إيما سميث

دراسة

# سحرٌ محمولٌ

## تاريخُ الكتب وقرّائها

مكتبة

نكتب فصلاً جديداً

ترجمة: د. رشا صادق

سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
**SCAN QR**

Nebula

# سحرٌ محمولٌ

## تاريخُ الكتب وقرّائها

دراسة


Author: **Emma Smith**

Title: **Portable Magic: A History of Books and Their Readers**

Translated by: **Dr. Rasha Sadek**

P.C.: **Al-Mada**

First Edition: **2025**

اسم المؤلف: إيما سميث

عنوان الكتاب: سحرٌ محمولٌ: تاريخُ الكتب وقرّائها

ترجمة: د. رشا صادق

الناشر: دار المدى

الطبعة الأولى: **2025**



جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

**Copyright © Emma Smith, 2022**



للإعلام والثقافة والفنون

*Al-mada for media, culture and arts*

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

+ 964 (0) 770 2799 999 + 964 (0) 780 808 0800

+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: بشامون - شارع المدارس

Beirut: Bchamoun - Schools Street

+ 961 706 15017 + 961 175 2617

+ 961 175 2616

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار

Damascus: Karjieh Haddad Street - from 29 Ayar Street

+ 963 11 232 2275 + 963 11 232 2276

ص.ب: 8272 + 963 11 232 2289

6 10 2025



مكتبة

t.me/soramnqraa

إيما سميث

مكتبة
t.me/soramnqraa

# سحرٌ محمولٌ

## تاريخُ الكتب وقرّائها

ترجمة : د. رشا صادق

# المحتويات


عن المؤلّفة ..... 7

مقدّمة: كتب سحريّة ..... 11

الفصل الأوّل: البدايات: الشرق، الغرب، وغوتنبرغ ..... 27

الفصل الثاني: الملكة ڤكتوريا في الجبهة ..... 42

الفصل الثالث: الكريسماس، كتب الهدايا، ومناهضة العبوديّة ..... 57

الفصل الرابع: «سِلْفي ورفوفي خلفي»: آن، مارلين، ومدام دي بومبادور 73

الفصل الخامس: «الربيع الصامت» وخلقُ الكتاب الكلاسيكيّ ..... 88

الفصل السادس: التايتانك والاتّجار بالكتب ..... 102

الفصل السابع: أديان الكتاب ..... 115

الفصل الثامن: 10 أيّار 1933: محارق الكتب ..... 127

الفصل التاسع: كتب المكتبات العامّة، المثليّة الجنسيّة، والتخريب الخبيث ..... 142

الفصل العاشر: كتب تحت الرقابة: «237 اللعنة، 58 ابن حرام، 31 بحقّ المسيح!، وضرطة واحدة» ..... 157

الفصل الحادي عشر: «كفاحي»: حريّة النشر؟ ..... 174

الفصل الثاني عشر: الكتاب الطلسم ..... 187

الفصل الثالث عشر: الجِلد في اللعبة: تجليد الكتب والشِعر الأفرو – أمريكيّ ..... 203

الفصل الرابع عشر: اخترْ مغامرتك بنفسك: عملُ القرّاء ..... 220

الفصل الخامس عشر: الإمبراطوريّةُ تردّ ..... 234

الفصل السادس عشر: ما هو الكتاب؟ ..... 247

خاتمة: الكتب والتحوّلات ..... 262

# عن المؤلّفة

إيما سميث هي كاتبة إنجليزيّة، وأستاذة دراسات شكسبير في كليّة هرتفورد في جامعة أكسفورد. لها كتاب آخر بعنوان «هذا هو شكسبير»، حقّق أفضل المبيعات وفقاً لصحيفة الصنداي تايمز.

ترشّح كتاب «سحر محمول» إلى القائمة القصيرة لجائزة «وولفسون هستوري برايز» Woflson History Prize عام 2023، وهي أهمّ جائزة تُمنح سنويّاً في المملكة المتّحدة للكتب التاريخيّة التي تجمع بين المادّة العلميّة الممتازة، وإيصالها بطريقة سهلة إلى القارئ غير المتخصّص.

إهداء المؤلّفة:

إلى إليزابيث ماكفارلاين

## مقدّمة

مكتبة كتب سحريّة
t.me/soramnqraa

«كان يا ما كان، في شمالي البلاد، رجل واسع المعرفة، ضليع بكلّ ألغاز الخلق، ويعرف كلّ اللغات الموجودة تحت الشمس. كان لديه كتاب ضخمٌ غلافه مصنوع من جلد العجل أسود اللون، له قفل حديديّ وزوايا حديديّة أيضاً، مربوط بسلسلة إلى طاولة مثبّتة بالأرض. عندما يرغب الرجل بقراءة هذا الكتاب، يفتح القفل بمفتاح حديديّ، ولا يسمح لأحدٍ سواه بقراءته، لأنّه يحتوي كلّ أسرار العالَم الروحانيّ»

ما سبق هو مفتتح القصّة الفلكلوريّة «المعلّم وتلميذه»، التي طُبِعَت للمرّة الأولى في إنجلترا في نهاية القرن التاسع عشر، على الرغم من أنّها كانت متداولة هناك قبل ذلك التاريخ بزمن طويل. لم تقرؤوها على الأرجح، ولكنّها تبدو لكم مألوفة (وهذا هو إلى حدّ ما، تعريف القصّة الفلكلوريّة)، وعندما تقرؤون الفقرة التي تلي ما سبق فيها: «والآن أصبح لدى المعلّم تلميذ، وهذا التلميذ كان فتى أحمق» ستحزرون غالباً ماذا سيحصل لاحقاً! إنّها نسخة من تلك الحكايات التي تدور عن تلميذ يتدرّب لدى مشعوذ، فينضمّ إلى سلسلة من أولئك التعساء الذين يتورّطون مع الكتب، تبدأ بفكتور فرانكشتاين وتنتهي بهاري بوتر. كأقرانه جميعهم، سيتعثر هذا التلميذ بالكتاب السحريّ صدفةً، ويقرأ منه جهراً من دون قصد أو يتعامل معه بإهمال، فيعاني بالتالي من عواقب كارثيّة رهيبة.

بكلّ تأكيد، سيفتح الصبيّ الكتابَ الذي نسي معلّمه إغلاق قفله، وما إن يقرأ من صفحاته المطبوعة بالأسود والأحمر حتّى يدوّي الرعد ويسود

الظلام في الغرفة، من ثمّ يظهر أمامه «مخلوق رهيبٌ، رهيب، ينفث النار، عيناه تشعّان كمصباحين متوهّجين. إنّه الشيطان بعلزبول، الذي استُدعي لخدمة التلميذ». يطلب هذا الشبح المرعب من الصبيّ أن يكلّفه بمهمّة ما، فيهلع هذا الأخير، وفي أمنية «بيتوتيّة» غريبة يطلب من الشيطان أن يروي أصص نباتات الجيرانيوم. يطيعه الشيطان، ولكنّه يعيد المهمّة مراراً وتكراراً إلى أن يغرق المنزل، و«توشك يوركشاير بأكملها على الغرق»، وإذ بالمعلّم يعود في اللحظة الحاسمة، فيتلو التعويذة التي ترسل الشيطان مجدّداً إلى داخل صفحات الكتاب.

في المجموعة الضخمة من الموتيفات الفلكلوريّة، التي جمعها الفلكلوريّ الأمريكيّ ستيث تومبسون في مطلع القرن العشرين، نجد تنويعات القصّة السابقة نفسها بلغات أوروبيّة عديدة، مُصنَّفة كـ(D, Magic: subsection 1421.1.3: «كتاب سحريّ يستدعي جنّياً»)، فقد انتشرت هذه القصص طوال قرون عديدة ضمن ثقافات متنوّعة من آيسلندا إلى ليتوانيا، وتشترك كلّ تنويعاتها بإطارها العامّ: كتاب سحريّ قويّ، يتحكّم به رجل متعلّم قد يكون قسّاً أو مشعوذاً أو عالماً، وعندما يغيب هذا المالك لفترة مؤقّتة، يعثر شخص غرٌّ موجود في المنزل -طفلٌ أو خادم أو صديق- على ذلك الكتاب، ويستحضر شيطاناً بطريق الخطأ.

تجسّد هذه القصّة خوفاً واسع الانتشار، من أنّ الكتب تنقلب إلى أداة قويّة وخطيرة إن وقعتْ في الأيدي الخطأ، فما يجعل المعلّم معلّماً والتلميذ تلميذاً هو الاستخدام الصحيح أو غير الصحيح للكتاب: الكتاب هو الشيء الذي يحدّد موقع كلٍّ منهما بالنسبة للآخر، لأنّه عاملٌ فاعلٌ من عوامل التمايز الاجتماعيّ، يسبغ مرتبة على من يستخدمه. بكلّ تأكيد، القصّة السابقة ليست أمثولة عن الكتب كأدوات ديمقراطيّة متاحة للناس أجمعين، فما إن يصبح التلميذ قادراً على التعامل بكفاءة مع كتاب المعرفة، حتّى يصبح معلّماً بدوره، وهذا هو تحديداً ما يجعل الكتاب قادراً على زعزعة التراتبيّة الهرميّة الاجتماعيّة.

المخاوف من قدرات الكتاب التخريبيّة بدأت بالتفاقم في القرن السادس عشر، ففي إحدى التنويعات الباكرة من القصّة السابقة، والموجّهة إلى ثقافة

بدأت تفتتن لتوّها بمنتجات الطباعة الميكانيكيّة، يستخدم عالِمٌ لا يشبع نهمه الفكريّ من الكتب كوسيط في محادثاته مع الشياطين، ويقايض روحه الخالدة بالمعرفة الجهنميّة. عند هذه النقطة، يفترق «الدكتور فوستوس» لكريستوفر مارلو عن نظيره في الفلكلور الألمانيّ، لأنّ العقد الفاوستيّ الأصليّ عُقِدَ مع الشيطان مباشرة، أمّا مارلو فيخاطب عالَم المعرفة في عصر النهضة، والذي خلقتْه آلة الطباعة بعد أن جعلت حضور الكتب أبرز، وأوسع انتشاراً، وأكثر عرضة للوقوع بين الأيدي الخطأ. «فاوست» أو «فوست» كان أيضاً اسم شريك يوهان غوتنبرغ في المطبعة، وهو ما قد يكون صدفة، لكنّها صدفة لذيذة!

تنامت قوّة هذا السحر المريب للكتب مع تنامي الهيمنة الثقافيّة لآلة الطباعة، ففي شرحه لقصّة «المعلّم وتلميذه» ضمن مجموعته «حكايات خرافيّة إنجليزيّة» 1890، اقترح الفلكلوريّ جوزيف جاكوبس أنّ تعويذة المشعوذ قد «تمّ استخدامها منذ زمن طويل لاستحضار الـ...»، وقيامه بحذف كلمة «الشيطان» هنا، يعني أنّه -كالرجل الواسع المعرفة في شمالي البلاد الآنف الذكر- يؤمن بقوّة الكلمة المطبوعة. هذه المجموعة، التي يرجع إليها الفضل بانتشار قصص أصبحت مألوفة اليوم (عقلة الإصبع، دِك ويتنغتون[1]، الخنازير الثلاثة الصغيرة، جاك وحبّات الفول)، تمتلك ضمنيّاً قوّة كتاب المشعوذ السحريّ، إذ يُنصح القارئ بعدم قراءة سطورها جهراً إن كان بمفرده، «بما أنّ المرء لا يمكنه أن يعرف ما الذي قد يحصل»!

بما أنّ هذه القصّة نُقِلَت بمنتهى البساطة والإيجاز، لذلك يفاجئنا الإسهاب في التفاصيل التي تصف الكتاب السحريّ في «المعلّم وتلميذه»، فنحن نعرف عن مظهره أكثر بكثير ممّا نعرفه عن أيّ من شخصيّة البطلين البشريّين التي تُرسَم بالكاد، وهذا راجع إلى أنّ الكتاب بحدّ ذاته هو محور القصّة، تُذكَر محتوياته تلميحاً فقط، أمّا مظهره الخارجيّ فهو ما يجسّد قواه السحريّة. في الأصل، أوصاف الكتاب المذكورة لبّت غاية عمليّة، ولكنّها

1- تدور عن صبيّ فقير يعمل خادماً في مطبخ تاجر غنيّ، ويساعده قطّه على كسب ثروة، من ثمّ يصبح محافظ مدينة لندن. المترجمة

أخذت تجسّد تعاليم قويّة وعتيقة إبّان زمن القصّة. على سبيل المثال، العادة المتّبعة بترتيب الكتب على الرفوف حتّى نهاية القرن السابع عشر، كانت بوضع بعضها فوق بعض أفقياً، وليس عموديّاً بعضها بجوار بعض، ممّا استدعى حماية زواياها، أي أنّ الزوايا المعدنيّة المذكورة جسّدت حلّاً عملياً في البداية قبل أن تتحوّل إلى حلية تزيينيّة للغلاف. الأقفال المعدنيّة بدورها كانت ضروريّة في البداية، للحيلولة دون تجعّد الأوراق المصنوعة من الرُقوق -جلد العجل- أو التوائها بفعل الرطوبة. لاحقاً، بعد أن انتفت الحاجة إليها نظراً لأنّ الورق أكثر مقاومة للرطوبة، بقيت الأقفال موجودة في بعض الكتب كرمزٍ إلى المحتوى المهمّ أو الثمين أو السرّيّ الموجود بين درفتي الغلاف. إن اشتريتم دفتر مذكّرات للمراهقين في عصرنا الحاليّ على سبيل المثال، ستلاحظون أنّه قد يكون مزوّداً بقفل بلاستيكيّ يقلّد الماضي، ممّا يضفي إحساساً بالخصوصيّة على اعترافات المراهق.

بالإضافة إلى ما سبق، يتطلّب الكتاب ذو القفل طقساً جسديّاً معيّناً. في بدايات القرن الرابع عشر، وفي سياق شرحه لعاداته المكلفة للغاية بما يتعلّق بالكتاب ودفاعه عنها، كتب ريتشارد دو بوري[1] موبّخاً أولئك الذين يتعاملون مع الكتاب بإهمال: «في المقام الأوّل، لا بدّ من فتح الكتب وإغلاقها بالاعتدال المطلوب، فلا يجوز فتح أقفالها بعجلة وتسرّع، ولا يجوز رميها جانباً بعد الانتهاء من تصفّحها من دون أن نغلقها كما يجب». فتحُ أقفال الكتب وإغلاقها إذن، هما جزء من طقس احترام الكتاب ومحتوياته، طقس لا بدّ أن تُسخَّر له العناية اللّازمة والوقت الكافي. الكتب ذات الأغلفة الجلديّة والأقفال المعدنيّة في العصور الوسطى، كالكتاب السحريّ الذي تصفه القصّة المذكورة آنفاً، ترافقت بمجال واسع من المضامين البصريّة ذات الصلة بالسحر، بالنصوص المقدّسة والطقوس، وبرواية القصص بحدّ ذاتها.

في «المعلّم وتلميذه»، المعلّم مذنب لأنّه ترك الكتاب من دون أن يغلق

---

1- Richard de Bury (1287-1345)، عالم ودبلوماسيّ إنجليزيّ كان أسقفاً لدورهام، وبيليوفيليّاً بارزاً، أراد أن يهب مجموعته المؤلّفة من 1500 كتاب للمكتبة التي أسّسها في كليّة دورهام ضمن جامعة أكسفورد، ولكنّها بيعت عند وفاته بسبب ديونه المتراكمة. المترجمة

قفله، فكشف أسراره الباطنيّة لمن لا يستحقّ ذلك، كما أنّ ربطَه بسلسلة إلى الطاولة يستدعي إلى الذهن أيضاً تاريخ تقييد الكتب الثمينة إلى الطاولات في مكتبات الجامعات والكاتدرائيّات في العصور الوسطى وما بعدها (أقلعت المكتبة البودليانيّة عام 1769م عن هذه العادة التي أُلغيَت نهائيّاً في كليّات جامعة أكسفورد عام 1799). كلّ ما سبق يتضافر كي يخلق كتاباً ثميناً، غامضاً، ومُبجَّلاً: إنّه أشبه بإنجيل من ناحية، وبكتاب تعاويذ من ناحية أخرى.

إذن، تلك الكتب عتيقة وقديرة، لها مظهر معيّن وتتصرّف بطريقة محدّدة: ضخمة، غلافها جلديّ، ومكتوبة باللّاتينيّة أو بلغات أو أبجديّات أخرى غريبة. إنّها قديمة وفائقة القوّة، لا سيّما إن وقعت في الأيدي الخطأ.

هذا الجانب القاتم لقوّة الكتب، استمرّ ضمن التنويعات المتعدّدة التي تكرّرت فيها قصّة «المعلّم وتلميذه» حتّى الحقبة الحديثة، ففي نسختها التي اقتبستها ديزني والتي تُعدّ من أكثر المقاطع شعبيّةً في فيلم الرسوم المتحركّة «فانتازيا» Fantasia 1940، يظهر المشعوذ مكتملَ الهيئة بلحية طويلة وحاجبَين مخيفين -استُوحيَت شخصيّته من والت ديزني نفسه- مرتدياً ثوباً طويلاً وقبّعة مدبّبة مزدانة برموز الأبراج السماويّة، وهو يستحضر الأرواح من كتاب مفتوح فوق المذبح السحريّ. في خضمّ الفيضانات التي تسبّب بها استيلاؤه على تلك القوى السحريّة، يتشبّث ميكي ماوس بالكتاب السحريّ الطافي، ويبحر على متنه فوق الماء وهو يتصفّح أوراقَه يائساً بحثاً عن التعويذة المضادّة. هنا، يتجاوب «تلميذ الساحر» مع حقبته، ومع هوليود عصره التي تبدّلت إستطيقيّاً وثقافيّاً بفعل اليهود الذين هاجروا من أوروبا، بمن فيهم أوسكار فيشينغر الموهوب، صانع الرسوم المتحرّكة التجريديّة للفيلم. المشهد المرعب عن المكانس التي تتضاعف ذاتيّاً وتسير بخطى عسكريّة فاشيّة، ملقيةً بظلالها المشئومة كالكوابيس على الجدار، تحاكي التصوّرات المحليّة عن القوّة العسكريّة النازيّة: لقد استحضر التلميذ مشهداً سينمائيّاً من أفلام ريني ريفنشتال[1]. إذن، كتاب المشعوذ الخطيرُ القويُّ

1- Helene Bertha Amalie Riefenstahl (1902-2003) مخرجة ومنتجة سينمائيّة وكاتبة سيناريو ألمانيّة، كانت أحد المسؤولين عن إنتاج البروباغاندا النازيّة. المترجمة

يتماهى مع كتاب آخر من كتب السحر الأسود، كتاب «كفاحي» بما فيه من فنون التعصّب القوميّ والتطهير العرقيّ السوداء (الفصل الحادي عشر).

لقد بدأتُ كتابي بقصّة «الساحر وتلميذه» لسببين، أوّلهما هو التعلّق العاطفيّ بهذه الأمثولة التي تدور عن الكتب الخطيرة القادرة على إحداث تبدّلات، وهو تعلّقٌ وثيق الصلة -ولو أنّه غير متوقّع- بيوركشاير (أي «شمالي البلاد»). لقد وُلِدتُ وترعرعتُ في ليدز غربي يوركشاير، وقمتُ بأولى جولاتي كغرّة في عالم الكتب ضمن مكتبة برامْلي، قبّة السعادة تلك التي تختبئ بتواضع في بناء آجريّ من طابق واحد تمّ تشييده إبّان عشرينيّات القرن الماضي، في ضاحية كئيبة تعود إلى الحقبة ما بعد الصناعيّة. ما زلتُ أتذكّر الأرضيّة الخشبيّة المهترئة، ورفوف الكتب المصوّرة الواطئة، والكراسي الصغيرة الملائمة لأحجام الأطفال! التكتيك الذي اتّبعتُه هناك كان نوعاً من التصفّح السريع، أقوم من خلاله بتقييم خاطف للكتب التي أستطيع قراءتها ضمن المكتبة، كي أدّخر بطاقتي المكتبيّة الثمينة للقصص التي سأستعيرها لأسبوع. بالنسبة لي، كما بالنسبة للعديدين سواي آنذاك، المكتبة العموميّة التي تعير الكتب هي التي علّمتني أنّ الكتب هي أشياء، وفتحت عينيّ أيضاً على عوالم الكتاب المدهشة (الفصل التاسع).

السبب الثاني أكثر أهميّة، قصّة «المعلّم وتلميذه» تشكّل الفرضيّة الرئيسيّة في جدالي هنا، لأنّها تبيّن بوضوح أنّ الكتاب بحدّ ذاته يملك القوّة نفسها كمحتوياته بالضبط. الكتاب هو ما يستحضر الشيطان وليس القارئ الأخرق، لأنّه يقوم بوظيفة طلسم ماديّ عوضاً عن أن يكون مجرّد مستودع بسيط للمعلومات السحريّة. النقطة التي أريد الوصول إليها في «سحر محمول»، هي أنّ ما يبدو لنا بديهيّاً ببساطة في توصيف كتب التعاويذ وفهمها، ينطبق في الحقيقة على الكتب كلّها: كلّ الكتب سحريّة! كلّ الكتب تملك قدرة وقوّة في العالم الحقيقيّ، قوّة لاستحضار الشياطين وطردها. كما يقول ستيفن كنغ في مذكّراته الرائعة «عن الكتابة»، التي ألهمتني عنوانَ كتابي هذا: الكتب هي «سحرٌ محمول فريد من نوعه»، وسحر الكتاب متأصّلٌ دائماً في مظهره -بما في ذلك قابليّته لأن يكون محمولاً- وفي محتوياته أيضاً.

الكتاب السميك ذو الغلاف الورقيّ والأحرف الطباعيّة المنفصلة الكبيرة،

أو ذاك المقسّم إلى عدد من الأجزاء الصغيرة الأنيقة، أو الكتاب المطبوع بتنسيق «لاندسكيب» (أفقيّ)، كلّها لا تصلح لقصّة جوزيف جاكوبس، لأنّ شكلها يستدعي إلى الذهن محتوى مختلفاً عن التعاويذ، فمن الضروريّ للغاية أن يكون الكتاب السحريّ في القصّة الخرافيّة ذو غلاف جلديّ أسود، ومزدان بحليات معدنيّة. بالمثل، الهيئة التي تأخذها كتبنا عشوائيّاً كما يبدو، لا تنفصم بتاتاً عن معانيها، فضلاً عن كونها طلسميّة على الرغم من أنّها لا تترافق بإضافات خاصّة ظاهرة. نحن نميل إلى فهم علاقتنا بالكتب على الصعيد العاطفيّ أو الإدراكيّ، عوضاً عن اللمسيّ أو الحسيّ، فنحن نركّز على اللقاء بمحتويات الكتاب لا على ملمسه بين أيدينا، أو حفيف صفحاته، أو رائحة تجليده، ولكنّكم إن فكرتم بالكتب التي تعدّونها مهمّة بالنسبة لكم، فقد لا تنفصم محتوياتها عن الشكل الذي صادفتموها به:

الكاتب جيرالد ديورل الذي أحببته كثيراً في طفولتي - لا سيما أنّه كان هاوياً لجمع الحيوانات، كما روى في كتابيه الرائعين «كلاب البيغلز في بافوت[1]» و«حديقة حيوان في متاعي» - سيبقى عالقاً في ذاكرتي للأبد ضمن الورق المصفرّ الذي وصلت كتب نادي «وورلد بوكس» ملفوفة به في البريد، وهو نادي الكتاب الذي اشترى منه جدّاي غير المولعَين كثيراً بالكتب، معظمَ ما احتوته مكتبتهما الصغيرة في حقبة الخمسينيّات من القرن الماضي. تلك الكتب ذات الأغلفة المقوّاة المحميّةِ بقمصان ورقيّة باهتة[2]، ارتبطت في ذهني على نحو ما، مع عالم الساڤانا الجافّة وقبّعة السافاري التي اعتمرها جيرالد ديورل في رحلاته الكولونياليّة الاستكشافيّة كما تصوّرها كتبه. فتنتني أيضاً هندسةُ كتاب «المنزل المسكون» للمؤلّف يان بيانكوسكي الرائعة، بما فيه من أشكال تبرز عند فتحه، وستذكّرني للأبد بأنّ تلك القطع المنزلقة المخيفة والطيّات والوصلات فيما بينها هشّة جدّاً، جعلتني أشعر دائماً بأنّني خرقاء جدّاً ولم أجرؤ على الاستمتاع بجماليّات معرض

1- Bafut مدينة تقع في الكاميرون حاليّاً، كانت مركزاً لمملكة قديمة. المترجمة

2- القميص هو غلاف خارجيّ مستقلّ عن الكتاب، يُستخدَم لحماية التجليد الفاخر من الغبار وأشعّة الشمس وآثار الأصابع، يكون ورقيّاً عادة وقد يزدان بالرسوم، له طيّات داخليّة تُطبَع عليها نبذة من الكتاب أو مقاطع منه. المترجمة

الغيلان البهيج الذي يقدّمه ذلك الكتاب. نسخة «تاس سليلة أوربرڤيل» للكاتب توماس هاردي التي وفّرتها لنا المدرسة، تميّزت بغلافها المحمّي بطبقة شفّافة تدعونا على نحو لا يمكن مقاومته إلى تقشيرها، تاركةً تحتها لقطة باهتة للممثّلة ناتاسيا كانسكي مرتدية قبّعة من القشّ، من فيلم رومان بولانسكي الذي عُرِض عام 1979. لاحقاً، وبعد أن اهترأت نسختي بسبب ذلك التخريب، اضطررتُ إلى تغليفها بورق الجدران الذي تبقّى من غرفة نومنا الإضافيّة، «تاس» الخاصّة بي هي نسخة شبحيّة من جهة، وغصن أزرق على خلفيّة بلون الكريما من جهة أخرى. إنّها إذن طبعة ماديّة خاصّة، تحرّض تجربة قراءة مختلفة عن نسخ الرواية ذاتها الأخرى، كتلك التي نشرها هاردي في الأصل متسلسلةً ضمن جريدة «ذا غرافيك» المصوّرة عام 1891، أو الطبعة الجميلة المكوّنة من ثلاثة أجزاء التي ظهرت في العام نفسه، أو تلك التي طُبِعت في مجلّد واحد في السنة اللّاحقة، أو الطبعة الجميلة المخصّصة لهواة جمع الكتب، المجلّدة بقماش أرجوانيّ والمزدانة برسومات منفّذة بتقنيّة القوالب الخشبيّة الحديثة، والتي يوفّرها أحد الناشرين اليومَ بسعر باهظ، أو الطبعة المخصّصة لتلاميذ المدارس بخطّها الكبير والإيضاحات المرفقة بها، فضلاً عن أسطرها المتباعدة للغاية وهوامشها الفارغة كي يدوّن التلميذ فيها ملاحظات وشروحات استعداداً للامتحان.

كلّ تلك الطبعات والنسخ قد تروي القصّة ذاتها (أدخل هاردي تعديلات لا يستهان بها على النسخة المنشورة تسلسليّاً، عندما صدرت كرواية في كتاب لاحقاً)، ولكنّها ليست الكتاب ذاته، وبالتالي ليست اللقاء ذاته: نحن نقرأ كلّاً منها بطريقة مختلفة. الشكل مهمٌّ، لأنّه يلتقط اللحظة الثقافيّة والتاريخيّة الخاصّة بالكتاب. الشكل يملك سياساته وإيديولوجيته الخاصّة، ونحن نقرأ الشكل بطريقة غير واعية تقريباً، كتراكمٍ للحواسّ قبلَ قراءة الكلمات على الصفحة وبالإضافة إليها.

«سحرٌ محمول» هو إذن كتابٌ عن الكتب، وليس كتاباً عن الكلمات. من الممكن أن تصدر الكلمات من جديد بأشكال متعدّدة، فتخضع بالتالي إلى تعريفات جديدة من قبل هذه الأشكال، أمّا الكتب فحاضرة بعناد ولا يمكن إلغاؤها. يصف ديڤيد سكوت كاستان هذا الاختلاف، بأنّه فرقٌ

ما بين الكتابة التي يصفها بأنّها «أفلاطونيّة» أو أساسيّة، وبين الكتب التي يعدّها «براغماتيّة» أو شَرْطيّة، وهذه الماديّة هي بؤرة تركيزنا هنا، فـ«سحرٌ محمول» ليس دراسة عن الكتابة الأفلاطونيّة، بل كتاب عن الكتب البراغماتيّة. لا تتواجد الأعمال الأدبيّة في حالة مثاليّة لاماديّة، بل تُصنَع من الورق والجلد والجهد والتعامل معها، وأرغب هنا باستكشاف هذا الثِقل الماديّ والاحتفاء به، والاحتفاء أيضاً بتلك الفكرة الرائعة التي يُبخَس حقُها، وهي أنّ شكل الكتاب ومحتواه لا ينفصمان. لا أريد أن أفعل ذلك فقط في قاعات المكتبات العموميّة المقدّسة، ومكتبات هواة جمع الكتب حيث يتسكّع تاريخ الكتاب عادة، لأنّ الكتب تتواجد هنا يوميّاً عوضاً عن أن تكون مقصورة على الأرستقراطيّين حصريّاً، يتمّ تسويقها بالجملة، وتلطّخ القهوة صفحاتها عوضاً عن أن تكون فريدة من نوعها ومحفوظة في خزائن زجاجيّة. بعبارة أخرى، «الشكل» يؤثّر على الكتب كلّها. على سبيل المثال، الغلاف المثير لرواية «فرسان» لجيلي كوبرز التي حقّقت أفضل المبيعات، بأحرف عنوانه الذهبيّة، والمؤخّرة الممتلئة المحشورة في سروال ركوب الخيل المرسومة عليه، فضلاً عن الورق الفاخر، تصوغ نبرة ذلك الكتاب على نحو مثاليّ، وتقدّمه بمجمله على أنّه لقمة ضخمة مبهجة تُستهلَك في وقت المتعة. في القرن الثامن للميلاد، طلب المبشّر المسيحيّ القدّيس بونيفاس الثاني من أحد الأديرة، نسخةً من رسائل القدّيس بطرس مكتوبة بماء الذهب، كي يقدّم الدِين الجديد إلى الرجال «الشهوانيّين» الأثرياء في إمبراطوريّة الفرانك من خلال قيمة دنيويّة يفهمونها. الإصدارات الأولى من رواية «منزل بليك» لتشارلز ديكنز، نُشِرت متسلسلةً على تسعة عشر جزءاً، بأغلفة ورقيّة زرقاء مخضرّة ما بين عامي 1852–1853، وأُرفِقت بها صفحات الإعلانات: لعلّ «معطف سيفونيا المطريّ» القابل للطيّ بغية وضعه في الجيب، الذي وفّره متجر إدمِستون القريب من مسرح أدلفي، كان ترياقاً عمليّاً ضدّ «المطر الأسود الناعم» والضباب الذي غلّف لندن على نحو لا يُنسى في مفتتح «منزل بليك». أحد تأثيرات تلك الإعلانات كان ربطَ جاذبيّة الرواية بالمستهلك وليس بالثقافة الأدبيّة، فما يجمع بين الروايات الرومانسيّة الضخمة التي تحقّق أفضل المبيعات، وبين المخطوطات

الفاخرة، وبين الروايات المتسلسلة الاستهلاكيّة، هو أنّها تتشارك بالتركيب الماديّ للشكل والمحتوى، أي ما أريد أن أطلق عليه اسم «الكُتبيّة».

«الكُتبيّة» هي مصطلح نُحِتَ في القرن التاسع عشر، على نمط مصطلحات أخرى مألوفة أكثر بالنسبة لنا كـ«الأخوّة» أو «الطفولة»، ويستحقّ أن نعيد إحياءه. إنّه يوحي بالاستقلال الماديّ للكتاب، وبأنّه شبه حيّ: «حالةُ أن يكون الشيء كتاباً، أو الشرط اللّازم لذلك» كما يعرّفه قاموس أكسفورد للغة الإنجليزيّة. أحبّ هذا المصطلح لأنّه يشجّعنا على التفكير بالكتاب من منظور الكتاب نفسه، ولأنّه يساعدنا على تركيز انتباهنا على تفاعل الكتاب ماديّاً مع حواسّنا المختلفة لا مع البصر فقط، ومع النشاطات التي تتعدّى القراءة. «الكُتبيّة» تتضمّن تأثير اللمس والرائحة والسمع على تجربتنا مع الكتب، وتركّز على الورق، التجليد، رسومات الغلاف، مبيعات الكتاب، المكتبات، ومجموعات الكتب. إنّها تستكشف كيف يخلقُ الحجمُ المعنى، وكيف يقولب توقّعاتنا، كما تسجّل الحركاتِ الجسديّة المعيّنة والمفردات التي نستخدمها كلّنا مع الكتب: قبل أن نتعلّم كيف ننقر الشاشة أو نمسح عليها، يجب علينا أوّلاً أن نتعلّم كيف نقلب الصفحات. «الكُتبيّة» هي زوايا الصفحات المثنيّة، أو ترتيب الكتب على الرفّ، ونحن نلاحظها عندما نفضّل ملازم الورق المُخيَّطة على تلك التي تُلصَق بالصمغ وتنفرط الصفحات منها حتماً، أو عندما نشتري طبعةً خاصّة بهواة جمع الكتب، أو عندما نبحث عن غلاف محدّد من أغلفة الطفولة المفضّلة لدينا في متجر للكتب المستعملة، أو عندما نتذكّر رسماً توضيحيّاً مطبوعاً في ذاكرتنا كصورة فوتوغرافيّة، أو عندما نتذكّر أنّ عبارة معيّنة أو عنوان مرجع معيّن كان مطبوعاً على الصفحة اليسرى أقربَ إلى ثلثها السفليّ. «الكُتبيّة» هي أن نتذكّر رائحة وملمس قصّة نحبّها، لا حبكتها أو شخصيّاتها فقط. عوضاً عن جعل الكتاب شفّافاً بطريقة ما أو بأخرى، أي مجرّد وسيلة تكنولوجيّة لنقل كلماته، «الكُتبيّة» تجعل موضوع الكتاب عاتماً أكثر، وأكثر حضوراً، وماديّاً أكثر. «في القراءة العاديّة» كما يكتب غاريت ستوارت في كتاب عن الكتب التي تتحوّل إلى أغراض فنيّة، «تتبخّر الكتب إلى حدّ ما بسبب الانتباه»... فلتسقط هذه القراءة العاديّة! «سحرٌ محمول» يتحدّى هذه اللّاماديّة، كي

يذكّرنا بأنّ قراءتنا مشروطة دوماً بوعينا بالكتاب بحدّ ذاته، وبـ «كُتبيّته» التي لا تنفصم عنه.

«الكتبيّة» هي جزء متأصّل من القراءة، على الرغم من أنّه جزء غير واعٍ غالباً. جميعنا ننتبه إلى حجم الكتاب ووزنه، إلى ملمس صفحاته وتصميم خطوطه الطباعيّة، ونعرف كيف نتعامل معه: كم يكون التجليد قاسياً، وهل يتطلّب يداً واحدة أم اثنتين لفتحه. سننظر إلى الغلاف، فنستشفّ من تصميمه أحياناً تلميحات عن مضمونه، سنعرف ما إذا كان كعبه مكسوراً، أو إن كان قميصه الورقيّ الواقي مخدوشاً، أو أنّ الأصابع ستترك بصماتها على لونه الأسود الكامد (يا كلاسيكيّات بنغوين! أنا أنظر إليكِ الآن!). قد نشقّ طريقنا عبره، فنحدّد إلى أين وصلنا بأصابعنا أو بطيّ زوايا صفحاته، أو بدسّ شريطة أو تذكرة قطار أو بطاقة بريديّة أو أزهار مجفّفة بينها. أو، قد نستخدم ماديّة الكتاب المتعدّدة الأبعاد بطرق أخرى: كمسند يوغا، أو كمسند للباب، لقتل الذباب، لتجفيف الزهور، لتحسين التوازن أثناء المشي... إلخ. نحن نعي رائحته: رائحة الحبر الكيميائيّة أو رائحة الورق المعالَج، ورائحة البقايا النباتيّة التي تخلّفها اللمسة البشريّة. لقد صنع الباحثون «قرص روائح الكتب القديمة» الضخم، الذي يقسّم تلك الروائح إلى فئات: اللوز، الجوارب العفنة، الدخان، الخلّ، الزنخ (نصيحة: إن أردتم التخلّص من رائحة الكتاب البشعة، كرائحة الرطوبة أو دخان السجائر، ضعوه في صندوق مغلق إلى جانب بعض الرمل النظيف من ذاك الذي تستخدمه القطط المنزليّة لقضاء حاجتها). فضلاً عن ذلك، حاول بعض صانعي العطور أن يخلقوا عطراً برائحة الكتب، كعطر «بيبرباك» [غلاف ورقيّ] Paperback من شركة «ديمتر فراغرانس لايبرري» Demeter Fragrance Library، أو عطر «ببليوتيكا دي بابيل» [مكتبة بابل] Biblioteca de Babel من مختبرات «فويغيا 1833» Fueguia 1833، إنّها «روائح صفحاتِ الكتب العتيقة المصفرّة، والتجليدِ، وخشب الخزائن المصقول».

كلّ تلك التفاعلات الحسيّة، وكلّ تلك النشاطات اللمسيّة، ستختلف باختلاف شكل كتاب معيّن نحمله في يدنا، ولذلك نجد أنّ شراء طبعة جديدة من كتاب لطالما أحببناه، هي تجربة تغرّبنا عنه دائماً بطريقة ما أو بأخرى،

وقد ترقى إلى مصاف الخيانة! خورخي لويس بورخيس، الكاتب والناقد الأرجنتينيّ الذي تحفل أعماله بالكتب المتخيَّلة والقصص والمكتبات المستحيلة، صرّح بأنّه غير مهتمّ شخصيّاً من الناحية الفكريّة بـ«المناحي الماديّة للكتاب»، ولكنّه يتذكّر بحرارة على الرغم من ذلك ماذا تعني له طبعة معيّنة من الكتاب الذي درسه طيلة حياته، رواية «دون كيخوته»:

«ما زلتُ أتذكّر التجليد الأحمر، والعناوين المذهّبة لطبعة غارنييه... ولكن بعد أن تفكّكت مكتبة والدي في نهاية المطاف، وقرأتُ دون كيخوته في طبعة أخرى، انتابني إحساس بأنّها ليست الرواية الحقيقيّة. لاحقاً، جلب لي أحد أصدقائي نسخة من طبعة غارنييه تلك، بالنقوش ذاتها والهوامش ذاتها والأخطاء نفسها. بالنسبة لي، كلّ تلك الأمور كانت جزءاً من الكتاب. في عقلي، كان هذا هو دون كيخوته الحقيقيّ»

إذن، تتأجّج المشاعر عندما يتعلّق الأمر بالكتب وسلوكها. بنشرِ صورةٍ لمجلّد سميك مقصوص إلى نصفين تسهيلاً لحمله، سيجد الجاني نفسه وقد وُصِمَ على السوشال ميديا بـ«سفّاح الكتب». اسألوا أيّة مجموعة من القرّاء عن عاداتهم في الخربشة على هوامش صفحات كتبهم، أو نقشِ أسمائهم عليها، وستسمعون آراء يتشبّث بها أصحابها بعناد، ومن الصعب أن نتخيّل جماداً آخر، يثير كلّ هذا الغضب! فكما قال جون ملتون في «الأريوباجيتكا»، الكتاب الذي نشره عام 1644 على إثر اعتقال بائع الكتب جون ليلبورن لقيامه باستيراد كتب إباحيّة، ودافع فيه عن «حريّة الطباعة بلا تراخيص»: «الكتب ليست أشياء ميتة بالمطلق، بل تضمّ إمكانيّة للحياة»، وهذه الحياة تكمن في الهيئة الماديّة للكتاب كما في محتواه الميتافيزيقيّ بالضبط، فكما يوحي سياق عبارة ملتون الشائعة الاقتباس تلك، تسافر «الكتبيّة» أبعد بكثير من مجرّد متعة المستهلك، لأنّ الكتاب يصبح أحياناً كما سيمرّ معنا «وكيلاً» ينوب عن قرّائه البشريّين، ويعاني مثلهم من العقوبات التي تُفرَض عليهم أو التحقير الذي يقابَلون به. ماديّةُ الكتاب تضعه في مركز جدالات أوسع عن العدالة، والحريّة، والقيم الأخلاقيّة.

الاعتراف بـ«الكتبيّة»، يتطلّب منّا أن نقاوم الميل إلى تأليه الكتب. الكتب رائعة، تتحدّانا، تُغيّرنا، ولكنّها أحياناً تثير الغثيان أو الاضطراب

أو الغضب. كما بالنسبة للكتاب السحريّ الذي بدأنا به، معاني الكتب وأشكالها وتداعياتها ليست بريئة ولا عاطفيّة ولا لطيفة دائماً، فعند مناقشة الكتب المغلّفة بالجلد الآدميّ في الفصل الثالث عشر، سنجد أنّ الببليوفيليا -أي حبُّ الكتب-تتحوّل إلى نغمة ناشزة بوضوح. التنصير القسريّ في نيو إنغلاند البيوريتانيّة (الفصل الخامس عشر)، يجعل من الكتب عاملاً لا أخلاقيّاً في السياق الكولونياليّ. «اليرقة الجائعة جدّاً» لا تمثّل الكتب جميعها، على الرغم من أنّ شقاوة هذا الكتاب الماديّة تبدو نوعاً من التحذير. فكّر إريك كارل في البداية بكتاب عن «الدودة ويلي»، دودةِ كتب تقضم الصفحات، وهذا الاقتراح الأوّلي وهب «اليرقة الجائعة جدّاً» خاصيّة رمزيّة، فما نلتهمه بشراهة في هذه الحالة ليس المخلّل ولا البطّيخ الأصفر ولا السلامي ولا فطيرة الكرز، بل الكتاب بحدّ ذاته (بالنسبة لي في حقبة السبعينيّات، كان ذلك إكزوتيكيّاً على نحو لا يصدَّق!). مجاز إريك كارل عن القراءة، يبيّن بوضوح-كما تكتشف اليرقة- أنّ الإفراط في استهلاك الكتب قد يسبّب لنا آلاماً في المعدة.

غالباً ما تتوهّج الكتب التي تدور عن الكتب بنوستالجيا ورديّة إلى قراءات الطفولة، أو ترسم بابتهاج خريطة الرفقة التي دامت مدى الحياة مع رواية محبوبة، أو التبدّلات الخلّاقة لنصّ دينيّ عبر الزمن والوسائط التي استخدمت لتدوينه، أي أنّها تتناول الكتب بوصفها حاوياتٍ للعوالم الخياليّة والشخصيّات والأفكار، وليس كأشياء مصنوعة بشكل مستقلّ تنقل معناها الخاصّ الذي يصوغ القرّاء ويُصاغ من قبلهم. بالإضافة إلى ذلك، يميل هذا الجنس الأدبيّ عادةً إلى تناول الكتب اللطيفة التي تصنع أشخاصاً مبدعين راقين مفكّرين، ولا تقارب عادة الكتبَ الخطرة التي قد تفرز تأثيرات سيّئة. الكتب الماديّة التي ستقرؤون عنها في هذا الكتاب قد تكون مخادعة أو خبيثة أحياناً، تملك القدرة على تضليل القارئ والتلاعب به، مثلما تملك القدرة على تثقيفه وبثّ الراحة في نفسه. إنّها رموز وأدوات لعلاقات القوّة غير المتكافئة، التي تخطّ عبر صفحاتها المفتوحة أفقيّاً تراتبيّاتٍ اجتماعيّة هرميّة عموديّة، كتلك التي تتشكّل بين المعلّم وتلميذه في القصّة السابقة، أو بين الطفل والراشد في أماكن أخرى، أو بين المستعمِر والمستعمَر، فكما

لاحظ والتر بنجامين بمرارة (وهو فيلسوف وناقد ثقافيّ وببليوفيليّ): «لا وجود لوثيقة عن الحضارة، لم تكن في الوقت نفسه وثيقة عن البربريّة» إبّان الرايخ الثالث. بنجامين لم يتناول الكتب مباشرة، ولكن كان يجدر به ذلك! كي نفهم علاقة الحبّ الطويلة التي تجمعنا بالكتب، لا بدّ لنا من الاعتراف بجانبها المظلم: إنّها علاقة يملك كلّ طرف فيها القدرة على إيذاء الآخر، يمكن للكتب أن تكسر عمودنا الفقريّ، وأن تُضعِفنا، وأن تلطّخنا بأصابعها القذرة، وأن تكتب في هوامشنا تماماً كما نفعل نحن بها.

إذن، «سحرٌ محمول» هو تاريخ بديل يسلك طرقاً التفافيّة أحياناً، ويتناول قصّة الكتاب بين أيدي البشر. إنّه يقدّم اللحظات المفصليّة في تاريخ الكتاب ويعيد تفسيرها، بدءاً من غوتنبرغ (الفصل الأوّل) وانتهاءً بكندل (الفصل السادس عشر)، مستقصياً آثار الأنماط المختلفة لإنتاج الكتاب واستخدامه ضمن حالات مختلفة، بما فيها طبعة حربيّة من سيرة حياة الملكة ڤكتوريا صُمِّمَت خصيصاً لوضعها في جيب البزّة العسكريّة (الفصل الثاني)، وصورة فوتوغرافيّة لمارلين مونرو وهي تقرأ «أوليسس» (الفصل الرابع)، وكتاب نادر يروي قصّة كارثة طبيعيّة غرق مع التايتانك (الفصل السادس). كتابي لا يتبع تسلسلاً زمنيّاً أو جغرافيّاً وإنّما ثيمة معيّنة، وآمل أنّكم ستكونون قادرين على قراءة فصوله بالترتيب الذي يعجبكم، وفقاً لاهتمامكم بمدام دي بومبادور أو بإنجيل غوتنبرغ أو بالرقابة على مكتبات المدارس أو الكولاجات الكويريّة أو الشتات أو التصميم. لاحقاً في الفصل السابع، سأناقش التاريخ الطويل للغوص عشوائيّاً في كتابٍ ما ابتغاء للنصيحة أو للبصيرة، وهو ما يُعرَف -نظراً لاستخدام كتب ڤرجيل لهذه العادة الأدبيّة والأخلاقيّة في البداية- بـ«الاستخارة الڤرجيليّة». بهذه الروح، قد تفكّرون بقراءة «سحر محمول» لا كمهمّة طويلة الأمد، وإنّما كنوع من «الاستخارة السميثيّة»!

لربّما تشعرون بأنّه كان من الأفضل لو أرفقتُ «سحر محمول» بالكثير من الصور التوضيحيّة، ولكنّ التقديم الثنائيّ الأبعاد لهذه الأغراض الثلاثيّة الأبعاد حُكماً، مخيّبٌ للآمال دائماً! صحيحٌ أنّ تغيّرَ تكنولوجيا الكتاب جعلَ الصورَ -سواء في مخطوطات «كتب الصلوات الساعيّة»، أو في كتالوجات

المعارض المعاصرة- متاحة بطرق مختلفة أمام منتجي الكتب في مختلف الأزمنة، ولكنّني أعوّل هنا على القدرة التاريخيّة التي امتلكتها الكتب في وصف الأشياء الماديّة، وجعلها نابضة بالحياة من خلال الكلمات، بدءاً من الساعة في مستهلّ «حياة وآراء تريسترام شاندي، جنتلمان»، وانتهاء بالمواقع المُتخيَّلة في قصّة الخلق أو جلعاد أو «غورمنغاست»[1]، لأنّ جزءاً لا يتجزّأ من سحر الكتاب هو توليده الخصب للعوالم الأخرى.

الفكرة التي أطرحها هنا من خلال هذا الكتاب، هي أنّ الكتب الموضوعة على الطاولات إلى جانب أسرّتكم، أو التي تفتحونها أمامكم على شاشات الكمبيوتر، تلك الكتب التي تُهدى إلى الأصدقاء وأفراد العائلة، ويكتب المُهدِي عليها اسمه أو يخربش عليها الأطفال، تلك الكتب التي يتمّ تصفّحها مراراً وتكراراً إلى أن تنفرط أوراقها، أو التي تبقى بكراً لم تمسّها إصبع، أو التي يتمّ توريثها، أو استعارتها، أو تخريبها، أو الحفاظ عليها ككنز، والتي تُنظَّم وفقاً لاسم المؤلّف أو الموضوع أو الحجم أو اللون... إلخ، هذه الكتب مهمّة! إنّها أمثلة أساسيّة عن تكنولوجيا صامدة لم تتغيّر إلّا قليلاً عبر ما يزيد على ألف عام، لكنّها غيّرتْنا وغيّرتْ عاداتنا وثقافاتنا. الماديّة ليست صفة تميّز الكتب النادرة أو الخاصّة فقط -على الرغم من أنّها نقطة يتنازع حولها الخبراء- والكتب مهمّة ثقافيّاً وماديّاً لأنّها بالتحديد ديمقراطيّة وموجودة كلّ يوم، لا لأنّها أثمن من أن تُلمَس. عوضاً عن اللقاء بمخطوطات مميزّة عن بُعد، جميعنا نلتقي بكتب مدهشة تسجّل تواريخ ثريّة متنوّعة، أو مضطربة أحياناً، سواء كانت تواريخ شخصيّة أم سياسيّة.

عندما حظيتُ بذلك الامتياز العظيم، المتمثّل بالكشف عن طبعة أولى نادرة لأحد أعمال شكسبير في مكتبة إسكتلنديّة باردة، الإثارة التي شعرتُ بها وأنا أستقصي العلامات المائيّة للصفحات وتفاصيل الطباعة كي أتأكّد مما إذا كانت النسخة أصليّة أم لا، كانت إثارة حسيّة أكثر منها فكريّة: ثلاثة أجزاء كبيرة يستريح كلٌّ منها على الإسفنج، أوراقها المصنوعة من الكتّان

---

1- Gormenghast: الجزء الثاني من رواية فانتازيا مكوّنة من ثلاثة أجزاء، صدرت عام 1950 للكاتب البريطانيّ ميرفين بيك، تغصّ بالشخصيات والأحداث الغريبة. المترجمة

والخرق مهترئة بفعل الأصابع التي قلّبتْها طوال قرون، وثمّة عبارات دوّنها أحد المفكّرين في القرن الثامن عشر، تبيّن أنّ هذا الكتاب هو تقدمة من صديق، وهو ما ذكّرني بالموقع الخاصّ الذي تشغله الكتب كتذكار للعاطفة بين البشر (الفصل الثالث)، ولكنّني لستُ واثقة من أنّ ذلك اللقاء بالطبعة الأولى الذي لا يحدث سوى مرّة واحدة في العمر، يعني لي أكثر بكثير من لقاءاتي الأخرى المباشرة اليوميّة والسحريّة مع الكتب: مجموعتي من كتب الكوميكس «أستريكس» المهترئة ذات الخطّ الكبير، أو مجموعة الروايات البوليسيّة غير المقروءة التي أدّخرها للعطلة، أو كتاب الشعر الإدواردي المدرسيّ الذي ربحته جدّتي كجائزة، والذي قام خبير تجليد كتب محليّ بإصلاح كعبه بمناسبة عيد ميلادها الثمانين، أو الثقل المبهج لكتب «إيڤريمان» Everyman السميكة ذات الأغلفة المقوّاة السوداء والبيضاء، المزوّدة بشرائط لتحديد الصفحات، أو الرائحة الحريفة لكتالوجات المعارض الجديدة المزدانة بالرسوم. بعض الكتب تُعدّ تحفاً باهظة الثمن، ولكنّ الكتب هي في الواقع أشياء عاديّة تحوّلت إلى أشياء مميّزة، بسبب الارتباطات البشريّة غير المتوقّعة والفريدة من نوعها التي تجسّدها وتوسّعها، فجميعنا نلتقي بكتب نادرة وثمينة طوال الوقت!

ينتبه هواة مراقبة الطيور إلى التضافر الخاصّ المميّز بين تأثير الطير وحركته وحضوره، وهو ما يطلقون عليه «العلامة الواسمة»[1] لكلّ طير، وهذا الانتباه المبتهج المميّز هو ما حاولتُ أن أنقله إلى وصفي للكتب. آملُ أنّ كتاب «سحر محمول» سيجعلكم تقدّرون أكثر «العلامة الواسمة» للكتب، أي «الكتبيّة»، سواء في حياتكم أو في المكتبة.

***

1- Jizz: أي مجموع الصفات العامّة المميّزة، التي تتيح لهواة مراقبي الطيور تحديد جنس الطير الذي يرونه. المترجمة

# الفصل الأوّل

## البدايات: الشرق، الغرب، وغوتنبرغ

تجد زمرة صغيرة من الناجين ملجأ، بين الأقواس الكلاسيكيّة لمكتبة نيويورك العموميّة، في فيفث آڤينو. في الخارج، تتجمّد مانهاتن الغارقة في السيول بسبب درجات الحرارة شبه القطبيّة المفاجئة، ولا يُرى فوق المساحات الجليديّة سوى ذروة مشعل تمثال الحريّة وتاجه الصغير. بعيداً، يتشاجر السياسيّون حول الاستجابة الملائمة للكارثة المناخيّة التي تعصف بنصف الكرة الشماليّ، وثمّة خبير بالمناخ رماديّ الشعر، يلبس سترة من الفرو ذات قبّعة وينتعل حذاء ثلج، يتجوّل في هذه الأثناء في البرد القارس كي يفي بوعدٍ قطعه لابنه المراهق.

تنهب زمرة الناجين تلك الرفوفَ بحثاً عمّا يمكن إحراقه ابتغاء للدفء، بينما يحاول القيّمون على المكتبة عبثاً أن يحموا مجموعات الكتب. ينشب نزاع حول قيمة أعمال نيتشه، هل هو المفكّر الأهمّ في القرن التاسع عشر، أم خنزير شوفينيّ يعشق أخته؟ لكنّ النزاع يخمد عند العثور على قسم القوانين الضريبيّة، التي يتّفق الجميع بالرأي حولها، فلا بأس من إحراقها على الفور. تنشب الأزمة التالية حول المراجع، عندما يرفض أحد القيّمين على المكتبة (يلبس معطفاً شتوياً سميكاً مزرّراً على طوله، ونظارات سميكة تبدو كأنّها تصرخ: مهووس بالكتب!) أن يتخلّى عن الكتاب الضخم ذي الغلاف الجلديّ الذي يضمّه إلى ركبتيه: إنجيل غوتنبرغ. «هل تعتقد أنّ الربّ سوف ينقذك؟!» يسألونه ساخرين، لكنّ ردّه يوضّح بجلاء أنّ النصّ المقدّس في الكتاب الذي يتشبّث به لا يهمّه، إذ إنّه يتلو مديحاً مرتجلاً حول أهميّة الكتاب

بحدّ ذاته، بوصفه أحد الأشياء التي صُنِعَت بفضل تقدّم البشريّة وعبقريّتها: «أنا أحميه! هذا الإنجيل هو أوّل كتاب تمّت طباعته على الإطلاق. إنّه يمثّل فجر عصر المنطق، والكلمة المكتوبة هي برأيي أهمّ منجزات البشريّة. إن تلاشت الحضارة الغربيّة، فسأحمي قطعة صغيرة واحدة منها على الأقلّ!». في انعطاف رمزيّ تناقضيّ، نسخة مكتبة نيويورك العموميّة من إنجيل غوتنبرغ، تجسّد في هذا الفيلم ما يشبه الاستنارة العلمانيّة، بل ربّما تجسّد البشريّةَ نفسها.

نشاهد هذا الدفاع المحموم عن كتاب معيّن وسط مذبحة الكتب تلك، في فيلم رولان إيميريش الذي يتناول الكارثة المناخيّة: «اليوم ما بعد الغد» The Day After Tomorrow، 2004. يبدو المشهد السابق لقطة عفويّة (وأجل، كان الأجدر بهم أن يحرقوا الكراسي والرفوف أوّلاً، لأنّ الكتب تُعدّ وقوداً سيّئاً)، ولكنّه في حقيقة الأمر محور أساسيّ في الحبكة. الإقرار بأهميّة ذلك الكتاب، يحوّل الفيلمَ من قصّة عن عجز الإنسان أمام الطبيعة، إلى احتفال بتكنولوجياته وسعة حيلته، لأنّ الأب / البطل وغوتنبرغ (الذي يُلقَّب غالباً بـ «أبي الطباعة»)، سينقذان معاً مستقبل البشريّة ما بعد الأبوكاليبس، ويطمئناننا إلى أنّ شيئاً مهمّاً سينجو من الأرمجدون. ولكن، كي نفهم دور إنجيل غوتنبرغ في السياق الأوسع للكتب والتقدّم البشريّ، لا بدّ لنا من شرح مزاعم الفيلم الثقافيّة والتاريخيّة المتبجّحة. هل كانت تلك حقّاً بداية علاقة الحبّ الطويلة الأمد، التي تجمعنا بالكتب؟ هل كان إنجيل غوتنبرغ[1] حقّاً أوّلَ كتاب يُطبَع؟ وهل يجسّد فعلاً «أعظم إنجازات البشريّة»؟ وما هي علاقته بالحضارة الغربيّة؟ الإجابات على هذه الأسئلة كما سنرى، تزدري أحياناً خرافاتنا المحبوبة حول الأصول الباكرة، التي تدمج الكتاب المطبوع بسياق سياسيّ وتنافسيّ أوسع. من الأفضل أن نذكّر أنفسنا منذ البداية، بأنّ الكتب -إنتاجها، شكلها، ومحتواها- ليست حياديّة بتاتاً.

يوهان، أو يوهانس غوتنبرغ، ربح موقعه في التاريخ كمخترع آلة الطباعة

1- درجت العادة على الإشارة إليه بالعربيّة بـ «إنجيل غوتنبرغ»، ولكنّه يضمّ في الحقيقة العهد القديم والعهد الجديد (المكوّن من الأناجيل ورسائل الرسل) كليهما. المترجمة

ذات الأجزاء المتحرّكة، التي سمحت بتنضيد النصّ بواسطة محارف منفصلة، من ثمّ إنتاج نسخ مطبوعة متعدّدة باستخدام مكبس. هذا الاختراع بالنسبة لإنتاج الكتاب، يوازي بأهميّته تطوّر الإبهامين المتقابلين عند الرئيسيّات، ولكنّ هذه القصّة -ككلّ أساطير الخلق- تتغاضى عن الكثير من التفاصيل كي تولّد نقطة بداية وحيدة بطوليّة. بأيّ حال، دعونا نقبل بها مؤقّتاً: وُلِد غوتنبرغ في مدينة ماينز على نهر الراين، حوالي عام 1400م. تمرّن كصائغ ذهب في البداية، من ثمّ انخرط في مشروعات عديدة من بينها صناعة النبيذ، وكلٌّ من هاتين الحرفتين تركت بصمتها على تطوّر الطباعة، التي تطلّبت صناعة الكثير من القطع المعدنيّة الدقيقة المنفصلة التي تسمّى بـ«المحارف»، فضلاً عن إعادة هندسة آليّة معصرة العنب لإنتاج أشكال مطبوعة. من ناحية أخرى، مشروع غوتنبرغ السابق لإنتاج مرايا بالجملة تُستَخدم لرؤية التذكارات المقدّسة[1] في أحد مواقع الحجّ المشهورة، يوحي بميله إلى تكنولوجيات الإنتاج المطوَّرة. مهاراته تلك، مجتمعة مع رأسمال شريك عمل جديد، هو المحامي والصائغ الثريّ يوهان فوست، غذّت تجربته الطباعيّة الجريئة.

لإنتاج هذه السلعة الجديدة المتمثّلة بالكتاب المطبوع، كان لا بدّ من إعادة هندسة كلّ التفاصيل، بدءاً من الخطّ، مروراً بتحضير الورق على نحو جيّد، وانتهاء بالحبر، ولكن من بعض النواحي المهمّة، لم يمثّل الكتاب المقدّس المطبوع ميكانيكيّاً افتراقاً راديكاليّاً عن الكتب المنسوخة بخطّ

1- عُرِفَت تلك المرايا بـ«مرايا الحجّ إلى آخن»، بدأ غوتنبرغ بإنتاجها عام 1439، حين تجاوز عدد الحجّاج الذين يتوافدون إلى كاتدرائيّة شارلمان في مدينة آخن الألمانيّة عدّة آلاف يوميّاً، لرؤية التذكارات المسيحيّة المقدّسة التي تُعرَض على منصّة في الخارج. نظراً لصعوبة رؤية هذه التذكارات فعليّاً من بعيد، تمّ تسويق مرايا محدبّة مصنوعة من المعدن المصقول، يرفعها الحاج إلى الأعلى أثناء مروره، مؤمناً بأنّها ستقتنص بعضاً من الضوء المقدّس المنبثق عن التذكارات كي يأخذه معه إلى بيته. كان غوتنبرغ أوّل من أدخل الإنتاج الآليّ بالجملة لتلك المرايا في العام المذكور، ولكنّ مشروعه أفلس بسبب تأجيل الحجّ إلى آخن لمدّة سنة كاملة. بأيّ حال، تقنيّة صناعة المرايا والخيال المعكوس الذي يظهر فيها، ساعدته على اختراع المحارف التي يتمّ تنضيدها معكوسة أيضاً. المترجمة

اليد التي تواجدت قبله (والتي ستستمرّ بعده). صحيح أنّ آلة الطباعة غيّرت قواعد اللعبة بالنسبة لسرعة إنتاج الكتاب، ولكنّ تحضير الكتاب المقدّس كاملاً لنشره مطبوعاً، كان مشروعاً تطلّب الكثير والكثير من الوقت: الكتاب المقدّس الذي نشره غوتنبرغ يتألّف من 1282 صفحة في جزأين، كلّ صفحة تضمّ عمودين، وكلّ عمود -مع استثناءات قليلة- يتألّف من اثنين وأربعين سطراً (لذلك يُعرَف أحياناً بـ «كتاب الـ 42 سطراً»). لقد استغرق الأمر على الأرجح سنتين تقريباً وتطلّب ستّة عمّال، لإنتاج النسخ المطبوعة المئة والسبعين. كالكتب المقدّسة المنسوخة في مخطوطات قبله، هذا المُنتَج الذي تطلّب جهداً مكثّفاً كان سلعة موجّهة إلى النخبة.

ظهرت الكتب المقدّسة المطبوعة في عام 1455م، وأعدادها تذكّرنا فعلاً بماديّتها. طُبع معظمها على الورق، بينما طُبع عدد ضئيل منها على الركيزة التي تترابط مع عمل النُسَّاخ -الرُقوق، المصنوعة من جلد العجل- وتمّ بيعُه بأربعة أو خمسة أضعاف ثمن النسخ الورقيّة. لطباعة تلك الكتب المقدّسة التي تقيس أبعادها حوالي 42 في 30 سنتيمتراً-أي أصغر بقليل من فورمات A3 الحاليّ- تطلّب الأمر خمسة آلاف رقٍّ مأخوذة من خمسة آلاف عجل بالنسبة لتلك المطبوعة على الرقوق، أمّا إنتاج النسخ الورقيّة فتطلّب خمسين ضعف ذلك العدد من الأوراق المصنوعة من الكتّان أو الخرق القديمة. تمّ إنتاج الورق في بيدمونت[1]، من ثمّ نُقِل عبر جبال الألب، وبعدها بالزوارق إلى ماينز. يا للمجهود الضخم الذي تطلّبته سلسلة التوريدات تلك!

طُبِعَت أناجيل غوتنبرغ كلّها بالخطّ القوطيّ الذي تدوَّن به كتب الخدمة الكنسيّة (كتب الصلوات والطقوس التي يستعين بها القساوسة) وسواها من الكتب الليتورجيّة، ولكنّ التجديد المبتكر في هذا الخطّ الطباعيّ لم يلفت الانتباه في حقيقة الأمر، لأنّ مظهره الأنيق المضغوط أعطى الصفحات المطبوعة هيئة نصوص منسوخةٍ بخطّ اليد تتتالى بلا انقطاع، أي أنّ النسخ الثماني والأربعين الكاملة أو شبه الكاملة الباقية من أناجيل غوتنبرغ حاليّاً، تنتمي بمظهرها إلى عالم الطباعة الجديد من ناحية، وإلى عالَم النسخ بخطّ

1- Piedmont تقع حاليّاً في شمالي غربيّ إيطاليا. المترجمة

اليد من ناحية أخرى. نحن معتادون على قيام التكنولوجيا الحديثة بتبنّي مصطلحات التكنولوجيات الأقدم وأنظمتها التصنيفيّة، بعد أن تطغى عليها. واجهة الكمبيوتر على سبيل المثال، تبنّت أيقونات تشبه الملفّ والحافظة والمسرد وسطح المكتب ودفتر الملاحظات. التصوير الفوتوغرافيّ الرقميّ يترافق بذلك الصوت الرنّان الذي لا لزوم له، والذي يقلّد صوت فتح عدسة الكاميرا وإغلاقها. الكتب الرقميّة تقلّد ترتيب صفحات الكتب المطبوعة، وكيفيّة تقليبها (الفصل السادس عشر): هذه الظاهرة المتمثّلة بقيام التكنولوجيات الجديدة بمحاكاة تلك التي سبقتها، تُسمَّى بـ «التصميم بمحاكاة العالَم الحقيقيّ» skeuomorphic design. بالمثل، الكتاب المقدّس الذي طبعه غوتنبرغ يدين بتصميمه الإستطيقيّ وتنظيمه إلى المخطوطات السابقة عليه، التي سعى إلى تقليدها وإلى إزاحتها جانباً في آنٍ واحد، فالنصّ الذي يتوزّع على عمودين والخطّ الطباعيّ القوطيّ، يجعلان تجربة قراءة الكتاب المقدّس المطبوع أشبه بقراءة المخطوطة، فضلاً عن أنّ التفاصيل الأخرى -كالتحمير (أي استخدام اللون الأحمر لتمييز أجزاء معيّنة)، الأحرف الكبيرة المزخرفة في أوائل الكلمات، الزخارف الملوّنة في الهوامش- أضيفَت كلّها إلى الكتب المقدّسة بعد أن غادرت المطبعة، ولم تعتمد هذه الإضافات الزخرفيّة على التقاليد البصريّة لفنّ نسخ المخطوطات فحسب، بل أُنجِزَت في الواقع بأيدي نُسّاخ محترفين. إذن، الكتاب الذي يُزعَم بأنّه أوّل كتاب مطبوع، كان مصمّماً في حقيقة الأمر كي تكمله اليد، ودشّن تقليداً طويلاً قام فيه القرّاء بإضافة اللمسات النهائيّة على كتبهم بأنفسهم، أو بصقلها إلى حدّ الكمال.

من ناحية أخرى، اختيار غوتنبرغ لنمط الكتاب المقدّس الكبير الحجم الذي يُفتَح فوق مسند خاصّ، مثّل عودة إلى الخلف أيضاً وليس قفزة إلى الأمام، وهذا الخيار الرجعيّ لمظهر كتابه يذكّرنا بالكتب المقدّسة التي كانت منتشرة في القرون الماضية، على النقيض من تلك الصغيرة المحمولة التي أصبحت رائجة مؤخّراً. كالعديد من الابتكارات التكنولوجيّة إذن، الكتاب المقدّس الذي طبعه غوتنبرغ كان في حقيقة الأمر خطوة تقنيّة وإستطيقيّة نحو الوراء، كالأفلام الناطقة الأولى المتخشّبة، التي أعاقتها ضرورة بقاء

الممثّلين قريبين من الميكروفون. لقد طوّرت المخطوطات تنسيقاً بصرياً متطوّراً في صفحاتها، أمّا ما طبعه غوتنبرغ -والذي افتقر في البداية إلى التزيين، واستهلك الكثير من الجهد- فكان كتاباً أقلّ جمالاً وزخرفة من سالفته المخطوطة.

بغضّ النظر عمّا سبق، أثار الكتاب المقدّس المطبوع الجديد ضجّة على الفور! بتفحّص صفحاته تحت ضوء قويّ، بوسعنا أن نميّز ثلاث علامات مائيّة (ثور، أو رأس ثور، أو عنقود عنب) لثلاث مجموعات مختلفة من الورق، ممّا يعني أنّ غوتنبرغ قرّر زيادة الكمّيّة المبدئيّة التي قرّر طباعتها، وطلب شحنة مستلزمات إضافيّة أثناء عمليّة الإنتاج على إثر صفقة واعدة ما قبل البيع. أحد رجال الإكليروس المتحمّسين -أصبح فيما بعد البابا بيوس الثاني- كتب إلى رئيسه قائلاً إنّه رأى، أو سمع من الآخرين، عن بعض «الرزم المطبوعة» (رزم من الأوراق المطويّة) من هذا الكتاب المقدّس الجديد في فرانكفورت، وهو يشهد شخصيّاً أنّ «النصّ في غاية الأناقة وسهل القراءة، بحيث ستتمكّن نيافتك من قراءته بلا عناء، وفي الواقع بلا نظّارات». في الحقيقة، يمكن قراءة إنجيل غوتنبرغ من مسافة متر تقريباً، ممّا يوحي بفائدته العمليّة في قداديس الكنائس تحت الضوء الخافت، أمّا التاريخ البديل لهذا الكتاب فيُقدَّم من خلال تاريخ نظّارات القراءة، التي ظهرت للمرّة الأولى عام 1352م في بورتريه رسمه الفنّان الإيطاليّ توماسو دا مودينا، لهيو من سان- شير[1]. بأيّ حال، ذكر التقرير المتحمّس أنّه يصعب الآن الحصول على نسخة من الكتب المقدّسة الجديدة تلك، لأنّ كلّ ما ستنتجه المطبعة بِيعَ مسبقاً على ما يبدو. على الرغم من هذا النجاح، الكتب المقدّسة المطبوعة لم تنقذ دفاتر حسابات غوتنبرغ، ولم تنقذه إسهامات شريكه صائغ الذهب أيضاً، فقد انتهى إنجاز الكتاب المقدّس المطبوع ومهنة غوتنبرغ كمطبعيّ في الوقت ذاته تقريباً: أفلست المطبعة مع نهاية عام 1455، وصادر شريكه فوست تجهيزاتها.

---

1- Hugh of Saint-Cher (1200-1263م)، كاردينال فرنسيّ وأحد مفسّري النصوص المقدّسة، يُشتهر بالمسرد الذي وضعه للنسخة اللاتينيّة من الكتاب المقدّس، والتصحيحات التي أدخلها عليها. المترجمة

كلّ ما سبق، يبدو مألوفاً حتّى الآن: غوتنبرغ يخترع الطباعة، ويتدفّق الناس عليه لشراء الكتب الجديدة... ولكن على مهلكم! الطباعة ليست مجرّد مشروع قام به رجل أعمال رؤيَويّ ومدير مصرفه ببساطة، بل ثمّة سياق دوليّ أوسع أيضاً! لم تكن الطباعة مجهولة قبل غوتنبرغ، ولكنّها لم تكن قد وصلت إلى أوروبا بعد، لأنّ الطلب عليها لم يتواجد هناك: القارّة الأوروبيّة كانت راضية بإمكانيّة الوصول المحدودة إلى التعليم والنصوص المكتوبة، وقيام الورشات بنسخ المخطوطات يدويّاً كان كافياً لتغطية احتياجات ذلك السوق الحصريّ. نحن نميل إلى التفكير بالطباعة على أنّها أدّت إلى انتشار واسع للنصوص المكتوبة، ولكن ثمّة ما يجب قوله هنا عن انقلاب الأدوار بين السبب والتأثير: الابتكار كان استجابةً لزيادة الطلب، «هذا الكتاب... لم يُكتب بالقلم والحبر كسواه من الكتب، والغاية منه هو أن يتمكّن كلّ الرجال من الحصول عليه فوراً»، كما كتب وليام كاكستون، الرجل الذي أدخل حرفة غوتنبرغ إلى إنجلترا، في أوّل كتاب يُنشَر مطبوعاً في لندن. في البداية، تطلّبت الطباعة الكثير والكثير من الوقت، ممّا جعلها عاجزة عن تحقيق هذا الحلم الديمقراطيّ، ولكنّ اتّجاهها كان واضحاً وغير قابل للعكس: لقد توسّع سوق منتجاتِ آلة الطباعة، وقاعدة الزبائن الممكنة هذه هي التي خلقت الحافز الاقتصاديّ والتجاريّ لتطويرها.

غوتنبرغ كان رجل أعمال حكيماً، يقارب سوق منتجاته المستهدَف بحرص. قراره بطباعة الكتاب المقدّس اللّاتينيّ الكامل استناداً إلى «الڤولغاتا»[1]، عوضاً عن كتب الخدمة الليتورجيّة الشائعة آنذاك التي ترتّب مقاطع الكتاب المقدّس وفقاً للسنة الكنسيّة، يكشف أنّه توجّه إلى جمهور قارئ عالميّ لا يُستهان به يتجاوز شوارع مدينة ماينز، كما أنّه أراد أن يسدّ ثغرة صارخة في سوق المخطوطات، باستغلال تقنيّة الطباعة الجديدة لإنتاج نصّ ضخم كان نادراً نسبيّاً (معظم النصوص المقدّسة اقتصرت آنذاك إمّا على الأناجيل، أو المزامير، أو العهد القديم، أو العهد الجديد،

1- Vulgate: الكتاب المقدّس اللّاتينيّ الذي تعتمده كنيسة روما الكاثوليكيّة، والذي ترجمه القدّيس جيروم في القرن الرابع للميلاد استناداً إلى الأصل العبريّ بالدرجة الرئيسيّة. المترجمة

كلٌّ منها على حِدة). هذا التسويق العقائديّ لمشروع كان متعلّقاً في صميمه بكسب المال، تابعه جون فوكس عندما قال في كتابه الذي يؤرّخ باستفاضة للإصلاح البروتستانتيّ في القرن السادس عشر، إنّ الطباعة هي: «هبة مقدّسة إعجازيّة، وهبنا إيّاها الربّ كي ندحر الظلام بالنور، والخطأ بالحقيقة، والجهل بالتعلّم». بدورهم، ربط المؤرّخون اللّاحقون بين ثورة الطباعة وازدهار البروتستانتيّة، لا سيّما أنّ أعمال اللّاهوتيّ الإصلاحيّ مارتن لوثر كانت أحد منتجات ثورة الطباعة الأولى، التي حقّقت أفضل المبيعات على الصعيد الدوليّ.

بأيّ حال، السياق الدينيّ المباشر مختلفٌ، والمشروع الطموح لطباعة الكتاب المقدّس لم يكن في الحقيقة أوّل مشروعات غوتنبرغ على هذا الصعيد، فقد سبق لمطبعته أن أنتجت كتاباً مرجعيّاً عن النحو، وقصيدة، وصكوك الغفران الباباويّة (قسيمة روحانيّة تشتري لكم وقتاً مستقطعاً من المَطْهر)، ومطبوعة أخرى مثيرة للاهتمام، هي منشور محليّ باللغة الألمانيّة ظهر في كانون الثاني 1454 بعنوان «تحذير إلى المسيحيّين ضدّ الأتراك» Eyn Manung der Cristenheit widder die Durken. يُعدّ هذا العمل أوّل منشور تُرد فيه تهنئة مطبوعة بالسنة الجديدة Eijn gut selig nuwe jar، ولكنّ هذه التهنئة أخفت خلفها مشروعاً جيوسياسيّاً أضخم، شاركت فيه مطبعة غوتنبرغ على الفور: الحرب ضدّ الإسلام. في أيّار 1453، سقطت القسطنطينيّة عاصمة الإمبراطوريّة البيزنطيّة المسيحيّة، بيد السلطان العثمانيّ الشابّ محمّد الثاني بعد أن حاصرتها جيوشه، فتحوّلت إلى مدينة إسلاميّة حملت اسم إسطنبول، وأصبحت عاصمة للعثمانيّين. إنّه حدثٌ زلزل أوروبا! سقوط القسطنطينيّة عُدَّ خطراً داهماً واضحاً على العالم المسيحيّ، ولكنّ التنافس المحليّ في أوروبا أعاق تنسيق الجهود لمواجهته. منذ البداية، تداخل مشروع غوتنبرغ الطباعيّ الناشئ مع النقاشات حول الإجراءات العسكريّة الممكن اتّخاذها عبر الولايات الألمانيّة، واستغلّ العلاقات العدائيّة بين المسيحيّة والإسلام، فالحدث الذي شهدته فرانكفورت وصدرت منه تلك التقارير المتحمّسة عن الكتاب المقدّس الجديد المطبوع، تمّ على هوامش لقاءٍ عُقِدَ بين النبلاء الأوروبيّين وأمراء

الكنيسة، لمناقشة الطرق التي يمكن من خلالها حشد التأييد الشعبيّ لحملة عسكريّة ضدّ الأتراك، وكان غوتنبرغ ومساعدوه حاضرين في ذلك اللقاء قبل أن يصدر الكتاب المقدّس عن المطبعة، كي يروّجوا للمنتَج الجديد بتوزيع نماذج منه. لا بدّ أنّ الكتب المقدّسة المطبوعة الكبيرة الحجم، بدت صفقة ماكرة واعدة عندما وجدت المسيحيّة نفسها مهدَّدة، لأنّ حجمها بحدّ ذاته فرض هيمنة المسيحيّة من جديد، فقد زعمت هذه الكتب الكبيرة إبّان أزمنة الاضطرابات تلك، بأنّها كالدِين الذي تمثّله، موجودة هنا وستبقى. بوسعنا أن نقارنها مع الأناجيل المنمنمة ذات النصوص الصغيرة، التي تمّ إنتاجها في سياق مختلف خلال القرن الثالث عشر للميلاد لمصلحة الرهبنة الدومينكانيّة والرهبنة الفرانسيسكانيّة، كي يحملها الرهبان معهم في جولاتهم التبشيريّة. شكل الكتاب إذن ينبئنا بأمر مهمّ عن وضع المسيحيّة، فضلاً عن الاستخدام المرجو منه.

المادّة المطبوعة المناهضة للأتراك، وليس الكتاب المقدّس الذي طبعه غوتنبرغ، هي ما فتح بوّابات عالم النشر على مصاريعها. بأيّ حال، ربّما يجدر بنا أن ننظر إلى ذلك الكتاب المقدّس الذي طُبع عام 1455م، على أنّه تحيّة عسكريّة صريحة في خضمّ تلك الحرب الدينيّة، تبعها ما يُسمَّى بـ«التورسيكا»، أي طوفان المطبوعات التي تراوحت أجناسها ما بين المنشورات المنفَّذة بالقوالب الخشبيّة، والأناشيد، والخطابات، والمقالات، التي أنتِجَت كلّها كي تلبّي تعطّشاً شعبيّاً لا يرتوي إلى مادّة مقروءة عن العثمانيّين، وكي تناقش مسألة شنّ حملة صليبيّة جديدة لاستعادة القسطنطينيّة. هذا الطلب على ما يتعلّق بالأتراك، ساهم بدفع تكنولوجيا الطباعة بسرعة عبر شمالي أوروبا وما خلفها، فظهر ما يزيد على مئة مركز للطباعة في المدن (بما فيها لندن) خلال ثلاثين عاماً، من ثمّ تضاعف هذا العدد مع نهاية القرن الخامس عشر. إنجيل غوتنبرغ وصناعة الطباعة بحدّ ذاتها، ظهرا إذن استجابةً إلى الظروف الجيوسياسيّة الدينيّة في القرن الخامس عشر، وهو ما يُمثّل تدخّلاً إيديولوجيّاً أكبر ممّا نقرّ به عادة، لكنّه أقلّ حياديّة وأكثر خصوصيّة وطائفيّة. مزاعمُ قيّم مكتبة نيويورك العموميّة الخياليّ في الفيلم المذكور الذي يدور عن «الحضارة الغربيّة»، تأخذ صفة

أشدَّ عدائيّة ضمن هذا السياق: الصراعُ بين الشرق والغرب هو ما قولَب ذلك الكتاب المقدّس العزيز على قلب القيّم، وكذلك تلقّيه المبدئيّ في القرن الخامس عشر، وما يزال يصوغ ثقافتنا الطباعيّة بطرق مستمرّة يتعذّر إلغاؤها.

المرتبة الثقافيّة لإنجيل غوتنبرغ رسّخت ثقافة التفوّق الغربيّ، والتأكيداتُ على أسبقيّة غوتنبرغ -كما في مكتبة نيويورك العموميّة، في فيلم إيمريش ذاك- خُدِعَت بالبروباغاندا الأصليّة الخاصّة بها، كما أنّنا نميل منهجيّاً إلى التقليل من أهميّة تاريخ الطباعة قبل غوتنبرغ، وإلى تجاهل تواريخ إنتاج النصوص خارج أوروبا، وهذا السرد المنقوص الناتج يساهم بربط الطباعة الميكانيكيّة مع النهضة الأوروبيّة ومع تيّار الإنسانيّات الفكريّ الباكر، في قصة انتصارٍ لهيمنة قيم عصر التنوير الغربيّ، ولكن... على الرغم من أنّ الكتاب المقدّس الذي طُبِع في ماينز في منتصف القرن الخامس عشر كان إنجازاً ثقافيّاً مفصليّاً، فإنه بالتأكيد ليس أوّل كتاب يُطبَع بواسطة الأجزاء المتحرّكة، ويجدر ببعض الكتب البارزة السابقة عليه أن تحظى بشهرة أوسع بوصفها إنجازاً محوريّاً في مجال الطباعة. «المكتبة البريطانيّة» تملك لفافة طولها خمسة أمتار لنصّ بوذيّ يُعرَف بالـ «دياموند سوترا» The Diamond Sutra، طُبِعت عام 868م (وفقاً للتقويم الغربيّ)، تمّ العثور عليها في شمالي غربيّ الصين في بدايات القرن العشرين، وتضمّ أعمدة من الأحرف المقطعيّة وصفحةً أولى مزدانة بالرسوم[1]. تعدّ هذه اللفافة أبكر مثال مؤرّخ مطبوع باستخدام القوالب، أي أنّ روّاد الطباعة الصينيّين والكوريّين سبقوا غوتنبرغَ بقرون طويلة، كما أنّ الكلفة المنخفضة نسبيّاً للورق المصنوع من ألياف البامبو في شرقي آسيا، تعني أنّ الطباعة الباكرة كانت تكنولوجيا أقلّ نخبويّة في تلك المنطقة منها في أوروبا. تكنولوجيا الطباعة الصينيّة طوّرت

---

1- تتألّف اللفافة من سبع أوراق أُلصِق بعضها ببعض بالصمغ، وطُبِع كلّ منها باستخدام قالب خشبيّ مستقلّ. الصفحة الأولى هي لوحة لمشهد يصوّر البوذا وأتباعه، تقارن الدراسات بينها وبين «صفحة الواجهة» في الكودكس الغربيّ. تذيّل اللفافة صفحة تحمل اسم الراهب وانغ جي الذي أعدّها لراحة نفس والديه، وتاريخ انتهائه منها وهو 11 أيّار 858 وفقاً للتقويم الغربيّ، ولذلك تُعدّ أوّل كتاب مطبوع يحمل تاريخ طباعته. المترجمة

محارفَ متحرّكة مصنوعة من الفخّار، استُخدِمَت للطباعة على الورق من دون الحاجة إلى مكبس، كما طوّر الصينيّون أيضاً في عصر سلالة هان المتأخّر (القرن الثاني للميلاد) تقنيّةَ صناعة الورق، إذ إن ثقافة الكتاب البوذيّة والجاينيّة[1] والهندوسيّة، لم توافق بتاتاً على استخدام الرقوق المصنوعة من جلود الحيوانات اليافعة بما فيها الأبقار، وقال رائد صناعة الورق الصينيّ كاي لون (توفّي حوالي عام 121م)، إنّ «الحرير غالٍ والبامبو ثقيل، ولذلك فهما غير ملائمين للاستعمال)، وخطرت له فكرة استخدام لحاء الشجر والقنّب والخرق وشباك الصيد لصناعة «مادّة للكتابة تشبه الحرير». كلٌّ من توافر الورق وانتشار معرفة القراءة والكتابة على نطاق واسع، أدّى إلى نموّ الطباعة التجاريّة في الصين إبّان عهد سلالة تانغ (من القرن 7 إلى 9م). الطبعة الأولى التي نُفِّذَت باستخدام القوالب الخشبيّة من مجموعة الكلاسيكيّات الكونفوشيوسيّة، تعود بتاريخها إلى القرن العاشر للميلاد، أمّا أقدم كتاب مطبوع باستخدام أجزاء متحرّكة، فهو كتاب دوّنه راهب بوذيّ كوريّ باللغة الصينيّة يعود بتاريخه إلى عام 1377م ويضمّ مجموع التعاليم البوذيّة، ما يزال الجزء الثاني منه فقط موجوداً اليوم محفوظاً في المكتبة الوطنيّة بباريس، حيث يُعرَف بعنوانه المختصر «جيكجي» Jikji. مع بداية القرن الخامس عشر، طباعة الكتب وتوزيعها خدمةً لمصالح الحكم الرشيد، أصبحا سياسة صريحة اتّبعها الملك تايجونغ، الذي أمر بصبّ مجموعة من قوالب الطباعة المعدنيّة تسهيلاً لاستخدام الطباعة على نطاق واسع في كوريا. إذن، الفكرة القائلة بأنّ الطباعة هي اختراع أوروبيّ، لا تصمد أمام الأدلّة: إنّها خرافة غربيّة! بمقاربة هذه المسألة من منظور عالميّ، لا يبدو لي السؤال الملائم الذي يجب طرحه على غوتنبرغ هو: «كيفَ فعلتَ ذلك؟!»، بل: «لماذا تأخّرتَ كثيراً؟!».

خرافة غوتنبرغ هي أحد الأمثلة الصارخة عن فقدان الذاكرة المتأصّل في سرديّات عصر النهضة، الذي يميل إلى طمس دور الاكتشافات التقنيّة

---

1- Jainism: تشكلّ مع البوذيّة والهندوسيّة، الديانات الهنديّة القديمة الثلاث التي لا تزال موجودة حتّى اليوم، وتدعو إلى تحقيق النقاء الروحيّ والاستنارة من خلال نظام يسوده اللّاعنف تجاه جميع المخلوقات. المترجمة

والثقافيّة والعلميّة والفكريّة التي حقّقتها الثقافات الإسلاميّة وثقافات شرقي آسيا، وإلى تطبيع انتشار البروتستانتيّة في شمالي أوروبا بوصفها طليعةً لعصر التنوير. بعبارة أخرى، إنّه تاريخٌ كتبه المنتصرون، فعندما كتب لويس لافيكونتري مثلاً عن الإطاحة بالنظام القديم في فرنسا الثوريّة، حوّل غوتنبرغَ إلى نبيّ: «مباركٌ هو مخترع آلة الطباعة، نحن ندين له بهذه الثورة الرائعة!»، كما أنّ ڤكتور هوغو قارن غوتنبرغ بيسوع المسيح: «في قيام المسيح بتقديم الأرغفة، ها هو ذا غوتنبرغ وهو يقدّم الكتب. باذرٌ يسبق الآخر... غوتنبرغ هو للأبد متمّم الحياة»، وهنا نجد نسخة متغطرسة من تأطير الطباعة في إطار يتمحور حول الغرب.

دور غوتنبرغ المركزيّ في قصص التقدّم الثقافيّ، تشوّه بالطريق الراجع بسبب أهميّة تكنولوجيا الطباعة بالنسبة للاستعمار الغربيّ، فالمطابع الدينيّة التي أسّسها الجزويتيّون في غوا وماكاو في القرن السادس عشر، وتلك التي أسّسها الإسبان في مدينتي مكسيكو وليما، كانت طليعة الطباعة الكولونياليّة في نصف الكرة الجنوبيّ. لقد كانت الطباعة مجازاً شائعاً في أدب الرحلات، إلى حدّ أنّ توماس مور اقتبسها في «اليوتوبيا» الخياليّة التي كتبها في مطلع القرن السادس عشر، فزوّد المسافرين في كتابه الخياليّ بنماذج من كتب مطبعة «آلدوس مانوتيوس» الڤينيسيّة، كي يتمكّن مواطنو «اليوتوبيا» من تعلّم تقنيّة الطباعة بأنفسهم. بدورهم، أخذ الكولونياليّون اللّاحقون تكنولوجيا الطباعة معهم، أوّل كتاب نُشِر في أستراليا مثلاً ضمّ مجموعة من القوانين والتصريحات الحكوميّة، أعدّه المطبعيّ اللندنيّ جورج هاوْ عام 1802 بعد ترحيله إلى هناك. في عام 1837، نُشر العهد الجديد باللغة الماوريّة من قبل الكورنيشيّ وليام كولنسو لمصلحة «جمعيّة مبشّري الكنيسة»، وكان أوّل كتاب يُطبَع في نيوزيلندا، وسرعان ما تلاه كتاب عنوانه Ropitini Koruhu، في ترجمة لرواية دانيل ديفو «روبنسون كروزو». بدورهم، أسّس المبشّرون المشيخيّون مطبعة في نيجيريا في منتصف القرن التاسع عشر، كما أخذ المبشّرون المسيحيّون الكتب المطبوعة معهم كجزء من تركيزهم الأعمّ على تعلّم القراءة والكتابة وأسبقيّةِ التدوين على التعليم الشفهيّ، في محاولة لنشر وجهة نظر نصيّة عن العالَم. إذن، حمل الكتاب

المطبوع رخصته الكولونياليّة معه عندما انتقل جنوباً، وأصبحت الطباعة أداة بيد الإمبراطوريّة ممّا أكسبها أهميّة أكبر بالنسبة لحسّ التفوّق الإمبرياليّ، ولذلك كان لا بدّ من أن تبدو أصولها أوروبيّة بامتياز.

الكتب المقدّسة التي طبعها غوتنبرغ هي نتاجٌ للقرن الخامس عشر، ولكنّ مفهوم «إنجيل غوتنبرغ» – الذي يُسمّى أحياناً بـ «إنجيل مازاران»[1] – هو اختراع يعود إلى القرن التاسع عشر، ففي هذا القرن تحديداً اكتسب ذلك الكتاب قيمته الثقافيّة والماليّة العالية. لا يفاجئنا أنّ تقديس غوتنبرغ كأبي الطباعة، والتناسي المتعمّد لتاريخ تكنولوجيا الطباعة قبله، والتضخّم الأسّيّ في القيمة الاقتصاديّة والثقافيّة للكتاب المقدّس ذي الاثنين والأربعين سطراً، تتقاطع كلّها مع عصر الإمبراطوريّة، فكما أكّد الأوروبيّون على تفوّق تكنولوجيّتهم بوصفها مبرّراً للسيطرة الكولونياليّة ووسيلة لها، قاموا أيضاً بمحو الإنجازات التكنولوجيّة للشرق. نصبت مدينة ماينز تمثالاً لغوتنبرغ عام 1837، يصوّر الريليف المنحوت على قاعدته الطباعةَ عبر القارّات، بما في ذلك قرّاء صينيّون يقرؤون كونفوشيوس، ويلبرفورس[2] وآلة الطباعة يحرّران الشعوب الإفريقيّة المستعبدة، الإنجازات الفنيّة لكانط وشيللر، وأولئك الذين وقّعوا على إعلان الاستقلال الأمريكيّ. بعد ذلك، ظهرت تماثيل أخرى مماثلة: في ستراسبورغ وفرانكفورت عام 1840، غدانسك[3] عام 1890، وڤيينا عام 1900. هذا التأكيد العلنيّ على أهميّة غوتنبرغ الثقافيّة في سرديّات التقدّم البشريّ –على النقيض من غيابه عن كتبه المقدّسة تلك، والتي لم يطبع اسمه عليها مطلقاً– هيّأ المشهد لهواة جمع الكتب كي يزايدوا عليها ويدفعوا مبالغ أكبر فأكبر لاقتنائها، ممّا جعل إنجيل غوتنبرغ الكتابَ الأغلى ثمناً في العالم خلال معظم القرن التاسع عشر.

---

1- نسبة إلى الكاردينال الفرنسيّ مازاران (1605–1648)، الذي كان إنجيل غوتنبرغ الموجود في مكتبته في باريس، أوّل نسخة من هذا الكتاب يتناولها الببليوغرافيّون بالدراسة. المترجمة

2- وليام ويلبرفورس (1798–1879)، سياسيّ بريطانيّ وقائد حركة المطالبة بإلغاء تجارة العبيد. المترجمة

3- Gdansk مدينة في بولندا. المترجمة

تملك مكتبة نيويورك العموميّة فعلاً نسخة من هذا الكتاب الاستثنائيّ، حصلت عليها بواسطة العالِم والمكتبيّ الفرنسيّ الشهير في القرن الثامن عشر آبيه جون - جوزيف ريف. باكراً في لحظة ما خلال حياتها، خسرت هذه النسخةُ الأوراقَ الأربع الأولى منها، التي قد تتوقّعون أنّها تضمّ قصّة الخلق، ولكنّ غوتنبرغ أدرجَ رسائل القدّيس جيروم قبل سفر التكوين، وهو ما يذكّرنا بأنّ محتويات الكتاب المقدّس تبدّلت باستمرار خلال تاريخ المسيحيّة. تمّ تعويض تلك الصفحات الناقصة بنسخة طبق الأصل عنها في مطلع القرن التاسع عشر، أعدّها منضّد الحروف العبقريّ فيرمين ديدو، الذي استخدم أحرفاً استهلاليّة كبيرة مقصوصة من مجلّدات أخرى، في ممارسة تُعرَف بـ«الصقل» أو على نحو طريف أكثر بـ«الترقيع»، وأصبحت شائعة عندما ازدهرت تجارة الكتب النادرة. نسخة آبيه ريف أمضت بعض الوقت ضمن مجموعة جورج هيبرت، وهو برلمانيٌّ بريطانيّ وعالمُ نباتاتٍ هاوٍ وجامعٌ للكتب، موّل هواياته وأذواقه بجهد العبيد العاملين في مزارع قصب السكّر التي تملكها عائلته في جامايكا. بعدها، قام جامع كتبٍ أمريكيّ يدعى جيمس لينوكس بشراء تلك النسخة، لقاء ما وُصِفَ آنذاك بأنّه «ثمن جنونيّ» يعادل 500 جنيه عام 1847م، فكانت أوّل نسخة من إنجيل غوتنبرغ تعبر المحيط الأطلسيّ (نصف النسخ الباقية حاليّاً موجودة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة)، ووصفتها جريدة «التايمز» بأنّها «عملٌ جميل، يبدو كأنّه خرج لتوّه من المطبعة بفضل العناية الفائقة التي حظي بها».

إذن، المرتبة الثقافيّة التي يتمتّع بها إنجيل غوتنبرغ، تعتمد على سرديّة أوسع من الهيمنة الثقافيّة الأوروبيّة (وترسّخها)، كما أنّ مطبعته استغلّت الإسلاموفوبيا والمخاوف حول نجاة الإمبراطوريّة المسيحيّة في أواخر العصور الوسطى، أمّا الطباعة والورق فكانتا تقنيّتين موجودتين مسبقاً، تنتظران لحظتهما الأوروبيّة: مشروعات غوتنبرغ التي لا تتوقّف، والتقلّبات الجيوسياسيّة، والنهم العامّ إلى موادّ القراءة، أوجدت تلك اللحظة. إنّها عوامل خلقت تكنولوجيا لطالما كانت وما تزال، متورّطةً في الجدل الاجتماعيّ والسياسيّ والدينيّ.

