

سبل الإبداع أثناء إعادة الكتابة

حسين عيد

لكل كاتب ((أسلوبه)) الخاص الذي يمرّ فيه بأطوار مختلفة خلال رحلة ((الإبداع)) انتهاء ببزوغ ((الناتج)) الأدبي في شكله الأخير. لكن كيف يبدأ الكاتب تلك التجربة؟ وماذا يحدث إذا لم يرتح المبدع لما توصل إليه، وداخله شعور بضرورة ((إعادة)) الكتابة؟ وهل هناك حدود معينة تحكم تلك العملية؟ وما هي ((المسارات)) المختلفة التي يمضي بها؟

تتناول هذه الدراسة ثلاثة نماذج لثلاثة كتاب عالميين، هي قصة "من طين خلقنا" للتشيلية إيزابيل الليندي، ورواية "الصخب والعنف" للأمريكي وليم فوكسر، ورحلة الكولومبي جارسيا ماركيز مع رواية "الجميلات النائمت" للياباني ياسوناري كاواباتا انتهاء بانجاز رواية "ذاكرة غانياتي الحزينات"

(١) في حضرة تجربة واقعية مريرة:

هي إحدى قصص المجموعة القصصية الوحيدة للكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي "حكايات ايفالونا" (١٩٨٩) ، التي ترجمها صالح علماني وصدرت في دمشق عام ١٩٩٧ .

وهذه القصة مأخوذة عن واقعة (حقيقية)، وهو ما يتيح الفرصة لتتبع تحولات رحلة تلك التجربة بين (الواقع) و (الإبداع) !

أصل الحكاية

أشارت إيزابيل الليندي الى (أصل) هذه الحكاية، في حوار معها - أجراه فرحات افتخار الدين، منشورة ترجمته في كتاب " ذلك العالم المدهش: حوارات مع كتاب عالميين " ص ٦٧. هيئة قصور الثقافة (٢٠٠٠) - قالت فيه إن قصة " من طين خلقنا "، قد ارتكزت على قصة حقيقية، ففي عام ١٩٨٥، كانت هناك ثورة بركان في كولومبيا، وكانت هناك طفلة صغيرة محاصرة وسط الطين، ماتت بعد أربعة أيام من عذاب رهيب. لقد شاهدتها في التلفزيون بفنزويلا ."

كما ألفت مزيدا من الضوء على تلك الواقعة، في رواية " باولا " (١٩٩٤) - ترجمها إلى العربية صالح علماني، وصدرت عن دار جفرا بحمص في سورية (١٩٩٦) - والتي كانت أقرب ما تكون إلى سيرة ذاتية، أُرخت فيها لمرض ابنتها الوحيدة المميت، مستعيدة أثناء ذلك بعضا من رحلة حياتها العامة وتجربتها الأدبية الخاصة، وجاء ذكر هذه القصة في سياق حديثها عن مجموعة قصص "حكايات ايفالونا"، حين قالت إن "القصة الأخيرة في هذه المجموعة "من طين خلقنا" تستند إلى مأساة حدثت في كولومبيا عام ١٩٨٥، عندما حدث انفجار بركان نيفادو دل رويث المفاجئ مما أدى الى انهيار جليد ذائب انزلق عن الجبل وغطى قرية بكاملها. آلاف من الناس لقوا حتفهم في ذلك اليوم، ولكن العالم يتذكر الكارثة من خلال الطفلة اومايرا سانتشيث ذات الثلاثة عشر عاما التي علقت في الوحل. لقد احتضرت طوال ثلاثة أيام ببطء مرعب أمام المصورين والصحافيين ومصوري التلفزيون الذين جاءوا بطائرات الهليكوبتر. لقد تأملت منذ ذلك الحين الذي رأيت فيه عينها على شاشة التلفزيون. ومازلت أضع صورتها على مكتبي".

هنا لابد أن نتوقف أمام أهم عناصر الواقعة ، وهي :

- يرجع أصل الحكاية إلى ثورة بركان (كولومبيا) المفاجئة ، التي أدت إلى انهيار جليد ذائب غطى قرية بأكملها
- انتقلت صور الكارثة إلى كل أنحاء العالم ، عبر الأقمار الصناعية بواسطة أجهزة بث الصحافة والتلفزيون .
- تذكر العالم تلك الكارثة (العامة) من خلال متابعة حالة (خاصة) لطفلة ذات ثلاثة عشر ربيعا، علقت في الوحل.
- تابعت إيزابيل بمنفاها في (فنزويلا) ما يجري، و(انفعلت) بما رأت ، بل بلغت قمة انفعالها وهي

تصرّ على نعتها بأنها (طفلة)، ربما لأنها كانت في عمر التفتح على الحياة ، التي لم تجرّب منها شيئا بعد، وبلغ من شدّة تأثرها أن احتفظت بعد ذلك بصورتها على مكتبها، "في محاولة لتفهم معنى عذابها".

• ذكرت في الحوار، الذي أجراه معها افتخار فخر الدين عام (١٩٩٧)، أن الطفلة ماتت بعد أربعة أيام ، في حين أنها أوردت في رواية " باولا " (١٩٩٤) أنها كانت ثلاثة أيام فقط . وصحة الرقم ربّما كان ما أوردته في الرواية، لأنها اعتادت في الرواية أن تدقق ماتكتب فيها من تواريخ، وتتحرى الدقة فيما تورده من بيانات ، أما الحوار فكان أمره متروكا للذاكرة ، التي قد تتعرض للسهو أحيانا .

