

نوبل 2000

الخروج من سجن الآخريين

الأدب الصيني في التسعينات

لي هيبيل

في أوائل الثمانينات أصبحت أسماء مثل هابرماس، ودريدا، وفوكو، مألوفة بصورة مفاجئة في أوساط المثقفين الصينيين، إلي جانب كتّاب ومفكرين من الغرب حُظرت كتاباتهم في الصين لمدة نصف قرن. لعبت الأعمال الإبداعية والنظريات الأدبية الغربية دورا بالغ الأهمية في تبيد سلطة المبادئ الأدبية التي أرساها ماوتسي تونغ. المبادئ التي جرى العمل على ترسيخها حتى أصبحت قيادا من الحديد في زمن الثورة الثقافية.

فمع نهاية تلك الثورة، كان قد تم تعقيم الأدب والنقد الصينيين، وتعقيم الكاتب والقارئ والكتب بطريقة أيديولوجية. كان النقد، والملاحقة، والسجن، وحتى خطر فقدان الحياة، من الأدوات الفعالة المؤثرة في تلك الفترة. لكن القواعد الجامدة المفروضة على العقول في الفترة نفسها خلقت أعراضا للفقر الروحي. لذلك، تفتحت شهية الناس بشراهة لزيد الحرية الفردية التي تسمح بقدر ضئيل من التعددية الفردية والاختلاف.

وقد كان هذا التعدد والاختلاف متوفرا في الأدب والفن الأجنبيين، وفي الميراث الأدبي الصيني ما قبل الماركسية. وعندما اتجه الحزب نحو نوع من الليبرالية لتحقيق التحديث الاقتصادي في المقام الأوّل، سمح بدخول ثقافة الغرب، وبقدر ما نالت طريقة الرأسمالية الغربية في التسويق جاذبية لدى مجتمع يعاني من الخضوع والامتثال، نال أدب الغرب القدر نفسه من الجاذبية لدى العقول المفكرة في المجتمع.

وضع معهد الأدب المقارن، الذي جرى تأسيسه في جامعة بكين عام ١٩٨٠ كهيئة غير حكومية وشبه مستقلة، نصب عينيه تعريف الصين على الأدب العالمي. ويرجع الفضل في هذا المجال ليو دايبون، أستاذ اللغة الصينية، الذي نجح بفضل جهوده الدؤوبة في تجاوز العقبات البيروقراطية، وفي

لي ميبل استاذة الأدب الصيني ومترجمة « جبل الروح » الى اللغة الانكليزية

وضع المعهد على قدميه .

وقد أدى هذا الوضع إلى إنشاء مزيد من الهيئات المشابهة في مختلف الجامعات الصينية . وغالبا ما كانت هناك علاقة قوية بين وجود أقسام اللغات الأجنبية في الجامعة وظهور العديد من الطلاب الراغبين بدراسة الأدب والخطاب الغربيين . كانت الدراسة تشبع حاجتهم النفسية لفهم تطورات الثورة الثقافية، كما فاز بعضهم بفرصة الدراسة في الخارج .

وقد اعتنق المثقفون الصينيون لفترة من الوقت نظريات غربية مختلفة بحماسة تنسجم شدتها مع ما يتصل منها بالتطورات المتلاحقة في المجتمع الصيني، كما اتسمت دراسة الأشياء الجديدة بالبهجة والتشويق . يلاحظ شياو بينغ تانغ المثقف الشاب الذي استكمل دراسته في الغرب، في نقاشه لملاحم لتلك الفترة، التناقض الكامن في فترة الثمانينات، عندما سادت فكرة أن النظرية الجديدة تعني « جهدا ثقافيا عاما لترجمة نص الصين المعاصرة إلى لغة عالمية مفترضة » :

« بينما كان على المشروع المعارض للهيمنة طرح إطار نظري جديد لمجابهة القمع السياسي، بالعودة التعسفية إلى النزعة الإنسانية الكلاسيكية، والتعددية الليبرالية، أو مفهوم الاختلاف في أيديولوجيا ما بعد الحداثة، لم يكن اقتصاد السوق، بفعل مضمونه التجاري، وعدم اهتمامه بهموم المثقفين من العوامل المساعدة . بين غياب الحرية السياسية، ولا مبالاة السوق، لا توجد فرصة حقيقية . »

طرحت هذه التعليقات في التسعينات، ومن المستبعد أن كتَّاب الصين ونقادها في الثمانينات، بما فيهم شياو بينغ تانغ، كانوا مدركين لهذا التناقض . ومع ذلك، أسهمت النظريات الغربية الجديدة في « تفكيك » القبضة القوية لعادات ثقافية جرى تأسيسها وترسيخها في زمن الثورة الثقافية . كما شهدت الفترة نفسها زيادة هائلة في نشر الأعمال الأدبية الغربية المترجمة إلى الصينية، إلى جانب الاهتمام بدراسة لغات غربية .

وكما كان الطموح أن تلحق الصين سريعا، بفضل تطورها الاقتصادي، ببقية العالم، أراد المثقفون الصينيون، بما فيهم الكتَّاب، وجود عملية تطوّر متسارعة في مجالهم الخاص : حيث مكنتهم قراءة أعمال أدبية أجنبية من الحصول على تجارب كانت محظورة عليهم، كما خلقت لديهم نوعا من التوتر، فهم يريدون الكتابة والتعبير عن أنفسهم كجزء من كتَّاب العالم، الذين تعرّفوا عليهم من خلال الاتجاهات الأدبية السائدة في العالم .