ينتهي فيلم «اليوم ما بعد غد»، بهجرة جماعيّة واسعة نحو الجنوب.

الكارثة المناخيّة تعني أنّ المناطق الشماليّة التي كانت مزدهرة ومهيمنة سابقاً، أصبحت باردة جدّاً إلى حدٍّ لم تعد حياة البشر معه ممكنة. مشاهد الحشود التي تنتظر على الحاجز الحدوديّ بين الولايات المتّحدة الأمريكيّة والمكسيك على سبيل المثال، تقلب الشتات المألوف بالنسبة لنا رأساً على عقب، لأنّ الأمريكيّين هم من يحاولون الفرار في الفيلم... ولكن ثمّة أملٌ في خضمّ ذلك الخراب! أو لعلّه ليس أملاً بالضبط، بل بالأحرى وعدٌ بأنّ البشريّة ستحافظ على شيء ما إزاء مستقبل غير مضمون، أو لعلّ التاريخ يعيد نفسه لا أكثر! عندما تقوم مروحيّة إنقاذ بانتشال آخر الناجين من مكتبة نيويورك العموميّة من الجليد، نرى قيّم المكتبة ذاك وإنجيل غوتنبرغ ما يزال بين يديه، أي أنّ الفيلم يعيد إنتاج مشهد مصغَّر من سياق ثقافيّ أوسع وأخطر عن ذلك التقييم المغالى به. إيميريش يحوّل ذلك الكتاب، والخرافة الأصليّة التي يجسّدها، إلى نوع من الفيتيشيّة. المجلّد الذي يبدو كأنّه يجسّد الخطوة الأولى في تقدّم البشريّة نحو التنوير والعقل، أصبح -كالعديد من كتبنا الأخرى- شيئاً ماديّاً، ولا عقلانيّاً إلى أقصى حدّ.

***

مكتبة
t.me/soramnqraa

# الفصل الثاني

# الملكة فكتوريا في الجبهة

«مُحاصَراً في أحد الحقول تحت قذائف الهاون ونيران الأسلحة الرشّاشة»، في شمالي فرنسا في أواخر صيف 1944، انزلق أحد الجنود الأمريكيّين إلى خندقٍ هرباً من القصف، وعندها وجد صدفةً ما يشتت انتباهه عن الخطر: «اكتشفتُ وجود شيء ما في جيبي، تبيّن لي أنّه «الملكة فكتوريا»، ولم يكن أمامي ما أفعله سوى الانتظار. بدأتُ بقراءة ذلك الكتاب، ووجدتُ أنّه بديل جيّد عن مجرّد الترقّب والتعرّق. ثمّة حركة ثنائيّة الاتّجاه فوقي، قذائفنا تذهب وقذائفهم تأتي وتنفجر، وأنا أتابع قراءة ما تقوله فكتوريا عن «عزيزي الجميل ألبرت»، وشاربَيه الناعمين المنسدِلَين اللذين أُعجِبَتْ بهما كثيراً».

ذلك الكتاب الشيّق كان سيرة حياة «الملكة فكتوريا» التي نُشِرَت عام 1921، من قبل ليتون ستراشي، الفنّان والعضو في مجموعة «بلومزبيري»[1]، والذي أهدى الكتاب إلى ڤيرجينيا وولف، فكتبتْ في مراجعتها له بأنّه «نجاح باهر» غيّر مجرى السيرة الذاتيّة، وتنبّأت بأنّه «لاحقاً، ستصبح سيرة حياة الملكة ڤكتوريا التي نشرها ستراشي الملكةَ ڤكتوريا نفسها، تماماً كما

1- مجموعة غير رسميّة من الأصدقاء والأقارب (بعض أعضائها مذكورون لاحقاً في الهوامش من 3 إلى 6)، كانوا فلاسفة أو مفكّرين أو فنّانين، عاشوا وعملوا في النصف الأوّل من القرن العشرين بالقرب من بلومزبيري. تركت أعمالهم أثراً بالغاً على الأدب، النقد، الإستطيقا، والاقتصاد، وكذلك على الموقف المعاصر من النسويّة والسلميّة والجنسانيّة. المترجمة

أصبح «جونسون» الذي كتبه بوزويل الدكتورَ جونسون[1] الآن»: السردُ سوف يطغى على موضوعه، فقد كانت النقطة المثيرة المبتكرة في مقاربة ستراشي، هي استخدامه لتقنيّات الروائيّ في تقديم الموضوع وإغنائه بالحياة. أحد المقاطع التي تخطف الأنفاس في كتابه، يصف كيف اتّقدت مشاعر ڤكتوريا عندما رأت ابن عمّها اللطيف ألبرت، فقرّرت أنّه لا بدّ لهما من الزواج: «انهار وجودها بأكمله إلى العدم، كمنزل مشيّد من أوراق اللعب. لقد كان جميلاً -شهقتْ!- ولم تعد تعي شيئاً! من ثمّ، بلمحة خاطفة، كُشِف لها ألفُ لغز! وانهال عليها الماضي والحاضر معاً مُكتسِبَين أهميّة جديدة، تلاشت أوهامٌ عمرها سنوات، وقفز يقينٌ استثنائيّ لا يُقاوَم إلى الوجود على ضوء هاتين العينين الزرقاوين، وابتسامة ذلك الفم الجميل. مرّت الساعات التالية بلمح البصر، وتمكّنتْ من رؤية بعض التفاصيل الأخرى: الأنف الغريب، الشاربان الناعمان، شعر وجهه الخفيف جدّاً، وقامته الجميلة بكتفيه العريضتين وخصره النحيل».

إنّها الإشارة الوحيدة في الكتاب إلى الشَعر على وجه ألبرت، كما أنّ تكرار صفة «جميل» ترك كما هو واضح أثراً بالغاً على الجنديّ، فانطبع هذان الشاربان في ذاكرته بعد قراءة الكتاب.

المثال السابق عن قيام ستراشي بالتركيز على امرأة شابّة متّقدة العواطف، يوحي بأنّ كلّاً من الكاتب وموضوعه غريب تماماً عن ذلك الخندق الفرنسيّ الخطر. لقد صنع ستارشي اسمه من خلال كتابه «ڤكتوريّون بارزون» 1918، الذي اقتبس فيه بذكاء قصص حياة تسع عشرة شخصيّة موقّرة من شخصيّات القرن التاسع عشر، كفلورنس نايتنجيل، وغوردون الخرطوم[2]. كما نوّه إدموند

---

1- «حياة صامويل جونسون» 1791 هو سيرة حياة الكاتب الإنجليزيّ الدكتور صامويل جونسون، التي كتبها جوزيف بوزويل. حصدت شهرة جماهيريّة واسعة، وتركت أثراً هامّاً على تطوّر فنّ السيرة الذاتيّة. المترجمة

2- تشارلز جورج غوردون (1833-1885)، يُلقّب أيضاً بغوردون الصين وغوردون باشا، وهو جنرال بريطانيّ تمّ إرساله عام 1848 إلى مدينة الخرطوم لإجلاء القوّات المصريّة منها، لكنّه قُتِل بعد اقتحام المدينة من قبل القوّات الموالية للمهدي. المترجمة

وايت لاحقاً، يتمثّل إنجاز ستراشي بـ«شطبِ ادّعاءاتِ العصر الڤكتوريّ بالسموّ الأخلاقيّ نهائيّاً... وبذلك دُحِضَت للأبد». هذه الاستعادة بالطريق الراجع للماضي القريب، كانت في آنٍ واحد افتراقاً حاسماً عن مزاعم ذلك الماضي وعاداته، وإيذاناً بالحداثة، على الرغم من أنّ سيرة حياة الملكة ڤكتوريا كما كتبها ستراشي، كانت متحفّظة وبالغة التوقير من بعض النواحي، لأنّها حياة ملكة كما تُفهَم من خلال علاقاتها المتينة بأفراد عائلتها ورؤساء وزرائها. من ناحية أخرى، بالجمع ما بين تقنيّات الرواية الخياليّة والتخمين السيكولوجيّ، وبين الاستقصاء التاريخيّ، برهن ستراشي على انحيازه إلى زملائه من الكتّاب الحداثيّين -بمن فيهم ڤيرجينيا وولف نفسها- وإلى مشروعهم الفنّيّ المشترك المتمثّل بتخيّل الدوافع وملء الانقطاعات في حياة أعماق النفس.

للوهلة الأولى، لا تبدو لنا هذه التقنيّة الأدبيّة ولا ستراشي نفسه، ملائمين لساحات المعارك. إنّه داعيةٌ إلى اللّاعنف (بشاربين ولحية)، وأحد المعارضين بدافع أخلاقيّ للانخراط في القتال إبّان الحرب العالميّة الأولى، وعضو بارز في الزمرة البوهيميّة الفكريّة والفنيّة والجنسيّة، التي ضمّت ڤيرجينيا وليونارد وولف، ڤانيسا وكليڤ بيل[1]، دنكان غرانت[2]، روجر فراي[3]، وجون ميناردكينز[4]. لن تتخيّلوا صحبة أفضل منهم في معرض للفنّ ما بعد الانطباعيّ مثلاً، أو في محاضرة في قاعة كاكستون عن فلسفة القيمة المتأصّلة، أو في حفلة منزليّة تقيمها عزبة غارسنغتون في ريف أكسفورد شاير، ولكنّ أولئك الأشخاص لم يكونوا بالضرورة الخيارَ الأوّل للصحبة من وجهة نظر جنديّ جريح وسط تبادل النيران الكثيف! انتباه جنديّ المشاة ذاك إلى «الشاربين الناعمين المنسدلين»، يلخّص ذلك التنافر باقتضاب!

---

1- ڤانيسا بيل (1879-1961) رسّامة ومصمّمة ديكور، وهي أخت ڤرجينيا وولف، أمّا زوجها كليڤ بيل (1881-1964) فكان ناقداً فنيّاً. المترجمة

2- دنكان غرانت (1885-1978) رسّام إسكتلنديّ ومصمّم أنسجة وأزياء وفخّار وديكورات مسرحيّة. المترجمة

3- روجر إليوت فراي (1866-1936) رسّام وناقد فنّي إنجليزيّ. المترجمة

4- جون ميناردكينز (1883-1946) ناقد واقتصاديّ إنجليزيّ، ساهمت أعماله بإحداث تغيير جذريّ على صعيد الاقتصاد الكليّ والسياسات الاقتصاديّة الحكوميّة. المترجمة

من ناحية أخرى مهمّة، كانت «الملكة ڤكتوريا» مكتوبة خصّيصاً لبيئة القتال تلك، بوصفها أحد إصدارات «منشورات القوّات المسلّحة»، وهي سلسلة من الكتب ذات الأغلفة الورقيّة الطريّة، تمّ تصميمها كي تُحمَل في جيب البزّة العسكريّة، ووزِّعَتْ مجّاناً: «الملكة ڤكتوريا» كانت جزءاً من محاولة مستمرّة، لتحويل الكتب إلى سلاح خلال الحرب العالميّة الثانية، أصدرها «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب» بين ألف وثلاثمئة عنوان آخر، كي يسخّر عمليّة النشر للمجهود الحربيّ. الرئيس فرانكلين روزڤلت كتب عن «تنامي قوّة الكتب كأسلحة»، لأنّها تملك «الدروع الأصلد، ومدى الإبحار الأطول... والأسلحة الأقوى» كالسفن بالضبط، وشجّع بتوجيه من المجلس المذكور ناشري الكتب على الاتّحاد معاً، بغية «تسليح عقل الشعب الأمريكيّ ومعنويّاته بالسلاح الأمضى والأكثر ديمومة»، ولكنّ المجلس أيضاً وضع اقتصاد ما بعد الحرب في حسبانه. خلال السنوات الأربع التي تمّ خلالها توزيع «منشورات القوّات المسلّحة»، لعبت تلك الإصدارات دورها المنشود في تحقيق النصر، ولكنّ تأثيرها على السلام كان أهمّ بكثير على المدى الطويل، فتلك النسخة ذات الغلاف الورقيّ الموضوعة على الطاولة إلى جانب السرير، وتلك الطبعة الشعبيّة الرخيصة من عمل كلاسيكيّ، وتلك الرواية السميكة التي حقّقت أفضل المبيعات والتي تباع في المطارات، هي الوريثة المباشرة لمطبوعات الحرب المتأهّبة للقتال! في قصّة غوتنبرغ في الفصل السابق، رأينا كيف خلق القرّاء المتحمّسون الشروطَ اللّازمة لابتكار الكتاب، أمّا هنا فاتّجاه التأثير مقلوب، لأنّ تكنولوجيا الكتاب الجديدة صنعتْ قرّاءها.

عندما نُشِرَت «الملكة ڤكتوريا» للمرّة الأولى، كانت أمريكا وإنجلترا ما تزالان تتعافيان من الكوارث الاجتماعيّة والاقتصاديّة والبشريّة، الناجمة عن الحرب العالميّة الأولى، صحيحٌ أنّ عهد الملكة ڤكتوريا الطويل انتهى قبل عقدين فقط من نشر ذلك الكتاب، ولكنّه بدا أشبه بعصر مختلف أشدّ بساطة! الطبعة الأولى الأصليّة، صدرت في كتاب ذي غلاف مقوّى مجلّد بقماش لونه أزرق ملكيّ، قميصه الواقي باهتٌ بسيط، فيه تسع لوحات بالأبيض والأسود، وثمنه خمسة عشر شلناً، أي أنّه كان كتاباً غالياً موجّهاً

للأغنياء. بالمقابل، صدرت طبعة الولايات المتّحدة الأمريكيّة الأولى عن دار «هاركورت، برايس» في العام نفسه، وتصدّرت غلافها عبارةٌ تصف الكتاب بـ«درّة أعمال السير الذاتيّة الجديدة»، أمّا عنوان القميص فطُبع بأحرف كبيرة مزوّاة عتيقة الطراز فوق خلفيّة أرجوانيّة باهتة. فازت هذه الطبعة بجائزة «جيمس تايت بلاك التذكاريّة»، ممّا صادق على مؤهّلات الكتاب الأدبيّة. بالمقابل، عندما قُدِّمَت «الملكة ڤكتوريا» إلى أفراد القوّات المسلّحة بعد عشرين عاماً، ارتدت زيّاً موحَّداً مختلفاً: غلاف ورقيّ طريّ أحمر اللون يحمل شعارَ «منشورات القوّات المسلّحة»، ومستطيلاً يحمل عبارة تطمئن القرّاء «هذا هو الكتاب الكامل، وليس ملخّصاً عنه»، في طبعة أكبر بقليل من هاتف آيفون المعياريّ. حمل الغلاف أيضاً صورة بيضاء وسوداء مصغّرة لشعار دار «هاركورت، برايس» (كتاب بداخل كتاب)، كما قلّدت أحرف العنوان المزوّاة عنوانَ النسخة الأمريكيّة ذات الغلاف المقوّى (راجعوا الصفحتين 107–108 منها، لقراءة المقطع حول الشعر المغوي على وجه ألبرت!). مكتبة سُر مَن قرأ

الشكل الذي أخذته «منشورات القوّات المسلّحة»، فرضه في آنٍ واحد كلٌّ من الغاية منها ووسائل الإنتاج المتاحة، فأنتجت آلات الطباعة ذات الأسطوانات الدوّارة بشتّى أنماطها قياسَين من تلك المطبوعات، صُمِّما كلاهما كي يكونا محمولين يلائمان الجيب، باستخدام التجهيزات المستخدمة سابقاً لطباعة المجلّات والكتالوجات التجاريّة، والتي تراجع إنتاجها آنذاك بسبب شحّ مستلزمات الورق وتناقص نشاط المستهلكين إبّان الحرب. بقياس 5.5 في 3.87 إنش، استغلّت «الملكة ڤكتوريا» قياساً طباعيّاً يُستخدم عادة في طباعة مجلّة «ريدرز دايجست» ذات الاهتمامات المتنوّعة العامّة وتسوّق في مختلف منافذ البيع، كما قلّدت تنسيقها المألوف الذي يتوزّع فيه النصّ على عمودين. بمعنى ما أو بآخر، شكل «الملكة ڤكتوريا» نقل مضامينه الخاصّة، كما كان بعيداً كلّ البعد عن بلومزبري. فضلاً عن ذلك، طُبِعت صفحات «منشورات القوّات المسلّحة» الواحدةَ فوق الأخرى، بمعدّل صفحتين معاً على كلّ ورقة، من ثمّ تمّ قصّها أفقيّاً إلى نصفين لإنتاج كتب صغيرة عريضة تُخرَز من طرفها القصير، وتطلّبت هذه

الطريقة اختيار أعمال متطابقة من حيث حجمها الأصليّ، بحيث يستهلك الكتابان اللذان يُطبَع أحدهما فوق الآخر العددَ نفسه من الأوراق. الخرزات كانت ابتكاراً مميّزاً وعمليّاً، فكما كتب أحد الضبّاط من موقعه في جنوبي المحيط الهادئ: «الحشرات تأكل الصمغ، والعفن يغطّي الخيوط، أمّا كتبكم المخروزة فتصمد على نحو حسنٍ حقّاً». بأيّ حال، عانت تلك الإصدارات غالباً من ميلان غير متّسق على طول حوافها العلويّة أو السفليّة، تسبّب بقضم أرقام الصفحات أحياناً، مما يدلّ على طريقة صنعها.

منشورات القوّات المسلّحة طُبِعت بموجب ترخيص من مالكي الحقوق، الذين قبلوا بمبلغ زهيد لقاء حقوقهم تلك مقابل التوزيع الواسع لكتبهم، ممّا سمح بإنتاج الإصدارات المذكورة بكلفة تقارب ستّة سنتات للنسخة الواحدة. الهوامش الضيّقة، والاستفادة القصوى من كلّ المساحات الفارغة، تجسّد التزاماً بالترشيد خلال حقبة تقنين الورق. الكعب المخروز بإحكام، والأوراق الليفيّة، والتنسيق الأفقيّ، سمح بإبقاء الكتاب مفتوحاً باستخدام الإبهام فقط في الخندق. نسخة «الملكة ڤكتوريا» من منشورات القوّات المسلّحة، التي ابتعتُها عبر الإنترنت من تاجر كتب مستعملة في غراند رابيدز في ميشغان، تتحرّك عرضيّاً بسهولة كمروحة يدويّة، ويمكنني تصفّحها بسلاسة بواسطة إبهامي فقط. صوت تقليب صفحاتها أشبه بحفيف عثّة، كما أنّها تستقرّ في راحة يدي كـ«كتيّب صور متحرّكة»[1]، وكأنّ سلسلة من صور الملكة ڤكتوريا في زاويتها، ستتقافز في محاكاة ساخرة لنثر ستراشي الذي استعاد سيرة حياتها! الورق الماصّ المصفرّ يبدو أشبه بقماش مغسول، زواياه متآكلة بفعل الاستعمال، كما أنّ رائحته زنخة قليلاً، خشبيّة، فيها بقايا من رائحة الڤانيليا التي أحفظها جيّداً بعد عقود من التسكّع في متاجر الكتب المستعملة الرخيصة. إنّها تبدو أقرب إلى كتاب كومكس منها إلى الكتاب الضخم الثقيل (المصمّم كي يدعم سطحاً قاسياً) بأوراقه الصقيلة في طبعة «شاتو & وندوس» Chatto & Windus الأصليّة.

---

1- كتيّب صغير يضمّ سلسلة من الرسومات التي تتغيّر كلٌّ منها تغيّراً بسيطاً عمّا يسبقها، وعندما تُقلَّب صفحاته باليد بسرعة تعطي الانطباع بأنّها فيلم رسوم متحرّكة. المترجمة

منشورات القوّات المسلّحة كانت فكرة «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب»، وهو لجنة من الناشرين والمكتبيّين وسواهم من الشخصيّات البارزة في عالم الكتب الأمريكيّ، تم تشكيلها في أعقاب الهجوم على ميناء بيرل هاربر عام 1942، برئاسة وليام واردر نورتون. أعلن المجلس أهدافه الإيديولوجيّة، في تصريحه المبدئيّ عن الغاية من إنشائه:

«تحقيق الاستعمال الأوسع الممكن للكتب، التي ستسهم بالمجهود الحربيّ للشعوب المتّحدة من خلال:

- استعمال الكتب في بناء الرغبة بالانتصار، والحفاظ عليها.
- استعمال الكتب لفضح طبيعة العدوّ الحقيقيّة.
- استعمال المعلومات التقنيّة الواردة في الكتب، المتعلّقة بالتدريب والقتال، والإنتاج، والجبهة الداخليّة.
- استعمال الكتب للحفاظ على الروح المعنويّة، من خلال الاسترخاء والإلهام.
- استخدام الكتب لتوضيح غاياتنا من هذه الحرب، ومشاكل السلام».

تحت إشراف المجلس، تمّ توزيع ما ينوف على اثني عشر مليون نسخة مجّانيّة ضمّت حوالي 1324 عنواناً، على أفراد القوّات المسلّحة في كلّ جبهات القتال ما بين عامي 1943–1947، كما كان المجلس حريصاً على اختيار عناوين تتلاءم مع أذواق القرّاء الكاثوليكيّة للغاية: كلّ شيء بدءاً من الإلياذة إلى سوبرمان، من «كتاب حكايات الكلاب بجانب الموقد» إلى «اللورد جيم» لجوزيف كونراد، من ڤولتير إلى همنغواي... إلخ أُدرِجَ بين تلك العناوين في تشكيلة أعطت عن قصدٍ الأولويّةَ إلى القراءة بهدف المتعة، على حساب كلّ ما قد يكون تعليميّاً مباشراً. الشِعر، مغامرات الغرب الأمريكيّ، قصص الألغاز، الكتب الجادّة غير الخياليّة، الهزل، والكتب التي حقّقت أفضل المبيعات آنذاك، كلّها ظهرت في إصدارات شهريّة تضمّ ثلاثين عنواناً في كلّ دفعة، يتمّ شحنها وتوزيعها حول العالَم. الروايات الطويلة كـ «حجر القمر» لويلكي كولنز، التي نُشِرت في الأصل متسلسلة عام 1868، كانت أطول بكثير ممّا يسمح به اقتصاد الطبعات وغاياتها العمليّة، لذلك تمّ اختصارها على يد محرّرين مستقلّين. التكلفة منعت أيضاً إدراج الرسومات،

ما عدا بعض الرسوم التوضيحيّة بخطوطها العامّة أحياناً، فنسخة «الملكة ڤكتوريا» مثلاً لم تُرفَق بالصور الفوتوغرافيّة الموجودة في الطبعة الأصليّة.

العناوين المختارة كانت إذن عامّة عن قصد، فكما قال الكولونيل راي. إل. ترومان من مرتّبات «خدمات مكتبة الجيش»: «فلسفة هذه الكتب بما يتعلّق باختيار الكتب، تعتمد بشكل أساسيّ على إعطاء الرجال ما يرغبون بقراءته، عوضاً عمّا نعتقد أنّه سينفعهم»، ولكنّ خيارات المحرّرين كانت جريئة أحياناً، فقد طُبِعت مثلاً رواية ليليان سميث الإشكاليّة «فاكهة غريبة» (1944) التي تدور عن علاقة رومانسيّة مختلطة عرقيّاً، مرّتين ضمن السلسلة. سبق أن حُظِرت هذه الرواية في بوسطن، ومُنِعَ إرسالها بواسطة خدمة البريد الأمريكيّ، ولكنّها كانت خياراً محليّاً مقبولاً في جيش ما يزال مقسّماً عرقيّاً. بالمقابل، برزت بعض النقاط الشائكة أيضاً، ككتاب جورج سانتايانا «أشخاص وأمكنة» الذي استُبعِد من النشر لأنّه «يشكّك بالديمقراطيّة»، ورواية الويسترن «فرسان المريميّة البنفسجيّة» لزين غراي، التي استُبعِدت بدورها من عناوين السلسلة لأنّها عُدَّت هجوماً على طائفة المورمون، كما نشب جدل حول مؤلّفات همنغواي بحجّة أنّها «فاحشة» جدّاً، لكنّ هذا الرأي لم يحظَ بالقبول في نهاية المطاف، وبقيت أعماله ضمن لائحة الإصدارات. على الرغم من تلك المنغّصات الصغيرة، التزام السلسلة العامّ بالنشر غير الخاضع للرقابة، يعني أنّ «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب» لعب دوراً هامّاً في ضمان حريّات النشر، لفترة أطول على المدى البعيد، ففي عام 1944 مثلاً، خاض المحافظون الانتخاباتِ الأمريكيّة وفقاً لبرنامج انتخابيّ ضدّ الدولة، يهدف إلى تفكيك المؤسّسات والبرامج العامّة التي أقرّتها «الصفقة الجديدة»[1] إبّان رئاسة روزڤلت، ومن بينها نشاطات المجلس المذكور. «مشروع قانون تصويت الجنود» الذي اقترحه المحافظون آنذاك، كان سيتسبّب بحظر توزيع موادّ القراءات السياسيّة

1- سلسلة من البرامج تضمّنت مشروعات العمل الشعبيّ، وإصلاحات اقتصاديّة، وتشريعات وتحالفات سياسيّة أقرّها الرئيس فرانكلين روزڤلت بين عامي 1933-1939، بعد فترة الكساد الاقتصاديّ العظيم بهدف «الإغاثة والإنعاش والإصلاح». المترجمة

الممولة من قبل الحكومة على أفراد الجيش، ولكنّ المجلس ردّ بأنّ مقترح القانون هو «انتهاك مقلق للحريّة»، وركّز جهوده لضمان استثناءات هامّة له، بما فيها «منشورات القوّات المسلّحة»، ممّا يعني أنّ مشروع ذلك القانون أُلغي فعليّاً على أرض الواقع.

بالنسبة لبعض العناوين التي نعدّها كلاسيكيّة الآن، الانتشار الذي حقّقته لها «منشورات القوّات المسلّحة» هو ما غيّر مرتبتها وقرّاءها. على سبيل المثال، طُبِعت 155 ألف نسخة من رواية فيتزجيرالد «غاتسبي العظيم» في هذه السلسلة، أي ستّة أضعاف ما نشرته دار «سكريبنر» منها ما بين 1925 و1942. تنوّه مورين كوريغان إلى أنّ المبلغ الهزيل الذي حصل عليه فيتزجيرالد لقاء «حصّة المؤلّف من المبيعات» في عام 1940 –أي عام وفاته– لم يتجاوز ثلاثة عشر دولاراً، أمّا «منشورات القوّات المسلّحة» فأوجدت لأمير روائيّي العصر الذهبيّ قرّاءً جدداً متحمّسين، أسهموا بإعادة اكتشافه في حقبة الأربعينيّات وما بعدها، كما أنّها أرستْ صيتاً راسخاً لهذه الرواية التي لم تغادر حيّز النشر منذ ذلك الحين. «الملكة فكتوريا» لليتون ستراشي، هي منتَج من حقبة العشرينيّات كرواية «غاتسبي العظيم»، نُشِرَت في طبعتين خلال ذلك العقد لكنّها لم تُطبَع قط بعد عام 1928، فلربّما وصلت إلى نهاية حياتها المطبعيّة مع نشوب الحرب، تماماً كـ«مجموعة بلومزبري» نفسها التي أنهتها وفاة عدد من المساهمين البارزين فيها، بمن فيهم ستراشي نفسه. اختيار «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب» لهذه السيرة الذاتيّة، وقيامه بنشرها تحت الرقم 261 في سلسلة تتضمّن «الذكر الوقح» لجيفري هاوسهولد، «الرجل المتوسّط العمر على أرجوحة البهلوان» لجيمس ثوربر، و«قصص مختارة» لكاثرين مانسفيلد، وهبا تلك السيرة الذاتيّة نفحة جديدة من الحياة بعد عقدين من إصدارها للمرّة الأولى.

حظيت «منشورات القوّات المسلّحة» بشعبيّة واسعة، إلى حدّ أنّ المراسلين الصحفيّين المُلحَقين بالوحدات المقاتلة كثيراً ما أشاروا إليها. آبوت جوزيف ليبلنغ مثلاً، كتب في حزيران من عام 1944 في تقريره إلى صحيفة «النيويوركر» عن التحضيرات لعمليّة «إنزال النورماندي» ما يلي: «توزّع الجنود حولي في كلّ أرجاء بارجة إنزال المشاة الكبيرة، وجميعهم

كانوا يقرؤون كتباً ذات أغلفة ورقيّة من منشورات القوّات المسلّحة»، فقد أُعطِيَ كلٌّ منهم كتاباً عند صعوده على متن بوارج إنزال النورماندي، وقال له أحد أولئك الجنود في مقابلة أجراها معه: «هذه الكتب الصغيرة عظيمة! إنّها تأخذك بعيداً. أنا أتذكّر كيف حوصِرَت كتيبتي في أعلى تلّة في مدينة «القطار»[1]، وكيف قرأتُ آنذاك كتاباً كاملًا من هذه الكتب في يوم واحد، عنوانه «فارسٌ بلا درع»، أمّا الكتاب الذي أقرأه الآن فهو «كانديد». إنّه غير اعتياديّ نوعاً ما، ولكنّه يعجبني». تعليقه يضرب فجأةً عوالمَ هجاء ڤولتير للتفاؤل ووقائع ساحات القتال الحقيقيّة بعضها ببعض، «أعتقد أنّ الرجل الذي كتبه، ڤولتير، استخدم الحيلة نفسها مراراً وتكراراً: تُقتَل الشخصيّات فجأةً طيلة الوقت، من ثمّ نكتشف أنّها لم تُقتَل في نهاية المطاف»، بينما قال جنديّ آخر في مقارنة تكرّرت على نطاق واسع: «أريد أن أقول مليون مرة شكراً لواحدة من أفضل الصفقات في الجيش، فكلّما حصلنا على هذه الكتب استقبلناها بالترحاب، كأنّها رسائل من المنزل. إنّها تحظى بالشعبيّة، كصور الفتيات الجذّابات التي تُعلَّق على الحائط». ثمّة نسخةٌ من «الجمهوريّة» لأفلاطون، موجودة حاليّاً في «مجموعة إرڤين» في مكتبة جامعة ساوث كارولينا، تحتوي على ملاحظات بقلم الرصاص بداخل الغلاف الأماميّ، تُسجِّل أسماء من استعارها، وتاريخ الاستعارة وتوقيتها بدقّة، ممّا يدلّ على الطلب الشديد عليها، فضلاً عن الدوران السريع للعناوين بين الجنود.

بهذا الشكل، نظّم «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب» عمليّة توزيع عالميّة بالجملة، لتشكيلة كتب فريدة من نوعها، ولكنّ طموحاته الاستراتيجيّة كانت أيضاً تجاريّة بكلّ تأكيد. لقد عانت تجارة الكتب في أمريكا من الجمود خلال حقبة الأربعينيّات، بسبب مشكلات التوزيع وضعف الإقبال عليها من قبل المستهلكين، وهو ما ولّد حلقة مفرغة: لا يوجد ما يكفي من القرّاء المواظبين، ولا يوجد ما يكفي من متاجر الكتب لتشجيع قرّاء جدد، ولذلك رأى نورتون ومجلسه في «منشورات القوّات المسلّحة»

---

1- مدينة تقع جنوبي تونس في ولاية قفصة، شهدت معركة خلال «حملة تونس» في الحرب العالميّة الثانية، تغلّبت فيها الولايات المتّحدة الأمريكيّة وحلفاؤها على الألمان. المترجمة

فرصة استثنائيّة لتحريض جمهرة واسعة من الرجال والنساء في الخدمة العسكريّة على اكتساب عادة القراءة، ممّا يخلق سوقاً يشتري الكتاب في المستقبل. بغية طمأنة الناشرين الذين لم يرَحّبوا بفكرة إعادة طبع «أصولهم الماليّة» تلك ضمن إصدارات «منشورات القوّات المسلّحة»، قال نورتون: «سيحصل ملايين الرجال على فرصة كي يعرفوا ما هو الكتاب، وماذا يمكن أن يعني، وهذه الحقيقة ستترك على الأرجح، سواء الآن أم في سنوات ما بعد الحرب، تأثيراً مهولاً على مسار صناعة الكتب ما بعد الحرب». في الواقع، يمكننا أن نتتبّع نتيجتَين هامّتين لـ «منشورات القوّات المسلّحة» -إحداهما بريئة والأخرى أقلّ براءة نوعاً ما- في مسار النشر ما بعد عام 1945.

النتيجة الأولى، هي تطوّر الغلاف الورقيّ بوصفه الشكل الطباعيّ المعياريّ لمعظم أجناس المؤلَّفات الخياليّة وغير الخياليّة، في حقبة ما بعد الحرب العالميّة الثانية. «منشورات القوّات المسلّحة» لم تخترع الكتاب ذا الغلاف الورقيّ، لكنّها وهبت الشعبيّة لابتكارات دور الطباعة في حقبة الثلاثينيّات، كدار «ألباتروس» في أوروبا (تمّ تأسيسها عام 1932)، دار «بنغوين» لصاحبها آلان لاين في لندن (1935)، ودار «بوكيت بوكس» التي أسّسها روبرت دي غراف في الولايات المتّحدة الأمريكيّة (1939). رغب كلّ هؤلاء الناشرين الراديكاليّين بإنتاج كتبٍ رخيصة، وتحدّي احتكار حقوق الملكيّة وحقوق التوزيع. من مقرّها في هامبورغ، كانت مؤسّسة «ألباتروس» على سبيل المثال الرائدة بإنتاج شكل يعرفه كلّ من قرأ منشورات «بنغوين» في منتصف القرن الماضي: أغلفة ورقيّة طريّة، تصاميم الغلاف المعاصرة، خطوط هندسيّة، نقوش طيور تزيينيّة بالأبيض والأسود، وألوان الأغلفة التي تدلّ على المضمون، فضلاً عن النبذة المطبوعة في طيّات القميص الواقي، المكتوبة بالإنجليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة، والتي جسّدت طراز السلسلة الأوروبيّ الراقي. أثناء انتظاره في محطّة القطار من دون أن يكون في حوزته ما يقرأه، تخيّل آلان لاين كتبَ «بنغوين» وفقاً لهذا الطراز من الكتب الخياليّة ذات الأغلفة الورقيّة، التي يمكن بيعها عبر آلات البيع الأوتوماتيكيّة، أو عبر مختلف منافذ البيع بالتجزئة كمتاجر شركة وولورث، وكانت فكرته تلك هي المكافئ البريطانيّ لمنشورات «ألباتروس». في حقبة ما بعد الحرب،

المهاجر الألمانيّ والمنضّد يان تشيشولد، طوّر ذلك التصميم الرائع المتمثّل بشرائط أفقيّة ملوّنة، وخطّ «جيلسانز» Gill Sans الطباعيّ العريض، ممّا حوّل فكرة لاين إلى إحدى أهمّ الأيقونات الكلاسيكيّة في القرن العشرين. جورج أورويل، الذي كتب مراجعات لمجموعة من إصدارات «بنغوين» عام 1936، اشتهر بتعليقه التالي: «إنّها قيمةٌ رائعة، نحصل عليها مقابل ستّة بنسات. إنّها رائعة جدّاً، ولو أنّ الناشرين الآخرين يمتلكون ذرّة من الحصافة، لاتّحدوا ضدّها وحظروها!». الناشرون المهاجرون إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة -بمن فيهم كورت إنوش، أحد مؤسّسي «ألباتروس»- كانوا من أدخل ابتكار الأغلفة الورقيّة إلى صناعة النشر الأمريكيّة، روبرت دي غراف مثلاً تعاون مع دار نشر «سيمون وشوستر»، لإنتاج كتب ذات أغلفة ورقيّة ثمنها خمسة وعشرون سنتاً، غالباً ما تسرد قصص الأفلام السينمائيّة، كما خفّضت «بوكت بوكس» نفقاتها من خلال زيادة عدد النسخ التي تُطبَع في الطبعة الواحدة زيادةً هامّة، باستخدام ألواح الطباعة حيثما توفّرت لدى الناشرين، وتصغير حجم الكتاب إلى 4.25 في 6.5 إنش، وتطوير تقنيّات إنتاج جديدة بما فيها «التجليد المثاليّ» الذي يستخدم الغراء في تجليد الكتب، والأقلّ تكلفة من الخياطة التي يعتمد عليها تجليد الكتب ذات الأغلفة المقوّاة.

في حقبة ما قبل الحرب، مُخرِّبو الصناعة هؤلاء الذين دعموا الغلاف الورقيّ الرخيص، كانوا على طرفي نقيض مع أثرياء النشر الذين تمّ اختيارهم لاحقاً لإدارة «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب»، أمّا خلال الحرب فقد برهنت «منشورات القوّات المسلّحة» للمتشكّكين أنّه من الممكن تسويق الكتاب بكفاءة، بوصفه سلعة تُنتَج بكميّات ضخمة وبهامش ربح ضئيل، فتحوّل الغلاف الورقيّ بذلك إلى مُنتَج يُباع بالجملة، وإلى ظاهرة عالميّة. في عام 1939، نُشِر أقلّ من عشرين ألف كتاب ذي غلاف ورقيّ في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، لكنّ هذا العدد تجاوز الأربعين مليوناً بحلول عام 1943! في المملكة المتّحدة، بدأ آلان لاين بعشرين ألف نسخة من كلّ كتاب في الطبعة الواحدة، تتوزّع على عشرة عناوين في كلّ دفعة، أمّا في منتصف حقبة الأربعينيّات فتجاوزت مبيعاته ملايين النسخ. لقد تغيّر سوق الكتاب للأبد!

تُعدّ الكتب ذات الأغلفة الورقيّة بمنزلة «بيبي بومر»[1] بالنسبة لديموغرافيا الكتب، وأحد أوائل هذه الكتب التي حصدت نجاحاً هائلاً بشكلها الجديد، كان أيضاً دليلاً للعناية بالطفل، هو «كتاب الجيب للعناية بالمولود والطفل» للدكتور سبوك، الذي تمّ بيعه بخمسة وعشرين سنتاً في أكثر من مئة ألف منفذ بيع بالتجزئة، بما فيها الصيدليّات وأكشاك محطّات القطار، كما أنّ منشورات «بوكت بوكس» للجيب ذات الأغلفة الورقيّة باعت أكثر من مليون نسخة سنويّاً في العقد التالي للحرب. التأثير الثقافيّ الهائل للكتب التي حقّقت أفضل المبيعات ما بعد الحرب -ككتاب الدكتور سبوك المذكور، أو «الحارس في حقل الشوفان» لسالنجر (الفصل العاشر)، أو «كيف تربح الأصدقاء وتؤثّر على الناس» لديل كارنيجي، أو «الربيع الصامت» لرايتشل كارسون (الفصل الخامس)- ما كان ليحصل لولا الابتكارات التي تطوّرت في حقبة الحرب على صعيد إنتاج الكتب.

النتيجة الثانية لـ «منشورات القوّات المسلّحة» قاتمة، فأحد المزاعم السلبيّة التي رافقت هذه المنشورات خلال الجدل حول مشروع قانون تصويت الجنود عام 1944، هو أنّها «بروباغاندا شيوعيّة». البوصلة الثقافيّة للحرب الباردة، كانت إذن قيد الإعداد! أمّا بعد أنّ تحوّلت تلك الكتب التي تسوّق بالجملة إلى أسلحة حربيّة كفوءة، فلم يعد بالمستطاع إلغاء صفتها هذه بسهولة. في مشروع آخر من مشروعات «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب»، هو «مطبوعات ما وراء البحار» الموجّهة إلى الأسرى الألمان، نُشِرَت سلسلة باللغة الأصليّة تضمّ أعمالاً لكلّ من توماس مان، جوزيف روث، وإريك ماريا ريمارك، فضلاً عن ترجمات إلى الألمانيّة للمؤلّفين الأمريكيّين والبريطانيّين، كإرنست همنغواي وجوزيف كونراد، ولكنّ روزفلت قرّر بعد انتهاء الحرب أن يصبح نشر الكتب محصوراً بدول المحور السابقة، لا سيّما ألمانيا -ممّا يعني أنّ قوى الاحتلال، تحكّمت بصرامة بالموادّ المقروءة في أوروبا ما بعد الحرب- وتمّ تصدير منشورات «مطبوعات ما وراء البحار» ضمن سلسلة أخرى

---

1- baby-boomers الأطفال المولودون في الولايات المتّحدة الأمريكيّة خلال فترة ما بعد الحرب العالميّة الثانية، التي شهدت ارتفاعاً ضخماً في معدّل الولادات. المترجمة

هي Bucherreihe Neue Welt، إلى ألمانيا والنمسا وتشيكوسلوڤاكيا بكميّات ضخمة، كجزء من عمليّة تطهير تلك الدول من النازيّة من جهة ولدعم بروباغاندا الحلفاء من جهة ثانية، أمّا الهدف الصريح منها فكان تصدير القيم الأمريكيّة، والتحكّم بتثقيف الجمهور المدنيّ هناك حول وقائع الحرب. سلسلتا الكتب هاتان كانتا كلتاهما كتباً ذات أغلفة ورقيّة، بتنسيق «بورتريه» الطولانيّ المألوف الذي تعتمده مطبوعات «بنغوين» و«آلباتروس»، وليس تنسيق «لاندسكيب» العرضانيّ الذي خُصِّص للقوّات المسلّحة الأمريكيّة.

تدفّقت الكتب الأمريكيّة على ألمانيا، بدءاً من مارك توين وانتهاءً بـ«المنزل الصغير في البراري»[1]، وكان نشر الكتب والموادّ المطبوعة الأخرى وتوزيعها في حقبة ما بعد الحرب، مُسيَّساً للغاية: نُشِرَت مؤخّراً سيرة ذاتيّة للناشر المجلّل بالعار روبرت ماكسويل، تقترح أنّ المخابرات البريطانيّة موّلت جزءاً من مشروعه الأوّل في مجال النشر، عندما كان مستقرّاً في برلين المدمّرة والمقسَّمة. بالنسبة للبريطانيّين، الكابتن كورتِيس براون -اسمه مألوف بسبب الوكالة الأدبيّة البارزة، التي أنشأتها عائلته في نهاية القرن التاسع عشر- كان ضابط الارتباط مع برنامج الحلفاء الأدبيّ في ألمانيا المهزومة. هينغ براون، وهو أحد الناشرين وباعة الكتب البارزين في الدنمارك، الذي دعمه «مكتب استخبارات ما بعد الحرب»، قام بتكديس الكتب الأمريكيّة والبريطانيّة على طول الحدود مع السويد في عام 1944، ونجح بشحن سبعمئة حاوية من الكتب إلى الدنمارك في 6 أيّار 1945، أي بعد يوم واحد فقط من انتصار الحلفاء. أخيراً، الناشر الأمريكيّ بلانش كنوبف، قال عندما زار فرنسا في عام 1946 إنّ هذا البلد:

«مهتمّ بالقراءة، ولكنّه متعطّشٌ إلى كتب أمريكا وإنجلترا، بل أمريكا تحديداً، وثمّة طلبٌ رائع على الكتب المترجمة وتلك المكتوبة بالإنجليزيّة. من الصعب بالنسبة لنا، أن نفهم ما الذي يعنيه الحصول على الكتب مجدّداً بالنسبة للناس هنا، في بلد مثل فرنسا غاب عنه الأدب الحرّ والقراءة الحرّة

1- سلسلة روايات أمريكيّة للأطفال، للكاتبة لورا إنغالز وايلدر. المترجمة

طوال خمس سنوات. الأمر الأهمّ، هو أنّ حصول الفرنسيّين على الكتب، يعني أنّنا ستتمكّن من إيصال وجهة نظرنا السياسيّة والثقافيّة إليهم».

الزلّة التي ارتكبها كنوبف هنا بلا انتباه، بين الكتب التي تعبّر عن الحريّة وتلك التي تشرح «وجهة نظرنا»، تلخّص الآثار التي تركتها منشورات البروباغاندا في زمن الحرب العالميّة الثانية على حقبة الحرب الباردة، فقد كان العداء للشيوعيّة هو ما حدّد توافر الكتب في كلّ من أمريكا وأوروبا المحرَّرة. على سبيل المثال، منع جي. إدغار هوفر[1] نشرَ رواية «سبارتاكوس» لهوارد فاست، التي تدور عن تمرّد عبد رومانيّ، (تحوّلت لاحقاً إلى فيلم سينمائيّ من بطولة كيرك دوغلاس، فاز بجائزة الأوسكار)، وبعد أن التزمت دار «ليتل براون» بهذا الحظر الذي فرضته الإف. بي. آي، رُفِضَت المخطوطة أيضاً من قبل سبعة ناشرين آخرين بسبب تعاطف مؤلّفها مع الشيوعيّين، وعندها اضطرّ فاست إلى نشرها على نفقته الخاصّة عام 1950. بالمقابل، تمّ تصدير كتب المؤلّف الهنغاريّ المناوئ للشيوعيّة آرثر كوستلر بأعداد مهولة إلى أوروبا، ضمن برامج موّلتها الولايات المتّحدة الأمريكيّة وبريطانيا، فضلاً عن البرنامج الثقافيّ الواسع الذي أدارته السي. آيه. إيه سرّاً في أوروبا مع نهاية حقبة الخمسينيّات، ودعمت من خلاله الفنّانين والكتّاب والمؤتمرات والإنتاجات المسرحيّة والحفلات الموسيقيّة، وأشرفت على تحرير الكتب والمجلّات برعاية «مؤتمر الحريّة الثقافيّة». إذن، وفي مفارقة واضحة، تكنولوجيا الصناعة والشبكات التي أتاحت توزيع الكتب بالجملة، حدَّت أيضاً من إمكانيّة الوصول إليها. الوعد بالديمقراطيّة الذي قدّمته الكتب -انتشارٌ أوسع للمعرفة، «الأدب الحرّ» الذي رآه كنوبف مفقوداً من فرنسا المحتلّة، الالتزام بإلغاء العبوديّة (الفصل القادم)- كان دائماً مساومة!

***

1- J. Edgar Hoover (1895-1971): مدير مكتب التحقيقات الفدراليّ منذ عام 1924 حتّى وفاته. المترجمة

# الفصل الثالث

## الكريسماس، كتب الهدايا، ومناهضة العبوديّة

لو قلتُ لكم إنّ «كتاباً» هو ما أدّى إلى ابتكار الكريسماس الحديث، فلا بدّ أنّكم ستتوقّعون على الأرجح نقاشاً عن «ترنيمة عيد الميلاد» 1843 لتشارلز ديكنز، تلك الأمثولة عن إبينيزر سكروج البخيل، وأشباح الكريسماس السابقة والحاليّة والمستقبليّة التي زارته، من ثمّ توبته بفضل بركة الأعياد، و«ليباركنا الربّ جميعنا!» كما قال تايني تيم... إلخ. في الواقع، الكتب التي عُدَّت عاملاً أساسيّاً في قولبة الكريسماس، سبقت قصّة ديكنز تلك بعقدين، وكانت ألمانيّة الأصل كالعديد من تقاليد الكريسماس الأخرى التي تبنّتها بريطانيا في القرن التاسع عشر، بدءاً من تزيين الشجرة إلى تبادل بطاقات التهنئة. رودولف آكرمان، رجل الأعمال الإنجليزيّ الألمانيّ الرائد في مجال النشر، الذي بنى تجارة مربحة من مطبوعات «الليتوغرافيا»[1] الفاخرة والكتب المصوَّرة، ابتكر في عام 1822 مُنتجاً ببليوغرافيّاً جديداً مميّزاً: «لا تنسيني»، وبذلك وصل «كتاب الإهداء» المزخرف -وهو دوريّة أدبيّة سنويّة- إلى إنجلترا. كما يوضّح تمهيد ذلك الكتاب، «لا تنسيني» يقلّد «التقويمَ الأدبيَّ» أو كتيّب الجيب في ألمانيا، و«يقدّم إلى الجمهور البريطانيّ المحاولةَ الأولى لمنافسة المطبوعات الأنيقة والكثيرة المتوافرة في القارّة الأوروبيّة، المصمّمة خصّيصاً كتذكارات أو كعربون للصداقة أو الحبّ، في

---

1- lithography: يتمّ فيها استعمال قوالب حجريّة أو معدنيّة مسطّحة للطباعة، بتقنيّة تعتمد على التنافر بين المواد الدسمة والماء، إذ يُرسَم التصميم بموادّ دسمة، من ثمّ يُطبَّق الحبر والماء، فيقوم التصميم بامتصاص الحبر فقط. المترجمة

هذا الفصل من السنة الذي يُكرَّس على نحو خاصّ إلى ذلك التقليد العتيق المتمثّل بتبادل تذكارات مشابهة». نُشِر هذا الكتاب في تشرين الثاني من عام 1822، كي يكون متاحاً في موسم سوق هدايا الأعياد الناشئ، وكي ينشّطه.

حصد «لا تنسيني» نجاحاً فورياً، ومن الصعب أن نحزر السبب الآنَ بعد انقضاء كلّ ذلك الزمن! إنّه كتاب بحجم كتيّب الجيب المعاصر، تزيّنه صور أغصان وأزهار تثير العواطف العذبة، يضمّ قصصاً قصيرة وقصائد، ورسومات مطبوعة باستخدام القوالب الخشبيّة تصوّر أطفال العهد الجورجيّ المكتنزين، مرفقة بأوصاف مقفّاة حلوة. شهر حزيران مثلاً، تزيّنه صورة طفل صغير يندفع عبر بوّابة مفتوحة، وأمّه الشابّة الرزينة تنظر بعيداً (إنّها صورة تنادينا إلى مسابقة «أفضل اقتباس»!)، أمّا القصيدة المرافقة فكانت: «البوّابة مفتوحة، النداء البهيج / يطالب بحريّة تعليم اليافع / التي يحضّرها عقله في صغره / كي يحفّز مجدّداً تحسين العناية به»! مع نموذج كهذا من القصائد، يمكن لبيرسي بيش شيلي، الذي غرق في وقت مسبق من العام ذاته، أن يرقد بسلام في قبره بمدينة روما!! فكما نوّهت ڤيتا ساكڤيل - ويست[1] باقتضاب في عام 1930، كلّ عناصر ذلك الكتاب صُمِّمت كي تجذب قرّاء القرن التاسع عشر، وتمّ إدراجها بحرص: سويسرا وكاليدونيا، الحبّ الرومانسيّ، انتصار الفضيلة، الاحتشام الأنثويّ والقوّة الرجوليّة، الأشباح، الأوابد الأثريّة، المقابر، الوديان السحيقة، ثمرات الخيال اللعوب، والطمأنينة التي تبثّها النبرة الأخلاقيّة الواضحة... إلخ، فكلّ ما يمكن أن يحوّل تلك التقدمات الصغيرة إلى نجاح مُستحَقٍّ، كان موجوداً إذن. سرعان ما ظهرت مطبوعات أخرى قلّدت «لا تنسيني»، وحملت عناوين كـ«تقدمة الصداقة: ألبوم أدبيّ»، و«الذكرى الأدبيّة»، و«التذكار»، وبذلك غيّر الناشرون على طرفي المحيط الأطلسيّ عاداتِ تبادل الهدايا في موسم الأعياد، وقاموا بتطويرها. حقبة العشرينيّات من القرن التاسع عشر، كانت العقد الذي أصبح فيه تبادل الهدايا في الكريسماس عادةً شائعة، وتصدّرت

---

1- Vita Sackville-West (1892-1962): مصمّمة حدائق وروائيّة وشاعرة وصحفيّة بريطانيّة، نشرت ما يزيد على عشر مجموعات شعريّة و13 رواية، فازت بالعديد من الجوائز. المترجمة

الكتب طليعةَ هذا الغزو التجاريّ في مختلف المدن، من لندن إلى بوسطن إلى كالكوتا، ففي الهند أيضاً نُشِرت «الدوريّة البنغاليّة» الكولونياليّة (التي حملت عنواناً فرعيّاً هو «تذكار أدبيّ») بدءاً من عام 1830، وصدرت منها عدّة أعداد مزدانة برسومات مُرسَلَة من إنجلترا، وكان محرّرها وقرّاؤها والمساهمون بكتابة محتوياتها جميعهم بريطانيّين.

نجاحُ «كتب الإهداء» في مطلع القرن التاسع عشر، يُعدّ السلف المباشر لإصدارات الكتب السنويّة في يومنا الحاليّ، التي تهيمن عليها بالدرجة الأساسيّة مبيعات أواخر الخريف، لا سيّما ما يُطلَق عليه «الخميس السوبر» في بداية شهر تشرين الأوّل، حينما تصدر أعداد كبيرة من الكتب ذات الأغلفة المقوّاة، كي تباع كهدايا كريسماس. المثال الأوضح على ذلك يأتينا من آيسلندا، حيث تطوّر تقليد تبادل الكتب كهدايا كريسماس في الفترة ذاتها تقريباً التي استقلّت فيها عن الدنمارك عام 1944، وحيث ما تزال الدوريّات المذكورة موجودة اليوم كجنس أدبيّ، لا سيّما تلك التي تُهدى إلى الأطفال في موسم الأعياد، ففي عام 2021 على سبيل المثال، احتفلت «دوريّة روبرت» هناك بمئويّة الدبّ الذي يحمل اسمها ويلبس بنطالاً منقوشاً بنقوش مربّعات، فأصدرت طبعة خاصّة من تلك الدوريّة السنويّة ذات الغلاف المقوّى، التي تحتوي على مجموعة من القصص والحزازير.

كـ«كتب الإهداء» السالفة لها، تجعل الدوريّات المذكورة السنةَ الجديدة جزءاً من عنوانها، ممّا يحوّلها إلى هديّة محليّة «حتّى تاريخه»، كما تطرح أيضاً في الوقت نفسه تحدّياً تسويقيّاً، لأنّه من المستحيل تقريباً استغلالُ الإصدارات التي لا تباع في سنةٍ محدّدة لمصلحة الكريسماس التالي.

«كتب الإهداء» التي تمّ تبادلها خلال الكريسماس، أصبحت ظاهرة ضخمة على صعيد النشر في أواسط القرن التاسع عشر، وبعد سنوات قليلة فقط من قيام آكرمان بإطلاق هذا الجنس الأدبيّ، تذمّر «شاعرُ البلاط» روبرت ساوذي بازدراء من أنّ «الدوريّات أضرّت بشدّة بمبيعات كلّ الكتب، التي اعتاد الناس على شرائها كهدايا»، فمنذ عهد «التقاويم»[1]، التي

1- حازت التقاويم المذكورة على شعبية واسعة في إنجلترا في القرنين السادس عشر

تمّ تداولها بمئات آلاف النسخ خلال القرن السادس عشر، لم تستحوذ كتبٌ تنتهي صلاحيّتها سريعاً ومختومةٌ بتاريخ معيّن، على السوق الشعبيّ بالطريقة ذاتها، ففي عام 1828 -أي العام ذاته الذي تذمّر فيه ساوذي- بيعت مئة ألف دوريّة في المملكة المتّحدة، وأحد أسباب هذا الاكتساح السريع كان التقسيم الذكيّ لسوق المُنتَج من قبل الناشرين، إذ سرعان ما توزّعت «كتب الإهداء» على أقسام اختلفت أسعارها باختلاف الشرائح الديموغرافيّة والمجموعات المهتمّة بشرائها: الصِبية، البنات، الأمّهات، دعاة التسامح، والماسونيّون. المنوّعات التي قدّمتْها، شعراً ونثراً، كفلت عملاً مؤقتاً للكثير من الكتّاب لا سيّما النساء منهم، كما أنّها دفعت ما يكفي من الأجور أيضاً لاستقطاب بعض الأدباء البارزين آنذاك، على الرغم من أنّ بعضهم عبّر في الوقت نفسه عن ازدرائه العميق لهذا الجنس الأدبيّ وقرّائه: السير والتر سكوت، صامويل تايلور كوليريدج، تشارلز لامب، وليام وودسورث (متذرّعاً بتغطية نفقات عمليّة جراحيّة لعينه)، ديكنز، ثاكيري، و-احزروا مَن!!- المتغطرس روبرت ساوذي شخصيّاً! جميعهم قبضوا أجوراً، لقاء مشاركاتهم في تلك الدوريّات ما بين حقبتي 1820-1850. لا يغرّكم أنّ شيلي يرقد في قبره بسلام، فلو لم يغرق لانضمّ حتماً إلى جيش الكتّاب الرومانسيّين، الذين شاركوا بالكتابة في ظاهرة الدوريّات الأدبيّة السنويّة.

ارتبطت «كتب الإهداء» تلك على نحو خاصّ بنساء الطبقة الوسطى (اللواتي ما يزلن حتّى اليوم الشريحة الديموغرافيّة الأساسيّة بالنسبة للأجناس الأدبيّة الكبرى، بما فيها الروايات الرومانسيّة)، ولكنّها حقّقت انتشاراً أوسع بكثير في الحقيقة. «المجموعة الملكيّة»[1] تضمّ نسخاً جميلة

---

والسابع عشر، وقدّمت فضلاً عن التقويم الزمنيّ الكثير من المعلومات المفيدة، كموعد المناسبات الدينيّة والمعارض وتوقيت الشروق والغروب، ولكن المحتوى الأهمّ الذي صنعَ شهرتها كان التنبّؤ بما سيحدث في العام التالي، بناءً على التنجيم ومعتقدات ذلك العصر. المترجمة

1- مجموعة التذكارات المتعلّقة بالعائلة المالكة البريطانيّة، تضمّ أكثر من مليون قطعة تتنوّع ما بين الكتب واللوحات والمطبوعات والصور الفوتوغرافيّة، ومختلف القطع الفنيّة (أثاث، تماثيل، أسلحة، مجوهرات، مخطوطات قديمة... إلخ)، يعدّ بعضها ملكيّة للدولة أمّا بعضها الآخر فهو ملكيّة شخصيّة للملك تشارلز. المترجمة

أغلفتها حمراء مذهّبة من أعداد «لا تنسيني»، تعود للأعوام ما بين 1833-1837، تمّ إهداؤها إلى الأميرة الشابّة فكتوريا من قبل والدتها، ولا بدّ أنّها أهدتها الإصدار الأخير قبل عدّة أشهر فقط من تنصيبها ملكة.

لقد هيمنت النساء على هذا الجنس الأدبيّ، سواء بتحريره أو كتابته أو شرائه أو تلقّيه كهدايا، وتضع إيزابيل ليهو تداولَ «كتب الإهداء» تلك ضمن «اقتصاد من العواطف، وتبادل السلع الفاخرة الجميلة كعربون للذكريات والحبّ». النسخ الباقية حالياً -مكتبة نيويورك العموميّة تمتلك مجموعة رائعة منها- تحمل آثاراً خطيّة لتلك العلاقات والروابط التي لم تعد موجودة الآن: «إلى كارولين سنِلْنغ، من صديقتها مسز كالندر»، «إلى الآنسة إي. إل. شابمان، من صديقها إس. شابكوك»، «إلى مسز إي. مارشال مع كلّ المودّة، من صديقها إيه. هارت». هذه الإهداءات المكتوبة بخطّ اليد المنحني الذي ميّز أسلوب الكتابة في منتصف القرن التاسع عشر، تلخّص آداب التعامل الرسميّ المنسيّة بين الأشخاص بما يتعلّق بطريقة مخاطبة بعضهم لبعض، أمّا صيغة الإهداء بأيّ حال فتكرّر الغاية من الهدية وهي تأكيدها على الصداقة، كما توضّح تلك الإهداءات أيضاً كيف نجحت «كتب الإهداء» بتحويل سلع تُنتَج بالجملة، إلى تذكارات مصمّمة «حسب الطلب» ضمن حيّز العلاقات الشخصيّة الفائقة الخصوصيّة. سرعان ما أصبح هذا الجنس الأدبيّ أيضاً الرائدَ بإدراج إطار مزخرف فارغ على الصفحة الغُفل[1]، مخصّص لكتابة اسم صاحب الإهداء والمُهدَى إليه. «لا تنسيني» مثلاً، يُفتتَح بصفحة تحمل إطاراً فارغاً طُبع فيه «إلى.....»، تغطّيه قطعة نسيج تحميه[2]. الدوريّة الأمريكيّة «تذكار» التي نُشِرَت في حقبة الثلاثينيّات من القرن التاسع عشر، تحمل إطاراً تزيّنه باقات أزهار وحوريّات يحملن أحرفاً كبيرة مزخرفة، مع أسطر فارغة منقّطة تسمح لصاحب الهدية بكتابة عبارة أكثر حميميّة: «من..... كتذكارٍ إلى.....». إحدى نسخها الباقية، توثّق بتهذيب أنّها هدية

---

1- الصفحة الأولى الفارغة التي تلي الغلاف مباشرة عادة. المترجمة

2- في القرن التاسع عشر، ولفترة قصيرة في القرن العشرين، لجأ الناشرون إلى حماية الصفحات التي تحمل صوراً أو لوحات بورقة رقيقة هشّة شبه شفّافة أشبه بالمناديل الورقيّة، تفصل وجه الصفحة الملون عن الصفحة المقابلة لها. المترجمة

من وَالْدو فلنت إلى ريبيكا سكوت دِين، كعربون عن «تقديره»، فلنت كان سيناتوراً جمهوريّاً عن ولاية ماساشوستس، وريبيكا هي أخت زوجته. كما يقول ستيفن نسنبوم في كتابه عن ابتكار الكريسماس، كانت دوريّات الهدايا هي «السلعَ التجاريّة الأولى من أيّ نوع، وهي التي صُنِعت خصّيصاً وحصريّاً كي يتمّ إهداؤها من قبل الشخص الذي يشتريها إلى شخص آخر»، فلا يوجد من ابتاع دوريّةً كهدية لنفسه قطّ!

«لا تنسيني» الذي دشّنه آكرمان، لم يكن في الأصل كتاباً يضمّ الكثير من الزخارف، بل كتيّباً صغيراً أشبه بحقيبة صغيرة تُحمَل باليد، أو بكتاب صلاة. في سنواته الأولى، كان غلافه من الكرتون الأخضر التركوازيّ، يوضع بداخل «علبة انزلاقيّة»[1] تحمل نقوشاً منسجمة مع الغلاف، ولم يضم سوى بضعة رسومات فقط. العديد من النسخ الباقية حاليّاً من «لا تنسيني» مغلّفة بالجلد، كما أنّ آكرمان أصدر في الطبعات اللّاحقة نسخة فاخرة مغلّفة بالكامل بالجلد المغربيّ الأحمر (صُنِع في الأصل من جلد الماعز ثمّ من جلد العجل، وفضّله مجلّدو الكتب على الأنواع الأخرى لأنّه متين، طيّع للعمل، ويُبرِز التذهيب والحلي التزيينيّة). سرعان ما أدرك الناشرون أنّ الصفات الماديّة الفاخرة لهذا الجنس الأدبيّ ضروريّة لنجاحه، فأصدروا خلال بضع سنوات دوريّات ذات أغلفة قماشيّة مصبوغة رائجة، بما فيها طبعة «تذكار» الواسعة الشعبيّة المغلّفة بالحرير الأحمر الرائع. تبيّن أنّ هذا النسيج الفاخر سريع الزوال -كما يليق بغلاف كتاب من هذا النوع- وثمّة تناقض هنا بين هذه الأشياء الحسّاسة للزمن، المدموغة بتاريخ محدّد، الهشّة، وبين تقديمها كتذكار يؤكّد على ديمومة الروابط العاطفيّة! قبل انقضاء زمن طويل، طوّرت «كتب الهدايا» تقليدها الإستطيقيّ الخاصّ، المتمثّل بالمبالغة في الزخارف والتجليد الجميل، وأصبحت «أشبه بصدريّة خلعها اللورد بالمرستون[2]»، كما علّق الروائيّ ثاكيري باحتقار عن «كتاب الجمال»

---

1- تشبه الصندوق ولكنّها مفتوحة من إحدى جهاتها، بحيث ينزلق الكتاب بداخلها وكعبه متّجه نحو الخارج. المترجمة

2- Henry John Temple (1784-1865)، سياسيّ ليبراليّ بريطانيّ، تولّى كلّاً من منصب وزير الخارجيّة ومنصب رئيس الوزراء عدّة مرّات. المترجمة

هذا. تلك القطع الفاخرة الصغيرة، سُمِّيَت وزُخرِفَت تناسباً مع اسم زهرة أو جوهرة، كـ «الإكليل»، «زهرة القطيفة»، «البنفسجة»، «الدرّة»... إلخ، وجمع تصميمها ما بين التقدّم الذي تحقّق على صعيد النشر وأتاح إنتاجها بالجملة، وبين التفاصيل التي تقترح فخامة الصناعة اليدويّة، كما كانت أوّل كتب تباع في مختلف منافذ البيع بالتجزئة مزوّدةً بورق لفٍّ مطبوعٍ خصّيصاً لها، يُعدّ طليعة «قميص الكتاب» الواقي المعاصر. بعبارة أخرى، اعتمدت «كتب الإهداء» تحديداً على التطوّرات التكنولوجيّة في آلات الطباعة التي تعمل بالبخار، وعلى صفائح الطباعة التي جعلت الكتب العاديّة أرخص وأكثر تماثلاً. من ناحية أخرى، وعلى الرغم من أنّها بيعت بأسعار مختلفة، فإنها كانت باهظة الثمن عموماً.

الطلب المتنامي على الرسومات ضمن هذا الجنس الأدبيّ، لا سيّما مع التطوّرات التكنولوجيّة التي أتاحت طباعة صور جيّدة بتكلفة أقلّ، استلزم أن يتمّ تنفيذ الرسومات أوّلاً قبل كتابة النصّ، ولذلك كانت النصوص المرافقة للرسومات «توصيفيّة» غالباً، أي أنّ ما قدّمه الشعراء والكتّاب كان وصفاً أدبيّاً للمادّة المرئيّة بتفاصيلها. ازدانت تلك الكتب أيضاً بالكثير من صور أفراد العائلة المالكة أو المشاهير أو الشخصيّات التاريخيّة، والمشاهد الطبيعيّة، والنقوش الرعويّة الكلاسيكيّة، ولذلك كان إنتاجها مكلفاً. على سبيل المثال، أكثر من نصف مبلغ 10500 جنيه الذي خصّصه الناشرون لإصدار طبعة واحدة من «تذكار»، دُفِعَ كأجور للرسّامين والنقّاشين. من ناحية أخرى، عانى بعض الناشرين من خسائر فادحة لأنّ نماذج «كتب الإهداء» التي طبعوها لم تحصد النجاح في السوق، بينما طوّر بعضهم الآخر تقنيّات تسويقيّة مبتكرة، كإدراج الإعلانات في تلك الكتب أو -لا سيّما ضمن تلك الموجّهة للأطفال- القصائدَ التي تُبرِز هويّة الماركة. تذمّر ساوذي مجدّداً، فقال لأحد أصدقائه إنّ «تأثير الجزء الأدبيّ من هذه الكتب على المبيعات أدنى من تأثير الجزء المرسوم، وهذا ما ينعكس على الأجور أيضاً... تلك الدوريّات هي كتب مصوّرة موجّهة للأطفال الكبار»، كما سخر ثاكيري بدوره من نقش عاطفيّ - وشرقيّ - نموذجيّ في «تذكار»، يصوّر «رجلاً فارسيّاً يمتشق سيفه بضراوة، وأمامه فتاة كئيبة تنظر بخجل وتوسّل إلى القارئ».

بما أنّ «كتب الإهداء» ارتبطت بالنساء، لذلك ساد الاعتقاد بأنّ محتوياتها مبتذلة وغير مشوّقة –وهذا صحيح غالباً– ولكنّ النقطة المهمّة على صعيد الاقتصاد العاطفيّ لكتب الهدايا، والمربحة على صعيد اقتصاد النشر، كانت المشاعر التي عبّرت عنها وليس محتوى صفحاتها، فهذه الكتب التي عُدَّت قطع إكسسوار في غرفة الاستقبال أو في مخدع النوم، كانت تزيينيّة في المقام الأوّل، أمّا محتوياتها فاستغرقت بعض الوقت كي تستقرّ. تمهيد العدّد الأوّل من «لا تنسيني»، أقرّ بأنّ «هدفنا هو توحيد المقبول والنافع معاً»، كما لفت انتباه القارئات إلى «الجداول الهامّة التي توضّح نتائج الإحصاء السكّانيّ الأخير كما وردت من «تعداد سكّان بريطانيا العظمى»، جنباً إلى جنب سلسلة نسب العائلات الأوروبيّة المالكة، وأفرادها الذين ما يزالون على قيد الحياة، وحوليّة تاريخيّة لعام 1822». لاحقاً، تمّ التخلّي تدريجيّاً عن المحتويات الموسوعيّة أو تنبّؤات التنجيم، لمصلحة الاقتباسات الأدبيّة والرسومات العاطفيّة التي تشدّد على المحتوى التعليميّ أو على آداب الإتيكيت. في «مِدل مارش» التي درست فيها جورج إليوت الحياة في المقاطعات الريفيّة، تحتقر الراويةُ المحاولات الخرقاء التي يقوم بها نيد بلايمدايل («أحد المُرشَّحين للزواج الواعدين في مدل مارش، على الرغم من أنّه لا يُعدّ من بين ألمع العقول فيها») لإبهار روزاموند ڤينشي بإحدى تلك الدوريّات. «لقد جلب الإصدار الأحدث من «تذكار»، هذا المنشور الرائع المغلّف بالحرير–المائيّ، الذي يمثّل ذروة التقدّم الحديث آنذاك» (نُشِرَت الرواية في عام 1871/ 72، ولكنّ أحداثها تدور قبل أربعين عاماً من هذا التاريخ، إبّان الفترة التي أدّت إلى التغيّرات الانتخابيّة التي أقرّها قانون إصلاح الانتخابات في عام 1832). معاً، ينكبّ نيد وروزاموند على «صور السيّدات والسادة المبتسمين ذوي الوجنات اللمّاعة، المطبوعة باستخدام القوالب النحاسيّة... وهو يشير إلى القصائد الهزليّة على أنّها ممتازة، وإلى القصص العاطفيّة على أنّها مثيرة للاهتمام». الحكم مُدمِّر: نيد متسلّط وذوقه سوقيّ، وروزاموند تدرك ذلك. إنّها «لبقة، والسيّد نيد كان راضياً بامتلاكه لأفضل ما في الفنّ والأدب كوسيط لـ«العناوين المدفوعة»، وهو الأمر اللّازم بالتحديد لإرضاء فتاة لطيفة». لقد خُدِع نيد بالوعد التسويقيّ ذاته

الذي يقدّمه هذا الجنس الأدبيّ، أي بأنّه ملائم للتعارف بين أفراد الطبقة الوسطى. في تمهيدٍ لدوريّة سنويّة أخرى مماثلة، يطمئن الناشر أولئك الراغبين بالزواج بأنّه «من الممكن إهداء هذا الكتاب وتلقّيه، من دون انتهاك الحشمة». هذا الكتاب الذي لا يثير الاعتراضات بتاتاً، يجسّد تفاهة نيد الجذلى. تعالي الراوي واضح، وسخرية الدكتور ترتيوس ليدغايت الوسيم صارخة، ترسّخ في آنٍ واحد ذوقَه الرفيع وجاذبيّته الجنسيّة: «أتساءل أيّهما الأشدّ سخفاً، الرسومات أم الكتابة؟». اخرجْ، يا نيد البائس!

اقتران «كتب الإهداء» بالسخف، تحديداً كما ينظر إليها رجال من أمثال ساوذي وثاكيري وليدغايت، يُفنَّد بسهولة، إذ سرعان ما تمّ الاستحواذ على هذا الجنس الأدبيّ والشهرةِ التي حظي بها، بغية تحويله إلى ناقل للأفكار الراديكاليّة. على سبيل المثال، كتيّب «أوتوغرافات من أجل الحريّة» الذي نُشِر في بوسطن عام 1853 لمصلحة «جمعيّة سيّدات روشتسر المناهضة للعبوديّة»، سعى إلى استغلال سوق «كتب الإهداء» الواسع على الصعيدَين المادّيّ والإيديولوجيّ. تمهيد هذا الكتيّب يشرح أمله بأنّه «سيحظى بالقبول ككتاب إهداء، وسيساعد في الوقت نفسه على تضخيم ذلك الشعور الذي سيؤدّي ببركة الربّ، إلى طرد خطيئة العبوديّة الفاحشة من هذه الأراضي، التي كانت ستسعد لولاها». طُبِعتَ كلٌّ من «كتاب إهداء» و«العبوديّة» بأحرف كبيرة في ذلك التمهيد، مما ساهم بخلق صلة غير متوقّعة بين خطابين متوازيين: إلغاء العبوديّة وكتب الإهداء. جُمِعَت رسائل التأييد التي كتبتها شخصيّات بارزة من منطقة نيويورك وما حولها، بما فيها رسالة من العبد السابق وقائد حركة مناهضة للعبوديّة فريدريك دوغلاس، ورسالة من هارييت بيشر ستو، التي زعم أبراهام لنكولن في مغالطة أنّ روايتها «كوخ العمّ توم» تسبّبت بإشعال فتيل الحرب الأهليّة الأمريكيّة، أمّا أسقف أكسفورد، وهو ابن مناهض العبوديّة البارز وليام ويلبرفورس، فقد كتب ببلاغة وإيجاز: «لقد علّمت إنجلترا أبناءها في أمريكا أن يؤذوا أخوتهم الإفريقيّين، ويجب على كلّ رجل إنجليزيّ أن يساعد الأمريكيّين على التخلّص من هذا التقسيم الخاطئ ومن هذه الضرر الجمّ لعِرقه وأمّته».

لقد دمج كتيّب «أوتوغرافات من أجل الحريّة» بكفاءة، جنسَين أدبيّين

متواضعَين: «كتيّب الأوتوغراف» و«كتاب الإهداء»، باستعمال تكنولوجيا جديدة تسمح بإنتاج نسخ متعدّدة من تواقيع المؤيّدين جنباً إلى جنب الأنطولوجيا الأدبيّة النموذجيّة، الموجودة في تلك الكتب التي تقدّم كعربون للذكرى أو كهدية. في رسالة وجّهتها إلى رالف والدو إمرسون طلباً لمشاركته (رفض ذلك)، مدحت المحرّرةُ جوليا غريفيثز كتاب «الأوتوغرافات» الذي تعمل على إعداده: «جمال مظهره الخارجيّ سيجعله هديّة مناسبة للكريسماس، أو هديّة للسنة الجديدة»، وتمّ تسويق نموذجين من هذا الكتاب: نسخة ذات غلاف عاديّ (75 سنتاً)، وأخرى ذات غلاف مذهّب (دولار واحد)، أمّا في السنة التالية فقد ارتفع سعر النسخة المجلّدة بالموسلين بلا نقوش إلى 1.25 سنتاً، والنسخة ذات الحواف المذهّبة إلى 1.5 دولار، أمّا تلك ذات الغلاف ذي الحواف المذهّبة والوجهين المذهّبين بالكامل فبيعت لقاء دولارين. ما يلفت الاهتمام أكثر في «أوتوغرافات من أجل الحريّة»، هو الطريقة التي أعادت بها هذه الكتيّبات توجيه التقليد العاطفيّ والمنزليّ والأنثويّ المترافق بـ«كتب الإهداء»، لأنّ استنساخ هذا الجنس الأدبيّ نقلَه من نطاق شبكات العاطفة الخاصّة إلى الحيّز العامّ، كي يروّج لقضيّة إلغاء العبوديّة ويجمع التبرعات لمصلحتها.

لهذه الأسباب، بدا «كتاب الإهداء» كأنّه يحترم العرف الاجتماعيّ المقبول بالنسبة للنساء وما يقرأنه، لكنّه امتلك أجندة سياسيّة وإيديولوجيّة مستقلّة، خرّبت سرّاً التوقّعات التقليديّة التي ينتظرها الناس منه. كتب الهدايا المناهضة للعبوديّة، تتشابه أشدّ الشبه مع ذلك الكتاب الموجود الآن في أكسفورد، الذي وصل إلى المكتبة البودليانيّة مع أوراق الناشط والنقابيّ الجنوب إفريقيّ رون برس. من الخارج، يبدو هذا الكتاب مجرّد نسخة من قصّة «قتلٌ متحذلق» لرايموند تشاندلر في طبعة «بنغوين» ذات الغلاف الورقيّ، كما أنّ الصفحات التسع الأولى منه تتالى بالأسلوب الواقعيّ الذي نتوقّعه، ولكن... في داخل هذه القصّة القصيرة، يختبئ دليلٌ عمليّ لصناعة القنابل عنوانه: «Umkhonto We Sizwe: دليلٌ عمليّ أوّليّ عن صناعة المتفجّرات»[1]،

1- Umkhonto We Sizwe تعني حرفيّاً «رمح الأمّة» بلغات الزولو والهوسا، وهي الاسم الذي أُطلِق أيضاً على الجناح العسكريّ لحزب المؤتمر الإفريقيّ. المترجمة

أصدره حزب المؤتمر الوطنيّ الإفريقيّ لتوجيه العمليّات المسلّحة، يشرح بالتفصيل التقنيّات العمليّة لاستخدام الموادّ المتفجّرة في المدن، بما في ذلك كيفيّة صناعة الألغام، وقنابل البترول، والأفخاخ الملغومة. بالنظر إلى الغلاف، لا يمكن لأحد أن يحزر ما في داخله! المضامين اللّاهبة لكتب الهدايا التكتيكيّة المناهضة للعبوديّة، مثل «أوتوغرافات من أجل الحريّة»، ليست حرفيّة ككتاب رون برس هذا، ولكنّ الافتراق ما بين مضمونها وأغلفتها أدّى أيضاً إلى نجاحها. إنّها كتب تحشد النساء المناصرات للقضيّة، من خلال روابط الصداقة والحبّ الموجودة مسبقاً بينهنّ، وتستغلّ تلك الروابط كي تعزّز الوعي بالعبوديّة وبالمساعي لإلغائها. «أوتوغرافات من أجل الحريّة» حوّلت «كتاب الإهداء» الآمن البليد إلى سلاح، وإلى أداة إيديولوجيّة أكثر حدّة... لربّما لو حصل نيد بلايمدايل على أحدها، لتغيّر مسار مدل مارش!

«كتب الإهداء» التي قُدِّمَت كهدايا في الكريسماس، طوّرت تاريخاً طويلاً من تبادل الكتب –لا سيّما في السياق الرسميّ أو الدبلوماسيّ– وجعلته أكثر ديمقراطيّة. الكتاب الذي يتمّ إنجازه في ورشة أحد الأديرة كي يقدّم هديّة، قد يعبّر عن الامتنان أو الولاء لملك أو أمير ما، أمّا في الاتّجاه المعاكس فقد يعبّر الكتاب عن الحظوة ورعاية العاهل للمُهدى إليه: في مخطوطة مزخرفة تعود إلى مطلع القرن الخامس عشر، أنجز رسوماتها فنّان يُلقَّب بـ«معلّم ڤيرجيل»، يظهر الفيلسوف ألكاندريوس مرتدياً ثوباً أخضر وهو يركع أمام الإسكندر الأكبر ويقدّم له نسخة من كتابه عن الفلك، أمّا أفراد الحاشية المرسومون في قاعة العرش حولهما، فهم نموذج للرعاة الأثرياء الذين كلّفوا النسّاخين بإنتاج مخطوطات مشابهة لمصلحتهم في فرنسا، إبّان العصور الوسطى المتأخّرة. بوكاتشيو أهدى بترارك نسخةً من أعمال دانتي، وتلقّى منه بالمقابل أعمالاً لشيشرون وڤارو[1] كهديّة، أي أنّ تبادل الكتب كان تذكاراً أساسيّاً للصداقة بين مفكّري تيّار الإنسانيّات في إيطاليا. من ناحية أخرى، قوائم هدايا العام الجديد التي تلقّتها الملكة إليزابيث الأولى ذكرت العديد من الكتب، وهذا التقليد الرسميّ استمرّ بالطبع إلى

1– ماركوس ترنتيوس ڤارو (116–27 ق. م)، مفكّر واسع المعرفة غزير الإنتاج، يعدّ أحد أهم المؤلّفين الرومانيّين في مجال الهجاء. المترجمة

يومنا هذا، فكثيراً ما يتلقّى المتخرّج من الكليّات الأمريكيّة نسخة من أنشودة دكتور سوس المرحة التي تتغنّى بالمستقبل عموماً: «آه! يا لتلك الأمكنة التي ستذهبون إليها!»، كما أنّ شاعرة البلاط كارول آن دوفي -على عادة أسلافها من الشعراء- أهدتْ نسخة من أعمالها إلى الملكة[1]، التي تلقّت أيضاً عدداً من أعمال شكسبير بطبعاتها الحديثة خلال زيارتها إلى «مصنع أنابيب الكاتود» في إسكتلندا عام 1997 وفقاً لسجلّات «المجموعة الملكيّة»، كما أهداها باراك وميشيل أوباما في عام 2009 نسخة من «كتاب أغنيات روتجرز وهارت» موضوعةً ضمن صندوق خاصّ. على الرغم من ذلك، يطيب لي التفكير بأنّ الملكة -كوالدتي- ابتاعت بنزاهة كتباً لأطفالها، فالنسخ الملكيّة من «خيار الأمير: مختارات شخصيّة من شكسبير»، و«عجوز لوشناغار»، و«مبادئ الزراعة العضويّة» التي تعود إلى وليّ عهدها الأمير تشارلز، مرفقة كلّها في الكتالوج بعبارة «ابتاعتها الملكة إليزابيث الثانية».

بعض تلك الهدايا الدبلوماسيّة، قد لا تتماشى مع ما توقّعه أولئك الذين قُدِّمَت إليهم، فهل استمتعت جلالتها مثلاً بالمسرح الغنائيّ؟ وماذا كان رأي الإمبراطور المغوليّ أكبر، عندما أهداه مبعوث جزويتيّ إلى مدينة «فاتح بور سيكري»، نسخةً فخمة من الكتاب المقدّس متعدّدة اللغات في عام 1580م؟ هذا الكتاب الذي يُطلَق عليه اسم «إنجيل بلانتين»، جسّد درّة أعمال الطباعة والتقدّم العلميّ في أوروبا آنذاك، ونُشِرَ في أنتويرب ما بين 1568-1573م، برعاية فيليب الثاني ملك إسبانيا، في طبعة متعدّدة الأجزاء تضمّ كلّ صفحة منها أعمدة متوازية مكتوبة بالعبريّة، اليونانيّة، الآراميّة، الكلدانيّة، السريانيّة، فضلاً عن ترجمة عمود منها بشكل مستقلّ إلى اللّاتينيّة. تمّت طباعة ألف ومئتي نسخة «فوليو»[2] على ورق فاخر، وثلاث عشرة نسخة على الرقوق

---

1- الملكة الراحلة إليزابيث الثانية، التي توفّيت قبل شهرين من صدور هذا الكتاب بطبعته الإنجليزيّة عام 2022. المترجمة

2- يأخذ هذا النموذج اسمه من الورق الذي استُخدِم لطباعته، وهو ورق خاصّ كبير الحجم شاع استعماله في بدايات عصر الطباعة في أوروبا، بحيث تُطبَع على كلّ ورقة أربع صفحات من النصّ (اثنتان على كلّ وجه)، من ثمّ يتمّ طيّها كي تشكّل صفحتين من الكتاب. المترجمة

مخصّصة للملك فيليب. لقد اعتمد هذا الكتاب المقدّس على أحدث ما توصّلت إليه الدراسات التوراتيّة آنذاك، وكان عملاً استثنائيّاً متعدّد اللغات، أقرّه وصادق على صحّته العالم واللّاهوتيّ بنِدِكتوس آرياس مونتانوس، الذي ذيّل توقيعه -المنسوخ بواسطة القوالب الخشبيّة- نهايةَ كلّ مقطع. الأجزاء الخمسة الأولى من النسخة الورقيّة تضمّ النصّ المقدّس وترجماته، أمّا الأجزاء الثلاثة الأخيرة فهي ما يُطلَق عليه «Apparatus Sacra» أو «التجهيزات المقدّسة»، أي القواعد النحويّة والقواميس والخرائط. استناداً إلى بيير دو جاريك إس. جي، مؤرِّخ الإرساليّات الجزويتيّة التبشيريّة الباكرة، كان الإمبراطور أكبرُ في الأربعين من عمره عندما تلقّى تلك الهديّة، مرتدياً السالوار - قميص: «رداؤه الخارجيّ يصل إلى ركبتيه، وسرواله يصل إلى كاحليه»، وثمّة صفوف من اللآلئ تزيّن جبهته، ولكنّه يفضّل عموماً ارتداء بزّة من المخمل الأسود على الطراز البرتغاليّ في أوقاته الخاصّة. إنّه ذكيّ، أميلُ إلى الميلانخوليا، حسن الاطلاع، شغوف بالصيد، مهتمّ بالأدوات والاختراعات، وقَبِلَ الهديّة باحترام جمّ:

«تلقّى الملك تلك الكتب المقدّسة بتوقير عظيم، فرفع كلّاً منها بيده واحداً تلو الآخر وقبّلها، من ثمّ وضعها فوق رأسه، وهذه -بالنسبة لشعبه- علامة على الاحترام والتبجيل. لقد فعل ذلك بحضور كلّ أفراد حاشيته وقادة جيشه، وأغلبهم من المحمّديّين. بعد ذلك، استفسر عن الجزء الذي يضمّ الأناجيل، وعندما تمّ تقديمه له، نظر إليه بإمعان من ثمّ قبّله مرّة ثانية ووضعه على رأسه مجدّداً كما في السابق، وأعطى الأوامر لمساعديه كي ينقلوا الكتب إلى مقرّه الخاصّ، وأمر أيضاً بصناعة خزانة فخمة لوضعها فيها».

امتلك الإمبراطورُ أكبرُ مكتبةً ضخمة فيها كتبٌ بالعربيّة، واللّاتينيّة، والفارسيّة، والسنسكريتيّة، كما وظّف مجموعة ضخمة من النُّسّاخ والخطّاطين ومُجلّدي الكتب. لعلّ مأثرة الطباعة الأوروبيّة تلك وجدت مكاناً لها ضمن هذه الثقافة النصيّة المتعدّدة اللغات، ولكن لا أحد يعرف اليوم مصيرَ نسخة الكتاب المقدّس المذكور.

إذن، «كتب الإهداء» التي ظهرت في القرن التاسع عشر، كانت عادةً معدّلةً عن تقاليد إهداء الكتب في السابق، التي مالت إلى التركيز على

مؤلّفين يكرّسون طبعة خاصّة من مؤلّفاتهم إلى رعاتهم أو إلى القرّاء من ذوي النفوذ، أو يهدونهم نسخاً من طبعة معيّنة. لقد استغلّ المؤلّفون الكتبَ كطريقة لتأسيس شبكات صداقة أفقيّة، عوضاً عن علاقات الرعاة والعلاقات الدبلوماسيّة العموديّة، فحوّلوا الكتب بذلك إلى الهدايا التي ميّزت الحقبة الحديثة.

من ناحية أخرى، شراء الكتب للآخرين كما رأينا قد يصيبُ أو يخيب، وهي نقطة تنامى الانتباه إليها في بدايات القرن العشرين. استناداً إلى استطلاع آراء أصدقائه بنفسه، أشار الناشرُ في دار «شاتو ووينـدوس» هارولد رايموند، إلى أنّ قلق المستهلكين و«خشيتهم من إهداء كتاب غير ملائم»، يثبّطان مبيعات كتب الهدايا في سوق الكريسماس، من ثمّ طرحَ في عام 1926 ضمن مجلّة تجاريّة لناشري الكتب مخطّطاً وطنيّاً، يهدف إلى بيع الكتب بواسطة قسائم اشتُهرَت باسم «كوبونات الكتب»، عندما أدرك أنّ قلق المستهلكين حول إهداء الكتب يفوق قلقهم من إهداء أشياء أخرى، وأنّ «هذا الفرق يصبح أقوى إن كان المُهدَى إليه مولعاً بالكتب، ويقرأ كثيراً». فوائد تلك القسيمة، التي «تمّ تصميمها بحيث تبدو أشبه ببطاقة تهنئة بالكريسماس، وليس بقسيمة شراء حساء»، تتلخّص بأنّها في آنٍ واحد هديّةٌ أرقى من تقديم مبلغ ماليّ نقداً أو إرساله بحوالة بريديّة، وبأنّها مخصّصة كي يشتري من يتلقّاها بواسطتها الكتاب الذي يعجبه: «أرسل العمّ جون قسيمةً لابن أخيه فْرِد. فْرِد يَعدُّ الكتابَ الذي اشتراه بواسطة تلك القسيمة هديّةَ كريسماس من عمّه جون، والعمّ جون يشعر بمزيد من الرضا، فلو أرسل حوالة نقديّة بالبريد بالمبلغ ذاته، لاستخدمها فْرِد لشراء سجائر أو شوكولا». الكتب إذن، هي أنماط خاصّة من الأشياء التي يتمّ إهداؤها، وذلك بطريقتين: أوّلاً، اختيار هديّة لِفْرِد هو مسألة أشدّ صعوبة من اختيار هديّة مختلفة، لأنّ الكتب المهداة تترافق مع عبء شخصيّ أو عاطفيّ أكبر من ذاك المرتبط بأنواع الهدايا الأخرى. ثانياً، الكتاب هو شيء ما قد يرغب الناس –بمن فيهم فْرِد– باقتنائه، ولكنّهم قد يمتنعون عن شرائه إلّا إن توافر لهم فائض من المال. في عام 1932، طُرِحتَ «كوبونات الكتب» تلك للمرّة الأولى، وركّزت تصاميمها الباكرة والإعلانات التي روّجت لها على الأخطاء المحتملة التي

قد تنجم عن إهداء الكتب، والتي سينجو المرء من الوقوع فيها بفضل «هذه العُملة البيليوفيليّة الذكيّة»: «وداعاً للمشاكل! لا تَخشوا من إرسال الهديّة الخطأ: بوسعه أن يختار أيّ كتاب يرغب به!».

النظريّات الأنثروبولوجيّة التي تتناول الهدايا، تساعدنا على فهم هذا القلق الاجتماعيّ المتعلّق بإهداء الكتب، ففي دراسته ذات التأثير الهامّ «الهديّة»، عرّف مارسيل ماوس ما سمّاه بـ«عدم القابليّة لفصل الهديّة عمّن أهداها» على أنّه السمة المميّزة لعلاقات الإهداء: سترتبط الهديّة بالمُهدِي للأبد، وستعمل على تمتين العلاقة بينه وبين المُهدَى إليه، أي أنّ الهدايا تربط الناس بعضهم ببعض، ولا تقوم بمجرّد نقل الأغراض بينهم ببساطة. على النقيض منها، كلّ ما يُنقَل من المالك إلى المُتلقّي من دون خلق رابطة بينهما، هو مجرّد سلعة قابلة للفصل عن الشخص الذي قدّمها. ناتالي زيمون ديڤس، التي كتبت عن تقديم الكتب كهدايا في فرنسا القرن السادس عشر، تقول إنّ تكنولوجيا الطباعة الباكرة بدأت بتحويل الكتب إلى أغراض تجاريّة رأسماليّة، ولكنّ اقتصاد الهدايا في ذلك القرن احتفظ بجزء من هالة عصر ما قبل الطباعة، فالكتب كما تنوّه –سواء المطبوعة أو المنسوخة باليد– كانت «شيئاً يحظى بامتياز خاصّ، يقاوم الاستحواذَ الدائم عليه، كما عُدَّ النظر إليه كمجرّد مصدر للأرباح خطأً فادحاً». ما يزال جزء من هذه الهالة مرتبطاً بالكتب، بطريقة لا تحظى بها إكسسوارات الموضة مثلاً أو مستحضرات التجميل (وهي أغراض أخرى صغيرة الحجم، مرغوبة، ومن الشائع تقديمها كهدايا)، فعلى الرغم من أنّ الكتب سلعٌ تجاريّة لكنّها تنقل روابط العاطفة والصداقة التي تربطها مع نظريّة ماوس عن الهدايا، على نحو أوثق ممّا يربطها مع البضائع.

عادة كتابة إهداء أو رسالة بداخل الكتاب، تؤكّد أنّ هذه الهديّة تشهد على علاقة مستمرّة وليس على تبادل يحدث مرّة واحدة فقط، ولذلك ثمّة بهجة حزينة في التلصّص على الكتب التي تحمل إهداءً، والتي نعثر عليها مرميةً في متجر كتب مستعملة: لقد عادت تلك الكتب مجدّداً إلى حيّز السلع التجاريّة، ولكنّها ما زالت محتفظةً بعبارات التحبّب المنقوشة فيها، على الرغم من أنّها منزوعة عن سياقها الذي يهبها معنى. موقع «وايان بي. غودرهام» الذي

يوثّق إهداءات الكتب تلك، يلخّص كلّ ما سبق، فما الذي حصل مثلاً لبول الذي أهداه لوڤداي نسخةً من ماركس كتب فيها: «آملاً بأنّك ستقاتل دائماً، بيديك وقلبك وعقلك، من أجل عالم ديمقراطيّ على الصعيد السياسيّ، تسوده المساواة على الصعيدين الاجتماعيّ والاقتصاديّ»، هل فعلتَ ذلك يا بول؟! وأنتِ يا «زوجتي الأغلى» التي تلقّت نسخة من «برج بابل» للمؤلّفة إيه. إس. بايات، كي «تقرئيها عندما أكون بعيداً عنكِ وأحلم بكِ»، هل قمتِ برمي هذه النسخة إلى الكيس المخصّص لجمع التبرّعات للأعمال الخيريّة، وهربتِ مع مدرّب البيلاتس؟! عندما أهدتْه إستر بمناسبة الڤالانتاين كتاباً يضمّ مجموعة من قصائد الحبّ، كم طال احتفاظ آندرياس يا ترى بذلك الكتاب قبل أن يرميه؟! النقطة الأبرز في تلك الآثار التي تحملها الكتب المستعملة، هي الدليل الذي تقدّمه على أنّ الكتب المهداة تشهد دائماً على علاقة بين المُهدِي والمُهدَى إليه، فكلّ الكتب مدموغة بعلامات غير مرئيّة تتركها تلك التواريخ: إهداءاتٌ تجعل تلك الشبكات مرئيّة، وكأنّها «جرعة باريوم»[1] ببليوغرافيّة. المالكون اللّاحقون يَرِثون التاريخَ السابق لكتبهم، ولا بدّ لهم من الاعتراف أنّها -موسومةً بإهداء عاطفيّ، أو لقب تحبّب، أو رسالة خاصّة- لن تنتمي إليهم بتاتاً بشكل تامّ أو حصريّ!

بأيّ حال، سيقدّم لنا الفصل التالي ثلاث مالكات للكتب، يلقين الضوء على ميلنا الطويل الأمد لفعل العكس، أي التأكيد على مِلكيّتنا لكتبنا، بوصفها جزءاً من الصورة الاستراتيجيّة والفريدة من نوعها، التي نقدّمها عن أنفسنا.