على طريق الإبداع :

استحوذ (مشهد) تلك الطفلة (الخاص)، وهي تعاني لمدة ثلاثة أيام، على كل مشاعر وتفكير إيزابيل الليندي، فكان (محفزا) لخيالها الإبداعي، كي ينشط ويعم، في " محاولة لتفهم عذابها". وربما بدءا من تلك اللحظة ، بدأت فترة إعداد للمادة المتصلة بالموضوع ، وكان منها تلك الصورة ، تأكيدا لهذه العلاقة الوليدة ، التي أصبحت تشكل جزءا من عالمها . وخلال محاولتها للامسك بعالم تلك الطفلة (الخيالي)، وضعت صورتها (الحقيقية) نصب عينيهما، بينما كان المعنى (الجوهري) مازال غائبا عنها . كانت قد تأملت ما حدث مرات ومرات ، لكن الطريق إلى عالم تلك الطفلة ظل مستغلقا عليها ، ولم ينداح المعنى أمامها. وانظر إليها ، وهي تعبر عن عذاب فترة (الحمل) ، التي استمرت طويلا حتى تحولت إلى (كابوس) - حين أوضحت في رواية " باولا " - أنها بدأت محاولتها (الأولى) لكتابة القصة "بعد ثلاث سنوات، حاولت أن أزيح عني ذلك الكابوس ، وأنا في كاليفورنيا برواية القصة ، أردت أن أصف عذاب تلك الطفلة المسكينة المدفونة في الحياة ، ولكنني كلما تقدمت في الكتابة كنت أنتبه إلى أن ما أكتبه ليس جوهر القصة " .

هنا، كانت إيزابيل الليندي - كفنانة صادقة - في لحظة (وعي)، أو مواجهة للذات، لمراجعة ما أنجزت. كانت قد شعرت أن ما كتبه ليس هو المطلوب. وهو ما عبرت عنه - بعد ذلك في حوارها المذكور ص ٦٧ ، ٦٨ - قائلة "ولكن بعد أن أنهيت القصة ، أدركت أنني حاولت أن أحكي القصة من وجهة نظر فكرية ، شديدة الألم . لكن عقلي هو الذي كان يعمل خلالها"

هكذا ، بدأت محاولتها (الثانية) ، من منظور سرد (مقابل) ، حين ظنت ، كما قالت في حوارها ، "إنها قصة الرجل الذي يمسك بها " ، وهو ما عبرت عنه أيضا في رواية " باولا " (ص ٣٤٠) ، حين قالت " قلبت

الموضوع لأرى إن كان بإمكانني رواية الوقائع من خلال مشاعر الرجل الذي رافق الطفلة خلال تلك الأيام الثلاثة ، ولكنني عندما انتهيت من روايتها بهذه الطريقة أدركت أنني لم أصل إلى ما أريده " ، أو كما قالت في حوارها " أدركت أنه يوجد هناك شيء ما زائف حول ذلك أيضا". أنظر هنا إلى (تكرار) كلمة "أدركت". الإدراك يعني، هنا، المعرفة في أوسع معانيها ، وتشتمل على جانبين: الإدراك الحسي (بمعرفة الأشياء من خلال الحواس ، إلى جانب الوقوف على المشاعر والاحساسات الداخلية)، والإدراك الذهني (هو المقابل للحسي، ويتضمن معرفة الكلي من حيث أنه متميز عن الجزئيات ، التي يصدق عليها).

وكان منطقيًا، بعد أن أيقنت فشل محاولتها الثانية ، أن تتوقف قليلا ، في محاولة لاستجماع القوى ، وحتى تتدبر أمورها ، لتبدأ محاولة ثالثة (مغايرة) ، عبرت عنها - من خلال حوارها المذكور - بقولها " إنها ليست قصة الرجل الذي يمسك بالبنط ، إنها قصة المرأة التي تراقب من الشاشة الرجل الذي يمسك بالبنط . لقد جعلت من مصفاة الشاشة مسافة صناعية ، لكنها كانت مقاربة مرعبة ، حيث ترى تفاصيل لم يكن ممكنا أن تراها لو لم تكن هناك فعلا. وهكذا أصبحت القصة حول التغير الذي يحدث للمرأة ، التي تراقب الرجل ، الذي يمسك بالبنط التي تموت"

وهذا هو المعنى ، الذي (كررته) في رواية " باولا " ، حول تلك المحاولة، حين قالت " أن القصة الحقيقية هي قصة امرأة - وهذه المرأة هي أنا - تراقب على شاشة التلفزيون الرجل الذي يساند الطفلة. إن القصة هي عن مشاعري وعن التبدلات الحتمية التي عاينتها وأنا أشهد احتضار الطفلة".
والآن ، إذا حاولنا تلمس أبعاد عملية (الإبداع) ، فسنلاحظ مايلي :

- بدأت رحلة الإبداع عند إيزابيل الليندي من مشهد (خاص) لطفلة محاصرة تحتضر، بتأثير كارثة (عامة) لثورة بركان ، وهو ما زلزل كيائها ، وكان (محفزا) لها ، في محاولة لتفهم عذاب تلك الطفلة. والفن بشكل عام يعتمد على الجزء لتناول الكل، وعلى التفاصيل الصغيرة لتناول ما هو عام !
- هكذا بدأت رحلة إعداد و(حمل)، استمرت لمدة ثلاث سنوات، حتى اكتمل تكون الجنين ، متخذًا شكل (قصة قصيرة)، وبدأ يدمدم مطالبا بحقه في الحياة، وهو ما بدا من تعبيرها " حاولت أن أزيح عنى هذا الكابوس " ، فبدأت مرحلة (المخاض) بالكتابة !
- إذا، كانت هناك ثلاث شخصيات رئيسية: الطفلة، المذيع، والكاتبة. لذلك، كان منطقيًا أن تبدأ أولى محاولات الكتابة من منظور الطفلة، لكنها كانت كلما تقدمت كانت تشعر أن ما كتبه ليس هو

