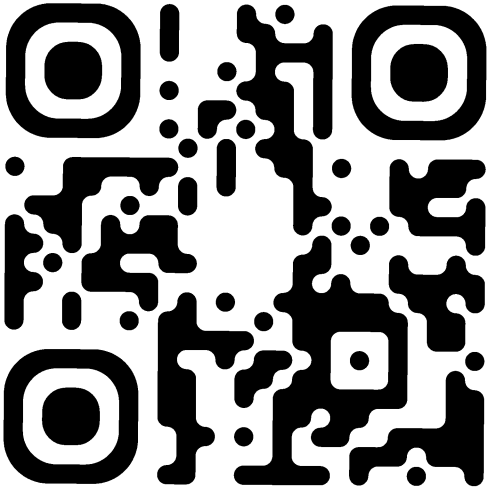
هاروكي موراكامي

مكتبة

مِهنَتي هي الرِّواية

ترجَمة: أحمَد حسن المعيني

دار الآداب



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة

مهنتي هي الرواية

مهنتي هي الرواية

هاروكي موراكامي/كاتب ياباني

الترجمة عن الإنكليزيَّة: أحمد حسن المعيني

الطبعة الأولى عام 2024

SHOKUGYO TOSHITE NO SHOSETSUKA

(Novelist as a Vocation)

Copyright © 2015 by Harukimurakami Archival Labyrinth

Originally published by Switch Publishing Co., Ltd.

ISBN 978-9953-89-767-7

مكتبة

t.me/soramnqraa

دار الآداب للطباعة والنشر

للمزيد من المعلومات عن دار الآداب الرجاء زيارة موقعنا:

www.daraladab.net

يمكنكم التواصل معنا على البريد الإلكتروني:

info@daraladab.net

rana.adab@gmail.com

Facebook: Dar Al Adab Instagram: @daraladab Twitter: @DarAlAdab

هاروكي موراكامي

مكتبة
t.me/soramnqraa

مهنتي هي الرواية

الترجمة عن الإنكليزيَّة: أحمد حسن المعيني

دار الآداب بيروت

تصدير

مكتبة
t.me/soramnqraa

لا أعرف تحديدًا متى بدأتُ أكتب المقالات التي جمعتُها في هذا الكتاب، لكنِّي أتصوَّر أنَّ ذلك كان في حوالى العام 2010.

جديرٌ بالذكر أنَّ هذا الكتاب نُشِرَ في اليابان في العام 2015، ما يعني وجود فجوةٍ زمنيَّةٍ قدرها سبعُ سنواتٍ بين ذلك التاريخ وظهور الترجمة الإنكليزيَّة، في العام 2022. يهمُّني أن يُدرك القارئ هذه النقطة؛ فخلال تلك السنوات السبع مررنا بأحداثٍ جسيمة، من بينها جائحةُ كورونا، وحروبٌ نشبت حول العالم. وقد دفعتْنا تلك الظروف إلى إجراء بعض التغييرات الكبيرة في حيواتنا، غير أنَّ ما جاء في هذه المقالات لا يعكس تلك التغييرات بالضرورة، ولا التغييرات التي مررتُ بها شخصيًّا. ما تحمله المقالات، إذن، هو أفكاري ومشاعري حتى وقت نشرها في العام 2015.

***

لطالما أردتُ أن أتحدَّث عن تجربتي في كتابة الرواية، وعن معنى أن أكون روائيًّا طيلة هذه السنين. لذلك بدأتُ أخطُّ أفكاري، شيئًا فشيئًا، بين التزاماتي الأخرى، وأرتِّبها حسب الموضوع. فلم أكتب هذه المقالات وفقًا لطلبٍ من أحد الناشرين، وإنَّما بمبادرةٍ منِّي، فهي أشياء كتبتُها من أجل نفسي.

كتبتُ المقالات الأولى بأسلوبي المعتاد (الظاهر في هذه السطور)، لكنَّني حين أعدتُ قراءتها بدت لي جافَّةً ومُتكلِّفةً إلى حدٍّ ما، فلم أقتنع بما كتبت. لذلك حاولتُ أن أكتبها كما لو كنتُ أتحدَّث إلى الناس مباشرة، فأصبح من الأسهل عليَّ أن أكتب (أتحدَّث) بسلاسةٍ وصدقٍ أكبر، وهذا ما دفعني إلى أن أوحِّد المقالات كلَّها في أسلوبٍ أقرب إلى كتابة كلمة [تُلقى أمام جمهور]. تصوَّرتُ نفسي أتحدَّث في قاعةٍ صغيرةٍ إلى ثلاثين أو أربعين شخصًا تقريبًا، وأعدتُ كتابة المقالات بنبرةٍ أكثر حميميَّةً تناسب هذه الأجواء. على أنَّني لم يسبق لي أن قرأتُ هذه المقالات على هيئة كلمةٍ أمام أحد.

ما الذي يمنع؟ الحقيقةُ أنَّني أشعر بشيءٍ من الحَرَج حين أتحدَّث عن نفسي، وعن تجربتي في كتابة الرواية، هكذا، علانيَّة؛ إذْ تتملَّكني رغبةٌ قويَّةٌ في العزوف عن شرح رواياتي للآخرين، ذلك أنَّ الحديث عن كتبي يبدو لي دائمًا نوعًا من الاعتذار، أو التفاخر، أو ما يشبه التبرير. يتولَّد لديَّ هذا الانطباعُ دائماً، مهما حاولتُ ألَّا أبدو كذلك.

يخطر لي أنَّني قد أجد فرصةً للحديث عن ذلك أمام الناس ذات يوم، أمَّا الآن فيبدو الأمر سابقًا لأوانه. ربَّما أفعل ذلك حين أتقدَّم في السنِّ أكثر. لهذا السبب وضعتُ الأوراق التي كتبتُها في دُرج، وظللتُ

أعود إليها من وقتٍ إلى آخر، فأعيد كتابة بعض المقاطع. كان الوضع من حولي (وأقصد ظروفي الشخصيَّة والاجتماعيَّة) يتبدَّل تدريجيًّا، كما هي الحال مع تفكيري وشعوري تجاه الأشياء، ولهذا السبب تختلفُ النسخة الأولى التي كتبتُها في البداية اختلافًا تامًّا عن النسخة النهائيَّة، في نبرتها، وفي الحسِّ الذي تحمله. بيد أنَّ مواقفي الأساسيَّة وطريقة تفكيري لم تتغيَّرا على الإطلاق، وأكاد أشعر بأنَّني ظللتُ أعيد آرائي نفسها منذ بدأتُ الكتابة حتّى هذه اللحظة. فحين أقرأ ما قلته قبل حوالى ثلاثين سنةً أتفاجأ، وأقول في نفسي: «هذا بالضبط الذي أقوله الآن!».

أعتقد إذن أنَّ الأشياء التي جمعتُها هنا هي نفسها التي ظللتُ أكتبها وأقولها مرَّةً بعد مرَّة (باختلاف الطريقة مع مرور الزمن). لعلَّ قرَّاءً كثيرين سيقولون في أنفسهم: «وكأنَّني قرأتُ هذا في مكانٍ آخر من قبل». فإنْ كنت، عزيزي القارئ، واحدًا من هؤلاء، أرجو أن تغفر لي ذلك. ثمَّة دافعٌ آخر لنشر «الكلمات غير الملقاة» هذه، وهو الرَّغبة في أن أجمع كلَّ الأشياء التي قلتُها في أماكن متفرِّقة، وسوف يسعدني أن يعدَّها القرَّاء نظرةً شاملة (في الوقت الحالي) على آرائي حول كتابة الرواية.

ظهر النصف الأوَّل من هذا الكتاب في سلسلة مقالاتٍ نُشرت في مجلَّة «مَنكي بزنس» (*Monkey Business*). أطلق موتويوكي شيباتا هذه المجلَّة في العام 2008 (على أمل أن تشكِّل نوعًا جديدًا حميميًّا من المجلَّات الأدبيَّة)، وطلب منِّي أن أكتب شيئًا فيها. وافقتُ، وسلَّمتُه قصَّةً قصيرةً كنتُ قد انتهيتُ لتوِّي من كتابتها. ثم خطرتْ لي فكرة، وقلتُ له: «أتعرف؟ لديَّ كلماتٌ شخصيَّةٌ كتبتُها، ما رأيكَ أن تنشرها في سلسلةٍ إن كانت لديْكَ مساحةٌ كافية؟».

وهكذا ظهرت الفصول الستَّة الأولى في الأعداد الشهريَّة من المجلَّة. كانت مَهمَّةً سهلة؛ فكلُّ ما كان عليَّ فعله مع كلِّ عددٍ جديدٍ هو أن أعود إلى شيءٍ كتبتُه مسبقًا، واحتفظتُ به في دُرجي. يحتوي هذا الكتاب على أحد عشر فصلًا، نُشِرَت الفصول الستَّة الأولى منها في المجلَّة كما أسلفتُ، لكنَّني كتبتُ الفصول الخمسة الأخرى من أجل هذا الكتاب خصِّيصًا.

أتصوَّر أنَّ هذا الكتاب سيُعَدُّ نوعًا من «المقالات السِّيَرِيَّة»، لكنَّه في واقع الأمر لم يُكتَب على هذا الأساس. ما كنتُ أسعى إليه هو أن أكتب (بأكثر الطرق عمليَّةً وواقعيَّة) عن المسار الذي اتَّبعتُه بوصفي روائيًّا، والأفكار والخواطر التي حملتُها معي أثناء ذلك. على أنَّ كتابة الروايات لا يمكن أن تخلو من التعبير عن الذات، ما يعني أنَّكَ حين تتحدَّث عن عملية الكتابة فلا مفرَّ من الحديث عن نفسك.

وكي أكون صادقًا، فإنِّي لا أعرف ما إذا كان يمكن لهذا الكتاب أن يصبح دليلًا إرشاديًا، أو مدخلًا يساعد من يرغبون في كتابة الرواية. أقصد أنَّني من أولئك الأشخاص الذين لديهم طريقةٌ خاصَّةٌ جدًّا في التفكير، ولا أدري إلى أيِّ حدٍّ يمكنك أيُّها القارئ أن تستخلص قواعد عامَّةً من تجربتي، أو أن تطبِّق طريقتي في الكتابة والحياة. أنا لا أكاد أعرف كتَّابًا آخرين، ولذلك لا أعرف كيف يكتبون، ولا سبيل لديَّ للمقارنة. بالنسبة إليّ، هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنني أن أكتب بها، ولذلك سأتحدَّث عنها. الأكيدُ أنِّي لا أبشِّر بها بوصفها الطريقة الأمثل لكتابة الرواية. ربَّما تستطيع أن تطبِّق بعض الأشياء منها، في حين أنَّ هنالك أشياء قد لا تناسبك. ومن نافل القول إنَّك إذا تحدَّثتَ إلى مئة روائيّ، فسوف تحصل على مئة طريقةٍ مختلفةٍ

لكتابة الرواية. يهمُّني أن يُدرك كلُّ قارئٍ هذا الأمر، كي يصل إلى استنتاجاته الخاصَّة.

وثمَّة شيءٌ أودُّ أن يستوعبه القارئ، وهو أنَّني في نهاية المطاف **شخصٌ عاديٌّ جدًّا**. أؤمن بأنَّ لديَّ قدرةً متأصِّلةً على كتابة الرواية (وإلَّا لم أكن لأستطيع الاستمرار في كتابة الروايات طيلة هذه السنوات)، لكنَّني مع ذلك واحدٌ من أولئك الأشخاص العاديِّين الذين تجدهم في أيِّ مكان. لستُ من النوع الذي يبرز ويتميَّز إن تجوَّل في المدينة، بل من النوع الذي دائمًا ما تُقدَّم له أسوأ الطاولات في المطاعم. ولا أعتقد أنَّ أحدًا كان سيلاحظ وجودي أصلًا لو أنَّني لم أكتب الروايات. كنتُ سأعيش حياةً عاديَّةً رتيبة، على نحوٍ عاديٍّ للغاية، ففي حياتي اليوميَّة لا أكاد أنا نفسي أستشعر كوني كاتبًا.

ولكن بما أنَّني أملك نصيبًا من القدرة على كتابة الرواية، وبما أنَّ الحظَّ وقف إلى جانبي نوعًا ما، مع عزيمةٍ قويَّةٍ أثبتت جدواها (أو لعلَّنا نسمِّيها استمراريَّة)، فقد استطعتُ أن أمتهن كتابة الرواية أكثر من خمسةٍ وثلاثين عامًا. لا يزال هذا يدهشني حتى يومنا هذا. أقولها بصدق. وما أردتُ أن أتحدَّث عنه في هذا الكتاب هو حسُّ الدهشة هذا، والرغبة القويَّة (أو الإرادة) في الحفاظ على نقاء ذلك الحسّ. ولعلَّ السنوات الخمس والثلاثين الماضية كانت سعيًا حثيثًا للحفاظ على حسِّ الدَّهشة ذاك. هذا ما أشعر به بالتأكيد.

آخر ما أودُّ الإشارة إليه هنا هو أنَّني لستُ من أولئك الذين يجيدون التفكير في الأشياء باستخدام العقل وحده. لا أجيدُ الجدال المنطقيَّ أو الفكر التجريديّ، والطريقة الوحيدة التي أستطيع بها أن أفكِّر

في الأشياء على نحوٍ مرتَّبٍ هي أن أكتبها. حين أحرِّك يدي وأنا أكتب، وأعيد قراءة ما كتبتُه، مرَّةً بعد أخرى، ثم أعيد الصياغة، عندها فقط أستطيع أن أستجمع أفكاري وأستوعبها مثل بقيَّة الناس. فحين كتبتُ المقالات الواردة في هذا الكتاب، وأعدتُ كتابتها مرَّةً تلو الأخرى، تمكَّنتُ من التفكير بطريقةٍ منهجيَّةٍ أكثر، والوصول إلى منظورٍ أوسع لنفسي، وللروائيّ [كمهنة]، ولنفسي بوصفي روائيًّا.

من هنا، لا أملك إلَّا أن أتساءل عن حجم المنفعة التي سيجدها القارئ من كتابةٍ شخصيَّةٍ كهذه، منغمسةٍ في الذات (أقرب إلى توثيق تفكيرٍ شخصيٍّ منها إلى رسالة). وسأكون في غاية السعادة إن تبيَّن أنَّها نافعة، وإن بقدرٍ قليل.

(كُتِبَ هذا التصدير في حزيران/يونيو 2015، وجرى تحديثه في حزيران/يونيو 2022).

هل للروائيِّين صدرٌ رحب؟

الكلام عن الروايات فضفاضٌ واسع الذيول، لا يصلح أن يكون في مستهلِّ الحديث. ولهذا السبب أرى أن أتطرَّق في بادئ الأمر إلى موضوعٍ واضح المعالم، ألا وهو الروائيُّون أنفسهم، ذلك أنَّهم مادَّةٌ محدَّدةٌ نراها بأعيننا، فيسهلُ علينا تناولها.

وفقًا لما رأيتُه في حياتي، فإنَّ معظم الروائيِّين ليسوا من الصنف الذي قد نسمِّيه ودودًا أو منصفًا، على أنَّ هناك استثناءاتٍ بطبيعة الحال، ولا هم من الصنف الذي قد يعدُّه الناس قدوةً حسنة، ذلك أنَّ لهم سجايا تُبعدهم عن المألوف، وأسلوب عيشٍ وسلوكٍ لا يخلوان من غرابة. جميعهم تقريبًا (92% منهم وفق تخميني، بمن فيهم كاتب هذه السطور) يُضمرون افتراضًا مفادُه أنَّ «أسلوبي صحيح، وجميع الكُتَّاب الآخرين تقريبًا على خطأ». ولا أخال كثيرًا منَّا يحبِّذون أن يقتربوا من أشخاصٍ لهم هذه الخصال، لا بوصفهم جيرانًا، ولا أصدقاءَ لا سمح اللَّـه.

حين أسمع عن صداقةٍ بين كاتبَيْن، ينتابني شيءٌ من التحفُّظ. لا شكَّ في أنَّ هذه العلاقات قد تحدث، بيد أنَّ الصداقة الحميمة الحقَّة في هذه الحالة لا يُكتب لها عمرٌ طويل. فالكُتَّاب في أساسهم سلالةٌ أنَويَّة، شديدة التنافس والاعتداد بنفسها، فما إن تضع كاتبَيْن في مكانٍ واحد، حتى تخرج (على الأرجح) خائب الأمل. صدِّقوني، فقد عايشتُ هذا الأمر أكثر من مرَّة.

من الأمثلة الشهيرة على ذلك حفلُ عشاءٍ جمع مارسيل پروست بجيمس جويس في باريس عام 1922. تعمَّد المنظِّمون أن يجلس الكاتبان متقاربَيْن، فحبسَ الجميعُ أنفاسهم في انتظار الحوار الذي سيدور بين هاتَيْن القامتَيْن الأدبيَّتَيْن. غير أنَّ آمال الجميع تحطَّمت، فلم يكَد أحدهما يتحدَّث إلى الآخر. وظنِّي أنَّ نظرة كلٍّ منهما إلى نفسه أقامت بينهما حاجزًا هائلًا، لم يستطع أيًّا منهما أن يتجاوزه.

لكنَّنا إنْ تحدَّثنا عن الإقصاء بين أصحاب المهنة الواحدة، فلا أظنُّ أنَّ هنالك جماعاتٍ كثيرةً (إنْ وُجِدَت) تتفوَّق على الروائيِّين في ترحابهم وكرمهم. أعتقدُ أنَّ هذه قد تكون واحدةً من فضائل قليلةٍ تُحسَب للروائيِّين.

واسمحوا لي أن أوضح أكثر.

هَبْ أنَّ روائيًّا له صوتٌ جميلٌ أذاع أغنيته الأولى، أو له موهبةٌ فنِّيَّةٌ فقرَّر أن يقيم معرضًا للوحاته. الأكيدُ أنَّه سيلقى معارضةً واستخفافًا من النوع الذي يَطربُ له النقَّاد. قد يتهكَّم واحدٌ فيقول: «نصيحتي لكَ أن تظلَّ في مجالكَ الذي تتميَّز فيه». ويصيح آخر: «ليس هذا إلَّا معرضًا للهواة، لا مهارة فيه ولا موهبة». والأرجحُ أن يُضرِب المطربون والفنَّانون

صفحًا عن أعماله، ناهيكم عن التعليقات الكيديَّة التي قد تلاحقه. في كلِّ الأحوال، من النادر أن تجد أحدًا يقول له: «مرحبًا بكَ بيننا». وإنْ لقيَ هذا الشخص ترحيبًا حارًّا، فلن يكون إلَّا في نطاقٍ محدود، وفي مكانٍ ضيِّقٍ للغاية.

لقد أفنيتُ ثلاثين عامًا أنشر ترجماتٍ من الأدب الأميركيّ (إلى جانب رواياتي)، لكنَّ المترجمين المحترفين في هذا المضمار نَتَفوا ريشي في البدايات، وربَّما إلى يومنا هذا. قال بعضهم: «الترجمة الأدبيَّة ليست للهواة، والكاتب الذي يحاول التجريب في الترجمة مجرَّد تشويش».

وحين نشرتُ كتاب «**المترو**»[1]، لقيتُ نقدًا شرسًا من طبقة كُتَّاب النصوص غير التخييليَّة. قال بعضهم: «هذا جهلٌ بالقواعد الأساسيَّة للكتابة غير التخييليَّة». وقال آخرون: «[مجرَّد] كتابٍ آخر من تلك التي تحاول استدرار الدموع»، و«هذه كتابة هُواةٍ لا أكثر». والحقيقةُ أنِّي لم أعمد إلى كتابة نصٍّ غير تخييليٍّ بالمعنى المعروف للمصطلح، بل حاولتُ أن أكتب نصًّا لا يتقيَّد بأيٍّ من التصنيفات التي تُربط بالمادَّة «غير التخييليَّة». غير أنِّي، كما يبدو، دستُ على ذيولِ نمورٍ تحرس الحرم المقدَّس للكتابة غير التخييليَّة، فغَضِبتْ. أذهلني هذا الأمر وقتها، فلم أكن أدرك أنَّهم موجودون، ولم أكن أعرف أنَّ هنالك قواعد صارمةً تحكم هذا النوع من الكتابة.

لقد رأيتُ في حياتي أنَّ المتخصِّصين في مجالٍ معيَّنٍ لا ينظرون بعين الرضا إلى أيِّ شخصٍ ترمي به الأقدار إلى أرضهم. تجدهم

---

(1) كتاب المترو: **هجوم الغاز في طوكيو والعقليَّة اليابانيَّة**: كتابٌ أصدره هاروكي موراكامي باليابانيَّة عام 1997، حول حادثة الهجمة الإرهابيَّة الشهيرة التي وقعت في مترو الأنفاق بطوكيو عام 1995. (المترجم)

يصدُّون أيَّ قوى «دخيلة»، ككُريَّات الدم البِيض التي تحمي أجسادنا من الأجسام الغريبة. غير أنَّ أولئك الذين يمضون في طريقهم ببسالةٍ من دون تهيُّب، قد يجدون في نهاية المطاف أنَّ السّدَنة قد أرخوا أياديهم، وأنَّهم حصلوا على الموافقة الضمنيَّة لدخول تلك الأرض، لكنَّ الطريق لا بدَّ أن تكون محفوفةً بالصخور في أوَّل الأمر. وكلَّما كان المجال ضيِّقًا وتخصُّصيًّا، ازداد السّدَنة اعتدادًا بأنفسهم، وجفاءً مع الدخلاء.

***

فكيف هي الحال إذن إن حدث العكس، أي حين تظهر روايةٌ بقلم مطربٍ أو فنَّانٍ أو مترجمٍ أو كاتب نصوصٍ غير تخييليَّة؟ هل يَلوي الروائيُّون وجوههم شزرًا؟ لا. بل على العكس من ذلك، فنحن الروائيِّين نميل إلى النظر إلى المنتَج الروائيِّ نظرةً إيجابيَّة، بل نشجِّع المؤلِّفين. لم أسمع قطُّ عن روائيٍّ متحقِّقٍ أقصى روائيًّا جديدًا، وقال له: «ما الذي تفعله هنا؟». ولم أسمع قطُّ عن روائيٍّ جديدٍ تعرَّض لإهانةٍ أو استخفافٍ أو كَيدٍ من زملائه الذين سبقوه في مجال الرواية، بل الأرجح أن يدعوه لمناقشة روايته، ويقدِّموا له شيئًا من النصح والتشجيع.

ولا يعني هذا طبعًا أنَّ الروائيِّين يعفُّون بألسنتهم عن الروايات الأولى في الغرف المغلقة، لكنَّهم هم أنفسهم يتنابزون فيما بينهم طول الوقت. هذا النقد هو العرف السائد في شتَّى المجالات، ولا علاقة له البتَّة بإقصاء القادمين من مجالاتٍ أخرى. للروائيِّين عيوبٌ شتَّى، لكنَّ هذا تحديدًا ليس من خصالهم. فالسائدُ في الروائيِّين أنَّهم يرحِّبون بالقادم إلى ساحتهم، ويُكرِمون وفادته.

ولكنْ لماذا؟

أعتقد أنّي أعرف السبب، فما يميِّز الرواية عن غيرها هو قدرةُ أيِّ شخصٍ على كتابة رواية، إن عقد العزم على ذلك. عازف البيانة أو راقصة الباليه يحتاجان إلى تدريبٍ شاقّ، يبدأ في سنٍّ مبكِّرة، إلى أن يصبحا جاهزَيْن للعرض الأوَّل. والفنَّان لا بدَّ أن يمتلك شيئًا من المعرفة والمهارات الأساسيَّة، ناهيكم عن الأدوات والموادِّ اللازمة. ومن يتسلَّق الجبال أيضًا لا بدَّ له من قدرٍ هائلٍ من القوَّة البدنيَّة، والتدريب، والإقدام.

أمَّا الروائيُّ الطموح فلا يحتاج إلَّا إلى معرفةٍ أساسيَّةٍ بالكتابة (وهذا متوفِّرٌ عند أغلب الناس)، وقلم، وأوراق، وقدرةٍ على اختلاق قصَّةٍ يمكن تطويرها إلى ما يشبه الرواية. ولا يهمُّ أبدًا إذا كان قد تلقَّى تعليمًا تخصُّصيًّا، فلا ضرورة لأن يحصل على شهادةٍ جامعيَّةٍ في الأدب. لن يضيره طبعًا أن يدرس الكتابة الإبداعيَّة، ولن يضيره أيضًا إن لم يدرسها.

قد يتيسَّر لكاتبٍ مبتدئٍ أن يكتب روايةً جيِّدةً بربع موهبة؛ فحين بدأتُ الكتابة، لم أكن قد تلقَّيتُ أيَّ تدريبٍ على الإطلاق. صحيحٌ أنّي تخصَّصتُ في الأفلام والدراما في المرحلة الجامعيَّة، لكنِّي لم أحضر محاضراتي إلَّا لمامًا، بسبب الظروف السائدة في أواخر الستِّينيَّات. أطلقتُ شَعري ولحيتي، وهِمتُ هنا وهناك بثيابٍ أبعد ما تكون عن النظافة. لم أخطِّط قطُّ لأن أصبح كاتبًا، ولم أحاول قطُّ أن أخربش على ورقةٍ كي أتدرَّب، إلى أن لدغتْني الحشرةُ ذات يومٍ وكتبتُ روايتي الأولى «**اسمع الريح تغنِّي**» (هذا إن سمَّيناها روايةً أصلًا)، والتي حدث وفازت بجائزةٍ للكُتَّاب الجُدد في مجلَّةٍ أدبيَّة. بعد ذلك، واصلتُ طريقي حتى أصبحتُ كاتبًا محترفًا، من دون أن أُضطرَّ إلى دراسة هذه الحرفة.

والحقُّ أنّي ساءلتُ نفسي إذا كان ما يحدث طبيعيًّا فعلًا، فقد حدث الأمر بمنتهى السهولة.

أعلمُ أنَّ هذا قد يُغضِب البعض، بل إنّي أسمعهم يصيحون: «وما الذي تعرفه أنت عن الأدب أصلًا؟ عن الأدب؟». غير أنّي إنَّما أحاول أن أقصَّ الحكاية كما حدثت. للناس أن ينظروا كيفما شاءوا، لكنَّكَ إن نظرتَ إلى جوهر الأمر، وجدتَ أنَّ الشكل الفنّيَّ للرواية فضفاضٌ إلى أبعد الحدود. والحقُّ أنَّ اتّساعه هذا في حدِّ ذاته هو الذي يُسهم في حيويَّة الرواية، بحيث تكون مُدهشةً وواقعيَّةً في الوقت نفسه. لذلك أنظر إلى عبارة «أيُّ شخصٍ يمكنه أن يكتب رواية» بوصفها مدحًا، لا ذمًّا.

زُبدة القول إنَّ عالم الروائيِّين أشبه بحلبة مصارعة، ترحِّب بأيِّ شخصٍ يرغب في التجربة. الفراغات بين الحبال تكفي للمرور، وثمَّة سُلَّمٌ أيضًا يسهِّل الدخول. الحلبة واسعة، ولا يوجد حَرَسٌ يقفون في طريقك، أو حَكَمٌ يطردك. أمَّا المصارعون الذين سبقوكَ إلى الحلبة (أي الروائيِّين المتحقِّقين)، فأقلُّ ما يُقال عنهم إنَّهم سلَّموا بوجودكَ بينهم، وكأنَّهم يقولون: «لا بأس، تعالَ وجرِّب حظَّك». الحلبة، إن صحَّ التعبير، مكانٌ فسيح، سهل، يستوعبكَ ولا يضيِّق الخناق عليك.

قد يكون من السهل أن تدخل الحلبة، لكنَّ البقاء فيها صعب. ندرك نحن الروائيِّين ذلك جيِّدًا بالطبع؛ فليس من الصعب أن تكتب رواية، أو حتى روايتَيْن، بيْد أنَّ استمراركَ في الإنتاج، والعيش من كتابتك، والبقاء في هذا العالم، مسألةٌ أخرى تمامًا. المهمَّة شاقَّة، ويجوز لنا القول إنَّ قليلًا من الناس أهلٌ لها، فمن يودُّ إنجازها يحتاج إلى شيءٍ خاصّ. الموهبةُ مهمَّةٌ طبعًا، وركيزةٌ أساسيَّة، ولا شكَّ في أنَّ للحظِّ

والأقدار دورًا كذلك، غير أنَّ المرء يحتاج إلى شيءٍ فوق ذلك، هو أقرب إلى أن يكون مؤهَّلًا من المؤهَّلات، يوجد عند أشخاص، ويغيب عند آخرين. يملكه البعض بالفطرة، فيما يكافح آخرون كفاحًا مريرًا كي يحصلوا عليه.

لا نعرف الكثير عن هذا المؤهَّل، والحقيقةُ أنَّه نادرًا ما يُطرَح للنقاش، والسببُ في ذلك (غالبًا) هو استحالة تصوُّره أو التعبير عنه. ورغم ذلك، يُدرك الروائيُّون أهمِّيَّته وضرورته في استدامة حرفتهم، بل إنَّهم يشعرون به في أعمق أعماقهم.

أظنُّ أنَّ هذا هو ما يجعل الروائيِّين كرماء مع الآخرين الذين يدخلون من بين الحبال، ويُصدِرون روايتهم الأولى. يقول بعضهم: «تعال»، فيما يبدو أنَّ الآخرين لا يلاحظون وجود «الفتى الجديد» في الحلبة أصلًا. وحين يُلقى بهذا القادم الجديد من دون اكتراث، أو يخرج من تلقاء نفسه (وأغلب الناس يندرجون تحت هذَيْن الصنفَيْن)، يقول السابقون: «لا تحزن يا فتى»، أو «انتبه لنفسك». أمَّا إذا استطاع واحدٌ من الجُدد أن يبقى طويلًا، فسوف يحصل على احترامٍ مستحَقّ، يُمنَح عن جدارةٍ وبصورةٍ ملائمة، أو هكذا يطيب لي أن أتصوَّر.

والسببُ الآخر الذي يُعزى إليه ترحاب الروائيِّين هو إدراكهم أنَّ الأدب ليس لعبةً صفريَّة؛ بمعنى أنَّ ظهور كاتبٍ جديدٍ في الحلبة لا يعني أبدًا ضرورة أن يخرج منها أحد السابقين. لا ينطبق هذا على الأدب، ظاهريًّا على الأقلّ. وبهذا المعنى نجد تعارضًا تامًّا بين عالم الأدب وعالم الرياضة، مثلًا. ففي الرياضة الاحترافيَّة، ما إن ينضمَّ لاعبٌ جديدٌ إلى الفريق حتى يُستَبعَد لاعبٌ قديم، أو لاعبٌ جديدٌ

دون المستوى، أو يُحال إلى دكّة الاحتياط. لكنّنا لا نجد شيئًا كهذا في عالم الأدب. فحين تُباع مئة ألف نسخةٍ من روايةٍ جديدة، لا يُخصم هذا من إجماليّ مبيعات الروايات الأخرى. بل على العكس؛ إذ يمكن لروايةٍ ذائعةٍ لكاتبٍ جديدٍ أن تمنح قطاع النشر بأسره انتعاشًا قويًّا.

مع ذلك، فحين ننظر إلى الأمر نظرةً بعيدة، نرى نوعًا من الانتقاء الطبيعيّ في ساحة الروائيّين. صحيحٌ أنَّ الحلبة قد تكون فسيحة، لكن يبدو أنَّ هناك عددًا أمثل من الكتَّاب في داخلها. هذا هو انطباعي على الأقلّ.

***

بحلول عام 2015 (وقت كتابة هذه السطور)، كنتُ قد تدبَّرتُ أمري روائيًّا محترفًا، بطريقةٍ أو بأخرى، أكثر من خمسةٍ وثلاثين عامًا. أي إنّي بقيتُ في الحلبة طيلة هذه السنوات، «أعتاش من القلم»، كما قال القدماء. ويجوز في ظنّي اعتبارُ هذا الأمر إنجازًا، بالمعنى القريب للكلمة.

شهدتُ خلال هذه الفترة بدايات عددٍ كبيرٍ من الكتَّاب الجُدد. كثيرٌ منهم تلقَّوا مديحًا يرفعهم إلى أعلى السحاب. هكذا مضوا بين ترحيب النقَّاد، والجوائز الأدبيَّة، وحديث الناس، والمبيعات الكثيرة، تحت آمالٍ برَّاقةٍ معقودةٍ عليهم. بعبارةٍ أخرى، قد نقول إنَّهم دخلوا الحلبة وسط أضواءٍ مسلَّطةٍ عليهم، وموسيقى ترافق دخولهم.

ولكن، كم واحدًا من بين هؤلاء الكُتَّاب الذين انطلقوا قبل عشرين عاماً أو ثلاثين ما يزال روائيًّا منتِجًا إلى يومنا هذا؟ ليسوا كثيرين، بل إنَّهم قِلَّةٌ قليلة. أمَّا البقيَّة، فقد انسلُّوا إلى خارج الحلبة بهدوء. كثيرون

منهم (وربَّما أغلبهم) انتقلوا إلى مجالاتٍ أخرى، بعد أن ضجروا من كتابة الروايات، أو لعلَّهم وجدوا في الأمر مشقَّةً لا تستحقُّ التعب. وماذا عن تلك الروايات الأولى التي حظيت باهتمامٍ كبير؟ قد يكون من الصعب أن نجدها اليوم على أرفف المكتبات. فرغم أنَّ العدد المُمكن للروائيِّين لا حدَّ له، إلَّا أنَّ مساحة الأرفف محدودةٌ من دون شكّ!

من وجهة نظري، أرى أنَّ أصحاب العقول الألمعيَّة ليسوا من تلك الطبيعة التي تناسب الرواية. لا شكَّ في أنَّ هناك قدرًا معيَّنًا من الذكاء والتعليم والمعرفة يُعدُّ ضروريًّا. لستُ أخلو أنا مثلًا من هذه المزايا. هذا ما أعتقده على الأقلّ. ربَّما. ولكن إن طرح عليَّ شخصٌ ما سؤالاً صريحًا، مثل: «هل ترى فعلًا أنَّكَ تمتلك ذكاءً كافيًا؟»، فسأجد صعوبةً في الإجابة بثقة.

في رأيي الذي قلَّبتُه طويلًا، من غير المرجَّح أن يصبح روائيًّا من له عقلٌ سريع البديهة، أو مخزونٌ ثريٌّ من المعرفة. والسبب في ذلك أنَّ كتابة الرواية، أو سرد القصَّة، عمليَّةٌ تحدث بوتيرةٍ بطيئة، أو بالغيار البطيء إن شئنا الحديث بلغة المحرِّكات. لِنَقُل إنَّها أسرع من المشي، لكنَّها أبطأ من سرعة الدرَّاجة الهوائيَّة. وقدرةُ المرء على العمل بتلك السرعة تعتمد على السرعة الأساسيَّة التي تجري بها العمليَّات الذهنيَّة في عقله.

في الغالب، يحاول الروائيُّ أن يحوِّل شيئًا حاضرًا في وعيه إلى قصَّة. غير أنَّ هناك فجوةً محتومةً بين الأصل الموجود فعلًا، والشكل الجديد الذي ينتج عنه. يُفضي هذا إلى عمليَّةٍ تفاعليَّةٍ يستخدمها الروائيُّ في ابتداع السرد، وهذه طريقٌ دوَّارةٌ غير مباشرة، تستغرق وقتًا طويلًا.

من لديه رسالةٌ واضحةٌ في عقله، لا يحتاج إلى تلك الخطوات الكثيرة كي يحوّلها إلى قصَّة. كلُّ المطلوب منه هو أن يصوغها في كلمات، فتصل الرسالة إلى المتلقّي وصولًا سريعًا يسيرًا. يمكن إذن للفكرة التي تستغرق ستَّة أشهرٍ كي تتحوَّل إلى روايةٍ أن تخرج في ثلاثة أيَّامٍ لا غير، أو في عشر دقائق إن تسنَّى للكاتب أن يعبِّر عن فكرته بصوته في وسيلةٍ إعلاميَّة. أصحابُ البديهة السريعة لديهم قدرةٌ على هذه الأشياء. وعندها، يخبط المستمع على ركبته ويقول: «كيف فاتتني هذه الفكرة؟». هذا بالضبط ما يميِّز الذكاء في نهاية المطاف.

وعلى المنوال نفسه، لا يحتاج صاحب الثراء المعرفيّ إلى أن يستولد شيئًا ضبابيًّا غامضًا كالرواية لكي يحقِّق غرضه، ولا حاجة له إلى أن يختلق من خياله زمانًا ومكانًا. كلُّ ما عليه فعله هو أن يرتِّب معلوماته ترتيبًا منطقيًّا، ثم يصوغها بالكلمات فيُبهر من يستمع إليه.

لهذه الأسباب (حسب رأيي) يواجه كثيرٌ من النقَّاد صعوبةً في فهم نوعٍ معيَّنٍ من الروايات أو القصص، أو في تنظير ذلك الفهم (إن فهموا أصلًا). أولئك النقَّاد أذكى عمومًا من الروائيِّين الذين يحلِّلون نصوصهم، ما يعني أنَّ أدمغتهم تعمل بسرعةٍ أعلى. قد لا يستطيعون التكيُّف مع تلك المركبة البطيئة (أي الرواية)، ما يدفعهم إلى «ترجمة» النصِّ إلى وتيرةٍ أسرع، بحيث تصبح طبيعيَّةً بالنسبة إليهم، ثم يشيِّدون نقدهم على أساس هذه النسخة الجديدة. وهذه الطريقة تناسب بعض النصوص. قد تنجح في بعض الحالات، لكنَّها تفشل في حالاتٍ أخرى. والأدهى حين لا يكون النصُّ «بطيئًا» فحسب، بل يعمل في مستوياتٍ متعدِّدةٍ وتركيبٍ عميق. في هذه الحالات، تميل «ترجماتهم» إلى ليِّ النصِّ وتحريفه.

على أيَّة حال، لقد رأيتُ الكثير جدًّا من الأذكياء أصحاب البديهة السريعة (وكثيرٌ منهم من مجالاتٍ أخرى غير الأدب) يقصدون وجهاتٍ جديدةً بعد كتابة روايةٍ أو روايتَيْن. الكثير من تلك الروايات ذكيَّةٌ رصينة، بل إنَّ بعضًا من أولئك الكُتَّاب شقُّوا طُرُقًا جديدةً في كتابة الرواية. مع ذلك، لم يبقَ منهم في الحلبة إلَّا نزرٌ يسير، ويبدو لي أنَّهم أصابوا شيئًا من مذاق هذه المهنة، فهُرعوا خارجين منها.

والسبب الآخر في قلَّة من يحتملون هذا الأمر، هو أنَّ الذي يمتلك قدرًا معقولًا من الموهبة الأدبيَّة قد يحمل في جعبته روايةً واحدةً فقط يستطيع أن ينشرها بسهولةٍ نسبيَّة، أو أنَّ صاحب الذكاء العالي قد لا يجد المردود الذي كان يتوقَّعه. فبعد أن يكتب روايةً أو اثنتَيْن، يقول في نفسه: «حسنٌ، هذا هو الأمر وما فيه إذن»، ويهزُّ كتفَيْه، وينتقل إلى شيءٍ آخر يستغلُّ فيه وقته وطاقته بفاعليَّةٍ أعلى.

أتفهَّم هذا الشعور؛ فكتابة الرواية مسألةٌ تفتقر فعلًا إلى الفاعليَّة، وتنطوي على تكرار «على سبيل المثال»، مرَّةً تلو الأخرى. هَب أنَّ لديك ثيمةً شخصيَّةً تودُّ أن تتناولها، ستحوِّلها إلى سياقٍ مختلف، فتقول: «يمكن أن يكون الأمر هكذا، على سبيل المثال». غير أنَّ هذا التحويل (أو إعادة الصياغة) غير مكتمِل. ما تزال هناك أجزاءٌ ضبابيَّةٌ غير واضحة، ولذلك تكتب فقرةً جديدةً تقول في جوهرها: «دعوني أقدِّم لكم «على سبيل مثالٍ» آخر». وقد يمضي الأمر هكذا في سلسلةٍ لا تنتهي من «على سبيل المثال». الأمرُ أشبه بالدمى الروسيَّة، التي ما إن تفتحها حتى تجد دميةً أصغر منها داخلها، وهكذا. فهل يوجد عملٌ أكثر مراوغةً وقلَّة فاعليَّةٍ من هذا؟ لئن كان من المستطاع أن تعبِّر عن ثيمةٍ تعبيرًا منطقيًّا واضحًا من البداية، فلن تعود هناك حاجةٌ إلى هذا

التدفُّق من «على سبيل المثال». وإن أردنا شيئًا من التطرُّف، سنقول إنَّ الروائيِّين سلالةٌ تشعر دائمًا بالحاجة إلى فعل الأشياء غير الضروريَّة.

سيقول لك الروائيُّون إنَّ الحقيقة والواقع إنَّما يتمترسان هناك، في تلك الدوائر غير الضروريَّة. أعرف أنَّ هذا القول يبدو ادِّعاءً عريضًا، لكنَّ الروائيَّ يمارس حِرفته وفقًا لهذا الإيمان، ولذلك من الطبيعيِّ أن نجد أناسًا يعدُّون الروايات ترفًا غير ضروريٍّ بالمرَّة، فيما يذهب آخرون إلى أنَّها ضروريَّةٌ جدًّا. الأمر، كلُّ الأمر، يعتمد على المدى الزمنيِّ الذي نتبنَّاه، والإطار الذي ننظر من خلاله إلى الأشياء. وإن تحرَّينا الدقَّة، سنقول إنَّ عالمنا متعدِّد الطبقات؛ ففضاءُ الدوَّارات وقلَّة الفاعليَّة، في حقيقته، وجهُ العملة الآخر لفضاء الذكاء والفاعليَّة. إن غاب أحد الوجهَيْن (أو طغى على الآخر)، يتشوَّه العالم.

كتابة الروايات، في رأيي، مسألةٌ غير جذَّابةٍ بالمرَّة، فلا أكاد أرى فيها شيئًا من «الشياكة». يجلس الروائيُّ منعزلًا في غرفته، يعبث بالكلمات في تركيزٍ شديد، يمحِّص الألفاظ والصياغات المحتمَلَة، مرَّةً بعد مرَّة. قد يحكُّ رأسه نهارًا كاملًا كي يحسِّن سطرًا واحدًا، وإن كان تحسينًا طفيفًا. لا أحد يصفِّق له، أو يقول: «أحسنت!»، أو يربِّت على ظهره. ليس له إلَّا أن يجلس وحيدًا، ينظر إلى ما أنجزه، ويهزُّ رأسه في صمت. وحين تصدر الرواية، قد لا يلاحظ قارئٌ واحدٌ ذلك التحسين الذي تفتَّق ذهنه عنه. هذا بالضبط ما تنطوي عليه كتابة الروايات. عملٌ شاقّ، يستنزف الوقت.

***

لا أملك إلَّا أن أشبِّه عمل الروائيِّين بأولئك الذين ينفقون سنةً أو أكثر في تركيب سفنٍ مصغَّرةٍ داخل زجاجاتٍ كبيرةٍ باستخدام ملاقط

طويلة. صحيحٌ أنَّ هذا الأمر يتعدَّى قدراتي (فأطراف أصابعي تفتقر إلى ذلك القدر من الدقَّة والبراعة)، غير أنَّ ما أفعله ويفعلونه يبدو لي متشابهًا في مستوى من المستويات، فنحنُ ننفق وقتنا خلف الأبواب المغلقة، ننجز عمليَّاتٍ في غاية الدقَّة، يومًا بعد يومٍ بعد آخر، في سلسلةٍ لا تلوحُ لها نهاية. فإن لم يكن المرء مقدودًا لهذا العمل، ولم تكن لديه القدرة على احتمال ما ينطوي عليه، فمن شبه المستحيل أن يستمرَّ فيه على المدى الطويل.

أذكر أنِّي قرأتُ في صباي قصَّةً عن رجلَيْن سافرا إلى جبل فوجي بدافعٍ من فضول، ولم يكن أيٌّ منهما قد رأى الجبل من قبل. توقَّف أذكاهما في عدَّة مواضع من السفح، وراح يتأمَّل الجبل ويتفحَّصه، ثم قال: «إذن، هذا هو السيِّد فوجي المحترم. الآن عرفتُ ما يميِّزه عن غيره»، وعاد إلى بيته راضيًا. في طريقته هذه فاعليَّة، وسرعة. أمَّا الرجل الآخر فلم يستطع أن يكتشف الأمر بهذه الطريقة، وراح يتسلَّق الجبل وصولًا إلى قمَّته، ويستنزف كثيرًا من وقته وجهده. وفي نهاية الأمر، استنفد قوَّته وأُنهِك تمامًا. قال: «إذن، هذا هو جبل فوجي، هاه؟». لقد أدرك الأمر أخيرًا، أو ربَّما فَطِن في أعماقه إلى لبِّ الأمر.

والروائيُّون (معظمهم على الأقلّ) عادةً ما يكونون أشبه بالرجل الثاني. بعبارةٍ أخرى، هم الرجل الأغبى. هم من النوع الذي يتعيَّن عليه أن يتسلَّق الجبل إلى القمَّة كي يفهمه. أو لعلَّه من طبيعتهم أن يتسلَّقوا الجبل مرَّةً تلو الأخرى، من دون أن يتفطَّنوا إلى معناه. أو لعلَّهم يكتشفون أنَّهم كلَّما تسلَّقوا قلَّ فهمهم. فيا لها من فاعليَّة! في كلِّ الأحوال، يبقى أنَّ طريقتهم هذه من النوع الذي لا يحتمل الأذكياءُ فعلَه أبدًا.

ولهذا السبب لا يشعر الروائيُّون بخطرٍ حين يُصدِر شخصٌ من مجالٍ آخر روايةً تحظى بقبولٍ بين النقَّاد والقرَّاء، حتى وإن أصبحت من الكتب الأكثر مبيعًا. لا يشعر الروائيُّون بالتهديد أو الغضب (كما أعتقد)، فهم يعلمون أنَّ احتمالات استمرار هذا الكاتب ضعيفةٌ في هذه المهنة. للأذكياء وتيرةٌ خاصَّةٌ يعملون بها، كما هي حال المثقَّفين والباحثين الأكاديميِّين، غير أنَّ هذه كلُّها ليست الوتيرة التي تناسب كتابة الروايات على المدى الطويل.

ثمَّة أذكياءٌ بين الكُتَّاب المتحقِّقين طبعًا، وبعض الكُتَّاب ألمعيُّون، غير أنَّ هذا الذكاء يحتوي شيئًا أكبر من الذكاء الطبيعيّ، إذ يحمل في طيَّاته **ذكاءً روائيًّا** أيضًا. لكنِّي أقول من واقع خبرتي إنَّ هناك حدًّا لهذا الذكاء، أو بعبارةٍ أخرى تاريخ صلاحيَّة، يصل في تقديري إلى عشر سنوات. بعد ذلك، لا بدَّ للروائيِّ من أن يستبدل بالذكاء موهبةً أكبر، وأطول عمرًا. لا بدَّ أن يغيِّر عدَّته، من الموسى إلى البلطة، ثم إلى الفأس. والروائيُّ الذي ينجح في الانتقال بين هذه المراحل يرتقي مكانًا عاليًا، وغالبًا ما يصبح رمزًا أدبيًّا تبقى أعمالُه إلى ما بعد زمنه. أمَّا الذين يُخفقون في الانتقال بين تلك المراحل، فعادةً ما يرون نجومهم تخبو، أو تختفي تمامًا. قد يجدون مكانًا يستقرُّون فيه، فيعيشون حياةَ راحةٍ واسترخاءٍ في ساحةٍ تناسب الأذكياء.

أمَّا الروائيُّ فيرى أنَّ «حياة الراحة» مرادفةٌ لـ«انحسار الإبداع»، ذلك أنَّ الروائيِّين أشبه بالأسماك؛ يموتون إن لم يستمرُّوا في السباحة.

***

لهذا السبب أحمل في نفسي تقديرًا عاليًا لجميع من يثابرون

على كتابة الروايات سنواتٍ عديدةٍ من دون أن يتسلَّل السأم إليهم (وهم زملائي طبعًا). بطبيعة الحال، لديَّ خياراتٌ شخصيَّةٌ تجعلني أفضِّل بعض أعمالهم على أعمالٍ أخرى، لكنَّ قدرتهم على الحفاظ على تلك الطاقة اللازمة للبقاء عقودًا من الزمن روائيِّين محترفين (يكسبون مزيدًا من القرَّاء بمرور السنوات)، توحي لي بأنَّهم وُهِبوا بالتأكيد جوهرًا من فولاذ. فثمَّة قوَّةٌ داخليَّةٌ فطريَّةٌ تُجبرهم على الكتابة، مزاجٌ عنيدٌ دؤوبٌ يمكِّنهم من العمل في عزلةٍ ساعاتٍ طويلة. في اعتقادي، هذه هي المؤهِّلات المطلوب وجودها في الروائيِّ المحترف.

ليس صعبًا أن تكتب روايةً واحدة، بل يمكن أن تكون روايةً جيِّدةً جدًّا. الأمر ليس سهلًا، لكنَّه ليس مستحيلًا. الصعب هو أن تظلَّ تكتب الروايات سنةً بعد أخرى، فهي قدرةٌ لا تتوفَّر عند الجميع. الأمر (كما أشرتُ) يتطلَّب مجموعةً خاصَّةً من المؤهِّلات، وهي مؤهِّلاتٌ قد تكون مبنيَّةً على شيءٍ يختلف كلَّ الاختلاف عن «الموهبة».

كيف تكتشف إذن إن كنتَ مؤهَّلًا لأن تصبح روائيًّا؟ هناك جوابٌ واحد: عليكَ أن تقفز في الماء، فإمَّا تسبح أو تغرق. أعلمُ أنَّ في هذا الجواب جلافة، لكنَّكَ إن تفكَّرت في الأمر ستجد أنَّ هذه هي طبيعة الحياة. يمكنكَ أن تعيش في هناءٍ وسعادةٍ من دون أن تكتب رواية، بل إنَّ تلك الحياة قد تكون أسهل. أولئك الذين تأخذهم أقدارهم إلى كتابة روايةٍ إنَّما يفعلون ذلك مضطرِّين، وبعد ذلك يستمرُّون. وبوصفي روائيًّا زميلًا، أرحِّب بهم بذراعَيْن مفتوحتَيْن.

مرحبًا بكم في الحلبة!

مكتبة
t.me/soramnqraa

حين أصبحتُ روائيًّا

كان ظهوري الأدبيَّ الأوَّل من خلال الفوز بـ«جائزة غونزو للكُتَّاب الجُدد»، وكنتُ آنذاك في الثلاثين من عمري، أحمل معي تجربةً معقولةً في الحياة. غير أنَّ تلك التجربة كانت تحيد عن العرف السائد؛ فمعظم الشباب كانوا يتخرَّجون في الجامعة، ويجدون عملًا، ثم يتزوَّجون حين يكوِّنون أنفسهم. وهذا ما كنتُ أتوقَّع أن أفعله أيضًا، أو على الأقلِّ ما حسبتُ أنَّه سيحدث، فهكذا تجري الحياة في نهاية المطاف، ولم أكن أنوي أن أخالف ما بدا أنَّه من مقتضيات الفطرة السليمة. غير أنِّي تزوَّجتُ أوَّلًا، ثم وجدتُ عملًا، وبعد ذلك بزمنٍ استطعتُ أن أنهي دراستي. أي أنِّي اتَّبعتُ الطريقة المعاكسة تمامًا من ذلك الترتيب المحدَّد. هكذا جرت الأمور، إذ يبدو أنَّ المستقبل لا يحدث دائمًا بالطريقة التي نتوقَّعها.

على أيَّة حال، بما أنَّني بدأتُ بالزواج (وهذه حكايةٌ طويلةٌ لن أخوض في تفاصيلها)، وكنتُ أكره العمل في الشركات (وشرحُ هذا

يطول، لذلك لن أخوض فيه أيضًا)، فقد استقرَّ رأيي على أن أفتتح مقهى للجاز، أُقدِّم فيه القهوة والمشروبات وبعض الأطعمة. كنتُ آنذاك مهووسًا بموسيقى الجاز (وما زلتُ أستمع إليها أحيانًا)، فراقتني فكرة أن أستمع إلى الموسيقى التي أحبُّها، طول اليوم. لكنَّ الزواج ونحن على مقاعد الدراسة يعني أنَّ جيوبنا كانت خالية، لهذا السبب قضينا ثلاث سنواتٍ أنا وزوجتي نؤدِّي أيَّ عملٍ مُتاحٍ كي نُدبِّر رأس المال الكافي. واقترضنا المال أيضًا من كلِّ شخصٍ خطر في بالنا. وفي النهاية تدبَّرنا مبلغًا يكفي لافتتاح مقهى قرب المَخرج الجنوبيِّ لمحطَّة «كوكوبونجي» في غرب طوكيو. كان ذلك في عام 1974.

لحُسن الحظِّ أنَّ الشباب في ذلك الزمن كانوا يستطيعون أن يُنشئوا مشروعًا صغيرًا من دون مبالغ طائلة. كان الكثيرون يكرهون الشركات، وفكرة الخضوع لـ«المنظومة السائدة»، وهذا يعني ظهور مشروعاتٍ كثيرةٍ مثل مشروعنا في كلِّ مكان، ما بين مقاهٍ، ومطاعم، ومتاجر، ومكتبات. بل إنَّ عددًا منها كان قريبًا منَّا، وكلُّها بإدارة أشخاصٍ في مثل أعمارنا تقريبًا. كان هناك أيضًا شبابٌ ثوريُّون، طامحون إلى الانخراط في الحركة الطلَّابيَّة. كان ما يزال بالإمكان أن تجد لكَ مساحةً صغيرةً تعيش فيها، فإن استطعتَ أن تُحدِّد المكان الذي يناسبك، أمكنكَ تدبير أمورك. صحيحٌ أنَّ الأوضاع قد تسوء أحيانًا، لكنَّه كان عصرًا لافتًا.

أحضرتُ بيَانتي القديمة من البيت، وبدأنا نقيم وصلات العزف في العطلات الأسبوعيَّة. كان هناك الكثير من عازفي الجاز في منطقة «موساشينو» (التي تقع فيها «كوكوبونجي»)، وجميعهم (كما أعتقد) كانوا سعداء بالعزف مقابل الأجر الزهيد الذي كنتُ قادرًا على دفعه.

من بين هؤلاء شيغيهارو موكاي، وأكي تاكاسي، وكيوشي سوغيموتو، ويوشيو أوتومو، وتاكاو أويماتسو، وريوجيرو فوروساوا، وفوميو واتانابي. كنَّا شبابًا آنذاك، ممتلئين بالطموح والطاقة، رغم أنَّنا (للأسف) لم نكن نجني مالًا يُذكَر.

أحببتُ مشروعنا جدًّا، لكنَّنا كنَّا قد اقترضنا مبالغ كبيرةً تتطلَّب منَّا عملًا شاقًّا لكي نسدِّدها. جزءٌ من الديون كان للبنك، وجزءٌ آخر لأصدقائنا. استطعنا خلال بضع سنواتٍ أن نسدِّد ديون الأصدقاء، مع الفائدة (ما باليد حيلة!). غير أنَّنا اضطُررنا في سبيل ذلك إلى العمل منذ الصباح حتى الليل، وكنَّا نُقتِّر في طعامنا قدر الإمكان. الحقيقةُ أنَّنا كنَّا (أنا وزوجتي) نعيش حياة تقشُّفٍ في تلك الأيام؛ فلا تلفاز، ولا مذياع، ولا حتى مُنبِّه. ولم نكن نملك وسيلةً لتدفئة غرفتنا، فكان الواحد منَّا ينام في حضن الآخر في الليالي الباردة، ملتصقَيْن بقططنا، والقطط نفسها كانت تستميتُ في التصاقها بنا.

ذات ليلةٍ كنَّا أنا وزوجتي نمشي متثاقلَيْن إلى البيت، مفلسَيْن لا نعرف كيف سنسدِّد قسط البنك المُستَحقّ في اليوم التالي، فوجدنا كومة أوراقٍ نقديَّةٍ مجعَّدةٍ في الشارع. لا أدري ما إذا كان هذا تزامنًا قدَريًّا أم إشارة، لكنَّ الغريب أنَّ المبلغ كان مساويًا بالضبط لما نحتاج إليه. لقد أنقذنا ذلك المبلغ، وإلَّا لكان ارتجع الشيك المُستَحقّ (تحدث مثل هذه الأشياء الغريبة في حياتي من وقتٍ إلى آخر، لسببٍ لا أعرفه). كان علينا أن نُسلِّم المبلغ للشرطة، لكنَّنا كنَّا غارقَيْن في الديون، فاحتفظنا به. لن يُفيد الاعتذارُ في شيءٍ الآن، وأعتقدُ أنَّه يتوجَّب عليَّ تسديد هذا الدّين للمجتمع بوسائل أخرى.

لا أريد أن أستطرد كثيرًا في وصف حياتنا الصعبة كي أوضِّح أنَّ حياتنا لم تكن سهلةً حين كنتُ في العشرينيَّات. بالتأكيد كان هناك آخرون في حالٍ أسوأ منَّا بكثير، ومن منظورهم لا تستحقُّ حياتُنا أن توصف بـ«القسوة». لا أملك إلَّا أن أتَّفق معهم، لكنَّ حياتي رغم ذلك كانت صعبةً جدًّا عليّ. هذا ما أودُّ قوله. مكتبة سُر مَن قرأ

ومع ذلك فقد كانت حياةً ممتعة. لا شكَّ في ذلك. كنتُ شابًّا قويًّا، أستطيع أن أستمع إلى الموسيقى التي أحبُّها طول اليوم، بوصفي حاكمًا لعالمي الصغير ذاك. لم أكن مضطرًّا إلى التنقُّل في قطاراتٍ مكتظَّةٍ كلَّ يوم، أو حضور اجتماعاتٍ مملَّة، أو تملُّق رئيسٍ لا أحبُّه. وقد حظيتُ بلقاء أشخاصٍ مدهشين فعلًا، وتعلَّمتُ أشياء كثيرةً في العالم خلال تلك الفترة أيضًا.

ربَّما يبدو كلامًا متعجرفًا، لكن ما أعنيه فعلًا هو أنِّي كبرت. كانت فترةً حرجة، قضيتها وأنا أتخبَّط بالجدران، وأصارع لأشقَّ طريقي. تعرَّضتُ لكلامٍ جارحٍ وأفعالٍ مُشينة، كثيرًا ما خلَّفت فيَّ شعورًا بالمرارة، فمن كان يعمل في مجال الترفيه في ذلك الزمن (أو «تجارة الماء» كما تُسمَّى في اليابان)، لا بدَّ أن يحتمل قدرًا كبيرًا من الظلم الاجتماعيّ. كدحتُ كثيرًا، وأمسكتُ لساني عن أشياءٍ كثيرة. وكان عليَّ أن أتعلَّم كيف أطرد السكارى الغاضبين من المقهى، وكيف أنحني للريح حين تهبّ. لم يكن لديَّ وقتٌ للتفكير في شيءٍ سوى تسديد القروض، وإنجاح المشروع.

ساعدتني هذه العقليَّة في اجتياز تلك السنوات الصعبة، إلى أن وصلتُ إلى الضفَّة الأخرى، فوجدتُ مكانًا أفسح وأرحب قليلًا. ولمَّا توقَّفتُ كي ألتقط أنفاسي وأنظر حولي، عرفتُ أنِّي في حضرة مكانٍ لم

أرَه من قبل، ورأيتُ نسخةً جديدةً منّي تنظر إليّ، وأدركتُ أنّي ازددتُ صلابةً وحكمة (قليلًا).

لا أقصد أنَّ حياة الإنسان تغدو أفضل كلَّما ازدادت الصعوبات التي يجتازها. إن استطعتَ أن تشقّ طريقكَ من دون معاناةٍ فهذا أفضل بكثير. ليس في الصعوبات ما يُبهج، فقد تعرقلكَ تلك الصعوبات ولا تستطيع النهوض مرَّةً أخرى. مع ذلك، ثِق بأنَّ ما تمرُّ به الآن من ظروفٍ عسيرةٍ وعذابٍ نفسيٍّ قد يأتي أُكله لاحقًا. لا أدري ما إذا كانت هذه النصيحة ستفيدكَ أم لا، ولكن حاول أن تضعها نُصب عينَيْك، وأن تُكمِل مشوارك.

***

حين أعود بالذاكرة، أعتقد أنّي كنتُ «شابًا عاديًّا»، إلى أن بدأتُ العمل. فقد نشأتُ في ضاحيةٍ هادئةٍ في حيِّ «كوبي وأوساكا»، من دون أن أتسبَّب بمشكلةٍ أو أتعرَّض إلى مشكلة. واستطعتُ أن أتدبَّر أمري في الدراسة بمستوى متوسِّط، من دون أن أبذل جهدًا كبيرًا. غير أنَّ الشيء الذي طالما أحببته هو القراءة، ولا أظنُّ أنَّ أيًّا من زملائي في المرحلة المتوسِّطة أو الثانويَّة قرأ كتبًا قدر التي قرأتُها. كنتُ كذلك مستغرقًا في الاستماع إلى كلِّ أنواع الموسيقى، ولهذا السبب لم يبقَ لديَّ وقتٌ طويلٌ للدراسة. كنتُ وحيدَ أبويّ، ألقى رعايةً كبيرةً منهما. أو بعبارةٍ أخرى: كنتُ مدلَّلًا، فعشتُ حياةً مسيَّجةً محميَّة، جاهلًا بالعالم.

التحقتُ بجامعة «واسيدا» في طوكيو في أواخر الستِّينيَّات، أي في أوج الاحتجاجات الطلَّابيَّة، ولذلك كانت الجامعة مغلقةً في فتراتٍ طويلةٍ أثناء دراستي. في بادئ الأمر، كان ذلك بسبب إضرابٍ طلَّابيٍّ

كبير، غير أنَّ الجامعة هي التي أغلقت أبوابها في وجوهنا لاحقًا. عُلِّقَت جميع المحاضرات تقريبًا في تلك الفترة، ما يعني أنَّ حياتي الجامعيَّة (لحسن الحظ؟) كانت عشوائيَّة.

لم أشعر قطُّ بالارتياح في الجماعات، أو في أيِّ شكلٍ من أشكال النشاط الجمعيّ، ولذلك لم أنضمَّ إلى أيَّة جماعةٍ طلَّابيَّة. لكنِّي كنتُ أُؤيِّد الحركة الطلَّابيَّة عمومًا، وحاولتُ أن أفعل ما في وسعي ضمن دائرتي الخاصَّة. غير أنَّه بمرور الوقت، وحين ازداد الصراع بين الأجنحة الطلَّابيَّة عنفًا وجنونًا[1]، فقد الكثيرُ منَّا اهتمامه بالأمر. ثمَّة عِلَّةٌ إجراميَّةٌ وجدت طريقها إلى الحركة، وغابت الحنكة بما فيها من قوَّةٍ إيجابيَّة. كان لديَّ إحساسٌ قويٌّ بذلك. وهكذا، لم يبقَ لنا بعد مرور العاصفة إلَّا المرارة وخيبة الأمل. للشعارات قدرةٌ على رفع المعنويات واستثارة النفس، لكنَّها إن لم تكن مشفوعةً بقوَّةٍ أخلاقيَّة، تصبح محض ابتهالٍ من كلامٍ فارغ. هذا هو الدرس الذي تعلَّمته من تلك الأحداث، وقد تأكَّدت لي صحَّته في كلِّ شيءٍ رأيتُه بعد ذلك. للكلمات قوَّة، لكنَّ تلك القوَّة لا بدَّ أن تقف على أساسٍ متينٍ من الحقيقة والعدالة. لا ينبغي للكلمات أبدًا أن تبتعد عن هذَيْن المبدأيْن.

ومنذ ذلك الوقت حوَّلتُ تركيزي إلى أشياءٍ أكثر خصوصيَّة، ألا وهي الكتب والموسيقى والأفلام. قضيتُ فترةً طويلةً أعمل ليلًا في منطقة «كابوكيتشو»[2]، وصادفتُ فيها تنوُّعًا واسعًا من البشر. لا أدري

---

(1) على سبيل المثال، قُتِلَ طالبٌ غير مُسيَّسٍ أصلًا في إحدى القاعات الدراسيَّة التي كنَّا ندرس فيها.