***

1- في التصوير بأشعة إكس، يبتلع المريض جرعة من مادة الباريوم الظليلة على الأشعة، كي يصبح الجهاز الهضميّ العلويّ (المري، المعدة، الأمعاء الدقيقة) مرئيّاً. المترجمة

# الفصل الرابع

## «سِلْفي ورفوفي خلفي»:
## آن، مارلين، ومدام دي بومبادور

إحدى الظواهر غير المتوقّعة، الناجمة عن الانتقال إلى الاجتماعات والمقابلات أون – لاين خلال وباء كوفيد العالميّ، كان الانتباه الدقيق إلى الخلفيّة البيليوغرافيّة التي تظهر في الڤيديوهات خلف السياسيّين والخبراء والزملاء. ثمّة حساب على تويتر اسمه «Bookcase Credibility» (النبذة التعريفيّة للحساب: «ما تقوله لا يهمّ بقدر خزانة الكتب خلفك»)، حصد مئة ألف متابع بسبب «لقطات الشاشة» التي يعرضها مرفقة باقتباسات لمّاحة. أحد تلك الاقتباسات مثلاً، يُفسَّر بمكر كنداء استغاثة لمساعدة كتاب عنوانه «ما الذي ينجح؟»، ظهر مقلوباً رأساً على عقب على رفّ خلف وزير للماليّة متعثّر في مهنته، بينما لفتت صورة أخرى الانتباه إلى خزانة رُتِّبَت الكتب على رفوفها وفقاً لألوانها، بينما ميّز البعض بابتهاج في صورة ثالثة نسخاً عديدة من الكتب التي ألّفها الشخص نفسه الذي يظهر في الفيديو، بعضها مُرتَّب بحيث يواجه غلافها الأماميّ الناظرَ، كما لو أنّها معروضة في متجر للكتب. في استجابة للسميوطيقا المتنامية لخلفيّة «خزائن الكتب» تلك، أحد متاجر الكتب المستعملة الذي كان متخصّصاً سابقاً ببيع الأفلام وأجهزة التلفزيون، حقّق مبيعات مبهرة خلال الحظر: انتقى الموظّفون للمبتدئين المحتارين على صعيد خزائن الكتب في الخلفيّة، التشكيلةَ الصحيحة من الكتب لإنتاج التأثير المرغوب به أمام الكاميرا.

نحن جميعنا نربط أنواعاً محدّدة من الكتب بأنماط معيّنة من الأشخاص،

وهذا الأمر بأيّ حال يحصل منذ قرون عديدة، كما توضّح البورتريهات الثلاثة التالية عن ثلاث نساء محبّات للكتب، اختارت كلٌّ منهنّ بحرص وضعيّةً مع كتاب أو عدّة كتب، كي تصنع رأي الناظر. في البورتريهات الثلاثة، يبرز تخريب اجتماعيّ مقصود للصورة العامّة لصاحبة البورتريه عموماً، وللصور النمطيّة للرجال خصوصاً على أنّهم -هم وليس النساء- مفكّرون ومثقّفون ومحبّون للكتب.

البورتريه الأوّل، مصدره إنجلترا في القرن السادس عشر: الليدي آن كليفورد في «الصورة العظيمة». بعد أن بلغت سنّ الرشد، قضت آن كليفورد (1590-1676) معظم حياتها في شنّ حملة قانونيّة، لاستعادة حقّها بوراثة أراضي عائلتها وعقاراتها حول مدينة سكبتون في شمالي إنجلترا. انتصرت مثابرتها في نهاية المطاف، وعندما استلمت ميراثها أخيراً، خلّدت نضالها ذاك في لوحة رائعة من ثلاثة أجزاء سُمِّيَت بـ«الصورة العظيمة»، رُسِمَت بأسلوب فنّان القصر الشهير أنطوني ڤان ديك ولكن بتكلفة أقلّ، ورسّامها الحقيقيّ مجهول (يُعتقد أنّه الرسّام الفلمنكيّ يان ڤان بلكامب). أُنجِزَت هذه اللوحة حوالي عام 1646، أي عندما استسلم الملك تشارلز الأوّل للجيش البرلمانيّ، وعندما نُشِرَت أوّل مجموعة شعريّة لجون ملتون، لكنّ موضوع «الصورة العظيمة» كان شخصيّاً وليس عامّاً: اللوحة الثلاثيّة الأجزاء تصوّر في قسمها الأيسر الليدي آن في الخامسة عشرة من عمرها، في لحظة وفاة والدها حين كان من المُفترَض أن ترث حقّها الشرعيّ، أمّا في القسم الأيمن من اللوحة فتظهر الليدي آن في الخمسينيّات من عمرها، وقد أصبحت أخيراً المالكة الوحيدة لعزبتها، ولا يرافقها في هذا القسم سوى قطّة وكلب. في القسم الأوسط، نرى والديها جورج ومارغريت كليفورد وشقيقيها اليافعين اللذين توفيا في الطفولة، ممّا جعلها الوريثة الشرعيّة لوالديها، استناداً إلى قانون «وقف الأملاك» الذي ينصّ على أنّ أملاك آل كليفورد يجب أن تورّث حصراً لأبنائهم المباشرين المتّحدرين من صلبهم، حتّى وإن تمّ توريث أنثى على نحو استثنائيّ. ثمّة نقشٌ مفاجئ نوعاً ما على اللوحة، يشرح أنّ الصبيّيَن رُسِما بعد أن حبلت والدة آن بها ولكن قبل ولادتها، أي أنّ الناظر يجب أن يتخيّلها غير مرئيّة، في حالة جنينيّة إن صحّ التعبير، ولكنّها حاضرة في

البورتريه العائليّ الذي يتوسّط اللوحة. إذن، ثمّة ثلاث مراحل من آن: جنين، مراهقة، وأرملة. في الخلفيّة، نشاهد دروع العائلة العديدة، وبورتريهات مصغّرة تخلق شبكة جينالوجيّة أوسع، لكنّها تركّز على نساء العائلة. هذه اللوحة، الموجودة حاليّاً في «غاليري آبوت هول للفنون» في مدينة كِندال الإنجليزيّة، تقيس أبعادها حوالي ثلاثة في خمسة أمتار، كما أنّ شخوصها مرسومون بأحجامهم الطبيعيّة، وكانت موجودة مع توأمتها –ثمّة نسختان أصليّتان من اللوحة ذاتها– في مقرّين رئيسيّين لآل كليفورد، وكلتاهما تعلنان عن أهميّة العائلة والميراث في حياة الليدي آن كليفورد، وهما مكافئ بصريّ ضخم لـ «الكتب العظيمة» التي أملتْها على النُسّاخ كي تسجّل تاريخ عائلتها.

بأيّ حال، العنصر البصريّ الأهمّ في اللوحة، يوثّق عنصراً آخر ثابتاً في حياة الليدي آن، فثمّة خمسون كتاباً تقريباً تتوزّع على امتداد اللوحة بأقسامها الثلاثة. كقرّائها المرسومين، رُسِمَت تلك الكتب أيضاً بحجمها الحقيقيّ، وهي ليست مجرّد خلفيّة عامّة أو «حشوة» لملء الفراغات لا معنى لها، بل رُسِم كلٌّ منها مع عنوان قصير واضح مقروء، فهذه الكتب –وبعضٌ منها تحديداً– كانت بالغة الأهميّة بالنسبة للصورة التي أرادت آن أن تقدّمها عن نفسها: إنّها تدعونا إلى التركيز عن كثب على رفوف كتبها، وما تقوله تلك الكتب عنها. لقد توزّعت الكتب في أجزاء معيّنة من اللوحة، كي تقصّ سرداً بيوغرافيّاً عن آن، فكتب الجغرافيا والتاريخ والفلسفة والدِين في القسم الأيسر من اللوحة، هي ما قرأته آن اليافعة، نصوصٌ أدبيّة جنباً إلى جنب النصوص الجادّة التعليميّة: «كتاب رجل البلاط» لكاستليوني، «عزاء الفلسفة» لبوثيوس، «مدينة الربّ» للقدّيس أوغسطين، «التحوّلات» لأوفيد، مقالات مونتانيه، «دون كيخوته» لسرڤانتس، أعمال تشوسر، و«أركاديا» لفيليب سيدني. جمعُ هذه الكتب معاً، يؤكّد على التطوّر الفكريّ والروحانيّ، لا سيّما على صعيد الأدب والفلسفة، ويوسّع لاحقاً الشبكات الثقافيّة التي ارتبطت بها الليدي آن. في عام 1620 على سبيل المثال، شيّدت آن على نفقتها الشخصيّة نصباً للشاعر الإليزابيثيّ إدموند سبنسر في ويستمنستر آبي، وهنا في اللوحة المذكورة تظهر على الرفّ خلفها نسخة من أعماله التي نُشِرَت عام 1611. كشابّة يافعة في أواخر المراهقة، كانت

الليدي آن بين الراقصات في البلاط مع الملكة آن في قصر وايت هول، ضمن استعراضَي المنوّعات الباذخين اللذين كتبهما بِن جونسون: «تمثيليّة الجَمال» 1608، و«تمثيليّة الملكات» 1609، ومجموعة الأعمال الكاملة لجونسون، بما فيها العملان المذكوران[1]، تظهر أيضاً في مكتبة الليدي آن المرسومة في اللوحة. ثمّة عنوان آخر يموضع كتاباً ذا غلاف أحمر يواجه الناظر، ضمن السيرة الذاتيّة لصاحبة اللوحة: «حوليّات إنجلترا نثراً» لمؤلّفه السير دانيل معلّم السيّدة الشابّة، وتوخّياً للتأكيد أكثر تطالعنا عبارة «السير دانيل، معلّم هذه السيّدة الشابّة» على كتاب آخر مرسوم فوق رفّ، بجوار بورتريه للمعلّم صامويل دانيل بشعره الأشقر الفاتح، الذي كان أيضاً شاعراً ومسرحيّاً وخبيراً باللغة الإيطاليّة. بالإضافة إلى ما سبق، سنرى أيضاً في اللوحة قصائد وعظات لجون دون، الذي لم تجهله الليدي آن، كما أنها استمعت إليه وهو يلقي عظة في كنول عام 1617. نسخة أعمال أوغسطين التي ترجمها جون هيلي (1610، 1620) كانت مهداة إلى فيليب هربرت إيرل بمبروك، وهو زوج الليدي آن الثاني، ولكن يا للعجب! لا يبدو أنّها امتلكت نسخة من أشهر كتاب مُهدى إلى هربرت، وهو «الفوليو الأوّل»[2] لشكسبير 1623. كي نرى «الفوليو الأوّل» هذا، لا بدّ لنا من أن ندير وجهنا إلى لوحة أخرى معاصرة لآن، تمّ استخدام الكتاب المذكور فيها بالمثل لبناء الصورة التي أراد صاحب اللوحة للناس أن يروه عليها، وهي البورتريه الذي رسمه ڤان دايك للشاعر والفارس السير جون سَكْلنغ.

نعرف من مصادر أخرى -بما فيها مخطوطة لقائمة مكتبة، اكتشِفَت مؤخّراً في قلعة «آبلباي كاسل»- عناوين ما ينوف على مئة وستّين كتاباً امتلكتها الليدي آن، ممّا يتيح لنا أن نقارن بينها وبين تلك المرسومة في لوحة «الصورة العظيمة»، ولا يسعنا إلّا أن نعجب بطريقتها في انتقاء مجموعة من

---

1- سلسلة من الاستعراضات المسرحيّة التي كتبها بِن جونسون، كانت بطلاتها الملكة آن ومرافقاتها النبيلات، تدور كلّ منها حول ثيمة معيّنة، حافلة بالموسيقى والرقص والأزياء الباذخة. المترجمة

2- أعمال شكسبير التي جمِعت معاً ونُشِرَت في كتاب واحد عام 1623، أي بعد وفاته بحوالي سبع سنوات، ويشير إليها المؤرّخون بـ «الفوليو الأوّل». المترجمة

كتبها خصّيصاً للوحة. من الواضح أنّ التطوّر الروحانيّ المسيحيّ العمليّ كان مهمّاً بالنسبة لها، إذ توجد في الزاوية العليا اليمنى من اللوحة نسخة من عظات دون جون، وفوقها نسخة من «التأمّلات والتعبّد» 1635 لوليام أوستن، وهو بحدّ ذاته كتاب كُتِبَ على صفحة عنوانه المزخرفة أنّه مكرّس لذكرى مؤلّفه من قبل أرملته «كصرح باقٍ... لزوجها المبجّل دائماً»، ويبدأ بـ «صلاة من أجل عيد سيّدتنا العذراء». سجلّات منزل كليفورد توثّق كيف ابتاعت الليدي آن إحدى عشرة نسخة فوليو من هذا الكتاب في كانون الأوّل 1669، لقاء مبلغ كلّي يعادل ثلاثة جنيهات وثلاثة عشر شلناً وأربعة بنسات. من الواضح أنّ اقتناء هذا الكتاب، كان من وجهة نظرها جزءاً من واجباتها الرعويّة تجاه مجتمعها الأوسع، بما أنّها مالكة عزبة شاسعة، فوزّعت النسخ الإحدى عشرة على أفراد عائلتها، بالإضافة إلى نسخ من أعمال أخرى تسعى لتحقيق السكينة الروحانيّة والدينيّة. اقتنت آن أيضاً مجموعة من الأعمال المرجعيّة التي تتناول المسائل القانونيّة وإدارة الأراضي، ولا شكّ في أنّها كانت كتباً مفيدة لامرأة أمضت كلّ حياتها كراشدة في خضمّ نزاعات قانونيّة حول ملكيّة الأرض. نسختها من كتاب «عناصر هندسة العمارة» للسير هنري وَتون، توضّح إحساسها بالمسؤوليّة كمالكة أراضٍ لا بدّ لها من ترميم المباني في عزبتها. الانطباع الإجماليّ الذي تقدّمه اللوحة، هو أنّها قارئة نشيطة وليست قارئة متأمّلة، تملك كتباً عمليّة ترمز إلى سعيها الذي لم ينقطع خلف حقوقها القانونيّة وحقّها بملكيّة أراضيها. بعضُ الكتب التي اقتنتها تحوي تعليقات مكتوبة بخطّ يدها، ففي هوامش الكتاب الفضائحيّ «البلاط وشخصيّة الملك جيمس»، الذي نشره أنطوني وِلدُن عام 1651 بوصفه شاهد عيان مُطّلعاً، علّقت الليدي آن: «إنّه وصف صحيح للملك جيمس»، إلى جانب العبارة البعيدة كلّ البعد عن الإطراء «لسانه كبير جدّاً على فمه». يوميّاتها تخبرنا بأنّها استمتعت بقيام شخص ما بالقراءة جهراً على مسامعها، وبين تلك الأعمال التي قُرِئت لها نجد مقالات مونتانيه، و«ملكات جنيّات» لإدموند سبنسر، والكتاب المقدّس وسواه من النصوص التعبّديّة.

لوحة «الصورة العظيمة» هي في جوهرها سيرة ذاتيّة لليدي آن كليفورد،

ترسمها في ثلاث لحظات من حياتها ضمن بورتريه متعدّد الأبعاد. رفوف الكتب المرسومة تلك، تجسّد الوسط الاجتماعيّ والثقافيّ الذي عاشت فيه، فضلاً عمّا قرأته، وتلخّص رحلتها الشخصيّة من منظور راجع بعد أن بلغت أواسط العمر. تلك الرفوف تسرد قصّتها كما أرادت بالضبط، كما أنّ الكتب التي يمكن تمييز عناوينها بوضوح والتي اختارتها قصداً للوحة، تخلق كما هو واضح ما يمكن أن نسمّيه «سيرة ذاتيّة ببليوغرافيّة»، أو بالتعبير العاميّ الشائع «shelfie» أي «سِلفي ورفوفي خلفي»[1].

ثمّة لوحات أقدم من «الصورة العظيمة» رُسِمَت فيها كتب يمكن تمييز عناوينها، ولكنّ تلك اللوحة تُعدّ الأولى من نوعها ضمن جنس «السيرة الذاتيّة» الأدبيّ الطَموح كما نعرفه نحن في القرن الحادي والعشرين، وعلى الرغم من أنّها سبقت كلّ أنماط التكنولوجيا ذات الصلة، بما فيها خزائن الكتب نفسها، فإنّ آن كليفورد قدّمت فيها «خزانة كتب» ذات مصداقيّة حقيقيّة. يجدر بالذكر أنّ خزائن الكتب بشكلها المعاصر، تُنسَب غالباً إلى صامويل بيبس، الذي كلّف سمبسون النجّار بصناعة خزائن منفصلة ذات واجهات زجاجيّة وفقاً لنموذج هولنديّ، وذلك في حقبة 1660.

بعد قرن من الزمن، تكرّرت القصّة ذاتها مع صاحبة اللوحة الثانية، جين - أنطوانيت بواسون التي يعرفها التاريخ باسم مدام دي بومبادور، الخليلة الرسميّة للملك الفرنسيّ لويس الخامس عشر من عام 1745 إلى عام 1750، والتي جمعتها علاقة مهنيّة طويلة مع الرسّام فرانسوا بوشيه (الشهير ببورتريهاته التي يميل فيها إلى رسم الشخصيّات على نحو مثاليّ) كي يرسمها في سلسلة عُرِفَت بـ«femme savante»[2]، هدفت إلى بناء صيتها كامرأة تحظى بالتقدير بسبب ذكائها لا بسبب مفاتنها الجنسيّة، فكثيراً ما رسم بوشيه المدامَ دي بومبادور مع كتاب مفتوح في يدها، أو مع خزائن الكتب خلفها. إحدى تلك اللوحات، الموجودة قيد الإعارة الدائمة في

---

1- shelfie «شِلفي»، كلمة جديدة دخلت إلى اللغة الإنجليزيّة، وتعني الصورة التي يلتقطها المرء لنفسه وخلفه رفوفه المليئة بالكتب، وتلعب على مضامين صورة «السِلفي» بالجمع بين صورة «selfie» وبين «رفّ» Shelf. المترجمة

2- تعني حرفيّاً «المرأة المتعلّمة أو المثقّفة». المترجمة

متحف «آلتيه بيناكوتيك» في ميونخ، أُنجِزت عام 1756 بمناسبة ترقية مدام دي بومبادور ذات الأربعة والثلاثين عاماً إلى مرتبة مرافقة للملكة، ورُسِمت فيها بالحجم الطبيعيّ نصف مضطجعة على أريكة، كأنّها تطفو فوق فستان فاخر ضخم باللون الأخضر البحريّ الداكن، مفروش حولها بعناية لإظهار براعم الأزهار التي تطرّزه، ويكشف بوضوح عن الجزء الأعلى من صدرها الشاحب المسطّح. إنّها تنظر يساراً، بعيداً عن الكتاب الذي تحمله مفتوحاً بيدها اليمنى في حضنها، وإبهامها الذي يحدّد الصفحة يوحي بأنّها توقّفت فجأة عن القراءة لسبب ما.

هذا المشهد يوحي بإحساس بالركود: منتظرةً، تحدّق مدام دي بومبادور بتركيز إلى منتصف اللوحة، محاطة بمحتويات مخدعها الفارهة الكثيرة. ثمّة المزيد من الكتب في خزانة من طراز روكوكو، يظهر انعكاسها في المرآة خلف دي بومبادور، فوقها ساعة وتمثال لطفل عارٍ متجَهّم يجلس متكاسلاً. ثمّة كتاب آخر غلافه من الجلد الأحمر، ملقى بعفويّة تحت طاولة كتابة صغيرة غير مرتّبة، فوقها مغلّف وشمعة وريشة وأدوات الكتابة الأخرى. هناك أيضاً أوراق حرّة، ووردتان مقصوصتان مرميّتان على الأرض تحت قدميها اللتين تنتعل فيهما خفّين (صغيرتان على نحو لا يُعقَل!)، وكلبة صغيرة من نوع «سبانيل الملك تشارلز» اسمها ميمي، تراقب المشهد من زاوية اللوحة السفليّة اليسرى. نظرة ميمي التي تحدّق للأعلى، ترسم خطّ نظر قطريّاً عبر جسد السيّدة المرسومة، يتقاطع مع الكتاب الذي تحمله ومع انعكاس رأسها في المرآة خلفها، ومع ستارة ذهبيّة ثقيلة تضفي التوازن على عناصر اللوحة في الجهة العلويّة اليمنى، مؤكّدةً على جرأة مدام دي بومبادور بتقديم نفسها.

في هذا البورتريه، ارتكز بوشيه بوقاحة إلى تقاليد رسم أيقونات القارئة الأشهر على الإطلاق، أي إلى لوحات العصور الوسطى وعصر النهضة التي تدور عن «البشارة»، حينما زار جبريل كبير الملائكة مريمَ العذراء كي يبشّرها بأنّها ستحبل بصبيّ وسيُدعى يسوع. هنا، تُصوَّر العذراء عادة وهي تقرأ، جالسةً في الجهة اليمنى من اللوحة -كمدام دي بومبادور- فضلاً عن أنّ هذا النمط من اللوحات يوظّف عناصر بصريّة محدّدة بارزة، كستارة خلف

العذراء توحي بمشهد داخل المنزل، ومزهريّة فيها أزهار مقصوصة لا سيّما الزنبق، وقطّة أحياناً، وكلب فيما ندر. النقطة الأبرز في هذه الأيقونات التي كثيراً ما تتكرّر، هي وصول الملاك جبريل فجأة على نحو غير متوقّع، قائلاً: «سَلاَمٌ لَكِ أَيَّتُهَا الْمُنْعَمُ عَلَيْهَا! اَلرَّبُّ مَعَكِ. مُبَارَكَةٌ أَنْتِ فِي النِّسَاءِ» (لوقا 1: 28)، فيقاطع مريم العذراء وهي تقرأ. تقليد الأيقونات هذه مختلف من مكان لآخر، المسيحيّة الغربيّة طوّرت صورة العذراء المتعلّمة، أمّا الأيقونات البيزنطيّة فتصوّرها وهي تغزل، والغزلُ يُعدّ مجازاً مادياً عن تكاثر المادّة في التجسّد. بأيّ حال، نشاط القراءة غير مذكور فيما ترويه الأناجيل القانونيّة عن قصّة الحبَل المقدّس بيسوع، ولكنّه ظهر بفعل الأناجيل المنحولة التي غالباً ما تصوّر مريم الشابّة في حالة من العفّة الصارمة، مفضّلة أن تنسحب مع كتبها إلى حياة من العزلة سابقةٍ على ظهور الرهبنة والتنسّك في الأديرة، تحضيراً لقدرها المرتقب في تجسّد الكلمة. في العصور الوسطى الباكرة، طوّرت شروحات الكتاب المقدّس ثيمة مفادها أنّ مريم كانت تقرأ إمّا المزامير أو مقاطع العهد القديم التنبّؤيّة في تلك اللحظة، وهذه الثيمة كانت بالغة الأهميّة في إضفاء الشرعيّة على قيام النساء بقراءة النصوص المقدّسة، كما أنّ السؤال الذي طرحته مريم على الملاك («كَيْفَ يَكُونُ هذَا...»، لوقا 1: 34)، أصبح من وجهة نظر المفسّرين الأوائل كآمبروز والمحترم بِيْد، نموذجاً لتفسير الكتاب المقدّس من خلال طرح الأسئلة الاستقصائيّة. بالتالي، منذ القرن الثاني عشر وحتّى القرن الثامن عشر، أصبحت أيقونة البشارة قالباً لرسمِ النساء القارئات في اللوحات.

محاكاة مدام دي بومبادور للأيقونات المقدّسة، كانت خطوة جريئة على صعيد إعادة بناء صورتها العامّة بعد انتهاء علاقتها الجنسيّة الحميمة بالملك، حينما تعاونت مع بوشيه لإعادة إطلاق مهنتها بنجاح. لقد قرأ المعاصرون لها «أيقونتها» تلك، كما أرادت منهم أن يقرؤوها بالضبط، فقد مدح أحدهم في مراجعة كتبها عن اللوحة آنذاك الطريقةَ التي «تشير فيها الكتب والرسومات والإكسسوارات الأخرى، إلى ذوق المركيزة مدام دي بومبادور في العلوم والفنون التي أحبّتها وتعلّمتها بنجاح، والتي عرفت كيف تكرّس أوقاتها النافعة لها». تلفت إليز غودمان إلى أنّ بوشيه، دمج جنسين فنيّين معاً:

بورتريه البلاط المحليّ، الذي يؤكّد على مرتبة صاحب/ ة اللوحة من خلال ضخامة حجمها والإكسسوارات الفاخرة التي تصوّرها، والبورتريه الفكريّ لأحد رجالات الفكر أو نسائه في جوّ الخصوصيّة الأكاديميّة لغرفة المكتب أو الدراسة، ولكنّني أنظرُ إلى هذا البورتريه كتقاطع بين جنسين مختلفين: تصريحٌ دنيويّ فاضح، ممتزج بالبورتريهات الكلاسيكيّة الشائعة آنذاك التي تصوّر ڤينوس إلهة الحبّ المكتنزة، فعوضاً عن الطهارة المتقشّفة لظروف مريم العذراء عندما زارها الملاك، رسم بوشيه مشهداً داخليّاً موسوماً بالحميميّة الشهوانيّة والاستهلاك الفاخر. المرأة القارئة هنا لا تنتظر الحَبَل الروحيّ الذي يبشّر به الملاك، بل المباهج الدنيويّة التي ستظفر بها بفضل مفاتنها الجنسيّة، لأنّ السوار اللؤلؤيّ الذي تضعه مدام دي بومبادور في ذراعها اليمنى، فوق الكتاب المفتوح مباشرة، يحمل كما هو معروف إطاراً دائريّاً فيه صورة الملك، عشيقها السابق. في بورتريه آخر لها يعود إلى الحقبة نفسها، رسمه لاتور عام 1755 بألوان الباستل[1]، تظهر مدام دي بومبادور بأسلوب يقلّد لوحات فلاسفة التنوير، كما أنّ عنوان الكتاب الذي تحمله فيها مقروء على العكس من كتابها في لوحة بوشيه الآنفة الذكر، إذ لا نعرف أيّ كتاب اختارته من مكتبتها الضخمة... لنقل إنّه ليس سفر المزامير قطعاً!

«كتالوج كتب مكتبة المركيزة الراحلة مدام دي بومبادور»، نُشِر بعد وفاتها عام 1765، وقدّم مسرداً لمحتويات مكتبتها التي تجاوزت ثلاثة آلاف كتاب، بما فيها «حكايات خرافيّة» لشارل بيرو، رواية «مانون لَسْكو» لأنطوان فرانسوا بريڤو، «روبنسون كروزو» و«مول فلاندرز» لدانيل ديفو، نسخة مترجمة من «تاريخ توم جونز» لهنري فيلدنغ، وكتب الشعر الفرنسيّ والفلسفة والأدب الكلاسيكيّ، لكنّ المكتبة لم تضمّ «سوى خمسة كتب عظات فقط» كما نوّهت نانسي مِتفورد باقتضاب في السيرة الذاتيّة التي كتبتها لمدام دي بومبادور. دُمِغَت الكتب كلّها، بشعار الدرع ذي الأبراج

1- موريس كوينتن دو لا تور (1704–1788): أحد أشهر الرسّامين الفرنسيّين في القرن الثامن عشر، تميّز بقدرته على إضفاء مسحة من الذكاء والسحر على شخوص بورتريهاته، ورسم تفاصيل ملامح الوجوه بدقّة وحيويّة. اللوحة المذكورة التي رسمها لمدام دي بومبادور كانت أيضاً بالحجم الطبيعيّ. المترجمة

الثلاثة الذي اشتراه لها الملك، ومن الواضح كما تقول مِتفورد أنّ مدام دي بومبادور كانت «تقرأ كتبها فعلاً، ولم تستخدمها ببساطة كورق جدران للغرف». التجليد بالجلد المغربيّ الأحمر أو الزيتونيّ المفضّل لديها واضح في لوحة بوشيه، كما أنّ الكتابَين المائلَين الآنفي الذكر يوحيان بمجموعة تُقرَأ حقّاً وليس بديكور لإضفاء التناظر. لقد كانت مدام دي بومبادور راعية مهمّة للفنون، دعمت مصنع «سِفر» للبورسلان، المسرح، الفنونَ البصريّة، صياغة الأحجار الكريمة، وسواها من المشروعات، كما أنّ اهتمامها بالكتب امتدّ أيضاً إلى الطباعة والرسومات التوضيحيّة، فقد طبعت بواسطة آلة طباعة جُلِبَت إلى شقّتها في قصر ڤرساي تراجيديا «رودوغون» لبيير كورني، وعملت بنفسها على طباعة رسومات صفحة «الواجهة»[1] بتقنيّة «الأكواتنت»[2]، بعد أن رسمها بوشيه. ثمّة نسخة من هذه الطبعة مغلّفة بالجلد المغربيّ الأحمر وتحمل شعار درع بومبادور، موجودة ضمن مجموعة فرديناند دي روتشيلد في قصر «وادسدون مانور» المشيّد على طراز القصور الفرنسيّة. لبعض الوقت خلال نهاية القرن التاسع عشر، امتلك روتشيلد أيضاً بورتريه بوشيه ذاك الذي تظهر فيه مدام دي بومبادور بالفستان ذي اللون الأخضر البحريّ، وعرضه في منزله في بيكاديللي. اليوم، بوسعنا أن نرى كيف يجمع هذا البورتريه بين الجاذبيّة الجنسيّة، والثقافة، وتقاليد الأيقونات الدينيّة كي يقدّم موضوعه «القارئة» كامرأة رزينة قويّة، ذائعة الصيت في البلاط وذكيّة في آنٍ واحد.

لقد لجأ معاصرو بومبادور إلى منطق ثنائيّ بما يتعلّق بها -كانت من وجهة نظرهم إمّا مغوية، أو مثقّفة- ونحن نبذل جهدنا بدورنا كي نوفّق بين الجاذبيّة الجنسيّة والثقافة، كما تجسّدهما صورة فوتوغرافيّة التُقِطَت

---

1- صفحة تشغلها الرسومات بأكملها عادة، وتواجه صفحة العنوان في بداية الكتاب. المترجمة

2- تقنيّة شاع استخدامها من قبل المطبعيّين لطباعة الصور، تعتمد على استخدام صفيحة نحاسيّة يتمّ تخريشها بالحمض، لحفر مناطق غائرة وأخرى مرتفعة وفقاً للرسم المطلوب. النتيجة النهائيّة تعطي تدرّجات لونيّة واسعة، أشبه بالألوان المائيّة، لذلك تُعرَف أحياناً بـ «الحفر المائيّ». المترجمة

لمارلين مونرو عام 1955 بعدسة إيف آرنولد (أوّل امرأة تنضمّ إلى وكالة ماغنوم للتصوير الشهيرة). مونرو، في شمس ما بعد الظهر، تلبس بجرأة بلوزة مخطّطة وشورتاً أو ربّما مايوه سباحة، وهي تجلس عارية الساقين وركبتاها مرفوعتان قليلاً نحو صدرها، فوق أرجوحة دوّارة للأطفال.

إنّها منكبّة على الصفحات الأخيرة من «أوليسس» لجيمس جويس، شفتاها المكتنزتان منفرجتان قليلاً، يدها اليمنى تمسك الكتاب من غلافه الأيمن، وتسنده على طيّة مرفقها وعلى ذراعها اليسرى التي تحتضن ركبتيها: بما أنّ هذه الوضعيّة لا تتيح تقليب الصفحات بسهولة، لذلك فهي توحي بأنّ مونرو تقرأ ببطء وتركيز عميق.

ثمّة عدد لا يصدّق من الصور الفوتوغرافيّة لمونرو وهي تقرأ، المصوّر فيليب هالْسمان مثلاً التقط لها سلسلة من الصور في شقّتها، مستغلّاً خزانة الكتب كخلفيّة في الكثير منها: في إحداها، تظهر النجمة مستندة إلى خزانة الكتب بوضعيّة تُبرز انحناءات جسدها، الذي لا يغطّيه سوى «اللانجري» فقط. في صورة أخرى، تقرأ مونرو كتاباً موضوعاً على مسافة تبدو لنا بعيدة أكثر ممّا ينبغي عن عينيها -ربّما كي لا تحجب صدرها الباذخ- وثمّة نسخة من مطبوعات «مودرن لايبرَري» مقلوبة على السجادة بجانب أسطوانة موسيقيّة. في لقطات أخرى، تظهر مونرو وهي تقرأ «أوراق العشب» لوالت وايتمان، أو كتاب الرحلات الهزليّ «انظروا من سافر إلى الخارج الآن!» لإيرل ويلسون، أو -على نحو يثير الغيظ- «موت بائع متجوّل» لهنري ميلر الذي تزوّجته لبعض الوقت. الصور الفوتوغرافيّة المفضّلة بالنسبة لمونرو، كانت تلك التي التقطتها لها إيف آرنولد في لونغ آيلند (شاركت النجمة بنفسها في التحضير لها)، ولكنّ المعلّقين واجهوا صعوبة بالغة بتقبّل فكرة أنّها كانت تقرأ عمل جويس الحدائيّ الصعب فعلاً، ولم تحمله فقط كقطعة ديكور مسرحيّ. لعلّ هذا الافتراض المتحيّز جنسيّاً، يخلط عمداً بين صورتها كقارئة في هذه اللقطة، وصورتها في فيلم جين نيغولسكو الكوميديّ «كيف تتزوّجين مليونيراً؟» 1953، الذي أسّس شخصيّتها كـ«شقراء غبيّة»، فشخصيّة باولا السخيفة الحسيرة البصر التي لعبتها مونرو في الفيلم، لا تستخدم نظّارتها لأنّ الرجال برأيها لن يهتمّوا

بامرأة تضع نظّارة طبيّة، وتظهر في الفيلم وهي تقرأ كتاباً مقلوباً رأساً على عقب أثناء رحلة بالطائرة.

لطالما عُدّت الصورة التي التقطتها إيف آرنولد، تناقضاً بصريّاً بين فنّ راقٍ وفنّ وضيع، بين نجمة هوليود وأديب إيرلنديّ، بين امرأة سخيفة ورجل فكر، وهذا التضادّ يعكس التعليقات آنذاك على زواج مونرو وميلر، والتي يلخّصها عنوان مقال في مجلّة «فارايَتي»: «رأسُ البيضة يتزوّج الساعة الرمليّة». لقطة آرنولد أثارت جدلاً مطوّلاً حول ما إذا كانت مونرو تقرأ «أوليسس» حقّاً أم لا، وعندما سألها عن ذلك أحد المتخصّصين بأدب جويس، متلهّفاً إلى التحقّق من أنّ مونرو هي بالفعل النجمة المتألّقة الأشهر بين قرّاء الكتاب، تتذكّر آرنولد أنّ مونرو قالت لها «إنّها تضع «أوليسس» معها في سيّارتها دائماً، وإنّها تقرأه منذ فترة طويلة، كما قالت إنّها أحبّت وقعَ كلماته، وإنّها تقرأه أحياناً بصوت عالٍ كي تفهمه، لكنّها تجده صعباً». يبدو ما سبق استجابة مُقنِعة جدّاً لصعوبات هذا النصّ ومتعته، ولكنّ اختيار رواية «أوليسس» كان في الوقت ذاته مقصوداً. إدراكنا بأنّه جزء من مسرح اللقطة الفوتوغرافيّة، يجعلنا نعي قدرة مونرو على التحكّم بتقديم صورتها الشخصيّة، فقد كانت اللقطة الأشهر لها في السنة ذاتها، هي تلك التي تظهر فيها واقفة وتنورتها تتطاير للأعلى فوق فوهة تهوية المترو في لكسنغتون آفنو، والتي صُنِع منها مجسّم من الورق المقوّى بالحجم الطبيعيّ، استخدمته دور السينما في كلّ مكان للترويج لفيلم مونرو «حكّة السنوات السبع» في كانون الأوّل من عام 1955. بالمقابل، الصورة التي التقطتها إيف آرنولد لمونرو وأوليسس عملت على نحو مختلف، فالكاتبة جانيت ونترستون تصفها بأنّها «مغوية»، بسبب الإحساس بالاستقلاليّة الذي توحي به «إلهةٌ، إلهة لا يلزمها أن ترضي جمهورها ولا رَجُلها، بل تعيش فقط بداخل الكتاب». وضعيّة مونرو هنا مُركّزة وحميمة، وتعليق «فنّان الكتب» باز سبكتر[1] عن التداعيات الإيروتيكيّة للكتب، يبدو لي وثيق الصلة بتلك اللقطة: «عندما

---

1- Buzz Spector: فنّان وناقد أمريكيّ من مواليد 1948، يستخدم الكتب كموضوع لأعماله الفنيّة وكأدوات لتنفيذها في الوقت نفسه، ويركّز على العلاقة بين التاريخ الشعبيّ والذاكرة الفرديّة وتلقّي العمل الفنيّ. المترجمة

نقرأ –المسافة الاعتياديّة بين العين والصفحة، تبلغ تقريباً أربعة عشر إنشاً– نتحوّل إلى المنصّة التي تتلقّى الكتاب: صدر، ذراعان، حضن، أو فخذان... وهذا التقارب هو حيّز العناق، حيّز التملّك الذي لا يجوز دخوله بلا إذن».

ما سبق قد ينطبق على الكتب كلّها، ولكن ثمّة ما هو موحٍ جنسيّاً بامتياز في الطبعة التي اختارتها مونرو بالتحديد: مونرو ونسختها من «أوليسس» تجمعان معاً رمزين من رموز الجنسانيّة، وانتهاك الحدود، والحداثة الأمريكيّة. بالنسبة للقرّاء في القرن الحادي والعشرين، عملُ جويس ذاك يمثّل تحفة حداثيّة، كلاسيكيّة من حيث القيمة والمرتبة والشكل (الفصل الخامس)، أمّا بالنسبة للقرّاء في منتصف القرن العشرين، فلم تكن رواية «أوليسس» قد تخلّصت بعدُ من الفضيحة التي ترافقت مع رحلة نشرها الباكرة. لقد ظهرت هذه الرواية أوّلاً على شكل أجزاء متسلسلة في عام 1920، قبل أن يتمّ إيقافها بأمر من المحكمة بتهمة الفحش، كما تمّ اعتراض ومصادرة النسخ المستوردة من الطبعة الأولى التي صدرت في باريس من قبل دار نشر «شكسبير آند كومباني». في المملكة المتّحدة، لا يلزمنا إلّا معرفة اسم رئيس هيئة الادّعاء العامّ: السير آرشيبالد بودكِن. هذا الاسم الڤكتوريّ رافقته آراء ڤكتوريّة أيضاً، وكانت قراءة بودكن الانتقائيّة للقسم الأخير فقط من العمل، كافية لإقناعه أنّ «أوليسس» هي رواية فاحشة لا بدّ من حظرها.

في مطلع حقبة الثلاثينيّات، ضغطت دار «راندوم هاوس» على الرقابة، من خلال قيامها علانيّةً باستيراد نسخ من «أوليسس» إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة. نظرت المحكمة في القضيّة المصيريّة «الولايات المتّحدة الأمريكيّة ضدّ كتاب عنوانه أوليسس لجيمس جويس» في عام 1933، وحكم القاضي جون إم. وولسي بأنّ هذا الكتاب يُعدّ عملاً فنيّاً وليس إباحيّاً، ولذلك لا يمكن منعه وفقاً لمرسوم «حظر الأعمال الفاحشة». سرعان ما ظهرت طبعة جديدة من الرواية، تضمّنت في صفحاتها التمهيديّة توثيقاً للصراعات التي دارت بغية رفع الحظر عن نشرها، وكتب محامي دار النشر موريس إل. إرنست تمهيداً لها، وصف فيه نشر هذه الرواية بـ«ذروة نضال طويل ضدّ الرقابة»، وأضاف: «بسبب قضيّة أوليسس، سيصبح من المستحيل قانونيّاً

على الرقباء لاحقاً، أن يربحوا أيّ هجوم يشنّونه ضدّ كتاب ذي صفة فنيّة، بغضّ النظر عن كونه صريحاً أو مباشراً». عباراته كانت وثيقة الصلة بزمنه، فهذا الكتاب وعد بـ«صفقة جديدة على صعيد قانون المنشورات»، على غرار برنامج الإغاثة الفدراليّة الذي أطلقه روزفلت آنذاك. الطبعة الأمريكيّة الأولى من «أوليسس»، تضمّنت نبذة مسهبة عن الجدل القانونيّ المذكور، ورسالةً من جيمس جويس يتمنّى فيها النجاح للناشرين الأمريكيّين، من ثمّ يبدأ نصّ الرواية كما ينبغي بحرف S باذخ مزخرف يمتدّ على طول الصفحة الأولى:

Stately plump buck mulligan....

هذه الطبعة التي صدرت في أعقاب القضيّة ضدّ الرقابة، والتي تسرد صفحاتها التمهيديّة مجريات المحاكمة، هي التي تقرأها مارلين مونرو في الصورة الفوتوغرافيّة المذكورة، فلا يمكن للعين أن تخطئ غلافها القماشيّ الباهت، ولا أحرف عنوانها السوداء والحمراء. «مودرن لايبراري» نشرت ضمن سلاسلها نسخاً من «أوليسس» أرخص ثمناً في حقبة الأربعينيّات ومطلع الخمسينيّات من القرن العشرين، ولا بدّ أنّها كانت متاحة لمونرو آنذاك أيضاً، ولكنّ اختيارها لتلك الطبعة تحديداً يترافق بقوّة لا يستهان بها، لأنّ هذا الغلاف المقوّى هو رمز للتحرّر الجنسيّ والفكريّ، تماماً كمونرو نفسها.

بعد أن أشرنا إلى بعض المعاني التي تترافق مع تلك الطبعة تحديداً، بوسعنا أن نمضي أبعد من ذلك أيضاً، فاللقطة الفوتوغرافيّة الآنفة الذكر تكشف أنّ مونرو -كالسير آرشيبالد الغاضب قبلها- تقرأ الصفحات الأخيرة من الرواية (الجزء الأكبر من صفحات الكتاب مقلوب نحو اليسار، ويستقرّ على ذراعها اليسرى). خاتمة «أوليسس» هي «بنلوب»، أي مونولوج مولي بلوم الشهير: ثماني فقرات طويلة لا تتخلّلها علامات الترقيم، تنتهي بتأكيد متكرّر: «أجل وجذبته للأسفل إليّ بحيث يتمكّن من لمس ثدييّ كلّه عطر أجل وقلبه خفق بجنون وأجل قلتُ أجل أقبل أجل». إنّه جزء من النصّ الذي غالباً ما يُمدَح لأنّه يعترف برغبات النساء، وملذّاتهنّ الشخصيّة المستقلّة، وبالتالي فهي مادّة قراءة ملائمة لمارلين مونرو، بعد أن اكتسحت بجاذبيّتها

الجنسيّة الشقراء البلاتينيّة، الولاياتِ المتّحدة الأمريكيّة تلك التي بنتْها بِتي فريدان[1].

في أحد مزادات كريستي في تشرين الأوّل 1999 في نيويورك، حصدت ممتلكات مارلين مونرو الشخصيّة ما يقارب ثلاثة عشر مليون دولار. تحت مطرقة مدير المزاد، كان هناك الحذاء الشهير ذو الكعب العالي الذي انتعلته النجمة، بنطلوناتها الجينز، صورة لجو ديماجيو، فساتينها، نصوص أفلامها، وكتبها. مكتبة مارلين مونرو الكبيرة، ضمّت أعمالاً لألبير كامي، رالف إليسون، إيان فلمنغ، جورج برنارد شو، تينيسي وليامز، جون شتاينبك، إرنست همنغواي، كوليت[2]، دوروثي باركر، وجاك كيروواك. بين العناوين نجد أيضاً «بهجة الطبخ الجديدة»، وكتاب صلوات عبريّة (اعتنقت مونرو اليهوديّة بعد زواجها بآرثر ميلر)، الكتاب المقدّس، وكتاب الأطفال «القطار الصغير الذي يستطيع» لواتي بايبر في طبعة عام 1930، الذي لربّما اقتنته مونرو في طفولتها... وهذه الكتب كلّها تضخّم صورتها الذاتيّة. بلا شك، سنجد أيضاً رواية «أوليسس» بطبعتها الأمريكيّة عام 1934، التي تظهر معها في الصورة التي التقطتها إيف آرنولد، وبيعت في المزاد بمبلغ 9200 دولار. كاللّيدي آن كليفورد ومدام دي بومبادور قبلها، تلاعبُ مارلين مونرو المقصود بصورتها، يكشف عن فهم عميق للكتب ودلالاتها الاجتماعيّة، فصورتها مع «أوليسس» تلعب على وتر التجاور المرئيّ بين رمزٍ جنسيّ والجديّة الأدبيّة، كي تعكس صورة امرأة مستقلّة تحبّ الكتب، تنخرط في قراءة اختياراتها الخاصّة، وتتقولَب بفضل تلك القراءات.

***

1- Betty Friedan (1921-2006): كاتبة وناشطة نسويّة أمريكيّة شهيرة، كان لكتابها «اللغز الأنثويّ» دور هامّ بإطلاق الموجة الثانية من النسويّة في أمريكا. المترجمة

2- سيدوني غابرييل كوليت (1873-1954): روائيّة وصحفيّة وممثّلة فرنسيّة، تشتهر بين القرّاء الناطقين بالإنجليزيّة برواية «جيجي» التي تحوّلت إلى فيلم سينمائيّ عام 1954. المترجمة

# الفصل الخامس

# «الربيع الصامت» وخلقُ الكتاب الكلاسيكيّ

«لماذا نقرأ الكلاسيكيّات؟» يسأل الكاتب الإيطاليّ الببليوفيليّ المرح إيتالو كالڤينو، من ثمّ يسرد في سياق إجابته عن هذا السؤال أربعة عشر تعريفاً للكتاب الكلاسيكيّ. التعريف المفضَّل لديّ، هو السادس: «الكلاسيكيّ، هو كتاب لا يستنفد أبداً ما لديه كي يقوله للقرّاء»، والتعريف الرابع عشر أيضاً: «الكلاسيكيّ هو كتاب يدوم كضجّة في الخلفيّة، حتّى ضمن حاضرٍ لا يتماشى معه إطلاقاً». تعاريف كالڤينو تعتمد كلّها على محتويات الكتاب وتأثيره على القارئ، لكنّني سأطرح تعريفاً متمّماً لما يجعل الكتاب كلاسيكيّاً: «الكلاسيكيّ» هو حصيلة نوع معيّن من الماديّة تشمل كلّاً من الشكل، الخطّ الطباعيّ، الطول، والتجليد، وهذه العناصر توجّه توقّعاتنا حول أهميّة محتوى الكتاب. الكتاب الكلاسيكيّ المُنضَّد بخطّ «كوميك سانز» Comic Sans أو المطبوع على ورق خشن، سيبدو لنا متنافراً، وستُبخس قيمته بطريقة ما أو بأخرى بسبب شكله هذا، فنحن نتوقّع أن يكون الكتاب الكلاسيكيّ مطبوعاً على ورق فاخر، مُنضَّداً بخطّ طباعيّ أنيق، أو مزوّداً بشريطة لتحديد مواضع الصفحات، غلافه يبعث السرور في النفس عند لمسه، أو غير ذلك من عناصر الفخامة التي توحي بأهمّية الكتاب الثقافيّة. هذه الملامح الماديّة لا تبدو متلائمة فحسب مع المحتوى الجادّ، بل إنّها ما يدفعنا في الحقيقة إلى أن نتوقّع ذلك المحتوى تحديداً (أي أنّها تخلقه بالأحرى)، وهي ما يطلق عليها جيرار جينيه بفصاحة «النصوص الموازية»، أي عناصر الطباعة والنشر التي «تتيح للنصّ بأنْ يتحوّل إلى كتاب، وأن يُقدَّم ككتاب إلى قرّائه»، ويذكر

مثالاً عليها: «مُقيَّدين بالنصّ فقط من دون مجموعة التعليمات التي توجّهنا، كيف كنّا سنقرأ أوليسس لجيمس جويس لو لم يُعنوَن بـ: أوليسس؟». هنا، بالإضافة إلى سؤال جينيت هذا، بوسعنا أن نتساءل أيضاً كيف كنّا سنقرأ ذلك النصّ لو لم يكن مزوّداً بمقدّمة أكاديميّة، وهوامش، وملحقات، كما في الطبعة التي نشرتها «مطبعة جامعة أكسفورد» من تحرير جيري جونسون ضمن سلسلة «كلاسيكيّات العالم»؟

منذ أن بدأ النُسَّاخ بإعداد الكتب، تمّ تأطير الكلاسيكيّات في إطار من التعليقات على مضمونها أو من الشروحات التي تدعمها، وسرعان ما تبَنّت النصوص العلمانيّة والدراسات الكلاسيكيّة التنسيقَ ذاته الذي تتبعه شروحات الكتاب المقدّس. التفسير والتعليق صفحة بصفحة، كانا وثيقَي الصلة بالمحتوى الجادّ والمهمّ، بحيث أصبح تقديم الكتاب بهذا الشكل تذكرةً لانضمامه إلى مصاف «الكتب المعياريّة»[1] الأدبيّة، أي أنّ شكله هو ما يُسبغ عليه مرتبةَ «الكلاسيكيّ». أحياناً، يتطلّب الأمر جهداً كي نكتشف شكل الكتاب الأصليّ المُسلَّم به، كما في قصيدة ألكساندر بوب الهجائيّة Dunciad Variorum 1729، التي افتتحها بتحوير قصيدة ڤيرجيل كي تتلاءم مع عصر «غْرَبْ ستريت»[2] -«الكتب والرجل الذي أغنّي له»- في صفحة تغصّ بالهوامش المسهبة الساخرة[3]. هذه الصفحة تصرخ «كلاسيكيّ»

---

1- في الآداب الأوروبيّة، يُستخَدم مصطلح Literary Canon للإشارة إلى الكتب الفائقة الأهميّة، المؤثّرة، والأساسيّة التي لا غنى عنها، والتي تُعدّ معياراً تتمّ مقارنة بقيّة الكتب من جنسها به. غالباً ما توصَف هذه الكتب بـ«الكلاسيكيّة»، على الرغم من أنّ التعبيرَين ليسا متطابقين بالضرورة في كلّ الحالات. المترجمة

2- Grub Street كان في الأصل شارعاً في لندن، يقطنه المحتالون والكتّاب المغمورون الفقراء الذين يكتبون لقاء أجر، كما استُخدِم مجازيّاً للإشارة إلى عالم الكتّاب المأجورين المستعدّين لكتابة أيّ شيء لقاء المال. المترجمة

3- بعد أن قام ألكساندر بوب بتحرير أعمال شكسبير كي تتلاءم مع ذوق القرن الثامن عشر، هاجمه الأكاديميّ لويس ثيوبولد في عام 1726 منتقداً عمله، فردّ عليه بوب عام 1728 بالنسخة الأولى من الـ «دنسياد»، وهي قصيدة هجائيّة ساخرة قدّمت ثيوبولد كابنٍ لإلهة البلادة، أي كبطل يتلاءم مع ما وصفه بوب بعصر المتحذلقين. بعد سنة، نشر بوب «دنسياد ڤيڤاروم» فوسّع فيها القصيدة السابقة، وأضاف إليها هوامش

بصوت عالٍ، ولكنّها مرثية للكلاسيكيّ في الوقت ذاته! الطبعة المعاصرة من أيّ نصّ كلاسيكيّ -على سبيل المثال، المنهاج المدرسيّ الثابت المُتعارف عليه، المكوّن من أعمال شكسبير بطبعة «آردن»- غالباً ما ستتضمّن مقدّمةً كتبها باحث متخصّص أو ما شابه، وشروحاتٍ توضيحيّة تُضاف إمّا في أسفل الصفحة (تنضيدها الطباعيّ مكلفٌ أكثر في هذه الحالة، وبالتالي ستصبح «كلاسيكيّة» أكثر)، أو في آخر الكتاب. قد تكون هذه الطبعة جزءاً من سلسلة ذات غلاف موحَّد، تُسوَّق حصريّاً كـ«كلاسيكيّة»، كسلسلة كلاسيكيّات «بنغوين» مثلاً ذات الأغلفة الورقيّة والكعوب السوداء. عندما وافقت هذه السلسلة على نشر «سيرة ذاتيّة» لموريسي[1] جنباً إلى جنب أعمال هومر وجين أوستن وتولستوي، التنافر ما بين جِدّة الكتاب وصرامة السلسلة، أثار الاستهجان على نطاق واسع، وحاول ناطق باسم دار «بنغوين» ببسالة أن يوفّق ما بينهما: «يمكن لأيّ كتاب أن يُنشَر ضمن كلاسيكيّات بنغوين، إن كان قيد التحوّل إلى كلاسيكيّ. إنّها مسألة نودّ أن نناقشها مع موريسي». هذا الجدل يوضّح أنّ شكل الكتاب يسبغ السلطة على محتوياته، بقدر ما تَهَب المحتويات سلطةً للشكل. «الكلاسيكيّة» إذن، تتعلّق بالكتاب كشيء بقدر ما تتعلّق بالكتابة الموجودة ضمنه. «السيرة الذاتيّة» لموريسي حملت الغلاف الأسود الموحَّد وتصميم الغلاف وعنوان السلسلة نفسه كسواها من الكتب في «كلاسيكيّات بنغوين»، ولكنّها افتقرت إلى الإضافات التي سمّاها جينيه بـ«النصّ الموازي»: لا مقدمة، لا ترتيب زمنيّ، لا شروحات، ولا «قراءات مُقترحة»، أي أنّ مظهرها يشبه الكلاسيكيّات، أمّا صوتها فلا!

كالنساء في عبارة سيمون دي بوڤوار الشهيرة، لا يولَد الكتاب كلاسيكيّاً وإنّما يصبح كذلك (إلّا إن كنتم موريسي!)، وإن كان الشكل الماديّ للكتاب

---

متكلّفة زائفة، وشروحات، وملاحق، ومراجع، وكأنّها وقعت بيد «متحذلق» غير موهوب. في عام 1743 توسّعت القصيدة المذكورة إلى أربعة كتب، من نافل القول إنّها تُعدّ أحد «الكتب المعياريّة» الأدبيّة التي تعود إلى القرن السابع عشر. المترجمة

1- ستيفن باتريك موريسي Morrissey مغنٍ ومؤلّف أغانٍ بريطانيّ من مواليد 1959، أثار نشر سيرته الذاتيّة ضمن سلسلة الكلاسيكيّات المذكورة عام 2013 جدلاً واسعاً في بريطانيا. المترجمة

هو ما يوثّق مرتبته الكلاسيكيّة، فالمراحل التي توصله إليها ملموسة بدورها عبر طبعاته المختلفة. العمل الصادم الذي وثّقت فيه رايتشل كارسون تأثيرات استخدام المبيدات الحشريّة على الإنسان والبيئة «الربيع الصامت»، يقدّم مثالاً رائعاً عن كتاب بدأ كرأيٍ نقديّ صغير، ثمّ حقّق أفضل المبيعات، من ثمّ أصبح تحفة أدبيّة، وذلك على امتداد نصف قرن من الأغلفة المقوّاة، والأغلفة الورقيّة، والتوزيع عبر منافذ البيع المختلفة، والطبعات الخاصّة، وأخيراً الطبعات الكلاسيكيّة. تتبّعُ تطوّر هذا العمل عبر مراحل «كُتبيّته» المختلفة، يوضّح كيف تصوغ ماديّةُ الكتاب الطريقةَ التي نقرأه بها.

تحليل رايشتل كارسون المتبصّر للعلاقة ما بين الشركات الكبرى، والعلوم الصناعيّة، وتدمير البيئة، كان أوّل كتاب من نوعه يحظى بالشهرة، ويصف كيف تنتشر المبيدات الحشريّة الكيميائيّة على امتداد السلسلة الغذائيّة. لقد نُشِر في البداية بمحاذاة الصحافة، كسلسلة من المقتطفات في مجلّة «نيويوركر» في حزيران 1962، وهذه المقتطفات -كالكتاب الذي نُشِر كاملاً فيما بعد- جمعت ما بين التقنيّات الشعريّة والمذكّرات والتوصيف والتحليل العلميّ، كما نلمس في الافتتاحيّة:

«كان ربيعاً بلا أصوات. في الصباحات، التي لطالما صدحت مع شروق الفجر بكورس من عصافير الـدوريّ، والكَتْبيرد، واليمام، وأبي زريق، والنُمْنُمة، وسواها من أنواع الطيور، ما من صوت يُسمع الآن. الصمت وحده، يخيّم على الحقول والغابات والمستنقعات. في المزارع، يرقد الدجاج على بيضه ولكنّ الصيصان لا تفقس».

منصّة كارسون في مجلّة «نيويوركر» الأدبيّة المرموقة، كانت دليلاً على مرتبتها، فقد سبق لها أن ألّفت كتابين عن البيئة البحريّة حصدا إعجاب القرّاء. الرسائل التي وردت إلى بريد المجلّة تعقيباً على تلك المقتطفات كانت مؤيّدة بمعظمها، ولكنّ أحد القرّاء قال في رسالته إنّ جدال كارسون يعكس «تعاطفها مع الشيوعيّة»، وأضاف: «بوسعنا أن نعيش بلا طيور وبلا حيوانات، ولكن كما يبيّن ركود الأسواق الحاليّ، لا يمكننا أن نعيش بلا عمل». في حقبة ما بعد المكارثيّة اللّاهبة، سيولّد التصدّي للصناعات الكبرى تداعيات سلبيّة حتماً، فقد هدّدت بعض الشركات بسحب إعلاناتها

من المجلّة، وخشيت كارسون من العواقب القانونيّة التي قد تطالها، ولذلك تفاوضت مع الناشر الأمريكيّ بحرص على بنود عقد النشر، كي تحدّ من مسؤوليّتها أمام القانون.

طبعة «الربيع الصامت» الأولى ذات الغلاف المقوّى التي نشرتها دار «هيوتن مِلفِن» عام 1962، بيعت بخمسة دولارات، مجلّدة بقماش أخضر، ولها قميص واقٍ أخضر زاهٍ عناوينه صفراء وبيضاء، يحمل صورة تخطيطيّة لجدول متدفّق لعلّها نتجت عن خطأ بفهم عنوان الكتاب، فالفصل الأول «أمثولة من أجل الغد» يوضّح أنّ «الربيع الصامت هو محاولة لتفسير اختفاء الطيور وأصوات الربيع، في بلدات لا تُحصى في أمريكا»، أي أنّ spring تشير إلى الفصل وليس إلى المجرى المائيّ[1]. العبارة الترويجيّة التي تظهر على القميص: «مؤلّفة «البحر من حولنا» و«حافّة البحر»، تفحص محاولاتنا للتحكّم بالعالم الطبيعيّ من حولنا»، هي ملخّص لطيف غير دقيق لكتاب إشكاليّ وعنيد، اكتسب قوّته التجاريّة والإيديولوجيّة بالجمع ما بين العلم والحراك من أجل البيئة. تصميم قميص الكتاب، يُعدّ عادة فعلَ التفسير الأوّل في رحلة العمل إلى الجمهور القارئ، وتصميم الطبعة الأولى من «الربيع الصامت» بخس أهميّةَ رسالة هذا الكتاب الثوريّةَ.

بالمثل، تمّ إخماد صوت محتويات الكتاب أيضاً، إذ يبدأ «الربيع الصامت» في هذه الطبعة باستهلال من قصيدة جون كيتس «الحسناء القاسية»: «قصب البردي اختفى من البحيرة، ولا طير يغنّي»، فضلاً عن رسومات توضيحيّة لعيّنات نباتيّة ومشاهد طبيعيّة بريشة الزوجين لويس ولويز دارلنغ، وكلّ هذه الإضافات توحي بكتاب مألوف ورومانسيّ عن الطبيعة، على الرغم من أنّ «الربيع الصامت» لطالما عُدَّ رائدَ الحركة البيئيّة، فضلاً عن أنّه مهّد الدرب أيضاً أمام جنس أدبيّ آخر، ظهر لاحقاً في القرن العشرين محقّقاً أفضل المبيعات، هو العلوم المُبسَّطة. معظم ما أوردته كارسون، كان معروفاً لتوّه من قبل العلماء وسواهم من المتخصّصين، على الرغم من أنّهم لم يعترفوا بذلك علناً دائماً، لكنّ الجديد في مقاربتها للموضوع وفي الكتاب

1- Spring تعني فصل الربيع، وتعني أيضاً نبعاً أو جدول ماء. المترجمة

الذي أطلق شهرتها، كان قيامها بتقديم المادّة إلى جمهور واسع، فالأساس العلميّ لما سردتْه موجود ولكنّه غير مرئيّ في تنسيق الصفحات، فكما ذكرتْ في «تنويه من المؤلّفة»: «لم أشأ أن أثقل النصّ بالهوامش»، وعوضاً عن ذلك «ثمّة قائمة رئيسيّة بالمراجع» تقوم مقام الملحق، وتبلغ حوالي ستّين صفحة. في «الربيع الصامت»، هذه العناصر المختلفة -الاستهلال، الملحق، الرسومات التوضيحيّة- تكشف عن جنس الكتاب الديناميكيّ والمبتَكَر، الذي يجمع ما بين السجلّ العلميّ، الكتابة عن الطبيعة، الهجوم اللّاذع، والعلم المُبسَّط، في مزيج يغلّف محتواه المناهض للثقافة السائدة. إنّه كتاب ألّفته عالمةٌ بيئيّة أنثى، تعمل خارج نطاق المؤسّسات الأكاديمية أو العلميّة، ومكتوب كتحدٍ مباشر للإفلاس الأخلاقيّ للعلم المخبريّ البارد الذي يبدو موضوعيّاً ظاهريّاً. شكل هذا الكتاب يجسّد موقفه المعارض، حتّى وإن سعى تصميمُ غلافه والعبارة الترويجيّة التي يحملها قميصه إلى تلطيف جدال كارسون اللّاهب.

*في المملكة المتّحدة، قُدِّم «الربيع الصامت» في البداية بطريقة مختلفة عن تسويقه في أمريكا: غلاف أحمر كُتبَ عليه اسم المؤلّفة وعنوان الكتاب بأحرف كبيرة، حمل تزكية من عالم البيولوجيا التطوريّة (واليوجينيّ[1]) جوليان هكسلي، فضلاً عن مقدّمة بقلم اللورد شاكلتون[2] الذي مدح «هذا الكتاب العبقريّ الإشكاليّ»، مؤكّداً أنّ الأمثلة الأمريكيّة الواردة فيه وثيقة الصلة بالسياق البريطانيّ، من ثمّ قدّم أمثلة أخرى من البيئة المحليّة -تناقص*

---

1- Eugenics: مصطلح يعني حرفيّاً «التولّد الجيّد»، يقوم على اختيار الصفات الوراثيّة الجيّدة بغية استيلاد أجيال أفضل في المستقبل. يعدّ الإنجليزيّ فرانسيس غالتن مؤسّس هذه الفلسفة، فقد طرح في كتابه «العبقريّ الوراثيّ» 1869 نظاماً للزواج المدبّر بين الرجال البارزين والنساء الثريّات، سيؤدّي كما قال في نهاية المطاف إلى ولادة عِرق بشريّ جديد من الموهوبين. دفعت هذه الفلسفة ببعض الدول إلى اتّباع سياسات مروّعة، كبرامج التعقيم القسريّ وبرامج الزواج الانتقائيّ في أمريكا الشماليّة وآسيا، ومعسكرات الاحتجاز والإبادة الجماعيّة في ألمانيا النازيّة. المترجمة

2- إدوارد شاكلتون (1911-1994): سياسيّ ومستكشف وجغرافيّ بريطانيّ، وهو ابن إرنست شاكلتون مستكشف القطب الجنوبيّ. المترجمة

*أعداد طائر البازي الجوّال، مجاعة البطاطا الإيرلنديّة، دور المحميّات الطبيعيّة في الحفاظ على البيئة- داعياً إلى «إدارة البيئة، كي ندعم توازناً طبيعيّاً سيتلاءم بدوره مع احتياجات الإنسان». إذن، تمّ تقديم كتاب كارسون إلى الجمهور البريطانيّ مؤطّراً بشخصيّتين (ذكوريّتين) تملكان نفوذاً وسلطة، ممّا «صادق» على أفكارها وقدّم بعض «الترجمة» من السياق البيئيّ الأمريكيّ إلى البريطانيّ.*

خلال عدّة أشهر من صدوره، ظهرت طبعات خاصّة بنوادي الكتاب -بما فيها نادي «كتاب الشهر» الشهير- من «الربيع الصامت»، تمّ تداولها على ضفّتي الأطلسيّ، كما أُرسِل الكتاب بالبريد أيضاً إلى مشتركي نادي «اتّحاد القرّاء» في المملكة المتّحدة، بوصفه أحد الخيارات الشهريّة المطروحة على قائمة كتب النادي، بعد أن «تمّ انتقاؤه من ضمن قوائم الناشرين البارزين جميعهم بناءً على مزاياه فقط، وتمّ إصداره في طبعة لا تكلّف سوى ستّة شلنات فضلاً عن أجور بريديّة زهيدة، ضمن كتب متينة حسَنة الإنتاج، مصمّمة كي تدوم وكي تدخل البهجة على نفس القارئ».

غالباً ما يتجاهل التاريخُ الثقافيّ للقراءة طبعاتِ نوادي الكتب، ويتعامل مع قرّائها بتعالٍ، فينظر إلى خياراتهم المنتقاة على أنّها برجوازيّة تنأى عن روح المغامرة، وكثيراً ما نسمع مزاعم عن أنّ تلك النوادي توزّع الكتب كسلعة تجاريّة إلى قرّاءٍ هم أبعد ما يكون عن حبّ الكتاب، بل «يستهلكون» الكتب فحسب عوضاً عن أن «يتواصلوا معها». لعلّ تردّدَ الروائيّ جوناثان فرانزن بالمشاركة في «برنامج أوبرا وينفري» -أي المكافئ المعاصر لنادي الكتاب الشهريّ- هو مثال عن هذا الارتياب، فقد برّرت أوبرا انسحابَه من البرنامج عام 2001 بأنّه «يبدو محتاراً وغير مرتاح لاختيارنا له ضمن نادي الكتاب». امتناع فرانزن عن المشاركة، ينجم إلى حدّ ما عن عدم رغبته بوصم كتابه برخصة استعراض تلفزيونيّ: «أنا أنظر إليه على أنّه كتابي أنا، ابتكاري أنا، ولم أشأ أن أرى لوغو تلك العلامة التجاريّة عليه». الكتب التي تختارها أوبرا تُسوَّق مع لصاقة تحمل لوغو (O) على غلافها، وهي شارة تعني بيعَ عشرات آلاف النسخ على الفور من العنوان المحظوظ.

«اتّحاد ناشري أنتيكات الكتب» في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، عرّف

طبعات نوادي الكتب كـ «إعادة طبع، رخيصة، تستعمل عادة ورقاً وتجليداً رديئَين، وتُباع من خلال الاشتراكات إلى أعضاء النوادي. عموماً، لا تثير هذه الكتب اهتمام هواة جمع الكتب، ولا تساوي الكثير من المال». بعبارة أخرى، شكلُ هذه الكتب يترافق بصفات ماديّة ومضامين مناقضة لـ «الكلاسيكيّات» الفاخرة والمرغوبة أكثر، ولكنّ كتب النوادي تلك تتمتّع بقوّة تفوق ما يوحي به هذا التعريف، كما أنّها تؤثّر تأثيراً هامّاً على مبيعات الكتب ووصولها إلى القرّاء. كتاب كارسون يتلاءم بالتحديد مع تفضيل نادي «كتاب الشهر» لأولئك الذين «يروّجون لانتشار المعرفة الأكاديميّة» كما قالت جانيس رادوي في تحليلها المفعم بالعاطفة لـ «نادٍ يستخدم تقنيّات تسويق راقية، لا كي يبيع كتباً إفراديّة فحسب، بل فكرة الذوق بحدّ ذاتها أيضاً».

بأيّ حال، تخوّفَ النادي من تقديم «الربيع الصامت» إلى قرّائه. الإجراءات المعياريّة لانتقاء أيّ كتاب من خلال قيام المحرّرين بمراجعته بعد أن ترشّحه لجنة الاختيار، كشفت عن نتائج إيجابيّة للغاية، إذ وصفت الكتاب المذكور بأنّه «الأشدّ ثوريّة منذ صدور كوخ العمّ توم»، ولكن على الرغم من هذه المصادقة -أو بسببها- أقدم رئيس النادي على خطوة نادرة وهي حثّ القرّاء على عدم رفض «كتاب شهر تشرين الأوّل»، وبأسلوب خطابة الحرب الباردة نفسه الذي استخدمته كارسون شخصيّاً بكفاءة، قال لهم إنّ موضوعه مهمّ وخطير كـ «حرب عالميّة نوويّة» بالضبط. اختيارات نادي «كتاب الشهر» الأخرى في عام 1962، تقدّم لنا سياقاً مختلفاً اختلافاً جذريّاً نستعرض من خلاله «الربيع الصامت» وجمهوره: لقد اختارت اللجنة أعمالاً لشتاينبك، وليام فوكنر، وماري رينولت في لائحة ضمّت أيضاً رواية كاثرين آن بورتر «سفينة المجانين» التي سبق لها أن حقّقت أفضل المبيعات في تلك السنة، فضلاً عن تحليل باربرا وورد للاقتصاد العالميّ في كتابها «الأمم الغنيّة والأمم الفقيرة»، الذي حصد إعجاب القرّاء. التحليلات التي تفحص توزيع كتب النوادي، تميل إلى التركيز على ديموغرافيات أذواق القرّاء ذوي الثقافة المتوسّطة والتي تُعدّ سخيفة، كما أنّ تلك التحليلات لا تفترق جذريّاً عن المضامين التقليديّة لهذا المصطلح حتّى عندما تسعى إلى إعادة تقييمه. على الرغم من ذلك، صدور كتاب كارسون ضمن اختيارات النادي يُعدّ انتصاراً

حقيقيّاً، فـ «الربيع الصامت» في طبعة نادي «كتاب الشهر» التي تتوجّه مباشرة إلى جمهور قارئ عامّ، بغلافها الأخضر الداكن المتقشّف وعناوينها البيضاء، كان في حقيقة الأمر الرمزَ الأعظم لنجاح كارسون في تحقيق الشعبيّة من خلال الطباعة. لقد كتبتْ كتاباً يهدف إلى إشعال المقاومة ضدّ هيمنة الآلة العسكريّة – الكيماويّة، ونسخة نادي «كتاب الشهر» تلك، تتفوّق على سواها من الطبعات الباكرة بأنّها أفضل ما يجسّد الجمهورَ العامّ في كتاب.

الجدل الذي أثاره «الربيع الصامت»، كان جزءاً من نجاحه. أحد الكيميائيّين الصناعيّين مثلاً، صرّح بأنّه «لو كان على الإنسان أن يتبع تعاليم الآنسة كارسون، لعاد إلى العصور المظلمة، ولَوَرَثتِ الحشرات والقوارض والأمراضُ الأرضَ من جديد». الهجمات الشخصيّة والميسوجينيّة[1] ضدّ كارسون كانت شائعة أيضاً، فقد وصمها أحدهم بأنّها «عانس» ولذلك فاهتمامها بالعلوم الجينيّة سخيف، بينما صوّرها آخرون كساحرة تركب مكنسة وتطير فوق مبنى الكونغرس، بينما يشهد علماء ذكور عقلانيّون ضدّ كتابها في الأسفل. لقد حرّض «الربيع الصامت» ظهور منشورات أخرى، سواء تلك التي ناصرت آراء كارسون (نشرتها دار «هيوتن مِلفِن» نفسها، مدَعّمة مصداقيّةَ الكتاب بشهادات علماء آخرين مؤيّدين لكارسون)، أو ضدّه (أصحابها ممثّلون عن الصناعات الكيميائيّة)، مجلّة «مونسانتو» على سبيل المثال وزّعت عام 1963 منشوراً عنوانه «السنة اليائسة»، أعادت فيه كتابة الفصل الافتتاحيّ الشاعريّ لكتاب كارسون، وصوّرت فيه عالَماً يسوده العوز والمجاعة بعد حظرِ المبيدات الحشريّة. إذن، تداعيات «الربيع الصامت» كانت واسعة الانتشار، والجدل الذي رافقه جعله يحقّق أفضل المبيعات، فضلاً عن أنّ التأثيرات الثقافيّة والعلميّة لعمل كارسون كانت فوريّة وعامّة، تراوحت ما بين المقابلات الصحفيّة إلى اجتماعات لجان الكونغرس، إلى أغاني جون ميتشل ومسلسل الرسوم المتحرّكة «بينَتس»

---

1- Misogyny: كراهية النساء أو التحيّز ضدّهنّ أو احتقارهنّ، يمارسها الأفراد (الذكور عادة) وكذلك المجتمعات والأنظمة والإيديولوجيّات والمؤسسات. قد تكون الميسوجينيّة خفيّة أو صريحة، وتتراوح ما بين التعصّب ضدّ النساء إلى أفعال العنف والتحقير الموجّهة ضدّهن. المترجمة

Peanuts («نحن الفتياتُ نحتاج إلى بطلاتنا» كما تقول لوسي، بعد أن يتّهمها أخوها بأنّها «تتحدّث دائماً عن رايتشل كارسون»).

وثّقت الطبعات اللّاحقة من الكتاب شهرةَ كارسون وانتشار أفكارها في كلّ مكان، فضلاً عن ردود الأفعال تجاهها ومعلومات عن مبيعات الكتاب. الطبعة ذات الغلاف الورقيّ التي صدرت عام 1964، ابتعدت كثيراً عن العبارة الترويجيّة الموجزة المهذّبة «تفحص محاولاتنا للتحكّم بالعالم الطبيعيّ من حولنا»، ووصفت «الربيع الصامت» عوضاً عن ذلك بأنّه «الكتاب الشهير على مستوى العالَم الذي حقّق أفضل المبيعات، والذي يدور عن بيئتنا المدمَّرة والتلوّث الذي يسبّبه الإنسان، ممّا يهدّد الحياة بأكملها على الأرض». في السنة التالية، صدرت طبعة ذات غلاف ورقيّ من دار نشر «بنغوين» في بريطانيا، لم تحمل اقتباسات على الغلاف، بل استخدمت في تصميمه صورة فوتوغرافيّة لطير ميت مرفقةً بنصّ قصير: «تسميم دائم مستمرّ للبيئة البشريّة كلّها». بعد عقد من الزمن، صدرت طبعة من دار «فُوْسِت» ثمنها خمسة وسبعون سنتاً، غلافها الورقيّ مبهر بلونه الأسود وعناوينه البيضاء، يحمل زهرة ذهبيّة تروّج لـ «الكتاب اللّاهب الذي حقّق أفضل المبيعات، الذي يتحدّث عنه العالم كلّه». في الواقع، ترجمةُ «الربيع الصامت» في حقبة الستينيّات إلى مجموعة من اللغات الأوروبيّة، من ثمّ إلى الصينيّة والكوريّة والتايوانيّة والتركيّة في السبعينيّات والثمانينيّات، حوّلته إلى ظاهرةٍ طباعيّة عالميّة.

الكتب ذات الأغلفة الورقيّة، التي توزَّع في مختلف أنماط منافذ البيع بالتجزئة، كانت عموماً إحدى ظواهر حقبة ما بعد الحرب العالميّة الثانية في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وبريطانيا (الفصل الثاني)، فقد تمّ تسويقها خارج قنوات متاجر الكتب المعتادة المحدودة المحصورة عادة بالمدن الكبيرة، واستقطبت منصّاتُ الكتب ذات الأغلفة الورقيّة في صالات المطارات والمتاجر المتسلسلة ومحطّات الباص، شريحةً ديموغرافيّة أوسع من القرّاء. في عام 1965، أصدرت اليونسكو تقريراً حول هذا الشكل الجديد للكتاب، وثّقت فيه طاقَته الأدبيّة والثقافيّة المخرِّبة، ونموذجَه الاقتصاديّ الخاصّ:

«تُطبَع الكتب ذات الأغلفة الورقيّة على ورق عاديّ ولكنّه ذو نوعيّة مقبولة، وتُجلَّد بإحكام بغلاف ملوَّن غالباً ما يحمل رسومات. لا تصدر هذه الكتب إلّا في طبعة تتألّف من عشرات آلاف النسخ، ونادراً ما تباع بسعر يتجاوز أجر ساعة واحدة من العمل... حركيّتها الفكريّة هائلة: في عام 1961، شكّلت 14% من الناتج الإجماليّ للكتب في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، مقابل 31% في عام 1963، وهذه النسبة تتزايد باستمرار».

السعر، الشكل، وقنوات التوزيع الجديدة، هي عوامل وهبت الكتاب ذا الغلاف الورقيّ تآلفاً طبيعيّاً مع العناوين الموجّهة لليافعين، أو المضادّة للتيّار الثقافيّ السائد، أو تلك الموجّهة إلى جيل «البيبي بومر». في مقابلة مع شخص غفل الاسم، أجراها كينيث ديفس الذي أجرى دراسة عن «الكتب ذات الأغلفة الورقيّة في أمريكا»، ذُكِر كتاب عنوانه ذو دلالة:

«كيافع، استعرتُ رواية تولكين «سيّد الخواتم» بطبعة دار بالانتاين، وإذ بي أنتقل مباشرة إلى الأرض الوسطى. غمرني الحماس، وقرأتُ الثلاثيّة عدّة مرّات بفواصل منتظمة... لا يُمكن أن تُهضَم الكتب المماثلة كما ينبغي خلال النهار، كلّا، لقد تركتُ الثلاثيّة كي أقرأها في آخر الليل، كشيء أتكوّر معه في السرير، فلا يمكنك أن تتكوّر على نحو مريح مع كتاب ذي غلاف مقوّى. موجة شهرة تولكين بلغت ذروتها خلال حقبة الثقافة المضادّة[1] في أواخر الستينيّات، وارتبطت بها على نحو حاسم، لأنّ شخصيّاته اعتنقت قضايا مثاليّة وسعت إلى تحقيقها بتصميم وعزم. لقد كانت الثلاثيّة حقّاً أعجوبة عصرها! لا يمكن لطبعة ذات غلاف مقوّى أن تستقطب متابعة مماثلة أبداً، لأنّها ستبدو مؤسّساتيّةً أكثر ممّا ينبغي، وأشبه بالكتب المرجعيّة التي نخاف منها والتي يحملها الأساتذة المملّون»

ترك الغلاف الورقيّ تأثيراً مشابهاً على «الربيع الصامت»، فعزّز المسافة القطعيّة التي تفصل ما بين ذلك الكتاب والمؤسّسات الرسميّة، وربطه مع

1- حركة اجتماعيّة واسعة الانتشار، ظهرت في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وكندا وأوروبا الغربيّة في حقبة الستينيّات وبداية السبعينيّات، رفضت الأعراف السائدة والسلطات التقليديّة، ونادى أتباعها بالسلام والحبّ والثورة والعدالة الاجتماعيّة والتحرّر. المثال الأشهر عنها، هو «الهيبيّون». المترجمة

الثقافة المضادّة في حقبة الستينيّات من القرن الماضي. إصدار طبعات ذات أغلفة ورقيّة من «الربيع الصامت» لم ينقطع قط، لأنّ الأزمة البيئيّة التي يصوّرها هذا الكتاب لم تفقد صلتها بالواقع. الطبعة التي صدرت عام 1994، وقدّم لها السياسيّ والناشط البيئيّ آل غور، خاطبت جمهوراً مختلفاً وأطّرت عمل كارسون ضمن أطر جديدة، إذ يتذكّر آل غور في مقدّمته تأثير «الربيع الصامت» على أفكاره السياسيّة في شبابه: «لقد كان أحد تلك الكتب التي نقرأها في البيت بسبب إلحاح والدتي، من ثمّ نناقشها حول مائدة العشاء». الطبعة التي صدرت بمناسبة مرور أربعين عاماً على نشر الكتاب للمرّة الأولى، ترافقت بنوع من الوعي المتأخّر بعد فوات الأوان: «الربيع الصامت، ذلك الكتاب الكلاسيكيّ الذي أطلق الحراك من أجل البيئة»، وتضمّنت مقدّمةً بيوغرافيّة كتبتها ليندا لير (قصّة حياة كارسون، ووفاتها في ريعان الشباب بسبب سرطان الثدي عام 1964، برزتا إلى الواجهة في الميثولوجيا التي تحيط بأشهر كتبها)، وخاتمةً بقلم البيولوجيّ إدوارد أُو. ويلسون. جزئيّاً، حذّرت كارسون من القبول السلبيّ بالتقدّم والنموّ الاقتصاديّ والنزعة الاستهلاكيّة، الذي ميّز الولايات المتّحدة الأمريكيّة في حقبة الستينيّات وما بعدها، وممّا لا شكّ فيه أنّ تحوّلَ كتابها إلى سلعة تدرّ أعلى الأرباح في صناعة النشر هو مفارقة ساخرة. بأيّ حال، الطبعات المختلفة التي صدرت في ذلك العقد وما بعده، تجسّد انتشار تحذير كارسون البيئيّ، وانتقاله من مقتطف في مجلّة إلى كتاب يحقّق أعلى المبيعات، ومن «الشكّ» الحذر إلى الإدانة الغاضبة.

طبعة الذكرى الأربعين المذكورة، نسبَت إلى «الربيع الصامت» مرتبة كتاب «كلاسيكيّ». ثمّة تناقض هنا، فهذا الكتاب قُبِلَ في صفوف تلك الفئة النخبويّة بسبب نجاحه الهائل، ولكن إن كان الشكل هو ما يهب المصداقيّة، إذن فكارسون ظفرت بمكانها أخيراً في بانثيون كتّاب أمريكا العظماء مع صدور «الربيع الصامت وأعمال أخرى عن البيئة»، في طبعة ذات غلاف مقوّى ضمن سلسلة «مكتبة أمريكا» عام 2018. تقدّم هذه السلسلة الأعمالَ الأدبيّة المعياريّة الأمريكيّة بحرص في كتب جميلة ذات غلاف مقوّى، تحمل اسم المؤلّف بأحرف طباعيّة مميّزة متّصلة، ويتمّ تجليدها بطريقة

«خياطة سميث»[1] ممّا يتيح إمكانيّة فتح درفتي الغلاف للخلف من دون أن ينكسر كعب الكتاب: كتب «مكتبة أمريكا» المفتوحة، تستلقي منبسطة على الطاولة ككتب مرجعيّة يستشيرها المرء، لا ككتب يمكن احتضانها في السرير. أغلفتها قماشيّة، ورقها فاخر متين، ومزوّدة بشريطة مدمجة بداخلها لتحديد مواقع الصفحات، أي أنّها كتب فاخرة في عصر الإنتاج بالجملة، يتباهى ناشروها أيضاً بأنّ الفورمات المقصوص -أضيق بقليل من الفورمات المألوف وأبعاده أنيقة، فضلاً عن الشريط العرضانيّ الثلاثيّ الألوان المطبوع على الغلاف تحت النقطة التي تحدّد المنتصف بالضبط- يرتكز إلى «النسبة الذهبيّة» الإقليديّة التي تميّز الجمال الإستطيقيّ. إنّها كتب تجمع المباهج البصريّة واللمسيّة والفكريّة معاً، كي «تخلق مكتبة ستدوم أجيالاً»، ولعلّ هذا هو التعريف الأقصى للكتاب الكلاسيكيّ.

طبعات «مكتبة أمريكا» جميلة بلا شكّ، وزنها محسوب بدقّة، وتبدو ذكيّة على الرفّ وفي اليد. إنّها ذروة التمجيد الطباعيّ للمانيفستو البيئيّ، الذي قدّمه «الربيع الصامت» بانتقاله من مقتطفات في مجلّة إلى كتاب كلاسيكيّ، ولكن لعلّ قبوله الماديّ هكذا في مصاف الكتب الكلاسيكيّة المعياريّة، يشطب بعضاً من الإلحاح الذي يميّز كتابة كارسون، لأنّه يسحب «الربيع الصامت» من نطاق النضال من أجل البيئة، ويُبطِل تأثيره بسبب استبداد المكتبة التاريخيّ. لقد بدأت كارسون كتابها هذا، بتوجيه شكر وتقدير إلى كلّ أولئك الذين يقاتلون «لتحقيق انتصار العقل والمنطق، في إطار تكيّفنا مع العالم الذي يحيط بنا»، واختتمته بحثّ القرّاء على اتّباع «الطريق الآخر» بعيداً عن المبيدات الحشريّة الكيميائيّة. اقتراح إيتالو كالفينو بأنّ الكتاب الكلاسيكيّ يستمرّ «كضجّة في الخلفيّة»، يحكم على «الربيع الصامت» بالصمت المطلق، أو على الأقلّ بحضور مكتوم، فالكتاب الكلاسيكيّ أقربُ إلى الحياة المكتومة المحروسة لـ«مجموعة الكتب» كما سنناقشها في الفصل التالي، منه إلى الإلحاح الفوريّ لمظاهرة احتجاج.

---

1- طريقة تحمل اسم مبتكرها الأمريكيّ ديفيد مكونل سميث، ويتمّ فيها خياطة ملازم الورق أوّلاً على حدة بواسطة آلة خاصّة، من ثمّ خياطة ملازم الكتاب كلّها إلى شريط من القطن أو النايلون قبل تثبيت الغلاف. المترجمة

من السابق لأوانه أن نحصر كتاب كارسون بالمكتبة، فثمة الكثير من العمل الذي ما يزال مطلوباً كي يستعيد الربيع صوته!

***

مكتبة
t.me/soramnqraa

# الفصل السادس

# التايتانك والاتّجار بالكتب

بورتريه هاري إلكينز وايدنر يصوّره كشابّ ذي وجه لطيف حالم، شعره مفروق من المنتصف بحدّة، سبابته اليسرى تحدّد المقطع الذي وصل إليه في كتاب صغير الحجم، لعلّه نسخة من طبعة ثمينة لقصائد جون كيتس.

وُلِد وايدنر عام 1885 في عائلة من نخبة فيلادلفيا، وترعرع في الطبقة المترفة الغنيّة، أي في العالَم نفسه الذي ألهمَ عالِم الاقتصاد تورشتاين فِبلن نظريّته التي سمّاها على نحو مُقنِع بـ«اقتصاد المظاهِر». بالنسبة لهاري، «استهلاك المظاهر» الذي انغمس فيه كان الكتب، فقد جمع بعمر الرابعة والعشرين ما ينوف على ألف وخمسمئة كتاب في مجموعة هامّة، وعندما قدّم طلباً للانتساب إلى «نادي غرولْيه» عام 1909 –وهو جمعيّة حصريّة في نيويورك، يقتصر أعضاؤها على البيليوفيليّين الأثرياء– أقرّ بفخر: «بالدرجة الأولى، أنا أجمع الكتب التي تثير اهتمامي»، لا سيّما أعمال الكتّاب ورسّامي الصور التوضيحيّة في القرن التاسع عشر، وأضاف «في الوقت الراهن، أفضل ما تضمّه مكتبتي هو أعمال شكسبير، وكتب أخرى تتميّز بثراء رسوماتها... والمجموعة الكاملة تقريباً من الطبعات الأولى لأعمال ألجيرنون تشارلز سواينبورن، والتر باتر، تشارلز ريد، روبرت لويس ستيڤنسون، وروبرت براوننغ». على النقيض من ذلك، كلّ ما نعرفه عن قراءات وايدنر الفعليّة، هو أنّ «جزيرة الكنز» كان كتابه المفضّل! بدعمٍ من والدته الثريّة التي تلبّي كلّ نزواته، أصبحت هواية جمعه للكتب أكثر جديّةً بعد انضمامه للنادي المذكور، كما أنّ تاجر الكتب الفيلادلفيّ أبراهام سيمون وولف روزنباخ، تعهّد زبونه وتلميذه

الشابَّ هذا بالاهتمام، وتعاون معه على إصدار كتالوج طبعه هاري على نفقته الخاصّة لـ«مجموعة وايدنر» كما سمّاها، احتلّ مركز الصدارة فيه كتاب اقتناه مؤخّراً هو نسخة من «أركاديا» 1613، امتلكتها سابقاً كونتيسة بمبروك، وتحمل إهداء مكتوباً بخطّ مؤلّفها: «من أخيك المحبّ، فيليب سيدني». كما يليق ببليوفيليّ طموح، كان ذلك الكتالوج بحدّ ذاته عملاً فخماً: طُبِعت منه مئة نسخة على الورق، ونسختان على الرقوق، كلّها بتنسيق «كوارتو» (وفيه تُطبَع أربع صفحات على الورقة الواحدة) من الحجم الكبير، مزدان برسومات منسوخة طبق الأصل ومحميّة بنسيج واقٍ. هنّأ إدموند غوس[1] وايدنرَ على «امتلاكه لبيت كتب رائع»، كما أحسن المالكُ صنعاً عندما كتب وصيّة ترك فيها كتبه كلّها لأمّه بعد وفاته، مصرّحاً فيها عن رغبته بأن يتمّ إهداء المجموعة إلى جامعة هارفارد، على أن تسمَّى باسمه.

جمعُ الكتب، كان إحدى الهوايات النخبويّة التي مارسها الرجال الأمريكيّون الأثرياء إبّان «العصر الذهبيّ»[2]، حينما استخدم جي. بيربونت مورغان، وهنري إي. هنتغتون، وهنري إس. فولغر، مكتباتهم لتبييض الأرباح الضخمة التي حصلوا عليها من عائدات تمويل الشركات والسكك الحديديّة والنفط على الترتيب. يعرّف السوسيولوجيّ روسل دبل يو. بيلْك «الجمعَ» على أنّه «السعي بنشاط وانتقائيّة وحبّ، إلى اقتناء وامتلاك أشياء منزوعة عن سياق استعمالها العاديّ»، جمعُ الكتبِ مثلاً يهدف إلى استعراضها لا إلى قراءتها، و«الجمع» كما ينوّه بيلْك هو نشاط اقتنائيّ واستحواذيّ بالدرجة الرئيسيّة، ولكنّ هذه النزوة تُموَّه أحياناً من خلال القيمة الإستطيقيّة أو الثقافيّة للأشياء التي يتمّ جمعها. ما يقوله مألوف بلا شكّ بالنسبة لنا: الشخص الذي

---

1- السير إدموند غوس (1849-1928): مؤرّخ آداب وناقد ومترجم إنجليزيّ، يُنسَب إليه الفضل بتعريف القرّاء الإنجليز بأهمّ الأعمال الأدبيّة في القارّة الأوروبيّة. المترجمة

2- في التاريخ الأمريكيّ، تشير هذه العبارة إلى الفترة الممتدّة من حقبة 1870 وحتّى العقد الأوّل تقريباً من القرن العشرين، تميّزت بالنموّ الاقتصاديّ السريع وفورة النشاط الصناعيّ واقتصاد الشركات، مترافقةً مع احتكار صناعات النفط والفولاذ والنقل، والفساد السياسيّ. رجال الأعمال الثلاثة المذكورون، هم أمثلة على الأسماء التي اقترنت آنذاك بالثراء الفاحش والاحتكار. المترجمة

يشتري كتباً بأعداد تفوق ما يستطيع أن يقرأه، يحتلّ موقعاً مختلفاً ضمن تشريح النزعة الاستهلاكيّة عن ذاك الذي يراكم حقائب اليد التي يصنعها مصمّمون مشهورون، أو السيّارات الفائقة الأداء، أو ماركات الأحذية الرياضيّة. استمتاع الغرب بالمصطلح الياباني «تسَنْدوكو» tsundoku (أي الميل إلى مراكمة الكتب من دون قراءتها)، يقترح رغبة بإيجاد فئة تميّز بطريقة ما أو بأخرى بين شراء الكتب والاستهلاك الماديّ الفاخر، وتصادق -من دون وصمة شائنة- على وجود قيمة للكتاب تتجاوز قراءته. في مطلع القرن الرابع عشر للميلاد، كتب ريتشارد دي بوري مجموعة مقالات عنوانها «فيلوبيبلون» أو «حبّ الكتب» Philobiblon تشرح مباهج جمع الكتب، ساعياً إلى «تطهير الحبّ الذي نكنّه للكتب من تهمة الشطط»... هذه التهمة ومحاولة دحضها إذن، أبديّتان! في القرن التاسع عشر، وضع الأكاديميّون تشخيصاً أقسى من الشطط: «الهوس بالكتب» أو «البيليومانيا» Bibliomania، وهو مصطلح يعني التعلّق غير المعتدل، بل والمدمّر، بالكتب التي يحصل عليها المرء إمّا بشرائها أو بسرقتها، علماً أنّ هذه الكتب ستتحوّل غالباً إلى مجموعة خاملة استحواذيّة، عوضاً عن استغلالها في القراءة أو سواها من الاستخدامات المباشرة. مرض «الهوس بالكتب» هذا، من بين أمور أخرى، ميَّز بالحدّ الأدنى بين من يجمع الكتب ومن يسرقها، لأنّ كلّاً منهما يسعى إلى اقتناء الكتب بأيّة وسيلة كانت.

إحدى الدراسات السريريّة القليلة التي تناولت الهوس بالكتب، نشرها نورمان د. ڤاينر في مجلّة «سايكوأنالتِك كورترلي» Psychoanalytic Quarterly، مستنداً إلى المراجع الأدبيّة والتاريخيّة لا غير. قال ڤاينر إنّ بضع دراسات فقط تناولت حالات سريريّة، لأنّ هذا الهوس هو نوع من «السلوك المقبول للذات» ego-syntonic، بمعنى أنّه مقبول برأي من يمارسه لأنّه يتماشى أو يتوافق مع معتقداته الأساسيّة أو مع شخصيّته، وبالتالي لن يعدّه مشكلة ولن يطلب تدخّلاً علاجيّاً للتخلّص منه. بعبارة أخرى، الهوس بالكتب -كسواه من مبرّرات جمع الكتب- ينظر إلى هذه العادة، على أنّها مستحبّة ومميّزة أخلاقيّاً عن عادات جمع الأشياء الأخرى. وجد ڤاينر من خلال نظريّته تشابهاً دالّاً بين قصص الاستحواذ على الكتب، وقصص الغزوات الجنسيّة، «ممّا يستدعي إلى الذهن نشاط الذكر الهستيريّ ذي النشاط الجنسيّ

المفرط، الذي يؤكّد لنفسه دائماً، مراراً وتكراراً، أنّه لم يتعرّض للإخصاء»، مبرهناً على ذلك (على الرغم من أنّه ليس برهاناً علميّاً) بأنّ كازانوفا اعتزل في نهاية المطاف، وتولّى وظيفة لطيفة في قلعة دوكس في بوهيميا: منصب القيّم على مكتبة الكونت ڤالدشتاين. الروائيّ بي. جي. وودهاوس، الذي كتب إبّان عصر جمع الكتب العظيم، استثمر هذه الثيمة الجذّابة. بابتكار شخصيّة أمريكيّة ببليوفيليّة هزليّة، هي كولي بارادين من لونغ آيلند: مكتبة بارادين الضخمة «جعلت الببليوفيليّين الذين يدخلونها يركضون في أرجائها مهتاجين، وهم يتلصّصون ويتشمّمون ويطلقون زفرات أنين قصيرة متحمّسة، كأنّهم كلاب تقفز فجأة بين مئة رائحة ساحرة». ظاهريّاً، من الواضح إذن أنّ النشاط الدماغيّ المترافق مع جمع الكتب، يجسّد الـ «هو» id أكثر ممّا يجسّد «الأنا العليا» superego. بأيّ حال، لم يكن كلّ جامعي الكتب ذكوراً، بل ظهرت أيضاً هاوياتٌ أمريكيّات معاصراتٌ لهاري وايدنر، بمن فيهنّ آبي إيلين هانزكوم بوب، وإيمي لُويل (مجموعتها موجودة حاليّاً في جامعة هارڤارد، كمجموعة وايدنر)، ولكنّها حالات استثنائيّة.