(جوهر) القصة، فأعادت السرد من منظور (مقابل)، هو منظور المذيع الذي رافق الطفلة، لكنها لم تشعر أيضا أنها وصلت إلى ما تريده، فانتقلت إلى منظور ثالث (مغاير)، هو منظورها هي، أي من زاوية المرأة التي تراقب احتضار الطفلة، وما طرأ على مشاعرها من تغيرات!

• هكذا كتبت إيزابيل الليندي قصة " من طين خلقنا "، وان استبدلت باسم الطفلة الحقيقي اسما آخر هو " اثوثينا "، وهو ما يعنى بالأسبانية زهرة السوسن. كما جعلت من مذيع التلفزيون رفيقا وحبيبا للراوية، وأعملت (خيالها) في تطورات عملية الإنقاذ، التي قام بها المذيع أولا بشكل فردي، ثم بمساعدة شرطين سرعان ما أنصرفا عنه، حتى توقف أمر إنقاذها على ضرورة إحضار مضخة، لتفريغ المياه من حولها، لأنها كانت عالقة وأي محاولة جذب كانت تؤذي جسمها، وهو ما طالب المذيع به الجميع. ورغم تكالب جميع وسائل الإعلام لنقل تفاصيل الحدث إلى مختلف أنحاء العالم، حتى أن رئيس الدولة قام بنفسه بزيارة موقع الكارثة، ومن ثم موقع الطفلة، إلا إن هذا لم ييسر توفير مضخة. وحين أمكن بعد محاولات مضية أن تحصل على المضخة، عندما وعد أحد قادة الجيش أن ينقلها إلى الموقع في اليوم التالي، كانت روح الطفلة قد فاضت إلى بارئها !

استبصار فنانة :

حين اكتملت قصة " من طين خلقنا " ، وكانت إيزابيل الليندي تعتبرها آخر قصص مجموعة " حكايات ايفالونا " ، دفعت بها إلى النشر ، وصدرت فعلا عام ١٩٨٩ . كانت إيزابيل تعتقد أن علاقتها قد انتهت بتلك القصة ، حتى فجعت عام ١٩٩١ بإصابة ابنتها " باولا " ، وهى في مطلع شبابها ، بمرض عضال ، وحين دخلت ابنتها غيبوبة الموت ، وارتفع مدّ عذاب إيزابيل إلى حدّ لا يحتمل ، لم يكن هناك من سبيل أمامها للخلاص إلا بالكتابة ، وبدأت بكتابة رواية " باولا " ، وإذا بها تجنح فيها إلى قصة " من طين خلقنا " ، فتكتب " بعد نشر القصة في مجموعة قصصية ظننت أنني قد قمت بواجبي تجاه أومايرا ، ولكنني سرعان ما أدركت أن الأمر ليس كذلك ، فهي ملاك متسلط على عقلي لن تسمح لي بنسيانها . عندما سقطت باولا في حالة السبات ورأيتها أسيرة السرير، جامدة ، تموت شيئا فشيئا أمام نظرتنا العاجزة، ورد وجه أومايرا سانتشيت إلى ذهني. لقد أصبحت ابنتي أسيرة جسدها نفسه مثلما كانت تلك الطفلة أسيرة الطين. عندئذ فقط أدركت السبب الذي جعلني أعيش وأنا أفكر فيها كل تلك السنوات واستطعت أخيرا أن أحلّ رموز رسالة عينها السوداوين:

الصبر، الجرأة، الخضوع للقدر، الكبرياء أمام الموت".

عندئذ ، وفي ذروة محنتها ، أدركت إيزابيل ، من خلال (الكتابة) فقط ، ماكان (خافيا) عليها من أمر تلك الطفلة، ومبرر تسلطها على عقلها، كأنها كانت (استبصارا) ونذيرا، بما سيؤول إليه حال ابنتها من كارثة ، لا غمك أمام وقعها الرهيب ،إلا " الصبر، الجرأة، الخضوع للقدر، والكبرياء أمام الموت!"

* *

هنا، انطلقت إيزابيل الليندي من حادثة (واقعية) تأثرت بها تأثرا شديدا، فحاولت أن تتجاوزها بادخالها في دورة (ابداع) جديدة بعد أن اختارت (نوعها) الأدبي، وهو (القصة) القصيرة. لكنها لم ترتح لما أنجزت، فمضت في طريق (إعادة) كتابتها محافظة على نوعها. ونظرا لأنها لم ترتح لما أنجزت أعادت الكتابة مرتين أخريين، وعندما أنتهت أيقنت أن مجموعة "حكايات ايفالونا" القصصية قد اكتملت فدفعت بها الى النشر، دون أن تدري أن القصة لم تكتمل فصولها بعد، بل كان مغزاها الحق (ارهاصة) لكارثة مرض الموت التي ستؤول اليها ابنتها بعد ذلك بسنوات!