حدثت ردة الفعل هذه في عالم الأدب الصيني أولا كردة فعل غريزية بعد الرفع التدريجي للقيود على حرية التعبير الفني للكتَّاب في المجالات الإبداعية . وتلا ذلك أعمال نقدية استهدفت تفسير العمليات الأدبية المتغيرة، بينما شرعت الجامعات في تعليم النظريات الأدبية الغربية لطلابها . ورغم أن حرّاس النقاء الثوري في الأدب شنوا حملات ضد التلوث الأخلاقي القادم من الغرب، إلا أن أفكار الليبرالية ترافقت مع محاولات الصين الجادة لنيل قبول واعتراف وموافقة بقية العالم الصناعي، باعتبارها أمة حديثة، وهذا بدوره جعل وقف استيراد الثقافة الغربية من الأمور الصعبة .

وفي عقد الثمانينات تنوّعت الأعمال والنظرية الأدبية في عملية متضافرة مع التطوّرات الجديدة في الاقتصاد والمجتمع . كما خلقت سياسة دينغ شياو بينغ لإشاعة نوع من الليبرالية ديناميات لا يمكن

التراجع عنها. ديناميات تتطور بصورة ذاتية وصلت إلى الذروة في الحركة الطلابية عام ١٩٨٩. مر الآن ما يزيد عن نصف عقد على أحداث ١٩٨٩ (كتبت هذه المقالة في عام ١٩٩٦) التي كانت نقطة تحوّل أعاد الحزب بعدها تأكيد سلطته، رغم السماح بقدر أكبر من الليبرالية في مجالات معينة، أحيانا. لكن الأدب الصيني تغيّر إلى حد كبير خلال عقد ونصف العقد. فقد اختار عدد كبير من الكتّاب الصينيين الإقامة الدائمة في الخارج، وواصلوا النشر في الصين وتايوان وهونغ كونغ، أو في بلدان أخرى تتواجد فيها جاليات صينية كبيرة إلى حد يسمح باستمرار النشاط الأدبي. كما أصبحت المشاركة في الأنشطة الأدبية المحلية والدولية من الأمور الشائعة. وفي الوقت الحاضر تمثل منشورات الصين الشعبية وتايوان وهونغ كونغ منبرا دوليا يمتاز بالحيوية والأهمية للخطاب الأدبي للكتّاب والأكاديميين الصينيين، خطاب غير مراقب، وغير «موجه» بصرف النظر عن مكان إقامتهم. وربما كان الابتعاد بالمعنى الجسدي وسيلة جيدة للتقييم الموضوعي وتأمل التطوّرات التي شهدتها الأدب الصيني في القرن الحالي، وهي مسألة يحرص عليها الكتّاب الصينيون بعناية.

تمّ كُن خلال الفترة نفسها الموهوبون الشباب من الأكاديميين الصينيين من أمثال ليو كانغ، وشياو بينغ تانغ، من امتلاك زمام النظريات الغربية، وظهرت أصواتهم في أوساط الدراسات الأدبية الغربية، وكانوا مسلّحين بالتجربة الحية النابعة من معرفتهم بالمشهد الأدبي الصيني، لدعم نماذجهم النظرية. كثير من أفكارهم ثاقبة وحادة، لكنهم يتبنون الموقف المتشدد والكفاحي الذي لا يمكن تفاديهِ في مجال الدراسات الأدبية. ورغم ذلك، لا توجد هذه المشكلة لدى كاتبين وناقدين ثقافيين في أوساط العمر، نركز عليهما في هذه المقالة، هما ليو زايغو، وغاو شينغجيان.

الفرق في العمر مسؤول عن تجارب شخصية تراكمت خلال فترة زمنية أطول، لذلك يتسم تحليل الرجلين للمشهد الأدبي الصيني في التسعينات، وللإبداع بشكل عام، بالأصالة والفرادة. يتماشى غاو شينغجيان مع أحدث الاتجاهات الأدبية الأوروبية، بينما كرّس ليو زايغو حياته لدراسة التاريخ الثقافي والفكري، والنظريات التحليلية الأدبية الحديثة.

ولا تعني حقيقة عدم استخدامهما لنظريات تحليلية غربية في نقاش الأدب أن الكاتبين يجهلانها، أو أن تحليلهما الخاص أقل صلاحية منها. فمنذ التسعينات « يخرج الكاتبان من سجون ناس آخرين « بصورة واعية، رغم أن الطرق التي اختارها تقود إلى اتجاهات مغايرة.

تعبّر أعمال الكاتبين، التي نناقشها في الفقرات اللاحقة، عن وعي جديد، وعن ثقة بالنفس يقولان أنها أصبحت متاحة للكتّاب الصينيين بعد قرن تقريبا من الإحساس بفقدان الطمأنينة الثقافية بفعل احتكاك الصين بالشعوب الصناعية واليابان.

ونقوم، هنا، بمناقشة أفكار الكاتب المسرحي والروائي غاو شينغجيان (مواليد عام ١٩٤٠) والمنظّر الأدبي والمؤرخ الثقافي وكاتب المقالات ليو زايغو (مواليد عام ١٩٤١) بصورة مشتركة، وفي سياق بعض الموضوعات التي طرحها معاصروهم الأصغر سنّا، الذين أصبحوا كما يبدو مغرمين بالخطاب النظري الغربي.