من ناحية أخرى، يعبّر جمعُ الأشياء عن صفة معيّنة في شخصيّة من يجمعها، كما أنّه يبدّل جوهر تلك الأشياء بحدّ ذاتها، فكما يقول عالِم نظريّات الجمع روسل دبل يو. بيلْك: «عندما يُضاف شيء ما إلى المجموعة، سيكفّ عن كونه سلعة قابلة للاستبدال، وسيصبح شيئاً إفراديّاً لا يمكن استبداله بحريّة بشيء آخر يتمتّع بالقيمة الاقتصاديّة ذاتها، لأنّ سياق المجموعة هو ما يحدّد القيمة الآن». إذن، جمع الكتب يزيح الكتابَ من التداول والتبادل، وبذلك يصبح إحدى الوسائل التي مرّت معنا -تقديم الكتب كهدايا، الشروحات التوضيحيّة، كتابة إهداء، فضلاً عن القراءة بحدّ ذاتها- والتي تحوّل كتباً تُنتَج بالجملة إلى تذكارات فريدة من نوعها.

بوسعنا أن نرى تلك التحوّلات قيد الحصول، في قيام هاري وايدنر برحلة لشراء الكتب، فقد رافق والديه إلى لندن في رحلة تسوّق في أواخر آذار من عام 1912... ويا له من توقيت استثنائيّ بالنسبة لجامع كتب ثريّ! انزياح القوّة الاقتصاديّة من أوروبا إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، تدهورُ وضع العائلات الأوروبيّة المالكة للأراضي وتمزّق أملاكها، وصعود مَن أطلق عليهم برنارد

برِنسون «السكويليونير»[1]، كلّها عوامل جعلت المبيعات الضخمة للكتب النادرة محطّ اهتمام عامّ واسع، وفرضت أسعاراً باهظة، فضلاً عن أن نقل الكتب الثمينة من مكتبات الأرستقراطيّين الإنجليز إلى قصور المال الناشئة في العالَم الجديد، أثار الأقاويل والقلق الثقافيّ في بريطانيا. في تلك الرحلة، مال وايدنر إلى شراء الكتب لتعزية نفسه، بعد أن غلبه خصمه الجديد الفاحش الثراء هنري هنتغتون، في الحصول على كلّ ما أراده من صفقة مبيعات تمّت مؤخّراً.

من دكّان تاجر أنتيكات الكتب الأشهر في لندن برنارد كوريتش، الموجود في شارع غرافتون، اشترى وايدنر الكثير من الكتب، بما فيها مجموعة من تسعة أجزاء كوارتو مجلّدة نصفيّاً بالجلد المغربيّ[2] لـ«انهيار وسقوط الإمبراطوريّة الرومانيّة» لغيبون، ونسخة تعود إلى عام 1598 من «مقالات» لفرنسيس بيكون، اقتناها كوريتش عندما بيعت مكتبة ألفرد هنري هوث[3] قبل بضعة أشهر. هذه النسخة التي تضمّ عشر مقالات لبيكون تعود إلى الطبعة الأولى، أشبه بكتيّب جيب طوله حوالي اثني عشر سنتيمتراً، وعنوانها الكامل هو: «مقالات، تأمّلات دينيّة». فضلاً عن ذلك، ابتاع وايدنر من متجر «جي. بيرسون وشركائه» كتاباً نادراً يعود إلى حقبة القرن الأوّل للطباعة، وهو نشرة إخباريّة صغيرة مؤلّفة من أربع أوراق أوكتافو (تُطبع ثماني صفحات على ورقة واحدة)، طُبِعت بالخطّ القوطيّ في عام 1542. عندما نتأمّل الآن مجريات ما حدث، يصعب علينا ألّا نلمس المفارقة الهائلة في قيام وايدنر في اللحظة

---

1- Bernard Berenson (1865–1959): مؤرّخ فنّ أمريكيّ متخصّص بفنّ حقبة عصر النهضة، عدّ السلطة المرجعيّة الأولى في الولايات المتّحدة الأمريكيّة في تلك الحقبة حول قيمة اللوحات والأعمال الفنيّة، وعمل مستشاراً للعديد من جامعي الكتب والأعمال الفنيّة متقاضياً نسبة 5% من سعر مبيع القطعة. وصف زبائنه بـ«السكويليونير» على نمط مليونير وملياردير، «السْكويليون» squillion هو مبلغ ماليّ ضخم للغاية ولكنّ قيمته غير محدّدة بدقّة. المترجمة

2- طريقة لتجليد الكتب قديماً، تستخدم نوعاً من الجلد المتين (كالجلد المغربيّ) لتجليد كعب الكتاب وزواياه، أمّا ما تبقّى من الغلاف فيُجلَّد بقماش أو جلد أرخص ثمناً. المترجمة

3- Alfred Henry Huth (1850–1910) مؤلّف وببليوفيليّ إنجليزيّ شهير. المترجمة

الأخيرة بابتياع تلك النشرة التي تسرد كارثةً، وعنوانها «أخبارٌ قاسية عن زلزال مرعب وقع في مدينة سكاربارِيا في السنة الحاليّة»، والتي ساد الاعتقاد آنذاك بأنّها النسخة الوحيدة الباقية. قام وايدنر بتوضيب هذه النسخة مع «مقالات» بيكون في حقيبته، من ثمّ انضمّ إلى عائلته للعودة إلى الوطن على متن الباخرة الفاخرة، التي ستنطلق في رحلتها الأولى: آر. إم. إس تايتانِك.

في ليلة 14 نيسان 1912، أي بعد أربعة أيّام من انطلاقها وعلى بعد 400 ميل تقريباً من شاطئ نيو فاوندلاند، أصبح حجم الضرر الذي لحق بجسم السفينة جرّاء اصطدامها بجبل جليديّ واضحاً. في الساعة 1.55 فجراً، تمّ إجلاء إليانور وايدنر والدة هاري مع خادمتها في قارب النجاة رقم 4 (معدّل نجاة السيّدات المسافرات في الدرجة الأولى، كان الأعلى مقارنة بشرائح المسافرين الأخرى)، الذي انتشلته السفينة «كارباثيا»، ووصلت السيّدتان بسلام إلى نيويورك. لم ينجُ هاري وايدنر ذو السبعة والعشرين عاماً، ولا والده، ولم يتمّ العثور إطلاقاً على جثّتيهما.

لم يشعر أصدقاء وايدنر بالحرج من التنويه آنذاك -وهو ما يبدو لنا وقاحة اليوم- إلى أنّ أحد الكتب التي اشتراها، ضاعت معه في الكارثة. معظم ما ابتاعه من لندن، تمّ إرساله عبر المحيط الأطلسيّ في صندوق مصفّح بالقصدير على متن السفينة آر. إم. أس كارباثيا، التي أبحرت بين جبال الجليد استجابةً لنداء استغاثة التايتانِك وانتشلت مئات الناجين، لكنّ مقالات بيكون التي ابتاعها وايدنر من كوريتش لم تكن في ذلك الصندوق. «قبل غرق التايتانِك» كما ذكر صديقه تاجر الكتب روزنباخ، في كتالوج لمجموعة أعمال روبرت لويس ستيڤنسون التي امتلكها هاري صدر بعد وفاته، «قال هاري لأمّه: ماما، لقد وضعتُ الكتاب في جيبي. بيكون الصغير سيذهب معي»، وأضاف روزنباخ بلا لباقة: «وهذه هي بلا شكّ، النكتة الأفضل في تاريخ الكتب بأسره!». المنشور الآخر الذي تحدّث عن الزلزال ضاع أيضاً على ما يبدو، من دون أن يأسى الناس كثيراً لمصيره وكأنّه كائن بشريّ.

قصّة وايدنر التراجيديّة، رُويَت مرّة أخرى على الفور من منظور ولعه الشخصيّ بالكتب. نسخة مقالات بيكون التي غرقت معه، تحاكي أصداء قصّة الشاعر بيرسي شيلي، الذي تمّ التعرّف إلى جثّته بعد أن انقلب قاربه قبالة

سبيزيا، بفضل نسخة من قصيدة «لاميا» لجون كيتس كانت في جيبه، أعطاه إيّاها صديقه لِي هَنت الذي أخذها بدوره من كيتس. لقد وضع هنت إشارة على مقاطعه المفضّلة قبل أن يعطيها لشيلي، وهذه النسخة -باستثناء غلافها- رُميت إلى محرقة جثّة شيلي. ثمّة تشابهات أخرى بارزة بين موت شيلي وموت وايدنر أيضاً، فقد وصفت صحيفة «الديلي تلغراف» وايدنرَ بأنّه «ليسيداس أمريكيّ آخر» في إشارة إلى قصيدة الرثاء التي كتبها جون ملتون لإدوارد كنغ، وهو شابّ من كامبريدج غرق في الخامسة والعشرين من عمره عند شواطئ ويلز عام 1637. كرّر روزنباخ هذا التشبيه المِلتونيّ بدوره، عندما اختتم تأبينه لوايدنر في القدّاس الذي أقيم لذكراه باقتباس القصيدة ذاتها: «من الذي لن يغنّي لليسيداس؟!». مكتبة وايدنر احتوت بالطبع نسخة مغلّفة بالجلد المغربيّ الأزرق، من الطبعة الأولى لذلك الرثاء الشعريّ ضمن «قصائد» 1645 لجون ملتون، إلى جانب نسخ من الطبعات الأولى لـ«الفردوس المفقود»، و«الفردوس المُستعاد»، و«الآيروباجيتكا» الذي دافع فيه ملتون عن حريّة الصحافة.

منذ ردود الفعل المصدومة الأولى التي ظهرت في الصحافة عام 1912 بعد غرق التايتانِك، مالت القصص إلى التركيز على المفارقة الساخرة بين الكارثة وفخامة السفينة التي تمّ تصميمها كمرآة للترف السائد في تلك الحقبة، كي تستقطب النخبة الثريّة التي تعبر المحيط الأطلسيّ بين أوروبا وأمريكا بأسلوب يجمع بين الراحة والرقيّ، وكي تبزّ السفن الأخرى المنافسة العابرة للأطلسيّ من حيث الرفاهية والأبّهة: مصاعد كهربائيّة، أرضيّات خشبيّة في حجرات الدرجة الأولى الواسعة، «المقهى الفرنسيّ» الأنيق في الطبقة (ب)، قاعات الرقص بمراياها الكبيرة، قاعة ألعاب رياضيّة عصريّة، وحوض سباحة: «تجهيزات مذهّبة» و«ترفٌ متغطرس» كما قال توماس هاردي، في القصيدة التي كتبها عن كارثة التايتانِك بعنوان «تقاربُ اثنَين»، ولكنّ الغالبيّة العظمى من المسافرين على متن السفينة -كما هو الحال في هذا النوع من الرحلات- لم يكونوا من آل وايدنر أو غوغنهايم أو آستور، بل مسافرون على متن الدرجة الثالثة أو أدنى[1]. لقد انطلق الكثيرون إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة

1- التكلفة الأرخص على متن سفن المسافرين العابرة للأطلسيّ، كانت بالمكوث في الأجزاء التي تضمّ معدّات توجيه السفينة. المترجمة

أملاً ببناء حياة جديدة كعمّال أو كمستوطنين، وسافروا إمّا بمفردهم أو ضمن مجموعات عائليّة، كما سافروا أحياناً للالتحاق بمعارفهم الذين هاجروا قبلهم. شارلوت كولير وزوجها هارڤي على سبيل المثال، سافرا مع ابنتهما على متن التايتانِك كي يبدؤوا حياة جديدة في مزرعة للفواكه في آيداهو، لكنّ هارڤي غرق حاملاً كلّ مدّخرات الأسرة. بال آندرياسون، 19 عاماً، انطلق من السويد كي ينضمّ إلى شقيقه الذي هاجر إلى شيكاغو قبل بضع سنوات، لكنّه غرق بدوره أيضاً. صفيّة إبراهيم، هي سيّدة سوريّة مُنِعَت سابقاً من الدخول إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة بسبب إنتانٍ عينيّ مُعدٍ، انطلقت على متن التايتانِك كي تنضمّ إلى زوجها وسّوف الذي استقرّ في غرينزبورغ في بنسلڤانيا، وحصل على وظيفة في معمل للمصنوعات المعدنيّة. نجت السيّدة صفيّة من الغرق، وبنى الزوجان حياة ناجحة في بنسلڤانيا، كما غيّرا اسميهما إلى صيغة إنجليزيّة هي جوزيف وصوفي آبراهام.

لائحة المسافرين المسَجّلين في إيليس آيلاند، النقطة التي يتمّ فيها تقييم المهاجرين قبل دخولهم إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، تعطينا انطباعاً عن عدد الواصلين الجدد في الفترة التي قامت فيها التايتانِك برحلتها الملعونة. إليكم عيّنة عشوائيّة منها: جوزيف بيكون 17 عاماً من لاكزالي في غاليسيا، والروسيّ إسحق بيكون 24 عاماً، وصلا كلاهما على متن سفينة «ڤيردي» عام 1909. في عام 1910، وصل وليام بيكون 18 عاماً من كاتفيلد على متن سفينة «البلطيق»، وكذلك البولنديّ يان بيكون 18 عاماً، الذي وصل من لاكستري في غاليسيا على متن سفينة «ماين». الأرمنيّ لوثر بيكون 18 عاماً، وشقيقه إيغيا 19 عاماً، وصلا من تركيا على متن سفينة «نياغارا» عام 1911. ماري بيكون من نوتنغهام، برفقة ابنها ألبرت ذي السنوات الأربع، وصلا في عام 1911 أيضاً على متن سفينة «كامبانيا»، وكذلك إدوارد بيكون 22 عاماً، الذي جاء من بلفاست على متن السفينة «سلتيك». ڤاسيلو بيكون مع طفليها جرجس ونيكوليتا، جاؤوا من دوتي في اليونان على متن السفينة «يوجينيا»، ووصلوا إلى أمريكا في عام 1912. إلى قائمة البيكونيّين والبيكونيّات أولئك، بوسعنا أن نضيف أيضاً فرنسيس بيكون الملعون، عمره 314 عاماً، والذي انطلق بدوره من لندن على متن سفينة التايتانِك عام 1912، لكنّه لم يصل إلى العالم الجديد قطّ!

لقد كانوا رجالاً ونساءً رأوا في أمريكا إمكانيّات جديدة، فاجتثّوا أنفسهم من عائلاتهم ومجتمعاتهم وشبكاتهم الاجتماعيّة، سعياً إلى حياة مختلفة. التشابه بينهم وبين الكتب التي نُقِلَت من إنجلترا إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة هو تشابه ذو دلالة، على الرغم من أنّ القدرة على اتّخاذ القرار مختلفة كما هو واضح، «مقالات» بيكون مثلاً لم تقفز عن رفوف متجر كوريتش في بلومزبيري من تلقاء ذاتها كي تنطلق إلى العالم الجديد، ولكنّ آلاف الكتب الأوروبيّة التي ابتاعها أقطاب المال الأمريكيّون في «العصر الذهبيّ»، كانت بدورها «مهاجرة» بدافع من الحاجة الاقتصاديّة. كالرجال والنساء الباحثين عن عمل، لحقت تلك الكتبُ المالَ، مخلّفةً وراءها عزباً متداعية، وضائقة اقتصاديّة، والعالَم القديم الذي تحوّل شيئاً فشيئاً إلى «ابن العمّ الفقير» للعالَم الجديد. شُحِنَت الكتب المهاجرة إلى حياتها الجديدة في مكتبات العالَم الجديد ومتاحفه ومجموعاته، على متن السفن ذاتها التي سافر فيها أقرانها البشر. هذا التيّار الذي نقل الكتب غرباً، أثار فزع العديد من عشّاق الكتب في بريطانيا، فظهر كاريكاتير في صحيفة بريطانيّة عام 1922 يصوّر «العمّ سام» مع نسخة من الفوليو الأوّل لشكسبير تحت إحدى ذراعيه، ولوحة «الصبيّ الأزرق» لغينسبورو تحت ذراعه الأخرى، وهما عملان تصدّرا الأخبار بعد أن تمّ بيعهما بثمن باهظ إلى أمريكا.

السوسيولوجيّون الذين يدرسون المقتنيات التي ينقلها المهاجرون معهم، يتحدّثون عن «أشياء الشتات»، أي الأشياء التي تنفصل عن منشئها الأصليّ وتكتسب معاني مختلفة في سياقها الجديد، لأنّها تصبح مألوفة وغريبة في آنٍ واحد، كدمى الماتريوشكا الموجودة في منازل مجتمع المهاجرين الروس مثلاً، والتي تناولتها إحدى تلك الدراسات مؤخّراً. الكتب تحديداً تقدّم أمثلة ملائمة على هذا الصعيد، بما أنّها كلّها تترك منشأها الأصليّ وتنتقل مع مالكيها أو إليهم، فضلاً عن أنّ «قابليّتها للحمل» هي جزء صميميّ من نجاحها التكنولوجيّ والثقافيّ. في مشروع تصوير فوتوغرافيّ لمصلحة الوكالة الدوليّة لغوث اللّاجئين UNHCR، قام برايان سوكول منذ فترة ليست بعيدة بتصوير سيّدة تدعى إيمان، وهي سوريّة من مدينة حلب تقيم حالياً في مخيّم للاجئين في تركيا مع طفليها، ويظهر معها في الصورة مصحف كبير جلبته معها ابتغاءً

للحماية. بالمثل، «كتاب كِنيكوت المقدّس» هو مخطوطة أُنجزت في غاليسيا في القرن الخامس عشر، أعدّها النسّاخ موسى بن زبارة في العام 5236 من التقويم العبريّ، وتُعدّ شاهدةً على نفي يهود إسبانيا بعد أن طردهم الملك فرديناند والملكة إيزابيلا عام 1494م. تعاون ابن زبارة مع الرسّام يوسف بن حاييم، الذي زوّد المخطوطة بالعديد من الرسومات لشخصيّات بعضها يشبه البشر وبعضها الآخر يشبه الحيوانات، فأصبح هذا الكتاب تحفة فنيّة بفضل نصّ ابن زبارة السيفارديّ العريض، وشخصيّات ابن حاييم الدقيقة المظلّلة. عائلة إسحق دي براغا –راعي ابنِ زبارة– نُفيَت أوّلاً إلى البرتغال من ثمّ إلى شمالي إفريقيا ومضيق جبل طارق، ورافقها ذلك الكتاب المقدّس خلال هجرتها، ورحلته تلك توثّق تجربة الشتات التي عاشتها العائلة.

من الجدير بالذكر أيضاً أنّ كتباً مقدّسة أصغر حجماً وأقلّ زخرفة، ترافق بدورها المهاجرين المعاصرين. توم كيفر الذي عمل في مركز احتجاز تابع لحرس الحدود في أريزونا، على الحدود الأمريكيّة المكسيكيّة، التقط في عام 2019 سلسلة من الصور الفوتوغرافيّة المؤثّرة، لمقتنيات المهاجرين التي صودِرَت ورُميت في القمامة. قوّة تلك الصور المعروضة تحت عنوان ساخر هو «El Sueño Americano» أي «الحلم الأمريكيّ»، تتجلّى في الحيوات الفرديّة التي توحي بها تلك الأغراض الرخيصة المألوفة والشخصيّة للغاية، وكذلك الفظاظة المطلقة بالتعامل مع مقتنيات المهاجرين كقمامة. بين صور فراشي الأسنان وألعاب الأطفال، ثمّة لقطة لستّة كتب زرقاء صغيرة مرتّبة في صفّين فوق منديل منقوش. إنّها نسخ من «Nuevo testamento» أو «العهد الجديد» المترجم إلى الإسبانيّة (أضيفت إليه المزامير وسفر الأمثال)، الذي توزّعه دار «غيديونز إنترناشيونال» المسيحيّة البروتستانتيّة من مقرّها في ناشڤيل، تينيسي، وهذه الدار تشتهر أكثر بتوزيع نسخ مجّانيّة من الكتاب المقدّس على غرف الفنادق. في البداية، يقترح ترتيب الكتب الستّة المتناظر في صورة كيفر، أنّها ببساطة مجرّد نسخ متعدّدة من كتاب يُطبَع بالجملة ويوزَّع عبر مختلف منافذ البيع، فموقع «غيديون» الإلكترونيّ يزعم بأنّه وزّع ملياري نسخة من الكتاب المذكور بلغات متعدّدة خلال القرن الماضي، ولكنّ تأمّل هذه اللقطة عن كثب يكشف أنّ تلك الكتب الستّة تقدّم لمحات تفطر القلب

عن حيواتها الاجتماعيّة والعاطفيّة، وتنوب بذلك عن مالكيها المنسيّين. أحدها مثلاً، يضمّ صفوفاً من أوراق كتابة الملاحظات الفسفوريّة، التي أُلصِقَت على صفحاته بحرص. الكتاب الثاني، يحوي صوراً فوتوغرافيّة وتذكارات أخرى ملفوفاً برباط مطاطيّ يحفظه مغلقاً، بينما بهت غلاف الكتاب الثالث بسبب أشعّة الشمس. الكتاب الرابع اكتسب شكل انحناءات الجسم البشريّ، بعد أن حمله مالكه في جيبه.... إذن، حتّى الكتب التي تُنتَج بالجملة، تكتسب شكلاً خاصّاً وشخصيّة فرديّة من خلال استعمالها، فكلّ كتاب من تلك الكتب المقدّسة المتطابقة المترجمة للإسبانيّة ويحملها المهاجرون معهم، يُعدّ عزيزاً وفريداً من نوعه، أي أنّها في هذا السياق الخاصّ نوعٌ من الأشياء يختلف عن معاجين الأسنان، أو الأمشاط، أو الصوابين، التي تتكرّر في لقطات كيفر الأخرى.

كما هو الحال بالنسبة للمهاجرين البشر، رجوع الكتب إلى موطنها مشحونٌ بالعواطف أيضاً. في عام 1982، سرق صحفيّ مكسيكيّ من «المكتبة الوطنيّة» في باريس نسخةً من كودِكس أزتيكيّ قديم مؤلّف من ثماني عشرة صفحة، وسلّمه بدافع الوطنيّة إلى متحف الأنثروبولوجيا في مدينة مكسيكو. بالمقابل، عندما حصلت جمهوريّة آيسلندا على استقلالها عن الدنمارك، توصّلت من خلال المفاوضات بينهما إلى حلٍّ أكثر دبلوماسيّة، لاستعادة المخطوطات التي نُقِلَت إلى جامعة كوبنهاغن في القرن السابع عشر. جادلت آيسلندا بأنّ ثمّة واجباً أخلاقيّاً قويّاً، يفرض إعادة المخطوطات إليها بعد انفصالها عن الدنمارك عام 1944، أمّا الردّ المضادّ الذي جابهتها به السلطات الثقافية والسياسيّة الدنماركيّة، فهو مألوف بالنسبة لنا من خلال الجدالات الأخرى المتعلقّة بالمِلكيّة الثقافيّة: احتجّ المعارضون بأنّ تلك المخطوطات وثيقة الصلة بالإرث الإسكندناڤيّ الأوسع، وليست محصورة بدولة آيسلندا القوميّة، وبأنّ آيسلندا لا تملك بنى تحتيّة خاصّة بالإرث الثقافيّ مجهّزة كي تستقبل تلك الكنوز، وتحفظها، وتدرسها.

في بثّ تلفزيونيّ مباشر عام 1971، ظهر حشد ضخم من الآيسلنديّين على رصيف ميناء ريكجاڤيك، في استقبال فرقاطة الأسطول البحريّ الدنماركيّ ووزير التعليم الدنماركيّ، الذي أعاد إليهم مخطوطتين آيسلنديّتين هما

«كتاب فْلاتي» Flateyjarbók و«كتاب إيدا الشعريّ للملوك» Konungsbok eddukvaeda، بينما نُكِّس العلم الدنماركيّ في مكتبة كوبنهاغن الوطنيّة. «كتاب فْلاتي» هو مخطوطة كبيرة الحجم من جزأين تعود إلى العصور الوسطى، مزدانة بزخارف مبهرة، تروي مجموعة من ملاحم ملوك الشمال الشعريّة، وتمّ تدوينها على الرقوق بحبر أسود لمّاع يُحضَّر بغلي ثمار نبتة «توت الدبّ»، كما تتميّز الأحرف الكبيرة الاستهلاليّة فيها بزخرفتها الجميلة. المخطوط الثاني «إيدا الشعريّ»، هو كتاب صغير الحجم «غير جذّاب، غلافه من الجلد البنيّ اللون، يضمّ تقريباً تسعين صفحة من القصائد التي كُتِبَت نثراً توخيّاً لاستثمار مساحة رقوقه المائلة للسمرة»، كما وصفته كارولين لارينغتون المترجمة الأحدث له. لقد تمّ إرسال هذا الكتاب كهديّة إلى فريدريك ملك الدنمارك (ومن هنا جاء اسمه «كتاب الملوك» Konungsbok) في عام 1662، وهو الشاهد الأبكر والوحيد على النظم الشعريّ في إسكندنافيا ما قبل المسيحيّة، فضلاً عن أهميّته الفائقة على صعيد فهمنا للميثولوجيا النورديّة وأساطير أبطالها، كما أنّه ترك بصمته على الثقافة أيضاً، كأوبرا «رباعيّة الخاتم» لڤاغنر، وكلٌّ من «سيّد الخواتم» و«لعبة العروش».

خلال السنوات الخمس والعشرين اللّاحقة، أعادت الدنمارك ما ينوف على ألف مخطوطة أدبيّة وإداريّة إلى آيسلندا، فتصدّرت هذه الأمّة المستقلّة الصغيرة المحبّة للكتب، الجدالاتِ التي دارت حول إعادة المصنوعات الثقافيّة من قبل الحكّام الكولونياليّين إلى بلدانها الأصليّة. في عام 2021، أي في الذكرى الخمسين لبدء عودة المخطوطات إليها، باشرت آيسلندا ببناء «منزل آيسلنديّ» جديد في جامعة ريكجافيك كي تحفظ فيه تلك المخطوطات، وهذا على حدّ قول جانيت غرينفيلد «مثال رائع على عودة كبرى للمِلكيّة الثقافيّة، من أمّةٍ إلى أخرى»: إنّه نموذج ممكنٌ للمطالبة باسترجاع الإرث الثقافيّ من المتاحف الكولونياليّة، التي وصفها القيّم والناشط دان هيكس مؤخّراً بالـ «همجيّة».

تلك المخطوطات الآيسلنديّة فريدة من نوعها، أمّا المنشور الذي يعود إلى عام 1542 ويروي قصّة الزلزال، فلم يكن فريداً من نوعه ولا غير قابل للتعويض، على العكس من هاري وايدنر والضحايا الـ 1495 الآخرين الذين

غرقوا مع التايتانِك: إن ألقيتم نظرة على كتالوج مجموعة وايدنر المحفوظة الآن في جامعة هارڤارد، ستجدون ذلك المنشور هناك. لقد ظهرت نسخة منه في أحد المزادات، كانت جزءاً من مجموعة هاوي جمع الكتب الڤكتوريّ النشيط توماس فيليبس، الذي ترك وصيّة تنصّ على أنّ مكتبته الضخمة يجب أن تبقى للأبد في منزله، وتحظر على أيّ تاجر كتب أو أيّ شخص غريب أن يعيد ترتيبها، كما يُحظَر على أيّ كاثوليكيّ، وعلى ابنته، وعلى صهره جيمس هاليويل - فيليبس (وهو زميلٌ هاوٍ لجمع الكتب، اعتاد أن يترك لمقصّه حريّة العمل أكثر ممّا يجب، وبالتالي لم يُعدّ تواجده آمناً تماماً في أيّة مكتبة!) حتّى مجرّد إلقاء نظرة على كتبه. بأيّ حال، تمّ الطعن بتلك الوصيّة، وأقرّت المحكمة بأنّها خانقة أكثر ممّا ينبغي، من ثمّ بيعت مجموعة فيليبس في عدّة مزادات حتّى حقبة التسعينيّات من القرن الماضي. المنشور المذكور الذي يتناول الزلزال، باعه تاجر كتب في بول مول يدعى وليام إتش. روبنسون عام 1950، وكان الشاري رجلاً اسمه وايدنر أيضاً: جورج جونيور وايدنر، الذي تبرّع بالنسخة الجديدة إلى جامعة هارڤارد تعويضاً عن تلك التي ضاعت مع أخيه هاري. ابتياع نسخة بديلة لمصلحة مجموعة وايدنر، ينظر إلى كتب الهاوي الشابّ على أنّها تعبيرٌ عنه شخصيّاً: ذوقه، طموحاته، حضوره... إنّها «شِلفي» تعود إلى بدايات القرن العشرين، ولكنّها أيضاً تذكير مرير صريح بأنّ الكتب، على العكس من البشر، قابلة للإعاضة عادة.

«من خلال الجمع» ينوّه بيلك، «يُدخِل الجامعُ النظامَ على جزء من العالَم قابل للضبط، فالأغراض التي تُجمَع، تصنع عالَماً صغيراً يحكمه الجامِع». قد تكون فانتازيا السلطة والنظام هي ما يقف خلف العديد من مجموعات الكتب، ولكنّ مملكة جمع الكتب تحاول أن تنصب الحدود، أمّا الكتب فتتحدّى تلك الحدود. «القابليّة للنقل»، تلك الخاصيّة المتأصّلة في الكتب، تعني أنّها في حالة حركة دائمة، تهاجر دائماً، وتنزح دائماً. إنّها الأشياء «الشُتاتيّة» القصوى.

***

# الفصل السابع
# أديان الكتاب

في مطلع القرن العشرين، أطلق المعجبون بفيلم «حرب النجوم» حملة للحصول على حقّ تعريف أنفسهم كـ «جيديّين»[1] في سياق إحصاء لسكّان المملكة المتّحدة، وصرّح حوالي أربعمئة ألف شخص تقريباً أنّهم أتباع لهذا الإيمان. بعد عدّة سنوات، قرّرت «لجنة الأعمال الخيريّة» أنّ «الجِيداي» ليست ديانة، وأنّها لا تسعى إلى نشر أيّ تقدّم أخلاقيّ أو معنويّ، ولذلك لا تتأهّل «رهبنة معبد الجِيداي» إلى مرتبة جمعيّة خيريّة. من ناحية أخرى مهمّة، الكون الذي يصوّره فيلم «حرب النجوم» يبيّن أنّ مورفولوجيا الجِيداي تتبع شكل العديد من الأديان القائمة الأخرى، كما أنّ المشاهد اللّاحقة في الفيلم تهب الجيداي المطوَّرة -كاليهوديّة والمسيحيّة والإسلام- صفة «دِين الكتاب». في «الجيداي الأخير» (المشهد الثامن)، ينسحب لوك سكاي ووكر الشائب والمصاب بخيبة الأمل إلى «آش -تو»، ذلك الكوكب البعيد الذي كان مهد ديانة الجِيداي، ورافقته مكتبته في هذه الرحلة كأنّه نسخة ما بين- كوكبيّة عن بروسبيرو الشكسبيريّ في مسرحيّة «العاصفة»: لقد أخذ سكاي ووكر معه ثمانية أجزاء مجلّدة من مخطوطات الجيداي القديمة، محفوظة على رفّ بداخل جذع شجرة مجوّف. ككلّ المكتبات

1- Jedi ديانة خياليّة ظهرت في سلسلة أفلام ومسلسلات «حرب النجوم»، قُدِّمَت كمنظّمة دينيّة وعسكريّة وأكاديميّة وميرتوقراطيّة، موجودة قبل آلاف السنين من ظهور الفيلم الأوّل في السلسلة. ألهمت إنشاء حركة دينيّة جديدة تحمل الاسم نفسه، لها أتباع في مختلف أرجاء العالم. المترجمة

الأيقونيّة منذ «مكتبة الإسكندريّة»، تدمّر النار هذه المجموعة، ولكنّ يودا -الذي يتميّز بطريقة تركيبه للجُمل- لا يتأثّر بالمحرقة بل ينفي أهميّة تلك الكتب: «لم تكن ممتعة»، من ثمّ يقول إنّ ما سيضمن مستقبل الجيداي هو بالأحرى قيام البشر بنقل الحكمة شفهيّاً، وليس كتابيّاً. على الرغم من ذلك، تكشف اللقطات الأخيرة من الفيلم عن نجاة حفنة من المقاتلين المتمرّدين إلى جانب المخطوطات المذكورة، التي كانت مخزّنة بحرصٍ في سفينة «صقر الألفيّة» الفضائيّة، وها هي ذي الأميرة ليا تشجّع المقاومة المُستنزَفة: «جميعنا» بحاجة إلى إعادة الإعمار، وهو ما يشمل الكتب القديمة أيضاً.

سيلاحظ معجبو «حرب النجوم» التناقُض في طريقة تقديم سلسلة الأفلام هذه لـ«أرشيف الجيداي»، وهو مستودع متطوّر للمعرفة الرقميّة، تمّ تصميمه استناداً إلى «الغرفة الطويلة»[1] في كليّة ترينتي في دبلن. على ما يبدو، كتب نصوص جيداي المقدّسة ليست حزماً لا ماديّة من المعلومات، بل صُنِعَت بكلّ حبٍّ بالأحرى خصّيصاً من أجل الفيلم، بأيدي حرفيّين «تكبّدوا الكثير من العناء لتصميم وطباعة الأوراق التي تشبه الرقوق بكلّ تفاصيلها، من ثمّ قاموا بتجليدها بأغلفة منقوشة يدويّاً». مادلين بُورْكِت، المسؤولة الرسميّة عن أرشيف شركة «لوكاسفيلم» للإنتاج السينمائي، وصفت «مجموعات من الصفحات المفردة، التي صُمِّمَت وكُتِبَت كي تبدو كأنّها تضمّ حقّاً معارف ممارسي الجيداي الأوائل هؤلاء. ثمّة انتباه مدهش إلى التفاصيل في كلّ صفحة، طبقات من التوريق المُذهَّب ممزوجة بالأصبغة الزرقاء، وكتابة مجهولة قد تكون مستوحاة من بعض المخطوطات واللفائف الأولى في تاريخنا نحن البشر». نصوص الجيداي المُختلَقة ترسّخ موقعها من خلال الاختزال البصريّ للبروتوكولات الموجودة مسبقاً، التي تتبعها النصوص المقدّسة الحقيقيّة أو السحريّة: أغلفة جلديّة عتيقة، رقوق، توريق مُذهَّب، أصبغة زرقاء، وأبجديّة عتيقة. ديكورات الفيلم هذه، كانت ستبدو بكلّ تأكيد كتباً دينيّة في عينيّ كلّ من قسطنطين، الإمبراطور الرومانيّ الذي اعتنق المسيحيّة في القرن الرابع للميلاد، والنسّاخ المعاصر الذي نسخ

1- القاعة الرئيسيّة في كليّة المكتبة المذكورة، يبلغ طولها 65 متراً، وتضمّ ما يقارب مئتي ألف كتاب ومخطوطة. المترجمة

الكتاب المقدّس بخطّ يده لمصلحة دير القدّيس جون في مينيسوتا في القرن الحادي والعشرين، وكذلك سكاي ووكر وراي في فيلم «حرب النجوم». الكتب تساعد على تأسيس الأديان، ولكنّ العكس صحيح أيضاً، فالأديان تنشئ الكتب، وتعطيها شكلها، وتشجّع على انتشارها حول العالم.

ثمّة العديد من النظريّات، حول الأسباب التي أدّت إلى انتصار الكتاب على الألواح الطينيّة ولفائف البردي السابقة، وإحداها هي الملاءمة العمليّة. الكتب كانت الحلّ الأوّل والأهمّ لمشكلات القراءة، وهو حلّ تطوّر بعد ثلاثة آلاف عام تقريباً من ظهور الأشكال الأولى للكتابة في بلاد ما بين النهرين. إن جرّبتم يوماً أن تلصقوا ورق الجدران على حيطان منزلكم بأنفسكم، فأنتم إذن تعرفون صعوبة التعامل مع اللفائف! لقد كانت اللفائف نظامَ نقل المعلومات السائد في العصر القديم الكلاسيكيّ، وهي أوراق طويلة من البردي أو الرقوق، مقسَّمة طوليّاً إلى صفحات، وتُقرَأ بتحريكها بين أسطوانتين خشبيّتين، كتلك الموجودة في بكرة فيلم التصوير الفوتوغرافيّ. في الصين، تُفَتح لفائف الحرير والورق من اليمين إلى اليسار، أمّا في بقيّة المناطق فتُفتَح من اليسار إلى اليمين. التعامل مع اللفافة يتطلّب استعمال اليدين كلتيهما، ومن الصعب العثور على جزء محدّد أو نقطة مرجعيّة معيّنة ضمنها، ومن المستحيل تقريباً الإشارة إلى جزأين مختلفين منها في آنٍ واحد (يجدر بالذكر أنّ حقبة تانغ الباكرة في الصين، جمعت نصوص السوترا المقدّسة في لفائف مطويّة أشبه بالأكورديون، يسهل البحث فيها أكثر). فضلاً عن ذلك، لا بدّ من إعادة لفّ اللفافة بعد الانتهاء من قراءتها، كي تكون جاهزة أمام القارئ التالي، ولا يمكن تدوين المعلومات إلّا على وجهٍ واحد منها فقط، أي ثمّة الكثير من الهدر، كما أنّ النصوص الطويلة يلزمها عدّة لفافات. بأيّ حال، استُخدِمَت تكنولوجيا اللفافة لتسجيل كلّ أنواع الموادّ المقروءة، بدءاً من أبكر النصوص كالإلياذة، أو مسرحيّات سوفوكليس وإسخليوس، من ثمّ النصوص المقدّسة والتاريخ والوثائق الإداريّة. استُخدِمَت علامات التبويب لتقسيم النصّ الطويل إلى أجزاء، كما أتاح تسجيل العنوان على حافّة اللفافة الخارجيّة إمكانيّة معرفة محتوياتها من دون الحاجة إلى فردها. أفضل صفة من صفات اللفائف، هو الإيمان

بديمومتها، فكما كتب المفكّر والسياسيّ كاسيودوروس في القرن السادس للميلاد: «يبقى البردي شاهداً مخلصاً على أعمال الإنسان، يتحدّث عن الماضي، كما أنّه عدوّ النسيان».

على الرغم من ذلك، تكنولوجيا الكتاب الجديدة -أوراق تُجمَع معاً، تطوى، وتُثبَّت معاً من الخلف (الكعب)، وغالباً ما يحميها غلاف- أتاحت نمطاً مختلفاً من القراءة، إذ يمكن للقرّاء الآن أن ينغمسوا في النصّ وأن يتفاعلوا معه بطرق جديدة: القراءة السريعة، تقليب الصفحات للأمام وللخلف عشوائيّاً، أو تصفّح الكتاب بحثاً عن جزء معيّن. لقد استقصى علماء الأعصاب طرقَ استعمالنا لهواتفنا الذكيّة، كي يكتشفوا مقدار مرونة الدماغ، والروابطَ ما بين رؤوس الأصابع والعمليّات التي تتمّ في القشرة الدماغيّة، ولربّما استخدم أسلافهم المحترفون في الحقبة المسيحيّة الباكرة الكتبَ في تجاربَ مماثلة! لقد دشّنت الكتب ابتكارَ مفردات إيمائيّة للتعامل معها، اعتدنا عليها إلى حدّ أنّها تبدو لنا طبيعيّة للغاية: قلبُ الصفحة من زاويتها أو من حافّتها الخارجيّة، استعمال الإصبع أو أيّة علامة أخرى ملائمة لتحديد عدّة نقاط مختلفة، ثَني كعب الكتاب أو غلافه لإبقائه مفتوحاً بلا عناء... إلخ. بتطوير عبارته الشهيرة «الوسيط هو الرسالة»، عرّف مارشال مكلوهان[1] «رسالة» أيّ وسيط أو تكنولوجيا بأنّها «التغيّر في المقياس أو الإيقاع أو الأنماط، الذي تُدخِله على الشؤون البشريّة»، والكتب كوسائط أفرزت تأثيراتٍ غيّرت العلاقات البشريّة على شتّى الأصعدة، بدءاً من عادات القراءة الجسديّة وانتهاءً بفهمنا للعالم.

إحدى المرويّات عن تبنّي استخدام الكتاب، تزعم بأنّ يوليوس قيصر اخترع أبكر شكل له وهو «الكودكس»، كوسيط ملائم لإرسال تقاريره إلى مجلس الشيوخ، وكتب الشاعر الرومانيّ مارشال حوالي عام 100 ق.م، قصيدة هزليّة تشجّع القرّاء على تجربة هذا الكودكس الجديد العمليّ،

---

1- هربرت مارشال مكلوهان (1911-1980)، فيلسوف كنديّ تُعدّ أعماله حجر الزاوية في نظريّة وسائط التواصل الجماهيريّ. الاقتباس المذكور مأخوذ من عبارته «الوسيط هو الرسالة»، في كتابه Understanding Media: The Extensions of Man، 1964. المترجمة

مستخدماً صفاتٍ ما تزال تميّز الجاذبيّة الماديّة للكتاب بالنسبة للقرّاء حتّى يومنا هذا: «أنتم يا من ترغبون بأن ترافقكم كتبي الصغيرة حيثما ذهبتم، وتشتهون صحبتها في رحلة طويلة، اشتروا هذه، هذه الرقوق المرصوصة في صفحات صغيرة، واتركوا خزائن الكتب لتلك الضخمة، يدٌ واحدة تُمسك بي»، واختتم قصيدته بدعاية وقحة تروّج لبائع هذه المصنوعات البيليوفيليّة الجذّابة: «ولكن إن كنتم تجهلون أين أُباع.... ابحثوا عن سكندس، العبد المُعتَق الذي كان مِلكاً للمثقّف لوسِنْسيس، خلف مدخل معبد السلام وفورُم بالاس». تركيز مارشال على الحركة، يضع القابليّة للحمل في طليعة ثورة الكتب، إذ إنّه روّج لما يُعدّ في عصر الرومان سلفاً لأكشاك بيع الكتب في محطّات القطار، وللكتب العمليّة ذات الأغلفة الورقيّة التي تؤكّد أنّ الكتاب هو رفيق سفر مثاليّ. لقد ردّد الناشر آلان لاين في طريق عودته من لقاء مع أغاثا كريستي ما قاله مارشال قبله، عندما تمنّى لو أنّ معه كتاباً ما يقرأه خلال رحلته (الفصل الثاني).

بأيّ حال، يعتقد الكثير من المؤرّخين أنّ السرديّة الأكثر إقناعاً حول أسباب ابتكار الكتاب، هي إيديولوجيّة أو عقائديّة. الأبحاث التاريخيّة الرائدة التي تناولت ظهور الكودِكس في مطلع الحقبة الميلاديّة، كشفت أنّ النصوص المسيحيّة المقدّسة والأدبيّات الدينيّة غير التوراتيّة فضّلت استخدام الكودِكس، على العكس من سوق النصوص الأدبيّة الذي بقي راضياً باللفائف. إذن، لا وجود للكتاب لولا الأديان، فالمسيحيّة والكودِكس سارا جنباً إلى جنب على ما يبدو خلال القرون الأولى من ظهور تلك الديانة. أحد تلك الكتب المقدّسة الباكرة، الذي يُعرَف بـ «كودِكس سيناء» يوضّح لنا كيف اعتمدت المسيحيّة والكودِكس أحدهما على الآخر، كما يروي لنا من خلال الرهبان الأرثوذكسيّين وجوزيف ستالين، قصّةً عن الكتب وقيمتها الثقافيّة في العصور الأقرب إلينا.

في عام 331م، وجّه الإمبراطور قسطنطين رسالة إلى العالِم يوسبيوس أسقف مدينة قيصريّة (في فلسطين الحاليّة)، التي كانت مركزاً مسيحيّاً هامّاً في تلك الحقبة الباكرة، وطلب منه تجهيز خمسين كتاباً مقدّساً في ورشة النسخ الموجودة في المكتبة اللّاهوتيّة هناك، كي يوزّعها على الكنائس

الجديدة التي شيّدها في القسطنطينيّة، ومن المحتمل أنّ أحد هذه الكتب المقدّسة المذكورة المدوّنة على الرقوق والتي «طُلِبَت بالبريد»، هو ذلك الكودِكس الفخم المنسوخ بخطّ اليد والمعروف بـ«كودِكس سيناء». هذا الكتاب الذي يعود إلى القرن الرابع للميلاد، أخذ اسمه من دير سانت كاترين الأرثوذكسيّ اليونانيّ الموجود في جبل سيناء في مصر، والذي تمّ تشييده حوالي عام 330م، من ثمّ سُمِّي لاحقاً تيمّناً بالشهيدة المسيحيّة القدّيسة كاترين، أمّا بناء الدير القائم حاليّاً فيعود إلى القرن السادس الميلاديّ، حيث تمّ «اكتشاف» الكودِكس في القرن التاسع عشر، وكالعديد من سرديّات الاكتشافات قبله وبعده، يتضمّن هذا «الاكتشاف» مسافراً أوروبيّاً يعثر على شيء ما يعرفه المجتمع المحليّ حقّ المعرفة، من ثمّ يستحوذ عليه! بعض صفحات «كودِكس سيناء» ما تزال موجودة في الدير، ولكنّ الجزء الأكبر من هذا الكتاب (الذي أصبح غير كامل بالتالي) موجود في «المكتبة البريطانيّة»، فضلاً عن أجزاء أخرى منه موجودة في مدينتي لايبزغ وسانت بطرسبورغ.

«كودِكس سيناء» ضخم، شكله أقرب إلى المربّع، مدوّن على الرقوق، نسخه ثلاثة أو ربّما أربعة نُسّاخ مختلفين في نصّ متواصلٍ، مدوَّنٍ بالأحرف الكبيرة من دون فراغات ما بين الكلمات. كلّ صفحة منه تقيس حوالي 38 في 34 سنتيمتراً (أكبر بقليل من الأسطوانة الموسيقيّة القديمة)، وتضمّ أربعة أعمدة من الكتابة، أي أنّكم لو وضعتموه مفتوحاً أمامكم ستجدون ثمانية أعمدة في الصفحتين المتقابلتين، على نحو مماثل بصريّاً لتقسيم اللفافة إلى نصوص أفقيّة، ممّا يدلّ على أنّه يمثّل مرحلة انتقاليّة بين نوعين من تكنولوجيا القراءة. هذا الكودِكس فائق الأهميّة بالنسبة للباحثين التوراتيّين، لأنّه الشاهد الأبكر على النصّ اليونانيّ للكتاب المقدّس، ومرجعٌ للتصحيحات الأولى التي أدخلت عليه، فضلاً عن أنّه يعدّ نصّاً مقدّساً شرعيّاً بديلاً، ظهر باكراً قبل أن يأخذ «الكتاب المقدّس» المسيحيّ شكله النهائي الرسميّ، فهو يضمّ نصوصَ رؤى غيرَ مشهورة يُعرف مجموعها بـ«راعي هرمس»، وأسفاراً من العهد القديم تُعدّ منحولة حاليّاً (كسفر «حكمة سيراخ»)، فضلاً عن «رسالة برنابا» التي يُزعَم بأنّ الحواريّ برنابا هو من كتبها. يشهد «كودِكس سيناء» إذن، على الصراعات التي دارت في داخل المسيحيّة نفسها لإقرار النصوص

المقدّسة القانونيّة، فتحت سطح أيّ نصّ يحظى بالشرعيّة في الكتاب المقدّس، ثمّة قرون من الخلافات والنزاعات حول محتوياته.

اكتشاف «كودِكس سيناء» ورحلاته اللّاحقة، هو محطّ جدل. قسطنطين فون تيشِندورف، وهو عالِم ألمانيّ عمل تحت رعاية القيصر الروسيّ، أخذ الكودِكس من دير سانت كاترين في منتصف القرن التاسع عشر، ولا نعرف ما إن كان قد سرقه أم أنّه أبرم اتّفاقاً ما مع الرهبان، ولكنّ الاحتمال الأوّل هو الأرجح لأنّ وثائق الدير تقول إنّ الرهبان أعاروه الكودِكس كي ينسخه، أمّا فون تيشِندورف فيزعم بأنّه أنقذه من رميه إلى النار كوقود، ويبدو أنّه عدّه هديّة تعبّر عن امتنانه لراعيه حامي المسيحيّة الأرثوذكسيّة، فقد أجرى عليه دراسة مفصّلة في روسيا، من ثمّ قدّم إلى «المكتبة الإمبراطوريّة» كلّاً من الكودِكس الأصليّ ونسخة فخمة عنه أعدّها بنفسه.

في انعطاف آخر في مصير «كودِكس سيناء»، باعه جوزيف ستالين عام 1933 كي يجمع عملة صعبة لتمويل خطّته الخمسيّة الثانية، وتولّى آل ماغس –وهم تجّار كتب لندنيّون– دور الوسيط في هذه العمليّة. إرنست ماغس، الذي سافر إلى لينينغراد كي ينجز الصفقة، تمكّن من تخفيض الثمن الذي طلبه الروس إلى أقلّ من النصف، كما اشترى في الوقت نفسه من الحكومة الروسيّة نسخة من «إنجيل غوتنبرغ» نيابة عن جامع الكتب السويسريّ مارتن بُودْمر، ما تزال محفوظة اليوم في مؤسّسته في مدينة كولونيا. تمّ ابتياع «كودِكس سيناء» بمبلغ مئة ألف جنيه إسترلينيّ دفعته الحكومة البريطانيّة، بمساعدة التبرّعات التي جمعتها حملة أطلقها المتحف البريطانيّ، وحُمِل الكودِكس على درجات المتحف في السابع والعشرين من كانون الأوّل 1933، وسط تهليل الحضور وأنغام الفرقة النحاسيّة. جريدة «التايمز» وصفت كيف اصطفّ الناس في طوابير طويلة، كي يتفرّجوا على المخطوطة في خزانتها الزجاجيّة، وهم «أشخاص من شتّى أنماط ومستويات الرجال والنساء، ينتمون إلى عدّة جنسيّات، ويتكلّمون مختلف اللغات». الادّعاءات بأنّه أُخِذَ بطريقة غير شرعيّة من دير سانت كاترين لم تخمد، لا سيّما أنّ حملة جمع التبرّعات التي أطلقها المتحف قارنته منذ البداية بـ «المقتنيات

الشهيرة، كمرمريّات إيلجن[1]». الموقع الإلكترونيّ للدير يذكر بتحفّظ حزين أنّ فون تيشِندورف أخذ الكودكس بطريقة غير شرعيّة، وأنّ الدير «يتحسّر على فقدان هذا المخطوط».

«كودِكس سيناء» يقدّم لمحة هامّة عن الاحتياجات التي أدّت إلى تطوير تكنولوجيا الكتاب باكراً في تاريخ الكودِكسات عموماً: نسخة واحدة من الكتاب المقدّس، كانت ستستهلك آنذاك لفافة بأكملها بطول لا يستهان به، أمّا الكودِكس فأتاح دمج مجموعة من الأسفار التوراتيّة معاً في نصّ متواصل. البرديّ، وهو المادّة المستخدمة لصناعة اللفائف، استُخدِم أيضاً لتدوين الكودِكسات المسيحيّة الباكرة في مصر (كلّ صفحة منها كانت تُقصّ من لفافة، أي أنّ كودِكسات البرديّ الأولى كانت «لفائف مُحدَّثة»)، أمّا الحدود العمليّة لهذه التكنولوجيا فتتجلّى في تقسيم أسفار العهد القديم الطويلة إلى أجزاء، كسِفرَي صموئيل الأوّل والثاني على سبيل المثال، أو سِفري أعمال الرسل الأوّل والثاني. كلمة «Bible» (الكتاب المقدّس) مشتقّة من المفردة اليونانيّة بصيغة الجمع «Biblio» التي تعني «الكتب»، ممّا يدلّ على طبيعة الكتاب المقدّس المركّبة، وبما أنّ دراسته لا تعتمد بالدرجة الرئيسيّة على قراءة نصوصه بالتسلسل (على النقيض مثلاً من قراءة رواية مقسّمة إلى فصول)، لذلك يتيح الكودِكس أيضاً عقد مقارنة بين مقاطع معيّنة إمّا للدراسة أو لغاية ليتورجيّة. بمرور الوقت، أصبح استعمال الرقوق هو الأشيع بالنسبة للكتب الكبيرة، وبحلول عصر «كودِكس سيناء» وقيام الإمبراطور قسطنطين بشراء الكتب المقدّسة بالجملة كما ذكرنا، كان الوسيط المستخدم لتدوين كودِكسات الكتاب المقدّس اليونانيّ هو الرقوق وليس البردي، لأنّ الرقوق أخفّ وزناً، وأمتن، وطيّعة أكثر، كما أنّها أقلّ عرضة للتقصف على المدى البعيد. أهمِلت بعض هذه المواصفات التي

---

1- مجموعة تماثيل إغريقيّة قديمة كانت موجودة في البانثيون والأكروبوليس ومواقع أخرى في أثينا، أخذها من اليونان العثمانيّة وكلاء إيرل إيلجن في بداية القرن التاسع عشر، وانتهى بها المطاف في المتحف البريطانيّ. حاليّاً، ما تزال هذه المجموعة محطّ جدل ومفاوضات بين الحكومتين البريطانيّة واليونانيّة لإعادتها إلى اليونان. المترجمة

تتفوّق بها الرقوق على البرديّ، ربّما كنوع من تقليل أهميّة قصّة الكودِكس المذكور قبل وصوله إلى أوروبا.

استمرّ التداخل ما بين المسيحيّة والكتاب خلال القرون الأولى للميلاد، فسُخِّرَت تطوّرات تكنولوجيا الكتاب الجديدة لنقل النصوص المقدّسة، وترسيخ المسيحيّة كديانة من ديانات الكتاب. الكتب المقدّسة الأولى كانت باذخة الزخرفة، وغالباً ما نُسِخت نصوصها بماء الذهب أو الفضّة على رقوق مصبوغة باللون الأرجوانيّ، كناية عن أنّ الربّ هو ملك الخلْق. في لوحات الموزاييك البيزنطيّة التي يعود تاريخها إلى القرن السادس للميلاد، يظهر «المسيح بانتوكراتور»[1] في أقصى الناحية الشرقيّة من الكنيسة، وهو يبارك شعبه حاملاً نسخة مزخرفة من العهد الجديد. أحياناً، تُرسَم هذه النسخة مفتوحة، وصفحاتها تواجه الناظر كي يتمكّن من قراءة نصٍّ منقوش بعناية. بالمثل، «إنجيل القدّيس كوثبرت» الذي عُثِرَ عليه في قبر القدّيس المذكور الذي كان أسقف لينديسفارنه، يعود إلى مطلع القرن الثامن للميلاد، غلافه الأحمر مصنوع من جلد الماعز، ويضمّ نصَّ إنجيل يوحنّا مكتوباً باللّاتينيّة، ويعدّ الكتاب الأوروبيّ الأبكر الذي وصل إلينا سليماً. في كتاب قواعد رهبنة القدّيس بندكت، الذي يعود إلى القرن الثامن للميلاد والمدوّن على الرقوق أيضاً (موجود حاليّاً في المكتبة البودليانيّة)، لا نرى فقط الأحرف الاستهلاليّة الكبيرة المزخرفة والنصَّ الجميل الذي نسَخه نسّاخٌ غفل في الدير، بل أيضاً آثار الأصابع في منتصف كلّ صفحة، وهي تبيّن كيف حُمِل الكتاب باليد وكيف قُلِّبت صفحاته. هذا الكتاب الذي يعدّ كنزاً بالنسبة للمكتبة البودليانيّة، كان دليلاً عمليّاً على الحياة الجماعيّة القويمة، وتلك اللطخات القذرة تبدو كأنّها ترمز إلى العالَم الساقط الذي تتوّجه إليه هذه التعليمات التي لا تشوبها شائبة. بينها، نجد قاعدة تنصّ على وجوب القراءة كلّ يوم، بما في ذلك قراءة كتاب خلال صوم الأربعين، واصطحاب كتاب صغير أثناء السفر للرجوع إليه عند الضرورة. بعبارة أخرى، كانت الكتب

---

1- أسلوب خاصّ لرسم الأيقونات والعمارة الدينيّة في الفنّ المسيحيّ الأرثوذكسيّ الشرقيّ، لا سيّما في الكنائس البيزنطيّة. عبارة Christ Pantocrator تعني حرفيّاً «المسيح كليّ القدرة». المترجمة

أداتيّة وتعبّديّة في آنٍ واحد بالنسبة لتلك المجتمعات المسيحيّة، سجّلتِ القواعد الدنيويّة جنباً إلى جنب الإلهام الإلهيّ.

الحاجة إلى تطوير تقنيّات لتجليد الكتاب بغية ضمّ أجزاء كبيرة معاً، وابتكار هذه التقنيات، حرّضا معاً جدالات عقائدية: عوضاً عن الترتيب العشوائيّ للفائف مستقلّة، ثبّت الكودِكس للمرّة الأولى في التاريخ ترتيبَ أسفار الكتاب المقدّس، ممّا جعله محطّ جدال دينيّ يتجلّى في الاختلافات المستمرّة فيما تمّ تضمينه وما تمّ حذفه، في كلٍّ من الكتاب المقدّس الكاثوليكيّ ونظيره البروتستانتيّ. كما رأينا في الفصل الأوّل، لم يستهلّ غوتنبرغ الكتاب المقدّس الذي طبعه بسفر التكوين، بل برسائل القدّيس جيروم إلى بولينوس، وطبعة «الڤولغاتا» تلك التي رتّبها جيروم تضمّ ثلاثة وسبعين سِفراً من النصوص المقدّسة، وهي النسخة القانونيّة الرسميّة التي ما تزال معتمدة في كنيسة روما الكاثوليكيّة. بالمقابل، النسخة الرسميّة من الكتاب المقدّس التي نُشِرت في إنجلترا البروتستانتيّة عام 1611 تضمّ ثمانين سِفراً. الأسفار المختلف عليها، كسفر عزرا (موجود في الكتب المقدّسة للمسيحيّة الأرثوذكسيّة)، أو سفر أخنوخ (يعدّ نصّاً قانونيّاً في الكنيسة الإثيوبيّة)، أو سفر رؤيا يوحنّا اللاهوتيّ (حاول لوثر أن يشطبه من الكتاب المقدّس البروتستانتي)، كلّها نسخ نصيّة من الاختلافات والانقسامات العقائديّة، فما يتمّ إدراجه وما يتمّ حذفه يعتمد كليّاً على اللّاهوت. الكتب المقدّسة الكاثوليكيّة القانونيّة على سبيل المثال، تميل إلى إدراج سفر المكابيّين الذي يدور عن المَطْهر بين صفحاتها، على العكس من الكتب المقدّسة البروتستانتيّة القانونيّة التي قامت بحذفه.

المسيحيّة ليست ديانة الكتاب الوحيدة بالطبع، فثمّة أديان أخرى تتمحور سلطتها حول الكتب، بما فيها «أمّ الكتاب» أي اللوح المحفوظ في حضرة الله، وهو الذي يعتقد المسلمون بأنّ وحي القرآن اعتمد عليه، ولكنّ الدور المركزيّ للطباعة يميّز التاريخ المسيحيّ. في الإسلام، نسخت الملائكة «أمّ الكتاب» على صحف مكرَّمة بواسطة قلم قصب سماويّ، من ثمّ أملاه الملاك جبريل على النبيّ محمّد جزءاً فجزءاً في نثر مسجوع. بهذا، انضمّ المسلمون إلى المسيحيّين واليهود بوصفهم أيضاً «أهل الكتاب»، لكنّهم

قلّلوا في الوقت نفسه من أهميّة هاتين الديانتين، وقالوا إنّ محمّداً هو آخر من تلقّى كلمة الربّ بحالتها القطعيّة النهائيّة. بعد وفاة النبيّ، جُمِع ذلك الوحيّ الإلهيّ في «القرآن»، ويُعدّ التعلّم بالحفظ عوضاً عن القراءة أحد الملامح البارزة في التعاليم الإسلاميّة. تاريخياً، تفضيلُ النقل الشفهيّ عرقل عمليّة إنتاج الكتاب الإسلاميّ، ولا سيّما المطبوع، أمّا المصاحف الفخمة المنسوخة بخطّ اليد فتجسّد التبجيل الذي يحظى به هذا الكتاب المقدّس. المصاحف الأولى التي ظهرت ما بين القرن الثامن إلى العاشر الميلاديّ كُتِبَت على الرقوق، من ثمّ طوّر رجال الأعمال العرب الورقَ، بعد أن أخذوا تقنيّات إنتاجه من الصين التي اعتمدت على لحاء شجرة التوت، وعدّلوها بغية إنتاج ورق فاخر من الكتّان والخرق حوالي عام 800م، أي قبل زمن طويل جدّاً من وصول الورق إلى ورشات النسخ في أوروبا الغربيّة. تمّ نقل القرآن حتّى القرن التاسع عشر في مصاحف منسوخة بخطّ أنيق، أمّا أبكر نسخه المطبوعة فظهرت في أوروبا وليس في البلاد العربيّة، إذ لم يسمح السلطان العثمانيّ للناشرين المسلمين بطباعة القرآن كاملاً إلّا في عام 1870، ولم تُطبَع المصاحف في القرن التاسع عشر باستخدام آلات الطباعة ذات الأجزاء المتحرّكة وإنّما بتقنيّة القوالب، بحيث يُنقل النصّ المنسوخ باليد أوّلاً إلى قوالب من الحجر الجيريّ، من ثمّ تُطبَع تلك القوالب على الورق.

تحتلّ اللفائف بالنسبة للتلمود اليهوديّ، موقعاً يماثل مرتبة الكودِكس بالنسبة للكتاب المقدّس المسيحيّ، ولكنّ تطوّرَ الدراسات التلموديّة وتفسير النصوص المقدّسة أدّى إلى تنامي أهميّة الكودِكس أيضاً بالنسبة للنصوص العبريّة المقدّسة، ولعلّ أوّل كتاب طُبِع في القارّة الإفريقيّة كان شروحات الحاخامات للتلمود، الذي نُشِرَ باللغة العبريّة عام 1516 في مدينة فِز المغربيّة، على يد مطبعيّين هاجروا من البرتغال، كما أنّ لفائف التوراة الأرثوذكسيّة التقليديّة ما تزال تُكتَب حتّى اليوم على لفائف مصنوعة من الرقوق، لها مقابض خشبيّة. من ناحية أخرى، معظم ترجمات العهد الجديد تصوّر يسوع استناداً إلى إنجيل لوقا وهو يقرأ سِفر إشعياء في الكنيس في الناصرة، الذي كان مدوّناً حتماً على لفافة آنذاك، ولكنّ البيليوفيليّ ريتشارد دي بوري في العصور الوسطى -ظنّاً منه أنّ سِفر إشعياء كان مدوّناً في

كودِكس- استوحى من هذا المشهد تعليمات عامّة للتعامل اللّائق مع الكتب، فجنّدَ المسيحَ للدفاع عن النقطة التي عاد إليها مراراً وتكراراً، وهي معاملة الكتاب بإهمال: «لقد حذّرنا المخلِّصُ أيضاً في المثال الذي قدّمه لنا ضدّ كلّ أشكال الإهمال عند التعامل مع الكتب، كما ورد في إنجيل القدّيس لوقا، فعندما قرأ المخلّص النبوءة التي تدور حوله في النصّ المقدّس ضمن الكتاب الذي قُدِّم له، لم يرجعه إلى الحاخام إلّا بعد أن أغلقه بيديه الإلهيّتين». إذن، برأي دي بوري، كان المسيح قيّمَ المكتبة المخيف الأوّل!

وفقاً لتقرير مركز بيو للأبحاث، يعتنق أكثر من نصف سكّان العالم أحدَ الأديان الكتابيّة الثلاثة، وعدم احترام كتبهم يُعدّ تدنيساً. تاريخ التعصّب الدينيّ يحفل بالأفعال الرمزيّة التي تدمّر نصوص الخصم المقدّسة، بدءاً من إحراق التوراة على يد الإمبراطور الرومانيّ هادريان، إلى قيام الكنيسة الكاثوليكيّة بتدمير نصوص الكاثاريّين بوصفها هرطقة في القرن الثالث عشر، وانتهاءً بالقسّ تيري جونز في فلوريدا وحملته الاستفزازيّة «احرِقْ مصحفاً كلّ يوم» في أمريكا القرن الحادي والعشرين. كتبنا الأولى كانت دينيّة، وهي نقطة تؤثّر تأثيراً حاسماً على صياغة مواقفنا من الكتاب بحدّ ذاته، فكلّ كتبنا تُعدّ «كتاباً مقدّساً» بالمعنى الإيتمولوجيّ (تذكّروا الجذر المشترك بين «الكتاب المقدّس» Bible، وبين «كتب» Biblio)، وهي تنقل معها تلك الأهميّة، فحتّى الكتب غير الدينيّة تحظى باحترام غريزيّ لها كشيء، وبنهيٍ ضمنيّ عن تدميرها، إذ يشعر الكثيرون بالضيق الشديد في الحقيقة إزاء الخربشة في الكتب، أو تمزيق صفحاتها، أو إتلافها بأيّة طريقة من الطرق، ويعدّون كلّ ما سبق أنماطاً من تدنيس شيء دينيّ مقدّس.

بأيّ حال، الكتب -مهما كانت عاديّة- ما زالت تحتفظ بهالة وعيوشيّة، تفيضان دائماً عن محتوياتها الفعليّة، وتدميرها هو موضوع يثير الشجون لأسباب عديدة، ليس أقلّها كما سنرى في الفصل القادم أنّ ذلك التدمير يُعدّ انتهاكاً لمادّة مقدّسة (ولو أنّها جماد)، أو لشيء ما يبدو متمتّعاً بحياةٍ خاصّة به تستحقّ الاحترام.

***

# الفصل الثامن

# 10 أيّار 1933: محارق الكتب

يقدّم قانون غودوين[1] ملاحظة ساخرة ولكنّها نافعة، مفادها أنّه كلّما طال الجدال على شبكة الإنترنت، أصبح احتمال التطرّق إلى ذكر هتلر أو النازيّة أعلى. يجب إضافة ملحقٍ إلى هذا القانون، يُبطِل عمله إن دار النقاش حول إحراق الكتب! المحارق التي نصبها النازيّون في العاشر من أيّار عام 1933، ترسّخت في الثقافة الشعبيّة على أنّها السابقة المؤسِّسة وذروة (أو حضيض) إبادة الكتب، وذلك على الرغم من أنّ -أو لأنّ- إحراق الكتب لأسباب إيديولوجيّة قديمٌ كالكتب بحدّ ذاتها تقريباً، وهو ما لخّصه في نهاية القرن الثامن عشر كاتبُ المقالات اليهوديّ إسحق دزرائيلي (والد رئيس الوزراء بنجامين دزرائيلي)، في حلقة مرحة: «لقد أحرق الرومان كتبَ اليهود والمسيحيّين والفلاسفة، وأحرق اليهودُ كتبَ المسيحيّين والوثنيّين، وأحرق المسيحيّون كتبَ اليهود والوثنيّين».

تُحرَق الكتب لأسباب عديدة، كإدارة النفايات، أو رغبة مؤلّفيها أنفسهم بتدميرها، أو الدعاية، أو الطقوس التي تؤكّد على هويّة معيّنة أو قيم مجتمعيّة محدّدة. قد تُنظَّم محارق الكتب على الملأ في استعراض يهدف إلى إخزاء المؤلّفين وأتباعهم، أو قد تتمّ كنشاط خاصّ للتكفير عن ذنب شخصيّ. لقد

1- يُعرف أيضاً بـ «قاعدة غودوين لمقارنات النازيّة»، وهو في الأصل مقولة صرّح بها المحامي والكاتب الأمريكيّ مايك غودوين عام 1990، مفادها أنّه كلّما طال النقاش حول موضوع ما على شبكة الإنترنت، تزايد احتمال مقارنة الشخص أو الشيء الذي يدور عنه النقاش بهتلر أو بنازيّ آخر. المترجمة

كتب صامويل بيبس مثلاً أنّه بقي صباح يوم الأحد 9 شباط 1668 (وصفه في مذكّراته بـ«يوم الربّ») «في غرفتي طيلة الصباح وفي مكتبي لإنجاز أعمالي، وأيضاً لقراءة القليل من «مدرسة البنات»، وهو كتاب وضيعٌ للغاية لكنّ الرجل الحصيف لن يُلام لو قرأه مرّة واحدة، بغية الاطلاع على شرور العالَم». هذا الكتيّب الإباحيّ الفرنسيّ «مدرسة البنات»، أو L'Escole des filles، كان محطّ محاولات الرقابة الدائمة لحظره، ممّا أكسبه شهرة بارزة، وازدادت مبيعاته نتيجة لذلك. النسخ القليلة الباقية منه تحمل العديد من العلامات المراوغة الواسمة للأدب غير الشرعيّ، كدمغة الناشر المزوّرة، وأماكن النشر الوهميّة، وأسماء المطبعيّين المختلقة، والطبعات المقرصنة أو المُقلَّدة، وجينالوجيا النشر المبهمة. «مدرسة البنات» كان مرادفاً يختصر الانحلال الأخلاقيّ في كوميديا عصر استعادة المَلَكيّة[1]، وحافظ على حياة مستمرّة متقطّعة ضمن أشكال طباعيّة مختلفة خلال القرن الثامن عشر وما بعده، بما في ذلك نسخة رقميّة تحظى بالشعبيّة حاليّاً على موقع أمازون.

اشترى بيبس نسخته المذكورة، من متجر «مارتن» للكتب في شارع «ستراند»، في اليوم السابق على تدوينه لمذكّراته، ووصفه بـ«كتاب تافه، أميل للبذاءة»، وأضاف: «اشتريتُ النسخة ذات التجليد العاديّ، وتجنّبتُ تلك ذات الغلاف الأفضل، لأنّني قرّرتُ أن أحرق الكتاب بمجرّد الانتهاء من قراءته، كي لا يُذكَر ضمن لائحة كتبي، وكي لا يبقى في مكتبتي فيلطّخها بالعار إن تمّ العثور عليه». من الواضح أنّه ابتاع نسخة مستوردة باللغة الفرنسيّة، فقد قال إنّ نيّته كانت في الأصل إعطاء الكتاب لزوجته كي تترجمه، من ثمّ أدرك بعد قراءته أنّه فاحش جدّاً وليس ملائماً لامرأة. بعد عقدين من الزمن، خضع الناشران اللندنيّان جوزيف ستريتَر وبنجامين كرايل، اللذان نشرا نسخة مترجمة إلى الإنجليزيّة عنوانها «مدرسة ڤينوس، أو: سيّدات المتعة» إلى المحاكمة بتهمة «طباعة كتب مختلفة، فاحشة وشهوانيّة يدعى

1- أدب «عصر استعادة المَلَكيّة» يشير إلى الأدب الإنجليزيّ المكتوب بعد إعادة الحكم الملكيّ إلى إنجلترا عام 1660 بعد حقبة الكومنويلث القصيرة، ازدهرت فيه عدّة أنماط كالرواية والسيرة الذاتيّة والسرديّات التاريخيّة وأدب الرحلات والصحافة. المترجمة

أحدها: مدرسة ڤينوس» وكذلك بتهمة «بيع كتب مختلفة فاحشة وإباحيّة»، وتمّ تغريم الأوّل بدفع أربعين شلناً والثاني بدفع عشرين شلناً. لعلّ بيبس ابتاع نسخة من طبعة عام 1668، التي تزعم كذباً بأنّها «طُبِعَت في فريبورغ» imprinté à Fribourg، من قبل مطبعيّ وهميّ لا وجود له، يحمل اسماً موحياً هو «روجر بون تمب»[1]. يمكن إخفاء هذا الكتيّب الصغير السرّيّ بسهولة، كما أنّه يوحي بخصوصيّة ممارسة الاستمناء (ثمّة نسخة واحدة فقط بقيت من هذه الطبعة الباكرة، لأنّ حجم الكتيّبات الصغير وهشاشتها ومحتوياتها الإشكاليّة، دفعتها إلى الانقراض). ابتاع بيبس الكتيّب بشكله المذكور عن قصد: لقد اقتنى هذا النصّ المُشتهى والانتهاكيّ في آنٍ واحد، كشيء سيستعمله مرّة واحدة من ثمّ يلقي به إلى القمامة، بغلافٍ عاديّ، وليس ككتاب سيضاف إلى مكتبته الضخمة. في نهاية الصفحات ذات الصلة من مذكّراته، كرّر بيبس أنّه قرأ الكتاب «لمجرّد الاطلاع فحسب»، وأنّه أحرقه بعد أن انتهى منه، واختتم بعبارته المميّزة: «من ثمّ ذهبتُ لتناول العشاء، وبعدها إلى السرير». لقد مارس بيبس رقابة أخلاقيّة ذاتيّة، على ذلك الكتاب الذي راوغ السلطات في محاولاتها لإحراقه على الملأ في باريس عام 1655، ولكن ليس قبل أن يلتهم بحماس محتوياته الإيروتيكيّة اللّاهبة، في محاكاة لصلاة أوغسطين الشهيرة: «يا ربّ، اجعلني عفيفاً، ولكن ليس الآن!».

بشكل عامّ، إحراق الكتب على انفراد كما فعل بيبس هو فعلٌ استثنائيّ، فغالباً ما تكون محارق الكتب أشبه باستعراض مسرحيّ يهدف إلى التواصل مع جمهور معيّن، بقدر -أو أكثر من- ما يهدف إلى تدمير عناوين معيّنة. في العصور القديمة الكلاسيكيّة، كان إحراق الكتب نوعاً من طقوس تطهير الأعمال التي عُدَّت محتوياتها خطيرة أو ضدّ السلطات. في القرن الثالث قبل الميلاد على سبيل المثال، أمر الإمبراطور الصينيّ تشن شي هوانغ بإحراق كتب التاريخ، كي يوطّد سلطته الإمبراطوريّة ويشطب الموادّ التي قد يُقارَن بها بطريقة سلبيّة. الكتب العبريّة أُحرِقَت على امتداد الدويلات

1- Roger Bon Temps شخصيّة فرنسيّة شبه ميثولوجيّة، تجسّد حياة المتعة الخالية من الهموم. الاسم يُترجم حرفيّاً إلى «روجر الأوقات السعيدة». المترجمة

الإيطاليّة عام 1553، كجزء من عمل محاكم التفتيش. المكتبة العموميّة في نورفولك أحرقت عام 1863 ترجمةَ جورج بورو لـ «فاوست»، لأنّ ابن البلد الخائن هذا، نقل فاوستوس والشيطان بلا مسوّغ إلى مدينة كان مواطنوها «ذوي وجوه قبيحة وقسمات مسطّحة، قال الشيطان نفسه إنّه لم يرَ شبيهاً لها، ما عدا بين سكّان بلدة إنجليزيّة تُسمّى نورويتش، عندما يرتدون أفضل ملابسهم في يوم الأحد»[1]. ذكر توماس هاردي أنّ أسقف ويكفيلد أحرق نسخة من «جود الغامض»، الكتاب الذي غالباً ما يُكنّى بـ «الفاحش»: «لقد قال الأسقف في الحقيقة إنّه رماه في الموقد مشمئزّاً، ربّما بعد أن يئس من إمكانيّة إحراقي أنا حيّاً». المحتجّون على الاجتياح السوفياتيّ لهنغاريا عام 1956، أحرقوا نسخاً من كلاسيكيّات الأدب الروسيّ وأعمال ستالين ولينين. إذن، لجأ مختلف الأفراد والمجموعات إلى إحراق الكتب علناً على الملأ، لإشهار عدم رضاهم عن كاتب ما، أو للإعلان عمّن يتحالفون معه.

ثمّة محرقة هامّة، غطّى دخانها أوروبا إبّان الإصلاح البروتستانتيّ، ففي الحقبة الحديثة الباكرة سارت البروتستانتيّة وآلة الطباعة يداً بيد عبر القارّة الأوروبيّة. عندما تحدّى مارتن لوثر الكاثوليكيّةَ الأرثوذكسيّة، في أطروحاته التي علّقها على باب كنيسة ڤيتنبرغ في تشرين الأوّل من عام 1517، انتشرت أفكاره بسرعة على امتداد أوروبا، إذ قام المطبعيّ جون فروبن بتصدير أعمال لوثر من مدينة بازل إلى إنجلترا، أمّا إيراسموس فأرسل نسخة منها إلى صديقه توماس مور، منوّهاً بتنامي شعبيّة لوثر في أوساط النخبة الإنجليزيّة. جون دورن، وهو تاجر كتب في أكسفورد يوفّر لزبائنه تشكيلة كبيرة من الكتب الأكاديميّة والأدبيّة والترفيهيّة، باع دزّينة من ثمانية عناوين مختلفة للوثر في عام 1520، ولكنّ التيار كان قد انقلب بالنسبة للوثر بحلول هذا الوقت، سواء في إنجلترا أو في أوروبا، ففي سجلّ لجامعة كامبريدج يعود إلى العام المذكور، ذُكِرَت دفعة مقدارها شلنان «لمصلحة الدكتور نيكولاس نائب عميد الجامعة، لقاء «المشروبات والمصاريف الأخرى، المترتّبة على

---

1- في ترجمته لفاوستوس، أقحم بورو إشارةً إلى مسقط رأسه (نورويتش هي بلدة في نورفولك)، الذي لم يشعر تجاهه بشعور ودّيّ آنذاك، ضمن المقطع المقتبس الذي يصف في الأصل أهالي فرانكفورت. المترجمة

إحراق كتب مارتن لوثر». من غير الواضح ما الذي تشير إليه هذه العبارة بالضبط، ولكنّها توحي بحفلة رافقت المحرقة. في مطلع ربيع عام 1521، حظر الكاردينال وولسي استيراد كتب لوثر، وهو حظر أيّده البابا الذي اقترح بأنّ المحرقة ستكون حلّاً أشدّ حسماً بغية «استئصال هرطقة لوثر»، وفي نيسان 1521 أكّد مجلس وورمز (الاجتماع الرسميّ لمقاطعات الإمبراطوريّة الرومانيّة المقدّسة) ذلك الحكم: «كلّ كتب مارتن، ستُحرَق حيثما تمّ العثور عليها». في الشهر التالي، شهدَ مسؤولو الدولة والكنيسة إحراقَ كتب لوثر في باحة كنيسة القدّيس بول في لندن، وقد تمّ تنظيمه كاستعراض للتضامن الدبلوماسيّ والدينيّ: وصل موكب مهيب مدروس من رجال الإكليروس والسفراء والمبعوثين إلى الكنيسة المذكورة، حيث نُصِبَت منصّة تظلّلها قبّة مذهّبة جلس تحتها الأسقف دولسي، والمبعوث البابويّ، وأسقف كانتربري، وسفير الإمبراطوريّة الرومانيّة المقدّسة، وأسقف دورهام، واستمعوا إلى عظة تُدِين لوثر مدّتها ساعتان، ألقاها المبشّر جون فيشر، وتمّ أثناءها «إحراق العديد من كتب هذا المدعوّ لوثر في باحة الكنيسة».

كالعديد من حالات إحراق الكتب قبلها وبعدها، محرقة أعمال مارتن لوثر تلك التي أقيمَت في أيّار 1521، كانت رمزيّة أكثر منها حلّاً عمليّاً ناجحاً، لأنّ أعداداً هائلة من كتب لوثر ومنشوراته انتشرت وهو ما يزال بعدُ على قيد الحياة، فوفقاً لتقديرات المؤرّخ كريستوف دي هَمِل، نشر لوثر ما ينوف على 3700 إصدار مختلف، أي بمعدّل إصدارَين اثنين في كلّ أسبوع خلال حياته كراشد. عندما تقاعد المطبعيّ هانز لوفت من مدينة ڤيتنبرغ عام 1572، زعم أنّه طبع مئة ألف كتاب مقدّس بترجمة لوثر، فضلاً عن أنّ الدمغات الزائفة التي تزعَم بأنّ هذا الكتاب أو ذاك مطبوعٌ في ڤيتنبرغ نفسها كانت منتشرة أيضاً، إمّا كي تنشّط شهرة ومبيعات كتب تُنسَب زوراً إلى مارتن لوثر، أو كي تتفادى السلطات في المناطق التي يُحظَر فيها نشر أعماله، وكان من المستحيل إحراق طوفان المطبوعات هذا بأكمله: إحراق كتب لوثر كان مجرّد لدغة بعوضة، أكثر منه ضربة قاصمة. بطريقة ما أو بأخرى، محرقة عام 1521 المذكورة لم تكن متعلّقة بمؤلّفاته، بل بالتحالفات الدقيقة المتقلّبة بين ملوك أوروبا الباباوية في مطلع القرن السادس عشر، لأنّ الكتب التي أُحرِقت لم تتمتّع

بأهميّة حاسمة، بل كانت مجرّد إكسسوارات في استعراض يهدف إلى توريط مجموعة من شتّى أنماط المتفرّجين، وترهيبهم، وتوحيدهم، وهذا لا يتعلّق بالرقابة بل بالمسرح السياسيّ بالدرجة الأولى، فضلاً عن المفارقات الساخرة الناجمة عن هذا الحدث بالذّات، فبعد أسابيع من تلك المحرقة، اعتنق الملك هنري الثامن لقبَ «حامي الإيمان»، كخطوة أولى على طريق تنصيب نفسه على رأس كنيسة إنجلترا وانفصاله عن روما، أمّا الواعظ المُطنِب الأسقف فيشر، فقد أُعدِم لاحقاً بسبب رفضه الاعتراف بالملك هنري رئيساً للكنيسة. إذن، لم تكن اللوثريّة محصورة قطُّ، ولا قابلة للحصر، في الكتب.

إحراق الكتب هو خطوة رمزيّة قويّة، ولكنّها فاشلة عمليّاً في الحالات كلّها تقريباً، فمع تطوّر الطباعة أصبحت الصفة الأهمّ للكتاب هي إمكانيّة طباعته مجدّداً، أي أنّ الكتاب هو ما يطلق عليه السوسيولوجيّون اسم «شيءٌ بروتوكوليّ»، بمعنى شيءٍ يمكن أن يأخذ شكلاً معياريّاً وأن يتمّ إنتاجه ميكانيكيّاً، على النقيض من «الشيء البيوغرافيّ» أي ذاك الشيء الإفراديّ، الذي يتمّ تفصيله حسب الطلب، أو الذي يُنتَج مرّة واحدة فقط لا تتكرّر (تذكّروا كيف تمّت إعاضة كتب وايدنر في الفصل السابق، ولكن من غير الممكن إعاضة وايدنر نفسه). المستكشف الكولونياليّ هنري. إم. ستانلي -أو «الدكتور لڤنغستون الشهير، كما أفترض»- روى قصّة عن دفتر ملاحظاته الميدانيّ الذي يضمّ «مجموعة مسهبة من الملاحظات القيّمة، وخرائط الشلّالات والوديان، واسكتشات المناطق المحليّة، والتفاصيل الإثنوغرافيّة والفيلولوجيّة الكافية لملء مجلّدين بقياس أوكتافو، بالإضافة إلى كلّ ما ينضوي ضمن نطاق الاهتمام العامّ بالنسبة للجمهور». لقد اعترض أفراد قبيلة مُوا[1] على قيامه بتدوين الملاحظات، وطالبوه بإحراق هذا الكتاب «الفيتيشيّ» درءاً للحظّ السيّئ، ففتّش ستانلي في متاعه، ووجد «كتاباً مهترئاً لشكسبير بطبعة دار شاندوز، صفحاته نالت كفايتها من التقليب».

مستبدلاً دفتر ملاحظاته الفريد من نوعه، بكتاب مطبوع تتوافر منه آلاف النسخ، قام ستانلي برمي شكسبير البريء إلى النار، فصدرت آهة ارتياح

1- قبيلة من السكّان الأصليّين لأمريكا، تقطن في جنوبي غربي ولاية ألاباما. المترجمة

«من أفواه السكّان الأصليّين المخدوعين المساكين». لقد تلاعب ستانلي بالقوّة الرمزيّة لإحراق الكتب خدمةً لغاياته الخاصّة، مستغلّاً إمكانيّة إعاضة الكتاب المطبوع. من ناحية أخرى، صحيح أنّ الاعتقاد بالخاصيّة الفيتشيّة القويّة للكتب نُسِبَت هنا إلى «نزوات المتوحّشين الطفوليّة»، ولكنّ نسخة شكسبير تلك التي اهترأت لفرط استخدامها، تترافق أيضاً بخواصّ طلسميّة أو دينيّة مماثلة، بالنسبة للرجل الإنجليزيّ في إفريقيا الاستوائيّة.

في عصر الطباعة، لم ينجح إحراق الكتب قط باستئصال هرطقتها، ولم تكن المحارق إلّا مسرحيّة تعرض عدم موافقة المجتمع أو الأحزاب على كتاب ما، كما أنّ إحراق الكتب -كما توضّح تضحية ستانلي بكتاب يمكن إعاضته، وليس بمخطوط فريد من نوعه- هو استعراض يمكن تسخيره بسهولة لغايات أخرى، وقد يخرج أحياناً عن سيطرة السلطات التي فرضتْه. في كتابه عن شهداء البروتستانتيّة «أفعال ولحظات»، خلّد جون فوكس أحدَ قرّاء أعمال مارتن لوثر في الحقبة التيودوريّة، بعد أن غيّر مسار إحراق الكتب بطريقته: التاجر توماس سومرز، عوقِب لامتلاكه نسخاً من أعمال لوثر بالإخزاء من خلال التوبة العلنيّة، وإجباره على إلقاء تلك الكتب التي تدنّس اللّاهوت إلى النار، ولكنّ سومرز سيطر على مجريات الأمور، فذهب إلى تشيبسايد[1] ممتطياً صهوة حصان رشيق تبرّع به أحد المناصرين للوثريّة، عوضاً عن «الحصان العجوز المتهالك، الذي يُستخدم في مناجم الفحم» كما أراد الأسقف وولسي. عوضاً عن إلقاء الكتب المُدانة إلى ألسنة اللهب، تباهى بها سومرز من خلال «ارتدائها كثياب»، إذ فتحها واحداً فواحداً من ثمّ ربطها معاً بحبل، ووضعها حول عنقه «وصفحاتها مفتوحة كلّها، كأنّها قَبّة»، من ثمّ رمى ترجمة لوثر للعهد الجديد من فوق النار وليس إليها ثلاث مرّات، وفي المرّات الثلاث «قام أحد الحضور بالتقاط الكتاب وإنقاذه من اللهب». إذن، لم يتمّ تدمير الكتاب على أرض الواقع، بل إنقاذه من خلال استغلال الاستعراض الذي فرضته الرقابة وتسخيره لغايات مختلفة، فقصّة فوكس تدور عن انتصار البروتستانتيّة الأعظم كما ترمز إليه كتبُها بحدّ ذاتها.

1- شارع لندنيّ فيه سوق رئيسيّ، يعود تاريخه إلى القرن التاسع للميلاد. المترجمة

كليشيه المسرح السياسيّ هذا، ما يزال مستمرّاً. على سبيل المثال، ثمّة موجتان على الأقلّ من المحارق التي استهدفت في القرن الحادي والعشرين رواياتِ «هاري بوتر» للمؤلّفة جي. كي. رولنغ، جسّد فيها الكتاب الماديّ رمزاً لعدم رضا كلٍّ من المجتمعات المحافظة وتلك التقدميّة على السواء. الموجة الأولى تمثّلت بمحارق تحت إشراف القساوسة الكاثوليكيّين في بولندا، وأخرى تحت إشراف المسيحيّين البروتستانتيّين في نيومكسيكو، هاجم الطرفان فيها الكتاب بسبب تجسيده «للسحر الأسود والطوائف السريّة»، أمّا الموجة الثانية فكانت ظاهرة من ظواهر السوشال ميديا، وتمثّلت بمشاركة صور صفحات من روايات «هاري بوتر» أُحرِقت احتجاجاً على تصريحات للمؤلّفة وُصِفَت بأنّها معادية للمتحوّلين جنسيّاً (الترانس)، وهنا نقرأ تغريدة على تويتر فعّلت بذكاء قانون غودوين الآنف الذكر: «نازيّو الثلاثينيّات ينادون! إنّهم يريدون إحياء سياسة إحراق الكتب مجدّداً».

إذن، العودة إلى محارق الثلاثينيّات التي أقامتها النازيّة هي أمر محتوم، ولذلك دعونا نحلّلها معاً. عشيّة 10 أيّار 1930، أقيمت استعراضات إحراق الكتب المُمَسرحَة في أربع وثلاثين مدينة جامعيّة في أرجاء ألمانيا، نظّمتها مجموعات الطلّاب النازيّين تتويجاً لحملة «التصدّي للروح اللّا – ألمانيّة»: من هامبورغ إلى ميونخ، ومن بون إلى برلين حيث ألقى جوزيف غوبلز خطاباً أمام حشد ضخم، استُهدِفَت أعمال الكتّاب اليهود البارزين، وكتبٌ تندرج ضمن فئة أخلاقيّة أوسع كـ«كلّ ما قد يقوّض الحياة العائليّة، أو الحياة الزوجيّة، أو الحبّ، أو أخلاق شبابنا، أو مستقبلنا، أو يهاجم جذور الفكر الألمانيّ، أو الوطن الألمانيّ، أو معنويّات شعبنا». الكتب التي تمّت مصادرتها أو تسليمها طوعاً، فضلاً عن تلك التي تمّ انتقاؤها من مجموعات المكتبات العامّة، جُمِعَت تمهيداً لإحراقها، ورُمي عدد كبير منها إلى النار بقدر ما أتاحه الوقت المحدّد لذلك الاستعراض، بينما بيع الباقي إلى معامل الورق لإعادة تدويرها.

قائمة الكتّاب الذين أُحرِقَت أعمالهم، تبدو لنا مفاجئة ومألوفة في الوقت ذاته: ألبرت آينشتاين، سيغموند فرويد، آندريه جيد، كارل ماركس، إميل زولا، إتش. جي. ويلز، برتولد بريخت، فرانز كافكا، توماس مان، إرنست

همنغواي، وجاك لندن، فضلاً عن النصوص المقدّسة العبريّة. إريك كيشتنر، وهو مؤلّف يُشتهر حالياً بالقصص الخياليّة التي كتبها للأطفال كـ«إميل والمحقّقون»، كان حاضراً آنذاك في الحشد البرلينيّ كي يشهد بعينيه إحراق رواية «فابيان» التي صوَّر فيها حياة الملذّات إبّان جمهوريّة ڤايمار (لم تُنشَر ترجمة إنجليزيّة كاملة غير خاضعة لمقصّ الرقابة إلّا في عام 2013، وحملت العنوان الأصليّ الذي اختاره كيشتنر: «العودة إلى الكلاب»). أقسم الحضور أمام المحرقة على الالتزام بالعمل الدؤوب المستمرّ، لتطهير الثقافة الألمانيّة الآريّة، ووقّعوا تعهّداتهم على ضوء ألسنة اللهب المتراقصة. تحت عنوان «هولوكوست الكتب»، وصفت مجلّة «التايم» ذلك المشهد في برلين، حيث «كُوِّمَت قطع الحطب السوداء بحيث يتقاطع بعضها فوق بعض، وتفصلها أكياس من الرمل عن الرصيف»، كما «عزفت فرقة موسيقيّة صاخبة مارشاً عسكريّاً قديماً» رافق مسيرة طلّاب بالزيّ الموحّد «بقمصان زرقاء، وبناطيل قصيرة بيضاء، وقلنسوات صوفيّة ورديّة، وأحذية عسكريّة من الجلد الأسود» جابوا الشوارع لاحقاً في تلك الليلة، وسارت خلفهم مجموعات أخرى من التلاميذ، وقافلة من الشاحنات المحمّلة بالكتب. شكّل الطلّاب سلسلة، «ومرّروا الكتب من يدٍ إلى يدٍ، بينما أعلن طالب بصوت جهوريّ عالٍ أسماء المؤلّفين». كمحرقة عام 1521 قبلها، محرقة عام 1933 كانت استعراضاً مسرحيّاً أُقيمَ ليلاً لتضخيم التأثير البصريّ لألسنة اللهب. لقد كانت مبادرة طلّابيّة من ناحية، واستعراضاً فاشيّاً من ناحية ثانية، وسبتَ الساحرات[1] أو قدّاساً أسود[2] من ناحية ثالثة.

يقدّر «متحف الهولوكوست التذكاريّ» في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، بأنّه تمّ تدمير تسعين ألف كتاب تقريباً في تلك المحارق المُنسَّقة، أمّا النُصب

---

1- ظهر هذا المفهوم في أوروبا في القرن الرابع عشر مترافقاً مع محاكم التفتيش، إذ ساد الاعتقاد بأنّ الساحرات يجتمعن ليلاً حول النار المشتعلة فيرقصن ويمارسن الشعوذة، في يوم السبت غالباً الذي يترافق بدوره مع مضامين سحريّة ودينيّة. المترجمة

2- القدّاس الأسود هو طقس هرطوقيّ يرتبط مع الطوائف التي تعبد الشيطان، يرتدي ممارسوه أثواباً سوداء. المترجمة

التذكاريّ الذي كرّسه النّحات ميشا أولمان للكتب المحروقة في ساحة بيبلبلاتس في برلين عام 1995، فيتألّف من لوح زجاجيّ مثبّت بالأرض، يكشف تحته عن غرفة تشغل جدرانها رفوفٌ فارغة، وتتّسع مساحتها لعشرين ألف كتاب، أي العدد ذاته الذي تمّ إحراقه في برلين وحدها آنذاك وفقاً للتقديرات. هذه الأرقام -كمسرح المحرقة نفسه- رمزيّة إلى حدّ بعيد، لأنّ التطهير الأعظم والأكثر فعاليّة تمّ في الأسابيع والأشهر اللّاحقة، حينما صودرت ملايين الكتب من المكتبات العامّة ومتاجر الكتب في ألمانيا.

