

أقواس

دعوة الى قصص بورخس

حين كنت طالباً أحببت جان بول سارتر وآمنت إيماناً قوياً بفرضيته التي تقول، إن الكاتب يجب أن يلتزم بأزمته وبالمجتمع الذي يعيش بين أفراد، وإن الكلمات أفعال، والإنسان يستطيع أن يؤثر، من خلال الكتابة، في التاريخ. لكن أفكاراً كهذه تبدو ساذجة اليوم، ويمكن أن تدعو الى التثاؤب. ذلك أننا نعيش في عصر يتصاعد فيه التشكيك بقوة الأدب وبالتاريخ أيضاً. ولكن، في الخمسينات، صدمت كثيرين منا - وأقنعتنا - فكرة أن العالم يمكن أن يتغير نحو الأفضل، وأن الأدب ينبغي أن يسهم في ذلك. آنذاك، بدأ الشعور بتأثير بورخس خارج الدائرة الصغيرة لمجلة SUR ومعجبيه الأرجنتينيين. كان الاتباع المتحمسون في عدد من المدن الأميركية اللاتينية، وفي الجو الأدبي، يتصارعون على نسخ كتبه النادرة وكانها كنوز. وكانوا يحفظون عن ظهر قلب القوائم والكاتالوجات الرؤيوية والعشوائية التي تملأ صفحاتها الجميلة وخاصة في كتاب الألف. ولم يطلعوا على مآهاته ونموه ومرآياه وأقنعتهم وسكاكينه فحسب، وإنما أيضاً على استخدامه الأصيل للنوع والظروف. كان أول المتحمسين في ليما صديق معاصر لي، اقتسمت معه الكتب وأحلامي الأدبية. كان بورخس موضوعاً دائماً للمناقشة لا يستنفد. كان يمثل كل ما علمني سارتر أن أكرهه: انسحاب الفنان من العالم ولجوءه الى عالم الفكر، المعرفة الواسعة، الفنتازيا، الكاتب الذي يحتقر السياسة والتاريخ والواقع، ويعرض دون شعور بالعار، شكه واحتقاره الساخر لأي شيء لا ينبعث من الكتب، المفكر الذي لم يسمح لنفسه أن يحقر العقائد القطعية ومثالية اليسار فحسب، وإنما أيضاً دفع بتسخيفه للمعتقدات إلى حد أنه انضم الى الحزب المحافظ وسوّغ قراره بترفع مدعياً أن السادة يفضلون القضايا الخاسرة.

حاولت أن أظهر في مناقشاتنا، وبكل المكر السارترتي الذي أملكه، بأن المفكر الذي يكتب ويتصرف ويتكلم كما يفعل بورخس، يتحمل، نوعاً ما، مسؤولية إزاء جميع أمراض العالم الاجتماعية، أن قصصه وقصائده لم تكن أكثر من حلى جوفاء، وأن التاريخ، بحس عدالته المرعب، الذي يستخدمه التقدميون كما يناسبهم، كفأس الجلاذ أو كورقة لاعب الورق الغشاش المعلمة، أو خفة يد المشعوذ، سوف تصنع له يوماً طبق الحلوى المناسب. ولكن حالما كانت المجادلات تنتهي، وفي عزلة غرفتي المنفصلة، أو في المكتبة، وكمثل بيوريتاني سومرست موم المتعصب في كتاب المطر، الذي يستسلم لإغراء اللحم الذي يشجبه، كنت أجد أن سحر بورخس لا يقاوم. وسوف أقرأ قصصه ومقالاته بدهشة مطلقة. فضلاً عن ذلك، زاد من متعتي المشاكسة شعوري الراشد بأنني أخون معلمي سارتر.

كنت، نوعاً ما، منقلباً في أهواي الأدبية أيام المراهقة، أما الآن، حين أعيد قراءة كثيرين من الكتاب الذين كانوا نموذجاً لي في ما مضى، أجد أنهم لم يعودوا يستوقفونني، وبينهم سارتر. لكن الهيام السري، المذنب، الذي امتلكته نحو أعمال بورخس، لم يتلاش أبداً، وقد شكلت قراءته، العمل الذي كنت أقوم به بين فينة وأخرى كأنني أمارس طقساً، كان دائماً متعة دائمة لي. ثم أعدت، من أجل تحضير هذه المقالة، قراءة كتبه واحداً واحداً، ودهشت، مرة أخرى، كما حصل لي، حين قمت بذلك للمرة الأولى، من رشاقة ودقة نثره، ونقاء قصصه وكمال صنعته. وأنا أعي تماماً أنه من المحتمل أن تكون التخمينات الأدبية عابرة، ولكنني، وفي حالة بورخس، لا اعتبر من التهور إعلان أنه الشيء الأكثر أهمية الذي حدث للأدب المكتوب باللغة الإسبانية في الأزمنة الحديثة، وأنه من أكثر الفنانين حضوراً في الذاكرة في عصرنا. آمنت أيضاً أن الدين الذي ندين به لبورخس، نحن الذين نكتب بالإسبانية، دين ضخم، ويشمل هذا حتى أمثالي من الذين لم يكتبوا أبداً قصة فنتازية خالصة، ولم يشعروا بأية قرابة خاصة مع الأشباح والجن واللانهاية أو ميتافيزيقيا شوبنهاور.

لا يعي الكاتب، في غالب الأحيان، التأثيرات التي يتلقاها. ولأنني أكتب روايات وقصصاً قصيرة واقعية، يختلف عملي اختلافاً جذرياً عن عمل بورخس. ولكنني كنت أقرأ بورخس منذ أن اكتشفته، ودائماً بإعجاب كبير. وهذا الانتباه ترك نوعاً من العلامة في ما كتبت، رغم أنني لا أقدر أن أقول في أية مناطق محددة هي حاضرة. تأثر كثير من كتاب أميركا اللاتينية ببورخس، وتأثيره في نثر غابرييل غارسيا ماركيث واضح. لكن تأثير بورخس في قصص خوليو كورتاوار يبدو أكبر لأن حضور بورخس لا يتجلى في الأسلوب فحسب، وإنما أيضاً في نسق تحويل الواقع اليومي الى فنتازيا محضة. إن آلية تحويل الواقع الحقيقي الى واقع خيالي هي آلية بورخسية. أثر بورخس أيضاً بشكل كبير على الكاتب المكسيكي خوان خوسيه أريولا، الذي يعتبر من كتاب الفنتازيا الجيدين جداً.

