنوان الأصلي: Burning Questions
- العنوان العربي: أسئلة مُلحَّة
- طُبِع بواسطة: Chatto & Windus in 2022
- حُقوق النشر:
Copyright © O. W. Toad, ltd. 2022
- حقوق الترجمة: محفوظة لدار عصير الكتب
- ترجمة: منصورة عز الدين
- تدقيق لغوي: كارم أحمد
- تنسيق داخلي: معتز حسنين علي
- الطبعة الأولى: يناير / 2024م
- رقم الإيداع: 13768 / 2023م
- الترقيم الدولي: 978-977-992-291-1

الآراء الواردة في هذا الكتاب تُعبر عن وجهة نظر الكاتب
ولا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة © لدار «عصير الكتب» للنشر والتوزيع
يحظر طبع أو نشر أو تصوير أو تخزين أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة إلكترونية
أو ميكانيكية أو بالتصوير أو خلاف ذلك إلا بإذن كتابي من الناشر فقط.

مارجريت آتوود

مقالات ونصوص متفرقة

أسئلة مُلحّة

MARGARET ATWOOD
BURNING QUESTIONS

ترجمة: منصورة عز الدين

عصير الكتب

جميع الحقوق محفوظة لدا: مكتبة ضَاد، الإلكترونية.©

تمّ تجهيز هذه النسخة بواسطة:

أشرف غالب

إلى جرَيم
ومن أجل أسرتي.

المحتويات

مقدمة 11

الجزء الأول: 2004 إلى 2009 ماذا سيحدث لاحقًا؟ 19

تخييل علمي 21

متجمد في الزمن 32

من حواء إلى الفجر 39

بولونيا 44

ابنة شخص ما 51

خمس زيارات لكنز الكلمات 57

صانع الصدى 70

الأراضي الرطبة 82

أشجار الحياة، أشجار الموت 90

ريتشارد كابوشينسكي 102

آن في المرتفعات الخضراء 107

أليس مونرو: تقدير 116

حسابات قديمة 130

سكرودج 144

حياة الكتابة 149

الجزء الثاني: 2010 إلى 2013 الفن طبيعتنا 153
الكاتب وكيل سياسي؟ حقًّا؟ 155
الأدب والبيئة 161
أليس مونرو 172
أخرجوا الجثث 180
ذكرى ريتشيل كارسون 185
سوق المستقبل 194
لماذا كتبت مادآدام 210
سبع حكايات قوطية 215
طبيب النوم 221
دوريس ليسينج 226
كيف نغير العالم؟ 229

الجزء الثالث: 2014 إلى 2016 من سيكون السيد 241
في أرض الترجمة 243
عن الجمال 259
صيف السترومالیت 263
كافكا 265
مكتبة المستقبل 272
تأملات حول حكاية الجارية 274
نحن غير أحرار أضعافًا مضاعفة 289
أزرار وفيونكات 296
جابرييل روي 302
شكسبير وأنا 326
ماري كلير بليه 340
قبلة ملكة الفراء 345
نحن معلقات بخيط 348

الجزء الرابع: 2017 إلى 2019 إلى أي درجة المنحدر زَلِق؟ 355
أي فن تحت حكم ترامب؟ 357
الرجل المرسوم 362
هل أنا نسوية سيئة؟ 369
فقدنا أورسولا لي جوين ونحن في أمسِّ الحاجة إليها 374
ثلاث بطاقات تاروت 378
دولة عبيد؟ 395
أوريكس وكريك 397
تحيات يا أرضيين! ما حقوق الإنسان تلك التي تتحدثون عنها؟ 403
تسديد 415
ذاكرة النار 419
قل. الحقيقة. 422

الجزء الخامس: 2020 إلى 2021 فِكر وذاكرة 425
النشأة في أرض الحجر الصحي 427
الصِّنوات 432
لا تفترقان 437
نحن 443
كتابة العهود 449
كتاب الطيور المجاور للسرير 458
حركة دائبة والسيد موت 461
محتجزون في تيار الزمن 467
عِلم كبير 476
باري لوبيز 480
ثلاثية البحر 482

مقدمة

«أسئلة ملحة» هي مجموعتي الثالثة من المقالات والنصوص المتفرقة، الأولى «كلمات ثانية»، وبدأت في 1960، حين شرعتُ في نشر مراجعات كتب، وانتهت 1982. الثانية «أهداف متحركة»، وجمعت مواد من 1983 إلى 2004. وتمتد «أسئلة ملحة» من منتصف 2004 إلى منتصف 2021. إذن عشرون سنة تقريبًا لكل مجلد منها.

كل من هذه المدد الزمنية كانت عاصفة على طريقتها الخاصة. تُكتَب النصوص المتفرقة لمناسبات معينة وترتبط من ثَمَّ بإحكام بزمانها ومكانها، أو على الأقل نصوصي هكذا. إنها أيضًا متصلة بعمري وقت الكتابة، وبظروفي الخارجية. (هل كانت لديَّ وظيفة؟ هل كنت طالبة؟ هل احتجتُ إلى المال؟ هل كنت فعلًا كاتبة معروفة، أنغمس في اهتماماتي؟ هل كنتُ أقدم هدية ترويجية استجابة لنداء استغاثة؟).

في 1960، كنت في العشرين، عازبة، لم يُنشَر لي كتاب بعد، وطالبة جامعية بعدد محدود من الثياب. في 2021، أنا في الواحدة والثمانين، كاتبة معروفة نسبيًّا، جدة وأرملة، وأيضًا بعدد محدود من الثياب، لأنني تعلمتُ من خلال تجارب فاشلة أن من الأفضل ألا أرتدي بعض الأشياء.

لقد تغيرتُ بطبيعة الحال، اختلف لون شعري، لكنَّ العالم تغير أيضًا. كانت الستون عامًا ونيف الماضية لعبة أفعوانية، بصدمات واضطرابات كثيرة، باهتياجات وانتكاسات كثيرة. أعقب عام 1960 نهاية الحرب العالمية الثانية بعقد ونصف فقط. شعر جيلنا بأن هذه الحرب قريبة جدًّا -لقد عايشناها، ضمَّت أُسَرُنا قدامى محاربين ومصابين، شارك بعض مدرسينا

بالمدرسة الثانوية فيها- وبعيدة جدًّا معًا. بين الخمسينيات والستينيات جاءت المكارثية، لتمنحنا نظرة خاطفة لهشاشة الديمُقراطية، وإلفيس، ليمنحنا أغنية ورقصة متقلبة. تغيرت الملابس أيضًا بحدة: الأربعينيات رصينة، متينة، عسكرية ومربعة. الخمسينيات رقيقة، بلا حمالات، منفوشة، ألوان ناصعة، ومُزيَّنة بزهور. كانت الأنوثة ممدوحة. تحولت السيارات من داكنة مغلقة خاصة بسنوات الحرب إلى مكشوفة مطلية بالكروم بألوان براقة. أصبح راديو الترانزيستور شائعًا. ظهرت مسارح السيارات فجأة. وصل البلاستيك.

ثم، في الستينيات، كان ثمة تغير آخر. حلَّت أغاني «الفولك» محل الرقصات الرسمية بين الشباب الجاد. في الدوائر الفنية الصغيرة بمقاهي تورنتو حينذاك -الميالة كما كانت إلى الوجودية الفرنسية أكثر من «البيتنيك»- تمثلت الموضة في الكنزات السوداء مرتفعة الياقة ومحدِّد العيون الأسود بالقدر نفسه.

مع ذلك، كانت بداية الستينيات في جوهرها هي الخمسينيات: الحرب الباردة دائرة. لم يُغتلْ كينيدي بعد. لا حبوب منع حمل متاحة. لا تنورات قصيرة جدًّا، لكنَّ السراويل القصيرة ظهرت لتوِّها. لا «هيبيز». لا موجة ثانية من حركة المرأة بعد. كتبتُ في هذه الحقبة مراجعاتي الأولى للكتب وديواني الأول وروايتي الأولى التي ما زالت في الدُّرج من حسن الحظ، وروايتي الأولى المنشورة «المرأة الصالحة للأكل». بحلول وقت صدورها، في 1969، كان العالم الذي وصفتْه قد زال فعلًا.

جلبتِ السنوات اللاحقة من الستينيات الصخب: مسيرات الحقوق المدنية الضخمة في الولايات المتحدة، التظاهرات المناهضة لحرب فيتنام، تدفُّق مئات آلاف الأمريكيين الهاربين من التجنيد إلى كندا. أنا نفسي كنت في حالة تنقل دائم: لبعض من هذه السنوات، كنت طالبة دراسات عُليا في كمبريدج بماساشوسيتس، لسنوات أخرى عملت بوظائف أكاديمية صغيرة في أماكن من قبيل مونتريال وإدمنتون. تنقلتُ ست عشرة مرة أو سبع عشرة. شهدتْ هذه الحقبة تأسيس عدد من مشاريع النشر الجديدة بكندا، كثير منها ارتبط بصراع الدولة لفهم نفسها في مرحلة ما بعد الاستعمار. نتج عن انخراطي مع واحد منها مقالات كثيرة، في ذاك الوقت ولاحقًا معًا.

ثم جاءت السبعينيات: تخمُّر الموجة الثانية من حركة المرأة، تلاه رد الفعل والاحتراق صوب النهاية. في كندا، احتلت حركة انفصال كيبيك مركز المسرح

السياسي. شهدت هذه الحقبة وصول عدد من الأنظمة الاستبدادية: بينوشيه في تشيلي، الخونتا العسكرية الأرجنتينية، باغتيالاتها واختفاءاتها؛ نظام بول بوت في كمبوديا، بمذابحه الشاملة. انتمى بعضها إلى اليمين وبعضها إلى اليسار، لكنْ لا أيديولوجية احتكرت الفظاعات.

واصلتُ كتابة مراجعاتي، وكذلك الروايات والقصص والقصائد التي شعرتُ بأنها عملي الحقيقي، لكنني بدأتُ أيضًا أوسِّع نشاطي إلى المقالات والخُطَب. تمحور قليل منها حول موضوعات ما زالت تشغل عقلي المتقلص: «قضايا المرأة»، الكتابة والكُتَّاب، حقوق الإنسان. أصبحتُ عضوًا في منظمة العفو الدولية التي عملت على تحرير «سجناء الرأي»، خلال حملات كتابة خطابات موسعة.

بحلول 1972، توقفتُ عن العمل الأكاديمي وأصبحتُ كاتبة حرة، لذا اعتدتُ قبولَ أي عمل مدفوع الأجر بمقدوري التقاطه. كنا نقيم في مزرعة ولدينا طفلة صغيرة وميزانية صغيرة كذلك. لم نكن فقراء، رغم أن أحد الزائرين قال للناس إننا لا نملك «أي شيء سوى عنزة». (لا ماعز، في الواقع، كانت خِرافًا). لكننا لم نكن نتمرغ في النقود. لقد زرعنا الكثير من الخضراوات وربينا دجاجًا ومقيمين غير بشريين آخرين. استهلك هذا العمل الزراعي المصغَّر وقتًا ومالًا، لذا كان من الجيد لو تمكنتُ من كسب بعض النقود من الكتابة بدلًا من بيع البيض.

بدأتْ الثمانينيات بانتقالنا من المزرعة إلى تورنتو (لأسباب تتعلق، ضمن أسباب أخرى، بمدرسة ابنتنا)، وانتخاب رونالد ريجان في الولايات المتحدة، وصعود اليمين الديني. في 1981، بدأتُ التفكير في «حكاية الجارية»، لكنني أجلتُ كتابتها حتى 1984 لأن الفكرة بدت بعيدة الاحتمال. تسارع إنتاجي من الكتابة المرتبطة بمناسبات معينة، جزئيًّا بسبب أنني امتلكتُ وقتَ فراغ كبيرًا خلال اليوم مع وجود الطفلة في المدرسة، وجزئيًّا لأنني بدأت أتلقى طلبات أكثر. بالنظر إلى يومياتي المتقطِّعة والمسجَّلة برداءة، وغير الغنية بالمعلومات، ألاحظ أن واحدة من الشكاوى الدائمة المتكررة أنني أقبل ما يفوق احتمالي. أجد نفسي أقول: «يجب أن يتوقف هذا». بعض المقالات كتبتُها استجابة لالتماسات عون، وهكذا استمررتُ.

«فقط قولي لا»، أخبرني الناس وأخبرتُ نفسي. مع ذلك، إنْ طُلِبَ من المرء كتابة عشر مقالات مرتبطة بمناسبات سنويًّا، وقال لا لتسعين بالمئة منها،

فسينتج عن هذا مقال في العام. لكنْ إنْ طُلِبَ منه كتابة أربعمئة مقال، وقال لا لتسعين بالمئة منها -يا له من حازم وفاضل!- سيظل ذلك أربعين مقالًا في العام. كان معدلي هو أربعون سنويًّا على مدى العقدين الأخيرين. ثمة حد. يجب أن يتوقف هذا.

كي نستكمل تسلسلنا الزمني: الحرب الباردة والنظام السوفييتي انهارَا في 1989، كذلك سقط جدار برلين. قيل لنا إن التاريخ انتهى: الرأسمالية هي الطريق إلى الأمام، التسوُّق مَلِكٌ، خيارات نمط حياتك تُعرِّفك، وماذا أيضًا يمكن أن تريده النساء؟ ناهيكم بـ«الأقليات» -أُشير إليها بين السياسيين وبيروقراطيي الحكومة في كندا، أو هكذا أخبرني جواسيسي، بـ«الأعراق المتعددة» (مَنْ تحدَّثوا لغات غير الفرنسية والإنجليزية) و«فيزي-مِنز» (مَن ليسوا من البيض). سيتضح لاحقًا أن كليهما يمكنه أن يريد المزيد، لكنه لم يكن واضحًا جدًّا في التسعينيات. كان هناك اهتياج وهدير، كانت هناك حروب وانقلابات سياسية وصراعات في أماكن أخرى، لكنْ لا انفجارات بعد. «لا يمكن أن يحدث هذا هنا»، كان لا يزال هو الموقف.

تغيَّر كل شيء بعد 2001، مع الهجمات الإرهابية على البرجيْن التوءم والبنتاجون. واجهتِ الافتراضاتُ السابقةُ تحدياتٍ، وطارت الاطمئنانات السابقة خارجة من النافذة، ولم تعد البديهيات السابقة صحيحة. أصبح الخوف والشك هما المهيمنان. وذلك حيث يبدأ «أسئلة ملحة».

لماذا العنوان؟ ربما لأن الأسئلة التي تواجهنا حتى الآن في القرن الواحد والعشرين أكثر من مجرد كونها هامة. يظن كل عصر، طبعًا، أن أزماته الخاصة هكذا، لكنْ بالتأكيد هذه الحقبة تبدو مختلفة. أولًا، الكوكب. هل العالم نفسه يحترق[1] فعلاً؟ هل نحن من أضرمنا النار فيه؟ هل يمكننا إخماد تلك النيران؟

ماذا عن التوزيع غير العادل للثروة، ليس في أمريكا الشمالية فقط لكنْ فعليًّا في كل مكان؟ هل يمكن أن تدوم تلك التسوية غير المتوازنة وغير

(1) الترجمة الحرفية لعنوان الكتاب هي «أسئلة حارقة»، ومن ثَمَّ تشير المؤلفة هنا إلى الحرق والنيران.

المستقرة؟ كم من الوقت سيمر قبل أن يفيض الكيل بنسبة التسعة وتسعين بالمئة وتُضرَم النار في سجن الباستيل[1] المجازي؟

ثم هنالك الديمُقراطية. هل هي في خطر؟ ماذا نعني بالديمُقراطية على أي حال؟ هل وُجِدَتْ على الإطلاق حقًا، بمعنى حقوق متساوية لكل المواطنين؟ هل نحن جادون بشأن «كل»؟ كل الأنواع، كل الأديان، كل الأصول العِرقية؟ هل هذه المنظومة التي نسميها بالديمُقراطية تستحق أن نحافظ عليها، أو أن نسعى لها؟ ماذا نعني بالحرية؟ أي قدر من الكلام يجب أن يُقال بحرية، ومِن جانب مَن، وعن ماذا؟ منحت ثورة مواقع التواصل الاجتماعي سلطةً غير مسبوقة لتكتلات بشرية على الإنترنت، يمكن أن يُطلَق عليها «حركات» إن راقت المرء أو «عصابات» إنْ لم ترقه. أهذه جيدة أم سيئة، أم مجرد امتداد للحشود المتحركة قديمة الطراز؟

هل يعني «احرقها كلها عن آخرها» -وهو شعار رائج في زماننا- كلها حقًّا؟

على سبيل المثال، هل تعني «كل»، كل الكلمات؟ ماذا عن «المبدعين»، كما اعتاد البعض تسميتهم؟ ماذا عن الكُتَّاب والكتابة؟ أسيكونون -أسنكون- مجرد أبواق تجتر ابتذالات مقبولة يُفترَض بها أن تكون جيدة للمجتمع، أم إن لنا وظيفة أخرى؟ لو أنها وظيفة لا يرضى عنها الآخرون، أستُحرَق كتبنا؟ لِمَ لا؟ لقد حدث هذا من قبل. لا يوجد شيء مُقدَّس بالفطرة بخصوص كتاب ما.

هذه بعض الأسئلة التي وُجِّهَتْ لي، والتي طرحتُها على نفسي، على مدار العقدين الماضيين. هنا بعض الإجابات. أم يجب أن أقول بعض المحاولات؟ ذلك ما تعنيه المقالات، هي في النهاية: محاولة. جهد.

لقد رتبتُ هذا الكتاب في خمسة أجزاء. كل منها موسوم بحدث أو نقطة تحول.

يبدأ الجزء الأول في 2004. في أعقاب هجمات البرجين التوءم والبنتاجون، كانت حرب العراق دائرة. كنت ما زلتُ أسافر في جولة إطلاق «أوريكس وكريك» (2003)، الكتاب الأول في ثلاثية «مادآدام» التي تدور حبكتها حول أزمة مزدوجة: أزمة المناخ وانقراض الأنواع الحية الذي تسارع بسببها، ووباء صُنِعَ من خلال التضفير الجيني. في 2003-2004، بدتْ هذه الفرضيات

(1) الإحالة إلى الثورة الفرنسية.

بعيدة، الآن ليست كذلك كثيرًا. ينتهي الجزء الأول في 2009، والعالم لم يزل مترنحًا من الانهيار المالي الكبير في أكتوبر 2008 -اللحظة نفسها التي نشرتُ فيها كتابي «تسديد: الظلال الجانبية للثروة». (ظن بعض الناس أن لديَّ بلورة سحرية. ليست لديَّ).

يدور الجزء الثاني من 2010 إلى 2013. في هذه السنوات الأربع كان أوباما رئيسًا للولايات المتحدة الأمريكية، والعالم يتعافى ببطء من الانهيار المالي. كنت في الغالب مشغولة بكتابة «مادآدام»، الرواية الثالثة في ثلاثية «مادآدام». بمجرد أن تنشر كتابًا، كثيرًا ما تُسأَل لماذا فعلتَها -كما لو أنك سرقت منفضة سجائر- وستجدون أنني، في واحد من هذه المقالات، أحاول بإخلاص تسويغ جريمتي.

تنوَّعتْ مقالاتي. واصلتُ إنتاج مراجعات ومقدمات ومن سوء الحظ تأبينات. ازدادت أزمة المناخ سخونة، ووجدتُ نفسي أكتب عنها على نحو متكرر.

في 2012، شُخِّصَ شريك حياتي جرَيم جيبسون بمرض الخَرَف. سأل: «ما تخمينك لمسار تقدم المرض؟». قيل له: «سوف يتقدم ببطء، أو بسرعة أو يظل كما هو، أو لا نعرف». كان الأمر هو نفسه تقريبًا مع وضع العالم. كانت حقبة قلِقة غير مستقرة، دون أي كارثة واحدة ساحقة. كان الناس خائفين، لكنَّ خوفهم مشتت. حبسْنا أنفاسنا، وواصلْنا. تظاهرْنا بأن الأشياء عادية. لكنَّ نفحات من تغيير إلى الأسوأ كانت في الهواء فعلًا.

يجمع الجزء الثالث مقالات من 2014 إلى 2016. كان التمهيد لانتخابات 2016 في الولايات المتحدة قد بدأ فعلًا. في الوقت نفسه، كان المسلسل التلفزيوني المأخوذ من «حكاية الجارية» قيد الإعداد -سوف يبدأ التصوير في أغسطس 2016 - وكان يُصوَّر أيضًا مسلسل قصير عن «المدعوة جريس»، عن سجينة في القرن التاسع عشر وقاتلة محتمَلة.

من ثَمَّ شغلتني الحرية ونقيضها كثيرًا. في حدود هذا الوقت بدأتُ العمل على «العهود»، الجزء الثاني لـ«حكاية الجارية» الذي سيصدر في 2019.

في نهاية 2016، خيَّم علينا تغيُّر روح العصر. مع انتخاب دونالد ترامب رئيسًا للولايات المتحدة، دخلنا بالكامل الأرضَ الغريبةَ لما بعد الحقيقة: أرضًا سنعيش فيها حتى 2020، مع أن البعض يبدون مُصرِّين على مواصلة العيش فيها.

يبدأ الجزء الرابع في 2017، حين خافت أمريكا من احتمالية ألا تكون «حكاية الجارية» خيالًا في نهاية المطاف. أعقب تنصيب الرئيس ترامب مباشرة مسيرة دولية ضخمة للنساء. كان هذا وقتًا لكثير من الكتابة بخط اليد والعذاب في الولايات المتحدة: ما التالي؟ إلى أي درجة نحن قريبون من انتكاسة لحقوق المرأة؟ هل ثمة نظام استبدادي في الطريق؟ حين أُطلِق المسلسل التلفزيوني «حكاية الجارية» في أبريل، وجد جمهورًا هو ليس في حاجة إلى إقناعه. في العام نفسه، أُذيع المسلسل القصير «المدعوة جريس». مثَّلت «المدعوة جريس» ما كنا إياه، و«حكاية الجارية» ما قد نكونه.

صدرت «العهود» في 10 سبتمبر 2019، بعد محاولة ممتدة من القراصنة الرقميين لسرقة المسودة «أونلاين»، في واحدة من أغرب أحداث حياتي الكتابية.

شهدتْ هذه الحقبة أيضًا صعود حركة «أنا أيضًا». أومن بأن التأثير الكلي لـ«أنا أيضًا» كان إيجابيًّا، من حيث إنها أكدت أن سلوك هارفي وينستين لم يعد ممكنًا أن يمر بلا استنكار. لكنَّ إيجابيات الاتهامات من خلال مواقع التواصل الاجتماعي وسلبياتها ما زالت محل نقاش، وما زالت «الحروب الثقافية» دائرة. على هذه الخلفية، كتبتُ عن الحاجة إلى الحقيقة، وتدقيق الوقائع والإنصاف، كما فعل مسجلو قضية هارفي وينستين وقضية بيل كوسبي وآخرون غيرهم.

كانت هذه السنوات الثلاث صعبة عليَّ أنا وجرَيم. ساءت حالته تدريجيًّا خلال 2017 و2018، ثم تدهورت أكثر خلال النصف الأول من 2019. عرفنا أن الوقت المتبقي لنا معًا محدود: شهور وليس أعوامًا. تمنى جرَيم الرحيل وهو لا يزال نفسه، وقد تحققت أمنيته. بعد يوم ونصف من إطلاق «العهود» في المسرح القومي بلندن، إنجلترا، أصيب بنزيف حاد في المخ، ودخل غيبوبة، ومات بعد خمسة أيام.

ربما دُهِشَ البعض من أنني واصلتُ جولة إطلاق «العهود» بعد موت جرَيم. لكنْ لو ستختار بين غرف فندق وندوات وأناس من جهة، وبين بيت خاوٍ ومقعد شاغر من جهة أخرى، أيهما كنت لتختار عزيزي القارئ؟ طبعًا سيؤجَّل البيت الخاوي والمقعد الشاغر. لقد جاءا في طريقي لاحقًا، كما تفعل مثل هذه الأشياء.

يبدأ الجزء الخامس في 2020. كان هذا عام انتخابات في الولايات المتحدة، وقد كان عامَ انتخاباتٍ غريبًا؛ مضاعفًا بكوفيد- 19 الذي ضرب

بجدية في مارس. طُلِبَ مني كتابة عدد من المقالات ذات الصلة بكوفيد- 19: ماذا كنت أفعل طوال اليوم؟ ما فرصنا؟

شغلتني الشموليات، كان انجراف العالم في ذلك الاتجاه منذرًا بالخطر، وكذلك كانت تحركات استبدادية متنوعة تُتَّخَذ بالولايات المتحدة. هل كنا نشهد انهيار الديمُقراطية مرة أخرى؟

في خريف 2020 نُشِرَ ديواني «كَلَفًا»، وأُضمِّن هنا واحدة من المقالات التي كتبتُها عنه. شغل جرَيم ذهني كثيرًا: سُررتُ بكتابة تصدير لكتابه «كتاب الطيور المجاور للسرير» ومقدمة لآخر روايتين له، إذ كان يُعاد إصدار كليهما.

أنهيتُ «أسئلة ملحَّة» بمقالين عن عَلَمين من دعاة حماية البيئة -باري لوبيز وريتشيل كارسون- اللذين ستزداد أهمية أعمالهما فيما نواجه على كوكب الأرض باطراد مستقبلًا غير مؤكد. ورثة لوبيز وكارسون والأصوات المبكرة العدَّة الأخرى التي حذرتنا من أزمة المناخ المتنامية، هم من جيل ما بعد الألفية وجريتا ثونبرج هي الصوت الأشهر بينهم. في منتصف القرن العشرين، حين نُشِرَ لريتشيل كارسون لأول مرة، كان مواتيًا الإنكار والتجنُّب والتأجيل، لكنَّ هذا لم يعدْ ممكنًا. ذلك إنْ أردنا أن نبقى نوعًا حيًّا على هذا الكوكب.

سوف يتولى جيل ما بعد الألفية مناصب قيادية قريبًا. فلنأمل أن يستعملوا سلطتهم بحكمة، وسرعة.

الجزء الأول

»»«««

2004 إلى 2009
ماذا سيحدث لاحقًا؟

تخييل علمي

»»«««

(2004)

تشرفتُ جدًّا بأن يُطلَب مني إلقاء محاضرة كيسترتون هنا في كلية كارلتون للصحافة والاتصال. ألاحظ أنني الشخص الرابع في هذه السلسلة، وأنه قد سبقني ثلاثة رجال بارزين جدًّا. لطالما ارتبتُ في الرقم أربعة، وأنا أفضل الرقم ثلاثة. لذا فقد قسَّمت رقم أربعة المريب إلى مجموعتين: واحدة تتكون من ثلاثة، مجموعة محظوظة حالمة، تتضمن ثلاثة من طائفة الرجال، لكنها تستبعدني؛ ومجموعة ثانية مكونة من شخص واحد، وتتضمن أشخاصًا من جنس النساء، ومني أنا أيضًا بالمصادفة. أنا من ثَمَّ الأولى في مجموعة أثق بأنها سوف تضم أفرادًا عديدين قبل مرور وقت طويل.

هذه هي حصة هذا المساء من النسوية التي مزجتُها ببراعة، كما يمكنكم أن تروا بالمعابثة الاستهلالية كي لا تشعروا بالتهديد منها أكثر من اللازم. لم أعرفْ قطُّ لماذا شعر الناس أحيانًا بالتهديد مني. في النهاية، أنا قصيرة للغاية، وباستثناء نابليون، هل سبق لأي شخص قصير أن شكَّل تهديدًا؟ ثانيًا، أنا أيقونة، كما قد قيل لكم بلا شك، وبمجرد أن تصبح أيقونة فأنتَ عمليًّا ميت، وكل ما عليك فعله أن تقف ساكنًا جدًّا في المتنزهات، متحولًا إلى برونز في حين يحطُّ الحمام وغيره على كتفيك ويقضي حاجته على رأسك. ثالثًا، أنا -من الناحية الفلكية- عقرب، وهو واحد من أطيب الأبراج وأرقِّها. نحن نحب أن نحيا حيوات هادئة في مقدمة الحذاء المظلمة والآمنة، حيث لا نُسبِّب أبدًا أي متاعب إلا إنْ حشر أحدهم قدمًا ضخمة بأظفار صفراء بعنف

فوقنا. وهكذا الحال معي: لا إزعاج على الإطلاق إلا إن أوذيت، في هذه الحالة لست مسؤولة عن العواقب.

عنوان كلمتي القصيرة الليلة هو «تخييل علمي». ظاهرها أنها عن الخيال العلمي. باطنها هو في الغالب: ما فائدة الروايات؟ أو شيء من هذا القبيل. الباطن المُخفي تحت هذا سيتمثَّل في فقرات قليلة عن روايتَيِ الخيال العلمي اللتين كتبتهما. وباطن الباطن ربما سيظهر أنه: ما الإنسان؟ لذا فهذه المحاضرة تشبه تلك الحلوى المستديرة التي كان من الممكن أن تدمر أسنانك ذات مرة مقابل سِنْتين: مغطاة بالسكر من الخارج، مع طبقات داخلية بألوان متنوعة، حتى تصل إلى بذرة غريبة غير مفهومة في المركز.

سوف أتناول أولًا الشكل السردي التخييلي الغريب الذي عادة ما يُطلَق عليه «الخيال العلمي»، وهي تسمية تستحضر معًا مفردتيْن قد يظن المرء أن إحداهما تنفي الأخرى، لمَّا كانت مفردة العلم science- تتحدر من scientia، وتعني «المعرفة». من المفترض بها أن تهتم بالحقائق القابلة للإثبات، وتشير مفردة الخيال -التي تتحدر من جذر لغوي يعني «أن تصبَّ في قالب»، كما هي الحال مع الصلصال- إلى شيء مختلق ومخترع. مع «الخيال العلمي»، يُظَنُّ عادة أن كل مفردة تلغي الأخرى. يُقيَّم الكتاب كشيء يهدف إلى إقرار الحقيقة، جزء الخيال -القصة، الاختراع- يجعله بلا فائدة لأي شخص يريد حقًّا فهم، لنقل، النانوتكنولوجي. أو بشكل آخر، يُعامَل بالطريقة التي عامل بها دبليو. سي. فيلدز الجولفَ حين تحدث عنه بوصفه تمشية جيدة أُفسِدَتْ، أي أن يُرَى الكتابُ كبناءٍ سرديٍّ مُشوَّش عليه بمواد مقصورة على فئة محدودة من المهووسين بالعلم حين كان عليه الالتزام بوصف التفاعلات الاجتماعية والجنسية بين بوب وكارول وتيد وأليس.

شعر جول فيرن، جدُّ الخيال العلمي من جهة الأب، ومؤلف أعمال مثل «عشرون ألف فرسخ تحت الماء»، بالذعر من الحرية التي منحها هـ. ج. ويلز لنفسه، الذي، على العكس من فيرن، لم يقيِّدْ نفسه بآلات كانت في ملكوت الممكن -مثل الغواصات- لكنه اخترع آلات أخرى -مثل آلة الزمن- ليستْ في ملكوته كما هو واضح. يقال إن جول فيرن قال، باستهجان هائل: «إنه يخترع!».

من ثَمَّ فعُقدة هذا الجزء من حديثي -العقدة أحيانًا شيء كريه تُصاب به أحبالك الصوتية من الإفراط في إلقاء المحاضرات، لكنني أستخدمها هنا

بمعناها الآخر، أي نقطة اتصال- هي الموضع الغريب حيث يلتقي العلمُ الخيالَ. من أين يأتي هذا النوع من الأشياء، ولماذا يكتبه الناس ويقرأونه، وما فائدته على أيِّ حال؟

قبل أن يظهر مصطلح «خيال علمي»، في أمريكا، في الثلاثينيات، خلال العصر الذهبي للوحوش جاحظة العينين والفتيات بأزياء شفافة، كانت قصص مثل «حرب العوالم» لـ هـ. ج. ويلز تُسمى «تخييل علمي». في المصطلحين -تخييل علمي وخيال علمي- عنصر العلم هو وصف. الاسمان «**رومانس**» و«**خيال**»، وتشمل كلمة خيال الكثيرَ من الفضاءات.

لقد اعتدنا تسمية كل نماذج السرد الخيالي الطويل روايات، والحكم عليها بمعايير تطورت لتقييم نوع واحد محدد من السرد التخييلي الطويل، أعني النوع الذي يتعامل مع أفراد مُنغرسين في وسط اجتماعي موصوف بواقعية، والذي بزغ مع أعمال وليام ديفو -الذي حاول تمريرها باعتبارها صحافة- وأعمال صمويل ريتشاردسون وفاني بيرني وجين أوستن خلال القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، والذي تطور حينها على يد جورج إليوت وتشارلز ديكنز وفلوبير وتولستوي، وكثيرين غيرهم، في منتصف ونهايات القرن التاسع عشر.

يُرَى هذا النوع من الأعمال أكثر تفوقًا إن احتوى على شخصيات دائرية لا شخصيات مسطحة، فالشخصيات الدائرية يُعتقَد أنها ذات عمق نفسي أكبر. أُزيح أي شيء لا يناسب هذا النسق لمنطقة أقل جدية يُطلَق عليها «الأنواع الأدبية الخفيفة»، وفيها يجب أن تُقِيم روايات الجاسوسية والجريمة والمغامرة والحكايات الخارقة للطبيعة والخيال العلمي، مهما كانت مكتوبة بطريقة ممتازة، وتُعاقَب بأن تلزم حجراتها -إن جاز التعبير- لارتكابها إثم الإمتاع على نحو يُعتبَر طائشًا. إنها تخترع، وكلنا نعلم أنها تخترع، على الأقل حتى نقطة ما، ومن ثَمَّ هي ليست عن الحياة الحقيقية التي ينبغي لها أن تفتقر إلى المصادفات والغرابة والمغامرة -إلا لو كانت عن الحرب، طبعًا- ومن ثَمَّ هي ليست مُحكَمة.

لطالما ادعتِ الرواية الحقَّة امتلاكها نوعًا ما من الحقيقة -حقيقة الطبيعة البشرية، أو كيف يسلك البشر حقًّا وهم يرتدون كاملَ ثيابهم إلا في غرفة النوم- أي، تحت شروط اجتماعية يمكن ملاحظتها. يُعتقَد أن الأنواع الأدبية الخفيفة لديها مخططات أخرى لنا. إنها ترغب في الإمتاع، شيء سيئ وهروبي،

بدلًا من تمريغ أنوفنا في الجريش اليومي الناتج عن المطحنة اليومية. لتعاسة الروائيين، جمهور القراء الأوسع يحب للغاية أن يُمتَّع. ثمة كاتب مضروب بالفقر في رائعة جورج جيسينج «شارع نيو جرَب»، ينتحر بعد إخفاق روايته الواقعية كأنها شريحة من الحياة وعنوانها «بايلي، جروسر». صدرت «شارع نيو جرَب» في ذروة الولع بروايات المغامرات المستجدة من قبيل «هي» لرايدر هاجارد، وروايات الخيال العلمي لـ هـ. ج. ويلز، ولو كانت «السيد بايلي، جروسر» رواية حقيقية، لواجهتْ وقتًا عصيبًا. إنْ كنتم تظنون أن هذا لا يمكن أن يحدث الآن، ألقوا نظرة على أرقام مبيعات «حياة باي» -رواية مغامرة خالصة- و«شفرة دافنشي»، الشيء نفسه، وسلسلة مصاصي الدماء الممتدة على مدى طويل لآن رايس.

المكان الذي تدور فيه الرواية الحقَّة هو مركز الأرض، ومركز مركز الأرض هو الطبقة الوسطى، والبطل والبطلة عادة هما الجذابان العاديان، أو يمكنهما أن يصبحا -مثلًا- نسخًا تراجيدية مثل توماس هاردي، لو لم يكن القدر والمجتمع معاكسين للغاية. كما يقول مسؤولو القراءة في دور النشر: «يعجبنا هؤلاء الناس». تظهر تنويعات جروتسكية على هؤلاء الجذَّابين العاديين، طبعًا، لكنهم لا يأخذون شكل رخويات متكلمة شريرة أو مذؤوبين أو مخلوقات فضائية، لكنْ أناسٍ بعيوب في الشخصية أو أنوف غريبة. تُقدَّم أفكار عن أشكال جديدة وغير مُجرَّبة مثلًا من المنظومة الاجتماعية من خلال الحوارات بين الشخصيات، أو في شكل يوميات وتخيُّلات، بدلًا من أن تُحوَّل إلى دراما، كما في اليوتوبيا والديستوبيا. توضع الشخصيات المركزية في فضاء اجتماعي بأن تُمنَح آباء وأقارب، مهما كان هذا غير مُرضٍ أو فاقدًا للحياة في مستهل القصة. هذه الشخصيات المركزية لا تظهر فقط كشخصيات بالغة وناضجة بالكامل، لكنها تُزوَّد أيضًا بماضٍ، وتاريخ. هذا النوع من يهتمُّ بحالة اليقظة الواعية، وإن تحوَّل شخص ما إلى حيوان مفصلي الأرجل في كتاب كهذا، سيفعل هذا في كابوس فقط.

لكنْ ليس كل التخييل السردي روايات بالمعنى الملتزم بالواقعية للكلمة. يمكن للكتاب أن يكون تخييلًا سرديًّا دون أن يُصنَّف كرواية. على الرغم من أن «رحلة الحاج»[1] سردية نثرية وتخييلية، فإنها لم يُقصَد، خلال عملية كتابتها، أن تكون «رواية». أشياء مماثلة لم تكن موجودة بعد. إنها «رومانس» -قصة

---

(1) كتاب للكاتب والواعظ الإنجليزي جون بنيان (1628-1688).

عن مغامرات بطل مصحوبة بأليجوريا- مراحل الحياة المسيحية. (إنها أيضًا واحدة من أسلاف الخيال العلمي، مع أنها لا يُنظَر إليها عادة على هذا النحو) هذه أيضًا بعض أشكال السرد التخييلي الأخرى التي ليست روايات حقًّة. الاعتراف. أدب المحاورات والمآدب. الهجائية المينيبية، أو التشريح. اليوتوبيا وتوءمها الشرير الديستوبيا.

أطلق ناثانيال هاوثورن على بعض أعماله التخييلية «رومانس» لتمييزها عن الروايات. ربما ما كان يفكر فيه هو أن «الرومانس» تميل إلى استخدام أشكال أوضح من التنميط أكثر مما كان يُعتقَد أن الرواية تفعل: البطلة الشقراء في مقابل أناها الأخرى السمراء، مثلًا.

لدى الفرنسيين كلمتان للقصص القصيرة -«حكايات» و«قصص»- وهذا تمييز مفيد. يمكن للحكاية أن تجري في أي مكان، ويمكنها التحرُّك في فضاءات ممنوعة على الرواية: في أقبية العقل وعلياته، حيث تتجسد فعليًّا كائنات بوسعها أن تظهر في الرواية كأحلام وخيالات فقط، وتمشي على الأرض. القصص، من ناحية أخرى، هي أخبارنا: إنها الأخبار اليومية، كما في الحياة اليومية. يمكن أن توجد حوادث سيارات وحطام سفن في الأخبار، لكنْ ليس من المحتمل وجود أي وحوش فرانكنشتاين؛ أعني ليس حتى يقدر شخص من «الحياة اليومية» على خلق واحد منها حقًّا.

لكنْ هناك في ما يخص «القصص» ما هو أكثر من «الأخبار». يسع الأعمال التخييلية أن تمنحنا أخبارًا من نوع آخر: يسعها الحديث عمَّا هو ماضٍ وعابر، وأيضًا عمَّا سيأتي. عندما تكتب عمَّا سيأتي، يمكن أن تكون منخرطًا في صحافة من النوع التحذيري التي عُرِفَتْ سابقًا باعتبارها نبوءةً وسُمِّيَتْ أحيانًا بالتحريض الدَّعَائي -انتخب ذلك اللقيط، شيِّد ذلك السد، أسقِط تلك القنبلة، وستنفتح أبواب الجحيم، أو في شكلها الأخف، بالاعتراض- لكن باعتباري شخصًا كثيرًا ما سُئِلَ: «كيف عرفتِ؟»، أحب توضيح أن التنبؤ ليس من هواياتي، ليس بالمعنى الدقيق للكلمة. لا يمكن لأحد التنبؤ بالمستقبل. يوجد عدد هائل من المتغيرات. في القرن التاسع عشر، كتب تينيسون قصيدة عنوانها «لوكسلي هول»، تبيَّن أنها تنبأتْ، من بين أشياء أخرى، بعصر الطائرات، وتحتوي على سطر: «لأنني غُصْتُ في المستقبل، بعيدًا بقدر ما يمكن للعين البشرية أن ترى»؛ لكن لا أحد يمكنه فعل هذا حقًّا. يمكنك، مع هذا، الغوص في الحاضر الذي يحوي بذور ما قد يصبح المستقبل. كما

قال وليم جيبسون، المستقبل معنا فعلًا، إنه فقط غير مُوَزَّع بالتساوي. لذا بمقدورك أن تنظر إلى حَمَل وتتكهن تكهنًا مدروسًا، من قبيل: «إن لم يقعْ له شيء غير متوقع على طول الطريق فسيصبح هذا الحمل على الأرجح: (أ) خروفًا أو (ب) عشاءك»، في الغالب مع استبعاد (ج) وحشًا عملاقًا مغطًّى بالصوف سوف يحطم نيويورك.

لو أنك تكتب عن المستقبل، ولا تكتب صحافة تنبؤية، فمن المرجح أنك تكتب شيئًا يسميه الناس إما خيالًا علميًّا وإما خيالًا تخمينيًّا. أحب أن أميِّز بين الخيال العلمي الحق -بالنسبة إليَّ، هذا التصنيف يشير إلى كتب بها أشياء لا يمكننا فعلها أو لم نبدأ في فعلها بعد، مثل عبور ثقب في الفضاء إلى كونٍ آخر- وبين الخيال التخميني، الذي يوظِّف الأدوات التي في المتناول إلى حد ما، مثل بطاقات الائتمان، ويحدث على كوكب الأرض. لكنَّ المصطلحات سائلة. يستخدم البعض مصطلح الخيال التخميني كمظلة تضم تحتها الخيال العلمي وكل الأشكال المولَّدة منه -فانتازيا الخيال العلمي، وما إلى ذلك- وآخرون يختارون العكس.

هنا بعض الأشياء التي يمكن لهذه الأنواع السردية فعلها، ولا يمكن لـ«الروايات»، كما تُعرَّف عادة، فعلها:

- يمكنها استكشاف عواقب التقنية الجديدة والمقترحة بطرق تفصيلية، من خلال إظهارها وهي تعمل كليًّا.
- يمكنها استكشاف طبيعة معنى أن تكون إنسانًا وقيوده بطرق تفصيلية، من خلال دفع الحدود إلى أقصى ما يمكنها الوصول إليه.
- يمكنها استكشاف علاقة الإنسان بالكون، استكشافًا يأخذنا كثيرًا تجاه الدين ويمكنه أن يمتزج بسهولة بالميثولوجيا، مجددًا، استكشافًا لا يمكنه أن يحدث في أعراف الواقع سوى من خلال المحادثات والتخيلات والمناجاة الذاتية.
- يمكنها استكشاف التغييرات المقترحة في المنظومة الاجتماعية، بإظهار كيف ستبدو لمن سيعيشون فيها إن أقررناها حقًّا. اليوتوبيا والديستوبيا مثالًا.

- يمكنها استكشاف عوالم الخيال بأخذنا بشجاعة إلى حيث لم يذهب بشر من قبل. مثل سفينة الفضاء والفضاء الداخلي للرحلة الفانتستيكية ورحلات الفضاء السيبري لوليم جيبسون؛ والماتريكس. هذا الأخير، بالمناسبة، مغامرة-رومانس بنغمة قوية من الأليجوريا المسيحية، وهو من ثَمَّ أكثر ارتباطًا بـ«رحلة الحاج» منه بـ«كبرياء وتحامل».

ذكر أكثر من معلق أن الخيال العلمي كشكل أدبي هو حيث ذهب السرد اللاهوتي بعد «الفردوس المفقود»، وهذا حقيقي بلا شك. المخلوقات المجنحة الخارقة للطبيعة والعليقة المشتعلة التي تتكلم[1] من غير المحتمل مصادفتها في رواية عن سماسرة البورصة، إلَّا إن كان سماسرة البورصة قد تعاطوا بعض المواد المغيِّبة للعقل، لكنها ليست غير ملائمة على كوكب إكس.

أنا نفسي كتبت عملَيْ «خيال علمي» أو، إن شئتم، «خيال تخميني»: «حكاية الجارية» و«أوريكس وكريك». على الرغم من أنهما قد جُمِعَا معًا من جانب معلقين رصدوا الروابط بينهما -هما ليستا «روايتين» على طريقة جين أوستن، وكلتاهما تدور في المستقبل- فإنهما في الحقيقة متباينتان. «حكاية الجارية» ديستوبيا كلاسيكية، تأخذ جزءًا على الأقل من إلهامها، الخاتمة تحديدًا، من «1984» لجورج أورويل. في مقال كتبته لـ بي بي سي في يونيو 2003 بمناسبة مئوية ميلاد أورويل، قلت:

«اتُّهِم أورويل بالمرارة والتشاؤم، بتركنا برفقة رؤية لمستقبل لا أمل فيه للفرد، وحيث سيسحق الحذاء الاستبدادي الدموي للحزب الحاكم وجه الإنسان، إلى الأبد.

لكنَّ هذه الرؤية لأورويل متناقضة مع الفصل الأخير في الكتاب، المتمثِّل في مقال عن اللغة الجديدة: لغة التفكير المزدوج التي لفَّقها النظام. بتنقيح كل الكلمات التي من

---

(1) الإحالة هنا إلى «سِفر الخروج»: «وظهر له ملاك الرب بلهيب من نار من وسط عُلَّيقة. فنظر وإذا العليقة تتوقد بالنار، والعليقة لم تكن تحترق.»

الممكن أن تكون مزعجة -«سيئ» لم يعد مسموحًا بها، لكنها تصبح «غير جيد على نحو مضاعف»- وبجعل كلمات أخرى تعني نقيض ما عنته في السابق -المكان الذي يُعذَّب فيه الناس هو وزارة الحب، والمبنى حيث يُدَمَّر الماضي هو وزارة المعلومات- يرغب حُكَّام القطاع الجوي رقم واحد[1] في جعل قدرة الناس على التفكير بوضوح مستحيلة حرفيًّا.

مع هذا، فالمقال عن اللغة الجديدة مكتوب بإنجليزية نموذجية، بضمير الغائب، وفي الزمن الماضي، وهذا يمكنه فقط أن يعني أن النظام قد سقط، ونجت اللغة والفردية. أيًّا كان من كتب المقال عن اللغة الجديدة، فعالم 1984 انتهى. وبناءً على هذا، أرى أن أورويل كان لديه إيمان بمرونة الروح الإنسانية أكثر بكثير مما يُعتقَد عنه عادة.

أصبح أورويل قدوة مباشرة لي، عقب ذلك بكثير في حياتي: في عام 1984 الحقيقي، العام الذي بدأت فيه كتابة ديستوبيا مختلفة بشكل ما، هي «حكاية الجارية»».

معظم روايات الديستوبيا كتبها رجال، ووجهة النظر فيها ذكورية. حين ظهرت النساء فيها، إمَّا كنَّ آليات بلا جنس وإما متمردات عصين قواعد النظام الخاصة بالجنس. أدَّينَ دور المغويات للأبطال الرجال، مهما كان هذا الإغواء مُرحَّبًا به من الرجال أنفسهم: جوليا في «1984»، لينينا، مرتدية الملابس الداخلية، مُغوية شعائر عربدة الهمج في «عالم جديد شجاع»، آي-330، الأنثى الخطرة المخرِّبة في عمل يفجيني زمياتين الكلاسيكي المؤسس «نحن». أردت أن أجرب كتابة ديستوبيا من وجهة نظر أنثوية: العالم وفقًا لجوليا، إن جاز التعبير. مع ذلك، هذا لا يجعل «حكاية الجارية» ديستوبيا نسوية، إلَّا بقدر ما أن مَنْح المرأة صوتًا وحياة داخلية سيُعَدُّ دومًا «نسويًّا» من جانب مَن يعتقدون أن المرأة يجب ألا تمتلك هذه الأشياء.

من نواحٍ أخرى، الاستبداد الذي وصفتُه هو نفسه ككل الاستبداد الواقعي وكمعظم المتخيَّل. به جماعة صغيرة قوية في القمة تتحكم -أو تحاول

---

(1) ثالث أكبر مقاطعات أوقيانيا في رواية جورج أورويل «1984».

التحكم- في الآخرين، وتستحوذ على نصيب الأسد من أفضل الأشياء المتاحة. تحصل الخنازير في «مزرعة الحيوان» على الحليب والتفاح، تحصل نخبة «حكاية الجارية» على النساء ذوات الخصوبة العالية. القوة المعارضة للطغيان في كتابي هي قوة لطالما آمن أورويل نفسه بأهميتها الكبيرة -على الرغم من إيمانه بالحاجة إلى مؤسسة سياسية لمقاومة القمع-: الدماثة الإنسانية العادية، من النوع الذي مدحه في مقاله عن تشارلز ديكنز.

في نهاية «حكاية الجارية»، يوجد جزء يدين كثيرًا لـ«1984». إنه سِجل محاضر الندوة المقامة بعد عدة قرون في المستقبل، وفيها تصبح الحكومة القمعية الموصوفة في الرواية مجرد موضوع للدراسة الأكاديمية. التشابهات مع مقال أورويل عن «اللغة الجديدة» واضحة بلا شك.

«حكاية الجارية» هي ديستوبيا إذن، ماذا عن «أوريكس وكريك»؟ سوف أجادل بأنها ليست ديستوبيا كلاسيكية. رغم أنها تحتوي على عناصر ديستوبيَّة، لا نحصل حقًّا على نظرة عامة لتركيبة المجتمع فيها، عوضًا عن هذا، نرى شخصياتها المركزية يحيون حيواتهم في أركان صغيرة من هذا المجتمع. ما يمكنهم إدراكه من بقية العالم يأتيهم من خلال التلفزيون والإنترنت، ومن ثَمَّ هو مشكوك فيه، لأنه مُنقَّح.

سأقول بدلًا من هذا إن «أوريكس وكريك» مغامرة-رومانس مقترنة بهجائية مينيبية، الشكل الأدبي الذي يتعامل مع الهوس الفكري. جزء لابوتا أو الجزيرة الطائرة في «رحلات جليفر» واحد من هذه. وكذلك فصول معهد واطسون كرِك في «أوريكس وكريك». الحقيقة الخاصة بأن لابوتا لم توجدْ ولا يمكنها أن توجد أبدًا -مع أن سويفت وضع يده بشكل صائب على مزايا تفوق الهواء- لكنَّ معهد واطسون كريك قريب جدًّا من أن يكون واقعًا، لا علاقة كبيرة لها بوظائفهما داخل شكل أدبي ما.

في «أوريكس وكريك» يوجد بعض الناس الذين صُمِّموا، وقد صُمِّموا كتطوير للنموذج الحالي: أي نحن. أي شخص ينخرط في تصميم مماثل -وتصميم البشر قريب جدًّا من كونه شيئًا يمكننا فعله الآن حقًا- مُصمِّم كهذا عليه أن يسأل: إلى أي حد يمكنك الذهاب على صعيد التغيير؟ أي ملامح تمثِّل صميم كينونتنا؟ ما كُنْه أن نكون بشرًا؟ أي كائن مركَّب هو الإنسان، والآن وقد صار بإمكاننا نحن أنفسنا أن نكون صانعين، أي أجزاء سوف نقلِّمها؟

يقودني هذا للعودة إلى العُقدة التي ذكرتُها سابقًا: نقطة الالتقاء بين العلم والخيال. أسأل نفسي أحيانًا: «هل أنتِ ضد العلم؟ يا له من سؤال غريب. ضد العلم، كنقيض لماذا، ولمصلحة ماذا؟ دون هذا الشيء الذي نطلق عليه «العِلم»، لَمَات كثيرون مِنَّا من الجدري، ناهيكم بالسل. نشأتُ وسط علماء؛ وأعرف طرقهم. كدتُ أنا نفسي أصبح عالمة، وكنت سأفعل هذا لولا أن اختطفني الأدب. بعض أفضل أقاربي علماء. ليسوا كلهم مثل د. فرانكنشتاين.

لكنَّ العلم، كما قلتُ، يتمحور حول المعرفة. السرد التخييلي، من ناحية أخرى، حول الشعور. العلم بهذا المعنى ليس شخصًا، ولا يملك نظامًا أخلاقيًّا فطريًّا، بأكثر مما تفعل آلة التحميص. إنه مجرد أداة -أداة لتحقيق ما نرغب فيه وما ندافع عنه ضد ما نخشاه- ومثل أي أداة أخرى، يمكن أن يُستخدَم في الخير أو الشر. باستطاعتك بناء منزل بمطرقة، وبمقدورك استخدام المطرقة نفسها في قتل جارك. دائمًا ما يصنع صانعو الأدوات من البشر أدوات تساعدنا على نيل ما نريد، وما نريده لم يتغير لآلاف السنوات لأن الطبيعة البشرية، على حد علمنا، لم تتغير أيضًا.

كيف نعرف؟ نعرف إن راجعنا الأساطير والقصص. إنها تخبرنا كيف وبماذا نشعر، وكيف يحدد ما نشعر به ما نريده.

ماذا نريد؟ هنا قائمة جزئية. نريد محفظة ممتلئة دومًا بالذهب. نريد ينبوع الشباب. نريد أن نطير. نريد مائدة تغطي نفسها بمَا لذ وطاب ما إن ننطق بالكلمة السحرية، وتنظف نفسها فيما بعد. نريد خدمًا غير مرئيين ليس علينا أن ندفع لهم أبدًا. نريد حذاء السبعة فراسخ[1] كي نستطيع الوصول إلى الأماكن بسرعة كبيرة. نريد عباءة الإخفاء كي نستطيع التجسس على الآخرين دون أن نُرَى. نريد الأسلحة التي لا تطيش ضرباتها أبدًا، والتي ستدمر أعداءنا كليًّا. نريد معاقبة الظلم. نريد السلطة. نريد الإثارة والمغامرة؛ نريد الأمن والأمان. نريد أن نكون خالدين. نريد أن نحظى بعدد كبير من الشركاء الجذابين جنسيًّا. نريد أن يحبنا مَن نحبهم، وأن يخلصوا لنا. نريد أطفالًا لطفاء أذكياء يعاملوننا بالاحترام الذي نستحقه، والذين لن يحطموا السيارة. نريد أن نُحاط بالموسيقى، وبروائح فاتنة ومناظر ساحرة. لا نريد أن نشعر بحرارة شديدة. لا نريد أن نشعر ببرد شديد. نريد أن نرقص. نريد أن نشرب

---

(1) حذاء مذكور في عدد من الحكايات الشعبية الأوروبية، يتيح لمن ينتعله الانتقال من مكان إلى آخر بسرعة بالغة.

كثيرًا دون أن نشعر بدُوار من أثر الخمر. نريد الحديث مع الحيوانات. نريد أن نُغبَط. نريد أن نصبح كالآلهة.

نريد الحكمة. نريد الأمل. نريد أن نكون طيبين. لهذا السبب نحكي لأنفسنا أحيانًا قصصًا تتناول الجانب الأحلك من كل اشتهاءاتنا الأخرى.

إن نظامًا تعليميًّا يعلمنا فقط عن أدواتنا -كيفية استخدامها، وتركيبها وصيانتها- وليس عن وظيفتها كميسِّرات لرغباتنا، هو، في جوهره، ليس أكثر من مدرسة لتصليح آلة التحميص. يمكنك أن تكون أفضل من يصلح آلة تحميص الخبز في العالم، لكنك ستفقد وظيفتك إن لم يعد خبز التوست مرغوبًا فيه على قائمة إفطار البشر. «الفنون» -كما صرنا نسميها- ليست حِلية. إنها قلب المسألة، لأنها عن قلوبنا، وابتكارنا التكنولوجي متولد من عواطفنا، وليس عقولنا فقط. إن مجتمعًا بلا فنون سيكون قد كسر مرآته وانتزع قلبه. سيتوقف عن كونه ما نعرفه الآن باعتباره إنسانيًّا.

كما ذكر وليام بليك منذ زمن طويل، الخيال البشري يقود العالم. في البداية قاد عالم البشر فقط الذي كان يومًا صغيرًا جدًّا مقارنة بالعالم الطبيعي الهائل والقوي حوله. الآن، نحن قريبون من التحكم في كل شيء باستثناء حالة الجو. لكنْ ما زال الخيال البشري، بكل تنوعه، هو ما يوجِّه ما نفعله. الأدب هو النطق بمكنون الخيال البشري أو توسيع نطاق هذا الخيال. إنه يطلق سراح الأشكال الضبابية من فِكر أو شعور -جنة، جحيم، وحوش، ملائكة وكل شيء آخر- للخارج في النور، حيث يمكننا رؤيتها بوضوح وربما نحظى بفهم أفضل لذواتنا وما نريد، وللتقييدات التي قد تكون على هذه الرغبات. فهم الخيال لم يعد تزجية للوقت أو حتى واجبًا، وإنما ضرورة، لأنه، على نحو متزايد، إن استطعنا أن نتخيل الشيء، سوف يمكننا فعله.

أو سنكون قادرين على المحاولة، على الأقل. لطالما أجدنا إخراج القطط من الحقائب، والجن من القماقم والأوبئة من صندوق باندورا. لم نكنْ فقط جيدين في إعادة إدخالها مرة أخرى. لكننا جميعًا أطفال السرد. ربما ما يدفعنا إلى الأمام، ونعم، وما ينهضنا من الفراش وينزلنا الدَّرَج كي نقرأ جريدة الصباح، هو هذا السؤال البسيط الذي على كل كاتب تخييل سردي وكل صحفي -أنتم تلاحظون أنني أميز بين الاثنين- أن يتعامل معه خلال كل ساعة كتابة: ذلك السؤال هو: ماذا سيحدث لاحقًا؟

متجمد في الزمن

مقدمة
(2004)

«متجمد في الزمن» لأوين بيتي وجون جييجر واحد من تلك الكتب التي، ما إن تدخل مخيلتك، حتى ترفض أن تبرحها. مكرسًا كما كان لاكتشاف د. أوين بيتي المذهل، بأن ثمة احتمالية عالية أن التسمم بالرصاص قد أسهم في إبادة بعثة فرانكلين الاستكشافية عام 1845، أحدث الكتاب تأثيرًا هائلًا.

قرأتُ «متجمد في الزمن» حين صدر لأول مرة في 1987. نظرتُ إلى الصور بداخله، فسببتْ لي كوابيس. ضمَّنتُ قصة وصورًا كنص ضمني واستعارة موسعة في قصة قصيرة بعنوان «عصر الرصاص»، نُشِرَت عام 1991 في مجموعة قصصية عنوانها «وصايا البرية». ثم بعد نحو تسع سنوات، خلال رحلة بقارب في القطب الشمالي، قابلت جون جييجر؛ أحد مؤلفَي الكتاب. لم أكنْ فقط قد قرأت كتابه، بل كان هو الآخر قد قرأ كتابي، ودفعه هذا ليتدبَّر أكثر في الرصاص باعتباره عاملًا في استكشاف الشمال وفي رحلات القرن التاسع عشر البحرية غير المحظوظة في العموم.

قال جييجر إن فرانكلين كان عصفور الكناري في المنجم[1]، مع أنه لم يُعرَف على هذا النحو في البداية: حتى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر

(1) في ذلك الوقت كانوا يضعون عصفور كناري في المنجم، وإن مات يكون هذا تحذيرًا بالخطر أو التلوث المؤدي إلى الموت، فيتوقف العمل فيه، والمقصود هنا أن فرانكلين مثَّل إنذارًا للآخرين.

ظلَّت طواقم الرحلات الطويلة تمرض مرضًا مميتًا بسبب الرصاص الموجود في الطعام المُعلَّب. لقد ضمَّن نتائج أبحاثه في هذه الطبعة الموسعة من «متجمد في الزمن». قال إن القرن التاسع عشر هو حقًّا «عصر الرصاص». هكذا تتواشج الحياة مع الفن.

بالعودة إلى المقدمة. في خريف 1984، خطفتْ صورةٌ آسرةٌ الانتباهَ في الصحف حول العالم. أظهرت شابًّا لم يبدُ ميتًا كليًّا أو حيًّا بالكامل. كان مرتديًا ثيابًا قطبية ومحاطًا بغطاء من الثلج. بياض عينيه نصف المفتوحتين كان بلون الشاي. جبهته داكنة الزرقة. رغم الصفات المُلطِّفة والموقِّرة المصبوغة عليه من مؤلفَيْ «متجمد في الزمن»، لن تخلط مطلقًا بين هذا الرجل وبين شاب يغلبه النعاس فقط. بدلًا من هذا، بدا مثل مزيج من شخصية غير أرضية من «ستار تريك» وضحية لعنة ما في فيلم هابط: ليس شخصًا ترغب في أن يكون جارك المباشر، خاصةً والقمر بدر.

كل مرة نجد فيها الجسد المحفوظ جيدًا لشخص مات منذ أمد بعيد -مومياء مصرية، قربان مجفف بالتجميد من حضارة الإنكا، جثة إسكندنافية مدبوغة مُحنَّطة في المستنقعات، رجل الثلج الشهير في الألب الأوروبي- ثمة افتتان مشابه. ها هو شخص قد هَزَم قاعدة من الرماد وإلى الرماد، من الغبار وإلى الغبار العامة، وظل من الممكن تمييزه كإنسان بعد زمن طويل من تحوُّل معظم الآخرين إلى عظام وتراب. في العصور الوسطى، دللت النتائج غير الطبيعية على أسباب غير طبيعية، وجسد كهذا إما كان ليُحترم كقديس وإما ليُغرَس وتد في قلبه[1]. في عصرنا، مهما حاولنا بجِد أن نكون منطقيين، يظل بعض من الرعب الكلاسيكي باقيًا معنا: تسير المومياء، يستيقظ مصاص الدماء. من الصعب جدًّا تصديق أن شخصًا يبدو قريبًا جدًّا من كونه حيًّا، ليس واعيًا بنا. مؤكد أننا نشعر بأن مخلوقًا كهذا هو رسول. لقد ارتحل خلال الزمن، بامتداد الطريق من عصره إلى عصرنا الخاص، كي يخبرنا بشيء نتوق إلى معرفته.

كان الرجل في الصورة الفوتوغرافية التي لاقت اهتمامًا كبيرًا هو جون تورينجتون، واحد من أول ثلاثة ماتوا خلال بعثة فرانكلين الاستكشافية الهالكة لعام 1845. تمثَّل هدفها المُعلَن في اكتشاف الممر الشمالي الغربي

(1) الإشارة إلى طريقة قتل مصاصي الدماء في المخيِّلة الشعبية.

إلى الشرق وضمِّه إلى بريطانيا؛ وتمثَّلت نتيجتها الفعلية في إبادة كل المشاركين فيها. دُفِنَ تورينجتون في قبر محفور بعناية، عميقًا في الأرض دائمة التجمد على ساحل جزيرة بيتشي، قاعدة فرانكلين خلال الشتاء الأول للبعثة. مُنِحَ اثنان آخران -جون هارتنِل ووليام براين- قبرين متجاورين. نُبِشَتْ جثث الثلاثة بعناية مُضنية من جانب الأنثروبولوجي أوين بيتي وفريقه، في محاولة لحل لغز صمد طويلًا: لماذا انتهت بعثة فرانكلين على هذا النحو الكارثي؟

نتج عن بَحْث بيتي عن دليل يقود إلى بقية بعثة فرانكلين، ونبشه القبورَ الثلاثةَ المعروفةَ، واكتشافاته اللاحقة وثائقيٌّ تلفزيونيٌّ، ثم كتاب «متجمد في الزمن»، بعد ثلاث سنوات من نشر الصورة الفوتوغرافية. أن تثير القصة هذا الاهتمام الواسع بعد مئة وأربعين سنة من ملء فرانكلين براميله بالماء العذب في ستورمنيس بجزر أوركني[1] وإبحاره إلى مصيره الغامض، يُعَدُّ تكريمًا للقوة ذات البقاء الاستثنائي لأسطورة فرانكلين.

لسنوات عدَّة، كان غموض هذا المصير هو الورقة الرئيسية اللافتة للاهتمام. في البداية، بدتْ سفينتا فرانكلين المسمَّاتان على نحو مُنذِر بـ«رعب» و«إيريبوس»[2]، كما لو أنهما تبدَّدتا في العدم. لم يُعثَر على أثر لهما، حتى بعد اكتشاف قبور تورينتجتون وهارتنيل وبراين. ثمة شيء مخيف بخصوص الأشخاص الذين لا يمكن تحديد موقعهم، أحياءً كانوا أم أمواتًا. إنهم يزعجون إحساسنا بالمكان، مؤكد أن المفقودين يجب أن يكونوا في مكان ما، لكنْ أين؟ بين الإغريق، لا يستطيع الموتى الذين لم يُعثَر عليهم ولم يُمنَحوا شعائر جنائزية صحيحة، بلوغ العالم السفلي؛ يظلون في عالم الأحياء كأشباح قلِقة. ولا يزال الأمر هكذا مع المختفين: يسكنوننا. كان العصر الفيكتوري خصوصًا ميالًا إلى مثل حالات السكن بالأرواح تلك، كما يشهد تينيسون في قصيدة «في ذكرى»، نموذجه (أي العصر) المثالي لتكريم رجل ضاع في البحر.

أضافت الأرض القطبية التي ابتلعت القائد والسفن والرجال إلى جاذبية قصة فرانكلين. في القرن التاسع عشر، كان نفر قليل جدًّا من الأوروبيين

---

(1) جزر اسكتلندية.

(2) إله يجسد الظلام في الميثولوجيا الإغريقية.

-بخلاف الحوتية- قد ذهبوا على الإطلاق إلى أقصى الشمال. لقد كان واحدًا من تلك البقاع المحفوفة بالأخطار الجذابة لجمهور عام لا يزال حساسًا للروح الرومانسية الأدبية: مكان حيث يمكن لبطل أن يقهر الصعاب، ويعاني بفظاعة، وتتصارع روحه الأكبر من المعتاد مع قوى قاهرة.

كان القطب الشمالي كئيبًا ومُوحِشًا ومهجورًا، مثل أرض بور تعصف بها الرياح، وجبال محرَّمة يفضِّلها هواة القمم. لكنَّ القطب الشمالي كان أيضًا عالمًا آخر قويًّا، متخيلًا كأرض خرافية جميلة ومُغوِية، لكنْ من المحتمل أنها خبيثة، ملكوت لملكة ثلج مكتمل بمؤثرات ضوئية أُخرويَّة، قصور جليدية براقة، وحوش رائعة -حيتان قطبية، دببة قطبية، أحصنة بحر- وسكان يشبهون أقزامًا خرافيين يرتدُون أردية فرو غريبة. هناك رسوم عدَّة من هذه المرحلة تشهد على هذا الافتتان بالمكان. كان الفيكتوريون مولعين بالجنيات من كل نوع؛ رَسَمُوهنَّ، كتبوا قصصًا عنهنَّ، وذهبوا أحيانًا بعيدًا إلى درجة الإيمان بهنَّ. لقد عرفوا القواعد: ولوج عالم آخر مخاطرة عظيمة. ربما تؤسَر من جانب كائنات غير بشرية. ربما تقع في فخ. ربما لا تخرج أبدًا.

منذ اختفاء فرانكلين، اخترع كل عصر فرانكلين ملائمًا لاحتياجاته. قبل مغادرة البعثة الاستكشافية، كان هناك شخص يمكن أن نسميه فرانكلين «الحقيقي»، أو حتى فرانكلين الأصلي: رجل رُؤِيَ من جانب رفاقه ربما ليس باعتباره الأفضل، لكنه صلب وخبير حتى لو نِيلَتْ بعض تلك الخبرة من خلال تقدير سيئ للأمور (كما تشهد رحلة منجم النحاس المشؤومة عام 1819). فرانكلين هذا عرف أن مسيرته المهنية النشطة تتجه صوب نهايتها، ورأى في فرصة اكتشاف الممر الشمالي الغربي الإمكانية الأخيرة لشهرة دائمة. كونه مسنًّا وسمينًا، لم يمثِّل بالضبط الرؤية الحلم للبطل الرومانسي.

ثم كان هناك فرانكلين انتقالي، الشخص الذي جاء للوجود ما إن أخفق فرانكلين الأول في العودة وأدرك الناس في إنجلترا أن شيئًا فظيعًا لا بدَّ قد حدث. فرانكلين هذا لم يكن حيًّا ولا ميتًا، وإمكانية أنه في إحدى الحالين جعلته يحظى بأهمية هائلة في عقول الجمهور البريطاني. خلال هذه الحقبة حاز صفة باسل، كما لو كان قد خاض عملًا بطوليًّا عسكريًّا. عُرِضَتْ مكافآت، انطلقت فرق بحث. بعض هؤلاء الرجال لم يعودوا أيضًا.

فرانكلين التالي، وهو شخص يمكننا تسميته بفرانكلين السامي، بزغ بعدما أصبح واضحًا أن فرانكلين وكل رجاله قد لقوا حتفهم. لم يموتوا فقط،

بل هَلَكوا، ولم يهلكوا فقط، بل هَلَكوا على نحو بائس. لكنْ ثمة أوروبيون عديدون نجوا في القطب الشمالي تحت ظروف رهيبة بالقدر نفسه. لماذا دُمِّرَتْ هذه المجموعة تحديدًا، خاصة أن «رعب» و«إيريبوس» كانتا السفينتين الأفضل تجهيزًا في عصرهما، ومثَّلتا أحدث مظاهر التقدم التكنولوجي؟

هزيمة بهذه الضخامة استدعت إنكارًا بالقدر نفسه من الضخامة. التقارير التي قالت ما معناه أن العديد من رجال فرانكلين قد أكلوا آخرين كثيرين، أُخمِدت بقوة؛ هؤلاء الذين جاءوا بالتقارير -مثل الشجاع جون راي الذي حُكِيَتْ قصته في كتاب كيفين ماك جوجان «رحلة مميتة» 2002 - هُوجِمُوا بضراوة في الصحف؛ والسكان الأصليون من الإنويت الذين شاهدوا الدليل الشنيع شُهِّرَ بهم باعتبارهم همجًا خبيثين. قادت جهود تبرئة فرانكلين، وكل من أبحروا معه من أي تُهَمٍ مماثلة، الليدي جاين فرانكلين التي كانت مكانتها الاجتماعية على المحك: فأرملة بطل شيء وأرملة آكل لحوم بشر شيء مختلف تمامًا. بسبب جهود الليدي جاين في الضغط تضخم فرانكلين، في غيابه، إلى حجم المنطاد. اعتُمِدَ على نحو مريب بوصفه مكتشف الممر الشمالي الغربي، ومُنِحَ لوحة تذكارية في ويستمنيستر آبي ونَقْش على ضريحه من تينيسون.

هذا التضخيم، كان من المؤكد أن يتبعه رد فعل. لبعض الوقت، مُنِحْنا في النصف الثاني من القرن العشرين فرانكلين المعتوه، شخص أحمق مغفَّل حدَّ أنه بالكاد يمكنه ربط رباط حذائه. كان فرانكلين ضحية جو سيئ (الجليد الذي يذوب عادة في الصيف أخفق في فعل هذا، ليس في عام واحد فقط، بل في ثلاثة)؛ لكنَّ هذا لا يُعتَدُّ به تقريبًا، في سردية فرانكلين المعتوه. فالبعثة الاستكشافية صُنِّفَتْ باعتبارها مثالًا خالصًا على الغطرسة الأوروبية في مواجهة الطبيعة. السيد جون كان معتوهًا آخر من معتوهي الشمال ممن تعرضوا لكوارث لأنهم لم يتبعوا قواعد السكان الأصليين ولم يأخذوا بنصائحهم: النصيحة رقم واحد في مناسبات مماثلة هي «لا تذهب إلى هناك».

لكنَّ قانون السمعة مثل حبل قفز مطاطي: تغوص إلى أسفل فترتد إلى الأعلى، لكنْ إلى أعماق وارتفاعات تتناقص كل مرة. في 1983، نشر ستِن نادولني «اكتشاف البطء»، رواية منحتنا فرانكلين عميقَ التفكير، ليس بطلًا بالضبط ولكنه موهبة غير اعتيادية، والمؤكد أنه ليس شريرًا. رد الاعتبار كان في الطريق.

ثم أتتِ اكتشافات أوين بيتي، ووصفها في «متجمد في الزمن». كان واضحًا الآن أن فرانكلين ليس أحمق مغرورًا. بدلًا من هذا، أصبح ضحية نموذجية للقرن العشرين: ضحية سوء التعليب. علب الطعام على متن سفينتيه سمَّمت رجاله، أضعفتهم وشوشت تفكيرهم. كانت علب الصفيح جديدة نسبيًّا في 1845، وهذه العلب كانت مختومة بإهمال بالرصاص، وتسرب الرصاص إلى الطعام. لكنَّ أعراض التسمم بالرصاص لم يكن من الممكن تمييزها في ذاك الوقت، لسهولة الخلط بينها وبين أعراض الإسقربوط. بالكاد يمكن أن يُلام فرانكلين بتهمة الإهمال، وقد شكَّلتِ اكتشافات بيتي تبرئة من نوع ما لفرانكلين.

كانت هناك تبرئة من نوعين آخرين، بالمثل. من خلال الذهاب إلى حيث ذهب رجال فرانكلين، استطاع فريق بيتي اختبار الظروف الجسدية التي واجهت الأعضاء الناجين من طاقم فرانكلين. حتى في الصيف، تُعَدُّ جزيرة الملك وليم واحدة من أكثر الجزر صعوبةً ووحشةً على وجه الأرض. لم يكن أحد ليتمكن من فعل، ما حاول هؤلاء الرجال فعله: رحلة برية للوصول إلى بر الأمان. ضعفاء ومشوشو التفكير كما كانوا، لم يكن لديهم أمل. لا يمكن لومهم على إخفاقهم.

التبرئة الثالثة ربما هي الأكثر أهمية من وجهة نظر العدالة التاريخية. بعد بحث مثابر مسبب خدرًا للأصابع، وجد فريق بيتي عظامًا بشرية عليها آثار سكين وجماجم بلا وجوه. جون راي وشاهدو عيانه من السكان الأصليين الذين هوجِمُوا ظلمًا لقولهم إن آخر أعضاء طاقم فرانكلين أكلوا لحوم البشر، كانوا على حق في نهاية المطاف. جزء كبير من لغز فرانكلين قد حُلَّ.

وظهر لغز آخر منذ ذلك الوقت: لماذا أصبح فرانكلين أسطورة كندية على هذا النحو؟ كما أورد جييجر وبيتي، لم يهتم الكنديون في البداية: كان فرانكلين بريطانيًّا، والشمال كان نائيًا جدًّا، والجمهور الكندي فضَّل غرائب من قبيل توم ثام[1]. لكنْ على مدار العقود، تبنى الكنديون فرانكلين كواحد منهم. ظهرت، على سبيل المثال، أغنيات شعبية، مثل «موال سير جون فرانكلين» التقليدي الذي كثيرًا ما غُنِّيَ -أغنية لا تُتذكَّر كثيرًا في إنجلترا- و«الممر الشمالي الغربي» الشهيرة لستان روجرز. لاحقًا كانت هناك إسهامات الكُتَّاب.

---

(1) قزم أمريكي اشتهر بتقديم عروض في السيرك.

دراما جويندولين ماك إيوان الإذاعية «رعب وإيريبوس»، أذيعت لأول مرة في بداية الستينيات؛ الشاعر أل بوردي كان مفتونًا بفرانكلين؛ الروائي والكاتب الساخر موردخاي ريتشلر اعتبره أيقونة ناضجة للتحطيم، وفي روايته «سولومون جورسكي كان هنا»، أضاف مخزونًا من نساء يرتدين ملابس الرجال لمحتويات سفينتي فرانكلين. ما الذي يفسر مثل هذا الاستيلاء؟ أيرجع إلى أننا نرى أنفسنا في غير العباقرة حَسِني النية ممن أخفقوا على نحو مأساوي بفعل الجو السيئ ومؤن الطعام الفاسدة؟ ربما. أو ربما بسبب -كما يقولون في المحال الصينية- إن حطمتَ الشيء، تملكْه. حطَّم الشمال الكندي فرانكلين، حقيقة يبدو أنها منحتنا سند ملكية من نوع ما.

من دواعي السرور الترحيب بعودة «متجمد في الزمن» إلى أرفف المكتبات في هذه الطبعة المزيدة والمنقَّحة. أتردد في أن أطلق عليه كتابًا رائدًا، لأن في هذا شبهة لعب بالكلمات[1]، لكنه كان رائدًا. لقد أسهم إسهامًا عظيمًا في معرفتنا بحدث بارز في تاريخ الارتحال إلى الشمال. كما يمثل تكريمًا للجاذبية الباقية للقصة: قصة مرَّت بكل الأشكال التي يمكن لقصة أن تأخذها. كانت قصة فرانكلين الملحمية لغزًا، وتكهنًا، وشائعة، وأسطورة، ومغامرة بطولية، وأيقنة قومية؛ وهنا، في «متجمد في الزمن»، تصبح قصة بوليسية، آسرة للاهتمام أكثر لأنها حقيقية.

---

(1) المعنى الحرفي للكلمة التي تصف الكتاب هو محطم للأرض.

من حواء إلى الفجر

(2004)

«من حواء إلى الفجر» هو كتاب ضخم كتبت فيه مارلين فرينش تاريخ النساء في ثلاثة مجلدات ضخمة مكوَّنة من ألف وستمئة صفحة. يمتدُّ من ما قبل التاريخ حتى الوقت الحالي، ومنظوره عالمي: المجلد الأول وحده يغطي بيرو، ومصر، وسومر، والصين، والهند، والمكسيك، واليونان، وروما، مثلما يغطي ديانات من اليهودية إلى المسيحية والإسلام. إنه لا يتفحص الأفعال والقوانين فقط، بل أيضًا التفكير الكامن خلفهما. إنه مزعج أحيانًا، بالطريقة نفسها التي نرى بها أن رواية «أميليا» لفيلدينج[1] مزعجة -كفى معاناة!- وهو اختزالي أحيانًا على نحو مثير للجنون، لكنه غير قابل للاستبعاد. هو لا يُقدَّر بثمن كعمل مرجعي: الفهارس وحدها تستحق الثمن. ولا غنى عنه، كتحذير من التطرف المروِّع للسلوك البشري والغرابة الذكورية.

خاصة الآن. كانت ثمة لحظة في بدايات تسعينيات القرن الماضي أُومِن فيها بأن التاريخ انتهى وبلغنا اليوتوبيا التي تشبه كثيرًا مركزَ تسوق، واعتُبِرَت «القضايا النسوية» ميتة. لكنَّ تلك اللحظة كانت وجيزة. فمتطرفو اليمين الإسلامي والأمريكي في صعود، وواحد من الأهداف الأولى للاثنين قمع النساء: أجسادهنَّ، عقولهنَّ، ونتائج عملهنَّ -يبدو أن النساء يؤدين معظم العمل في هذا الكوكب- وأخيرًا وليس آخرًا، ثيابهنَّ.

---

(1) «أميليا» رواية لهنري فيلدينج صدرت عام 1751.

«من حواء إلى الفجر» لديه وجهة نظر، وهي وجهة نظر مألوفة لقراء رواية فرينش الأعلى مبيعًا الصادرة عام 1977 «غرفة النساء». تقول فرينش: «الرجال هم مَن يقهرون النساء. لا يقمع كل الرجال النساء، لكنَّ معظمهم استفاد (أو ظن أنه استفاد) من هذه السيطرة، ومعظمهم أسهم فيها، ولو فقط بعدم فعل شيء لوقْفها أو التخفيف منها».

النساء اللاتي سوف يقرأن هذا الكتاب سيفعلن هذا برعب وغضب متنامٍ. يُعَدُّ «من حواء إلى الفجر» بالنسبة إلى «الجنس الآخر» لسيمون دي بوفوار، مثل الذئب مقارنة بكلب بودل. ربما ينفر الرجال الذين سيقرأونه من تصوير الذكور جميعًا كشخصيات سيكوباتية فظَّة، أو ربما سيحارون من فكرة فرينش الخاصة بأن الرجال يجب أن «يتحملوا مسؤولية ما ارتكبه جنسهم». (لأي درجة يمكنك أن تكون مسؤولًا عن الملوك السومريين، أو فراعنة مصر، أو نابليون بونابرت؟) رغم هذا، لا أحد سيتمكن من تجنب الحشد الذي لا هوادة فيه للتفاصيل والأحداث -العادات الغريبة، المنظومات القانونية الكارهة للنساء، عبثية طب النساء، إيذاء الأطفال، العنف المباح، الإساءات الجنسية- ألفية بعد أخرى. كيف يمكن تفسيرها؟ هل كل الرجال مشوهون؟ هل كل النساء منكوبات؟ هل ثمة أمل؟ فرينش غير حاسمة بخصوص جزئية التشوه، لكنْ -لكونها بغرابة ناشطة من النوع الأمريكي- فهي تصر على الأمل.

بدأ مشروعها كمسلسل تلفزيوني كبير. كان ليحقق مشاهدات هائلة. فكروا في المشاهد البصرية: حرق ساحرات، واغتصابات، ورجم حتى الموت، ومستنسخات جاك السفاح[1]، ومحظيات الفراش، والشهيدات من جوان دارك إلى ريبيكا نيرس[2]. لم يكتمل المسلسل التلفزيوني، لكنَّ فرينش استمرت تكتب وتبحث بتفانٍ شديد، تسترشد بمئات المصادر ودزينات من المتخصصين والدارسين، رغم أنها قوطِعَتْ بمعركة مع سرطان كاد يقتلها. استغرق الأمر منها عشرين عامًا.

---

(1) جاك السفاح كان مجرمًا إنجليزيًّا تخصص في قتل العاهرات، ولم يُقبَض عليه أو تُتعرَّف هويته الحقيقية.

(2) ريبيكا نيرس (1621 - 1692) اتُّهِمَتْ ظلمًا بممارسة السحر خلال محاكمات ساحرات سالم الشهيرة، وكانت في الواحدة والسبعين من عمرها.

تمثَّلت نيتها في تقديم جواب سردي عن سؤال شغلها زمنًا طويلًا: كيف انتهى الأمر بالرجال إلى الاستحواذ على كل السلطة، خصوصًا، كل السلطة على النساء؟ أكان الأمر هكذا دائمًا؟ إن لم يكن، كيف نيلت هذه السلطة، ثم فُرِضَتْ؟ لا شيء مما قرأتْه تناول هذه القضية مباشرةً. في معظم كتب التاريخ التقليدية، النساء ببساطة غير موجودات. أو موجودات كهوامش. غيابهنَّ مثل ركن مظلَّل في لوحة، حيث ثمة شيء ما يحدث لا يمكنك رؤيته بوضوح.

هدفت فرينش إلى إلقاء بعض الضوء على ذلك الركن. مجلدها الأول -أصول- هو الأقصر. يبدأ بتكهنات عن المساواة النسبية في مجتمعات الصياد-الجامع[1] الموصوفة أيضًا من جانب جاريد دياموند في عمله الكلاسيكي «أسلحة، جراثيم وفولاذ». تقول فرينش إنه لم يكن هناك قطُّ أي مجتمع أمومي، أي، مجتمع كانت النساء فيه هنَّ صاحبات السلطة وارتكبن أفعالًا خسيسة في حق الرجال. لكنَّ المجتمعات كانت يومًا تنسب الولد إلى الأم: أي، كان يُعتقَد فيها أن الأطفال ينحدرون من الأم لا من الأب. كثيرون تساءلوا لماذا تغيَّرت تلك الحالة، لكنها تغيرت؛ وبسيطرة الزراعة، وبدء النظام الأبوي، صار يُنظَر إلى النساء والأطفال كممتلكات: ممتلكات للرجال، تُشتَرى وتُباع وتُتَبادَل وتُسرَق أو تُقتَل.

كما أخبرنا علماء النفس، كلما أسأتَ معاملة الناس، تصبح حاجتكَ مُلحة إلى تسويغ لماذا يستحق ضحاياك مصيرهم. كم هائل من الكتابات كُتِبَ عن الدونية «الطبيعية» للنساء، معظمه من جانب الفلاسفة ومؤسسي الأديان الذين ارتكز المجتمع الغربي على أفكارهم. كثير من هذا التفكير تجذَّر في ما تُطلِق عليه فرينش، بصيغة مخفَّفة على نحو عجيب، «انشغال الرجال اللجوج بإنجابية الأنثى». يبدو أن تقدير الرجال لذواتهم قد اعتمد على كونهم ليسوا نساءً. أصبح إجبار النساء على أن يصرن أنثويات بأكبر قدر ممكن أكثر ضرورة، حتى عندما -خصوصًا عندما- تضمَّن التعريف المخترَع من الرجال للأنثى القدرة على تلويث الرجال وإغوائهم وإضعافهم.

مع مجيء الممالك الأكبر والديانات المركَّبة والمنظَّمة، تحسَّنت الأزياء والديكورات الداخلية، لكنَّ أحوال النساء ساءت. يمكن قول إن الكهنة أزاحوا

---

(1) الإشارة إلى نمطيْن من أنماط توفير الطعام في المجتمعات القديمة وهما الصيد والجمع.

الكاهنات: استنبطوا أحكامًا من الآلهة الذين يمكن قول إنهم حلُّوا محلَّ الربات، وتفضَّل الملوك بقواعد قانونية وعقوبات. كانت هناك صراعات بين وسطاء السلطة الدينية والدنيوية، لكنَّ الاتجاه الرئيسي للاثنين واحد: الرجال جيدون، النساء سيئات، بالتعريف. بعض معلومات فرينش تحيِّر العقل: «قربان الحصان» في الهند القديمة مثلًا، وخلاله يُجبِر الكهنة زوجة الراجا[1] على مجامعة حصان ميت. قصة تأسيس الإسلام مُدهِشَة على نحو خاص: مثل المسيحية، كانت ديانة صديقة للمرأة في البدء، ودُعِمَتْ ونُشِرَتْ من جانب النساء. لكنْ ليس لزمن طويل.

«اللغز الذكوري» (المجلد الثاني) ليس أكثر إبهاجًا. نوعان من الإقطاع تم تناولهما بحيوية: الأوروبي والياباني. ثم يعقب هذا استيلاء الأوروبيين على إفريقيا وأمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية، ومن ثَمَّ الاستعباد الأمريكي للسود، مع وجود النساء في قاع التلة في كل الحالات. قد تظنون أن التنوير كان ليخفِّف الوضع، على الأقل نظريًّا، لكنْ في الصالونات التي أدارتها نساء متعلمات وذكيات تجادل الفلاسفة -وهم يلتهمون وجبات خفيفة- أكانت للنساء أرواح، أم إنهنَّ فقط نوع من حيوان أكثر تطورًا. في القرن الثامن عشر، مع هذا، بدأتِ النساء في العثور على أصواتهنَّ. بدأن أيضًا ممارسة الكتابة، وهي عادة لم يتخلَّين عنها بعد.

ثم أتتِ الثورة الفرنسية. في البداية سُحِقَتِ النساء، كفئة اجتماعية، من جانب اليعاقبة رغم أدائهنَّ دورًا رئيسيًّا في حركة إسقاط الأرستقراطية. وفقًا لرؤية الثوريين الذكور، «الثورة ممكنة فقط إن أُبعِدَتِ النساء تمامًا عن السلطة».

حرية، مساواة وإخاء[2] لم يتضمنْ أختية. حين سيطر نابليون، «ألغى كل حق نالته النساء». لكنْ بعد هذه النقطة، تقول فرينش: «لم تصمت النساء مرة أخرى قطُّ»، فلمَّا كنَّ قد شاركن في الإطاحة بالنظام القديم، فقد أردن بضعة حقوق لهنَّ.

«نيران وفراديس» هو عنوان المجلد الثالث والأطول. يصحبنا خلال الحركة المتنامية لتمكين المرأة في القرنين التاسع عشر والعشرين

---

(1) عاهل أو ملك وحاكم إمارة هندي.

(2) شعار الثورة الفرنسية.

بالمكاسب والانتكاسات، الانتصارات والإخفاقات، الدائرة على خلفية الإمبريالية والرأسمالية والحروب العالمية. الثورة الروسية تحديدًا خاطفة للانتباه -أدَّتِ النساء دورًا أساسيًّا في نجاحها- ومحبطة تحديدًا في ما يخص نتائجها. تقول فرينش: «عَنَتِ الحرية الجنسية تحررًا للرجال وأمومة للنساء. لأنهم يريدون الجنس بلا مسؤولية، اتهم الرجالُ النساءَ اللائي رفضنَ إياهم بالتزمُّت البرجوازي... معاملة النساء كمساويات للرجال دونما الإشارة إلى إنجابية النساء... يعني وضع النساء في موقف مستحيل يُتوقَّع منهنَّ فيه أن يفعلن كل ما يفعله الرجال، وأن ينجبنَ المجتمع ويحافظنَ عليه، كل هذا في وقت واحد وبمفردهنَّ».

في الثلاثة فصول الأخيرة تصل فرينش إلى بيتها، حقل معرفتها الأكثر خصوصية وحماسها الأعمق. «تاريخ النسوية» و«السياسي شخصي، الشخصي سياسي»، و«مستقبل النسوية» تكوِّن «الفجر» الموعود به في عنوان الكتاب. هذه الأقسام شاملة ورصينة. تغطي فيها فرينش الأرضية المعاصرة من بين ذلك الآراء المعادية للنسوية والنساء المحافظات، وهي تجادل، بأنهنَّ يرينَ العالم كما تراه النسويات كثيرًا -نصف البشر يفترسون النصف الآخر- لكنهنَّ يختلفن في درجة مثاليتهنَّ وأملهنَّ. (لو أن الاختلافات الجندرية «طبيعية»، فلا شيء يمكن فعله سوى أن تتلاعبي بالذكر الأدنى أخلاقيًّا من خلال حيلك الأنثوية، إن وُجِدَتْ) لكنَّ كل النساء تقريبًا -نسويات أم لا- «يتحركن في الاتجاه نفسه من خلال دروب مختلفة».

سيعتمد اتفاقكم مع هذا التفاؤل من عدمه على إن كنتم تؤمنون بأن تايتنك كوكب الأرض تغرق فعلًا. نظريًّا، فرصة عادلة ووقت ممتع في صالة الرقص للجميع سيكون أمرًا لطيفًا. عمليًّا، يمكن أن يكون هناك تدافع على قوارب النجاة. لكنْ أيًّا ما كان رأيكم في استخلاصات فرينش، فالقضايا التي تطرحها لا يمكن تجاهلها. يبدو أن النساء لسنَ هوامش في نهاية المطاف: إنهنَّ المركز الضروري الذي تدور حوله عجلة السلطة؛ أو بطريقة أخرى، هنَّ القاعدة العريضة للمثلث الذي يحمل قلة من الأوليجارك على قمته. لنْ يبدو أي تاريخ سوف تقرأه، بعد فرينش، مجددًا كما كان.

بولونيا

»»«

(2005)

ما النصيحة التي سأسديها للشباب؟ عندي صعوبة في الإجابة عن هذا السؤال. هاكم السبب.

قبل الكريسماس مباشرة كنت في محل أجبان، أبتاع بعض الجبن، حين دخل شاب -أوه، فلنقل، إنه بين الأربعين والخمسين- مُبديًا الحيرة.

أرسلتْه زوجتُه كي يُحضِرَ شيئًا يُسمَّى «سكر المارينج»، مع تعليمات صارمة بألَّا يشتري أي نوع آخر، وهو لا يعلم ما هذا الشيء ولم يجده، ولا أحد في المحال التي تجوَّل فيها حتى تلك اللحظة لديه أي فكرة أيضًا.

لم يخبرْني بهذا. قاله للبائعة في محل الأجبان. هي الأخرى بدا أن لا فكرة لديها عن لغز سكر المارينج. لم يكنْ لأي من هذا علاقة بي، كان من الممكن -بل وجب عليَّ- ببساطة البحث عن مبتغاي من مشتريات الجبن. عوضًا عن هذا، وجدتُ نفسي أقول: «لا تشترِ سكرًا مسحوقًا، ليس هذا ما تريده زوجتك. ما تريده، في الغالب، هو شيء مثل سكر الفاكهة أو سكر التوت، وهو ما يُسمَّى أحيانًا سكرًا مسحوقًا، لكنه ليس مسحوقًا حقًّا، هو مطحون أنعم من السكر الأبيض العادي، مع ذلك سيصعب عليك إيجاده في هذا الوقت من العام. لكنَّ السكر الأبيض العادي يصلح حقًّا على نحو جيد لحلوى المارينج، ما دمتَ تخفقه ببطء شديد، أستخدمه بنفسي طوال الوقت، ويساعد إن أضفتَ النذر اليسير من كريمة التارتار وربما نصف ملعقة صغيرة من الخل الأبيض، و...».

عند هذه النقطة، قبضتْ عليَّ ابنتي التي نجحتْ في الوصول إلى الجبن المطلوب، وجرَّتني إلى موظف الدفع، حيث كان طابور قد بدأ يتكوَّن.

صحتُ مختتمة: «الخل الأبيض، وليس البُني».

لكنني صُعِقْتُ فعلًا من نفسي. لماذا أطلقتُ كل هذه النصائح التي لم تُطلَب مني لشخص غريب تمامًا، حتى إن كان بلا حول وحائرًا؟

إنه أمر متعلق بالسن. ثمة هرمون في المخ ينشط حين ترى شخصًا أصغر في حالة اضطراب بسبب سكر المارينج، أو كيفية نزع أغطية البرطمانات أو إزالة بقع البنجر من مفرش السفرة، أو الطريقة الصحيحة لهجر حبيب سيئ يجب التخلص منه فورًا لأنه شخصية سايكوباتية، كما يمكن لأي امرئ متوسط الذكاء أن يرى، أو أي مرشح هو الرهان الأفضل في الانتخابات المحلية، أو عدد من أشياء أخرى تظن أن لديك عنها رصيدًا فائضًا من المعرفة النافعة التي قد تتلاشى من الكوكب إن لم توزعها يمينًا ويسارًا. فورًا، على المحتاجين. هذا الهرمون يسيطر آليًّا -مثل الهرمون في أنثى طائر أبي الحناء الذي يجبرها على أن تلقم الديدان واليرقات في الأفواه المفتوحة للأفراخ المُزقزقة ذات الزقزقة الشجية- وتندلق رزم من النصائح المفيدة من فمك مثل لفافة ورق حمام متدحرجة وهي تسقط على السلم. ليس بمقدورك إيقاف هذه العملية. إنها فقط تحدث.

لطالما حدث هذا على مدار قرون؛ لا، بل ألفيات. منذ طوَّرنا ما يُعرَف، بشكل فضفاض، بالحضارة الإنسانية، والشباب هم في الطرف المتلقي لتعليمات من كبارهم، سواءً أحبوا هذا أم لا. أين أفضل الخضراوات الجذرية[1] والتوت؟ كيف تصنع رأس سهم؟ أي نوع من السمك وفير؟ أين يوجد ومتى؟ أي أنواع الفِطر هي السامة؟ ربما تكون التعليمات قد اتخذت أشكالًا لطيفة («رأس سهم رائع! الآن جربه بهذه الطريقة!») أو أشكالًا كريهة («أيها المعتوه! ليست هذه طريقة سلخ الصنَّاجة[2]! افعلها هكذا!»). لما كنَّا ما زلنا نملك التكوين الجسدي نفسه الذي امتلكه الرجل البدائي، أو هذا ما يُقال لنا،

---

(1) هي خضراوات تنمو ثمرتها تحت سطح التربة، وتنقسم إلى عدة أنواع؛ منها الخضراوات الجذرية البصلية، والخضراوات الجذرية الدرنية، والخضراوات الجذرية الصنبورية. ومن أمثلة الخضراوات الجذرية البطاطس والبطاطا والجزر واللفت والبصل.

(2) حيوان ضخم بائد يُشبه الفيل ويُعرَف أيضًا باسم الماستودون.

فالتفاصيل فقط هي ما اختلف، وليس المنهج. (ليرفع كل مَن سبق لهم أن ألصقوا تعليمات غسل الملابس بالغسَّالة-المجفف لأبنائهم المراهقين يدَهم).

تشهد جبال من كتب التنمية البشرية وتطوير الذات على حقيقة أن الشباب -وليس الشباب فقط- مغرمون بالحصول على النصيحة عن كل موضوع ممكن، من كيفية التخلص من البثور إلى الطريقة اللبقة لجر بعض الشباب ممن يعانون رهابَ الارتباط إلى الزواج، إلى التعامل مع مغص الرضَّع، إلى صنع بسكويت الوافِل المثالي، إلى التفاوض للحصول على راتب أفضل، إلى ابتياع عقار تقاعد يستحق ثمنه، إلى التخطيط لجنازة رائعة. كتاب الطهو واحد من أول أشكال كتب تطوير الذات. وقد وسَّع، «كتاب إدارة المنزل»[1]، مجلد السيدة بيتون الضخم الصادر في القرن التاسع عشر التقليدَ، وضمَّ ليس وصفات الطهو فقط لكنْ نصائح حول كل شيء، من كيفية التمييز بين إغماءة حقيقية وأخرى مزيفة، إلى الخيارات اللونية الملائمة للشُّقر والسُّمر، إلى أي موضوعات محادثة هي الآمنة خلال زيارات ما بعد الظهيرة. (ابتعد عن الجدل الديني. الحديث عن الجو ملائم دائمًا).

مارثا ستيوارت، وآن لانديرز، والآنسة مانَرز هنَّ حفيدات السيدة بيتون، وكذلك السيدة رومباير بيكر صاحبة كتاب «متعة الطبخ» وكل امرأة ماهرة في شؤون المنزل، وخبيرة ديكور داخلي وخبيرة جنس سبق لك رؤيتها على شاشة التلفزيون. شاهد البرامج واقرأ الكتب والمؤلفين بسرعة، وبالتعاقب، وسوف تشعر بالحاجة إلى بعض القطن الطبي كي تضعه في أذنيك كدفاع ضد السيل اللانهائي مما سيبدو مثل تلويح بالإصبع، ووعيد، وتذمر متواصل إن لم تختزْ أن تسمح لهؤلاء القوم بالدخول من الباب بنفسك.

مع كتب «كيف تـ» وبرامج «تطوير الذات»، يمكنك أن تمتصَّ النصيحة إذا أردت وعندما تريد، لكنَّ الأقارب والأصدقاء أو المعارف أو الأمهات لا يمكن فتحهم وإغلاقهم وإعادتهم إلى الرف بسهولة كبيرة. على مدار القرون منحتنا الروايات والمسرحيات نمطًا لشخصية شائعة: المرأة العجوز، أو الرجل -النوعان موجودان- وهو شخص طلق اللسان ومتطفل وفضولي يغمر الشباب بنصائح لم يطلبوها عن كيف يديرون حياتهم، مصحوبة بانتقادات حادة حين لا يُصغَى إلى النصيحة. السيدة راتشيل ليند في «آن في المرتفعات

---

(1) إيزابيلا ماري بيتون (1836-1865) هي كاتبة وصحفية إنجليزية اشتُهِرَتْ بكتابها هذا عن فن إدارة المنزل.

الخضراء» مثال على ذلك. أحيانًا قد يمتلك هذا النوع قلبًا طيبًا -السيدة ليند تفعل- مع أنه، كثيرًا ما سيكون شريرًا مهووسًا بالسيطرة مثل ملكة الليل في «الكمان السحري» لموزار. لكنْ طيب أم شرير، المتطفل الفضولي نادرًا ما يكون محبوبًا تمامًا؟ لماذا؟ لأننا نحب أن يهتم الآخرون -سواءٌ أكانوا حسني النية أم لا- بشؤونهم الخاصة لا بشؤوننا نحن. فحتى النصيحة النافعة لا يمكن تمييزها عن التسلط حين نكون نحن المتلقين لها.

انتمت أمي إلى مدرسة عدم التدخل إلا إذا كان الأمر مسألة حياة أو موت. إذا كنا نحن الأطفال نفعل شيئًا خطرًا حقًّا، وعلمتْ هي به، ستوقفنا. ما عدا هذا، تتركنا نتعلم بالتجربة. بالتفكير في هذا، أدرك أنه جهد أقل لها، مع هذا كان هناك طبعًا جهد ضبط النفس. لقد قالت لاحقًا، إنه كان عليها مغادرة المطبخ خلال خبزي أولَ فطيرة لي، آلمها المنظر. أصبحتُ أقدِّر صمت أمي هذا، مع أنها قادرة دومًا على تقديم كبسولات مكثفة من النصح الحصيف حين يُطلَب منها ذلك. وهذا إذن ما يجعل اندفاعي المفاجئ لإطلاق التعليمات للغرباء في متاجر الأجبان مُحيِّرًا أكثر. ربما أحذو حذو أبي الذي كان غزير المعرفة، مع أنه دائمًا ما لَطَّف قوة كلامه بالبدء بـ: «كما أثق بأنكِ تعرفين...».

ذهبتُ إلى المدرسة الثانوية في زمن كان مطلوبًا من الطلبة فيه حفظ الأشياء عن ظهر قلب. شكَّل هذا العمل جزءًا من الامتحان: لم يُتوقَّع منك فقط أن تتلو النصوص المقرَّرة بصوت مرتفع، لكنْ أن تجترها على الصفحة، مع حسمِ درجات على أخطاء الإملاء. واحدة من الفقرات النموذجية كانت حديث بولونيوس مستشار البلاط الشيخ، في مسرحية «هاملت»، لابنه لرتيس المغادر في رحلة إلى فرنسا. ها هو الحديث، في حالة إن كنتم قد نسيتموه، كما اكتشفتُ أنني نسيتُه حين حاولت استعادته كاملًا:

«أما زلتَ هنا يا لرتيس؟ عيب يا هذا، اصعد سفينتكَ
الريح قابعة بين كتفي شراعك
وهم في انتظارك. هاك بركتي، فلتكنْ معك.
وهذه بعض النصائح، خُطَّها في ذاكرتك.
أمسكِ اللسان عن أفكارك

ولا تنفذْ فكرة لا تتناسب مع ظروفها.
مع الناس لا تتكلفْ، وكذلك لا تتَبَذَّلْ.
إذا امتحنتَ أصدقاءك الذين اخترتهم،
شُدَّهم بأطواق من الصلب إلى نفسكَ،
لكنْ لا تبلدْ كفَّك بالترحيب
بكل غرٍّ لم يُزغبْ ولم يخرجْ بعد من بيضته.
احذرِ الدخول في الشجار، لكنْ إذا دخلتَه
أحسنِ البلاء لكيْ يحذرُكَ خصمكَ.
أُذنكَ أعرْها كلَّ إنسان، أما صوتكَ فاقصرْه على القلةِ،
خذِ الرأي من كل فرد، لكنِ احتفظْ بحكمك.
أنفقْ وسْع كيسك على ثيابكَ،
على ألا تغرب بها، ولتكنْ فاخرةً لا صارخةً،
فالزيُّ كثيرًا ما يُفصِح عِن صاحبه،
وذوو أرفع المناصب في فرنسا
الأخصون الأكرمون، أبرع الناس في ذلك.
لا تُدِنْ ولا تستدنْ،
فالدَيْن كثيرًا ما يفقد نفسه والصديق،
والاستدانة تفلُّ حدَّ الاقتصاد.
وهذا اذكرْه فوق كل شيء:
كن صادقًا مع نفسك، وإذا فعلتَ،
تلا ذلك، كالليل يتلوه النهار،
أنكَ لن تكون كاذبًا مع أحد.
وداعًا، وليثمر هذا النصح فيكَ ببركتي».[1]

---

(1) شكسبير، هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص50 و51. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الخامسة، 1979.

الطريقة عدوانية -يوبِّخ بولونيوس لرتيس لأنه ليس على السفينة بعد، ثم يؤخِّره بقائمة طويلة من الأوامر والنواهي- لكنها جميعًا نصائح جيدة جدًّا. لا يمكن لشخص عاقل أن يعارض أيًّا منها. مع هذا، في كل عرض لهاملت سبقتْ لي مشاهدته، تُؤدَّى شخصية بولونيوس كشيخ هزلي ولكنه مضجِر متحذلق، يستمع له لرتيس بنفاد صبر مُخفَى بالكاد، مع أنه هو نفسه غرف لأخته أوفيليا حصة ضخمة من نصائحه. بالنظر إليه بموضوعية، لا يمكن لبولونيوس أن يكون حقًّا الأحمق الممل الذي يُصَوَّر: إنه مستشار رئيسي لكلوديوس، وهو شرير لكنْ ليس معتوهًا. لم يكنْ كلوديوس ليحتفظ ببولونيوس على مقربة منه، لو أن الأخير مختل. لماذا إذن يُجسَّد المشهد هكذا؟

أحد أسباب هذا أنه من الممل أن يُجسَّد مباشرة لأن النصيحة التي لم تُطلَب دائمًا مملَّة، وهي مملَّة خصوصًا لو أن الناصح مُسنٌّ وأنت شاب. إنها مثل الكارتون المعنون بـ: «ما يقوله البشر، ما تسمعه القطط»: فوق رأس القطة بالون صوتي بلا شيء داخله. النصيحة المسداة إلى القطة ربما تكون وجيهة تمامًا -«لا تعبثي مع القط المنزلي في آخر الشارع»- لكنَّ القطة لا تنصت. ستتبع ما يتراءى لها لأن هذا ما تفعله القطط. وما يفعله الشباب أيضًا، إلا في حالة لو أن هناك شيئًا معينًا يرغبون في أن تقوله لهم.

هذه طريقتي في التملُّص من السؤال. أي نصيحة يمكنني إسداؤها للشباب؟ لا شيء، إلا إن سألوني إيَّاها. أو هذا ما سيحدث في عالم مثالي. في العالم الذي أعيش فيه حقًّا، أخرق هذه القاعدة القويمة يوميًّا، إذ إنني عند أوهى عذرٍ أجدني أهذي عن كل أنواع الأشياء، بسبب هرمون أنثى طائر أبي الحناء الذي أشرتُ إليه سابقًا. من ثَمَّ:

كما أثق بأنكم تعرفون، أفضل مقعد مرحاض صديق للبيئة هو كروما. يمكنك التعبير عن آرائك وعدم المساومة عليها دون أن تكون وقحًا. تلطَّف التندات من حرارة الصيف الداخلة من خلال نوافذك بنسبة سبعين في المئة أو أكثر. إن أردتَ أن تكون روائيًّا، مارسْ تمرينات الظَّهر يوميًّا؛ ستحتاج إليها لاحقًا. لا تتصلي به، دعيه يتصل هو. فكر على نحو عالمي، تصرَّف على نحو محلي. حين تُرزَقين بمولود، تفقدين عقلك وبعضًا من شَعركِ، لكنهما ينموان مجددًا. الوقاية خير من العلاج. ثمة نوع جديد من النعل المعدني، عملي لممرات المشاة المغطاة بالثلج، يمكنك ربطه بحذائك مرتفع العنق. لا

تضعْ شوكة في مقبس الكهرباء. إن لم تنظف مصفاة الوبر في المجفف، ربما تشتعل فيها النيران. إن وقف شعر ذراعيك خلال عاصفة رعدية، اقفز. لا تطأ قارب كانوي حين يُسحَب للشاطئ. لا تدعْ أي شخص يصبُّ لكَ مشروبًا أبدًا في حانة. أحيانًا ما تتمثل الطريقة الوحيدة للخروج من مأزق في المرور به. في الغابة الشمالية، علِّق طعامك على شجرة تبعد عن مكان نومك ولا تتعطَّر. وهذا فوق كل شيء: كن صادقًا مع نفسك. ملاقيط الحواجب عملية لاستخراج المخلفات اللزجة من بالوعات حوض الحمام. كل منزل يجب أن يحتوي على كشاف. ولا تنسَ اللمسة القليلة من الخل لحلوى المارينج. الخل الأبيض لا البُني.

مع هذا، ها هي أفضل نصيحة: أحيانًا لا يريد الشباب نصيحة من كبارهم. لا يرغبون في أن تتحولي إلى بولونيا[1]، ليس هكذا. يمكنهم التصرف من دون الجزء الرئيسي من الحديث، أي لائحة التعليمات الطويلة. لكنهم يرحِّبون بالجزء الختامي، وهو نوع من منح البركة:

«وداعًا، وليثمر هذا النصح فيك ببركتي».

يريدونك أن تذهب لتوديعهم وهم ينطلقون في رحلتهم التي هي في النهاية، رحلة عليهم خوضها بمفردهم. ربما ستكون رحلة خطرة، ربما أنت أقدر منهم على التعامل مع الخطر، ولكنكَ لا تستطيع فعل هذا نيابةً عنهم. عليكَ أن تبقى في الخلف، مُلوِّحًا بتشجيع، وبقلق، وبقليل من الحزن: وداعًا! أحسِن صنعًا!

لكنهم يريدون منك الرضا. يريدون البركة.

---

(1) الصيغة المؤنثة من اسم بولونيوس.

ابنة شخص ما

»»««

(2005)

«قلة مَن يتذكَّرون أن تعلُّم القراءة والكتابة
واحد من الانتصارات العظيمة في الحياة».

(بريهير.. قلب أرتميس)

«في أوقات القحط، توجد فرصة أكبر للتفكير الابتكاري».

(قول مأثور لشعب إنويت، من نونافوت، كندا)

لم تكنْ الحياة سهلة قطُّ على أهل الشمال الأقصى. لقرون عدَّة عاشوا في واحد من أقسى المناخات على الأرض: لا أشجار، لا زراعة، وبرد قارس وظلام لشهور عدَّة من العام. باستخدام أدوات مصنوعة من الحجر والعظام، وارتداء ملابس مصنوعة من الجلود، والاعتماد بتوسع على الأسماك ولحوم الفقمة، والوعل والدب القطبي وحصان البحر والحيتان، امتلكوا ثقافة متناغمة برهافة مع بيئتهم. في هذه الثقافة، تكافل الرجال والنساء: وَفَّر الصيادون معظم الغذاء، لكنَّ ملابسهم صنعتها النساء، وإذا لم تكن مصنوعة على نحو جيد جدًّا، قد يموت الصيَّاد: قد يعني حذاء كاميك مخروم قدمًا متجمدةً. كان معروفًا أن كل مجموعة من المهارات ضرورية من أجل بقاء الجميع أحياء، وكل شخص كان موقَّرًا.

ثم جاء الأوروبيون، وسياسة تجميع شعب من البدو الرُّحَّل في مستوطنات، والتعرض للمزيد من الجوانب السلبية لثقافة البيض، من بين ذلك الإفراط في شرب الخمور والعنف تجاه النساء؛ كانت ثمة قطيعة مع الطرق التقليدية، وزيادة حادة في معدلات الانتحار. أُجبِر الأطفال على الالتحاق بمدارس سكنية في محاولة لاقتلاعهم وإدخالهم القرن العشرين عَنوةً، ومرَّ جيلان بصدمة حضارية حادة. واحد من أسوأ آثار هذا تمثَّل في شرخ الأُسَر. في الثقافة القديمة تعلم الأبناء مهارات القنص من الآباء والأعمام، وتعلمتِ البنات مهارات الحياكة من الأمهات والخالات، لكنَّ العديد من الشباب أيتام ثقافيًّا الآن. لا يزال هناك عدد من الشيوخ الحكماء: كنوز حيَّة، يتذكرون الطرق القديمة.

«ابنة شخص ما»، معسكر مدته أسبوعان يُعقَد بنونافوت[1] في القطب الشمالي الكندي، ويهدف إلى إعادة الربط بين الأجيال. تديره برناديت دين، منسِّقة التطور الاجتماعي لمنطقتها في نونافوت. اسم برناديت بلغة الإنويت[2]، ميكوساك-ميكا، أو الصخرة البراقة، يصفها جيدًا: متلألئة وصافية لكنها صلبة في العمق. مثل كثيرين ممن يواجهون مشكلات اجتماعية مشابهة، تعرف برناديت أنه كي ترتقي بالصحة العامة لمجتمع ما وأُسَره، يجب الارتقاء برفاهية النساء وثقتهنَّ.

«ابنة شخص ما» مُخصَّص للنساء في عشرينياتهنَّ، ثلاثينياتهنَّ وأربعينياتهنَّ، ممن لم تُتَحْ لهنَّ قطُّ فرصة تعلم الحياكة التقليدية على طريقة الإنويت. معظمهنَّ اختبرن التراجيديا، العنف أو الانفصال عن أُسَرهن. شرحت لي برناديت اسم البرنامج: «ليست كل واحدة أُمًّا، ليست كل واحدة جَدَّة؛ لكنْ كل امرأة هي ابنة شخص ما». على الفور تُمنَح المشاركات إحساسًا بالانتماء.

تنطلق «البنات» على الأرض مع مجموعة من المرشدات الروحيات والمعلمات. يعشن في خيام، ويحِكن ثوبًا بالطريقة القديمة، يكشطن، ويبسطن، وينعمن جلد الحيوان أولًا، ثم يقصصن التصميم بسكين النساء المتقوسة أو «الأولو»، ويخطنه بالأعصاب: أفضل أنواع الخيوط، إذ يتمدَّد في

---

(1) إقليم يقع في الشمال الشرقي لكندا.

(2) شعب من السكان الأصليين لكندا، وهم فرع من الإسكيمو، يسكن المناطق الشمالية من كندا.

الماء ويجعل الرداء مانعًا لدخول الماء. يصعب وصف البهجة التي يمنحها تعلُّم هذه المهارة.

لكنَّ التقدم في محو الأمية جزء من الخطة أيضًا لأن نونافوت توجد في القرن الحادي والعشرين نفسه الذي نوجد فيه جميعًا. الحواسيب والوظائف المكتبية شائعة الآن، ومن أجل هذا وللمال الذي يمكنها جلبه، توجد حاجة إلى محو الأمية. هذا هو سبب دعوة كاتبتين للانضمام إلى المجموعة: أنا وكاتبة الأطفال شيري فيتش التي حضرت الصيفيْن الماضييْن. شعرتْ كلتانا بأننا محظوظتان بالمشاركة.

لكنْ كيف يمكن تعليم الكتابة لنساء ربما كانت تجربتهنَّ معها في المدرسة سلبية؟ أخبرتْني شيري أنه قد يكون من الصعب جعل هؤلاء النسوة يضعن القلم على الورق: ربما هنَّ خجولات، أو يخشين الكتابة، أو ربما لا يرين فائدة تُرجَى من فعل هذا كله.

موقع المخيَّم هذا العام كان ساحل جزيرة ساوث هامبتون، الواقعة على رأس خليج هدسون وتبلغ مساحتها مساحة سويسرا نفسها. بها مستوطنة واحدة، هي كورال هاربور، بتعداد سكان أقل من ألف نسمة. بها أيضًا مئتا ألف وعل وتعداد حيوي من الدببة القطبية. سافرنا من كورال هاربور إلى الموقع على متن سفينة ركاب طولها ثلاثون قدمًا: رحلة قدرها ستون ميلًا استغرقت أكثر من خمس ساعات، بسبب الأمواج العالية.

نصبنا خيامنا في موقع باهر: بسيط وجميل، يحيط به البحر من جانب، وترتفع الأرض خلفنا في سلسلة من الشواطئ السالفة. على قمة الأخدود العلوي، كانت هناك بعض مساكن، عمرها عدة قرون، تنتمي إلى ثقافة دورسيت: صخور مرصوصة على الأرضية في دائرة، مع مدخل نفقي وبعض فخاخ الثعالب ومقابر على مقربة. الأرضية في موقعنا أحجار جير ناعمة، لذا لم يكن ممكنًا تثبيت خيامنا، بدلًا من هذا رُبِطتَ حبالها في صخور، خطة جيدة بالنظر إلى الرياح ذات السرعة البالغة ثمانين ميلًا في الساعة التي سرعان ما تعرَّضنا لها.

رافقنا ثلاثة صيادين مخضرمين، للمساعدة في الموقع بتوفير الغذاء والدفاع عن مخيمنا. قتلوا على الفور وعلًا، سُلِخَ وقُطِّعَ: بعضه أصبح يخنة وعل، وبعضه سيتحول قريبًا إلى قفازات وأحذية كاميك، لا شيء سيضيع. مع هذا، لم نكنِ الجوعى الوحيدين في الجوار: خلال الشفق جاء ذكر دب قطبي

صحيح البدن، عازمًا على تناول العشاء. طارده الصيادون بعيدًا بسياراتهم، الهوندا متعددة الأغراض، ثم تناوبوا الحراسة طوال الليل، من حسن الحظ لأن الدب عاد أربع مرات.

قال أحد الصيادين» «المرة القادمة، سيكون هو العشاء».

لا بدَّ أن الدب قد سمعه.

تلقينا التعليمات: «المرشدات الروحيات يخبرننا بأن ننتبه طوال الوقت».

في اليوم التالي، قابلتِ النساءُ المرشداتِ الروحياتِ والمعلماتِ في خيمة جماعية دائرية، حيث تسلمنَ الجلد الذي سيشتغلن به. سُئلنَ من جانب المرشدات الروحيات بلغة الإنُكتيتوت[1]:

«ماذا تردنَ أن تصنعن؟».

ثم: «لمن ستصنعنه؟».

(تتنوع المقاسات وفقًا للعمر، والتصميمات وفقًا للجنس)

هذا السؤال: «لمن؟» منحني أنا وشيري خيطًا لنتتبعه. خلال جلسة الكتابة الأولى لنا، قلنا إن الكتابة، مثل الحياكة، تأخذ شيئًا وتُحوِّله إلى شيء آخر؛ وإن الكتابة، مثل الحياكة، كانت دائمًا لشخص ما، حتى لو هذا الشخص هو أنت في شكل مستقبلي. لطالما كانت طريقة لوضع صوتك على الورق وإرساله إلى شخص ربما تعرفه، أو لشخص ربما لن تقابله أبدًا، لكنه سيقدر على أن يسمعك على أيِّ حال.

ثم أوضحتُ أنني سوف أكتب نصًّا عن الرحلة، قلت إن «ابنة شخص ما»، جزء من حركة أكبر بكثير لتحسين حيوات النساء في العالم كله. بعض هؤلاء النسوة، بخلافهنَّ، ربما لا يستطعنَّ بعد كتابة أسمائهنَّ حتى. لهذا سوف أطلب منهنَّ في مهمتهنَّ الأولى أن يرسلن رسالة إلى هؤلاء النساء الأخريات. سأكون ساعي بريدهنَّ. قلت: سوف أوصل رسالتهنَّ.

---

(1) لغة الإنويت.

كل امرأة كتبت رسالة. كل رسالة كانت إيجابية ومشجِّعة. ها هنا عينة:

أيًّا من تكونين. أنا امرأة. أنا فخورة بأن أكون نفسي. يمكنكِ أن تفخري بمن أنتِ عليها وتفخري بنفسكِ.

لا تظني أبدًا أننا لا شيء. نحن، النساء، الأجمل مظهرًا وجوهرًا لأننا دائمًا في عون أُسَرِنا والآخرين. فكِّري فقط في أنكِ قادرة على فعل كل شيء.

هذه الرسالة آتية من الشمال. للنساء في العالم بأسره، اعتني بنفسكِ لأنكِ الشخص الذي يحتاجون إليه أكثر في كل أسرة. أنتِ سكن لهم، لذا اعتني بنفسكِ جيدًا. نحن النساء جميعًا سواء، وكلنا مثل امرأة واحدة.

تذكري، أننا جميعًا خُلِقْنا على قدم المساواة وذلك يعني أنه إن كان هو لا يستطيع تحمُّل التعنيف، فكذلك أنتِ، لكنْ تذكري رجاءً أن علينا مساعدة جيراننا وحبهم.

سأحب أن أُدرِّس حين أتعلم أكثر.

رسالة إلى السيدات في العالم. تذكرنَ أنكنَّ محبوبات بشدة وأنكنَ لسنَ وحدكنَّ.

رجاءً دعي حياتك تكون جيدة ولا تنسي أنكِ قوية ومعاونة للآخرين.

إلى كل نساء العالم من امرأة في الشمال، بصرف النظر عن شكلكِ أنت مميزة جدًّا. تذكرى هذا دائمًا.

وأخيرًا: يبدأ التعلم حين يشعر المتعلِّم بأنه آمن ومرتاح. وفِّري مناخًا من الأمان والراحة، واستمري في المحاولة.

كتابة رسائل تشجيع، مثَّلت في حد ذاتها، تشجيعًا للكاتبات. أصبحتِ الخيمة الكبيرة الدائرية مكانًا للأمان والراحة والتعافي للنساء بداخلها، وأصبحت الكتابة -بالنسبة إلى أغلبهنَّ، على ما أظن- مكانًا للأمان والراحة والتعافي. في الخيمة وأيضًا في الكتابة، ضحكتِ النساء وألقين النكات وحكين قصصًا، وتفجَّعن: في هذه الثقافة، يقال إن الحداد ينبغي أن يُمارَس بصوت مرتفع، ومع الآخرين. بهذه الطريقة يؤدي إلى الشفاء.

أكملتْ كل امرأة، بمساعدة مرشدتها الروحية الفردية أو معلمتها، مشروع الحياكة الذي كانت قد شرعتْ في إنجازه. واصلتْ كل امرأة الكتابة لتزيد تمكنها من الكلمة المكتوبة من خلال يوميات، وخطابات، وقصائد قصيرة. تحققتِ الثقة من خلال الهُويَّة والإنجاز، وفي اليوم الأخير، باقتراح واحدة من النساء، كتبتِ «البنات» قصيدةً جماعيةً، أسهمت كل منهنَّ فيها بسطر.

سوف أستخدم السطر الأخير من هذه القصيدة لأوضح كيف تضافرتِ الحياكة والكتابة والتعافي معًا ضمن هذا البرنامج الملهم:

بعدما انتهيتُ من حياكة الجزء الصعب من حذاء الكاميك، أشعر بأنني مثل نسر، حرةً جدًّا، وأحلِّق حيثما يعنُّ لي الذهاب.

خمس زيارات لكنز الكلمات

(2005)

عنوان حديثي هذا تكريم لكتاب روبرت برنجهيرست[1] البديع المخصص لترجماته لقصائد شاعر هايدا[2] سكاي[3]، «تسع زيارات لعالم الأسطورة»، وأيضًا تكريم للشعراء الأنجلوساكسون القدماء في تقليدنا الأدبي. «كنز الكلمات» كان ما أطلقوه على بئر إلهامهم التي تفيض باللغة نفسها: وتعني كلمة «hoard» «كنز». كنز محفوظ في مكان سري محروس، وكانت الكلمات تُرَى ككنز غامض: كانت مُقدَّرة. وعلى النحو نفسه أقدرها.

ببساطة أكثر، أتكلم عن أفعال الكتابة -أفعال كتابتي، وهي النوع الوحيد الذي بإمكاني الحديث عنه- وعن كيف قاربتُها على مدى الأعوام. هذه منطقة

---

(1) شاعر ومؤرخ ثقافي ولغوي كندي وُلِدَ في لوس أنجلوس عام 1946، من بين اهتماماته ثقافة الشعوب الأصلية في أمريكا الشمالية، وله عدة مؤلفات عن أساطير الهايدا وفن الحكي عندهم من بينها «تسع زيارات لعالم الأسطورة» (2000)، «قصة حادة كسكين» (1999)، «الغراب يسرق الضوء» (1984).

(2) هايدا هي جماعة عرقية من السكان الأصليين، تعيش في أرخبيل هايدا في كولومبيا البريطانية، وقد تراجع عدد المتحدثين بلغة الهايدا كثيرًا، لكنْ توجد جهود لإحيائها مؤخرًا.

(3) سكاي شاعر وحكاء أساطير أعمى ومقعَد من شعب الهايدا، وُلِدَ عام 1827، ولم يكنْ يجيد القراءة أو الكتابة، لكنْ دُوِّنَتْ حكاياته وأشعاره الشفوية الحافظة لأساطير شعبه وأسرته وثقافتهم، ثم تُرجِمَت لاحقًا إلى الإنجليزية.

عادة ما أتجنبها في البرامج الحوارية. حين يقول الناس: «كيف تكتبين؟»، أقول: «بقلم رصاص»، أو شيء مقتضب بالقدر نفسه. حين يقولون: «لماذا تكتبين؟»، أقول: «لماذا تشرق الشمس؟» أو أقول، إذا كنت متعكرة المزاج: «الناس لا تسأل أطباء الأسنان أبدًا لماذا يعبثون داخل أفواه الآخرين».

دعوني أشرح لماذا أنا مراوغة هكذا.

لا. دعوني لا أشرح السبب. عوضًا عن هذا، سوف أحكي لكم قصة حقيقية. كما يقول أساتذة الكتابة الإبداعية دائمًا: أظهِر لا تُخبِر.

ها هي القصة: لديَّ صديق ساحر. بدأ في ممارسة السحر مراهقًا، وأدى عروضَ سحر على خشبة المسرح، ومنها انتقل إلى الراديو ثم التلفزيون، وربح مالًا وفيرًا. لكنه ظل في العمق ساحرًا، واخترع العديد من الخدع وأسهم إسهامًا عظيمًا في أدب السحر. كل عام يُعقَد مؤتمر للسحرة في تورنتو يتمحور حوله. يأتي سحرة من كل مكان، وبعد الجزء العلني من المؤتمر يُقام حفل للسحرة. أحيانًا يحضر بعضٌ من غير السحرة أيضًا. في هذا الحفل يمكنك الاستماع للسحرة يتحدثون مع بعضهم بعضًا.

بين السحرة، الأشياء هي نفسها بين مراقبي الطيور أو بين الشعراء، أو بين موسيقيِّ الجاز، أو بين الكُتَّابِ في مهرجان أدبي، أو بين مجموعة ممن يقدِّرون فنًّا أو حِرفة أو مهارة ما: أعني أن التراتبية الاجتماعية المعتادة على أساس الثروة أو النسب أو الوضع الوظيفي وغيره تختفي، ويُقَيِّم الأفراد رفاقَهم بحسب مستويات إنجازهم.

ماذا يقول السحرة أحدهم للآخر؟ يتكلمون عن العمل. قد ينقسمون إلى ثنائيات ويتبادلون الأسرار، واحدًا لواحد. الأسرار التي يتبادلونها هي أسرار المهنة. يتبادلون الحِيل.

لقد شاهدتم برامج التلفزيون تلك التي يحكي لكم فيها السحرة عن كيفية أداء الحيل. هؤلاء غير أخلاقيين من وجهة نظري، لأن الناس يذهبون إلى عروض السحر كي يُبهروا ويُخدَعوا ويُدهَشوا، تمامًا مثلما يقرأون الروايات كي يدخلوا عالمًا آخر، وأن يُقنَعوا بأن كل شيء في الرواية حقيقي، على الأقل بين دفتيِ الكتاب. لا يريد الناس معرفة كيف أُنجِزَتْ خدعة السحر لأن هذا يُفسِد الوهم. ثمة أحيانًا طفل نابهٍ بين الجمهور يقول: «أعرف كيف فعلتَ هذا!» وربما، حين نفكر في الأمر، نحن نعرف. (لكن ليس كثيرًا، في حالتي).

لكنْ تكمن الفكرة في أنه حتى لو أننا نعرف، أو نظن أننا نعرف، فلا يمكننا نحن أن نفعلها.

يوجد فارق بين معرفة «الشيء»، ومعرفة «الكيفية»، وتتأتى «الكيفية» من سنوات من الممارسة والإخفاق وإسقاط البيضة التي كان من المفترض إخراجها من القبعة، وتجعيد الفصل الأول للمرة العشرين ورميه في سلة المهملات. أحرق روبرت لويس ستيفنسون ثلاثَ روايات مكتملة قبل أن يُنتِج «جزيرة الكنز» بطريقة سحرية. هذه الروايات المحروقة كانت البيضات الثلاث التي أسقطها. لكنَّ الثلاث بيضات المكسورات لم تذهب سُدَى. لأنه تعلم من خلال إسقاطها كيف يجعل البيضة التالية تظهر مما يشبه الفراغ.

أحيانًا لا يحدث ذلك أبدًا طبعًا. لا شيء حتمي في الأمر. يمكنك أن تعمل بدأب لسنوات، لكن يا للأسف -ولنعد إلى استعارة الساحر- إما أنك تملك اليدين البارعتين وإما لا، وإذا لم تملكهما لن ترتفع أبدًا فوق مجرد مستوى المختص. أحيانًا تكون المسألة مجرد «أومليت» نيئ واحدًا تلو الآخر.

لكنْ أيضًا: قد تملك اليدين البارعتين -الموهبة- لكنْ ليس الدافع. في هذه الحالة، ستهجر فنَّك سريعًا لأنك لن تكون مجهَّزًا لبذل الجهد: جهد الحِرفة. قُدِّمَ لي إفطار رائع في نُزُل أيرلندي صغير. عندما جاملتُ الرجل الذي يدير المكان، قال لي إنه عمل طباخًا في مطعم انحدر مستواه الآن. بالمصادفة، كنَّا قد تناولنا فيه عشاءً خفيفًا الليلة السابقة. قلت إن الوجبة كانت جيدة جدًّا.

قال: «آه، نعم. بمقدور أي شخص طهو وجبة جيدة.. مرة».

لقد صادفنا جميعًا تلك الروايات الأولى التي تشع طزاجة وندى، والروايات الثانية التي تذوي، وحتى الروايات الثالثة التي تتسبب في أن ينهض مؤلفها من القبر. ثم هناك الرواية الرابعة، والخامسة، والسادسة: هذه هي التي تفصل بين عدَّائي المسافات القصيرة ومتسابقي الماراثون. لكنَّ الفن قاسٍ، ولا شيء أقوى بالضرورة بخصوص رواية سادسة مدهشة من رواية أولى مدهشة. ربما تكشف عن شخصية ممارس المهنة ومثابرته -قدرته أو قدرتها على النظر إلى المرآة وقول: «لماذا أفعل هذا؟» والاستمرار في الكتابة على أيِّ حال- لكنَّ هذا كل ما تكشف عنه. كما هو الأمر مع السحر، أداء لا يُنسَى هو أداء لا يُنسَى، سواء أعقبه أداء آخر أم لا.

لديلان توماس قصيدة تبدأ بـ: «في حِرفتي أو فني المتجهِّم». إنه يذكر الفن والحرفة كليهما: فن يتطلب بعض الموهبة ابتداءً، وهذا هو سبب أنني لن

أصير أبدًا ولم يكنْ بمقدوري قطُّ أن أصبح مطربة أوبرا؛ وحِرفة، تتطلب أن تُشحَذَ الموهبة وتُصقَل بنظام مركَّز، وهذا هو سبب أن بعض الناس من ذوي الأصوات المدهشة لن يصبحوا أبدًا مطربي أوبرا أيضًا.

ها هو روبرتسون ديفيز[1]، في روايته «العمل الخامس». الشخصية ولد صغير مُغرَم بالسحر -النوع القائم على الشعوذة- ويتوق إلى أن يستطيع ممارسته. لكنه أخرق، بينما بول، الولد الأصغر منه بكثير ويتابع تمريناته على حِيله، ليس كذلك.

«لا أستطيع تخمين كم أسبوعًا تدربتُ فيها على حيلة خفة اليد المسماة بالعنكبوت... جرِّب فقط فعلها. جرِّبها بأيدٍ اسكتلندية حمراء بمفاصل أصابع بارزة، أيدٍ متصلبة من جز الحشائش وتجريف الثلج، وشاهِد أي مهارة ستطورها! أراد بول طبعًا معرفة ماذا كنتُ أفعل، ولأني معلم في أعماق قلبي، أخبرته.

سألني: «هكذا؟».

آخذًا العملة المعدنية مني ومؤديًا الخدعة بإتقان. ذُهِلْتُ وأُهِنْتُ، لكنْ، بالنظر إلى الخلف إلى الأمر الآن، أظن أنني تصرفتُ جيدًا جدًّا.

قلت: «نعم، هكذا».

بإمكانه فعل أي شيء بيديه. لم يكن منطقيًّا أن أحسده، لديه اليدان البارعتان وأنا لا، ومع أنه كانت هناك مرات فكرتُ فيها في قتله، فقط لأخلِّص العالم من مصدر إزعاج عنيد، لا يمكنني التغاضي عن هذه الحقيقة».

الأمر نفسه بالنسبة إلى أي فن: تحتاج إلى اليدين. لكنك تحتاج إلى ما هو أكثر من اليدين أيضًا.

---

(1) روائي وناقد وكاتب مسرح كندي (1913 - 1995)، وقد صدرت روايته «العمل الخامس» عام 1970.

ها هي أليس مونرو، في قصة قصيرة، عنوانها «جزيرة كورتِز»:

«بدا أن عليَّ أن أصير كاتبة إضافة إلى كوني قارئة. اشتريتُ دفترًا مدرسيًّا وحاولت الكتابة، كتبتُ فعلًا صفحات بدأتْ باقتدار، ثم نضبتْ، فما كان مني إلَّا أن أنتزعها وأجعِّدها في عقوبة شاقة وأضعها في سلة القمامة. فعلتُ هذا مرة تلو الأخرى حتى لم يعد متبقيًا معي سوى غلاف الدفتر. ثم اشتريتُ دفترًا آخر وبدأت العملية كلها مرة أخرى. الدورة نفسها: حماس ويأس، حماس ويأس. كان الأمر أشبه بالمرور بتجربتَيْ حمل وإجهاض سِرييْن أسبوعيًّا.

ليس سريًّا بالكامل، أيضًا. كان تشيس يعرف أنني أقرأ كثيرًا وأحاول الكتابة. لم يثبطْ عزيمتي على الإطلاق. كان يظنُّ أنه شيء منطقي وأن من المحتمل جدًّا أن أتعلمه. قد يتطلب تدريبًا شاقًّا، لكنْ من الممكن إتقانه، مثل لعبة البريدج أو التنس. لم أشكرْه على هذه الثقة الوفيرة. فقد أضافت فقط إلى هزلية محنتي».

الراوية وزوجها تشيس، كلاهما محق: يمكنك أن تجتهد في الاشتغال على شيء، ويمكنك أن تتعلمه. لكنْ فقط إلى نقطة معينة. أبعد من ذلك يأتي دور الموهبة، وهي فطرية. إنها إما موجودة وإما غير موجودة، بكميات متنوعة، ولا يمكن أن يُتنبَّأ بها أو أن تُطلَب، وليست منطقية أو قابلة للتنبؤ بها، ويمكن أن تكون معك عند نقطة ما في حياتك ثم تتلاشى. التدرب على حِرفة ما قد يوقِظ موهبة غافية. وعلى النقيض، التدرب الزائد عن الحد يمكنه قتلها. أشياء مماثلة لا يمكن حسابها، وتعتمد كثيرًا على المصادفة والحظ.

الكثير أيضًا يعتمد على المعلمين، لأن كل الكُتَّاب لهم معلمون. إنهم أحيانًا أناس أحياء -كُتَّابًا كانوا أم لا- وأحيانًا أكثر هم كُتَّاب موتى، أو كُتَّاب معروفون للكاتب الطامح من خلال كتبهم فقط. كثيرًا، عندما يسترجع الكُتَّاب تفاصيل حيواتهم، يسعهم تذكر الكتاب المحدد الذي كانوا يقرأونه -اللحظة المحددة- حينما استُدْعِيَتْ موهبتهم للحياة لأول مرة. كثيرًا ما يحدث هذا في مرحلة

الشباب. لكنْ ليس دائمًا، لأن كل حياة مختلفة عن غيرها، وكل كتاب مختلف عن غيره، وكل مستقبل غير قابل للتنبؤ به.

لهذا، ماذا يمكنني أن أخبركم به ويكون مفيدًا لكم، إن كنتم تريدون أن تكتبوا أو إن كنتم تكتبون فعلًا؟ اقرأوا كثيرًا. اكتبوا كثيرًا. شاهدوا وأنصِتوا واعملوا وانتظروا.

في ما عدا هذا، ليس بمقدوري إخباركم بما عليكم فعله. يمكنني فقط أن أحكي لكم عمَّا فعلتُ أنا نفسي به. لذا، سوف أصف لكم الآن خمسًا من زياراتي لكنز الكلمات. لن أخبركم الكثير عن البيض الذي أسقطتُه. عليكم أن تثقوا بي في هذا الصدد: أحيانًا كان هناك عدد هائل من البيض.

لم تكنْ روايتي الأولى المنشورة هي روايتي الأولى المكتوبة. فتلك لم ترَ ضوء النهار قطُّ، وهذا من حسن الحظ. كانت كتابًا قاتمًا تمامًا، وربما حتى كتاب جنائزي، وانتهى بالبطلة وهي تتساءل هل تدفع البطل إلى السقوط من فوق السطح أم لا. كنت في الثالثة والعشرين حين كتبتها، وأقطن ببيت مكون من غرف للإيجار -كانت الغرفة تكلف سبعين دولارًا في الشهر- وأطهو عشائي على موقد بعينٍ واحدة. كانت لديهم عبوات بلاستيكية يمكن غليها، حينذاك، وهذا ما فعلته. حفظتُ بواقي الطعام في درج مكتب. كان الحمَّام مشتركًا مع آخرين، وهناك أيضًا كان عليك غسل الأطباق، ما أدى إلى ظهور حبة بازلاء متجمدة أو «نودل» عَرَضية في حوض الاستحمام. عملتُ في وظيفة نهارية: ومنها دفعتُ إيجار غرفتي بالبيت. كانتْ لديَّ آلة كاتبة في الوظيفة النهارية، وكان بإمكاني إنهاء العمل نفسه في نصف وقتي في المكتب، لذا عقب إنهائي ما هو مطلوب مني، اعتدتُ إدخال ورق روايتي في الآلة الكاتبة والبدء في كتابتها. منحني هذا مظهرًا عصريًّا مُرضِيًا.

حين أنهيتُ هذه الرواية أرسلتها إلى الناشرين، كما كانوا في كندا وقتذاك. أبدى العديد منهم الاهتمام. دعاني أحدهم فعلًا إلى مشروب بالخارج، على قمة فندق فانكوفر. اقترح أنني ربما يمكنني تغيير النهاية إلى شيء أكثر إبهاجًا قليلًا. قلتُ لا، لم أظن أن بإمكاني فعل هذا. انحنى عبر الطاولة وربَّت يدي. قال: «هل هناك ما يمكننا فعله؟» كما لو أنني مصابة بمرضٍ مزمنٍ من نوع ما.

تلك كانت الزيارة الأولى. وها هي الزيارة الثانية.

وظيفتي النهارية خلال كتابتي لروايتي الأولى الفاشلة كانت مع شركة أبحاث سوق غريبة للغاية، وهذه القماشة -القماشة، كما في الحياكة، هي أي شيء تستخدمه لصنع الشيء الذي تصنعه- قماشة مكتب أبحاث السوق هذه هي ما دخل في روايتي التالية. بحلول هذا الوقت كان لديَّ عمل آخر: شغلتُ وظيفةَ تدريس في الجامعة، في كولومبيا البريطانية، بأدنى درجات السلم الوظيفي. دَرَّستُ مقررًا تعليميًّا عامًّا: من تشوسير إلى ت. إس. إليوت في لقيمات صغيرة. دَرَّسْتُ أيضًا قواعد اللغة الإنجليزية لطلبة الهندسة في الثامنة ونصف صباحًا بكوخ عسكري من بقايا الحرب العالمية الثانية. كانت طفرة المواليد[1] تضرب الجامعات حينذاك -في 1964 - 1965 - ويوجد نقص في المساحة. جعلتُ المهندسين يكتبون تمارين كتابية مبنية على أمثولات كافكا القصيرة، وهو ما شعرتُ بأنه جيد لهم، إذ كنتُ واثقة بأن هذا سيفيدهم في مسيرتهم المهنية المستقبلية.

في الأثناء، واصلتُ حياتي السرية: حياة كاتب. مثل مصاصي الدماء، كان عليَّ عيش هذه الحياة ليلًا. كنت أمتلك الآن حوضَ مطبخ حقيقيًّا، أضع فيه الأطباق. مثل الكثير من الشباب، اعتدتُ استخدام كل الأطباق حتى تتسخ جميعًا وتتعفن تلك الموضوعة في الحوض أولًا. (فانكوفر مكان رطب) ثم حينئذٍ أغسلها جميعًا معًا، في دفقة طاقة ويأس. لا يوجد الكثير الذي لا أعرفه عن وجبات عشاء كرافت[2] مع «هوت دوج» مقطَّع عليها. باقي الوقت، اعتدتُ أن آكل في سلسلة مطاعم «سميتي» لفطائر البان كيك، خاصةً في الصباحات التي لم أُضطَر فيها إلى أن أكون في الكوخ العسكري مع المهندسين. أحيانًا، في اندفاعة لمذهب المتعة المتهور، كنت أذهب للتزلج على الجليد.

بدأتُ كتابة روايتي الثانية في ربيع 1965. كتبتُ كل فصل بخط اليد، في كراسات امتحانات فارغة متبقية من واجباتي التدريسية. كانت هذه الكراسات بحجم مناسب: كل منها بحجم فصل تقريبًا. كنت أجلس إلى طاولة لعب الورق للكتابة، بجوار نافذة تطل على المرفأ والجبال: ليس من الجيد دائمًا لكاتب أن يحظى بإطلالة جميلة، فيمكنها أن تمثِّل إلهاءً. إن توقفتِ الكتابة فجأة أو لم أستطعِ البدء، قد أذهب إلى السينما. من حسن الحظ، لم

---

(1) طفرة المواليد المشار إليها حدثتْ في السنوات التالية للحرب العالمية الثانية، ومن ثَمَّ كان مواليد هذه الحقبة في الجامعة أو على أعتابها في منتصف الستينيات.

(2) وجبات معلَّبة مكونة من المكرونة والجبن رائجة جدًّا في كندا.

أملك جهاز تلفزيون، في الواقع لم أكد أملك أي أثاث على الإطلاق. لم أرَ فائدة في هذا في تلك الأيام -كان الأثاث شيئًا يمتلكه الآباء- وعلى أيِّ حال، لم أكن قادرة على تحمل كلفته.

اعتدتُ أن أكتب في الصفحات اليمنى، وأرسم رسومًا صغيرة في الصفحات اليسرى، حين أريد تخيُّل ما ترتديه إحدى الشخصيات على نحو أكمل. أو قد أكتب ملاحظات هناك. اعتدتُ لاحقًا، كتابة الصفحات المدونة بخط اليد على آلة كاتبة، فِعل عقَّده عدم إجادتي للكتابة على الآلة الكاتبة حقًّا. (استخدمتُ عاملة نسخ على الآلة الكاتبة للنسخ النهائية من الروايات حتى أصبح الحاسوب الشخصي متاحًا. كان آخر كتاب كتبتُه بالطريقة القديمة «حكاية الجارية» عام 1985).

باستخدام هذه الطرق المعيبة، أتممتُ روايتي بعجالة في قرابة ستة أشهر. نصيحة مفيدة: من الأسهل المواصلة من دون نوم وأنت شاب. ثم أرسلتُ النسخةَ المكتوبةَ على الآلة الكاتبة إلى ناشر كان قد أبدى اهتمامًا بالرواية السابقة. (لم يكن لدينا وكلاء أدبيون في كندا وقتذاك؛ الآن يجب أن تمر من خلال وكيل أدبي، بلا شك، حيث يوجد عدد هائل أكثر من ذي قبل ممن يكتبون، ويستخدم الناشرون الوكلاءَ الأدبيينَ كنوع من الغربال). وافق الناشر على نشر الكتاب، لدهشتي بعض الشيء. لكنني لم أسمعْ أي شيء إضافي عنه لبضعة أشهر.

بحلول هذا الوقت، كنت قد عدتُ إلى هارفارد للدراسة من أجل الدكتوراة. الامتحانات الشفوية. (أدركت أن عليَّ دعم كتابتي ماديًّا بطريقة ما، وكان أساتذة الجامعة شحيحي العدد آنذاك. فكرتُ أن هذا أفضل من العمل نادلةً، وهو ما كنت قد جربتُه فعلًا، وأفضل أيضًا من عددٍ قليلٍ من الأشياء الأخرى التي قد أكون قادرة على فعلها. مع ملاحظة أنني كنتُ قد رُفِضْتُ من شركة تليفونات بِل، ومن ناشرَيْن أصبحا ناشرَيَّ لاحقًا. كان الجميع محقين في رفضهم لي. لم أناسبِ الوظائف التي عرضوها).

بمجرد اجتيازي الامتحانات الشفوية، ذهبتُ للبحث عن روايتي المختفية. اتضح أن الناشر أضاعها. لكنهم وجدوها مرة أخرى، وراجعتُها لكنْ في موقع آخر: مونتريال، في 1967-1968، فيما أدرِّس فصولًا نهارية وليلية في الأدب الفيكتوري والأمريكي الرومانسي هناك.

نُشِرَتْ في خريف 1969، في الوقت المناسب للبعض، لكنْ ليس للبعض الآخر، كي يمتدحها باعتبارها نتاجًا لحركة المرأة المتكونة حديثًا. لم تكن كذلك، طبعًا. لقد سبق تأليفُها الظهورَ الجماعيَّ لهذه الحركة بأربع سنوات. لكنها تلاءمتْ معها نوعًا ما، لمَّا كانت تنتهي بـــ... لكن لا ينبغي حكي النهاية أبدًا.

بحلول هذا الوقت كنت قد انتقلت مجددًا، إلى مكان لم يُسمَع فيه بحركة المرأة: إدمنتون، ألبرتا. وهناك حظيت بأول حفل توقيع لي على الإطلاق. في قسم الجوارب والملابس الداخلية للرجال لشركة «هدسونز باي». جلستُ إلى طاولة قريبة من السلالم المتحركة مع كومة صغيرة من الكتب، عليها لافتة تُعلن العنوانَ: «المرأة الصالحة للأكل». أفزع هذا العنوان العديد من الرجال -يروقني التفكير في أنهم كانوا من ملَّاك المزارع ومليونيرات النفط- الذين دخلوا ساعة الظهيرة لشراء سراويلهم القصيرة ماركة جوكي. لقد فرُّوا أفواجًا. وبعتُ نسختين.

لم تكن هذه رؤيتي عن حياة الكتابة. فكرتُ في أن بروست لم يُضطَرَّ قطُّ إلى بيع كتبه في قسم الملابس الداخلية للنساء. تساءلتُ أكنتُ قد اتخذتُ انعطافًا خاطئًا في مساري المهني أم لا. ربما لم يفتِ الوقت على الاتجاه إلى مجال التأمين أو العقارات، أو تقريبًا أي شيء آخر بخلاف الكتابة. لكنْ كما قال صمويل بيكيت حين سئل لماذا أصبح كاتبًا: «لا أصلح إلَّا لهذا».

التجربة الثالثة لكتابة رواية التي سأصفها أعقد نوعًا ما. نحن الآن في 1994، وأنا أصبحتُ ناضجة، على الأقل من جهة المظهر الخارجي. في الربيع خلال جولة كتاب بأوروبا، في زيورخ، مدينة يونج، وفي أثناء الإقامة بفندق بإطلالة خارجية على الماء -اكتشفتُ أن هذا مؤدٍّ دائمًا إلى هلاوس مُتحكَّم بها- بدأتُ كتابة الفصل الأول من كتاب. لم أنتوِ البدء في كتاب حينها، لكنَّ اختيار وقت البدء لا يبدو أبدًا أنه تحت سيطرة الكاتب. نصيحة مفيدة أخرى: إن ظللتَ تنتظر الظروف المُثلى قبل أن تبدأ، ففي الغالب لن تبدأ أبدًا.

كما في حالات كثيرة سابقة، كنتُ أحاول كتابة كتاب آخر مختلف للغاية قبل هذا مباشرة. لكنني وجدتُ نفسي في الكتاب الذي سيصبح في نهاية المطاف رواية «المدعوة جريس» الصادرة في 1996. بحلول هذا الوقت، كنت قد بلورتُ طريقة العمل التالية: أكتب بخط اليد لعشر صفحات أو خمس عشرة. ثم أقضي نصف اليوم في نسخ هذه الصفحات، في حين أستمر في

كتابة ما يمكن اعتباره أهم أجزاء الكتاب بخط اليد. كان هذا نوعًا من تكنيك السَّد المتدحرج. بهذه الطريقة يمكنني أن أتذكر أين كنت توًّا، في حين أغطي مزيدًا من الأرضية الجديدة في الوقت نفسه.

حين بلغت قرابة المئة صفحة من الكتاب -كانت أسرتنا تقضي بعض الوقت للكتابة في فرنسا، في الخريف- أدركتُ أنني بدأتُ بداية خاطئة. حدث هذا في القطار إلى باريس، في طريقي لبعض الترويج لكتاب سابق. اعتدتُ المداومة على كتابة اليوميات في هذا الوقت، وهذا ما كتبتُه:

> «في مخي ثمة عاصفة كهربية من نوع ما -خطر لي في القطار أن هناك مشكلة بالرواية- لكنْ بعد يومين من (هنا يوجد رسم لغيوم وبرق) أظن أن لديَّ الحل، وهو ما أظنُّ أنه يعني رمي بعض الشخصيات والمادة وإعادة التنظيم، لكنها الطريقة الوحيدة -المشكلة هي، ولطالما كانت- ما الصلة الرابطة بين ألف وباء؟».

وأنا أنظر إلى هذه الملاحظات الآن، لا يمكنني تذكر ماذا كانت ألف وباء بالضبط. أعتقد أنني كنتُ أجرب واحدة من بِنيات: في المضارع، في الماضي، وتخلصتُ من الخط الزمني المضارع ودخلتُ مباشرة في الماضي الذي بدا أكثر إثارة وغرابة، لمَّا كانت «المدعوة جريس» مبنية على جريمة قتل مزدوجة حدثت عام 1843. (كيف عرفتُ بأمر هذه الجريمة هي قصة أخرى) غيَّرتُ أيضًا الضمير الذي كتبتُ به الكتاب من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وهنا نصيحة أخرى مفيدة: إنْ مررت بحبسة الكتابة، جرب تغيير الزمن أو الضمير. كثيرًا ما ينجح هذا. أيضًا: إذا شعرتَ بصداع فظيع حقًّا، اذهب للنوم. في الغالب ستتلقى إجابة في الصباح.

في 4 أبريل 1995 أصبح لديَّ 177 صفحة من «المدعوة جريس». في سبتمبر 1995، 395 صفحة. يمكنكم رؤية أنني كنتُ أواصل التقدُّم بثبات، وأنا أعيد الكتابة في طريقي. أرسلتُ الكتابَ إلى الناشرين في يناير 1996، عند هذه النقطة ذهبتُ إلى أيرلندا ومرضتُ هناك. هذا يحدث كثيرًا حين تُنهي مقدارًا كبيرًا من العمل من أي نوع: احتاج الجسم إلى الراحة بعضَ الوقت،

ولم تمنحْه إياها، لذا ينتظر بصبر حتى تُتاح مساحة لالتقاط الأنفاس، وحينئذٍ ينتقم.

بالعودة إلى النُّهُج، كقاعدة، أبدأ الكتابة ببطء، مستشعرةً طريقي داخل الكهف، إنْ أحببتم. ثم أستجمع السرعة وأزيد الساعات حتى أكتب، بحلول النهاية، لثماني ساعات في اليوم وبالكاد أستطيع المشي دون الانحناء وأكفُّ عن الرؤية بوضوح. لا أوصي بأي من هذا. أعتقد أن كل شخص عليه، عوضًا عن هذا، أن ينخرط في سباحة المحترفين، أو التزلج السريع على الجليد، أو رقص الحفلات. إنها أفضل بكثير لصحتك من الكتابة. آخر شيء أردتُه على الإطلاق أن أكون قدوةً، لذا لا تأخذوا أي شيء ذكرته عن طُرقي الخاصة مثالًا يُحتذى به.

الكتاب الرابع الذي سأتحدث عنه هو «السفاح الأعمى» الذي نُشِرَ عام 2000. انطلقتُ بنوع من رؤية، حفَّزتها على الأرجح ألبومات الصور العائلية، كنت أنتوي الكتابة عن جدتي وأمي -عن جيليهما اللذين يمتدان معًا بطول القرن العشرين- لكنَّ جدتي وأمي الحقيقيتين ألطف بكثير من أن تُوضَعا في كتاب لي. لهذا شرعتُ في الكتابة عن عجوز إشكالية أكثر. كانت ميتة، وامتلكتْ حياة سرية اكتُشِفَتْ من جانب شخصية لا تزال حية من خلال بعض الخطابات التي وُجِدَتْ في صندوق قبعات. لم ينجحْ هذا، لذا تخلصتُ من صندوق القبعات والخطابات، لكنني احتفظتُ بالحياة السرية.

بعد ذلك كتبتُ عن العجوز نفسها، لكنها الآن كانت لا تزال حية. وكُشِفَتْ بواسطة شخصيتين أخريين -شخصين فضوليين- وكانت في هذا الكتاب حاوية أيضًا: حقيبة، وبداخلها ألبوم صور. لكنَّ هذا لم ينجح أيضًا، الشخصيتان الأخريان بدآ علاقة غرامية، وكان الرجل متزوجًا ورُزِقَ بتوءم مؤخرًا، لذا يمكنكم رؤية أن العلاقة الغرامية ستستحوذ على الكتاب وتغطي على العجوز، وهي من أردتُ الكتابة عنها حقًّا. لذا، وُضِعَ الثنائي الزاني داخل دُرْج، وبعيدًا ذهبتِ الحقيبة، لكنني احتفظتُ بواحدة من الصور.

أخيرًا بدأتِ العجوز تعبِّر عن نفسها، وحينئذٍ صار بوسع الكتاب أن يتقدم. هذه النسخة الثالثة احتوتْ على حاوية بالمثل: صندوق بخاري وبداخله كل الأشياء التي يمكنك أن تجدها بداخله حتى هذا اليوم، في فصل بعنوان «الصندوق البخاري».

أنا مدركةٌ أن الطريقة التي حكيت بها هذه القصة جعلتْها تبدو مثل قصة «ذات الشعر الذهبي والدببة الثلاثة»[1]، لكنَّ في ذلك درجةً من الحقيقة. عليكَ أن تجرب مقعدًا بعد الآخر حتى تجد المقعد الملائم تمامًا، وأن تأمل ألَّا تخرج دببة أكثر من اللازم من الغابة وأنت تفعل هذا.

حدثتِ الزيارة الخامسة لكنز الكلمات في صيف 2005، ونتج عنها الكتاب الذي هو جزء من سلسلة الأساطير التي أَلَّفتْها دزينة من الكُتَّاب وشارك في نشرها أربعة وثلاثون ناشرًا حول العالم. تمثلتِ الفكرة في أخذ أسطورة -أي أسطورة- وإعادة حكيها في كتاب مفعم بالحيوية ووثيق الصلة بها، يقع في حدود مئة صفحة أو ما يقاربها. هذا أصعب في فعله بكثير مما تعتقدون، كما اكتشفتُ لاحقًا.

جربتُ الأمر. جربتُ بهذه الطريقة وتلك، بلا نتائج. بدا أنني غير قادرة على دفع الطائرة الورقية للطيران. كما يعرف كل كاتب، الحبكة هي فقط حبكة، وحبكة على هذا النحو ذات بعدين إلَّا إن بُعثت للحياة، ويمكنها فقط أن تُبعَث للحياة من خلال الشخصيات الموجودة فيها؛ وكي تجعل الشخصيات حية، لا بدَّ من وجود بعض الدماء في المزيج. لن أُحزِن نفسي بحكي محاولاتي الفاشلة بالتفصيل. فلنقل فقط إنه كان هناك الكثير منها لدرجة أنني كدتُ عند نقطة معينة أهجر الأمر تمامًا.

لكوْن اليأس أبا الاختراع، بدأتُ أخيرًا كتابة البينيلوبية. لا تسألوني لماذا لأنني لا أعرف. فلنقل فقط إن إعدام الخادمات -الإماء حقًّا- الاثنتي عشرة في نهاية الأوديسة بدا لي غير عادل في القراءة الأولى، وما زال يبدو كذلك. شُنقْنَ جميعًا بالحبل نفسه، يا له من توفير؛ كما تقول، الأوديسة ارتعشتْ أقدامهنَّ قليلًا، لكنْ ليس لمدة طويلة. لذا رغم أن بنيلوبي نفسها، زوجة أوديسيوس، هي الراوي الأساسي للبنيلوبية، فالراوي الثاني هنَّ الخادمات. إنهنَّ يواصلن المقاطعة: مثل الجوقة في تراجيديا إغريقية، يعلقن على الحدث الرئيسي، ويؤدين دور النقيض له. أحيانًا يفعلن هذا في أغنية شعبية. أخشى أنني أطلقتُ عليهنَّ خط الجوقة.

الآن قلتُ ما يكفي عن طريقة كتابتي. أو عن الطريقة التي كتبتُ بها حتى الآن. يمكن أن تتغير كلها. يمكن أن تتوقف كلها. الصفحة الفارغة هي دائمًا

---

(1) حكاية خرافية إنجليزية من القرن التاسع عشر يوجد ثلاث نسخ منها.

احتمالات لا نهائية، لكل شخص، وأنا من ضمنهم. كل مرة تبدأ فيها، الأمر مرعب بالقدر نفسه، وينطوي على مخاطرة بالقدر نفسه.

سوف أختم بأن أحكي لكم قصة حقيقية أخرى. كنت في مقهى قبل أيام قليلة، لشراء قهوة أشربها في الخارج. عدد محدود من الناس يمكنهم التعرف عليَّ الآن، خاصة منذ سمحتُ بإقناعي بتجسيد شخصية حارس مرمى هوكي في برنامج الكوميديان ريك ميرسر، وفعل هذا أيضًا رجل يعمل في المقهى. كان من الفلبين، قال لي:

«أنتِ المؤلفة؟ هل هذه موهبة؟». قلت: «نعم، لكنْ من جهة أخرى يجب أن تعمل بجد بالغ».

قال: «ويجب أن يكون لديكِ شغف بالمثل».

قلت: «نعم، يجب أن تتسم بالشغف. يجب أن تتوفر فيك ثلاثة أشياء؛ الموهبة والعمل الشاق والشغف. إن توفَّر اثنان فقط، لن تنجح كثيرًا».

قال: «أظنُّ أن الأمر هو نفسه في كل شيء».

قلت: «نعم، أظن أنه هكذا».

قال: «حظًّا جيدًا».

قلت: «حظًّا جيدًا لكَ أيضًا».

والآن حين أفكر في الأمر، فذلك هو الشيء الآخر الذي نحتاج إليه جميعًا. نحتاج إلى الحظ.

صانع الصدى

»»««

(2006)

«صانع الصدى» هي رواية ريتشارد باورز التاسعة. صدرت روايته الأولى التي نالت استحسانًا عامًّا «ثلاثة مزارعون في طريقهم إلى حفلة رقص»، عام 1985. خلال السنوات الواحدة والعشرين منذ ذاك الوقت، كان باورز بركانًا من النشاط، إذ أصدر أعمالًا متنوعة مثل «معضلة السجيَن» و«جالاتيا 22» و«تنويعات البقَّة الذهبية» و«حرث الظلام» و«ربح» و«الزمن الذي كنا نغني فيه». رُشِّحَ ثلاث مرات لجائزة حلقة النقاد للكتاب القومي، وفاز بجائزتَي «النبوغ»: زمالة ماك آرثر وجائزة لانان الأدبية. بينما أكتب هذا، رُشِّحَ توًّا لجائزة كتاب قومي، عن الكتاب نفسه الذي أراجعه.

يُعَدُّ ذلك تحذيرًا للناقد، وفعلًا جمع باورز تعليقات نقدية قد يقتل معظم الكُتَّاب جَدَّاتهم لنيلها. قالت لوس أنجلوس بوك ريفيو: «باورز كاتب لاذع الفكر. عليه فقط التفكير في موضوع ما وسوف يتقشَّر الطلاء. إنه روائي أفكار وروائي خبرة شخصية، وفي ذلك الشأن، ثمة قلة من أقرانه الأمريكيين». وهناك المزيد على المنوال نفسه، والمزيد والمزيد.