(٢) في حضرة صورة مراوغة:

أعاد الأمريكي وليام فوكر (١٨٩٧-١٩٦٢) أكثر من مرة كتابة رواية "الصخب والعنف" التي جرى بناؤها من وحي (صورة) مراوغة، هي أقرب ما تكون الى (الحلم)!

وقد نشر وليم فوكر رواية "الصخب والعنف" عام ١٩٢٩، وهو في الثانية والثلاثين من عمره، وقام الروائي الراحل جبرا ابراهيم جبرا بترجمتها وصدرت طبعها الثانية عن دار الآداب عام ١٩٧٩.

وهي رواية ثلاثة أخوة، هم ، "بنجامين" أو "بنجي"، و"كوانتن"، و"جاسن" وأختهم "كاندز" أو "كادي"، ويجري سردها في أربعة أقسام، يتناول كل قسم منها نفس الأحداث، وفي حين يروي الأقسام الثلاثة الأولى أحد الأخوة بالدور، كل بأسلوبه المميز، ويسرد المؤلف القسم الرابع والأخير. ويقول عنها فوكر - في حوار منشور بمجلة "باريس ريفيو" عدد ١٢ ربيع ١٩٥٦، الذي صدر ضمن كتاب بعنوان "حوارات نادرة مع كتاب نوبل" عن الدار المصرية اللبنانية عام ٢٠٠٦- : " انها مأساة

امرأتين ضائعتين: كادي وابنتها . تعتبر دلزي واحدة من شخصياتي المحببة، لأنها شجاعة، جسورة، كريمة، مهذبة، وأمينة . إنها أكثر جسارة وأمانة وكرما مني".

أما كيف ولدت رواية "الصخب والعنف" لدى فوكر، فهو ما أوضحه - في نفس ذلك الحوار (الكاشف) السابق الاشارة اليه - : "لقد بدأت بصورة ذهنية. لم أكن متيقنا في ذلك الوقت من رمزيها. كانت الصورة جلسة على شجرة أجاص ملوثة بالطين، لوثت سروال بنت صغيرة، ومن قعدتها كان يمكنها أن ترى عبر فتحة بين فروع الشجرة جنازة جدتها وهي تمضي، وتصف ما يحدث لأخوتها على الأرض في أسفل. وقد فهمت مضي الوقت من كانوا وماذا كانوا يفعلون، وكيف تلوث سروالها بالطين، عندها تيقنت أنه سيكون مستحيلا أن أضع كل ذلك في قصة قصيرة".

لنتوقف هنا قليلا، ففوكر كان اعتقاده أنه بناء على تلك الصورة الذهنية (الحلم) سيكون الناتج الأدبي (قصة قصيرة). لكنه سرعان ما تراجع عن هذا الاعتقاد بعد أن استوعب الأبعاد العميقة للصورة التي يركز عليها العمل محلّ الإنجاز، فكان أن توصل إلى استحالة أن يكون المنجز قصة قصيرة. وهو ما جعله يستطرد في ذات الحوار "وتيقنت أنه سيكون من المستحيل أن أضع كل ذلك في قصة قصيرة، وان ذلك يجب أن يكون رواية". وعندما حلّ اشكالية (الشكل) الفني أنفتحت أمامه الجوانب المغلقة للصورة الذهنية، فاستطرد يقول: "عندئذ تفهمت رمزية السروال المتسخ بالطين، وان تلك الصورة تولدت بواسطة بنت يتيمة الأم والأب، كانت قد تسلفت هابطة أنبوب صرف كي تهرب من المنزل الوحيد الذي لديها، حيث لم يقدم لها أبدا أي حبّ أو عاطفة أو تفهم". هكذا بدأ خطوات التنفيذ، وهو ما يوضحه في ذات الحوار السابق، حين استمر: "كنت قد بدأت أحكي القصة من خلال عيني طفل غبي، حين شعرت أنّ ذلك قد يكون أكثر تأثيرا عما لو أنها سردت بواسطة شخص ما قادر على معرفة ما يحدث بدون أن يعرف السبب".

لكنه حين انتهى من عمله، وقرأ ما أنجز اكتشف أنه لم يسرد "القصة في تلك المرة، فحاولت أن أحكي نفس القصة ثانية من خلال عيني أخ آخر. لكن ذلك لم يحقق الهدف المنشود. لذلك حكيتها للمرة الثالثة من خلال عيني أخ ثالث، لكنها لم تحقق المراد هي أيضا. لذلك حاولت للمرة الرابعة أن أجمع القطع معا، وأن أملأ الثغرات بوضع نفسي كمتحدث باسمهم. لكنها لم تكتمل أيضا". حتى انتهى الى القول: "وكان لابد من مضي خمسة عشر عاما بعد نشر الكتاب، حين كتبت ملحقا عبارة عن مجهود أخير لسرد القصة وابعادها عن ذهني، حتى يتسنى لي أن أنعم ببعض سلام". ورغم ما

بذل من جهد رهيب الا أنه رأى ان "ذلك هو الكتاب الذي أشعر بأرق عاطفة تجاهه. لم أستطع أن أتركه وحيدا، ولم أستطع أن أحكيه بشكل صحيح، رغم أني حاولت جاهدا. وقد أحاول ثانية، رغم أن من المحتمل أن أفشل ثانية".