أعلن بورخس، بالنسبة الى الكاتب الأميركي اللاتيني، نهاية نوع من عقدة النقص التي منعنا جميعاً، عن غير قصد، من إثارة موضوعات معينة وسجنتنا في وجهة نظر محلية. قبل بورخس، بدا أنه من التهور أو خداع الذات لأي منا أن ينشد الثقافة الكونية كما يفعل الأوروبي أو الأميركي الشمالي. ولقد فعلت ذلك، بالطبع، حفنة من شعراء أميركا اللاتينية الحدائين، لكن محاولاتهم، حتى الأكثر شهرة، والتي قام بها روبن داريو، اتسمت بالمحاكاة الساخرة وغرابة الصور وشيء قريب الى رحلة سطحية وسخيفة في أرض أجنبية. وبالفعل نسي الكاتب الأميركي اللاتيني ما لم يشك به أبداً كتابنا الكلاسيكيون، كمثلكا غارسيلاسو وسور خوانا إنيس لا كروث، وهو، بحق اللغة والتاريخ، يمثل جزءاً شريعياً لا يتجزأ من الثقافة الغربية. منذ أن وسع الأسبان والبرتغاليون، منذ أربعة قرون ونصف، حدود الثقافة الغربية الى نصف الكرة الجنوبي، لا مجرد مقلد أو كولونيالي.

ومع بورخس أصبح هذا صحيحاً مرة أخرى. وبرهن، في الوقت نفسه، أن مشاركتنا في هذه الثقافة لن تأخذ شيئاً من سيادة وأصالة الكاتب الأميركي اللاتيني. لم تستوعب سوى قلة من الكتاب الأوروبيين ميراث الغرب بشكل كامل وشامل، كما فعل هذا الشاعر والقاص الأرجنتيني الذي هو من الأطراف، من الذي، بين معاصري بورخس، عالج، بسهولة مساوية، الأساطير الإسكندنافية والشعر الأنكلوساكسوني

والفلسفة الألمانية، أدب العصر الذهبي في إسبانيا، الشعراء الإنكليز، دانتي وهوميروس وأساطير وخرافات الشرقيين الأقصى والأوسط، هذه الأعمال التي ترجمتها أوروبا ومنحتها للعالم ؟

لكن هذا الأمر لم يجعل من بورخس أوروبياً. أذكر دهشة طلابي في كلية الملكة ماري بجامعة لندن في الستينات حين كنا نقرأ Ficciones وكتاب الألف، قلت لهم إن هناك كتاباً أميركيين لاتينيين اتهموا بورخس بأنه متأرب وأنه ليس أكثر من كاتب إنكليزي. لم يستطيعوا معرفة السبب. هذا الكاتب الذي تمتاز في قصصه بلدان مختلفة وعصور وموضوعات ومراجع ثقافية كثيرة، بدأ بالنسبة إليهم، غريباً كرقصة التشا التشا التي كانت تحدث غلياناً آنذاك. لم يكونوا مخطئين. لم يكن بورخس كاتباً مسجوناً خلف القضبان الثقيلة للتراث القومي كما يحدث غالباً للكاتب الأوروبيين. سهلت هذه الحرية رحلاته عبر الفضاء الثقافي الذي تحرك فيه بسهولة محكمة، نظراً لإتقانه لغات عديدة. كان مثلهفاً ليصبح سيد جو ثقافي واسع المدى، وكانت الطريقة التي اتبعها ليصير أرجنتينياً وعمق، أي أميركياً لاتينياً، هي أن يبني الماضي على أساس قومي وأجنبي.

كان انخراط بورخس المتوتر في الأدب الأوروبي طريقة لتشكيل جغرافيته الشخصية وخصوصيته. كان ينسج، من خلال اهتماماته الواسعة وعفاريته الخاصة، نسيجاً من الأصالة العظيمة، مصنوعاً من خلأط عجيبية يتواشج فيها نثر ستيفنسون وألف ليلة وليلة - التي ترجمها إنكليز وفرنسيون - مع رعاة بقر من قصيدة مارتن فييرو وشخصيات من الجزر، ويتعارك فيها قاطعا طريق من الزمن القديم من بويش آيريس - متخيلان أكثر مما هما مستر جعان من الذاكرة - بالسكاكين بسبب نزاع يبدو امتداداً لصراع قروسي ينتهي بإطلاق النار على عالمي لاهوت مسيحيين.

وإزاء الستارة البورخسية الخلفية الفريدة تظهر الكائنات والاحداث الأكثر تغايراً كما في كتاب الألف، في زلزلة كارلوس أرخنتينو دانيري. ولكن على خلاف ما يحدث في تلك الشاشة الباسيفيكية الصغيرة التي لا تستطيع أن تكشف عناصر الكون إلا عشوائياً، نجد في أعمال بورخس أن كل عنصر وكائن يجمعان مع بعضهما ويصفيان من خلال وجهة نظر واحدة، ويمحان التعبير الكلامي الذي يقدم لهما شخصية مميزة.