رغم أنتماء الكاتبين إلى الدياسبورا الصينية، إلا أن تجاربهما مختلفة تماما كما سيتضح لاحقا.

ورغم ذلك، ثمة تشابه في تقييمهما لما طرأ من تطوّرات في تاريخ الأدب الصيني خلال هذا القرن. فقد نبعت أفكارهما عن تاريخ وأدب الصين من تجارب حيّة، وكذلك الأمر بالنسبة لأفكار تخص الإبداع، بحكم ممارستهما للكتابة الإبداعية.

هناك، بالضرورة، أوجه اختلاف كبيرة في الطريقة التي يتأملان بها الأدب، فهما يمتازان بأسلوب نثري خاص وحساسية فنية فريدة. كلاهما أستاذ في أسلوب كتابته لكنهما اختارا مجالات تعبيرية مختلفة، وموضوعات مختلفة أرادا استكشافها بواسطة الكتابة. ومع ذلك يشتركان في الرأي أن الأدب مسألة فردية وليست جماعية، وأن الكتّاب الصينيين ضحوا عن طيب خاطر بالفرد لصالح الجماعة. ويتفقان، أيضا، في الرأي أن من واجب الكتّاب الصينيين في التسعينات إعادة تأكيد ذواتهم ككتّاب، وأن على الأدب ألا يربط نفسه بالسياسة. كما يعني التقارب في عمريهما أن مولدهما جاء بعيد بداية حرب المقاومة، وأنهما عاشا بصورة شخصية ولادة وعذاب نمو جمهورية الصين الشعبية.

لا ينبع اختيار هذين الكاتبين من اعتبارات تعسفية أو من باب المصادفة، بل لأن السطور الافتتاحية في كتاب غاو شينغجيان « بلا لوازم ism » [إشارة إلى اللازمة التي تلحق بالكلمة في عدد من اللغات الأوروبية، وتكتب بالعربية إية: مثل الفردية، الإنسانية، الاشتراكية.. الخ] (١٩٩٣) تشير إلى مقالة ليو زايفو « وداع الآلهة » (١٩٩٠).

اشتهر غاو في الصين بعد عرض مسرحيته التجريبيتين « علامة الخطر » و « محطة الباص » في قاعات مكتظة بالحضور في بكين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٣. لكن كون المسرحيات « تجريبية » لم يكن بالعدر الكافي، فقد منعت السلطات عرض « محطة الباص » التي أسماها نائب رئيس قسم الدعاية « أكثر مسرحية إثارة للسموم منذ تأسيس الجمهورية الشعبية ».

كان غاو في الواقع تحت المراقبة منذ عام ١٩٨١ بعد نشر كتابه « اكتشافات أولية في فن وتقنية الرواية الحديثة » الذي افتتح النقاش حول الحدائث في الأوساط الأدبية. ففي أوائل ١٩٨٣ تعرضت الحدائث لنقد رسمي يربط بينها وبين الرأسمالية والليبرالية البرجوازية. في هذا الجو، جو القلق الذي يعيشه الكتّاب بعد الثورة الثقافية، عُرضت « محطة الباص » وتوقفت. وفي تلك الظروف قرر غاو الفرار من بكين ليشرع في أوديسة مدتها عشرة أشهر في أعماق الصين، شكّلت نسيج روايته « جبل الروح ».

تمكن بواسطة الهرب من بكين من تفادي الهجمات الضارية التي شنت خلال حملة « تصفية التلوث الأخلاقي »، وفي الوقت نفسه حافظ على صحته الجسدية والعقلية. وفي عام ١٩٨٥ قبل دعوة لزيارة ألمانيا وفرنسا، وما عدا عودة قصيرة إلى الصين في عام ١٩٨٦، أقام غاو في باريس بصورة متواصلة منذ عام ١٩٨٧.

نجح غاو، بفضل معرفته للأدب واللغة الفرنسيين، في الانخراط في الأوساط الأدبية الفرنسية، وجرى تكريمه بوسام الفارس الفرنسي للفنون والآداب في عام ١٩٩٣ كاعتراف بإنجازاته الأدبية. وتبين أعماله التي كتبها بعد استقراره في باريس قدرا كبيرا من النضج. لكن أعماله تشير النقاد الغربيين

الذين يتبنون الموقف « الاستشراقي » ويطالبون الدراما الصينية أن تبقى جامدة بلا تغيير للمحافظة على هويتها الصينية، وهي تزعجهم لأنها لا تشبه الدراما الصينية التقليدية .
يوحي عرض تلك المسرحيات للوهلة الأولى أنها دراما غربية حديثة، ورغم ذلك تبقى مميزة وأجنبية في نظر الجمهور الغربي، ومهما كانت الطريقة التي نصنف بها مسرحياته، المهم أن أعماله منذ استقراره في باريس تخطى بنجاح كبير في مسارح فرنسا وأوروبا. وحقيقة أن أعماله الإبداعية تتكون في معظمها من مسرحيات تُمثل على خشبة، تفسر ضرورة إضافة جوانب أخرى تجعلها مفهومة من جانب الجمهور الغربي .