(2) منطقةٌ تنتشر فيها وسائل الترفيه والحياة الليليَّة، من نوادٍ وحاناتٍ صاخبةٍ بالموسيقى والعروض الترفيهيَّة. (المترجم)

كيف أصبحت «كابوكيتشو» في هذه الأيَّام، لكنَّها في تلك الفترة كانت مكانًا مدهشًا، تجتمع فيه شخصيَّاتٌ غريبةٌ من شتَّى الأنواع، في كلِّ زاوية. كانت فترةً لافتةً مليئةً بالمرح، لكنَّها قد تصبح عنيفةً وخطرةً في بعض الأحيان. على أيَّة حال، الأمر المؤكَّد هو أنِّي عرفتُ الحياة بأشكالها العديدة، وازددتُ حكمةً في هذا المكان النابض بالحياة والزوَّار المتناقضين (الذين قد تعوزهم اللباقة والذوق أحيانًا)، أكثر ممَّا كنت سأتعلَّم على مقاعد الدراسة، أو بين مجموعةٍ من الناس الذين يشبهونني. باختصار، تعلَّمتُ حكمة الشوارع. كانت تلك البيئة بفجاجتها مناسبةً لي أكثر من حياة الجامعة. الحقيقةُ أنِّي لم أستطِع أن أنسجم مع عالم الدراسة.

***

وبما أنِّي كنتُ متزوِّجًا ولديَّ عمل، فقد تجاوزتُ تلك المرحلة التي كانت فيها الشهادة الجامعيَّة مفيدة. ومع ذلك، وبما أنَّ نظام جامعة «واسيدا» في ذلك الوقت كان يسمح بشراء الساعات المعتَمَدة على أساس المقرَّر الواحد [وليس الفصل]، وكنتُ قد جمعتُ من الساعات المعتَمَدة ما يكفي للتخرُّج تقريبًا، فقد استطعتُ أن أجد وقتًا خارج العمل لحضور المحاضرات وإتمام درجتي الجامعيَّة، بعد سبع سنواتٍ من التحاقي بالجامعة. في سنتي الأخيرة، سجَّلتُ في مقرَّرٍ يُدرِّسه الدكتور شينيا أندو عن [الكاتب المسرحيِّ الفرنسيِّ] جان راسين. لكنَّ حضوري المتقطِّع كان سيودي بي إلى الرسوب من دون شكّ، فذهبتُ إلى مكتب الأستاذ. قلتُ له: «من الصعب عليَّ أن أحضر المحاضرات لأنِّي متزوِّجٌ ولديَّ وظيفةٌ بدوامٍ كامل». فأخذ على عاتقه أن يرى الأمر بنفسه، وحضر إلى مقهانا في «كوكوبونجي». قال لي:

«نعم، أنتَ في وضعٍ صعبٍ فعلًا»، ومنحني الدرجة التي كنتُ أحتاج إليها كي أتخرَّج. لا أعرف كيف تسير الأمور اليوم، ولكن في أيَّامنا كان هنالك بضع أساتذةٍ يملكون قلبًا كبيرًا كهذا. رغم ذلك، لا أتذكَّر الكثير من محاضراته (المعذرة!).

قضيتُ ثلاث سنواتٍ في إدارة مقهاي، مقهى الجاز، في قبو بنايةٍ قرب المَخرج الجنوبيِّ لمحطَّة «كوكوبونجي»، واستطعنا أن نستقطب ما يكفي من الزبائن كي نبدأ في تسديد قروضنا. ثم أمَرَنا مالكُ البناية فجأةً بالرحيل، بحجَّة التوسعة. استسلمنا للأمر (صحيحٌ أنَّه حطَّمنا، لكنِّي إن خضتُ في هذا الأمر فلن أنتهي)، وأخذنا نبحث إلى أن عثرنا على مكانٍ في «سنداغايا»، بمركز المدينة في طوكيو. كان المكانُ أبهى من تلك الحفرة التي كنَّا فيها في «كوكوبونجي»، وذا مساحةٍ تسمح بوضع بِيانةٍ كبيرةٍ لوصلات العزف. يعني ذلك اقتراض مزيدٍ من المال، ولهذا السبب لم نستطع أن نعيش من دون ضغط (يبدو أنَّ العيش تحت الضغط هي اللازمة الدلاليَّة في فيلم حياتي!).

هكذا قضيتُ عشرينيَّاتي، أكدح من الصباح حتى الليل كي أسدِّد القروض. والحقُّ أنَّ كلَّ ما أتذكَّره من تلك السنوات هو الكدُّ في العمل. أتصوَّر أنَّ الآخرين يصيبون قدرًا كبيرًا من المرح في عشرينيَّاتهم، أمَّا أنا فلم أكن أملك الوقت أو المال كي أستمتع بـ«سنوات الشباب الجميلة». لكنِّي كنتُ أقرأ في كلِّ فرصةٍ أجدها. فرغم ضغط الحياة وقسوتها، إلَّا أنَّ المتعة التي كنتُ أجدها في الكتب والموسيقى لم تخفت قطّ. لم يكن بإمكان أحدٍ أن يحرمني من هذا الشيء على الأقلّ.

في أواخر عشرينيَّاتي، وصل مشروعنا في «سنداغايا» أخيرًا إلى مستوى يعد بالاستقرار. لا يعني هذا أنَّه كان بإمكاننا التراخي أو الاسترخاء (فقد كنَّا ما نزال مديونين، ومشروعنا يصعد فترة، ويهبط في فترةٍ أخرى)، لكنَّ الأمور بدت وكأنَّها تسير في اتِّجاهٍ مُبشِّر.

لستُ موهوبًا في التجارة، ولستُ اجتماعيًّا بطبعي، ما يعني أنِّي غير مناسبٍ للتعامل مع الزبائن. لكنَّني أتحلَّى بصفةٍ تعوِّض ذلك؛ فإذا أحببتُ شيئًا عملتُ فيه بلا كللٍ أو ملل، وأعتقد أنَّ هذا هو السبب في نجاح مشروعنا. في نهاية المطاف، كانت موسيقى الجاز واحدةً من الأشياء التي أعشقها، فأصبحتُ سعيدًا في عملي. لكنِّي ذات يومٍ أدركتُ فجأةً أنِّي على أعتاب الثلاثين، وأنَّ شبابي (كما أراه) يوشك على الرحيل. كان شعورًا غريبًا. قلتُ في نفسي: «هكذا هو الأمر إذن؛ ينسلُّ العمر منَّا!».

***

ذات ظهيرةٍ مشمسةٍ من شهر نيسان/إبريل عام 1978، حضرتُ مباراة بيسبول في استاد «جنغو» بمركز المدينة في طوكيو. كان ذلك افتتاح موسم الدوريِّ المركزيّ، على أن تنطلق الضربة الأولى في الواحدة ظهرًا بين فريق «ياكولت سوالوز»، وفريق «هيروشيما كارب». كنتُ آنذاك مشجِّعًا لفريق «ياكولت»، وكان الاستاد قريبًا من شقَّتي (على مقربةٍ من ضريح هاتونوموري هاتشيمان في «سنداغايا»)، فكنتُ أتردَّد إلى هناك لمشاهدة المباريات حين أتجوَّل في الأنحاء.

في ذلك الوقت كان فريق «ياكولت» ضعيفًا، ولا يملك أموالًا أو أسماءً لامعة، ولذلك لم تكن له شعبيَّةٌ كبيرةٌ بطبيعة الحال. ورغم أنَّه كان

افتتاح الموسم، إلَّا أنَّ عدد المشجِّعين كان قليلًا. تمدَّدتُ وأنا أحمل علبة بيرة كي أشاهد المباراة، ففي ذلك الزمن لم تكن هناك مقاعد في المدرَّجات، بل منحدرٌ معشوشبٌ يجلس المشجِّعون عليه. السماء من فوقكَ زرقاء لامعة، والبيرة في يدكَ باردة، والكرة فوق العشب الأخضر بيضاء ناصعة، ولم أكن قد رأيتُ خضرةً منذ فترةٍ طويلة. إذا أراد المرء أن يستمتع بمباراة بيسبول استمتاعًا كاملًا، فلا بدَّ أن يحضرها بنفسه!

الضارب الأوَّل من فريق «ياكولت» كان ديف هلتن، وهو لاعبٌ جديدٌ من الولايات المتَّحدة، لم يكن يعرفه أحد. كان هو الذي سيضرب ضربة البداية، أمَّا الضارب الرابع فكان تشارلي مانويل، الذي أصبح فيما بعد مدرِّبًا معروفًا لفريق «فيلادلفيا فيليز». لكنَّه في ذلك الوقت كان لاعبًا مرعبًا قويَّ الضربات، حتى إنَّ المشجِّعين اليابانيِّين كانوا يسمُّونه «الشيطان الأحمر».

أعتقد أنَّ الرامي الأوَّل لفريق «هيروشيما» كان سانوشي تاكاهاشي، والمتصدِّي له من «ياكولت» كان تاكيشي ياسودا. في النصف الثاني من الجولة الأولى، ألقى ديف هلتن رمية تاكاشي الأولى إلى الميدان الأيسر، فاستطاع الفريق إخراج لاعبَيْن اثنَيْن من المنافسين. تردَّد صدى الضربة في استاد «جنغو» بأكمله حين التقى المضرب بالكرة، وارتفع التصفيق من حولي. في تلك اللحظة، ومن دون أيِّ مقدِّمات من أيِّ نوع، لاح لي هذا الخاطر فجأة: **أعتقد أنَّ بإمكاني أن أكتب رواية!**

ما زلتُ أذكر ذلك الشعور وكأنَّه حدث بالأمس، فقد شعرتُ وكأنَّ شيئًا جاء يرفرف من السماء، وأمسكتُ به بين يدَيّ. لا أعرف سبب **الصدفة** التي جعلتْه يحطُّ على يدي، وما زلتُ حتى الآن لا أعرف. المهمُّ

أنَّ الأمر حدث، أيًّا كان السبب. كان شيئًا شبيهًا بالكشف الروحيّ، أو ربَّما «التجلِّي»، إن أردنا استخدام كلمةٍ أنسب. ما أعرفه هو أنَّ حياتي تغيَّرت تغيُّرًا هائلًا لا رجعة فيه، في تلك اللحظة التي سدَّد فيها ديف هلتن تلك الضربة الرائعة في استاد «جنغو».

بعد المباراة (التي فاز فيها فريق «ياكولت» كما أذكر)، ركبتُ القطار إلى «شنجوكو»، وذهبتُ إلى مكتبة «كينوكونيا» فاشتريتُ حزمة أوراق، وأنفقتُ ألفَي ينٍّ على قلم حبرٍ سائلٍ من ماركة «سيلر». لم تكن قد ظهرت معالجات النصوص والحواسيب في ذلك الوقت، ما يعني أنَّني كنتُ أكتب كلَّ شيءٍ بيدي، رمزًا رمزًا. كان إحساسُ الكتابة جديدًا، فاتنًا، فقد مضى وقتٌ طويلٌ منذ أن وضعتُ قلم حبرٍ على ورق.

ومنذ ذلك الوقت، صرتُ في كلِّ ليلةٍ أجلس بعد عودتي من العمل إلى طاولة المطبخ، وأكتب. كانت تلك السويعات التي تسبق الفجر وقت الفراغ الوحيد المتاح لي. وهكذا تسنَّى لي أن أكتب في ستَّة أشهر، أو نحو ذلك، رواية «**اسمع الريح تغنِّي**» (رغم أنَّ عنوانها كان مختلفًا آنذاك). أنهيتُ المسوَّدة الأولى مع انتهاء موسم البيسبول. وشاءت الأقدار أن يخالف فريق «ياكولت» جميع التوقُّعات والاحتمالات، ويفوز بالدوريِّ المركزيّ، ثم ينتصر في الدوريِّ اليابانيِّ على فريق «هانكيو بريفز»، أبطال الدوريِّ الهادي، والمعروفين بقوَّتهم في الرمي. كان ذلك موسم التألُّق والإعجاز بالنسبة إلى فريق «ياكولت».

***

كانت «**اسمع الريح تغنِّي**» روايةً قصيرة، لا تصل مخطوطتها إلى مئتي صفحة، لكنَّها رغم ذلك استغرقت منِّي شهورًا. أحد الأسباب

يعود بطبيعة الحال إلى الوقت المحدود الذي كان متاحًا لي للكتابة، لكنَّ المشكلة الحقيقية هي أنَّني لم أكن أعرف شيئًا عن كتابة الروايات. ورغم أنِّي كنتُ قارئًا نهمًا، أقرأ كلَّ شيء (وأُفضِّل الروايات الروسيَّة المترجمة، والروايات الإنكليزيَّة)، إلَّا أنِّي لم أكن قد قرأت قطُّ رواياتٍ يابانيَّةً حديثةً (من النوعيَّة «الجادَّة») قراءةً مُرتَّبة. لذلك لم أكن أعرف ما يقرأه الناس من الأدب اليابانيِّ آنذاك، ولا الكيفيَّة التي ينبغي لي أن أكتب بها رواياتٍ باللغة اليابانيَّة.

ظللتُ عدَّة أشهرٍ أكتب بالتخمين المحض، فأنتهج الأسلوب الذي يبدو لي صائبًا، وأمضي وفقه. لكنِّي حين قرأتُ ما كتبتُه أُصِبتُ بخيبة أمل. قلتُ في نفسي: «يا إلهي! هذا وضعٌ ميؤوسٌ منه». صحيحٌ أنَّ ما كتبتُه يلبِّي المتطلَّبات الشكليَّة للرواية، إلَّا أنَّه مُضجر، ولا يُثير في النفس أيَّ اهتمام. قلتُ في نفسي حزينًا: «لئن كان هذا ما أشعر به أنا المؤلِّف، فبالتأكيد سيكون انطباع القارئ أسوأ. يبدو أنَّني لستُ أهلًا لهذا الأمر». في الظروف العاديَّة، كان المفترض أن ينتهي الأمر عند هذا الحدّ، وأن أتخلَّى عن الفكرة، غير أنَّ حالة «التجلِّي» التي جاءتني على المنحدر العشبيِّ في استاد «جنغو» كانت ما تزال محفورةً في دماغي.

لو تفكَّرنا في الأمر الآن، لوجدنا أنَّ عجزي عن كتابة روايةٍ جيِّدةٍ كان أمرًا طبيعيًّا؛ فكيف لشخصٍ مثلي لم يكتب أيَّ شيءٍ في حياته أن يسدِّد ضربةً رائعةً من مضربه؟ ربَّما كان من الخطأ أن أكتب شيئًا «روائيًّا» أصلًا. قلتُ لنفسي: «لا تحاول أن تكتب شيئًا معقَّدًا. دعك من تلك الأفكار التي تحاول أن تحدِّد ما هي «الرواية» و«الأدب»، ودوِّن مشاعركَ وأفكاركَ كما تطرأ لك، بحرِّيَّة، بطريقةٍ تحبُّها».

لعلَّ الكلام سهل، لكنَّ تطبيق ذلك لم يكن سهلًا، وبالنسبة إلى شخصٍ مبتدئٍ تمامًا مثلي، كان في غاية الصعوبة. وأوَّل ما ينبغي لي فعله كي أبدأ بدايةً جديدةً هو أن أتخلَّص من أوراق الكتابة وقلم الحبر، ذلك أنَّ وجودها أمامي يُشعرني بأنَّ ما أفعله يدخل في حيِّز «الأدب». هكذا، أخرجتُ آلتي الكاتبة القديمة من الخزانة، ووضعتها مكان الأوراق. وقرَّرتُ، على سبيل التجربة، أن أكتب افتتاحيةَ الرواية بالإنكليزيَّة. قلتُ في نفسي: «لِمَ لا؟ ما دمتُ سأخالف عُرفًا من أعراف الكتابة، فلماذا لا أمضي إلى آخر الطريق؟».

كانت قدراتي في الكتابة بالإنكليزيَّة متواضعةً بطبيعة الحال؛ فالمفردات التي كنت أعرفها محدودةٌ جدًّا، وكذلك إلمامي بقواعد بناء الجملة الإنكليزيَّة. لم أكن أستطيع أن أكتب إلَّا جملًا بسيطةً قصيرة، ما يعني أنَّه مهما دارت في رأسي أفكارٌ كثيرةٌ معقَّدة، لم يكن بمستطاعي حتى أن أحاول تدوينها وهي تخطر في بالي. كان لا بدَّ من أن أكتب بلغةٍ بسيطة، وأن أعبِّر عن أفكاري تعبيرًا يسهل فهمه، وأن تكون الأوصاف خاليةً من أيِّ دسمٍ زائد، وأن يكون الشكل مضغوطًا، وكلُّ شيءٍ مرتَّبًا بحيث يدخل في وعاءٍ محدود الحجم. كانت النتيجة نثرًا فجًّا، غير مصقول. لكنَّني أثناء معاناتي هذه في التعبير عن أفكاري، بدأتُ أرى إيقاعًا مميَّزًا يتشكَّل.

لقد وُلِدتُ ونشأتُ في اليابان، ما يعني أنَّني قد تشبَّعتُ بمفردات اليابانيَّة وتراكيبها (أي المحتوى اللغويّ) إلى حدِّ الانفجار. فلمَّا حاولتُ أن أدوِّن أفكاري ومشاعري، بدأ ذلك المحتوى اللغويُّ يدور بجنون، ما أفضى أحيانًا إلى تعطُّلٍ في نظامي، إن جاز التعبير. أمَّا الكتابةُ بلغةٍ أجنبيَّة، على ما فيها من حدود، فلا تشكو من هذا الخلل. وقد جعلتني

أدرك أنَّ بإمكاني التعبير عن أفكاري ومشاعري بقدرٍ محدودٍ من المفردات والبُنى اللغويَّة ما دمتُ أستطيع أن أدمج بينها بكفاءة، وأربط بعضها ببعض بمهارة. في نهاية المطاف، تعلَّمتُ أنَّه لا توجد حاجةٌ إلى كثيرٍ من الكلمات الصعبة، أي أنِّي لم أكن مضطرًّا إلى استعراض قدراتي اللغويَّة لأُثير إعجاب القارئ.

بعد ذلك بوقتٍ طويل، اكتشفتُ أنَّ الكاتبة أغوتا كريستوف كتبتْ عددًا من الروايات الرائعة بأسلوبٍ ذي أثرٍ مشابه. فقد كانت مواطنةً مجَريَّة، رحلت عن المجر عام 1956 في أعقاب الانتفاضة، وذهبت إلى سويسرا حيث بدأت تكتب بالفرنسيَّة. ومن الأسباب التي دفعتْها إلى ذلك حُكم الضرورة؛ فلم يكن بمقدورها أن تعتاش على كتابة رواياتٍ باللغة المجريَّة. مع ذلك، فقد نجحتْ عبر الكتابة بلغةٍ أجنبيَّةٍ في ابتداع أسلوبٍ جديدٍ تفرَّدت به. لأسلوبها إيقاعٌ قويٌّ مبنيٌّ على الجمل القصيرة، والإنشاء الذي لا يراوغ بل يمضي دائمًا في خطٍ مستقيم، والوصف المباشر الذي يخلو من الحمولة العاطفيَّة. كانت رواياتها مغلَّفةً بجوٍّ من الإشارات الغامضة إلى موضوعاتٍ مهمَّة، مخبوءةٍ تحت السطح. والحقُّ أنِّي شعرتُ بالحنين عندما قرأتُ لها أوَّل مرَّة، رغم أنَّ نزعتها الأدبيَّة تختلف عن نزعتي، كما هو واضح.

بعد أن اكتشفتُ التأثير العجيب للكتابة بلغةٍ أجنبيَّة، فاكتسبتُ إيقاعًا إبداعيًّا أتميَّز به، أعدتُ آلة الكتابة إلى الخزانة، وأحضرتُ أوراق الكتابة وقلم الحبر مرَّةً أخرى. ثم جلست، و«ترجمت» الفصل الذي كتبته، أو نحو ذلك، من الإنكليزيَّة إلى اليابانيَّة. الحقيقة أنَّ الوصف الأصحَّ قد يكون «نقلت» [كما في نقل الأعضاء أو الفسائل]، بما أنِّي لم أكن أترجم النصَّ كلمةً كلمة. وهكذا، تكشَّف على نحوٍ حتميٍّ أسلوبٌ

جديدٌ باللغة اليابانيَّة، الأسلوب الذي اكتشفتُه فأصبح أسلوبي. قلتُ في نفسي: «الآن فهمت. هكذا ينبغي لي أن أكتب». كانت لحظةً من الوضوح التامّ، زالت فيها الغشاوة عن عينَيّ.

علَّق البعض، فقال إنَّ «كتابتكَ تبدو كالترجمة». لم أفهم المعنى الدقيق لهذه العبارة، لكنّي أعتقد أنَّها تُصِيب الحقيقة من ناحيةٍ واحدة، وتخطئ تمامًا من ناحيةٍ أخرى. فبما أنَّ الفقرات الافتتاحيَّة لروايتي الأولى كانت «مُترجَمة» فعلًا، لا يخلو ذلك التعليق من صحَّة، غير أنَّ هذا إنَّما ينطبق على عمليَّة الكتابة لا أكثر. فما كنتُ أسعى إليه عبر الكتابة بالإنكليزيَّة أوَّلًا، ثم الترجمة إلى اليابانيَّة، هو أن أبتدع أسلوبًا بسيطًا «محايدًا»، يُتيح لي حرِّيَّة الحركة. لم أكن أسعى إلى إنتاج شكلٍ مخفَّفٍ من اللغة اليابانيَّة، بل أردتُ توظيف نوعٍ منها يبتعد قدر الإمكان عن قيود «الأدب الجادّ»، كي أستطيع التحدُّث بصوتي الطبيعيّ. هذا هو السبب في اتِّخاذي ذلك الإجراء. بل يمكنني القول إنَّني في ذلك الوقت ربَّما نظرتُ إلى اللغة اليابانيَّة بوصفها أداةً وظيفيَّةً لا أكثر.

يرى البعض أنَّ هذه إهانةٌ للغتنا القوميَّة، وقد وُجِّه إليَّ هذا الانتقاد فعلًا. لكنَّ اللغة قويَّةٌ متجدِّدة، متماسكةٌ تستند إلى تاريخٍ طويل، ولا يمكن لاستقلاليَّتها أن تفسد أو تُنتزع مهما كان تعاملنا معها قاسيًا. من حقِّ الكُتَّاب جميعًا أن يُجرِّبوا في كلِّ إمكانيَّات اللغة، ويوسِّعوا مدى فعاليَّتها؛ فلا يمكن أن يولد شيءٌ جديدٌ أبدًا من دون روح المغامرة هذه. ما زلتُ إلى يومنا هذا أنظر إلى اللغة اليابانيَّة على أنَّها أداةٌ من نوعٍ ما، بل قد أقول إنَّ الاستكشاف في هذه الصفة «الأداتيَّة» ربَّما يقود إلى نهضةٍ للُّغة اليابانيَّة.

على أيَّة حال، فقد أعدتُ كتابة الرواية «المضجرة» (التي كنت قد أنهيتها) بالأسلوب الجديد الذي اكتشفته. ظلَّت خيوط القصَّة كما هي إلى حدٍّ ما، إلَّا أنَّ أسلوب التعبير كان مختلفًا تمامًا، كما كان وقْعُه على القارئ مختلفًا كذلك. لم أكن راضيًا تمامًا عن الشَّكل الذي خرجت به الرواية، فحين أعدتُ قراءتها وجدتُها غير ناضجة، مثقلةً بالأخطاء. لم أنجح في قول ما أريد إلَّا بنسبة عشرين بالمئة، أو ثلاثين بالمئة. رغم ذلك، فقد كانت روايتي الأولى، واستطعتُ أن أكتب بشكلٍ ناجحٍ إلى حدٍّ ما، فشعرتُ بأنِّي اتَّخذت أوَّل خطوةٍ مهمَّة. بعبارةٍ أخرى، شعرتُ وكأنِّي أصبتُ شيئًا من الوعد الذي جاءني في لحظة «التجلِّي».

بدت لي الكتابة بأسلوبي الجديد أقرب إلى العزف الموسيقيِّ منها إلى كتابة الأدب، وهو شعورٌ ما يزال يرافقني إلى هذا اليوم. كأنَّ الكلمات تخرج من جسدي، لا من رأسي. كلّ شيءٍ كان مثيرًا للغاية: محاولةُ الإبقاء على الإيقاع، وإيجاد النغمة الأجمل، والثقة بقوَّة الارتجال. حين كنتُ أجلس كلَّ ليلةٍ إلى طاولة المطبخ، وأكتب روايتي (إن اعتبرناها رواية) بأسلوبي الجديد، كنت أشعر كأنَّما أمسك في يدي أداةً جديدةً رائدة. ما أروعه من شعور! هكذا امتلأ الفراغ الروحيُّ الذي كان يلوح لي مع اقتراب عيد ميلادي الثلاثين.

لعلَّ التغيُّر الكبير يكون أوضح لو كان بإمكاني أن أقارن بين «**اسمع الريح تغنِّي**» والنسخة «المضجرة» السابقة، لكنِّي كنتُ قد تخلَّصتُ منها للأسف، ولم أعُد أذكر الكثير عنها. أعرف الآن أنَّه كان من الأفضل لو احتفظتُ بها، لكنَّني في ذلك الوقت لم أرَ أيَّة فائدةٍ منها، فألقيتُ بها في سلَّة المهملات من دون تردُّد. كلُّ ما أذكره الآن هو أنَّني لم أستمتع بكتابتها، وهذا مفهوم طبعًا، إن أخذنا في الاعتبار أسلوب الكتابة الذي

اتَّبعته، ذلك أنَّه لم يكن يتدفَّق على نحوٍ طبيعيّ. كانت الكتابة بذلك الأسلوب أقرب إلى ممارسة الرياضة بملابس غير ملائمة.

***

في صباح أحدٍ مشمسٍ في فصل الربيع، تلقَّيتُ اتِّصالًا من محرِّرٍ في المجلَّة الأدبيَّة «غونزو»، يُبلغني فيه بأنَّ «**اسمع الريح تغنِّي**» وصلتْ إلى القائمة القصيرة في «جائزة الكُتَّاب الجُدد». كانت قد مرَّت سنةٌ تقريبًا على افتتاح الموسم في استاد« جنغو»، وقد بلغتُ الثلاثين. ورغم أنَّ الساعة كانت الحادية عشرة صباحًا تقريبًا، إلَّا أنَّني كنت مستغرقًا في النوم، بعد أن عملتُ حتى وقتٍ متأخِّرٍ في الليلة السابقة. التقطتُ السمَّاعة، لكنِّي كنتُ شديد النعاس، فلم أعرف من الذي يحدِّثني، أو ما الذي يقوله. الحقيقةُ أنِّي بحلول ذلك الوقت كنتُ قد نسيت أنِّي أرسلتُ الرواية إلى مجلة «غونزو»؛ فبمجرَّد أن أنهيت المخطوطة وسلَّمتُها إلى شخصٍ آخر، انحسرتْ رغبتي في الكتابة انحسارًا تامًّا. كان تأليف الرواية ضربًا من التحدِّي؛ فقد كتبتُها بسهولةٍ شديدة، كما خطرتْ في بالي، ولذلك لم أتوقَّع قطُّ أن تصل إلى القائمة القصيرة. في واقع الأمر، كنتُ قد أرسلتُ لهم نسختي الوحيدة، فإنْ لم يختاروها ربَّما كانت ستختفي إلى الأبد. ولعلِّي لم أكن لأكتب روايةً أخرى بعدها أبدًا. ما أغرب الحياة!

أخبرني المحرِّر بأنَّ روايتي وصلت إلى القائمة القصيرة مع أربع رواياتٍ أخرى. تفاجأت، لكنِّي كنتُ ناعسًا جدًّا، فلم أدرك واقع الأمر بعد. نهضتُ من السرير، واغتسلت، وارتديت ملابسي، ثم خرجتُ مع زوجتي نتمشَّى. فلمَّا مررنا أمام «مدرسة سنداغايا الابتدائيَّة» في

شارع «ميجي»، رأيتُ حمامةً زاجلةً تختبئ عند الشجيرات، ولاحظتُ أنَّ جناحها قد يكون مكسورًا، فالتقطتها. وجدتُ بطاقةً معدنيَّةً مثبَّتةً في ساقها، فأخذتُها بين يديَّ وحملتُها إلى مركز الشرطة الصغير في «أوموتيساندو»، بجوار شقق «دوجوناكي آيوما» (مقرٌ أوموتيساندو هِلز حاليًا). وبينما كنتُ أمشي في شوارع «هاراجوكو» الجانبيَّة، تغلغل دفء الحمامة الجريحة في يدي. أحسستُ بها ترتعش. كان اليوم صحوًا، تلتمع فيه الأشجار والبنايات ونوافذ المحالِّ تحت أشعَّة الشمس الربيعيَّة.

وعندها أدركت: سأفوز بالجائزة، وسأصبح روائيًّا يُصيب قدرًا من النجاح. صحيحٌ أنَّه كان افتراضًا جريئًا، لكنَّني لسببٍ أو لآخر كنتُ في تلك اللحظة واثقًا من ذلك، متأكِّدًا تمامًا. ليس تأكيدًا نظريًّا، بل مباشرًا، غريزيًّا.

***

ما أزال أذكر ذلك بوضوحٍ تامّ. أذكر إحساسي حين رفرف ذلك الشيء الغامض بين يدَيّ، قبل ثلاثين سنةً فوق العشب في استاد «جنغو». وأذكر بوضوحٍ أيضًا دفء الحمامة الجريحة في يدَيَّ في عصر ذلك اليوم الربيعيّ بعد سنة، قرب مدرسة سنداغايا الابتدائيَّة. وظللتُ دائمًا أستدعي هذه الأحاسيس كلَّما فكَّرتُ في معنى أن يكتب المرء رواية. لقد علَّمتني تلك الذكريات الحسّيَّة أن أثق بذلك **الشيء** الذي أحمله في داخلي، وأن أحلم بالإمكانات التي يقدِّمها. كم هو رائعٌ أن تظلَّ هذه الأحاسيس في داخلي حتى الآن!

***

لم يتغيَّر شيءٌ كبير؛ فما زلتُ أشعر بالمتعة والإثارة اللتَيْن شعرتُ بهما حين كتبتُ روايتي الأولى. أستيقظ باكرًا، وأعدُّ قهوةً طازجةً في المطبخ، فأصبُّ منها قليلًا في كوبٍ كبير، وأجلس إلى مكتبي. أشغِّل حاسوبي (أعترف بأنَّني أحنُّ في بعض الأيام إلى أوراق الكتابة، وقلم الحبر السائل السمين من ماركة «مون بلان»)، ثم أجلس هنالك وأتفكَّر فيما سأكتبه في ذلك اليوم. تلك اللحظات نعمةٌ خالصة. والحقَّ أقول إنَّ الكتابة لم تكن بالنسبة إليَّ مصدر شقاءٍ قطّ، ولم أجد نفسي (لحسن الحظّ) عاجزًا عن الكتابة. ما فائدة الكتابة أصلًا إن لم تستمع بها؟ فأنا لا أستوعب فكرة «شقاء الكتابة». أعتقد أنَّ الروايات لا بدَّ أن تخرج في تدفُّقٍ عفويّ.

أنا لا أعدُّ نفسي عبقريًّا بأيَّة طريقةٍ أو أيِّ شكلٍ من الأشكال، ولا أعتقد أنَّ لديَّ موهبةً من نوعٍ خاص، لكنَّ استمراري في العيش من كتابتي لمدَّةٍ تزيد على ثلاثين سنةً يعني أنَّني لا أخلو من قدرات. أظنُّ أنَّ هنالك شيئًا في داخلي (لعلَّه مرتبطٌ بطبعي) ظلَّ يشتغل منذ البداية. غير أنَّ أسلوب التفكير هذا لا يناسبني، وسوف أتركه لشخصٍ آخر يمضي فيه (إن وُجِدَ أصلًا).

الأمرُ الأهمُّ بالنسبة إليَّ هو وعيي المباشر بأنَّ قوَّةً خاصَّةً من نوعٍ ما هي التي **منحتني هذه الفرصة** لكتابة الروايات. لقد تمكَّنتُ من التقاط هذه الفرصة، مع قدرٍ غير يسيرٍ من الحظّ، وحوَّلتُها إلى مشوارٍ مهنيّ. لا أعرف من، أو ما الذي منحني هذه القدرة، لكنَّني أشعر بامتنانٍ حقيقيّ، وسأحرص على هذه القدرة (مثلما حرصتُ على تلك الحمامة الجريحة) بينما أمضي بسعادةٍ وأنا أكتب رواياتي. أمَّا ما يأتي بعد ذلك، فهو مفتوحٌ على كلِّ الاحتمالات.

عن الجوائز الأدبيَّة

الموضوع التالي الذي أريد الحديث عنه هو الجوائز الأدبيَّة. ودعونا نبدأ بمثالٍ ملموس، ألا وهو «جائزة ريونوسوكي أكوتاغوا»، وهذا في الحقيقة موضوعٌ صعبٌ وحسَّاسٌ بالنسبة إليّ، لكنِّي أرى أنَّها حكايةٌ ينبغي لي أن أقصَّها في هذا المقام، رغم المجازفة بأنْ يُساء فهمي. على الأقلّ، هذا ما أشعر به. علاوةً على ذلك، فالحديث عن هذه الجائزة يعدُّ مقدِّمةً جيِّدةً للحديث عن الجوائز عمومًا، فيما سيكون حديثنا عن الجوائز زاويةً مناسبةً لتناول جانبٍ من جوانب المشهد الأدبيِّ في اليابان الحديثة.

***

قبل فترةٍ غير طويلةٍ كنتُ أقلِّب في مجلَّةٍ أدبيَّة، فرأيتُ عمودًا في نهاية المجلَّة جاء فيه: «يا لها من فتنةٍ ساحرةٍ تحيط بجائزة أكوتاغوا! فالهرج والمرج الذي يثيره الكُتَّاب غير الفائزين إنَّما يضيف إلى سمعة الجائزة، بل إنَّ مكانة الجائزة نفسها تتأكَّد مثلًا في حالة هاروكي موراكامي، الذي أبعد نفسه عن المشهد الأدبيِّ بعد خروجه من المنافسة». أمَّا اسم الكاتب فكان يويو أيما، ومن الواضح أنَّه اسمٌ مستعار.

صحيحٌ أنَّ روايتَيْن من رواياتي وصلتا إلى القائمة القصيرة في «جائزة أكوتاغوا» قبل أكثر من ثلاثين سنةً ولم تفوزا، وصحيحٌ أنّي منذ ذلك الحين مضيتُ في طريقي بعيدًا عمَّا يُمكن أن يُسمَّى بالمشهد الأدبيّ، لكنَّ هذَيْن الأمرَيْن غير مرتبطَيْن؛ فكوني لم أفُز (أو لم أستطِع أن أفوز) لا علاقة له البتَّة بابتعادي عن المشهد الأدبيّ، هذا المشهد الذي لم أكن أعرف الكثير عنه، ولم تكن لديَّ الرغبة في الدخول فيه. ومن المزعج أن يحاول شخصٌ ما (بطريقةٍ اعتباطيَّة) أن يربط بين الأمرَيْن ربط السبب بالنتيجة.

قد يصدِّق بعض القرَّاء هذا الكلام. وفي أسوأ الأحوال، ربَّما تكون هذه هي الرواية السائدة. كنتُ أؤمن دائمًا بأنَّ الكتابة مبنيَّةٌ على القدرة على التمييز بين الاستدلال والتأكيد، ولكن يبدو أنَّني كنت مخطئًا. ربَّما يحقُّ لي أن أفرح بما أنَّ الصفة المتداوَلة عنّي هذه الأيَّام هي أنّي «أبعدتُ نفسي»، وليس كما قيل في الماضي إنَّ المؤسَّسة الأدبيَّة «رفضتني».

***

من الأمور التي تساعد في شرح ابتعادي النسبيّ عن المشهد الأدبيّ، هو أنَّني لم أسعَ لأن أصبح كاتبًا أصلًا. كنتُ مجرَّد شخصٍ عاديٍّ كتب روايةً في وقت فراغه، وحدث أن فازت تلك الرواية بجائزة الكُتَّاب الجُدد. لهذا السبب لم أكن أعرف إلَّا القليل جدًّا عن المشهد الأدبيّ، والجوائز التي يقدِّمها.

أضف إلى ذلك أنَّني كنتُ أعمل بدوامٍ كامل، ما يعني انشغالي بأمورٍ كثيرةٍ جدًّا. لم تكن انشغالاتي تسمح لي بالتفكير في أيِّ شيءٍ

سوى الضروريَّات (كم تمنَّيتُ لو أنَّ باستطاعتي أن أستنسخ عدَّة أشخاصٍ منِّي!). وحين اتَّخذتُ الكتابة مهنة، أصبحتُ أقلَّ انشغالًا بالطبع، لكنَّني وضعتُ لنفسي جدولًا صارمًا يتضمَّن النوم باكرًا، والاستيقاظ باكرًا، وممارسة الرياضة، ولذلك قلَّما كنتُ أخرج ليلًا؛ فلم يحدث مثلًا أن زرتُ حانات الأدباء المنتشرة في منطقة «الشارع الذهبيّ»، على مقربةٍ من محطَّة «شنجوكو»، حيث يجتمع كثيرٌ من الأدباء. لا أحمل أيَّ مشاعر سلبيَّةٍ تجاه «الشارع الذهبيّ» أو روَّاده، لكنِّي لم أجد وقتًا أو حاجةً للذهاب إلى هناك. باختصار، لم يكن لديَّ سببٌ يدعوني للذهاب.

لا أدري ما إذا كانت جائزة «أكوتاغوا» تمتلك «فتنةً ساحرةً» أو «سُلطة». الحقُّ أنِّي لم أفكِّر في هذا الأمر قطّ. لئن كانت هناك فتنةٌ ساحرةٌ من النوع الذي يصفه كاتب العمود، فهي بالتأكيد لم تجد طريقها إليّ. لعلَّها اتَّخذت الطريق الخطأ.

***

وصلتْ أوَّل روايتَيْن كتبتهما، «**اسمع الريح تغنِّي**» و«**الكرة والدبابيس 1973**»، إلى القائمة القصيرة في جائزة «أكوتاغوا». وأرجو أن يصدِّقني القارئ حين أقول إنَّ فوزهما أو خسارتهما لم يكن يعنيني على الإطلاق.

لكنِّي شعرتُ بسعادةٍ طاغيةٍ حين فازت رواية «**اسمع الريح تغنِّي**» بجائزة «**غونزو**»، ولا أستنكف عن التصريح بذلك علانيَّة. كانت بالفعل علامةً فارقةً في حياتي، وتذكرتي لكي أصبح كاتبًا. بهذه التذكرة مُنِحتُ حقَّ الدخول، ومن دونها لربَّما انتهت قصَّتي نهايةً مختلفةً تمامًا. بدأتِ الأبواب تنفتح لي، وخطر لي وأنا أحمل تلك التذكرة أنَّ كلَّ

شيءٍ أصبح ممكنًا. لم يكن عندي وقتٌ أُنفقه في التفكير في جائزة «أكوتاغوا» بطريقةٍ أو بأخرى.

والأمرُ الآخر هو أنَّني لم أكن أعدُّ ما كتبته في روايتيَّ الأولى والثانية جيِّدًا جدًّا حقًّا. كنتُ أعرف في حقيقة نفسي أنَّهما لا تمثِّلان سوى نسبةٍ صغيرة (ربَّما عشرين أو ثلاثين بالمئة) ممَّا كان في مقدوري أن أكتبه. لم أكن قد كتبتُ شيئًا قبلهما، ولم أتمكَّن من المهارات الأساسيَّة في كتابة الرواية. حين أفكِّر في الأمر الآن، **يُحتَمَل** أن تكون الروايتان **أفضل** فعليًّا، لأنَّني كنتُ أعمل بعشرين أو ثلاثين بالمئة فقط من إمكانيَّاتي. على أيَّة حال، لم أكن راضيًا عن كثيرٍ من الأشياء التي كتبتها في تلكما الروايتَيْن.

لقد استفدتُ كثيرًا من الفوز بجائزة الكتَّاب الجُدد، غير أنَّ الفوز بجائزة «أكوتاغوا» في تلك المرحلة قد يشكِّل عائقًا في طريقي، حملًا ثقيلًا من التوقُّعات العالية التي يتوجَّب عليَّ أن أحملها معي. أعتقد أنَّ هذا كان أكثر من اللازم في مرحلة تطوُّري في الكتابة.

قلتُ في نفسي أمهلوني بعض الوقت، فأنا قادرٌ على تقديم شيءٍ أفضل بكثير. قد يبدو هذا غرورًا بالنسبة إلى شخصٍ لم يكن قبل فترةٍ قصيرةٍ يفكِّر في كتابة الروايات أصلًا. أنا أيضًا أراه غرورًا، لكنِّي أقولها بكلِّ صدق: من لا يملك هذا القدر من الغرور، يُستبعَد أن يصبح روائيًّا.

***

كانت وسائل الإعلام قد رشَّحت كلًّا من «**اسمع الريح تغنِّي**» و«**الكرة والدبابيس 1973**» للفوز بجائزة «أكوتاغوا». وعلى الرغم من خيبة الأمل التي شعر بها المحيطون بي، إلَّا أنَّني في واقع الأمر كنتُ مرتاحًا

لعدم فوزهما، للأسباب التي ذكرتها أعلاه، وكنت متفهِّمًا شعور لجنة التحكيم وهي تستبعد الروايتَيْن. أمَّا موقفي أنا فكان من قبيل «هكذا تسير الأمور كما يبدو». على الأقلّ، لم أحمل أيَّة ضغينةٍ لأحد، ولم أحاول أن أقارن روايتَيَّ بالروايات الأخرى المتنافسة.

والسبب في شعوري بالارتياح هو أنِّي لن أُضطرَّ إلى التعامل مع الأضواء التي ستتبع الفوز بجائزة «أكوتاغوا»، وهو ما يُربك حياتي اليوميَّة. في عملي، لم يكن لديَّ خيارٌ آخر سوى أن أختلط بالناس الذين يرتادون المقهى، فلا يمكنكَ أن تتوارى عن الزوَّار الذين لا تودُّ لقاءهم (رغم أنِّي فعلتُ ذلك في بعض الأحيان بعد أن طفح الكيل).

بعد خروجي من المنافسة مرَّتَيْن في جائزة «أكوتاغوا»، قال لي محرِّرون إنِّي أصبحتُ «بضاعةً مستهلَكة»، ولا ينبغي أن أتوقَّع ترشيحي مرَّةً أخرى. أتذكَّر الشعور الغريب الذي انتابني؛ فبما أنَّ جائزة «أكوتاغوا» تستهدف الكُتَّاب الجُدد، يسقط المرشَّحون غير الفائزين من قائمتها بعد فترةٍ معيَّنة. ورغم أنَّ كاتب العمود قال إنَّ بعض الكُتَّاب رُشِّحوا ستَّ مرَّات، إلَّا أنِّي أصبحتُ «بضاعةً مستهلَكةً» بعد تجربتَيْن لا أكثر. لا أعرف كيف حدث ذلك أو لماذا، ولكن من الواضح أنَّ فكرة اعتبار هاروكي موراكامي «بضاعةً مستهلَكةً» ما لبثتْ أن أصبحت إجماعًا في المؤسَّسة الأدبيَّة. هكذا تسير الأمور كما أعتقد.

غير أنِّي لم أكن محبطًا جدًّا من أن أصبح «بضاعةً مستهلَكة». في الواقع، أراحني ذلك من التفكير أكثر في جائزة «أكوتاغوا». أذكر كيف كان المحيطون بي متوتِّرين مع اقتراب الإعلان عن النتائج، وهذا في حدِّ ذاته أزعجني أكثر من مسألة الفوز أو الخسارة. كنتُ أشعر بآمالهم

تتصاعد شيئًا فشيئًا، مشفوعةً بضيقٍ خفيف. هذا وقد تناولت وسائل الإعلام ترشيحي، ما استثار ردود فعلٍ أكبر، ونتائج عكسيَّةً أضافت وجعًا إلى أوجاعي. وبالأخذ في الاعتبار ما أفضتْ إليه هاتان التجربتان من انعكاساتٍ كئيبة، كان من المحبط التفكير في استمرار هذا الأمر سنةً بعد أخرى.

أكثر ما أرهقني في هذا الأمر ردودُ فعل الذين حاولوا مواساتي. فما إن أُعلِنَت النتائج، حتى توافد الناس كي يواسوني: «للأسف لم يحالفك الحظُّ هذه المرَّة. ولكن لا تقلق، ستفوز بها المرَّة القادمة». أعرف أنَّهم كانوا يقولون هذا بوازعٍ من طيبتهم، لكنِّي عانيتُ في إيجاد كلامٍ مناسبٍ أردُّ به عليهم. لم يكن بالإمكان أن أكتفي بالإيماء. ولو أنِّي اعترفتُ لهم بأنَّ الموضوع لا يهمُّني، لما أخذوا كلامي على محمل الجدّ، وكان كلانا سيشعر بالحَرَج.

لم أسلم حتى من هيئة الإذاعة اليابانيَّة. فما إن أُعلِن عن ترشيحي، حتى اتَّصلوا بي يطلبون ظهوري في التلفاز في حال فوزي. رفضتُ بسبب جدولي المزدحم، ولأنِّي أكره الظهور الإعلاميّ، لكنَّهم لم يتراجعوا، بل ازدادوا إلحاحًا وصل إلى حدِّ الغضب. باختصار، لم يجلب لي الترشيح لجائزة «أكوتاغوا» سوى الصداع.

***

ما الذي يدعو الجمهور إلى التعلُّق الشديد بجائزة «أكوتاغوا»؟ يُحيِّرني هذا الأمر أحيانًا. فمثلًا، قبل فترةٍ غير طويلةٍ زرتُ مكتبة، ورأيتُ كومة نسخٍ من كتابٍ بعنوان **أسباب فشل هاروكي موراكامي في الفوز بجائزة «أكوتاغوا»**، أو شيئًا كهذا. لم أقرأ الكتاب (فكيف لي أن أشتري

كتابًا له هذا العنوان المحرج؟)، ولذلك لا أعرف ما هي «الأسباب»، لكنّي لا أملك إلّا أن أستغرب نشر كتابٍ كهذا أصلًا.

ما الفرق الذي سيحدثه فوزي بالجائزة في حياتي، أو في العالم ككلّ؟ سيظلُّ العالم كما هو في الغالب، وتمضي أعمالي بالوتيرة نفسها تقريبًا، مع بعض الفروقات الطفيفة في مشواري الذي امتدَّ أكثر من ثلاثين عامًا. سواء فزتُ بالجائزة أم لم أفز، كان القرّاء ذاتهم سيُقبِلون على رواياتي، في حين ينفر منها القرّاء ذاتهم أيضًا (ويبدو أنَّ لديَّ موهبةً في تنفير الناس).

لو كان من المحتمل أن يمنعَ الفوزُ بجائزة «أكوتاغوا» حربَ العراق، أو شيئًا كهذا، لشعرتُ بضيقٍ شديدٍ بالطبع. ولكن بما أنَّ الأمر ليس كذلك، فلماذا قد يهتمُّ أحدٌ بتأليف كتابٍ عن الموضوع؟ حقيقةً لا أفهم، فهذا «الجدل» أتفه من أن يُسمَّى عاصفةً في فنجان، بل هو أقرب لأن يكون دوَّامةً ترابيَّةً صغيرة.

أخشى أن أسيء إلى أحدٍ هنا، لكنّي مضطرٌّ إلى قول شيءٍ يُفتَرَض أن يكون واضحًا. فجائزة «أكوتاغوا» ليست سوى جائزةٍ أدبيَّةٍ من الجوائز التي تشرف عليها دار «بُنغي شُنجو» للنشر. قد لا يكون الغرض منها تجاريًّا بحتًا، ولكن من الحماقة الادِّعاء بأنَّ رغبات «بُنغي شُنجو» وغاياتها لا تؤخذ في الحسبان.

على أيَّة حال، من تجربتي الطويلة في عالم الرواية، أستطيع القول إنَّ الكاتب الجديد الذي يستحقُّ تسليط الضوء على عمله لا يأتي إلّا مرَّةً كلَّ خمس سنوات، أو نحو ذلك. ربَّما مرَّةً كلَّ ثلاث سنوات، إن لم نتعسَّف في المعايير. أمَّا جائزة «أكوتاغوا» فهي تُمنَح كلَّ سنتَيْن،

ما يشير إلى أنَّ جودة الأعمال لن تكون في مستوى عالٍ. ورغم أنَّه لا توجد عندي مشكلةٌ في هذا الأمر (إذْ يُمكن النظر إلى الجوائز على أنَّها هدايا تشجيعيَّة، تمنح تذكرة دخولٍ للكتَّاب الجُدد)، إلَّا أنَّني أستغرب الهرج والمرج الذي تخلقه وسائل الإعلام في كلِّ مرَّة. فحين أنظر إلى الأمر نظرةً موضوعيَّة، أجد أنَّ ما يحدث أكبر ممَّا يستحقّ.

وإذا وسَّعنا النقاش إلى قيمة الجوائز الأدبيَّة الأخرى في العالم، فسوف نصل إلى طريقٍ مسدودة. والسبب في ذلك (إن نظرنا إلى الأمر بموضوعيَّة) غيابُ الأساس للقيمة الحقيقيَّة لأيَّة جائزة، بدءًا من جوائز الأوسكار وحتى نوبل، ما عدا حالاتٍ خاصَّةٍ توضع فيها المعايير على أساس تقييمٍ عدديّ. فإن بدأتَ في تعقُّب مواضع الخلل في طريقة اتِّخاذهم القرارات، لن تنتهي. ولكنَّك إن كنت تقدِّس الجائزة، فلن تنتهي أيضًا.

يقول ريمند تشاندلر في إحدى رسائله عن جائزة نوبل: «تُرى هل أودُّ أن أصبح كاتبًا عظيمًا؟ هل أودُّ الفوز بجائزة نوبل؟ إنْ كان الأمر يتطلَّب الكثير من العمل الشاقّ، فلا. في ستِّين داهية! كيف أتحمَّس للأمر وهم كثيرًا ما يُقدِّمون الجائزة لكُتَّابٍ من الدرجة الثانية؟ ناهيك عن أنِّي سأُضطرُّ إلى السفر إلى السويد، وارتداء ملابس أنيقة، وإلقاء خطاب. فهل تستحقُّ جائزة نوبل هذا كلَّه؟ كلَّا وألف لا»[1].

في عام 1974، فاز الروائيُّ الأميركيُّ نلسن ألغرن (مؤلِّف «**صاحب الذراع الذهبيَّة**»، و«**سَيرٌ على الجانب الوعر**») بميداليَّة الاستحقاق من المعهد الوطني للآداب والفنون، بفضل دعمٍ من الكاتب كرت فونيغت. لكنَّه لم يذهب للحفل، وقصد حانةً تَمِل فيها مع امرأة. بطبيعة الحال،

(1) *Selected Letters of Raymond Chandler,* ed. Frank MacShane (New York: Columbia University Press, 1981), 180-1.

كان تغيُّبه مقصودًا. وحين سُئل: «ماذا فعلتَ بالميداليَّة؟»، قال: «لا أدري، لعلِّي ألقيتُ بها، أو شيئًا كهذا»[1].

قد تكون هاتان الحالتان استثناءَيْن متطرِّفَيْن؛ فقد دأب هذان الكاتبان طيلة حياتهما على الكتابة بأسلوبٍ يتفرَّدان به، والوقوف في تضادٍّ مع المؤسَّسة الرسميَّة. مع ذلك، فالشعور الذي شعرا به، أو ربَّما ما أرادا التعبير عنه عبر موقفَيْهما، هو أنَّ هنالك أشياءً أهمَّ بكثيرٍ من الجوائز الأدبيَّة بالنسبة إلى الكاتب الحقّ. من هذه الأشياء القناعةُ بأنَّ ثمَّة معنى حقيقيًّا لما يكتبه، وأنَّه يخاطب جماعةً من القرَّاء يفهمون ذلك المعنى تمامًا (ولا يهمُّ عدد أولئك القرَّاء). الكتَّاب المقتنعون بهذَيْن الأمرَيْن لا يعبأون كثيرًا بالجوائز. ففي نهاية المطاف، ليست الجوائز والتكريمات سوى مصادقةٍ رسميَّةٍ اجتماعيَّةٍ وأدبيَّةٍ لواقعٍ موجود بالفعل.

مع ذلك، كثيرون في العالم لا يهتمُّون إلَّا بما له شكلٌ ملموسٌ يرونه بأعينهم. أمَّا الجودة الأدبيَّة، فهي بطبعها عديمة الشكل، ولذلك تعمل الجوائز والميداليَّات ونحوها على توفير تلك «الملموسيَّة» الغائبة. هذا «الشكل» إذن هو الذي يحثُّ الناس على النظر. وما أزعج ريمند تشاندلر ونلسن ألغرن هو غياب الصفة الأدبيَّة عن جودة تلك الجوائز، والغرور المتعجرف الذي تبديه السلطات التي تقدِّم الجائزة. فكأنَّهم يقولون: «لكَ الجائزة إنْ جئتَ لاستلامها».

حين يسألني المحاورون عن الجوائز الأدبيَّة (ودائمًا ما يُطرح هذا السؤال، سواء في اليابان أو خارجها)، أقدِّم لهم جوابًا واحدًا لا يتغيَّر:

---

(1) As quoted in Studs Terkel with Sydney Lewis, *Touch and Go: A Memoir* (New York: The New Press, 2007), 197.

«القرَّاء الجيِّدون هم الأهمّ. فلا شيء له معنى أكبر من أولئك الذين يدسُّون أياديهم في جيوبهم لكي يشتروا كتبي. لا الجوائز، ولا الميداليَّات، ولا الإطراء النقديّ». كرَّرتُ هذا الجواب حتى سئمتُه، ولكنْ يبدو أنَّه لا يجد آذانًا صاغية. بل في أغلب الأحيان يتجاهلونه تمامًا.

لكنّي حين أتفكَّر في الأمر، أقول ربَّما يجد المحاورون جوابي مُضجرًا. قد يكون به شيءٌ يبدو معلَّبًا للاستهلاك الجماهيريّ. أنا أشعر بذلك أيضًا في بعض الأحيان. الأكيد أنَّ جوابي ليس من الإجابات التي قد تثير اهتمام الصحافيّ. ولكن بما أنَّ هذا الجواب يعكس ما أراه الحقيقة الصادقة، فلا يمكنني أن أغيِّره مهما كان مضجرًا، وهذا ما يدفعني إلى تكرار الجواب مرَّةً بعد أخرى. ليس للقرَّاء أهدافٌ خفيَّةٌ حين يُخرجون من جيوبهم عشرين دولارًا أو ثلاثين لشراء كتابٍ من كتبي. الأرجح أنَّهم يقولون في أنفسهم: «لم لا أجرِّب هذا الكتاب»، أو ربَّما يكونون مملوئين بالترقُّب. أشعر بامتنانٍ دائمٍ لهؤلاء القرَّاء. وحين أقارن بينهم وبين...لا، دعونا نتجنَّب المقارنات.

قد أقول شيئًا بديهيًّا هنا؛ لكنَّ ما يبقى هو العمل الأدبيّ، لا الجائزة الأدبيَّة. أشكُّ في أنَّ كثيرين يستطيعون تذكُّر الفائز بجائزة «أكوتاغوا» قبل عامَيْن، أو الفائز بنوبل قبل ثلاثة أعوام. هل تستطيع؟ أمَّا الأعمال العظيمة التي لم يتجاوزها الزمن، فهي باقيةٌ في ذاكرتنا إلى الأبد. هل فاز إرنست همنغوي بجائزة نوبل؟ (نعم). ماذا عن بورخيس؟ (هل فاز؟ لا يهمّ). قد تسلِّط الجائزة ضوءًا على كتابٍ ما، لكنَّها لا تستطيع أن تبثَّ فيه الحياة. هكذا بكلِّ بساطة.

***

ما الذي خسرتُه بعدم الفوز بجائزة «أكوتاغوا»؟ قلَّبتُ، هذا السؤال في رأسي مرارًا، فلم أجد شيئًا. وما الذي كسبتُه بعدم الفوز؟ لا شيء أيضًا.

مع ذلك، قد أكون محظوظًا لأنّي لا أحمل لقب «الفائز بجائزة أكوتاغوا»، وإلَّا فقد يشار (وهذا مجرَّد توقُّعٍ منّي) إلى أنّني وصلتُ إلى ما وصلتُ إليه بفضل الجائزة، ولعلَّ هذا يزعجني. الحياة أسهل بكثيرٍ من دون ألقابٍ كهذه. يرضيني أن أكون هاروكي موراكامي فقط. وما دمتُ غير مهتمٍّ بالأمر، فأين المشكلة؟

لا أحمل في قلبي ضغينةً من أيِّ نوعٍ لجائزة «أكوتاغوا» (أشعر بأنّي مضطرٌّ إلى تأكيد ذلك مرَّةً بعد أخرى)، لكنّي أعتزُّ بأنّي كتبتُ رواياتي وعشتُ حياتي كاتبًا مستقلًّا. قد يراه البعض أمرًا تافهًا، لكنَّه مهمٌ بالنسبة إليَّ على الأقلّ.

أتصوَّر (وهو تقديرٌ تخمينيٌّ لا أكثر) أنَّ حوالى خمسةٍ بالمئة من الناس يقرأون الأدب، وهذه الشريحة الصغيرة تشكِّل جوهر جمهور القرَّاء. ثمَّة كلامٌ كثيرٌ يُقال هذه الأيَّام عن جفوة الناس من الكتب والكلمة المكتوبة، ولا بدَّ من أن أعترف بأنّي لاحظتُ ذلك، لكنّي أعتقد أنَّ الخمسة بالمئة سوف يجدون طريقةً للقراءة، حتى وإنْ فرضتْ عليهم السلطات أن يتوقَّفوا. قد لا يلجأون إلى الغابة ويحفظون الكتب كما في رواية «**فهرنهايت 451**»، لكنَّهم سينجون من مطاردة السلطات، ويستمرُّون في القراءة بطريقةٍ ما، وبالتأكيد سأكون واحدًا منهم.

ما إن تستقرَّ عادةُ القراءة فينا (وغالبًا ما يحدث ذلك في الصغر)، حتى تصبح زحزحتها أمرًا صعبًا. قد يكون اليُتيوب والڤيديوهات ثلاثيَّة الأبعاد سهلة المنال، لكنَّ أصحاب الخمسة بالمئة يبحثون عن كتابٍ

حين يجدون وقت فراغ (أو لا يجدونه). وما دام هناك واحدٌ من عشرين على هذه الشاكلة، لا أجد مبرِّرًا للقلق الشديد على مستقبل الرواية والكلمة المكتوبة. كما أنّي لا أرى تهديدًا في الوسائط الإلكترونيَّة. لا يهمُّني إذا ظهرت الكلمات على ورقٍ أو شاشة (أو حتى منطوقة، على غرار «**فهرنهايت 451**»). ما دام عشَّاق الكتب يقرأون، سأظلُّ سعيدًا.

مصدر قلقي الحقيقيّ الوحيد هو هذا: **ما الذي يمكن أن أقدِّمه لعشَّاق الكتب في العمل القادم**؟ بقيَّة الأسئلة كلُّها هامشيَّة. ففي نهاية المطاف، خمسةٌ في المئة من تعداد سكَّان اليابان تساوي ستة ملايين شخص. ألا يُفترَض أن يتمكَّن الكاتب من تدبير حياته وهو يتعامل مع سوقٍ بهذا الحجم؟ فإنْ نظرنا إلى بقيَّة دول العالم، يصبح العدد أكبر بكثير.

ولكن ماذا عن الخمسة والتسعين في المئة؟ أولئك لا يصادفون الأدب في حياتهم اليوميَّة إلَّا نادرًا، وقد ينخفض هذا المعدَّل أكثر في المستقبل، لذلك قد يستمرُّ العزوف عن القراءة. مع ذلك، فنصف أولئك الناس على الأقلّ (وهذا تخمينٌ آخر) قد يتناولون عملًا أدبيًّا ويقرأونه إن وجدوا فرصة، إمَّا في سياق ظاهرةٍ اجتماعيَّةٍ ـ ثقافيَّة، أو كضربٍ من الترفيه الفكريّ. هؤلاء هم القرَّاء الكامنون، أو «الناخبون المتذبذبون» في لغة السياسة. يحتاج أولئك إلى نافذةٍ ترحيبيَّةٍ تقودهم إلى عالم الأدب، أو شيئًا أشبه بالمعرض. وقد تكون هذه هي وظيفة جائزة «أكوتاغوا»؛ أن تكون نافذةً ترحيبيَّةً بالقرَّاء الجُدد. ويمكننا أن نشبِّهها بموسم نبيذ «بوجيليه نوفو»، أو حفلة ڤيينا الموسيقيَّة في رأس السنة، أو ماراثون «هاكون إيكيدن». هكذا تكون الجائزة أشبه بتذكرة الدخول إلى عوالم النبيذ والموسيقى الكلاسيكيَّة والماراثون. وهناك

أيضًا جائزة نوبل للأدب، غير أنَّنا حين نتحدَّث عن نوبل تتعقَّد الأشياء أكثر.

لم أشارك قطُّ في لجنة اختيارٍ لجائزةٍ أدبيَّة. نعم، طُلِبَ منِّي ذلك، لكنِّي كنتُ دائمًا أرفض بأدب، ذلك أنِّي لا أشعر بأنِّي مؤهَّلٌ بما يكفي لهذه المهمَّة. والسبب بسيط، فأنا شخصٌ شديد الفردانيَّة. شخصٌ لديْه رؤيةٌ ثابتة، وطريقةٌ ثابتةٌ تتجسَّد بها تلك الرؤية. لهذا السبب، يتطلَّب الحفاظ على تلك الطريقة أسلوب حياةٍ شاملًا. من دون ذلك، لا أستطيع الكتابة.

هذا هو المعيار الذي أعتمده، أو وصفتي التي تناسبني، لكنِّي أشكُّ في أنَّها ستناسب كتَّابًا آخرين. لا أدَّعي أنَّ طريقتي هي الوحيدة، وأحترم كثيرًا من الطرق الأخرى التي ينتهجها الكتَّاب في شتَّى أرجاء العالم، غير أنَّ هناك طرقًا أجدها غير ملائمة، أو لا أستطيع أن أستوعبها. فأنا من الناس الذين لا يستطيعون امتداح شيءٍ إلَّا إذا كان يتلاءم مع نظرتهم. إن نظرتَ إلى الأمر بطريقةٍ إيجابيَّة، ستجده مثالًا على الفردانيَّة، وإن نظرتَ إليه بطريقةٍ سلبيَّة، وجدتَه علامةً على الأنانيَّة والتمركز حول الذات. فإنْ اتَّبعتُ هذه الرؤية، واستخدمتُها معيارًا لتقييم نصوص الكتَّاب الآخرين، لن يحتملوا ذلك. قد يستطيع ذوو الخبرة من الكتَّاب أن يتعاملوا مع الأمر، لكنَّ جسدي يقشعرُّ من مجرَّد التفكير في ردِّ فعل المبتدئين، حين يعلمون أنَّ مصائرهم تتأثَّر بوجهة نظرٍ غير سويَّةٍ كهذه. لا أستطيع حقًّا.

فإذا انتقدني شخصٌ على تخليَّ عن مسؤوليَّتي الاجتماعيَّة ككاتب، لن أملك إلَّا أن أعترف بأنَّ معه حقّ. في نهاية المطاف، يُعزى الفضل في انطلاقتي إلى «جائزة غونزو للكتَّاب الجُدد»، فعند بوَّابتهم خُتِمَ على تذكرة دخولي، إن جاز التعبير. ولا أظنُّ أنِّي كنتُ سأستمرُّ في مهنة

الكتابة لو أنّي لم أفز بتلك الجائزة. ربَّما كنتُ سأقول لنفسي: «حسنٌ، هذا يكفي». فإنْ أخذنا هذه التجربة في الاعتبار، لماذا لا أقدِّم الفرصة نفسها للجيل الجديد؟ وبصرف النظر عن تحيُّزاتي، ألا يمكنني أن أحتمل الأمر، وأستخدم القدر الأدنى المطلوب من الموضوعيَّة كي أصدر تذكرةً مشابهةً لأولئك الذين حذوا حذوي؟ لا بدَّ من الاعتراف بصحَّة هذا الكلام أيضًا. لعلِّي أستحقُّ اللوم لأنِّي لم أبذل جهدًا في هذا الأمر.

