

## ج. م. كويتزي قارئاً فوكنر وبيلو

### 1

One Matchless Time: A Life of  
William Faulkner  
by Jay parini  
Harpar Collins

زمن لا يضاهيه شيء آخر :  
حياة ويليام فوكنر

### 1

كتب فوكنر إلى صديقة يصف حياته، وهو يطل عليها من الموقع الممتاز لرجل في أواسط الخمسينات من العمر:

« أدرك الآن، للمرة الأولى، كم كانت موهبتي مذهشة: لم أنل أدنى قدر من التعليم بالمعنى الرسمي للكلمة، ولم أحظ بصحبة مثقفين حقيقيين، ناهيك عن أشخاص يهتمون بالأدب. ولا أعرف، بالنظر إلى الأشياء التي قمت بها، من أين جاءت. ولا أعرف لماذا اختارني الإله، أو لماذا اختارني الآلهة، أو مهما يكن صاحب الاختيار، للقيام بدور الفناة التي مرّت عبرها تلك الأشياء.»

إن عدم التصديق الذي يزعم فوكنر وجوده ينطوي على قدر من المراوغة. ففي سعيه ليكون الكاتب الذي يصبو إليه، حصل على التعليم كله، وحتى على المعرفة التي يحتاجها من الكتب. أما الأصحاب، فقد كانت فائدته من العجائز الثرثرارين، بأيديهم المتغضنة، وذكرياتهم الجديدة، أكثر من تلك التي سيجنيها من أدباء بلا قيمة. ومع ذلك، فإن قدرها من الدهشة في محله. من كان يصدق أن ولداً، لا يمتاز بصفات عقلية خاصة، في بلدة

صغيرة على [نهر] المسيسي، سيصبح كاتباً مشهوراً يُحتفى به في بلاده وفي الخارج، كما سيصبح أكثر المجددين راديكالية في تاريخ الرواية الأميركية. كاتب تستلهم أعماله الطليعة الأدبية في أوروبا، وأميركا اللاتينية؟ لا شك في أن فوكنر حصل على الحد الأدنى من التعليم، إذا كنا نتكلم عن التعليم الرسمي. فقد ترك المدرسة الثانوية في السنة الأولى (ويبدو أن أبويه لم يهتموا للأمر). كما التحق بجامعة المسيسي لفترة قصيرة من الوقت، وقد تمكن من ذلك بفضل قانون الإعفاء الخاص بالجنود المسرحين (سنكتب المزيد عن خدمة فوكنر العسكرية).

لا يوجد في سجل فوكنر الجامعي ما يدل على تفوق من نوع خاص:

حصل في الفصل الدراسي الخاص باللغة الإنكليزية على علامة (د)، واجتاز فصلين دراسيين في الفرنسية والأسبانية. ولم يتلق الشخص الذي سيصبح في وقت لاحق بمثابة المنقّب في عقل الجنوب [الأميركي] الذي لا يثير اهتمام أحد، دروساً في التاريخ، كما أن الروائي الذي سينسج الزمن المتحرّك في ثنائيا الذاكرة، لم يتلق دروساً في الفلسفة، أو علم النفس.

ومع ذلك، فإن ما أعطاه بيلي الحالم لنفسه، بدلاً من الذهاب إلى المدرسة، كان قراءة محدودة، لكنها مكثفة، للشعر الإنكليزي في أواخر القرن [التاسع عشر]، خاصة للشاعرين سوينبورن، وهاوسمان، إلى جانب ثلاثة روائيين، خلقوا عوالم روائية متماسكة وحيوية إلى حد جعلها تنوب عن العوالم الحقيقية، وهؤلاء هم: بلزك، ديكنز، وكونراد. علاوة على ذلك، يُضاف قدر من المعرفة لموضوعات الكتاب المقدس، شكسبير، وموبي ديك، وبعد سنوات قليلة دراسة سريعة لأعمال اثنين من معاصريه يكبرانه في السن هما: ت. س. إليوت، وجيمس جويس، وقد زوّده تلك المعارف بالعدة اللازمة للكتابة.

أما المادة الخام التي سيشتغل عليها، فقد اتضح أن ما سمعه في أكسفورد، والمسيسي، كان كافياً ويزيد: ملحمة الجنوب، التي يرويها الناس بلا انقطاع، قصة القسوة، والظلم، والأمل، والخيبة، والاضطهاد، والمقاومة. لم يكذب بيلي فوكنر يترك المدرسة حتى اندلعت الحرب العالمية الأولى. وقد سحرته فكرة الالتحاق بسلاح الجو، وشن الغارات على الهون [تشير عموماً إلى الشخص المخرب، أو الجندي الألماني]. لذلك، قدّم طلباً للالتحاق بسلاح الجو الملكي [البريطاني] في العام 1918، وأرسله السلاح المذكور، الذي كان يعاني من نقص في الرجال، إلى معسكر للتدريب في كندا، لكن الحرب انتهت قبل تمكنه من التحليق منفرداً بالطائرة.

عاد إلى أكسفورد مرتدياً زي ضباط سلاح الجو الملكي، حيث تصنّع الكلام بلكنة بريطانية، وتظاهر بالعرج، نتيجة لحادث وقع له أثناء الطيران، كما قال. واعترف للمقربين منه بوجود صفيحة معدنية في جمجمته. وقد حرص على أسطورة ملاح الجو لعدد من السنوات، وقلل من شأنها، فقط، عندما أصبح شخصية معروفة في الولايات المتحدة، وأصبحت مخاطر اكتشاف أمره أكبر. ومع ذلك، لم تفارقه أحلام الطيران، وما إن أصبح لديه ما يفيض عن الحاجة من المال في العام 1933، حتى التحق بمدرسة للطيران، واشترى طائرة خاصة، وأشرف لفترة قصيرة من الوقت على إدارة سيرك للطائرات: «سيرك ويليام فوكنر (الكاتب المشهور) للطائرات»، كما جاء في الإعلان.

تناول كاتبو سيرة فوكنر قصصه الحربية من زوايا مختلفة، فقد عولجت باعتبارها أكثر من مجرد تلفيقات

يقوم بها شاب ضعيف، وقليل الأهمية، يسعى جاهدا للحصول على إعجاب الناس. فرديريك. ر. كارل، مثلا، يعتقد «أن الحرب حوّلته [فوكنر] إلى حكواتي، وصانع لقصص خيالية، وربما كانت المنعطف الحاسم في حياته». فالسهولة التي احتال بها على الناس الطيبين في أكسفورد، كما يقول كارل، برهنت لفوكنر أن الكذبة إذا صيغت بمهارة، وعرضت بعناية، يمكن أن تتفوّق على الحقيقة، وبالتالي يستطيع الإنسان الحصول على قوت يومه بفضل التخيّل.

عاش فوكنر، بعد عودته إلى الوطن حياة مضطربة. كتب قصائد عن نساء «لا هن بالذكور، ولا بالإناث» (ويبدو أنه كان يقصد نساءً نحيفات الأرداف) وعشقه لهن من طرف واحد، وهي قصائد لا يمكن اعتبارها بالواعدة، حتى وإن تحلى الإنسان بأفضل النوايا في الكون. كما غيّر اسمه إلى فوكنر، بدلا من فاكتر، الاسم الذي حمله منذ الولادة، وعلى طريقة الذكور في عائلة فاكتر، أفرط في الشراب. واشتغل لعدد من السنوات في وظيفة مدير لمكتب بريد صغير، حيث أنفق الوقت في القراءة والكتابة، حتى طرد من العمل بسبب ضعف الأداء، رغم أن وظيفة من هذا النوع لا تحتاج إلى مجهود خاص.

والمستغرب أن شخصا صمم على السير وراء أهوائه، لا يحزم حقائبه في اتجاه الأضواء الساطعة للمدينة، بل يبقى في مسقط رأسه، حيث تتحوّل مزاعمه الخاصة إلى نوع من التسلية الساخرة [لدى سكّان البلدة]. وفي هذا الصدد، يقول جاي باريني، أحدت كاتب لسيرته، إن فوكنر استصعب الابتعاد عن أمه، وهي امرأة تمتاز بقدر من الحساسية، ويبدو أن ابنها البكر كان أقرب إليها من زوج كئيب وضعيف الشخصية.

أنشأ فوكنر خلال زيارته لمدينة نيواورلينز حلقة من الأصدقاء البوهيميين، والتقى بشيروود أندرسون، صاحب [المجموعة القصصية] واينزبرغ، أوهايو، الذي بذل الجهد في وقت لاحق للتقليل من تأثيره عليه. وقد شرع في نشر بعض القصص القصيرة في صحف نيواورلينز، كما أقحم نفسه في النظرية الأدبية. وفي هذا الشأن كان لويلارد هنتنغتون رايت، تلميذ والتر باتر، تأثيره الخاص على فوكنر.

قرأ في كتاب رايت «الإرادة المبدعة» 1916 أن الفنان الحقيقي، بطبيعته، يميل إلى العزلة، فهو: «خالق عظيم يسبك مصير عالم جديد، ويجبله، يأخذه إلى كمال أكيد، حيث يستطيع الوقوف بمفرده، مستقلا، ومعتمدا على ذاته». و«حيث يترك لدى خالقه تساميا في الروح». ينطبق نموذج الفنّان الخلاق، كما يشير رايت، على أونورييه دي بلزاك، الذي يفضل على إميل زولا، باعتبار أن الأخير مجرد ناسخ لواقع مسبق الوجود.

قام فوكنر في العام 1925 بسفرته الأولى للخارج، ففضى شهرين في باريس، وأعجب بها: اشترى بيديه، أطلق لحيته، وبدأ في كتابة رواية - سرعان ما كف عنها - تدور حول رسّام أصيب بجراح في الحرب، وذهب إلى باريس لتعميق تجربته الفنية. في باريس ارتاد المقهى المفضّل لجيمس جويس، حيث لمح الفنان الكبير عن بعد، ولم يقترب منه.

إجمالا، ليس في تلك السيرة ما يوحي بأكثر من كاتب محتمل يمتاز بعناد كبير، وليس ثمة ما يوحي بموهبة خارقة. ومع ذلك، سرعان ما سيضع بعد عودته إلى الولايات المتحدة مخططا يتكوّن من 14 ألف كلمة، يفيض بالأفكار، والشخصيات.

ذلك المخطط هو الأرضية التي بنى عليها رواياته العظيمة ما بين 1929 - 1942، وقد ضمّت تلك المخطوطة

الملاحم الجينية الأولى لمقاطعة يوكناباتا و [ التي استلهم منها الكثير من أعماله ].  
كان فوكنر، في طفولته، لا يكاد يفترق عن صديقة تكبره بقليل اسمها إستيل أولدمان. ولكن عندما كبر  
الولدان زوّجها أبواها إلى شخص يشتغل بالحمامة، ويبدو مستقبله أفضل من مستقبل صديقها الكسول. وعندما  
عادت إستيل إلى بيت أبيها، جاءت هذه المرة كمطلقة في الثانية والثلاثين من العمر، وكأم لطفلين صغيرين.  
ويبدو أن فوكنر ارتاب في الحكمة من إعادة العلاقة. وفي إحدى رسائله يعترف: « خلقت هذا الوضع،  
وسمحت بوضوئه إلى حد لا يطاق ». ومع ذلك، الشرف يمنعه من التراجع، لذلك تزوّج إستيل.

ولا شك في أن إستيل كانت ترتاب في العلاقة، أيضا. وربما حاولت الموت غرقا خلال شهر العسل. وقد  
تكشّف الزواج عن تعاسة، وعن شيء أكثر من التعاسة. « كانا غير مناسبين لبعضهما إلى حد فظيع » كما قالت  
ابنتهما جيل لباريني: « لم يكن ثمة شيء إيجابي واحد في الزواج ».

كانت إستيل امرأة ذكية، لكنها كانت مبدّرة، وتحب وجود الخدم لتلبية طلباتها. ولا شك في أن الحياة  
صدمتها في بيت قديم مهالك مع زوج يقضي الصباح في الخربشة، وما بعد الظهر في التخلص من الخشب المتعفن،  
والقيام بأعمال السمكرة. وُلد لهما طفل لكنه مات بعد أسبوعين، وولدت جيل في العام 1933، ويبدو أن  
العلاقة الجنسية بينهما توقفت بعد هذا التاريخ.

معا، وكل بمفرده، كان ويليام، وإستيل، يفرطان في الشراب. وقد تمكنت إستيل، وهي في أواخر منتصف  
العمر من التوقف عن الشراب، لكن ويليام لم ينجح في ذلك، أبدا. وأقام علاقات غرامية مع نساء يصغرهن في  
السن، لم يكن قادرا، أو راغبا، في إخفائها، فأنحدر الزواج، بفضل الغيرة العنيفة، كما يقول جوزيف بلوتنر،  
أول كاتب لسيرة فوكنر: « إلى حرب عصابات منزلية يصعب التنبؤ بوقت وقوعها ».

ومع ذلك، استمر الزواج لمدة ثلاثة وثلاثين عاما، حتى وفاة فوكنر في العام 1962، لماذا؟  
يفيد أكثر التفسيرات دنيوية أن فوكنر كان عاجزا حتى الخمسينات عن تحمّل تكاليف الطلاق. معنى هذا  
الكلام أنه لم يكن يستطيع تحقيق مطالب إستيل، والأولاد الثلاثة، بطريقة ترضيها. علاوة على آل فاكنر، وآل  
أولدمان، الذين كانوا عائلة عليه. وفي الوقت نفسه الانخراط في المجتمع من جديد.