وقد نالت التقنيات الفردية والمفرطة في التجريب التي يوظفها في أعماله القبول والإعجاب في أوروبا، وُدرجتم إلى لغات مختلفة ليجري تمثيلها في المسرح . نشر المسرح الملكي السويدي في عام ١٩٩٤ ترجمة سويدية لعشر من مسرحياته، قام بها العالم المشهور غوران ماليكفست، بمناسبة اختيار غاو كاتباً للمسرح الملكي . ونالت روايته « جبل الروح » إعجاب نخبة القراء الصينيين (١٩٩٠) لكن القدر الأكبر من الإعجاب جاء من أوروبا بعد الطبعة السويدية لترجمة ماليكفست (١٩٩٢) ومؤخراً بعد الترجمة الفرنسية التي قام بها نويل وليليان دوتريت (١٩٩٥) التي اعقبها إطرء بالغ . ويبدو أن غاو نجح في الحفاظ على حياة إبداعية مفيدة نال بفضلها الشهرة في الوسطين الصيني والأوروبي، كما مؤل مشروعاته الأدبية بواسطة بيع لوحات يرسمها بالحبر الصيني الأسود، وتباع بأسعار مرتفعة في أوروبا وتايوان .

النيقبيض الحاد لهذه الصورة هو ليو زايفو، المقيم في المنفى منذ أحداث ١٩٨٩ . تعرّض زايفو، عندما كان مديراً لهيئة البحث الأدبي في أكاديمية العلوم الاجتماعية في بكين، ورئيساً لتحرير مجلة « النقد الأدبي » لهجوم عنيف من جانب السلطات، بفضل تحليله للذاتية في الأدب وشخصية الإنسان، كما فُرضت عليه الإقامة الجبرية لعدة أشهر في عام ١٩٨٥ ، وتسببت كتاباته النقدية عن الثقافة الصينية خلال الحركة الطلابية عام ١٩٨٩ في وضعه على القائمة السوداء، فغادر على مضض الأرض الصفراء التي تحببني لكنها تخلّت عني .

لم تكن حياة ليو في المنفى مريحة كحياة غاو، فقد عاش على معونة منح البحوث الأكاديمية (جامعات شيكاغو وكوليرادو وستوكهولم) وعائدات كتاباته الغزيرة، لكن مقابلة أجراها مؤخراً مراسل من هونغ كونغ تُظهر لنا روحاً غاضبة جرحتها تجارب شخصية وما زالت تعاني عذاب المنفى خارج بلادها . كما تؤكد كتاباته نفسها هذا الغضب، فبعد سنتين من العيش في المنفى يتذكر بصورة تفصيلية دقيقة ما لحقته الثورة الثقافية من خراب بتلك الحدة اللاذعة التي تسم كتاباته :

« كانت الحياة مقرونة بالجوع والخوف، لكنها كانت مقرونة بالبربرية والجنون، أيضاً . جيلنا كان مغرماً بالقتال، ومدمناً على القتل . جيل تقع على عاتقه جرائم كثيرة، ينطوي كل قلب من قلوبنا على سفر للجرائم، وعلى لسعات السوط الذي نزل بالآخرين، وآخرين نزلوا بسياطهم في آخرين . لم يكن طعامنا الروحي خشناً وحسب، بل كان ممزوجاً ببارود الكلمات الثورية، حتى أن أجسادنا انطوت على مواد لغوية سامة ورائحة البارود . بطوننا كانت متخمة بأفكار شائكة، لو لم نتخلص

منها بالقتل لاختنقنا .»

يعتقد ليو زايفو أن الفقر جعل الناس غلاظ القلوب، منحهم شجاعة ابتلاع الجردان، وأشجار البتولا، وحتى لحم وأرواح بني جنسهم. منحت الغابة العذراء الكبيرة في قريته الأصلية الظل والحماية للناس على مدار أجيال، لكن القرويين جعلوها تربة حمراء.

هل يلومهم لأنهم قطعوا شجر الغابة، هل يلومهم لأنهم أرادوا البقاء على قيد الحياة؟ يعترف بأنه في عام ١٩٥٨ كان واحدا من النمل الأحمر الذي عرّى الجبل خلال أيام قليلة:

« تحوّل الجميع في تلك الأيام إلى شعراء وثوريين ونمل أحمر مسه الجنون.. أنا، أيضا، كنت نملة حمراء مسها الجنون أحمل راية حمراء على كتفي وأنشد أناشيد الحرب.»

لم تغب الدلالة الرمزية لصورة النمل الأحمر التدميرية والجبال الخضراء التي أصبحت حمراء عن أذهان النقاد في الصين، لذلك قالوا عنه «عاهر يبحث عن الطهارة ويتهجم على الأرض التي أنجبتته». ومع ذلك، لا ينبغي القول أن النقد ناد في الصين وحدهم يمارسون الضغط على الكاتب. فالظروف المحيطة بمسرحية غاو المكوّنة من فصلين «فرار» (١٩٩٠) مثال جيد.

تجري المسرحية في مستودع مهجور بعد صدور أمر للدبابات بالزحف إلى ميدان تيان آن مين يوم الرابع من حزيران عام ١٩٨٩. المسرحية باردة وساخرة، ولا أثر لبلاغة الحماسة فيها سواء تجاه المتظاهرين أو السلطات. يلجأ شاب وفتاة كانا في الميدان بين المتظاهرين إلى المستودع، ينجذبان إلى بعضهما البعض بفعل الظلام والخوف، رغم أن كليهما غريب بالنسبة للآخر.