لذا، لو أنه بهذه الجودة، لماذا هو ليس معروفًا أكثر؟ دعوني أصيغها بطريقة أخرى: لماذا لم تفزْ كتبه بجوائز أكثر؟ يبدو الأمر كأن النقاد قد اعترفوا بالموهبة الخصبة، والإنجاز المثير للإعجاب، وأدرجوه في القوائم القصيرة، لكنهم تراجعوا لاحقًا، كأنهم شعروا فجأة بأنهم ربما يمنحون

جائزة لشخص ليس بشريًّا تمامًا؛ لمستر سبوك من «ستار تريك»[1]، على سبيل المثال. إنه يملك قدرة الفولكان[2] التخاطرية على النقاد، حسنًا، لكنْ قد يتمثَّل الأمر في أنه ليس حميمًا كفاية في الصميم، أنه استفزازي أو مثير للرهبة أو -كلمة مفزعة- كئيب أكثر مما يجب؟[3]

من جهة أخرى، هناك كتب تقرأها مرة واحدة، وكتب أخرى تقرأها مرارًا لأنها رائعة النكهة، ثم هناك كتب أخرى عليك أن تقرأها أكثر من مرة. باورز يقع في الفئة الثالثة: القراءة الثانية ضرورية لالتقاط كل الكنوز المخفية التي قد تفوتك خلال ركضك خلال الحبكة. أنت تركض حقًّا، لأن باورز يجيد نسج الحبكة. مع بعض الكتب، أنت لا تسأل: ماذا سيحدث في النهاية؟ لأن هذا ليس النقطة الجوهرية. مؤكد أنه جزء منها في حالة باورز. لكنه، جزء فقط.

لو أن باورز روائي أمريكي من القرن التاسع عشر، أي روائي سيكون؟ هرمان ملفيل في الغالب، صاحب «موبي ديك». صورتُه بتلك الضخامة. غرقت «موبي ديك» كحجر حين صدرت لأول مرة: كان عليها أن تنتظر قرابة قرن قبل الاعتراف بأهميتها الحقيقية. بالنظر إلى اهتمام باورز السابق بأجهزة من قبيل «كبسولات الزمن»، سأجازف بقول إنه يضع في اعتباره رؤية طويلة الأمد: افتح كتبه بعد مئة عام، وستجد أمامك، في رواية تلو الأخرى، انشغالات وهوس وأنماط حديث ونكات وأخطاء شنيعة وعادات أكل وأوهام وغباء وحب وكراهيات وذنوب عصره. كل الروايات كبسولات زمن، لكنَّ روايات باورز كبسولات زمن أكبر وأشمل من معظم ما عداها.

أشكُّ أن ريتشارد باورز سيكون عليه الانتظار لمئة عام، مع هذا. سوف يتكالب طلاب الأدب الأمريكي عليه بمجاريفهم ومعاولهم قبل مرور وقت طويل. إنه خامة ملائمة لألف أطروحة دكتوراة، وإلا فأنا ساحر أُوز.

لكنْ سيكون هناك الكثير عن ساحر أُوز لاحقًا.

---

(1) ستار تريك مسلسل خيال علمي أمريكي شهير تحوَّل إلى أفلام سينمائية وألعاب فيديو لاحقًا.

(2) مخلوقات فضائية خيالية من كوكب فولكان قادرة على التخاطر في سلسلة ستار تريك.

(3) مع أنه فاز بجائزة البوليتزر في الرواية عام 2019 عن روايته الثانية عشرة «المظلة الشجرية». (المؤلفة)

«صانع الصدى» هي على الأرجح أفضل روايات باورز حتى الآن. أقول على الأرجح لأنه من غير الممكن لباورز أن يكتب كتابًا غير مثير للاهتمام، وفي النهاية هي مسألة ذوق. محاولة وصفها تشبه نسبيًّا محاولة أربعة عميان لوصف فيل: أي نقطة ستبدأ منها، مع شيء هائل جدًّا ومتعدد الأطراف؟

حين سُئِلَ باورز أن يلخِّص موضوع روايته «حرث الظلام» الصادرة عام 2000، قال: «إنها عن فنانة محبطة مجنَّدة للعمل في مشروع واقع افتراضي، ورهينة أمريكية محتجز في حجز انفرادي بلبنان لأربعة أعوام، والغرفة البيضاء الخاوية حيث يتقابلان. إنها عن هل كان الخيال قويًّا بما يكفي لإنقاذنا من سلطته». إحباط، واقع افتراضي، عزلة، خيال، سلطة: كل مفاتيح عالم باورز. ونموذجية أيضًا الطريقة التي يحشد باورز فيها عناصر متباينة بجموح معًا بأسلوب القنبلة الذرية: ما يريده هو انشطار، ثم انشطار، وانفجار عظيم في النهاية.

العناصر المتباينة بجموح في «صانع الصدى» هي طيور الكركي الرملية المهددة بالانقراض -معروفة للسكان الأصليين باسم «صانعو الصدى» بسبب نداءاتها الجهورية- ومحطات توقفها المؤقتة خلال هجرتها فوق نهر بلات في نبراسكا السهلية، السهلية، السهلية؛ وماك شلوتر شاب عاطل لطيف تعرض لحادث انزلاق وانقلاب سيارة مذهل وغامض، وهو يقود ليلًا في هذه المنطقة نفسها المسكونة بالطيور، وأصيب بصدمة دماغية أورثتْه حالة من متلازمة كابجراس. يجعل المرض مَن يعانيه يظن أن أقرب المقربين إليه قد تلاشوا فجأة واستُبْدِلَتْ بهم نُسَخٌ طبق الأصل ماكرة من أنفسهم. هكذا يصبح مارك نوعًا من صانع صدى. هو يظن مثلًا، أن بيته، «ذا هوم ستار»، وكلبه «بلاكي»، أُخِذَا إلى مكان ما، وحلَّ محلهما «هوم ستار» و«بلاكي» مزيفان، متطابقان معهما في كل تفصيلة، لكنَّهما مزيفان مع ذلك. (إنه لأمر شاق على الكلب).

يضاف إلى هذا، وجود آثار لثلاثة أزواج من إطارات السيارات في موقع الحادث -مَن أيضًا كان هناك، ما الذي دفع مارك إلى كبح مكابح سيارته والاصطدام؟- ورسالة موجزة على الكومود المجاور لسرير مارك في المستشفى لن يعترف أحد بأنه كتبها، ومكتوب فيها:

أنا لا أحد
لكنَّ الليلة على طريق الخط الشمالي
قادني الله إليك
كي تتمكن من الحياة
وتستعيد شخصًا آخر.

السطور الخمسة للرسالة تقدم عناوين أقسام الكتاب الخمسة.

كل شيء وكل شخص آخر في الرواية مرتبط بمجموعة العوامل هذه. تصل كارين شلوتر، أخت مارك المُحبة وقريبته الوحيدة -مات والداهما اللذان كانا يضربانهما ضربًا مبرحًا والمتعصبان دينيًّا- كي تعتني به وفورًا يتهمها بأنها محتالة. د. ويبير طبيب أعصاب يشبه أوليفر ساكس، ومؤلف مشهور بكتبه الرائجة عن غرائب الدماغ، يُحضَر إلى سرير مارك من قِبل كارين بأمل يائس أنه قد يمكنه إعادة مارك لها من خلال نوع ما من العلاج العصبي. هناك، يقابل باربرا، مساعدة في المستشفى تعتني بمارك. هي غريبة عن مدينة كيرناي القذرة بنبراسكا، وتبدو كأنها تعمل عملًا أقل من مستوى مؤهلاتها. إنها الشخص الوحيد الذي يثق به مارك تمامًا، رغم أنه يسميها «دمية باربي»، ومن ثَمَّ يضيفها إلى قائمة متزايدة من النسخ.

ثم هناك، حبيبة مارك المرحة، بوني التي تجسِّد في وظيفتها النهارية شخصية امرأة من الرواد، بزيٍّ تنكري وكل شيء. يتفكر مارك في بوني: «لا أحد هو تمامًا من يقول إنه إياه. ويفترض به فقط أن يضحك ويتواطأ». ملاحظة مارك عن بوني -عن عدم توافق الواجهة التي تُظهِرها والحقيقة صعبة الفهم وراءها- تنطبق إلى حد ما على كل شخص آخر في الرواية.

أما بخصوص طيور الكركي الرملية، فهي محور حبكة أخرى من سديم حلزوني. إذ يرتبط حبيبَا كارين السابقان كلاهما بها. بول الزاهد، صديق صِبا مارك، عامل في محمية مخصصة للحفاظ على المساكن الطبيعية التقليدية لطيور الكركي. روبرت كارش مطوِّر مثير جنسيًّا ومحتال يريد استغلالها بتشييد منشآت غالية الثمن لسائحي الكركي، وهذا في الواقع، استيلاء متخفٍّ على الأرض سوف يؤدي إلى تدمير طيور الكركي.

شقَّت كارين طريقها في كيرناي بأظفارها، وظيفة تلو أخرى، والآن أُعيدَت إلى مدارها الخامل دون جريرة منها، لتكتشف أن الحب الذي تأمل أن تنقذ شقيقها من خلاله من مرض كابجراس غير فعَّال. بيأس، تتعاون مع الرجلين، تخون دانيال الوديع الفاضل، لكنْ قاتل البهجة كما فعلت في الماضي، وتمتِّع نفسها خلال مواعيد غرامية غير شرعية مع روبرت الفاتن متعدد العلاقات الذي تتمثل جاذبيته، أو يبدو أنها تتمثل، في أنه لا يقدم أي أوهام. (أغضبها دانيال بالتحديق إلى نادلة بشهوة، ثم إنكار هذا. تفكر: «لم يكن الحب ترياقًا لكابجراس. كان الحب شكلًا منه، صُنْع الآخرين وإنكارهم عشوائيًّا».) لا يستطيع القارئ إدانتها بقسوة زائدة لعلاقتها باثنين في وقت واحد، مع أنها تنتقد نفسها بهذا الشأن إلى حد ما: المسكينة في حاجة ماسة إلى الطمأنة، إلى أي مرفأ أمان خلال عاصفة.

مَن ترك الرسالة الغامضة التي يعتبرها مارك لعنة ومجموعة تعليمات معًا؟ لماذا أُنقِذت حياته، ومن يفترض به أن يستعيد؟ مَن كان يقود السيارتين الأخريين اللتين تركتا آثارَ الإطارات تلك؟ ما الشيء الأبيض -طائر، شبحٍ، إنسان- الذي رآه مارك في تلك الليلة على الطريق، ودفعه إلى الانحراف لتجنُّب صدمه ومن ثم صدم كل شاحنته؟ هل يستعيد مارك ذاته الحقيقية أبدًا؟

على مستوى آخر: ماذا نقصد بـ«ذاته الحقيقية»؟ يمكن لدكتور ويبير أن يقدم بعض الأفكار عن هذا الموضوع، وهو يفعل هذا: لا شيء منها مطمئن جدًّا لأن مَن يريد أن يُختزَل في مجموعة روابط إلكتروكيميائية في كتلة من نسيج متعرج؟ في مواجهة قصف خبراته، يشعر المرء قليلًا بأنه مثل د. جونسون الذي زعم بأنه يمكنه أن يدحض حجج باركلي[1] الخاصة بعدم وجود الظواهر من خلال ركل حجر. لا يبهجنا أن يقال لنا، كحاشية على ظاهرة الطرف الوهمي[2]، «حتى الجسد الكامل كان هو نفسه وهميًّا، مثبَّتًا كيفما اتفق من جانب خلايا عصبية كسِقالة جاهزة. كان الجسد هو البيت الوحيد المملوك لنا، وحتى هو كان أقرب إلى بطاقة بريدية منه إلى مكان».

---

(1) الفيلسوف والأسقف جورج بركلي.

(2) ظاهرة الطرف الوهمي هي حالة يمر بها من بُتِرَ أحد أطرافه، إذ يشعر بأن الطرف المبتور لا يزال موجودًا.

بمعزل حتى عن معرفته المحبِطة، د. ويبير ليس مصدر دعم كبير لأن لديه مشكلة مع ذاته الحقيقية، وخاصة مع أناه الأخرى المختلقة. «الشهير جيرالد»، نسخة ذاته التي تُروِّج كتبه. يُنتَقد مؤلَّفه الأحدث، «بلد الدهشة»، بعنف من النقاد. إنهم يتهمون ويبير بالسطحية والبرود تجاه موضوعاته، وباختراق الخصوصية، والأسوأ، بمنهجية عفاها الزمن؛ بكلمات أخرى، بكونه محتالًا. تتصادى هذه الاتهامات مع تقديره المتضائل لذاته، ونتيجة لهذا، يبدأ في المرور بانهيار هُويَّة، هناك في نُزُل بكيرناي، حيث يبدو كل شيء كمحاكاة لنفسه: حتى التفاحات على مكتب الاستقبال، «حقيقية أم ديكور، لم يستطع أن يعرف حتى غرس ظفره في واحدة منها». في هذا القصر من النسخ المطابقة للأصل، حتى طيور الكركي تبدو كصور في نشرات سياحية. لا عجب في أنه يبدأ في الاشتياق إلى باربرا، عاملة الصحة المتعذِّر فهمُها، في حين أن صخرة زواجه التي لا تبلى تحولت في عقله إلى حلوى جيلي.

ما الشيء الصلب، ما الجدير بالثقة، ما الأصيل؟ أهو الحب ما يجعل الأشياء «حقيقية»، كما في «الأرنب المخملي: أو كيف أصبحت اللعب حقيقية؟»[1] لمارجري ويليامز؟ محتمل، لكنْ فقط للعاشق. ثم من أين ينبع «الحب»؟ هل من الكتلة غير الموثوقة نفسها من المادة الرمادية المتعرجة والدبقة داخل جماجمنا؟ إن لم يكن من هناك، فمن أي مكان آخر؟

لكنَّ «صانع الصدى» يمكن قراءتها على مستوى آخر مغاير: ما مشكلة «ذات» أمريكا؟ هل اختُطِفَتْ أمريكا الحقيقية، وحلَّت محلها أمريكا مزيفة؟ هل الشخصيات -والقارئ بالتبعية- موجودة في نوع ما من أمريكا ستبفورد[2]؟ هل «نعيش في عصر من التنويم المغناطيسي الجماعي»، كما تقول زوجة ويبير عن أمريكا الشركات الكبرى واقتصادها الزائف الشبيه بخداع شركة إنرون للطاقة؟ هل «أمريكا» الآن طرف وهمي، مثل تلك التي ناقشها ويبر، بُتِرَ منذ زمن، لكنه لا يزال يؤلم؟ ما المكونات الأساسية التي تمنح مكانًا أو دولة ما هويتها، والتي تجعل شخصًا ما النسخة الحقيقية من ذاته؟

---

(1) كتاب للأطفال صدرت طبعته الأولى عام 1922، ويحكي عن دمية أرنب محشوة ترغب في أن تصبح حقيقية من خلال حب مالكها لها.

(2) الإحالة هنا إلى رواية «زوجات ستبفورد» لإيرا ليفين، صادرة عام 1972، والمقصود بـ«أمريكا ستبفورد» نسخة زائفة من أمريكا حلَّت محل الأصل.

يروقني هنا تأمل «ساحر أُوز العجيب» وصِلتها المحتملة بـ«صانع الصدى».

هذا التأمل لا يأتي من فراغ. بناء رواية على مخطط رواية أخرى (أو قصة، أو عمل فني) شيء يروق لريتشارد باورز فعله. (فكروا، مثلًا، «معضلة السجين» مبنية على فانتازيا عن والت ديزني، «تنويعات البقَّة الذهبية»: التيمة أولًا، التنويعات ثانيًا. البنيات الموسيقية تثير اهتمام باورز) تُوجَد في الحقيقة بعض المفاتيح التي ينثرها باورز بخفة في النص: عند نقطة ما، تقول سيلفي؛ زوجة ويبير: «يا رجل، لقد عدتَ إلى البيت! لا مكان مثله!». وبعدها بخمس صفحات، يفكر ويبير: «الانسلاخ التام: لديَّ شعور بأننا لم نعد في نيويورك». أصل هذين الاقتباسين القصيرين معروف جدًّا: يستدعي الأول قول دوروثي[1] المتكرر وهي في أرض أُوز، ويتصادى الثاني مع ما قالته لكلبها، توتو، لتشرح له غرابة ما يصادفانه.

عادة ما تُوصَف «ساحر أُوز العجيب» بأنها أول قصة خرافية أمريكية حقيقية. إنه واحد من تلك الكتب التي خُلِّدَتْ لأنها تقول أكثر مما تعرف. كُتِبَتْ عام 1900، في زمن أقلق فيه ظهور النسوية ومجيء الداروينية -لذلك توجد تلك الساحرات القويات والقردة المجنحة- نومَ الكثيرين.

دوروثي، بطلة الرواية الصغيرة، يتيمة تعيش مع خالتها المملة المتجهمة إم والخال هنري في كنساس السهلية، السهلية، السهلية والرمادية. لقد حملها إعصار إلى أرض أُوز، وحين تصل هناك تقابل ثلاثة رفاق: فزاعة بلا عقل، رجل صفيح بلا قلب، وأسدًا جبانًا. (خبراء السياسة لديهم قول مأثور مفاده أن الزعيم العظيم يحتاج إلى ثلاثة أشياء: عقل، وقلب، وشجاعة. امتلك تشرشل مثلًا الثلاثة. ابدأ الآن حسبتك الخاصة: امتلك فرانكلين روزفلت بالتأكيد الثلاثة؛ امتلك نيكسون العقل والشجاعة، لكن ليس الكثير من القلب. امتلك ريجان نسخة طبق الأصل من القلب، لكنْ ليس الكثير من العقل. وهكذا).

أرض أُوز، كما قيل لنا، فيها ساحر عظيم، وأيضًا بعض الساحرات، طيبات وشريرات. انطلق الأصدقاء الأربعة صوب مدينة الزمرد أُوز لكيْ يحقق الساحر أمنياتهم. الرفاق الذكور الثلاثة يريدون أعضاءهم الناقصة، وتريد دوروثي العودة إلى البيت لأن لا مكان يشبهه.

---

(1) بطلة «ساحر أوز العجيب» لليمان فرانك بام.

حين يقابلونه، يُقدِّم أُوز العظيم والرهيب تقليدًا جيدًا جدًّا للرب، إذ يُظهِر نفسه في صورة كرة لهب، وحش مخيف، امرأة فائقة الحسن، رأس عملاق -وهذه كلها لها سوابق توراتية أو دينية- وأخيرًا في صورة صوت بلا جسد يعلن: «أنا في كل مكان». لكنْ يُكتشَف لاحقًا أنه محتال: مجرد متكلم من بطنه ومؤدي عروض جانبية في السيرك من أوماها، نبراسكا، طار فوق الصحاري المحيطة بأُوز في منطاد انحرف عن مساره. حتى لون مدينة الزمرد هو وهم، مُنتَج من خلال النظارات الخضراء التي يرتديها كل مَن فيها. لا يملك الساحر إذنْ أيَّ قوى سحرية؛ لكنَّ الساحرات يفعلن، وقد قدم الساحر عرضه كإله لإخافتهنَّ.

ذكور غير أكفَاء، إناث قويات في أرض محاكاة، في قلب القلب الأمريكي. في نسخة فيلم 1939، تقع أرض أُوز -أرض الدهشة، بالتأكيد- داخل رأس دوروثي. غابت دوروثي عن الوعي خلال الإعصار، وكانت تحلم. أُوز، مثل «بلد الدهشة» في كتاب د. ويبير، هي أرض حلقات الدماغ. مملكة أُوز -مثل ملكوت الرب الخاص بالمسيح، مثل فردوس ميلتون الداخلي، ومثل رؤية ويبير للواقع كتجربة مدهشة والجسد -كمكان، كبطاقة بريدية- تقع في الداخل.

لو أنَّ «ساحر أُوز العجيب» هو الرسم التخطيطي الضمني لـ«صانع الصدى» -لو أن الأول هو الثيمة التي يبني عليها الأخير تنويعاته- فستكون كارين، شقيقة مارك، إذن نسخة مفارِقة من شخصية دوروثي. إنها في «البيت» لا لأنها تريد أن تكون هناك، على العكس، لقد بذلتْ قصارى جهدها للابتعاد عن كيرناي. لا تكمن مشكلتها في أن «لا مكان يشبه البيت» بالمعنى القديم، لكنْ في أنه لا يوجد مكان متاح لها يشبه فكرة البيت ولو من بعيد. لقد اتخذتْ «لا مكان يشبه البيت» معنى حديثًا مُنذِرًا: حرفيًّا، لا يوجد بيت جدير بالثقة.

سيوازي مارك شخصية الفزاعة، الشخص صاحب العقل الناقص؛ دانيال النباتي ذو اللحية الخفيفة (اللا أسد في عرين الأسود) هو الشخص الجبان؛ وروبرت كارش، المطوِّر، هو رجل الصفيح المبهرَج الذي بلا قلب. (القردة المجنَّحة -مدمرة أو فاعلة خير، بحسب الموقف- ربما يمثلها رفيقا مارك ذوا العقل البدائي في ألعاب الفيديو، رفيقا السفر إلى ملكوت آخر من الواقع الافتراضي).

د. ويبير هو طبعًا الساحر كمحتال؛ هو أيضًا يأتي ويذهب من خلال الهواء، مع أنه يستخدم طائرة وليس منطادًا. مثل الساحر، يكتشف هو أيضًا قوة غير مشكوك فيها مخبأة تحت زيفه الخاص. باربرا -التي تبدو كأنها تملك قوى سحرية من نوع ما- قد تكون مزيجًا من الساحرة الطيبة جليندا وساحرة الغرب الشريرة.

ما الخواء المشترك الذي يجمع ويبير وباربرا معًا؟ ماذا يفعلان بالاستلقاء متعانقين على الأرض مع كل طيور الكركي هذه حولهما، بالحقل البارد في جنح الليل؟ هل جليندا الطيبة هي حقًّا جليندا الشريرة؟ لماذا دمية باربي الطيبة خاوية ومكتئبة للغاية، وكيف أصبحتْ على هذا النحو؟ أبسبب شحنة مفرطة من أخبار العالم، أم شيء شخصي أكثر؟ الاثنان، كما سيتضح، لأن في روايات باورز القصة الصغرى مرتبطة دومًا بالصورة الأكبر.

لم نعد في كنساس. لم نعد حتى في أُوز. نحن في نبراسكا، القلب الخرِب لقلب أمريكا، والأشياء تبدو كئيبة. كإجابة عن السؤال الافتراضي: «ماذا حدث لأمريكا؟»، لا تقدم «صانع الصدى» في البداية الكثير من العزاء. لكنها تقدم بعض العزاء في آخر المطاف. توجد نِعمة من نوع ما في أن يكون المرء هنا، في بلد الدهشة. توجد مغفرة في أن تُختبَر. توجد تعويضات لتُقدَّم.

التعويضات التي ينبغي تقديمها ذات علاقة، في النهاية، بطيور الكركي لأن باورز انتبه إلى ملاحظة تشيخوف الخاصة بأنه إذا وُجِدَ مسدس على الطاولة في الفصل الأول، فيجب أن ينطلق منه الرصاص في الفصل الثالث. توجد طيور كركي في الصفحة الأولى من الكتاب، وفي بداية كل قسم من الأقسام الأربعة التالية، لذا نعرف أن شيئًا من ثَمَّ سوف يُصنَع، على الأرجح، بهذه الطيور في نهاية الكتاب. إنها تعتمد على نهر بلات الواسع، لكنه ينكمش بسبب استنزاف المياه المدمر من جانب رجال مثل روبرت.

من الصعب دومًا مزج عالم الطبيعة مع عالم البشر في الروايات. ما لم تُقدِّم أرانب متكلمة أو معادلها -ربما قنادس أليفة- يصعب التكتم على حقيقة أن قاطني الطبيعة البريين لا يكترثون كثيرًا بالبشر ما لم يستطيعوا التهامهم، أو ما لم يُصطادوا من جانبهم. والبشر -من بينهم القراء- يكترثون في المقام الأول بالبشر الآخرين، تمامًا مثلما يكترث النمل الأبيض في المقام الأول بالنمل الأبيض الآخر. أشياء من قبيل طيور الكركي الرملية ربما تثير

الرهبة والعجب والفرح والفضول وبهجة عابرة، لكنها لا تثير شعورًا حارًّا عميقًا. العكس تمامًا.

لا يتكتم باورز على هذا الجزء. بدلًا من هذا، يؤكده. يقول: «عاقبة البوم سوف تنسق الليل، بعد أن تسبب البشر في نهايتهم بملايين السنوات. لا شيء سوف يفتقدنا». لكنَّ الكراكي البرية في قلب قلب الأرض مهدَّدة لأن الناس لا تدرك أنها شريان الحياة الروحي الضروري الذي هي عليه. ربما يقضي الجنس البشري على نفسه، لكنه سوف يقضي على الكثير من المخلوقات الأخرى أولًا.

قد يبدو انشغال الكِتاب بتدمير الطبيعة عصريًّا جدًّا، مسايرًا للموضة حتى، لكنها في الحقيقة نزعة قديمة جدًّا في الأدب الأمريكي. يمكن قول إن سلسلة جيمس فينيمور كوبر «حكايات الجوارب الجلدية»، تعد أول محاولة رئيسية لاستخدام الرواية كوسيلة لاستكشاف الواقع الأمريكي والنفس الأمريكية: بدأت برواية «الرواد» عام 1823. وفيها، ناتي بومبو، المقيم في الغابة ورفيق الهنود، هو مسن مضحك وضحية. أخذ كوبر الكثير من والتر سكوت وروايات «ويفرلي»، ونسخة «الرواد» لناتي هي المعادل لأهل مرتفعات اسكتلندا متحدثي المحكية الجامحين لكنْ طريفين، المتوحشين لكنْ نبلاء، الكوميديين لكنْ تراجيديين في روايات سكوت. في كتب سلسلة «الجوارب الجلدية» اللاحقة، صار ناتي شابًّا أكثر فأكثر، في حين ينسحب أبعد وأبعد داخل البرية البِكر النقية لزمن أقدم. كان عليه أن يراكم حزمة من الألقاب ذات الوقع البطولي أكثر -المستكشف، قاتل الغزلان، عين الصقر- كما لو أن كوبر قد تمنى لو أنه لم يلصق منذ البداية اسمًا سخيفًا مثل «بومبو» بالرجل المسكين.

في «الرواد»، مع هذا، يحدث أن يأخذ ناتي موقفه البليغ الأول ضد الجشع المهدِّد بتدمير ثروة الطبيعة. يؤكد ناتي أن الله خلق الإنسان والمخلوقات الأخرى. يبيح الله للإنسان قتل مخلوقاته الأخرى وأكلها -تمامًا مثلما يقتل أحدُها الآخرَ ويأكله- لكنَّ هذا القتل والأكل يجب أن يتمَّا فقط لإشباع الجوع وسد الحاجات العاجلة، ويجب أن يُعامَلا كهبة. المستوطنون القادمون من الخارج منغمسون، مع هذا، في قتل بالجملة: يقتلون ليس لأنهم مضطرون بل لأنهم يستطيعون. إنهم طمَّاعون شرهون، عازمون على جني الربح. إنهم لا يحترمون إبداع الخالق، ونهاية إسرافهم ستكون مجاعة.

شخصية ناتي لكوبر مشغولة بإبادة الكائنات البحرية والبرية. لم يكن حمام الزاجل قد مُسِحَ بعد من فوق وجه الكوكب، لذا لم يخطرْ له أن القوى نفسها التي كانت تُنضِب الغابات من الغزلان، قد تُنضِب العالم لاحقًا من أنواع كاملة. مشمئزًّا من غارات القتلة بالجملة وجامعي المال، اختفى ناتي أخيرًا في البرية، حيث يشعر بأنه في بيته أكثر. تأمل دانيال اختفاءَ الكراكي الرملية ليس بعيدًا في الروح عن ناتي بومبو، وفي نهاية الرواية يتخذ مسار الفعل نفسه، ينتقل أبعد صوب الشمال، أبعد من خراب كيرناي، وبالتبعية، من أمريكا. كما يقول مارك: «لا يريد أن يكون في الجوار، حين نحطم المكان في نهاية المطاف».

الكراكي مقضى عليها، على الأرجح، من جانب الإنسان؛ إنها حفريات حية، لكنْ من الممكن جدًّا أننا كذلك. لماذا إذن يكرِّس أناس مثل دانيال حيواتهم لإنقاذها؟ ربما لأن الطيور لطالما مثَّلت روح الإنسان، لمخيلاتنا: مقولة «صانع الصدى» هي: «كي تجد الروح من الضروري أن تفقدها». هذا كتاب عن أرواح مفقودة، لكنه أيضًا عن أرواح عُثِرَ عليها مجددًا. سطور المُلاحَظة المريبة المُجهَّلة التي أزعجت مارك كثيرًا اتضح أن بها نوعًا من الحقيقة: كي تجد روحك الضائعة، ينبغي أن «تستعيد شخصًا آخر»، الجواب عن عالم مارك المخيف المزدوج ربما يوجد في حقيبة الطبيب المحتوية على أدوات كيميائية، لكنه يقع أيضًا في عالم آخر كليةً.

كون أن علم الأعصاب قد يعتبر «الروح» مجرد وهم يجري في الدماغ؟ أمر خارج عن الموضوع: كل شيء هو، على طريقته، وهم يجري في الدماغ، من بين ذلك الجسد، لذا إن اعتقدنا أننا نمتلك «أرواحًا»، فهذا مماثل لامتلاكنا الفعلي لها. الحقيقة البديهية القديمة في التنمية الذاتية -يمكنك تغيير العالم بالطريقة التي تفكر فيه بها- ربما تكون دقيقة، في النهاية. علينا أن نحيا كما لو أن النسخة المطابقة للأصل هي الأصل -كما لو أنها تستحق الإنقاذ والتطوير- لأنه لا خيار آخر متاح لنا. كما أصبح مارك أخيرًا قادرًا على قول: «جيد بالقدر نفسه... أعني، نحن. أنت. أنا. هنا... أيًّا يكن ما تطلقه على كل هذا. إنه جيد بالقدر نفسه كالشيء الحقيقي».

«صانع الصدى» رواية كبيرة: كبيرة في مداها، كبيرة في موضوعاتها، كبيرة في تصميمها. لدرجة أنه ربما أمر لا مفر منه أن تنحرف أحيانًا عن الخط نحو تكلُّف العظمة: باورز ليس رسام منمنمات. من بين حدي الأسلوب

الأدبي الأمريكي، الحد الأدنى أو مقعد شيكر[1] (ديكنسون، هيمنجواي، كارفر)، والحد الأقصى أو عصر المُذهَّب[2] (ويتمان، جيمس، جوناثان سافران فوير)، يميل باورز نحو الأخير. يحصل على تأثيراته من خلال التكرار، من خلال إضافة موتيفات فيما يشبه تنويعات جولدبيرج، من خلال رفع الصوت وحذف الوقفات.

يقود هذا كله إلى حلقة دماغية تشبه لحنًا دينيًّا هائلًا. فتخرج مترنحًا من رواية باورز سعيدًا بأن تجد نفسك، مثل سكرودج[3] في الصباح التالي، قابضًا على عمود سريرك، قائلًا: «لا مكان مثل البيت»، ومتمنيًا أنه ما زالت لديك فرصة كي تضع الأمور في نصابها. باعتبارها شريحة من واقع افتراضي، «صانع الصدى» جيدة بقدر جودة الشيء الحقيقي، أو، كما يقول مارك شلوتر، «أفضل حتى، ببعض الطرق».

---

(1) الإشارة إلى نوع من الأثاث المصنوع في الولايات المتحدة في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر ويتسم بالبساطة الشديدة أو المينيمالية.

(2) حقبة رخاء اقتصادي تلت الحرب الأهلية الأمريكية واتسمت بالفخامة وأسلوب الحد الأقصى أو الماكسيمالية.

(3) بطل رواية «ترنيمة عيد الميلاد» لتشارلز ديكنز.

الأراضي الرطبة

(2006)

إنها لسعادة حقيقية أن أكون هنا معكم هذا المساء، في عشاء تشارلز سوريول البيئي. عائدات هذا العشاء سوف يستخدمها صندوق أرض أوك ريدجز مورين ومؤسسة حماية تورنتو الكبرى. حمتْ هاتان المنظمتان معًا آلاف الفدادين[1] من الأرض؛ إنهما جزء من حركة متنامية -متنامية في الوعي، متنامية في الفاعلية، متنامية في قوة التوعية- مدفوعة إلى الأمام من قِبل أناس يدركون أن أشجار البلوط الكبيرة تنمو من ثمار البلوط الصغيرة، ولا يمكنها أن تنمو من دون الثمار الصغيرة؛ وأن كل الأشجار وفي الحقيقة كل الحياة على اليابسة -ومن ضمنها نحن ذوي القدمين مستخدمي اللغة ببراعة- تحتاج إلى التربة والماء والهواء النقي، وتفكير واعٍ ومدروس. ساعات لا تُحصَى من التفكير والعمل التطوعي بُذِلَتْ في هذه المنظمات. كل شخص هنا يُطري على هذا العمل، وفخور بأنه جزء منه.

إذا نجحتْ مؤسسات مثل هذه في عملها، سوف تتنفسون أنتم على نحو أيسر، بطرق أكثر بكثير من طريقة واحدة. سوف تشعرون بأنكم فعلتم شيئًا ما لتساعدوا في صراع أكبر: الصراع ضد الاحتباس الحراري والكم الكبير من الدمار الذي سيتسبب فيه، ويتسبب فيه فعلًا. دعونا نأمل أنكم سوف تنامون أفضل ليلًا، جزئيًّا بسبب أنكم لن تسعلوا كثيرًا جدًّا.

---

(1) وحدة قياس الأرض المستخدمة في الكتاب هي «الأكر»، لكن فضَّلنا تحويلها إلى الفدان لأنه أقرب للقارئ.

لستُ سياسية، لذا قد تتساءلون ما الذي أفعله بإلقاء خطاب عمَّا أصبح فعلًا موضوعًا سياسيًّا شائكًا وساخنًا. ساخن بطرق عدَّة: وفقًا لهؤلاء الذين يقيسون أشياءَ مماثلة، من بينهم ناسا، كوكب الأرض أكثر حرارة مما كان عليه على مدار ألفية. إذا ارتفعت حرارته أكثر، سنكون قريبًا قد تجاوزنا نقطة العودة. يقولون أحيانًا: «أوه حسنًا، مارجريت تلك، إنها مجرد كاتبة روايات خيالية». نعم، أنا كاتبة أعمال خيالية، وهذا يمنحني مزية كبيرة في ميدان تمييز الحقيقة عن الخيال: بخلاف بعض الساسة، أنا أعرف الفارق بين الاثنين. هنا جزء من مقالة كتبتها لمجلة جرانتا العام الماضي: كتابة غير خيالية هذه المرة. كان الموضوع ذوبان الجليد القطبي، وهو موقف شاهدتُه بنفسي.

«قلت: يمكنك كتابة رواية خيال علمي عنه، مع فارق أنها لن تكون خيالًا علميًّا. يمكنكِ أن تطلقي عليها «ذوبان الجليد». فجأة لم يعد هناك مزيد من الكائنات الصغيرة، من ثَمَّ لا يمكن الصيد هناك، من ثَمَّ لا ثدييات مائية. لن يؤثر هذا بالسلب في ساكن الشقة العادي كثيرًا. ارتفاع منسوب الماء من -لنقل- ذوبان قمم جرينلاند والقطب الشمالي الجليدية سوف يحظى بالانتباه -لن يكون هناك لونج أيلاند أو فلوريدا، لا بنجلاديش، وبعض الجزر ستختفي- لكنَّ البشر يمكنهم فقط أن يهاجروا، أليس كذلك؟ لا يوجد بعد سبب ضخم للذعر إلا في حالة امتلاكك عقارات ساحلية كثيرة.

«لكنِ، انتظر: تحت الأرض جليد، مثلما يوجد فوق سطح البحر. إنها التربة الصقيعية، تحت التُّندرا[1]. ثمة الكثير منها، والكثير من التندرا أيضًا. ما إن تبدأ التربة الصقيعية في الذوبان، حتى ينهار الخُث[2] الموجود على التندرا، وهو مواد عضوية عمرها آلاف السنوات، مطلِقًا كميات هائلة من غاز الميثان. ترتفع درجة حرارة الهواء، وتقل معدلات الأكسجين. حينئذٍ كم سينقضي من وقت قبل أن نختنق كلنا ونُسلَق حتى الموت؟».

يخبرني الناس أحيانًا أنني يمكنني أن أكون قاسية قليلًا. يقولون: «الآن، يا مارجريت، أليس هذا قاسيًا بعض الشيء؟» كما لو أنني، بقوْل إن هذا

---

(1) منطقة معدومة الأشجار موجودة في المناطق الباردة، ومن أنواعها تندرا القطب الشمالي وتندرا المرتفعات وتندرا القطب الجنوبي.

(2) نباتات متفحمة.

الإمبراطور العاري لا يرتدي في الحقيقة أي ثياب، قد دعستُ قطةً صغيرةً أو شيئًا من هذا القبيل.

من القاسي جدًّا إيقاظ السائرين نيامًا من غفوتهم. الجميع سيُفضِّل أن يقال له إن الأمور على ما يرام، والعالم آمن، ونحن جميعًا أناس لطفاء، والأمر ليس خطأ أي أحد، وفوق كل شيء، إن بإمكاننا تمامًا مواصلة فعل ما يروقنا، دون تدبر أو تغيير نمط حياتنا المزعوم على الأقل، ولن تكون هناك عواقب سيئة. سوف أحب أن يقال لي ذلك أيضًا. المشكلة أن هذا ليس حقيقيًّا. لذا ربما حان الوقت كي نصبح قساة قليلًا. الموقف الذي نجد أنفسنا فيه لا يمكن التعامل معه بأي شيء أقل من الحديث الصريح.

لوقت طويل الآن، داومت على عادة قصِّ أشياء من الجرائد والمجلات، أو تنزيلها من الإنترنت. حين كنت أكتب روايتي الصادرة عام 2003، «أوريكس وكريك» التي تدور في المستقبل غير البعيد جدًّا، حيث رفع الاحتباس الحراري مستويات البحر لذلك أصبحتْ نيويورك تحت الماء ولم يعد هناك أي خريف بأوراق حمراء في نيو إنجلاند لأن الجو هناك أصبح شبه استوائي، راكمت كومة صغيرة من المقالات لتوثيق تفاصيل مماثلة، في حالة اتهمني أي شخص بالهلوسة. في ذاك الوقت، أي قبل سنوات قليلة فقط، كنت أحصل على هذه المقالات من المجلات ذات التوجُّه العلمي أو من صفحات العلوم في الصحف. كان على المرء البحث عن هذه المادة.

لكنني لم أستطع المتابعة في العام المنصرم. كان ثمة طوفان. الأخبار السيئة انتقلت من صفحات العلوم إلى أغلفة مجلات مثل نيوزويك التي احتوت في أكتوبر على ملف كامل عن الاحتباس الحراري. أعلن مقال: «آخر فرصة للسمك»، كان هناك مقال آخر عن الضفادع، وآخر عن الشعاب المرجانية، وآخر عن تلف الغابات المطيرة. في حملة الانتخابات الرئاسية الأولى التي ربما فاز بها جورج بوش نوعًا ما، كان خصمه آل جور موضعَ استهزاء بسبب رؤاه المدافعة عن البيئة. ليس بعد الآن.

برفقة الأخبار السيئة، توجد بعض الأخبار الجيدة: نجحتْ مشروعات استصلاح أراضٍ، تقنيات جديدة سوف تساعدنا على عيش حياة صديقة أكثر للبيئة. كل هذا يحدث سريعًا جدًّا. على سبيل المثال، نعرف أن القطرس في خطر، بسبب طرق الصيد البشرية. نعرف حتى كيفية إنقاذه. لن يتكلَّف هذا كثيرًا حتى. نحتاج فقط إلى المال.

المشكلة بخصوص جمع التبرعات للحماية، ومن ضمنها حماية الطيور والحيوانات، أن الناس لديهم مشكلة في رؤية الصلة بين البشر وباقي العالم. لو أنك نشأتَ خلف نوافذ من زجاج سميك، لو أن طعامكَ يأتي من السوبر ماركت، لو تظن أن الماء يتولد من الصنبور، سوف تعاني بعض المتاعب في فهم الأمر، حتى تفيض نيو أورلينز أو تُطفَأ أنوارك أو تموت بسبب سبانخ ملوثة أو بكتيريا إي. كولاي في إمدادات مياه مدينتك.

من بين كل التبرعات الخيرية، تذهب نسبة ثلاثة بالمئة فقط لقضايا متعلقة بالحيوانات، ومن هذه الثلاثة بالمئة، يذهب النصف إلى الحيوانات الأليفة كالكلاب والقطط. نحن نفضل أن نتبرع للفقراء أو للمستشفيات التي فيها مؤسسات للقلب والكلى. لكنْ كما تعلمون جميعًا، لوِّث البيئة، لوِّثها بامتداد العالم، كما هو حادث الآن، وسوف تحصل على مزيد من الفقراء بما يفوق قدرتك على التعامل معهم. لقد وصلنا إلى تلك النقطة فعلًا، فكِّروا في الأمر، لأن كل الثروات البشرية معتمدة على الأرض. كما تهكم أحدهم مؤخرًا: «الاقتصاد مملوك للبيئة بالكامل من الباطن». دمِّر الأرض وستكون قد دمَّرت نفسك، وحينئذٍ لن يهمَّ كم من النقود تتبرع للقلوب والكلى، لأن لا أحد سيملك قلوبًا أو كلى على أي حال.

عن نفسي لم أنشأْ خلف نوافذ من زجاج سميك. كطفلة، عشتُ نوعًا من الوجود المزدوج الذي كان معتادًا أكثر للكنديين: جزء من الوقت في الغابة الشمالية، وجزء من الوقت في المدن. في الغابة امتلكنا دومًا حديقة لأن هذه كانت الطريقة الوحيدة للحصول على الخضراوات الطازجة: من خلال زراعتها. وحصلنا على السمك الطازج من خلال صيده. لذا كنتُ مدركة للغاية من أين يأتي الطعام.

انطلاقًا من إيماني بأننا نعيش في أوقات حاسمة وبأن الاختيارات الصغيرة تُشكِّل فارقًا، بدأتُ مؤخرًا كتابة مجموعة من البروتوكولات الداعمة للبيئة لاستخدامها في بيتي ومكتبي. من أجل فعل هذا، كان عليَّ تقييم طريقة عيشي مرة أخرى. من المدهش إلى أين يقودك مثل هذا التفحُّص.

في بيتنا، فعلنا فعلًا بضعة أشياء: السيارة منخفضة الطاقة، قائمة السمك المسموح به التي نحملها معنا ونخرجها في المطاعم ومحال بيع السمك، إزالة تكييف الهواء من بيتنا، تركيب ألواح شمسية، نبذ منتجات التنظيف الضارة، الغسَّالة الموفرة للماء والطاقة، إعادة التدوير وإعادة الاستخدام، دعم

الورق المطابق للمواصفات البيئية لكتبنا، لكنْ بينما نقيِّم، أدركنا أنه يجب فعل ما هو أكثر بكثير.

الحياة الخضراء الواعية صارمة بقدر صرامة بعض البرامج الدينية القاسية: ثمة نوع من التعاليم المتماشية معها، وقائمة شاملة من الخطايا. جرب فقط تجنب المناشف الورقية في الحمامات، ومجففات اليد بالهواء الساخن الميؤوس منها والمُهدِرة التي لا تعمل على أيِّ حال. يمكن فعل هذا بأن تحمل معك منديلًا، تستخدمه، ثم تجده بعد أسابيع مكوَّرًا في ركن عَفِنٍ بحقيبة يدك، لكنَّه أمر شاق. رغم هذا، ستتقن فِعله بعد هنيهة. الأمر عادةً مثل كل شيء آخر تقريبًا.

المشكلة أن من يحاولون هذه المحاولة الصعبة يشعرون بأنهم يخوضونها وحدهم. لا يحصلون على كثير من الدعم الرسمي، بالتأكيد ليس من حكومتنا الفيدرالية. المكاسب الفردية تلغيها الخسارات العامة.

لو أنَّ كويكبًا ينطلق صوب الأرض، مهدِّدًا بتأثيرات هائلة، مع سُحُبٍ ضخمة من الغبار تُغيِّر المناخ، ونيران، وفيضانات وكل التشكيلة الكارثية المخيفة المصاحبة لهذا، ولو عرفنا كيف نوقفه، وامتلكنا القوة لوقفه، ستعتقدون أننا سوف نتخذ الإجراءات اللازمة لهذا. لكنَّ القادم صوبنا الآن ستكون له الآثار القاتمة نفسها. ما الذي يتطلبه الأمر بالضبط للحصول على إجراء حقيقي صغير من قادتنا المزعومين الذين يتصرفون باطراد مثل النعام الشهير بدفن رأسه الشهير في رمل القطران؟ متى سيدرك السيد هاربر[1] أن الناس لم يعودوا يريدون سماع امتعاضه من نفاق الليبراليين السابق وانعدام فعلهم تجاه القضايا البيئية، وأننا لسنا أغبياء جدًّا كما يظن، ومن ثَمَّ نعرف أن امتعاضه لن يغطي في الواقع على نفاقه الخاص وانعدام فعله؟ الأشياء تتسارع، يا سيد هابر. حينذاك ليس هو الآن، والفارق أنك حاليًّا في موقع السلطة، وليس الليبراليين. انعدام الفِعل يخصك أنت.

من الظلم قول إنك لا تفعل شيئًا. توجد حركة الهواء النقي، التي تُعَدُّ حقًّا شيئًا ما، لكنْ ليست شيئًا كبيرًا. مع هذا، إذا روَّجتها بما يكفي، قد تشتري لك بعض الوقت.

---

(1) ستيفن هاربر، رئيس وزراء كندا في ذلك الوقت.

لقد وفَّيت بأحد وعودك، على أي حال: وعدك ببناء جدار وقاية حول ألبيرتا. لكنَّ الناس في ألبيرتا ليسوا أغبياء أيضًا. لقد بدأوا يلاحظون أن كوكبًا أعلى حرارة سوف يعني جفافًا ونقص مياه، حتى بالنسبة إليهم. الكثير من الماشية العجفاء. انعدام توازن كبير بين الماء الذي يحتاج إليه الناس وإمدادات المياه المتاحة لهم. ماذا سيحدث إن احترق المكان من داخل جدار الوقاية وليس من خارجه؟ ما الذي سيحدث لاحقًا؟

لطالما نُظِرَ إلى كندا باعتبارها مكانًا أخضر تمامًا. لكننا رضينا عمَّا سبق وحققناه وتكاسلنا، يا للأسف، لأن كندا لا تفي بالتزاماتها بضبط انبعاث غازات الدفيئات الزراعية، المنصوص عليها في اتفاقية كيوتو. من الواعد إقرار شكل أفضل من التشريعات، أحيانًا، لكنْ ليس مطمئنًا أن الحكومة الحالية لا يبدو أنها تستوعب الصلة بين جودة الهواء والتغير المناخي. «حركة الهواء النقي» ستكون بلا قيمة لو استمرت درجات الحرارة في الارتفاع. أي جزء من جملة «كوكب أشد حرارة يعني هواء أسوأ، يعني مزيدًا من تكييف الهواء، يعني كوكبًا أشد حرارة يعني هواء أسوأ». لا يفهمونه؟

إنها رسالة يفهمها الناخبون باطراد. لكنْ هنالك الرسالة، ثم هنالك رد فعل الناس على الرسالة. لو أن الوضع كله كئيب وقاتم تمامًا، بلا أمل يلوح، سوف ينفضُّ الناس لشعورهم بأنه ليس في مقدورهم فعل أي شيء، أو يصبحون متشائمين وجشعين: يفكرون في لو أننا سنضيع جميعًا، لماذا لا تقتنص ما تقدر عليه وتمتع نفسك في الأثناء؟

إن القراءة عن الموت الأسود تعليمية، خلال هجماته القاتلة الأولى، حين ظنَّ الناس أن العالم سينتهي. تنوعت ردود الأفعال. البعض هرب بحثًا عن الأمان: تاركًا المدن حيث كان الطاعون محتدمًا، فارًّا إلى الريف أو إلى مدن أخرى، غير مدرك أنه في الحقيقة حمل الطاعون معه وأصاب آخرين بالعدوى. البعض بدأ في اللوم: نتج الطاعون عن تسميم الساحرات أو المجذومين أو اليهود للآبار، أو أرسله الله كعقاب على خطايا البشر. هذا الاتجاه ما زال معنا، كما تشهد بذلك بعض ردود فعل اليمين على مستهل هجمة الإيدز، وعلى فيضانات نيو أورلينز. إثم الإنسان وعقاب الله كانا مُثبَتين في كليهما، مثل ذيل مستخدم كثيرًا لحمار قذر.

خلال الموت الأسود، راح البعض يجلد نفسه. بقي البعض في مكانه وحاول الاعتناء بالضحايا، مع نتائج مميتة لنفسه. واستمر البعض في الهياج،

يسلب ويغتصب ويمارس الشغب، حين انهار النظام المدني. عزل البعض نفسه في قلاع، متمنيًا أن لا يدخلها الطاعون. واصل البعض حياته العادية بأفضل ما يستطيع. لكنْ لم يقل أحد: «إنه لا يحدث». لن يقدر أحد على قول هذا عن الاحتباس الحراري والكارثة البيئية قريبًا أيضًا. بالكاد يقولها أحد الآن.

ثمة جانب إيجابي لكل شيء. بعد أن قتل الطاعون ثلث سكان أوروبا، ارتفعت أجور العمال. أيضًا نمت الحقول المهمَلة لتصبح غابات، مستهلة، كما يقول البعض، العصر الجليدي الصغير، لما كانت الحقول العارية تعيد عكس حرارة في الجو أكبر مما تفعل الغابات. كان الموت الأسود، مثل الأرض المحايدة بين كوريا الشمالية والجنوبية، عظيمًا للحياة البرية. انظروا إلى الجانب المضيء.

أثر جانبي آخر تمثَّل في تأثيره في عالم الفن. استهلَّ الموت الأسود تقليد شواهد القبور ذات الجمجمة والساعة الرملية مع نقوش تَذكُّر الموت، ولوحات رقصة الموت، وفيها مواطنون من كل المستويات الاجتماعية يظهرون والموت يقودهم في الرقص بنفسه. في عالم وباء جماعي أو كارثة، لن يفيدك امتلاكك الكثير من المال أو خطة طبية بأي شيء.

الفارق بيننا وبين من عانوا الطاعونَ أن لدينا على الأقل فكرة ما عن كيفية تجنب المصير المقترِب. المشكلة لا تتمثل في نقص المعرفة من جانبنا، بل في نقص الإرادة السياسية.

من الجيد للغاية قول إن الخيارات الفردية للمستهلك سوف تُشكِّل الفارق، إن الحكومة عليها أن تبقى خارجها. إن أردت شراء آلة جمع أوراق شجر مُلوِّثة للبيئة، إن أردت قيادة شاحنة مدن كبيرة بنفير عالٍ، فالقرار قرارك. ومن جانب آخر، إن كان ضميرك يقظًا، واخترت الخيارات البيئية الصحيحة، وكلفتك أكثر -كما ستفعل في الغالب- فهذا خيارك أيضًا.

لكنَّ في هذا معاقبة لمن يختارون الخيارات البيئية الصحيحة، وإفلات للآخرين من العقاب.

الهواء والتراب والماء منفعة عامة، ويجب أن تُحمَى جماعيًّا. الجميع سيستفيد إن حُمِيَتْ، وسيعاني إن لم يحدث هذا. نحتاج إلى التشريع لتسوية ميدان اللعب المحدد هذا. نحن في انتظاره، يا سيد هاربر. إن انتظرنا كثيرًا جدًّا، سيكون الأوان قد فات. نهاية القصة.

هنا تقريبًا حيث يمكنني توقع سماع تعبير «مبالِغة في تصوير الخطر». لكنَّ المبالَغة في تصوير الخطر محمودة حين يكون المبنى مشتعلًا. تسمع الإنذار، ثم تأمُل أن يخمد أحدهم النار. من هذا المنطلق، كل شخص في هذه الغرفة مبالِغ في تصوير الخطر. لقد رأينا جميعًا اللهب.

سوف أختم بقصة قديمة. مُنِحَ الملك ميداس أمنية مستجابة، لكنه لم يفكر فيها بعمق. تمنى الثراء فقط كما كان يقاس وقتذاك: تمنى أن يتحول كل شيء يلمسه إلى ذهب. وتحول كل شيء إلى ذهب، من بين ذلك أي طعام حاول أكله أو أي ماء حاول شربه. مات جوعًا.

توجد أنواع أكثر من الثروة بخلاف المال. عوضًا عن تحويل كل شيء إلى ذهب، لدينا فرصة إعادة تحويل الذهب إلى العناصر الأربعة الرئيسية القديمة: الأشياء التي نحتاج إليها للحياة. ماء جيد، هواء نقي، تربة صحية، طاقة نظيفة. أتمنى أن نستغل جميعًا هذه الفرصة فيما يمكننا فعل هذا.

أشجار الحياة، أشجار الموت

»»««

(2007)

إنه لمن دواعي سروري الشديد أن ألقي كلمة التكريم هذه على شرف مئوية إدارة الغابات. سوف أقسِّم كلمتي إلى ثلاثة أجزاء. وسوف أخبركم حتى ما هذه الأجزاء، كي تعرفوا فقط ما هو قادم.

الجزء الأول عن خلفيتي الخاصة في ما يخص العلاقة بالأشجار والغابات. الجزء الثاني عن الدلالات الرمزية والميثولوجية للأشجار والغابات. الجزء الثالث عن موقفنا الحالي، في عالم بغابات متناقصة. كم من المشكلات نحن بصددها، حقًّا؟ وماذا ينبغي لنا أن نفعل؟

لديَّ ارتباط قوي بإدارة الغابات، وفي الواقع بالغابات، وهو أمر لم يكن من اختياري حقًّا. على سبيل المثال: هذه المسيرة التي تصادف أن كنت فيها في أوكيناوا. بينما كنا نتجه بالسيارة شمالًا تجاه غابة يانبارو -موطن طائر تَفْلِق أوكيناوا النادر جدًّا الذي أخفقنا في إيجاده- رأيتُ امتدادًا طويلًا من أشجار الصنوبر التي بدت مريضة: تموت أو ماتت.

قلتُ لصديقنا الياباني: «لديكم آفة، أهي حشرة؟».

نعم، كانت آفة، ونعم، كانت حشرة: خنفساء، في الحقيقة. (كما لاحظ ج. ب. س. هالداين على نحو شهير، يبدو أن الرب كان مولعًا جدًّا بالخنافس، بما أنه خلق الكثير منها؛ وكما لم يضف، يأكل كثير منها الأشجار). لكنَّ صديقنا ذُهِلَ لأنني لاحظتُ هذه الآفة. سألني: «كيف عرفتِ؟».

حسنًا، لو أن هناك شيئًا واحدًا يمكنني رصده، فهو آفة. كان والدي، د. كارل آتوود، عالم حشرات في الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات في ما كان يُطلَق عليه حينها إدارة الأراضي والغابات. اعتدنا أن ننطلق بالسيارة على الطريق خلال رحلاتنا الكثيرة شمالًا، وفجأة نتوقف على جانب الطريق. ونصيح: «آفة!» نخرج الفأس والقماش المشمع. اعتاد أبي فرد القماش المشمع تحت شجرة مصابة، وضرب الجذع بمؤخرة الفأس، فتتساقط منها أشياء: عادة يرقات. ثم نساعد نحن الأطفال على جمعها، وبعدها يمكننا استكمال رحلتنا، إلى أن تتسبب الآفة المغوية التالية في توقفنا فجأة مع صوت صرير الإطارات.

توقفتِ الأُسَر الأخرى من أجل الآيس كريم، فيما توقفتْ أسرتنا من أجل الآفات.

تخصُّص أبي في ذاك الوقت كان دودة البراعم الراتينجية[1] والذبابة المنشارية، مع اهتمام بيرقة خيمة الغابات. اعتاد جمع يرقات خيمة الغابات التي تنسج أعشاشًا على أغصانها، مثلما قد يقطف شخص آخر الورد، ووضع سيقان باقات اليرقات هذه في أوانٍ بها ماء. لكنْ حينئذ قد ينسى إضافة أوراق طازجة، وعند هذه النقطة تندفع بحثًا عن غذاء، صاعدة أعلى الحوائط والأسقف، ثم ساقطة في الحساء. كان هذا مثيرًا لنا نحن الأطفال، خاصة في حال وجود صحبة.

انتقل أبي إلى ما كان في تلك الحقبة منطقة نائية شمالي كيبيك عام 1937. أقرب مدينة كانت تيميسكامينج التي كان فيها فعلًا مؤسسة لنشر الخشب، لكنَّ هذه العملية لم تكن قد تحولت بعد إلى شركة تيمبيك[2]. لم يكن هناك طريق: كان الدخول من خلال خط سكة حديد صغير. على شواطئ بحيرة كبيرة، أسَّس هو وبعض المعاونين مختبرَ حشرات صغيرًا مشيدًا من الخشب. نظرًا إلى خلفيته الخاصة -نشأ في غابة نوفا سكوشا النائية، حيث أدار والده مؤسسة صغيرة لنشر الخشب- كان خبيرًا في استخدام الفأس.

لم تكنْ هذه بريةً بِكرًا. تواصَل الاحتطاب هناك، بالطريقة القديمة: عمل الحطَّابون وأحصنتهم في الشتاء، يقطعون أشجارًا منتقاة ويجرُّونها فوق الجليد. حين يذوب الجليد في الربيع، يُجمَع الخشب ويجر من جانب قاطرة

---

(1) حشرة غابات وبائية شديدة التدمير.

(2) شركة كندية اشتهرت بصناعة الورق.

بحرية لمدخل النهر، تنطلق خلال التيار لمؤسسة نشر الخشب على نهر أوتاوا. هؤلاء الحاطبون لم يُخلُّوا مناطق كاملة من الشجر: قَطْع كل شيء بالكامل لم يكنْ يستحق عناءَ جهدهم. إنني عجوز بما يكفي لأكون قد شاهدتُ هذ الشكل من الاحتطاب، في طفولتي. اعتدنا أن نصادف أحيانًا خشبًا تخلَّف، وكان ملائمًا كي تُصنَع منه أطوافًا جيدة جدًّا.

ذهبتُ إلى هذا الموقع النائي في إقليم كيبيك لأول مرة في ربيع 1940، بعد ميلادي بخمسة أشهر تقريبًا. تمثلتْ وسيلة تنقلي في حقيبة ظهر. ومنذ تلك اللحظة، قضيتُ كثيرًا من الوقت في الغابات. مع أننا عشنا في المدن خلال فصول الشتاء، حيث تكون الحشرات في طور السبات في هذه الشهور، اعتدنا الإقامة في الغابة بداية من أبريل، قبل ذوبان الجليد، وبقينا أحيانًا لوقت متأخر حتى نوفمبر، وبحلول هذا الوقت يكون هناك فعلًا الكثير من الثلج.

أدار والدي مختبر كيبيك حتى 1944، وعند هذه النقطة اتجه إلى سولت سانت ماري لإنشاء مختبر الحشرات هناك. بعد ذلك -في 1946 - بدأ تدريس علم الغابات في جامعة تورنتو. قضيتُ بعض ساعات صباي -خلال شتاءات أواخر الأربعينيات- في مبنى علم الحيوان القديم، أُعجِب بمقل العيون المعبَّأة في زجاجات وبالصراصير الإفريقية البيضاء المميتة التي كانت من ملامح المكان في تلك الأيام. ليست مصادفة أن روايتي الأولى، المكتوبة في عمر سبع سنوات، دارت حول نملة. لا يمكنني قول إن هذا العمل آسر، إذ لا يمكن استخلاص الكثير من الصراع من مرحلتي الخادرة واليرقة، لكنَّ نهايته سعيدة، إذ تتضمَّن اقتناص حشرة بق لذيذة على نحو خاص وقضمها، والإتيان عليها، وجرها إلى الوكر المشترك للنمل. أتمنى لو أنني قادرة على جعل رواياتي اللاحقة تنتهي بتفاؤل كهذا.

كان أبي من أوائل دعاة حماية البيئة، من الأوائل جدًّا. على سبيل المثال، ساورتْه شكوك بشأن مدى حكمة التوسُّع في رش المبيدات ضد الآفات الزراعية، في وقت عنى امتلاكك مثل هذه الشكوك أن تصم نفسك بالجنون؛ لكنْ كما في حالة أشياء عدَّة، أثبت الزمن أنه كان محقًّا.

قبل أسبوع، تلقيتُ خطابًا من أوري لوكس الذي كان طالب دراسات عُليا لوالدي بالجامعة في بداية الخمسينيات، أرفق بخطابه طبعة جديدة

لأطروحته للماجستير: «دراسة لمحميات الصنوبر الساحلية في مياه كتيكو الحدودية خلال وقت احتطاب 1942-1943».

عقب دراسته الأولى بتسعة وأربعين عامًا، عاد أوري لوكس عام 2002 إلى كتيكو الكبرى لمعاينة ما فعله المشروع. كانت محمية الساحل الممتدَّة على قطاع من مئتي قدم مفيدة، كما اتضح، لخلق «غابة صنوبر جديدة بلغ طولها من ستين إلى سبعين قدمًا». في يومياته للرحلة، علَّق على التأثير العابر للأجيال: من أبي إليه، والآن إلى تلاميذه. بحلول هذا الوقت، كان أبي قد رحل قبل قرابة عشر سنوات. في مجالات حياتية عدَّة، ليس ممكنًا دائمًا رؤية كيف ستثمر الخيارات التي اخترناها بمرور الوقت. هذا صحيح تحديدًا بخصوص علم الغابات، وبخصوص علم الغابات في كندا، لأن معظم الأشجار متساقطة الأوراق والمهجَّنة والصنوبرية في مناطق هذا البلد تنمو ببطء شديد مقارنةً بنا.

هنا سوف أقتبس كلمات شخص على دراية، ألا وهو الإنت تريبيرد، من «سيد الخواتم»: إنسان بدائي يشبه شجرة أو شجرة تشبه إنسانًا بدائيًا. يقول عن الإنتش القديمة؛ لغة شعب الأشجار الناطقة: «إنها لغة رائعة، لكنَّ قول أي شيء بها يستغرق وقتًا طويلًا جدًّا، لأننا لا نقول أيَّ شيء بها إن لم يكن يستحق أن يستغرق قوله وسماعه وقتًا طويلًا».

على المستوى الميثولوجي، يمكنكم قول إن علم الغابات، هو علم دراسة لغة الإنتش القديمة. إنه علم دراسة الأشجار، لكنْ أيضًا دراسة ما تخبرنا به الأشجار من خلال كيفية نموها وأماكنها، وما التغيرات التي تتسبب في حدوثها ببقية العالم بنموها بهذه الكيفية وفي تلك الأماكن. يقول تريبيرد مستخدمًا كلمة من لغة الإنتش القديمة: «يمكنني أن أرى وأن أسمع (وأشمَّ وأشعر) قدرًا هائلًا من هذا، من هذا، آ-لاللا-لاللا-رومبا-كاماندا-ليند-أور-بورومي، أستميحكم عذرًا: هذا جزء من تسميتي لها؛ لا أعرف ما الكلمة في لغات العالم الخارجي؟ أتعرفون، الشيء الذي نعيش فيه، حيث أقف وأنظر إلى الخارج في الصباحات الجيدة، وأفكر في الشمس، والعشب الموجود وراء الغابة، والخيول، والغيوم، وانبساط العالم». الكلمة المعبِّرة عن كل هذا في لغات العالم الخارجي هي في الغالب البيئة، أو شيء من هذا القبيل.

لكنني أفضل «انبساط العالم».

كما لا بدَّ أنكم قد خمنتم، نحن الآن في الجزء الثاني من كلمتي، ذلك الجزء الخاص بالميثولوجيا والرمزية. وصلنا إلى هناك من خلال طرق متاهية، فالضياع في الغابة هو التجربة المتاهية الأصلية، كما يعرف أي شخص سبق له أن وجد نفسه يدور في حلقة مفرغة بالغابة. تذكروا فقط أن الماء ينحدر دومًا إلى الأسفل. ثمة شيء واحد تعلمتُه وأنا طفلة وهو كيفية تحديد مسار تعقب: يجب أن تفعل هذا على جانبي جذع شجرة، كي تعرف دائمًا أين كنت توًّا حين تنظر إلى الخلف عند أي نقطة.

علاقة الإنسان العاقل بالأشجار والغابات قديمة جدًّا، وقد تضمَّنت دومًا شعورًا مختلطًا. واحدة من القصص العلمية عن أصلنا تقول إن أسلافنا منحدرون من الأشجار، وبعض أقاربنا البعيدين ما زالوا يصنعون أعشاشًا ليلية فوقها، على الأغصان، حيث يأمنون شر الضواري الليلية أكثر مما لو كانوا على الأرض. لماذا لدى العديد من الناس خوف غير منطقي مزعوم من الثعابين والقطط والعناكب؟ إحدى النظريات تقول إن هذه الحيوانات كانت الوحيدة القادرة على قتلك لو أنك بدائي يُعشِّش فوق شجرة. تفترض نظرية حديثة أننا غادرنا الغابات لأنها كانت مسكونة بقط عملاق: سنور رهيب، أو «مسيَّف الأسنان الزائف»، وهو سنور في حجم فهد ضخم تقريبًا يبدو أنه كان يكمن في الغابات الكثيفة وتخصص في أكل أقاربنا شبيهي الإنسان.

نسخة أخرى من قصة أصلنا ترى أن سُكنى الغابات استُبدِل، بسبب التغير المناخي، بمناطق سافانا مفتوحة أكثر، مع بشر بدائيين ومن ثم أُجبروا على التكيُّف مع بيئة مختلفة جدًّا. ظلت الأشجار مهمَّة للظل، وللوقود بعد استئناس النار، لكنَّ أسلافنا ربما طوَّروا مؤقتًا لأن يكونوا محاطين بها بالكامل لأنها توفر غطاءً جيدًا للحيوانات المفترسة.

الريف، بحقوله المحروثة ومروجه وأجماته، بعيد كل البعد عن الغابة العميقة. شعوب قليلة في العصور الحديثة اختارت العيش في أعماق الغابات: سكان الأدغال من البيجمي[1] استثناء. استقرَّ سكان أمريكا الشمالية الأصليون على مقربة من السواحل، واستخدموا الممرات المائية للنقل ما استطاعوا. امتلكوا شبكات من الدروب خلال الغابات، لكنَّ المرء يسلك هذا المسلك حين لا يكون هناك بديل. سكان نيوزيلندا الأصليون لزموا السواحل

(1) مجموعة عرقية إفريقية من الأقزام تسكن الغابات المطيرة على الحدود بين الكاميرون والكونغو.

على نحو مماثل. شعورنا نحو أعماق الغابة، كما عُبِّرَ عنه في قصص قديمة وحديثة، هيمن عليه عدم الارتياح والخوف.

في «ملحمة جلجامش»؛ أقدم قصيدة مكتوبة نعرفها، واحدة من المعارك البطولية الكبيرة هي لجلجامش وصديقه إنكيدو ضد وحش مقيم في الغابة يُدعى خُمبابا. خُمبابا هو حارس غابة الأَرز. يحاول جلجامش تدمير غابة الأَرز، ورغم غضبه، يخسر خُمبابا القتال الناتج ثم يُقتَل بقسوة. (ما يجعل هذا القتل أسوأ حتى إن جلجامش وإنكيدو يرتكبانه بعد أن دُعيا كضيفين إلى بيت خُمبابا - في معظم الثقافات قتل المُضيف منافٍ للأخلاق بشدة). الغنيمة التي يُحضرها جلجامش إلى مدينة أوروك تتكون من أشجار الأَرز التي قطعها: سلعة قيِّمة لمدينة مبنية فوق سهل بلا أشجار. الإله شمش مسرور بالنتيجة. لكنَّ الإله إنليل حانق، ويلعن جلجامش. الصراع حول قطع الأشجار دائر من وقتها.

في القصص القديمة، قطع غابة أو بستان أشجار يعني كثيرًا انتهاك أحد المحرمات. بعض البساتين مقدسة، لكنْ مقدسة بالنسبة إلى أي إله؟ أن تقطع أو لا تقطع، في الحالتين، ستتورط عادة في متاعب مع شخص ما. يهوَّه يريد البساتين مقطوعة؛ عشتار، ربة القمر، تريدها أن تُترَك واقفة. في الميثولوجيا الإغريقية، ربة القمر أرتيمس هي أيضًا ربة الغابات وسيدة الحيوانات. أن تدمر الغابة يعني أن توجه ضربة للمخلوقات البرية، في الغالب لمصلحة الرعاة الذين يريدون رعي المراعي، أو المزارعين الذين يريدون حقولًا محروثة. لكنْ أغضِب سيدة الحيوانات كثيرًا وستأسف، لأنها أيضًا مَن يرسل الأوبئة. أيذكركم هذا بأي شيء ربما سمعتموه عن الأمراض المتنقلة بين الأنواع الحية مثل إيبولا، وماربورج، والإيدز، وكيف تنتقل للبحث عن حاضن جديد -مثلنا- لأن الحاضن القديم يختفي بسبب تدمير الموئل[1]؟

حكى الإغريق قصة عن إيرسيكثون الذي قطع بستانًا مقدسًا رغم التحذيرات. حين ضربتْ فأسه أول شجرة، تدفَّق الدم إلى الخارج؛ كان دم الأفعى الساكنة في الشجرة. عاقبته ديميتر؛ ربة خصوبة النبات والحصاد، على جريمته، حكمت عليه بالمجاعة. توجد حقًّا علاقة مركبة بين الأشجار وخصوبة التربة. عرِّ أرضًا ما، خاصة أرضًا تلالية، من أشجارها، وسيلي هذا

(1) الموئل أو المأوى بيئة يستطيع الكائن التواؤم معها وتتوفر فيها المتطلبات اللازمة لحياته.

فيضانات وتعرية للتربة بفعل الرياح أو المياه، مع المجاعة كنتيجة نهائية، شيء تعلمه الإغريق فعلًا قبل عدة آلاف سنة.

كانت أعمدة المعابد الإغريقية محاكاة للأشجار؛ وكذلك الضلوع ذات الأغصان في الكاتدرائيات النورمانية. ومعظم الميثولوجيات تتضمن شجرة عالم أو شجرة حياة، تحمل كل الحياة على الأرض. في الدين المسيحي، تنمو شجرة الحياة في جنة عدن، إنها الشجرة ذات التفاحات التي لم يأكلها آدم، حيث قضم ثمرة شجرة المعرفة بدلًا منها، وهذا هو سبب أننا أذكياء لكننا لسنا خالدين، في حال كنتم تتساءلون.

لكنْ لكل رمز إيجابي، نظير سلبي. هنالك شجرة موت كما توجد شجرة حياة. النُّسخ الشِّعرية من الأرض اليباب عادة بها أشجار ميتة، أو لا أشجار على الإطلاق؛ أو دُمِّرَتِ الأشجار واستُبدِلَتْ بها صخور أو أعمدة معدنية. في الدين المسيحي، تُمثَّل شجرة الموت بالصليب، شجرة ميتة يُنفَّذ فوقها حكم الموت.

قطيع الأشجار من الإنتس في «سيد الخواتم» ينتمون إلى الجانب الطيب من الأشياء، ويعاقبون الساحر قاطع الأشجار، ساروومان؛ لكنْ في عالم تولكين المخترَع توجد أشجار متوحشة وأشجار شريرة، مثلما توجد أشجار طيبة، للشريرة قلوب شريرة؛ وهنالك أيضًا غابات كاملة أصبحت شريرة: سوف تقبض أشجارها عليك وتأسرك داخلها. تصادف دوروثي في «ساحر أُوز العجيب» هذا النوع الشرير من الأشجار، فهنالك غابة بأشجار مقاتلة في الطريق إلى أُوز لا تسمح لها بالعبور، وتُحَلُّ المشكلة فقط من جانب رجل الصفيح الحاسم الذي يُعمِل فأسه فيها بعنف ويفتح طريقًا. لشجرة الصفصاف القوية والمدمرة في سلسلة هاري بوتر خط أسلاف جليل.

تبدأ «الكوميديا الإلهية» لدانتي بمجاز متاهة:

«في منتصف طريق حياتنا، وجدت نفسي في غابة مظلمة،
إذ ضللتُ سواء السبيل.

آه، ما أصعب وصف هذه الغابة الموحشة الكثيفة القاسية،
التي تُجدِّد ذكراها لي الخوفَ».[1]

نحن منقادون لاستنتاج أن هذه الغابة تمثِّل الخطأ والخطيئة: مغادرة الطريق القويم. إنها مكان حيث تضل، حيث تضيع. في سالف الأيام، أن تضيع في الغابة عادة عنى الموت جوعًا أو هتكًا أو على يد ضارٍ، كما لا يزال يعني في الواقع. إذا ذهبتَ إلى الغابة اليوم، فقد تريد أن ترى «نزهة التيدي بير»[2]، لكنك بالتأكيد تفضل ألا تكون فريسة التيدي بير، كما قد يحدث، إذا أطلت المكوث هناك أكثر.

غابات شكسبير أقل إثارة للخوف من غابات دانتي، لكنها ليست مرحةً ومبهجةً بالضبط. أحيانًا هي أماكن للانسحار والوهم، مأهولة بكائنات ليست بشرية بالكامل، مثل الغابة في «حلم ليلة صيف»، وأحيانًا هي أماكن للحرية المضاعفة. غابة آردِن في «كما تشاء» تؤوي المنفيين الفارين من ملك طاغية، مثلما تؤوي غابة شيروود روبن هوود تمامًا. بهذا المعنى، تمثل الغابة التواصل مع الطبيعة، والحرية من ظلم الحضارة، كما تفعل، بعد ذلك بكثير، في «حكايات الجوارب الجلدية» لفينيمور كوبر. لكنَّ الخارجين عن القانون يمكن بسهولة أن يكونوا لصوصًا أو قتلة، وكثير من هؤلاء نقابلهم في الأدب، وخاصة في الحكايات الشعبية. لأن الغابة ملكوت المفترسين، ولا يبدو أن بإمكاننا نسيان هذا كليًّا. فحين تضل ذات الرداء الأحمر طريقها صوب الغابة المظلمة تصادف الذئب. تجربة الغابة المظلمة النموذجية موصوفة على نحو نابض بالحياة في قصة الأطفال الكلاسيكية «الرياح وأشجار الصفصاف» لكينيث جراهام. الغابة البرية مكان خطر، والخلد الصغير كان عليه أن يصغي للتحذيرات التي وُجِّهَتْ إليه بخصوصها.

---

(1) دانتي أليجييري، الكوميديا الإلهية، الجحيم، ت: حسن عثمان، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2017، ص82.

(2) الإحالة إلى أغنية رائجة بعنوان «نزهة التيدي بير»، وهي تحتوي على جملة مفادها أنه من الرائع الذهاب إلى الغابة اليوم، لكنِ الأكثر أمنًا أن تلزم بيتك.

«كل شيء كان ساكنًا جدًّا الآن. تقدَّم الغسق نحوه بثبات وسرعة، متجمعًا من الخلف ومن الأمام، وبدا الضوء كأنما ينسحب مثل مياه فيضان منحسر... في النهاية، بينما يرقد الخلد لاهثًا مرتعدًا في التجويف، أنصت للصرير والطقطقة بالخارج، عرفه أخيرًا تمام المعرفة، عرف ذلك الشيء المفزع الذي اختبره هنا آخرون من سكان الحقل والسياج الشجري الصغار، والمعروف باعتباره أحلك لحظاتهم، الشيء الذي حاول الجرذ عبثًا حمايته منه: رعب الغابة البرية!».

هؤلاء الذين يعيشون في الخلاء -في السهول، أو أقصى الشمال، فوق النطاق الشجري- راؤون أكثر منهم منصتون لأن أي شيء سيقتلك سوف يُرَى قبل أن يُسمَع. لكنَّ هؤلاء الذين يقيمون في الغابات منصتون، لأن أي شيء سيقتلك سوف يُسمَع قبل أن يُرَى. لذلك الصفير والطقطقة مفزعان للخُلد.

الحقيقة أنه -مهما كان عدد التقارير البيئية التي نقرأها عن أهمية الحفاظ على الغابات- نحن خائفون في السر منها. ونحن أيضًا مبهورون بها، حقيقة تخص طبيعتنا التي تواصل إنتاج نسخ خيالية مثل الغابة التي تُفقَد فيها كل الأسماء، في «أليس في المرآة»، وغابة لوثلورين الذهبية المحكومة من الجن الصغير في «سيد الخواتم»، حيث قد «تقع في شَرَك»، والغابة حيث يرقد ميرلين[1] في نوم مسحور، في تقليد أرثري. ابقَ في مثل هذه الغابات أطول مما يجب وسوف تنسى من أنت. ربما تكون الغابة مُغرية، لكنك تدخلها على مسؤوليتك الخاصة.

في كتابه المقلق «مستقبل الحياة» يعرض إ. و. ويلسون علاقتنا بالغابات بطريقة مثيرة للاهتمام. ما نوع المكان الذي يفضله البشر؟ يقترح أن ننظر إلى ما يفعله الأثرياء: هؤلاء الذي يمكنهم تحمُّل ثمن أي شيء يختارون البناء فوق مرتفعات تُشرِف على منظر طبيعي مفتوح به نهر أو بحيرة، مع بعض الأشجار على مسافة، لكنها ليست قريبة جدًّا ولا كثيفة. ستكون

(1) شخصية في أسطورة الملك أرثر.

هذه في الحقيقة بقعة مثالية للصيادين-الجامعين[1]: ماء للشرب ولجذب طريدة، غابة لتؤوي الحيوانات لكنْ ليست قريبة جدًّا، إطلالة جيدة في كل جانب. ربما يفسر هذا الكم الهائل من حرق الغابات من جانب سكان أستراليا الأصليين قبل اتصالهم بالعالم الخارجي: لقد أحبُّوا أرضًا خالية وإطلالة واسعة. نوع الإطلالة نفسه، أو حتى صورة له على الحائط، وُجِدَ أنه يقلل بمعدل ستة أضعاف الوقت الذي يحتاج إليه الناس للشفاء في غرف النقاهة بالمستشفيات. يبدو أننا نجد أن هذا المشهد مطمئن. هل لدينا بناءً على هذا انحياز غريزي لقطع الأشجار؟ يظن ويلسون أن هذا وارد.

إن استسلمنا له بالكامل، فسيكون الأسوأ لنا لأننا إذا قطعنا كل الأشجار في العالم، سنهلك. يقول قولٌ مأثور من الهند: «الغابات تسبق الحضارة، الصحارى تتبعها». هذه الصيغة حدثت مرات عدَّة على مدار تاريخنا فعلًا: قصة جزيرة القيامة، حيث قاد تدمير كل الأشجار إلى تعرية التربة والمجاعة وأكل لحوم البشر، هي فقط واحدة من قصص عدَّة. لقد أُخبِرنا مرات عدَّة عن أهمية غابات الأمازون -أُطلِقَ عليها رئات الكوكب- للحفاظ على مناخ الأرض، مع هذا استمر قطع هذه الغابات. غابات بورنيو[2] تتناقص بسرعة. فأس جلجامش تعمل على قدم وساق، وبعض الآلهة مسرورون: آلهة المال مثلًا، وهؤلاء الذين يروجون لفكرة الربح من دون دفع أي ثمن، ولوهم أنه يمكن الأخذ من الطبيعة بلا نهاية دون منح شيء في المقابل. لكنَّ سيدة الحيوانات آخذة في الانزعاج منا؛ وواحد من أقوالها المأثورة ربما يكون: «لا يوجد غداء مجاني».

تحتوي كندا على أكبر غابة شمالية في العالم. ولديها ارتباط طويل بالأشجار وقطع الأشجار: المستوطنون الأوائل قطعوا كل ما استطاعوا قطعه، خوفًا من حرائق الغابات ولإخلاء مكان للرعي ولصنع الفحم، وللتصدير إلى أوروبا. ما زلنا نقطع، بغباء وبلا تمييز في الغالب. ما زلنا منغمسين في توهم اللا نضوب. ما زلنا نخبر أنفسنا بأن أي شيء تنتجه الطبيعة من حقنا، ومجاني أيضًا. لماذا ما زلنا نقول إن إزالة الأشجار من بقعة كاملة في الغابة أمر من الطبيعي فعله لأن حرائق الغابات طبيعية أيضًا، وهي تحرق مساحات

---

(1) أي البشر المنتمون إلى مرحلة الصياد-الجامع من تاريخ البشرية.

(2) غابات جبلية مطيرة تقع في جزيرة بورنيو تُقطع أشجارها وتحرق بوتيرة متسارعة منذ ستينيات القرن العشرين.

واسعة، لذا أليس هو الأمر نفسه؟ لماذا نحوِّل غابات ذات أشجار معمِّرة لا تقدَّر بثمن إلى ورق تواليت؟ جزء من هذا مجرَّد كسل وجشع، لكنَّ جزءًا منه ينبع من تناقضنا العتيق تجاه الغابات: خوفنا منها. كم من الوقت سنستمر بهذه الطريقة قبل أن ندمر بالوعة الكربون الطبيعية الهائلة الخاصة بنا، ونحول الشمال الهش بغطائه من التربة الضعيفة إلى أرض صخرية خربة، وفي الأثناء نمحو أعدادًا كبيرة من الأنواع الحية، قبل أن نحرق أنفسنا حتى الموت؟ متى سنبدأ في الدفع مقابل عدم قطع الأشجار، تمامًا كما يُدفَع للمزارعين كي لا يزرعوا البطاطس؟

لأنني شخص مستبشر، أحب تقديم شعاع أمل. يوجد عدد من الحركات المضادة انطلقتْ فعلًا. لطالما عرفتْ مؤسسة «الحياة البرية العالمية» أهمية الموئل لحماية الأنواع الحية، واشترتْ مساحات كبيرة من الغابات بامتداد العالم. جمعية «حماية الطبيعة» نشطة جدًّا في كندا والولايات المتحدة الأمريكية، وكانت ناجحة في الاستحواذ على مساحات أصغر لكنْ مميزة جدًّا. الشكل القديم من الاحتطاب عائد: الاحتطاب الانتقائي، بأدنى حد من الضرر للغابات. ربما يثير اهتمامكم أن تعرفوا مثلًا أن مجموعة من البوذيين مستمرَّة في الاحتطاب من شجرة واحدة، بالأحصنة، في نوفا سكوشا الآن.

واحد من أسباب خوف الناس من الغابات -خاصة إن كانوا قد نشأوا في المدن- هو أنهم غير معتادين إياها. يزداد إدراك قيمة التعليم المبكر باطراد، كما يشهد تنامي فصول الهواء الطلق في بريطانيا، حيث اكتُشِفَ أن الأطفال يتعلمون أفضل حقًّا حين لا يكونون في بيئة فصل مغلق. الأطفال الصغار لديهم اهتمام فطري بالطبيعة، إن لم تُثبَّط عزيمتهم من جانب البالغين. (كم عدد فصول الهواء الطلق لدينا في كندا؟ لا يوجد، حاليًّا. لكنْ لدينا معسكرات صيفية، مع هذا).

اليابانيون لديهم تعبير: تطهير بالغابة: أن تغمس نفسك في الغابة بغرض التنظيف والاسترخاء. هذا يجدي حقًّا بالنسبة إلى شخص لا يخشى الغابة مثل الخُلد. سي. و. نيكول، الياباني، الكندي والويلزي السابق، الوحيد في العالم الحائز على الحزام الأسود من الدرجة السابعة في الكاراتيه، وناشط حماية البيئة الغيور، يملك صندوق ائتمان غابة صغير في اليابان اسمه صندوق أفان لأرض الغابة. هذه غابة مُدارة تنتج خشبًا للحِرف التقليدية المحلية، وفطريات طبية ثمينة ومُتنوِّعة، وما يطلِق عليه اليابانيون «خضراوات الجبل».

الرؤية شبيهة بالغابات المطيرة المدارة ومزارع القهوة في الظل التي تلبي الاحتياجات البشرية بالتوافق مع الاستعادة والوقاية.

في صندوق ائتمان أثان للغابات، يجرون أيضًا العديد من الدراسات بخصوص التواصل بين البشر والغابة. واحدة تقيس قدرة البقاء في غابة على ضبط ضغط الدم: الضغط المنخفض يرتفع، والضغط المرتفع ينخفض. تختص أخرى بالعمل مع أطفال معنَّفين ومتضررين، وأثبتت نجاحًا مدهشًا: يمكن للغابة أن تُسهِم في شفاء النفس، تمامًا مثل علاج الجسد.

اسم «ائتمان الغابة» موحٍ. هذا ما نحتاج إليه: ائتمان الغابة. نحتاج إلى أن نأتمن الغابة، بدلًا من الشعور بالاغتراب عنها والخوف منها. إن استطعنا فعل هذا، فربما نوقف تدميرنا العشوائي، وندرك غاباتنا كما هي عليه: أوطان قديمة، مُنقِّية للهواء، مأوى للأنواع الحية، واقية من الشمس، مبردة للمناخ، مطمئنة للأرواح، باسطة العالم.

سوف أختم باقتباس من الإنت تريبيرد؛ كلمات قليلة يمكن أن نتخذها شعارًا. يقول: «توجد نفايات من بقايا جذر شجر مقطوع وعليق حيث كانت هناك يومًا بساتين مغردة، كنت خاملًا. تركتُ الأشياء تتسرب. يجب أن يتوقف هذا».

ريتشارد كابوشينسكي

»»«««

(2007)

حين سمعتُ بموت ريتشارد كابوشينسكي، شعرتُ بأنني خسرتُ صديقًا. لا، أكثر من هذا: شخص أساسي في حياتي. واحد من قلة، يمكن الثقة بها بالتأكيد لقول الحقيقة عن أشياء وأحداث معقدة، ليس بمصطلحات مجردة لكنْ بتفاصيلها الصلبة: ألوانها، رائحتها، شعورها، ملمسها؛ مناخها. لكنني لم أعرف ريتشارد كابوشينسكي جيدًا جدًّا على الإطلاق. كانتْ سمة نادرة عنده، هذه المصادقة لأناس على البعد.

قابلتُ كابوشينسكي لأول مرة في 1984. كنت أعيش مع أسرتي -جرَيم جيبسون وابنتنا ذات السبع سنوات- في برلين الغربية التي كانت لا تزال محاطة في ذاك الوقت بجدار برلين الشهير. حدث هناك أن بدأتُ كتابة «حكاية الجارية». النغمة الملائمة لرواية عن حكم شمولي حديث كانت متاحة بسهولة: طائرات ألمانيا الشرقية المقاتلة اعتادت كسر حاجز الصوت كل أحد، مذكرة إيانا من خلال دويها الصوتي أن بإمكانها أن تنقضَّ في أي لحظة. الكتلة السوفييتية امتدَّت شرقًا، وبدت صلبة كصخرة. سافرنا إلى ألمانيا الشرقية، بحرس حدودها العابسين ومثلجاتها الشبيهة بطلاء الأظفار والشيكولاتة من عصر «أهل سمايلي»[1]، وإلى تشيكوسلوفاكيا، حيث تطلَّب

(1) رواية جاسوسية لجون لو كاريه، بطلها الجاسوس البريطاني جورج سمايلي، صدرت عام 1979، وتحولت إلى مسلسل تلفزيوني شهير عام 1982.

قول أي شيء حقيقي الخروج وسط المتنزهات، فأصدقاؤنا التشيك كانوا خائفين جدًّا من أن يُتنَصَّت عليهم.

ذهبنا أخيرًا إلى بولندا التي كانت قصة أخرى تمامًا. لطالما نُظِرَ إلى بولندا من جانب جيرانها باعتبارها شجاعة بتهور، أو متهورة بشجاعة. ربما تكون الحكاية الطريفة الشهيرة عن مهاجمة سلاح الفرسان البولندي للمدرعات الألمانية[1] من على ظهر الخيل صحيحة أو غير صحيحة، لكنها رمزية؛ وهذا التهور والجموح كانا لا يزالان هناك في وارسو عام 1984. سائقو التاكسي لن يقودوا بك إلى أي مكان إن لم يكن بحوزتك عملة صعبة؛ الكُتَّاب يعطونك كميات ضخمة من إصدارات ثورية غير رسمية، احتفظوا بها مخزَّنة في مبنى مفتَرَض أنه منظمة الكُتَّاب الشيوعيين. ونحن هناك عُثِرَ على قسٍ مقتولًا، من المحتمل على يد البوليس السري. كانت هناك مسيرة كاثوليكية، وبينما نشاهد الراهبات ذوات العيون الشبيهة بالصوان والقساوسة الغاضبين العازمين وحشود أتباعهم، فكرنا: هذا النظام في ورطة.

كتب كابوشينسكي: «الإمبراطور: سقوط مستبد» في 1978. الكتاب ظاهريًّا عن هيلا سيلاسي إمبراطور إثيوبيا وانهيار نظامه الفاسد الاستبدادي، وبقراءته ببساطة على هذا النحو، هو كتاب رائع. كابوشينسكي الصحفي، بتهوره البولَندي الذي حمله خلال 27 انقلابًا وثورة -في حين تهرب أفواج اللاجئين بعيدًا عن الاضطراب، يتجه هو إليه- يذهب إلى أديس أبابا ويتسلل ليلًا، محاورًا رجال بلاط يعيشون في الخفاء الآن، مدونًا نوادرَ عن الإمبراطور، تتراوح بين كونها كوميدية بشكل غير مقصود: مَن يُمِدُّه بالوسائد كان عليه أن يقطع الحجم الملائم تمامًا للوسادة تحت قدميه لكل كرسي جلس عليه، مع مخاطرة بترك ساقيه القصيرتين معلقتين، وبين كونها مُفزِعة: شحاذون يلتهمون فتات ولائم القصر، ومُقَل عيون تسيل من محاجرها.

لكنْ لـ«الإمبراطور» مستوى آخر من المعنى بالنسبة إلى البولنديين الذين أصبحوا معتادين الحديثَ بلغة مشفرة، خلال الاحتلال النازي ثم تحت حكم السوفييتي. كما يقول كابوشينسكي بنفسه عن هذه الأوقات في «أسفار مع

---

(1) حكاية شائعة عن مواجهة سلاح الفرسان البولندي للمدرعات الألمانية بالخيول عند غزو بولندا مطلع الحرب العالمية الثانية، وتُحكى عادة في سياق الإشارة إلى مواجهة غير متكافئة مع آلة حرب حديثة، لكنْ في هذه الحكاية تشكيك بوصفها مجرد بروباجندا نازية.

هيرودوت»، «لا شيء كان جليًّا وحرفيًّا وغير غامض قطُّ: من خلف كل إشارة وكلمة أطلَّت علامة مرجعية، وحدَّقت عين غامزة على نحوٍ دال». من ثَمَّ، لأن نظامًا استبداديًّا فاسدًا من المحتمل أن تجمعه أشياء عدَّة مع واحد آخر، يمكن قراءة «الإمبراطور» كنقد للحكومة الشيوعية البولندية المحتضِرة. بسرعة وصل الكتاب إلى المسرح، في معالجة مسرحية تلو الأخرى، وأسهم بقوة في الاضطراب الشعبي الذي أسقط هؤلاء الذين في السلطة في النهاية. تمثلت ألمعية «الإمبراطور» كتكتيك في أن الشيوعيين يمكنهم بالكاد الاعتراض عليه، ألم يكن عن سوءات الملكية، وهي شكل مِن الحكم كانوا ضده بتفانٍ؟

تُرجِم «الإمبراطور» إلى الإنجليزية عام 1983، تمامًا في الوقت الملائم كي نقرأه ثم نلتقي كابوشينسكي في وارسو عام 1984، ونصافحه. انتمى إلى الجيل الاستثنائي نفسه الذي ضم تاديوش كانتور، المخرج البارز وكاتب المسرح، والروائي تاديوش كونفيسكي: رجال عايشوا الحرب العالمية الثانية كأطفال فقط ليبلغوا سن الرشد في نظام شيوعي بحزب واحد، لكنهم تمكنوا مع هذا من إنتاج أعمال إبداعية مذهلة. رغم أن أماكن كابوشينسكي تعددتْ، ومواده تنوعتْ، ظلت موضوعاته الضمنية ثابتة: الخوف والقمع وكيف يتأقلم الناس معهما أو يتجاوزونهما، الظروف الغثة وكيف يمكنها أن تطوِّق الروح أو تسمو بها، العذاب الخانق الممتد للثقافات السياسية الأحادية، ورغبة البشر المستمرة في امتلاك أرواحهم الخاصة. موضوعات كهذه مفهومة بالكامل في ضوء صِبا كابوشينسكي المقيد.

بدا لي كابوشينسكي خجولًا وساحرًا وحَييًا؛ قال جرَيم ربما يكون هكذا، لكنه صلب جدًّا تحت ذلك كله. أفترض أنه كان كلا الأمرين: حماه الخجلُ والسحرُ والحياءُ من أن يُقتَل عند حواجز الطرق وسط الحروب الأهلية الفوضوية، ودفعتْه الصلابة الشديدة نحو حواجز الطرق هذه في المقام الأول.

لطالما اتسمتِ المقابلات مع كتاب أصلاء داخل الكتلة السوفيتية في تلك الأيام بشيء سريالي، وربما يرجع حياء كابوشينسكي جزئيًّا إلى هذه السِّريالية. في مقابلات رسمية مهذَّبة كان هناك ما يقال، ثم هناك ما لا يقال لكنْ من المفترض أن يُفهَم. سألتُ كاتبة أخرى في معرض كتاب: «لماذا لديكم في بولندا العديد من كتب الأطفال المصوَّرة برسوم جميلة؟» فأجابت: «فكِّري في الأمر»، ولا بدَّ أنها عنتْ بهذا عدم وجود محتوى مثير للمشكلات في كتب الأطفال المصوَّرة.

في يناير 1986، زار كابوشينسكي تورونتو من أجل صدور الطبعة الإنجليزية من كتابه «الشاهنشاه» الصادر عام 1982، عن الخلع المدهِش لشاه إيران ونظامه الوحشي، والذي تناول السافاك؛ بوليسه السري الشنيع الذي مارس التعذيب. هذا الكتاب صالح لإعادة القراءة الآن، إنه متبصِّر جدًّا بخصوص الأنساق التي تستمر في الظهور في العالم المسلم. كان كابوشينسكي سيظهر في سلسلة هاربرفرونت للكتاب الدوليين، وكان متوترًا: لم يظن أن إنجليزيته جيدة بما يكفي لقراءة عامة. سألني: هل يمكن أن أصبح صوته بالإنجليزية وأقرأ من الكتاب نيابةً عنه؟ قلتُ إنني يشرفني هذا، لكن في الوقت نفسه، فكرتُ، انتظرْ دقيقة! ريتشارد كابوشينسكي متوتر؟ بخصوص القراءة بالإنجليزية؟ في تورونتو الآمنة غير المهدِّدة، حيث سيحبه الجميع حتى لو لم يستطع سوى النطق بكلمة واحدة فقط؟ ماذا عن الاضطراب القاتل في الكونغو، والقنابل المتساقطة في هندوراس، والقلاقل المهدِّدة للحياة في طهران الثائرة؟

كان توتر كابوشينسكي في تلك المناسبة في تورنتو محببًا. تشابه نوعًا ما أيضًا مع أن تقلق ماري؛ ملكة اسكتلندا بخصوص أكان غطاء رأسها مضبوطًا فيما هي في طريقها إلى المشنقة. لكنْ، في النهاية، لا يمكن التنبؤ بنطاقات توتر الآخرين.

لأنه عمل مراسلًا أجنبيًا -لسنوات عدَّة، كان المراسل الأجنبي البولندي الوحيد- بدا كابوشينسكي كليَّ الوجود، على الأقل حين يتعلق الأمر بالهياكل السياسية الفاسدة في لحظات سقوطها أو كارثة أو سفك دماء رهيب. حيثما وُجِدَتْ فوضى، سيوجد هو. في كتابه «سلطة مطلقة» الذي يصف رحلاته خلال الاتحاد السوفييتي في 1989 و1990، بالضبط وهو يتفكك، ثمة مقطع دال على طبعِه:

«...انفجرتِ الأخبار تفيد بأن مدينة كبيرة بتعداد سكان مليون نسمة... تسممت بشدة، بخطورة، على نحو مميت.

علَّق صديق أبلغني بالخبر: «تشرنوبل جديدة».

أجبته: «سأذهب إلى هناك، إن أمكنني الحصول على مقعد، سأطير غدًا».

هيرودوت»، «لا شيء كان جليًّا وحرفيًّا وغير غامض قطُّ: من خلف كل إشارة وكلمة أطلَّت علامة مرجعية، وحدَّقت عين غامزة على نحوٍ دال». من ثَمَّ، لأن نظامًا استبداديًّا فاسدًا من المحتمل أن تجمعه أشياء عدَّة مع واحد آخر، يمكن قراءة «الإمبراطور» كنقد للحكومة الشيوعية البولندية المحتضِرة. بسرعة وصل الكتاب إلى المسرح، في معالجة مسرحية تلو الأخرى، وأسهم بقوة في الاضطراب الشعبي الذي أسقط هؤلاء الذين في السلطة في النهاية. تمثلت ألمعية «الإمبراطور» كتكتيك في أن الشيوعيين يمكنهم بالكاد الاعتراض عليه، ألم يكن عن سوءات الملكية، وهي شكل مِن الحكم كانوا ضده بتفانٍ؟

تُرجِم «الإمبراطور» إلى الإنجليزية عام 1983، تمامًا في الوقت الملائم كي نقرأه ثم نلتقي كابوشينسكي في وارسو عام 1984، ونصافحه. انتمى إلى الجيل الاستثنائي نفسه الذي ضم تاديوش كانتور، المخرج البارز وكاتب المسرح، والروائي تاديوش كونفيسكي: رجال عايشوا الحرب العالمية الثانية كأطفال فقط ليبلغوا سن الرشد في نظام شيوعي بحزب واحد، لكنهم تمكنوا مع هذا من إنتاج أعمال إبداعية مذهلة. رغم أن أماكن كابوشينسكي تعددتْ، ومواده تنوعتْ، ظلت موضوعاته الضمنية ثابتة: الخوف والقمع وكيف يتأقلم الناس معهما أو يتجاوزونهما، الظروف الغثة وكيف يمكنها أن تطوِّق الروح أو تسمو بها، العذاب الخانق الممتد للثقافات السياسية الأحادية، ورغبة البشر المستمرة في امتلاك أرواحهم الخاصة. موضوعات كهذه مفهومة بالكامل في ضوء صِبا كابوشينسكي المقيد.

بدا لي كابوشينسكي خجولًا وساحرًا وحَييًا؛ قال جرَيم ربما يكون هكذا، لكنه صلب جدًّا تحت ذلك كله. أفترض أنه كان كلا الأمرين: حماه الخجلُ والسحرُ والحياءُ من أن يُقتَل عند حواجز الطرق وسط الحروب الأهلية الفوضوية، ودفعتْه الصلابة الشديدة نحو حواجز الطرق هذه في المقام الأول.

لطالما اتسمتِ المقابلات مع كتاب أصلاء داخل الكتلة السوفيتية في تلك الأيام بشيء سريالي، وربما يرجع حياء كابوشينسكي جزئيًّا إلى هذه السِّريالية. في مقابلات رسمية مهذَّبة كان هناك ما يقال، ثم هناك ما لا يقال لكنْ من المفترض أن يُفهَم. سألتُ كاتبة أخرى في معرض كتاب: «لماذا لديكم في بولندا العديد من كتب الأطفال المصوَّرة برسوم جميلة؟» فأجابت: «فكِّري في الأمر»، ولا بدَّ أنها عنتْ بهذا عدم وجود محتوى مثير للمشكلات في كتب الأطفال المصوَّرة.

في يناير 1986، زار كابوشينسكي تورونتو من أجل صدور الطبعة الإنجليزية من كتابه «الشاهنشاه» الصادر عام 1982، عن الخلع المدهِش لشاه إيران ونظامه الوحشي، والذي تناول السافاك؛ بوليسه السري الشنيع الذي مارس التعذيب. هذا الكتاب صالح لإعادة القراءة الآن، إنه متبصِّر جدًّا بخصوص الأنساق التي تستمر في الظهور في العالم المسلم. كان كابوشينسكي سيظهر في سلسلة هاربرفرونت للكتاب الدوليين، وكان متوترًا: لم يظن أن إنجليزيته جيدة بما يكفي لقراءة عامة. سألني: هل يمكن أن أصبح صوته بالإنجليزية وأقرأ من الكتاب نيابةً عنه؟ قلتُ إنني يشرفني هذا، لكن في الوقت نفسه، فكرتُ، انتظرْ دقيقة! ريتشارد كابوشينسكي متوتر؟ بخصوص القراءة بالإنجليزية؟ في تورونتو الآمنة غير المهدِّدة، حيث سيحبه الجميع حتى لو لم يستطع سوى النطق بكلمة واحدة فقط؟ ماذا عن الاضطراب القاتل في الكونغو، والقنابل المتساقطة في هندوراس، والقلاقل المهدِّدة للحياة في طهران الثائرة؟

كان توتر كابوشينسكي في تلك المناسبة في تورنتو محببًا. تشابه نوعًا ما أيضًا مع أن تقلق ماري؛ ملكة اسكتلندا بخصوص أكان غطاء رأسها مضبوطًا فيما هي في طريقها إلى المشنقة. لكنْ، في النهاية، لا يمكن التنبؤ بنطاقات توتر الآخرين.

لأنه عمل مراسلًا أجنبيًا -لسنوات عدَّة، كان المراسل الأجنبي البولندي الوحيد- بدا كابوشينسكي كليَّ الوجود، على الأقل حين يتعلق الأمر بالهياكل السياسية الفاسدة في لحظات سقوطها أو كارثة أو سفك دماء رهيب. حيثما وُجِدَتْ فوضى، سيوجد هو. في كتابه «سلطة مطلقة» الذي يصف رحلاته خلال الاتحاد السوفييتي في 1989 و1990، بالضبط وهو يتفكك، ثمة مقطع دال على طبعِه:

«...انفجرتِ الأخبار تفيد بأن مدينة كبيرة بتعداد سكان مليون نسمة... تسممت بشدة، بخطورة، على نحو مميت.

علَّق صديق أبلغني بالخبر: «تشرنوبل جديدة».

أجبته: «سأذهب إلى هناك، إن أمكنني الحصول على مقعد، سأطير غدًا».

طوال حياته تاق كابوشينسكي إلى السفر، وتاق بالتحديد إلى السفر إلى تلك الأماكن التي يصارع السائح العادي الباحث عن المتعة ليتجنبها. لهذا من الملائم جدًّا أنه استحضر في كتابه الأخير «أسفار مع هيرودوت»، أول كاتب رحلات شهير من هذا النوع: هيرودوت، «أبو التاريخ». ما أراده كابوشينسكي أكثر من أي شيء آخر في شبابه كان «عبور الحدود»: في البداية حدود بولندا، لكنْ بعد ذلك، باطراد، كل حد ممكن. ما قاده كان فضوله اللانهائي تجاه البشرية، بكل أشكالها. مثل هيرودوت، استمع وسجل لكنه لم يَلُمْ. طوال حياته كان في خضم مغامرة: مغامرة أكثر منها مهمة. ما الذي أراد العثور عليه؟ تفصيلة إكزوتيكية، بالتأكيد؛ اختلافات ثقافية، النسيج الثري متعدد الألوان والخيوط الغائب في بولندا ما بعد الحرب. لكنْ أبعد من هذا، حتى وسط أقصى درجات سفك الدماء والانتقام السادي والانحطاط: الخير الإنساني المشترك. في أي شيء يكمن أملنا؟ ربما في الكرامة؛ الكرامة البسيطة التي يستهدفها القامعون في كل مكان، لكنِ التي لا يمكن محوها كليةً. الكرامة التي تقول لا.

مؤكد أنه لا يوجد كاتب آخر امتلك أسبابًا أكثر للتشاؤم، بالنظر إلى كل ما رآه، لكنَّ هذه ليست عاطفة عبَّر عنها كابوشينسكي كثيرًا. المتكرر أكثر كان نغمة التعجب: تعجب من أن أشياء كهذه -باهرة وحقير معًا- يمكنها أن توجد على الأرض. قرب نهاية «أسفار مع هيرودوت»، يوجد سطر واحد. إنه يصف مجرد مشهد داخل متحف تركي، لكنه ملائم كرثاء لهذا الرجل المتواضع الذي كان شاهدًا عظيمًا على عصرنا، وسوف أضعه باعتباره رثاءً:

«نقف في العتمة، محاطين بالنور».

آن في المرتفعات الخضراء

»»«««

(2008)

ستبلغ رواية لوسي مود مونتجمري الشهيرة «آن في المرتفعات الخضراء» المئة في أبريل من هذا العام، والآنية[1] تعمل على قدم وساق. ثمة فعلاً كتاب بادج ويلسون «ما قبل المرتفعات الخضراء» الذي يحكي حياة آن شيرلي شجاعة غريبة لكنْ محببة، قبل أن تطرق بيت المرتفعات الخضراء الريفي بجزيرة الأمير إدوارد، برشاش من علامات التعجب، وزهر التفاح، والنمش وزلات مُحرِجة. ويوجد أيضًا مسلسل تلفزيوني آخر يرتدون فيه أزياء بأكمام منفوشة من أعلى ضيقة عند الرسغ، وأحذية مرتفعة العنق بأزرار، ومسلسل تلفزيوني بقصات شعر على طريقة فتيات جيبسون على وشك أن يُعرَض -«آن في المرتفعات الخضراء: بداية جديدة»- إذ من المقرر طرحه في 2009، ليتبع الفيلم الصامت لعام 1919، والناطق عام 1934، والنسخة التلفزيونية عام 1956، والأنيمي الياباني عام 1979، ومسلسل المرتفعات الخضراء عام 1985، والطريق إلى أفونليا من 1990 إلى 1996، ومسلسل الرسوم المتحركة لشبكة PBS عام 2000؛ ناهيكم بالمحاكاة الساخرة المتعددة -«آن ذات الأمعاء الخضراء» و«آن في فاندي»، وأخواتهما- التي ظهرت على مدار السنوات.

وفوق كل هذا، طبعة جديدة متاحة من أول كتاب في سلسلة آن، عن المكتبة الكندية الجديدة، مزوَّدة بالرسوم الأصلية للكتاب. هذه مزعجة، حيث

---

(1) كل ما يتعلق بآن من منتجات وإصدارات وحقوق استغلال الاسم.

الجميع فيها برأس صغير جدًّا -ماريلا تحديدًا ليست فقط برأس صغير جدًّا ولكنها صلعاء تقريبًا- وهذا ما يقودنا إلى التساؤل عن درجة زواج الأقارب التي كانت دائرة في أفونليا. توجد آن مرسومة بشكل غريب أقرب إلى دمية ماري بوبنز من نوعٍ ما منها إلى فتاة، وتتحول بنهاية الكتاب إلى مجسم جميل من الصيني ماركة دريسدن. لكنْ عيوب صورة آن الأصلية صُحِّحَتْ مرارًا وتكرارًا على مدار القرن. ففي المعالجات المصوَّرة الكثيرة التالية لها، يعود رأس آن إلى الحجم الطبيعي -أحيانًا تُصبِح أكبر قليلًا من اللازم- ويصبح الشعر بارزًا أكثر.

ولن تنتهي هذه العملية: توقعوا من سلطة ترخيص «آن في المرتفعات الخضراء» التي تعطي إيماءة الموافقة على كل هذه المنتجات الجماعية، المزيد من المجموعات المعبأة في صناديق: حلوى آن، قبعات آن من القش، و-حسنًا، ماذا أيضًا؟ سراويل آن الداخلية المزيَّنة أطرافها بالدانتيلا؟ كتب طهو آن- معذرة، لدينا هذه فعلًا. دُمى آن الناطقة التي تقول: «أيها الولد الكريه البغيض! كيف تجرؤ!» تلي هذا فرقعة حادة للوح اردواز يُكسَر فوق جمجمة سميكة، أو شيء آخر: «أكرهك، أكرهك، أكرهك! أنتِ امرأة وقحة معدومة الإحساس!». لطالما أحببتُ هذه الأجزاء.

لهؤلاء الذين لم يقرأوا هذا الكتاب في طفولتهم -أيوجد من لم يفعل؟ نعم، وهم على الأرجح ذكور- آن قصة فتاة يتيمة صهباء، منمَّشة، في الحادية عشرة، تُرسَل بالخطأ إلى مزرعة المرتفعات الخضراء في أفونليا. أراد ماريلا وماثيو كُثبيرت، الأخ والأخت المتقدمان في السن اللذان يملكان المكان، ولدًا يتيمًا لمساعدتهما على الأعمال المنزلية، لكنَّ آن المبالِغة في التأثر المتحمسة ذات الخيال الخصب تخلِّف انطباعًا قويًّا على العازب المسن ماثيو -الذي يظهر في الرسوم الأصلية كخليط مريب من سانتا كلوز ومتشرد- فيريدها أن تبقى، وتقتنع ماريلا اللاذعة الصارمة برأيه في النهاية.

مغامرات آن التالية، خدوش خرقاء، تسارع أنفاس جمالي، ونوبات غضب مؤثرة ومسلية معًا، في حين تنضج متحولة من بطة قبيحة إلى بجعة موهوبة وجميلة، وقد صبغت شعرها مؤقتًا بالأخضر في الأثناء. في نهاية المطاف تفوز بإعجاب وعطف ليس ماريلا فقط لكنْ كل شخص آخر في أفونليا تقريبًا، باستثناء الفتاة التي يطيب لنا أن نكرهها، والتي اسمها جوسي باي. وأخيرًا ثمة نهاية حلوة مُرَّة، يموت فيها الرائع ماثيو -تقضي عليه أزمة قلبية تسبب

فيها مصرف متعثر محا كل مدخراته، وهكذا تُقدَّم لنا آن مناسِبة لعصرنا- وتتخلى آن الفائزة بمنحة دراسية عن طموحاتها الجامعية الكبرى، على الأقل لبعض الوقت. تبقى في المرتفعات الخضراء لتساعد ماريلا، المهددة بخطر العمى وإلا سيكون عليها بيع المكان. هذا هو الجزء حيث ستبكون كثيرًا.

نجح الكتاب نجاحًا فوريًّا حين صدر لأول مرة، لدرجة أن المتذمر المتهكم مارك توين تذمَّر قائلًا إن آن هي «الطفل الأعز والأكثر نيلًا للمحبة في الأعمال الخيالية منذ الخالدة أليس»، والأمر يزداد قوة منذ ذاك الوقت. ألهمتْ آن العديد من النسخ المحاكية: سليلاتها الأكثر أصالة يتضمنَّ بالتأكيد بيبي ذات الجوارب الطويلة، ناهيكم بسيلور موون: فتيات لا يلتزمن بالقواعد ويتحدين السلطة، لكنْ ليس كثيرًا جدًّا. مونتجمري نفسها كتبت سلسلة من الروايات المتمِّمة: آن في أفونليا، آن في الجزيرة، بيت أحلام آن، وأكثر؛ آن البالغة ليست هي نفسها، ولا أفونليا بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى. كطفلة قارئة، شعرتُ إزاء هذه الكتب التالية كما شعرتُ إزاء بلوغ ويندي في نهاية بيتر بان: لم أردْ أن أعرف.

نُشِرت «آن في المرتفعات الخضراء» لأول مرة عام 1908، قبل ميلاد أمي بعام، لذا عندما ابتسمتُ وبكيتُ خلال قراءتها لأول مرة في عمر الثامنة، كانت في الأربعين من شبابها. لقد عدتُ إليها من خلال عينَيْ طفلتي في الثمانينيات، وهي تقترب من الثمانين. ثم ذهبتْ أسرتنا فعلًا إلى جزيرة الأمير إدوارد، وأقامت في تشارلوت تاون، وشاهدتْ عرض «آن في المرتفعات الخضراء» المرح المتفائل الذي يُعرَض هناك باستمرار منذ 1965. استمتعتُ به كثيرًا، لكنَّ مشاهدة عرض عن فتاة في الحادية عشرة مع بعض الفتيات الحقيقيات في عمر الحادية عشرة يلقي ضوءًا مختلفًا على الأشياء: بعض ذلك الاستمتاع كان بالوكالة.

لم نشترِ أيًّا من عرائس آن أو كتب طهوها، ولم نزرِ النسخةَ طبق الأصل من بيت المرتفعات الخضراء الريفي الذي يعد -انطلاقًا من تقارير الإنترنت عنه- في كمال سكن شرلوك هولمز في شارع بيكر، ويحتوي على كل شيء من لوح الاردواز الذي كسرته آن على رأس بيرت بلايث إلى دولابها من الفساتين ذات الأكمام المنفوشة إلى «البروش» الذي اتُّهِمَتْ ظلمًا بإضاعته. يوجد حتى شخص يؤدي دور ماثيو ويقود الزوار في جولة بالمكان، لكنه لم يوصفْ بأنه يجري ليختبئ في الحظيرة عند اقتراب زائرات من السيدات، كما كان

ليفعل ماثيو الحقيقي. أتمنى الآن لو أنني رأيتُ المزيد من هذه المناظر حين أتيحت لي الفرصة لهذا، لكننا في مكان ما على الطريق تفحَّصنا المدرسة ذات الفصل الواحد التي تعود إلى بدايات القرن العشرين، حيث توجد المقاعد العالية المزدوجة المشابهة تمامًا لتلك التي كان يمكن لآن أن تعرفها.

من وجهة نظر «الآنية»، كنا مستهلكين غير مُرضيين، ومع هذا كان السياح اليابانيون العديدون الذين قطعوا طريقًا طويلًا جدًّا ليشاهدوا العرض الموسيقي الراقص، يخطفون الدمى وقبعات القش والكتب والمآزِر بنشاط مِشجع. لقد قلقت على هؤلاء السياح خلال العرض الموسيقي الراقص نفسه -ألن يمثِّل سباق البيضة والملعقة حاجزًا ثقافيًّا لا يُقهَر؟- لكن لم يكن عليَّ القلق. حين يعتنق شخص ياباني هواية ما، فستُدرَس تلك الهواية بعمق بالغ، وأظن أن كل زائر ياباني كان يعرف عن سباق البيضة والملعقة أكثر مما أعرف.

اعتادتْ شعبية آن في اليابان (وهي تحظى بشعبية هائلة هناك) أن تمثِّل لي لغزًا. ثم ذهبتُ إلى اليابان، وتمكنتُ من سؤال جمهور ياباني أن يشرح لي سر افتتانهم بآن. كانت ثمة اثنتان وثلاثون إجابة، سُجِّلَتْ على نحو وافٍ من جانب سيدة لطيفة، دوَّنتْها وطبعتْها وأرسلتْها إليَّ. هنا بعضها:

تُرجِمَتْ «آن في المرتفعات الخضراء» لأول مرة على يد كاتب ياباني شهير ومحبوب جدًّا فعلًا. كانت آن يتيمة، وكان هناك الكثير من الأيتام في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، لذا رأى العديد من القراء أنفسهم فيها. لدى آن شغف بأزهار التفاح والكرز -الأخيرة عزيزة جدًّا على قلوب اليابانيين- لذا فسِمة حساسيتها الجمالية كانت ملائمة للمزاج العام. آن صهباء، وهو أمر كان يعتبر -قبل السنوات العشرين الأخيرة أو نحوها، إذ أصبح ممكنًا أحيانًا رؤية حتى يابانيات في منتصف العمر بشعر أزرق أو أخضر أو أحمر أو برتقالي- إكزوتيكيًّا للغاية. آن ليست يتيمة فقط، لكنْ فتاة فقيرة يتيمة: أسفل درجة ممكنة في السلم الاجتماعي الياباني التقليدي. ورغم هذا، تنال رضا أعظم التنانين اليابانية، التنينة الأم العجوز المتسلطة. (في الحقيقة، هي تنال رضا اثنتيْن منهم، لمَّا كانت تضيف المتعجرفة العنيدة، لكنْ طيبة القلب السيدة ريتشيل ليند إلى سلة مقتنياتها).

لا تخشى آن العمل الشاق: هي نسَّاءة لأنها حالمة، لكنها ليست متهربة من العمل. تبدي مسلكًا لائقًا حين تُؤثِر الآخرين على نفسها، والجدير بالثناء

أكثر أن هؤلاء الآخرين مسنون. تقدِّر الشِّعر، ومع أنها تظهر علامات على المادية -توقها إلى الأكمام المنفوشة أسطوري- هي روحانية في جوهرها الأعمق. وعلى قمة اللائحة أن آن تكسر التابو الياباني الذي يمنع الصغار من الانفجار في الغضب. هي تتصرف بصورة مذهلة، تخبط الأرض بقدميها وترد الإهانات لمَن يهينونها، وتلجأ حتى إلى العنف الجسدي، لا سيَّما في واقعة لوح الاردواز على الرأس. لا بدَّ أن هذا قد منح متعة بالوكالة للقراء اليابانيين الصغار، ولكل قراء أمس الصغار لآن الذين كانوا مقموعين أكثر بكثير من أطفال اليوم. إن فعلوا أمرًا مزعجًا على الملأ، فسيتلقون ما كانت أمي تشير إليه بـ«العقاب»، و«الجحيم» لو أن الأشياء سيئة على نحو خاص. (عن نفسي لم أتعرض للعقاب أو الجحيم، لكنهما كانا ملمحًا من حكايات أمي عن نشأتها في أرياف نوفا سكوشا التي تتشابه مع آن على نحو لافت، في ما يتعلق بمبنى المدرسة والذهاب للكنيسة والمسلك تجاه الأطفال).

تلك هي كل الأسباب اليابانية التي أستطيع تذكرها لشعبية آن، لكنْ كان هناك المزيد.

«ما دام الله في عليائه، فالعالم بخير»، تهمس آن في آخر سطور «آن في المرتفعات الخضراء». هي مولعة بالشِّعر الفيكتوري، لذا من الملائم أن تنهي قصتها بالاقتباس من أغنية غنتها البطلة المتفائلة لقصيدة روبرت براونينج الدرامية «ممرات بيبا»؛ ملائم على نحو مزدوج، لمَّا كانت آن شيرلي نفسها تسلك مسلكًا شبيهًا ببيبا على مدار الكتاب. بيبا يتيمة إيطالية فقيرة تعمل عملًا شاقًّا في مصنع حرير، ومع هذا تستطيع الحفاظ على مخيلة نقية وحب للطبيعة على الرغم من مركزها المتدني. مثل بيبا، آن بريئة غير خجولة، غير واعية بنفسها، تجلب البهجة، والخيال والاستيعاب العرضي لمواطني أفونليا الذين يميلون لأن يكونوا عمليين لكنْ كئيبين.

من غير المحتمل أن آن شيرلي كان سيُسمَح لها بقراءة كل «ممرات بيبا». رفاق بيبا من شخصيات القصيدة بعيدين تمامًا عن كونهم أخلاقيين، وأفعالهم خسيسة جدًّا وجنسية بجلاء لدرجة التسبب في غضب أخلاقي حين نشرت القصيدة لأول مرة: واحدة منهم عشيقة، وآخر لديه مخطط لفض عذرية بيبا وإغوائها نحو حياة الرقيق الأبيض. رؤية براونينج أكثر واقعية: في الحياة الواقعية، كانت فتاة يتيمة مثل آن لتملك آفاقًا قليلة. تفكر ماريلا: «يا لها من حياة جوع وانعدام حب تلك التي عاشتها؛ حياة كدح وفقر وإهمال»، وحياة

ليفعل ماثيو الحقيقي. أتمنى الآن لو أنني رأيتُ المزيد من هذه المناظر حين أتيحت لي الفرصة لهذا، لكننا في مكان ما على الطريق تفحَّصنا المدرسة ذات الفصل الواحد التي تعود إلى بدايات القرن العشرين، حيث توجد المقاعد العالية المزدوجة المشابهة تمامًا لتلك التي كان يمكن لآن أن تعرفها.

من وجهة نظر «الآنية»، كنا مستهلكين غير مُرضيين، ومع هذا كان السياح اليابانيون العديدون الذين قطعوا طريقًا طويلًا جدًّا ليشاهدوا العرض الموسيقي الراقص، يخطفون الدمى وقبعات القش والكتب والمآزِر بنشاط مِشجع. لقد قلقت على هؤلاء السياح خلال العرض الموسيقي الراقص نفسه -ألن يمثِّل سباق البيضة والملعقة حاجزًا ثقافيًّا لا يُقهَر؟- لكن لم يكن عليَّ القلق. حين يعتنق شخص ياباني هواية ما، فستُدرَس تلك الهواية بعمق بالغ، وأظن أن كل زائر ياباني كان يعرف عن سباق البيضة والملعقة أكثر مما أعرف.

اعتادتْ شعبية آن في اليابان (وهي تحظى بشعبية هائلة هناك) أن تمثِّل لي لغزًا. ثم ذهبتُ إلى اليابان، وتمكنتُ من سؤال جمهور ياباني أن يشرح لي سر افتتانهم بآن. كانت ثمة اثنتان وثلاثون إجابة، سُجِّلَتْ على نحو وافٍ من جانب سيدة لطيفة، دوَّنتْها وطبعتْها وأرسلتْها إليَّ. هنا بعضها:

تُرجِمَتْ «آن في المرتفعات الخضراء» لأول مرة على يد كاتب ياباني شهير ومحبوب جدًّا فعلًا. كانت آن يتيمة، وكان هناك الكثير من الأيتام في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، لذا رأى العديد من القراء أنفسهم فيها. لدى آن شغف بأزهار التفاح والكرز -الأخيرة عزيزة جدًّا على قلوب اليابانيين- لذا فسِمة حساسيتها الجمالية كانت ملائمة للمزاج العام. آن صهباء، وهو أمر كان يعتبر -قبل السنوات العشرين الأخيرة أو نحوها، إذ أصبح ممكنًا أحيانًا رؤية حتى يابانيات في منتصف العمر بشعر أزرق أو أخضر أو أحمر أو برتقالي- إكزوتيكيًّا للغاية. آن ليست يتيمة فقط، لكنْ فتاة فقيرة يتيمة: أسفل درجة ممكنة في السلم الاجتماعي الياباني التقليدي. ورغم هذا، تنال رضا أعظم التنانين اليابانية، التنينة الأم العجوز المتسلطة. (في الحقيقة، هي تنال رضا اثنتيْن منهم، لمَّا كانت تضيف المتعجرفة العنيدة، لكنْ طيبة القلب السيدة ريتشيل ليند إلى سلة مقتنياتها).

لا تخشى آن العمل الشاق: هي نسَّاءة لأنها حالمة، لكنها ليست متهربة من العمل. تبدي مسلكًا لائقًا حين تُؤثِر الآخرين على نفسها، والجدير بالثناء

أكثر أن هؤلاء الآخرين مسنون. تقدِّر الشِّعر، ومع أنها تظهر علامات على المادية -توقها إلى الأكمام المنفوشة أسطوري- هي روحانية في جوهرها الأعمق. وعلى قمة اللائحة أن آن تكسر التابو الياباني الذي يمنع الصغار من الانفجار في الغضب. هي تتصرف بصورة مذهلة، تخبط الأرض بقدميها وترد الإهانات لمَن يهينونها، وتلجأ حتى إلى العنف الجسدي، لا سيَّما في واقعة لوح الاردواز على الرأس. لا بدَّ أن هذا قد منح متعة بالوكالة للقراء اليابانيين الصغار، ولكل قراء أمس الصغار لآن الذين كانوا مقموعين أكثر بكثير من أطفال اليوم. إن فعلوا أمرًا مزعجًا على الملأ، فسيتلقون ما كانت أمي تشير إليه بـ«العقاب»، و«الجحيم» لو أن الأشياء سيئة على نحو خاص. (عن نفسي لم أتعرض للعقاب أو الجحيم، لكنهما كانا ملمحًا من حكايات أمي عن نشأتها في أرياف نوفا سكوشا التي تتشابه مع آن على نحو لافت، في ما يتعلق بمبنى المدرسة والذهاب للكنيسة والمسلك تجاه الأطفال).

تلك هي كل الأسباب اليابانية التي أستطيع تذكرها لشعبية آن، لكنْ كان هناك المزيد.

«ما دام الله في عليائه، فالعالم بخير»، تهمس آن في آخر سطور «آن في المرتفعات الخضراء». هي مولعة بالشِّعر الفيكتوري، لذا من الملائم أن تنهي قصتها بالاقتباس من أغنية غنتها البطلة المتفائلة لقصيدة روبرت براونينج الدرامية «ممرات بيبا»؛ ملائم على نحو مزدوج، لمَّا كانت آن شيرلي نفسها تسلك مسلكًا شبيهًا ببيبا على مدار الكتاب. بيبا يتيمة إيطالية فقيرة تعمل عملًا شاقًّا في مصنع حرير، ومع هذا تستطيع الحفاظ على مخيلة نقية وحب للطبيعة على الرغم من مركزها المتدني. مثل بيبا، آن بريئة غير خجولة، غير واعية بنفسها، تجلب البهجة، والخيال والاستيعاب العرضي لمواطني أفونليا الذين يميلون لأن يكونوا عمليين لكنْ كئيبين.

من غير المحتمل أن آن شيرلي كان سيُسمَح لها بقراءة كل «ممرات بيبا». رفاق بيبا من شخصيات القصيدة بعيدين تمامًا عن كونهم أخلاقيين، وأفعالهم خسيسة جدًّا وجنسية بجلاء لدرجة التسبب في غضب أخلاقي حين نشرت القصيدة لأول مرة: واحدة منهم عشيقة، وآخر لديه مخطط لفض عذرية بيبا وإغوائها نحو حياة الرقيق الأبيض. رؤية براونينج أكثر واقعية: في الحياة الواقعية، كانت فتاة يتيمة مثل آن لتملك آفاقًا قليلة. تفكر ماريلا: «يا لها من حياة جوع وانعدام حب تلك التي عاشتها؛ حياة كدح وفقر وإهمال»، وحياة

الجوع وانعدام الحب تلك هي التي استكشفتها بادج ويلسون في كتابها عن حياة آن المبكرة. انطلاقًا مما نعرفه عن حيوات الأيتام في ذاك الوقت، من بينهم العديد من «أطفال شوارع لندن»، كما تطلق عليهم ماريلا، ممن كانوا يُرسَلون إلى كندا من جانب «بيوت بارناردو»[1]، آن دقيقة بثبات كانت لتظل فقيرة ومهملة. مع هذا، بفضل الحظ ومزاياها الخاصة، أُنقِذَتْ آن على يد الأخويْن كُثْبيرت، وانضمت من ثَمَّ إلى طابور من الأيتام الفيكتوريين الخياليين الذين افتُدُوا، من جين إير إلى أوليفر تويست إلى توم الصغيرُ منظف المداخن في «أطفال الماء» لتشارلز كينجسلي، نسمي هذه نهايات حكايات خرافية، لأنه في الميثولوجيا والفولكلور، لم يكن الأيتام مجرد دخلاء مطحونين: قد يكونون أبطالًا قيد التدريب، مثل الملك أرثر، تحت الحماية الخاصة من الله أو الجنيات. (ثمة بالتأكيد شيء غريب بخصوص آن -كثيرًا ما أُطلِق عليها ساحرة- وربما كانت لتُحرَق قبل قرون قليلة).

خارج الروايات، مع ذلك، لم يكن الأيتام يُستَغلون فقط، بل يُخاف منهم ويُحتقَرون باعتبارهم ثمارًا للخطيئة: أطفالًا بلا آباء معروفين، حانقين بل حتى بذورًا شريرة مجرمة ممن سيرتكبون أشياء من قبيل إشعال النيران في بيوت الناس عمدًا، كما تخبر ريتشيل ليند ماريلا. لهذا السبب بذلت مونتجمري قصارى جهدها كي تمد آن بأبوين متعلمين محترمين متزوجين أحدهما بالآخر. لكنَّ آن تنتمي إلى الحياة الواقعية كانت لتعيش حياة ديكنزية قوامها عمل أطفال شاق وعبودية افتراضية كخادمة غير مدفوعة الأجر للأم: عملت آن هذا العمل باكرًا في حياتها، في منزل متقشف بغابة نائية به ثلاثة أزواج من التوائم. في أسوأ الحالات، كانت لتُغتصَب من جانب الرجال في بيوت كهذه. ثم، حين يُكتشَف حملها، كانت لتُشحَن عائدة إلى الملجأ مكللة بالعار، حيث ستلد هناك يتيمًا آخر، إذ كيف لفتاة مثلها -بلا مال أو أسرة، وبسمعتها المدمَّرة- أن تعول طفلًا؟ وماذا بعد ذلك؟

أعترف أنني قد تخيلتُ، في لحظاتي الرديئة، جزءًا ثانيًا آخر من رواية آن، بعنوان «آن تذهب إلى المدينة». سيكون كئيبًا، على نمط ملحمة لزولا تحكي قصة إغواء الفتاة المسكينة بالفساتين ذات الأكمام المنفوشة، ثم سقوطها الجنسي، ومعاملتها بفظاظة لاحقًا من قبل زبائنها من الرجال القساة. ثم سيتبع هذا اختلاس أرباحها الضئيلة، لكنِ المكتسبة بشق الأنفس، من جانب

---

(1) جمعية خيرية أسسها توماس جون بارناردو في 1866 لرعاية الأطفال المحتاجين.

سيدة شريرة، ومعالجتها يأسها المضجر بالكحول وتدخين الأفيون، ومعاناتها من ويلات زُهري غير قابل للشفاء. سيحتوي الفصل الأخير على بعض السعال على طريقة «لا ترافياتا»، وموتها المبكر والقبيح، ودفنها في مقبرة مجهولة، بلا شيء يدل على رحيل هذه المتشردة ذات القلب الذهبي إلا وابلًا من النكات الفظة من زبائنها السابقين. غير أن وجه عبقرية آن لا يكمن في ملاك الواقعية الكئيبة الحازمة، بل في روح قُدس بألوان قوس قزح وجناحي حمامة[1]. كما قال صمويل جونسون عن الزواج الثاني، آن هي انتصار الأمل على التجربة: إنها تخبرنا عن تحقق الأمنيات لا عن حقيقة الحياة. والحقيقة الرئيسية بخصوص تحقُّق الأمنيات أن معظم الناس يفضلونها إلى حد كبير على البديل.

هذا واحد من أسباب امتلاك «آن في المرتفعات الخضراء» مثل هذه الحياة المستمرة، لكنَّ هذا في حد ذاته سيكون بالكاد كافيًا: لو أن آن ليست سوى سوفليه من الأفكار والخواتيم السعيدة، لانهارت «الآنيَّة» منذ زمن طويل. الشيء الذي يميز آن عن العديد من كتب الفتيات المنتمية إلى النصف الأول من القرن العشرين هو باطنها القاتم: هذا ما يمنح آن طاقتها المحمومة وأحيانًا شبه المهلوسة، وما يجعل مثالية بطلتها وسخطها مقنعين على نحو مؤثر.

ينبع الجانب القاتم من الحياة الخفية لمؤلفة رواية آن، ل. م. مونتجمري. نُشِرَتْ بعض يوميات مونتجومري، وصدرت سير غيرية عدَّة عنها، وكذلك دراما وثائقية تلفزيونية عام 1975 بعنوان «الطريق إلى المرتفعات الخضراء». وثمة سيرة جديدة ستصدرها ماري هينيلي روبيو في أكتوبر -«لوسي مود مونتجومري: هِبة الأجنحة»- وبلا شك سوف نعرف منها المزيد عن هذه الحياة الخفية، مع أن ما نعرفه فعلًا محبِط بما يكفي. كانت مونتجومري نصف يتيمة، ماتت أمها وعمرها أقل من عامين، وشحنها والدها بعيدًا كي يربيها جداها الحازمان التابعان للكنيسة المشيخية في كافينديش بجزيرة الأمير إدوارد. وصف غرفة النوم الباردة حيث تضع ماريلا آن في أول ليلة لها في المرتفعات الخضراء -غرفة نوم «تتسم بصرامة تعجز عن وصفها الكلمات، لكنها أرجفت آن حتى النخاع»- هو بلا شك استعارة عن

---

(1) قد تكون الإحالة هنا إلى ظهور الروح القدس في السماء على هيئة حمامة خلال معمودية المسيح في نهر الأردن.

هذا المنزل. صيحة آن الحزينة: «أنتما لا تريدانني! ...لم يُرِدني أحد قط». هي احتجاج غاضب لطفلة ضد ظلم الكون، يبدو نابعًا من القلب مباشرة. كانت مونتجمري يتيمة أُرسِلَتْ للعيش مع مسنيْن، لكنْ على عكس آن، لم تكسب محبتهما قطُّ. ماريلا وماثيو هما ما تمنته مونتجمري، وليس ما حصلتْ عليه.

تجارب آن في رعاية أطفال الآخرين سيئة بما يكفي -ماريلا «الفطنة كفاية لقراءة ما بين السطور» تشفق عليها- لكنَّ تجارب مونتجمري الخاصة كانت أسوأ حتى. الأب الذي مجَّدته من مسافة انتقل إلى الغرب وتزوج ثانية، وطلب مونتجمري لتعيش معه؛ لكنَّ اجتماعَ شمل الأسرة البهيج الذي من المؤكد أنها ارتقبته، لم يحدث. عوضًا عنه، وجدتْ نفسها قد أُبعِدَتْ عن المدرسة كي تستطيع الاعتناء بطفل زوجة أبيها الجديدة غير الودودة. نادرًا ما كان والدها حاضرًا.

ذوق آن القرائي الناضج قبل أوانه وخيالها الرومانسي شبيهان بما نعرفه عن مونتجمري، لكنَّ مونتجمري لم تؤدِّ دور البطولة في سلسلة من الأجزاء التي تتناول مرحلة ما بعد الطفولة، لتتزوج فيها جيلبرت بلايث. بدلًا من هذا، مرَّت بعلاقتيْن جادتيْن: ارتباط برجل لم تحبه، وعدم ارتباط برجل شُغِفَتْ بحبه، لكنها لم تستطع الزواج به لأنه كان مزارعًا أميًّا. مات المزارع، فتخلَّت بعدها عن أحلامها الرومانسية ومكثت في المنزل لترعى جدتها البغيضة. حين تزوجت أخيرًا، عقب وفاة جدتها بأربعة أشهر، هجست بكارثة وشيكة: ليس فألًا حسنًا أن تجلس إلى مائدة إفطار فرحك وأنت تشعر بأنها جنازتك. فعلًا، لم تنتهِ الأمور على نحو جيد. زوجها، إوين مكدونالد، كان قسًّا، واضطُرَّتْ مونتجمري إلى أداء العديد من الواجبات المضجِرة لزوجة قس التي لم تكن هي مناسبة لها بأي شكل مثل السيدة آلان المحبوبة في أفونليا. لكنَّ إوين بدأ يعاني نوبات شيء أُطلِق عليه حينذاك «كآبة دينية» الذي يمكن أن يصنَّف الآن كاكتئاب مرضي أو حتى اضطراب ثنائي القطب، وكان على مونتجمري تخصيص المزيد والمزيد من الوقت لرعايته. وفي مرحلة متقدمة من حياتها، عانت هي نفسها انهيارات عصبية، ولا عجب في هذا. «لم يردْني أحد قطُّ» كانت عبئًا فرضتْه عليها مرحلة طفولتها، وثبت أنه عبء من الصعب التخلص منه. العوالم الخيالية العدَّة التي ابتكرتها خلال كتابتها كانت في آنٍ معًا مهربًا ووسيلة تأقلم مع حزن عميق كامن.

ثمة طريقة أخرى لقراءة «آن في المرتفعات الخضراء»، وهي بأن نفترض أن الشخصية الرئيسية الحقيقية ليست آن وإنما ماريلا كُثبيرت. لا تتغير آن نفسها حقًّا على مدار الكتاب. قامتها تطول، يتحوَّل شعرها من لون الجزر إلى كستنائي جميل؛ تصبح ملابسها أجمل كثيرًا، بفضل روح التنافس في الملابس التي أيقظتْها لدى ماريلا؛ تتحدث أقل، لكنْ بعمق أكبر، لكنَّ هذا كل ما في الأمر. كما تقول هي نفسها، إنها لا تزال الفتاة نفسها من الداخل.

على نحو مشابه، يظل ماثيو كما هو ماثيو، ودَيَانا صديقة آن الأقرب ثابتة بالقدر نفسه. وحدها ماريلا تتطور نحو شيء غير مُتخيَّل لنا عند بداية الكتاب. حبها المتنامي لآن، وقدرتها المتنامية للتعبير عن هذا الحب، وليس تحول آن من بطة إلى بجعة، هو التحول السحري الحقيقي. آن هي المحفِّز الذي يسمح لماريلا الجافة الصلبة أخيرًا بالتعبير عن عواطفها الإنسانية الألطف المدفونة منذ زمن طويل. في بداية الكتاب، آن هي من تبكي، بنهايته، معظم هذه المهمة ينتقل إلى ماريلا. كما تقول السيدة ريتشيل لينـد: «أصبحتْ ماريلا كُثبيرت ناعمة».

تقول ماريلا في واحدة من فقراتها الباكية قرب نهاية الكتاب: «كنت أتمنى لو أنكِ ظللتِ فتاةً صغيرةً، حتى مع كل طرقك الغريبة». لقد سمحت ماريلا لنفسها أخيرًا بأن تتمنى أمنية، والآن تحققت أمنيتها: على مدار السنوات المئة الماضية، ظلتْ آن كما هي. حظًّا موفقًا لها في المئة سنة الثانية.

أليس مونرو: تقدير

(2008)

أليس مونرو من كتَّاب السرد التخييلي الأساسيين بالإنجليزية في عصرنا. لقد مُنِحَتْ كمًّا كبيرًا من صيغ أفعل التفضيل من النقاد في أمريكا الشمالية والمملكة المتحدة. ونالت العديد من الجوائز، ولديها قاعدة مقروئية دولية مخلصة لها. بين الكتَّاب أنفسهم يُنطَق اسمها همسًا. حديثًا جدًّا باتت تُستخدَم كعصا لجلد العدو بها، في صراعات عدَّة بين الكتَّاب. يقول الجلَّادون، باختصار: «أتسمي هذه كتابة؟ أليس مونرو! الآن هذه كتابة!». إنها من نوع الكتَّاب الذين يقال عنهم، مهما ذاع صيتهم، إنهم يجب أن يكونوا معروفين أكثر.

لم يحدثْ أي من هذا بين ليلة وضحاها. تكتب أليس مونرو منذ الستينيات، ومجموعتها الأولى «رقصة الظلال السعيدة» صدرت عام 1968. ونَشرَتْ حتى الآن، عشر مجموعات، بمتوسط تسع قصص أو عشر في كل منها، من بينها مجموعتها الأحدث، التي استُقبِلَتْ بحماس «الهروب» (2004). ومع أن قصصها كانت ملمحًا معتادًا في مجلة النيويوركر منذ السبعينيات، فقد احتاج ارتقاؤها الحديث إلى مرتبة القداسة الأدبية الدولية إلى وقت طويل هكذا، جزئيًّا بسبب النوع الأدبي الذي تكتبه. هي كاتبة قصة: قصص قصيرة، كما اعتيد أن يُطلَق عليها، أو «أعمال تخييلية قصيرة» وهي التسمية الشائعة أكثر الآن. فمع أن العديد من كتاب الصف الأول الأمريكيين والبريطانيين

والكنديين كتبوا هذا النوع، لا يزال هناك اتجاه واسع الانتشار ولكنه خاطئ للربط بين الطول والأهمية.

هكذا، كانت أليس مونرو من بين الكتَّاب العُرضة لإعادة اكتشاف دورية، على الأقل خارج كندا. كما لو أنها تقفز خارجة من الكعكة -مفاجأة!- ثم ينبغي لها أن تقفز خارجة مرة أخرى، ثم مرة أخرى. لا يشاهد القراء اسمها مُضَاءً على كل لوحة إعلانية على الطريق. إنهم يلتقونها كما لو عن طريق المصادفة أو القدر، وينجذبون، ثم هنالك دفقة من الدهشة والإثارة، وعدم التصديق: من أين أتت أليس مونرو؟ لماذا لم يخبرني أحد؟ كيف انبثقت مثل هذه البراعة من المجهول؟

لكنَّ أليس مونرو لم تنبثقْ من المجهول. هي انبثقت -مع أنه فعل ستراه شخصياتها الفنية مفرط الحيوية، ومدعيًا حقًّا- من مقاطعة هورون، جنوب غرب أونتاريو.

أونتاريو هو الإقليم الشاسع في كندا الذي يمتدُّ من نهر أوتاوا إلى الحد الغربي لبحيرة سوبيريور. هذا فضاء ضخم ومتنوِّع، لكنَّ جنوب غرب أونتاريو جزء مميز منه. لقد أطلق عليه الفنان التشكيلي جريج كورنو اسم سويستو[1]، والتصق الاسم به. كانت وجهة نظر كورنو أن سويستو منطقة ذات شأن كبير، لكنها أيضًا ذات كآبة نفسية وغرابة كبيرتين، وهي وجهة نظر تبنَّاها كثيرون. اعتاد روبرتسون ديفيز، وهو من سويستو أيضًا، قول: «أعرف الأساليب الشعبية الكئيبة لأهلي»، أليس مونرو تعرفها بدورها. من المحتمل أن يصادف المرء بضع لافتات في حقول قمح سويستو تخبره بأن يستعد للقاء إلهه، وإلَّا سيهلك: يبدو الأمران كأنهما الشيء نفسه.

تقع بحيرة هورون عند الحد الغربي لسويستو، وبحيرة إيري إلى الجنوب. الريف أرض زراعية سهلية في الغالب، تقطعها أنهار عدَّة واسعة ومتعرجة تميل إلى الفيضان، وعلى الأنهار ازدهر عدد من المدن الأصغر والأكبر في القرن التاسع عشر بسبب سهولة الانتقال بالقوارب، والطاقة التي توفرها الطواحين المدارة بالماء. لكل منها مبنى بلدية مُشيَّد بالطوب الأحمر (ببرج عادة)، ولكل منها مكتب بريد وحفنة من الكنائس تخدم طوائف متنوعة، لكل منها شارعها الرئيسي وقسمها السكني ذو البيوت الأنيقة، وقسمها السكني

(1) مفردة منحوتة لغويًا من خلال دمج كلمتي جنوب وغرب باللغة الإنجليزية.

الآخر في الأحياء الفقيرة. لكل منها أُسَرها ذات الذكريات البعيدة وأسرارها المخجلة المخبأة.

تحتوي سويستو على موقع مذبحة دونيللي الشهيرة التي وقعت في القرن التاسع عشر، حين ذُبِحَتْ أسرة كبيرة وأُحرِق بيتها جراء ضغائن سياسية منقولة من أيرلندا. طبيعة خضراء، عواطف مكبوتة، مظاهر خارجية محترمة، تجاوزات جنسية مخفية، اندفاعات عنف، جرائم رهيبة، أحقاد طويلة الأمد، شائعات غريبة: لا شيء من هذا بعيد عن سويستو مونرو، جزئيًّا لأنها كلها مستقاة من الحياة الواقعية للمنطقة نفسها.

الغريب أن عددًا من الكتاب أتوا من سويستو. غريب لأنه في وقت نشأة أليس مونرو خلال الثلاثينيات والأربعينيات، كانت فكرة مثيرة للضحك أن يفكر شخص من كندا، خصوصًا من مدينة صغيرة من جنوب غرب أونتاريو، أن بإمكانه أن يصبح كاتبًا وأن يأخذه العالم على محمل الجد. وحتى بحلول الخمسينيات والستينيات، كانت هناك قلة قليلة من الناشرين في كندا، وحتى هم تخصصوا في الكتب المدرسية واستوردوا أي أدب مزعوم من إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية. قد يوجد مسرح هواة: عروض مدارس ثانوية، فرق مسرحية صغيرة. لكنْ كان هناك الراديو، وفي الستينيات انطلقتْ أليس مونرو من خلال برنامج لمحطة سي بي سي اسمه «مختارات»، أنتجه روبرت ويفر.

لكنَّ قلة قليلة جدًّا من الكتَّاب الكنديين من أي نوع عُرِفَتْ للقراء الدوليين، وكان أمرًا مفروغًا منه أنه لو لديك رغبات من ذلك النوع -رغبات تضعك موضع دفاع وتخجلك، لأن الفن لم يكن شيئًا قد يتسلى به شخص ناضج وموضع ثقة- فمن الأفضل لك مغادرة البلد. عرف الجميع أن الكتابة ليست شيئًا يتوقع المرء أن يكسب عيشه منه على الإطلاق.

ربما من المقبول نسبيًّا أن تتسلى برسم لوحة ألوان مائية أو بالشِّعر إن كنت رجلًا من نوعية معينة، وصفتها مونرو في قصة «موسم الديك الرومي»: «كان في المدينة مِثليون جنسيون، وكنَّا نعرف من هم: شخص متأنق، خفيض الصوت، مموَّج الشعر، عامل تركيب ورق حائط يُطلِق على نفسه مصمم ديكور داخلي؛ وحيد أرملة القس المدلل والبدين الذي وصل به الأمر إلى حد المشاركة في مسابقات خبز وكان قد حاك مفرش مائدة من الكروشيه؛ عازف الأرغن في الكنيسة ومدرس الموسيقى المصاب بوسواس توهم المرض الذي

حافظ على انضباط أفراد الكورال وعلى ظلابه من خلال نوبات صراخ». أو يمكنك ممارسة الفن كهواية، إن كنتِ امرأة تمتلك الوقت لهذا، أو باستطاعتك كسب عيشك بشق الأنفس من مهنة شبه فنية زهيدة الأجر. قصص مونرو تغص بنساء كهؤلاء. يعزفن البيانو، أو يكتبن أعمدة صحفية حافلة بالهذر. أو على نحو أكثر تراجيدية، يمتلكن موهبة حقيقية ولو ضئيلة، مثل ألميدا روث في «مينسيتونج»، لكنْ لا يوجد سياق لهنَّ. أصدرت ألميدا ديوان شِعر، نُشِرَ في 1873، بعنوان «هِبات»:

> «أشارت الجريدة المحلية «ذا فيديت» إليها باعتبارها «شاعرتنا». يبدو أن هناك مزيجًا من الاحترام والاحتقار لعملها وجنسها معًا، أو لالتقائهما المتوقع».

ألميدا، في بداية القصة، عانس ماتت أسرتها. تعيش بمفردها وتحافظ على سمعتها الحسنة، وتعمل أعمالًا خيرية. لكنْ عند نهاية القصة، بمساعدة جرعات ضخمة من مسكنات الألم الممزوجة بصبغة الأفيون، يفيض نهر الفن الذي كانت مياهه محتجزة بالسدود، ويزيل اتزانها العقلي:

> «قصائد، حتى. نعم، ثانيةً، قصائد. أو قصيدة واحدة. أليست هذه هي الفكرة - قصيدة عظيمة جدًّا ستحتوي على كل شيء، أوه، وستجعل كل القصائد الأخرى التي كتبتها، غير ذات أهمية، مجرد تجربة وخطأ، مجرد خِرَق؟ اسم القصيدة هو اسم النهر. لا، في الحقيقة إنها النهر، «مينيسيتونج»... تنظر ألميدا بعمق، بعمق إلى نهر عقلها وإلى مفرش المائدة، وترى ورود الكروشيه تطفو».

يبدو أن هذا هو المصير الحتمي لفنان، فنان غير مهم في مدن سويستو الصغيرة في الأيام الخوالي: صمت مفروض بالحاجة إلى الاحترام، أو غرابة تلامس حافة الجنون.

إن انتقلتَ إلى مدينة كندية أكبر، ربما بمقدوركَ على الأقل أن تجد قلة من أشباهك، لكنْ في مدن سويستو الصغيرة ستكون بمفردك. ومع هذا، أتى جون كينيث جالبرايث، روبرتسون ديفيز، مارڤان إنجل، جرَيم جيبسون وجيمس راڤني جميعًا من سويستو؛ وأليس مونرو نفسها عادت -بعد مدة في الساحل الغربي- مرة أخرى إلى هناك، وتعيش في الوقت الحاضر ليس بعيدًا عن وينجهام، النموذج المبدئي للعديد من جوبليي ووالي ودالجليش وهانراتي في قصصها.

من خلال نصوص مونرو، انضمتْ مقاطعة هورون بسويستو إلى مقاطعة يوكناباتاوفا لفوكنر، باعتبارها شريحة أرض صارت أسطورية بسبب براعة الكاتب الذي احتفى بها، وإن كانت مفردة «احتفى» ليست المفردة الملائمة تمامًا في الحالتين. «شرَّح» قد تكون أقرب إلى ما يحدث في أعمال مونرو، لكنْ حتى هذا المصطلح بارد أكثر من اللازم. ما الذي يمكن إطلاقه على مزيج التدقيق المهووس والنبش الأركيولوجي، والتذكر التفصيلي الدقيق، والتمرُّغ في الجوانب الخفية الأدنأ والأحقر والأكثر حقدًا للطبيعة البشرية، والكشف عن أسرار إيروتيكية، والنوستالجيا إلى التعاسات الزائلة، والابتهاج بسعة الحياة وتنوعها، كل هذا مخفوق معًا؟

في نهاية «حيوات الصبايا والنساء» (1971)، رواية مونرو الوحيدة، وهي رواية تكون البطل -أو تطور، في هذه الحالة بورتريه للفنانة في شبابها- توجد فقرة معبِّرة. ديل جوردان من جوبيلي، والتي عَبَرَتِ الآن -وفية للقبها العائلي- إلى أرض الأنوثة الموعودة وأيضًا أرض الكتابة، تقول عن مراهقتها:

«لم يخطرْ ببالي آنذاك أنني سوف أهتمُّ يومًا هذا الاهتمام البالغ بجوبيلي، فقد صرتُ نهمة ومضلَّلة كما كان العم كريج في منزله في جينكنز بيند وهو يدوِّن التاريخ؛ فقد كنتُ أرغب في تدوين بعض الأشياء.

سأحاول أن أعدَّ بعض القوائم؛ قائمة بأسماء المحال والأعمال الموجودة في الشارع الرئيسي وأسماء من يملكونها، وقائمة بأسماء الأُسَر، والأسماء المكتوبة على شواهد القبور في المقبرة وأي نقوش موجودة تحتها...

وطبعًا، فإن عقد الآمال على دقة هذه المهام ما هو إلا ضرب من الجنون الذي يفطر القلب.

لكنْ لم تكنْ توجد قائمة بإمكانها أن تحوي ما أريد؛ فما أريد كان كل شيء بالتفصيل؛ كل كلمة وكل فكرة، كل شعاع ضوء يسقط على لحاء الشجر أو على الجدران، وكل رائحة، وكل تجويف، وكل ألم، وكل شرخ، وكل وهم، كل هذا قائمًا ومجتمعًا، مشعًّا وخالدًا».[1]

هذا شاق، كبرنامج عمل حياة كاملة. مع ذلك، هو برنامج كان على أليس مونرو أن تتبعه على مدار السنوات الخمس والثلاثين اللاحقة بتفانٍ لافت للنظر.

وُلِدَتْ أليس مونرو، باسم أليس لايدلو عام 1931، ما يعني أنها كانت طفلة صغيرة خلال سنوات الكساد. وفي الثامنة عام 1939، العام الذي دخلت فيه كندا الحرب العالمية الثانية، والتحقت بالجامعة -جامعة غرب أونتاريو، في لندن بأونتاريو- في سنوات ما بعد الحرب. كانت في الخامسة والعشرين وأمًّا شابة حين أصبح إلفيس بريسلي مشهورًا لأول مرة، وفي الثامنة والثلاثين وقت ثورة أطفال الزهور[2] وبزوغ حركة المرأة في 1968 و1969، وهي لحظة زمن شهدت نشر كتابها الأول. في 1981، بلغتِ الخمسين. تدور أحداث قصصها بالأساس على مدار هذه الأعوام -من الثلاثينيات إلى الثمانينيات- أو حتى قبلئذٍ، في زمن ذاكرة الأسلاف.

أسلافها اسكتلنديون جزئيًّا، ينتمون إلى الكنيسة المشيخية: يمكنها اقتفاء أثر أسرتها حتى جيمس هوج، راعي أبرشية إتريك، صديق روبرت بيرنز وأدباء إدنبره أواخر القرن الثامن عشر، ومؤلف «المذكرات والاعترافات الخاصة لآثم معذور» الذي كان من الممكن أن يصبح عنوانًا لأحد أعمال مونرو. على الجانب الآخر للأسرة، يوجد الإنجيليون الذين يقال إن أسوأ خطيئة بالنسبة إليهم تتمثل في استخدام الشوكة الخاطئة على العشاء. وعي

---

(1) أليس مونرو، «حياة الصبايا والنساء»، ت: سهى الشامي وشهاب ياسين، مراجعة: هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي، 2014، ص 252، 253.

(2) حركة هيبية.

مونرو الحاد بالطبقة الاجتماعية، وبالتفاصيل الدقيقة والإيماءات الهازئة التي تفصل مستوى ما عن الذي يليه، هو بأمانة مكتسب -من المشيخيين- وكذلك عادات شخصياتها الخاصة بتفحص أفعالهم وعواطفهم وضمائرهم بصرامة، واكتشاف ما يعتريها من نقص. في ثقافة بروتستانتية تقليدية، مثل تلك التي في مدن سويستو الصغيرة، لا يُنال الغفران بسهولة، العقوبات متواترة الحدوث وقاسية، الإذلال المحتمل والخزي يطلَّان من كل ركن، ولا أحد يفلت من العقاب.

لكنَّ هذا التقليد يحتوي أيضًا على عقيدة التسويغ بالإيمان وحده: تحلُّ البركة علينا من دون أي فعل منا. في أعمال مونرو، تفيض النِّعمة لكنها مخفية بغرابة: لا يمكن التنبُّؤ بشيء. تنفجر العواطف. تنهار التصورات السالفة. يطلُّ الذهول. يمكن أن يكون للأفعال الحقودة نتائج إيجابية. يأتي الخلاص حين لا نكاد نتوقعه أبدًا، وبأشكال غريبة.

لكنْ بمجرد أن تُدلِي برأي مماثل عن كتابة مونرو -أو أي تحليل أو استنباط أو تعميم آخر عنها- تكون واعيًا بذاك المُعلِّق الساخر الحاضر كثيرًا في قصص مونرو، الشخص الذي يقول، ما مضمونه: من تظن نفسك؟ ما الذي يمنحك الحق لتظن أنك تعرف أي شيء عني، أو عن أي شخص آخر حتى؟ أو لأقتبس من «حيوات الصبايا والنساء» مجددًا: «حيوات الناس... كانت مملة وبسيطة ومذهلة ولا يُسبَر غورها، كهوف عميقة مفروشة بمشمع مطبخ». الكلمة المفتاحية هنا هي «لا يُسبَر غورها».

أول قصتين في هذه المجموعة المختارة، «ضرب ملكي» و«المتسولة»، من كتاب له ثلاثة عناوين مختلفة. إذ سُمِّيَ في كندا -على اسم مصطلح اتِّهامي حاد يستخدم لتفريغ الهواء من الرأس المتضخم لشخص آخر- «من تظنين نفسكِ؟».

في إنجلترا سُمِّيَ، ببساطة ووضوح «روز وفلو»، وفي الولايات المتحدة الأمريكية سُمِّيَ، برومانسية، «المتسولة». القصص في هذا الكتاب المعنوَن بغموض لها بطلة مشتركة، روز التي تنشأ في قسم أفقر من المدينة يُدعى هانراتي مع أبيها وزوجة أبيها، فلو، ثم تذهب إلى الجامعة في منحة، تتزوج رجلًا من مستوى اجتماعي أعلى بكثير من مستواها، ثم تهرب منه، ثم تصبح ممثلة بعد ذلك: خطيئة كبرى ومدعاة إلى العار في هانراتي التي ما زالت

تسكن فيها فلو. «من تظنين نفسكِ؟» هي من ثَمَّ رواية تكون أخرى -قصة تكوين بطلتها- وبورتريه آخر للفنانة في شبابها.

ما الزيف، ما الأصالة؟ أي عواطف وأنماط سلوك وحديث أمينة وحقيقية، وأيها متظاهِرة أو مُدَّعية؟ أو هل يمكن فصلها عن بعضها؟ شخصيات مونرو تفكر بشكل متكرر في هذه الأمور.

كما في الفن، كذلك في الحياة. مجتمع هانراتي منقسم إلى قسمين على جانبيِ النهر المتدفق خلال المدينة:

> «في هانراتي امتدَّت التركيبة الاجتماعية من الأطباء وأطباء الأسنان والمحامين نزولًا لعمال المصانع وسائقي عربات نقل البيرة. وامتدَّت في غرب هانراتي من عمال المصانع وعمال سبك المعادن نزولًا إلى أُسَر ضخمة لا تخطط بعناية للمستقبل من مهربي البضائع العرضيين والعاهرات واللصوص الفاشلين».

كل نصف من البلدة يدَّعي حقوقًا مهينة للنصف الآخر. تعبُر فلو إلى هانراتي، الجزء الأفضل من البلدة، لتتسوق، لكنْ أيضًا «لرؤية الناس والاستماع لهم. ومن بين الأشخاص الذين استمعت لهم فلو السيدة ديفيز زوجة المحامي، والسيدة هينيلي سميث زوجة الكاهن الأنجيليكاني، والسيدة ماكاي زوجة طبيب الخيول. وعند عودتها إلى المنزل، كانت تُقلِّد أصواتهنَّ الحمقاء. جعلتهنَّ يبدين كوحوش تملؤها الحماقة والزيف والتباهي بالذات».[1]

لكنْ حين تذهب روز إلى الجامعة وتقيم مع أستاذة جامعية ثم تُخطَب لباتريك، ابن مليونير من الساحل الغربي، وتلقي نظرة على البيئة المحيطة بالشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، تصبح فلو بدورها متوحشة في عينيْ روز. وتنقسم روز على نفسها. وتمثل زيارة باتريك لمسقط رأسها كارثة لها:

«شعرتْ بالخجل على عدة مستويات لم يمكنها حصرها. فقد خجلتْ من الطعام والبجعة ومفرش الطاولة البلاستيكي؛ خجلت من باتريك المتغطرس الكئيب الذي عبس وجهه متفاجئًا عندما مررتْ له فلو علبة خِلة الأسنان؛

---

(1) أليس مونرو، المتسولة، ت: أميرة علي عبد الصادق وشيماء طه الريدي، مراجعة: علا عبد الفتاح يس، هنداوي، 2014، ص 20.

خجلت من فلو لجبنها ونفاقها وادعاءاتها؛ وفوق كل ذلك خجلت من نفسها؛ فلم تستطع حتى التحدث والظهور بمظهر يخلو من التكلُّف بأي شكل».[1]

لكنْ بمجرد أن يبدأ باتريك في انتقاد بلدتها وأسرتها، تشعر روز بأن «طبقة من الولاء والحماية... تتصلب حول كل ذكرى امتلكتها...».

هذه الحالة من الولاء المنقسم تنطبق على موهبة مونرو بالمثل في ما يتعلق برؤية المكانة الاجتماعية. عالمها الخيالي مأهول بشخصيات ثانوية تحتقر الفن والخداع وأي نوع من الادعاء والتباهي. إنه ضد أنماط السلوك هذه وما تؤدي إليه من فقدان الثقة بالذات بحيث يكون على أبطالها الرئيسيين أن يصارعوا لتحرير أنفسهم بما يكفي لابتكار أي شيء على الإطلاق.

لكنْ في الوقت عينه، تتشارك بطلاتها في هذا الازدراء للجانب المصطنع للفن، وعدم الثقة به. ما الذي ينبغي الكتابة عنه؟ كيف ينبغي للمرء أن يكتب؟ كم من الفن حقيقي، وكم منه مجرد حقيبة من الخدع الرخيصة: محاكاة الناس، التلاعب بعواطفهم، تصنُّع تعبيرات وجه مضحكة؟ كيف للمرء أن يؤكد أي شيء عن شخص آخر -حتى لو شخص مختلَق- من دون تخمين؟ فوق كل شيء، كيف ينبغي أن تنتهي قصة؟ (كثيرًا ما تُقدِّم مونرو نهاية واحدة، ثم تشكك فيها أو تراجعها. أو ببساطة ترتاب فيها، كما في الفقرة الختامية في «مينسيتونج»، حيث يقول الراوي، («ربما أخطأت فهم الأمر») أليس فعل الكتابة في حد ذاته هو فعل غرور، أليس القلم مزمارًا مكسورًا؟ عدد من القصص -«صديقة شبابي»، «جموح»، «محطة البرية»، «كراهية وصداقة وغزل وحب وزواج»- تحتوي على خطابات تعرض غرور كُتَّابها أو زيفهم أو حتى حقدهم. إذا كانت كتابة الخطابات بمقدورها أن تكون مخادعة هكذا، ماذا عن الكتابة ذاتها؟

لقد بقي هذا التوتر معها: كما في «أقمار المشتري»، تُعاقَب شخصيات مونرو الفنية على عدم النجاح، لكنها تُعاقَب أيضًا على النجاح. تقول المرأة الكاتبة، وهي تفكر في والدها:

> «أستطيع أن أسمع صوته وهو يقول إنه لم يجد لي أي ذِكر في مجلة ماكلينز. وإذا كان قد طالع شيئًا عني لقال إنه

(1) المصدر السابق، ص 108.