ثمة تفسير آخر، يصعب التذليل عليه، ويتمثل، كما يزعم كارل، في وجود حاجة عميقة تربط فوكنر  
بإستيل. وفي هذا الصدد، يكتب: « ما كان من الممكن، أبدا، تخلص إستيل من التشابكات العميقة في خياله ». «  
بدونها، لم يكن يستطيع الاستمرار [ في الكتابة ]»، كانت « المرأة الفاتنة التي لا ترحم ». « الضالة المنشودة المثالية  
التي يعبدها الرجل من بعيد .. لكنها المرأة المهلكة، أيضا ».

قبل فوكنر تحديا كبيرا، عندما قرر الزواج من إستيل، والإقامة في أكسفورد، بين آل فاكنر: كيف يكون راعيا،  
ومعيلا، ورب أسرة، لمن كان يدعوه في السر « قبيلة كاملة، تحوم كالصقور الجارحة فوق كل مليم يكسبه »،  
وفي الوقت نفسه كيف يستجيب لنداء روجه.

ورغم أن فوكنر امتاز بقدرة كبيرة على الانخراط في العمل « وحش يحب الكفاءة »، كما يسميه باريني،  
إلا أن التحدي أهلكه. ومن أجل إطعام الصقور الجارحة، كان على العبقرية المتأجحة في الأدب الأميركي في  
الثلاثينات أن يضع جانبا كتابته الروائية. وهي الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامه فعلا. ليكتب في البداية قصصا

للمجلات الشعبية، وفي وقت لاحق سيناريوهات لهوليوود.

لم تكن المشكلة، آنذاك، أن فوكنر كان لا يحظى بالاعتراف في عالم الأدب، بل كانت عدم وجود مكان في اقتصاد الثلاثينات للروائيين الطليعيين (يمكن في عالم اليوم لفوكنر أن يكون مرشحا طبيعيا لمنحة دراسية). وقد عمل ناشرو فوكنر، ومحررو كتبه، ووكلاؤه - مع استثناء بائس وحيد - لحماية مصالحه بإخلاص، وبذلوا أفضل الجهود من أجله، ومع ذلك لم يكن المردود كافيا. واستمر هذا الوضع حتى العام 1945، عندما ظهر كتاب بعنوان Portable Faulkner، اختار مالكولم كاولي نصوصه بمهارة، وحينها أدرك القراء الأميركيون حقيقة [الموهبة] الموجودة بينهم.

لكن الوقت الذي أنفقه فوكنر في كتابة القصص لم يهدر برمته. فقد كان المراجع العنيد، والاستثنائي، لعمله الخاص (في هوليوود، كان يدهش الناس بقدرته على إصلاح السيناريوهات عديمة القيمة، التي كتبها آخرون). وهكذا، فإن المادة الخام، التي ظهرت للمرة الأولى في «بريد مساء السبت»، أو «رفيق المرأة في البيت»، عادت فتشكّلت مرة أخرى، بفضل التنقيح، وصياغة الفكرة، والكتابة من جديد، في «غير المقهورين» 1938، و«الضيعة» 1940، و«اغسطس، يا موسى» 1942، التي سارت على الخط الفاصل بين المجموعة القصصية، والرواية.

ولا يمكن قول الشيء نفسه من حيث الأهمية عن القصص التي كتبها للسينما. عندما وصل فوكنر إلى هوليوود في العام 1932، كانت تسبقه شهرة عابرة باعتباره كاتب الملجأ (1931)، ولم تكن لديه أدنى فكرة عن الكتابة للسينما (كان في حياته الخاصة يزدري السينما، بقدر كراهيته للموسيقى الصاخبة)، كما لم تكن لديه موهبة سلق حوار يتكون من مقاطع جاهزة. علاوة على ذلك، سرعان ما اكتسب شهرة باذخة باعتباره شخصا غير موثوق. وبالتالي، هبط أجره من 1000 دولار في الأسبوع، إلى 300 في العام 1942، وعلى مدار ثلاثة عشر عاما قضاها في كتابة السيناريوهات، اشتغل مع مخرجين تعاطفوا معه، من أمثال هوارد هاوكس، كما صادق ممثلين مشهورين مثل كلارك غيبل، وهمفري بوغارت، وأقام علاقات غرامية مع نساء جذّابات، وبارعات. ومع ذلك، ليس في كل ما كتبه للسينما ما يستحق العناية.

والأسوأ، أن كتابة السيناريو أثرت على أسلوبه في الكتابة. وقد اشتغل خلال سنوات الحرب [العالمية الثانية] على سيناريوهات متلاحقة، وطنية، وتحريضية، لرفع الروح المعنوية. ورغم أن من الخطأ وضع اللوم، بسبب المزايدات البلاغية التي وسمت أسلوبه في وقت لاحق، على عاتق تلك الأعمال، إلا أنه أدرك بنفسه حجم ما ألحقته هوليوود من ضرر. وفي هذا الصدد يعترف في العام 1947: «أدركت مؤخرا كيف أفسدت النفايات التي أكتبها للسينما أسلوبني في الكتابة».

ليس في سعي فوكنر لتدبير أمور معيشتة ما يثير الاستغراب. فقد نظر إلى نفسه، من البداية، كشاعر ملعون، وكان قدر الشاعر الملعون الاهتمام القليل، والمال القليل، لكن الغريب تلك الأعباء التي وضعها على عاتقه. من الزوجة المسرفة إلى الأقارب المعدمين، كذلك عقود العمل المجحفة في السينما، وقد تحمّل ذلك بعناد (ولكن مع كثير من الشكوى على الهامش) حتى على حساب كتابته الروائية. الوفاء موضوع قوي في حياة فوكنر، وفي كتاباته، ومع ذلك ثمة ما يشبه الوفاء الأعمى، والإخلاص الأعمى (كان الجنوب المتحد مليئا بتلك الأشياء).

وبفضل تلك الأشياء، عاش فوكنر سنوات أواسط العمر مثل عامل مهاجر يرسل المال إلى أسرته في المسيسي، كما أن سجل حياته في هذه الفترة يتكوّن في الواقع من سجّل للمصروفات. يلمح باريني في مخاوف فوكنر المالية ما يشبه السعار. «المال نادرا ما يعني المال نفسه»، كما يقول: «يجب أن يكون هاجس المال الذي لازم فوكنر طوال حياته، كما أعتقد، وسيلته لقياس ما يتمتع به من استقرار، وقيمة، وسيلة لحساب شهرته، وسلطته، وواقعه». ربما كان في الحصول على منحة كاتب مقيم، في جامعة جنوبية هادئة، خلاص وليام فوكنر، ففي مكان كهذا يحصل على دخل ثابت، ولا يُطلب منه الكثير، ليتفرّغ للكتابة. وقد أظهر روبرت فروست، الداهية، منذ العام 1917، أن الإنسان يستطيع استغلال [المؤسسة الأكاديمية] لتأمين وظيفة لا تتطلب الكثير من الجهد. لكن فوكنر، الذي لم يحصل على شهادة المدرسة الثانوية، والذي يرتاب في كل كلام يبدو مفراطا في «الأدبية»، و«الثقافية»، لم يعد إلى مراكز التعليم حتى العام 1946، عندما قبل الكلام أمام طلاب جامعة المسيسي. لم تكن التجربة سيئة بقدر ما تُوّقع، وهكذا، في الستين من العمر، وبمرتب يكاد يكون رمزيا، التحق بجامعة فيرجينيا، ككاتب مقيم، الوظيفة التي واطب عليها حتى وفاته.

ومن المفارقات في حياة هذا الأكاديمي الملتكى أنه ربما قرأ بأفقر أوسع. وإن كان بمنهجية أقل. من معظم الأساتذة الجامعيين. في هوليوود، قال عنه الممثل أنتوني كوين، رغم أنه لم يكن كاتباً مجيداً للسيناريو، إلا «أن شهرته كمثقف كانت كبيرة».

مفارقة أخرى أن النقاد الجدد تبينوا فوكنر باعتبار أن نشره يصلح كمقرر على الطلاب الجامعيين. ويسجل كلينث بروكس، عمدة النقد الجديد، أن فوكنر: «كان [نموذجاً] ممتازاً للفصل الدراسي.. كان هناك الكثير مما يمكن الكشف عنه، من الأشياء التي أخفاها المؤلف». وبهذه الطريقة أصبح فوكنر الطفل المدلل في المأوى الجديد للشكلايين، كما كان الطفل المدلل للوجوديين الفرنسيين، دون أن يدرك، بالضبط، ما هي الشكلائية، أو الوجودية.

## 2

أصبح فوكنر، بفضل حصوله على جائزة نوبل للآداب في العام 1949. تسلمها في 1950. ذائع الصيت، حتى في أميركا. وجاء السوّاح من مناطق مختلفة، ونائية، للتحديق ببلاهة في منزله في أكسفورد، وهذا آثار غيظه. وعلى مضض، خرج من منطقة الظل، وبدأ التصرّف كشخصية عامة. جاءت من وزارة الخارجية دعوات للقيام بزيارات في الخارج كسفير ثقافي [للولايات المتحدة] وقبلها بارتياب. وقد استعد للمقابلات، وهو المتوتر أمام الميكروفون، والأكثر توترا عند الإجابة على الأسئلة «الأدبية»، بالإفراط في الكحول. ولكن ما إن بلور طريقة خاصة في التعاطي مع الصحافيين، حتى أصبح أكثر انشراحا في ممارسة الدور.

كانت تنقصه المعلومات حول ما يدور في العالم. فهو لا يقرأ الجرائد. وهذا الوضع مريح إلى حد بعيد في نظر وزارة الخارجية. كانت زيارته لليابان تجربة نجاح مذهشة في مجال العلاقات العامة، ونال في فرنسا، وإيطاليا، اهتماما كبيرا من جانب الصحافة. وفي هذا الصدد يعلّق بسخرية: «لو أنهم صدقوا عالمي في أميركا، كما يصدقها الناس في الخارج، لكان بوسعي، ربما، ترشيح شخصية من شخصياتي [الروائية] ربما فلم سنوبس.. لمنصب الرئيس».

ومع ذلك، كان نشاط فوكنر في الداخل أقل إثارة. كان الضغط يزداد على الجنوب، وعلى مؤسساته القائمة

على التمييز [بين السود والبيض] . . . وقد شرع في كتابة رسائل إلى محرري الجرائد، يحتج فيها على الإساءة إلى السود، ويحض مواطنيه البيض في الجنوب على القبول بالمساواة الاجتماعية مع الزنوج . كانت ردة الفعل اتهامات «لويلي فوكنر الباكي» بالعمل ببدقا في يد الليبراليين الشماليين، والتعاطف مع الشيوعيين . ورغم أن فوكنر لم يتعرض لمخاطر شخصية أبدا، إلا أنه توقع الفرار من البلد، كما أسر لصديق من السويد، ربما سيكون مصيره الهرب «كما هرب اليهود من ألمانيا في [عهد] هتلر» .

كان ببالغ، بلا شك . لم تكن مواقفه تجاه مسألة العرق راديكالية أبدا، وعندما التهب الجو السياسي، وبرزت نغمة الكلام عن حقوق الولايات، اضطربت مواقفه إلى حد الفوضى . قال إن الفصل بين الأعراق مسألة سيئة، ومع ذلك، سيقاوم الاندماج إذا فرض على الجنوب بالقوة (قال في لحظة طيش إنه سيحمل السلاح) . وفي أواخر الخمسينات أصبح موقفه من طراز قديم يثير العجب . قال إن على حركة الحقوق المدنية أن تضع نصب عينيها اللياقة، والهدوء، والمجاملة، والكرامة، وأن على الزنجي تعلّم كيف يصبح جديراً بالمساواة .

من السهل جدا الانتقاص من صولات فوكنر في موضوع العلاقات بين الأعراق . يبدو أن سلوكه الشخصي تجاه الأميركيين - الأفارقة اتسم بالأريحية، والطيبة، ولكنه اتسم بالفوقية، أيضا: فهو في نهاية الأمر ينتمي إلى طبقة السادة .

كان في فلسفته السياسية فردانيا على نهج [الرئيس] جيفرسون، وكانت هذه الفلسفة، أكثر من أي شائبة من شوائب العنصرية، مصدر ارتياحه في الحركات الجماهيرية للسود . وإذا كانت هواجسه، وشكوكه، جعلت منه غير ذي صلة بالكفاح من أجل الحقوق المدنية، يجب ألا ننسى شجاعته في اتخاذ المواقف، والتعبير عنها . فقد أصبح، بفضل تصريحاته العامة، شبه منبوذ في بلده، ولعب هذا الأمر دورا كبيرا، بعد وفاة والدته في العام 1960، في قرار الانتقال من المسيسيبي إلى فيرجينيا . (ويجب في الوقت نفسه القول إن الركوب مع فريق الصيد في مقاطعة ألبرمارلي كان من عوامل الجذب القوية، ففي سنواته الأخيرة شعر فوكنر بالنضوب، وأصبح صيد الذئب المتعة الجديدة في حياته) .

كانت تدخلات فوكنر [في الحياة العامة] غير مجدية، ولا يرجع ذلك إلى جهل بالسياسة، بل إلى حقيقة أن أداة التعبير عن نباهته السياسية لم تكن المقالة، ولا الرسالة إلى المحرر، بل كانت الرواية، وبشكل خاص الرواية التي ابتكرها، بمواردها البلاغية التي لا يجاريها احد في القدرة على نسج الماضي، والحاضر، والذاكرة، والرغبة، معا . كانت المساحة التي نشر فوقها فوكنر، الروائي، أفضل مهاراته، تغطي جنوبا يشبه، إلى حد بعيد، الجنوب الحقيقي في أيامه، أو على الأقل الجنوب في شبابه، لكنه ليس الجنوب كله . جنوب فوكنر أبيض، مسكون بحضور السود . حتى «ضوء في آب»، وهي أكثر وضوحا في معالجتها لموضوع العرق، والعنصرية، من أعماله الأخرى، لا تبني مركزها حول رجل أسود، بل حول رجل حكم عليه القدر أن يُجابه، أو يجابه بالسواد، في سياق استجواب، واتهام يأتي من خارجه .