يقطع الوصل بينهما وصول كهل تطارده السلطات، أيضا. يتكلم غاو من خلال تعليقات الرجل الساخرة. يخرج الشاب من المخزن، وتُسمع أصوات رصاص، يعتقد الكهل والفتاة أن الشاب قد مات. وتحت جناح الظلام تأخذ الشابة زمام المبادرة، فيمارسان الجنس، بعد مقاومة واهية من جانب الكهل.

هاجم أحد النقاد في الصين المسرحية باعتبارها «عملا لا يتحلى بالمسؤولية» لكاتب في الخارج» لم يعيش شخصيا أحداث الرابع من حزيران، كما يوصف سلوك البطل في المسرحية «بالمنحل». لكن الأسوأ من ذلك أن مجموعة الدراما الأميركية التي طلبت من غاو كتابة المسرحية لم يعجبها غياب الطلاب الأبطال، وطلبت من الكاتب إجراء تعديلات. فقام غاو بدفع تكاليف الترجمة وسحب المخطوطة.

ثمة خط فاصل في نظر غاو بين الأدب والسياسة. الأدب مسألة تهتم بالفرد، الذات، بينما تهتم السياسة بالإرادة الجمعية ونكران الذات. وقد دفعته تلك الحادثة إلى نشر أفكاره في كتب «مذكرة موجزة من باريس» (١٩٩١) حول الإبداع الأدبي، في الأدب الصيني خاصة، و«أسطورة الشعب وجنون الفرد» (١٩٩٣) و«بلا لوازم ism» (١٩٩٣).

حول موضوع الفصل بين الأدب والسياسة، يقدم كتاب ليو كانغ «الذاتية، الماركسية، والنظرية الأدبية في الصين» تحليلا فذا لفكرة ليو زايفو عن الذاتية في الأدب، وخاصة تأثير أفكار لي جيهو الجمالية على ليو زايفو، وعلى جيل كامل من المثقفين. ومع ذلك، يؤكد كانغ أن التركيز على الذات

في أدب ليو زايغو وآخرين رفع من شأن الذات لأسباب سياسية غير مباشرة، أي لغرض تعزيز الأنا. ورغم أن النظريات مفيدة كأدوات في التحليل، إلا أن أدوات القياس التي تستخدمها تُسقط اختلاف الناس واختلاف الأزمنة، أحيانا: تحاول أداة القياس جعل الواقع ينسجم مع النموذج بصرف النظر عن الفرد موضوع الفحص. ويبدو أن وجهة نظر ذات نزعة جمعية جديدة يجري تأسيسها لتجاوز الأنا الفردي.

يتأمل غاو شينغجيان في « أسطورة الأمة وجنون الفرد » كيف أضرت الروح الوطنية بالتطور الأدبي في الصين في الأزمنة الحديثة. فمنذ فترة الرابع من مايو، اعتبر المثقفون الصينيون، بما فيهم الكتاب، أنفسهم ناطقين باسم الشعب، وبهذه الطريقة أنكروا حقوقهم كأفراد. فقد جعلت الروح الوطنية والقومية الصينية تحقيق حقوق الإنسان، والاعتراف بحركة الفكر خاصة، مسألة بالغة الصعوبة. كان المثقفون الصينيون قادرين على معارضة النظام الأخلاقي التقليدي بشجاعة وكذلك سلطة البيروقراطية السياسية، لكنهم كانوا عاجزين عن مواجهة الخرافة الحديثة للأمة. تقوم هذه الخرافة في وعي قومي جمعي أكثر عمقا من الظاهرة الأخلاقية. وتعتمد في قوتها على غريزة البقاء البدائية. فبعد انهيار النظام الإقطاعي الإمبراطوري، تحوّلت الأخلاق الإقطاعية القائمة على الولاء للحاكم إلى روح وطنية قومية مصابة بمس معنوي وأخلاقي.

وفي تحليله لتطوّر الأحداث في الصين في عهد دينغ شياوبينغ، يرى غاو أن تراخي قبضة السيطرة على الأدب معناه فوز المثقفين الصينيين بقدر محدود من الفضاء. وفي سياق كفاحهم من أجل الديمقراطية، وانعتاق الفرد، ووعي الذات، عاد المثقفون الصينيون إلى الواجهة مرة أخرى. ويرى أن فلسفة نيتشه عن الرجل الأعلى والمشاعر الرومانسية لتخليص العالم تصل إلى إحدى الذرى العالية في ممارسة المثقفين الصينيين لدورهم التاريخي كأبطال للشعب أو شهداء.

لا يعارض غاو انخراط المثقفين في السياسة بل يحيل المشاركة السياسية إلى حق الاختيار الفردي. فإذا انخرط جميع المثقفين الصينيين في السياسة سيكون مصيرهم، آنذاك، نفس مصير المثقفين خلال فترة الرابع من مايو، أي الانتحار الجماعي. وبينما يعبر عن تقدير عميق للعديد من المثقفين الذين ضحوا بحياتهم من أجل الشعب ومن أجل رفاهيته، ويتعاطف أيضا مع الذين دخلوا السياسة وضحوا بهذه الطريقة بحيواتهم الأكاديمية والإبداعية.

من سوء حظ الأدب أن الكاتب لو شوم سحقت الموت على يد السياسي لو شوم. من الواضح بالنسبة لـ لو شو أن الأمر لم يكن من قبيل سوء الحظ بالضرورة، لكنه ربما كان مصدرا للندم.