وهنا منطقة أخرى يدين فيها الكاتب الأميركي اللاتيني بالكثير لنموذج بورخس الذي لم يبرهن لنا، أن أرجنتينياً يستطيع أن يتحدث بثقة عن شكسبير ويبتكر قصصاً مقنعة بشخصيات جاءت من أبردين فحسب، وإنما أيضاً أحدث ثورة في تراث لغته الأدبية. لاحظوا أنني قلت نموذجاً وليس تفسيراً. إن نثر بورخس، ونظراً لأصالته الخاصة، سبب فوضى كبيرة بين معجبين لا يحصى عددهم تحول في أعمالهم استخدام صور معينة، أو أفعال أو نعوت أسسها بورخس، الى محاكاة ساخرة فحسب. هذا هو التأثير الجاهز القابل للرصد، لأن بورخس كان أحد الكتاب الذين نجحوا، بشكل كامل، في أن يضعوا ختمهم الشخصي على اللغة الإسبانية.

كانت موسيقى الكلمة الشيء المفضل بالنسبة لبورخس، وهي بارزة في أعماله، كما في أكثر أعمالنا الكلاسيكية تميزاً كمثل أعمال كوفيديو الذي أعجب به بورخس، وغونغورا الذي لم يَزُقْ له. إن نثر بورخس معروف للآذن، حتى أننا غالباً ما نجد، في عمل شخص آخر، أن جملة واحدة أو فعلاً بسيطاً

مستخدماً في حالة التعدي، كمثل: يثبت أو يستنفذ أو يخمن، يصبح إفشاء بتأثير بورخس. أحدث بورخس تأثيراً عميقاً في النثر الأدبي الإسباني كما أثر روبن داريو قبله في الشعر. والفرق بينهما يكمن في أن داريو استورد من فرنسا عدداً من طرق التكلف والموضوعات التي كيفها في أعماله وأسلوبه الغريب. وقد عبّر هذا، نوعاً ما، عن مشاعر وإحساناً عن تنفجية فترة كاملة وبيئة اجتماعية محددة، ولهذا يمكن أن يستخدم أدواته كثيرون دون أن يفقدوا أصواتهم الخاصة.

كانت ثورة بورخس شخصية، مثلته وحده، و فقط بطريقة غامضة وغير مباشرة، كانت متصلة بالخلفية التي تشكل فيها والتي أسهم في تشكيلها بشكل حاسم، وهي مجلة Sur. ولهذا السبب يتحول أسلوب بورخس إلى كاريكاتير محض، على يد أي شخص آخر. لكن هذا لا يقلل من أهميته، أو من المنفعة الهائلة التي يقدمها نثره الذي يمكن تذوقه كلمة كلمة كشيء طيب المذاق. إن الشيء الثوري في نثر بورخس هو أنه يحتوي تقريباً على أفكار بقدر ما يحتوي على كلمات، ذلك أن دقته واقتصاده في التعبير مطلقان. وبينما هذه المهارة شائعة في الأدب الفرنسي والإنكليزي، كانت تمتلك في الأدب الإسباني في أميركا اللاتينية بعض السابقين. مارتا بينارو، والتي هي شخصية في قصة المبارزة لبورخس، تقرأ لوغوئيس وأورتيجا غاسيت، وهذا يؤكد اشتباهاً بالغة التي ولدت من أجلها كانت أقل ملائمة للتعبير عن الذهن أو الأهواء من التظاهر اللفظي. واضعين المزاح جانباً، لو حذفنا ما قالته عن الأهواء، لكان هناك بعض الحقيقة في ملاحظتها.

إن اللغة الإسبانية هي كمثل الإيطالية أو البرتغالية والكاتالانية، لغة إطناب، غنية وصاخبة، يثير مداها العاطفي العجب. ولكن، للأسباب نفسها، هذه اللغة ليست دقيقة فكرياً - مفهوماً. إن إنجاز كتاب نثرنا الأعظم، منذ سرفانتس، هو مثل عرض رائع للألعاب النارية، تتقدم فيه كل فكرة عابرة، تسبقها وتحيط بها حاشية غاضبة من الخدم والمتمسرين والوصيفات، الذين يلعبون وظيفته زخرفية فحسب. إن اللون ودرجة الحرارة والموسيقى أمور مهمة في نثرنا كمثل الأفكار، وفي بعض الحالات - كما عند ليثا مالينا وفيل إنكلان. ليس هناك اعتراض على هذه الإفراطات البلاغية الإسبانية النموذجية، ذلك أنها تعبر عن الطريقة العميقة لشعب يسود في طريقة وجوده العاطفي والملموس على الفكري والمجرد. ولهذا نرى أن فيل إنكلان والفونسو ريز وأليخو كاربنيتيه وكاميلو خوسيه سيلا، على سبيل المثال، هم مطنبون في كتاباتهم. وهذا لا يجعل نثرهم أقل مهارة وأكثر تصنعاً من نثر فاليري واليوت. إنهم ببساطة مختلفون تماماً، كما يختلف الأميركيون اللاتينيون عن الإنكليز والفرنسيين. وبالنسبة إلينا، تُشكّل الأفكار ويُقبَضُ عليها بشكل أفضل حين تكتنز بالعاطفة والإحساس أو حين تُدمج بطريقة ما بالواقع المحسوس، الحياة - أكثر مما هي في الخطاب المنطقي. وربما لهذا السبب نمتلك أدباً غنياً وندرة في الفلاسفة. وحين يتجه المفكرون الأميركيون اللاتينيون لكتابة الفلسفة فهم عادة يكتبون أدباً. وينطبق هذا على المفكر الأبرز في الأزمنة الحديثة في اللغة الإسبانية، أورتيجا غاسيت، الذي هو، قبل أي شيء، رجل أدب.