لم يركزْ في المقال، ولكانت نبرة صوته مازحة متسامحة، ومع ذلك كان يثير بداخلي إحساسًا مألوفًا بالغربة والوحشة. كانت الرسالة التي تصل إليَّ منه بسيطة: الشهرة لا تتأتَّى إلا بالكفاح، وعندما تنالها يجب أن تعتذر عنها. وسواء نلتها أم لم تنلْها، لن تفلت من لوم اللائمين».[1]

«وحشة الروح» واحد من أكبر أعداء مونرو. تقاتلها شخصياتها بكل طريقة يستطيعونها، يصارعون الأعراف الخانقة وتوقعات الآخرين الموهِنة وقواعد السلوك المفروضة، وكل نوع ممكن من الكتم والخنق الروحي. إن خيَّرت شخصية نسائية من شخصيات مونرو بين أن تكون شخصًا يفعل أفعالًا خيِّرة لكنه يشعر بشعور غير أصيل وخامل في العمق وبين أن تكون شخصًا يتصرف على نحو سيئ لكنها أمينة لما تشعر به حقًّا، ومن ثَمَّ تشعر بأنها حية، فعلى الأرجح ستختار الخيار الأخير؛ أو إن اختارت الأول، فسوف تعلق لاحقًا على انزلاقها وخداعها وخبثها ومكرها وفسادها. الصدق في أعمال مونرو ليس أفضل سياسة: هو ليس سياسة على الإطلاق، إنما عنصر أساسي، مثل الهواء. على الشخصيات أن تقبض على بعض منه على الأقل، بكل الطرق سواء طيبة أم شريرة، أو سوف يشعرون بأنهم سيغرقون.

المعركة من أجل الأصالة تُعلَن على نحو أبرز في ميدان الجنس. عالم مونرو الاجتماعي -مثله مثل معظم المجتمعات التي يكون الصمت والسرية هما القاعدة فيها في ما يخص الأمور الجنسية- يحمل طاقة إيروتيكية عالية، وهذه الطاقة تمتد مثل هالة من النيون حول كل شخصية، لتضيء المناظر الطبيعية، الغرف والأشياء. فراش متجعد، في يدي مونرو، يقول أكثر مما يمكن أن يقوله أي تصوير تفصيلي لخروج الأعضاء التناسلية ودخولها. حتى لو أن قصة ما ليست عن علاقة حب أو علاقة جنسية، الرجال والنساء دائمًا واعون لبعضهم كرجال ونساء، إيجابيًّا وسلبيًّا، يلاحظون الانجذاب الجنسي والفضول أو النفور الجنسي. النساء ينسجمن فورًا مع القوة الجنسية للنساء الأخريات، ويحذرن منها أو يحسدنها. الرجال يتباهون ويتأنقون ويغازلون ويغوون ويتنافسون.

---

(1) أليس مونرو، أقمار المشتري، ت: أحمد محمد الروبي ومروة عبد السلام، مراجعة: إيمان عبد الغني نجم، هنداوي، 2014، ص 244 و245.

شخصيات مونرو منتبهة للكيمياء الجنسية في تجمع ما مثل الكلاب في محل عطور: الكيمياء بين الآخرين، وكذلك استجاباتهم اللاواعية هم أنفسهم. الوقوع في الحب، الوقوع في الشهوة، التلصُّص على الأزواج والاستمتاع بهذا، قول كذبات جنسية، ارتكاب أفعال مخزية يشعرون بأنهم مجبرون على فعلها بدافع رغبة لا تُقاوَم، حساب حسابات جنسية قائمة على اليأس الاجتماعي: قلة من الكتَّاب من استكشفوا عملية مماثلة على نحو أعمق وأقسى. تخطي الحدود الجنسية أمر مثير على نحو لافت للعديد من نسوة مونرو؛ لكن كي تتجاوز الحد عليك أن تعرف أين يوجد السور بالضبط، وكون مونرو متقاطع بالحدود المحددة بدقة. أيادٍ ومقاعد ونظرات، كلها جزء من خريطة داخلية معقَّدة مرقَّشة بالأسلاك الشائكة والفخاخ المفخخة، وممرات سرية خلال الشجيرات.

بالنسبة إلى امرأة من جيل مونرو، كان التعبير الجنسي تحريرًا ومهربًا. لكن من أي شيء؟ من الإنكار والازدراء المقيِّد الذي تصفه على نحو جيد جدًّا في «موسم الديك الرومي»:

> «قالت ليلي إنها لا تسمح لزوجها بالاقتراب منها أبدًا إن كان يشرب. وقالت مارجوري إنها منذ كادت تموت من النزيف لم تسمح لزوجها بالاقتراب منها قطُّ، نقطة. قالت ليلي بسرعة إنه لم يكن يحاول أي شيء إلا عندما يشرب. كان بمقدوري رؤية أنها مسألة كبرياء ألَّا تدعين زوجك يقترب منكِ، لكنني لم أستطعْ أن أصدق تمامًا أن «يقترب» تعني «يمارس الجنس»».

بالنسبة إلى نساء أكبر سنًّا مثل ليلي ومارجوري، الاستمتاع بالجنس سيكون هزيمة مُذِلَّة. بالنسبة إلى نساء مثل روز في «المتسولة»، هو مسألة كبرياء واحتفال، انتصار. للأجيال اللاحقة من النساء -ما بعد الثورة الجنسية- الاستمتاع بالجنس سيصير واجبًا، الأورجازم المثالي شيء آخر يضاف إلى قائمتهنَّ من الإنجازات المطلوبة؛ وحين تصبح المتعة واجبًا، نعود إلى أرض «وحشة الروح». لكن بالنسبة إلى شخصية من شخصيات مونرو في مخاض الاستكشاف الجنسي، ربما تكون الروح حائرة وتشعر بالخزي ومعذبة، وحتى قاسية وسادية -بعض الثنائيات في قصصها يستخلصون المتعة من

تعذيب أحدهما للآخر عاطفيًّا، تمامًا مثل بعض الأشخاص الحقيقيين- لكنْ ليستْ موحشة أبدًا.

في بعض القصص اللاحقة، يمكن للجنس أن يكون أقل طيشًا، ومدروسًا أكثر: بالنسبة إلى جرانت في «الدب صعد الجبل»، هو العنصر الحاسم في عمل مدهش من تبادل المنافع العاطفية. زوجته الحبيبة فيونا، تعاني الخرف، وتصبح متعلقة برجل منكوب على نحو مشابه في مرفق الرعاية الخاص بها. حين يؤخَذ هذا الرجل بعيدًا من جانب زوجته القاسية العملية ماريان، تهزل فيونا وتتوقف عن الأكل. يريد جرانت إقناع ماريان بإعادة زوجها إلى المعهد. ترفض ماريان: سيكلف الأمر كثيرًا جدًّا. لكنَّ جرانت يكتشف أن ماريان وحيدة ومتاحة جنسيًّا. لديها وجه به العديد من التجاعيد، لكنَّ جسدها لا يزال جذابًا. كموظف مبيعات ماهر، يتحرك جرانت لإنهاء الصفقة. تعرف مونرو جيدًا أن الجنس يمكن أن يكون مجدًا وعذابًا، لكن يسعه أيضًا أن يكون ورقة مساومة.

المجتمع الذي تكتب عنه مونرو مجتمع مسيحي. هذه المسيحية ليست معلنة كثيرًا؛ هي مجرد خلفية عامة. فلو في «المتسولة» تُزيِّن الحوائط بـ«عبارات النصح الورعة والمبهجة، بل والإباحية أحيانًا:

الرب راعيَّ فلا يعوزني شيء.

آمنْ بالرب يسوع المسيح فتخلصْ أنت وأهل بيتك.

لماذا علَّقت فلو هذه العبارات ولم تكن بالمرأة المتدينة؟ هكذا فعل الآخرون؛ كانوا يعلِّقون هذه العبارات مثل الرزنامات».[1]

المسيحية هي «ما امتلكه الناس»، وفي كندا، لم تنفصلِ الكنيسة عن الدولة قطُّ بطريقة شبيهة بما حدث في الولايات المتحدة. الصلاة وقراءات الإنجيل كانت خبزًا يوميًّا في المدارس المموَّلة من الدولة. هذه المسيحية الثقافية

(1) أليس مونرو، المتسولة، ت: أميرة علي عبد الصادق وشيماء طه الريدي، مراجعة: علا عبد الفتاح يس، هنداوي، 2014، ص88.

أمدَّت مونرو بمادة وفيرة، لكنَّها أيضًا متصلة بواحد من أكثر الأنساق تميزًا في صنع صورتها الذهنية وسردها.

العقيدة المسيحية المركزية تدمج عنصريْن متباينيْن يستبعد أحدهما الآخر -الإلهي والبشري- في شخص المسيح، لكنْ لا يلغي أحدهما الآخر. النتيجة لم تكنْ نصف إله، أو إلهًا متخفيًا: أصبح الرب كائنًا بشريًّا بالكامل، في حين بقي في الوقت نفسه إلهيًّا. أن تؤمن أن المسيح كان إنسانًا فقط أو أن تؤمن أنه كان الرب ببساطة اعتُبِرَا معًا هرطقة من جانب الكنيسة المسيحية المبكرة. ومن ثَمَّ تعتمد المسيحية على إنكار منطق التصنيف إمَّا/ وإمَّا وعلى قبول معضلة الاثنين في آنٍ. المنطق يقول إن «أَلِف» لا يمكنه أن يكون نفسه وليس نفسه في آنٍ، وتقول المسيحية إن بإمكانه هذا. صيغة «أَلِف لكنْ أيضًا ليس أَلِفًا» لا غنى عنها لها.

كثير من قصص مونرو تحل عقدتها -أو تخفق في حلها- بهذه الطريقة تحديدًا. المثال الأول الذي خطر بالبال -رغم أن هناك العديد من الأمثلة- من «حياة الصبايا والنساء»، وفيه تُغرِق المدرسة التي نظمت الأوبريتات البهيجة المرحة للمدرسة الثانوية نفسها في النهر.

> «الآنسة فاريس في رداء التزلج المخملي الخاص بها [...] الآنسة فاريس بحماس [...] الآنسة فاريس طافية باستسلام ووجهها إلى الأسفل، في نهر واواناش، قبل العثور عليها بستة أيام. رغم عدم وجود طريقة منطقية لتعليق هذه الصور معًا -إن كانت الصورة الأخيرة حقيقية ألا يغير هذا إذن كل الصور الأخرى؟- سوف تظل جميعها معًا الآن».

بالنسبة إلى مونرو، يمكن لشيء ما أن يكون حقيقيًّا، وليس حقيقيًا، لكنه حقيقي رغم ذلك. تفكر جورجيا في ندمها في «بطريقة مختلفة»: «إنه حقيقي وغير صادق». ويقول راوي «تطور الحب»: «كم يشق عليَّ تصديق أنني اختلقتُ هذا، تبدو كثيرًا كالحقيقة، إنها الحقيقة؛ إنها ما أومن به عنهم. لم أتوقف عن الإيمان به». العالم مدنَّس ومقدَّس. يجب أن يُبتلَع كاملًا. ثمة دومًا المزيد ليُعرَف عنه أكثر مما يمكنك أن تعرف أبدًا».

في قصة بعنوان «شيء كنت أنوي أن أخبرك به»، تصف إيت الغيور حبيبَ أختها السابق -زير نساء فاسق- والنظرة التي ينظر بها إلى كل امرأة، نظرة «جعلته يبدو غواصَ أعماق بحر يغوص إلى الأسفل، إلى الأسفل خلال كل الفراغ والبرد والحطام كي يكتشف الشيء الوحيد الذي يرغب فيه، شيء صغير وثمين، من الصعب تحديد موقعه، ربما كياقوتة في قاع المحيط».

تزخر قصص مونرو بهكذا باحثين مشكوك فيهم وحِيل مُتقَنة. لكنها تزخر أيضًا بمثل هذه الاستبصارات: في أثناء أي قصة، داخل أي إنسان، يمكن أن يوجد كنز خطير، ياقوتة لا تُقدَّر بثمن. رغبة قلب.

حسابات قديمة

»»«

(2008)

تلقَّى كاتب الطبيعة الكندي إرنست تومسون سيتون فاتورة غريبة في عيد ميلاده الخامس والعشرين. كانت سجلًّا، احتفظ به والده، بكل النفقات المرتبطة بطفولة وشباب الشاب إرنست، من بين ذلك أجرة الطبيب الذي ولَّده. بل الأغرب، يقال إن إرنست قد دفعها. اعتدتُ الاعتقاد بأن السيد سيتون الأب حقير، لكنني أتساءل الآن، ماذا لو أنه محق من حيث المبدأ؟ هل نحن مدينون لأحد أو لشيء بالحقيقة العارية لوجودنا؟ إن كان الأمر كذلك، بِمَ ندين، ولمن أو لماذا؟ وكيف ينبغي لنا أن ندفع؟

حين طُلِبَ مني إلقاء محاضرات مايسي لعام 2008، قررتُ استخدامها لاستكشاف موضوع أعرف عنه القليل، لكنه يثير فضولي لهذا السبب. ذلك الموضوع هو الديون.

ليست إدارة الديون أو ديون النوم[1] أو الدين القومي، أو تدبير ميزانيتك الشهرية، أو كيف أن الدين هو شيء جيد حقًّا لأنك يمكن أن تقترض مالًا ثم تنمِّيه، أو عن مدمني التسوق وكيف تكتشف أنك واحد منهم: المكتبات والإنترنت يزخران بمثل هذه المواد.

ولا الأشكال الصارخة أكثر من الديون: ديون القمار وانتقامات المافيا أو العدالة الكارمية التي بموجبها تتسبب الأفعال الشريرة في التناسخ في هيئة

---

(1) مصطلح المقصود به نقص النوم الذي يتراكم بمرور الوقت ويتسبب في مشكلات صحية عدَّة.

خنفساء، أو ميلودراما يستغل فيها دائنون يفتلون شواربهم عدم دفع الإيجار لفرض جنس غير مرغوب فيه على نساء جميلات، مع أنها قد تتطرق إلى هذه. عوضًا عن هذا، هي عن الدَّيْن كتكوين إنساني -ومن ثَمَّ تكوين خيالي- وكيف يُظهِر هذا التكوين ويضخم الرغبة الإنسانية الشرهة والخوف الإنساني الشرس.

يقول أليستير ماكلويد إن الكُتَّاب يكتبون عمَّا يقلقهم. وسأضيف وأيضًا عمَّا يُحيِّرهم. هذا الموضوع واحد من أكثر الأشياء التي أعرفها إثارة للقلق والحيرة: تلك الرابطة الغريبة حيث يتقاطع المال مع السرد أو القصة والإيمان الديني، بقوة متفجرة في الغالب.

الأشياء التي تحيِّرنا كبالغين تبدأ بإثارة حيرتنا كأطفال، أو هذه كانت الحالة بالنسبة إليَّ. في مجتمع نهاية الأربعينيات الذي نشأتُ فيه، كانت هناك ثلاثة أشياء لا ينبغي لك أبدًا طرح أسئلة عنها. واحد منها المال، خاصةً كم منه يجني أي شخص. الثاني الديانة: أن تبدأ محادثة عن هذا الموضوع ستقود مباشرة إلى محكمة التفتيش الإسبانية، أو أسوأ. الثالث الجنس. عشتُ بين علماء أحياء، والجنس -على الأقل كما تمارسه الحشرات- كان شيئًا يمكنني الاطلاع عليه في الكتب الدراسية الملقاة في أرجاء المنزل: العضو التناسلي للحشرات لم يكن غريبًا عليَّ. لذا فالفضول المُلحُّ الذي يختبره الأطفال تجاه الممنوع تركز عندي على منطقتي التابو الأخريين: المالي والتعبدي.

في البداية، بدا هذان كخانتين متمايزتين. كان هناك ما لله، وهو خفي. ثم هناك ما لقيصر، وكله مادي جدًّا. لقد اتخذ شكل عجول ذهبية[1]، ولم يكنْ لدينا العديد منها في تورنتو في ذاك الوقت، وأيضًا شكل المال الذي كانت محبته أصل كل الشرور. لكنْ من جانب آخر وقفت شخصية كتاب الكوميكس العم دهب -قرأت عنها الكثير- الذي كان بليونيرًا عصبيًّا، بخيلًا وفي الغالب مخادعًا سُمِّيَ على اسم بخيل تشارلز ديكنز الشهير المُبرَّأ إبينزير سكرودج[2]. امتلك العم دهب المنتمي إلى الطبقة الثرية الحاكمة صندوقَ نقود هائلًا مملوءًا بعملات ذهبية، عام فيها هو وأبناء شقيقته كما لو أنهم في

---

(1) الإشارة هنا إلى خطيئة العِجل في التوراة.

(2) اسم «العم دهب» في الأصل الإنجليزي هو سكرودج ماك داك.

حمام سباحة. المال بالنسبة إلى العم دهب وثلاثي البط الصغير، ليس أصل كل الشرور، بل لعبة ممتعة. أيٌّ من هاتين الرؤيتين صحيح؟

نحن أطفال الأربعينيات لم نحصل على مصروف جيب عادة، ومع أننا لم يُفترَض بنا الحديث عنه أو الإفراط في حبه، كان متوقعًا منَّا أن نتمكن من الاقتصاد فيه منذ عمر مبكر. في الثامنة، حصلتُ على وظيفتي الأولى مدفوعة الأجر. كنتُ على معرفة سالفة بالمال على نحو أكثر محدودية: حصلتُ على خمسة سنتات مصروفًا أسبوعيًّا، واعتادت أن تشتري حلوى مسببة لتسوس الأسنان أكثر مما تفعل الآن. اعتدتُ الاحتفاظ بالبنسات غير المُنفَقة على الحلوى في علبة صفيح احتوت يومًا على شاي لبتون. عليها تصميم هندي بألوان مشرقة، مكتمل بفيل وسيدة ثرية بحجاب ورجال مُعمَّمين ومعابد وقباب ونخيل وسماء زرقاء كما لم تكن قطُّ. وعلى البنسات أوراق شجر من جانب، ورأس الملك من الجانب الآخر، وأحببتُها وفقًا لندرتها وجمالها: كانت عملة الملك جورج السادس، الملك الحاكم، شائعة ولهذا تدنى ترتيبها على مقياسي المتغطرس الصغير، وأيضًا لم يملكْ لحيةً ولا شاربَ؛ لكنْ كان لا يزال هناك قيد التداول بعض الجورجات المشعرين أكثر، ولو أنك محظوظ، ستجد عملة أو اثنتين من إدوارد السابع ذي الوجه المشعر حقًّا.

فهمتُ أن تلك البنسات يمكن مقايضتها بسلع مثل قراطيس مثلجات، لكنني لم أظنْ أنها أعلى قدرًا من وحدات العملة الأخرى التي يستخدمها زملائي من الأطفال: بطاقات طائرات في عبوات سجائر، أغطية زجاجات الحليب، كتب كوميكس، كرات زجاجية متعددة الأنواع. ضمن كل فئة من هذه الفئات كان المبدأ هو نفسه: الندرة والجمال يرفعان القيمة. حُدِّدَ سعر الصرف من جانب الأطفال أنفسهم، مع أن كثيرًا من المساومة كان يحدث.

كل هذا تغيَّر حين حصلتُ على وظيفة. كسبتُ منها 25 سنتًا في الساعة -ثروة!- وتضمنتْ دفع طفل في عربة بعجلات خلال الجليد. ما دمتُ أعيد الطفل حيًّا وليس متجمدًا جدًّا، أحصل على الخمسة وعشرين سنتًا. في هذا الوقت من حياتي أصبح كل بنس يعادل كل بنس آخر، بصرف النظر عن رأس مَن موجودة عليه، علَّمني هذا درسًا مهمًّا: في الأوساط المالية العليا، تسقط المعايير الجمالية سريعًا على جانب الطريق، من سوء الحظ.

لما كنتُ قد بدأتُ أكسب الكثير من المال، قيل لي إنني أحتاج إلى حساب بنكي، لذا ارتقيتُ من علبة شاي لبتون الصفيح وامتلكتُ دفترًا بنكيًّا أحمر.

الآن أصبح الفارق بين البنسات التي تحمل رؤوسًا وبين الكرات الزجاجية الملونة وأغطية زجاجات الحليب وكتب الكوميكس وكروت الطائرات واضحًا لأنه من غير الممكن إيداع الكرات الزجاجية في البنك. لكنك تُحَثُّ على إيداع نقودك هناك، كي تحافظ عليها آمنة. حين أُراكِم مبلغًا خطيرًا -لنقل، دولارًا- أُودِعه في البنك، حيث يُسجَّل المبلغ بالقلم الحبر من جانب موظف البنك المهيب. الرقم الأخير في السلسة اسمه «رصيد الحساب»: مصطلح غير مفهوم لي، إذ لم أكن قد رأيتُ بعد ميزانًا بكفتين.

من حين إلى آخر، سيظهر مبلغ إضافي في دفتري البنكي الأحمر، مبلغ لم أودعْه. قيل لي إن هذا اسمه «فائدة»، وقد «ربحتُها» من خلال إيداعي مالي في المصرف. لم أفهمْ هذا أيضًا. كان أمرًا مثيرًا بالتأكيد بالنسبة إليَّ أن أحصل على بعض المال الإضافي -لا بدَّ أن هذا سبب تسميته «فائدة»- لكنني كنتُ أعرف أنني لم أكتسبه بجهدي: لم أدفعْ أطفالًا من المصرف بعربة ذات عجلات خلال الجليد. من أين إذن جاءت هذه المبالغ الغامضة؟ مؤكد من المكان الخيالي نفسه الذي يُنتِج النيكلات[1] المتروكة من جِنيَّة الأسنان مقابل أسنانك المخلوعة: ملكوت ما من اختراع تقي لا يمكن تحديد أين يقع بالضبط، لكنْ ينبغي لنا جميعًا التظاهر بالإيمان به وإلا فلن تكون مناورة نيكل مقابل سنة فعَّالة بعد الآن.

مع ذلك، كانت النيكلات تحت الوسادة حقيقية بما يكفي. وكذلك فائدة المصرف لأن بإمكانك صرفها وتحويلها مرة أخرى إلى بنسات، ومن ثَمَّ إلى حلوى وقراطيس مثلجات. لكنْ كيف لمكان خيالي أن يولِّد أشياءَ حقيقية؟ عرفتُ من الحكايات الخرافية مثل «بيتر بان» أنه إذا توقفت عن الإيمان بالجِنيَّات فسوف تسقط ميتة: فهل ستموت المصارف أيضًا إن توقفتُ عن الإيمان بها؟ كانت وجهة نظر البالغين أن الجنيات غير حقيقية والمصارف حقيقية. لكنْ هل ذلك صحيح؟

هكذا بدأتْ حيرتي المالية. ولم تنتهِ بعد.

خلال نصف القرن المنصرم، قضيتُ الكثير من الوقت في التنقُّل بالمواصلات العامة. لطالما قرأتُ الإعلانات. في الخمسينيات، كان ثمة الكثير من إعلانات المشدَّات وحمَّالات الصدر، وإعلانات مزيل العرق وغسول الفم.

---

(1) النيكل عملة أمريكية تعادل خمس سنتات.

اليوم اختفتْ هذه، لتُستبدَل بها إعلانات الأمراض: أزمات القلب، التهاب المفاصل، السكري وغيرها، إعلانات تساعدك على وقف التدخين، إعلانات لمسلسلات تلفزيونية تُظهِر دائمًا امرأة أو اثنتين بجمال الربات، مع أن هذه أحيانًا إعلانات لصبغات الشعر وكريم العناية بالبشرة؛ وإعلانات لوكالات يمكنك الاتصال بها لو أنك مدمن قِمار. وإعلانات لخدمات الديون: يوجد الكثير من هذا النوع.

واحد منها يُظهِر امرأة مبتسمة بابتهاج مع طفل صغير. يقول التعليق: «الآن أنا المتحكمة... وتوقفت مكالمات تحصيل النقود». يقول آخر: «كالجحيم المال لا يشتري السعادة، من الممكن السيطرة على الديون». متلاعبًا بالكلمات يغرد ثالث ساخرًا: «توجد حياة بعد الدين!». ويزغرد رابع: «جزء السعادة الأبدية قابل للتحقق!». مُشبِعًا الاعتقاد نفسه في الحكايات الخرافية الذي ألهمك كي تزيح الفواتير أسفل السجادة وتوهم نفسك بأنها قد سُدِّدَتْ. يتساءل إعلان خامس، على نحو منذر أكثر، من الجانب الخلفي لحافلة: «أيلاحقك أحدهم؟». هذه الخدمات لا تَعِدُ بتلاشي أعبائك من الديون في نفخة دخان، لكنْ بمساعدتك على دمجها ودفعها على دفعات صغيرة، في حين تتعلم كيف تتجنب سلوك الإنفاق الحر الذي ورطك بشدة في منطقة العجز المالي في المقام الأول.

لماذا يوجد الكثير جدًّا من تلك الإعلانات؟ أيعود السبب إلى وجود أعداد غير مسبوقة من المدينين؟ وارد جدًّا.

في الخمسينيات، عصر المشدَّات ومزيلات العرق، من الواضح أن المعلنين شعروا أن أكبر سبب للقلق المرضي يمكن تخيُّله تمثَّل في أن يترجرج جسدك طليقًا، ويطلق رائحة كريهة في المكان فوق البيعة. كان الجسد هو ما قد ينفلت منك، لذا فالجسد هو ما يجب السيطرة عليه؛ إن لم يحدث هذا، قد ينطلق ذلك الجسد ويفعل شيئًا يجلب لك الخزي بقوة، خزيًّا جنسيًّا لدرجة أنه لا يمكن ذكره في المواصلات العامة. الآن الأشياء مختلفة جدًّا. السلوكات الجنسية الغريبة جزء من صناعة الترفيه، ومن ثَمَّ لم تعد أمرًا مثيرًا للاستهجان والذنب، لذا جسدك ليس المركز الرئيس للقلق، إلا لو أصيب بواحد من الأمراض المُعلن عنها بكثرة. عوضًا عن هذا، الشيء المقلق هو الجانب المدين في دفتر حسابك.

لذلك سبب وجيه. ظهرتْ أول بطاقة ائتمان عام 1950. في عام 1955، بلغت نسبة الدَّيْن مقابل الدخل للبيت الكندي المتوسط 55 في المئة؛ في 2003 بلغت 105.2 في المئة. ارتفعتِ النسبة منذ ذاك الوقت. في الولايات المتحدة الأمريكية، كانت النسبة 114 في المئة في 2004. بكلمات أخرى، عدد هائل من الناس ينفقون أكثر مما يكسبون. وعدد هائل من الحكومات القومية كذلك.

على مستوى الاقتصاد الجزئي، يخبرني صديق عن وباء من الديون بين من هم فوق الثامنة عشرة من عمرهم، خاصة طلاب الجامعة: شركات بطاقات الائتمان تستهدفهم، والطلاب يندفعون إلى إنفاق الحد الأقصى دون التوقف لتقدير العواقب ثم يتورطون في ديون لا يقدرون على تسديدها، بمعدلات فائدة مرتفعة جدًّا. لمَّا كان أطباء الأعصاب يخبروننا الآن أن مخ المراهق مختلف إلى حد كبير عن مخ البالغ، وأنه غير قادر حقًّا على إجراء حسابات المدى الطويل الخاصة بـ«اشترِ الآن وادفعْ لاحقًا»، فينبغي أن يُعتبَر هذا من قبيل استغلال الأطفال.

على الكفة الأخرى للميزان، اهتزَّ عالم المال مؤخرًا كنتيجة لانهيار هرم ديْن يخصُّ شيئًا يُدعى «الرهون العقارية عالية الأخطار»: مخطط هرمي لا يستوعبه معظم الناس جيدًا، لكنه يُختزَل في حقيقة أن بعض المؤسسات المالية الكبرى منحت قروضًا عقارية لأناس ربما لا يمكنهم دفع الرسوم الشهرية، ثم وُضِعَتْ هذه الديون الاحتيالية في صناديق كرتونية بتسميات مهيبة وباعتها لمؤسسات ومحافظ وقائية ظنت أن قيمتها تساوي شيئًا ما. إنها مثل خدعة بطاقات ائتمان المراهقين، لكنْ على مستوى أضخم.

صديق لي من الولايات المتحدة الأمريكية يكتب: «كان لديَّ ثلاثة بنوك وشركة رهن عقاري. البنك الأول اشترى البنكيْن الآخريْن ويحاول جاهدًا الآن شراء شركة الرهن العقاري التي أفلست، كُشِفَ هذا الصباح فقط أن آخر بنك صامد يعاني هو الآخر مشكلاتٍ خطرةً. الآن يحاولون إعادة التفاوض مع شركة الرهن العقاري. السؤال الأول: لو أن شركتك ستفلس، لماذا تريد شراء شركة احتلَّ خبر عدم قدرتها على الوفاء بديونها الصفحات الأولى للصحف؟ السؤال الثاني: إذا أفلس كل المقرضين، هل يفلت المقترضون من الورطة؟ من غير الممكن تخيل استياء الأمريكيين المحبين للائتمان. أستنتج أن كل الأحياء في الغرب الأوسط تشبه أحياء مسقط رأسي، منازل فارغة بعشب

اليوم اختفتْ هذه، لتُستبدَل بها إعلانات الأمراض: أزمات القلب، التهاب المفاصل، السكري وغيرها، إعلانات تساعدك على وقف التدخين، إعلانات لمسلسلات تلفزيونية تُظهِر دائمًا امرأة أو اثنتين بجمال الربات، مع أن هذه أحيانًا إعلانات لصبغات الشعر وكريم العناية بالبشرة؛ وإعلانات لوكالات يمكنك الاتصال بها لو أنك مدمن قِمار. وإعلانات لخدمات الديون: يوجد الكثير من هذا النوع.

واحد منها يُظهِر امرأة مبتسمة بابتهاج مع طفل صغير. يقول التعليق: «الآن أنا المتحكمة... وتوقفت مكالمات تحصيل النقود». يقول آخر: «كالجحيم المال لا يشتري السعادة، من الممكن السيطرة على الديون». متلاعبًا بالكلمات يغرد ثالث ساخرًا: «توجد حياة بعد الدين!». ويزغرد رابع: «جزء السعادة الأبدية قابل للتحقق!». مُشبِعًا الاعتقاد نفسه في الحكايات الخرافية الذي ألهمك كي تزيح الفواتير أسفل السجادة وتوهم نفسك بأنها قد سُدِّدَتْ. يتساءل إعلان خامس، على نحو منذر أكثر، من الجانب الخلفي لحافلة: «أيلاحقك أحدهم؟». هذه الخدمات لا تَعِدُ بتلاشي أعبائك من الديون في نفخة دخان، لكنْ بمساعدتك على دمجها ودفعها على دفعات صغيرة، في حين تتعلم كيف تتجنب سلوك الإنفاق الحر الذي ورطك بشدة في منطقة العجز المالي في المقام الأول.

لماذا يوجد الكثير جدًّا من تلك الإعلانات؟ أيعود السبب إلى وجود أعداد غير مسبوقة من المدينين؟ وارد جدًّا.

في الخمسينيات، عصر المشدَّات ومزيلات العرق، من الواضح أن المعلنين شعروا أن أكبر سبب للقلق المرضي يمكن تخيُّله تمثَّل في أن يترجرج جسدك طليقا، ويطلق رائحة كريهة في المكان فوق البيعة. كان الجسد هو ما قد ينفلت منك، لذا فالجسد هو ما يجب السيطرة عليه؛ إن لم يحدث هذا، قد ينطلق ذلك الجسد ويفعل شيئًا يجلب لك الخزي بقوة، خزيًّا جنسيًّا لدرجة أنه لا يمكن ذكره في المواصلات العامة. الآن الأشياء مختلفة جدًّا. السلوكات الجنسية الغريبة جزء من صناعة الترفيه، ومن ثَمَّ لم تعد أمرًا مثيرًا للاستهجان والذنب، لذا جسدك ليس المركز الرئيس للقلق، إلا لو أصيب بواحد من الأمراض المُعلن عنها بكثرة. عوضًا عن هذا، الشيء المقلق هو الجانب المدين في دفتر حسابك.

لذلك سبب وجيه. ظهرتْ أول بطاقة ائتمان عام 1950. في عام 1955، بلغت نسبة الدَّيْن مقابل الدخل للبيت الكندي المتوسط 55 في المئة؛ في 2003 بلغت 105.2 في المئة. ارتفعتِ النسبة منذ ذاك الوقت. في الولايات المتحدة الأمريكية، كانت النسبة 114 في المئة في 2004. بكلمات أخرى، عدد هائل من الناس ينفقون أكثر مما يكسبون. وعدد هائل من الحكومات القومية كذلك.

على مستوى الاقتصاد الجزئي، يخبرني صديق عن وباء من الديون بين من هم فوق الثامنة عشرة من عمرهم، خاصة طلاب الجامعة: شركات بطاقات الائتمان تستهدفهم، والطلاب يندفعون إلى إنفاق الحد الأقصى دون التوقف لتقدير العواقب ثم يتورطون في ديون لا يقدرون على تسديدها، بمعدلات فائدة مرتفعة جدًّا. لمَّا كان أطباء الأعصاب يخبروننا الآن أن مخ المراهق مختلف إلى حد كبير عن مخ البالغ، وأنه غير قادر حقًّا على إجراء حسابات المدى الطويل الخاصة بـ«اشترِ الآن وادفعْ لاحقًا»، فينبغي أن يُعتبَر هذا من قبيل استغلال الأطفال.

على الكفة الأخرى للميزان، اهتزَّ عالم المال مؤخرًا كنتيجة لانهيار هرم ديْن يخصُّ شيئًا يُدعى «الرهون العقارية عالية الأخطار»: مخطط هرمي لا يستوعبه معظم الناس جيدًا، لكنه يُختزَل في حقيقة أن بعض المؤسسات المالية الكبرى منحت قروضًا عقارية لأناس ربما لا يمكنهم دفع الرسوم الشهرية، ثم وُضِعَتْ هذه الديون الاحتيالية في صناديق كرتونية بتسميات مهيبة وباعتها لمؤسسات ومحافظ وقائية ظنت أن قيمتها تساوي شيئًا ما. إنها مثل خدعة بطاقات ائتمان المراهقين، لكنْ على مستوى أضخم.

صديق لي من الولايات المتحدة الأمريكية يكتب: «كان لديَّ ثلاثة بنوك وشركة رهن عقاري. البنك الأول اشترى البنكيْن الآخريْن ويحاول جاهدًا الآن شراء شركة الرهن العقاري التي أفلست، كُشِفَ هذا الصباح فقط أن آخر بنك صامد يعاني هو الآخر مشكلاتٍ خطرةً. الآن يحاولون إعادة التفاوض مع شركة الرهن العقاري. السؤال الأول: لو أن شركتك ستفلس، لماذا تريد شراء شركة احتلَّ خبر عدم قدرتها على الوفاء بديونها الصفحات الأولى للصحف؟ السؤال الثاني: إذا أفلس كل المقرضين، هل يفلت المقترضون من الورطة؟ من غير الممكن تخيل استياء الأمريكيين المحبين للائتمان. أستنتج أن كل الأحياء في الغرب الأوسط تشبه أحياء مسقط رأسي، منازل فارغة بعشب

يصل إلى الركبة ونباتات متسلقة تنمو عليها ولا أحد راغب في الاعتراف بأنه يملك المكان. نهوي إلى الأسفل، موشكين أن نحصد ما زرعناه».

للأمر جرس توراتي لطيف، لكننا ما زلنا حائرين. كيف حدث هذا ولماذا؟ الإجابة التي أسمعها كثيرًا، هي «الجشع»، ربما تكون دقيقة كفاية، لكنها لا تذهب بعيدًا جدًّا صوب كشف الألغاز الأعمق للعملية. ما هذه «الديون» التي جعلتنا مُشوَّشين للغاية؟ إنها مثل الهواء، يحيط بنا من كل جانب، لكننا لا نفكر فيه إلَّا إن حدثت مشكلة تخص إمدادنا به. مؤكد أنها شيء بدأنا نشعر بأنه لا غنى عنه لطفْونا الجمعي. في الأوقات الجيدة نطفو فيه كما لو في منطاد مملوء بالهيليوم؛ نرتفع أعلى وأعلى، ويكبر المنطاد ويكبر، حتى -بووووف!- يغرز قاتل ما للمتعة دبوسًا فيه ونغرق. لكنْ ما طبيعة ذلك الدبوس؟ صديق آخر لي اعتاد الجزم بأن الطائرات ظلَّت في الأعلى بالجو فقط لأن الناس آمنت -ضد المنطق- بأنها تستطيع الطيران: دون هذا الوهم الجمعي الداعم لها، لَهَوَتْ بسرعة إلى الأرض. هل «الديون» مشابهة؟

بكلمات أخرى، ربما توجد الديون لأننا نتخيلها. إن الأشكال التي اتخذها هذا التخيل -وتأثيراتها في الواقع المعيش- هي ما أودُّ استكشافه.

سلوكياتنا الحالية تجاه الديون منغرسة في ثقافتنا بأسرها، لكون الثقافة، كما قال عالم دراسة الرئيسيات فرانس دي فال، «مُعدِّل قوي لأقصى حد، يؤثر في كل شيء نفعله ونكونه، نافذًا إلى جوهر الوجود الإنساني». لكن ربما تتعدل حتى بعض الأنساق الأساسية أكثر.

لنفترض أن كل الأشياء التي يفعلها البشر -الطيبة والشريرة والقبيحة- يمكن وضعها على مائدة تضم تشكيلة من السلوكيات مع لافتة مكتوب عليها: «الإنسان العاقل العاقل». هذه الأشياء ليست على المائدة الخاصة بالعناكب، هذا هو سبب أننا لا نقضي الكثير من الوقت نأكل ذباب اللحم الأزرق، وأنها ليست موجودة على المائدة المخصصة للكلاب، وهذا هو سبب أننا لا نتجول معلمين صنابير إطفاء الحرائق بروائحنا الغُدية أو دافعين أنوفنا في أكياس القمامة القديمة. جزء من مائدتنا الإنسانية عليه طعام حقيقي، لأننا مثل كل الأنواع، تقودنا شهوة الطعام والجوع. باقي الأطباق على المائدة تحتوي على مخاوف ورغبات أقل تماسكًا: أشياء من قبيل «أود الطيران»، «أود ممارسة الجنس معك»، «الحرب توحد القبيلة»، «أخشى الثعابين» و«ماذا سيحدث لي حين أموت؟»

لكن لا يوجد شيء على المائدة ليس قائمًا على أو مرتبطًا بأنساقنا البشرية البدائية: ما نريد، ما لا نريد، ما يعجبنا، ما نحتقر، ما نحب، ما نكره ونخشى. بعض علماء الوراثة يذهبون بعيدًا حتى حد الحديث عن «وِحداتنا» كما لو كنا أنظمة إلكترونية بِقطَع من دوائر وظيفية يمكن أن تُفتَح وتُغلَق. وجود مثل هذه الوحدات السرية من عدمه كجزء من شبكة أسلاكنا الوراثية العصبية المصممة أمر لا يزال مطروحًا للتجربة والنقاش. لكن على أي حال، أفترض أنه كلما كان نمط سلوكي مألوف أقدم، أي كلما كان معنا بجلاء لمدة أطول، فلا بدَّ أنه أساسي أكثر لإنسانيتنا، وستكون تنويعاته الثقافية أوضح.

أنا لا أتبنى هنا «طبيعة بشرية» غير قابلة للتغيير: يوضح علماء الوراثة اللا جينية أن الجينات يمكن أن يُعبَّر عنها، أو أن تُنشَّط وأيضًا أن تُكبَح بطرق متنوعة، اعتمادًا على البيئة التي تجد نفسها فيها. أنا فقط أقول إنه دون الإعدادات المتصلة بالجينات -لبنات أساسية بعينها أو أحجار أساس، إن أحببتم- فلن تحدث التنويعات العدَّة من السلوك البشري الأساسي على الإطلاق. لعبة فيديو «أونلاين» مثل «إيفركويست»، وفيها يجب أن ترتقي من عامل سلخ أرانب إلى فارس يملك قلعة خلال البيع والتبادل التجاري، متعاونًا مع زملائك اللاعبين في مهام جماعية، وشانًّا غارات على القلاع الأخرى، هذه اللعبة غير واردة لو لم نكن أنواعًا اجتماعية وواعية بالتراتبية الهرمية معًا.

أي حجر أساس داخلي قديم ومتجانس يكمن خلف الزخارف الدقيقة للديون المحيطة بنا من كل جانب؟ لماذا نحن مقبلون جدًّا على عروض ذات مزايا حالية في مقابل سداد مستقبلي وإن كان شاقًّا؟ أيعود هذا ببساطة إلى أننا مبرمجون على خطف القطوف الدانية والتهام ما نستطيع التهامه منها، دون التفكير في الأيام الخالية من الثمار التي قد تنتظرنا مستقبلًا؟ حسنًا، جزئيًا: اثنان وسبعون ساعة دون سوائل أو أسبوعان دون طعام وسيموت المرء على الأرجح، لذا إن لم يأكل بعض القطوف الدانية الآن لن يكون في الجوار بعد ستة أشهر لتهنئة نفسه على قدرته على التحكم في الذات والإشباع المؤجل. في هذا الصدد، تضمن بطاقات الائتمان تقريبًا كسب المال للمُقرِض، حيث إن شعار «اغتنمْها الآن» ربما هو تنويعة على سلوك مختار منذ أَيام الصياد-الجامع، قبل أن يفكر أي أحد في الادخار من أجل التقاعد بزمن طويل. عصفور في اليد كان يساوي حقًّا اثنين على الشجرة حينذاك، وعصفور في الفم كان يساوي أكثر حتى. لكن هل هي فقط حالة مكسب على

المدى القصير يليه ألم على المدى الطويل؟ هل الديون مخلوقة من جشعنا أو حتى -على نحو مُلَطَّف أكثر- من احتياجنا؟

أفترض وجود حجر أساس قديم آخر لم تكن هياكل الدين والائتمان لتوجد من دونه: إحساسنا بالعدالة. برؤيتها في ضوء إيجابي، هذه سمة إنسانية مثيرة للإعجاب. دون إحساسنا بالعدالة، وجانبه البراق «الحسنة بمثلها»، لم نكن لنتقبل عدالة تسديد ما سبق واقترضناه، ومن ثَمَّ لا أحد سيكون أبدًا غبيًّا كفاية كي يعير أي شيء لأي شخص آخر مع توقع الإعادة. العناكب لا تتشارك ذباب اللحم الأزرق مع العناكب البالغة الأخرى: الحيوانات الاجتماعية فقط تنغمس في التشارك. الجانب القاتم من حس العدالة هو الإحساس بالظلم، الذي ينتج عنه التشفي أو الذنب حين يفلت المرء بكونه ظالمًا؛ والغضب والانتقام، حين يطاله الظلم.

يبدأ الأطفال في قول: «هذا ليس عادلًا!» في نحو عمر أربع سنوات، قبل وقت طويل من اهتمامهم بوسائل الاستثمار المعقدة أو امتلاكهم أي إحساس بقيمة النقود والفواتير. إنهم أيضًا يمتلئون بالرضا حين ينال الشرير في حدوتة قبل النوم قصاصًا لا لبس فيه، ويشعرون بعدم الارتياح حين لا يحدث مثل هذا العقاب. المغفرة والرحمة، مثل الزيتون والأنشوجة، يبدو أنهما يُكتسبان لاحقًا، أو -إن كانت الثقافة غير مواتية لهما- لا يُكتسبان. لكن بالنسبة إلى لأطفال الصغار، وضع شخص شرير في برميل مُلِئَ بالمسامير ودحرجته أو دحرجتها نحو البحر يعيد التوازن الكوني ويزيل القوة الحاقدة من المشهد، وينام الصغار على نحو أيسر ليلًا.

يتطور الاهتمام بالعدالة مع العمر. بعد السابعة، توجد مرحلة قانونية وفيها يُحتج على عدالة -أو عادة انعدام عدالة- أي قاعدة مفروضة من جانب البالغين بلا هوادة. في هذا العمر، أيضًا، يمكن أن يتخذ الإحساس بالعدالة أشكالًا غريبة. على سبيل المثال، في الثمانينيات انتشرت شعيرة غريبة بين الأطفال في عمر تسع سنوات وكانت هكذا: خلال ركوب السيارة، تنظر من الشباك حتى ترصد فولكس فاجن خنفساء. حينها تضرب رفيقك الطفل على الذراع صائحًا: «لكمة الخنفساء، لكمة لا تُرَد!». رؤية الفولكس فاجن أولًا يعني أن لك الحق في لكم الطفل الآخر، وإضافة ملحق -«لكمة لا تُرد»- يعني أنه قد سقط حقه في رد اللكمة. مع ذلك، إذا استطاع الطفل الآخر أن يصيح «رد اللكمة» قبل أن تقدر على الهتاف بتعويذتك الواقية، فحينئذ تُستحَق لكمة

ثأرية. لم يكن المال عاملًا هنا: لا يمكنك أن تدفع كي لا تُلكَم. مبدأ المعاملة بالمثل كان في صلب الموضوع: لكمة تستوجب أخرى، وستحصل عليها إلا لو أُدرِج بند عدم تنفيذ بسرعة البرق.

هؤلاء الذين يخفقون في أن يتبينوا في شعيرة «لكمة الخنفساء» شريعة القصاص الضرورية لقانون حمورابي قبل قرابة أربعة آلاف سنة -أعيدت صياغته كقانون العين بالعين والسن بالسن بالتوراة- هم عميان في الواقع. تعني شريعة القصاص، تقريبًا، «قانون الجزاء من جنس العمل.» بموجب قواعد «لكمة الخنفساء»، تلغي اللكمات إحداها الأخرى إلا إن استطعتَ اقتناص وقاية سحرية أولًا. هذا النوع من الوقاية يمكن أن يوجد في جميع أرجاء عالم العقود والوثائق القانونية، في بنود تبدأ بعبارات من قبيل: مع عدم الإخلال بأي من المذكور أعلاه.

سنرغب جميعًا في نيل الحق في لكمة لا تُرد، أو غداء مجاني، أو أي شيء مجاني. كلنا نشتبه في أن احتمالية حصولنا على هذا الحق ضئيلة إلا لو بلغناه من خلال كلمة سحرية خطيرة. لكنْ كيف نعرف أن لكمة واحدة ستعرضنا على الأرجح إلى أخرى؟ أهو الاختلاط المبكر بالآخرين؛ النوع الذي تكتسبه فيما تتشاجر على الصلصال الملون في الحضانة ثم تقول: «ميلاني عضتني»، أم هو نموذج مركب داخل المخ البشري؟

فلنتفحص الحالة الأخيرة. كي توجد تركيبة ذهنية مثل «الديون» -أنت تدين لي بشيء سوف تتوازن الحسابات بمجرد أن يُحوَّل لي- توجد بعض الشروط المسبقة. واحد منها، كما قلت، هو مفهوم العدالة. مرتبط بذلك مفهوم القيم المتكافئة: ما الذي يتطلبه الأمر لجعل كلا جانبي بطاقة المجموع الذهني للنقاط المحرزة أو حساب الضغينة أو برنامج محاسبة مزدوج القيد التي نحسبها كلنا باستمرار تتعادل في قيمتها؟ إن كان لدى جوني ثلاث تفاحات ولدى سوزي قلم رصاص، هل تعد تفاحة واحدة مقابل قلم رصاص واحد تبادلًا مقبولًا، أم ستتبقى تفاحة أو قلم رصاص واجب الدفع؟ يعتمد هذا كله على القيمة التي يحددها جوني وسوزي لأغراض كليهما المعروضة للتبادل، وهذا يعتمد بدوره على مدى جوعهما أو حاجتهما إلى أدوات تواصل: في عملية تبادل تجاري يُنظر إليها باعتبارها عادلة، يعادل كل طرف الآخر، ولا شيء يُظَن أنه مستحق الدفع.

حتى الطبيعة غير العضوية تسعى إلى التوازن، تعرف بطريقة أخرى باسم الحالات السكونية. ربما جربت في طفولتك، التجربة البسيطة التي تضع فيها ماءً مالحًا في أحد جانبي غشاء منفذ للسوائل وماءً عذبًا في الجانب الآخر، وحسبت كم احتاج كلوريد الصوديوم إلى الوقت كي ينتشر في الماء حتى يتعادل الجانبان في درجة الملوحة. أو ربما لاحظتَ ببساطة وأنت بالغ أنك إن وضعت قدمك الباردة على ساق شريك حياتك الدافئة، ستدفأ قدمك في حين تبرد ساق شريك حياتك. (إذا جربتَ فعل هذا في البيت، أرجو ألا تقول إنني طلبت منك فعل هذا).

العديد من الحيوانات قادرة على التمييز بين «الأكبر من» و«الأصغر من». يجب أن تقدر الحيوانات الصيادة على فعل هذا، إذ قد يميتها أن تُقضَم حرفيًا أكثر مما يسعها مضغه. النسور على ساحل المحيط الهادي يمكن أن تجرها أسماك السلمون الثقيلة جدًّا عليها إلى قبر مائي، إذ ما إن تنقض، لا يمكنها نزع مخالبها إلا لو كانت على سطح صلب. لو أنك اصطحبتَ قبلًا أطفالًا صغارًا إلى قفص النمور أو السنوريات الكبيرة في حديقة الحيوان، فربما لاحظت أن سنورًا متوسط الحجم مثل الفهد لن ينتبه إليك كثيرًا لكنه سوف ينظر إلى الأطفال بتفكر نهِم، لأن الصغار في حجم وجبة له وأنت لست كذلك.

القدرة على قياس حجم عدو أو فريسة سمة مشتركة في مملكة الحيوان، لكنْ بين الرئيسيات، المفاضلات دقيقة بخصوص ما هو الأكبر والأفضل وقتَ تقسيمِ الأشياء الصالحة للأكل يتاخم حدود المخيف. في 2003، نشرت مجلة «نيتشر» قصة تجارب أجراها فرانس دي فال من مركز يركس القومي للرئيسيات بجامعة إيموري وعالمة الأنثروبولوجيا سارة ف. بروسنان. بداية، عَلَّما قرود الكبوشي مبادلة الأحجار الملساء في مقابل شرائح خيار. ثم منحا أحد القرود عنبًا -رأته القرود أعلى قيمة- مقابل الحجر نفسه. قال دي فال: «يمكنك فعلها خمسًا وعشرين مرة متتالية، وتسعد تمامًا لنيل شرائح الخيار». لكنْ حين أصبح العنب هو البديل -ومن ثَمَّ منح أحد القردة دون وجه حق مكافأة أفضل مقابل عمل ذي قيمة متساوية- غَضِبَ متلقو الخيار، وبدأوا رمي الحجارة خارج القفص، ورفضوا في نهاية المطاف أن يتعاونوا. وغضبت غالبية القردة للغاية كلما مُنِحَ أحدها عنبًا بلا سبب لدرجة أن بعضها امتنع عن الأكل. كان طابورًا لاعتصام القرود: ربما كانت لتحمل أيضًا لافتات

كُتِبَ عليها «توزيع غير عادل للعنب!» المقايضة التجارية عُلِّمَتْ، وكذلك الحجر مقابل الخيار كسعر صرف، لكنْ اتضح أن السخط غريزي.

كيث تشين، باحث في مدرسة ييل للإدارة، عمل أيضًا على قرود الكبوشي. ووجد أن بإمكانه تدريبهم على استخدام أقراص معدنية تشبه النقود كعملة، فكرة أن العملة المعدنية هي الحجارة، لكنها فقط براقة. قال تشين: «هدفي الخفي هو تحديد أي جوانب من سلوكنا الاقتصادي غريزية، عميقًا في المخ، وحُفِظَت على مر الزمان». لكنْ لماذا التوقف عند سلوك اقتصادي بوضوح مثل المقايضة؟ بين الحيوانات الاجتماعية التي تحتاج إلى أن تتعاون كي تحقق أهدافًا مشتركة مثل -بالنسبة إلى الكبوشي- قتل السناجب وأكلها، وبالنسبة إلى الشمبانزي، قتل حيوانات الجلاجو وأكلها، يجب وجود توزيع لنتائج الجهد الجماعي، يعتبره المشاركون عادلًا. عادل ليس هو نفسه متساوٍ: على سبيل المثال، هل يكون عادلًا أن يحتوى طبق طفل في العاشرة ووزنه تسعون رطلًا على كمية الطعام نفسها تمامًا في طبق شخص وزنه مئتا رطل وطوله ستة أقدام؟ بين الشمبانزي الصيادة، يحصل الأقوى شخصية أو جسديًّا عادة على نصيب أكبر، لكنْ كل مَن شارك في القنص يحصل على الأقل على شيء ما، وهو المبدأ نفسه تقريبًا المستخدم من جانب جنكيز خان لتوزيع غنائم أنشطته من غزو وذبح ونهب بين حلفائه وقواته. هؤلاء الذين يعبِّرون عن الدهشة من فوز الأحزاب السياسية بسبب محاباتها ومحسوبيتها، عليهم أن يضعوا هذا في ذهنهم: إذا لم تتشارك، فسينفضُّ عنك هؤلاء الناس حين تحتاج إليهم. على الأقل، عليك أن تمنحهم بعض شرائح الخيار، وأن تتجنب منح العنب لمنافسيهم.

لو فُقِدَتِ العدالة تمامًا، سوف يتمرد أعضاء جماعة الشمبانزي؛ على الأقل، من غير المحتمل أن يشاركوا في القنص الجماعي في المرة القادمة. بالنظر إلى أنها حيوانات اجتماعية تتفاعل في مجتمعات مركبة، المكانة فيها مهمة، فالرئيسيات واعية للغاية بما يلائم كل عضو وبما يشكل، على الجانب الآخر، قفزًا مضادًّا مغرورًا. الليدي كاثرين دي بورج المتغطرسة على قمة الهرم الاجتماعي في رواية جين أوستن «كبرياء وتحامل»، بإدراكها المحسوب بحدة بالمكانة، ليست أفضل من قرود الكبوشي والشمبانزي.

لا تُقصِر الشمبانزي مقايضتها على الطعام: هي تنخرط دوريًّا في تبادل منافع مفيد للطرفين، أو إيثار متبادل. يساعد شمبانزي أ شمبانزي ب ضد

شمبانزي س ويتوقع أن يُساعَد في المقابل. إذا لم يحضر شمبانزي ب بعدها وقت حاجة شمبانزي أ، يحتدُّ شمبانزي أ ويدخل في نوبة غضب. يبدو أن هناك نوعًا من دفتر الحسابات الغريزي الداخلي: يشعر شمبانزي أ تمامًا بما يدين له به شمبانزي ب، وشمبانزي ب يشعر به أيضًا. يوجد دين الشرف بين الشمبانزي، على ما يبدو. إنها الآلية نفسها المعمول بها في فيلم فرانسيس فورد كوبولا «العراب»: يأتي الرجل الذي انتُهِكَتِ ابنته إلى زعيم المافيا من أجل المساعدة ويحصل عليها، لكنْ من المفهوم أن هذا المعروف يجب أن يُردَّ لاحقًا بطريقة بغيضة ما.

كما يقول روبرت رايت في كتابه الصادر عام 1994، «الحيوان الأخلاقي: لماذا نحن ما نحن عليه»:

> «من المحتمل أن الإيثار المتبادل قد شكَّل نسيجَ ليس العاطفة الإنسانية فقط، بل أيضًا الإدراك الإنساني. أوضحتْ ليدا كوزميديس أن الناس جيدون في حل أحجيات منطقية، كانت لتكون محيِّرة بخلاف هذا، حين تُطرَح هذه الأحجيات في شكل تبادل اجتماعي، تحديدًا، حين يكون هدف اللعبة معرفة أكان شخص ما يغش، ويوحي هذا إلى كوزميديس بأن نموذج «كشف الغشاش» من ضمن الأعضاء الذهنية المتحكمة في الإيثار المتبادل. لا شك أن أخرى سوف تُكتشَف».

نحن نريد أن تكون مقايضاتنا وتبادلاتنا عادلة وعلنية، على الأقل من جانب الشخص الآخر. يفترض نموذج «كشف الغشاش» نموذجًا موازيًا، واحدًا يُقيِّم عدم الغش. اعتاد الأطفال الصغار أن ينشدوا في فناء المدرسة: «الغشاشون لا ينجحون». هذا صحيح -نحن نحكم على الغشاشين بقسوة، وهذا ما يؤثر سلبًا في نجاحهم المستقبلي- لكنْ من الصحيح أيضًا، يا للأسف، أنهم يتلقون هذا الحكم منا فقط حين يُضبَطون.

في «الحيوان الأخلاقي» يحكي رايت قصة برنامج كمبيوتر للمحاكاة فاز في مسابقة في السبعينيات طرحها روبرت أكسيلرود، وهو عالم سياسة أمريكي. صُمِّمَتِ المسابقة لاختبار أي نوع من أنساق السلوك سيبرهن على أنه الأصلح من خلال البقاء لأطول وقت في سلسلة من المواجهات مع برامج

أخرى. حين قابل أحد البرامج برنامجًا آخر للمرة الأولى، كان عليه أن يقرر هل يتعاون معه، هل يرد بعدوانية أم يغش، أم يرفض اللعب. يقول رايت: «أظهر التنافس للمسابقة بلطف السياقَ الاجتماعيَّ للتطور البشري وما قبل البشري. كان هناك مجتمع صغير نسبيًّا: دزينات عدَّة من الأفراد المتفاعلين معًا دوريًّا. كل برنامج كان بإمكانه أن «يتذكر» أكان كل برنامج آخر قد تعاون معه في اللقاءات السابقة، وأن يعدل سلوكه الخاص وفقًا لهذا».

كان اسم الفائز بالمسابقة «واحدة بواحدة» - تعبير ينحدر من «الشيء بالشيء»، والكلمتان كانتا تعنيان يومًا ضربة، دفعة أو خبطة: هكذا «إن ضربتني سأرد لك الضربة». لعب برنامج الكمبيوتر «واحدة بواحدة» وفق مجموعة قواعد بسيطة: «في اللقاء الأول مع أي برنامج، سيتعاون. فيما بعد، سيفعل ما سبق وفعله البرنامج الآخر في لقاء سابق. «الحسنة بمثلها والسيئة بمثلها». فاز هذا البرنامج مع الوقت لأنه لم يُظلَم قطُّ على نحو متكرر -إن غشه منافس، يوقف التعاون معه المرة التالية- وبخلاف الغشاشين والمستغلين الدائمين، لم يستبعدِ الكثير من الآخرين ليجد نفسه لاحقًا مستبعدًا من اللعب، ولم يتورطْ في عدوان متصاعد. لقد لعب وفق قاعدة العين بالعين التي يسهل تمييزها: عامل الآخرينَ كما يعاملونك. (التي ليست هي نفسها «القاعدة الذهبية»: عامل الآخرين كما تحب أن يعاملوك. تلك القاعدة يصعب كثيرًا اتباعها).

في مسابقة برنامج الكمبيوتر التي فاز بها «واحدة بواحدة»، كان معلومًا أن كل لاعب تحت تصرفه موارد متساوية مع الآخرين. معاملة المقاربة الأولى بود، ثم الرد على ما يليها بنوعها نفسه -مقابلة الخير بالخير والشر بالشر- هي الاستراتيجية الرابحة فقط في حالة أن يكون الملعب عادلًا. لا برنامج من البرامج المتنافسة كان مسموحًا له بامتلاك أنظمة أسلحة أكثر تفوقًا: لو سُمِحَ لأحد المشاركين بامتياز مثل عربة حربية، قوس جنكيز خان المزدوج[1]، أو قنبلة ذرية، لأخفق «واحدة بواحدة» لأن اللاعب ذا الامتياز التكنولوجي كان سيمحو منافسيه، أو يستعبدهم أو يجبرهم على المقايضة وفق بنود غير ملائمة. هذا في الحقيقة هو ما حدث على مدى زمني طويل من تاريخنا: من انتصروا في الحروب كتبوا القوانين، والقوانين التي كتبوها كرَّست انعدام التكافؤ من خلال تسويغ الطبقات الاجتماعية التراتبية ووضع أنفسهم على قمتها.

---

(1) تُعرَف أيضًا بالقوس المركبة.

سكرودج

مقدمة

(2009)

كتب تشارلز ديكنز «ترنيمة عيد الميلاد» في 1843. كان شهيرًا جدًّا فعلًا، حيث صنع اسمه مع «أوراق بيكويك» ثم عزَّزه مع «أوليفر تويست» و«نيكولاس نيكلبي» و«متجر التحف القديم» و«برنابي رادج»، وكل هذا قبل أن يبلغ الثلاثين. هذا معدل مذهل، لا يوجد كاتب حي كتب بمثل هذا المعدل وأنتج أعمالًا عالية الجودة هكذا في عمر صغير كهذا.

يقال إن ديكنز كتب «ترنيمة عيد الميلاد» في ستة أسابيع، كي يسدد دينًا -ربما لهذا السبب شغل مقرضو النقود الجشعين ذهنه بشدة- وقدَّم هذه الرواية القصيرة كلعبة مرحة ومسلية: حكاية كريسماس خرافية أو قصة أشباح، مقصود بها الترفيه وتحسين مزاج قرائه. القصة مبنية بطريقة البناء التقليدي ذي الثلاثة أجزاء للحكاية الخرافية -ثلاث أرواح عيد ميلاد، ثلاث مراحل عمرية لسكرودج (ماضٍ، حاضر، مستقبل)- ولها أيضًا نهاية حكاية خرافية، ينتصر فيها النور على الظلام، ويسود الخير والتوافُق، وتُنقَذ حياة بريئة في ورطة -حياة تيم الصغير- فضلًا عن روح سكرودج العجوز النكدة.

مقصد ديكنز الأكثر خفاءً -أظهره العنوان المؤقت خلال الكتابة: «المطرقة الثقيلة»- تمثَّل في توجيه بضع ضربات إضافية من أجل العدالة الاجتماعية التي كان متحمسًا جدًّا لها من خلال تناقض الجشع والفقر، ثم تقديم ترياقه المعتاد: فيض من الإحسان الخاص. لأنه، كما علَّق جورج أورويل، رغم أن

ديكنز كان يشتعل غضبًا بسبب انعدام العدالة الاجتماعية، لم يذهب بعيدًا قطُّ حد التحريض على ثورة سياسية شاملة.

لكنْ لا شيء من هذا يفسر الديمومة والشعبية الغامرتين لبطل «ترنيمة عيد الميلاد» -إيبنزر سكرودج. مثل هاملت، سكرودج واحد من هذه الشخصيات التي انفصلتْ عن القصة التي وُلِدَتْ فيها، وأصبحت سهلة التمييز فورًا، حتى من جانب هؤلاء الذين لم يقرأوا الكتاب قطُّ.

ما سبب هذا؟ فلأستشر قدوتي المتمثلة في المستودع الديكنزي المفضَّل للمعرفة المعصومة من الخطأ: «القلب البشري». متى قابلتُ الخالدَ سكرودج لأول مرة، ولماذا أصبحتُ مولعةً به؟ أبدو كأنني كنت دومًا واعية به. هل سمعتُ «ترنيمة عيد الميلاد» تُقرَأ خلال الراديو خلال طفولتي بالأربعينيات؟ محتمل. كانت تلك أيام الراديو. هل التقيته بالطريقة نفسها التي التقيتُ بها الكثيرين غيره، يحدق بعينين ماكرتين ضيقتين، ومع ذلك لامعتين من الإعلانات الملوَّنة بالمجلات؟ في هذا الصدد، كان سكرودج نوعًا من سانتا كلوز مضاد: توءم سانتا كلوز القاتم. واحد، بدين ومرح ودائري وأحمر، يوزع العطايا؛ والآخر نحيف ونحيل ومكفهر، يمنعها. رغم ذلك، عند نهاية الترنيمة، أصبح سكرودج الجديد المُخلَّص مشتري الديك الرومي الذي رفع راتب بوب كراتشيت سانتا من نوع ما؛ وهذا ما يطرح الاحتمالية التي تقشعر لها الأبدان بأن سانتا ربما يتغضَّن ويتجعَّد يومًا ما، ويتحول إلى سكرودج في أسوأ حالاته: ذلك الشيخ غريب الأطوار سيئ المزاج في الفصل الافتتاحي للكتاب. فكر في كُتل فحم سانتا العقابية تلك؛ لا تُذكَر كثيرًا هذه الأيام، لكنها محفوظة، يمكنك المراهنة على ذلك، في ترسانة سانتا الاحتياطية من الخدع القذرة الخاصة بأسوأ الحالات. فحم في جواربك سيكون بالضبط ما قد ينال إعجاب النسخة اللئيمة من سكرودج.

أيًّا ما كانت الحالة، بحلول الوقت الذي اكتشفتْ فيه أناي ذات السنوات السبع سكرودج ماك دك[1] من ديزني، عرفتُ جيدًا إلامَ يُفترَض أن يشير اسم سكرودج. لقد تضمن حقيقة أنه في أثناء قشرة ماك دك القديمة الماكرة تومض نبضة عطوفة وكريمة. كانت علامة جيدة أن ثلاثي البط أُغرِموا بعمهم

(1) العم دهب.

سكرودج، كان ممتعًا للغاية لأنه في لحظات الاستجمام، كان يتصرف في الغالب بطفولة كما يفعلون هم بالضبط.

هذا مفتاح لإيبنزر سكرودج الأصلي: إنه طفل في العمق. لكنه طفل مجروح وإن كان مسنًّا حين نلتقيه أول مرة في «ترنيمة عيد الميلاد». خلال كتابة سكرودج، غاص ديكنز عميقًا في داخله، ووضع كمية جيدة من ألمه الخفي في إبداعه. لم ينسَ قطُّ أكثر مرحلة ميؤوس منها في حياته، حين حُبِسَ والده العاجز في سجن الدائنين، وانتُزِعَ تشارلز الصغير من المدرسة وبدأ يعمل في مصنع ورنيش كي يساعد على إعالة أسرة ديكنز المعدمة. هذه الفترة لم تستمر إلى الأبد، لكن بالنسبة إلى طفل اللحظة الحاضرة هي الأبد: لم يرَ ديكنز الصغير أي إمكانية خلاص من الجحيم غير المألوفة التي قُذِفَ بها حظ والده العاثر داخلها.

أكثر لحظة مؤثرة في «ترنيمة عيد الميلاد» ليست موت تايني تيم، مع أنها مثيرة للبكاء؛ ولا هي الصورة الكئيبة لجثة سكرودج المستقبلية المحتملة، «منهوب ومحروم، مهجور، غير مبكي عليه، أو معتنى به». (العقل الموضوعي قد يعلق بأنه لا يهم كثيرًا لجثة أي نوع من الملابس ترتدي أو من يقف بجوارها، مع أن هذا هَمَّ ديكنز كثيرًا) لا، أكثر مشهد يسبب النشيج هو الصورة الأولى التي تُريها روح ماضي عيد الميلاد لسكرودج: أناه الصغيرة وهو صبي، «طفل وحيد، مهجور من أصدقائه» في مدرسة داخلية بائسة ومتهالكة، فيما ذهب كل الآخرين إلى بيوتهم من أجل عيد الميلاد. من حسن الحظ امتلك هذا الطفل سكرودج بعض الأصدقاء، لكنهم أصدقاء خياليون: يوجدون فقط في الكتب. مع هذا، بحلول الصورة التالية -بعد سنوات عدَّة- حتى هؤلاء الأصدقاء ذهبوا، وحلَّ اليأس محلهم.

أن تكون وحدك -أن تكون طفلًا بلا حول ولا قوة، مهملًا ومنسيًّا، في مكان موحش- هذا هو الكابوس الديكنزي مُؤدًّى من جانب سكرودج. إنه هو وليس وصول شقيقة سكرودج، فان، لتصطحبه من المدرسة إلى البيت، ولا الرقص فرحًا الذي يحدث خلال سنوات تدرب سكرودج عند السيد فيزيويج الذي يطلق الجزء الشحيح من سكرودج على الطريق الذي اتبعه حتى تقدمه في السن. صيحة سكرودج الشهيرة «باه! هراء!» تعني: «لن أعترف حتى بإمكانية المشاركة الإنسانية والسعادة لأنني حُرِمْتُ منهما في أهم وقت في حياتي.» فكرة أن خير عيد الميلاد والحب الأخوي الخاص به احتيال عليها

أدلة وفيرة في طفولته، حتى إلى حد ما في طفولة ديكنز. في «مدرسة بائسة» اقرأ: «مصنع ورنيش». في «أب غير مكترث يهمل ابنه» اقرأ: «أب مسجون تسبب فقره في محنة ابنه». تحطم قلب سكرودج تدريجيًّا لأن قلب ديكنز كاد يتحطم.

بسبب واقعة مصنع الورنيش، يبدو ديكنز ممزقًا على مدار حياته بين دافعين: الخوف من الإفلاس الذي قاده للعمل على نحو محموم كي يكسب مزيدًا من المال؛ والرغبة في التحلي بالكرم الذي كان لينقذ أناه الطفلة من مصنع الورنيش، لو أن أي أحد وصل متحليًا ببعض منه حينذاك. في عديد من أعماله الخيالية، ديكنز مولع بتنسيق الشخصيات في هيئة ثنائيات. الشبيهان تشارلز دارناي وسيدني كارتون في «قصة مدينتين» هما المثال الأوضح: الأخلاقي المثالي في مواجهة الكلبي والمسرف. نحن نرى أن ترتيبات مماثلة ميلودرامية: لم تعد ثنائية أبطال وأشرار تقنعنا بعد. مع هذا، في شخصية إيبنزر سكرودج، يمزج ديكنز النقيضين في شخص واحد. بكونه ليس بطلًا ولا شريرًا، سكرودج هو الاثنان معًا، وأيضًا هو فرد يمكننا فهم صراعاته. ربما هذا مفتاح لفهم حياة سكرودج المديدة، والشعبية التي لا يزال يتمتع بها: مع سكرودج، ليس علينا أن نختار. ليس هذا فقط، نصفا سكرودج يتوافقان مع دافعيْنا المتعلقيْن بالنقود: راكم الأوراق المالية واحتفظ بها كلها لنفسك، أو شاركها مع الآخرين. مع سكرودج، يمكننا فعل الأمريْن بالوكالة.

توجد واحدة أخرى من تجسُّدات ديكنز الصغير من الأطفال التعساء في «ترنيمة عيد الميلاد»: تايني تيم. بعض الناس يجدون أن تيم الصغير سنتمنتالي بدرجة أكبر من تيك ستراييت. إنه طيب بشكل جهنمي. لكنْ حين قال الفيكتوريون: «إنه أطيب من أن يعيش في هذا العالم» -وهو ما كانوا يفعلونه كثيرًا- فنوع الطيبة الذي قصدوه هو خمول ناتج عن المرض: مثل هؤلاء الأطفال عادة ما ماتوا مبكرًا. لأن ديكنز قد سبقت له كتابة موت ليتل نيل في «متجر التحف القديم» -مسببًا عويلًا جماعيًّا دوليًّا، ووفقًا لديكنز، بالدموع تسيل على وجنتيه وهو ينقحها- فقد كان على دراية بالشفقة المطلوبة للموت الأقصر وغير المباشر أكثر لتيم. لكنَّ تيم صبي بالإمكان إنقاذه، في حين لم يكن سكرودج كذلك -أو ليس حتى فات الأوان تقريبًا- وسكرودج نفسه يسعه الإنقاذ. بمقدوره التعطُّف على تيم بحركة الكرم التي كان لها أن تنقذ يومًا ذاته الطفلة؛ بإمكانه أن يصبح «أبًا ثانيًا»: المحسن،

الكفؤ ونموذج الأب المستقر ماليًّا الذي لم يحظَ ديكنز نفسه به قطُّ، وابتكره مرارًا.

في نهاية «ترنيمة عيد الميلاد»، حين كانت الأرواح الثلاث كلها قد جاءت وذهبت، وأطلق سكرودج صيحة ندم -دائمًا علامة إيجابية في عالم ديكنز- وأشرق صباح عيد الميلاد، وقُرِعَتْ كل الأجراس، واكتشف سكرودج أنه ليس ميتًا بعد كل شيء، أعلن أنه ليس فقط سعيدًا مثل ملاك، بل أيضًا مبتهجًا مثل تلميذ. الآن أي تلميذ قد يكون ذلك؟ مؤكد ليس الذي كانه سكرودج نفسه، متروكًا وحده ومهجورًا ويائسًا في مدرسة صباه الباردة الرطبة. بالأحرى التلميذ المبتهج الذي كان ينبغي أن يكونه، والذي يمكنه الآن أن يكون إياه بالوكالة من خلال تيم.

يتجنب عصرنا ذكر خلاص الأرواح، مفضِّلًا الحديث بدلًا من هذا عن الإتقان المتأخر وعملية التعافي، وربما هذه هي كيفية فهم سكرودج على أفضل نحو. لكنْ أيًّا كانت مصطلحات تأويلاتنا، اجتاز سكرودج الاختبار الحقيقي الوحيد لشخصية أدبية: راهنًا وحيويًّا. ربما نكتب على قمصاننا القطنية: يحيا سكرودج! نعم، هو يحيا، ونحن نبتهج معه.

حياة الكتابة

»»««

(2009)

آه، نعم. كتابة. حياة. متى؟ أين؟ كيف؟ تلك هي المسألة. يمكن أن تكون لك حياة أو يمكنك إنجاز بعض الكتابة. لكن ليس الاثنين معًا، لأن رغم أن الحياة قد تكون موضوع الكتابة، فهي أيضًا العدو. على سبيل المثال:

الاثنين: قادت ابنتي بنا السيارة عائدين إلى تورنتو من البيت الصغير في الغابة الثلجية والذي امتلكناه، جزئيًّا، للكتابة. بدلًا من هذا، دهنَّا الأجزاء البيضاء في الحوائط التي خلَّفتها صور المالك السابق، مستخدمين أقلام تلوين أكواريل. ملأنا أوعية غذاء الطيور، ثم راقبنا طيور الشتاء -طيور القرقف وكاسر الجوز ونقار الخشب المشعر والحسون- وهو نشاط تأثيره منوم يتسبب في سيلان لعابك إن أفرطت فيه. ذهبتُ مع ابنتي لتمشية بحذاء الجليد، هي بخطوات واسعة ثابتة وأنا لاهثة. كتبتُ دزينة من ملاحظات لمراسلات بريدية متأخرة. أيضًا أصابني هوس بخصوص: (1) تحرير الرواية التي ستصدر في الخريف؛ (2) مقالي عن مراقبة الطيور؛ (3) مؤجلات أخرى. الهوس هو الجزء الأفضل من البسالة.

الثلاثاء: في الصباح الباكر كوَّنتُ، بمساعدة صديقتي كولين، مسارًا، خلال الصالة، مرورًا بخارج الباب الأمامي، ونزولًا إلى السيارة، ومرَّرنا حقائب بنك الطعام، وهو طعام يُجمَع في مناسبتنا الاجتماعية السنوية المسماة «شراب قيقب وفاصولياء معلبة ومركز مساعدة»: حدث يمحو ثلاثة أيام سنويًّا من حياة الكتابة. لم أتمكن من تشغيل خلاط المطبخ الجديد، إذ انكسر السابق

العام الماضي، مسببًا ندرة في سلطة الجزر. بيد أن، هذا عود على بدء. هوس هذا الثلاثاء: ماذا حدث لصندوق وصفاتي[1] المعدني الصغير؟ هل اختطفه أحدهم وباعه على موقع «إيباي»؟ إنه مليء بـ«الكتابة» وغير مقروء، ومِلكي: فطائر مافن بجنين القمح وما يشبهها. فكرت: حظًّا سعيدًا في قراءته يا سارق صندوق الوصفات. استجوبتُ كل مَن في مقدوره أن يعرف. صفحات خالية من الكتابة في كل جانب.

بدأتُ يوميات 2009، متأخرة أسبوعين فقط. رسمتُ رسمة لطيفة في البداية، مع ذلك. ملصقة على تذكرة فيلم: فروست/ نيكسون. أو العكس.

الأربعاء: أنجزتُ بعض الكتابة اليوم، في كلمة ستُلقى في حفل عيد ميلاد كاتبة أخرى يوم السبت. أمر حساس، إذ تعود هذه العلاقة إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، حين لم أكنْ ركيزة المجتمع التي أنا عليها الآن وكنا جميعًا أصخب نوعًا ما. ستُقال الكلمة في خمس دقائق أو ما يقاربها. كتبتُها وعرضتُها على شريك حياتي الذي نصحني بحذف الأجزاء اللئيمة. أشعر بهوس أكبر بخصوص صندوق الوصفات. هاتفتُ ابنتي: هل رأيتِه؟ قالت: «لقد سألتِني عن هذا سلفًا». قررتُ أن خسارة صندوق الوصفات تسببتْ في حبسة كتابة هائلة. بدأتُ قراءة كتاب جيد لجوان أكوتشيلا التي قالت إن حبسة الكتابة اختراع أمريكي ينتمي إلى القرن العشرين. قررتُ ألا أعانيها بعد الآن. لم يُجدِ هذا القرار نفعًا.

الخميس: ذهبتُ للحِجامة مجرد اختبارات طبية اعتيادية. كالعادة، شعرتُ بأنني أخفقتُ في اختبار التبوُّل داخل الوعاء. ذهبتُ إلى البنك. أعدتُ كتابة كلمة عيد الميلاد. أطرف قليلًا، وأقل جدية. بدأتُ كتابة ملاحظات عن مشروع اقترب الموعد النهائي لتسليمه: «خمسة تنبؤات»، يهدف إلى جمع تبرعات من أجل قضية مستحقة: مجلة كندية تُدعى «والرس»[2]. لماذا حصان البحر؟ لستُ متأكدة، باستثناء أن عزيمة حصان يُفترَض أنها الأقوى. أقوى من البطلينوس، مثلًا. ليس هذا فحسب، لكنْ يمكنكَ صنع سوط ممتاز لكلاب

---

(1) صندوق الوصفات هو تقليد شائع في أمريكا وكندا خاص بحفظ وصفات الطعام العائلية المفضَّلة بأسرارها وتفاصيلها كافة، وعادة ما يُتوَراث هذا الصندوق.

(2) حصان البحر.

جر الزلاجات من قضيب حصان البحر. أشكُّ في أن المحررين قد عرفوا بهذا وهم يختارون الاسم.

لكنَّ «والرس» تنشر مقالات استقصائية جيدة، وتعجبني تمامًا. تُوهِم التنبؤات بأنني عرافة، وهو أمر غير صحيح لكنه مدعوم بالتوقيت الغريب لمحاضراتي عن الديون التي ظهرت في أكتوبر 2008، في حين ينهار الاقتصاد بالضبط. سوف تُطوَى التنبؤات في لفافة، وتُحشَى في مزهرية كريستال، وتُعرَض في مزاد علني بحفل عشاء يفصلنا عنه أسبوع واحد. هوس اليوم: بماذا أتنبأ؟ ليس في مصلحة هذا المشروع أن مجلة بتورنتو نشرت صورة مخيفة لي بمكياج تلفزيوني أصفر وأحمر شفاه أرجواني تشبه -كما قال معلق لئيم بصحيفة- إدوارد ذا الأيدي المقصات. حقيقي جدًّا.

أخفقتُ مجددًا في العثور على صندوق الوصفات. استغللتُ هذا كحجة لعدم العمل على مقال الطيور الذي فات موعد تسليمه.

الجمعة: انهمر الثلج. ذهبتُ للتمشية الصباحية المعتادة رغم هذا. اشتريتُ أشياءَ، من ضمنها بُسُط حمَّام للبيت الصغير في الغابة المكسوَّة بالثلوج الذي من المفترض به أن يكون مخصصًا لـ«الكتابة». أعدتُ كتابة كلمتي لعيد ميلاد الكاتبة الأخرى مجددًا. جعلتُ شريك حياتي يقرأها. قال إنها لا بأس بها. كانت لديَّ شكوكي. رددتُ على العديد من الرسائل الإلكترونية. فكرتُ في حجم الكتابة التي كنت لأنجزها لولا الرسائل الإلكترونية.

السبت: بعد كتابة الكلمة مرة أخرى، خضتُ في الثلج لحضور حفل عيد ميلاد الكاتبة. في غرفة إيداع المعاطف كان ثمة مشهد مألوف بالشتاء الكندي للأحذية طويلة العنق وهي تُخلَع وتُرتدَى بدلًا منها أحذية الداخل. هناك العديد من الكتاب الآخرين، نشبه جميعًا إدوارد ذا الأيدي المقصات قليلًا، باستثناء قلة تشبه، بمعاطفها الشتوية، شخصيات رواية «الحرب والسلام». تصبح الحياة حفل وداع باطراد. ألقيتُ الكلمة. ليست سيئة جدًّا. تحدثتُ مع محررة الرواية -التي كانت في الحفل- حول متى قد يمكنها أن تكون جاهزة بتعليقات نهائية. قلت إنني لست في عجلة من أمري (كذبة). خضتُ في الثلج في طريقي للبيت. نظرتُ إلى عداد الخطوات لأرى كم خطوة قطعت: هوس جديد. ما زال صندوق وصفات الطهو لا أثر له. تساءلتُ أكان ميراثي لصندوق وصفات أمي الخشبي، الأكبر والأكثر ترتيبًا، قد تسبب في تبخر صندوقي. فكرتُ: هكذا يحدث الجنون.

الأحد: قاد شريك حياتي السيارة بنا إلى البيت الصغير في الغابة المكسوة بالثلوج، خلال مطر ثلجي ووحل مخيفين. مسرورة أن السيارة مزوَّدة بآلية مضادة للانزلاق. وصلنا إلى البيت في الوقت الملائم بالضبط لملء أوعية طعام الطيور. جهزتُ طاولة كي أستطيع أن أكتب شيئًا، في مكان ما. أخفقتُ في فتح بريدي الإلكتروني، نِعمة مخفية. الغابة رائعة، مظلمة وعميقة. لماذا أكتب؟

الاثنين: لا ضغط مياه. تعاملتُ مع المضخة بلا طائل. دخل شريك حياتي غرفة الأدوات ليجد أن ماءً ساخنًا يتصاعد منه البخار يتدفق من السقف. أغلقَ الصنابير، لكننا خشيْنا تجمد الماسورة وانفجارها. وصل الخبير ليقول، ليس متجمدًا، الأمر ببساطة مسألة لحام رديء. أُصلِحت المواسير.

مسرورة جدًّا أننا نفذْنا بجلدنا لدرجة أنني كتبتُ فعلًا التنبؤات، الصفحات الخمس كلها. قلقتُ من أنها ربما لن تلائم الزجاجة الكريستال. ذهبتُ لتمشية خلال الطريق الثلجي الأبيض المزرق فيما تغرب الشمس الصفراء المشوبة بالوردي. يشبه جدًّا لوحات أرثر ليسمر (رسام كندي). بحثتُ عن مسارات الغزلان. لا يوجد أي منها.

الثلاثاء: زارتني أختي ومعها أخبار عن أين كانت الغزلان في الحقيقة، وأحضرتْ قطع مافن جنين القمح مخبوزة وفق الوصفة الموجودة في الصندوق المفقود. قالت أختي إن الصندوق إرث عائلي، وفهمتْ دلالة خسارته.

عدنا إلى المدينة. طبعتُ التنبؤات بمقاس 11 مع هوامش كبيرة، قطعتُ الهوامش، لففتُ الصفحات في ورق أرز برتقالي، وختمتُها بشمع للختم، أضفتُ خيطًا كي يمكن إخراجها من الزجاجة دون كسرها، حشوتُها بالداخل. حذفتُ هذا البند من القائمة.

بحثتُ مجددًا عن صندوق وصفات الطهو، وجدتُه ساقطًا خلف دُرج برفقة لوح شوفان عضوي من ماركة آني وبعض جوز الجنكو المعلَّب. سعيدة جدًّا باستعادة هذا الصندوق، لم أفقدْ عقلي تمامًا بعد! تلقيتُ رسالة إلكترونية تقترح أن أكتب عن حياة الكتابة؛ وقد انفكتْ حبسة الكتابة بإنقاذ صندوق وصفات الطهو، جلستُ دون تحفظ أو قيود، وها هي 1208 كلمات، في 120 دقيقة. الآن يمكنني كتابة مقال الطيور. ربما.

الجزء الثاني

2010 إلى 2013

الفن طبيعتنا

جميع الحقوق محفوظة لدا: مكتبة ضاد، الإلكترونية.©

تمّ تجهيز هذه النسخة بواسطة:

أشرف غالب

t.me/twinkling4

الكاتب وكيل سياسي؟ حقًا؟

(2010)

ابتهال رسمي للقارئ:

عزيزي القارئ الغامض، أيًّا من تكون:

سواء قريب أم بعيد، سواء في الحاضر أم المستقبل أو حتى -في شكلك الروحي- في الماضي،

سواء شيخ أم شاب أم في منتصف حياتك،

سواء ذكر أم أنثى، أو تقع في مكان ما على المقياس الرابط بين هذين القطبين المفترضين،

أيًّا كان دينك، أو حتى كنتَ بلا دين؛ أيًّا كان رأيك السياسي، أو أي شيء ليس محددًا كثيرًا؛

أكنت طويلًا أم قصيرًا، بشعر كثيف أو في طريقك إلى الصلع، سواء بصحة جيدة أم مريض؛ سواء أكنت لاعب جولف أو متسابقًا بقارب كانوي، مشجع كرة قدم أو اللاعب أو متعصبًا لأي عدد من الرياضات والهوايات الأخرى؛

سواء أكنتَ أنت نفسك كاتبًا أو محبًّا للقراءة أو طالبًا مجبرًا على قراءة مترددة بدافع ضرورات النظام التعليمي؛

سواء أتقرأ ورقيًّا أم إلكترونيًّا، في حوض الاستحمام، على متن قطار، أو في مكتبة، أو مدرسة، أو سجن، تحت مظلة على

الشاطئ، أو في مقهى، أو في حديقة فوق السطح، أو تحت الأغطية على ضوء كشّاف، أو بطرق أخرى وفي أماكن محتملة لا تُعد أو تُحصى؛

إنه أنت، في فرديتك غير المعروفة، من نخاطبه نحن الكتّاب دائمًا.

أيها القارئ، فلتَحْيَ إلى الأبد! (أنت -القارئ الفرد- لن تعيش أبدًا، لكنْ من الممتع قول هذا، كما أن وقع الجملة جيد).

نحن الكتاب لا نستطيع تخيُّلك؛ ومع هذا ينبغي لنا ذلك،

لأنه من دونك، يصبح فِعل الكتابة بلا معنى بالتأكيد وبلا وِجهة،

ولذلك هي بطبيعتها فِعل أمل، لما كانت الكتابة تفترض ضمنيًا مستقبلًا سوف توجد فيه حرية القراءة:

نحن نناشدك ونناديك، أيها القارئ الغامض، وانظر: أنت موجود! برهان وجودك أنك قرأت توًّا عن وجودك هذا، هنا.

هذا ما نتحدث عنه: حقيقة أن بإمكاني كتابة هذه الكلمات، يوم 10 يوليو 2010، وأن بإمكانك قراءتها من خلال الورق أو الشاشة.

وهي على أي حال خلاصة مفروغ منها: لأن هذا هو النهج الذي تودُّ كل الحكومات والجماعات الأخرى العدَّة -دينية، سياسية، جماعات ضغط من كل الأطياف والتنويعات، سمِّها ما شئتَ- أن تلجمه، تتحكم فيه، تراقبه، تنقِّحه، تحرِّفه لأغراضها، تنفيه، أو تستأصله. الحد الذي يمكنهم تحقيق هذه الرغبة عنده واحد من المقاييس على الخط المتدرج الذي يمتدُّ من الديمُقراطية الليبرالية إلى الديكتاتورية المُغلَقة.

نشر هذا العدد التذكاري الخاص من «دليل الرقابة» مناسبة بارزة، وتنبع أهميتها من أن نادي القلم الدولي و«دليل الرقابة» كانا الشاهدين الأساسيين والملاكين المسجِّلين لمحو الكتب، وغيره من الممارسات الأخرى ضد نشاط الكتابة-القراءة الذي نتشاركه: اغتيال الصحفيين، إغلاق الصحف ودور النشر، محاكمات الروائيين.

لا تملك أي منظمة منهما أي سلطة باستثناء سلطة الكلمة: ما يُسمَّى أحيانا بـ«التأثير المعنوي». من ثَمَّ، كلا المنظمتين يمكنهما فقط أن تُوجدا في مجتمعات تسمح بتداول حر نسبيًّا للكلمات. أقول «حر نسبيًّا»، لأن مجتمعًا لم يضعْ أي حد على الإطلاق على ما يمكن التصريح به قانونيًّا علنًا، أو ما يُنشَر، لم يوجد قطُّ. دولة يمكن فيها أن يقول أي أحد أي شيء يختاره ستكون دولة بلا أي ملجأ قانوني لمن يُشَهَّر بهم ويُفترى عليهم. «شهادة الزور» هي في الغالب قديمة قِدم اللغة، ولا شك أن التشريعات المحرِّمة لها قديمة بالمثل.

لكنَّ تاريخًا موجزًا للرقابة لن يكون موجزًا بأي حال. فكِّر في القوانين المتنوِّعة، في الماضي والحاضر، هنا وهناك، ضد خطاب الكراهية، بورنوغرافيا الأطفال، التجديف، البذاءة، الخيانة، إلخ، وكلها مصحوب بأفضل التسويغات: حفظ النظام العام، حماية الأبرياء، تعزيز التسامح الديني و/أو الطريق القويم، إلخ، وسوف ترى أن الجهد المبذول بلا نهاية. إن التوازن بين الممنوع والمسموح، مع ذلك، أحد محكَّات الاختبار لديموقراطية مفتوحة في طور التكون. شأنه شأن الماء الملوَّن في أنبوب بارومیتر، هذا التوازن في تبدُّل مستمر.

طُلِبَ مني كتابة بعض الكلمات عن «الكاتب كوكيل سياسي». يصعب عليَّ قليلًا فعل هذا لأنني لا أومن بأن الكتَّاب وكلاء سياسيون بالضرورة. كرات قدم سياسية، نعم؛ لكنَّ وكلاء سياسيين تفترض فعلًا مختارًا عن عمد وطبيعته سياسية في المقال الأول، وهذه ليست طريقة عمل كل الكتَّاب. بدلًا من هذا، يقف العديد من الكتَّاب في علاقتهم بالسياسة موقف الطفل الصغير مع الإمبراطور العاري؛ إنهم يلاحظون عُرْيَ الرجل لا بغرض المشاغبة والتخريب، لكنْ لأنهم فقط لا يستطيعون رؤية أي ملابس. ثم يُدهَشون بسبب صراخ الناس فيهم. قد يكون هذا نوعًا خطرًا من السذاجة، لكنه شائع. لا أحد دُهِشَ أكثر من سلمان رشدي من الفتوى الصادرة ضده بسبب «آيات شيطانية»: فقد ظن أنه كان يضع المهاجرين المسلمين على الخريطة الأدبية!

توجد طبعًا أنواع مختلفة من الكتاب. كثيرًا ما يكتب الصحفيون وكتَّاب الكتب غير التخييلية عمدًا كوكلاء سياسيين؛ بمعنى، أنهم يريدون دعم غاية معينة، في الغالب من خلال إعلان وقائع مزعجة لمن في السلطة. هذا النوع من الكتَّاب هم مَن يُغتالون -على نحو متكرر- في الشوارع، كالعديد

من الصحفيين المكسيكيين، أو يُقتَلون على عتبات بيوتهم مثل الصحفية الروسية المقاتلة آنا بوليتكوفسكايا، أو تُقذَف عليهم صواريخ جو-أرض، كمذيعي الجزيرة خلال الغزو الأمريكي لبغداد. تهدف ميتات كهذه إلى وقف المعارضة، من خلال إسكات الأفراد وإرسال رسالة لأي آخرين قد يشعرون بإغراء أن يطلقوا لألسنتهم العنان.

لقد تم التحايل نسبيًّا على تضييق خناق الحكومات على الإعلام من خلال الإنترنت. يمكن انتزاع أمعاء الصحفيين الاستقصائيين، مجازيًّا وحرفيًّا، لكنْ حتى الآن لم يستطعْ أحد قمع الشهوة الإنسانية القديمة لِقدم سِفر أيوب على الأقل: الحاجة إلى الحكي. ضربت المصائب أعضاء أسرة أيوب واحدة تلو الأخرى، لكنَّ كلًّا منها أنتجت رسولها الذي يقول: «ونجوتُ أنا وحدي لأخبرك». الرغبة في الحكي تعادلها الرغبة في المعرفة. نحن نريد القصة، نريد القصة الحقيقية، نريد القصة الكاملة. نريد معرفة كيف هي الأشياء الشريرة، وهل يسعها أن تضرنا؛ لكننا أيضًا نريد أن نقرر بأنفسنا. لأننا إن لم نعرف حقيقة أمر ما، كيف يمكننا تبني أي آراء سليمة حوله؟

حقيقي أم ليس حقيقيًّا: هذان هما التصنيفان الأساسيان اللذان نطبقهما على تقارير الصحافة والكتابات السياسية غير التخييلية. لكنني بالأساس كاتبة أعمال خيالية وشاعرة، لذا فإن تكميم هذين النوعين من الكتابة هو ما يهمني أكثر. ما نتوقعه من الصحفيين هو الدقة، لكنَّ «حقيقة» الكتابة التخييلية والشعر أمر آخر. فلنقل فقط إنك إنْ لم تستطعْ جعل رواية ما منطقية التفاصيل، جذَّابة اللغة، و/ أو آسرة القصة، فسوف تفقد القارئ الغامض.

تنوَّعت النوايا المعلنة للروائيين والشعراء وكتاب المسرح على مدار السنوات: إعادة صياغة الأساطير الجوهرية لمجتمع ما، إطراء الأرستقراطية، حمل مرآة أمام الطبيعة كي نرى فيها طبيعتنا الخاصة. خلال الحقبة الرومانتيكية وبعدها، أصبح بديهيًّا أن «واجب» الكاتب هو الكتابة في معارضة مَن في السلطة أيًّا كان، إذ كان يُفترَض أن محتلِّي المناصب هؤلاء فاسدون وقمعيون، أو لكشف التجاوزات، كما في تناول ديكنز لمقتل صبي مدارس «دوزبويز هول»[1] في زمنه، أو في حكي قصص المقهورين والمهمشين،

(1) الإشارة هنا إلى رواية «نيكولاس نيكلبي» لتشارلز ديكنز.

كما في «البؤساء»، وهو نهج أطلق لاحقًا ملايين السفن الروائية؛ أو في نُصرة قضية، كما فعلت «كوخ العم توم»[1] مع إلغاء العبودية.

لكنَّ هذا بعيد جدًّا عن قول إن الروائيين والشعراء يجب أن يكتبوا بنوايا مماثلة. أن نحكم على الروايات بناءً على عدالة قضاياها أو «صوابية» «سياساتها» معناه السقوط في نوع التفكير نفسه المؤدي إلى الرقابة.

كثيرة هي الثورات التي انتهتْ بأكل صغارها من الكُتَّاب، إذ حُكِمَ على نتاجاتهم التي كانت مقبولة يومًا ما بالهرطقة من جانب المنتصرين في الصراعات الحتمية على السلطة. كما قالت لي مؤخرًا صديقة هي ابنة لأبوين كانا ينتميان إلى الحزب الشيوعي، عن جماعة أبويها الشيوعية: «لطالما قسوا على الكُتَّاب». مكتبة ضَـــاد الإلكترونية

بالنسبة إلى الثوريين والرجعيين والمتشددين دينيًّا، أو ببساطة المناصرين بحماس لأي قضية أيًّا كانت، كتابة الأعمال التخييلية والشعر، ليست فقط مشكوكًا فيها، بل ثانوية أيضًا -الكتابة أداة تُوَظَّف لخدمة القضية، وإن لم يصطفَّ العمل أو كاتبه مع اللحظة، أو، وهو الأسوأ، إن ناهضها مباشرة، يجب أن يُتهَم الكاتب بكونه طفيليًّا، منبوذًا، أو يُتخلَّص منه كما حدث للوركا من جانب الفاشيين: يُردَى بالرصاص دون محاكمة، ثم يُلقَى به في قبر مجهول.

لكنْ بالنسبة إلى كتاب الأدب التخييلي والشعر، الكتابة نفسها -المهارة والفن- أساسية، أيًّا كانت الدوافع والتأثيرات الأخرى الفاعلة. علامة اتجاه مجتمع ما صوب الحرية تتمثل في المساحة المسموح بها للخيال الإنساني واسع المدى وللصوت الإنساني غير المقيد. ليس ثمة نقص في عدد الناس المتأهبين لإخبار الكاتب كيف وماذا يكتب. كثيرون هم من يشعرون بأنهم مدفوعون للجلوس في ندوات ومناقشة «دور الكاتب» أو «واجب الكاتب»، كما لو أن الكتابة نفسها نشاط عابث، بلا قيمة بعيدًا عن أدوار خارجية وواجبات تُلفَّق لها أيًّا كانت: تمجيد الوطن، دعم السلام العالمي، تحسين وضع النساء، إلخ.

أن تنخرط الكتابة في قضايا كهذه أمر بديهي، لكنْ أن نقول إنها «يجب» أن تفعل هذا، أمر مشؤوم. الحتمية تكسر الرابطة بين الكاتب، مثلي، وبينك

(1) رواية للكاتبة الأمريكية هاريت بيتشر ستو، صدرت عام 1852، وأسهمت في إلغاء العبودية بالولايات المتحدة الأمريكية.

أيها القارئ الغامض: لأنَّ فيمن يسعك وضع ثقتك القرائية إن لم يكن فيَّ، الصوت المتحدث إليك من الصفحة أو الشاشة، الآن؟ وإن سمحتُ أنا لهذا الصوت بأن يصير دمية مطيعة لجماعة ما، حتى لو جماعة مستحِقَّة، كيف يمكنك الوثوق به؟

يدافع «دليل الرقابة» و«نادي القلم الدولي»، عن كلمة «يمكن» في هذا السياق، ويعارضان كلمة «يجب». إنهما تدافعان عن الفضاء المفتوح الذي يمكن للكتَّاب فيه استخدام أصواتهم بحرية، ويمكن للقراء أن يقرأوا لاحقًا بحرية. لهذا سعدتُ بكتابة شيء ما لهما؛ رغم أنه ربما ليس ما كان في ذهنيهما بالضبط.

الأدب والبيئة

»»«

(2010)

إنه لشرف كبير أن أُدعى للحديث اليوم في مؤتمر نادي القلم هنا في طوكيو.

لا شيء تشتهيه الحكومات القمعية أكثر من الصمت القسري. عدم القدرة على الحديث تعضِّد ما لا يمكن الحديث عنه، والسرية أداة مهمة ليس للقوة فقط لكنْ للوحشية. ذلك هو سبب أن كُتَّابًا من كل الأنواع، من بين ذلك العديد من الصحفيين، اغتِيلوا، أو اعتُقِلوا، أو نُفوا، و-كي نستخدم مفردة جديدة إلى حد ما- اختفوا، وسبب أن الكثير من الصحف ودور النشر أُغلِقَتْ. وسائل الإعلام الحديثة مستهدَفة أيضًا: العام الماضي، كرَّم نادي القلم الأمريكي، لأول مرة، كاتب إنترنت: ناي فون لات؛ مُدوِّن مسجون في بورما لكتابتِه تقارير دقيقة أكثر مما ينبغي عن الأوضاع هناك.

نحن يروقنا التفكير في أن كل الأفعال الشريرة سوف تُكشَف وأن كل القصص عنها ستُحكَى عاجلًا أم آجلًا، لكنَّ هذا ببساطة ليس حقيقيًّا في حالات عدَّة. ثمة أعداد لا تُحصى من الضحايا. كما يخبر المُعذِّب أوبراين المغلوب على أمره ونستون سميث في رواية جورج أورويل عن المستقبل، «1984»، بأن الأجيال التالية لن تنتقم له لأن الأجيال التالية لن تسمع به. يدعم نادي القلم هؤلاء الكتاب الذين هوجموا -في الغالب حرفيًا- لأنهم سعوا إلى منح صوت إنساني -روائي أو غير ذلك- لهؤلاء الذين أُسكِتت أصواتهم. أنا فخورة بكوني عضوًا في نادي القلم، وأثق بأنكم كذلك أيضًا.

من المحتمل أنكم تتوقعون أنني سوف ألقي الآن خطبة عن واجباتكم ككتاب. إنه لأمر غريب، لكنَّ الناس يصطفُّون دائمًا لوعظ الكتاب حول واجباتهم: ما ينبغي لهم كتابته، أو ما كان عليهم ألا يكتبوه؛ وهم متأهبون لإخبار الكاتب أي شخص سيئ هو لأنه لم ينتجْ نوعَ الكتاب أو المقال الذي يشعر الواعظ أنه كان عليه إنتاجه. في الحقيقة، ثمة ميل قوي للحديث إلى الكُتَّاب أو عنهم كما لو أنهم الحكومة؛ كما لو أنهم يملكون حقًّا هذا النوع من سلطة العالم المادي، ومن ثَمَّ ينبغي أن يستخدموها لتحسين المجتمع، كما سيفعلون بالتأكيد إن لم يكونوا ممتلئين عن آخرهم بالكسل، والجبن، أو الخلود. وإذا أدرك الواعظ بالمصادفة أن الكاتب لا يملك حقًّا هذا النوع من السلطة، سوف يُتجاهَل موصومًا بأنه فائض عن الحاجة، معدوم الأهمية، نرجسي منغمس في ذاته، مجرد مُرفِّه، طفيلي، إلخ.

يسأل هؤلاء الوعَّاظ: أليس على الكاتب مسؤولية؟ وأليس حريًّا بالكاتب القيام بتلك المسؤولية من خلال أداء الشيء الجيد والفاضل الذي سيتابع الواعظ الآن مفصحًا عنه؟ اعتاد كورت فونيجت امتلاكَ ختم مطاطي استخدمه للرد على خطابات التلاميذ المملوءة بأسئلة موجهة إليه؛ يقول الختم: «اكتب مقالك الخاص». أشعر بأنني ربما أحرز نجاحًا كبيرًا مع قميص قطني -يرتديه الكُتَّاب فقط- مكتوب عليه: «اكتب كتابك الخاص». أو أفضل حتى: «اكتب كتابك الفاضل الخاص».

توسَّعت قائمة الأشياء الجيدة والفاضلة مؤخرًا لتشمل شيئًا يُدعى في الغالب «البيئة». وُعِّينا جدًّا مؤخرًا بالتهديدات العدَّة لـ«البيئة» -تهديدات قد تمتد من ذوبان الكتلة الجليدية ومياه البحر المتجمدة، إلى تصاعد درجات الحرارة عالميًّا والجو الأكثر تطرفًا الناتج عن درجات الحرارة هذه، إلى تلوث الهواء والماء، إلى الكيماويات التي نضعها جميعًا عن جهل في أفواه أطفالنا من خلال الأطعمة المصنَّعة، إلى انقراض أنواع عدَّة من النباتات والحيوانات، إلى مواسم الحصاد الفاشلة على الأرض وتضاؤل مخزون الأسماك في المحيط، بل حتى إلى أخطار أعلى للأوبئة والأمراض التي من شبه المؤكد أن تعجل بها مثل هذه التغيرات البيئية. كل هذه الموضوعات يمكن أن تُوضَع في السلة المسماة بـ«البيئة»، وأفترض أن أي شيء مكتوب عنها يمكن أن يُطلق عليه «أدبًا». بهذا المعنى، يركز عدد هائل من الكتاب على هذه المشكلات فعلًا. لا تكاد تفتح صحيفة دون سماع بعض الأخبار عن تسرب نفط أو تلوث

طعام أو حريق غابة أو خطر انقراض أو ميكروب متحور أو موجة حارة أو فيضان.

لكنني أفترض أنكم ربما توقعتم من خلال كلمة «الأدب» أن أتحدث عن الأعمال التخييلية؛ عن حكي القصص. ونعم، كل تواصل بشري يتضمن حكيًا من نوع ما: نحن نعيش في الزمن، والزمن هو حدث تلو الآخر، وإن لم نفقد ذاكرتيْنا قصيرة الأمد وطويلة الأمد، فنحن نصف أنفسنا والآخرين في شكل سردي. لكنِ اليوم، أودُّ حصر نفسي في أنواع من القصص أو السرديات التي يرويها كُتَّاب التخييل. كيف تتفاعل قصص كهذه مع الشيء الضبابي الذي ندعوه بـ«البيئة»؟ كيف ينبغي لها التفاعل معها؟ ما الصلة بينهما؟

الإجابة المختصرة هي أننا إن لم تكن لدينا «البيئة» -الهواء الذي نتنفسه، الماء الذي نشربه، الطعام الذي نأكله- لَمَا وُجِدَ أي أدب على الإطلاق، لأننا نحن أنفسنا لم نكن لنوجد. ثلاثة أيام بلا ماء ويموت الكائن البشري عادة. الأكسجين الذي نتنفسه لم يمثِّل دائمًا هذا الجزء الكبير من جو الأرض مثلما يفعل الآن. لقد أنتجتْه النباتات الخضراء التي تواصل إنتاجه، لذا إن تخلصنا من كل النباتات سيُقضَى علينا. إذا ارتفعت حرارة الأرض أعلى كثيرًا، سيصبح كوكبنا غير صالح للسُّكنى -ربما ليس لكل أنواع الحياة- ستنجو كائنات قليلة تعيش في أعماق المحيط بالتأكيد، إلا لو تبخرت المحيطات بالغليان- لكنْ بالتأكيد سيصبح غير صالح للسكنى بالنسبة إلينا.

بهذا المعنى، حماية بيئة شبيهة بتلك التي لدينا شرط سالف للأدب. إن لم نستطع الحفاظ على بيئة كهذه، كتابتكم وكتابتي وكتابة كل شخص آخر سوف تصبح ببساطة بلا أهمية، إذ لن يتبقى أحد كي يقرأها.

واحدة من «التيمات» المتكررة في أدب الخيال العلمي اكتشاف كواكب كانت مأهولة يومًا ما لكنها تغيرت كثيرًا لدرجة انقراض الحياة الذكية التي عاشت عليها في السابق. عادة، يجد مستكشفو الفضاء في هذه القصص كبسولة زمنية أو سجلًّا يخبرهم قصة الحضارة المتلاشية، ويتمكن مسافرو الفضاء بلا استثناء -يا له من أمر مُواتٍ!- من ترجمتها. ربما يتحدَّر شكل الحكاية هذا أساسًا -في التقليد الغربي على أي حال- من أمثولة حضارة أطلانتس المفقودة لأفلاطون، حضارة كانت متقدمة جدًّا لكنها هلكت بفعل من أفعال الآلهة أو الطبيعة. ثم غُذِّيَتْ قصة «الحضارة المفقودة» القديمة باكتشاف، العديد من الحضارات المفقودة الحقيقية، خلال القرن التاسع

عشر: من أطلال حضارة المايا المغطاة بالنباتات المتسلِّقة في أمريكا الوسطى إلى طروادة التي كانت يومًا مدينة أسطورية، إلى جزيرة القيامة الغامضة في المحيط الهادي، بتماثيلها الحجرية الضخمة الملغزة.

هل نصبح نحن أنفسنا حضارة مفقودة قريبًا؟ هل تصبح كتبنا وقصصنا في نهاية المطاف كبسولات زمنية لأركيولوجيين ومستكشفي فضاء مستقبليين؟ بالنظر إلى الدروب الواقعة أمامنا -وأقول الدروب بدلًا من **الدرب** لأن المستقبل ليس المستقبل لكنْ عددًا لا نهائي من مستقبَلات ممكنة- من الصعب ألا ننغمس في فانتازيات من هذا النوع. هل علينا جميعًا وضع رواياتنا في صناديق مبطَّنة بالرصاص ودفنها في حفرة بالفناء الخلفي؟ سيكون في هذا حصافة من جانبنا: حينئذ سيجد المستكشفون المستقبليون القادمون من الفضاء الخارجي شيئًا كي ينبشوه. سيكون حصيفًا منَّا أن نطلب في وصايانا وضع بعض أدواتنا اليومية المفضلة في أكفاننا. أنا نفسي آمل أن أُدفَن مع بضع تحف من القرن الواحد والعشرين -آلة تحميص الخبز، ربما، أو حاسوبي المحمول- كي أمنح مستكشفي الفضاء المستقبليين هؤلاء شيئًا يكتبون أوراقًا أكاديمية عنه. ربما سوف يظنون أن منتجات عصرنا الصناعي والتقني هي أدوات عبادة لديانة غريبة. كما هي فعلًا، بمعنى ما.

لندعْ هذه الأفكار القاتمة عن الزوال المحتمل لحضارتنا، ولننظرْ إلى الاتجاه الآخر: صوب الماضي. لماذا لدينا شيء كـ«الأدب» من الأساس؟ من أين أتى، وأي غرض أدَّاه يومًا، وهل ما زال يؤدي الغرض نفسه اليوم؟ وما علاقة مثل هذه الأسئلة بـ «البيئة»؟ أليس الأدب جزءًا من تلك الفئة التي نسميها «الفن»، و«البيئة» هي ذلك الجزء الآخر الذي نسميه «الطبيعة»؟ أليس هذان قطبين متضادين، الفن هنا، من صنع الإنسان ورمزي، والطبيعة هناك، كتلة من مادة خام مفيدة لنا فقط بقدر ما نستطيع أن نصنع أشياءَ منها، سواء طوب وشاحنات ومنازل، أو لوحات وكتب وأفلام؟

لكنني لا أظن أن الفن والطبيعة منفصلان بدرجة كبيرة. تتمثل فرضيتي في أن الفن في الأصل كان متشابكًا مع الطبيعة ونبع منها في المقام الأول، وأن الفن الأدبي تحديدًا كان يومًا عونًا أساسيًّا لبقائنا كنوع. أرغب في تأمل هذا الأمر تحت عنوانين رئيسين: من جهة، فن الحكي -سواء شفهي أم مكتوب- ومن جهة أخرى، الكتابة نفسها كطريقة لتدوين القصص وتناقلها.

أولًا: فن الحكي، أو فِعل السرد. سافروا معي خلال الزمن إلى الماضي: قبل المدن، قبل القرى، قبل الزراعة.

اللغة والتفكير الرمزي -كلاهما مطلوب لفن الحكي- قديمان. لقد أُخبِرنا مؤخرًا أن إنسان نياندرتال امتلك لغة بلا شك، تمامًا مثلما كان لديهم في الغالب جنازات وموسيقى وتزيين الجسد. وقيل لنا أيضًا إننا أنفسنا نتشارك معهم في بعض موادهم الجينية -على النقيض من رأي سابق رأى أن نياندرتال منفصلون عنا -فصيلة مختلفة- وأنهم انقرضوا بمجرد ظهورنا في المشهد. لكنْ إن كان بإمكاننا التزاوج معهم وإنجاب نسل ولود حمل جينات من كلينا، فهذا معناه أننا في الواقع فئتان فرعيتان من النوع نفسه. ومن ثَمَّ، فلا بدَّ أن أسلافنا المشتركين امتلكوا لغةً وتفكيرًا رمزيًّا، أو أنساقًا تتيحهما، قبل أن ينفصل النياندرتال كمجموعة فرعية.

اللغة والتفكير الرمزي إذن موغلان في القِدم. تكوُّن الجنين يكرر نشوء السلالة، هكذا يقول الشعار البيولوجي: تطوُّر الفرد يعيد بإيجاز التاريخ التطوري للنوع، وهذا -كما يقولون- سبب امتلاكنا لخياشيم وذيول في المراحل المبكرة من حياتنا الجنينية. بتنحية الخياشيم والذيول جانبًا -أيًّا كان أي شيء آخر يمكن للأجنَّة فعله، فهي لا تُنتِج الفن- لنتأمل سلوك الأطفال الصغار تحت سن الخامسة. إنهم يتعلمون اللغة بلا مجهود، ما داموا محاطين بأناس يتحدثون إليهم؛ إنهم يغنون ويرقصون؛ يصنعون صورًا بصرية، ولديهم قدرة مبكرة مذهلة على الإنصات للقصص وحكيها. بكلمات أخرى، إنهم يفعلون كل شيء يفعله الفنانون، الاختلاف الوحيد يتمثل في أن معظمهم لا يواصل هذه النشاطات احترافيًّا كبالغ، مع أن الجميع افتراضيًّا يستمر في المشاركة في الموسيقى والفن البصري، وحكي القصص بطريقة ما. كل دين نعرف عنه أي شيء يحتوي على هذه العناصر. الفنون ليست شيئًا منفصلًا عنا، تُمارَس ويُتخلَّى عنها حسب الرغبة: تبدو فطرية فينا. يمكن قول إننا نمارسها تلقائيًّا. مثلما لاحظ آخرون، الفن ليس مضادًّا للطبيعة؛ بالنسبة إلى البشر، الفن طبيعتنا. إنه مغزول في عمق وجودنا.

لكنْ لماذا؟ العديد من الكائنات الحية الأخرى تتعايش جيدًا جدًّا من دونه. في حدود علمنا، لا ملاحم أو نجوم «بوب» أو لوحات تشكيلية بين الأحصنة. هؤلاء الذين يفكرون في المكونات الجينية للفن البشري يعتبرونه تكيفًا تطوريًّا انتُقِيَ وطُوِّرَ خلال الزمن الطويل جدًّا الذي قضيناه في العصر

الجليدي، في ثقافات الصياد-الجامع. لا بدَّ أنها مثَّلت عونًا في البقاء على قيد الحياة في تلك الأزمان، وإلَّا، لكانت قد استُبعِدَتْ خلال مسيرة تطورنا. يمكنكم رؤية كيف أن القدرة على ابتكار وتناقل سردية ما -استخدام اللغة لحكي قصة- كانت لتمنح أي جماعة امتلكتْها أفضلية عظيمة. الأعضاء الأكبر سنًّا كان ليمكنهم إخبار الأعضاء الأصغر ليس فقط قصص الكارثة -كيف أكل التمساح العم جورج- لكنْ أيضًا قصص النجاح -كيف قنص أرنولد ابن العم ظبيًا وقَتَلَه- كي لا يكون على كل جيل من الشباب تعلم هذه الأشياء من الصفر. أي نباتات صالحة للأكل، وأيها سامة: كانت تلك معرفة أساسية، وهؤلاء الذين بلا معلمين لم يكونوا ليعيشوا طويلًا.

الاستماع من خلال وسيط لكيف تتجنب أن يأكلك تمساح سيكون مفيدًا جدًّا في بيئة تزخر بالتماسيح، و-لأن شخصًا آخرَ حكى لي هذا- يمكنني الآن أن أخبركم بواحد من الأسرار، إن حدث واحتجتم إليه يومًا: تستطيع التماسيح الركض سريعًا جدًّا في وقت وجيز، لكنها لا تستطيع تغيير الزوايا بسرعة. ومن ثَمَّ لا تركض هاربًا في خط مستقيم، اختر مسارًا متعرجًا.

ولا تمارس الهرولة في أرض الأسود الأمريكية. ربما تظن خطأً أنك فريسة. ما أخبرتكم به حقيقة، وربما تنسونها فورًا لأنكم لا تحتاجون إليها الآن: لا توجد أسود أمريكية في هذه الغرفة. لكنْ إن حكيتُ لكم قصة عن امرأة شابة تُدعَى آن، كانت تقود دراجتها الهوائية في كولومبيا البريطانية ذات يوم، حين قفز عليها أسد أمريكي من الخلف، وإنْ وصفتُ لكم كيف غرز أسنانه في كتفها، وكيف حاولت مقاومته، وكيف استدارت صديقتها جاين -على دراجتها الهوائية أيضًا- ورأت الصراع، وقادت عائدة، وضربتِ الأسد الأمريكي على أنفه كي يُفلت آن -أترون، أُفضِّل النهايات السعيدة- وإن أضفتُ الأنفاس الساخنة إلى الأسد الأمريكي وعينيه الخضراوين، ودم آن النازف، وخوف جاين؛ وأفضل حتى، إن تنكَّرت في هيئة أسد أمريكي وتنكرت امرأتان أخريان في هيئة آن وجاين ومثَّلنا كل هذا، مع بعض الأدوات الموسيقية وغناء ورقص ربما: حسنًا، احتمال أن تنسوا هذا سيقل كثيرًا. وفي الحقيقة، يخبرنا علماء المخ أن الناس تستوعب الأشياء أفضل كثيرًا من خلال القصص مما لو خلال سرد حقائق مجردة. تخلق القصص سريعًا مسارات عصبية: إنها تُحفَر فينا. وربما هذا هو سبب أن يعتبرها عدد كبير من الناس مهمة: أي أنواع من القصص -على سبيل المثال- تُعلَّم لأطفالنا في المدارس،

وأي أنواع من القصص يمكنك حكيها عن شخص حقيقي دون أن تُواجَه بقضية تشهير.

قدراتنا السردية حتمتها يومًا بيئتنا -كل شيء ليس نحن ويحيط بنا- التي كانت هائلة ومتطلبة ومعقدة وفي الغالب قاسية، لكنها كانت أيضًا مصدر حياتنا. في تلك الأزمان، كانت المسافة بين القصة وموضوعها غير موجودة تقريبًا. لم يكن هناك كتب، ولا مقاعد مريحة يمكنكم الانكماش فيها بأمان للقراءة عن حروب واغتيالات ووحوش قد تأتي ليلًا لالتهامكم. لنقل إن القصة كانت تُحكَى في حلقة صغيرة من الضوء، آمنة ربما في هذه اللحظة، لكنْ في هذه اللحظة فقط. الخطر الموجود في القصة كان أيضًا في العالم، بجوارك مباشرة: فقط خارج حلقة ضوء النيران، فقط خارج مدخل الكهف.

قصص مماثلة كانت أشياء فعَّالة. لا عجب أنها تضمَّنت حماية غريزية: بعض الكائنات الخارقة للطبيعة، لنقل، لو أنها عُومِلَتْ جيدًا واحتُرِمَتْ، قد تكافئك بصيد مُرضٍ، أو على بالأقل بألا تفترسك. لم يكن عليَّ حتى قول «خارقة للطبيعة»، ما قد يُوحي بأن هذه الكائنات كانت منفصلة عن الطبيعة. لا: في البدء كانت من الطبيعة وفيها. كل كائن في البيئة -حتى الصخور والأشجار- اعتُرِفَ بأن له ما نسميه الآن روحًا، وكل من هذه الأرواح -إن أُسيئَت معاملتها- يمكنها أن تعاديكَ وتُسبِّب لك قدرًا مميتًا من سوء الحظ. تقول نظرية إن أول أشكال القصة هو قصة رحلة بين هذا الواقع -واقع هنا والآن الذي يوجد فيه الحكَّاء والمستمعون كلاهما- وملكوت آخر، والذي قد يكون الماضي أو عالم الأسلاف أو عالم الموتى. هؤلاء الذين استنُّوا مثل هذه الرحلات كان يُطلق عليهم يومًا «الشامان»، وكانت مهمتهم الدخول في غشية، والارتحال روحيًّا من هذا العالم إلى عالم آخر، كي يتواصلوا هناك مع أرواح أخرى -لأسلاف أو حيوانات أو نباتات، أو كائنات روحية- ثم يعودوا ببعض المعرفة أو القوة التي ستفيد الجماعة. كانت رحلات كهذه تُخاض، كما قيل لنا، وقت الحاجة عادة: حين تضرب المجاعة، مثلًا، أو وقت الوباء. هذه واحدة من وظائف القصص: أن تخبرنا عن خياراتنا، عن الأفعال التي يمكننا فعلها.

نعرف ثقافات عدَّة تضمنت يومًا تنويعات على «تيمات» كهذه، وحفظت تعليمات حول كيفية معاملة الكيانات الطبيعية على نحو صحيح كي تهبك الرخاء. في أحد مجتمعات جرينلاند التي عادت إلى القنص بالطريقة التقليدية، تتمثل الطريقة الصحيحة لمعاملة كركدن البحر في أن تترك

الكركدنات الأولى تمر، وألا تقتل منها أكثر من اللازم. إن لم تحترم هذا التقليد، سوف تكره كركدنات البحر معاملتك المحتقرة لها ولن ترجع.

حكينا مثل هذه القصص لوقت طويل قبل أن نبدأ في تدوينها، وفي ابتكار قصص أخرى لاحقًا -قصص جديدة، يروقنا اعتبارها «مبتكرة»- على الصفحة مباشرة. يمكن قول إننا كلما انخرطنا في تكنولوجيا حفظ القصص وإنتاجها في شكل ثابت، ابتعدنا أكثر عن البيئة التي أنتجت القصص في المقام الأول.

حتى تقنيات تدوين القصص تلك جاءت، مع ذلك، من الطبيعة. قبل أن نستطيع الكتابة، تُوجِب علينا امتلاك أبجديات: أنظمة من الرموز التي قد تعني أصواتًا يمكن أن تُدمَج معًا في كلمات، أو التي قد تكون هي نفسها كلمات، وترمز لأشياء. كتابات عدَّة مشتقَّة من صور: المصرية القديمة، الصينية. سيقول البعض إنها كلها -حتى الأبجدية الإنجليزية- قائمة على أشكال موجودة في الطبيعة.

على الرغم من أننا نبدو كأنما نلتقط اللغة بسهولة جدًّا كأطفال، فإن الأمر نفسه ليس صحيحًا بخصوص القراءة والكتابة. كلا هذين يتطلب الكثير من الدراسة: مثل عزف البيانو، هما متصلان بقدرات نملكها فعلًا، لكنها ليست «فطرية» بطبيعتها: يجب أن تتأتى من خلال الممارسة. هؤلاء الذين يدرسون المخ يبدو أنهم يعتقدون الآن أن القراءة ترتكز على البرنامج العصبي نفسه المستخدَم في اقتفاء الأثر، بمعنى اقتفاء أثر الحيوانات. مقتفي أثر خبير يمكنه قراءة العلامات المخلَّفة من حيوان ما كما يقرأ المرء قصة: كسلسلة من أحداث وأفعال متركزة حول مجموعة من الشخصيات. المسارات والعلامات تحكي قصة الثعلب وهو يسير، الثعلب راقد ينتظر، وموت الأرنب.

توجد حقيقة غريبة لكنها مُوحِية: لا تقع القراءة والكتابة في الجزء نفسه من المخ، ويمكنك الإصابة بنوع نادر من الجلطة التي تسمح لك بأن تكتب لكنها تجعلك غير قادر على قراءة ما كتبتَه أنت نفسك توًّا. إذا كانت القراءة ترتكز على البرنامج العصبي المستخدم في اقتفاء الأثر، ما الذي ترتكز الكتابة عليه؟ حيوانات عدَّة تستخدم إشارات وعلامات بصرية لتتواصل إحداها مع الأخرى. أيمكن أن يكون شيئًا كهذا؟ لا أعلم. لكنَّ اكتشافات حديثة تقترح أن تأسيس الكتابة يرجع إلى أبعد كثيرًا مما اعتُقِدَ قبلًا.

مع هذا، كنا نحكي القصص لوقتٍ طويل قبل أن نطور الأداة التي نسميها الكتابة، وحين طورناها، في كل مرحلة نعرفها كانت تُستخدَم أولًا ليس للشعر والسرد -كان الناس يفعلون ذلك على أيِّ حال- بل لحفظ سجلات تكاثر الأشياء المادية وتداولها. بكلمات أخرى، كانت تُستخدَم في الحسابات. ولمَّا سيطرت الزراعة باعتبارها الطريقة الأساسية لإنتاج الطعام، تزايد عدد السكان، وتوسعت الهيراركية، وأصبحتْ هذه الأداة لا غنى عنها. استُخدِمَتْ عاجلًا لتدوين القوانين، مثل قانون حمورابي البابلي القديم. في الصينية القديمة حُفِرَتِ الحروف على صَدَفِ السلاحف أو العظام واستُخدِمَتْ في التنجيم والتنبؤ السحري بالمستقبل.

هاتان الوظيفتان -حفظ السجلات والسحر- لا تزالان حاضرتين في فِعل الكتابة. تدوين شيء ما -كنقيض لحفظه غيبًا وتناقله شفاهيًّا- يجمده، بطريقة ما؛ يتسبب في إيقافه ساكنًا في الزمن. وسوف تظنون أن هذا التدوين والتجميد سيقيِّد أيضًا معنى ما دُوِّنَ، وأفترضُ أن هذا شيء جيد في نظام قانوني. لكنه أيضًا، يخلق نصًّا عرضة للغموض: للعديد من التأويلات، العديد من «القراءات». في أزمان لا أحد فيها تقريبًا كان بإمكانه قراءة الكتابة المجسدة -على لفافة أو لوح- كانت القدرة على قراءتها -على تحويلها مجددًا إلى صوت، وأيضًا على تفسير معناها- تُقدَّر بعمق وتُخشَى كثيرًا، وهؤلاء الذين يملكون هذه القدرة تمتعوا بسلطة واسعة، واعتُبِرُوا ذوي قوى خارقة للطبيعة؛ بل حتى نوع شيطاني من القوة. ما زال الكُتَّاب يُضفى عليهم هذا النوع من القوى، وإن في شكل متقلص كثيرًا. يُظهِر حرق الكتب الاحترامَ والخوفَ: لا أحد سيشعر بأنه مدفوع لحرق كتاب غير مؤذٍ.

هذا ما توارثناه من الماضي السحيق، أعزائي الزملاء الكتَّاب: القدرة الفطرية على حكي وفهم القصص، التي نبعتْ من تفاعلنا مع بيئة طبيعية متطلبة؛ ومن البرامج العصبية التي تمكننا من القراءة والكتابة، والتي نبعت أيضًا من الطبيعة. الزمن الذي كنا فيه منغرسين في الطبيعة -إن تكلمنا من زاوية الأجيال- ليس بعيدًا عنا على الإطلاق. مع هذا ها نحن -كل شخص في هذه الغرفة، ومعظم الناس على الكوكب- في بيئة من صنع الإنسان باطراد، نعامل فيها الحيوانات ليس ككائنات زميلة لها أرواح، بل كآلات.

تقريبًا كل شيء يحدث لنا، وكل شيء نفعله -من بين ذلك هذا الحدث، معتمد للغاية على الكهرباء- لن يوجدَ على الإطلاق من دون كم هائل من

التكنولوجيا التي صنعناها بأنفسنا. لكنَّ قدرات تلك التكنولوجيا على الإمداد بالطاقة، ومن ثَمَّ الطعام والماء، لا تواكب تحديثنا السريع وعدد السكان المتنامي.

أسوأ من ذلك، إنها هذه التكنولوجيا الفعَّالة للغاية نفسها -تكنولوجيا مبنية لاستغلال الطبيعة- هي ما يستنزف الآن العالم البيولوجي الأوسع الذي نعتمد عليه.

ماذا سنفعل؟ لا نستطيع العودة إلى زمن ما قبل تكنولوجياتنا والعيش في طبيعة لم يُتدخَّل فيها. أيام قليلة بلا ملابس أو أدوات تقطيع أو نار، وسنخفق جميعًا.

أي أنواع من القصص يمكننا نحن الكتاب أن نحكيها عن وضعنا اليائس باطراد؟ أي أنواع يمكنها أن تقدم أي عون للمجتمع الإنساني الذي نحن جزء منه؟

لا يمكنني إخباركم بهذا لأنني لا أعرف. لكنني أعرف أننا ما دام لدينا أمل -ونحن ما زال لدينا أمل- سوف نحكي قصصًا، وسوف ندونها إن امتلكنا الوقت والأدوات؛ لأن حكي القصص، ورغبة الاستماع لها، وتناقلها، واستخلاص المعنى منها، فطرية فينا كبشر. أما بالنسبة إلى البيئة، وكل التهديدات التي ذكرناها لها: هل ننبري نحن الكتَّاب للتعامل معها، وإن كان ذلك كذلك، كيف؟ من خلال تحذيرات توجيهية من النوع الوعظي أكثر مما ينبغي، من خلال سرد تمثيلي يُمثِّل خياراتنا، أو فقط كخلفية لقصة ذات واجهة تقليدية أكثر؟

ثمة فعلًا اتجاه شائع: قصص عن البقاء على قيد الحياة في ظروف متطرفة: لطالما كُنَّا مولعين بتلك القصص، لكننا أصبحنا مُولَعين بها أكثر فيما تلوح هذه الظروف في الأفق. قصص الكوارث التي لا تتمثل كوارثها في الحروب أو غزو مصاصي الدماء أو المريخيين، إنما في القحط والفيضانات. على الجانب الإيجابي أكثر، قصص عن الناس وهم يتكيَّفون أو يحاولون عيش حيوات أقل تدميرًا.

لكنَّنا ربما لن نعالج هذه الموضوعات مباشرةً أو عمدًا. ربما قد نظن أننا نحكي قصة عن الحب أو الحرب أو التقدم في السن؛ عن موضوعاتنا القديمة الدائمة، الرغبات والمخاوف الإنسانية. لكننا سوف ننسج «البيئة» في قصصنا سواء عن نية أم لا، لأنَّ الحكائين لطالما ارتبطوا بعالمهم -ماديًّا واجتماعيًّا معًا- وتغيرت قصصهم مثلما تغيَّر العالم، وعالمنا يتغير سريعًا جدًّا.

لذا سوف تظهِر قصصنا حتمًا هذه التغيُّرات؛ ومن فينة إلى أخرى ربما نكون قادرين على الانزلاق في نسخة معاصرة من غشية الشامان، ونرتحل روحيًّا إلى ملكوت آخر، ونسترجع شيئًا من العالم الآخر. لن يكون كتاب تعليمات: لا يوجد واحد. ربما سيكون طلسمًا، لحمايتنا، ولو قليلًا. ربما سيكون قائمة أخطار. ربما سيكون تعويذة لتغيير الطريقة التي نرى بها. ربما سنتكلم مع الحيوانات مرة أخرى، ونُرشَد من جانب النباتات. من يعلم أي أشكال سوف تتخذها استعاراتنا؟

أليس مونرو

»»««

(2010)

يوجد تمثال عام ضخم تكريمًا لأليس مونرو في مركز مدينة وينجهام بأونتاريو، مسقط رأسها. إنه يجسد فتاة صغيرة من البرونز ترقد على مرجة من البرونز وهي تقرأ كتابًا من البرونز. تعلق المرأتان اللتان ليستا صغيرتين ولا من البرونز وهما تتأملانه: «إنه حقًّا جيد للغاية». صودف أن إحداهما هي أليس مونرو والأخرى أنا.

«إنه لطيف جدًّا».

نبرتهما هي لامرأتين تتفحصان خامة ستارة مثلًا: حذرة، مُقيِّمة ومُقلِّلة.

هذا التمثال في مدينة سبق أن أرسلت إلى أليس مونرو بأول خطاب كراهية لها. أسألها: «عن أي شيء كان خطاب الكراهية؟». تقول: «ظن الناس أنني سأكتب عنهم في كتبي».

«وهل فعلتِ؟» تصوب إليَّ نظرة. «دائمًا ما يظن الناس هذا».

كيف وصل الأمر إلى هذا: لتماثيل من البرونز؟ (تتمتم شخصيات مونرو الفنية، إهدار للنقود. أمر معدوم الجدوى!) وحديقة أليس مونرو الأدبية؟ و«جولة أليس مونرو في وينجهام» التي يمكن تنظيمها من خلال متحف المدينة؟ والقصص المنشورة في النيويوركر، والمجلدات العدَّة بأغلفة من ورق مقوى وأغلفة ورقية والجوائز: من بينها ثلاث من جوائز «جوفرنر جينيرال» وجائزتي جيلر. والآن جائزة المان بوكر الدولية عن مجمل أعمالها! من كان ليظن في البداية أن أليس سيكون لها «مجمل أعمال» حتى؟

لقد كانت رحلة طويلة. نشأت أليس مونرو في جنوب غربي أونتاريو في فترة الكساد بالثلاثينيات ثم زمن الحرب في الأربعينيات التي لم تكن سنوات ازدهار للفنون في كندا. في البداية شحذت مواهبها الخاصة من خلال واحد من المنافذ القليلة المشجعة حينئذ: برنامج «مختارات» على راديو سي بي سي الذي شجَّع الشعر والقصة القصيرة في مواجهة الرواية، وعلَّم المستمعين الانتباه إلى قيمة الكلمة المنطوقة وقوتها. كيفية حديث الناس أمر مهم، ليس فقط ما يقولونه بحقد؛ ما يرتدونه وكيف يرتدونه بخجل؛ ليس فقط ما يفعلونه خلسة. شأنها شأن شخصيات وليم تريفور -وليس مفاجئًا أن أليس مونرو معجبة به- تعيش شخصياتها بعمق داخل حدود ضيقة، منبثقين كما يفعلون من زمن حين كنت تصنع ما عليك صنعه مما قد يعتبره الآخرون مواد هزيلة جدًّا.

لكنَّ هذه الحدود الضيقة لا يمكنها الصمود: يومض الواقع وتذوب التصورات. يسكن القلق قصص مونرو: تسود اللحظات المتوترة، والإحساس المدوِّخ والمُغثي للسير على حافة منحدر صخري. تُواجَه الشخصيات بدوافعها المزدوجة: أنت تقدِّر إبداع الفن، لكنك تسخر من نفسك لأنك تفعل هذا. تهرب من قيود مكان كي تنمو ذاتك الحقيقية، فقط لتجد أنك خلَّفت تلك الذات وراءك. تبقى منغرسًا في مكانك «الأصلي»، فقط لتُدعَس وتُحَجَّم من جانبه. تتذكر كل تفصيلة من الماضي، كل عنف وقسوة وضغينة، في حين ترى المناظر الطبيعية التي كانت يومًا حميمة كجلدك وقد تحولت إلى بُعد وحياد مع الوقت. لكنَّ هذا التحول قد ينعكس: تتقشر السنوات مثل ورق حائط قديم، كاشفةً عن رسم جديد ومدهش تحتها.

كثيرًا ما قورنت أليس مونرو بتشيخوف، لكنها ربما أقرب أكثر لسيزان. أنت ترسم تفاحة، وتعيد رسم التفاحة مرة أخرى، حتى يصبح هذا الشيء المألوف تمامًا غريبًا وساطعًا وغامضًا؛ لكنه يبقى تفاحة. أليست هي، في النهاية، صوفية بشكل ما؟ قال جورج هربرت: «أنت عظيم في الأشياء الصغيرة، ولست صغيرًا في أي شيء». وهكذا الأمر مع أليس مونرو.

(يقول صوت أليس: «أوه، بحق السماء، اكبحي جماح نفسك! هربرت كان يتحدث عن الله! ألم يكن ذلك التمثال كافيًا ليومٍ واحد؟ على أي حال، هل أنت واثقة أنه من البرونز؟»).

الهدية

»»««

مقدمة
(2012)

تنتقل الهدايا من يد إلى أخرى: إنها تدوم من خلال انتقال كهذا، ففي كل مرة تُمنَح فيها هدية ما تنتعش وتتجدد من خلال الحياة الروحية الجديدة التي تولِّدها في المانح والمستقبِل.

وهكذا الأمر مع دراسة لويس هايد الكلاسيكية عن منح الهدايا وعلاقته بالفن. لم تختفِ طبعات «الهدية» قطُّ. إنه يتحرك مثل تيار تحتي بين الفنانين من كل الأنواع، من خلال المديح الشفاهي والوهب. إنه الكتاب الذي أرشحه حتمًا للكتاب والرسامين والموسيقيين الطامحين، لأنه ليس كتاب «كيف تـ» -يوجد الكثير من هذه- لكنه كتاب عن الطبيعة الجوهرية لما يفعله الفنانون، وأيضًا عن علاقة هذه الأنشطة بمجتمعنا التجاري على نحو جارف. إذا أردت أن تكتب أو ترسم أو تغني أو تؤلف موسيقى أو تمثل أو تُخرِج أفلامًا، اقرأ «الهدية». سوف يساعد على إبقائك حكيمًا.

أشكُّ أن لويس هايد قد عرف خلال كتابته هذا الكتاب أنه كان يؤلف عملًا أساسيًّا كهذا. ربما شعر بأنه فقط يستكشف موضوعًا جديدًا يستهويه -في شكله المختصر، لماذا يندر أن يصبح الشعراء أثرياء في مجتمعنا- ويستمتع بالروافد العدَّة التي كان يكشف الغطاء عنها خلال استكشافه دون إدراك أنه عثر على مَعِين لا ينضب. حين سأله محرره الأصلي عن جمهوره المفترض، لم يستطع تحديده بدقة، لكنه اكتفى بـ«الشعراء» «ليس هذا ما يريد معظم المحررين سماعه»، كما يقول في تصديره لطبعة عام 2006. «يفضل

العديدون «مالكو الكلاب الباحثون عن أخبار الموتى»». كما يخبرنا لاحقًا: «تمثَّلت الحقيقة السعيدة في أن «الهدية» تمكن من أن يجد جمهورًا أبعد من مجتمع الشعراء.» وهذا تصريح مُخفَّف بدرجة هائلة.

قابلتُ لويس هايد و«الهدية» لأول مرة في صيف 1984. كنت في منتصف كتابة «حكاية الجارية»، بدأت في الربيع في ذاك المزيج من مدينة محاصرة وفاترينة عرض للمستهلكين الذي كانت عليه برلين الغربية في ذلك الوقت، وحيث كان صدام القرن العشرين بين شيوعية ضلَّت طريقها وعبادة مال توحَّشت واضحًا بشكل صارخ. لكننا كنا الآن في يوليو، وفي بورت تاونسيند بواشنطن، في مدرسة الصيف للكتاب من النوع الذي تكاثر حينذاك في تلك المنطقة المنعزلة، كل شيء كان ريفيًّا.

كان لويس هايد يدرِّس أيضًا في المدرسة الصيفية. شاعر شاب ودود هوايته جمع الفراشات، وأهداني نسخة من «الهدية». كتب فيها: «إلى مارجريت التي منحتنا جميعًا أشياء عدَّة». يروقني مراوغة هذا وغموضه: «أشياء عدَّة» يمكن أن تتضمن أي شيء من القصائد والروايات التي أتمنى أنها ما قصده إلى «حالة هِربس» والتوتر المفرط، لأن مفردة «هدية» نفسها مراوغة وغامضة. فكر في: «الإغريق يحملون الهدايا»[1]، إشارة إلى حصان طروادة المميت، والتفاحة المسمومة الممنوحة لبيضاء الثلج، فضلًا عن التفاحة الأخرى الممنوحة لآدم، وهدايا الزفاف التي تحرق منافسة ميديا حتى العظم[2]. ازدواجية الهدايا هي ما يتمحور حوله كتاب هايد جزئيًّا.

«الهدية» نُشِر لأول مرة عام 1983، حين كان عنوانه الفرعي في الأصل «الخيال والحياة الإيروتيكية للِملكية». حمل الغلاف الورقي لنسختي من طبعة دار نشر «فنتدج» لوحة شيكَر[3] لسلة تفاح، اختيار مُوضِّح في ملاحظة كتبها هايد:

---

(1) الإحالة هنا إلى مقولة شهيرة تحذر من هدايا الإغريق، بالنظر إلى غدرهم بأهل طروادة من خلال حصان طروادة الشهير.

(2) في الميثولوجيا الإغريقية تهدي ميديا العروس الجديدة لزوجها جاسون ثوب زفاف، وما إن ترتديه الأخيرة حتى يشتعل حارقًا إياها.

(3) طائفة دينية تأسست عام 1747، عُرِف المنتمون إليها بنمط حياتهم البسيط وإسهاماتهم في مجالات العمارة والأثاث والحرف اليدوية.

«آمن الشيگر بأنهم تلقوا فنونهم كهِبة من العالم الروحي. الأشخاص الذين جاهدوا كي يكونوا مستقبلين لأغانٍ ورقصات ولوحات... إلخ، كان يقال إنهم «يكدحون من أجل هدية»، والأعمال التي ابتكروها وُزِّعَتْ كهدايا داخل المجتمع. كان فنانو الشيگر يُعرَفون باعتبارهم «أدوات»؛ نعرف فقط القليلَ من أسمائهم، لأنه عمومًا كان ممنوعًا أن يعرفهم أي أحد سوى شيوخ الكنيسة».

يتبع الملاحظة سطر حقوق ملكية فكرية يُقرأ على نحو مفارِق، بالنظر إلى أصول لوحة «سلة التفاح»: «سلة تفاح معاد طبعها بإذن من مجتمع شركة الشيكر المحدودة». أصبح مجتمع «واهبي الهدايا» الآن شركة مسجلة إذن، وهداياه تحولت إلى مِلكية خاصة من جانب سوق السلع المحيط بنا الآن من كل جانب. واحد من الأسئلة التي يطرحها هايد هي هل يتغير عمل فني ما بالطريقة التي يُعامَل بها: كهدية أو كسلعة للبيع. في حالة «سلة التفاح» سأقول لا: توحي كلمة «إذن» بعدم دفع مال. لكنْ كان من الممكن حدوث هذا، في حين أنه في ظل قواعد الشيگر كان هذا الشيء ليكون مستحيلًا. اتضحت وجهة نظر هايد.

اللوحة نفسها تعليمية. سلة التفاح لم تُرسَم بالطريقة الواقعية. السلة شفافة، كما لو أنها مصنوعة من الزجاج، والتفاح يطفو فيها كما لو أنه يسبح في الهواء. هي ليست تفاحات حمراء بل ذهبية، وإذا نظرت إليها بانتباه تتحول من تصميم مسطح إلى ثلاثي أبعاد، مع شيء يشبه ورقة من ذهب منصهر تتوهج في ثناياها. هكذا تُظهِر اللوحة هدية -الطاقة المتوهجة- داخل هدية -التفاح- داخل هدية أخرى، السلة بأكملها. مثَّلت كل تفاحة على الأغلب شيكَرًا واحدًا، متدفئًا ومتوهجًا بهِبة داخلية، لكنه لا يقف بذلك خارج المجتمع، لأن كل التفاحات بالحجم نفسه. تخميني أن الحاوية التي تضمها كلها معًا -السلة الشفافة- ربما عنتْ، للمتفرجين الأصليين عليها، البركة الإلهية. لقد اختار هايد غلافه بعناية.

استُبعِدَتْ صورة الغلاف الأصلي والملاحظة عليها. طبعات أحدث من «الهدية» توجد صور مختلفة على أغلفتها، والملاحظة من ثَمَّ غائبة. لكنهما

معًا، «سلة التفاح» والتعليق عليها يُوجِزان الأسئلة الهائلة التي يطرحها هايد. ما طبيعة «الفن»؟ هل العمل الفني سلعة ذات قيمة مادية، تباع وتُشترَى مثل البطاطس، أم هِبة لا يمكن تسعيرها بسعر حقيقي، وتُتبادَل مجانًا؟

وإذا كانت الأعمال الفنية هي هدايا ولا شيء آخر، كيف سيعيش مبدعوها في العالم المادي الذي سيحتاجون فيه إلى الطعام إن عاجلًا أو آجلًا؟ أيجب أن يُدعموا من خلال الهدايا المتبادلة المقدمة من الجمهور العام: المعادِلة للهدايا الموضوعة في وعاء التبرعات الخاص بكهنة الزن؟ أينبغي أن يوجدوا في مجتمعات شبيهة بالشيكر تتكون من أصحاب التفكير المتقارب التي ربما تكون أقسام الكتابة الإبداعية نسخة علمانية منها؟ حاول قانون حقوق الملكية الفكرية الحالي فعل شيء بخصوص هذه المشكلة.

إذا تُدووِل عمل فني أو نسخة منه في السوق، من حق المبدع أن يتحكم في من يمكنه إعادة إنتاج العمل ومن حقه نسبة من سعر البيع. وهذا الحق قد يُورَّث. لكنَّ هذا الاستحقاق ينتهي بعد وفاة المبدع بعدد معين من السنوات، بعدها ينتقل العمل إلى المشاع الإبداعي ويتاح مجانًا للجميع، كي يفعلوا به ما يشاءون. لهذا السبب توجد بطاقات معايدة «كبرياء وتحامل» و«الزومبي» والموناليزا بشوارب. لا تُعامل الهدايا دائمًا بطريقة تحترم روحها الأصلية.

هذا وأسئلة أخرى عدَّة يتصدى لها هايد من خلال مزيج من النظرية الاقتصادية، أعمال أنثروبولجية عن التقاليد القَبَلية لمنح الهدايا، حكايات شعبية عن استخدام وسوء استخدام الهدايا، مقتطفات من دليل الإتيكيت، قصص عن شعائر جنائزية مهجورة، حيل تسويقية لأشياء من قبيل ملابس داخلية للأطفال، ممارسات تبرع بالأعضاء، احتفالات دينية، تاريخ الربا، تحليل التكلفة والربح الذي حققه هنري فورد حين قرر أن يلغي تصميمًا بعيوب مميتة محتملة، وأكثر من هذا بكثير.

ثم تابع هايد بدراسة حالتين من الكُتَّاب، كلاهما تفكَّر كثيرًا في الرابطة بين الفن والمال: والت ويتمان، كريم لدرجة المخاطرة بمحو الحدود بين الذات والكون -كم من ذاتك يمكنك التخلي عنه دون أن تتلاشى؟- وعزرا باوند، مهووس جدًّا بالآثار غير العادلة والمشوهة التي يمكن للمال أن يؤثر بها في الفنانين لدرجة أنه أصبح مؤيدًا للفاشيين في إيطاليا، إذ بدا أنهم يمنحون مصداقية لبعض نظرياته المخبولة عمَّا يجب أن يكون عليه المال وكيف يمكن أن ينمو، إن لم يكن على الأشجار بالضبط، فمثل الأشجار إذن.

هذا الفصل عنوانه «عزرا باوند ونظرية النقود النباتية»، هو واحد من أشياء قليلة سبق لي قراءتها وتوضح كيف توصل إلى رؤيته البغيضة المعادية للسامية. قصة زيارة آلان جينسبيرج الكريمة والإعتاقية لعزرا باوند في نهاية حياته مؤثرة بعمق، وهي -مرة أخرى- توضيح عملي لنظريات هايد.

نُشِرَ «الهدية» لأول مرة قبل أكثر من ثلاثة عقود، حين كانت الحواسيب الشخصية في طفولتها، حين لم يكن هناك قرَّاء للكتب الإلكترونية ولا كتب إلكترونية، ولا مواقع تواصل اجتماعي على الإنترنت. الآن، ظهرت كل هذه الأشياء، وتفحص هايد للعلاقة بين منح الهدايا والخلق الإبداعي وتقوية التجمعات التي تتكون حوله أكثر راهنية من أي وقت مضى.

حار كثيرون في تمويل المواقع الاجتماعية الإلكترونية -كيف يُدفَع مقابل هذه الأشياء، وكيف ستربح؟- وفي ميل الإنترنت إلى أن يكون كل شيء عليه «مجانيًا» بطريقة ما، على الرغم من الرواتب التي لا بدَّ أن تُدفَع لهؤلاء الذين يديرون ويجعلون هذه الأشياء الإلكترونية غير الملموسة تظهر وتختفي. لكنْ كما يشرح هايد، منح الهدايا يتطلب التبادل ويتغذى عليه: من ثَمَّ إعادة نشر تغريدة تستوجب أخرى، الحماس المتشارَك يُتبادَل مع حماس الآخرين، وهؤلاء الذين يقدمون النصيحة مقابل لا شيء ربما يتوقعون أن يتلقوها مقابل لا شيء وقت الحاجة. لكنَّ الهدايا تخلق روابط والتزامات، وليس كل شخص يريد هذين أو يفهمهما. في الحقيقة، لا يوجد شيء مجاني بالكامل.

إذا حمَّلتَ أغنية أو فيلمًا من الإنترنت من دون دفع -إذا استفدت شيئًا منه، كما نقول- إذا تعاملت معها كهدية، وهي بطبيعتها ذات قيمة معنوية لكنْ ليس ثمنًا ماديًّا، بِمَ تدين لمبدعها الذي كان الأداة التي وصلت من خلالها إلى يديك؟ بامتنانك، من خلال كلمة شكر؟ باهتمامك الحقيقي؟ ثمن مشروب «لاتيه» مُودَع في وعاء تبرعات إلكتروني؟

الإجابة ليست «لا شيء» أبدًا. أُريقَ حبر إلكتروني كثير على هذه القضايا، مع حروب ملكية فكرية اتخذت مكانًا مركزيًّا. مؤكد أن جزءًا من الحل يتمثل في تثقيف الجمهور الإلكتروني الجديد بطرق الهدايا. تكون الهدية هدية حين يختار المانح منحها؛ إن أُخِذَ شيء ضد إرادة المالك أو دون علمه، فهذا يُسمَّى «سرقة». لكنَّ هذا الحد يمكن أن يغيم: كما يوضح هايد، ليس عبثًا أنه في العالم اليوناني القديم كان الرب الرسول، هرميس، مسؤولًا عن الحركة بكل أنواعها: الشراء والبيع، السفر، التواصل، الحيل، الكذبات والنكات، فتح

الأبواب وكشف الأسرار والسرقة: شيء تبْرع فيه الشبكة العنكبوتية على وجه الخصوص. لكنَّ هرميس لا يضع قيمة معنوية على كيف يغير شيء ما موقعه: هو فقط يسهِّل التغيير. سواء عرف هؤلاء الذين يستخدمون الطرق السريعة والفرعية للمعلومات هذا أم لا، هرميس هو الرب المشرف على الإنترنت.

كل قارئ لـ«الهدية» سبق لي الحديث معه خرج منه برؤى جديدة، ليس داخل ممارساته الفنية فقط، لكنْ أيضًا بخصوص أسئلة هي للغاية جزء من الحياة اليومية لدرجة أننا لا ننظر إليها بعناية. إن فتح شخص ما الباب لك، هل تدين لهذا الشخص بشكر؟ أينبغي أن تقضي الكريسماس مع أسرتك إذا كنت تحاول ترسيخ هوية تخصك وحدك؟ إذا طلبتْ منك أختك أن تتبرع لها بكليتك، هل تقول فورًا إنك ستعطيها لها أم تجعلها تدفع بضعة آلاف دولار؟ لماذا عليك ألا تقبل هدية من المافيا إذا لم ترد أن يُطلب منك فعل إجرامي في المقابل؟ ماذا عن صندوق النبيذ ذاك من عضو جماعة ضغط إن كنت سياسيًّا؟ هل الماس أفضل أصدقاء الفتاة، أم يجب أن تفضلي قبلة عاطفية على اليد، لن تتحول أبدًا إلى نقود؟

ثمة ضمانة واحدة: لن تخرج من «الهدية» دون تغيير. هذه علامة من وضعه كهدية؛ لأن الهدايا تُحوِّل الروح بطرق لا تقدر عليها السلع البسيطة.

أخرجوا الجثث

»»««

(2012)

أوه، يا لآل تيودور هؤلاء! لا يمكننا الاكتفاء منهم. أرفف كتب بكاملها مُلِئَتْ بكتب عنهم، مقدار وافر من الأفلام مكرس لغرائبهم. كم كانوا سيئي السلوك. يا للتآمر الميكيافيلي والخيانات. ألن نضجر أبدًا من الاعتقالات، التعذيب، الالتواءات، والحرق على العمود؟

تناولتْ فيليبا جريجوري بنجاح كبير الأختين بولين، ماري العشيقة[1] وآن المزعجة[2]. ثم هنالك آل تيودور، المسلسل التلفزيوني الذي عُولِجَتْ فيه سياسات الكنيسة باقتدار، مع أن بعض الملابس الداخلية فيه تنتمي إلى عصر آخر وهنري الثامن يظهر فيه كمتأمل رومانتيكي كئيب لا يسمن أبدًا. وفي هذا مبالغة، لكنه يؤدي إلى جنس أفضل مما لو كان عليه أن يلهث وينخر وينز من ساقه النتنة على شراشف الفراش بكاملها، كما في الحياة الواقعية.

لديَّ نقطة ضعف تجاه آل تيودور، لذا التهمتُ رواية هيلاري مانتل الرائعة الفائزة بجائزة البوكر «قصر الذئاب» -الأولى في ثلاثيتها عن توماس كرومويل الماكر والقاسي- في جلسة واحدة تقريبًا. والآن تأتي الرواية

---

(1) ماري بولين (1499-1543) عشيقة الملك هنري الثامن.

(2) آن بولين (1507-1536) شقيقة ماري بولين وكانت ملكة إنجلترا خلال زواجها من الملك هنري الثامن من 1533 إلى 1536، حين أُعدِمت بتهمة الخيانة. آن بولين هي أم الملكة إليزابيث الأولى.

المعنونة ببراعة بـ«أخرجوا الجثث»، التي تلتقط أجزاءَ الجسد من حيث تركتها «قصر الذئاب».

يبدأ الكتاب، في الصيف. هنري وبلاطه يقيمون في «قصر الذئاب»، بيت آل سيمور، حيث يضع هنري عينيه الصغيرتين غير الجذابتين على الصغيرة جين الصلبة ومفرطة الاحتشام، المقدَّر لها أن تكون ملكته التالية. يطيِّر توماس كروميل صقوره، المسماة على أسماء بناته المتوفيات. تبدأ مانتل: «يهوي أطفاله من السماء. يراقب من على صهوة حصانه، وخلفه تمتد هكتارات من إنجلترا؛ تسقط، بأجنحة ذهبية، كل منها بنظرة ملأى بالدماء... الصيف كله كان هكذا، شغب من تقطيع الأوصال». وننطلق نحن، داخل العقل العميق القاتم والمتاهي، لكنِ الموضوعي بشكل غريب، لتوماس كروميل.

كروميل التاريخي شخصية مبهمة، وهذا في الغالب سبب اهتمام مانتل به: كلما قلَّ المعروف حقًّا، زادت المساحة المتاحة للروائي. صعد كروميل من أصول مغمورة وعنيفة عبر حياة بالخارج -أحيانًا جندي، أحيانًا تاجر- ليصبح أهم رجال إنجلترا، الصانع والمُحطِّم الأساسي للحظوظ والأعمدة الفقرية، المكروه والمحتقر سرًّا، خاصة من الأرستقراط. لقد أدى دور بيريا[1] لاستبداد هنري الثامن الشبيه باستبداد ستالين: نفذ المهام القذرة وحضر الإعدامات، في حين ذهب هنري للصيد.

صعَّد كروميل آن بولين ذات العقل الإصلاحي، وتحالف معها حتى ظنت بغباء أن بإمكانها التخلص منه، حينئذ انضم إلى أعدائها للإطاحة بها، وهو ما نراه ببراعة فولاذية في «أخرجوا الجثث». كان مرهوبًا وذكيًّا جدًّا، بذاكرة رحبة في ما يخص الحقائق وأيضًا الصغائر، لم يترك أيًّا منها دون انتقام.

بينما نال كروميل دائمًا دعاية سلبية، استدعى هنري آراءً مختلطة. كانت حياته المبكرة حياة أمير حقبة نهضة ذهبية، رياضي، ناظم قصائد، راقصَ نشيط، مثير جدًّا للإعجاب، إلخ، لكنه أصبح باطراد مستبدًّا، متعطشًا للدماء، جشعًا وربما مجنونًا. في كتابه الغريب «تاريخ إنجلترا للأطفال» لم ير تشارلز ديكنز فائدة له، واصفًا إياه بـ«همجي بشكل لا يطاق، عارٌ على الطبيعة البشرية وبقعة من الدم والشحم على تاريخ إنجلترا». يقول ديكنز،

---

(1) لافرينتي بيريا (1899-1953) سياسي سوفييتي كان رئيسًا للأمن السوفيتي ولجهاز المخابرات ومن أقرب المقربين للزعيم السوفييتي جوزيف ستالين، أُعدِم رميًا بالرصاص بعد موت ستالين.

إن هنري كان في سنواته اللاحقة: «منظر متورم شنيع بثقب هائل في ساقه، وكريه من كل النواحي لدرجة أن الاقتراب منه كان بغيضًا». إن تحديد كُنه علة هنري بالضبط تسلية لأطباء القرن الواحد والعشرين: اعتيد الظن أنه عانى الزهري، لكنَّ السكري يبدو الآن الترجيح الرابح. ذلك، وربما إصابة في الدماغ من حادثة المبارزة التي وقعت له، حادثة تسببت في أن يفقد كروميل أعصابه، لأن لو مات هنري دون وارث ستكون هناك حرب أهلية. أيًّا كان ما فعله آل تيودور، فقد أحلَّوا السلام بإنجلترا، والسلام هو ما يعمل كروميل من أجله. ذلك، بالنسبة إلى مانتل، واحد من أكثر الدوافع الجديرة بالمديح لكل إراقة الدماء التي يهندسها كروميل.

يعتمد السلام على ملك مستقر، وفي هذا الصدد مهمة كروميل شاقة. ببداية الكتاب كان هنري فعلًا قد بدأ يضعف ويتورم ويسيل لعابه؛ جنون عظمته يتنامى، وسليلو أسرة بلانتاجينيت[1] يتآمرون في الخفاء. يرى كروميل هذا بدقة ووضوح، مثلما يرى كل شيء آخر. هو راوٍ واعٍ بنفسه للغاية، ولا يعفي نفسه من رأيه الذي لا يتزعزع، كما حين يقيِّم البورتريه الذي رسمه هانز هولبين له. «غاياته المظلمة مغطاة بالصوف والفرو، يده تقبض على ملف كما لو كان يخنقه». يخبره ابنه أنه يبدو كقاتل، ورسامو البورتريهات الآخرون يحققون تأثيرًا مماثلًا: «حيثما بدأوا، الأثر النهائي هو نفسه: إن كانت لديه مظلمة ضدك، لن تحب مقابلته والقمر محاق».

لكنه أيضًا يتسم بجوانب رقة، ويراها في الآخرين: إنه معقد، وليس مجرد خبيث. ومن خلاله نختبر ملمس شعور الانزلاق إلى ديكتاتورية خطرة، حيث السلطة استبدادية، والجواسيس في كل مكان، وكلمة واحدة خاطئة قد تعني موتك. إنه انعكاس، ربما، لعصرنا، إذ تبدو الديمُقراطيات كأنها تنزلق عائدة إلى أرض الظلال المليئة بالزنازين للسلطة الاستبدادية.

خصم كروميل الرئيسي، آن بولين، عنيدة ولعوب كما هي عادةً في الروايات، لكنْ بحلول أوان موتها تنكمش إلى «جسد ضئيل؛ كومة من العظام». هل هي مُشفَق عليها أكثر من كونها ملومة؟ ليس من جانب كروميل: «هي لا تبدو كعدو قوي لإنجلترا، لكنَّ المظاهر خادعة.... إن استمرت سطوتها،

---

(1) الأسرة الحاكمة قبل آل تيودور، وكانت ذات أصول فرنسية، ومن فروعها أسرتا لانكستر ويورك.

لربما وقفت الطفلة ماري[1] هنا؛ وهو نفسه... ينتظران البلطة[2] الإنجليزية غير المصقولة». عرفتْ آن قواعد لعبة السلطة لكنها لم تلعبْ ببراعة كافية، وخسرتْ. وانتصر كروموِيل، للوقت الراهن.

كروموِيل الغامض شخصية تلائم قدرات مانتل الاستثنائية. هي لم تختزْ قطُّ الناس اللطيفة، وليستْ غريبة عن الغايات القاتمة. بدأت بلوحات أصغر -روايات تدور في حاضر إنجلترا- وانتقلت إلى روايات تاريخية ذات مدى أوسع مع روايتها المتقنة «مكان أكثر أمانًا» (1992)، مُجسِّدة الفاعلين الرئيسيين في الثورة الفرنسية وكذلك حشد كبير من المساعدين وتفاعلاتهم الملتوية. إنها تعتمد على موهبة التفاصيل المتشابكة نفسها في «قصر الذئاب» و«أخرجوا الجثث». يوجد الكثير من المتربصين في بلاط هنري، كلهم في طريقهم إلى الإعدام أو يحاولون تجنبه، ومساعدة القارئ على تتبعهم تتطلب مهارة خاصة.