ككاتب مبدع يرى غاو شينغجيان خيارا واحدا فقط، الفرار. في مواجهة السلطة، والرأي العام، والمواظب الأخلاقية، ومنافع الحزب والجماعة، للحفاظ على الجدوى الشخصية، والتماسك الشخصي، والاستقلالية الفكرية، أي الحرية، ليس للفرد من خيار سوى الهرب. بالهرب، فقط، يستطيع الإنسان الحفاظ على تماسك الذات واستقلاليتها. البديل إما التعفن، أو السحق بواسطة نقد الجماهير، الغرق والانجراف مع الموج، أو معاناة العذاب حتى آخر العمر من المجد الفارغ، في غربة عن كل ما تعنيه الذات.

تردد فكرة الهرب باستمرار في أعمال غاو شينغجيان . فهي ما يقترحه من حل على الفرد المحاط بالجموع، حتى لو كانت مجرد شخصين . الصفحات الستمائة وخمسون في روايته جبل الروح تتيح له فحص العديد من جوانب معنى أن يكون الإنسان محاطا بالناس، أما في مسرحية « فرار » الموصوفة سابقا فيجري تصوير هذا الأمر ببراعة . ظهرت الأحداث المساوية لتيان آن مين أمام العالم على شاشات التلفزيون يوما بعد يوم، تمثل تلك الصور إلى جانب الخلفية المذكورة في المسرحية بعدا اضافياً للقراء الذين كانوا في الميدان في ذلك الوقت . تنجح هذه المسرحية القصيرة المكوّنة من فصل واحد في تفحص الجوانب المختلفة للسلوك الإنساني، لكن العلاقة بين الفرد والجماعة هي ما يهم البحث الحالي . يقول الرجل الكهل أن يذهب الإنسان إلى الهجوم دون فهم لاستراتيجيات التنظيم والتراجع، يحتم عليه ألا ينخرط في السياسة، وإلا سيكون مجرد ضحية في المغامرة . ينتقده الشاب بعنف لأنه لم يتحول إلى قائد طالما يستطيع التنبؤ بكل هذه الأشياء . وهذا جوابه البسيط :

الكهل : « قلت لك من قبل بأنني مجرد متفرج، أمر أحيانا قرب الأحداث، وفي أحيان أخرى أجد نفسي منجرفا في أشياء . تحتاحنى المشاعر، وأحيانا أتكلم . هذا كل ما في الأمر . لدى أشياءي الخاصة، أنا مريض من السياسة منذ وقت طويل، لا أملك مواهب القائد، ولا تتملكني رغبة أن أكون كذلك . ثمة الكثير من القادة، وأخشى توسيخ يديّ » .

يرى الشاب نفسه بوضوح في وضع بطولي ويتهم الكهل (صادقاً) بأنه ليس عضواً في الحركة من أجل الديمقراطية، وأنه مجرد متفرج . يستعرض الشاب أمام الشابة، الأكثر ميلاً من ناحية فكرية لما يقوله الكهل (التي تنجذب إلى الكهل جسدياً، أيضاً، بفعل ظروف الظلام والخوف من الموت) . الشابة : وإذا كان مجرد متفرج ؟ ألسنا مطاردين ؟

الكهل : تمام . الهرب من مطاردين مصيرك، ومصيري، ومصيره أيضاً . الهرب من المطاردة قدر الجنس البشري .

وفي حين يواصل الكهل الكلام عن رغبته في ألا يكون مجرد بيدق في لعبة، أو ضحية استغلال من أحد، وأن السبب إصراره على حريته في الفعل، لذلك اختار الهرب، يصبح الشاب عدوانياً ويتهم الكهل (صادقاً) بالتهرب من الحركة من أجل الديمقراطية . يكون جواب الكهل أنه يتجنب جميع المواقف التي تنطوي على ما يسمى الإرادة الجمعية . هذا بدوره يُغضب الشاب : ولكن ماذا عن الأمة والشعب، هل تكتفي بالفرجة بينما الأمة والشعب يتعرضان للتدمير ؟ الكهل : أي أمة ؟ أمة من ؟ هل تأخذ على عاتقها المسؤولية عني وعنك ؟ ولماذا أحمل مسؤولية تجاهها ؟ مسؤوليتي تجاه نفسي فقط .

الكهل : أنقذ نفسي، فقط . إذا تحطّم العرق فإنه يستحق ما أصابه، أليس ذلك ما تحاول جري للاعتراف به ؟ ما هي أسفلتك الأخرى ؟ هل انتهي التحقيق ؟ .

ترتك تلك الأسئلة الشاب في حيرة من أمره . السؤال الضمني : أليس ما يفعله نوع من الملاحقة والاعتداء على حقوق الفرد ؟ أليس هذا موضوع مظاهرات الحركة من أجل الديمقراطية ؟ في « بلايات » يجرى نقاش معمّق للصراع بين إرادة الفرد وإرادة الجماعة، وما يعنيه الأمر بالنسبة

للكتاب، وقد كان الصراع موضوع محاضرة غاو في مؤتمر للأدب الصيني خلال ٤٠ سنة، عقد في تاييه. فقد لاحظ أن مبدأ لوشون « لربط جميع الأشياء بلازمة ism » ليس مسألة سيئة في حد ذاتها، بقدر ما يتعلق الأمر بالأفكار الغربية، لكن الكتاب الصينيين بالغوا كثيرا في استحضار كل لازمة أوروبية معروفة. فلا حاجة للسير في الطرق نفسها التي سار عليها الأدب الغربي: ما أن يُدوّت الكاتب اللازمة ism لا تعود كما كانت في الأصل. لذا من غير المجدي نقاش اللازمة أكثر من ذلك أو الإصرار على « رفع يافطات الآخرين على أكتافنا ».