ولكن ثمَّة طريقةً أخرى للنظر إلى هذا الأمر؛ فمسؤوليَّة الكاتب الكبرى إنَّما تكمن تجاه قرَّائه، بأن يستمرَّ في تقديم أفضل ما عنده. وأنا كاتبٌ ما يزال مشواره الأدبيُّ ساريًا، يتلمَّس طريقه دائمًا كي يحدِّد خطوته القادمة، ويتحرَّك ببطءٍ بين أهوال الميدان الأدبيّ. والمهمَّة المنوطة بي هي أن أبقى، وأحاول أن أواصل المسير. أمَّا اكتساب الموضوعيَّة المطلوبة لإقرار نصوص الآخرين أو رفضها، فهذا بعيدٌ تمامًا عن حدود ذلك الميدان الأدبيّ. وإنْ كان لي أن أتولَّى تلك المهمَّة الجديدة على نحوٍ جادّ (وبالطبع هكذا ينبغي أن يحدث)، فسوف يستهلك الأمر منِّي قدرًا غير يسيرٍ من الوقت والطاقة، وهذا سيأخذ من وقتي وطاقتي اللذَين أخصِّصهما لأعمالي. بكلِّ صراحة، ليس عندي وقتٌ أستغني عنه. أعلم أنَّ هنالك أشخاصًا يستطيعون ضبط الأمرَيْن معًا، لكنَّ جدولي مزدحمٌ بالمهامِّ التي أحاول إنجازها أصلًا.

هل هذه أنانيَّة؟ لا شكَّ في أنَّها تمركزٌ حول الذات. لا أجادل في هذا، ولا بدَّ من أن أتقبَّل الانتقادات التي تأتيني.

ولكن حسب ما رأيت، لا يبدو أنَّ دور النشر تواجه صعوبةً في تشكيل لجان التحكيم لجوائزها الأدبيَّة. ولم أسمع بناشرٍ أُجبِر على

إلغاء جائزةٍ بسبب نقصٍ في المحكِّمين. بل على العكس، يبدو أنَّ عدد الجوائز يزداد ولا يقلّ، بل يبدو في الواقع أنَّ هناك جائزةً تُمنَح كلّ يوم. وهكذا لا أرى أنَّ عزوفي قد سبَّب مشكلةً اجتماعيَّة، وقلَّل عدد التذاكر الممنوحة للكتَّاب الواعدين.

ينبع تردُّدي هذا من مشكلةٍ أخرى أيضًا. هَب أنّي انتقدتُ نصًا، فقال لي شخصٌ ما: «ومن أنت كي ترى نفسك فوق الآخرين؟ ماذا عن الأشياء التي كتبتها؟». بماذا عساي أردّ؟ لا أملك إلَّا أن أتَّفق معه. لذلك أفضِّل أن أتجنَّب هذا الموقف قدر الإمكان.

وأرجو ألَّا يُساء فهمي؛ فأنا لا أحاول تشويه صورة الكتَّاب (رفاق السلاح) الذين يشاركون في لجان تحكيم الجوائز الأدبيَّة. ثمَّة أشخاصٌ يستطيعون التركيز على أعمالهم تركيزًا شديدًا، وفي الوقت نفسه يقدِّمون رؤيةً نقديَّةً موضوعيَّةً لنصوص الكتَّاب الجدد. لا بدَّ من أنَّ لديْهم ما يشبه المفتاح العقلي الذي يسمح لهم بتأدية هذا الدور المزدوج. لا يسعني إلَّا أن أعبِّر لهم عن عميق احترامي وامتناني، لكنّي للأسف لا أستطيع الانضمام إليهم. أنا أحتاج إلى وقتٍ لاتِّخاذ القرارات، ومع ذلك كثيرًا ما أتَّخذ القرارات الخاطئة.

***

لم أكتب عن الجوائز الأدبيَّة إلَّا لمامًا، ذلك أنَّ وسائل الإعلام تميل إلى تضخيمها، بصرف النظر عن جودة الأعمال المتنافسة. مع ذلك، وكما قلت في البداية، فإنَّ العمود القصير المنشور عن علاقتي بجائزة «أكوتاغوا» دفعني إلى التفكير بأنَّ الوقت قد حان كي أدلو بدلوي في الموضوع، خشية أن يظهر سوء فهمٍ غريب، يتحوَّل إلى حقيقةٍ مقبولةٍ على نطاقٍ واسع (إن لم أوضِّح الأمور).

غير أنَّ الأمر ليس سهلًا كما يبدو. ليس سهلًا أن تتحدَّث عمَّا يدَّعيه ذلك العمود، بالأخذ في الاعتبار مصدره المريب ومماحكته. وأنا كلَّما كشفتُ عن دواخلي، بدوتُ أكثر غرورًا وأقلَّ قابليَّةً للتصديق. محاولتي لتصحيح المعلومة قد ترتدُّ إليّ، كالقرص الذي يُرمى فيعود إليك، وربَّما بسرعةٍ أكبر. في كلِّ الأحوال، أعتقد أنَّ الصدق أفضل سياسةٍ يمكن اتِّباعها في هذه الظروف. والمؤكَّد أنَّ بعض قرَّائي، على الأقلّ، سيصدِّقونني.

ما أودُّ التأكيد عليه هو أنَّ خصال الكاتب الفرديَّة هي أهمُّ ممتلكاته. ينبغي للجائزة الأدبيَّة أن تعزِّز تلك الخصال، لا أن تُعَدّ ضربًا من التعويض، ولا ينبغي كذلك النظر للجائزة على أنَّها هي التي تلخِّص هُويَّة الكاتب. إن استطاعت الجائزة أن تعزِّز قدرات الكاتب تعزيزًا إيجابيًّا فهي «جائزةٌ جيِّدة». وإن فشلتْ في ذلك، أو أثَّرت سلبًا في عمل الكاتب، أو أصبحت عبئًا عليه، فللأسف لا يمكن أن نسمِّيها «جائزةً جيِّدة». لهذا السبب ألقى ألغرن بميداليَّته، وعبَّر تشاندلر عن استعداده لرفض الذهاب إلى ستوكهولم (رغم أنِّي لا أعرف إذا كان سيبقى على هذا الرأي إن فاز بنوبل فعلًا).

يختلف معنى الجوائز الأدبيَّة إذن من شخصٍ إلى آخر، وتعتمد أهمِّيَّتها على وجهة نظر الكاتب، وظروفه، وطريقة تفكيره وعيشه. لا يمكن للمرء أن يجمعنا كلَّنا في سلَّةٍ واحدة، ولا يجوز له أن يُصدِر تعميماتٍ فضفاضة. **ويجدر بكَ أن تتجنَّبها أنتَ أيضًا!**

ولا أدَّعي أنَّ ما قلته هنا سيُحدِث تغييرًا حقيقيًّا.

عن الأصالة

ما الأصالة يا تُرى؟

سؤالٌ تصعب الإجابة عليه. فما الذي نقصده تحديدًا حين نصف عملًا فنّيًّا بأنَّه «أصيل»؟ ما الذي يؤهِّله لأن يكون أصيلًا؟ هذه الأسئلة وغيرها لا تزيدنا إلَّا حيرةً فوق حيرة.

يقول الكاتب وعالم الأعصاب المعروف أولڤر ساكس، في كتابه **«أنثروبولوجيٌّ في المرِّيخ»**:

«الإبداع، في الفهم السائد، لا ينطوي على «الماهيَّة» فحسب (أي الموهبة)، وإنَّما يتضمَّن، فيما يتضمَّنه أيضًا، مسألة «الهويَّة»؛ فهناك سماتٌ شخصيَّةٌ قويَّة، وهويَّة، ووعيٌ شخصيّ، وأسلوب، تصبُّ جميعها في الموهبة، فتصهرها، وتمنحها قوامًا وشكلًا شخصيًّا. الإبداع بهذا المعنى يحتوي القدرة على الابتكار، والخروج عن الأساليب القائمة في النظر إلى الأشياء، والتحرُّك بحرِّيَّةٍ في فضاء

الخيال، وخلق (وإعادة خلق) عوالم كاملةٍ في عقل الإنسان، على أن يحدث هذا كلُّه تحت عينٍ داخليَّةٍ ناقدة»[1].

تعريفٌ عميق، دقيق، وفي الصميم. غير أنَّ صوغه على هذا النحو يبدو منقوصًا... فلا أملك إلَّا أن أشبك ذراعيَّ على صدري وأتساءل.

لعلَّ من الأسهل لنا أن نفهم «الأصالة» إذا وضعنا التعريفات المباشرة والنظريات المنطقيَّة جانبًا، ونظرنا إلى الأمثلة الملموسة. أتذكَّر مثلًا شعور الإثارة الذي غمرني حين استمعتُ إلى موسيقى «البيتلز» للمرَّة الأولى. أعتقد أنَّها كانت أغنية «Please Please Me» على الإذاعة، وأنا في الخامسة عشرة من عمري. لم أنسَ شعوري في تلك اللحظة قطّ، فما سبب ردِّ الفعل هذا؟ الحقيقةُ أنِّي لم أكن قد سمعتُ صوتًا كهذا، وكانت الأغنية «حُلوةً» جدًّا. يصعب عليَّ التعبير عن السبب الذي جعلني أراها رائعةً هكذا، لكنَّها عصفتْ بعقلي تمامًا. كنتُ قد شعرتُ بهذا الشعور نفسه قبل سنة، حين استمعتُ للمرَّة الأولى إلى فرقة «البيتش بويز» وهي تغنِّي أغنية «Surfin' USA». حينها قلتُ في نفسي: «واو! هذا مدهش، لا يشبه أيَّ شيءٍ سمعته من قبل!».

حين أفكِّر في الأمر الآن، أرى أنَّ أصالة تلكما الفرقتَيْن هي التي فتنتْني. كان الصوت جديدًا، والموسيقى مختلفةً عن كلِّ موسيقى أخرى في ذلك الوقت، إضافة إلى أنَّها من حيث الجودة كانت الأفضل بلا منازع. كان لديهم شيءٌ مميَّز، شيءٌ يستطيع حتى الطفل في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، وهو يمسك بمذياع ترانزستور صغيرٍ ذي صوتٍ رديء، أن يفهمه مباشرة. هكذا كان الأمر، بكلِّ بساطة.

---

(1) Oliver Sacks, 'Prodigies', *in Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales* (New York: Vintage, 1996), 241-2.

أمَّا التعبير عن ذلك الفرق فليس بسيطًا. في الواقع، لا يوجد أصعب من ذلك؛ إذْ لم يكن بمقدوري أن أفعل ذلك حينها، بل إلى الآن وأنا كاتبٌ محترفٌ لا يزال الأمر مرهِقًا لقدراتي اللغويَّة. لعلَّ المطلوب أن نتناول الأمر بطريقةٍ تقنيَّةٍ نوعًا ما، غير أنَّ التفسير المُفرط في التحليل لن يمنحك إجابةً وافية. من الأسرع لكَ أن تستمع إلى الموسيقى نفسها، فسوف تعرف الفرق بأذنَيْك!

مع ذلك، فقد مرَّ أكثر من نصف قرنٍ على ظهور البيتلز و«البيتش بويز»، ومن الصعب على أيِّ شخصٍ في يومنا هذا أن يستوعب قوَّة التأثير التي كانت لموسيقاهما علينا، نحن الذين استمعنا إليها في وقت ظهورها.

من نافل القول إنَّ هاتَيْن الفرقتَيْن أثَّرتا في موسيقيِّين كثيرين جاءوا بعدهما. ولعلَّ الجميع الآن ينظر إلى تميُّز موسيقى «البيتلز» و«البيتش بويز» على أنَّه من المسلَّمات. لو أنَّ ولدًا عمره خمس عشرة سنةً استمع اليوم إلى هذه الموسيقى للمرَّة الأولى، قد يراها مدهشة، لكنِّي أشكُّ في أنَّه سيراها شيئًا «غير مسبوق»، بالطريقة التي رأيناها بها.

ينطبق الأمر نفسه على عرض الباليه «**طقس الربيع**»، لإيغور ستراڤنسكي. فحين عُرِضَ هذا العمل للمرَّة الأولى عام 1913 في باريس، اندلعت جلبةٌ بين الجمهور، لأنَّهم لم يعرفوا كيف يتعاملون مع ذلك المستوى من الإبداع. كانت الموسيقى غير تقليديَّةٍ بالمرَّة، فأذهلتْهم. وبمرور الوقت والعروض انحسرتْ تلك الجلبة، وأصبحت «**طقس الربيع**» في يومنا هذا مجرَّد سلعةٍ أساسيَّةٍ محبوبةٍ من مخزون الموسيقى الكلاسيكيَّة. بل إنَّنا اليوم قد نهزُّ رؤوسنا متعجِّبين ممَّا أثار تلك الضجَّة قبل قرنٍ من الزمان. لماذا هزَّت «أصالتها» الجمهورَ إلى ذلك الحدّ؟ يقصُر فهمُنا عن ذلك.

قد تدفعنا هذه الأمثلة إلى الظنّ بأنَّ «الأصالة» لا بدَّ أن تنحسر بمرور الزمن، غير أنَّ هذا ليس صحيحًا بالضرورة. فرغم أنَّ التأثير الأوَّل للعمل قد يخفّ، إلَّا أنَّ هناك حالاتٍ كثيرةً لأعمالٍ عظيمةٍ ترقى (إن حالفها الحظّ) إلى مرتبة العمل «الكلاسيكيّ» (أو شبه الكلاسيكيّ) بمجرَّد أن يعتادها الناس. وما إن يحدث هذا حتى ينتشر احترام العمل والإعجاب به أكثر فأكثر. فعلى الرغم من أنَّ «**طقس الربيع**» قد لا يثير ربكةً في مستمعيه الآن كما كان يفعل في مستمعي عصره، إلَّا أنَّه ما يزال محتفظًا بجِدَّته، كما أنَّ له القدرة على تجاوز عصره. بل إنَّ تجاوب المرء مع عمل ستراڤنسكي بات معيارًا داخليًّا، ومصدرًا لتذوُّق الموسيقى. بعبارةٍ أخرى، صار يغذّي حبَّ الموسيقى فينا، ويسهم في معاييرنا الأساسيَّة لتذوُّقها. وقد نتطرَّف فنقول إنَّ حساسيَّة المرء الموسيقيَّة يمكن قياسها جزئيًّا بما إذا كان قد استمع إلى «**طقس الربيع**» أم لا. ليس ثمَّة شكٌّ في أنَّ لهذه الموسيقى تأثيرًا كبيرًا في المستمعين على ذلك المستوى، رغم أنَّه قد يكون من المستحيل قياسه.

أمَّا موسيقى غوستاڤ مالِر، فتُقدِّم حالةً مختلفةً بعض الشيء، ذلك أنَّ الناس لم تستوعبها جيِّدًا في زمنه. بل إنَّ معظم الناس (بمن فيهم زملاؤه الموسيقيُّون) عدُّوها قبيحة، وكريهة، ومفكَّكة، وملتوية. في يومنا هذا، قد يُنسَب إلى غوستاڤ مالِر أنَّه أجرى «تفكيكًا» للشكل السيمفونيّ الراسخ، غير أنَّ أحداً لم يكن ينظر إلى أعماله الموسيقيَّة بهذه الطريقة آنذاك. قلَّل زملاؤه الموسيقيُّون من إنجازه، ووصموا موسيقاه بأنَّها رجعية، و«ليست على الموضة». في واقع الأمر، تُعزى سمعة مالِر الموسيقيَّة إلى أدائه كمايسترو، وليس إلى أعماله الإبداعيَّة، فمعظم موسيقاه نُسيت بُعيد وفاته، ذلك أنَّ الأوركسترات لم تكن تستمتع بأداء أعماله، ولا الجمهور

يستمتع بالاستماع إليها. ولولا حفنةٌ من التلاميذ والمخلصين الشجعان الذين حافظوا على بريق تلك الموسيقى، لما ظلَّت تُعزَف أصلًا.

مع ذلك، فقد ارتفعت شعبيَّته ارتفاعًا هائلًا في ستِّينيَّات القرن العشرين، وظلَّت أعماله الموسيقيَّة مادَّةً أساسيَّةً في برامج العروض. كثيرٌ من الناس (وأنا منهم) يعدُّون سيمفونيَّاته فاتنة، بالغة التأثير. ما فعلناه باختصارٍ هو أنَّنا مددنا أيادينا إلى سنواتٍ بعيدة، ونفضنا الغبار عمَّا يمكن أن نسمِّيه أصالة غوستاف مالر. هذه الأشياء تحدث. مثالٌ آخر على ذلك سوناتات شوبرت المذهلة على البيانة، إذ نادرًا ما كانت تُعزَف في حياته، ولم تجد جمهورًا يتذوَّقها إلَّا في النصف الثاني من القرن العشرين.

ومن الموسيقيِّين الآخرين ذوي الأصالة الآسرة ثيولونيوس مونك. ما زلنا (نحن المهتمِّين بالجاز على الأقلّ) نستمع إلى موسيقاه كثيرًا، ولذلك انحسر وقعُها علينا. نقول في أنفسنا: «آه، إنَّه مونك»، ونكتفي بذلك. لكنَّ أصالة موسيقاه واضحةٌ لأيِّ شخصٍ يستمع إليها، فبِنيتها ولون أنغامها لا يشبهان شيئًا ممَّا يوجد عند معاصريه. ألحانُه فريدة، تُعزَف بأسلوبه المميَّز، ولا نملك إلَّا أن نطرب لها. ظلَّت هذه الموسيقى سنواتٍ عديدةً لا تجد اعترافًا ملائمًا من النقَّاد، لكنَّها بدأت تروج شيئًا فشيئًا بفضل مجموعةٍ صغيرةٍ من معجبيه المخلصين، وهكذا أصبح لها اليوم مستمعون كثيرون. بهذه الطريقة إذن أصبحت أعمال ثيولونيوس مونك ذات بصمةٍ خاصَّة، وجزءًا لا يتجزَّأ من وعينا الموسيقيّ. بعبارةٍ أخرى، أصبحت من الكلاسيكيَّات.

***

هذا النمط نفسه يَسِمُ فضاءات الفنِّ والأدب. فعشَّاق الفنّ، حين نظروا إلى لوحات ڤنسنت ڤان غوخ وپابلو پيكاسو للمرَّة الأولى، أصيبوا بصدمة، بل نفورٍ في بعض الأحيان، وأظنُّ أنَّ كثيرين ما يزالون يحملون الشعور نفسه. غير أنَّ هذا الفنَّ يُعدُّ الآن فنًّا مبهجًا عميق التأثير، بل مداويًا نفسيًّا كذلك. ولا يعود السبب في ذلك إلى أنَّه فقد أصالته بمرور الزمن، بل لأنَّ تلك الأصالة اتَّحدت بإدراكنا، وباتت جزءًا منَّا، وعلامةً مرجعيَّةً على نحوٍ ما.

وبالمثل، نجد الآن احتفاءً بأسلوب ناتسُمي سوسِكي وإرنست همنغوي في الكتابة، رغم ما لقياه من انتقادٍ وسخريةٍ في بعض الأحيان من أبناء عصرهما. بل إنَّ عددًا غير قليلٍ من القرَّاء نفروا من ذلك الأسلوب (وكثيرٌ منهم ينتمون إلى النخبة الثقافيَّة آنذاك). أمَّا اليوم، فيُعدُّ أسلوب سوسِكي أو أسلوب همنغوي معيارًا من المعايير المعتمدة. وفي واقع الأمر، لديَّ انطباعٌ بأنَّ الأدب الذي نقرأه اليوم في الغرب أو في اليابان سيكون مختلفًا لو لم يكتب كلٌّ كاتبٍ منهما بذلك الأسلوب. بل يمكن القول إنَّ أسلوبَيْهما أصبحا جزءًا من المشهد العقليِّ لدى قرَّاء الإنكليزيَّة واليابانيَّة.

***

من السهل نسبيًّا أن نتناول أمثلةً على «الأصالة» من الماضي، ونحلِّلها من منظور اليوم؛ فالأشياء التي كان لا بدَّ من أن تختفي (لانعدام أصالتها) اختفتْ فعلًا في كلِّ الحالات تقريبًا، ولم يبق لنا سوى أن نقيِّم ما تبقَّى بكلِّ ثقة. غير أنَّه من الأصعب أن نُصِدر تقييمًا صحيحًا لأشكالٍ جديدةٍ من التعبير في محيطنا القريب في الوقت نفسه، ذلك أنَّها كثيرًا

ما تحتوي عناصر تُعدُّ غير مبهجة، أو غير طبيعيَّة، أو غير معقولة، أو في بعض الأحيان صادمةً للمجتمع، أو قد تكون حمقاء لا أكثر. أيًّا كان الأمر، فالآخرون من حولنا عادةً ما يشعرون بالاستغراب والصدمة. الناس بطبعهم ينفرون من الأشياء التي لا يفهمونها، ونجد هذا النمط بين أعضاء المؤسَّسة الرسميَّة الغارقين حتى آذانهم في أشكال التعبير السائدة. فهؤلاء عادةً ما يستقبلون القادم الجديد بكراهيةٍ واشمئزاز؛ ذلك أنَّ أكثر ما يخشونه سقوط الأرضيَّة التي يقفون عليها.

وقد نرى أنَّ فرقة «البيتلز» لها تصنيفٌ خاصّ، ذلك أنَّها حظيت بشعبيَّةٍ كبيرةٍ منذ البداية بفضل قاعدةٍ عريضةٍ من المعجبين الشباب. غير أنَّ تلك الشعبيَّة لم تكن عالميَّةً بحالٍ من الأحوال. كثيرون لم يروا في أغانيهم أكثر من تقليعةٍ عابرة، وموسيقى للاستهلاك السريع، لا تضاهي الموسيقى الكلاسيكيَّة. في واقع الأمر، كان معظم أعضاء المؤسَّسة الرسميَّة يكرهونها، ويعبِّرون عن استهجانهم هذا في كلِّ فرصةٍ يجدونها. صدِّق أو لا تصدِّق أنَّ كثيرًا من الناس الأكبر سنًّا كانوا يكرهون تسريحات شعرهم وملابسهم، إلى حدِّ أنَّها أصبحت مشكلةً اجتماعيَّة. بل لقد وصل الأمر إلى حدِّ خروج مظاهراتٍ متفرِّقةٍ تُحرَق فيها أسطوانات «البيتلز»، أو تُكسَر بكلِّ سعادة. لم يقدِّر الجمهور العام قدر الإبداع والجودة في موسيقى «البيتلز» إلَّا في وقتٍ لاحق، أي عندما وصلت إلى مرتبة «الكلاسيكيَّات».

كان بوب دِلَن في أيَّامه الأولى يعزف على الغيتار الصوتيّ (أكوستِك)، ويغنِّي أغاني الرفض، على خطى وودي غوثري وبِيت سِنغر. لكنَّه حين تخلَّى عن هذا الأسلوب ولجأ إلى الغيتار الكهربائيّ، وبَّخه كثيرٌ من معجبيه، ووصفوه بأنَّه «يهوذا» و«خائنٌ» باع نفسه للروح التجاريَّة.

أمَّا اليوم فلا أحد تقريبًا يعلِّق على تلك النقلة. بل إنَّنا إذا استمعنا إلى أسطواناته بالترتيب الزمنيّ، يتبدَّى لنا أنَّها تمثِّل التطوُّر الطبيعيَّ والضروريَّ للروح الإبداعيَّة المنخرطة في عمليَّةٍ مستمرَّةٍ من إعادة ابتكار الذات. غير أنَّ أولئك الذين حاولوا حبس أصالته ضمن التصنيف الضيِّق لـ«مغنِّي الرفض الشعبيّ»، لم يروا فيه سوى زنديقٍ خائن.

حقَّقت «البيتش بويز» نجاحًا عظيمًا كفرقةٍ موسيقيَّة، لكنَّ الضغط الشديد لإنتاج موسيقى أصيلةٍ أثَّر في أعصاب قائدها براين وِلسن، فاعتزل الناس وبقي في عزلته عدَّة سنوات. الأغاني التي أنجزها بدقَّةٍ شديدةٍ بعد رائعته «Pet Sounds» خيَّبت آمال جماهيره، الذين كانوا ينتظرون شيئًا أقرب إلى الصوت البهيج الذي كان في بداية مشواره. مع ذلك، فقد باتت موسيقاه أصعب وأكثر تركيبًا. أعترف بأنَّني واحدٌ من أولئك الذين ابتعدوا عن «البيتش بويز» في تلك الفترة، إذ لم أستطع أن أستوعب ما يريدون تحقيقه. يمكنني الآن أن أتفهَّم الاتِّجاه الذي كانوا يتحرَّكون فيه، وأُقدِّر روعة الموسيقى التي أنتجوها، لكنِّي في ذلك الوقت لم أستطع. «الأصالة» شيءٌ حيٌّ يتطوَّر، من الصعب جدًّا أن تحدِّد شكله.

***

في رأيي، ينبغي للفنَّان أن يحقِّق المتطلَّبات الثلاثة الآتية كي يُعدَّ «أصيلًا»:

1 ـ لا بدَّ للفنَّان من أن يمتلك أسلوبًا فريدًا ومتفرِّدًا (في صوته، أو لغته، أو ألوانه)، ولا بدَّ أن تكون تلك الفرادة قابلةً للرصد من النظرة الأولى (أو الاستماع الأوَّل).

2 ـ ولا بدَّ لذلك الأسلوب أن يمتلك القدرة على تحديث نفسه. ينبغي له أن ينمو بمرور الوقت، فلا يُطِيل المقام في المكان نفسه، بما أنَّه يعبِّر عن عمليَّةٍ داخليَّةٍ عفويَّةٍ من إعادة ابتكار الذات.

3 ـ ولا بدَّ لذلك الأسلوب من أن يندمج بمرور الوقت في ذهنيَّة المتلقِّي، بحيث يصبح جزءًا من معياره الأساسيِّ في الحكم، ولا بدَّ أن ترى الأجيال اللاحقة من الفنَّانين في ذلك الأسلوب رافدًا ثريًّا تنهل منه.

بطبيعة الحال، لا يُشترَط أن تكون هذه المتطلَّبات الثلاثة متساويةً كي يُعَدَّ الفنَّان «أصيلًا». فهناك حالاتٌ يتجلَّى فيها المتطلَّبان الأوَّل والثالث، بينما يكون الثاني أضعف منهما، أو يكون الثاني والثالث واضحَيْن، مع شبه غيابٍ للأوَّل. مع ذلك، نستطيع القول إنَّ المكوِّنات الأساسيَّة لـ«الأصالة» يُمكن إيجادها ضمن هذه الحدود، بدرجةٍ أو بأخرى.

نلاحظ أنَّ مرور الزمن يُعدُّ عنصرًا مهمًّا بالنسبة إلى المتطلَّبَيْن الثاني والثالث. باختصار، يعتمد عمل المبدع وأصالته على اختبار الزمن، إلى حدٍّ كبير. فحين يخطف فنَّانٌ ذو أسلوبٍ فريدٍ أعين الجمهور أو آذانهم، ثم يختفي عن الأنظار أو يتعب، يغدو من الصعب أن نسمِّيه «أصيلًا». بل من المرجَّح أن يسقط هذا الفنَّان في تصنيف «لمعة السراب» [التي لا تدوم طويلًا].

لقد رأيتُ هذا النمط في مجالاتٍ عديدة. قد يخطف الفنَّانون المبدعون أنظارك بإبداعٍ جريء، ثم يختفون في غمضة عين. وبعد مرور

الوقت يصبحون من أولئك الذين يخطرون في بالك، فتقول: «تُرى ما الذي حدث لفلان؟». هؤلاء الفنَّانون ربَّما يفتقرون إلى قوَّة البقاء، والقدرة على إعادة ابتكار الذات. وإذا ما أردنا أن نقول ما يكفي عن أسلوب فنَّانٍ ما، فنحن في حاجةٍ إلى أن نرى تراكمًا من الأعمال. ليس في وسعنا أن نقيِّم أصالة شخصٍ ما إلَّا حين نضع عددًا من أعماله أمامنا، ونفحصها من عدَّة زوايا.

هب أنَّ بيتهوڤن لم يؤلِّف في حياته سوى سيمفونيَّةٍ واحدة، ولتكن السيمفونيَّة التاسعة، كيف لنا أن نقيِّمه كموسيقار؟ هل نستطيع أن نستشفَّ أهمِّيَّة السيمفونيَّة التاسعة، أو درجة أصالتها، بمفردها؟ أعتقد أنَّ الأمر سيكون في غاية الصعوبة. ولولا أنَّنا نرى السيمفونيَّة التاسعة بوصفها عملًا مستمرًّا من السيمفونية الأولى إلى السيمفونية الثامنة، لما استطعنا استيعاب عظمة السيمفونية التاسعة وأصالتها الطاغية استيعابًا ثلاثيَّ الأبعاد، وفي إطاره الصحيح.

أنا أرجو أن أكون «أصيلًا» في كتابتي، شأني شأن جميع الفنَّانين، كما أعتقد. لكنَّ هذا (كما شرحتُ سابقًا) شيءٌ لا أملك أنا تحديده. فمهما ادَّعيتُ بأعلى صوتي، ومهما كال النقَّاد ووسائل الإعلام لي من المديح، مُقدَّرٌ لأصواتنا هذه أن تذروها الرياح. كلُّ ما في وسعي أن أفعله هو أن أترك القرار الأخير لأولئك الذين أكتب لهم (قرَّائي)، وللزمن. مهمَّتي الوحيدة هي أن أعمل بأقصى جهدي، كي أقدِّم أكبر قدرٍ ممكنٍ من الشواهد. أي أن أضيف أعمالًا أرضى عنها، تدعم الآثار التي أتركها وتوسِّعُها.

الأمر الذي قد يشفع لي (أو يُعدُّ فرصةً ممكنةً للخلاص) هو أنَّ نقَّادًا أدبيِّين كثيرين قد وجَّهوا نقدًا قاسيًا لأعمالي، بل إنَّ ناقدًا شهيرًا وصفني بأنَّني «ساحر». أظنُّه يقصد أنَّني أحتال على قرَّائي حين أقدِّم

لهم تُرَّهاتٍ لا معنى لها. وبما أنَّ الروائيَّ بطبيعة مهنته ساحرٌ (إلى حدٍّ ما)، فقد يكون ما قاله نوعًا من المجاملة العكسيَّة، التي يجدر بي أن أفرح بها. مع ذلك، وكي أكون صادقًا، فليس من اللطيف أن يُقال عنكَ شيءٌ كهذا، أو بالأحرى يُكتَب عنكَ في صحيفةٍ يقرأها الناس. السحر في نهاية المطاف مهنةٌ من نوعٍ ما، بينما التزوير في عقود الزواج جريمة، ما يجعلني أشعر بأنَّ التعبير يفتقر إلى الدقَّة. (ولكن، مرَّةً أخرى، المشكلة ليست في غياب الدقَّة، بل في الاستخدام غير المُتقَن للاستعارات).

كان هناك بالطبع أفرادٌ من المجتمع الأدبيِّ ينظرون إلى أعمالي بعين الرضا، لكنَّهم قلَّة، تضيع أصواتهم في الضجيج. وفي تقديري كان الشانئون في المؤسَّسة الأدبيَّة أكثر بكثيرٍ من المحبِّين بفرقٍ شاسع. ولو أنِّي قفزتُ في تلك الأيَّام في بركةٍ لأنقذ عجوزًا من الغرق، لوجد النقَّاد شيئًا يقدحونني به (وهذه مزحةٌ لا تخلو من جِدّ). سيقولون: «ليست هي إلَّا حركةٌ لطلب الشهرة، فكان يمكنها بالتأكيد أن تسبح إلى الضفَّة الأخرى».

في البداية، حين كنت ما أزال غير واثقٍ من جودة رواياتي، كنتُ أتأثَّر جدًّا بالنقد، رغم محاولاتي أن أُعرِض عنه. لكنِّي بمرور الوقت حصلتُ على قدرٍ معيَّنٍ من الثقة بأنَّ رواياتي تحقِّق نجاحًا (وأقول قدرًا معيَّنًا من الثقة، لا أكثر). مع ذلك، لم يبدُ أنَّ عواصف النقد ستهدأ، بل على العكس كانت تزداد قوَّة. وبتُّ أشعر بأنِّي لاعب تنس تطير كرته بعيدًا كلَّما حاول أن يلقيها عاليًا كي يضرب ضربة البداية.

يبدو أنَّ هناك عددًا كبيرًا من النقَّاد الذين سيظلُّون يُبغِضون أيَّ شيءٍ أكتبه، بصرف النظر عن جودته. وبطبيعة الحال، لا يعني نفورهم

من أسلوبي في الكتابة أنَّ كتابتي أصيلةً بالضرورة. هذا من نافل القول طبعًا. في المجمل، ما يصفه النقَّاد بأنَّه بشعٌ أو ركيكٌ يكون كذلك فعلًا. رغم ذلك، يبقى **الاحتمال** قائمًا بأنَّ ردَّ فعلهم هذا يحقِّق واحدًا من متطلَّبات الأصالة الحقيقيَّة، أو على الأقلِّ هذا ما كنت أقوله لنفسي حين يشنُّ ناقدٌ هجومًا شرسًا عليّ، فأحاول أن أكون إيجابيًّا قدر الإمكان. من الأفضل أن أُثِير ردَّ فعلٍ قويًّا، حتى وإن كان سلبيًّا، بدلًا من ألَّا أُثِير شيئًا غير التعليقات الرتيبة والمديح الفاتر.

يقول الشاعر البولنديُّ زبيغنيف هربرت: «إذا أردتَ الوصول إلى المنبع، فلا بدَّ من أن تسبح عكس التيَّار. إذ لا يسبح في اتِّجاه التيَّار إلَّا سقط المتاع»[1]. أشعارٌ كهذه ترفع المعنويَّات!

الحقيقة أنِّي لستُ من هواة التعميمات، ولكن اسمحوا لي بتعميمٍ واحدٍ (أعتذر!)، وهو أنَّ اليابان دولةٌ يكره فيها معظم الناس أن يسبح المرء عكس التيَّار. لا أدري إذا كان هذا جيِّدًا أم لا، لكنَّ ثقافتنا تركِّز كثيرًا على الانسجام، بمعنى أنَّ اليابانيِّين يُفرِطون في الاهتمام بـ«صنع الانطباعات» [عند الآخرين]. بعبارةٍ أخرى، أقول إنَّ الإطار الاجتماعيَّ والسياسيَّ لليابان يتصلَّب بسرعةٍ شديدة، ما يسهِّل على السلطة أن تفرض سلطتها كما تشاء.

وفي حالة الأدب، حُدِّدت مراكز الكتَّاب وأعمالهم بعنايةٍ بعد نهاية الحرب العالميَّة الثانية، ووُضِعَت في محورٍ ذي إحداثيَّاتٍ ثابتة: «الطليعة» مقابل «المؤخَّرة»، و«الميمنة» مقابل «الميسرة»، و«الشعبيُّ» مقابل «الجادّ». في الوقت نفسه، كانت دور النشر الكبيرة (وكلُّها في

(1) Quoted in Robert Harris, *Aphorism* (Tokyo: Sanctuary Press), 2010.

طوكيو تقريبًا) تُحدِّد مواصفات الأدب الجيِّد عبر مجلَّاتها الأدبيَّة، والمعايير التي تؤكِّدها منظومةٌ من الجوائز (أو الهدايا الجميلة) للمؤلِّفين. وقد كان من الصعب أن يقف المرء ضدَّ هذا النظام الصلب، ذلك أنَّ ترك المحور يعني التخلِّي عن تلك الهدايا الجميلة كلِّها.

حين نشرتُ روايتي الأولى عام 1979، كان هذا النظام ما يزال مستحِكمًا، لا تهزُّه ريح. وكان المحرِّرون يقولون أشياء من قبيل: «لا توجد سابقةٌ لهذا»، أو «لا تجري الأمور هكذا». والحقيقة أنَّ هذه التعليقات كانت تحيِّرني تمامًا، فقد كنت أظنُّ أنَّ ما يفيد الكاتب هو حرِّيَّته في كتابة ما يريد.

لستُ ممَّن يهوون الشجار والجدال (فعلًا!)، ولذلك لم أكن مستعدًّا لأن أتعارك مع النظام، أو أحارب أيًّا من القوانين غير المكتوبة. لكنِّي في الوقت نفسه شخصٌ مستقلّ، يحبُّ أن يفكِّر في الأشياء على طريقته. وبما أنِّي تجشَّمتُ عناء أن أصبح كاتبًا، وأدركتُ أنَّنا لا نحصل في حياتنا إلَّا على فرصةٍ واحدة، فقد صمَّمتُ منذ البداية على أن أمضي قُدُمًا، وأفعل ما أريد بالطريقة التي أريد. فللنظام أن يسير على طريقته، وأسير أنا على طريقتي. أضف إلى ذلك أنِّي عايشتُ احتجاجات الطلَّاب في أواخر الستِّينيَّات، فلم يكن من طبيعتي أن «أبيع نفسي» لمن يملكون السلطة. والأهمُّ أنِّي أردتُ البقاء كاتبًا حرًّا، لا أدين بشيءٍ لأيِّ شخص. أردتُ أن أكتب رواياتي بالطريقة التي أريدها، وفقًا لجدولي الذي أضعه بنفسي. كانت هذه غايتي القصوى، ودفاعي عن استقلاليَّتي ككاتب.

كانت لديَّ منذ البداية فكرةٌ واضحةٌ عن الروايات التي أريد أن أكتبها، بل كنتُ أستطيع أن أتصوَّر **كيف تبدو** بمجرَّد أن تحصَّلتُ

على المهارات التي تؤهّلني لكتابتها. كانت الروايات تحوم فوق رأسي، وتبزغ في السماء مثل النجم الشماليّ. فإن شعرتُ بالتيه نظرتُ إلى الأعلى، فتُحدِّد لي موقعي، وتوجِّهني إلى الاتِّجاه الصحيح. ربَّما لو لم تكن موجودةً لانتهى بي الأمر وأنا أهيم هنا وهناك.

من واقع تجربتي، يبدو أنَّني منذ البداية اكتشفتُ صوتي وأسلوبي «الأصيل»، لا عبر الإضافة إلى ما أعرفه أصلًا، بل **بالطرح** منه. ثمَّة أشياءٌ كثيرةٌ جدًّا (جدًّا!) نعرفها في مشوار حياتنا. وسواء سمَّيناها حِملًا ثقيلًا من المعلومات أو متاعًا زائدًا، يبقى أنَّ لدينا خياراتٍ كثيرةً جدًّا نختار منها. فحين نحاول التعبير عن أنفسنا بإبداع، تصطدم تلك الخيارات بعضها ببعض، وننطفئ مثل محرِّكٍ متوقِّف. نُصاب بالشلل، وملاذنا الأفضل هو أن ننظِّف منظومة معلوماتنا، فنُلقي غير الضروريِّ منها في سلَّة المهملات، ونُعِيد إلى عقلنا حرِّيَّته في الحركة.

كيف لنا إذن أن نميِّز بين المحتويات الأساسيَّة، وغيرها من المحتويات الأقلِّ أهمِّيَّة، وتلك التي لا ضرورة لها على الإطلاق؟

من واقع تجربتي أيضًا، عرفتُ أنَّ من السهل إجراء هذا التمييز. إحدى القواعد الأساسيَّة هي أن تسأل نفسك: «هل أنا مستمتعٌ بما أفعله؟». إن لم تكن مستمتعًا بالانخراط في أمرٍ تظنُّه مهمًّا، ولم تجد لذَّةً وبهجةً عفويَّةً فيه، ولم يقفز قلبكَ جذلًا، فالأرجح أنَّ هنالك مشكلة. عليكَ أن تعود إلى البداية، وتتخلَّص من أيِّ أجزاء عرضيَّة، أو عناصر غير طبيعيَّة.

غير أنَّ هذا قد يكون أصعب بكثيرٍ ممَّا يبدو.

بُعيد فوز روايتي «**اسمع الريح تُغنِّي**» بـ«جائزة غونزو للكُتَّاب الجُدد»، قَدِم زميلٌ لي من المدرسة الثانويَّة إلى مقهاي، ليُخبرني

بملاحظاته عن الرواية. قال ساخرًا: «ما دام الأمر بهذه البساطة، فأنا أيضًا أستطيع أن أكتب رواية»، ثم خرج. انزعجتُ بطبيعة الحال، لكنِّي استوعبتُ ما كان يقصده. قلت في نفسي: «ربَّما لم يُجانب الصواب تمامًا، فلعلَّ بإمكان أيِّ شخصٍ أن يكتب روايةً بهذا المستوى». كلُّ ما فعلته هو أنَّني جلستُ وانطلقتُ في الحديث عمَّا يدور في رأسي، من دون كلماتٍ معقَّدة، أو جُمَلٍ مسهبة، أو أسلوبٍ أنيق. كنتُ أؤلِّف النصَّ كيفما اتَّفق لي. ولا أدري إذا كان زميلي ذاك قد عاد إلى منزله وكتب رواية، لكنِّي لم أسمع عنها قطّ. لعلَّه أدرك أنَّه ليس في حاجةٍ إلى الكتابة في عالمٍ يُحتفى فيه بالروايات التي تُكتَب على عَجَل، مثل روايتي. إن كان الأمر هكذا، فقد نعترف بصواب تقديره.

بَيْدَ أنِّي حين أنظر إلى الوراء، يخطر لي أنَّ كتابة «شيءٍ بهذه البساطة» بالنسبة إلى كاتبٍ طموحٍ قد لا تكون بسيطةً جدًّا. فمن السهل أن تفكِّر وتتكلَّم عن التخلُّص من الأشياء غير الضرورية في عقلك، عبر عمليَّةٍ من الطرح والتبسيط، لكنَّ تنفيذ ذلك شأنٌ صعب. وأعتقد أنِّي تمكَّنتُ من ذلك من دون عناءٍ شديدٍ لأنَّه لم يكن عندي قطُّ ذلك الهوس بأن أصبح كاتبًا. هكذا، لم يكن الطموح عائقًا في طريقي.

على أيَّة حال، هكذا كانت بدايتي. فقد بدأتُ بأسلوبٍ بسيط، خفيفٍ غير متكلِّف، ثم أخذتُ وقتي في رعايته شيئًا فشيئًا في أعمالي اللاحقة. كما كانت بنية رواياتي نحيلةً بسيطةً في بادئ الأمر، ثم رحتُ أُدعِّمها على مراحل، فأجعلها ثلاثيَّة الأبعاد متعدِّدة الطبقات أكثر، إلى أن اشتدَّ عودها بما يكفي لكي تحتمل التعقيد اللازم في الروايات الطويلة. بهذه الطريقة ازداد حجم رواياتي. وكما قلتُ سابقًا، فقد بدأتُ

بصورةٍ داخليَّةٍ لما أريد أن أكتبه في نهاية الأمر، غير أنَّ عمليَّة الوصول إلى هناك حدثت من تلقاء نفسها، فلم يكن هناك أيُّ تخطيطٍ تفصيليّ، ولم أدرك ما حدث إلَّا بعد أن وصلت: «إذن، هكذا وصلتُ إلى هنا!».

لئن كان هناك شيءٌ أصيلٌ في رواياتي، فإنَّه في اعتقادي ينبع من مبدأ الحرِّيَّة. كنتُ قد بلغتُ التاسعة والعشرين من عمري حين قلتُ في نفسي (من دون سببٍ واضح): «أشعر برغبةٍ في كتابة رواية»، فجلستُ وبدأتُ أكتب. لم أكن قد خطَّطتُ لأن أصبح كاتبًا، ولم أفكِّر مليًّا في نوع الرواية التي سأكتبها، ما يعني أنَّني كنتُ متحرِّرًا من أيِّ قيود. لم تكن لديَّ أدنى فكرةٍ عمَّا يجري في المشهد الأدبيِّ في اليابان، ولم يكن لديَّ كاتبٌ أكبر منِّي أحتذي بخُطاه (ولا أدري ما إذا كان هذا جيِّدًا أم لا). الأمر وما فيه أنِّي أردتُ كتابة شيءٍ يعبِّر عمَّا أشعر به آنذاك. هذا الباعث البسيط المباشر هو الذي قادني إلى أن أخربش، من دون تفكيرٍ فيما قد ينتظرني لاحقًا. لم يكن هناك مجالٌ للتهيُّب، بل في واقع الأمر وجدتُ في الكتابة متعة، وشعرتُ معها بأنِّي إنسانٌ حرٌّ وطبيعيّ.

أعتقد (أو أرجو) أنَّ الشعور بالحرِّيَّة والطبيعيَّة كامنٌ في جوهر رواياتي، فهذا ما حثَّني على الكتابة. هذا محرِّكي، إن جاز القول. وأرى أنَّ في أساس كلِّ تعبيرٍ إبداعيٍّ متعةً عفويَّةً وثريَّة؛ فما الأصالة في نهاية الأمر إن لم تكن **الشكل** الذي ينتج عن الدافع الطبيعيِّ لإيصال ذلك الشعور بالحرِّيَّة، وبالمتعة غير المُقيَّدة؟

ولعلَّ الباعث المحض يفرض شكله وأسلوبه الخاصَّيْن على نحوٍ طبيعيٍّ لا إراديّ، فالشكل والأسلوب بهذا المعنى بعيدان كلَّ البعد عن

الاصطناع. قد يستخدم شخصٌ ذكيٌّ كلَّ ذرَّةٍ من ذكائه للخروج بشكلٍ وأسلوب، وقد يخطِّط كلَّ خطوةٍ يخطوها، لكنَّه إذا افتقر إلى ذلك الباعث الطبيعيِّ فمن المرجَّح أن يفشل، أو يُنتِج شيئًا عابرًا لا يدوم. سيكون مثل نبتةٍ جذورها غير مستقرَّةٍ في الأرض؛ فإنْ شحَّ المطر ذَوَت، وإن اشتدَّ اقتلعها.

***

هذا ما أراه أنا، فإذا ما أردتَ أن تعبِّر عن رأيك بأقصى قدرٍ من الحرِّيَّة، لعلَّه من الأفضل ألَّا تبدأ بالسؤال: «ما الذي أسعى إليه؟». الأجدر بك أن تسأل: «ماذا عساي أكون إن لم أسعَ إلى أيِّ شيء؟»، ثم تحاول أن تتصوَّر هذا الجانب من نفسك. فالسؤال الأوَّل يقودك دائمًا إلى التفكُّر في قضايا ثقيلة. وكلَّما ثَقُلَ هذا النقاش، تراجعت الحرِّيَّة، وتباطأتْ حركتك. وكلَّما تباطأت الحركة، قلَّت حيويَّة النثر الذي تكتبه. وعندها لن يُفتَن أحدٌ بما تكتبه، ولا حتى أنتَ نفسك.

لكنَّك حين لا تسعى إلى أيِّ شيء، تصبح خفيفًا وحرًّا كالفراشة. كلُّ ما عليك فعله هو أن تفتح راحتَيْك وتُطلق لهما العنان، وسوف تتدفَّق الكلمات منك من دون عناء. لا يحفل الناس عادةً بمسألة التعبير عن الذات، ويعيشون حياتهم فحسب. لكنَّك رغم هذا تريد أن تقول شيئًا، ولعلَّنا في هذا السياق الطبيعيِّ لـ«رغم هذا» نُبصر (صدفةً) شيئًا جوهريًّا عن ذواتنا.

في وقت كتابة هذه السطور، أكون قد أمضيتُ أكثر من خمسةٍ وثلاثين عامًا في كتابة السرد، غير أنِّي لم أعرف قطُّ ما يسمُّونه «حبسة الكتابة». لم يحدث أن رغبتُ في الكتابة وعجزتُ عنها. أعرف أنَّ هذا الكلام يجعلني أبدو وكأنِّي طافحٌ بالموهبة، لكنَّ التفسير الحقيقيَّ أبسط

بكثير، فأنا لا أكتب أبدًا إلَّا إذا كنت راغبًا فعلًا في الكتابة، وكانت الرغبة طاغية. حين تنتابني هذه الرغبة، أجلس وأبدأ العمل. وحين تغيب عنِّي، عادةً ما ألجأ إلى الترجمة عن الإنكليزيَّة. وبما أنَّ الترجمة في أساسها عمليَّةٌ تقنيَّة، يمكنني أن أمارسها يوميًّا، بمعزلٍ عن رغبتي الإبداعيَّة. لكنَّها تظلُّ طريقةً جيِّدةً لشحذ مهاراتي في الكتابة. ولو لم أكن مترجمًا، لوجدتُ مجالًا آخر قريبًا من الترجمة. وقد أعكف على كتابة المقالات إنْ كنتُ في مزاجٍ مناسب. هكذا أقول لنفسي في تحدٍّ وأنا أتسلَّى بالمشاريع الأخرى: «وما المشكلة؟ لن أموت إن لم أكتب روايات».

لكنَّ الرغبة في الكتابة تبدأ في الصعود بعد فترة، فأشعر بالمحتوى يتشكَّل في داخلي، مثل الذوبان الربيعيِّ الذي يضغط على سدٍّ من السدود. بعد ذلك يأتي (في أفضل الأحوال) اليوم الذي لا أستطيع فيه أن أحتمل الضغط، فأجلس إلى مكتبي وأشرع في الكتابة. وهنا لا وجود لقلقٍ من محرِّرٍ ينتظر مخطوطةً وعدتُه بها، فأنا لا أقطع وعودًا أبدًا، ولا توجد عندي مواعيد تسليم. والنتيجة أنَّني لا أعرف حبسة الكتابة، وبطبيعة الحال تغدو حياتي أسعد بكثير. فيا له من ضغطٍ ذاك الذي يعانيه كاتبٌ مضطرٌّ إلى الكتابة وهو لا يشعر بالرغبة فيها. (هل يمكن أن أكون مخطئًا؟ هل معظم الكتَّاب ينتعشون في ظلِّ ضغطٍ كهذا؟).

***

بالعودة إلى بداية حديثنا، فإنِّي حين أفكِّر في «الأصالة»، أنتقل مباشرةً إلى أيَّام صباي. أرى نفسي في غرفتي، جالسًا أمام مذياعي الصغير أستمع للمرَّة الأولى إلى «البيتش بويز» (أغنية Surfin' USA)،

و«البيتلز» (أغنية Please Please Me). أقول في نفسي: «واو، مذهل! لم أسمع شيئًا كهذا قطّ!». تهزُّني الموسيقى، وكأنَّها فتحت نافذةً جديدةً في روحي، ينصبُّ منها هواءٌ لم أتنفَّسه من قبل. ينتابني حسٌّ بالسرور العميق، والانتشاء الطبيعيّ. أتحرَّر من عوائق الواقع، كأنَّما ارتفعتْ قدماي عن الأرض. في رأيي، هكذا ينبغي لشعور «الأصالة» أن يكون: نقيًّا وبسيطًا.

قرأتُ مؤخَّرًا في «نيويورك تايمز» كلامًا عن الظهور الأوَّل لـ «البيتلز» في أميركا: «لقد قدَّموا صوتًا ناضرًا، مفعمًا بالحيويَّة، يخصُّهم وحدهم من دون أدنى شكّ». لعلَّ هذه الكلمات تقدِّم لنا أفضل تعريفٍ موجودٍ للأصالة: «ناضرة، مفعمةٌ بالحيويَّة، تخصُّك وحدك من دون أدنى شكّ».

يصعب تعريف الأصالة بالكلمات، ولكن من الممكن أن نصف الحالة العاطفيَّة التي تبعثها الأصالة، ونعيد إنتاجها أيضًا. وفي كلِّ مرَّةٍ أجلس فيها لكتابة رواية، أحاول أن أتحصَّل على تلك الحالة العاطفيَّة، لما فيها من شعورٍ منعشٍ رائع، فكأنَّ يومًا جديدًا ومختلفًا ينبثق من يومك الذي أنت فيه.

أريد لقرَّائي أن يستطعموا هذه العاطفة نفسها حين يقرأون كتبي. أريد أن أفتح نافذةً في أرواحهم، يدخل منها هواءٌ منعش. هذا ما يخطر لي، وما أرجو حدوثه حين أكتب، تمامًا وبكلِّ بساطة.

ما الذي ينبغي لي أن أكتب عنه إذن؟

حين ألتقي الشباب في حواراتٍ مفتوحة، كثيرًا ما يسألونني عن الشروط الواجب توفُّرها لكي يصبح المرء روائيًّا، كالتدريب اللازم، والعادات الشخصيَّة، وما إلى ذلك. ويبدو أنَّ السؤال حاضرٌ في كلِّ دولةٍ أذهب إليها. لعلَّه يعكس كثرة الراغبين في أن يصبحوا كتَّابًا، وأن ينخرطوا في عالم «التعبير عن الذات». غير أنَّه سؤالٌ تصعب الإجابة عليه، أو لنقل إنَّني أنا على الأقلِّ أواجه صعوبةً في تقديم إجابةٍ شافيةٍ عليه.

ذلك أنِّي أنا نفسي لا أستوعب تمامًا كيف وصلتُ إلى ما وصلتُ إليه، فلم أكن قد قرَّرتُ في شبابي أن أصبح روائيًّا، ولا اتَّبعتُ سلسلةً من الخطوات كي أحقِّق النجاح. لم ألتحق ببرنامجٍ دراسيٍّ خاصّ، أو دوراتٍ تدريبيَّة، ولا التزمتُ بتمارين كتابيَّةٍ على مدى طويل. يبدو أنَّ الأحداث تسير وفقًا لمسارها الخاصِّ وتجرُّني معها، شأنها شأن أشياءٍ كثيرةٍ أخرى في حياتي. وللحظِّ دورٌ كبيرٌ أيضًا. ينتابني شيءٌ من الفزع حين أنظر إلى الماضي، لكنَّ هذا ما حدث ولا مهرب منه.

رغم ذلك، فحين أنظر حولي إلى الشباب من كتَّاب المستقبل وهم يسألونني بكلِّ اهتمامٍ عمَّا ينبغي لهم فعله لكي يستعدُّوا، لا يمكنني أن أقول لهم: «لا أعرف. دعوا الأمور تأخذ مجراها، وعسى أن يبتسم لكم الحظّ. فالأمر مخيفٌ إن أردتم الصراحة». من اللؤم أن أقول هذا، ناهيكم عن الكآبة التي ستخيِّم على الفعاليَّة بأكملها. ولهذا السبب قرَّرتُ أن أتعامل مع هذه القضيَّة على نحوٍ مباشر، كي أقدِّم جوابًا مناسبًا.

وإليكم الجواب.

أرى أنَّ أوَّل مهمَّةٍ للروائيِّ الناشئ هي أن يقرأ أكوامًا من الروايات. صحيح أنَّها ملاحظةٌ بدهيَّة، ولكن لا يوجد تدريبٌ أهمُّ من هذا. فلكي تكتب رواية، ينبغي لك أوَّلًا أن تفهم على المستوى العمليِّ كيف تُنتَج الرواية. ملاحظةٌ واضحةٌ ولا تحتاج إلى دليل، «فلا يمكنك أن تطبخ عجَّةً من دون أن تكسر بضع بيضات».

من المهمِّ جدًّا أن تحرث أكبر عددٍ من الروايات وأنت ما تزال في شبابك. اقرأ كلَّ ما تجده بين يدَيْك. لا يهمُّ (على الإطلاق) إذا كانت رواياتٍ عظيمة، أو رواياتٍ متوسِّطة المستوى، أو رواياتٍ سيِّئة. المهمُّ أن تستمرَّ في القراءة. تشرَّب أكبر عددٍ ممكنٍ من القصص، وعرِّف نفسك بالكثير من الكتابات العظيمة، والكثير من الكتابات العاديَّة أيضًا. هذا واجبك الأهمّ، فمن خلاله تُنمِّي العضلات الروائيَّة الأساسيَّة التي يحتاج إليها كلُّ روائيّ. شيِّد أساسكَ الذي تقف عليه، واحرص على أن يكون قويًّا في هذه المرحلة ما دام لديك الوقت وقوَّة البصر. الكتابة مهمَّةٌ أيضًا، لكنَّك تستطيع تأجيلها، فلا حاجة إلى العجلة.

بعد ذلك، وقبل أن تبدأ الكتابة، احرص على أن تغذِّي نظرتك إلى الأشياء والأحداث بتفاصيل أكثر. عاين ما يدور حولك والناس الذين تقابلهم بأكبر قدرٍ من الانتباه والعمق. تفكَّر فيما تراه، وتذكَّر أنَّ التفكُّر لا يعني التعجُّل في تمييز الصحيح من الخطأ، أو المزايا من العيوب، في الأشخاص أو الأشياء التي تعاينها. حاول أن تُحجِم عن إصدار الأحكام، فالاستنتاجات سيأتي وقتها لاحقًا. ليس المهمُّ أن تصل إلى استنتاجاتٍ واضحة، بل أن تحتفظ بتفاصيل حالةٍ معيَّنة (أي المادَّة التي ستفيدك) بأتمِّ وأكمل قدرٍ مُمكن.

ثمَّة أشخاصٌ يقرِّرون الصواب والخطأ بناءً على تحليلٍ سريعٍ للأشخاص والأحداث، لكنَّ هؤلاء عمومًا لا يصبحون روائيِّين جيِّدين (وهذا رأيي الشخصيّ). ربَّما يناسبهم أكثر أن يصبحوا نقَّادًا أو صحافيِّين، أو أكاديميِّين من نوعٍ معيَّن. أمَّا الشخص الذي خُلِقَ ليكون روائيًّا، فعادةً ما يُسَائِل الاستنتاجات التي يصل إليها، أو يوشك على الوصول إليها، فيقول في نفسه: «المسألة تبدو هكذا فعلًا. ولكن مهلًا، لعلَّها مجرَّد فكرةٍ مُسبَقةٍ عندي، وينبغي لي أن أتفكَّر أكثر. ففي نهاية المطاف، الأشياء ليست بسيطةً كما تبدو في الظاهر. قد يطرأ شيء، وتصبح القصَّة شيئًا آخر تمامًا».

يبدو أنَّني أنتمي إلى هذا النوع من البشر. والحقيقة أنَّ دماغي لا يعمل بسرعةٍ أصلًا، فحين أُبدِي رأيًا سريعًا في شيءٍ ما، عادةً ما يتبيَّن أنَّه رأيٌ خاطئ (أو غير مناسب، أو بعيدٌ كلَّ البعد عن الصواب)، وقد أودى بي هذا العيب إلى تجارب مؤلمةٍ لا حصر لها؛ فكم من مرَّةٍ تعرَّضتُ لموقفٍ محرج، أو خضتُ في أمرٍ لا طائل منه. هكذا نمَّيْتُ في نفسي شيئًا فشيئًا عادةً جديدة، وهي أن أتشكَّك في انطباعاتي الأولى.

وأقولها صادقًا، إنَّ هذا السلوك ليس من طبيعتي، لكنَّني اكتسبته بعد عددٍ كبيرٍ من القرارات الكارثيَّة.

لهذا السبب لا أستعجل الأحكام حين يحدث شيءٌ ما. دماغي لم يَعُد يعمل بتلك الكيفيَّة، بل صرتُ أسعى إلى الاحتفاظ بصورةٍ كاملةٍ قدر الإمكان عن المشهد الذي رأيته، أو الشخص الذي التقيته، أو التجربة التي خضتها، فيكون الأمر بالنسبة إليَّ «عيِّنة»، أو حالة. بوسعي أن أعود لاحقًا للنظر إلى الأمر مرَّةً أخرى، حين تهدأ مشاعري ويقلُّ إلحاح اللحظة، فأُقلِّب الأمر من عدَّة زوايا. وأخيرًا أستخلص استنتاجاتي، في حال دعت الضرورة إلى ذلك.

بَيْد أنِّي وجدتُ (بُحكم تجربتي) أنَّ الحالات التي يتوجَّب أن نَخلُص فيها إلى استنتاجاتٍ أقلُّ بكثيرٍ ممَّا نفترض. فالمرَّات التي تكون فيها الأحكامُ ضروريَّةً حقًّا قليلةٌ ومتباعدة، سواء كان ذلك على المدى القصير أو الطويل. هذا شعوري على أيَّة حال. ما يعني أنَّني حين أقرأ الجريدة أو أشاهد الأخبار، لا أستسيغ تعجُّل المراسلين في تقديم آرائهم حول أيِّ شيء، وكلِّ شيء. وكأنِّي بنفسي أريد أن أقول: «يا رجل، لمَ العجلة؟».

في وقتنا هذا ثمَّة شعورٌ عامٌّ بأنَّ المرء لا بدَّ أن يختار خيارًا محدَّدًا بأسرع ما يُمكن، فإمَّا أبيض أو أسود. ثمَّة أسئلةٌ تتطلَّب إجابةً مباشرةً بطبيعة الحال. فمثلًا، ينبغي اتِّخاذ موقفٍ واضحٍ وسريعٍ حيال أسئلةٍ من قبيل: «هل نعلن الحرب؟»، أو «هل نعيد تشغيل مفاعلاتنا النوويَّة غدًا؟» (وهذا مثالان متطرِّفان طبعًا). فإنْ لم نتَّخذ موقفًا سريعًا، قد تحدث طامةٌ كبرى. على أنَّ مثل هذه الحالات التي تُجبرنا على اتِّخاذ القرار الحازم ليست بالكثرة التي نتخيَّلها. وحين يقلُّ الوقت الذي نصرفه بين جمع

المعلومات والتصرُّف بناءً عليها (فيصبح كلُّ واحدٍ منَّا ناقدًا أو محلِّلًا سياسيًّا)، يزداد اضطراب العالم، ويقلُّ مقدار التأمُّل فيه، وقد يصبح عالمًا أخطر بكثير. تُتِيح لكَ استطلاعات الرأي أن تختار «غير محدَّد». وبرأيي، ينبغي أن يكون هناك خيارٌ آخر، وهو «غير محدَّدٍ **في الوقت الحاليّ**».

كفانا حديثًا عن عالم اليوم، ودعونا نعود إلى موضوع الروائيِّ الطموح. ذكرتُ آنفًا أنَّ الصعوبة لا تكمن في تشكيل الأحكام، بل في مراكمة أكبر قدرٍ مُمكنٍ من الأدوات في شكلها الأصليّ، وخلق مساحةٍ داخليَّةٍ تكفي لفرز تلك الأدوات فيها. من المستحيل طبعًا أن نحتفظ بكلِّ شيء؛ فهناك حدٌّ لما يمكن أن تختزنه الذاكرة، ولذلك نحتاج إلى نظامٍ تصغيريٍّ في معالجة المعلومات.

أحاول غالبًا أن أحدِّد بضعة تفاصيل قويَّةٍ عن الحدث (أو الشخص، أو المشهد) في عقلي. وبما أنَّه يصعب تذكُّر الصورة الكاملة (أو ربَّما لسهولة النسيان)، فالأفضل أن أحاول استخلاص سِماتٍ محدَّدةٍ يسهل تخزينها. هذا ما أقصده بالنظام التصغيريّ.

أمَّا السمات التي أقصدها، فهي تلك التفاصيل المذهلة التي تُجبرك على أن تعدِّل جلستك، وتثبِّت نفسها في عقلك. هي الأشياء التي لا يمكن التخلُّص منها. والأفضل لو كانت غير منطقيَّة، أو تتعارض مع تدفُّق الأحداث تدفُّقًا سلسًا، أو تغريك بأن تشكِّك فيها، أو تضفي شيئًا من الغموض. عندها تُلملمُ تلك الأجزاء وتعنونها بملصقٍ بسيط (مكان أو وقت أو حالة)، ثم تؤرشفها في خزانةٍ في عقلك. من الممكن طبعًا أن تدوِّنها في مفكِّرةٍ أو نحو ذلك، لكنِّي أفضِّل أن أثق بعقلي. فمن المتعب أن تحمل معك مفكِّرةً أينما ذهبت، وقد اكتشفتُ أنَّني إذا

دوَّنتُ شيئًا، تساهلتُ ونسيتُه. أمَّا إذا استودعته عقلي فإنَّه يستبقي ما يستحقُّ التذكُّر، فيما تتلاشى البقيَّة إلى النسيان. هكذا يطيب لي أن أسلِّم الأمور لهذا الانتخاب الطبيعيّ.

يذكِّرني هذا بحكايةٍ أحبُّها جدًّا. ففي حوارٍ أجراه پول ڤاليري مع العالم الكبير ألبرت آينشتاين، سأله: «هل تحمل معك دفترًا تسجِّل فيه أفكارك؟». كان آينشتاين شخصًا هادئًا، ولكن من الواضح أنَّ هذا السؤال استثاره، فقال: «لا، لا حاجة إلى ذلك؛ فنادرًا ما أجد أفكارًا جديدة».