للروايات التاريخية مزالق عدَّة، كثرة الشخصيات والملابس الداخلية الملائمة للمرحلة الزمنية هما فقط اثنان منها. كيف ينبغي أن يتحدث الناس؟ خطابة القرن السادس عشر ستكون غير محتمَلة، لكن كذلك الأمر مع المحكية الحديثة؛ اختارت مانتل اللغة الإنجليزية المعيارية، مع نكات قذرة متفرقة، والسرد في الزمن المضارع معظم الوقت، وهو ما يبقينا مع كروموِيل بالضبط حيث تتكشف مكايده وحبكات مانتل. كم حجم التفاصيل -ثياب، أثاث، أجهزة- التي نضيفها من دون خنق الصفحة وإبطاء القصة؟ ما يكفي للسماح للقارئ بتصور المشهد، مع إبراز الأقمشة والأنسجة الفخمة، كما كانت في ذلك الزمن. تجيب مانتل عمومًا عن أنواع الأسئلة نفسها التي تثير اهتمام القراء في تقارير المحكمة في محاكمات الاغتيال أو تغطية حفلات الزفاف الملكية. كيف كان شكل الفستان؟ كيف بدت؟ مَن حقًّا ذهب إلى الفراش مع مَن؟ تبالغ أحيانًا في المشاركة، لكنَّ الابتكار الأدبي لا يخذلها: إنها ماهرة وبارعة لغويًّا كما هي دائمًا.

---

(1) ابنة هنري الثامن، حكمت إنجلترا من عام 1553 إلى عام 1558 باسم الملكة ماري الأولى، لكنها اشتهرت بلقب ماري الدموية، وحين ماتت، تولت إليزابيث الأولى، ابنة آن بولين الحكم بعدها.

(2) أداة الإعدام بقطع الرأس في ذلك العصر.

نحن نقرأ الروايات التاريخية للسبب نفسه الذي يجعلنا نواظب على مشاهدة «هاملت»: الأمر لا يكمن في ماذا، لكن في كيف. ورغم أننا نعرف الحبكة، فالشخصيات نفسها لا تعرفها. تغادر مانتل كرومويل في لحظة ستبدو آمنة: أربعة من أعدائه اللدودين، إضافة إلى آن، أُعدِموا لتوِّهم. وكثيرون أكثر حُيِّدُوا. ستحظى إنجلترا بالسلام، رغم أنه «سلام قن الدجاجٍ حين ركض الثعلب عائدًا إلى بيته». لكنَّ كرومويل يحافظ على توازنه حقًا فوق حبل مشدود، في حين يتجمَّع أعداؤه ويتمتمون في الكواليس. ينتهي الكتاب كما يبدأ، بصورة لريش غارق في الدماء.

لكنَّ نهايته ليست نهاية. تقول مانتل: «لا توجد نهايات، إن كنت تعتقد هذا، فأنت مخدوع إذن في ما يخص طبيعتها. كلها بدايات. وهذه واحدة». وهذا ما سيقودنا إلى التركيب النهائي، الدُّفعة القادمة من زوجات هنري ودسائس كرومويل. كم سيستغرقه الأمر من عمل تفصيلي شاقٍّ لاكتشاف كرومويل، ذلك اللغز «الأنيق الضَّجِر والمتعذِّر جدًّا فهمه»؟ أيها القاري، انتظر وشاهد.

ذكرى ريتشيل كارسون

»»«

(2012)

في روايتي الصادرة عام 2009، «عام الطوفان»، التي تدور في رقعة الأرض المتاحة دومًا: المستقبل القريب، ريتشيل كارسون قديسة.

طبعًا يعتقد كثيرون أنها قديسة على أي حال، لكنْ في هذا الكتاب الأمر رسمي. احتاج بستانيو الرب -أعضاء جماعة دينية متخيَّلة تقدس الطبيعة والكتابة- إلى بعض القديسين. سيختارهم البستانيون لتفانيهم في خدمة العالم الطبيعي الإلهي، ومآثرهم الورعة يمكن أن تتراوح من كتابة شعر صديق للمخلوقات -مثل ذاك الذي كتبه القديس روبرت بيرنز عن الفئران- إلى إنقاذ أنواع حية، مثل جهود القديسة دايان فوسي مع الغوريلات.

لكنَّ اختياري الأول كان ريتشيل كارسون. لقد استحقَّت التطويب كليًّا، والآن حظيت به: في سير قديسي بستانيي الرب، هي ريتشيل قديسة كل الطيور.

يوافق هذا العام الذكرى الخمسين لصدور كتاب ريتشيل كارسون بالغ الأهمية «ربيع صامت» الذي يعتبره الكثيرون أهم كتاب بيئي في القرن العشرين. كان موضوعه تسميم البشر للغلاف الجوي من خلال الاستخدام الواسع لعدد هائل من كيماويات القرن العشرين الجديدة بهدف السيطرة على الآفات والأمراض. كانَت ريتشيل فعلًا كاتبة الطبيعة الأكثر احترامًا في الولايات المتحدة الأمريكية، ورائدة في هذا المجال. عرفتْ كيف تشرح العلوم للقراء العاديين بطريقة يمكنهم فهمها؛ عرفت أيضًا أن المرء إن لم يحب شيئًا

ما فلن ينقذه، وحبها للعالم الطبيعي يشرق في كل شيء كتبته. من أجل «ربيع صامت» -الذي عرَفت سلفًا أنه سيكون مبارزتها الأخيرة ضد طاحونة الهواء- صقلت كل أسلحتها البلاغية، وولَّفت مقدارًا واسعًا من البحث. استطاعت دمج عرض بسيط ودرامي مع مجموعة هائلة من الإحصائيات الداعمة، وصياغة نداء لمبادرة محددة. كان التأثير هائلًا -ألهم مجموعات عدَّة ومشروعات قوانين ووكالات حكومية- وتظل استبصاراته الأساسية مركزية اليوم.

قوبل الكتاب أيضًا بمقاومة عنيفة، بالأساس من شركات الكيماويات الكبيرة والعلماء المشتغلين فيها. مساعٍ متعددة اتُّخِذَتْ لتحطيم ليس مصداقية كارسون العلمية فقط، بل أيضًا سمعتها الشخصية: اتُّهِمَتْ بالتعصب، وبالتطرف في محبة الطبيعة، وبكونها رجعية خطرة سوف تجر المجتمع الحديث إلى الخلف إلى عصور وسطى جديدة مليئة بالآفات، الهوام، دمار المحاصيل وأمراض مميتة. مع هذا لم يدعُ «ربيع صامت» إلى منع تام للمبيدات الحشرية: فقط اختبار حذر واستخدام واعٍ، في مقابل سياسات الأرض المحروقة، التي اتُّبِعَتْ، مع نتائج كارثية.

كثير من الهجمات الشخصية على كارسون تعلقت بكونها امرأة، وشُكِّلَتْ بتصورات منتصف القرن العشرين عن النساء: قدراتهنَّ العقلية الضعيفة وعاطفيتهنَّ الشديدة وميلهنَّ إلى «الهستيريا». اتهام محير جاء من وزير الزراعة الأمريكي الأسبق، عزرا تافت بِنسون الذي كتب في خطاب خاص أنه لكون كارسون غير متزوجة مع أنها جذابة، فهي «في الغالب شيوعية». (ما الذي يعنيه هذا؟ أن الشيوعيين انغمسوا في الحب الحر، أم إنهم ازدروا الجنس؟).

خلال كل هذا، صمدت ريتشيل كارسون، قاومت تشويه السمعة برُقي وكبرياء وشجاعة. وسرعان ما تجلى حجم الشجاعة بالضبط، لأنها كانت تعاني السرطان، وتُوفِّيت في بدايات 1964. هكذا اكتسب «ربيع صامت» القوة المضافة الخاصة بوصية من على فراش الموت.

أحدث «ربيع صامت» ضجة بامتداد العالم، لكنه أيضًا أحدث ضجة في أسرتنا. كان أبي عالم حشرات درس الإصابة بالآفات الحشرية التي دمَّرت الغابات، خاصة غابات الصنوبر التي تغطي معظم شمالي كندا. كان قد عمل كعالم حشرات غابات خلال عقد الثلاثينيات، ورأى مجيء ثورة المبيد الحشري. لا بدَّ أنها بدت في البداية كمعجزة: لم تكن هناك حشرات قد طوَّرت

مقاومة بعد، والنتائج الأولى بدتْ مثل نصر ساحق. دُفِعَ الحل الكيماوي للمشكلات المسببة من جانب الحشرات بقوة من الصُّنَّاع: ليس لحشرات الغابات فقط، بل للمحاصيل من كل نوع -تفاح، قطن، قمح- والبق حامل المرض، والناموس المزعج، والزهور البرية على جانب الطريق، وحسنًا، أي شيء يزحف، أو ببساطة ينمو حيث لا تريده أن يفعل. الرش كان رخيصًا وفعالًا، وآمنًا للبشر، لذا لماذا لن ترشه؟

صدَّق الجمهور العام الفكرة التسويقية: هذا الشيء آمن للبشر، إلَّا لو شربته. واحدة من مباهج طفولتنا في الأربعينيات تمثلت في استخدام بخاخ عبوة الفليت: مضخة رش بأسطوانة تحوي تركيبة «دي دي تي» التي كانت فعلًا تقتل أي حشرة ترشها بها. تنفسنا نحن الأطفال سُحُبًا منها ونحن نطارد الذباب المنزلي لقتله ويرش أحدنا على الآخر من باب المزاح.

كانت مثل هذه السلوكيات الخالية من الهموم شائعة خلال العقد التالي. حين عملت في أواخر الخمسينيات كمرشدة مخيم، كانت المواقع تُرشُّ روتينيًّا بكثافة للتخلص من الناموس، مثل كل المخيمات ومدن كاملة في أجزاء عدَّة من العالم. بعد الرش، اعتادت الأرانب أن تظهر، تركض في دوائر، ترتعش بتشنج، ثم تسقط أرضًا. هل المبيدات الحشرية هي السبب؟ مؤكد لا. لم نكن قد قرأنا بعد دراسات تلف الكبد وتلف الجهاز العصبي، فضلًا عن السرطان التي كانت قيد الإنجاز فعلًا، لكنَّ كارسون كانت تقرأها.

قرب نهاية الخمسينيات، أصبح أبي معارضًا للرش واسع الانتشار. للأسباب نفسها المفصَّلة في «ربيع صامت». أولًا، قتل ذلك النوع من الرش الشامل ليس الحشرة المستهدفة فقط لكنْ خصومها الطفيلية أيضًا؛ وليس الحشرات فقط، لكنَّ العديد من أشكال الحياة الأخرى أيضًا، وليس أشكال الحياة تلك فقط، لكنْ أيضًا كل شيء يعتمد عليها للغذاء. نتيجة الرش الكثيف كانت غابة ميتة.

ثانيًا، بعض الحشرات سوف تنجو وتورِّث جيناتها المقاوِمة، وسرعان ما سيكون لديك جيل كامل من نسل أقوى سيتفوق على أسلافه بكثير، وسيتحتم حينذاك استخدام مبيدات جديدة أكثر سُميَّة ضدها، حتى -كما تقول كارسون- تصبح المبيدات مميتة لدرجة أنها ستقتل كل شيء قطعًا، من بين ذلك نحن.

تلهَّى أبي تلهية كئيبة بقول إن الحشرات سوف ترث الأرض لأنها ستتكيف سريعًا مع أي وسائل مكافحة يمكننا توجيهها لها. (لم يكن يعرف بعد بالبكتيريا المقاومة للمضادات الحيوية في المستشفيات، ولا الميكروبات العابرة للأنواع الحية مثل إيبولا وماربورج، ولا الأنواع الحية المجتاحة التي كانت تعقِّد حيواتنا فعلًا، والتي كانت لتتوافق مع هذا). اعتاد أبي أن يعلن أنه في المستقبل لن يوجد سوى الصراصير والعشب. والنمل. وربما الهندباء.

لم يكن هذا مبهجًا جدًّا للعقول اليافعة وسريعة التأثر مثل تلك الخاصة بأخي وبأناي المراهقة. من جانب آخر، كان منعشًا. لذا حين ظهر «ربيع صامت» عام 1962، كنا جاهزين له.

لكنَّ معظم الناس لا. من الصعب تخيُّل الصدمة التي سبَّبها. بدا الأمر مثل أن يقال لك إن عصير البرتقال -المعروف حينذاك باعتباره مفتاحًا لصحة فائقة- كان في الحقيقة يُسمِّمك.

كانت تلك أوقاتًا أقل تشككًا: ما زال الناس يثقون بالشركات الكبرى. العلامات التجارية للسجائر لا تزال أسماءً حميمة معروفة، ترعى شخصيات معروفة مثل جاك بيني من الراديو؛ كوكاكولا لا تزال مرادفًا للشراب الصحي، مع آنسات بقفازات بيضاء يرشفنها بشفاههنَّ الطاهرة. كان يُعتقَد أن شركات الكيماويات تجعل الحياة أفضل كل يوم، بكل طريقة، في العالم بأسره، والذي -لأكون عادلة- كانت تفعله في بعض النواحي. العلماء بمعاطفهم البيضاء كانوا يُقدَّمون كمحاربين ضد قوى الجهل والخرافة، يقودوننا إلى الأمام تحت راية الاكتشاف. كل اختراع علمي حديث اعتُبِرَ «تقدمًا» و«تطورًا»، والتقدم والتطور كانا مرغوبين دائمًا، وسوف يسيران حتمًا إلى الأمام وإلى الأعلى: أن تشكك في ذلك الاعتقاد، يعني أن تشكك في الخير والجمال والحقيقة.

لكنِ الآن، كانت ريتشيل كارسون تزيح الغطاء. هل كُذِبَ علينا، ليس بخصوص المبيدات الحشرية فقط، لكنْ بخصوص التقدم والتطور والاكتشاف، وكل ما يتصل بهذا؟

لذا تمثَّل واحد من الدروس الجوهرية لـ«ربيع صامت» في أن الأشياء المصنَّفة باعتبارها تقدُّمًا ليست بالضرورة جيدة. درس آخر تمثَّل في أن الانفصال المدرَك بين الإنسان والطبيعة ليس حقيقيًّا: داخل جسدك متصل بالعالم من حولك، وجسدك أيضًا له علم بيئة خاصة به، وما يدخله -سواء من خلال الأكل أو التنفس أو الشرب أو الامتصاص عن طريق جلدك- له تأثير

فيك. نحن معتادون للغاية التفكير على هذا النحو الآن لدرجة يصعب معها تخيل الوقت حين كانت الافتراضات العامة مختلفة. لكنها كانت كذلك قبل كارسون.

في تلك السنوات، كانت الطبيعة بـ«ضمير الغائب غير العاقل»، قوة غير شخصية وغير واعية؛ أو أسوأ، خبيثة: طبيعة عنيفة ومتوحشة عازمة على ابتلاء الإنسانية بكل الأسلحة تحت تصرفها. ضد الطبيعة الوحشية نقف «نحن» بوعينا وذكائنا. كنا حالة وجود أرقى، ومن ثَمَّ لدينا تفويض لترويض الطبيعة كما لو أنها حصان، لإخضاعها كما لو أنها عدو، ولـ«تنميتها» كما لو كانت محيط صدر أنثى أو عضلة تشارلز أطلس[1] ذات الرأسين: يا له من أمر مروِّع أن تكون غير متطور! يمكننا إذن استغلال موارد الطبيعة التي كان يُعتقَد أنها لا تنضب.

ثلاثة تيارات من التفكير غذَّت بنية الحضارة-التوحش هذه. الأول الهيمنة التوراتية: في سِفر التكوين، يعلن الله أن للإنسان هيمنة على الحيوانات، وفُسِّرَ هذا من جانب البعض باعتباره تصريحًا بإفنائها. الثاني قائم على الاستعارات التي سيطرت على الفضاء اللغوي عقب اختراع الساعة التي انتشرت في الغرب خلال تنوير القرن الثامن عشر: الكون آلة بلا شعور، والكائنات أيضًا آلات، بلا أرواح أو وعي أو حتى شعور. من ثَمَّ يمكن إساءة معاملتها حسب المشيئة، لأنها لم تكن حقًّا تعاني. الإنسان وحده امتلك روحًا، تقع داخل آلة جسمه (ربما اعتقد البعض أنها في الغدة النخامية). في القرن العشرين، استبعد العلماء الروح، لكنهم استبقوا الآلة: تمسكوا لوقت طويل على نحو غريب، بأن نسبة أي شيء مثل العواطف الإنسانية إلى الحيوانات كان تمركزًا حول الإنسان. للمفارقة، مثَّل هذا تناقضًا مباشرًا مع جد علم الأحياء الحديث، تشارلز دارون الذي لطالما أقرَّ ترابط الحياة، وكان -مثل أي مالك كلب أو مزارع أو صياد- مدركًا جدًّا لعواطف الحيوانات.

الاتجاه الثالث من التفكير أتى -للمفارقة مرة أخرى- من الداروينية الاجتماعية. الإنسان «أصلح» من الحيوانات، بفضل ذكائه وعواطفه الإنسانية الفريدة؛ من ثَمَّ في الصراع من أجل الوجود استحق الإنسان النصر، وعلى الطبيعة أن تفسح الطريق في نهاية المطاف لطبيعة «مؤنسنة» بالكامل.

---

(1) تشارلز أطلس (1892-1972) بطل كمال أجسام أمريكي من أصل إيطالي.

لكنَّ ريتشيل كارسون شكَّكت في هذه الثنائية. أيًّا كانت المفاخر التي ننسبها إلى أنفسنا، «نحن» لسنا متميزين عنـ«ها»: كنَّا جزءًا منها، ونستطيع العيش فقط بداخلها. أن نفكر خلاف هذا كان مدمرًا للذات:

> ««التحكم في الطبيعة» عبارة وُلِدَتْ من غرور نتج عن عصر نياندرتال علم الأحياء والفلسفة، حين كان يُفترَض أن الطبيعة توجد لرفاهية الإنسان. ترجع مفاهيم علم الحشرات التطبيقي وممارساته في أغلبها إلى العصر الحجري للعلوم. إنه من سوء حظنا المخيف أن علمًا بدائيًّا جدًّا كهذا قد سلَّح نفسه بأحدث الأسلحة وأفظعها، وأنه بتوجيهها ضد الحشرات، فقد وجهها أيضًا ضد الأرض».

يمكن للمرء أن يحتج على الاستعارة -أناس «العصر الحجري» كانوا متناغمين مع وحدة مادة الحياة أكثر من خبراء القرن العشرين الذين عارضتهم كارسون- لكنَّ الخلاصة تظل قائمة. لو أن الأداة الوحيدة بحوزتك هي مطرقة، فسترى كل مشكلة على هيئة مسمار. في الأقسام التالية من كتابها، استكشفتْ كارسون أدواتٍ وطُرقًا أخرى لحل المشكلات. العالم يلحق بموكبها.

الأساس لرؤية كلية للطبيعة موجود سلفًا: شكَّك الرومانتيكيون في النموذج المنضبط كالساعة؛ في الولايات المتحدة الأمريكية، القلق بشأن إساءة استخدام الطبيعة يرجع قديمًا حتى فينيمور كوبر وثورو. تيدي روزفلت كان داعيًا مبكرًا للحفاظ على البيئة. أسِّسَ نادي سييرا عام 1892، وبحلول زمن كارسون أصبح منظمة شعبية كبرى.

ومن ثَمَّ، تمثل أحد أسباب أن «ربيع صامت» قد أصبح قصة مهمة هكذا في الشعبية الواسعة للأنشطة المتصلة بالطبيعة: بالتحديد، هواية مراقبة الطيور. مُنِحَتْ مراقبة الطيور دَفعة ضخمة بصدور كتاب روجر توري بيترسون «دليل ميداني» عام 1934. هواية تطلبت في الماضي معرفة غامضة أصبحت الآن في متناول أي هاوٍ متحمس. لعقود، واظب مراقبو الطيور على فحص دقيق للأفنية الخلفية والحقول والغابات، مكونين شبكات ومجمعين بيانات ومشاركين اكتشافاتهم.

لاحظ عديد من محبي الطبيعة الهواة هؤلاء انحسار أعداد الطيور، خاصة بين الطيور الجارحة مثل النسور، الصقور والعقبان. الآن ثمة تفسير: تراكم مبيد ثنائي كلورو ثنائي فينيل ثلاثي كلورو الإيثان[1] في أجساد الحيوانات المفترسة من الفئة ألفا، لمَّا كانت تقتات على قمة السلسلة الغذائية. في حالة الجوارح، أضعف قشر بيضها، لذا لم تفقس أجيالًا جديدة. كان هذا مجرد جزء من القصة التي حكتها كارسون في «ربيع صامت»، لكنه جزء بمقدور المراقبين العاديين التأكد منه. أين النسور الأمريكية التي ملأت ذات يوم السماوات بامتداد القارة بأكملها؟ ومِن النسور، كانت قفزة قصيرة لبقية القصة: لو أن واحدًا من الكيماويات يبيد الطيور، فكيف تكون جيدة للبشر؟ وماذا عن الكيماويات الأخرى التي كانت تُصَبُّ في البيئة بكميات هائلة هكذا؟ كتاب كارسون هو ما بدأ هذا النقاش العام بجدية. كثير من نتائج هذا النقاش كان إيجابيًّا. لن يدافع شخص مطلع بجدية عن الاستخدام واسع الانتشار لمبيدات الحشرات ومبيدات الأعشاب أو أي كيماوي آخر على طريقة الأربعينيات والخمسينيات.

من المغري أن نتساءل عما كانت كارسون لتفعله لاحقًا إن بقيت حية. أكانت لتحذرنا من أن الجنس البشري على حافة الهاوية خلال حرب فيتنام، حين كان مبيد الأعشاب السام على نحو مخيف «العامل البرتقالي» يُشحَن خلال المحيط الهادي في أحواض هائلة ليقضي على الأدغال الفيتنامية؟ هذه الأدغال لم تتعافَ كليًّا بعد؛ والتأثير السام في العسكريين والمدنيين معروف الآن. لكنْ لربما نبَّهتنا كارسون إلى خطر أعظم. تخيلوا عواقب تسرب هائل للعامل البرتقالي. لمثَّل موت الطحالب الخضراء المزرقة في البحر كارثة عالمية، كون هذه الطحالب تنتج من خمسين إلى ثمانين بالمئة من أكسجين غلافنا الجوي.

وماذا كانت لتقول عن رش مشتتات النفط خلال تسرب نفط خليج المكسيك؟ «لا تفعلوا هذا»، بلا شك. خبراء عديدون قالوا هذا، لكنَّ أصحاب السلطة فعلوه على أيِّ حال. ماذا كانت لتقول عن الذوبان المتسارع للقطب الشمالي، أو مخططات شق خط أنابيب عبر غابة الدب العظيم المطيرة إلى شاطئ المحيط الهادي؟

---

(1) مبيد «دي دي تي».

كانت لترى علامات أمل عدَّة: بفضلها، الناس واعون على الأقل ببعض المشكلات. لكنْ كيف بمقدور أي شخص أن يتابعها كلها؟ حضارتنا فائقة التكنولوجيا تُسرِّب، وهي تُسرِّب فينا. كلما أصبحنا مخترعين أكثر، طالت قائمة المركبات الكيماوية التي قد نتنفسها أو نأكلها، أو نفركها داخل جلدنا. ثنائي الفينيل متعدد الكلور، مبردات مركبات الكربون الكلورو فلورية، والديوكسينات تم تعرُّفها والتحكم فيها نسبيًّا، لكنَّ كيماويات عدَّة ضارة لا تزال دون تحديد.

لكنْ ما داموا لا يسقطون أرضًا، معظم الناس لا يقضون الكثير من الوقت في القلق بخصوص التسمم غير المرئي. نحن نوع حي قصير النظر؛ على مدار معظم تاريخنا كان علينا أن نكون كذلك: حشوْنا أنفسنا ما دامت اتيحت لنا فرصة، مثل معظم الصيادين والعلافين. مع ذلك، إن لم نتوقف عن تلويث عشنا، الأرض، ربما نكون نوعًا قصيرَ الأجل أيضًا، وتتحقق نبوءات أبي المتشائمة عن أن الصراصير سترث الكوكب. شيطنة دعاة حقوق البيئة -كما حدث مع كارسون، وكما يستمر في الحدوث اليوم- لن يغير من هذا شيئًا.

على الجبهة الإيجابية، تنامى الوعي. رغم أن نسبة التبرع للمنظمات ذات العلاقة بالبيئة لا تزال قليلة لدرجة يرثى لها، توجد الآن منظمات عدَّة مكرسة للإجابة عن سؤالنا الأكبر: كيف يمكننا العيش على كوكبنا؟ جماعات كبيرة مثل سلام أخضر، الحياة البرية العالمية، وحياة الطيور الدولية ترتكز على هرم من منظمات أخرى، من القومية إلى المحلية. بفضل أعضائها نعرف أكثر بكثير عن تفاصيل الحياة على الأرض مما كنا في زمن كارسون. نعرف أين تتدفق التيارات البحرية، وكيف تُجدِّد الغابات عناصرَها الغذائية، وكيف تثري مستعمرات طيور البحر الحياةَ البحرية. نعرف أنه رغم تدميرنا تسعين بالمئة من مخزون السمك منذ الأربعينيات، فإن مؤسسة المتنزهات البحرية تتيح إعادة التوليد. نعرف أين تعشِّش فصائل الطيور، وأي أخطار عليها اجتيازها خلال الهجرة، وأهمية حفظ الموائل في مناطق الطيور الهامة والمخططة جيدًا لدينا.

لكنْ مع أن معرفتنا هائلة، فإن إرادتنا السياسية الجمعية ليست قوية. طاقة التغيير -ومن ثَمَّ حمايتنا للبيئة- يجب أن تأتي من شبكات شعبية، وهذا هو المكان الذي تأتي منه في الغالب. واحد من نسل ريتشيل كارسون غير المباشر الحديث ربما يبدو غير مرجح: «بَج أَ سولت»، مسدس لعبة مملوء

بملح المائدة ويُستخدَم للإطلاق على الذباب. حملة تبرعات جمعت توًّا نصف مليون دولار لمخترعه: يبدو أن العديد من الناس يريدون قتل الحشرات، تمامًا كما أردنا نحن أطفال الأربعينيات إطلاق رشاش الفليت.

«بَج أَ سولت» لديه نقطتا بيع صديقتان للبيئة: لا يحتاج إلى بطاريات، ولا يستخدم مبيدات حشرية. لست واثقة من أنه الحل لآفات الغابات واسعة النطاق التي تغطي مئات الأميال المربعة: سيستهلك هذا الكثير من ملح المائدة. لكن مع هذا، القديسة ريتشيل تستحسن جوهر قِيمه: لا طائر من المحتمل أن يُسكِته «بَج أَ سولت» أبدًا.

سوق المستقبل

»»«««

قصص نحكيها عن أزمنة قادمة (2013)

المستقبل -ليس ما بعد الموت لكنَّ المستقبل الواقعي هنا على الأرض- كان مشرقًا ومغريًا جدًّا ذات يوم. متى حدث هذا؟ ربما في القرن التاسع عشر، حين كُتِبَتْ روايات «يوتوبيا» كثيرة جدًّا، لدرجة أن ذكرها كلها سيستغرق أيامًا، تتنبأ بمستقبل مشرق. ربما حدث هذا في الثلاثينيات، حين امتلأت ليست مجلات الخيال العلمي فقط، بل أيضًا مجلات عادية والمعرض العالمي بشيكاغو 1933-1934 -عُنوِنَ فرعيًّا بـ«قرن من التقدم»- بوعد بكل الأشياء المصممة بانسيابية، من بين ذلك آلات تحميص الخبز. لقد آمنَّا بسذاجة بأننا قريبًا سنلبس ثياب فلاش جوردون[1] الضيقة، ونستخدم بنادق أشعة، ونتنقل في الأرجاء بطائرات الدفع النفاث الصغيرة الخاصة بنا.

وعود شبيهة تظهر اليوم، لكنها تميل إلى التركيز على الهندسة الحيوية. قريبًا سوف نمتلك القدرة على اختيار جينات أطفالنا، كما قد يختار المرء ثيابًا، ونحن أنفسنا سوف نتمكن من العيش، إن ليس إلى الأبد، فعلى الأقل إلى وقت أطول بكثير مما يعيش الناس حاليًّا. بالإضافة إلى وجود هؤلاء الذين يظنون أنها ستكون فكرة جيدة أن يُحوَّل مخ المرء إلى معلومات، تُرفَع

(1) بطل قصص مصورة تتناول مغامرة في الفضاء نُشِرَتْ لأول مرة في 1934 من تأليف ورسوم ألكس رايموند.

وتُطلَق في الفضاء الخارجي، حيث ستقيم إلى الأبد في محاكاة، دون جسده. لكنْ مهلًا! لن يلاحظ الفرق، إلى أن تسحب محاكاة أخرى القابس من خادم الحاسوب الخاص به. في ما عدا تلك الأنواع من الفانتازيات البهيجة، نحن نرى المستقبل منذرًا أكثر بالشر هذه الأيام. بسبب إعصار ساندي وتغير المناخ وطفح جديد من الأمراض المتحورة لم تعد المضادات الحيوية تؤثر فيها ونضوب المحيط الحيوي وارتفاع مستويات البحار ومستويات الميثان في الجو، لم نعد نتخيل المستقبل كنزهة في الحديقة العامة. يبدو أكثر شبهًا بشق الطريق بصعوبة في المستنقع.

ثم هنالك قيامة الموتى الأحياء، فقرة أخرى توجد في المستقبل. هذا الحدث الآتي يبدو أنه موجود بشدة في أذهان الناس، على الأقل في عالم الثقافة الشعبية. مثل الهندسة الجينية والحياة المطوَّلة وتحميل مخنا، هذه القنبلة العنقودية من «الميمات» التي تخص علاقتنا بأجسادنا ومن ثَمَّ بالفناء -شيء لطالما شغلنا كنوع حي واعٍ بذاته- فقط من الناحية العكسية. بدلًا من التغلب على الفناء كموتى أحياءً وأيضًا كضحايا للموتى الأحياء، سنكون مهووسين به أو مغلوبين منه. الكائن البشري وهو يهرب من الموتى الأحياء يجسد مطاردة، يتعقب فيها المرءَ موتُه الخاص.

أصبحتُ مهتمة بالموتى الأحياء لأنني أخفقتُ في بادئ الأمر في إدراك سحرهم، رغم أن الآخرين أدركوه كما يبدو. لذا كان لا بدَّ من الاستقصاء: ماذا فاتني؟ تحول جزء من استقصائي إلى رواية «موتى أحياء» من جزءين، «الزومبي السعيد» و«بيت شروق الشمس»، كتبتهما مع خبيرة الموتى الأحياء نعومي ألدرمان وهما موجودان على موقع مشاركة القصص «واتباد». عليَّ قول إن هذه القصة، على الرغم من أنها مسلية بدرجة معقولة، جذبت كمَّ اهتمام ربما غير متناسب. أتمنى فقط أن هذا العنوان المحدد لن يكون ما سيُنقَش على قبري، بافتراض أنني سأظل كما أنا وأنا تحت الأرض. تكثر الاحتمالات.

توجد أشياء بشعة أخرى يمكنك التحول إليها، في عالم الأدب وأساليب التواصل البشرية الأخرى المرتكزة على الحبكة، مثل الأفلام؛ وتقدم تلك الأشكال الأخرى من المسخ على الأقل بعض الفوائد لهؤلاء الذين تحولوا. يمتلك المرء قوى خارقة من صنوف متنوعة، لكنْ مع الموتى الأحياء يحصل على قوى أدنى. لقياس أعماق قيامة الموتى، والحفر، إن جاز التعبير، أعمق

في معناها الضمني، يحتاج المرء إلى عملية من التقطيع والمقارنة. لذا سأحاول أن أقدم بإسهاب بعض وجهات النظر حول: (أ) الوحوش الأدبية عمومًا، بأشكال متنوعة، معظمها عتيق، أو على الأقل قديم، و(ب) اجتياحات الموتى الأحياء بالتحديد، وهي ظواهر حديثة وتخص المستقبل.

قبل الحديث عن الموتى الأحياء، أشكالهم ووظيفتهم، سوف أعرض الملاحظات التالية عن المستقبل. يمكننا عنونة هذا الجزء من ملاحظاتي فرعيًّا، بإيماءة إلى رايموند كارفر، مثل «ما نتحدث عنه حين نتحدث عن المستقبل».[1]، الإجابة الموجزة هي «الحاضر»، لمَّا كان هذا كل ما نملكه كي نواصل. معلومة مفاجئة: المستقبل لا يوجد حقًّا. لذلك هو متاح للامتلاك لأنه بخلاف الماضي لا أحد بمقدوره أن يدقق حقائق المستقبل. ذلك أمر جيد لو أنك روائي. وجيد أيضًا لو أنك مروِّج أسهم. في الحقيقة، من مصلحة الجميع في الغالب أننا لا نستطيع التنبؤ تفصيليًّا بما الذي على وشك الحدوث حقًّا. سوف يحرمنا هذا من إحساسنا بامتلاك إرادة حرة، وهي، سواء أكانت وهمًا أم لا، ضرورية تمامًا في رأيي كي يقدر المرء على جر نفسه من الفراش صباحًا.

في وقت أبكر هذا الخريف شاهدتُ فيلمًا على متن الطائرة، كما أفعل كثيرًا. هكذا رأيت «كونج فو باندا» الذي أوصي بمشاهدته. في رحلة طيران أخرى، مجبرة بالحاجة إلى إجراء بعض البحث الجاد حول المستقبل، اخترت الجزء الثالث من فيلم «رجال في ملابس سوداء». ها هو الوصف: «يسافر العميل جاي في الزمن لعام 1969 [لا حاجة إلى قول، من المستقبل]، حيث سيشكل فريقًا مع نسخة أكثر شبابًا من العميل كاي كي يمنعا كائنًا فضائيًّا شريرًا من تدمير المستقبل». في الطريق للسماح لي برؤية فيلمي المختار (يُوصى بإشراف الوالدين)، ضُيِّفْتُ ببعض الإعلانات الممتعة. أشاهد الإعلانات دائمًا، لأنني بلغتُ السنَّ المسموح فيها بشرب الكحول وأنا أعيش على بعد ليس أكثر من مربعين سكنيين من مارشال ماكلوهان[2] الذي بدأ مسيرته

---

(1) يوجد تناص هنا مع مجموعة رايموند كارفر القصصية «ما نتحدث عنه حين نتحدث عن الحب».

(2) هربرت مارشال ماكلوهان (1911-1980) فيلسوف كندي تخصص في نظرية الإعلام واهتم، من بين أشياء أخرى، بدراسة تأثير الإعلانات في الثقافة والمجتمع، وكان هو من سكَّ المقولة الشهيرة: «الوسيلة هي الرسالة»، و«العروس الميكانيكية» واحد من أشهر كتبه.

المهنية بـ«العروس الميكانيكية»، قراءة أدبية اجتماعية نفسية لبعض الإعلانات الرائجة في أواخر الأربعينيات. المفضل عندي من تلك هو على الأرجح «خالص العزاء». العنوان لعب بالكلمات على طريقة جويس[1]، كون الموضوع الضمني هو دفن الجثث. أحبَّت الأربعينيات ذلك اللعب الجويسي بالكلمات. في الصورة امرأة شابة تنظر من النافذة إلى المطر بتعبير مطمئن يقول: «لا أكترث إن أمطرت لأنني فعلت الشيء الصحيح». ما الذي يُباع؟ القبر المعدني ماركة كلارك، صندوق دفن يمكن للمرء وضع المتوفى العزيز عليه فيه كي لا يُبتَل بفعل المطر. لا بدَّ أن عددَ مَن يشترون هذه القطعة كانوا قليلين للغاية، أو كانوا كافين لأن تقدر الشركة على دفع ثمن إعلانات بالمجلة.

شرائط ماكلوهان الجانبية تقول: «كم أنا جاف»، «بكيت حتى قالوا لي إنه مانع لتسرب الماء»، و«مزيد من الجثث تتجه إلى الماركة المانعة لتسرب الماء». تمثلتْ رسالته في أن الناس سيبيعون أي شيء وسوف يشترون أيضًا أي شيء، في عصر «رجال مجانين» ذاك الذي تحكمه الإعلانات. توقع ماكلوهان أن نجد أنه من المضحك نوعًا ما أن يظن أي شخص أن الميت العزيز عليه قد يظل «آمنًا» داخل بدعة كهذه. هل كانت لديهم أدنى فكرة عما كان يجري بالداخل، من منظور مايكروبيولوجي؟ لكنَّ تلك كانت النقطة: أن تراوغ وتعتم على معرفة محددة هكذا بجعل الموت مسألة تجميلية غائمة فقط، وبفرض الحكاية الخرافية بأن الراحل العزيز لا يزال حيًّا بمعنى ما وسيقدِّر بشدة جهودك في منع تسرب الماء بالنيابة عن بقاياه المحنطة. على الأقل لن تبتلَّ بدلته، بالمطر على أي حال.

لكنْ، مع معرفتي المستجدَّة بالموتى الأحياء، وكوني شاهدتُ فيلم «ليلة الموتى الأحياء» عام 1970 (من كان يعرف أنه سيحظى بتأثير مماثل؟)، أتبيَّن معنى ضمنيًّا أكثر شؤمًا لعلبة الصفيح مرتفعة الثمن التي على شكل كفن هذه. ربما لم يهدف صندوق الدفن المعدني من ماركة كلارك إلى الحفاظ على الشخص العزيز من العوامل الخارجية. بل لحفظ الشخص العزيز بالداخل، كي لا يتمكن من شق طريقه للخروج والتجول في الأنحاء كميت حي. هذا منطقي أكثر. سوف أراهن على ذلك.

---

(1) الكاتب الأيرلندي جيمس جويس.

الإعلان السابق على الفيلم في طائرتي، مع هذا، كان ذا توجه مستقبلي على نحو مرح، كما لو أنه تمنى أن يدفعني إلى استخدام تلك الشركة في مشترياتي من الأسهم. أخبرني أنني أحتاج إلى أن أكون جزءًا من الممكن لأن الحاضر لا يهم حقًا. ما يهم هو «القادم»، المستقبل. قال: الآن مجرد مقدمة، محورًا شكسبير الذي قال بدقة أكبر: «ما مضى مجرد مقدمة». طبعًا لو أن الآن مجرد مقدمة، إذن فالمستقبل، حين نبلغه، سيكون هو الآن، ومن ثَمَّ مجرد مقدمة، لا تهم، لمَّا كان فقط قادم القادم هو ما سيهم، وهكذا، في لا نهائية إعلانية. من ثَمَّ، شراء أسهم -حين تفكر فيه مليًّا- هو استثمار في شيء لا يوجد حقًا.

لكريسماس 2011، تلقيت رزنامة ساحرة صادرة عن مجلة كابينِت، ومخصصة لتنبؤات نهاية العالم. نهاية العالم تُنبِّئ بها بتواتر مدهش، لكنْ ليس بدقة حتى الآن. ها هو إعلان الرزنامة الرائعة:

> «حين تنتهي الدورة الحالية من تقويم المايا في 21 ديسمبر 2012، سينتهي العالم. طبعًا هذه بالكاد أول مرة يُتنبَّأ فيها بزوال الكوكب. لذا تقدم لك كابينِت، أيها القارئ المحكوم عليه بالفناء، دليلًا للوقت القصير المتبقي. رزنامة الحائط كبيرة الحجم هذه، تصور أعمالًا فنية لبيجيرت & بيرجستروم لرسوم إيضاحية لاثنتي عشرة طريقة تنجيم، تتجاهل العطل المألوفة لمصلحة ما يزيد على ستين تاريخًا مميزًا في تاريخ النبوءة الأبوكاليبتية. من بطولة مذنبات وكائنات فضائية وفيضانات وأكثر من مسيح عائد وما هو أكثر، ستكون الرزنامة الأخيرة معك لكل أيام العام القادم، وستنتهي -كما ستفعل أنت- يوم 21 ديسمبر 2012».

من بين طرق التنجيم، البعض مألوف -أحشاء حيوانات، مثلًا- والبعض لا. التنجيم ببقايا القهوة؟ نعرف أوراق الشاي، لكن... القهوة؟ ثم وصلت إلى التنجيم باستخدام البطاطس أو potato-mancy. تتحدر Mancy من كلمة يونانية بمعنى نبوءة. المصطلح نفسه يمنحنا كلمتيْ هوسي ومهووس، كما أن المتنبئين الأوائل دخلوا في غشيات هذيانية عن المستقبل، بخلاف مجلة

فوربس. أظهرتْ صورة التنجيم بالبطاطس بعض البطاطس الملتوية جدًّا، بعِصي صغيرة مغروسة فيها كسيقان.

ظننتُ أنهم اختلقوا هذا. حسنًا، نعم ولا. باللجوء إلى الإنترنت، ذلك المعادل المعاصر لاستشارة الكاهن، وجدت مُدخليْن عن التنجيم بالبطاطس. الأول من منتدى «أبراكادابرا»، وأخبرني كيفية التنبؤ بالبطاطس: «اختر ثمرة بطاطس زرقاء[1] وحرِّك سكينك حولها حتى تشعر بأن نقطة الإدخال ملائمة. اقطع البطاطس لقسمين. حدِّق إلى شريحة البطاطس حتى ترى نسقًا ما واغمسها في صبغة إن كان هذا سيساعد. فسِّر التصميم وفقًا للإلهام». لا أنتوي تجربة هذا في البيت، لكنْ قد ترغبون أنتم في هذا. ربما سيكون هذا علاجًا جيدًا لحبسة الكتابة: بعد أيام من التحديق إلى شريحة البطاطس، قد تبدو العودة إلى مخطوطنا غير المشجع جذابة.

الثاني من ويكيا (تُعرَف الآن بـ«فاندوم»):

> «أساتذة طاقة البطاطس يُعرَفون بمنجمي البطاطس... يُقال إنهم يستخلصون القوة من شيء يُعرَف بـ«ثمرة البطاطس السوداء». يُفترَض أنها موجودة في مركز كل كوكب، وفي وقت الحاجة حين يكون الجنس البشري كله مهددًا، يمكن لمنجم بطاطس أن يستدعي قوى كل مُنجِّمي البطاطس لرفع ثمرة البطاطس المتفحمة من مركز الكوكب، ويلقيها على خصم. ثمرة البطاطس فائقة الحرارة لا يمكن وقفها وتنفجر بمجرد الاحتكاك».

لكون العالم ما هو عليه، أتوقع أن تظهر في المستقبل محترفات متخصصات لتعليم التنجيم باستخدام البطاطس، وربما جماعة دينية. ستُموَّل هذه الجماعة من قبل «فريتو لاي»[2]، أو ربما «كيتيل شيبس»[3] الأكثر

---

(1) نوع من البطاطس ذات اللون الأزرق.

(2) منتج رقائق بطاطس معروف.

(3) منتج رقائق بطاطس آخر، تصفه أتوود بالنقاء لأنه مشهور بالاعتماد على المواد الطبيعية فقط.

نقاءً، بناءً على نظرية أن أي شيء يرفع مكانة البطاطس مفيد لعملهما. توجد فرصة امتياز تجاري هنا. تذكروا أن الحاضر مجرد مقدمة: القادم هو المهم ولاحقًا قادم القادم، ثم القادم.

تعددتْ طرق التنجيم المهمَّة في الماضي وتنوَّعت. وظَّف ملوك الأيام الخوالي متنبئين، كانت علاقتهم بهم هي علاقة حب وكره في آن. من جهة، لم يردِ الملوك أخبارًا سيئة: أرادوا أخبارًا جيدة. ومن جهة أخرى، لم يريدوا أخبارًا جيدة زائفة. في كلتا الحالتين، مؤكد أنهم لم يريدوا متنبئين يستنكرون أساليب الملوك الشريرة. هذه مشكلة في عالم اليوم أيضًا، بفارق أن الملوك يُدعون بأسماء أخرى، مثل رؤساء الشركات الكبرى. الأخبار السيئة التي لا يريدونها لها علاقة بأشياء من قبيل تغير المناخ، تجفيف الغرب الأوسط والتسربات السامة المدمرة للمحيط... وتفاصيل تافهة من هذا النوع.

لكنَّ المتنبئين لم يكونوا الناقلين الوحيدين للأخبار عن المستقبل. تضمنتِ الطرق القديمة الأخرى تحليق الطيور؛ المذنبات والعلامات في السماوات؛ كتب التنجيم، مثل «أي تشينج»؛ وأوراق اللعب والأبراج: ما زالت الأخيرة تؤدي عملًا نشيطًا في الصحف اليومية. اشتهر الكهنة الإغريق طبعًا بحديثهم الغامض. يبدو أنهم أخبروا الناس معظم الوقت بما يريدون سماعه تقريبًا، بعبارة مراوغة الصياغة من باب الاحتياط. كل هذا يعطينا فكرة عن كيف يمكن أن يكون التنبؤ بالمستقبل غير جدير بالثقة.

الآن، كما وُعِدْتُم، يأتي الموتى الأحياء. ارتبط الموتى الأحياء في الأصل بالفودوو الهاييتي: كانوا أناسًا أحياء مُحِيَتْ إرادتهم وذاكرتهم، نتيجة لنوع من المزيج المحتوي، ربما، على سم عصبي مستخرج من سمك البخاخ. بعد المرور بدفن زائف، يصبحون عبيدًا طائشين. لا يمكنك تذكر شيء من بين ذلك من كنت، وبالتأكيد لا يساورك أي قلق بخصوص ما سيقع في المستقبل.

لكنْ في إعادتهم الأحدث التي تعود تقريبًا إلى فيلم «ليلة الموتى الأحياء» الأول عام 1968، الموتى الأحياء مختلفون إلى حد بعيد. الحالة سببها وباء غير محدد الأصل، ينتشر مثل داء الكلب ومص الدماء، من خلال العضِّ. يعبُر المرء عتبة الحياة-الموت بالموت، ثم يعبُرها عكسيًّا بالعودة مجددًا إلى حياة من نوع ما، فقط ليأكل الأحياء؛ ينتج عن أكل كهذا نشر الوباء.

كما هي الحال مع الموتيفات الشعبية، دمجت الرموز البصرية لهذا النوع الحديث من الموتى الأحياء عددًا من موتيفات شعبية أخرى. بعضها من الفن

المُستلهَم من «الموت الأسود» الأصلي، أو «الفَناء العظيم» بالقرن الرابع عشر، من بين ذلك حشود الموتى الأحياء كما في موتيفة «رقصة الموت»، ألوان شنيعة، مثل لحم أزرق ومخضر، أسنان منخورة، هياكل عظمية بقطع لحم تتساقط منها، ثياب ممزقة، إلخ. إنها ما قد تراه إذا فُتِحَ صندوق الدفن المعدني ماركة كلارك بعد أن ظل الشخص العزيز فيه مدةً. واحد من النقاط التي سجلتها صور «رقصة الموت» أن الموت هو المعادل والمساوي العظيم. اضطُرَّ الأمراء إلى تقاسمه، وكذلك سكان المدينة الأثرياء والجنود والفقراء. تُسجِّل قيامة الموتى الأحياء نقطة شبيهة: حين يأتي الأمر إلى «الزومبية»[1]، لا وجود لتراتبية اجتماعية والثروة لا تعني شيئًا.

لكنْ مؤكد أن بعض الرموز البصرية لقيامة الموتى الأحياء أكثر حداثة. يُتخيَّل هذا الحدث باطراد كظاهرة جماهيرية سوف تتسبب في انهيار اجتماعي ودمار واسع النطاق للبنية التحتية، كما في فيلم عام 2002 «بعد 28 يومًا». المصابون بالعدوى في هذا الفيلم ليسوا بالضبط من «الموتى السائرون»، لكنْ بخلاف هذا، سيناريو الانهيار الاجتماعي ومشاهد الحطام والجثث مشابهة جدًّا.

لماذا لدينا مثل هذه الرموز البصرية في متناول أيدينا؟ ربما لأننا كنا غارقين فيها على مدار القرن العشرين. اسمعوا الوصف التالي: «... هذا كل ما يمكن رؤيته... جثث، جرذان، علب صفيح قديمة، أسلحة قديمة، بنادق، قنابل، سيقان، أحذية طويلة العنق، جماجم، خراطيش، فتات من خشب وصفيح وحديد وحجارة، أجزاء من أجساد متعفنة ورؤوس مُتقيِّحة ترقد مبعثرة في الأرجاء». هذا ليس وصفًا لموقع تصوير أحد أفلام قيامة الموتى الأحياء. إنه وصف الشاعر جون ميزفيلد لميدان معركة بالحرب العالمية الأولى. كل مَن عاش على مدار آخر تسعين سنة من القرن العشرين أَلِفَ ويألف مثل هذه الرموز البصرية. أي شخص عاش خلال منتصف هذا القرن والحرب العالمية نال جرعة أخرى منها، من خلال الفوتوغرافيا، وخاصة صور معسكرات الموت حين حُرِّرَ منها الموشكون أن يموتوا. تمامًا مثلما أدى «الموت الأسود» إلى ظهور فن «الموت الأسود»، ثم إلى فيض من شواهد قبور مرسوم عليها هياكل عظمية وساعات رملية -ترمز الأخيرة لنفاد الوقت- لذا، مؤكد، أن

(1) الزومبي هو الميت الحي، والزومبية بالتالي هي حالة التحول إلى ميت حي.

حدَثَيَّ القرن العشرين الأفظع يشكِّلان أساس الرموز البصرية الشعبية لقيامة الموتى الأحياء الحالية.

هذه الرزمة من الصور دُمِجَتْ بحبكة هي بالأساس من رواية ألبير كامو الصادرة عام 1947 «الطاعون»، وأيضًا من روايات وأفلام عدَّة أخرى تتناول كارثة واسعة الانتشار، وتحدث فيها عدوى جماعية وتصمد مجموعة صغيرة محاصرة. يفكر المرء في مسرحية يونسكو «وحيد القرن» وفي رواية الكاتب البرتغالي ساراماجو «العمى»، وكذلك، على مستوى أقل أدبية، في فيلم عام 1956 «غزو خاطفي الأجساد»، وفي فيلم 1953 «غزاة من المريخ». في بعض التأويلات، هذه البنيات الإبداعية، خاصة تلك التي تنتمي إلى الخمسينيات، استعارات من النوع السياسي: تنتشر أيديولوجيات فظيعة مثل النازية والشيوعية كالجراثيم، مستولية على عقول الناس، ويبقى فقط بعض الصامدين إما لمحاربتها وإما كي ينجوا من الفترة العصيبة.

قصص الموتى الأحياء تُحكَى دائمًا من داخل الجماعة الصغيرة المحاصرة التي لم تُصَب بعد بالعدوى. كما أنه بخلاف أنواع أخرى من الوحوش، العدوى جماعية دائمًا. إنها ليست حالة مصاص دماء واحد ينال غرضه من جميلات بقمصان النوم ليلًا، ولا مستذئب واحد يتقافز مرحًا في الغابة ويمزق عابري السبيل بأسنانه. الخطر في الحشود. الموتى الأحياء، بخلاف مصاصي الدماء والمستذئبين، ليسوا أقوياء ولا سريعين؛ إنهم ضعفاء وبطيئون. لكنْ يوجد الكثير منهم، ورغم أنهم يمشون بتثاقل بطريقة واهنة وخرقاء، يمكنهم أن يحصروك في زاوية. لاحظوا أنهم في بعض الإعادات الحديثة، مثل «الموتى السائرون»، قد أصبحوا أذكى -ضروريٍ إن أراد المرء أن يدفع الحبكة إلى الأمام- وفي فيلم «أجساد دافئة»، حقَّق الموتى الأحياء المستحيل حتى: أصبحوا مثيرين جنسيًّا. فقط من خلال التحول إلى بشر مجددًا، إذ توجد حدود.

لكنْ عودة إلى الأساسيات. هاكم وصف جيد لحشود الموتى الأحياء، وهذا ما قد يُعتبر مصدرًا غير متوقع.

«تحت الضباب (الأسمر) من فجر شتائي،
انساب جمهور على جسر لندن، غفير،

ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع.
حسرات، قصيرة، متقطعة، كانوا ينفثون،
وكل امرئ قد ثبّت ناظريه أمام قدميه.
انطلقوا صعدوا ثم انحدروا في شارع الملك وليم
إلى حيث كنيسة القديسة ماري ولنوث تعد الساعات
بصوت قتيل على آخر الدقة التاسعة.
هناك رأيت واحدًا عرفته، فاستوقفته صائحًا: ستتسن!
«يا من كنت معي على السفائن في مايلي!
تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك،
هل بدأت تورق؟ أستزهر هذه السنة؟
أم إن الصقيع المباغت قد أقض مضجعها؟
أبعد الكلب عنها، فهو صديق للبشر،
وإلا سيحفر بأظفاره ويستخرجها ثانية!»[1]

هذا من قصيدة ت. س. إليوت «الأرض اليباب» 1922 - من قسم مُعنوَن بـ«دفن الموتى». يوجد عائدون من الموت يجرُّون أقدامهم في حشود على الجسر، بالإضافة إلى اقتباس من دانتي عن طي الموت لأناس كثيرين، يوجد الطيش والزحام. توجد الجثة تعود إلى الحياة مرة أخرى، تنبت من التربة، وتوجد الإشارة إلى الحرب: مايلي معركة وستتسن جندي زميل، لكنه الآن واحد من الموتى الأحياء.

لكنْ لماذا للموتى الأحياء شعبية كبيرة الآن؟ لماذا يريد الأطفال تجسيد الموتى الأحياء، ويشاركون في مسيرات موتى أحياء جماعية، إلخ؟ لماذا «المنطقة الأولى» لكولسون وايتهيد، لماذا لعبة نعومي ألدرمان الرائجة المساعدة للتمرينات: موتى أحياء! اركض! إذا لم يكن الموتى الأحياء مجرد

(1) ت. إس. إليوت، الأرض اليباب، ت: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1995، ص38 و39.

موضة عابرة كالهولاهوب، فماذا يعنُون؟ كل الوحوش المماثلة، لكونها من صنع الإنسان، فهي أمر مجازي تمامًا. لحبَّار عملاق وجود خاص به خارج الخيال الإنساني، لكنْ لا وجود لمصاص دماء أو ميت حي. ومن ثَمَّ يعني الموتى الأحياء ما نظن أنهم يعنونه. لكن ما الذي نظن أنهم يعنونه؟

أولًا، ما المعروض؟ على السطح، ليس لدى الموتى الأحياء شيء يضيفونه إلى حياة أي شخص يتحول إلى واحد منهم. تفكَّر في مزايا أنواع متنوعة متنافسة من الوحوش وسلبياتها. سأضع قائمة ببعضها وفقًا لترتيب ظهورها. جريندل، من «بيوولف»، مخلوق متوحش آكل لحوم بشر لا يقول الكثير، مع أنه في رواية جون جاردنر الرائعة «جريندل» مسكون بعقل متسائل ومؤلف للعديد من النكات.

مزية أن تكون جريندل: هو قوي جدًّا. الجانب السلبي هو أن ذراعه قابلة للفصل. ولمَّا كان ملعونًا، فالجزء المبتلى فيه هو روحه: هو من نسل قابيل، نتيجة للسقوط على الأرض، والخطيئة الأصلية، إلخ. إنه تجسد للطبيعة الساقطة.

محاولة د. فرانكنشتاين الفاشلة لخلق رجل كامل، في رواية ماري شيللي «فرانكنشتاين»، وحش ثرثار، راوي قصته الخاصة، وقارئ عظيم. يجب ألا نخلط بينه وبين نسخ فرانكنشتاين في الأفلام، وهي باهتة وخبيثة من نقطة البدء. المزية أن هذا الكائن الذي من صنع البشر قوي للغاية، متسلق مفعم بالحيوية، ومحصن ضد البرد. الجانب السلبي أن لا أحد يحبه. ليس مسموحًا له أن يحظى بحبيبة، لذا هو وحيد جدًّا. الجزء المبتلى فيه هو قلبه: شعوره جُرِحَ على نحو مميت.

هو لا يجسد الطبيعة البشرية، لكنْ بالأحرى الإنسان الحديث. مصدر تشغيله الكهرباء، التي تُنشِّط الجهاز العصبي، خلال تلك الكتلة المتشابكة لجهار علمي أَلِفناه من الأفلام. خلقه إنسان، وليس الله، مع هذا توجد بعض الاقتراحات بأن الوحش بالنسبة إلى الدكتور فرانكنشتاين هو كآدم بالنسبة إلى الله. التحليلات الميتافيزيقية متاحة إذن. من أنا؟ من صنعني؟ لماذا هجرني صانعي؟ يتصل معنى هذا الوحش بأزمة الإيمان في القرن التاسع عشر، خاصة في مواجهة العلم واكتشافاته المزعزعة للمعتقدات. لا جريندل ولا فرانكنشتاين يمكنهما أن ينقلا مرضًا ما، ولا أن يتكاثرا. يمثل كلاهما تهديدًا لكنْ ليس وباءً. لا أحد منهما كائن بشري متحول -لن يتحول حبيبك أبدًا إلى أي منهما- ولا أحد منهما سيدمر الحضارة.

والآن لثلاثة أنواع من الوحوش التي خُلِقَتْ خلال التحول، من بشر إلى وحش، والتي بمقدورها نشر مرضها من خلال العدوى:

1 - **المستذئبون:** للتحول الحيواني خط نَسَبٍ طويل للغاية. في الأصل كان التحول إلى حيوان ليحدث خلال غشية شامانية، غرضها السماح للشامان بالتواصل مع عالم أرواح الحيوانات كي يغتنم مكسبًا للقبيلة. حين حلَّت الزراعة محل الصيد، انتقلت مثل هذه الممارسات إلى الهامش وشُيطِنَتْ. كان الاعتقاد في تغير الشكل واسع الانتشار جدًّا. الأشكال الحيوانية المقصودة تضمَّنت الدببة، الذئاب، الفقمات، الثعابين، الغزلان، الإوز، البجع، الحلازين.

اتخذ المستذئبون، على هذا النحو، أشكالًا متنوعة في الفلولكلور الأوروبي والشمال أمريكي. في كيبيك، كان لوب جارو[1] رجلاً لم يتناول مناولة عيد الفصح لثلاث سنوات متتالية، ومن ثَمَّ يوجد مغزى ديني. وهنالك بعض اقتراحات بأنه بمجرد أن يُقتَل برصاصة فضية قد تكون مصنوعة من صليب مصهور أو لا، يستعيد المستذئب شكلًا بشريًّا، بإيحاء ضمني بأن الجزء الشيطاني ربما غادر والروح ربما تكون قد خُلِّصَتْ. «د. جيكل ومستر هايد» لروبرت لويس ستيفنسون هي قصة مستذئب للعصور الحديثة، لكون عنصر التحول ليس الغشية أو السحر، لكنِ الكيمياء. المرض الأشبه جدًّا بمراحل المستذئب، إن وُجِدَ، هو داء الكلب، لكنْ توجد إمكانية في أن حالة الاستذئاب في تجلياتها الحديثة، النمو الغزير لشعر الجسم والسلوك الخارج عن السيطرة، ربما تكون فقط من سمات مطلع مراهقة الذكور، رغم أن النساء يتحركن باطراد للمطالبة ببعض منطقة العواء الطليق هذه.

مزايا المستذئبين تتضمن حرية جامحة، قوة زائدة، حواس أكثر حدة، الإفلات من العقاب على التخريب. المستذئبون دهاة. في شكلهم البشري، هم قادرون تمامًا على الحكي وحكوا مرارًا قصصهم

---

(1) مستذئب أو شخص يمكنه التحول إلى ذئب في الفولكلور الفرنسي الكندي.

الخاصة. المستذئبون يمكنهم نشر مرضهم، وأحيانًا يسافرون في قطيع ويتزاوجون، لكنهم ليسوا ظاهرة جماعية.

2 - **مصاصو الدماء:** المزية هي حياة أبدية، تحت ظروف معينة. يمكن لمصاصي الدماء تنويم الناس مغناطيسيًّا وهم مُغرون جنسيًّا للنساء الواهنات الناعسات اللاتي يرحبن كثيرًا باختراق الأنياب. يتكاثرون من خلال تبادل الدماء مع الضحايا، ومن ثَمَّ ينتجون مزيدًا من مصاصي الدماء. الجانب السلبي أن علاقتهم ليست جيدة بضوء النهار. في «دراكولا» الأصلي، لمصاص الدماء رائحة فم كريهة حقًّا وروح ملعونة، يمكن، مع هذا، تحريرها بوتد في القلب. المرض الذي قد يكون مُوحَى به هو الدرن، برائحة الفم الكريهة، والدم في الفم وخسارة الوزن والنحافة، والشحوب وطفح محموم، ووهن، -وفي معتقد القرن التاسع عشر- أحاسيس جنسية عالية. لاحظ البعض في تفشي مصاصي الدماء بالقرن التاسع عشر -وكذلك في نوع معين من قصص الأشباح، مثل «دورة البرغي» لهنري جيمس- نشاطًا جنسيًّا مكبوتًا، أو على الأقل استحالة نشر مواد جنسية بوضوح في كتب ذاك الزمن الراقية.

يُنظر إلى مصاصي الدماء في «دراكولا» باعتبارهم قادرين على بدء وباء ضيق النطاق، لكنه أقل شبهًا بوباء هكذا منه بنوع من استيلاء مصاصي دماء على أحياء سكنية معينة. لننتبه إلى أن مصاصي الدماء ثرثارون، كما في قصص آن رايس[1] الملحمية؛ هم أيضًا دهاة وأثرياء عادة، بسبب حياتهم الطويلة، التي اكتنزوا الأموال خلالها. الإيحاء الديني الضمني هو أن مصاصي الدماء لكونهم شِبه شيطانيين، يمكن ردعهم من خلال صلبان. يمكنهم، مع هذا، أن يُخلَّصوا، إذا ضُرِبَ تجسدهم المادي بوتد في قلبه، وهي معاملة عوقِب بها يومًا المنتحرون أيضًا.

3 - **الميت الحي:** يا للموتى الأحياء من كائنات تعِسة بالمقارنة! هم مقززون شكلًا، ضعفاء، ويسيرون بتثاقل. تنقصهم العقول واللغة،

---

(1) آن رايس (1941-2021) كاتبة أمريكية اشتهرت بسلسلة روايات عن مصاصي الدماء، تحولت إحداها إلى فيلم شهير بعنوان «موعد مع مصاص الدماء».

لا ينطقون بما هو أكثر من أنين واهن. ثمة بعد ديني للمستذئبين ومصاصي الدماء: الروح أو النفس من المفترض أن تكون في مكان ما بالداخل. لكنْ يبدو أن الموتى الأحياء هم الجسد فقط. ربما في عصر لا يبدو أحد فيه يملك روحًا على أي حال، لا يملك الموتى الأحياء روحًا أيضًا. أو ربما لا يمكنهم امتلاك أرواح لأنهم لا يملكون ذاتًا، أنا. ليس بوسعهم أبدًا أن يكونوا رواة قصصهم الخاصة لأنهم لا يستطيعون أن يتذكروا أو يدوِّنوا. ما الهدف منهم إذن؟

هنا تخمينات قليلة.

النقطة الأولى: الوحوش الأربعة السابقة تنتمي إلى الماضي. يعود المستذئبون إلى مجتمعات الصياد-الجامع، يكمن جريندل على الحد بين الوثنية والمسيحية، مصاصو الدماء أرستقراطيون ومالكو أراضٍ بملابس ومعاطف فاخرة، ووحش فرانكنشتاين هو مخلوق صنيعة التنوير، مع الآلة العلمية وكل هذا. لكنَّ قيامة الموتى الأحياء، مع أن رموزها البصرية قد تكون مستعارة من أحداث شنيعة سابقة، فإنها ليست من الماضي بل المستقبل. القيامة، كلمة استولينا عليها من الكتاب المقدس وحولناها، أصبحت تعني الآن شيئًا قادمًا، وليس شيئًا قد حدث فعلًا. لذا جزء من جاذبية قيامة الموتى الأحياء أنه، بصرف النظر عن إلى أي حد ترى الأشياء سيئة الآن، فيمكنها أن تسوء أكثر بكثير. هذا يجعل الماضي يبدو جيدًا إلى حد بعيد بالمقارنة.

النقطة الثانية: على نحو مشابه، أتظن أنك قبيح؟ حسنًا، فكر إلى أي مدى ستصبح أقبح إذا حدث وأصبحت «ميتًا حيًّا». كل علاج الأسنان هذا ذهب هباء، ناهيك بالعناية بالشعر. مجرد الفكرة تجعل المرء يشعر بشيء من الجمال والفرح إلى الأبد.

النقطة الثالثة: لو أن الموتى الأحياء استعارة لمرض ما، فأي مرض قد يكون؟ ربما ألزهايمر أو الخرف. لم يسبق قطُّ في أي وقت في التاريخ أن ضم مجتمعٌ ما هذه النسبة الضخمة من الناس الذين لم يعودوا أنفسهم بسبب اختلال الذاكرة، والذين -لو مُنِحوا الحرية المطلقة- سيتجولون بلا هدف ذهابًا وإيابًا. وفق هذه القراءة، تخلى اللاوعي الجمعي عن الموتى الأحياء كرد فعل على الحضور المستنزِف للطاقة لعدد هائل من العجائز، وهو عدد

من المقرر ارتفاعه. طرح البعض مسلَّمة أن الخرف يزداد بسبب الطعام غير الصحي، الذي يسبب سكري المخ. أها! الناقل الحقيقي لعدوى الوباء.

النقطة الرابعة: لكنَّ معظم أعداد قيامة الموتى الأحياء من الشباب وليس الشيوخ. أيمكن أن تكون حشود الموتى الأحياء هي الجانب العكسي لنوع مظاهرات جموع الشباب التي أنتجت الربيع المصري واحتلوا وول ستريت وأعمال الشغب الأخيرة في لندن والبلاك بلوك؛ حركة حطِّم واجهة محل وعرقِل الأحداث السياسية؟ الشكل النشيط منها: لا مستقبل لنا ولا نملك حصة ملكية في هذا المجتمع، ونحن نعترض على هذا. الشكل السلبي: لا مستقبل لنا ولا نملك حصة ملكية في هذا المجتمع؛ نحن ننسحب ونمشي الهوينى ونهاجم في حشود بطيئة الحركة.

تقول نعومي ألدرمان، في مقال بمجلة جرانتا بنوفمبر 2011 عنوانه «معنى الموتى الأحياء»:

> «بينما يميل مصاصو الدماء إلى أن يكونوا أكثر شعبية في أوقات الرخاء الاقتصادي -فكِّروا في ذروة الوفرة بالثمانينيات وأوائل التسعينيات لـ«موعد مع مصاص الدماء»- يميل الموتى الأحياء، الجماعة التي تجر أقدامها بتثاقل وترتدي أسمالًا، لأن يحلوا في الصدارة في أوقات أكثر تقشفًا. «فجر الموتى» لجورج روميرو يأتينا من كساد السبعينيات وطبعًا يشهد الموتى الأحياء نهضة هائلة -إن جاز التعبير- الآن.
>
> قيامة الموتى الأحياء هي موت الحضارة، اللحظة التي يصبح فيها كل ما يهم هو الرد على أسئلة: أتملك طعامًا؟ ألديك سلاح؟ نحن نريد اختبار هذا في الفانتازيا، أن نتخيلها للنهاية، خاصة في أوقات الأزمة الاقتصادية. نحن نعيش الآن في مدن، بعيدًا عن مصادر الطعام، لا نعرف جيراننا. الموتى الأحياء هم الحشد المرعب من الفقراء المدينيين. الأيدي المتشبثة الممتدة للقبض على شيء ما، والذي إن منحتهم إياه، سيدمرونك. إنهم المجهولون المتغيرون الذين نصادفهم في تنقلنا اليومي، هؤلاء الذين لا يمكننا أن نقر ببشريتهم.

> يوجد وجه إضافي لانعدام العقل أيضًا. الأنواع الأخرى المتحولة لها ذات وذاكرة ولغة، ومن ثَمَّ تعرف ما الذي فقدته. لكنَّ الموتى الأحياء يوجدون في الحاضر الأبدي لأنهم يفتقرون إلى الذاكرة والبصيرة، وكذلك القلق، والشك، والجزع، والمعاناة التي قد تأتي برفقة هذه الأشياء. لا أهداف لهم ولا مسؤوليات؛ إنهم غير مكترثين على نحو غريب، كما في الأغنية القديمة «مخيم كشافة الموتى الأحياء»: «ظهرًا لظهر، بطنًا لبطن، لا نكترث ولا نهتم...».

يوجد الموتى الأحياء بلا ماضٍ أو مستقبل، ومن ثَمَّ خارج الزمن. ومع أنهم هم أنفسهم رمز للموت، فإنهم للمفارقة يعيشون خارج الموت، كون الزمن والموت مترابطين. ببعض الطرق، الموتى الأحياء مُنعَم عليهم بغرابة: رغم هذا، أشدد على، بغرابة. لذا قيامة الموتى الأحياء قد تكون مهربًا من مستقبل حقيقي نخشاه عن حق إلى حد بعيد -بسبب تنبؤات التغير المناخي والانهيار الاجتماعي التي تسكن عصرنا- إلى مستقبل مخيف ليس حقيقيًا على الإطلاق لذا فهو مواسٍ.

حين بدأت في عقد لقاءات سؤال وجواب مع الجمهور في الستينيات، كان الناس يسألون، «متى ستقتلين نفسك؟» كنتُ شاعرة وفي تلك السنوات المسكونة بطيف سيلفيا بلاث، بدا الانتحار مطلوبًا. في بدايات حركة المرأة، كانوا يسألون: «هل تكرهين الرجال؟» ثم في الثمانينيات، بدأ الناس يسألون عن عملية الكتابة. بعد 1985، أرادوا الحديث عن «حكاية الجارية»، كما يفعلون الآن:

يبدو أنني اقتربت جدًّا من الحقيقة في ما يتعلق بتحكم الدولة في أجساد النساء.

لكنهم مؤخرًا يسألون: «هل يوجد أمل؟» إجابتي هي، «يوجد أمل دائمًا». الأمل فطري. هو أيضًا معدٍ: حيث يوجد أمل، سيكون هناك المزيد من الأمل، لأن مع الأمل، يبذل الناس جهدًا. الجهد هو ما سيكون علينا جميعًا بذله في المستقبل. ربما هذا هو المعنى الحقيقي للموتى الأحياء: إنهم نحن أنفسنا، لكن من دون الأمل.

أتمنى لكم الأمل.

لماذا كتبت مادآدام[1]

»»«««

(2013)

أُسأَل أحيانًا: لماذا كتبتِ «مادآدام»؟ يغريني أن أقتبس من متسلق الجبال جورج مالوري الذي قال حين سُئل عام 1924 لماذا أراد تسلق قمة إيفرست؟: «لأنها موجودة». كان لا بدَّ من أن توجد «مادآدام» لأن الكتابين اللذين سبقاها -«أوريكس وكريك» (2003) و«عام الطوفان» (2009)- كليهما ينتهيان نهاية مفتوحة. لذا كان لا بدَّ أن تأتي «مادآدام» كي تغلق تلك النهايتين المفتوحتين، أليس كذلك؟ أو تغلقهما جزئيًّا على الأقل.

يتتبع الكتابان الأولان جماعتين مختلفتين من الناس، لكنَّ كليهما ينتهي عند النقطة الزمنية نفسها، وفي المكان نفسه، حيث تلتقي الجماعتان. تواصل «مادآدام» من تلك اللحظة، وتحكي لنا ما يحدث لاحقًا. وأيضًا تسد لنا ثغرات ماضي شخصية لم تُستكشَف بشمول في الكتابين الأولين. زيب، مسؤول في الإدارة الحضرية للحد من إراقة الدماء وإدارة سلخ الحيوانات الصغيرة وشيِّها، وكما نكتشف، لص وقرصان رقمي بارع.

حين سيصدر هذا الكتاب في ألمانيا، سيُعَنون بـ«قصة زيب» -لأن كلمة «مادآدام» من المستحيل ترجمتها إلى الألمانية- وهو يحتوي فعلًا على قصة زيب؛ ولكنه يحتوي أيضًا، كما يقولون في المنشورات الإعلانية، على «ما هو أكثر». نكتشف مثلًا، أكانت الشائعات المنتشرة عن زيب في «عام الطوفان»

---

(1) أضفت حرف ألف لاسم آدم في عنوان الرواية لأن المؤلفة تشير إلى أن الكلمة مرآوية تُقرأ بالطريقة نفسها من اليمين لليسار ومن اليسار لليمين.

حقيقية أم لا. هل أكل ذات مرة فعلًا دبًّا والطيار المساعد له؟ ماذا كان يفعل مع لوسيرن، وهي امرأة غير مناسبة بشكل واضح؟ وما علاقته بالضبط بآدم وَن، رافض العنف واللاهوتي، والمرتدي لثياب غريبة شبيهة بالقفطان تبدو كأنها حيكت بالجينومات؟

بدأت كتابة قصة آدم وزيب كجزء من «عام الطوفان»، لكنْ لم يكن في ذلك الكتاب مكان لها لذا كان يجب أن تكون في الكتاب التالي. في نهاية الفيلم الوثائقي «في أعقاب الطوفان» الذي أخرجه رون مان من «سفنكس برودكشنز دوت كوم» عن جولة الكتاب غير التقليدية التي قمت بها لـ«عام الطوفان» -جولة دمجت عرضًا تقديميًّا موسيقيًّا ودراميًّا مع توعية بحماية الطيور- التقطتني الكاميرا وأنا أكتب في «مادآدام». أكتب: كان زيب ضائعًا. جلس تحت شجرة. وهو يضيع، ويجلس تحت شجرة.

كلمة «مادآدام» تُقرَأ من الجهتين: إنها كلمة مرآوية، هي الكلمة نفسها سواء قُرِئَتْ من الأمام أو الخلف. (لماذا حرفا D[1] مزدوجان؟ لسببين: المسوِّغ المثقف أنه توجد D مزدوجة كي تتماشى مع الحمض النووي المزدوج المستخدم في التضفير الجيني. لكنني اختلقتُ هذا لاحقًا. السبب البسيط أن هناك شخصًا ما كان لديه فعلًا موقع إنترنت بعنوان «MadAdam»، ولم أحب فكرة أن من المحتمل أن يُستخدَم عنوان روايتي لموقع جنس، كما من المعروف أنه سيحدث.

بالإضافة إلى هذا، «مادآدام» هو اسم جماعة من الناس تقوم بنشاطات مقاومة بيولوجية ضد النظام المُتحكم فيه من جانب الشركات الكبرى الذي يمتلك الآن سلطة قصوى. هم في المقابل أخذوا اسمهم من المعلم الكبير الذي يدير لعبة «الانقراض». «سمَّى آدم الكائنات الحية. ويسمي مادآدام الكائنات الميتة. أتريد اللعب؟». يمكنك أن تعرف من الكلمة نفسها ومن سياقها في آن، أن كيان مادآدام -سواء في صيغة المفرد أو الجمع- غاضب من شيء ما. أو ربما مجنون، لما كانت «ماد» يمكنها أن تعني هذين الشيئين. ربما غاضب بما يكفي لفعل أشياء مجنونة، خطيرة؛ وهو ما يتضح أنه دقيق.

لعبة الانقراض -ويتحدى فيها شخص شخصًا آخر أن يخمن أسماء أنواع منقرضة حديثًا يوجد العديد منها الآن والمزيد مستقبلًا- واحدة من الألعاب

---

(1) العنوان في الأصل هو: MaddAddam.

العنيفة و / أو المتطلبة سعة إطلاع التي يلعبها في «أوريكس وكريك» جيمي وجلين، الشخصيتان الرئيسيتان، وهما في مرحلة الثانوية العامة. هما أيضًا يستخدمان اسمين رمزيين للعب هذه اللعبة: جلين هو كريك، وهذا هو الاسم الذي نعرفه به. وتحت اسم كريك يخترع جلين نوعًا من الكائنات المهندَسة وراثيًّا التي تُسمَّى باسمه، ومصممة لتفادي الأخطاء المدمرة للكوكب المرتكبة من جانب الكائنات البشرية على النمط القديم (أي نحن). الكريكيون جميلو الزي الرسمي. هم أيضًا لديهم دهان واقٍ من الشمس فطريًّا في أجسادهم وكذلك طارد حشرات، لذا لن يخترعوا ثيابًا أبدًا، أو زراعة القطن أو تربية الأغنام أو الأصباغ السامة، أو الثورة الصناعية. هم يخرخرون للشفاء الذاتي. هم نباتيون جدًّا لدرجة أن بإمكانهم أكل أوراق الشجر، مثل الأرانب؛ يجدون اللحم مقززًا، لذا لن يبدأوا أبدًا في تربية الماشية أو الدجاج. ويتزاوجون موسميًّا وفي جماعات، لذلك لا يختبرون أبدًا شعور الغيرة الجنسية أو الرفض. الحرب والعدوان غير معروفين لهم.

لكنهم لا يملكون فرصة للنجاح أمام البشر على النمط القديم الذين إما سيقتلونهم وإما يستغلونهم، لهذا يعتني كريك بهذه المشكلة من خلال إبادة معظم الجنس البشري بفيروس كامن في حبة تقوية جنسية تسمى «بليس-بلاس» (لذة إضافية). يحصل متناولو هذه الحبة على اللذة، لكنهم أيضًا يحصلون على شيء إضافي: ما إن يُنشَر الفيروس، يصبح معديًا من خلال اللمس، وينتشر بسرعة كبيرة.

لكنَّ جيمي اختير من جانب كريك كي ينجو من الجائحة ويصبح حارس الكريكيين، في العالم الجديد الشجاع المفرَّغ من سكانه الذي ينتظرهم بعد أن يغادروا القبة المصممة على شكل بيضة التي خُلِقُوا بداخلها. بعد موت كريك والمرأة التي أحبها هو وجيمي، عاهرة طفلة سابقة اسمها الرمزي أوريكس، يُسمِّي جيمي نفسه «سنومان»؛ على اسم رجل الثلج البغيض الذي قد يكون موجودًا أو لا، وقد يكون بشريًا أو لا. على هذه الحال نصادفه لأول مرة في «أوريكس وكريك»: يعيش داخل شجرة، يعتني بالكريكيين ويخترع ميثولوجيا لهم، خالقهم فيها هو كريك -أمر حقيقي كفاية- بمساعدة ربة تُدعى أوريكس، ذات السلطة في علاقاتهم بالحيوانات المحيطة بهم. تتضمن تلك الحيوانات العديد من الأنواع المُهندَسة وراثيًّا التي تكاثرت منذ الفيروس: أرانب ذات لون أخضر براق، أغنام الموهير التي ينمو لها شعر بشري:

للزراعة التعويضية في الأصل؛ راكوبانات رقيقة، هي مزيج من الراكون والظربان؛ وأسدمل؛ وهو خليط من الأسود والحملان. والأهم خنازير تجريبية تحتوي ليس على العديد من الكُلى البشرية القابلة للزراعة التعويضية فقط، لكنْ أيضًا نسيج القشرة المخية الحديثة. الخنازير عمومًا أذكياء، لكنَّ تلك الخنازير ذكية جدًّا.

تنتهي «أوريكس وكريك» فيما يحاول جيمي أن يقرر هل بوسعه منح ثقته للبشر الثلاثة المتشردين الذين صادفهم أم لا. ربما يصبحون أصدقاءه؛ من ناحية أخرى، ربما سيكونون مميتين للكريكيين. ما العمل؟

«عام الطوفان» تتتبع مسار توبي التي أنقذها آدم وَن وبستانيو الرب من حياة بشعة متعقدة بجرائم العشوائيات وبرجر سري (لا أحد يعرف ماذا يوجد فيه)؛ وأيضًا مسار رين التي كانت يومًا حبيبة غير بالغة لجيمي. كلاهما نجا من «الطوفان اللامائي» - الاسم الحركي الذي أطلقه البستانيون على الجائحة الفيروسية: اختبأت رين في «سِكالز & تيلز»، النادي الراقي للجنس الذي كانت تعمل فيه، وتمترست توبي في منتجع «أنوو يوو» الصحي في المتنزه، حيث كانت تعمل تحت اسم مستعار بعد أن حُظِرَ البستانيون. تُحضِر «عام الطوفان» توبي ورين داخل المشهد تمامًا وجيمي، مشوشًا بسبب قدمه المصابة، يحاول أن يقرر هل يطلق الرصاص أم لا، وتنتهي بعد هذا بعدة ساعات. القمر يظهر والأشرار مربوطون إلى شجرة، بإحكام، كما نتمنى؛ الكريكيون يقتربون، الخنازير العدوانية تتجول في الغابة. نتساءل: ما التالي؟

«مادآدام» تخبرنا ما التالي.

تلك هي الأسباب داخل الكتابين نفسيهما؛ وهي ذات علاقة بالقصة، وعدم عدالة ترك القصص غير منتهية إلا إن كنت تنوي حكي المزيد. نشأتُ على قراءة شرلوك هولمز، ولطالما أردت قصة واحدة إضافية عنه؛ وهذا في الغالب سبب أن الناس ما زالوا يكتبون تلك القصص، بعد موت المؤلف الأصلي بوقت طويل.

لكنَّ هناك أسبابًا أخرى لكتابة الكتب؛ أسبابًا لها علاقة بالمحتوى لا الحبكة. نعيش في أوقات غير عادية: من جهة، التكنولوجيا من كل نوع -بيولوجية، روبوتية، ورقمية- تُخترَع وتُطوَّر كل دقيقة، وإنجازات عدَّة اعتُبِرَتْ يومًا مستحيلة أو سحرية تتحقق الآن. من جهة أخرى، نحن ندمر

بيتنا البيولوجي بسرعة خاطفة للأنفاس. من جهة ثالثة، الشكل الديمُوقراطي من الحكومات الذي مدحناه وروجناه في الغرب لقرون يُقوَّض من الداخل من جانب تقنيات المراقبة الفائقة ونفوذ مال الشركات الكبرى. حين يتحكم واحد في المئة من السكان في ما يزيد على ثمانين بالمئة من الثروة، يكون لديك هرم ثقيل القمة وهو بطبيعته غير مستقر.

هذا هو العالم الذي نعيش فيه فعلًا. ثلاثية «مادآدام» تنمِّيه بتوسع نسبي ثم تستكشفه. نحن لدينا فعلًا الأدوات اللازمة لخلق عالم مادآدام. لكنْ هل نستخدمها؟

سبع حكايات قوطية

»»«««

مقدمة
(2013)

يوجد بورتريه لإيزاك داينسِن على العملة الورقية الدنماركية فئة الخمسين كرونة. موقع بـاسم كارين بليكسِن، وهو الاسم الذي تُعرَف به في الدنمارك. تظهر في عمر الستين أو ما يقاربه، مرتدية قبعة بحواف عريضة وياقة فرو وتبدو فاتنة حقًّا.

رأيتُ إيزاك داينسِن لأول مرة حين كنتُ في العاشرة، في صورة بمجلة «لايف». خِبرتي حينذاك كانت مشابهة لتلك الخاصة بسارة ستامبوه، واحدة من نقاد سيرتها[1]: «أتذكر جيدًا حماسي عام 1950 تقريبًا، حين صادفتُ، وأنا أتصفح نسخة مستعملة من مجلة «لايف»، مقالًا عن البارونة الدنماركية كارين بليكسِن، لم تُكشَف هويتها ببساطة لكنها مُحتفَى بها بصور لامعة كبيرة بالأبيض والأسود. ما زلت أتذكر واحدة على وجه التحديد، تُظهِرها منحنية بدرامية من شباك، مدهشة، معممة ونحيلة».

لعينيَّ الصغيرتين، كانت هذه الشخصية في الصور مثل كائن سحري من حكاية خرافية: عجوز على نحو مستحيل، عمرها ألف عام على الأقل. أزياؤها مدهشة ومساحيق تجميل ذلك العصر موضوعة بعناية، لكنَّ التأثير كان كرنفاليًّا: مثل هيكل عظمي مكسيكي متنكر. تعبيرها، مع هذا، كان

---

(1) نوع من النقد قائم على تحليل السيرة الذاتية وعلاقتها بإبداع الفنان أو الكاتب.

حيويًا ومتهكمًا: بدت مستمتعة بالانطباع المهيب إن لم يكن الجروتيسكي الذي تثيره.

هل من الممكن أن إيزاك داينسِن كانت تتفكر في لحظة كهذه في «سبع حكايات قوطية»، قبلها بخمس وعشرين سنة؟ في قصة «عشاء في إيلسينور»، يُوصَف الإخوة دي كونينك بكونهم تذكِرة حية بالموت: «...كما تحصل، من وجه الأخ، على مفتاح فهم هذا النوع المحدد من جمال الأسرة، ستلاحظه فورًا في مظهر الشقيقتين، حتى في اللوحتين النضرتين المعلقتين على الحائط. أكثر سمة لفتًا للنظر في الرؤوس الثلاثة كانت الشبه العام بجمجمة».

كانت إيزاك داينسن مريضة فعلًا وقت صور عام 1950. بعد سنوات تسع زارت نيويورك زيارة أخيرة مظفرة. لقد كُرِّمَتْ؛ احتفى بها كتاب مشهورون، من ضمنهم إي. إي. كمينجز وأرثر ميلر؛ لقاءاتها العامة كانت محتشدة بالجمهور؛ وكان هناك مزيد من الصور. بعد أقل من ثلاث سنوات ماتت، كما لا بدَّ أنها قد عرفت أنها ستفعل. تتخذ طريقتها اللامعة في تقديم نفسها، بأثر رجعي، معنى جديدًا: في مكانها، المحكوم عليهم بالمعاناة الآخرين قد يبقون في عزلة، يخفون من الكاميرا حطام ما كان يومًا جمالًا مذهلًا، لكنْ بدلًا من هذا اختارت داينسن الأضواء العامة الكاملة. هل كانت تجسد واحدة من موتيفاتها الأدبية المهيمنة: الإيماءة الشجاعة لكنْ غير المجدية في وجه الموت شبه المؤكد؟ من المغري التفكير هكذا.

كانت نيويورك اختيارًا ملائمًا لتغريدة البجعة الخاصة بها، لمَّا كانت نيويورك هي من جعلتها شهيرة قبلًا عام 1934 حين اجتاحت «سبع حكايات قوطية» أمريكا كالعاصفة. بعد رفضه من جانب العديد من الناشرين للأسباب المعتادة -القصص القصيرة لا تبيع، المؤلفة غير معروفة، القصص نفسها غريبة وغير متناغمة مع روح العصر- اختير الكتاب أخيرًا من دار نشر أمريكية أصغر، هاريسون سميث وروبرت هاس، كانت هناك شروط: يجب أن تكتب الروائية المعروفة دوروثي كانفيلد مقدمة، ولن تتلقى المؤلفة مقدمًا ماليًّا. قامرت كارين بليكسِن ووافقت على العرض. ثم فازت، لدهشة الجميع، اختير «سبع حكايات قوطية» من جانب نادي كتاب «كتاب الشهر»، الذي مثَّل ضمانة لدعاية واسعة ومبيعات هائلة.

الآن حان الوقت كي تضع كارين بليكسِن شرطها الخاص: سوف تنشر باسم مستعار هو إيزاك داينسن. داينسن لقبها قبل الزواج، وإيزاك النسخة

الدنماركية من إسحاق، بمعنى «الضحك»، الاسم المختار من العجوز سارة في سِفر التكوين لطفلها المتأخر وغير المتوقع. حاول ناشر بليكسن الأمريكي ثنيها عن استخدام اسم مستعار، لكنْ بلا طائل: كانت مصممة على أن تصبح متعددة. (وبالمناسبة، ذكرًا، أو على الأقل بلا «جندر». ربما لم ترغب في أن يُلقَى بها في قفص السيدات الكاتبات، الموحي بجدارة أقل).

«إيزاك» كان ملائمًا: ظهور كارين بليكسن ككاتبة كان حقًّا متأخرًا وغير متوقع. لقد عادت من إفريقيا إلى الدنمارك في 1931، مفلسة تمامًا: زواجها انتهى، مزرعة قهوتها الإفريقية أخفقت، حبيبها، صياد الطرائد الكبيرة دينيس فينش هاتون، مات في تحطم طائرة. على الرغم من أنها كتبت قبل ذلك بكثير -نُشِرَتْ قصصها الأولى حين كانت بالكاد في العشرين- فإنها فضَّلت الزواجَ وإفريقيا على الكتابة؛ لكنَّ تلك الحياة كانت الآن منتهية. في السادسة والأربعين، لا بدَّ من أنها شعرت بأنها مهجورة ويائسة، لكنْ أيضًا، تغلي بالطاقة الإبداعية، كما هو واضح.

القصص في «سبع حكايات قوطية» مكتوبة بسرعة وتحت ضغط. هي أيضًا مكتوبة بالإنجليزية: ثمة سبب واحد يُقدَّم عادة هو أنها شعرت بأن الإنجليزية ستكون أكثر عملية من الدنماركية، كون عدد أكبر من القراء المحتملين يتحدثون بها. لكنْ من المؤكد وجود بعض الدوافع الأعمق. بلكسين نفسها كانت تتحدث الإنجليزية بطلاقة: وإن يكنْ، قد نتساءل، أيمكن أنها كانت تقرأ بالإنجليزية خلال سنوات تكوينها؟ بالأحرى، ماذا قد يكون قادها إلى كتابة «حكايات» لا «قصص»؟ «حكايات كانتربيري» لتشوسير؟ حكايات الزوجات العجائز؟ الحكايات الخرافية؟ «حكاية الشتاء»، مسرحية شكسبير التي أعارت عنوانها لواحدة من مجموعات داينسِن اللاحقة؟

التمييز بين الشكلين كان مفهومًا تمامًا في العصر الفيكتوري. في «حكاية» يمكن أن تتحول امرأة إلى قرد أمام عينيك، كما تفعل واحدة في حكاية داينسن «القرد»؛ في قصة قصيرة ذات خط رئيسي لا يمكنها هذا.

للحكايات رواة ومستمعون في داخلها، على نحو أكثر تكرارًا مما في القصص الواقعية. ناسجة الحكايات الخيالية الأشهر هي شهرزاد، تحكي كي تبعد الموت، وهذا هو بالضبط موقف الحكي الأول الذي تقدمه لنا داينسن. في «الطوفان في نوردينري»، مجموعة شجاعة من الأرستقراطيين الذين اختاروا تبديل أماكنهم مع أسرة صغيرة من الفلاحين ينتظرون انقضاء الليل فيما

يرتفع فيضان حولهم، يحكون قصصًا لتشجيع بعضهم وتزجية الوقت. ربما سيصل قارب لإنقاذهم؛ ربما سيُجرَفون بعيدًا أولًا. تنهي داينسون قصتها هكذا:

«بين الألواح كان يظهر شريط من الأزرق الداكن، في مواجهته بدا المصباح الصغير كأنما يصنع بقعة حمراء. كان الفجر ينبلج.

سحبت العجوز أصابعها ببطء من يد الرجل، ووضعت واحدًا على شفتيها.

قالت: «في هذه اللحظة من حكيها، أدرك شهرزاد الصباحُ فسكتت عن الكلام المباح».

«سبع حكايات قوطية» مليء بالحكَّائين، وأيضًا بنوع من نمط هندسي متكرر وبنيات متعددة الغرف مميِّز بوفرة لحكايات أكثر قدمًا، مثل تلك التي في «ألف ليلة وليلة» و«ديكاميرون» بوكاتشيو. يوجد إطار: رجلان في قارب، مثلًا، يقطعان الوقت بالحكي عن حياتيهما، كما في «الحالمون»، ثم تقود واحدة من تلك القصص إلى أخرى، محكية من جانب شخص آخر من داخلها، وتنفتح في قصة أخرى، ثم تعود لترتبط بالأولى، وهكذا. كما في حالة شهرزاد، يقع كثير من حكي الحكايات هذا (وفي الواقع كثير من الأفعال في الحكايات المحكية) ليلًا.

لكنَّ «سبع حكايات قوطية» تتصادى أيضًا مع حقبة أحدث استفاد فيها الكُتَّاب من أشكال الحكي تلك المنتمية لعصر أقدم. وُلِدَتْ كارين بليكسن في 1885، بعد ثلاث سنوات من نشر روبرت لويس ستيفنسون أولى مجموعاته، «ألف ليلة وليلة جديدة». وافقت تلك اللحظة حقبة ثرية من الحكي الفيكتوري والإدواردي المتأخر، بأشكال قصيرة وطويلة في آن، امتدَّت حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى. ليس ستيفنسون فقط، لكنَّ أرثر كونان دويل، وم. ر. جيمس، وهنري جيمس في «دورة البرغي» و«الركن السعيد»، وأوسكار وايلد في «صورة دوريان جراي»، وبدايات هـ. ج. ويلز «آلة الزمن» و«جزيرة الدكتور مورو»، وبرام ستوكر «دراكولا»، وهـ. رايدر هاجارد في «هي»،

وجورج دي موريه في «تريلبي»، ومجموعة من ناسجي الحكايات الآخرين باللغة الإنجليزية المنشغلين بالأشباح والمس والخارق للطبيعة كانوا ينشرون بقوة في تلك الأعوام. بورخيس، وكالفينو وراي برادبيري، من بين آخرين، شربوا من النبع ذاته.

ربما كان ستيفنسون الأهم من بين هؤلاء لداينسن. لقد احتفظتْ بنسخة من أعماله الكاملة في مكتبتها، ولمَّحت له بوضوح في قصة «الحالمون» من خلال تسمية إحدى شخصياتها، أولالا، على اسم واحدة من شخصياته. تلك القصة تحديدًا تلعب مع موتيفات أخرى عدَّة من تقليد حكي الحكايات، ليست كلها إنجليزية: البطلة متعددة الهويات، كما في حكايات هوفمان؛ الساحر الغامض، انعكاس مرآة لشخصية سفينجالي في «تريلبي»، ذات صلة بمطربة أوبرا فقدت صوتها.

موتيفتان بالتحديد من أعمال ستيفنسون المبكرة مهيمنتان بامتداد «سبع حكايات قوطية»: الفعل الشجاع أو رمية النرد الأخيرة في وجه قدر غاشم وشيك، كما في (كي نعطي مثالًا واحدًا فقط) قصة ستيفنسون «السرادق على التلال»؛ وتلاعب الشخص المسن المتحكم بالمصاير الجنسية للشباب، كما في قصته «باب ماليتروا». في قصص ستيفنسون ينتهي كل شيء على نحو جيد، لكنْ في تنويعات داينسن لا تسير الأمور بسلاسة كبيرة. في «الشاعر»، المسن يُطلَق عليه الرصاص ويُضرَب حتى الموت من جانب العاشقيْن الشابيْن اللذيْن كان يلعب بقدريهما، وهما نفسهما سيُواجهان الإعدام الآن؛ في «القرد»، يُفرَض زواج مرتَّب لإخفاء مثلية جنسية، ليس من خلال الاغتصاب فقط، لكنْ من خلال تناسخ الأرواح؛ في «الطرق حول بيزا»، يُخدَع الشخص المُسن للقتال في مبارزة غير ضرورية، ثم يموت بأزمة قلبية من التوتر. في «الفيضان في نوردنيري»، الزواج المرتب من جانب البارونة العجوز ليس فقط باطلًا -الكاردينال المشرف عليه هو في الحقيقة شخص آخر تمامًا- لكنْ ربما يهلك كل المشاركين قريبًا. تؤكد داينسن على الرومانسي من خلال إصرارها على الصلاحية المعنوية للشرف، لكنها أيضًا تخربه. تبدو كأنها تقول لنا، لا تتعجلوا النهايات السعيدة.

كما هي الحال مع «ألف ليلة وليلة جديدة»، وفي الواقع كما هي الحال مع التقاليد الرومانتيكية الجديدة، تقع كثير من حكايات داينسن قبل زمن طويل وفي مكان بعيد، لكنْ بينما كان الاختيار في حالة ستيفنسون جماليًّا في

المقام الأول، ثمة طبقة أخرى من الدلالة بالنسبة إلى داينسن. إذ كانت تحدق إلى العصر الفيكتوري والإدواردي الذهبي لحكي الحكايات من خلال هاوية هائلة: ليست فقط السنوات التي انتهت خلالها حياتها السابقة كحطام، لكنْ أيضًا الحرب العالمية الأولى، التي حطمتِ النسيج الاجتماعي للعقيدة والمكانة والميثاق الاجتماعي الذي هيمن في القرنين السابقين عليها.

تستطيع داينسن رؤية ذلك البلد المتلاشي. تصفه بتفصيل دقيق ومُحب، حتى الجوانب الأكثر بغضًا منه -ضيق التفكير، العجرفة، الحيوات المسجونة المكبوتة- لكنها لا تستطيع العودة إليه إلا من خلال الحكي. لم يعد موجودًا سوى في الكلمات. ثمة نوستالجيا رواقية يقظة تنتشر داخل عملها، ورغم المسافة الساخرة التي تتخذها، فإن النبرة الرثائية ليست بعيدةً أبدًا.

مع ذلك، يا للمتعة التي لا بدَّ أنها شعرت بها خلال الكتابة، ويا للمتعة التي أمدت بها قراءها العديدين، على مدار الزمن. «سبع حكايات قوطية» فصل أول لمسيرة كتابة مميزة، مسيرة وضعتْ إيزاك داينسن في قائمة الكتاب الأساسيين في القرن العشرين. كما يتوسل جيمس جويس إلى ديدالوس صانع المتاهات في نهاية «صورة الفنان في شبابه» -«أيها الأب القديم، أيها الصانع القديم»[1]- قد يتوسل قراء وكتاب كثيرون جدًّا إلى إيزاك داينسن: «أيتها الأم القديمة، أيتها الناسجة القديمة للحكايات، فلتعضديني الآن وإلى الأبد».

ومن صور مجلة «لايف» تلك، تُبادلنا ذاتها الغامضة المنمقة، في هيئة هيكل عظمي بعينين حيويتين، التحديق بشجاعة.

---

(1) جيمس جويس، صورة الفنان في شبابه، ت: ماهر البطوطي، دار الآداب، ط2، 1986، ص286.

طبيب النوم

(2013)

«طبيب النوم» هي رواية ستيفن كينج الأحدث، وهي نموذج جيد جدًّا لتوليفة كينج المثالية. وفقًا لفلاديمير نابوكوف، كان سلفادور دالي «حقًّا الأخ التوءم لنورمان روكويل[1] الذي اختطفه الغجر في طفولته المبكرة». لكنْ في الحقيقة كان هناك ثلاثة توائم: الثالث هو ستيفن كينج.

كرسي روكويل الهزاز[2] الخاص بالمدن الصغيرة، البيت قديم الطراز بممسحة الأقدام أمام الباب الخارجي، طَبيب الأسرة الودود، ساعة الجَد[3]: ها هي مصوَّرة بكل تفاصيلها الشبيهة بأصلها في الحياة، والحميمة ظاهريًّا. يعرف ركويل وكينج كلاهما مثل هذه التفاصيل بعمق حتى أسماء الماركات. لكنَّ ثمة شيء خاطئ للغاية. الكرسي الهزاز سيؤذيك. طبيب الأسرة لونه مخضر قليلًا ومينت منذ بعض الوقت. البيت مسكون بالأشباح، وممسحة الأقدام مليئة بالأشياء الحية. وعلى خطى دالي، الساعة آخذة في الذوبان.

تُكمِل «طبيب النوم» قصة داني، الصبي الصغير ذي الحدس العالي في رواية كينج الشهيرة لعام 1977 «البريق». نجا داني من أبيه الموبوء بالشر،

---

(1) رسام أمريكي.

(2) اشتهر نورمان روكويل بتصوير تفاصيل الحياة اليومية للأمريكيين ومن بين العناصر الشهيرة للوحاته الكرسي الهزاز.

(3) ساعة في صندوق خشبي طويل.

جاك تورانس، والأشباح الساكنة فندق «أوفرلوك» المخيف بكولورادو، هاربًا بالكاد قبل أن تدق الساعة دقة منتصف الليل مباشرة وينفجر المرجل بشكل جحيمي، حارقًا قوى الشر وتاركًا القراء مختبئين تحت السرير لكنهم بأعين حولاء بفعل الراحة.

في «طبيب النوم»، كبر داني، لكنه استعاد قدراته الخارقة. وكونه صارعَ شيطان الخمر حتى وصل إلى انقطاع غير مريح -عانى أبوه المشكلةَ نفسها أيضًا، كما نتذكر- فهو يذهب إلى منظمة مخصصة لمساعدة مدمني الكحول على الإقلاع ويعمل في مرفق رعاية، حيث يساعد بمواهبه السابرة للعقل المحتضرين على التصالح مع أنفسهم لقبول حيواتهم المهدرة في الغالب. من هنا جاء لقبه «طبيب النوم» الذي يتصادى مع لقبه في الطفولة «دوك».

تدخل طفلة أخرى ذات قوى خارقة هي أبرا -كما في كلمة «كادابرا»، مثلما يشير النص على نحو مفيد- وهي أفضل حتى من دان في الأمور الخارقة للطبيعة. نبَّهت أبويها مبكرًا من خلال التنبؤ بكارثة 11 سبتمبر حين كانت لا تزال في المهد، وسببت الفزع من وقتها بإلصاق كل الملاعق في السقف خلال حفلة عيد ميلادها.

يجد الاثنان ذوا القوى السحرية نفسيهما عاجلًا يتواصلان روحيًّا، وهذا من حسن الحظ لأن الصغيرة أبرا سوف تحتاج إلى مساعدة كبيرة. فهي مستهدفة من الجماعة الصاخبة اللاهية المسماة بـ«العُقدة الحقيقية»، الذين يشتهون أن يشربوا سديمها الروحي، أو «بخارها». (هذه انعطافة كاملة جديدة في النوع الأدبي المسمى بـ«ستيم بانك»[1].) أعضاء العقدة يعيشون منذ وقت طويل جدًّا -هذه ليست علامة جيدة عادة، كما يمكن أن يشهد من يعرفون «دراكولا» و«هي»[2]- ويتنكرون كمصطافين يتجولون في الريف بعرباتهم التي تجر بيوتًا مقطورة، يختطفون ضحاياهم ويعذبونهم، ثم يمتصُّون خلاصاتهم. هم أيضًا يعبئونها في زجاجات تحسبًا لأوقات الندرة،

(1) نوع أدبي وفني يستلهم أدب الخيال العلمي في القرن التاسع عشر وآلات ذلك العصر ذات المحركات البخارية.

(2) رواية شهيرة للكاتب هـ. رايدر هاجارد بطلتها ملكة غامضة عاشت لألفي عام.

لأنهم إن نفد «البخار» يتبخَّرون مخلفين ملابسهم وراءهم، مثل ساحرة الغرب الشريرة[1] حين ذابت.

تقودهم امرأة جميلة اسمها روز القبعة، وحبيبها الأساسي هو جنت المعروف بـ«كرو دادي». (نفترض أنه مشتق من جراد البحر. يحب كينج اللعب بالكلمات والتوريات واللغة المعكوسة: أتتذكرون redrum[2] من «البريق»؟ من يمكنه النسيان؟) أسماء شخصيات كينج كثيرًا ما تكون ملائمة: دان «عرين الأسود» أنطوني (القديس المغوى) تورانس (لا تمطر أبدًا لكنها تهطل) مثال على ذلك. روز هي روزا ميستيكا[3] مشؤومة، نسخة سلبية من مريم العذراء. (بداية، هي ليست عذراء).

بالنسبة إلى فندق أوفرلوك الذي نصب أعضاء العقدة الحقيقية مخيمهم الأساسي في موقعه، فاسمه يحتوي على ثلاث طبقات على الأقل: الواضحة (أنه يطل على المناظر الطبيعية)، شبه الواضحة (الأشرار يراقبون شيئًا)، والمطمورة عميقًا التي أخمنها لها علاقة بالأغنية القديمة عن ورقة البرسيم رباعية الوريقات والشخص الذي أعشقه؛ لأن نسق كينج للخير والشر هو عادة مثل الين واليانج، مع نقطة من الظلام في كل فعل خيِّر وشعاع شمس ضئيل في كل فعل شرير. حتى أعضاء العقدة الحقيقية لطفاء أحدهم مع الآخر، رغم أن وضعهم كبشر مشكوك فيه. إذ تقول منتسبة جديدة: «هل ما زلت بشرية؟» وتجيب روزا: «هل تهتمين؟».

لن تستطيع أي قوة أن تنتزع مني قصة ما سيحدث لاحقًا، لكنْ دعوني أؤكد لكم أن كينج محترف: بنهاية هذا الكتاب ستكون أصابعك مجرد بقايا من ذاتها السابقة، وسوف تنظر بشك إلى كل شخص في طابور السوبرماركت لأنهم إن استداروا، ربما تكون عيونهم معدنية.

إبداع كينج ومهارته لا يُظهران أي علامات تراخٍ: «طبيب النوم» فيها كل فضائل أفضل أعماله. ما هذه الفضائل؟ أولًا، كينج دليل موثوق به إلى العالم السفلي. سوف يتبعه قراؤه خلال أي باب عليه لافتة «خطر، ابق بالخارج» (أو

---

(1) ساحرة الغرب الشريرة في «ساحر أوز».

(2) لو قُرِئَتِ الكلمة عكسيًّا، سيكون معناها قتل.

(3) من ألقاب مريم العذراء.

بكلمات أكثر أدبية، «أيها الداخلون، اطرحوا عنكم كل أمل».[1]) لأنهم يعرفون أن الجحيم التي سيتجولون فيها ستكون شاملة -لا دم لن يُراق، لا صرخة لن تُصرخ- لكنهم يعرفون أيضًا أن كينج سيُخرِجهم أحياء. كما تقول سيبيل نبية كيوميه لإينياس[2]، من السهل أن تذهب إلى الجحيم، لكن العودة منها هي الجزء الصعب. يمكنها قول هذا لأنها ذهبت إلى هناك، وبمعنى ما -يخبرنا حدسنا- أن كينج فعل هذا بالمثل.

ثانيًا، كينج هو بالضبط في مركز الجذر الأدبي الأمريكي الذي يقطع الطريق كاملًا إلى الأسفل: إلى البيوريتانيين وإيمانهم بالساحرات، إلى هاوثورن، إلى بو، إلى ملفيل، إلى هنري جيمس في «دورة البرغي»، ثم إلى نماذج لاحقة مثل راي برادبيري. أتنبأ بأن تُكتَب أطروحات جامعية في المستقبل حول موضوعات من قبيل: «السريالية الأمريكية البيوريتانية الجديدة في «الحرف القرمزي» و«البريق»»، و«بيكود[3] ملفيل وأوفرلوك كينج باعتبارها بنيتين تلخصان التاريخ الأمريكي».

قد ينظر البعض بارتياب إلى «الرعب» بوصفه نوعًا أدبيًّا ثانويًّا، لكنْ في الحقيقة أدب الرعب واحد من أكثر الأشكال أدبية. كتَّابه مقروءون على نطاق واسع -كينج مثال بارز- لأن قصص الرعب مصنوعة من قصص رعب أخرى: لا يمكنك إيجاد نموذج من الحياة الواقعية لفندق أوفرلوك. يرى الناس بعض الأشياء التي تراها شخصيات كينج (من أجل كتاب مُكمِّل، جربوا «هلوسات» لأوليفر ساكس)، لكن واحدة من وظائف كتابة الرعب أن تسائل واقعية غير الواقعي ولا واقعية الواقعي: ماذا نقصد بـ«يرى» بالضبط؟

لكنْ بالحفر أسفل بهارج الرعب، سيجد المرء أن «طبيب النوم» تدور حول العائلات. العائلتان البيولوجيتان لدان وأبرا، عائلة مركز علاج الإدمان «الطيبة» التي بالنسبة إليها تُعد «طبيب النوم» أغنية حب من نوع ما، وعائلة «العقدة الحقيقية» «الشريرة». على رأس قائمة الخطايا بالنسبة إلى كينج

---

(1) دانتي، الكوميديا الإلهية، الجحيم، ت: حسن عثمان، سلسلة ذاكرة الكتابة، 2017، ص103.

(2) إينياس هو بطل ملحمة «الإنيادة» لفيرجيل، وسيبيل نبية كيوميه من شخصيات الإنيادة.

(3) اسم السفينة في رواية هنري ملفيل «موبي ديك».

إساءة معاملة الأطفال من جانب أقاربهم الذكور، ومعاملة النساء، الأمهات بالتحديد، بوحشية. للغضب المستحق والغضب المدمر مركزيتهما في العائلة. كما يقول طبيب النوم نفسه لأبرا: «لا يوجد شيء سوى التاريخ العائلي». كثيرًا هو الغراء الذي يلصق رواية لكينج ببعضها. بُعد العائلة، أيضًا، أساسي في كتابة الرعب الأمريكية، بامتداد الطريق من «جودمان براون الشاب»[1] و«سقوط منزل آشر»[2]، إلى ما تلاهما.

ماذا سيفعل كينج لاحقًا؟ ربما ستكبر أبرا، وتصبح كاتبة، وتستغل موهبتها الخارقة كي تستكشف عقول الآخرين وأرواحهم. لأن هذا، طبعًا، تأويل آخر لمجاز كينج الغريب الوضاء.

---

(1) قصة لناثانيل هاوثورن.

(2) قصة لإدجار آلان بو.

دوريس ليسينج

»»«««

(2013)

ماتت دوريس ليسينج الرائعة. لا يتوقع المرء أبدًا من مثل هذه العلامات الراسخة في أرض الأدب أن تختفي ببساطة. إنها لصدمة.

قابلتُ ليسينج لأول مرة على مقعد حديقة عامة بباريس عام 1963. كنتُ طالبة، أعيش على خبز الباجيت والبرتقال والجبن، كما يفعل المرء؛ وأعاني اعتلالَ المعدة، كما يفعل المرء؛ ومن ثم التردد كثيرًا على الحمَّام، كما يفعل المرء. مُنِعْتُ أنا وصديقتي أليسون كنينجهام من البقاء في نُزُلنا خلال النهار، لذا كانت أليسون تهدئ ذاتي المنهارة من خلال القراءة من «الدفتر الذهبي» التي كانت رائجة جدًّا بين أمثالنا. من كان ليعرف أننا كنا نقرأ كتابًا سيصبح أيقونيًّا قريبًا.

بالضبط بينما نصل إلى لحظة حرجة في حياة آنا ولف، جاء شرطي وأبلغنا أن الاستلقاء على مقاعد الحديقة العامة مخالف للقانون، لذا ارتحلنا إلى مطعم صغير ومررتُ بخبرة حمام أخرى مثيرة. (هامش: كان هذا قبل الموجة النسوية الثانية. وقبل انتشار تحديد النسل على نطاق واسع. قبل التنورات القصيرة جدًّا. لذا فتحتْ آنا ولف أعيننا على نحو معتبر: كانت تفعل أشياء وتفكر في أشياء لم تُناقَش كثيرًا حول موائد عشاء تورنتو في وقت مراهقتنا، ومن ثَمَّ بدتْ جريئة جدًّا).

المرأة الأخرى التي كنا نقرأها خلسة في 1963 هي سيمون دي بوفوار، لكنَّ طفولة فتيات المستعمرات الصغيرات مثلنا افتقرت إلى التنورات المنشَّاة

ولم تكن فرنسية جدًّا. كان هناك ما يجمعنا أكثر بعصامية من أطراف الإمبراطورية مثل دوريس ليسينج: وُلِدَتْ في إيران عام 1919، نشأتْ في مزرعة في روديسيا (زيمبابوي الآن)؛ ثم بعد زواجيْن فاشليْن، هربتْ إلى إنجلترا بإمكانيات ضئيلة، وهذا هو المكان الذي كنا نهرب إليه حينذاك نحن سكان المستعمرات ذوي الإمكانات الضئيلة.

ربما تنبع بعض من حيوية ليسينج من أصولها الأجنبية: حين تدور العجلة، فإن الأطراف هي التي يتطاير الشرر عليها. نشأتْها أيضًا منحتها تبصرًا في وجهات نظر ومِحن أناس مختلفين عنها. ولو تعرف أنك لن تنتمي أبدًا -لأنك ستكون دومًا «لست إنجليزيًّا فعلًا»- فسيكون لديك القليل لتخسره. فعلت دوريس كل شيء بكامل قلبها وعقلها وقدرتها. كانت أحيانًا مخطئة مؤقتًا، كما في مسألة الشيوعية الستالينية، لكنها لم تحتط قطُّ في رهاناتها أو تمتنع عن قول ما تعتقده. لقد خاطرت بكل شيء.

إن كان هناك جبل روشمور لكتاب القرن العشرين، فسوف تُنحَت دوريس ليسينج عليه بالتأكيد. مثل أدريان ريتش، كانت محور ارتكاز يقع عند لحظة انهيار قلعة الفوارق بين الجنسين، ومواجهة النساء لحريات واختيارات متزايدة، وتحديات متزايدة بالمثل.

كانت سياسية بالمعنى الأكثر جذرية، مدركة لتجليات السلطة في أشكالها المتعددة. كانت روحانية أيضًا، مستكشفة للحدود والمهاوي النابعة من كوننا بشرًا، خاصة بعد أن أصبحت منتسبة إلى الصوفية. ككاتبة كانت مبدعة وشجاعة، نَحَتْ منحى جديدًا باتجاه الخيال العلمي في سلستها «كانوبس في أرجوس» في وقت مثَّل هذا فيه مخاطرةً لأي كاتب بارز.

كانت أيضًا متواضعة، علَّقت على نحو شهير، «يا للمسيح!» حين أُبلِغَتْ عام 2007 بفوزها بجائزة نوبل. كانت فقط المرأة الحادية عشرة التي تفعلها، ولم تتوقعها إطلاقًا؛ عدم توقع مثَّل في حد ذاته نوعًا من الحرية الفنية، لأنك إن لم تظن في نفسك الأهمية، لن يكون عليك أن تُحسِن التصرف. يكون لا يزال بإمكانك أن تخبط الأرض بعقب حذائك وتتجاوز الحدود، وهذا ما أثار اهتمام دوريس ليسينج، دائمًا. تجربتها المشهورة مع الاسم المستعار كإثبات للعقبات التي تواجه الكتاب غير المعروفين مجرد مثال واحد فقط. (رواياتها المنشورة باسم جاين سومرز نُقِدَتْ باعتبارها محاكاة باهتة لدوريس ليسينج، ولا بدَّ أن هذا كان شاقًّا عليها).

لم ألتقِ قطُّ سيمون دي بوفوار -كان هذا ليمثِّل احتمالًا مخيفًا في شبابي- لكنني التقيتُ دوريس ليسينج مرارًا. حدثتْ هذه اللقاءات في سياقات أدبية، ومثَّلت هي كل ما قد تتمناه كاتبة شابة: طيبة، متعاونة، مهتمة مع فهم خاص لوضع الكُتَّاب من أماكن أخرى داخل إنجلترا.

بينما نشيخ نواجه خيارين كاريكاتورييْن: بالنسبة إلى الكاتبات النساء وجهًا لوجه مع الكاتبات الأصغر، إنهما كرويلا دي فيل الشريرة في مقابل جليندا الطيبة. لقد قابلتُ حصتي من الكرويلات على مدار الطريق، لكنَّ دوريس ليسينج كانت من الجليندات. مثَّلت في هذا الصدد قدوة جديرة بالاحترام. ومثَّلت قدوة أيضًا لكل كاتبة قادمة من مكان ناءٍ، لتُثبِتَ -كما فعلتْ هي بامتياز شديد- أنه من الممكن أن تكوني لا أحد من اللامكان، لكنْ بالموهبة والشجاعة والمثابرة خلال الأوقات الصعبة، وبقليل من الحظ، بمقدورك ارتقاء أعلى مرتفعات القصة.

كيف نغير العالم؟

»«

(2013)

حين رأيتُ عنوان هذا المؤتمر لأول مرة، «كيف نغير العالم؟»، أثار ثلاثة أسئلة عندي. الأول، ما المقصود بـ«تغيير»؟ الثاني، ما المقصود بـ«كيف»؟ والثالث، ما المقصود بـ«العالم»؟

ثم، حين حضرتُ المؤتمر فعلًا كعضو في جلسة النقاش الثانية لذلك اليوم، وجدتُ أن المشاركين الآخرين لديهم أجوبة متنوعة عن هذه الأسئلة الثلاث. الغالبية عرَّفت «التغيير» من منظور التغيير الاجتماعي. افترضوا أيضًا أن أي تغيير سيطرحونه هم أنفسهم كمسلَّمة سيكون تغييرًا للأفضل. لما كانتْ جلسة النقاش الأولى ذلك اليوم قد خُصِّصَتْ لكل الأشياء الخاطئة بخصوص الأوضاع الحالية، فإن الانحياز نحو التغيير الإيجابي كان طبيعيًّا. عدد قليل جدًّا من الخبراء أو السياسيين سيعترف تحت أي ظرف بنيَّة تغيير العالم للأسوأ. حتى كوارث القرن العشرين الكبرى مثل هتلر صاحب معسكرات الاعتقال وستالين صاحب الجولاج، وماو صاحب المجاعات الفظيعة، ظهروا أولًا في المشهد حاملين لافتات مستقبل يوتوبي سيتغير كل شيء فيه إلى الأفضل بشكل مطلق، بمجرد تجاوز بعض العقبات والتخلُّص من هؤلاء الذين لا يعجبونهم. تلك هي المشكلة دائمًا حين تُعرَض تغييرات يوتوبية شاملة: ماذا تفعل بخصوص أولئك الذين لا يتفقون معك؟ هذا هو الجانب المظلم من أي خطط تغيير إيجابي، وقد جعل البعضَ -مثلي- متوترين إلى حد كبير من الاستخدام العرضي لكلمة تقدم. تقدم لمن، أو باتجاه ماذا؟ هل صحيح -كما

تقول الخالة ليديا في روايتي «حكاية الجارية»- إن «أفضل» للبعض دائمًا ما يعني «أسوأ» لآخرين؟ أم توجد فعلًا بعض أشكال التغيير الإيجابي المقصود التي تجعل الأشياء أفضل للجميع؟ يجب أن نتمنى هذا.

في المؤتمر، كان حقل الاهتمام اجتماعيًّا إلى حد كبير، لذا فـ«الكيفيات» المقترحة -الأدوات المتنوعة التي ستؤثر في التغيرات الإيجابية المعروضة- تمثَّلت في تعديل المؤسسات البشرية. بالنسبة إلى «العالم»، هذه الكلمة أُخِذَتْ بمعنى العالم الحضري الغربي الحديث والبشري بالدرجة الأولى، حيث يعيش هؤلاء المتحدثون في المؤتمر، وأيضًا هؤلاء الذي يحضرونه، بالدرجة الأولى.

ركَّزت كثير من المناقشات على المزايا والعيوب النسبية للنظم السياسية: الاشتراكية، الرأسمالية، والأوليجاركية. كيف يجب أن يُنظَّم المجتمع، كيف يُدار؟ كيف تُخلَق الثروة، وكيف تُوزَّع؟ ثارت أسئلة مترابطة: هل نُظمنا القيمية مُفلسة؟ أي أنواع من منظومات الإيمان ممكنة بعد الآن؟ بماذا نفكر في تلك المصطلحات التي كانت يومًا رائعة «حرية»، و«الفرد»، و«الديمُقراطية» في عصر جديد تتحكم فيه وتؤثر فيه الشركات الكبرى من جهة، وجماعات من الناس متصلة بالإنترنت لكنها مجهولة نسبيًّا من جهة أخرى؟ هل ما زال بالإمكان أخذ مفهوم «الأمم» بجدية؟ ما الذي تعنيه «الأخلاق» في سياقنا الحالي؟ الآن لمَّا كانت المراقبة الكاملة تبدو في المتناول، من خلال الدرونز والكاميرات الصغيرة والأقمار الصناعية، هل هي مرغوبة؟ بكلمات أخرى، هل يتضح أن القدرة على منع كل الجرائم من خلال التجسس على لحظات تكوينها سلاح مشؤوم قد يقود إلى أخ أكبر عملاق، ويخنق أي معارضة؟

مثل هذه الأسئلة جديرة طبعًا بالمناقشة. لكنْ كان هناك فيل ضخم جدًّا في الغرفة ولم يرغب أحد في ذكره حقًّا. المشكلات الأكثر إلحاحًا التي تواجهنا اليوم ببساطة لها علاقة بضرورات الحياة، بالحياة البيولوجية؛ بمخزون تلك العناصر الأساسية لكينونتنا المادية، لوجودنا على الكوكب. إنها مشكلات مادية، وليست أيديولوجية. إن لم تُعالَج، قريبًا جدًّا بطريقة متماسكة وعملية، ستكون كل النقاشات والخلافات والجدالات خارج الموضوع، إما لأنه لن يتبقى بشر كي يتناقشوا وإما لأن مَن نجوا سيكونون مشغولين بالكامل بالمهام الأساسية الخاصة بالطعام والمأوى، فالحضارة كما نعرفها قد ذابت.

حدث في الماضي أن نُظِرَ إلى هؤلاء الذين تفوَّهوا بمثل تلك المخاوف باعتبارهم متعصبين، مجانين، أساتذة غريبي الأطوار، إلخ، وبُذِلَتْ جهود

هائلة من جانب هؤلاء المتربِّحين من ممارسات جارية لتشويه سمعة مثل هؤلاء الرُّسل. حين نشرت ريتشيل كارسون «ربيع صامت» عام 1962، أنفقت شركات المبيدات الحشرية الكيماوية الكبرى الكثير من الوقت والطاقة والنقود محاولةً تدمير سمعتها المهنية والشخصية. في حالة دراسة «حدود النمو»، الصادرة عن معهد ماساتشوستس، بتفويض من نادي روما عام 1972 التي تنبأت بانهيار في وقت ما من القرن الواحد والعشرين إن استمررنا على دربنا غير المسيطر عليه، كانت الهجمات أكثر تدرجًا؛ لكنَّ أثرها التراكمي أدى إلى تقليص مصداقية التقرير بحلول عام 1990.

الآن، مع ذلك، تثأر الأحداث الواقعية لكارسون ونادي روما، رغم أن المعارضة لأفكارهما تبقى شرسة. كما قال أوجو باردي في مقاله «لعنة كاساندرا» بموقع «أويل درام» عام 2008:

> «لا يُرجَم أنبياء الفناء، في أيامنا، حتى الموت، على الأقل ليس عادةً. دحض الأفكار التي لا تروقنا يتم بطريقة أرهف كثيرًا. يوضح نجاح حملة التهم الجزافية ضد تقرير «حدود النمو» قوة البروباجندا والخرافات الحضرية في تشكيل الإدراك العام للعالم، باستغلال ميلنا الفطري لرفض الأخبار السيئة. بسبب هذه الميول، اختار العالم تجاهل التحذير من انهيار وشيك الآتي من دراسة «حدود النمو». بفعل هذا، خسرنا أكثر من ثلاثين عامًا. توجد الآن علامات على أننا ربما نكون بدأنا الإصغاء للتحذير، لكنَّ الأوان قد يكون فات، وربما ما زلنا نقوم بأقل من اللازم».

التحذيرات الأحدث ليست قادمة من صحفيين علميين منعزلين مثل ريتشيل كارسون، ولا من نخب مثقفة مثل نادي روما. بل من البنتاجون، وهو ليس مجموعة من المدافعين الرومانسيين عن حقوق النباتات والحيوانات، الذي حذر -في تقرير سري إلى إدارة بوش عام -2004 من أن تغير المناخ يمثِّل تهديدًا أسوأ من الإرهاب، وأنه يمكن أن يُغرِق العالم في حالة من الفوضى. موقف مشابه اتخذه البنك الدولي -مرة أخرى، ليس معروفًا بتعصبه لحماية البيئة- في تقريره لعام 2012، المعنوَن بـ«خفِّضوا الحرارة: لماذا يجب

تجنب ارتفاع درجة حرارة العالم أربع درجات». يخلص هذا التقرير، المُعدُّ بدقة من جانب معهد بوتسدام لبحوث تأثير المناخ، إلى:

«مع تزايد الضغوط فيما يرتفع الاحتباس الحراري صوب 4 درجات مئوية، وباتحاده مع ضغوط اجتماعية واقتصادية وسكانية لا علاقة لها بالمناخ، تتنامى أخطار عبور عتبات نظام اجتماعي خطير. عند مثل هذه العتبات ستصبح المؤسسات الموجودة التي كان بإمكانها دعم حركات التكيُّف، أقل فعَّالية أو ستنهار حتى. نموذج واحد على هذا، يتمثل في خطر أن يرتفع مستوى البحر في الدول المرجانية[1]، بما يزيد على إمكانيات الهجرة التكيفية المسيطر عليها، لينتج عنه الحاجة إلى هجر كامل لجزيرة أو إقليم. على نحو مشابه، بمقدور الضغوط على الصحة الإنسانية، مثل موجات الحرارة وسوء التغذية والجودة المتناقصة لمياه الشرب بسبب تسرب ماء البحر، زيادة العبء على نظم الرعاية الصحية إلى نقطة لا يعود معها التكيف ممكنًا ويصبح تغيير المكان إجباريًّا.

من ثَمَّ، نظرًا إلى بقاء عدم اليقين بخصوص طبيعة التأثيرات الكاملة وحجمها، فلا يقين أيضًا بخصوص أن التكيُّف مع درجة حرارة أعلى بمقدار 4 درجات مئوية أمر ممكن. عالم درجة حرارته أعلى بأربع درجات مئوية من المحتمل أن تمر فيه المجتمعات والمدن والدول بخلل وضرر وتهجير حاد، مع انتشار العديد من هذه الأخطار على نحو غير متكافئ. من المرجح أن يعاني الفقراء أكثر وقد يصبح المجتمع العالمي مشروخًا وغير متكافئ أكثر منه اليوم. ارتفاع الحرارة المتوقع بأربع درجات لا ينبغي ببساطة السماح بحدوثه، يجب خفض الحرارة. إجراءات دولية مبكرة ومتآزرة قادرة وحدها على تحقيق هذا».

---

(1) من أمثلتها جزر المالديف وجزر مارشال.

كلا هذين التقريرين يركز على تأثيرات عالم درجة حرارته أعلى في البشر، بالتركيز على نتائج من قبيل ارتفاع مستويات البحر، الجو المتطرف والتصحر. مع هذا، ثمة عاملان آخران لا يلوحان بقوة في هذين التقريرين لكنْ يمكنهما أن يكونا حاسميْن لمصيرنا كنوع حي على هذه الأرض.

الأول هو إطلاق غاز الميثان في الغلاف الجوي، من مصادر متنوعة، من ضمنها تحلُّل نباتات التربة الصقيعية وهي تذوب وذوبان هيدرات الميثيل المتجمدة. كرافع لمعدل الاحتباس الحراري، الميثان أقوى من ثاني أكسيد الكربون بخمس وعشرين مرة. يكتب أندرو ونج في عدد يناير من «أولترناتيفز جورنال» أنه في ألاسكا وحدها «يطلق انحسار الأنهار الكتل الجليدية وذوبان التربة الصقيعية «ميثانًا» بأكثر من خمسين إلى سبعين في المئة مما كان يُعتقَد سابقًا».

العامل الثاني هو الدور الحيوي الذي تؤديه الطحالب في إنتاج الأكسجين. قبل هيمنة البكتيريا الزرقاء، قبل ما يقارب 1.9 بليون عام، كان هناك أكسجين قليل جدًّا في الغلاف الجوي للأرض لدرجة أن الحديد لم يكن يصدأ. اليوم، تنتج الطحالب المتنوعة من 50 إلى 80 بالمئة من الأكسجين الذي نتنفسه. بقتلنا المحيطات، نكون قد قتلنا أنفسنا: ببساطة، لن نستطيع التنفس.

في ضوء هذه المشكلات -المشكلات الخاصة بسياقنا المادي المتغير بسرعة، سياق هو الأساس لأي إجراءات اجتماعية أيًّا كانت، كونها أساس الحياة الإنسانية- أختار تعريف «التغيير» و«كيف» و«العالم» بطريقة أولية تمامًا. فـأرى «العالم» يعني العالم الشامل: الفضاء الطبيعي، من الغازات والسوائل والجمادات، الذي نعيش فيه، والذي يحتوي من ثَمَّ على كل فضاءاتنا الاجتماعية. أرى «التغيير» يعني التغيير المادي: للماء والهواء والأرض والجو. أرى «كيف» تعني مزيجًا من تدخل مادي إيجابي وإجراء مادي سلبي، سوف يؤثر في فضائنا المادي. كي نحافظ عليه ومن ثَمَّ نبقي أنفسنا أحياء، يجب أن نفعل بعض الأشياء الجديدة؛ ويجب أن نفعل بعض الأشياء القديمة على نحو مختلف؛ ويجب أن نتوقف عن فعل بعض الأشياء التي نفعلها حاليًّا.

حين نسأل «كيف نُغيِّر العالم؟» داخل هذه النطاقات، يبدو الموضوع أكثر من كونه شائنًا قليلًا. ظاهريًّا، يبدو السؤال مستحيلًا لأن تغيير العالم في حد ذاته يبدو مهمة مستحيلة. مؤكد أننا -كأفراد ضئيلة ضعيفة- لا نبالغ في تقييم قدراتنا الخاصة إلى هذا الحد. لا نشعر بأننا، شخصيًّا، نملك القوة

لتغيير العالم، حتى لو كنَّا نملك قوة مماثلة، فنحن نعرف في لحظاتنا الأكثر تعقلًا أننا نفتقر إلى الحكمة. إذا مُنِحَ كل واحد منا العصا السحرية التي ستحقق كل طلباتنا، هل نختار هذه الطلبات جيدًا؟ أو، كما في الحكايات الشعبية ذات الصلة بالأمنيات، نختار على نحو كارثي؟

من ناحية أخرى، لقد تغيَّر العالم مرات عدَّة دون تدخلنا. مرَّت أوقات دافئة وأوقات باردة: تصادمتْ قارات وانفصلتْ، كل هذا دون أن نرفع إصبعًا. (ليس صعبًا: لم نكن موجودين) لكنَّ العالم تغيَّر أيضًا مؤخرًا، على يد البشر. تعدُّد عوامل التغيير في العالم قبل مجيئنا، مع النشاط الشمسي كمحرك أساسي؛ لكنْ بمجرد ما تأسستِ الحياة، بدأتْ تعديلاتها الخاصة. لسنا شكل الحياة الوحيد الذي أثَّر في الظروف السائدة على كوكب الأرض. الطحالب بدأتِ المهمة قبل ما يزيد على 1.9 بليون عام، حين أضافتِ الأكسجين للهواء، وعدَّلتْ أشكالٌ بيولوجية لا تُحصَى -من الأشنات وعيش الغراب إلى الديدان الخيطية والنمل والقنادس والنحل والأفيال- محيطَها كي يلائمها. بمجرد أن جاء البشر، بدأوا هم أيضًا في إقامة السدود، حفر الأنفاق وتشييد الأبنية. لكنْ بمساعدة الطاقة الرخيصة المقدمة من وقود الكربون الأحفوري، يغيِّر الإنسان العاقل الأرض بحجم غير مسبوق وبعواقب غير متوقعة.

لذا نعم، يمكننا تغيير العالم. لقد غيَّرناه فعلًا، ونحن مستمرون في تغييره، وإنْ لم نستطع الآن تغيير بعضه ليعود كما كان، فسنواجه تحديات غير مسبوقة منذ أن بدأنا تسجيل تاريخنا.

بخلاف معظم المتحدثين الآخرين في المؤتمر، لم آتِ من حقل الجامعة، ولا من مجال الأعمال. أنا مجرد كاتبة، وبهذا المعنى، أنا مُؤلِّفة؛ طائر عقعق يسرق الجواهر من الآخرين، ومتقصية عن أمور لا أعرف عنها شيئًا. أنا بالأساس كاتبة روايات، وأحيانًا كاتبة «خيال علمي» أو «خيال تخميني»: على أي حال، أعمال تخييلية تدور في المستقبل، على هذا الكوكب، وفي ملكوت الممكن. رواياتي من هذا النوع تستنبط من حقائق الحاضر واتجاهاته وتدفع بها قدمًا في الزمن، وتفترض عواقبها. إن كان لروايات مماثلة أن تُستدعَى لتسويغ وجودها، فربما تشير إلى كفاءتها كأدوات استراتيجية صغرى. قد تقول: هذا هو الاتجاه الذي يبدو أن الطريق يقود إليه. هذه هي غايته الممكنة. أتريدون حقًّا الذهاب إلى هناك؟ غيروا الطريق.

كاتب روايات من هذا النوع يتأمل التغييرات دائمًا. تغييرات إلى الأفضل، تغييرات إلى الأسوأ؛ تغييرات كانت يومًا غير مرجحة ومع هذا حدثت، مثل مجيء الإنترنت؛ تغييرات معقولة بدتْ يومًا وشيكة الحدوث لكنها لم تتحقق قطُّ، مثل طائرات سفر شخصية صغيرة جدًّا؛ تغييرات كارثية محتمل أن نواجهنا لكنْ ما زال بالإمكان تفاديها، حرب نووية عالمية، وتغييرات كارثية أخرى يقال لنا إنها حتمية تقريبًا، مثل تغير المناخ.

يتخصص كتاب الروايات التخييلية طبعًا في القصص المختلقة، لكن بالنسبة إلى هؤلاء الذين يناقشون موضوعًا واقعيًّا مثل «كيف نغير العالم؟» -موضوع يقع بالضرورة في المستقبل، الذي لم يحدث بعد- ربما ليس غير ذي صلة أن تسألوا أولًا: أي نوع من القصص نظن أننا بداخلها، «نحن» أي الجنس البشري؟ لأن الإجابة سوف تُحدِّد النتيجة جزئيًّا. لو أنها كوميدية -بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، الذي له علاقة بالبنية أكثر منه بالنكات- سنواجه عقبات خطرة، تبلغ ذروتها في لحظة فناء سيبدو فيها أن كلَّ شيء قد فُقِدَ؛ لكنْ بمزيج من الروح المعنوية والإصرار والمهارة والحب وربما من قوة غيبية أو قطعة عبثية من الحظ، سنتغلب على تلك العقبات ونخرج ظافرين، ونُقيم احتفالًا رائعًا في النهاية تحضره كل الشخصيات، أو كلها تقريبًا. لكنْ لو أنها تراجيدية، سنكون متضخمين بإحساسنا بحكمتنا وأهميتنا لدرجة أننا سنعمى عن نواقصنا، ومن ثَمَّ عن رؤية الواضح. حينئذٍ سنهوي من شاهق إلى نهاية مخزية، بعدها سيرث كائن أو كائنات لا علاقة لها بنا المملكة أو العالم أو الكوكب الذي اعتقدنا يومًا أنه ملكنا، وربما ستعمل أفضل بخصوص العيش عليه، أو معه.

لو أن قصتنا ميلودرامية، سنختبر مزيجًا من الاثنين: صعودًا وهبوطًا مثل عجلة دوارة؛ وهذا في الغالب أقرب إلى الحياة الواقعية.

أيٍ من هذه البنيات يصف القصة التي نحن بداخلها على نحو أفضل؟ انطلاقًا من الضحف، التراجيديا والميلودراما مرجحتان، مع قلة من الأرواح الجسورة تراهن على الكوميديا. أهل النهايات السعيدة دائمًا تقريبًا ما يقترحون الخلاص من خلال المهارة (أو التكنولوجيا)، ويرونها مخرجنا الوحيد من الحفرة التي أوقعنا أنفسنا فيها بالمهارة (أو التكنولوجيا). لم يعدْ أحد تقريبًا يعلق كل الآمال على حل القوى الغيبية أو ضربة الحظ. رغم أن البعض ما زال يتمسك بالأمل في كائنات فضائية خيرة.

بمجرد أن نقرر -أو بدقة أكبر، نحاول تخمين- في أي نوع من القصص نحن، قد نضيِّق نطاق خياراتنا على نحو أبعد حتى.

يوجد تراث مهيب من القصص عن تغييرات تحول عالمنا إما إلى شيء أفضل بكثير مما هو عليه اليوم: مثل «أورشليم الجديدة»، بالإذن من «سِفر الرؤيا»، بمدينتها النابضة بالحياة، وجداول من الماء النقي، وموسيقى ممتازة. وإما إلى شيء أسوأ كثيرًا، مثل دمار الكون، مصحوبًا بأربعة فرسان[1]، مطر من دم، حريق كلي، حرب شاملة، إلخ؛ بالإذن أيضًا من «سفر الرؤيا».

النوع الأول من القصص يُدعى عادة «يوتوبيا»، وهو يناقض الظروف الراهنة المؤسفة بسيناريو «فقط لو» تُستبعَد فيه عيوب الحاضر من خلال مخططات وأدوات متنوعة يستخدمها الكاتب. المسار الافتراضي لهذا النوع من القصص تصاعدي: بمعنى أن البشرية تتجه صوب الجنة التي كان يُعتقَد يومًا أنها توجد أعلى طبقة العنصر الخامس التي تحيط بالكرة الأرضية، فوق العناصر الأربعة الأخرى -الأرض، الماء، الهواء والنار- في رواية يوتوبيا، من المرجح أن نجد أنواعَ الأشياء التي يُعتقَد أننا نحبها ونقدرها: حرية شخصية، طعامًا صحيًّا ولذيذًا، بيئة طبيعية رائعة، حياة صديقة للحيوانات، أناسًا جميلين وطيبين أيضًا، حياة طويلة، جنسًا ممتازًا، ملابس جذابة، غيابًا للمرض والمجاعة، ونقصًا غريبًا في الكاذبين والخائنين والسارقين والقتلة ولا حرب واحدة على مد البصر.

النوع الثاني من القصص يدعى «ديستوبيا». في روايات الديستوبيا، أصبحتِ الأشياء أسوأ بكثير مما نظن أنها كذلك اليوم. المسار الافتراضي في الديستوبيا منحدر، وفي هذه العوالم نجد كل الأشياء التي يُعتقَد أننا لا نحبها، من ضمنها التوتاليتارية، والتعذيب، والتضور جوعًا، وطعام شنيع، وأسلحة دمار شامل في أيدي من يكرهوننا، وجنس فظيع وقسري عادة، وروائح كريهة، وتصميمات زينة مبهرجة، ودمار الطبيعة، وأصوات متنافرة، وكل شيء آخر نراه بغيضًا.

أحيانًا، حين ندلي، نحن كتاب الروايات الخيالية، بتصريحات حول العالم الذي يتفق معظم الناس على أنه الحقيقي، نُتهَم بأننا نكتب «خيالًا علميًّا». لكنْ ربما الخيال العلمي هو من يكتبنا الآن. بعبارة أخرى، هل نحن نخترع

---

(1) الإشارة إلى فرسان الهلاك النهائي من رؤيا يوحنا بسِفر الرؤيا.

التكنولوجيا -ومن ثَمَّ التغييرات التي تحدثها بالعالم- لأننا تخيلناها أولًا؟ قائمة الرغبات والمخاوف الإنسانية قديمة جدًّا، وثابتة تقريبًا. لقد أردنا لزمن طويل أن نطير كالطيور، ونحن الآن نطير؛ لكنْ ليس كالطيور بالضبط، ثم إننا لا نحب كل نتائج طيراننا التي تتضمن الآن قنابل وطائرات من دون طيار.

لأن كل اختراع من اختراعاتنا التكنولوجية سيف ذو حدين. حد يقطع بالطريقة التي نريده أن يفعل بها، والحد الآخر يقطع أصابعنا. قد يبدو العالم الذي صنعناه سحريًّا للناس المنتمين حتى إلى خمسة قرون سابقة، مع أننا أقل قدرة سحرية من متدربي السحرة. يمكننا إطلاق سراح الجن من قواريرهم، لكنَّ محاولة حشرهم داخلها مجددًا تبدو حاليًّا أنها تفوق قدراتنا بكثير. لقد اخترعنا القوة الماحقة؛ نحن نعيش بداخلها؛ إن حدث وتوقفت، سينتج عن هذا الفوضى والفوضوية الأفظع. تخيَّلوا فقط ما الذي سيحدث إن أُطفِئَتْ كل الأضواء وتوقفت القطارات والسيارات عن العمل. في المدن -حيث يعيش معظمنا الآن- سينفد الطعام خلال بضعة أيام، ثم ماذا بعد؟ نحن موجودون داخل الآلية العجيبة التي أسسناها نحن أنفسنا، ولا نعرف كيف نخرج منها؛ مع هذا إن لم نقم ببعض الإصلاحات الراديكالية لها، ستنتهي بهضم نفسها، وهضمنا معها.

ما علاجنا؟ ما التغيير الإيجابي الذي يمكننا فعله؟ ها هنا بعض الإمكانات التي أسمعها تُقدَّم على نحو متكرر.

أولًا، العلم والتكنولوجيا. يقول البعض إن ذكاءنا البشري سيجد حلًّا بالتأكيد. نحن أذكياء بما يكفي للتنبؤ بزوالنا المحتمل، ولتحليل دورنا فيه. ألسنا أذكياء بما يكفي لابتكار أدوات تُخفِّف أو حتى تُظهِر المسارات الرهيبة التي نتبعها؟ محتمل. وكثيرون يعملون بهمة على هذا الشيء نفسه. جامعات طاقة شمسية أكثر فعَّالية، بعض البطاريات أنبوبية الشكل التي تسمح للطاقة الشمسية أن تكون فعَّالة حتى ليلًا؛ محركات رياح؛ أجهزة ورق الزنبق التي تطفو على الماء، وتولد طاقة من خلال حركة الموج؛ تقنيات تزيل غاز ثاني أكسيد الكربون من الهواء؛ خطط لإطلاق جزيئات تشتيت الطاقة في الهواء، لإحداث تأثير مبرد؛ مزارع طحالب؛ تحلية مياه رخيصة وتقنيات تنقية المياه؛ وما هو أكثر بكثير. هل تُطوَّر هذه وتُنشَر بكميات كافية، وفي الوقت المناسب؟

وماذا عن حقيقة أنها، ببساطة ستحتاج إلى استهلاك طاقة أكثر من النفط أو الغاز أو الفحم كي تُصنع وتُنقَل؟ وماذا عن جماعة الضغط الهائلة للوقود الأحفوري؟ لماذا سترحب هذه الصناعات بمجيء اختراعات ربما تعرقل سلطتها وتأثيرها، ناهيكم بهامش الربح؟

من ثَمَّ من سيموِّل هذا الاختراع الجديد؟ ثمة فقط احتمالان: شركات كبرى خاصة أو حكومات. لكن الثانية مستعبَدة من الأولى. كما سيخبرك العلماء ورواد الأعمال أنفسهم، من المستحيل تقريبًا وجود علم متجرد تمامًا الآن، وأول سؤال يُسأل عن أي اختراع جديد من الممولين المحتملين ليس هل ينقذ الكوكب، لكن هل يجني أرباحًا كبيرة؟

معايير بناء صديقة أكثر للبيئة وإعادة تغليف المباني المسربة للطاقة وتخفيض سرعة السيارات على الطرق السريعة والعودة إلى السفر بالقطارات: كلها إجراءات قصيرة المدى لتوفير الطاقة قد تقدم حلولًا صغيرة.

لكنَّ تلك الترقيعات للنظام القائم تواجه مشكلة هائلة: القنبلة الزمنية الديموغرافية. فيل آخر في الغرفة لا أحد يريد الاعتراف به هو عدد السكان المتزايد، والرغبة القابلة للفهم من أي وكل إنسان على الكوكب في تحسين نصيبه في الحياة. لا يحتوي الكوكب على موارد كافية للجميع كي يعيشوا «نمط الحياة» الشمال أمريكي المتوسط، كما يُطلَق عليه حاليًّا. ماذا لو قلل الأثرياء معدل استهلاكهم كي يسمحوا للفقراء برفع معدلهم، ثم لو خفض الجميع المتوسط إلى النصف؟ هذا كله جيد جدًّا مع عدد سكان مستقر؛ لكنْ إن تضاعف عدد السكان، ستبقى كمية الاستهلاك الكلي وكمية الطاقة المستهلكة الكلية هي نفسها.

اذكر تحديد عدد السكان، وسيُوجَّه إليك غضب صاخب. قادة دينيون من أنواع عدَّة سيُؤثمونك، آخرون سيتهمونك بالعنصرية أو الرغبة في ارتكاب إبادة. لأن أكبر عدد ممكن لا بدَّ أن يولدوا، على ما يبدو. ما سيحدث لاحقًا، من حروب على الموارد المتناقصة ومجاعات وأمراض وكل نتائج فرط الازدحام ونقص الغذاء الأخرى، لا يبدو أنه يشغل دعاة كثرة المواليد. من سينجب كل هؤلاء الأطفال؟ خمنوا.

نُظِرَ إلى تعليم المرأة من جانب كثيرين -من بينهم منتدى ديفوس الاقتصادي العالمي- كمفتاح لمستوى معيشة أفضل. النساء المتعلمات لديهنَّ أطفال أقل ويهتممن أكثر بهم، ويُسهِمن أكثر في مجتمعاتهنَّ.

ورغم هذا فالمعارضة لتعليم الفتيات والنساء أقوى تحديدًا في الأماكن التي ستستفيد منه أكثر. يفضل البعض، كما يبدو، أن يقتل نساءه على أن يسمح لهنَّ بمساعدة مجتمعاتهنَّ.

للحلول التكنولوجية والحلول التعليمية، يمكننا إضافة ثالث: الحلول السياسية. على المستوى الدولي، محاولات الوصول إلى نوع من الاتفاق على ضبط انبعاث الكربون مُنِيَتْ حتى الآن بإخفاق كئيب.

لا أحد يريد أن يبدأ. لا أحد يريد أن يضحي بـ«النمو الاقتصادي» ويخاطر بغضب العامة. معظم الناس يبدون عازمين على تجاهل عواقب التقاعس ما داموا لا يمكنهم لمس تهديد مباشر لأنفسهم. «ليس هنا، ليس الآن، ليس أنا». هي التعويذة السائدة.

على المستوى القومي، كان ما هو أكثر قليلًا ممكنًا: بعض الحكومات تحاول أن تصبح صديقة أكثر للبيئة. على مستويات محلية، تُباشَر مشروعات تنظيف وترميم عدَّة، ببعض النجاح. لكنَّ مكاسب في موقع يمكن بسهولة أن تُلغى بخسائر في موقع آخر. بالنسبة إلى هؤلاء الذين يعملون على الأرض، تبدو محاولة الحفاظ على قليل حتى من الثراء البيولوجي الذي يعتمد عليه بقاؤنا في النهاية، مثل حجر سيزيف: ما إن يُرفَع الحجر إلى أعلى التل حتى يتدحرج عائدًا إلى الأسفل مرة أخرى.

ربما إخفاقنا الأكبر هو إخفاق حديث: نزعنا لأنفسنا من الكون، إخفاقنا في فهم أن كل شيء مرتبط حقًّا بكل شيء آخر. نحن جزء من الطبيعة: لسنا منفصلين عنها. مع هذا يستمر توجيه مبالغ ضخمة من المال لأوهام تُقدَّم باعتبارها علاجًا للسرطان، كما لو أن الكثير منه لم يكن بسبب المجمعات الصناعية ومنتجات نفرغها في أجسادنا؛ أو للبحث عن الخلود وخطط لتحميل مِخاخنا على حواسيب وإطلاقها في الفضاء. في الأثناء، تُوجَّه نقطة ضئيلة من ثروتنا -أقل من 3 في المئة من كل التبرعات الخيرية- للجهود اليائسة باطراد للحفاظ على محيط حيوي فعال.

أقصد بـ«فعال» فعال بطريقة تمكننا نحن أنفسنا من أن نبقى أحياء. هل الطبيعة -مرئية بنظرة عامة- تحتاج إلينا؟ لا. نحن سنجعل الكوكب غير صالح لنا أسرع مما سنجعله غير صالح للحياة ككل. رغم جهودنا الأسوأ، بعض الحشرات أو الطحلب النهري أو الميكروب اللاهوائي أو حبار أعماق البحار من المرجح أن تعمِّر أكثر منا. هل نحتاج إلى الطبيعة؟ نعم، إلا لو

أمكننا اكتشاف طريقة جديدة للتنفس. الكيمياء والفيزياء لا تساومان، بل تسويان حساباتهما. الطاقة المولَّدة من حرارة متزايدة يجب تصريفها، في شكل رياح أعنف أو أمواج أعلى؛ ما يصعد إلى الأعلى في التبخر المتزايد سوف يهبط في شكل أمطار سيلية أو عواصف ثلجية مدمرة. الـ«أررررض» الجديدة الأقل عطفًا وغير المستقرة أكثر التي كتب عنها بيل ماكيبين في كتابه الصادر في 2010 ويحمل العنوان نفسه، أصبحت هنا فعلًا. يمكننا التكيف معها على أفضل نحو نستطيعه؛ يمكننا محاولة تقليص وعكس أو على الأقل وقف العملية القاسية التي يبدو أننا أحدثناها؛ أو يمكننا محاولة التعامل مع القبح الناتج في حالة انهيار مجتمعنا الحالي.

تحدثتُ مؤخرًا مع رجل كندي من السكان الأصليين يبيع سمكًا أبيض في سوق مزارعين محلي. ذكرت بلح بحر الحمار الوحشي، أحد الأنواع الغازية الذي أُلقِي من جوف برميل من سفينة شحن واردة وله الآن حضور هائل ومدمر في البحيرات العظمى، حيث يسد الأنابيب ويوسخ الشواطئ ويصفِّي معظم الطعام الذي كان متاحًا قبلًا للأنواع المحلية. سألت الصياد، ما الذي يعتقد أنه يجب فعله لمواجهة هذه المشكلة؟ كان بالتأكيد مهتمًّا: بلح البحر هذا يمكنه التأثير بالسلب في مصدر رزقه. لكنه ابتسم فقط. وقال: «ستعتني الطبيعة بها».

أخذتُ كلامه على أن مقصده ليس أن الطبيعة ستبيد بلح بحر الحمار الوحشي، لكنْ أن بعض التوازن أو الوضع القائم الجديد سيظهر في النهاية. إن كان الأمر كذلك، فقد كان محقًّا، لأن الطبيعة دائمًا ما تفعل. ربما لا تكون النتيجة ما نتمناه، لكنَّ الطبيعة لا تهتم بالأمنيات البشرية. لا تمنح الفيزياء والكيمياء فرصًا ثانية.

نحن نهتم بأمنياتنا البشرية، مع هذا. ونتوق إلى فرص ثانية: قصصنا الدينية وحتى حكاياتنا الشعبية وأفلامنا تزخر بها. يروقنا الاعتقاد بأننا لو تمنينا شيئًا بقوة، يمكننا بعثه إلى الوجود.

ربما حان الوقت كي نبدأ في تمني نجاتنا المستقبلية بقوة. لو أننا نريدها فعلًا، يمكننا بالتأكيد استخدام ذكائنا المُطرَى عليه كثيرًا لتحقيقها.

الجزء الثالث

2014 إلى 2016

من سيكون السيد

في أرض الترجمة

»»«««

(2014)

أنا مسرورة لأنني دُعِيتُ إلى جامعة إيست أنجيليا بنوريتش لألقي هذه الكلمة على شرف ف. ج. زيبالد، كاتب مُقدَّر ومفتَقَد كثيرًا من كل مَن تابعوا عمله. .

يجب أن يُعتبَر ف. ج. زيبالد واحدًا من الكتاب الأساسيين في القرن العشرين. من بين أشياء كثيرة، أثار الاضطراب في الرواية كشكل أدبي، مازجًا الحقيقة بالاختراع وذاهبًا بعيدًا لدرجة اختلاق اقتباسات. منهجه مشَّائي، والأشكال المنبثقة عنه ذات صِلة بالهجائية المينيبية، وصِلة بالتأمل الشخصي. كما يفعل هو بالرواية، سأفعل بالمحاضرة: أشعر أن حمل هذه المحاضرة لاسمه يخولني لأن أحاكيه، وأكون جوَّالة وعرَضية ومراوغة، حسنًا، وغريبة الأطوار بقدر ما كان زيبالد نفسه بالضبط.

كان زيبالد مهتمًّا بالكاتب والطبيب النوريتشي من القرن السابع عشر سير توماس براون الذي يجلس تمثالٌ بليغٌ له مفكرًا فوق لحم الخنزير المسحوب والسمك المدخن والسجق الممتاز في سوق نوريتش؛ وهنا سوف أُدخِل أول مراوغاتي. تضمَّنت وصفة براون الطبية لعلاج الصلع تمسيد الرأس بحيوان الخلد والعسل. أقدِّم هذه النصيحة لشركات الأدوية الكبرى التي حققت بعض النجاح في الماضي من خلال تسويق علاجات شعبية سابقة. لا أطلب مقابلًا ماديًّا.

لطالما شعرتُ بقرابة مع ميرلين من «السيف في الحجر»[1]، ليس بسبب البومة الأليفة فقط، لكنْ لأن لميرلين بعض المعاونين من الأرواح غير المرئية التي تمده بأدوات يحتاج إليها. حين يقول «قبعة»، تظهر قبعة. قد لا تكون القبعة الصحيحة، لكنها قبعة. ثمة طريقة أدبية متعالية أكثر لوصف هذه الظاهرة -يمكنني أن أستدعي تشبيه جورج إليوت من «ميدل مارش» عن الشمعة المرفوعة أمام المرآة التي تسبب خربشات عشوائية على الزجاج كي ترتب نفسها في نسق- لكنْ لماذا لا أسمح بالاثنين؟ لذلك، بمجرد موافقتي على إلقاء محاضرة زيبالد عن موضوع الترجمة، سقطتْ بعض الخطابات من ف. ج. زيبالد نفسه بمعجزة من فتحة البريد، منشورة في الجريدة الأدبية «ليتل ستار». وهذه الخطابات كانت مكتوبة لمترجم زيبالد، مايكل هالز؛ وكانت عن موضوع... خمِّنوا ماذا! الترجمة! قلت: «شكرًا للمعاونين السحريين غير المرئيين وللشمعة/ المرآة». «يمكنني الآن وضع واحد من هذه الخطابات في محاضرتي عن زيبالد وإذهال مستمعيَّ».

لذا، ها هو الخطاب.

97-9-19»

عزيزي مايكل:

طلب مني بيل أن أرسل إليك الفصل الأخير مباشرةً كي تتمكن من التعامل معه قبل الذهاب إلى كينجز لين.

خشيتُ أن هذه الصفحات قد تكون صعبة على نحو خاص. لا بدَّ أنك لعنتني أكثر من مرة حين تصديتُ لها. أظن أن الكثير من الحبيبات الأدق في الفقرات «المقتبسة» قد ضاع حتمًا في الترجمة. مساء أمس حتى أجهدت عقلي من أجل طريقة أفضل لترجمة «wehwirstshaft» (ص14)، لكن بلا طائل كبير.

هذا الصباح لا أزال أجري بعض التغييرات في قائمة حشرة العث بصفحة 3 لأن اثنين من الموجودة في الأصل لا تُرَى بوضوح نوعًا ما (على العكس مما يقوله النص). وأنا لا أريد

(1) رواية صادرة عام 1938 للكاتب البريطاني ت. هـ. وايت، تتناول صبا الملك أرثر.

إغضاب مراقبي حشرة العث البريطانيين، وهم عديدون جدًّا. للتأكد من خياراتي، اتصلت بنجار من بيكلز، كان قد أخذني لمراقبة العث مرات عدَّة. لكنني تمكنتُ فقط من الوصول إلى زوجته على الهاتف لأنه، كما قالت، مات في سيارته الشهر الماضي. غريب جدًّا، كل هذا، ألا تعتقد ذلك. لو لديك الوقت كي تأتي لنوريتش من الطرف الآخر لنورفولك، سأكون في الجوار حتى الثاني من أكتوبر.

كل الأمنيات الطيبة، ماكس».

كما يمكنكم أن تستخلصوا، كان ف. ج. زيبالد يعيش في نورفولك في ذلك الوقت. هنا تأتي مصادفة أخرى من نوع «الشمعة/ المرآة»، قبل ثلاثين عامًا بالضبط، في 1983-1984، أمضيتُ أنا وأسرتي جزءًا كبيرًا من عام في نورفولك خلال الخريف والشتاء والربيع. ومن ثَمَّ كنا نعيش في المنطقة التي تأملها زيبالد بطلاقة في «حلقات زحل»، وهو تأمل في سرعة الزوال، كما هي الحال مع كثير من كتابته. كنا نقيم في بلاكيني التي كانت يومًا ميناءً كبيرًا، كما تشهد على هذا كنيسة القديس نيقولاس المهيبة التي تعود إلى القرن الخامس عشر، لكنها الآن أصغر ومُوَاجهَة بمسطحات المد والجزر. الضباب، والبحر العاصف، والقرى التي سقطت فيه، والطرق الخلفية الملتوية، والمِلكيات التي كانت غنية يومًا وتخبو الآن: أقمنا بينها قبل القراءة عنها في «حلقات زحل». تجولنا أيضًا في مدينة نوريتش نفسها، لذا فليس من قبيل المصادفة الكاملة أن تظهر جوليانا دي نوريتش كقديسة شفيعة في الفصل الأخير من روايتي «عام الطوفان»: تعرَّفتُها، أيضًا، خلال المدة الزمنية نفسها.

اخترنا بلاكيني لأن هذا الساحل كان واحدًا من أفضل مواقع مراقبة الطيور في بريطانيا: جلبتِ العواصف القادمة من سيبيريا أنواعًا نادرة كثيرة للمستنقعات المالحة ومسطحات المد والجزر بامتداد الساحل. مشروعنا الآخر تمثَّل في إنجاز بعض الكتابة -كان لكل منا رواية نصب عينيه- لكنْ يؤسفني قول إن هذا لم ينتج عنه شيء. لم ينجز أي منَّا كتابًا.

في حالتي، ربما لإخفاق نورفولك علاقة بحضور الأرواح في بيتنا المستأجر. أخبرنا السكان المحليون أن هذا المبنى، الذي كان في القرن الثالث

عشر، مستشفى للجذام تديره الراهبات، مسكون، ليس بالراهبات اللاتي يقال إنهن يفضلن غرفة الجلوس فقط، لكنْ أيضًا بفارس مرح، يستقر في غرفة الطعام لما كانت المشروبات الروحية توضع هناك، وبامرأة مقطوعة الرأس، وكانت حبيسة المطبخ، كما هي عادة النساء اللائي بلا رأس في الغالب.

استجوبنا صاحب البيت، وكان كاهنًا يعيش في لندن. فضحك بحرارة. قال: «هوهوهو، كنتما تستمعان للسكان المحليين». ثم، مع نظرة ثاقبة: «هل رأيتماهم؟» استبعد المرأة مقطوعة الرأس: لقد لُمِحَتْ مرة واحدة فقط، من جانب أمريكية تبحث عن جذورها ومصمِّمة على اكتشاف امرأة مقطوعة الرأس واحدة على الأقل بصرف النظر عن عدد أقداح الشيري[1] الذي يتطلبه الأمر. كان "لا أدري" بخصوص موضوع الراهبات، مع أنه مهتم بوضوح: رأت أمه واحدة على الأقل. لم نتطرق إلى الفارس المرح، مع أننا صادفناه ذات مساء. اتضح أنه محتفِل تائه من الحانة المجاورة وتجول بالخارج للأسباب التي يتجول بسببها الفرسان المرحون، واختلط عليه الأمر في طريق العودة.

لذا ربما تداخلت كل حياة الأرواح هذه مع موجاتي الإبداعية، مسببة حبسة كتابة حادة وجدتُ نفسي أمر بها. أو ربما كانت لها أسباب أخرى. خلال النهار كان من المفترض أن أكتب في كوخ صياد حجري، باستخدام آلة كاتبة يدوية ينحشر حرف «اللام» بداخلها كل مرة أضغط عليه فيها. يقود هذا إلى تجنب الكلمات المحتوية على حرف اللام، وهو ما يمكن أن يكون مثبطًا. من الممكن أن أمنح بطلي الرئيسي المثير جنسيًّا لثغة مميزة؟ «قاي بشهوة بنبراته ايخفيضة ايواهنة: «أحبك. أشتاق يتقبيي شفتيك ايمغريتين ايشهيتين»[2]. لا، هذا لن يجدي نفعًا.