مرّة أخرى، تلك خلاصات استمدها غاو من تجاربه الشخصية. لذلك، سمي « بالحدائي » في عام ١٩٨١ بعد نشر « اكتشافات أولية في فن وتقنية الرواية الحديثة » وبصاحب مسرح العبث عام ١٩٨٣ مع ظهور « محطة الباص » و « بالفطري » عام ١٩٨٥ بعد « الرجل البرّي » و « بالرجعي » عام ١٩٩٠ بعد « فرار ». لكنه يرفض كل تلك التسميات، ويعلن عدم التزامه بأي لازمة ism مهما كانت، سواء في الأدب أو السياسة.

« في الوقت الراهن لتحلل الأيدولوجيا، يصبح التساؤل، بالنسبة للفرد، الموقف الوحيد الممكن للحفاظ على استقلاليتة الروحية. هذا، أيضا، موقفي تجاه الأشياء التي تنال الكثير من الإعجاب والموضة - الحركات الجماهيرية والذائقة الشعبية - مثلها في تجربتي مثل ما يعرف بالذات، لا تستحق العبادة، ولا تستحق المعتقدات الخرافية، بالتأكيد ».

وككاتب يعيش في المنفى، يرى غاو أن وسيلته الوحيدة للخلاص الذاتي، هي الفن والخلق الأدبي. ذلك لا يعني تحوّل له إلى مدافع عن الأدب الصافي الذي يدعوه « بالبرج العاجي المنفصل تماما عن المجتمع ». فالإبداع الأدبي في نظره تحدى وجود الفرد للمجتمع. أهمية التحدي قليلة الأهمية، فما يهم هو الموقف.

ويعترف غاو أن الأدب يستطيع تحقيق الحرية عندما يفصل نفسه عن اعتبارات المكاسب المادية. الحرية رفاهية إنسانية بعد تلبية الحاجات الأساسية من أجل البقاء، ووجود الحاجة للأدب مصدر فخر للكاتب والقارئ. تلك هي الطبيعة الاجتماعية للأدب. الأدب، في نظره، يؤسّس الأفق، ينتقد، يتحدى، يقلب أشياء، ويتجاوز. لكن حصر الأدب في الإطار الضيق لسلسلة من الوظائف السياسية، أو القواعد الأخلاقية، وتحويله إلى دعاية سياسية، وتعليمات أخلاقية، وحتى إلى سلاح ضد الأحزاب السياسية المنافسة، كان من سوء حظ الأدب. لم يتمكن أدب الصين الشعبية من تحرير نفسه بعد. فمنذ بداية القرن العشرين مرّت الصراعات السياسية الأدب الصيني. وفي الوقت الحاضر يتمكن الكتّاب الصينيون، للمرة الأولى، من النطق بأصواتهم الخاصة.

« الأدب من حيث الجوهر مسألة شخصية وفردية تماما. المهم ألا يُقحم نفسه على آخرين، وألا يقبل بقيود تفرض عليه، بصرف النظر عما تتسمى به تلك التقييدات من أسماء، سواء كانت أسماء أمة أو حزب أو عرق أو شعب. ففي تمكين تلك الإرادات الجمعية المجردة من وسائل القوة ما يعني موت الأدب ».

وكما ذكرنا من قبل، يفتتح غاو كتابه « بلا لوازم » مشيرا إلى عبارة لليون زايغو في « وداع الآلهة »

أن الوقت قد حان لخروج الأدب الصيني من ظلال الآخرين، وتوديع الآلهة. ويعقب ليو زايفو أن النقد الأدبي الصيني الحديث، الذي كان مثاليا وتقدميا، أخلى مكانه لحالة تتسم بالفقر والعبث والحيرة، وذلك لأن المدارس النقدية المختلفة في القرن العشرين، منذ دراسات ليانغ كيتشاو عن الرواية في نهاية القرن التاسع عشر وحتى دراسات هو شي وزاو زورين في فترة الأربعين من مايو كانت «مسروقة» من الخارج. يعترف زايفو أن هذا القول يبدو جارحا، لكنه يصر على اعتباره السبب الحقيقي، ويستشهد بمقالتي لو شون «ترجمات صعبة» و«الطبيعة الطباقية للأدب» لتبرير استخدامه لكلمة «مسروق».

«يقارن الناس عادة الثوري بشخصية بروميثيوس الأسطورية، الذي لم يشعر بالندم، لأنه سرق النار من أجل الناس، عندما عدّ به إله السماء. تتساوى الشخصيتان من حيث التصميم، ومع ذلك عندما نسرق النار من بلدان أخرى، نستهدف طهي لحمنا الخاص، معتقدين أن إمكانية تحسين الطعم ستفيد أكل الطعام، ونحن من جانبنا، بدرجة أقل، بددنا أجسادنا بلا جدوى».

يؤكد ليو زايفو أن لو شون كان رجلا نزيها اعترف «بسرقته للنار»، كما يعترف أن أعمال السرقة الأولى كانت تستهدف تنوير الناس. ورغم انطواء الأمر على سرقة، إلا أن الغرض كان شريفا. لكن «السارقين» في وقت لاحق «سرقوا القشر» واستخدموا مختلف اللوازم ism الأجنبية لتزيين وجوههم بما يمكنهم من إخافة الناس. يالها من نتيجة عبثية ومضحكة.