هنا، لابد أن نتوقف مرة أخرى أمام (قناعة) خاصة في تكوين فوكتز أوضحها في الحوار السابق الإشارة إليه حين قال: " في رأيي، أنه إذا أمكنني أن أكتب كل عملي مرة أخرى ، فإنني مقتنع أنني يمكن أن أنجزه بشكل أفضل ، وهو ما يعتبر شرطا صحيا للفنان ،وذلك هو السبب في أن يستمر في العمل، محاولا مرة أخرى، لأنه يؤمن أنه في هذه المرة سيقوم به ،وينجزه. وبطبيعة الحال، لن يتوقف، وذلك هو السبب في كون هذا شرطا صحياً. فما أن يقوم به ذات مرة ،فانه سرعان مايوائم العمل مع الصورة ،الحلم".

وهناك جانب آخر أشار اليه فوكتز في ذات الحوار السابق حول (الشروط) التي ينبغي توافرها للفنان عندما يتصدى للحكم على عمل من أعماله، حيث "يجب أن يتمتع الفنان بخاصية موضوعية في محاكمة عمله ، بالإضافة الى الأمانة والشجاعة حتى لا يخدع نفسه. طالما أن لاشيء من عملي قد يتوافق مع معدلاتي، فإنني يجب أن أحاكم عملي على تلك الأسس التي سببت لي معظم الحزن والعذاب ،مثل أم تحبّ طفلها الذي أصبح لصا أو قاتلا أكثر من الابن الذي أصبح قسا.

• ما هو ذلك العمل ؟

فوكتز: انه رواية "الصخب والعنف". لقد كتبتة خمس مرات منفصلة، محاولا أن أحكي القصة، كي أخلص نفسي من الحلم الذي استمر يعذبني حتى أنجزت العمل".

**

هنا، كان وليم فوكتز قد دخل دورة الابداع من خلال (صورة) ذهنية مزمعا أن يكون الناتج (قصة) قصيرة، لكنه بعد أن استوعب أبعاد تلك الصورة أيقن أن القصة القصيرة لن تناسبها فحوّل (النوع) الى (رواية). هكذا أنجز المخطوطة الأولى من رواية "الصخب والعنف". لكنه لم يرض عنها، فحاول أن يتخلص من عدم رضاه ب(اعادة) كتابتها خمس مرات، ثم كانت المرة الأخيرة بعد مضي خمسة عشر عاما على نشرها، وكان يثق بأنه قد يعيد كتابتها مرة أخرى في المستقبل حتى يتخلص من العذاب الذي يعانيه!

(٣) في حضرة صورة روائية فريدة:

تعتبر رواية "ذاكرة غانياتي الحزينات"، هي آخر رواية كتبها جابرييل جارسيا ماركيز (١٩٢٧-٢٠١٤) ونشرها عام ٢٠٠٤ ، وقام بترجمتها صالح علماني وصدرت عن دار المدى بدمشق في مطلع عام ٢٠٠٥ . كان الكولومبي جارسيا ماركيز قد (تأثر) فيها تأثيرا كبيرا بـ(الصورة) الروائية لـ"الجماليات النائمت" للياباني ياسوناري كاواباتا!

ما هي (الصورة) التي حكمت (نشوء) هذه الرواية ؟!

وكيف (تطوّرت) إلى شكلها الأخير ؟!

عناصر حاكمة

تعرف ماركيز على الأدب الياباني، وتوصل إلى (قناعة) أوردتها في مقدمة كتبها للطبعة الأمريكية لترجمة رواية "الجماليات النائمت" لياسوناري كاواباتا ونشرت عام ١٩٨٢، وترجمتها إلى العربية ماري طوق وصدرت عن دار الآداب ببيروت عام ١٩٨٩ ، كان نص كلماته أن "الكتاب الوحيد الذي وددت لو أكون كاتبه هو "منزل الجميلات النائمت" لكاواباتا، الذي يحكي قصة منزل غريب في ضواحي طوكيو ، يتزدّد إليه بورجوازيون يدفعون أموالا طائلة للتمتع بالشكل الأكثر نقاء للحب الأخير: قضاء الليل وهم يتأملون الفتيات الشابات الأكثر جمالا في المدينة واللواتي يرقدن عاريات تحت تأثير مخدّر إلى جانبهم في السرير. لا يملكون حق إيقافهن ولا لمسهن. ولا يحاولون على أية حال، لأن الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن".

اذن، كانت رواية "الجماليات النائمت" لكاواباتا، هي الكتاب (الوحيد)، الذي رغب ماركيز أن يكون كاتبه، ولعل ذلك يرجع إلى أن هذه الرواية تركز أساسا على (صورة) محورية، خيالية، مبهرة، قد لا تخطر أبدا على بال بشر، لعجوز يتأمل شابة جميلة عارية نائمة إلى جواره دون أن يمتلك حق لمسها أو إيقافها، لأن من المعروف عن ماركيز، أن (المحفز) الأساسي لـ(مخيلته) الإبداعية غالبا ما كان (صورة)، وقد بزغت أشهر أعماله الإبداعية قاطبة، وهي رواية "مائة عام من العزلة" عن صورة أب يصحب ابنه للتعرف علي الثلج، كما نشأت رواية "ليس لدى الكولونيل من

يكتابه" عن صورة عجوز ينتظر سفينة البريد في المرفأ. وربما كان ذلك هو السبب في أن تلك الصورة المحورية لرواية "الجميلات النائمت" قد هيمنت على خياله، لدرجة أنها غدت الرواية (الوحيدة) ،التي رغب لو كان كاتبها !

