رمـــــزا الـــــريـح والـــــظـلام

صلاح نيـــــازي

(مهداة إلى الفنان الشاعر عزيز عبد الصاحب ذكرى لقاء عابر وعميق بأربيل)

وقع بين يديّ ديوان صغير لشاعر فلسطيني مشهور معاصر. ممّا يثير الأنتباه وكذلك الدهشة في هذا الديوان، محوران أساسيّان تدور حولهما معظم القصائد، وهما الريح والظلام، لا على أساس أنّهما ظاهرتان فنيّتان، توسّعَ الشاعر في إغنائهما بالرموز والدلالات، ولا على أساس أنهما ظاهرتان طبيعيّتان تضخمان بتوقيتهما، الصور الشعرية، ولكنّهما لازمتان يرتدّ إليهما الشاعر كلّما ضاق تعبيراً وفكرة. الريح هنا ليست باردة، ولا حارّة ولا حتى فاترة. ليستْ ترحالية، وليستْ مستوطنة تدور بلا هدف. لا تسفع ولا تثلج. لكنّها تصيب القصيدة بالدوخة والقارئ بالنفرة. ما من سبيل لإكمال قراءة قصيدة من هذا النوع إلاّ إذا أردتَ إختبار صبرك.

الظلام في هذه القصيدة خالٍ من الطعم والرائحة والصوت. خالٍ حتى من الظلام!

لا ريب، حتى تكون الريح ذات تأثير فنّي أشد، فلا بدّ من مسرحتها. لا بدّ من تعيين موقعها وقوتها وإتجاهها وغايتها، بحيث يبدو لأضعف الرياح مفعول الأعاصير والزوابع. تماماً مثل ريح صغيرة جداً ناتجة عن حركة يد أوثوب أو تأوه، وتهدد ضوء شمعة في طريق غير مأمونة، أو ريح تخاتل مدخناً إستعرتْ فيه شهوة التدخين، ولا يمتلك إلاّ عودَ ثقابٍ واحداً في عرض الشارع.

بالتالي هل تقيس القشّة التي قصمتْ ظهر البعير بوزنها أم بطولها أم بعرضها؟ أم أنك تقيسها بترتيبها الحسابي وتوقيتها الزمني؟ الشعر الجيّد، لا ريب، ترتيب وتوقيت، سواء أقديماً كان أم حديثاً.

كانت الريح منذ كلكامش، قوّة غيبية تقتلع مدناً برمتها مرّة، أو تُجير عدلاً مهضوماً. فهي بهذا المعنى قوة واعية، أو مدفوعة بقوة واعية. لا تهبّ إلاّ في الملمّات الكبرى، أوحين يبلغ السيل الزبى. لكنْ مع خفوت الأساطير والأستيطان في المدن، لم تَعُدْ للريح تلك السلطة الفيضانية الجائحة. بيد أنّ الأحتدامات السياسية وركود الحياة في العالم العربي في الثلث الأوّل من القرن الماضي، أعادت للرياح بعض هيبة في الشعر، وإن كانت هيبة رومانسية، فباتت رمزاً لقوى غاشمة يتحدّاها الشاعر، أو هي طاقات مخزونة في الشاعر يفجّرها بوجه السدود والحيلولات التي تقف في طريق تقدّمه.

من هنا أخذت الرياح، سواء ببعدها الغيبي، أم ببعدها السياسي، ثقلاً نوعياً وأهمية متفوقة ولو على درجات. وهي بهذه المثابة لا تختلف عن أية مادة خام، تكمن أهميّتها في استعمالاتها المصنّعة بالدرجة الأولى. فالذهب ذهب، له قيمة مادية متعارف عليها، ولكنّ صنع قلادة منه، فنّ تفوق قيمته التأريخية والجمالية آلاف المرات قيمته الأصلية.

للأسف لم يلتفتْ بعض الشعراء إلى البعد الثاني أو الثالث للريح، فدخلت في القصائد وخرجت دون أن تترك أثراً، لأنها مهدورة فالتة تدور بغير هدى. أي أنّها ريح غير ممسرحة،لا تتفاعل مع بقية العناصر الدرامية في القصيدة.

غثياناً في النفس ما تخلّف، وصدعاً في الرأس ما تورث.

قلنا لا بدّ للمادة الخام من صياغة وصناعة. لا بدّ لها من تمسرح. لو أخذنا على سبيل المثال مسرحية "بروموثيوس طليقاً"، لرأينا كيف مسرح اسخيلوس بحذق، الريح، وكيف رسم لها أبعادها الفنية.

في هذه المسرحية يُقاد بروموثيوس "إلى أبعد منطقة على الأرض" إلى "برية ليس فيها أثر لقَدَم" حيث يمسمر على صخور قمة جبلية بسلاسل قوية.

في تلك القمة المعزولة، لا يَسْمع بروموثيوس صوتاً ولا يرى شكلاً إنسانياً. أشعة الشمس المحرقة تسفعه. وفي كلّ ساعة تتغيّر، تجلب معها ألماً جديداً يعصر جسده. دخول الريح في موقف كهذا يكون له دورٌ استثنائي، فهي سافعة مع الشمس، ومجمّدة صرصر في الليل. الأنكى أنّ بروموثيوس مشدود لا يقوى على أية حركة لتفادي أيّ منهما.

لم يجد أسخيلوس ضرورة إلى تكرار الشمس أو الريح، لأنهما متواصلان على الضحيّة العاجزة عن الأنفلات. هكذا يطلع بروموثيوس في هذا الجحيم وحيداً يناشد "السماء والريح السريعة الأجنحة والجداول المتواثبة" أن تهبّ إلى نجدته. ربما لأنّ الجداول والأنهار تعني منذ القدم جريان الزمان. لا يخفى أخذتْ هذه المناشدة ثلاثة أبعاد:السماء والأرض وما بينهما، للتدليل على سعة المصيبة وضخامتها.