تأتي إلينا الفلسفة من خلال الأدب، لأنه من الصعب على شخص من ثقافتنا أن يفصل الأفكار عن اللحم واللون والإحساس. كان بورخس استثناء نادراً حين آمن بأهمية الأفكار، بحيث أن كل ما تبقى

يحذف ويدفع الى مستوى ثان. وقد ازدهرت عبقرية الكاتب الإسباني دائماً عبر البلاغة المفرطة، التي تعبر عن عنصر أساسي في طبيعتنا وثقافتنا. إن جميع كتابنا العظام خطباء عظام. فكروا بالشاعر العظيم بابلو نيرودا. إنه اللانضباط، الإفراط. إن الإبداع يظهر كظاهرة طبيعية، كنوع من نتج الطبيعة أكثر مما هو تمرين فكري. وفي داخل هذا التراث، كان نثر بورخس شيئاً شاذاً. ذلك أنه، عبر اختيار السوقية الأضيق، كان يخالف، وبعمق، الميل الطبيعي للغة الإسبانية نحو الإفراط. وأن نقول إن الإسبانية أصبحت مع بورخس ذكية، يمكن أن يظهر هذا كإساءة لكتاب اللغة الآخرين، لكن الأمر ليس كذلك، ما أحاول أن أقوله حول الإطناب الذي وصفته لتوي، هو أن هناك دائماً في أعمال بورخس مستوى منطقياً ومفهوماً، يكون كل شيء، بالنسبة إليه، في موقع أدنى. إن عالمه هو عالم أفكار واضحة، نقية، وفي الوقت نفسه، غير عادية، وبينما لا تُنفى إلى مستوى أدنى، يُعَبَّر عنها بكلمات مباشرة ومقتصدة بشكل كبير. يقول الراوي في قصة الخالد: «ليس هناك متعة أهم من متعة الفكر ولقد استسلمنا لها». يقول الراوي هذا بكلمات تمنحنا صورة كاملة عن بورخس. وهذه القصة أمثلة عن عالمه الروائي، وفيها دائماً يلتهم الفكري ويدمر الفيزيقي. ومن خلال ابتكار هذا الأسلوب، الذي يعكس، ببراعة، أدواقه وخلفياته، أحدث بورخس ابتكاراً جذرياً في التراث الأسلوبية للغة الإسبانية. ومن خلال تطهيرها وفكرنتها وتلويينها بطريقة خاصة كهذه، أظهر أن اللغة، التي كان متشككاً حيالها، مثل شخصية مارتا بينارو / كانت أكثر غنى ومرونة مما هي عليه تراثياً. مفترضين أن كاتباً من عيار بورخس حاول ذلك. كانت الإسبانية قادرة على أن تصبح واضحة ومنطقية كالفرنسية ودقيقة ومليئة بالفروق الدقيقة كالإنكليزية. ليس هناك أعمال أدبية في لغتنا، مثل أعمال بورخس، تعلمنا، أنه، بخصوص اللغة الأدبية الإسبانية، هناك دائماً الكثير الذي يجب أن ينجز، وأنه ليس هناك شيء نهائي ودائم.

إن الأكثر تفكيراً وتجريداً بين كتابنا، كان في الوقت نفسه قاصداً من الضواحي. يقرأ المرء معظم قصص بورخس باهتمام تخديري، عادة ما يُحفظ من أجل قراءة الروايات البوليسية، النوع الذي طوره من خلال حقه بالميتافيزيقيا. لكن موقفه من الرواية كان قائماً على الاحتقار. إذ أن ميولها الواقعية تزججه، ذلك أن الرواية - باستثناء روايات هنري جيمس وبعض المزاويلين الآخرين المميزين - نوع يقاوم أن يُحصَر في التأمل والفني ومحكوم عليه أن ينصهر في حاصل جمع التجربة البشرية: الأفكار والغرائز والفرد والمجتمع والواقع والفتازيا. ووجد بورخس أن نقص الرواية الفطري واعتمادها على الطين البشري أمر لا يطاق. ولهذا السبب كتب في ١٩٤١ مقدمة لكتابه «حديقة الطرق المتشعبة» قال فيها: «إن عادة كتابة الكتب الطويلة والتوسع إلى ٥٠٠ صفحة بفكرة يمكن أن تُطرح في بضعة سطور، لهو تهوّر مجهد ومرهق». وتسلم هذه الملاحظة جدلاً أن كل كتاب هو خطاب فكري وشرح لفرضية. إذا كان هذا صحيحاً فإن تفاصيل أي عمل روائي لن تكون أكثر من البسة زائدة على حفنة من المفهومات التي يمكن أن تعزل وتحدد كاللؤلؤة التي تعشش في محارة. هل بوسعنا أن نخترل رواية دون كيخوته وموبي ديك ودير بارما والشياطين إلى فكرة أو فكرتين؟ إن مقولة بورخس غير مفيدة لتعريف الرواية، لكنها تكشف لنا بوضوح أن الاهتمام الرئيسي لأعماله القصصية هو الحدس والتأمل والنظرية.

هناك أيضاً تحفظ فكري حول الواقع في أعمال سرفانتس وهو بورخسي جداً. لكن هناك دائماً لحم

وعدم تجربة حية يُعاد إنتاجها وابتكارها في أعمال سرفانتس إلى جانب الأفكار. لكننا لا نجد هذا لدى بورخس. إذ أن عالمه الأدبي أكثر تجريدية وفكرية بكثير من سرفانتس. لهذا احتقر بورخس الرواية كنوع أدبي، ذلك لأنه من المستحيل فصل الرواية عن التجربة الحية، وأعني بهذا: النقص الإنساني. لا يمكنك في الرواية أن تكون كاملاً فحسب، وإنما ينبغي أيضاً أن تكون ناقصاً، والنقص الذي هو جوهري في رواية لا يُعْتَبَرُ فنياً بالنسبة لبورخس، وهو، بالتالي، غير مقبول. ولهذا غالباً ما كتب بورخس ضد الرواية وصوّرَها كجنس أدبي ثانوي.