ولكن لتتوقف قليلا أمام تحليل أبعاد هذه الصورة . نحن هنا إزاء علاقة لها طرفان (متقابلان): رجل وامرأة، جمع بينهما المكان مقابل مبلغ كبير يدفعه الرجل لصاحبة الدار، التي تقبض منه الفتاة مبلغا كبيرا أيضا .. الرجل عجوز ثري والمرأة شابة جميلة فقيرة . يتم اللقاء داخل بيت متعة، يكشف عن جانب خفي من حياتنا الداخلية . يشغل الرجل مكانة في المجتمع الكبير ،لذلك يأتي وينصرف في الخفاء، محاولا أن يستمتع بما يتيح له هذا الجو الفريد. بينما الفتاة ابنة ليل، بكل ما ترمز إليه من ملاذ وجداني أخير يحتفي بالرجال الوحيدين البائسين دون أي شرط سوى المال، وهي تحاول أن تمنح الرجل تفهما كاملا. وقد ترمز أيضا إلى الأم التي تمنح. كما قد تمثل تلك العلاقة ضربا من تصالح المرأة مع الحياة.

الرجل في حالة يقظة بملابسه كاملة والفتاة نائمة عارية تماما. العري هنا، يعني ابعاد كل العوائق الأخلاقية، وخلع الشخصية لكل المظاهر الخارجية حتى أصبحت عزلاء دون أي دفاع، والمذهل في الأمر أن يتم ذلك بموافقتها. أما النوم فهو يعني أن ضميرها في حالة سبات، كما قد يرمز في جانب منه إلى الموت. والعجوز بالمقابل يمثل الماضي وانقضاء الزمن وتدهور الأحوال، واقتراب الموت !

لقاء وما أصعبه من لقاء، بين ذروتين الرجل وهو في طريقه إلى الهزيمة أمام الزمن، والفتاة وهي في ذروة جمالها وتألؤها في ريعان شبابها وإقبالها على الحياة. لقاء يستحيل أن يحدث في الواقع، لكنه أصبح في هذا البيت ممكنا بشرط الحفاظ على نوم الفتاة وعدم لمسها أو إيقاظها. هنا، مرة أخيرة يمتلك الرجل حق (الحلم) المستحيل، وسط (صفاء) الشيخوخة المهيمن !

محاولة تملّص :

لم يكن ممكنا لماركيز (كفنان) كبير أن يستسلم لسطوة هذه الصورة ، فإذا به يكتب (مقالا) كمقدمة لرواية "الجميلات النائمت" (بيتكر) فيه تنويعا بديلة على ذات صورة العجوز إلى جوار جميلة نائمة، وذلك حين جعل مدخل مقدمته سفرة بالطائرة من نيويورك إلى باريس، وإذا بالمسافرة إلى

جواره "أجمل امرأة رأيتها في حياتي"، لكنها سرعان ما استسلمت لنوم منذ بدء إقلاع الطائرة استمر طوال الرحلة، وإذا هو عجوز (54 عاماً) إلى جوار جميلة نائمة، وانظر إلى انطباعه: "كنت قد اعتقدت على الدوام أن لشيء في الوجود يفوق جمال امرأة جميلة، بات مستحيلاً أن أفلت ولو لدقيقة من سحر هذا المخلوق الخرافي النائم إلى جانبي". ولكن أنظر إلى عمق (تأثير) صورة رواية "الجماليات النائمت"، الذي كان (يهيمن) على التنويع الجديدة، وذلك حين استطرد قائلاً "كان نومها ثابتاً للغاية حتى أي خشيت أن تكون قد تناولت أقرصاً للموت بدل النوم". كانت الجميلات النائمت يتناولن (أقرصاً) مخدرة تجعلهن يسقطن في نوم عميق، فامتد تأثير القرص المتخيل بإيصال النوم العميق إلى بعده الأعمق (الموت) !

هنا، معالجة فنية بديلة على شكل (مقال) ، أو (تنويع) أخرى لجميلة نائمة إلى جوار عجوز دون أن يدور بينهما أي حوار. كانت الجميلة في رواية كاواباتا عارية، بينما هي في هذا المشهد مرتدية ملابسها بالكامل. كما كان العجوز في رواية كاواباتا في السابعة والستين من عمره، بينما كان الراوي (الذي يتواري وراءه ماركيز) في الرابعة والخمسين. كانت الجميلة في الرواية تسقط في النوم بعد تناول قرص مخدر قوي، بينما نامت الجميلة هنا وفق إرادتها المعتادة فقط. وقد رأى ماركيز في الرواية "الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن الشبخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن"، بينما كانت مشاعر الراوي (ماركيز) بعد أن عاش تجربة السفر إلى جوار جميلة نائمة، أن "الشيء الوحيد الذي تمنيته خلال الساعة الأخيرة من الطيران هو أن يوقظها المضيف لأتمكن من استرجاع حريتي أو ربما شبابي". وفي الوقت الذي لم تكن الجميلة في الرواية تستيقظ أبداً خلال وجود العجائز، إذا بالجميلة النائمة في المشهد الجديد تستيقظ من تلقاء نفسها عندما لامست الطائرة أرض ميناء الوصول.