كمؤرخ للجنوب الحديث، فإن الإنجاز الباقي لفوكنر يتمثل في ثلاثية سنوبس (الضيعة 1940، والبلدة 1957، والبيت الكبير 1959) التي يرصد فيها الاستيلاء على القوة السياسية من جانب طبقة بيضاء، فقيرة، صاعدة، في ثورة صامتة، حقودة، وبلا أخلاق، مثل هجوم النمل الأبيض . التاريخ الذي يكتبه لصعود المقاول

المتخلف لاذع، كئيب، ويدعو لليأس. لاذع لأنه يمقت الواقع الذي يراه، بقدر ما يشعر بالانجذاب إليه، كئيب لأنه يحب العالم القديم الذي يتهاوى أمام عينيه، ويدعو لليأس لأسباب عديدة، ليس أقلها أن الجنوب الذي يحبه نشأ، كما يعرف أكثر من غيره، أولاً، بفضل جريمتين هما: السلب والعبودية. وثانياً، لأن الناس من آل سنوبس ليسوا أكثر من تجليات عن طريق تناسخ الأرواح لآل فاكنر، وهم لصوص، ومغتصبون للأرض في زمنهم. بناء عليه، وثالثاً، لأنه هو الناقد، والقاضي، وويليام «فوكنر» بلا أرض يقف عليها.

لا أرض يقف عليها، إلا إذا عاد إلى الأشياء الأزلية. «الشجاعة، والشرف، والكبرياء، والشفقة، وحب العدالة، والحرية». هذه هي صلاة الفضائل التي يترنم بها إك مكاسلين، في «اغطس يا موسى»، وهو، إلى حد بعيد، الناطق بما يريده فوكنر، الذات المثالية، الرجل الذي امتلك تاريخه، وقبض على العالم الذي تلاشى، والمتلاشي سريعاً من حوله، تخلى عن ميراثه، وأنكر والديه (هكذا، يضع حداً لموكب الأجيال) ليصبح نجاراً بسيطاً.

الشجاعة، والشرف، والكبرياء: ربما أضاف إك إلى ترنيمة القدرة على التحمل، كما يقول في موضع آخر من القصة نفسها: «القدرة على التحمل.. والشفقة، والتسامح، وطول الأناة، والإخلاص، وحب الأطفال...». ثمة مسحة أخلاقية قوية في أعمال فوكنر المتأخرة، نزعة إنسانية مسيحية، يتم التمسك بها بعناد، في عالم غادرت الآلهة. وعندما يثبت أن هذه الأخلاقية غير مقنعة، كما يحدث في الغالب، يرجع ذلك، عادة، إلى فشل فوكنر في العثور على واسطة روائية مناسبة للتعبير عنها.

وفي هذا الصدد، تجلت معاناته لخبية الأمل، في رواية «قصة خرافية»، التي أراد لها أن تكون تحفته الأدبية (كتبها ما بين 1944 - 1953، ونشرها في العام 1954) في محاولة العثور على طريقة مناسبة تجسد موقفه المعادي للحرب.

مضرب المثل في «قصة خرافية» هو يسوع، الذي حل في الجندي المجهول، وضحى به مرة أخرى في صورته، وفي أعمال لاحقة تتجلى الشخصية المثالية في صورة رجل أسود، بسيط، يعيش المعاناة، أو، غالباً، في صورة امرأة سوداء، تحفظ، بحكم قدرتها على تحمل المشاق، بذرة المستقبل حيّة، في حاضر لا يطاق.

### 3

رغم أن الحياة التي عاشها وليم فوكنر كانت رتيبة، وكسولة، إلى حد بعيد، إلا أنه استثار كماً هائلاً من الطاقات المكترسة لكتابة السير. وقد جرى تدشين أول ترجمة بارزة لحياته في العام 1974 على يد جوزيف بلوتنر، زميله الشاب في جامعة فيرجينيا، الذي يبدو للعيان أن فوكنر أحبه، ومحضه ثقته، والذي قدّم في كتاب من جزأين بعنوان «فوكنر، سيرة حياة» معالجة وافية، ومنصفة، لحياة فوكنر العامة. وربما كان في المجلد المكتف، المتكون من 40 ألف كلمة، الذي نشره بلوتنر في العام 1984، ما يلبي حاجة معظم القراء.

أما كتاب فريدريك. ر. كارل الضخم، المعنون «ويليام فوكنر: كاتب أميركي» (1989) فقد استهدف «فهم، وتفسير، حياة [فوكنر] نفسياً، وعاطفياً، وأدبياً». في كتاب كارل الكثير مما يستحق الإعجاب، بما في ذلك مجازفات جسورة في متاهة الممارسات الكتابية لفوكنر، التي شملت العمل على عدد من المشاريع في وقت واحد، ونقل المادة الخام من مشروع إلى آخر.

فوكنر، كما يلاحظ كارل بجدارة «هو الأكثر تاريخية بين الكتاب [الأميركيين] المهمين». وهو يتعامل مع



فونكر كأميركي رد بطريقة إبداعية على القوى التاريخية، والاجتماعية، التي وجد نفسه عالقا فيها. وباعتباره مؤرخا أدبيا، يحاول كارل فهم كيف يرتاب رجل، أشد الارتياب، بالتحديث، وما يفعله بالجنوب، ومع ذلك يصبح في الممارسة الروائية أكثر الحدائين في جيله راديكالية.

يظهر فونكر، في سيرة كارل، كشخص يوحى بالعظمة، ويثير الشفقة، أيضا. رجل كان على استعداد-ربما بفضل وقوعه في أسر الصورة الرومانسية للفنان الملون- للتضحية بنفسه، والخضوع لقدر يمكن لأي عاقل أن يهرب منه. ومع ذلك، تكدرّ كتاب كارل محاولات متواصلة في التحليل النفسي، ويمكن التذليل على ذلك في عدد من الأمثلة. فخط فونكر الأنيق-حلم كل محرر- يفسر كدليل على وجود شخصية شرجية، وتفسر أكاذيبه السخيفة عن الوقت الذي قضاه في سلاح الجو الملكي كدليل على شخصية فصامية، ويفسر اهتمامه بالتفاصيل كبرهان على ميل إلى الاستحواذ، وكذلك علاقاته الغرامية مع شابات كإيحاء بوجود رغبات محرمة تجاه ابنته.

يقول كارل: « كثيرا ما تسهم رواية غير مهمة في تمكين كاتب السيرة من رؤية أشياء، لا يتمكن من رؤيتها في رواية عظيمة ». وإذا صدق هذا القول- ولا يبدو أن الكثير من كتّاب السير المعاصرين يمكنهم رفضه- فإننا نواجه مشكلة عامة تتعلق بالسيرة الأدبية، ومكانة ما يمكن تسميته بالنباهة البيوغرافية.

ألا نستطيع القول إن العمل الأقل شأنًا، وإن كشف أكثر من العمل العظيم، فهو يكشف ما يستحق المعرفة في مجال قليل الشأن، أيضا؟ ربما كان فونكر-الذي كانت قصائد كيتس الغنائية تمثل المعيار الشعري في نظره- لا ينظر إلى نفسه في الواقع: إلا ككائن يمتاز بطاقة سلبية، كشخص اختفى، وأضاع نفسه، في أكثر إبداعاته عمقا: طموحي أن أكون شخصية فردية خفية، ملغاة من التاريخ، بلا وجود فيه، حتى لا يبقى شيء منها». وهو يكتب إلى كاولي: « هديني.. أن يكون خلاصة حياتي، وتاريخها.. لقد كتب الكتب، ومات ».

كتب جاي باريني سيرة جون شتاينبك (1994)، وروبرت فروست (1999)، وكتب روايتين تنتميان إلى عالم السيرة: « المحطة الأخيرة » (1990) عن الأيام الأخيرة في حياة ليو تولستوي، و« عبور بنيامين » (1997) عن الأيام الأخيرة في حياة والتر بنيامين.

يمتاز كتابه عن حياة شتاينبك بالقوة، لكنه غير لافت للنظر، أما كتابه عن فروست فيتسم بميل أكبر إلى التأمل الذاتي. وربما كانت تأملات باريني أقل تاريخية مما نظن، وأقرب إلى الكتابة الروائية. ولعل روايته عن تولستوي أكثر رواياته البيوغرافية نجاحًا، ربما بفضل مصادره المتعددة عن الموضوع. في كتابه عن بنيامين ينفق الكثير من الوقت في تفسير من هو الشخص الذي يكتب عنه، ولماذا يجب أن نهتم به.

والآن، في « زمن لا يضاهيه شيء آخر »، يحاول باريني أن يفعل ما لم يفعله بلوتنر، أو كارل، إذ يقدم سيرة نقدية، تضم عرضا وافيا إلى حد ما لحياة فونكر، علاوة على تقييم لأعماله. وهناك الكثير مما يمكن أن يقال في هذا الشأن. ورغم اعتماده بكثافة على بلوتنر، خاصة في سرد الحقائق، إلا أنه سار خطوة أبعد منه، فأجرى مقابلات مع آخر جيل من الأشخاص الذين عايشوا فونكر بصفة شخصية، وكان لدى بعضهم ما يستحق الاهتمام. وكتابت يعجب بزميل في المهنة، أبدى إعجابه بلغة فونكر، وعبر عنه بطريقة تفيض بالحوية. وهكذا، فإن النثر في « الدب » [لفونكر] يتدفق « بنوع من الشراسة العنيدة، كأن فونكر يكتب هاتجا في حلم من أحلام اليقظة ».

ورغم أن الكتاب لا يعامل فونكر بنوع من التقديس، إلا أنه يثني عليه بشكل لا يخفى على أحد: « المدهش

أكثر من أي شيء آخر، في شخصية فوكنر الكاتب، المثابرة، والإرادة التي دفعته للجلوس على مكتبه يوما بعد يوم، وسنة بعد أخرى.. كانت عزمته مادية، بقدر ما كانت عقلية.. وقد سار جاهدا إلى الأمام كثور يمشي في أرض موحلة، ويجر خلفه عالما بأكمله».

في وضع كتاب كهذا لغير المختصين، يجد الكاتب نفسه مضطرا إما لتبني الآراء النقدية السائدة، أو شق طريقه الخاصة بقوة. وقد اختار باريني بإرادته طريق الإجماع، واعتمد في مخططه على معالجة حياة فوكنر بطريقة مرتبة زمنيا، يتخللها قطع للسرد بمدخلات نقدية قصيرة، تمهد للأعمال المذكورة في البحث. ويمكن لمخطط كهذا، إذا سار عليه شخص مختص، أن يسفر عن عينات نموذجية تبين كفاءة الناقد. لكن مدخلات باريني لا ترقى إلى هذا الحد، وقد ورد أفضل ما في مدخلاته في كتب سابقة معروفة في هذا المجال، وما تبقى، وهو كثير، يتكون من مختصرات لا تتسم بالرشاقة، علاوة على تلخيص لنقاشات نقدية، وما يدخل في هذا الباب ليس في الواقع سوى تحقيقات أكاديمية مضجرة.

نجد في كتاب باريني، كما في كتاب كارل، قدرا يثير التساؤل من المبالغة في التحليل النفسي. وفي هذا السياق يقدم باريني قراءة غريبة لرواية «بينما أرقد محتضرا» القصيرة، التي تدور حول الرحلة المخيفة لأولاد بوندرن، في الطريق، لأخذ جثة أمهم إلى القبر. يرى فيها [باريني] عملا رمزيا ينم عن عدوانية فوكنر نفسه تجاه أمه، وهي، أيضا، هدية زفاف «فاسدة» يقدمها لزوجته. «هل تقوم إستيل مقام السيدة مود [أمه] في ذهن فوكنر؟»، يسأل باريني: «أسئلة كهذه بلا إجابات، لكن على كاتب السيرة أن يطرحها، كي تعبث في النص، وتبدد سكينته».

ربما كان من واجب كاتب السيرة تبديد سكينته النص بخيالات تنبثق من العدم، وربما ليس الأمر كذلك. والأهم من هذا وذاك ما إذا كانت أم فوكنر، أو زوجته، قد فسرت الرواية كهجوم عليها. وليس ثمة ما يشهد على ذلك.

تستدعي جولات باريني الاستطلاعية في عقل فوكنر الكثير من الكلام عن أجزاء من الذات، أو ذوات ضمن الذات. هل يرفض فوكنر العشاق الزناة في «النخيل البري»؟

جواب: بينما يدينهم «جانب من عقله الروائي»، إلا أن الجانب الآخر لا يفعل ذلك. لماذا اختار فوكنر في أواخر الثلاثينات التركيز على فلم سنوبس، الجشع، عديم الحس، والمتسلق في ثلاثيته الروائية؟ يقول باريني: «أظن لهذا الأمر علاقة بمحاولة استكشاف ذاته العدوانية.. بعد نجاحه بطريقة تتجاوز كل التوقعات، أراد [فوكنر] التفكير في ذلك النجاح، وأراد فهم الدوافع التي قادته إليه».