وبسبب قصرها وانضغاطها، كانت القصة القصيرة النوع الأكثر ملاءمة لتلك الموضوعات التي حثت بورخس على الكتابة. وبفضل إتقانه لصنعتة، فإن الزمن والهوية والأحلام والألعاب وطبيعة الواقع، المضاعف، والأبدية - كلها فقدت غموضها وإعاققتها وارتدتُ البهجة والبعد الدرامي. وتبدو هذه الإنشغالات جاهزة كالقصص، وتبدأ عادةً بذكاء وواقعية، بتفاصيل وهوامش دقيقة، وغالباً معنية باللون المحلي، وهكذا، عند نقطة ما، يستطيع، دون إدراك أو بفضاضة، أن يسوقها نحو الفانتازي أو يدفعها إلى التلاشي في التأمل الفلسفي أو اللاهوتي. ولا تكون الحقائق مهمة أبداً أو أصيلة في الحكايات، لكن النظريات التي تشرحها والتأويلات التي تولدها مهمة دائماً. وبالنسبة إلى بورخس، كما بالنسبة إلى شخصيته الشبحية، في قصة يوتوبيا رجل متعب، ليست الحقائق إلا مجرد نقاط انطلاق للإبتكار والتفكير. ينصهر الواقع والفتازيا من خلال الأسلوب ومن خلال السهولة التي يتحرك بها الراوي بينهما، وغالباً ما يعرض معرفة واسعة وساخرة بشكل مدمر ونزعة شك ضمنية تتفحص أي انغماس غير ملائم.

شاهدت بورخس مرات قليلة جداً. كانت المرة الأولى في باريس حين كنت صحفياً. ذهبت لأجري معه مقابلة وكنت متائراً إلى درجة أنني لم أستطع أن أتحدث. وأذكر أنني سألته: «ما رأيك بالسياسة؟» فكان جوابه الذي لا أزال أنكره إلى الآن: «إنها أحد أشكال الضجر.»

كان في البداية رجلاً مؤدباً وخجولاً جداً، لكن شخصيته تغيرت بعد أن أصبح مشهوراً، إذ تبني شخصية عامة مختلفة جداً عن شخصيته السابقة. كان يكرر دائماً النكات نفسها. وطرح ملاحظات تحريضية ليصدم المحافظين العجائز. ولكن على الرغم من ملاحظته التي بدت أحياناً مغرورة، كان واحداً من الكتاب المتواضعين حيال إنجازاته ككاتب وحيال عبقريته. لم يعتقد أنه كان عبقرياً. كان رجلاً مجهولاً في بلاده إلى أن بلغ سن الخمسين، لكنه لم يصبح مشهوراً في الأرجنتين وأميركا اللاتينية إلا بعد أن اكتشف في فرنسا وبقية العالم. وقد تغيرت حياته بشكل كامل. بالنسبة إلى كاتب حساس مثل بورخس ورجل دمث وضعيف مثله، وخاصة عماء المتزايد الذي مرضه، فإن كمية الدم والعنف في قصصه مدهشة.

ولكن ينبغي ألا تكون كذلك. الكتابة نشاط تعويضي ويزدهر الأدب في حالات كهذه. تعج صفحات بورخس بالسكاكين والجرائم ومشاهد العذاب، لكن القسوة تبقى بعيدة بسبب حسه المصقول بالسخرية والعقلانية الباردة لنثره الذي لا يسقط أبداً في الحسية والعاطفي المحض. وهذا يضفي صفة الجمال الكلاسيكي على الرعب المادي، الصفة التي تمنحه طبيعة عمل فني ووضّح في عالم غير واقعي.

كان بورخس مسحوراً دائماً بميثولوجيا ونمط سفاح أحياء الفقراء الخارجية في بوينس آيرس، وكان يسحره أيضاً مُقاتل المدينة من الأرجنتين الريفية. كان هؤلاء الرجال القساة يمثلون، بجسديتهم المجردة وبراءتهم الحيوانية، وغرائزهم غير المألوفة، نقيض بورخس التام. لكنه، ورغم ذلك، ملأ بهم بعض قصصه ومنحهم كرامة بورخسية معينة، أي صفة جمالية وفكرية. ومن الواضح أن هؤلاء السفاحين ومقاتلي السكاكين والمجرمين القساة الذين ابتكرهم هم أدبيون وحقيقيون كممثل الشخصيات الفنتازية المحضة. يمكن أن يرتدوا معاطف واقية من المطر أو أن يتحدثوا بطريقة تقلد لغة سفاحي الزمن القديم، أو رعاة البقر الجاوتشو من الداخل الأرجنتيني. ولكن لا شيء من هذا يجعلهم واقعيين سوى المبتدعين والسحرة والخالدين والباحثين الذين يسكنون قصصه، إما اليوم أو في الماضي البعيد، من كل زاوية من الكوكب والجميع لهم أصولهم، لا في الحياة، بل في الأدب. إنهم، في المقام الأول والآخر، أفكار حوّلت بسحر إلى لحم بفضل نسج الكلمات الخبير على يد ساحر أدبي عظيم.

إن كل قصة كتبها بورخس جوهره فنية، وبعض قصصه كممثل تلون أو كبار أوربيوس تريتيوس، والأطلال الدائرية، علماء اللاهوت، الألف، هي روائع من هذا النوع. إن المفاجأة ومكر موضوعاته، يضاهيها حس بنائي لا يخطيء. يقتصد بورخس إلى حد الهوس، ولا يسمح بدخول كلمة أو معلومة زائدة وكأنه يريد أن يفرض ضريبة على براعة القارئ، بل إنه كان يحذف التفاصيل أحياناً. إن هذا الاقتصاد في الكلمات يمكن أن يذكر البعض بهمنغواي الذي كان كاتباً مقتصداً وصارماً. لكن الفرق بينه وبين بورخس كبير جداً. لم يكن همنغواي مفكراً وبداء أنه يحتقر المفكرين. كان عالمه عالم حقائق وأفعال وكائنات حية وأشياء أكثر أهمية من الأفكار بكثير. لقد كان كاتباً واقعياً بخلاف بورخس. إن رمز الخلفية لقصة همنغواي قد يكون حلبة ملاكمة، أما لبورخس فالمكتبة. من ناحية أخرى، اعتقد أن نابوكوف كان كاتباً قريباً إلى بورخس. امتلك ثقافة أدبية غنية وتحرك بسهولة بين لغات وتراثات مختلفة، وامتلك مقاربة لعوباً تجاه الأدب - الأدب كلعبة فكرية، من خلالها بالطبع، يمكن أن تظهر الحقائق الواقعية. ولكن، على ما يبدو، لم تكن اللعبة، بالنسبة إلى نابوكوف، إلا تمريناً فارغاً من الجوهر الأخلاقي.