ثوب قصة قصيرة :

ولكن يبدو أن عمق (تأثير) صورة الجميلات النائمت ظلّ مسيطراً على (مخيلة) ماركيز لسنوات تالية، فكان لا بد من أن يبذل محاولة (جديدة) للخلاص من سطوتها وتجاوزها، ولم يكن أمامه إلاّ معمل فنه، فهو الملائد والملجأ للكاتب كلما أرقه أمر أو واجهته مشكلة، فإذا به في بداية التسعينات (أي بعد ما يقرب من عشر سنوات) يعيد النظر في تلك المقدمة محوّلاً إيّاها إلى (قصة قصيرة)،

مستبعدا منها أشياء ومبقيا على أشياء أخرى، محافظا في ذات الوقت على محور الارتكاز الأساسي، وهو صورة الراوي المسافر في طائرة من نيويورك إلى باريس إلى جوار مسافرة جميلة تنام طوال ساعات الرحلة وتستيقظ عندما تحط الطائرة رحالها على الأرض وتغادر دون أن يدور بينهما أي حوار، وجعل عنوانها "طائرة الحساء النائمة"، والتي ضمّنها مجموعته "اثنتا عشر قصة مهاجرة"، أصدرها عام ١٩٩٢، وترجمها صالح علماني ونشرها عن دار الأهالي بدمشق عام ١٩٩٣، ولعلّ أهم ما أضافه إلى تلك المعالجة الجديدة أن جعل "بشرتها تطلق بخارا خفيفا لا يمكن له أن يكون إلا الرائحة الخاصة لجمالها"، و" أن الشيء الوحيد الذي كنت أتمناه في تلك الساعة الأخيرة من الرحلة هو رؤيتها مستيقظة، حتى وان كانت غاضبة، لكي أتمكن من استعادة حريتي، وربما شبابي كذلك". ولعل في كلمتي استعادة (حريتي)، تعبيرا مجازيا للرغبة في الانفلات من سطوة صورة الجميلات النائمات عليه، وذلك من خلال إنتاج إبداعي مناسب، هو قصة "طائرة الحساء النائمة"!

رواية جديدة :

لكن يبدو أن ماركيز لم يستطع الخلاص رغم ذلك من وطأة تلك الصورة المسيطرة للجماليات النائمات، ومع انقضاء العمر ظلّت تلك الصورة تطارده، بينما هو يخوض (فعلا) مراحل الشيوخوخة، فإذا به يجد فيها (تعبيرا) عن تلك المرحلة، فرجع مرة أخرى إلى عالمه الفني، فهو الملائد والمملجأ، ليواجه تلك الصورة الراسخة عبر عملية (إعادة) كتابة (ثالثة)، يكون ناتجها الإبداعي الجديد، هو رواية "ذاكرة غانياتي الجميلات" (٢٠٠٤)، مستوحيا فيها بعضا من نفس أبعاد صورة الجميلات النائمات المهيمنة، فإذا العجوز بطل الرواية في التسعين من عمره، بينما كان بطل رواية "الجماليات النائمات" في السابعة والستين من عمره. وفي الوقت الذي حافظت فيه رواية "الجماليات النائمات" على استقرار العلاقة بين العجوز مع جميلاته النائمات سرية خفية، نجد أن رواية "ذاكرة غانياتي الحزنيات" قد كسرت هذا الحاجز، حين خرجت علاقة حب العجوز والشابة إلى الملأ، لأن الراوي كان يكتب عمودا أسبوعيا لاحدى الصحف المحلية، كان يتناول فيه كل ما يطرأ على علاقته من تطورات. وفي الوقت الذي لم يكن في رواية "الجماليات النائمات" أي تماس أو تواصل بين العجوز والجميلة النائمة إلى جواره، نجد أن التواصل في رواية ماركيز قد مرّ عبر مرحلتين: الأولى، حين كان العجوز يقرأ للفتاة أثناء نومها عددا من الأعمال العالمية مثل رواية "الأمير الصغير" لسانت

اكزوبري وحكايات بيرو، وقصص التاريخ المقدس، وألف ليلة وليلة في طبعة مهذبة للأطفال، وانظر إلى تأثير تلك القراءات عليها "وبسبب الاختلافات بين كتاب وآخر، انتبعت إلى أن لنومها درجات متفاوتة من العمق، حسب اهتمامها بالقراءات. وعندما كنت أشعر أنها لم تعد قادرة على تقبل المزيد، أطفئ النور، وأنام وأنا أحتضنها إلى أن تصيح الديكة". ثم جاءت المرحلة الثانية بعد اكتشاف أحد كبار زبائن الدار مطعوناً في الغرفة الأولى من الجناح وهروب القاتل، فبدأت فترة ابتعاد وتفريق إجباري بينهما حتى تهدأ الأوضاع، فإذا به يكتشف خلال فترة البعاد أنه يحبها ولا يستطيع الحياة بدونها. وبعد فترة طويلة جمعت سيدة دار المتعة ثانية بينهما، فإذا به يكتشف أنها مشغعة ومختلفة بعد أن نضجت، فأخذته الغيرة واعتبر أن صاحبة الدار قد دفعت بها ثمناً لتدراً الفضيحة عن دارها، وثار ثورة هائجة ناعتاً إيّاها بأنها داعرة، وراح يدمر كل ما يعترض طريقه، فكان انفصال طويل بينهما، استغرق شهوراً من المعاناة حتى أعادتها المرأة ثانية إليه تحت إلحاحه المستمر، ليتكبد إصلاح ما أفسده خلال ثورته، إضافة إلى رعاية الفتاة، حتى وصل الأمر إلى حد التفكير في الزواج منها!