هل كانت «الذات العدوانية» هي التي قادت فوكنر، فعلا، إلى كتابة رواياته العظيمة في الثلاثينات؟ تلك الإنجازات التي قد تثير سخرية فلم لأنها لم تعد على صاحبها إلا بقليل من المال؟ وهل تشبه عبقرية فلم الملتوية، في الواقع، علاقة فوكنر الملتبسة بالمال، بما في ذلك سذاجته في توقيع عقد مع [شركة] وارنر برذرز، وهي أقل شركات السينما ميلا في المجازفة، بطريقة جعلت منه عبدا للشركة لمدة سبع سنوات؟

عموما، كتاب باريني مزيح محير: فهناك مشاعر حقيقية تجاه فوكنر ككاتب من ناحية، واستعداد للحط من شأنه، من ناحية ثانية. وأسوأ الأمثلة ما جاء عن مزرعة روان أوك، ذات الأربعة أكرات، التي اشتراها فوكنر في

حالة مزرية في العام 1929، وعاش فيها حتى وفاته.

وقد كان فوكنر مستعداً، كما يكتب باريني، لإنفاق مال لم يكن يملكه لترميم روان أوك: «إذ كانت تتملكه أخيلة ثراء ما قبل فترة الحرب، ومشاعر الاستعلاء التي أراد، أكثر من أي شيء آخر، إعادة خلقها في حياته اليومية.. لقد ظهر فيلم «ذهب مع الريح» في العام 1939، وأدهش الأميركيين، لكن فوكنر لم يكن مضطراً لمشاهدته، لأنه يمثل قصة حياته». ومع ذلك، فإن كل من قرأ وصف بلوتنر للحياة اليومية في روان أوك يدرك مدى بعد هذه التهويمات عن الواقع.

تقول إحدى الشخصيات في رواية «البعوض» (1927): «الكتاب هو الحياة السرية للكاتب، القرين المظلم للإنسان، ولا يمكن المصالحة بينهما». إن مصالحة الكاتب مع كتبه تمثل مجازفة يرفض بلوتنر عن وعي القبول بها. أما إذا كان كارل، أو باريني، كل بطريقته الخاصة، قد تمكن من الجمع بين الرجل الذي يوقع باسم «ويليام فوكنر» وقرينه المظلم، فإن سؤالاً كهذا يظل بلا جواب.

ولعل الاختبار اللاذع يتمثل في ما يمكن أن يقوله كاتبو سيرة فوكنر عن إفراطه في الشراب. ولا يجب التسامح في هذا السياق بشأن المفردات. فالوصف المستخدم من جانب مستشفى الطب النفسي، الذي نقلوا إليه فوكنر، بصفة مستمرة، وهو في حالة غيبوبة، ينص على: «حالة إدمان حادة، ومستعصية».

ورغم أن فوكنر في الخمسينات من العمر، كان يبدو وسيماً، ورشيقاً، إلا أن هذا الوصف ينطبق على المظهر الخارجي، فقط، إذ بدأ الإفراط في الشراب طوال حياته في التأثير على قواه العقلية. وهذه أكثر من «حالة إدمان حادة» كما كتب محرره ساكس كومينز في العام 1952 «فمشاهدة إنسان يتداعى مسألة مأساوية». إلى ذلك يضيف باريني الشهادة المرعبة لابنة فوكنر، فعندما يسكر والدها، يصبح عنيفاً إلى حد يستدعي وجود «رجلين» لحمايتها هي وأمها.

لا يحاول بلوتنر فهم إدمان فوكنر، بل يسجل كيف أهلكه، ويصف حالاته، ويستشهد بسجلات المستشفى. أما كارل، فيرى أن الشراب كان طريقة فوكنر في التمرد، الطريقة التي دافع بها عن فنه أمام ضغط العائلة، والتقاليد. «ضعوا الكحول جانبا، ولن يكون هناك على الأرجح كاتب، وربما شخصية ذات ملامح».

باريني، بدوره، لا يعترض على ذلك، ويرى هدفاً علاجياً في سكر فوكنر. كانت نوبات الإسراف في الشراب «فترة هبوط في ذهنه الإبداعي» لكنها «ذات فائدة غريبة، إذ كانت تزيل خيوط العنكبوت، تعيد ضبط ساعته الداخلية، وتمكن اللاوعي، كالبنر، من الامتلاء على مهل»، وعندما يخرج من نوبة السكر «كأنه نهض من نوم طويل، ولطيف».

من طبيعة الإدمان أن غير المدمن لا يستطيع فهمه. ولكن فوكنر نفسه لا يساعدنا في فهم هذه المسألة: فهو لا يكتب عن إدمانه، ولا يكتب. بقدر ما نعلم. من داخل حالة الإدمان (لا يكون ثماً في الغالب عندما يجلس للكتابة)، ولم يتمكن أحد من كتاب سيرته من تقديم تفسير معقول لهذه الحالة، لأن منحها مكانة في اقتصاد الذات، يبقى نوعاً من التصور الخاطيء، بشكل دائم

## 2

Novels 1944 - 53  
by Saul Bellow  
Library of America

موهبة صول بيلو

1

صول بيلو أحد الكبار بين الروائيين الأميركيين في النصف الثاني من القرن العشرين، وربما كان أكبرهم. يمتد تألقه من أوائل الخمسينات (مغامرات أوغي مارش) إلى أواسط السبعينات (هدية همبولت) رغم استمراره حتى العام 2000 في نشر روايات مهمة (رافلستين).

وفي الوقت الحاضر قامت «المكتبة الأميركية» بإعادة نشر ثلاثة من كتبه الأولى في مجلد واحد من ألف صفحة: الإنسان المتأرجح (1949)، الضحية (1947)، ومغامرات أوغي مارش (1953). وبهذا يكون بيلو أول روائي، توافق المكتبة على نشر أعماله، وهو ما زال على قيد الحياة.

«الإنسان المتأرجح» رواية قصيرة في شكل يوميات. كاتب اليوميات شاب من شيكاغو، يدعى جوزيف، يحمل شهادة في التاريخ لكنه عاطل عن العمل، يعيش عالة على زوجته العاملة. العام 1942، أميركا في حالة حرب، وجوزيف يهيم حائرا في انتظار قرار التجنيد، والسفر إلى الميدان الخارج. ويحاول، بتدوين اليوميات، أن يفهم كيف وصل إلى ما وصل إليه، خاصة لماذا قرر قبل عام التوقف عن كتابته بحثه في الفلسفة، وهام على وجهه في اتجاه آخر.

تبدو الفجوة كبيرة بين ما هو عليه في الحاضر، وذاته الجادة البريعة في الماضي، إلى حد يشعر معه أنه شبيه جوزيف السابق، الذي يرتدي ثيابه القديمة. ورغم أن جوزيف السابق كان قادرا على العيش في المجتمع، وإقامة توازن بين عمله في وكالة للسفر، واهتماماته البحثية، إلا أنه كان يعاني من إحساس بالاعتراب عن العالم. يرقب مشهد المدينة من نافذة البيت - المداخل، المخازن، لوحات الإعلان، والسيارات المتوقفة - ألا تفسد أشياء كهذه الروح؟ «أين توجد حتى ذرة واحدة، مما قيل في مكان آخر، أو في الماضي دفاعا عن مصلحة الإنسان؟ .. وماذا سيقول غوته عن المشهد من النافذة؟».

يقول جوزيف، صاحب اليوميات: ربما يبدو من المثير للسخرية أن تراود شخصا في شيكاغو أربعينات

القرن العشرين، تأملات بهذه الفخامة، ومع ذلك، في داخل كل منّا عناصر كوميدية، أو خيالية. بيد أنه يعترف أن سخريته من تفلسف جوزيف القديم، تعني نفي ذاته السابقة الجيدة.

إجمالاً، رغم استعداد جوزيف الأوّل لقبول حقيقة أن الإنسان عدواني بالطبيعة، إلا أنه يتلمس طيبة في قلبه. ومن بين أكثر طموحاته تطرفاً إنشاء مستوطنة مثالية تحظر فيها القسوة، والضغينة. لذا، يشعر بالانزعاج عندما تسيطر عليه نوبات غير متوقعة من العنف. يفقد أعصابه مع ابنة شقيقته المراهقة، فيضربها على ردفها، ويشعر أبواها بالصدمة. يعامل صاحب البيت الذي يسكنه بخشونة، يصرخ في وجه موظفي البنك، يبدو «مثل قبيلة بشرية فلت صمام أمانها». ما الذي أصابه؟

يقول له صديق فنّان إن المدينة البشعة، من حولهما، ليست هي العالم الحقيقي، العالم الحقيقي عالم الفن والفكر. يحترم جوزيف هذا الموقف: بمشاركة آخرين في نتاج خياله، يمكن الفنان عدداً كبيراً من الأفراد المعزولين أن يصبحوا جماعة مشتركة.

ولكن، هو، جوزيف، ليس فنّاناً لسوء الحظ. موهبته الوحيدة أنه شخص طيّب. ولكن ما معنى أن يكون الإنسان طيباً في حد ذاته؟ «الطيبة لا تتحقق في فراغ، ولكن في رفقة آخرين، يراها الحب»، وبالمقابل، «أنا، في هذه الحجر، معزول، ومغترب، ومرتاب، لا أجد في ما أريد عالماً مفتوحاً، بل أجد سجنًا مغلقاً، وميغوساً منه».

في مقطع مؤثر، يربط جوزيف، كاتب اليوميات، فورات الغضب، التي تنتابه، بتناقضات الحياة الحديثة، التي لا تطاق. إذ نتعرض لغسيل دماغ يجعلنا نعتقد أن كلاً منّا فرد يمتاز بقيمة لا تقدر بثمن، وأن لكل منّا مصيره الخاص، وأن لا سقف لما نستطيع بلوغه، وننتقل في البحث عن عظمتنا الفردية. لكن فشلنا في العثور عليها يضطرنا إلى الإسراف في الكراهية، والإسراف في معاقبة أنفسنا، ومعاقبة بعضنا البعض. الخوف من التخلف عن الركب يلاحقنا، ويصيبنا بالجنون.. يخلق عالماً داخلياً من السواد، وأحياناً تهب منّا عاصفة كراهية، ويهطل مطر من المشاعر المجروحة.

بكلمات أخرى، بتتويجها للإنسان في مركز الكون، وضعت حركة التنوير، خاصة في طورها الرومانسي، على عاتقنا مطالب نفسية غير قابلة للتحقيق. مطالب لا تنحصر تجلياتها، فقط، في نوبات عنف صغيرة كتلك التي تجتاحه، أو في انحرافات أخلاقية من نوع البحث عن القوة عن طريق الجريمة (راسكولنيكوف في [الجريمة والعقاب] لدستوفسكي) بل ربما تتجلى في الحرب التي تحرق العالم، أيضاً. لهذا السبب، وفي نقلة إشكالية، يكف جوزيف كاتب اليوميات، في نهاية المطاف، عن الكتابة، وينخرط في الجيش. يستنتج أن العزلة التي فرضتها أيديولوجيا الفردية، وتضاعفت بفضل الفشل في استبطان الذات، أوصلته إلى حافة الجنون. قد تعلمه الحرب ما فشل في تعلّمه من الفلسفة، لذا ينهي يومياته بهذه الصرخة:

## هيا إلى الساعات المنتظمة

### إلى وضع رقابة على الروح

عاش التفويج [أي وضع الناس في أفواج عسكرية].

يُميّز جوزيف بين الشخص المهموم بذاته، الذي يكابد أفكاره الذاتية، وبين الفنان الذي يحوّل بطاقته الخلاقة مشاكله الصغيرة الخاصة إلى مشاغل كونية. لكن الإدعاء أن مكابدة جوزيف الذاتية هي مجرد مداخل في دفتر يوميات تخصه دون غيره، لا يصمد في اختبار الواقع. فهناك بين المداخل صفحات تعبّر عن مشاهد في المدينة، واسكتشات لأشخاص التقى بهم، وفي أسلوبها الراقى، وإبداعها المجازي، ما يدل عليها كنتاج لمخيلة شاعرية لا تصرخ في انتظار القارئ، بل تذهب نحوه، وتخلقه. ربما يتظاهر جوزيف بما يريد لنا أن نتصوّره عنه كباحث فاشل، ولكننا نعرف، كما يحدث هو، أيضا، بأنه كاتب بالفطرة.

«الإنسان المتأرجح» طويلة في التأمّلات، وقصيرة في الفعل. وهي في مكان ما بين الرواية القصيرة، والمقالة، أو الاعتراف الذاتي. تظهر على الحلبة شخصيات مختلفة، وتتبادل الكلام مع الشخصية الرئيسية، ولكن لا وجود لشخصيات أخرى ما عدا جوزيف.

خلف شخصية جوزيف، يمكن أن نلمح، شخصيات المستكتمين المنعزلين المهانين في أعمال غوغول، وديستوفسكي، الذين يطيلون التفكير في الانتقام، وأن نلمح شخصية العالم في رواية سارتر «الغثيان» الذي يعيش تجربة ميتافيزيقية غريبة تجعله غريبا عن العالم، وكذلك ملامح الشاعر الشاب المنعزل في كتاب ريلكه يوميات مالتي لوريدس.