ردود الفعل الدوليّة في عام 1933 على أحداث العاشر من أيّار، كانت بطيئة نسبيّاً، ووحدها المجتمعات اليهوديّة دقّت جرس الإنذار، فقد أعلن «اتّحاد الطوائف اليهوديّة الأرثوذكسيّة» في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، عن إقامة مراسم دينيّة خاصّة احتجاجاً على ما يجري، واستجاب مئة ألف متظاهر في اليوم التالي لنداءات المنظّمات اليهوديّة، فخرجوا في مظاهرة في مدينة نيويورك، فضلاً عن مظاهرات في شيكاغو وسانت لويس ومدن أمريكيّة أخرى، ضدّ ما وصفته مجلّة «نيوزويك» بـ «هولوكوست الكتب». على الرغم من أنّ تلك الأحداث أثارت قلق العديد من المعلّقين -وهم على صواب في ذلك- ولكنّ ليلة مذبحة الكتب الرمزيّة تلك لم تكن قد ارتبطت بعدُ بتداعيات «الهولوكوست» المرعبة اللاحقة، فمجلّة «نيوزويك» استخدمت مفردة «الهولوكوست» بمعناها الحرفيّ الذي يعني «أضحية تلتهمها النار كليّاً». لقد مالت ردود الفعل الأمريكيّة، إلى التركيز على يَفَع الطّلاب الذين أحرقوا الكتب وعدم نضجهم، ونفت أهميّة الاحتجاج الذي نفّذوه لأنّه «عديم المغزى»، «فاشل»، و«عمل طفوليّ»، فوصفهم الشاعر أرشيبالد ماكليش مثلاً بـ «أولئك الصِبية الجاهلين والمضلّلين» في الحزب النازيّ، كما هدّد أحد الصحفيّين أولئك المتورّطين بإحراق الكتب بـ «لكمة ودّيّة» على آذانهم، فكتب: «فليقل أحدهم لمراهقي هتلر، إنّ ما يقومون به لم يعد طريفاً». في خطابه الذي ألقاه في «جمعيّة المكتبات الأمريكيّة» في تشرين الأوّل من عام 1933، اتّبع هاوارد ممفورد جونز الأسلوب نفسه، فوصف محرقة الكتب بفعل هامشيّ وغير ناضج، ولم ينظر إليها كنذير شؤم: «لا يعادل البربريّةَ الهتلريّة إلّا غباؤها فقط، بما في ذلك هذا التصرّف الطفوليّ المتمثّل بإحراق الكتب».

فعليّاً، «المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب» (الفصل الثاني)، الذي شكّله الناشرون الأمريكيّون البارزون، هو الذي انقضّ على محارق الكتب عام 1933 بوصفها الصورة الأيقونيّة للنازيّة، فأعدّ تشكيلة من الموادّ الدعائيّة تهدف إلى تأطير مفهوم الرقابة الثقافيّة على أنّها العَرَض الأوّل للتوتاليتاريّة التي يقاتل الحلفاء ضدّها. تلقّت متاجر الكتب موادّ خاصّة لعرضها بمناسبة ذكرى العامين 1943 و1944، وتمّ حثّ القساوسة على إدانة إحراق الكتب من منابر الكنائس، كما استغلّت إليانور روزفلت شعبيّةَ عمودها الذي يُنشَر في عدّة صحفٍ معاً بعنوان «يومي»، فكتبت في 11 أيّار 1943 أنّ «حريّة الكلام والتفكير» أساسيّة لا غنى عنها بالنسبة للديمقراطيّة، ونوّهت إلى أنّ إحراق الكتب تسبّب بمفعول معاكس للغاية المرجوّة منه، لأنّ الإسهامات التي قدّمها المؤلّفون المحظورون إلى تفكير العالَم «بلغت مستوى أعظم بكثير غالباً ممّا كانت ستبلغه في المقام الأوّل، بسبب الجهود التي بذلها هتلر لكبحها». تزامن عمود روزفلت ذاك، مع إحياء لذكرى محارق الكتب في احتفاليّة أقيمت على درج مكتبة نيويورك العامّة، نُكِّس خلالها العلم الأمريكيّ. «ذه لايبراري جورنال»، وهي المجلّة الرسميّة لقطاع المكتبات، تبنّت في زمن الحرب شعارَ: «نحن لا نحرق الكتب في أمريكا، بل نبني المكتبات». فيلم البروباغاندا «مقدّمةٌ للحرب»، الذي أخرجه فرانك كابرا لمصلحة القوّات المسلّحة الأمريكيّة، أكّد أنّ حريّة قراءة الكتب هي إحدى الحريّات الأساسيّة الرمزيّة العديدة، التي شُنَّت من أجلها الحرب، وتضمّن لقطات تعرض مشاهد إحراق الكتب في برلين، وكولاجاً مغزليّاً من العناوين الممنوعة. بالمثل، في فيلم «العاصفة القاتلة» من إنتاج استوديوهات MGM وإخراج فرانك بورزاج عام 1940، تمّ إدخال تعديلات على رواية فيليس بوتوم الصادرة عام 1937 تحت العنوان نفسه، بما فيها إدخال مشاهد مكثّفة متتالية لمحارق الكتب، أي أنّ ذلك الحدث الذي بدا عديم الصلة بوصول النازيّين إلى السلطة عام 1937، انقلب إلى حدث محوريّ بحلول عام 1940.

برعاية برنامج الدعاية الخاصّ بـ«المجلس الأمريكيّ للكتب في زمن الحرب»، كتب ستيفن فنسنت بينيه الفائز بجائزة البوليتزر، مسرحيّةً إذاعيّة

للراديو الوطنيّ عام 1942 عنوانها «لقد أحرقوا الكتب!». في محاكاة ساخرة لخطاب شايلوك الشهير، عن الإنسانيّة المشتركة بين المسيحيّين واليهود في مسرحيّة شكسبير «تاجر البندقيّة»، يقول الراوي في مسرحيّة بينيه:

«الكتاب هو الكتاب / إنّه حبرٌ، ورقٌ، وطباعة / إن طعنته، لن ينزف / إن عضضته، لن تظهر عليه كدمات / إن أحرقته، لن يصرخ / أحرِق بضعة كتب، مئات الكتب، ملايين الكتب / ما الفرق؟»

وظّف بينيه في هذه المسرحيّة سلسلةً من الأصوات الأدبيّة المتتالية، بدءاً من فريدريك شيلر وجون ملتون وانتهاءً بوالت وايتمان، كي يشرح ذلك «الفرق» بالتحديد. من الجدير بالذكر، أنّه اقتبس هاينريش هاينه الذي أُحرِقَت أعماله أيضاً في محرقة عام 1933، ولكنّه لم يقتبس عن هذا الشاعر الرومانتيكيّ اليهوديّ والناقد الأدبيّ تلكَ العبارة التي ربطتْه للأبد بمحارق الكتب، والتي تَرِدُ بشكل عابر في «المنصور»، وهي إحدى أوائل المسرحيّات الشعريّة التي ألّفها هاينه (كتبها في عام 1821 / 1822) ولكنّها لم تلقَ نجاحاً، وتدور عن قصّة حبّ شرقيّة في غرناطة الموريسكيّة إبّان حكم فرديناند وإيزابيلا. البطل الذي سُمِّيَت تلك المسرحيّة باسمه، يتحدّث عن «إحراق القرآن الكريم في محرقة»، فيجيبه خادمه حسّان: «لعلّها مجرّد مقدّمة فحسب! / حيثما يقوم الرجال بإحراق الكتب / فإنّهم سيحرقون البشر أيضاً في نهاية المطاف»، وهي عبارة تجاوزت أصداؤها عالَم مسرح مدينة بون في بدايات القرن الثامن عشر. لقد كتب هاينه مسرحيّة «المنصور» تحت ضغوطات معاداة الإمبراطوريّة البروسيّة للساميّة، وهي التي دفعته إلى اعتناق البروتستانتيّة رغماً عنه، وفي منتصف القرن العشرين قدّمت مسرحيّته تلك المقولة الشعريّة الحكيمة إلى العالَم، الذي استوعب ببطء شديد الحقيقةَ الرهيبة لمعسكرات الموت النازيّة. من خلال الربط ما بين محارق الكتب وغرف الإعدام في معسكرات الاحتجاز، ما بين «هولوكوست الكتب» و«هولوكوست المحرقة»، وضعت تنبّؤات هاينه إبادةَ الكتب كمقدّمة للإبادة الجماعيّة.

المقطع المذكور من مسرحيّة هاينه، منقوش على نصب تذكاريّ معاصر شُيِّد في برلين تخليداً لأحداث 10 أيّار 1933، مرسّخاً رابطة تاريخيّة تُعدّ من

المُسلَّمات الآن بين إبادة الكتب والإبادة الجماعيّة، ولكنّها «رابطة» وليست سبباً. البيروقراطيّة الكفوءة، شبكة السكك الحديديّة، التضخّم النقديّ، مئات السنين من معاداة الساميّة... إلخ، هذه العوامل فضلاً عن الكثير سواها تسبّبت بالهولوكوست، أو تضافرت معاً كي تسبّبه، وكلٌّ منها تُعدّ فرضيّة مقبولة لو أردنا أن نعيد صياغة عبارة هاينه باستخدامها. بأيّ حال، عباراته تلك كما هي عليه، تلعب دوراً أساسيّاً في خلق معادلة وضيعة لا أخلاقيّة تجعل الكتاب أشبه بالإنسان، وهذا خطير للغاية! كما قال راي برادبوري لاحقاً، في سياق تعليقه على رواية «فهرنهايت 451»: «كلّما أحرق هتلر كتاباً، شعرتُ في أعماقي -اعذروني من فضلكم- بأنّه يقتل إنساناً، فعلى امتداد التاريخ الطويل كانت الكتب والبشر كائناً واحداً، في الجلد نفسه». لا أدري، هل يجدر بنا أن نقبل بهذه المساواة الزائفة؟ أم أن نُخدّع بهذه الحيلة البلاغيّة؟

لقد أقيمت محارق الكتب في العاشر من أيّار 1933 في مختلف المدن الألمانيّة، ولكنّ هذا الاستعراض لم يكتسب ثقله الإيديولوجيّ الحقيقيّ إلّا في أمريكا وبعد عقد من الزمن، كجزء من سرديّة الولايات المتّحدة الأمريكيّة عن القيم الخاصّة بها، التي نشرتْها حول العالم كي تقولب المواقف المعاصرة آنذاك. بالنسبة للكثيرين، إحراق الكتب أصبح الهجمة الأوضح والأشرس على الثقافة، وغالباً ما تُستخدّم هذه العبارة لا كمرادف لتدمير الكتاب الماديّ فحسب، بل أيضاً كمرادف لأيّ نوع من أنواع الرقابة على النصّ المكتوب فيه. في الحقيقة، إحراق الكتب كما رأينا هو محاولة فاشلة تماماً لشطبها من الوجود، كما أنّه إخفاق على صعيد الرقابة. كي تبدؤوا مجرّد بداية بمحاولة إلغاء منتجات آلة الطباعة الحديثة، سيلزمكم تكتيك مختلف، شيء ما أشبه بعمليّة صناعيّة ضخمة لإتلاف الورق.

إتلاف الكتب بتحويلها إلى عجينة ورق، هو مصير شائع ينتظرها في العصر الحديث، ففي مطلع القرن الحادي والعشرين تراوحت نسبة مرتجعات الكتب غير المباعة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة مثلاً ما بين 30-40 %، وتحوّل معظمها إلى عجينة ورق. صناعة الكتب المعاصرة لا تشدّ اهتمام القرّاء إلّا لفترة محدودة، ولا بدّ أن تتحرّك منتجاتها بسرعة وإلّا

ستُسحَب من الأسواق، لذلك يوزّع اقتصاد النشر رهاناته على عدد ضخم من العناوين، لكنّه يجني معظم أرباحه من جزء صغير منها يحقّق أفضل المبيعات. على العكس من معظم السلع الاستهلاكيّة، يستجرّ معظم باعة التجزئة الكتبَ في صفقات أساسها «تُباع أو تُرتَجع»، ممّا يعني أنّ الكتب غير المباعة (أو أغلفتها على الأقلّ، ممّا يُبرهِن على أنّها كسدت. لعلّكم قرأتم العبارة التالية بداخل العديد من الكتب، والتي تحظر تداولها «بأيّ شكل من أشكال التجليد أو الأغلفة، ما عدا تلك التي نُشِرتْ ضمنها في الأصل»)، تُعاد إلى الناشر ويتمّ استرداد ثمنها. بعبارة أخرى، الناشرون أنفسهم هم أعظم مدمّري الكتب، دار «بنغوين راندوم» في المملكة المتّحدة مثلاً، تملك محطّة معالجة مركزيّة للكتب المسترجعة مقرّها في ماننغْتري، إسكس (صناعة النشر الأمريكيّة أقلّ صراحة بما يتعلّق بهذه العمليّة). «محطّة معالجة» هي عبارة مُلطِّفة رائعة: لأنّ «المعالجة» في هذا السياق تعني تمزيق حوالي خمسة وعشرين ألف كتاب يوميّاً، وسحقها وحزمها، بغية إعادة تدوير أوراقها. جزء من الورق الناتج يُستخدَم مجدّداً في طباعة كتب جديدة، تماماً كما جرى في العقود الأولى التالية لاختراع آلة الطباعة، حين استُعمِلَت أوراق المخطوطات أو المطبوعات القديمة لتدعيم أغلفة الطبعات اللّاحقة، ولكن ثمّة استخدامات أخرى للورق المُعاد تدويره حاليّاً. على سبيل المثال، تمّ استخدام مليونين ونصف المليون نسخة من روايات دار «ميلز وبون» الرومانسيّة المُعاد تدويرها، لصناعة طبقة ماصّة تخفّف الضجّة أثناء تعبيد الطريق السريع M6toll في منطقة ميدلاندز الإنجليزيّة. الناطق باسم شركة «تارماك» المسؤولة عن التعبيد، أكّد لقرّاء الدار المذكورة أنّ الشركة «لم تنتقِ كتبهم المفضّلة حصريّاً، بل استخدمت كتباً أخرى أيضاً».

إعادة تدوير الكتب إلى عجينة ورق تُستخَدم في تعبيد الطرق، لا يكافئ بالطبع استعراضات إحراقها المشحونة إيديولوجيّاً، لكن من الجدير بنا أن نتذكّر على الرغم من حرصنا على العناية بالكتب، سواء الموجودة على رفوفنا الشخصيّة أو في المكتبات، بأنّ التدمير بطريقة ما أو بأخرى هو المصير الذي يلاقيه معظمها (سنناقش في الفصل التاسع، تشويه الكتب

المحفوظة في المكتبات العامّة). إحراق الكتب هو ثيمة مشحونة عاطفيّاً، طاغية بصريّاً ورمزيّاً، سواء بالنسبة لأولئك الذين يحرِقون وأولئك الذين يشاهدون، ولكنّ إحراق كتاب ما يُعدّ عديم المغزى بحدّ ذاته، لأنّ من يفعلون ذلك هم عادة أشخاص يسعون إلى استقطاب اهتمام الناس بهم، وليسوا طغاة يرتكبون المجازر. في نهاية المطاف، الكتاب ليس إنساناً، ومن المنفّر أخلاقيّاً أن نساوي بين تدمير الكتب وإبادة البشر.

***

# الفصل التاسع

# كتب المكتبات العامّة، المثليّة الجنسيّة، والتخريب الخبيث

كبانكسي[1] بالنسبة إلى أيّ حائط في كليركنويل، كذلك كان جو أورتون وكينيث هاليويل بالنسبة لكتب «مكتبة آيلنغتون» العامّة في منتصف القرن العشرين: فنّانا غرافيتي غير تقليديَّين، تحوّلت أعمالهما من «تخريب» إلى «فنّ». في السنوات التالية لانتقالهما إلى شارع نويل في آيلنغتون عام 1959، بدأ الثنائيّ مشروعاً فنيّاً مطوَّلاً، أو بعبارة أخرى: حملة من التخريب الخبيث لتشكيلة محدودة (للأسف) من كتب فرع المكتبة المحليّ، فقاما مثلاً بقصّ رسومات من الكتب إمّا لتزيين شقّتهما، أو لتزيين كتب أخرى، فضلاً عن إضافة نبذات زائفة بذيئة ورسومات جديدة إلى الأغلفة، قبل أن يُرجِعا تلك الكتب المعدّلة إلى المكتبة كي تدخل حيّز التداول من جديد. اليوم، بوسعنا أن نرى كيف استخدما أسلوباً سرياليّاً وكوميريّاً[2] في الكولاج، سبق قيام تيري جيليام بمَنْتَجة فيلم الأنيماشن «مونتي بايثون» بتقنيّة «إيقاف الحركة»[3] في نهاية حقبة الستينيّات، كما سبقا أيضاً الكتب الفنيّة المصنوعة باليد أو

---

1- Panksy اسم مستعار لفّنان غرافيتي بريطانيّ لا تُعرف هويّته الحقيقيّة، يشتهر بأعماله الفنيّة المناوئة للسلطات التي ينفّذها غالباً في الأماكن العامّة، ومنها عدّة لوحات غرافيتيّة في ضاحية كليركنويل (جزء من منطقة آيلنغتون في لندن)، وأخرى في غزّة. المترجمة

2- «الكوميريّة» مصطلح عامّ يصف الجنسانيّة والهويّات الجنسيّة بمختلف أطيافها، وهي ترفض التعاريف التقليديّة للجندر والأدوار الجندريّة. المترجمة

3- stop motion: تقنيّة لصناعة أفلام الرسوم المتحرّكة، تعتمد على تحريك الشخصيّات والديكورات بالتدريج وبشكل متكرّر لأخذ لقطات متتالية لها. المترجمة

الفريدة من نوعها، التي اشُتهِرت في الفترة ذاتها تقريباً. بوسعنا أن نطلق على ما قاما به حيلةً عمليّة أو فنّاً ارتجاليّاً، لا سيّما عند تقييمهما بعد انقضاء هذا الزمن، وبعد أن بنى جو أورتون مهنة مميّزة ككاتب مسرحيّات طريفة وفاحشة، ولكنّ اشتغالهما على كتب «مكتبة آيلنغتون» لم يُعدّ فنّاً آنذاك، بل تمّ اعتقالهما وتقديمهما إلى المحاكمة. ما قاما به، وطريقة تلقّي الجمهور للتحوّلات التي أدخلاها على الكتب، يكشفان الكثير عن القواعد المنطوقة وغير المنطوقة المتعلّقة بالكتب في مكتبة الإعارة، وعن مواقفنا إزاء التعامل مع الكتب عموماً معاملة لائقة.

«محظيّةُ الملكةِ»، هي رواية رومانسيّة لفيليس هامبلدون من إصدار دار «وَارْد لوك» عام 1960، تعدّ مثالاً جيّداً عن شكل الكتب المبدئيّ الذي اختاره أورتون وهالويل كي يعدّلاه، وعلى الأسلوب المبهرج الذي استخدماه. القميص الواقي الأصليّ لرواية هامبلدون تلك، يصوّر امرأة شابّة جذّابة نحيلة الخصر، ترتدي ثوباً طويلاً له قبّة من الكشاكش، وتقف أمام بناء مُلحقٍ بمدخل قلعة مبنيّة على الطراز التيودوريّ. عوضاً عن هذه الصورة، ألصق أورتون وهالويل كولاجاً لشابَّين عاريَي الصدر، يتصارعان أمام قلعة مغوليّة. العنوان الأصليّ للرواية، يوحي بأنّ الشابّة التي تظهر في الصورة تتمتّع بالحظوة في بلاط ما، ولكن مغزاه انقلب رأساً على عقب عندما قام الثنائيّ بقصّه وإلصاقه فوق المشهد الإيروتيكيّ المثليّ، فأصبح جزءاً من إيحاءٍ كُويريّ. الوجه الخلفيّ لقميص الكتاب تحوّل بدوره إلى لوحة فنيّة بأسلوب عبثيّ مطلق، فقد ألصق الثنائيّ عليه صورة لرجل شبه عارٍ ينحني عند قدمي إمبراطورة، مع إوزّة كبيرة تراقب المشهد.

الكولاجات التي صنعها أورتون وهالويل، تتلاعب بمقياس الرسوم وبتنافرها، كي تولّد حالة من الصدمة في نفس زائر المكتبة الذي لا يتوقّع ما سيراه، فكما يذكر جون بيتجمان مثلاً في دراسة أجراها، استبدل الثنائيّ صورةً فوتوغرافيّة لشاعر إنجليزيّ محترم (ويستحقّ الاحترام) يظهر فيها بقبّعة من القشّ وبزّة من ثلاث قطع، بصورة لرجل ذي كرش لا يلبس سوى سروال داخليّ، جسده مغطّى بالأوشام. بالمقابل، كانت بعض التعديلات الأخرى أكثر جرأة، كما عندما قام الثنائيّ بتعديل غلاف رواية مغامرات

للكاتب بينتز بلاغمان تدور عن الأسطول البحريّ إبّان الحرب، فاستبدلا القبّعة البحريّة والسمّاعة الطبيّة المرسومة عليه، بصورة يطغى عليها مغبن ذكر. ثمّة تعديلات سرياليّة أيضاً: إوزّة كبيرة (مرّة أخرى!)، تجلس بألفة على ركبة رجل إدواردي مُلتَحٍ متجهّم الملامح في غلاف كتاب عن اليوغا، ببغاء أسترالي أخضر كبير يزيّن مسرحيّة لجون أوزبورن، رأس قرد في مركز زهرة على غلاف دليل عن الورود. يقول أورتون إنّ هذا التعديل الأخير بالذّات كان أمراً لا يُغتَفر في الحقيقة، «استثار أشدّ درجات الغضب، وبسببه دخلتُ إلى السجن كما أعتقد»، كما أنّ تغطية صحيفة «الديلي ميرور» للقضيّة حملت عنوان: «الغوريلا في الورود».

ثمّة طبعة من «مجموعة الأعمال المسرحيّة لإميلين وليامز»، ذات غلاف مقوّى أحمر اللون أصدرتها دار «هاينمان»، تحمل عناوين بديلة مطبوعة ألصقها الثنائيّ فوق تلك الأصليّة، تراوحت بين عناوين سلسلة أفلام «كاري – أون» الجريئة (تلك الأفلام الكوميديّة المعاصرة لهما آنذاك، التي اتّبعت أسلوب البطاقات البريديّة الجريئة التي تصوّر شاطئ البحر، فوصفت بيئة المؤسّسات البريطانيّة وانتقدتها بحبّ في الوقت ذاته، كما أنّها تعدّ مشابهةً لعمل أورتون وهالويل الفنيّ اليدويّ)[1]، و«السروال الداخليّ يجب أن يسقط» عوضاً عن عنوان وليامز الأصليّ «الليل يجب أن يحلّ»، إلى عنوان ثالث أكثر بذاءة «نكَحَه مونتي» عوضاً عن العنوان الأصليّ «ضوء القلب». أحياناً، أخذت النكتة اتّجاهاً معاكساً تماماً لما قد نتوقّعه، فمسرحيّة «وُلِد مثليّاً» على سبيل المثال تحوّلت على يد الثنائيّ إلى «وُلِدَ رماديّاً»، أمّا في أحيان أخرى فقد تطلّبت النكتة بالتحديد ألّا يبدو التعديل واضحاً للوهلة الأولى، ولا بدّ أنّ أورتون وهالويل قد كبحا رغباتهما قليلاً، عندما اشتغلا

---

1- Carry on هي سلسلة كوميديّة بريطانيّة تتألّف من 31 فيلماً، ومسلسلات، واستعراضات تلفزيونيّة وأخرى مسرحيّة عُرِضَت ما بين 1958–1995، وحازت على شهرة كبيرة. الجانب الكوميديّ فيها يعتمد على توجيه انتقادات مبطّنة مرحة للمؤسّسات والتقاليد البريطانيّة (المَلَكيّة، النظام الصحيّ، الشرطة، القضاء... إلخ)، مترافقة بإيحاءات جنسيّة غير صريحة تشبه البطاقات البريديّة التي شاعت آنذاك، والتي تصوّر رجالاً ونساء على شاطئ البحر في وضعيّات موحية. المترجمة

على سيرة ذاتيّة لثنائيّ مسرحيّ هما «الزوجان لَنت»[1]، فتركا العنوان بلا تعديل واكتفيا باستبدال بورتريه الزوجين بمجموعة من إكسسوارات التزيين المبتذلة. بالمقابل، عدّل أورتون وهالويل القمصانَ الواقية الصفراء لروايات دوروثي إل. سايرز البوليسيّة بمنتهى الدقّة والتوحّش، فوعدا القارئ بالمؤلّفة في «أقصى حالاتها الكويريّة، ولا داعي للقول في منتهى العري أيضاً!». لاحقاً، نوّه أورتون إلى أنّ المساحات الصفراء الفارغة على قمصان كتب دار «غولاكز»[2]، كانت مثاليّة لتدوين «نبذات زائفة، فاحشة نوعاً ما»، بما أنّه من الممكن أخذ القميص وطباعة النصّ المطلوب عليه بواسطة الآلة الكاتبة، من ثمّ إعادته إلى الكتاب.

لم تنحصر التعديلات التي أدخلاها على الكتب، بإضافة عناصر كويريّة وخدع سوقيّة، فقد نفخ الثنائيّ على سبيل المثال روحاً جديدة في سلسلة أعمال شكسبير ضمن منشورات «آردن» المرجعيّة بقمصانها الواقية المملّة، باستخدام منحوتات كلاسيكيّة ولوحات عصر الباروك التي تصوّر أنطوني وكليوباترا، فصنعا كولاجاً لعطيل ألصقاه إلى جوار جزء مقصوص من لوحة «ڤينوس النائمة» لجيورجوني وصورة للقدّيس موريس الموريسكيّ لماتياس غرونيڤالد، ولا يمكن لأحد إنكار أنّ تلك التعديلات أدخلت تحسيناً واضحاً على الأغلفة الأصليّة المملّة (وعلى فنّ أغلفة آردن اللّاحقة). تعديلات أغلفة شكسبير تلك، المُنفَّذة ببراعة بطريقة القصّ واللصق، هي مثال على الذكاء والحرص الأقرب للتبجيل، اللذين يميّزان أعمال أورتون وهالويل. اشتغالهما على الكتب يكشف عن منتهى الدقّة والتأنّي، فقد بحثا عن الصور الملائمة وقاما بقصّها وترتيبها وإلصاقها، كما تكبّدا العناء لفكّ

---

1- هما الممثّل والمخرج الأمريكيّ ألفرد ديڤيد لَنت (1892–1977)، وزوجته الممثّلة البريطانيّة لين فونتان (1887–1983)، اللذان اشتهرا معاً بتعاونهما الناجح بعد زواجهما عام 1922، ونادراً ما ظهر أحدهما بمفرده في أيّ عمل بعد ذلك. استمرّت شهرتهما في برودواي ولندن من حقبة العشرينيّات إلى الستينيّات من القرن الماضي. المترجمة

2- دار Gollancz هي دار النشر التي نشرت روايات سايرز، قمصان كتبها صفراء اللون تخلو من الرسومات وتقتصر على عناوين مطبوعة بخطوط كبيرة، كما تحتوي مساحات فارغة كبيرة نسبيّاً. المترجمة

القمصان الواقية للكتب، وطَبَعا عليها ما يريدانه، من ثمّ قاما بتثبيتها مجدّداً، وغيّرا ترتيب العناوين. من الواضح أنّ كتب المكتبة العامّة الغرافيتيّة تلك، استهلكت الكثير من وقتهما وطاقتهما الإبداعيّة.

لقد استبق مشروعهما الموقعَ المركزيّ الذي احتلّته الكتب لاحقاً، ضمن حركات الفنّ الراديكاليّة في القرن العشرين، فبعد بضع سنوات فقط استعار جون لاثام – رائد الفنّ المفاهيميّ[1] – كتاباً عنوانه «الفنّ والثقافة» من مكتبة «كليّة القدّيس مارتن للفنون» حيث كان مدرّساً، وقسّمه إلى أجزاء وزّعها على مجموعة من أصدقائه، فقام كلٌّ منهم بمضغ عدد محدّد من الصفحات، من ثمّ بصقوها في أمبولة تحتوي على حمض وخميرة. بعد ذلك، أخذ لاثام المزيج المتخمّر الناتج الذي سمّاه «صامت وممضوغ»، وأعاده إلى المكتبة التي رفضت استلامه. طُرِد لاثام من الكليّة المذكورة، ولكنّ «صامت وممضوغ»، موجود حالياً في «متحف الفنّ المعاصر» في نيويورك. بين منحوتاته التي يطلق عليها اسم «سكوب»SKOOP ، المصنوعة من الكتب، ثمّة قطعة مثيرة للجدل اسمها «الله أكبر» (رقم 2) صنعها من عدّة نسخ من الكتاب المقدّس والتلمود والقرآن، بعد أن نشر كلّاً منها إلى نصفين وثبّتَها على لوح زجاجيّ. هذا العمل كان سيُقدّم في معرض لغاليري «تايت» البريطانيّ عام 2005، ولكنّه سُحِبَ من المعرض بعد أن أثار جدلاً لا يستهان به، خوفاً من تداعيات الانتقام لدوافع دينيّة بسبب عدم احترام لاثام لكتب النصوص المقدّسة.

في مقابلة لاحقة، ذكر أورتون أنّه شعر بالغضب لعدم امتلاك مكتبة آيلنغتون نسخة من «صعود الإمبراطوريّة الرومانيّة وسقوطها» لغيبون، فقال: «لقد تملّكني الغضب بسبب وجود الكثير من الروايات التافهة، والكتب السخيفة»، وربط ما بين نزعته الإبداعيّة المدمِّرة للكتب وتعليق غيبون الشهير غير المتوقّع على مصير مكتبة الإسكندريّة القديمة: «لقد استُخدِمت محتويات المكتبة كوقود للحمّامات، وتلك الكتب قدّمت منفعة أعظم

---

1- في المذهب التصوّريّ أو المفاهيميّ Conceptual art، تُعدّ الفكرة التي يُبنى عليها العمل الفنّيّ أهمّ من المعايير الجماليّة للأسلوب المستخدم في تنفيذها. المترجمة

باستخدامها على هذا النحو برأي غيبون، ممّا لو تمّت قراءتها». بالمثل، يمكننا أن نقول عن معظم كتب مكتبة آيلنغتون التي اشتغل الثنائيّ عليها، بأنّها قدّمت منفعة أعظم بشكلها الأورتونيّ - الهالوليّ ممّا لو تمّت قراءتها، فقد طوى النسيان معظم تلك العناوين منذ زمن بعيد. من خلال ما قاما به، أراد أورتون وهالويل أن يزعزعا المعايير الجامدة التي تحكم على مستوى القرّاء المتوسّطي الثقافة. مقال سوزان سونتاغ «ملاحظات عن المثليّة[1]» الذي كتبته في الفترة ذاتها تقريباً التي نفّذا خلالها مشروعهما، ونشرته في البداية في «بارتيزان ريفيو» عام 1964، قد يُعدّ تعليقاً على مشروع القصّ واللصق المتوحّش ذاك. لقد مدحت سونتاغ ذكاء وأبّهة التخنّث، وهي إستطيقا «يشكّل المثليّون جنسيّاً طليعتها»، فكتبت: «ينجذب المرء إلى التخنّث عندما يدرك أنّ النزاهة ليست كافية»، فالنزاهة قد تكون أحياناً «مجرّد تخصّص بسيط، وضيق أفق فكريّ»، أو قد تكون مكتبة آيلنغتون العامّة حوالي عام 1960! فيما بعد، علّق أورتون في مقابلة أجريت معه عام 1967: «لا أظنّ أنّ هناك ما يُسمَّى بالذوق الجيّد، أو بالذوق الرديء».

عندما خضع أورتون وهالويل للمحاكمة، وصفهما الضابط المسؤول عن مراقبتهما بـ«ممثّلين يائسين، ومؤلّفين مُحبطَين». في الحقيقة، الكتب المعدّلة هي مسرح فاقع الألوان، الممثّلون فيه هم الكتب، أمّا الثنائيّ فقد كانا المخرجَين من ثمّ أصبحا الجمهور. يقول أورتون: «اعتدتُ على الوقوف في الزوايا بعد أن أقوم بتهريب الكتب المعدّلة مجدّداً إلى المكتبة، كي أراقب الناس وهم يقرؤونها. لقد كان ذلك طريفاً للغاية، ومثيراً للاهتمام!». غالبيّةُ الناس أدركوا أنّ ما قام به الثنائيّ هو مجرّد مزحة، على الرغم من أنّهم لم يجدوها طريفة دائماً، صحيفة «الديلي ميرور» شدّدت على العناصر البذيئة في حيلتهما تلك: «أمور غريبة تحصل للكتب التي تمّت استعارتها من المكتبة العامّة»، كما أنّ السيّد هارولد ستورج القاضي الذي نظر في

1- عنوان مقال سونتاغ هو «Notes on Camp»، مفردة camp تعني حرفيّاً المعسكر، ولكنّها ضمن سياق المقال والثقافة الشعبيّة تشير إلى المثليّة الجنسيّة عند الذكور، والتشبّه بالإناث، والسلوكيّات الاستعراضيّة المبهرجة ضمن هذا الإطار والاستمتاع بالحياة والخروج عن المألوف. المترجمة

محاكمة أورتون وهالويل، لم ينظر بتاتاً إلى ما قاما به كمزحة، بل قال لهما: «لقد أبديتما خبثاً محضاً تجاه الرفاق ممّن يستخدمون هذه المكتبة، وقمتما بحرمانهم من متعة تلك الكتب»، من ثمّ حكم على جو أورتون وكينيث هالويل بالسجن لمدّة ستّة أشهر.

تصعقنا نقطتان الآن بعد انقضاء كلّ ذلك الزمن: أولاهما هي مدّة العقوبة الطويلة، فقد ذكرت صحيفة «الديلي إكسبريس» على الصفحة ذاتها التي تناولت محاكمة أورتون -هالويل، أنّ سائقاً مخموراً تسبّب بمقتل أحد الركّاب تلقّى العقوبة نفسها. «هذا لأنّنا كويريّان»، كان تقييم أورتون اللّاذع لقسوة العقوبة، ولا بدّ أنّ الهوموفوبيا المؤسّساتيّة في الفترة التي سبقت إضفاء الشرعيّة القانونيّة على العلاقات الجنسيّة المثليّة بين الرجال بالتراضي عام 1967، كانت عاملاً مهمّاً في محاكمة الثنائيّ. ولكن، ثمّة أيضاً نفحة من الاستثمار الثقافيّ الغريب والمبالغ به في الكتب بوصفها أشياء مقدّسة، جعل ما وصفته المحكمة بـ «التخريب الخبيث» مكافئاً من الناحية الأخلاقيّة ضمن قانون الجرائم الإنجليزيّ عام 1962، للتسبّب بالموت نتيجةً للقيادة الرعناء. «ما أتوق إلى رؤيته» قال القاضي ستورج، «هو أن يوضّح الحكم الصادر عن هذه المحكمة، لأولئك الذين يحسبون أنفسهم أذكياء بما يكفي لكتابة انتقادات بداخل كتب الآخرين- كتب المكتبة العامّة - أو لتشويهها أو لإتلافها بهذه الطريقة، بأنّ ما يقومون به كارثيّ». تلخيص ستورج المتغطرس للجرائم، يجمع ما بين عدّة إساءات معاً، بما فيها التحذلق، قيام القرّاء بالتصرّف ككتّاب، الاستيلاء على مِلكيّة الآخرين، وتدمير الكتب... ولكنّ بعضاً ممّا سبق فقط يُخالف القانون! كما أنّ المقارنة النهائيّة التي عقدها القاضي بين تشويه الكتب العامّة والكارثة، كانت تأكيداً وليست فرضيّة قابلة للنقاش.

غالباً ما يثير تشويه الكتب وسرقتها، نوعاً معيّناً من الغضب بين أولئك الذين يستمتعون بالحدَث وبالخطّة الماكرة خلفه من جهة، ولكنّهم يهلعون من جهة أخرى، وهي دوّامة تلخّصها نبرة الدراما الوثائقيّة «حيوانات أمريكا» للمخرج بارت لايتون، التي تناول فيها محاولة سرقة كتب نادرة من جامعة كنتاكي: لقد خطّط بعض الطلّاب الذين انتابهم الملل

لعمليّة لا يصدّقها عقل، حاولوا فيها سرقة نسخة ضخمة ثمينة من الطبعة الأولى لـ«طيور أمريكا» لتشارلز داروين وجون جيمس أودوبون، تضمّ مجموعات من الرسومات التوضيحيّة لطيور القارّة الأمريكيّة تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر. «طيور أمريكا» يختبر قابليّة الحمل والنقل لكتاب «سحر محمول» إلى الحدّ الأقصى، كما سيكتشف أولئك الطلّاب اللصوص! في مشهد هزليّ، الكتاب -الذي يوصَف بـ«فوليو فيل مزدوج»، لأنّ طوله يبلغ متراً تقريباً- أكبرُ من أن يتّسع له المصعد، ولذلك توجَّب على اللصوص أن يحملوه وينزلوا عبر مخرج الطوارئ، وهو مشهد يلخّص الكوميديا الرخيصة التي غالباً ما ترتبط بسرقة الكتاب (فيلم لايتون يخفّف من فداحة ما قام به الطلّاب اللصوص، من خلال الهجوم بقسوة على قيّم المكتبة المناوب). حسّ السيرك ذاك، تسبّب بالإيقاع بلصّ كتب آخر هو رايموند سكوت، الذي دخل منتعلاً شحّاطة -كما روى قيّم المكتبة فيما بعد متعجّباً- إلى «فولغر»، أهمّ مكتبة لأعمال شكسبير في العالَم وموجودة في العاصمة واشنطن، حاملاً نسخة من الطبعة الأولى لمسرحيّات شكسبير. هذا «الفوليو الأوّل» هو أحد أكثر الكتب المشتهاة في العالم... لقد سحرني! وفتنتْني أيضاً طوال سنواتٍ القصص التي يحتويها، وتلك التي أثارها! بالطبع، اعتُقِل سكوت على الفور، فالفوليو الأوّل لا يظهر هكذا فجأة من العدم! لعلّ السذاجة هي ما دفعته إلى أخذه إلى مقرّ خبراء شكسبير الأهمّ في العالم طالباً رأيهم، وكان رأيهم أنّ هذه النسخة مسروقة حتماً. في الحقيقة، كان الفوليو الأوّل مِلكاً لمكتبة كاتدرائيّة دورهام، وسُرِق قبل عِقد من الزمن من أحد المعارض التي أقامتها. بأيّ حال، جاء سكوت إلى قاعة «محكمة التاج» في نيوكاسل بسيّارة ليموزين فخمة، وهو يدخّن سيجاراً ويأكل وعاءً من النودلز، واقتبس عن ريتشارد الثالث عبارة «حصان! حصان! مملكتي مقابل حصان!». حُكِم عليه بثماني سنوات من السجن، على الرغم من غياب شبهة العنف في هذه الحالة، وهي عقوبة تبدو أقسى بكثير ممّا تستوجبه التهمة تماماً كقضيّة أورتون - هالويل. في الشهر ذاته الذي مَثُل فيه سكوت أمام القضاء، حُكِم على مراهقَين اثنين بعقوبة السجن لمدّة خمس سنوات، بعد أن تسبّبا بأذيّات قاتلة لعجوز كان

في طريق عودته من المسجد إلى منزله، أمّا مالك الشركة التي باعت دروعاً إلى القوّات البريطانيّة في العراق، وهي تعلم بأنّها دروع معطوبة تهدّد حياة الجنود بالخطر، فُحِكم عليه بعقوبة السجن المؤجَّل لمدّة عامين. ثمّة ما يحدث إذن، عندما يمثُل «الأذى ضدّ الكتب» أمام القضاء!

في قضيّة سكوت، العوامل المتعلّقة بالقيمة الثقافيّة المتأصّلة في ذلك الكتاب بحدّ ذاته، مجتمعة مع ثمنه الباهظ (نسخ «الفوليو الأوّل» تباع بملايين الدولارات في المزادات)، ضخّمتْ فداحة جريمته غير العنيفة. أو، لعلّ الأمر يتعلّق أكثر بالأذى الذي طال الكتاب المذكور أثناء غيابه عن مكتبة دورهام، فقد مزّق سكوت أوراقه الأولى لإخفاء هويّته، وهو ما يُعاقَب بالضبط كارتكاب أفعال عنيفة تجاه شخص ما، بل قد يُعدّ شنيعاً أكثر، ربّما استناداً إلى تلك المساواة المشكوك بأمرها من الناحية الأخلاقيّة، التي عقدها راي برادبوري بين الكتب والأجساد (الفصل الثامن). عواقب ذلك الحُكم كانت رهيبة، فقد انتحر سكوت في السجن بعد ثمانية عشر شهراً فقط، محبطاً بسبب فترة عقوبته المقرّرة. الشهرة التي حظيت بها هذه القضيّة المحزنة إلى حدّ اليأس، دارت حول مصير الكتاب الأيقونيّ أكثر ممّا اهتمّت بذلك الرجل المختلّ، لأنّ الحفاظ على الفوليو الأوّل حظي بالأولويّة على حساب سكوت نفسه.

في قضيّة أورتون –هالويل، الكتب التي طالتها التعديلات لم تكن قيّمة بحدّ ذاتها في حالتها الأصليّة، لا ثقافيّاً ولا ماديّاً، إذ إنّ الثنائيّ لم يصنع كولاجات من كتب نادرة، ولم يقصّ رسوماً توضيحيّة ثمينة ولا أوراقاً من مخطوطات قديمة، بل نفّذ مشروع القصّ واللصق ذاك على إصدارات غير مميّزة، تُنتَج وتباع بالجملة، ويمكن استبدالها بسهولة. على الرغم من ذلك، نُسِبَت إلى كتب المكتبة العامّة تلك قيمةٌ تفوق مرتبتها الفعليّة، لأنّ قيمة الكتب تكمن– آنذاك وكما في يومنا هذا – في «كُتبيّتها» بالذّات. هنا، وعلى نحو غير متوقَّع، نكتشف أنّ «محظية الملكة» و«الزوجان لَنت» هما ما يكافئ في منتصف القرن العشرين تلكَ الكتب الطلسميّة التي تمّ تداولها في العصور الوسطى (الفصل الثاني عشر)، أو كتاب تعويذات المشعوذ الذي لم يتمّ التعامل معه كما يجب في «تلميذ الساحر» (المقدّمة): «محظية

الملكة» و«الزوجان لَنت» كتابان هامّان ومؤثّران بل وسحريّان أيضاً، بغضّ النظر عن محتوياتهما العاديّة، أي أنّ شكلهما يجعلهما جديرَين بالتقديس والاحترام.

طول مدّة العقوبة والأهميّة المفترضة للكتاب كشيءٍ ماديّ، هما الملمح الأبرز في القضيّتين المذكورتين كلتيهما، ولكن ثمّة جانب آخر هنا وهو دور المكتبة العامّة المبهم. لقد لجأت مكتبة آيلنغتون إلى الشرطة بسبب الهجمات على كتبها، بعد أن بدأت السيّدات العجائز بإعادة الكتب التي يحملنها باشمئزاز قائلات: «هذا مقرف! لا يجب أن يكون هذا الشيء موجوداً في مكتبة عامّة!». أحد موظّفي المكتبة، وكأنّها قصّة لأغاثا كريستي (قام أورتون وهالويل بإضفاء بعض الإثارة على طبعة باهتة من روايتها «سرّ المداخن»، بإضافة كولاج لساحة القدّيس مارتن في ڤينيسيا، وقطّين ضخمين يلبسان زيّ عروس وعريس)، تتبّع الفاعلَين بعد أن نصب لهما فخّاً تسبّب بقيام هالويل بكتابة رسالة غاضبة مطبوعة على آلته الكاتبة، احتجاجاً على مخالفة زائفة تتعلّق بتركين سيّارته في مكان ممنوع. بفحص عيوب الطباعة في هذه الرسالة، ومقارنتها بالنبذات الزائفة المسيئة، تمكّنت الشرطة من الوصول إلى شقّة أورتون وهالويل. في البداية إذن، كانت المكتبة مدافعةً متحمّسة عن مقتنياتها، وذكيّةً -ولو بأسلوب غير لائق- بالعثور على المذنبَين، ولكنّها احتفظت بتلك الكتب المعدّلة عوضاً عن أن تتخلّص منها بوصفها تخريباً محضاً: صحيحٌ أنّ مكتبة آيلنغتون رفعت دعوى قضائيّة بحجّة تضرّر كتبها، ولكنّها تحفظ تلك الكتب المعدّلة الآن بوصفها أعمالاً فنيّة، فتعرض كولاجات أورتون - هالويل في معرض دائم وتعدّها أهمّ كنوزها. بعبارة أخرى، المهمّة التي أخذتها مكتبة آيلنغتون على عاتقها للحفاظ على كتبها، أدّت إلى إدانتها للمخرِّبَين وإلى حفاظها على أعمالهما في الوقت ذاته.

دور المكتبة العامّة أو مكتبة الإعارة بحراسة حياة كتبها، وترسيخ عادات استخدامها بطريقة ملائمة، هو دور فائق الأهميّة: بالنسبة للكثير منّا، المكتبات العامّة هي حجر الأساس لا في تعلّمنا لعادات القراءة فحسب، وإنّما لكيفيّة التعامل مع الكتب والحفاظ عليها أيضاً. طوال قرون، كانت

المكتبات مِلكيّة خاصّة للنبلاء أو العلماء، كما كان استخدام مكتبات الجامعات وسواها من المؤسّسات مقتصراً على نخبة ضيّقة وليس متاحاً لأفرادها جميعهم (لقرون عديدة، لم تقبل المكتبة البودليانيّة في أكسفورد الطلّابَ الذين ما زالوا في مرحلة الدراسة، ولم يحصلوا على شهادة التخرّج بعد)، وقواعد استعمال الكتب بالطريقة الملائمة في تلك المكتبات النخبويّة، توضّح أهميّة المكتبات في تنظيم السلوك. في قائمته المبدئيّة لشؤون المكتبة التي تتطلّب سنّ قواعد محدّدة لها، فكّر توماس بودلي أثناء التحضير لإنشاء مكتبة أكسفورد التي ستحمل اسمه لاحقاً، بـ «معاقبة كلّ من يسرق أيّ كتاب، أو يقصّ منه أيّ جزء أو أيّة ورقة، أو يمحو أيّ سطر أو أيّة كلمة، أو يخرّب أو يستغلّ أيّ كتاب بأيّ شكل مهما كان». قائمة الانتهاكات تلك، تضمّنت أيضاً مطالبة القرّاء جميعهم بالتوقيع على التعهد التالي، قبل أن يستخدموا مجموعة كتب المكتبة:

«تتعهّد بأنّك ستلتزم بالدراسة بصمت وتواضع، وبأنّك ستستعمل الكتب باحترام حريصاً على الحفاظ عليها على المدى الطويل، وبأنّك لن تقوم -سواء شخصياً، أو من خلال الاتّفاق مع شخص آخر- سرّاً أو علناً، بالسرقة، أو التغيير، أو المحو، أو التشويه، أو التمزيق، أو القصّ، أو تدوين ملاحظة، أو التسطير، أو التخريب المتعمّد، أو كتابة نبذات، أو الطمس بالحبر، أو الإقدام على أي نوع آخر من العبث أو سوء الاستعمال أو سواه، تجاه الكتب المذكورة»

على نحو مخيّب للآمال، النسخة المعاصرة من هذا التعهّد لا تطالب القارئ إلّا بعدم وضع علامات على مقتنيات المكتبة، وبعدم تشويهها أو التسبّب لها بالضرر بأيّة طريقة من الطرق. حذفُ السرقة والتشويه والعبث، هو أمرٌ محزن! الانضمام إلى المكتبة العامّة منذ الحقبة الحديثة الباكرة وما بعدها، يعني الموافقة على الالتزام بقيود معيّنة تحدّد طريقة استخدام الكتب. المكتبات تسمح للقرّاء بالوصول إلى كتب محدّدة، ولكنّها -بالمعنى العامّ- تسنّ تعليمات حول ماهيّة الكتاب وحول طريقة استخدامه الملائمة من قبل القارئ.

في القرن الثامن عشر، تمّ تأسيس «مكتبات الإعارة» لمصلحة الطبقات

الوسطى الإنجليزيّة، وفقَ حصص سهميّة يشتريها الأعضاء[1]. المثال الأقدم على هذه المكتبات في المملكة المتّحدة، هو «مكتبة الاشتراكات في ليدز» التي تمّ افتتاحها في عام 1768، وما تزال موجودة حتّى يومنا هذا فوق بنك ومتجر قرطاسيّة في شارع «كومِرشال ستريت» المزدحم، فضلاً عن تنظيمات أخرى قائمة على عضويّة الأفراد تدير مكتبات بدورها، بما فيها الجمعيّات الأدبيّة والفلسفيّة ومعاهد الميكانيك. «مكتبات الاشتراكات» سبقت ظهور المكتبات العامّة التي تعير الكتب، ولربّما ستدوم بعدها أيضاً: بلغ عدد مستخدمي خدمة «الاشتراك في الكتب الرقميّة» الصينيّة التي تديرها شركة Tencent للميديا، 192 مليوناً عام 2020، أمّا شركة أمازون فطرحت اشتراك «كيندل غير المحدود» المشابه، الذي يسعى بدوره إلى تحقيق مدخول ضخم مستمرّ، لا سيّما على خلفيّة إغلاق المكتبات العامّة (20% منها أغلقت أبوابها في المملكة المتّحدة ما بين 2010–2020).

«مرسوم المكتبات العامّة» لعام 1850، أرسى في بريطانيا مفهوم إنشاء مكتبات مجّانيّة تفتح أبوابها أمام الناس جميعهم ويتمّ تمويلها من عائدات الضرائب، وكان إحدى نتائج التغيير الاجتماعيّ الضخم آنذاك، إذ إنّ تنامي الرخاء وارتفاع مستويات التعليم، وزيادة وقت الراحة بالنسبة للطبقة العاملة الذي كفلتْه شروط العمل المنصوص عليها في القانون، بما فيها وضع قيود على عدد ساعات العمل، كلّها عوامل مهّدت الطريق أمام القراءة بهدف الاسترخاء وتطوير الذات، من ثمّ نفثَ «مرسوم فورستر» لعام 1880 زخماً هائلاً في هذا التركيز على المطالعة والتعلّم. من ناحية أخرى، حثّ رجال

1- تنامي الأدب غير الدينيّ في القرن الثامن عشر شجّع تأسيس مكتبات ربحيّة مفتوحة للعموم، فتحوّلت بعض نوادي الكتب الخاصّة آنذاك إلى «مكتبات اشتراكات»، تمّ تمويلها من خلال فرض أقساط سنويّة باهظة على المشتركين، أو بإلزامهم بشراء حصص سهميّة من أصول المكتبة. استخدام هذه المكتبات كان محصوراً على أعضائها فقط، على العكس من «المكتبة العامّة» التي ظهرت فيما بعد، والمفتوحة أمام القرّاء جميعهم مقابل رسم اشتراك بسيط، وتموّل إمّا من قبل الحكومة أو من خلال الهبات ودعم المجتمع المحليّ. المترجمة

الإكليروس مجلسَ مدينة ليدز عام 1861 على إنشاء «مكتبة مجّانيّة، يستطيع الرجال من المستويات كافّةً أن يلجؤوا إليها، ويمكن لهم فيها تداول الكتب ذات الطبيعة الهادفة التعليميّة التي تطوّر الإنسانَ، وذلك مجاناً بلا تكلفة، ممّا سيؤدّي إلى تحسّنٍ عظيم على صعيد الحالة الاجتماعيّة والمعنويّة والفكريّة لشعب هذه المدينة المكتظّة المهمّة». إنشاء المكتبات العامّة المموّلة من عائدات الضرائب، انتشر أوّلاً عبر تلك المدن الصناعيّة النامية، ممّا جعل المكتبة العامّة جزءاً من المشهد الصناعيّ، تماماً كالهواء الملوّث ومساكن العمّال ذات السقوف القرميديّة، وبحلول عام 1886 كانت هناك 125 مكتبة عامّة في بريطانيا، ثلثها تقريباً موجود في لانكشاير، ستافوردشاير، أو ويست رايدنغ في يوركشاير. بعد ذلك، وصلت موجة تأسيس المكتبات العامّة إلى مدن المقاطعات مثل ترورو، رونشيستر، أكسفورد، وآيبريستويث بدءاً من حقبة 1880. المُحسِن الإسكتلنديّ المولد آندرو كارنيجي موّل ما ينوف على 2800 مكتبة عامّة في أرجاء العالم الناطق بالإنجليزيّة، وثمّة أربعمئة مكتبة ترتبط باسمه في بريطانيا وحدها، بما فيها مكتبةُ آيلنغتون المذكورة، مسرحُ جرائم أورتون وهالويل الفنيّة. في عام 1904، قدّم كارنيجي هبةً بلغت آنذاك أربعين ألف جنيه، بغية تأسيس المكتبة المركزيّة العامّة في تلك المدينة، على الرغم من احتجاج دافعي الضرائب المحليّين.

قساوسة يوركشاير أولئك، الذين ناصروا افتتاح المكتبة العامّة بوصفها منهلاً أخلاقيّاً، خيّموا بظلالهم طويلاً على المكتبات العامّة ونشاطاتها، فقد حاول أمناء المكتبات العامّة عام 1908 في اجتماع في مدينة برايتون، أن يحدّدوا أهداف مجموعة الكتب المخصّصة للإعارة العامّة، وكرّروا أصداء التوجيهات «التعليميّة» ذاتها بقوّة:

1. وظيفة مكتبة الإعارة العامّة تتمثّل بتقديم أدب جيّد، والمبدأ ذاته ينطبق حتماً على الأعمال الأدبيّة الخياليّة كما على كتب الأقسام الأخرى، إذ لا بدّ أن يكون للعمل قيمة أدبيّة أو تربويّة.
2. لا بدّ من تزويد كلّ المكتبات، بمخزون وافر من الأدب الخياليّ الذي حاز على مرتبة عمل أدبيّ كلاسيكيّ.
3. توفير أعمال خياليّة محضة، لا تتمتّع بقيم أخلاقيّة أو أدبيّة، لا يدخل

ضمن الحيّز المقبول لعمل المكتبة العامّة، حتّى وإن لم تتضمّن تلك الأعمال ما يسيء.

المكتبات العامّة إذن، أرست قواعد الموادّ الملائمة للقراءة وتحكّمت بها، فكانت سبيلاً لكلّ من انتشار الكتاب وتقييد انتشاره في آنٍ واحد، كما كانت عاملاً حاسماً بالنسبة إلى ملايين القرّاء الذين استخدموها، وذلك من خلال جعل الكتاب مِلكيّة عامّة عوضاً عن أن يكون ملكيّة فرديّة.

لقد تطوّرت مكتبات الإعارة العامّة في المدن الحضريّة النامية، التي قولبتها التجارة والصناعة في الحقبة الڤكتوريّة، معتمدةً على التمويل العامّ وعلى الهبات، لا سيّما تلك الإسهامات الحاسمة التي قدّمها نبيّ الرأسماليّة العظيم آندرو كارنيجي. تتجلّى المفارقة هنا، بأنّ تلك المكتبات تتبنّى موقفاً مضاداً للثقافة السائدة، وترفض العلاقات السلعيّة التي تُعدّ تحديداً الشرط الذي يتيح وجودها، فلا يوجد عنصر استهلاكي آخر تتمّ استعارته روتينيّاً (ومجّاناً)، عوضاً عن أن يتمّ شراؤه مباشرة: الكتب هي سلعٌ ينتجها السوق، ولكنّها قاومت «إطارات القيمة» لأكثر من مئة وخمسين عاماً، متفرّدةً عن الموادّ الاستهلاكيّة المشابهة الأخرى بتداولها المجانيّ، إذ تتمّ استعارتها من المكتبة العامّة، من ثمّ تُعاد كي يستعيرها القارئ التالي.

الكتب التي تتمّ استعارتها تقتفي أثر الصلات الماديّة بين أفراد المجتمع، وتكتسب وزناً رمزيّاً وهويّة تراكميّة أثناء تداولها الغُفل. ثمّة مجموعة مقالات فائقة الأهميّة عنوانها «الحياة الاجتماعيّة للأشياء»، تدرس بيوغرافيا الأشياء ويرد فيها أنّ الكتب في مكتبات الإعارة أشبه بـ«أفراد منفتحين» ضمن نموذج الاختلاط الاجتماعيّ الماديّ هذا، لأنّها تنتشر نحو الخارج دوماً. بالطبع، ثمّة جوانب سلبيّة لحبّ الاختلاط هذا: في القرن التاسع عشر، شنّ الصحفيّ والداعية إلى إصلاح المكتبات العامّة فريدريك غرينوود حملةً لتعميم استخدام «جهاز تعقيم الكتب» الذي اخترعه، وهو آلة معدنيّة تنفث «أبخرة ناجمة عن حرق مركّب حمض الكبريت في مصباح صغير، ويكفي القليل منها فقط لتعقيم الكتب». المخاوف من أنّ الكتب تنقل الأمراض، ترافقت في الوقت ذاته تقريباً مع تفشّي أوبئة الجدري والسلّ والحمّى القرمزيّة في أواخر القرن التاسع عشر، وأصبح الإبلاغ عن كتب المكتبات

العامّة الموبوءة والتخلّص منها بطريقة ملائمة، جزءاً من التقارير المطلوبة وفقاً لـ«مرسوم الإبلاغ عن الأمراض المُعدية» لعام 1889. تعديلات «مراسيم الصحّة العامّة» لعام 1907، حظرت بصراحة تداول الكتب المأخوذة من منازل العائلات أو الأفراد المصابين بأمراض إنتانيّة، ونصّت على تعقيم أو إتلاف أيّ كتاب يُشتبَه أنّه ملوّث بالجراثيم. الصدارة التي احتلّتها الكتب في هذه السرديات القلقة جديرة بالملاحظة، ولم تقتصر فقط على الحقبة السابقة لظهور المضادّات الحيويّة، فقد أصدرت وزارة الصحّة العامّة البريطانيّة بلاغاً في بداية وباء كوفيد - 19، أكّدت فيه أنّ خطر انتقال الڤيروس من الغلاف الورقيّ أو المقوّى يتلاشى بعد مرور 24 ساعة من الحَجْر، وبأنّ 72 ساعة تكفي لزوال التلوّث عن الكتب المغلّفة بالنايلون.

المخاوف من الإنتان المنقول بتداول كتب المكتبات العامّة، تعزّزها مخاوف مألوفة من قوّة الكتب إن وقعت في الأيدي الخطأ، فكما قالت ليا برايس: «المخاوف التقليديّة من أنّ النصوص «غير الصحيّة» قد «تسمّم» قرّاءها، تكرّرت حرفيّاً في القلق من أنّ الكتب هي أشياء قد تنشر المرض. القلق القديم من تماهي القارئ بالنصّ، أعطى مكانه لقلق جديد يتولّد عن تماس القارئ مع قارئ آخر». التلامس ما بين القرّاء الغافلين في مكتبة آيلنغتون، مع الخيال الكويريّ الذي أنتج تلك الكتب المعدّلة، كان التهمة غير المصرّح عنها في محاكمة أورتون وهالويل. لقد سنّت مكتبات الإعارة بروتوكولات للتعامل مع الكتب وتداولها، تمرّد عليها أورتون وهالويل عمداً من خلال أفعالهما الميليشياويّة باستخدام المقصّ والصمغ. الإتيكيت الاجتماعيّ للمكتبات بوصفها شبكات من القرّاء، دور المكتبة العامّة كحَكَم أخلاقيّ (وهو ما سنناقشه في الفصل التالي)، الإحساس بأنّ كتب المكتبات العامّة هي -على نحو فريد من نوعه بين مختلف السلع الاستهلاكيّة الأخرى- ليست مِلكيّة خاصّة بل مشتركة بين أفراد مجتمع المكتبة، الاستثمار الثقافيّ في قدسيّة «الكُتبيّة»... كلّ هذه المسائل المهمّة على صعيد أخلاقيّات الكتاب، انهالت على جو أورتون وكينيث هالويل في قاعة المحكمة اللندنيّة تلك.

***

# الفصل العاشر

## كتب تحت الرقابة: «237 اللعنة، 58 ابن حرام، 31 بحقّ المسيح!، وضربة واحدة»

معرض الفنّان آي ويوي في «الأكاديميّة الملكيّة» في لندن عام 2015، كان مليئاً بالأعمال المميّزة الواسمة للتطوّر الاقتصاديّ السريع في الصين، وما رافقه من تقييد حريّات الأفراد وتدمير البيئة والإرث الثقافيّ. بعنوان «أجزاء»، استخدم الفنّان قطعاً معماريّة تمّ إنقاذها من المعابد التاريخيّة المُدمَّرة، كما قدّم أيضاً زوجاً من الأصفاد المنحوتة من حجر اليَشَم، وكاميرا مراقبة عملاقة منحوتة من المرمر، ومنحوتات أخرى مصنوعة من موادّ تقليديّة مستخدمة في الفنّ الصينيّ. فضلاً عن ذلك، احتوى المعرض نسختين متماثلتين ظاهريّاً من «كتاب الفنّ» المشهور لدار «فايدون»، وهو مسرد مرتّب أبجديّاً لتشكيلة فنيّة واسعة من كلّ أرجاء الكرة الأرضيّة في مختلف العصور. هذا الكتاب الضخم ذو الغلاف الورقيّ، والعنوانِ المكتوب بعدّة أنواع من الخطوط المرحة، يوحي بسهولة الاستخدام والابتعاد عن التكلّف، ويَعِدُ بـ «مقاربة جديدة وأصيلة للفنّ الذي يفترق عن التصنيفات الكلاسيكيّة».

كلّ من نسختي «كتاب الفنّ» كانت مفتوحة على مستطيل مظلّل باللون الأصفر للفنّان التجريديّ الألمانيّ جوزيف ألبيرس على الصفحة اليمنى، أمّا الصفحة اليسرى التي تقابلها فحملت صورة مختلفة في كلّ نسخة: إحدى النسختين تسرد سيرة ذاتيّة موجزة لآي ويوي، مرفقة بصورة عملٍ فنّي له عنوانه «قالَب»، صنعه من موادّ أنقذها من أنقاض معبد مهدَّم، وهي

النسخة التي تُباع في المملكة المتّحدة. النسخة الثانية المنشورة بالإنجليزيّة في السوق الصينيّ، تقدّم نحّاتاً مغموراً من أومبريا في عصر النهضة، هو أوغسطينو دي دوتشيو، عوضاً عن صورة ويوي. شهرة دي دوتشيو نابعة أيضاً من كونه «بديلاً» عن شخصيّة أخرى أشهر منه، فبعد أن بدّد المبلغ الذي قبضه لنحت تمثال لداود كي يوضع في كاتدرائيّة فلورنسا، هرب تاركاً لخلفه مايكل آنجلو كتلة من مرمر «كرارا» منحوتة جزئيّاً. على ما يبدو، لم يُدرَج دي دوتشيو في «كتاب الفنّ» بنسخته الصينيّة بسبب مقدراته الفنيّة، وإنّما لأنّه «أقلّ تخريباً» من الناحية الأبجديّة! وحدها المقارنة مع الطبعة الغربيّة للكتاب، توضّح مقدار الرقابة المُطبَّقة على الطبعة الصينيّة.

للوهلة الأولى، قد يتراءى لنا أنّ وضع الكتابين جنباً إلى جنب للمقارنة، لا يهدف إلّا إلى تقديم خلفيّة من المعلومات عن موقع الفنّان الناشز في وطنه الصين، ولكنّ خزانة العرض الزجاجيّة التي تحميهما تقدّم بدورها فنّها الخاصّ. بالنظر إليهما كـ«شيئين عُثِر عليهما»[1] مأخوذين من رفّ كتب عالميّ، هذان الكتابان المرتبطان معاً ينتجان سياقاً يعرض الضغوطات المختلفة التي أثّرت على إنتاج كلٍّ منهما. ندبة الاستئصال أنيقة، والرقعة بالكاد مرئيّة، ولكنّ السلعة العالميّة من كتاب مطبوع باللغة الإنجليزيّة، تخفي خلفها نوعاً محليّاً مختلفاً.

نحن نميل للاعتقاد بأنّ الرقابة تحجب النصوص أو تمحوها، بحيث تختفي كليّاً عن الأنظار، وربّما يُعدّ هذا حلم الرقباء أنفسهم. راي برادبوري في «فهرنهايت 451» يتخيّل ديستوبيا مختلّة يتمّ فيها تدمير الكتب بلا إبطاء من قبل فرق الإطفاء، التي تُوظَّف لإشعال الحرائق لا لإخمادها، ومن ضمنها رجل الإطفاء اللّامنتمي غاي مونتاغ، المطمئن إلى أنّ هذه العمليّة هي وصفة

---

1- objets trouvés مصطلح فرنسيّ يعني حرفيّاً «الأشياء التي يتمّ العثور عليها»، دخل إلى اللغة الإنجليزيّة في مطلع القرن العشرين، عندما تحدّى الكثير من الفنّانين كالسرياليّين وسواهم المعايير الفنيّة التقليديّة التي تحدّد طبيعة الفنّ الحقيقيّ، فقالوا إنّ أيّ شيء يصبح فنّاً إن عرف المرء كيف يميّز مزاياه الجماليّة. تشمل هذه «الأشياء» تلك الطبيعيّة وتلك التي يصنعها الإنسان، التي لم تُخلَق كفنّ في الأصل ولكنّها تُعرض وتُقدَّم على أنّها كذلك. المترجمة

للسلام المدنيّ والسكينة في المجتمعات. أمثلة برادبوري تستند إلى أمثلة من العالم الحقيقيّ عن الكتب المثيرة للجدل، أو تلك التي خضعت للرقابة: «إن لم يَرُق كتاب «سامبو الأسود الصغير» للملوّنين، أحرِقوه. إن استاء البيض من «كوخ العمّ توم»، أحرِقوه. كتب أحدهم كتاباً عن التبغ وسرطان الرئة؟ أصحاب مصانع السجائر يبكون؟ أحرِقوا الكتابَ»، ويتلقّى مونتاغ من رئيسه بِتي توجيهات في فنّ إضرام النار في صفحات أحد الكتب «برقّة، كأنّها بتلات أزهار»، واصفاً بقايا الكتاب المتفحّمة بـ«أسراب من العثّ الأسود ماتت في عاصفة واحدة». لاحقاً، اكتشف برادبوري أنّ أمثولته تلك عن الرقابة، خضعت هي نفسها للرقابة في حقبتي السبعينيّات والثمانينيّات كي تُستخدَم في المدارس الأمريكيّة، فقد قام الناشر «دار بالانتاين» شيئاً فشيئاً بشطب 75 حالة من «اللعنة» و«سحقاً!»، كي تصبح الرواية مقبولة أكثر في سوق التعليم المربحة. الرقابة هنا تسعى إلى توسيع تداول النصّ، لا إلى الحدّ منه.

حذفُ الكتب كأنّها لم توجَد قطّ، يكاد يكون مستحيلاً في عصر الطباعة (الفصل الثامن)، إذ غالباً ما تُطبَّق الرقابة على كتاب موجود، ينجو كي يصبح شاهداً عليها، ممّا يُنتج نوعاً معيّناً من الأشياء -كالنسخة الصينيّة من كتاب «تاريخ الفنّ»- يلتقط بين صفحاته بعضاً من الجدالات الأوسع التي علق فيها. عوضاً عن تدميره، يمكن للرقابة أن تحفظ ذلك الكتاب المطبوع الذي تستهدفه، أو أن تبدّله، أو أن تتخيّله بطريقة أخرى، فالكتب التي تخضع للرقابة لا تصبح فراغاتٍ ولا غياباً، بل تبقى موجودة بعمق وبإصرار. خذوا كمثال نسخة من مجموعة مسرحيّات شكسبير (ليس حرفيّاً! رأيتم ما حصل مع رايموند سكوت في الفصل السابق!)، ليس الفوليو الأوّل الثمين هذه المرّة بل الطبعة الثانية التي نُشِرتْ لمصلحة جون سميثويك، وبيعت في متجره في شارع فليت اللندنيّ عام 1632، ووجدت طريقها إلى المدرسة الجزويتيّة في كليّة سانت آلبَن في ڤالادوليد، والمعروفة بـ«الكليّة الإنجليزيّة». منذ القرن السادس عشر، قامت كليّة سانت آلبَن بتدريب خلايا نائمة من المبشّرين الجزويتيّين، مهمّتها كَثْلكة إنجلترا مجدّداً على المدى الطويل، وثمّة الكثير بين الخريجين ممّن تعدّهم الكليّة شهداء. قد يفاجئنا

بأنّ المدارس الجزويتيّة اعتمدت اعتماداً مكثّفاً على الأعمال الدراميّة الملائمة في مناهجها التعليميّة، بغية تدريب طلّابها على استخدام العدّة التبشيريّة الأساسيّة المتمثّلة بالبلاغة وقوّة الذاكرة والقدرة على الإقناع، إمّا من خلال اقتباس نصوص موجودة سلفاً، أو بإنتاج مسرحيّات جديدة للمتدرّبين. أعمال شكسبير -أو البعض منها على الأقلّ- شقّت طريقها إلى هذا المنهاج التبشيريّ، كما نكتشف من النسخة الموجودة في ڤالادوليد التي تعود إلى طبعة عام 1632.

تبيّن النسخةُ المذكورة أنّ وليام سانكي الإنجليزيّ (يرد اسمه بصيغته الإسبانيّة: غييرمو سانشيز)، الذي أصبح رئيس الكليّة لاحقاً، أخذ على عاتقه تجهيز المسرحيّات لمصلحة الطلّاب الورعين. لقد لعب هنا دور الرقيب الطائفيّ، فقد سبق له أن حذف قصيدة تدور عن هزيمة الأرمادا الإسبانيّة (الكاثوليكيّة)، وانتزع الصفحات التي تروي قصّة «مؤامرة البارود» (عندما حاول الكاثوليكيّون أن ينسفوا الملك جيمس في البرلمان) من كتاب يتناول التاريخ الإنجليزيّ الحديث اقتنته مكتبة الكليّة. معظم التاريخ الإنجليزيّ في القرن السابع عشر، لم يكن مقبولاً بتاتاً من وجهة نظر الكاثوليكيّين، ولذلك فوجود هذا الكتاب بحدّ ذاته في مكتبة سانت آلبَن يلقي الضوء على المفارقة بين الرقابة على الكتب، وسعيها الغريزيّ إلى تحسين الكتب في معظم الأحيان عوضاً عن حظرها. في أعمال شكسبير، طبّق سانكي أيضاً أسلوبه الرقابيّ بإصرار وبدقّة خبيثة، بغية الحفاظ قدر الإمكان على المسرحيّات، أي أنّ الرقابة أصبحت في مفارقة واضحة محاولةً هدفها توفير الكتاب وليس إلغاءه كاملاً: إنّها عمليّة إبداعيّة تجعل الكتاب الجديد ملائماً أكثر، ومعبّراً أكثر عن محتوياته.

أساليب سانكي، والصفحات التي نتجت عنها، مألوفة بالنسبة لكلّ من رأى الوثائق التي تخضع للتعديل في الحيّز السياسيّ، فقد استخدم حبراً كثيفاً لطمس مفردات أو أسطر أو مشاهِد بأكملها، ممّا أنتج صفحات تتناوب فيها المستطيلات السوداء مع ما تبقّى من النصّ المطبوع في عمودين. خضوع النصّ للرقابة، مرئيّ بوضوح تامّ في الصفحات، إذ لم يحاول سانكي بتاتاً أن يقصّ النصّ المشطوب كي يحافظ على الاستمراريّة بين ما قبله وما بعده،

أو على شكل المشهد ومعناه، ولم يقدّم بدائل للأجزاء التي أثارت اعتراضه. بهذه الطريقة، يعرض الكتاب كيف تكيّف بحدّ ذاته مع ذلك السياق، من خلال إبراز الموادّ ذات الأهميّة بالنسبة للطلاب الجزويتيّين في القرن السابع عشر، وشطبِ ما عداها. هذا التكيّف يعدّ ملمحاً مُتضمَّناً في كلّ القراءات، فنحن جميعنا نتجاهل الأجزاء التي نجدها مملّة أو مكرّرة أو حتّى مسيئة، وربّما نمحوها من ذاكرتنا أو نتخطّاها ببساطة، أمّا ما قامت به رقابة سانكي في المثال المذكور فكان إبراز الأجزاء المحذوفة في الكتاب الماديّ. قارنوا ما سبق مع مثال آخر شهير، عن الرقابة التي طُبِّقت على أعمال شكسبير: تعاون توماس باولر وشقيقته هنرييتا معاً في مطلع القرن التاسع عشر، لإنتاج «شكسبير للعائلة» المخصّص لغرف الاستقبال المحترمة، وكتبا في صفحة العنوان بأنّه «لم تتمّ إضافة أيّ شيء إلى النصّ الأصليّ، بل حُذِفَت الكلمات والتعابير التي لا تُعدّ قراءتها جهراً أمام العائلة أمراً لائقاً». قوّة الأسلوب الباولريّ، تتمثّل بأنّ الكتاب نفسه لا يقدّم هنا أيّة إشارة إلى موقع المادّة المحذوفة، ولا إلى مقدار الحذف.

على النقيض من ذلك، كلّ من يقرأ نسخة شكسبير في ڤالادوليد، سيلاحظ حتماً عمل الرقيب، بما أنّ الحبر الكثيف الذي طمس ما يُراد حذفه أصبح السمة الأبرز لصفحات الكتاب. هل وافق القرّاء على أنّ المادّة المشطوبة غير ملائمة، ولا يمكن استرجاعها، أمّ أنّ ما حصل كان المكافئ الجزويتيّ لما تطلق عليه السوشال ميديا اسم «تأثير سترايسند»[1] (تيمّناً بالممثّلة التي حاولت عبثاً أن تحدّ من تداول صور منزلها في ماليبو بيتش)؟ إنّها العاقبة

1- يُعرَف أيضاً بـ «ظاهرة سترايسند»، وهنا تؤدّي محاولة فرض الرقابة على شيء ما أو إخفائه أو حجبه إلى استقطاب المزيد من الاهتمام به. في عام 2003، رفعت باربرا سترايسند دعوى قضائيّة ضدّ المصوّر الفوتوغرافيّ كينيث أدلمان الذي التقط صورة واحدة لمنزلها في ماليبو بيتش من الجوّ بالصدفة، من بين 12 ألف صورة أخرى لسواحل الولاية في مشروع ذي غايات حكوميّة وعلميّة. عندما لجأت سترايسند إلى القضاء، كانت الصورة المذكورة قد حُمِّلت ستّ مرات فقط من شبكة الإنترنت (مرّتين من قبل محامي سترايسند)، ولكن بعد شهر واحد فقط من رفع الدعوى تمّ تحميل الصورة 400 ألف مرّة، وتداولتها مختلف وسائل الإعلام والصحافة. المترجمة

غير المقصودة للرقابة: تلفتُ الانتباه إلى المادّة المشطوبة، وتجعل الوصول إلى المادّة الأصليّة غير المعدَّلة أمراً مغوياً أكثر.

وجود ما يدلّ على مادّة مشطوبة في الأجناس الأدبيّة المشابهة، يُدسّ عن عمد أحياناً بغية شحذ الإحساس بالتشويق والإثارة حول ما سيكشفه الكتاب. في محاكمة دي. إتش. لورنس بتهمة تقديم عمل فاحش في روايته «عشيق الليدي تشاترلي» 1960، سُئلَ أحد الخبراء عن إمكانيّة الالتفاف على تهمة تقديم مادّة مسيئة من خلال نشر نسخة مُعدَّلة، فأجاب متنبّهاً للعواقب غير المتوقّعة: «وضعُ إشارة النجمة * عوضاً عن كلمات معيّنة في المشاهد الجنسيّة، سيحوّل الرواية كما يعتقد السير وليام إلى مجرّد كتاب قذر، أمّا استخدام الشرطات --- عوضاً عن تلك الكلمة ذات الحروف الأربعة، فسيخلق أيضاً ترابطات غير لائقة».

بيعت آلاف النسخ غير الخاضعة للرقابة من «عمليّة القلب الأسود»، الكتاب الذي وصف فيه المقدّم أنطوني شيفر العمليّات العسكريّة الأمريكيّة في أفغانستان، بعد أن دفعت الحكومة الأمريكيّة للناشر كي يسحب الطبعة الأولى من السوق، ويستبدلها بطبعةٍ يُرى فيها بوضوح تامّ مقدار المادّة المشطوبة الضخم. بعضُ ما طمسته الطبعة الثانية هذه، كان دقيقاً على نحو صاعق، كوصف شيفر لقيامه باختيار اسم حركيّ سرّيّ مستوحى من أحد أفلام جون وايان، ممّا حوّل فقرتين من نثره المسهب إلى اختزال غير مفهوم: «ألقيتُ نظرة إلى الأسفل على متاعي، وحيث زحفتُ... الحبر الأزرق كان ملطّخاً نوعاً ما... أخذتُ الاسم... من ... فيلم... والذي حوّل شركته إلى آلة جاهزة للقتال». النتيجة كانت جذب الانتباه إلى ما هو محذوف، وتحويل المادّة المشطوبة إلى محور القراءة الأساسيّ، أمّا النصّ الخاضع للرقابة فتحوّل إلى مذكّرات عسكريّة اشترك بكتابتها في الكواليس صامويل بيكيت أو هارولد بينتر: مزيج غريب من الصمت الثقيل والكلام الصعب.

معظم الجهود التي بذلها وليام سانكي في مقاربته لنسخة شكسبير المذكورة، كانت -كما هو مفهوم من السياق- موجّهة ضدّ النزاعات الدينيّة، أو على نحو أدقّ: لقد امتشق قلمه الرقابيّ ضدّ التصريحات المعادية للكاثوليكيّة في مسرحيّة «الملك جون» (المبعوث الباباويّ الكاردينال

باندولوف، له علاقة بهذه المسرحيّة التاريخيّة)، وكذلك ضدّ العبارات المؤيّدة للبروتستانتيّة في مسرحيّة «الملك هنري الثامن». في الصفحة التاسعة من المسرحيّة الأولى في تلك المجموعة، «العاصفة»، يلتقي المهرّج ترنكولو الذي تحطّمت سفينته للمرّة الأولى بكاليبان، الساكن الأصليّ للجزيرة، ويخطّط لكسب المال من خلال عرض كاليبان كأعجوبة إكزوتيكيّة في المعارض أمام «حمقى الأعياد». تهجئة «الأعياد» في النصّ الأصليّ holiday تكشف عن إيتمولوجيا المفردة holy-day، التي يشطبها سانكي كي تصبح غير مقروءة، لأنّها على ما يبدو تهين التقويم المسيحيّ. في مواضع أخرى، يولي سانكي اهتمامه إلى التلميحات الجنسيّة ولكن ليس بشكل مكثّف، فبعد بضعة أسطر فقط في العمود ذاته من نصّ «العاصفة»، لا يشطب شيئاً من أغنية مرحة بذيئة تدور عن الفتاة العابثة كايت «بلسانها اللاذع»، التي «يهرشها الخيّاط... في موضع لا يحكّها». في الواقع، لا يجد سانكي ما قد يخدش حياء طلّابه فيما تبقّى من المسرحيّة، ولا في الكوميديات التي تليها مباشرة، إلّا حين يصل بعد مئة صفحة إلى مارغريت الذكيّة في مسرحيّة «الكثير من الجلبة حول لا شيء»، حين تعلّق في عشيّة زواجها بأنّ قلب هيرو «سرعان ما سيصبح أثقل، بسبب وزن الرجل». بوسعكم أن تسمعوا سانكي يتنهّد تنهيدة عدم الرضا على ما يقرأه (أو لربّما تنهيدة رضاه على نفسه: آه، وأخيراً! وجدتُ ما أشطبه!)، من ثمّ يلتقط قصبة الكتابة ويغمسها بالحبر الكثيف.

الرقابة التي طبّقها سانكي على فوليو شكسبير مثيرة للاهتمام، لأنّها تهدف تحديداً إلى المحافظة على المسرحيّات كي يستخدمها طلّاب الكليّة، ولكن بعد اقتطاع أجزائها المسيئة، أي أنّها استراتيجيّة «تمكين» بقدر ما هي استراتيجيّة «تقييد»، فنصف المسرحيّات تقريباً لم يَطلْها الشطب. إنّها نوع من الرقابة ومن العلاج في آنٍ واحد، نتجت عنها نسخة فريدة من نوعها من المسرحيّات، كما أنّها استبقتْ بطرق في غاية الأصالة العملَ على جعل شكسبير لائقاً أكثر، أو ذا صلة أوثق بالزمن الراهن، أو ملائماً أكثر للأطفال، والذي حرّض على اقتباسها للمسرح وعلى إنتاج طبعات جديدة على مرّ السنين (بما فيها نسخة باولر) وصولاً إلى القرن الحادي

والعشرين. ثمّة مسرحيّة واحدة فقط، كانت غير قابلة بتاتاً للإصلاح في كليّة سانت ألبَن (وكذلك بالنسبة إلى باولر، الذي لم يدرجها في مجموعته المذكورة) وهي حفلة «الكهنة والعاهرات» أي مسرحيّة «العين بالعين» الإشكاليّة. في هذه الدراما الوضيعة، يدّعي الحاكم بأنّه راهب، وثمّة راهبة تصوّرها المسرحيّة على خلفيّة بيئة حضريّة معيبة أخلاقيّاً، يسودها الفساد والتسليع. على الرغم من أنّ النقّاد جادلوا لاحقاً بأنّ المسرحيّة هي مجاز دينيّ، لأنّ الدوق - الراهب يأتي كأنّه المسيح كي يصلح الناس الساقطين، ولكنّ هذا لم يُقنع وليام سانكي، فعند وصوله إلى هذه النقطة في الفوليو الثاني الذي يبلغ عدد صفحاته تسعمئة صفحة، يستعيض عن قلم الرقابة بالشفرة، ويقصّ الصفحات المسيئة بكلّ بساطة، أقرب ما يكون إلى أخدود الكتاب في المنتصف كي يجتثّ آثار المسرحيّة نهائيّاً، ولا نكتشف اختفاء بعض الصفحات إلّا من بقايا الأوراق التي ما تزال موجودة ضمن كعب الكتاب. شكسبير الكاثوليكيّ هذا، الغاصّ بآثار الجزويتيّة، بالمحذوفات والخربشات، وببعض التعليقات التوضيحيّة، بغلافه الأصليّ ذي اللون البنيّ الداكن المصنوع من جلد العجل والعائد إلى القرن السابع عشر، موجود حاليّاً في مكتبة «فولغر شكسبير» في واشنطن دي. سي. لقد أخذ موقعه هناك (تحت اسم: النسخة رقم 7) بين سبع وخمسين نسخة أخرى من الطبعة ذاتها، جمعها البيبليوفيليّ ومليونير النفط هنري كلاي فولغر، وكلٌّ منها تروي قصّة حياتها الشخصيّة الفريدة من نوعها منقوشةً على صفحاتها.

ثمّة محاولة أخرى لفرض رقابة أكثر شموليّة تحت إشراف الكنيسة الكاثوليكيّة، وهي «مسرد الكتب الممنوعة» Index Librorum Prohibitorum، الذي أعدّه الڤاتيكان ونشره على امتداد أربعة قرون. لقد بدأ جمعه في خضمّ الاضطرابات الدينيّة في منتصف القرن السادس عشر، بغية حظر أعمال مارتن لوثر، وانتهى العمل به أخيراً في عام 1966، بعد ثلاث سنوات من قيام فيليب لاركن -بأسى نوعاً ما- بتتبّع الخطّ الزمنيّ للمواقف التقدّميّة في قصيدته «سنة المعجزة»: «العلاقة الجنسيّة بدأت / ما بين انتهاء حظر تشاترلي/ وأوّل أسطوانة للبيتلز». استناداً إلى سابقة توراتيّة، اتّخذ «المسرد» كفقرة استهلاليّة آيةً من الإصحاح 19 من سفر أعمال الرسل:

«وَكَانَ كَثِيرُونَ مِنَ الَّذِينَ يَسْتَعْمِلُونَ السِّحْرَ يَجْمَعُونَ الْكُتُبَ وَيُحَرِّقُونَهَا أَمَامَ الْجَمِيعِ».

مشغولاً بمجابهة الكنيسة الكاثوليكيّة للإصلاح البروتستانتيّ، أولى «مجمع ترينت» الذي عُقِد عام 1545 الكتبَ اهتماماً خاصّاً، فاعتمد «الڤولغاتا» اللّاتينيّة بوصفها نسخة الكتاب المقدّس القانونيّة القطعيّة (راجعوا الفصل السادس، حول الجدل الذي دار عن الكتب المقدّسة القانونيّة)، وشكّل مجلساً للتفتيش مهمّته تحديد الكتب الخطرة وإعداد قائمة رسميّة بالأعمال الممنوعة. بعد مراجعات عديدة، صدرت هذه القائمة مطبوعةً في عام 1564 مُذيّلة بتوقيع البابا بيوس الرابع، وتولّى طباعة الطبعة الأولى من المسرد في مدينة روما مطبعيّ ذو نسب مميّز: باولوس مانوتيوس، ابن آلدوس مانوتيوس، أشهرِ من طبع أعمال تيّار الإنسانيّات في القرن السادس عشر، وكانت كتبه الرائدة المطبوعة بدقّة فائقة باللغتين اللّاتينيّة واليونانيّة ثوريّةً من حيث الشكل والمضمون. يرى بعض الباحثين أنّ كتب آلدوس كانت سلفاً حقيقيّاً للكتاب ذي الغلاف الورقيّ المعاصر، كما يرجع الفضل إليها بنجاة العديد من النصوص الكلاسيكيّة ضمن نسخ مطبوعة دقيقة. ورث باولوس هذه الثيمة المحوريّة لمطبعة والده الڤينيسيّة، وإن أخذنا بعين الاعتبار ارتباطهما بنشر الأدب على نطاق واسع والتزامهما بالنصوص الكلاسيكيّة، فمن المستغرب أن نرى لوغو علامتهما التجاريّة على كتاب مكرّس للرقابة!

ركّز «المسرد» في البداية على الإشكاليّات اللّاهوتيّة، وعلى الكتب التي فقدت -بصراحة- قدرتها على إثارة الصدمة في نفوس القرّاء، ما عدا أولئك الدوغمائيّين للغاية. تمّ إدراج لوثر بكلّ تأكيد ضمن «المسرد» (الفصل الثامن)، وكذلك المصلح البروتستانتيّ جون كالڤن، ومترجم الكتاب المقدّس وليام تيندال. بأيّ حال، تزايد اهتمام القائمين على وضع لوائح الڤاتيكان تلك، بالأدب البذيء أو الإباحيّ الصريح الذي قد يفسد أخلاق القرّاء ولا يُسمَح للكاثوليكيّين بقراءته إلّا بإذن، وكان لا بدّ من الحصول على رخصة من مسؤولي الكنيسة قبل طباعة الكتب المُدانة التي اتُّهِمَت بأنّها هرطوقيّة، أو شهوانيّة، أو إباحيّة، فضلاً عن تلك التي تتناول السحر أو

الشعوذة، كما تهدّد الحرمانُ الكنسيّ كلَّ من يقرأ أو يملك كتباً مُدرجة ضمن «المسرد». سعى «المسرد» لاهثاً إلى مواكبة ما يُطبَع، وحاول باستمرار أن يحدّث عناوينه لمواجهة طوفان من العناوين اللّاأخلاقيّة أو اللّادينيّة، بعد أن فُتِحَت جبهات جديدة في حملته الصليبيّة الأخلاقيّة، فأُضيفَ إليه التلمود والأدبيّات اليهوديّة الأخرى في عام 1596، من ثمّ صدرت طبعات جديدة منه في عام 1664 (كقائمة مرتّبة أبجديّاً تضمّ «ثبت مراجع متقاطعة») وفي عام 1758 ومن ثمّ في عام 1900،، وبحلول ذلك الوقت انضمّ كلٌّ من ڤولتير، جون لوك، دينيس ديدرو، روسو، كانط، ولايبنيز إلى اللّائحة التي حاولت أن تحظر أعمال فكر التنوير، كما صدر فيما بعد ملحق يضمّ مقاطع معيّنة من بعض الكتب، التي يجب حذفها كي يُسمَح رسميّاً بتداول ما يتبقّى من العمل، وذلك تحت عنوان «المسرد التنقيحيّ» Index Expurgatorius. ككلّ أعمال الرقابة الأخرى، كان للمسرد بدوره «تأثير سترايسند»، فقد نوّه توماس جيمس مثلاً عام 1627 –في نسخة مكتباتيّة طائفيّة منمّقة عن المقولة القديمة: «عدوُّ عدوّي هو صديقي»– إلى أنّ الملحق المذكور هو مرجع لا يقدّر بثمن للكتب الجديرة بالاقتناء في المكتبة البودليانيّة، أمّا الأسقف توماس بارلو الشهير بعدائه للكاثوليكيّة (وهي نقطة ذات دلالة في القرن السابع عشر) فوافق على أنّ الرقباء قدّموا خدمة لا تقدّر بثمن: «نحن نتوجّه إلى الكتاب والفصول والأسطر التي تتكلّم ضدّ خرافات روما وأخطائها... بالتالي، ذاك الذي يملك «المسرد» لا تلزمه شهادات ضدّ روما». أرشيف إجراءات «المسرد» الذي تمّ فتحه مؤخّراً، كشف عن عدد من الأسماء البارزة كهاريت بيتشر ستو، تشارلز دارون، وأدولف هتلر، بين مئات المؤلّفين الآخرين الذين خضعت أعمالهم للتمحيص ولكنّها لم تُدرَج ضمن قائمة الممنوعات، كما كشف أيضاً عن أنّ جان بول سارتر وسيمون دي بوڤوار كانا بين أواخر الأسماء التي تمّت إضافتها. بحلول نهاية حقبة الستينيّات، اعترفت الكنيسة فعليّاً بهزيمتها في مهمّة حراسة المنشورات المطبوعة، فـ«المسرد»، الذي لم يتمّ تطبيقه قط بشكل متساوق أو ناجح، سقط أخيراً ضحيّة لـ«إصلاحات الڤاتيكان الثانية»: في حزيران 1966، أصدر الكاردينال أوتاڤياني مذكّرة شرح فيها أنّه «يضع ثقته في وعي المؤمنين

الناضج، لا سيّما المؤلّفين والناشرين الكاثوليكيّين وأولئك المعنيّين بتعليم الشباب»، كي يمنعوا تداول الكتب المؤذية، وقال إنّ «المسرد» ما يزال مُلزماً أخلاقيّاً، ولكنّه لم يعد يترافق قط بقوّة الرقابة الإكليروسيّة.

التحرّر الذي واكب حقبة الستينيّات، أثّر على رقابة الكتب تأثيراً امتدّ أبعد من الڤاتيكان، فنُشِرَت الكتب التي حظرتها الرقابة في حقبة الخمسينيّات، بما فيها «نباح» لآلن غينسبيرغ، «لوليتا» لفلاديمير نابوكوف، و«الغداء العاري» لوليام إس. بورو، ولكنّ الحدث الأيقونيّ آنذاك كان محاكمة «عشيق الليدي تشاترلي»، حين تمّ توجيه الاتّهامات لدار «بنغوين» في المملكة المتّحدة وفقاً لـ«مرسوم المنشورات الإباحيّة»، لأنّ رواية دي. إتش. لورنس هذه تحدّت التابوهات السائدة المتعلّقة بالجنس والطبقات الاجتماعيّة، فضلاً عن لغتها الصريحة في تصوير العلاقة بين أرستقراطيّة متزوّجة هي الليدي كونستانس تشاترلي وحارس الطرائد أوليڤر ميلورز. بعد صدورها في أواخر حقبة العشرينيّات، حُظِرَت الرواية في إيرلندا، بولندا، أستراليا، كندا، والهند، وكذلك من قبل الجمارك الأمريكيّة في عام 1929، كما إنّ إحدى المحاكم اليابانيّة في عام 1951/ 52 وجدت ترجمة الرواية مذنبة بـ«الفحش»، وحكمت على المترجم والناشر ساي إيتو بدفع غرامة. بأيّ حال، الحكم الصادر عن إحدى المحاكم الأمريكيّة في عام 1959 شجّع دار «بنغوين» على المضيّ قدماً، فقد أقرّت المحكمة بأنّ «القيمة الأدبيّة» للرواية تفوق أيّة إساءة قد تتسبّب بها «لغتها الواقعيّة وغير المتحفّظة»، وقرّر القاضي الفدراليّ فريدريك برايان أنّ الكتاب لا يسعى إلى استثارة الشهوات، و«لا يشرح القذارة بهدف القذارة بحدّ ذاتها»، ولذلك فحظره يخالف التعديل الدستوريّ الأوّل المتعلّق بحريّة التعبير، من ثمّ صدرت طبعة أمريكيّة من الرواية مع مقدّمة خاصّة في عام 1960. من ناحية أخرى، سمح قانون جديد متعلّق بالموادّ الإباحيّة للناشرين في المملكة المتّحدة، بأن يجادلوا لمصلحة القيمة الأدبيّة للكتاب كي يفلتوا من الرقابة، وقرّرت دار «بنغوين» أن تختبر هذا القانون، فقدّمت بنفسها نسخاً من «عشيق الليدي تشاترلي» المحظورة إلى أحد مراكز الشرطة في لندن، كي تسرّع إجراءات المحاكمة.

تلك المحاكمة، وافتراضاتها حول الجنس والجندر والطبقات

الاجتماعيّة والقراءة، فُهِمَت على نطاق واسع كمحطّة ثقافيّة مفصليّة. مرافعة المدّعي العامّ مِرڤين غريفيث جونز الأرستقراطيّة الشهيرة، بدت رثاءً لعصرٍ انقضى: «هل تقبلون بقيام أبنائكم الشباب وبناتكم الشابّات -بوسع البنات أن يقرأنَ جيّداً كالصبية الآن- بقراءة هذا الكتاب؟! هل هذا كتاب بوسعكم أن تضعوه حيثما كان في منازلكم؟! هل هو كتاب تتمنّون أن تقرأه زوجاتكم أو خادماتكم؟!»، وهو ما قابلته هيئة المحلّفين بالضحك. الإحصائيّة الوضيعة التي أعدّها غريفيث جونز عن البذاءات الواردة في الرواية، كوميديّةٌ بتفاهتها: «ظهرت كلمة ينكح أو نكاح ما لا يقلّ عن 30 مرّة، فَرْج 14 مرّة، خصيتان 13 مرّة، خراء وإلية 6 مرّات لكلّ منهما، قضيب 4 مرّات، يبول 3 مرّات... وهكذا دواليك». طبعة بنغوين غير المنقّحة ذات الغلاف الورقيّ، الذي يحمل الشرائط الطولانيّة البرتقاليّة المميّزة للدار وعناوين مكتوبة بالخطّ الأسود، والسعر «3.6» المطبوع في أسفله، عُرِضت على نحو بارز في قاعة المحكمة. كون هذه الرواية منشورة من قبل «بنغوين» للقارئ العاديّ وبسعر زهيد، شكّل جزءاً من الاتّهامات التي وجّهها المدّعي العامّ، فقد كانت تلك محاكمة لكتابٍ ذي غلاف ورقيّ، وتدور عن الأغلفة الورقيّة بحدّ ذاتها. بالمقابل، أشارت مرافعة الدفاع إلى «نخبويّة» المدّعي العامّ، التي تتلخّص بأنّه «لا بأس من نشر طبعة خاصّة يبلغ ثمن النسخة منها خمسة أو ستّة جنيهات، بحيث لا يتمكّن الأشخاص غير الميسورين من قراءة ما يقرأه الآخرون». خلال المحاكمة، طُلِب من الشهود أن يفتحوا صفحات معيّنة من طبعة بنغوين تلك، وأن يشرحوا مقاطع أو عبارات محدّدة، ولكن لم يُسمَح للمُحلَّفين بأخذ الكتاب معهم إلى منازلهم كي يقرؤوه هناك، بل فُرِضَت عليهم قراءته في غرفة هيئة المحلَّفين. حتّى القاضي حمل نسخته سرّاً من قاعة المحكمة وإليها، مخبّأة في حقيبة من قماش الدمقس، خاطتها له زوجته خصّيصاً كي يتفادى إثارة المشاكل في المترو.