كان الكوخ يُدفَّأ بمدفأة صغيرة، لم أستطع إجادة إيقادها قط، لأنني لا أملك موهبة إشعال النار في كتل ضخمة من الخشب المبتل والمشبع بالماء. وله أرضية حجرية، وهكذا أُصِبْتُ بأول تورم أصابع بفعل البرد، لما كنتُ اعتدتُ العودة إلى غرفة الجلوس المسكونة بالراهبات في المنزل الأساسي

---

(1) من أنواع النبيذ، تعود أصوله إلى إقليم الأندلس بإسبانيا، وعادة ما تكون نسبة الكحول به مرتفعة.

(2) «قال بشهوة بنبراته الخفيضة الواهنة: أحبك. أشتاق إلى تقبيل شفتيك المغريتين الشهيتين».

وإلصاق قدمَي المتجمدتين بالموقد المشتعل. كنت مأخوذة بتلك التقرحات، ما إن ميَّزتها. «لا بدَّ أن هذا... نعم! تورم أصابع»، صِحتُ متعجبة. «أخيرًا! يا له من أمر ديكنزي[1]!».

أنا متأكدة من أن حبسة الكتابة عندي تعززت بالعدد الكبير من الروايات الرومانسية المُشتِّتة للانتباه المتروكة من الزوار الصيفيين عن ماري؛ ملكة اسكتلندا. حين لا تسير كتابتك على نحو جيد، لا يوجد شيء يرفع معنوياتك مثل ماري؛ ملكة اسكتلندا. يمكنك التمتمة لنفسك: «على الأقل، لم يقعْ شعري المستعار، حين قطعوا رأسي».

لكنْ على الأرجح رجع إخفاقي الإنتاجي لحقيقة أنني لا أجيد الإسبانية. (عرفتم أنني كنت سأصل إلى قضايا اللغة، عاجلًا أم آجلًا). ترون، الرواية التي كنت أحاول كتابتها تدور في المكسيك. أيًّا كان ما وضع هذا في رأسي؟ ليس فقط أنني لا أجيد الإسبانية، لكنني أيضًا لا أجيد ناواتل، مايا، زابوتيك، ميكستيك، أوتومي، توتوناك، تزوتزيل، تزيلتال، مازاهوا، مازاتيك، هاوستيك، تشؤل، تشينانتيك، بوريبيتشا، ميكسي، تيلابانيك أو تاراهومارا[2]: نصف هذه اللغات متحدثوها الأصليون اليوم أكثر من متحدثي الإنجليزية الأصليين في لندن بزمن شكسبير. لم أحتجْ إلى إجادة كل هذه اللغات كي أكتب روايتي، لكنْ لربما أفادتني واحدة أو اثنتان. هذه الأيام يمكنني دراستها في دورة من خلال الإنترنت، لكنَّ هذا كان في أيام ما قبل الإنترنت: لم تكن دورات لغة الميكستيك سهلة المنال في بلاكيني.

بلاكيني نفسها كانت مكتنزة بشِراك ترجمة من نوع مختلف. يلتهم الأطفال اللغات واللكنات الجديدة، لذا استغرق الأمر مجرد أسابيع كي تكتسب ابنتنا ذات الست سنوات لكنة نورفولك بطريقة لا يمكن تمييزها عن زملائها في المدرسة. فيما بعد مثَّلنا نحن أبويها، بلكنتنا الكندية السافرة، مصدرَ إحراج لها. اعتادت قول: «ماما، بابا»، لا تقولا سراويل تحتية، قولا ملابس داخلية!» لم يساعدْ أن جرَيم كان الرجل الوحيد الذي يصطحب طفلة من «براونيز» في مدينة بلاكيني، وعلى الأرجح أنه الوحيد على الإطلاق. أوه، يا

(1) يلائم شخصيات روايات تشارلز ديكنز.

(2) من لغات السكان الأصليين في المكسيك.

للعار: دزينات من أمهات نورفولك في مراكز القيادة، ثم رجل كندي وحيد طويل ملتحٍ ومن الواضح أنه مختل...

لكنَّ الكثير يُغفَر للأجانب أحيانًا، اعتمادًا على أي نوع من الأجانب هم. على الأقل لسنا أمريكيين! على الأقل لسنا فرنسيين! على الأقل ليس بمقدور أحد أن يعرف من أين نحن، بالضبط. كندا، في أذهان متخيليها المحليين إن وُجِدُوا، فضاء أبيض هائل فارغ على الخريطة. وأفضل حتى أن لا أحد، في أرض اللكنات المحسوبة بدقة، كان بإمكانه معرفة طبقتنا الاجتماعية؛ لذا يمكننا التحدث بأسلوب ودود مع كل شخص في القرية دون أن نُصدَّ. وهو ما فعلناه.

لكنِ الآن إلى العمل الجاد؛ مع أنه بالنسبة إلى روائي كل شيء عمل جاد. يمكنكَ أن تصمد أو تسقط من خلال إن كنت ستسمح لشخصية محددة بأن تقول «سراويل تحتية» أو «ملابس داخلية»، كون الكتب مصنوعة من اللغة ولا شيء غيرها. يسأل بولونيوس: «ماذا تقرأ، سيدي اللورد؟» يرد عليه هاملت، بدقة: «كلمات، كلمات، كلمات». هذا كل ما علينا، نحن العمال المساكين في مناجم الملح اللفظية، العمل به: كلمات. لا موسيقى تصويرية ولا مؤثرات بصرية باستثناء تلك التي في رأس القارئ. من ثَمَّ، الكلمات بكل تنويعتها الثرية ذات أهمية قصوى بالنسبة إلينا. لا يكمن الأمر فقط في ما تقوله -الحبكة، الوصف، الشخصيات- لكنْ كيف تقوله. الصوت والنبرة: مكانة وثقافة المنشأ وجيل المتكلم؛ من يتحدث إلى من: في اليابانية لا يمكنك قول «سررت بمقابلتك» دون معرفة هل مركز الشخص أعلى منك أو في مركزك نفسه، أو أدنى. ثم هناك خيارَا المحكية أم الكلام الرسمي، بتدرجات عدَّة لكل منهما؛ وأيضًا مسألة الحقبة التاريخية.

كل منها قد يتأثر بهل الشخصية (على سبيل المثال) موهيكان[1] أو لا، كما في «آخر الموهيكان»[2]؛ أو أرنب، كما في «وترشيب داون»[3]، أو خنزير، كما في «شبكة شارلوت»[4]، أو هوبيت. أو «أورك»: هؤلاء لديهم قواعد لغة

---

(1) من قبائل السكان الأصليين بأمريكا الشمالية.

(2) رواية لجيمس فينيمور كوبر صادرة 1757، تحولت إلى فيلم شهير من إنتاج 1992.

(3) رواية لريتشارد أدامز منشورة عام 1972.

(4) رواية للأطفال من تأليف إ. ب. وايت، صادرة عام 1952.

فقيرة. أو جني صغير، شخص أكثر تفوقًا. أو حصان. أو ذئب. أو مصاص دماء. أو كما في حالة «الكروان الأخير»[1]، كروان. توجد احتمالات كثيرة جدًّا.

الخيارات التي تربك الكاتب تربك المترجم عشر مرات أكثر، مع إضافة مسؤوليات ثقيلة من أنواع أخرى كثيرة. يعتمد فهم القارئ بلغة أخرى لأي شيء على الإطلاق عن عمل كاتب ما على المترجم وحده. مهمته أن ينتج نصًّا دقيقًا، أو دقيقًا بما يكفي، لكنْ أيضًا نصًّا مقروءًا في لغة الترجمة، وفضلًا عن ذلك، جذاب وطريف وموجع للقلب، إلخ، في المواضع الصحيحة. هذا النوع من الألعاب البهلوانية أكثر مما نتوقعه من أي مخ بشري. حين يمر كاتب بيوم سيئ، يمكن أن يتمتم، ليس فقط: «على الأقل لستُ ماري؛ ملكة اسكتلندا»، لكن أيضًا «على الأقل ليس عليَّ أن أترجم كتبي اللعينة!».

أنا ممتنة على نحو مضاعف لأنه لا ينبغي لي أن أترجم كتبي اللعينة لإدراكي أنني أحيانًا كابوس نسبي لمترجميَّ. سوف أستبعد «أحيانًا». أنا دائمًا كابوس نسبي لمترجميَّ. أكتب ألعابًا كلامية (تكاد تستحيل ترجمتها) ونكاتًا (صعبة) وأبتكر ألفاظًا جديدة، خاصة في حقل الأنواع المُهندَسة وراثيًّا والمنتجات الاستهلاكية المتخيلة. كم سيكون أفضل كثيرًا للمترجم لو التزمتُ بنوع من الإنجليزية القياسية الفخمة، مع تركيز على حوادث القتل. يقال لي إن الكتب المعتمدة على الحبكة هي الأسهل في الترجمة، مع أنه حتى في هذا المجال توجد أخطار: الترجمات الفرنسية لذلك الكاتب الأمريكي الأساسي رايموند شاندلر، تجعل لوس أنجلوس الخاصة به تبدو بغرابة مثل الأجزاء الأقذر من باريس مسكونة، على سبيل المثال، بالمفتش ميجريت[2]، باستثناء أنها في المدينة الأخيرة تمطر كثيرًا.

لكنْ ما البديل، بالنسبة إلى مترجم؟ هل تريد ترجمةً سلسةً تجعل القارئ يشعر بأن الكتاب مكتوب بلغته الثانية؟ الكاتب ثنائي اللغة تمامًا مافيز جالانت قال ذات مرة إنه يمكن للمرء معرفة أن ترجمة ما جيدة من خلال قراءة فقرة باللغة الأولى ثم الانتقال إلى الثانية، وإذا لم يلاحظ اختلافًا، إذن هي ممتازة.

---

(1) رواية لفريد بودزورث صادرة عام 1955.

(2) بطل روايات جورج سيمنون.

أو هل تريد أن تُضمِّن بعض عبارات السباب باللغة الأصلية كي تشير إلى أننا في الحقيقة داخل ثقافة ومكان مختلفين؟ هل دعاك شينجاشجوك[1] إلى «الويجوام» الخاصة به أم إلى خيمته مدببة السقف؟ هل قتلك بالتوماهوك، أو ببلطة يد صغيرة ملائمة لتقطيع خشب الوقود؟ هل تترجم «gjetost» أو «brunost» النرويجية كـ«جبن ماعز بني متعفن ومكرمل جدًّا»، أم ببساطة «جبن بني»، أم تُبقي الكلمة الأصلية، من أجل النكهة؟ كلمة «أوريندا» من لغة أوجيبواي[2] -كما في رواية جوزيف بويدن بالعنوان نفسه- تحتاج إلى فقرة باللغة الإنجليزية لشرحها. (معناها التقريبي: «قوة روحية - سحرية يُعتقَد أنها موجودة في كل الناس والأشياء، لكن في الشامان على وجه الخصوص»). هل تترجم هذه الكلمة داخل متن الرواية، أو تبقيها كما هي وتضيف قاموس مصطلحات في النهاية؟ مثل هذه الأسئلة تؤرق المترجمين.

قضيتُ بضعة أسابيع مؤخرًا في مركز «بانف» خلال دورتهم السنوية للمترجمين الأدبيين. يُجمَع المترجمون بمؤلفي الروايات التي يترجمونها. كان صنوي شابًّا لامعًا جدًّا من مصر، يترجم «البينيلوبية» إلى العربية. أحضر قائمة كلمات لي. «أهذه كلمة قديمة، كلمة جديدة، كلمة عامية، كلمة رسمية، أم إنكِ اخترعتِها؟» اعتاد أن يسأل. كل هذا مهم.

لماذا انتهى بي الأمر إلى قضاء حياتي أفكر في أشياءَ كهذه، بدلًا -مثلًا- من كيف أزرع كلية بشرية داخل خنزير؟ أو كي أوسع النطاق: كيف نصبح على هذا النحو؟ أقصد بـ«نحن» هؤلاء الذين يتعاملون بالكلمات: أي الكتاب والمترجمين.

نُولَد جميعًا بلا لغة، لكننا نلتقطها سريعًا جدًّا. ما إن نبدأ الاهتمام بحساء الأبجدية، حتى نقضي معظم طفولتنا نترجم. «ماذا يعني هذا؟ ماذا عن هذا الشيء هناك؟» بعضنا يكتسب كل الكلمات التي نحتاج إليها مبكرًا جدًّا، ولا نشغل رؤوسنا بها كثيرًا بعد ذلك. لكنَّ أهل الكلمة يواصلون.

ضيقة هي البوابة، كثيرة هي الطرق الملتوية، مبهمة هي الدوافع، رهيبة هي الأخطار، ميمونة هي المصادفات التي تقود في النهاية إلى المملكة الخرافية لمباهج الورق (أو هذه الأيام، إلى أرض المسرات الرقمية، أيضًا)، رغم أن التمرس بالمهنة متطلب والصفحات المتجعدة المكتوبة بخط اليد كثيرة.

---

(1) شخصية فنية في «آخر الموهيكان».

(2) من لغات السكان الأصليين بأمريكا الشمالية.

هنا، في ما يلي دربي الصغير الخاص.

قضيتُ طفولتي المبكرة -التي تصادفتْ مع سنوات الحرب العالمية الثانية- في جزء ناءٍ من شمال غرب غابة كيبيك. كنا هناك في الربيع والصيف والخريف، ليس في قرية أو مدينة، لكنْ مباشرة بين الأشجار والدببة والذباب الأسود والبط الغطاس. كانت المواصلات بالقارب أو بعربة مقطورة. لم تكنْ هناك كهرباء أو ماء جارٍ أو مدرسة، أو محل، أو مسرح أو سينما أو تلفزيون. (لم يكن هناك أي تلفزيون على أي حال). لاحقًا، كان هناك راديو بدائي، كنَّا نسمع خلاله عرضيًّا إما فرنسية بعيدة جدًّا -كانت كيبيك- أو من خلال الموجة القصيرة، بغرابة كافية، روسية. في الشتاء كنا نعيش في مدينة أوتاوا، حيث يوجد استقبال أفضل، وهذا ما سمعناه من خلال الراديو هناك، ضمن أشياء أخرى:

«ويييووويييووو... بونج بونج بونج بونج؛ بونج بونج بونج بونج. بونج. بونج. بونج. بونج. بونج. هنا لندن تنادي أميكا الشالية. هايا أخبار بي بي سي.

سؤال لم يُسأل من طفل: لماذا يتحدثون هكذا؟ أيضًا؟ ما لندن؟ وسؤال أصعب حتى: ما هي بي بي سي؟

لكنْ أيضًا كانت تأتي من خلال الراديو أشياء كهذه:

«ميرزي دوتس ودوزي دوتس وليدل لامزي دايفي أكيدلي دايفي تو، وودن شو».

أو:

«تشيكري تشيك، تشا لا، تشا لا/ تشيك ألا رومي/ إن أبانانِكا/ بوليكا، وليكا كانت يو سي/ تشيكري تشيك إز مي».

أي لغات كانت تلك بها؟ قد يتساءل المستمع الطفل. أو المستمع البالغ، إلى حد ما. الأولى أحجية يمكن فك شِفرتها؛ الثانية هراء. كم من المبكر في الحياة يدرك الأطفال حقيقة أن بعض الكلمات هي فقط سخيفة تمامًا! هذا هو سبب تقديرهم لإدوارد لير - «إنه يذهب، إنه يذهب، الدونج ذو الأنف المضيء!» (لماذا أحببت الدونج لكنني كرهتُ رودلف حيوانَ الرنة ذا الأنف الأحمر كراهية عميقة استمرت حتى اليوم؟ ملاحظة للنفس: فكِّري مليًّا في هذا).

بعيدًا عن الراديو، وما زلنا في ملكوت الكلمات التي بلا معانٍ واضحة، كان هناك طبعًا أليس الخالدة.

«كنا ساعة عصاري، والغريرات النَّشيقات
بتدور وتلفحر على أرضية جنب التلعة
وبغبغايات بوروجوف عدبانة
وخناظير بيتي خضرا بتصفخر بفلزيات[1]».

بعض الترجمة قُدِّمَتْ في النص بشكلٍ مفيد، رغم أن المترجم كان بيضة. لكنه بيضة بعزيمة مترجم.

«قال هَمْطِي دَمْطِي بصوت فيه شيء من العجرفة: «حين أقول كلمة، فإنها لا تعني إلا ما قصدت قوله بالضبط، لا أكثر ولا أقل».

قالت آليس: «السؤال هو، إذا ما كان يمكن للمرء أن يجعل للكلمات هذا الحشد الهائل من المعاني».

رد همطي دمطي: «السؤال هو من فيكم سيكون السيد... هذا كل ما في الأمر[2]».

---

(1) لويس كارول، أليس في المرآة، ت: سهام بنت سنية وعبد السلام، مراجعة: سارة بنت نهاد وعناني، دار التنوير، 2013، ص183.

(2) المرجع السابق نفسه، ص265.

لقد تأثرتُ بدرس همطي دمطي. حسنًا أيمكن أن نسأل! من سيكون السيد؟ هل توسِّع ككاتب معاني الكلمات، أم إنك مجرد أداة لها؟ هل لغتك تبرمجك مثل حاسب آلي، أم إنك تسيطر عليها مثل تعاويذ بروسبيرو[1] السحرية، وهل يوجد فارق حقًا؟ حين سألت جين بياجيت الأطفال الصغار، بأي جزء من جسدهم يتكلمون، قالوا: «فمي». هل الأفكار ممكنة من دون كلمات؟ هل تحدد الكلمات ما يمكننا التفكير فيه، وإن كان الأمر كذلك، أيمكننا التفكير بلغة ما في بعض الأفكار التي تستحيل صياغتها في أخرى؟ هل يمكن ترجمة الكتابة الترويجية على عبوات الملح الطبيعي القادمة من فرنسا إلى الإنجليزية مع الحفاظ على التأثير الغنائي نفسه؟ «بينما تبزغ أشعة الشمس المانحة للصحة بلونها الوردي عْلى الشاطئ الذي تعانقه الريح، لتختار كل بلورة من الملح الرقيق، مغمورة بـــ...» لا، لا أعتقد هذا.

ملاحظة للذات: فكِّري مليًّا في هذا، أيضًا.

عودة إلى الغابة الشمالية في كيبيك. صحيح أن، في بيتنا، أو بالأحرى كوخنا، كانت اللغة هي الإنجليزية؛ لكنْ في كل مكان يحيط بنا، وإن على مسافة ما، تنتشر هالة ظل من الفرنسية. لم تكن فرنسية كما يفهمها الفرنسيون، لكن كيبيكية، لها لهجتها ومفرداتها الخاصة، وتتضمن «جوال»[2]، اللغة مفرطة العامية. الشتم في فرنسية فرنسا في مقابل فرنسية كيبيك مختلف إلى حد كبير، إذ يحتوي في كيبيك على مصطلحات دينية عدَّة -أسقطْ شيئًا على قدمك وسوف تقول «Bapteme» مثلًا، فيما يقول الفرنسيون «Merde» خراء. كانت منطقتنا على حدود كيبيك-أونتاريو بالضبط، لذا في المدينة القريبة -ليست قريبة بالمعايير الإنجليزية؛ لنقل، في البقعة المأهولة الأخيرة قبل الوصول إلى الغابة- يدبر العديد من الناس أمرهم بفرنسليزية، مزيج لغوي مفهوم من الجميع، لكنه محدود نسبيًّا. كلمة عامة جدًّا مثل ma'chine قد تعني أي أداة ذات نفع، لكنها لا يمكن أن تعني شخصًا.

---

(1) بطل مسرحية العاصفة لشكسبير.

(2) فرنسية كيبيكية مفرطة في استعمال العامية وفي دمج أكثر من كلمة معًا؛ ارتبطت في البداية بالطبقة العاملة في مونتريال، لكن مع الوقت أصبح يُنظَر إليها كرمز للهوية القومية في الإقليم.

كانت هناك أيضًا كلمات جاءت في الأصل من الإنجليزية، مثل: le scrinporch، أو شرفة الدور الأرضي المسوَّرة بحاجز شبكي؛ وهي ضرورية للغاية في أرض الذباب الأسود والناموس، وle backouse، أو المنزل الخلفي، وهو ضروري جدًّا إذا لم تكن لديك سباكة. تبادل الكلمات هذا عادل تمامًا، إذ إن كلمات إنجليزية عدَّة كانت فرنسية في الأصل، بسبب وليم الغازي[1] لكونه ما كان عليه. لاحظ شخص ما مؤخرًا أن الكلمات الخاصة بالحيوانات الداجنة في الإنجليزية تتحدر عادة من الأنجلوساكسونية -بقرة، خنزير، شياه- بينما تلك الخاصة بالأجزاء التي تؤكل من الحيوان تتحدر من الفرنسية: لحم بقري، لحم خنزير، لحم ضأن. بحيث يمكنك أن تخمن تخمينًا صائبًا من كان يفلح الأرض ومن كان يقيم الولائم، ومَن غزا مَن. لكنني أستطرد. كما حذرتكم أنني سأفعل.

من بين أول الأشياء التي قرأتها في تلك المنطقة الحدودية الشمالية كانت لافتات بالفرنسية. سرعة منخفضة، الزم الجانب الأيمن، على الطرق الضيقة شديدة الانحدار. وفي مكتب البريد المشيد من أضلاع الخشب المربعة، «ممنوع البصق على الأرض». وحيثما اجتمع شخصان أو أكثر بجوار صندوق ثلج: اشربوا كوكاكولا. مثلجات. خلفيات علب رقائق الذرة كانت تعليمية أيضًا، لأنها ثنائية اللغة، ولأني قضيت وقتًا طويلًا أحاول إعادة كتابة المكتوب بالفرنسية. «يا أطفال! اربحوا!» كانت الجوائز التي يمكنك الفوز بها هي نفسها باللغتين، لكنها بدت ساحرة أكثر بالفرنسية. كما هي عادة الأشياء. مثل الملح الطبيعي.

ما تأثيرات عدم الانغماس المبكر هذا عليَّ، أقول «عدم» لأنه لم يكن هناك من يترجم لي؟ لقد نبَّهني إلى أن هناك عالمًا لغويًّا آخر واحدًا على الأقل، الأشياء المبهمة لي فيه بديهية للآخرين. واحدة من دوافع الكتابة هي بالتأكيد أن الكاتب في بحث عن أجوبة ألغاز متنوعة قد تُكتشَف من خلال فِعل الكتابة. دون مفاجآت للكاتب، ستكون المتعة أقل للقارئ. أو هذا ما أومن به بشغف،

---

(1) وليم الأول (1028-1087) المعروف بلقب وليم الغازي أو وليم الفاتح كان أول ملك نورماندي لإنجلترا، حيث كان دوقًا نورمانديًّا، ثم غزا إنجلترا وأصبح ملكًا عليها، وكان لا يتحدث الإنجليزية في بداية حكمه، وفشل في إتقانها إتقانًا تامًّا، لذا كانت الفرنسية هي لغة البلاط في إنجلترا، وأدى هذا إلى استعارة اللغة الإنجليزية كلمات كثيرة من الفرنسية.

وهذا أحد أسباب عدم وضعي لمخططات مسبقة، السبب الآخر هو الفوضى العقلية.

بدأتُ القراءة مبكرًا، لقلة الأشياء الأخرى التي كان بالإمكان فعلها حين تمطر. من حسن الحظ كان هناك الكثير من الكتب في مسكننا الصغير، لكنْ ليس الكثير منها للأطفال. مع ذلك، يجد الشيطان كتبًا للأعين العاطلة كي تقرأها، وهذا سبب قراءتي كلَّ روايات «ديل» البوليسية التي قرأتُها في سن صغيرة للغاية. تحذير مفيد: احذر الشقراوات في قمصان النوم الحمراء: إما لديهنَّ مسدسات في حقائبهنَّ المسائية أو سيجذبن القتلة كالذباب، ولن تحب أن تجد نفسك في مرمى النيران.

لكنَّ علب رقائق الذرة الفرنسية وروايات جرائم القتل لم تكن الأشياء الوحيدة التي تتطلب أن أفك شفرتها. كان هناك أيضًا قسم القصص المصوَّرة في الصحف التي كانت في ذروتها وقتذاك. كانت الشخصيات فيها تقول «waal» و«H'aint»، لو أنها قصص هيلبيليز المصورة، أو «Vot's up؟» لو أنها كاتزينجامر كيدز، مع لكنات ألمانية؛ وعدة أشياء أخرى غريبة. العديد منها كانت تضع علامات ترقيم بدلًا من الشتم: كان من المفترض بك إضافة الشتائم الفعلية بنفسك. لكنَّ أسرتنا كانت لا تشتم؛ في أسوأ الحالات، قد تقول أمي «سأخبر بابا» أو «لقد وبختُه»، لذا كان يمكنني رؤية الشتائم أمامي في القصص المصورة، على الصفحة مباشرة، لكن ليس سماعها. معجم الشتائم ضروري للمترجمين الآن، إذ يوجد الكثير جدًّا منها في الكتابة في العصر الحالي، لكنَّ تلك لم تكن الحالة وقتذاك. (رغم أن الشتم كان ممنوعًا، انتشرتْ نكات سنراها الآن عنصرية وكارهة للمرأة بكثرة على الصفحات دون أن يعيرها أحد انتباهًا).

ثم كان هناك الجنس. «عشيق الليد تشاترلي» لم يكن مسموحًا بها في الولايات المتحدة حتى عام 1959؛ وفي كندا حتى 1960. مارس الناس الجنس من خلال رمز النجمة (في الطباعة) حتى قرارات المحكمة الفاصلة تلك. يقول النص: «ثم أصبحا واحدًا، نقطة نقطة نقطة نقطة نقطة». «خُنِقَتْ، لكنْ لم يُتحرَّش بها»، كان تعبيرًا ملطفًا مثيرًا للاهتمام في الجريدة. «ماما، ما معنى هذا؟» «أنا مشغولة، اسأليني لاحقًا». حين رأيتُ مصطلح «متحرش بالأطفال» لأول مرة بالجريدة، ظننتُ أن معناه وظيفة متاحة للأطفال، سيُدفَع

لهم فيها مقابل جمع الخِلدَان. هذا ليس غبيًّا بقدر ما يبدو: لقد رأيتُ أناسًا يجمعون الدود.

كانت مجلات الخيال العلمي لذلك الزمن مصادر أخرى للكلمات المُحيِّرة. كان لا يزال عصر الوحوش الفضائية ذات العيون الجاحظة، لذا قدَّمتْ هذه القصص لغاتٍ عدَّة تحتوي على حروف عالية القيمة بلعبة سكرابل مثل (Y)،X، Q . كنت أنا وأخي الأكبر مبتكرين بليغين لأسماء غريبة للمخلوقات الفضائية التي كنا مولعين بوضعها في كتبنا المصنوعة يدويًّا. نصيحة مفيدة: لا تذهب في تمشية على كوكب نبتون. كل شيء هناك، الحيوانات أو الخضراوات أو خليط منها، يوجد فيها Q ،X أو Y، ومميتة.

هكذا دخلتُ سنوات مراهقتي محملةً سلفًا، إن جاز التعبير، ببيض مخفوق لفظي، ومعدَّة جيدًا، وليس عن طريق المصادفة، كي أصير صائغة كلمات جديدة لاحقًا في الحياة. لم نتعلمِ اللغات على نحو لائق حينذاك. لم توجد معامل لغة -كان كله عملًا كتابيًّا- ولم يُتَحْ لنا الوصول إلى معجمي الشتم أو الجنس. فكروا كيف كانت الفرنسية لتصبح أكثر إثارة للاهتمام مع بضعة مقاطع مختارة من «مدام بوفاري»، أو اللاتينية مع عينة من القصائد القصيرة الفاضحة أكثر لمارتياليس! لكنَّ هذا لم يُقدَّر له أن يحدث. تحدث قيصر عن نفسه برتابة بضمير الغائب؛ غازيًا هذا، ومطيحًا بذلك، بينما نرسم نحن ذراعين لفينوس دي ميلو في كتبنا؛ وفي حصص الفرنسية، استقرَّ قلم خالتي بعناد على الطاولة[1]. في الماضي والماضي التام والمستقبل التام.

علَّمنا اللاتينيةَ رجلٌ هنديٌّ من ترينيداد، والفرنسيةَ امرأةٌ من بولندا. (حدث هذا بعد الحرب). درسنا الألمانية خلال ساعة الغداء على يد بلغارية مضطربة؛ اعتدنا الجلوس هناك ونحن نقضم شطائر الجبن في حين تتغنى المرأة سيئة الحظ بقاعدة الفاعل والمفعول. ثم كان أن أضيفت الأنجلوساكسونية والإنجليزية الوسيطة في الجامعة إلى قائمة الأشياء المطلوب مني ترجمتها. ما الاستخدام العملي للغات التي تعلمتها حينذاك؟ قدر ضئيل؛ رغم أنني حين

---

(1) سخرية من الطرق التقليدية لتعليم اللغة باستخدام جمل غير مفيدة في الحياة اليومية، ومن بينها «قلم خالتي موضوع على الطاولة». واحدة من العبارات التي كانت شائعة في تعليم اللغة الفرنسية.

ذهبتُ إلى فرنسا لأول مرة، وجدتُ أنني لا يمكنني طلب قهوة ولا السؤال عن الحمَّام؛ فهذان الشيئان لم يذكرهما راسين[1].

بعد ذلك بقليل -قليل بالزمن الجيولوجي- باتت الكتب التي كتبتُها تُترجم إلى لغات أخرى. واحدة من أولى دور النشر التي تصدَّت للمهمة كانت «جراسيه» بفرنسا، وإذ ذاك نشب صراع بين الجانبين الفرنسي والكيبيكي. كان الكتاب يدور في الغابة الشمالية نفسها التي تحدثت عنها والواقعة في كيبيك، لذا بدا اختيار مفردات محلية مسألة كرامة بالنسبة إلى الموزع الكيبيكي. قال: «لا بدَّ ألا يبدو هذا فرنسيًّا جدًّا، «أبيتيبي[2]» ليست غابة بولونيا». لكن الفرنسيين قالوا عن العبارات البديلة التي اقترحها: «لكنَّ هذه ليست لغة فرنسية!» وهو ما اعتادت مدرستي البولندية للغة الفرنسية في المرحلة الثانوية قوله عن موضوعات الإنشاء التي كنت أكتبها.

كثيرة هي مغامراتي مع مترجميَّ على مر السنين. سُئلت: «أهذا مضحك، أم غير مضحك؟». «كلا الأمرين» من الصعب شرحه. كانوا يقولون: «آه، إنها السخرية الأنجلوساكسونية»، يقصدون قاتمة، كما أعتقد. سألني أول مترجم لي إلى الصينية: «ما هي الجرانولا؟». «ما هو «زِر الابتسام»؟» وإذا كانوا لا يعرفون الجرانولا، ماذا أيضًا لا يعرفونه دون إدراك أنهم لا يعرفونه؟

سيكون من المثير العيشُ في عالم أورسولا ك. لو جوين المستقبلي، حيث يترجم جهاز أنسيبل لك فوريًّا في حين تتجول من مجرة إلى أخرى، مختبرًا لغات جديدة وأنواعًا جديدة تمامًا من تجربة الواقع. لغة معتمدة بكثافة على الأسماء مثل اللغة الإنجليزية تعاني مشكلات مع اللغات التي تميل أكثر نحو صيغ الأفعال. هل نعيش في عالم من الأشياء الصلبة، أم في عالم صيروري؟ ماذا تعتقدون؟ أو بالأحرى، ماذا تقولون؟

لكننا هنا، على الأرض. ليست لدينا أجهزة أنسيبل؛ بدلًا منها لدينا مترجمون. إنهم أفضل؛ لأنهم بخلاف الآلات، يمكنهم تقدير الفوارق الطفيفة في المعنى، ويمكنهم خلق تأويلات فردية. لقد مثَّل العمل مع بعض المترجمين الممتازين على مدار الأعوام امتيازًا؛ رؤية عملي عبر أعينهم وآذانهم منحه أبعادًا أخرى، حتى بالنسبة إليَّ. لأقتبس من ف. ج. زيبالد عن مترجمه: «لا أظن أنه كان

---

(1) شاعر وكاتب مسرح فرنسي من أهم الكتاب الفرنسيين في القرن السابع عشر.

(2) منطقة تقع غربي كيبيك في كندا

من الممكن أن يُنجَز الأمر على نحو أفضل وأنا ممتن للغاية لك على الساعات الطويلة والجهد الهائل الذي لا بدَّ أنك بذلته في هذا».

لذا، شكرًا لكم أعزائي المترجمين. ككتاب، نحن بين أيديكم. كقراء، أنتم تفتحون لنا أبوابًا كانت لتظل مغلقة لولاكم، وأنتم تسمحون لنا بأن نستمع لأصوات كانت لتظل صامتة لولاكم. مثل الكتابة نفسها، يتكئ عملكم على إيمان بإمكانية التواصل الإنساني. هذا ليس أملًا ضئيلًا.

في الوادع، دعوني أقول: مرسي بيان، تاك. أ شينيم دانك. أريجاتو. جوزايماسو. موتشاس جراسياس. فيلين دانك. ميجويتش. جراتزي. ومن لغة الإنويت: ناكورمييك.

عن الجمال

(2014)

ليس على البنات الصغيرات أن يكبرن جدًّا قبل أن يشتبكن مع فكرة الجمال («يا لك من حسناء!»)، والأشياء الخلابة المرتبطة به («انظري، هذه أنت في المرآة»)، وحتى تابوهاته المغرية («هذا أحمر شفاه ماما، لا تلمسيه!»). بالنسبة إلى طفلة، ثمة شيء سحري يخص الجمال. إنه وردي. لامع. يتلألأ. يمكنك ارتداؤه، وكثير من البنات ذوات الخمس سنوات، حين يُمنحن فستان باليه الأميرة الخرافية الأول لهن، يرفضن خلعه.

لكن يمكن للجمال أن يحاط ببعض الأشياء الغريبة، كما يتعلم الأطفال مبكرًا. في نشيد الإوزة الأم عن الفتاة الحلَّابة والسيد النبيل، يعلق على مظهرها الجذاب ثم يسألها عن وضعها المالي. ترد: «وجهي هو ثروتي». يقول: «إذن لا يمكنني الزواج بك». تفحِمه: «لم يطلب أحد منك أن تفعل»، توقفه عند حده، لكنْ مع هذا، تبقى أسئلة في عقل الطفل. ما معنى أن وجهها هو ثروتها؟ هل وجهها قابل للفصل، وإن خُلِعَ وبيع، فماذا قد يكون تحته؟

في طفولتي، ارتبطت قابلية فصل الوجوه بالقول الشائع «الجمال بعمق الجِلد فقط»، المقتبس من قبل البالغين من قبيل التلطيف حين تملك فتاة صغيرة أخرى فستان حفلات أكثر جاذبية. الدلالة الضمنية أن روحًا جميلة جديرة بالإعجاب أكثر من مظهر خارجي جميل، كما في «الجميلة والوحش»، حيث يفوز الوحش بالحب من خلال مزيج من محادثة ممتعة وحساسية عاطفية وقصر باهر. مع ذلك، لاحظنا نحن البنات الصغيرات أن هذا الخليط

يعمل فقط لمصلحة الذكور: لم يكن عنوان الحكاية «الفتاة التي يا للأسف عادية مع أنها طيبة وثرية والوحش».

كما لم يكن مفهوم الجمال الداخلي الأسمى مواسيًا لنا نحن الأميرات قيد الانتظار. لذا، وماذا إن كان الجمال بعمق الجِلد فقط؟ نحن الفتيات الصغيرات لم نستخفْ به بناءً على ذلك. لا: أردنا نحن أنفسنا مظهرًا خارجيًّا جميلًا، كي تحسدنا الفتيات الأخريات بدلًا من العكس. بالإضافة إلى ذلك، كان واضحًا لنا أنه من أجل التحول من عبْدة مطبخ قذرة إلى فاتنة خاطفة للأنفاس، تحتاجين إلى عرَّابة خارقة للطبيعة وفستان مذهل[1]. السحر والموضة يؤديان دورًا، وهما غير منفصلين.

أوه، ولا تنسوا الحذاء. كان الحذاء مهمًّا جدًّا.

هناك شخصيات نسائية أخرى في مثل هذه الحكايات الخرافية -ساحرات شريرات، عرائس مزيفات، شقيقات حقودات- وكلهنَّ قبيحات؛ أو على الأقل لسن متألقات بقدر البطلة، في حالة زوجة أب سنوواىت الشريرة. هل توقفنا قطُّ لنتفكر في وجهات نظرهنَّ؛ وكيف لا بدَّ أنهنَّ قد شعرن بالضآلة بالنظر إلى الحلاوة المزعجة للبطلة؟ نسبة عالية من التشويه حدثت لدمى باربي على مدار الأعوام، وتُخفِي صناديق العِلِّيَّات الكثير من دمى باربي بلا شعر وموشومة بقلم سحري ومن دون ذراعيها.

هل اشتبهت مالكاتها السابقات في أنهنَّ لا يرتقين إلى معيار سندريلا، وفي شعيرة سحر محاكاة معكوس، أخرجن غضبهنَّ على عرائسهنَّ اللعبة؟ هل من الممكن أن هؤلاء الفتيات الغاضبات قد استعدن تقديرهنَّ لذواتهنَّ بواسطة دورة في فن التجميل خلال عطلة نهاية الأسبوع وجلسة مع مستشار موضة وطلاء أظفار جيد للغاية؟ محتمل. وغير محتمل مع هذا.

تمثَّل الجانب الإيجابي للجمال، الذي تعلمناه نحن القراء الأطفال، في أننا يمكننا الارتقاء في الحياة بمساعدته. لكن حين كبرنا قليلًا وتورطنا في الميثولوجيا الإغريقية، أصبح من الواضح أن للجمال جانبًا سلبيًّا، بالمثل: إن كنتِ جميلة جدًّا، ستجذبين الانتباه غير المرغوب فيه للآلهة، وهم ثلة من الساديين وغير المنضبطين. لو أن الإله ذكر، سيلاحقك في كل مكان، وبعد ذلك إما تُخطفين وتُجرين إلى العالم السفلي، مثل برسيفوني، وإما تُغتصبين

(1) الإحالة هنا إلى قصة سندريلا.

من زيوس المتنكر في هيئة بجعة، مثل ليدا، ويكون عليكِ أن تنجبي بيضة، أو تتحولي إلى شجرة أو نهر كي تتجنبي مصيرًا مماثلًا. لم يكن هذا كيف أردنا أن نقضي مواعيد ليلة السبت الغرامية.

لو أن الإلهة أنثى، قد تجدين نفسك الجميلة مُقدَّمة كجائزة في مسابقة جمال، مثل هيلين الطروادية، التي حُكِم عليها أن تحب باريس، وتهرب من زوجها وتُشعِل حرب طروادة. أو ربما تصبحين عرضة لغضب الغيرة، مثل سايكي، التي أزعجت فينوس بكونها جذابة أكثر من اللازم. هذه ليست مشكلة مُولِّدة للكثير من التعاطف -إنها مثل أن يكون المرء ثريًّا جدًّا- لكنْ من المفيد معرفة أن البعض مر بها. يمكن للحسد أن يُحدِث نتائج في العالم الواقعي، من ضمنها الضغينة والحقد.

لذا كان سؤال: كم من الجمال يُعدُّ أكثر من اللازم؟ مهمًّا للفتيات في طور النمو بالخمسينيات، وهو الوقت الذي بدأتُ فيه التفكير مليًّا في مسائل مماثلة. وكان مهمًّا بالقدر نفسه التفكر في: أي نوع من الجمال أفضل؟ إذ كانت هناك أكثر من تشكيلة واحدة معروضة. اختلفت النساء الجميلات في مجلات الرجال، مثل «بلاي بوي»، عن النساء الجميلات في مجلات النساء، مثل «فوج»؛ ولم يتغير هذا، على الرغم من التفاصيل السطحية مثل تبدل قصات الشعر سنويًّا.

لماذا يختلف الاثنان؟ تعرض مجلات الرجال صورًا للنساء بالطريقة التي يريدهنَّ الرجالُ أن يكنَّ عليها: صدور وأفخاذ كبيرة -تدل على الخصوبة- وابتسامات داعية، تدل على الطاعة. بالنسبة إلى مساحيق التجميل، فمبالغ فيها، ما يشير إما إلى دعوة جنسية وإما إلى وجه للبيع. هؤلاء لسن نساءً يريدهن المرءُ كخطيبة: إنهنَّ مشاعات أكثر من اللازم، إما مقابل المال وإما كجزء من تبادل جنسي طوعي. لكنهنَّ، مثل عارضات «فوج»، تركيبات نظرية. قالت دوللي بارتون ذات مرة ساخرة: «يتكلف الأمر الكثير من المال كي يبدو المرء بهذا الرخص»، وهي محقة في هذا: يضاء المظهر الداعر بعناية لالتقاط صورة بقدر نقيضه الراقي تمامًا.

مجلات أزياء المرأة، على النقيض، تحتوي على صور النساء بالطريقة التي يتمنين أن يبدونَّ بها وهنَّ يواجهنَ الخصوم أو يبعدن الخُطَّاب غير المرغوبين: أجساد نحيلة مرتدية ملابس أنيقة وتعلوها تعبيرات فارغة، عبوس صعب إرضاؤه، وجوه مزينة بفن، تجهم ضجِر وتقطيبات متوعدة.

أيمكن أن يكون لعدم الاكتراث هذا علاقة بالدفاع عن النفس؟ هدف سندريلا أن تكون مرغوبة، لكن هي نفسها يجب ألا تضع نفسها في موضع ضعف بأن تكون راغبة أكثر من اللازم في المقابل. أن تريد شيئًا لا تملكه يعني أن تكون هشًا، خاصة إذا كان هذا الشيء حبًّا: تجعلك الرغبة قابلًا للإغواء بسهولة بالغة، والفتيات القابلات للإغواء بسهولة بالغة يحولن أنفسهن إلى أضحوكة، سامحات للآخرين بإهانتهنَّ، أو بما هو أسوأ.

ومن ثَمَّ لا ابتسامات مجامِلة. المرأة ذات الوجه الخالي من التعبيرات حولها حائط مانع: يمكنك النظر، لكن لا يمكنك اللمس. هي لا تحتاج إليك، لا تكترث بك، هي مكتفية بذاتها، مثل كل هؤلاء العشيقات القاسيات في شعر العشاق الجوالين. ترسل الملابس الباذخة ومساحيق التجميل الفاخرة الإشارة نفسها: لا يمكنك شرائي إلا بالسعر الذي أحدده بنفسي، والذي يميل إلى أن يكون شديد الارتفاع، لأنني أملك ما أريده فعلًا.

تلك هي الرسالة للشركاء العاطفيين المحتملين. للنساء الأخريات المنافسات، الرسالة هي: أنا ما تطمحين إليه. احسديني. أوه، وإذا سمحت لكِ بالدخول إلى دائرتي المسحورة، سيكون هذا امتيازًا عليكِ أن تمتنِّي بسببه.

دهن المصريون القدماء وجوههم كوقاية من القوى الشريرة، والأدوات المستخدمة لإلقاء هذه التعويذة السحرية -أدوات التجميل- كانت هي نفسها فعَّالة. بالنسبة إلى الإغريق، كان الجمال الاستثنائي شبه إلهي على أقل تقدير. فاتن، أخَّاذ، باهر، خلاب، ساحر: كل هذه الكلمات ترجع أصولها إلى ما فوق الطبيعة. بعمق الجِلد أم لا، لعنة أم نعمة، مُزدرَى أم مغوٍ، حقيقي أم وهم مركب: يحتفظ الجمال بقوته السحرية، على الأقل في مخيلاتنا.

وهذا هو سبب استمرارنا في شراء تلك الأنابيب الصغيرة التي لا تُحصى من ملمع الشفاه: ما زلنا نؤمن بالجنيات.

صيف السترومالیت

»»«««

(2014)

صيف! لكنْ أي صيف من الخمسة وسبعين التي قضيتها؟ صيف 1957، حين كنتُ نادلة في مخيم أولاد بجزيرة في بحيرة هورون وأكلت أفعى جرسية لأول مرة؟ صيف 1965، حين كنت أكتب «المرأة الصالحة للأكل» في دفاتر امتحانات على طاولة لعب ورق بفانكوفر؟ ربما صيف 1976، حين أخذنا ابنتنا ذات الثلاثة أشهر إلى كوخ خشبي بالغابة الشمالية في كيبيك، بلا كهرباء ولا ماء جارٍ، وحممناها في وعاء غسل الأطباق؟

أو شيء أحدث. ربما صيف 2012، حين أبحرنا أخيرًا شرقًا خلال الممر الشمالي الغربي في القطب الكندي، مع جماعة «أدفنتشر كندا». كانت واحدة من أول محطاتنا عند حقل مكتشف حديثًا من السترومالیت: التلال المتحجرة من الطحالب الزرقاء المخضرة التي أنتجت أكسجين الغلاف الجوي لأول مرة قبل 1.9 بليون عام. سترومالیت تعني «مرتبة حجرية»، وهذا ما تشبهه تلك الحفريات: وسائد دائرية من الحجر، مع أنها خلال مقطع عرضي تشبه أكثر كعكة متعددة الطبقات.

نشق طريقنا فوق أوراق الشجر بطيئة النمو الحمراء والصفراء والبرتقالية (لأن في تلك الأماكن كان الخريف قد حل فعلًا)، يقودنا جيولوجي خاص بالمركب، ومحميين من جانب حاملي بنادق دببة، وهي دائمًا في المتناول في القطب الشمالي في حالة الدببة القطبية، ومُراقَبين من الغربان، خلعنا سترات نجاتنا وتسلقنا الأخاديد المتحجرة لنستكشف السترومالیت الكثيرة

المعروضة أمامنا. انشطر بعضها إلى أرباع، وخطر لي أن واحدة من هذه الأوتاد الثقيلة ستصنع سلاحًا جيدًا للقتل. خطر لي أيضًا أن المرء لو تسلل حول حافة الأخدود الثالث، سيصبح خارج مجال بصر، ليس حاملي البنادق فقط، لكن كل شخص آخر.

نَحَتْ محادثات مائدة العشاء تلك الليلة نحو القتل، كما تفعل عادة على متن المراكب. كيف يمكن للمرء أن يقتل شخصًا هنا، دون أن يُكتشَف؟ جرَيم جيبسون، شريك حياتي لمدة أربعين عامًا، كانت لديه الخطة المثالية. جريمة القتل يجب أن تُرتكَب على البر، بما أن جثة على متن القارب ستكون واضحة؛ ولن يستطيع المرء دفع ضحيته فوق الحاجز، إن وضعنا في الاعتبار العدد الكبير لساعات النهار وحشود هواة مراقبة الطيور الذين يزحمون المكان.

يجب أن يكون الضحية مسافرًا وحده، وقُتِلَ في وقت مبكر من الرحلة، قبل تعرُّفه جيدًا أيَّ أحد. ثم سينبغي للقاتل أن يجعل الأمر يبدو كما لو أن قمرته لا تزال غير مأهولة. كان لدى جرَيم مزيد من النصائح العملية الأخرى، وأخذت ملاحظة عقلية بألا أتعامل أبدًا مع جانبه الشرير للغاية.

«المرتبة الحجرية» كانت عبارة مغرية لدرجة أنني لم أقدر على مقاومة كتابة قصة بهذا العنوان. بدأتها على متن المركب نفسه، وقرأت الأجزاء الأولى على رفاقي المسافرين. كلهم أرادوا أن يعرفوا كيف ستنتهي، لذا وعدتهم بإنهائها ثم نشرها.

وقد أنهيتها، ونشرتها: أولًا في النيويوركر، والآن في مجموعة قصصية عنوانها -ليس مستغربًا- «المرتبة الحجرية».

سلاح الجريمة موجود على طاولة مطبخي.

كافكا

»»«

ثلاثة لقاءات
(2014)

في 1959، وأنا في التاسعة عشر، كتبت مقالًا عن أعمال فرانز كافكا. كان من 11 صفحة، 32 سطرًا في كل منها وبمتوسط 13 كلمة في السطر، ويعطينا ضرب 32 في 13 في 11 قرابة أربعة آلاف وخمسمائة كلمة. (تلك هي الكيفية التي اعتدنا احتساب الكلمات بها، قديمًا بالعصور المظلمة قبل أن تتولى حواسبنا الآلية تلك المهمة). كل واحدة من هذه الكلمات كتبتها باستخدام آلة كاتبة يدوية، ولأني لم أكن أجيد الكتابة عليها، والدليل على هذا جلي في أرجاء الصفحات المتسخة نسبيًّا، في صورة كشط وتصحيحات بالحبر وإعادة طبع في المكان نفسه، فلا بدَّ أنني كنت متفانية في الإخلاص لكافكا. وهو ما كنت عليه بحسب ما أتذكر. لكن لماذا؟

أتساءل عن هذا وأنا أعيد قراءة مقالي الآن. كما يحدث كثيرًا حين يحاول الناس تناول كافكا، أو في الواقع أي كاتب لكتاباته أكثر من طبقة من المعنى المحتمل، لم يكن موضوعي الحقيقي هو مؤلف الكتب، بل مؤلفة المقال: أنا، كاتبة مبتدئة بعقل صارم ومتزمتة نسبيًّا مهمومة بمشاغلها الفنية الضاغطة. أنطلق من ملاحظة ذكية -«كان فرانز كافكا واحدًا من المجددين الرئيسيين في القرن العشرين»- منطقي، رغم أن القرن كان قد انقضى منه أكثر من منتصفه في 1959. بقية هذه الفقرة ليست سيئة للغاية، كما هي مثل هذه الأشياء: «ارتبط اسمه بأسماء جويس وريلكه وكثيرًا ما يُذكَر عند مناقشة

أسلاف تجريبيين معاصرين مثل صمويل بيكيت وألبير كامو. على المرء فقط أن يقرأ...» يا إلهي، يا لرسمية «المرء» هذه! أكان ينبغي لي استخدام «نحن»؟ ربما. لكنني لم أفعل.

«على المرء فقط أن يقرأ صفحة من نثره البسيط ظاهريًّا لكنَّ المقلق على نحو غريب، كي يدرك السبب: الشعور المُعبَّر عنه مباشر بجلاء، لكنَّ شرحه، أو محاولة تحليله، كثيرًا ما يبدوان أمرًا عقيمًا ومراوغًا بقدر رحلة الصياد جراكوس[1] في المجهول». منطقي أيضًا، رغم أنك قد تشتبه في أن أناي، كاتبة المقال ذات التاسعة عشر، ستتورط بعد قليل في العقم والمراوغة، وهو ما يحدث حقًّا.

أشرع في العقم والمراوغة بتأكيد حاد مفاده ضرورة فصل كافكا الفنان عن كافكا المصاب بالاضطراب العصبي: شيء مفضل عندي حينذاك، حيث كنت معادية لربط الإنتاجات الإبداعية بمبدعيها، ومعادية خاصةً لأن يقال لي إن كل الكتاب الجيدين كانوا مجانين، أو على الأقل شديدي الحساسية، مثل كيتس وشيللي وبو، كما كانت الموضة وقتذاك. أنا نفسي شعرتُ بافتقاري إلى الجنون على نحو حزين: ظللتُ أنتظر الانهيار العصبي الذي افترض الآخرون أنه سيكون العلامة على جديتي الفنية، لكنه أخفق في التجسد. هل عنى هذا أنني حُكِم عليَّ بأن أكون كاتبة دون المستوى؟ محتمل جدًّا، يمكنني تذكر تفكيري هكذا.

بعدما فصلت كافكا الكاتب عن كافكا الشخص، شققت طريقي من خلال ما افترضت أنها موتيفات كافكا الأساسية، أعني: (1) علاقته بممثلي السلطة، من بينهم الآباء أو أي موظف رسمي بشارة أو زي رسمي وربما الله؛ (2) إحساس الضعف والذنب والعجز الذي تختبره شخصياته المركزية في مواجهة هؤلاء المسيطرين على السلطة. لا أخبار عن كافكا هناك؛ وفي الحقيقة لا توجد أخبار كثيرة مني في المجمل، حتى في نهاية المقال، لأنني أبدو كأنما لا أعرف ماذا أفعل بـ«كتابات فرانز كافكا»، كما أطلقت عليها في عنوان مقالي.

أراقب ذاتي الشابة وقد تشوشت في ما يتعلق بالاستدلال المنطقي. هل عنت موتيفة الأب السلطوي أنه كان عليَّ ربط كتابة كافكا بتاريخه

---

(1) بطل واحدة من أجمل قصص كافكا التي تحمل العنوان نفسه.

الشخصي، في نهاية المطاف، لما كان قد عُرِفَ بصراع على مدار حياته مع أبيه المتسلط؟ تجنبت هذا الموضوع، مثلما تجنبت أي شيء له علاقة بحقبة كافكا التاريخية (قبل وفي أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى؛ لقد مات في 1924، في حين كان هتلر قد نفذ انقلاب ميونيخ)، وموقعه الجغرافي ومحيطه الثقافي (تشيكوسلوفاكيا، ووسط أوروبا عمومًا)، ويهوديته وما لا بدَّ أنه كان أكثر هشاشة وانعزالية كهوية: يهوديته الألمانية في قلب مدينة براغ المتحدثة بالتشيكية.

ولم أقل ما كنت لأقوله، لو أنني أكثر علمًا: أنه كما في فيلم 2009 «الشريط الأبيض» لمايكل هانيكه - يقول مخرجه عن «جذور الشر»، -بنيات الأسرة السلطوية، السادية والقامعة التي يظهرها كافكا، كثيرًا ما تظهرها بنيات الدولة السلطوية، السادية والقامعة؛ أو أن من الممكن ربط كافكا بكُتَّاب وسط أوروبا اليهود لذلك العصر مثل جوزيف روث (غير معروف لي في 1959) وبرونو شولتز (غير معروف لي أيضًا). كنت لأستخدم كلمة نافذ البصيرة عند الإشارة إلى قصة كافكا «في مستعمرة العقاب»، وكذلك كوابيس البيروقراطية الشمولية في «المحاكمة» و«القلعة»، إذ تتنبأ بفظائع النازية واشتراكية الدولة السوفييتية التي كانت على وشك البدء، لكنني فوتُّ الفرصة.

في عقلي ذي التسعة عشر عامًا، يجب أن يوجد الفن بألف لام التعريف على نحو مثالي في عالم أفلاطوني تجريدي، طافيًا فوق الأرض وحرًّا من أي ارتباطات بالحياة الواقعية. بهذه الطريقة، لم أكن مضطرة إلى الاعتراف بأنني قد وضعت أحبائي السابقين في النصوص التخييلية القاتمة نسبيًّا التي كنت أكتبها فعلًا.

لكنني فوتُّ الفرصة أيضًا في ما يخص رؤى كافكا للفن بألف لام التعريف. مؤكد كان ينبغي لي رؤية أن العديد من قصص كافكا الأشهر كانت حقًّا عن الفن والفنانين بألف لام التعريف. «جوزفين المغنية الفأرة» مثلًا، وفيها جوزفين ليست جيدة جدًّا، ومحتقرة على الأرجح من جمهورها من الفئران، لكنها تستمر في المحاولة؛ أو «في مستعمرة العقاب»، وفيها الحُكم الذي ينفذ على رجل بلا حول، هو حرفيًّا جملة[1] تُحفَر على جسده بطقم هائل من أقلام واخزة، وعلى وجه الخصوص «فنان الجوع»، وفيها يكون الفنان في البداية

(1) كلمتا «حُكم» و«جملة» تعبر عنهما كلمة واحدة بالإنجليزية.

موضع إعجاب، لكنه يُهمَل لاحقًا باطراد حيث يصبح مألوفًا جدًّا ويخفق في تسلية الجمهور. في الأثناء، يجوع حتى الموت لأنه لا يستطيع أكل أي شيء سوى الطعام المثالي الذي لا يمكنه أبدًا تعرُّفه. حتى أشهر قصص كافكا «الانمساخ»، وفيها يستيقظ جريجور سامسا ذات صباح ليجد أنه قد تحول إلى حشرة، يمكن تأويلها على أنها عن شعور الفنان بوحشية الحيونة في وجه الواقع البرجوازي. (قضيت بعض الوقت لاحقًا أنا وزميلة معجبة بكافكا، في محاولة تحديد الحشرة المقصودة. لا يمكن أن تكون حشرة مثل الخنفساء أو الصرصور: لها أرجل كثيرة للغاية، لا درع قرني -ظهر جريجور ناعم- وقرن استشعار. قررنا أنها حشرة مئوية الأرجل المنزلية).

نقلة سريعة إلى عام 1984. مر خمسة وعشرون عامًا؛ أنا الآن في الرابعة والأربعين، أعيش مع أسرتي في برلين الغربية. من حسن الحظ أُتيحت لنا فرصة زيارة براغ -مدينة كافكا- تحت رعاية السفارة الكندية هناك؛ وانتهزناها. في ذلك الوقت، كانت تشيكوسلوفاكيا دولة تابعة للسوفييت وتخضع لرقابة مشددة. كان الناس يخشون مناقشة الأشياء التي تضايقهم -مثل مستويات تلوث الهواء المميتة من الفحم البيتوميني- داخل أي مبنى أو حتى في سيارة: عليك افتراض أن مثل هذه الأماكن مُتنصَّت عليها. قلب حديقة عامة فقط هو ما كان يُعتبر آمنًا. في غرفتنا بالفندق، أشار لنا حامل الأمتعة إلى النجفة، ثم وجَّهنا نحو كوة -خارج نطاق سمع الميكروفون المخفي- وسألنا إن كنا نريد تحويل بعض العملة الصعبة. (حين انفجر أحد مصابيح الإضاءة، وقفنا تحت النجفة وتأففنا: بُدِّلَ المصباح بسرعة). دُهِشْنا في البداية لملاحظة عدد من النساء العازبات الأنيقات والجذابات في البار شبه الفارغ، حتى فهمنا أنهنَّ عميلات سريات يتظاهرن بأنهنَّ فتيات مرافقة لتصيُّد أسرار رجال الأعمال الزائرين. كان جسر تشارلز العتيق مُجرَّدًا من تماثيله الباروكية، لأنها تشير إلى ماضٍ يحاول النظام طمسه. ميدان المدينة القديمة بساعته الفلكية الشهيرة وتماثيل الحواريين الاثني عشر كان فارغًا عمليًّا.

لاحت قلعة براغ فوق المدينة، قاتمة وموحشة، وفكرت في قلعة كافكا. لم تكن رمزًا مجردًا، ثمة قلعة حقيقية، في نهاية المطاف. لم تكن رواية «القلعة» قد اكتملت حين مات كافكا، وظل النقاد يفكرون مليًّا في معناها منذئذٍ. هل يتجول البطل ك. في المتاهات المحبِطة للقلعة، بحثًا عن شخص مسؤول

يمكنه مساعدته؟ هل الكتاب تعليق على الطرق اللا إنسانية للبيروقراطية؟ هل ك. في بحث عن الإله الذي على طريقة بيكيت، يخفق في إظهار نفسه لكنه موجود بطريقة ما رغم هذا؟ لو كنت قد تدبرت فيها في 1959، لذكرت بعضًا من القلاع الأدبية المتنوعة التي ربما لها بعض التأثير في اختيار كافكا للمكان، أو على الأقل لوضعتها في سياق: القلاع الكئيبة في القوطية الرومانتيكية الألمانية، المكان الذي تدور فيه «قناع الموت الأحمر» لإدجار آلان بو، مع أن صرحه هو تقنيًّا قصر؛ قلعة توركويلستون ذات السمعة السيئة لوالتر سكوت في «إيفانهو»، حيث تُسجَن العذراوات ويُعذَّب اليهود؛ وطبعًا قلعة دراكولا المشؤومة، المسكونة بمصاص الدماء. كقاعدة عامة، لم تكن القلاع عادة مسرحًا للبهجة المرحة في القرن التاسع عشر، لارتباطها كما كانت بأصداء السلطة الأرستقراطية المتجبرة والقاسية.

إذن القلعة التي تعد القريبة المجسدة لاستعارة كافكا المركبة ما زالت هناك؛ لكنَّ كافكا نفسه مُحِي تقريبًا من مدينة براغ. حين سألنا عنه، هز الناس رؤوسهم بخوف. لم يكن أي من كتبه متاحًا. قيل لنا سرًّا إن هناك شابًّا اختار قراءة أعمال كافكا بصوت مرتفع في زاوية شارع؛ عُدَّ هذا فعلًا جريئًا للغاية، مع أن الشاب لم يُقبَض عليه حتى الآن: ربما اعتُبِر مجنونًا غير ضار. ما مِن مقر لإقامة كافكا كان مزينًا بلوحة تذكارية، كما كان ليحصل في أي مدينة غربية أنتجت كاتبًا شهيرًا في أرجاء العالم على هذا النحو. مع هذا، انطلق زوجي جرَيم جيبسون الذي درَّس يومًا مقررًا دراسيًّا عنوانه «العدالة والعقاب في الأدب الأوروبي الحديث»، حافلًا بدوستويفسكي، محاكمة كافكا وبيكيت، وأطلق عليه الطلبة «مقدمة في اليأس»، ليلًا بحثًا عن براغ كافكا. (كنت أجالس طفلتنا، لذا لم أذهب). اتجه إلى أول عنوان بحوزته. فُتِحَ الباب كاشفًا عن دَرَج طويل، على قمته أعضاء نادي لتسلق الجبال يحتفلون، مرتدين سراويل جلد قصيرة. كانت هناك عاملة استقبال، استفسر جرَيم، قائلًا: «كافكا؟». فأجابت: «لا، لا، لا، لا».

تسلل عائدًا لاحقًا. خارج المبنى كانت ثمة سقالة منصوبة للترميم، تسلقها بحذر. كان ثمة ضوء أزرق يلمع من الأعلى. بوصوله إلى مستوى النافذة العلوية، دقق النظر. نائمًا على الكنبة، وشاغلًا الغرفة الصغيرة كلها تقريبًا، كان هناك رجل ضخم. أتى الضوء من التلفاز المهتز، الذي لم يكن

يُعرَض عليه أي شيء. وصفنا هذه الخبرة بالـ«كافكاوية». كان كافكا ليتلذذ بها من وجهات نظر عدَّة.

اللقاء الثالث بكافكا كان مختلفًا إلى حد بعيد. نقلة سريعة مرة أخرى، إلى التسعينيات. سقط جدار برلين، انهار الاتحاد السوفييتي السابق، وانتهت الحرب الباردة افتراضيًّا، وأصبح التسوق هو الجنس الجديد. كنا في براغ مجددًا، هذه المرة للمشاركة في مهرجان أدبي على النمط الغربي. المدينة الآن مكتظة بالسياح ومركز جذب للبوهيميين من أنواع متنوعة، وكما اتضح، للمافيا الروسية التي كانت تحقق أقصى استفادة من فرص سوق العقارات حول العالم. براغ -وقد نجت من خراب الحرب العالمية الثانية، وجُنِّبَتِ الدمار من جانب هتلر لأنه اعتقد أنها جميلة جدًّا- كانت متلألئة كلها، وبدت مثل مدينة حكاية خرافية. أعيدت التماثيل إلى أماكنها على جسر تشارلز، أصبحت القلعة التي كانت مرهوبة ذات يوم مركزًا سياحيًّا، وكان معرض للمصنوعات اليدوية مقامًا في ميدان المدينة القديمة، مكتملًا بفرقة تعزف: «هاي هو، هاي هو، هاي هو، لننطلق للعمل»، من فيلم ديزني «سنووايت والأقزام السبعة». أفواج من مشتري المصنوعات اليدوية السعداء كانوا يتفحصون السلع في الأكشاك الكثيرة.

كنا قد أتينا هذه المرة مسلحين بخريطة، علَّمنا عليها كل عناوين كافكا التي عرفنا بها. سرنا من موقع إلى التالي، محاولين تخيل كيف بدت هذه الشوارع والمباني وكافكا يعيش هناك. لم يكن هناك تمثال لكافكا بعد -يوجد واحد الآن مع هذا- لكنَّ المحال مرتفعة الثمن الكثيرة كانت تعرض سلعًا عدَّة تخص كافكا: علب ثقاب كافكا، بطاقات كافكا البريدية، مناديل كافكا، كراسات كافكا، تماثيل كافكا الصغيرة وحتى أوراق لعب كافكا.

ماذا كان كافكا نفسه ليظنه عن هذه الجهود لإحياء ذكراه و/ أو للتكسب منه؟ أتوقع أنه كان ليضحك كثيرًا؛ لأن واحدة من أكثر الأشياء غير المتوقعة التي علمتها عنه بين عمر التاسعة عشر وعمر الستين أنه كان يجد أعماله مضحكة بصخب. «المحاكمة» مضحكة؟ «فنان الجوع» مضحكة؟ «في مستعمرة العقاب» مضحكة؟ حسنًا، نعم، من وجهة نظر معينة. لكن حينذاك لم يعرف كافكا ما الذي كان هتلر على وشك فعله في الحياة الواقعية.

على أي حال، حشد تذكارات كافكا بدا لنا جروتسكيًّا. في الحقيقة، بدا لنا كافكاويًّا. لكنَّ كافكا في مزاج أكثر جذلًا أو على الأقل أكثر مرحًا. إن كان لي

أن أكتب مقالي لعام 1959 الآن، في العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، لربما ركزت أكثر على هذا الجانب من كافكا. هل يرجع هذا إلى أن عينَيَّ، عينيَّ العجوزتين اللامعتين جذلتان؟ ربما. مع ذلك، قد أرى أن من الملائم أن أختم بنص قصير جدًّا لكافكا من عام 1912 بعنوان «رحلة إلى الجبال». بعد شكوى استهلالية -«لا أحد يأتي... لن يساعدني أحد»- يواصل: «ستكون مجموعة من هؤلاء اللاأحد شيئًا رائعًا بالمرة، من ناحية أخرى. أحب أن أخرج في رحلة -لِمَ لا؟- مع مجموعة من اللاأحد. في الجبال، طبعًا، إلى أين أذهب غير ذلك؟ كيف أن هؤلاء اللاأحد يتدافعون مع بعضهم، وكل هذه الأيادي المرفوعة مشتبكة ببعضها الآخر، وهذه الأقدام التي لا حصر لها تسير قريبة جدًّا من بعضها! طبعًا جميعًا في لباسهم الرسمي. نحن نسير بحبور، وتهب الرياح علينا وتمر في الفجوات بين في مجموعتنا. حناجرنا تنتفخ وتتحرر في الجبال! من العجب أننا لا نبادر إلى الغناء».[1]

ها هو هناك، ليس المنعزل المُلَاحق ك.، لكن بلا اسم، جزء من حشد مجهول، حر ويغني تقريبًا. لكن فقط تقريبًا. إن الأمر دائمًا تقريبي، مع كافكا. في الأدب كما في الحياة، مع النساء، كانت لديه مشكلات في الارتباط. لا يمكن تقييده.

---

(1) كافكا، الأعمال القصصية الكاملة، ت: د. رمضان مهلهل، دار الرافدين، ص536.

مكتبة المستقبل

»»«««

(2015)

سعدت جدًّا بدعوتي كي أكون أول كاتب لمشروع مكتبة المستقبل. عمل كاتي بيترسون[1] الفني تأمل في طبيعة الزمن. وهو أيضًا تكريم للكلمة المكتوبة، المادة الخام لنقل الكلمات عبر الزمن -في هذه الحالة، ورق- واقتراح الكتابة نفسها باعتبارها كبسولة زمنية، لما كان الكاتب الذي يدوِّن الكلمات ومتلقي هذه الكلمات -القارئ- يفصل الزمن بينهما دائمًا.

ثمة بعض السلبيات في كوني الكاتب الأول. لم أرَ بعد الغابة الفعلية في النرويج، لذا لا يسعني قول أي شيء عنها. كما لن يسعني الوقوف في غرفة مكتبة المستقبل ورؤية أسماء المؤلفين الآخرين وعناوين الأعمال التي أسهموا بها. المؤلفون البعيدون جدًّا في الزمن -عامي 2090، -2095 سيعرفون أنه حين تُفتَح صناديقهم المختومة وتُنشَر أعمالهم، فإن هؤلاء الذين سيقرأونها سيكونون معاصريهم. لكنَّ هؤلاء الذين سيقرأون عملي هم على بعد مائة عام في المستقبل. لم يولد أباؤهم بعد، ولا أجدادهم على الأرجح. كيف أخاطب هؤلاء القراء المجهولين؟ ما الذي سيقدرون على فهمه من عالمي، العالم الذي يمثل أرضية العمل الذي أُسهِم به؟ وكيف ستكون معاني الكلمات قد تغيرت في زمنهم؟ لأن اللغة ذاتها خاضعة للتأثر والتحول، تمامًا مثل صخور قشرة الأرض.

---

(1) فنانة بصرية وناشطة بيئية أطلقت مشروع مكتبة المستقبل.

الخيال العلمي ابتكر فنًّا من السفر للفضاء: السفر لأماكن لم يرَها الكاتب قطُّ، وقد لا توجد سوى في المخيلة الإنسانية. السفر في الزمن مشابه. في حالة مكتبة المستقبل، أرسل مخطوطًا عبر الزمن. هل سيكون هناك أي بشر منتظرين هناك لاستقباله؟ هل سيكون هناك «نرويج»؟ هل سيكون هناك «غابة»؟ هل سيكون هناك «مكتبة»؟ من المثير للأمل أن نؤمن بأن كل هذه العناصر سوف تظل موجودة، رغم تغير المناخ وارتفاع مستويات البحر وآفات الغابات والأوبئة العالمية وكل التهديدات الأخرى التي تثير قلقنا اليوم، حقيقية كانت أم لا.

كطفلة، كنت واحدة من هؤلاء الذين دفنوا كنوزًا في برطمانات، بفكرة أن يومًا ما قد يأتي شخص ما ويحفر ليكتشفها. وجدت أشياءَ مشابهة وأنا أحفر في حدائق عدَّة أعددتها: مسامير صدئة، زجاجات دواء قديمة، شظايا أطباق صيني. ذات مرة في القطب الشمالي الكندي، وجدت دمية صغيرة منحوتة من الخشب؛ خشب نادر، لأن ما مِن أشجار تنمو هناك، ولا بدَّ أن قطعة خشب مماثلة جُرِفَتْ عبر الماء. هذا ما تشبهه مكتبة المستقبل، جزئيًّا: ستحتوي على مِزق من حيوات عيشت يومًا، وأصبحت ماضيًا الآن. لكن كل الكتابة طريقة لحفظ ونقل الصوت الإنساني. علامات الكتابة، المدونة بالحبر أو حبر الطابعة أو بفرشاة أو بإبر كتابة على الشاشة أو بإزميل، ترقد هامدة، مثل علامات نوتة موسيقية، حتى يأتي القارئ ليبعث الصوت مجددًا إلى الحياة.

كم هو غريب التفكير في أن صوتي -الصامت لوقت طويل بحلول ذاك الزمن- يوقظ فجأة، بعد مائة عام. ما أول شيء سيقوله هذا الصوت، بينما تخرجه يد لم تتجسد بعد من حاويته وتفتحه على أول صفحة؟

أتصور أن هذا اللقاء -بين نصي وهذا القارئ غير الموجود حتى الآن- سيكون أشبه قليلًا ببصمة يد مرسومة بلون أحمر رأيتها يومًا على حائط كهف مكسيكي ظل مغلقًا لأكثر من ثلاثة قرون. من يمكنه فك شِفرة معناها الدقيق؟ لكن معناها العام عالمي: بمقدور أي إنسان قراءته.

قالت: تحياتي. كنتُ هنا.

تأملات حول حكاية الجارية

»»«

(2015)

يوافق هذا العام الذكرى الثلاثين لنشر «حكاية الجارية»، وهذا مذهل بالنسبة إليَّ: لا يبدو أنه منذ زمن بعيد هكذا. على مدار الثلاثين عامًا نُشِرَ هذا الكتاب في أربعين دولة تقريبًا، وتُرجِم إلى خمس وثلاثين لغة تقريبًا. أقول تقريبًا لأن دول ولغات جديدة مستمرة في الظهور.

لكنَّ الأشياء كانت أبطأ في البداية. سَأقول إن المراجعات الأولى في دول اللغة الإنجليزية على أي حال كانت بين بين. «حكاية الجارية» ليس كتابًا مريحًا جدًّا. ليس نوع الكتاب الذي تقع في حب بطلته النشيطة الشجاعة لكن حية الضمير، وتستحسن كل ما تفعله. إنه ليس «كبرياء وتحامل». في الحقيقة، انتُقِدَ بحدة في نيويورك تايمز، وأن تُنتقَد بحدة في نيويورك تايمز يتسبب دائمًا في أن يعبُر ناشروك إلى الجانب الآخر من الشارع حين يرونك، ثم يهربون بسرعة شديدة ويختبئون تحت صخرة. المراجِعة كانت الروائية وكاتبة المقال الأمريكية البارزة ماري مكارثي، ولم تكن مستمتعة. (لم تكن مستمتعة عمومًا، لذا لست وحدي مَن أخفقت في إمتاعها).

مراجعتها بدت غير مفهومة نسبيًّا؛ «التايمز» أخبروني لاحقًا أنها كانت قد أصيبت بجلطة حديثًا، لكنهم لم يعرفوا هذا حين كلفوها بالمراجعة. اتفقتْ بخصوص أن علينا الحذر من بطاقات ائتماننا -كانت جديدة حينذاك، في 1985، كونها نُشِرَتْ بأعداد كبيرة في السبعينيات- لأن بطاقات مماثلة، إذا

اعتمدنا عليها، وعليها فقط، يمكن بسهولة أن تُستخدَم في السيطرة علينا. وكان هذا حتى قبل الإنترنت! لم نكن نعرف حتى بأمر التوقيع الرقمي.

لكن بخلاف زاوية البطاقات، وجدت ماري مكارثي أن الحكاية غير قابلة للتصديق -مؤكد أن مثل هذه الانتكاسة لا يمكنها الحدوث، في الولايات المتحدة المتطلعة إلى الأمام- ووجدت أيضًا اللغة غير مبتكرة. مثلت مراجعتها لطمة لي نوعًا ما، لأنني تذكرت قراءتي روايتها «المجموعة»، عام 1962، في حوض الاستحمام، باهتمام كبير. لكنها لم تكن أول مرة أتلقى فيها مراجعة سلبية، ولن تكون الأخيرة. ما لا يقتلك يقويك، مع أنه أحيانًا يجعلك حاد الطبع. كما رأيتم توًّا.

لكن بعد هذه البداية الصعبة، ظهرت تعليقات أخرى على «حكاية الجارية». المضمون العام كان: في المملكة المتحدة، اعتقدوا أنها قصة جيدة للغاية. لم يكونوا قلقين جدًّا من احتمالية أن يحدث السيناريو الخاص بها في الواقع بالمملكة المتحدة، لأنهم خاضوا حربهم الأهلية الدينية في القرن السابع عشر، ولم يتوقعوا أي واحدة أخرى في أي وقت قريب. في كندا، سألوا بعصبية: «أيمكن أن يحدث هذا هنا؟» إنه نوع السؤال الذي يسأله الكنديون كثيرًا، لما كانوا يتخيَّلون دولتهم كأرض الهوبيت، حيث يشرب القوم ذوو الفراء الضئيلون الجعة ويلعبون الهوكي ويدخنون الغليون ويقيمون حفلات مرحة، ولا يفكرون في أي ضرر، وحيث العين الشريرة لموردر لم تحدد موقعهم بعد ولم ترسل ترولز وأوركس ونازجولز وواتنوت كي يبيدوهم.

لكنهم في الولايات المتحدة سألوا: «كم الوقت المتبقي لدينا؟» كان من الواضح أن الكتابة بخط اليد موجودة على الحائط فعلًا، في 1985. في الواقع، ظهر بعضها على حائط حقيقي: حاجز الأمواج في فينيسيا، بكاليفورنيا، حيث كتبت يد مجهولة بالرذاذ: «حكاية الجارية هنا فعلًا». ثم واصل الكتاب ليفوز جائزة لوس أنجلوس للكتاب ورُشِّحَ لجائزة البوكر في المملكة المتحدة، وفاز بجائزة جوفرنر جنيرال في كندا، من بين جوائز أخرى. لذا لا بدَّ أن شخصًا ما قد قدَّر فضائله، كما هي.

ومنذ ذلك الوقت، لم يتوقف الكتاب عن البيع. أفترض أن هذا بسبب أن أجيالًا جديدة تبدو مرتعبة منه. يضعه الناس في مقررات الثانوية العامة، ثم يحاول أناس آخرون محوه منها، جزئيًّا بسبب أن به جنسًا، أو لأن هؤلاء الناس لديهم اعتقاد خاطئ بأنه ضد المسيحية، وهو ما يدل على غرابة الرؤية

التي لا بدَّ أنها لديهم عن المسيحية. لكننا سنتعامل مع هذا الموضوع بتوسع أكثر لاحقًا.

تحول الكتاب من وقتها إلى فيلم وأوبرا وبالليه وعدد من العروض المسرحية، وقريبًا رواية مصورة، ومسلسل تلفزيوني. لكن، أفضل إيماءة تقدير بينها: يتنكر الناس كجوارٍ في الهالووين. وأناس آخرون يعرفون ما المفترض بهم أن يكونوا! جاريتي المتواضعة أخذت مكانها بين الكلينجونز[1] وميني ماوس، و«هالك» والمرأة الخارقة في عالم أزياء الهالووين التنكرية. كم هذا مثير للحماس!

سوف أنكب الآن على الأمور الأهم. طُلِب مني الحديث عن هذه الرواية من زوايا متنوعة، وسوف أحاول فعل هذا. سوف أتكلم عن السياق -الزمن الذي كُتِبَت فيه- وعن كيف ولماذا شرعت في كتابتها، وعن التأثيرات الأدبية والتاريخية عليها، وعن بعض الخيارات التي اخترتها حين كنت أبني عالمها. ثم سأحاول أن أموضعها في الحاضر: الزمن الذي نجد أنفسنا فيه، هنا والآن. هل هذه الرواية ما زالت راهنة؟ إن كانت كذلك، كيف ولماذا؟ هل يمكن للروايات أن تكون استشرافية، وإن لا، فلِمَ لا؟

كل ذلك مهمة شاقة بالنسبة إلى كلمة قصيرة، لذا سوف أشمر عن ساعدي، مجازيًّا، وأبدأ العمل.

لكن أولًا، سوف أحكي لكم قصة حقيقية. ذات يوم، ربما قبل عشرين عامًا، كنت أقيم أنا وزوجي، جرَيم جيبسون، حفلًا لاتحاد الكتاب الكندي فرع أونتاريو. معلومة تخص القصة الخلفية: أونتاريو مقاطعة، وهي المعادل الكندي لولاية. كندا دولة تعادل في عدد السكان «مكسيكو سيتي». اتحاد الكتاب أُسِّس من جانبنا في بداية السبعينيات لأن كندا لم يكن فيها أي وكلاء في ذاك الوقت، لذا كان الكُتَّاب كليًّا تحت رحمة الناشرين، الذين كذبوا عليهم بخصوص أشياء من قبيل ما الذي يحصل عليه الكُتَّاب الآخرون كمقدم مالي. الأشياء مختلفة الآن، مع أنه ما زال صحيحًا وصف وظيفة «الكتاب المحترفين» بأنهم مزيج من المقامر ورائد أعمال لشركة ناشئة ومحتال في لعبة خفة يد. ينبغي لك الركض سريعًا جدًّا كي تبقى حيث أنت، وإذا أردت خطة تقاعد،

(1) نوع حي خيالي من «ستارتريك».

لا تصبح كاتبًا. الأمر تقريبًا بقدر صعوبة أن تكون مغني «كانتري» في عمر الثالثة والعشرين.

لدى الغالبية وظائف نهارية.

واحدة من الكتاب في حفلتنا هذه كانت شابة في الخامسة والثلاثين، وأعلنت أنها أصيبت بأزمة قلبية. ولمَّا كانت قد أصيبت سلفًا بأزمة قلبية، فالأمر خطير. أخرجنا الجميع من غرفة المعيشة، وساعدها جرَيم في التنفس العميق فيما اتصلتُ بـ 911. سرعان ما وصل متخصصا طب طوارئ ضخمان وعضلاتهما منتفخة مع معداتهم. (يجب أن تكون عضلاتهما منتفخة كي يستطيعا رفع الأجساد من مكان لآخر.) طردانا من الغرفة وانكبا على العمل، ثم جرت المحادثة التالية:

المتخصص الطبي الأول: هل تعرف بيت من هذا؟

المتخصص الثاني: لا، بيت من هو؟

المتخصص الأول: إنه بيت مارجريت آتوود!

المتخصص الثاني: مارجريت آتوود! هل لا تزال حية؟

اتضح أن المرأة الشابة لم تكن تعاني أزمة قلبية في نهاية المطاف. بل، وأنا أقتبس: «كرة غاز بحجم ثمرة جريب فروت». كانت فقط مستثارة جدًّا لكونها في بيتي.

لكنني أحكي هذه القصة لأوضح حقيقة معروفة جيدًا: أي كاتب تدرِس عمله في المدرسة الثانوية هو ميت بالتعريف. ولما كان الكثير من الصِّبية درسوا «حكاية الجارية» في المرحلة الثانوية على مدار السنوات، يوجد الكثير من الناس الذين يُدهَشون حين يكتشفون أنني ما زلت حية. وصل الأمر حد أنني أنا نفسي أُدهَش من هذا. لكن هكذا هو تأثير الشهرة، حتى لو مقدار متوسط منها. يمكنك الوصول إلى شهرة قالب تشكيل الكوسة -كان يُعلَن عنه عادة على الغلاف الخلفي لكتب القصص المصورة- الذي، إن وُضع حول ثمرة كوسة ناضجة، يُنتِج ثمرة كوسة على شكل رأس إلفيس بريسلي. يمكن أن يصلح هذا مع باذنجانة، أيضًا. عليَّ الوصول إلى هذا المستوى من الشهرة بعد.

ولم أكن قد وصلت ولو قريبًا حتى من مستوى قالب تشكيل الكوسة حين بدأت كتابة «حكاية الجارية». لمَّا كان بعضكم لم يكن قد وُلِدَ بعد حينذاك، ولمَّا كان آخرون بينكم في سن مبكرة، دعوني آخذكم للخلف في الزمن.

أولًا، أنا. وُلِدْتُ في نوفمبر من عام 1939، بعد بدء الحرب العالمية الثانية بالضبط. يعني هذا أنني من جيل يتذكر هتلر وستالين، وليس من كتب التاريخ فقط. في 1949 كنت في العاشرة، وهكذا قرأت رواية «1984» لجورج أورويل حين صدرتْ في طبعة بغلاف ورقي. وفي الخامسة عشرة في 1955، حين ظهر إلفيس لأول مرة على شاشة التلفزيون. وفي العشرين في 1960، وفي الثلاثين في 1970، وفي الأربعين في 1980. دائمًا ما أضع جدولًا زمنيًّا كهذا للشخصيات في كتبي. أريد أن أعرف ما عمرها بالعلاقة مع أحداث العالم الرئيسية لأن تواريخنا الشخصية تتداخل مع ما يجري في العالم خارجنا.

في 1984، كنا في مرحلة هجمة مصغرة على الهيبيز وتحرير المرأة، وما يشبههما من أنماط السلوك الاجتماعي. في الموسيقى، أظن أنها مرحلة الديسكو المتأخر. انفجر الهيبيز في 1968 تقريبًا، تمامًا بعد البيتينك والوجوديين ومطربي الـ«فولك» والبيتلز؛ لقد سُبِقَتْ بحبوب منع الحمل، ومجيء الجوارب الطويلة والتنورات القصيرة جدًّا. (هذه الأشياء الثلاثة مرتبطة، خاصة الجوارب الطويلة والتنورات القصيرة جدًّا). تحرُّر النساء، كما كان يُطلَق عليه وقتذاك، بدأ في 1969 تقريبًا. لم أكن هناك: بل في إدمنتون بألبرتا، وهي نائية جدًّا عن نيويورك. لم يكن هناك أي إنترنت بعد. سمعت بهذه الأفعال في شكل خطابات من أصدقاء. كنتُ أيضًا أكبر من أن أكون هيبية، مع أنني مررتُ بالوجودية، وغناء الفولك، ومُحدِّد العيون الأسود. دعونا لا ننسى ذلك.

ثم دخلت النسوية موجتها الثانية. الموجة الأولى كانت في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كان يُطلَق على مؤيداتها «مُستقرعات»، وكان هدفهن حق الاقتراع، أو الحصول على حق التصويت في الانتخابات للنساء. حصلن لاحقًا على حق الاقتراع، ثم حدث الكساد: عدن إلى البيت، يا نساء، كي تفسحن مجال الوظائف للرجال، مع أن أميليا إيرهارت[1] كانت قدوة

(1) أميليا إيرهارت رائدة طيران أمريكية، ولدت عام 1897، واختفت طائرتها فوق المحيط الهادي عام 1937، ولم يُعثر لها على أثر بعدها.

للمغامِرات المتشبهات بالصبيان، اللائي كن يظهرن في قصص المجلات. ثم جاءت الحرب: إلى المصانع، يا نساء، كي تصنعن أسلحة، وكي تظهرن في ملصقات دعاية روزي عاملة البرشمة، وأنتن تستعرضن عضلاتكن ذات الرأسين الجذابة. ثم بعد الحرب، عدن إلى البيت يا نساء، كي تفسحن مجال الوظائف للرجال؛ كان من المفترض بكن إنجاب أربعة أطفال وامتلاك غسالة ومجفف غسيل وبيت من طابق واحد في الضواحي، والتحقق كليًّا من خلال التخلص من عقولكنَّ. في الأثناء، كان الرجال العائدون من الحرب مضطربين: افتقدوا حريتهم واندفاعة الأدرينالين الناتجة عن تجربة الاقتراب من الموت التي مروا بها. جاء هيو هافنر[1]، عازفًا على ناي بيتر بان الخاص به، ومناديًا إياهم: لماذا أنتم عالقون في هذا الروتين المنزلي؟ البيوت من طابق واحد مملة! تخلصوا من الزوجة والأطفال وتعالوا لتلهوا! وهذا ما فعلوه، وهذا ما أدى في النهاية إلى ظهور المسلسل التلفزيوني «رجال مجانين».

وذلك كان حين جاءت بيتي فريدان مع كتابها «اللغز الأنثوي» الذي قرأتُه في فانكوفر عام 1964. كان كتابها احتجاجًا على قلة العقل المقدمة من دعاة العودة إلى البيت بالأربعينيات والخمسينيات. هنا محاكاة ساخرة من هذا النوع من السرد، من شهرية «إدارة البيت» 1955، بعنوان «دليل الزوجة الصالحة»:

> «لا تشتكي أبدًا إن جاء إلى البيت متأخرًا أو خرج للعشاء أو لأماكن لهو أخرى من دونك. بدلًا من هذا، حاولي فهم عالمه المجهد والضاغط... لا تشتكي إن تأخر على العشاء أو حتى إن قضى الليلة في الخارج. اعتبري هذا شيئًا هامشيًا مقارنة بما قد يكون مر به ذلك اليوم... لا تسأليه أسئلة عن أفعاله ولا تشككي في حكمه أو استقامته. تذكري أنه سيد البيت وبناءً على هذا سوف يمارس مشيئته دائمًا بإنصاف وصدق. ليس لديكِ أي حق لمساءلته... الزوجة الصالحة تعرف حدودها دائمًا».

---

(1) مؤسس مجلة «بلاي بوي».

يمكن أن يُسمَّى هذا أيضًا «دليل العبيد الروماني» أو «دليل القِن في عام 1000».

ضرب كتاب فريدان «اللغز الأنثوي» على وتر حساس عند كل الجامعيات اللاتي أُخبِرْن أن درجتهنَّ العلمية الحقيقية كانت لقب «سيدة». لكنَّ غسل الدماغ بأسلوب «سيد البيت» لم يؤثر كثيرًا في النساء الكنديات. كنا نعيش في عزلة ثقافية، وما زلنا نقلِّد أداء الطيارة المتشبهة بالصبيان أميليا إيرهارت. بالإضافة إلى هذا، كانت لدينا مجلة مرأة اسمها «شاتلَين»[1]، برئيسة تحرير اسمها دوريس أندرسون، نشأتْ في بيت به غرف للإيجار تديره أمها بعد أن هجرهما والدها، لذا لم تكن تقبل نغمة «الإنصاف والصدق» مثل الأرستقراطيين الرومان بالضبط.

نكمل مع السبعينيات. مثَّلت زمن اضطراب في أرض النسوية: احتجَّت النساء الملونات بأنهنَّ لسن ممثلات، وكذلك فعلت المثليات؛ ظهرت مجلة «مِس» مع جلوريا ستاينم، بالإضافة إلى إصدارات أخرى عدَّة، واستمرَّ الأمر. في كندا، كانت الكاتبات الأصغر مشغولات للغاية في محاولة خلق فضاء يتيح للكُتَّاب من أي جنس أن ينشروا ويحصلوا على مقابل مادي على الإطلاق: يؤسسن مجلات وشركات نشر، ويبنين بنية تحتية من قبيل جولات كُتَّاب ومهرجانات وإقامات للكتاب في الجامعات وحقوق الإقراض العام في ما يخص المكتبات، يحاربن، يحاربن، يحاربن على كل هذه الجبهات. لذا كان مرجحًا أن نرى زملاءنا الرجال كرفاق قتال بدلًا من أعداء.

بحلول بدايات الثمانينيات، حل الإجهاد بين نسويات السبعينيات المحاربات، وكنَّ في استراحة محارب. في الأثناء، قاد اليمين الديني هجمة مضادة. أرادوا العودة إلى الخمسينيات، على الأقل إلى نسخة «دليل الزوجة الصالحة» من ذلك العقد -استبعد الروك & رول- لكن هذه المرة أرادوها مدعومة بالدوجما الدينية البيوريتانية التي كانت كامنة خلفها طوال الوقت. «خُلِقَ هو لله وحده، وخُلِقَتْ هي لله من خلاله»[2]، كما أوضحها جون ميلتون في «الفردوس المفقود». وكما قالها القديس بولس، يمكن للنساء أن يخلِّصنَ

---

(1) بمعنى سيدة القصر.

(2) جون ميلتون، الفردوس المفقود، ت: د. محمد عناني.

أنفسهن فقط من خلال إنجاب الأطفال. كان هذا قريبًا بقدر غير مريح من الدعاية النازية بخصوص دور المرأة: «الأطفال والكنيسة والمطبخ».

أتذكرون ما قلته عن هتلر؟ كنت قارئة نهمة للأدب عن الحرب العالمية الثانية، عرفتُ أنه أعلن برنامجه السياسي مبكرًا جدًّا، في كتابه «كفاحي». هذا الكتاب لم ينجح في ذاك الوقت، اعتقد الألمان، في البداية، أن هتلر مخبول -رأي حكيم- لذا لم يركز على أجندته الحقيقية حتى انتُخِبَ. ثم خرَّب الديمُقراطية، وانطلق يفعل ما قال في الأصل إنه يريد فعله.

لهذا أومن بشيئين. (1) حين يقول المؤمنون الحقيقيون إنهم سيفعلون شيئًا، سيفعلونه حين تتاح لهم الفرصة. (2) أيًّا كان من يقول: «لا يمكن أن يحدث هذا هنا»، فهو مخطئ. أي شيء يمكن أن يحدث في أي مكان إن توفرت الظروف المواتية، كما أثبت التاريخ مرة تلو الأخرى.

وإلى جانب هذيْن، سأضيف (3): السلطة مفسدة، والسلطة المطلقة مفسدة مطلقة. مجددًا، توجد حالات عدَّة تثبت هذا.

هكذا انطلقت في كتابة «حكاية الجارية». بدأتها في شكل ملاحظات، لكن انطلقتُ في كتابتها بجدية في ربيع 1984. كنا نقيم في برلين الغربية. لم يكن جدار برلين قد سقط بعد -حدث هذا في 1989- ولم يوجد أي دليل على أنه سيسقط في أي وقت قريب. من أجل نكهة أيام «جاسوس في مقابل جاسوس» تلك خلال الحرب الباردة بألمانيا الغربية، اقرأوا سلسلة «سمكري خياط جندي جاسوس» لجون لوكاريه، أو شاهدوا نسخة المسلسل التلفزيوني لأليك جينيس منها؛ ومن أجل نكهة ألمانيا الشرقية حينذاك، شاهدوا فيلم «حيوات الآخرين». هذا ما كان عليه الحال.

لذا بدا مكانًا جيدًا لبدء كتابة «حكاية الجارية» فيه. أنهيتها في ربيع 1985، توسكالوسا بألاباما، حيث كنتُ في كرسي ماجستير الفنون بجامعة ألاباما. كان هذا مكانًا جيدًا لأنهيها فيه، لأسباب مختلفة. مُورِسَ تقييد الحرية هناك أيضًا، لكنْ لأناس معينين، مثل هؤلاء من ذوي البشرة الأدكن، وبغرابة، قائدي الدراجات الهوائية. قيل لي: «لا تقودي دراجة هوائية هنا، لأنهم سيظنونك شيوعية، ويخرجونك عن الطريق». سمُّوا هذين الموقعين وجهَي العملة.

انبرت «حكاية الجارية» للإجابة عن سؤالين نظريين: (1) لو أصبحت الولايات المتحدة ديكتاتورية أو حكومة استبدادية، أي نوع حكومة ستطلق

على نفسها؟ (2) لو أن مكان النساء هو البيت، والنساء خارج البيت ويركضن في كل مكان مثل السناجب، كيف ستعيدهنَّ مرة أخرى إلى البيت، وتجعلهن يبقين فيه؟

الإجابة عن (1)، في الكتاب: ستكون ديكتاتورية دينية، مثل إيران... التي أصبحت هكذا بعد أن زُرتها أنا نفسي في 1978. لن تكون ديكتاتورية شيوعية، مثل بولندا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا الشرقية التي زرتها أيضًا، لاحقًا في 1984. ظننتُ وقتذاك أن وجود حكومة استبداية بِاسم الديمُقراطية الليبرالية ينطوي على تناقض مصطلحات، لكن كان عليَّ تذكر المكارثية؛ وأننا الآن لدينا مراقبة رقمية، لذا فاستبداد كهذا في متناول أيدينا تمامًا.

الإجابة عن (2) -كيف تزج بالنساء في البيوت مرة أخرى- كانت بسيطة: استحضر التاريخ قبل مائة عام، لا، أقل حتى. أبعِد وظائف النساء وطريقة وصولهنَّ إلى النقود، الأخيرة من خلال بطاقاتهنَّ البنكية والائتمانية. أوه، وأحدث الحقوق المدنية التي نلنها، مثل حق الانتخاب وحق حيازة ممتلكات، وحقهنَّ في أطفالهنَّ. كي تفعل هذا، سوف تغير القانون. بعض الناس مغرمون باستدعاء «حكم القانون»، لكنْ عليهم تذكر أنه كانت هناك بعض القوانين غير العادلة للغاية. قوانين نورمبيرج -الموجهة ضد اليهود- كانت قوانين. قانون العبد الهارب كان قانونًا. المرسوم الذي يمنع تعليم العبيد الأمريكيين في الجنوب كان قانونًا. قوانين الضرائب الرومانية الطاحنة للفلاحين كانت قوانين. يمكنني أن أواصل لوقت طويل جدًّا في هذا الموضوع.

وضعتُ قاعدة لنفسي في كتابة هذا الكتاب: لن أُضمِّن أي تفصيلة لم يفعلها الناس في السابق، لوقت ما، في مكان ما؛ أو تلك التي افتقروا إلى التكنولوجيا اللازمة لفعلها. بكلمات أخرى، لا يمكنني فقط اختلاق أشياء. عدد من السوابق التاريخية يمكن إيجادها في الخاتمة التي تدعي أنها محاضرة عن النص أُلقيت بعد الأحداث الموصوفة فيه بقرون قليلة.

جعلتُ الرواية تدور في كامبريدج بماساتشوسِتس. ها هو السبب.

درستُ بجامعة هارفارد في السنوات من 1961 إلى 1963 ثم من 1965 إلى 1967، وبينما أنا هناك درستُ بعض الدورات الدراسية على يد بيري ميلَّر الذي كان، إلى جانب ف. و. ماتيسين، أساسيًّا في تأسيس الأدب والحضارة الأمريكية كفرع معرفي أكاديمي. ما درستُه أولًا تحت جناحه كان القرن السابع عشر: هذا هو القرن البيوريتاني في نيو إنجلاند. كان هذا

كاشفًا بالنسبة إليَّ، إذ إن الأدب الأمريكي المبكر الوحيد الذي كنت قد درستُه حتى ذلك الوقت انتمى إلى القرن التاسع عشر: بو، ملفيل، إيمرسون، ثورو، ديكنسون، ويتمان، هنري جيمس، إلخ. كان ميلَّر باهرًا في القرن السابع عشر بنيو إنجلاند الذي بدا لي بعيدًا عن ليبرالية ديموقراطية في ذاك الوقت. بدلًا من هذا، كانت السلطة فيه ثيوقراطية. مع الحرية الدينية لنفسها، لكنها ضدها لأي شخص آخر. أعدمت -مثلًا- الكويكريين[1]. لما كان هؤلاء البيوريتانيون من بين أسلافي، فقد صُدِمْتُ بهذا التاريخ.

هذا المجتمع أيضًا مَرَّ، على نحو شهير، بهستيريا ساحرات سالم، ولما كانت واحدة من هؤلاء الساحرات المزعومات أيضًا من أسلافي، أو هذا ما اعتادت جدتي قوله في أيام الاثنين، ثار اهتمامي أكثر حتى. (اعتادت إنكار الأمر برمَّته في أيام الأربعاء) أصبح صيد ساحرات سالم نموذجًا لنوبات هستيريا مشابهة منذ ذلك الحين، من بين ذلك المكارثية؛ ومن ثم مسرحية أرثر ميلَّر «البوتقة»[2]. لذا هذا هو سبب إهداء «حكاية الجارية» إلى بيري ميلر (الذي كان ليضحك بعمق لو أنه ظل حيًّا ليقرأها) وأيضًا إلى ماري ويبستر، جدتي المحتملة. شُنِقَتْ ماري، لكنَّ الشنق لم يحدث؛ كانت لا تزال حية في الصباح التالي. هذا عنق قوي جدًّا لوراثته، إن كنتَ ستعرِّض نفسك للخطر. كما فعلتُ أنا.

مثلما قلتُ، لم أضع أي شيء في هذا الكتاب لم يسبقْ حدوثه في مكان ما، أو كان من الممكن أن يحدث لو توفرت التكنولوجيا الملائمة. اعتمدتُ على تنويعة واسعة من المصادر التاريخية، من بينها رومانيا تحت ديكتاتورية شاوشيسكو، هتلر وسرقته للأطفال البولنديين وسياسات تعدد الزوجات لرجال الـ إس إس، الأرجنتين تحت حكم الجنرالات، استخدمت حرمان العبيد الأمريكيين من التعليم، استخدمت المرمونية المبكرة، استخدمت الإعدام الجماعي في العصور الوسطى -إذا شد الجميع الحبل، فالذنب مشترك- واستخدمت العقيدة الديونيسية في اليونان القديمة، حيث كانت الضحايا المُضحَّى بها تُمزَّق باليد. هذه فقط أمثلة قليلة.

---

(1) جماعة تنتمي إلى الطائفة البروتستانية.

(2) مسرحية شهيرة لأرثر ميلرعن محاكمات ساحرات سالم، تتضمن إسقاطًا على المكارثية في خمسينيات القرن العشرين بالولايات المتحدة الأمريكية.

بالنسبة إلى الملابس، استخدمتُ الرسم الموجود على عبوة مُنظِّف «أولد داتش» من الأربعينيات الذي أفزعني كطفلة: الرأس المخفي، القبعة البيضاء، التنورات المنفوشة. لكنني استخدمتُ أيضًا أزياء النساء في منتصف القرن التاسع عشر، مع القلنسوة المخفية للوجه، والقوانين القروسطية التي تحدد مَن يلبس ماذا. كود الألوان -الأزرق للنقاء، الأحمر للخطيئة والشهوة، وهكذا- هو نفسه الموظف من جانب الرسامين المسيحيين في العصور الوسطى وعصر النهضة.

يُعتقَد أحيانًا أن البنية الاجتماعية لجلعاد بنية يحظى فيها كل الرجال بمكانة أعلى وكل النساء بمكانة أدنى، لكنَّ هذا غير صحيح. إنه نظام استبدادي أو توتاليتاري لا نظام محكوم بصرامة بالتقسيمات الجندرية، لذا فزوجات الرجال ذوي المكانة العالية، هنَّ أنفسهنَّ مكانتهنَّ عالية، مع أنها أقل من مكانة أزواجهنَّ. الرجال ذوو المكانة المتدنية مكانتهم أقل من النساء ذوات المكانة العالية. هذا هو النحو الذي سارت عليه الأمور تاريخيًّا. الرجال ذوو المكانة العالية فقط لديهم أكثر من امرأة متاحة من أجل الإنجاب؛ هم وحدهم لديهم جوارٍ. هذا أيضًا دقيق للغاية، كما تسير مثل هذه الأمور. الزوجة الأولى تحكم المسكن؛ الأخريات، الزوجات الأصغر تحت سيطرتها. الرجل ذو المكانة العالية ينجب منهنَّ جميعهنَّ إن كان بإمكانه هذا. الرجال ذوو المكانة المتدنية عليهم تدبُّر أمرهم بزوجات اقتصاديات، وهؤلاء عليهنَّ أداء كل المهام التي تؤديها نساء عدَّة في مستوى أعلى: الزوجات الأُوَل للمناسبات الاجتماعية، العشيقات والمحظيات والزوجات الثانيات للجنس، الخادمات لأعمال البيت. هكذا تسير الأمور في عالم «حكاية الجارية»، لأنها لطالما سارت هكذا في العالم الواقعي.

التأثيرات الأدبية على «حكاية الجارية» كانت عدَّة أيضًا. العنوان يأتي من شوسير، واحد من المفضلين عندي. إنها «حكاية» بدلًا من تاريخ، إذ تُمنَح اسمًا مع الوقت، بعد عدة قرون من وقوع الأحداث، لا أحد قادر على تقرير ما الذي حدث فعلًا ومن بالضبط كان هؤلاء الناس. هذه مشكلة يواجهها المؤرخون بشكل متكرر: توجد فجوات في القصة. وهذا هو الأمر مع جاريتنا.

التأثير الثاني هو، طبعًا، الكتاب المقدس. هذا عمل مركَّب جدًّا، كونه لم يبدأ ككتاب على الإطلاق، بل كمجموعة مخطوطات. فقط حين وصل الكتاب المخطوط -شكل الكتاب الذي لدينا الآن، مع عموده الفقري في جهة

ومجموعة صفحات التي تقلبها- أصبحت الكتيبات المقدسة، الكتب الصغيرة، كتابًا واحدًا، وحينئذ فقط أخذ مظهر الكتاب الموحد. لما كان قد دُوِّن في أزمان مختلفة -أزمان مختلفة جدًّا- ومن جانب أناس مختلفين، فهو يحتوي على كثير من الرسائل المختلطة. واحدة من الرسائل في مصلحة الأرامل والأيتام والفقراء والمقهورين. لكنْ يمكنك استخلاص رسائل مختلفة تمامًا منه، مثل طحن أعدائك إلى لا شيء وإلحاق لعنات بهم بحيث يأكلون أطفالهم، وكثيرون فضَّلوا مثل هذه الرسائل.

في «حكاية الجارية» التأويلات الإنجيلية الحرفية المزعومة تُستخدَم للسيطرة على النساء (والرجال من المرتبة الدنيا) لأسباب سياسية ولدعم نخبة حاكمة. لو تظنون أن هذا هو جوهر المسيحية، سأجادل بأنكم مخطئون للغاية. في النص، يمكنكم أن تجدوا صلاة الرب كما تُفسِّرها الجارية وفقًا لظروفها الخاصة. من ثَمَّ يذهلني كثيرًا حين يقرر الناس أن هذا الكتاب «ضد المسيحية». أي دين له جانب إيجابي وآخر سلبي -كما اعتادت صديقتي القديمة الناجية من أوشفيتز فاني سيلبيرمان، أن تقول، «الخير والشر موجودان في كل شخص»- وجلعاد هي الشر. هذا لا يعني أنه لا يوجد هناك خير. الأمر متروك لكم في ذلك الصدد.

التأثيرات الأدبية الأخرى تأتي من عالم اليوتوبيا والديستوبيا، بأواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. اليوتوبيا تصوير أدبي لمجتمع أفضل من مجتمعنا؛ آخر القرن التاسع عشر كان مُولعًا بهذه، وكتب عددًا هائلًا منها، لأن تطورات عدَّة حدثت في ميادين مثل الطب والتكنولوجيا وإنتاج السلع المادية وتوزيعها لدرجة أن المتفائلين لم يروا لماذا لا يمكن للأشياء أن تستمر في التحسن. أبرز روايات اليوتوبيا بالإنجليزية كانت «أخبار من لا مكان» لوليم موريس و«النظر إلى الخلف» لإدوارد بيلامي. من سوء الحظ، جاءت الحرب العالمية الأولى، وفيها مزَّقت أوروبا نفسها أشلاءً، ثم جاءت الحرب العالمية الثانية، وفيها مزقت أوروبا نفسها أكثر، وفي الفاصل المؤقت، قدَّمت ألمانيا هتلر، وإيطاليا موسوليني، واتحاد سوفييتي ستالين نفسها في البداية كيوتوبيا -كل شيء سيصبح أفضل- وكلها تحوَّلت إلى ديستوبيا، أو مجتمعات أسوأ من مجتمعنا. لذا أصبح من الصعب جدًّا كتابة يوتوبيا أدبية مقنعة، واكتسبت الديستوبيا الأدبية أرضية. من أبرز نماذجها «عالم جديد شجاع» لألدوس هيكسلي و«1984» لجورج أورويل. إن أردتم

معرفة المزيد عن رأيي في هذا كله، يوجد فصل في كتابي عن الخيال العلمي «في عوالم أخرى»، يتناولها بتفصيل ممل.

«حكاية الجارية» ديستوبيا أدبية -عالم أسوأ من عالمنا- والتأثير في شكلها من ثَمَّ هو تراث اليوتوبيا/الديستوبيا نفسه. كنت أقرأ الكثير من هذا النوع من الروايات كمراهقة، ودرسته لاحقًا كطالبة دراسات عليا، لذا آجلًا أم آجلًا كان مقدرًا لي أن أحاول كتابته، فقط لأرى إن كنت سأتمكن من هذا. وهكذا فعلتُ. كان شيئًا مجنونًا لتفعله إلى حد ما في الثمانينيات، إذ لم يكن هذا النوع من الكتابة القصصية على الموضة وقتها. في الحاضر، الديستوبيا موجودة بكثرة، ربما لأن الكثير من الكتاب الشباب مستائين بشكل ما من المشهد المواجه لهم.

وهو ما يأتي بنا إلى الحاضر. كثيرًا ما يسألني الناس السؤاليْن التاليين:

1- هل تعتقدين أن «حكاية الجارية» أكثر راهنية الآن مما كانت عليه حين كُتِبَتْ في منتصف الثمانينيات؟

2- وصيغة أخرى من السؤال نفسه، هل تعتقدين أن «حكاية الجارية» استشرافية؟

هذان سؤالان مغريان. بالنسبة إلى الأول سأجيب: كون الكتاب في الواقع أكثر راهنية أم لا أمر من الصعب عليَّ أنا أن أقوله؛ لكنْ من الواضح أن الكثير من الناس -خاصة الناس في الولايات المتحدة- يعتقدون أنه أكثر راهنية الآن. خلال الانتخابات الرئاسية الأخيرة، عنوان الكتاب أصبح «ميم» على مواقع التواصل الاجتماعي، مع ملصقات تقول أشياء مثل «فليخبر أحدٌ الجمهوريين أن «حكاية الجارية» ليس برنامج عمل»، أو «ها قد جاءت حكاية الجارية». لماذا هذا؟ لأن الجمهوريين الأربعة الحكماء فتحوا أفواههم ونطقوا بما يؤمنون به حقًّا، وما آمنوا به حقًّا كان أن النساء اللاتي اغتُصِبْنَ «حقًّا» لن يحملن لأن أجسادهنَّ لديها طريقتها لمنع ذلك؛ وأنه يوجد اختلاف بين اغتصاب «حقيقي» واغتصاب «غير حقيقي»، أو اغتصاب بدا وشُعِرَ بأنه مثل الاغتصاب لكنه لم يكن كذلك حقًّا. كل هذا مُذكِّر بمحاكمات الساحرات، وفيها

يربطونكِ ويلقونكِ في الماء، وإذا غرقتِ فأنتِ بريئة، لكنْ إن طفوتِ فأنت مذنبة، لذا يمكنهم إحراقكِ. أي ميتة في الحالتين، على ما يبدو.

كتعميم، دعونا نقول: دائمًا ما أولتِ الحكومات الاستبدادية اهتمامًا مفرطًا للقدرة الإنجابية للنساء. في الحقيقة، اهتمتِ المجتمعات الإنسانية بهذا. من سيحظى بأطفال، أي أطفال سيكونون «شرعيين»، وأيهم سيُسمَح له بالحياة، وأيهم سيُقتَل (في روما القديمة كان الأب هو من يقرر، إلخ). إن كان الإجهاض سيُسمَح به أم لا، أو إلى أي شهر؛ إن كانت الأمهات سيُجبَرن على إنجاب أطفال لا يريدنهم أو لا يستطعن إعالتهم، إلخ. في العموم، باعدت مجتمعات الصياد-الجامع بين الأطفال وهجرت هؤلاء الذين ليس من الممكن إطعامهم، لكنَّ المجتمعات الزراعية شجَّعت على زيادة إنجاب الأطفال، الأفضل للعمل في المزارع والمد بعمالة عبيد؛ وما إن بدأت الجيوش الكبيرة، شجعوا إنجاب الأطفال بشدة، لما كانتْ أجساد إضافية احتُيجَتْ لما أطلق عليه نابليون «علف المدفع». منح هتلر ميداليات للأمهات اللاتي أنجبن الكثير من الأطفال -كانت هناك ندرة في علف المدفع، بسبب الحرب العالمية الأولى- في حين سمح ستالين بالإجهاض كوسيلة تنظيم أسرة: كانت لديهم أفواه أكثر مما يمكنهم إطعامه، بفضل الإخفاق في الزراعة الجماعية.

لذا فالسؤال الحقيقي الجدير بأن يُسأل حول الاهتمام المفرط الذي توليه القوى التي تملك السلطة للإنجاب ومن ينجب، وخطف الأطفال ومن يخطف، هو السؤال نفسه في الروايات البوليسية: من المستفيد؟ من سيكسب منه؟

في عالم «حكاية الجارية»، الأطفال قليلون بين الطبقات العليا. لذا يُختطَفون من هؤلاء الذين يُرزَقون بهم ويُوزَّعون على قوم النخبة الذين يريدونهم. يوجد العديد من الأمثلة التاريخية لاستلهامها، من ضمنها جنرالات الأرجنتين الذين خطفوا الرضع من النساء المشتبه في كونهنَّ معارضات للحكومة، ثم عذبوهنَّ وقتلوهنَّ، والراهبات في أيرلندا اللاتي اختطفنَ الرُّضَّع من الأمهات غير المتزوجات، وأحيانًا الرُّضَّع الذين تُرِكُوا في عنايتهنَّ، وباعوهنَّ للأثرياء الأمريكان الذين بلا أطفال. لم يكنْ شيئًا غريبًا في الأربعينيات والخمسينيات لهؤلاء الأمهات في أمريكا الشمالية أن يُخبَرن بأن أطفالهنَّ ماتوا عند الولادة، في حين أنهم في الحقيقة قد بيعوا.

ولمَّا كانت قيادة «حكاية الجارية» ثلة تنقِّب في الكتاب المقدس كي تجد أشياء يمكنها استخدامها لمصلحتها، فإنه خطأ المرأة إن لم يظهر أي طفل. ثمة سوابق تاريخية عدَّة لهذا أيضًا.

لذا، هل هذه القصة أكثر راهنية مما كانت عليه حين نُشِرَتْ لأول مرة؟ سأقول إنها للأسف كذلك في الغالب، إذ توجد الآن جهود منسقة أكثر للمطالبة بأن تكون أجساد النساء ملكية للدولة. بالنسبة إلى شخص في عمري، هذه الجهود ستالينية بجلاء، فضلًا عن كونها هتلرية. لكنْ ربما هذه أنا فقط. كحاشية، دعونا نقول إن مؤسسة الجيش تطالب على نحو مشابه بأن تكون أجساد الرجال ملكية للدولة. شيء جدير بالتأمل.

السؤال الثاني: هل الرواية استشرافية؟ لا. لا رواية تنبؤية إلَّا بأثر رجعي. لا أحد يمكنه التنبؤ بالمستقبل حقًّا لأنه توجد تنويعات كثيرة جدًّا وأشياء غير معروفة كثيرة جدًّا. مهما وضعتَ خططًا محكمة، كثيرًا ما يحدث خطأ ما. يمكنك أن تخمن تخمينًا مدروسًا، وتحاول محاولة معقولة، لكنَّ هذا كل ما في الأمر.

لقد أخبرتكم الآن الكثير من الأشياء عن «حكاية الجارية»: أسلافها، تكوينها، ماضيها وحاضرها. بالنسبة إلى مستقبلها، فهذا سيكون بين أيديكم -أيدي قرائها- لأن هذا هو حيث يوجد مستقبل أي كتاب. الكاتب يكتبه، ثم يتخلى عن السيطرة عليه ويودعه في محطة القطار، وينطلق الكتاب في رحلاته إلى أراضٍ مجهولة وعقول مجهولة. سيقابل بعض الناس الذين سيحبونه وبعض الناس الذين سيكرهونه. يحدث هذا لأي كتاب. كون أن كثيرين جدًّا قد أحبوه، على مدار سنوات عدَّة، ما زال يذهلني.

نحن غير أحرار أضعافًا مضاعفة

»»«

(2015)

كتب وليم بليك: «طائر أبي الحناء ذو الصدر الأحمر في قفص، يشعل غضب السماوات». وكتب جون ميلتون في الكتاب الثالث من «الفردوس المفقود»: «ووهبته طاقة الثبات وحرية السقوط»[1]. ويغني كاليبان في «العاصفة»: «الحرية يا هوه! الحرية يا هوه! الحرية! الحرية...!»[2]. انتبهوا، إنه مخمور وقتها، ومتفائل على نحو زائد: الاختيار الذي يختاره ليس الحرية، بل الخضوع لطاغية.

نحن دائمًا نتحدث عنها، هذه «الحرية». لكنْ ماذا نعني بها؟ «يوجد أكثر من نوع من الحرية»، تحاضر الخالة ليديا في «حكاية الجارية». «الحرية لـ والحرية من. في أيام الفوضى، كانت الحرية هي الحرية لـ. الآن أنتنَّ تُمنحن الحرية من. فلا تُبخسنها قدرها».

طائر أبي الحناء ذو الصدر الأحمر آمن أكثر في القفص: لن تأكله القطط أو يصطدم بالنوافذ. سيكون لديه الكثير ليأكله. لكنه أيضًا لن يكون قادرًا على الطيران حيثما شاء. محتمل أن هذا ما يثير اضطراب سكان السماء: يعترضون على التقييد الموضوع على خيارات تحليق كائن مُجنَّح زميل.

---

(1) جون ميلتون، الفردوس المفقود، ت: محمد عناني.

(2) وليم شكسبير، العاصفة، ت: محمد عناني، مكتبة الأسرة 2004، هيئة الكتاب، ص131.

طائر أبي الحناء يجب أن يعيش في الطبيعة، حيث ينتمي: ينبغي أن يحظى بـ«الحرية لـ»، الوضع النشط، بدلًا من «الحرية من»، الوضع السلبي.

هذا كله جيد جدًّا لطيور أبي الحناء. نقول: مرحى لبليك! لكن ماذا عنا؟ القفص الآمن أم البرية الخطيرة؟ الراحة والخمود والضجر أم النشاط والمخاطرة والتهلكة؟ لكوننا بشرًا، ومن ثَمَّ ذوي دوافع مختلطة، نحن نريد كلا الأمرين؛ لكنْ، كقاعدة، نريدهما بالتبادل. أحيانًا تقود الرغبة في المخاطرة إلى تجاوز الحد ونشاط إجرامي، وأحيانًا يقود اشتهاء الأمان إلى سجن ذاتي.

تعرف الحكومات رغبتنا في الأمان جيدًا جدًّا، وتحب اللعب على مخاوفنا. كم مرة أُبلِغْنا بأن هذه القاعدة أو تلك أو هذا القانون أو فِعل التجسس من جانب المؤسسة الرسمية هو لإبقائنا آمنين؟ نحن لسنا بأمان، على أي حال: كثيرون منا يموتون بسبب حوادث الجو: أعاصير، فيضانات، عواصف ثلجية، لكنَّ الحكومات في تلك الحالات تقيِّد أدوارها إلى تبادل الاتهامات والتهرب من اللوم والتعبير عن التعاطف أو مقدار ضئيل من مساعدات الطوارئ. كثيرون منَّا يموتون في حوادث سيارات أو من الانزلاق في حوض الاستحمام أكثر مما يرجح أن يحدث على يد عملاء العدو، لكنَّ ميتات من تلك الأنواع ليس من السهل أن ترفع حالة الهلع. السيارات وأحواض الاستحمام حديثة جدًّا بمقياس الحقب التطورية لذا لم نطوِّر ميثولوجيا سحيقة عنها. حين تترافق مع بشر بنوايا شريرة، تصبح مخيفة: أن يحبسك مختل في سيارتك، أو يطلق رجل مافيا الرصاص عليك داخلها أمر له وزنه، وأن تُقتَل في حوض استحمام يرجع في الزمن إلى مصير أجاممنون عند هوميروس، مع صيغة مُحدَّثة من القتل تحت «الدُّش» أنجزها ألفريد هيتشكوك في فيلمه «سايكو». لكنَّ السيارات والأحواض من دون زوجات غاضبات ومختلين مضجرة.

إن الحدث المباغت، العنيف غير المتوقع هو ما نخشاه بحق: المعادل لهجمة نمر جائع. تهديد الأمس النمري المخيف كان الشيوعيين: في الخمسينيات، اختبأ شيوعي في كل ركن، كما قيل. اليوم، هم الإرهابيون. لحمايتنا من هؤلاء، يقال لنا، إن كل الاحتياطات يجب أن تُتخذ. هذه الرؤية لا تخلو من وجاهة: تهديدات كهذه حقيقية، إلى نقطة معينة. مع هذا نجد أنفسنا نسأل، إن كانت العلاجات المتطرفة تفوق المرض. كم قدْر من حريتنا علينا التضحية به للدفاع عن أنفسنا ضد رغبة الآخرين في تقييد تلك الحرية من خلال إخضاعنا أو قتلنا، واحدًا واحدًا؟

وهل هذه التضحية دفاع فعَّال؟ من دون حريتنا، قد لا نجد أنفسنا أكثر أمنًا؛ في الحقيقة قد نصبح غير أحرار أضعافًا مضاعفة، وقد سلَّمنا المفاتيح إلى هؤلاء الذين وعدوا بأن يكونوا حُماتنا لكنهم أصبحوا، بحكم الضرورة، سجانينا. قد يُعرَّف السجن باعتباره أي مكان تُوضَع فيه ضد إرادتك ولا يمكنكَ الخروج منه، وحيث تكون كليًّا تحت رحمة السلطات، أيًّا كانت. هل نحن نحوِّل مجتمعنا بأسره إلى سجن؟ وإن كان الأمر كذلك، فمَن السجناء ومَن السجانون؟ ومن يقرر؟

نحن البشر استكشفنا الحدود بين الحرية وعدم الحرية لزمن طويل جدًّا. ذات يوم، كان البديل للحرية ليس السجن بل الموت. خلال ألفية قضيناها كجامعين-صيادين، لم تكن لدينا لا كلمات سر ولا سجون. كل شخص في جماعتك الصغيرة كان يعرفك ويتقبلك، لكنَّ الغرباء كان مشكوكًا فيهم. لم يوضع أحد في معتقل لأنه لم تكن هناك مبانٍ تخدم هذا الغرض. إذا مثَّل شخص ما تهديدًا للجماعة -على سبيل المثال، أصبح مريضًا نفسيًا وعبَّر عن رغبة في أكل البشر- سيكون من واجب الجماعة أن تقتله، لكن اليوم، سيكون من واجب الجماعة حبسه لمنع الضرر عن الآخرين. تعتمد منظومة عدالة ذات خيار حبس على عِمارة مستقرة: لا يمكنك أن تلقي بأحد في زنزانة إلا لو لديك واحدة.

بعد مجيء الزراعة، أصبح بديل الحرية ليس الموت، لكنِ العبودية. أصبح الآن مرغوبًا أكثر استعباد المهدِّدين لجماعتك أكثر من قتلهم. هكذا، يمكن جعلهم يعملون في حراثة أرضك، ومن ثَمَّ يُحقِّقون فائضًا لك ويجعلونك ثريًّا. لم يُلقَ شمشون من فوق منحدر صخري، مثل الأسرى الذكور في الملاحم الهوميرية. بدلًا من هذا، أُفقِدَ بصره ورُبِط في رحى طحن الحبوب مثل حمار.

طبعًا، ما إن أُدرِكَتْ ربحية العبيد، خلقت قاعدة العرض والطلب سوقًا مزدهرة لهم. يمكنك أن تجد نفسك مستعبدًا ليس من خلال الانتماء إلى الطرف المهزوم في حرب فقط، لكن بكونك في المكان الخطأ في الوقت الخطأ: على طريق عصابة تُغِير للحصول على عبيد، مثلًا.

في العصور الوسطى، كل شخص من الطبقات العليا أراد قلعة، وكل قلعة احتوت على زنزانة: مظلمة، كئيبة، باردة، مسببة لليأس ومليئة بالجرذان، أو هكذا صوَّرتها الأفلام. كانت الزنازين رموزًا للمكانة: كل شخص ذي حيثية

امتلك واحدة. تعددت استخداماتها: يمكنك الاحتفاظ بالساحرات فيها حتى يحين أوانُ حرقهنَّ؛ يمكنك احتجاز المجرمين فيها، مع أن شنقهم فقط كان اقتصاديًّا أكثر؛ ويمكنك وضع المنافسين على العرش فيها حتى تلفِّق أدلة كافية لادعاء أنهم خونة وتُقطَع رؤوسهم. ويمكن للزنازين أن تصبح صانعة قيِّمة للثروة، لأن احتجاز نبلاء أجانب من أجل الفدية يمكن أن يكون مربحًا. كانت التجارة بسيطة: تنال أنت، مالك الزنزانة، مبلغًا ضخمًا من النقود، وينال سجينك حريته. في الصيغة المضادة، تدفع لمالك زنزانة أجنبي كي تحبس العدو السياسي الذي تختاره.

وهكذا جرت الأمور، لمئات السنين، حتى العصر الحديث. في القرن التاسع عشر، بدأت الحرية وعدم الحرية تتخذان أشكالهما المعروفة في يومنا. أصبحت «الحرية» مجسدة على يد تنوير القرن الثامن عشر: كانت هي ما يُفترَض أن المزارعين المتعثرين بالثورة الأمريكية قد قاتلوا من أجله، مع أنهم بمصطلحات عملية قاتلوا من أجل حرية ألا يدفعوا ضرائب لبريطانيا. بدأ الثوار الفرنسيين بحرية، ومساواة، وإخاء، مفهوم نبيل تضمن التحرر من الأرستقراطيين، مع أنه انتهى، على المدى القصير، بالبكاء وبآلاف من الرؤوس المقطوعة ونابليون. لكنْ ما إن قبض لورد بايرون على الحرية، لم يعدْ هناك عودة إلى الوراء: الحرية كفكرة أصبحت هنا كي تبقى. كانت قصيدته «سجين شيلون» رومانتيكية لأنه لم ينلْ حريته؛ إذ إن الشخصية الملتبسة فليتشر كريستيان تمردت على كابتن بلاي -في نسخة بايرون- كإيماءة ضد الطغيان ودعوة للحرية. وبايرون نفسه فقد حياته وهو يقاتل، بشكل أو بآخر، لمصلحة اليونانيين في محاولتهم لنيل حريتهم السياسية. ليس «الرب وحقي»[1]، لكن «حرية» كانت مكتوبة على رايات حملها كثيرون من ثوريي القرنين التاسع عشر والعشرين: تحرير العبيد من العبودية في الجنوب الأمريكي، تحرير الجنوب أمريكيين من الإسبان، تحرير الروس من القيصر، تحرير العمال من استغلال الرأسمالية، تحرير المرأة من النظم الأبوية التي ينلن فيها حقوق الأطفال وواجبات البالغين. وفي النهاية، التحرير من النازية وشيوعية الستار الحديدي.

حرية أن تكتب، حرية أن تنشر، حرية التعبير: كلها لا يزال يُدافَع عنها في دول عدَّة بالعالم. شهداؤها/ شهداؤهم كثيرون.

---

(1) شعار الملكية في المملكة المتحدة.

مع وجود كثيرين مستعدين جدًّا للموت باسمها، لماذا يوجد مواطنون في دول غربية عدَّة مستعدون للتخلي عن حريتهم المكتسبة بشق الأنفس بسبب ما هو أكثر بالكاد من صرخة؟ إنه الخوف عادة. ويمكن للخوف أن يأتي في أشكال عدَّة: أحيانًا ينخفض إلى شيك الراتب. ما دامت القطارات تقوم في الموعد وأنتم أنفسكم لديكم عمل، لماذا تثيرون ضجة إذا كانت قلة من الناس هنا وهناك تُعلَّق من إبهامها[1]؟

وبحلول الوقت الذي يتواصل فيه التعليق من الإبهام حقًّا، يبدأ خوف من نوع آخر. بمقدورك حماية إبهاميك فقط بالبقاء تحت سطح بركة الضفادع: لا ترفع رأسك ولا تنق عاليًا جدًّا، وستضمن، ما دمت لا ترتكب «خطأً» -تصنيف مراوغ- أن لا شيء سيئ سيحدث لك. إلى أن يحدث.

ولأن الصحافة الحرة ستكون قد قُمِعَتْ فعلًا، والقضاء المستقل سيكون قد فُكِّك فعلًا، والكتاب والمطربين والفنانين المستقلين سيكونون قد سُحِقوا فعلًا، فلن يكون هناك أحد باقيًا للدفاع عنك. وإن كان ثمة شيء واحد ينبغي لنا معرفته بحلول هذا الوقت، فهو أن الأنظمة الاستبدادية من دون محاسبة ولا مراجعة وفصل سلطات تسيء استخدام السلطة بوحشية. هذه قاعدة يبدو أنها لا تخطئ.

لكنَّ كل هذا ربما يبدو قديم الطراز قليلًا. إنه يرجع إلى منتصف القرن العشرين، بوحشيته، بديكتاتورييه المختالين، بعروضه العسكرية، بأزيائه الرسمية العدوانية الفظة. طرق الحكومات الغربية الحديثة للسيطرة على المواطنين متوارية أكثر: أحذية عسكرية أقل من الأحذية المطاطية. يُطبِّق قادتنا طرق الصناعات الزراعية وتربية الماشية علينا: وَسْمُ الأذن، وباركود، وترقيم، وفرز، وذبح طبعًا.

هنا تدخل منظومة السجن: مجردة من مثاليتها قصيرة الأجل -لم تعدْ إصلاحية حيث يُقوَّم المجرمون، لم تعد مكانًا تأديبيًّا حيث يتوبون- أصبحتْ مستودعًا حيث يُكدَّس الناس. في وضعها الهادف للربح، أصبحت أيضًا أداة لخلق المزيد من المجرمين، وهذا أفضل لملء شقوقها المتاحة واستخلاص نقود من دافعي الضرائب لدفع فاتورتها.

---

(1) وسيلة تعذيب.

في الولايات المتحدة، الرجال السود الشباب نسبتهم أكبر بكثير بين نزلاء السجن؛ في كندا، الرجال الشباب من السكان الأصليين. هل نحن غير قادرين على التفكير في أي شيء أكثر فعَّالية، وفي الوقت نفسه أقل كلفة، مثل تعليم أفضل وخلق وظائف أفضل؟ لكنْ ربما يخدم السلطات القائمة تعزيز الظروف التي تخلق أناسًا مخيفين وتتتركهم يجرون في الأرجاء، حتى نقتنع نحن أنفسنا بأن ندفع لاحتجازهم.

سهَّلت التكنولوجيا الرقمية، أكثر من أي وقت مضى، معاملة الناس كالحيوانات الداجنة التي تُربَّى من أجل الربح. لا يمكنك بعد الآن تأجير سيارة أو غرفة فندق أو شراء أي شيء من دون بطاقة ائتمان تترك وراءها أثرًا رقميًّا أينما ذهبت. يقال لك إنك تحتاج إلى بطاقة ضمان اجتماعي، بطاقة صحية، رخصة قيادة، بطاقة بنكية، مجموعة من كلمات السر. تحتاج إلى «هُويَّة»، وهذه الهُويَّة رقمية. كل أرقامك وكلماتك السرية -كل المعلومات التي تعرِّفك- من المفترض أن تكون خاصة، لكنْ كما نعرف الآن، العالم الرقمي يسرِّب مثل غربال، والأمان على الإنترنت هو فقط جيد بقدر جودة القرصان الرقمي القادم أو لص البيانات الداخلي. عاد الكرملين إلى استخدام الآلات الكاتبة لسبب وجيه: تهريب شريحة ذاكرة خارج منطقة آمنة أسهل كثيرًا من أن تهرب بكومة من الأوراق.

إذن، ما العمل؟ في ثلاثية وليم جيبسون «نيورومانسر»، معظم المواطنين موسومو الأذن تمامًا مثلنا، لكنَّ البعض قادر على العيش خارج نطاق المراقبة لأنهم ليس لديهم أي سجل رسمي. هم إما مسحوه وإما عدَّلوه، أو تجنبوا امتلاك واحد في المقام الأول. لكنْ سيقتضي هذا الكثير من خفة الحركة وربما احتياطي من مهارات البقاء لأي شخص يعيش من دون الهوية المطلوبة. تحت كوبري، ربما، وليس في منزل.

غالبيَّتنا غير أحرار أضعافًا مضاعفة: «حريتنا لـ» محدودة بالنشاطات المُوَافق عليها والمُشرَف عليها، و«حريتنا من» لا تبقينا أحرارًا من أشياء عدَّة كثيرة يمكنها أن تنتهي بقتلنا، وأحواض استحمامنا هي فقط البداية. تحرر من الكيماويات السامة في الهواء والماء؟ تحرر من الفيضانات، القحط والمجاعات؟ تحرر من سيارات معيبة؟ تحرر من الأدوية الموصوفة خطأً التي تقتل مئات الآلاف سنويًّا؟ من غير المرجح أن يحدث هذا.

الصورة ليست كلها سيئة مع هذا. كل التكنولوجيا أداة ذات حدين، والإنترنت نفسه الذي يحتوي على ثغرات تسريب بيانات عدَّة جدًّا، يسمح للكلمات بأن ترتحل سريعًا. كشف إساءة استخدام القوة أسهل عنه من قبل؛ أسهل أن تُوقِّع على شكاوى وأن تحتج. مع أن حتى هذه الحرية ذات حدين: الشكوى التي تُوقِّع عليها قد تُستخدَم من جانب حكومتك كدليل ضدك.

واحدة من حكايات إيسوب تخص الضفادع. أخبروا الآلهة أنهم يريدون ملكًا، وألقت الآلهة جذعَ شجرة ليكون حاكمهم. طفا هنا وهناك ولم يفعل أي شيء، ولمدة كانوا راضين. لكنْ لاحقًا بدأوا الشكوى لأنهم أرادوا ملكًا أنشط. أرسلت الآلهة لهم، وهي منزعجة، طائرَ لقلق، أكلهم جميعًا.

مشكلتنا أن حكوماتنا الغربية، هي باطراد مزيج من الملك جذع الشجرة واللقلق معًا. إنها جيدة في تأكيد حريتها الخاصة في التجسس والسيطرة، لكنها سيئة في السماح لمواطنيها بحرية معادلة لما تمتعوا به قبلًا. جيدة في ابتكار قوانين تجسس، سيئة في حمايتنا من عواقبها، ومن ضمنها الإيجابيات الزائفة. من يقول إنك من أنت عليه؟ أيًّا من كان يمكنه تعديل بياناتك.

مع أن التكنولوجيا الرقمية الخاصة بنا قد جعلت حياتنا فائقة الراحة -فقط اضغط الزر والشيء سيكون لك، أيًّا ما يكون هو- ربما حان الوقت لاستعادة بعض الأرض التي تخلينا عنها. الوقت لإسدال الستائر، واستبعاد التجسس، واستعادة مفهوم الخصوصية. اقطع اتصالكَ بالإنترنت.

هل من متطوعين؟ جيد. لا أعتقد. لن يكون الأمر سهلًا.

أزرار وفيونكات

»»«

(2015)

بعض الروائيين يغذون شخصياتهم الفنية، آخرون لا. ديكنز مثلًا، يحتفل في ولائم سخية، في حين يسمح داشيل هاميت بمشروب فقط. البعض يهتم بالأثاث أو اللوحات أو العمارة؛ آخرون يتجاهلون هذه لمصلحة الأدوات الموسيقية، تنسيق الزهور أو الكلاب. الحيوانات الأليفة، قوائم الطعام، أحواض الاستحمام والستائر، المباني والحدائق، كلها تُظهِر نفسيات مالكيها: أو على الأقل تفعل هذا في الكتب.

الأمر نفسه مع الملابس. بالنسبة إلى بعض الكتاب القبعة هي مجرد قبعة، نقطة. لكن بالنسبة إلى آخرين، قفاز أو ريشة أو حقيبة يد كلها مثقلة بالدلالة. أين سيكون هنري جيمس من دون خزانات الملابس، خاصة تلك التي لبطلاته ذوات القفازات الليلكية؟ أو شرلوك هولمز من دون ملاحظته الحادة للأحذية طويلة العنق والأكمام المخملية؟

أنتبه إلى الثياب في الروايات التي أقرأها. لو أن شخصًا ما يرتدي فستانًا، أريد معرفة بأي لون هو، وهذه مجرد البداية. أهو على الموضة أو عفاه الزمن؟ خط العنق مكشوف بإغراء أم فيونكة محتشمة عند الذقن؟ ما الذي قد يكون ملبوسًا تحته - رداء داخلي، قميص تحتي، جيبونة، مشد خصر؟ هل من ترتديه متأنقة أكثر مما يلائم المناسبة؟ هل من الممكن أن تكون رجلًا، وإن كان الأمر كذلك، أيمكننا ملاحظة هذا؟ على أي حال، أيجعلها الفستان، أو يجعله، أكثر جاذبية، أم أكثر إزعاجًا أم ربما مثيرًا للضحك؟ وماذا عن الحذاء؟

والأكثر أهمية: هل التفاصيل الخاصة بالحقبة الزمنية صحيحة؟ شخصية نسائية ترتدي فستانَ زفاف أبيض في عصر كان الأسود هو اللون الأعلى قيمة للعرائس ستجرح بشدة القراء المهتمين بالموضة. سوف يصيحون: «لكنَّ المشد النسائي المطاط المزدوج لم يكن مخترَعًا بعد!» ثم سيكتبون خطابًا مزدريًا للكاتب. توجد مواقع إلكترونية كاملة مكرسة للاستخفاف بزلات الموضة وأخطائها الزمنية في الروايات. يعنفون: «معتوه وحده هو من يخلط بين تلك الحشوة الخلفية وبين كورنيش خصر!».

لقد فكرت في كتابة خطابات بتلك اللهجة، لكنني لم أكتب واحدًا قطُّ. المؤكد أنني تلقيتُها، لكنْ ليس بخصوص الملابس الجاهزة، بل بخصوص كيفية صنع الزبدة. لكنَّ المبدأ هو نفسه.

أنا واثقة من أنني نميت اهتمامي المدقِّق بالثياب الخيالية لأنني نشأتُ من دون امتلاك ثياب حقيقية كثيرة. كان هذا خلال الحرب، وقت ندرة القماش. ابحثْ في مجلات تلك الحقبة وسوف تجد مقالات عدَّة عن كيفية تحويل بلوزة قديمة إلى واحدة بمظهر أجدد من خلال عكس الياقة، إضافة زخرفة من شريط مبهج متعرج وحيل أخرى شبيهة. اختيرت الأقمشة ليس لجمالها بل لمتانتها؛ كان يُفترَض بها أن تدوم. عنى هذا أن تكون ثقيلة وخشنة.

في حالتي، تعزز غياب الزركشة عن ثيابي بحقيقة أن أسرتنا اعتادت قضاء أكثر من نصف العام في الغابة الشمالية الكندية، حيث كانت التنورات فكرة غبية. اعتدتُ أن أرتدي ملابس أخي القديمة، وكثيرًا ما كانت بنية وبنية مائلة إلى الأحمر. لحياة المدينة، امتلكتُ التنورة السميكة الكاروه غير المريحة الخاصة بتلك الحقبة وكنزة صوفية تريكو عُرضة للتوبُّر، وفستانين للجو الأدفأ. لماذا ستحتاجين إلى أي شيء أكثر؟ يمكن أن يُغسَل واحد في حين ترتدين الآخر، كان هذا هو منطق أمي، الكارهة لتسوق الثياب والمتفادية إياه ما استطاعت.

لكنْ أُغوِيتُ لاحقًا رغمًا عن أمي. ليس لوجود حفلات عيد ميلاد يُتوقَّع فيها من الضيوف الصغار أن يظهروا مبهرجين مثل أميرة قشتالة بالكرانيش وفيونكات الشعر فقط، لكنْ لوجود الحكايات الخرافية أيضًا، وفي الكثير منها أدتِ الثياب دورًا ضروريًّا للحبكة. لقد استمتعنا بالمشهد الذي انتصرت سندريلا فيه على مضطهديها من خلال التخلص من مظهرها الكاذب بالأسمال والظهور كذاتها الداخلية الحقيقية الرائعة، بمعاونة فستان مغطى

بالألماس. ما زلنا نستمتع بذلك المشهد. أهذا كل ما يتطلبه الأمر؟ فستان؟ أحضروا الساحرات الطيبات!

في الوقت نفسه، تعرَّفتُ حياة سحر هوليود كما ظهرت في عالم الدمى الورقية. دمى لنجمات سينما الأربعينيات من قبيل فيرونيكا لايك. كان للنجمات العديد من الأزياء: حُلل أنيقة مع قبعات متماشية معها يمكن ارتداؤها للتسوق، فساتين مزيَّنة أكثر للمناسبات الاجتماعية في وقت ما بعد الظهيرة، فساتين حفلات كوكتيل مصحوبة بقبعات صغيرة بحجاب -لا يعني هذا أنني كنت أعرف ما هو الكوكتيل- ثوب سباحة من قطعة واحدة ملبوس مع قبعة شمس ضخمة خلال الاسترخاء بجوار حمامات السباحة لتناول المرطبات. أحيانًا حتى قد تلعب النجمات التنس، لكنهنَّ لم يفعلن هذا كثيرًا في زمني، لأنَّ ثياب التنس كانت مملة. في معظم الأحوال ذهبن إلى تجمعات مسائية، جميلات كصورة بفساتين سهرة لامعة بقصة مائلة، وقفازات طويلة إلى الكوعين. كان من الصعب جدًّا وصل القفازات بشرائط الورق القابل للطي، لكنها ضرورية. عند الضرورة القصوى، يمكن استخدام غراء إلمر للصقها، لكنْ حينئذٍ سيصعب خلعها. بُتِرَتْ أذرع عدَّة دون قصد.

ما تفعله نجمات السينما ما إن يصلن إلى التجمعات المسائية كان خارج نطاق إدراكي، لكنهنَّ احتجن دومًا إلى مرافق ذكر كي يفعلنه. وكان يأتي بثيابه الداخلية في مكانها بإحكام -بتلميحات بسيطة للأعضاء التناسلية- ولديه ملابس محدودة: جاكيت عشاء أسود، زوج من بِدَلِ النهار، وبعض الملابس الرياضية المحرجة. بكلمات أخرى، لم يكن من الممتع إلباسه. استبعدِ الغناء من المغنِّين، واستبعدِ الرقص من فريد إستير، وماذا سيتبقى لديك سوى رجال متطابقين يرتدون قبعات عالية؟ لم يعد الرجال إلى أيام الطاووس الخاصة بالقرن الثامن عشر حتى مجيء «الروك & رول» والهيبيز. لكنَّ ذلك كان متأخرًا جدًّا على حقبة الدمى الورقية الخاصة بي.

حين تغَّيرتِ الأربعينيات إلى الخمسينيات، ساد المظهر الجديد لديور. وُصِفَ هذا بأنه عودة للأنثوي. ذهبت حُلَلُ التويد المتينة الجادة، وبطانات الأكتاف المربعة، لتحل محلها التنورات المنفوشة على شكل جرس بقماش قطني وأقمشة ناعمة مثل التُّل. استُخدِمَتْ كلمة «رقيق» كثيرًا. راجت الأغنيات عن الأزرار والفيونكات، وعاد الأولاد إلى البيت ولا بدَّ من إفساح مكان لهم، وكان انفجار المواليد في ذروته.

بحلول هذا الوقت، كنت أستخدم ماكينة حياكة ببراعة وأحوك أزيائي، مثل كثيرات في جيلي ممن ادخرن النقود المكتسبة من مجالسة الأطفال ثم بذَّرنها على الأثواب. حكنا جزئيًّا لأن هذا أرخص، لكنْ أيضًا كي يمكننا امتلاك أشياء مختلفة عما يمتلكه كل شخص آخر: كانت الخيارات في تلك الأيام محدودة أكثر. بعض منتجاتي كانت أنجح من الأخرى، وعديد من أفكاري كان أكثر ابتكارًا من أن تخطر لفتاة اجتماعية أكثر مني. (مفردة «مبتكرة»، في تورنتو تلك الأيام عنت «غريبة»، تمامًا مثلما اعتُبِرَتْ «مختلفة» انتقادًا). هل حقًّا صبغتُ قطعة من القطن الخام بالبرتقالي وطبعتُ عليها بقالب «اللينو» للطباعة حيوانًا ثلاثيَّ المفصلات، وحكتها كتنورة على طراز ثياب ريفيات جبال الألب؟ نعم، فعلتُ. هل وَجَدَ أي من زملاء صفي بالمرحلة الثانوية هذا غريبًا؟ من دون شك.

كان ذلك في 1956، حين راجت الثياب الرسمية من دون حمالات. تلك كان قالبها مخيطًا فيها، كي تبرز صدور الثياب للخارج بصرف النظر عمَّا بداخلها. يمكن أن تقع حوادث مؤسفة. رقصة «روك & رول» أقوى من اللازم قد تتسبب في فرقعة مفاجئة، إذا لم يكن الفستان ضيقًا بما يكفي، يمكن للواحدة أن تدور داخله بحيث تصبح الواجهة الأمامية المخيطة في الخلف، كما حدث لصديقة لي. الأسوأ، أنه يمكن أن تكون بين الفستان والذات فجوة. الولد الآخر في موعد غرامي رباعي شارك فيه زوجي، شرب بحرية زائدة من زجاجة خمر «ميكي»[1]، وخلال وجبة مطعم منتصف الليل التالية على الرقص، تقيأ في فجوة رفيقته. دموع منها، تأوهات منه. هكذا انتهت علاقة رومانسية في مهدها.

لم أحاول حياكة فستان بلا حمالات -كنت أعرف حدودي- لكنني لفقت فستانًا رسميًّا من التول الوردي بصدر مرصع بلؤلؤ صغير مزيف. كان الفستان منتفخًا، ولكنه مقبول على نحو معتدل ووفقًا لأختي الصغرى امتلك حياة أخرى ممتدة كقماشة تنظيف. لم تكنْ أمي عاطفية في ما يخص الأحداث المتعلقة بالأقمشة. لقد سمحتْ لنا بإفساد فستان سهرتها المخملي من الثلاثينيات باستخدامه في لعبة «تلبيس». كيف أمكنها هذا!

---

(1) زجاجة خمر صغيرة توضع عادة في تابلوه القفازات بالسيارة.

وهو ما يحضرنا إلى كتابتي، أو بالأحرى إلى ملابس الشخصيات في كتابتي. مثل هذه الملابس تتضمن دائمًا بحثًا: مقدار معتدل في حالة التاريخ الحديث، لكنْ حتى في هذه الحالة من الأفضل بعض التدقيق. إذا كنت تكتب عن المستقبل، قد يبدو أنك تملك حقلًا مفتوحًا، لكنْ حتى حينئذٍ يجب أن تلائم الأزياء سياقها. من يمكنه نسيان الزيبيكاميكنيكس في «عالم شجاع جديد» لألدوس هيكسلي أو الوشاح الأحمر للاتحاد المعادي للجنس في «1984» لجورج أورويل.

الماضي بلد آخر، وثيابه مجمدة في الزمن. كلما ابتعدتَ في الزمن إلى الخلف، احتيج إلى بحث أكثر. أين نبدأ؟ في بدايات القرن العشرين، لا غنى عن المجلات والكاتالوجات المطلوبة بالبريد، وكذلك الجرائد، خاصة صفحات الاجتماعيات، وفيها توصف ثياب كل شخص ذي حيثية في زفاف أو حفل. (الأمر ليس هكذا مع الجنازات، مع أن الناس نفسها حاضرة كثيرًا). كتب التصميمات مفيدة، والصورة القديمة يمكن أن تكون مفيدة أيضًا، مع أن اللوحات أفضل على الأرجح: ما إن أصبحتِ البورتريهات هي الموضة، حتى أراد الجالسون عادةً أن تُصوَّر أناقتهم بتفصيل باذخ.

من أجل «المدعوة جريس» التي تدور في القرن التاسع عشر وإلى حد كبير في إصلاحية كينجستون، مشّطتُ أنا ومعاونيَّ من الباحثين لوحات الموضة والسجلات المدونة، واستشرنا متخصصي الأرشيف: أي نوع من الأحذية طويلة العنق كانت النساء ترتديها للتعامل مع الثلج؟ هل كان لديهنَّ تنورات تحتية حمراء؟ وماذا عن الزي الرسمي للإصلاحية؟ اكتشفنا في النهاية أنه مقلَّم بالأبيض والأزرق، لكنِ استلزم ذلك بعض التنقيب.

النساء في القرن التاسع عشر كنَّ يتلقَّين محاضرات عن رعونة إيلاء اهتمام أكثر من اللازم للثياب بدلًا من عمل أعمال جيدة. لكنْ ما مقدار الاهتمام الذي اعتُبِرَ أكثر من اللازم؟ احتاجت الواحدة إلى أن تولي بعض الاهتمام لو لديها مركز لتحافظ عليه. اعتادت الزوجات المحترمات في إنجلترا الذهاب إلى سباقات أسكوت لتفحص محظيات الطبقة العليا المتأنقات كي يستطيعنَّ تقليد أزيائهن. وتخبرنا إديث وارتون أن سيدات نيويورك المتزوجات كنَّ يشترين أثوابهنَّ من باريس، ويخزنَّها لموسم كي لا يُعتبرن متابعات للموضة على نحو لا أخلاقي. يمكن للسمعة أن تصمد أو تسقط اعتمادًا على ما ترتدينه.

وفي الأيام الأقدم، يمكن أن تتدحرج الرؤوس. في الكتاب المقدس، عقوبة ارتداء العبدة حجابًا هي الموت. الرب مهتم ليس فقط بأوراق التين، والثياب المصنوعة من جلود الحيوانات، ولبس ملابس الجنس الآخر -لم يحبه- لكنْ أيضًا بأين تضعين الشُّرَّابات وبمزج الصوف مع الكتان. الرب ومدرِّستي للاقتصاد المنزلي عام 1956 متشابهان في هذا الشأن، كما لطالما اشتبهتْ هي.

تزيين النفس، اهتمام بشري قديم جدًّا. من الوشوم إلى الشعر المستعار إلى الأقراط إلى الحشوات الخلفية إلى فيكتوريا سيكريت، كنا نُزيِّن أجسادنا لوقت طويل. قد لا تتحدد هويتنا بما نرتديه، لكنَّ ما نرتديه مفتاح مفيد لمن نظن أننا إياه. وهو ضروري في الروايات. نحن نحب شرلوك، ليس لعقله فقط، بل لقبعته أيضًا.

لذا لو أن مثل هذه التفاصيل تهمك أيضًا، فهذا من حقك. وإذا حدث وأخطأتُ يومًا بخصوص المشد المطاطي المزدوج، لا بدَّ أن تكتب لي ذلك الخطاب.

جابرييل روي[1]

»»«««

في تسعة أجزاء
(2016)

1 - تمهيد:

قرأتُ كتابي الأول من كتب جابرييل روي وأنا في السادسة عشرة. كان ذلك في عام 1956؛ في سنتي النهائية بمدرسة ثانوية بضاحية كندية.

كانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت قبل عقد بالكاد، لكنها بدت لنا مثل تاريخ سحيق. أشياء كثيرة بخصوص تلك الحرب، من بينها الهولوكوست، دُفِنَتْ عمدًا. الحرب الباردة كانت جارية؛ أصبحت ألمانيا الغربية حليفًا مهمًّا ويجب أن تُعامَل بكياسة. الاتحاد السوفيتي -الشريك الضروري في الحرب- صار هو العدو الآن، والعم المبتسم جو ستالين صار الأخ الكبير الشرير. حزمة كاملة من وجهات نظر وقت الحرب وشعائره الاجتماعية تُخلِّص منها برفقة بطاقات الإعاشة. وبلغت وفرة ما بعد الحرب من السلع الاستهلاكية ذروتها.

في بدايات الخمسينيات، رُوِّجَتْ صور ذهنية دعائية للنعيم المنزلي لدفع النساء خارج قوة العمل، وإفساح الطريق للرجال العائدين من الحرب. ازدهار

---

(1) جابرييل روي معروفة بالفرنسية كجابرييل روا، لكنني فضَّلتُ الاحتفاظ باسمها كما كتبتْه المؤلفة في الأصل، ويعني «روي» و«روا» «مَلِك»، بالإنجليزية والفرنسية بالترتيب.

معدل المواليد كان في أشده؛ وأصبح أربعة أطفال، وغسالة أوتوماتيك ومنزل بمستويين النموذج المسوَّق من رجال الإعلانات والسياسيين على حد سواء. على الرغم من أن «الجنس الآخر» لسيمون دي بوفوار كان قد صدر في 1949 وتُرجِم في 1953، فإن نسوية الموجة الثانية لم تكن في مرمى البصر، أو ليس بصرنا نحن طالبات المرحلة الثانوية. (لم يجتذب الكتاب شعبية بين جيلنا حتى صدور كتاب بيتي فريدان «اللغز الأنثوي» في 1963. إضافة إلى هذا، شعرنا أن هذه الكتب تصف أمهاتنا وجداتنا، وليس نحن).

ولم يكن الأولاد من عمرنا مشوَّشين بِمحن الرجال في البدل الرسمية الرمادية من الصوف الخفيف، اعتاد قدامى المحاربين على مقدار من الأدرينالين أكبر بكثير مما يمكن لوظيفة من التاسعة إلى الخامسة أن توفره لهم. هؤلاء الرجال أُغروا فعلًا بعيدًا عن منازلهم وزوجاتهم إلى أرض أرنب «بلاي بوي» من جانب رفيقهم من قدامى المحاربين هيو هافنر.

بالمقارنة، كنا نحن مراهقات الخمسينيات، نطفو في ما قد يُطلق عليه بدايات عصر بيتي وفيرونيكا[1]. كانت «أرتشي كوميكس»[2] لا تزال تصف واقعًا يمكننا تعرُّفه باعتباره واقعنا: مدرسات المدرسة العوانس العجائز ومديري مدرسة صلع وهزليين، وفتيات يخبزن صواني كعك في حصص الاقتصاد المنزلي كي يتمكن الأولاد الذين يدرسون حصص الصناعة من إصدار أصوات تلذذ بالطعم وهم يربِّتون بطونهم. تمثَّل الجنس في آرتشي[3] في قلب مرسوم فوق رأسه. كان هذا أقصى ما تصل إليه الأمور لأن الحب والزواج سارا معًا مثل الحصان والعربة. لم يكن أحد قد انتقل بعد إلى سؤال الحصان عن رأيه.

---

(1) بيتي وفيرونيكا شخصيتان في سلسلة قصص مصورة عن «أرتشي كوميكس» في مارس 1950 واستمر إصدارها الأول حتى أبريل 1987، اتسمت بيتي بكونها الفتاة الجميلة اللطيفة وخفيفة الظل، أما فيرونيكا فجميلة ومهتمة بمظهرها ومغرية ومشاكسة. تُعرف الاثنتان ومعهما بقية الشخصيات الأنثوية في القصص الصادرة عن «أرتشي كوميكس» بفتيات أرتشي.

(2) دار نشر تخصصت في قصص مصورة رائجة معظم أبطالها من المراهقين وأشهرهم: أرتشي أند روز وبيتي كوبر وفيرونيكا لودج، وريجي مانتل.

(3) شخصية آرتشي أند روز من سلسلة أرتشي كوميكس للقصص المصورة.

في الأثناء، في العالم الأوسع، حامت الإبادة بالقنبلة النووية كاحتمال مخيف، وجعلت المكارثية أي حديث عن الرخاء الاجتماعي أو حقوق العمال يبدو تقريبًا كخيانة شيوعية. منذ سَحَقَتِ المدرعات السوفييتية الثورة المجرية، عرفنا جميعًا أي شيء سيئ قد تكونه الشيوعية. الشعارات التي راجت جدًّا في الثلاثينيات والأربعينيات، لم تعدْ موجودة الآن. لا يمكنك قول «الطبقة العاملة» أو حتى «سلام عالمي» دون اجتذاب نظرات متشككة. في عالم أفلام الدرجة الثانية، كان غزو المريخيين الذين سيستحوذون على دماغك ويؤلبونك ضد زملائك المواطنين هو الموضة السائدة: غصَّ الفضاء الخارجي بالشيوعيين على ما يبدو، لكنَّ الفضاء الداخلي غصَّ أيضًا بهم. كانوا في كل مكان.

ومن ثَمَّ لا بدَّ أن رائعة جابرييل روي الصادرة عام 1945 «سعادة بالية» بدتْ مجازفة خطرة لمعلمي الخمسينيات العصبيين. لم تذكر فقط «الطبقة العاملة» مباشرة على الصفحة الفارغة في بداية طبعة 1947 الأمريكية، بل ركزت أيضًا عن قرب على انعدام العدالة الاقتصادية والاجتماعية، وشخصيتها الأكثر مثالية تطلعت إلى «مجتمع عادل». بعد روي، كان علينا أن ننتظر خطاب تولي بيير ترودو رئاسة الوزراء في 1968 كي نسمع هذه العبارة مرة أخرى وقد مُنِحَتْ موقع الصدارة. (من الغريب تذكُّر هذا الآن، حين احتلت «تيمات» مثل المساواةِ في الدخلِ وخلقِ الوظائفِ بؤرةَ الاهتمام مجددًا، لكنَّ هذا ما كان عليه الوضع في الخمسينيات الهيَّابة).

2 - جابرييل روي بين يدي مدام وياسِك

ربما تفسر سياسات الحرب الباردة لماذا اختيرت رواية جابرييل روي «دجاجة الماء الصغيرة»، وليس «سعادة بالية»، في منهجي الدراسي في الثانوية العامة.

كانت رواية روي نصًّا مقررًا لامتحان الأدب الفرنسي النهائي، وهذه الامتحانات النهائية هي ما يحدد هل يلتحق الطالب بالجامعة أو لا. درسنا نحن الطلاب كل كلمة بتركيز تحت إشراف مدرستنا شديدة التدقيق، مدام وياسِك. كما قد يوحي اسمها، لم تكن مدام وياسِك فرنسية ولا كيبيكية؛ بل بولندية: كانت اللغة الفرنسية، حينذاك، هي اللغة الثانية المختارة من البولنديين المتعلمين.

هكذا درستْ مجموعةٌ من الأنجلوفونيين الكنديين بلهجات فظيعة كتابًا كتبته فرانكفونية من مانيتوبا، تحت الإرشاد المستمتع كثيرًا لامرأة هربت من النازية والروس معًا، وهاجرت إلى كندا، وبطريقة ما انتهى بها الأمر في ضاحية مملة للطبقة الوسطى بتورنتو بعد الحرب.

الحدث الأخطر الماثل في الأفق لم يكن مرجَّحًا أن يتمثل في غزو لقوات الصاعقة أو مفوضي الحكومة، لكنَّ حفل ليلة الجمعة الراقص، وفيه ترقص مجموعة من المراهقين الـ«روك & رول» في الصالة الرياضية تحت إشراف المدرسة البلغاريا للغة الألمانية، ومدرس اللغة اللاتينية ذي الأصول الهندية من خلال ترينيداد. هذا الخليط العِرقي من الطلبة والأساتذة كان معتادًا: راق مدرستنا الثانوية أن تتخيل نفسها باعتبارها اسكتلندية، مع أن بعض الطلبة كانوا صينيين وعددًا منهم أرمينيًّا. هذا الخليط المتنافر كندي للغاية، وكانت جابرييل روي نفسها لتقدره كليًّا، لأن التعددية العرقية من بين الجوانب العدَّة التي استكشفتُها للحياة الكندية، قبل وقت طويل من أن يصبح هذا الاستكشاف على الموضة.

المسلك الذي سلكناه تجاه كتاب جابرييل روي كان فرنسيًّا بشدة. تدربنا على التحليل الكلاسيكي للنص: قراءة متفحِّصة للعمل نفسه. لقد فككنا تراكيبَ جملِه، لكننا اكتشفنا القليل عن مؤلفته. في دراسات الإنجليزية أيضًا، كان النقد الجديد هو الطريقة المفضلة، لهذا كانت سيرة الكاتب يُنظَر إليها بالكاد: لقد تعلمنا كل شيء عن «عمدة كاستربريدج»[1]، لكنْ لا شيء عن حياة توماس هاردي (ربما من حسن الحظ، بالنظر إلى كآبتها).

هذا الغياب للسيرة الشخصية بدا عاديًّا بالنسبة إليَّ حينذاك، لكنه يبدو غريبًا جدًّا الآن، خاصة أن قصة جابرييل روي مثيرة للاهتمام تمامًا بقدر قصة لوزينا توسينيون، بطلة «دجاجة الماء الصغيرة». من جابرييل روي؟ كيف أصبحت كاتبة؟ ولماذا اختير عملها لمقرر المرحلة الثانوية المُسيطَر عليه بخلاف هذا من الكتاب الأوروبيين، في الفرنسية والإنجليزية؟ قد أُضيف، من الكتاب الأوروبيين الذكور الموتى. كانت بين كُتَّاب الإنجليزية امرأتان، لكنهما أيضًا ميتتان.

---

(1) رواية شهيرة للروائي الإنجليزي توماس هاردي صدرت عام 1886.

مع ذلك ها هي كاتبة كندية لا تزال حية، في مقررنا. مرَّت الحقيقة المذهلة دون تعليق. استحوذ «الإملاء» الرهيب على كل انتباهنا في صف اللغة الفرنسية، واختفت أمور مثل «الجندر» والجنسية والطبقة والاستعمار والظروف الغريبة في حيوات الفنانين الأفراد في الهامش، مستعدَّة للظهور على المسرح خلال القرن القادم.

لكنَّ الحكماء والطيبين المجهولين الذين اختاروا جابرييل روي لا بدَّ أن لهم أسبابهم. كيف اجتازت جابرييل روي تدقيقهم؟

3 - جابرييل روي كانت شهيرة جدًّا

الإجابة القصيرة هي أن جابرييل روي كانت شهيرة جدًّا. لم يخبرنا أحد عن شهرتها هذه، لكنَّ شهرتها كانت معروفة لكل جيل المدرسين الذين اختاروها.

الكتاب الذي جعلها شهيرة للغاية هو روايتها الأولى «سعادة بالية». نُشِرَ الأصل الفرنسي في مونتريال عام 1945، بالضبط فيما تنتهي الحرب العالمية الثانية. صدرت ترجمة بعنوان «الناي الصفيح» بالإنجليزية عام 1947، واختيرت باعتبارها الكتاب الشهري من جانب الرابطة الأدبية الأمريكية التي كانت قوة رئيسية في عالم النشر. الطبعة الأولى الأعلى مبيعًا جاءت في سبعمائة ألف نسخة، رقم لن يُسمَع به كثيرًا اليوم، خاصة بالنسبة إلى رواية أدبية. ثم تبع هذا انتصار في فرنسا، حيث أصبح الكتاب أول رواية كندية تفوز بجائزة فيمينا المرموقة. فاز أيضًا بجائزة جوفرنر جنيرال الكندية.