باختصار، لم يبلور بيلو، بعد، في كتابه الصغير الأوّل، الأداة المناسبة للتعبير عن الرواية التي يتحسس الطريق إليها، الرواية التي تقدّم الاستجابات الروائية المعتادة، بما فيها الانخراط في ما يبدو نوعا من الصراع الحقيقي، في عالم حقيقي، وفي الوقت نفسه تمنح المؤلف حرية توظيف معارفه في الأدب والفكر الأوروبيين، لاستكشاف مشاكل الحياة المعاصرة. لتحقيق هذا الأمر، كان على بيلو الانتظار حتى كتابة «هيرتسوغ»

(1964)

## 2

آسا ليفينتال، الذي قد يكون الضحية في الرواية القصيرة «الضحية»، وقد لا يكون، محرر في مجلة صغيرة تعنى بالتجارة في مناهاتن. وعليه في ساعات الدوام تحمّل وخزات عابرة من العداء للسامية. زوجته التي يحبها كثيرا، خارج المدينة. ذات يوم، في الشارع، يشعر ليفينتال أنه تحت المراقبة. يقترب منه رجل ويحييه. يتذكر اسم الرجل بصعوبة: آلي. لماذا تأخر حتى هذا الوقت؟ يسأل آلي. ألا يتذكر أنهما على موعد؟ ليفينتال لا يذكر شيئا كهذا. ثم، لماذا يتواجد في هذا المكان؟ يسأل آلي. (يضيق آلي الخناق،

المرة تلو الأخرى، بهذا النوع من المصارعة المنطقية).

بعدئذ، يشع ألبى في سرد قصة مضجرة وقعت في الماضي، حين رتب ألبى مقابلة لليفينتال مع رئيسه في الشغل، وقد تصرف ليفينتال (متعمدا، كما يقول ألبى) بطريقة مهينة، فقد على اثرها وظيفته. يتذكر ليفينتال أحداثا كهذه بصعوبة، لكنه يرفض الاتهام بأن المقابلة كانت جزءا من مؤامرة ضد ألبى. إذا كان قد خرج من المقابلة غاضبا، يقول ليفينتال، فذلك لأن رئيس ألبى لم يكن مهتما بتوظيفه. ومع ذلك، يقول ألبى إنه بلا عمل، أو مأوى، في الوقت الحاضر. وقد اضطر للنوم في أماكن حقيرة. فما الذي سيفعله ليفينتال؟ بهذه الطريقة يبدأ اضطهاد ألبى لليفينتال. أو هكذا يشعر. يقاوم ليفينتال، بعناد، قول ألبى إنه تعرض لسوء، وأن ليفينتال مدين له. تُستعرض هذه المقاومة، برمتها، من الداخل: إذ لا وجود لصوت المؤلف ليخبرنا إلى أي جانب نقف، ومن من الاثنين هو الضحية، ومن هو الجلاد. وبالقدر نفسه، لا يوجد ما يرشدنا إلى اتجاه المسؤولية الأخلاقية. هل ليفينتال مصيب في مقاومته للاستغلال، أم أنه يرفض الاعتراف أن علينا مسؤوليات تجاه الآخرين؟. لماذا أنا؟ صرخة ليفينتال الوحيدة. لماذا يلومني هذا الغريب، يكرهني، ويطلب التعويض مني؟

يزعم ليفينتال أنه لم يقترب جرما، لكن أصدقاءه ليسوا على هذا القدر من الثقة بكلامه. يسأل أصحابه: لماذا يختلط بشخصية منفرة مثل ألبى؟ هل يعرف، بالضبط، ما هي دوافعه؟ يذكر ليفينتال أنه التقى ألبى للمرة الأولى في حفلة. غنت شابة يهودية أغنية شعبية. فقال لها ألبى إن عليها أن تجرب غناء مزموّر بدلا منها. «لا فائدة من غناء الأغاني الشعبية، إذا لم تكوني أميركية خالصة». هل قرر، عندئذ، في لاوعيه، الانتقام من ألبى بسبب لا ساميته؟

يعرض ليفينتال، بانقباض في القلب، على ألبى أن يقيم معه في البيت. ويتضح أن ألبى غير نظيف في عاداته الشخصية. كما أنه يسترق النظر إلى أوراق ليفينتال الخاصة (ألبى: إذا كنت لا تثق بي، لماذا تترك أدراج المكتب مفتوحة)؟ يفقد ليفينتال أعصابه، ويهجم عليه، لكن ألبى يعود المرة تلو الأخرى. يعظ ألبى ليفينتال قائلا إن عليه أن يكون قادرا على الفهم، رغم يهوديته: أعني أننا يجب أن نتوب، وأن نجدد أنفسنا. يشك ليفينتال في صدق ألبى. تشكّ فيّ لأنك يهودي، يرد ألبى. ولكن لماذا أنا؟ يقول ليفينتال مرة أخرى. «لماذا؟» يجيب ألبى: «لأسباب مقنعة، أفضل الأسباب في العالم.. أمنحك الفرصة لتصبح عادلا، يا ليفينتال، وتفعل ما يصح».

ذات مساء، يعود ليفينتال إلى البيت، فيجد الباب مغلقا، وألبى مع عاهرة في فراشه. يندهش ألبى من غضب ليفينتال: «أين نكون، إذا لم نكن في السرير؟.. ربما لديك طريقة أخرى، أكثر رقيا، ومختلفة، ألا يزعم الواحد منكم أنكم مثل الآخرين».

من يكون الربي؟ مجنون؟ بني خلف قناع محكم؟ سادي يختار ضحيته بطريقة عشوائية؟ لآلبي قصته الخاصة. فهو مثل هندي البراري، الذي يرى في وصول خطوط السكك الحديدية نهاية طريقته القديمة في العيش، وقد قرر الانضمام إلى النظام الجديد، وعلى ليفينثال، اليهودي، العضو في طبقة الأسياد الجدد أن يجد له وظيفة في سكة حديد المستقبل. «أريد النزول عن مهري، والتحوّل إلى كمساري في ذلك القطار».

عندما يحين موعد عودة زوجته، يطلب ليفينثال من الربي أن يجد له مأوى آخر. ويستيقظ في منتصف الليل ليجد الشقة مليئة بالغاز، أوّل ما يخطر على باله أن الربي يحاول قتله، ولكن يتضح أن الربي كان يحاول الانتحار في المطبخ.

يختفي الربي من حياة ليفينثال. تمر سنوات. ومع الوقت، يتخلّص ليفينثال من مشاعر الذنب. «تخلصت منها». لم يكن ثمة من مبرر لكي يحسده الربي على وظيفته الجيدة، وزواجه السعيد. فهذا النوع من الحسد يقوم على فرضية زائفة: أن كلاً ممّا حصل على وعد ما. ولم يصدر مثل هذا الوعد، أبداً، سواء من الله، أو الدولة.

وذات مساء يلتقي الربي بالصدفة في المسرح. يتأبط ذراع ممثلة زاوية، وتفوح منه رائحة الخمر. يقول الربي: وجدت مكاني في القطار، ولكن ليس ككمساري، بل كراكب، فقط، تصالحت مع «من يسير الأشياء»، مهما كانت ماهيته. ليس ليفينثال: من تعتقد يسير الأشياء؟»، لكن الربي اختفى في الزحام.

شخصية كيربي الربي، التي صنعها بيلو، مثيرة، ساخرة، محزنة، منقّرة، ومهددة. أحياناً، تبدو لا ساميته مألوفة بطريقة مخادعة، أحياناً يتكلّم كأن الصورة الكاريكاتورية لليهودي قد سيطرت عليه، فهو يعيش في داخله، وينطق بلسانه. يقول منتحبا، أنتم اليهود سيطرتم على العالم. ولم يبق لدينا نحن الأميركيين البسطاء سوى أن نحث عن ركن متواضع لأنفسنا. لماذا تظلموننا بهذه الطريقة؟ ما الذي فعلناه بكم؟

هناك، أيضاً، في لا سامية الربي، إحساس مقلوب بنبالة أميركية. «هل تعلم، أحد أجدادي كان حاكماً لوينثروب». «أليس هذا بالمستحيل؟ كأن أبناء كاليبان [شخصية عبد مشوّه ومتوّحش في مسرحية شكسبير العاصفة] هم الذين يديرون كل شيء». قبل هذا كله، الربي لا يخجل، قذر، يشبه لهذا [الجانب الغريزي في النفس، مصدر الطاقة الغريزية] حتى اللحظات التي يكون فيها متملقاً تبدو عدوانية. «دعني ألمس شعرك»، يتوسّل إلى ليفينثال: «إنه كشعر الحيوان».

ليفينثال زوج جيد. عم جيد، أخ جيد، وعامل جيد في الظروف الصعبة. متنوّر، لا يحب المشاكل. يسعى إلى أن يكون جزءاً من الاتجاه السائد في المجتمع الأميركي. لم يأبه والده لما قد يفكر فيه الأعراب طالما دفعوا ما عليهم. «ذلك رأي أبيه، لا رأيه. وقد رفضه وارثه عنه». يمتلك وعياً اجتماعياً، ويدرك أن من السهل، خاصة في أميركا، أن يجد المرء نفسه بين «الخاسرين، والمبوزيين، والمغلوبين، والمغمورين،



والمخطمين». وهو، أيضا، جار جيد - في نهاية الأمر، ليس بين أصدقاء آلبي غير اليهود من استعد لإيوائه. لذا، ماذا يُنتظر منه أكثر من ذلك؟

الجواب: كل شيء. رواية الضحية هي أكثر أعماله تأثرا بدستويفسكي. الحكمة مستمدة من قصة دستويفسكي «الزوج الأبدي» وهي قصة رجل، يقترب منه، فجأة، زوج امرأة كان على علاقة بها منذ سنوات، وقد أصبحت مطالب هذا الشخص، وتلميحاته، لصيقة به إلى حد لا يطاق. ومع ذلك، ليست الحكمة، وموضوع القرين المكروه، هي الشيء الوحيد الذي أخذه بيلو من دستويفسكي، إذ إن روحية «الضحية» دستويفسكية، أيضا. إن أعمدة حياتنا النظيفة، وحيواتنا المرتبة جيدا، يمكن أن تنهار في أي لحظة، ويمكن أن نجد أنفسنا عرضة لمطالب همجية بلا سابق إنذار، ومن جهات غريبة، ومن الطبيعي في هذه الحالة المقاومة (لماذا أنا؟) ولكن إذا أردنا أن ننجو، علينا ترك كل شيء، والانقياد. لكن هذه الرسالة الدينية، في الجوهر، توضع على لسان شخصية منفرّة معادية للسامية. وهل من المستغرب عندئذ أن يحرن ليفينتال؟

قلب ليفينتال غير مقل، مقاومته ليست كاملة. وهو يعترف أن شيئا ما في داخل كل منا يقاوم فقدان الحياة الروتينية. في صحبة آلبي، وفي لحظات مغوية، يشعر أنه على وشك الهرب من قوقعة هويته القديمة، ويرى العالم بعيون جديدة، مسألة يبدو أنها تحدث في منطقة القلب منه، وتشبه النداء الداخلي، لا يعرف هل تنبئ بوقوع أزمة قلبية، أم بشيء أرفع مرتبة. في لحظة ينظر إلى آلبي، وآلبي يبادلُه النظرات، وربما كانا الشخص نفسه. وفي لحظة أخرى - يصفها بيلو بمهارة بواسطة نثر يخلو من الزخرفة. نعتقد أن ليفينتال يترنح عند نقطة الكشف، وعندها يحل عليه تعب غريب. فما يحدث أكبر من طاقته على التحمل.

إذا عدنا إلى سيرته، نلاحظ أن بيلو حاول التقليل من شأن «الضحية»، وفي هذا الصدد يقول: إذا كانت «الرجل المتأرجح» شهادة البكالوريوس، التي حصلت عليها ككاتب، فإن «الضحية» هي أطروحة الدكتوراه. «كنت ما أزال في طور التعليم، أحاول إثبات مؤهلاتي، للتدليل على أن شابا من شيكاغو يملك الحق في لفت انتباه العالم». إنه شديد التواضع، «فالضحية»، لا تقل كثيرا عن «بيلي بد»، من حيث المكانة، في الصفوف الأولى للروايات الأميركية القصيرة. وإذا كانت تعاني من ضعف، فإن ضعفها لا ينجم عن الطريقة التي كتبت بها، بل عن طموحها. لم يجعل بيلو من ليفينتال مثقفا بالقدر الكافي، ليتمكن من الجدل مع آلبي بطريقة تفي بالغرض (ومع دستويفسكي، خلفه) حول شمولية النموذج المسيحي في طلب التوبة.

### 3

جاء أوغي مارش، بطل الرواية الثالثة في المجموعة، إلى الدنيا في حوالي العام 1915، السنة التي ولد فيها بيلو لعائلة يهودية، في حي للبولنديين في شيكاغو. لا يظهر والد أوغي، أبدا، في النص، ولا يستدعي غيابه التعليق. أمه، وهي امرأة حزينة، ومبهمة، شبه ضريرة. أحد أخويه معاق عقليا، وتعتمد العائلة في

معيشتها- وإن كان الأمر لا يخلو من الاحتيال نوعا ما- على مساعدات الرعاية الاجتماعية، وما يقدمه تلميذ يسكن عندهم. للجددة لاوش، وهي مولودة في روسيا، مزاعم ثقافية. يحضر لها الفتى أوغي الكتب من المكتبة. « كم مرة قلت لك، إذا لم يكن الكتاب رواية لا تحضره لي؟ ».

الجددة لاوش، في الواقع، هي التي تربي أولاد عائلة مارش. وعندما يخيب أكثر آمالها عمقا- أي أن يصبح أحد الأولاد عبقريا تستطيع توجيه حياته- توظف جهودها في تحويلهم إلى كتبة جيدين. وتشعر بخيبة الأمل، لأنهم مع التقدم في السن « أصبحوا من العامة، وغير مهنيين ».