ورغم أن رواية ماركيز قد حافظت على الوحدات الخمس التي كانت رواية "الجميلات النائمت" تتكون منها، إلا أن أوجه الاختلاف كبيرة جداً بينهما، ففي الوقت الذي حافظت فيه رواية "الجميلات النائمت" على نشوء علاقة بين العجوز وفتاة نائمة تتغير بين فترة وأخرى وقد تستبدل باثنتين في وقت واحد، التزمت رواية ماركيز بعلاقة العجوز مع فتاة واحدة لم تتغير أبداً. وفي حين كان هناك محظور في "الجميلات النائمت" هو ألا تمسّ الفتيات أو يتم إيقاظهن، فإن رواية ماركيز خاصة قد طوّرت علاقة خاصة مع الفتاة النائمة سواء في المرحلة الأولى من خلال سرد حكايات وقصص وروايات على مسامعها أثناء نومها، ثم كان هناك تواصل مباشر معها في المرحلة الثانية بعد أن تطوّرت العلاقة إلى حب رهيب يكتسح كل ما يعترض طريقه من عقبات. وفي حين كان أي عجوز في "الجميلات النائمت" لا يملك في حضرة الجميلة النائمة إلا الحلم، فإن ماركيز في روايته قد حوّل الحلم إلى واقع حين نشأت فعلاً علاقة حب بين ابن التسعين وابنة الثانية والعشرين!

ولا يمكن للقارئ أن ينسى استبصارات ماركيز حول ملامح الشيخوخة، التي أوردتها في روايته، تارة حين قال "والحقيقة هي أن أول التبدلات تكون شديدة البطء، لا تكاد تلاحظ، ويواصل أحدنا العيش، بينه وبين نفسه، مثلما كان على الدوام، إلا أن الآخرين يلحظون التبدلات من الخارج"، وتارة أخرى

حين دار حوار بينه وبين سيدة دار المتعة، حين قال لها "المسألة هي أنني آخذ بالهرم. فتنهدت هي: بل إننا هرمننا. والمسألة هي أن أحدنا لا يشعر بذلك في داخله، بينما الجميع يرونه من الخارج" !

**

بدأت رحلة جارسيا ماركيز، هنا، من خلال تأثره (تأثراً) شديداً بـ(الصورة) الذهنية "للجماليات النائمت" للياباني ياسوناري كاواباتا، فحاول أن يتجاوز هذا التأثير من خلال كتابة (مقال) عن رحلة طيران تجاوره فيها جميلة نائمة. لكن وضح له أن المقال لم يحلّ إشكالية التأثير والاعجاب بحيث يحرره منهما، فقرر اعادة الكتابة بتحويل المقال الى (قصة) قصيرة. لكن ذلك لم يحرره أيضاً، فقام في محاولته الثالثة بتحويل القصة الى (رواية) "ذاكرة غانباتي الحزينات" التي ترتبط بنفس تيمة "الجماليات النائمت" لكنها تختلف في المعالجة. اعادة الكتابة، هنا، في شكل أدبي (مواز) تعني تغيير (النوع) الأدبي، وصولاً الى (الشعور) بأنه كما لو أنه هو صاحب الصورة الأصلية!

الخلاصة

يبدأ الكاتب عادة من مؤثر خارجي، كان صورة (واقعية) مريرة بالنسبة لايزابيل الليندي، وكان صورة (ذهنية) بالنسبة لوليم فوكنر وجارسيا ماركيز.

وغالبا ما يبدأ المبدع باختيار (النوع) الأدبي الذي سيتبلور عمله من خلاله، فكان قصة قصيرة بالنسبة لايزابيل الليندي التي حافظت عليه حتى النهاية. ومثلما فكر ولیم فوكنر في البداية كقصة قصيرة لكنه سرعان ما نبذ ذلك الرأي محولا القصة الى رواية وفقا لتخيله لتطور النص. أما بالنسبة لجارسيا ماركيز فكانت عملية اعادة الكتابة هي بمثابة تغيير في النوع، وذلك حين جرب (أنواعا) ثلاثة (مقال، وقصة قصيرة، ورواية)، اذ عندما لم ينجح المقال تحول الى القصة القصيرة، وانتهى أخيرا في رحاب الرواية.

وفي جميع الحالات يحرك المبدع قلق عميق، ايجابي، يكاد يرهص بالنص في حالة اكتماله. انه يحسّ به لكنه لا يسيطر عليه بعد، بل يظلّ كميزان حساس يختبر به ما ينجز، فاذا راوده شعور بعدم الرضا لعدم ارتفاع ما أنجزه الى مستوى ذلك الهاجس الداخلي، يعيد الكتابة مرّة أخرى، فاذا استمر عدم الرضا، يعيد الكتابة ثانية، وتستمر الدورة حتى ينال الرضا في نهاية المطاف أو يكتب عليه عذاب مقيم!

ورغم ان الرواية قد تكون (ذروة) أعمال الكاتب، بل وحقت نجاحا جماهيريا ونقديا واسعا، الا ان كاتبها قد يشعر بعدم الرضا وفق بصيرته الخاصة، فيعمد الى اعادة الكتابة سعيا لتحقيق حلم الكمال المطلق للعمل الأدبي، بل وقد تستمر محاولاته في اعادة الكتابة الى ما بعد النشر بخمسة عشر عاما، كما حدث في تجربة رواية "الصخب والعنف" للأمريكي وليم فوكنر، وتماثا مثلما تفسر مغزى الصورة بالنسبة لايزابيل الليندي بعد سنوات طويلة من النشر لارتباط (تفسيرها) بمرض ابنتها المميت!