تمّت تبرئة دار «بنغوين» من تهمة نشر موادّ إباحيّة، ورُفِع الحظر عن الرواية، وبيعت الطبعة البالغة عشرين ألف نسخة بأكملها خلال بضعة أيّام. صدرت طبعة ثانية طبق الأصل عن الأولى عام 1961، أضيفَت إليها مقدّمة بقلم ريتشارد هوغارت الذي قدّم تحت القَسَم شهادة مفصّلة عن الرواية في

المحكمة، وتحليلاً للمقاطع الأساسيّة فيها، ووصفها بـ «كتاب فضيل، بل وبيوريتانيّ»، كما عقد مقارنة بين ميّزات الرواية الأدبيّة والكتب الإباحيّة التي «تستطيعون شراء دزّينتين منها في شارع تشارنغ كروس صباحاً، وهي كتب ذات أغلفة ورقيّة ثمنها شلنان وستّة بنسات، ولا بدّ أن يحوي كلّ منها مشهدين أو ثلاثة مشاهد جنسيّة... تُضاف كما يُفترَض لأنّها تزيد نسبة مبيعات الكتاب»، أمّا المشاهد الجنسيّة في رواية لورنس فهي على النقيض من ذلك إستيطقيّة ومندمجة أخلاقيّاً ضمن سياق أدبيّ إجماليّ. فضلاً عن ذلك، خلّد إهداءُ الطبعة الثانية ذكرى المصاعب القانونيّة التي رافقت نشرها:

«بسبب نشر هذا الكتاب، خضعت دار بنغوين للمحاكمة وفقاً لمرسوم الموادّ الإباحيّة لعام 1959، في محكمة أولد بايلي في لندن، من 20 تشرين الأوّل وحتّى 2 تشرين الثاني من عام 1960. بالتالي، هذه الطبعة مهداة إلى المحلّفين الاثني عشر، ثلاث نساء وتسعة رجال، الذين كان قرارهم النهائيّ: غير مذنب، ممّا جعل رواية إتش. دي. لورنس الأخيرة متاحة للمرّة الأولى أمام العامّة في المملكة المتّحدة».

كما توضّح قضيّة «عشيق الليدي تشاترلي»، المساعي لحظر الكتب تزيد مبيعاتها بكلّ تأكيد. في أوكلاهوما على سبيل المثال، قامت مجموعة «أمّهات متّحدات من أجل الاحتشام» في عام 1961 باستخدام شاحنة محمّلة بالكتب المثيرة للاعتراضات، أطلقن عليها اسم «سيّارة السخام» بغية استقطاب الانتباه إلى حملتهنّ الأخلاقيّة، ولا بدّ أنّ بعض الأوكلاهوميّين على الأقلّ استغلّوا هذه النقطة كقائمة عمليّة من العناوين الجديرة باقتنائها في المستقبل، تماماً كما فعل القائمون على المكتبات البروتستانتيّة من قبلهم، عندما اعتمدوا على «مسرد الكتب الممنوعة» الكاثوليكيّ. الباحثة المتخصّصة بالحضارة الهنديّة ويندي دونيغر، نوّهت إلى أنّ القضيّة التي رُفِعَت ضدّ كتابها «الهندوس: تاريخ بديل» (نُشِر في الولايات المتّحدة الأمريكيّة عام 2009، وفي الهند عام 2010) وضدّ الناشر «دار بنغوين إنديا»، كان لها تأثير غير متوقّع وهو تصدّر الكتاب لقائمة أفضل المبيعات، بعد أن وُجِّهَت إليه اتّهامات باحتواء «مقاطع غير مقبولة، تهين المناضلين من أجل الحريّة المنتمين إلى حركة الهند القوميّة وتحقّرهم وتشوّه سمعتهم، كما

أنّها تسيء أيضاً إلى الآلهة والإلهات الهندوسيّة». تصدّت دار بنغوين لهذه القضيّة في البداية، من ثمّ وافقت أخيراً على التوقّف عن نشر الكتاب، ولكنّ التزامها بإعادة تدوير النسخ الموجودة إلى عجينة ورق لم يتم بأيّ حال من الأحوال، لأنّ القرّاء الذين نبّههم الجدل الدائر إلى وجود الكتاب المذكور تدافعوا إلى شرائه. إن كان الهدف هو تقييد تداول كتاب دونيغر من خلال الاحتكام إلى قانون العقوبات الهنديّ، فالنتيجة كانت عكسيّة: لقد انتقلت المؤلّفة وكتابها من البيئة الأكاديميّة الهادئة، إلى تصدّرِ صفحات الأخبار الأولى، وواكبتهما المبيعات.

سرديّات الرقابة على الكتب -بما فيها المثال السابق- غالباً ما تكون بعيدةً عنّا على نحو يبعث على الراحة والرضا، إمّا بسبب التاريخ أو الجغرافيا، فالرقابة بما تقدّمه من ادّعاءات متعالية عتيقة الطراز حول حماية الأبرياء، هي عمل البيروقراطيّين الصينيّين، أو الباباويّة في الحقبة الحديثة الباكرة، أو الهنود المتعصّبين لدينهم، أو النظام القضائيّ الإنجليزيّ قبل ظهور المجتمع المتسامح. حريّة النشر أصبحت أيقونة القيم الغربيّة، ورافقتها خرافة تطمئننا بأنّ الرقابة تتمّ من قبلهم «هم» وليس «نحن». بأيّ حال، سنفاجأ حتماً عندما نكتشف أنّ محطّة الرقابة الأدبيّة النشيطة في أواخر القرن العشرين، لم تكن موجودة كما نتوقّع في إيران أو الصين أو جورجيا، بل في صفوف المدارس الأمريكيّة، التي تُعدّ بؤرة جدل لاهب في العصر الحديث فيما يتعلّق بالكتب.

الجدالات حول الكتب التي يُعتَقَد أنها غير ملائمة للقرّاء اليافعين، تزامنت مع تطوير جنس أدبيّ موجّه خصّيصاً لهم ولمشاكلهم هو «أدب الناشئة»، الذي يليق به اسمه لأنّه غالباً ما يقارب مسائل الجنسانيّة والعلاقات والهويّة. رواية سوزان إلويز هِنتون الصادرة عام 1967 بعنوان «الغرباء»، تُعدّ الراويةَ التي دشّنت هذا الجنسَ الأدبيّ والإشكاليّاتِ المستمرّة التي ترافقت مع استقباله من قبل مجالس التعليم. في نهاية حقبة الثمانينيّات، صدرت رواية أخرى للناشئة هي «الحارس في حقل الشوفان» لـ جي. دي. سالنجر، تميّزت في آنٍ واحد بأنّها أحد الكتب التي يتمّ تدريسها ضمن مناهج المدارس العامّة على نطاق واسع، وبأنّها من أشدّها خضوعاً للرقابة سواء في المدارس أو في المكتبات العامّة الأمريكيّة، فقد انقضّت الرقابة على

هذه الرواية منذ صدورها، وشنّت «المنظّمة الوطنيّة للأدب المحتشم» التي يديرها أساقفة كاثوليكيّون حملة لحظرها. الشكوى الدائمة التي تثيرها هذه الرواية هي لغتها (فيها «237 اللعنة، 58 ابن حرام، 31 بحقّ المسيح، وضربة واحدة»، وفقاً للإحصائيّات المبتذلة التي وردت في شكوى غاضبة)، كما تضخّم صيتُ الرواية بسبب دورها الواضح في اغتيال جون لينون، لأنّ القاتل مارك ديڤيد تشابمان ابتاع نسخة منها قبل فترة قصيرة من إقدامه على إطلاق النار على المغنّي، لعلّها نسخة من الطبعة ذات الغلاف الورقيّ التي نشرتها دار «ليتل براون» في أواخر السبعينيّات، والتي تبرز كلمتا «الحارس» و«الشوفان» في عنوانها على خلفيّة صورة حصانٍ راكض مرسومٍ بأسلوب المذهب التعبيريّ، باللون البرتقاليّ الأميل إلى البنيّ. كتب تشابمان بداخل نسخته «هذه هي إفادتي»، ووقّعها باسم هولدن كاولفيلد[1]، كما قرأ منها أحد المقاطع جهراً أثناء محاكمته. من ناحية أخرى، تمّ العثور على نسخة من الرواية في غرفة فندق شغلها الرجل الذي حاول اغتيال رونالد ريغن في العام التالي، كما أنّ شخصيّة ميل غيبسون في فيلم «نظريّة المؤامرة» 1997 مهووسة بها، وتعدّها أداة تعتمد عليها السي. آي. إيه لتنفيذ الاغتيالات المذكورة، وهي نظريّة مؤامرة بارانويديّة ما تزال متداولَة في شبكة الإنترنت. حُظِرت رواية «الحارس في حقل الشوفان» في المدارس الأمريكيّة من ساوث كارولينا إلى كاليفورنيا، بسبب البذاءة والانحلال الأخلاقيّ والإحالات الجنسيّة، فضلاً عن أنّها «تتمحور حول نشاط سلبيّ»... لا عجب إذن، أنّ الرواية باعت أكثر من عشرة ملايين نسخة خلال خمسين عاماً!

«أسبوع الكتب الممنوعة» الذي تنظّمه رابطة المكتبات الأمريكيّة، يلقي الضوء منذ عام 1982 على الكتب التي تحظرها الأنظمة المدرسيّة، ويعرض تشكيلة من البوسترات والملصقات والشارات التي تشجّع حريّة القراءة. القيّمون على المكتبات إذن، هم من يقاتلون حالياً في الصفوف الأماميّة لمعارك حريّة النشر، كما تكشف الإحصائيّات عن أنّ الحرب ضدّ الرقابة على الكتب ابتعدت عن قاعات النظام القضائيّ الفدراليّ أو القضاء المحليّ

1- اسم بطل الرواية المذكورة. المترجمة

في الولايات، وتحوّلت إلى معارك يشنّها المجتمع المحليّ أو الأهل، وأشيع العناوين التي تعترض عليها عادة هذه البيئة اللّاهبة، هي تلك التي تتناول هويّات «مجتمع الميم»[1]. «بريار روز» مثلًا هي رواية للناشئة من تأليف جاين يولن، التي اقتبست قصّة الأميرة النائمة الخرافيّة وحبكتها بحرص مع ثيمات من الهولوكوست، ومع شخصيّة أمير فاتن لطيف ومثليّ جنسيّاً. أُحرِقَت هذه الرواية عام 1993، جنباً إلى جنب كتابَين آخرَين يدوران عن المثليّة الجنسيّة، وذلك على يد المحترم جون برِمِنْغهام على درج مبنى «مجلس التعليم» في مدينة كنساس. من عام 2016 إلى 2020 على التوالي، تصدّرت روايةُ «جورج» لآلكس غينو لوائح رابطة المكتبات الأمريكيّة للكتب الممنوعة. بطلة هذه الرواية هي ميليسا التي يعرفها الجميع باسم جورج، والتي تخوض معركة كي يتمّ قبولها كفتاةٍ في مجتمعها، وتدور أحداث الرواية على خلفيّة تجربة أداء تقوم بها ميليسا لدور «شارلوت» في المسرحيّة المدرسيّة «شبكة شارلوت». المطالبة بسحب هذا الكتاب من الأسواق لأسباب دينيّة، أو لأنّه يتعارض مع «بنية العائلة التقليديّة»، أدّت في حالات عديدة إلى تقييد تداوله أو إخفائه عن الأنظار تجنّباً لإثارة الجدل، وورد في إحدى الشكايات أنّه على المكتبات «ألّا تضع بين أيدي الأطفال كتباً، لا بدّ للأهل أن يناقشوها معهم»، كما أنّ إدارة منطقة تعليميّة واحدة على الأقلّ طلبت موافقة صريحة من الأهل، قبل أن تسمح للتلاميذ باستعارة الرواية، وشجّعت «رابطة العائلة الأمريكيّة» الأهالي على كتابة رسائل للناشر، يطالبونه فيها بسحب الكتاب من الأسواق. بالمقابل، أطلقت المؤلّفة حملةً لجمع التبرّعات بغية شراء نسخ من «جورج» وتقديمها إلى المناطق التعليميّة التي حظرت الرواية في كنساس، وتمكّنت من جمع المبلغ المطلوب خلال ساعة واحدة فقط. غلاف الرواية الأبيض الناصع، بعناوينه الملوّنة بألوان قوس قزح، يعطينا لمحةً عن الجدل القائم حوله.

إذن، الرقابة على الكتب لم تنتهِ بعدُ بكلّ تأكيد. الأمثلة المستقاة من

---

1- أو مجتمع LGBTQ+: مجتمع المثليّة، والمثليّين، ومزدَوَجي الميول الجنسيّة، ومغايري الهويّة الجنسيّة، ويشمل أيضاً الأشخاص غير المتأكّدين من جنسهم أو ميولهم أو هويّتهم الجنسيّة، وكلّ من يعرّف نفسه على أنّه كويريّ. المترجمة

صفوف المدارس الأمريكيّة، تميل إلى التركيز على مجالس التعليم أو الأهل المحافظين الذين يعارضون الكتب الراديكاليّة أو التقدّميّة، أمّا التوجّهات الأكثر ليبراليّة فتميل إلى مصلحة كلٍّ من حريّة النشر، وحقّ «جورج» بأن يصبح «ميليسا» على سبيل المثال. بأيّ حال، التّحدي الحقيقيّ الذي يواجه الليبراليّين المؤيّدين لحريّة النشر، هو أنّه يتوجّب عليهم أيضاً السماح بنشر الأدب الرجعيّ، أو المسيء، أو المتعصّب عرقيّاً، أو الرُهابيّ، وسيعترض هؤلاء الرقباء على الأرجح على الكتب التي تنتهك وجهات النظر الحديثة حول التنوّع، والاندماج، والأصالة. حالة «تراب أمريكيّ»، وهي رواية تتناول قصّة مهاجرة مكسيكيّة (وبائعة كتب سابقاً) تحاول الوصول إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة مع ابنها، أثارت الجدل لعدّة أسباب، منها أنّ المؤلّفة جانين كومينز ليست -أو لم تكن بالدرجة الأولى- من أصول لاتينيّة (التغطية الإعلاميّة كانت مبهمة حول هذه النقطة)، وأدّت الدعايات المضادّة إلى إلغاء جولة الترويج للرواية والنشاطات المرافقة لها. دار «هاشيت» تراجعت عن نشر مذكّرات وودي آلن بعد توقيع العقد، استجابةً للمعارضة الشديدة من قبل موظّفيها، على خلفيّة الاتّهامات التي وُجِّهَت للمخرج السينمائيّ السابق بارتكاب إساءات جنسيّة. أخيراً، أُلغيَ عقد النشر الخاصّ بمذيعة الراديو المستفزّة جولي بورتشيل، بعد أن نشرت تغريدات عنصريّة. الرقابة هنا استبقت نشرَ الكتاب (عوضاً أن تُطبَّق على الكتاب نفسه)، بعد أن أصبحت حريّة النشر أكثر تعقيداً وإشكاليّة، والفصل التالي سيناقش حالة معيّنة تلخّص هذه المعضلة: تاريخ نشر كتاب أدولف هتلر «كفاحي».

***

مكتبة
t.me/soramnqraa

# الفصل الحادي عشر

## «كفاحي»: حريّة النشر؟

مساعي الولايات المتّحدة الأمريكيّة على الصعيد الثقافيّ، لصياغة الهدف الذي تقاتل من أجله بعد انضمامها إلى الحرب العالميّة الثانية، تركّزت بالدرجة الرئيسيّة على مقاومة الرقابة التي تفرضها النازيّة على الكتب (الفصل الثامن). «هذه هي أمريكا» زعم أحد بوسترات البروباغاندا في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، «حيث يمكنكم قراءة أيّة صحيفة وأيّة مجلّة وأيّ كتاب تشاؤون، وحيث تكون حريّة الصحافة هي الضمان لحريّتكم». إنّه مبدأ إيديولوجيّ هامّ، ولكنّه أخفى بعض التداخلات المعقّدة بين أنماط الرقابة على الكتب عند الحدّ الفاصل ذاك، فرواية تيودور درايزر «تراجيديا أمريكيّة» مثلاً، سبق أن كانت ممنوعة في بوسطن قبل بضع سنوات فقط من قيام النازيّين بإحراقها. رواية «وتشرق الشمس» لإرنست همنغواي، خضعت بدورها للرقابة في كلّ من أمريكا وألمانيا النازيّة. «عناقيد الغضب» لشتاينبك أحرِقَت في كاليفورنيا إبّان حقبة الثلاثينيّات، في سياق مناسبة ترويجيّة أقامتها منظّمة للمزارعين تعارض إصلاحات قانون العمل، كما حُظِر تداولها في المكتبات العامّة في كلّ من إلينويز وكنساس وولاية نيويورك. إذن، لم يحظَ الأمريكيّون جميعهم بحريّة نشر المذكّرات!

ثمّة أنماط أخرى من الحظر الذي فُرض على الكتب في أمريكا، فقد تساءل أرشيبالد ماكليش في خطابه الذي ألقاه بمناسبة ذكرى محارق الكتب النازيّة في أيّار عام 1942، ما إن كان الأمريكيّون يأخذون الكتب على محمل الجدّ كما يفعل النازيّون، واقترح بأنّ قيمة الكتب قد بُخِسَت

بسبب آليّات التسويق والتسعير واستخدام منافذ البيع التجاريّة التي تتجاوز بائعي الكتب، وهو ما بدا رثاءً لممارسات القراءة النخبويّة ولتداول الكتب على نطاق ضيّق. بالنسبة للآخرين، فكرة أنّ الكتب هي مجرّد عجينة ورق كانت المشكلة، ففي محاولة لتنبيه الزملاء المختَصّين بقطاع المكتبات إلى حجم خسارة الكتب في أوروبا التي تتعرّض للقصف، وإلى صعوبة توريد مستلزمات الورق إلى المملكة المتّحدة، ذكرت ڤيرا بايلز من مكتبة جامعة برنستون في ملاحظة عابرة، أنّ شريطاً إخباريّاً عُرِض آنذاك في نيسان 1941، ظهر فيه «موظّفٌ في الجمارك أو البريد الأمريكيّ، وهو يحرق أطناناً من الموادّ المسيئة». لم تكن بايلز مهتمّة بالرقابة، أو لعلّها شعرت بأنّ الرقابة غير فعّالة، ولكن ما أزعجها كان هدرَ موردٍ ثمين، لأنّ «الورق هو ذخيرة حربيّة» برأيها. في بريطانيا، أصدر «مجلس الكتب الوطنيّ» منشوراً يشجّع المواطنين على إرسال الكتب غير المرغوب بها، إلى مصانع إعادة التدوير بغية تحويلها إلى عجينة ورق، لافتاً إلى أنّ «أولئك الذين يحبّون الكتب، سيلاقون صعوبة بالتفكير بها على أنّها مجرّد ورقٍ مُحبَّر تحميه أغلفة صلبة».

إذن، حظرُ الكتب لم يكن مسألة مستحيلة في أمريكا، على الرغم من أنّه تمّ في نطاق مختلف تماماً عن الهجمات التي شاعت في ألمانيا النازيّة، ضدّ امتلاك الكتب وبيعها وضدّ المكتبات العامّة. إدانة أمريكا لقيام النازيّين بإحراق الكتب، لا سيّما عند التفكير بها بعد انقضاء كلّ هذا الزمن، كانت بسيطة مجازيّاً، فالسؤال الأصعب كان: ما الذي يجب القيام به إزاء الكتب التي تروّج للإيديولوجيا النازيّة؟ أحد البوسترات التي أصدرها «مجلس الإنتاج الحربيّ» الأمريكيّ عام 1942/ 43، حثّ الأمريكيّين: «افعلوا ذلك بشكل صحيح، ولكن بسرعة. اجعلوا هذا العام، عامَ هتلر الأخير»، وحمل صورة لعود ثقاب يُضرم النار في نسخة من كتاب «كفاحي» Mein Kampf، مستخدماً أيقونة الرقابة العنيفة ذاتها التي يتمّ تصويرها على أنّها معادية للقيم الأمريكيّة، وهو ما يُعدّ مثالاً استباقيّاً على المصاعب التنظيميّة القادمة، فكيف يجب أن يتمّ التعامل مع دليل النازيّة ذاك، الذي رسم خطّة عمل لارتكاب مذابح جماعيّة مرعبة؟! إنّه الاختبار الذي توجّب على معايير حريّة النشر المثاليّة أن تخوضه خلال الحرب العالميّة الثانية وما بعدها،

وتاريخ «كفاحي» يعرض مثالاً ساحراً على الطرق التي يجسّد من خلالها كتابٌ ماديّ ضغوطاتٍ إيديولوجيّة وثقافيّة أوسع.

تمحورت النازيّة حول تأليه الكتاب، كسواها من الأنظمة التوتاليتاريّة الأخرى في القرن العشرين، كتلك التي تزعّمها ستالين أو ماو مثلاً، ففيها مانيفستو مطبوع فائق التأثير، شغلَ موقع المركز الرمزيّ للدولة الجديدة. لقد كتب هتلر سيرته الذاتيّة تلك المعاديّة للساميّة، إبّان وجوده في سجن ميونخ في بداية العشرينيّات، وأهداها إلى أفراد الحزب النازيّ الذين قُتلوا في محاولة الانقلاب الفاشلة في تشرين الأوّل من عام 1923. نُشِر «كفاحي» ضمن جزأين في عامي 1925 و1926، وحمل عنواناً فرعيّاً هو «وجهة نظر». بغلافه المقوّى، وقميصه الواقي الأحمر، وخطوط العناوين من طراز «الآرت ديكو»، ورمز السواستيكا أو الصليب المعقوف المرسوم على كعبه، كان «كفاحي» عسير الهضم ومبيعاته بطيئة، ولم يصبح كتاباً من جزء واحد يحقّق أفضل المبيعات إلّا بعد وصول هتلر إلى السلطة.

توافرت ثلاثة إصدارات من «كفاحي» على نطاق واسع في ألمانيا خلال حقبة الثلاثينيّات، واستهدف كلٌّ منها سوقاً مختلفاً. الطبعة الأشهر التي نميّزها بمجرّد إلقاء نظرة عليها، هي تلك التي أصدرتها دار «Eher Verlag»، قميصها الواقي يحمل بورتريهاً كبيراً لهتلر المتجهّم، كعبها أحمر اللون، وعنوانها مطبوع ضمن شريط أحمر أيضاً. هذه النسخة التي تمّ تسويقها في مختلف منافذ البيع، تعدّ المكافئ البليوغرافيّ لمسيرات نوربيرغ السنويّة الضخمة، مكتملة بالزيّ الموحّد الأحمر والأسود، وأيقونة السواستيكا التي تدلّ على تنامي ثقة الحزب النازيّ بنفسه. الطبعة الثانية، كانت مغلّفة ربعيّاً بالجلد[1]، عناوينها مطبوعة بخطّ قوطيّ مُذهَّب، تحمل صورة لحبّة بلوط وأوراق سنديان على خلفيّة باهتة، وتحفظها علبة انزلاقيّة. إنّها أشبه بكتاب صلاة، وتوجد بداخلها استمارة يضيف إليها مسؤولو الحزب المحليّون أسماء من يتزوّجون وتاريخ زفافهم، كي يُقدَّم الكتاب إلى العريس والعروس

1- طريقة لتجليد الكتب ذات الأغلفة المقوّاة قديماً، يتمّ فيها تغليف كعب الكتاب وجزء صغير مجاور له مباشرة من الغلاف فقط، بجلد يختلف عن المادّة المستخدمة لتجليد الجزء الأكبر من الغلاف. المترجمة

كتهنئة من الرايخ على ارتباطهما السعيد، فقد تمّ توزيع آلاف النسخ من هذه الطبعة على حساب الدولة إلى المتزوّجين لتوّهم. الطبعة الشهيرة الثالثة تسمّى طبعة «الجعبة»، خُصِّصت للجنود الذين يؤدّون خدمتهم العسكريّة في الجبهة، وهي أصغر حجماً من الطبعتين السابقتَين ومطبوعة على ورق أرقّ.

تلك الطبعات الثلاث التي أُنتِجت بالجملة، تجسّد انتشار النازيّة عبر قطاعات المجتمع المختلفة، ولكن ثمّة طبعات فاخرة أيضاً، كتلك التي نُشِرت بمناسبة عيد ميلاد هتلر الخمسين عام 1939، في غلاف مقوّى من الجلد المغربيّ الأزرق يحمل عنواناً مطبوعاً أيضاً بالخطّ القوطيّ، أمّا أفخمها على الإطلاق فكانت نسخة ضخمة على طراز مخطوطات العصور الوسطى، عناوينها مذهّبة، يُغلَق غلافها بواسطة إبزيم (تذكّروا الكتاب السحريّ والشيطان الذي يستحضره، في المقدّمة)، صدرت ضمن طبعة محدودة لم تتجاوز خمسين نسخة مخُصّصة للمسؤولين الأرفع مستوى في الحزب النازيّ، ويقال إنّها عُرِضَت كما لو كانت إنجيلاً نازيّاً، مفتوحةً فوق حامل كتب خاصّ في قاعة الاستقبال في منزل هرمان غورنغ، قائد سلاح الطيران الألمانيّ.

الخطّ الطباعيّ القوطيّ الأصليّ الذي استُخدِم في عدّة طبعات من «كفاحي»، يُسمَّى «فراكتور» fraktur، وهو المكافئ الطباعيّ للقروسطيّة الخرافيّة التي سخّرها النازيّون لتوضيح طموحاتهم العرقيّة والقوميّة من أجل الرايخ. خلال القرن العشرين في ألمانيا، يمكن أن تُفهم المنافسة عموماً بين خطّ «فراكتور» وخطّ «أنتيكا» الرومانيّ، كجدل بين تيّارين سياسيّين: الخطّ القوطيّ ارتبط بتيّار اليمين وبالتوجّه القوميّ وذاك المحافظ، أمّا الرومانيّ فارتبط بتيّار اليسار والحداثة والكوزموبوليتانيّة. بأيّ حال، حظر الحزب النازيّ خطّ «الفراكتور» في عام 1942، وأعلن أنه خطّ بعيد كلّ البعد عن الأصالة الألمانيّة، لأنّه في الحقيقة يهوديّ: «اليهود المقيمون في ألمانيا هم الذين امتلكوا المطابع عندما ظهرت الطباعة، كما استولوا على الصحف لاحقاً، ولذلك اجتاح ألمانيا تيّار قويّ من الخطوط اليهوديّة». وهكذا، أصبح الخطّ الرومانيّ هو الخطّ الرسميّ الذي يعتمده الرايخ، أمّا القوطيّ فصُنِّف كمنحطّ. الطبعات اللّاحقة من «كفاحي» التي صدرت عن دار «Eher Verlag»، حملت عناوين كُتِبَت بالخطّ اللاتينيّ المعياريّ.

إجمالاً، يُقدَّر بأنّه تمّ تداول اثني عشر مليون نسخة من «كفاحي» في ألمانيا، بمعدّل نسخة لكلّ عائلتين، وتحمّلت الدولة تكلفة معظم تلك النسخ.

بما أنّه مانيفستو للعقائد النازيّة البغيضة، التي تروج للتفوّق العرقيّ ومعاداة الساميّة، والتي أدّت إلى إنشاء أفران الغاز، لذلك يُعدّ توزيع «كفاحي» على نطاق جماهيريّ علامة على تواطؤ الأمّة مع النازيّة، كما أنّ شعبيّته في الثقافة الألمانيّة خلال حكم هتلر واسمةٌ لتغلغل تلك الإيديولوجيا عبر شرائح المجتمع. من هذا المنظور، «كفاحي» هو نصٌّ، مجموعةٌ من الكلمات التي تنقل مجموعة من الأفكار، أي أنّه «كتابة أفلاطونيّة» وفقاً للمصطلحات التي ناقشناها في المقدّمة، ولكن من الواضح أنّ الكتاب نفسه أصبح رمزاً لتلك الإيديولوجيا عوضاً عن أن يكون مجرّد ناقل لها، أي أنّه أصبح أداة براغماتيّة وطلسميّة بقدر ما هو مجموعة كلمات. من المفاجئ على سبيل المثال، عدم صدور نسخة مختصرة رسميّة منه، ولا مجموعة اقتباسات، وهو ما نتوقّعه عادةً إن كان نقل الأفكار الرئيسيّة في هذا الكتاب المسهب هو الأولويّة، فمعظم الناس في نهاية المطاف لن يدرسوا ثمنمئة صفحة من أيّ كتاب آخر، ولكنّ «كفاحي» كان بالأحرى أداة طقسيّة أو تجليّاً ببليوغرافيّاً محمولاً للهتلريّة، والمركزَ الرمزيّ للرايخ. توقيع هتلر استُنسِخَ ميكانيكيّاً وذيّل إهداء الكتاب، عدا عن أنّه وقّع شخصيّاً العديد من النسخ التي ما يزال بعضها موجوداً اليوم: ثمّة ترجمة إنجليزيّة لـ «كفاحي» محفوظة في «مكتبة ڤينر للهولوكوست»، حملها سائحان بريطانيّان معهما إلى جبال الألب كي يحصلا على توقيع الفوهرر عام 1939 قبل اندلاع الحرب مباشرة، أُلصِقَت بداخله صورة فوتوغرافيّة خلّدت تلك المناسبة الضبابيّة، تحمل أسهماً رُسِمَت بقلم الرصاص تشير إلى الأشخاص: «إم. بورمان»، «هتلر»، و«كارين». ثمّة شيءٌ ما في هذه التسميات الجذلى، يذكّرنا هنا في كتاب ذي غلافٍ مقوّى مبتذلٍ إلى حدّ يثير القشعريرة، بمقولة حنة أرندت التي لا تُنسى عن تفاهة الشرّ!

في الدول التي تعارض النازيّة وقيمها التوتاليتاريّة، طُرِحت التساؤلات حول ما الذي يجب فعله بهذا الكتاب منذ حقبة الثلاثينيّات، وما تزال مطروحة حتّى اليوم. نُشِرَت نسخة أمريكيّة مختصرة من «كفاحي»، ترجمها

إدغار ترفليان ستراتفورد دوغدايل بعنوان «معركتي» عام 1933 –أي في العام ذاته الذي شهد محارق الكتب النازيّة– وأثارت موجة واسعة من الانتقادات الشعبيّة للناشر «هيوتن مِفْلِن» لأسباب عديدة، منها أنّ دار النشر أعطت صوتاً للإيديولوجيا الهتلريّة بغضّ النظر عن نمطه، ولكنّ السبب الرئيسيّ كان أنّها أخضعت النصَّ للتحرير والتعديل، فالنسخة الأمريكيّة المترجمة بيّضتْ تلك الإيديولوجيا من خلال حذف بعض ملامحها المفرطة بالتطرّف، بعد أن اختزل دوغدايل نصَّ هتلر من 780 صفحة إلى ما دون 300 صفحة. فرنكلين د. روزفلت كتب على الصفحة الغُفل في نسخته: «لقد نُقِّحَتْ هذه الترجمة إلى حدّ أنّها تقدّم صورة زائفة عمّن هو هتلر، أو ماذا يقول». نَشرُ «كفاحي» بتلك الصيغة التي قزّمت مخطّطات هتلر حول الإبادة الجماعيّة، بينما كان التسلّح والاستعداد للحرب جارياً في ألمانيا، لاقى إدانة واسعة، وقُدِمت عريضة تُدين دار «هيوتن مِفْلِن» لأنّها «تنشر بروباغاندا عصابةٍ وضيعة»، دعت إلى فسخ العقد المبرم مع تلك الدار لطباعة الكتب المدرسيّة في ولاية نيويورك، وهو ما رفضه مجلس التعليم استناداً إلى حريّة التعبير: «القضيّة الموجودة بين أيدينا ليست هتلر ولا الهتلريّة، بل حريّة الطباعة». منذ البداية إذن، كان «كفاحي» النقطةَ الرئيسيّة في الجدالات المتعلقّة بحريّة النشر.

بالإضافة إلى تلك التساؤلات الأخلاقيّة والسياسيّة، ثمّة اعتبارات تجاريّة أيضاً كما هو واضح، ولم يكن الناشرون بالضرورة مستائين من الجدل الدائر. ثمّة مذكّرة محفوظة في أرشيف شركة «هيوتن مِفْلِن» الموجود في جامعة هارفارد، توثّق رسالة وجّهها المدير التنفيذيّ للشركة إلى المستشار هتلر: «لقد استقطب إعلاننا عن نشر الكتاب اهتماماً كبيراً، ومعارضةً في بعض الأماكن، ولكنّنا على الرغم من ذلك مصمّمون على المضيّ قدماً في خططنا، ونعتقد أنّ نشر الكتاب فعليّاً سيثير نقاشاً واسعاً، وستكون المبيعات جيّدة كما نأمل». في الواقع، كانت المبيعات مخيّبة للآمال، فنُشِرت طبعة ثانية شعبيّة عام 1937 بسعر أقلّ في محاولة لتنشيط السوق. الطبعة الثانية حذفت صورة هتلر الذي يؤدّي التحيّة النازيّة عن الغلاف، وقدّمت النصّ ضمن إطار من المعارضة الصريحة هذه المرّة، فقد حمل القميص الواقي شهادة دوروثي تومبسون، وهي صحفيّة أمريكيّة

ومراسلة إخباريّة في برلين، ألّفت كتاباً حذّرت فيه من أخطار الهتلريّة عنوانه «رأيتُ هتلر»، وكان وصفُها لهتلر بـ«نموذج نمطيّ للرجل العاديّ»، أحد الأسباب التي تسبّبت بطردها من ألمانيا عام 1934. إذن، أضافت تومبسون سلطتها كخبيرة بالشؤون الأوروبيّة وكمعارضة لهتلر إلى النسخة الأمريكيّة الثانية من «كفاحي»، وهذه المصادقة جعلت المسافةَ النقديّة عاملَ التسويق الرئيسيّ: «كليبراليّة وكديمقراطيّة، أنا أعارض كلّ الأفكار الواردة في هذا الكتاب، ولكنّ قراءته هي واجب مطلوب من كلّ أولئك الذين سيفهمون الحقبة الرائعة التي نعيش فيها، كما أنّها على نحو خاصّ واجب مطلوب من كلّ الذين يقدّرون الحريّة والديمقراطيّة والروح الليبراليّة». قد يعلّق المتشكّكون بأنّه بعد فشلها بتسويق الطبعة الأولى إلى أولئك القرّاء الذين قد تستهويهم أطروحات الكتاب الفاشيّة، تحاول دار «هيوتن مِفْلِن» الآن أن تعوّض خسائرها من خلال تأطير «كفاحي» ككتاب لا غنى عن قراءته بالنسبة لأولئك الذين يعارضونه. جورج أورويل مثلاً، وصف الترجمة بأنّها «حُرِّرَت من وجهة نظر مؤيّدة لهتلر... بغية التخفيف من شراسة الكتاب وتقديم هتلر بألطف ما يمكن».

قبل اندلاع الحرب العالميّة الثانية، نُشِرت ترجمة فرنسيّة غير مرخَّصة لـ«كفاحي»، فقام الناشرون الألمانيّون بمقاضاة الناشر الفرنسيّ بتهمة انتهاك حقوق الملكيّة الفكريّة، وسُحِبَت الترجمة نظريّاً من السوق الفرنسيّ بعد أن ربحوا الدعوى، ولكنّ الكتاب نُشِر لاحقاً في ترجمة فرنسيّة رسميّة مختصرة عام 1938. بحلول عام 1939، كان «كفاحي» قد تُرجِم إلى أربع عشرة لغة أخرى، كما صدرت ترجمة إنجليزيّة ثانية في العام نفسه للمترجم جيمس مورفي، زعم الناشرون بأنّها «طبعة غير منقّحة» ونشروها من دون أن يحصلوا على إذن الناشرين الألمانيّين. في تمهيده، أسهب مورفي بشرح إحباط الشعب الألمانيّ بعد توقيع معاهدة ڤيرساي[1]، قائلًا إنّ ذلك

1- تمّ التوقيع عليها في 28 حزيران 1919 في فرنسا، وكانت إحدى معاهدات عديدة أنهت رسميّاً الحرب العالميّة الأولى، وحدّدت شروط السلام بين ألمانيا المهزومة والحلفاء المنتصرين، وأدّت إلى خسارة ألمانيا لجزء من أراضيها السياديّة، وتقليص حجم قوّاتها العسكريّة فضلاً عن التعويضات التي دفعتها للحلفاء. المترجمة

الإحباط هو السياق الذي كُتِب ضمنه الكتاب، والذي نتج عن «حالة من الشدّة العاطفيّة» ويحمل «توقيع عصره»، كما كرّر مورفي تأكيدات هتلر بأنّ «ألمانيا ليس لديها طموحات سياديّة في الأراضي الفرنسيّة»، وبأنّه لا يتحدّث في هذا الكتاب «بوصفه مستشاراً للرايخ». هذا التمهيد الذي كتبه مورفي في قرية آبوتس لانغلي الريفيّة الهادئة، في شباط من عام 1939، لم يحسّن الأمور، فخلال بضعة أشهر فقط سُخِّرت ترجمته بحدّ ذاتها لخدمة آلة الحرب النازيّة مباشرة، واستُخدِمت كأساس لما سُمِّيت بطبعة «أسد البحر» التي أعدّها النازيّون لتوزيعها في إنجلترا، بعد الاجتياح الناجح الذي نفّذوه هناك في عمليّة حملت الاسم ذاته. توزيع «كفاحي» كما هو مُقترَح على نطاق واسع كجزء من الاحتلال، يوضّح الدور المركزيّ الذي لعبه هذا الكتاب في الإدارة النازيّة. فضلاً عن ذلك، نُشرت الترجمة السابقة المنُقَّحة والمجلّلة بالعار متسلسلةً في المملكة المتّحدة إبّان الحرب، ضمن ثمانية عشر جزءاً يكلّف كلٌّ منها ستّة شلنات، بغلاف ورقيّ أصفر وأحمر وصف «كفاحي» بـ «خطّة عمل الإمبرياليّة الألمانيّة، والكتاب الذي يحظى بالنقاش الأوسع في العالم الحديث»، وفيه «مئتا لوحة تشغل كلٌّ منها صفحة بأكملها». حمل الغلاف الأماميّ أيضاً، صورة فوتوغرافيّة بشعة لهتلر وصليبَين معقوفين، وعبارة تزعم -على نحو مفاجئ- بأنّ «حصّة المؤلّف من ريع المبيعات، تعود كلّها لمصلحة جمعيّة الصليب الأحمر البريطانيّ». لم يؤخَذ رأيّ الصليب الأحمر بهذه المسألة في المقام الأوّل، وكان متردّداً حول رغبته بأن يصبح جزءاً من عمليّة النشر، ولكنّه قَبِل حصّته البالغة خمسمئة جنيه في نهاية المطاف.

مسألة توزيع حصّة المؤلّف من ريع المبيعات، شغلت أولئك الناشرين الذي أعادوا طبع «كفاحي»، وكذلك الجمعيّات الخيريّة التي عُرِضَت عليها تلك الحصّة، والتي كانت غالباً جمعيّات ذات صلة بالثقافة اليهوديّة أو بالمصلحة العامّة اليهوديّة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة والمملكة المتّحدة. لقد اختلف الناشرون الأمريكيّون الأوائل حول توزيع الحصّة المذكورة، فهل ينبغي تقديمها إلى هتلر أم إلى جمعيّة خيريّة؟ يزعم أحد التقديرات أنّ دار «هيوتن مِلفن»، ربحت مئات آلاف الدولارات من الطبعتين

اللتين أصدرتهما، ولكنّها تبرّعت بها إلى الجمعيّات الخيريّة بتأثير الضغط الشعبيّ، أمّا الجدل حول ما إذا كانت تلك التبرّعات قد ساهمت مباشرة بنشر الوعي حول الهولوكوست أم لا، فما يزال قائماً. «مجلس الرفاه الألمانيّ» في لندن، أعاد إلى الناشر في عام 2001 المبالغَ التي تلقّاها كحصّة المؤلّف، قائلاً إنّه لم يعد يعمل مباشرة مع ضحايا الهولوكوست، ورفضت «مكتبة ڤينر للهولوكوست» بدورها قبول تلك الحصّة، كما انتقد قادة الجمعيّات اليهوديّة في بوسطن دارَ «هيوتن مِلفن» في عام 2016، لأنّ اهتمامها ابتعد عن الجمعيّات الخيريّة التي تتعامل مباشرة مع قضيّة معاداة الساميّة. مَن الذي يجب أن ينتفع من عائدات المبيعات المستمرّة لـ«كفاحي»، هو مسألة عويصة لا تنتهي!

بعد موت هتلر، انتقلت حقوق ملكيّة «كفاحي» من ورثته إلى وزارة الماليّة في ولاية باڤاريا، ولم يُفرض حظرٌ رسميّ على الكتاب في ألمانيا ما بعد الحرب (على العكس من السواستيكا وتحيّة «يحيا هتلر»)، ولكنّ مالكي الحقوق قرّروا بأيّ حال عدم طباعته مجدّداً، ولم يدخل «كفاحي» دائرة النشر مرّة أخرى إلّا بعد أن تبخّرت صلاحيّة حقوق الملكيّة في عام 2016، وعندها تمّ التخطيط على الفور لنشر طبعتين في عام 2017، الأولى من قبل معهد التاريخ المعاصر في ميونخ بغية قطع الطريق على المتعاطفين مع النازيّة، وهي طبعة نقديّة عنوانها «Mein Kampf: Eine Kritische Edition» تلقّى هذا المشروع تمويلاً من الحكومة الباڤاريّة وصل إلى نصف مليون يورو (لتغطية تكاليف العمل الأكاديميّ، فضلاً عن تفادي مسألة أرباح المبيعات وحصّة المؤلّف المثيرة للجدل)، على الرغم من قلق الحكومة من العواقب التي تنتظرها إن فُهِم مشروعها كتمويلٍ لإيديولوجيا الكتاب. لقد أدرك معهد التاريخ المعاصر أنّه لا بدّ من تأطير الكتاب ضمن سياق معيّن وتفسيره وشرحه بحرص، لإعادته بطريقة تتحلّى بالمسؤوليّة إلى سوق الطباعة بعد انقضاء كلّ تلك العقود الطويلة، فاستخدم ملامح محدّدة من أشكال الكتب وتاريخها كي يعيد صياغة محتويات «كفاحي» وتأطيرها.

أوّلاً، عدّل العنوانُ المذكور («كفاحي: طبعة نقديّة») المطوّلُ عنوانَ الكتاب الأصليّ والكلمتين المفتاحيّتين فيه، كما أنّ الكعب العريض لكلّ

من جزأيه وُسِم بذلك العنوان الفرعيّ الهامّ المُلطَّف ذاته. في هذا السياق، الصفة «نقديّ» تشير عموماً إلى تحرير موضوعيّ حريص، ولكنّها تشير ضمنيّاً أيضاً إلى استخدامها بمعناها الأشيع المتضمّن إصدارَ الأحكام والرقابةَ والتنقيبَ عن الأخطاء. ثانياً، شكلُ الكتاب بحدّ ذاته فرض التعديلات، فالجزآن الكبيران المُجلَّدان بغلاف قماشيّ عاديّ يبلغان ألفي صفحة تقريباً بالمجمل، فيها ثلاثة آلاف هامش. تصميم الصفحة يطوّق نصَّ هتلر الأصليّ حرفيّاً من جهاتٍ ثلاث، فكلٌّ من الحافة اليمنى واليسرى لكلّ صفحتين مفتوحتين متقابلتين فضلاً عن الحافّة السفليّة لكلّ صفحة، خُصِّصَت للتعليقات التي تتضمّن شروحات وتصحيحات. هذه المقاربة النقديّة استطلعت المصادر، صحّحت الوقائع الخاطئة، أشارت إلى الشطط، وحلّلت أسلوب الكاتب (على الرغم من أنّ انتقاد «كفاحي» بسبب أسلوب النثر، يبدو بالأحرى أشبه بالتذمّر من أن اللغم الأرضيّ لا يبدو جميلاً للعين، وهو ما ابتعد كثيراً وعلى نحو مسيء عن الموضوع!).

تصميم الصفحة الأكاديميّ هذا، يستند إلى التقاليد الطويلة المستخدمة في شروحات الكتاب المقدّس، التي طوّرها أوّلاً آنسلم من لاون في بداية القرن الثاني عشر: في كلّ صفحة ثمّة كتلتان متميّزتان من النصوص، تختلفان بصريّاً من حيث الحجم وخطّ اليد والموقع على الصفحة -ولاحقاً بنوع الخطّ الطباعيّ واللون- وتعملان معاً بالتوازي. سيتمكّن القارئ هنا من الوصول بآنٍ واحد إلى النصّ الأصليّ، وإلى السياق الذي يؤطّره والمكوّن من التحليلات الأكاديميّة اللّاحقة والتعليقات، متنقّلاً بين نصوص ذات مراتب مختلفة، متلقّياً تعليمات ضمنيّة حول كيفيّة القيام بذلك، يُمليها ترتيبُ تلك النصوص على الصفحات. في حقبة الطباعة، نموذج تقديم النصوص المهمّة وتنسيقها بهذا الشكل، قولَب الكتب المقدّسة التي طُبِعت في عهد الإصلاح البروتستانتيّ، ففي «إنجيل جنيف» مثلاً الذي نُشِر للمرّة الأولى في عام 1560، توزّعَ النصّ المقدّس على عمودين في كلّ صفحة، أمّا الحوافّ الخارجيّة للصفحات فخُصِّصت للتعليقات التي طبعت بخطّ أصغر، والتي تسجّل نقاط الخلافات الدينيّة في القرن السادس عشر، فأحدها مثلاً يوضّح بجلاء التفسيرَ البروتستانتيّ لـ«عاهرة بابل» في سفر

الرؤيا ضمن ملاحظة صغيرة في الهامش، عندما يرد وصفُ ملابسها ذات اللون الأرجوانيّ والقرمزيّ: «لا عجبَ أنّ إكليروس روما سُعِدَ كثيراً بهذا اللون»، كما ربط هامشٌ آخر مستفزّ بين بابل وروما: «حتّى الأطفال يعرفون ما هي المدينة ذات التلال السبعة، التي لطالما تحدّث الناس عنها وذكرها ڤرجيل، والتي تحتوي سبعة أبراج في سور واحد. حينما كتب يوحنا تلك الأمور، كانت تلك المدينة قد بسطت سيادتها على ملوك الأرض: لقد كانت، ولم تكن، وما زالت إلى يومنا هذا، ولكنّها تنحدر نحو الخراب».

بالمثل، «إنجيل دواي ريمز» الصادر عام 1582 تبنّى التصميمَ ذاته في صفحاته، معتمداً على الشروحات كي يروّج لتحليل كاثوليكيّ للنصّ المقدّس، وجادل عوضاً عمّا سبق أنّ بابل هي «إمّا مدينة الشيطان بشكل عامّ، أو -إن دلّ هذا المكان على مدينة معيّنة- مدينة روما الوثنيّة، التي قامت آنذاك ومن ثمّ طيلة الثلاثمئة عام اللّاحقة باضطهاد الكنيسة، وكانت المقرّ الرئيسيّ لكلٍّ من الإمبراطوريّة وعبادة الأصنام». تأطير النصّ من أجل غايات محدّدة وقرّاء محدّدين في خضمّ الحروب الدينيّة، هو أحد الأهداف الرئيسيّة المتوخّاة من التعليقات في الهوامش.

الوزن الثقافيّ لهذه السوابق الطباعيّة، طرح مشكلة بالنسبة لتلك الطبعة النقديّة من «كفاحي»: طريقة تأطير الصفحة بالشروحات والتعليقات، وضعت العمل وإيديولوجيته الخبيثة ضمن سياق معزول، وحالت بين قراءته منفرداً من دون تلك المعلومات الإضافيّة والوقائع المُصحَّحة، ولكنّها خاطرت في الوقت ذاته أيضاً بإسباغ مرتبة رفيعة أو أكاديميّة على كتابٍ لا يستحقّها. البحث السريع في كتالوج أيّ مكتبة بحثاً عن «طبعة نقديّة»، سيكشف عن أعمال رفيعة المستوى تتناول شروحات النصوص المقدّسة ودراسة المخطوطات، أمّا تقديم عمل هتلر ضمن صيغة تترافق مع مفكّري الكنيسة المُعترَف بهم رسميّاً، فيمدحه ضمنيّاً على أنّه جدير بالاشتغال المُعمَّق، حتّى وإن منعَ اللقاءَ المباشَر أو غيرَ الخاضع إلى التمحيص مع محتوياته. لعلّ الجهاز الأكاديميّ أسبغ بعض الاحترام على عنصريّة هتلر القاتلة، من خلال إدراجها ضمن سياق تاريخي وفكريّ ذي سلطة، ولعلّ ثمن النسخة الباهظ سيجعلها بعيدةً عن متناول أولئك القرّاء الذين كانوا سيستفيدون إلى

أقصى حدّ من التفكيك الدقيق لإيديولوجيا النصّ (على الرغم من أنّ هذا السعر المرتفع يهدف خصيصاً إلى الحدّ من شعبيّة الكتاب). كيفيّة التعامل مع محتويات كتاب هتلر، هو سؤال ما يزال يثير معضلات أخلاقيّة وتجاريّة.

الطبعة الألمانيّة التي نُشِرت بعد انتهاء صلاحيّة حقوق الملكيّة الفكريّة، أثارت الجدل بدورها. «دِيَه شِلم» Der Schelm، وهي دار نشر ألمانيّة يمينيّة مقرّها في مدينة لايبزغ، أصدرت طبعة رخيصة الثمن من جزء واحد ذي غلاف مقوّى في عام 2016، وسوّقتها كـ«نسخة جديدة لا تحمل أيّة تعديلات»، كما لم تقدّم تعليقات مرافقة للنصّ، واستخدمت بورتريه هتلر واللون الأحمر الشهيرَين في طبعات حقبة الثلاثينيّات الشعبيّة، ولكنّها طبعت عناوين الغلاف المقوّى الصقيل اللّامع بالخطّ الطباعيّ الرومانيّ وليس القوطيّ. موقع الدار الإلكترونيّ تغنّى بالحقّ بالحريّة الفرديّة، بينما أقصى الشركة عن أيّة مقاطع في الكتاب «تشوّه السمعة، أو تثير النزاعات، أو تلك المسيئة، أو التي تهين الكرامة الإنسانيّة، ولا سيّما تلك التي تتضّمن أيّ نقد تحقيريّ لليهوديّة». إنّه توازن دقيق يصعب التوصّل إليه! في آذار من عام 2020، منعت شركة أمازون بيع «كفاحي» عبر منصّتها، جنباً إلى جنب العناوين الأخرى المعادية للساميّة أو تلك التي تناصر التيّارات اليمينيّة، من ثمّ تراجعت عن هذا الحظر، ممّا زاد شهرة الكتاب بكلّ تأكيد –ولو بطريقة غير مقصودة– فبيعت منه آلاف النسخ. الهند المعاصرة هي إحدى أهمّ مناطق توزيع «كفاحي»، لأنّ التيّار القوميّ الهندوسيّ اليمينيّ المتطرّف يجد صدىً لأفكاره في فانتازيات الكتاب عن القيادة الوطنيّة القويّة. فضلاً عن ذلك، تباع نسخ مقرصنة رخيصة الثمن من «كفاحي» في الشوارع، ونسخٌ تجاريّة بلغات عديدة أيضاً، كما أنّه يحظى وفقاً لأحد التقارير بشعبيّة خاصّة بين طلّاب إدارة الأعمال، ككتاب مرجعيّ عن القيادة القويّة.

المناصرة الصريحة لحريّة الصحافة إبّان الحرب العالميّة الثانية، على أنّها التعبير الأوضح عن الإيديولوجيا الأمريكيّة، والنقيضُ لعدم تسامح ألمانيا النازيّة مع الكتب وقيامها بإحراقها، كانت دائماً تكتيكاً ودائماً خياليّة. الموقع الذي ما زال «كفاحي» يحتلّه في متاجر الكتب حول العالم، يؤدّي بشكلٍ دائمٍ إلى تركيز عدم الرضا والخلافات والكراهية على الكتاب

الماديّ بحدّ ذاته، وعلى الطريقة التي يجب مقاربته من خلالها. في سياق الأبحاث التي أجريتها أثناء تأليف «سحر محمول»، قرأتُ الكثير من الكتب الممنوعة، ولكن كلّما طلبتُ «كفاحي» من مستودع المكتبة أو كلّما أنزلته عن الرفّ، انتابني الاضطرابُ بسبب الظلّ البارد الذي يلقيه حوله. أردتُ أن أكتب إلى القيّمين على المكتبات، كي أؤكّد لهم أنّ اهتمامي به لا ينبع عن تعاطفي معه، وتساءلتُ ما إن كان هناك يا ترى زملاء لا يرغبون بالتعامل معه، خلال رحلته من المستودع إلى مكتبي. كتلميذ الساحر بمواجهة كتاب التعويذات، شعرتُ أنّه كتاب قد يفرّ من قبضتي، ويشقّ طريقه إلى العالم متراقصاً بخبث، لأنّه كالكتب التي سنناقشها في الفصل التالي، يمتلك قوّة فائضة عن محتوياته أو مستقلّة عنها. قلتُ لنفسي إنّه مجرّد كتاب، ولكن مع تقدّم صفحات «سحر محمول»، لم أعد واثقة بتاتاً من أنّ أيّ كتاب... هو مجرّد كتاب فحسب!

***

# الفصل الثاني عشر

## الكتاب الطلسم

ما بين لوحات بللليني، ومنحوتة كانوفا، وثريّاتٍ من زجاج مورانو الكلاسيكيّ، ثمّة قطعة مثيرة للاهتمام في «متحف كورَر» في ڤينيسيا، كانت مِلكاً ذات يوم للدوق والأدميرال ومحبّ القطط فرانسيسكو موروسيني. إنّها أشبه بكتاب صلاة لاتينيّ سميك، بغلاف جلديّ عاديّ، وعباراتٍ منقوشة باللون الأحمر... ولكن لا تدعوا المظاهر تخدعكم! ثمّة صندوق يشغل نصف الكتاب، مصمَّم لإخفاء مسدّس صغير، وعندما تنغلق درفتا الغلاف تتحوّل الشريطة الحريريّة التي تحدّد موقع الصفحات إلى زناد، وتُطلق النار.

هذا الكتاب – المسدّس الذي كان مِلكاً لموروسيني، يتناقض مع ثيمة الكتاب الذي يصدّ رصاصة. إنّها ثيمة مألوفة، يعود تاريخها إلى الحرب الأهليّة الأمريكيّة على الأقلّ، وترتبط بتقليد أقدم يتعلّق بقدرة الكتاب كطلسمٍ على تقديم الشفاء والحماية. تاجر الكتب الأمريكيّ أبراهام سيمون وولف روزنباخ، يروي كيف عُرِضَت عليه الكثير من الكتب المقدّسة التي ثقّبها الرصاص، إلى حدّ أنّ الكوابيس بدأت تنتابه بسببها عن جيوش تهجم عليه «وكلّ جنديّ فيها يضع نسخة حامية من الكتاب المقدّس فوق قلبه»، ولكن كما تشير مزحته هذه، ذلك العدد المهول من الكتب العجائبيّة مُبَالغ به على الأرجح، كما أنّها لم تكن جميعها أناجيل، ففي مكتبة الكونغرس مثلاً توجد نسخة من «كيم» لروديارد كيبلنغ، أنقذتْ حياة جنديّ فرنسيّ بالقرب من مدينة ڤيردون في الحرب العالميّة الأولى «بعشرين صفحة فحسب!». هذه الطبعة الفرنسيّة ذات الغلاف الورقيّ الأصفر، والعناوين الحمراء،

والكعب الطريّ المُخيّط، لا توحي بأنّها كانت قادرة على إيقاف الرصاصة التي ثقبت زاويتها العلويّة اليسرى، بالضبط فوق عبارة «مجموعة المؤلّفين الأجانب» Collection D'Auteurs Étrangers. الفنّانة اليونانيّة المعاصرة كرستينا ميترنتسه عملت على سلسلة أسمتْها «كتبٌ جريحة»، مستندةً إلى التقاليد البصريّة لتلك الكتب الموقّرة، وبدأتها كردّ فعل على تفجير سيارة مفخّخة في مركز ثقافيّ ومكتبة في بغداد. تضمّ السلسلة كتباً ذات أغلفة ورقيّة، «تمّ إطلاق النار عليها من مسدّس وينستر عيار 4.8، مع مراعاة شروط الاستخدام المرَّخص بها»، وبوسعنا أن نرى على هذه الكتب الجريحة فوهة دخول الرصاص الأنيقة الدقيقة، و«جروح الخروج» الممزّقة المشظّاة.

في سياق خرافة الكتاب الحامي ذاتها، اشتهرت كتب الجيب المقدّسة ذات الغلاف الفولاذيّ، التي قُدِّمت هدايا للجنود خلال الحرب العالميّة الأولى، وقد عزّزت زعمها بتوفير الحماية لهم من خلال الجمع بين الإيمان الدينيّ أو الخرافيّ بالإنجيل كدرع مجازيّ، وبين غلاف عمليّ مضادّ للرصاص. بالمثل، تمّ توزيع مصاحف صغيرة على الفرق الهنديّة المسلمة في الحرب العالميّة الأولى، وانتهى الحال بإحداها في مكان لا نتوقّعه بتاتاً: كتبَ لورنس العرب أنّ الزعيم البدويّ «عودة»، عزا نجاته من وابل الرصاص الذي قتل حصانه ومزّق ثيابه، إلى «تميمة، هي مصحف اشتراه بمئة وعشرين جنيهاً» حمته لمدّة ثلاثة عشر عاماً، ولكنّ «هذا المصحف» كما يذكر لورنس، «كان نسخة طُبعت في غلاسكو، لا تكلّف سوى 18 بنساً». الناشرون «ديڤيد برايس وأبناؤه» كانوا خبراء متخصّصين بإنتاج نسخ مصغَّرة من الكتب، قدّموا تشكيلة كبيرة (من كتب صغيرة!) تتضمّن شكسبير، تنيسون، أغاني إسكتلنديّة في غلاف بلون الخردل، قاموساً، فضلاً عن كتب الأطفال، كما نشروا «الإنجيل المُنمْنَم للحلفاء» مرفقاً بعدسة مكبّرة مربوطة به، مجلّداً بغلاف خاكيّ عسكريّ. روى برايس كيف طوّر تخصّصه الطباعيّ هذا، فقال إنّه «انتقل إلى الحجم المصغّر، فالأصغر، فالقزم، انتهاءً بطباعة قاموس مُنمْنَم هو الأصغر في العالَم، يوضَع بداخل قلادة مرفقاً بعدسة مكبّرة». المصحف الذي وصفه لورنس، كان مُصمَّماً كي يوضَع بداخل قلادة بدوره مزوّداً بعدسة مكبّرة، ولم تتجاوز أبعاده

إنشاً مربّعاً، طبعه برايس باللغة العربيّة مستلهماً نماذج المصاحف المغوليّة والمصاحف الصغيرة الأقدم منها والتمائم العربيّة. متطلّعاً إلى الأسواق الإسلاميّة في آسيا وإفريقيا والإمبراطوريّة العثمانيّة، ولا سيّما سوق الحجّ، زوّد برايس كلّ نسخة من مصاحفه بشهادة أصالة، تزعم أنّ النصّ مأخوذ عن مخطوط مُعترَف به رسميّاً نسخه الخطّاط حافظ عثمان، وصادقت عليه السلطات الإسلاميّة. أولئك الذين هزئوا به عندما خاض مغامرة طباعة المصاحف المصغَّرة، سرعان ما اكتشفوا خطأهم، فقد قفزت مبيعات برايس من ثلاثة آلاف نسخة في البداية إلى ما يزيد على مئة ألف نسخة.

لطالما تمّ تسخير الكتاب المقدّس لاستخدامات أخرى غير القراءة، تراوحت ما بين الشفاء، إلى حفظ السجلّات، مروراً بطرد الشياطين وانتهاء بالإدلاء بالقسم. الراهب والمؤرّخ بِيْد في القرن الثامن للميلاد، ذكر استخدام الكتاب المقدّس لعلاج لدغات الأفاعي، أمّا القدّيس أوغسطين فقال إنّ إنجيل يوحنّا يوضَع على رؤوس من يعانون من الحمّى. في العصور الوسطى وما بعدها، ساد أيضاً اعتقاد بأنّ إنجيل يوحنّا تحديداً يمتلك قوى حامية خاصّة، وظهرت منه نسخٌ صغيرة يحملها المرء معه أو يضعها حول عنقه ابتغاءً لحمايتها القصوى، ما يزال بعضها موجوداً حتّى الآن كشاهدٍ على ذلك. حوالي عام 1600، تمّ تشجيع سكّان نوتنغهام على شراء نسخ من الكتاب المقدّس كإجراء احترازيّ ضدّ أعمال السحر، وذلك لقاء ثمن لا يستهان به يعادل عشرة شلنات. في نيو إنغلاند البيوريتانيّة، حيث نتوقّع أن تكون الخرافات المرتبطة بالأشياء الدينيّة غير مقبولة بتاتاً، تمّ استخدام نسخ الكتاب المقدّس لتسجيل أعياد الميلاد، وشفاء المرضى، واتّخاذ القرارات، والتنبّؤ بالمستقبل، وطرد الشياطين، كما ذكر المؤرّخ ديڤيد كريسي وجود كتاب مقدّس مربوط إلى سارية استُخدم كراية في معركة محليّة، وذكر أيضاً أنّ جون أوسغود من إندوڤر في ماساشوستس، ترك في وصيّته 18 شلناً لمصلحة الكنيسة البروتستانتيّة في نيوبوري، «بغية شراء وسادة للقسّ، كي يضع كتابه عليها». يشير كريسي هنا، إلى أنّه «حتّى في نيو إنغلاند المتقشّفة، ببيئتها الدينيّة التي تعارض الخرافات بصرامة، امتلك الكتاب المقدّس بشكله الماديّ بعضاً من الصفات التي تُنسَب إلى أيقونة دينيّة، أو إلى طلسم».

في الأمثلة السابقة، الكتاب المقدّس بوصفه شيئاً ماديّاً، يعمل بالطريقة ذاتها التي تُعزى إلى النصّ المقدّس بوصفه نصّاً، فتصبح مزاعم النصوص المقدّسة بأنّها تهب الخلاصَ مرتبطة بالكتاب الماديّ نفسه في هذه الحالة. فضلاً عن ذلك، قد تنزاح بعض القوى المنسوبة إلى الكتاب المادّي أبعدَ فأبعد عن اللّاهوت القانونيّ، فثمّة طقسٌ على سبيل المثال يتضمّن استخدام مفتاحٍ ونسخة من الكتاب المقدّس لاكتشاف اللصوص:

«يُثبَّت مفتاح في منتصف نسخة من الكتاب المقدّس، يحملها شخصان بين سبابتيهما المتقابلتين، وهذه النسخة ستدور بعد أن تقال كلمات معيّنة. مثلاً، إن أراد المرء العثور على لصّ، يجب عليه أن يردّد آية معيّنة من سفر المزامير، من ثمّ يذكر اسم المشتبه به، فإن كان هذا الشخص مذنباً سيدور الكتاب المقدّس والمفتاح معاً، ولكنّه لن يتحرّك إن كان الشخص المذكور بريئاً».

أتاحت تنويعة أخرى من هذه العزيمة للنساء الشابّات اكتشافَ اسم الحبيب المستقبليّ، كما ساد في كتتاكي إبّان القرن التاسع عشر اعتقاد مفاده أنّه عندما يصاب الطفل بالقمل للمرّة الأولى، سحقُ قملة فوق الكتاب المقدّس ستحسّن قدراته (الطفل، وليس القمل!) على القراءة، أمّا سحقها فوق كتاب ترانيم أو كتاب أغانٍ، فسيجعله مغنيّاً جيّداً في المستقبل.

لا تتطلّب الاستخدامات السابقة فتحَ الكتاب المقدّس ولا تقليب صفحاته، لأنّها ترتبط بالكتاب ككتلة ماديّة تمتلك قوى خاصّة. على النقيض منها، التقليد الموازي المسمّى بـ «استخارة الكتب» -أي فتحُ كتابٍ محدّد عشوائيّاً، ابتغاءً للتنبّؤات الحكيمة- يضفي على الكتاب الماديّ قوّةَ العزائم السحريّة. شاعت هذه الممارسة في أوروبا إبّان الحقبة الحديثة الباكرة، واستُخدِمت فيها النصوص الكلاسيكيّة أو الوثنيّة في البداية، من ثمّ الكتاب المقدّس وسواه من الكتب لاحقاً، وكانت بالأحرى نوعاً من العادات الباطنيّة كما تقترح قصّة قديمة يرويها كاتب السير الذاتيّة الثرثار جون أوبري: في عام 1648، عندما كان تشارلز الأوّل مسجوناً بانتظار المحاكمة التي ستنتهي بإعدامه، استدعى ابنه تشارلز أميرُ ويلز الشاعرَ أبراهام كاولي كي يرفّه عنه. «سأل صاحبُ السموّ ما إذا كان كاولي يرغب بلعب الورق،

كي يُبعد ذهنه عن الأفكار الحزينة» يخبرنا أوبري، «فردّ السيّد كاولي بأنّه لا يرغب بذلك، ولكن إن شاء صاحبُ السموّ، يمكنهما أن يجرّبا الاستخارة الڤرجيليّة (يحمل السيّد كاولي في جيبه دائماً، نسخةً من أعمال ڤرجيل)، فوافق الأمير على الاقتراح، وغرز دبّوساً في الكتاب الرابع من الإنيادة في هذا الموقع [VI 615–20]».

يتابع أوبري قصّته بتقديم شروحات عن مجريات هذه العمليّة، ممّا يوحي أنّها لم تكن شائعة كثيراً:

«تتمّ هذه العزائم على النحو التالي: الطرف الذي تجتاحه رغبة عارمة بالتوصّل إلى قرارٍ بما يتعلّق بحدثٍ معيّن، يأخذ دبّوساً ويغرزه عشوائيّاً بين صفحات الكتاب [ڤرجيل، هوراس، الكتاب المقدّس]، ويختار إمّا الصفحة اليمنى أو اليسرى، من ثمّ يفتح الكتاب ويبدأ بالقراءة من بداية الموضع الذي يحدّده الدبّوس. الكتاب المذكور، يجب أن تحمله يدُ شخص آخر».

هذه العمليّة المتكلّفة التي يتعاون فيها شخصان على مقاربة الكتاب، قدّمت نبوءة قاتمة للأمير، فالمقطع الذي حدّده الدبّوس بدأ بـ«لِيُقتَلْ في حرب الناس الشجعان/ منفياً.../ لِيَمُتْ قبل الأوان، وليكن الرمل قبرَه»، وهنا يعلّق أوبري على تحقّق نبوءة الموت بأنّ جسد الملك تشارلز «دُفِن سرّاً في الرمال، بالقرب من قلعة وايتهول» بعد إعدامه. ثمّة تنويعات أخرى على هذه القصّة، تقدّمها في مدينة أكسفورد المناصرة للمَلَكيّة عام 1642، عندما «ذهب الملك ذات يوم كي يتفرّج على المكتبة العامّة، حيث عرضوا عليه كتباً كثيرة، من بينها نسخة فاخرة من ڤرجيل ذات تجليد فخم. من ثمّ، قام اللورد فاكلاند كي يشتّت انتباه الملك بدعوته إلى اكتشاف حظوظه من خلال الاستخارة الڤرجيليّة، وهي كما يعرف الجميع نوع من قراءة البخت كان شائعاً قبل عصور طويلة. عندما فتح الملك الكتابَ، اكتشف أنّ اختياره وقع على المقطع الذي تقوم فيه ديدو بلعنِ إنياس». مكتبة سُر مَن قرأ

لم يتمكّن أحدٌ قطّ من تحديد تلك النسخة الفخمة من ڤرجيل التي استخدمها الملك، ولكنّ المغزى واضح: ڤرجيل يعرف كلّ شيء!

«الاستخارة الڤرجيليّة» أو «البخت الڤرجيليّ» إذن هي مثال عن استخارة

الكتب، حينما يلجأ القارئ إلى الكتاب بسبب سؤال معيّن «يتوق بشدّة إلى الحصول على جواب له»، أو «كي يكتشف حظوظه» من باب الفضول. عدَّت مؤلّفات ڤرجيل مصدراً مناسباً للبحث عن معلومات تتعلّق بالمستقبل، نظراً لأنّه تنبّأ كما يقال بقدوم المسيح وبتهديم روما، كما أنّ القوى السحريّة حامت حول سيرته الذاتيّة الخرافيّة، فقد زعمت أساطير العصور الوسطى أيضاً أنّه كان معلّمَ الساحر مرلين[1]. لعلّ السبب راجع جزئيّاً إلى أنّ كلّاً من الإلياذة والإنيادة تدور عن الصراعات وقوّة التحمّل، وتغصّ بالقصائد التي قد تنطبق على المعضلات أو لحظات عدم اليقين، ولكنّ الاستخارة الڤرجيليّة ومشابهاتها الأخرى التي تستخدم نصوصاً مختلفة، اعتمدت على شكل الكتاب بقدر اعتمادها على محتواه بالضبط، لأنّ غرزَ دبّوس في طبعة ما لن يقدّم النتيجة ذاتها باستخدام نسخة أخرى مختلفة الشكل. لعلّ نسخة ڤرجيل المحمولة العمليّة تلك التي وضعها أبراهام كاولي في جيبه، كانت طبعة عام 1542 التي أصدرها في ليون مطبعيّ من أتباع تيّار الإنسانيّات هو سباستيان غريف (غرايفوس)، الذي طبع كتباً صغيرةً من طراز «سِكْستودِسيمو» sextodecimo –تُستخدم هنا ورقة واحدة تُطوى 16 مرّة، ممّا يُنتج 32 صفحة في كتيّب بحجم الهاتف الذكيّ الحديث– وتلك النسخة كانت كتاب جيب مصمَّماً خصّيصاً كي يحمله المرء معه أينما ذهب، بغية استخارته. في «استخارة الكتب»، الكتاب هو الذي يقرأ القارئَ وليس العكس.

القراءة بالقرعة أو مشابهاتها، تعطي الأولويّة للكتاب كشيء وليس كنصّ. توزّعُ الكلماتِ على الصفحة قد يبدو عمليّة عشوائيّة تمّت في المطبعة، لا عمليّة مقصودة ذات مغزى، أمّا تحت التمحيص الدقيق الذي يتمّ أثناء الاستخارة فالكتاب يصبح شيئاً ماديّاً خاصّاً يفتح مدخلاً إلى معانٍ أعمق، وهذه المعاني تتعلّق بدورها بشكل الكتاب لا بمحتواه. إنّها أشبه بـ «الشِعر الذي نعثر عليه» في كتاب جو هاميل العبقريّ «كلمات الأخدود»، الذي يتألّف من عمود من الكلمات في طبعة بنغوين من «أوليسس» لجيمس جويس، بقيت بعد أن قام هاميل بحذف كلمات نصّ جويس بأكمله ما عدا تلك الملاصقة لأخدود

1– شخصيّة ميثولوجيّة شهيرة في العصور الوسطى، لا سيّما في الأساطير المرتبطة بالملك آرثر. المترجمة

الكتاب، أي الثنية الموجودة في المنتصف بين كلّ صفحتين متقابلتين. استخارة الكتب لها مناصرون أقوياء، القدّيس أوغسطين مثلاً مدينٌ بكتابة اعترافاته إلى قوّة الكتاب الماديّ: كان يبكي يائساً تحت شجرة تين، وإذ به يسمع طفلاً بالقرب منه يلهو ويغنّي «التقطْه واقرأْه، التقطْه واقرأْه»، وهنا يضيف القدّيس: «لم أفهم ذلك إلّا على أنّه نوع من العناية الإلهيّة، تأمرني بفتح الكتاب كي أقرأ أوّل مقطع يصادفني... بحماس شديد، عدتُ إلى المكان الذي كان آليبيوس جالساً فيه، حيث تركتُ هناك قبل أن أنهض سِفرَ أعمال الرسل. التقطتُه، فتحته، وقرأتُ بصمت أوّل مقطع وقعت عليه عيناي: «لاَ بِالْبَطَرِ وَالسُّكْرِ، لاَ بِالْمَضَاجِعِ وَالْعَهَرِ، لاَ بِالْخِصَامِ وَالْحَسَدِ. بَلِ الْبَسُوا الرَّبَّ يَسُوعَ الْمَسِيحَ، وَلاَ تَصْنَعُوا تَدْبِيرًا لِلْجَسَدِ لأَجْلِ الشَّهَوَاتِ»[1]. لم أرغب بقراءة المزيد ولم يلزمني ذلك، لقد كانت نهاية الجملة أشبه بضوء ملجأ انسكب في قلبي على الفور، وبدّد كلّ ظلال الشكّ. عندها، وضعتُ إصبعي أو علامة أخرى في الكتاب، وأغلقته». تفاصيلُ وصفِ القدّيس أوغسطين لذلك التسامي الروحانيّ، تدور على نحو ملائم عن الكتاب الماديّ وكيفيّة التعامل معه: لم تكن تلك النبوءة لتحدث، إلّا من خلال وسيط معيّن هو الكتاب الماديّ.

استمرّ تقليد الاستخارة الفرجيليّة إلى ما بعد العصور القديمة، وارتبط بشتّى الكتب في مختلف الثقافات. مخطوطات «الفالْنامه» على سبيل المثال، أُنتِجت خصّيصاً ككتاب نذائر بغية قراءة البخت، مزدانةً بالرسوم، ومستقاةً من الميثولوجيا والفلكلور والدِين. النسخ الباقية منها التي عُثر عليها في تركيا وسوريا وإيران، تعود إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، أي إلى نهاية الألفيّة الإسلاميّة حين سادَ القلق من المستقبل، وهي كتب ضخمة تتيح لحشد من الناس أن يجتمعوا حولها بسهولة، أثناء جلسات الاستخارة التي تتمّ في الشوارع أو الساحات العامّة. بالمثل، أصبح الكتاب المقدّس هو الأشيع استخداماً في الاستخارة بالنسبة للتقليد المسيحيّ. متفكّراً في صباه في حقبة 1630، جون داين الكهل من روكسبوري في ماساشوستس مثلاً، يتذكّر كيف قرّر أن يغادر إنجلترا إلى نيو إنغلاند مخالفاً رغبة والديه:

---

1- رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية، الإصحاح 13: 13، 14. المترجمة

«جلستُ إلى الطاولة التي وُضِع فوقها الكتاب المقدّس، وأخذتُه بين يديّ على عجل، من ثمّ قلتُ لأبي إنّني سأفتحه، ولو طالعني أيّ مقطع يشجّعني سواء على الرحيل أو البقاء، فهذا يحسم المسألة... أوّل ما وقعت عليه عيناي كان: لِذلِكَ اخْرُجُوا مِنْ وَسْطِهِمْ وَاعْتَزِلُوا، يَقُولُ الرَّبُّ. وَلاَ تَمَسُّوا نَجِسًا فَأَقْبَلَكُمْ»[1]. وهكذا، اقتنع ثلاثتهم، فأبحر جون إلى العالَم الجديد وسرعان ما تبعه الوالدان. المثال الأوضح على تقليد «الاستخارة القرجيليّة» في عصرنا هذا، قد يكون موجوداً في الآيات المحدّدة في نسخ «إنجيل غيديون» الذي يُطبَع منذ عام 1899 بأعداد هائلة، بغية توزيعه مجّاناً على العامّة في الشوارع، وغرف الفنادق، والمدارس، والسجون، والقوّات المسلّحة. هنا، استغلّ «إنجيل غيديون» النزعةَ لاستخارة الكتب، مدركاً أنّ القرّاء قد يلجؤون إليها في لحظات عدم اليقين، ولكنّه ألغى العشوائيّة من هذه العمليّة من خلال تحديد آيات معيّنة ملائمة تفتتح كلَّ سِفرٍ من أسفاره، بغية استخارتها في شتّى المواقف والحالات العاطفيّة المختلفة.

استخارة الكتب، واستخداماتها لغايات أخرى تختلف عن القراءة، تسبغ على الكتاب الماديّ قوىً سحريّة. الإثنوغرافيا الكولونياليّة خلال القرن التاسع عشر، اعتادت بغطرسة على تقديم السكّان الأصليّين كأميّين لا يفهمون ما هي القراءة والكتابة، وأنّهم يعاملون الكتاب أيّاً كان كنوع من الفيتيشيّة. يتحدّث جاك غودي مثلاً، عن عرّاف تقليديّ يدعى أُوي من شعب بيريفو[2] في حقبة الخمسينيّات من القرن العشرين، استخدم كتاب تمارين مدرسيّ كوسيط للتواصل مع القوى ما فوق الطبيعيّة، كما ذكر أنّ مقاتلي قبيلة نْديبيلي استخدموا الأناجيل البروتستانتيّة والريش لتزيين رؤوسهم في أواخر القرن التاسع عشر في نْغاميلاند[3]، حيث استغلّ المبشّر البروتستانتيّ

---

1- رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس، الإصحاح السادس، الآية 17. المترجمة

2- قبيلة إفريقيّة استوطنت أجزاء من غانا وبوركينا فاسو قديماً. المترجمة

3- قبيلة نْديبيلي تضم مجموعة من الشعوب الإفريقيّة الناطقة بلغة البانتو، استوطنت جنوب إفريقيا قديماً، أمّا نْغاميلاند فهي مقاطعة في الشمال الغربيّ من بوتسوانا. المترجمة

المحترم جيمس هيبورن الاعتقادات المحليّة السائدة هناك، كي يشبّه أناجيله تلك بـ «تعويذة قويّة». في الفصل الثامن، رأينا كيف أثار المستكشف هنري ستانلي مخاوف السكّان الأصليّين من قبيلة مُوا، الذين حسبوا دفاتره نوعاً من السحر القويّ... وقد كانت كذلك حقّاً، لأن سجلّات رحلاته تحوّلت لاحقاً إلى سلاح بيد النظام الاستعماريّ البلجيكيّ الوحشيّ الذي موّل استكشافاته. إيزابيل هوفماير تتبّعت مسيرة كتاب جون بونيان «رحلة الحاجّ»[1] –وهو بحدّ ذاته سردٌ مجازيّ عن رحلة روحانيّة– وانتقاله حول الكرة الأرضيّة إلى مختلف أرجاء العالَم البروتستانتيّ، لا سيّما إلى المناطق الإفريقيّة جنوبي الصحارى الكبرى، ونوهت إلى أن النقاشات عموماً أشارت آنذاك إلى الكتب كـ «فيتشيّة تختصّ بالرجل الأبيض». الكتب كفيتشيّة كانت إذن وما تزال، مركزَ الديمقراطيّات الغربيّة الحديثة.

إبداء التوقير للكتاب المقدّس أو أداء القَسَم باستعماله، ما يزال جزءاً روتينياً من أعمال المحاكم، فالحَلْفُ على كتاب يحظى بالقدسيّة هو جزء معياريّ من الإدارة القانونيّة، و«مرسوم القسَم» لعام 1978 سمح باستخدام العهد القديم أو العهد الجديد أو القرآن في المملكة المتّحدة، كبديل عن الكتاب المقدّس البروتستانتيّ بالنسبة لمن يعتنقون أديانًا أخرى. في عام 2013، دار الجدل بين أعضاء «رابطة القضاة» هناك، حول مقترح بالتوقّف عن استخدام الكتب الدينيّة لأداء القسم، نظراً لأنّها فقدت قدرتها على ضمان قولِ الحقيقة في المحكمة، كما أنّ التوقيع على تصريح يؤكّد فيه المشاركون في المحاكمة أنّهم يفهمون العقوبات الدنيويّة الخطيرة التي تعاقب شهادة الزور، سيكون أكثر فعاليّة. رُفضَ هذا المقترح، وعلى الرغم من أنّ نتائج الاستفتاءات في المملكة المتّحدة تبيّن أنّ نصف سكّانها لا يعدّون أنفسهم متديّنين، ولكنّ قوّة الكتاب الذي يحظى بالقداسة كشيءٍ ماديّ ما تزال مصانة بالقانون. بأيّ حال، يستطيع الشهود اليوم أن يحلفوا «بشرفهم»، عوضاً عن أن يقسموا على كتاب ما. القسم على كتابٍ شائع خارج المحكمة أيضاً، ففي خلال مراسيم عقد قران في أمريكا الوسطى في غياب الكتاب المقدّس،

1– نشره الكاتب الإنجليزيّ البروتستانتيّ الشهير جون بونيان في جزأين في عام 1678 وعام 1684، واحتلّ المرتبة الثانية من حيث الشعبيّة بعد الكتاب المقدّس. المترجمة

يقال إنّ مهندساً قام في القرن التاسع عشر بتزويج عروسين بجعلهما يحلفان على كتاب لا نتوقّعه، هو «تريسترام شاندي» لستيرن، وقرأ منه مقتطفاً أثناء أداء الطقوس. في كوميديا كونغريف إبّان عصر الإصلاح «طريقة العالَم»[1]، تذكّر الخادمة مينسِنغ السيّدةَ مارووود: «جعلتِنا نحلف على نسخة من قصائد مِسالينا»، وذلك عندما ضُبطَت السيّدة في وضعية منافية للحشمة. لا نعرف أيّ كتاب تقصده الخادمة بالضبط، ولكنّ الإيحاءات الشهوانيّة المترافقة مع مِسالينا زوجة الإمبراطور الرومانيّ كلاوديوس، تجعل القسَم كوميديّاً للغاية!

القسم الرئاسيّ الأمريكيّ يتمّ عادةً بالحلف على كتاب، هو الكتاب المقدّس المسيحيّ غالباً. الكتاب المقدّس الخاصّ بجورج واشنطن، استُخدِم مراراً من قبل عدّة رؤساء تلوه في هذا المنصب، لكنّ جون كوينسي آدامز حلف على كتاب قانونيّ يضمّ نسخة من الدستور، أمّا هاري إس. ترومان فأقسم على نسخة مقلّدة طبق الأصل من إنجيل غوتنبرغ تمثّل الكاثوليكيّة الرومانيّة، وعلى كتاب مقدّس إنجليزيّ صغير يمثّل البروتستانتيّة، كي يؤكّد على التزامه تجاه الطوائف الدينيّة المختلفة. في خضمّ حالة الارتباك والصدمة التي سادت بعد اغتيال جون إف. كينيدي، حلف لندون ب. جونسون على متن الطائرة الحربيّة آيرفورس وَن على كتاب القدّاس الكاثوليكيّ الخاصّ بكينيدي، لأنّه كان الكتاب الأنسَب المتوافر بين يديه آنذاك. دونالد جي ترامب أقسم على نسختين من الكتاب المقدّس، تلقّى إحداهما هديّة من أمّه في طفولته، أمّا الثانية فاستعارها من مكتبة الكونغرس، وهي النسخة نفسها التي حلف عليها كلٌّ من لنكولن عام 1861، وباراك أوباما في عامي 2007 و2011، بعد انتخابهما لمنصب الرئاسة. هذه النسخة المغلّفة بالمخمل ذات الزوايا المعدنيّة، هي كتاب صغير سميك طبعته مطبعة جامعة أكسفورد عام 1853، اشتراها موظّف في المحكمة العليا الأمريكيّة خصّيصاً للنكولن عند تنصيبه رئيساً، لأنّ كتب هذا الأخير لم تكن قد وصلت بعدُ من سبرينغفيلد في إيلينويز. إنّها كتاب عاديّ

1- مسرحيّة كوميديّة تُعدّ درّة أعمال كاتب المسرحيّات الإنجليزيّ وليام كونغريف، قُدِّمَت للمرّة الأولى على المسرح عام 1700، وسخر فيها من العادات والتقاليد التي حكمت مجتمعه آنذاك، لا سيّما الحبّ والزواج. المترجمة

من ذاك الذي يُطبَع بالجملة، ولكنّها اكتسبت قداسةً بسبب استخدامها في المراسيم: سلعةٌ تحوّلت إلى أداة طقسيّة.

في عام 2006، صرّح كيث إليسون -أوّل مسلم يُنتَخَب إلى الكونغرس الأمريكيّ- بأنّه سيقسم عند توليه منصبه على مصحف، فثار غضب المحافظين إلى حدّ لا يُستهان به. «لا تكترث أمريكا بالكتاب الذي يفضّله كيث إليسون» كتب دينيس براغر في عموده الصحفيّ السياسيّ، «فعندما يتعلّق الأمر بعضو في الكونغرس يريد أن يقسم على أنّه سيخدم أمريكا ويناصر قيَمَها، لا يهمّ أمريكا هنا في هذه الحالة سوى كتاب واحد، وهو الكتاب المقدّس». مداخلة براغر أثارت الجدل، كما طلبت «رابطة العائلة الأمريكيّة» من أعضائها أن يراسلوا ممثّليهم في الكونغرس بالإيميل، كي يطالبوهم بأن يصبح القسم على الكتاب المقدّس شرطاً قانونيّاً عند تولّي المنصب. في نهاية المطاف، سُمِح لكيث إليسون ممثّل مينيسوتا بأن يُقسم على مصحف تعود مِلكيّته لتوماس جفرسون، وهو نسخة من جزأين طُبِعَت في القرن الثامن عشر، وترجمها عن العربيّة جورج سايل. يُنسب الفضل إلى عمل سايل هذا، المعنون بـ«القرآن، الذي يُعرَف عموماً بـ قرآن محمّد» 1734، في تعريف الجمهور الغربيّ بالتعاليم الإسلاميّة: «إن كانت أديان الأمم الأجنبيّة ومؤسّساتها المدنيّة جديرة بأن نتعرّف إليها، فلا بدّ أن نطلع على ما قدّمه محمّد، المشرّعُ العربيّ ومؤسّسُ الإمبراطوريّة التي امتدّت خلال أقلّ من قرن على جزء من العالَم، أكبر بكثير ممّا احتلّه الرومان»، كما خاطب سايل القرّاء في التمهيد. هذه النسخة تحديداً، تمكّنت إلى حدٍّ ما من تهدئة التوتّرات التي كشفها وضخّمها الغضب الذي أثارته قضيّة إليسون، فهذان الجزآن كانا مِلكاً لأحد الآباء المؤسّسين، الذي تبرّع بهما من مكتبته الشخصيّة إلى مكتبة الكونغرس لتعويض الكتب التي دمّرها البريطانيّون عام 1812، ولذلك ساهما بإلغاء التهمة المبطّنة التي وجّهها براغر إلى كيث إليسون، وهي أنّ ما يقوم به لا يُعدّ أمريكيّاً، فها هو ذا الردّ السريع عليها: مصحف أمريكيّ بحجم دفتر تمارين مدرسيّة، مُغلَّف بالجلد الأحمر المرمريّ، جزآه كلاهما موسومان بالحرفين الاستهلاليّين من اسم الرئيس الأمريكي توماس جفرسون T.J، أي أنّه قرآن جفرسون وقرآن محمّد في آنٍ

واحد. إحدى المفارقات المسكوت عنها في خيار إليسون، هي أنّ ترجمة سايل كانت معادية للإسلام إلى حدّ بعيد، ففي مقدّمة ترجمته «الجديدة غير المتحيّزة» في بداية الجزء الأوّل، أعلن للقارئ أنّه مؤمنٌ بـ«تفوّق البروتستانتيّة»، وهو المبدأ ذاته الذي تردّدت أصداؤه في الجدل حول الكتاب المقدّس البروتستانتيّ في قضيّة إليسون، بوصفه الكتاب الوحيد ذا القداسة الذي يصلح للاستخدام من قبل المشرّعين الأمريكيّين: «وحدهم البروتستانتيّون هم القادرون على مهاجمة القرآن بنجاح، وبالنسبة لهم، أنا واثق بأنّ العناية الإلهيّة قد اختارتهم كي يتغلّبوا عليه»، كتب سايل.

القوّة والمرتبة المنسوبتان إلى الكتاب المقدّس بما يتعلّق بالاستخارة، والحماية، والقسَم، جعلتاه أيضاً سجلاً ملائماً لحفظ التواريخ الهامّة. «المكتبة البريطانيّة» تحتفظ بمخطوطة أوتوغرافيّة مبهرة كانت مِلكاً لجون ملتون، لا تضمّ قصائد ولا منشورات ولا رسائل، بل إنّها نسخة من الكتاب المقدّس موسومة بتاريخ عائلته: نسخة صغيرة سميكة من إنجيل الملك جيمس 1611 (أي «النسخة الشرعيّة»)، قُرِئت كثيراً، صفحاتها ممزّقة ومهترئة، وتحمل خطّ يدِ ملتون الأنيق بحبر بنيّ اللون على الصفحة الغفل الأماميّة. من تدرّجات لون الحبر المختلفة، يبدو أنّ مولد طفلته البكر آن في عام 1646 هو ما حرّضه على البدء بحفظ ذكرياته. ثمّة ملاحظة دوّنها، تفكّر فيها في مولده هو شخصيّاً «في الساعة السادسة والنصف صباحاً»، في 9 كانون الأوّل 1608، ومولد شقيقه كريستوفر بدقّة أقلّ «في يوم الجمعة، قبل شهر تقريباً من الكريسماس، في الخامسة صباحاً 1615»، كما دوّن أيضاً بشكل تقريبيّ عُمرَي ابنَي أخته إدوارد وجون فيليبس، اللذين انتقلا للإقامة في منزله حوالي عام 1640، من ثمّ صرّح: «وُلِدت ابنتي آن في 29 تموّز». دوّن ملتون أيضاً تاريخ ميلاد أطفاله الآخرين ماري، جون، وديبورا، وكذلك «زوجتي، والدتها، توفّيت بعد ثلاثة أيّام تقريباً، ومات ابني بعد والدته بستّة أسابيع». فقد ملتون بصره حوالي عام 1651، وتولّى شخصٌ آخر يتميّز خطّ يده بانحناءات ملحوظة حفظَ هذا السجل، ولكنّه تابع استخدام ضمير المتكلّم: «ابنتي». الملاحظة الأخيرة توثّق مولد ووفاة كاثرينَتَين، هما زوجة ملتون الثانية وابنته عام 1657. إنّه سجلّ حزين شحيح لحوليّات الحياة

والموت، بما فيه من التفاصيل الحميمة عن تواريخ الميلاد، والخطوط العامّة التي يرسمها عن حياة عائلة معيّنة، وإصابة الشاعر بالعمى، والتوثيق غير العاطفيّ وإنّما الغاصّ بالحزن للأمل واليأس البشريّ.

عادةُ استخدام الكتاب المقدّس لتسجيل التواريخ العائليّة في صفحاته، بدأت في القرن السابق لملتون واستمرّت لعدّة قرون بعده، فقد أضيفت صفحات فارغة إلى بعض نسخ الكتب المقدّسة آنذاك، تسهيلاً على ما يبدو لتحويلها إلى مستودعات جينالوجيّة، كما أنّ بعض الطبعات المعاصرة تحتوي بدورها صفحاتٍ معنونة بعناوين تُلهِم القارئ حفظَ سجلّات عائلته فيها. أخيراً، كتب مايك سباثاكي[1] في موقعه الإلكترونيّ عن الكتاب المقدّس الخاصّ بعائلته، وذكر كيف حاول أحد أفرادها لاحقاً أن يُعدّل تاريخ ولادة قديم، كي تبدو الجدّة المدعوّة ديڤينا روبر كأنّها قد وُلِدت في عام 1826، أي بعد زفاف والديها وليس قبله في عام 1825.

من البديهيّ أن تتحوّل الكتب المقدّسة إلى مستودعات لحفظ السجلّات العائليّة، وذلك لعدّة أسباب: توافرها (قد يكون الكتاب المقدّس، الكتابَ الوحيد الموجود في بعض المنازل)، حجمها (من الصعب أن تضيع أو أن تتلف، وذلك راجع إلى وزنها وأبعادها)، محتوياتها (الجينالوجيات -كما توضّح ترجمة الملك جيمس لإنجيل متّى، الإصحاح الأوّل: «إِبْرَاهِيمُ وَلَدَ إِسْحاقَ. وَإِسْحاقُ وَلَدَ يَعْقُوبَ. وَيَعْقُوبُ وَلَدَ يَهُوذَا وَإِخْوَتَهُ»- هي جزء صميميّ من السرديّة التوراتيّة). السبب الأخير هذا، قد يكون الأقلّ أهميّة، نظراً لوجود أمثلة عديدة عن كتب أخرى غير جينالوجيّة استُخدِمَت للغاية ذاتها، لأنّ النقطة الحاسمة هنا تتلخّص بفهم القارئ لأهميّة الكتاب وديمومته. كتبت لاورا نوبرز عن قيام القرّاء بتسجيل الأحداث العائليّة الخاصّة بهم، في صفحات «إيكون بازيليك» المنسوب إلى الملك تشارلز الأوّل، كردّ فعل على أهميّة الإنسانيّة المشتركَة والرابطة الزوجيّة اللتين يشدّد عليهما هذا الكتاب المتعاطف مع المَلَكيّة، والذي نُشِر بعد أيّام من

1- مؤلّف بريطانيّ توفّي عام 2022، أنشأ مدوّنة وموقعاً إلكترونيّاً تناول فيه كلّ ما يتعلّق بتاريخ ونسب عائلة سباثاكي في الماضي والحاضر، بمختلف أجيالها. المترجمة

إعدام الملك تشارلز، زاعماً أنّه يروي سيرة الملك الذاتيّة الروحانيّة كما كتبها هو شخصيّاً (الطبعات اللّاحقة تضمّنت تصريحاً مكتوباً تحت القَسَم يشهد بأنّ تشارلز هو المؤلّف، وذلك ردّاً على الجدل المستمرّ حول هذه النقطة)، وتضمّن لوحة منقوشة تشغل صفحتين متقابلتين بأكملهما، تصوّر الملك تشارلز راكعاً أمام كتاب مفتوح يحمل شعاراً لاتينيّاً in verbo tuo spes mea «في كلمة الربّ أضع أملي». قصائد «إيكون بازيليك» أسبغت على الملك، مرتبة شهيد مسيحيّ: «ببهجة، آخذ تاج الشوك هذا»، مرسّخةً القصّة العاطفيّة عن استشهاده، فحتّى قصيدة «إيكونكلاستس»[1] القويّة التي كتبها ملتون لتفنيد «إيكون بازيليك»، لم تستطع في نهاية المطاف أن تزعزع السرديّة المتعاطفة مع المَلَكيّة حول إعدام تشارلز.