وعلى غرار معظم الأولاد في الحارة، يرتكب أوغي جرائم صغيرة. لكن قيامه بالسطو المسلح للمرة الأولى يخلق لديه إحساسا بالتعاسة، فيترك العصا. وعندما ينظر إلى أحداث طفولته، التي يقوم بكتابتها، وهو في أواسط الثلاثينات من العمر، يتعجب كيف تأثرت حياته لأنه لم يترعرع في « صقلية الرعوية»، بل في وسط « ضجر مديني عميق ». لو نشأ في صقلية لما عانى من القلق. تنبثق أقوى الأجزاء في كتاب حياته من تجربة عيش طفولته مرة ثانية، وهي طفولة غنية بالمشاهد اللافتة، والتجارب الاجتماعية، التي لا يتمكن من تحصيلها سوى القلة قليلة من الأطفال الأميركيين في الوقت الحاضر.

وكشباب يعيش في فترة الكساد، لم ينقطع أوغي، تماما، عن الجريمة. تعلم من خبير فن سرقة الكتب، التي كان يبيعها لطلاب جامعة شيكاغو. ومع ذلك، ظل طيب القلب إلى حد ما. وكما يفعل العديد من الطلاب، فإنه يستطيع تفسير سرقة الكتب كنوع غير خطير من السرقة.

هناك، أيضا، تأثيرات طيبة على أوغي، بينها تأثير آل أينهورن، الذين يوظفونه « في عمل غير محدد، لا يتسم بطبيعة واضحة ». يهدي الأب ويليام أينهورن أوغي مجموعة تالفة نوعا ما من « كلاسيكيات هارفارد»، التي يحتفظ بها في صندوق تحت سريره، ويقوم بتصفحتها. وفي وقت لاحق يعمل كمساعد لأحد الباحثين الهواة الأغنياء، وهكذا، تستمر مغامراته في القراءة، بطريقة أو أخرى، رغم أنه لم يذهب إلى الجامعة. القراءة التي يقوم بها جديده، حتى بمقاييس جامعة شيكاغو: هيغل، نيتشه، ماركس، وبيبر، توكفيل، رانكه، بوركارت، ناهيك عن الإغريق، والرومان، وآباء الكنسية، ولا توجد بين كتبه رواية واحدة.

يمتاز سيمون، شقيق أوغي الأكبر، بشره غير عادي. ورغم عدم إمكانية وصفه بالمعادي للمعرفة، إلا أن قراءات أوغي تبدو في نظره عقبة كبيرة تعترض تنفيذ خطته، التي تقوم على زواج شقيقه من فتاة غنية، ودراسة الحقوق في مدرسة ليلية، والعمل كشريك له في تجارة الفحم.

يقبل أوغي طائعا خطة سيمون، ويعيش لفترة من الوقت حياة مزدوجة، يعمل في تجارة الفحم في النهار، وفي الليل يرتدي ملابس أنيقة، ويسهر مع الأغنياء. وخلال عيشه تحت جناح سيمون يتذوق طعم الحياة الراقية، خاصة الحياة المخملية في الفنادق الغالية. يكتب: « لم أرد، فقط، أن أمني بالهزيمة، بسبب

فخامتها» .

ولكن، في النهاية، فإن ملاحق الفنادق هي ما يصبح عظيمًا - وفرة الحمامات التي لا تنقطع فيها المياه الساخنة، والمكيفات الضخمة، والآلات المعقدة. لا يُسمح بفخامة مضادة، والشخص المزعج هو الذي يستخدم تلك الملاحق، أو ينكر رغبة في التمتع بها.

«لا يُسمح بفخامة مضادة». أوغي على درجة من الوعي يدرك معها أن من ينكر فخامة الفندق الأميركي الكبير، يحكم على نفسه بالهامشية، بصرف النظر عن عدد المقتطفات، التي يستشهد بها، من كلاسيكيات هارفارد. مغامرات أوغي مارش ليست خلاصة حياة، بل هي تقرير عن أواسط العمر. وحتى نهاية التقرير لا يعرف أوغي ما إذا كان مع الفندق، أو ضده، مع الحلم الأميركي، أو ضده. «ولكن، كيف يقرر إنسان ما أن يكون ضد، ويظل على موقفه؟ متى يختار، ومتى يتمُّ اختيار؟» .

المبالغة في التفلسف، واللغة المهلهلة، تشيران إلى حضور ثيودور درايزر، في كتابة أوغي. درايزر هو السلف الكبير لبيلو، الذي شهد على حياة شيكاغو، وكان مصدر التأثير الكبير على أوغي مارش. قدّم لنا درايزر من خلال شخصيات مثل كارلي ميبير (الأخت كاري) وكلايد غريفيث (مغامرة أميركية) نماذج من الغرب الأوسط، تواقّة، وغير معقدة، ليست خيرة، أو شريرة، بالطبيعة، جذبتها فخامة المدينة الكبيرة، التي لا يحتاج دخولها إلى مؤهلات، أو نسب عائلي، أو علاقات اجتماعية، أو تعليم، أو كلمة سر، لا شيء سوى المال. وهذه الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة لكلايد، مستعدة للقتل في سبيل الحصول عليه.

كلايد، كما تصوّر درايزر، هائم على وجهه: لا يختار مصيره، بل ينجرّف نحوه. يتعرّض أوغي لخطر الضياع، أيضا: فهو شخص أتيق المظهر تتحرّق النساء الغنيات للإنفاق على أسلوبه الخاص في الحياة. وإذا فشلت المعارف التي حصل عليها من روايات الجدة لاوشا الروسية، وكلاسيكيات هارفارد، التي أخذها هدية من أينهورن، في حمايته من الفنادق الفخمة، فما الذي سيميّز أوغي عن أشبه المدّعين لرفاهية الاستهلاك؟

ردا على هذا السؤال، تقدّم رواية أوغي مارش إجابة بروسية واحدة:

الشباب الذي يبدأ قصته بكلمات «أنا اميركي، مولود في شيكاغو.. اهتم بأشياء تعلمتها بنفسى، حر التفكير، وسأحقق الهدف بطريقتي الخاصة»، والذي ينهي القصة متذكرا كيف كتب هذه الكلمات، وقارن نفسه بـكولومبوس - «كولومبوس، أيضا، فكر أنه فاشل.. لكن هذا الأمر لم يثبت عدم وجود أميركا» هذا الشباب ليس فاشلا حتى وإن لم يستطع استنباط قوة مضادة لقوة الفندق. لماذا؟

لأن الذكريات المكتوبة نفسها تشكّل هذه القوة. فالأدب، كما يرى بيلو، يفسر فوضى الحياة، ويمنحها المعنى. وهكذا، نفهم من استعداد أوغي في البداية للانجراف مع قوى الحياة الحديثة، ثم التعاطي معها مجددا

من خلال « أسلوب حر »، أي الفن، أنه أصبح مؤهلاً أكثر مما يدرك للوقوف في وجه غواية الفندق، أفضل بالتأكيد من المفكر، الذي يقبع في حجرته. وبهذا المعنى، فإن أوغي، وجوزيف في « الرجل المتأرجح » هما الشخص نفسه .

ما لا يأخذه بيلو من درايزر يتمثل في حتمية القدر . مصير كلايد قائم، أما أوغي فلا . إذا أخطأ كلايد، نتيجة الإهمال مرّة، أو اثنتين، ينتهي إلى الكرسي الكهربائي، أما أوغي فيخرج من المصاعب التي ألمت به سالماً ومعافى .

وما إن يتضح أن بطلها سيعيش حياة فاتنة حتى تبدأ رواية « أوغي مارش » بالتعويض عمّا تعاناه من نقص في البناء الدرامي، وفي النظام الفكري، في حقيقة الأمر . وتصبح أقل جاذبية كلما تقدم السرد . فطريقة بناء المشاهد، المشهد تلو الآخر، وكل منها يبدأ بمقدمة من الكلمات الزاهية تبدو ميكانيكية .

والصفحات الكثيرة المكرّسة لمغامرات أوغي في المكسيك، حيث ينخرط في مخطط طائش لتدريب نسر على اصطيد الإغوانه [ عظاية أميركية ضخمة ] لا تنطوي على شيء مهم، رغم البذخ اللغوي، كما أن فرار أوغي في زمن الحرب، وضرب السفينة التي تقله بالطوربيد، وورطته مع عالم مجنون في قارب إنقاذ قبالة الساحل الأفريقي، ليست أكثر من مادة لكتاب هزلي .

لكن ذلك لا يعني أن أوغي نفسه شخص تافه بالمعنى الفكري . فهو بحكم قناعاته مثالي، وحتى مثالي متطرف، العالم في نظره تركيبة معقدة من الأفكار المتشابكة عن العالم، ملايين من الأفكار، بعدد العقول البشرية . ونحن نحاول تسويق أفكارنا بتجنيد آخرين ليلعبوا دوراً فيها . أما الفكرة التي اكتسبها أوغي على مدار نصف عمر من التجارب، فهي مقاومة التطوع خدمة لأفكار الآخرين . وبقدر ما يتعلّق الأمر بعالمه الخاص، فهو يتجسد في التبسيط . العالم الحديث، في نظره، يثقل كاهلنا بلا محدوديته :

« الكثير من كل شيء . . الكثير من التاريخ، من الثقافة، الكثير من التفاصيل، الكثير من الأخبار، الكثير من الأمثلة، الكثير من النفوذ، ومن يفترض به تفسير هذا كله؟ أنا؟ » .

ولكن ما هو الشكل الذي يتخذه التبسيط، للرد على تحدي العالم، في حياته؟ أولاً، « أن أكون نفسي »، ثانياً، أشتري قطعة أرض، أتزوِّج، أستقر، أعلم في مدرسة، أشتغل في البيت بالنجارة، وأتعلم كيفية إصلاح السيارة . وكما يقول صديق : « أتمنى لك التوفيق » .

« الرجل المتأرجح »، و« الضحية » جذبتنا اهتمام الأوساط الأدبية تجاه بيلو، ولكن « أوغي مارش » الفائزة بالجائزة القومية للكتاب في العام 1953، هي التي حققت له الشهرة . وقد روى أنه استمتع كثيراً بكتابتها، والواقع أن توتره الإبداعي في المئات القليلة الأولى من الصفحات يأسر القارئ، الذي ينتعش بالنشر السريع الجسور، والسهولة التي تحضر بها كلمة مناسبة تلو الأخرى . منذ مارك توين، لم يتناول كاتب أميركي الحياة

اليومية بهذه الحيوية. لذا، يكسب الكتاب قراءه بتنوّعه، وطاقته المتدفقة، ونفاذ صبره تجاه الملائكين. فوق هذا كله، بدأ الكتاب كأنه يقول «نعم» كبيرة لأميركا.

واليوم، عندما ننظر إلى الخلف، نرى أن ثمننا قد دفع من أجل «نعم» الكبيرة، تلك. فأوغى مارش تطرح نفسها، بمعنى ما، باعتبارها قصة وصول جيل بيلو إلى مرحلة النضج. ولكن، إلى أي حد يبدو أوغى ممثلاً لذلك الجيل؟

فهو يرافق طلابا يساريين، يقرأ نيتشه، وماركس، يشتغل في النقبات، ويفكر حتى في العمل كحارس شخصي لتروتسكي في المكسيك، ومع ذلك تكاد صورة العالم الخارجي لا تترك أثراً على وعيه. يصاب بالذهول عندما تندلع الحرب. «ماذا، الحرب اندلعت.. قفزت من الكرسي الهزاز، كرهت العدو، لم أطق الانتظار، أريد الذهاب والقتال».

لذلك، متى يصبح انخراطه في الواقع المعاش نوعاً من البلاهة؟

وإلى أي حد أخرسه بيلو ليتمكن من تحويله إلى بطل إيجابي؟

ضمت طبعة «المكتبة الأميركية» 15 صفحة من الملاحظات كتبها جيمس وود، وهي مفيدة بصفة خاصة لفهم أوغى مارش، حيث الأسماء، والإيحاءات، متناثرة. يثبت وود الكثير من مراجع أوغى العرضية، ولكن يبقى الكثير منها.

من كان، مثلاً، الشخص الذي أجلسه أخواته الباقيات على صهوة حصان لكي يذهب، ويدرس اللاتينية في بوغوتا؟ وسفير أي دولة، الذي ينفخ الشيلاك [مادة صمغية] في أنابيب المياه في ليما ليمنع الصدأ؟

مجلة نيويورك تايمز لمراجعة الكتب أيار ٢٠٠٥

---

سليم بركات ، ثادريميس ،  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005  
الثنائية ، ديناميكية الانشقاق

بعد هايدراهوداهوس، تستقطبنا ثادريميس . هذه النصوص مفتوحة لدرجة أن المؤلف نفسه يتحول إلى قارئ، ويغويه وضعه ليتحول من جديد كاتباً من وجهة نظر قارئ. الكاتب يكتب ولحظة تسبقه— لحظة تفكير وانخراط في التخيل، ليس كعمل توجبه مهنة، وإنما الانخراط بمعنى الالتزام بالتخيل وتصديقه وإتقانه، لدرجة التمسك بتلابيبه وإخضاعه لريشة مؤلف محكم . سليم بركات دون تقليل وقع هايدراهوداهوس علينا، ينقاد بمشاهد لا تقتصر على الكلمات وإنما تنتصر فيها الصور، والتصور يتجدد في أشياء ينطلق من الخيط الأخير من الغبار الذي أحدثه جري الشعراء الهوداهوس، في المدرجات الإغريقية، في عالم الكهوف، ليكمل ما يوصلنا إليه رموز لوح أنستوميس المعاد نقشها بيد ديديس— الأثنى المحاربة . ولكن المفاجأة توقفنا . . .