يلاحظ ليو، أيضا، أن السجلات الأدبية في الصين، كانت ما جرى من عراك في البلدان الأخرى: سواء بين أفلاطون وأرسطو، أو زولا وهوغو، أو تشيرنيشفسكي وفرويد. وهي في الواقع ليست سجلات أكاديمية صينية أصيلة. لم تجر تعديلات إبداعية على تلك النظريات الأدبية الأجنبية لأن الصينيين يفتقرون إلى لغتهم النظرية الخاصة لممارسة تفكيك مستقل لتلك النظريات، وهم يفتقرون حتى إلى الموضوعات التي تخصهم والسرديات المناسبة لتلك النظريات.

«بعبارة أخرى، عاشت النظريات الأدبية الصينية لمدة قرن فعليا في ظلال الآخرين، وتاهت في سجون مفاهيم ومحددات أشخاص آخرين. نالت وجودية سارتر فترة من الشعبية في الصين لأن الناس أحبوا مفهومها عن «الآخر سجن الأنا»».

يكشف هذا الوضع، كما يقول زايفو «ظاهرة نفسية أساسية في صين القرن العشرين: يشترك المثقفون الصينيون في القرن الحاضر، بما فيهم الكتّاب والمنظرون، في فكرة مفادها أنهم يعيشون في السجون الكلية القدرة للآخرين. لذلك «الخروج من سجن الآخرين» من أهم أهداف الأدب الصيني في نهاية القرن العشرين. ويلاحظ أن العديد من كتّاب الصين الشعبية عبروا طقس «وداع الآلهة» الذي يعني التخلص من الأنماط السلوكية والسلوكية السائدة في أواسط القرن، التي جرى دمجها في القلب والعقل.

وداع الآلهة يعني أولا،

وداع إله الثورة، أي التمرد على طغيان الأعمدة السماوية. طغيان استخدام منهج التحليل الطبقي للعثور على « حلول أساسية » للمشاكل الاجتماعية، بما فيها المشاكل الثقافية. وفي النظرية الأدبية استخدام مفاهيم الصراع الطبقي الخشنة والفتحة لفهم الأدب، ولتدمير الأدب. ثانيا، وداع الإله الذي « يرتق السماء » أي الذي يرتق القوانين القديمة. تجلّى هذا الأمر في النظرية الأدبية من خلال استحضر الصيغ الأساسية « المسروقة » من كتب نصوص النظرية الأدبية لروسيا السوفياتية، وترقيعها لتصبح صالحة للاستخدام.

ثالثا، وداع بروميثيوس، سارق النار، الذي تسبب في دعم كثير من اللوازم ism لحل المشاكل. تجلّى هذا الأمر في النظرية الأدبية من خلال النظر إلى أيديولوجيات سياسية وأدبية مستوردة كأدوات للخلاص.

كما يؤكد ليو أن نقد الأدب الصينيين قد أدركوا بالفعل أن الأباطرة الروحيين في صين القرن العشرين هم من صنع الأجنب، بعضهم من الألمان وبعضهم من الروس. يصدق الأمر نفسه على النظرية الأدبية، فالأباطرة من الروس والألمان، لكن بعضهم مصنوع في فرنسا وأميركا، أيضا. تسبب هذا الوضع في حرمان النظرية الأدبية الصينية من الطاقة الإبداعية والنتيجة هي ذلك النقاش للأدب الذي غالبا ما يكون نقاشا لمشاكل آخرين. فتلك النقاشات « مستنسخة » عن الأصل. لذلك، دعوة ليو لتوديع الآلهة، هي دعوة للتوقف عن العيش في ظل آلهة شعوب أخرى، والعيش بدلا من ذلك في كينونة مستقلة تتجاوز الآلهة المذكورة. بهذه الطريقة يمكن « المبادرة بطرح » أشياء و« نقاش مشاكلنا الخاصة ». هكذا يكتب ليو بقناعة وتفاؤل عن الأدب الصيني:

« في مستقبلنا سنتعلم بفعالية بالتأكيد ونستوعب إنجازات الجنس البشري، ولكن لا أعتقد أن من الممكن بعد الآن خضوعنا لأباطرة روجيين صنعهم الناس في بلدان أخرى ». بلو زايغو أفكاره حول « الخروج من سجون الآخرين » في وقت لاحق، ففي نقاشاته الطويلة مع لي زيهو، التي نشرت مؤخرا بعنوان « وداع الثورة » (١٩٩٥) يصر على الذاتية في الأدب وعلى فصل الأدب عن السياسة. وإذا لم يكن قد تخلى عن مبادئه العامة، وأعتقد أنه لم يفعل، فهذا يعني أنه اختار أن يلزم نفسه بالسياسة، وأن يقلل من الوقت المكرّس للكتابة الإبداعية. من الواضح أنه خرج من سجون الآخرين من خلال رفضه لما يقدمه الغرب من حلول لمشاكل الصين، ولكنه اختار - من ناحية أخرى - الدخول الطوعي في السجن الذي يفرضه المثقف الصيني التقليدي على نفسه لممارسة دوره السياسي في المجتمع. ولن يتمكن زايغو إلا في تلك اللحظات العابرة التي يكرسها للكتابة الإبداعية من تحقيق الحرية الشخصية في الأدب.