إن الغرابة عنصر لا ينفصل عن قصص بورخس. تجري الأحداث بعيداً في الزمان والمكان، وهذا الإبعاد يمنحها فتنة إضافية. أو تجري في الأحياء الفقيرة الأسطورية في بوينس آيرس القديمة. في ملاحظة حول إحدى شخصياته، يقول بورخس: «كان الشخص مسلماً، جعلته إيطالياً، لكي أقدر على سبره بسهولة أكبر». وفي الحقيقة، كان بورخس عادة يفعل العكس. كلما ابتعدت شخصياته عنه أو عن قرائه في الزمان والمكان، تمكن من أن يتحكم بها بشكل أفضل، ويعزي إليها تلك الصفات المدهشة التي تمنح لها، أو يجعل تجاربها غير المرجحة غالباً أكثر إقناعاً. ولكن هذا لا يعني القول بأن غرائبية بورخس ولونه المحلي تجمعهما قرابة مع غرائبية ولون كتاب إقليميين، مثل ريكاردو غيرالديس وسيرو أليغريا، فهناك في أعمالهما الغرائبية تلقائية تنبعث من رؤية إقليمية محلية ضيقة للريف وعاداته التي يحاول الكاتب الإقليمي أن يماثلها مع العالم. إن الغرائبية في أدب بورخس حجة يستخدمها، بموافقة أو جهل القارئ لينزل بسرعة، دون أن يدرك، خارج العالم الواقعي وإلى حالة اللاواقعية التي يعتقد بورخس، هو وبطل قصة المعجزة السرية، أنها شرط للفن.

إن التتمة التي لا تنفصل لغرائبية قصصه هي المعرفة الواسعة، قطع المعرفة المتخصصة، والتي هي عادة أدبية، ولكنها أيضاً فيلولوجية وتاريخية وفلسفية أو لاهوتية. هذه المعرفة، التي تتأخم ولكن لا تتجاوز حدود الحكمة العملية أبداً تتموج بحرية تامة. ولكن المسألة لا تكمن في إظهار إطلاع بورخس العميق على ثقافات عديدة، إنها، بالأحرى عنصر أساسي في الاستراتيجية الإبداعية هدفها صيغ قصصه بلون معين ومنحها جواً خاصاً بها وحدها. بمعنى آخر، إن قدرة بورخس على استخدام الخلفيات والشخصيات الغرائبية تؤدي وظيفة أدبية محضة، تُخضعها، من خلال تحريف المعرفة الواسعة أو تطويرها، وجعلها تزيينية تارة ورمزية طوراً، للمهمة المطلوبة. بهذه الطريقة، يفقد لاهوت بورخس وفلسفته ولسانياته شخصيتها الأصلية؛ تأخذ صفة الأدب الروائي، وبعد أن تصبح جزءاً لا يتجزأ من الفنتازيا الأدبية، تتحول إلى أدب.

اعترف بورخس مرة في مقابلة قائلًا: «أنا متعفن من الأدب». وهكذا كان عالمه القصصي الذي هو أكثر العوالم أدبية بين عوالم المؤلفين. ونرى فيه أن العوالم والشخصيات والأساطير التي يصوغها، على مر السنين، ككتاب آخرون، تتدفق خارجة وداخلية، مرة بعد أخرى، وبحيوية، بحيث أنها تنتهك، نوعاً ما، العالم الموضوعي الذي هو السياق المعتاد لأي عمل أدبي. إن المرجع في أدب بورخس هو الأدب نفسه. كتب بورخس بسخرية في خاتمة «أحلام النمر»: «لقد حدث لي القليل في حياتي، لكنني قرأت كثيراً، أو بالأحرى، لم يحدث شيء بقي في الذاكرة أكثر من فلسفة شوبنهاور وموسيقى كلمة إنكلترا». وينبغي أن لا يؤخذ هذا حرفياً، ذلك أن حياة أي إنسان، مهما كانت خالية من الأحداث، تخفي ثروات ولغزاً أكثر من أعمق القصائد أو العملية الذهنية الأكثر تعقيداً. لكن الملاحظة تكشف حقيقة مآكرة حول طبيعة فن بورخس، والتي تأتي، أكثر من أي كاتب حديث آخر، من تمثل الأدب العالمي ووضع ختم فردي عليه.

إن قصص بورخس الموجزة مليئة بالرنين والألوان التي تمتد بعيداً إلى الجهات الأصلية الأربع للجغرافية الأدبية. وإلى هذا، نعيد، دون شك، حماسة مزاولي النقد الكشفي الذين لا يتوقفون عن محاولاتهم للبحث عن مصادر بورخس اللانهائية وتحديدها. ورغم أنه عمل مضمّن لا يخطيء، إلا أنه بلا جدوى، ذلك أن ما يمنح العظمة والأصالة لقصص بورخس، ليس المواد التي يستخدمها فحسب، وإنما ما يحول هذه المواد إليه. عالم صغير، متخيل، مسكون بالنمور والقراء والمنقّفين، مليء بالعنف والطوائف الغريبة والأعمال الجبانة والبطولة التي لا تساو، عالم يحل فيه الخيال مكان الواقع الموضوعي والمهمة الفكرية لفكرنة الأخيلة الفانتازية تبرز أي شكل آخر للنشاط البشري. في عالم الفنتازيا هذا، ولكن فقط بمعنى أنه عالم غير مسؤول، لعبة مطلقة من التاريخ وحتى من البشرية. هناك الكثير من اللعب في أعمال بورخس، وحول المسائل الأساسية للحياة والموت، القدر البشري والقيامة، يعبر عن الشك أكثر مما يعبر عن اليقين. لكنه ليس عالماً منفصلاً عن الحياة أو التجربة اليومية أو بدون جذور في المجتمع. إن عالم بورخس مؤسس - مبني - في الطبيعة المتغيرة للوجود، المازق المشترك للنوع الإنساني، كأي عالم أدبي يتسم بالاستمرار. وكيف يكون الأمر بخلاف ذلك؟ ليس هناك عالم أدبي أدار ظهره للحياة أو لم يقدر على إضاعة الحياة، حظي بالاستمرار. ما هو مميز لدى بورخس هو أن الوجودي والتاريخي