إن هذه القراءة الجديدة لسليم بركات، القارئ لروايته كهوف هايدراهوداهوس، وصياغة كتابة أخرى لا تقل تألقاً، وملحمية تكوينية عن الكهوف، بالانطلاق من هشيم لوح مفقود/ عشر عليه، لهو حكمة الإبداع في شخص الكاتب . دون إغفال عملية تناص مع رموز عالم هايدراهوداهوس . مشكلاً منها شحنة جرأة، يقرأ المؤلف نفسه ويعيد إحياء روح نصه السابق ليشكل منها لوحة تستسلم لريشة الفنان الموهوب .

ثاروس / هيكو حيث: « لا قيامة لبشر بعد ذلك، ولا نفس لحيوان، ولا نماء لزرع ». مشهد لا بعده القيامة ولا قبله حياة، الحياة هنا في « هذه اللحظة » التي تفرض ذاتها من خلال عاملين: يتقاسمان الانشقاق أكثر من الوفاق، الوفاق مختوم في جمل تحيط بها نقوش كلمات تستعين بالإيمان دون أن يكون حقاً إيماناً، وليختفي اللون ويوهن ممتزجاً بفضاء تأريخ قادم. كي يفهم القارئ ما يجري في أرض ثاروس وهيكو يجب الاستعانة بأسطورة اليهوداهوس، ليلتقي في ركن من ممراتها المنعرجة بأنستوميس مفسرة بخيالها الخصب ما سيجري في آخر عاملين يتقاسمان الوجود الأخير. إذ بعد ذلك، لا سهول تنبسط على الوجود، لا نجوم تقود البشر، لا بحر ينجب الأسماك، ولا أرض تبعث السنابل. الكائن أمام ذاته يتقاسم الجماد، حل غموض يشوش معقلهم النهائي، والفاني، في ما يبدو الفاني.

وحشيون، ينطلقون في غابات الحياة الممتدة حتى السماء لاستقبال أدعية لا لغة تميزها! فوضييون، منغمسون في شعائر قرون غابرة، لا يتوسلون تسامحاً، وإنما يستعينون بطيش الرياح لتوجه مسيرتهم المعهودة من عصور، يواكبون صمت العالم المدوي في نفحات هوائية، متقلبة المزاج مثل اعتناقهم لإله ما، يرونه لحظة الرؤية فقط، ومن ثم بسهولة تغييره، ينقلبون عليها. فكرة تستند إلى عدم الوثوق بما يطويه الفرد في داخله، لا ثبات في أشياء، متخذة طريقها إلى الزوال. يتأملون محبة كون منشطر على ذاته، يتفرجون بأفواه فاغرة، ونظرات حائرة، على حملات تهتكية تشرع الدمار، منساقين لأحداث الرسل. أية فرحة تعادل السكون؟ وأي طمأنينة تصل درجة الركون إلى اللا معلوم؟ إن وجهتهم مختلفة، شعوب الدمار نتاج كتابة لا تحمل سوى بقايا أجساد ممسوخة، ما يشبه الإنسان في دورة قادمة تعلن سقوط الذاكرة إلى الأبد. لا تأريخ ولا سرد حين تنسج النول ذاكرة الحروب على صوف أبيض معد من ارث الأمهات اللواتي اعتدن مثل هذا الانشقاق « إن أمهاتهن يؤثرن الصوف أبيض، لم يخضع لمسألة اللون، ونوارع اللون، وهموم اللون، وشهوات اللون » (...)(ص51).

مشهد حلول نهاية الزمن يأتي بسرعة غير متوقعة، ليفقد الكائن نوعه إلى الأبد، الكائن خصلته ذاكرة مفقودة، ذاكرة المكان ربما. سليم بركات الحساس جدا لمسألة المكان أكثر من الزمان، وخلقه لشخصيات تثير التساؤل دوماً من لغاته المترجمة على ألسنة تلك الكائنات دون الانحياز لأي منها. في هذه الرقعة اليوتوبية، حيث اللامكان مكان وفي نفس الوقت منفى له، حين اليوتوبيا تفهم كمدنية أفلاطون وتوماس مور- مثالية، يبحث فيها عن مكان متخيل، مكان مبني على أسس ومقاييس جمالية، مستحيل التحقيق منها بمفهوما المعاصر. الآن رباتيل يعرف اليوتوبيا بأنها: « مكان مغلق، منعزل عن العالم ».

العالم في هذه الرواية مركب بما اسميه ضد- اليوتوبيا، قوى مشتتة تتحكم في مصير آخر عاملين متناهيين في الصغر، هما على غير ما يبدوان عليه. عالمان لا يتركان من بعدهما مجالاً ل: « النهاية السعيدة » كما في نهاية بعض الأفلام والروايات. فهنا، المكان يستعرض بشاعة ووحشية ذلك العالم في جمالية عرض فكرة نهاية الزمن، حين يسبق الختم برموزه المحفورة على زمن يبعث سريان مفعول فضاءٍ سردي شفاف، يخفف وطأة الحرب الفتاكة.

سليم بركات يتشاجر بقلمه مع ظل الإغريق ورموز ثقافات عالمية ليسجل بكتابه الأخيرين: كهوف هايدراوداهوس و ثادريميس كتابة ترقى إلى مستويات علمية.

في هذه الرواية، الفضاء يمتد لينقل القارئ إلى زمن آخر، إذ الكائن يبني عالمه الخاص بإعطائه معنى ما عن طريق علامات مبنية على الانشقاق، ولا تعطي مجالاً لتفسيرها بطريقة تخالف ما هو معهود ومرسوم. لذا الكتابة، قبل كل شيء، علاقة بين المتخيل ورؤية الكون، فالسرد نفسه في هذه الرواية من بقايا اللوح الهشيم الذي سيتداوله من بعد كائن مجهول، بينما التماثيل تبقى شاهدة على وجود— كان. في ارض ثاروس الفضول يحل محل الضجر، والقلق معدوم مما يدعو ثادريميس— المرأة البرونز تنطق موجّهة الكلام لجاجيليو الرسول القادم من ارض ثاروس: «ذاكرتك ذاكرة الظل. أنت لا ينحت لك رسم. أنتم بلا قلق في ارض ثاروس، أيها الرسول جاجيليو؟». (ص16)

ثادريميس من صنع نحات بصورة بغماليون— المتوسل للآلهة أفروديت أن تنطق التمثال، فتحل محل انستوميس في تزويد الآخرين بالرموز وتشحن خيالهم بالصور، طوعت لتكون مصدر العلوم المعقدة وكل ما عداها يدخل ضمن العلوم العادية: «لم أدربك، يا نحل ثاروس، على علمي. عش سعيداً بعلومك العادية» (ص76)، فمن درّب خياله على العلوم، وفك شفرات المجهول، سيكون تعيساً تحل عليه لعنة النهاية. وهنا النهاية ليست إلا ذلك اللوح المحمول على كتف ثادريميس منذ أول مشهد من الحرب المبيدة، لنتتهي في المشهد الأخير مرخية ذراعها من حوله، فيتهمش اللوح في الوحل، يؤلف أحد عشر نحاً نافراً لشخص ديامين، أو اورسين— الإنسان، الكائن المتلبس بغروره وقوته، خالفاً من الجماد قوة تجيب على أسئلة الوجود الشائكة دون أن تعينه على تلافي الانشقاق والحروب والدمار الشامل. إن شخصية اورسين برغم عدم ظهوره بصورة مباشرة في كهوف هايدراوداهوس كشخصية فيزيائية إلا أنه شخصية محورية فعالة تساهم في تقدم الأحداث وتخلق أزمة فعلية في فضول تقاسم الأحلام بين شريكين، وبالتالي، فإن وجوده في رواية ثادريميس يصنع من شخصيته العابرة من رواية إلى أخرى ما يعرفه جيران جنيت بظاهرة «*Métalepse*» وهي باختصار كل خرق من قبل الراوي، أو القارئ (من ورق) أو من إحدى الشخصيات لفضاء السرد.

ثادريميس— المعدن، والألم والفناء الحتمي عندما تحدث الإجابات المحيرة طنيناً في الهواء والانتصار مجد خسارة فادحة تسجل على نول زمني بيد الحائكات الأربع يسحبته فوق «محفتين» خلف عربات تخطط للعدم مسبقاً، وعلى صوت غنائهن الخافت يوقظن حوريات عوليس المسكرات في رحلته البحرية.

في ثنائية غريبة تدبر هذان العالمان مخطط إنهاء الآخر، والتمهيدات تبدأ من ارض هايدراوداهوس— اغتيال التأمل، علم مصادرة الأحلام، وعلم العلوم الذي لا يجاريه علم— ذبح الرقاب في الخفاء، في ساحات وطرق وأسواق بأعمدة لا تسند المواقع بقدر ما تؤلف نظاماً زمنياً راسخاً في القدم. وهنا غرابة المفاجأة— فكائنات هوداهوس نتاج عصور قادمة، والتمهيد لكل ما نذكره يبدأ هنا، في عالمين ينهي أحدهما الآخر، والبقاء لمجهول يمثل زرقة بحر واسع عميق للغاية، غير أنه، لا موج ولا هيجان، الموت فقط يرسم صورة خالدة على صفحاته الشاهدة على دمار بعد آخر، فهو، أيضاً، يستسلم «للخدر الرحيم».



ثاروس / هيكو؛ سهام / فؤوس؛ الذاكرة الكبرى / النسيان العريق؛ الكائن / المعدن؛ وآخر كائنين:  
مينادي / ديامين.

في هذه الثنائية المتوارثة، موضوعة كلية وشاملة، حساسة ومتناهية في الصغر، هم لا يعتقدون بالأشياء وإنما الأشياء تنصاع لإمرتهم. كل مؤشراتهم دقيقة، حساباتهم لا تقبل الخطأ، الشر أبدا لا يخطئ، الأفق حضور لغاية، بصورة أدق التوليف فلسفة، والفكر من أشرّ ما خلقه الخيال. هم لم يفعلوا سوى استعارة للأرواح، أرواح سائبة هنا وهناك، بلا رابط، وبلا هدف واضح. إنهم يجعلون لهم القصد ويبنون للآخرين بحذق بصيرة علامات الفناء، هم النهاية والآخرة من صنع الأعاجيب! الضوء ليس إلا طارئاً من طوارئ زمن فان، وحقيقة الأنوار بديهة تعزل ذاتها في ملكوت لا اختبار فيه لكلام معقول، ولا لمزاج معتدل، كل نفس آخر يفرض نفسه وكل شيء يتوجه للأقصى.

هم المتمرسون في لعبة تداول النصوص، صلتهم أكثر من وثيقة في منهج التخاطب بالألغاز، حيث تلتقي الإشارات في دروب تجري في مآقيها انهار من غسل ونبيل! هم سادة الأقدار ليسوا في حاجة لطرق الأبواب، بوابات العالم في حوزتهم حين يكون العالم منتسبا للانشقاق، آيلا لسحر التكهن، لا سقوط ولا تراجع، فخط السير واحد- يوصل أياديهم المباركة بالدماء إلى ذلك العالم السرمدي- حيث التماثيل التسعة، بخصائصها المتنوعة، تواكب رحلتها الأخيرة متحررة من عبودية تلك الكائنات، في الصباح السابع، وهي في حالة تضاد مع فكرة الخلق العالمية، لإعادة الأمور إلى البدء، اللا شيء، متخذة مكانها في وقفة أزلية تواجه البحر الساكن- الدهر الأبدي، لا شريك ولا مشارك، وحيد، مطلق في العزلة لا جسد ولا سير!

تتقاطع الفصول الزمنية في هذه الرواية داخل أربعة عشر شهرا بين أجنحة مقولات أسطورية، بين سلوك يحث على القتل، ونداء يدعو لحياة مسطرة بين سطور تغالي في قيمة حياة موعودة، حيث المقايضة التجارية تتجسد في كل شيء (ارض، نساء، رجال، وأطفال، والتمثيل). هم لا يرسون أسس السلام، قضاؤهم يرتهن بجوهر ما يقرونه ويشرعونه، يتبعون ثقة الحتم، فهم على صواب، ولا خطأ ينبثق من مفرداتهم. مقدسون حيث النيران تطاوعهم اتبعوهم، أو اتبعوا بداية الزوال. لا اضطراب في عالمهم ولا تردد "منذ متى يتخلف أحد عن حرب تخوضها ثاروس؟" (ص43)، حكمة يتمتعون بها، وترقيهم من المحبة والرحمة والتسامح. وهذا الأخير، منظور اخترعه الإنسان «العادي» من بُعد واحد، وهم ليسوا عاديين. لغتهم منسية ليست إلا بحاجة للتذكير بها، هم أصحاب لغة واحدة، ونحن أصحاب لغات، ما الذي يجمعنا؟ من الذي يمد شرايينهم بالكلمات؟ كم جبال من سطور الحياة تطل على قلوبهم وتردها شفاه تمثالهم؟

إن تمثال ثادريميس ذات: «العينين الكتيمتين الخاليتين من نقش البؤبؤ والحدقة كما في العيون» (ص15) يمثل المرأة، الكائن، ينحتها بلا عينين، بمعنى آخر يجردها من رمز ميدوزا ذات العينين الفتاكيتين، التي تحوّل الناظر إليها إلى حجر. العلوم المعقدة بحوزتها، وفضول الكائن الذي لا يناقض نفسه، لأنه لا يسأل ذاته، وإنما يوجه أسئلة للتمثال، وينتظر الإجابة الجاهزة من صلب معلومات معدة سلفا وتتناقلها الألواح عبر العصور. كم يقارب فكرة الكمبيوتر، الآلة حين يسخرها الإنسان لخدمته ومن ثم يعيد إنتاج ذاته من خلالها.