وُقِّعَ عقد فيلم، بيعت حقوق الترجمة إلى 12 لغة، وأصبحت جابرييل روي شخصية أدبية شهيرة، لدرجة أنها عادت إلى مانيتوبا هربًا من متطلبات الصحافة والمعجبين. كان مدى شهرتها غير مسبوق بالنسبة إلى كاتب كندي، متفوقة حتى على شهرة جوينثالين جراهام التي كانت روايتها الصادرة عام 1944، «الأرض والسماء العالية»، أول كتاب كندي يعتلي قمة قائمة النيويورك تايمز للكتب الأعلى مبيعًا.

4 - قصة سندريلا، بطريقة أو بأخرى

تمثَّل جزء من جاذبية روي في قصة سندريلا المنتقلة من الفقر إلى الثراء. لكنَّ جابرييل روي لم تحظَ بساحرة طيبة؛ لقد صعدت بالطريقة الصعبة،

ومعظم الكنديين يمكنهم تأكيد هذا، لكونهم هم أنفسهم صعدوا بالطريقة الصعبة. إضافة إلى هذا، الطريقة الصعبة كانت هي الموضة الأدبية: منحتنا العشرينيات الصاخبة حكايات عن الثري والماجن، مثل «جاتسبي العظيم»، لكنَّ الثلاثينيات القذرة وُسِمَتْ بكتب عن فقراء أيقونيين مثل «عناقيد الغضب» لجون شتاينبيك. خرج الأثرياء المتنفذون، باستثناء في الروايات الرومانسية؛ ودخلت «الجماهير». لم تكن رواية روي فقط هي المُتوافِقة مع العصر، بل حياتها أيضًا.

وُلِدَتْ روي في سان بونيفاس، حي فرانكفوني كبير في وينيبج. كان كلا أبويها مهاجرين إلى مانيتوبا، اجتذبتهما حقب الازدهار التالية على الكونفدرالية. والدها في الأصل من المجتمع الأكادي[1] في نيو برانزويك؛ وأمها من كيبيك. سياسيًّا كان ليون روي ليبراليًّا، وحين وصل ويلفريد لوريه الليبرالي إلى السلطة عام 1896، عيَّنته الحكومة الفيدرالية كوكيل للهجرة، كي يساعد الوافدين الأجانب على الاستقرار في المقاطعة. (لكن من يعش بسبب الحكومة، يمت على يديها: حين فاز المحافظون بانتخابات 1915، فُصِلَ السيد روي من عمله، قبل موعد تقاعده بستة أشهر).

رغم أن أسرة روي لم تكن ثرية، فإنها لم تعانِ قطُّ فقرًا مدقعًا. قبل فقده لوظيفته، استطاع السيد روي بناء بيت كبير في شارع ديشامبو، في جزء مُطوَّر حديثًا من سان بونيفاس. هذا البيت هو ما أصبح محور سلسلة قصص روي القريبة من السيرة الذاتية، «شارع ديشامبو» الصادرة عام 1955 (تُرجِمَتْ كـ«شارع الأثرياء»).

كانت جابرييل الأصغر بين 11 طفلًا، عاش ثمانية منهم. وُلِدَتْ في 1909، عام ميلاد أمي نفسه. هكذا، كانت روي فقط فوق الأربعين بحلول وقت شهرتها الاستثنائية. في الخامسة حين اندلعت الحرب العالمية الأولى، في التاسعة حين انتهت، وفي العاشرة حين اكتسح وباء الإنفلوانزا الإسبانية الكوكب، قاتلًا عشرين مليونًا حول العالم، من بينهم خمسون ألف كندي، وهو، رقم كبير مقارنة بعدد سكان يبلغ ثمانية ملايين وثلث.

---

(1) نسل الفرنسيين الذين جاءوا للقارة الأمريكية واستوطنوا منطقة أكاديا على الساحل الشرقي الكندي.

خلال طفولة روي، كان الجُدري ما زال قاتلًا، وكذلك الدرن، والدفتريا، والسعال الديكي، والحصبة، والتيتانوس وشلل الأطفال. كانت معدلات وفيات الأطفال مرتفعة، وكذلك معدلات وفيات الأمهات. أن تلد طفلًا، وأن تكون طفلًا، كلا الأمرين مثَّل خطرًا أكثر مما هما الآن، وهذا جدير بالملاحظة، لمَّا كان الأطفال الصغار يظهرون بتوسع في أعمال روي.

أيضًا في 1919 وقع إضراب وينيبِج العام؛ وهو ربما الحدث الأهم في تاريخ عمال كندا. تشكَّلت ميول روي السياسية -ليبرالية، ومساواة، وتعاطف مع المُستَغلين- مبكرًا، ليس من خلال الأحداث من حولها فقط، لكن أيضًا من خلال مسلك أسرتها تجاهها.

كانت أسرة روي فرانكفونية، لكنْ بسبب انعطافة تشريعية تلقت هي تعليمًا مزدوجَ اللغة. حين أُسِّسَتْ مانيتوبا كمقاطعة عام 1870، كانت ثنائية اللغة. مع هذا، على مدار العقود، انحسرت مكانة اللغة الفرنسية باعتبارها اللغة الرسمية، وفي 1916، وجابرييل روي في السابعة، أقرَّت مانيتوبا قانونًا يجعل الإنجليزية لغة التعليم الوحيدة في المدارس العامة. (هذه النقلة أثارت استياءً عميقًا لدى الفرانكفونيين، الذين رأوها كخيانة فظيعة للمبادئ المؤسسة للمقاطعة). لكنَّ روي التحقت بأكاديمية سان جوزيف المدارة من جانب الراهبات لاثني عشر عامًا، حيث تلقت تعليمًا باللغتين الإنجليزية والفرنسية معًا. هكذا لم تصبح فقط ثنائية اللغة بطلاقة، بل أتيح لها أيضًا أن تتعرَّف الأدب العظيم في كلا اللغتين. وهذا امتياز هائل لروائية مستقبلية.

كان الاتجاه الذي سلكتْه روي، بعد نيلها دبلومة الصف الثاني عشر، شائعًا بين النساء الشابات في زمنها. ذهبت إلى مدرسة المعلمين -دورة مكثفة للمدرسين الشباب- وأصبحت معلمة في المدارس الريفية العامة. اختيارات النساء الوظيفية لم تكن متعددة، خاصة خلال سنوات الكساد التي بدأت 1929 وروي في العشرين. حصلتْ روي على وظيفة تدريس في مدرسة باللغة الإنجليزية في وينيبِج، لذا كانت قادرة على العيش في منزل والديها.

ادخرت روي نقود التدريس الخاصة بها، لكنها بخلاف شابات كثيرات، لم تتزوج حينذاك. بدلًا من هذا، ذهبت إلى أوروبا بِنيَّة أن تصير ممثلة محترفة.

خلال سنوات تدريسها بالمدارس، مثَّلت روي، بالفرنسية والإنجليزية معًا. كانت الشركات من ذلك النوع الذي زخرت به كندا ذاك الوقت -مسارح شبه هواة صغيرة- ومثَّلت روي مع «سيركل موليير» ومسرح وينيبِج الصغير.

كانت شغوفًا بالتمثيل وبسبب بعض الاستقبال النقدي الإيجابي، اعتقدتْ أنه يمكنها أن تحترفه. بالنظر إلى صورها في شبابها، من السهل رؤية السبب: امتلكت عظام الوجنة العالية والملامح المنحوتة لجميلات الشاشة في الثلاثينيات. في الوقت نفسه، كانت تكتب وتمكنت من نشر بعض النصوص في دوريات محلية وقومية معًا.

في 1937 كانت مستعدة لنقلتها، نقلة أقدم عليها الكنديون وفي الواقع الأمريكيون العازمون على مسيرة فنية من أي نوع -رسم، تمثيل، موسيقى، كتابة- على مدار عقود. كنت في حاجة إلى توسيع آفاقك؛ في حاجة إلى السفر إلى أوروبا، حيث يؤخذ الفن بجدية، أو هكذا تقول الأسطورة. (أفهم هذا جيدًا، لأن هذا كان لا يزال هو النموذج في بدايات الستينيات حين أصبحتُ أنا نفسي فنانة شابة).

رغم العدائية من أسرتها -باعتبارها ابنة غير متزوجة، ألم يكن من واجبها البقاء في البيت والاعتناء بأمها العجوز الأرملة؟- انطلقت روي إلى أوروبا بحسب المتعارف عليه حينذاك. محطتها الأولى كانت باريس، حيث ظلت فقط لأسبوعين: أخمن أنها عانت بعض المشكلات بسبب لهجتها المحلية والتعالي الناتج عنها الذي من المعروف أن الفرانكوفونيين من أمريكا الشمالية كانوا يتعرضون له. ثم ذهبت إلى إنجلترا. في تلك الأيام كانت الإمبراطورية البريطانية لا تزال موجودة، وكان من السهل تمامًا على الكنديين دخول بريطانيا. في لندن، اختلطتْ روي مع مغتربين شباب آخرين، بمن فيهم أصدقاء من مانيتوبا. التحقتْ أيضًا بمدرسة جليندهال للموسيقى والدراما التي كانت قد أضافت «الدراما» لاسمها قبل عامين فقط.

لم تكنْ جليندهال أهم مدرسة دراما في إنجلترا، لكنْ حتى والحال هكذا لا بدَّ أنها كانت متطلبة بالنسبة إلى روي. يصعب تخيل كيف بدت التجربة بالنسبة إلى شخص بشخصية روي الانفعالية والطَّموح. مسرح الهواة في كندا شيء، لكنْ لا بدَّ أن الأمر كان أصعب في إنجلترا، أرض الممثلين، بالنسبة إلى روي كي تحافظ على حلمها بالتمثيل. في كلا العاصمتين الثقافيتين لعالمها -باريس، لندن- كانت روي لتُصنَّف بسهولة باعتبارها من الهوامش؛ في الواقع، من هوامش الهوامش. مانيتوبا، أين هذه؟ في الحقيقة، كندا، أين هذه؟ حتى السبعينيات، حين اختبرتُ الأمر بنفسي، كان هذا مسلك الإنجليز

تجاه المحدثين من مواطني المستعمرات. (لم يكن هذا هو المسلك في إسكتلندا، أيرلندا أو ويلز، لكن ذلك هو حيث سافرت روي).

لهذا، بينما تمارس ممارسات السائحين الشابة المعتادة -زيارات المتاحف، المسارح، الريف- ارتدَّت روي إلى بديلها الثاني: الكتابة. يمكن لموهبة المحاكاة أن تكون مفيدة في الروايات تمامًا كما هي على خشبة المسرح. كان لديها فعلًا بعض خبرات النشر، وتمكنت من نشر ثلاثة نصوص لها في مجلة مهمة بباريس. إنجلترا، للمفارقة، هي المكان الذي أصبحت مقتنعة فيه بموهبتها ككاتبة وبفرص نجاحها.

كان العام الآن هو 1939. كما توقع عديدون، ثمَّة حرب عالمية ثانية في الطريق. زارت روي فرنسا زيارة أخيرة، هذه المرة للريف، ثم أبحرت عائدة إلى كندا في أبريل. على الرغم من مزيد من الضغط العائلي -بعد أن غامرت مغامرتها، ألا ينبغي لها الآن إعالة أمها العجوز؟- لم تعدْ إلى سان بونيفاس. بدلًا من هذا، استقرت في مونتريال، حيث بدأتِ العمل الطويل الشاق المتفاني الذي سينتج عنه، بعد خمس سنوات، النجاح العظيم لـ«سعادة بالية».

5- مونتريال، مدينة الخطيئة

مونتريال في ذاك الوقت كانت المدينة الكندية الوحيدة القابلة للمقارنة مع نيويورك. كانت العاصمة المالية لكندا: صاخبة، كوزموبوليتان، متعددة اللغات وراقية، بعمارة مهيبة قديمة وفيكتورية، ومشهد نوادي ليلية حيوي يرتاده موسيقيو جاز من الصف الأول. كانت أيضًا مدينة خطيئة، معروفة بخمورها المتدفقة بحرية، بعاهراتها الكثيرات وبفسادها المديني.

كانت تورنتو صغيرة وريفية بالمقارنة: مهيمَنًا عليها من البروتستانت، مكبوتة ومتيبسة بالقوانين البيوريتانية الصارمة التي تملي أشياء من قبيل مَن يمكنه شرب ماذا ومتى (تقريبًا لا أحد، تقريبًا في لا مكان).

أوتاوا، رغم أنها عاصمة الدولة، كان يُعتقَد أنها أكثر مللًا حتى من تورنتو. فانكوفر كانت ميناءً صغيرًا حينذاك، مثل هاليفاكس. راهنت وينيبِج رهانها على المجد قرب نهاية القرن التاسع عشر، إذ جعلها إكمال خط السكة الحديد العابر لكندا نقطة تجميع للمنتجات الغربية مثل القمح والماشية، لكنَّ المجد لم يدمْ. كالجاري وإدمنتون كانتا لا تزالان نتوءين صغيرين على خط السكة

الحديد. لكنَّ مونتريال كانت في كامل إزهارها، رغم كونها زنبقة متقيحة بدلًا من وردة نقية.

وهناك كانت جابرييل روي، تتفحصها بعين نقدية دخيلة. وجب عليها العمل بجد لكسب عيشها، حيث عملت كصحفية حرة، وليست معينة في صحيفة مثل مايفيس جالانت التي عملت في مونتريال ستاندرد لبعض الوقت خلال هذه المدة. في سنوات الحرب ببداية الأربعينيات، كتبت روي لدوريات متعددة، من ضمنها «لو جور» و«لا ريفو مودِرن». كتبت أيضًا لـ«لو بلوتين دي أجريكولتور»، التي على الرغم من اسمها ومقروئيتها الريفية، فإنها كانت مجلة ذات اهتمام عام. كتبت لها سلاسل طويلة متعددة مما قد نسميه الآن «صحافة استقصائية». كتبت أيضًا لهذه المجلات المتنوعة «ريبورتاجات» -كتابة غير خيالية عن الأحداث الجارية- وكذلك نصوصًا وصفية، يمكن أن تحتوي على انطباعات كما على ملاحظات. بالإضافة إلى هذا، أسهمت بمقالات، تحتوي على آراء ذات حجج منطقية مقنعة.

أدخلت هذه المشاريع روي إلى صميم الحياة الحميمة للمدينة، خاصة جانبها الكئيب. تمكَّنت من إلقاء نظرة فاحصة على مونتريال، خاصة على طبقتها السفلى، حيث رأت عن قرب البؤس، وطريق الشقاء المسدود. مع أنها هي نفسها قد نشأت في ظروف متواضعة، فإنها لم تعشْ قطُّ في عشش صفيح حضرية. اختبرت أسرتها بعض التقشف، خاصة بعد وفاة والدها، لكنْ لا شيء يُقارَن بالحياة القاحلة التي كانت تشهدها الآن.

بعد رواية هيو ماكلينان «عزلتان» عام 1945، أصبح مواكبًا للموضة التفكير في كندا باعتبارها منقسمة إلى نوعين من الناس -فرانكوفونيين وأنجلوفونيين- لا يتواصل أحدهما مع الآخر. لكنَّ مونتريال احتوت على عزلة ثالثة: المجتمع اليهودي. هذه المجموعة الأخيرة سرعان ما كانت ستتلقى معالجة أدبية معمقة من موردخاي ريشلر الذي كان مراهقًا يعيش في حي سان أوربين فيما تكتب روي روايتها الأولى. ومِثل ريشلر، تعرَّفت روي على طبقةً أخرى إضافيةً من العزلة، لما كان الفقر المدقع الذي رأتْه عيانًا في عشوائيات سانت هنري أسفل التل فقط من ويستماونت الثرية وذات الامتياز، كان عازلًا تمامًا بقدر العِرق والدين. الانقسام الهائل في «سعادة بالية» ليس لغويًّا فقط. إنه انقسام طبقي.

6 - «سعادة بالية»، جاذبيتها وقوتها

مثلت رواية «سعادة بالية» خروجًا راديكاليًّا على التقليد فيما تنسج خيوطًا أخرى مألوفة للقراء بالإنجليزية والفرنسية. لقد تحدت الآراء المقبولة كمسلَّمات، من بينها الوطنية، التقوى الدينية، وضع المرأة والتوقعات مما كان لا يزال يطلق عليها، بلا قلق «الطبقة العاملة».

كان الكتاب سابقًا لعصره، لكنه ليس سابقًا جدًّا بدرجة تخلِّف قراءه وراءه. كان قاسيًا في ملاحظاته، لكنه ليس متسرعًا في إطلاق الأحكام بوضوح على شخصياته. لقد وصف أوقاتًا عصيبة وأناسًا قساة، لكنه سمح بكمشة التعاطف العرضية لتخفيف نظرته.

العنوان، «سعادة بالية»، له طبقات عدَّة من المعنى بالفرنسية: Bonheur هي سعادة، لكن مع أن d'occasion يمكن أن تعني «مستعملة»، يمكن أيضًا أن تعني «صفقة رابحة»، «حظ» أو «فرصة». إذن، سعادة بالية هي أيضًا فرصة سعيدة. هذا يصف الأحداث المحدَّدة في حيوات شخصيات الرواية الرئيسية الذين يختطفون أي فرص قدرية صغيرة تافهة يتيحها القدر لهم.

خلص ناشرو اللغة الإنجليزية بحكمة إلى أنه ليس بمقدورهم حشد كل هذه المعاني في عنوان سريع. اختاروا «الناي الصفيح»، وهو يشير إلى أداة مميزة في الرواية: الناي الصفيح لعبة مشتهاة بشغف من الصغير دانيال لاكاس، وعلى الرغم من كونها رخيصة، فإنها مع هذا أغلى من قدرة أمه الفقيرة. هو يحصل على نايه المشتهى في النهاية فقط وهو يحتضر بالمستشفى مما يوصف بـ«اللوكيميا»، لكنه وقتها لم يعد مهتمًّا به. وهكذا تسير الأمور، بالنسبة إلى عدد من الشخصيات في هذا الكتاب المأهول بكثافة.

تنبع كل الروايات من عصرها. بالنسبة إلى «سعادة بالية»، هذا هو زمن الحرب. النقود ترن، لكنها لا ترن للجميع: آثار الكساد العظيم لا تزال محسوسة، وحيوات كثيرة طُوِّقَتْ به.

نادرًا ما تسمي روي شخصياتها دون أن تضمر معنى شبه خفي. ستخبرك مواقع تتبع نسب الأسماء أن اسم لاكاس -الأسرة الموجودة في قلب الرواية- يأتي من الكلمة التي تعني بلغة الغال «بلوط»، تلك الشجرة المتينة والمفيدة، وربما تشير أيضًا إلى صانع صناديق. لكن الفعل المشتق منه اللقب هو فعل «يحطم». أسرة لاكاس تحتوي على بعض أشجار بلوط متينة على الأقل بما

يكفي لتنجو رغم ما مروا به، لكنهم مع هذا محصورون في صندوق. هم أيضًا محطَّمون: إنهم يعرجون بدلًا من أن يركضوا بسرعة. مع أنهم، يخسرون أرضية.

والد أطفال لاكاس الاثني عشر -أحد عشر حين يبدأ الكتاب، عشرة حين يموت أحدهم، أحد عشر حين يولد آخر- اسمه آزاريوس. هذا ليس اسمًا شائعًا، حتى في كندا الفرنسية في ذاك الوقت. إنه اسم عشبة مهدئة، لكنه أيضًا اسم شخصية من الكتاب المقدس. في النسخة الفرنسية من الكتاب المقدس، آزاريوس هو الاسم الممنوح لأحد الشباب الثلاثة الذين أُلقِي بهم في أتون النار المتقدة بسِفر دانيال.

في الترجمات الإنجليزية، صلاة عَزَرْيا محذوفة باعتبارها منحولة، لكنها تظهر في النسخ الكاثوليكية بعد دانيال 3:23. جزء منها كالتالي: «فَأَسْلَمْتَنَا إِلَى أَيْدِي أَعْدَاءٍ أَثَمَةٍ وَكَفَرَةٍ ذَوِي بَغْضَاءَ وَمَلِكٍ ظَالِمٍ شَرٍّ مِنْ كُلِّ مَنْ عَلَى الأَرْضِ. وَالآنَ لَيْسَ لَنَا أَنْ نَفْتَحَ أَفْوَاهَنَا، فَقَدْ صِرْنَا خِزْيًا وَعَارًا لِعَبِيدِكَ وَالْقَانِتِينَ لَكَ. فَلاَ تَخْذُلْنَا إِلَى الاِنْقِضَاءِ لأَجْلِ اسْمِكَ، وَلاَ تَنْقُضْ عَهْدَكَ».[1]

تميل أسماء شخصيات جابرييل روي بها إلى المفارقة، لذا أزاريوس لاكاس ليس بطلًا توراتيًّا. عوضًا عن هذا، هو حالم غير عملي ينتقل من وظيفة إلى أخرى، دائمًا بفكرة أنه سينجح نجاحًا كبيرًا ببعض التخطيط الجديد. إنه يقضي الكثير من الوقت في الحديث عن أشياء تافهة مع بعض الرجال الآخرين من سانت هنري، فيذهب إلى العمل متأخرًا، ويُطرَد. هو، كما تصف ابنته فلورنتين الأمر، لا يملك أبدًا الكثير من الحظ.

لكنْ إن كنت محقة بخصوص أصل اسمه، فنحن نرى كبير أسرة لاكاس يختبر محنة بالنار على يد ملك شرير ظالم. في سياق الرواية، سيكون الملك الظالم أثرياء ومتنفذي مونتريال، المتلاعبين بالنظام الاجتماعي الذين، يطلبون في زمن الحرب، كل شيء من رجال سانت هنري من بين ذلك حيواتهم، ويوزعون فقط انعدام العدالة وعدم المساواة في المقابل. يصف رجل من سانت هنري استُدعِي للجيش الحالة، وهو يتأمل حين وجد نفسه في ويستماونت، موطن الإنجليز الأثرياء:

---

(1) صلاة عزريا في أتون النار، سِفر دانيال.

«ناظرًا إلى أعلى صوْب الأسوار العالية والممرات المتعرجة المفروشة بالحصى، وواجهات المنازل المترفة، تساءل: هل يمنحون ما ينبغي لهم منحه؟

لمع الحجر الأنيق المصقول مثل الفولاذ، صلبًا ومُطلسمًا. وفجأة شعر بهول افتراضه وبراءته [....] «لا شيء على الأرض يمكن امتلاكه أرخص من حياتك. نحن الآخرين، حجر، حديد، فولاذ، فضة وذهب، نحن الأشياء التي تكلف غاليًا».

إذا كان هؤلاء الملوك الظالمون يطلبون من رجال سانت هنري أذرعهم وسيقانهم وحيواتهم، فماذا يطلبون من النساء؟ بكلمة واحدة: أطفالًا. ليس أي أطفال: أطفالًا مولودين في إطار الزواج، لمَّا كان المجتمع لا يرغب كثيرًا في أن يكفل الأيتام.

في كيبيك، كان هذا هو عصر انتقام المُهود. نشأ المصطلحُ في كيبيك قبل الحرب العالمية الأولى، والنظرية هي إن تمكَّنت كندا الفرنسية من النجاح في الإنجاب أسرع من الإنجليزية، يمكنها أن تفوقها في عدد السكان وهكذا تثأر من سقوط فرنسا الجديدة ومن الهيمنة الأنجلوفونية اللاحقة عليه. ومن ثَمَّ كانت الأمومة -خاصة الأمومة غزيرة الإنتاج- تُروَّج وتُضفى عليها سمة المثالية رسميًّا، تحثُّ عليها الكنيسة والسلطات المدنية في كيبيك معًا. كانت الأُسَر المكونة من عشرة، واثني عشر وأربعة عشر طفلًا أو أكثر تُمدَح، ويُنظَر إلى أمهاتهم باعتبارهنَّ يؤدين واجبهنَّ تجاه المجتمع الكاثوليكي الفرانكفوني.

هؤلاء اللاتي دفعن الثمن بأجسادهنَّ، وصحتهنَّ وصحة أطفالهنَّ، كنَّ النساء من الفقيرات الولودات: الفقيرات الريفيات اللائي نلن لاحقًا تفحصًا روائيًّا بطريقة ما من جانب ماري كلير بليه في روايتها الصادرة عام 1965 «فصل في حياة إيمانويل»، لكنْ بالأخص الفقيرات المدينيات، اللاتي عشنَ في ظروف العشوائيات المزدحمة أكثر حتى من هؤلاء الذين في المزارع المتقشفة. كان الأطفال يُولدون مع حد أدنى من الرعاية والاحتفال: لم تكن الرعاية الصحية العامة قد تأسَّست بعد، والمستشفيات كانت مرهوبة: جزئيًّا بسبب التكلفة، لكنْ أيضًا بسبب الإذلال. بينما قد تتخلى المستشفيات عن أجورها للفقراء، كان مثل هؤلاء المرضي يُنظَر إليهم بتعالٍ كحالات خيرية.

في سانت هنري، كان من المرجح أكثر أن يُولَد الأطفال في البيت على يد قابلات بدلًا من في المستشفيات على يد أطباء.

في هذا، كما في الكثير غيره، تمثِّل أمُّ الأسرة، روز آنا لاكاس، حالةً نموذجيةً: هي تتجنب المستشفيات. روز آنا اسم أمومي، حيث روز هي روزا ميستيكا، مصطلح لمريم العذراء، وآنا هي القديسة آن، أم العذراء. حياة روز آنا بكاملها متمركزة حول أسرتها. تنهك نفسها كادحة كي توفر طعامًا على المائدة وتحافظ على سقف فوق رؤوس نسلها، مع هذا فالأسرة دائمًا معلَّقة بخيط. يعيشون محشورين مثل السردين، ويتدبرون أمورهم بالكاد، ويُطرَدون من مسكن دون المستوى لآخر: مساكن تبحث عنها روز آنا.

لا تُشكَر روز آنا كثيرًا على جهودها: تُستغَل من أطفالها الكبار، خاصة ابنها الأكبر المتسكع يوجين، وأيضًا يسخطون عليها حين تطلب منهم الإسهام في نفقات الأسرة.

من وقت إلى آخر تنهار روز آنا وتلقي دفقًا من البؤس: الأسرة تتفكك، لا مكان تلجأ إليه، ما العمل؟ لا يمكنها الاهتمام كفاية بالأطفال الصغار لأنه ببساطة يوجد الكثير منهم. حين تصطحب في النهاية دانيال الصغير إلى المستشفى بسبب الكدمات البنفسجية على ساقيه، يوبخها الطبيب بمحاضرة عن سوء التغذية. لا عجب أن إيفون الابنة التي في مرحلة ما قبل المراهقة، حين سئلت هل تتطلع إلى أن تكبر وتتزوج، قالت على العكس، إنها تنوي أن تصبح راهبة. نداء ديني كان البديل الوحيد لحياة من الإنجاب المستمر للأطفال، إلا طبعًا إن كان بإمكانكِ تحمل كلفة الذهاب إلى مدرسة معلمين وأن تصبحي معلمة.

شخصية الرواية النسائية الرئيسية الأخرى هي ابنة روز آنا الكبرى فلورنتين. مجددًا، هي لم تُسمَّ اعتباطًا. معنى تلك الكلمة الأساسي هو «إزهار»، وفلورنتين فعلًا فتاة حسناء في التاسعة عشر. لكنَّ كلمة فلورنتين هي أيضًا حلوى مسطحة هشة، وهاتان الصفتان تصفان شكل فلورنتين وسلوكها: هي نحيلة جدًّا، تُظهِر واجهة متكبرة مزدرية كي تخفي خوفها وعدم إحساسها بالأمان.

وفلورنتين تعني أيضًا أحد سكان فلورنسا، وهو ما يوحي بـ«إحراق متاع الغرور» الشهير لسافونارولا[1]، وسمة فلورنتين الأساسية خيلاؤها السطحي. هي توجد بالانعكاس: انعكاسها هي في المرايا وانعكاسها في عيون الآخرين. تعمل على كاونتر الغداء في «فايف أند دايم»، ومع أنها تعطي بعض ما تكسبه لأمها، فإنها تستخدم الباقي لشراء أدوات زينة: مساحيق تجميل رخيصة، عطور رخيصة، حُلي رخيصة. أحلام يقظتها تتضمن إغواء الرجال ثم رفضهم، لكنها تجرب هذا مرارًا وتكرارًا وتجد نفسها تقع في الحب؛ مع أنه حب ممتزج بالكبرياء والجشع، لأن ما تريده حقًّا هو أن تغزو وتمتلك.

كما في «مرتفعات وذرينج»، وفي الواقع في مجلات «ترو رومانس» الرائجة في الأربعينيات، لديها عاشقان. واحد منهما نمطي: رجل أعلى اجتماعيًّا من فلورنتين، مثالي ولطيف، لكنه ليس من الرجال الذين تنجذب إليهم جنسيًّا. الآخر شبه بايروني[2]، كلبي، مثير للعاطفة ولا يبشر بخير، مثل هيثكليف. هنا تختلف الحبكة، لأن في «مرتفعات وذرينج» الذي لا يُبشِّر بخير متفانٍ في حب البطلة، لكنْ في «سعادة بالية» ينال غرضه منها ثم يهرب من المدينة.

تكتشف فلورنتين أن انزلاقها عن درب الفضيلة -الذي وُصِفَ بما يشبه أكثر اغتصابًا- تركها حاملًا. الرجل المتورط مُسمَّى على نحو موحٍ: جان ليفيسك. في كيبيك، اسم جان يشير دائمًا إلى يوحنا المعمدان: ناسك وشاجب لهيروديا[3] كاره للنساء. اسم ليفيسك يعني «أسقف». كما تخبرنا شخصية أخرى، جان لا يحب النساء كثيرًا. لذا، لا أمل يُرجى منه، حتى لو تمكنت فلورنتين من تحديد مكانه، وهو ما لا تستطيعه على نحو مهين.

---

(1) جيرولامو سافونارولا واعظ ديني وسياسي إيطالي اشتهر بحرقه للكتب وتحطيمه لكل ما رآه فنًّا غير أخلاقي، في 7 فبراير 1497، حرق هو وأتباعه في فلورنسا متاعَ الغرور، حيث جمعوا كل الأغراض التي اعتبروها مرتبطة بالانحلال الأخلاقي من مرايا وكتب وثنية وأدوات زينة ولوحات وتماثيل وثياب فاخرة وأحرقوها. وانتهت حياته بإحراقه عام 1498.

(2) نسبة إلى الشاعر الإنجليزي لورد بايرون، والإحالة هنا إلى صفات من قبيل الإغواء والمغامرة والغموض والمزاجية.

(3) أم سالومي.

الرعب هو الكلمة التي تستخدمها روي لوصف حالة فلورنتين العقلية، حين تكتشف وضعها. إنها في حالة اهتياج: العار والخراب يحدقان إليها وجهًا لوجه. إنْ ذاع خبر حملها، ستتحطم آخر مِزق احترام الذات لدى أسرتها. وأين يمكنها أن تلجأ؟ لم يكنْ هناك دعم اجتماعي للأمهات غير المتزوجات في ذلك الوقت. سيكون من المستحيل تقريبًا بالنسبة إليها نيْل إجهاض (غير قانوني بشدة)؛ في الحقيقة الفكرة لم تخطر حتى على بال فلورنتين.

البنات الحوامل قد يُحتجَزن في «بيت للأمهات غير المتزوجات»، يُدار عادة من جانب الكنيسة؛ سيقال للجيران إنهنَّ ذهبنَ لزيارة عمة ما، لكنَّ الجميع يعرف ما يعنيه هذا. سيؤخذ أطفالهنَّ منهنَّ عند الولادة، وإما أن يُعرضوا للتبني وإما يُوضعوا في ملجأ أيتام. فقدان الاحترام المترتب على هذا، سيؤثر سلبًا في قدرة البنت على نيل وظيفة، وقد ينتهي بها الحال إلى أن تصبح عاهرة رخيصة من النوع الموجود في الروايات التي من عادة الرجال كتابتها. لا عجب أن فلورنتين شديدة الاضطراب.

مغرَّر بها ومهجورة، أحيانًا حامل، وأحيانًا لا، قائمة مثل هذه الشخصيات في روايات القرن التاسع عشر طويلة، وكذلك قائمة العواقب: ملاجئ الفقراء، الجنون، البغاء، التضور جوعًا، الانتحار. مثل هؤلاء النساء يجب أن يُعاقَبن. حتى لو لم «تسقط» الفتاة حقًّا، لكن وقعت في فخ في ظروف مشتبه فيها، ستكون النتيجة هي نفسها: ماجي توليفر في «طاحونة على نهر فلوس» لجوروج إليوت حُطِّمَتْ بالقدر نفسه مثل تِس سليلة دربرفيل[1]، وكذلك هي ليلي بارت في رواية إديث وارتون «بيت الفرح».

لكنَّ الصغيرة الصلبة فلورنتين لديها إرادة كي تنجو وتبتكر حلًّا لنفسها. دون إخبار أي شخص بمأزقها، تلاحق عاشقها الآخر -اللطيف لكن غير المثير جنسيًّا- وتورطه في الزواج مع أنها لا تحبه. على نحو معبِّر، اسم منقذها إيمانويل. هو في الجيش وعلى وشك السفر وراء البحار، لذا فقد نالت ليس أبًا لطفلها فقط، لكن أيضًا معاش زوجة مشارك في الحرب سوف يمكِّنها من العيش في رفاهية نسبية. يأتيها الخلاص من خلال الحرب. ربما تكون سعادتها من الدرجة الثانية، لكنها على الأقل أفضل من لا شيء. وتشتري معطفًا جديدًا.

---

(1) بطلة رواية لتوماس هاردي بالعنوان نفسه.

واحد من منجزات روي في «سعادة بالية» هو رفضها للمعتقدات المسلَّم بها. لا يلائمها كليشيه الريفي النبيل طيب القلب: أم روز آنا، التي لا تزال تعيش حياة الريف، وحش بارد القلب وانتقادي، رغم أنها سخية بالطعام. لا يلائم روي أيضًا، كليشيه الفقير التقي: هؤلاء الناس معوزون بدرجة تمنعهم من التقوى. (في لحظة ما، حين تصلي روز آنا، ربما، لو أنها في رواية أخرى سابقة، لأبصرت رؤيا لقديس، لكنها بدلًا من هذا تبصر رؤيا للفافة من أوراق الدولارات). مثابرة روز آنا العنيدة مدهشة، لكنها أيضًا شخصية كئيبة مزعجة.

الشخصية الوحيدة التي قد يُطلَق عليها فاضلة أخلاقيًّا هي المتواضع المنتمي إلى الطبقة الوسطى إيمانويل. لكنه مخدوع بمثاليته، خاصةً حين يتعلق الأمر بفلورنتين. يتعرَّف عليها فقط لأنه يحب مخالطة الطبقات الأدنى: الساذج المسكين مُبتلَى بوعي اجتماعي، يقوده إلى قضاء الوقت مع خائبي الرجاء من سانت هنري، وللزواج أدنى من طبقته. ليس مفاجئًا أن أسرته ليست مسرورة بالزواج.

رفض روي الاقتناع بوجهات النظر النمطية عن الفقراء، في حين تقترح في الوقت نفسه أنهم يستحقون حياة أفضل كان بالتأكيد جزءًا من نجاح الرواية. وتوقيت نشرها كان مواتيًا: كانت الحرب تنتهي، ومَن نجوا منها كانوا جاهزين للتفكير مليًّا في توزيع أكثر عدلًا للثروة.

لكنْ ربما جاء الإسهام الأكبر الذي قدمته «سعادة بالية» لمجتمعها على صعيد حقوق المرأة. لم تستخدم روي لغة النسوية؛ في الحقيقة كانت نسوية الموجة الأولى الخاصة بالحصول على حق الاقتراع قد تجاوزها الزمن، ولغة الموجة الثانية المتحررة جنسيًّا لم تكن قد اختُرِعَتْ بعد. لذا كان على روي أن تُظهِر بدلًا من أن تُخبِر، وما تظهره هو موقف قاسٍ وظالم في آن. كيف يمكن لإنسان ما أن يلد ويُطعِم ويعيل أطفالًا كثيرين جدًّا، من دون تقريبًا أي مساعدة على الإطلاق؟ لقد ألقى الكيبيكيون نظرة عميقة على سياسات المقاطعة من خلال عينَي روي، كما فعل مئات الآلاف من القراء خارج كيبيك، وصُدِمُوا.

حتى قبل أن تنطلق الموجة الثانية من النسوية في أمريكا الشمالية المتحدثة بالإنجليزية، كانت موجودة فعلًا، في شكل مختلف، بكيبيك. ثورة الستينيات الهادئة كسرت سيطرة الكنيسة على إنجابية النساء. بنات الأُسَر

ذات الدزينة من الأطفال، رفضنَ محاكاة أمهاتهن. ليس مصادفة أن الحركة النسوية في كيبيك كانت أسبق وأقوى وأصخب منها في أي مكان آخر بأمريكا الشمالية: كانَ ثمة الكثير للثورة عليه.

من امتلاك أعلى معدل مواليد في القارة، انتقلت كيبيك على مدار عقود لامتلاك أدنى معدل. تسبب هذا في مشكلات أخرى، لكنَّ تلك قصة أخرى.

7 - متلازمة الرواية الثانية

ليستْ نعمة دائمًا لكاتب ما أن تحقق روايته الأولى نجاحًا باهرًا: التوقعات الخاصة بالرواية الثانية قد تسبب الشلل. وحينَ تضرب رواية ما بالضبط على أوتار النغمات الرئيسية لعصرها، ماذا تفعل بعد مرور هذا العصر؟ بنهاية الأربعينيات، حين خفت الحماس لـ«سعادة بالية»، انطلق رد الفعل المعادي للشيوعية. لم تستطع روي العودة لموضوع الكتاب الذي صنع حظها. الروايتان اللتان كتبتهما جابرييل روي بعد «سعادة بالية» كانت كلتاهما رواية «أناس عاديون»، لكنَّ الأناس العاديين لم يكونوا من العشوائيات المدينية في مونتريال.

الأولى «دجاجة الماء الصغيرة»، النص الذي درستُه باجتهاد عام 1956. (عنوان الترجمة «حيث يعشش دجاج الماء»، ما يجعل الكتاب يبدو متكلفًا ويشبه سمات كتابة تينيسون، وهذا غير صحيح بلا شك). بالنسبة إلى مكان الأحداث، اتجهت روي إلى منطقة دجاج الماء الصغير في مانيتوبا، حيث درَّستْ لفترة قصيرة قبل رحلتها إلى أوروبا.

كما هي الحال مع «سعادة بالية»، العنوان الفرنسي ملائم أكثر بكثير. Poule تعني دجاجة، وهو ما يستدعي دجاجة الكتاب المقدس التي تجمع أفراخها معًا. إنها كلمة أمومية، وتصف على نحو ملائم بطلتها لوزينا توستينيون. وهي دجاجة الماء الصغيرة، وليس دجاجة الماء الكبيرة: هذا العالم صغير وليس كبيرًا.

لوزينا، مثل أزاريوس، اسم غير شائع. تخميني أن روي اختارته من أجل جزئه «luz»، ويعني «نور». أم النور لقب للسيدة العذراء مريم، ولوزينا جالبة نور، لأن جهودها متركزة حول جلب التعليم لركنها النائي جدًّا من مانيتوبا كي يستطيع أطفالها عيش حياة أفضل من حياتها. (يفعلون، لكن الثمن الذي تدفعه هو أنهم سيتركونها).

«دجاجة الماء الصغيرة» كتاب لطيف، سلس ونوستالجي بالمقارنة بـ«سعادة بالية». يمكن للمرء فهم لماذا قرر واضعو المنهج التعليمي بأونتاريو -بعيدًا عن آرائه عن العدالة الاجتماعية- أن الكتاب الأول ليس خيارًا صحيًا للمراهقين. حمل فلورنتين غير المرغوب فيه كان ليؤدي إلى خطابات غاضبة من الآباء، وضحكات مكتومة في قاعة الدرس وحرج لمدام وياسِك.

ليس الأمر أن «دجاجة الماء الصغيرة» كان بلا حالات حمل خاصة به: حالات حمله السنوية. كانت هذه احتمالية مفزعة للصغيرات من جيلي في تلك الأيام قبل وسائل منع الحمل الفعَّالة. أسينتهي بنا الأمر بأن نلد أطفالًا مثل القطط الصغيرة؟ لكنَّ لوزينا تنظر إلى حالات حملها باتزان، لأنها تمنحها فرصة للسفر، لتوسيع آفاقها والذهاب للتسوق في المدينة.

كتاب روي التالي في تلك الحقبة كان «ألكسندر شينيفير» (1956). هو أيضًا عن شخص عادي، لكنه عادي بطرق كثيرة جدًّا لدرجة أن القراء عليهم بذل الجهد كي يجدوه مثيرًا للاهتمام. محاولة روي بطولية: ضع شخصًا محدودًا في موقف محدود، ثم أمطره بوابل من ضوضاء حداثة ما بعد الحرب: إعلانات في كل مكان، أخبار سيئة دائمة في الصحف. لا يستمتع ألكسندر بأي شيء: ليس بزواجه، ولا بعطلته الواحدة في الريف التي تنتهي بضجر عصبي. كي تكتمل حياته، يصاب لاحقًا بالسرطان ويموت ميتة مؤلمة. فقط في نهاية الكتاب يحصل على لمحة من التعاطف الإنساني.

حاولتُ جاهدة مع ألكسندر شينيفير. ربما يمكنني وصلها بـ«موت إيفان إيليتش» لتولستوي، لكنها ستعاني من المقارنةِ. أو يمكنني ربطها بمارشال ماكلوهان - القرية العالمية، التي يعد ألكسندر جزءًا منها بلا رغبة منه، والاهتمام بالإعلانات، استُكشِفَ في وقت أبكر وبفكاهية أكبر في كتاب ماكلوهان لعام 1951 «العروس الميكانيكية». لكنْ أخيرًا، بعد التوقف لامتداح المحاولة، والتعاطف والكتابة، والتفاصيل المُلاحَظة عن قرب، يجب أن أنتقل بخفة إلى المرحلة التالية في مسار روي المهني. إنها أكثر جاذبية بكثير، لأنها تتعلق بتكوين الفنان ودوره.

8 - بورتريهات للفنانة

على مدار الأحد عشر عامًا بين 1955 و1966، نشرتْ روي ثلاثة كتب تستكشف عملية أن تصبح فنانًا: «شارع ديشامبو» (1955)، تُرجِم إلى

«شارع الأثرياء»؛ «الجبل السري» (1961)، ترجم إلى «الجبل الخفي»؛ و«طريق ألتامون» (1966)، تُرجِم إلى «الطريق المار بألتامون».

الكتاب الثاني من هذه الثلاثية -الجبل السري- يدور حول النمو الروحي لصياد الطرائد والفنان العصامي، بيير كادوراي الذي تمثَّل موضوعه وبيئته في الغابة الشمالية في كندا. النموذج كان الرسام سويسري المولد رينيه ريتشارد الذي قضى مثل روي، وقتًا في البراري وأيضًا في الشمال، والذي أصبح صديقها حين صار فعلًا فنانًا مكرسًا وهي كاتبة متحققة. ربما ليست قفزة كبيرة أن أقترح أن شخصية صياد الغابات المغامر والمثير للإعجاب في الأدب الفرانكفوني المبكر، الأسبق، الباحث عن القنادس والصائد لها، قد تحوَّل إلى شخصية الفنان المثير للإعجاب والمغامر، الباحث عن الجمال والمقتنص له الذي تصوره روي.

مرة أخرى، الكتاب ملائم لعصره: استهلَّ فارلي موات بـ«شعب الغزلان» (1952)، فعلًا نظرة جديدة في التيمات الشمالية والطبيعية التي شغلت أجيالًا أسبق من الكتاب والرسامين. لكنَّ روي كانت أقل افتتانًا بالشمال، على هذا النحو، منها بالخبرات الجمالية والروحية التي يختبرها بطلها في تلك البيئة المحيطة، والصيرورة التي تتحول خلالها خبراته إلى فن.

الكتابان المحيطان بـ«الجبل الخفي» ينتميان إلى أسرة أدبية متميزة يمكن أن نطلق عليها «بورتريه للفنانة في شبابها». هذه الموتيفة افتُتِحَتْ في «شارع الأثرياء» وتوسعت بطريقة ما -لكن بشكل غير مباشر- في «الطريق المار بألتامون»، حيث تلتقط روي خيط الرحلة باعتبارها قصة وانتقال موهبة السرد من شخص وجيل إلى آخر.

هذه الكتب جزء من تقليد أكبر: الكاتبة المرأة باعتبارها موضوعًا لكتابتها. كانت النساء يكتبن لبعض الوقت، لكن فقط مع شعبية رواية التكوين والتعليم بدأن كتابة روايات عن سنوات تكوين الكاتبات النساء. (لا واحدة من بطلات جين أوستن كاتبة، مثلًا. ولا واحدة من بطلات جورج إليوت).

مرارًا وتكرارًا، لكن ليس دائمًا، هذه الروايات شبه السيرية تتخفى باعتبارها «كتب بنات». جدة هؤلاء الأديبات الفنانات قد تكون جو من «نساء صغيرات» (1868). وواحدة من حفيداتها هي بالتأكيد سيبيلا ميلفين من رواية «مسيرتي المهنية الرائعة» (1901) للأسترالية مايلز فرانكلين. حفيدة أخرى هي إيميلي من سلسلة ل. م. مونتجمري «إميلي فتاة القمر الجديد»

(1923). كانت إميلي في المقابل مصدر إلهام لأليس مونرو التي أنتجت نسختها الخاصة من عملية تكوين كاتبة امرأة، «حياة الصبايا والنساء». تنويعات على مارجريت لورانس يمكن إيجادها في مجموعتها القصصية «طائر في البيت» (1970)، ومرة أخرى في «العرافون» (1974). سرد مايفيس جالانت لتكوينها الخاص ضُم بتكثيف في قصصها «لينيت موير». في كندا الفرانكفونية، ربما كانت الكاتبة الأكثر انشغالًا بعملية أن تصبح كاتبة امرأة هي ماري كلير بليه.

لماذا هن كثيرات جدًّا في كندا؟ ثلاثة عوامل محتملة قد تكون شجعت الشابات الكنديات ذوات الميول الفنية لتجريب أيديهن في الكتابة في النصف الأول من القرن العشرين. الأول كان ضيق نطاق الخيارات الأخرى. التدريس بالمدارس، السكرتارية، التمريض، الاقتصاد المنزلي بأشكاله العدَّة، أو حياكة الملابس: لا شيء آخر. (بعض الوظائف كانت تتاح في الصحافة، لكن ليس على مكاتب الأخبار المركزية.) عامل آخر تمثل في اقتراب معظم كندا من كونها مناطق نائية، والسلوكيات الناتجة عن هذا تجاه الهوايات الفنية. على الرجال التعامل مع الجوانب العملية: الزراعة، الصيد، الهندسة، التنقيب، الحِطابة، الطب، القانون. الفن -رسم الزهور، تمثيل الهواة أو التسلي بنظم الشعر- كان هواية مقبولة للنساء، ما دمن غير جادات بخصوصها. والكتابة كانت شيئًا يمكنك فعله في البيت في أوقات فراغك.

لكنَّ العامل الثالث تمثَّل في حضور النساء الكاتبات، في العالم لكنْ أيضًا في كندا، واللاتي كنَّ ناجحات ومرئيات في آنٍ. في إنجلترا كانت هناك فرجينيا ولف وكاثرين مانسفيلد؛ في الولايات المتحدة، إديث وارتون، مارجريت ميتشل، كاثرين آن بورتر، كلير بووث لوس وبيرل باك، الأخيرة هذه فائزة بجائزة نوبل. في كندا، ل. م. مونتجمري ومازود دي لا روش. وفي فرنسا، كوليت؛ مؤسسة قومية، وموضوع لكتابتها الخاصة على نحو متكرر. ربما لم تكن كتابة البنات تُشجَّع عمدًا، لكنها لم يُنظَر إليها كأمر مستحيل تمامًا لأن العديد من النساء الأخريات قد نجحن فيها.

تدور قصص النضج المكتوبة في «شارع ديشامبو» في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، حين كانت روي طفلة صغيرة، ومراهقة لاحقًا. ظاهريًّا، القصص -على الأقل القصص في الجزء الأول من المجموعة- ليست

عن الكتابة على الإطلاق، لكنْ عن الحوادث العدَّة التي تقع في وحول بيت الأسرة في سان بونيفاس، حيث تكبر البطلة كريستين الشبيهة بروي.

الشارع متنوع: يوجد مقيمان أفروكنديان، أسرة إيطالية مهاجرة وعاشق هولندي كئيب. ثم هناك المستوطنون الوافدون الذين يساعدهم والد كريستين: الدوخوبور[1] والروثينيون[2]. هذا أبعد ما يمكن عن أن يكون مجتمعًا فرانكفونيًّا منغلقًا بإحكام. بدلًا من هذا هو -مثل الكتاب نفسه- مركب على نحو فضفاض، متحول، متعدد اللغات، وحافل بقصص سعيدة وتراجيدية معًا. هذا تنوع ثقافي في كامل سخائه.

قرب نهاية الكتاب، في قصة عنوانها «صوت المسابح» تصعد الصغيرة كريستين، هي في السادسة عشرة الآن، إلى العلية حيث اعتادت أن تقرأ كثيرًا، وتنظر من النافذة. في هذه النسخة الخيالية (لأن روي قدمت نسخًا عدَّة أخرى على مدار الأعوام)، هذه هي اللحظة التي باغتها فيها نداء باطني للكتابة.

> «حينئذٍ رأيتُ، ليس ما يجب أن أصبح عليه لاحقًا، لكن ما يجب أن أنطلق في طريقي نحو أن أكونه. بدا لي أنني موجودة في العلية وأيضًا في مكان ناءٍ جدًّا في آن: في عزلة المستقبل؛ وأنني من هناك متفانية على مسافة هائلة جدًّا، كنت أُرِي نفسي الطريق... وهكذا خطرتْ لي فكرة الكتابة. ماذا ولماذا لم أعرف على الإطلاق. سوف أكتب. كان الأمر مثل غرام مفاجئ... ولأنه لم يكن لدي بعد شيء لأقوله.... أردتُ أن يكون لدي ما أقوله».

تعلن هذا الاكتشاف لأمها ذات المعاناة الطويلة التي تبدي رد فعل قد تتوقعونه: «بدت ماما مستاءة».

كما هنَّ الأمهات. لكنْ هذه الأم تواصل لقول تعليق عميق المغزى إلى حد بعيد:

---

(1) جماعة دينية روسية.

(2) مصطلح كان يطلق قديمًا على السلافيين، ثم أصبح يشير في القرن العشرين إلى مواطني روثينيا الواقعة في منطقة بينية بين أوكرانيا وسلوفاكيا.

«أخبرتْني بحزن: «الكتابة شاقة. لا بدَّ أنها العمل الأكثر إرهاقًا في العالم... لو أنها حقيقية، أتفهمين! أليستْ مثل أن تقطعي نفسك نصفين... نصف يحاول العيش، والآخر يراقب ويتبصر؟

وأكملت: «أولًا الموهبة ضرورية؛ إن لم تكنْ لديك، فهذا يفطر القلب؛ لكنْ إن كانت لديك، فهذا فظيع بالقدر نفسه... لأننا نقول الموهبة، لكنْ ربما من الأفضل قول الإتقان. وها هي موهبة غريبة جدًّا... ليست بشرية بالكامل. أظن أن الآخرين لا يسامحونك عليها أبدًا. هذه الموهبة تشبه قليلًا ضربة من الحظ العاثر الذي يُصرِف الآخرين، الذي يعزلك عن الجميع...».

آه، الشاعر الملعون، المُبتلى بهِبة مسمومة. كان هذا هو العصر فعلًا، إنْ ليس للكاتب المُبتلَى، فعلى الأقل للكاتب المنذور لغرض نبيل: كاهن الفن، صائغ الضمير الأزلي لجنسه البشري، مثل ستيفان ديدالوس. إذا كنت كاتبة امرأة، فالأمر أسوأ بكثير: لا زوجة داعمة لكِ، ستكونين بمفردكِ. ماما لم تُضمِّن الجندر في ردها، وكذلك كريستين؛ لكنْ بالنظر إلى زمن الكتابة، هذا ما كان ليحوم دون أن يقال.

مع هذا، لا تقتنع كريستين الصغيرة بتحذير أمها كليًّا.

«لا أزال أتمنى أن أنال كل شيء: حياة دافئة وحقيقية معًا، مثل مأوى... وأيضًا وقت للقبض على أصدائها... وقت لأحجب نفسي قليلًا على الدرب، ثم ألحق بالآخرين، ألتحق بهم مجددًا وأصيح بفرح: «هأنا هنا، وها هو ما اكتشفتُه لكم على الدرب!... هل انتظرتموني؟... ألستم تنتظرونني؟... أوه، انتظروني!».

هذا المستقبل المزدوج السار ليس مؤكدًا. أو ليس في القصة. رغم أن جابرييل روي تمكنت من الحصول على كل شيء، إلى حد ما، في حياتها.

9 - جابرييل روي: رسولة المستقبل

أخذتْ جابرييل روي أسماء شخصياتها على محمل الجد، لذا دعوني أختم بمقطع صغير عن اسمها. روي تعني ملك: هذا يرفع المعايير. لكنّ كلمة جابرييل تأتي من الملاك جبريل، رسول الرسل. يوصل جبريل رسائل «جيدة» - لمريم العذراء، أخبار أنها ستنجب طفلًا غير متوقع، لكن ليس أي طفل فقط -وأيضًا رسائل «سيئة»- ها هنا تأتي نهاية العالم.

ما دور الكاتب؟ كل زمن، وفي الحقيقة، كل كاتب، لديه شيء مختلف في ذهنه. بالنسبة إلى روي، في «سعادة بالية» كان التبشير بالمستقبل للحاضر. من السار التفكير فيها تظهر لروز آنا في أسوأ لحظات يأسها كي تقول: «المستقبل سيكون أفضل».

في كتب أخرى، ثمة مهمة مختلفة. إنها تفتح الستائر كاشفة عن نوافذ لم يشتبه الناس في كونها هناك: ركن ناءٍ من مانيتوبا، الحياة العادية لرجل عادي، الماضي المفقود لكنِ المزدحم لمسقط رأسها، الرحلات العدَّة لفنانة، وتسأل قراءها أن ينظروا خلالها. ثم -أيًّا كانت ضآلة الإطلالة أو قسوتها أو غرابتها- أن يفهموا، ثم يتعاطفوا. لأن الملاك جبريل هو قبل كل شيء آخر ملاك التواصل، والتواصل كان مهارة قدَّرتها روي بقوة.

ورقة العملة الكندية فئة العشرين دولارًا لعام 2004 على ظهرها اقتباس لجابرييل روي، بالفرنسية والإنجليزية: «أيمكننا أبدًا أن نعرف أحدنا الآخر على الإطلاق من دون الفنون؟».

لا، لا يمكننا. بينما نتأمل مجتمعنا المنقسم سياسيًا، ونبلغ أقصى حدود جمع البيانات وتشعب العلوم وتخصصاتها، ونعود أخيرًا إلى وجهة نظر أكثر شمولًا للكائن البشري، فرؤية روي أكثر راهنية بالنسبة إلينا منها في أي وقت مضى.

شكسبير وأنا

»»««

قصة حب عاصفة
(2016)

كلما سألني الناس هذا السؤال الصعب، «من كاتبك المفضل؟» دائمًا ما أقول «شكسبير». ثمة بعض الأسباب الماكرة لذلك: أولًا، لا أحد يمكن أن يجادل حقًا بهذا الشأن، على الأقل في نطاق اللغة الإنجليزية. كثير جدًّا مما نعرفه عن الحبكات والشخصيات والمسرح والجنيات وكلمات السباب المبتكرة يأتي من شكسبير. ثانيًا، إن ذكرت كاتبًا حيًّا، سيغضب منك الكتاب الأحياء الآخرون لأنك لم تخترهم، لكنَّ شكسبير ميت. صحيح أن الكتاب الموتى الآخرين قد يغضبون منك أيضًا، لكنْ حتى هم لن يعترضوا في الغالب كثيرًا على كون شكسبير الاختيار رقم واحد. ثالثًا، شكسبير غامض. ليس فقط أننا نعرف القليل جدًّا عمَّا اعتقده، وشعر به وآمن به فعلًا، لكنَّ المسرحيات نفسها مراوغة مثل ثعابين البحر. ما إن تشعر بأنك قبضت عليها، حتى ينزلق تأويلك العزيز من خلال ثغرة غير مرئية وتُترَك حائرًا.

لذلك السبب، شكسبير قابل للتأويل بلا نهاية، وقد أُوِّلَ فعلًا بلا نهاية. لدينا الفاشي ريتشارد الثالث، ولدينا ماكبث سكان كندا الأصليين، ولدينا «عاصفة» تدور في القطب الشمالي، و«عاصفة» أخرى ببروسبيرو أنثوي يدعى بروسبيرا من بطولة هيلين ميرين. في القرن الثامن عشر فضلوا كثيرًا نسخة من «الملك لير» لا تموت فيها كورديليا وكل شيء ينتهي على ما يرام. كانت لديهم أيضًا أوبرا لـ«العاصفة» حينذاك، وكانت هي النسخة

التي تُؤدَّى دائمًا تقريبًا في ذلك القرن. اعتمدتْ فقط على ثلث نص شكسبير الأصلي، ومُنِحَ كاليبان أختًا تُدعى سايكوراكس، وميراندا أختًا تدعى دوريندا، وكان هناك شاب إضافي، كي تجد دوريندا شخصًا تتزوجه. لقد احتفظ به بروسبيرو مُحتجَزًا في كهف لأنه كان يُعتقَد أنه إن حدث أبدًا ورأى امرأة فسوف يموت. أنا متأكدة من أننا جميعًا عرفنا رجالًا هكذا.

الفكرة هي أن الناس كانوا يعيدون صياغة أعمال شكسبير لوقت طويل، بنتائج غريبة في الغالب.

وأنا أيضًا أعدتُ صياغة شكسبير، بنتائج غريبة كذلك. على شرف ذكرى شكسبير -قد تسألون: ميلاد أم موت؟ كما فعلت أنا، والإجابة هي «موت»- نُمنَح الآن مشروع هوجارث شكسبير، حيث طُلِبَ فيه من قرابة دزينة من المؤلفين من كل الأنواع أن يختاروا مسرحية لشكسبير ويعيدوا النظر فيها لتقديمها في قالب روائي سردي. هذه الرواية يمكن أن تكون قائمة على المسرحية بدقة أو على نحو فضفاض، بحسب مشيئة الكاتب.

المسرحية التي اخترتُها هي «العاصفة»، والرواية التي كتبتُها بعنوان «ابن الساحرة»: وهي إحدى الشتائم التي تفوَّه بها برسبيرو وهو يلعن وحشه المستعبَد المزعوم، كاليبان.

قبل المضي في شرح لماذا اخترتُ بعض الاختيارات التي أقدمتُ عليها وأنا أكتب «ابن الساحرة»، سأخبركم عن بعض لقاءاتي السابقة مع شكسبير. فلنهبطْ داخل ماضي الزمن وأغواره المظلمة صوب شبابي، في مرحلة ما قبل التاريخ، الواقعة بعد العصر الجليدي الأخير بمدة وجيزة.

في تلك الأيام كان يُطلَق على الشعراء من النساء، شاعرات، وكانت البنات يدرسن تدبيرًا منزليًّا والأولاد «صناعة»، رغم أنه كان بإمكانهما معًا دراسة اللغة اللاتينية. وافق ذلك ذهابي إلى المدرسة الثانوية: كانت مدرسة ليساید الثانوية في ضاحية طبقة وسطى تقليدية بتورونتو. وهناك التقيتُ شكسبيرَ لأول مرة.

درسنا منهجًا مقررًا لسنوات المرحلة الثانوية الخمس كلها في مقاطعة أونتاريو، بكندا. تبنينا نحن الكنديين طريقة التفكير الخاصة بالإمبراطورية البريطانية التي انتمينا إليها لقرنين، ومن ثَمَّ للأدب الإنجليزي. احتوى المنهج على بعض الأشياء التي لن تقدر في الغالب على إقناع الأطفال بإكمالها اليوم. روايتان لتوماس هاردي في خمس سنوات؟ حقًّا؟ حظًّا موفقًا في ذلك!

و«طاحونة على نهر فلوس»، رواية جادة لجورج إليوت. كان هناك الكثير من أدب القرن التاسع عشر الإنجليزي لعدم احتوائه على جنس، أو ليس على الصفحة مباشرة، مع أن بعض الكتب تضمَّنت بعض الأفعال الساخنة على الهامش. لكنَّ تلك الأجزاء لم تُشرَح قطُّ في الصف. كان من المفترض أن تعرفها بطريقة ضبابية، تمامًا مثلما كان يُفترَض بك معرفة أن هناك أشرارًا بين شجيرات حدائق تورنتو العامة دون أن تعرف بالضبط لماذا كانوا شريرين.

درسنا أيضًا مسرحية واحدة على الأقل لشكسبير سنويًّا. أيها كانت الأولى؟ يوليوس قيصر: حبكة بسيطة، اغتيال، مشاهد قِتال، وبالتأكيد لا يوجد جنس لا على الصفحات ولا خارجها، ومن ثَمَّ مناسبة للمراهقين، في عيون معلمينا. لكنْ على مدار السنوات، درسنا أيضًا «الليلة الثانية عشرة»، «تاجر البندقية»، «هاملت». و«ماكبث». يبدو لي أننا درسنا «روميو وجولييت» و«حلم ليلة صيف» بالمثل، لكنْ ربما اختلط عليَّ الأمر مع الجامعة: ربما كان المسؤولون أذكى من تعريف مراهقين سريعي التأثر بفكرة قتل نفسك من أجل الحب الغض. كان علينا حفظ خطابات متعددة من المسرحيات التي درسناها غيبًا وكتابتها في الامتحانات، بعلامات ترقيم مضبوطة تمامًا: شكسبير نفسه لم يولِ كبيرَ اهتمام بعلامات الترقيم إلَّا باعتبارها وسيلة إيضاح لكيفية إلقاء الممثلين للخطابات.

كان حفظ الأشياء ممارسةً منتشرةً يومًا في المدارس ثم أُسقِطَتْ منها، بسبب الاعتقاد بأنها تُقيِّد العقل النامي. لكنني ألاحظ أنها تعود، وليس عاجلًا جدًّا. إنها مفيدة للغاية في الحياة اليومية. من لن يتمنى أن يكون قادرًا على إنشاد: «غدًا، وغدًا، وغدًا، وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يومًا إثر يوم، حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب»[1] في غرفة انتظار الطبيب؟

وبينما أشاهد مكايد السياسة الخاصة بالحاضر، دائمًا ما يطمئنني أن أكون قادرة على التمتمة:

---

(1) وليم شكسبير، ماكبث، المآسي الكبرى، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط، 2، 2000، ص 782.

«لا جرم، إنه ليذرع رقعة الأرض الضيقة بفسيح خطواته كأنه المارد، ونحن الأقزام الضئال نسعى تحت رجليه العظيمتين ونتلفت حوالينا، نبتغي لأنفسنا قبورًا مهينة، إن الرجال ليكونون أحيانًا مُلَّاك حظوظهم يكيِّفونها كما يشتهون، ومسيطرين على الأقدار، قابضين على أزمتها، يصرفونها كما شاءوا، أي عزيزي بروتاس، لا ملام على نجومنا ولا جناح، إنما علينا اللوم والتثريب، إذ كنَّا عبيدًا أذلاء...».[1]

يمكنني مواصلة هذا المزاج لأسابيع. ما إن يأسرني فيضان الشعر خماسي التفاعيل، حتى يصعب عليَّ التوقف.

شاهدتُ أولى مسرحيات شكسبير بالنسبة إليَّ على خشبة المسرح في المدرسة الثانوية نفسها. في الخمسينيات كانت هناك فرقة مسرحية شكسبيرية في تورنتو اسمها «مسرحيو إيرل جراي» - فرقة صغيرة من الممثلين الإنجليز الذين جاءوا إلى كندا في الأربعينيات، حين لم تكن الفنون أولوية قومية بالضبط، وتقطعتْ بهم السبل. اعتادوا التنقُّل وتأدية عروضهم في المدارس الثانوية. يقدمون المسرحية المقررة في المنهج الدراسي لذاك العام أيًّا كانت، وهو ما ضمن لهم جمهورًا يقظًا من طلبة يقضمون أظفارهم ويمزقهم التوتر، سيخوضون بعد مدة قصيرة امتحانات في المسرحية المقصودة. كان السيد إيرل جراي يؤدي الأدوار الرجالية الرئيسية، والسيدة إيرل جراي تؤدي الأدوار النسائية: جيرترود، كالبورنيا، ليدي ماكبث. إن كنتَ شابًا ذا ميول مسرحية، يمكنك أن تصبح كومبارسًا في المسرحية، أحد أعضاء الحشد مثلًا أو جنديًّا، لكن ينبغي لك إحضار زيك الخاص: بساط «كاروهات» مغزول لماكبث، شرشف ليوليوس قيصر. بالنسبة إلى معظمنا، كانت تلك أول خبراتنا مع شكسبير خارج نطاق صفحات الكتب، وكنا محظوظين للمرور بها، رغم أننا سخرنا منها وقتذاك: قدَّمنا مسرحيات هزلية أصبح هاملت فيها «أوفليت»، وقهقهنا مثل الساحرات في «ماكبث» وعرض أحدنا على الآخرين سندويتشات عين السمندل[2]، ودعابات مماثلة معتادة من عقول يافعة تلهو.

---

(1) وليم شكسبير، يوليوس قيصر، ت: محمد السباعي، مؤسسة هنداوي، 2014، ص16.

(2) من مسرحية «ماكبث»، ويقال إن «عين السمندل» مسمًّى شعبي لبذور الخردل.

طبعًا كان عليَّ وضع ممثلي إيرل جراي في رواية. وها هم هناك في «عين القطة» (1989)، بالفصل الرابع والأربعين. يؤدون «ماكبث». شعرت بأنهم في حاجة إلى أن يُخلَّدوا، جزئيًّا بسبب أنني أحب ممثلي المسرح شبه الهواة. إنهم اختبار جيد لقدرة شكسبير ككاتب مسرح على البقاء: بإمكانه الصمود أمام أي أداء تقريبًا، حتى حين تقفز رأس ماكبث (لكونها كرنبة ملفوفة بمنشفة مطبخ) على الفرقة الموسيقية، كما رأيتها تفعل مرة. رجع سبب قفزها إلى أن مسؤولة التجهيزات لاحظت أن الكرنبة المستخدمة كرأس ماكبث بدأت تتعفن وتلين، لذا استبدلتها بكرنبة جديدة صلبة ونطاطة. لكنْ من المفترض أن تكون الكرنبة لينة، كي تقع بصوت تصادم مُرْضٍ وتظل في مكانها. وضعت هذا الحدث طبعًا في «عين القطة» بالمثل. لماذا تختلق أشياء حين تهبك الحياة نفسها بسخاء وافر؟

في العقد نفسه -الخمسينيات- كان مهرجان ستراتفورد الشكسبيري في بداياته بمدينة ستراتفورد ذات الاسم الملائم، بأونتاريو التي فيها حتى نهر باسم أفون[1]. قوبل تأسيسه في البداية بمقاومة من قادة المدينة: يبدو أنهم ظنوا أنه سوف يحط من الطابع العام للمكان الذي كان مشهورًا حينذاك كمركز رئيسي لتحويل القطارات ومركز مهم للصناعات ذات الصلة بمزارع الخنازير. لن تريد أن يزدحم المكان بالكثير من متنطعي الفن الخليعين. لكنَّ الفطرة الفنية سادت، ويمثل المهرجان الآن مصدر دخل رئيسي للمدينة؛ مع أن الخنازير لا تزال مهمة أيضًا. لو أن هناك أي معجبين بالمسلسل ذي الثلاثة مواسم الذي أوصي بشدة بمشاهدته «مقاليع وسهام»، فلربما قد لاحظوا موتيفة شاحنة الخنازير. لا يعني هذا أن مهرجان بيرباج[2] هو بأي شكل معادل لمهرجان ستراتفورد الحقيقي، لكنني فقط أقول.

نحاول الذهاب إلى مهرجان ستراتفورد الحقيقي كل عام. لقد شاهدتُ بعض أفضل عروض شكسبير على الإطلاق فيه. واحد من أبرزها أداء كريستوفر بلامر لدور بروسبيرو في «العاصفة»، مع أن «الملك لير» من بطولة كولم فيور كان بالجودة نفسها.

---

(1) مسقط رأس شكسبير مدينة ستراتفورد أبون أفون، أو ستراتفورد الواقعة على نهر أفون، في جنوب مقاطعة وركشير بإنجلترا، والمدينة التي يقام فيها المهرجان المشار إليه مدينة كندية تحمل الاسم نفسه.

(2) على اسم ريتشارد بيرباج؛ أول ممثل أدى أدوار البطولة في عدد من مآسي شكسبير.

يُقام المهرجان منذ ثلاثة وستين عامًا الآن، وهو ما يبدو غير قابل للتصديق. المدير الأول كان تايرون جوثري، وكانت المسرحيات الأولى تُعرَض في خيمة عملاقة، والعرض الاستهلالي كان «ريتشارد الثالث» من بطولة أليك جينيس، عام 1953. مستعدة لدفع أي شيء كي أشاهد ذلك العرض! لكنْ يا للأسف، كنت فقط في الثالثة عشر، ومهووسة بالتنورات الدائرية المطرز عليها أجهزة هاتف وبأحمر شفاه يدعى «نار وثلج». أشياء من قبيل «ريتشارد الثالث» كانت لا تزال فوق مستوى اهتماماتي.

بعد وقت وجيز من هذا، قُدِّمَتْ «عطيل»، في الخيمة الكبيرة أيضًا. لم أشاهدها هي الأخرى، لكنَّ زوجي جَرَيم جيبسون -كان في التاسعة عشر حينذاك- شاهدها مع جده الذي كان في تسعينياته وشبه أصم. بينما يخطو عطيل على أطراف أصابعه نحو ديدمونة النائمة ويداه ممدوتان في وضع ما قبل الخنق، قال جد جَرَيم، بما ظنّ أنه همسة لكنها كانت في الحقيقة انفجارًا صوتيًّا: «هنا حيث يقتلها».

اهتزت الخيمة. توقف عطيل في منتصف خطوه على أطراف أصابعه. تحت الغطاء، ارتجفتْ ديدمونة على نحو مرئي. ثم سيطر عطيل على الموقف وعلى نفسه، وواصل الخنق. هذا هو التمثيل حقًّا!

يظهر شكسبير هنا وهناك في أعمالي على مدار الأعوام. ليس في «عين القطة» فقط. ثمة نص أقصر عنوانه «جرترود ترد»، وفيه يتاح لجرترود[1] المسكينة الرد على توبيخ هاملت لها في مشهد «انظري إلى هذه الصورة» الشهير. يتضح أنه ليس من السهل أن تكوني أمًّا لابن مراهق مكفهر، وخاصة واحد بكثير من الجوارب غير المغسولة؛ أو زوجة لزوج متظاهر بالورع أيضًا. وينال هوراشيو[2] حياة أخرى ممتدة بعد الموت في نص بعنوان «نسخة هوراشيو». يمكن العثور عليهما في مجموعتَي «عظام جيدة» و«الخيمة».

ويعود ريتشارد الثالث هادرًا في مجموعة قصصية حديثة بعنوان «المرتبة الحجرية». القصة هي «ثأر»؛ الشخصية المركزية جافين، شاعر مفعم بالحياة في الستينيات، والآن شاعر نَكِدٌ متزوج برينولدز، امرأة أصغر منه بكثير.

---

(1) ملكة الدنمارك وأم هاملت.

(2) صديق هاملت.

أحب ريتشارد الثالث كشخصية. إنه شخصية محتال كلاسيكي يشارك حيله وخدعه القاتلة معنا، نحن الجمهور. يمكن رؤية إلى أي درجة قرب شاركها لو ذهبتم إلى مسرح جلوب المعاد تأسيسه في لندن ولاحظتم أن الجمهور كان قريبًا من الممثلين بما يكفي لأن يتحدثوا إليه وجهًا لوجه وعينًا لعين. مثل كل المحتالين، ريتشارد بارع لدرجة تضره. كما هو جافين في الحقيقة. أحب جافين أيضًا: إنه بغيض لكنه حي ومفعم بالنشاط، وثائر ضد تلاشي الضوء[1]؛ وكما قال جون كيتس، استخلص شكسبير متعة من خلق شخصية شريرة جدًّا مثل إياجو، بالقدر نفسه الذي استمتع فيه بخلق شخصية طيبة جدًّا مثل إيموجين. وهكذا أفعل. من يعترضون على أعمال أدبية لأن الشخصيات فيها ليست أناسًا يمكنك أن تتزوجهم أو تشاركهم السكن، فاتتهم الفكرة الأساسية.

ها هما جافين ورينولدز ذاهبان إلى عرض لـ«ريتشارد الثالث» في الهواء الطلق، بحديقة عامة. رينولدز ذاهبة بتفاؤل وعملية، جافين بسخط:

«عجَّت الحديقة العامة بالنشاط. لعب الأطفال الطبق الطائر في الخلفية، صرخ الرُّضَّع، ونبحت الكلاب. تأمل جافين ملاحظات البرنامج. هراء متحذلق كالعادة. تأخر بدء المسرحية: قيل لهم بعض المشكلات في نظام الإضاءة. تجمَّع الناموس؛ هشَّه جافين بعنف؛ أخرجت جافين طارد الناموس «ديب وودز أوف». مهرج بزي قرمزي ضيق وأذنَيْ خنزير نفخ في بوق كي يسكتهم جميعًا، وبعد فرقعة صغيرة وركض شخص بياقة مكشكشة في اتجاه كشك الوجبات الخفية -بحثًا عن ماذا؟ ماذا نسوا؟- بدأت المسرحية.

كانت هناك مقدمة تعرض مقطعًا فيلميًّا لهيكل ريتشارد الثالث العظمي وهو يُستخرَج من تحت ساحة انتظار سيارات: حدث وقع فعلًا، رآه جافين في نشرة أخبار التلفزيون. كان ريتشارد الثالث بالتأكيد، بدليل الحمض النووي وعديد من الكسور في الجمجمة. عُرِضَتِ المقدمة على قطعة من قماشة

(1) إحالة إلى قصيدة ديلان توماس الشهيرة «لا تمضِ طائعًا في ذلك الليل العذب».

بيضاء تشبه ملاءة سرير، وكانت في الغالب واحدة، كون ميزانيات الفنون على ما هي عليه، كما علَّق جافين لرينولدز، بصوت خافت. وخزته رينولدز بمرفقها. وهمست: «صوتك أعلى مما تعتقد».

التسجيل الصوتي جعلهما يفهمان، فوق مكبر صوت يخشخش وبتوليفة رديئة من الشعر خماسي التفاعيل من عهد إليزابيث الأولى، أن الدراما التي كانا على وشك مشاهدتها تتكشف بكاملها، بعد الموت، من داخل جمجمة ريتشارد المحطمة. لقطة مقربة لحفرة بالجمجمة، ثم من خلالها مباشرة إلى داخل الجمجمة. وتلاشٍ.

بعدئذٍ مباشرة أُبعِدَتِ الملاءة وهناك كان ريتشارد الثالث في الأضواء الكاشفة، جاهز كي يرقص فرحًا ويقف (في وضعيات ثابتة)، كي يقفز ويندد. على ظهره حدبة كبيرة على نحو غير معقول، مُزيَّنة بتقليمات مهرج حمراء وصفراء... ضخامة الحدبة كانت مقصودة: جوهر المسرحية الداخلي (نخر جافين لنفسه: «كمضاد للجوهر الخارجي») متمحور حول الإكسسوارات. كانت تلك رموزًا لغياب وعي ريتشارد، وهو ما يفسر ضخامتها. لا بدَّ أن المخرج فكر في أن الجمهور لو حدق إلى العروش والحدبات كبيرة الحجم وما شابهها متسائلًا ما الذي يفعلونه بحق الجحيم في هذه المسرحية، فلن يزعجه كثيرًا أنه لا يستطيع سماع الكلمات.

لذا بالإضافة إلى حدبته المجازية العملاقة متعددة الألوان، كان لريتشارد ثوب ملكي بذيل طوله ستة عشر قدمًا موصول به، يحمله ولدان مرافقان يرتديان رأسَي خنزير أكبر من مقاسيهما لأنَّ ذراعيْ معطف ريتشارد عليه خنزير. كان هناك برميل نبيذ حلو ضخم لكلارنس كي يغرق فيه، وسيفان بطول الممثلين نفسه.

لقتل الأميرين في البرج، قُدِّمَ عرض صامت مثل المسرحية داخل المسرحية في هاملت، حُمِلَتْ وسادتان هائلتان على نقالتين مثل جثتين أو خنزيريْن مشوييْن، مع أغطية وسائد

تتماشى مع تنوع ألوان حدبة ريتشارد، من باب الاحتياط لو أن الجمهور قد فاته المغزى الأساسي».

لم أشاهد قطُّ هذا العرض بالضبط، لكنْ لو أنه معروض فسوف أذهب بسرعة البرق.

والآن، أخيرًا، إلى إسهامي في مشروع هوجارث شكسبير. سيعيد جو نسيبو كتابة «ماكبث»، وكتبتْ جانيت وينترسون «حكاية الشتاء»، وأخذت آن تيلر «ترويض النمرة»، وتناول هوارد جاكبسون «تاجر البندقية». واقتنصتُ أنا «العاصفة». كانت خياري الأول، بفارق أميال.

بعد أن اقتنصتُها، كانت لديَّ شكوكي. إعادة كتابة مسرحية لشكسبير في شكل رواية تحدٍّ رهيب: شكسبير عملاق، وقدَّم من دون شك الإسهام الأكبر للغة الإنجليزية وللمسرح وللأدب الإنجليزي أكثر من أي كاتب على الإطلاق. هو أيضًا زئبقي، متعدد الطبقات، عالمي في مشاركته شعور الآخرين، مراوغ كثعبان بحر، ومشهور بأنه متحول الشكل، يأخذ أشكالًا وتنويعات وتأويلات طازجة مع كل إنتاج جديد وفي كل عصر جديد. تشبه الإحاطة بشكسبير تثبيت الهُلام على حائط بمسمار. أما بالنسبة إلى إعادة كتابة شكسبير، فيُنظَر إليها باعتبارها تدنيسًا للمقدسات. أي شخص يحاول هذا مقدر له أن يتلقَّى مقدارًا كبيرًا من الرصاص في المناطق السفلية من أصوليي شكسبير الغاضبين.

مع ذلك، سيكون أمرًا غير شكسبيري ألَّا يحاول المرء، شكسبير نفسه كان معروفًا بأنه يعيد تشكيل قصص وحبكات سابقة.

لقد فكرتُ في «العاصفة» قبلًا، وكتبتُ عنها أيضًا. في كتابي عن الكتاب والكتابة -المعنون، بغرابة كافية، كاتبة عن الكتابة- يوجد فصل عن الفنان كساحر و/ أو محتال عنوانه «إغواء: بروسبيرو، ساحر أُوز، مفيستو وشركاهم». كلهم سحرة، مثلما هم الفنانون.

أقول في جزء عن بروسبيرو، وهو ساحر جيد، بشكل أو بآخر، مثل ساحر أُوز، لكنه ليس مزيفًا مثله:

«يستخدم بروسبيرو فنونه -فنونه السحرية، فنون الوهم- ليس للتسلية فقط، مع أنه يفعل بعضًا من هذا أيضًا، لكنْ لأغراض التطوير الأخلاقي والاجتماعي.

بعد قول هذا، يجب أن يُقال أيضًا إن بروسبيرو يؤدي دور الإله. إن حدث ولم تتفق معه -مثلما لا يتفق كاليبان- ستسميه طاغية، كما يفعل كاليبان. بمجرد انحرافة بسيطة، قد يصبح بروسبيرو كبيرَ محاكم التفتيش، يعذب الناس من أجل مصلحتهم. يمكنك أيضًا أن تسميه مغتصبًا: لقد سرق الجزيرة من كاليبان، تمامًا كما سرق أخوه الدوقية منه، ويمكنك أن تسميه مشعوذًا، كما أطلق عليه كاليبان. نميل نحن الجمهور إلى منحه فائدة الشك، وأن نراه كمستبدٍّ خيِّر. أو نحن نميل إلى هذا معظم الوقت. لكنَّ كاليبان لا يخلو من فطنة:

من دون قوسه، لن يكون بمقدور بروسبيرو أن يحكم. إن هذا هو ما يمنحه القوة. كما يشير كاليبان، من دون كتبه، هو لا شيء. لذا فثمة عنصر احتيال حاضر في شخصية الساحر هذه، منذ البداية تمامًا: بالإجمال، هو سيد غامض. حسنًا، طبعًا غامض، هو فنان، في نهاية المطاف. في نهاية المسرحية يلقي برسبيرو الخاتمة، بشخصيته وبشخصية الممثل الذي يؤدي دوره معًا؛ وأيضًا بشخصية المؤلف الذي ابتكره، لكنْ خارج المشهد ثمة متحكم مستبد آخر في الأحداث. تأملوا الكلمات التي يلتمس بها بروسبيرو، أي الممثل الذي يؤدي دوره، أي شكسبير الذي كتب السطور، صفحَ الجمهور: «وكما تبغون الغفران لكل الآثام لديكم، أبغي الصفحَ لألحق بالطلقاء!»[1]. لم تكن قطُّ المرة الأخيرة التي يتعادل فيها القوس والجريمة. يعرف بروسبيرو أنه يخطط لشيء ما، وأن هذا الشيء مسبب قليلًا للشعور بالذنب.

---

(1) وليم شكسبير، العاصفة، ت: محمد عناني، مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب، 2004، ص190.

لطالما أزعجتني تلك الخاتمة. ما الذي يشعر بروسبيرو بالذنب الشديد بخصوصه؟

الشيء الأول الذي فعلتُه حين بدأت المشروع كان إعادة قراءة المسرحية، ثم قرأتها مجددًا. ثم وضعتُ يدي على كل ما استطعت من الأفلام والعروض المسرحية المصوَّرة لها، وشاهدتها. ثم قرأتُ الحواشي في نسخة كلاسيكيان أكسفورد المفيدة جدًّا، لأن كانت هناك أشياء أردتُ معرفتها حقًّا. عن الطعام، بادئ ذي بدء. ماذا، مثلًا، جوزة الخنزير؟

لما كان هذا العام يوافق الذكرى الأربعمائة لوفاة شكسبير، فأنا متأكدة من أن شخصًا ما سيصدر كتاب طهو خاص بشكسبير. ما الذي قدَّمه آل ماكبث في الوليمة الاحتفالية التي قاطعها شبح بانكوو؟ ماذا كانت الأطعمة المفضلة لسير جون فالستاف؟ (كثيرة. بها نشا). حين يشير سير توبي بيلش في «الليلة الثانية عشرة» إلى «كعك وجِعة»، فما الذي يقصده؟

ربما كان الكعك هو «وصيفات الشرف»، نوع من التشيزكيك التيودوري. بالنسبة إلى الجِعة، ستكون مصنوعة من الشعير، وخمَّرتها صاحبة معمل تخمير: كلها كانت معامل تخمير صغيرة وقتذاك.

دائمًا ما أحب معرفة ما الذي تأكله الشخصيات في الروايات والمسرحيات، إنْ كانت تفعل. يوجد طعام كثير للغاية مذكور في «العاصفة»، لكنه في الغالب طعام سيتطلب طهيًا مبتكرًا جدًّا.

كاليبان الذي تعامله الشخصيات الأخرى كعبد أو كوحش، نشأ على الجزيرة. إنه يعيش نمط حياة قائم على الإغارة، معتمدًا -وفقًا له- على السمك، الكابوريا، التوت البري، جوز الخنزير (نوع من النبات بدرنات تنمو تحت الأرض، كما اكتشفتُ)، أعشاش طائر أبي زريق -ربما من أجل البيض- بندق، قرد القشة -وهو نوع من القرود، بمقدور المرء افتراض أنه أكله، مع أنه ربما صنع منه قبعات- وأفراخ طير البحر، رغم أننا لسنا واثقين تمامًا ماذا كان. هذا إذن ما كان يأكله دوق ميلانو المخلوع، بروسبيرو هو وابنته ميراندا، خلال السنوات الاثنتي عشرة التي قضياها على الجزيرة. إنه بدائي جدًّا: لا فلفل أو زبد، مثلًا. أو خبز. يمكنكم فهم لماذا يريد بروسبيرو الرجوع لميلانو بأسرع وقت ممكن.

يوجد مزيد من الطعام في «العاصفة»، مع أنه وهم سحري. إنه في المشهد حيث تدنو أشكال غريبة عدَّة من الأوغاد -شقيق بروسبيرو المغتصب

للسلطة أنطونيو؛ وألونسو ملك نابولي وشقيق ألونسو، سبستيان الذي يريد قتله- جالبةً مأدبة، داعيةً إياهم إلى الأكل.

نحن نفكِّر في «مأدبة» على أنها ما قد عرفه التيودوريون باعتباره «وليمة احتفالية»: مسألة رسمية سخية تشمل الجلوس. لكنْ كما يخبرنا كتاب «كيف تكون تيودوريًّا» لروث جودمان، كانت المأدبة في الأصل أشبه بحفل استقبال: أطعمة خفيفة، تؤكل خلال التجول في المكان. إنْ كنت مواكبًا جدًّا للموضة، ستحمل شوكتك المزخرفة لأكل أطعمة خفيفة.

بينما تستعد شخصيات شكسبير لالتهام الطعام، يظهر العفريت آرييل على صوت الرعد، متنكرًا في هيئة كائن خطاف خرافي مجنح، وتتلاشى المأدبة. يعنف آرييل الآثمين على آثامهم، ثم تُلقَى عليهم تعويذة من بروسبيرو ويصابون بالجنون.

لقد ذهبنا جميعًا إلى حفلات مثل هذه. تكون مقبلات السلمون المدخن في منتصف الطريق لفمك حين يظهر شخص من ماضيك، ينتقدك بعنف بسبب فظاعتك، ويتقدم دافعًا إياك إلى الجنون. ضع ذلك في اعتبارك بخصوص المآدب.

في الأثناء يمكنك تسلية نفسك بهذا السؤال: كيف بدت مأدبة عاصفة شكسبير؟ تذكَّر: لم تكنْ هناك بطاطس صغيرة بعد. أيضًا، لا طماطم، لذا فالبيتزا الصغيرة غير موجودة. أوه، ولا قهوة. آسفة. أنت عالق مع الكعك والجعة.

وبعد أن بحثتُ بعض البحث الأوَّلي، كان عليَّ اتخاذ بضعة قرارات أساسية. أين ستدور روايتي؟ المسرحية عن الأوهام، كما نعرف. وهي عن الانتقام في مقابل الرحمة، مثل كثير من جدًّا من اللحظات في أعمال شكسبير. لكنها أيضًا عن السجون. حين تتدبر فيها، تقريبًا كل مَن في المسرحية مسجون بطريقة أو بأخرى خلال لحظة ما في الزمن. لهذا جعلتها تدور في سجن.

العاصفة هي قصة ساحر ودوق سابق لميلانو، يُطلَق في البحر هو وابنته الطفلة ميراندا، بعد انقلاب نفذه أخوه الخائن وملك نابولي. حين يُحضِر نجم ميمون أعداءه في متناول يده بعد اثني عشر عامًا، يثير عاصفة سحرية بمساعدة العفريت آرييل. وينتهي الأمر بأعدائه، ومعاونه القديم جونزالو وفرديناند ابن ألونسو، على الشاطئ ويُتلاعَب بهم بطرق سحرية متنوعة من جانب بروسبيرو من خلال آرييل، بمحصلة مفادها أن فرديناند وميراندا

لطالما أزعجتني تلك الخاتمة. ما الذي يشعر بروسبيرو بالذنب الشديد بخصوصه؟

الشيء الأول الذي فعلتُه حين بدأت المشروع كان إعادة قراءة المسرحية. ثم قرأتها مجددًا. ثم وضعتُ يدي على كل ما استطعت من الأفلام والعروض المسرحية المصوَّرة لها، وشاهدتها. ثم قرأتُ الحواشي في نسخة كلاسيكيات أكسفورد المفيدة جدًّا، لأن كانت هناك أشياء أردتُ معرفتها حقًّا. عن الطعام، بادئ ذي بدء. ماذا، مثلًا، جوزة الخنزير؟

لما كان هذا العام يوافق الذكرى الأربعمائة لوفاة شكسبير، فأنا متأكدة من أن شخصًا ما سيصدر كتاب طهو خاص بشكسبير. ما الذي قدَّمه آل ماكبث في الوليمة الاحتفالية التي قاطعها شبح بانكوو؟ ماذا كانت الأطعمة المفضلة لسير جون فالستاف؟ (كثيرة. بها نشا). حين يشير سير توبي بيلش في «الليلة الثانية عشرة» إلى «كعك وجِعة»، فما الذي يقصده؟

ربما كان الكعك هو «وصيفات الشرف»، نوع من التشيزكيك التيودوري. بالنسبة إلى الجِعة، ستكون مصنوعة من الشعير، وخمَّرتها صاحبة معمل تخمير: كلها كانت معامل تخمير صغيرة وقتذاك.

دائمًا ما أحب معرفة ما الذي تأكله الشخصيات في الروايات والمسرحيات، إنْ كانت تفعل. يوجد طعام كثير للغاية مذكور في «العاصفة»، لكنه في الغالب طعام سيتطلب طهيًا مبتكرًا جدًّا.

كاليبان الذي تعامله الشخصيات الأخرى كعبد أو كوحش، نشأ على الجزيرة. إنه يعيش نمط حياة قائم على الإغارة، معتمدًا -وفقًا له- على السمك، الكابوريا، التوت البري، جوز الخنزير (نوع من النبات بدرنات تنمو تحت الأرض، كما اكتشفتُ)، أعشاش طائر أبي زريق -ربما من أجل البيض- بندق، قرد القشة -وهو نوع من القرود، بمقدور المرء افتراض أنه أكله، مع أنه ربما صنع منه قبعات- وأفراخ طير البحر، رغم أننا لسنا واثقين تمامًا ماذا كان. هذا إذن ما كان يأكله دوق ميلانو المخلوع، بروسبيرو هو وابنته ميراندا، خلال السنوات الاثنتي عشرة التي قضياها على الجزيرة. إنه بدائي جدًّا: لا فلفل أو زبد، مثلًا. أو خبز. يمكنكم فهم لماذا يريد بروسبيرو الرجوع لميلانو بأسرع وقت ممكن.

يوجد مزيد من الطعام في «العاصفة»، مع أنه وهم سحري. إنه في المشهد حيث تدنو أشكال غريبة عدَّة من الأوغاد -شقيق بروسبيرو المغتصب

للسلطة أنطونيو؛ وألونسو ملك نابولي وشقيق ألونسو، سبستيان الذي يريد قتله- جالبةً مأدبة، داعيةً إياهم إلى الأكل.

نحن نفكِّر في «مأدبة» على أنها ما قد عرفه التيودوريون باعتباره «وليمة احتفالية»: مسألة رسمية سخية تشمل الجلوس. لكنْ كما يخبرنا كتاب «كيف تكون تيودوريًّا» لروث جودمان، كانت المأدبة في الأصل أشبه بحفل استقبال: أطعمة خفيفة، تؤكل خلال التجول في المكان. إنْ كنت مواكبًا جدًّا للموضة، ستحمل شوكتك المزخرفة لأكل أطعمة خفيفة.

بينما تستعد شخصيات شكسبير لالتهام الطعام، يظهر العفريت آرييل على صوت الرعد، متنكرًا في هيئة كائن خطاف خرافي مجنح، وتتلاشى المأدبة. يعنف آرييل الآثمين على آثامهم، ثم تُلقَى عليهم تعويذة من بروسبيرو ويصابون بالجنون.

لقد ذهبنا جميعًا إلى حفلات مثل هذه. تكون مقبلات السلمون المدخن في منتصف الطريق لفمك حين يظهر شخص من ماضيك، ينتقدك بعنف بسبب فظاعتك، ويتقدم دافعًا إياك إلى الجنون. ضع ذلك في اعتبارك بخصوص المآدب.

في الأثناء يمكنك تسلية نفسك بهذا السؤال: كيف بدت مأدبة عاصفة شكسبير؟ تذكَّر: لم تكنْ هناك بطاطس صغيرة بعد. أيضًا، لا طماطم، لذا فالبيتزا الصغيرة غير موجودة. أوه، ولا قهوة. آسفة. أنت عالق مع الكعك والجعة.

وبعد أن بحثتُ بعض البحث الأوَّلي، كان عليَّ اتخاذ بضعة قرارات أساسية. أين ستدور روايتي؟ المسرحية عن الأوهام، كما نعرف. وهي عن الانتقام في مقابل الرحمة، مثل كثير من جدًّا من اللحظات في أعمال شكسبير. لكنها أيضًا عن السجون. حين تتدبر فيها، تقريبًا كل مَن في المسرحية مسجون بطريقة أو بأخرى خلال لحظة ما في الزمن. لهذا جعلتها تدور في سجن.

العاصفة هي قصة ساحر ودوق سابق لميلانو، يُطلَق في البحر هو وابنته الطفلة ميراندا، بعد انقلاب نفذه أخوه الخائن وملك نابولي. حين يُحضِر نجم ميمون أعداءه في متناول يده بعد اثني عشر عامًا، يثير عاصفة سحرية بمساعدة العفريت آرييل. وينتهي الأمر بأعدائه، ومعاونه القديم جونزالو وفرديناند ابن ألونسو، على الشاطئ ويُتلاعَب بهم بطرق سحرية متنوعة من جانب بروسبيرو من خلال آرييل، بمحصلة مفادها أن فرديناند وميراندا

يقعان في الحب والأعداء يُسحَرون ويعذبون وفي آخر المطاف يُعفَى عنهم. في الأثناء، انضم كاليبان إلى اثنين وضيعين -رئيس خدم مخمور ومهرج- ويخطِّط ثلاثتهم لقتل بروسبيرو، لكنَّ عفاريت بروسبيرو تعاقبهم. في النهاية، يُحرِّر آرييل، ويبحر الجميع عائدين إلى نابولي، ويخطو بروسبيرو خارج مسرحيته الخاصة طالبًا إطلاق سراحه منها: ربما تكون هذه أكثر نهاية مُحيِّرة لأي من مسرحيات شكسبير.

العاصفة مُركَّب جهنمي، بثغرات عدَّة في الحبكة وبعض أروع الشعر الحر الذي كتبه شكسبير على الإطلاق. كانت لها تأويلات متباينة على مر الزمان. هل الجزيرة سحرية في حد ذاتها؟ أهي سجن؟ أهي مكان محاكمة؟ هل بروسبيرو حكيم وطيب أم مهووس وشيخ ونزق؟ هل ميراندا لطيفة ونقية أم فتاة أذكى وأصلب ذات دراية بالأرحام والانتهاكات وتحط من قدر كاليبان؟ هل كاليبان نفسه الـ«هو» الفرويدية؟ أهو شرير بالفطرة؟ أهو ظل بروسبيرو القاتم؟ أهو رجل غريزة؟ أهو ضحية قوى استعمارية؟ لدينا كل هذه الكاليبانات، وأكثر.

العاصفة أيضًا مسرحية استعراضية: فيها أغنيات ورقصات وموسيقى أكثر من أي مسرحية أخرى لشكسبير. الموسيقي الأساسي هو آرييل، لكنْ لدى كاليبان أيضًا مواهب موسيقية.

لكنْ فوق أي شيء آخر، العاصفة مسرحية عن منتج/ مخرج/ كاتب مسرحي يعرض مسرحية -أعني الأفعال التي تحدث على الجزيرة، مضافًا إليها مؤثرات خاصة- تحتوي على مسرحية أخرى، قناع الربات. من بين كل مسرحيات شكسبير، هذه المسرحية هي بوضوح كبير عن المسرحيات والإخراج والتمثيل.

كيف تفي كل هذه العناصر حقها في رواية حديثة؟ أهذا الأمر ممكن حتى؟ هذا ما حاولتُ اكتشافه.

تدور «ابن الساحرة» عام 2013، في كندا، بمنطقة قريبة نسبيًّا من المهرجان الحقيقي «ستراتفورد شكسبير». تُفتَتح بالمشهد الأول من الفصل الأول لفيديو لمسرحية «العاصفة» التي أُنتجت بسجن وتُشاهَد على الشاشة من قِبل جمهور غير مرئي داخل السجن. فجأة ثمة أصوات شغب بالسجن. إغلاق!

قطع إلى القصة الخلفية. قبل اثني عشر عامًا، أُبعِد فليكس فيليبس، المدير الفني لمهرجان ماكشيويج المسرحي، عن منصبه على يد نائبه توني وصديق توني سال أونيلي وهو سياسي. عاش فيليبس منفيًا بكوخ ريفي. نصف مصدق بأن شبح ابنته الوحيدة الحبيبة ميراندا التي ماتت في عمر الثالثة، يرافقه، وأنها الآن في الخامسة عشر. كي يُخفِّف من عزلته، عمل مدرسَ دراما في معهد فليتشر الإصلاحي، وكان يقدم مسرحيات شكسبير هناك. (مُلاحَظة: توجد برامج سجن شبيهة فعلًا).

حين يُحضِر نجم ميمون -هو هنا شخصية نسائية مرحة ذات نفوذ كبير- أعداءه في متناول يده، يعرض فليكس «العاصفة» في سجنه، آملًا بذلك اصطيادَهم وإيقاعَهم في شَرَكٍ وسحرهم كي ينتقم ويستعيد منصبه معًا. لديه مساعدة من قرصان معلومات شاب سجين، يستخدم التكنولوجيا الرقمية بفعَّالية كبيرة. ولأن لا أحد من السجناء يريد أداء دور فتاة، يعيِّن فليكس ممثلة حقيقية لأداء دور ميراندا. في الأثناء، تقرر الفتاة الشبح ميراندا الانضمام إلى المسرحية، لافتتانها بها.

كما هي الحال في «العاصفة»، في النهاية ينتقل الحدث إلى المستقبل، إذ يُقدِّم الممثلون السجناء تقاريرهم حول ماذا يظنون أنه سيحدث للشخصيات الرئيسية ما إن يكونوا على متن السفينة المتجهة لنابولي. تلميح: ليست كلها أشياء طيبة.

ها أنتم قد تعرفتم عليها باختصار.

ماري كلير بليه

»»«««

مَن نسفت كل شيء
(2016)

قرأتُ كتاب ماري كلير بليه الأول لي عام 1961. كنتُ في الواحدة والعشرين، وفي سنتي الرابعة والنهائية بكلية فيكتوريا، في جامعة تورنتو. كنت أدرس منهجًا دراسيًّا عنوانه «اللغة الإنجليزية وآدابها»، أخذ الطلبة من الأدب الأنجلو ساكسوني إلى ت. س. إليوت، مغطيًا كل شيء في المنتصف. وفي النهاية، وكنوع من التحلية، سُمِحَ لنا بحلقة دراسية عن الرواية الحديثة، وفي نهاية ذلك وكنوع من اسبريسو مزدوج، مُنحْنا كتابان لمؤلفتين كنديتين: «الشَّرَك المزدوج» لشيلا واتسون و«ظلال مجنونة» لماري كلير بليه، وهي الترجمة الإنجليزية لعنوان «الوحش الجميل» لماري كلير بليه.

لم ندرِس الأدب الكندي بمعنى الكلمة في «اللغة الإنجليزية وآدابها»، لذا لم يكنْ هذان الكتابان في المنهج لأنهما كنديان على وجه الخصوص. أظن أنهما اختيرا بسبب بنيتيهما غير التقليديتين. في حالة «الشَّرَك المزدوج»، بمشاهده الوجيزة القصيرة المتقطعة، يمكنك قول إنها حداثية. لكنْ أي تصنيف يمكنه أن ينطبق على «ظلال مجنونة»؟ إنها عصيَّة على التعريف. بها مشاهد قصيرة متقطِّعة هي الأخرى، لكنَّ النبرة كانت مختلفة جدًّا. بدلًا مما يشبه الغناء الكنسي المقتضب في حالة شيلا واتسون، منحتنا باروكًا فائقَ السخونة، كل عاطفة وكل صفة فيها مضاعفة لأقصى قدر.

اشتمل تصميم الغلاف على وجه جميل به شيء خاطئ، إذ تظهر العينان بطلاء أحمر، أو ربما دماء تتساقط عليه كله. لم يحتوِ هذا الكتاب على حب، بل على هيام مضاعف! لم يحتوِ على كراهية، بل على أقصى حدود البُغض! فوق كل شيء احتوى على غيرة هوسية، نرجسية حادة من جانب كل شخص فيه، ورغبة مجنونة في التحطيم لدى بطلاته. أشياء قوية بالنسبة إلى السنة الرابعة من «اللغة الإنجليزية وآدابها»!

كيف نصف الحبكة؟ الآن وقد شاهدتُ «الجميلة والوحش» لجان كوكتو، أمتلك سياقًا أكبر لسيرياليته العالية: لكنه على أي حال، كان تنويعة شيطانية على حكاية شارل بيرو القديمة «الجميلة والوحش». في تلك القصة «بيل» جذابة بقدر اسمها، والوحش القبيح يكاد يموت من فرط حبه لها، لكنَّ الحب ينتصر في النهاية حين تقول الجميلة إنها ستتزوج الوحش. تنطلق الألعاب النارية، ويتحول الوحش إلى أمير وسيم.

لا يوجد حظ مماثل في «الوحش الجميل»، إذ الجمال والتوحش شيء واحد. ابن جميل لكنه معتوه اسمه باتريس (من باتريشان[1]، والكلمة تحتوي على جذر كلمة «أب»، ومن ثَمَّ ترتبط بالامتياز الذكوري) وابنة ذكية لكنها قبيحة وساخطة، اسمها إيزابيل ماري (يحتوي اسمها على كلمة «بيل»[2]، يعيشان مع أم متمركزة حول ذاتها تعطف على الابن وحده. تُحرِّك الغيرة الابنة، ويعمي الغباء الأم.

هؤلاء الناس لا يفكرون، بل يشعرون، والابنة تشعر بكثافة حامية. المفتتح من «أزهار الشر» لبودلير، والتيمة، بقدر ما توجد واحدة، هي عن عقم الرغبة، استحالة أن تنال ما تتوق إليه. تتوق البطلة المبتلاة إلى أن تكون جميلة كي يحبها الآخرون، لكنَّ أقرب ما تحصل عليه في هذا الشأن علاقة رومانسية مع رجل أعمى: يسعها أن تكون جميلة ما دامتْ لا تُرَى. (أيمكن أن تكون المؤلفة قد قرأت فرانكنشتاين؟) لكنْ حين يستعيد الأعمى بصره بمعجزة، يفر منها مرتعبًا. الحب لا يُخلِّص.

في النهاية، كما في «الجميلة والوحش»، تنطلق الألعاب النارية، لكنها تتخذ شكل نيران بدأتها إيزابيل ماري. البيت يحترق، الأم تتحول إلى رماد،

---

(1) بمعنى الرجل الأرستقراطي أو النبيل.

(2) أي جميلة.

البطلة تتوجه إلى قضبان قطار تنوي، كما نفترض، قتل نفسها، والولد الجميل، وقد أصبح الآن قبيحًا لأن أخته وضعت رأسه في برميل ماء مغلي، يغرق باحثًا عن انعكاس وجهه الذي كان جميلًا يومًا ما؛ مثل نرجس، إنه الشيء الوحيد على الإطلاق الذي أحبه.

فُتنتُ بكتابَيَّ المنهج الدراسي كليهما، لكنَّ «ظلال مجنونة» أثار فضولي للغاية لأنني كنت أنتوي أن أصير كاتبة ومؤلفته كانت تكبرني بشهر ونصف فقط. لقد كَتَبَتْ «الوحش الجميل» حين كانت في التاسعة عشر فقط، ونُشِرَتْ الرواية بالفرنسية وهي في العشرين، لذا فقد حازت فضل السبق. جزئيًا بفضل إدموند ويلسون، الناقد الأدبي الأمريكي المؤثر الذي كتب عنها بحماسة مفرطة، قفزت ماري كلير بليه إلى الشهرة الأدبية الدولية في عمر كانت بقيتنا لا تزال تتعثر فيه في عملها المبتدئ.

في تلك الأيام، قورنت بليه أحيانًا بأعجوبة أخرى شابة هي فرانسواز ساجان، لكنَّ الاثنتين كانتا مختلفتين جذريًا. انتمت ساجان إلى مدرسة «الحزن» الخاصة بالكتاب الفرنسيين الحداثيين: التحرر من السحر هو ما يضبط النغمة. بليه على الجانب الآخر، اختارت السحر. مرة تلو الأخرى، ستبدو شخصياتها كما لو أنهم واقعون تحت تأثير السحر، في قبضة دافع لا يُقاوَم، وتقودهم قوى لا يفهمونها. بالنسبة إلى شخصية من شخصيات ساجان، كانت الخطيئة تسلية، لكن بالنسبة إلى إحدى شخصيات بليه، الخطيئة حقيقية، ويمكنها أن تكون قاتلة. يمكن قول إنها «حساسية قوطية»، لكنَّ في عمل بليه، القوطية والواقعية قريبتان من كونهما الشيء نفسه.

لقد تحدثتْ عن الحساسية الكندية الفرانكفونية المهتاجة والمختمرة: تكوَّنت على مدار عقود من القمع على يد ديكتاتورية دوبليسيس المصغرة وأيضًا على يد الكنيسة بسياستها الخاصة بـ«انتقام المهود»، والداعية إلى الأُسَر ذات الخمسة عشر طفلًا. هذه القوى شكلت سابقًا رواية جابرييل روا «سعادة بالية»، وكانت ستعلن نفسها عما قريب في رواية آن إيبير الرائعة الصادرة عام 1970 «كاموراساكا». بمعنى ما، «ظلال مجنونة» وروايات بليه الأولى الأخرى هي الشهقة الأخيرة للنظام القديم، لكنْ بمعنى آخر هي البوق الأول المُعلِن عن قدوم «الثورة الهادئة». (كانت هادئة فقط بمعنى أن لا أحد قد قطع رؤوسًا. بخلاف هذا كانت صاخبة للغاية).

بالنسبة إلى ماري كلير بليه، فقد بدتْ مصممة على نسف الغطاء. لا بقرات ستكون مقدسة. اشتهرتْ في تلك السنوات المبكرة بحدَّة رآها البعض في الواقع -وباطراد، فيما تنتهي الستينيات- مضحكة للغاية. كانت تستهزئ بالأفكار المستقرة والقوالب المسلَّم بصحتها وتلهو مع اللغة وهي تفعل هذا. لقد رفضتْ ببساطة أي معتقدات تقليدية، وشمل هذا معتقدات الحركة الانفصالية حين ظهرتْ في بدايات السبعينيات. كانت روايتها الصادرة عام 1973 «بلوز سان لوران» جوابها اللاذع على الإملاء الذي طالب كل الروايات الكيبيكية الحقَّة أن تُكتب باللغة الفرنسية الكندية؛ «جوال». كانت الرواية مكتوبة بلغة الجوال، في حين تفرغ بمكر في الوقت نفسه فكرة أن تكون لغة واحدة هي المسموح بها لكتابة رواية ما من معناها.

تحقيق نجاح باهر برواية أولى قد يمثل مشكلة للكاتب. كيف يكرره؟ أين يذهب تاليًا؟ يتجمد الكثيرون في دروبهم، قلقين من الانحدار ومرتبكين من الهجمات الحتمية التالية على النجاح الأول، لكنْ بدا أن ماري كلير بليه تتوقف بالكاد للتنفس. نشرت كتبًا في 1960، 1962، 1963، و1965 ثم في 1966 و1968 (كتابين)، 1969 (كتابين) وفي 1970. هذا إنتاج مذهل، وهذا كان مجرد عقدها الأول. بطَّأت سرعتها بالكاد خلال السنوات الأربعين التالية؛ وفي الأثناء جمعت جوائز أدبية كما تقطف ذات الرداء الأحمر زهور الأقحوان.

من كُتب ذاك العقد الأول نحب أنا وكثيرون غيري «فصل في حياة إيمانويل» تحديدًا.

مثَّلت شخصية الفلاح الفاضل الذي يكدح ضد الحظ العاثر لكنه وَفِيٌّ للأرض، أساس الأدب الكيبيكي لبعض الوقت، لكن ها هي ماري كلير بليه مرة أخرى تُفسِد الخطط الموضوعة بعناية وتُشكِّك في القوالب المسلَّم بها. إيمانويل طفل حديث الولادة، لكنه ليس مخلِّصًا. لقد وُلِدَ مثل قطة صغيرة، بعدها ذهبتْ أمه كي تحلب البقر، لكنَّ جدته المخيفة باردة القلب القاسية أنطوانيت تقبض عليه وتلقي عليه محاضرة مفادها أن الأطفال حديثي الولادة مقرفون. هذا ليس مشهد المهد النموذجي بالنسبة إليكم. ثم يأتي حشد من أطفال آخرين -كم عددهم؟ خمسة عشر، ستة عشر؟ لن نتأكد تمامًا أبدًا- وترمي لهم الجدة قطع سكر وتزيحهم من طريقها كما لو أنهم دجاج أو خنازير.

يلي هذا قصف حافل بكل انتهاك للمعتقدات يمكن تخيله. آباء ضيقو التفكير مناهضون للتعليم، رجال دين أشرار، مراهقون لصوص، مدارس دينية فظيعة، عباقرة مسلولون، منتحرون يتدلون من أشجار، جوع وبرد مقيمان، فتيات يُطْردن من الأديرة وتنتهي بهنَّ الحال في مواخير، في حين تصدر الجدة مراسيمها على الجميع وتقرر الأقدار مثل كرويلا دي فيل. هذه الوليمة من التدمير تجري بلغة ماجنة وحيوية تتأرجح دومًا على حافة الخروج عن السيطرة في حين تحافظ على تنويعاتها الخاصة المضبوطة. رسَّخت «فصل في حياة إيمانويل» شهرة ماري كلير بليه القومية والدولية، فيما أثارت في الوقت ذاته سخط عدد كبير من الناس في إقليم كيبيك.

كيف نلخص مسارًا مهنيًّا كهذا؟ إنه ببساطة أمر مستحيل تمامًا. الثراء والتنوع والابتكارية والحدة استثنائية في أدب إقليم كيبيك، أو في الأدب الكندي، أو في الحقيقة أي أدب آخر. ماري كلير بليه فريدة من نوعها: ليستْ عضوًا في أي فريق، ليستْ مؤيدة لأي دين باستثناء دين الفن ومستكشفة دائمة. «الريح تهب حيث تشاء، وتسمع صوتها، لكنك لا تعلم من أين تأتي ولا أين تذهب. هكذا كل مَن وُلِدَ من الروح».[1] وهكذا كان الأمر مع ماري كلير بليه. لقد اتبعتْ روحها، وكانت أعمالها هي الثمرة. من المستحيل تخيل أدبنا من دونها.

---

(1) إنجيل يوحنا 3.8.

قبلة ملكة الفراء

»»«

(2016)

حين نُشِرَتْ «قبلة ملكة الفراء» لتومسون هايواي في 1998، تربعتْ على رأس قائمة الأفضل مبيعًا لأسابيع. كانت عملًا رائدًا، إذ عالجت موضوعين لم يكن قد تُطرِّق إليهما على نطاق واسع حتى ذلك الوقت: الانتهاكات، الجسدية والجنسية في آن التي جرت في المدارس السكنية[1] المؤسسة لأطفال الأمم الأولى[2]، وأنماط الحياة والهُويَّات المثلية بين شعوب الأمم الأولى. كانت هذه الرواية من الكتب الأولى التي تتناول مثل هذه الموضوعات الملتهبة والتي كُبِحَتْ لوقت طويل، خاصة انتهاكات المدارس السكنية. لقد كانت تلك القصة تتكشَّف أمام أعين الرأي العام لمدة ما يزيد على عقد الآن، لكنْ ربما يكون من الإنصاف قول إن تومسون هايواي كتب فصلها الأول.

لم يكنْ هايواي غريبًا على الريادة والابتكار. لقد ظهر في المشهد مبكرًا ككاتب مسرح: نجحت «أخوات المحمية الطبيعية» نجاحًا مدويًا في 1986، تبعتها مسرحيات أخرى عدَّة، وعمل هايواي مديرًا فنيًّا لمؤسسة «نايتيف

---

(1) نظام مدارس داخلية كان مخصصًا للسكان الأصليين، وكان الهدف منه محو الثقافات الأصلية واستيعاب أطفال السكان الأصليين في الثقافة الكندية المهيمنة. تسبب هذا النوع من المدارس في حرمان الأطفال من أهاليهم وفصلهم عن ثقافتهم ولغتهم الأصلية، فضلًا عن انتهاكات جسدية وجنسية عدَّة، ومعدلات وفاة مرتفعة بين طلاب تلك المدارس بسبب سوء أحوالها ومرافقها.

(2) السكان الأصليين.

إيرث» للفنون الأدائية من 1986 إلى 1992. كانت تلك مجازفات خطرة، وشقَّت الدرب الذي سلكه بعدها كثيرون آخرون.

لكنْ لماذا يبدو هذا النوع من النشاط جديد وغير مسبوق للغاية في الثمانينيات؟ في الستينيات، كان هناك بالكاد أي أعمال للشعراء وكتاب المسرح والروائيين من الأمم الأولى. الرسام نورفال موريسو أصبح معروفًا في السبعينيات، لكنْ في الأدب ولَّى زمن واكوستا[1] لجون ريتشاردسون والشعر السردي لبولين جونسون منذ أمد بعيد. لا أحد أتى ليملأ تلك الفجوة في العمل المكتوب من قِبل فنَّاني الأمم الأولى، ونظام المدارس السكنية المكرَّس لمحو أي شيء «أصلي» من أذهان الشباب، مسؤول جزئيًّا بالتأكيد. كيف يمكنك أن تكتب ما تعرفه إن كان ما تعرفه هو عملية محو؟

تمثَّلت عبقرية هايواي في حكي قصة ذلك المحو: كيف كانت تجربة عيشه، ما الآثار التي تركها على من عانوه، وكيف، رغم ذلك الفراغ المصنوع والمؤلم، يمكن للتقاليد والمعتقدات والأشكال المألوفة لوقت طويل أن تظل تعود إلى سطح الوعي. «عودة المكبوت» مصطلح نفسي، لكنِ الآن -في بدايات القرن الحادي والعشرين- يمكنه بالمثل أن يكون مصطلحًا سوسيولوجيًّا وأنثروبولوجيًّا، إذ تعمل جماعات ومجتمعات مختلفة بجد على نبش ما عملت الأجيال السابقة عملًا شاقًّا على دفنه. هؤلاء الذين يستهلُّون النبش لا يُشكرون دائمًا. كثيرًا ما يُنتقَدون: لقد باحوا بالمسكوت عنه، لقد ذكروا غيرَ القابل لأن يُذكَر، لقد انتهكوا ميثاق الصمت. لقد جلبوا الخزي أيضًا، لأن في هذه المواقف ربما يلحق اللوم بالجناة، لكنَّ الخزي هو ما يلحق بالضحايا. هكذا الأمر مع الاغتصاب، وهؤلاء الأطفال اغتُصِبوا.

«قبلة ملكة الفراء» -مع إحالتها العابرة إلى ذاك العمل الآخر الشهير عن المثلية، الصادر عام 1985 «قبلة المرأة العنكبوت»- هي قصة شبه سيرية لشقيقين من شعب «الكري»، أُخِذا من أسرتهما وأُرسِلا إلى القساوسة المنتهِكين. نصَّ القانون على أن الأطفال ينبغي لهم الذهاب إلى المدرسة، وحين لا تملك المجتمعات مدارس، فالمدارس السكنية هي الخيار الوحيد المفتوح لهم. غُيِّرَ اسما الشقيقين وبدأت عملية المحو القسري. من حسن الحظ أنهما امتلكا حارسًا: الربة المحتالة، واحد من أسمائها هو «ويساجيشاك» (منها نال

(1) رواية لجون ريتشاردسون، صادرة عام 1832، وتعد من أولى الروايات الكندية.

طائر الزرياب الرمادي لقبه الشمالي «ويسكي جاك»). هذه الربة بلا «جندر» ويمكنها أن تتخذ أي شكل يعجبها. في رواية هايواي مثلًا تتحدث كثعلب، لكنْ في مسرحيتيه المعنونتين بـ«المحمية الطبيعية» -الثانية هي «الشفاه الجافة يجب أن تنتقل إلى كابوشكاسينج» -1989 الاسم هو نانابوش: مذكَّر في مسرحية ومؤنَّث في أخرى.

تتمثَّل واحدة من أفكار هايواي في أن سرقة لغة أو محوها هو أيضًا محو لطريقة كاملة من رؤية الواقع، لأن لغة «الكري» بها أداة محايدة الجنس يمكن استخدامها للكائنات الواعية، والإنجليزية لا.

لقد استغرق الأمر أكثر من عشرين عامًا كي يصبح عمل هايواي في أوانه الملائم حقًّا. لقد كان سابقًا لعصره، لكنه الآن أكثر راهنية من أي وقت مضى.

نحن معلقات بخيط

»»«

(2016)

أنا مسرورة جدًّا لأنني أتحدث هذا الصباح إلى جمع متحمس مثل هذا، من المهتمين بالتعليم القانوني للنساء.

كنتُ أنتوي أن أحدثكم عن محاكمة جريس ماركس في تورنتو عام 1843، كما وصفتُها في روايتي «المدعوة جريس»، وعن تلك المحاكمة في سياق الحقوق القانونية للنساء في ذاك القرن وفي قرننا، بينما أستعرض في الوقت نفسه بعضًا من الأبحاث التي بحثتها لروايتي الأسبق «حكاية الجارية» التي تُصوَّر حاليًّا كمسلسل تلفزيوني، مع ظهور شرفي لي. كل هذا كان ليصبح ممتعًا ومسليًّا لأننا لم نعدْ في 1843، أليس كذلك؟ ولا نحن نتجه صوب عالم «حكاية الجارية» الثيوقراطي المتحكِّم في النساء، أليس كذلك؟ لكننا في 19 أكتوبر 2016 والانتخابات الأمريكية على بعد عشرين يومًا فقط؛ ورأينا خلال الحملة سيلًا من كراهية النساء لم يُشهَد منذ محاكمات الساحرات بالقرن السابع عشر، مصحوبًا بجهد «أونلاين» جاد تمامًا لإلغاء تعديل عام 1919: تعديل الدستور الأمريكي الذي منح النساء في الولايات المتحدة الأمريكية حق الاقتراع. عليكنَّ قرص أنفسكنَّ للتأكد من أنكنَّ مستيقظات.

هذا تذكير لنا بأن حقوق النساء والفتيات المكتسبة بشق الأنفس التي يأخذها الكثيرون منا الآن كمسلَّمات يمكن أن تُنتزَع في أي لحظة. ثقافيًّا، تلك الحقوق مغروسة سطحيًّا للغاية: بهذا أعني أنها لم تكن موجودة لذلك الوقت الطويل، تاريخيًّا، وأن الجميع لا يؤمن بها بحرارة في ثقافتنا. يبدو

أن المرشح الذكر لرئاسة الولايات المتحدة لا يؤمن بها عن نفسه. ذلك قدوة مثيرة جدًّا للاهتمام للأولاد والرجال. إحصائيات الاعتداء الجنسي في ذلك البلد وفي بلدنا دالة أيضًا، وكذلك هي أنواع القصص التي تدفَّقت من النساء والفتيات على تويتر تحت وسم #ليس_بخير.

كما قد تتساءلون أو في الحقيقة تتعجبون، هل حدث أي شيء كهذا لي شخصيًّا قطُّ؟ أجيب بضجر، طبعًا. قد يبدو هذا غريبًا، لكنْ أنا أيضًا كنت فتاة مراهقة ثم امرأة شابة ذات يوم، وهذا ما يعني أنني أيضًا كنت هدفًا محتملًا -للمتحرشين باللمس والتعري، في محطات القطارات وما يشبهها- مع أنني، من حسن حظي، تجنبت المغتصبين الفعليين، ولا أحد على الإطلاق وضع لي مخدرًا في مشروبي بحانة. (تلك المخدرات لم تكنْ قد اختُرِعَتْ بعد). لكنني لم أكن دومًا الأيقونة العجوز الموقَّرة افتراضيًّا أو شخصية الجدة الساحرة المخيفة التي ترونها أمامكم اليوم. لم أملكْ دومًا كتيبة من أشباح وعفاريت غير مرئية تهب لمعاونتي في شكل 1.29 مليون متابع على تويتر. صحيح، أن بعضها «روبوتات»، وبعض هذه «الروبوتات» يرسل إليَّ تغريدات تقول إنهنَّ يفتقدن قضيبي ويرغبن في الدردشة عن هذا، مُرفِقات هذه الدعوة بصور لسيدات شابات في حالات تعرٍّ لا يبدو أنهنَّ مرسلات التغريدات.

نحن معلقات بخيط، حتى في ما يُطلَق عليه الغرب المتقدم. لن يستغرق الأمر كثيرًا للتراجع عن الاستحقاقات القانونية الحديثة للنساء ولإرسالنا إلى الخلف إلى عام 1843، أو حتى قبله. المقولة القديمة، المنسوبة إلى مؤيد إلغاء الرق ويندِيل فيليبس، صحيحة: اليقظة الأبدية هي ثمن الحرية. الجواري في كتابي متحررات من الاغتصاب، المُعرَّف بدقة. لكنهنَّ لسن حرَّات لفعل الكثير على الإطلاق، مثل امتلاك وظيفة، أن يلبسن كما يرغبن، وأن يقرأن. إذا كان الجميع أحرارًا لفعل أي شيء يريدونه، أخشى أن النساء لن يحققن نجاحًا كبيرًا، لأنه مهما كنَّ رائعات، فهنَّ عادة لسن صنوًا لزمرة من همج عازمين على اغتصاب جماعي، أو حتى تحرش جماعي.

كيف إذن نوازن بين الحرية لـ والحرية من؟ أين الحد الفاصل بين عيش حياتِكِ -وفعل ما تريدين، وهو ما يتضمن المجيء اليوم إلى إفطار يستضيفه صندوق التعليم والفعل القانوني للنساء- وحرية شخص آخر في أن يفسد عليكِ الأمر؟ تاريخيًّا، تلك قصة طويلة جدًّا، وهي كما نرى، مستمرة بالتأكيد.

مَن كان يعرف أن هذه الانتخابات ستُخاض حتى الآن بالضرب تحت الأحزمة؟ أحزمة النساء. كالمعتاد، ستكون الأنوف الكندية مضغوطة بقلق على النوافذ في حين ينتخب جيراننا، مثلما يقول القول المأثور: حين تُصاب واشنطن بالبرد، تعطس كندا. سنريد أن نعرف أكان علينا أن نخبئ الفضة، فضلًا عن الفتيات الصغيرات. احصلن على رذاذ دب[1]! بل من الأفضل حتى، أن ترتدين لباسًا داخليًّا مطاطيًّا من ماركة بلايتكس على نمط الخمسينيات القديم! سيمثل هذا تحديًا -وأنا أقتبس هنا من مُشرِّع أسترالي- لـ«رخوي بغيض»، بلمسة تحرش تشبه لمسة كالإخطبوط! مسكة واحدة وسيقفز المتحرش مبتعدًا!

أما وقد قيل هذا، نحن نحيي اليوم ذكرى يوم الشخصيات الذي مرَّ أمس[2]. إنجاز الشخصية القانونية لبعض النساء على الأقل في هذا البلد، مرَّ عليه 87 عامًا فقط. ذلك الإنجاز كان ثمرة حملة طويلة جدًّا، اتصلتْ بها اتصالًا لا ينفصم حملات أخرى حاربت بقوة من أجل حق النساء في التعليم العالي الذي قيل إنه مُنهِك لعقول النساء شديدة الصغر، ومقلِّص لأعضائهن التناسلية؛ ومن أجل حق النساء في ارتداء بدلات بسراويل وأن يقدن الدرجات الهوائية في الأرجاء بشكل غير أخلاقي -نهاية الحضارة!- ومن أجل حق النساء في التخلي عن مشدات الخصر المقيِّدة التي من دونها قد تنهار أعمدتهنَّ الفقرية الضعيفة ويتخبطن هنا وهناك مثل قنديل البحر. بشكل مادي أكثر، من أجل حق النساء في امتلاك أموالهنَّ وعقاراتهنَّ والتصرف فيها ما إن يتزوجن، وفي التوظُّف وكسب أجور.

على مدار القرن التاسع عشر، كانت معظم النساء في الأنظمة القانونية الغربية بالغات على صعيد مسؤولياتهنَّ لكنهنَّ قاصرات على صعيد الكثير من الحقوق. في حالة حدوث طلاق نادر -لأن المرأة كانت تفقد مصداقيتها بالطلاق، حتى إن لم يكن خطأها بأي طريقة- كان الزوج ينال حضانة الأطفال دائمًا تقريبًا، مهما كانت درجة عنفه وفظاعته. لم يكنْ مفترضًا به حقًّا قتل زوجته، لكنْ بخلاف هذا لديه حرية تكاد تكون مطلقة في الفضاء المنزلي، والزوجة لديها القليل من العون. القرن التاسع عشر، بقِيم الأسرة الفيكتورية

---

(1) يُصنَع عادة من زيت الفلفل الأسود ويُستخدَم للدفاع عن النفس.

(2) في 18 أكتوبر 1929 نالت النساء الكنديات الحق في أنهنَّ يُعتبرن شخصيات قانونية مستقلة بعد أن كان هذا الحق مقصورًا على الرجال فقط.

الشهيرة الخاصة به، كان أيضًا عصر تفشي البغاء وانتهاك الأطفال واسع الانتشار، من بين ذلك عقوبات جسدية متطرفة، عمالة طفل استغلالية مميتة، تخدير الأطفال بمستحضرات أفيون مُسوَّقة كأدوية مسجلة، وبعض النظريات المثيرة للاهتمام عن تغذية الطفل: اللحم سيجعل الأطفال حيوانيين وحيويين أكثر من اللازم، الفاكهة ستدمر أجهزتهم الهضمية. ينبغي إطعامهم أشياء بيضاء فقط: خبز أبيض، بودينج بالحليب، نشا بيضاء. هذا النظام الغذائي كان متبعًا حتى في البيوت الثرية، فضلًا عن المدارس الداخلية وملاجئ الأيتام مثل ذلك الخاص بأوليفر تويست. لا عجب أن أطفالًا كثيرين جدًا من تلك الأوقات كانوا شاحبين، مرضى، سقيمين وأفضل من أن يعيشوا في هذا العالم الذي رحلوا عنه مبكرًا على نحو متكرر.

بالنسبة إلى حقوق المرأة الإنجابية، كما يُطلَق عليها الآن، كانت غير موجودة رسميًّا. حتى استخدام مسكنات الألم خلال عملية الوضع، وعظ رجال الدين ضده لأن النساء كان مفترضًا بهنَّ أن يعانين خلال الإنجاب: لقد ذُكِرَ هذا في الكتاب المقدس. كان الإجهاض غير قانوني لكنه مورس بتوسع كبير، بوسيلة أو بأخرى: النساء غير المتزوجات من الطبقة العاملة اللاتي حملن ولم يُعيلهن رجل وقتذاك، كنَّ على الأرجح ينتهي المطاف بأطفالهنَّ في ملجأ أيتام وبهنَّ في الشارع يعملن كعاهرات. ولأن الأمراض المنقولة من خلال الجنس كانت واسعة الانتشار، مثلما كان السُّل، ففي الغالب لن يعشن طويلًا. تلك الفتيات اللائي يسعلن حتى الموت في عروض الأوبرا، ميمي في «لا بوهيم» وفيوليتا في «لا ترافياتا»، كان لهنَّ أساس قوي في الحقيقة.

هذه هي خلفية روايتي «المدعوة جريس» التي تبدأ في أربعينيات القرن التاسع عشر، زمن القلنسوات المُخفِية للوجه، حين كان احتشام الأنثى واستقامتها يُقدران عاليًا. الرواية مبنية على شخصية جريس ماركس الحقيقية، وهي خادمة أيرلندية شابة. في صيف 1843، قريبًا مما كان وقتذاك قرية ريتشومند هيل الصغيرة في كندا العليا -أونتاريو الآن- قُتِلَ شخصان: توماس كينيار أربعيني اسكتلندي ثري، يعمل في التحويلات المالية، ومدبرة منزله وعشيقته نانسي مونتجمري التي كانت في الثالثة والعشرين وحاملًا وقتذاك. القاتلان المفترضان كانا جيمس ماكديرموت خادم كينيار الأيرلندي العشريني، وجريس ماركس خادمة التي بلغت السادسة عشر توًّا. فر الاثنان على متن باخرة إلى لويستون بالولايات المتحدة، مصطحبين معهما عددًا من

الأشياء القيمة، لكنهما لُوحِقا من جانب صديق لكينيار المقتول وعُثِرَ عليهما في فندق -لكنهما لم يكونا يقيمان في الغرفة نفسها- وأُعيدا بالقوة إلى كندا، حيث حوكِما سريعًا على قتل كينيار. كان هناك ملمح صادم مفاده أن جريس ظهرتْ خلال المحاكمة مرتدية واحدًا من فساتين القتيلة. حسنًا، كان فستانًا لطيفًا، ولن تريدي أن يضيع هدرًا.

لمَّا كان كلاهما قد حُكِمَ عليه لاغتيال كينيار -ماكديرموت لإطلاق النار الفعلي، وجريس كشريكة في الجريمة- فإن قتل نانسي مونتجمري لم تُجْرَ محاكمة بشأنه قطُّ.

لكنْ، في ضوء التقارير الممتازة عن شخصية جريس من جانب عديد من مشغليها السابقين، وفي ضوء صِغر سنها والتماسها بأنها فقط فرَّت مع ماكديرموت لأنه هددها بالقتل إن لم تفعل، خُفِّفَ حكمها إلى السجن مدى الحياة. وهو على المشنقة، وقبل شنقه مباشرة، اتَّهم جيمس ماكديرموت جريس ماركس بمعاونته في خنق نانسي مونتجمري. بعد موته، تبقى شخص واحد فقط يعرف حقيقة الأمر، وهي لم تقلْ قطُّ.

هل فعلتها أم لا؟ لم نعرف إطلاقًا، وهذا كان أحد أسباب اهتمامي بجريس كموضوع رواية. إضافة إلى هذا، التقارير عن الحادثة والكتابات حولها كانت منقسمة جدًّا حول موضوع إثم جريس أو براءتها. هذه هي الحالة في الغالب حين تتورط امرأة ورجل في قتل. عادة ما يتفق المعلِّقون في ما يخصه -لقد فعلها- لكنَّهم ينقسمون بخصوصها. إما أنها بريئة تورطت رغم إرادتها، هُدِّدَتْ وأُجبِرَت، وإما أنها المحرضة: شريرة للغاية وساقطة متآمرة حرَّضته ربما بإغواء الجنس. قدمت الصحافة تلك النسختين لجريس، مع زخارف معتبرة. بدا أن الرأي ينقسم على أساس طائفي: بالنسبة إلى الإنجيليين المحافظين، كانت جريس مذنبة، إذ كان من غير المقبول اجتماعيًّا أن تتورط في قتل رب عملك. بالنسبة إلى الإصلاحيين السياسيين الميثوديين، كانت بريئة: فتاة شابة مُستغلَّة وربما ضعيفة العقل، خائفة على حياتها. أسقط الناس، وقتذاك والآن، عليها كل افتراضات عصرهم حول النساء: ضعفهنَّ، فسادهنَّ المحتمل، غباءهنَّ الفطري، أو على الجانب الآخر دهاءهنَّ الخبيث المنحرف. كما هي الحالة عادة، تحديدًا مع النساء اللائي يُحاكمن، وتحديدًا في القرن التاسع عشر، شخصية امرأة بالكامل هي ما كان يُحاكَم، وخاصة نشاطها الجنسي المفترض: هل نامت مع ماكديرموت أم لا؟ لن نعرف هذا

أبدًا. رغم أنهم لم يتمكنوا من الاتفاق حول لون شعرها، يقول المعلقين إنها كانت جميلة جدًّا. في حال لو لم يكن هذا صحيحًا، لما اجتذبتِ المحاكمة الكثيرَ من الشهرة.

بالنسبة إلى الدافع، جاء هذا أيضًا في نسخ عدَّة. بعض الجيران اقترحوا أن جريس كانت غيورًا من نانسي لأنها في علاقة حب مع السيد كينيار، وشجعت ماكديرموت واعدة إياه بخدمات جنسية. آخرون قالوا، لا، لقد كانت نانسي، عشيقة كينيار، هي الغيور من جريس: كانت أكبر، وحبلى، وربما ستمثل قريبًا مشكلة لكينيار؛ في حين أن الجميلة والجذابة جريس موجودة هناك مباشرة، جاهزة لتحل محلها. ما هو حقيقي بالتأكيد، مع هذا، أن لا واحدة من المرأتين -جريس ونانسي- امتلكتْ خيارات كثيرة. لم يكنْ لديهما نفود، ولا مكانة اجتماعية عالية، وكانتا معتمدتين بالكامل على نزوات رب عملهما. لو لم تحدث جريمتا القتل، لتمكنت جريس من الحصول على وظيفة أخرى على الأرجح -كان هناك طلب على الخدم- لكنْ إن نُبِذَتْ نانسي من كينيار، ربما لما امتلكت خيارات كثيرة؛ كانت معروفة بأنها عشيقته، ومن ثَمَّ كانت لتحظى بسمعة سيئة. لربما ذهبت إلى الولايات المتحدة، حيث لم يكن ماضيها ليُعرَف.

ذلك هو حيث انتهى المطاف بجريس، بعد قضاء ربع قرن في سجن كينجستون، مع إقامة مؤقتة بمستشفى تورنتو للأمراض العقلية. أُطلِق سراحها في العفو العام الذي أُعلِن احتفالًا بالكونفدرالية، وعَبَرت إلى الولايات المتحدة، وفقدنا أثرها بعد ذلك، مع هذا واصل الناس الكتابة عنها حتى نهاية القرن. إن لها بعضًا من فتنة النساء المتَّهمات بممارسة السحر.

ما سر النساء؟ لماذا أخفن الرجال بشدة، خلال العصور؟ هل هؤلاء الرجال المرتعبون مثل ل. فرانك باوم الذي جعل ساحر أُوز الخاص به زائفًا، لكنه منح ساحراته سحرًا حقيقيًّا؟ أم مثل رايدار هاجارد الذي ابتكر بطلة خارقة تدعى «هي» لديها القدرة على صعقك؟ أكانت حالة من شعور القامعين بالذنب: كونكم تعرفون المظالم التي ارتكبتموها تاريخيًّا ضد النساء، هل تخافون من عودة المقموع؟ ربما هذا هو سبب اجتذاب هيلاري كلينتون لكل مجازات السحر والشيطان هذه. ربما علينا أن نُطلق عليها هيلاري دارك. جوان دارك حاربت من أجل وطنها، كانت ناجحة، لكنها كانت أقوى وأكثر

الأشياء القيمة، لكنهما لُوحِقا من جانب صديق لكينيار المقتول وعُثِرَ عليهما في فندق -لكنهما لم يكونا يقيمان في الغرفة نفسها- وأُعيدا بالقوة إلى كندا، حيث حوكِما سريعًا على قتل كينيار. كان هناك ملمح صادم مفاده أن جريس ظهرتْ خلال المحاكمة مرتدية واحدًا من فساتين القتيلة. حسنًا، كان فستانًا لطيفًا، ولن تريدي أن يضيع هدرًا.

لمَّا كان كلاهما قد حُكِمَ عليه لاغتيال كينيار -ماكديرموت لإطلاق النار الفعلي، وجريس كشريكة في الجريمة- فإن قتل نانسي مونتجمري لم تُجْرَ محاكمة بشأنه قطُّ.

لكنْ، في ضوء التقارير الممتازة عن شخصية جريس من جانب عديد من مشغليها السابقين، وفي ضوء صِغر سنها والتماسها بأنها فقط فرَّت مع ماكديرموت لأنه هددها بالقتل إن لم تفعل، خُفِّفَ حكمها إلى السجن مدى الحياة. وهو على المشنقة، وقبل شنقه مباشرة، اتَّهم جيمس ماكديرموت جريس ماركس بمعاونته في خنق نانسي مونتجمري. بعد موته، تبقى شخص واحد فقط يعرف حقيقة الأمر، وهي لم تقلْ قطُّ.

هل فعلتها أم لا؟ لم نعرف إطلاقًا، وهذا كان أحد أسباب اهتمامي بجريس كموضوع رواية. إضافة إلى هذا، التقارير عن الحادثة والكتابات حولها كانت منقسمة جدًّا حول موضوع إثم جريس أو براءتها. هذه هي الحالة في الغالب حين تتورط امرأة ورجل في قتل. عادة ما يتفق المعلِّقون في ما يخصه -لقد فعلها- لكنَّهم ينقسمون بخصوصها. إما أنها بريئة تورطت رغم إرادتها، هُدِّدَتْ وأُجبِرَت، وإما أنها المحرضة: شريرة للغاية وساقطة متآمرة حرَّضته ربما بإغواء الجنس. قدمت الصحافة تلك النسختين لجريس، مع زخارف معتبرة. بدا أن الرأي ينقسم على أساس طائفي: بالنسبة إلى الإنجيليين المحافظين، كانت جريس مذنبة، إذ كان من غير المقبول اجتماعيًّا أن تتورط في قتل رب عملك. بالنسبة إلى الإصلاحيين السياسيين الميثوديين، كانت بريئة: فتاة شابة مُستغلَّة وربما ضعيفة العقل، خائفة على حياتها. أسقط الناس، وقتذاك والآن، عليها كل افتراضات عصرهم حول النساء: ضعفهنَّ، فسادهنَّ المحتمل، غباءهنَّ الفطري، أو على الجانب الآخر دهاءهنَّ الخبيث المنحرف. كما هي الحالة عادة، تحديدًا مع النساء اللائي يُحاكمن، وتحديدًا في القرن التاسع عشر، شخصية امرأة بالكامل هي ما كان يُحاكَم، وخاصة نشاطها الجنسي المفترض: هل نامت مع ماكديرموت أم لا؟ لن نعرف هذا

أيضًا أبدًا. رغم أنهم لم يتمكنوا من الاتفاق حول لون شعرها، يقول كل المعلقين إنها كانت جميلة جدًّا. في حال لو لم يكن هذا صحيحًا، لما اجتذبتِ المحاكمة الكثيرَ من الشهرة.

بالنسبة إلى الدافع، جاء هذا أيضًا في نسخ عدَّة. بعض الجيران اقترحوا أن جريس كانت غيورًا من نانسي لأنها في علاقة حب مع السيد كينيار، وشجعت ماكديرموت واعدة إياه بخدمات جنسية. آخرون قالوا، لا، لقد كانت نانسي، عشيقة كينيار، هي الغيور من جريس: كانت أكبر، وحبلى، وربما ستمثل قريبًا مشكلة لكينيار؛ في حين أن الجميلة والجذابة جريس موجودة هناك مباشرة، جاهزة لتحل محلها. ما هو حقيقي بالتأكيد، مع هذا، أن لا واحدة من المرأتين -جريس ونانسي- امتلكتْ خيارات كثيرة. لم يكنْ لديهما نقود، ولا مكانة اجتماعية عالية، وكانتا معتمدتين بالكامل على نزوات رب عملهما. لو لم تحدث جريمتا القتل، لتمكنت جريس من الحصول على وظيفة أخرى على الأرجح -كان هناك طلب على الخدم- لكنْ إن نُبِذَتْ نانسي من كينيار، ربما لما امتلكت خيارات كثيرة؛ كانت معروفة بأنها عشيقته، ومن ثَمَّ كانت لتحظى بسمعة سيئة. لربما ذهبت إلى الولايات المتحدة، حيث لم يكن ماضيها ليُعرَف.

ذلك هو حيث انتهى المطاف بجريس، بعد قضاء ربع قرن في سجن كينجستون، مع إقامة مؤقتة بمستشفى تورنتو للأمراض العقلية. أُطلِق سراحها في العفو العام الذي أُعلِن احتفالًا بالكونفدرالية، وعَبَرت إلى الولايات المتحدة، وفقدنا أثرها بعد ذلك، مع هذا واصل الناس الكتابة عنها حتى نهاية القرن. إن لها بعضًا من فتنة النساء المتَّهمات بممارسة السحر.

ما سر النساء؟ لماذا أخفن الرجال بشدة، خلال العصور؟ هل هؤلاء الرجال المرتعبون مثل ل. فرانك باوم الذي جعل ساحر أُوز الخاص به زائفًا، لكنه منح ساحراته سحرًا حقيقيًّا؟ أم مثل رايدار هاجارد الذي ابتكر بطلة خارقة تدعى «هي» لديها القدرة على صعقك؟ أكانت حالة من شعور القامعين بالذنب: كونكم تعرفون المظالم التي ارتكبتموها تاريخيًّا ضد النساء، هل تخافون من عودة المقموع؟ ربما هذا هو سبب اجتذاب هيلاري كلينتون لكل مجازات السحر والشيطان هذه. ربما علينا أن نُطلق عليها هيلاري دارك. جوان دارك حاربت من أجل وطنها، كانت ناجحة، لكنها كانت أقوى وأكثر

اعتدادًا بنفسها مما يجب، وليس بمقدور امرأة فعل هذه الأشياء بمفردها حقًّا، لذا لا بدَّ أنها متحالفة مع قوى الظلام. احرقوها على العمود! وهو ما فعلوه.

سوف يكشف الزمن المحصلة. لقد بلغنا الهالووين تقريبًا، لحظة مفصلية تنفتح فيها الأبواب، تقليديًّا، بين العوالم وتنكشف الأسرار؛ بعد هذا يأتي يوم جاي فوكس[1]، مذكِّرًا إيانا بجيش القراصنة غير المرئيين المندسين في الظلال. وبعد ذلك يأتي الثامن من نوفمبر، إذ يجري التصويت المصيري، ثم سيأتي حينئذٍ ما لا نعرفه. ربما إبطال تعديل 1919، ثم -من يمكنه التنبؤ لأن تلك الأشياء معدية- ربما بعض انتزاع الحقوق المشابهة في كندا.

لكن بالنسبة إلى اليوم، نحن ما زلنا شخصيات قانونية. شكرًا لكل مَن قاتلوا كي تكتسب النساء هذه المكانة. كون المرء شخصية قانونية أمتع من ألا يكون. وهو أفيد للمجتمع ككل أن تكنَّ شخصيات من أن تكنَّ متاعًا أو وعاءً جنسيًّا. احتفِلن بكونكنَّ شخصيات، وفي أثناء هذا، فكرن في مساعدة تلك النساء الشابات اللاتي يتعلمن القانون: من الأفضل أن تدافعن عن حق الشخصية القانونية، إن ساء الوضع. نعم، في وطننا، كل النساء شخصيات قانونية بالاسم، لكنَّ بعض النساء لديهنَّ فرصة أفضل لتفعيل هذا الحق أكثر من الأخريات.

---

(1) يُعرف أيضًا بليلة الألعاب النارية، ويوافق يوم 5 نوفمبر، وهو يوم القبض على جاي فوكس، عضو مؤامرة البارود، عام 1605، خلال حراسته متفجرات وضعها المتآمرون في مبنى مجلس اللوردات بلندن.

الجزء الرابع

2017 إلى 2019

إلى أي درجة المنحدر زَلِق؟

أي فن تحت حكم ترامب؟

»»«

(2017)

ما فائدة الفن؟ إنه سؤال كثيرًا ما يُسأَل في مجتمعاتٍ المالُ فيها هو المقياس الرئيسي للقيمة، عادة من جانب أناس لا يفهمون الفن، لذلك يكرهونه هو والفنانين الذين ينتجونه. الآن، مع هذا، يُطرَح السؤال من الفنانين أنفسهم.

بالنسبة إلى الكتَّاب الأمريكيين والفنانين الآخرين، ثمة إحباط يمكن تمييزه في الهواء. للزعماء سمعة مستحقة بالميل إلى القمع وطلب الإشادات المتزلفة: قاعدتهم «تملقْ أو اخرسْ». خلال الحرب الباردة، تلقى كتَّاب عديدون ومخرجو أفلام وكتاب مسرح زيارات من «إف. بي. آي» للاشتباه في «أنشطة معادية لأمريكا». هل يتكرر هذا التاريخ؟ هل تبدأ الرقابة الذاتية؟ أيمكن أننا ندخل عصر «ساميزدات»[1] في الولايات المتحدة، حيث توزع المخطوطات سرًّا لأن نشرها سوف يستدعي الانتقام؟ هذا يبدو مبالغًا فيه، لكنه ليس مستبعدًا بالنظر إلى تاريخ أمريكا الخاص، وموجة الحكومات الاستبدادية التي تكتسح الكرة الأرضية.

في مواجهة شكوك ومخاوف مماثلة تحث المجتمعات الإبداعية في الولايات المتحدة بعضها بعضًا بعصبية كي لا تستسلم دون قتال: لا تستسلم! اكتب كتابك! انتج فنك!

---

(1) نسْخ الكتب الممنوعة وتوزيعها سرًا.

لكنْ ماذا تكتب أو تنتج؟ بعد خمسين سنة من الآن، ما الذي سيُقال عن فن هذه الحقبة وكتابتها؟ خُلِّدَ الكساد العظيم بـ«عناقيد الغضب» لجون شتاينبك التي وصفت بالتفصيل كيف بدتْ سنوات وعاء الغبار[1] لهؤلاء الذين مرُّوا بها من المنتمين إلى المستويات الدنيا للمجتمع الأمريكي. قدَّمت مسرحية أرثر ميلر «البوتقة» استعارة ذكية للمكارثية، بصيد ساحراتها واتهاماتها الجماعية. وأظهرت رواية كلاوس مان، الصادرة عام 1936، «مفيستو» عن صعود ممثل شهير، السلطة المطلقة وهي تدمر فنانًا تمامًا: قصة تلائم حكم هتلر. أي نوع من الروايات أو القصائد أو الأفلام أو المسلسلات التلفزيونية أو ألعاب الفيديو أو الرسم أو الموسيقى أو الروايات المصورة سوف يُظهِر بكفاءة العقد الأمريكي القادم؟

ليست لدينا أي فكرة بعد. لا يمكننا أن نعرف: لا شيء قابل للتنبؤ به باستثناء انعدام القدرة على التنبؤ. من المنصف كثيرًا أن نقول، رغم هذا، إن اهتمام دونالد ترامب بالفنون، مقدرًا على مقياس من 1 إلى 10، هو في مكان ما بين الصفر وسالب عشرة: أقل من أي رئيس آخر خلال الخمسين عامًا الماضية. بعض هؤلاء الرؤساء لم يهتم بالفنون، لكنهم على الأقل رأوا أن من الحكمة التظاهر بالاهتمام. ترامب لن يفعل. في الحقيقة، هو ربما لا يلاحظ وجودها حتى.

قد يعمل هذا، لمصلحتنا في الواقع. اهتم ستالين وهتلر بالفن واعتبرا نفسيهما خبيريْن وحَكَميْن، وهو ما مثَّل أخبارًا سيئة جدًّا للكتاب والفنانين الذين أثارت أساليبهم استياء السلطات. شُحِنَ هؤلاء إلى الجولاج أو أُدينوا باعتبارهم منحطين. المأمول أن معظم المبدعين سوف يجدون أنفسهم باقين بعيدًا عن الأنظار، معدومي الأهمية كي يهربوا من الرصد.

الولايات المتحدة ليس بها جولاج. إنها تفضل التعبير عن الاستياء من خلال الإقصاء من خلف ستار: لا يرن هاتف كاتب السيناريو، كما حدث مع العشرة أشخاص من هوليوود[2]، لا تُذاع أغنيات الموسيقيِّ، كما حدث مع أغنيات بافي سانت ماري خلال حرب فيتنام، بسبب أغنيتها «جندي عالمي»؛

---

(1) وعاء الغبار هو الاسم الذي أُطلِق على أسوأ جفاف حدث في أمريكا الشمالية، وكان في ثلاثينيات القرن العشرين.

(2) الإشارة هنا إلى مَن ناهضوا المكارثية.

يخفق الكاتب في العثور على ناشر لكتابه، كما كان الحال، لسنوات عدَّة مع كتاب مارلين فرينش «من حواء إلى الفجر: تاريخ للنساء في العالم». قد يُتوقَّع تغيير في المناخ الثقافي العام، مع تدفق مكافآت من أنواع عدَّة على هؤلاء المستعدين للحاق بركب القارب السريع لشاغل المنصب، وعدَّة عقوبات يلقاها هؤلاء الذين يرفضون. هذه الانتقامات قد تأخذ شكل تغريدات بغيضة من حساب رئيس الولايات المتحدة -مثل التغريدة الحديثة التي يهاجم فيها خليفته في تقديم «المتدرب الشهير» أرنولد شوارزنيجر، بخصوص تقييمات البرنامج- أو توبيخات سوقية علنية، مثل تقليله من شأن ميريل ستريب بعد كلمتها في حفل جولدن جلوب التي انتقدت فيها ترامب ضمنيًّا كبلطجي.

وماذا سوف يحدث لحرية التعبير، تلك السمة المميزة للديمقراطية الأمريكية؟ هل تصبح مجرد الفكرة تعبيرًا مجازيًّا عن خطاب الكراهية والتنمر الإلكتروني، ومطرقة لضرب «الصوابية السياسية»؟ لقد بدأ ذلك فعلًا. إن تكثف، هل يُهاجَم هؤلاء المدافعون عن حرية التعبير حينئذ من اليسار كمتعاونين مع الفاشيين؟

بالتأكيد يمكننا توقُّع أن يدعم الفنانون قيمنا الأفضل؟ ألا يمثلون أنبل سمات النفس الإنسانية؟ ليس بالضرورة. يأتي المبدعون في أشكال ونماذج عدَّة. البعض مجرد مرفِّهين مدفوعي الأجر، انتهازيين يسعون لكسب مليون دولار، البعض لديهم أجندات أكثر شؤمًا. لا شيء مقدس بالفطرة بخصوص الأفلام والصور والكتاب والكتب. «كفاحي» كان كتابًا.

العديد من المبدعين في الماضي غيَّروا توجهاتهم نحو القوي. في الحقيقة، هم خصوصًا عرضة للضغوط الاستبداية لأنهم، كأفراد منعزلين، سهل جدًّا استهدافهم. لا ميليشيا مسلحة من الرسامين كي تحميهم؛ لا مافيا تحت الأرض من كتاب السيناريو ستضع رأس حصان في فراشك إن أزعجتَهم. هؤلاء الذين في مرمى الهجوم، قد يُدَافَع عنهم لفظيًّا من فنانين آخرين، لكنَّ دفاعًا كهذا بلا قيمة كبيرة لو أن هناك مؤسسة شرسة عازمة على تدميرهم. القلم أقوى من السيف، لكنْ فقط بأثر رجعي: في وقت الصراع، هؤلاء الذين يحملون سيوفًا يفوزون عمومًا. لكن هذه أمريكا؛ إن لها تاريخًا طويلًا ومشرفًا من المقاومة. وستشكِّل تنويعتها متعددة الأصوات والواجهات في حد ذاتها بعض الدفاع.

سيكون هناك طبعًا حركات احتجاج، وسيُحَثُّ الكتاب والفنانون على الالتحاق بها. سيكون هذا واجبهم الأخلاقي -أو هذا ما سيقال لهم- بأن يمنحوا أصواتهم للقضية. (الفنانون دائمًا ما يتلقون محاضرات عن واجبهم الأخلاقي، وهو مصير تجنبه المحترفون الآخرون عامة: أطباء الأسنان، مثلًا). لكنه أمر شائك أن تخبر المبدعين بما عليهم إبداعه أو أن تطالب بأن يخدم فنهم أجندات سامية مصوغة من جانب آخرين. هؤلاء الذين يتبعون تعليمات إرشادية مماثلة منهم، من المرجح أن ينتجوا مجرد بروباجندا أو حكاية رمزية ذات بعدين: وعظ مضجر في الحالتين. حوائط جاليريهات فن متوسطي الموهبة مزيَّنة بورق حائط من النيات الحسنة.

ماذا إذن؟ أي نوع من الرد الفني الأصيل قد يكون ممكنًا؟ ربما الهجاء الاجتماعي الساخر. ربما سيحاول شخص ما كتابة المعادل لـ«اقتراح متواضع» لجوناثان سويفت التي اقترحت أكل الأطفال كحلٍّ اقتصادي للفقر الأيرلندي. لكنَّ السخرية، يا للأسف، تميل إلى الإخفاق حين يتخطى الواقع حتى أكثر مبالغات المخيلة جموحًا؛ كما يفعل الآن بتسارع.

الخيال العلمي والفانتازيا والروايات التخمينية استُخدِمَتْ كثيرًا لتسجيل الاعتراض في أوقات الضغط السياسي. لقد قالت الحقيقة، لكنْ بمواربة، كما في رواية يفجيني زامياتين «نحن» في 1924 التي استبقت القمع السوفييتي الذي تلاها. العديد من الكتاب الأمريكيين اتجهوا إلى الخيال العلمي في سنوات المكارثية لأنه أتاح لهم انتقاد مجتمعهم من دون أن يُكتشفوا بسهولة كبيرة من جانب السلطات العازمة على سحق النقد.

البعض سينتج «فن الشهادة»، مثل هؤلاء الفنانين الذين استجابوا للكوارث الكبيرة: الحروب، الزلازل، الإبادة. مؤكد أن المداومين على كتابة اليوميات يعملون فعلًا، مدونين الأحداث ورد فعلهم عليها، مثل هؤلاء الذين حفظوا قصص الموت الأسود حتى خضعوا له هم أنفسهم؛ أو مثل آن فرانك، وهي تكتب يومياتها من علية مخبئها؛ أو مثل صمويل بيبيس الذي كتب ما حدث خلال حريق لندن العظيم. كتابات الشهادة البسيطة يمكنها أن تكون قوية للغاية، مثل «مذكرات من سجن النساء» لنوال السعداوي، عن وقتها خلف القضبان في مصر أنور السادات، أو «الكتب الأربعة» ليان ليانكه التي تقصُّ سيرة المجاعة والموت الجماعي في الصين خلال القفزة العظيمة إلى الأمام. الفنانون والكتاب الأمريكيون نادرًا ما جبنوا عن استكشاف الفجوات

والشقوق في وطنهم. لنأمل أنه إن انهارت الديمُقراطية وقُمِعَتْ حرية التعبير، فسوف يُدوِّن شخص ما العملية وهي قيد الحدوث.

على المدى القصير، ربما كل ما يمكننا توقعه من الفنانين هو فقط ما لطالما توقعناه. بينما تنهار اليقينات التي كانت يومًا صلبة، ربما يكفي أن تزرع حديقتك الفنية الخاصة: أن تفعل ما تقدر عليه، جيدًا بقدر ما تستطيع، لأطول وقت تستطيع أن تفعله؛ أن تخلق عوالم بديلة تقدم ملاذات مؤقتة ولحظات تبصر؛ أن تفتح نوافذ في العالم المقصود تتيح لنا رؤية ما هو خارجها.

بينما تطل علينا حقبة ترامب، الفنانون والكتاب هم مَن بمقدورهم تذكيرنا، في أوقات الأزمات والفزع، أن كل واحد منا هو أكثر من مجرد صوت انتخابي أو إحصاء. قد تتشوه الحيوات بفعل السياسة -ومؤكد أن العديد منها قد تشوَّه- لكننا لسنا، في النهاية، مجموع سياسيينا. على مدار التاريخ، كان المأمول من العمل الفني أن يعبِّر، لهذا الزمن والمكان، بأقصى قوة وبلاغة ممكنة، عن معنى أن نكون بشرًا.

الرجل المرسوم

»»«««

مقدمة
(2017)

ما ذلك الشيء الذي يجعل قصص الرعب، حكايات الأشباح، الخيال العلمي، الفانتازيا، وحكايات عجائبية مماثلة آسرة على نحو خاص للقراء الصغار؟ هل لأننا نصبح واعين لأول مرة في ذاك العمر بوحوشنا الداخلية؟ أهي نوستالجيا جماعية للحكايات الشعبية والسحر؟ أهو شكل من طرد نفسي للشر؟ هل نقول للموت إننا لا نكترث به؟

في الخمسينيات، لم يكنْ محبو القراءة المراهقون يُطلَق عليهم «ناشئة» بعد، لكننا كنا نلتهم الغرابة مع هذا بالحماس نفسه. من الواضح أن البالغين كانوا يعرفون أذواقنا: مدَّنا برنامج «كتاب الشهر» لطلبة المدارس الثانوية الذي كنت عضوًا فيه عام 1953 وأنا في الثالثة عشر، بأول عمل كلاسيكي مختار؛ رواية الرعب والتشويق المنسية إلى حد ما الآن «دماغ دونوفان». الدماغ المقصود كان يُغذَّى بأطعمة تحفز عمل الأدمغة وحُفِظَ في حوض سمك ضخم من جانب علماء متفائلين بإفراط أملوا أنه سيحل مشكلات الكون. بدلًا من هذا، كان يخطط للسيطرة على العالم. أسوأ من ذلك، امتلك قوى كهربية. كان هناك الكثير من الأدمغة الخبيثة مطلقة السراح في تلك الأيام.

ليس مفاجئًا بالنظر إلى ميولي أنني صادفتُ عمل راي برادبري الكلاسيكي «الرجل المرسوم» الصادر عام 1951، في تلك الحقبة. هل اشتريته من الصيدلية بخمسة وعشرين سنتًا؛ وهو ما كنت أكسبه في الساعة مقابل

مجالسة الأطفال؟ هل تفحصتُه في مكتبة؟ هل تعثرتُ فيه خلال مجالستي للأطفال؟ لا يمكنني التذكر. لكنني قرأتُه. العنوان والرسم التوضيحي للغلاف كانا ليكفيان للاستحواذ عليَّ، لم يكنْ أي شخص من المحتمل أن تعرفه حينذاك ليملك وشمًا من أي نوع، وفكرة أن شخصًا ما كان موشومًا على كامل جسده، فضلًا عن أنه موشوم بصور ستدب فيها الحياة وستحكي قصصها، كانت غريبة بما يكفي لاستحقاق اهتمامي المراهق.

بدايات الخمسينيات مثلت حقبة ذروة لراي برادبري. في الأربعينيات غيَّر نشر الطبعات ذات الأغلفة الورقية القراءة في الولايات المتحدة بالطريقة نفسها التي غيرتها بها الكتب الإلكترونية في بدايات القرن الواحد والعشرين: بتقديم رخص الثمن والسهولة. كلَّفت نسخة بغلاف ورقي عُشر سعر نسخة بغلاف مقوى، ولم يكن عليك الذهاب إلى مكتبات مثيرة للرهبة للحصول على واحدة؛ كنت تشتري نسخة بغلاف ورقي من الصيدلية، المكان نفسه الذي تشتري منه القصص المصورة والمجلات. حققت صناعة الطبعات ذات الأغلفة الورقية ربحها من الطبع والبيع بأعداد كبيرة -ولذا ظهر مصطلح السوق الجماهيرية- واستخدمت أغلفة مثيرة لطمأنة نوع القارئ الذي قد يخاف من الكتب التي تبدو متحذلقة أكثر من اللازم و«أدبية». وَعَدَ كل غلاف بجنس وفضيحة أو جنس وموت أو جنس ومخلوقات فضائية أو جنس ورعب: كان الإقبال على الشَّقراوات بملابس فاضحة عاليًا. لم ينخرط راي برادبري كثيرًا قطُّ في جزء الجنس: الرعب والموت والمخلوقات الفضائية مثلت خطه أكثر.