حين أفكِّر في الأمر، أجد أنَّ هناك حالاتٍ قليلةً جدًّا تمنَّيتُ فيها أن تكون معي مفكِّرة، ذلك أنَّ الأشياء المهمَّة فعلًا لا يسهل نسيانها إذا ما استودعتها ذاكرتك.

خزانتك الذهنيَّة أداةٌ عظيمةٌ حين تشرع في كتابة رواية، أمَّا الحجج الرصينة والأحكام فليست مفيدةً جدًّا لأمثالنا ممَّن يكتبون الروايات، فهي في أكثر الحالات تُعرقلنا، إذ تعيق التدفُّق الطبيعيَّ للقصَّة. أمَّا إذا ملأت خزانتك بتنوُّعٍ ثريٍّ من التفاصيل غير المرتبط بعضها ببعض، فسوف تندهش من ظهورها على نحوٍ طبيعيٍّ حين تقتضي الحاجة، مُفعمةً بالحياة وجاهزةً لاتِّخاذ مكانها المناسب في السرد.

فما نوع التفاصيل التي أقصدها؟

دعوني أفكِّر. حسنٌ، لنقل إنَّكم تعرفون شخصًا يبدأ في العطاس من دون سببٍ واضحٍ حين يستشيط غضبًا. وما إن تبدأ نوبة العطاس حتى تستمرَّ وتستمرّ. أنا لا أعرف شخصًا كهذا، لكنَّنا سنفترض أنَّكم تعرفون واحدًا كي نوضِّح الفكرة. كيف نفسِّر هذا الأمر برأيكم؟ قد يحاول أحدنا أن يطرح نظريَّةً مبدئيَّة (فيزيولوجيَّةً أو نفسيَّة) لتحليل هذا

السلوك. لكنَّ عقلي لا يعمل بهذه الطريقة، بل أقول في نفسي: «واو! يوجد أشخاصٌ كهذا في الحياة»، وأكتفي بذلك. لا أستخلص نتيجة، بل أنظر إلى الأمر باعتباره مثالًا على تنوُّع الأشياء في العالم، وأُأرشفه في كتلةٍ غير متمايزةٍ في عقلي. ولهذا، فإنَّ أدراج خزانتي الذهنيَّة مليئةٌ بذكرياتٍ غير مترابطةٍ على هذه الشاكلة، ظللتُ أجمعها وأفرزها.

وقد عبَّر جيمس جويس عن هذه الفكرة تعبيرًا بليغًا، حين قال إنَّ «الخيالَ ذاكرة». أميل إلى الاتِّفاق معه، بل أرى أنَّه أصاب عين الحقيقة، فما نسمِّيه خيالًا إنَّما يتألَّف من شظايا ذاكرةٍ تفتقر إلى أيِّ ترابطٍ واضح. قد يبدو الأمر تناقضًا في المصطلحات، لكنَّنا حين نجمع هذه الشظايا تشتعل بصيرتنا، ونعي ما قد يخبِّئه لنا المستقبل. ومن تفاعل هذه الشظايا تنشأ القوَّة الحقيقيَّة للرواية.

نحنُ (أو أنا على الأقلّ) مزوَّدون بهذه الخزانة الذهنيَّة الواسعة، وكلُّ دُرجٍ من أدراج هذه الخزانة مملوءٌ بالذكريات أو المعلومات. ثمَّة أدراجٌ كبيرةٌ وأخرى صغيرة، وقليلٌ من هذه الأدراج يحتوي مخابئ سرِّيَّة، يمكن إخفاء المعلومات فيها. حين أكتب، أستطيع أن أفتح هذه الأدراج وأستخرج المادَّة التي أحتاج إليها، وأضيفها إلى قصَّتي. تلك الأدراج لا تُعدُّ ولا تُحصى، لكنِّي حين أركِّز على كتابتي أعرف من دون تفكيرٍ ما يحتويه كلُّ دُرج، ويمكنني الوصول فورًا إلى ما أبحث عنه. هكذا وعلى نحوٍ طبيعيٍّ تأتيني ذكرياتٌ ربَّما لم أكن لأتذكَّرها في الوضع العاديّ. كم هو عظيمٌ هذا الشعور، حين تدخل في هذه الحالة المرنة المتحرِّرة، وكأنَّ خيالي يتحرَّر من عقلي، فيعمل بوصفه كيانًا مستقلًّا! ولا حاجة بي طبعًا إلى القول إنَّ المعلومات المحفوظة في خزانتي موردٌ ثريٌّ لا يُعوَّض بالنسبة إلى روائيٍّ مثلي.

في فيلم «**كافكا**» الذي أخرجه ستيڤن سودربرغ، يتسلَّل البطل (جيرمي آيرنز) إلى قلعةٍ مخيفة (مبنيَّةٍ بالطبع بالاعتماد على رواية «**القلعة**») عبر خزانةٍ مليئةٍ بالأدراج. حين رأيتُ ذلك المشهد خطر لي أنَّ الخزانة تبدو مثل تمثيلٍ مساحيٍّ لدماغي. الفيلم لافتٌ جدًّا، وأنصحكم بمتابعة هذا المشهد إن وجدتم الفرصة. صحيحٌ أنَّ دماغي ليس مخيفًا على ذلك النحو، لكنَّ البنية قد تكون متشابهة.

***

رغم أنِّي أكتب مقالاتٍ إلى جانب القصص والروايات، إلا أنَّني أتجنَّب العمل على أيِّ شيءٍ آخر حين أكتب رواية، إلَّا إذا اقتضت الظروف غير ذلك. أمَّا السبب في ذلك فهو أنِّي حين أكتب مجموعة مقالاتٍ وأفتح واحدًا من أدراج ذاكرتي، فقد أستخرج مادَّةً أحتاج إليها لاحقًا. بمعنى أنَّني قد أفتح درجًا لأستخرج منه شيئًا لروايتي، فأكتشف أنَّني استخدمته في مكانٍ آخر. فإذا أردتُ أن أستخدم قصَّة شخصٍ يعطس حين يغضب مثلًا، لكنِّي نشرتُها قبل ذلك في مجلَّةٍ أسبوعيَّة، سأصاب بخيبة أملٍ كبيرة. بطبيعة الحال، لا توجد قاعدةٌ تمنع استخدام المادَّة الواحدة في مقالٍ وقصَّة، لكنِّي وجدتُ أنَّ هذا النوع من التكرار يُضعِف قصصي. نصيحتي إذن هي أن يعلِّق الكاتب لافتةً على خزانته الذهنيَّة أثناء الكتابة، يكتب عليها: «لكتابة السرد فقط». فالكاتب لا يعرف ما قد يحتاج إليه لاحقًا، ومن المفيد أن يكون مقتِّرًا. تلك حكمةٌ أدركتُها في مشواري المهنيِّ الطويل.

حين تفرغ من كتابة الرواية، يمكنك أن تفتِّش في الأدراج غير المفتوحة، وتأخذ منها المادَّة غير المستخدمة (ويمكن أن نسمِّيها «بضائع فائضة»)، ثم تستخدمها في مقالاتك. غير أنَّ المقالات في

حالتي أنا ليست أكثر من هامش، مثل شاي الأولونغ الذي تسوِّقه شركات البيرة، فإن وجدتُ شيئًا لذيذًا احتفظتُ به لعملي الأساسيّ، أي روايتي التالية. وبمجرَّد أن يتوفَّر عندي مخزونٌ كافٍ من هذه المادَّة، تنبثق على نحوٍ طبيعيٍّ رغبتي في إطلاق كتابٍ جديد. ولهذا السبب أحرص على خزانتي الذهنيَّة حرصًا شديدًا.

هل تذكرون المشهد الذي يركِّب فيه «إي تي» جهاز إرسالٍ من خردواتٍ يستخرجها من المرآب، في فيلم «**إي تي**» للمخرج ستيفن سپيلبرغ؟ فهناك مظلَّة، ومصباح، وقدور، ومقالٍ، ومسجِّلة. لقد مضى زمنٌ منذ أن شاهدتُ الفيلم، ولذلك لا أتذكَّر كلَّ الأشياء، لكنَّ «إي تي» ينجح في التأليف بين هذه الأدوات المنزليَّة على نحوٍ يجعل ذلك الجهاز الغريب يعمل جيِّدًا، بما يكفي للتواصل مع كوكبه، على بعد آلاف السنين الضوئيَّة. أثارني هذا المشهد كثيرًا حين رأيته في السينما، لكنِّي الآن أرى أنَّ الأمر لا يكاد يختلف عن تأليف روايةٍ جيِّدة؛ فالمكوِّن الأساسيُّ ليس جودة الموادِّ المستخدمة، لكنَّك تحتاج إلى **سحر**. إن وُجِدَ هذا السحر، استطعتَ أن تحوِّل الأشياء اليوميَّة العاديَّة، واللغة البسيطة، إلى جهازٍ مدهشٍ في تعقيده.

بيد أنَّ الأهمَّ هو المخزون الذي تحتفظ به في مرآبك، فالسحر لن يُفلِح إن كان مرآبكَ فارغًا. لا بدَّ من أن تخبِّئ خردواتٍ كثيرةً يمكنكَ استخدامها لاحقًا إذا جاء «إي تي» يبحث عنها!

***

حين جلستُ كي أكتب روايةً للمرَّة الأولى، لم يخطر ببالي أيُّ شيء. كنتُ متعطِّلًا تمامًا. لم أكن قد عشت حربًا مثل أبويّ، أو رزحت تحت الفوضى والجوع في فترة ما بعد الحرب، كما حدث للجيل الذي

سبقني. لم تكن لي تجربةٌ في الثورة (رغم أنّي جرَّبتُ شكلًا من أشكال الثورة الزائفة، لكنّي لم أرغب في الكتابة عنها)، ولا تعرَّضتُ لأيِّ شكلٍ من أشكال الاعتداء أو التمييز القاسي. بل نشأتُ في بيتٍ من بيوت الطبقة الوسطى المعتادة، في حيٍّ هادئٍ من أحياء الضواحي، ولم يكن ينقصني شيء. صحيحٌ أنَّ حياتي لم تكن مثاليَّةً كاملة، إلَّا أنَّها لم تكن غارقةً في الشقاء (كنتُ محظوظًا نسبيًّا). بعبارةٍ أخرى، أستطيع القول إنَّني عشتُ فترة شبابٍ عاديَّة، رتيبة. لم تكن درجاتي أفضل الدرجات، لكنَّها لم تكن الأسوأ أيضًا. باختصار، لم يكن ثمَّة شيءٌ أشعر بأنَّني مدفوعٌ تمامًا للكتابة عنه. كانت لديَّ درجةٌ من درجات الرغبة في التعبير عن ذاتي، لكنّي لم أملك موضوعًا متأصِّلًا في داخلي. قلتُ في نفسي إنَّني أفتقر إلى المادَّة، وأفتقر إلى المهارة التي تمكِّنني من صنع شيءٍ من دونها. كنتُ فتى يستطيع أن يقرأ الروايات، ليس إلَّا. وقد قرأتُ أكوامًا وأكوامًا من الروايات، من دون أن أفترض ولو لحظةً واحدةً أنَّ باستطاعتي أن أكتب رواية.

أعتقد أنَّ الجيل الأصغر اليوم يواجه ظروفًا مشابهة. في واقع الأمر، قد تكون القضايا التي تستدعي الكتابة أقلَّ ممَّا كانت لدينا، فما الذي يمكن فعله والحال هذه؟

أرى أنَّ «طريقة إي تي» هي الخيار الوحيد أمامهم. فالسبيل الوحيد هو أن يفتحوا باب المرآب، ويستخرجوا ما كان مُخزَّنًا هناك (حتى وإن بدا مجرَّد خردواتٍ عقيمة)، ثم يعملوا بكلِّ جدٍّ إلى أن ينشأ السحر. لا توجد طريقةٌ أخرى تساعدنا في التواصل مع الكواكب البعيدة. ليس لنا إلَّا أن نبذل قصارى جهدنا بما هو متوفِّرٌ لدينا. لكنَّك إن بذلتَ أقصى ما لديك، قد يحالفك النجاح. بوسعك أن تصل إلى

ذلك الشعور العظيم، شعور من **يمارس السحر**؛ فكتابة الرواية في نهاية المطاف عبارةٌ عن تشكيل رابطٍ مع الناس في الكواكب الأخرى. فعلًا!

***

حين شرعتُ في كتابة روايتي الأولى «**اسمع الريح تُغنِّي**»، كنتُ أعرف أنَّه لا خيار لي سوى أن أكتب عن **عدم إيجاد شيءٍ أكتب عنه**. كنتُ أعرف أنَّني إذا أردتُ أن أمضي قُدُمًا كروائيّ، سأضطرُّ إلى تحويل «عدم إيجاد شيءٍ للكتابة عنه» إلى سلاح. إن لم أفعل ذلك، لن أقوى على مجابهة جيلٍ من الكتَّاب الذين سبقوني، وهذا في رأيي مثالٌ على ما تنطوي عليه الكتابة بما هو متوفِّرٌ لديك.

تتطلَّب هذه الطريقة لغةً جديدةً وأسلوبًا جديدًا. عليك أن تخترع مركبةً لم يَقُدها أحدٌ قبلك. وبما أنَّك لن (ولا) تستطيع التعامل مع موضوعاتٍ ثقيلة، كالحرب والثورة والمجاعة، فالجأ إلى مادَّةٍ أخفّ، وهذا بدوره سيدفعك إلى أن تصنع مركبةً أخفَّ وزنًا، بحيث تكون الحركة فيها خفيفةً وسهلة.

وبعد كثيرٍ من التجربة والخطأ (وسوف أدَّخر هذه التفاصيل لمقامٍ آخر)، استطعتُ أن ألفِّق أسلوبًا يابانيًّا مناسبًا أستخدمه في كتابتي. كان بعيدًا عن الكمال بالطبع، وبه فجواتٌ متناثرةٌ هنا وهناك، لكنِّي قلتُ في نفسي إنَّها روايتي الأولى، وعليَّ أن أتقبَّلها كما هي. يمكنني أن أصلح الأخطاء في المرَّة القادمة، إن كانت هناك مرَّةٌ قادمة.

اعتمدتُ مبدأيْن اثنَيْن. أمَّا الأوَّل، فهو أن أتخلَّص من كلِّ الشروحات. كنتُ ألقي بالقِطع المختلفة (أحداث، مشاهد، عبارات) في ذلك الوعاء المسمَّى رواية، ثم أحاول أن أربط بعضها ببعض بطريقةٍ ثلاثيَّة

الأبعاد. وأمَّا الثاني، فهو أن أجعل تلك الارتباطات في مساحةٍ مفصولةٍ تمامًا عن المنطق المعتاد، والأفكار الأدبيَّة المبتذلة. تلك خطَّتي الأساسيَّة.

وقد أسعفتْني الموسيقى في هذا الأمر أكثر من أيِّ شيءٍ آخر، إذ كنتُ أكتب وكأنِّي أعزف قطعةً موسيقيَّة، وكان الجاز مصدر إلهامي الأساسيّ. وكما هو معلوم، فإنَّ الجانب الأهمَّ من عزف الجاز هو الإيقاع، إذ لا بدَّ من الحفاظ على إيقاعٍ متينٍ من البداية إلى النهاية، فإن فشلتَ في ذلك، انصرف المستمعون عنك. بعد ذلك تأتي التآلفات الموسيقيَّة، أو «الكوردات». الكوردات الجميلة، والمشوَّشة، والثانويَّة، ومنزوعة القرار. هناك كوردات بَد باول، وكوردات ثيولونيوس مونك، وكوردات بل إيڤانز، وكوردات هيربي هنكوك. ثمَّة أنواعٌ كثيرةٌ جدًّا. ورغم أنَّ الجميع يستخدمون بِيانات متشابهةً بها ثمانيةٌ وثمانون مفتاحًا، إلَّا أنَّ الصوت يختلف اختلافًا مدهشًا، وفقًا للعازف. وفي ذلك درسٌ مفيدٌ لكتابة الرواية أيضًا، فلا تكاد توجد حدودٌ للخيارات المُمكنة، حتى إن استخدمنا الموادَّ المحدودة نفسها. ورغم أنَّ للبِيانة ثمانيةً وثمانين مفتاحًا فقط، إلَّا أنَّ ذلك لا يعني بالضرورة أنَّه لا يمكن ابتداع شيءٍ جديدٍ منها.

وأخيرًا هناك مسألة الارتجال، وهو أمرٌ أساسيٌّ في موسيقى الجاز. فما إن يستقرَّ الإيقاع وبِنية النغم (الكوردات)، حتى يمكن للعازف أن ينسج أنغامًا جديدةً في المعزوفة.

أنا لا أُجِيد العزف على آلةٍ موسيقيَّة، أو على الأقلِّ لستُ ماهرًا بما يكفي لكي أنتظر من الآخرين أن يستمعوا إلى عزفي. مع ذلك تنتابني رغبةٌ قويَّةٌ في العزف، ولهذا السبب كان هدفي منذ البداية أن

أكتب وكأنّي أعزف. ما يزال هذا الشعور قائمًا حتى اليوم، إذ أضرب المفاتيح بحثًا عن الإيقاع المناسب، والكوردات والنغمات الأنسب. لقد كان هذا دائمًا (وما يزال) المكوّن الأهمَّ في إنتاجي الأدبيّ.

***

في رأيي (وهو رأيٌ نابعٌ من تجربتي)، قد تكون البداية أصعب حين لا تجد شيئًا يدفعك إلى الكتابة عنه، ولكن ما إن يشتغل المحرّك وتنطلق السيَّارة حتى تصبح الكتابة أسهل، ذلك أنَّ الوجه الآخر لعملة ألَّا تجد شيئًا يدفعك إلى الكتابة عنه هو أنَّك تستطيع الكتابة عن أيِّ شيء. قد تكون مادَّتك خفيفة، لكنَّك إن أتقنتَ ربط الأجزاء بعضها ببعض بحيث ينشأ السحر، فسوف تستطيع أن تكتب قدر ما تشاء من روايات. وسوف تندهش حين ترى أنَّ إتقان هذه الطريقة يمكن أن يقودك إلى إنتاج أعمالٍ ذات وزنٍ وعمق، ما دمتَ تحافظ على قدرٍ حميدٍ من الطموح الكتابيّ.

في المقابل، فإنَّ الكتَّاب الذين يكتبون منذ البداية عن موضوعاتٍ ثقيلة، قد يجدون أنفسهم يرزحون تحت وطأة ذلك الموضوع نفسه (رغم أنَّ هذا لا يحدث طبعًا في كلِّ الحالات). فالكتَّاب الذين يدشِّنون مشوارهم بالكتابة عن الحرب مثلًا، يمكنهم أن يتناولوا هذا الموضوع من زوايا متعدِّدة، في أعمالٍ متعدِّدة، لكنَّهم قد يجدون أنفسهم في مرحلةٍ معيَّنةٍ محشورين في زاوية، حين يُضطرُّون إلى التفكير فيما سيكتبونه بعد ذلك. يستطيع البعض أن يواصلوا طريقهم عبر تغيير المسار في منتصف المشوار، أمَّا أولئك الذين يعجزون عن هذا التغيير فقد تتلاشى قوَّتهم للأسف بمرور الوقت.

يرى الكثيرون أنَّ إرنست همنغوي أنتج أعظم أعماله في وقتٍ مبكِّرٍ من مشواره الأدبيّ (وهو من دون شكٍّ واحدٌ من أكثر الكتَّاب تأثيرًا في القرن العشرين). أنا شخصيًّا أحبُّ روايتَيْه المبكِّرتَيْن «**الشمس تشرق أيضًا**» و«**وداعٌ للسلاح**»، بالإضافة إلى قصص نِك آدمز التي كتبها في مرحلةٍ مبكِّرة. هذه النصوص كلُّها مكتوبةٌ بزخمٍ يحبس الأنفاس. غير أنَّ أعماله اللاحقة دون المستوى المتوقَّع (رغم روعتها في بعض أجزائها)، وتفتقر إلى الجدَّة الأسلوبيَّة الموجودة في أعماله المبكِّرة. من المرجَّح في رأيي أنَّ هذا النقص إنَّما ينبع من كون همنغوي كاتبًا يستمدُّ قوَّته من المادَّة التي يكتب عنها. قد يساعد هذا في تفسير السبب الذي جعله يعيش حياته على ذلك النحو؛ ينتقل من حربٍ إلى أخرى (من الحرب العالميَّة الأولى، إلى الحرب الأهليَّة الإسبانيَّة، إلى الحرب العالميَّة الثانية)، ويطارد الحيوانات الكبيرة في إفريقيا، ويصطاد الأسماك الكبيرة، ويهوى مصارعة الثيران. لقد كان في حاجةٍ إلى هذا الحافز الخارجيّ لكي يكتب، والنتيجة أنَّ حياته كانت أسطوريَّة. مع ذلك، فقد اعتصر الزمنُ منه تلك الطاقة التي استمدَّها ذات يومٍ من تجاربه. صحيحٌ أنَّ هذا مجرَّد تكهُّن، لكنَّه قد يساعد في تفسير السبب الذي دفع همنغوي إلى إدمان الكحول والانتحار في عام 1961 وهو في قمَّة شهرته، بعد أن فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 1954.

***

لكنَّ الأمر قد يكون أسهل بالنسبة إلى الكتَّاب الذين لا يعتمدون على مادَّةٍ ثقيلة، وإنَّما يبحثون في دواخلهم عن أشياء يختلقون قصصهم منها. ذلك أنَّهم يستطيعون التعويل على الأحداث التي تحدث حولهم يوميًّا، والمشاهد التي يرونها، والناس الذين يقابلونهم، ثم يُعمِلون

مخيِّلتهم في تلك المادَّة كي ينسجوا سردهم. فهم باختصارٍ يستخدمون شكلًا من أشكال الطاقة المتجدِّدة، ولا يشعرون بحاجةٍ إلى أن يقاتلوا في ميدان حربٍ أو ساحة مصارعة ثيران، أو إلى أن يطلقوا النار على الأسود.

وأرجو ألَّا يُساء فهمي هنا؛ فلا أقصد أنَّ انخراط الكاتب شخصيًّا في تجارب مثل الحروب أو مصارعة الثيران أو صيد الحيوانات الكبيرة لا طائل منه، بل على العكس قد يكون ذلك أمرًا بنَّاء، فالتجارب جوهريَّة بالنسبة إلى الكاتب، أيًّا كان نوعها. ما أقصده هو أنَّه لا ضرورة لأن تكون تلك التجارب عارمةً كي يؤلِّف الكاتب روايةً جيِّدة، فأصغر التجارب وأقلُّها اضطرامًا يمكن أن تولِّد قدرًا مدهشًا من القوَّة الإبداعيَّة، إن أحسن الكاتب توظيفها.

يُقال باليابانيَّة: «حين تغرق الأشجار وتطفو الصخور»، في إشارةٍ إلى الأحداث التي تخرق المعتاد. غير أنَّ هذه الانقلابات تحدث دائمًا في عالم الرواية، أو في عالم الفنِّ عمومًا؛ فما يراه الآخرون تافهًا قد يصبح وازنًا بمرور الزمن، وما يراه أغلب الناس وازنًا قد يتبيَّن فجأةً أنَّه مجرَّد قشور. لا يمكن للعين المجرَّدة أن ترصد تلك العمليَّة الإبداعيَّة الأبديَّة، لكنَّ قوَّتها التي تتعاظم بمرور الزمن تُثمِر انعطافاتٍ حادَّةً كهذه مرَّةً بعد مرَّة.

ولذلك إذا ظللتَ تتحسَّر على افتقار المادَّة التي تحتاج إليها للكتابة، فأنت إنَّما تستسلم بسهولةٍ بالغة. فإن بدَّلتَ تركيزك شيئًا قليلًا، وعدَّلتَ طريقة تفكيرك قليلًا، سوف تكتشف كنوزًا قريبةً منك، تنتظر من يلتقطها ويستخدمها. ما عليك إلَّا أن تبحث فقط. في مساعينا البشريَّة

ثمَّة أشياءٌ تبدو مبتذلةً للوهلة الأولى، لكنَّك إن ثابرتَ في مسعاك قد تجد أنَّها تُنتِج أفكارًا حصيفةً لا حصر لها. وكما أشرتُ سابقًا، كلُّ ما عليكَ فعله هو أن تحتفظ بطموحٍ كتابيٍّ معقول. هذا هو المفتاح.

***

كنتُ دائمًا (وما زلتُ) أرى أنَّه لا يوجد جيلٌ أرفع أو أدنى من جيلٍ آخر. ورغم شيوع الصور النمطيَّة عن الفئات العمريَّة الأفضل أو الأسوأ، إلَّا أنَّني مقتنعٌ بأنَّ هذه الآراء هشَّةٌ لا تصمد أمام النقد، فالأجيال لا ينبغي تصنيفها أبدًا على هذا النحو. لكلِّ جيلٍ مساراته ونوازعه بالطبع، ولكن لا توجد اختلافاتٌ بينها في قدر المواهب أو جودتها، وإن وُجِدَت فهي طفيفةٌ لا أثر لها.

مثالٌ على ذلك الانتقادُ الذي يُوجَّه كثيرًا إلى شباب اليوم في اليابان، بأنَّهم أضعف من الأجيال التي جاءت قبلهم في القراءة أو الكتابة بطريقة الكانجي[1] (ولا أدري ما إذا كان هذا صحيحًا أم لا). ولكن في الوقت نفسه لا يوجد شكٌّ في أنَّهم أفضل بكثيرٍ في فهم لغة الحاسوب والتعامل معها. وهذا بالضبط ما أريد قوله. فكلُّ جيلٍ لديه مجالات قصورٍ ومجالات خبرة. هذا كلُّ ما في الأمر. ولذلك ينبغي على كلِّ جيلٍ أن يُبرِز نقاط قوَّته في الأنشطة الإبداعيَّة. ينبغي للكُتَّاب أن يتسلَّحوا بلغتهم، ويستخدموا سليقتهم في وصف ما يرونه بأوضح ما يمكن. ولا حاجة بهم إلى أن يشعروا بالنقص أو التهديد من الأجيال التي تكبرهم، ولا مبرِّر لديهم للشعور بالتفوُّق.

---

(1) الكانجي: طريقة كتابةٍ تَستخدِم الرموز الصينيَّة، إلى جانب طريقتَيْن أخريَيْن بالرموز اليابانيَّة، هما الهيراغانا والكاتاكانا، وهذه الأخيرة تُستخدَم أكثر للكلمات الأجنبيَّة والمفردات المُقتَرَضة من لغاتٍ أجنبيَّة. (المترجم)

لقد واجهتُ نقدًا لاذعًا حين بدأتُ مشواري. كان النقَّاد الأكبر سنًّا يصيحون بغضب: «لا يمكن أن نطلق على هذا رواية»، «هذا ليس من الأدب في شيء!». والحقُّ أنّي شعرتُ بإحباطٍ شديدٍ من ذلك الهجوم، فغادرتُ اليابان وعشتُ في الخارج بضع سنواتٍ كي أكتب ما أريد في هدوء، بعيدًا عن التشويش المستمرّ. غير أنّي لم أشكَّ في منهجي قطّ، ولا شعرتُ بارتباكٍ ممَّا كنتُ أفعله. كان جوابي على النقَّاد كالتالي: «لا أستطيع أن أكتب بطريقةٍ أخرى، فإمَّا أن تقبلوه أو لا تقبلوه». لا أدَّعي أنّي بلغتُ الكمال في الكتابة، لكنّي حتى في ذلك الوقت كنتُ واثقًا بأنّي إذا ثابرتُ فسوف أقدِّم شيئًا أفضل. كنتُ مقتنعًا بأنّي أسير في الطريق الصحيحة، وأنَّ قيمة عملي ستظهر بعد حين. يا لجرأتي!

حين أقلِّب ناظري حولي الآن، لستُ أدري إذا ثَبُتَ ما قلتُه أم لا. كيف لي أن أعرف؟ لا أظنُّ أنَّه يمكن قياس القيمة الأدبيَّة قياسًا كاملًا، مهما مرَّ من زمن. ورغم ذلك، فقد ظلَّ إيماني راسخًا بأنّي أسير في الطريق الصحيحة، منذ عام 1979 حين نشرتُ روايتي الأولى. وبعد ثلاثة عقودٍ أو أربعة، ستتغيَّر الظروف مرَّةً أخرى ويتَّضح الوضع أكثر، لكنّي قد لا أكون على قيد الحياة حتى أرى النتيجة. لذلك أرجو أن يتابع أحدكم ما سيجري نيابةً عنّي.

***

في نهاية المطاف، أعتقد أنَّ لكلِّ جيلٍ قدرًا ثابتًا من المادَّة التي يمكنه استخدامها لكتابة الروايات، وأنَّ شكل تلك المادَّة ووزنها يُحدِّد بأثرٍ رجعيٍّ شكلَ الأداة المطلوبة لحملها ووظيفتها. ومن تلك العلاقة

بين المادَّة والأداة (أي من طريقة تفاعلهما) تنشأ أشكالٌ جديدةٌ من الواقع الروائيّ.

كلُّ حقبة تخوض «واقعها»، وكلُّ جيلٍ يخوضُ «واقعه». ومهمَّة الروائيِّ المتمثِّلة في جمع تلك المادَّة وتكديسها من دون كللٍ أو مللٍ مهمَّةٌ جوهريَّة، وستظلُّ هكذا في المستقبل.

فإنْ كنتَ ترمي إلى أن تكتب رواية، احرص على أن تتأمَّل ما حولك جيِّدًا. قد يبدو العالم من حولك مكانًا عاديًّا، لكنَّه في واقع الأمر ممتلئٌ بأنواعٍ كثيرةٍ وغريبةٍ وغامضةٍ من الموادِّ الخام. والروائيُّون أشخاصٌ يمتلكون القدرة على اكتشاف تلك الموادِّ وصقلها. أمَّا الأعجب من ذلك فهو العمليَّة لا تكاد تكلِّف شيئًا؛ فما دمتَ تملك عينَيْن سليمتَيْن، يمكنك أن تستخرج من المعادن قدر ما تحبّ!

فهل هناك طريقةٌ أجمل من هذه لكسب الرزق؟

مكتبة
t.me/soramnqraa

أن تجعل الوقت حليفًا لك:
عن كتابة الرواية

كتبتُ في مشواري الطويل في الكتابة نصوصًا ذات أحجامٍ متفاوتة، في أنواعٍ كثيرةٍ من الأشكال الأدبيَّة. ثمَّة رواياتٌ مُفرطة الطول (مثل رواية «**1Q84**»)، ورواياتٌ صغيرة (مثل «**ما بعد الظلام**»)، وقصصٌ قصيرة، بل قصصٌ «بحجم الكفِّ» أيضًا. ولو كان لي أن أشبِّهها بالسفن الحربيَّة، فسوف تتوزَّع نصوصي إلى حاملات طائرات، ومدمِّرات، وغوَّاصات. أي جميع السفن في القوَّات البحريَّة (ولا أقصد أنَّ لي نوايا حربيَّةً فيما أكتبه!). لكلِّ سفينةٍ من السفن أغراضها، ودورها، فهي مصمَّمةٌ بحيث يكمِّل بعضها البعض. ينطبق هذا أيضًا على كتاباتي. أمَّا الشكل الذي أقرِّر أن أكتب فيه، فيعتمد كلِّيًا على شعوري في تلك اللحظة، إذ لا توجد مداورةٌ ثابتة، أو تسلسلٌ محدَّدٌ سلفًا، وإنَّما أترك الأمور تتَّخذ مسارها الطبيعيّ، إلى المكان الذي يقودها إليه قلبي. فقد أقول في نفسي: «أريد أن أبدأ التخطيط

لنصٍّ طويل»، أو «أشعر برغبةٍ في كتابة قصصٍ قصيرة». وما إن يستقرَّ هذا الشعور في نفسي، حتى أختار الوعاء المناسب [للكتابة]. ولا أواجه صعوبةً أبدًا في اختيار هذا الوعاء، إذ أقرِّر قائلًا: «هذا ما سأفعله الآن»، وينتهي الأمر. فإذا قرَّرتُ أن أكتب قصصًا قصيرة، أركِّز فيها وأغضُّ الطرف عن كلِّ شيءٍ آخر.

وبأخذ جميع الجوانب في الاعتبار، فإنِّي أعدُّ نفسي أوَّلًا وأخيرًا كاتب رواياتٍ طويلة. صحيحٌ أنَّني أولي القصص والروايات القصيرة تركيزًا مماثلًا، وأنظر إلى نصوصي التي أنجزها بحبٍّ غامر، لكنَّ الرواية كانت وما زالت ميداني الأساسيّ. قد يرى البعض رأيًا غير ذلك، لكنِّي أعتقد أنَّ قدراتي الكتابيَّة الأميز (وربَّما الأفضل) إنَّما تتجلَّى في الرواية، ذلك أنَّ تركيبتي تركيبةَ عدَّاء المسافات الطويلة، ما يعني أنَّني أحتاج وقتًا ومسافةً طويلَيْن كي أنجز الأشياء على نحوٍ شاملٍ ومكتمل. فلو أنِّي طائرة، لكنتُ من ذلك النوع الذي يحتاج إلى مَدرجٍ طويلٍ حتى يستطيع الإقلاع عن الأرض.

القصَّة القصيرة أداةٌ رشيقة، يمكن المناورة بها لتناول موضوعاتٍ صغيرةٍ لا تجيد الروايةُ التعامل معها. وهي مثاليَّةٌ للإقدام على تجارب جديدة، سواء كان ذلك على مستوى الأسلوب أو الحبكة، وكذلك للتعامل مع بعض الموادِّ التي يناسبها هذا الشكل. فالقصَّة القصيرة أشبه بالشبكة التي يمكن استخدامها لاصطياد جوانب عصيَّةٍ من نفسي، كما أنَّها لا تستغرق وقتًا طويلًا في الكتابة. فإذا كنتُ في مزاجٍ مناسب، يمكنني أن أنجز قصَّةً في بضعة أيَّام، في تدفُّقٍ عفويٍّ واحد. وهناك حالاتٌ أجد فيها أنَّ اللجوء إلى خِفَّة القصَّة القصيرة، وتعدُّديَّة استخداماتها، ضرورتان مُطلقتان. مع ذلك، فهذا الشَّكل الكتابيُّ لا

يمنحني مساحةً للتعبير عن كلِّ ما في داخلي بالطريقة التي أريدها (وأنا هنا أتحدَّث عن نفسي فقط).

حين أشرع في كتابة روايةٍ من المرجَّح أن تكون ذات قيمةٍ خاصَّةٍ بالنسبة إليّ (بمعنى أن تكون نصًّا شاملًا يُحدِث نقلة)، أحتاج مساحةً شاسعةً لا حدود لها. وبمجرَّد أن أتوثَّق من وجود هذه المساحة، ومن أنِّي استجمعتُ ما يكفي من الطاقة، أفتحُ الحنفيَّات عن آخرها، وأستعدُّ للمشوار الطويل. لا يوجد شيءٌ يفوق حسَّ الاكتمال الذي أشعر به في ذلك الوقت. شعورٌ خاصّ، لا أجده إلَّا حين أبدأ روايةً طويلة.

يبدو لي (وأخشى أن أبالغ هنا) أنَّ الروايات الطويلة شريانُ حياتي، بينما القصص والروايات القصيرة أقرب لأن تكون معزوفاتٍ قصيرة، تُعدُّ خطواتٍ مهمَّةً ومفيدةً لإنتاج أعمالٍ أطول. يمكن تشبيه ذلك بالطريقة التي يفكِّر بها عدَّاءو المسافات الطويلة؛ ذلك أنَّنا ربَّما نتابع الأرقام التي حقَّقناها في سباقات الخمسة آلاف متر، أو العشرة آلاف متر، لكنَّ معيارنا الحقيقيَّ هو الوقت الذي استغرقناه في سباق الماراثون.

***

دعوني أتحدَّث الآن عن الكيفيَّة التي أؤلِّف بها رواياتي، وأودُّ أن أستخدم رواياتي الطويلة مثالًا لتبيان الطريقة التي أكتب بها. من نافل القول إنَّ هناك اختلافاتٍ في رواياتي من حيث المحتوى، وطريقة الكتابة، ومكانها، والمدَّة التي استغرقها إنجاز العمل، غير أنَّ النمط العامّ (سلسلة الخطوات، و«القواعد» التي أتَّبعها، وما إلى ذلك) لا يختلف كثيرًا، حسب علمي. فهذه المعادلة (إن جاز لنا أن نسمِّيها معادلة) تدفعني إلى وضع وتيرةٍ ثابتةٍ في حياتي وعملي، وعندها يصبح بإمكاني

أن أكتب روايةً كاملة. ولمَّا كانت الرواية مشروعًا طويل الأمد، يتطلَّب قدرًا هائلًا من الطاقة، أصبح وضع تلك القاعدة الصلبة أمرًا في غاية الأهمِّيَّة. فإن أخفقتُ في ذلك، خارت قواي بعد شوطٍ قصير.

أمَّا الخطوة الأولى التي أتَّبعها في كتابة الرواية (على سبيل المجاز)، فهي إفراغ طاولة مكتبي. ذلك أنِّي أصرُّ على التوقُّف عن كلِّ شيءٍ إلى أن تنتهي الرواية، فلا بدَّ من أن أستعدّ. فإن كنتُ ماضيًا في كتابة سلسلة مقالاتٍ مثلًا، لا بدَّ من أن أوقفها، في الوقت الحاليّ على الأقلّ. وهكذا، أرفض جميع المشاريع الجديدة، إلَّا إذا استجدَّ شيءٌ استثنائيّ. فأنا من الأشخاص الذين إذا انغمسوا في عملٍ ما، لا يستطيعون فعل أيِّ شيءٍ آخر. صحيحٌ أنَّني كثيرًا ما أترجم في الوقت الذي أكتب فيه رواياتي، إلَّا أنَّني أنجز تلك الترجمات على مهلٍ وفق وتيرتي الخاصَّة، من دون مواعيد تسليم، فألجأ إلى الترجمة بوصفها فسحةً أستريح فيها من الكتابة. الترجمة عمليَّةٌ تقنيَّة، أستخدم فيها جزءًا من دماغي يختلف عن الجزء المسؤول عن الكتابة الإبداعيَّة. لهذا السبب، لا تُعطِّلني الترجمةُ عن الكتابة، بل يمكنها أن تساعدني فعلًا عبر إحداث توازنٍ ذهنيّ، وذلك أشبه بالإحماء قبل التمرين.

قد يعترض كاتبٌ زميل، فيقول: «يبدو هذا كلُّه جميلًا وأنيقًا، لكنَّ الحقيقة هي أنَّنا مضطرُّون إلى قبول مشاريع أخرى كي نعيش. كيف لنا أن نكتب رواياتنا بالطريقة التي تقترحها من دون أن نعاني من شحٍّ في المال؟». صدِّقوني، أعرف هذه المشكلة تمامًا، فما أتحدَّث عنه هنا نظامٌ وضعتُه بنفسي. ليت للمؤلِّف أن يستلم مقدَّمًا على عمله كي يغطِّي نفقاته، لكنَّ الناشرين اليابانيِّين نادرًا ما يدفعون مقدَّمًا. وقد

وضعتُ هذا النظام لنفسي في أيّامي الأولى، في الوقت الذي لم تكن فيه رواياتي تحقّق مبيعاتٍ عالية. كنتُ في بعض الفترات أعمل في وظيفةٍ عاديّة (يدويّةٍ إلى حدٍّ ما) كي أتدبّر أموري، وهذا ما سمح لي بالتمسُّك بمبدأي الأساسيّ، وهو ألّا أقبل أيَّ مشروعاتٍ جديدةٍ وأنا أكتب رواية. كانت هناك استثناءاتٌ قليلةٌ في البداية، حين كنتُ ما أزال أبحث عن أسلوبي، وأمضي بطريقة التجربة والخطأ، لكنّي في غير هذه الحالات تمسَّكتُ بموقفي.

في مرحلةٍ معيَّنةٍ من مشواري المهنيّ، بدأتُ أنجز قدرًا كبيرًا من الكتابة خارج البلاد، نظرًا لوجود الكثير من عوامل التشتيت السخيفة في اليابان. فحين أكون في دولةٍ أجنبيَّة، أستطيع التركيز في عملي. يبدو أنَّ العيش في مكانٍ آخر يفيدني جدًّا في المراحل الأولى المهمَّة من كتابة الرواية، ففي ذلك الوقت أقرِّر وتيرة عملي اليوميّ، وأحدِّد الجدول الذي أسير عليه في الكتابة. حين فعلتُ ذلك للمرَّة الأولى (في أواخر الثمانينيَّات)، لم أكن واثقًا من صحَّة قراري. فهل يمكنني فعلًا أن أستمرَّ في تلك الظروف؟ أنا في الحقيقة شخصٌ متوتِّر، لكنَّني شعرتُ وكأنّي أمضي إلى معركةٍ حاسمة، أحرق في طريقي كلَّ الجسور التي أعبرها. ففي نهاية المطاف، كنتُ أنوي أن أعتاش على مدَّخراتي التي ستنفد يومًا ما، حتى وإن استطعتُ أن أحتال على ناشري كي يدفع لي مقدَّمًا بسيطًا لقاء وعدٍ منّي بأن أكتب كتابًا عن رحلتي (وهو كتاب **«طبلٌ بعيد»**[1]).

---

(1) كتاب «طبل بعيد»، أو «طبول بعيدة» (鼓太ハ遠): كتبه موراكامي عن مذكّراته في أوروبا، ونُشِرَ عام 1990 باليابانيَّة، ولم يُترجَم إلى العربيَّة أو الإنكليزيَّة بعد. (المترجم)

على أيَّة حال، تبيَّن أنَّ قراري ترك اليابان واستكشاف فرصي في الخارج كان قرارًا صحيحًا. ففي هذه الرحلة كتبتُ رواية «**الغابة النروجيَّة**»، التي حقَّقت مبيعاتٍ عالية (أفضل بكثيرٍ ممَّا توقَّعت) منحتني أمانًا ماليًّا، كما أنَّني وضعتُ لنفسي نظامًا في الكتابة استطعتُ أن أستمرَّ عليه حتى الآن. لقد حالفني الحظّ، لكنَّ الأمر كان أكبر من مجرَّد حظّ. لا أودُّ أن أبدو مغرورًا، لكنَّ الأمور لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه لولا العزيمة القويَّة، واستعدادي لتحمُّل العواقب.

***

حين أكتب رواية، تكون القاعدة أن أكتب كلَّ يومٍ حوالى عشر صفحاتٍ باللغة اليابانيَّة (ما يعادل ألفًا وستَّمئة كلمةٍ بالإنكليزيَّة). يساوي هذا حوالى صفحتَيْن ونصف الصفحة في حاسوبي، لكنِّي بحُكم العادة أستخدم النظام القديم في حساباتي. في الأيَّام التي أريد فيها أن أكتب أكثر، أُلزِم نفسي بالتوقُّف بعد عشر صفحات. وحين لا تعتريني الرغبة في الكتابة، أجبر نفسي على أن أكمل هذا القسط اليوميّ. وما يدفعني إلى اتِّباع هذا النهج هو أهمِّيَّة الحفاظ على وتيرةٍ ثابتةٍ أثناء العمل على مشروعٍ كبير، إذ لا يتحقَّق ذلك لو كنتَ تكتب كثيرًا في يومٍ من الأيَّام، ثم لا تكتب أيَّ شيءٍ على الإطلاق في اليوم التالي. هكذا صرتُ أسجِّل حضوري، وأدوِّن صفحاتي العشر، ثم أسجِّل انصرافي، وكأنِّي أعمل وفقًا لبطاقة حضورٍ وانصراف.

قد يقول البعض: لا ينبغي للفنَّان أن يتعامل مع فنِّه هكذا؛ إذ يبدو الأمر أقرب للعمل في مصنعٍ من المصانع. أنا أتَّفق مع هذا الرأي؛ إذ ليس هكذا يعمل الفنَّانون. ولكن لماذا ينبغي للروائيِّ أن يكون فنَّانًا؟

من الذي صكَّ هذه القاعدة؟ لا أحد، أليس كذلك؟ فلماذا إذن لا تكتب على طبيعتك، بالطريقة التي تراها أنسب لك؟ بل إنَّك حين تستنكف عن اعتبار نفسك فنَّانًا، تتخلَّص من ضغطٍ كثير. فالصورة الأجدر بالروائيّ أن يراها عن نفسه هي أن يكون «حرًّا»، بمعنى أن يكون قادرًا على فعل ما يحبّ، في الوقت الذي يحبّ، وبالطريقة التي يحبّ، من دون أن يشغل نفسه بنظرة الآخرين إليه. وهذا أفضل بكثيرٍ من أن يخلع المرء على نفسه عباءةً رسميَّةً جامدة، تُسمَّى عباءة الفنَّان.

قالت [الكاتبة الدنمركيَّة] إيساك دِنِسن ذات مرَّة: «أكتب القليل جدًّا كلَّ يوم، من دون أمل، ومن دون يأس». وأنا كذلك، أكتب صفحاتي العشر على هذا النحو، بهدوءٍ وانفصالٍ عن العالم. كما قالت تمامًا: «من دون أمل، ومن دون يأس». أصحو باكرًا كلَّ صباح، أجهِّز إبريق قهوةٍ طازجة، ثم أعمل أربع ساعاتٍ متواصلةٍ أو خمس. عشر صفحاتٍ في اليوم تعني ثلاثمئة صفحةٍ شهريًّا، أي ألفًا وثمانمئة صفحةٍ في ستَّة أشهر. ولكي أعطيكم مثالًا ملموسًا على هذا المقدار، كانت المسوَّدة الأولى لرواية «كافكا على الشاطئ» مكوَّنةً من ألفٍ وثمانمئة صفحة. كتبتُ معظم تلك الرواية في الساحل الشمالي لجزيرة كاواي، في هاواي. لم يكن هناك شيءٌ يشتِّت انتباهي هناك، بل إنَّ المطر كان يهطل طول الوقت، فأنجزتُ العمل بوتيرةٍ سريعة. بدأتُ المسوَّدة في نيسان/إبريل، وانتهيتُ منها في تشرين الأول/أكتوبر. وأنا أذكر التاريخ جيِّدًا لأنَّه وافق موسم البيسبول تمامًا؛ إذ بدأتُ في بدايته، وانتهيتُ بُعيد انطلاق الدوريّ الياباني. في ذلك العام، فاز فريق «ياكولت سوالوز» بالدوريّ، بقيادة المدرِّب ماتسويا نومورا. وبما أنَّني مشجِّعٌ قديمٌ لهذا الفريق، فإنِّي أتذكَّر جيِّدًا الشعور الجميل بوضع علامة «صح» على

هذَيْن الحدَثيْن معًا: فوز الفريق، وإنهاء المسوَّدة الأولى! الأمر الوحيد الذي أسفتُ عليه هو أنّي لم أستطع حضور الكثير من مبارياتهم في استاد «جنغو»، بما أنّي كنتُ منعزلًا في كاواي للكتابة.

ولكن في الكتابة، ما إن ينتهي موسمٌ واحد (أي المسوّدة الأولى) حتى يبدأ موسمٌ جديد، ألا وهو إعادة الكتابة. والحقيقة أنَّه لا يوجد وقتٌ أحبُّ إليَّ من الوقت الذي أقضيه في إعادة الكتابة، ولا يوجد شيءٌ أكثر منها إمتاعًا.

غير أنّي في البدء آخذ استراحةً قصيرةً قبل أن أشرع في الإعادة الأولى للكتابة (يعتمد طولها على الوضع، لكنَّها في العادة تكون حوالى أسبوعًا). بعد ذلك أبدأ من البداية، وأعمل من دون كللٍ حتى النهاية. في هذه المرحلة أُجري تعديلاتٍ كبيرة، فلا يكاد يبقى شيءٌ على حاله. ومهما كان طول الرواية أو درجة تعقيدها، فسأكون قد كتبتها من دون مخطَّطٍ ثابت، ومن دون أن أعرف كيف ستتكشَّف الأحداث أو تنتهي، فأدع الأشياء تأخذ مجراها، وأرتجل. تلك أمتع طريقةٍ في الكتابة، لكنَّها تسبِّب تناقضاتٍ شتَّى في القصَّة. قد تتغيَّر الشخصيَّات تغيُّرًا كبيرًا في المراجعة، وقد تتشابك خطوط الزمن. لا بدَّ من إصلاح هذه الهفوات إن أردنا للرواية أن تكون سلسةً ومفهومة. في أثناء المراجعة قد أقصِّر أجزاء طويلة، أو أتوسَّع في أجزاءٍ أخرى، وقد أجد ضرورةً لإضافة أقسامٍ جديدة.

في رواية «**يوميَّات طائر الزنبرك**»، ارتأيتُ أنَّ جزءًا كبيرًا ممَّا كنت قد كتبته لم يكن متماشيًا مع بقيَّة أجزاء الرواية، فاقتطعته واستخدمته أساسًا لروايةٍ لاحقةٍ اسمها «**جنوب الحدود غرب الشمس**». لكنَّ هذا

يبقى مثالًا متطرّفًا، فالأجزاء التي أقتطعها تزول إلى الأبد في أغلب الحالات.

تستغرق إعادةُ الكتابة هذه شهرًا أو شهرَيْن، وحين أفرغ منها أستريح أسبوعًا آخر، أو نحو ذلك، ثم أشرع في الإعادة الثانية. ومرَّةً أخرى، أبدأ من رأس العمل، حتى أخمص قدمَيْه. أمَّا الفرق فهو أنّي أركّز في هذه المرَّة على التفاصيل، وأُنقّح الفقرات التي يرد فيها وصف الطبيعة مثلًا، وأضبط نبرة الحوارات. أحرص أيضًا على تماسك الحبكة، وتسهيل الفقرات الصعبة، وتدفُّق السرد تدفُّقًا سلسًا وطبيعيًّا. لا تشمل هذه المرحلة إجراءاتٍ جراحيَّةً كبرى، لكنَّها لا تسلم من كثيرٍ من القصّ والقطع. وما إن أنتهي، حتى آخذ استراحةً أخرى، قبل أن أُلقي بنفسي في الإعادة الثالثة. لكنّي في هذه المرَّة لا أُجري أيَّ قَطْع، بل أضع تعديلاتي النهائيَّة على الرواية، فأشدُّ برغيًّا هنا، وأُرخي برغيًّا هناك، كي أحافظ على تماسك النصّ.

الرواية بطبيعتها مُنتَجٌ طويل، ما يعني أنَّ القارئ قد يختنق إن كانت براغيها مشدودةً جدًّا، لذلك أترك بعض الأماكن مرتخية، كي أمنح القارئ مساحةً يتنفَّس فيها. لا بدَّ أيضًا من أن يكون هناك توازنٌ بين الرواية ككلٍّ وأجزائها، وتتطلَّب هذه الأشياء كلُّها مواءمةً حريصة. يطيب لبعض النقَّاد أن يستخرجوا جزءًا من النصّ ويقرّعوا الكاتب على إهماله فيه، وهذا أمرٌ غير منصفٍ في رأيي. ففي نهاية المطاف، الرواية أشبه بالإنسان الذي يعيش ويتنفَّس؛ لا بدَّ أن توجد فيها أجزاء رخوة، غير متقنة. عندها فقط يتحقَّق التأثير الكامل للأجزاء المُحْكَمَة.

في هذه المرحلة ألجأ إلى استراحةٍ أطول؛ فأترك المسوَّدة في دُرج مكتبي أسبوعَيْن أو شهرًا إن أمكن، وأنساها، أو أحاول أن أنساها على الأقلّ. قد أسافر، أو أركِّز على ترجماتي في تلك الفترة. ما من شكٍّ في أنَّ الوقت الذي ننفقه في العمل على روايةٍ طويلةٍ مهمّ، غير أنَّ الوقت الذي ننفقه من دون أن نفعل شيئًا لا يقلُّ أهمِّيَّة. ينطبق المبدأ نفسه على العمل في مصنعٍ أو موقع إنشاءات؛ فالبضائع التي يُنتجها المصنع تُترَك فترةً كي تستوي قبل شحنها، والإسمنت يُترَك في الهواء الطلق فترةً قبل البناء فوقه. هكذا هو الأمر أيضًا في الروايات؛ فإن لم تترك روايتك ترتاح فترةً من الزمن، لن تتماسك أجزاؤها، أي أنَّها لن تجفّ، وبالتالي تغدو ضعيفة.

وبمجرَّد أن تستوي الرواية تمامًا، يحين الوقت لجولةٍ أخرى من التدقيق المكثَّف. فبعد هذا الوقت الذي قضيتُه بعيدًا عن الرواية، تكون انطباعاتي قد تغيَّرت كثيرًا، وتتقافز أمام عينَيَّ مواطن الخلل التي لم ألحظها سابقًا. هكذا أستطيع أن أرصد الأجزاء التي تفتقر إلى عمقٍ كافٍ، إذ تستوي حالتي الذهنيَّة مثلما يستوي النصُّ نفسه.

***

وحين تنتهي تلك المرحلة، وأفرغ من إعادة الكتابة التي تليها، أنتقل إلى الخطوة التالية. هنا تكون الرواية قد اتَّخذت شكلها النهائيَّ إلى حدٍّ ما، وبذلك يمكنني أن أعرضها على القارئ الأوَّل؛ زوجتي. هو تطوُّرٌ طبيعيٌّ لعمليَّة الكتابة، ومحطَّةٌ على الخطِّ الذي يمتدُّ من بداية المشروع حتى نهايته. آراء زوجتي أقرب لأن تكون «دوزَنةً» في الموسيقى، فهي أشبه بالسمَّاعتَيْن القديمتَيْن في بيتي (آسف عزيزتي!). لقد استمعتُ

إلى جميع أسطواناتي عبر هاتَيْن السمّاعتَيْن. ليستا من فئةٍ ممتازة، وإنَّما جزءٌ من جهاز «جي بي إل» اشتريتُه في السبعينيَّات. حجمهما هائل، ونطاقهما النغميُّ محدودٌ إذا ما قارنَّاه بالسمَّاعات الجديدة المتوفِّرة في هذه الأيَّام. وضوح الصوت ليس عاليًا أيضًا، بل قد يصل الأمر بأحدهم إلى أن يصفهما بـ«الأنتيكات». لكنَّني ظللتُ فترةً طويلةً من حياتي أستمع عبرهما إلى أنواعٍ كثيرةٍ جدًّا من الموسيقى، حتى أصبحتا معياري في المقارنة، وأشبه بجزءٍ منِّي.

قد يغضب البعض ممَّا سأقوله، ولكن على الرغم من أنَّ المحرِّرين الأدبيِّين في اليابان متخصِّصون، إلَّا أنَّهم موظَّفون في نهاية المطاف، ويمكن نقلهم أو تغييرهم في أيِّ وقت. ثمَّة استثناءاتٌ بطبيعة الحال، ولكن في الغالب تعيِّنهم دار النشر لـ«مساعدتك»، ما يعني أنَّ طول العلاقة بينك وبينهم أمرٌ غير مضمون. أمَّا زوجتي فمن المستبعد نقلها على أيَّة حال، ولذلك فهي «محطَّةٌ ثابتةٌ» في تحرير أعمالي، وهي أعلم شخصٍ بالطريقة التي أكتب بها. لقد قضينا سنواتٍ طويلةً معًا، ولهذا السبب أفهم في الغالب دقائق أفكارها وآرائها، والمنطَلَقات التي تصدر عنها (وينبغي أن أقول «في الغالب»، ذلك أنَّه من المستحيل أساسًا أن يفهم المرء زوجته فهمًا كاملًا).

لا يعني هذا أنَّني أقبل ملاحظاتها بسهولة، ففي نهاية المطاف تلك روايةٌ جديدةٌ استغرقت منِّي وقتًا طويلًا. ورغم أنَّ عمليَّة الاستواء قد تسمح لي بالنظر إليها بهدوءٍ أكبر، إلَّا أنَّني في هذه المرحلة ما أزال منغمسًا في المشروع انغماسًا عاطفيًّا، ولذلك يصعب عليَّ أن أسمع أيَّ نقدٍ له. بل إنِّي قد أصبح شديد الانفعال، وتصدر عنِّي بعض الكلمات

القاسية أحيانًا. الحقيقةُ أنَّ هذا التعامل الصريح والمباشر لم يكن ليتحقَّق مع أيِّ محرِّرٍ آخر، وهذه في رأيي النقطة الإيجابيَّة في أن يأتيك الرأي من شخصٍ مقرَّب. أنا هادئ الطباع في معظم الأحيان، لكنِّي في هذه المرحلة لا أستطيع أن أكبح انفعالي، وأعتقد أنَّه متنفِّسٌ ضروريّ، وطريقةٌ لإخراج مشاعري الحبيسة.

ثمَّة حالاتٌ أقبل فيها انتقاداتها. قد أقول في نفسي: «نعم، لديها حقٌّ في ذلك»، أو «ربَّما لديها وجهة نظرٍ هنا»، لكنِّي لا أصل إلى هذه المرحلة إلَّا بعد بضعة أيَّام. وفي حالاتٍ أخرى أجد نفسي أختلف معها، فأقول في نفسي بعد شيءٍ من التفكير: «لا يمكن. الأمور سليمةٌ على ما هي عليه». غير أنَّ هنالك قاعدةً أتَّبعها بمجرَّد أن يدخل المشهد شخصٌ آخر؛ فسواء وافقتُ على ملاحظاته أو اختلفتُ معها، أعيد كتابة المشاهد التي وجد فيها خللًا. وحين أجد نفسي أرفض ملاحظاته، قد أوجِّه المشهد في اتِّجاهٍ مختلفٍ تمامًا.

وأيًّا كان القرار الذي اتَّخذتُه، فدائمًا (تقريبًا) ما أجد أنَّ القسم الذي أعيد كتابته قد تطوَّر كثيرًا. يبدو أنَّ القارئ حين يجد مشكلةً في النصّ، فعادةً ما يوجد شيءٌ ما يحتاج إلى تعديل، سواء اتَّفق ذلك مع اقتراحه أم لا. باختصار، ثمَّة شيءٌ أعاق تدفُّق القراءة، ووظيفتي هي أن أزيل ذلك الشيء، أو بتعبيرٍ آخر «أُسلِّكَ الأنابيب». أمَّا الطريقة التي أُنجز بها ذلك فتعود إلى تقديري أنا، المؤلِّف. وحتى لو شعرتُ بأنَّ «ذلك القسم مكتوبٌ على نحوٍ مثاليّ، ولا حاجة إلى تغيير شيء»، فإنِّي أعود إلى مكتبي لأعالج الأمر. في نهاية المطاف، التفكير بأنَّ هنالك شيئًا يمكن أن يُكتب على نحوٍ مثاليٍّ مجرَّد مغالطةٍ واضحة.

في هذه المرَّة لستُ مضطرًّا إلى مراجعة المسوَّدة من البداية إلى النهاية، بل أكتفي بأن أُعِيد كتابة الأجزاء ذات الخلل. بعد ذلك أطلب من قارئتي أن تقرأ تلك الأجزاء مرَّةً أخرى، فنناقشها، وإن لزم الأمر أعالجها مرَّةً أخرى. بعد ذلك أعرضها عليها من جديد، فإن ظلَّت تشعر بأنَّها غير راضيةٍ عنها، أعدنا العمليَّة مرَّةً أخرى. وما إن نصلح الخلل قدر استطاعتنا، أُعِيد الكتابة من جديدٍ كي أتحقَّق من انسياب النصّ. قد يحدث أن تتسبَّب تلك التعديلات الجزئيَّة بتشويشٍ على نبرة النصِّ بأكمله، فأعالج هذا الأمر. عندها فقط أسلِّم المسوَّدة رسميًّا إلى المحرِّر. في هذه المرحلة من المشروع، يكون دماغي المستعر قد بلغ هدوءًا يسمح لي بالتعامل مع ملاحظاته من دون انفعال.

***

يجرُّني هذا إلى قصَّةٍ شائقةٍ عن رواية «**رقص رقص رقص**»، التي كتبتُها في أواخر الثمانينيَّات. كانت أوَّل مرَّةٍ أستخدم فيها معالج نصوصٍ في الكتابة (حاسوبًا محمولًا من نوع «فُجِتْسُو»). كنتُ قد كتبتُ معظم الرواية في شقَّتنا بروما، ثم أكملتُها في لندن. فحين انتقلنا من روما إلى لندن، خزَّنتُ ما كتبتُه في أقراصٍ مرنة (floppy disks)، لكنِّي لمَّا فحصتُها بعد وصولنا اكتشفتُ أنَّ هنالك فصلًا كاملًا مفقودًا. كنتُ قليل الخبرة في معالجات النصوص، ولذلك أرجِّح أنَّ الخطأ كان منِّي. والحقيقة أنَّ هذا كان حدثًا مألوفًا. أوجعني الأمر بطبيعة الحال، واكتأبت؛ فقد كان فصلًا طويلًا، وكنتُ أثني على نفسي وأقول إنَّه مكتوبٌ بأسلوبٍ جميل. لم تكن خسارةً من النوع الذي يسهل تجاهله.

ولكن ما كان لي أن أستمرَّ هكذا في نَكَدٍ وأسف، فلملمتُ شتات نفسي وحاولتُ أن أُعِيد إلى الحياة ذلك الفصل الذي كتبتُه بعرق جبيني قبل أسابيع. كنتُ أتساءل: «أتراني كتبتُه على هذا النحو؟ أو ربَّما هكذا». وفي النهاية فرغتُ من إعادته إلى الحياة، ونُشِرَت الرواية بالفصل الذي أعدتُ كتابته من جديد. بعد مدَّة، ظهر فجأةً ذلك الفصل الذي اختفى، إذْ انتقل بطريقةٍ ما إلى مجلَّدٍ مختلفٍ تمامًا. كان هذا أيضًا حدثًا مألوفًا. ساورني القلق؛ فكيف أتصرَّف إن تبيَّن لي أنَّ الأصل كان أفضل من البديل؟ فلمَّا قرأتُ الفصل، ارتحتُ حين رأيتُ أنَّ الإعادة كانت أفضل بكثير.

الشاهد من هذه القصَّة أنَّ أيَّ شيءٍ نكتبه يُمكن تحسينه. قد نشعر بأنَّ ما أنجزناه رائع، بل يبلغ درجة الكمال، لكنَّ الحقيقة هي أنَّه هناك دومًا مساحةٌ للتطوير. ولهذا السبب أسعى إلى أن أنحِّي اعتزازي بنفسي جانبًا حين أعيد الكتابة، وأن أخفِّف حماستي التي تولِّدها العمليَّة الإبداعيَّة، شريطة ألَّا أتمادى في ذلك خشية أن تصبح إعادة الكتابة أمرًا مستحيلًا. ينبغي لي أيضًا أن أعدَّ نفسي للتعامل مع الملاحظات التي تأتيني ممَّن أعرض عليهم الرواية. فرغم أنَّ نقدهم قد يؤلمني، إلَّا أنَّه ينبغي لي أن أجد طريقةً للصبر كي أستمع إلى آرائهم. كما أنَّني لا أتعامل مع النقد الذي يأتي بعد نشر الرواية بحساسيَّةٍ كبيرة؛ إذ إنَّني إن فكَّرتُ كثيرًا في ذلك لن أستطيع الاستمرار! أمَّا حين تكون عمليَّة الكتابة جارية، فلا بدَّ من استيعاب النقد والاقتراحات بكلِّ تواضعٍ وانفتاح، قدر الإمكان. هذا ما ظللتُ أؤمن به بقوَّةٍ حتى الآن.

في سنواتي العديدة التي عملتُ فيها روائيًّا، عرفتُ محرِّرين لم يكن بيني وبينهم توافق. لا أقول إنَّهم كانوا أشخاصًا سيِّئين، بل إنِّي

واثقٌ من أنَّهم أحسنوا في عملهم مع كتَّابٍ آخرين، لكنَّ الانسجام كان مفقودًا بيننا. فكثيرًا ما اختلفتُ مع آرائهم، وفي بعض الأحيان (كي أكون صادقًا) كنتُ أنزعج كثيرًا منهم، بل أصل إلى درجة الغضب. لكنِّي كنتُ مضطرًّا إلى إنجاح العمل بأيَّة طريقةٍ ممكنة. ذاك واجبنا في نهاية المطاف.