الرواية تبدأ من: «امتلات العراءات، حول الهضاب الثماني في أرض ثاروس، بالجنث» (ص5). الحرب

بدأت ومن ثم تسرد الأحداث لنصل إلى سبب الحرب ونهاية الكائن الحي، حيث تاييس الذي احتضن جثث الآباء اليابسة في هايدراوداهوس، يبسط أجنحة الغياب، لتنتهي الرواية بمشهد التماثيل صاعدة على «صخرة كيكيل المثلثة»: «تجاورت ثابتة في وفتها الأخيرة أمام الشاسع الأزرق، الساكن، السحيق: بحر هيبلا كريثوثينيس» (ص 87).

جمالية الأطلال تكمن في تأمل بقايا عظمة وفخامة المعمار كفن راق ينفرد به الإنسان، إلا أن وجهة الإنسان في هذه الرواية، بما لا يدعو للشك، نحو الدمار الشامل.

كيكيل- صخرة الذاكرة الكبرى للنسيان العريق، الذاكرة تنهل من أفول جنس البشر في لعبة نسيان عريق وكأن الراوي وهو يرفع صوته من تلك الذاكرة المفقودة، لا يتذكر أبدا بل يمثل دورة نسيان تعيد ذاتها: «...» سأعيدك ذاكرة نسيان في النحت، ياديامين. النسيان ذاكرتك» (ص 48).

الفضولية تتعلق بما هو نادر وهي صفة تلازم البحث والتقصي والمعرفة، إلا أننا نتلمس حدود عالم في نرعه الأخير- داخل ساحة الحرب حيث الزمن يتوقف ليسجل الحدث الأخير فقط، لحظة الحرب، إذ نفترض أن الحائكات تركز الأنوال التي حاكت الأحداث السابقة تلاقي مصيرها كالبشر والبقاء لسرد النهاية الوشيكة: «لقد أقسمن بألهة يومهن أن ينجزن مشهد هيكو قبل أن ينهي الحاربون دفنها» (ص 44)، إنه من أبشع المشاهد حين نتخيل، أن من نسج السرد لن يرى اكتمال نتاجه. سليم بركات بخلقه السرد على هذا المنوال، لا يدع مجالاً للشك أن الراوي، وإن سرد الأحداث من الخارج، ولا يعلم عنها شيئاً، إلا أننا نكتشف معه التفاصيل، وهو في الروايتين أسلم سلطتها إلى الأنثى بصورة مضمرة، إذ الكتابة تتداول وتنسخ وتحاك عن طريق الأنثى، وإن اختلف جنسها ولونها. أنستوميس وديديس وفي نهاية هايدراوداهوس الأميرة أنكساميدا تنضم إليهما، وفي ثادريميس، الحائكات والتمثال / المرأة- ثادريميس.

في التقاء شعري بين الروايتين نسجم سوسينو يردد في كهوف هايدراوداهوس: «سأرحل بعائتي عن هذه الأرض. سأفني في قلبي حنين المكان» (ص 6)؛ وبالمقابل في ثادريميس: «ترقرق الصوت المعدني هامسا من حنجرة ثادريميس: سيحمل القاضي مينادي حنينه إلى هيكو معه. فليحمل القاضي يورابات معه حنينه إلى ثاروس» (ص 19) حنين المكان، في الأولى إشارة إلى هجر جسد المكان لأنه يفرض سرد الأحلام، وفي الثانية ثادريميس تعلن مصير البشر، حيث المكان لا وجود له دون بشر، لأن تدوين التاريخ من خصائص الكائن الإنساني دون غيره، وكل ما يزول يغدو أطلالاً.

فانتقال الكتابة وعبورها عبر الزمن بصورة غامضة يحتاج إلى فك شفراتها، وإعطائها لغة أخرى تترجم معانيها وإن جزئياً. عمل لامتلاء زمن قادم حتى لا يبقى فراغ في الكون، كم يشبه ذلك انتقال المخطوطات الكتابية حين تنتقل من عصر إلى آخر، وكل عصر يضيف أو ينقص شيئاً منها، إلا رسم اورسين. سليم بركات يعيد استنساخ صورة اورسين بيد ديديس، مطابقة، بهذا يفرض حقيقة وجود مضي، ورسم اورسين ليس إلا إثبات عدم بقاء جنسه. ومن هنا ندخل لمفهوم الكتابة ودورها البارز في الروايتين، إذ جمع قطع اللوح الهشيم ما هو إلا رد المعنى للعالم، وإعادة الهارمونية إلى مسارها المتعثر. غير أن المصير في الكهوف يظهر شيئاً آخر،

حيث أمة من السانتور المحاربين يسودون سلطة الكهوف . كائنات ممسوخة تحمل هوية فيها « الأنا » في قطيعة مع ذاتها تواصل انشقاقها في ثادريميس ، عاكسة صورة الكائن عن نفسه ، خالق اله من اللون والمرأة والمصادفة . الثنائية في هذه الرواية وقبلها في كهوف هايدراهوداهوس تحتل مساحة كبيرة ، وتتفرع منها أجزاء تساهم في البناء السردي ، مؤلفة رحلة ذهاب وإياب بين النصين لا يمكن تجنبها ( ثيونى في حالتين : اميرا وراعى اوز ؛ ثيونى الأمير وازينون الشاعر شبيهه ) . سرد الأحلام نفسه في الكهوف يخضع لهذه العملية حين يتقاسم اثنان حلما واحدا ، فيسرد احدهما جزءا منه ، والآخر يكمله ، مما يعطي السردين درجة ثانية وثالثة من بعد الراوي المركزي . بالإضافة إلى صورة القارئ الذي يتمثل بجدارة في شخص ديديس التي تزور نظاميا مكتبة فيفلافيدي قائمة باستنساخ الرسوم من الجدران إلى ألواح صغيرة من القرميد ، لتعادل بذلك صورة القارئ الحالي في عصرنا . من هنا الجدران تتحول إلى جسد للكتابة عابرا الزمن في رحلة مخوفة بالمخاطر بين عصور يتمزق فيه الكائن وتهمش فيه الكتابة . لذا ، فعلاقة ذاتية تنشأ بين النصين فيها انستوميس و ثادريميس توكلان مهمة إنقاذ الكتابة وحمايتها من الانقراض بصورة ما . شخصية انستوميس بالذات من الشخصيات الروائية التي تحفر في الذاكرة رغم غرابة تكوينها الفيزيائي ولكن الاستثنائي أيضا من بين جنس السانتور .

إن هذا العمل برغم صغر حجمه أشبه بالنظر إلى لوحة ما ، لا نرى فيها كل التفاصيل ، إلا بأخذ مقطع جانبي وتكبيره لنتمعن فيها بدقة . ففي المشهد الأول -الفجر الرابع- ، الكائن الوحيد على قيد الحياة هو الكلب دائرا على جثث الموتى ، ولم استطع الامتناع عن فكرة الحلزون المهمل في لوحة ديل كاستيو ، الذي يشير إليه دانيل أراس في دراسة رائعة ( I ) ، حين اللامرئي يشكل وحده معنى آخر يبدو للقارئ معنى هامشيا . لا تخلو هاتان الروايتان من العناصر التي تفرض على القارئ التوقف والتأمل كما في لوحة . وكما إن بناء الكهوف يقارب الدخول في متاهات مركبة على أساس من طبقات - أعلى طبقة فيها ، مرصد الأمير ، حيث بلورته الكرسنالية السوداء ، وتخييل أسفل الطبقات كهف الأصباغ والتزيين ؛ فإن فضاء ثادريميس يبنى على شكل مخروطي : -ثكنة واحدة قامت على مشارف كل هضبة ( . . . ) حتى البرج الطيني المخروطي- القائم وسط حلقات متتالية من البيوت المخروطية ، القمعية السطوح ، المجللة بالقرميد الأسود ( . . . ) - (ص 21) ، كما تخيل دانتي جحيمه على شكل قمع مؤسسا فكرته على شريعة الأخذ بالثأر ومركبا بناءه من تسع حلقات موزعة بشكل مخروطي على قسمين : الأعلى والأسفل حسب درجة الخطيئة ، يرافقه فرجيل الشاعر . وإذ يلتقي الشاعران في سفرهما بمخلوق الميناتور وهو شكل من السانتور ، حيث عوقب بسبب عنفه ، في الحلقة السابعة ، ما يعني القسم الأسفل ، حيث يبدأ من الحلقة السادسة إلى التاسعة ، فكائنات ثادريميس سيكون مصيرها الحلقة السادسة ، أي قبل كائن اليهوداهوس ، حسب اللوح الهشيم ، مما يعمق مفهوم هذا النتاج بخلق جغرافية جديدة متخيلة لعصور بعيدة قادمة برغم أنها لا تخلو من سوداوية ، حيث النزول أكثر إلى الحلقة الثامنة والتاسعة ، يعني العقوبة الأشد إذ يمثل بها الخيانة بكل معانيها . وما عدد التماثيل التسعة بقوتها وسلطتها العجيبة سوى استلهام مبدع من فكرة رموز الجحيم ، خصوصا وإذا تمادينا في هذه المقاربة فإننا كلما نزلنا سنصل إلى الطبقات السفلى ، مركز الأرض والجحيم يتحدان . وبرغم أن دانتي عزل الجحيم

عن المطهر على عكس ما يتصور البعض بأنه امتداده، إلا أننا في ثادريميس نكتشف نتوء كيكيل البارز ربما المطهر، يواجه سكون البحر لمليارات من السنين بقاطنيها من تماثيل تحاكي السماوات في وحدتها وعزلتها، خالقا منها كائنات تعيش على الحرب وتتغذى من رموزه، لتغدو امتدادا لساحة الوغى فيها الفؤوس تقطع الرؤوس ببساطة نقش رمز السنبله على ختمهم .

الكتابة أيضا لعبة، يجب إتقانها، العودة إلى الأصل دائما. صورة الكاتب المدون، ربما هي الوثيقة التي تعبر الزمن ساردة المجريات فيما مضى. فحين يرى ديامين ( وفي عصر هايدراوداهوس اورسين، الكائن الإنسان )، رسمه المرسوم من قبل التمثال / المرأة ثادريميس يتفاءل برسم مصيره، مصير الكائن الزائل، العاري كما ولد، فلعبة سليم بركات محبوبكة للغاية- يجب العودة إلى الكهوف والاطلاع من جديد على تفاصيل اللوح الهشيم. وشعرية غرابه الفكرة تكمن في أيهما يسبق الآخر في الزمن، خصوصا حين تتحول دورة النحات الخالق لثادريميس إلى دورة التمثال الخالق لرسم بشر. فزمن الرواية محكوم بأسبقية القراءة، وقد قرأنا كهوف هايدراوداهوس قبل ثادريميس، حيث لوح انستوميس تحمل صورة اورسين الذي نتعرف عليه هنا، في ثادريميس تحت اسم ديامين، خازن الفؤوس! ونتساءل إن كانت الكتابة كنتاج بشري طوع العقل والخيال في خدمتها، هل الصورة الأخيرة للبشر، العابرة للزمن ستكون من نصيب المحارب الأخير، حامل الفأس؟

## بيان سلمان

### باريس

**ملحوظة:** لمن يرغب الاطلاع ، في مجلة الكرمل الفصلية (عدد 81 خريف 2004) قراءة لكهوف هايدراوداهوس منشورة

بعنوان « شعرية اللغة في ملتقى الأساطير »

المصادر باللغة الفرنسية:

- ARASSE, Daniel. On n'y voit rien, « Descriptions », Coll. Folio/essais, éditions, –  
Denoël, 2000
- .BORGES, Jorge Luis. 9 Essais sur Dante, Gallimard, Arcade, Paris, 1987–
- .BRUNEL, Pierre, Le Mythe de la métamorphose, Paris, Corti, 2004 –
- .BURGOS, Jean. Pour une poétique de l'imaginaire, Seuil ( Pierres vives ) Paris, 1982 –
- .COHN, Dorrit, Propre de la fiction, édition du Seuil, 2001 –
- DANTE, L'Enfer, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Garnier–Flammarion, éd. –  
.bilingue, Paris, 1992
- ELIADE, Mircéa, Mythes, rêves et mystères, Folio/ essais, Gallimard, Paris, 1957, –  
.réd. 1989 et 1993
- .GACHET, Yves, Littérature et politique, Armand Colin, 2000–
- .GENETTE, G. Palimpsestes, éditions du Seuil, 1982–
- .GENETTE, G. Métalepses, éditions du Seuil, 2004–

- 
- HAMON, Philippe. Le personnel du roman. éditions Librairie Droz S. A. –  
.Switzerland. 1998
- Les systèmes de mémoire chez l'animal et chez l'homme. Sous la direction de–  
D.L. SCHACTER, E. TULVING. Traduit par Bernard DEWEER. Solal Eds. coll.  
. Neuropsychologie. 1996
- MONTALBETTI. Christine. Le Personnage. Textes choisis & présentés. éditions du –  
. GF Flammarion 2003
- RABATEL. Allain. Des images d'utopie(s) aux stylèmes de la pensée utopique. –  
(79–PP. 68) , 1–Pour une lecture non dogmatique des utopies. Protée, 2004, 32
- .VIRILIO. Paul. L'esthétique de la disparition. Paris. éditions. Balland. 1980–

1 دانيل اراس، المصدر المذكور في المصادر.