والجنس وعلم النفس والمشاعر والغرائز، جميع هذه الأمور حلت وأعيدت إلى بعد فكري محض، والحياة، ذلك الصخب الفوضوي الذي يغلي، تصل إلى القارئ مصفاةً ومحولة إلى مفهوم، إلى أسطورة أدبية عبر فلتر بورخس، فلتر بمنطق تام، بحيث يظهر أحياناً بأنه يقطّر الحياة ليحظى بجوهرها، وليعوقها. الشعر، القصة القصيرة والمقالة، هي كلها متممة في عالم بورخس، ومن الصعب غالباً أن نحدّد في أي نوع أو جنس أدبي يُصنّفُ نصّه. تروي بعض قصائده قصصاً وكثير من قصصه القصيرة - وخاصة القصيرة جداً - يمتلك الإحكام والبناء الحساس لقصائد النثر. وتتغير العناصر في المقالة والقصة، بحيث تعتم الحدود بينهما تقريباً وتنصهران في وحدة واحدة. ويحدث شيء مشابه في رواية نابوكوف «النار الشاحبة» وهي رواية تمتلك مظهر طبعة نقدية لقصيدة. أشاد النقاد بالكتاب واعتبروه إنجازاً عظيماً، وهو، بالطبع، كذلك. ولكن الحقيقة هي أن بورخس اتبع الخدع نفسها طوال سنوات وبمهارة مساوية. تتظاهر بعض قصصه الأكثر إحكاماً مثل «الاقتراب من المعتصم وبيير منارد ومؤلف دون كيخوته وفحص عمل هربرت كوين»، بأنها مراجعات لكتب أو مقالات نقدية. وفي غالبية قصصه، يتبع الابتكار، ابتكار واقع زائف، طريقاً معذباً، مغطياً التفاصيل بإعادة خلق تاريخية أو في تحقيق فلسفي أو لاهوتي. ولأن بورخس يعرف دائماً ما يقوله، فإن الأساس لخفة اليد هذه صلب. ولكن بالضبط، ما هو خيالي في قصصه يبقى غامضاً. تتقنع الأكاذيب كالحقائق والعكس هو الصحيح. وهذا الغموض خاص بعالم بورخس. يمكن أن يقال العكس حول كثير من مقالاته كمثّل تاريخ الأبدية أو القطع الصغيرة في كتاب الكائنات المتخيلة. فيها، بين نتف المعرفة الأساسية، التي تستريح عليها، عنصر آخر من الفنتازيا واللاواقعية المحضّة تمر - تتصفي - كمادة سحرية وتحولها إلى قصص.

ليس هناك عمل أدبي، مهما كان غنياً ومكتملاً دون جانب مظلم. وبالنسبة إلى بورخس يعاني عالمه أحياناً من مركزية عرقية ثقافية معينة. وغالباً ما يظهر الأسود والهندي والبدائي في قصصه ككائنات أدنى تتمرغ في حالة من البربرية التي ليست، على ما يبدو، غير متصلة إما بحوادث التاريخ أو بالمجتمع، لكنها متضمنة في السلالة أو الوضع. إنهم يمثلون بشرية أدنى، بعيدة عن ما يعتبره بورخس أعظم صفتين إنسانيتين: الفكر والصفاء الأدبي. وبالنسبة لبورخس، كما لإليوت وجيوفاني بابيني وبيو باروخا، لا يمكن أن تكون الحضارة الإغريقية وبيضاء ومدينية. تعيش هذه الحضارة، كما هبطت علينا، من خلال فلتر الترجمات الأوروبية للأعمال الصينية والفارسية واليابانية أو العربية الأصلية. أما الثقافات الأخرى، التي تشكل جزءاً من أميركا اللاتينية، كالثقافة الهندية والأفريقية، فتبرز في قصص بورخس كتغايير أكثر مما تظهر كتنوعات مختلفة للبشرية. وربما لأن حضورها كان ضئيلاً في العالم الذي عاش فيه.

واجهتني أيضاً صعوبات كبيرة في الكتابة عن الشخصيات الهندية في رواياتي، وذلك لأنني كاتب واقعي، بمعنى أنني أكتب بوحى من تجاربي الشخصية، وتجربتي الشخصية في العالم الهندي محدودة، لأنني، لسبب واحد، لا أتحدث اللغات الهندية. أذكر أنني لدى كتابة «البيت الأخضر» أردت أن أجعل شخصية هندية، رجلاً بدائياً من قبيلة صغيرة في منطقة الأمازون، شخصية رئيسية في الرواية. حاولت بصعوبة أن أبتكر تلك الشخصية من الداخل لأظهر للقارئ ذاتيته، كيف استوعب نوعاً من

التجارب مع العالم الأبيض، لكنني فشلت في ذلك. كان من المستحيل، بالنسبة إليّ، أن ابتكر وصفاً مقنعاً لرجل كان بعيداً عني جداً وذلك من منظور ثقافي، رجل لم يمتلك علاقة عقلانية، بل سحرية، مع العالم. شعرت أنني أصنع كاريكاتيراً للشخصية، وقررت أخيراً أن أصفه من خلال وسطاء وشخصيات كنت قادراً على اكتشافها وإدراكها.