ذات مرَّة، ونحن في مرحلة العمل على مخطوطة رواية، أعدت كتابة كلِّ الأجزاء التي أشار إليها المحرِّر، لكنَّني في معظم الحالات كنت أكتبها بطريقةٍ معاكسةٍ لاقتراحه. فإن قال: «يُرجى التوسُّع في هذا الجزء»، قصَّرته. وإن طلب منِّي اختصار جزء، توسَّعتُ فيه. أعرف أنَّ هذا التصرُّف شنيع، لكنَّ الأمر أثمر عن تطويرٍ كبيرٍ في الرواية؛ فبفضل هذا التواصل بيننا أصبحت الرواية أفضل بكثير. المفارقة إذن أنَّه كان محرِّرًا مفيدًا جدًّا لي، أكثر فائدةً بكثيرٍ من أولئك المحرِّرين الذين يقولون لي ما أريد سماعه. هذا رأيي على الأقلّ.

باختصار، ما يهمُّ هو **الفعل اليدويُّ** نفسه من إعادة الكتابة. الأمر الذي له وزنٌ أكبر من أيِّ شيءٍ آخر هو الإصرار على أن تجلس إلى مكتبك لتحسين ما كتبته. وفي المقابل، قد يغدو الاتِّجاه الذي تتَّخذه في ذلك التحسين أمرًا ثانويًّا؛ فغريزة الكاتب لا تأخذ كثيرًا من المنطق، وإنَّما تنهل كثيرًا من مستوى الإصرار الذي يُبديه في مهمَّته. الأمرُ أشبه بمن يضرب الشجرة كي يهشَّ العصافير، إذ ما المهمُّ في نوع العصا التي يستخدمها، أو طريقة الضرب، ما دامت العصافير تنطلق في الهواء؟ يكمن السرُّ في تلك الحركة المفاجئة التي تهزُّ مجال رؤيتنا، ما يُتِيح لنا أن نرى الأشياء على نحوٍ جديد. هذا رأيي على أيَّة حال، رغم ما قد يشوبه من فجاجة.

على أيَّة حال، أنا أقضي أكبر وقتٍ مُمكنٍ في إعادة الكتابة. أستمع إلى نصيحة الموجودين حولي (ولو أغضبني ذلك)، وأحاول أن أضعها في اعتباري وأنا أعيد العمل على روايتي. الأكيد أنَّ ملاحظاتهم قيِّمة. من ينتهي لتوِّه من كتابة روايةٍ طويلةٍ لا بدَّ من أن يكون في حالةٍ عاطفيَّةٍ مستثارةٍ جدًّا. نفقد عقلنا في هذه المرحلة، وهذا أمرٌ منطقيّ؛ فمن له عقلٌ سليمٌ لا يُقدِم أبدًا على كتابة روايةٍ من الأساس. لهذا، فمن المقبول تمامًا أن تكون مضطربًا، ما دمتَ واعيًا بهذه الحقيقة. حالك حال جميع المجانين، وآراء العقلاء مهمَّةٌ جدًّا بالنسبة إليك.

لا يعني ذلك طبعًا أن تزدرد كلَّ ما يقوله الآخرون لك، فبعض آرائهم قد تجانب الصواب، أو تكون خاطئةً تمامًا. ولكن بما أنَّها صدرت من أشخاصٍ ذوي عقلٍ سليم، فهي تحمل معنى بالنسبة إليك، أيًّا كانت تلك الآراء. سوف تخفِّف من استشاطتك، وتوصلك إلى درجة حرارةٍ مقبولة؛ فتلك الآراء آراء العالم، أي أولئك الذين سيقرأون كتابك، فإن تجاهلتهم تجاهلوك. قد يقول قائل: «لا بأس في ذلك أبدًا بالنسبة إليّ». لا مشكلة عندي. لكنَّك إذا كنت كاتبًا، وتريد أن تحافظ على تواصلٍ مع العالم الخارجي (وأحسب أنَّ أغلب الكتَّاب يريدون ذلك)، فمن المهمّ أن تحرص على وجود شخصٍ أو اثنَيْن بالقرب منك يقرأون نصَّك. هؤلاء «محطَّاتٌ ثابتةٌ» يمكنك التعويل عليها لتكييف نفسك مع محيطك. في الوضع الطبيعيّ، تكون هذه المحطَّات الثابتة قادرةً على أن تتواصل معك تواصلًا صريحًا صادقًا، وراغبةً في ذلك، حتى إن فقدتَ صوابكَ كلَّما سمعتَ نقدًا!

***

كم مرَّةً أُعِيد الكتابة إذن؟ لا يوجد عددٌ محدَّد؛ فهناك إعاداتٌ لا حصرَ لها في مرحلة المخطوطة. ثم إنِّي أطلب مسوَّداتٍ جديدةً في مرحلة التدقيق، مرَّةً تلو الأخرى، فيستاء المحرِّرون. هكذا أضع ملاحظاتي بقلم الرصاص على المسوَّدات، إلى أن تسودَّ كلُّ الصفحات تمامًا، ثم أرسلها إلى المحرِّر، وأُعِيد الكرَّة من جديدٍ حين تأتيني النسخة النظيفة. وهكذا دواليك، فالكتابة مهنةٌ تتطلَّب طاقةً كبيرةً كما ذكرتُ سابقًا، وأنا لا أجد غضاضةً في ذلك. بصراحة، لديَّ حبٌّ متجذِّرٌ للـ«سَمْكرة»، ولذلك لا يضيرني أن أقرأ الفقرة الواحدة عدَّة مرَّاتٍ للتحقُّق من إيقاعها، أو أعبث بترتيب الكلمات، أو أضع تعديلاتٍ بسيطةً في الصياغة. أهوى النظر إلى المسوَّدات حين تسودّ، وإلى أقلام الرصاص العشرة، أو نحو ذلك (من فئة 2)، وهي تتآكل فوق مكتبي حتى آخرها. لا أعرف السبب، لكنِّي لا أكاد أشبع من ذلك، ويمكنني أن أستمرَّ هكذا من دون كلل.

من الكتَّاب الذين أحبُّهم وأحترمهم ريمند كارڤر، وكان يهوى السمكرة أيضًا. كتب ذات مرَّةٍ عن كاتبٍ آخر، فقال: «كان يعرف أنَّه فرغ من قصَّةٍ قصيرةٍ إذا وجد نفسه يراجعها ويحذف الفواصل، ثم يراجعها مرَّةً أخرى ويُعِيد الفواصل إلى أماكنها». أعرف هذا الشعور تمامًا، فقد مررتُ بهذه التجربة عدَّة مرَّات. هنا يصل الكاتب إلى الحدِّ الأقصى، فإن تمادى في السمكرة أتلف ما كتبه. شَعرةٌ بين هذا وذاك، يسهل السهو عنها، وخير مثالٍ على ذلك حذف الفواصل وإعادتها.

***

هكذا إذن أتعامل مع كتابة رواياتي. يحبُّها بعض الناس فعلًا، ويبغضها البعض الآخر. تلك طبيعة الأشياء. أنا نفسي لست راضيًا عن

الأشياء التي كتبتُها في الماضي، وأعرف تمامًا أنَّها ستكون أفضل بكثيرٍ لو كتبتُها اليوم. ولهذا السبب لا أنظر إليها إلَّا للضرورة القصوى؛ إذْ إنَّها تحوي نقاط ضعفٍ كثيرة!

رغم ذلك، فأنا واثقٌ من أنَّها كانت أفضل ما يمكنني إنجازه **في ذلك الوقت**، لأنِّي أعرف الجهد الكبير المبذول فيها. كنتُ أنفق كلَّ ما يلزم من وقتٍ وجهدٍ في إنجازها، وكأنِّي في حربٍ شاملة. وما زلتُ حتى الآن أستشعر الرضا عن إعطاء الأمر كلَّ ما لديَّ من جهد. لم أكتب رواياتي قطُّ وفقًا للطلب، ولذلك لم تطاردني مواعيد تسليم. كنتُ أكتب ما أريد، في الوقت الذي أريد، وبالطريقة التي أريد. أقول هذا بثقةٍ كبيرة، وقليلًا ما نظرتُ خلفي وقلت: «ليتني فعلتُ ذلك بطريقةٍ مختلفة».

***

ثمَّة جانبٌ آخر متعلِّقٌ بالوقت، لا بدَّ أن يأخذه الكاتب بعيْن الاعتبار حين يكتب رواية، ألا وهو «فترة الحمل»، وهي فترةٌ مهمَّةٌ للغاية في كتابة النصوص الطويلة. إنَّه «وقت السكون» الذي تقضيه في إنبات البذور لما ينمو بداخلك، ففي هذه المرحلة الداخليَّة تبني همَّتك للتعامل مع الرواية. وحده المؤلِّف يعرف جيِّدًا إذا كان قد أنفق وقتًا كافيًا في كلِّ خطوةٍ من خطوات العمليَّة، بدءًا من العمل التحضيريِّ المبدئيّ، وإعطاء شكلٍ صلبٍ للأفكار، ثم السماح لها بـ«الاستواء» تمامًا في مكانٍ باردٍ معتم، ثم تعريضها للضوء الطبيعيِّ حين تكون جاهزة، وفحصها بعناية، ثم بدء **السمكرة**. وسوف تتبدَّى جودة الوقت المبذول في هذه الأعمال من خلال درجة الإقناع التي يصل إليها العمل. تلك عمليَّةٌ خفيَّة، لكنَّ أثرها هائل.

وإن أردنا تشبيهًا ملائمًا لهذا الغرض، فقد يكون الفرق بين حوض الاستحمام في البيت ونبع الماء الساخن. فالماء في النبع الساخن، وإن كان فاترًا، إلَّا أنَّ حرارته تتغلغل إلى عظامك، وتبقى معك فترةً بعد خروجكَ منه. أمَّا الحوض المنزليُّ فلا يصل إلى هذا الأثر العميق، ولا تكاد تخرج من الحوض حتى تشعر بالبرد. أعتقد أنَّ معظم اليابانيِّين يعرفون ما أتحدَّث عنه، فحين ندخل نبعًا ساخنًا نطلق تنهيدة رضا عميقة، إذ نحسُّ بالفرق فورًا على جلودنا. وإن حاولنا أن نشرح ذلك لشخصٍ لم يعرف ينابيع الماء الساخن، لا نجد كلامًا يصف هذا الشعور.

أعتقد أنَّ الأمر ينطبق أيضًا على الأدب العظيم والموسيقى العظيمة، فرغم أنَّ درجة الحرارة قد تكون نفسها في الحوض وفي النبع الساخن، إلَّا أنَّ الاستحمام فيهما يفضي إلى نتيجتَيْن مختلفتَيْن. ونحن نحسُّ بهذا الفرق من خلال جلودنا، لكنَّ تلك المعرفة «الحسِّيَّة» لا يمكن التعبير عنها باللغة. حسبُنا أن نقول: «نعم، تتغلغل الحرارة بطريقةٍ ما، ولكن لا أعرف كيف أصف ذلك». فإن اعترض أحدهم بالقول إنَّ «الحرارة هي نفسها، فلا بدَّ من أن يكون الأمر نفسيًّا لا أكثر»، لن يجد ردًّا شافيًا (لا سيَّما من شخصٍ قليل الزاد في العلوم مثلي).

لهذا السبب أستطيع أن أُعرِض عن النقد القاسي (أو مفرط القسوة أحيانًا)، وأقول: «أوه، طيِّب، ما باليد حيلة». فأنا أعرف جيِّدًا أنَّني لا أوفِّر جهدًا في الكتابة، وأعطيها كلَّ ما لديّ. لقد أنفقتُ الوقت المطلوب لحمل الرواية واستوائها، ثم أنفقتُ وقتًا إضافيًّا في السمكرة. ولهذا لا أبتئس أبدًا أو أفقد ثقتي بنفسي مهما انتُقِدت. صحيحٌ أنَّ النقد

يزعجني أحيانًا، ولكن ليس إلى حدٍّ كبير، وأعتقد أنَّ العمل الذي يُنفَق فيه وقتٌ كثيرٌ سيأتي أُكله في النهاية. الزمن خير حَكَم، وهناك أشياء في هذه الدنيا لا تتَّضح قيمتها إلَّا بعد سنوات. لولا ثقتي هذه لأُصِبتُ باكتئاب، مهما كانت قدرتي على احتمال النقد. ولكن ما دمتُ واثقًا من أنَّني فعلتُ المطلوب منِّي من دون تقصير، لا ينبغي لي أن أخشى شيئًا. يمكنني أن أسلِّم أمري لحُكم الزمن، والحقُّ أنَّ الزمن يمكن أن يصبح حليفًا لنا إن عاملناه بما يستحقُّ من احترامٍ وحكمةٍ وكياسة.

كتب ريمند كارڤر مقالًا في «**نيويورك تايمز**» عام 1982، بعنوان «حديثٌ عن مهنة القاصّ»، يقول فيه:

«ليتني قضيتُ وقتًا أطول». ذُهِلتُ حين سمعتُ روائيًّا صديقًا يقول هذا. ولو فكَّرتُ في هذا القول لظللتُ ذاهلًا، لكنِّي لا أفكِّر فيه، فالأمر لا يعنيني. ولكن إذا لم يكن بالإمكان إنتاج كتابةٍ تتوافق مع قدراتنا، فلماذا نكتب؟ في نهاية المطاف، هذا كلُّ ما لدينا، وهو الشيء الوحيد الذي نحمله معنا بعد وفاتنا. كنتُ أريد أن أقول لصديقي: «ابحث لنفسك عن عملٍ آخر بحقِّ السماء، فلا بدَّ من أنَّ هنالك طرقًا أسهل وأصدق لكسب العيش. أو اكتب بأقصى ما لديك من قدراتٍ ومواهب، من دون تبرير، أو شكوى، أو تفسير».

كلامٌ قاسٍ من كاتبٍ اعتدنا لطفه ودماثته، لكنَّني أتَّفق تمامًا مع ما يقوله. لا أعرف كيف هو الوضع الآن، لكن في الماضي كان هناك بضعة كتَّابٍ يابانيِّين يتفاخرون بأنَّهم لا يستطيعون إنهاء روايةٍ من دون موعد تسليمٍ يلوح فوق رؤوسهم. يبدو أنَّ هذا كان أمرًا مستحسنًا في الأعراف الأدبيَّة في تلك الفترة، لكنِّي أرى حدودًا لما يمكن أن توصلك إليه هذه الطريقة الفوضويَّة الغريزيَّة في التعامل مع الكتابة. يمكنك بهذه الطريقة أن تتدبَّر أمورك حين تكون شابًّا، بل يمكن أن تُنتِج نصًّا جيِّدًا،

لكنّي أعتقد أنَّ أسلوب الكاتب يُصاب بوهنٍ شديدٍ إن استمرَّ هكذا على المدى الطويل.

أرى أنَّ استخدام إرادتنا للتحكُّم بالوقت هو الذي يجعله حليفًا لنا، فلا تسمح له بأن يتحكَّم بك، وإلَّا أصبحت سلبيًّا. يقولون: «الوقت والتيَّار لا ينتظران أحدًا». لذلك لا خيار لك سوى أن تعمل بجدّ، وتضع جدولك على هذا الأساس. بعبارةٍ أخرى، عليك أن تترك السلبيَّة، وتتولَّى زمام الأمور!

***

لا أدري إذا كانت أعمالي جيِّدةً أم لا، ولا أعرف درجة جودتها إن كانت جيِّدة. لكنّي من موقعي كمؤلِّف، ليس لي أن أعبِّر عن رأيي، فهذا شأن القرَّاء. أمَّا بخصوص القيمة التي تحملها كتبي، فكلُّ ما يمكن للمؤلِّف أن يفعله هو انتظار أن يتَّضح ذلك بمرور الزمن. في هذه المرحلة، لا يسعني القول إلَّا أنَّني بذلتُ كلَّ جهدي، وأنتجتُ كتاباتي «بما يتوافق مع قدراتي على الكتابة»، كما يقول كارفر. وبما أنَّني لم أوفِّر شيئًا في كتابتها، فلن أضطرَّ أبدًا إلى أن أقول: «ليتني قضيتُ وقتًا أطول». وإن كان هناك قصورٌ في كتاباتي، فهو نتاج نقائصي أنا في المرحلة التي كتبتُها فيها، لا أكثر. الأمر مؤسفٌ طبعًا، لكنَّه لا يدعو إلى الشعور بالخزي. يمكن للمرء أن يتدارك نقائصه بالجدِّ والاجتهاد، أمَّا الفرصة المُهدَرة فلا تعود مرَّةً أخرى أبدًا.

لقد عملتُ جاهدًا طيلة هذه السنوات للحفاظ على نظامٍ أتاح لي هذه الطريقة في التعامل مع الكتابة، وحرصتُ على «تشحيمه» وتنظيفه من الغبار أو الصدأ. والحقُّ أنّي أشعر بالفخر لأنَّني ما زلت مستمرًّا

حتى الآن. في الحقيقة، أعتقد أنّي أستمتع بالحديث عن نظامي أكثر من الحديث عن قيمة كتبي ومزاياها، بل إنَّ هذا النوع من الحديث ذو قيمةٍ عمليَّةٍ أكبر.

فإن شعر القرَّاء ولو بشيءٍ قليلٍ من دفء الاستحمام في نبع ماءٍ ساخن وهم يقرأون كتبي، سأكون في غاية السعادة. أنا نفسي أسعى إلى هذا الدفء في الكتب التي أقرأها، والموسيقى التي أستمع إليها.

وبصرف النظر عن كلِّ هذه الثرثرة، ينبغي لنا أن نثق بتجربتنا المحسوسة أكثر من أيِّ شيءٍ آخر. هذا وحده هو المعيار النهائيُّ بالنسبة إلى المؤلِّف، وإلى قرَّائه.

مهنةٌ شخصيَّةٌ وبدنيَّةٌ تمامًا

كتابة السرد عمليَّةٌ شخصيَّةٌ تمامًا، تحدث في غرفةٍ مُغلَقة، إذ تعتكفُ في غرفة مكتبك، وتجلس إلى طاولة المكتب، ثم (في أغلب الأحيان) تختلق قصَّةً من خيالكَ وتُلبِسُها شكل كتابة. هكذا يتحوَّل الذاتيُّ عديم الشكل إلى شيءٍ ملموسٍ موضوعيّ (أو على الأقلّ يسعى لأن يكون موضوعيًّا). هذا ببساطةٍ هو العمل اليوميُّ الذي نؤدِّيه نحن الروائيِّين.

سيقول كثيرون: «ولكن مهلًا، لا توجد لديَّ غرفة مكتب». كان هذا هو حالي أنا أيضًا حين بدأتُ الكتابة، إذ لم تكن لديَّ غرفة مكتبٍ أعمل فيها. كنتُ في شقَّتي الضئيلة قرب ضريح هاتونوموري هاشيمان في «سنداغايا» (في بنايةٍ هُدِمَت بعد ذلك)، أجلس إلى طاولة المطبخ في وقتٍ متأخِّرٍ من الليل، بعد أن تخلد زوجتي إلى النوم، أشخبط بقلمٍ على ورق كتابةٍ ياباني. هكذا كتبتُ روايتَيَّ الأولى والثانية، «**اسمع الريح تُغنِّي**»، و«**الكرة والدبابيس 1973**». وقد أطلقتُ على هذَيْن الكتابَيْن: سرد «طاولة المطبخ».

حين شرعتُ في كتابة «**الغابة النروجيَّة**»، كنت أكتب في المقاهي في أماكن متفرّقةٍ في اليونان، وعلى متن قوارب العبور، وفي صالات المطارات، والأماكن الظليلة في الحدائق، وعلى طاولات الفنادق الرخيصة. ولأنَّه يصعُب حمل الأوراق اليابانيَّة (ذات الأربعمئة رمزٍ للصفحة الواحدة) من مكانٍ إلى آخر، فقد اشتريتُ في روما دفترًا رخيصًا (من النوع الذي كنَّا نسمِّيه دفترًا جامعيًّا مسطَّرًا)، وكتبتُ الرواية بخطٍّ صغيرٍ بقلمٍ من أقلام «بِك bic» للاستخدام اليوميّ. اضطُررتُ إلى أن أحتمل إزعاج المقاهي، والطاولات المتقلقلة، واندلاق القهوة على الأوراق. وفي بعض الأحيان، حين أعود إلى غرفتي في الفندق ليلًا وأراجع ما كتبتُه، تتناهى إليَّ عبر الجدران الرفيعة أصوات عاشقَيْن محمومَيْن. بعبارةٍ أخرى، لم تكن الأمور يسيرة. صحيحٌ أنّي قد أبتسم الآن حين أستحضر تلك الذكريات، لكنَّ الأمر كان محبِطًا للغاية آنذاك. كنتُ أواجه صعوبةً في إيجاد مكانٍ لائقٍ أسكن فيه، وكنتُ أتنقَّل في أرجاء أوروبا في الوقت الذي أعمل فيه على روايتي. ما يزال ذلك الدفتر السَّميك معي إلى الآن، بلطخات القهوة فوق أوراقه (أو ربَّما لطخات أشياءٍ أخرى، فلم أعد أذكر فعلًا).

أيًّا كان المكان الذي يجلس فيه الشخص وهو يكتب رواية، فهو غرفةٌ مُغلَقة، بمثابة غرفة مكتبٍ متنقِّلة. هذا ما أقصده.

***

من حيث الأساس، لا أظنُّ أنَّ الناس يكتبون الروايات لأنَّ شخصًا طلب منهم ذلك. هم يكتبون لأنَّ لديهم **رغبةً شخصيَّةً في الكتابة**. هذا الدافع الداخليُّ القويُّ هو الذي يقودهم إلى الكتابة، وإلى احتمال أوجاعها.

بعض الكُتَّاب يكتبون الروايات بناءً على الطلب طبعًا، وقد يصحُّ هذا بالنسبة إلى معظم الكُتَّاب المحترفين. سياستي التي اتَّبعتُها سنواتٍ عديدةٍ هي ألَّا أكتب رواياتٍ بناءً على الطلب، لكنِّي قد أفعل ذلك في حالاتٍ نادرة. معظم الكُتَّاب يأتيهم طلبٌ من المحرِّر لكتابة قصَّةٍ قصيرةٍ مثلًا، تُنشَر في مجلَّة الدار، أو روايةٍ حصريَّةٍ لهم، فيبدأ العمل على الرواية. في هذه الحالات، من المعتاد أن يكون هناك موعد تسليمٍ متَّفقٌ عليه، بالإضافة إلى مُقدَّمٍ يُدفَع للكاتب في بعض الحالات.

تبقى الحقيقة أنَّ الروائيَّ هو الذي يبادر بالكتابة، من تلقاء دافعٍ داخليٍّ فيه. ربَّما يوجد أشخاصٌ لا يستطيعون الكتابة من دون طلبٍ خاصٍّ من الناشر وموعد تسليم، لكنَّ مواعيد التسليم والمبالغ الكبيرة وطلبات الناشرين ليست كافيةً لدفع شخصٍ إلى كتابة رواية، إلَّا إذا كان لديه دافعٌ داخليٌّ للكتابة. أعتقد أنَّ هذا من نافل القول.

بصرف النظر عن المحفِّز للكتابة، ما إن يجلس الروائيُّ ليكتب رواية، حتى يصبح وحيدًا تمامًا في هذه المهمَّة، فلا يوجد من يساعده. قد يستفيد بعض الروائيِّين من مساعدة باحثين، لكنَّ هؤلاء لا يفعلون شيئًا أكثر من جمع المعلومات. لا يوجد شخصٌ آخر يرتِّب تلك المعلومات كلَّها في عقل الروائيّ، أو يجد المفردات والصيغ المناسبة للكتابة. بمجرَّد أن تبدأ، يتوجَّب عليكَ أن تشقَّ طريقكَ وحدك، وتعتمد على نفسكَ في إنجاز الرواية. فالوضع هنا ليس شبيهًا بلعبة البيسبول في هذه الأيَّام؛ إذ يمكن للرامي، بعد أن ينجح في سبع جولات، أن يُسلِّم الأمر للرامي البديل، ويأخذ استراحةً على الدكَّة. بالنسبة إلى الروائيّ، لا يوجد خطُّ إحماءٍ أو رُماةٌ بُدلاء. وحتى لو امتدَّت المباراة

إلى جولاتٍ إضافيَّة (15 جولة، أو حتى 18)، فعليك أن تواصل رمي الكرة إلى أن تُحسَم المباراة.

فمثلًا، كتابة الرواية تقتضي منِّي الجلوس وحيدًا في غرفة مكتبي فترةً تربو على العام (وفي بعض الأحيان عامَيْن أو ثلاثة)، والمواظبة على الكتابة. أصحو باكرًا، وأركِّز في الكتابة وحدها خمس ساعاتٍ أو ستّ، كلَّ يوم. غير أنَّ التفكير المُمعِن في الأشياء بهذه الطريقة يُفضي إلى تسخينٍ زائدٍ للدماغ (أحيانًا أشعر فعلًا بسخونةٍ في فروة رأسي)، لذلك أحتاج إلى أن أريح رأسي بعدها، فأقضي ما بعد الظهر في القيلولة، والاستماع إلى الموسيقى، وقراءة الكتب الخفيفة. لكنَّ هذه الحياة تفقدكَ اللياقة البدنيَّة، لذلك أقضي ما يقارب الساعة في التمرين خارج البيت. هكذا أصبح جاهزًا للعمل في اليوم التالي، وأكرِّر هذه الحلقة نفسها يومًا بعد يوم، من دون استثناء.

لعلَّها مقولةٌ مستهلَكة، لكنَّ كتابة الروايات (لا سيَّما إن كانت طويلة) عملٌ موحشٌ جدًّا. أشعر في بعض الأحيان بأنِّي وحيدٌ في قاع بئر. لا أحد يساعدني، أو يربِّت على كتفي ويقول لي إنَّني أحسنتُ صنعًا. قد يثني البعض على روايةٍ نشرتُها (إن كانت جيِّدة)، ولكن لا يبدو أنَّ هناك أحدًا يُقدِّر العمليَّة نفسها التي أثمرت الرواية. وهذا حِملٌ لا بدَّ للكاتب أن يحمله وحده.

أعتقد أنِّي إنسانٌ صبورٌ فيما يتعلَّق بهذا النوع من الأعمال. يحدث أن أشعر بالسأم منها، وأمقتها أحيانًا، لكنِّي أثناء العمل أكافح يومًا بعد يوم (مثل بنَّاءٍ يضع طابوقةً فوق الأخرى بعناية)، إلى أن أصل إلى مرحلةٍ معيَّنةٍ ينتابني فيها شعورٌ واضحٌ بأنَّ ما أفعله هو بالضبط ما

يجدر بالكاتب فعله. أستحسن هذا الشعور وأحتفي به. في الولايات المتَّحدة، ثمَّة منظَّمةٌ تُدعى «مدمنو الكحول المجهولون»، شعارها «يومٌ واحدٌ في كلِّ مرَّة». هذا بالضبط ما يتطلَّبه الأمر؛ أن تحافظ على إيقاعٍ ثابت، وتكسب يومًا، بعده يوم. فإذا واصلتَ العمل بصمتٍ على هذا المنوال، ستصل إلى مرحلةٍ يحدث فيها شيءٌ ما في داخلك. لكنَّ الأمر قد يستغرق وقتًا حتى تصل إلى تلك المرحلة، فلا بدَّ من أن تكون صبورًا جدًّا. اليوم الواحد مجرَّد يومٍ واحد، وليس في وسعكَ أن تحقِّق يومَيْن أو ثلاثة أيَّامٍ دفعةً واحدة.

ما الذي تحتاج إليه إذن كي تواصل العمل بصبر؟

الطاقة، طبعًا.

لن تصبح روائيًّا أبدًا بمجرَّد أن تستطيع الجلوس إلى طاولةٍ والتركيز ثلاثة أيَّام. بالتَّأكيد سيقول لك شخصٌ ما إنَّك إذا تمكَّنت من التَّركيز ثلاثة أيَّامٍ فالمفروض أن تستطيع كتابة قصَّةٍ قصيرة، وهذا صحيح. يمكنكَ إذا عملتَ ثلاثة أيَّامٍ أن تُنتِج قصَّةً قصيرةً واحدة، لكنَّ إنهاء القصَّة القصيرة في ثلاثة أيَّام، ثم العودة إلى المربَّع الأوَّل وتجهيز نفسك لكتابة القصَّة التالية في ثلاثة أيَّامٍ أخرى، دائرةٌ ليس في مقدور الجميع أن يستمرُّوا فيها طويلًا. وإن حاول كاتبٌ أن يحافظ على هذا النوع من العمليَّات المقسَّمة إلى خطواتٍ فترةً طويلة، فقد تنهار صحَّته. حتى أولئك الذين يتخصَّصون في كتابة القصص القصيرة لا بدَّ أن يحافظوا على استمراريَّة الكاتب المحترف. وسواء كتبتَ رواياتٍ أو قصصًا قصيرة، فلكي تحافظ على الإبداع فترةً طويلةً تحتاج إلى قدرةٍ على البقاء، كي تستمرَّ هذه العمليَّة.

ما الذي تحتاج إليه إذن كي تحصل على تلك الطاقة؟

***

ليس عندي سوى جوابٍ واحد، وهو جوابٌ بسيطٌ جدًّا: لا بدَّ من الحرص على لياقتكَ البدنيَّة. لا بدَّ من الصلابة والقوَّة البدنيَّة، كي يصبح جسدكَ سندًا لك.

هذا كلُّه بالطبع رأيٌ شخصيّ، مبنيٌّ على تجربتي. قد لا يقبل التعميم، لكنِّي أتحدَّث هنا بوصفي فردًا، ولذلك فآرائي (مهما كانت) هي آراء فرديَّة، من وحي التجربة. وأنا واثقٌ من وجود آراءٍ تخالف رأيي، ستجدونها عند أشخاصٍ آخرين. أمَّا أنا فليس عليَّ إلَّا أن أقدِّم آرائي الشخصية، وللقارئ أن يقرِّر إذا كان بالإمكان تعميم أيِّ شيءٍ منها.

يعتقد معظم الناس أنَّ عمل الروائيِّ يقتصر على الجلوس إلى مكتبٍ والكتابة، ولذلك لا شأن لعمله هذا بالطاقة البدنيَّة. ولعلَّهم يرون أنَّ كلَّ ما يحتاج إليه الكاتب هو القوَّة الكافية لتحريك أصابعه على لوحة المفاتيح (أو للكتابة بالقلم على ورق)، فما يزال هنالك إحساسٌ متجذِّرٌ بأنَّ الكُتَّاب أشخاصٌ غير صحيِّين أصلًا، وغير اجتماعيِّين، ومخالفين للأعراف السائدة، ولذلك فإنَّ الحفاظ على الصحَّة أو اللياقة البدنيَّة أمرٌ خارج الموضوع. أتفهَّم إلى حدٍّ ما هذا الاعتراض، إذ ليس من السهل تجاوز هذه الصورة النمطيَّة.

لكنَّكَ إن جرَّبتَ الكتابة سوف تفهم من دون شكٍّ أنَّك تحتاج إلى قوَّةٍ بدنيَّةٍ استثنائيَّة، لكي تجلس كلَّ يومٍ إلى مكتبٍ أمام شاشة حاسوب (أو حتى إلى صندوق برتقالٍ فارغٍ فوقه ورقُ كتابة) مدَّةً تتراوح بين خمس ساعاتٍ وستّ، وتركِّز على إنتاج قصَّةٍ فقط. قد لا يكون هذا

صعبًا في شبابك؛ ففي العشرينيَّات والثلاثينيَّات تكون مفعمًا بالحيويَّة، وجسدك لا يشكو شيئًا حين تُحمِّلُه أكبر من طاقته. ومن السهل نسبيًّا استدعاء التركيز عند الحاجة، والحفاظ عليه في مستوى عالٍ. كم هو رائعٌ أن تكون شابًّا (رغم أنّي قد لا أودُّ أن أعيش شبابي مرَّةً أخرى). على أنَّ الإنسان حين يصل إلى منتصف العمر، تنحدر قوَّته البدنيَّة والديناميكيَّة، ويفقد طاقته. تضمر العضلات، ويزداد الوزن على نحوٍ غير مرغوبٍ فيه. هكذا تبقى الحقيقة المرَّة بأنَّه يسهل فقد العضلات، ويسهل ازدياد الوزن أيضًا. ولكي تعوِّض هذا الانحدار، لا بدَّ من بذل مجهودٍ ذاتيٍّ مستمرٍّ كي تحافظ على قوَّتكَ البدنيَّة.

مع انحدار القوَّة البدنيَّة (وأنا هنا أتحدَّث بشكلٍ عامّ)، يأتي انحدارٌ خفيفٌ أيضًا في اللياقة الذهنيَّة، إذ تختفي الرشاقة الذهنيَّة والمرونة العاطفيَّة. ذات مرَّةٍ أجرى كاتبٌ شابٌّ حوارًا معي، قلتُ فيه إنَّه «بمجرَّد أن يُصاب الكاتب بسُمنة، ينتهي الأمر». لعلَّ في كلامي شيئًا من المغالاة، وهناك استثناءاتٌ بطبيعة الحال، غير أنّي مؤمنٌ بأنَّه صحيحٌ في عمومه، سواء كانت السمنة فِعليَّةً أو مجازيَّة. معظم الكُتَّاب يستطيعون التعويض عن ذلك عبر تقنيَّات الكتابة المتطوِّرة والوعي الأنضج، غير أنَّ هذه أيضًا لها حدود.

ثمَّة أبحاثٌ أُجرِيَت مؤخَّرًا، تشير إلى أنَّ التمارين الهوائيَّة (الأيروبيك) تقود إلى زيادةٍ سريعةٍ في عدد العصبونات التي يُنتِجها الحصين في الدماغ. والتمارين التي أقصدها هنا تمارين متَّصلة، مثل السباحة أو الجري. لكنَّكَ إن تركتَ تلك العصبونات الجديدة، فسوف تختفي في غضون ثمانٍ وأربعين ساعةً من دون تحقيق أيَّة فائدة، وهذه خسارةٌ حقيقيَّة. أمَّا إذا منحتها شيئًا من التحفيز الفكريِّ فسوف تنشط،

إذ تتَّصل ببقيَّة الشبكة في الدماغ، وتغدو جزءًا عضويًّا من جهاز نقل الإشارات. بعبارةٍ أخرى، تتَّسع الشبكة الموجودة في دماغك وتتكثَّف، ما يعني ارتفاع القدرة على التعلُّم والتذكُّر. يُسهِّل هذا بدوره استجابة عقولنا للظروف المتغيِّرة، ويسمح لنا بإنتاج إبداعٍ استثنائيّ، إذ نستطيع التفكير بطرقٍ أعقد، وتتفتَّق أذهاننا عن أفكارٍ أصيلةٍ أجرأ. وهكذا، فإنَّ المزيج اليوميَّ من التمرين البدنيّ والتحفيز الفكريّ، يوفِّر تأثيرًا مثاليًّا في العمل الإبداعيّ الذي ينخرط فيه الكاتب.

بدأتُ الجري بمجرَّد أن اتَّخذتُ الكتابة مهنةً بدوامٍ كامل (أي حين كنتُ أكتب رواية «**مطاردة خِرافٍ وحشيَّة**»). وهكذا أصبح الجري لمدَّة ساعةٍ يوميًّا، أو السباحة أحيانًا، جزءًا منتظَمًا من جدولي اليوميّ طيلة ثلاثين عامًا. لا أدري إذا كانت بنيتي الجسديَّة قويَّةً بالفطرة، لكنِّي طول هذه الفترة لم أشكُ مرضًا خطيرًا، أو أصَب في ساقيَّ أو ظهري (باستثناء تمزُّقٍ عضليٍّ ذات مرَّةٍ وأنا ألعب الأسكواش). لقد واصلت الجري يوميًّا من دون أن أفكِّر قطُّ في الانقطاع للراحة، وها أنا أشارك مرَّةً كلَّ عامٍ في ماراثونٍ كامل، كما شاركتُ أيضًا في سباقاتٍ ثلاثيَّة (ترايثلون).

يقول الناس لي إنَّني أملك إرادةً قويَّةً بالتأكيد، تجعلني أجري هكذا كلَّ يوم. لكنِّي أرى في ارتياد الموظَّفين العاديِّين للقطارات كلَّ يوم، للذهاب إلى العمل والعودة منه، إرهاقًا أكثر. إن تأمَّلنا في ركوب القطار ساعةً في أوقات الذروة، وجدنا أنَّ الجري ساعةً حين نرغب في ذلك لا يساوي شيئًا. الحقيقة أنَّ الأمر لا علاقة له بقوَّة الإرادة؛ فمهما كانت إرادتكَ قويَّةً لن تواظب على فعل شيءٍ ثلاثين عامًا إذا لم يكن يلائمك.

ولمَّا التزمتُ بنظام الحياة هذا، صار ينتابني في كلِّ يومٍ شعورٌ بأنَّ قدراتي ككاتبٍ تتطوَّر تدريجيًّا، ويغدو إبداعي أكثر استقرارًا وثباتًا. لا أقول إنِّي أستطيع إثبات ذلك إثباتًا مقنعًا، بالحقائق والأرقام، ولكن لديَّ إحساسٌ قويٌّ لا يزول في داخلي بأنَّ هذا ما يحدث فعلًا.

لكنَّني كلَّما شرحتُ هذا للآخرين، لا يُنصِتُ معظمهم إليَّ أبدًا، بل يميل أغلبهم إلى السخرية. معظم الناس لم يكونوا يفهمون هذا الكلام على الإطلاق، لا سيَّما قبل حوالى عشر سنوات، إذ يقولون مثلًا: «إذا جريتَ كلَّ يومٍ هكذا، فستكون صحيًّا أكثر ممَّا ينبغي، ولن تستطيع أن تكتب أيَّ شيءٍ يستحقُّ الكتابة». والأنكى من ذلك وجود نزعةٍ في المشهد الأدبيّ إلى ازدراء التمرين أو الانضباط البدنيّ. يكفي أن تشير إلى «الحفاظ على الصحَّة»، وسوف يتخيَّل الكثير من الناس أجسامًا ضخمةً مفتولة العضلات. غير أنَّ التمارين الهوائيَّة المنتظَمة التي تهدف إلى الحفاظ على الصحَّة شيء، وكمال الأجسام الذي يعتمد على معدَّاتٍ كثيرةٍ شيءٌ آخر تمامًا.

أنا نفسي ظللتُ فترةً طويلةً غير واثقٍ تمامًا من معنى أن أجري كلَّ يوم. سأصبح صحيح البدن طبعًا، أفقد الوزن الزائد، وأكتسب عضلاتٍ متوازنة، وأتحكَّم بوزني. لكنِّي وأنا أجري أشعر بأنَّ هذا **ليس كلَّ شيء**. ثمَّة **شيءٌ آخر أهمُّ** في الجري، غير أنَّ هذا الشيء ليس واضحًا لي تمام الوضوح. ولئن لم أفهمه أنا، فكيف أستطيع أن أشرحه للآخرين؟

ورغم أنِّي لم أفهم كلَّ ما يعنيه ذلك، إلَّا أنَّني أواظب على جدول الجري اليوميّ. ثلاثون سنةً مدَّةٌ طويلة، ولكي تستمرَّ في عادةٍ واحدةٍ طيلة تلك السنين، لا بدَّ من أن تبذل جهدًا كبيرًا. وقد استطعتُ أن

أفعل ذلك لشعوري بأنَّ فِعل الجري يمثِّل (على نحوٍ ملموسٍ وموجز) بعض **الأشياء التي ينبغي لي أن أفعلها في هذه الحياة**. هو إحساسٌ غير محدَّدٍ ينتابني، لكنَّه قويٌّ جدًّا. ولذلك، حتى حين يخطر لي أنَّني لستُ في مزاجٍ جيِّدٍ ولا أرغب في الجري، أقول لنفسي: «مهما حدث، هذا شيءٌ ينبغي لي أن أفعله في حياتي»، فأخرج وأركض من دون أن أحدِّد سببًا منطقيًّا. وهكذا غدت تلك الجملة بالنسبة إليَّ أشبه بالشعار أو التعويذة: **مهما حدث، هذا شيء ينبغي لي أن أفعله في حياتي**.

لا أقول إنَّ **الجري أمرٌ عظيم**. الجري جري، لا أكثر. لا شيء جيِّدًا أو سيِّئًا فيه. إن قلتَ في نفسكَ «أكره الجري»، فلا حاجة لكَ به. كلُّ شخصٍ حرٌّ في قراره، سواء أراد أن يجري أم لا. لستُ في معرض الترويج للجري، ولا أودُّ أن أقول: «هيَّا جميعًا نخرج ونجري!». بل إنَّني أشعر بالتعاطف مع طلَّاب الثانويَّة حين ألتقيهم في الشتاء وهم يؤدُّون واجب الجري الصباحيّ. أقول في نفسي: «يا لهم من أطفالٍ مساكين! بالتأكيد هناك بينهم مَن لا يريد الخروج والجري». هذا ما يخطر في بالي فعلًا.

لكنَّ الجري بالنسبة إليَّ أنا له أهمِّيَّةٌ خاصة. ما أقصده هو أنَّني، وفي ضوء الأشياء التي أحاول إنجازها في الحياة، كان لديَّ دائمًا إدراكٌ طبيعيٌّ داخليّ (بشكلٍ أو بآخر) بأنَّ الجري عملٌ ضروريّ. وهذا الشعور هو الذي يدفعني للاستمرار دومًا، هو الذي يشجِّعني على أن **أخرج اليوم وأجري**، حتى في الصباحات المتجمِّدة أو الظهائر القائظة، وحتى حين أشعر بجسدي ثقيلًا، متثاقلًا.

حين قرأتُ تلك المقالات العلميَّة عن بنية العصبونات، اقتنعتُ مرَّةً أخرى بأنَّ ما ظللتُ أفعله حتى الآن، والأحاسيس التي خبرتُها،

كانت في محلّها. ما أقصده هو أنّني كنتُ دائمًا مقتنعًا بأنَّ الاهتمام الشديد بما يشعر به الجسد عمليَّةٌ مهمَّةٌ للغاية بالنسبة إلى من يتعاطى الإبداع، فالعواطف والدماغ كلُّها أجزاء من البدن. لا أعرف رأي علماء الفيزيولوجيا في ذلك، لكنّي أعتقد أنَّ الخطوط الفاصلة بين العاطفيّ والذهنيّ والبدنيّ ليست خطوطًا واضحةً تمامًا.

***

لا أنفكُّ أقول ما سأقوله الآن، ولذلك قد يقول بعضكم: «مرَّةً أخرى؟». لكنَّ الأمر مهمّ، ولذلك يطيب لي تكراره هنا. وأعتذر إن بدا كلامي لحوحًا.

الروائيُّون في الأصل يروون القصص. ورواية القصص تعني أن تحفر عميقًا في لاوعيك، أن تهبط إلى أعتم الأماكن في عقلك. وكلَّما اتَّسع نطاق القصَّة، اضطُرَّ الروائيُّ إلى الهبوط أعمق. الأمر أشبه بتشييد بنايةٍ كبيرة، إذ يتوجَّب عليكَ أن تحفر عميقًا لوضع الأساس. وكلَّما زاد خفاء القصَّة التي ترويها، زادت العتمة السفليَّة سماكةً وثقلًا.

هناك، في وسط العتمة السفليَّة، يعثر الروائيُّ على ما يحتاج إليه (من غذاءٍ لازمٍ للرواية)، ويعود به إلى المناطق العليا من الوعي. وحين يعود، يعطيه شكلًا ومعنى بالكتابة. في بعض الأحيان تكون تلك العتمة مليئةً بالخطر، وكثيرًا ما تتَّخذ الموادُّ الموجودة فيها أشكالًا عديدةً لخداع الناس. لا توجد لافتاتٌ إرشاديَّةٌ أو خرائط، وبعض الأماكن قد تكون متاهاتٍ حقيقيَّة. هي كالكهف الموجود تحت الأرض، فإن خانتكَ فطنتك تُهت، وربَّما لن تستطيع العودة إلى السطح أبدًا. في تلك العتمة مزيجٌ من اللاوعي الجمعيّ واللاوعي الفرديّ، قديمه وحديثه.

نأخذ تلك الموادَّ معنا من دون فرزها، وقد يقود ذلك في بعض الأحيان إلى نتائج كارثيَّة.

ولكي تكون مستعدًّا لتلك العتمة العميقة، ومواجهة مخاطرها العديدة المتأصِّلة فيها، فإنَّك تحتاج إلى القوَّة البدنيَّة. ليس بمقدوري أن أُقدِّم أرقامًا واضحةً عن المستوى المطلوب لذلك، لكنَّ المهمَّ هو أنَّ القوَّة خيرٌ من الضعف. وهذه القوَّة التي أتحدَّث عنها ليست من النوع الذي ينبغي لكَ أن تقارن نفسكَ بالآخرين فيها، بل هي أقرب إلى **مقدار القوَّة** الذي تحتاج أنتَ إليه. ولأنَّني كنتُ أكتب الروايات كلَّ يوم، فقد أصبحتُ أستشعر هذا الأمر تدريجيًّا وأستوعبه. لا بدَّ من أن يكون ذهنكَ قويًّا قدر الإمكان، ولكي تحافظ على تلك القوَّة الذهنيَّة على المدى الطويل، من الضروريِّ أن تُنمِّي الأداة اللازمة لذلك وتحافظ عليها، ألا وهي القوَّة البدنيَّة.

هذه **القوَّة الذهنيَّة** التي أتحدَّث عنها ليست قوَّةً فعليَّةً في الحياة اليوميَّة؛ فأنا في الواقع مجرَّد شخصٍ عاديّ. أتألَّم من أشياءٍ تافهة، وأتبجَّح في الكلام ثم أندم كثيرًا. يصعب عليَّ أن أقاوم الإغراء، وأحاول قدر استطاعتي أن أتملَّص من الالتزامات التي لا تعنيني. أنزعج من أشياءٍ كثيرةٍ تافهة، لكنِّي في أحيانٍ أخرى أتخلَّى عن تحفُّظي وأتجاهل الأشياء المهمَّة فعلًا. أحرص على تجنُّب الأعذار، لكنِّي أتركها تنسلُّ منِّي في بعض الأحيان. أقول لنفسي ذات يومٍ لن أشرب اليوم، ثم أجد نفسي أتناول علبة بيرةٍ من الثلَّاجة. يبدو لي أنَّني لا أختلف عن معظم الناس في هذه الدنيا، وقد أكون في مستوى أدنى من الشخص العاديّ.

مع ذلك، فحين يتعلَّق الأمر بكتابة الروايات، بمقدوري أن أحافظ على القوَّة الذهنيَّة اللازمة كي أجلس إلى مكتبٍ خمس ساعاتٍ في اليوم الواحد. غير أنِّي لم أولد بهذه القوَّة الذهنيَّة (أو الجزء الأكبر منها على الأقلّ)، بل اكتسبتُها بالتدريب. صحيحٌ أنَّ الأمر ليس **سهلًا** تمامًا، لكنَّ أيَّ شخصٍ يستطيع تحقيق ذلك إلى حدٍّ معيَّنٍ إذا بذل جهدًا. وبطبيعة الحال، فإنَّ القوَّة الذهنيَّة (شأنها شأن القوَّة البدنيَّة) ليست قوَّةً تتَّخذها للمقارنة بالآخرين، أو التنافس معهم فيها، وإنَّما هي القوَّة التي تحتاج إليها للحفاظ على المستوى الذي أنتَ عليه الآن، بأفضل قدرٍ ممكن.

وأنا هنا لا أروِّج للنزعة الأخلاقيَّة أو الرواقيَّة، إذ لا توجد علاقةٌ مباشرةٌ بين تلكما النزعتَيْن وأن يصبح المرء روائيًّا عظيمًا. أنا لا أعتقد باحتمال وجودها، على الأقلّ. كلُّ ما أقصده هو الترويج لشيءٍ بسيطٍ وعمليّ، وهو أنَّه من الأفضل أن نكون أكثر وعيًا بالجانب البدنيِّ للأشياء.

لعلَّ طريقة التفكير والحياة هذه تصطدم بالصورة المعتادة التي يحملها الناس عن الروائيِّين. بل إنَّني أنا نفسي يتملَّكني شعورٌ متزايدٌ بالتوتُّر وأنا أقول هذا الكلام، وهو الشعور بأنَّ كثيرًا من الناس ما يزالون يتوقَّعون من الروائيِّ أن يتماهى مع الصورة الكلاسيكيَّة للشخص الذي يعيش حياةً متهتِّكة، ويتجاهل أسرته، ويرهن «كيمونو» زوجته من أجل المال (وهي صورة عفا عليها الزمن)، ويدمن الكحول أو النساء، ويفعل كلَّ ما يلذُّ له. هي صورة الكاتب المتمرِّد الذي يخلق الأدب من الفوضى والدمار. وإن لم يكن الكاتب كذلك، فالتوقُّع بأن يكون **رجل أفعال**، من النوع الذي يشارك في الحرب الأهليَّة الإسبانيَّة، وينقر على آلته الكاتبة فيما تتساقط القنابل من حوله. ينتابني شعورٌ بأنَّه لا يوجد أحدٌ يرجو أن

يعيش الكاتب في ضاحيةٍ هادئة، ويحيا حياةً صحِّيَّة، ينام باكرًا ويصحو باكرًا، ويجري كلَّ يومٍ بلا انقطاع، ويحبُّ أن يتناول سَلَطات صحِّيَّة، ويعتكف في مكتبه فترةً كلَّ يومٍ ليعمل. ينتابني شعورٌ مضطربٌ بأنَّ كلَّ ما أفعله هنا يصيب الناس بالإحباط، ويفسد صورتهم الرومنسيَّة.

ولنأخذ مثلًا أنتُني ترولوپ، الروائيَّ الإنكليزيَّ الذي عاش في القرن التاسع عشر، إذ كتب العديد من الروايات الطويلة، وكان معروفًا جدًّا في زمنه. كان يعمل في مكتب بريد لندن، وبدأ الكتابة هاويًا، ثم حقَّق نجاحًا فيها وأصبح روائيًّا بارزًا. غير أنَّه ظلَّ في وظيفته في مكتب البريد، ولم يتركها. ينهض باكرًا كلَّ يوم، ويكتب عددًا ثابتًا من الصفحات، ثم ينطلق إلى العمل. كان موظَّفًا ممتازًا، ووصل إلى منصبٍ عالٍ في مؤسَّسة البريد البريطانيَّة، بل يُقال إنَّ صناديق البريد الحُمر التي ترونها في أرجاء لندن واحدةٌ من ثمار عمله في البريد (فقبل ذلك لم تكن هنالك صناديق بريد). الواضح أنَّه كان شغوفًا جدًّا بعمله في مكتب البريد، ولم يفكِّر قطُّ في ترك وظيفته، مهما بلغت انشغالاته في الكتابة. وأخال أنَّه كان غريب الأطوار بعض الشيء.

توفِّي ترولوپ عام 1882، عن عمرٍ يناهز السابعة والستِّين. ثم نُشِرَت بعد وفاته سيرةٌ لحياته، أوضحت للمرَّة الأولى أنَّ جدوله اليوميَّ كان شديد الترتيب، بعيدًا عن الرومنسيَّة المتخيَّلة. إلى ذلك الوقت لم يكن الناس يعرفون طبيعته، ولكن بمجرَّد أن نُشِرَت تفاصيل حياته، بهتَ النقَّاد والقرَّاء وشعروا بالإحباط، فتهاوت شعبيَّته، وانهارت سمعته بين النقَّاد في إنكلترا. أمَّا أنا، فحين سمعتُ قصَّته قلتُ في نفسي: «يا سلام! يا له من إنسانٍ مدهش»، إذ أُعجِبتُ به فعلًا واحترمته (لكنِّي أعترف بأنِّي لم أقرأ شيئًا من أعماله). غير أنَّ معاصريه كان لهم ردُّ

فعلٍ معاكسٍ تمامًا، إذ استاءوا من أنَّهم كانوا يقرأون لشخصٍ **مملٍّ جدًّا** هكذا. لعلَّ الناس العاديِّين في إنكلترا في القرن التاسع عشر كانوا يرون أنَّ شخص الروائيِّ وحياته سيكونان خارج المألوف بالتأكيد. وها أنا أتوجَّس أحيانًا، إذ لا أدري إذا كنتُ سألقى المصير نفسه، لأنَّني أنا أيضًا أعيش حياةً **عاديَّة**، وأعتقد أنَّه من الجيِّد أنَّ سمعة ترولوپ شهدتْ شيئًا من إعادة النظر بين النقَّاد في القرن العشرين.

على المنوال نفسه كتب فرانز كافكا نصوصه، في فترات الفراغ بين أوقات العمل في وظيفته بشركة تأمينٍ في براغ. كان موظَّفًا متمكِّنًا ومخلصًا بكلِّ المقاييس، وقد أشاد زملاؤه جميعًا بتمكُّنه من عمله، بل قيل إنَّه لو أخذ إجازةً يومًا ما، فسوف يتعطَّل العمل تمامًا. لم يتهاون كافكا قطُّ في وظيفته الأساسيَّة، شأنه شأن ترولوپ، وكان جادًّا للغاية أيضًا في الكتابة (لكنِّي أشعر بأنَّه ربَّما اتَّخذ وظيفته عذرًا لعدم اكتمال معظم أعماله). غير أنَّ الناس استحسنوا أسلوب حياة كافكا، ولم يستهجنوه كما حدث مع ترولوپ. والحقيقة أنَّه يصعب تحديد الفرق بين الحالتَيْن، لكنَّ آراء الناس أحيانًا لها منطقها الذي يستعصي على التفسير.

على أيَّة حال، ومع اعتذاري لجميع الذين يبحثون عن صورةٍ مثاليَّةٍ للروائيِّ كإنسانٍ خارجٍ عن المألوف، إلَّا أنَّ العناية البدنيَّة المتوازنة أمرٌ لا غنى عنه كي يستطيع الروائيُّ أن يستمرَّ في هذه المهنة (وكما قلتُ مرارًا وتكرارًا، فرأيي هذا نابعٌ من تجربتي أنا).

أعتقد أنَّ الفوضى موجودةٌ في عقول الجميع، في عقلي وفي عقلك أيضًا. غير أنَّها ليست من الأشياء التي يجدر بك أن تمنحها

شكلًا وتُبديها أمام الآخرين. ليست شيئًا يستحقُّ أن تتباهى به، وتقول مثلًا: «انظروا إلى الفوضى الهائلة في داخلي». فإن أردتَ أن تواجه تلك الفوضى، عليك بالصمت والهبوط وحدك إلى أعماق وعيك. فهناك تحديدًا تكمن الفوضى التي يجدر بنا أن نواجهها، الفوضى الحقيقيَّة التي تستحقُّ منَّا المواجهة. ها هي مختبئةٌ هناك، عند قدمَيْك.

أمَّا ما تحتاج إليه لتعبِّر تعبيرًا صادقًا ومُخلصًا عن هذا الأمر فهو قدرتك على التركيز، وقوَّة البقاء التي لا تهتزّ، والوعي المنهجيُّ الثابت إلى حدٍّ ما. ولكي تحافظ على هذه الصفات، لا بدَّ لك من قوَّةٍ بدنيَّة. قد يرى البعض في هذا استنتاجًا مملًّا مبتذلًا، لكن هذه هي طريقتي الأساسيَّة في التفكير كروائيّ. هذه هي الطريقة الوحيدة التي أعرفها للكتابة والحياة، ولا يهمُّني إذا تعرَّضتُ للنقد أو المديح، وسواء رُمِيتُ بالطماطم الفاسدة أو نُثِرَتْ عليَّ الورود الجميلة.

***

أهوى كتابة الروايات، ولهذا السبب أشعر حقًّا بامتنانٍ لأنَّني أستطيع أن أكسب عيشي من هذا العمل. يا لها من نعمةٍ أن استطعتُ العيش على هذا النحو! ولولا أنْ حالفني حظٌّ عظيمٌ في فترةٍ من فترات حياتي، لما تمكَّنتُ من تحقيق ذلك. أقول هذا صادقًا، وقد يسمِّيه البعض معجزة، لا مجرَّد حظٍّ سعيد.

حتى لو كانت لديَّ موهبةٌ فطريَّةٌ في كتابة الروايات، لظلَّت (شأنها شأن النفط أو ثروات المناجم) في مكانها تحت الأرض لو لم أستخرجها. يصرُّ البعض على أنَّ المرء إذا كان موهوبًا في أمرٍ ما، فلا بدَّ أن تتفجَّر موهبته ذات يوم، غير أنِّي أعرف من إحساسي الغريزيّ (الذي

أثق به) أنَّ هذا لا يحدث بالضرورة. إنْ كانت تلك الموهبة مدفونةً قريبًا من السطح نسبيًّا، فمن المحتمل أن تظهر من تلقاء نفسها، أمَّا إذا كانت مدفونةً في مكانٍ عميق، فلا يمكن للمرء أن يكتشفها بتلك السهولة. قد تكون موهبةً غزيرةً جدًّا، لكنَّها ستبقى مجهولةً ومدفونةً تحت الأرض إلى الأبد إذا لم يلتقط شخصٌ ما مجرفةً ويبادر إلى الحفر. حين أراجع حياتي، أشعر بصدق هذا فعلًا؛ فهناك وقتٌ سانحٌ للأشياء، وإذا فاتتك الفرصة السانحة لن تأتيك فرصةٌ أخرى غالبًا. كثيرًا ما تكون الحياة متقلِّبةً غير مُنصِفة، وقاسيةً في بعض الأحيان. وقد حدث صدفةً أنْ اغتنمتُ فرصةً ذهبيَّةً سنحتْ لي. حين أتفكَّر في الأمر الآن، أشعر بأنَّه كان ضربة حظٍّ فعلًا. مكتبة سُر مَن قرأ

غير أنَّ الحظَّ السعيد ليس إلَّا تذكرة دخول، وبهذا المعنى يختلف عن حقول النفط أو المناجم، فتذكرة الدخول لا تضمن لك أن تجري الأمور على ما يرام، وأنَّك ستعيش بعد ذلك حياةً سهلةً ورغيدة. تسمح لك التذكرة بالدخول فقط، أمَّا ما تفعله في الداخل، وما تكتشفه، وما تكسبه أو تخسره، وكيف تتغلَّب على العقبات الكثيرة التي تجدها هناك، يعتمد هذا كلُّه على المهارة الفرديَّة، والموهبة، والكفاءة، والقدرات، والرؤية. وفي بعض الأحيان، تكون مسألة قوَّةٍ بدنيَّةٍ لا أكثر. في كلِّ الأحوال، الحظُّ السعيد وحده لا يكفي.

يختلف الروائيُّون بعضهم عن بعض، شأنهم شأن بقيَّة الناس، وتختلف كذلك أساليب الحياة والآراء وطرق الكتابة وأساليبها، لذلك لا يمكن إطلاق جملةٍ واحدةٍ يمكن تعميمها على الجميع. كلُّ ما في وسعي أن أفعله هو الحديث عن نوع الكُتَّاب الذي أمثِّله أنا، ولذلك يتوجَّب عليك أن تأخذ كلامي على محمل النقد. ولكن في الوقت

نفسه لا بدَّ من وجود شيءٍ يتجاوز الفروق الفرديَّة، ويربط بين الكُتَّاب المحترفين في جوهرهم. برأيي، هذا الشيء هو **القوَّة الذهنيَّة**. أتحدَّث هنا عن إرادةٍ صلبةٍ قويَّةٍ تسمح لك بالاستمرار في كتابة الروايات رغم الصعوبات التي تواجهها في طريقك، ورغم الحيرة التي قد تمرُّ بها، والنقد القاسي، وخيانة الأصحاب، والفشل الذي لم تتوقَّعه، وفقدان الثقة أحيانًا، أو الثقة المفرطة التي تزلُّ بها.

وإذا ما أردتَ أن تحافظ على قوَّة الإرادة هذه على المدى الطويل، فلا بدَّ من أن تهتمَّ بجُودة حياتك. عليك أوَّلًا أن تعيش حياتك كاملة، وما أقصده بذلك هو أن تبني **الإطار** الذي يشمل الروح والبدن، ثم تسير به خطوةً خطوة. العَيشُ (في معظم الحالات) معركةٌ مُتعِبة، ممتدَّة، تبعث على الكسل، فإن لم تبذل جهدًا للمثابرة على الدفع بجسدك إلى الأمام، سيكون من شبه المستحيل أن تملك زمام إرادتك ونفسك. الحياة ليست سهلة. إذا مِلت في اتِّجاهٍ أو آخر، سوف ينتقم منك الاتِّجاه الآخر عاجلًا أم آجلًا. الكفَّة التي تميل إلى جانبٍ ما ستعود إلى مكانها لا محالة. والقوَّة البدنيَّة والقوَّة الروحيَّة أشبه بإطارات السيَّارة؛ فحين تكون متوازنةً وسليمة، تعمل السيَّارة بكفاءةٍ وتسير في الاتِّجاه الصحيح.

سأعطيكم مثالًا بسيطًا. لو أصبت بألمٍ في الأسنان بسبب تسوُّس، لن تستطيع أن تجلس وتأخذ وقتك في العمل على رواية. مهما كانت الحبكة مُدهشة، ومهما كانت رغبتك في الكتابة قويَّة، ومهما كانت موهبتك في إنتاج قصَّةٍ جميلةٍ وغنيَّة. لن تستطيع التركيز على الكتابة أبدًا إذا أصابك ألمٌ جسديٌّ حادٌّ ومستمرّ. لا بدَّ من الذهاب إلى طبيب الأسنان أوَّلًا لعلاج سنِّك (أي أن تُجهِّز جسدك للانطلاق)، وعندها فقط يمكنك الجلوس للكتابة. هذا ببساطة ما أحاول أن أشرحه.

هي نظريَّةٌ بسيطةٌ جدًّا، لكنِّي تعلَّمتها بالتجربة الشخصيَّة. عليك أن تُدير قوَّتك البدنيَّة وقوَّتك الروحيَّة معًا إلى درجة التوازن، كي تعزِّز إحداهما الأخرى. وكلَّما امتدَّ زمن المعركة، زادت أهمِّيَّة هذه النظريَّة.

بطبيعة الحال، لا تنطبق عليك نظريَّتي إن كنتَ عبقريَّةً نادرة، وترى أنَّه لا يضيرك أن تتفجَّر في وقتٍ قصيرٍ جدًّا، وتُنتِج أعمالًا جميلةً رفيعةً تؤثِّر في الناس وتُخلِّد اسمك في التاريخ ثم تنطفئ بعدها، مثل موزارت أو شوبرت أو بوشكين أو رامبو أو فان غوخ. لك أن تنسى كلَّ ما قلته حتى الآن، وتفعل ما تريد، بالطريقة التي تريد. لا حاجة بنا إلى القول إنَّ هذه طريقة حياةٍ بديعةٍ من دون شكّ. والفنَّانون العباقرة، مثل موزارت أو شوبرت أو بوشكين أو رامبو أو فان غوخ، لا غنى عنهم طبعًا في أيِّ زمن.

فإن لم تكن منهم، أي لم تكن (للأسف) عبقريَّةً نادرة، وتودُّ أن ترفع من مستوى المهارة (المحدودة) التي تملكها شيئًا فشيئًا كي تتحوَّل إلى شيءٍ قويّ، فأعتقد أنَّ هناك قيمةً لنظريَّتي. عليك أن تقوِّي إرادتك قدر ما تستطيع، وفي الوقت نفسه لا بدَّ من أن تحافظ على مقرّ تلك الإرادة (جسدك) وتقوِّيه، كي تكون سليم البدن قدر الإمكان، وصلبًا قدر الإمكان، وبالتالي لا يعيقك هذا الجسد، ما يثمر عن توازنٍ وارتفاعٍ في جودة حياتك. الفكرة الأساسيَّة التي أؤمن بها هي أنَّك ما دمت تبذل جهدًا مخلصًا، فسوف تتطوَّر جودة العمل الذي تُنتِجه تطوُّرًا طبيعيًّا (وأكرِّر: هذه النظريَّة لا تنطبق على الفنَّانين العباقرة).

فما الذي يجدر بك أن تفعله لرفع جودة حياتك؟ تختلف الطريقة من شخصٍ إلى آخر، ولو نظرنا إلى مئة شخصٍ لوجدنا عندهم

مئة طريقة. لكلِّ شخصٍ أن يكتشف طريقه بنفسه، مثلما يكتشف قصَّته وأسلوبه.