كان الطلب على النسخ ذات الغلاف الورقي مرتفعًا جدًّا، واحتاجت أرفف كتب الأغلفة الورقية دفقًا من المواد الجديدة، فأعاد ناشروها نشر الكلاسيكيات وكتب مؤلفي الأدب الرفيع بأغلفة جعلتها تبدو قصص جريمة حقيقية أو روايات رومانسية. كمراهقة، قرأتُ هيمنجواي، وفوكنر، وجيمس أ. ميشينر وكثيرين غيرهم من الكتاب المُقدَّرين بتلك الطريقة، وكذلك فعل مئات الآلاف غيري.

جفل بعض مؤلفي الأدب الرفيع من الظهور من خلال هذا الوسيط -خافوا من أن فنهم قد ينحدر- لكنْ ليس برادبري. رغم أن «الرجل المرسوم» نُشِرَتْ أولًا كطبعة بغلاف مقوًّى عن دار دوبلداي بتصميم فني حداثي، فإنها صدرت في العام التالي في طبعة بغلاف ورقي عن «بانتام»، بغلاف عليه وجه مرعوب بعينين جاحظتين. بنى برادبري مساره المهني من خلال المجلات والراديو،

لذا كان يرى إصدار طبعات الأغلفة الورقية الموجهة لسوق واسعة الانتشار باعتباره وسيلة قيِّمة للوصول إلى قراء إضافيين. قد يظهر الكتاب أولًا بغلاف مقوى، لكنَّ أناسًا مثلي -صغار السن- سوف يقرأونه حتمًا في طبعة بغلاف ورقي، كما قرأنا هكسلي وأورويل وهـ. ج. ويلز، وكان برادبري نفسه قد قرأهم كلهم. لكنَّ حبه الأول تمثَّل في الرعب، وكتاباته المبكرة اهتمت بشدة بالجانب المظلم، حتى عندما لم تكن عن «غير الموتى» الشنيعين. لا توجد نهايات سعيدة كثيرة في أعماله.

أي كاتب يتوغَّل عميقًا في الرعب بقدر ما فعل راي برادبري، لديه علاقة معقدة بالفناء، وليس مفاجئًا أن نعلم أن رادي برادبري كطفل كان قلقًا من أنه قد يموت في أي لحظة. يقول في مقاله القصير «خذني إلى البيت»: «حين أنظر إلى الخلف الآن، أدرك أنني لا بدَّ قد مثلتُ ابتلاءً لأصدقائي وأقاربي. مررتُ بنوبة جنون تلو نوبة ابتهاج تلو نوبة حماس تلو نوبة هستيريا تلو أخرى. كنت دائمًا أصرخ وأركض في مكان ما لخشيتي من أن الحياة كانت ستنتهي بعد ظهيرة هذا اليوم نفسه».

لكنَّ الجانب الآخر من عُملة الفناء هو الخلود. في عمر الثانية عشرة، خاض برادبري مقابلة حاسمة مع ساحر مسرح يدعى السيد إلكتريكو، وهو واحد من فقرات العرض الجانبي بالسيرك المرتحل. كانت لدى السيد إلكتريكو حركة فريدة: يجلس في كرسي كهربي، وهكذا يكهرب سيفًا يحمله، وباستخدامه يكهرب المشاهدين، جاعلًا شعرهم يقف وآذانهم تُخرِج شررًا. لقد كهرب برادبري الصغير بهذه الطريقة، بينما يصيح: «فلتعش إلى الأبد!».

كان على الصبي حضور جنازة في اليوم التالي، لقاء مقرب مع الموت الحقيقي جعله يبحث مرة أخرى عن السيد إلكتريكو كي يكتشف كيفية تحقيق هذا الشيء الخاص بالعيش إلى الأبد. تجول به عامل السيرك العجوز في أنحاء ما كان يسمى بعرض المسوخ -وفيه رجل موشوم تحوَّل لاحقًا إلى الشخص المشار إليه في عنوان «الرجل المرسوم»- ثم أخبره أنه، أي راي، يحتوي على روح أفضل أصدقاء السيد إلكتريكو، الذي مات في الحرب العالمية الأولى. لا بدَّ أن هذا قد أثَّر في الصغير راي، لأنه بدأ الكتابة بعد تعميده بالكهرباء مباشرة على يد السيد إلكتريكو، ولم يتوقف حتى وفاته.

كيف تعيش إلى الأبد؟ بدا أن ذلك يحدث من خلال أناس آخرين: هؤلاء الذين تجلت أرواحهم في جسدك. ومن خلال أصوات أخرى، الأصوات التي

تحدثتْ من خلالك. ومن خلال كلماتك المكتوبة، شِفرة تلك الأصوات. في نهاية «فهرنهايت 451» يجد البطل -في عالم من الكتب المدمرة- جماعة من الناس أصبحوا هم الكتب المختفية من خلال حفظها غيبًا: تجسيد مثالي لعُقدة الألغاز التي قُدِّمَتْ للصغير راي من جانب السيد إلكتريكو.

بعدما مات راي برادبري مباشرة كنت أتحدث مع شاعر. قال هذا الرجل: «كان الكاتب الأول الذي قرأتُ كل أعماله، وأنا في الثانية عشر أو الثالثة عشر. قرأتُ كل كتاب منها، بحثتُ عنها. قرأتُها من الغلاف للغلاف». قلتُ إنني أظن أن الكثير من الكتاب -والكثير من القراء- قد مرُّوا بالتجربة نفسها، وأنهم كانوا من أكثر أنواع الكتاب والقراء تباينًا: شعراء وكتاب نثر وقراء، من كل الأعمار وكل أصناف الأدب، من المغامرات الخفيفة إلى التجريب رفيع المستوى.

ما تفسير اتساع نطاق مقروئية برادبري؟ وسؤال صعب، لكنَّ النقاد والمحاورين يسألونه دائمًا: أين نموضعه على خريطة التصنيفات الأدبية، أو حتى في المكتبات، حيث يجب أن تُرَصَّ الكتب على الأرفف الآن تبعًا لنوعها الأدبي؟

تلك التمييزات كانت لتزعج راي برادبري. لقد شكَّله العصر الذهبي للخيال العلمي والحكايات العجيبة -عادة يُفكر فيه باعتباره عقد الثلاثينيات- وبنى مساره المهني، بدايةً على المنصات الرئيسية التي وُجِدَتْ حينذاك ولعقود عدَّة بعدها: سوق مجلات رائجة شاسعة مخصصة للقصص القصيرة. رغم أنه سينتهي بالظهور في النيويوركر المحترمة، فقد بدأ في 1938 بالنشر في مجلة معجبين هواة، ثم في مجلته الخاصة، «فوتورا فانتازيس». ثم نشر في المجلات الخفيفة، ومن بينها «سوبر ساينس ستوريز» و«ويرد تايلز».

يمكنك كسب عيشك بتلك الطريقة إن كتبتَ كثيرًا، وإن كتبتَ أنواعًا مختلفة من القصص، ولقد تمكن برادبري من كسب عيشه هكذا: لقد كتب يوميًّا، وتعهد ذات مرة بكتابة قصة أسبوعيًّا: إنجاز حققه. وقد دُعِمَ دخله من خلال معالجات أعماله في القصص المصورة، ثم للشاشة والنسخ التلفزيونية. لقد شقَّ طريقه صاعدًا صوب المجلات ذات الورق المصقول، من بينها «بلاي بوي» و«إسكواير»؛ ونشر أيضًا كتبًا كاملة. كانت الكتابة نداءه الباطني -نودي لها، وكتب بالغريزة- ومهنته التي يكسب عيشه منها في آن، وكان فخورًا بهذين الوجهين. لقد تجنَّب التصنيفات وحظائر الأنواع الأدبية قدر استطاعته: وفقًا له هو حكاء، كاتب روايات، والحكايات والروايات لا تحتاج إلى تسميات مقيِّدة.

مصطلح «خيال علمي» كان يثير عصبيته: لم يرد أن يوضع في صندوق. فكر في الخيال العلمي باعتباره عن أشياء يمكنها أن تحدث فعلًا، في حين كتب هو في الغالب عن المستحيل. هو بدوره كان يثير عصبية المتعصبين بشدة للخيال العلمي، لأنه استخدم أدواتهم -سفن الفضاء والكواكب الأخرى وحيل سحرية تشتمل على نظرية الفيزياء- لمصلحة ما سمَّاه «فانتازيا». المريخ كما يعامله ليس مكانًا موصوفًا بدقة علمية أو حتى باتساق كبير، لكنْ حالة ذهنية، وهو يعيد تدويره لأي شيء يحتاج إليه في هذه اللحظة. سفن الفضاء ليست معجزات تكنولوجية لكنْ وسيلة نقل خارقة للطبيعة، تؤدي الغرض نفسه مثل بيت دوروثي المحمول بإعصار في «ساحر أُوز العجيب»، «أكفان رانسوم» الطائرة بعيد الاحتمال في ثلاثية سي. إس. لويس «الكوكب الصامت»، أو غشية الشامان التقليدي: تنقلك إلى العالم الآخر.

في أفضل أعماله، يتجذر برادبري عميقًا في جوهر أمريكا المظلمة القوطية. ليستْ مصادفة أنه يتحدَّر من نسل ماري برادبري؛ المحكوم عليها كساحرة عام 1692 خلال محاكمات ساحرات سالم سيئة السمعة، بسبب، من ضمن أشياء أخرى، اتخاذها شكل خنزير بري أزرق. (لم تُشنَق، لأن إعدامها أُجِّلَ حتى انتهى الهوس). محاكمات سالم مجاز شديد التأثير في التاريخ الأمريكي، مجاز كرر نفسه مرة تلو الأخرى بأشكال متنوعة -أدبيًّا وسياسيًّا معًا- على مر الأعوام. في قلبها مفهوم ازدواجية الحياة: أنت لست من أنت عليه، لكنْ لديك سر وفي الغالب توءم شرير. الأهم، الجيران ليسوا من تظن أنهم إياه. قد يكونون ساحرات، في القرن السابع عشر، أو أناسًا سيتهمونك زورًا بأنك ساحرة؛ أو خونة، في القرن الثامن عشر، في وقت الثورة؛ أو شيوعيين في القرن العشرين، أو أناسًا سيرجمونك حتى الموت، في قصة شيرلي جاكسون «الينابيب»: أو إرهابيين في القرن الحادي والعشرين.

كل مَن عرفوا برادبري يؤكدون حماسه، وانفتاحه وكرمه تجاه الآخرين. قدَّم للعالم الخارجي مزيجًا من صبي متحمس مملوء بالدهشة وعم طيب. لكنَّ خياله كان قد اختُطِفَ بالتأكيد في صباه من قوة أكثر ظلامًا: إدجار آلان بو في المقام الأول الذي كان قد قرأه بشغف في عمر الثامنة.

تتصدى قصة بو «ويليام ويلسون» لذاتيْ توءم، ويمكن تقريبًا أن يقال إن برادبري قد مثَّل الاثنين: الذات البراقة، التي كلها إشراق وشرفات أمامية وليمونادا؛ والقاتمة، الشخص الذي يمكنه تخيل كلب لعوب ينبش مُخرِجًا

جثة «غير ميت» ويرشدها إلى البيت لزيارة سيده؛ طفل صغير طريح الفراش. برادبري حافل بالمفاجآت، لكنها نادرًا ما تكون لطيفة بالنسبة إلى شخصياته. بمن يمكنك أن تثق؟ تقريبًا لا أحد. أو لا أحد ممن يدعي عادية نورمان روكويل[1] التي من المحتم أنها واجهة.

لكن الحنين إلى عادية روكويل نفسها واقعية جدًّا في أعمال برادبري، مع تفاصيل مرسومة بحب. لقد وُلِدَ في 1920 في ووكيجان بإلينوي، وهذه المدينة وهذا الزمن -عقدا عشرينيات فتوته وثلاثينياتها- ما يظهران في أعماله مرة تلو الأخرى، أحيانًا على الأرض، وأحيانًا على المريخ. لا يمكنك العودة إلى البيت، قال توماس ولف -نوستالجي أمريكي آخر- لكن يمكنك استعادة الماضي بالكتابة عنه، كما فعل ولف وبرادبري كلاهما. مع هذا، في أعمال برادبري يدوم السحر فقط حتى دقات منتصف الليل ويكشف رفاق مسقط رأسك وأعضاء أسرتك عن أنفسهم كمريخيين على وشك أن يقتلوك. ظِل الساعة المغطاة بالأسود من قصة «قناع الموت الأحمر» لبو، ليس بعيدًا أبدًا عن عالم برادبري: الزمن هو العدو.

«الرجل المرسوم» -مثل «سجلات المريخ» الأبكر (1950)- مجموعة من قصص منشورة سلفًا موصولة معًا على نحو فضفاض نوعًا ما بحيلة فنية إطارية. في حالة «الرجل المرسوم»، هذه الحيلة هي شخصية العنوان، لاجئ من عرض مسوخ. لقد وُشِمَ من ساحرة مسافرة عبر الزمن منحت الصور الموشومة على جلده القدرة على التنبؤ بالمستقبل، وهو ما سمح لبرادبري بأن يمزج قصصًا «مستقبلية» وفيها أشياء لم تُخترَع بعد، مثل الزوجات الآليات، مع قصص أخرى يمكن أن تقع في مستقبل قريب للغاية ولا تحتوي على أجهزة لم تكن موجودة حينذاك. وشوم الرجل تؤدي دور شهرزاد لمِلك الموت القاتل: ما دامت الوشوم تسرد قصصها، فالرجل الموشوم نفسه ما زال حيًّا. لا تنتهي الأمور على نحو جيد للرجل كما حدث لشهرزاد، مع ذلك: يتنبأ الوشم الأخير بموت الرجل. هذه حقًّا مجموعة منذرة بالشر في المجمل.

حين أحاول تذكر أي من هذه القصص تركت التأثير الأقوى فيَّ كمراهقة، فثمة واحدة تبرز بوضوح: «المرج». في هذه القصة -الكلاسيكية الآن- طفلان اسماهما، على نحو عابث، بيتر ووينديي زُوِّدَا بغرفة لعب يمكنها أن تعرض

(1) رسام أمريكي سبقت الإشارة إليه.

مصطلح «خيال علمي» كان يثير عصبيته: لم يرد أن يوضع في صندوق. فكر في الخيال العلمي باعتباره عن أشياء يمكنها أن تحدث فعلًا، في حين كتب هو في الغالب عن المستحيل. هو بدوره كان يثير عصبية المتعصبين بشدة للخيال العلمي، لأنه استخدم أدواتهم -سفن الفضاء والكواكب الأخرى وحيل سحرية تشتمل على نظرية الفيزياء- لمصلحة ما سمَّاه «فانتازيا». المريخ كما يعامله ليس مكانًا موصوفًا بدقة علمية أو حتى باتساق كبير، لكنْ حالة ذهنية، وهو يعيد تدويره لأي شيء يحتاج إليه في هذه اللحظة. سفن الفضاء ليست معجزات تكنولوجية لكنْ وسيلة نقل خارقة للطبيعة، تؤدي الغرض نفسه مثل بيت دوروثي المحمول بإعصار في «ساحر أُوز العجيب»، «أكفان رانسوم» الطائرة بعيد الاحتمال في ثلاثية سي. إس. لويس «الكوكب الصامت»، أو غشية الشامان التقليدي: تنقلك إلى العالم الآخر.

في أفضل أعماله، يتجذر برادبري عميقًا في جوهر أمريكا المظلمة القوطية. ليستْ مصادفة أنه يتحدَّر من نسل ماري برادبري؛ المحكوم عليها كساحرة عام 1692 خلال محاكمات ساحرات سالم سيئة السمعة، بسبب، من ضمن أشياء أخرى، اتخاذها شكل خنزير بري أزرق. (لم تُشنَق، لأن إعدامها أُجِّلَ حتى انتهى الهوس). محاكمات سالم مجاز شديد التأثير في التاريخ الأمريكي، مجاز كرر نفسه مرة تلو الأخرى بأشكال متنوعة -أدبيًّا وسياسيًّا معًا- على مر الأعوام. في قلبها مفهوم ازدواجية الحياة: أنت لست من أنت عليه، لكنْ لديك سر وفي الغالب توءم شرير. الأهم، الجيران ليسوا من تظن أنهم إياه. قد يكونون ساحرات، في القرن السابع عشر، أو أناسًا سيتهمونك زورًا بأنك ساحرة؛ أو خونة، في القرن الثامن عشر، في وقت الثورة؛ أو شيوعيين في القرن العشرين، أو أناسًا سيرجمونك حتى الموت، في قصة شيرلي جاكسون «الناصيب»: أو إرهابيين في القرن الحادي والعشرين.

كل مَن عرفوا برادبري يؤكدون حماسه، وانفتاحه وكرمه تجاه الآخرين. قدَّم للعالم الخارجي مزيجًا من صبي متحمس مملوء بالدهشة وعم طيب. لكنَّ خياله كان قد اختُطِفَ بالتأكيد في صباه من قوة أكثر ظلامًا: إدجار آلان بو في المقام الأول الذي كان قد قرأه بشغف في عمر الثامنة.

تتصدى قصة بو «ويليام ويلسون» لذاتيْ توءم، ويمكن تقريبًا أن يقال إن برادبري قد مثَّل الاثنين: الذات البراقة، التي كلها إشراق وشرفات أمامية وليمونادا؛ والقاتمة، الشخص الذي يمكنه تخيل كلب لعوب ينبش مُخرِجًا

جثة «غير ميت» ويرشدها إلى البيت لزيارة سيده؛ طفل صغير طريح الفراش. برادبري حافل بالمفاجآت، لكنها نادرًا ما تكون لطيفة بالنسبة إلى شخصياته. بمن يمكنك أن تثق؟ تقريبًا لا أحد. أو لا أحد ممن يدعي عادية نورمان روكويل[1] التي من المحتم أنها واجهة.

لكن الحنين إلى عادية روكويل نفسها واقعية جدًّا في أعمال برادبري، مع تفاصيل مرسومة بحب. لقد وُلِدَ في 1920 في ووكيجان بإلينوي، وهذه المدينة وهذا الزمن -عقدا عشرينيات فتوته وثلاثينياتها- ما يظهران في أعماله مرة تلو الأخرى، أحيانًا على الأرض، وأحيانًا على المريخ. لا يمكنك العودة إلى البيت، قال توماس ولف -نوستالجي أمريكي آخر- لكن يمكنك استعادة الماضي بالكتابة عنه، كما فعل ولف وبرادبري كلاهما. مع هذا، في أعمال برادبري يدوم السحر فقط حتى دقات منتصف الليل ويكشف رفاق مسقط رأسك وأعضاء أسرتك عن أنفسهم كمريخيين على وشك أن يقتلوك. ظِل الساعة المغطاة بالأسود من قصة «قناع الموت الأحمر» لبو، ليس بعيدًا أبدًا عن عالم برادبري: الزمن هو العدو.

«الرجل المرسوم» -مثل «سجلات المريخ» الأبكر (1950)- مجموعة من قصص منشورة سلفًا موصولة معًا على نحو فضفاض نوعًا ما بحيلة فنية إطارية. في حالة «الرجل المرسوم»، هذه الحيلة هي شخصية العنوان، لاجئ من عرض مسوخ. لقد وُشِمَ من ساحرة مسافرة عبر الزمن منحت الصور الموشومة على جلده القدرة على التنبؤ بالمستقبل، وهو ما سمح لبرادبري بأن يمزج قصصًا «مستقبلية» وفيها أشياء لم تُخترَع بعد، مثل الزوجات الآليات، مع قصص أخرى يمكن أن تقع في مستقبل قريب للغاية ولا تحتوي على أجهزة لم تكن موجودة حينذاك. وشوم الرجل تؤدي دور شهرزاد لمِلك الموت القاتل: ما دامت الوشوم تسرد قصصها، فالرجل الموشوم نفسه ما زال حيًّا. لا تنتهي الأمور على نحو جيد للرجل كما حدث لشهرزاد، مع ذلك: يتنبأ الوشم الأخير بموت الرجل. هذه حقًّا مجموعة منذرة بالشر في المجمل.

حين أحاول تذكر أي من هذه القصص تركت التأثير الأقوى فيَّ كمراهقة، فثمة واحدة تبرز بوضوح: «المرج». في هذه القصة -الكلاسيكية الآن- طفلان اسماهما، على نحو عابث، بيتر ووينديِ زُوِّدَا بغرفة لعب يمكنها أن تعرض

(1) رسام أمريكي سبقت الإشارة إليه.

على حوائطها الأربعة أي مكان يبرمجه الطفلان. المفضل لديهما مرج أفريقي، بأسود في الخلفية. يصبح أبواهما منزعجين لأن الطفلين صارا يفضلان هذه اللعبة غير الواقعية على الحياة الحقيقية، وعليهما. يقرران وضع حد للمرج. لكنْ عندئذ -كما تميل أجهزة مماثلة في أعمال برادبري- يصبح المرج واعيًا بنيتهما ويجهز عليهما.

بالنسبة إلى القصص الأخرى، بعضها ضعيف، وبعضها أكثر إثارة للإعجاب، وبعضها إعادات لتيمات سابقة ما زالت تهمه، بعضها إرهاصات بأشياء أدبية قادمة، له ولآخرين معًا. «زوجات ستِبفورد» بُشِّرَ بها بالتأكيد في قصته «شركة عرائس الماريونيت»، وفيها زوجان -كي يخدعا زوجتيهما ويتملصا منهما- يحصلان على بديلين آليين لنفسيهما، ولا حاجة إلى قول إنهما يخرجان عن السيطرة. «المنفيون» تسبق «فهرنهايت 451» وتعبِّر عن واحد من رهابات برادبري -المسوغة في أيام المكارثية المكبلة المريبة تلك- له علاقة بمنع الأدب وتدميره. «الزائر» تتصادى مع قصة سابقة: «المريخي»: في كلتيهما، فرد بمواهب خاصة (تغيير الشكل والتخاطر) يُدمَّر بالرغبات المحمومة لهؤلاء الذين يريدون ما يملك. (هل هذا تعليق على الكُتَّاب وقاعدة المعجبين؟ ربما). «المدينة»، مثل قصة «الرحلة الثالثة» من «سجلات المريخ»، واحدة من تلك الفخاخ المغوية لرواد الفضاء المسافرين الذين تعلمنا نحن الأطفال من برادبري الاحتراس منهم، كما أنها أيضًا استخدام بارع للحرب البيولوجية. «القدم الأخرى» نظرة حادة على العنصرية وفيها استُعمِر المريخ مجددًا، هذه المرة من السود المستعدين للترحيب على نحو عنصري بارد جدًّا بآخر سكان الأرض المدمرة الذين على وشك الوصول إلى المريخ، والذين تصادف أنهم بيض. في «مناطيد النار»، يظهر المريخيون مجددًا، هذه المرة كأشكال جميلة من طاقة نقية، ولكون الأجساد تنقصها، فهي لا تحتاج إلى الشكل الأرضي من التبشير الخلاصي.

فقط من هذه العينات، يمكنكم رؤية أن عقل برادبري كان مشغولًا بالكثير، أو ربما كان في عقله الكثير. اهتماماته واسعة النطاق، فضوله غير المحدود، تعدد مواهبه، ابتكاريته وافتتانه بالطبيعة البشرية، من بين ذلك نواقصها، كلها جلية في «الرجل المرسوم» - وكذلك كثافة إنتاجه المذهلة. حين نفكر في الكتابة الأمريكية في النصف الثاني من القرن العشرين، سيكون من المستحيل ألَّا نضم راي برادبري. أي شخص يكتب حكايات عجيبة الآن -وأنا أضم روايات الديستوبيا التي في حالة ازدهار في الوقت الحاضر- يدين له بدين كبير.

هل أنا نسوية سيئة؟

»»«««

(2018)

يبدو أنني «نسوية سيئة». يمكنني إضافة هذا إلى الأشياء التي اتُّهِمت بها منذ 1972، مثل التسلق للشهرة فوق هرم من رؤوس الرجال المقطوعة (جريدة يسارية)، أنني متسلطة جنسيًّا عازمة على إخضاع الرجال (جريدة يمينية، مع رسم لي بحذاء جلد طويل العنق وكرباج)، أنني شخصية فظيعة يمكنها من خلال قواها السحرية البيضاء، تدمير أي شخص ينتقدها على موائد عشاء تورنتو. أنا مخيفة جدًّا! ويبدو أنني الآن أقود حربًا على النساء، باعتباري النسوية السيئة كارهة النساء مُمكِّنة الاغتصاب التي هي أنا.

كيف تبدو النسوية الجيدة في عيون متهِماتي؟

موقفي الجوهري هو أن النساء كائنات بشرية، مع المدى الكامل من السلوكيات التقية والشيطانية التي تتبع هذا، من بينها تلك الإجرامية. لسن ملائكة، غير قادرات على ارتكاب الأخطاء. إن كنَّ كذلك، لَمَا احتجنا إلى نظام قضائي لمثل هذه الاتهامات، إذ إنها ستكون كلها صحيحة.

ولا أومن بأن النساء قاصرات، غير قادرات على الفِعل المستقل، أو اتخاذ قرارات أخلاقية. إن كنَّ كذلك، فنحن نعود إلى القرن التاسع عشر، ويجب ألا تملك النساء عقارات، أو بطاقات ائتمان، أو يلتحقن بالتعليم العالي، أو يتحكمن في إنجابيتهن، أو ينتخبن. في أمريكا الشمالية جماعات قوية تدفع بهذه الأجندة، لكنها لا تُعتبَر نسوية عادة.

إضافة إلى هذا، أومن بأنه كي نمنح حقوقًا مدنية وإنسانية للنساء، يجب أن تكون هناك حقوق مدنية وإنسانية، نقطة، ومن ضمنها الحق في العدالة الجذرية، تمامًا مثل أنه كي تتمتع النساء بصوت انتخابي، يجب أن تكون هناك انتخابات. هل تؤمن النسويات الجيدات بأن النساء فقط هنَّ من يجب أن يحظين بمثل هذه الحقوق؟ بالتأكيد لا. سيكون هذا قلبًا للعملة على الحالة القديمة حيث حظي الرجال فقط بمثل هذه الحقوق.

لذا دعونا نفترض أن متهِماتي من النسويات الجيدات، والنسوية السيئة التي هي أنا، يتفقن على النقاط الواردة أعلاه. أين نختلف؟ وكيف أصبحتُ في موقف معقد كهذا مع النسويات الجيدات؟

في نوفمبر 2016، وقَّعتُ -كمسألة مبدأ، مثلما قد وقَّعتُ على عرائض عدَّة- على خطاب مفتوح يدعى «محاسبة جامعة كولومبيا البريطانية» الذي يطالب الجامعة بتحمل مسؤولية إخفاق نهجها في معاملة واحد من موظفيها السابقين، ستيفن جالاوي، الرئيس السابق لقسم الكتابة الإبداعية، وكذلك معاملتها لهؤلاء اللاتي أصبحن مدعيات ثانويات في القضية. تحديدًا، منذ عدة سنوات، خرجت الجامعة للعلن في وسائل الإعلام القومية قبل أن يكون هناك تحقيق، وحتى قبل أن يُسمَح للمتهم بمعرفة تفاصيل الاتهام. قبل أن يكتشفها، كان عليه التوقيع على اتفاقية حفاظ على السرية. الجمهور -من ضمنه أنا- تُرِكَ بانطباع أن هذا الرجل مغتصب عنيف متسلسل، وتمتع الجميع بحرية الهجوم عليه علنًا، لما كان بموجب الاتفاقية التي وقع عليها، لم يستطع قول أي شيء دفاعًا عن نفسه. تبع هذا وابل من القذف.

لكن لاحقًا، بعد تحقيق من قاضية استمر لشهور، مع العديد من الشهود ولقاءات، قالت القاضية بعدم وجود اعتداء جنسي، وفقًا لبيان عن السيد جالاوي من خلال محاميه. فُصِلَ الموظف على أي حال. دُهِشَ الجميع، من بينهم أنا. أطلق اتحاد كليته تظلمًا، وهو مستمر، وحتى ينتهي الأمر، لا يستطيع الجمهور الاطلاع على تقرير القاضية ولا حجتها من الأدلة المقدمة. أثار حكم «غير مذنب» استياء البعض. استمروا في الهجوم. عند تلك النقطة بدأت تفاصيل نهج جامعة كولومبيا البريطانية المعيب في الانتشار، وخرج خطاب مسؤولية جامعة كولومبيا البريطانية إلى الوجود.

أي شخص منصف سوف يعلق الحكم الآن بخصوص الذنب حتى يتاح لنا رؤية التقرير والدليل. نحن ناضجون: يمكننا اتخاذ قرارنا، بطريقة أو بأخرى.

لطالما اتخذ الموقعون على خطاب محاسبة جامعة كولومبيا البريطانية هذا الموقف. نقَّادي لم يفعلوا لأنهم اتخذوا قرارهم فعلًا. هل هؤلاء النسويات الجيدات منصفات؟ إن لم يكن، فإنهن فقط يغذين السردية القديمة جدًّا التي تؤمن بأن النساء غير قادرات على الإنصاف أو الحكم المتروي، وهنَّ يمنحن خصوم النساء سببًا إضافيًّا لحرمانهنَّ من مراكز صنع القرار في العالم.

استطراد: حديث ساحرة. ثمة نقطة أخرى ضدي هي أنني قارنت إجراءات جامعة كولومبيا البريطانية بمحاكمات ساحرات سالم التي اعتُبِرَ الشخص فيها مذنبًا لأنه متهم، لما كانت قواعد الأدلة هكذا فلا يمكنك أن تنال البراءة. متهِماتي من النسويات الجيدات اعترضن بشدة على هذه المقارنة. لقد ظننت أنني أقارنهنَّ بصائدي ساحرات سالم المراهقين وأعتبرهن فتيات صغيرات هستيريات. كنت أشير بدلًا من هذا إلى هيكل المحاكمات نفسها.

لمفردة «ساحرة» حاليًّا ثلاثة استخدامات لغوية. (1) أن تطلق على شخص ما وصف «ساحرة»، كما أُلصِق بسخاء بهيلاري كلينتون خلال الانتخابات الأخيرة. (2) «صيد ساحرات»، اعتادت أن توحي بأن شخصًا ما يبحث عن شيء غير موجود. (3) هيكل محاكمات ساحرات سالم، وفيه تصبح مذنبًا لأنك متهم. كنت أتحدث عن الاستخدام الثالث.

هذا الهيكل -مذنب لأنك متهم- طُبِّقَ في مراحل كثيرة أخرى في التاريخ الإنساني بخلاف سالم. إنه يميل إلى النشاط خلال مرحلة «الرعب والفضيلة» في الثورات: حدث خطأ ما ولا بدَّ من إجراء تطهير، كما في الثورة الفرنسية وتطهيرات ستالين في الاتحاد السوفيتي والحرس الأحمر في الصين وحكم الجنرالات في الأرجنتين والأيام الأولى في الثورة الإيرانية. القائمة طويلة وقد انغمس فيها اليسار واليمين. قبل انتهاء «الرعب والفضيلة»، سقط عدد هائل على جانب الطريق. لاحظوا أنني لا أنفي وجود خونة أو أيًّا ما كانت الجماعات المستهدفة؛ بل أقول ببساطة إنه في أوقات مماثلة، تُهمَل قواعد الأدلة المعتادة.

تُفعَل هذه الأشياء دائمًا باسم إقامة عالم أفضل. أحيانًا يقيمون واحدًا، لبعض الوقت على أي حال. أحيانًا تُستخدَم كحجة لأشكال جديدة من القمع. بالنسبة إلى القصاص الأهلي -الإدانة من دون محاكمة- فيبدأ كرد على نقص العدالة -إما أن النظام فاسد، كما في فرنسا ما قبل الثورة، وإما لا يوجد واحد، كما في الغرب الأمريكي الشرس- لذا يتولى الناس الأمر. لكنَّ قصاصًا أهليًّا

مفهومًا ومؤقتًا ممكن أن يتحول إلى حكم غوغاء مرسَّخ ثقافيًّا، وفيه تُلقَى الصيغة المتاحة من العدالة من النافذة، وتُؤسَّس هياكل خارج الإطار القانوني ويُبقَى عليها. المافيا، مثلًا، بدأت كمقاومة للاستبداد السياسي.

لحظة #أنا_أيضًا عَرَض لمنظومة قانونية محطمة. على نحو متكرر كثيرًا، نساء وأصحاب شكاوى الاستغلال الجنسي الآخرين لم يمكنهم الحصول على تحقيق أولي من خلال المؤسسات -من بينها هياكل الشركات الكبرى- لذا استخدموا أداة جديدة: الإنترنت. هَوَتْ نجوم من السماوات. لقد كان هذا فعَّالًا للغاية، ونُظِرَ إليه باعتباره مكالمة إيقاظ هائلة. لكنْ ماذا بعد هذا؟ المنظومة القضائية يمكن إصلاحها، أو يمكن لمجتمعنا التخلص منها. المؤسسات، الشركات الكبرى وأماكن العمل يمكنها تنظيف نفسها من الداخل، أو يمكنها توقع سقوط المزيد من النجوم، وأيضًا كثير من الكويكبات السيارة.

إذا أُهمِلَتِ المنظومة القضائية لأنها تُرَى باعتبارها غير فعَّالة، ماذا سيحل محلها؟ من سيكونون سماسرة السلطة الجدد؟ ليس النسويات السيئات مثلي. نحن غير مقبولات لا من اليمين ولا من اليسار. في أوقات التطرف، يفوز المتطرفون. تصبح أيديولجيتهم دينًا، أي شخص لا يتبنى آراءهم يُنظَر إليه كمرتد، مهرطق أو خائن، والمعتدلون في المنتصف يُقضَى عليهم. كتاب الروايات مشتبه فيهم على وجه الخصوص لأنهم يكتبون عن البشر، والناس غامضون أخلاقيًّا. هدف الأيديولوجيا استئصال الغموض.

خطاب محاسبة جامعة كولومبيا البريطانية أيضًا عَرَض: عرض على إخفاق الجامعة ونهجها المعيب. هذه مسألة كان يجب أن تُعالَج من منظمة «الحريات المدنية الكندية» أو «بي. سي. للحريات المدنية». ربما ستتدخل هذه المنظمات الآن. لما كان الخطاب قد أصبح الآن قضية رقابة -مع مطالبات محو الموقع والكلمات الرصينة العدَّة لكتابه- ربما لنادي القلم الكندي ونادي القلم الدولي وصحفيين كنديين من أجل حرية التعبير ودليل الرقابة وجهة نظر.

قال الخطاب منذ البداية إن جامعة كولومبيا البريطانية خذلت المتهم والمدعيات معًا. وسأضيف أنها خذلت دافعي الضرائب الذين يمولون الجامعة بمبلغ قدره 600 مليون دولار سنويًّا. نريد أن نعرف كيف أُنفِق مالنا في هذه الحالة. المتبرعون لجامعة كولومبيا البريطانية -وهي تتلقى بلايين الدولارات من تبرعات خاصة- أيضًا لديهم الحق في أن يعرفوا.

في كل هذه المسألة، حُرِّضَ الكتاب ضد بعضهم، خاصة لأن الخطاب شُوِّهَ من مهاجميه وافتُرِيَ عليه باعتباره حربًا على النساء. لكنْ في هذا الوقت، أدعو الجميع -النسويات الجيدات والنسويات السيئات من أمثالي- للتوقف عن الشجار غير المثمر. وحَّدن القوات ووجَّهن الضوء إلى حيث كان يجب أن يوجه منذ البداية: إلى جامعة كولومبيا البريطانية. اثنتان من المدعيات الثانويات تحدثتا الآن علنًا ضد نهج الجامعة في هذه المسألة. يجب أن تُشكرا على ذلك.

ما إن تبدأ الجامعة تحقيقًا مستقلًا في أفعالها -كهذا الذي أجري مؤخرًا في جامعة ويلفريد لوريير- وتتعهد بجعل التحقيق علنيًا، سيكون موقع مسؤولية جامعة كولومبيا البريطانية قد أدى غرضه. الغرض لم يكن قطّ سحق النساء. لماذا أُطِّرَتِ المحاسبة والشفافية باعتبارهما متناقضتين مع حقوق النساء؟

فقدنا أورسولا لي جوين
ونحن في أمس الحاجة إليها

»»«

(2018)

حين استحوذتُ على الكاتبة الباهرة الشهيرة أورسولا لي جوين لنفسي كليًّا على مسرح في بورتلاند، قبل بضع سنوات، سألتها السؤال الذي لطالما تقتُ إلى سؤاله: «أين يذهب الأشخاص الذين يسيرون بعيدًا عن أُميلاس؟» سؤال شائك! غيَّرتْ الموضوع.

أُميلاس واحدة من «التجارب الفكرية» الخيالية للي جوين: مدينة مثالية حيث يقضي الجميع أوقاتًا رائعة، لكن الجميع أيضًا يعلم أن مصير المدينة يعتمد على طفل واحد محجوز في زنزانة وتساء معاملته بفظاعة. دون هذا الطفل، ستسقط المدينة. فكروا في العبودية في عالم اليونان وروما القديمة، فكروا في جنوب ما قبل الحرب[1]، فكروا في الناس تحت حكم استعماري، فكروا في إنجلترا في القرن التاسع عشر. الطفل البائس في أُميلاس قريب للطفليْن الموبوءيْن بالفقر لكنِ المهددين اللذين يتشبسان برداء شبح عيد ميلاد الحاضر في رواية تشارلز ديكنز «ترنيمة عيد الميلاد». اسماهما الجهل والعوز وهما في محلهما تمامًا جدًّا اليوم.

---

(1) المقصود الجنوب الأمريكي قبل الحرب الأهلية الأمريكية، وما ساد فيه من عبودية للأفروأمريكيين.

مدينة ثرية مدعومة ممن تُساء معاملته: هذا ما يسير بعيدًا عنه من يرحلون عن أُميلاس. من ثَمَّ، سؤالي كان: في أي مكان بالعالم لا تعتمد سعادة البعض على بؤس الآخرين؟ كيف نبني أُميلاس ناقص الطفل المُعذَّب؟

لا أورسولا ك. لي جوين ولا أنا كنا نعرف، لكنه سؤال قضت لي جوين عمرها في محاولة الإجابة عنه، والعوالم التي ابتكرتها بمهارة خلال المحاولة عدَّة ومتنوعة وخلابة. كأناركية كانت لتريد مجتمعًا ذا حكم ذاتي، متسمًا بمساواة جندرية وعرقية. كانت لتريد احترامًا لأشكال الحياة الأخرى بخلاف البشر. كانت لتريد مجتمعًا صديقًا للأطفال كنقيض لواحد يفرض الإنجاب لكنه لا يهتم بالأمهات ولا بالأطفال الفعليين. أو هكذا أخمن من كتابتها.

وُلِدت لي جوين في 1929: طفلة خلال الكساد، مراهقة في الحرب العالمية الثانية، ثم في الجامعة بعد الحرب مباشرة، في تلك اللحظة التي بدت ممتلئة جدًّا بروح التجديد. ذهبت إلى رادكليف، فضاء بيني حينذاك: كانت هارفارد لكن ليس حقًّا، سُمِحَ لنسائها ببعض المشاركة لكنْ ليس إمكانية دخول كامل. كانت لتتنزه في قاعة الطعام، حيث -كان ليقال لها- إن الطلاب الذكور اعتادوا أن يرشقوا بالكعك أي أنثى تجرؤ على الظهور هناك. (ما إن أصبحت كاتبة -كاتبة خيال علمي، من بين أشياء أخرى- استمرَّ الرجال المدافعون عن منزل الشجرة المحدد ذاك في رشق الكعك الإقصائي. لقد دوَّنتْ ملاحظات، ولم تكن مستمتعة).

بعد رادكليف ذهبتْ لدراسة الأدبيْن الفرنسي والإيطالي. عُلِّمَتْ أن تفكر مثل الرجال، كما اعتادوا أن يقولوا: باتساع وفضول وصرامة. لكنْ بعد أن تزوجت وتركت الأكاديميا، وجدت نفسها في مجتمع يعاملها هي وكل النساء -من وجهة نظر قانونية- كشخص غير مسؤول في الثالثة عشرة. لهؤلاء الذين عُلِّمُوا أنهم بالغون، تشابه هذا مع محاولة حبس بركان في علبة صفيح. هذا الجيل من النساء الأمريكيات هو من غذَّى الكثير من الموجة النسوية الثانية في الستينيات والسبعينيات التي انفجرت كعلبة الصفيح المحددة تلك. كان هذا وقت طاقة مرتفعة للي جوين الكاتبة.

لكنَّ الفكر السياسي والنشاط وجه واحد فقط من الحياة والعمل متعدد الأوجه لهذه المرأة الموهوبة على نحو مذهل. ثلاثية إيرثسي، مثلًا، استكشاف لا يُنسَى للعلاقة بين الحياة والموت: دون الظلمة، لا ضوء؛ والفناء يسمح لكل ما هو حي بأن يكون. تتضمن الظلمة الجوانب الخفية والأقل جاذبية من

أنفسنا: مخاوفنا، كبرياءنا، حسدنا. بطلها جِيد يجب أن يواجه أناه الظل قبل أن تلتهمه. حينئذٍ فقط سيصبح كاملًا. في الأثناء، عليه أن يتبارى مع حكمة التنانين: غامضة وليست حكمتنا، لكنها حكمة مع هذا.

مؤخرًا، وجدتُني أتحدث مع امرأة أصغر بكثير كانت في حداد على صديق. اقترحتْ: «اقرأي ثلاثية إيرثسي، ستساعد». فعلتْ، وساعدتها.

لكنْ الآن، ماتت أورسولا.

حين سمعتُ ذلك، جاءتني رؤية عبثية مبنية على المشهد في «ساحر من إيرثسي»، وفيه يحاول كبير السحرة جِيد أن يسترجع روح طفل من أرض الموتى. هناك كانت أورسولا تتحرك بهدوء بعيدًا أسفل تل الرمل الهامس تحت النجوم غير المتغيرة؛ وكنتُ هناك، شديدة الانزعاج وأركض خلفها منادية: «لا! عودي! نحتاج إليكِ هنا والآن!»

خاصة الآن، في أرض تطبيع التحرش من خلال الإمساك بالأعضاء الجنسية[1] وتراجع حقوق النساء على جبهات عدَّة لكن خاصة في الرعاية الصحية ومنع الحمل، والجهد لإخراج النساء من أماكن العمل من جانب هؤلاء الذين وقد أخفقوا في المنافسة من خلال المهارة والتفوق الثقافي، استعملوا قضيبهم كسلاح.

لقد شاهدتْ انفجارًا مشابهًا لغضب النساء في بدايات السبعينيات، وقت حركة نسوية الموجة الثانية. عرفت من أين يأتي السخط: الغضب المكبوت. في الستينيات والسبعينيات أتى ذلك الغضب من اتجاهات عدَّة، لكنْ عمومًا من المعاملة كأدنى -أدنى كثيرًا- مع أن العمل المُنجَز والإسهام المقدم كانا كبيرين، أو أكبر. كان واحد من أول شعارات تلك الأيام: «عمل البيت عمل أيضًا». واحد من أكثر الاقتباسات المكروهة جاء من حركة الحقوق المدنية: «المكان الوحيد لامرأة في الحركة هو راقدة على ظهرها».

الغضب كان شيئًا حيَّر لي جوين طويلًا. تكتب في مقالها «عن الغضب» عام 2014:

> «الغضب هو ربما أداة مفيدة ولا غنى عنها في تحفيز المقاومة للظلم. لكنني أظن أنه سلاح - أداة مفيدة فقط في

(1) الإشارة إلى تهم التحرش الجنسي التي طالت دونالد ترامب.

القتال والدفاع عن النفس... يشير الغضب بقوة إلى إنكار الحقوق، لكنَّ ممارسة الحقوق لا يمكنها أن تعيش وتزدهر من الغضب. إنها تحيا وتزدهر على السعي العنيد للعدالة... تقديره كغاية في حد ذاته، يضيِّع هدفه. إنه لا يغذي الناشطية الإيجابية، بل الانحسار والهوس والانتقام وتزكية الذات».

الهدف طويل الأمد والسعي العنيد، اللذان احتلَّا الكثير من فكرها ووقتها.

لا يمكننا استرجاع أورسولا ك. لي جوين من أرض النجوم غير المتغيرة، لكنْ من دواعي السعادة أنها تركت لنا عملها متعدد الأوجه وحكمتها المكتسبة بجهد كبير وتفاؤلها الجذري. صوتها الحكيم والذكي والبارع والمعبِّر ضروري الآن أكثر من أي وقت مضى.

ينبغي أن نكون ممتنين لها وله.

ثلاث بطاقات تاروت

»»«

(2018)

إنه لمن دواعي سروري العظيم أن ألقي المحاضرة الافتتاحية لهذا العام. أحب فلورنسا وأنا سعيدة لوجودي هنا، لكنَّ هذا النوع من الدعوات سبَّب لي بعض الحيرة. أُخبِرتُ أن بإمكاني التحدث إليكم عن أي شيء يعجبني ما دامت له علاقة بالكتابة. لكنْ ماذا يمكنني أن أقول عن الكتابة عمومًا، ولم يقله الآخرون من قبل، أو لم أقله أنا نفسي من قبل، وهو، في حالتي لا يُقدَّر بالكثير جدًّا؟ لأن ما الذي يمكن قوله بأي سلطة عن الكتابة عمومًا؟ لا فكرة واحدة منها تبدو كافية لتغطية الحالة.

على سبيل المثال: الكتابة خط من العلامات السوداء على الصفحة، أو على حائط الحمَّام، مدوَّنة على هذه المواقع من جانب عدد لا يُحصى من الناس. الكتابة طريقة لتدوين الصوت الإنساني، مع أنها ليست الطريقة الوحيدة. الكتابة ليست على الموضة، أو هي على الموضة، يعتمد الأمر على من يخبرك. الكتابة في الغالب شكل من حكي القصص، وحكي القصص واحد من أول الاختراعات البشرية، ويمكن قول إنها أهمها؛ نحن نتعلم من خلال القصص أسهل بكثير من الجداول والرسوم البيانية. اختُرِعَتِ الكتابة في بلاد ما بين النهرين كطريقة لتسجيل مخزون المعبد من المواد مثل القمح. الكتابة كانت تُخشَى يومًا باعتبارها سرًّا معروفًا فقط للكتبة والسحرة، وما زالت محاطة بنفحة من الاحتراس: تلقيتُ مؤخرًا كوبَ قهوة مكتوبًا عليه كلمة «كلمة»، وتوقيع: «تُعامَل بحرص». لقد زُوِّرَتِ الكتابة، واستُخدِمَتْ لتدمير الناس، كما

في حالة ماري، ملكة اسكتلندا. استُخدِمَتِ الكتابة أيضًا لإنقاذ أناس مهددين بالإعدام: انظروا! يصل العفو المكتوب والمُوقَّع، في الوقت الملائم تمامًا! لقد استُخدِمَتِ الكتابة للابتزاز والاغتصاب؛ واستُخدِمَتْ أيضًا لجلب الأمل والبهجة. كانت الكتابة بخط اليد تُعلَّم على نطاق واسع في القرن التاسع عشر لأن الرأسمالية احتاجت إلى الكثير من الموظفين الذين يجيدون القراءة والكتابة لحفظ سجل الثروة ومَن يدين لمن بماذا.

أوه، لكنكم تقولون إنكم لم تقصدوا «كتابة». قصدتم الكتابة، بألف لام التعريف! قصدتم الكتابة الأدبية، أو على الأقل الأعمال المكتوبة بدرجة من الرفعة. قصدتُم، ربما، نوع الكتابة الذي عُرِفْتُ أنا نفسي بارتكابه من وقت إلى آخر. أقول «أرتكب» عمدًا: يرتكب المرء فعلًا ما، لكنه يرتكب أيضًا جريمة، والكتابة من النوع الأدبي هي فعل، لكنْ يمكنها أيضًا أن تُرَى كجريمة. اعتُقِلَ الكثيرون أو حُكِمَ عليهم بالموت، بسبب كتابتهم فقط. تدنيس المقدسات والخيانة كانتا من بين أحكام المحكمة؛ في حين بين النقاد الأدبيين -الذين هم أنفسهم كتاب، دعونا لا ننسى هذا- كان الذوق الرديء وكذلك الكتابة الرديئة من بين الاتهامات.

احترسوا من الكتابة، يمكننا أن نقول! ربما على المرء أن يتحلى ببعض السرية، وألا يدوِّن أي شيء على الورق أبدًا. لكنْ في حالتي فات أوان ذلك.

لأنَّ البشر صنَّاع رموز ويحبون تنظيم رموزهم بطرق مفهومة، سوف أحاول النظر إلى بعض جوانب الكتابة من خلال ثلاث بطاقات تاروت: الكاهنة العظمى وعجلة الحظ، والتوازن أو العدالة.

ولأنَّ البشر رواة قصص، وكانوا كذلك لعشرات آلاف السنوات، سوف أبدأ بثلاث قصص: القصة الأولى: «كيف أصبحتُ كاتبة (نوعًا ما)». القصة الثانية: «كيف وظَّفت ذات مرة بطاقات التاروت في صف كتابة إبداعية أوَّلي في إدمنتون بألبرتا، كندا، عام 1969-1970.» والقصة الثالثة: «كيف مُنِحْتُ نسخة من بطاقات تاروت فيسكونتي، في ميلانو بإيطاليا عام 2017».

القصة الأولى: «كيف أصبحتُ كاتبة (نوعًا ما)»

ها هو السياق. في نهايات الخمسينيات وبدايات الستينيات -ذلك الكوكب البعيد الذي أنا في وضع يؤهلني لوصفه لكم، لمَّا كنتُ قد عشتُ فيه وكنت كبيرة إلى حد ما وقتذاك- لم توجد هواتف محمولة. أكثر من ذلك: لم توجد

حواسيب شخصية، أو وسائل تواصل اجتماعي، أو أي إنترنت، أو حتى أي أجهزة فاكس. الآلات الكاتبة الكهربائية كانت مُختَرعة لتوها؛ لم أمتلكْ واحدة حتى عام 1967. لم يكن هناك جوارب طويلة، ولا كافيه لاتيه، أو ليس في أمريكا الشمالية: لم يكن اللاتيه قد هجم خلسة من أوروبا بعد وتسلل إلى تيار الدم الجمعي. التحق عدد قليل جدًّا من الإناث بدراسات STEM التي تعني العلوم، التكنولوجيا، الهندسة والرياضيات.

لو أنك في مجال الطب وأنت امرأة، فأنت ممرضة في الغالب. لو في القانون -وهو أمر مستبعد- فأنت موظفة شؤون قانونية. لو أنكِ امرأة في السياسة -على الأقل في أمريكا الشمالية- فأنتِ غريبة الأطوار، وستُعاملين باعتبارك كذلك.

معظم الروائيين والشعراء في الخمسينيات وبدايات الستينيات كانوا ذكورًا. كانت هناك مدرسة واحدة للكتابة الإبداعية حينذاك. في آيوا. لم توجد مدارس مماثلة في تورنتو بكندا، وهو المكان الذي بدأتُ فيه ككاتبة. أي مهارات اكتُسِبَتْ خلال مسيرتي الطويلة والغريبة تعلمتُها ذاتيًّا، بمساعدة -يسرني أن أقر بهذا- من أصدقائي، قرائي الأوائل، وكلائي ومحرريَّ. لكنِ استغرق الأمر مني بعض الوقت لاكتساب تلك المهارات: أولًا كان عليَّ أن أكتب شيئًا. وكثير مما كتبت في البداية رديء للغاية. هكذا هو الأمر مع معظم الكتاب.

في 1957، التحقتُ بالجامعة بعد أن استوعبتُ فعلًا بعضًا من النصوص الأساسية التي أفادتني جدًّا منذ ذلك الوقت: الكتاب المقدس، الإلياذة، الأوديسة، الإنيادة، أي حكايات شعبية تمكنتُ من الوصول لها من حول العالم، ألف ليلة وليلة، عدد هائل من الروايات البوليسية وروايات الخيال العلمي ومخزون ضخم من كتب الكوميكس، كثير من شكسبير وروايات القرن التاسع عشر، لكنْ ليس دانتي أو ثربانتس أو تشوسير بعد. كانت الدراسات الإنسانية في مرحلة ازدهار حينذاك، أو على الأقل قُدِّرَتْ أكثر مما هي الآن. لقد ملأتْ حقًّا -في بعض الدوائر- فراغًا خُلِقَ في المساحة التي احتلها الدين يومًا. بدا أنها تقدم ترقية روحية، أو إثراءً شخصيًّا، أو تعزيزًا غامضًا. افتُرِضَ بها أن تكون -بطريقة غير مُعرَّفة بدقة أبدًا- جيدة أخلاقيًّا للمرء.

لهذه الرؤية جانب سلبي، كما لكل شيء إنساني. أخذ الاتحاد السوفييتي، في العشرينيات والثلاثينيات وما بعدها، هذا النوع من التحليل الأخلاقي إلى

حد أقصى: شعراء وكتاب معينون لم يستطيعوا حتى أن ينشروا هناك، لأنهم صُنِّفُوا باعتبارهم «منحطين» ومن ثَمَّ خطرين على المجتمع. اعتُبِرَتِ الشاعرة الروسية العظيمة آنا أخماتوفا خطرة للغاية لدرجة أنها مُنِعَتْ من النشر في الاتحاد السوفييتي لعقود. قصيدتها المذهلة «قداس جنائزي» -عن شعور العيش خلال رعب ستالين وتطهيراته في الثلاثينيات- نُظِمَتْ في مِزَقٍ، ثم حُفِظَتْ غيبًا من جانب أصدقاء أخماتوفا الموثوقين. حُرِقَ أي تدوين مكتوب: أن تُضبَط مع الدليل كان من الممكن أن يعني الحكم على أخماتوفا بالموت. حين مات ستالين في النهاية ووصلت مرحلة الجلاسنوست أخيرًا، أعيد تجميع المِزَق ونُشِرَتِ القصيدة.

تخيلوا المخاطرة بحياتكم للحفاظ على قصيدة أو رواية أو تسجيل لما قد حدث! لكنَّ الناس يفعلون. مؤخرًا فقط هُرِّبَ من كوريا الشمالية كتاب قصص قصيرة عن الحياة في نظام قمعي جدًّا. عنوانه «الاتهام». استخدم المؤلف اسمًا مستعارًا -باندي، ويعني «حشرة سراج الليل»- فكروا في ذلك. حشرة ضئيلة، تطلق نبضات ضعيفة من النور في العتمة.

هذا هو الكاتب باعتباره شاهدًا، رسولًا: دور مُقدَّر لزمن طويل. أتذكر هذا الاستخدام للصوت من سِفر أيوب: يقال إنه من الأقدم في مجموعة النصوص التي نعرفها الآن باسم الكتاب المقدس. الصوت هو صوت الرسول الذي جاء لأيوب، واصفًا له الكوارث التي دمَّرت أولاده. يقول: «ونجوت أنا وحدي لأخبرك». هذه واحدة من الأشياء التي يمكن للأدب التخييلي أن يفعلها في أوقات المحنة والاضطراب؛ يمكنه أن يشهد.

مع ذلك، حين يُثقَل الفن بتدقيق أخلاقي أكثر من اللازم من جانب قوى من خارجه تزعم أنها تفعل هذا لحماية المجتمع، فستحصل دائمًا على رقابة، وستحصل حتى على أشياء من قبيل محاكمة رواية فلوبير الرائدة «مدام بوفاري» بتهمة خدش الحياء العام. هذه الرؤية الأخلاقية للأدب -لا ينبغي نشر أي شيء يسبب الفضيحة- كانت نموذجية في العصر الفيكتوري: عصر تواكب سموه الخُلقي مع أكبر عدد شهدته لندن على الإطلاق من المحظيات وعاهرات الشوارع والأطفال المبيعين في تجارة الجنس. لكننا لم نخلُ قطُّ من هذه الفكرة الخاصة بأن الروايات والقصائد والأعمال الفنية عمومًا يجب أن يُحكَم عليها بحسب هل هي مفيدة أم لا، بمعايير أيًّا من يحكم.

في عصرنا، من المرجح أن يتجلى هذا النوع من الحكم الأخلاقي كاستنطاق للأعمال الفنية يؤطرها كمجرد مجموعة ثانوية في مهنة الترفيه، أو كنوع من الإفراز الداخلي -مثل لؤلؤة حول حبة رمل مزعجة- أو كمخلفات، مثل الجلد المتخلَّى عنه لثعبان أو تشكيلة من أشياء غير مهمة من الثقافة ككل، وتستحق الدراسة فقط كعرض لكل الأشياء الخاطئة في نفسية المؤلِّف أو رؤيته للعالم أو وضعه الاجتماعي الاقتصادي أو فلسفته أو جمالياته أو مجموعة التحاملات.

لم يعد تأمل العمل الفني هو ما يقال إنه مفيد لنا: إنه التدمير النقدي له. يا لراحة أن يودَع عمل فني موصوم آخر في سلة مهملات التاريخ، في حين نبدأ نحن التقدم متنورين أكثر بامتداد طريق الحجر الأصفر إلى مدينة أُوز الزمردية، حيث الجميع سعداء وحَسِني السلوك، أو مدينة الرب، كما كان ليراها القديس أوغسطين، مخترع الجنس كخطيئة أصلية. في عصرنا، يحدث هذا الحكم الأخلاقي المتعالي الخاص بنا (أسارع بإضافة، أنني لا أستثني نفسي منه بأي حال) بالتزامن مع مستوى تشبع غير مسبوق بالعنف البورنوجرافي، مستحيل وجوده في الأزمان السابقة. الكائنات والمجتمعات البشرية ليست سوى متناقضة، مثلما قد تكونون لاحظتم.

لكنني أستطرد. كنت هناك، في 1957، في عمر السابعة عشر. بلغ عدد سكان تورنتو عام 1948 -العام الذي انتقلتُ إليها فيه- قرابة 680 ألف نسمة. كانت معروفة بـ«تورنتو الطيبة»، أو أحيانًا «تورنتو الزرقاء»، في إشارة إلى قوانينها الدينية الصارمة: لا شرب خمر في منشآت حيث يمكن للناس رؤيتك من الشارع، مثلًا، وليس أبدًا أيام الآحاد. تمثَّل الترفيه في الآحاد في الذهاب إلى ساحات تحويل القطارات لمشاهدة القطارات تُحوَّل مساراتها.

انعكست الأشياء بطريقة ما اليوم: تعتبر تورنتو اليوم أكثر مدن العالم تعددًا ثقافيًّا. من كان ليفكر في 1948 أن شيئًا كهذا سيحدث؟ كلمة تعدد ثقافي لم تكن قد اختُرِعَتْ بعد حينذاك! وأنا كاتبة شابة في 1961، تمثَّلت النصيحة التي تلقيتُها، من تلك القلة الداعمة الموجودة فعلًا في مجال الفن، بالأساس في: «غادري تورنتو». أو قد يتوسعون فيها: «غادري كندا». كان في كندا حينذاك عدد قليل من الكتاب ذوي الأعمال المنشورة، لا صناعة سينما، ولا صناعة موسيقى. كانت الفنون شيئًا تستورده، بافتراض أن لديك ميلًا شديدًا لها: الخشب هو ما تُصدره. اعتُبِرَتْ كندا أرضًا عاقرًا في ما يخص

العقل المبدع والريادي، وفي الواقع في ما يخص أي سعي باستثناء الحطابة والتعدين، والسمك. كما قال واحد من الخبراء القليلين الذين أنتجناهم في ذاك الوقت، على نحو لا يُنسَى: «يحب الأمريكيون ربح النقود. الكنديون يحبون عدها».

ذاك الخبير هو نورثروب فراي الذي التحقت بفضله بالدراسات العليا بهارفارد بدلًا من الذهاب إلى باريس، حيث كنت أنتوي العمل كنادلة والإقامة في علية وكتابة روائع في وقت فراغي وتدخين سجائر -جيتان، لكن لا أمل في هذا، لأن لدي حساسية منها- وشرب الأفسنتين -لا أمل على نحو مشابه، لما كنتُ أتقيأ حين أشرب الكحول، وهو شيء غير شِعري لفعله- والإصابة بالسل، المَرض الرومانسي المُختار، كما في عروض الأوبرا. عرفتُ عن الأوبرا، بفضل الراديو، والعروض المنقولة نقلًا مباشرًا من شركة أوبرا متروبوليتان بنيويورك بعد ظهيرة يوم السبت.

فضلتُ هارفارد، ودرجة دراسات عليا في الأدب الإنجليزي على باريس والموت بالسل لأن فراي رأى أنني سأكتب أكثر كطالبة مني كنادلة -اعتدنا أن نُطلِق عليهنَّ نادلات حينذاك، وليس «مقدمات خدمة»- وكان على حق، كما اكتشفتُ لاحقًا حين أصبحتُ نادلة فعلًا. إزاحة طعام الغرباء نصف المأكول بعيدًا تكنيك جيد لفقدان الوزن دون قصد. خسرتُ عشرة أرطال. لكنْ تلك قصة أخرى.

طوالَ هذا الوقت كنت أكتب. طبعتُ روايتي الأولى أخيرًا في 1969. وهو ما يحضرني إلى:

القصة الثانية: «كيف وظَّفت بطاقات التاروت يومًا في صف كتابة إبداعية أوَّلي في إدمنتون، بألبرتا، كندا، عام 1969-1970».

لا تقلقوا إن لم تكونوا قد وُلِدتم بعد عام 1970: الكثير من الناس لم يكونوا قد وُلدوا.

عشت بإدمنتون، ألبرتا السنوات من 1968 إلى 1970. كان من المفترض أنني أنهي أطروحة دكتوراة هارفارد في الأدب الفيكتوري، عن الشخصيات النسائية الخارقة للطبيعة وعلاقتها برؤيتي ووردزورث وداروين للطبيعة، لكنْ في لحظة ما خلال هاتين السنتين قوطعت بصناعة السينما وبدأت كتابة سيناريوهات، ولم أعد قطُّ إلى الأطروحة عن النساء الخارقات.

كان هناك صف أوَّلي للكتابة الإبداعية يقدم في جامعة إدمنتون حينذاك، وطُلِبَ مني التدريس فيه، لأني بحلول هذا الوقت أصبحتُ شاعرة ذات أعمال منشورة. الطلبة كانوا طلبة جامعة ومرتعبين من الصفحة البيضاء. كي أساعدهم وأمنحهم شيئًا يركزون انتباههم عليه، أحضرتُ بطاقات تاروتي للصف وطلبت منهم أن يختاروا واحدة من بطاقات السر الأعظم -البطاقات ذات الصور المسماة- أو واحدة من بطاقات الوجوه -بطاقات السر الأصغر- الملك، والملكة، والفارس أو الخيَّال، وصفحة من الكؤوس والسيوف والعصي والعملات. من حسن الحظ، تحتوي بطاقات التاروت على عدد من النساء القويات كما على الرجال الأقوياء، لذا كانت هناك وفرة من الخيارات للجميع.

سار هذا على نحو جيد جدًّا كطريقة تحفيز نوبات الكتابة، كما حدث مع حكي الحكايات الفولكلورية لتحفيز القصص. كتب أحد الطلبة نسخة جيدة للغاية من «طائر فيشر»، وهي تنويعة على قصة ذي اللحية الزرقاء، من وجهة نظر البيضة السحرية التي تخون اثنتين من شقيقات البطلة بأن تُدمَى، لكنْ ليس الشقيقة الثالثة التي تضعها على رف قبل دخول الغرفة الدموية.

لماذا تعلمتُ بطاقات التاروت؟ كانت مواكبة للموضة في زمن ت. س. إليوت الذي يذكرها في قصيدته الكلاسيكية «الأرض اليباب». روائي أقل شهرة من تلك الحقبة -تشارلز ويليامز، عضو من حلقة تولكين- كتب حتى رواية قائمة عليها تدعى «الأوراق الرابحة الأكبر». لذا فقد عرفتُ التاروت من خلال دراسة أدب القرن العشرين. امتلكتُ نسخة من بطاقات تاروت مارسيليا لبعض الوقت، واعتدتُ التنبؤ بالحظ بها، حتى صارت دقيقة بدرجة أزعجتني.

كنتُ قد تعلمتُ مؤخرًا أيضًا الفلك وقراءة الكف، في ظل هذه الظروف: كنت أعيش في بيت بإدمنتون مقسَّم إلى قسمين، وفي النصف الآخر منه كانت تعيش مؤرخة فن هولندية تدعى يتيسكه سيبيزما، وكانت تدرس هييرونيموس بوش. تبنَّت نظرية -لما كانت لاحظت- أن لوحاته احتوت على رموز تنجيم، ولهذا درست التنجيم وكتبًا عن الرموز الفلكية. مع التنجيم جاءت قراءة الكف، لما كان هذا النظام أيضًا مرتبطًا بالكواكب، ويمكن لترتيبات الأيدي، والأصابع، والخواتم في بورتريهات عصر النهضة إخبارنا بالكثير عن موضوع البورتريه.

خلال ليالي إدمنتون الطويلة الباردة المظلمة، حين كان خطرًا أن تخاطر بالخروج بسبب الثلج، وأيضًا ضباب الثلج -كريستالات ثلج بمقدورها الدخول إلى رئتيك وشقها- كطريقة لتمضية الوقت، علمتني يتيسكه ما تعرفه عن قراءة الكف وتنبؤات الأبراج. بطاقات التاروت، أيضًا، مرتبطة بهذه الأنظمة التنجيمية. وهو ما يحضرني إلى:

القصة الثالثة: «كيف مُنِحْتُ نسخة من تاروت فيسكونتي، في ميلانو، إيطاليا، عام 2017»

قرب نهاية 2017، حضرتُ مهرجان الـ«نوار»، المخصص لأفلام وروايات النوار، ويُقام في ميلانو وكومو. هناك تلقيت جائزة رايموند شاندلر، وهو ما سرنَّي جدًّا، لما كانت أعمال رايموند شاندلر ضمن الروايات البوليسية التي قرأتُها في صغري. خلال زيارتنا لكومو، ذهبنا بالقطار المعلَّق إلى مدينة بروناتي ورأينا -في الكنيسة هناك- الصورة الشهيرة للبابا الأنثى التي حُدِّدَتْ هُويَّتها على نحو متنوع، لكنْ من المفترض أنها مرتبطة بقصة القديسة جوجلييما: مؤسسة طائفة دينية قائمة على المساواة الجندرية وتنبأت بمجيء بابا أنثى.

لم تحظَ هذه النبوءة، على نحو مفهوم، بشعبية لدى الكنيسة الرسمية، وخاصة محكمة التفتيش. لجأت جوجلييما إلى قمة جبل بروناتي، وكما قال مرشدنا، كان محققو محكمة التفتيش أكسل من التسلق إلى هناك، لذا لم يقبضوا عليها قطُّ؛ مع أنهم لاحقًا، نبشوا عظامها وأحرقوها على العمود.

بطاقات تاروت فيسكونتي سفورزا، كُلِّفَ بعملها بعد أكثر من مائة عام، والبطاقة الثانية فيها -البابا الأنثى التي غُيِّرَ اسمها في بعض نسخ التاروت إلى الكاهنة العظمى- يقال إنها ضُمِّنَتْ تكريمًا للقديسة جوجلييما وطائفتها. من يمكنه أن يعرف؟ لكن هكذا تقول القصة.

بعد زيارتنا لبروناتي ومحادثتنا عن البابا الأنثى؛ أهداني ممثل الناشر -ماتيو كولومبو الذي هو نفسه ساحر نوعًا ما- نسخة من بطاقات تاروت فيسكونتي سفورزا الجميلة التي تحتوي على التصميمات التي تقوم عليها كل نسخ بطاقات التاروت اللاحقة.

اخترتُ ثلاث بطاقات لتقديم ثلاثة من أركان الرواية. سوف توازي بالتقريب البداية والوسط والنهاية.

البطاقة الأولى البابا الأنثى، أو الكاهنة العظمى. في التنبؤ بالحظ، هي تدل على القوى السفلية المستترة والغامضة وهي في طور العمل، والأسرار. ألفت نظركم إليها في العلاقة بكتابة الرواية -لأن كل رواية هي بمعنى ما رواية غموض. إن لم تكن هناك أسرار في بداية الكتاب- وإن أظهرتِ المؤلفة يديها[1] مبكرًا جدًّا («أن تظهر يديك» استعارة أخرى من ألعاب الورق)- لن نتحمس نحن القراء كفاية لنواصل القراءة.

نريد أن نعرف أكثر. نتوقع مقدارًا معينًا من التضليل من جانب المؤلف: نأمل أن نكتشف أن الأشياء والناس ليسوا كما دُفِعْنا للاعتقاد بدايةً. نتوقع أن ينكشف المستتر بنهاية القصة، وإنْ لم يحدث، يمكننا أن ننزعج للغاية.

بطاقة البابا الأنثى أو الكاهنة العظمى محكومة بالقمر الذي بحلول القرون الوسطى كان قد نال سمعة مريبة. يمكنه أن يرمز إلى الحدس، لكنه يمكنه أن يرمز أيضًا إلى التغير وعدم الدوام والوهم. بطاقة القمر في التاروت تدل -من بين أشياء أخرى- على الانعكاسات على الماء. ثمة القمر، وثمة انعكاس القمر. الانعكاس وهم: لا يمكنك إمساك القمر بالقفز في البحيرة.

والروايات أيضًا انعكاسات وأوهام. كمؤلف، عليك أن تجتهد قدر استطاعتك لجعل وهمك مقنعًا. أنا لا أقلل من كتابة الرواية بقول هذا. حقيقة من نوع ما يمكنها أن تظهر -وكثيرًا ما تظهر- خلال الانعكاسات والأوهام. كما أمرتْ إيميلي ديكنسون الشعراء أن يفعلوا، الروايات تقول الحقيقة، لكنها تقولها بمواربة. قالت أيضًا: «الحقيقة يجب أن تبزغ تدريجيًّا». ضوء قمر وعدم مباشرة، وليس وهج الظهيرة الكامل دفعة واحدة. هذه نصيحة جيدة لكتاب الرواية.

بطاقة التاروت التالية محكومة أيضًا بالقمر. تُدعَى: عجلة الحظ. اخترتُها لتمثل منتصف الرواية.

لأن الرواية تتكون دائمًا من تعاقب أحداث -يحدث هذا، ثم يحدث هذا، ثم يحدث هذا- وأحداث القصة تقع بترتيب معين، تأليف رواية ما يجب أن يتضمن دائمًا أخذ الزمن بعين الاعتبار. كما قال ليون إديل، كاتب سيرة هنري جيمس، ذات مرة، لو أنها رواية فسيكون هناك ساعة بداخلها.

---

(1) المقصود: كشفت عن نواياها.

أو، يمكننا إضافة، طريقة أخرى لتحديد مرور الوقت. المزاول الشمسية تحدد الزمن دائريًّا بتحديد الدورة التي تقطعها الشمس. الساعات -النسخة القياسية- دائرية: تدور العقارب، وفي اليوم التالي تدور مجددًا. مراحل القمر تشير إلى الوقت: الهلال، البدر، الهلال الثاني، المحاق، ثم الإعادات اللاحقة. التقاويم في شكلها الورقي المعتاد، هي مع هذا خطية: يُقطَع مارس 2018 ويُبعَد، ومع أن كل سنة تكرر الشهور ودورة الفصول، فالسنوات نفسها لن تتكرر. لن نرى أبدًا سنة 1812 مرة أخرى، إلَّا في أفلام تاريخية والسفر خلال الزمن في فانتازيات الخيال العلمي.

لو أن الزمن خطي، أين البداية وأين النهاية؟ سؤال من غير المجدي طرحه لو أن الزمن دائري.

كيف سيصوغ الروائي الزمن؟ كيف سيُرتَّب في السرد؟ الكتاب الإرشادي الذي تنغرس فيه معظم الروايات خطي -أعني، الصفحات مرقَّمة بالترتيب- لكنَّ الطريقة التي يُعامَل الزمن بها داخل هذا الترتيب الخطي ليست بالضرورة خطيَّة. عنصر الزمن يمكن مثلًا أن يُشبِه دائرة: في النهاية، تجد الشخصية المركزية نفسها في موقف يشبه الذي انطلقت منه، مع أنها لن تكون بالضرورة في العمر نفسه عند النهاية، إلَّا لو أنها قصة تحتوي على سمات خارقة للطبيعة أو غير طبيعية. أو قد يُرتَّب الزمن لحكي قصص متوازية تقع في الوقت نفسه، لكنها تتقاطع لاحقًا. أو قد نجد أنفسنا نتعامل مع ارتدادات زمنية متعددة.

القصة -ما يحدث- والبناء -كيف نخبر القارئ بما يحدث- ربما يكونان الأمر نفسه، أو ربما يكونان مختلفيْن. إن كانا الأمر نفسه، تبدأ القصة عند البداية وتمتد حتى تبلغ النهاية، حيث تتوقف. إن كانا مختلفين، نقطة الدخول لن تكون هي نفسها بداية القصة. على سبيل المثال، في الإلياذة، تبدأ القصة وأخيل متجهم في خيمته، بعدها نعلم لماذا هو متجهم في خيمته، ثم لماذا يخرج من خيمته وماذا يفعل حينذاك.

في «ترنيمة عيد الميلاد» لتشارلز ديكنز، نقطة الدخول أن الشيخ البخيل سكرودج يقضي وقتًا بائسًا ليلة عيد الميلاد، إذ يُزَار خلالها من شبح شريكه الميت، وبعدها نرى ثلاثة تجاويف زمنية -ماضي سكرودج، حاضره، ومستقبله المحتمل- كل منها يخبرنا نحن القراء المزيد عن حياته، في حين

يخبر سكرودج المزيد عن نفسه. ثم يتوقف الزمن وينعكس، ويُسمَح له بعيش يوم عيد الميلاد من البداية مجددًا، هذه المرة بابتهاج أكبر بكثير.

في رواية إيميلي برونتي «مرتفعات وذرينج»، نقطة البدء (بداية القصة) تقع في موضع بعيد جدًّا في الرواية الفعلية (تراتب الأحداث). البطلة، كاثرين، ماتت منذ زمن طويل؛ عاشقها المهووس والمريب أخلاقيًّا، هيثكليف، في منتصف العمر؛ وقصتهما -القصة التي نحن على وشك سماعها- تُحكَى من خلال صوتيْ شخصين آخرين تمامًا: سيد يريد استئجار مِلكية مملوكة لهيثكليف ونيللي، الخادمة السابقة في منزل الشخصيات الرئيسية، والتي تعرف الكثير جدًّا من القصة، لكنْ ليس كل شيء.

ذلك عدد من الطرق الكثيرة التي يمكن من خلالها ترتيب الزمن في الرواية.

من خلال التجريب، دعونا نحاول تنويعات قليلة على حكاية مألوفة، «ذات الرداء الأحمر».

1 - نسخة خطية بسيطة. كان يا ما كان، فتاة صغيرة حاكت لها أمها رداءً أحمر جميلًا بقلنسوة، ولهذا أُطلِق على الفتاة «ذات الرداء الأحمر». ذات يوم، قالت لها أمها: «لقد جهَّزت سلة أطعمة مغذية لجدتك، معتلة الصحة التي تعيش على الجانب الآخر من الغابة. يجب أن تأخذيها لها، لكنِ احذري كي لا تضيِّعي الدرب، لأن هناك ذئابًا تعيش في الغابة...». وأنتم تعرفون البقية.

2 - في المنتصف. كانت ذات الرداء الأحمر سعيدة للغاية! غرَّدت الطيور، وكانت الشمس مشرقة، والزهور البريَّة مزهرة! يا لها من فكرة جيدة: أن تقطف باقة لجدتها! لكنْ على العكس من التعليمات التي تلقتها قبل بدء هذه القصة، ضلَّت ذات الرداء الأحمر الطريق، وفجأة خطا من خلف شجرة سيد مهذب لكنه مشعر تمامًا بأسنان بيضاء وحادة جدًّا. قال: «طاب نهاركِ أيتها الفتاة الصغيرة، ماذا تفعلين؟» قالت ذات الرداء الأحمر: «أقطف باقة لجدتي التي تعيش على الجانب الآخر من الغابة». وأنتم تعرفون البقية.

3 - بأثر رجعي، مع ارتدادات زمنية. بالنظر إلى الخلف، كانت جدة ذات الرداء الأحمر ترتعد كل مرة تذكرت فيها اليوم الفظيع الذي قضتْه في معدة الذئب. كان المكان معتمًا جدًّا بالداخل، وحمضي تمامًا، وكان هناك عدد من الأكياس البلاستيكية التي أكلها الذئب بالخطأ، وكذلك بقايا العديد من شطائر لحم الخنزير. فضَّلتِ الجدة شطائر البقلة المائية أكثر. لكنَّ الجزء الأسوأ من محنتها تمثَّل في اضطرارها إلى السماع بصمت في حين يتنكر الذئب في ثوب وقلنسوة نومها ثم ينتحل هُويَّتها. يا له من انتحال رديء! وكل هذا كي يغرِّر بحفيدتها الحبيبة ذات الرداء الأحمر! لكنْ حينئذ، من حسن الحظ، جاء...».
وأنتم تعرفون البقية.

أو ربما يمكننا تبني زاوية نظر أكثر شؤمًا -زاوية النظر المتبناة كقاعدة من جانب روايات التشويق البوليسية- والبدء بالجثة. لكنْ جثة مَن؟ في واحدة من نسخ القصة، يموت الجدة والذئب، لكنْ في نسخة أخرى الذئب فقط. لماذا لا نحكي القصة بالطريقتين وندع والقارئ يختار؟ عديدون فعلوا هذا، من بينهم مؤلفو «اكتب قصص مغامراتك الخاصة»، وأيضًا شارلوت برونتي، في روايتها «فيلليت». في حالة كهذه لا يوجد ترتيب واحد للأحداث، يوجد اثنان.

أو، في حالة الرواة المتعددين، يوجد عدد من ترتيب الأحداث. ذلك هو التخطيط المقدم من جانب فيلم كيروساوا «راشومون»، الشهير جدًّا لدرجة أن العنوان أصبح شكلًا قصيرًا بين الكتاب لهذا النوع من النهج متعدد. الخطوط الذي تتناقض فيه كل قصة مع القصص الأخرى. قد يقولون وهم يومئون بحكمة: «آه. أنت تقوم براشومون».

بعض البِنيات الروائية تشبه أحجية «بازل»: قطع عدَّة يُرَى في النهاية أنها تتلاءم ببراعة معًا. تشبه أخرى لعبة «دليل» للأطفال: ينثر الكاتب أدلة، يحاول القارئ أن يجدها. أيًّا كانت القصة وأيًّا كانت البنية، يوجد دائمًا -في فِعل الحكي، وفي أي فعل روائي- تفاعل مفترض بين غازل الحكاية ومن يحلها ويؤوِّلها، أي المستمع أو القارئ.

بطاقة تاروت «عجلة الحظ» لها علاقة بالزمن. ثمة برنامج تلفزيوني شهير في أمريكا يدعى «عجلة الحظ»، والبرنامج التلفزيوني وبطاقة التاروت يشتقان اسمهما ورمزهما من الربة الرومانية «فورتونا»، أو ربة الحظ. صلَّى

الرومان لفورتونا على أمل أن تُنعِم عليهم وتمنحهم الثراء المادي. كانت، مع هذا، مشهورة بكونها متقلبة ولا يمكن التنبؤ بها، كما كان المقامرون في وضع يؤهلهم أن يعرفوا. إنها هي -المعروفة بصورة أخرى باسم السيدة حظ- التي يُستنجَد بها في استعراض القمار المرح بفيلم الخمسينيات الموسيقي الكوميدي «رجال ودمى»، وعنوانه «يا حظ، كوني سيدة راقية الليلة»، وفيه ترمي شخصية النرد. إنه يتوسل للسيدة حظ أن تسلك سلوكًا يليق بسيدة راقية وأن تبقى بجانبه، بدلًا من التجول بعيدًا مثلما تفعل على نحو متكرر.

تقلُّب الربة فورتونا هو السمة المسلَّط عليها الضوء في الأغنية الافتتاحية لكانتاتا كارل أورف الصوتية «كارمينا بورانا». الكلمات اللاتينية تبدأ هكذا:

> «فورتونا، إنك متقلِّبة كالقمر، دائمًا ما تكبر وتتضاءل؛ هذه الحياة البائسة تتحطم أولًا؛ ثم تُشفَى في نزوة؛ العوز والسلطة يذوبان كالثلج. أيها القدر، يا وحش الخواء، يا عجلة حاقدة دوارة - السعادة بلا طائل، ودائمًا ما تتلاشى».

دخلت السيدة حظ وعجلة حظها الدوارة الحاقدة أحيانًا رمزية القرون الوسطى وبواكير عصر النهضة، ومن ثم إلى التنبؤ بالحظ من خلال بطاقات التاروت. كانت فورتونا معروفة جيدًا لشكسبير، مثلًا. احتجت إلى قضاء بعض الوقت مؤخرًا في التفكير في هذه الربة لأن لها دورًا مهمًّا في مسرحية «العاصفة». الشخصية المركزية، الساحر بروسبيرو -نعرف من اسمه أنه محبوب فورتونا- كان حظه تعِسًا لاثني عشر عامًا، حيث خُلِعَ من السلطة من جانب أخيه الخائن، ووُضِعَ في البحر في قارب يسرب الماء، وتقطعت به السبل في جزيرة. هناك كان ليبقى، لولا أفعال -أقتبس- «نجم ميمون»، مرتبط بالربة فورتونا: معروفة هنا بـــ«سيدتي العزيزة، الحظ الجوَّاد». بفضل هذا التأثير أُحضِر أعداء بروسبيرو في نطاق قواه السحرية وأصبح قادرًا على مسرحة العاصفة الوهمية التي افتتحت المسرحية.

انغمستُ في هذه المادة لأنني -كجزء من مشروع هوجارث شكسبير- كنت أكتب رواية معاصرة مأخوذة من المسرحية التي نُشِرَتْ بعنوان «ابن الساحرة»: واحد من ألفاظ السباب التي دُعِيَ بها مخلوق الأرض كاليبان.

كل عنصر في المسرحية كان لا بدَّ أن يُمثَّل في روايتي: لكنْ ماذا كان عليَّ أن أفعل بخصوص «النجم الميمون» و«سيدتي العزيزة، الحظ الجوَّاد» لا يمكن للحدث أن يبدأ من دونهما، أو من دونها، لكنْ في المسرحية الأصلية هما ليستا شخصيتين بمعنى الكلمة. تمثل حلي في إضافة امرأة ذات نفوذ تدعى إستيل، ترتدي جواهر براقة ولها أسلوب مشرق -ويعبِّر هذا عن عناصر «النجم»- وترتدي ثيابًا عليها عجلات وفواكه وزهور لمَّا كان شعارا فورتونا هما العجلة وقرن الوفرة، أو قرن الخصب، وهو ما تأمل أن فورتونا ستمنحك إياه. إنه بفضل أفعال إستيل في الكواليس، أُحضِر أعداء بطلي في متناول يده.

في بطاقات تاروت أبسط، مثل تاروت مارسيليا، فقدت عجلة الحظ ربتها، لكنْ في تاروت فيسكونتي الأقدم فورتونا حاضرة بالكامل. تظهر وهي تدير عجلتها، وبينما تدور، يصعد الناس إلى السطح على جانب اليد اليسرى (ومن ثم يمين فورتونا). شخص محظوظ مؤقتًا يظهر على القمة متوجًا، لكنِ الآخرين -الذين اعتادوا أن يكونوا على القمة- يُلقَون على يسار فورتونا أو يُسحقون تحت العجلة في القاع.

من هنا استقينا كلمة ثورة باللغة الإنجليزية. ثورة تتضمن دوران العجلة: الذي به يرتقي مَن في القاع إلى القمة، ويُعزَل من على القمة. هذا النوع من دوران العجلة لا يُعَدُّ بالمساواة، بالمناسبة، بل مجرد تغيير موقع هائل، مع حظ سعيد للبعض وحظ تعِس لآخرين. ولمَّا كان لكل رمز إنساني نسخة سلبية من نفسه، أصبحت العجلة أيضًا أداة تعذيب قروسطية بغيضة بشدة، تُعرَف بـــ... العجلة.

المجتمعات الإنسانية متغيرة أبدًا؛ ومن ثَمَّ لا يوجد شيء اسمه أن تكون على الجانب الخاطئ من التاريخ: إن عنى التاريخ من يحوز السلطة السياسية ومن لا، ومن هو مواكب للموضة الفكرية ومن لا، لأن تاريخًا من ذلك النوع ليست له جوانب. التاريخ ليس تقدمًا خطيًّا حتميًّا. إنه لا يبدأ بـ(سِفر) التكوين ويواصل إلى (سِفر) الرؤيا الذي في نهايته تتجلى مدينة الرب ويصبح كل شيء على ما يرام إلى الأبد. لا حتمية على مسار السلطة الإنسانية أو الموضة: ما يبدو الجانب الصحيح من التاريخ اليوم، ربما يُنبَذ باعتباره الجانب الخاطئ من التاريخ غدًا، لكنه يكون الجانب الصحيح مجددًا بعد غد.

في كتابة الروايات، احتلَّ الروائي مكان الربة فورتونا. إنه من يرتب الزمن ويدير العجلة، رافعًا بعض الشخصيات للسعادة، مُبعدًا آخرين أو حتى قاتلًا إياهم. ربما يكون الزمن في الرواية مزيجًا من العجلة والطريق: تدور العجلة والحظوظ -في الحب والحياة- تُصنَع وتُهدَم، لكن طوال الوقت ترتحل العجلة بامتداد الطريق والزمن يتقدم بطريقة خطية أيضًا. وأنت تكتب رواية، عليك أن تراقب الساعة والتقويم -هل كان هناك وقت كافٍ كي يتسلل س داخل الدفيئة ويقتل ص؟ لكنك أيضًا عليك أن تراقب القمر الذي نعرف فعلًا، أنه يدل على الوهم.

يشبه الحظ القمر: دائمًا ما يكبر ويتضاءل.

لا يمكن توقُّع الكثير من العدالة من الربة فورتونا وعجلتها المتقلبة، لكنَّ التاروت يحتوي على مثل هذا المفهوم، ممثلًا في بطاقة تدعى التوازن -الميزان ذو الكفتين- أو جوستيتيا، ربة العدالة. مجددًا، هذه ربة رومانية - الشخصية المألوفة التي ترونها أحيانًا خارج المحاكم، حاملةً سيفًا في يد لتدل على العقاب وميزانًا بكفتين متوازنتين في الأخرى، لتدل على وزن الدليل ومن ثَمَّ حكم عادل. كما قد تتوقعون، ربة العدالة محكومة ببرج الميزان الفلكي، أو التوازن. في بعض الأحيان تكون جوستيتيا معصوبة العينين، لإظهار أنها لا تحابي ولا يمكن رشوتها. لكنْ في بطاقات تاروت فيسكونتي، لا ترتدي عصابة. إنها ترى كل شيء.

ترجع ربة العدالة إلى العصور الرومانية -وهو كيف دخلت إلى التاروت- لكنَّ ميزانها ذا الكفتين أقدم بكثير. في مصر القديمة، بعد أن يموت المرء يذهب إلى العالم الآخر، حيث يُوزَن قلبه أمام ريشة ربة الحقيقة أو الحق. لو وُجد أن قلبه مذنب، يُلقى لتمساح خارق للطبيعة ويُلتهَم. يمكنْ للمرء أن يغش بوضع تعويذة كفن في كفنه -وظيفة أخرى مفيدة للكتابة- لكنَّ الإله تحوت الذي له رأس أبي منجل وكان إله الكتابة، قد يكون متأهبًا بورقة مدوَّن فيها قائمة بأعمال المرء الطيبة والشريرة.

في قراءة الحظ بالتاروت، تدل هذه البطاقة على محصلة إيجابية لك إن كنت أنت نفسك قد سلكتَ سلوكًا طيبًا وعادلًا. إنْ لم تكن، تحتاج إلى أن تنتبه لأنه، مع بطاقة العدالة، سيتوازن كيف سلكت تجاه الآخرين بكيف سيسلك القدر تجاهك. حركة هذه الورقة ليست مثل عجلة الحظ على الإطلاق: على العكس تمامًا. إنها تقول إن ثمة نسقًا أخلاقيًّا، وأنك جزء منه. إنها ورقة

تختص بأشياء قيد الإنجاز -دعونا نقول، منتصف الرواية- لكنْ بمحصلات وخلاصات ونهايات.

تعاقب الأوراق يوضح الآن هيكلة الروايات. لبداية رواية ما، البابا الأنثى أو الكاهنة العظمى، بأسرارها وتلميحاتها؛ للمنتصف، عجلة الحظ، ببسط الزمن والأحداث وحظوظ الشخصيات المتغيرة أبدًا؛ وللنهاية، جوستيتيا أو العدالة، حين نأمل أن تتلقى الشخصيات المصاير التي تستحقها: مصاير جيدة للشخصيات الطيبة، ومصاير سيئة للشريرة.

هذا بالتأكيد ما تمنيناه كأطفال، والحكايات الشعبية كقاعدة تسعد بتنفيذ هذا. سندريلا، لكونها شخصية طيبة، تتلقى حظًّا أفضل كثيرًا في شكل رجل لطيف ثري يتجول على حصان وعنده هوس أحذية -حسنًا، على الأقل أفضل من النفخ في الرماد- وذات الرداء الأحمر تُنقَذ من الذئب. كم كنا لنحزن لو انتهت الأشياء بخلاف هذا، وأصبحت ذات الرداء الأحمر ببساطة وجبة شهية للذئب!

لكننا نعيش في عصر يتسم بالمفارقات الساخرة، عزيزي القارئ. نهايات رواياتنا ليست بسيطة للغاية. في الحقيقة، في معظم الأوقات هي ليست بسيطة للغاية. ثمة بطاقات عدَّة أخرى في التاروت: البرج المنهار، مثلًا، وهو كارثي، أو الرجل المشنوق الذي يعد بالتنوير، لكنْ فقط إن قضيتَ وقتًا معلقًا على شجرة ورأسك إلى الأسفل. أو الساحر، بطاقة جيدة لو أنك فنان. ربما نتأمل بعض هذه البطاقات الأخرى كمرشدين محتملين لكتابة رواية.

لكنْ أيًّا كانت البطاقات التي نختارها، ربة العدالة بتوازنها حاضرة دومًا في مكان ما بعقولنا، لتخبرنا، لو أن تلك الأحداث في روايتنا لم تنتهِ كما يجب أن تفعل، أو على الأقل كيف يجب أن تنتهي. كقاعدة، نعرف حين تكون الأشياء عادلة وحين لا تكون. نتمنى لو أنها عادلة، لكنها ليست هكذا دائمًا. تلك يا للأسف هي الحياة الواقعية. أو، في رواية، وهم الحياة الواقعية.

والآن حان الوقت بالنسبة إليَّ كي أطوي بطاقات تاروتي وأضعها في جيب سترة الساحر الخاصة بي. هل الساحر في بطاقات التاروت مجرد محتال؟ أحيانًا. للروائيين حيلهم. إنهم يخرجون أرانب من قبعات على نحو متكرر كثيرًا، لكنْ على مستوى أعمق، بطاقة الساحر هي عن التحول الإيجابي. وكذلك الرواية، كما نأمل. كثيرًا ما يقول الناس للروائيين: «كتابك غيَّر حياتي». عند هذه النقطة، من الأفضل ألَّا تسألهم كيف. هذا سؤال للقارئ كي يجيب عنه.

لأن الكاتب يجب أن ينتقل الآن لتأليف رواية جديدة، ومن ثَمَّ أن يعود إلى البداية: إلى بطاقة الكاهنة العظمى، ومجموعتها الطازجة من الأسرار، والتلميحات والحدوس. مثل الإله هرميس، هي فاتحة أبواب. ماذا سيأتي لاحقًا؟ نتوق إلى أن نعرف، لكن من خلال قصة، يمكننا فقط أن نكتشف باتباع درب العجلة -الملتوية أبدًا، الدائرة أبدًا- داخل الغابة، التي تحتوي، كما هو شأنها دائمًا، على ذئاب وحظوظ صاعدة وهابطة وأوهام، لكنها قد تتسم ببعض العدالة في النهاية.

دولة عبيد؟

(2018)

لا أحد يحب الإجهاض، حتى حين يكون آمنًا وقانونيًّا. إنه ليس ما ستختاره أي امرأة من أجل وقت سعيد ليلة سبت. لكنْ لا أحد يحب النزف حتى الموت على أرضية حمام بسبب إجهاض غير قانوني أيضًا. ما العمل؟

ربما تتمثل طريقة مختلفة لمقاربة السؤال في أن نسأل: أي نوع دولة تريد العيش فيه؟ واحدة لكل فرد فيها حرية أن يتخذ قرارات تخص صحته أو صحتها وجسده أو جسدها، أو واحدة نصف السكان فيها أحرار والنصف الآخر مستعبد؟

النساء اللاتي ليس بإمكانهنَّ اتخاذ قرارات بشأن هل ينجبن أطفالًا أو لا مستعبدات لأن الدولة تدعي ملكية أجسادهنَّ والحق في أن تملي عليهنَّ في أي شيء تُستخدَم. الظرف الوحيد المشابه للرجال هو التجنيد الإلزامي في الجيش. في الحالتين ثمة مخاطرة بحياة الفرد، لكنَّ المجند الإلزامي يُزوَّد على الأقل بالطعام والثياب والإقامة. حتى المجرمون في السجون لديهم الحق في هذه الأشياء. إذا كانت الدولة تفرض الإنجاب الإجباري، لماذا لا ينبغي لها أن تدفع مقابل رعاية ما قبل الولادة، مقابل الولادة نفسها، مقابل ما بعد الولادة و-للأطفال الذين لم يُباعوا لأُسَر أغنى- مقابل تكلفة تنشئة الطفل؟

وإذا كانت الدولة مُولَعة جدًّا بالأطفال، لماذا لا تُكرِّم الأمهات اللاتي ينجبن أطفالًا أكثر من خلال احترامهنَّ ورفعهنَّ خارج نطاق الفقر؟ إذا كانت النساء تقدم خدمة ضرورية للدولة -ولو ضد إرادتهنَّ- فمن المؤكد أنه يجب أن يُدفَع

لهنَّ مقابل عملهنَّ. لو أن الهدف هو المزيد من الأطفال، أنا واثقة من أن نساء كثيرات سوف يلتزمن لو عُوِّضْنَ على نحو مناسب. بخلاف هذا، هُن يملن إلى اتباع القانون الطبيعي: الثدييات المشيمية سوف تجهض في مواجهة شح الموارد.

لكنني أشك في أن الدولة مستعدة للذهاب إلى حد التزويد بالموارد اللازمة. بدلًا من هذا، هي فقط تريد تعزيز الخدعة الرخيصة المعتادة: أجبِر النساء على إنجاب الأطفال، ثم اجعلهن يدفعن. ويدفعن. ويدفعن. عبودية، كما قلت.

لو اختارت امرأة أن تنجب طفلًا، فذلك طبعًا موضوع مختلف. الطفل هِبة، ممنوحة من الحياة نفسها. لكنْ كي يكون هبة يجب أن يُمنَح الشيء بحرية ويُتلقَّى بحرية. الهبة يمكن أيضًا أن تُرفَض. هبة لا يمكن رفضها ليست هبة، لكن عَرَض على الاستبداد.

نحن نقول إن النساء ينجبن give birth».» والأمهات اللاتي اخترن أن يكنَّ أمهات يَمنَحْن هِبة الولادة، ويشعرن بها كهبة. لكنْ إذا لم يخترْنَ، فالإنجاب ليس هبة يَمنحْنها، إنه انتزاع منهنَّ ضد رغبتهنَّ.

لا أحد يُجبِر النساء على الإجهاض. لا أحد بالمثل يجب أن يجبرهنَّ على خوض عملية الولادة. افرضي الإنجابَ إن رغبتِ، يا أرجنتين، لكنْ على الأقل سمِّي هذا الإجبار بما هو إياه. إنه عبودية: الادعاء بامتلاك جسد شخص آخر والتحكم فيه، والربح من هذا الادعاء.

أوريكس وكريك

»»««

مقدمة

(2018)

أوريكس وكريك؟ لكنْ ماذا تعني؟ سألني ناشريَّ حين أخبرتُهم بعنوان الرواية التي انتهيتُ منها لتوِّي. قلت: «أوريكس وكريك هما اسما اثنين من الكائنات الحية التي انقرضتْ بحلول وقت الرواية. هما أيضًا اسما الشخصيتين المركزيتين». قال الناشرون: «لكن بحلول زمن بدء الرواية، هما ميتان». قلت: «تلك هي الفكرة. أو واحدة من الأفكار». (نقطة أخرى، والتي لم أذكرها أن هذا العنوان يشبه كثيرًا صوت ضفادع تغني في بركة. حاولوا نطقه ثلاث مرات، هكذا: أوريكس أوريكس أوريكس. كريك كريك كريك. أرأيتم؟).

لأن الناشرين كانوا ما زالوا غير مقتنعين، أخبرتهم أن الراء والياء والسين والكاف حروف قوة، وأن لا عنوان يحتوي عليها جميعًا يمكنه أن يكون بلا فضيلة. هل صدقوني؟ من الصعب قول هذا. لكنَّ «أوريكس وكريك» ظل عنوان الرواية حتى هذا اليوم.

إنها أيضًا واحدة من أكثر روايتين كتبتهما ترجيحًا للتدريس في المدارس للمراهقين. استجاب المدرسون على ما يبدو لقوة الحروف السحرية. أو لشيء ما.

بالإضافة إلى هذا، «أوريكس وكريك» هي أولى رواياتي -ومن ثَمَّ، الوحيدة في ذاك الوقت- التي لها راوٍ ذكر بامتدادها. نعم، كنتُ قد سئمتُ من أن أُسأَل لماذا «دائمًا» ما كتبتُ عن النساء. لم أفعل دائمًا. لكنَّ هذا الكتاب كان وحدة

واحدة. مخلصًا لمسلمات النقد الأدبي الجندري، ما إن نُشِرَ الكتاب، حتى سُئلْتُ لماذا لم أستخدم راويًا مؤنثًا. كا أحد لامل[1].

ها هنا كيف حدثتْ المسألة كلها. بدأتُ كتابة «أوريكس وكريك» في مارس 2001. كنت في أستراليا، وقد أنهيتُ لتوِّي هناك جولة إطلاق روايتي السابقة «السفاح الأعمى». ثم قضيتُ بعضَ الوقت في مراقبة الطيور بالغابة الموسمية المطيرة في أرنهيم لاند، حيث زرتُ أيضًا مجمعات كهوف مفتوحة الجوانب، حيث عاشت شعوب السكان الأصليين متناغمة مع بيئتها في ثقافة غير متغيرة، لأربعين أو خمسين ألف سنة.

بعد ذلك، ذهبتْ مجموعتنا من مراقبي الطيور إلى بيت فيليب جريجوري لطيور الشبنم، قرب كايرنس. كما اعتاد هواة الطيور ومناصرو البيئة أن يفعلوا حتى في ذلك الوقت -وكانوا يفعلون لعقود- وجدنا أنفسنا نناقش المعدلات المرتفعة للانقراض الحادث في العالم الطبيعي بسبب حقيقة أن الكائنات البشرية كانت تغير ذاك العالم بمعدل متسارع. لكم من الوقت سيبقى هناك طيور شبنم: تلك الطيور الاستثنائية التي لا تطير وتشبه ديناصورات زرقاء وبنفسجية ووردية ويمكنها نزع أحشاءك بمخلب واحد؟ عدد من تلك كانت تراقب أراضي بيت الشبنم، تأكل موزًا مقطعًا وتخطف الفطائر المتروكة باستهانة كي تبرد على إفريز النافذة. لكم من الوقت ستتمكن طيور المُرعة الأسترالية حمراء العنق التي تهرول في الأرجاء بين الشجيرات من البقاء؟ ليس كثيرًا، كان الرأي العام بيننا.

وماذا عن الإنسان العاقل العاقل[2]؟ هل يستمر نوعنا في تدمير النظام البيولوجي الذي انبثق منه -والذي يستمر في دعمه- ومن ثَمَّ يضمن مسيرته السريعة نحو الاندثار؟ هل يتوقف ويتدبر في طرقه الهوجاء، ويتمكن من عكسها؟ هل يستطيع أن يخترع لنفسه مخرجًا من المأزق الذي سببته اختراعاته الخاصة؟ أو -بعد أن طوَّر وسائل التكنولوجيا الحيوية لإبادة نفسه، ربما من خلال سوبر فيروس مُهندَس، وبعد أن اكتشف أيضًا وسائل تعديل الجينوم البشري- هل يقرر استبدال نفسه بنسخة أطيب وأقل طمعًا وجشعًا منها، مصممة من جانب فاعل خير أو فرد مختل عازم على تحسين

---

(1) «لا أحد كامل»، المؤلفة تلاعبت بحروف العبارة في الأصل.

(2) هومو سابينس سابينس.

العالم؟ هل كان ثمة نبي و/ أو عالم مجنون كامن بيننا متأهب لضغط زر إعادة التشغيل؟

بينما أشاهد طيور المُرعة الأسترالية حمراء العنق من شرفة بيت الشبنم، ظهرتْ فكرة «أوريكس وكريك[1]» لي كاملة تقريبًا. بدأتُ في كتابة ملاحظات عنها في تلك الليلة. شعرتُ بأنني أكثر إرهاقًا من أن أبدأ رواية أخرى سريعًا جدًّا بعد الرواية الأخيرة، لكنْ حين تصطخب قصة ما بإلحاح مماثل، لا يمكنك تأجيلها.

لكل رواية استهلال طويل في حياة الكاتب -ماذا رأى، اختبر، قرأ وتأمل- و«أوريكس وكريك» ليستْ استثناءً. لقد كنتُ أتفكَّر في سيناريوهات «ماذا لو» ديستوبية وأيضًا في انقراض أنواع حية، لوقتٍ طويل. كثير من أقاربي المقرَّبين علماء، والموضوع الرئيسي على عشاء عيد الميلاد العائلي السنوي، بينما يُشرَّح الديك الرومي، بدلًا من أن يُقطَّع، من المرجح أن يكون الطفيليات المعوية أو هرمونات الجنس عند الفئران، أو مؤخرًا أكثر، أداة تعديل التكرارات العنقودية المتناظرة القصيرة منتظمة التباعد التي يُتفكَّر فعلًا في استخدامها في ما يشبه مشروع «جني الجينات» التجاري الوارد في «أوريكس وكريك». قراءتي الترفيهية هي على الأرجح في العلوم المبسَّطة من نوع ستيفن جاي جولد أو مجلة ساينتيفيك أمريكان، جزئيًّا كي أكون قادرة على مواكبة الحوار العائلي.

اعتدتُ قصَّ فقرات صغيرة من الصفحات الأخيرة للجرائد لسنوات، وملاحظة بفزع أن النزعات التي استُهزِئ بها قبل عشر سنوات باعتبارها فانتازيات شبه هذيانية أصبحت ممكنات، ثم وقائع. وهكذا الأمر مع «أوريكس وكريك»: استزراع أعضاء بشرية في الخنازير، كان مجرد احتمال حين كتبتُ الكتاب، وهو الآن واقع. «تشيكي نوبس» كانت اختراعًا في ذاك الوقت، لكنَّ «لحوم المختبرات» معنا الآن. وظيفة العلاج الذاتي لخرخرة القطط -العلم الذي كان في طفولته وأنا أكتب الكتاب- مقبول الآن على نحو واسع. ومزيد من الاكتشافات والاختراعات في الطريق بعد.

لكنْ أيُّها سيصل أولًا -العالم الشجاع الجديد للتكنولوجيا الحيوية والذكاء الاصطناعي والطاقة الشمسية، أو انهيار مجتمع التكنولوجيا الحديثة الذي

---

(1) اسم طائر المرعة الأسترالي بالإنجليزية هو «كريك».

ينتجها ويدعمها؟ قواعد علم الأحياء حتمية بقدر تلك الخاصة بالفيزياء: إنْ نفد منك الطعام والماء سوف تموت. لا حيوان يمكنه أن يستنزف قاعدة موارده ويأمل في البقاء. الحضارات الإنسانية تخضع للقانون نفسه، والكوارث الناتجة عن تغير المناخ تسبب فعلًا -جزئيًّا- دمارًا بيننا.

مثل «حكاية الجارية»، «أوريكس وكريك» خيال تخميني -تنحدر من سلالة «1984» لأورويل- ليستْ خيالًا علميًّا تقليديًّا من سلالة «حرب العوالم» لـ هـ. ج. ويلز. لا تحتوي على سفر بين المجرات، لا انتقال آني، لا مريخيين. كما مع «حكاية الجارية»، هي لا تخترع شيئًا لم نخترعه أو لم نبدأ في اختراعه فعلًا بعد. كل رواية تبدأ بـ«ماذا لو»، ولاحقًا تقدم مسلَّماتها. «ماذا لو» الخاصة بـ«أوريكس وكريك» هي ببساطة: ماذا لو استمررنا في الانحدار على الطريق الذي نحن عليه فعلًا؟ إلى أي درجة المنحدر زلق؟ ماذا يشفع لنا؟ من لديه الإرادة لإيقافنا؟ هل قد نكون قادرين على استخدام الهندسة الحيوية لإخراجنا من حطام القطار الذي أطلقنا حركته فعلًا؟

«أوريكس وكريك» صخب مبهج مليء بالمرح، فيه أُبيد معظم الجنس البشري تقريبًا، قبلها انقسم إلى قسمين: تكنوقراطية وأناركية. لكنْ ثمة شعاع أمل: مجموعة من أشباه البشر هُندِسوا جينيًّا كي لا يعانوا أبدًا الأمراض التي يُبتلَى بها الإنسان العاقل العاقل. بكلمات أخرى، إنهم بشر مُصمَّمون.

البشر المصممون، أو الكريكيون -هكذا يُعرفون في الكتاب- لهم إكسسوارات عدَّة لن أمانع أنا نفسي في أن تكون لدي: طارد حشرات فطري، واقي شمس أوتوماتيكي والقدرة على هضم الأوراق مثل الأرانب. لا يحتاجون إلى الثياب أو الزراعة أو الأرض لزراعة الطعام ومواد الأقمشة، ومن ثَمَّ ليست لديهم حروب حدودية.

لديهم أيضًا سمات عدَّة ستكون فعلًا تحسينًا من نوع ما، رغم أن معظمنا لن يحبها. يتضمن هذا، تزاوجًا موسميًّا -مثل ذلك الموجود في الثدييات الأخرى- تتحول خلاله أجزاء معينة من أجسادهم إلى الأزرق، مثل قرود البابون، لذا لا مزيد من الرفض العاطفي أو الاغتصاب. كل شخص يمارس الجنس، ولإضافة لمسة رومانسية صغيرة، يؤدي الذكر الكريكي بعضَ حركات التودد الغنائية الراقصة. حيوانات كثيرة تفعل هذا، حشرة السمكة الفضية هي المفضلة عندي: إن قُبِلَ رقص ذكر السمكة الفضية من الأنثى

يقدم لها مجموعة من النُّطَفِ، وتنتهي القصة. حين قلت هذا لمحاسبي، قال: «لديَّ عملاء سيريدون هذا بشدة».

ذكر الكريكيين يقدم أيضًا هدية من الزهور، تمامًا مثلما يهدي ذكر البطريق حجرًا لأنثى البطريق. فكرتُ في إضافة سمة من طائر التعريشة، لما كنت قد لاحظت بعض طيور التعريشة في أستراليا، لكنَّ ذلك تعقد، وتضمَّن منافسة ذكورية -وهي ما يتمنى كريك محوها- لذا فقد تُخلِّي عنها: ذكور الكريكيين لا تسرق مشاجب ملابس بلاستيكية زرقاء أحدها من الآخر، بخلاف طيور التعريشة. لكنَّ الكريكيين يمارسون الجنس في جماعات، مثل القطط، لذا فلا قلق بخصوص الأب الحقيقي.

الكريكيون مسالمون، رقيقون، نباتيون وطيبون. يا للأسف، المتبقي من فصيلة الإنسان العاقل العاقل الخاصة بنا -الذي اسمه جيمي- يراهم مملين بشكل مخدر للعقل. كحيوانات حكَّاءة -وهو ما عليه البشر- نحن مدمنون للدراما على نحو مميت.

تحدث الظروف الشنيعة حين يتصادف عدد من القوى المختلفة، وهكذا الأمر مع الظروف الشنيعة في التاريخ الإنساني. كما قال الروائي أليستير ماكلويد، الكتَّاب يكتبون عمَّا يقلقهم، وعالم «أوريكس وكريك» هو ما يقلقني حاليًا. إنه ليس فقط سؤال اختراعاتنا الفرانكنتشتانية: معظم الاختراعات البشرية أدوات محايدة، تستمد حمولتها الأخلاقية السلبية والإيجابية من الاستخدامات التي نستخدمها فيها، وعدد من تلك الاستخدامات كانت جديرة بالثناء؛ مع أنه من الصحيح أن حتى الاختراعات «الجيدة» من المحتمل أن تكون لها عواقب غير مقصودة. تقليل معدل الوفيات دون زيادة إمدادات الطعام سيسبب لك مجاعات واضطرابات اجتماعية وحروب، كل مرة.

الروايات لا تقدم إجابات: إنها تترك هذا لكتب «كيف تـ». بدلًا من هذا، تطرح الروايات أسئلة.

السؤال الأول في «أوريكس وكريك» هو في الغالب: «هل نحن مؤتمنون على أنفسنا؟» لأنه بصرف النظر عن مدى تقدم التكنولوجيا، يظل الإنسان العاقل العاقل في جوهره ما كان عليه لعشرات آلاف السنوات، العواطف نفسها، الانشغالات نفسها، الطيب والشرس والقبيح نفسه. نحن البشر مزيج متنوع.

لكن بافتراض أن بإمكاننا التخلص من الشرس والقبيح، كيف سنفعلها؟ وهل الناتج سيظل بشرًا؟ وإن افتقرتْ كائنات مماثلة إلى العدوان وغريزة القاتل، مثل حصان جوناثان سويفت الفاضل «هويهنهنمس» في «رحلات جاليفر»، ألن تنقرض سريعًا، كما حدث لعديد من شعوب الأمم الأولى بعد لقائهم مع أوروبيِّ القرنين السادس عشر والسابع عشر؟ هل يكفي أن بعضنا أناس لطفاء للغاية ومهذبون نسبيًّا، مثل جاليفر نفسه، ومثل جيمي في «أوريكس وكريك»؟ لجيمي «قلب طيب». هل يكون قلبنا الطيب كافيًا لإنقاذنا، أم إن شيئًا آخر سيكون مطلوبًا؟

من أجل حماية النموذج الجديد الأجمل والأفضل أخلاقيًّا منا الذي نحن الآن قادرون باطراد على خلقه، وأيضًا كي نحافظ على المحيط الحيوي الذي ندمره نحن أنفسنا بسرعة، ألا ينبغي لنا أن نتخلص من نموذجنا الإنساني الحالي؟ ستظنون هذا.

كريك يظن هذا أيضًا. ويفعله.

تحيات يا أرضيين!

ما حقوق الإنسان تلك التي تتحدثون عنها؟

»»«««

(2018)

تحيات يا أرضيين!

أنا مسرورة جدًّا بكوني هنا بينكم، مع هذا أعترف بأن الكثير من عاداتكم لا تزال تبدو غريبة لي، رغم البحث المكثَّف الذي بحثته عنكم.

أنا من كوكب في مجرة بعيدة، بعيدة جدًّا ومن نوعٍ آخر. اسم كوكبي غير قابل للنطق من جانبكم، كونكم تفتقرون إلى التركيبات الصوتية اللازمة -وهو ما قادنا على مدار ألفيات عدَّة لرؤية أنكم تفتقرون إلى الحياة الذكية- لكنني ترجمتُ هذا الاسم، بالتقريب، كـ«ماشوبزيكس». تبدو كقاعدة عندكم أن أسماء كواكب الفضائيين يجب أن تحتوي على حروف الزاي والياء والكاف والسين، وقد راعيتُ هذه القاعدة في ترجمتي.

أشكالنا الجسدية في ماشوبزيكس ستكون مُحيِّرة وربما حتى مفزعة لكم: سترونننا بلا شك مزيجًا من أخطبوط، ورخوي بحري عملاق، ومملحة ملح وفلفل. لذا، كي أهدئ أعصابكم، اتخذتُ شكلَ امرأة قصيرة عجوز مشتتة الذهن من دولة كندا. فكرتُ في أن هذا سيكون أكثر راحة لكم من زاحف

مجنح، أو صناجة[1]، أو تمساح بحر أو جورجون أو صرصور كبير الحجم أو جرذ عملاق من سومطرة التي جربتُها أيضًا. لكنني أدركتُ أنني إن ظهرتُ لكم في صورة أي منها وبدأتُ في إلقاء كلمة، لربما هربتُم جميعًا صارخين من القاعة، وبعد وقت قصير ستكون هناك مروحيات حربية وبنادق أشعة وقاذفات لهب من دون طيار وكشافات ومذارٍ ورصاصات فضية والله أعلم ماذا أيضًا! لعمَّت فوضى عارمة!

لكنْ دفاعًا عن نفسي، كنتُ لآمر بتدميركم جميعًا، وهو ما كان ليُشعِرني ببعض الندم على الأقل، لمَّا كنتم قد أنتجتم بعض الموسيقيين الجيدين للغاية خلال وجودكم قصير الأمد. في ماشوبزيكس، نحن مولعون بموزار. إن رأيتمونا قادمين في مزاج تدميري، بادين كصراصير كبيرة الحجم أو تماسيح طائرة، شغِّلوا بعضًا من موسيقى موزار.

يمكنكم رؤية أنني قد فحصتُ فحصي الواجب لأهل الأرض وعاداتهم المميتة. أنا واعية برهاب الأجانب لديكم وفزعكم، وأيضًا بقدرتكم على إحداث الفوضى، لأننا نملك مكتبة شاملة لأفلامكم وبرامجكم التلفزيونية، أنتم كثيرًا ما تفرُّون صارخين: عليَّ ملاحظة أن كلمة «وحش» مستخدمة بكثافة بينكم. ثم، بعد مرحلة الصراخ، تحملون الأسلحة. رغبتُ في تجنب هذا.

لذا، بمراعاة كل هذه الأشياء، شعرتُ أن تنكُّر المرأة العجوز هو الأفضل. فكرتُ حتى في ارتداء مئزر عليه زهور كلمسة إضافية صغيرة. أنتم أيها البشر عادة ما تجدون السيدات المتقدمات في العمر غير ضارات -لكنْ مزعجات- وتتوقعون منهنَّ أن يبتسمن لكم بلطف ثم يمنحنكم بسكويتًا، وأيضًا نصيحة حكيمة تتجاهلونها برعونة، هذا حين لا تتهمون السيدات المسنَّات بالتسبب في الطاعون الدملي وتحرقونهنَّ على العمود باعتبارهنَّ ساحرات.

لكنْ لا تهتموا بجزئية الساحرات. مؤكد أنكم لن تفعلوا أي شيء كهذا اليوم! ربما تطلقون الرصاص على بعض الناس في معابد أو تتاجرون ببعض من هم في العاشرة من عمرهم، أو تنتزعون مئات من ذوي العامَيْن بعيدًا عن آبائهم وتضعونهم في أقفاص[2]، أو... لكنْ دعونا نركز على الإيجابيات!

---

(1) ماستودون؛ حيوان منقرض.

(2) الإشارة إلى ما حدث من إدارة ترامب في حق أطفال مكسيكيين.

هأنا إذن في ثوب المرأة العجوز، متأهبة لاستكشاف الإجابة عن السؤال: ما حقوق الإنسان تلك التي تتحدثون عنها؟ إنه ليس سؤالًا منطقيًا بالنسبة إلينا في ماشوبزيكس، لمَّا كنَّا في كوكبنا لسنا في حاجة إلى أشياء كحقوق محددة خصيصى. كلنا، مع أننا غير مطابقين أحدنا للآخر على الإطلاق، متساوون بالمعنى الاجتماعي والقانوني، بخلافكم كما يبدو على نحو محزن. تحتاجون إلى بنود «حقوق الإنسان» هذه موضحة بدقة، للسبب البسيط الخاص بأن كثيرين منكم لا يحظون بها.

بعضكم يؤمن بأن انعدام المساواة هذه شيء سيئ. البعض الآخر يستمتع بحالة أن آخرين يحظون بما هو أقل ويُعتبَرون مستحقين لما هو أقل منكم. للإنسانية جانبها الأكثر قتامة.

لكننا لا نستطيع البدء في السؤال عن هذه الحقوق المفقودة حتى نستقصي عن سؤال أكثر بديهية حتى، أعني: من هؤلاء البشر؟

توجد إجابات عدَّة عن هذا، بحسب من سوف تسأل.

في البداية سألتُ شخصًا يُدعى «هاملت». يظن البعض أن هاملت هذا لم يوجد حقًّا، لكنه يبدو معروفًا ومُقدَّرًا أكثر من كثير من البشر الحقيقيين المزعومين، ومن ثَمَّ أعتبره ذا سلطة من نوع ما في ما يخص البشر. كان لديه هذا ليقوله:

> «والإنسان ما أروع صنعه! ما أنبله عقلًا، وما أقصى حدود قدراته ومواهبه! في الشكل والحركة ما ألبقه وما أروعه! في العمل ما أشبهه بالملائكة! في الإدراك ما أشبهه بالآلهة! إنه زينة الدنيا ومَثَلَ الحيوانات الأكمل... ومع ذلك كله، وما خلاصة التراب هذه؟ لا أجد لذة في الإنسان، ولا في المرأة أيضًا، وإن تبسمتما كأنكما تقولان ذلك».[1]

إذن يُرَى الجنس البشري من جانب هاملت باعتباره يحظى بصفات عدَّة جيدة: ذكي، وقادر على التعقل، وكيِّس، ومؤدٍّ لأعمال ملائكية فاضلة وقوية،

(1) شكسبير، هاملت، ت: جبرا إبراهيم جبرا، ص88، 89، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1979.

وله نظرة عامة ربانية للعالم. ليس هذا فقط، لكنَّ الإنسان حسن المظهر وعلى قمة تراتبية مملكة الحيوان. (لا يقول هاملت شيئًا عن وضاعة الأسنان البشرية، لكنه ليس طبيب أسنان). مع هذا، رغم كل هذه الصفات، البشر بالأساس مجرد تراب. لذا لا يراهم مبهجين.

أي شخص يقرأ تاريخ العالم -مصير الملايين القتلى في، على سبيل المثال، مجموع الحرب العالمية الأولى والثانية، كوريا، فيتنام، كمبوديا، رواندا، أفغانستان، العراق، سوريا وإلخ إلخ- سوف يميل إلى الاتفاق مع رؤية هاملت المتشائمة أكثر. الكائنات البشرية لديها ميل مفزع لقتل آخرين من نوعها. فقط النمل والجرذان، وإلى حد أقل، نوع واحد من الشمبانزي، يُظهِر اهتمامًا مماثلًا بالعدوان الإقصائي؟ وبنزع الحياة من رفاق من نوعهم نفسه. نحن سكان ماشوبزيكس نشعر بالأسف عليكم. أنتم تسببون لبعضكم كربًا وألمًا كهذا، وكثيرون منكم لا يبدو أنهم يستمتعون على الإطلاق.

تلك طريقة للنظر إلى الجنس البشري. استقصيتُ أيضًا إجابات من هؤلاء الناس الذين تسمونهم «علماء». يبدو أن مجالهم هو الحقيقة في شكل معرفة مُبَرْهَنٌ عليها. إنهم يحبون طرح فرضيات واختبارها من خلال تجارب متكررة واستقاء نظريات منها. النظريات مختلفة عن قوانين الطبيعة، على ما يبدو: لو وُجِدَ استثناء لنظرية ما، يجب إجراء تجارب أكثر، وربما تُدحَض النظرية أو تتغير. لكنَّ قوانين الطبيعة ثابتة: لا وجود لاستثناء لواحد من قوانين الطبيعة. كثيرون منكم لا يفهمون هذا، ويذكرون أفكارًا ليست من قوانين الطبيعة على الإطلاق باعتبارها «قوانين طبيعة». وهذا سوف يشمل «قانون الطبيعة» المزعوم الذي يفسر سبب وجوب معاملة جنس النساء من البشر على نحو أسوأ من نوع الرجال.

وهو ما يأتي بنا إلى سخرية هاملت في نهاية كلمته: «لا أجد لذة في الإنسان، ولا في المرأة أيضًا، وإن تبسمتما كأنكما تقولان ذلك». لقد استغرق الأمر مني هنيهة كي يستوعب رأسي المؤقت لسيدة عجوز هذا. (في ماشوبزيكس، ليس لنا رؤوس، على هذا النحو). حين يتكلم عن الإنسان، يتكلم هاملت عن الصفات الإنسانية عمومًا، لكنه حين ينتقل إلى ما تطلقون عليه أنتم البشر «الجندر»، أو أحيانًا «الهُويَّة الجنسية»، هو يلمح إلى فعل الجماع.

تبدو هذه عادة منتشرة بينكم يا أرضيين: لا يمكنكم التفكير في النساء دون التفكير في الجنس، عادة بطريقة فكاهية أو تحقيرية نوعًا ما. كلمة

«امرأة» تتسبب في ابتسام أصدقاء هاملت. «وكز، وكز، غمز، غمز» كما اعتادت فئة معينة من الذكور الإنجليز أن تقول بخصوص أي شيء له علاقة بمجريات ذات طبيعة غرامية.

لكنْ في ماشوبزيكس ليس لدينا جنس مؤنث، على هذا النحو. كما ذكرتُ، نحن أقرب إلى مزيج من أخطبوط ورخوي بحري عملاق ومملحة ملح وفلفل. لدينا أطراف متعددة، والعديد منها في كل واحد منا تحتوي على حبيبات تلقيح متبادل: هذه هي الأطراف الشبيهة بممالح الملح والفلفل. حين نرغب في الإنجاب، نضفر أحدنا الآخر بأذرعنا العدَّة، ونضع إما زائدة «الملح» وإما «الفلفل» لزائدة الطرف الآخر المناظرة. يمكن لأفراد كثيرين المشاركة في هذا النشاط جميعهم معًا. إنه يوفر الوقت. ولا أحد على الإطلاق سيشعر بالغيرة أو الهجر. حين يتعلق الأمر بالإنجاب، فإنه يشبه نوعًا ما الرقص الشعبي في عالمكم. الجميع مرحَّب به!

أوضح علماء الأحياء أن البشر قريبون جدًّا من الشمبانزي الشائع (بان تروجلوديتس) -يحملون نسبة 98 بالمئة أو أكثر من بصمته الجينية- وقد بنوا افتراضات عدَّة على هذا. جماعات الشمبانزي تبدو مسيطرًا عليها من الذكور العدوانيين، وعُرِفَتْ بأنها تستخدم أدوات، وتتحكم في الإناث، وتخوض الحروب. يمكنكم قول إنها أبوية. لكنَّ هناك نوع آخر من الشمبانزي -البونوبو (بان بانيسكس)- وهو قريب بالقدر نفسه. يحكم البونوبو من خلال جماعات أمومية، تُحَلُّ التوترات بممارسة الحب، وتُعَضُّ أصابع الذكور المزعجين. يبدو أن الكائنات البشرية لديها بعض الخيارات من الأقارب المقربين، ومن ثَمَّ فليس كل شيء يخصُّهم محدد بيولوجيًّا سلفًا.

في التقليد الغربي -الذي تنتمون أنتم إليه- ساد نموذج الشمبانزي الأبوي في العصور الحديثة، وأعني بها الأربعة أو الخمسة آلاف سنة الماضية. ربما بسبب طريقتكم في الإنجاب قررتم قبل عدة آلاف سنة أن هؤلاء اللاتي تعتبروهنَّ «نساء» أدنى من نوعكم الآخر، ولا يستحققن أن يُعاملن بالجودة نفسها. لكنْ على نحو مفارق، في أزمان أسبق حتى -الأزمان السابقة على ذلك- كانت النساء مكرمات لقدرتهنَّ عن الإنجاب نفسها. ماذا تغير؟ متى نُظِرَ إلى النساء باعتبارهنَّ أدنى؟

هؤلاء الذين تسمونهم «أنثربولوجيين» كانوا مشغولين جدًّا في هذا الصدد. أُسقِطَ تسويغ «قانون الطبيعة» الثابت الخاص بأن «الأمر كذلك لأنه كذلك»

قبل بعض الوقت، باستثناء بعض جيوب المقاومة من قبيل أقاليم معينة في الولايات المتحدة وأيضًا في روسيا وأيضًا في... لكنَّ القائمة ستكون طويلة على نحو محرج، الآن وأنا أتفكَّر في الأمر. لكنْ كان من الصواب التخلُّص من هذا التسويغ. لا، أعزائي البشر: النساء لسن أغبى بالفطرة. لسن أقل تحملًا بالفطرة. لسن بالضرورة أقل تعقلًا، أو أكثر عاطفية، إنهنَّ يرتكبن مثلًا، جرائم عاطفة وانتحار أقل بكثير من الرجال، هذان الشيئان لهما جذورهما المرتبطة بالعاطفية المفرطة.

الرجال يذرفون دموعًا أقل، هذا صحيح. لكنهم يريقون دماءً أكثر. لذا في ما يتعلق بتناقض مبلل-جاف، يمكنكم قول إن الرجال أكثر بللًا. ونحن نقول هذا في ماشوبزيكس.

من الصحيح أيضًا أن في حقبة الصياد-الجامع، كُلِّفَ الرجال -لم يُعرَف عنهم قطُّ أنهم قد حملوا- بقنص الغزلان، لأن النساء المثقلات بالحمل لا يركضن بسرعة، لكنَّ معظم طعام الأسرة والمجموعة كان يتوفر من خلال المهارات النباتية وخبرات الجمع عند النساء، لمَّا كانت الغزلان لا تنمو على كل شجرة.

وهذا سبب أن الرجال لا يلتقطون جواربهم من على الأرضية ما إن يخلعونها: الرجال ببساطة لا يرون تلك الجوارب، لكونهم تطوروا كي يلاحظوا فقط الحيوانات التي تتحرك. في حين يمكن للنساء بسهولة تمييز الجوارب عن خلفية سجادة الأرضية، لما كُنَّ قد تطوَّرن كي يجمعن عيش الغراب الذي تشبهه الجوارب المخلوعة بشدة في الشكل وأحيانًا في الملمس والرائحة. على الأقل، هذا ما خلصنا إليه نحن أهل ماشوبزيكس.

لو أمكن تزويد الجوارب بأضواء شمسية تومض وتنطفئ، سيكون الرجال قادرين على رؤيتها، وطبعًا -لكونهم غير أنانيين ويتسمون بالإيثار- سوف يلتقطونها حينئذٍ من على الأرض ويضعونها في سلة الغسيل، وسوف يُستبعَد سبب آخر رئيسي من أسباب تعاسة البشر.

بالعودة إلى عدم المساواة الجندرية. يُخبرنا الأنثربولوجيون الآن أنهم يتعقَّبون بداية المعاملة غير الظالمة للمرأة إلى العصر البرونزي المبكر الذي يتوافق مع زراعة القمح وتصاعد في الحرب المنظمة. لقد كانوا ينبشون عظامًا من تلك الحقبة، واكتشفوا أن الرجال كانوا يأكلون اللحم والقمح، لكنَّ

النساء كنَّ يأكلن القمح فقط، وقد أدى هذا إلى عيوب في العظام. ومن ثَمَّ أصبحن أصغر وأضعف، مقارنة بجدَّاتهن من مرحلة الصياد-الجامع.

يا للأسف يا أرضيين، لقد كانت حلقة مفرغة. شجَّع الحكَّام زراعة القمح لأنه ينضج كله دفعة واحدة، ومن ثَمَّ كان من السهل فرض الضريبة عليه. لكنْ كي تزرع قمحًا، تحتاج إلى أرض صالحة للزراعة. ومن ثَمَّ أصبح غزو جيرانك والاستيلاء على أرضهم الصالحة للزراعة مغريًا، لكنْ من أجل هذا سوف تحتاج إلى جيش، ومن أجل جيش تحتاج إلى مادة غذائية يمكن تخزينها بكميات هائلة، مثل القمح.

تطلبتِ الأسلحة الثقيلة والدرع البرونز لجنود المشاة والعربات راميات الرماح من تلك الأيام -الإغريق ومحاربي طروادة، إلخ- الكثير من قوة الجزء العلوي من الجسد التي لدى الرجال قدر أكبر منها. لكنْ بين راكبي الخيول الرحَّل من السكوثيين[1]، الأبعد شرقًا وشمالاً، كانت الأقواس الخفيفة هي السلاح المختار، وتلك يمكن للنساء استخدامها بسهولة كبيرة. بين السكوثيين كانت هناك محاربات، يرتدين سراويل الرعب ويصوبن السهام، وكنَّ بطلات حربيات مكرمات. (نعم، الأمر حقيقي: نُقِّبَ عنهن في المقابر السكوثينية). ومن ثَمَّ أدى هذا إلى ظهور أسطورة الأمازونيات، وإلهة القمر أرتميس وقوسها الفضي، ورامية السهام البارعة في كتب نارنيا، وكاتنيس إيفردين في «ألعاب الجوع».

لا شيء أثار خيال رجال الإغريق الكلاسيكيين أكثر من الأمازونيات. كانت الأمازونيات أكبر أحلامهم: امرأة مساوية للرجال، ومن ثَمَّ جديرة بالحب الحقيقي! ثيسيوس تزوج واحدةً! وأسوأ كوابيسهم: امرأة مساوية للرجال! ماذا لو انتصرن؟ في أي شيء؟ لكنْ خصوصًا، ماذا لو انتصرن في الحرب؟ لكنني أستطرد.

حين كنتم تغزون الكثير من الأرض، احتجتم إلى أناس للعمل في هذه الأرض، مثل أطفال قرويين -أنجبتهم نساء- أو عبيد، إما مسروقين وإما مهزومين في معركة، وإما وُلِدُوا في الرِّق. النساء والأطفال والعبيد اعتُبِرُوا جميعًا ذوي حقوق أقل من الرجال لأنهم كانوا أدنى بالطبيعة. حسنًا،

(1) قبائل قديمة من المحاربين عاشوا في الأصل في ما يعرف الآن بجنوب سيبيريا، ثم مدُّوا نفوذهم نحو عام 200 قبل الميلاد من الصين حتى شمال البحر الأسود.

ستشعرون بإغواء أن تقولوا ذلك، أليس كذلك؟ لو أنَّ هؤلاء الناس كان بإمكانهم التصويت، لتمكنوا من التصويت بأن يُعتَقوا. ولمَّا كان النظام المتوسطي القديم قام على العبودية، لم يكن ممكنًا نيل ذلك.

هكذا أتت فكرة أن لبعض الناس -بالطبيعة- حقوقًا أقل من الآخرين لأنهم كانوا أدنى بالطبيعة. لكنْ يوجد كثير جدًّا من قوانين الطبيعة. نحن الماشوبزيكستيين أجرينا بحثًا معمقًا لها. كما قلت، لا يعترف قانون الطبيعة بالاستثناءات: لو أن هناك استثناءً، فالقانون لم يعد قانونًا. أنتم البشر لديكم تعبير: «الاستثناء الذي يثبت القاعدة»، لكنَّ هذا لا يسري على قوانين الطبيعة الواضحة المرتكزة على الدليل. كان هناك عدد هائل من النساء الذكيات البارعات، وعدد هائل من العبيد الأذكياء البارعين، بما لا يُسوِّغ دونيتهم كقانون حقيقي من قوانين الطبيعة. أرهق الرجال أذهانهم في اختراع أسباب أخرى تفسر لماذا أنواع متعددة من الناس كانوا أدنى: ربما كانوا شائنين وخسيسين. لكنْ أليس الغش بخصوص قوانين طبيعتكم المزعومة شائنًا وخسيسًا؟

نحن الماشوزيكسيين لدينا سؤالان نحب طرحهما بخصوص أي شيء. أهو صحيح؟ و: أهو منصف؟ إن لم يكن صحيحًا أن بعض الناس بالطبيعة أدنى من الآخرين، أهو منصف أن يُعاملوا كما لو أنهم كذلك؟

بعد ألفيات عدَّة من معاملة بعض الناس كمخلوقات أدنى بالطبيعة، لكنْ رغم هذا توسيع الامتياز تدريجيًّا -أو المشاركة في المواطنة الكاملة- من ملوك إلى نبلاء، من نبلاء إلى الإقطاعيين الذكور، من الإقطاعيين الذكور إلى السكان الذكور، أنتم أيها البشريون -أو بعضكم- استوعبتم أخيرًا أن حقوق الإنسان يجب أن تكون عالمية.

هذه الحركة أتت بعد فظائع حربيْن عالميتيْن والكشف عن معسكرات الاعتقال والإبادات المرتكَبة من جانب النظام النازي في الثلاثينيات والأربعينيات. أُعلِن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام 1948 في الأمم المتحدة: واحدة أخرى من محاولاتكم المتفرقة لكبح جماح ميلكم إلى إراقة الدماء.

ها هنا بعض الكلمات البشرية عنه، منقولة من موقع المفوضية الأسترالية لحقوق الإنسان. (على الجانب، عليَّ قول إن الإنترنت والمواقع كانا لا غنى عنهما بالنسبة إلينا نحن الماشوبزيكسيين في جهودنا لفهمكم. بعضنا أجرى دراسة في السياسة التي خلطنا بينها في البداية وبين فيديوهات القطط. أظن

أننا أزلنا الغموض بخصوص هذا الآن، لكننا تابعنا لهنيهة شيئًا يدعى «القط الغضبان»، بانطباع أنه رئيس واحدة من دُولكم الكبرى).

كي أستأنف: أقتبس من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان:

> يبدأ الإعلان العالمي بالإقرار بأن «الكرامة المتأصِّلة في جميع أعضاء الأسرة البشرية وبحقوقهم المتساوية الثابتة هو أساس الحرية والعدل والسلام في العالم».
>
> ويعلن أن حقوق الإنسان عالمية، يتمتع بها كل الناس، بصرف النظر عن من هم وأين يعيشون.
>
> يتضمَّن الإعلان العالمي حقوقًا مدنية وسياسية، مثل الحق في الحياة، الحرية، حرية التعبير والخصوصية. يتضمن أيضًا الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، مثل الحق في الأمن الاجتماعي والصحة والتعليم.

يمكنكم أن تجدوا النص الكامل للإعلان العالمي على الموقع، إن استطعتم انتزاع أنفسكم بعيدًا عن فيديوهات القطط. يمكنكم أيضًا أن تجدوا اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة لعام 1981: تأكيد متأخر على رؤى أوليمب دي جوج التي قدَّمت بأمل إعلانًا بحقوق النساء خلال الثورة الفرنسية التي اتُّهِمَتْ بخيانة الدولة، وأُعدِمَتْ لوقاحتها التي استُبعِدَتْ بعدها النساء من النشاط السياسي.

ويمكنكم أيضًا أن تجدوا إعلان الأمم المتحدة لحقوق السكان الأصليين لعام 2007. لهذا كما ترون، رويدًا رويدًا، أنتم هنا على الأرض تومئون على الأقل بعض الإيماءات صوب الحالة السعيدة من المساواة التي نتمتع بها في ماشوبزيكس. عظيم.

لكنْ يا أرضيين، بعض كلمات التحذير. أولًا، كل هذه الإعلانات والاتفاقيات مثاليات. حتى في الدول التي وقَّعت عليها، لم تُطبَّق بالكامل. إذا لم تكن قد ظلَّت مجرد حبر على ورق، لا بدَّ أن تُبذَل جهود إضافية. وانتبهوا: كلما زاد انعدام المساواة، زادت الإساءة.

ثانيًا، الحقوق لا تسقط من السماء. إنها ليست منحة إلهية. لقد حُورِب من أجلها لقرون، وحُورِب ضدها. هذه حرب شد وجذب مستمرة. المسألة لم تنتهِ قطُّ. قابيل دائمًا ما يلتقط صخرة، وهابيل دائمًا ما يُقتَل. الجشع، الغيرة، السعي للسلطة... متى خلا منها الإنسان العاقل العاقل؟ المجتمع المستقر لديه على الأقل بعض وسائل التأقلم مع تلك النزعات. مجتمع غير مستقر يُطلِق الشياطين الداخلية.

ثالثًا، ثمة قوى منظمة وممولة جيدًا تعمل الآن ضد تلك الحقوق الهشة. يوجد البعض بينكم ممن تضجرهم نعومة شبه الديمقراطيات، ويرغب في بعث شموليات القرن العشرين. عن هذا أقول: احذروا. ربما تبدو كفكرة مرحة في البداية، مع كل هذه المسيرات والتنكر[1] والشعور بأنك تخدم قائدًا سيخبرك بالحقيقة، بخلاف أي من أولئك في الماضي، لكنَّ تلك الأشياء لم تنتهِ قطُّ على خير، خاصة بالنسبة إلى المواطنين.

تسلك الأنظمة الشمولية المسالك نفسها كثيرًا بصرف النظر عن ماذا تسمي نفسها. هدفها سلطة كلية دون منازع، وسائلها تتضمن الكذب، كلما كبرتِ الأكاذيب كان أفضل، إسكات الصحافة المستقلة -من خلال، مثلًا، خنق الصحفيين ثم تمزيقهم إربًا- وكذلك حبس أي فنانين أو كتاب واغتيالهم لا يتصادف أن يتفقوا معها، التخلص من القضاء المستقل، ومن ثَمَّ جعل تطبيق القانون ببساطة ذراعًا للحكومة، يمارس قوانين ظالمة اخترعتْها الحكومة الشمولية، استخدام وسائل خارجة على القانون للقمع، من قبيل الاغتيالات، تحريض الغوغاء على جماعات معروفة ونشر وشايات هادفة لتحطيم المنافسين وترسيخ السلطة وإبقاء الشعب في حالة خوف. ما إن تعمل آلة الاتهام بكامل طاقتها، فلها قوة دفع هائلة: كي تتجنب أن تكون الشخص التالي الذي يُتهَم، أنت نفسك تشعر بإغراء أن تصبح متَّهمًا. وعديدون استسلموا لهذا الإغراء في الماضي.

لماذا تبدأ تلك الأنواع من الأنظمة في العمل؟ كيف تستولي على السلطة؟

إنها تنطلق بدايةً في فترات الفوضى -عادة اقتصادية- ومن خلال إحساس بالظلم بين السكان، أو قطاع كبيرة كفاية منه. أوقات كهذه تشجع على صعود الأناركية، مع عصابات العنف والإعدام خارج القانون والمحاكم

---

(1) الإحالة هنا إلى مسيرات ومظاهرات داعمة لترامب كان المشاركون فيها يرتدون أقنعة تحمل وجهه.

الصورية التي نجحتْ على نحو نموذجي -حين لا يعود الناسُ قادرين على العيش في الفوضى- من جانب أمراء الحرب والزعماء. هؤلاء يجمعون قاعدة تابعين من خلال توجيه الغضب إلى جماعة مستهدفة، مثل المجذومين، الساحرات، التوتسي، مَن يعانون الإيدز، المكسيكيين، اللاجئين وأمثالهم.

نحن في غنى عن تأكيد أن الرافضين ينبغي سحقهم. والقاعدة المعتدلة يجب استبعادها: هؤلاء الواقفون فيها يمثلون العدل والدماثة والاعتدال، والتعقُّل، وحين يكون الاعتقاد الراديكالي غير العقلاني مطلوبًا، يقول الزعماء، لا يمكننا تقبُّل أي من هذا. منقادين بالخوف من أن يُروا منافقين أو غير شرفاء أو حقيرين، يدفع المتطرفون بعضهم نحو تطرف أبعد وأبعد.

هل أحتاج إلى أن أخبركم بأن المتطرفين يستخدمون الأدوات التي تعتز بها الديمُقراطية ضدها؟ التصويت، مثلًا. التصويت مفيد جدًّا حين يكون بمقدورك التلاعب بالناس للتصويت لقائدك، ثم يستخدم هذا الشخص المنتخب سلطته كي يستميل نظام التصويت الحر أو يخربه في المرة القادمة.

سيحاول المتطرفون أيضًا اللعب بما يُعرَف بحرية التعبير -الحق في إعلان آراء سياسية دون أن تُعتقَل، حق الصحافة في استقصاء الحقيقة ونشرها دون انتقامات، الآن في أمريكا، إنهم هؤلاء من اليمين الذين يهتفون بـ«حرية التعبير»- التي لا تعني في الواقع الحق في قول ما تريده تمامًا أيًّا كان، ومهما كان غير حقيقي، أينما تريد قوله، ولا يحميك من حق آخر: حق الفرد في الدفاع عن اسمه أو اسمها الجيد ضد الأكاذيب المسيئة.

لكنَّ اليسار التقط بحماقة الطُّعم الملقى من اليمين، وهو منشغل بمحاولة إغلاق تجليات تعبير محددة لا تروقه. على المرء أن يحذر من صياغة أسلحة مماثلة: من المؤكد أنها سوف تُستخدَم ضده. أتوافقون على التكميم السياسي لأبحاث علوم المناخ والتسمم؟ أتهزأون بالصحافة المرتكزة على الأدلة والسياسات المرتكزة على الأدلة؟ أتصفقون لسحق الصحف وضرب وقتل الصحفيين؟ أتصيحون «مرحى» حين توصف الصحافة -على خطى ستالين- بـ«عدو الشعب»؟ إن كنتم كذلك، قفوا هنا، في الطابور المكتوب عليه «ديكتاتورية». الطابور يتكون إما على اليسار وإما على اليمين. لكنْ كما يقولون عن الموتى، كلهم ينتهي بهم الأمر في التابوت ذاته.

ليس الأمر أننا نستخدم توابيت كهذه في كوكبنا. شعائر جنازاتنا تتضمن... لكن سأترك هذا لوقت آخر. دعونا فقط نقول إن الأمر يتضمن قدرًا

معينًا من التهام ماشوبزيكسي. لا تهدر شيئًا، ولن تريد شيئًا. لا أحد منًا ميت بالضبط. فقط... متناثر.

كي أنهي بلمحة أمل -الماشوبزيكسيون يحبون لمحات الأمل- أنتم لا تعيشون في ديكتاتورية شمولية الآن - أو بعد. أرجوكم تجنبوها.

يا أرضيين، أنتم لا تحتاجون إلى المضي في درب شقاق الشك والكراهية. يمكنكم عوضًا عن هذا أن تعرفوا أنفسكم كرفاق بشريين، وتحاولوا فهم ومواجهة مشكلاتكم الإنسانية المشتركة معًا.

وأنتم لديكم بعض المشكلات الهائلة كي تحلوها! مثلًا، إن لم تضبطوا درجات حرارة وبنية كوكبكم، ستتغوطون جميعًا بلاستيكًا قبل مرور وقت طويل، سوف تموت محيطاتكم، وحينئذٍ لن تستطيعوا التنفس، وسيكون هذا وداعًا للإنسان العاقل العاقل. سيؤسفنا أن نراكم ترحلون. لديكم بعض النقاط الجيدة. نحن نحب موزار جدًّا. لكن يمكننا إنقاذ المدوَّنات الموسيقية وعزف الموسيقى بأنفسنا.

يجب ألا يكون الأمر هكذا. الاختيار لكم.

انتهى وقتي هنا، وأُنجِزَت مهمتي، لأن كما قد خمنتم الآن، لم تكن هذه مجرد رحلة استقصاء. نتمنى لكم الخير -لو أن لدينا أصابع، ستكون متقاطعة[1]- ونحن متأهبون في الفضاء الخارجي لفعل شيء ما أو آخر، لسنا واثقين ما هو، في حالة أفسدتم الأمر بطريقة كبيرة. قد يتضمن بنادق أشعة.

نتمنى أنكم ستكونون قادرين على التفكير في حل جيد بأنفسكم، مع هذا. أنتم أذكياء للغاية، في النهاية.

الآن يجب أن أتخلص من تنكر العجوز القصيرة وأتوهج بضوء ساطع، وأبرعم أطرافي العدَّة الشبيهة بأقدام كاذبة وأنطلق في الطبقة العليا للغلاف الجوي... مسافرة صوب كوكب في مجرة بعيدة بعيدة، ومن نوع آخر.

يا أرضيين، أحسنوا التصرف! وامرحوا كلما أمكنكم هذا! تجنبوا الأنظمة الشمولية! استمتعوا بفيديوهات القطط! اقرأوا عن حقوق الإنسان! كلوا الكثير من الملفوف المجعد! تخلصوا من البلاستيك ذي الاستخدام الواحد! وداعًا... حتى نلتقي مجددًا.

---

(1) إشارة لتمني الحظ الجيد.

تسديد

مقدمة لطبعة جديدة
(2019)

رغم أن محاضرات مايسي الخاصة بي، المعنونة بـ«تسديد: الديون والظلال الجانبية للثروة»، رُحِّبَ بها حين صدرت لأول مرة في خريف 2008 باعتبارها تنبؤية، إلا أنني لم أتنبأ بنشرها في ذاك الوقت الذي تصادف مع الانهيار المالي الكبير. هذا كثير جدًّا على قواي التنبؤية. لكن هاكم كيف نلت سمعتي غير المستحقة، في هذه الحالة.

بحلول بدايات الألفينات، كنت قد قضيت بعض الأعوام أتهرب من دعوات عدَّة لإلقاء محاضرات سي بي سي مايسي المرموقة التي افتُتِحَتْ عام 1961 لإتاحة منتدى على الراديو يمكن فيه «لمفكرين معاصرين رئيسيين مقاربة قضايا عصرنا المهمة». تلك المحاضرات تتطلب كثيرًا من العمل! أولًا، يجب أن تكتب المحاضرات. ثم يجب أن تحول المحاضرات إلى كتاب، أطول من المحاضرات نفسها بطريقة ما. ثم يجب أن تلقي المحاضرات واحدة تلو الأخرى، في خمس مدن متباعدة للغاية، والتوقف فقط بما يكفي لارتداء وخلع ملابسك الداخلية المدفئة، لأن جو الخريف يمكنه أن يتسم بالتبدل. أخيرًا يجب أن تحرر المحاضرات تحريرًا موجِزًا مناسبًا للبث الإذاعي.

نظام التضخم والانكماش هذا يطرح تحديات، ليس لمهارات المرء فقط، لكنْ أيضًا لكبريائه: لو أن المحاضرات يجب الآن اختصارها، وقد سبق التوسع

فيها، ما مقدار الإيمان الذي يمكنك وضعه في معصومية كل كلمة من كلماتك الذهبية؟

لذا كل مرة طُلِبَ مني فيها إلقاء محاضرات مايسي، رفضتُ بتهذيب. اعتدتُ قول ما مفاده: «شكرًا جزيلًا لكم، لكنني سأغسل شعري. وسأغسله كذلك في العام القادم أيضًا، والعام الذي يليه بالمثل، و...». هنا عليَّ شرح الاستعارة. إنها من الخمسينيات، وهي ما افتُرِضَ قوله للتهرب من موعد غرامي غير مرغوب.

وهكذا انقضى الوقت: وقت كنت فيه أغسل شعري دائمًا عندما يُطرَح موضوع تقديمي لمحاضرات مايسي. لكنْ تدخَّل القدر لاحقًا. نُشِرَتْ محاضرات مايسي تقليديًّا في دار «هاوس أوف أنانسي»، وهي شركة أدبية صغيرة وضعتُ بعض المال في تأسيسها في الستينيات، ومن ثَمَّ عملت في لجنتها وأنا أحرر كتبها، وكتبتُ لها مجلدًا كبيرًا بعنوان «البقاء على قيد الحياة»، كجزء من جهد مستمر لدعم مواردها المالية. أنانسي الآن دار نشر متوسطة الحجم ومُقدَّرة جدًّا، لكن في 2002، مرت بمأزق شديد، واشتراها ناشر كندي أكبر، ستودارت، قبلها بقليل، لكن الآن توشك ستودارت أن تذهب هباءً، وستغرق أنانسي معها في النسيان.

في الوقت المناسب تمامًا، انقض رجل اسمه سكوت جريفين، احتاج في طفولته إلى أن يُنتزَع من زي سوبرمان الخاص به، واشترى أنانسي، مقتلعًا إياها من مستنقع اليأس، حاملًا جسدها الأعرج إلى الشاطئ ومعيدًا لها شهقة الحياة بدفقة حصيفة من النقود. لكن في الأثناء قررتْ حلقة الدعوة لمحاضرات مايسي بحيطة سحب سلسلة محاضرات مايسي من أنانسي ومنحها لشركة أكبر وأكثر اقتدارًا.

كثيرًا كان النحيب، وكئيبة كانت الترانيم الجنائزية! أليس بمقدروي فعل شيء؟ جرعة مزيلة للبثور، لعنة أو تعويذة، تضرع للقمر؟ شيء له علاقة بكوبرا مصرية؟ لم أمتلك حينذاك، ولا أمتلك الآن قوى خارقة للطبيعة، لكنني حاولت ما وسعني. جلستُ وكتبتُ ملاحظة لاذعة، في أفضل أمزجتي شبهًا بنوبة غضب آن في المرتفعات الخضراء، بالتقريب:

«إن سحبتم محاضرات مايسي من دار نشر أنانسي، لن ألقي محاضرات مايسي أبدًا أبدًا أبدًا! (خبطة عقب على الأرض)».

لم يسحبوا محاضرات مايسي من أنانسي. شيء لا علاقة له بي في الغالب، لكن يمكنكم رؤية ما سيلي هذا بالضرورة. وقد حدث.

كلمة بذيئة! تعجبت. عليَّ الآن حقًّا أن ألقي محاضرات مايسي (الكلمة البذيئة حُذِفَتْ)!

ضرب هذا مثالًا جيدًا على الموضوع الذي وجدتُ أن عليَّ استكشافه بعد وقت وجيز: ظاهريًّا، قدموا لي معروفًا. أدين لهم. عليَّ رده.

إذن، فقد قلت إنني سأقدم محاضرات مايسي دون معرفة ما الموضوع الذي سأتحدث عنه فيها. تململت، أجَّلت، تأملتُ ضعيفةً وسئمةً مجلداتٍ عدَّةً غريبةً وطريفةً من المعرفة المنسية.[1]

في النهاية، وجدتُ نفسي أدور حول مجموعة من الأسئلة التي من الحتمي أن تطرأ لأي شخص درس مؤلفي القرن التاسع عشر لفترة طويلة. يرحل هيثكليف فقيرًا ويعود ثريًّا: كيف؟ (نحن متأكدون أنه ليس بأي طريقة جيدة). هل يغادر تشاد نيوسوم من «السفراء» عشيقته الفرنسية البارعة المثقفة ويعود ليدير عمل الأسرة السوقي وإن كان مربحًا في نيو إنجلاند؟ (نظن أن نعم) هل كانت مدام بوفاري لتفلت بالزنا لو أنها أفضل في إدارة حسابات القيد المزدوج ولم تغرق في الديون؟ (نقول: بلا شك) كل رواية تفتحها من روايات القرن التاسع عشر، تخدعك في البداية بحكايات عن الحب والعاطفة، لكنْ في قلب كل واحدة منها يقبع حساب مصرفي. أو الافتقار إليه.

حين أعلنتُ لإدارة مايسي المنتظرة أنني اخترتُ موضوعي وأنه عن الديون، قيل لي إنهم بُهتوا وتشاوروا.

لقد ظنوا أنني سوف أكتب في الاقتصاد. ارتاحوا كثيرًا حين أوضحتُ أن موضوعي هو ببساطة الطرق التي فكر فيها البشر في ما المدين به، ومن يدين به وكيف يجب أن يُسدَّد: موازنة الحسابات، في الدين والأدب والعالم الإجرامي السفلي، تراجيديا الانتقام، وفي الطبيعة، منطقة بالغنا فيها يا للأسف في السحب من رصيدنا.

مسحت اللجنة الموجهة للدعوة قطرات العرق عن حواجبها، وقدمتُ مخططًا تمهيديًّا واختفيتُ داخل جحر أرنب البحث. ثمة وقت وفير. كنا فقط في 2007، والمحاضرات لن تُلقى حتى خريف 2009.

---

(1) تناص مع قصيدة «الغراب» لإدجار آلان بو.

ضرب القدر مجددًا. في بداية 2008، جاءتني جماعة مايسي في ثياب المتوسلين. محاضرهم لعام 2008 لن يجهز في الوقت المناسب، لذا هل يمكنني، رجاءً، رجاءً، رجاءً أن ألقي محاضراتي أبكر بعام؟

كنا في فبراير. سيكون عليَّ أن أنهي نَص الكتاب بحلول يونيو، كي يمكن نشره في أكتوبر، حين ستبدأ المحاضرات. هذه مهمة عسيرة.

قلت: «أعطوني باحثيْن»، وأنا أشمر عن ساعدي. ما فائدة الأكمام إن لم يسع المرء تشميرها؟

بعد خمسة أشهر، وساعات عدَّة من نقر أزرار لوحة المفاتيح، كنا جاهزين نوعًا ما. لكنَّ عرقًا أكثر كان يُمسَح عن الحواجب.

ضرب القدر مرة ثالثة. بمجرد صدور الكتاب وبدء جولة المحاضرات -في نيوفاوندلاند، في الواقع- حدثت أزمة الانهيار المالي الكبير. وكتابي هو الوحيد الصادر عن الموضوع، في ظاهره. سألني مديرو محافظ وقائية عديدون: «كيف عرفتِ؟». من غير المجدي الإجابة بلم أعرف: الدليل موجود ومعروض في هيئة كتاب.

لا أملك بلورة سحرية. لو بإمكاني فعلًا التنبؤ بالمستقبل، لاستحوذت على سوق الأوراق المالية منذ أمد بعيد.

ذاكرة النار

»»«««

مقدمة

(2019)

التقيت إدواردو جاليانو لأول مرة في 1981، بمؤتمر لمنظمة العفو الدولية بتورنتو عنوانه «الكاتب وحقوق الإنسان». لا يزال لديَّ الملصق الدعائي الذي يصور حصانًا مجنحًا.

كي أصف المشهد: كانت الحرب الباردة لا تزال مستمرة، ولن تنتهي حتى سقوط جدار برلين في 1989. مرَّ على حقبة الحرس الأحمر في الصين التي مات خلالها 300 ألف نسمة، أربعة عشرة عامًا فقط. انتهى حكم بول بوت في كمبوديا الذي قتل ربع الشعب، قبل سنتين فقط.

في أمريكا اللاتينية مثَّل الاضطراب والعنف القاعدة لا الاستثناء. كانت الأرجنتين لا تزال تحت حكم الجنرالات اليميني الذي «أخفى» قرابة 30 ألف نسمة: اختطفهم وعذبهم وألقى بهم من الطائرات في المحيط. في حالة النساء، اغتُصِبن، وإن حملن، أُعطَى أبناؤهن لأُسَر الرفاق من الجنرالات قبل رمي النساء أنفسهنَّ من الطائرات. في السلفادور، الحرب الأهلية مستعرة، مع فظائع عدَّة. في تشيلي، انقلاب الدولة عام 1973 بقيادة بينوشيه المدعوم من الولايات المتحدة أعقبته حقبة من العنف البالغ: تعذيب، قتل واختفاءات. في بيرو، أطلق الدرب الشيوعي الساطع حملته العنيفة العام السابق فقط.

أنا نفسي كنت قد انضممتُ إلى منظمة العفو الدولية وقت أزمة أكتوبر في كندا عام 1970. بدأت الأزمة حين اختطف أعضاء جبهة تحرير كيبيك

جيمس كروس، المفوض التجاري البريطاني في مونتريال، ولاحقًا خطفوا بيير لابورت، وزير العمل، وقتلوه. كعضو في منظمة العفو، لم يكن ممكنًا أن أتجاهل الانتهاكات الصارخة للحقوق التي كانت تحدث، أو أجهل المعاملة الخاصة للكتاب والفنانين. اهتمامي بتلك الأشياء لم يكن نظريًّا: كان واضحًا أن الأنظمة العازمة على القمع -سواء تنتمي إلى اليسار أم اليمين- لديها اهتمام خاص بإسكات الأصوات المستقلة. عنى هذا الفنانين ووسائل الإعلام مثل الإذاعة والتلفزيون والصحف.

لاحقًا أصبحتُ منخرطة في تأسيس نادي القلم الكندي بالإنجليزية -باهتمام خاص ببرنامج الكتاب المسجونين الذي ساعد الكتاب الذين اعتُقِلُوا بسبب شيء كتبوه- لكن هذا كمن في المستقبل. في 1981، انصبَّ تركيزي على منظمة العفو.

كان المؤتمر هو ما ربما توقعتموه، بالنظر إلى الزمن: جاد ومكترث وهام لكنه شبيه بالحلم بغرابة: كنا هنا في كندا، حيث لا أحد أُلقِي من الطائرات، نتحدث عمَّا قد يفعله الكتاب أو يمكنهم أن يفعلوه في وجه مثل هذه الفظاعات. سوزان سونتاج كانت هناك: بفضل الشاعر الروسي المهاجر جوزيف برودسكي، كانت قد اكتشفت لتوِّها أن ستالين ليس سانتا كلوز -حقيقة معروفة فعلًا لكثير من الحاضرين- وأرادت أن نرسل برقية إلى فيديل كاسترو تبدأ بـ: «أيها القاتل». (ليست أفضل طريقة حقًّا لإخراج الناس من المعتقل في أنظمة الحكم المطلق).

وسط كل هذا الاهتياج كان هناك جاليانو: رابط الجأش، هادئًا ودقيق الملاحظة. على المسرح وُضِعَتْ بعض المقاعد الفارغة على المسرح، يمثل كل واحد منها شخصًا مختفيًا، خُصِّصَ أحدها لأفضل أصدقاء جاليانو. لا يمكنني تذكر ما قاله، لكنْ لا بدَّ أنه قد خلَّف انطباعًا قويًّا فيَّ لأنني قرأت «ذاكرة النار» حين صدر في ترجمة للإنجليزية عام 1986. تأثرت به بقوة لدرجة أن وجدت نفسي أستخدم اقتباسًا من مجلده الأول «سفر التكوين»، كمفتتح في روايتي «عين القطة» الصادرة عام 1988، يقول:

«حين قطع «التوكاناز» رأسها، جمعت العجوز دمها في يديها وطيَّرته صوب الشمس.

صرخت: «روحي تدخلك أيضًا!».

منذ ذاك الوقت يتلقى أي شخص يقتل في جسده، ودون رغبة منه أو معرفة، روح ضحيته».

إنها موتيفة تجري بامتداد «ذاكرة النار»: القاتل والمقتول، القامع والمقموع، الغازي والمغزو، المُستعبِد والمُستعبَد، المُعذِّب والمُعذَّب - هؤلاء الشركاء متصلون بلا انفصام، لا أحد منهما يسعه الهرب من ذكرى ما حدث بينهما، وفي نهاية المطاف سيعاني هؤلاء الذين ارتكبوا جرائم وفظائع بسبب أفعالهم بطريقة ما.

«ذاكرة النار» تاريخ من نوعٍ ما: تاريخ الأمريكيتين، ثري للغاية، متعدد الطبقات، عنيف، خصب، موحٍ وجامح. إنه «تاريخ» في ما يخص أن الأحداث المروية حدثت فعلًا. لكنه ليس التاريخ القياسي. إنه يشبه أكثر الكوريوغرافيا والموسيقى: نصوص موجزة، نغمات محكمة متكررة، حقائق مجسدة كإيماءات لفظية مطرزة. كم كان هذا العالم مُوشًّى، أو كم هو موشًّى، في حين ينبسط من خلال الزمن. كم هي قاسية وفي الغالب غبية سلوكيات هؤلاء المقدمين فيه: مستعمرين أفظاظ، مارووِنز جامحين[1]، صائدي العبيد الآبقين. ولم تُغفَل الحيوانات: تتوارى التماسيح، متخفية كجذوع شجر، تلتهم أناث العنكبوت أزواجها، بتروٍّ وتلذذ.

لا يوجد كتاب آخر مثل «ذاكرة النار». أن تقرأه يعني أن تؤخذ في رحلة مثيرة خلال نفق أهوال شبه مهلوس، بامتداد قرون، مشيد ببراعة، ومضاء بشدة، متوهج مفرط في الألوان لكنه أيضًا مقنع بعمق. هل فعل الناس أشياء مماثلة؟ هل ما زالوا يفعلونها حقًّا؟

أهلًا بكم في العالم الواقعي غير الواقعي. ستتعلمون كثيرًا، ستتعجبون في الغالب، ورغم أنكم ستُصدمون وتفزعون -كما توقع إدواردو جاليانو بالتأكيد- فلن تضجروا أبدًا.