كما تضيف نوبرز، ثمّة نسخ عديدة بقيت إلى يومنا هذا من «إيكون بازيليك»، قام القرّاء بتدوين ملاحظات في صفحاتها كي يوثّقوا الولادات والوفيات والتعميد، فضلاً عن موادّ أخرى عشوائيّة أو هامشيّة من تلك التي يخربشها الناس أحياناً في كتبهم (على سبيل المثال، «السيّد مورغان إيڤانز هو رجل بالغ التهذيب، يتعامل باحترام جمٍّ مع العاملين في خدمته ومع النبلاء على السواء»). في نسخة صغيرة الحجم من هذا الكتاب الذي حظي بشعبيّة واسعة، محفوظة حاليّاً في مكتبة جامعة غلاسكو، نكتشف كيف قام آل كوبرثوايت المناصرون للمَلَكيّة، والذين عاشوا في مقاطعة «ليك ديستركت» الإنجليزيّة في أواخر القرن السابع عشر، بإضافة ملاحظات إلى قصّة تشارلز وثّقوا فيها مجريات حياة العائلة وتفاصيل علاقاتها، ووقّع ستانلي كوبرثوايت اسمه على التواريخ المذكورة، بما فيها مناسبات

1- العنوان «إيكون بازيليك» Eikon Basilike يعني حرفيّاً «صورة الملك». نُشِرَ هذا الكتاب في كانون الأوّل 1649 بعد إعدام الملك تشارلز مباشرة، دفاعاً عن مواقفه وأعماله خلال الحرب الأهليّة البريطانيّة، هادفاً إلى حشد التأييد الشعبيّ ضدّ حكومة الكومنويلث، وصدرت منه 35 طبعة خلال السنة الأولى فحسب من صدوره. قصيدة جون ملتون المذكورة Eikonoklastes تعني حرفيّاً «محطّم الصورة»، صدرت في تشرين الأوّل من عام 1649، وكتبها بتكليف من الحكومة ردّاً على «إيكون بازيليك». المترجمة

الدفن والتعميد في كنيسة غراسمير. بالمثل، تتبّعت إيزابيل هوفماير آثار الملاحظات والسجّلات العائليّة في نسخ من «رحلة الحاجّ»، بما فيها هذا التاريخ العائليّ الذي يتطلّع قدماً: «من هانا وليامز، على سرير موتها في 21 آب 1852، كهدية إلى ابنتها جاين فراود، وعند وفاة الابنة يجب أن يُعطى هذا الكتاب إلى إيما فراود ابنة جاين». في طبعة أخرى من الكتاب نفسه باللغة الويلزيّة، نقرأ الملاحظة التالية أيضاً: «من فضلكم، أعطوا هذا الكتاب إلى ديڤيد جون باينون، ابن جون فيليب باينون، بعد وفاة والده. إن مات ديڤيد قبل شقيقته إليزابيث، من فضلكم أعطوها الكتاب». عُهِد أحياناً إلى الكتب المهمّة، بحفظ ملاحظات تتجاوز الوسط العائليّ أو المنزليّ المباشر، كنسخة من الفوليو الأوّل لشكسبير على سبيل المثال، دوِّنَت الملاحظة التالية بقلم الرصاص على الوجه الداخليّ لغلافها: «4 آب 1914، إعلان الحرب على ألمانيا»، من ثمّ في الأسفل: «11 تشرين الأوّل 1918، توقيع الهدنة في الخامسة صباحاً». لعلّ هذا الكتاب الثمين عُدَّ الموقع الأنسب والأهمّ، لتوثيق الأحداث العالميّة المهولة.

أعظم مثال على استخدام الكتب كطلسم، هو وضعها في التوابيت إلى جوار مالكيها (استباقاً لذلك، يمكنكم الآن شراء تابوت تستخدمونه أوّلاً كخزانة كتب، إلى أن تحين الحاجة إليه)، ولعلّ هذه العادة مأخوذة عن المصريّين القدماء الذين أرسلوا المتوفّى إلى العالم الآخر، محمّلاً بلفافة بردي توجيهيّة من «كتاب الموتى». «إنجيل القدّيس كوثبوت»، وُجِد بداخل تابوت هذا القدّيس المتوفّى في القرن السابع عشر. الطبيب السير وليام براون طلب في وصيّته بأن يُدفَن مع نسخته المفضّلة من هوراس، التي أصدرها الناشرون الأوروبيّون البارزون آل «إلْزِفير». الطبيب وليام أوسلر امتلك نسخة من «ريليجو ميديسي»[1] Religio Medici بطبعة عام 1862، «تجليدها فاخر، ويبدو أنّه قرأها كثيراً»، وُضِعَت فوق تابوته أثناء جنازته في «كنيسة المسيح» في أكسفورد، أمّا تينسون فدُفِن مع نسخة من مسرحيّة «سيمبلين» لشكسبير. لعلّ التابوت الذي كان الأكثر ازدحاماً بالكتب، هو

1- يعني العنوان حرفيّاً «ديانة طبيب»، وهو كتاب شعريّ يروي اعترافات حول العقيدة ولمحات من الحياة الروحانيّة الشخصيّة لمؤلّفه السير توماس براون. المترجمة

تابوت السيد جون أندروود من ويتِلْسي، الذي تميّزت جنازته عام 1733 بغرابة لافتة! مجلّة «لندن ماغازين، أو جنتلمانز منثلي إنتلجنسر»، كتبت عنها ما يلي:

«طُلي التابوت باللون الأخضر وفقاً لتعليمات السيد أندروود، وسجّيَ بداخله مرتدياً كلّ الملابس التي كانت لديه. وضِع تحت رأسه «قصائد هوراس» من تحرير نويل إتيان ساندون، وتحت قدميه «الفردوس المفقود» لجون ملتون في طبعة ريتشارد بنتلي. وُضِعَت في يده اليمنى نسخة صغيرة من العهد القديم باليونانيّة، تحمل النقش التالي بحروف مذهبة JU εἴ μὴ ἐν τῷ σταυρῷ [من رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطية: فَحَاشَا لِي أَنْ أَفْتَخِرَ إِلاَّ بِصَلِيبِ رَبِّنَا يَسُوعَ الْمَسِيحِ]، أمّا في يده اليسرى فثمّة نسخة صغيرة من هوراس، كُتِب فيها Musis Amicus, J. U، كما وُضِع هوراس بطبعة بنتلي تحت مؤخّرته»

هذا اللقاء الجسديّ الشائن بالكتب، يمزّق البيليوفيليا الطقسيّة، ويعود بالكتاب وقارئه إلى الحيّز الماديّ، وسنكتشف في الفصل التالي إلى أيّ حدّ أوصلنا ذلك الترابط الماديّ بين الناس والكتب.

***

# الفصل الثالث عشر

# الجِلد في اللعبة: تجليد الكتب والشِعر الأفرو - أمريكيّ

رجلٌ من الكتب: شعره الأبيض، هو في الحقيقة أكورديون من الصفحات المفتوحة. ذراعه اليمنى المستقيمة، هي كتاب ضخم برتقاليّ اللون. أضلاعه، أو ربّما طيّات جاكيته القصير، توحي بها كدسة كتب مرتبّة أفقيّاً بعضها فوق بعض، صغيرة الحجم وأغلفتها من الجلد الباهت. بعض شرائط تحديد مواضع الصفحات، تبرز مرفرفةً من أحد الكتب كي ترسم أصابع الرجل الرقيقة، وهناك شريطة مماثلة تطفو راسمةً محيط أذنه اليسرى. خصلات لحيته الناعمة هي منفضة غبار مصنوعة من ذيول حيوان السمّور، تستخدم لنفض الغبار عن الكتب. أخيراً، ثمّة مفتاحان من مفاتيح الصناديق التي كانت مستخدمة لحفظ الكتب (قبل انتشار استخدام الخزائن المفتوحة ذات الرفوف، على نطاق واسع في القرن الثامن عشر) يصنعان نظّارته.

لوحة الشخص المصنوع من الكتب، هي بورتريه وطبيعة صامتة بآنٍ واحد: الكتب هي الشخص وهي موضوع اللوحة معاً. رسمها في عام 1566 جوزيبيه آرسمبولدو، وهو فنّان إيطاليّ وظّفه الإمبراطور ماكسيميليان الثاني في بلاط آل هابسبورغ الغنيّ بالفكر والكتب في براغ. في ظلّ الرعاية الإمبراطوريّة ما بين 1562-1588، تنوّعت أعمال آرسمبولدو ما بين نوافذ الزجاج المعشّق، السجّادات، وتصميم الأزياء، ولكنّ أعماله التي تميّزها العين من النظرة الأولى، هي تلك اللوحات السرياليّة المؤلّفة من تشكيلة فواكه أو أزهار أو موادّ طبيعيّة أخرى. محاولة المختصّين بفنون عصر

النهضة، لتنميط ذلك البورتريه المعروف بـ«قيّم المكتبة» على أنّه هجاء لشخصيّة مفكّر محدّد في البلاط الإمبراطوريّ، تبدو لي حرفيّة بإفراط! بتحديد النزعات الهجائيّة الممكنة في اللوحة، كـ«سخرية من المكتبات والمفكّرين» كما علّق أحد النقّاد باقتضاب مؤخّراً، «سيعارض القيّمون المعاصرون على المكتبات اعتناقَ هذه الصورة» (إن كنتم تبحثون عن هديّة لقيّم المكتبة المفضّل لديكم، ثِقوا بي: الهديّة الأنسب هي الدمية البلاستيكيّة التي يبلغ ارتفاعها خمسة إنشات، المستوحاة من نانسي بيرل، والتي تمثّل قيّمة مكتبة ترتدي رداء البطل الخارق، وتقف بمواجهة «الرقابة، والعداء للفكر، والجهل»، وعلى ظهرها زرٌّ تكبسونه فتتفعّل «عمليّة الإسكات المدهشة!» الشهيرة. أؤكّد لكم، ستعجبه هذه الهديّة أكثر![1]). تركيبة آرسمبولدو الغريبة، تقدّم لنا حقيقة أكثر عموميّة: نحن جميعنا مصنوعون من الكتب التي أحببناها، ومصنوعون أكثر من تلك الكتب التي امتلكناها، أو قمنا بإهدائها، أو دراستها، أو تبجيلها، أو عشنا وفقاً لها، أو أضعناها، أو ألقينا بها جانباً، أو نفضنا الغبار عنها، أو تجادلنا حولها، أو حفظناها عن ظهر قلب، أو استعرناها ولم نرجعها قطّ إلى أصحابها، أو لم نكملها، أو تلك التي نستعملها لتثبيت الأبواب أو رفع شاشة الكمبيوتر.

لعلّنا قد نصبح بدائل حقيقيّة للكتب أحياناً، وهنا لا مفرّ لي من العودة إلى أمثولة راي برادبوري القويّة عن مستقبل بلا كتب في «فهرنهايت 451». بما أنّ الكتب التي أُحرقَت لم يعد بوسعها أن تقوم بوظيفة مستودع للنصوص والتاريخ، سيأخذ البشر ذوو «الذاكرة الفوتوغرافيّة» هذا الدور على عاتقهم، وها هو ذا مونتاغ يلتقي بأولئك الأشخاص/ الكتب: «أنا جمهوريّة أفلاطون... أريدك أن تقابل جوناثان سويفت، مؤلّف ذلك الكتاب السياسيّ الشرّير «رحلات غوليفر»... الأفضل أن نحفظه في الرؤوس الهرمة، حيث لا يمكن لأحد أن يراه ولا أن يشكّ بوجوده هناك». بأيّ حال، من الأسهل على الناس تخيّلُ أنفسهم أنّهم المؤلّفون لا الكتب، كما تبيّن العبارات

1 - نانسي بيرل (1945-)، قيّمة مكتبة وناقدة أدبيّة وكاتبة أمريكيّة، تتمتّع بشعبيّة واسعة في سياتل وأمريكا عموماً، وتظهر في عدّة برامج إذاعيّة تقدّم من خلالها ترشيحات الكتب. الدمى المذكورة مستوحاة من شخصيّتها، ولها عدّة نماذج. المترجمة

السابقة بوضوح. «المكتبة البشريّة» في كوبنهاغن، وكأنّها موجودة في ديستوبيا برادبوري تلك، تستضيف فعاليّات يمكن للقرّاء فيها أن «يستعيروا بشراً يقومون بوظيفة كتاب مفتوح، وأن يتبادلوا معهم نقاشات لا تتاح لهم عادةً. كلّ كتاب على رفوفنا يمثّل مجموعة في مجتمعنا، تتعرّض غالباً إلى الازدراء أو وصمها بوصمة شائنة أو التمييز ضدّها». من ثمّ، يطرح موقع المكتبة الإلكترونيّ السؤال التالي ببهجة: «هل تريد أن تصبح كتاباً؟» (أدركتُ أنّ إجابتي هي: لا). دوافع هذا المشروع جديرة بالثناء، فشعار المكتبة هو «غيّر حكمك على هذا الشخص»، ولكنّ تلك الكتب/ البشر مجرّدة من الإنسانيّة على نحو يثير الاضطراب، لأنّها مصنّفة طبقاً للنوع: «مسلم»، «متعدّد العلاقات الجنسيّة»، «كحوليّ»... إلخ. لو كنتم كتباً، فهل سيكون هذا هو شعوركم إزاء «نظام تصنيف ديويَ العشريّ»[1] أو «نظام تصنيف مكتبة الكونغرس»؟!

العلاقة بين البشر والكتب تبادليّة، فنحن مصنوعون من الكتب والكتب مصنوعة منّا. الكتب مؤنسنة للغاية، والمصطلحات التقنيّة الخاصّة بها تؤكّد على صلة القربى الطويلة الأمد بيننا وبينها، من خلال إسباغ صفات بشريّة على الكتب: الرأس، الكتف، الكعب، الظهر، القميص، أو التوقيع[2]، كما أنّ الكتب المنشورة في بدايات عصر الطباعة قبل عام 1501، تسمّى تقنيّاً بـ «إنكنابيولا» incunabula، وهو مصطلح مشتقّ من مفردة لاتينيّة تعني

---

1- أوّل وأشهر نظام خاصّ بتصنيف كتب المكتبات، يقسّم المعارف البشريّة إلى عشرة أقسام رئيسيّة، ينقسم كلّ منها بدوره إلى عشرة أجزاء فرعيّة. المترجمة

2- في صناعة الكتاب الغربيّ، «الرأس» هو حلية تزيينيّة أو رسم توضيحيّ يستهلّ كلّ فصل من فصول الكتاب، وغالباً ما يتكرّر الموتيف نفسه بدون تغيير أو مع تغييرات بسيطة، أو قد يشير «الرأس» ببساطة إلى الجزء العلويّ من الكتاب. «الكتف» يتشكّل من ثني الصفحات الخارجيّة (الأقرب إلى الغلاف) بزاوية 45 درجة في جزئها الذي سيخاط أو يُلصَق معاً لتشكيل الكعب. «الكعب» يسمّى بالإنجليزيّة «عمود»، كما في العمود الفقريّ، «الظهر» هو الوجه الخلفيّ للغلاف، «القميص» هو القميص الواقي كما ذُكِر في الفصول السابقة، «التوقيع» هو مجموعة علامات واسمة (أحرف صغيرة غالباً)، تُطبَع على الأوراق التي تدخل آلة الطباعة بحيث تظهر في بداية كلّ ملزمة، بغية مساعدة المُجلِّد على ترتيب الملازم بالشكل الصحيح. المترجمة

المهد أو قماط الرضيع، فهي إذن كتبٌ -طفلةٌ، رُضِّع من حضانة غوتنبرغ. فضلاً عن ذلك، غالباً ما تتمّ مناقشة الكتب بمصطلحات «المعدّلات العُمريّة»، لأنّها- كأشياء مصنوعة من موادّ عضويّة - تهرم مثلنا بمرور الزمن: تبهت أغلفتها، تصفَرُّ أوراقها وتتجعّد، تتدنّى مرونة كعوبها، وتتلطّخ هوامشها بالبقع.

طوال قرون، شدّد الناس على تلك الرابطة الحميمة من خلال إضفاء لمسة شخصيّة على كتبهم. حتّى مطلع القرن العشرين، اضطرّ مالكو الكتب أحياناً إلى القيام بقصّ حوافّ الصفحات الخارجيّة الملتحمة يدويّاً، بغية فصل بعضها عن بعض، كما أنّ الكتب الأولى بيعَت غالباً ككدسة من الأوراق المطبوعة الحرّة، كي يتمكّن الشاري من تجليدها كما يرغب، بما يتلاءم مع محتويات مكتبته ومع إمكانيّاته الماديّة: الجلد الطريّ هو الأرخص ثمناً، أمّا جلد العجل المدَعَّم بغلاف مقوّى فكان الأغلى، كما أنّ النقوش المدموغة أو الزخارف أو الشعارات العائليّة المتوارثة التي تُضاف إلى الغلاف، تزيد التكلفة. إكمالُ الكتاب بيد النَسَّاخ (الفصل 14)، أو الخربشة في هوامش الصفحات (الفصل 15)، أو طيُّ زواياها، أو إبراز بعض أجزاء النصّ بألوان معيّنة... إلخ، كلّها طرقٌ يصبح الكتاب من خلالها فريداً من نوعه بالنسبة لقارئه. آثار الاستخدام هذه تسبغ قيمتها الخاصّة وأصالتها على الكتاب، وهو ما أدركه الكاتب الكوميديّ فْلَن أوبراين[1] عندما اقترح خدمة جديدة ثمينة: خدمة استعمال الكتاب.

«زرتُ صديقاً تزوّج حديثاً... واسع الثراء وسوقيّ» كتب أوبراين، الذي أصيب بالصدمة عندما عرف أنّ صديقه هذا، دفع مالاً لوسطاء محتالين كي «يجهّزوا له مكتبة ملائمة من العناوين الجديدة»! بعد خمسين عاماً، ناقش تاتشر واين البيليوفيليّ الشهير والقيّم على كتب النجوم مسألةً مماثلة، فقد تصدّر عناوين الأخبار عندما ابتاع كتباً لمصلحة الممثّلة غوينث بالْترو، وشرح فلسفته لمجلّة «تاون آند كونتري ماغازين»: «المكتبات الشخصيّة

---

1- Flann O'Brien (1911-1966): روائيّ ومسرحيّ إيرلنديّ، يُعدّ شخصيّة رئيسيّة في الأدب الحداثيّ وما بعد الحداثيّ. الفكرة المذكورة ترد في عمود صحفيّ ساخر كتبه لصحيفة «آيرش تايمز»، وليست شركة حقيقيّة. المترجمة

ليست مجرّد مجموعة كتب نشتريها على مرّ السنين، بل إنّها تعكس بالأحرى أين كنّا وإلى أين نريد أن نصل». خدمة واين المفصّلة حسب الطلب، تقدّم قمصان كتب مصمّمة خصّيصاً وفقاً لتدرّجات «نظام بانتون اللونيّ» كي تتوافق مع الديكور الداخليّ، كما أنّ لديه اقتراحات عديدة بما يتعلّق بموضة الكتب الحاليّة («عاد الفلاسفة الرواقيّون الآن إلى الواجهة»، «كتب الفنّ الرائعة الضخمة تُجمَع على نطاق واسع الآن»)، ولكنّ هذه الخدمة التي يوفّرها -كرفوف مكتبة الصديق الذي تزوّج لتوّه- تفتقر إلى تفصيل وحيد، فما اقترحه أوبراين كان «شخصاً محترفاً بالتعامل مع الكتب، يتولّى مهاجمتها على نحو ملائم»، بحيث تُقنِعنا مجموعة الكتب بأنّها قُرِئَت بالفعل:

متحمّساً لهذه الثيمة، تخيّل أوبراين خدمة متعدّدة المستويات، بدءاً من «المستوى الأساسيّ» الذي يتضمّن استخدام كلّ كتاب على حِدة، وطيّ زوايا أربع صفحات منه، ودسّ تذكرة قطار أو إيصال غرفة إيداع المعاطف عشوائيّاً بين صفحاته، وصولاً إلى «المستوى الأفخم» وهو «استعمال فائق متميّز» يشرف عليه خبير متمرّس. المستويات المتوسّطة من هذه الخدمة، تتضمّن استخدام تذكارات وشرائط لتحديد مواقع الصفحات إمّا مطبوعة باللغة الفرنسيّة أو مزخرفة باهظة الثمن، و«تلطيخ الصفحات ببقع قديمة من القهوة أو الشاي أو الجعة البنيّة أو الويسكي». «المستوى الرابع» يتضمّن «التسطير بحبر أحمر جيّد النوعيّة» تحت بعض العبارات، أو الإضافة العشوائيّة لعدد من التعليقات المأخوذة من قائمة، تتراوح محتوياتها بين كلمة «هراء!» المنعشة، إلى كلمات تبدو أكاديميّة متعالية كـ«صحيح، ولكن cf. Homer, Od., iii, 151»، فضلاً عن خربشة أحرف مُختلقَة على أنّها علامات منسيّة لمواضع الصفحات. أخيراً، تتويجاً لكلّ ما سبق، يتمّ تزوير «رسالة شكر ومودّة من مؤلّف كل عمل». في عمود صحفيّ لاحق، كتب أوبراين عن نجاح هذه الخطّة، وكشف بندم ساخر عن أنّ بعض المتعاملين مع الكتب، أخفقوا بأداء مهمّتهم بالدرجة المطلوبة من الانتباه للتفاصيل التي ينتظرها الزبائن: «لقد هوجمت الكتب بوحشيّة، بالسكاكين والخناجر

والبُرجميّات[1] والمناجل والأنابيب المطّاطيّة وقشّارات البطاطا، وسواها من الأسلحة الهجوميّة في عالَم الإجرام». أحد المتعاملين المبتدئين حاول أن يدرّب كلاب التيريير على مهاجمة الكتب كما تهاجم جرذاً، «ولكنّه لم يدرك أنّ آثار الأسنان على غلاف الكتاب، لا تعدّ دليلاً على أنّ صاحبه قرأه فعلاً!». إنّها ملاحظة دقيقة بالفعل، في مقال ساخر عن استعمال الكتاب، والآثار التي يجب أن يتركها ذلك على الكتاب نفسه!

يترك الناس علاماتهم على الكتب، بل يصبحون جزءاً من نسيج الكتاب نفسه، وهو ما يتعدّى آثار الحيوات السابقة في تلك الإهداءات المنتزعة عن سياقها في متاجر الكتب المستعملة (الفصل 3)، كما أنّه يتجاوز أيضاً بقع الويسكي التي سيضيفها موظّفو أوبراين، كما اكتشفت دراسة علميّة مؤخّراً. مؤرّخة الفنّ كاثرين رودي، حلّلت بعضاً من كتب الخدمة الكنسيّة التي كانت مستخدمة في العصور الوسطى، باستخدام جهاز «مقياس الكثافة» الذي قاست بواسطته مقدار قتامة سطح الجلد أو الورق، بحثاً عن الغبار أو أيّة علامات أخرى توحي باستعمال الكتاب، ولاحظت أنّ الجلد يبدو تحت عدسة المجهر «أشبه بسجّادة، وثمّة أتربة وسخام محشور بين أليافها». ركّزت رودي بشكل خاصّ على المواقع التي يقبّلها الكاهن عادةً بخشوع أثناء استخدام الكتاب، «ممّا يترك مفرزات من شفتيه وأنفه وجبهته على الورق». تحليلها لكتب «الصلوات الساعيّة» وسواها من مجاميع النصوص المقدّسة في العصور الوسطى، كشف عن أنّ الصلوات التي «تهب الغفران» («الغفران» هو وقت مستقطع من المَطْهر) قُرِئَت أكثر بكثير من تلك التي لا تهبه. أحد كتب الصلوات الساعيّة تلك المحفوظ حالياً في مدينة هايغ، ويعود إلى بداية القرن السادس عشر، كشفَ لرودي ملاحظاتٍ إضافيّة عن قرّائه الأوائل، من خلال تحليل الأوساخ والعلامات الأخرى التي خلّفها استخدامهم له: اهتمامهم بالحصول على الغفران من المَطهر، فاق اهتمامهم بالقدّيسين. من كتاب صلاة آخر يعود إلى أواخر القرن الخامس عشر، اكتشفت رودي أيضاً أنّ القرّاء كانوا خائفين من الطاعون، لأنّهم عادوا مراراً

1- قطعة معدنيّة لها حلقات تدخل فيها الأصابع، وجزء علويّ يتوضّع على ظهر اليد، استخدامها يسبّب أذى شديداً للخصم سواء في القتال أو الملاكمة. المترجمة

وتكراراً إلى الصلوات الموّجهة للقدّيس سباستيان والقدّيس أدريان، اللذين يُنسَب الفضل إليهما بدحر الطاعون البوبونيّ، لكنّهم لم يكترثوا لألم الأسنان لأنّ الصفحات التي تتناول ألم الأسنان، والتي تضمّ صلوات موجّهة للقدّيسة أبولينيا، لم تُمسّ. ما سبق يشبه كتب وصفات الطبخ التي أملكها أنا، صفحاتها الملطّخة هي تلك التي تحوي أطباقي المفضّلة، أمّا الصفحات التي تشرح وصفات معقّدة -لا سيّما الحلويات، التي أفضّل أن يعدّها لي شخص ما- فلم تُمسّ! ولكن انتبهوا، الرسائلُ التي تنقلها تلك الصفحات عبر القرون قد تكون غير مباشرة، وربّما مضلّلة: قد تلقي كاثرين رودي المستقبليّة نظرة على رفوف كتب وصفات الطبخ الخاصّة بي، فتستنتج أنّني أقتات فقط على طبق «مشمشيّة لحم الحمل» كما تعدّه كلوديا رودن، وأنّني لا أحبّ الحلويات!

عندما نقرأ كتاباً، تعلق آلاف الجزئيات من الـ د. ن. أ DNA الخاصّ بنا على صفحاته، كما أنّ أخدوده -أي القناة بين كلّ صفحتين متقابلتين- يغصّ بالمادّة البشريّة، أي أنّ الكتب تراكم حرفيّاً آثاراً ماديّة من قرّائها وتخزّنها، وفي داخل كلّ كتاب مكتبةٌ مُصغَّرة من البشر الذين تعاملوا معه، محفوظة جيّداً ولكنّها غير مصنَّفة في كتالوج. على سبيل المثال، اكتشف الباحثان بيير جورجيو ريغيتي وغْلِب تسيلبرشتاين آثاراً من العرَق البشريّ والأمراض، في عيّنات من الكتب المحفوظة في الأرشيف عندما قاما بتحليل البروتينات بتقنيّة «التحليل البروتيومي» proteomic analysis باستخدام جهاز «سبكترومتر الكتلة». ثمّة تقنيّة مشابهة تمّ تطبيقها على «أناجيل يورك»، تمكّنت أيضاً من التمييز ما بين د.ن.أ الحيوانات التي استخدمت جلودها لصناعة الرقوق، وآثار من د.ن.أ القرّاء أو مَن تعاملوا مع تلك الأناجيل عموماً. هذا الإنجيل هو كتاب يعود تاريخه إلى القرن العاشر للميلاد، ويدلّ الميكروبيوم[1] الذي يستعمر صفحاته على تماسّها مع جراثيم الجلد البشريّ وجراثيم الأنف والفم، ممّا يكشف مجدّداً كيف ترك اللقاء التعبّديّ آثاره على ذلك الكتاب المقدّس. بفحص مسحة من أخدود إنجيل مطبوع في عام 1637، اكتشفت «مكتبة شكسبير فولغر» آثاراً من د.ن.أ شخصٍ من أوروبا

1- الميكروبيوم هو مجموع الأحياء الدقيقة على اختلافها (جراثيم، فيروسات، فطور) وجيناتها، التي تعيش بشكل طبيعيّ على جسد الإنسان وفي داخله. المترجمة

الشماليّة كان مصاباً بالعِدّ الشائع (حَبّ الشباب)، وذلك في سياق مشروع حمل اسم «عمليّة كريات الغبار». الكتب الأقدم تخضع بدورها للفحص الآن، بحثاً عن د.ن.أ يُعتقَد أنّه يحمل خواصّ علاجيّة، نظراً لأنّه يعود لقرّاء عاشوا في العصور السابقة على ظهور المشاكل الطبيّة الحديثة، كالمقاومة للصادّات الحيويّة. هذه التقنيّات العلميّة المطبّقة على الكتب والأراشيف، تساعدنا على اكتشاف بقايا غير مرئيّة للتلامس البشريّ: الكتب تحفظُنا بطرق عديدة هامّة، مستمّدةً الحياة منّا نحن قرّاءها.

ثمّة نمط بغيض من الكتب، أخذ ذلك التداخل وطبّقه بطريقة حرفيّة: «المجلّدات الأنثروبودرميّة»[1]، أي الكتب المغلّفة بالجلد الآدميّ. لطالما دارت الشائعات عن وجودها، كما أنّها لعبت دوراً بارزاً في أدب الرعب والخيال العلميّ الذي كتبه هوارد فيليبس لڤكرافت، كقصّته «الكلب» التي تتضّمن -كما يتضمّن الـ«نيكرونوميكون» الشهير بدوره Necronomicon أو كتاب التعويذات المُخترَع- مخطوطاً سريّاً مغلّفاً بـ«جلد آدميّ أسمر». ثمّة لمحة من الفانتازيا القوطيّة في هذا النمط من الكتب، ولكنّ «المجلّدات الأنثروبودرميّة» حقيقيّة فعلاً، وهو ما أكّده مؤخّراً تحليل الـ د.ن.أ. إنّها أعمال تبعث على القشعريرة، لأنّ «الإنسان العاقل» كما تقترح هذه المجلّدات، قد لا يكون منفصلاً أخلاقيّاً بشكل تامّ عن الحيوانات الأخرى التي يستخدم جلودها لتجليد الكتب، كما أنّ «الجلد» الآدميّ يتشابه للغاية، بصريّاً وعمليّاً، مع جلد العجل أو الخنزير أو الماعز. فضلاً عن ذلك، الرابط ما بين الغلاف المصنوع من الجلد الآدميّ ومحتويات الكتاب، يُبرز نوعاً من الأهميّة الرمزيّة أو المعنويّة. ثمّة نسخة من أعمال الماركيز دو ساد مثلاً، يُزَعم أنّها مغلّفة بجلدِ من ثدي امرأة (الأدب الإيروتيكيّ، هو أكثر الأجناس الأدبيّة ارتباطاً بالمجلّدات الأنثروبودرميّة)، وفي مثال آخر، قام مُجلِّد الكتب الألمانيّ تسينزدورف في القرن التاسع عشر بتجليد طبعةٍ من «رقصة الموت»[2] -سلسلة من نمط «تذكّر

---

1 - anthropodermic مصطلح مأخوذ من كلمتين، anthropo- بمعنى ما يتعلّق بالإنسان، وderm - التي تعني الجلد. المترجمة

2- هانز هولباين (1497-1543) هو فنّان ألمانيّ رسم السلسلة المذكورة التي تمثّل مشاهد من موت 34 شخصاً ينتمون إلى مختلف طبقات المجتمع، ونفّذها بطريقة القوالب

موتك»، رسمها هولباين- بجلدٍ آدميّ وصفه بـ«محدود الكميّة»، ولذلك قسّمه إلى قسمين، ممّا أنتج كتاباً ذا غلاف أماميّ «ناعم»، وغلاف خلفيّ «خشن غير مكتمل». عن هذه الطبعة، يرد في سجلّات «كتالوج مكتبة جامعة براون» ما يلي: «يُعدّ هذا الكتاب رفاتاً بشريّاً، وإمكانيّة الوصول إليه محدودة، حرصاً على التعامل معه بحرص واحترام وكرامة».

لا تحظى المجلّدات الأنثروبودرميّة كلّها بتلك العناية المرهفة، أحدها مثلاً يروي مجريات جريمة حقيقيّة عنيفة، تمّ تغليفه بجلد الجاني بعد شنقه، وهو شابّ يدعى جون هوروود من بريستول عمره ثمانية عشر عاماً (في الواقع، ثمّة القليل من هذه الكتب في إنجلترا)، وهذا الغلاف ذو اللون البنيّ الداكن موسوم بشعار الجمجمة والعظمين المتقاطعين، ويحمل النقش المذهّب التالي: Cutis vera Johannis Horwood (الجلد الحقيقيّ لجون هوروود). في عام 2007، إحدى المتحدّرات من صلب شخصٍ يدعى وليام كوردر، سُنِق قبل قرنين من الزمن تقريباً بعد إقدامه على قتل ماريا مارتن في قضيّة «جريمة ريد بارن» الشهيرة، قدّمت طلباً لاسترجاع سجلّ الجريمة المغلّف بجلد كوردر من متحف سافولك. رغبتها بإحراق ذلك الرفات البشريّ، كانت في الحقيقة بمنزلة طلبٍ لـ«تغيير الفئة»، حوّل الشكلَ الماديّ الموصوف موضوعيّاً بـ«رقوق»، إلى الصفة الشخصيّة «جلد آدميّ» مجدّداً، وأتاح فرصة مؤسّساتيّة للتعامل باحترام مع هذه المادّة. بأيّ حال، ما يزال الكتاب موجوداً في متحف سافولك، الذي نشر تغريدة على حسابه في تويتر عام 2020، واصفاً الكتاب بأنّه «our #creepiestobject»[1]، ممّا يوحي أنّ المتحف يستمتع بجاذبيّة «غرفة الرعب» التي صنعتها مدام توسو[2]. في الواقع، معظم النقاشات التي تدور في بلوغات المتاحف والمكتبات حول استخدام الجلد الآدميّ لتجليد الكتب، تتبنّى النبرة المخيفة ذاتها

---

الخشبيّة. «تذكّر موتك» momento mori كانت شائعة آنذاك، وتشمل شتّى الرسومات أو المنحوتات أو الأيقونات... إلخ، التي تهدف إلى تذكير الناس بحتميّة الموت. المترجمة

1- «أكثر غرض مخيف لدينا». المترجمة

2- «غرفة الرعب» موجودة في متحف مدام توسو في لندن، تُعرَض فيها تماثيل من الشمع للمجرمين المشهورين فضلاً عن العديد من الشخصيّات التاريخيّة. المترجمة

زاعمةً أنّ هذه الكتب تحديداً تجذب حشوداً من الزائرين المتحمّسين، ولكنّ هذا النقاش الذي يدور ضمن قطاع المتاحف عن العناية الملائمة بالرفات البشريّ وطريقة عرضه، كان بطيئاً بالوصول إلى قطاع مجموعات الكتب الشخصيّة.

بعض القصص ذات الصلة، مؤلمة ومحيّرة. ثمّة ثلاثة كتب عن أمراض النساء تعود إلى حقبة 1890، محفوظة حالياً في «مكتبة كليّة الأطباء» في فيلادلفيا، ومُجلّدة جزئياً بجلد من فخذ ماري لينش، وهي مهاجرة إيرلنديّة ماتت بداء السلّ عن عمر الثامنة والعشرين في مشفى الفقراء في فيلادلفيا عام 1869. وفقاً لسجلّات الهجرة التي يحتفظ بها متحف جزيرة إيليس آيلاند، ثمّة ما ينوف على اثنتي عشرة امرأة إيرلنديّة في العشرينيّات من أعمارهنّ حملنَ الاسم ذاته، وصلنَ إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة في حقبة 1860، وقد تكون ما سبق قصّة أيّة امرأة منهنّ، بما أنّ الممارسة اللّامُؤْنِسَنَة المتمَثّلة بتحويل الجلد الآدميّ إلى جلدٍ للتغليف، تتضمّن أيضاً -بل وربّما تتطلّب- محوَ تفاصيل حياة الفرد. الشخص الذي دفع تكاليف هذا التجليد، هو الدكتور جون ستوكتُن - هيو، الطبيب الذي قام بتشريح جثّة ماري لينش بعد وفاتها وكتب عن النتائج في مجلّة علميّة، وكان هاوياً نشيطاً لجمع الكتب نشر في عام 1890 كتالوجاً لمجموعته الضخمة من كتب القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، عنوانه «الإنكنابيولا الطبيّة» Incunabula Medica، في طراز فخم يقلّد أساليب العصور الوسطى، ونقش عليه اسم مطبعة لاتينيّاً وهميّاً هو Trentonii: Novo-Caesarea، أي أنّه بعبارة أخرى قدّم نفسه كهاوٍ حقيقيّ لجمع الكتب وليس كغول. على الرغم من ذلك، ما كتبه بخطّ يده في بداية أحد كتب أمراض النساء الثلاثة تلك كان مَرحَ النبرة نوعاً ما، ينتقل مجازيّاً على نحو مثير للغثيان ما بين الشخص البشريّ وموضوع الكتاب: «الجلد الذي غُلِّف به هذا الكتاب، مأخوذ من جلد فخذ ماري ل، ودُبِغَ في pot de chamber [مبولة غرفة، ربّما في إشارة إلى استعمال البول في عمليّة الدباغة]. ماري كانت إيرلنديّة [أضاف هنا: «أرملة»] عمرها 28 عاماً».

ثمّة تساؤلات كثيرة، تثيرها تلك الكتب الثلاثة. كتبُ ماري لينش تلك،

طُبِعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهي غير مُدرَجة في كتالوج ستوكتن -هيو المذكور. هل كانت ستجد مكاناً بين كتبه الأخرى، لو أنّها توافقت مع المجال الزمنيّ لمجموعته؟ لماذا أخذ ستوكتن- هيو جزءاً من جلد ماري لينش، واحتفظ به لمدّة عشرين عاماً بعد موتها (وأين احتفظ به؟)، قبل أن يستخدمه لتجليد تلك الكتب الطبيّة الموجودة في حوزته؟ ما هي العلاقة بين جلد أنثويّ والاختصاص المحدّد الذي تتناوله تلك الكتب؟ ثمّة أمثلة أخرى عن استخدام جلد النساء في تغليف كتبٍ تدور عن العذريّة وعن الروح، يرتبط معظمها بالأطباء كما تشير اختصاصيّة المكتبات ميغان روزنبلوم في دراستها عن الكتب الأنثروبودرميّة، وكأنّ الجلد الآدميّ هو جائزة مِهَنيّة. لماذا لم يكتب ستوكتن - هيو اسمَ ماري الكامل؟ هل أراد حمايتها، أم حماية نفسه، أم حماية الكتب المُجلَّدة؟ أم لعلّ ماري ببساطة كانت عديمة الأهميّة كإنسان؟ ما الذي يقوله هذا الأمر عن القبول الذي حظيت به ممارسات مشابهة في فيلادلفيا إبّان القرن التاسع عشر، بدءاً من الاحتفاظ بأجزاء من الجثث وانتهاءً بتغليف الكتب بالجلد الآدميّ؟ في نهاية المطاف، هل يمكن أن يُعدَّ ما سبق، سلوكاً مقبولاً من طبيب محترم يهوى جمع الكتب؟

ثمّة جانب آخر يثير الاضطراب في مسألة استخدام الجلد الآدميّ لتغليف الكتب، ويستحقّ استقصاء إضافيّاً. البشر الذين سُلِخَت جلودهم لاستخدامها في التجليد، كانوا جميعهم من المُستَضعفين والهامشيّين، كالشحّاذين والمجرمين ونزلاء المصحّات العقليّة، ولا عجب أنّ البشرة السوداء زُجَّت بدورها في اللعبة. في نسخة ديل كارنيجي من «لنكولن الذي لا نعرفه»، وهي سيرة ذاتيّة لأبراهام لنكولن تعود إلى عام 1932 محفوظة حاليّاً في مكتبة جامعة تمبل، تزعم الصفحة الغُفل أنّ رقعة صغيرة من جلدِ الكعب هي «جلد بشريّ مأخوذ من قصبة ساق زنجيّ في مشفى بالتيمور، دُبِغَت من قبل شركة جويل بلتنغ». مرّة أخرى، هذا التحوّل في التوثيق من سرقةٍ تجرّد شخصاً من إنسانيّته إلى الترويج للشركة، غير مريح بتاتاً، كما أنّ تاريخ إصدار الكتاب عام 1932 يبدو حديثاً للغاية مقارنة بتاريخ هذا النوع من التجليد! لنكولن ذاك، مرتبط في الذاكرة الشعبيّة بتحرير العبيد السود

(على الرغم من أنّ موقفه من إلغاء العبوديّة كان معقّداً من الناحية الأخلاقيّة، وبراغماتيّاً من الناحية العسكريّة)، ممّا يجعل خصوصيّة اختيار نوع الجلد صارخةً على نحو مثير للغثيان! «مكتبة ويلكَم» اللندنيّة في مقدّمة كتالوجها، تشكّك بأحد العناصر المدرجة فيه، وهو دفتر ملاحظات يُزعَم بأنّه مغلّف بالجلد البشريّ، كُتِب فيه: «غلاف هذا الدفتر مصنوع من جلد مدبوغ، يعود إلى زنجيّ تسبّب إعدامه بنشوب حرب الاستقلال حوالي 1770–1850»، لربّما تشير هذه العبارات إلى كرسبوس آتوكس، وهو أمريكيّ ذو أصول مختلطة إثنيّاً، قتله الجنود البريطانيّون في مذبحة بوسطن عام 1770، وغالباً ما يوصَف بالضحيّة الأولى في الثورة الأمريكيّة.

لم يخضع كتاب «مكتبة ويلكَم» هذا، ولا كتاب لنكولن ذاك في مكتبة جامعة تمبل، إلى الفحص باستخدام تقنيّات الـ د.ن.أ الحديثة المستخدمة مؤخّراً لتقييم الكتب التي يُزعَم أنّها «مُجلّدات أنثرودرميّة». بالمقابل، ثمّة عملان لمؤلّفةٍ واحدة، ثَبُتَ أنّهما مُجلّدان بجلد آدميّ، ممّا يضخّم قصّة «الزنجيّ» و«الرجل الأسود من بالتيمور»: مجموعتان شعريّتان للعبدة فيليس ويتلي، وهما كتابان يجسّدان حرفيّاً بعضاً من الجدالات العرقيّة وتلك المتناقضة، التي دارت حول أعمال ويتلي ورافقت قصائدها منذ حقبة 1770.

ويتلي كانت نابغة على الصعيد الأدبيّ، اختُطفت من إفريقيا في طفولتها بين ستّة ملايين شخص إبّان عصر العبوديّة. بيعَت في بوسطن ماساشوستس عام 1761، وأصبحت أوّل شخص من أصول إفريقيّة ينشر كتاباً باللغة الإنجليزيّة، وأوّل شخص أسود يُشتَهر على ضفّتي المحيط الأطلسيّ. كتابها «قصائد عن موضوعات متنوّعة، دينيّة وأخلاقيّة» نُشِر في لندن عام 1773، منسوباً في صفحة العنوان إلى «فيليس ويتلي، الخادمة الزنجيّة في منزل السيّد جون ويتلي، من بوسطن في نيو إنغلاند». اسمها يوثّق مرتبتها كعبدة، فقد أخذت كنيتها من كنية مالكها الجديد، الذي أطلق عليها أيضاً اسمها الأوّل تيمّناً بسفينة العبيد «فيليس» التي أحضرتْها من إفريقيا إلى ماساشوستس، أمّا آثار هويّتها الإفريقيّة فضاعت كلّها. استناداً إلى السجلّات اللّاحقة (التي حاولت بالرجوع خلفاً، أن تطمس الجانب الربحيّ لهذا الاتّجار المنحطّ بالبشر)، أرادت السيّدة سوزانا ويتلي

أن تحصل على زنجيّة شابّة كي تعمل «خادمة وفيّة»، واختارت فيليس من بين العبدات المتوافرات بسبب «سلوك هذه الغريبة الصغيرة المتواضع المحتشم، وملامحها المميّزة». هنا، يقترح ڤنسنت كارِتا كاتبُ سيرة ويتلي الذاتيّة، أنّ الزوجين ويتلي لربّما بحثا -قصداً أو عن غير قصد- عن ابنةٍ بديلة، فقد ماتت ابنتهما سارة في العام ذاته قبل أن يشتريا فيليس، وكانت في العمر نفسه تقريباً. كعبدةٍ في نيوإنغلاند، اختلفت حياة فيليس ويتلي كليّاً عن حياة أولئك الذين نُقِلوا إلى الجنوب كي يعملوا في المزارع، فكلمة «خادمة» في هذا السياق هي كناية عن شخصٍ مُسْتَرَقّ، لكنّها توحي بموقع أفضل قليلاً في منزل العائلة، فقد نظر الزوجان ويتلي على ما يبدو إلى خادمتهما الطفلة كمشروع قيِّم، فعلّماها أن تقرأ وتكتب، واستعرضا من خلالها التزامهما بالإيمان البروتستانتيّ في مجتمع بوسطن الثريّ. من الواضح أنّ فيليس استجابت بذكاء وبسرعة إلى تلك الفرص، فتعلّمت اللّاتينيّة وارتادت الكنيسة وكتبت الشِعر، وكانت قصائدها الأولى مراثيَ لشبكة معارف العائلة.

في عام 1772، استُدعِيَت فيليس للمثول أمام لجنة مهيبة من المفكّرين والمواطنين البوسطنيّين، الذين اختبروها كي يتأكّدوا ما إن كانت هي فعلاً مؤلّفة المخطوطة التي تضمّ ثمانيَ وعشرين قصيدة، والتي كانت سوزانا ويتلي متلهّفة لرؤيتها مطبوعة. كما ينوّه هنري لويس غايتس جونيور، الخبير الأبرز بالأدب الأفرو - أمريكيّ: «الغاية من تلك المحاكمة، تجاوزت المصادقة على أنّ فيليس ويتلي هي مؤلّفة مجموعة القصائد تلك. الاعتراف بأنّها المؤلّفة حقّاً، يعني أنّ الإفريقيّين هم بشرٌ، ولا بدّ من تحريرهم من العبوديّة... ما خاضته ويتلي، هو في المقام الأوّل مقابلةٌ نيابة عن الشعوب الإفريقيّة كلّها». بغضّ النظر عن مجريات تلك المقابلة الرهيبة، تجاوزت فيليس امتحان المستعمَرة بنجاح، وحمل تمهيد النسخة المطبوعة من أعمالها تصريحاً يؤكّد أنّ المؤلّفة في الواقع: «استُقدِمت كبربريّة جاهلة من إفريقيا قبل سنوات قليلة فحسب»، ولكنّها «خضعت للاختبار من قبل بعض أفضل الحكّام، الذين أقرّوا أنّها مؤهّلة لكتابة هذه القصائد». لاحظ جوزيف زيريك أنّ العديد من النسخ الباقية من مجموعة ويتلي الشعريّة، فضلاً عن الكتب التي امتلكتْها، تحمل توقيعها الشخصيّ، وهذا برأيه ردٌّ

ينمّ عن ثقتها بنفسها على مفكّري بوسطن أولئك، الذين أرادوا أن يَمهروا أعمالها بختم موافقتهم.

الطبعة الأولى من قصائدها، حملت لوحة في صفحة الواجهة تصوّر امرأة داكنة البشرة تجلس إلى طاولة عليها كتاب ومحبرة، وتكتب باستخدام قصبة الكتابة، محدّقةً إلى الأفق وهي تفكّر، ذقنها مرتكزة على يدها اليسرى، وبشرة ذراعها اليمنى تتناقض تناقضاً صارخاً مع الورقة البيضاء التي تكتب عليها. هذا البورتريه كان ركيزة لتمثال عظيم نحتته لها مِريديث بيرغمان في بوسطن، على الرغم من أنّها حذفت عن المنضدة تلك الرموز التي تدلّ على ثقافة فيليس وإبداعها. قصائد ويتلي رومانسيّة، يعكس معظمها روحاً بروتستانتيّة أرثوذكسيّة، ولعلّ هذا هو ما يفسّر القبول التي حظيت به تلك القصائد في مجتمعها آنذاك، على الرغم من أنّها أثارت الانتقادات لاحقاً، ففي حقبة الستينيّات من القرن الماضي وُصِمَت ويتلي بأنّها «مصابة بمتلازمة العمّ توم... إنّها ورعة، ممتنّة، خجولة، ومهذّبة»، كما وصفت الشاعرة جون جوردان مشاغل فيليس الشعريّة بـ «النوع الاعتياديّ المألوف، من التفاهات الخبيثة التي نجدها في أدب البيض. إنّه الأدب الذي اندمجت به فيليس ويتلي، من دون أن تملك خياراً في المسألة». مصداقيّة ويتلي كشاعرة كانت مشكوكاً فيها بالنسبة لقرّائها الأوائل، ولم يقابلها القرّاء اللّاحقون بالترحاب، فالتوقّعات المتباينة بشدّة التي ينتظرها القرّاء من صوت امرأة سوداء، انقلبت في مفارقة ساخرة إلى انتقاصٍ من منجزاتها الشعريّة.

«عندما جُلِبتُ من إفريقيا إلى أمريكا» تبدأ ويتلي إحدى القصائد، «كانت الرحمة الإلهيّة هي ما أخرجتني من بلادي الوثنيّة/ وعلّمتْ روحي المظلمةَ أن تفهم/ أنّه ثمّة ربٌّ»، وتختتم القصيدة بـ «تذكّروا: المسيحيّون، الزنوج، السود كقابيل، يمكنهم أن يتحضّروا وأن ينضمّوا إلى القطار الملائكيّ». يصف هنري لويس غايتس جونيور هذا المقطع بـ «أكثر قصيدة نكرهها في الأدب الأفرو - أمريكيّ!» ويعلّق قائلاً: «إنّها ليست أنجيلا ديڤيس[1]!». ثمّة

1- أنجيلا إيفون ديڤيس (1944-): ماركسيّة، نسويّة، ناشطة سياسيّة سوداء، فيلسوفة، ومؤلّفة أمريكيّة. المترجمة

قصيدة أخرى كتبتها فيليس، تعكس المحنة نفسها ولكن بأوصاف أقلّ تفاؤلاً بقليل، خاطبت فيها اللورد دارتماوث عندما وصل إلى أمريكا بعد تعيينه وزير خارجيّة للمستعمرات، ونُشِرت قبل ثلاث سنوات من الاستقلال. تنبّأت ويتلي في هذه القصيدة بحصول البلاد على الحريّة، ولكنّ مفرداتها تذكّرنا أكثر باستعباد السود في أمريكا، وليس باستقلال حكومة المستعمرات عن بريطانيا: «لن تخافوا بعد اليوم الأصفاد الحديديّة/ التي صنعتها يدُ الاستبداد الحقيرة/ وأرادت أن تستعبد بها البلاد». من ثمّ، تشرح ويتلي التزامها الشخصيّ بالحريّة على أنّه ناتج عن تجربتها الذاتيّة، بعد أن تمّ اختطافها والاتّجار بها عنوةً: «أنا، التي ما زلتُ غضّة، شاء القَدَر اللئيم/ أن أُختَطَف من بلدي السعيد الجميل في إفريقيا:/ أيّة آلام تمزّق صدريهما؟/ أيّة أحزان تثقل صدرَي والديّ؟/ ما الذي يمكنني أن أفعله إلّا أن أصلّي/ كي لا يعاني الآخرون أبداً من الطغيان؟». لم تحصد قصائدها إعجاب الجميع، فتوماس جيفرسون مثلاً لم يجد فيها ما يتحدّى قناعته بأنّ السود لا يمتلكون مهاراتٍ إبداعيّة، إلّا في مجال الموسيقى: «فيما يتعلّق بالخيال، إنّهم باهتون عديمو الذوق، وشاذّون»، ولكنّ ويتلي استُقبِلت استقبال المشاهير عندما زارت بريطانيا، ممّا أكسبها المزيد من القرّاء، كما أنّها التقت بالأدباء، وتلقّت كتباً عديدة كهدايا بما فيها أعمال ملتون وسرڤانتس. بأيّ حال، شهرتها كانت عارمة ولكنّها وجيزة: حصلت على حريّتها، تزوّجت رجلاً فقيراً، عملت كخادمة، وماتت عن عمر الحادية والثلاثين لا غير، مُعدمةً وغُفلاً كالعديدين سواها.

هناك مجلّدان أنثرودرميّان من قصائد ويتلي، تبرّع بهما كليهما ببليوفيليّ محليّ، محفوظان حاليّاً في مكتبة سنسيناتي العامّة ومكتبة جامعتها. ميغان روزنبلوم محقّة بتذكيرنا بأنّنا «لا نستطيع أن نتيقّن من الدوافع خلف استخدام الجلد الآدميّ لتغليف الكتب»، في تلك الحالة الخاصّة المتمثّلة بالمؤلّفين الملوّنين، وتقترح أنّ تشارلز هرتمان المالك السابق للعمَلَين، الشهير بدعمه للكتّاب الأفرو - أمريكيّين وجمعه لأعمالهم، أُعجِب بقصائد ويتلي إلى حدٍّ دفعه لتحويلها إلى نسخ «سوبر مميّزة» لمجموعته، من خلال اختياره لأندر أنواع التجليد. قد يكون هذا صحيحاً، ولكنّ الأشياء بحدّ ذاتها لا

يمكنها أن تحمل تلك النوايا الطيّبة. نحن لا نعرف شيئاً عن الخلفيّة الإثنيّة للشخص الذي استُخدِم جلده لتغليف النسختين المذكورتين، على الرغم من أنّ معظم النقاشات التي تناولت هذه النقطة، مطمئنة أكثر من اللزوم لعدم وجود ما يثبت أنّه زنجيّ. على نحو أدقّ، لا نعرف إن كان ذلك الجلد مأخوذاً من شخص أسود أم لا، فكما مرّ معنا آنفاً، تمّ سلخ الجلد وأخذ خزعات باضعة بعد الوفاة من دون الحصول على موافقة مسبقة، من جثث أشخاص يُعدّون أدنى مرتبة بطريقة ما أو بأخرى، كما أنّ التجربة التاريخيّة للسود ضمن نطاق الاختصاصات الطبيّة، تمحورت حول هذا النمط من الافتراضات والممارسات العنصريّة. بأيّ حال، التساؤلات حول الإثنيّة تبدو خارج السياق هنا، ففي كلّ الحالات الأخرى تقريباً من استخدام الجلد الآدميّ للتغليف، كانت الكتب ذات علاقة بالجسد: مراجع طبيّة، سجلّات الجرائم، «تذكّر موتك»... إلخ، أمّا قصائد فيليس ويتلي فهي دينيّة وروحانيّة، وليست فيزيولوجيّة. ما هو «الجسديّ» بما يتعلّق بهذه المؤلّفة تحديداً؟! قد تكون الإجابة الوحيدة الممكنة: عِرقُها، لأنّ استخدام الجلد الآدميّ لتغليف قصائد ويتلي، يعيد هذه الكاتبة السوداء الرائدة إلى حيّز الجسد، الحيّز الإشكاليّ، الخاضع للتراتبيّة الهرميّة، والعنصريّ.

إحدى النسختين الأنثرودرميّتين المذكورتين «مغلّفة كليّاً بالجلد البشريّ» -بالكاد يبدو الوصف مقبولاً هنا!- أمّا الثانية فهي «مغلّفة نصفيّاً بالجلد البشريّ» وبجلد حيوانيّ، كما أنّهما مزخرفتان بزخارف ذهبيّة. في القرن الثامن عشر وما بعده، انشغل النقاش العنصريّ بالجلد الآدميّ وألوانه ومعانيه، كما كان الجِلدُ الموقعَ الأساسيّ للتمييز العنصريّ وفقاً للعِرق واللون. بالتالي، تركيز التغليف على استخدام الجلد الآدميّ يأسر كتابات ويتلي للأبد -ويثبّتها حرفيّاً- في حيّز الجسد، عوضاً عن الحيّز الفكريّ أو الروحانيّ. المفارقة العنصريّة في هاتين النسختين، تتجلّى بتجاهلهما الماديّ لنداء الشاعرة الشخصيّ الأخلاقيّ الملحّ، لتحقيق كرامة الإنسان وحريّته.

الموسيقار وداعية إلغاء العبوديّة إغناتيوس سانشو، وهو عبدٌ سابق وفنّان مبدع، وصف ويتلي بـ«عبقريّة في الأسر»، وهذه العبارة ذاتها تنطبق على تصنيف هاتين النسختين من أعمالها أيضاً. القصيدة التي رثَت

بها الجنرال الثوريّ ديڤيد ووستر، تنتقد فشل الوطنيّين بتحرير العبيد، كما تمثّل أيضاً تضرّعاً مستمرّاً لتحرير قصائدها من استعبادها الحرفيّ بداخل «الجلد الآدميّ»:

يا لنفاق أملهم ذاك بالعمل بما
يرضي السماوات والربّ القدير،
بينما هم يدنّسون بلا كرامة
الجنس الإفريقيّ البريء، ويستعبدونه.
لتكن الكلمة للفضيلة، من ثمّ لنوحّدْ صلواتنا
ليكن النصر لنا، والحريّة السخيّة لهم.

***

مكتبة
t.me/soramnqraa

# الفصل الرابع عشر

## اخترْ مغامرتك بنفسك: عملُ القرّاء

منذ بداية عصر الطباعة في الغرب، كانت الكتب مصمّمة لإكمالها باليد. أناجيل غوتنبرغ الأولى كانت محبَّرة باللون الأحمر، أي أنّها طُبِعَت (كالمخطوطات قبلها) باستخدام حبر أحمر يتناقض مع الحبر الأسود، ولكنّ هذه العمليّة تطلّبت مرور الصفحة الثنائيّة الألوان على آلة الطباعة مرّتين، وسرعان ما تبيّن للمطبعة أنّ من الأجدى دفع أجور للنسّاخين كي يضيفوا الحبر الأحمر بأنفسهم. ثمّة ملحق مطبوع لأناجيل غوتنبرغ، يقدّم لائحة بالعناوين والكلمات المفتاحيّة التي يجب على النسّاخين أن يضيفوها في الفراغات (هذه اللائحة هي في الواقع دليل عمليّ لإكمال المخطوطة)، فخطّة المطبعة كانت منذ البداية أن يضيف الرسّامون أحرفاً استهلاليّة كبيرة مزخرفة، فضلاً عن أنّ كلّ النسخ الباقية من تلك الأناجيل تحوي بعض الزخارف التي أضيفَت باليد. بالمقارنة مع مخطوطات الكتاب المقدّس المنسوخة باليد، مظهر أناجيل غوتنبرغ الأولى كان متقشّفاً. «ما هو نفع الكتاب بلا صور؟!»، تتساءل أليس بفطنة في بداية مغامرتها في بلاد العجائب التي كتبها لويس كارول، في إشارة إلى التقنيّات الجديدة التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر، وجعلت إضافة الرسومات إلى الكتب أرخص تكلفة وأوسع انتشاراً، بما فيها رسومات جون تنْيِيل في الكتاب المذكور. بأيّ حال، كانت الكتب فقيرة بالرسومات قبل ذلك التاريخ، وخضعت إلى التعديلات الفنيّة التي أدخلها عليها القرّاء.

في البداية، نُشِرت الكتب المقدّسة -كإنجيل الملك جيمس الصادر

في عام 1611، أي ما يعرف بـ«النسخة الشرعيّة»- بلا رسومات، وتمّ تجليدها بأغلفة تُنقَش عليها عادةً الزخارف التي يختارها المالك بنفسه في عمليّة تسمّى بـ«إضافة الرسومات»، أو بـ«الغرانجريّة» تيمّناً بجامع الكتب المطبوعة البارز جيمس غرانجر. استغلالاً لهذه الموضة، نشر توماس ماكلين إنجيلاً مزداناً بالرسومات، بما فيها زخارف تشغل صفحات بأكملها، وذلك ضمن أجزاء متسلسلة في حقبة 1790، وشجّع القرّاء على إضافة المزيد من الرسومات بأنفسهم، وهو ما فعلته إليزابيث بول (توفّيت عام 1809) بالضبط، إذ وسّعت نسختها من إنجيل ماكلين إلى خمسة وعشرين جزءاً مبهراً، بإضافة بضعة آلاف من الرسومات المنفّذة بطريقة النقوش أو القوالب الخشبيّة. ثمّة قارئ آخر تفوّق عليها، وهو روبرت بروير الذي وظّف وكيلاً له في باريس كي يبحث عن رسومات توضيحيّة توراتيّة لنسخته من إنجيل ماكلين. عمل بروير رسّاماً للمُنمنمات في البلاط الملكيّ، وهذه الوظيفة حقّقت على ما يبدو التوازن المطلوب، وأكملت اشتغاله «المُكبَّر» على ذلك الإنجيل: الأجزاء الخمسة والأربعون التي أنجزها، محفوظة حاليّاً ضمن خزانتها الخاصّة في مكتبة المقاطعة في بولتون. التقارير اللّاحقة عن نشاطات بروير الببليوفيليّة، وصفته بأنّه «عَمِل طوال ثلاثين عاماً تقريباً، كي يبلغ ما يقوم به حدّ الكمال»، ولكنّها كانت مهمّةً لا يمكن الانتهاء منها بالطبع! تحويلُ كتاب مبُتاعٍ مكتملٍ ظاهريّاً، إلى عمل قابل للتوسيع إلى ما لانهاية، يستوعب المزيد والمزيد من الموادّ التي تُضاف إليه، يقلبُ الكتاب المنتهي إلى آخر غير مكتملٍ، في عمليّة راديكاليّة مستمرّة: الكتاب ذو «الرسومات الإضافيّة»، يحوّل «الشيء» إلى «سيرورة».

سلك القرّاء مسارات أخرى، وهم يملؤون كتبهم أو يكبّرونها أو يعدّلونها، أو يشاركون في محاولات أخرى محكومة بالفشل لإكمال تلك الكتب. قوائم الأخطاء في الكتب الأولى المطبوعة، وجّهت القرّاء إلى إدخال التصحيحات بأنفسهم على الصفحات الموافقة، وقام بعضهم بانتزاع الصفحات التي تضمّ قوائم الأخطاء تلك من كتبهم بعد أن أدّت مهمّتها. في القرن السابع عشر وما بعده، اعتاد العلماء على تجليد كتبهم مع إدراج صفحات فارغة بين الصفحات الأصليّة، كي يتمكّنوا من إضافة ملاحظاتهم.

محرّر أعمال شكسبير العظيم إدموند مالون، قام بتجليد نسخ الكوارتو الثمينة من تلك المسرحيّات الإليزابيثيّة ضمن هوامش كبيرة وأضاف صفحات فارغة، كي يتمكّن من إضافة ملاحظاته وتعليقاته كمحرّر، وبذلك حوّل منشورات القرن السادس عشر التي ترمى عادة بعد الانتهاء منها، إلى مادّة أكاديميّة هامّة في أواخر القرن السابع عشر. أضاف العديد من القرّاء بدورهم تعديلات أدقّ على الصفحات المطبوعة، فكما بيّنت البروفيسورة لوري ماغواير ببراعة، ملأ القرّاء الأوائل لقصائد جون دُون الوقحة الفجوات الزخرفيّة الزائفة فيها، ربّما من دون داعٍ. في القصيدة الهجائيّة رقم 2 مثلاً، يتحدّث المتكلّم عن ازدرائه للشِعر الرديء والقوانين الرديئة، بما فيها «تلك التي تُستخدَم/ لشطب...../ أو لشتم.....». في طبعة عام 1633 من «قصائد» جون دُون، تلك الفراغات ماديّة، فثمّة خطّ ثخين يلفت الانتباه إلى المحتوى الذي شطبته الرقابة. لربّما تتذكّرون الاعتراضات على إصدار نسخة منقّحة من «عشيق الليدي تشاترلي»: الانقطاعات تجعل العمل أكثر فظاظة وأكثر فحشاً، ممّا لو سُمِح بإبقاء الكلمات المحذوفة (الفصل العاشر). أحد القرّاء الأوائل لـ «قصائد»، أضاف كلمة «ديلدو» في هوامش نسخته إلى جوار كلمة «لشطب...». لعلّه استنتج من خلال الوزن الشعريّ والسياق أنّها المفردة المطلوبة، أو لعلّه عاد إلى مخطوطة أخرى غير منقّحة من القصيدة، أو لربّما توصّل إليها من خلال النميمة الأدبيّة الفاحشة، ولكن أيّاً كانت الطريقة التي خمّن بواسطتها مفردة «ديلدو»، فقد فشلت بتوجيهه إلى المفردة الناقصة من الفراغ الثاني. لم يستطع ذلك القارئ أن يكتشف ولا حتّى أن يخمّن أنّ هذا الفراغ حذفَ محتوى دينيّاً وليس جنسيّاً، من العبارة الأصل وهي «أو لشتمِ الصلاة» التي ظهرت في الطبعات اللّاحقة. ما يهمّنا هنا، هو أنّ بعض القرّاء على الأقلّ، فهموا الانقطاعات في النسخة المطبوعة على أنّها تحدّد موضعاً، وتشير إلى شيء ما مفقود يجب إضافته بخطّ اليد إن أمكن.

مُعدِّلو الكتب هؤلاء، قاموا إزاء الشيء الماديّ بما يقترح أصحاب نظريّات القراءة منذ زمن طويل، أنّ القارئ يقوم به إزاء الكلمات اللّاماديّة. نقدُ «استجابة القارئ» في حقبتي السبعينيّات والثمانينيّات من القرن الماضي، يقترح بكلمات رائد هذه النظريّة البارز وولفانغ إيزر، أنّ النصّ «يجب أن

يُكتَب بطريقة تشغل خيال القارئ بمهمّة استنتاج الأمور بنفسه، لأنّ القراءة لن تصبح ممتعة إلّا إذا كانت فاعلة وإبداعيّة»، أي أنّ مهمّة القارئ هنا هي «ملء الفراغات التي يتركها النصّ نفسه». النقطة الجديدة التي طرحتها تلك النظريّة، هي تعريف مفهوم «النشاط الإبداعيّ» كعمليّة مشتركة بين المؤلّف والقارئ، عوضاً عن أن ينحصر في لغة الكاتب الأدبيّة المبهرة. من وجهة نظر إيزر، تُفهَم تلك الفراغات الأدبيّة الضروريّة على أنّها مفاهيميّة، إنّها لحظاتُ الصمت في النثر الذي يسرد قصّة، أو المكافئ السرديّ لإخفاء اسم القاتل في قصّة بوليسيّة، وبالتالي سيستمتع القارئ من خلال الحدس والتوقّع، بتركيب وإكمال الدليل الذي يُقدَّم إليه قطرةً فقطرة عبر القراءة.

أصحاب نظريّة «استجابة القارئ» قبل إيزر، أي الناشرون والمؤلّفون في القرن الثامن عشر، طوّروا تقنيّات راقية ومرحة كي يشغلوا القارئ بالنصّ، ويطّوروا فهمه لدوره، لا سيّما على صعيد الجنس الأدبيّ الذي برز حديثاً آنذاك: السرديّات الطويلة. في «حياة وآراء ترسترام شاندي»، تلك الكوميديا التجريبيّة التي كتبها لورنس ستيرن في القرن الثامن عشر، ووصفها جيمس بوزويل بـ«كتاب لعين ذكيّ»، ثمّة عدّة خدع كُتبيّة احتال بها ستيرن على القارئ، مستغلّاً النكات الطباعيّة التي تغصّ بالممكنات - أي ما يطلق عليه منظّرو الميديا «إمكانيّة الاستعمال»[1] -التي قدّمها الجنس الأدبيّ الذي هيمن على القرن المذكور: الرواية. حيثما فتحْتم رواية «ترسترام شاندي»، ستجدون سيولاً من الشَرطات (- --- ) المختلفة الطول، وهي علامة الترقيم الأهمّ التي يستخدمها ستيرن، ويوظّفها كي تقاطع انسيابيّة القراءة، وكي تجسّد التردّد أو الصمت أو ما هو فاحش أو كلّ ما لا يجوز قوله ضمن الحبكة. كما توضّح قصيدة جون دُون المنقّحة في القرن السابق، كان القرّاء معتادين على محاولة تعويض ما حُذِف، إمّا باستخدام أساليب أدبيّة حرفيّة كإضافة مفردة مثلاً، أو بطريقة مجازيّة أكثر كدمج الأفكار المستمرّة للشخصيّات والحبكة بعضها ببعض. الشَرطات الطويلة هي دليل الكتاب إلى قرّائه، كي يلعبوا دوراً فاعلاً في خلق المعنى.

1- «إمكانيّة الاستعمال» أو «إمكانيّة الفعل»، تشير عموماً إلى أنّ استخدام شيء ما، كواجهة تطبيق مثلاً، يتحدّد وفقاً لشكله الماديّ وتصميمه. المترجمة

يستخدم ستيرن أيضاً، ألاعيب ماديّة أخرى. تريسترام، الذي يعي أنّه موجود ضمن كتاب، يصرّح بأنّه مزّق «فصلاً كاملاً» من الجزء الرابع، وذلك «النقص الذي يبلغ عشر صفحات» تؤكّده الطبعة الأولى من خلال قفزة في ترقيم الصفحات، إذ يتمّ الانتقال فوراً من الصفحة 146 إلى الصفحة 156. هذا الحذف، تطلّب تخريبَ طريقة الترقيم المتّبعة التي تكون فيها أرقام الصفحات اليمنى دائماً أعداداً فرديّة، تجسيداً لفعل العنف المُتخيّل ذاك تجاه الكتاب الموجود بين يدي القارئ. الهزل هنا، يستند إلى فهم مشترك لعمليّة إنتاج الكتاب، وإلى القبول بإعادة تأطير الأخطاء الطباعيّة -كأخطاء الترقيم مثلاً- على أنّها أجزاء ذات مغزى من عالَم الرواية الخياليّ. شاندي يحيا ضمن عالَم الكتاب: عالَم ورقيٌّ، يقاس تقدّمُ حياته فيه بالصفحات والفصول لا بالسنوات. في الجزء السادس، يشتهر ستيرن أيضاً، بأنّه تحدّى القرّاء لإكمال صفحة فارغة يرسمون فيها صورة الأرملة وادمان المثيرة: «لم ترَ عيناك قطّ، ولم تشتهيا شيئاً في هذا العالَم، أكثر إغواءً من الأرملة وادمان». أمام صفحة فارغة تماماً إلّا من رقمها (الصفحة 147)، القارئ مدعوّ إلى «القيام بذلك على نحوٍ صحيح -اطلب حبراً وقلماً- ها هي ذي الورقة جاهزة في يدك -اجلس يا سيّدي، وارسمها كما يتخيّلها عقلك- أشبه ما تكون بعشيقتك -وأبعد ما تكون عن زوجتك بقدر ما يسمح لك ضميرك- كلهنّ متشابهات بالنسبة لي - رجاءً، سخّر لها خيالك». من ثمّ، تمدح الرواية الرسمَ المتخيَّل بأنّه «بهيّ»: «هذا الكتاب أسعد بثلاث مرّات! ستصبح لديك صفحة واحدة على الأقلّ بين دفّتي الغلاف، لا يُسَوِّدها الشرُّ، ولا يمكن للجهل أن يقدّمها بطريقة خاطئة».

يتمّ تشجيع القرّاء إذن على المشاركة في خلق الكتاب، من خلال إكمال صفحاته الفارغة، وهو أمر واضح مجازيّاً، ولكنّ الفحص المستفيض للنسخ الباقية من الرواية يكشف عن أنّ القرّاء أدركوا بديهيّاً أنّ تلك الدعوة خياليّة بدورها، إذ لم يحاول أيٌّ منهم في الحقيقة أن يرسم الأرملة وادمان في الفراغ المخصّص لذلك. لقد كانت مزحة، أو زخرفاً بلاغيّاً، لا طلباً. هنري وليام بَنبيري، أحد مئات الرسّامين الذين أغوتهم شخصيّاتُ ترسترام شاندي الطريفة ومشاهدُ الرواية في القرن الثامن عشر، رسم اسكتشات لعدد

من حلقاتها في الأوراق الفارغة الموجودة في نهاية نسخته التي تحتفظ بها مكتبة جامعة يال حالياً. بعض الكاريكاتيرات الباكرة هذه، تطوّرت إلى مجموعة رسومات نُشِرتْ بشكل مستقلّ عن رواية ستيرن، ولكنّ الصفحة 147 من نسخة بَنبيري بقيت فارغة! حتّى مؤسّسة «أمانة لورنس ستيرن» التي دعت 147 فنّاناً في عام 2016، كي يكملوا بورتريه الأرملة وادمان، لم تفكّر بابتلاع طُعم ستيرن المكشوف إلّا خارج صفحات كتابه. في طبعة معاصرة من الرواية نُشِرت عام 2010، وضعت دار النشر الخلّاقة «فيجوال إديشنز» Visual Editions، قطعةً بلاستيكيّة بيضويّة لمّاعة فوق الصفحة الموافقة: إنّها إطار لصورة الأرملة الناقصة، ومرآة توحي باقتضاب بأنّ انعكاس صورة القارئ الغبشة يجب أن تفي بالغرض، ولكنّها من ناحية أخرى سطحٌ غير قابل للاختراق، مضادّ للباستل أو للحبر المتغطرس الذي قد يستخدمه قارئ ذو ميول فنيّة. من الواضح أنّ صفحة ستيرن الفارغة، تدعو القرّاء ظاهريّاً إلى المشاركة في خلقها، ولكنّها في الوقت ذاته توحي بطريقة ما أو بأخرى بأنّها مكتملة ومنتهية. الصفحة الفارغة هي مَرْجٌ ينادينا، ولكن مع لافتة «ابقَوا بعيداً عن العشب» واضحة. إنّها حيلة تغوي الطائشين، الذين لا يعرفون أنّ دورهم الصحيح كقرّاء لا يتضمّن إلقاء أنفسهم ببراءة في داخل الكتاب وحيله، بل الحفاظ على مسافة ساخرة بينهم وبينه.

بأيّ حال، كان القرّاء في القرن الثامن عشر أقلّ تحفّظاً. الكاتب والناشرُ صامويل ريتشاردسون مثلاً، طوّر روايتين مبتكرَتين اعتماداً على مراسلات القرّاء: «باميلا، أو مكافأة الفضيلة» 1740، و«كلاريسا، أو تاريخُ سيّدةٍ شابّة» 1748. استشار ريتشاردسون قرّاءه على نحو مكثّف بما يتعلّق بهاتين الروايتين، وسهّل عمليّة حصوله على تقييمهم لروايته الأولى، من خلال كتابة مسوّدات بخطّ اليد تضمّ صفحات فارغة وزّعها ابتغاء للملاحظات، لا سيما ملاحظات زمرةٍ محدّدة من القارئات. بالمقابل، نشرَ «كلاريسا» في سبعة أجزاء ما بين عامي 1747–1748، آخذاً بحسبانه في ختامها ردودَ أفعال قرّائه على أجزائها الأولى، كالليدي دوروثي برادْشو التي حاولت بحماس أن تقنعه بالتخلّي عن خاتمة «كلاريسا» المأساويّة. برادشو كانت قارئة نشيطة، وصفت نفسها على نحو محبّب آنذاك بأنّها «متوسّطة العمر، متوسّطة الطول،

مكتنزة قليلاً، بشرتها سمراء كألواح خشب السنديان، وحمرة فتيات الأرياف تكسو وجنتيها جيّداً». في بورتريه رسمه إدوارد هايتلي في عام 1746، يظهر اللورد والليدي برادشو وفقاً لأسلوب القرن الثامن عشر بدقّة (لو كانا أكثر ثراءً، لحملت اللوحة توقيع غينسبورو!): تجلس الليدي برادشو على كرسيّ، وسط منظر طبيعيّ من النمط الشائع آنذاك، وثمّة كلب يجلس عند قدميها، أمّا اللورد برادشو فيقف متّكئاً بإحدى ذراعيه على تلسكوب، موضوعٍ فوق طاولة عليها قبعة مزيّنة بالريش، وخلفهما تظهر قلعة هاي هول الإليزابيثيّة في لانكاستر، مع مصاطب عشبيّة ومبنى على حافّة بحيرة أو خندق مائيّ، يطفو فيها زورق ذو مجذافين. وجه الليدي برادشاي ورديّ بالفعل، وهي تحدّق إلى خارج اللوحة ممسكة -في وضعيّة توحي بالاستعراض، لا بالقراءة- كتاباً صغيراً أحمر اللون، قد يكون أحد الأجزاء الأوكتافو من «باميلا». الأجيال اللّاحقة من العائلة أسّست مكتبة مهيبة في هاي هول، تضمّ نسخاً من إنجيل غوتنبرغ ومجموعات كبيرة من المخطوطات العربيّة والفارسيّة والتركيّة والصينيّة، أمّا ببليوفيليّة دورثي فكانت بالمقابل محليّةً، وأكثر تواضعاً، وشخصيّة أكثر.

طوّر الكاتب وقارئته، علاقة صداقة غير ودّيّة. وصف ريتشاردسون ملاحظات برادشو بأنّها «أفضل تعليق يمكن أن يُكتَب في تاريخ كلاريسا»، وفكّر بنشر تلك الملاحظات، كما أهدى هذه القارئة الشرسة التي راسلته باسم مستعار، نسخةً من «كلاريسا» وقّعها بعبارة «من المؤلّف»، ولكنّ الليدي برادشو كتبت فوق تلك العبارة «دوروثي برادشو / 1748». صفحة العنوان الموقّعة تلك، وضعتهما جنباً إلى جنبٍ كشخصين يتعاونان معاً لإنتاج نصّ، أي أنّ هذه الرواية هي شراكة أدبيّة بين المؤلّف والقارئة، أو... تكشف لنا صفحة العنوان بالأحرى، كيف قامت الليدي برادشو بوضع اسمها فوق إهداء المؤلّف، متجاوزةً ريتشاردسون. لا تحسبوا هذا غلطةً حمقاء، فقد كرّرت الليدي برادشو الأمر ذاته عمداً في كلّ من أجزاء الرواية الستّة الأخرى.

بقراءة الرواية المنشورة مع أختها الليدي إشلين، أثارت نهاية الرواية المحتومة اضطراباً عميقاً في نفس الليدي برادشو، إذ (سأفسد عليكم متعة

التشويق!) تموت كلاريسا هارلو كمداً بعد أن يغتصبها روبرت لوفليس، الذي يُقتل لاحقاً في مبارزة مع ابن عمّها. اشتغلت كلٌّ من الأختين بشكل مستقلّ على نهاية بديلة، ملائمة أكثر أخلاقيّاً وجماليّاً وعاطفيّاً من وجهة نظر كلٍّ منهما، لقصّة كلاريسا وشخصيّتها التقيّة. تركت الليدي برادشو تعليقات مسهبة بخطّ يدها في هوامش صفحات «كلاريسا»، من ثمّ أرسلت هذه النسخة إلى ريتشاردسون الذي أضاف تعليقاته بدوره إليها (النسخة محفوظة حاليّاً في مكتبة جامعة برنستون). «في هوامش تلك النسخة الفريدة من نوعها» كتبت جانين براخاس، «تصارع ريتشاردسون والليدي برادشو حول تفسير الرواية، وحاول كلٌّ منهما أن يفرض مشيئته على الآخر، مدّعياً امتلاك كلاريسا امتلاكاً مطلقاً». التعليقاتُ حوّلت الرواية إلى نزال بين القارئة والمؤلّف، في تجسيد ملموسٍ استثنائيّ لعمليّة القراءة التي لا تترك آثاراً عادة. قد يغمغم القرّاء بينهم وبين أنفسهم عندما يقرؤون، أو يشجبون الخاتمة في مناقشة ما، أو ينشرون مراجعاتهم لها على شبكة الإنترنت حاليّاً، ولكنّهم نادراً ما يكتبون هذه التعليقات المعارضة على صفحات الكتاب نفسه، والأندر من ذلك أن يتلقّوا ردَّ المؤلّف على ما كتبوه. على سبيل المثال، في الجزء الخامس من «كلاريسا» الأصليّة ذات الأجزاء السبعة، لا يحوز انعطاف الحبكة على إعجاب الليدي برادشو، عندما تقرر كلاريسا أن تغادر بمفردها نُزُلَ مسز مور المشبوه، فتكتب تعليقاً لاذعاً في هوامش الصفحة، منوّهةً إلى أنّه سلوك غير مقبول بالنسبة لامرأة شابّة بريئة، أو أمرٌ غير منطقيّ تُقدِم عليه بطلة خياليّة في رواية تدور عن الإكراه: «إنّها حيلة يائسة! تعتقد حتماً أنّه سيلحق بها، وربّما يجبرها على ركوب عربة، ويحملها بعيداً إلى حيث يشاء». ثار غضب ريتشاردسون، فأضاف ردّه الدفاعيّ: «حيلة؟؟ هل هذا ما تعتقدينه فخامتك؟! كلاريسا كانت مترفّعة عن كلّ الحيل، فلا شيء في قلبها أو في عقلها إلّا العودة إليه». تعليقات برادشو هي من ناحية مراجعة تحريريّة (لقد قامت بتصحيح الأخطاء الطباعيّة)، وتأكّدٌ من استمراريّة الأحداث من ناحية أخرى (أشارت مثلاً إلى عدم الاتّساق حول من لديه أحد المفاتيح الحاسمة)، ومن ناحية ثالثة شهادةُ خبير (حسبت نفسها ضليعة بأخلاق الطبقة العليا، ومتفوّقة على «الحرفيّ» ريتشاردسون)، أو أخيراً نوعٌ

من «أدب المعجبين» أو «الدفاع عن الشخصيّات» (لم تستطع الليدي أن تصدّق كيف يمكن للشخصيّات أن تتصرّف بهذه الطريقة، أو لعلّها تمنّت ألّا تتصرّف هكذا). هذا المجال المتنوّع من أنماط القراءة، جعل «كلاريسا» الخاصّة بالليدي برادشو مثالاً نموذجيّاً على أنواع استجابات القارئ بمختلف أنماطها.

النهاية التي فضّلتها الليدي برادشو، والتي كتبتْها على الصفحات الفارغة الأخيرة الموجودة في الرواية، كانت أن يحيا لوفليس «حياةً مديدة بائسة، عبرةً لمن يعتبر، بعد أن يصبح مشلولاً ويتوب توبة صادقة»، أمّا كلاريسا فتبقى عزباء وطاهرة (حاول لوفليس أن يغتصبها، ولكنّه لم ينجح بذلك في نهاية المطاف) وتتصالح مع عائلتها وأصدقائها. في رسالة إلى ريتشاردسون، سألته عن النهاية البديلة التي كتبتْها: «ما هو رأيك بالصفحة الأخيرة من كلاريسا؟ لم أستطع أن أمنع نفسي، لعلّ هذا سيبدو سخيفاً ولكنّه يرضيني. أنت تعرفُ أنّي أكره الموت والدمار». ظاهريّاً، تضرّعات الليدي برادشو من أجل خاتمة سعيدة لمحنة كلاريسا، باءت بالفشل كليّاً، ولكنّ مداخلاتها أثّرت على سيرورة الأحداث، وتمّ إدماجها بالرواية في الطبعات اللّاحقة.

لم يكتف ريتشاردسون بضمّ بعض اعتراضات الليدي برادشو ومقترحاتها إلى الرواية، من خلال إضافة بعض المقاطع أو إعادة كتابة عدّة مشاهد، بل إنّ الطبعات اللّاحقة من «كلاريسا» استعارت تنسيق صفحات نسخة الليدي برادشو ذاته، من خلال إدراج إطار من التعليقات في الصفحات المطبوعة يحتوي على ملاحظاتها. معظم تلك المراجعة هدفت إلى إلقاء الضوء على خبث لوفليس، وبالتالي خلق تعاطف أكبر مع محنة كلاريسا، فقد قلق ريتشاردسون بشكل خاصّ من أنّ لوفليس كان برأي الليدي برادشو رجلاً منحلّاً طائشاً ولكنّه يستهويها على الرغم من ذلك، فالعديد من تعليقاتها استهزأت بسلوك لوفليس ووصفته بـ «خبث مضحك»، زاعمةً: «أتمنّى لو أستطيع الامتناع عن الضحك منه!»، ولذلك عندما اعترفت الليدي برادشو لريتشاردسون بـ «لو عرفتُ أنّ لوفليس سينتهي نهاية خبيثة هكذا، لأثار كلُّ أمرٍ جيّد قاله احتقاري له... إنّه مجرم مخادع متمرّس!»، ردّ ريتشاردسون بارتياح ظاهر: «والآن يا مدام، أخيراً رأيتِه على حقيقته!». في طبعة لاحقة

من الرواية، تبدو بعض التعليقات المطبوعة في الهوامش كأنّها موجّهة إلى الليدي برادشو (من دون أن تذكر اسمها بصراحة) لأنّها تردّ على انتقاداتها، كما في عبارة: «لا يسعنا إلّا أن نلاحظ هنا في هذا الموضع، أنّ الليدي تلقّت تقريعاً حادّاً، حتّى من بعض بنات جنسها». لاحظ أحد المحرّرين أنّ التعديلات التي أدخلها ريتشاردسون على طبعة عام 1751 من الرواية «تبدو مصمّمة كي تلغي التفسيرات المتعدّدة الممكنة»، أي أنّها بعبارة أخرى تُبطِل قوّة القارئ المعارض كالليدي برادشو. لقد حرّر ريتشاردسون الرواية كي يؤكّد أنّ قوّة الكتاب تتفوّق على قوّة مستهلكه (وهذا يلائم تماماً روايةً تدور عن القوّة والخضوع)، وهو لا يقوم بذلك من خلال تغيير محتويات الرواية فقط، وإنّما بتبديل شكلها أيضاً، فعندما يشغل استباقيّاً ذلك الفراغ في هوامش الصفحات حيث يدوّن بعض القرّاء ملاحظاتهم الخاصّة، ويدرج ملاحظات توجيهيّة مطبوعة تشير إلى إخفاقات القرّاء الآخرين، فهو هنا يوظّف شكلَ الكتابِ المعدَّلَ كي يغيّر سلطة تفسير روايته، أمّا زمن التعاون مع قرّائه... فقد ولّى!

عَمَلُ صامويل ريتشاردسون ككاتب وناشر، ينتمي إلى حقبة كانت «الرواية» فيها نثراً خياليّاً مسهباً في الحقيقة. بالتفاوض على دورٍ لقارئي الكتب من خلال طرق حَرْفيّة مفاجئة، التعاونُ لإنتاج «كلاريسا» كمجهود مشترك بين الكاتب والقارئ استبق محاولاتنا اللّاحقة لتعريف هذه المقايضة، لأنّ اشتغال الليدي برادشو على «كلاريسا» جمع بين القراءة والكتابة بطريقة سبقت ظهور «أدب المعجبين» الخياليّ، وفيه يقوم القرّاء المطلعون المهتمّون للغاية بحياة الشخصيّات الخياليّة وإمكانيّاتها، بإكمال قصص تلك الشخصيّات، أو دفعها في مسارات أو أجزاء لاحقة من العمل الأدبيّ، من دون الحصول على موافقة الكاتب. المنصّة الأكبر لأدب المعجبين في شبكة الإنترنت، تهيمن عليها مئات الآلاف من تجارب القرّاء في إكمال كتب هاري بوتر، ولكنّها تفسح مجالاً أيضاً للمعجبين بشارلوك هولمز، و«البؤساء»، و«كبرياء وهوى». القرّاء الذين يصبحون كتّاباً، يوسّعون عالَم أبطالهم وبطلاتهم الخياليّ، وهم بالتالي أمثلة حرفيّة على أولئك المحاورين المبدعين الفاعلين الذين تتخيّلهم نظريّات القراءة.

العمل الأشهر على الإطلاق بين أدب المعجبين ذاك، هو رواية «خمسون ظلّاً من الرماديّ» التي نشرتها مؤلّفتها بنفسها مستلهمةً سلسلة «الشفق»، وحقّقت أفضل المبيعات. الثقل الماديّ للشعبيّة الفائقة التي حظيت بها رواية إي. إل. جيمس هذه، أصبح واضحاً عندما أصدرت الجمعيّات الخيريّة التي تجمع الكتب المستعملة تصريحاً صحفيّاً، طلبت فيه من المتبرّعين أن يكفّوا رجاءً عن التبرّع بكتب الإيروتيكا التي يتخلّون عنها، فأحد فروع أوكسفام في ويلز مثلاً، بنى قلعة من مئات النسخ التي تمّ التبرّع بها عام 2016! إنّه مشروع يليق بفنّان مثل باز سبكتر، الذي صمّم عملاً أسماه «نحو نظريّة عن السببيّة الكونيّة»، أشبه بكتلة ذات مدرّجات مبنيّة من 6500 كتاب مستعمل (الفصل 16).

الطريقة التي يصنع بها القرّاء مساحة لأنفسهم ولرغباتهم السرديّة الخاصة في هوامش كتاب أدبٍ خياليّ، عبّرت عن نفسها بصيغة مختلفة في أواخر القرن العشرين، ولكنّ نجاح سلسلة كتب الألعاب الموجّهة للأطفال «اختر مغامرتك بنفسك»، ارتكز على بعضٍ من مبادئ الشكل والمحتوى ذاتها التي نجدها في تعليقات الليدي برادشو كقارئة على رواية «كلاريسا» لريتشاردسون («اختر مغامرةَ كلاريسا كما تشاء»، كانت ستصبح تسلية معاصرة رائعة!). سلسلة «اختر مغامرتك بنفسك» التي ابتكرها إدوارد باكارد، باعت حوالي 250 مليون نسخة حول العالم خلال حقبة الثمانينيّات ومطلع التسعينيّات، مبدأها بسيط ولكنّه مُقنِع: ينطلق القرّاء من مقطع يرسم السيناريو، من ثمّ تُقدَّم لهم خياراتٌ حول المجريات التي ستتبعها أحداث القصّة، وكلُّ خيارٍ له رقم صفحة خاصّة به يُحال القارئ إليها، من ثمّ تتيح هذه الصفحة بدورها مسارات مختلفة. سيقفز القارئ هنا بين صفحات الكتاب، وسيجد بانتظاره العديد من النهايات الممكنة. كتاب باكارد «كهفُ الزمن» 1979، يبدأ بـ «تنبيه إلى القارئ اليافع» يحدّد تفاصيل العقد المبرم:

«لا تقرأ هذا الكتاب بالتسلسل من البداية إلى النهاية! تحتوي الصفحات على مغامرات مختلفة عديدة... والمغامرة التي تتبعها هي نتيجة لاختيارك. أنت المسؤول هنا، لأنّك من يختار! بعد أن تختار، اتبع التعليمات كي تكتشف ماذا سيحصل لاحقاً، وتذكّر: لا يمكنك أن تعود للخلف!».

التأكيد على قدرة القارئ على اتّخاذ قراره بنفسه هنا، يصطبغ بشحنة أخلاقيّة: أنتَ مؤلِّفُ قَدَرِك. أرقام الصفحات هي أداة الملاحة الأهمّ في عالَم «اختر مغامرتك بنفسك»، ولذلك فهي أكبر من المعتاد ومطبوعة في الزاوية العلويّة. الملمح البارز الآخر في هذه الكتب الصغيرة الحجم ذات الأغلفة الورقيّة والتي تُطبع بتكلفة زهيدة، هو عدد النهايات الممكنة، «كهف الزمن» مثلاً لها ثلاثون نهاية، تُختتَم كلٌّ منها بكلمة «النهاية»، وهذه البُنية تخلق تجربة قراءة غير متوقّعة وغير ثابتة، مقارنة بما نحن معتادون عليه. أولئك الذين يستمتعون بالروايات البوليسيّة، يعون أنّ عدد الصفحات المتبقيّة أمامهم هو ما يحدّد مقاربتهم للحبكة: إن اكتشفنا النهاية الآن ولكن ثمّة صفحات كثيرة ما تزال أمامنا، فلا بدّ أن يتشوّش تفكيرنا، لأنّنا نتوقّع أن تكون نهاية الكتاب ونهاية القصّة هما النقطة ذاتها كما علّمنا الكودكس، أمّا كتب «اختر مغامرتك بنفسك» فتزعزع هذا التوازن بمرح.

ثمّة نمط مماثل موجّه إلى البالغين أيضاً، مثل «يانصيب الحياة: اختر مغامرتك بنفسك» 1999. رواية كيم نيومان الجريئة هذه، تتألّف من ثلاثمئة مقطع قصير، يتحدّث البطل فيها بضمير المخاطب «أنت»، ويدور في رقصة من الجنس والعنف والخيانة، والعديد من المقاطع تنتهي بتقديم خيارٍ: «إن قلتَ لها إنّك تحبّها، اذهبْ إلى الصفحة 71. إن اعتذرتَ منها لأنّك سافل، اذهب إلى الصفحة 79»، أمّا بعض المقاطع الأخرى فتُختتَم بعبارة لا تقدّم عوناً: «وهكذا دواليك». شكل هذه الرواية ومحتواها يتلاعبان بفكرة المسارات المتعدّدة ضمن السياق، ولكنّهما يسقطان في نوع من الحتميّة المُتعَبة، صحيح أنّ الكتاب مصمّم بما يتلاءم تماماً مع قصّة من نمط «اختر مغامرتك بنفسك»، لأنّه يتيح للقارئ/ بطل القصّة أن يتنقّل بين المسارات، ولكنّ نيومان يتلاعب بهذه النقطة بمكر كي يؤكّد أخيراً أنّ حيواتنا مقدَّرة سلفاً: من الأفضل لنا أن نقرأ هذه الحيوات من بدايتها إلى نهايتها، أمّا التشعبّات التي يتفرّع إليها الطريق فهي ببساطة انعطافات جانبيّة في الرحلة ذاتها. رواية برايان ستانلي وليام جونسون التجريبيّة «التعساء» 1969، تضمّ 27 مقطعاً من النصوص، المقطع الأوّل والأخير منها فقط محدّدان، أمّا الباقية فيمكن قراءتها كيفما اتّفق بأيّ ترتيب يختاره القارئ، وكانت هذه

الرواية أكثر التزاماً من رواية نيومان بإيصال فرضيّتها المحوريّة عن عشوائيّة حياة الإنسان. وصَفَ جونسون أدب الروايات الواقعيّة بأنّه «نمط مُستَهْلَك»، ولزمه نمط مختلف عن الكودكس التقليديّ كي يروي قصّته التي تتناول الذاكرة، لأنّ «عشوائيّة مادّة روايته تتضارب تضارباً مباشراً مع الحقيقة التكنولوجيّة للكتاب الثابت، ربّما لأنّ هذا الأخير يفرض ترتيباً، ترتيبَ صفحاتٍ ثابتاً على المادّة»، أمّا الأقسام المترابطة بشكل واهٍ فهي «مجاز ملموسٌ عن العشوائيّة، وحلٌّ لمشكلة كيفيّة إيصال فكرة عشوائيّة العقل، أفضل من الترتيب الذي يفرضه الكتاب الثابت».

هذه الأمثلة عن أشكال الكتاب المبتكرة تقوّض جمود الكودكس الثابت، ولكن ثمّة بديل أهمُّ عن نظائر الكودكس تلك وهو الكتاب الرقميّ. في الربع الأخير من القرن الماضي، خُصِّصَت العديد من المقالات الصحفيّة لموت الكتاب الورقيّ، مُوَجِّهةً أصابع الاتّهام إلى «كندل» -القارئ الإلكترونيّ الذي أطلقته شركة أمازون عام 2007- في هذه الجريمة المزعومة (الفصل 16)، وفي عام 2010 أعلن المدير التنفيذيّ لشركة أمازون عن «نقطة تحوّل مصيريّة»: مبيعات الكتاب الرقميّ، فاقت مبيعات نظيره الورقيّ في متجر أمازون بحوالي الثلث. بأيّ حال، الشائعات عن موت الكودكس، سواء في هذه الحالة أم في حالات أخرى عديدة، كانت سابقة لأوانها، لأنّ التوازن سرعان ما انقلب من جديد، وكما يقترح نجاح نمط «اختر مغامرتك بنفسك» من ثمّ تراجعه، العدوّ الألدّ للكتب قد لا يكون آفاتاره الرقميّ بل وسيطٌ مختلفٌ كليّاً: ألعاب الڤيديو.