سأستشهد بمثالٍ من فرانز كافكا مرَّةً أخرى، فقد تُوفِّي متأثِّرًا بمرض السلِّ في سنِّ الأربعين، والصورة التي نستنتجها من أعماله صورة شخصٍ مضطربٍ ضعيف البدن. لكنَّ الحقيقة هي أنَّه كان جادًّا للغاية في الاعتناء بجسده. كان نباتيًّا ملتزمًا، يسبح مسافة ميلٍ كلَّ يومٍ في نهر مولداو صيفًا، ويمارس الرياضة يوميًّا. لنتخيَّل كافكا بملامح جادَّةٍ وهو يمارس الرياضة. يا لها من صورة!

لقد اكتشفتُ الطريقة الأفضل بالنسبة إليَّ بعد أن عشتُ وبلغتُ درجةً من النضج، من خلال كثيرٍ من التجارب والأخطاء. ترولوپ أيضًا وجد الطريقة التي تناسبه، وكذلك كافكا. وعليك أنت أن تجد الطريقة التي تناسبك. لكلٍّ منَّا أحواله الجسديَّة والذهنيَّة، وكلُّ شخصٍ له رؤيةٌ ونظريَّة. ولكن لو أصبحت طريقتي مرجعًا مفيدًا (أي يمكن تعميم شيءٍ منها)، فسوف يسعدني ذلك جدًّا بطبيعة الحال.

عن المدارس

أودُّ أن أتحدَّث في هذا الفصل عن المدارس، وعن الأماكن (أو البيئة) التي تعلَّمتُ منها، وكيف ساعدتني المدرسة (أو لم تساعدني) في مهنتي روائيًّا. تلك هي الموضوعات التي أودُّ مناقشتها هنا.

كان والداي معلِّمَيْن، وقد درَّستُ أنا عددًا من المقرَّرات في جامعاتٍ أميركيَّة (رغم أنِّي لا أملك أيَّ مؤهِّلاتٍ خاصَّةٍ تؤهِّلني لذلك). لكنِّي بصراحةٍ لم أحبَّ المدرسة في حياتي قطّ، ويؤلمني القول إنَّني حين أتذكَّر المدارس التي درستُ فيها، لا أجد الكثير من الذكريات السعيدة (المعذرة!)، بل إنَّ مجرَّد التفكير في تلك المدارس يبعث فيَّ انزعاجًا شديدًا. غير أنَّ المشكلة قد تكون فيَّ أنا أكثر ممَّا هي في المدارس.

على أيَّة حال، أتذكَّر أنِّي حين تخرَّجتُ أخيرًا في الجامعة شعرتُ بارتياح، وقلتُ في نفسي: «رائع! انتهتْ أيَّام الدراسة». كان حِملًا أُزِيل عن كاهلي. والحقيقة أنِّي لم أشعر بالحنين إلى مقاعد الدراسة قطّ، ولا مرَّةً واحدة (ربَّما).

فلماذا إذن أتجشَّم عناء الحديث عن المدارس الآن؟

السبب فيما أظنُّ هو أنَّني بعد أن أصبحتُ بعيدًا كلَّ البعد عن المدرسة الآن، ربَّما حان الوقت كي أستجمع أفكاري ومشاعري حول تجربتي الدراسيَّة، وحول مسألة التعليم عمومًا. أو ربَّما أشعر بأنَّ هذه مسألة يجدر بي أن أوضِّحها قليلًا وأنا أتحدَّث عن نفسي. وعلاوةً على ذلك، فهناك دافعٌ آخر محتمل، وهو المناقشات التي خضتُها مؤخَّرًا مع بضعة شبابٍ يُعدُّون جزءًا من ظاهرة الطلَّاب اليابانيِّين الذين يمتنعون عن الذهاب إلى المدرسة (أو يتجنَّبون ذلك).

***

بصراحة، منذ المرحلة الابتدائيَّة وحتى الجامعة، لم أكُن قطُّ طالبًا مجتهدًا. لم تكن درجاتي سيِّئة، ولم أترك الدراسة (واستطعتُ تدبُّر أموري)، لكنَّ فِعل الدراسة نفسه كان شيئًا كريهًا بالنسبة إليّ، ولم أكن أدرس كثيرًا. فالمدرسة الثانويَّة التي التحقتُ بها في «كوبي» كانت كما تُسمَّى مدرسةً حكوميَّةً تحضيريَّةً للجامعة، وهي مدرسةٌ كبيرةٌ تضمُّ أكثر من ستِّمئة تلميذٍ في كلِّ صفّ. كنَّا جزءًا من جيل طفرة المواليد (baby-boomers)، ولذلك كان هناك مئات الأطفال. وكانوا يعلِّقون أسماء أفضل خمسين تلميذًا في الاختبارات الفتريَّة في كلِّ مادَّة (أو هذا على الأقلِّ ما أذكره)، لكنَّ اسمي لم يكن من بينها قطّ. وهذا يعني أنَّني لم أكن قطُّ من ضمن العشرة بالمئة الأفضل تحصيلًا في المدرسة. ربَّما كنتُ في الجزء الأعلى من الشريحة المتوسِّطة.

لم أكن مُجِدًّا في دراستي لسببٍ بسيط، وهو أنَّ الأمر كان مملًّا. لم أكن مهتمًّا بالدراسة، وكانت هناك أشياءُ أخرى كثيرةٌ في هذه الحياة

أمتع من الدراسة. قراءة الكتب، والاستماع إلى الموسيقى، والذهاب إلى السينما، والسباحة في البحر، ولعب البيسبول، واللعب مع القطط. وحين كبرتُ قليلًا، صرتُ أسهر طول الليل ألعب الماهجونغ[1] مع أصدقائي، وأخرج في مواعيد غراميَّةٍ مع الفتيات. من الواضح إذن أنَّ الدراسة ستكون مملَّةً تمامًا إن قارنَّاها بهذه الأشياء.

لا أقصد أنِّي كنتُ أتملَّص من الدراسة كي أقضي وقتًا ممتعًا، لكنَّني كنتُ أدرك في أعماقي أنَّ قراءة الكثير من الكتب، والاستماع إلى الموسيقى باهتمام (وربَّما يجدر بي أن أضيف الخروج مع الفتيات أيضًا)، كان بالنسبة إليَّ شكلًا شخصيًّا من الدراسة له أهمِّيَّةٌ حقيقيَّة، أهمِّيَّةٌ أكبر من الدراسة تحضيرًا لأيِّ اختباراتٍ مدرسيَّة. لا أستطيع أن أتذكَّر الآن إلى أيِّ حدٍّ كنتُ أدرك هذا، أو أستطيع التعبير عنه بوضوح، لكنِّي كنتُ أعرف في قرارة نفسي أنَّني في خصامٍ تامٍّ مع الواجبات المدرسيَّة. أمَّا حين تتضمَّن تلك الواجبات موضوعًا يثير اهتمامي، فكنتُ بطبيعة الحال أبادر إلى دراسته.

ثمَّة شيءٌ آخر لم يكن يشغلني كثيرًا، وهو التنافس مع الآخرين على الترتيب. لا أقول هذا لأُجمِّل صورتي، لكنِّي بصراحةٍ لم أكن أكترث بالأرقام، سواء أكانت درجاتٍ أم ترتيبًا أم قيم الانحراف التي تُستخدَم لتبيان المكانة التحصيليَّة[2] (ولحسن الحظِّ لم تكن لدينا طريقة التصنيف هذه في أيَّامنا). هذه هي شخصيَّتي. نعم، أميل إلى كره

---

(1) لعبةٌ صينيَّةٌ فيها قِطَعٌ تشبه الدومينو. (المترجم)

(2) قيم الانحراف، أو باليابانية هِنساتشي (偏差値): هي قيمة الانحراف (عن المتوسِّط). تُمثِّل موقع الطالب ضمن جُملة الطلَّاب من حيث التحصيل، وتُحسَب باستخدام متوسِّط درجات الطلَّاب جميعًا. (المترجم)

الخسارة (حسب الظروف)، لكنَّ هذه الكراهية لا تصل إلى مستوى التنافس مع الآخرين.

في ذلك الوقت كانت القراءة بالنسبة إليَّ أهمَّ من أيِّ شيءٍ آخر. وغنيٌّ عن القول إنَّ هناك أطنانًا من الكتب أكثر إثارةً من أيِّ كتابٍ مدرسيّ. كان ينتابني حين أُقلِّب صفحاتها إحساسٌ واضحٌ ملموس، وكأنَّ محتواها أصبح جزءًا من لحمي ودمي. ولهذا السبب لم يكن في وسعي أن أركِّز على الدراسة للامتحانات. لم أفلح قطُّ في أن أستوعب كيف يمكن لحشو المعلومات في رأسي (من تواريخٍ ومفرداتٍ إنكليزيَّةٍ وما إلى ذلك) أن يفيدني في شيءٍ في المستقبل. فالمعرفة التي تُحفَظ على نحوٍ ميكانيكيّ، وليس بشكلٍ منهجيّ، لا بدَّ أن تتبدَّد بمرور الوقت، وتنجرف إلى مكانٍ ما وتختفي، ربَّما في مقبرةٍ معتمةٍ من مقابر المعرفة العقيمة، ذلك أنَّه لا توجد أيَّة حاجةٍ إلى الاحتفاظ بها في الذاكرة.

أمَّا الأشياء التي تبقى معك رغم مرور الزمن فهي أهمُّ بكثير، طبعًا. لكنَّ هذا النوع من المعرفة لا تتبدَّى فائدته فورًا، بل يستغرق وقتًا طويلًا حتى تتجلَّى قيمته الحقيقيَّة. ولا يرتبط هذا النوع من المعرفة ارتباطًا مباشرًا بالدرجات التي نحصل عليها في الامتحانات، فالفرق بين القيمة الفوريَّة والقيمة غير الفوريَّة يشبه الفرق بين غلَّايتَيْ شاي، إحداهما صغيرةٌ والأخرى كبيرة. تفيدك الغلَّاية الصغيرة لأنَّها تغلي الماء بسرعة، لكنَّه سرعان ما يبرد. أمَّا الغلَّاية الكبيرة فتغلي الماء على مهل، لكنَّه حين يغلي يظلُّ ساخنًا فترةً طويلة. الأمر هنا لا يتعلَّق بالمفاضلة بينهما، فلكلِّ نوعٍ استخداماته ومميِّزاته. المهمُّ هو أن تعرف كيف تستفيد من تلك الفوارق.

***

في منتصف المرحلة الثانويَّة تقريبًا، بدأتُ أقرأ الكتب الإنكليزيَّة بلغتها الأصليَّة. لم تكن لغتي الإنكليزيَّة ممتازة، لكنِّي كنتُ أريد أن أقرأ الروايات بلغتها الأصليَّة، أو الكتب التي لم تُترجَم بعد إلى اليابانيَّة، ولذلك اشتريتُ كومةً من الكتب الإنكليزيَّة من محلٍّ لبيع الكتب المستعملة قرب ميناء «كوبي»، من تلك المحالِّ التي تبيع الكتب بالوزن، ورحتُ ألتهمها من الغلاف إلى الغلاف، حتى إن لم أفهم كلَّ شيء. في بداية الأمر كان دافعي هو الفضول، لكنَّ القراءة بالإنكليزيَّة أصبحت بعد ذلك شيئًا أكثر ألفةً كما أظنّ، واستطعتُ أن أقرأ الكتب الإنكليزيَّة بسلاسة. كان هناك كثيرٌ من الأجانب الذين يسكنون في «كوبي» آنذاك. وبما أنَّها مدينةٌ ساحليَّة، فقد كان فيها كثيرٌ من البحَّارة، لذلك كانت محالُّ الكتب المستعملة عامرةً بالكتب التي اشتروها من البحَّارة. معظم الكتب التي قرأتُها آنذاك كانت روايات الغموض أو الخيال العلميّ، بأغلفتها البرَّاقة، ولم تكن لغتها صعبةً جدًّا. بطبيعة الحال، من غير المتوقَّع أن يخوض طالبٌ في الثانويَّة غمار الروايات المعقَّدة، لكُتَّابٍ مثل جيمس جويس أو هنري جيمس. على أيَّة حال، فقد تسنَّى لي بعد فترةٍ أن أقرأ كتابًا كاملًا باللغة الإنكليزيَّة، من البداية إلى النهاية. السرُّ هو الفضول. ولا أقول إنَّ هذه التجربة حسَّنت من درجاتي في اللغة الإنكليزيَّة، إذ لم يحدث ذلك على الإطلاق، وظلَّت درجاتي عاديَّةً على عهدها.

ما السبب؟ فكَّرتُ في الأمر كثيرًا آنذاك. كان هناك تلاميذُ كثيرون يحصلون على درجاتٍ أعلى من درجاتي في اللغة الإنكليزيَّة، ولكن حسب علمي لم يكن أحدٌ منهم يستطيع أن يقرأ كتابًا كاملًا باللغة الإنكليزيَّة. أمَّا أنا فكنتُ ألتهم كتابًا كاملًا بكلِّ سهولة؛ فلماذا إذن كانت

درجاتي في مادَّة اللغة الإنكليزيَّة متواضعة؟ الاستنتاج الذي وصلتُ إليه هو أنَّ الهدف من حصص اللغة الإنكليزيَّة في المدارس الثانويَّة اليابانيَّة لم يكن تمكين الطلَّاب من استخدام اللغة الإنكليزيَّة الحيَّة التي يتعاطاها الناس.

فماذا كان الهدف إذن؟ الهدف واحدٌ لا غير، ألا وهو حصول الطلَّاب على درجاتٍ عاليةٍ في قسم اللغة الإنكليزيَّة من امتحانات القبول الجامعيَّة. بالنسبة إلى المعلِّمين في مدرستي الثانويَّة على الأقلّ، كانت القدرة على قراءة الكتب الإنكليزيَّة أو التحدُّث مع الأجانب أمرًا خارج الموضوع (ولن أقول لا حاجة له). كانوا يرون أنَّ الأهمَّ بالنسبة إلينا هو حفظ أكبر عددٍ مُمكنٍ من المفردات الإنكليزيَّة، وإتقان صيغة الماضي التامّ، وحُسن اختيار حروف الجرّ وأدوات التعريف.

لا شكَّ في أنَّ هذه المعرفة مهمَّة. وقد شعرتُ، لا سيَّما بعد أن بدأتُ في ترجمة الكتب، بضعفٍ في تمكُّني من تلك الأساسيَّات النحويَّة، لكنَّها معرفةٌ فنِّيَّةٌ يمكن للمرء أن يتعلَّمها لاحقًا، حسب ما يحتاج إليه في عمله. الأهمُّ هو أن يكون لديك إحساسٌ واضحٌ بالهدف من دراسة اللغة الإنكليزيَّة (أو أيَّة لغةٍ أجنبيَّةٍ أخرى). فإن كان هذا الإحساس بالهدف غامضًا، أصبح الأمر برمَّته محض عناء. في حالتي أنا، كان الهدف واضحًا كلَّ الوضوح، إذ لم أكن أريد سوى أن أقرأ الروايات بلغتها الأصليَّة. هذا كلُّ ما في الأمر.

اللغة كائنٌ حيّ، شأنها شأن البشر، وحين يحاول الناس الأحياء أن يتعلَّموا لغةً حيَّة، لا بدَّ من وجود مرونةٍ بين الطرفَيْن؛ فكلُّ طرفٍ يتحرَّك، وعليك أن تجد نقطة الالتقاء الأنجع بينهما. قد يبدو هذا أمرًا

بديهيًّا، لكنَّه لم يكن واضحًا داخل المنظومة التعليميَّة، وقد أسفتُ كثيرًا لذلك. ما أودُّ قوله هو أنَّه لم يكن هنالك توافقٌ بين المنظومة التعليميَّة ونظامي أنا، ولذلك لم أكن مستمتعًا بالذهاب إلى المدرسة. غير أنَّ وجود بضعة أصدقاء مقرَّبين وفتياتٍ جميلاتٍ هو الذي كان يدفعني للذهاب كلَّ يوم.

أنا أتحدَّث عن الوضع في **أيَّامي** بطبيعة الحال، وأعتقد أنَّه تغيَّر كثيرًا بعد ذلك. فقد زاد مستوى العولمة، وتحسَّن استخدام التقانة في المدارس، وأصبحت الأشياء أسهل وأنسب. مع ذلك، لا أملك إلَّا أن أشعر بأنَّ طريقة إدارة المدارس ونهجها الأساسيَّ لا يختلف كثيرًا عمَّا كان عليه الأمر قبل حوالى خمسين عامًا. وإذا كنتَ تريد أن تتعلَّم لغةً أجنبيَّة، فالسبيل الوحيد لذلك هو السفر إلى الخارج. فإن ذهبتَ إلى أوروبا، ستجد أنَّ معظم الشباب يتحدَّثون الإنكليزيَّة بطلاقة، ويقرأون الكثير من الكتب الإنكليزيَّة (وهذا ما يجعل دور النشر التي تترجم إلى لغات تلك البلاد تتحسَّر على ضعف المبيعات). لكنَّ معظم الشباب اليابانيِّين ما يزالون غير قادرين على استخدام اللغة الإنكليزيَّة خارج المدرسة، تحدُّثًا أو قراءةً أو كتابة، وهذه مشكلةٌ كبيرة. لا أظنُّ أنَّ إدراج اللغة الإنكليزيَّة في المرحلة الابتدائيَّة (وهي خطوةٌ حديثةٌ نوعًا ما في اليابان) سيُفيد كثيرًا إذا لم يتغيَّر هذا النظام التعليميُّ المشوَّه. كلُّ ما سيفعله ذلك برأيي هو زيادة أرباح القطاع التعليميّ.

لا يقف الأمر عند اللغة الإنكليزيَّة أو دراسة اللغات الأجنبيَّة، فالنظام التعليميُّ في اليابان (في كلِّ الموادّ) يعاني مشكلةً جوهريَّةً في التفكير في طرقٍ لتحفيز الفرد على تحسين إمكانيَّاته. فحتى في وقتنا الحاضر، يبدو أنَّ النظام يصرُّ على الالتزام بحشو الحقائق،

وتدريس المهارات اللازمة لاجتياز الاختبارات. هكذا يعيش المعلِّمون وأولياء الأمور ويموتون بناءً على عدد الملتحقين من طلَّابهم وأبنائهم بالجامعات، وهذا كلُّه مدعاةٌ للحزن.

حين كنتُ في المدرسة، كان المعلِّمون ووالداي يحذِّرونني دومًا: «عليك أن تجتهد في دراستك قدر الإمكان، وإلَّا كبرتَ وندمتَ على أنَّك لم تدرس أكثر في صغرك». لكنَّ هذا الخاطر لم يراودني قطُّ بعد أن أنهيتُ الدراسة، ولا مرَّةً واحدة. بل إنِّي ندمتُ لأنِّي لم أستزِد من الأشياء التي كنتُ أستمتع بها. لقد شعرتُ بأنَّ إجباري على هذا التعلُّم المعتمِد على الحفظ قد ضيَّع حياتي. على أيَّة حال، ربَّما أكون حالةً متطرِّفة.

***

أنا من الناس الذين إذا استهواهم شيء، بذلوا كلَّ جهدهم فيه وأخلصوا له. فلا أتوقَّف في منتصف الطريق وأقول: «هذا يكفي»، بل أواصل العمل إلى أن أقتنع بأنِّي أتقنته. لكنِّي لا أستطيع أن أُخلِص العمل لأمرٍ إلَّا إذا شدَّني، أو بالأحرى لا أستطيع أن أُثِير في نفسي الرغبة لفعل ذلك. هكذا كنتُ دومًا، أنفضُ يدَيَّ من الأشياء التي لا تشدُّني. وإذا أمرني أحدهم بفعل شيءٍ (لا سيَّما إن كان في منصبٍ أعلى منِّي)، أؤدِّي العمل على نحوٍ روتينيٍّ في أفضل الأحوال.

ينطبق الأمر نفسه على الرياضة، فلم أكن أطيق حصص التربية البدنيَّة، منذ المرحلة الابتدائيَّة وحتى الجامعة. كان ارتداء الزيِّ الرياضيّ، والتوجُّه إلى ساحة المدرسة، والقيام بالتمارين الرياضيَّة، أمرًا مزعجًا للغاية. لهذا السبب ظللتُ فترةً طويلةً من حياتي أظنُّ بأنِّي لستُ رياضيًّا. ولكن ما إن خرجتُ إلى العالم وبدأتُ أمارس الرياضات التي

أحبُّها، حتى عشقتُ الرياضة. فحين أدركتُ أنَّ الرياضة يمكن أن تكون مُمتعةً للغاية، كان ذلك اكتشافًا رائعًا ومثيرًا. فما بال الرياضات التي أُجبِرتُ عليها في المدرسة؟ أذهلني الأمر جدًّا. صحيح أنَّه لا يوجد شخصان متماثلان، وليس في وسعنا التعميم، ولكن إن شئنا المبالغة قليلًا، ينتابني شعورٌ بأنَّ دروس التربية البدنيَّة لم توجد إلَّا لكي تُنفِّر الناس من الرياضة.

لو أنَّكَ قسَّمتَ الناس إلى كلابٍ وقطط، لوجدتَني من دون شكٍّ في الفئة الثانية. فإن أمرتَني بالتوجُّه يمينًا، تأكَّد تمامًا من أنَّني سأذهب إلى اليسار. لا أنكر أنِّي أستاء من ذلك أحيانًا، لكنَّها طبيعتي، ومن المحمود أن تحفل الدنيا بتنوُّعٍ في الشخصيَّات. غير أنَّ الهدف الذي يسعى إليه النظام التعليميُّ في اليابان، كما يبدو لي، هو إنتاج أشخاصٍ يشبهون الكلاب، مفيدين للمجتمع. بل إنَّهم يهدفون في بعض الأحيان إلى إنتاج أشخاصٍ أشبه بالخراف، كي يسُوقوهم في قطيعٍ إلى وجهةٍ واحدة.

هذا التوجُّه ليس حِكرًا على التعليم، بل إنَّه يمتدُّ إلى الشركات والنظام الاجتماعيِّ المرتكز على البيروقراطيَّة. فهذا التشديد الجامد على القيم العدديَّة، والميل إلى النفعيَّة والنتائج الفوريَّة المترتِّبة على التعلُّم بالحفظ، إنَّما يُفضِي إلى آثارٍ بالغة الضرر في شتَّى المجالات. صحيحٌ أنَّ هذا النظام النفعيَّ كان ناجعًا في فترةٍ معيَّنة، إذ ربَّما كان ملائمًا لبدايات فترة ما بعد الحرب، التي شهدت اندفاعًا قويًّا كانت فيه أهداف المجتمع بأكمله واضحة. أمّا وقد انتهت إعادة الإعمار، وانقضت فترة النموِّ الاقتصاديِّ المرتفع، وانفجرت الفقاعة الاقتصاديَّة، فلم يَعُد هناك دورٌ لهذا النظام الاجتماعيِّ القائم على مبدأ «تجهيز الأسطول،

والانطلاق جميعًا إلى وجهتنا». فوجهتنا منذ ذلك الحين لم تَعُد شيئًا يمكن إدراكه من وجهة نظرٍ واحدة.

بطبيعة الحال، لو كان العالم مليئًا فقط بأشخاصٍ أنانيِّين على شاكلتي، فسوف نواجه مشكلةً كبيرة. لكنَّنا إذا عُدنا إلى المثال السابق، لا بدَّ من أن نعرف كيف نستخدم الغلَّايات الصغيرة والكبيرة بمهارة. فالذكاء البشريُّ (أو ربَّما الفطرة السليمة) يستلزم اتِّباع طرقٍ متعدِّدةٍ لبلوغ الأهداف المختلفة، ذلك أنَّ المجتمع لا يعمل بسلاسةٍ وكفاءةٍ (بالمعنى الحميد) إلَّا إذا توحَّدت أنظمة التفكير والرؤى المختلفة، وبذلك يغدو النظام أكثر تنقيحًا وتركيبًا.

ثمَّة حاجةٌ بالطبع إلى توافق الآراء في كلِّ مجتمع. من دون ذلك، لا يوجد مجتمع. ولكن في الوقت نفسه، علينا أن نُثمِّن **الاستثناءات** القليلة التي تخرج عن الإجماع العامّ، وأن نحرص على أخذها بعين الاعتبار، إذ يُعَدُّ هذا التوازن عنصرًا أساسيًّا من عناصر المجتمع الناضج، فمن خلال هذا التوازن يسمح المجتمع بظهور نوعٍ جديدٍ من العمق والتأمُّل في الذات. لكنَّنا إذا نظرنا إلى اليابان في وقتنا الحاليّ، لا يبدو لنا أنَّنا وجَّهنا الدفَّة كثيرًا في ذلك الاتِّجاه.

***

لنأخذ مثلًا حادثة محطَّة فوكوشيما للطاقة النوويَّة، التي وقعت في آذار/مارس عام 2011. فقد قادتني التقارير الإخباريَّة التي تابعتُها إلى نتيجةٍ مُحبِطة، وهي أنَّها كانت كارثةً محتومةً من صنع البشر، ناتجةً عن النظام الاجتماعيّ الياباني. وأظنُّ أنَّ كثيرًا منكم قد توصَّلوا إلى الاستنتاج نفسه.

لقد أدَّت هذه الحادثة إلى نزوح عشرات الآلاف من بلداتهم، من دون أملٍ في العودة إليها. وضعٌ محزنٌ للغاية. والسبب المباشر كارثةٌ طبيعيَّةٌ تجاوزت كلَّ خيال، وسلسلةٌ من المصادفات التعيسة. لكنَّ الذي حوَّل هذا الأمر إلى مأساةٍ قاتلةٍ فعلًا هو في رأيي العيوب الهيكليَّة المتأصِّلة في النظام القائم، والتشوُّهات الناتجة عنها. هو غياب المسؤوليَّة في المنظومة الأكبر، والعجز عن اتِّخاذ القرارات. هي كفاءةٌ خبيثةٌ فقدتِ الرؤية، ولم تُفلِح في تخيُّل آلام الآخرين.

لقد دفعتِ الدولة قُدُمًا بسياسة الاعتماد على الطاقة النوويَّة، مستندةً في ذلك استنادًا شبه كاملٍ إلى حُجَّة الجدوى الاقتصاديَّة، مع إخفاءٍ متعمَّدٍ للمخاطر المحتملة (والمخاطر القائمة التي ظهرت بين الحين والآخر)، ونحن الذين علينا أن ندفع الثمن الآن. كما أخشى أن تتكرَّر هذه المأساة في مكانٍ آخر، إذا لم نسلِّط الضوء على هذا التوجُّه المندفع الذي يتغلغل في نظامنا الاجتماعيّ، ونكشف ما به من عيوب، ونُجرِي بعض التصحيحات الأساسيَّة.

ربَّما يوجد صوابٌ في وجهة النظر التي تقول إنَّ الطاقة النوويَّة ضروريَّةٌ لبلدٍ محدود الموارد مثل اليابان. أنا من حيث المبدأ ضدُّ الطاقة النوويَّة، ولكن إذا كان بالإمكان إدارة المنشآت النوويَّة إدارةً دقيقة، بإشراف جهاتٍ موثوقة، وتحت مراقبةٍ صارمةٍ من مؤسَّسةٍ مستقلَّةٍ متمكِّنة، مع نشر جميع المعلومات الدقيقة للناس، فربَّما يكون هناك مجالٌ للنقاش. أمَّا حين تكون لديك منشآتٌ نوويَّةٌ بإمكانها إحداث أضرارٍ مميتة، ونظامٌ خطيرٌ يمكنه أن يدمِّر دولة (فحادثة تشرنوبل كانت عاملًا من عوامل سقوط الاتِّحاد السوفييتي)، بإدارة شركاتٍ تجاريَّةٍ تُغلِّب الأرقام والفعاليَّة على كلِّ اعتبارٍ آخر، وحين تقود هذا كلُّه وتشرف

عليه بيروقراطيَّةٌ مبنيَّةٌ على الحفظ والتلقين واتِّخاذ القرارات من الأعلى، وتفتقر إلى أيِّ تعاطفٍ مع الإنسانيَّة، ستنشأ بالتأكيد مخاطر كبيرةٌ للغاية. وربَّما تُفضِي عواقب ذلك إلى تلويث الأرض، وتدمير الطبيعة، والإضرار بصحَّة الناس، وتبديد ثقة الأمَّة، وإهلاك البيئة التي يعيش فيها الناس. والحقيقة أنَّ الأمر لا يقف عند احتمال «ربَّما»؛ فهذه الأمور **حدثتْ جميعها بالفعل** في فوكوشيما.

***

لقد ابتعدتُ قليلًا عن الموضوع الرئيس، لكنَّ الفكرة التي أريد إيصالها هي أنَّ التناقضات المتأصِّلة في نظام التعليم الياباني ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالتناقضات القائمة في المجتمع الياباني. أو لعلَّ العكس هو الصحيح. على أيَّة حال، فقد وصلنا إلى مرحلةٍ لم يَعُدْ بوسعنا فيها أن نتغاضى عن هذه التناقضات.

واسمحوا لي أن أعود إلى موضوع المدارس.

في أيَّام دراستي التي امتدَّت من أواخر الخمسينيَّات إلى الستينيَّات، لم يكن التنمُّر وعزوف التلاميذ عن المدرسة ظاهرتَيْن كبيرتَيْن. لا يعني هذا أنَّه لم تكن هناك مشكلاتٌ في المدارس أو المنظومة التعليميَّة (بل كانت هناك مشكلاتٌ كثيرة)، لكنِّي، على المستوى الشخصيِّ على الأقلّ، لم أشهد حالات تنمُّرٍ أو تسرُّبًا من الدراسة. لا أقول إنَّ هذا لم يكن يحدث، لكنَّه لم يكن مشكلةً متفشِّيةً في ذلك الوقت.

أعتقد أنَّ السبب في ذلك هو أنَّ البلاد كانت فقيرةً نسبيًّا بُعيد الحرب، وكان للناس هدفان واضحان يعملون من أجلهما، ألا وهما

التعافي [من الحرب] **والتنمية**. ورغم وجود تناقضاتٍ في المنظومة، إلَّا أنَّ المزاج العامَّ كان مستبشرًا، وكان لهذا التوجُّه تأثيرٌ خفيٌّ على الأطفال. ففي الحياة اليوميَّة، لم يكن للمشكلات النفسيَّة السلبيَّة تأثيرٌ كبيرٌ على حياة الأطفال. كان لدينا شعورٌ جوهريٌّ بالتفاؤل، يضمن أن تختفي المشكلات والتناقضات تدريجيًّا إذا ما تمسَّكنا به. وبالنسبة إليَّ أيضًا، رغم أنِّي لم أكن أحبُّ المدرسة كثيرًا، إلَّا أنَّني اعتبرتُ الدراسة أمرًا من المُسلَّمات، وبذلتُ أقصى جهدي للذهاب إلى المدرسة كلَّ يوم، من دون اعتراضٍ أو تشكيك.

في أيَّامنا هذه أصبح التنمُّر والتسرُّب من الدراسة من المشكلات الاجتماعيَّة الكبرى، ولا يكاد يمرُّ يومٌ من دون أن يُنشَر تقريرٌ إخباريٌّ عن القضيَّة. وهناك عددٌ غير يسيرٍ من الأطفال الذين تعرَّضوا للتنمُّر انتهى بهم الأمر إلى الانتحار. الأمرُ مأسويٌّ للغاية، وقد طُرِحَت آراءٌ كثيرةٌ حول هاتَيْن المشكلتَيْن، ووُضِعَت سياساتٌ كثيرةٌ للتعامل معهما، ولكن لا يبدو أنَّ هناك تحسُّنًا على المدى القريب.

لا يقتصر الأمر على التنمُّر بين الطلَّاب، إذ توجد مشكلاتٌ كبيرةٌ مع المعلِّمين أيضًا. ففي حادثةٍ وقعت قبل فترةٍ طويلةٍ في إحدى المدارس في «كوبي»، سارع معلِّمٌ إلى إغلاق البوَّابة الرئيسة الثقيلة بمجرَّد أن قُرِعَ الجرس، فعَلِقَت تلميذةٌ في البوابة وتُوفِّيت. قال ذلك المعلِّم في دفاعه عن نفسه: «لقد تفشَّى التأخير هذه الأيَّام في مدرستنا، واضطُررنا إلى فعل ذلك». بطبيعة الحال، لا أحد يُشجِّع التأخير، ولكن من الواضح أنَّ هنالك فرقًا كبيرًا بين ضرورة الانضباط المدرسيِّ والحفاظ على حياة شخصٍ ما.

بالنسبة إلى هذا المعلِّم، فقد تحوَّل استشعاره الضيِّق لسياسة عدم التسامح مع التأخير إلى هوس، أفضى إلى اختلال توازنٍ في رؤيته للعالم. والتوازن صفةٌ مهمَّةٌ في المعلِّم. وقد نشرتِ الصحفُ تعليقاتٍ من أولياء الأمور، تقول إنَّه «معلِّمٌ جيِّد، مخلصٌ جدًّا للتعليم». لا بدَّ من وجود خللٍ لدى أيِّ شخصٍ يقول (أو حتى يستطيع أن يقول) جملةً كهذه؛ فماذا عن ألم التلميذة التي سُحِقَت حتى الموت؟

أستطيع أن أتخيَّل المدارس وهي تسحق التلاميذ مجازيًّا، أمَّا سحقهم فعليًّا حتى الموت فهو أمرٌ لا أستطيع استيعابه.

لا حاجة بنا إلى القول إنَّ هذا الوضع المَرَضيَّ في المدارس (وأظنُّ أنَّه يجوز لنا وصفه بذلك) ليس إلَّا إسقاطًا لأمراض النظام الاجتماعيّ. فالمجتمع يمكنه أن يتغلَّب على مشكلات النظام الاجتماعيِّ بالقوَّة المتأصِّلة فيه، شريطة أن يتمتَّع بحيويَّة طبيعيَّة. أمَّا إذا فقد طاقته، وانتشر فيه شعورٌ عامٌّ باليأس، فسوف يظهر هذا بوضوحٍ شديد، ويكون له تأثيرٌ كبيرٌ في المشهد التعليميّ، في المدارس وفي الفصول الدراسيَّة. فالأطفال مثل طيور الكناري في مناجم الفحم؛ هم أكثر من يستشعر الجوَّ الفاسد، وأسرع من يكتشفه.

وكما ذكرتُ آنفًا، ففي طفولتي كان في المجتمع نفسه مجالٌ للنموّ، فكان هناك مجالٌ للخلافات بين الفرد والمنظومة، ولذلك لم تتحوَّل تلك الخلافات إلى مشكلاتٍ اجتماعيَّةٍ كبيرة. وبسبب هذه المرونة الاجتماعيَّة، كان هناك مجالٌ يتَّسع لجميع أنواع التناقضات والإحباطات. أو بعبارةٍ أخرى، يمكن القول إنَّه كان في وسعكَ الانزواء إذا واجهتَ اضطرابًا. أمَّا الآن، وبعد أن انتهت طفرة النموِّ والفقاعة الاقتصاديَّة، فقد

أصبح من الصعب أن تعثر على ملاذٍ كهذا، ولم يَعُد في وسعكَ التفكير في أنَّ كلَّ شيءٍ سيسير على ما يرام بمجرَّد أن تمضي مع التيَّار.

فالمجتمع الذي يفتقر إلى مساحةٍ كافيةٍ للهروب، يُفضي إلى مشكلاتٍ عميقةٍ على الساحة التعليميَّة، ويستلزم حلولًا جديدة، وعلينا أوَّلًا أن ننشئ مكانًا يمكن العثور فيه على تلك الحلول.

فما شكلُ هذا المكان؟

هو مكانٌ تُتَاح فيه حرِّيَّة الحركة، والتفاعل والتفاوض اللطيف بين الفرد والمنظومة الأكبر. أو بعبارةٍ أخرى، نقول إنَّه مكانٌ يمكن فيه لكلِّ شخصٍ أن يمدَّ ذراعَيْه وساقَيْه بحرِّيَّة، ويأخذ نَفَسًا عميقًا. مكانٌ بعيدٌ عن التسلسل الهرميّ، و[متطلَّبات] الفاعليَّة، والتنمُّر. هو ببساطةٍ ملاذٌ موقَّتٌ دافئ، مكانٌ يمكن لأيِّ شخصٍ أن يدخله ويخرج منه بكلِّ حرِّيَّة. هي منطقةٌ وسطى هادئةٌ بين الفرد والجماعة، والأمر متروكٌ للفرد أن يختار الموقع الذي يريده فيها. ويطيب لي أن أسمِّي هذا المكان **مساحةً للتعافي الفرديّ**.

يمكن أن يكون مكانًا صغيرًا في أوَّل الأمر، فلا ضرورة لأن يكون كبيرًا. يمكن أن يكون مكانًا صغيرًا مصنوعًا باليد، تُجرَّب فيه كلُّ الاحتمالات، فإن نجح شيءٌ منها يمكن عندها أن يصبح نموذجًا، أو نقطة انطلاقٍ لتطويرٍ لاحق. يُمكن بعد ذلك توسعة المكان شيئًا فشيئًا. هكذا أرى الأمر. قد تستغرق هذه الطريقة وقتًا، لكنِّي أعتقد أنَّها الطريقة الأصوب والأعقل. ليتنا نشهد ظهورًا عفويًّا لهذه الأماكن في كلِّ مكان.

غير أنَّ هذه الأماكن ينبغي أن تتشكَّل من تلقاء نفسها، فأسوأ ما يمكن أن يحدث هو أن تحاول جهةٌ مثل وزارة التعليم أن تفرضها

على المجتمع. ولأنَّنا ندعو هنا إلى **مساحةٍ للتعافي الفرديّ**، فإنَّه من سوء ترتيب الأولويَّات أن تعمد الدولة إلى حلِّ هذه القضيَّة بمؤسَّساتها، وسوف يفضي هذا إلى مهزلةٍ حقيقيَّة.

***

في حالتي أنا، حين أعود بالذاكرة إلى أيَّام المدرسة، أجد أنَّ أكثر ما يشفع لها عندي هو بعض الأصدقاء المقرَّبين، وقراءة أطنانٍ من الكتب.

فقد التهمتُ شتَّى أنواع الكتب في نهمٍ شديد، وكأنِّي أهيلُ الفحم على فرنٍ مشتعل. كنتُ منشغلًا في كلِّ يوم، أستمتع بكتابٍ تلو الآخر، فأهضمها (وفي كثيرٍ من الحالات **لم أكن** أهضمها جيِّدًا) حتى لم يَعُد لديَّ وقتٌ للتفكير في أيِّ شيءٍ آخر.

أخال أحيانًا أنَّ هذا كان أمرًا مفيدًا لي، فلو أنِّي كنتُ قد نظرتُ أكثر في الأوضاع حولي، وتفكَّرتُ مليًّا فيما بها من تناقضاتٍ وخداعٍ واصطناع، وانغمستُ فورًا في السَّعي إلى أشياءٍ لا يمكنني قبولها، لربَّما انتهى بي الأمر إلى طريقٍ مسدودةٍ أعاني منها.

كما أنَّ القراءة الواسعة ساعدت في **رؤية الأشياء من منظوراتٍ مختلفة**، وأعتقد أنَّ هذا كان مهمًّا للغاية بالنسبة إليَّ في سنِّ المراهقة. فقد خَبِرتُ جميع العواطف التي صوَّرتْها الكتب وكأنَّها عواطفي أنا، وسافرتُ بخيالي عبر الزمان والمكان، ورأيت شتَّى المناظر المذهلة، وسمحتُ للكلمات بشتَّى أنواعها أن تمرَّ عبر جسدي تمامًا. وهكذا صار منظوري للحياة أكثر توليفيَّة، أو بعبارةٍ أخرى يمكنني القول إنَّني لم أكن أنظر إلى العالم من المكان الذي كنتُ واقفًا فيه فقط، بل استطعتُ أن أتراجع إلى الوراء قليلًا وأنظر نظرةً «بانوراميَّةً» أوسع.

فإن كنتَ تنظر دائمًا إلى الأشياء من منظوركَ وحدك، ستجد العالم يتقلَّص. يتيبَّس جسدك، وتثقل خطواتُك، وتعجز عن الحركة. لكنَّكَ إذا استطعتَ أن تنظر إلى مكان وقوفك من منظوراتٍ أخرى (أي إذا استطعتَ أن تستودع وجودك نظامًا آخر)، فسوف يصبح العالم بالنسبة إليكَ عالمًا ثلاثيَّ الأبعاد، وأكثر مرونة. وبرأيي فإنَّ هذه الرشاقة في النظر مهمَّةٌ جدًّا ما دمنا نعيش في هذا العالم، وقد كانت هذه واحدةً من أكبر المكافآت التي وجدتُها في القراءة.

أظنُّ أنَّ حياتي ستكون أكثر وحشةً بكثيرٍ لو لم يكن فيها كتب، أو لم أقرأ كتبًا كثيرة، ففعلُ القراءة كان بالنسبة إليَّ آنذاك في حدِّ ذاته مدرسةً أساسيَّة. كانت مدرسةً مخصَّصة، مبنيَّةً لي أنا وحدي، وتعمل من أجلي أنا وحدي. كانت مدرسةً تعلَّمتُ فيها الكثير من الدروس المهمَّة، ومكانًا لا توجد فيه قواعد أو أنظمةٌ مضجرة، ولا تقييماتٌ عدديَّة، ولا سعيٌ حثيثٌ إلى المراكز الأولى. وبطبيعة الحال، لم يكن فيها تنمُّر. هكذا إذن، وبينما كنتُ جزءًا من منظومةٍ أكبر، استطعتُ أن أوفِّر لنفسي منظومةً شخصيَّةً مختلفة.

هذه بالضبط صورتي الذهنيَّة عن **مساحة التعافي الفرديّ**، وهي ليست مقصورةً على القراءة. حتى الأطفال الذين يواجهون صعوبةً في التكيُّف مع نظام المدرسة، أولئك الذين لا اهتمام لديهم بالدراسة، إن استطاعوا أن يجدوا **مساحتهم المخصَّصة للتعافي الفرديّ**، واستطاعوا اكتشاف شيءٍ في تلك المساحة يلائمهم كي يُطوِّروا إمكانيَّاتهم وفق وتيرتهم، فسوف يصبح بمقدورهم أن يجتازوا **جدار النظام** على نحوٍ طبيعيّ. ولكن كي يحدث ذلك، لا بدَّ من دعمٍ من المجتمع والأسرة، وفهمٍ وتقديرٍ لهذا النوع من التفكير.

كان والداي مدرِّسَيْن للغة اليابانيَّة (وقد تركتْ والدتي التدريس بعد زواجها)، ولم يعترضا قطُّ على قراءتي للكتب. ربَّما لم يكونا راضيَيْن تمامًا عن تحصيلي الدراسيّ، لكنَّهما لم يطلبا منِّي قطُّ أن أتوقَّف عن القراءة طول الوقت كي أدرس للامتحانات. أو لعلَّهما قالا ذلك، لكنِّي لا أذكر، وهذا في حدِّ ذاته مؤشِّرٌ على قِلَّة إلحاحهما على هذا الأمر. وأنا ممتنٌّ لهما على ذلك.

***

أعتذر على التكرار، لكنِّي مضطرٌّ إلى القول مرَّةً أخرى إنَّني لم أكن أحبُّ ذلك «النظام» المسمَّى مدرسة [أو كُلِّيَّة]. لقد حظيتُ ببضعة معلِّمين رائعين، وتعلَّمتُ بعض الأشياء المهمَّة، لكنَّ هذا كلَّه تقريبًا فقد أثره بسبب الملل الذي طغى على معظم الحصص والمحاضرات. كانت مُمِلَّةً جدًا إلى الحدِّ الذي يشلُّ العقل، حتى إنَّني حين أنهيتُ دراستي شعرتُ وكأنِّي قد عشتُ حياةً كاملةً من الضجر. مع ذلك، فهذه هي الحياة، لا تنفكُّ فيها الأشياء المُمِلَّة تتساقط علينا من السماء، أو تتفجَّر من الأرض.

ثمَّة أشخاصٌ يحبُّون المدرسة، ويشعرون بالحزن حين لا يستطيعون الحضور، وأعتقد أنَّ هؤلاء لن يصبحوا روائيِّين. أقول هذا لأنَّ الروائيَّ إنسانٌ لا ينفكُّ يملأ عقله بعالمٍ يخصُّه وحده. فحين كنتُ في المدرسة، لم أكن أركِّز في الحصص، بل أغيب في أحلام يقظةٍ لا تنتهي. لو كنتُ طفلًا من أطفال هذه الأيَّام، لربَّما واجهتُ صعوبةً في التأقلم، ولربَّما أصبحتُ واحدًا من الأطفال الكثيرين الذين يرفضون الذهاب إلى المدرسة. ولكن كما قلتُ سابقًا، ففي أيَّامنا لم يكن

التسرُّب من الدراسة نزعةً واضحة، ولا أظنُّ أنَّه خطر في بالنا أنَّ عدم الذهاب إلى المدرسة كان خيارًا ممكنًا.

للخيال دورٌ كبيرٌ في كلِّ عصر، وفي كلِّ مجتمع.

ومن أضدَّاد هذا الخيال فكرةُ «الفاعليَّة»، تلك التي كانت واحدًا من العوامل التي أخرجت عشرات الآلاف من بيوتهم في فوكوشيما. فالفكرة القائلة إنَّ الطاقة النوويَّة طاقةٌ فعَّالةٌ ومفيدةٌ للمجتمع (والكذبة التي تولَّدت منها، أي خرافة الأمان) هي التي أفضت إلى هذا الوضع المأسويّ، والكارثة التي لا يمكن إصلاحها. من هنا، يحقُّ لنا القول إنَّ هذه هزيمةٌ لخيالنا. لكنَّ الأوان لم يَفُت بعد، وعلينا أن نؤسِّس محورًا من الفكر الحرّ والأفكار الفرديَّة التي يمكن أن تقف في وجه تلك القيم الخطيرة، ذات الرؤية المحدودة. وبعد ذلك، نُعمِّم هذا المحور الأيديولوجيَّ على المجتمع بأكمله.

لا أقول إنِّي أرجو أن يعمل التعليم المدرسيُّ على «إثراء خيال التلاميذ»، فرجائي لا يصل إلى هذا المستوى. في الوضع السليم، الأطفال أنفسهم هم الذين سيُثرون خيالهم، لا المعلِّمون، ولا المرافق التعليميَّة، ولا السياسات التعليميَّة التي تفرضها الدولة أو الحكومة المحلِّية، فليس للأطفال جميعهم خيالٌ ثريّ. ثمَّة أطفالٌ سريعون في الجري، وآخرون ليسوا كذلك. وهناك أطفالٌ لديهم خيالٌ ثريّ، وآخرون ليسوا من النوع الذي قد يُطلَق عليه «إبداعيّ» (رغم أنَّهم بلا شكٍّ يُبدون مهاراتٍ رائعةً في مجالاتٍ أخرى). وهذا أمرٌ متوقَّع. هكذا هي المجتمعات. لكنَّنا لو جعلنا «إثراء خيال الأطفال» هدفًا محدَّدًا، فسوف تسوء الأمور مرَّةً أخرى.

ما أرجوه من المدارس بكلِّ بساطةٍ هو ألَّا تقمع خيال التلاميذ الإبداعيِّين بطبيعتهم، وهذا يكفي. أريد منهم أن يوفِّروا البيئة التي تنتعشُ فيها فرديَّة الأشخاص. إن فعلنا هذا، ستصبح المدارس أكثر حرِّيَّةً وثراء، وفي الوقت نفسه يصبح المجتمع أكثر حرِّيَّةً وثراء.

تلك أفكاري، بوصفي روائيًّا من الروائيِّين، ولا أظنُّها ستُغيِّر شيئًا.

أيُّ شخصيَّاتِ ينبغي لي أن أُضِيفها؟

كثيرًا ما يسألني الناس إن كانت شخصيَّات رواياتي مبنيَّةً على أشخاصٍ حقيقيِّين. الجواب عمومًا هو **لا**، لكنَّه **نعم** في بعض الأحيان. فقد كتبتُ رواياتٍ كثيرة، لكنِّي لم أبتكر شخصيَّةً من وحي شخصٍ حقيقيٍّ عن سبق إصرار، إلَّا في روايتَيْن أو ثلاث. انتابني في هذه الحالات شيءٌ من التوتُّر، خشية أن يكتشف أحدهم أنَّ الشخصيَّة مرسومةٌ من وحي شخصٍ ما، لا سيَّما إن اكتشف أنَّه هو نفسه الذي بُنِيَت عليه الشخصيَّة (وفي جميع الحالات كانت شخصيَّاتٍ ثانويَّةً في الرواية). لحُسن الحظِّ لم يُشِر أحدٌ إلى ذلك قطّ، ولا مرَّةً واحدة. صحيحٌ أنِّي قد أصمِّم الشخصيَّة على قالب شخصٍ حقيقيّ، لكنَّني دائمًا ما أعيد تركيبها بعنايةٍ كي لا يتعرَّف الناس على أصلها، ولا حتى الشخص نفسه.

وما يحدث أكثر من ذلك هو ادِّعاء الناس بأنَّ الشخصيَّات التي لم أستوحِها من أحد (أي تلك المُتخيَّلة التي اخترعتُها تمامًا) مبنيَّةٌ

على مثال أشخاصٍ حقيقيِّين. وفي بعض الحالات يظهر من يُقسِم إنَّ الشخصيَّة الفلانيَّة مبنيَّةٌ على شخصه. وحدث ذات مرَّةٍ لـ[الأديب الإنجليزيِّ] سومرست موم أن قاضاه شخصٌ لم يكن قد رآه أو سمع به من قبل، زاعمًا أنَّ روايةً من روايات موم مبنيَّةٌ على حياته. في تلك الرواية، صوَّر موم الشخصيَّات تصويرًا واقعيًّا حيًّا، بل بذيئًا في بعض الحالات (أو ساخرًا إن شئنا التلطيف)، ما زاد من استياء ذلك الشخص، إذ شعر وهو يقرأ تصوير موم الماهر للشخصيَّات بأنَّ الكاتب كان ينتقده هو ويستخفُّ به.

في معظم الحالات، تظهر الشخصيَّات في رواياتي ظهورًا عفويًّا مع انسياب الحكاية. وفيما عدا حالاتٍ قليلةٍ نادرة، لم أقرِّر مسبقًا قطُّ أنَّني سأستخدم نوعًا معيَّنًا من الشخصيَّات. فأثناء الكتابة يتشكَّل ما يشبه المدار الذي يُفضِي إلى ظهور شخصيَّاتٍ بعينها، فأضيف تفصيلًا تلو الآخر وفق ما أراه مناسبًا، كما تنجذب خُردة الحديد إلى قطعة مغناطيسٍ تمامًا. بهذه الطريقة تتجلَّى صورةٌ عامَّةٌ للشخصيَّة. بعد ذلك، كثيرًا ما يخطر في بالي أنَّ هناك تشابهًا معيَّنًا في بعض التفاصيل مع شخصٍ حقيقيّ، لكنِّي لا أنطلق أبدًا من التفكير بأنَّني سوف أستخدم ملمحًا من شخصٍ حقيقيٍّ كي أصنع شخصيَّة، فمعظم العمليَّة يحدث تلقائيًا. بعبارةٍ أخرى، أعتقد أنَّ ما يحدث هو أنَّني أستعيد أثناء صنع الشخصيَّة، من دون وعي، معلوماتٍ وشظايا عديدةً من خزائن دماغي، ثم أنسجها.

لديَّ اسمٌ خاصٌّ أطلقه على هذه العمليَّة التلقائيَّة، ألا وهو: الأقزام التلقائيُّون. كنتُ طيلة حياتي تقريبًا أقود سيَّارات الناقل اليدويّ، وحين قدتُ سيَّارةً ذات ناقلٍ أوتوماتيكيّ، انتابني شعورٌ **بأنَّ هناك أقزامًا تعيش بالتأكيد في علبة النقل (gearbox)، وكلُّ واحدٍ منها مسؤولٌ عن**

غيارٍ من الغيارات. كنتُ أخشى بعض الشيء من أنَّ تلك الأقزام سوف تقرِّر ذات يومٍ أنَّها اكتفت من هذه السُّخرة، وتُضرِب عن العمل، فتتوقَّف سيَّارتي فجأةً في منتصف الطريق السريعة.

أعلم أنَّكم قد تضحكون عليَّ حين أقول هذا، لكنِّي حين أصنع الشخصيَّات، يبدو لي وكأنَّ الأقزام التلقائيَّة التي تعيش في لاوعيي تستطيع، بطريقةٍ أو بأخرى، أن تعمل باجتهادٍ كبير، وكلُّ ما أفعله أنا هو أن أنسخ كلَّ هذا نسخًا دقيقًا. ما أكتبه ليس مرتَّبًا جدًّا بحيث يكون روايةً جاهزةً بطبيعة الحال، ولذلك أراجعه عدَّة مرَّات، وأغيِّر شكله، وإعادة الكتابة هذه تكون أكثر وعيًا ومنطقيَّة. أمَّا صنع النموذج الأوَّليِّ فهو عمليَّة غريزيَّة لاواعية، ولا خيار لي في ذلك، فعلًا. فإن لم أعمل بهذه الطريقة، أصبحت شخصيَّاتي ميتة، غير طبيعيَّة. لهذا السبب أترك كلَّ شيءٍ في المرحلة الأولى لهذه الأقزام التلقائيَّة.

***

في كلِّ الأحوال، ينبغي للكاتب أن يعرف أناسًا كثيرين كي يستطيع أن يكتب عن الناس، مثلما ينبغي له أن يقرأ كتبًا كثيرةً كي يستطيع أن يكتب الروايات.

وحين أقول «يعرف»، فأنا لا أقصد أن يستوعبهم، ولا يبلغ الأمر بي إلى المطالبة بأن يفهمهم تمام الفهم. كلُّ ما تحتاج إليه هو النظر إلى مظهر الشخص، ومراقبة حديثه وتصرُّفاته وسماته الخاصَّة. من المهمِّ أن تتأمَّل الناس من دون أن تختار أيَّهم يستحقُّ التأمُّل (قدر الإمكان)، سواء كنت تحبُّهم، أو كانوا لا يروقونك، أو كنت تبغضهم بكلِّ صراحة. ما أقصده هو أنَّك إذا وضعتَ في رواياتك الأشخاص الذين تحبُّهم

فقط، أو من يلفتون نظرك، أو من تفهمهم بسهولة، فسوف تفتقر رواياتك في نهاية الأمر إلى شيءٍ من الشمول. الناس أنواعٌ كثيرة، يختلفون أيَّما اختلافٍ في تصرُّفاتهم، وهذا الاختلاف هو الذي يُحرِّك الأشياء ويدفع بالحكاية إلى الأمام. وهكذا، لا يجدر بكَ أن تشيح ببصركَ حين لا تستسيغ شخصًا ما، بل عليكَ أن تسأل نفسك: «ما الذي لا يروقني فيه؟»، و«لماذا لا يروقني ذلك؟». تلك هي النقاط الرئيسة التي ينبغي أخذها في الاعتبار.

قبل فترةٍ طويلة (أظنُّ أنّي كنتُ في منتصف الثلاثينيَّات)، قال لي شخصٌ ما: «لا يوجد أشخاصٌ سيِّئون أبدًا في رواياتك» (وعرفتُ لاحقًا أنَّ والد [الروائيِّ الأميركيِّ] كرت ڤونيغت قال له هذا الشيء نفسه قُبيل رحيله [أي الأبّ]). تفهَّمتُ ذلك، وظللتُ أحاول أن أضيف شخصيَّاتٍ سلبيَّةً أكثر إلى رواياتي، لكنَّ الأمور لم تَسِر على النحو الذي أردته. في ذلك الوقت، كنتُ أُفضِّل أن أصنع عالمًا خاصًّا (منسجمًا)، على أن أنتج كتبًا تعتمد على السرد والحكاية اعتمادًا كبيرًا. كنتُ مدفوعًا إلى أن أصنع من عالمي الصغير المرتَّب ملاذًا من فظاعات العالم الكبير من حولي.

لكنّي بعد أن مرَّ الزمن ونضجتُ (إنسانًا وكاتبًا)، صرتُ قادرًا شيئًا فشيئًا على أن أضيف شخصيَّاتٍ سلبيَّةً أكثر في القصص التي أكتبها، شخصيَّاتٍ تُقدِّم عنصرًا من التنافر. واستطعتُ أن أفعل هذا أوَّلًا لأنَّ العالم الروائيَّ الذي صنعتُه اتَّخذ شكلًا أوضح، وصار يعمل على نحوٍ جيِّد. ولذلك، كان مشروعي في الخطوة التالية هو أن أجعل هذا العالم أوسع، وأعمق، وأكثر ديناميكيَّةً ممَّا سبق. ما يعني إضافة تنوُّعٍ أكبر إلى شخصيَّاتي، والتوسُّع في نطاق تصرُّفاتها. لقد شعرتُ فعلًا بالحاجة إلى فعل ذلك.

علاوةً على ذلك، فقد خبرتُ أشياءً كثيرةً في حياتي، إذ أصبحتُ في سنِّ الثلاثين كاتبًا محترفًا له حضورٌ في المشهد العامّ، واضطُرِرتُ إلى تحمُّل ضغوطٍ كبيرة، سواء رضيتُ بذلك أم لا. في العادة لا أنجذب إلى الأضواء، لكنّي أُجبِرتُ في بعض الأحيان أن أكون هناك تحت الأضواء (على مضض). اضطُررتُ أحيانًا إلى فعل أشياءٍ لم أكن أريد أن أفعلها، أو أُصِبتُ بخيبة أملٍ كبيرةٍ حين تحدَّث عنّي بالسوء من كان بالأمس قريبًا منّي. قد يثني عليَّ بعض الناس بكلامٍ لا يؤمنون به فعلًا، في حين يمطرني آخرون بسخرية (هي في رأيي عقيمة)، وثمَّة آخرون شنَّعوا بي بأنصاف الحقائق. كما مررتُ بتجارب أخرى لا يمكنني أن أصفها إلَّا بأنَّها غريبةٌ عجيبة.

وكلَّما مررتُ بتجربةٍ من هذه التجارب السيِّئة، حاولتُ أن أتأمَّل بعنايةٍ كيف بدا أولئك الناس، وكيف تحدَّثوا، وكيف تصرَّفوا. قلتُ في نفسي إن كنتُ مضطرًّا إلى خوض هذا، فعليَّ أن أحصل على شيءٍ مفيدٍ منه على الأقلّ (لنقل: أن أستردَّ ما أنفقتُه). لا شكَّ في أنَّ تلك التجارب آلمتْني، بل سبَّبت لي اكتئابًا في بعض الأحيان، لكنَّني الآن أشعر بأنَّها أثرتني كثيرًا على مستوى الكتابة. بطبيعة الحال، كانت لديَّ تجارب رائعةٌ ممتعةٌ أيضًا، لكنّي لا أعرف لماذا لا أذكر الآن إلا التجارب السلبيَّة. يبدو أنَّ الذكريات غير السعيدة هي التي تبقى وحدها، رغم أنّي لا أريدها. ربَّما لا يزال هناك ما ينبغي لي أن أتعلَّمه منها.

حين أفكِّر في الأمر، أُدرِك أنَّ أكثر الروايات التي أستمتع بها هي التي تحتوي على كثيرٍ من الشخصيَّات الهامشيَّة المذهلة. والرواية التي تقفز إلى ذهني مباشرةً هي رواية «**الشياطين**» لدوستويفسكي. إن كنتم قرأتموها، فسوف تعرفون ما أقصد؛ فالرواية زاخرةٌ بشخصيَّاتٍ هامشيَّةٍ

غريبة. صحيح أنَّها روايةٌ طويلة، لكنِّي أظلُّ مستمتعًا ومنتبهًا فيها إلى النهاية، إذ تظلُّ الشخصيات الغريبة النابضة بالحياة تظهر واحدةً بعد الأخرى، من ذلك النوع الذي يجعلك تتساءل: «لماذا قدَّم الكاتب هذه النوعيَّة من الناس؟». لا بدَّ أنَّه كانت لدوستويفسكي خزانةٌ ذهنيَّةٌ ضخمةٌ يستند إليها.

تحتوي روايات الأديب الياباني ناتسُمي سوسِكي على شتَّى أنواع الشخصيَّات الجذَّابة النابضة بالحياة. حتى الشخصيَّات التي يكون ظهورها قصيرًا في الرواية تجدها شخصيَّاتٍ فريدة، صوَّرها الكاتب تصويرًا واضحًا قويًّا. قد تقرأ جملةً يقولونها، أو تعبيرًا، أو تصرُّفًا معيَّنًا، لكنَّه يبقى في عقلك فترةً طويلة. ما يُثِير إعجابي في روايات سوسِكي هو أنَّه لا تكاد توجد أيَّة شخصيَّةٍ مُرتجَلة، بمعنى أن تظهر في الرواية لا لشيءٍ إلَّا لأنَّ الكاتب احتاج إلى وجود شخصيَّةٍ كهذه في ذلك المقام. تلك رواياتٌ لم يصنعها العقل، بل جاءت من تراكم الخبرة والمشاعر. لقد أدَّى سوسِكي واجبه تمامًا في كلِّ سطرٍ من سطور الرواية، بحيث تشعر براحة بالٍ وأنتَ تقرأها.

من أكثر الأشياء التي أستمتع بها في كتابة الرواية هو ذلك الإحساس بأنّي **أستطيع أن أكون أيَّ شخصٍ أريد**.

بدأتُ بكتابة رواياتٍ بضمير المتكلِّم «**بوكو**»، وظللتُ على هذا النهج مستمرًّا حوالى عشرين سنة. كنتُ أكتب قصصًا قصيرةً بضمير الغائب بين فترةٍ وأخرى، لكنَّ رواياتي كانت دائمًا بضمير المتكلِّم. تلك الـ«أنا» لم تكن تعني هاروكي موراكامي بطبيعة الحال (مثلما أنَّ فِلِب مارلو ليس ريمند تشاندلر)، كما أنَّ صورة البطل المتكلِّم كانت تتغيَّر

من روايةٍ إلى أخرى، لكنّي حين واصلتُ الكتابة بضمير المتكلّم، صار من المحتوم أن يتشوَّش ذلك الخطُّ الذي يفصل بيني أنا في الواقع وبين البطل في رواياتي، وهذا التشوُّش ينطبق على الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء.

لم تكن هذه مشكلةً في بادئ الأمر، ذلك أنَّ هدفي الأصليَّ كان صنع العالم الروائيّ وتوسعته باستخدام نسخةٍ تخييليَّة من «أنا»، لكنّي بمرور الوقت شعرتُ بأنّي أحتاج إلى أكثر من ذلك. فقد بدا الاكتفاء بضمير المتكلّم وكأنّه يحدُّني ويخنقني، لا سيَّما حين صارت رواياتي أطول. في رواية «**أرض العجائب القاسية ونهاية العالم**»، استخدمتُ شكلَيْن من الـ«أنا» (فكنتُ أستخدم الضمير «**بوكو**» في فصل، والضمير «**واتاكُشي**» في الفصل الذي يليه)، في محاولةٍ منّي للفكاك من الحدود الوظيفيَّة التي يفرضها ضمير المتكلّم.

كانت رواية «**يوميَّات طائر الزنبرك**» آخر روايةٍ كتبتُها بضمير المتكلّم وحده[1]. غير أنَّ الرواية، إن كانت طويلةً مثل هذه الرواية، لا تكفيك فيها وجهةُ نظرٍ يعبِّر عنها ضمير متكلّمٍ واحد، لذلك استخدمتُ عدَّة أدواتٍ روائيَّةٍ أخرى، مثل قصص الآخرين، والرسائل الطويلة، وغيرها. لقد وظَّفتُ تقنيَّاتٍ سرديَّةً كثيرةً كي أهرب من الحدود البنيويَّة لسرد ضمير المتكلِّم. رغم هذا، فقد شعرتُ بأنّي لا أستطيع أن آخذ الأمر إلى مدى أبعد، ولذلك عمدتُ في روايتي التالية، «**كافكا على الشاطئ**»، إلى أن أكتب نصفها بضمير الغائب. فكتبتُ الفصول التي

---

(1) نشر هاروكي موراكامي بعد ذلك روايةً أخرى مكتوبةً بضمير المتكلّم، هي «**مقتل الكومنداتور**»، التي صدرت عام 2017. ظهرت الترجمة الإنكليزيَّة عام 2018، [والعربيَّة عام 2020] (محرِّر الترجمة الإنكليزيَّة).