---

(1) من هربوا من العبودية وعاشوا في مستوطنات حرة منعزلة أو سلالتهم.

قل. الحقيقة.

»»«

(2019)

شكرًا جزيلًا لكم على تتويجي بالشرف الفريد لميدالية سي إتش إس بورك. أشعر بإطراء استثنائي! وإنه لأمر سار للغاية بالنسبة إليَّ أن مجتمع ترينيتي كوليدج التاريخي بدبلن هو مجتمع مناظرات! لقد كنت يومًا عضوًا في مجتمع مناظرات جامعي -مع أنه ليس واحدًا ذا نسب عتيق كهذا- في برية تورنتو المكتسَحة بالجليد، بكندا.

بعض كلمات الحكمة متوقعة مني بهذه المناسبة، باعتبار أن كل الناس يصبحون أكثر حكمة حين يكبرون هي مغالطة مسلَّم بها. لذا ها هنا بعض البدائل لكلمات حكمة استنبطتها من أجلكم.

ها هي ملاحظتي الأولى: لا تُسوِّغ عاطفة ما فعلًا ما. يبدو البعض كأنما غاب هذا عنهم. يقولون: «نحن غاضبون جدًّا». صادق جدًّا حتى الآن. لكنَّ هذا الشعور، مهما بلغت درجة صدقه، لا يسوِّغ في حد ذاته ما قد تفعلونه كنتيجة. لو أن الغضب مُسوِّغ كافٍ، فلن يُدانَ كل هؤلاء الرجال الذين يقتلون زوجاتهم أو حبيباتهم في نوبة غضب غيور على القتل. الغضب يمكنه أن يحفز الفعل، لكنه في حد ذاته ليس عذرًا له.

في بعض البلاد، تلقى جرائم العاطفة المزعومة المرتكبة من جانب رجال أحكامًا أخف. واتَّسم الغضب نفسه ذات يوم ببعد جنساني. في الخمسينيات كان تحقيرًا قول: «أوه، إنها مجرد امرأة غاضبة»، أو على نحو معبِّر أكثر: «إنها فقط غاضبة لأنها ليست رجلًا».

ها هي كلمتي العنقودية الثانية. إنها ذات صلة بالحقيقة. في عصر الأخبار الزائفة وروبوتات الإنترنت، الحقيقة غاية يصعب بلوغها. نُسأل: ألا توجد «حقيقة حقيقية»؟ أليس هو مجرد سؤال عن أي فقاعة تفكير مغلقة ترغب في الالتجاء إليها؟ لكنَّ كل الاحتيال «الأونلاين» هذا لا يعني أن حقائق موقف ما غير موجودة. وتعبير: «قل الحقيقة في وجه السلطة» لا يعني شيئًا إن لم توجدْ حقيقة. أدعم الإعلام التقليدي لأنهم يدققون الحقائق -معظم الوقت- وإن أخطأوا ونشروا شيئًا غير حقيقي ومضرًّا، يمكن مقاضاتهم، بخلاف المواقع غير الموثوقة التي تظهر وتختفي مثل حشرات سراج الليل. ثمة حركة قيد الإعداد تطالب بأن يرسل الفيسبوك تصويبًا لكل شخص تلقَّى خبرًا زائفًا، أدعم هذه الحركة. التصويبات مفيدة، في كثير من الوقت.

حين نُشِرَتْ روايتي الأحدث «العهود»، رآها أحد المراجعين عتيقة الطراز: كم كان غريبًا مفهوم أن كشف أسرار عفنة من داخل نظام ما قد تساعد على انهياره. في الولايات المتحدة، لم يبدُ أن الحقيقة تُشكِّل فارقًا في صناديق الاقتراع. مع ذلك، تغيرت الأشياء فجأة مع ظهور بعض كاشفي الخبايا الذين عزفوا نغمات جديدة ومزعجة بصافراتهم. وقد بدأ الناس في الإنصات لأن هذه النغمات بدت حقيقية.

لو ستتجه إلى العمل كصحفي، أو كاتب أعمال غير خيالية أو حتى كاتب روايات تدور قصتك في العالم الواقعي، أرجوك انتبه إلى نصيحة أمثال جودي كانتور، ميجان تاوهي ورونان فارو، الذين يكتبون عن رجال نافذين فُضِحوا من جانب كاشفات خبايا: رجال مثل هارفي وينستين. ابحثْ. أعد تدقيق كل شيء من أجل الدقة. تأكد من أنك وصلت إلى الحقائق. وإلا فأنت تخاطر بوضع نفسك في مأزق شديد، مثل الصحفية المتمرسة سابرينا إرديلي التي لم تُعِدْ تدقيق قصتها عن الاغتصاب لمجلة رولينج ستون، وانتهت بتكليف ذلك الإصدار ما يزيد على 4.5 مليون دولار أمريكي كتعويض لأن ما نشره ليس حقيقيًّا. مجرد أن شيئًا ما ينبغي أن يكون حقيقيًّا -مجرد أن نيتك حسنة -مجرد أنه يلائم أيديولوجيتك -مجرد أنه سيلائم جدًّا طبيعة الأشياء لو أنه حقيقي- لا يعني أنه حقيقي. يجب أن تكون مستعدًّا لتعزيز حقائقك لأن في حالة قولك شيئًا لا يحظى بشعبية، فمن المؤكد أنك ستُهاجَم. أو لأقتبس من جورج أورويل: «لو عَنَتِ الحرية أي شيء على الإطلاق، فهي تعني الحق في

إخبار الناس بما لا يريدون سماعه». ولأقتبس منه مجددًا: «كلمتان[1]: قل الحقيقة».

شذرتي الثالثة من الحكمة ذات علاقة بالسلطة. سطر من قصيدة لي كثيرًا ما يُستشهَد به: «كلمة تلو كلمة تلو كلمة سُلطة». نعم، بقدر ما. لكن ما السلطة؟ في حد ذاتها. السلطة محايدة أخلاقيًّا. لا شيء يقول إنها طيبة، لا شيء يقول إنها شريرة. الكهرباء يمكن أن تضيء مصباحك أو يمكن أن تحرق منزلك، وكذلك الأمر مع السلطة الإنسانية. والسلطة على نفسك تختلف عن السلطة على الآخرين. بافتراض أن لديك بعض السلطة لتمارسها، لا يمكنك دائمًا معرفة عواقب أفعالك. للمسببات في الغالب تأثيرات غير متوقعة. لأقتبس من صمويل بيكيت: «هكذا هو الأمر على هذه الأرض العاهرة». بمجرد أن تمتلكوا السلطة -أفترض أنكم ستمتلكون بعضها لأنني متفائلة على نحو صارخ- أثق بأنكم ستستخدمونها جيدًا. أو جيدًا قدر الإمكان، في ظل الظروف.

هذا مجتمع مناظرات. إنه يقوم على الكلمات. كلمات تلو كلمات تلو كلمات تقال بقوة كما نأمل. اللغات المركَّبة قواعديًّا -اللغات التي تسمح لنا بالحديث عن أزمان مضت منذ وقت طويل قبل أن نولد، وعن مستقبل قد يوجد بعد وفاتنا- تلك اللغات هي ربما أول تكنولوجيا حقيقية لنا. لقد مُنِحْنا لغاتنا من أسلافنا البشر، الممتدين بعيدًا في الماضي بقدر ما يمكننا أن نعرف. استخدموا تلك اللغات بصدق، استخدموها بعدل. وإنْ فعلتم هذا، فأنتم أيضًا تستخدمونها بقوة، بأفضل معنى.

كلماتنا بين أيديكم الآن.

---

(1) في الأصل: «ثلاث كلمات»، لأن العبارة التي تليها مكونة من ثلاث كلمات في الإنجليزية.

الجزء الخامس

2020 إلى 2021

فِكر وذاكرة

النشأة في أرض الحجر الصحي

(2020)

يوجد نوعان من الكوابيس. الأول هو الحلم السيئ الذي رأيتُه مراتٍ عدَّة من قبل. تجد نفسك في مكان مألوف ومنذر بالشر جدًّا: القبو المخيف، الفندق المُهلِك، الغابة المظلمة. لكن لما كان كابوسًا اختبرتُه قبلًا، فتركيزك مشحوذًا بشكل مثير للإعجاب: العصا المسنونة نفعت ضد الوحش المرة الماضية، لذا دعنا نجربها ثانيةً.

في الكابوس الثاني، كل شيء تنبغي فيه الألفة هو غريب. أنت تائه، لا توجد اتجاهات، ولا تعرف ما عليك فعله.

يبدو أننا نختبر النوعين في هذه اللحظة، لكن أيها سيتصادى أكثر معك سيعتمد على عمرك. الكابوس الثاني ملائم للصغار، الذين لم يختبروا أي شيء كهذا من قبل. يصرخون: ما الذي يحدث؟ الحياة تدمرت! لا شيء مطلقًا سيصبح عاديًّا مرة أخرى! لا أستطيع التحمل!

لكن بالنسبة إلى كبار السن مثلي، فالكابوس الأول هو ما يزعج نومنا مرة أخرى: كنا هنا من قبل، وإن ليس هنا، ففي مكان يشبهه بغرابة.

أي طفل نشأ في كندا في الأربعينيات، في وقت ما قبل لقاحات جحافل الأمراض المميتة، كان متآلفًا مع لافتات الحجر الصحي. كانت صفراء وتظهر على عتبات البيوت. تقول أشياء من قبيل: دفتريا والحمى القرمزية والسعال الديكي. بائعو الحليب -كان بائعو الحليب ما زالوا هناك في تلك السنوات، أحيانًا بعربات يجرها حصان- وبائعو خبز، أيضًا، وحتى بائعو

ثلج، وبالتأكيد سعاة بريد (ونعم، جميعهم رجال) انبغى لهم ترك الأشياء على العتبات الأمامية. اعتدنا نحن الأطفال الوقوف بالخارج في الثلج -بالنسبة إليَّ، قضيتُ الشتاء فقط في المدن، لأن بقية الوقت أقامت أسرتي في الغابة- محدقين إلى العلامات الغامضة متسائلين عن الأشياء الشنيعة التي تحدث داخل البيوت. كان الأطفال عرضة جدًّا لتلك الأمراض، خاصة الدفتريا -مات أربعة من أبناء عمومتي الصغار منها- كذلك بين فينة وأخرى يختفي زميل صف، أحيانًا يعود وأحيانًا لا.

قيل لنا إنه لا يفترض بنا قطعًا أن نذهب إلى المسابح العامة في الصيف، لأنه قد يكون هناك تفشٍّ لشلل الأطفال. احتوتِ الكرنفالات وقتذاك على عروض غرائب، وفي الغالب تمثَّل واحد من عوامل الجذب في «الفتاة في الأنبوب الحديدي»، وكانت عالقة في أنبوب معدني ولا تستطيع الحركة، حتى لتتنفس: الرئة الحديدية تتنفس نيابة عنها، بصوت لهاث ضخَّمه مكبر الصوت.

بالنسبة إلى الأمراض الأقل من قبيل الجدري، التهاب اللوزتين، النكاف والنوع الشائع من الحصبة، كان يُتوقَّع أن يصاب الأطفال بها، وقد فعلوا. حين تمرض تمكث بالضرورة في البيت وفي السرير، وتخاطر بالضجر وأنت تتعافى. لا تلفزيون أو ألعاب فيديو، ما تُمنَح إياه عوضًا عن هذا، بالإضافة إلى مشروب الزنجبيل وعصير العنب، كومة من المجلات القديمة، دفتر قصاصات، مقصًّا ومادة لاصقة. واحد من إعلانات ليسول[1] أظهر امرأة يصل الماء إلى خصرها مكتوب عليه: «شك، مثبطات، جهل، وساوس»، مع تعليق: «فات أوان الصراخ بألم!»

أنا: «لماذا تصرخ بألم؟».

أمي: «أحتاج إلى أن أنشر الغسيل».

أظهرت إعلانات المجلات الجراثيم مختبئة في كل مكان، خاصةً في المجاري والمراحيض، مجهزة بقرون شيطانية ووجوه صغيرة خبيثة وشريرة. الصابون، معجون الأسنان، غسول الفم، منظف البالوعات والمبيض المنزلي كانت ما تحتاج إليه وبكميات هائلة. تسببت الجراثيم في الكثير من

(1) ماركة منظفات ومطهرات.

الأمراض، لكنها تسببت أيضًا في مآسٍ شخصية مثل البخر -«دائمًا وصيفة، لستِ عروسًا قطُّ، تأسف الإعلان لأن المرأة الرائعة بالفستان الجميل والوجه الحزين لديها رائحة فم كريهة»- و«ر. ج. ك»، وتعني رائحة جسد كريهة. أهوال! كان أسوأ من المرض! بينما تتحول الأربعينيات إلى الخمسينيات وتجتاحنا المراهقة، استدرنا نتشمم آباطنا وننفق نقود مجالسة الأطفال على مزيلات العرق والعطور برائحة الزهور، لأنه حتى صديقتك المفضلة لن تصارحك.

ثم تأتي الأقدام. ما الذي يمكن فعله بخصوص الأقدام؟ قد تُستخدَم أنواع متنوعة من البودرة. لكنْ انطلاقًا من الرائحة العامة للصف، فلم تُستخدَم كثيرًا.

أسوأ شيء بخصوص الجراثيم الكريهة التي تسببت في كل تلك الأمراض، ناهيك بالروائح، أنها غير مرئية. لا شيء مخيف أكثر من عدو لا تستطيع رؤيته.

للأعداء غير المرئيين تاريخ طويل. في 1693، نشر زعيم تيو إنجلاند الديني كوتون مايثر «عجائب العالم الخفي»، دفاعًا عن اعتقاده في السحر والشياطين. ليس بعد نهاية القرن السابع عشر بوقت طويل، دعم أيضًا مطلع التطعيم ضد الجدري في نيو إنجلاند. الشياطين = غير المرئي. سبب الجدري أيضًا = غير المرئي. كل شيء يتواءم! كاد التطعيم يتسبب في إعدامه، إذ تضمَّن تدليك مادة من بثرة جدري مصابة داخل جرح بذراعك، وهو ما عُدَّ بعيدًا عن المنطق بصرامة بالنسبة إلى مواطنيه في ذاك العصر.

من التطعيم جاء التلقيح في النهاية، ثم البحث لتحديد مسببات كل مرض من الأمراض التي تزعج البشر. جعل الميكروسكوب أشياء عدَّة ممكنة، وشيئًا فشيئًا، طُوِّرَتْ لقاحات ضد الأمراض الشائعة. وُلِدَ الناس في عالم بدا آمنًا من الجراثيم، أو على الأقل أكثر أمنًا عما قبل. فضلًا عن توقع عدد معين من الأمراض كأمر مفروغ منه، اعتبرت أجيال الآن أنفسها مستثناة. ثم جاء الإيدز، واهتزَّت الثقة، لكنْ لوقتٍ فقط. طُوِّرَتْ علاجات، أُطيلت الأعمار، وانحسر الخطر أيضًا إلى مستوى ضوضاء خلفية.

لكنْ على المدى البعيد، الأوبئة عامل متكرر في تاريخ البشر. قتلت البكتريا والفيروسات عددًا أكبر بكثير مما فعلت الحروب. معدل الوفيات من الموت الأسود في أوروبا قُدِّرَ بخمسين في المئة، معدل الوفيات من مسببات

الأمراض التي حملها الأوروبيون لسكان الأمريكيتين الذين لم يُطوِّرُوا مناعة منها، قُدِّرَ بما بين ثمانين إلى تسعين بالمئة. ملايين وملايين ماتوا من الأنفلونزا الإسبانية. من وجهة نظر فيروس أو بكتيريا، أنت لست فردًا فاتنًا بقصة حياة لا تُنسَى. أنت مجرد رحم يمكن للميكروب أن يتكاثر فيه.

في الفترات الفاصلة بين الجوائح يروقنا اعتقاد أن كل شيء انتهى. علماء الأوبئة لم يعتقدوا هذا قطّ. إنهم دائمًا ينتظرون الوباء التالي.

في 2003، أصدرت «أوريكس وكريك» التي تتمحور حول جائحة مميتة، لكنها من صنع الإنسان. (بمعنى ما، كلها من صنع الإنسان: إنْ لمْ نستأنِس الحيوانات ونأكل أنواعًا معينة من الحيوانات البرية، لتضاءلت كثيرًا احتمالات التقاطنا لفيروسات جديدة عابرة للأنواع الحية).

هل قُدِّرَ لي دائمًا كتابة كتاب كهذا؟ ربما. عايش أبواي الإنفلونزا الإسبانية في 1919 وذكرياتهما عنها كانت حية. في الخمسينيات، حين كان يفترض بي أداء فروضي الدراسية، اعتدتُ قراءة خيال علمي مثل «حرب العوالم» لـ هـ ج. ويلز، وفيها يُهزَم الغزاة المريخيون ليس بالحرب وإنما بميكروبات من كوكب الأرض، ليست لديهم مناعة ضدها. أو قراءة فانتازيا، مثل «السيف في الحجر» لـ ت. هـ. وايت، وفيها يهزم الساحر الطيب مرلين الساحرة الشريرة مدام ميم في معركة تغيير أشكال من خلال أن يصبح عددًا من جراثيم أمراض، تطيح بتنين ميم الوحش. بالتزامن قرأت عمل هانز زينسر الكلاسيكي «الجرذان والقمل والتاريخ»، عن كيف يؤثر تفشي الأمراض فينا.

لذا، حين درسنا قصيدة بايرون «إهلاك سنحاريب»، وفيها يهلك جيش أشوري بين عشية وضحاها، لم أسأل نفسي أي ملاك من ملائكة الرب أُرسِلَ. عوضًا عن هذا، تساءلت: «أي مرض؟» حينما عُرِض فيلم إنجمار برجمان الكلاسيكي «الختم السابع» في دور السينما الكندية في 1958 بالمشاهد الشنيعة للموت الأسود، كنت أكثر من جاهزة له.

لم تجذب «أوريكس وكريك» أي نقد سلبي من علماء الأحياء مخبرين إياي بالتوقف عن السخافة لأن مثل هذه الأشياء لا يمكنها الحدوث على الإطلاق. كانوا يعرفون أنه يمكنها. لأنها بشكل أو بآخر، قد حدثتْ فعلًا.

لذا ها نحن أولاء مجددًا، فكرتُ حين بدأتِ الجائحة الحالية: غارقين في الشك، الجهل، والوساوس محاطين بجراثيم شريرة غير مرئية ربما تكون مختبئة في الانتظار بأي مكان، باستثناء أنها لا تظهر هذه المرة في الصور

كعفاريت بقرون، لكنْ ككرات مزركشة جذابة ومعنقدة. لكنْ مثل تلك الأشياء المتقلبة التي تبدو لطيفة في البداية لكنْ يمكنها الاستيلاء على جسدك في أفلام الخيال العلمي، بمقدور هذه الكرات المزركشة أن تقتل.

ما العمل؟ في كتابي الصادر عام 2008 «تسديد»، جمعتُ معًا ردود فعل الناس الستة على «الموت الأسود» وهو ينتشر، كانت:

1 - احمِ نفسك.
2 - استسلمْ واحتفلْ، والذي قد يتضمن السُّكر والسرقة.
3 - ساعد الآخرين.
4 - لُمْ. (المجذومين، الغجر، الساحرات واليهود تم لومهم جميعًا لنشرهم الطاعون).
5 - اشهد.
6 - واصل حياتك.

إنها ليست شيئًا أو آخر. لا أوصي برقم 2 أو رقم 4 -الاستسلام واللوم غير مفيدين- لكنَّ حماية نفسك، ومن ثَمَّ مساعدة الآخرين، أو تدوين شهادتك من خلال الاحتفاظ بيوميات، أو مواصلة حياتك قدر استطاعتك بمساعدة أنظمة الدعم الأونلاين: تلك متاحة الآن بطريقة لم تُتَح بها في القرن الرابع عشر.

لذا الصقْ شارة حجر صحي افتراضية على بابك، ولا تدعِ الغرباء يدخلون. اعتبر نفسك ناقلًا محتملًا للوباء، شاهد «غزو خاطفي الأجساد» (مجددًا) أو «الختم السابع» (مجددًا). وأخرِج المقص ومادة لاصقة، يدوية أو رقمية، أو القلم والورق، بالمثل. لو أنك لست مريضًا، فربما منحتك الجائحة هبة! تلك الهبة هي الوقت. انتويتَ دائمًا كتابة رواية أو احتراف رقص الكلاكيت؟ فرصتك الآن.

وتشجَّع! مرَّت البشرية بهذا من قبل. سيكون هناك جانب آخر، في نهاية المطاف. نحتاج فقط إلى أن نصمد خلال هذا الجزء، بين قبل وبعد. كما يعرف الروائيون، القسم الأوسط هو الأصعب في سبر غوره. لكنْ من الممكن إنجازه.

الضّنوات

(2020)

في خريف 1961، وأنا في الواحدة والعشرين، التحقتُ بهارفارد رادكليف كطالبة دراسات عليا. ماذا كنت أفعل هناك حتى؟ لم أردْ أن أصبح أستاذة جامعية، أردتُ أن أصير كاتبة. لكنَّ الجميع يعلم أنه ليس بإمكانك إعالة نفسك بتلك الطريقة، لذا تنكرتُ في حُلة من صوف التويد وانطلقتُ لنيل بعض المؤهلات. قال لي شاعرٌ عليكِ أن تصبحي سائقة شاحنة كي تفهمي الحياة، لكنْ لم يوجدِ الكثير من الأمل لي في هذا، لذا فهو التدريس.

عشتُ في مسكن خشبي كبير مكوَّن من ثلاثة طوابق ومخصص لطالبات الدراسات العليا في «أبيان واي»، وقد استخدمتُه لاحقًا كنموذج مشابه لبيت الحاكم في «حكاية الجارية». تزيَّن المبنى برجال تتسلل وتختلس النظر، مثل محار على حوت. ستنظرين إلى الأعلى من مكتبك، وستجدين هناك زوجًا من أقدام رجالية، على حافة نافذتك مباشرة. كان هناك هاتف واحد مشترك، وأي مكالمة واردة من المحتمل أن تكون فاحشة. هذا الانتباه اعتبرتْه السلطات إزعاجات ثانوية، مثل الهوام. كان من المفترض ألَّا تكترثنَ.

كان هناك الكثير من الأشياء التي يفترض بكِ عدم الاكتراث بها. لم يوظِّف قسم اللغة الإنجليزية النساء كمسألة مبدأ، مع أنه سعد كفاية بالتدريس لهنَّ، لكنَّ هذا لم يكن يُذكر في رفقة مهذبة. تمثَّلت الرؤية السائدة في أن تعليم النساء ما يكفي لإجراء محادثات ذكية مع زملاء أزواجهنَّ في العمل محمود، لكنَّ أي شيء أبعد من ذلك سيجعلهنَّ «عصابيات». (لفرويد تأثير كبير على

حملة حبس النساء في بيوتهنَّ وأجسادهنَّ في الخمسينيات، واقترب وصف «عصابي» من وصف «مجذوم»).

اعتُبِرَتْ طالبات الدراسات العليا إذن عصابيات بالتعريف، والتحقن بهارفارد بمشقَّة. في الحقيقة، قُبِلَتِ النساء في الحياة العامة الأمريكية بمشقَّة. في الخمسينيات، أُبلِغَتِ النساء بطرق عدَّة أن دورهنَّ الآن أصبح دورًا مساعدًا. عليهنَّ التخلص من ثياب عمل روزي عاملة البرشمة الخاص بزمن الحرب ومِن دخلهنَّ المستقل، وأن يتصرفن كضعيفات لطيفات مثل لوسيل بال[1]، ويكملن أنوثتهن بإنجاب الأطفال، متخليات عن التفكير ومذعنات لأزواجهن. اعتُبِرَ الرجال الذين لم يريدوا أن يكونوا من النوع الطموح التنافسي مفرط الإنجاز رجالًا فاشلين، واعتُبِرَتِ النساء اللاتي أردن ذلك نساء فاشلات. هكذا كان يقال.

أثَّر غسل المخ هذا تأثيرًا كثيفًا في الجيل السابق لي، هؤلاء اللاتي أصبحن أمهات شابات في الخمسينيات. تفادت دُفعتي تلك الرصاصة، إذْ كنَّا مراهقي الروك & رول، وبعدئذ ارتاد الأكثر بوهيمية مقاهي تقدم غناء «فولك» وشعرًا. بالنسبة إلى الإناث منا، أن نصبح ربات منزل لم يكن قدرنا الحتمي. عوضًا عن هذا، يمكننا أن ننخرط في حب حر وأن نصبح فنانات متفرغات، لكنْ بطريقة ما من غير الممكن أن تصيري ربة منزل وفنانة متفرغة معًا. أو كان بإمكانك هذا؟ تلك السردية تحديدًا ظلَّت في حالة تغيُّر مستمر.

عند هذا المنعطف، حين اهتزَّت الرؤى الراسخة بجمود بخصوص النساء في الخمسينيات، استطاعتْ ماري إنجراهام بونتينج، رئيس رادكليف، أن تؤسس معهد رادكليف للدراسة الحرة. استهدف النساء الموهوبات اللائي تعرقل مسارهنَّ المهني بسبب الزواج والأطفال، واللائي قد يستفدن من إعادة ضبط. سيمنح المعهد -الذي أطلقتْ عليه بونتِنج «تجربتي الفوضوية»- نساءً مماثلات بعض الوقت، قليلًا من المال، وغرفًا تخصهنَّ وحدهنَّ. وفوق كل شيء، سيمنح إحداهنَّ الأخريات: رفيقات بشريات يمكنهنَّ فهم ما الذي يواجهنْه ويتعاملنَ معه بجدية.

«الصِّنوات» قصة ساحرة عن هذه التجربة الفوضوية. رحَّب المعهد بمجموعته الأولية المكوَّنة من ثلاث وعشرين زميلة في سبتمبر 1961. كانت

---

(1) ممثلة أمريكية (1911-1989).

التوقعات منخفضة، والإقامة متواضعة. لا أحد تنبأ بأن هذا المسعى المُقلَّل من شأنه سيصبح تربة خصبة للموجة الثانية المتفجِّرة من حركة المرأة التي اندفعت في المشهد العام في نهاية الستينيات.

يُقرَأ الكتاب كرواية، ورواية كثيفة إضافة إلى ذلك: الشخصيات تتضمن سيلفيا بلاث وآن سكستون، ستصير كلتاهما كاتبتين رئيسيتين في عصرهما، ستموت كلتاهما منتحرتين؛ ماكسين كومين، التي ستواصل وتفوز بجائزة بوليتزر؛ روبرت لويل الذي درَّس بلاث وسكستون، والذي كان فعلًا ممدوحًا باعتباره مؤسس الشعر «الاعترافي»؛ تيلي أولسن التي سينتج عن إقامتها في المعهد أشهر كتبها «صمت»، عن القوى التي منعت النساء من الابتكار؛ وبيتي فريدان التي ستنشر لاحقًا «اللغز الأنثوي»، الذي سيستقطب حشودًا من النساء الساخطات اللاتي حاولن أن يكنَّ زوجات ستِبفورد وأخفقن.

من كان يعرف أن فريدان وبونتينج تعاونتا يومًا؟ شاركت فريدمان في التخطيط للمعهد وساعدت بونتينج فريدان في تطوير «اللغز الأنثوي»، لكنْ في نهاية المطاف برهنت بونتِنج أنها دمثة أكثر من اللازم بالنسبة إلى فريدان، وفريدان أنها صاخبة أكثر من اللازم بالنسبة إلى بونتينج. تمنَّت الأولى إعادة ترتيب الأثاث، اقتربت الأخيرة من الرغبة في إضرام النار في المنزل.

كيف حصلت السيدة بونتِنج على الموافقة المترددة من نادي صبية هارفارد الكبار؟ إجابة قصيرة: كانت متآلفة مع المكان ومثل السرينات، تعرف أي أغنية عليها غناؤها. انتقلت الحرب الباردة إلى الفضاء وكان السوفييت متفوقين على الولايات المتحدة، جزئيًّا من خلال الاستفادة من قوة النساء الموهوبات. ألا ينبغي للولايات المتحدة تعبئة نسائها الذكيات؟ دزينتان من النساء ممنوح لهنَّ القليل من المال وحيز عمل؟ قد لا يبدو أنه كثير من التعبئة، لكنْ كما اتضح، أطلق تفاعلًا تسلسليًّا.

واجهت زميلات المعهد الأوائل هوياتهنَّ الخاصة المزدوجة. كنَّ ربات منزل، ومن ثَمَّ قابلات للاستبعاد، لكنهنَّ أيضًا موهوبات: شاعرات منشور لهنَّ وروائيات ورسَّامات ونحَّاتات معترف بهنَّ. يمكن لرجل أن يكون عبقريًّا وغير متزن وأيضًا موقرًا على نحو واسع، مثل روبرت لويل، لكنْ بالنسبة إلى امرأة، «عبقرية» كان من المرجح أن تُحلَّل باعتبارها «مجنونة» وأيضًا «أمًّا سيئة»: صفة وخيمة أكثر بكثير من «أب سيئ». يستكشف «الصِّنوات» القوى

المعاكسة المؤثرة في نساء هذا الجيل الجِسري: حيويات وطموحات بقدر أكبر مما يحتمل بيت دمية الخمسينيات، لكنهنَّ مبكرات جدًّا على نسوية القوة القصوى للسبعينيات.

يغوص «الصِّنوات» عميقًا في الحيوات المعقدة لتلك النساء. باستخدام الخطابات، المادة المُسجَّلة من تلك الحقبة، حوارات وسير حيوات، تستكشف ماجي دوهيرتي صداقاتهنَّ وتنافسهنَّ وغيرتهنَّ، زواجهنَّ، أزماتهنَّ، قلقهنَّ ومخاوفهن وأيضًا لحظات ابتهاجهنَّ وانتصارهن. العلاقة بين سكستون وزميلتها الشاعرة كومين مؤثرة على نحو خاص، مع أنها لم تتمكن في النهاية من إبقاء سكستون في أرض الأحياء.

تنقل دوهيرتي حماسة وتشابكات هذه التجربة الأولى، لكنها لا تتفادى أوجه قصورها. بينما تتتبع القصة خلال الستينيات، تُضمِّن أليس ووكر وأنشطتها «النسائية» نيابة عن النساء السود التي اختلفتْ مشكلاتهن للغاية عن تلك الخاصة بنساء الطبقة الوسطى البيضاوات اللائي ملأنَ المعهد في المجمل: اللغز الأنثوي المدان من جانب فريدان لم ينطبقْ عليهنَّ قطُّ. أولسن، كشيوعية من الطبقة العاملة، كانت دخيلة من نوع مختلف.

معظم هذه المجموعة لم تُعرَّف كـ«نسويات» من النوع الذي ظهر في نهاية الستينيات. رغم أن عملهنَّ تُبنِّيَ من جانب المحرضات الأصغر، فإنهنَّ أردنَ أن يكنَّ فنانات لا ناشطات. بينما يتقدم العَقْد، مع حركة الحقوق المدنية والتظاهرات المناهضة للحرب ومجيء حَراك المثليات، ظهرت الانقسامات ليس بين أنواع جديدة ومتباينة من النسوية فقط، لكنْ بين الصديقات المقربات سابقًا اللاتي تقاربن في المعهد. يقول وردزورث: «يبدأ الشعراء في شبابهم بابتهاج، لكنْ من هذا يأتي في النهاية القنوط والجنون». الجنون للبعض، وبالتأكيد القنوط للبعض الآخر. ماذا حدث لتلك الآمال المبكرة، لصداقات توءم الروح تلك؟

«الصِّنوات» سرد يقظ رصين وحيوي لقرنٍ منظور إليه من خلال عدسة المعهد. تجتهد دوهيرتي لجعل القارئ يفهم الظروف -المادية والروحية والفكرية- التي ناضلتْ فيها تلك النساء لتعريف أنفسهن وتوصيل فنهنَّ. الماضي دائمًا بلد آخر، لكنْ يمكننا زيارته كسياح، ومن المفيد أن نحظى بمرشدة متعمقة هكذا.

تختتم دوهيرتي بمقارنة ذلك العصر باليوم. ماذا تغير بالنسبة إلى النساء على مدار ستين عامًا، ماذا ظل على حاله، وماذا أسوأ؟ هل تمخَّض كل ذلك النضال والفزع والاهتياج الإبداعي عن لا شيء؟ هي لا تعتقد هذا، ولا أنا أيضًا. لقد عشتُ ذات يوم في ذلك البلد النائي، وأنا ممتنة لمؤلفة «الصِّنوات» على تذكيري بأن لا رغبة لديَّ في العودة.

لا تفترقان

»«

مقدمة

(2020)

كم من المشوِّق معرفة أن سيمون دي بوفوار، الجدة الروحية لنسوية الموجة الثانية، كتبتْ رواية لم تُنشَر قطُّ من قبل! عنوانها بالفرنسية «صبيتان لا تفترقان» وقالت جريدة «لي ليبراير» إنها قصة «تتبَّع بعاطفة ووضوح الصداقة الشغوف بين صبيتين متمردتين». طبعًا أردتُ قراءتها، لكنْ سرعان ما طُلِبَ مني كتابة مقدمة للترجمة الإنجليزية.

تمثَّل رد فعلي الأوَّلي في الفزع. ردَّني هذا إلى الماضي: كشابة، شعرتُ بالذعر من سيمون دي بوفوار. التحقتُ بالجامعة في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، حين عُبِدَ الوجوديون الفرنسيون كآلهة صغيرة، بين المثقفين مرتدي الثياب ذات العنق الطويل، وذوات كحل العين الكثيف؛ لم يكونوا كثيرين في تورنتو تلك الأيام. كامو، كم وُقِّرَ! كم قرأنا رواياته المتجهِّمة بشوق! بيكيت، كم عُشِقَ! مسرحياته، خاصةً «في انتظار جودو»، كانت المفضلة في نوادي كلية الدراما. يونسكو ومسرح العبث، كم هو غامض! مع هذا، كثيرًا ما قُدِّمَتْ مسرحياته أيضًا بيننا (وبعضها، من قبيل «الخرتيت» -استعارة عن الاستحواذ الفاشي- راهنة باطراد).

سارتر، كم هو حاذق على نحو مربك، لكنه ليس من قد يمكن أن تطلق عليه لطيفًا. من لم يقتبس: «الجحيم هي الآخرون»؟ هل أدركنا أن النتيجة المترتبة على هذا: «الجنة هي العزلة»؟ لا، لم نفعل. هل سامحناه على تملُّقه

للستالينية لسنوات عدَّة للغاية؟ نعم، فعلنا تقريبًا، لأنه شجب غزو الاتحاد السوفييتي للمجر في 1956، وكتب مقدمة لامعة لكتاب هنري آليج «السؤال» (1958)، وهو سرد لتعذيب آليج الوحشي على يد الجيش الفرنسي خلال حرب الجزائر: كتاب مُنِعَ في فرنسا من جانب الحكومة، لكنه توفَّر لنا في الهوامش النائية، إذ قرأته في 1961.

لكنْ بين كل أولئك الأعلام الوجوديين المخيفين هناك امرأة واحدة فقط: سيمون دي بوفوار. فكرتُ في أنها حتمًا صلبة بشكل مخيف، كي تحافظ على موقعها بين آلهة الأوليمب الباريسيين من كبار المثقفين ذوي العقول الفولاذية! لقد كان عصرًا شعرتْ فيه النساء الطامحات إلى أن يصبحن ما هو أكثر من تجسيدات للأدوار المحددة جندريًّا، بأن عليهنَّ أن يسلكن مسلك الرجال الأقوياء -ببرود وأثرة معلنة- في حين يمسكن بزمام المبادرة، حتى المبادرة الجنسية. كلمة طيبة هنا، ضربة ليدٍ متجولة هناك، علاقة غرامية لا مبالية، أو اثنتان، أو عشرون، تعقبها السجائر، كما في الأفلام... لما قدرت على هذا قطُّ، وأنا أكافح كما فعلت للوفاء بمتطلبات أقل لنادي المناظرات في الكلية. إضافة إلى هذا، لطالما جعلني التدخين أسعل. بالنسبة إلى حُلل وقبّ الحرب الرثة تلك ذات المتانة وحشوات الكتف، لمثَّلت ثمنًا باهظًا لدفعه مقابل مقعد إلى طاولة مقهى.

لماذا أخافتني سيمون دي بوفوار للغاية؟ سهل عليكم أن تسألوا: لديكم امتياز المسافة -الموتى أقل إخافة من الأحياء بالفطرة، خاصة إن قلل من شأنهم كُتَّابُ السيرة، المنتبهون دائمًا للعيوب- لكنْ بالنسبة إليَّ، كانت بوفوار معاصرة عملاقة. من جانب، كنتُ أنا ذات العشرين عامًا في تورنتو القروية، أحلم بالفرار إلى باريس لتأليف الروائع في علية وأنا أعمل نادلةً، ومن جانب آخر، هناك الوجوديون، محاطون بالمعجبين في مقهى «لو دوم» بمونبارناس، يكتبون لـ«العصور الحديثة»، ويسخرون من مثيلاتي الخجولات. كان بإمكاني تخيُّل ما قد يقولونه. سيبدأون: «برجوازية»، وهم ينفضون غبار سجائرهم الجيتان. أسوأ: كندية. سيقتبسون فولتير: «مساحة ضئيلة تكسوها الثلوج». إضافة إلى هذا، كندية من غابة نائية. وأسوأ أنواع الغابات النائية: أنجلوفونية. الازدراء النابذ! الاحتقار الراقي! لا عجرفة تشبه العجرفة الفرنسية، خاصةً عجرفة اليسار. (أقصد يسار منتصف القرن العشرين، أنا واثقة من أن لا شيء كهذا سيحدث الآن).

لكنني سرعان ما كبرتُ، وذهبتُ حقًّا إلى باريس، حيث لم أُنبَذ من الوجوديين -لم أعثر على أي منهم، لأنني لم أستطعْ تحمل كلفة الأكل في مقاهٍ باريسية- وبعد وقت وجيز من ذلك كنت في فانكوفر، حيث قرأتُ أخيرًا «الجنس الآخر» من الغلاف إلى الغلاف، في الحمام كي لا يراني أحد أفعل هذا. (كنا عام 1964، ولم تكن نسوية الموجة الثانية قد وصلتْ بعد إلى المناطق النائية من أمريكا الشمالية).

عند هذه النقطة، استُبدِلَ بعض رعبي بشفقة. يا للتربية الصارمة التي فُرِضَتْ على الصغيرة سيمون. كم شعرتُ بأنها مقيدة، في جسدها المراقَب وثياب الفتيات المزخرفة والسلوك الاجتماعي المحدد بصرامة. بدا أن هناك مزايا في كونكِ فتاة كندية من غابة نائية، في نهاية المطاف: متحررة من الراهبات الميالات إلى الانتقادات اللاذعة وقواعد الأقارب المنتمين إلى المجتمع الراقي، بإمكاني أن أركض هنا وهناك بسراويل -أفضل من التنورات، بالنظر إلى الناموس- وأن أجدف بقاربي الكانوي، وما إن أُصبح في المرحلة الثانوية، أحضر حفلات الرقص بالجوارب وأذهب لاهية إلى سينما السيارات مع أصدقاء حميمين سيئي السمعة قليلًا.

سلوك غير مقيد، وفي الواقع غير ملائم للسيدات الراقيات كهذا، لم يكن ليُسمَح به على الإطلاق للصغيرة سيمون. التَّزمت كان لمصلحتها، أو هذا ما قيل لها. إن انتهكتْ قواعد طبقتها، سينتظرها الخراب وسيلحق العار بأسرتها.

من المهم تذكير أنفسنا أن فرنسا لم تمنحِ النساءَ حق التصويت حتى عام 1944، وفقط من خلال قانون وقعه ديجول في المنفى حينذاك. ذلك بعد قرابة خمسة وعشرين عامًا من نيل معظم النساء الكنديات الحق نفسه. لذا نشأتْ بوفوار وهي تسمع أن النساء في الواقع غير جديرات بأن يملكن رأيًا في الحياة العامة للأمة. ستبلغ السادسة والثلاثين قبل أن يمكنها الاقتراع، وحينذاك نظريًّا فقط، لمَّا كان الألمان ما زالوا يسيطرون على فرنسا وقتذاك.

ما إن نضجتْ خلال العشرينيات، ردَّتْ سيمون دي بوفوار بقوة على خلفيتها الخانقة. أنا، كائن أقل تضييقًا عليه، لم أشعر بأن الظروف الموصوفة في «الجنس الآخر» تنطبق على كل النساء. جزء من الكتاب بدا حقيقيًّا لي، بلا شك. لكنْ ليس كله بالتأكيد.

بالإضافة إلى هذا، هناك الفجوة بين الأجيال. وُلِدْتُ في 1939، بينما وُلِدَتْ سيمون دي بوفوار في 1908، قبل أمي بعام. انتمتا إلى الدفعة نفسها، مع أن عوالم فصلت بينهما. نشأت أمي في أرياف نوفا سكوشا، حيث تشبَّهت بالصبيان، ركبت الخيل، ومارست التزلج السريع. «حاولوا تخيُّلَ سيمون دي بوفوار تمارس التزلج السريع وسوف تستوعبون الفارق). كلتاهما عايشت الحرب العالمية الأولى كطفلة والحرب العالمية الثانية كبالغة، لكنَّ فرنسا كانت في مركز الاثنتين وكندا -مع أن خسائرها وقت الحرب لم تتناسب بدرجة كبيرة مع عدد سكانها- لم تُقصَفْ ولم تُحتَلَّ قطُّ. الصلابة، القسوة والتحديق رابط الجأش إلى الجانب الأقبح من الوجود الذي نجده في بوفوار ليس غير ذي صلة بِمحن فرنسا. مكابدة هاتين الحربين مع فاقتهما وأخطارهما واضطراباتهما والاقتتال السياسي الداخلي خلالهما وخياناتهما: تلك الرحلة خلال الجحيم كانت لتؤثر تأثيرًا جسيمًا.

من ثَمَّ افتقرت أمي إلى التحديق القاسي، وامتلكت عوضًا عنه عملية مبتهجة داعية إلى التشمير عن السواعد وعدم التذمر، كانت لتبدو ساذجة على نحو مهين لأي باريسي من منتصف القرن. تشعرين بأنكِ مجتاحة تحت وطأة الوجود؟ مُواجَهة بصخرة ضخمة على سيزيف أن يرفعها إلى أعلى التل، فقط كي تتدحرج إلى الأسفل مجددًا؟ مبتلاة بتوتر وجودي بين العدالة والحرية؟ تجاهدين من أجل الأصالة الداخلية، أو من أجل المعنى؟ قلقة بخصوص كم عدد الرجال الذين عليك أن تنامي معهم كي تزيلي عن نفسك وصمة البرجوازية إلى الأبد؟ كانت أمي لتقول: «تنزهي نزهة منعشة في الهواء الطلق، وسوف تشعرين بتحسن كبير». هذا ما اعتادت أن تنصحني به كلما أصبحتُ مثقفة أو كئيبة على نحو محبِط جدًّا.

لم تكنْ أمي لتهتم جدًّا بالأجزاء الأكثر تجريدًا وفلسفة في «الجنس الآخر»، لكني أتوقع أنها كانت لتتحمس لكثير من كتابة سيمون دي بوفوار الأخرى. من هذه المسافة يمكن القول إن أعذب أعمال بوفوار وأقربها تنبع مباشرة من تجربتها الخاصة. مرة تلو الأخرى شعرتُ أنها منساقة إلى الخلف إلى طفولتها، شبابها وسن الرشد، لتستكشف تكوينها الخاص، شعورها المعقد، أحاسيسها بذاك الزمن. ربما يُعَدُّ المثال الأشهر المجلد الأول من سيرتها الذاتية «مذكرات فتاة ملتزمة» (1958)، لكنَّ المادة نفسها تظهر في قصص وروايات. كانت بمعنى ما مسكونة بنفسها. لمَن وقع الخطى الخفي لكنِ

الثقيل الآتي بلا هوادة من أعلى الدَّرَج المظلم؟ عادة ما اتضح أنه لها. لطالما حضر شبح ذاتها أو ذاتها السابقة، أبدًا.

والآن لدينا مَعِين لا ينضب من نوع ما: «صبيتان لا تفترقان»، غير منشورة حتى الآن. تسرد ما ربما مثَّل الخبرة الوحيدة الأكثر تأثيرًا في حياة بوفوار: علاقتها بزازا -أندريه في الرواية- صداقة متعددة الطبقات وقوية انتهت بموت زازا المبكر والمأساوي.

كتبتْ بوفوار هذا الكتاب في 1954، بعد خمس سنوات من نشر «الجنس الآخر»، وارتكبتْ خطأ عرضه على سارتر. كان يحكم على معظم الأعمال بمعايير سياسية ولم يدرك مغزاه، كان هذا غريبًا بالنسبة إلى ماركسي مادي، إذ إن الكتاب وصفي بقوة للظروف المادية والاجتماعية لشخصيتيه الصغيرتين. في ذلك الوقت وسائل الإنتاج الوحيدة التي نُظِرَ إليها بجدية يجب أن تكون ذات صلة بالمصانع والزراعة، وليس عمل النساء غير المأجور والمبخوسة قيمته. رفض سارتر هذا الكتاب باعتباره غير مهم. كتبت بوفوار عنه في مذكراتها أنه «بدا بلا ضرورة داخلية وأخفق في جذب اهتمام القارئ». يبدو أن هذا اقتباس من سارتر، اقتباس من الظاهر أن بوفوار اتفقت معه في ذاك الوقت.

حسنًا، عزيزي القارئ، السيد سارتر كان مخطئًا، على الأقل من منظور هذه القارئة العزيزة. أفترض لو أنك مولع بالتجريدات من قبيل كمال الجنس البشري والعدالة الشاملة والمساواة، فلن تحب الروايات كثيرًا، لما كانت كل الروايات عن أفراد وظروفهم، ولن تحب تحديدًا روايات كتبتْها حبيبتك عن أحداث جرتْ قبل أن تظهر أنت نفسك في حياتها، وتصوِّر آخر موهوبًا ومعشوقًا تصادف أنه أنثى. الحياة الداخلية للصبايا البرجوازيات؟ يا لها من تافهة. بوف. كفى انفعالات ضيقة النطاق، سيمون. وجِّهي عقلك المصقول جيدًا صوب موضوعات أكثر جدية.

نحن نرد من القرن الواحد والعشرين، آه، لكنْ يا سيد سارتر، تلك موضوعات جادة. دون زازا، دون التفاني الشغوف بينهما، دون تشجيع زازا لطموحات بوفوار الفكرية ورغبتها في التحرر من أعراف عصرها، دون رؤية سيمون دي بوفوار للتوقعات المحطِّمة الموضوعة على زازا كامرأة من جانب أسرتها ومجتمعها -توقعات اعتصرت الحياة من زازا حرفيًّا من وجهة

نظر بوفوار، رغم عقلها وقوتها وفطنتها وإرادتها- هل كان سيُكتَب «الجنس الآخر»؟ ودون ذلك الكتاب المحوري، ماذا أيضًا لم يكن ليتبعه؟

إضافة إلى ذلك، كم عدد النسخ من زازات يعشن بيننا على الأرض الآن؛ نساء ذكيات موهوبات قديرات، بعضهنَّ مقهورات بقوانين أممهنَّ، أخريات بالفقر والتمييز في دول من المفترض أنها أكثر مساواة جندرية؟ «صبيتان لا تفترقان» تخصُّ عصرها ومكانها -كل الروايات هكذا- لكنها تتعدى عصرها ومكانها بالمثل.

اقرأها وابكِ عزيزي القارئ. المؤلفة نفسها تبكي، في المستهل: هذا هو كيف تبدأ القصة، بالدموع. يبدو أن بوفوار، رغم مظهرها الخارجي المُهدِّد، لم تتوقف قطُّ عن البكاء على زازا المفقودة. ربما هي نفسها عملت باجتهاد كبير كي تصبح ما كانت عليه كنوع من التذكار: يجب أن تعبِّر بوفوار عن نفسها لأقصى حد لأن زازا لم تستطع.

نحن

مقدمة
(2020)

لم أقرأ رواية يفجيني زمياتين المتميزة «نحن» حتى التسعينيات، بعد سنوات عدَّة من كتابتي لـ«حكاية الجارية». كيف فاتتني واحدة من أهم روايات الديستوبيا في القرن العشرين، وواحدة ذات تأثير مباشر في «1984» لجورج أورويل، التي مثَّلت تأثيرًا مباشرًا فيَّ؟

ربما فاتتني لأنني كنت قارئة لأورويل لكنني لستُ دارسة لأورويل، وقارئة خيال علمي لكنني لستُ دارسة خيال علمي. حين قرأتُها في النهاية، ذُهِلْتُ بها. والآن، بقراءتها ثانية في هذه الترجمة الطازجة القوية لبيلا شايفيتش، ذُهِلْتُ من جديد.

الكثير في «نحن» يبدو تنبؤيًّا: محاولة إلغاء الفرد بدمج كل المواطنين بالدولة، مراقبة كل حركة وفكرة تقريبًا، جزئيًّا خلال الآذان الساحرة العملاقة الوردية التي تسمع بارتجاف كل نأمة، «تسييل» المنشقين -في كتابات لينين من عام 1918، «التسييل»[1] مجازي بمعنى تصفية جسدية، لكنه في «نحن» حرفي، إذ إن هؤلاء الذين يُسيَّلون يُحوَّلون فعلًا إلى سائل، تشييد جدار حدودي لا يمنع فقط الغزو، لكن أيضًا يبقي المواطنين بالداخل، ابتكار أخ كبير محسن ذي شخصية لافتة كلي المعرفة والحكمة قد يكون ببساطة

(1) كلمتا تسييل وتصفية جسدية لهما المعنى ذاته.

صورة أو محاكاة: كل هذه التفاصيل أنذرت بأشياء ستأتي لاحقًا. وكذلك فعل استخدام الحروف والأرقام بدلًا من الأسماء: معسكرات إبادة هتلر لم تكن قد حفرتْ بعد أرقامًا على أجساد نزلائها، ونحن في هذا العصر لم نصبحْ عَلَفًا للخوارزميات بعد. لم يكنْ ستالين قد شكَّل بعد عبادة شخصيته، جدار برلين كان لا يزال بعد عقود في المستقبل، التنصُّت الإلكتروني لم يكن قد طُوِّرَ، محاكمات ستالين الصورية وتطهيراته الجماهيرية لن تحدث سوى بعد عقد، مع هذا رُسِمَتِ الخطة العامة للديكتاتوريات ورأسماليات المراقبة اللاحقة، في «نحن» كما لو أنها برنامج عمل.

كان زمياتين يكتب «نحن» في 1920 و1921، بينما الحرب الأهلية التالية على ثورة أكتوبر المُستحوَذ عليها من البلاشفة لا تزال قائمة. زمياتين نفسه، لأنه انتمى إلى عضوية الحركة قبل 1905، كان بلشفيًّا قديمًا (جماعة تقرَّر تصفيتها من جانب ستالين في الثلاثينيات لأنهم تمسكوا بمُثُلهم الشيوعية الديمُقراطية الأصلية بدلًا من مسايرة حكم الفرد للرفيق ستالين)، لكنِ الآن والبلاشفة يربحون الحرب الأهلية، لم يحب زمياتين الطريقة التي سارت بها الأمور. اللجان الشيوعية الأصلية أصبحت مجرد مصدقين على أي قرارات تتخذها النخبة الحاكمة التي ظهرت تحت لينين ورسَّخها ستالين. هل كانت هذه مساواة؟ أكان هذا ازدهار المَلَكات والمواهب المقدم برومانتيكية من الحزب السابق؟

في مقاله عام 1921، قال زمياتين: «أخشى أن الأدب الحقيقي يمكنه أن يوجد فقط حين يبتكره، ليس الموظفين الرسميين المجتهدين والموثوقين، بل المجانين والنسَّاك والمهرطقون والحالمون والمتمردون والمتشككون». في هذا كان ابن الحركة الرومانتيكية، مثل الثورة نفسها. لكنَّ «الموظفين الرسميين المجتهدين والموثوقين» حين رأوا في أي اتجاه تهب الرياح اللينينية الستالينية، كانوا منشغلين فعلًا بالرقابة وإصدار المراسيم حول الموضوعات والأساليب المفضلة، واقتلاع الأعشاب الضارة. هذه دائمًا ممارسة خطرة في نظام توتاليتاري، لما كانت الأعشاب الضارة والزهور من المرجح أن تتبادل الأماكن في رمشة عين مستبد.

يمكن أن يُنظَر إلى «نحن» جزئيًّا كيوتوبيا: هدف الدولة الواحدة هو السعادة الكونية، وهي تجادل بأن لما كنت لا يمكنك أن تكون سعيدًا وحرًّا في آن، على الحرية أن تذهب. «الحقوق» التي أثار الناس ضجة حولها في القرن

التاسع عشر (ويثيرون ضجة حولها الآن) يُنظَر إليها باعتبارها سخيفة: لو أن الدولة الواحدة تسيطر على كل شيء وتسعى لأكبر سعادة ممكنة للجميع، من يحتاج إلى الحقوق؟

تتبع «نحن» صفًّا طويلًا من يوتوبيات القرن التاسع عشر التي قدَّمت أيضًا وصفات للسعادة الكونية. العديد من اليوتوبيات الأدبية كُتِبَتْ في القرن التاسع عشر لدرجة أن جيلبِرت وسوليفان ابتكرا محاكاة أوبرالية ساخرة منها بعنوان «يوتوبيا، محدودة». بعض العلامات البارزة «الجنس القادم» لبلوير ليتون (جنس بشري أرقى يعيش تحت النرويج بتكنولوجيا متقدمة، بأجنحة قابلة للنفخ، ويغلب العقل على العاطفة، وإناث أكبر وأقوى من الذكور)، «أخبار من لا مكان» لوليم موريس (اشتراكي وعادل، مع فنون وحِرَف، ثياب مبتكرة، وكل أنثى فاتنة ذات جمال ينتمي إلى ما قبل الرفائيلية[1])، و«عصر بلوري» لـ و. هـ. هدسون، وفيها ليسوا فقط جميلين وثيابهم مبتكرة، لكنهم أصبحوا سعداء، مثل «الشيكرز»، خلال عدم الاهتمام بالجنس بأي شكل.

نهايات القرن التاسع عشر كانت مهووسة بـ«مشكلة المرأة» و«المرأة الجديدة»، ولا يوتوبيا واحدة -ولاحقًا لا ديستوبيا واحدة- أمكنها الامتناع عن العبث مع الأعراف الموجودة بخصوص الجنس. كما لم يمكن للاتحاد السوفييتي. محاولاته المبكرة لإلغاء الأسرة، لتنشئة الأطفال جماعيًّا، للسماح بالطلاق الفوري، وفي مدن قليلة، إصدار قرار بأن رفض امرأة ما ممارسة الجنس مع ذكر شيوعي جريمة (محاولة لطيفة يا شباب!) خلقت بؤسًا هزليًّا ورمزيًّا لدرجة أن ستالين تراجع بغضب شديد في الثلاثينيات.

لكنَّ زمياتين كان يكتب في الفترة المبكرة المضطربة، وجماع السلوكيات والسياسات هذا هو ما تسخر منه «نحن». رغم أن الناس تعيش في بيوت زجاجية حرفيًّا، بكل أفعالهم جلية، فإنهم يسدلون ستائرهم باحتشام لساعة من الجنس، محجوزة سلفًا من خلال قسيمة وردية ومسجلة بحسب الأصول من قِبل عجوز في بهو كل بناية سكنية، وفقًا للقواعد. لكنْ مع أن الجميع يمارس الجنس، فالنساء اللاتي يستوفين مواصفات جسدية معيَّنة فقط هنَّ المسموح لهنَّ بإنجاب الأطفال: علم تحسين النسل كان يعد تقدميًّا في هذا الزمن.

---

(1) المقصود أن جمالهنَّ يشبه جمال النساء المرسومات في لوحات فناني المرحلة ما قبل الرفائيلية.

مثل رواية جاك لندن الصادرة في 1908 «العقب الحديدية» -ديستوبيا تأمل مستقبلًا يوتوبيًّا- وأيضًا في «1984» لأورويل، القوى المحركة للانشقاق في «نحن» أنثى. د - 503، البطل يبدأ كعضو مخلص في الدولة الواحدة، يجهز لإطلاق صاروخ إلى الكون بهدف مشاركة وصفة الدولة الواحدة للسعادة المثالية مع عوالم مجهولة. الشخصيات الديستوبية ميالة إلى كتابة مذكرات، ود - 503 يوجه مذكراته للكون. لكنْ سرعان ما تتكثف الحبكة، وكذلك نثر د. هل كان منغمسًا في إدجار آلان بو في لحظاته الأكثر اتقادًا؟ أو في الرومانسيين القوطيين الألمان؟ أو بودلير؟ ربما هو أو مؤلفه.

سبب هذا الخلل العاطفي هو الجنس. لو استطاع د فقط الالتزام بمواعيده الجنسية المبرمجة وقسائمه الوردية! لكنه لا يستطيع. تدخل أي - 330 منشقَّة حادَّة مؤمنة بالفردية وبوهيمية سرية تشرب الكحول تغويه في عش غرام خفي وتقوده إلى التشكيك في الدولة الواحدة. إنها في تناقض حاد مع و- 90، امرأة ملفوفة مطيعة ممنوعة من إنجاب الأطفال لأنها أقصر من اللازم، وهي شريكة د الجنسية المسجَّلة في القسيمة الوردية. يمكن أن ترمز وإلى الدائرة -الاكتمال والامتلاء- أو لصفر فارغ، ويختار زمياتين الاثنين. في البداية نظن أن «و» معدومة الشأن، لكنها تُدهِشنا حين تحمل رغم الرفض الرسمي.

كُتِبَ الكثير عن الاختلاف بين ثقافات الأنا وثقافات النحن. في ثقافة أنا مثل الولايات المتحدة، الفردية والاختيار الشخصي دين تقريبًا. لا مصادفة هناك. أُسِّسَتْ أمريكا من جانب البيوريتانيين، وفي البروتستانتية الروح الفردية وجهًا لوجه مع الرب هي المهمة، لا العضوية في كنيسة عالمية. البيوريتانيون كاتبو يوميات كبار، يسجلون كل صفَّارة وومِيض روحيين: عليكَ أن تؤمن بالقيمة العليا لروحك كي تفعل ذلك. «اعثر على صوتكَ» شعار في مدارس الكتابة بأمريكا الشمالية، وهذا يعني صوتك الفريد. «التعبير الحر» يؤخَذ بمعنى أنه يمكنك قول أي شيء تحبه.

في ثقافات النحن، على النقيض، لماذا تريد هذا النوع من الصوت؟ الانتماء إلى جماعة هو المُقدَّر: ينبغي أن يتصرف المرء لمصلحة التناغم الاجتماعي. «التعبير الحر» يعني أنه يمكنك قول أي شيء يروقك، لكن ما يروقك سيُقيَّد بطبيعة الحال بالتأثير الذي قد يخلفه على الآخرين، ومن سيقرر ذلك؟ «نحن» سنفعل. لكنْ متى تصبح «نحن» غوغاء؟ هل وصْف د للجميع وقد ذهبوا في

تمشية سائرين بإيقاع موحد حلم أم كابوس؟ متى تصبح «نحن» المتناغمة للغاية الموحَّدة للغاية تظاهرة نازية؟ هذا هو تقاطع النيران الثقافي الذي نُحتجَز فيه اليوم.

كل إنسان هو بالتأكيد الاثنان معًا: «أنا» خاصة كتومة، و«نحن» جزء من أسرة، دولة، ثقافة. في أفضل العوالم، نحن -الجماعة- تقدِّر الأنا لفرادتها، والأنا تعرف نفسها من خلال علاقاتها بالآخرين. لو أن التوازن مفهوم ومحترم -أو هكذا نؤمن باعتزاز- لن توجد حاجة إلى الصراع.

لكنَّ الدولة الواحدة أربكت التوازن: لقد حاولتْ إلغاء الأنا التي بقيت رغم ذلك بعناد. من هنا أتت عذابات د - 503 المسكين. جدالات د مع نفسه هي جدالات زمياتين مع الخضوع وخنق الصوت المستجدين في بدايات الاتحاد السوفييتي. ماذا كان يحدث للرؤية المشرقة المقدمة من يوتوبيات القرن التاسع عشر، ومن الشيوعية نفسها في الواقع؟ ما الخطأ الذي حدث؟

حين كتب أورويل «1984»، كانت تطهيرات ستالين وتصفياته قد حدثت فعلًا، وجاء هتلر وذهب، وعُرِفَ القدر الذي يمكن تقليص شخص وتشويهه به، لذا كانت رؤيته أكثر قتامة من زمياتين. بطلتا زمياتين قويتان، مثل بطلة جاك لندن، في حين تُذعِن جوليا أورويل وتخون على الفور تقريبًا. شخصية زمياتين س- 4711 عميل سري لكنَّ اسمه يُفصِح عن أناه الأخرى: 4711 اسم عطر يُنتَج في مدينة كولونيا الألمانية التي نظَّمت في عام 1288 انتفاضة ديمقراطية ناجحة ضد الكنيسة وسلطات الدولة، وأصبحتْ مدينة إمبراطورية حرة. نعم، س- 4711 هو في الواقع منشق عازم على التمرد. لكنْ في «1984» يتظاهر أوبراين بأنه منشق لكنه في الواقع عضو في بوليس الدولة.

يُقدِّم زمياتين إمكانية الهرب: خلف السور عالم طبيعي حيث يوجد «برابرة» أحرار، بشر يغطيهم: أيمكن أن يكون فراء؟ بالنسبة إلى أورويل، لا أحد في عالم «1984» بإمكانه مغادرة ذلك العالم، مع أنه يسمح بمستقبل بعيد لم يعد فيه وجود للمجتمع القمعي.

كُتِبَتْ «نحن» في لحظة معينة في التاريخ، لحظة تتحول فيها اليوتوبيا الموعودة من الشيوعية إلى ديستوبيا، ويُتَّهم المهرطقون، باسم جعل الجميع سعداء، بارتكاب جريمة فكرية، الاختلاف مع حاكم مطلق سيتطابق مع خيانة الثورة، المحاكمات الصورية ستنتشر، والتصفيات سوف تصبح أمرًا يوميًّا.

كيف استطاع زمياتين رؤية المستقبل بوضوح كبير؟ لم يفعل، طبعًا. لقد رأى الحاضر، وما كمن في ظلاله.

يقول إبنزهير سكرودج في «ترنيمة عيد الميلاد»: «سوف تنبئ دروب الرجال عن نهايات بعينها، سوف تقود إليها، إن حوفِظَ عليها. لكن لو غُودِرَتِ الدروب، فسوف تتغير النهايات». مثَّلتْ «نحن» تحذيرًا لزمانها ومكانها؛ تحذيرًا لم يُصْغَ إليه لأنه لم يُسمَع: «الموظفون الرسميون المجتهدون والموثوقون» ورقابتهم لزمياتين تكفَّلوا بذلك. لم تُغادَر الدروب. مات ملايين وملايين.

هل هي تحذير لنا أيضًا في زماننا؟ لو أنها هكذا، أي نوع من التحذير؟ هل نستمع؟

كتابة العهود

»»««

(2020)

تحياتي! إنه لشرف كبير أن يُطلب مني إلقاء محاضرة بيل فان زويلين لهذا العام. أعتذر للغاية لأنني لم أستطعِ الحضور شخصيًّا، لكنني أتدبر أمري بما هو متاح، كما نفعل جميعًا هذه الأيام. آمل فقط أنكم لن تضجروا كثيرًا، لأنه من الموتر للغاية مشاهدة أناس يتحدثون لوقت طويل على شاشة، لكنني سأبذل قصارى جهدي في ظل الظروف.

في ظل الظروف: الظروف دائمًا عامل مقيد لأي شخص، في أي مكان. قادني تعرُّف بيل فان زويلين إلى إدراك أي امرأة استثنائية كانت هي، لكنْ أيضًا لإدراك كيف شكَّلتها ظروفها. إنْ لم تولدْ في أسرة أرستقراطية ثرية، لَمَا تلقَّت تعليمًا. إنْ لم تتعلم، لَمَا أصبحتْ كاتبة، ولا تعرَّفتِ العديدَ من عقول تنوير نهاية القرن الثامن عشر، ولَمَا أصبحتْ ليبرالية في رؤيتها -ليبرالية كما فُهِمَ هذا المصطلح يومًا- ولما امتلكتْ موقفًا نقديًّا تجاه العناصر الرجعية أكثر في طبقة النبلاء الأوروبية، ولما انتحلتْ رؤية إيجابية عمومًا للإصلاحات المقدمة خلال الثورة الفرنسية.

لكنْ لو عاشت في فرنسا وقت تلك الثورة، وخاصة في أثناء مرحلة الرعب التي تسبَّبت في تدحرج رؤوس عدَّة، لربما قُطِعَ رأسها، لمَّا كان الانتماء إلى أسرة أرستقراطية ثرية، والحصول على تعليم موسع، وأن تُعرَف من خلال الزواج بإيزابيل دي شاريير -لقب طبقة عُليا بالتأكيد- اعتُبِرَ قريبًا من حكم بالموت. ولمَّا أنقذتها رؤاها الليبرالية: أوليمب دي جوج، كاتبة إعلان حقوق

المرأة والمواطنات الإناث (1791) الذي طالب بنيل المرأة حصة صغيرة من أنواع الحقوق التي طالب الرجال الثوريون بها لأنفسهم في 1789، انتهت بأن اتُّهِمَتْ بالتحريض والخيانة وقُطِعَ رأسها بالمقصلة.

بعد موتها، استُخدِمَتْ كتحذير للنساء الأخريات: «المتهتكة أوليمب دي جوج التي كانت أول امرأة تبدأ نوادي سياسية للنساء، والتي هجرت الاعتناء ببيتها، لتتطفل على شؤون الجمهورية، والتي سقط رأسها تحت نصل القانون المنتقِم»، كما تأفَّف رجل وهو يشرح بعجرفة ذكورية لمجموعة من النساء المغرورات. في الحقيقة، أوليمب دي جوج لم تبدأ أي أندية سياسية للنساء، هي فقط ألهمتْها بعد موتها، لكنْ في مثل هذه المسائل التحزبية، وتحت ضغط الهلع الأخلاقي، يُعَدُّ الإصرار على الحقيقة الدقيقة حذلقة. «المتهتكة» كلمة مفتاحية هنا: هي تتحدر من اللاتينية، وتعني مستحية، لذا متهتكة تعني، من بين أشياء أخرى، فاحشة ورقيعة: مصطلحات تُستخدَم في الغالب للنساء لا للرجال. مطالب مدام دي جوج اعتُبِرَتْ رقيعة وفاحشة، مثل فستان صفيق كاشف للجسد؛ وهذا النوع من الخطاب استمرَّ على مدار القرن التاسع عشر كلما رفعت نساء متهتكات أيديهن دعمًا لمساواة أكبر.

لماذا مثل هذا الرفض؟ يا للأسف، لجان جاك روسو -أحد الأسلاف الفكريين للثورة الفرنسية، والمقروء كثيرًا من جانب بيل فان زويلين- وجهة نظر تقيِّد النساء في نطاق البيت وتلبية احتياجات الآخرين، بطريقة لم تكن لتعتبر في غير محلها بألمانيا النازية. لذا مطالبة مدام دي جوج بقدر أكبر قليلًا من المساواة يمكن رؤيتها كتقويض لأساسات العالم الجديد الشجاع الذي رأتِ الثورة أنها تُشيِّده. رغم دورهن الأساسي في أثناء الثورة، في أعقابها احتيجت النساء إلى إنجاب الجيل القادم من الذكور الفرنسيين الجمهوريين وتربيته، وذلك هو كل ما احتيج إليهنَّ من أجله. لذا قُطِعَ رأسها. (هذا النسق تكرَّر تقريبًا بالكامل خلال مسار الثورة الروسية، وفي الحقيقة بعد الحرب العالمية الثانية في إنجلترا وأمريكا الشمالية. شكرًا على المساعدة، يا سيداتٍ، الآن هرولن عائدات إلى أعشاشكن وابقين هناك لأن ذلك حيث تنتمين حقا. ورجاءً، لا تهتُّك).

يقال إن بيل فان زويلين قالت إن الأرستقراطيين الفرنسيين لم يتعلموا شيئًا من الثورة الفرنسية، لكنَّ أولئك اللاجئين السياسيين الأرستقراطيين الذين تعرَّفتْهم في سويسرا كانوا قد تعلَّموا شيئًا واحدًا على الأقل: لو تدحرجت

أرستقراطية، وتصادف أنك أرستقراطي؛ أقرب
زوجين من نوايك الحسنة وحتى أفعالك الجيدة -بافتراض أن في رصيدك أيًّا منها- لن تنقذك لأن في أوقات مماثلة ليس ما تظن أنك إياه كفرد، أو حتى الأفعال الجيدة التي تؤمن أنك فعلتها، هي ما سيُحسَب لمصلحتكَ أو ضدكَ. بل ما يظن الآخرون -هؤلاء الذين يشدون الخيوط أو يخفضون النصل الآن- أنك إياه. وستكون مسألة: «عاقب أولًا واحكمْ فيما بعد» -الإحالة إلى ملكة القلوب المستبدة المتعطشة إلى الدماء في «مغامرات أليس في بلاد العجائب»- لما كان، خلال أي هلع أخلاقي، أن تُتَّهم معناه أن يحكم عليك ثم أن تُعاقَب. تتوقف الحقائق عن أن تكون مهمة، وتصبح العملية القضائية، إن وُجِدَتْ، مسألة تصديق تلقائي. هذا نسق كرره الجنس البشري مرات عدَّة على مدار تاريخه. حين توجد أزمة، سواء حقيقية أم متخيلة، يجب إيجاد المجرمون -سواء حقيقيون أم متخيلون- والتخلص منهم.

بيل فان زويلين محظوظة لعيشها في سويسرا في أثناء كل ذلك الاضطراب الخطير. ماتت في 1805، العام التالي على تنصيب نابليون لنفسه إمبراطورًا، ومن ثم إلغاء الجمهورية التي أسستها الثورة وإعلان نهاية مُثُل التنوير، مؤقتًا على الأقل. ساءت أوضاع حقوق النساء حقًّا ما إن جاء نابليون. أباحت حكومة ما بعد الثورة الإجهاض، لكنَّ نابليون جرَّمه. قنَّن أيضًا العبودية مجددًا، بعدما ألغتها الثورة، وارتكب نوابه فظائع جماعية سادية في هاييتي وجوادلوب، تنافس أي شيء أتى به القرن العشرون في ذلك الصدد.

أتساءل عن رأي بيل فان زويلين في نابليون خلال العام الذي أتيح لها ملاحظته خلاله. لم تشهد أسوأ أفعاله: المذابح والرعب الأكبر أعقبا ذلك، لكن لا بدَّ أنها أحبطتْ جدًّا لرؤية انهيار مُثُلها الإنسانية العليا.

لطالما تشككتُ في عبارة «الجانب الخاطئ من التاريخ». لا يتقدم التاريخ في طريق ذي اتجاه واحد مُعلَّم بوضوح صوب المدينة الذهبية الفاضلة. إنه ينعطف وينعكس اعتمادًا بدرجة كبيرة على الظروف. القفزة العظيمة إلى الأمام يمكن أن تصبح القفزة العظيمة إلى الخلف بسرعة مذهلة، اعتمادًا على مؤونة الطعام أو مجيء جائحة أو شهوة السلطة لدى مستبد جشع. التاريخ ليس إلهًا، مع أنه عُبِدَ كواحد من جانب فصائل متنوعة في الماضي. التاريخ ببساطة كائنات بشرية تفعل أشياء. «من أين أتت مارجريت آتوود بهذا الهراء الغريب؟» سأل قارئ مذعور لـ«حكاية الجارية» بحزن على تويتر. لكنْ لستُ

المرأة والمواطنات الإناث (1791) الذي طالب بنيل المرأة حصة صغيرة من أنواع الحقوق التي طالب الرجال الثوريون بها لأنفسهم في 1789، انتهت بأن اتُّهِمَتْ بالتحريض والخيانة وقُطِعَ رأسها بالمقصلة.

بعد موتها، استُخدِمَتْ كتحذير للنساء الأخريات: «المتهتكة أوليمب دي جوج التي كانت أول امرأة تبدأ نوادي سياسية للنساء، والتي هجرت الاعتناء ببيتها، لتتطفل على شؤون الجمهورية، والتي سقط رأسها تحت نصل القانون المنتقِم»، كما تأفَّف رجل وهو يشرح بعجرفة ذكورية لمجموعة من النساء المغرورات. في الحقيقة، أوليمب دي جوج لم تبدأ أي أندية سياسية للنساء، هي فقط ألهمتْها بعد موتها، لكنْ في مثل هذه المسائل التحزبية، وتحت ضغط الهلع الأخلاقي، يُعَدُّ الإصرار على الحقيقة الدقيقة حذلقة. «المتهتكة» كلمة مفتاحية هنا: هي تتحدر من اللاتينية، وتعني مستحية، لذا متهتكة تعني، من بين أشياء أخرى، فاحشة ورقيعة: مصطلحات تُستخدَم في الغالب للنساء لا للرجال. مطالب مدام دي جوج اعتُبِرَتْ رقيعة وفاحشة، مثل فستان صفيق كاشف للجسد؛ وهذا النوع من الخطاب استمرَّ على مدار القرن التاسع عشر كلما رفعت نساء متهتكات أيديهن دعمًا لمساواة أكبر.

لماذا مثل هذا الرفض؟ يا للأسف، لجان جاك روسو -أحد الأسلاف الفكريين للثورة الفرنسية، والمقروء كثيرًا من جانب بيل فان زويلين- وجهة نظر تقيِّد النساء في نطاق البيت وتلبية احتياجات الآخرين، بطريقة لم تكن لتعتبر في غير محلها بألمانيا النازية. لذا مطالبة مدام دي جوج بقدر أكبر قليلًا من المساواة يمكن رؤيتها كتقويض لأساسات العالم الجديد الشجاع الذي رأتِ الثورة أنها تُشيِّده. رغم دورهن الأساسي في أثناء الثورة، في أعقابها احتيجت النساء إلى إنجاب الجيل القادم من الذكور الفرنسيين الجمهوريين وتربيته، وذلك هو كل ما احتيج إليهنَّ من أجله. لذا قُطِعَ رأسها. (هذا النسق تكرَّر تقريبًا بالكامل خلال مسار الثورة الروسية، وفي الحقيقة بعد الحرب العالمية الثانية في إنجلترا وأمريكا الشمالية. شكرًا على المساعدة، يا سيدات، الآن هرولن عائدات إلى أعشاشكن وابقين هناك لأن ذلك حيث تنتمين حقًّا. ورجاءً، لا تهتُّك).

يقال إن بيل فان زويلين قالت إن الأرستقراطيين الفرنسيين لم يتعلموا شيئًا من الثورة الفرنسية، لكنَّ أولئك اللاجئين السياسيين الأرستقراطيين الذين تعرَّفتْهم في سويسرا كانوا قد تعلَّموا شيئًا واحدًا على الأقل: لو تدحرجت

رؤوس أرستقراطية، وتصادف أنكَ أرستقراطي، اهرب! اهرب بسرعة كبيرة! نواياك الحسنة وحتى أفعالك الجيدة -بافتراض أن في رصيدك أيًّا منها- لن تنقذك لأن في أوقات مماثلة ليس ما تظن أنك إياه كفرد، أو حتى الأفعال الجيدة التي تؤمن أنك فعلتها، هي ما سيُحسَب لمصلحتكَ أو ضدكَ. بل ما يظن الآخرون -هؤلاء الذين يشدون الخيوط أو يخفضون النصل الآن- أنك إياه. وستكون مسألة: «عاقب أولًا واحكمْ فيما بعد» -الإحالة إلى ملكة القلوب المستبدة المتعطشة إلى الدماء في «مغامرات أليس في بلاد العجائب»- لما كان، خلال أي هلع أخلاقي، أن تُتَّهم معناه أن يحكم عليك ثم أن تُعاقَب. تتوقف الحقائق عن أن تكون مهمة، وتصبح العملية القضائية، إن وُجِدَتْ، مسألة تصديق تلقائي. هذا نسق كرره الجنس البشري مرات عدَّة على مدار تاريخه. حين توجد أزمة، سواء حقيقية أم متخيلة، يجب إيجاد المجرمون -سواء حقيقيون أم متخيلون- والتخلص منهم.

بيل فان زويلين محظوظة لعيشها في سويسرا في أثناء كل ذلك الاضطراب الخطير. ماتت في 1805، العام التالي على تنصيب نابليون لنفسه إمبراطورًا، ومن ثم إلغاء الجمهورية التي أسستها الثورة وإعلان نهاية مُثُل التنوير، مؤقتًا على الأقل. ساءت أوضاع حقوق النساء حقًّا ما إن جاء نابليون. أباحت حكومة ما بعد الثورة الإجهاض، لكنَّ نابليون جرَّمه. قنَّن أيضًا العبودية مجددًا، بعدما ألغتها الثورة، وارتكب نوابه فظائع جماعية سادية في هاييتي وجوادلوب، تنافس أي شيء أتى به القرن العشرون في ذلك الصدد.

أتساءل عن رأي بيل فان زويلين في نابليون خلال العام الذي أتيح لها ملاحظته خلاله. لم تشهد أسوأ أفعاله: المذابح والرعب الأكبر أعقبا ذلك، لكن لا بدَّ أنها أحبطتْ جدًّا لرؤية انهيار مُثُلها الإنسانية العليا.

لطالما تشككتُ في عبارة «الجانب الخاطئ من التاريخ». لا يتقدم التاريخ في طريق ذي اتجاه واحد مُعلَّم بوضوح صوب المدينة الذهبية الفاضلة. إنه ينعطف وينعكس اعتمادًا بدرجة كبيرة على الظروف. القفزة العظيمة إلى الأمام يمكن أن تصبح القفزة العظيمة إلى الخلف بسرعة مذهلة، اعتمادًا على مؤونة الطعام أو مجيء جائحة أو شهوة السلطة لدى مستبد جشع. التاريخ ليس إلهًا، مع أنه عُبِدَ كواحد من جانب فصائل متنوعة في الماضي. التاريخ ببساطة كائنات بشرية تفعل أشياء. «من أين أتت مارجريت آتوود بهذا الهراء الغريب؟» سأل قارئ مذعور لـ«حكاية الجارية» بحزن على تويتر. لكنْ لستُ

ى بهذا الهراء الغريب. إنهم البشر، وقد أتوا بقدر هائل من هراء أغرب بكثير من أي شيء وضعته في «حكاية الجارية» أو في «العهود». الروائيون عليهم أن يحجِّموا الرعب. إن وضعوا كل الهراء الغريب الذي يحدث حقًّا، لا أحد سيقدر على قراءته باستثناء سايكوباتي سادي.

كتبت «حكاية الجارية» في مطلع الثمانينيات، في بداية هجمة يمينية ضد بعض الحركات السابقة. تمثل واحد منها في «الصفقة الجديدة»: صيغت خلال الكساد، وشهدت أمريكا بموجبها ليس تعافيًا سابقًا على الحرب من الكساد ثم حقبة ازدهار تالية على الحرب خلال نهاية الأربعينيات والخمسينيات فقط، لكنْ أيضًا مساواة في الدخل. ليستْ مساواة طبيعية، بل مدفوع إليها. بدأت سنوات ريجان تقلب ذلك: إلغاء قوانين، نزع المكابح، وتوزيع المال إلى الأعلى بدلًا من جانبيًا وإلى الأسفل. «تأثير الرشح» افتُرِضَ به أن يشارك الثروة، لكنه لم يفعل. لم يكن هناك رشح كثير، بدلًا منه ارتفع سد.

كان ذاك فقط أحد أوجه الدفع إلى الخلف. تمثَّل الآخر في صعود اليمين الديني، وإصراره على عكس التغييرات التي صنعتها الموجة الثانية من حركة المرأة في السبعينيات، تحديدًا، أراد هؤلاء الناس التحكم في أجساد النساء. أهلًا بعودة نابليون وعدد كبير آخر ممن حاولوا فعل الأمر نفسه، من بينهم نيقولاي شاوشيسكو من رومانيا الذي أصدر قرارًا بأن النساء اللاتي في سن الإنجاب عليهن إنجاب أربعة أطفال أو ذكر سبب عدم فعلهن هذا. جاء هذا مع اختبارات حمل إلزامية شهريًّا وعقوبات، ونتج عنه انتحارات لنساء وملاجئ أيتام مزدحمة، لأن نساء كثيرات افتقرن إلى المال الكافي لإطعام هؤلاء الأطفال العديدين. في الولايات المتحدة، تمثَّل الدفع الأساسي في حظر أي شكل من تحديد النسل. لم يترافقْ هذا مع مساعدة لهؤلاء اللاتي أُجبِرن فعلًا على الحمل رغم إرادتهن. سبق الفايكنج بخطوة أعلى الدرج: يدخل المرء إلى فالهالا[1] إن مات إما في معركة وإما خلال الإنجاب. حتى القديس بولس، كاره النساء المشعر القديم ذاك، آمن بأن النساء يمكن أن يُشفع لهنَّ من خلال الإنجاب. اليمين الديني الأمريكي لم يفعل.

لذا كُتِبَتْ «حكاية الجارية» ردًّا على أسئلة وجهتها لنفسي عن ماذا سيحدث لو أن هؤلاء الناس حازوا السلطة، وماذا سيفعلون. تقريبًا ما قالوا

---

(1) قاعة الشهداء في العالم الآخر.

إنهم سيفعلونه. ينبغي للنساء أن يلزمن البيت، وطريقة ضمان ذلك حرمانهنَّ من الوظائف والنقود. عليهنَّ تلبية احتياجات الرجال، كما قال روسو، وإلَّا فلا فائدة لهنَّ.

بدت «حكاية الجارية» بعيدة الاحتمال إلى حد ما في 1985، حتى بالنسبة إليَّ.

لكنْ لا تقلْ أبدًا أبدًا. مضى الزمن قدمًا. سقط الستار الحديدي. أُعلِن انتصار الرأسمالية. في بدايات التسعينيات، صُرِّحَ بنهاية التاريخ، قبل الأوان بطريقة ما. مع الهجوم على البرجين التوءم في نيويورك يوم 11 سبتمبر 2001، نشط التاريخ مزمجرًا ثانيةً، هذه المرة في اتجاه مختلف. في 2008 عانى الاقتصاد العالمي انهيارًا بسبب سياسات اقتصادية متهورة. هذه الأنواع من الأحداث المخيفة قادت إلى رغبة المواطنين في أمن وأمان أكبر: أصبحت سياسات يمينية أكثر جاذبية فجأة. الفوضى والتهديد يسبقان الطغاة: يقدم المستبد أو الحكومة الشمولية نفسيهما باعتبارهما حلًّا لأخطار واضحة وموجودة.

مثل هذه العناصر من عادتها إحداث فوضى وتهديد أكبر كطريقة لإخافة الناس وإغضابهم، ولوم أناس آخرين على الفوضى -أناس يجب أن يُقمَعوا ويُتخلَّص منهم- وتقديم نفسها كحل للمشكلة. يقولون: نحن فقط يمكننا إصلاحها. لدينا خطة. سنعيد النظام القديم إلى المجتمع. ستتحسن الأمور تحت قيادتنا. من ليسوا معنا ضدنا. ساحرة تلك الرسالة. لها فتنتها خاصة لو أنك مرتعب أو غاضب.

هكذا كانت الرسالة تُضخَّم في صيف 2016 حين بدأت كتابة «العهود». كانت أيضًا اللحظة التي بدأنا تصوير مسلسل تلفزيون هولو/ م. ج. م «حكاية الجارية» التي ظهرتُ فيها ظهورًا شرفيًّا كمنفذة بالقوة. بدت تلك لحظة غريبة في حياتي - أن أجد نفسي داخل قصة ابتكرتُها أنا نفسي، أؤدي دور شخصية كنت لأعارضها بشدة في الحياة الواقعية. أو أظن أنني كنت لأعارضها بشدة. لكنْ أي شكل قد تأخذه معارضة مماثلة؟ في الشموليات الواقعية، هؤلاء الذين يعارضون بشدة، ويُكتشفون، يُقتلون.

منذ نُشِرَتْ «حكاية الجارية»، والقراء يسألونني ماذا حدث لشخصيتها المركزية في النهاية. اعتدتُ قول: «لا أعرف، ربما خرجت. ربما أُسِرَتْ. ماذا

تصون؟» هل آكتب أبدًا جزءًا ثانيًا؟ اعتدتُ قول: «لن أقدر على إعادة خلق هذا الصوت السردي».

لكنِ الآن هأنا في 2016 أشرع في جزء ثانٍ. ما زلتُ لا أستطيع إعادة خلق ذلك الصوت السردي. في دورة «أونلاين» عن الكتابة سجلتُها قبل سنوات عدَّة، قلتُ إن المرء يمكنه دومًا التفكير في قصة ما من وجهات النظر المختلفة لهؤلاء الموجودين فيها. أيضًا، لا يحتاج المرء إلى البدء من البداية. «ذات الرداء الأحمر» مثلًا قد تبدأ: «كان المكان معتمًا داخل الذئب».

وهكذا تبدأ «حكاية الجارية» -المكان معتم داخل الذئب، والذئب هو نظام جلعاد- وهكذا أيضًا تبدأ «العهود». المكان معتم داخل الذئب، لكن هذه المرة الذئب هو الخالة ليديا التي تترأس الخالات، المسؤولات عن إبقاء نساء جلعاد وفتياتها متبعات للنظام، والعتمة داخل الذئب هي السرية -وأيضًا صندوق أسرار الآخرين- داخل رأس الخالة ليديا.

في نهاية «حكاية الجارية»، نزور ندوة أكاديمية أُقيمَت عقب انتهاء نظام جلعاد بقرنين، وهذا يخبرنا أنه انتهى فعلًا. هذا ما يصير إليه الماضي ما إن يصبح ماضيًا: يُحوَّل إلى كتاب تاريخ، أو يصبح مسرحية أو رواية تاريخية أو فيلمًا أو مسلسلًا تلفزيونيًّا، أو يصبح معرضًا بمتحف، أو تمثالًا، أو لوحة، أو يصبح مادة لدراسة أكاديمية، وتقام ندوات عنه، وتُجرى مناقشات حيوية.

بكلمات أخرى، مادة للحاضر. مثلما أشار توماس كينج، التاريخ ليس ما حدث، إنه القصص التي نحكيها عمَّا حدث. كيف نؤوِّل ما حدث ونقدمه. وذلك التأويل والتقديم يحدثان دائمًا في حاضر المتحدث أو المؤوِّل لأنه في أي مكان آخر يمكنه أن يحدث؟ ومن ثَمَّ فالماضي كما نعرفه متغير دائمًا. بعض أجزائه دُفِنَتْ، لكنها نُبِشَتْ لاحقًا مرة أخرى. البعض يُنسَج بإيجابية، ثم يُنسَج بسلبية. تُنصَب التماثيل لشخصيات موقرة ومهمة، ثم تُقوَّض، من بينها تلك في الاتحاد السوفييتي السابق، وتلك الخاصة بشاه إيران، وحاليًّا تلك الخاصة بجنرالات كونفدراليين عديدين في الولايات المتحدة.

لذا تبدأ «العهود» بإزاحة الستار عن تمثال. إنه تمثال للخالة ليديا. صحيح أنه في موقع مبهم -هي في النهاية امرأة، والنساء عمومًا لا يحصلن على تماثيل في جلعاد- لكنه تمثال مع ذلك.

لن أخبركم ماذا حدث له بحلول زمن الندوة التالية عن الدراسات الجلعادية في نهاية «العهود»، باستثناء قول إن هذا ما يحدث للتماثيل حين يُطاح

بالأنظمة القديمة المكروهة وتحكم أنظمة جديدة. كم عدد التماثيل الرومانية واليونانية للآلهة التي شُوِّهَتْ من قِبل المسيحيين، بمجرد توليهم السلطة؟ الكثير.

بدايات الأنظمة الشمولية باهرة -محركوها لا يقدمون أنفسهم أبدًا كمتآمرين أشرار سوف يحطمون حياتك لكنْ كمبشرين بمجتمع جديد أفضل- وانهياراتها باهرة بالقدر نفسه. السرعة التي سقط بها جدار برلين كانت صاعقة. قليلون جدًّا توقعوها. لذا في 2016، في وقت شهدنا فيه انعطافة صوب الاستبداد في أوروبا وأماكن أخرى معًا، أردتُ استكشاف، على الأقل في الرواية، انعطافة في الاتجاه الآخر، ميل نحو الحرية، ليس بعيدًا عنها. هل تنهار الأنظمة الشمولية من داخلها، ما إن تصبح فاسدة وتخفق في تحقيق مستقبل ذهبي؟ هل تنهار بحرب أهلية، أم بغزو من الخارج، أم من خلال مقاومة ضدها من جانب مواطنيها، أم من خلال صراعات سلطة بين نخبها الخاصة؟ لا توجد وصفات عالمية آمنة، رغم أن بعض هذه العوامل أو كلها قد تؤدي دورًا.

لهوسي بالحرب العالمية الثانية، كنت أيضًا مهووسةً بالمتعاونين. بين الدول التي غزاها الألمان كان هناك متعاونون. في الاتحاد السوفييتي بعض الذين أدركوا أن النظام معيب وفاسد وخان قصته الأصلية، سايروه مع ذلك وساعدوه. لماذا؟

أسباب التعاون عدَّة: ربما يكون الشخص مؤمنًا حقيقيًّا، ويظل في نظام فاسد على أمل أن يعيده مجددًا إلى صراطه الأصلي المستقيم. ربما الشخص خائف جدًّا: سايره أو اذهب إلى القبر، هي الصيغة المعتادة. قد يكون الشخص طموحًا: لو أن هناك لعبة واحدة فقط في المدينة، من الأفضل أن تلعبها إن أردت الارتقاء، ومن ثَمَّ تستفيد ماديًّا. أو قد يشعر الشخص أنه يمكنه فعل خير أكثر بكثير داخل نظام ما منه بمحاولة معارضته من الخارج. أفكر في مُدلِّكة هيملر، كريستين التي تجعل هيملر يصعد طاولة التدليك، وتشفي أوجاعه الغامضة، ثم تقنعه بإنقاذ أناس من الجستابو. يقول هؤلاء الناس لأنفسهم: «لولاي، لساء الأمر أكثر. لقد تصرفت على نحو جيد في ظل الظروف». وثمة دومًا بعض الحقيقة في ذلك، رغم أن الظروف يمكنها أن تكون مقيدة جدًّا، ونطاق الحركة صغير للغاية.

فتنتني أيضًا لوقت طويل المسودات المكتوبة سرًّا ثم المخبَّأة أو المهرَّبة إلى الخارج. إنها كثيرة، من يوميات آن فرانك إلى «الانهيار التام» لكورزيو مالابارته. لماذا يخاطر الناس بحياتهم كي يؤدوا دور الملائكة الكتبة؟ لماذا حقًّا؟ هل يؤمنون فعلًا بأننا في المستقبل -ما إن يصبح حاضرنا- سوف نتلقى رسالتهم، وسوف نفهمها، ونهتم بها؟ يبدو أنهم يؤمنون بهذا.

يتمثل إيماني الخاص في أنه حين يوجد نظام استبدادي ستوجد حركة مقاومة ضده. وهكذا الأمر في «حكاية الجارية» و«العهود». حركة المقاومة ضد جلعاد اسمها ماي داي، تيمنًا باستغاثة النجدة التي استخدمتها السفن والطائرات التي في مأزق خلال الحرب العالمية الثانية. إنها من الفرنسية m'aider : ساعدني. ألاحظ أن هذه أيضًا صرخة الذبابة ذات الرأس الصغير لرجل في فيلم الرعب «الذبابة». «ساعدني!» يقول في صوت ضئيل صغير ذي طنين. هل هذ ما تبدو عليه صرخات الاستغاثة حين تأتينا من خلال فجوة زمنية هائلة؟ لكن هل يمكننا العودة في الزمن ومساعدة المستغيث بنا حقًّا؟ لا. لكن يمكننا أن نصغي، ويمكننا أن نقرَّ بتسلُّم الرسالة.

بالإضافة إلى اصطحابنا إلى الداخل المعتم لذئب عقل الخالة ليديا، «العهود» مروية أيضًا من جانب امرأتين أصغر بكثير - أولاهما نشأت في جلعاد ولا تعرف واقعًا آخر، ثانيتهما نشأت خلال الحدود في كندا. أنا عجوز بما يكفي لأكون قد عرفتُ وتحدثتُ مع أعضاء مقاومة حقيقيين من الحرب العالمية الثانية ممن تمكنوا من ألا يُقبَض عليهم ويُقتلوا -من بولندا، من فرنسا ومن هولندا- وكما أثق بأنكم تعرفون، كثيرون منهم كانوا صغارًا جدًّا في ذلك الوقت، تحت سن العشرين. وهكذا هو الأمر في «العهود».

امتدَّ وقت الكتابة الرئيسي للكتاب من 2016 إلى 2019. انبسطتِ القصة في حين يتغير الواقع من حولي، وانبسطتْ أيضًا في حين يبدأ تنفيذ المسلسل. بدأ الموسم الأول في أبريل 2017، وأنا ربما في ربع طريقي خلال الكتابة. أُطلِق الموسم الثاني في 2018، والموسم الثالث في 2019. تصوير الموسم الرابع أُجِّلَ بسبب كوفيد19، لكنه سيبدأ خلال أسابيع قليلة. هكذا تقدمتْ كتابة الكتاب بالتوازي مع المسلسل التلفزيوني، لكنْ من حسن حظي، لستة عشر عامًا في المستقبل: كنت أعرف ما قد يحدث للشخصيات قبل أن يفعل كُتَّاب التلفزيون. امتلكتُ أيضًا امتياز قراءة السيناريوهات خلال مراحل متعددة. اعتدتُ قول: «لا يمكنكم قتل ذلك الشخص! ما زال حيًّا في المستقبل

-أقصد، في الرواية التي أكتبها. أحتاج إليه!» كانت تجربة غريبة: العيش في مستقبل مجموعة من الأشخاص غير الموجودين حقًّا، أو ليس بالمعنى المعتاد لتلك الكلمة.

ونحن جميعًا نمرُّ بتجربة غريبة الآن، في هذه السنة غير المسبوقة.

عند نقطة ما، قد يصبح زمننا هذا موضوعًا لندوة أكاديمية. لن تكون تلك محصلة فظيعة: إنها تفترض ضمنًا أنه سيكون ما زال في المستقبل أناس، وما زال لديهم انتباه يكرسونه لإعادة تأويل التاريخ وأن حرية التعبير والنشاط الفكري ما زالا موجودين بشكل ما. إنه ليس أدنأ الآمال: على الأقل لن تدمرنا الروبوتات أو انهيارٍ كوكبي، أو فيروس مميت بنسبة مئة في المئة، وذلك لا يمكننا التحكم فيه حقًّا.

أكتب كتبًا عن مستقبلات بغيضة ممكنة على أمل ألَّا نسمح بحدوث هذه المستقبلات في الواقع. في ظل الظروف نحن نتصرف على نحو جيد نوعًا ما، أو بعضنا يفعل. آمل فقط أن تتراجع موجة السلوك السياسي السلطوي التي نشهدها، وألا تسوء ظروفنا الجمعية. ثمة خوف وثمة أمل: الاثنان ليسا منفصلين.

في ظل أي ظروف نتمنى أن نعيش؟ ربما هذا هو السؤال الحقيقي الذي ينبغي أن نطرحه على أنفسنا. المكان معتم داخل الذئب، نعم، لكنه منير خارج الذئب. كيف نصل إلى هناك إذن؟

كتاب الطيور المجاور للسرير

تصدير
(2020)

في 2001، حين كان جرَيم جيبسون يجمع قصص الطيور وصورها لما يربو على السنوات العشر فعلًا، ذهبنا إلى حفل تنكري مخصص للفايكنج كغرابي أودِن. اسما هذين الغرابين هوجين ومونين -فِكر وذاكرة- وكانا يطيران حول العالم خلال اليوم، عائدين في المساء ليحطَّا على كتفَي أودِن ويخبراه بما رأياه. هذه هي الطريقة التي أصبح بها أودِن حكيمًا للغاية: أنصت للطيور.

كي نتنكر كغرابين، ارتدينا الأسود، مع قفازات سوداء ومناقير مصنوعة من ورق مقوى أسود. أنا ذاكرة وجرَيم فِكر. قال إنه لا يمكنه أن يكون ذاكرة لأنه لا يتمتع بذاكرة جيدة، وهذا سبب احتفاظه بدفاتر يوميات وافرة هكذا: مثَّلت سياجًا ضد النسيان. اعتمد على هذه الدفاتر من أجل النوادر عن لقاءاته بالطيور التي ضمَّنها في «كتاب الطيور المجاور للسرير»: دوَّنها وقت حدوثها، طازجة من الواقع.

تاريخ جَرَيم مع مراقبة الطيور طويل وشغوف. هواية تشاركنا فيها، لكن لو أن مراقبة الطيور ديانة، لكنت متناول القربان الضجِر الذي نشأ منتميًا إليها ومارس شعائرها لأن هذا ما يفعله أهلنا، ولكان جرَيم المعتنِق الجديد،

المسحور بالضوء الساطع على الطريق إلى دمشق[1]. كل طائر جديد مثَّل كشفًا بالنسبة إليه. لم يهتم بوضع قوائم الطيور التي رآها، لكنه وضع مثل هذه القوائم كعون لذاكرته. عوضًا عن هذا، ما فتنه هو خبرة الطائر الاستثنائي الفريد: هذا الواحد، هنا تحديدًا، الآن تحديدًا. صقر أحمر الذيل! انظري إلى ذلك! لا شيء بإمكانه أن يكون أروع!

في لحظات مماثلة، كنتُ أرى حتى أكثر الطيور شيوعًا بشكل جديد، بينما أطالعها من خلال عينَيه. دُفِعَتْ حياتنا المشتركة جزئيًّا بحماسته. هذه الحماسة تطورت إلى نشاطات محادثة، ثم إلى قيادة جرَيم لرحلات طيور، ثم لمشاركته في تأسيس مرصد طيور جزيرة بيلي، ثم لعمله مع جمعية الطبيعة الكندية وجمعية الطيور العالمية.

وقادت أيضًا إلى صياغته «كتاب الطيور المجاور للسرير». لم يكن يكتب دليلًا ميدانيًّا عن التصنيف والتعريف، أو كتاب «كيف تـ» عن الطيور، أو سجلًّا شخصيًّا لعام طيور كبير: ما هدف إليه هو الطرق العدَّة التي أثَّرت بها الطيور في الناس، على مدار قرون عدَّة وخلال كل الثقافات. رسم البشر الطيور منذ أن أصبحنا بشرًا. كانت خالقة البيضة الكونية، معاونين، رسلًا ومرشدين، رموزًا للأمل والطموح: لها أيضًا حضور شيطاني وكانت نذر الهلاك. كما قد قيل، حصلتِ الملائكة على أجنحتها من الطيور، لكنَّ الشياطين حصلت على مخالبها. مع الطيور، ليس الأمر كله تغريد قُبَّرة عذبًا.

حيثما اتَّجهنا وأيًّا كان ما يقرأ، جمع جرَيم: أساطير عن الطيور، حكايات شعبية عن الطيور، لوحات ورسوم ومنحوتات تُصوِّر طيورًا، قصائد طيور، مقاطع من روايات، قصصًا لعلماء أحياء ورحالة. مصنَّف متفرقات هو نوع من دفتر قصاصات، ودفتر القصاصات الذي كان يؤلفه هائل جدًّا. تمثَّل الجزء المؤلم أكثر من عمله تقطيعه إلى حجم يسهل تطويعه.

رغم أن لا ناشر اهتم حين عرض هو هذا الكتاب في التسعينيات -بدا غريبًا، خطابًا غراميًّا من نوع ما، ولا يمكن تصنيفه بسهولة- حين صدر أخيرًا في 2005، نجح نجاحًا ساحقًا، لدرجة أذهلت جرَيم إلى حد ما. كان محظوظًا بمصمم رائع، سي. إس. ريتشاردسون، ومحظوظًا أيضًا لأن الورق الصديق للغابة الذي أصرَّ عليه، تشرَّب الحبرَ الملوَّن بطريقة جيدة جدًّا. كانت

---

(1) إحالة إلى بولس الرسول ورحلته إلى دمشق.

النتيجة بهجة للعين بقدر ما هي متعة للعقل ومحفز للروح. جرَيم لكونه جرَيم، تبرَّع فورًا بالأرباح: لقد مثّلت الطيور هِبة له، والهِبَات ينبغي تناقلها.

لم يفقدْ جرَيم قطُّ ابتهاجه بالطيور. في العام الأخير من حياته، حين لم يعدْ بإمكانه أن يقرأ أو يكتب، بسبب خرفه الوعائي، ظلّض محبًّا لمراقبة الطيور وهي تواصل حيواتها النابضة بالحياة. وعاء إطعام الطيور وبِركتها في فنائنا الخلفي اجتذبا فقط العصافير وطيور أبي الحناء والسوادية والحمامة العرضية، لكنه لم يهتم: كل طائر جدير بالانتباه. قال لأحد أصدقائنا: «لم أعدْ أعرف أسماءها، لكنْ من جهة أخرى هي لا تعرف اسمي أيضًا».

حركة دائبة والسيد موت

»»««

مقدمة
(2020)

أول مرة جلستُ فيها مع جرَيم جيبسون، في 1970، قرأتُ كفَّه، كما اعتدتُ أن أفعل للغرباء في تلك الأيام المتهوِّرة. قلت بحكمة: «كل شيء مرتبط بكل شيء آخر. ذاتك الفكرية والإبداعية متواصلة مع خط عمرك وخط قدرك. جميعها واحد». وهكذا كان الأمر، وهكذا سيكون.

هاربًا من المدينة وتعقيدات زواج منهار، انتقل جرَيم إلى مزرعة مستأجَرة قرب بيتون بأونتاريو، ذلك العام. زرتُه بشكل متقطع، ثم توقفتُ، ثم عدتُ. عمل كلانا لدار النشر الصغيرة المؤسسة حديثًا «هاوس أوف أنانسي» - أقول «عمل» على نحو فضفاض لأنها كانت دار نشر للكتاب الشباب ولم يُدفَع لأحد راتب كبير. كنتُ أحرر كتاب جرَيم «أحد عشر روائيًا كنديًا»، وهو حوارات إذاعية أجراها مع كُتَّاب لبرنامج روبرت ويفر «مختارات» بمحطة سي بي سي. تمثَّلت وظيفتي في شقِّ طريق المسودات المكتوبة على الآلة الكاتبة بواسطة امرأة اتضح أنها صماء إلى حد ما، لذا كان عليَّ تخمين ما يمكن أن يكون الكتاب قد قالوه فعلًا.

في أوقات عدم انشغالنا بمهام نشرية مماثلة، حاولنا ترتيب حياة معًا. أرادنا مالك بيت مزرعة بيتون أن نشتريه، لكنَّ شخصًا ما كان قد اقتطع قطعة من الدعامة الأساسية للحظيرة القديمة وحشرها فوق المدفأة، ما يعني أن الحظيرة ستنهار قريبًا، لذا بحثنا في مكان آخر. لم نملك مالًا كثيرًا، لكننا

عثرنا أخيرًا على شيء يمكننا تحمل كُلفته: بيت مزرعة مشيد عام 1835، غير مأهول، غير معزول وغير معروف لنا وقت الشراء أنه مسكون.

بعد أن رفعنا الأرضية المائلة للهبوط واكتشفنا كومة كبيرة من سماد متحلل جيدًا في الحظيرة ملائم لحديقة الخضراوات، استعددنا للكتابة نوعًا ما. شُغِلَ جرَيم في الوقت نفسه بتأسيس اتحاد كتاب كندا وبعدَّة وظائف أدبية غير دائمة لكسب ما يشبه الدخل، وفي نهايات الأسبوع والعطلات استضفنا عادةً الكثير من الناس الجائعين: أبناءه المراهقين وأصدقاءهم وأصدقاءنا في نزهات استرخاء خارج المدينة، التحقتْ بهم جميعًا، في منتصف الطريق خلال السبعينيات، ابنتُنا المولودة حديثًا. امتلكنا تنورين: واحد بوقود خشبي، عليه مرجل شيء ما يغلي إلى الأبد، وآخر كهربي، بفرن ملائم لإعادة إحياء حِملان نصف ميتة. امتلكنا غسَّالة ملابس من نوع ما، لكنْ لا مجفف. انفجر كثير من طعامنا المحفوظ في القبو. لنْ أتطرَّق إلى موضوع الكرنب المخلل إلا لقول إنه كان علينا صنعه في الخلاء.

وسط كل هذه الفوضى المتقطعة، كتب جرَيم أكثر مما فعلت في ذلك الوقت بطريقة ما. نجحتْ روايته الأولى «خمس سيقان» (1969) بشكل مفاجئ بالنسبة إلى عمل تجريبي هكذا، حققت روايته الثانية «القربان المقدس» (1971) نجاحًا نقديًّا، لكنه قتل في نهايتها فليكس، الشاب الذي ظهر لأول مرة في «خمس سيقان». الآن كان يبحث عن نقطته المحورية التالية. خلال تلك الحقبة، جاءت روايات أولية عدَّة وذهبت: ستبدأ بنار التفاؤل، لكنها تُركَن على الرف حين تخفق في الاستحواذ عليه كليًّا. كان رجلًا من نوع ما لا يُدرَك كله، يُتترَك كله.

لم يكنْ جرَيم رجل حماسة فقط، بل أيضًا رجل واجبات أخلاقية. لقد قرَّر أنه لما كان لدينا مئة فدان من الأرض الزراعية المعشوشبة، فمن واجبنا زراعتها. لم يردْ أن يكون ابن مدينة يسترخي بتكاسل في الريف، أراد التجربة الغامرة. لا حاجة إلى قول إن أيًّا منا لم يقضِ وقتًا في مزرعة من قبل. في المزادات حصل على آلة كبس مستعملة ومعزقة كي تتلاءم مع الجرار الزراعي الذي جاء مع المِلكية. ما زرعناه في أرضنا غير المستوية كان ألفا ألفا[1].

(1) نبات من فصيلة البازلاء يشبه البرسيم.

قال جرَيم لاحقًا إن الزراعة هي القيادة في الأرجاء حتى يتحطم شيء ما، ثم القيادة في الأرجاء لإيجاد ذلك الجزء كي تصلحه، ثم القيادة في الأرجاء...

حشدنا أيضًا تشكيلة من كائنات غير بشرية. سأل جرَيم مزارعًا شيخًا في البداية: «أي نوع من الحيوانات ينبغي لنا امتلاكه؟». الإجابة: «لا شيء»، ثم أضاف بعد مدة توقف: «امتلاك حيوانات حية، يعني امتلاك حيوانات ميتة». وهكذا كان الأمر، وهكذا سيكون. ماتت الأشياء. أكلناها أحيانًا.

ربينا دجاجًا، بنى له جرَيم قِنًّا وفِناءً مسوَّرًا، وحصانًا عجوزًا، أقنعتنا الشاعرة بوليت جيلز بإنقاذه وبعض البط لأن لدينا بِركة، وما فائدة البركة دون بط؟ وحصان آخر، كي يوفر رفقة للأول وبعض البقرات المتقافزة التي كانت هروباتها أعجوبة الجيرة، وزوجان من الإوز داس عليه البقر ثم أُكِلَ، ثم -لماذا؟- بعض الشِّياه، التي اعتادت الموت من داء الترنح أو كادت تغرق في البِركة، وكي نختتم فلك نوح هذا، زوجين من الطواويس.

كان الطاووسان لعيد ميلادي. وأضافا صرخات غير أرضية إلى الأجواء التي كانت قد أصبحت قوطية بحلول هذا الوقت. لن أصف محاولاتنا لتربية الكتاكيت في حاضنة تفريخ -عليك ضبط درجة الحرارة تمامًا، ونحن لم نفعل، فنتجت كتاكيت فرانكنشتانية- ولا الحكاية الحزينة للطاووس الذكر، الذي حُرِمَ من أنثاه بسبب ابن عرس شارب للدماء، وجُنَّ وأصبح سفاح دجاج.

هكذا بدأت «حركة دائبة»، حكاية جرَيم عن الزراعة الرائدة التي تدور في منزل يشبه بغرابة المنزل الذي كنا نعيش فيه، وقطعة أرض تشبه أرضنا بشكل عجيب. البطل، روبرت فريزر، رجل متحمس مثل جرَيم وإحباطاته وهوسه الغريب تجمعها على الأقل علاقة قرابة بتلك الخاصة بجرَيم. وكذلك الذباب الأسود والعواصف الرعدية والبقر الحرون التي ابتُلِيَ به.

لكنْ مع أنني يمكنني فورًا تمييز بعض هذه الحوادث والتفاصيل، فليس كل شيء بالكتاب يأتي من تجربة شخصية. مشَّط جرَيم قواميس اللغة المحكية وطريقة الاستخدام غيرِ التقليدية للألفاظ ليتأكد أن شخصيَّاته استخدمتِ الكلمات الملائمة لها حقًّا، رغم أن الأذواق الحديثة ربما تجد بعضها بغيضة. لقد راجع سجلات محلية -ماذا كان يجري في وحول شيلبرن بأونتاريو في بدايات ومنتصف القرن التاسع عشر؟ ما طبيعة الناس الذين استوطنوا المنطقة؟- هؤلاء الذين تحدَّر منهم كثيرون في أونتاريو، من بينهم جرَيم؟ ليس دائمًا سائغين، تخبرنا الرواية.

اكتشف جرَيم أن التنقيب عن عظام حيوانات عملاقة منقرضة وعرضها كان نشاطًا معلنًا كثيرًا في القرن التاسع عشر، وأن جنوب أونتاريو مثَّل نقطة ساخنة لحيوانات الماموث. لذا ليس غير مناسب للعصر أن ينبش روبرت فريزر مثل هذا العمود الفقري، ولا أن يتمنى التربح منه. كان الاهتمام العام كبيرًا، وكذلك الجدل: مثل هذه الحيوانات مثَّلت تحديًا للسردية التوراتية السائدة. هل تلك الوحوش تنانين هلكت في طوفان نوح، وإن لا، فماذا كانت؟ استخراج فريزر لعظام الماموث يضع أساس الرواية، كما ذهب الماموث، يمكن أن نذهب نحن البشر المتغطرسين بالمثل، هو النص الضمني.

ثم هناك تاريخ آلة الحركة الدائبة، تلك الكأس المقدسة المغوية والمستحيلة المنشودة من قبل مخترعين كثيرين في ذلك الزمن، والرحلات الهائلة لحمام الزاجل -المضر للمحاصيل بشدة- والنقود التي يمكن كسبها من ذبحه. البحث عن الحركة الدائبة وانقراض حمام الزاجل مبنيان على الأمل الإنساني غير القابل للشفاء على ما يبدو، بأن هناك فعلًا غداءً مجانيًّا متاحًا بشكل أبدي على هذه الأرض. سخاء الطبيعة -هنا في شكل حمام- لن ينفدَ أبدًا. القانون الأول للديناميكا الحرارية يمكن الاحتيال عليه. إنه وهم، لكنه وهم مستمر حتى اليوم.

يصعب وصف الأسلوب الجيبسوني. تردد في الحديث والفكر، انتحال فكرتيْن متعارضتيْن، حشو وتأتأة، تشنجات وخِدَع التواصل اللفظي وإخفاقات التواصل: هذه حاضرة إلى حد أكبر أو أقل في كل روايات جرَيم. الأمزجة الهزلية والمَرِحة والغباء البشري والنبل واللاجدوى والمأساة غير متباعدة أبدًا، مع أنها مُلَطَّفة بنوع من الابتهاج المخبول. آخر كلمة في «حركة دائبة» هي «قمر»، رمز غربي للوهم والخداع. لكن رغم انفجار آلته المجنونة، لا يستسلم روبرت فريزر، يواصل «البحث العقيم» عن شيء غير موجود، مع أنه يبذل قصارى جهده، ويبدو مقنعًا في جهوده لإقناع الآخرين.

كاد جرَيم ألَّا ينهي «حركة دائبة» لأنه أوشك أن يموت وهو في ثلاثة أرباع مشوار كتابتها. في منتصف نوفمبر 1979، كنت في وندسور، أونتاريو، أشارك في ندوة عن كتاب، وحين عدت لغرفتي بالفندق وجدت رسالة تنتظرني من صديقنا وجارنا مخرج السينما بيتر بيرسون الذي كان يرافقه في المستشفى بأليسون، أونتاريو. كان جرَيم في غرفة العمليات. لقد أصيب بتمزق في قرحة الاثني عشر كاد يقضي عليه خلال ساعات قليلة إضافية. بعد

ثمانية أسابيع، رغم أنه كان ما زال مترنحًا، عاد إلى المسار الروائي. اشتغل على الرواية خلال الشهرين أو الثلاثة التي قضاها في اسكتلندا وأنا أعتني بالمزرعة مع بعض العون. عقب هذا بقليل، انتقلنا مرة أخرى للمدينة، وهو خيار مثَّل اقتراب جرَيم من الموت وحالته الواهنة بعضًا من أسبابه فقط. أُنجِزَتْ «حركة دائبة»، ونُشِرَتْ في 1982، مع ترجمات للفرنسية والإسبانية والألمانية، وبحسب ما أتذكر البولندية.

اقتراب جرَيم من الموت مثَّل تلميحًا بما سوف يحدث في حياته خلال الثمانينيات. والده، قائد لواء، ت. ج. جيبسون، مات في منتصف العقد، وأخوه الأصغر، آلان جيبسون -مخرج سينمائي وتلفزيوني بإنجلترا- لحق به في 1987. (أمه ماتت في وقت أبكر، في منتصف الستينيات). هذه الميتات، والموت الذي تفاداه بالكاد، وحقيقة أنه في المسار الطبيعي للأحداث هو نفسه التالي في الرحيل من أسرته -حقيقة كان أكثر من واعٍ بها- مثَّلت قوة الدفع وراء روايته الرابعة والأخيرة، «السيد موت» (1993).

إنه كتاب غريب، لكنْ من جهة أخرى، أي واحد من كتبه ليس كذلك؟ يبدأ برواية يكتبها بفتور روائي متوسط النجاح يشبه جرَيم بشكل غريب. تحمل هذه الرواية غير المرضية بشكل فكاهي أكثر من مجرد شبه عابر ببعض الروايات التي نحَّاها جرَيم نفسه جانبًا. روائي الحياة الحقيقية اسمه روبرت فريزر، مثل بطل «حركة دائبة»، ومن سلالته بوضوح. هل لكتابة الرواية في الحياة العقلية لروبرت فريزر الثاني مكانًا مماثلًا للبحث عن الآلة ذات الحركة الدائبة في حياة روبرت فريزر الأول؟ أهي أيضًا وهم، إمساك بالقمر؟ ممكن.

رواية روبرت فريزر تنسج داخل وخارج حياة روبرت فريزر، وذكرياته وأحلامه تخبر عن الاثنين. ذكريات طفولته خلال الحرب العالمية الثانية هي ذكريات جرَيم تمامًا. صراعات أمه كونها امرأة متروكة للتعامل مع صبيين في بداية الأربعينيات، اكتئاباتها في أعقاب زياراتها للجنود الذين شوهتهم الحرب بالمستشفى، مخاوفه الخاصة بأبيه وراء البحار، إذ إن آباء أصدقائه قُتِلُوا واحدًا تلو الآخر، نحن في الأسرة نتذكره وهو يصف تلك الأحداث بالكلمات نفسها تقريبًا المستخدمة من جانب روبرت فريزر. مرض أخيه الحبيب وموته، فجيعته وإحساسه بالفقد -هذا أيضًا في الرواية. معاركه مع أبيه، ثم عنايته به وهو يشيخ، ويضعف، ويبدأ في رؤية أناس غير موجودين، كل هذا حدث كما هو موصوف. محاولة روبرت التهكمية للتصالح مع الفناء،

خبرته مع الأشباح، وحلمه بالراحلين، إدراكه لرأس الموت الكامن خلف وجهه هو، هذه أيضًا تخص جرَيم. هي كذلك خبرات إنسانية مشتركة على نحو واسع، رغم أن كل منَّا يصادفها بطريقة فريدة.

لا حرق للأحداث، لكنَّ بطل جرَيم يحقق توازنًا من نوع ما. العيش في الماضي، مهما بلغت تعاسة هذا الماضي، حماية ضد معرفتنا بفنائنا، لمَّا كنا دائمًا أحياء في ماضينا، بصرف النظر عن عدد من ماتوا حولنا، وأن نعيش في الحاضر يعني أن نقبل موتنا الحتمي. لكنْ إن لم تكن حيًّا في الحاضر، كيف يمكنك أن تعيش حياتك حتى الثمالة؟ السيد موت ينتظرنا جميعًا، ليس خارجنا بل بداخلنا: هو مشاركنا السري، وبمعنى ما صديقنا، إذ ماذا ستكون عليه الحياة لو أننا محكومون بالعيش إلى الأبد؟ يقال إن هنري جيمس قد قال على فراش موته: «ها هو أخيرًا، الشيء المميز». اقتباس تآلف معه جرَيم. روبرت فريزر ليس جرَيم تمامًا، طبعًا، لكنْ كما قلتُ حين قابلته لأول مرة، حياته الإبداعية وحياته الواقعية كانا شيئًا واحدًا.

محتجزون في تيار الزمن

»»«««

(2020)

يمكنني أن أقول بقدر من يقين، بعد أن راجعتُ يومياتي التي لا ترقى إلى معنى الكلمة، إن قصيدتي «كَلَفًا[1]» (Dearly) كُتِبَت في الأسبوع الثالث من أغسطس 2017، في شارع خلفي بستراتفورد، أونتاريو، كندا، إما بقلم رصاص وإما بقلم بِبِلية دوارة (عليَّ التأكد من ذلك) على قطعة ورق ربما هي أي شيء من ظرف قديم حتى قائمة تسوق أو صفحة من مفكرة، عليَّ التأكد من ذلك بالمثل، لكنني أخمن أنها مفكرة. تنتمي اللغة إلى بدايات القرن الحادي والعشرين بالإنجليزية الكندية، وهو ما يفسر عبارة «أقل من خراء» التي لم تكن لتُستخدَم قطُّ في قصيدة مثل «في ذكرى» لتينيسون، مع أن شيئًا يشبهها قد يظهر في واحدة من حكايات تشوسير العامية أكثر: أقـــــــــل مـــــــــن خرااااء، ربما. أُخرِجَتْ هذه القصيدة لاحقًا من دُرج، وفُكَّتْ مغاليقها من جانبي، ودُوِّنَتْ كوثيقة رقمية في ديسمبر 2017. أعرف ذلك الجزء من مُعرِّفِ التاريخ والوقت بالوثيقة.

نُظِمَتِ القصيدة كما هو موصوف في بدايتها. كنت فعلًا أخطو خلال الممشى الجانبي ببطء نسبي. ركبتاي في حالة بائسة بسبب قضائي مؤخرًا خمس ساعات في وضع ملتوٍ بالمقعد الخلفي لسيارة مع طفل عمره سنة

(1) اخترت «كَلَفًا» بسبب إشارة المؤلِّفة إلى أن عنوان القصيدة كلمة لا تُستخدم كثيرًا الآن، وأيضًا لأن «كَلَفًا» تحتوي ضمن معانيها على معنى الكلفة والثمن الباهظ تمامًا مثل الكلمة الأصلية.

ونصف، ومجموعة من الأمتعة مكوَّمة فوقي. (أفضل الآن، شكرًا. أو الركبتان أفضل). كنت في الحقيقة أحمل نصف كوب من القهوة في كوب يُحمَل للخارج بغطاء بلاستيكي داعٍ إلى الأسف. (توجد خيارات أفضل الآن، بفضل الجلبة المسوَّغة ضد التلوث الناجم عن البلاستيك). يقود الخطو البطيء إلى التأمل، وهو ما يقود إلى الشعر. مقاعد الحدائق العامة أصدقائي، ولم تكنِ السماء تمطر. تلا ذلك الشخبطة.

لماذا كنت أسير وحدي، وليس مع جرَيم الذي مشيتُ معه مئات عدَّة من الأميال، منذ 1971، في أماكن متباينة مثل البر الاسكتلندي، أوركني، كوبا، نورفولك، غابة الشمال الأوسط المختلطة بكندا، جنوب فرنسا، القطب الشمالي الكندي والأقاليم الشمالية الغربية؟ مثَّل المشي واحدًا من متعنا الرئيسية -وكذلك الإبحار بقارب كانوي- حتى بدأتْ ركبتاه تعتلان، قبل ركبتَي. لذا كان في النُّزُل بستراتفورد التي كنا نذهب إليها لسنوات، وعرَجت أنا خارجة من أجل بعض اللوازم، وزوَّدت نفسي بالكافيين خلال الطريق.

كنا في ستراتفورد في زيارتنا السنوية لمشاهدة مزيج من مسرحيات شكسبير والمسرحيات الاستعراضية والمفاجآت. هل ألقيتُ أيضًا كلمة؟ في الغالب، لمَّا كنت قد نشرت «ابن الساحرة» لتوي، وهي تدور، ليس من قبيل المصادفة، في مهرجان يحمل أكثر من مجرد شبه عابر بمهرجان ستراتفورد، أونتاريو. مشاهدة شكسبير ودراسة شكسبير والكتابة عن شكسبير إنها قفزة قصيرة صوب التأمل في كلمات مندثرة، كلمات تأفل، وفي قابلية اللغة للتطويع (اعتادت gay أن تعني «سعيد»، وأشارت يومًا إلى عالم الغانيات) ومن ذلك صوب مجرى الزمن نفسه. نحن محتجزون في تيار الزمن. إنه يتحرك. إنه يخلِّف الأشياء وراءه.

تلك هي الطليعة. في المدى القريب كان جرَيم قد شُخِّص بالخرف في 2012، أي مرَّت خمس سنوات بصحبة هذا المرض. في أغسطس 2017 كان لا يزال يتقدم ببطء كافٍ، لكنَّ الساعة تدق. عرفنا الأمر، لكننا لم نعرف التوقيت.

تحدثنا عن هذا كثيرًا. قرَّرنا ألا نقضي وقتًا أكثر مما يجب تحت غطاء الكآبة.

استطعنا أن نفعل كثيرًا من الأشياء التي أردنا فعلها، اعتصرْنا سعادة كافية من ساعة إلى ساعة. رُثِيَ جرَيم سلفًا: كل القصائد عنه في كتاب «كَلَفًا» كُتِبَت قبل أن يموت حقًّا.

في الوقت نفسه، كُنا نتعامل مع المسلسل التلفزيوني «حكاية الجارية»، من إنتاج هولو-م.ج.م -طُرِحَ في أبريل-2017 ومثَّل ذلك في حد ذاته ظاهرة مكتسحة. فوزه المتعدد بجوائز إيمي كان لا يزال في المستقبل، وكذلك إطلاق المسلسل القصير الممتاز المأخوذ عن «المدعوة جريس» - لكنَّ الاثنين شغلا ذهني. الاثنان أُضيئا من الخلف بالضوء المتوهج المُلقَى من انتخابات 2016 الرئاسية التي اختبرتُها مثل تلك الأفلام الكابوسية، حين تتوقع أن تقفز فتاة من كعكة، وبدلًا منها يقفز الجوكر. لو فازت كلينتون بالانتخابات، لَصُنِّفَ مسلسل «حكاية الجارية» التلفزيوني كرصاصة تُفودِيَتْ. لكنَّ ما حدث، أن قاعدة المشاهدين لم تكن فقط هائلة، لكنْ مرتعبة أيضًا. مع ذلك، توقعتْ قلة عند هذه النقطة أن تصل الجهود الرامية إلى تقويض أسس الديمُقراطية الأمريكية -إعلام مستقل، سلطة قضائية منفصلة عن الفرع التنفيذي، وجيش يدين بالولاء للدولة كما تجسَّدت في الدستور، وليس لملك أو زُمرة حاكمة أو مستبد ما- إلى الحد الذي وصلتْ إليه في نوفمبر 2020.

كانت «المدعوة جريس» المستندة إلى جريمة قتل حقيقية مُزدوَجة في منتصف القرن التاسع عشر، على وشك أن تتوافق أيضًا بغرابة، ليس مع الرئيس المتحرش فقط، لكنْ أيضًا مع انتفاضة #أنا_أيضًا. طُرِحَ المسلسل القصير في سبتمبر، وطفت دعاوى الاتهام ضد هارفي وينستين في أكتوبر. لكنَّ أيًّا من ذلك لم يكن قد حدث بعد وأنا أعرج بامتداد الشارع، متأملة في الكلمة الآفلة «كَلَفًا».

ماذا كنتُ أفعل أيضًا في أغسطس 2017؟ كنتُ قد بدأت روايتي «العهود» قبل قرابة العام، قبل الانتخابات، لكنْ خلال السباق إليها. لقد عرفنا فعلًا في 1985 أن عالم جلعاد انتهى، لكننا لم نعرفْ كيف. كنت في البداية أو في مرحلة اللعب لاستكشاف الاحتمالات، مع أنني أرسلتُ صفحة بالخطوط العامة إلى ناشريَّ في فبراير.

لا يمكنك الاشتغال بسهولة على رواية وأنت تشاهد مسرحيتين يوميًّا. يمكنك مع هذا خربشة الشعر. وهكذا فعلت.

هنا إذن، «كَلَفًا»: قصيدة تُعَدُّ جزءًا من روح عصرها في حين تدعي أنها ليست جزءًا منه. إنها ليست بالضبط تذكِرة بالموت، بل تشبه أكثر تذكِرة بالحياة.

لأقتبس من أورسولا ك. لي جوين (التي سأكتب نعيها بعد وقت قصير، لكنَّ هذا أيضًا لم يكن قد حدث بعد): «فقط في الظلام ضوء. فقط في الموت حياة».

القصائد، ككل شيء آخر، تُبدَع في وقت محدد (2000 قبل الميلاد، 800 بعد الميلاد، القرن الرابع عشر، 1858، الحرب العالمية الأولى، إلخ). إنها تُكتَب أيضًا في مكان (بلاد ما بين النهرين، بريطانيا، فرنسا، اليابان، روسيا)، وأبعد من ذلك، في موقع تصادف أن وُجِدَ فيه كاتب (في غرفة مكتب، على مرجة، في سرير، في خندق، في مقهى، على متن طائرة). تؤلف في الغالب شفويًا، ثم تُدوَّن على سطح (صلصال، بردي، رَق، ورق، شاشة رقمية)، بأداة كتابة من نوع ما (مِرقَم، فرشاة، ريشة، قلم بسن معدني، قلم رصاص، قلم ببلية دوارة، حاسوب)، وبلغة محددة (المصرية القديمة، الإنجليزية القديمة، الكاتالانية، الصينية، الإسبانية، لغة هايدا).

تتنوع القناعات بشدة حول ما الذي يفترض بالقصيدة أن تكونه: مديح الآلهة، التغنِّي بمفاتن المحبوب، الاحتفال بالبطولة الحربية، مديح الدوقات، انتقاد النخبة الحاكمة بعنف، تأمل مخلوقات الطبيعة ونباتاتها، دعوة العوام كي يتمردوا، الإشادة بالقفزة العظيمة إلى الأمام، قول أشياء فِجَّة عن حبيبك السابق و/ أو البطريركية. تتعدد بالقدْر نفسه الطرق التي يُفترَض بالقصيدة أن تنجز مهمتها بها، وتخضع للموضة: بلغة رفيعة، مع موسيقى مرافقة، بأبيات زوجية مقفَّاة، بشعر حر، بسونيتات، مع قدر حصيف من اللهجة، المحكية وشتائم أو ارتجاليًّا في ندوة «سلام».

الجمهور المستهدف قد يتراوح من زميلاتك الربَّات والكاهنات إلى ملك وبلاط الحاضر، إلى جماعتك من المشتغلين بالفكر المنتقدين لذواتهم، لزملائك من شعراء التروبادور، للمجتمع الراقي، لزملائك من شعراء البتنيك، لصف الكتابة الإبداعية 101 الخاص بك، لمعجبيك على الإنترنت، لزملائك من اللاأحد، كما قالت إيميلي ديكنسون. من يمكنه أن يُنفَى، يُقتَل أو يُرَاقب لقوله ما قد تغير أيضًا بشدة من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان. في

ديكتاتورية، مضطربًا يكذب الشاعر الملحمي: الكلمات الخاطئة في المكان الخاطئ بمقدورها أن تقودك إلى كومة من المتاعب.

هكذا هو الأمر مع كل قصيدة: القصائد مغروسة في زمنها ومكانها. لا يسعها التخلي عن جذورها. لكنْ، مع الحظ، يمكنها أيضًا أن تتعداها. كل ذلك يعني، مع هذا أن القراء الذين يأتون لاحقًا ربما يقدرونها، لكنْ بلا شك ليس بالضبط كما قُصِدَتْ أول مرة. ترانيم إلى ربة ما بين النهرين العظيمة والرهيبة إنانا فاتنة -بالنسبة إليَّ على الأقل- لكنها لا تتسبب في ذوبان النخاع في عظامي كما فعلتْ ربما في مستمع قديم: لا أعتقد أن إنانا قد تظهر في أي لحظة وتهدم بضعة جبال، مع أنني يمكن دائمًا أن أكون مخطئة بخصوص ذلك.

رغم الطريقة التي استمر الرومانتيكيون بالحديث فيها عن الشهرة الأبدية والكتابة للعصور كلها، لا يوجد «أبد» في مثل هذه الأمور. الصِّيتُ والأساليب تصعد وتهوي، تُزدرَى الكتب وتُحرَق، ثم تُكتشَف ويعاد اكتشافها، ومغني اليوم إلى الأبدية من المحتمل أن ينتهي كمشعل نار ما بعد الغد، كما قد يُنتزَع مشعل نار ما بعد الغد من اللهب، ويُبجَّل ويُنقَش على قاعدة تمثال. ثمة سبب لأن تكون عجلة الحظ في بطاقات التاروت هي عجلة حقًّا. الأيام دُوَل، على الأقل أحيانًا. إن اسمها ليس الطريق الحتمي المستقيم للحظ. لا يوجد واحد.

بعد أن صدر هذا التحذير السالف، سوف أقتبس من ساعي البريد في فيلم «ساعي البريد» الذي سرق قصائد نيرودا ونسبها إلى نفسه كي ينشدها لحبيبته. قال: «لا ينتمي الشعر إلى هؤلاء الذين كتبوه، ينتمي إلى هؤلاء الذين يحتاجون إليه». حقًّا، بعدما تخرج القصيدة من يدَي من كتبها، وبعد أن يكون ذلك الشخص قد رحل عن الزمان والمكان وانطلق في الأرجاء كذرات، لمن غير هذا يمكن لقصيدة أن تنتمي؟

لمن تدق الأجراس؟ لكَ أنتَ، عزيزي القارئ. لمن القصيدة؟ لكَ أنتَ أيضًا.

كَلَفًا

إنها كلمة قديمة، تأفل الآن.
كَلَفًا تمنيتُ.

كَلَفًا تُقْتُ.
كَلَفْتُ به كَلَفًا.

خطوت في ممر المشاة
بحذر بسبب ركبتَيَّ المحطمتيْن
لم آبهْ بهما ولو لأقل من خراء
مما قد تتخيل
لمَّا كانت ثمة أشياء أخرى أهم-

انتظرها، سوف ترى-
حاملةً نصف كوب قهوة
في كوب ورقي بغطاء بلاستيك-
كَلَفًا آسف عليه-
محاولةً تذكر ما عنتْه الكلمات يومًا.

كَلَفًا.
كيف كانت تُستخدَم؟
محبوب كَلَفًا.
محبوبي كَلَفًا، نحن مجتمعان.
محبوبي كَلَفًا، نحن مجتمعان هنا
في ألبوم الصور هذا
الذي صادفني مؤخرًا.

تأفل الآن،
صور السيبيا، الأبيض والأسود، الصور الملوّنة،
الجميع أصغر كثيرًا.
صور البولارويد.
ما البولارويد؟ يسأل حديث الولادة.
حديث الولادة قبل عقد.

كيف أشرح؟
تلتقط الصورة ثم تخرج من أعلى.
أعلى ماذا؟
إنها تلك النظرة الحائرة التي أراها كثيرًا.
يصعب للغاية وصف
أدق التفاصيل عن كيف-
اجتمع كل هؤلاء كَلَفًا معًا-
عن كيف اعتدنا أن نعيش.
لففنا القمامة
في جريدة مربوطة بخيط.
ما الجريدة؟
أنت تفهم ما أعنيه.

خيط مع هذا، ما زال لدينا خيط.
إنه يربط الأشياء معًا.
خيط لآلئ.
هذا ما سيقولونه.

كيف تتابع تعاقب الأيام؟
كل منها يشرق، كل منها وحده،
ثم يذهب كل منها.
احتفظتُ ببعضها على ورق في دُرج،
تلك الأيام، تأفل الآن.
يمكن أن يُستخدَم الخرز في العد.
كما في المسابيح.
لكنني لا أحب الأحجار حول عنقي.

بامتداد هذا الشارع توجد زهور كثيرة
تذوي الآن لأنه أغسطس
ومترب، ويتجه صوب الخريف.
قريبًا سوف يزهر الأقحوان،
زهور الموتى في فرنسا.
لا تظن أن هذا سوداوي.
إنه الواقع.

يصعب جدًّا وصف أدق تفاصيل الزهور.
هذه سداة، لا علاقة لها بالرجال.
هذه مِدقَّة، لا علاقة لها بالبنادق.
إن أدق التفاصيل هي ما يُعجِز المترجمين
وإياي أيضًا، وأنا أحاول الوصف.
افهمْ ما أعنيه.

يمكنكَ أن تهيم على وجهك بعيدًا. يمكنك أن تضل.
بمقدور الكلمات فعل هذا.

محبوبي كَلَفًا، نحن مجتمعان معًا هنا
في هذا الدُّرج المغلق،
نأفل الآن، أفتقدك.
أفتقد المفقودين، هؤلاء الذين غادروا مبكرًا.
أفتقد حتى هؤلاء الذين ما زالوا هنا.
أفتقدكم جميعًا كَلَفًا.
كَلَفًا أسِي عليكم.

أسى: تلك كلمة أخرى
لا تسمعها كثيرًا بعد
أَسِيَ كَلَفًا.

عِلم كبير

»»««

(2021)

«ها قد أتت الطائرات. إنها طائرات أمريكية!».

سيتعرَّف خبراء الموسيقى والأكبر سنًّا هذيْن السَّطريْن، من المزج الصوتي الناجح على نحو مفاجئ للوري أندرسون عام 1981 «يا سوبرمان». أدَّت هذه الأغنية، لو أنها أغنية -حاول أن تدندنها في الحمام- إلى «عِلم كبير»؛ أول ألبوم متعدد الأغنيات لأندرسون عام 1982.

يعاد إصدار «عِلم كبير» الآن في لحظة ملائمة جدًّا: تعيد أمريكا خلق نفسها مجددًا. إنها مهمة إنقاذ ذات، في وقت مواتٍ تمامًا: ربما اقتيادنا إلى الإيمان بأن الديمُقراطية قد انتُزِعَتْ من بين أنياب حكم الفرد. من الممكن أن تقود صفقة جديدة إلى توزيع أعدل للثورة وفي النهاية إلى كوكب قابل للعيش فيه. نأمل أن تُدان العنصرية العائدة لقرون مضت. فلنأمل ألَّا تتحطم هذه المروحيات.

لم أفهم، في عام 1981، أن «يا سوبرمان» كانت عن مهمة استعادة أمريكيين محاصرين خلال الثورة الإيرانية وأزمة الرهائن التي احتُجِزَ فيها اثنان وخمسون دبلوماسيًّا أمريكيًّا من جانب إيران لأكثر من عام. قالت أندرسون نفسها إن الأغنية ذات صلة مباشرة بعملية «مخلب النسر»، عملية إنقاذ عسكرية أخفقتْ إخفاقًا تضمن تحطم طائرة مروحية. أوضحت هذه الكارثة أن سوبرمان الصناعة العسكرية الأمريكية لم يكن منيعًا، وأن الأداء الآلي والإلكترونيات المذكورة في الأغنية لن تنتصر دائمًا. قالت أندرسون إن

تحطم المروحية، مثَّل الإلهام الأوَّلي للأغنية أو القطعة الأدائية. حين لاقت «يا سوبرمان» نجاحًا كبيرًا، أولًا في المملكة المتحدة، ثم في أماكن أخرى، صرحت أنها ذُهِلَتْ. ماذا كانت الاحتمالات؟ ضئيلة جدًّا، كنت ستقول إنها سابقة عصرها.

بمقدورك دائمًا تذكر ماذا كنت تفعل عند لحظات رئيسية معينة في خياتك. تختلف مثل هذه اللحظات لكل شخص. ارتبطت بعض لحظاتي بمآسٍ عامة: حين اغتيل كينيدي، كنت أعمل في شركة أبحاث سوق في وسط مدينة تورنتو، حين وقعت 11-9، كنت في مطار تورنتو، معتقدة أنني على وشك الطيران إلى نيويورك. ارتبطتْ بعض لحظاتي بالجو: مشاهدة براكين، محتجزة في عواصف ثلجية. وبعضها كانت موسيقية: في الرابعة، جالسة في مقعد بذراعين في «سولت سانت ماري» أخيط بحماقة دبدوبي المحشو في ثيابه، حين سمعت «مايرزي دوتس» لأول مرة على الراديو. جاءتني «قمر أزرق» مغناة من فرقة مباشرة، وأنا أرقص في قاعة رقص مدرسة ثانوية في وضع العناق المفضل في تلك الأيام. كشف بول ديلان عن نفسه لي في 1964، بشعر مجعَّد وآلة هارمونيكا على خشبة مسرح ببوسطن مع ملكة أغاني الـ«فولك» جوان بايز حافية.

انتقال مفاجئ إلى عام 1981. مر الزمن. على نحو غير مفاجئ، أصبحت أكبر. على نحو مفاجئ -أو لمثَّل هذا مفاجأة لي في -1964 صار لديَّ شريك حياة الآن وطفلة، فضلًا عن قطتين ومنزل. كان رونالد ريجان قد انتُخِبَ رئيسًا لتوه، والصباح الذي كان يعد فيه بأن أمريكا سوف تصبح مختلفة كثيرًا عن العصر الجديد من الهيبيز والنسوية الذي عايشناه في السبعينيات.

1981، إذن. كان الراديو مفتوحًا بينما نطهو العشاء، حين جاء صوت غريب نابضًا خلال الموجات الهوائية.

قلت: «ماذا كان هذا الشيء؟» ليس نوع الموسيقى أو حتى الصوت الذي تسمعه عادة من الراديو، أو أي مكان آخر، تفكَّر في الأمر. الأقرب إليه كان حين اعتدنا نحن المراهقين، في أيام التسجيلات الصوتية وأسطوانات الفينيل، تشغيل 45s على سرعة 33 لأنها بدتْ مضحكة. يمكن لسوبرانو أن يتقلَّص إلى دمدمة باريتون بطيئة تشبه الزومبي، وكثيرًا ما كان الأمر كذلك.

ما سمعتُه لتوي، مع هذا، ليس مضحكًا. يقول صوت متفائل من الغرب الأوسط على جهاز رد آلي: «هل أنت عائد إلى البيت؟» لكنه ليس أمك. إنه

«اليد، اليد التي تأخذ». إنه تركيب. شيء خارج من فيلم خيال علمي، مثل «غزو خاطفي الأجساد»: يبدو بشريًّا لكنه ليس بشريًّا، وهذا مخيف ومشؤوم معًا. بل أسوأ، إنه أملك الوحيد، الأم والأب والله والعدالة والسلطة ثبت الافتقار إليهم.

«ذلك الشيء» الذي كنت مفتونة به هو «يا سوبرمان». كما يمكنكم أن تروا. لم أنسَه مطلقًا. لم يشبهْ أي شيء آخر، ولم تشبهْ لوري أي أحد آخر أيضًا.

أو أي أحد ستفكر فيه عادة كموسيقي «بوب»، قبل أغنيتها الناجحة، كانت فنانة أدائية طليعية ومبتكرة، تدربت مبدئيًّا في الفنون البصرية، وتتعاون مع فنانين بعقليات مشابهة لها مثل وليم بوروز وجون كيدج. تُتذكَّر السبعينيات ليس برابطات العنق العريضة والمعاطف الطويلة والأحذية مرتفعة العنق والمظهر الإثني فقط، لكنْ أيضًا بموجة نسوية ثانية نشيطة، وبكونها حقبة طاقة عالية لعروض الفن الأدائي. كانت هذه سريعة الزوال بطبيعتها، تهتم بمسار العملية على حساب المنتج. لديها جذور تعود إلى دادا في العقد الثاني من القرن العشرين، وإلى «جروب زيرو» محاولة في نهاية الخمسينيات لخلق شيء جديد من حطام الحرب العالمية الثانية، وإلى حركة «فلوكوس»، النشطة في الستينيات والسبعينيات.

شكَّل مشروع أندرسون الكبير في «عِلم كبير» تفحصًا نقديًّا وقَلِقًا للولايات المتحدة، لكنْ ليس من الخارج تمامًا. وُلِدَتْ عام 1947، ومن ثَمَّ بلغت العاشرة عام 1957، كبيرة بما يكفي كي تشهد اندفاعة الأشياء المادية التي غمرت البيوت الأمريكية في ذلك العقد، والخامسة عشر عام 1962 خلال حقبة نشطة جدًّا لحركة الحقوق المدنية، والعشرين عام 1967 حين كانت اضطرابات الحرم الجامعي والمظاهرات المناهضة لحرب فيتنام في أوجها. لا بدَّ أن الأعراف المقلوبة بدت طبيعية بالنسبة إلى شخص في ذاك العمر.

لكنْ رغم أن نيويورك أصبحت قاعدتها الثقافية، لم تكن أندرسون فتاة مدينة كبيرة. لقد نشأت في إلينوي، في قلب قلب أمريكا. جاءت بأمانة بصوت الأم المرحة الخاص بها ومجازات «أهلًا يا غريب». كانت لاجئة ليس إلى أمريكا، بل من داخل أمريكا؛ أمريكا الأم وفطيرة التفاح. أمريكا الماضي الآخذ في التغير بسرعة بالاختراعات المادية والطرق السريعة والمراكز التجارية وبنوك السيارات المشار إليها في أغنية «عِلم كبير» كعلامات على الطريق

للمدينة. ما الذي قد يُهدَم تاليًا؟ أي قَدْر سيُترَك من الرحم الطبيعي؟ وهل كانت عبادة أمريكا للتكنولوجيا على وشك محو أمريكا؟ وعلى نحو أوسع، ما الذي يكوِّن إنسانيتنا؟

بينما ينتقل القرن العشرون إلى القرن الواحد والعشرين، باتت عواقب تدمير العالم الطبيعي جلية بشكل مروع، وفي حين حلَّت الرقمية محل القياسية ارتفعت إمكانية المراقبة مئة ضعف، وفي حين اقترب الوعي الجمعي لـ«البُرج»[1] من خلال الإعلام الإنترنتي، اتخذ تقصي أندرسون القلِق والمقلق هالة تنبؤية. هل ما زلت تريد أن تكون كائنًا بشريًا؟ هل أنت كائن بشري الآن؟ ماذا يعني هذا حتى؟ أم ينبغي لك التشبث بالأذرع الإلكترونية البيتروكيماوية لأمك الزائفة؟

لم يكنْ «عِلم كبير» راهنًا قطُّ كما هو الآن. اسمعوه. واجهوا الأسئلة العاجلة. اقشعروا.

---

(1) الإحالة لـ«ستار تريك».

باري لوبيز

(2021)

قابلت باري لوبيز لأول مرة قبل عقد، خلال رحلة لألاسكا. قال الناس: «أهلًا بكم في ألاسكا، حيث النساء رجال والرجال حيوانات». ربما كانت نكتة، لكنْ بها بعض الحقيقة، حقيقة مألوفة لي بطريقة ما. لقد نشأت في الشمال وألاسكا هي الشمال. نساء قويات.

لو أنك ستصبح حيوانًا، فأي حيوان هو يشكل فارقًا. أن تكون ابن عرس يختلف عن أن تكون ذئبًا. لو اخترت الذئب، فقد حدث هذا على الأرجح بفضل باري. وفية لقطيعها، وذكية، وذات دهاء، وتقودها غريزة البقاء، وحسنة الطلعة أيضًا: ما الذي لا يُحَبُّ؟ حسنًا، يوجد كونها تُقتَل من المروحيات. ذلك لا يحدث لابن عرس. يوجد ذلك.

كنت أنا وجرَيم معجبين جدًّا بعمل باري فعلًا. «عن الرجال والذئاب» (1978) عمل رائد، وكذلك «أحلام قطبية» (1986). تشبه مقابلة باري الشعور بأننا ندخل نطاقًا يُتحَدَّث فيه بلغة تتلاشى: لغة علاقتنا التي لا تنفصم بالعالم الطبيعي، مع ذلك ها هو متحدث يجددها. كان باري نبيًّا في البرية، لا يعني هذا أنه كان ليطلق عليها برية. متحدث وحيد إذن -لا بدَّ أنه كثيرًا ما تساءل أكان هناك من ينصت- إنه متحدث ضروري الآن. مع أن العديد من معاصريه في السبعينيات والثمانينيات ربما لم يفهموا رسالته كليًّا، فإن الشباب المنتمون لحركات عالمية من قبيل «تمرد الانقراض» استوعبوها جيدًا. كل نفس نتنفسه يأتي من الطبيعة؛ إن قتلناها قتلنا أنفسنا. المحيطات

رئات الكوكب، والمحيطات الشمالية هي مفتاح النظام، نظام جَعَل الأرض كوكبًا مميزًا لدهور.

الآن فيما يهددنا الانقراض السادس العظيم المصنوع هذه المرة بيد الإنسان، وفي حين يذوب القطب الشمالي، فإن مركزية كتابات باري جلية. نحن نفقد صلتنا بالرحم التي تدعمنا وقت الخطر، وذلك الخطر يقترب أسرع مما توقعنا يومًا. فلنتمنَّ ألا يبرهن باري على أنه مغني المحبوب والمفقود. إن فُقِدَ الرخام الأزرق المحبوب، والبرية المحبوبة، على نحو لا يمكن إصلاحه، فسَنُفقَد أيضًا. قراءة أعمال باري، وإعادة قراءتها، تذكير لأنفسنا بكم هي هائلة، وكم ستكون تلك الخسارة غبية بما لا يقاس.

شكرًا لك، يا باري.

ثلاثية البحر

»»««

مقدمة
(2021)

المحيطات رئات كوكبنا وقلبه النابض. إنها تنتج معظم الأكسجين في جونا، وتتحكم في الجو من خلال تياراتها المتوزعة. دون محيطات صحية، سوف نموت نحن الثدييات متوسطة الحجم المقيمة على الأرض والمتنفسة للأكسجين.

يوافق إعادة إصدار أول ثلاثة كتب لعالمة الأحياء البحرية ريتشيل كارسون -«تحت رياح البحر» و«البحر من حولنا» و«حافة البحر»- تقديرًا جديدًا واسع النطاق لهذه الحقائق. بينما تكتب كارسون هذه الكتب، في ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته وخمسينياته، لم يكن عدد من الأشياء التي تعد حقائق في عالمنا، قد حدث بعد. كانت هناك علامات تحذير، لكنَّ تلك التحذيرات شكَّلتْ مجرد ومضات. قلة فقط كانت واعية بأننا دخلنا عصر الانقراض العظيم السادس. أزمة المناخ الوليدة لم تكن قد أثرت في الوعي العام. الصيد الصناعي واسع المجال كان يبدأ لتوه، ومخزون سمك القد بالضفاف الكبرى لنيوفاوندلاند لم يكن قد تدمر بعد بسبب الصيد الجائر. أنواع السمك الأخرى لم تكن قد هلك القسم الأعظم منها بعد بسبب المصيد العرضي المدمر. لم يكن تجدد الأنظمة الحية من الجرف القاري قد تدمر

بعد بالخناجر. الشعب المرجانية لم تكن ابيضَّت بعد. «الشِّباك الشَّبحية» المصنوعة من أحبال بلاستيكية لم تكن تنجرف في أرجاء المحيطات موقعة السمك والدلافين والحيتان في شركها وقاتلةً إياها. لم تكن أي بلدان قد حددت مناطق بحرية محمية بعد لأن لماذا ستحتاج إلى شيء مماثل؟ أليس البحر مصدرَ سخاء متجددًا دومًا موجودًا كي يقتنصه البشر؟ لا تحتاج إلى الاعتناء بأنظمته البيئية لأن لماذا ستفعل؟ البحر يسعه الاعتناء بنفسه. إنه أكبر من أن يخفق. كما كتب لورد بايرون:

«ألا فلتهدر بأمواجك، أيها المحيط الأزرق الداكن العميق! إن آلاف الأساطيل تجوب طرقاتك الطويلة دون أن تبلغ أطرافك. وهذا الإنسان الذي يملأ الأرض بآثار تخريبه، يقف سلطانه عند الساحل...»[1]

ربما كان هذا صحيحًا في القرن التاسع عشر، في عصر البواخر الخشبية. لكنه لم يعد صحيحًا اليوم، في حقبة النفط والبلاستيك والمبيدات الحشرية وتفشي الصيد الصناعي الجائر. لو أن كارسون حية الآن، لكانت أول من يُبرِز أخطار قتل البشر للمحيط.

ريتشيل كارسون شخصية محورية في القرن العشرين. من يهتمون منًّا بالحفاظ على كوكب صالح للسكنى لأشكال الحياة العدَّة به -ومن ضمنها نوعنا الخاص- لم يكونوا ليصلوا إلى حيث هم لولاها، والملايين الذين يعانون حاليًّا آثارَ التلوث وأزمةَ المناخ وما يرتبط بها من مجاعات والحرائق والفيضانات والحروب على الموارد، لم يكونوا ليصلوا أيضًا إلى حيث هم لو أن صناع قرار أكثر أنصتوا لها واتخذوا قرارات انطلاقًا من استبصاراتها.

---

(1) لورد بايرون، أسفار تشيلد هارولد، ت: عبد الرحمن بدوي، دار المدى، 2007، ص191.

أقصد بـ«محورية» أن الناس فكروا بطريقة معينة قبل كتابها الأساسي الصادر في 1962 «ربيع صامت»، وفكروا بطريقة أخرى بعده. لقد تمسكت برأيها ودافعت عن استخلاصاتها المستندة إلى براهين. بينما نعيش الآن في حقبة جديدة من إنكار العلم ورفض مواجهة الحقائق -ليست تلك الخاصة بارتفاع حرارة المناخ وآثار تدمير المحيط الحيوي بمبيدات حشرية ومبيدات أعشاب جديدة فقط، لكنْ بخصوص انشغالات إنسانية عاجلة أكثر مثل اللقاحات وعد الأصوات الانتخابية- ينبغي ألا تفاجئنا ردود الأفعال الجاهلة والعدوانية على اكتشافاتها.

«ربيع صامت» هو كتاب كارسون الرابع. نُشِرَ الأول «تحت رياح البحر»، عام 1941: ليس عامًا مواتيًا لنشر أي شيء بعيد عن السياسات الراهنة، لمَّا كانت الحرب العالمية الثانية دائرة والولايات المتحدة على وشك دخولها بنشاط. هذا الكتاب (تمرين غنائي وساحر في نوع الكتابة عن طبيعة مركزها الحيوانات كان رائدها إرنست تومسون سيتون صاحب «حيوانات برية عرفتها» وهنري ويليامسون صاحب «القندس تاركا» و«السلمون سالار») سيسوق اليوم في الغالب باعتباره أدب ناشئة أو أطفال، مع أن كارسون استهدفتْ جمهورًا أوسع. لقد هدفت إلى رفع الوعي حول ترابط الحياة من خلال متابعة قصص حياة ثلاثة كائنات حية: طائر ساندرلينج وسمكة ماكريل وسمكة حنكليس.

القصص التي يحكيها الناس عن أشكال الحياة الأخرى أو الأشياء تُؤنسنها حتمًا -حتى «حياة قلم رصاص» وحكاية هانز كريستيان أندرسون عن شجرة عيد ميلاد هما كذلك- لذا لا فائدة من التقليل من كارسون في هذا الصدد. بمجرد أن تشرع في حبكات حول أفراد بوجهات نظر، فالنتيجة هي أنسنتهم، سواء أكنت تُلبِس شخصياتك الحيوانية فساتين وقبعات بحارة مثل بياتريكس بوتر أم تدعهم يسبحون عراة مثل حنكليس كارسون. على الجانب الإيجابي، تساعد هذه التقنية القراء على التعاطف مع الأشكال الحية الأخرى. على الجانب السلبي، الحنكليس ليس لها فعلًا أسماء بشرية، وكذلك القنادس أو الذئاب، لذا من الحتمي أن تحدث بعض المحاكاة لأرنب عيد الفصح.

لكنَّ الابتهاج بألغاز البحر وهِباته العدَّة يستحق القراءة، مع أن قصة مماثلة مكتوبة اليوم عليها أن تتضمن أخطارًا من صنع الإنسان تواجهها الكائنات الحية الآن: سيكون على الحنكليس بلا شك مصارعة كيس بلاستيك وسوف تشبه هجرة طيور ساندرلينج أكثر تلك الخاصة بالكروانات في رواية فريد بودزورث المأساوية بذلك العنوان.

نُشِرَ كتاب كارسون اللاحق، «البحر من حولنا»، في 1951، العام التالي لانتهاء التقشف اللاحق على الحرب، كما بدا وقتذاك، وحقق نجاحًا هائلًا. إنه ليس قصة خيالية، بل قصة قائمة على الحقائق، تمزج التاريخ وما قبل التاريخ وعلم الأحياء في ترنيمة علمانية واحتفالية للمحيط. تشوَّق كثيرون للحاق بالمؤلفة تحت الأمواج، في الأعماق اللازوردية. أتتذكرون كابتن نيمو، من «عشرون ألف فرسخ تحت الماء» لجول فيرن؟ ربما لا، لكنْ في 1951، قرَّاء كثيرون فعلوا. كان تحت البحر ملكوتًا للمغامرة والعجب، ويا له من أمر مثير أن تؤخذ في جولة بواسطة مرشِدة واسعة الاطلاع ومتحمسة هكذا! لا حوريات بحر، لكنْ على الجانب الآخر، ثمة عجائب أعظم حتى. إنه الكتاب الذي وضع ريتشيل كارسون على الخريطة القومية والدولية.

صدر «حافة البحر»، الكتاب الثالث في ثلاثية البحر لكارسون، في 1955. هذا هو الكتاب الذي تماهيت معه عن قرب حينذاك، وأنا في الخامسة عشر. إنه عن تمشيط الشاطئ، شيء أنا نفسي فعلته كثيرًا على طول ساحل خليج فاندي خلال زيارات لأقاربي في نوفا سكوشا في أصياف ما بعد الحرب نهايات الأربعينيات وبدايات الخمسينيات. برك المد والجزر وكهوف ونباتات ونجم بحر وحلزونات ذلك الشاطئ كانت هي نفسها الموجودة خلال الخليج، لذا كان الثلث الأول من «حافة البحر» يتحدث عن كائنات رأيتها بنفسي. ما زلت غير قادرة على عبور أحجار بِركة خلال الجزر دون النظر إلى رؤية ما قد يوجد هناك.

في كل هذه الكتب الثلاثة ثمة لازِمة ضمنية: انظر. أبصِر. لاحظ. تعلم. تعجب. اسأل. استخلص. علَّمت ريتشيل كارسون الناس النظر إلى البحر، والتفكير في البحر، بطرق طازجة. لقد أحضرتْ عادات العقل نفسها لمراقبة

حياة الطيور -حياة الطيور المتناقصة التي لاحظتها- وقاد ذلك إلى «ربيع صامت». دون عملها على المحيطات، لما طورت الأدوات التي مكَّنت تقصيها لتأثيرات المبيدات الحشرية. ودون شهرتها والمنبر الذي منحتها إياه «ثلاثية البحر»، لما أنصت أحد لرسالتها المنذرة بالخطر، ما إن ألقتْها. وإن لم ينصت لها أحد، لما ظلت هناك نسور أو شواهين أو -في نهاية المطاف- طيور مغردة في الغابات.

ريتشيل كارسون واحدة من الأجداد الرئيسيين لحركات البيئة اليوم. نحن البشر ندين لها بديْن هائل، وإن تمكنَّا من البقاء كنوع حي حتى القرن الثاني والعشرين سيكون هذا، في جزء منه، بفضلها. من دواعي السرور الكبير الترحيب بهذه الطبعة الجديدة من ثلاثيتها عن البحر. شكرًا لكِ أيتها القديسة ريتشيل، حيثما قد تكونين.

جميع الحقوق محفوظة لدا: مكتبة ضَاد، الإلكترونية.©

تمّ تجهيز هذه النسخة بواسطة:

أشرف غالب

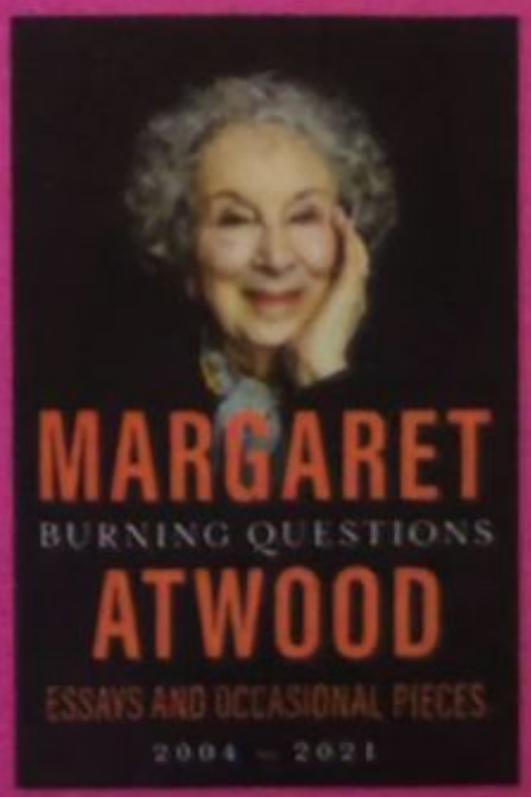
مارجريت آتوود

أسئلة مُلحَّة

مقالات ونصوص متفرقة

هذا كتاب لا يدع قارئه على حاله، بل يدفعه إلى رؤية العالم بعين جديدة، تزيد من بصيرته ومن اكتراثه بكل ما ومَن حوله. لن يزيد اهتمامه بمصير البشر على كوكب الأرض فقط، بل سيهتم بالدرجة نفسها بالنباتات والحيوانات والطيور وحتى بالطحالب والحشرات، سيدرك أن لا انفصالَ بيننا وبين الطبيعة، هي نحن ونحن هي. كثيرة هي الموضوعات والمجالات التي تقاربها الروائية الكندية مارجريت آتوود في "أسئلة مُلحَّة"، واللافت أنها تفعل هذا دومًا بتبصُّر وحكمة ومعرفة موسوعية لا تنقصها روح المرح.

تكتب آتوود عن الغابات وتاريخ الأشجار بالتعمق نفسه الذي تكتب به عن تاريخ الرواية وآفاق روايات الديستوبيا، وتتفحص قضايا البيئة والاقتصاد بدقة تناولها لمفهوم الجمال أو تطور الأزياء أو بطاقات التاروت، لكن أيًّا كان ما تكتب عنه، فالمتعة حاضرة لأنها تجيد تحويل حتى أعقد الموضوعات إلى قصة آسرة للانتباه، مشحونة بالدراما والكوميديا في آنٍ.



في "أسئلة مُلحَّة"، نقف على أهم تحديات عصرنا وانشغالاته، مسترشدين برؤى واحدة من ألمع العقول المعاصرة، لنعرف معها ومن خلالها الكثير عن عالمنا وتاريخنا وبالتالي أنفسنا.

غلاف: عبد الرحمن الصواف

9789779922911

عصير الكتب

www.aseeralkotb.com
contact@aseeralkotb.com
aseeralkotb
aseeralkotb
aseeralkotb

ضاوئ
t.me/twinkling4