«ميست» Myst، هي لعبة ألغاز ومغامرات غرافيكيّة، صمّمها في حقبة التسعينيّات روبين وراند ميلر، ونظر إليها الباحثون في دراسات الميديا كمثال نموذجيّ على «الإحلال» -أي الانتقال التاريخيّ من أحد الأشكال (الكودكس في هذه الحالة)، إلى شكل آخر «لعبة الڤيديو»- كما أنّها رمزٌ لتقهقر الكتاب الواضح في العصر الرقميّ. تتطلب «ميست» من اللاعبين أن يجمعوا الأوراق المبعثرة من كتابين في مكتبة العائلة، أحدهما أحمر والآخر أزرق، وسرعان ما يكتشف اللاعبون أنّ آتروس -إحدى شخصيّات اللعبة- قام بسجن أبنائه في الكتابين، وإن لم تُجمَع أوراقهما كاملة

سيهرب السجناء ويُسجَن اللاعب عوضاً عنهم. ثمّة قراءة هامّة لـ «ميست»، تكشف عن أنّ هذه اللعبة تردّد أصداء تغيّرٍ ثقافيّ أوسع، وفيها جادل جاي ديفيد بولتر وريتشارد غروسن بأنّ اللّاعب «إمّا أن يربح من خلال مساعدة الأب على تدمير كتابَي الأخوة»، أي أنّ اللّاعب يتجاوز الكتاب، وإمّا أن يخسر «فيعلق للأبد ضمن الكتاب نفسه، وهو أسوأ قدر ممكن في عصر الغرافيك». السيناريوهان كلاهما لا يتعاملان مع الكودكس، ووظيفة الكتاب كجزء من أدوات وتذكارات «ميست»، هي تذكير واخزٌ بتفوّق ألعاب الڤيديو في خلق عالَم خياليّ تفاعليّ انغماسيّ. يا ترى، ما الذي كانت الليدي برادشو ستقوله؟!

بأيّ حال، انتصار ألعاب الڤيديو على الكودكس في هذه الحالة -إن حصل فعلاً- هو انتصار باهظ التكاليف. «ميست» مثلاً تطوّرت من وسيط يبدو الآن عتيقاً ومنتهي الصلاحيّة هو الـ «سي دي»، وخضعت لتحديثات عديدة في الفورمات منذ إطلاقها للمرّة الأولى، كي تتماشى مع تطوّر الأجهزة وقبضات اللعب التي يستعملها اللّاعبون للولوج إلى عالمها الخياليّ. تقييم المستخدمين لنسخة «ميست» المخصّصة للهواتف الذكيّة متضاربة، أمّا «كلاريسا» فعلى النقيض منها، ما تزال أجزاؤها السبعة الأصليّة مقروءة بوضوح تامّ، «تعمل» كما أراد لها مؤلّفها وناشرها صامويل ريتشاردسون بالضبط. الكتب تدوم، وحيواتها الطويلة تتسبّب بعواقب غير متوقَّعة أحياناً كما سنكتشف في الفصل التالي. لا بطاريّة، لا تحديثات، لا شاشة تنكسر: التفوّق المطلق للكتب ومصدر عيوشيّتها الطويلة الاستثنائيّة، هو تكنولوجيتها البسيطة!

***

# الفصل الخامس عشر
# الإمبراطوريّةُ تردّ

يتذكّر التاريخ ثلاثة مسافرين انطلقوا إلى نيو إنغلاند، على متن السفينة «برودنت ماري» التي أبحرت من غريفزند إلى بوسطن في صيف عام 1660. اثنان منهم كانا البرلمانيّين اللّاجئين إدوارد والي وصهره وليام غوف، اللذين وقّعا على مذكّرة إعدام الملك تشارلز الأوّل من ثمّ اضطرّا للفرار بعد استعادة ابنه تشارلز الثاني للعرش، خوفاً من الانتقام الذي قد يتعرّضان له، فكُتِبَت لهما الحياة لأكثر من عقد من الزمن مختبئَين في مستوطنات الأمريكيّين البيوريتانيّين، على الرغم من مساعي الحكومة الإنجليزيّة للعثور عليهما. ثّمة قضايا إيديولوجيّة مماثلة لتلك التي حملتهما إلى ماساشوستس، دفعت أيضاً المسافر الثالث البارز وهو المطبعيّ مارمادوك جونسون، إلى ركوب السفينة «برودنت ماري». صحيح أنّ شهيّة المجتمعات البيوريتانيّة في العالَم الجديد إلى الموادّ المطبوعة -كالعظات وكتب الإرشاد الروحانيّ والنصوص المقدّسة- كانت عظيمة، وبالتالي لن يفتقر مطبعيّ متمرّس إلى العمل في المستوطنة التي تتوسّع باطراد، ولكنّ مهمّة مارمادوك جونسون لم تكن في الحقيقة إنتاج مادّة مطبوعة لأولئك المستوطنين، أو على الأقلّ، ليس بشكل مباشر. لقد أوفدَتْه «جمعيّة نشر الكتاب المقدّس في نيو إنغلاند» إلى بوسطن، استجابة إلى طلب بإرسال «رجل شابّ نزيه، ماهر بالتنضيد»، أي برصف الحروف على نحو صحيح ضمن قوالب الطباعة، «وإن كان ماهراً في أجزاء العمل الأخرى، فهذا أفضل». هذا الحرفيّ المُستقَدم، سيعمل لمصلحة مطبعة الكليّة في جامعة هارفارد، «في تنضيد الكتاب

المقدّس باللغة الهنديّة»، و«أجل، أرسِلوا لنا معه مخزوناً وافراً من الورق، كي نبدأ العمل». في الثلاثين من عمره تقريباً، وصل جونسون إلى أمريكا في مهمّة مدّتها ثلاث سنوات مبدئيّاً، ولكنّه لم يعد قطّ إلى إنجلترا، بل رسّخ قدميه في مستوطنة ماساشوستس وطوّر مهنته هناك.

تمّ استدعاء جونسون إلى أمريكا من قبل المبشّر البروتستانتيّ الإنجليزيّ الشهير جون إليوت، الذي عمل في نيوإنغلاند طوال ثلاثة عقود بعد أن وصل في عام 1631 إلى بوسطن مع ثلاثة وعشرين برميلاً من الكتب، في طليعة موجة هجرة ستشهد استقرار عشرين ألف مستوطن إنجليزيّ في مستوطنة ماساشوستس باي، التي شُيِّدَت في حقبة الثلاثينيّات من القرن ذاته. بالاشتراك مع شيوخ المستوطنة الآخرين، ألّف جون إليوت في عام 1640 أوّلَ كتاب مطبوع في نيو إنغلاند، يُعرَف الآن بـ«سِفر مزامير باي». كان ذلك الكتاب في الحقيقة، ترجمةً للمزامير إلى قصائد إنجليزيّة موزونة[1] بغية إنشادها كترنيمات، وبما أنّه أوّل كتاب تمّت طباعته في نيو إنغلاند كما ذكرنا، فهذا يعطينا فكرة عن أولويّات تلك المستوطنات الفائقة التديّن، وعنوانه الكامل: «سِفر المزامير كاملاً مُترجَماً بأمانة إلى المقياس الإنجليزيّ، مسبوقاً بتمهيد لا يُعلن مشروعيّته فقط، بل يؤكّد أيضاً ضرورة الالتزام بالأمر الإلهيّ بغناء المزامير المقدّسة في كنيسة الربّ»، وطُبِعَت منه 1700 نسخة وفقاً للتقديرات، لم تبقَ منها الآن إلّا إحدى عشرة نسخة باهظة الثمن.

طُبع «سفر مزامير باي» بحماس ولكن بشكل غير احترافيّ، بواسطة آلة طباعة استوردها القسّ البيوريتانيّ جوزيف غلوفر الذي توفّي أثناء سفره إلى أمريكا، فتولّت زوجته إليزابيث العمل. محارف الطباعة كانت مهترئة، ويقال إنّ غلوفر -نظراً لأنّه بيورتانيّ منشقّ- اضطرّ لشراء مجموعة مستعملة بشكل غير شرعيّ من مطبعيّ متعاطف مع البيورتانيّين، عوضاً عن شرائها من مصنع مُرخّص. احتوت تلك المجموعة على القليل من

1- تُرجِم سفر المزامير هنا من العبريّة إلى الإنجليزيّة مباشرة، في نظم شعريّ يتبع الأوزان الشعريّة الإنجليزيّة المعياريّة. المترجمة

الأحرف المائلة، ولكنّها افتقرت إلى علامة ترقيم «الفاصلة» على ما يبدو. «ختمُ الناشر» ينسب الفضل بطباعة «سفر مزامير باي» إلى ستيفن داي، الذي يُعدّ أوّل مطبعيّ أمريكيّ: موظّف متعاقد مع غلوفر، كان صانع أقفال بحكم المهنة ولكنّه تحوّل إلى مطبعيّ المستعمرة الجديد، وعمل في المطبعة التي كان مقرّها كامبريدج في ماساشوستس. سرعان ما باشر داي عمله، وطبع أوّلاً على سبيل التمرين نسخة من «قَسَم الأحرار»[1] من ثمّ تقويماً، وبعدها باشر بطباعة «سِفر المزامير» المذكور، الذي أُرفِقَ في نهايته بلائحة انتقائيّة للغاية من «الأخطاء التي حدثت سهواً أثناء الطباعة»، وأَذِنَ للقارئ: «أمّا بقيّة الأخطاء، التي غفل عنها النظر سهواً، فبوسعك أن تصحّحها بنفسك لأنّك ستجدها واضحة».

في الواقع، غصّ «سفر مزامير باي» بالأخطاء، ومن الواضح أنّ داي لم يملك خبرة كافية كمطبعيّ. بعض الصفحات على سبيل المثال تضمّ أسطراً عوجاء، ممّا يدلّ على أنّ المحارف لم تُرصَّ كما يجب في القوالب، وثمّة ما يدلّ أيضاً على تجلّط الحبر وعلى تحبير ناقص للأسطر، ممّا أنتج صفحات سوداء مطموسة وأخرى باهتة جدّاً على الترتيب. فضلاً عن ذلك، كان المنضّد الأكثر خبرة سيطبع الكتاب بتنسيق أوكتافو (ثماني صفحات تُطبَع على ورقة واحدة)، وليس بتنسيق كوارتو (أربع صفحات تُطبَع على ورقة واحدة) ممّا يُرشِّد استهلاك الورق حتماً، ولكنّ طباعة الأوكتافو معقّدة وداي كان مدركاً على الأرجح لتواضع مقدراته: النسخ التي أنتجتها المطبعة من هذه الكتب الكوارتو التي يبلغ طولها حوالي 17 سنتيمتراً، وتتألّف من مئة وأربعين صفحة، استهلكت مئة وثلاثين ماعوناً من الورق المستورد! صناعة أوّل آلة طباعة في أمريكا ستستغرق قرناً من الزمن، أمّا صناعة الورق فستتطلّب زمناً أطول، كما تمّ استيراد الحبر طوال تلك الفترة تقريباً. إذن، الطباعة الباكرة في أمريكا ظلّت معتمدة ماديّاً على أوروبا طوال فترة حضانتها، و«سفر مزامير باي» هو تذكار مؤثّر من حقبة الطباعة الحديّة تلك، وأوّل كتاب يُنشَر في المستعمرات الأمريكيّة ما يزال موجوداً إلى اليوم.

---

1- توجّب على كلّ الوافدين الجدد إلى مستوطنة ماساشوستس باي أن يؤدّوا ذلك القسم، متعهّدين بالولاء لحكومتها وألّا يحوكوا المؤامرات ضدّها. المترجمة

بأيّ حال، مهمّة جون إليوت الرئيسيّة لم تستهدف رفاقه في المستوطنة، بل الشعوب الأصليّة. في عام 1649، أنشأ أوليڤر كروميل «مؤسّسة الترويج لإنجيل يسوع المسيح ونشره في نيو إنغلاند»، وعمل إليوت تحت رعايته كي يُعدّ ويطبع ترجمةً للكتاب المقدّس إلى لغة شعوب «ألغونكوين» Algonquin، فقد تعلّم ما يكفي من الـ «ووباناك» Wôpanâak، وهي اللغة المحكيّة في شرقي ماساشوستس وكيب تاون، كي يلقي أوّل عظة له بتلك اللغة في عام 1646. بمساعدة أفراد من السكّان الأصليّين المقيمين ضمن ما تُسمّى «بلدات الصلاة» (مستوطنات أسّسها المبشّرون، مخصّصة لأبناء الشعوب الأصليّة الذين اعتنقوا المسيحيّة) في نيو إنغلاند، تولّى إليوت ترجمة النصوص المقدّسة إلى تلك اللغة مكتوبةً بأبجديّة مستحدثة، فنُشِر العهد الجديد أوّلاً مترجماً إلى الووباناك في عام 1661، ثمّ تلاه الكتاب المقدّس مترجماً بالكامل في عام 1663. هذا العمل كان إنجازاً لغويّاً خلّاقاً فريداً من نوعه، لأنّ الووباناك لم تكن تملك صيغة مكتوبة من قبل. الكتاب بمجموعه كان سميكاً بتنسيق كوارتو، هوامشه ضيّقة، والنصّ مقسوم ضمنه على عمودين مطبوعين في كلّ صفحة.

يميّز علماء اللسانيّات بين مقاربة «طبيعيّة» وأخرى «رسميّة» لتدوين اللغة. تُنتِج الأولى لغة معياريّة لا تلفت الانتباه إليها، أمّا الثانية فتستخدم مختلف الوسائل الأورثوغرافيّة (قواعد التهجئة والكتابة) وسواها، كي تنقل استخداماً غير معياريّ للغة[1]. باستخدام الكثير من أحرف aa، k، q، ظهرت الصيغة المكتوبة من الووباناك وفقاً للمقاربة الثانية عمداً في نسخة الكتاب المقدّس المطبوعة تلك، وبَدَت الأورثوغرافيا التي اخترعها إليوت دخيلةً عليها. العنوان الكامل للكتاب المقدّس المترجم كان:

Mamusse Wunneetupanatamwe Up–biblum God naneeswe

1- في المقاربة «الطبيعيّة» يتمّ تدوين اللغة كما تُنطَق بالضبط، وبالتالي نحصل على لغة مكتوبة تجسّد العالم الحقيقيّ تماماً، وتمثّل اللغة المنطوقة حرفيّاً من دون تغيير. بالمقابل، المقاربة «الرسميّة» تركّز على المعاني وعلى الإدراك، وتضبط اللغة المكتوبة وفقاً لمعايير ومقاييس رسميّة وضعيّة، ممّا يجعلها مختلفة عن تلك المنطوقة. المترجمة

Nukkone Testament kah wonk Wusku Testament. Ne quoshkinnumuk nashpe Wuttinneumok Christ not asoowesit John Eliot

لعلّ من المجحف التنويه هنا، إلى أنّ اسم إليوت John Eliot ظهر مطبوعاً في تلك النسخة بحجم كبير وبأحرف بارزة، وكان أكبر حتّى من كلمة «المسيح» Christ!

هذه الغرابة المقصودة، جعلت من الكتاب المذكور تحفةَ البروباغاندا الكولونياليّة بالنسبة لمناصري إليوت في إنجلترا، وأداةً لعمله التبشيريّ بين الناطقين بالووباناك كلغة أمّ. آلة طباعة، مجموعة محارف جديدة فيها عدد وافر من محارف k وq اللّازمة للغة الطباعة المُبتكرة، فضلاً عن أحرف جديدة اخترعها إليوت كي يلتقط طريقة لفظ المفردات، ومهارات المطبعيّ المحترف مارمادوك جونسون، كانت الموارد الأربعة التي استوردها إليوت من إنجلترا على متن سفينة «برودنت ماري» بغية إنجاز مشروعه ذاك.

ازدانت صفحة عنوان الكتاب المقدّس المترجم، بإطار زخرفيّ مُنفَّذ بتقنيّة القوالب الخشبيّة، ذُكِر فيه اسما صامويل غرين ومارمادوك جونسون على أنّهما المطبعيّان (غرين هو مؤسّس سلالة مطبعيّة أمريكيّة عظيمة، وصل إلى نيو إنغلاند في عام 1630 ولكنّه لم يباشر العمل كمطبعيّ إلّا في حقبة الأربعينيّات على ما يبدو)، ولكنّ ما أغفله ذلك الكتاب، كان جهود السكّان الأصليّين وكفاءتهم اللغويّة، وهي حجر الأساس بالنسبة للمشروع بأكمله! من بين أولئك السكّان الأصليّين الذين عملوا مترجمين مع إليوت، نعرف جوب نِسوتان وجون ساسامون، كما نعرف أنّ مطبعيّاً من شعب «نيبموك» اسمه واوَس تدرّب على يد صامويل غرين في مطبعة كامبريدج، واتّخذ اسماً إنكليزيّاً هو جيمس برينتر عندما اعتنق المسيحيّة. لن نجافي الحقيقة لو افترضنا أنّ مهارات واوس هذا في تدقيق ترجمة إليوت وتنضيدها على نحو صحيح، كانت محوريّة بالنسبة للمشروع. إيزابيل هوفماير، التي كتبت عن ترجمات «رحلة الحاجّ» في سياق نصوص بروتستانتيّة تبشيريّة أخرى، تقول إنّ «خليّة العمل الأساسيّة [في الترجمة التبشيريّة] تتألّف من مبشّر تعلّم لغةَ الشعوب الأصليّة، ومن ناطق أصيل بتلك اللغة اعتنق المسيحيّة.

تلك الثنائيّات عملت لساعات طويلة، محبوسة في علاقات اتّكال متبادل متوتّرة وحميمة غالباً، وأنتجت نمطاً من الترجمة اشترك الطرفان كلاهما بإنجازه». هذا النمط من العمل هو ما دار في كواليس مشروع إليوت غالباً، على الرغم من أنّه لم يقرّ بتاتاً بتلك «الترجمة المشتركة»، فحتّى عندما نوّه بأهميّة جيمس برنتر في رسالة إلى الكيميائيّ وفيلسوف المذهب الطبيعيّ روبرت بويل (الذي أصبح حاكم شركة نيو إنغلاند كومباني في عام 1662)، لم يذكر اسم برنتر الأصليَّ ولا المسيحيَّ قطّ: «لدينا حرفيّاً رجل واحد، هو مطبعيّ هنديّ قادر عن دراية على تنضيد الصفحات وتصحيح الطباعة». ثمّة كتاب واحد فقط طبعته مطبعة هارفارد، التي لم تتوقّف عن العمل طوال العقود اللّاحقة، يذكر برنتر كمطبعيّ، وهو كتاب مزامير يعود إلى عام 1709.

مهما طُمِسَت إسهاماتهم وغُيِّبَت عن الكتاب المطبوع، دور المترجمين والحرفيّين من أبناء الشعوب الأصليّة كان أساسيّاً لإنتاج الكتاب المقدّس الآنف الذكر، ذلك المشروع الثقافيّ الذي لم يكن كولونياليّاً صافياً ولا هنديّاً – أصليّاً صافياً. إنّه أشبه بالجاز، أو ببيتزا شيكاغو، أو بلوحة «العشاء الأخير» في كاتدرائيّة كوتزكو في البيرو، التي تصوّر المسيح وهو يأكل خنزير غينيا مشويّاً مع تلامذته: إنّه مشروع تضافريّ، ومزيجٌ من التقاليد. لقد أخذت الإنجليزيّة بعضَ المفردات عن الووباناك، مثل moccasin، powwow (التي تعني في الأصل مداوياً شعبيّاً)، moose، ولكن لعلّ أبرز تلك المفردات هي[1] mugwump. بالمقابل، ترجم إليوت بسلاسة بعض الرتب كضابط ودوق وكابتن، إلى mummugquompaog، أي «قائد عسكريّ» بلغة الووباناك.

تمّ إرسال عشرين نسخة من الكتاب المقدّس المترجم إلى الووباناك،

---

1- moccasin هي خفّ الموكاسين، powwowهو احتفال طقسيّ تجتمع فيه قبائل السكّان الأصليّين على اختلافها للرقص والغناء وإحياء تراث أسلافهم، moose هو حيوان الموظ، mugwump كانت تشير في الأصل إلى أعضاء الحزب الجمهوريّ الذين لم يناصروا مرشّح حزبهم في الانتخابات الرئاسيّة عام 1884 بل دعموا مرشّح الحزب الديمقراطيّ، وتشير حاليّاً إلى شخص محايد غير منتمٍ لأيّ حزب سياسيّ. المترجمة

كهديّة مميّزة إلى المؤسّسات الهامّة والرعاة البارزين في إنجلترا، وتمّ إدراج صفحة عنوان مطبوعة خصّيصاً باللغة الإنجليزيّة في هذه النسخ، تصف الكتاب بأنّه «مُترجَم إلى اللغة الهنديّة، أمر بطباعته المشرفون على المستوطنات المتّحدة في نيو إنغلاند، بموافقة المؤسّسة الإنجليزيّة لنشر الإنجيل بين الهنود في نيو إنغلاند، وعلى نفقتها». من الواضح أنّ صفحة العنوان البديلة هذه، أعطت الأولويّة بدبلوماسيّة إلى الرعاة والمؤسّسات الداعمة، وهي ترمز إلى الطريقة التي ينظر الكتاب فيها باتّجاهين -إلى إنجلترا وإلى نيو إنغلاند، إلى الإنجليزيّة وإلى الووباناك- وكيف يتذبذب على نحو غير مريح ما بين كونه مفروضاً قسراً من قبل الكولونياليّة وكونه سلعة مؤصَّلة. النسخ الباقية من هذا الكتاب المقدّس وسواه من النصوص ضمن «مكتبة إليوت الهنديّة» كما يُطلَق عليها، تشهد على الصلات بين نيو إنغلاند والمؤسّسات الإنجليزيّة، وإحدى تلك النسخ محفوظة حاليّاً في مكتبة أكسفورد، قدّمتها كليّة هارڤارد هديّة إلى أحد المساهمين بنشر الكتاب المقدّس، وهو المحسن رالف فريك الذي أهدى مطبعة الكليّة أوّلَ خطٍّ طباعيّ استعملتْه: «بناء على أوامر المشرفين في كليّة هارڤارد في كامبريدج في نيو إنغلاند، إلى التقيّ رالف فريك، المحسن النبيل إلى الكليّة المذكورة. 1667».

في منتصف حقبة 1660، أرسل الملك تشارلز الثاني نسخة من هذا الكتاب المقدّس هديّة إلى هنود الموهيغان في كونيكتيكت، على الرغم من أنّهم لا يتكلّمون الووباناك، مجلّدةً بتجليد أزرق مميّز يزيّنه قفلٌ وزخارف ذهبيّة، وقَبِلَها الموهيغان كعلامة على التحالف السياسيّ -تماماً كهدايا الكتب التي ناقشناها في الفصل الثالث- وزُخرِفَت الحوافّ الخارجيّة لصفحاتها برسومات أزهار وشجيرات، وهي محفوظة في مكتبة جامعة إلينويز حاليّاً. بأيّ حال، معظم ما أنتجته مطبعة إليوت كان مخصّصاً للسكّان الأصليّين في ماساشوستس، ولم تحتوِ على أيّ شيء بالإنجليزيّة، ما عدا بعض أسماء العلم.

بعض النسخ الباقية من إنجيل إليوت، توثّق كيف تفاعل السكّان الأصليّون مع هذا الكتاب. إحداها مثلاً موجودة حاليّاً في المكتبة البودليانيّة،

كُتِب عليها: «صامويل بونامبام... كتابه 1662». بونامبام كان واحداً من أربعة مدرّسين من السكّان الأصليّين، وظّفهم إليوت لقاء أجر يعادل عشرة جنيهات سنويّاً، ويبدو أنّه درّس في وامازِت على نهر ميرماك. لقد أرسل إليوت طوفاناً من الرسائل والشهادات إلى إنجلترا كي تُنشَر هناك، ومن ضمنها قصّة اعتناق بونامبام هذا للمسيحيّة، التي طُبِعت في كتيّب كوارتو صغير عنوانه: «قصّة توبة الهنود الفقراء في نيو إنغلاند وتنصّرهم، التي تكشف عن العمل الرائع للربّ على أرواحهم البائسة». هذه السرديّات حازت على شعبيّة واسعة آنذاك، ففي «كتالوج أكثر الكتب مبيعاً في إنجلترا» لعام 1657، يظهر كتيّب بونامبام المذكور بين عدّة عناوين أخرى من منشورات إليوت. في اعترافاته، يقتبس بونامبام إصحاحاً وآية من الإنجيل اعتماداً على ترجمة إليوت، ويكشف عن الصراع الداخليّ الذي خاضه بينه وبين نفسه لاعتناق المسيحيّة: «لم يشتهِ قلبي الصلاةَ، بل الذهاب إلى مكان آخر، ولكن عندما تذكّرتُ كلمة الربّ، بأنّ الجميع سوف يصلّون للربّ، عندها لم أشتهِ أن أذهب إلى مكان آخر بل أن أصلّي للربّ. ولكن، إن صلّيتُ قبل أن يصلّي الساشِم Sachems [أي قبل أن يتنصّر زعماء السكّان الأصليّين]، أخشى من أنّهم سوف يقتلونني». تجربته كأحد الرعايا الكولونياليّين، عالقاً بين المنظومة الثقافيّة للشعوب الأصليّة وتلك الكولونياليّة، تفطر القلب، لا سيما بسبب مفرداته الإنجليزيّة المحدودة. في موضع آخر، نكتشف كيف يعاني بونامبام كي يصالح بين القيم المسيحيّة وقيم حضارته الأصليّة، فعندما يستمع إلى عظة عن الزنا يعترف: «أحبَّ قلبي أن تكون لي زوجتان». اعترافه هذا، المدموغ بصراعٍ يساوي بين مقاومة الاستعمار ومقاومة الخاطئ العاصي لمجد الربّ، ينتهي بتصريحه: «وهبتُ قلبي للمسيح».

ثمّة مجموعة من أناجيل إليوت ما تزال موجودة حاليّاً، تكشف عمّا يشبه صراع بونامبام مع المسيحيّة والحكم الكولونياليّ، فالعديد من تلك الكتب المقدّسة المترجمة يوثّق ردود أفعال القرّاء من السكّان الأصليّين -التي كانت غالباً متردّدة، متألّمة، ومحتارة- في هوامش الصفحات، وبلغة الووباناك (ترجم الإثنوغرافيّون تلك التعليقات إلى الإنجليزيّة في القرن التاسع عشر). تتوزّع هذه الأمثلة عشوائيّاً على كلّ المساحات الفارغة

الموجودة في الأناجيل، في الهوامش العلويّة والسفليّة والجانبيّة، في الصفحات الفارغة الختاميّة، وفي الفراغات بين الأسفار... إلخ، مكتوبة إمّا أفقيّاً أو من الأعلى إلى الأسفل تماشياً مع اتّجاه قراءة الكتاب. إنّها إذن نوع من الحوار أو مباراة في الصراخ بين القارئ وشكل الكتاب، على الرغم من أنّها تستخدم فراغاته من دون أن تعير اهتماماً لتصميم محتواه المطبوع على ما يبدو. بعض تلك التعليقات يتناول النصَّ المقدّس بحدّ ذاته، أمّا بعضها الآخر فلا، كما أنّها غالباً ما توثّق تأكيداً على هويّة القرّاء، فتذكر أسماءهم الأصليّة أحياناً، والأسماء التي حملوها بعد أن تنصّروا في أحيان أخرى. إحدى تلك النسخ موجودة حاليّاً في مكتبة «رابطة الكنيسة التجمعيّة» في بوسطن، تحمل التصريحات التالية: «أنا، ناثان فرانسيس، هذه هي كتابتي في هذا الوقت»، بجوار سفر حزقيال الثاني. «أنت، يا توماس، تذكّرْ: لا تزنِ»، في سفر دانيال. «أنا، مانتويكيت، هذه هي يدي»، في رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية في العهد الجديد. «أنا، أناناهدينو، أنت كونوهونوما»، في رسالة بولس الرسول الأولى إلى تسالونيكي، الإصحاح الأوّل. في نسخة أخرى، نقرأ التعليقات التالية: «أنا فرانسيس نيد، كتابتي في دابيكوازيت»، وثمّة نسخة ثالثة في «الجمعيّة التاريخيّة» في كونيكتيكت، تبرهن على تداول واسع لإنجيل إليوت، إذ نقرأ فيها مثلاً عبارة «أنا، إليشع، هذا هو كتابي» مكرّرة ثلاث مرّات، كما نقرأ أيضاً في موضع آخر «أنا، لَابِن هوسويت، أملك هذا الإنجيل. 11 تموز 1747، باعه لي سولومون بينيون، وكلّفني أربعة باوندات». ثمّة نسخة رابعة، توثّق لنا حيازة ذلك الكتاب بابتياعه نقداً، ربّما لأنّ التعاملات النقديّة كانت مفهوماً جديداً آنذاك: «أنا، نانَهْدِيْنو، هذا هو كتابي»، من ثمّ يكرّر صاحبها مجدّداً «أنا، أنا نانهدينو، أملك هذا الكتاب للأبد، لأنّني اشتريته بنقودي».

بعض ما كتب في الهوامش، يدور بشكل مباشر أكثر عن العقيدة المسيحيّة. ثمّة نسخة في فيلادلفيا مثلاً، تسجّل نمطاً آخر من سرديّة اليأس وتحقير الذات (وهما جزء من أدبيّات التنصّر) أكثر تشظّياً وتبعثراً، فتبدأ بـ«هذا هو كتاب بابينو. أنا أعتني به»، من ثمّ تحثّنا: «تذكّروا أيّها الناس، هذا الكتاب على حقّ، ويجب عليكم أن تفعلوا الخير في كلّ الأوقات». بعد

ذلك، تصبح التعليقات ميلانخوليّة: «لا أحبّ أن أقرأ الكثير من الكتابات، لأنّني شديد الـ...»، «أنا للأبد شخص مثير للشفقة في هذا العالم. من الواضح أنّني غير قادر على قراءة هذا الكتاب»، «أنا شخص بائس، لا أحبّ أن أقرأ هذا الكتاب، لأنّني مثير للشفقة في هذا العالَم». أخيراً، يؤكّد قارئ ثانٍ: «أنا جوزيف بابيناو، هذا كتابي. أقول هذا في هذا التاريخ 22 تموز 1712». إنّها سرديّات جزئيّة مؤلمة عن علاقة القرّاء بذلك الكتاب، توثّق بشكل خاطف التغيّرات الثقافيّة العنيفة التي تجسّدها تلك العلاقة.

أناجيل إليوت الأخرى بما تحتويه من تعليقات، تقدّم لمحات متفرّقة عن الحياة في «بلدات الصلاة»: «في هذا التاريخ... 7 شباط 1715... تساقطت الثلوج بكثافة خمس مرّات حتّى الآن»، «أنا، بانجمون كوسِنيوت قبضتُ على رجل زنجيّ وامرأة بيضاء»، «اعلموا جميعكم أيّها الناس، أنّ عاصفة جديدة سوف تهبّ»، «أنا رجلٌ، وسانوب [sanuup تعني رجلاً من السكّان الأصليّين، متزوّجاً]». ثمّة نسخة من تلك الأناجيل موجودة الآن في مجموعة خاصّة، توثّق سلسلة من الوفيّات العائليّة في هوامشها: «ابنة جايكوب سيكناوت، تلك المدعوّة سارة، ماتت في 17 أيّار 1727... أفرايم ناكواتا مات في 7 تموز 1731، جوشوا سيكناوت مات في 22 كانون الثاني 1716. بيبسيبو مات في 9 آب 1715»، من ثمّ يشير المعلّق إلى نفسه: «أنا، ماثيو سيكناوت، هذا هو إنجيلي، كما هو واضح».

آثار علاقة السكّان الأصليّين بإنجيل إليوت، مؤثّرة ومزعجة في آنٍ واحد. يستخدم الإثنوغرافيّون مصطلح «التهجين الثقافيّ» لشرح الطرق التي تقوم من خلالها المجموعات الخاضعة، بالتجاوب مع موادّ من الثقافة المهيمِنة وابتكار استخدامات جديدة لها، وتسخيرها أحياناً على النقيض من نوايا المستعِمر للتأكيد على هويّة الجماعة الأصليّة. تتساءل الناقدة والمنظّرة ماري لويز برات، إن كان الطرف الخاضع في الإمبراطوريّة قادراً على الردّ على أنماط تمثيل الهويّات المفروضة، وكيف يقوم بذلك، وتسأل: «ما هي الموادّ التي يمكننا دراستها، كي نجيب على هذا السؤال؟». لعلّ أناجيل إليوت تقدّم لنا إحدى الإجابات، ففي المساحات الفارغة ضمن تلك الكتب المطبوعة، بوسعنا أن نرسم خارطة لأنماط الهويّة الأصليّة المدمَّرة، والثقة

بالنفس، والروحانيّة، وقصّ الحكاية. الكتب المقدّسة، وثقافةُ الكتابة الغازيةُ التي تجسّدها، هي أشياء كولونياليّة بحتة، ولكنّ إعادة العمل عليها من قبل السكّان الأصليّين الذين تنصّروا، تتحدّى الصوت السلطويّ للنصّ المطبوع، ومفهوم برات عن «مناطق التماس» -أي الحيّز الذي تفاعل فيه المستعمِرون والمُستَعمَرون، وتدبّروا أمورهم معاً، وارتبطوا بعلاقات قوّة غير متكافئة بتاتاً- قد ينطبق على تلك المخطوطات والكتب الإمبرياليّة. إن كانت الإثنوغرافيا هي الكتابة عن الشعوب الأصليّة من قبل المستعمِرين، فمصطلح «الإثنوغرافيا الذاتيّة» يعني جزئيّاً «التعاون مع أصنام المستعمِر والاستحواذ عليها». لعلّ العلاقة بين الطباعة والتعليق على المخطوطات، هي دائماً نوع من «مناطق التماس» التي تدور فيها علاقات قوّة غير متكافئة، ولربّما أتاح الكتاب دائماً مكاناً للتفاعل والتحوّل، لطَّفَ عدم التوازن ذاك المترافق مع اللقاء بالمستعمِر كما نقرأه في أناجيل إليوت. أو، ببساطة، لعلّ الإمبراطوريّة تردّ.

غاية إليوت القصوى، كانت استئصال ثقافة الألغونكوين نهائيّاً، من خلال تحويلها إلى ثقافة أنغلو - أمريكيّة. «بلدات الصلاة» التي أسّسها، ابتعدت كليّاً عن أسلوب حياة السكّان الأصليّين، فمنازلها حجريّة، وحدائقها ومزارعها إنجليزيّة، وملابس سكّانها إنجليزيّة، وعائلاتهم تتبع النمط الباتريارکيّ الإنجليزيّ، كما فُرِضَت الغرامات على عادات السكّان الأصليّين، كتعدّد الزوجات أو التداوي الشعبيّ أو الشعر الطويل بالنسبة للرجال. صامويل بونامبام الآنف الذكر، المعلّم ومالك الإنجيل الذي اعتنق المسيحيّة، فهم ما يحدث: «لقد اكتشفتُ أنّ أفعالي كلّها كانت خطيئة ضدّ الربّ... لقد ارتكبتُ الخطايا في كلّ ما فعلتُه». لا يمكن الفصل بين وصايا الربّ والقواعد التي فرضتها إنجلترا الاستعماريّة، ضمن هذا البرنامج القسريّ لإعادة التثقيف من خلال الترجمة. من الواضح أنّ مهمّة إليوت التبشيريّة، استهدفت تفكيك مجتمعات السكّان الأصليّين من خلال التنصير والأنجْلَزَة، فقد تنبّأ متفائلاً في عام 1647: «خلال أربعين عاماً، سيصبح بعض الهنود إنجليزاً بشكل تامّ، وخلال مئة عام، سيصبح كلّ الهنود هنا إنجليزاً». لقد نطق بالحقيقة، لأنّ عمليّة التنصير التي أطلقها هناك قَضَتْ نظريّاً على اللغة التي ترجم إليها الكتاب المقدّس، خلال قرن واحد لا غير!

القوى الثقافيّة التي أطلقتها ترجمة إليوت كانت كاسحة، فقد انقرضت لغة الووباناك نظريّاً بحلول القرن الثامن عشر. ناتيك، وهي «بلدة صلاة» تقع على بعد عشرة أميال غربي بوسطن، توقّفت عن استعمال تلك اللغة في سجلّاتها الإداريّة حوالي عام 1720، أمّا شاهدة قبر سيلاس بول، وهو قسّ من السكّان الأصليّين توفّي عام 1787، فتُعدّ أحد آخر الأدلّة على وجود تلك اللغة. مع بداية القرن العشرين، تمكّن أنثروبولوجيّ من جامعة كولومبيا من استرجاع خمس وعشرين مفردة فقط من الووباناك، تذكّرها السكّان الأصليّون العجائز في مجتمع ماشبي في كيب كود. ترجمة إليوت للكتاب المقدّس أطلقت حملة إبادة للووباناك، ولكن... ثمّة تداعيات غير متوقّعة لسرديّة الإكراه الكولونياليّ وتقهقر الثقافة الأصليّة، لأنّ حياة إنجيل إليوت انعطفت انعطافاً مفاجئاً في القرن الحادي والعشرين.

الاختصاصيّة باللسانيّات جيسي ليتل دو بيرد[1] التي تنتمي إلى شعب وامبانواغ، بذلت جهوداً حثيثة لإعادة إحياء لغة الووباناك في مجتمعات وامبانواغ في ماساشوستس وكيب كود ومارثاز ڤينيارد، إلى الشرق من نهر ميرماك. «مشروع إحياء لغة الووباناك» يهدف إلى «استرجاع حقّ القبائل المقدّس والشرعيّ: لغة أسلافنا»، من خلال دورات الانغماس اللغويّ، والدروس المجتمعيّة[2]، وكتب التمارين المخصّصة للتعلّم الذاتيّ. قاموس الووباناك المتوافر على شبكة الإنترنت برعاية معهد MIT، يضمّ عشرة آلاف مفردة وتعريف تقريباً. مفتاح عمليّة إحياء اللغة هذه، هو مكتبة إليوت الهنديّة، وتحديداً الكتاب المقدّس الذي ترجمه، كما أنّ موقع المشروع الإلكترونيّ يوفّر نسخة طبق الأصل عن إنجيل عام 1663، بوصفها عملاً مرجعيّاً محوريّاً

---

1- تشير سميث هنا إلى أنّ الاختصاصيّة المذكورة تكتب اسمها على الشكل التالي jessie little doe baird عمداً، من دون استعمال أحرف استهلاليّة كبيرة. المترجمة

2- بشكل عامّ، تعتمد برامج الانغماس اللغويّ على استخدام لغتين معاً بآنٍ واحد في منهاج أكاديميّ، وهما اللغة الأمّ التي ينطق بها الطالب واللغة الثانية التي يريد تعلّمها. بالمقابل، تقوم الدروس المجتمعيّة على تعلّم اللغة من خلال تفاعل الطالب مع أفراد أو مجموعات من الناطقين بها، وتشرف عليها الجمعيّات والمؤسّسات الأهليّة عادة. المترجمة

لتعلّم اللغة حاليّاً. «الووباناك تحظى بأكبر مجموعة من الوثائق المكتوبة الأصليّة في القارّة»، وهو ما يعدّ الآن نقطةَ قوّةٍ لغويّةٍ لا كارثة استعماريّة كما في السابق، كما أنّ الأورثوغرافيا الإنجليزيّة التي اخترعها إليوت وفرضَها، تُعدّ الآن على نحو براغماتيّ أبجديّة موجودة مسبقاً، مفيدة في تدريس اللغة إلى الناطقين بالإنجليزيّة المحرومين من إرثهم الثقافيّ. في مشروع إعادة الإحياء هذا، ابتكار إليوت للووباناك المكتوبة من خلال ترجمته للإنجيل، أصبح سفينة نوح لغويّة غير مقصودة، ومرجعاً لتعافي الثقافة التي سعت تلك الترجمة إلى تدميرها: الكتاب نفسه الذي هدف إلى إبادة الووباناك، حفظها للأجيال القادمة.

***

# الفصل السادس عشر

# ما هو الكتاب؟

اعتقدتُ أنّني سأتجنّب طرح السؤال الوجوديّ: «ما هو الكتاب؟»، وهذا راجع جزئيّاً إلى أنّ الإجابة عادةً لا تثير الخلاف من الناحية المنطقيّة، أو لأنّها متغطرسة على نحو لا يطاق. إن لم نعرف حتّى الآن ما هو الكتاب، فهذا الكتاب بحدّ ذاته هو إخفاق! ولكن ثمّة سلسلة من التعريفات التي تظهر كلّما نوقِشَت الكتب، وتبدو نقاطاً جديرة بأن نفحصها في «سحر محمول». من جهة، المحاولات الإداريّة لتحديد ما يُعدّ كتاباً وما لا يُعدّ كذلك، تصطدم بحالات عسيرة، أي بأشياء هي في حقيقة الأمر كتبٌ ولكنّها تتملّص من التعريف بطريقة ما أو بأخرى. من جهة أخرى، التجارب الإبداعيّة التي تستعمل الكتب كمنحوتات، أو الكتب الفنّيّة[1] المبتكرة، تثير التساؤلات عن «الكُتبيّة» وحدودها. إن كان ثمّة نقطة ثالثة، فستكون التلاعب بالجدالات الزائفة إلى حدّ بعيد حول مرتبة الكتب الرقميّة مقارنة بنظيرتها الورقيّة. إذن، أيّ تعريف يجدر بنا أن نعتمده؟!

سنبدأ بالتعريفات الإداريّة أوّلاً، بما أنّها تبدو الأقلّ تعقيداً نظريّاً. في عام 1964، عرّفت اليونسكو الكتاب بأنّه «مطبوعة غير دوريّة، يتألّف من 49 صفحة على الأقلّ ما عدا صفحات الغلاف، يُنشَر في بلد ما ويكون متاحاً للعامّة». العوامل التي تحدّد التعريف هنا، مثيرة للاهتمام: التفرّد،

1- المقصود بها في هذا الفصل تلك الأعمال الفنيّة التي تستلهم شكلَ الكتاب أو وظيفته، وغالباً ما تصدر منها نسخة وحيدة فريدة من نوعها، أو إصدارات محدودة للغاية. المترجمة

عدد الصفحات، والتوافر، وهي عوامل تستثني العديدَ من كتب الأطفال المصوّرة، والأعمالَ التي ينشرها مؤلّفوها بأنفسهم بعيداً عن دار النشر، كما أنّها تفرض عدد الصفحات المحدّد اعتباطيّاً. روايات ديكنز، التي نُشِرت في الأصل كأجزاء متسلسلة، لم تكن لتُعدّ كتباً وفقاً لهذا التعريف! بأيّ حال، تعريف عام 1964 هذا، كان الخطوة الأولى لتعريف الكتاب على أنّه حصريّاً كودكس يُنتَج تجاريّاً، بينما استثنى في الوقت نفسه المجلّات والكُتيّبات. الخطوة الثانية في بيروقراطيّة الكتاب العالميّة، خصّت كلّ عنوان برقم فريد من نوعه، هو الرقم الدوليّ المعياريّ للكتاب «ر.د.م.ك» أو ISBN. يمكننا إذن في العالَم المعاصر، أن نجيب إجابة باهتة على سؤالنا «ما هو الكتاب؟»: إنّه عنصر يحمل «ر.د.م.ك» أو ISBN.

من ناحية أخرى، عند تعريف «الكتاب» بغية تحديد السلع المعفاة من ضريبة القيمة المضافة أو ضريبة الشراء (يعامل الكتاب كحالة خاصّة هنا أيضاً، على العكس من السي. دي مثلاً أو الكتاب الصوتيّ، لأنّ الكتب الورقيّة معفاة من الضرائب في المملكة المتّحدة، ممّا يضعها في فئة المستلزمات الضروريّة كالطعام واللوازم الطبيّة والخوذ الواقية وألبسة الأطفال)، تحدّد الحكومة هنا بأنّ الشيء ذا الصلة «يتألّف عادة من نصّ أو رسومات توضيحيّة، تُجمَع معاً ضمن غلاف أسمك من الصفحات نفسها، قد يكون مطبوعاً بأيّة لغة أو أيّة محارف كانت -بما فيها لغة بريل ولغة الاختزال- أو منسوخاً بآلة التصوير الضوئيّة، أو مطبوعاً بالآلة الكاتبة، أو مكتوباً بخطّ اليد، بشرط أن يُوجَد ككتاب أو كتيّب». الكتاب هو إذن في هذه الحالة «شكلٌ» وليس «محتوى»، لا يُشترَط أن يكون له طولٌ محدّد ولا أن يُنتَج تجاريّاً بالضرورة، ولكن «سماكة الغلاف» تبرز على نحو يثير الدهشة في هذا التعريف! عندما حاول محرّك البحث غوغل أن يقدّر عدد الكتب التي طُبِعَت على الإطلاق، اضطرّ أوّلاً إلى صياغة تعريفه الخاصّ:

ثمّة تعريف للكتاب نجده مفيداً في غوغل عندما نتعامل مع البيانات الوصفيّة metadata للكتب، وهو Tome، أو الكتاب المجلّد المثاليّ. قد توجد ملايين النسخ من «التوم» (على سبيل المثال، طبعة ما من «ملائكة

وشياطين» لدان براون)، أو قد توجد منه نسخة واحدة أو اثنتان فقط (كأطروحة ماجستير مجهولة، تقبع في مكتبة إحدى الجامعات».

تفاجئنا المفردة المنقرضة Tome «توم» هنا، في هذا التعريف المعاصر! إنّها مفردة مشتقّة من كلمة لاتينيّة تعني «البردي»، ولها سلالة اشتقاقات إيتيمولوجيّة عظيمة، بما فيها المفردة المأسوف على خروجها من التداول «tomecide»، أي الشخص الذي يقوم بتدمير الكتب. مفردة «توم» tome هي الآن كليشيه في جميع الحالات تقريباً، تتطابق مع «ضخم»، وتستخدم بروح الماضي أو للتحقير نوعاً ما، ومن الصعب أن نتخيّل شخصاً يستخدمها اليوم بجديّة: «لا أطيق صبراً كي أبدأ بقراءة تومي الجديد»، «نادي التوم الخاصّ بي يقرأ «عين القطّ» في هذا الشهر»، لا تهلع! لقد اشتريتُ لتويّ توماً عن تدريب الجراء».

لقد طوّر الأكاديميّون التعريفات العمليّة السابقة للكتب، ضمن سياقات مختلفة. جوزيف داين مثلاً، يميّز بين «الكتاب» كمفهوم مجرّد يعني كلَّ النسخ التي صدرت في طبعةٍ محدّدة (أي بمصطلحات غوغل: توم)، وبين «نسخة الكتاب» أي ذلك الشيء على طاولتك، أمّا ستيفن إيمل فاختار ما يؤكّد أكثر على الاكتمال: «الكتاب هو عمل مكتوب، يُختتَم بنهاية حاسمة». روجر ستودارد يذكّرنا بأنّه «أيّاً كان ما يفعلونه، فالمؤلّفون لا يكتبون كتباً»، وهي صيغة تعيد تأطير الكتاب كنتاج للجهد الحرفيّ الماديّ لا كنتاج للابتكار الشفهيّ. صيغة ستودارد التي تبدو منافية للمنطق للوهلة الأولى، تكشف عن انفصال قاطع بين الأدوار أثناء عمليّة إنتاج الكتاب التقليديّة، ما بين المؤلّف الذي يُعدّ النصّ وبين المحرّرين والمصمّمين والمطبعيّين... إلخ، الذين يعملون على تجهيز الكتاب. الكتاب هنا في هذه الحالة ليس كلمات ولا صوراً، بل تنضيد طباعيّ وورق وتجليد. في مجموعة مسهبة من التساؤلات حول ما يشمله تعريف «الكتاب» وما لا يمكن أن يشمله، يشدّد جيمس رايفن -كستيفن كنغ في عنوان كتابي هذا- على القابليّة للحمل: ما يميّز الكتاب عن نصبٍ منقوش مثلاً (على الرغم من أنّهما يتشابهان بطرق عديدة)، هو إمكانيّة الحركة. بأيّ حال، بعض الكتب تصعّب قبول هذا التعريف، «فوليو الفيل» مثلاً من كتاب أودوبون الذي يستعصي على السرقة (الفصل التاسع)،

أو «كودكس أمياتنوس» الذي يزن أربعة وثلاثين كيلوغراماً، وهو مخطوط توراتيّ ضخم تمّ إعداده في جارو في نورثومبريا في القرن الثامن للميلاد، وقُدِّم هديّة إلى البابا غريغوري الثاني، وكذلك أطلس الجغرافيا العملاق الذي قُدِّم هديةً إلى الملك تشارلز الثاني، والمحفوظ حالياً في «المكتبة البريطانيّة» ويعادل ارتفاعه قامةَ الملك (الطويل) تقريباً... كلّها كتب تخالف تعريف رايڤن، لأنّها كاللوح الحجريّ تتطلب دفعة قويّة كي تتحرك، ولكنّنا مع ذلك ننظر إليها على أنّها كتب.

اقترحت إحدى المقالات الأكاديميّة مؤخّراً، أنّ الكتاب هو «نصّ طويل متواصل، يمكن قراءته على الورق أو على الشاشة، ويحرّض قراءة عميقة أو انغماسيّة». هنا، القراءة العميقة أو الانغماسيّة هي ما يحدّد «الكتبيّة»، فالكتاب الذي لا يستمتع به أحدٌ، أو ذلك المنفّر، أو الذي يدفعنا إلى قراءته قراءة خاطفة (وهي إحدى الخواصّ التقنيّة للكودكس كما رأينا في الفصل 14)، لا يُعدّ كتاباً وفقاً لهذا التعريف. بوسعنا جميعنا بكلّ تأكيد أن نفكّر بأمثلة عن كتبٍ مملّة أو عن تلك التي لم نقرأها، ولكنّها ما تزال على الرغم من ذلك، وعلى نحو لا يقبل الجدل، كتباً! محاولة الأكاديميّين هنا لغربلة التعاريف، واستنباط تعريف ملائم للكتاب بغية تنوير صناعة النشر، تجمع أربعة عوامل ضروريّة: طولٌ أدنى، التأكيد على المحتوى النصّي، حدودٌ للشكل، وهندسة معلومات الكتاب. استناداً إلى أولئك الأكاديميّين، «الشيء الذي يحقّق تلك المعايير الأربعة، هو الكتاب المطبوع».

الشعراء بلا شكّ لديهم مقاربة مختلفة، ولكنّ قلّة من القصائد العظيمة التي تدور عن الكتب انشغلت بماديّة الكتاب في الواقع، فنحن لا نجد شيئاً عن الكتاب الذي التقى فيه جون كيتس مجدّداً بالملك لير، وتأكيد إميلي دكنسون الصارخ «لا توجد سفينة كالكتاب / تأخذنا إلى بلاد بعيدة» يدور عن نقل القارئ بعيداً من خلال الكتاب، ولا يناقش الكتابَ ولا محتوياته. الشاعرة الأمريكيّة القديمة آن برادستريت خاطبت كتابها الذي نُشِر بعنوان «المُلهِمة العاشرة» من دون الحصول على موافقتها، بوصفه «يافع مثير للخزي» أو «طفل مزعج» يهرول إلى المطبعة بأسمال بالية، ويُكسى «بملابس منسوجة في المنزل». غيرترود شتاين كتبت في نوع من الحلم الحداثيّ ضمن مسرد

الأشياء الشعريّ المحيّر «أزرار العطاء» 1914، بأنّ الكتب هي «موجودة» فقط لا غير: «الكتاب كان هناك. لقد كان هناك. الكتاب كان هناك»، كان موجوداً هناك لا أكثر. تلتقط شتاين هنا خصوصيّة الكتاب الراسخة بوصفه شيئاً، ولكن ضمن عبارات حكيمة مُحدِّدة لذاتها، تؤكّد أكثر ممّا تُعرِّف. لن نبحث عند شتاين عن الوضوح، وكما قلتُ في بداية هذا الفصل، تعريف «الكتاب» إمّا واضح بديهيّاً وإمّا مُبهَم على نحو غير متوقّع!

لِم لا نعرّف الكتاب، من خلال تطوّره التاريخيّ؟ لو استطعنا أن نحدّد اللحظة التي ظهر فيها الكتاب، فسنحدّد في الوقت ذاته أبرز ملامحه. تطوّرُ المادّة المكتوبة المحمولة بدءاً من الرُقم الطينيّة في سومر ولفافات البردي في مصر، مرَّ بعدّة مراحل وصولاً إلى الكودكس. من الأسلاف المباشرة للكودكس، نذكر الألواح الخشبيّة التي يُثبَّت عدد منها معاً في مجموعة واحدة متعدّدة الطبقات، والتي بقيت منها نماذج رائعة إلى يومنا هذا، كمجموعة «الصفحات الخشبيّة» المتعدّدة مثلاً، التي تضمّ تقارير عن إمدادات الطعام إلى القلعة الرومانيّة الموجودة بالقرب من «سور هادريان» في ڤندولاندا، ويعود تاريخها إلى بداية القرن الثاني للميلاد. في كاونتي أنتريم في إيرلندا الشماليّة عام 1914، عثر رجلٌ كان يقوم بتقطيع الخُثّ[1] على ستّة ألواح بحجم الكتاب الورقيّ المعاصر، مصنوعة من خشب شجرة الطقسوس والشمع، مربوطة معاً بواسطة شريط جلديّ، وتبيّن أنّها تعود إلى القرن السابع للميلاد، نُقِش عليها المزمورُ 31: 3 من إنجيل القولغاتا اللّاتينيّ بواسطة أداة حادّة. تلك الألواح الخشبيّة أشبه بالكتاب: جُمِعَت أجزاؤها معاً، يمكن تقليبها كالصفحات، تحتوي نصّاً، كما أنّها قابلة للحمل. إذن، في نقطة ما بين اللفافة والكودكس المعاصر، نجد أشياء تعمل عملَ الكتاب بوضوح، وعمليّة جمع «صفحات» متعدّدة ضمن شكل يتيح لها أن تقوم بوظيفتها كشيء واحد، هي ما يوحي بـ«الكتبيّة»: الكتاب هنا، يُعرَّف بإمكانيّة تقليب صفحاته.

---

1- موادّ نباتيّة متحلّلة تتراكم خلال فترة زمنيّة طويلة في الأماكن الرطبة، تُستخدَم كوقود. المترجمة

بعض الجدل اللّاهب حول تعريف الكتاب، راجع إلى العلاقة العدائيّة مع النصوص الرقميّة، أو الدفاع عنها. «سحرٌ محمول» يتناول الكتب كأشياء لا كأعمال، ولذلك لم أقارب النصوص اللّامادّيّة السريعة الزوال المخصّصة للقارئ الإلكترونيّ ولا الكتب الصوتيّة، بناءً على قراري حول حدود العمل وليس استناداً إلى حكم أخلاقيّ، فأنا لا أعارض الكتب الرقميّة بتاتاً، بل غالباً ما أجدها عمليّة على نحو رائع لا سيّما في العطلات، وأفضّل أن أكون قادرة على شراء نسخة ورقيّة من كتاب ما وأن أحصل أوتوماتيكيّاً في الوقت نفسه على نسخة رقميّة منه، دون أن أضطر لدفع المزيد من المال. من ناحية أخرى، الكلفة العالية للكتب الرقميّة التي تحول دون شرائها، تثير القلق في الأوساط الأكاديميّة، لأنّ ثمن الكتاب الذي يُدفَع مرّة واحدةً يُستبدَل في هذه الحالة بدفعات متكرّرة أبديّة، كلّما أردتم الوصول إلى محتويات الكتب الرقميّة. كالعديد من القرّاء والباحثين إبّان فترة الحجر الصحيّ في وباء كوفيد – 19، اعتمدتُ كثيراً على الموادّ المتاحة على شبكة الإنترنت، وكنتُ ممتنّة لوجودها. المكتبات العامّة المغلقة احتجزتِ الكتب المادّيّة التي لطالما كانت عبر القرون، رمزاً لطموحات جامعتي الفكريّة (درع جامعة أكسفورد، هو كتاب مفتوح ذو صفحاتٍ مذهّبة الحواف. هذا التصميم يدعو الناظر إلى قراءة ما كُتِب في صفحتيه المفتوحتين، فشعاره يُقرَأ كالكتاب تماماً من الأعلى إلى الأسفل، في الصفحة اليسرى أوّلاً من ثمّ اليمنى: Dom inus illu mina tio mea «الربّ هو نوري»). العديد من الكتب الرائعة التي ذكرتُها، يمكن استعراضها مُكبَّرة بتفاصيلها الدقيقة، من خلال بدائل رقميّة أعدّها القيّمون على تلك الكتب.

الكتب الرقميّة تكافئ الكتاب من حيث المحتوى لا الشكل، وهي –وفقاً للمصطلحات التي ناقشناها في البدايّة– كتب أفلاطونيّة وليست براغماتيّة. بفصل المحتويات (نسخة كندل الرقميّة)، عن الشكل (قارئ كندل الإلكترونيّ)، توحي الكتب الرقميّة بأنّ ما يعادل الكتاب الورقيّ هو في الحقيقة منصّة القراءة، مثل نوك Nook، كوبو Kobo، أو بيبروايت Paperwhite، ولكنّ الملمح الأبرز في أجهزة «القارئ الإلكترونيّ» تلك، هو أنّها تقلّد شكل الكودكس إلى حدّ بعيد: إنّها تريد أن تصبح كتباً! إصدار

كندل الأوّل من شركة أمازون، كان بحجم كتاب كوارتو، تقيس أبعاده حوالي 13 في 20 سنتيمتراً، كما ينوّه برايان كومينغز إلى أنّ القارئ الإلكترونيّ عموماً يعرض عشر كلمات وسطيّاً في كلّ سطر، وبذلك «يتشابه مع العديد من المخطوطات المنسوخة بالخطّ الكارولينجيّ الصغير في القرن العاشر للميلاد، وكذلك مع العديد من النصوص التي أنتجتها مطبعة آلدوس مانوتيوس في ڤينيسيا عام 1500». الكتب الرقميّة غير ملموسة، أمّا القارئ الإلكترونيّ فيملك ماديّة خاصّة به، ويرتبط في هذا السياق ارتباطاً وثيقاً بالأشكال المألوفة من الكتاب الغربيّ. النصّ الرقميّ يُعرَض بتنسيق عموديّ (القارئ الإلكترونيّ يأخذ تنسيقاً «بورتريه»، وليس «لاندسكيب» أفقيّاً من حيث الشكل)، الصفحات تُقلَّب من اليمين إلى اليسار كي ننتقل بالتسلسل عبر النصّ، ومن الممكن أن نحدّد صفحة معيّنة أو أن نضع خطوطاً تحت أسطر مقطع ما. فضلاً عن ذلك، ثمّة شريط يقيس مقدار تقدّمنا في قراءة الكتاب، وهو المكافئ العدديّ لتلك البهجة اللمسيّة الناتجة عن تقدير عدد الصفحات الباقية أمامنا في الكتاب الورقيّ، وبالتالي كم تبقّى من القصّة. سبق لجين أوستن أن استثمرت هذه الحتميّة الماديّة -الكتاب الماديّ الذي يوشك على الانتهاء- بذكاءٍ، ضمن سرديّة عامّة لا تُقاوم في نهاية روايتها التي اعتمدت فيها قصداً على القصّ الماورائيّ[1] «نورثنغر آبي»، فكتبت: «لا يمكن للخشية [من الخاتمة بارتباط زوجيّ] أن تمتدّ إلى أعماق صدور قرّائي كما أعتقد، الذين سيستنتجون من العدد القليل للصفحات الباقية أمامهم، أننا نتّجه جميعنا مسرعين إلى فرحة تهنئة مثاليّة». لم أسمع حتّى الآن بمؤلّف للكتب الرقميّة، استند إلى إحالة ذاتيّة مماثلة، على الرغم من أنّ نسخة كندل من رواية آلي سميث «كيف تكون كليهما»، تتيح للقرّاء أن

1- الخيال الما ورائيّ أو ما وراء الخيال أو القص الما ورائيّ Metafiction: نمط من الكتابة السرديّة يتمثل بوجود تخيّل فوق التخيّل الأصليّ، وتعليقٍ النصّ على نفسه وأسلوب سرده وهويّته، أي يبدو النصّ كأنّه يمتلك وعياً ذاتيّاً ينتهك من خلاله الحدّ الفاصل بين الواقع والخيال. له أشكال مختلفة، كأن يقطع الكاتب مثلاً السرد كي يشرح شيئاً ما، أو كي يطلق أحكاماً على النصّ أو شخصيّاته أو طريقة صياغته أو التقنيّات المستخدمة في السرد... إلخ. المترجمة

يختاروا المنظور الزمنيّ -ذاك التاريخيّ أم المعاصر- الذي يفضّلونه كي يبدؤوا به. بالمقابل، قرّاء الطبعة الورقيّة من الرواية، حصلوا عشوائيّاً إمّا على النسخة التي تُفتتَح بجورج، وهو أحد مراهقي سميث الأذكياء المعاصرين، أو تلك التي تبدأ برسّام عصر النهضة فرانسيسكو ديل كوسا.

في الواقع، وعلى العكس من كلّ التوقّعات التي تنبّأت بأنّ الكتاب الرقميّ سيكون الابتكار الحاسم الذي يزعزع الطباعة، تكنولوجيا هذا الكتاب تتشابه إلى حدّ بعيد في الحقيقة مع السلف الذي يسعى للتفوّق عليه، أي الكودكس. لقد سخّر الكتاب الرقميّ كلّ طاقاته التكنولوجيّة الابتكاريّة لخلق شبيه للكتاب الورقيّ، سواء من حيث تقليب الصفحات أو أخدود الكتاب أو انحناء الصفحة المفتوحة، عوضاً عن تطوير واجهة تفاعليّة جديدة ما - بعد الكودكس. يوهانا دروكر، وهي باحثة حكيمة في تاريخ الكتب وفنّها، تشير إلى أنّ الكتب الرقميّة وأجهزة القارئ الإلكترونيّ، كانت حتّى الآن أكثر اهتماماً بتقليد شكل الكتاب الورقيّ، عوضاً عن تحليل آليّة عمله، وتقترح أنّ هذا الاهتمام المبتذل بالمحاكاة بغية إنتاج ما يشبه الكتاب، يشبه السعي إلى «الحفاظ على مقعد سائق العربة في المركبات الآليّة» سابقاً. لقد حافظ القارئ الإلكترونيّ على تقليب الصفحات (في اعتراف بأنّ الصفحات القابلة للتقليب هي جزء صميميّ من تعريف الكتاب، كألواح ڤندولاندا)، أمّا سوفت وير قراءة النصّ على شاشة الكمبيوتر فاختار «الانزلاق» كوسيلة لتقديم المعلومات بالتسلسل (على الرغم من أنّ اتّجاه الانزلاق الإلكترونيِّ الحديثِ عموديٌّ، وليس أفقيّاً كما في العالم الكلاسيكيّ). الكتب الرقميّة المطوّرة والمُعزّزة، ذات الملامح الرقميّة الخاصّة، هي حتّى الآن باهظة التكاليف من حيث الإنتاج، وغير جذّابة كثيراً بالنسبة للقارئ، ولذلك فالانتقال ببساطة من شكل الكتاب الماديّ العمليّ إلى فورمات قارئ إلكترونيّ مشابه، أكثر نجاحاً على الصعيد التجاريّ. أحد تداعيات توافر الكتب الرقميّة، كان تحفيز سوق الكتاب المادّيّ على إنتاج سلع أفخم: تنسيق أنيق، تجليد فاخر، وتصميم راقٍ. في الوقت نفسه، استضافة المؤلّفين في متاجر الكتب أو المهرجانات الأدبيّة، جعلت من الكتاب الذي يوقّعه مؤلّفه ويهديه إلى القارئ، أي انتقال الكتاب مباشرةً من يد المؤلّف شخصيّاً

إلى يد القارئ، جزءاً مميّزاً من اقتصاد الكتب المعاصر. ما إن بدأت الكتب الرقميّة بإلغاء الصفة الماديّة عن الكتاب كشيء، حتّى اخترعنا بروتوكولاً معاوضاً وعاداتٍ أعادت ترسيخ المباهج الحسيّة للكتبيّة.

بدت الكتب الرقميّة كظلٍّ أو ملحق للكتاب الورقيّ، عوضاً عن أن تكون نقيضاً له، وذلك إلى أن طوّرت فصاحتها وملامحها وتصميمها الخاصّ. أحد تلك التطوّرات، قد يكون نموذج كندل أمازون ذا الاشتراك المدفوع، الذي لا يحسب حصّة المؤلّف من ريع المبيعات وفقاً لعدد الكتب المباعة، وإنّما وفقاً لعدد الصفحات التي تُقرأ في كلّ قارئ إلكترونيّ على حِدة (إن كنتم ما زلتم تقرؤون، إذن شكراً لكم!). التحوّل الآخر الحاسم، كان ظهور نسخ منفصلة مختلفة من كلّ كتاب، مخصّصة للقارئ الإلكترونيّ وللطباعة التقليديّة على حِدة. الروائيّة فاي وَلدون، تقترح أنّه يجب على الروائيّين في المستقبل أن يعدّوا نسختين من كلّ رواية يكتبونها: نسخة طويلة تأمّليّة من أجل القراءة التقليديّة الانغماسيّة، وأخرى أقصر تحدّدها الحبكة، وتلبّي احتياجات أولئك الذين يقرأون في المواصلات العامّة وهم يتنقّلونَ وقوفاً في المترو مثلاً، أو أولئك الذين يقرأون في طابور الانتظار أمام دكّان الشطائر.

النوع الآخر من الكتب التي ليست كتباً، هو الكتاب الصوتيّ. لعلّكم لا تقرأون كلماتي الآن على الصفحة، بل تستمعون إلى هذا الفصل في المواصلات العامّة أو بينما تمارسون الرياضة، وهذا يسعدني! الاستماع إلى الكتب التي تُقرأ جهراً، هو تقليد نبيل بدأ في العصور الكلاسيكيّة القديمة، كما أنّ الكتب المصمّمة كي تُقرأ جهراً -كالكتاب المقدّس، أو نوطات الكورس- طُبِعت بحجم أكبر من الكتاب العاديّ أو بخطّ أكبر منذ العصور الوسطى على الأقلّ، كي يتمكّن عدّة أشخاص من استخدامها معاً بآنٍ واحد. من ثمّ، تطوّر الكتاب الصوتيّ مع تطوّر تكنولوجيات الصوت الجديدة كالغرامافون، ولكنّ ظهور شريط الكاسيت في حقبة السبعينيّات من القرن الماضي هو ما جعل الكتاب الصوتيّ متاحاً ومحمولاً. شرائط الكاسيت والسي. دي، توفّر نسخة صوتيّة من الكتاب المطبوع، تحمل بعض الملامح التنظيميّة ذاتها: غلاف مطبوع، التنقّل بين المحتويات وفقاً للفصول المتتالية أو ما شابه، والافتراض بأنّ القارئ سوف يصغي إليها بالتسلسل.

ماديّةُ الكتب الصوتيّة هي ملمح ضمنيّ، لأنّها تستعير ماركتها من قميص الكتاب الورقيّ، ولكنّها كالكتاب الرقميّ عبارة عن محتوى وليست شكلاً ماديّاً، وهذه اللّاماديّة هي بالتحديد ما يجعل الكتب الصوتيّة ملائمة لنادي الرياضة أو للاستماع إليها أثناء اصطحاب الكلب في نزهة. حصّة الكتب الصوتيّة من السوق توسّعت باطراد في السنوات الأخيرة، ولكن من دون أيّة منغصّات كتلك التي تثور عادة كلّما ذُكِرت الكتب الرقميّة.

إذن، يمكننا التمييز بين الكتب الرقميّة والصوتيّة وبين تلك الورقيّة، من حيث إعطائها الأولويّة إلى المحتوى. العكس هو الصحيح بالنسبة لتلك الكتب التي لا تُعدّ كتباً إلّا من حيث الشكل، كتاب دِن بنزر «الجبنة الأمريكيّة: عشرون شريحة» على سبيل المثال، هو كتاب مصنوع من شرائح الجبن المغلّفة بالبلاستيك. حجمه يعادل حجم شريحة الجبنة على نحو مُرضٍ، غلافه القماشيّ أصفر فاقع، كُتِبت عبارة «عشرون شريحة» على وجهه الأماميّ، وعبارة «الجبنة الأمريكيّة» على كعبه، وفيه عشرون شريحة زلقة من الجبنة يمكن تقليبها كالصفحات بالضبط، أو... لعلّها صفحات بحدّ ذاتها! بالإضافة إلى هذا الكتاب، أنتج بنزر أيضاً كتباً مصنوعة من أوراق عملة الدولار الأمريكيّ، ومغلّفات الكاتشب، ومغلّفات المُحليّات، وبطاقات اليانصيب، وأوراق التواليت، أمّا أفضلها على الإطلاق فهو «كتاب المرتديلا» (ورديّ اللون، وعبارة «عشرون شريحة» تتكوّن بالكامل من الشحم!). سنميّز كلّ هذه المنتجات على أنّها كتب: إنّها تستخدم هندسة الكتاب الغربيّ المألوفة ذاتها، كالصفحات القابلة للتقليب التي تُثبَّتُ معاً من الجهة اليسرى، الغلاف المقوّى، العنوان المطبوع على الوجه الأماميّ للكتاب وعلى كعبه، فضلاً عن أنّ القراءة تتمّ وفقاً لمحور أفقيّ من الصفحة الأولى إلى الأخيرة. صحيح أنّ الصفحات مصنوعة من موادّ لا نتوقّعها، ولكنّها تُقلَب من اليمين إلى اليسار كالكودكسات الأولى المُجلّدة بالضبط. إن حصلتم على كتاب «الجبنة الأمريكيّة: عشرون شريحة»، فستعرفون على الفور كيف تتعاملون معه، ولو سافرت الجبنة المُصنَّعة عبر الزمن، سيعرف ريتشارد دو بوري المهووس بالكتب في العصور الوسطى، كيف يتعامل مع كتاب بنزر بدوره. بأيّ حال، كودكسات بنزر الأشبه بلوحات آندي ورهول،

تفرّغ الكتاب نهائيّاً من أيّ مضمون أو سياق. بعبارة أخرى، إنّها تجمع الشكل والمحتوى على نحو تامّ، بحيث يصبحان متطابقين. عمّ يدور كتاب المرتديلا؟ عن المرتديلا طبعاً... ما الذي يمكن أن يقوله لنا غير ذلك؟!

في الواقع، الإجابة الحقيقيّة هي أنّ كتاب المرتديلا تحديداً هو نسخة ثلاثيّة الأبعاد عن السؤال نفسه: «ما هو الكتاب؟»، ويصبح كتاباً عن الكتاب، كتاباً يتحدّى حدود الكُتبيّة. ثمّة كتب/ أشياء أخرى تطرح السؤال نفسه، ما «ليس كتاباً» هو شيء يستخدم شكل الكتاب ويعتمد على تقاليده البصريّة: الشارات التي وضعها الحجّاج في العصور الوسطى، علب الملح، القدّاحات، خزنة النقود المنزليّة... إلخ، كلّ هذه الأغراض قلّدت شكل الكتاب للتمويه أو التزيين، ولم تلفت الانتباه كثيراً إلى افتراق الشكل عن المضمون الذي نتوقّعه. في كتابها عن مجموعتها من الأغراض الحديثة التي تأخذ شكل كتاب، تطلق مِندل دوبانسكي على هذه الأشياء اسم «أشباه الكتاب»: كاميرات تجسّس مموّهة على هيئة كتب، خزانة كتب مصنوعة من السيراميك ومخصّصة لعبوات التوابل التي تأخذ شكل كتب، نُقِشَت أسماء التوابل على كعوبها، راديو -ساعة رقميّة على هيئة كتاب من ثلاثة أجزاء يحمل عنواناً هزليّاً هو «الزمن»، علب معدنيّة من بسكوت «هَنتلي وبالمرز» تقلّد الصفحات المرمريّة وتصاميم الأغلفة من طراز آرت- نوفو التي كانت شائعة في حقبة العشرينيّات من القرن الماضي، وتحمل كعوبها عناوين كلاسيكيّة مثل «رحلة الحاجّ» و«روبنسون كروزو». «أشباه الكتب» تلك تملك تاريخاً طويلاً ضمن سياقات متعدّدة، تشارلز ديكنز مثلاً طلب من ورشة «إيليس» لتجليد الكتب التي يتعامل معها، كعوبَ الكتب الفائضةَ كي يزيّن بها مكتبه في تافيستوك هاوس، وأعطاها عناوين زائفة هزليّة مثل «قصّة يونس عن الحوت»، «دليل هانزارد إلى النوم المنعش»، «خدع كانط الشهيرة». أخيراً، الكليشيه الشائع في الأفلام عن خزانة كتب ذات جزء دوّار يُفتح كاشفاً عن ممرّ سرّي، أو الكتاب الذي يخفي سلاحاً (الفصل الثاني عشر)، يعتمد أيضاً على الكتب كأشياء، لا ككلمات.

«أشباه الكتب» إذن، توحي بأنّها الكتاب المألوف ذاته بالنسبة لنا، من خلال ارتكازها على بعض الملامح الهندسيّة الدالّة نفسها، لا سيّما الكعب

وجهة تثبيت الصفحات والعنوان، كما أنّها تزعزع الاعتقاد السائد بأنّ الكتاب هو بالدرجة الرئيسيّة ناقلٌ للمادّة المكتوبة. بما أنّ الكتب الماديّة يمكن أن تُستعمل بعدّة طرق في سياقات مختلفة، لذلك قد يصعب التمييز أحياناً بين الكتب وأشباهها المذكورة. علبة بسكويت «هنتلي وبالمرز» لا يجمعها إلّا القليل فقط بنسخة «روبنسون كروزو» المعاصرة في مكتبتي، والتي أستعين بها دائماً في التدريس، ولكن لو فكّرنا بنسخة ثمينة من الطبعة الأولى من الرواية ذاتها، ذات غلاف غنيّ بالزخارف وصفحات مرمريّة، محفوظة في خزانة مقفلة حيث نتفرّج عليها أحياناً عوضاً عن أن نقرأها، سنجد أنّها أقرب من حيث الوظيفة والمشاعر التي تحرّضها إلى علبة التنك تلك، باستثناء أنّنا لا نستطيع استخدامها لحفظ قطع البسكويت بالطبع! يُذكَر هنا أنّ مكتبة جامعة كامبريدج عثرت ذات مرّة، على بقايا كعكة فواكه دسمة بداخل نسخة تعود إلى القرن السادس عشر من أعمال القدّيس أوغسطين، فصرّحت على الفور بأنّ تلك البقايا وجدت طريقها إلى الكتاب قبل وصوله إلى عهدة المكتبة! لعلّ الكتب التي يجمعها الهواة إذن، هي «أشباه كتب» بدورها (الفصل السادس).

ثمّة نوع آخر من المصنوعات التي تتحدّى تعريف الكتب، من خلال تحويلها إلى منحوتات. المنظّرون يحبّون هذه الأشياء، وكأنّها نوع من الحشيش البيليوغرافيّ! غاريت ستوارت مثلاً نحت مفردة غريبة هي «الكتاب التحفة» bibliobjet[1] كمصطلح يشير إلى الكتب كقطع فنيّة أو منحوتة تجريديّة، «تُنتزَع من التداول بهدف تأمّلها كقطع فنيّة محضة، وبالتالي تُختزل المادّة المقروءة إلى إنشات أو أقدام مربّعة من سطح العمل، ويختفي التواسط اللفظيّ كليّاً ضمن ركيزته الماديّة». تلك القطع من وجهة نظره هي «أضداد الكتب» بشكل ما أو بآخر، وقد تنجح بالتوصّل إلى تعريف «ما ليس كتاباً»، ولكنّها تستند كما هو واضح إلى مفهوم ضيّق للكتاب بحدّ ذاته، فالأوصاف التي يقدّمها ستوارت هي لكودكس ملغىً و«مجرّدٍ من الإحالات». في الواقع، تلك القطع أشبه بكتاب المرتديلا الآنف الذكر بالضبط، تتحوّل إلى كتاب عن الكتب واعٍ لذاته بالتعريف: كتب عن الكتب،

1 - مركّبة من biblio- أي كلّ ما له علاقة بالكتب، وobjet أي «شيء» بمعنى تحفة أو غرض تزيينيّ هنا في هذا السياق. المترجمة

تأمّلات عن الكتبيّة وحدودها، بل إنّها ترمز أحياناً إلى فقدان الكتب كما في حالة الرفوف الفارغة في منحوتة ميشا أولمان «نصب تذكاريّ لمحارق الكتب النازيّة» 1995، أو ترمز إلى الخسائر الثقافيّة، كتلك المساحات الخاوية التي تأخذ شكل كتب في عمل رايتشل وايتريد الضخم المكوّن من مجلّدات شبحيّة، وأطلقت عليه: «غير معنونة (كتب ذات غلاف ورقيّ)» 1997، في متحف موما فيو[1]. لقد تطوّر هذا الأمر بسرعة، انطلاقاً من كعكة الفواكه بالزبيب في منحوتة أوغسطين!

هذه الحالات الخاصّة لتعريف الكتاب، تكشف أنّ «الكتاب» يجب أن يُعرَّف تعريفاً موسّعاً شاملاً. تنوّه يوهانا دروكر إلى أنّ كلّ الكتب، حتّى العاديّة التي قد نقرأها، هي بحدّ ذاتها منحوتات تتواجد ضمن الفضاء والمادّة. فنّ الكتب الذي يبدو كأنّه يصادر النقل النصّيّ، غالباً ما يضخّمه في الحقيقة أو ينقله بطريقة مختلفة. «هيومومنت» A Humument الشهير لتوم فيليبس[2]، هو عمل فنّيّ ما يزال مستمرّاً قيد الإنجاز، بدأ بنسخة مستعملة من كتاب فكتوريّ مغمور هو «وثيقة بشريّة» لوليام هورِل مالوك. قام فيليبس بقصّ الصفحات المطبوعة، وعدّلها، ورسم عليها، تاركاً أجزاء من النصّ الأصليّ كي تجمع نفسها بنفسها كسرديّة بديلة سرياليّة هزليّة وقحة. ظاهريّاً، دمّر فيليبس الكتاب الأصليّ كي يخلق قطعته الفنيّة الخاصّة، ولكنّه احترم شكلّ الكتاب إلى أقصى حدّ كما يقول، والتزم بالقواعد التي وضعها بنفسه والتي تحترم هويّة الكتاب الأصليّة، مثل: «لا تغيّرْ موقعَ الصفحة! أنا ملتزم بها تماماً، وأقوم بإدخال تغييرات صغيرة على الصفحات ولكنّني أحافظ عليها في مكانها». A Humument نُشِر بحدّ ذاته ككتاب، وألهمَ تجاربَ أخرى

---

1- العمل مكوّن من رفوف ضخمة بعضها فارغ وبعضها الآخر يوحي بوجود كتب مرتّبة فوقه، ولكنّها بلا عناوين ولا رسومات، بل بيضاء اللون وأشبه بـ«أشباح» كتب. المترجمة

2- بدأه توم فيليبس منذ عام 1966، وصدرت النسخة الأولى منه عام 1973، ولكنّ العمل عليه ما يزال قائماً حتّى اليوم، إذ يقوم فيليبس بإدخال التعديلات باستمرار في نسخ جديدة. A Humument مأخوذ من عنوان الكتاب الأصل «وثيقة بشريّة» A Human Document. المترجمة

على «ماديّة» الروايات اعتماداً على طريقة قصّ واقتطاع أجزاء منها، فكما يعلّق آدم سميث، هذه التجربة حوّلت سلفها الأصليّ «وثيقة بشريّة» من كتابٍ مجهول إلى قطعة يجمعها الهواة بسعر باهظ. كتاب «شجرة الشيفرات» 2010 لجوناثان سافْران فوير، صُنِعَ بالمثل من خلال قصّ واقتطاع فقرات وجملٍ من كتاب برونو شولتز «شارع التماسيح». (كما تلاحظون، عنوان فوير Tree of Codes، نتج من اقتطاع عنوان شولتز Street of Crocodiles)، وثمّة العديد أيضاً من الكتب/ الأشياء المعاصرة التي تتلاعب بتقاليد تنسيق الصفحات. ممّا يثير الاهتمام -وعلى نحو غير لائق نوعاً ما- أنّ فيليبس كان منشغلاً بإعداد تطبيق إلكترونيّ لعمله ذاك، عندما أجرى مؤرّخا الكتب آدم سميث وجيل بارتنغتون مقابلة معه. «ألن نخسر شيئاً ما باستخدام هذا التطبيق؟! ألا تحبّ الورق؟ هل تظنّ أنّه نوع خاصّ من الكتب؟» سأله الأكاديميّان، «نحن لسنا في زمن هاري بوتر، وهذا ليس كتاباً سحريّاً» أجابهما الفنّان متنكّراً على ما يبدو للسحر الماديّ في قطعته الفنيّة تلك.

علاقة «هيومومنت» بالكتاب الذي استضافه وبالكتب عموماً، هي علاقة تناقضيّة: إنّه يشتغل على سلفه، يقتطع أجزاء منه، ويعيد إحياءه، مرتكزاً إلى تاريخ الكتب الطويل كأشياء ثلاثيّة الأبعاد ذات تكنولوجيا تتجاوز الصفحات المسطّحة، وتشجّع القرّاء على التفاعل معها إلى ما هو أبعد من مجرّد تقليب الصفحات. منذ القرن السادس عشر على سبيل المثال، أضيفت أقراص متحرّكة تسمّى «الأقراص الدوّارة» volvelles إلى الكتب الثمينة التي تتناول الفلك والتشفير والرياضيّات، أمّا كتاب يوهان رِملين عن التشريح «استطلاع الكون الأصغريّ» 1675، فأتاح للقرّاء محاكاة عمليّة تشريح الجسد واستقصائه من خلال طيّ طبقات من الورق تمثّل أنسجة محدّدة في جسم الإنسان (الجلد، العضلات، الشرايين، والعظام). في القرن التاسع عشر، اشتهرت الشرائح والقطع المتحرّكة التي تُضاف للكتب، وتُرفَع كاشفةً عن صور بديلة، أمّا في القرن العشرين فظهرت كتيّبات الصور المتحرّكة التي تعتمد على التصفّح السريع بالإبهام لكتيّب ذي كعب طريّ ممّا يخلق وهماً بالحركة، وهي كتبٌ تطوّرت مع تطوّر السينما (يطلق عليها الألمان اسماً جميلاً: Daumenkino أي «سينما الإبهام»). بالإضافة إلى ذلك، تمّ تشجيع

القرّاء على قصّ الكتب، الراهب الفرنسيّ الفرنسيسكانيّ كريستوف لوتبروير مثلاً، دوّن في كتابه «الاعتراف المقصوص» La Confession coupée 1677 لائحة بكلّ الخطايا التي يجب على القارئ البائس (أو المهووس بالكمال) أن يعترف بها للقسّ. كلّ خطيئة شغلت قصاصةً يمكن انتزاعها من الكتاب، لتذكير القارئ بما فعل -أي أنّها أشبه بأوراق الملاحظات اللّاصقة المدمجة بالكتب- بغية تسهيل التوثيق والتواصل مع القسّ أثناء الاعتراف. كتاب لوتبروير يذكّرنا نوعاً ما -على نحو هرطوقيّ حكماً- بكتب الأطفال المصوّرة التي تُقصُّ صفحاتها أفقيّاً، ممّا يُنتج صوراً مركّبة لوحوش لها رأس فيل وجسد قطّة وقدما بطّة، كما أنّه أحد أسلاف كتبِ «اخترْ بنفسك» الأصيلة، ككتاب رايموند كوينو «مئة ألف مليار قصيدة» 1961، الذي يحتوي قصاصات تضمّ كلّ منها بضعة أسطر من سونيتة ما، يمكن للقارئ أن يجمعها معاً كما يشاء لابتكار عدد لا نهائيّ تقريباً من التوليفات الشعريّة.

إذن، ما هو الكتاب؟!

«المتسابقة التالية، هي سيبيل فولتي من توركواي، والموضوع الخاصّ الذي ستتناوله غنيّ عن التعريف»، كما كان مسلسل «فولتي تاور»[1] سيصوغ هذا السؤال! ولكنّ الإجابة أصعب قليلاً على ما يبدو ممّا اعتقدنا في البداية، فبعض الأمثلة عن «ما ليس كتاباً» أو «ما ليس كتاباً تماماً»، تصقل حدود تعريف الكتاب وتعقّدها. إنّها تعتمد على مفاهيمنا المألوفة عن شكل الكتاب، وملمسه، وطريقة التعامل معه، ولكنّها في الوقت ذاته تقلب توقّعاتنا عمّا يجب أن يحتويه رأساً على عقب، وبالتالي تذكّرنا بذكاء (ربّما بذكاء زائد عن اللزوم) أنّ «الكتبيّة» هي توازن بين الشكل والمحتوى. تلك التعريفات دفعتني إلى وضع تعريفي الخاصّ: لا يصبح الكتاب كتاباً إلّا بين يدَي القارئ، أي أنّه «شيء تفاعليّ». الكتاب الذي لا يُقرَأ ولا يتعامل معه أحد، ليس كتاباً في الحقيقة.

***

1- Fawlty Towers مسلسل تلفزيونيّ كوميديّ بريطانيّ، عرضته قناة BBC2 في عامي 1975 و1979، صُنِّف بين أفضل مئة مسلسل بريطانيّ، وظهر منه جزء ثالث في عام 2023. سيبيل هي إحدى الشخصيّات الرئيسيّة فيه. المترجمة

# خاتمة

# الكتب والتحوّلات

في مطلع القرن العشرين، نصحت دروس الإتيكيت المرأةَ الغربيّة، بالمشي وهي توازن كتاباً على رأسها، بغيّة التخلّص من تهدّل الكتفين والحصول على قامة مثاليّة (ملاحظة: الخبراء المعاصرون لا يشجّعون هذه الممارسة). إنّه لقاء مع «الكتبيّة» كشكلٍ محضٍ -سطحٌ مستوٍ، وزنه موزّع بالتساوي- لا كمحتوى، ولكنّها نزعة تحمل معها وعداً بأنّ القارئ سيخضع إلى تحوّلات، بواسطة الكتب كلّها.

لقد غيّرتْنا الكتب ما إن أصبحت جزءاً من حياة الإنسان، فهي لا تعكسُ صورتنا ببساطة بل تقولِبنا، وتحوّلنا إلى القرّاء الذين تتمنّى أن تحصل عليهم. على سبيل المثال، بعد أن اكتسبت الكتب الموجّهة للأطفال شعبيّةً في بريطانيا في منتصف القرن الثامن عشر، ساهمت بإعادة صياغة مفهوم الطفولة كمرحلة مستقّلة من مراحل حياة الإنسان، ولم يعد الأطفال بالغين صغاراً، بل أصبحت متطلّباتهم التطوريّة الخاصة موضع تقدير ودراسة متنامية، أي أنّ الكتب أسّست هذه المتطلّبات ولبّتها في آنٍ واحد. أحد أبكر تلك الكتب نُشِر في عام 1744، ويقدّم لنا عنوانه الطويل لمحة عن كيفيّة قيام هذا الجنس الأدبيّ وقرّائه ببناء بعضهم بعضاً: «كتيّبُ جيب صغيرٌ جميل، مخصّص لتسلية وإرشاد السيّد الصغير تومي والآنسة الجميلة مولي. مع رسالتين من جاك قاتلِ العملاق، وكذلك مع كرة ووسادة دبابيس. استخدامه سيجعل السيّد تومي بلا شكّ ولداً صالحاً، وسيجعل الآنسة بولي فتاة صالحة». ساهمت كتب الأطفال بتعريف فئة «الطفولة» بحدّ ذاتها، التي تبدو

تلك الكتب كصورة عنها في الوقت ذاته، لأنّها تعمل على بناء الطفل الذي يُعدّ أيضاً قارئها الضمنيّ المستهدف. الأمر ذاته يحصل معنا جميعنا عندما نختار كتاباً، إذ تتماهى بعض ملامحه فوراً مع هويّتنا الراهنة، وإلّا لما كنّا قد اخترناه من الرفّ في المقام الأوّل، ولكنّنا سنتحوّل عند قراءته -على نحو محتوم ولكنّه غير محسوس- إلى القارئ الذي يتخيّله ذلك الكتاب، حتّى قبل أن نصادفه.

الكتب ذات الغاية التعليميّة أو الأخلاقيّة، تجعل هذا التحوّل واضحاً: سنصبح أنحف، أو أكثر نجاحاً، أو سنحظى بالخلاص عندما نقرأها. الطبعات الأولى من كتاب ديل كارنيجي «كيف تكسب الأصدقاء وتؤثّر على الناس» -مانيفستو ذاتيّ عن التحوّلات، نشرته دار «سيمون وشوستر» في نيويورك عام 1936- أدرجتْ صفحاتٍ فارغة في نهايتها، معنونة بـ «تجاربي بتطبيق المبادئ التي يعلّمها هذا الكتاب». إنّها دعوة ماديّة لطيفة للتفكير بالصفحات الفارغة، التي تعدّ جزءاً معياريّاً من معظم الكتب، على أنّها مساحة مفتوحة للقارئ كي يتفكّر بالطرق التي غيّره الكتابُ من خلالها. إنّها مثالٌ عمّا ناقشتُه حتّى الآن: الكتب هي أشياء تنقل معنى يتجاوز محتواها النصيّ، فحتّى صفحاتها الفارغة مهمّة. لقد استثمر كارنيجي بصراحة شكلَ كتابه، كي يدفع القارئ إلى الانخراط في أنماط من تطوير الذات كما شرحها، ولكنّ إمكانيّة التغيّر هي بحدّ ذاتها جزء من العقد غير المرئيّ بين كلّ الكتب وقرّائها. بهذا المعنى، الكتب كلّها هي كتب لتطوير الذات في الواقع، وعندما لا نستمتع بكتاب ما أو لا نشعر برابطة معه، فهذا يعود إلى أنّنا نعارض دورنا في تلك الصفقة.

في الواقع، الكتب قادرة على تغييرنا حتّى من دون أن نفتحها. إنّها تزيينيّة ووظيفيّة في آنٍ واحد، تجهيزاتٌ وأملاك معاً. كثيراً ما يسألني الناس عندما يزورون مكتبي، الذي تتكدّس فيه الكتب على كلّ الرفوف وكلّ الأسطح المتاحة، إن كنتُ قد قرأتُها كلّها. كلّا، لم أفعل، ولأسباب كثيرة. أنا أشتري بعض الكتب لأنّ الآخرين نصحوني بقراءتها، أو لأنّها أشياء يبدو لي اقتناؤها ضروريّاً ولكن من دون أن يكون هناك سبب يدفعني إلى قراءتها على الفور. لديّ كتب يجب أن أراجعها، وكتب سأعتمد عليها لإجراء أبحاث، وأخرى

تلقّيتها كهدايا وأخرى حصلتُ عليها بطريقة ما أو بأخرى، كما أنّني -أعترف لكم- أملك كتباً كثيرة كان شراؤها بمنزلة بديلٍ عن قراءتها، أو نوعٍ من الأمان السيكولوجيّ بأنّني انطلقتُ فعلاً في مشروع ما، أو أنّني بدأتُ أتقنُ موضوعاً معيّناً، لأنّ شراء الكتاب يوفّر لنا غالباً هذا النوع من الاطمئنان غير المبرّر على الإطلاق، حتّى وإن بقي مغلقاً. خلاصة كلّ ما سبق، هي أنّ مكتبي أصبح مكتبة للعمل، وفي الوقت ذاته -أعترف بذلك!- منصّة مسرح فوضويّ تمّ إعداده بحرص كي يصرخ: «أكاديميّة تحبّ الكتب»! في هذه الحالة، كتبي تملك قيمة رمزيّة، ولذلك لا يتعلّق الأمر بمحتوياتها بل بكيفيّة قراءتها، حتّى من دون أن تُفتَح، سواء من قبلي أو من قبل الآخرين. سأدع القارئ هنا يقرّر بنفسه: هل يتعارض هذا الأمر مع تعريف الكتب كما طرحتُه في الفصل السابق، أم لا؟

كما استكشفنا في هذا الكتاب، لطالما كانت لدينا دائماً دوافع مختلفة معقّدة في علاقتنا مع كتبنا. خورخي لويس بورخيس وصف الكتاب بأنّه «علاقة، ومحورٌ لعلاقات لا تحصى»، وأنا أجادل في «سحر محمول» لمصلحة نمطين محدّدَين من الروابط، في إطار علاقة حبّنا الطويلة الأمد مع الكتب: الأولى هي الترابط بين شكل الكتاب ومحتواه، والثانية هي القُرب والتبادل المشترك بين الكاتب وقارئه، ضمن علاقات تؤدّي إلى تغيّر الطرفين كليهما. نسخة «سحر محمول» الآن تحمل آثاراً من الـ د.ن.أ الخاصّ بكم في أخدودها، وبصمات أصابعكم على غلافها. إن كانت مِلكاً لكم، بوسعكم أن تقوموا بطيّ زوايا صفحاتها، أو أن تكتبوا أسماءكم عليها، أو أن تخربشوا تعليقات هجائيّة في هوامشها. بوسعكم إعارتها، أو إعادتها إلى المكتبة، أو إهداؤها، أو التبرّع بها إلى جمعيّة خيريّة، ولكنّها ستبقى دائماً لكم بطريقة ما أو بأخرى. شكراً لكم.

***

مكتبة
t.me/soramnqraa

# إيما سميث
# سحرٌ محمولٌ
## تاريخُ الكتب وقرّائها

لا يمكن لمحبي الكتب مقاومة إغراء قراءة هذا السِّفر المتعلق بتاريخ الكتاب ووصوله إلى أيدي البشر، حيث تروي إيما سميث قصة الكتاب المثيرة والمدهشة عبر الأزمان والأمم والأيديولوجيات والثقافات بطرق لا يمكن التنبؤ بها، حتى وصل هذا الكائن الخرافي الساحر إلى أيدينا. فهل شكله المادي هو الذي أضفى عليه سحره المميز والخطير حيث وصفه ستيفن كينغ بأنه نوعٌ من السحر المحمول، السحر الذي يقودنا إلى فردوس المعرفة بشكل فريد ومبتكر؟ تأخذنا الكاتبة في رحلة لا تقدر بثمن لتستكشف العواقب غير المتوقعة وغير المرئية لعلاقتنا مع الكائنات الورقية، مشيدة بصعود الكتاب الورقي، ومفككة للأسطورة القائلة بأن الطباعة بدأت مع غوتنبرغ، مستكشفة لعادات القراءة لدينا، ومقترحة تعريفات جديدة لـ «الكلاسيكية» وحتى للكتاب ذاته.

في نهاية المطاف، يضيء هذا الكتاب الطرق التي تكونت بها علاقتنا بالكلمة المكتوبة والتي هي أعقد مما يمكننا تخيله. حيث تقودنا المؤلفة إلى فضاء مليء بالمقتطفات الرائعة والحقائق المدهشة حول تاريخ الأدوات الكتابية ونطاقها الهائل وبذكاء شديد وبنوع من النثر الصريح والمذهل، حتى نصل عبر هذه الرحلة الممتعة إلى الحقائق بصورة حيوية وبأسهل الطرق.

مكتبة
t.me/soramnqraa