تتناول الصبيَّ كافكا بضمير المتكلِّم المعتاد، في حين كتبتُ الفصول الباقية بضمير الغائب. لك أن تسمِّيها تسوية، لكنَّ تقديم صوت الغائب في نصف الرواية في حدِّ ذاته كان فتحًا كبيرًا في عالمي الروائيّ. على الأقلّ، فقد شعرتُ وأنا أكتب الرواية بأنّي أكثر حرِّيَّة (على مستوى التقنيَّة) ممَّا كنتُ عليه وأنا أكتب «**يوميَّات طائر الزنبرك**».

أمَّا مجموعة «**طوكيو كيتانشو**»، ورواية «**ما بعد الظلام**» (اللتَيْن جاءتا بعد ذلك، فقد كتبتُهما بضمير الغائب وحده، وكأنّي كنتُ أريد أن أتأكَّد من أنَّني سأُبلي بلاءً حسنًا في توظيف هذا الصوت السرديِّ في هذَيْن الشكلَيْن (القصَّة القصيرة والرواية متوسِّطة الحجم). الأمر أشبه بمن يشتري سيَّارةً رياضيَّةً جديدة، فيأخذها فورًا في جولةٍ على طريقٍ جبليَّةٍ لاختبار إمكانيَّاتها. وهكذا، فقد استغرق الأمر منِّي ما يقرب من عشرين سنة (منذ أن أطلقتُ روايتي الأولى) كي أودِّع ضمير المتكلِّم، وأبدأ الكتابة بضمير الغائب وحده. فترةٌ زمنيَّةٌ طويلة.

فلماذا تطلَّب الأمر هذا الوقت كلَّه كي أغيِّر الصوت الذي أكتب به؟ أنا نفسي لا أعرف السبب بالضبط. لعلَّ جسدي ونفسي اعتادا كتابة الرواية بضمير المتكلِّم، ثم احتاجا إلى وقتٍ كي يغيِّرا ذلك الأسلوب. وبرأيي لم يكن الأمر مجرَّد تغييرٍ عن السرد بضمير المتكلِّم، بل أقرب إلى التحوُّل الجوهريِّ في وجهة نظري ككاتب.

***

أنا من الناس الذين يحتاجون إلى وقتٍ كي يغيِّروا طرائقهم. فمثلًا، ظللتُ فترةً طويلةً لا أستطيع أن أمنح أسماءً لشخصيَّاتي. كانت الألقاب مقبولةً بالنسبة إليّ (مثل «فأر» أو «جيه»)، لأنَّه لم يكن في

وسعي أن أمنحها أسماءً حقيقيَّة. لماذا؟ لا أعرف الجواب. كلُّ ما يمكنني قوله هو أنَّني كنتُ أشعر بالحَرَج من تسمية الناس. كنتُ أشعر بأنِّي أقوم بفعلٍ مصطنعٍ حين أمنح الآخرين أسماء (حتى إن كانوا مجرَّد شخصيَّاتٍ اخترعتُها). لعلِّي في البداية كنتُ أشعر بالحَرَج أيضًا من كتابة الروايات نفسها، فقد بدا لي الأمر وكأنِّي أعرض قلبي عاريًا أمام الجميع.

تمكَّنتُ أخيرًا من تسمية شخصيَّاتي، بدءًا من رواية «**الغابة النروجيَّة**» (1987). فحتى ذلك الوقت (أي لمدَّة ثماني سنوات)، كنتُ أستخدم شخصيَّاتٍ بلا أسماء، وأكتب بضمير المتكلِّم. من يفكِّر في الأمر يرى أنَّني فرضتُ على نفسي دوَّامةً وحدودًا، لكنَّ الأمر لم يكن يزعجني كثيرًا في ذلك الوقت. كنتُ أقول في نفسي: «هكذا الأمر، وكفى».

ولكن حين ازدادت رواياتي طولًا وتعقيدًا، بدأتُ أشعر بأنَّه من غير الملائم ألَّا تكون للشخصيَّات أسماء. فقد يطرأ تشوُّشٌ كبيرٌ حين تكثُر الشخصيَّات التي ليست لها أسماء. لذلك أذعنتُ للأمر واتَّخذت القرار حين كنت أكتب «**الغابة النروجيَّة**» بأن **أسمِّي** الشخصيَّات. لا أقول إنَّ الأمر كان سهلًا، لكنِّي أغمضتُ عينيّ، واستجمعتُ قواي، وبعد ذلك لم يعد من الصعب جدًّا أن أسمِّي شخصيَّاتي. وها أنا اليوم أستحضر الأسماء بسهولة، بل إنَّني وضعتُ اسم شخصيَّةٍ في عنوان روايةٍ من رواياتي، وهي رواية «**تسوكورو تازاكي عديم اللون وسنوات حجِّه**». وفي رواية «**1Q84**»، لم تبدأ الحكايةُ في الانطلاق فعلًا إلَّا حين أتيتُ باسم «أومامه» للبطلة. وبهذا المعنى إذن أصبحت الأسماء عنصرًا مهمًّا في رواياتي.

وهكذا، صرتُ في كلِّ مرَّةٍ أكتب فيها روايةً جديدةً أقول في نفسي: «حسنٌ، هذا ما سأحاول أن أنجزه هذه المرَّة»، وأضع لنفسي أهدافًا ملموسة، غالبًا ما تكون أهدافًا فنِّيَّةً مرئيَّة. أستمتع بالكتابة هكذا؛ فحين أجتاز عقبةً وأحقِّق شيئًا جديدًا أو مختلفًا، ينتابني شعورٌ حقيقيٌّ بأنِّي قد كبرتُ ككاتب (ولو قليلًا). الأمر أشبه بصعود سُلَّم، خطوةً خطوة. المذهل حقًّا في مهنة الروائيِّ أنَّ هذا النوع من النموِّ والإبداع يبقى ممكنًا، حتى في الخمسينيَّات والستِّينيَّات من العمر. فلا يوجد سقفٌ عمريٌّ لذلك، بعكس ما يوجد عند الرياضيِّين مثلًا.

***

لقد ازدادت إمكانيَّات رواياتي حين استخدمتُ ضمير الغائب، وزدتُ عدد الشخصيَّات، ومنحتُها أسماء. أي أنَّني، بعبارةٍ أخرى، أصبحتُ قادرًا أن أكتب عن أنواع البشر وظلال شخصيَّاتهم بشتَّى اَرائهم ورؤاهم، وأن أصوِّر ما بينها من تشابكٍ هائل. والأروع من ذلك كلِّه هو أنَّني أستطيع **أن أصبح تقريبًا أيَّ شخصٍ أريد**. كان ينتابني هذا الشعور وأنا أكتب بضمير المتكلِّم أيضًا، لكنَّ الخيارات صارت أكثر بكثيرٍ مع ضمير الغائب.

حين أكتب بضمير المتكلِّم، غالبًا ما أعتبر أنَّ البطل (أو السارد) هو أنا، بالمعنى الواسع للعبارة. صحيحٌ أنَّ هذا ليس **أنا في الواقع**، لكنَّه قد يكون كذلك إن غيَّرنا الوضع والظروف. فعبر التشعُّب أستطيع أن أقسِّم نفسي، وحين أقسِّم نفسي على هذا النحو وألقي بها في السرد، أستطيع التثبُّت من هُويَّتي، وتحديد نقطة التماسّ بيني وبين الآخرين، أو بيني وبين العالم. كانت هذه الطريقة مناسبةً لي في أوَّل الأمر، بل إنَّ معظم الروايات التي أحببتُها كانت مكتوبةً بضمير المتكلِّم.

فرواية «**غاتسبي العظيم**» مثلًا مكتوبةٌ بضمير المتكلِّم. بطل الرواية هو جيه غاتسبي، لكنَّ السارد هو دائمًا الشابُّ نِك كاراوي. ومن خلال هذا التفاعل الدقيق بين السارد المتكلِّم (نِك) وغاتسبي، وعبر التطوُّرات المثيرة في القصَّة، كان فتزجيرالد في واقع الأمر يسرد حقيقة نفسه. ووجهة النظر [السرديَّة] هذه تمنح الحكاية عُمقًا.

مع ذلك، فإنَّ سرد القصَّة من وجهة نظر نِك يعني أن تعاني الرواية من قصورٍ معيَّنٍ في واقعيَّتها، إذ يصعب على القصَّة أن تعكس الأشياء التي تحدث بعيدًا عن المكان الذي يستطيع نِك أن يلاحظها فيه. وقد وظَّف فتزجيرالد طرائق كثيرة، وحشد كلَّ التقنيَّات الروائيَّة المتوفِّرة كي يتغلَّب بمهارةٍ على ذلك القصور. وهذا مدهشٌ في حدِّ ذاته، لكنَّ هذه الأدوات التقنيَّة نفسها لها قصورها. جديرٌ بالذكر أنَّ فتزجيرالد لم يكتب روايةً أخرى تشبه **غاتسبي العظيم** في بنيتها.

ولنا في رواية «**الحارس في حقل الشوفان**»، لجي دي سالنجر، مثالٌ آخر، فهي روايةٌ مدهشةٌ مكتوبةٌ ببراعةٍ بضمير المتكلِّم، غير أنَّ كاتبها لم يكتب روايةً أخرى بالأسلوب نفسه بعد ذلك. وإن جاز لي التخمين، فإنِّي أعتقد أنَّ الكاتبَيْن خشيا أن تقودهما قيود تلك البنية [السرديَّة] إلى كتابة الرواية نفسها في نهاية المطاف. وبرأيي، ربَّما كان القرار الذي اتَّخذاه هو القرار السليم.

في السلاسل الروائيَّة (مثل روايات «مارلو» لريمند تشاندلر)، يُمكن استغلال ذلك «الضِيق» لإضفاء شكلٍ محبَّذٍ من القدرة على التوقُّع (وربَّما نجد لمحةً من ذلك في قصص «رات» التي كتبتُها في بداياتي). أمَّا في الروايات الفرديَّة، فكثيرًا ما يصبح ذلك الجدار

التقييديُّ الذي يُضفيه ضمير المتكلِّم خانقًا بالنسبة إلى الكاتب. لهذا السبب تحديدًا حاولتُ أن أُعِيد ترتيب السرد (من زوايا عديدة) كي أشقَّ لنفسي أرضًا جديدة، لكنِّي أدركتُ في «**يوميَّات طائر الزنبرك**» أنِّي قد وصلتُ إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ لاستخدامات ضمير المتكلِّم.

في رواية «**كافكا على الشاطئ**»، استخدمتُ ضمير الغائب في نصف القصَّة، فوجدتُ راحةً حقيقيَّةً في كتابة القصَّة الموازية لقصَّة كافكا، أي قصَّة الشيخ ناكاتا وسائق الشاحنة الشابِّ الفظِّ هوشينو. كنتُ في هذا الجزء أُقسِّم نفسي لكي أستطيع إسقاطها على الآخرين. هكذا استطعتُ على وجه التحديد أن **أعهد إلى الآخرين بنفسي المُقسَّمة**. ونتيجةً لذلك، ازدادت التركيبات المحتملة في السرد، فكان ينقسم ويتوسَّع على نحوٍ معقَّد، في كلِّ الاتِّجاهات.

قد يقول البعض: «إن كان الأمر هكذا، فكان ينبغي لكَ أن تتحوَّل إلى ضمير الغائب قبل فترةٍ طويلة، لكنتَ تطوَّرتَ على نحوٍ أسرع بكثير». لكنَّ الحقيقة هي أنَّه لم يكن في وسعي تدبُّر الأمور بهذه البساطة. الأمر وما فيه أنَّني لستُ من النوع الذي يتكيَّف بسهولة، وتغيير وجهة نظري الروائيَّة تتضمَّن إحداث تغييرٍ بنيويٍّ كبيرٍ في رواياتي. ولكي أنجح في هذا التحوُّل، كان لا بدَّ من أن أتحصَّل على بعض التقنيَّات الروائيَّة القويَّة، بالإضافة إلى الطاقة الجسديَّة. ولهذا السبب مضيتُ في الأمر تدريجيًّا، أراقب كيف تجري الأمور، وأُحدِثُ التغيير على مراحل. فحين يتعلَّق الأمر بجسدي، كان عليَّ أن أغيِّر هيكلي وعضلاتي ببطء، كي تلائم ما أصبو إليه من التمارين الرياضيَّة. ومن نافل القول إنَّ إعادة تشكيل الجسد تستغرق وقتًا وجهدًا.

***

على أيَّة حال، بحلول الألفيَّة الجديدة كنتُ قد أتقنتُ أداةً جديدة، ألا وهي السرد بضمير الغائب، وتمكَّنتُ من الدخول إلى أرضٍ مجهولةٍ في رواياتي. لقد شعرتُ بالتحرُّر، وكأنَّ جدارًا كان منتصبًا هناك قد اختفى.

غنيٌّ عن القول إنَّ الشخصيَّات عنصرٌ حاسمٌ في رواياتي. وعلى الروائيِّ أن يُدخِل في رواياته شخصيَّاتٍ ذات حسٍّ واقعيّ، لكنَّها في الوقت نفسه شخصيَّاتٌ لافتة، تتحدَّث وتتصرَّف على نحوٍ غير متوقَّعٍ بعض الشيء، كما عليه أن يجعلها جزءًا مركزيًّا (أو شبه مركزيٍّ) من روايته. فالرواية التي تكون شخصيَّاتها سهلة التوقُّع، بحيث لا تقول ولا تفعل إلَّا ما هو متوقَّعٌ منها، لا تجذب قرَّاءً كثيرين. بطبيعة الحال، هناك من يقول إنَّ الروايات التي فيها شخصيَّاتٌ عاديَّة، تفعل أشياء عاديَّة، هي الشخصيَّات الرائعة حقًّا. أمَّا أنا فلا تلفت انتباهي هذه النوعيَّة من الكتب (وهذا في نهاية المطاف تفضيلٌ شخصيّ).

وبعيدًا عن كون الشخصيَّات واقعيةً ولافتةً وغير متوقَّعةٍ إلى حدٍّ ما، أعتقد أنَّ الأهمَّ هو حجم الدور الذي تؤدِّيه تلك الشخصيَّات في تقدُّم الحكاية. الكاتب هو الذي يصنع الشخصيَّات طبعًا، لكنَّ الشخصيَّات الحيَّة (بالمعنى الحقيقيّ) تتحرَّر في نهاية المطاف من سيطرة الكاتب، وتبدأ في التصرُّف باستقلاليَّة. لستُ وحدي الذي ينتابه هذه الشعور، فكثيرٌ من كُتَّاب السرد يُقِرُّون بذلك. بل إنَّ كتابة الرواية تغدو عمليَّةً شاقَّةً ومؤلمةً ومتكلِّفةً إن لم تحدث هذه الظاهرة. فحين تكون الرواية في المسار الصحيح، تتَّخذ الشخصيَّات حياةً مستقلَّة، فيما تتقدَّم الحكاية من تلقاء نفسها، وتظهر حالةٌ سعيدةٌ جدًا يكتب فيها الروائيُّ في نهاية المطاف ما يراه يحدث أمامه. بل إنَّ الشخصيَّات في بعض الحالات تأخذ الروائيَّ من يده، وتقوده إلى وجهةٍ غير متوقَّعة.

سأقتبس مثالًا من روايةٍ حديثةٍ من رواياتي، هي «**تسوكورو تازاكي عديم اللون وسنوات حجِّه**»، إذ توجد فيها شخصيَّةٌ نسائيَّةٌ جذَّابةٌ تُدعى سارا كيموتو. في الحقيقة، كنتُ قد بدأتُ الكتابة وأنا أنوي أن تكون قصَّةً قصيرة، فقد توقَّعتُ أن تكتمل في حوالى ستِّين صفحةً من الأوراق اليابانيَّة.

تدور أحداث الرواية حول الشخصيَّة الرئيسة تسوكورو تازاكي، الذي كان لديه أربعة أصدقاءٍ مقرَّبين من المرحلة الثانويَّة في «ناغويا»، لكنَّهم أقصوه فجأةً من مجموعتهم، وقالوا له إنَّهم لا يريدون رؤيته أو الحديث معه مرَّةً أخرى. لم يُقدِّموا سببًا لذلك، وهو بدوره لم يجرؤ على السؤال. يذهب تازاكي للدراسة الجامعيَّة في طوكيو، ثم يحصل على وظيفةٍ في شركة سككٍ حديديَّة، ويبلغ من العمر ستَّةً وثلاثين عامًا. غير أنَّ هجر أصدقائه المقرَّبين فجأةً هكذا خلَّف في نفسه جرحًا عميقًا. مع ذلك، يخفي آلامه ويعيش حياةً هادئة، إذ يسير عمله على ما يرام، وينسجم جيِّدًا مع من حوله، ويقيم علاقاتٍ نسائيَّةً طول تلك الفترة، لكنَّه لا يملك ارتباطًا عاطفيًّا عميقًا بأيِّ أحد. في هذه المرحلة من حياته يلتقي سارا، التي تكبره بعامَيْن، ويواعدها.

وفي نزوةٍ عابرة، يخبرها عن أصدقائه الأربعة الذين صدُّوه فجأة، فتتفكَّر في الأمر، ثم تحثُّه على العودة إلى «ناغويا» واكتشاف السبب الذي أدَّى إلى تلك القطيعة قبل ثمانية عشر عامًا. تقول له: «لا لكي ترى ما تريد رؤيته، بل ما ينبغي لكَ أن تراه».

والحقيقةُ هي أنَّ فكرة عودة تسوكورو لرؤية أصدقائه الأربعة لم تخطر ببالي على الإطلاق، إلى أن قالت له سارا تلك الجملة. كنت

أخطِّط لأن أكتب قصَّةً قصيرةً يعيش فيها تسوكورو حياةً هادئةً غامضة، من دون أن يعرف أبدًا ما الذي دفع أصدقاءه إلى صدِّه. ولكن ما إن قالت سارا تلك الجملة (وقد كتبتُ فقط ما قالته له)، حتى توجَّب عليَّ أن أُعِيد تسوكورو إلى «ناغويا»، ثم أسافر به بعيدًا إلى فنلندا. كما توجَّب عليَّ أن أستكشف شخصيَّات الأصدقاء الأربعة مرَّةً أخرى، كي أوضِّح طبيعة كلٍّ واحدٍ منهم، وأتحدَّث عن حيواتهم التي عاشوها إلى ذلك الوقت. ونتيجةً لذلك، ما بدأ في عقلي كقصَّةٍ قصيرةٍ تحوَّل على نحوٍ طبيعيٍّ إلى رواية.

بعبارةٍ أخرى، يمكن القول إنَّ الجملة التي قالتها سارا غيَّرت اتِّجاه القصَّة تمامًا في لحظةٍ واحدة، وغيَّرت في شخصيَّات الرواية ونطاقها وبنيتها. باغتني الأمر فعلًا، ويبدو لي أنَّ سارا لم تكن تقول ذلك للبطل تسوكورو تازاكي بقدر ما كانت تقوله لي أنا المؤلِّف، فكأنَّها تقول: «عليكَ أن تكتب المزيد عن هذا الأمر. ها أنتَ وَطِئتَ عالمًا لديكَ ما يكفي من القوَّة للتعامل معه». وهكذا ربَّما كانت سارا انعكاسًا لأناي الأخرى، أو جانبًا من وعيي يحثُّني على ألَّا أتوقَّف في المكان الذي كنت أريد التوقُّف عنده. «عليكَ أن تتعمَّق في هذا، وتكتب المزيد». وبهذا المعنى، فقد أصبحت لهذه الرواية أهمِّيةٌ غير بسيطةٍ بالنسبة إليّ. صحيحٌ أنَّها روايةٌ واقعيَّةٌ على مستوى الشكل، لكنِّي أرى أنَّ بها مجازاتٍ دقيقةً كثيرةً تعتمل تحت السطح.

تحثُّني شخصيَّات رواياتي على الاستمرار، وتُشجِّعني على أن أشقَّ طريقي. حين كنت أكتب رواية «**1Q84**»، شعرتُ بهذا بقوَّةٍ في كلمات أومامه وأفعالها، وكأنَّها كانت توسِّع شيئًا في داخلي رغمًا عنِّي. وحين أتفكَّر في الأمر الآن، يبدو لي أنَّ معظم الشخصيَّات التي تقودني وتحثُّني هي شخصيَّاتٌ نسائيَّة، لا رجاليَّة. لكنِّي لا أعرف السبب.

ما أودُّ قوله هو أنَّ الروائيَّ حين يصنع روايته، فإنَّها في الوقت نفسه تصنعه أيضًا، بمعنى من المعاني.

***

يُقَال لي أحيانًا: «لِمَ لا تكتب رواياتٍ بها شخصيَّاتٌ في مثل سنِّك؟». أنا الآن (في 2015) في منتصف الستِّينيَّات، السؤال هو: لِمَ لا تكتب قصصًا بها شخصيَّاتٌ في هذه السنّ؟ لِمَ لا تكتب عن حياة هذه الشريحة من الناس؟ أليس هذا عمل الكاتب أصلًا؟

بيد أنَّ هنالك شيئًا لا أفهمه، وهو: لماذا من **الضروريِّ** أن يكتب الكاتب عن أشخاصٍ في مثل سنِّه؟ ولماذا يُعَدُّ هذا «عمل الكاتب أصلًا»؟ ذكرتُ سابقًا أنَّ من أكثر الأشياء التي أستمتع بها في الكتابة هو قدرتي على أن أكون أيَّ شخصٍ أريد، فلماذا أتنازل إذن، بمحض إرادتي، عن هذا الحقّ؟

حين كتبتُ «**كافكا على الشاطئ**»، كنتُ قد تجاوزتُ الخمسين بقليل، لكنِّي جعلتُ الشخصيَّة الرئيسة صبيًّا في الخامسة عشرة. وقد شعرتُ طيلة فترة الكتابة بأنِّي صبيٌّ في الخامسة عشرة. هذه بطبيعة الحال ليست «المشاعر» التي قد يشعر بها صبيٌّ يبلغ الآن خمس عشرة سنة، لكنِّي حوَّلتُ المشاعر التي شعرتُ بها حين **كنتُ أنا في الخامسة عشرة** إلى «حاضرٍ» مُتخيَّل. مع ذلك، فقد استطعتُ أثناء الكتابة أن أعود مرَّةً أخرى وأعيش بوضوحٍ شديدٍ ذلك الهواء الذي كنتُ أتنفَّسه وأنا في الخامسة عشرة، والضوء الذي كنتُ أراه فعلًا. بقوَّة الكتابة إذن استطعتُ أن أستحضر الأحاسيس والمشاعر التي دُفِنَت في داخلي منذ فترةٍ طويلة. كانت تجربةً رائعةً بحقّ، ولعلَّ هذه من المشاعر التي لا يجرِّبها إلَّا الروائيّ.

لكنَّ استمتاعي بهذا الشعور وحدي لا يصنع عملًا أدبيًّا، فلا بدَّ من أن يلامس الآخرين. بعبارةٍ أخرى، كان عليَّ أن أجد له شكلًا كي يشترك القارئ معي في هذه المتعة، ولهذا السبب أدخلتُ شخصيَّة الشيخ الستِّينيِّ ناكاتا. كان ناكاتا، بمعنى من المعاني، أناي الأخرى، أو إسقاطًا لذاتي، فلمَّا صار لكافكا وناكاتا خطَّان متوازيان ومتفاعلان، توازنت الرواية. هذا ما شعرتُ به ككاتبٍ على الأقلّ، وما زلتُ إلى الآن أشعر به.

ربَّما أكتب ذات يومٍ روايةً فيها بطلٌ في مثل سنِّي، لكنِّي في الوقت الحاليِّ لا أشعر بأنَّ الأمر **ضروريٌّ تمامًا**، ففكرة الرواية هي التي تطرأ ببالي أوَّلًا، ثم تخرج القصَّة منها خروجًا طبيعيًا وعفويًّا. وكما قلتُ في البداية، فإنَّ القصَّة نفسها هي التي تقرِّر شكل شخصيَّاتها، وهو ليس شيئًا أفكِّر فيه وأقرِّره مسبقًا. وظيفتي ككاتبٍ هي أن أتبع التعليمات فقط، مثل نسَّاخٍ أمين.

قد أصبح في مرَّةٍ سحاقيَّةً في سنِّ العشرين، وفي مرَّةٍ أخرى ربَّ بيتٍ عاطلًا في الثلاثين. ما أفعله هو أن أرتدي الحذاء الذي أُعطى إيَّاه، وأجعل قدمَيَّ تلائمان ذلك الحذاء، ثم أبدأ. هذا كلُّ ما في الأمر. أنا لا أصنع الحذاء بحيث يلائم مقاس قدمَيّ، بل أجعل قدمَيَّ تلائمان الحذاء، وهذا أمرٌ متعذِّرٌ في الواقع، لكنَّكَ إن ظللتَ تكدح سنواتٍ في كتابة الرواية، ستجد أنَّكَ قادرٌ على فعل ذلك. والسبب هو أنَّ الأمر كلَّه خياليّ. ولأنَّه خياليّ، فهو أشبه بما يحدث في الأحلام، سواء تلك التي تأتيكَ في منامكَ أو في يقظتك، فلا يكاد يكون لكَ خيارٌ فيها. هكذا أمضي مع التيَّار وحسب. وما دمتُ أسير مع التيَّار، يصبح بإمكاني أن أفعل كلَّ الأشياء التي **لا يكاد يمكن فعلها**، وهذا بالطبع واحدٌ من المتع الرئيسة في كتابة الرواية.

وفي كلِّ مرَّةٍ يسألونني فيها: «لماذا لا تكتب رواياتٍ بها شخصيَّاتٌ في مثل سنِّك؟»، أريد أن أردَّ هذا الردّ، لكنَّه شرحٌ طويل، وأشكُّ في أنَّ الناس سيستوعبونه بسهولة. لذلك دائمًا ما أعطيهم ردًّا غامضًا، فأبتسم وأقول مثلًا: «سؤالٌ جميل! لعلِّي أفعل ذلك يومًا ما».

ولكن بصرف النظر عمَّا إذا كنتُ سأفعل ذلك في روايةٍ أم لا، فإنَّ من الصعب جدًّا أن يلاحظ المرء **نفسه كما هي الآن** ملاحظةً موضوعيَّةً ودقيقة، فليس من السهل أن تستوعب نفسك في شكلها الحالي المتجدِّد. ربَّما لهذا السبب تحديدًا أرتدي أحذيةً شتَّى **ليست أحذيتي**، ومن خلال هذا أستطيع أن أكتشف نفسي بشموليَّةٍ أكبر، بما يشبه تحديد موقعٍ ما بطريقة التثليث.

على أيَّة حال، يبدو أنَّه ما يزال هناك الكثير ممَّا ينبغي لي أن أعرفه عن الشخصيَّات في رواياتي. وفي الوقت نفسه، يبدو أنَّ هناك الكثير ممَّا ينبغي لي معرفته من تلك الشخصيَّات. وفي قادم الأيَّام، أريد من رواياتي أن تبعث الروح في شتَّى الشخصيَّات الغريبة النابضة بالحياة، فكلَّما بدأتُ في كتابة روايةٍ جديدةٍ تحمَّستُ وأنا أفكِّر في نوعيَّة الناس الذين سألتقيهم.

مكتبة
t.me/soramnqraa

لمن أكتب؟

يسألني المحاورون أحيانًا: «ما نوعيَّة القرَّاء الذين يخطرون ببالكَ وأنت تكتب رواياتك؟»، ودائمًا ما تخذلني الإجابة، ذلك أنَّني لم أستشعر قطُّ بأنِّي أكتب **لشخصٍ آخر**، بل إنَّ هذا الشعور لا ينتابني حتى في هذه اللحظة.

بمعنى من المعاني، يصحُّ القول إنَّني أكتب لنفسي. وفي روايتي الأولى تحديدًا، تلك التي كنتُ أكتبها في وقتٍ متأخِّرٍ من الليل على طاولة المطبخ، لم يكن في بالي على الإطلاق أنَّ قرَّاءً عاديِّين سوف يرونها قطّ. كلُّ ما كنتُ أفكِّر فيه (حقًّا) هو أنَّ الكتابة منحتْني **شعورًا جميلًا**. كلُّ ما خطر في بالي آنذاك هو أن أستحضر بعض الصور التي كانت في داخلي، وأختار المفردات التي تروقني، وأربط بين تلك المفردات في جمل. أمَّا أيُّ نوعٍ من الناس قد يقرأون هذه الرواية، وما إذا كانوا سيشعرون بانجذابٍ نحوها، ونوع الرسالة الأدبيَّة التي قد تحتويها، فلم يكن لديَّ الوقت للتفكير في هذا كلِّه، ولم أكن مضطرًّا إليه. كان الأمر بسيطًا، وفطريًّا للغاية.

حين كتبتُ هذه الرواية الأولى، كنتُ أشعر أيضًا بأنَّ الأمر ضربٌ من العلاج. ثمَّة شيءٌ في كلِّ نشاطٍ إبداعيٍّ (إلى حدٍّ ما) يحدث تحت تأثير هذه النيَّة في إصلاح النفس أو تهذيبها. بعبارةٍ أخرى، فحين تقرِّب نفسكَ من تجارب الآخرين، وتُكَيِّفها إلى شكلٍ يختلف عمَّا هي عليه الآن، يصبح بمقدوركَ أن تحلَّ (أو تحوِّل) التناقضات والصدوع والتشوُّهات التي تتشكَّل لا محالة نتيجة وجودكَ على قيد الحياة. وإن سارت الأمور على ما يرام، يمكن أن يشاركَ القرَّاء في هذه النتيجة. ورغم أنِّي لم أكن واعيًا للأمر آنذاك، إلَّا أنِّي أعتقد أنَّني كنتُ بغريزتي أبحث عن هذا النوع من الأفعال التي تُطهِّر النفس. ولهذا السبب بَدَأتْ رغبتي أصلًا في كتابة الروايات، من دون أن أعي ذلك.

ولكن بعد أن فازت تلك الرواية الأولى بجائزة الكُتَّاب الجُدد التي تُشرِف عليها مجلَّةٌ أدبيَّة، ونُشِرَت الرواية في كتاب، وحقَّقت بعض المبيعات، وحَظِيت بمراجعاتٍ جيِّدة، ومُنِحْتُ وصف «روائيّ»، أصبحتُ مجبرًا على البدء بالتفكير في **القرَّاء** (سواء أردتُ ذلك أم لا). فقد صار كتابي على أرفف المكتبات، واسمي على الغلاف، وعامَّة الناس يقرأونه، ولذلك بدأ شيءٌ من التوتُّر يكسو كتاباتي. لا يعني هذا أنَّ مبدأي الأساسيَّ في الكتابة (وهو أن أستمتع بها) قد تغيَّر كثيرًا. فقد كنتُ أدرك أنَّني ما دمتُ أستمتع بما أكتب، فلا بدَّ من أن يكون هناك قرَّاء في مكانٍ ما يستمتعون بقراءته أيضًا. لعلَّهم ليسوا كثيرين، لكنَّ الأمر لا يزعجني. إن تمكَّنتُ من التواصل معهم تواصلًا بنَّاء، فهذا كلُّ ما أصبو إليه.

بهذا المنظور المتفائل المتبسِّط نفسه كتبتُ روايتي التالية «**الكرة والدبابيس 1973**»، والمجموعتَيْن القصصيَّتَيْن «**قاربٌ بطيءٌ إلى الصين**» و«**يومٌ مثاليٌّ للكناغر**». كنتُ آنذاك أعمل في وظيفةٍ بدوامٍ كامل، وأعيش جيِّدًا من الدخل الذي يأتيني منها. أمَّا الروايات فكانت (إن جاز القول) هوايةً أمارسها في وقت فراغي.

ثمَّة ناقدٌ أدبيٌّ معروف (لم يَعُد على قيد الحياة) كتب مراجعةً قاسيةً عن روايتي الأولى «**اسمع الريح تُغنِّي**»، فقال: «لديك مشكلةٌ كبيرةٌ إن كنتَ تعتقد أنَّ هذا الشيء يمكن اعتباره أدبًا». حين قرأتُ هذا، قلتُ في نفسي: «حسنٌ، أعتقد أنَّ بعض الناس سيكون لديهم هذا الرأي». لم أشعر باستياء، أو أرغب في الردِّ بعنفٍ على كلامه. كانت لدينا طريقتان مختلفتان جدًّا في النظر إلى **الأدب**. لم أكن أفكِّر في نوع المحتوى الأيديولوجيِّ الذي تتضمَّنه أعمالي، أو الدور الاجتماعيَّ الذي تؤدِّيه، وما إذا كانت نصوصًا طليعيَّةً أم رجعيَّة، أو إذا كانت تُعَدُّ سردًا فنِّيًا أم لا. هذا كلُّه لم يخطر ببالي لحظةً واحدةً قطّ. كنتُ قد بدأتُ في الكتابة بمبدأ مُفَاده أنَّني ما دمتُ مستمتعًا بما أكتب، فهذا يكفي. ومن هنا إذن لم تلتقِ أفكارنا منذ البداية. في رواية «**اسمع الريح تُغنِّي**»، قدَّمتُ كاتبًا متخيَّلًا يُدعى ديرِك هارتفيلد، لديه روايةٌ بعنوان «**ما الضير في أن تشعر بارتياح؟**». كان هذا بالضبط هو شعوري عن الرواية في ذلك الوقت. ما الضير في أن تشعر بارتياح؟

حين أنظر إلى الأمر الآن، أشعر بأنَّه كان تفكيرًا تبسيطيًّا متسرِّعًا. لكنَّني كنتُ شابًّا آنذاك (في أوائل الثلاثينيَّات)، وكانت فورة الحركة الطلَّابيَّة لا تزال ساخنةً في عقلي، بل إنَّ سلوكي كان أقرب إلى العصيان،

بموقفٍ يُجَابه السلطة والمؤسَّسات ويتحدَّاها ويقاومها (ولعلَّه كان سلوكًا وقحًا وطفوليًّا، لكنَّ الأمور سارت على ما يرام في نهاية المطاف).

بيْد أنَّ هذا السلوك بدأ يتغيَّر قرب الوقت الذي بدأتُ أكتب فيه رواية «**مطاردة خِرافٍ وحشيَّة**» (1982)، إذ تنامى إدراكي بأنَّني إذا أكملتُ على المنوال نفسه في مبدأ «ما الضير في أن تشعر بارتياح؟»، فقد أحشر نفسي في زاوية. حتى قرَّائي الذين استمتعوا بأسلوب كتابتي، وعدُّوها «مبتَكَرة»، سيسأمون عمَّا قريب من قراءة الأسلوب نفسه. سيقولون في أنفسهم: «مرَّةً أخرى؟!». وبطبيعة الحال سأصاب أنا أيضًا بالسأم، بوصفي الشخص الذي يكتب تلك الكتب.

والحقيقةُ أنِّي لم أكن مستميتًا لكتابة ذلك الشكل من الروايات، بل كلُّ ما في الأمر أنِّي لم أكن قد تحصَّلتُ بعد على المهارات الكتابيَّة التي تؤهِّلني للتصدِّي للروايات الطويلة. في تلك المرحلة، لم أكن قادرًا إلَّا على الكتابة بذلك النوع من الأساليب الخفيفة، وقد صادف أن يترك هذا الأسلوب الخفيف عند الناس انطباعًا بأنَّه أسلوبٌ جديد. أمَّا أنا، فبعد أن أقدمتُ على تلك النقلة بأن أصبح روائيًّا، كنتُ أريد أن أكتب روايةً أعمق بعض الشيء، وأشمل. لكنَّ «العمق» و«الشموليَّة» لا يعنيان أنِّي أردتُ الكتابة بطريقة الأدب الرسميّ، أو باستخدام سرد التيَّار السائد. كنتُ أريد أن أكتب روايةً أشعر بالنشوة حين كتابتها، روايةً تكسر الحواجز وتحطِّم المألوف. لم أكن أريد أن أكتفي باستحضار الصور من داخلي، والتعبير عنها بالكلمات على نحوٍ غريزيٍّ مجزَّأ. كنتُ أريد أن أتصدَّى للأفكار والوعي الكامن في داخلي، وأعبِّر عنها كتابةً على نحوٍ أشمل وأوضح.

قبل عامٍ من هذا القرار، قرأتُ رواية «**أطفال الخزائن المدفوعة**» لريو موراكامي[1]، وقد أذهلتني حقًّا. لكنَّه نصٌّ ليس في وسع أحدٍ أن يكتبه سوى ريو موراكامي. كما قرأتُ بعضًا من روايات كِنجي ناكاغامي[2] وأُعجِبتُ بها. ومرَّةً أخرى أقول إنَّها نصوصٌ ليس في وسع أحدٍ أن يكتبها سوى ناكاغامي. كانت تلك الأعمال مختلفةً عمَّا أريد أن أكتبه، فكان عليَّ أن أخُطَّ طريقي. وضعتُ هذه الأعمال في بالي، وأدركتُ أنَّه يتوجَّب عليَّ أن أكتب روايةً ليس في وسع أحدٍ غيري أن يكتبها.

وهكذا شرعتُ في كتابة «**مطاردة خِرافٍ وحشيَّة**» كنوعٍ من الإجابة على تلك الفرضيَّات. كنتُ أريد أن أجعل الرواية عميقة، بعيدة الغَور قدر الإمكان، من دون أن أُثقِل أسلوبي أو أُتلِف ذلك **الشعور بالارتياح** (أو بعبارةٍ أخرى، من دون أن أُدخِل الرواية في منظومة الأدب النقيّ). كانت هذه فكرتي الأساسيَّة، ولكي أفعل ذلك كان لا بدَّ من أن أُدخِل الإطار السرديَّ في الرواية. كان الأمر واضحًا لي كلَّ الوضوح؛ فحين يكون السرد مركزيًّا في الرواية، من المحتوم أن يستغرق العمل وقتًا أطول. لم يكن بالإمكان أن أنهي روايةً كهذه خلال ما أقتطعه من وقت فراغي، كما كنتُ أفعل في نصوصي السابقة. ولذلك، وقبل أن أبدأ في الكتابة، بِعتُ نادي الجاز الذي كنتُ أُديره، وأصبحتُ كاتبًا متفرِّغًا كما يُقال. في ذلك الوقت كان

---

(1) ريو موراكامي (Ryū Murakami): كاتبٌ ياباني وُلِدَ عام 1952، له عددٌ كبيرٌ من الروايات والمجموعات القصصيَّة والأفلام. فاز بعددٍ من الجوائز الأدبيَّة، وتُرجمَت الغالبيَّة العظمى من أعماله إلى الإنكليزيَّة، غير أنَّها لم تجد طريقها إلى العربية بعد. (المترجم)

(2) كينجي ناكاغامي (Kenji Nakagami): كاتبٌ ياباني وُلِدَ عام 1946 وتُوفِّي عام 1992، له عدَّة رواياتٍ تُرجم بعضها إلى الإنكليزيَّة والفرنسيَّة، ولم يترجَم أيٌّ منها إلى العربيَّة بعد. (المترجم)

دخلي من نادي الجاز يفوق الدخل الذي يأتيني من الكتابة، لكنّي مضيتُ في الأمر على أيّة حال، وتخلّيتُ عن مشروعي التجاريّ. كنتُ أريد أن أركّز على كتابة الروايات، وأكرّس كلَّ وقتي للكتابة. قد يكون في الأمر شيءٌ من المبالغة، لكنَّها كانت خطوةً لا رجوع عنها، أشبه بحرق الجسور.

كلُّ الذين كنتُ أعرفهم تقريبًا عارضوا قراري هذا، ونصحوني بعدم التسرُّع. كان مقهاي ناجحًا في ذلك الوقت، ويدرُّ دخلًا مستقرًّا، فشعروا بأنَّ التخلّي عنه خسارة. قالوا لي: «لِمَ لا تدع شخصًا آخر يُدِير المحلَّ بينما تكتب أنتَ الروايات؟». لعلَّ معظمهم لم يكونوا يتوقَّعون أنّي سأستطيع أن أعتاش من كتابة الرواية وحدها. أمَّا أنا فلم يخالجني أيُّ شكّ. كنتُ دائمًا من النوع الذي حين يفعل الشيء يندفع إليه اندفاعًا، ولا يتَّفق مع طبيعتي أن أترك **شخصًا آخر يُدِير المحلّ**. كانت تلك لحظةً حاسمةً في حياتي، وكان لا بدَّ من اتّخاذ قرارٍ حازم، والالتزام به. أردتُ أن أستخدم كلَّ ما عندي كي أركّز على كتابة رواية، حتى ولو لمرَّةٍ واحدة. قد لا ينجح الأمر؟ فليكن. بوسعي أن أبدأ من جديد. تلك هي الأفكار التي كانت تراودني آنذاك. وهكذا بِعت المقهى، وتركتُ شقَّتي في طوكيو كي أركّز على الكتابة. غادرتُ المدينة، وبدأتُ أنام باكرًا وأصحو باكرًا، وبدأتُ أركض كلَّ يومٍ للحفاظ على لياقتي. أي أنّي، بعبارةٍ أخرى، أجريتُ تغييرًا كاملًا في نمط حياتي.

ربَّما في هذه المرحلة كان لا بدَّ أن يكون لديَّ إحساسٌ واضحٌ بقرَّائي.

لكنّي في الحقيقة لم أتفكّر في هويَّة قرَّائي. لم أجد حاجةً إلى ذلك. كنتُ في أوائل الثلاثينيَّات آنذاك، ومن الواضح أنَّ قرَّائي سيكونون في العمر نفسه، أو أصغر. سيكونون شبَّانًا وشابَّات. في ذلك الوقت كنتُ أُعَدُّ «كاتبًا شابًّا صاعدًا» (وأعترف أنّي أشعر بشيءٍ من الحَرَج لاستخدام هذا الوصف)، ومن الواضح أنَّ الذين شجَّعوا نصوصي كانوا من القرَّاء الأصغر سنًّا. لكنّي لم أجد ضرورةً لأن أُطِيل التفكير في نوعيَّة هؤلاء الناس، وما يفكّرون فيه. كنَّا أنا (بوصفي كاتبًا) وقرَّائي شيئًا واحدًا بالطبع، وأعتقد أنَّ تلك الفترة كانت شهر عسلٍ بيني وبينهم.

أذكرُ أنَّ رواية «**مطاردة خِرافٍ وحشيَّة**» لقِيَت استقبالًا فاترًا من هيئة التحرير في مجلَّة «**غونزو**» التي نشرتْها أوّلًا، وذلك لأسبابٍ مختلفة. ولكن لحُسن الحظِّ فقد استمتع كثيرٌ من القرَّاء بها، وكانت المراجعات إيجابيَّة، والمبيعات أعلى من المتوقَّع. باختصار، كانت هذه بدايةً سلسةً بالنسبة إليَّ ككاتبٍ محترفٍ متفرّغ، وانتابني شعورٌ قويٌّ بأنّي أمضي في الطريق الصحيحة. من هنا كانت هذه الرواية بدايتي الحقيقيَّة كروائيّ.

***

مضى الزمن، وصرتُ بعيدًا جدًّا عن أن أكون كاتبًا شابًّا صاعدًا. لم أخطِّط لهذا، لكنَّ المرء يكبر بمرور الزمن طبعًا (ولا حيلة له في ذلك). وحين مضى الزمن، تغيَّر نوع القرَّاء الذين يقرأون كتبي بطبيعة الحال. غير أنَّكَ لو سألتني عن نوعيَّة الناس الذين يقرأون كتبي الآن، سأقول إنّي لا أعرف على الإطلاق. لا أعرف فعلًا.

تأتيني رسائل كثيرةٌ من القرَّاء، وفي بعض الأحيان تسنح لي الفرصة للقاء بعضهم، بيد أنَّه لا يوجد ما يربط بين أعمارهم وجنسهم والأماكن التي يعيشون فيها. ولذلك، لا أملك أيَّة صورةٍ ذهنيَّةٍ عن نوعيَّة الناس الذين يقرأون كتبي. وينتابني شعورٌ بأنَّ أقسام المبيعات نفسها في دور النشر لا تعرف ذلك أيضًا. قرَّائي منقسمون بالتساوي تقريبًا بين الرجال والنساء، ولا توجد سِمةٌ مشتركةٌ بين أولئك النساء سوى أنَّ كثيرًا منهنَّ جميلات (وهذه ليست كذبة). في الماضي، بدا لي أنَّ كتبي تُباع في المناطق الحضريَّة أكثر من غيرها. أمَّا الآن، فلا يبدو أنَّ هنالك فرقًا مناطقيًّا واضحًا.

يمكنني أن أتخيَّل الناس تسأل: «هل تقول إنَّكَ تكتب رواياتك من دون أيَّة فكرةٍ عمَّن يكون قرَّاؤك؟». هذا صحيحٌ جدًا، بالمناسبة. فليست لديَّ صورةٌ ذهنيَّةٌ واضحةٌ عن شريحة قرَّائي.

على حدٍّ علمي، إنَّ معظم الكُتّاب يكبرون مع قرَّائهم. أقصد أنَّ قرَّاء الكاتب في العموم يكبرون معه، في ترادف، لذلك يتداخل عمر الكاتب في حالاتٍ كثيرةٍ مع عمر قرَّائه. لئن كان هذا هو الحال، فالمرء يكتب رواياته مفترِضًا أنَّ قرَّاءه في مثل عمره. يبدو هذا أمرًا واضحًا، غير أنَّه لا يبدو صحيحًا في رأيي.

هناك بالطبع أنواعٌ أدبيَّةٌ تستهدف فئةً عمريَّةً أو جمهورًا محدَّدًا؛ فروايات الشباب الصغار مثلًا تستهدف المراهقين والمراهقات، والروايات الرومنسيَّة تُكتَب للنساء في العشرينيَّات والثلاثينيَّات، في حين أنَّ الروايات التاريخيَّة تستهدف غالبًا الرجال في منتصف العمر فما فوق. مرَّةً أخرى، يبدو هذا واضحًا، لكنَّ الروايات التي أكتبها تبدو مختلفةً قليلًا.

يُعيدنا هذا مرَّةً أخرى إلى حيث بدأنا. فبما أنَّني لا أعرف نوعيَّة الناس الذين يقرأون رواياتي، ليس في وسعي إلَّا أن أكتبها على نحوٍ يجعلني أستمتع بها. قد تقول في نفسك: «ها نحن عدنا إلى نقطة البداية»، وهذا غريبٌ نوعًا ما.

لكنِّي منذ أن أصبحتُ كاتبًا، وبدأتُ أنشر الكتب بانتظام، تعلَّمتُ درسًا واحدًا، وهو أنَّه أيًّا كان الذي كتبتُه، أو الكيفيَّة التي كتبتُه بها، فسوف تأتي المذمَّة. هَب أنَّني كتبتُ روايةً طويلةً جدًّا، سيأتي شخصٌ يقول: «مُفرِطَةٌ في الطول، ومُسهَبة. كان نصفها سيكفي». ولو كتبتُ روايةً قصيرة، قد يقول أحدهم إنَّها «سطحيَّةٌ» جدًّا، و«جوفاء» جدًّا، وإنَّني «تهاونتُ في كتابتها». وإن كتبتُ روايةً تشبه روايةً سابقة، سيقولون: «ها هو يكرِّر نفسه. إنَّه عالقٌ في المكان نفسه، وما يكتبُه صار مُمِلًّا». وسيقول آخرون: «أعماله السابقة كانت أفضل. أمَّا هذا الأسلوب الجديد فإنَّه يلفُّ ويدور ولا يصل إلى شيء». بل إنَّ هناك أناسًا كانوا يقولون خلال السنوات الخمس والعشرين الماضية: «موراكامي لم يواكب الزمن. لقد انتهى». الانتقاد سهل، فليس إلَّا أن تقول ما تفكِّر فيه، ولن تتحمَّل أيَّة مسؤوليَّةٍ عن أيِّ شيء. أمَّا الذي يتعرَّض للانتقاد، فلن يعيش أبدًا إن توقَّف عند كلِّ نقد. لذلك خرجتُ بهذا الاستنتاج: «لا يهمّ. ما دامت المذمَّة آتيةً لا محالة، فسوف أكتب ما أريد، بالطريقة التي أريد».

كان لِرِك نِلسن أغنيةً في أواخر مشواره اسمها «حفلة الحديقة Garden Party»، يقول فيها:

هل ترى؟ لا يمكنكَ إرضاء الجميع

لذا عليكَ أن ترضي نفسك.

أعرف هذا الشعور تمامًا، فمن المستحيل أن تُرضي الجميع، وسوف ينتهي بكَ الأمر إلى أن تبدِّد وقتكَ وجهدك، وتُنهِكَ نفسك. ولذلك من الأفضل أن تنصر نفسكَ وتفعل ما يسعدك، وما تريد فعلًا أن تفعله، بالطريقة التي تريدها. فحتى لو لم تُحقِّق سمعةً عظيمة، أو مبيعاتٍ عالية، يمكنكَ أن تقول لنفسك: «لا بأس. على الأقلِّ استمتعت». وسوف تقتنع بأنَّ الأمر كان يستحقّ.

وقد قال [عازف الجاز الشهير] ثيولونيوس مُنك شيئًا يناسب هذا المقام: «رأيي هو أن تعزف بطريقتك. لا تعزف ما يريده الجمهور، بل اعزف ما تريده، ودع الناس يدركون قيمة ما تفعله، حتى إن استغرق الأمر منهم خمس عشرة سنة، أو عشرين».

أن تستمتع بما تكتبه لا يعني بالضرورة أنَّكَ ستُنتِج عملًا فنِّيًا رائعًا، فلا بدَّ من أن تكون صارمًا في مراجعة ذاتك. وبوصفكَ كاتبًا محترفًا، سوف تحتاج بالتأكيد إلى عددٍ أدنى من القرَّاء. إن حقَّقتَ ذلك، فلا يشغلنَّكَ سوى أن تستمع وتكتب النصوص التي تُرضيك. فأيُّ حياةٍ هذه التي تقضيها في فعل شيءٍ لا تستمع به؟ وهنا أعود مرَّةً أخرى إلى نقطة البداية: ما الضير في أن تشعر بارتياح؟

***

مع ذلك، فلو سألني شخصٌ: «هل تقول إنَّك بالفعل تكتب الروايات وأنتَ تفكِّر في نفسكَ فقط؟»، لأجبتُه بأنَّ هذا ليس صحيحًا طبعًا. قلتُ سابقًا إنَّني، بوصفي كاتبًا محترفًا، أضع القرَّاء في بالي دائمًا وأنا أكتب. فنسيان وجود القرَّاء أمرٌ مستحيل، حتى إن أردتُ ذلك، كما أنَّه ليس تصرُّفًا محمودًا.

غير أنّي حين أضع القرّاء في بالي، لا أفعل ما تفعله الشركات حين تخطّط لإطلاق منتَجٍ جديد، إذ تُجرِي بحثًا في السوق، وتُحلّل المستهلكين، وتُركّز على جمهورٍ مستهدَف. أمّا أنا، فما يطرأ على بالي دائمًا أقرب إلى «القارئ المتخيَّل». فذلك الشخص ليس له سِنٌّ أو وظيفة أو جنس. نعم، تلك الأشياء موجودةٌ في الواقع، لكنّها في عقلي متغيِّرةٌ تقبل التبديل، أي إنّها ليست عناصر مهمَّة. أمّا المهمّ، والذي لا يقبل التبديل، فهو وجود ارتباطٍ بيني وبين ذلك الشخص. لا أعرف مكان هذا الارتباط أو كيفيَّته، ولكن ينتابني شعورٌ بأنّ جذوري وجذور ذلك الشخص مرتبطةٌ في مكانٍ عميق، في تجاويف مظلمة. وذلك المكان عميقٌ مظلم، ليس في وسعكَ أن تزوره بين الحين والآخر لترى ما فيه. وهكذا، فمن خلال منظومة السرد أشعر بأنّنا متّصلان، في شعورٍ حقيقيٍّ بأنّ المغذّيات تمرُّ جيئةً وذهابًا بين جذورنا.

مع هذا، فلو أنّني صادفتُ هذا الشخص في شارعٍ خلفيّ، أو جلسنا متجاورَيْن في قطار، أو اصطففنا معًا عند المحاسب في سوبرماركت، فلن نلاحظ (في أغلب الحالات) أنّ جذورنا مرتبطةٌ على ذلك النحو. سوف يمرُّ واحدنا بالآخر، غريبَيْن، ثم يمضي كلُّ واحدٍ إلى سبيله من دون أن ندرك الأمر. ولعلّنا لن نتصادف مرّةً أخرى. أمّا في الواقع، وعميقًا في الأرض، في مكانٍ يخترق قشرة الحياة اليوميّة، فنحن مرتبطان روائيًّا. في أعماق قلبَيْنا، نرتبط في سردٍ مشترك. ربّما هذا هو القارئ الذي أفترضه، وإنّني أكتب رواياتي كلَّ يومٍ رجاءَ أن يستمتع بها ذلك القارئ قليلًا، وأن يشعر بشيءٍ حين يقرأها.

في الجانب الآخر، يمكن للناس الموجودين فعلًا من حولي في حياتي اليوميّة أن يتسبَّبوا في مشكلاتٍ كثيرة. فكلّما كتبتُ كتابًا

جديدًا، يُعجِب بعض الناس ولا يعجب البعض الآخر. أستطيع أن أقرأ هذا في وجوههم، حتى لو لم يعبّروا بوضوحٍ عن آرائهم وأفكارهم. هذا أمرٌ متوقَّع، فكلُّ شخصٍ له ما يهوى. قد أبذل جهدًا كبيرًا في عملي، لكنّي لن أستطيع أن أُرضِي الجميع كما قال رِك نِلسن. والحقيقةُ أنَّ رؤية ردود فعل الجميع أمرٌ مُنهِكٌ جدًا بالنسبة إلى الكاتب. في هذه الحالة أتَّخذ موقفًا، وأقول لنفسي: «عليكَ أن تُرضِي نفسك». يمكنني أن أفصل بين هذَيْن الموقفَيْن، وهي مهارةٌ تعلَّمتُها خلال السنوات الطويلة التي قضيتُها في الكتابة. لعلَّها الحكمة التي أحتاج إليها كي أعيش.

***

ثمَّة شيءٌ يسعدني كثيرًا، وهو أنَّ الفئات العمريَّة المختلفة تقرأ رواياتي، كما يبدو. فكثيرًا ما تأتيني رسائل على شاكلة: «الأجيال الثلاثة في بيتي تقرأ أعمالكَ يا سيِّد موراكامي». فالجدَّة تقرأها (وقد تكون واحدةً من «قارئاتي الشابَّات» من سنواتٍ ماضية)، والأمُّ تقرأها، وكذلك ابنها وابنتها الصغيرة. يبدو أنَّ هذا «السيناريو» شائع، وحين أسمع هذا أفرح فعلًا؛ فانتقال نسخةٍ من كتابي من شخصٍ إلى آخر في الأسرة الواحدة يعني أنَّ الكتاب له حياته المستقِلَّة. لو أنَّ كلَّ واحدٍ اشترى نسخة، لزادت المبيعات وفرح الناشر طبعًا، لكنّي أقولها بصدقٍ إنَّني (كمؤلِّف) أشعر بسعادةٍ أكبر حين يتناقل خمسة أشخاصٍ تلك النسخة الواحدة باعتزاز.

يذكِّرني هذا باتِّصالٍ هاتفيٍّ جاءني ذات مرَّةٍ من زميل دراسةٍ سابق. قال لي: «ابني الذي يدرس في الثانويَّة قرأ جميع كتبك، وكثيرًا ما نتحدَّث عنها. في العادة لا تجمعنا حواراتٌ كثيرة، لكن حين يتعلَّق

الأمر بكتبك، نجد أشياءً كثيرةً نتحدَّث فيها». لقد بدا سعيدًا وهو يقولها، فقلتُ في نفسي: «إذن، كتبي لها **بالفعل** دورٌ صغيرٌ في العالم». ها هي على الأقلِّ تساعد رجلًا على التواصل مع ابنه. هذا إنجاز. ليس لي أطفال، ولئن استمتع أطفال الآخرين بقراءة كتبي، ووجدوا فيها ما يحفِّز شيئًا في دواخلهم، فهذا يعني أنَّني أورثتُ شيئًا للجيل التالي، وإن كان بطريقةٍ متواضعة.

ولكن إن تحدَّثنا بواقعيَّة، فلا تكاد توجد لديَّ علاقاتٌ مباشرةٌ مع أيٍّ من قرَّائي. في اليابان، لا أشارك في فعاليَّاتٍ عامَّةٍ أصلًا، ونادرًا ما أظهر في وسائل الإعلام، فلم أظهر على التلفاز أو المذياع قطّ، ولا مرَّةً واحدة[1] (رغم التقاط مقاطع مصوَّرة لي بضع مرَّاتٍ من دون رغبتي). كما أنَّني لا أُقِيم حفلات توقيعٍ لكتبي. وحين يسألني الناس عن السبب، أقول إنَّني كاتبٌ محترف، وأفضل ما يمكنني فعله هو أن أكتب الروايات، وأريد أن أستثمر كلَّ طاقتي في ذلك قدر المستطاع. الحياة قصيرة، ولديَّ قدرٌ محدودٌ من الوقت والطاقة، فلا أريد أن أستنفد وقتي في شيءٍ غير وظيفتي الأساسيَّة. أمَّا في خارج اليابان، فأُقدِّم محاضراتٍ عامَّة، أو قراءاتٍ من كتبي، أو أُقِيم حفل توقيعٍ مرَّةً في السنة. فأنا أنظر إلى ذلك على أنَّه واجبي بوصفي كاتبًا يابانيًّا. وسوف أتعمَّق في هذا الموضوع أكثر في مقامٍ آخر.

لكنِّي أنشأتُ مواقع إلكترونيَّة بضع مرَّات، وفي كلِّ مرَّةٍ كنتُ أفتح الموقع بضعة أسابيع لا أكثر، غير أنِّي تلقَّيتُ عددًا هائلًا من الرسائل الإلكترونيَّة من القرَّاء. كنتُ قد وضعتُ لنفسي قاعدةً ألتزم بها، وهي

---

(1) بعد نشر هذا الكتاب باللغة اليابانيَّة، بدأ هاروكي موراكامي يقدِّم برنامجًا إذاعيًّا في اليابان، بعنوان «إذاعة موراكامي». (محرِّر الطبعة الإنكليزيَّة)

أن أنظر في كلِّ رسالةٍ منها. صحيحٌ أنِّي كنتُ أمرِّر عينَيَّ على الرسائل المفرطة في طولها، لكنِّي قرأتُ كلَّ رسالةٍ وصلتني.

كنتُ أردُّ على رسالةٍ من كلِّ عشر رسائل. أجيب على سؤال، أو أُقدِّم نُصحًا، أو أتفاعل مع الرسالة، وما إلى ذلك. فكانت الردود متنوِّعة، ما بين تعليقاتٍ عابرةٍ وردودٍ رسميَّةٍ جادَّة. وخلال ذلك الوقت (الذي ربَّما امتدَّ إلى عدَّة أشهر)، كنت أعمل من دون توقُّف في الردِّ على الرسائل الإلكترونيَّة، ولا أكاد أفعل أيَّ شيءٍ آخر. يبدو أنَّ معظم الناس الذين أردُّ عليهم لا يصدِّقون أنَّني أنا الذي كتبتُ الردّ. هناك حالاتٌ كثيرةٌ تلجأ فيها الشخصيَّات المشهورة إلى توظيف شخصٍ يردُّ على رسائل المعجبين، ولذلك اعتقد الناس أنَّني فعلتُ ذلك أيضًا. ورغم أنِّي أوضحتُ على تلك المواقع الإلكترونيَّة بأنِّي أنا الذي أكتب الردود، إلَّا أنَّ الناس في أغلب الأحيان لا يُصدِّقون ذلك كما يبدو.

يحدث هذا مع القارئات الشابَّات بالذات. تكون الشابَّة سعيدةً فعلًا وهي تقول لحبيبها: «وصلني ردٌّ من هاروكي موراكامي بنفسه!». فيُحبِطها حبيبها ويقول: «كفى سخافة. موراكامي مشغولٌ جدًّا، ولا وقت لديه كي يكتب كلَّ ردٍّ بنفسه. لديه شخصٌ آخر يكتب الردود نيابةً عنه، ثم يقول إنَّه يكتبها بنفسه». يبدو أنَّ هناك الكثير من الشكَّاكين في العالم (أو ربَّما هناك الكثير ممَّن يخادعون الآخرين)، لكنَّ الحقيقة هي أنَّني أبذل جهدًا كبيرًا في الردِّ على تلك الرسائل. صحيحٌ أنَّني سريعٌ في كتابة الردود، لكنَّ الأمر مُجهِدٌ جدًّا نظرًا للعدد الكبير من الرسائل التي تصلني. مع ذلك، فهو أمرٌ ممتع، وأتعلَّم منه الكثير.

وعبر هذه الرسائل المتبادلة مع القرَّاء استوعبتُ شيئًا، هو أنَّ الناس في المجمل يفهمون أعمالي جيِّدًا. قد يخطئون في التفسير أحيانًا، أو يُفرِطون في التفكير في بعض المواضع، وقد يختلط عليهم الأمر في بعض المواضع (وأعتذر عن قول ذلك). حتى الذين يدَّعون أنَّهم من **معجبيَّ المتحمِّسين** قد تروقهم بعض الأعمال ولا تروقهم أعمالٌ أخرى، فيتفاعلون مع البعض وينتقدون البعض الآخر. هكذا أسمع منهم آراءً متنوِّعةً جدًّا. لكنِّي حين أرجع خطوةً إلى الوراء وأنظر إلى الصورة الكاملة التي يرسمونها من بعيد، ينتابني شعورٌ مميَّزٌ بأنَّ قرَّائي يقرأون كتبي بعمق، ويفهمون ما فيها. لا شكَّ في أنَّ هنالك اختلافاتٍ بسيطةً بين شخصٍ وآخر، فبعضهم ينفذ إلى المعنى أكثر من غيره، لكنَّكَ إذا أخذتَ المتوسِّط لما يفهمه الجميع، ستجد أنَّهم يصلون إلى فهمٍ جيِّدٍ لأعمالي في المجمل.

حين أقرأ ما يكتبون، أقول في نفسي: «أها، هكذا يرون الأمر إذن!». وكأنَّه ضبابٌ يتبدَّد فوق سلسلة جبال. كان هذا الوعي بالنسبة إليَّ تجربةً قيِّمةً ونادرة. قد نسمِّيها تجربةً إنترنتِّيَّة. لكنَّها تطلَّبت جهدًا كبيرًا، حتى أنِّي أشكُّ في قدرتي على فعل ذلك مرَّةً أخرى.

ذكرتُ سابقًا أنَّني أضع «قارئًا متخيَّلًا» في بالي حين أكتب، وأعتقد أنَّ التعريف نفسه ينطبق على هذه الصورة من «جميع قرَّائي». ولكن بما أنَّ صورة «الجميع» واسعةٌ جدًّا، ولا يمكن تكوين صورةٍ ذهنيَّةٍ منها، فقد ضغطتُها في شيءٍ واحدٍ سمَّيتُه «القارئ المتخيَّل».

***

في مكتبات اليابان، كثيرًا ما تُوضَع أعمال الكاتبات في ركنٍ منفصلٍ عن أعمال الكُتَّاب الذكور، وهو شيءٌ لا تراه خارج اليابان. قد

توجد بعض المكتبات التي تفعل ذلك، لكنّي شخصيًّا لم أرَ مكتباتٍ تعتمد هذا التقسيم. تفكَّرتُ في السبب الذي يدعو المكتبات إلى ذلك، ووصلتُ إلى استنتاجٍ مفاده أنَّ القارئات قد يقرأن أكثر للكاتبات، في حين يقرأ القرَّاء الذكور للرجال. ومن هذا المنطلق أصبح مفهومًا للمكتبة أن تضع المجموعتَيْن في مكانَيْن منفصلَيْن تسهيلًا على القرَّاء. حين أفكِّر في عاداتي القرائيَّة، أُدرِك أنَّ الكتب التي أقرأها من تأليف الرجال أكثر بقليلٍ من كتب المؤلِّفات النساء، ولكن ليس لأنَّني قرَّرتُ سلفًا أن أقرأ كتابًا لمجرَّد أن كاتبه رجل. هكذا حدث الأمر وحسب. بالطبع هناك كثيرٌ من الكاتبات اللائي أستمتع بكتاباتهنّ. ومن الكاتبات الأجنبيَّات اللائي أحبُّهن جين أوستن وكارسن مكالرز، فقد قرأتُ جميع أعمالهنّ. أحبُّ أليس مونرو أيضًا، وترجمتُ عدَّة نصوصٍ لغريس پيلي. لهذا السبب أشعر بأنَّه من الخطأ أن نفصل كتابات الرجال عن النساء في المكتبات، وإلَّا زادت الفجوة بين ما يقرأه الجنسان. ولا أظنُّ أنَّ المجتمع سوف يستمع إلى ما أقوله على أيَّة حال.