إن قيد بورخس المتمركز إنشياً لا ينتقص من صفاته الكثيرة التي تثير الإعجاب، ولكن من الأفضل ألا نتجنبه حين نقيم أعماله تقييماً شاملاً. بالتأكيد إنه قيد يقدم برهاناً إضافياً على إنسانيته، لأنه، كما قيل مرة بعد أخرى، ليس هناك شيء يدعى الكمال المطلق، حتى في عالم فنان مبدع كبورخس، الذي اقترب كأي شخص آخر نحو إنجازهِ.

ماريو بارغاس يوسا
ترجمة : أسامة إسبر
دمشق

* من كتاب A writer Reality

إشارات :

- ١ - خورخي لويس بورخس (١٨٩٩ - ١٩٨٦). كان شاعراً طليعياً ممتازاً في العشرينات والثلاثينات، لكن سمعته في العالم استندت إلى قصصه القصيرة التي بدأ ينشرها في أواسط الثلاثينات.
- ٢ - سير، مجلة أرجنتينية أدبية ليبرالية مؤثرة على نطاق عالمي، أسستها في ١٩٣١ فكتوريا أوكامبو وأدارتها إلى حين وفاتها في ١٩٧٩. كان بورخس أحد المحررين الأوائل للمجلة. ولقد نشر في المجلة بورخس والفونسو ريز وغابرييلا ميسترال وأوكتافيو باث، بالإضافة إلى ترجمات لفوكنر وسارتر وسارويان وشتاينبك وهكسلي وجيد وفاليري.
- ٣ - الألف: إحدى قصص بورخس الأكثر شهرة، والتي يعثر فيها البطل وعلى الدرجة التاسعة عشرة لقبوه على الألف، نقطة في المكان من المفترض أنها تحمل جميع النقاط الممكنة.
- ٤ - غابرييل غارسيا ماركيز (١٩٢٨) الكاتب الكولومبي العظيم.
- ٥ - خوليو كورتازار (١٩١٤ - ١٩٨٤) كاتب قصة ومقالة أرجنتيني كبير من بين أعماله نهاية اللعبة، بستياريو، الحجلة وأعمال أخرى.
- ٦ - خوان خوسيه أريولا: كاتب قصة قصيرة مكسيكي يستخدم الفنتازيا والواقعية السحرية ليسخر من المجتمع المعاصر. جمعت قصصه في كتاب يحمل عنوان كونفابولاريو وابتكارات أخرى (١٩٥٢).
- ٧ - روبين داريو (١٨٦٧ - ١٩٦١). الشاعر النيكاراغوي العظيم الذي ساهم في كتابيه: أزرق والنثر الفاحش، في حركة الحدائث التي أحدثت ثورة في الشعر الأميركي اللاتيني.
- ٨ - El Inca Garcilaso de la Vega (١٥٣٩ - ١٦١٦) الكاتب الخلاسي الأول في أميركا اللاتينية، مؤلف التعليقات الملكية للآكتيين والتاريخ العام للبيرو.
- ٩ - سور خوانا انيس دي لا كروث (١٦٥١ - ١٦٩٥) Sor Juana Ines de la Cruz: أعظم شاعرة أميركية لاتينية في الفترة

الكولونيلية وغالباً ما سميت «الربة المكسيكية العاشرة». إن شعرها هو واحد من أروع الأمثلة عن الباروك في أميركا. الفت أيضاً أعمالاً درامية كثيرة وكتابات نثرية تكشف استقلالاً فكرياً نادراً في الأدب النسائي في القرن السابع عشر في المكسيك.

١٠ - مارتين فييرو Martin Fierro: قصيدة ملحمية كلاسيكية أرجنتينية (١٨٧٢) عن رعاة البقر الجاوتشو المضطهدين، ألفها خوسيه هرنانديث (١٨٣٤ - ١٨٨٦).

١١ - فرانسيسكو دي كوفيدو (١٥٥٠ - ١٦٤٥): أحد أعظم كتّاب العصر الذهبي في الأدب الإسباني.

١٢ - لويس دي غونكورا Luis de Gongora (١٥٦١ - ١٦٢٧) شاعر إسباني كبير، ألف قصائد غنائية وقصصية جميلة وأشعاراً غامضة.

١٣ - ليوبولد لوغونيس (١٨٧٤ - ١٩٣٨): أحد أهم شعراء حركة الحداثة الأرجنتينيين وقد ترك تأثيراً كبيراً في الدوائر الفكرية والأدبية في أميركا اللاتينية.

١٤ - خوسيه ارتيغاي غاسيت (١٨٨٣ - ١٩٥٥): أحد أبرز الفلاسفة الأسبان.

١٥ - خوسيه ليثاما ليما (١٩١٠ - ١٩٧٦): شاعر وروائي كوبي، أهم رواية له هي الرواية الباروكية المعقدة باراديسو (١٩٦٦).

١٦ - خوسيه مارييا ديل فيل إنكلان (١٨٧٠ - ١٩٣٦): رواي إسباني يمتلك حساسية جمالية ممتازة.

١٧ - ألفونسو ريز (١٨٨٩ - ١٩٥٩): ناقد مكسيكي عظيم وشاعر ودبلوماسي.

١٨ - ألخو كاربنتييه (١٩٠٤ - ١٩٨٠): رواي كوبي بارز، أهم أعماله مملكة هذا العالم، خطوات مفقودة، قرن الأضواء. نشر أيضاً مجموعة قصصية بعنوان حرب الزمن (١٩٥٨).

١٩ - كاميلو خوسيه سيلا: رواي إسباني حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٨٩.

٢٠ - جيوفاني بابيني (١٨٨١ - ١٩٥٦). كاتب وناقد إيطالي، مؤلف حياة المسيح، ذكريات الله، الحياة وأنا.

٢١ - بيو باروخا (١٨٧٩ - ١٩٥٦): رواي إسباني غزير، كتب زهاء ستين رواية.