وكما ذكرتُ قبل قليل، يبدو أنَّ قرَّاء أعمالي ينقسمون بالتساوي رجالًا ونساء. صحيحٌ أنِّي لم أُجرِ إحصاءاتٍ تدعم هذا الرأي، لكن هذا هو الشعور الذي ينتابني من لقاءاتي بالقرَّاء وأحاديثي معهم، بالإضافة إلى الرسائل الإلكترونيَّة التي تحدَّثتُ عنها. ينطبق هذا الأمر على قرَّائي في اليابان، وقرَّائي في الخارج أيضًا. ثمَّة توازنٌ جيِّد. لا أعرف سببه، لكنِّي أشعر بأنَّه أمرٌ يستحقُّ أن أسعد به. تعداد العالم منقسمٌ بالتساوي تقريبًا بين الذكور والإناث، ولذلك من الطبيعيّ، بل من المحمود، أن يكون قرَّائي على هذا النحو.

كنتُ أتحدَّث إلى قارئةٍ شابَّةٍ ذات مرَّة، فسألتْني: «سيِّد موراكامي، كيف تفهم مشاعر المرأة الشابَّة جيِّدًا، رغم أنَّك رجلٌ ستِّيني؟» (بطبيعة الحال هناك كثيرٌ من الناس لا يشاطرونها هذا الرأي، لكنِّي أقدِّم رأي هذه القارئة فقط). لم يخطر ببالي قطُّ أنَّني أفهم مشاعر الشابَّات فهمًا جيِّدًا، لذلك فوجئتُ (صدقًا) حين سمعتُ ذلك. سيكون ردِّي في الغالب شيئًا من قبيل: «حين أكتب قصَّةً، أحاول جاهدًا أن أضع نفسي داخل الشخصيَّات، وقد أشعر شيئًا فشيئًا بما يشعرون أو يفكِّرون به. لكنَّ هذا يبقى دائمًا بالمعنى الروائيِّ وحده».

بعبارةٍ أخرى، حين أُحرِّك الشخصيَّات في إطار الرواية، أستطيع أن أفهم دواخلها إلى حدٍّ ما، لكنّ هذا يختلف عن فهم الشابَّات في الحياة الحقيقيَّة. ربَّما يجدر بي أن أشعر بالأسف لأنِّي لا أفهم الناس أصحاب اللحم والدم بالقدر نفسه. مع ذلك، أشعر بسعادةٍ لا مثيل لها حين أعرف أنَّ شابَّاتٍ من لحمٍ ودمٍ (أو على الأقلِّ شريحةً منهنّ) يستمتعن بقراءة الروايات التي كتبتها (أنا الشيخ الستِّينيّ)، ويتعاطفن مع شخصيَّاتها. هذا أقرب إلى المعجزة.

لستُ أعارض وجود الكتب التي تستهدف الذكور بالتأكيد، وأخرى تستهدف الإناث، فثمَّة حاجةٌ إلى تلك النوعيَّة من الكتب. لكنِّي أرجو أن تترك كتبي أثرًا متساويًا في القرَّاء، بصرف النظر عن جنسهم. لا يسعدني شيءٌ أكثر من أن يتناقش الناس في كتبي بحماس، سواء كانوا عاشقَيْن، أو مجموعة رجالٍ ونساء، أو زوجَيْن، أو أطفالاً مع أبويهم. فلطالما اَمنتُ أنَّ وظيفة الروايات، أو القصص، هي تلطيف الحدود الحادَّة لمصادر الخلاف النمطيَّة، سواء كان خلافًا بين الرجال والنساء، أو بين الأجيال. غنيٌّ عن القول إنَّ هذه وظيفةٌ رائعة.

وإنِّي أرجو أن تؤدِّي الروايات التي أكتبها دورًا إيجابيًّا كهذا في عالمنا، وإن بنسبةٍ صغيرة.

***

باختصار، ورغم أنَّ ما سأقوله يبدو قولًا مستهلَكًا أتردَّد في قوله، أقول إنِّني رُزِقتُ بنعمة القرَّاء منذ انطلاقي في الكتابة. لقد ظللتُ سنواتٍ أتحمَّل نقدًا قاسيًا. حتى داخل دور النشر التي نشرتْ كتبي، كان عدد المحرِّرين الذين ينتقدون أعمالي أكثر من أولئك الذين يدعمونها. لهذا السبب ظللتُ دائمًا أسمع تعليقاتٍ نقديَّة، وأُعامَل بفتور. غير أنَّ كلَّ ما بذلته من جهدٍ منفردٍ ظلَّ يعمل في هدوء، رغم الرياح القويَّة التي كانت تعصف بي (على اختلاف شدَّتها من فترةٍ إلى أخرى).

رغم ذلك، فقد استطعتُ أن أصمد من دون أن أصاب باكتئاب، أو أفقد حماسي (لكنِّي أعترف بشعوري بالإنهاك الشديد أحيانًا)، لأنَّ القرَّاء استمرُّوا مع كتبي. صحيحٌ أنَّني ربَّما لستُ المخوَّل لقول ذلك، لكنَّهم قرَّاءٌ نوعيِّون. ليسوا من الذين يقولون حين يفرغون من الكتاب: «إنَّه كتابٌ لافت»، ويضعونه جانبًا وينسونه. بل إنَّ معظمهم يسأل نفسه عن السبب الذي يجعله لافتًا، ويقضي بعد ذلك وقتًا يُعِيد التفكير في الكتاب. وهناك عددٌ غير يسيرٍ من قرَّائي يُعِيد قراءة الكتاب. وفي بعض الحالات يقرأونه عدَّة مراتٍ، على مدى سنواتٍ طويلة. بعضهم يُعِير الكتاب لأصدقاء مقرَّبين كي يقرأونه، ثم يتناقشون في آرائهم وانطباعاتهم. وهكذا، بطرقٍ مختلفةٍ جدًّا، يحصلون على فهمٍ أكمل للكتاب، ويستطيعون أن يدعموا آراءهم. هذا ما أخبرني به قرَّاءٌ كثيرون لا حصر لهم، وكنتُ في كلِّ مرَّةٍ أشعر بامتنانٍ عميق، فهذه بالضبط

نوعيَّة القارئ المثاليّ التي يريدها الكاتب (وهي الطريقة التي اعتدتُ أن أقرأ بها في شبابي).

وممَّا أعتزُّ به أيضًا تصاعد عدد قرَّائي على نحوٍ مطَّردٍ خلال السنوات الخمس والثلاثين الماضية. صحيحٌ أنَّ مبيعات «**الغابة النروجيَّة**» كانت الأعلى بالتأكيد، ولكن بعيدًا عن هذه **الطبقة العائمة** من القرَّاء، والصعود الموقَّت في العدد، فإنَّ أعداد **الطبقة الأساس** ظلَّت ترتفع باطِّراد أيضًا، وهؤلاء هم الذين ينتظرون آخر كتابٍ لي، فيشترونه ويقرأونه. يتجلَّى هذا في الأعداد، لكنِّي أشعر به عميقًا في داخلي. ومرَّةً أخرى، لا يقتصر هذا على قرَّائي في اليابان، بل في الخارج أيضًا. واللافت أنَّ القرَّاء في اليابان وخارجها يفهمون كتبي بالطريقة نفسها تقريبًا.

وإن أردنا التعبير عن الأمر بطريقةٍ أخرى، نقول إنَّني خلال فترةٍ طويلةٍ من الزمن أنشأتُ نظامًا يسمح لي بالتواصل مع القرَّاء عبر خطٍّ أنابيبَ متين. في هذا النظام ليست هناك حاجةٌ كبيرةٌ إلى الإعلام والمؤسَّسة الأدبيَّة وسيطًا بيننا. ما نحتاج إليه أكثر هو **حسُّ الثقة** الطبيعيّ والعفويّ بين الكاتب والقرَّاء. هذا الحسُّ هو الذي يجعل كثيرًا من القرَّاء يقولون في أنفسهم: «ما دام كتابًا من كتب موراكامي، فسوف أشتريه وأقرأه، وأعرف أنَّني لن أندم على ذلك». من دون حسّ الثقة هذا لن يصمد النظام طويلًا، مهما كان خطُّ الأنابيب سميكًا.

قبل سنوات، قابلتُ الكاتب جون إرڤنغ وتحدَّثتُ إليه، وقال لي عبارةً لافتةً عن ارتباطه بالقرَّاء. قال: «الأهمُّ في الأمر أن تُقَدِّم حقنة المخدِّر للقارئ. أعلم أنَّه تعبيرٌ فظّ». ما يقصده هو أن تُنشِئ ارتباطًا لا

انفصام فيه بينك وبين القارئ، بحيث لا يستطيع انتظار الجرعة التالية. أتفهَّم المجاز في هذه العبارة، لكنّي أُفضِّل تعبير «خطِّ الأنابيب»، بما أنَّ الصورة الأولى صادمةٌ وغير لائقةٍ اجتماعيًا. لكنَّنا نُعبِّر عن الفكرة نفسها تقريبًا. فلا بدَّ من أن يكون لديكَ حسٌّ حميميٌّ ملموس، من قبيل: «مساء الفلِّ يا صديق. لديَّ شيءٌ سيعجبك جدًّا». هو نوعٌ من التعامل المباشر بين الكاتب والقارئ.

في بعض الأحيان أتلقَّى رسائل لافتةً من القرَّاء، مثل: «قرأتُ كتابك الأخير يا سيِّد موراكامي، وأصبتُ بخيبة أمل. للأسف لم أنسجم معه. لكنَّني بالتأكيد سأشتري كتابك التالي. واصل عطاءك الجميل!». والحقيقةُ أنِّي أحبُّ هذا النوع من القرَّاء، وأشعر بامتنانٍ شديدٍ لهم، ذلك أنَّ في الرسالة **حسٌّ واضحٌ بالثقة**. وهذا يدفعني إلى أن أجتهد أكثر في كتابي التالي، وأرجو من كلِّ قلبي أن يحوز على رضاهم. وبطبيعة الحال، بما أنَّك «لا تستطيع أن تُرضِي الجميع»، فلا أعرف ما إذا كنتُ سأحقِّق ذلك أم لا.

السفر إلى الخارج: تخومٌ جديدة

قُدِّمَت أعمالي للمرَّة الأولى في أميركا قرب نهاية الثمانينيَّات. حدث ذلك حين نشرت دار «كودانشا العالميَّة» (وهي تابعة لدار النشر اليابانيَّة كودانشا) طبعةً بغلافٍ مقوًّى للترجمة الإنكليزيَّة لروايتي «**مطاردة خِرافٍ وحشيَّة**»، كما نُشِرَت عدَّة قصصٍ قصيرةٍ لي في مجلَّة «**نيويوركر**». في ذلك الوقت، كان لشركة «كودانشا العالميَّة» مكتبٌ في وسط مانهاتن، يعمل فيه محرِّرون محلِّيون، وكانوا يروِّجون الأدب الياباني بنشاطٍ كبير. كانوا في الواقع يحاولون الدخول في قطاع النشر الأميركيّ، وهكذا تحوَّل اسم الشركة فيما بعد إلى «كودانشا أميركا».

على رأس فريق التحرير، كان هناك رجلٌ أميركيٌّ من أصلٍ صينيّ، يُدعى إلمر لوك، بالإضافة إلى عدَّة موظَّفين أكفَّاء متخصِّصين في العلاقات العامَّة والمبيعات. أمَّا الرئيس فكان السيِّد تِتسو شيراي، الذي لم يصرّ على إدارة الشركة بالطريقة اليابانيَّة المعقَّدة، بل ترك الموظَّفين

الأميركيِّين يعملون كما يريدون. كان هؤلاء متحمِّسين جدًّا لنشر أعمالي في الولايات المتَّحدة. وحين كنتُ أذهب إلى نيويورك (أثناء إقامتي لاحقًا في نيوجيرزي)، كنتُ أحرص على زيارة مكتب الشركة في «برودوي»، وتبادل الأحاديث الممتعة معهم. والحقُّ أنَّ المناخ السائد كان أقرب إلى الشركة الأميركيَّة منه إلى اليابانيَّة، فجميع الموظَّفين كانوا من أهل نيويورك، مفعمين بالحيويَّة والكفاءة، وكان العمل معهم ممتعًا للغاية. أحمل كثيرًا من الذكريات الجميلة من تلك الأيَّام، إذ كنتُ في حوالى سنِّ الأربعين، وحدثتْ في حياتي أشياءُ كثيرةٌ لافتةٌ آنذاك. وما زلتُ أتواصل إلى الآن مع بعض أولئك الموظَّفين.

بفضل الترجمة المتألِّقة التي أنجزها ألفرد بيرنباوم لرواية «**مطاردة خرافٍ وحشيَّة**»، حَظِيَت الرواية بقبولٍ أفضل من المتوقَّع، ونُشِرَت لها مراجعةٌ طويلةٌ في «**نيويورك تايمز**»، كما أثنى عليها [الروائيُّ الأميركيُّ المعروف] جون أيدايك في مراجعةٍ نشرها في «**نيويوركر**». غير أنَّ الرواية لم تحقِّق نجاحًا من حيث المبيعات، فقد كانت «كودانشا العالميَّة» ما تزال دارًا جديدةً في عالم النشر، ولم يكن اسمي معروفًا بالطبع، ومثل هذه الكتب لا تُعرَض عرضًا بارزًا في المكتبات. بطبيعة الحال، في ذلك الوقت لم تكن هناك كتبٌ إلكترونيَّةٌ أو متاجر على الإنترنت، وإلَّا لحقَّقت الرواية مبيعاتٍ أفضل. هكذا إذن، ورغم الالتفات إلى الرواية، إلَّا أنَّ ذلك لم يُترجَم إلى مبيعاتٍ فعليَّة، غير أنَّ هذا تغيَّر لاحقًا حين نُشِرَت طبعة الغلاف الورقيِّ من الرواية عن دار «**فِنتج**»، فحقَّقتْ مبيعاتٍ قويَّةً مستمرَّة.

بعد ذلك نشرنا رواية «**أرض العجائب القاسية ونهاية العالم**»، ورواية «**رقص رقص رقص**»، ونُشِرَت مراجعاتٌ لهما، لكنَّهما وفق الانطباع العامِّ

مكتوبتان لشريحةٍ معيَّنةٍ من القرَّاء، لذلك لم تكن مبيعاتهما عالية. في ذلك الوقت كان اقتصاد اليابان مزدهرًا جدًّا، حتى أنَّ عنوان واحدٍ من الكتب الأكثر مبيعًا آنذاك كان «**اليابان بوصفها رقم واحد**»، غير أنَّ التأثيرات الثقافيَّة القادمة من اليابان كانت ضئيلة. فحين كنتُ أتحدَّث مع الأميركيِّين، كان الحوار يدور عادةً حول الاقتصاد، ولا يبدو أنَّ أحدًا يهتمُّ بالموضوعات الثقافيَّة. شهدتْ تلك الفترة بزوغ نجم [الفنَّان الياباني] رييتشي ساكاموتو، و[الكاتبة اليابانيَّة] بانانا يوشيموتو (لا سيَّما في أوروبا)، غير أنَّهما لم يكونا كافيَيْن لإحداث نزعةٍ تشدُّ انتباه الناس إلى الثقافة اليابانيَّة في الولايات المتَّحدة. وبصراحةٍ شديدة، كان يُنظَر إلى اليابان بوصفها دولةً «عامرةً بالثراء، لكنَّها غامضةٌ للغاية». بطبيعة الحال، كان هناك من يثمِّن الأدب الياباني، ويقرأ لكاواباتا وتانيزاكي وميشيما، لكنَّهم كانوا مجرَّد حفنةٍ من المثقَّفين، أي غالبًا من القرَّاء الحضريِّين الأكثر وعيًا. مكتبة سُر مَن قرأ

لذلك غمرتني الفرحة حين نُشِرَ عددٌ من قصصي القصيرة في مجلَّة «**نيويوركر**» (فقد كنتُ من محبِّي هذه المجلَّة، وطالما حلمتُ بنشر نصوصي فيها)، لكنِّي للأسف لم أستطِع الوصول إلى المستوى الذي كنتُ أطمح إليه. لو شبَّهنا الأمر بالصاروخ، لقلنا إنَّ الانطلاقة كانت جيِّدة، لكنَّ مرحلة التفجير الثاني لتعزيز الصاروخ لم تنجح. مع ذلك، فقد استمرَّت علاقتي الوثيقة بالمجلَّة حتى يومنا هذا، رغم تغيُّر هيئة التحرير والمحرِّرين الأدبيِّين، وأصبحتْ المجلَّة ملاذًا مطمْئنًا لي في أميركا. أبدى المحرِّرون إعجابًا صادقًا بأسلوبي (الذي ربَّما يناسب صورة مجلَّتهم)، فوقَّعنا عقدًا للنشر الحصريّ. وشعرتُ بفخرٍ حين علمتُ

لاحقًا بأنَّهم وقَّعوا مثل هذا العقد مع [الكاتب الأميركيِّ المعروف] جي دي سالنجر.

نُشِرَت لي سبعٌ وعشرون قصَّةً في مجلة «نيويوركر» على مدى خمسٍ وعشرين سنة، منذ أن نُشِرَت قصَّتي الأولى («أناس التلفاز»، في 10 أيلول/سبتمبر 1990) وحتى وقت كتابة هذه السطور (2015). وحريٌّ بالذكر أنَّ قسم التحرير صارمٌ جدًّا في قبول النصوص، إذ يرفضون (كما يُقال) أيَّ نصٍّ لا يتوافق مع معاييرهم وذائقتهم، بصرف النظر عن شهرة الكاتب، أو قوَّة علاقته بهيئة التحرير. بل إنَّ الموظَّفين رفضوا بالإجماع قصَّة «زُوِي» لسالنجر، رغم أنَّها نُشِرَت في نهاية المطاف، بعد جهود رئيس التحرير في ذلك الوقت وِليَم شون. بطبيعة الحال، رُفِضَت نصوصٌ كثيرةٌ لي، ما يجعل هذه المجلَّة مختلفةً جدًّا عن مجلَّات اليابان. لكنَّ اجتياز عمليَّة الاختيار الصعبة هذه، وظهور أعمالي على نحوٍ منتظمٍ في «نيويوركر»، ساعدني فعلًا في إنشاء قاعدة قرَّاء في الولايات المتَّحدة، ما أفضى تدريجيًّا إلى انتشار اسمي على نحوٍ أوسع. لقد كان دور المجلَّة بالغ الأهميَّة في مشواري المهنيِّ في الخارج.

لعلَّه يصعب على المجلَّات في اليابان أن تتخيَّل مكانة الـ«نيويوركر» وتأثيرها. إن قلتَ للناس في أميركا إنَّ روايتكَ باعت مليون نسخةٍ في اليابان، أو فازت بجائزةٍ أدبيَّة، لن تُثِير إعجابهم. لكنَّكَ إن نشرتَ نصًّا في «نيويوركر» فسوف يعاملونكَ بطريقةٍ مختلفةٍ جدًّا. كثيرًا ما أجد نفسي أحسد هذه الثقافة، التي توجد بها مجلَّةٌ لها تلك المكانة المرموقة.

***

حذَّرني كثيرٌ من الأميركيِّين الذين قابلتهم في عملي، فقالوا: «من الصعب أن تصبح كاتبًا ناجحًا في أميركا، إلَّا إذا وقَّعتَ عقدًا مع وكيلٍ في الولايات المتَّحدة، وأصدرتَ كتبك عن واحدةٍ من دور النشر الكبرى». غنيٌّ عن القول إنَّني كنتُ أشاطرهم هذا الرأي. هكذا كان الوضع آنذاك على الأقلّ. الحقيقةُ أنِّي شعرتُ بالأسف حيال دار «كودانشا العالميَّة»، لكنَّني قررتُ الانسحاب والعمل مع وكيلٍ وناشرٍ جديد. وبعد أن قابلتُ عدَّة أشخاصٍ في نيويورك، قرَّرتُ العمل مع أماندا «بِنكي» إيربن في الوكالة المرموقة «إدارة الإبداع الدوليّ International Creative Management»، ومع دار «ألفرد نوف» (وهي فرعٌ ممَّا كان آنذاك دار «راندم هاوس»)، برئيس تحريرها سوني مِهتا، والمحرِّر غاري فسكتجن. كان هؤلاء الثلاثة أسماءً بارزةً في المشهد الأدبيِّ في الولايات المتَّحدة. وحين أنظر إلى الأمر الآن، أستغرب كيف أنَّ أشخاصًا في مكانتهم أبدوا اهتمامًا بي. لكنِّي كنتُ مستميتًا آنذاك، ولم أفكِّر كثيرًا في حجم أهمِّيتهم. كلُّ ما فعلته هو أنَّني ذهبتُ مع بعض المعارف، وتحدَّثتُ مع كثيرٍ من الناس، إلى أن اخترتُ الذين توسَّمتُ فيهم أنَّهم الأفضل.

في اعتقادي كانت هناك ثلاثة أسبابٍ جعلتهم يهتمُّون بي. أوَّلها أنَّني كنت مترجِمًا لنصوص ريمند كارڤر، وأنا مَن عرَّف القارئ الياباني به. وقد كانوا يعملون مع ريمند أيضًا، وكيلًا وناشرًا ومحرِّرًا. لا أظنُّ أنَّ في الأمر مصادفة، فلعلَّ الراحل ريمند كارڤر هو الذي قادني إليهم (وكان قد تُوفِّي منذ أربع سنواتٍ أو خمس).

أمَّا السبب الثاني فهو أنَّ روايتي «**الغابة النروجيَّة**» (في جزأين) كانت قد باعت مليونَي نسخةٍ في اليابان، فانتشرت أخبار ذلك وصولًا إلى الولايات المتَّحدة. نادرًا ما تبيع النصوص الأدبيَّة مليونَي نسخة،

حتى في أميركا، وبفضل هذا بدأ اسمي يُعرَف في عالم النشر الأميركيّ، إذ كانت «**الغابة النروجيَّة**» بمثابة بطاقة دعوتي.

وأمَّا السبب الثالث فهو أنَّني كنتُ قد بدأتُ أنشر نصوصي في الولايات المتَّحدة، وبدأ الناس يلاحظونها، ويعدُّونني كاتبًا جديدًا **واعدًا**. لقد كان لاهتمام الـ«**نيويوركر**» بنصوصي تأثيرٌ مذهلٌ فعلًا. لسببٍ أو لآخر، كان روبرت غوتلب (رئيس التحرير الأسطوريّ الذي خَلَفَ وليم شون) معجبًا بي، وما زلتُ أذكر الجولة التي أخذني فيها بنفسه في مكاتب المجلَّة. أمَّا المحرِّرة الأدبيَّة التي كنتُ أعمل معها مباشرة، لِندا آشر، فقد كانت سيِّدةً رائعة، انسجمتُ معها أيَّما انسجام. ورغم أنَّها تركت العمل في **النيويوركر** منذ فترةٍ طويلة، إلَّا أنَّنا ما نزال صديقَيْن مقرَّبَيْن. وحين أفكِّر في الأمر الآن، أرى أنَّ **النيويوركر** هي التي أعدَّتني لدخول سوق الولايات المتَّحدة.

والنتيجة هي أنَّ ارتباطي بهؤلاء الثلاثة (بِنكي إيربن، وسوني مِهتا، وغاري فسكجتن) كان سببًا كبيرًا في سير الأمور على ما يرام. فكلُّهم موهوبون جدًّا، ومتحمِّسون، ولديهم علاقاتٌ كثيرةٌ جدًّا، وتأثيرٌ هائلٌ في عالم النشر. والأمر الآخر هو أنَّ أغلفة كتبي كلَّها (بدءًا من المجموعة القصصيَّة «**الفيل يختفي**»، حتى روايتي الأخيرة) كانت من تصميم تشِب كِد، المصمِّم المعروف في دار «نوف»، وقد لاقت جميعها استحسان القرَّاء، بل إنَّ هناك أناسًا ينتظرون كتبي الجديدة لأنَّهم يتطلَّعون إلى تصاميم أغلفته. لا شكَّ إذن في أنَّ عمل تشب كِد على وضع أغلفةٍ لكتبي كان نعمةً كبيرة[1].

---

(1) ملاحظة المؤلِّف: فارق سوني مِهتا الحياة في عام 2019، وتقاعد غاري فسكجتن من دار «نوف» في العام نفسه، أمَّا بنكي إيربن فما تزال وكيلتي.

والسببُ الآخر في نجاحي، كما أعتقد، هو أنَّني وضعتُ جانبًا منذ البداية كوني كاتبًا يابانيًّا، وصمَّمتُ على اللعب في ميدانٍ واحدٍ مع المؤلِّفين الأميركيِّين الآخرين. فقد بحثتُ عن المترجمين، وكلَّفتهم بترجمة أعمالي، ثم راجعتُها بنفسي، ثم أخذتُ المخطوطات المترجَمة إلى وكيلتي كي تبيعها للناشر. لهذا السبب كانت وكيلتي وناشري يعاملاني كما يعاملان الكاتب الأميركيّ. ليس ككاتبٍ أجنبيٍّ يكتب الروايات بلغةٍ أجنبيَّة، بل كشخصٍ واقفٍ في الميدان نفسه مع الروائيِّين الأميركيِّين، ويلعب وفق القوانين نفسها. فأوَّل شيءٍ فعلتُه هو التأكُّد من إحكام هذا النظام.

اتَّخذتُ هذا القرار منذ أوَّل مرَّةٍ قابلتُ فيها بِنكي، وقالت لي بوضوحٍ تامٍّ إنَّها لا تتعامل مع النصوص التي لا تستطيع قراءتها بالإنكليزيَّة. فهي التي تقرأ النصوص بنفسها، وتحدِّد قيمتها الأدبيَّة، ثم بعد ذلك تبدأ العمل على إيجاد ناشرٍ لها. هذا يعني أنَّك لن تصل إلى أيِّ مكانٍ إن أحضرتَ لها نصوصًا لا تستطيع قراءتها. أفترض أنَّ هذا أمرٌ طبيعيٌّ بالنسبة إلى الوكلاء الأدبيِّين. ولهذا السبب حرصتُ في ذلك الوقت على أن تكون عندي ترجماتٌ إنكليزيَّةٌ جيِّدةٌ وجاهزة.

كثيرًا ما يقول أهل النشر في اليابان وأوروبا إنَّ الناشرين الأميركيِّين تُجَّار، لا يهمُّهم سوى المبيعات، ولا يأخذون ما يلزم من وقتٍ لتطوير الكاتب. والحقُّ أنِّي كثيرًا ما أشعر بجفوةٍ (أو قِلَّة ارتياح) من النموذج التجاريِّ الأميركيّ، لكنَّ شعوري هذا لا يصل إلى مستوى العداء. أكذب لو قلتُ إنَّ صناعة النشر الأميركيَّة خاليةٌ تمامًا من هذا الأمر، فقد قابلتُ عدَّة كُتَّابٍ في الولايات المتَّحدة قالوا لي إنَّ «الوكلاء والناشرين رائعون حين تحقِّق مبيعاتٍ جيِّدة، غير أنَّهم يُدِيرون ظهورهم

لكَ إن لم يحدث ذلك». هذا الرأي صحيحٌ فعلًا، لكنَّه لا يعبِّر عن القصَّة كلِّها. فقد رأيتُ حالاتٍ يُركِّز فيها الوكيل أو الناشر على تطوير مؤلِّفٍ ما، بصرف النظر عن تحقيق أرباحٍ على المدى القصير، إن أعجبهم عملُ ما، أو توسَّموا إبداعًا في مؤلِّفٍ ما. وهنا يتجلَّى الدور المحوريُّ الذي يؤدِّيه المحرِّر بتفانيه وحماسته. وأعتقد أنَّ هذه هي الحال في كلِّ مكانٍ في العالم.

على حدِّ علمي، من يدخل ميدان النشر (في أيَّة دولة)، أو يريد أن يصبح محرِّرًا، لا بدَّ أن يكون من عشَّاق الكتب. حتى في أميركا، لا يدخل قطاع النشر من يريد أن يكسب كثيرًا، أو أن يكون لديه حسابٌ مصرفيٌّ ضخم، فهذا إمَّا أن يعمل في «وول ستريت» أو «مايديسون أڤنيو»، ذلك أنَّ الرواتب في قطاع النشر ليست عالية، إلَّا في استثناءاتٍ نادرة. لذلك فمن يعمل في هذا القطاع غالبًا ما يشعر باعتزازٍ وحماسةٍ تنبعان من معرفةٍ بأنَّه إنَّما يؤدِّي هذا العمل لأنَّه يعشق الكتب. فبمجرَّد أن يحبَّ كتابًا، يعمل جاهدًا لترويجه، ليس لأنَّه مهتمٌّ بالمبيعات.

وبما أنَّني عشتُ فترةً في الساحل الشرقيِّ للولايات المتَّحدة (نيوجيرزي وبوسطن)، كان عليَّ أن أقيم علاقاتٍ شخصيَّةً قويَّةً ببِنكي وسوني وغاري. تغيَّر الوضع الآن، إذ أعيش بعيدًا. لكنَّني حين كنتُ قريبًا منهم، أو في زيارةٍ قصيرة، كنتُ أحاول أن ألتقيهم بين فترةٍ وأخرى لتبادل الأحاديث وتناول وجبةٍ معًا، وأظنُّ أنَّ هذا يحدث في كلِّ دولة. فإن تركتَ وكيلكَ يفعل كلَّ شيء، ولم تلتقِ بمن يعملون معكَ أبدًا، ظنُّوا منكَ أنَّكَ ستترك الأمر كلَّه لهم، فلن تحقِّق شيئًا. إن كنَّا نتحدَّث

عن عملٍ أدبيٍّ جبَّار، فقد لا تكون تلك العلاقات ضروريَّةً جدًا، لكنِّي أقولها بصراحةٍ إنِّني لم أكن واثقًا جدًّا، كما أنَّني من النوع الذي يحبُّ أن يفعل كلَّ ما يمكنه أن يفعله بنفسه. وهكذا كرَّرتُ مرَّةً أخرى ما فعلتُه حين بدأتُ في اليابان. ففي أربعينيَّاتي ضغطتُ زرَّ «إعادة الضبط»، وأعدتُ نفسي إلى وضعيَّة كاتبٍ جديد.

***

لقد بادرتُ إلى فتح سوقٍ لي في الولايات المتَّحدة على هذا النحو، لأنَّ أشياءً كثيرةً سيِّئةً حدثت في اليابان، وقلتُ في نفسي لا أستطيع أن أبقى في اليابان هكذا من دون أن أفعل شيئًا، وأرضى بالوضع القائم. كان هذا أثناء ما يُسمَّى بالفقاعة الاقتصاديَّة اليابانيَّة، ولم يكن كسب الرزق من الكتابة أمرًا صعبًا. فهناك قاعدة قرَّاءٍ كبيرة (يتعدَّى تعداد الناس مئة مليون نسمة، وكلُّهم تقريبًا يقرأون اليابانيَّة). وفوق هذا كلِّه كان الاقتصاد الياباني منتعشًا في العالم، والعمل في قطاع النشر نشيطًا. سوق الأسهم كان منتعشًا أيضًا، مع ارتفاعٍ في أسعار الأراضي، ووفرةٍ في المال، وقد ظهرت مجلَّاتٌ جديدة، واحدةً بعد الأخرى، مع وفرةٍ في الإعلان. لم يكن صعبًا على الكاتب آنذاك أن يحصل على تكليفاتٍ بالكتابة. في ذلك الوقت، حصلتُ على عروضٍ مغريةٍ كثيرة. قيل لي مرَّة: «سافر حيث تريد، سنتحمَّل التكاليف كلَّها، واكتب ما تريد من نصوص الرحلات». وذات مرَّةٍ قَدَّم لي شخصٌ لا أعرفه عرضًا مثيرًا: «اشتريتُ للتوِّ قصرًا ريفيًّا في فرنسا. ما رأيكَ أن تُقِيم فيه سنة، وتستمتع بكتابة روايةٍ هناك؟» (وقد رفضتُ العرضَيْن بأدب). من الصعب أن يصدِّق المرء الآن أنَّنا شهدنا عصرًا كهذا، فالروائيُّون، وإن كانت سلعتهم

الأساسيَّة التي يكسبون رزقهم منها (أي الروايات) لا تحقِّق مبيعات، كان بإمكانهم أن يعيشوا حياةً كريمةً من تلك «الأطباق الجانبيَّة».

لكنَّ هذا لم يكن وضعًا مريحًا لي أنا في منعطف الأربعين، وهو وقتٌ حسَّاسٌ بالنسبة إلى الكاتب. ثمَّة تعبيرٌ يقول: «قلوب الناس مبلبلة». هذا بالضبط ما كان عليه الوضع آنذاك. كان المجتمع بأسره حائرًا، والناس لا يحفلون إلَّا بالمال. لم يكن هذا مناخًا يساعدني على التركيز، وأخذ وقتي في كتابة روايةٍ طويلة. وقد انتابني شعورٌ قويٌّ بأنَّ هذا الجوَّ سيُفسدني عمَّا قريب. كنتُ أريد أن أضع نفسي في بيئةٍ أصعب، فأنْحَتُ لنفسي تخومًا جديدة، وأجرِّب فرصًا جديدة. هكذا كنتُ أفكِّر، وهو السبب الذي دعاني إلى مغادرة اليابان في أواخر الثمانينيَّات، والإقامة في الخارج غالبًا. كان هذا بعد أن نشرتُ رواية «**أرض العجائب القاسية ونهاية العالم**».

***

الأمرُ الآخر الذي حدث في اليابان هو النقد القاسي الذي تعرَّضت له كتبي أحيانًا (وأنا شخصيًّا في كثيرٍ من الأحيان). أنا شخصٌ غير كامل، أكتبُ أعمالًا غير كاملة، فلا يهمُّني ما يقوله الناس، ولم تكن آراء الآخرين تقلقني، لكنِّي في ذلك الوقت كنتُ ما أزال صغيرًا. وحين سمعتُ ذلك النقد، وجدتُه في كثيرٍ من الأحيان أبعد ما يكون عن الإنصاف. بل إنَّ النقد وصل إلى حياتي الخاصَّة، وأسرتي، ولُفِّقَت أشياء عنِّي لم تكن صحيحة، بالإضافة إلى التهجُّم على شخصي. «لماذا يقول الناس أشياء كهذه؟»، هكذا كنتُ أقول في نفسي، حائرًا أكثر ممَّا كنتُ مستاء.

حين أنظر إلى الأمر الآن، أرى أنَّ عالم الأدب الياباني (من كُتَّابٍ ونُقَّادٍ ومحرِّرين، وما إلى ذلك) كان يُنَفِّس عن شعوره بالإحباط، نتيجةً لما ألمَّ به من استياءٍ وكآبةٍ في **قطاع الأدب** حيال التراجع السريع في حضور وتأثير ما يُسمَّى بالتيَّار السائد (الأدب النقيّ). بعبارةٍ أخرى، كان هناك تحوُّلٌ تدريجيٌّ في الإطار العامّ. لكنَّ العاملين في قطاع النشر وجدوا هذا الانهيار الثقافيَّ أمرًا مؤسفًا، ولم يستطيعوا تحمُّل الأمر. بل إنَّ كثيرًا منهم رأوا في أعمالي، بل في **وجودي ذاته**، «واحدًا من الأسباب التي أضرَّت الطريقة التي ينبغي أن تكون عليها الأمور وأتلفتها». هكذا عملوا على طردي، مثلما تفعل كُريَّات الدم البِيض حين تهاجم فيروسًا. هذا ما أشعر به. ولئن كان لأمثالي أن يضرُّوهم، فالمشكلة فيهم هم وليست فيَّ أنا.

كثيرًا ما أسمع أشخاصًا يقولون: «أعمال هاروكي موراكامي ليست سوى إعادة قولبةٍ للأدب الأجنبيّ، ولن تُقرَأ إلَّا في اليابان». لم أنظر إلى ما أكتبه قطُّ على أنَّه «إعادة قولبةٍ للأدب الأجنبيّ»، بل كانت محاولةً لاستخدام أدوات اللغة اليابانيَّة بحثًا عن إمكاناتٍ جديدة. لهذا السبب رأيتُ في تلك التعليقات تحدِّيًا، واختبارًا لِمَا إذا كانت أعمالي ستُقرأ في الخارج وتلقى الإعجاب أم لا. لستُ من النوع الذي يكره الخسارة، لكنِّي حين لا أقتنع بشيءٍ أمضي إلى آخر المشوار، إلى أن أقتنع.

وإن كان عملي يركِّز أكثر على الدول الأجنبيَّة، فسوف تقلُّ حاجتي إلى التعامل مع المشهد الأدبي الياباني ومشكلاته. يمكنهم عندئذٍ أن يقولوا ما يشاءون، وسوف أتجاهلهم. كان هذا سببًا آخر يدفعني إلى التركيز على تقديم أفضل ما عندي في الخارج. ولئن كان

النقد الذي تعرَّضتُ له في اليابان فرصةً كي أنشط في الخارج، يمكن القول إنَّني كنتُ محظوظًا أن استخفُّوا بي على هذا النحو. يحدث هذا في كلِّ مكان، ولكن ليس هناك ما يُخِيف أكثر من مجاملةٍ تحتمل وجهَيْن.

أكثر ما أسعدني حين نشرتُ كتبي في الخارج هو عدد الناس (من قرَّاءٍ ونُقَّاد) الذين قالوا إنَّ كتبي كانت بالفعل «أصيلة»، لا تشبه أيَّ شيءٍ أنتجه الروائيُّون الآخرون. لا يهمُّ ما إذا امتدحوا أعمالي أم لا، لكنَّ الإجماع الأساسيَّ هو أنَّ «أسلوب هذا الكاتب مختلفٌ تمامًا عن أيِّ أسلوبٍ آخر». وهذا التقييم يختلف عن التقييم الذي جاءني في اليابان، فسعدتُ به جدًا. لا يوجد مديحٌ أكبر من الإشادة بأصالة كتبي وأسلوبي الخاصّ.

ولكن حين بدأت كتبي تحقِّق مبيعاتٍ في الخارج، أو لنقل حين اكتشف اليابانيُّون أنَّ كتبي تحقِّق مبيعاتٍ في الخارج، صاروا يقولون: «كتب موراكامي تحقِّق مبيعاتٍ في الخارج لأنَّها مكتوبةٌ بلغةٍ تسهل ترجمتها، عن موضوعاتٍ أجنبيَّةٍ يسهل فهمها». فلمَّا سمعتُ هذا شعرتُ بشيءٍ من القرف. «أليس هذا عكس ما كنتم تقولونه تمامًا؟». لكنِّي أدركتُ أنَّه لا يوجد شيءٌ يمكنني فعله. يبدو أنَّ هناك أشخاصًا في العالم يراقبون اتِّجاه الريح، ثم يُطلِقون تعليقاتٍ عابرةً ليس لها أيُّ أساس.

تنبجس الروايات من داخل المرء على نحوٍ طبيعيّ، فهي ليست ممَّا يمكن تغيير خُطَّته من وقتٍ إلى آخر. لا يمكنكَ أن تُجري بحثًا تجاريًّا أو شيئًا كهذا، ثم تُعِيد تشكيل المحتوى وفقًا للنتائج. إن فعلت

ذلك، أنتجتَ عملًا من قاعدةٍ ضحلةٍ لن يصل إلى قرَّاءٍ كثيرين. قد يجد هذا العمل قرَّاءً بعض الوقت، لكنَّه ومؤلِّفه لن يدوما طويلًا، وسرعان ما سيطويهما النسيان. قال أبراهام لنكن ذات مرَّة: «يمكنكَ أن تخدع كلَّ الناس بعض الوقت، وتخدع بعض الناس طول الوقت، لكنَّكَ لا تستطيع أن تخدع كلَّ الناس طول الوقت». يمكن أن تنطبق هذه المقولة على الروايات أيضًا. ثمَّة أشياءُ كثيرةٌ في هذه الدنيا لا تَبين إلَّا بمرور الزمن.

واسمحوا لي أن أعود إلى موضوعنا.

نشرتْ دار «نوف» طبعات رواياتي بالغلاف المقوَّى، في حين نشر فرعها الآخر (قنتج) طبعات الغلاف الورقيّ. وبمرور الوقت، وظهور سلسلةٍ من أعمالي، ارتفعت مبيعات كتبي في الولايات المتَّحدة تدريجيًّا، ولكن على نحوٍ مطَّرِد. فكلَّما نُشِرَت روايةٌ جديدة، حطَّت عند أعلى قوائم الكتب الأكثر مبيعًا في صحف بوسطن وسان فرانسسكو وغيرهما. وهكذا نشأت قاعدة قرَّاء في الولايات المتَّحدة، مثلما حدث في اليابان، وهم قرَّاءٌ يحرصون على شراء كتبي الجديدة حين تصدر.

بعد عام 2000 تقريبًا، بدأت كتبي تظهر في قائمة «**نيويورك تايمز**» للكتب الأكثر مبيعًا في الولايات المتَّحدة، وإن كان في أسفل القائمة، بدءًا من رواية «**كافكا على الشاطئ**» (التي صدرت في أميركا عام 2005). هذا يعني أنَّ القرَّاء في شتَّى أنحاء الولايات المتَّحدة صاروا يتذوَّقون أسلوبي في الكتابة. بعد ذلك، وصلت رواية «**1Q84**» (المنشورة عام 2011) إلى المرتبة الثانية في القائمة، في حين بلغت رواية «**تسوكورو تازاكي**

عديم اللون وسنوات حجّه» (2014) المرتبة الأولى. غير أنَّ الوصول إلى هذه المرحلة استغرق وقتًا، فلم أصبح «موضة» بين ليلةٍ وضحاها. كنتُ أنشر كتابًا تلو الآخر، إلى أن ترسَّختْ قدماي أخيرًا. وحين حدث هذا، تصاعدت مبيعات كتبي ذات الغلاف الورقيّ، وهذه بالتأكيد نزعةٌ حميدة.

***

لكنَّ الأمر الذي برز في المراحل الأولى حدث خارج الولايات المتَّحدة، ألا وهو زيادة النسخ المطبوعة من كتبي في أوروبا. بدا أنَّ اختيار نيويورك مركزًا لي للنشر الخارجيّ قد أثَّر في مبيعات كتبي في أوروبا، وهو أمرٌ لم أتنبَّأ به. الحقيقةُ أنَّني حتى ذلك الوقت لم أكن أدرك أهميَّة أن يكون لي مركزٌ للنشر في نيويورك. كلُّ ما فعلتُه هو أنَّني اتَّخذتُ من الولايات المتَّحدة عنوانًا موقَّتًا، وقلتُ في نفسي إنَّ الناس ستقرأ الكتب إن كانت باللغة الإنكليزيَّة، وقد صادف أنَّي كنتُ أعيش في الولايات المتَّحدة.

إن استثنينا آسيا، فإنَّ أوَّل مكانٍ انطلقتْ فيه كتبي فعلًا كان روسيا وشرق أوروبا، وأعتقد أنَّ كتبي انتشرتْ من هناك إلى غرب أوروبا. كان هذا في منتصف التسعينيَّات، وقد فوجئتُ حقًّا حين سمعتُ بأنَّ حوالى نصف قائمة الكتب العشرة الأكثر مبيعًا في روسيا ذات مرَّةٍ كانت كتبي.

لديَّ انطباعٌ شخصيٌّ يصعب عليَّ أن أدعمه بأدلَّةٍ أو أمثلة، لكنِّي أشعر بأنَّنا لو نظرنا في الخطِّ الزمنيِّ لمبيعات كتبي، فسوف نجد توجُّهًا عالميًّا يشير إلى ازدياد قراءتها زيادةً كبيرةً على إثر خلخلةٍ كبيرةٍ (أو تحوُّل) في الأساس الاجتماعيِّ لدولةٍ ما. فقد بدأت كتبي تنتشر انتشارًا

سريعًا في روسيا وشرق أوروبا بعد الزلزال الذي أحدثه انهيار الشيوعيَّة. فذلك النظام الشيوعيُّ الذي بدا صلبًا لا يهتزُّ حتى ذلك الوقت، انهار بين ليلةٍ وضحاها، فجاءت بعده **فوضى ناعمةٌ** تتصاعد باطِّراد، في مزيجٍ من الأمل والقلق. وفي وسط هذا التحوُّل في القيم، بدت القصص التي أكتبها مخضَّبةً بواقعٍ طبيعيٍّ جديد.

انهار الجدار الفاصل بين برلين الشرقيَّة وبرلين الغربيَّة انهيارًا مأسويًّا، ويبدو أنَّ كتبي بدأت تنتشر أكثر منذ إعادة توحيد ألمانيا تقريبًا. لعلَّها مجرَّد صدفة، ولكن يبدو لي أنَّ تحوُّلًا ضخمًا في أساسات المجتمع وبنيته كان له التأثير البالغ في حسِّ الناس بالواقع، فكانت الرغبة في التغيير متوقَّعةً بالطبع، فواقع المجتمع وواقع القصص مرتبطان ارتباطًا حتميًّا على مستوى الأساس في أنفس الناس (ولاوعيها). حين يحدث شيءٌ كبيرٌ ويتغيَّر الواقع الاجتماعيّ، يظهر معه شوقٌ إلى التغيُّر في واقع القصص أيضًا.

يمكن للقصص أن تصبح مجازاتٍ للواقع، والناس يحتاجون إلى استيعاب قصصٍ جديدة (وأنظمة مجازٍ جديدة) كي يتكيَّفوا مع واقعٍ جديد. يُربَط هذان النظامان، أي نظام المجتمع والنظام المجازيّ، عبر إتاحة الحركة بين العالم الموضوعيِّ والعالم الذاتيّ، كي يُعدِّل كلٌّ منهما الآخر، وعندها يمكن للناس أن يتقبَّلوا الواقع مهما كان محيِّرًا، وأن يحافظوا على سلامة عقولهم. أنا أشعر بأنَّ الواقع الذي أقدِّمه في رواياتي وقصصي يعمل عمل الترس المسنَّن، كي يتيح إمكانيَّة التعديل والتكيُّف. هذا شعوري أنا بطبيعة الحال، لكنِّني لا أظنُّه لا يصيب شيئًا من الحقيقة.

بهذا المعنى إذن، ربَّما في مرحلةٍ مبكِّرةٍ حين اتَّضح الأمر الواضح أصلًا، لاحظ المجتمع اليابانيُّ ذلك الانهيار الكلِّيَّ بطريقةٍ

طبيعيَّة، من دون تهويل. وهكذا صارت رواياتي مقبولةً في اليابان (بين القرَّاء العاديِّين على الأقلّ)، بحماسٍ أكبر ممَّا هو في الغرب. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن الدول المجاورة في شرق آسيا، مثل الصين وكوريا وتايوان، فالقرَّاء في هذه الدول بدأوا يقدِّرون أعمالي بحماس، قبل انتشارها في أميركا وأوروبا.

ولعلَّ هذا الانهيار الاجتماعيَّ كان له وقعٌ على الناس في هذه الدول الواقعة في شرق آسيا، قبل أوروبا وأميركا، إذ لم يكن هذا تحوُّلًا اجتماعيًّا مفاجئًا بسبب بعض الأحداث، بل انهيارًا ناعمًا يستغرق وقتًا. بعبارةٍ أخرى، نقول إنَّ الدول الآسيويَّة التي مرَّت بنموٍّ اقتصاديٍّ متسارع، لم يكن الانهيار الاجتماعيُّ فيها حدثًا مفاجئًا، بل حالةً مستمرَّةً على مدى الربع الأخير من القرن.

أعرف أنَّه من التكلُّف إصدار تأكيدٍ كهذا، نظرًا لوجود أسبابٍ أخرى كثيرة، ولكن من المؤكَّد أنَّ هناك اختلافًا ملموسًا بين ردود فعل القرَّاء على رواياتي في عدَّة دولٍ آسيوية، وردود فعل القرَّاء في أوروبا والولايات المتَّحدة. أعتقد أنَّ هذا الاختلاف يعود (في جزءٍ كبيرٍ منه) إلى الاختلافات في الطريقة التي ينظرون بها إلى هذا الانهيار، وفي الكيفيَّة التي يتكيَّفون فيها معه. لهذا، أشعر بأنَّ «الحداثة» التي تسبق «ما بعد الحداثة» بالضرورة، لم توجد بالمعنى الدقيق في اليابان والدول الآسيويَّة، فالانفصال بين الذاتيِّ والموضوعيِّ لم يكن واضحًا قطُّ وضوحًا منطقيًّا كما هو في الغرب. غير أنَّ هذا سيقودنا إلى حديثٍ متشعِّب، لذلك سأترك النقاش إلى وقتٍ لاحق.

***

من الأسباب المهمَّة الأخرى التي مكَّنتني من تحقيق نجاحٍ في الغرب، أنَّني رُزِقتُ بعدَّة مترجمين مدهشين. في حوالى منتصف الثمانينيَّات، جاءني شابٌّ أميركيٌّ خجولٌ يُدعى ألفرد بيرنباوم، قال لي إنَّه معجبٌ جدًا بكتاباتي، وإنَّه يترجم بعض قصصي القصيرة، وسألني إذا كان لديَّ مانع. قلتُ له: «كلَّا، بالطبع. لا مانع لديّ». وهكذا ترجم مزيدًا من القصص بمرور الوقت، إلى أن قاده هذا في نهاية المطاف إلى نشر كتاباتي في الـ«نيويوركر». كما مضى ألفرد إلى ترجمة «**مطاردة خرافٍ وحشيَّة**» و«**أرض العجائب القاسية ونهاية العالم**» و«**رقص رقص رقص**» لدار «كودانشا» العالميَّة. الحقيقةُ أنَّ ألفرد مترجمٌ موهوبٌ للغاية، ومتحمِّسٌ جدًا. وأعتقد أنَّه لو لم يتواصل معي ويطلب مني الإذن بترجمة أعمالي، لما فكَّرتُ آنذاك في ترجمة أعمالي إلى الإنكليزيَّة، فلم أكن أعتقد أنَّ نصوصي وصلت إلى ذلك المستوى بعد.

لاحقًا، دُعِيتُ إلى جامعة پرنستن، وبدأتُ أقيم في الولايات المتَّحدة، وفي تلك المرحلة قابلتُ جي رُوبن. كان يعمل أستاذًا في جامعة واشنطن آنذاك، ثم عمل في جامعة هارڤرد. كان باحثًا مدهشًا في الأدب الياباني، ومعروفًا بترجماته لعدَّة أعمالٍ من تأليف ناتسُمي سوسِكي. كان مهتمًّا بنصوصي أنا أيضًا، وطلب منِّي أن أتواصل معه إن احتجتُ إلى ترجمة أعمالي. قلتُ له: «كبداية، ما رأيكَ أن تترجم بضع قصصٍ قصيرةٍ تعجبك؟». وهكذا اختار مجموعة قصصٍ وترجمها، وكانت ترجماته رائعة. أمَّا أكثر ما لفت انتباهي فهو أنَّ القصص التي اختارها كانت مختلفةً تمامًا عن القصص التي اختارها ألفرد. مدهشٌ

أنَّ اختياراتهما لم تتقاطع. من هنا استشعرتُ بقوَّةٍ أهمِّيَّة أن يكون لديك عدَّة مترجمين يترجمون أعمالك.

جي رُوبن مترجمٌ ماهرٌ جدًا، وأعتقد أنَّ ترجمته لرواية «**يوميَّات طائر الزنبرك**» ساعدتني فعلًا في ترسيخ اسمي في الولايات المتَّحدة. باختصار، يمكنني القول [إن استعرنا صورةً من عالم السيَّارات] إنَّ ألفرد بيرنباوم مترجمٌ أكثر انطلاقًا، في حين أنَّ جي رُوبن من النوع الأثبت. لكلٍّ منهما نكهةٌ خاصَّة، لكنَّ ألفرد بيرنباوم كان في ذلك الوقت منشغلًا، ولم يكن في وسعه العمل على روايةٍ طويلة، ولذلك سعدتُ جدًا حين تعرَّفتُ إلى جي رُوبن. أعتقد أيضًا أنَّ مترجمًا يحرص على المعنى الدقيق والحرفيّ، مثل جي رُوبن، كان مناسبًا لترجمة رواية كـ«**يوميَّات طائر الزنبرك**»، نظرًا لبِنيتها المتشابكة نوعًا ما (مقارنةً بأعمالي السابقة). وممَّا يروقني في ترجمات جي رُوبن أيضًا حسُّ الفكاهة الطبيعيّ، لا مجرَّد دقَّته وموثوقيَّته في الترجمة.

بعد ذلك جاء فِلِب غابرييل وتِد غُوسن. الاثنان مترجمان ماهران، وكلاهما لديه اهتمامٌ حقيقيٌّ بأعمالي. لقد تعرَّفتُ إليهما منذ فترةٍ طويلة، منذ شبابي، فقد جاءني كلٌّ منهما وقال إنَّه يودُّ ترجمة شيءٍ من أعمالي، أو إنَّه قد أنجز ترجمةً بالفعل. شعرتُ بامتنانٍ شديد، بل إنَّني حين التقيتهما وتوثَّقت علاقتي بهما، شعرتُ وكأنِّي كسبتُ حليفَيْن لا يُقدَّران بثمن، فأنا نفسي مترجمٌ (من الإنكليزيَّة إلى اليابانيَّة)، وأعرف من تجربتي الشخصيَّة صعوبات الترجمة ومتعتها. لذلك أحاول أن أحافظ على تواصلٍ جيِّدٍ معهما، ودائمًا ما أسعد بالإجابة على أسئلة الترجمة التي قد تطرأ. هكذا أبذل أقصى ما في وسعي لتسهيل العمل.

من جرَّب الترجمة يعرف أنَّها عملٌ شاقٌّ ومُجهِد، غير أنَّه لا ينبغي أن يكون هذا العمل من طرفٍ واحد، إذ لا بدَّ من وجود تفاعلٍ بين الطرفَيْن؛ فالمترجم هو الشريك الأهمُّ بالنسبة إلى الكاتب الذي يريد أن يُقرأ في الخارج. من المهمّ أن تجد مترجِمًا يفهمك، ولا يكفي أن يكون مترجمًا رائعًا، فلا خير يُرتجى إن لم يكن منسجمًا مع النصّ أو المؤلِّف، أو إن كان عاجزًا عن التكيُّف مع الخصائص المميِّزة للنصّ، وكلُّ ما سيجنيه الطرفان من هذا العمل هو التوتُّر. لو لم يكن لدى المترجم شغفٌ بالنصّ الذي يعمل عليه، فسوف يراه مجرَّد «وظيفةٍ» مزعجةٍ يكدح فيها.

***

ثمَّة شيءٌ آخر قد يكون غنيًّا عن الذكر، وهو أنَّ الفرد له أهمِّيَّةٌ كبرى في الخارج، لا سيَّما في الغرب. فلا يصحُّ أن تتصرَّف هناك كما تتصرَّف في اليابان، وتترك الأشياء لشخصٍ آخر تقول له: «شكرًا لك على اعتنائك بكلِّ شيء». لا بدَّ من أن تتحمَّل المسؤوليَّة، وتتَّخذ القرارات بنفسكَ في كلِّ خطوة، وهذا يتطلَّب وقتًا وجهدًا، وقدرًا من التمكُّن اللغويّ. سوف يتدبَّر الوكيل الأدبيُّ كلَّ المسائل الأساسيَّة طبعًا، لكنَّه قد يكون مشغولًا بعملٍ آخر. والحقيقةُ أنَّه لا يستطيع أن يقتل نفسه هنا وهناك لإنجاز ما يكفي من عملٍ لكُتَّاب مجهولين، أو كُتَّابٍ لا يُحقِّقون مبيعاتٍ كثيرة. لذلك لا بدَّ من أن تتدبَّر الأمر بنفسك، إلى حدٍّ ما. صحيحٌ أنَّني معروفٌ في اليابان، لكنَّني لم أكن معروفًا في الخارج في أوَّل الأمر. فإذا استثنينا العاملين في مجال النشر وحفنةً من القرّاء، لم يكن القارئ العاديُّ في أميركا يعرف اسمي، بل إنَّ كثيرًا من القرَّاء لم يعرفوا كيف ينطقونه نطقًا صحيحًا، إذ غالبًا ما يقولون:

ميوراكامي. لكنَّ هذا حفَّزني أكثر. بذلتُ كلَّ جهدي وتركيزي، إذ كنتُ أريد أن أرى إلى أيِّ مدى سأنجح في فتح سوقٍ جديدةٍ لي، بدءًا من الصفر.

كما قلتُ سابقًا، لو أنَّني بقيتُ في اليابان في تلك الفترة من الرخاء، لأتتني طلباتٌ كثيرةٌ للكتابة، وجنيتُ (إن أردتُ) كثيرًا من المال بوصفي مؤلِّفًا لروايةٍ من أكثر الكتب مبيعًا (إن جاز لي قول ذلك)، هي «**الغابة النروجيَّة**». لكنَّي أردتُ أن أخرج من تلك البيئة، وأرى إلى أيِّ مدى أستطيع أنا الكاتب المجهول (تقريبًا) أن أمضي ككاتبٍ جديدٍ في السوق خارج اليابان. أصبح هذا هدفي الشخصيّ. وحين أتذكَّر الأمر الآن، أرى أنَّ وجود هذا الهدف شعارًا لي كان شيئًا عظيمًا، فمن المهمِّ لمن يتعاطى الإبداع أن يظلَّ راغبًا دومًا في المضيِّ نحو تخومٍ جديدة. فإن رضيتَ بموقعكَ وبقيتَ في مكانٍ واحد (بالمعنى المجازيّ)، سوف يضمر دافعكَ إلى الإبداع ويضيع في نهاية الأمر. لعلِّي وجدتُ في الوقت المناسب هدفًا يستحقُّ العناء، مع قدرٍ حميدٍ من الطموح.

أنا بطبيعتي لا أجيد الحديث أمام الآخرين، لكنِّي أجريتُ لقاءاتٍ في الخارج. وحين أفوز بجائزة، أحضر الحفل وأُلقي كلمة، كما قَبِلتُ تقديم قراءاتٍ ومحاضرات. لا يعني هذا أنَّني أكثرتُ منها، فحتى في الخارج يُعرَف عنِّي أنَّني كاتبٌ لا أظهر كثيرًا في المناسبات واللقاءات العامَّة، لكنِّني أفعل ما في وسعي، وأضغط على نفسي كي أكون منفتحًا أكثر على العالم الخارجيّ. علاوةً على ذلك، فأنا لستُ متميِّزًا في التحدُّث بالإنكليزيَّة، لكنِّي أحاول التحدُّث من دون مترجِمٍ قدر الإمكان، وأُقدِّم آرائي بكلماتي التي أختارها. أمَّا في اليابان، فلا

أفعل هذه الأشياء إلَّا نادرًا. لذلك عاب الناس ذلك عليّ، وقالوا إنَّني لا أفعل هذا إلَّا في الخارج، وإنَّ معاييري مزدوجة.

لا أحاول تبرير موقفي، لكنَّ السبب الذي جعلني أحاول الظهور أمام الناس في الخارج هو شعوري بالواجب **ككاتبٍ يابانيّ**. ذكرتُ سابقًا أنّني حين عشتُ في الخارج أثناء فترة الفقاعة الاقتصاديَّة، أحزنتني النظرة إلى اليابانيِّين على أنَّهم «مجهولون». هكذا قلتُ في نفسي إنَّه لا بدَّ أن أؤدِّي واجبي لتغيير هذه النظرة ولو قليلًا، من أجل الكثير من اليابانيِّين الذين يعيشون في الخارج، ومن أجلي أنا أيضًا. لا أدَّعي الوطنيَّة هنا (فأنا أرى نفسي صاحب نزعةٍ كوزموبوليتانيَّة)، لكنَّ العيش في الخارج جعلني أكثر وعيًا بنفسي ككاتبٍ يابانيّ. هكذا رآني الآخرون من حولي، وهكذا رأيتُ نفسي أيضًا. من هنا، نشأ في داخلي من دون وعيٍ منِّي حسُّ الترابط مع أهل بلدي. الأمر غريبٌ فعلًا! أفرُّ من أرض اليابان وإطارها الاجتماعيِّ الجامد، وأعيش في الخارج مغترِبًا، ثم أجد نفسي مجبورًا على العودة إلى العلاقة بتلك الأرض.

للتوضيح، هي ليست عودةً إلى **الأرض نفسها**، وإنَّما عودةٌ إلى **العلاقة** بتلك الأرض، والفرق كبير. أحيانًا أرى أشخاصًا يعودون من العيش في الخارج، فيتحوَّلون إلى شكلٍ غريبٍ من الوطنيَّة (وفي بعض الحالات يصبحون قوميِّين متطرِّفين)، ربَّما في ردِّ فعلٍ عكسيّ، لكنَّ هذا لا ينطبق على حالتي. كلُّ ما في الأمر أنِّي صرتُ أتفكَّر على نحوٍ أعمق في معنى أن أكون كاتبًا يابانيًّا، وموضع هذه الهويَّة.

***

تُرجِمَت أعمالي إلى أكثر من خمسين لغةً حتى الآن. أنا فخورٌ بهذا الإنجاز، إذ يعني أنَّ كتبي صارت تلقى تقديرًا في العديد من الثقافات. الأكيد أنَّ هذا يُسعدني ويُشعرني بالفخر، غير أنَّ هذا لا يعني بالضرورة أنَّني أنظر إلى ما فعلتُه حتى الآن على أنَّه «صواب»، ولن أدَّعي ذلك. الأحكام والمقارنات لا تصحُّ هنا. فما زلتُ كاتبًا يتطوَّر، ولا توجد حدودٌ (تقريبًا) لمدى النموِّ الذي قد أحقِّقه، أو إمكاناته.

وهكذا أسأل نفسي: برأيكَ، أين تكمن تلك الإمكانات؟

أؤمن بأنَّها تكمن في داخلي، فقد أسَّستُ نفسي ككاتبٍ في اليابان أوَّلًا، ثم حوَّلتُ تركيزي إلى الخارج، ووسَّعتُ قاعدة قرَّائي. بعد ذلك، أظنُّ أنَّني سأغوص أكثر في أعماق نفسي، أستكشف المزيد؛ فهناك الأرض الجديدة المجهولة التي لم أستكشفها بعد.

لا أدري إذا كنتُ أستطيع أن أفتح تلك الأرض الجديدة، ولكن كما قلتُ سابقًا، من الرائع أن يكون لك هذا الهدف، مهما كان سنُّك، وأينما كنتَ تعيش.

مكتبة
t.me/soramnqraa

تصميم الغلاف نجاح طاهر

"ذات ظهيرةٍ من شهر نيسان/إبريل في عام 1978، كان هاروكي موراكامي يجلس في مدرَّجات استاد "جنغو" بطوكيو، يتابع مباراة بيسبول، فأصابتْه حالةٌ من التجلِّي غيَّرت حياته تمامًا. حدث ذلك حين ضرب لاعبٌ من فريقه المحلِّيّ الكرة إلى الميدان الأيسر، فهلَّلت الجماهير. يقول موراكامي: "في تلك اللحظة، ومن دون أيِّ مقدِّماتٍ من أيِّ نوع، لاح لي هذا الخاطر فجأة: أعتقد أنَّ بإمكاني أن أكتب رواية!"... هذا الكتاب دليلٌ إلى كتابة الرواية من منظورٍ شخصيٍّ للغاية، مطعَّمٍ بشيءٍ من الرأي والسيرة الذاتيَّة، ويحتوي عددًا من المشاهد الغريبة الكاشفة، حيث تبدو التجارب التي مرَّ بها أقرب إلى مقاطع من رواياته منها إلى الواقع. علاوةً على ذلك، فهو يحكيها وكأنَّها من عفو الطبيعة، ما يذكِّرنا بأسلوبه الذي يبدو بسيطًا دارجًا في الظاهر، وكثيرًا ما ينتقل بين الشأن اليوميِّ البسيط والعالم الغامض، من دون تغييرٍ ملحوظٍ في نبرته".

The Guardian

"موراكامي هنا أشبه بالساحر الذي يشرح لك ما يفعله وهو يستعرض خِدعه أمامك، لكنَّه مع ذلك يدفعك إلى الإيمان بأنَّ لديْه قوى خارقة".

New York Times Book Review

مكتبة
t.me/soramnqraa

ISBN: 978-9953-89-767-7
9789953897677

دار الآداب