تتجسّد هذه الأبعاد بأكثر تفصيلاً بعد ذلك مباشرة:

"يا أيها الضحك الذي لا يُحصى لأمواج البحر
يا أيتها الأرض أمّ الحياة
إليكِ وإلى دائرة الشمس التي لا يخفى عليها شيء أتضرع".

بلغ الخوف ببروموثيوس كلّ مبلغ حين سمع صوتاً وشمّ هواء الأرجاء. سمع الصوت يقترب منه أكثر. سمع حفيفاً هل هو حفيف طيور؟ لم يتفكر في البشر ما داموا غير قادرين على الأرتقاء إلى تلك القمة المنعزلة. مع ذلك يقول:" أيّاً كان القادم فإنّه يجلب الخوف" ورغم طمأنة الكورس له، فإنّه يصيح: "لقد أصبحتُ ألعوبة تعسة بيد كلّ ريح".

في آخر المسرحية، حين تأخذ التهديدات دور الفعل والتطبيق، يصرخ بروموثيوس:

"الغبار يرقص في نافورة مدوّمة
هبوبات الرياح الأربع تتهاوش معاً
تنتظم في صفوف للمعركة".

هكذا بدا بروموثيوس هدفاً مستهدفاً تغزوه المصائب من كلّ جانب.

المحور الثاني الذي دار عليه جلّ هذا الديوان، هو الظلام والليل.

رغم تكررهما، بقيا في عزلة لا يتفاعلان مع عناصر الديوان الاخرى، ووجودهما أقرب إلى الإلحاح واللجاجة. وهي هنا مثل وجود أدوية كثيرة لا تدلّ على صحة جيدة، كذلك الصراف على كثرة ما تمرّ بين يديه من صكوك وتحويلات عملة ونقود لا يمكن آعتباره غنياً أو خبيراً بالآقتصاد.

من الصعب إحصاء الليل والنهار، وما إليهما في الشعر العربي، ولكن على العموم يعتبر الليل مجلبة للهمّ والأرق، وإثارة لذكريات لم تُفطَم بعد. يخطر على البال في هذا الباب: الليل الذي شاع في شعر المهلهل التغلبي:

"وصار الليل مشتملاً علينا
كأنّ الليلَ ليس له نهارُ"

على الرغم من تعدد صيغ الليل في شعر المهلهل في مراثيه لأخيه كليب، فإنّه لم يتعدد، ولم يتفاعل مع ملاهي الشاعر السابقة، ولا مع معتقداته أو قناعاته. إنّه أشبه بستارة أُسدلت على ما مضى. ليل أنجبه الموت فأصطبغت به كلّ الأشياء التي تحيط بالشاعر. بكلمات أخرى أصبح الشاعر أكثر فقراً فأجدب، بهذا الموت – الليل ، خاصة وأنّه لا يصبّ إلاّ في قناة واحدة واضحة هي الثأر.

يمكن القول، إنّ الليل كمفهوم فنّي لم يتطور إلاّ في شعر أبي نواس، وإلياس أبي شبكة. الأوّل جعل الظلام مشعاً، وكأنّه سرّ مكتوم يتجدد في كتمانه ويغمض ويعمق. الأشياء في نظر أبي نواس لا تفصح عن جوهرها إلاّ إذا تعتّقت في ظلامها، ونورها داخلي ينبع من ذاتها، فلا عجب إنْ كان يبتعد عن الصباح والضوء الخارجي.

ديك الصباح إذا بوّقَ، نهاية كلّ لذّة.

إلياس ابو شبكة، كما يبدو، أوّل شاعر عربي أضفى على الليل هموماً وجودية حيّة، ودلالات روحية حتى في أكثر أشعاره حسيّة وتجسيداً. تشتعل فيه الشهوات، وتتلوى الكلمات بألم مخاض، ألوانه آزّة بحمرة وحمّى، وديجوره مكتظ باللهاث والتلامسات. (لا بدّ من العودة لليل أبي نواس وإلياس أبي شبكة في مناسبة أخرى).

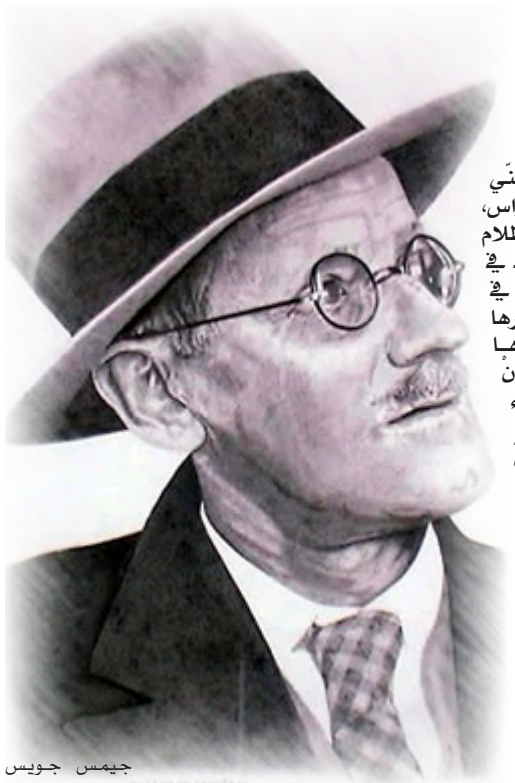
لكنْ يمكن آعتبار جيمس جويس أخطر من عالجوا الظلام كنهاية حتمية للموجودات. يبدو الأمر بديهياً ولكن.

قابل جويس في قصّته القصيرة:"عربي"، بين قوة الظلام والقوة الكهربائية التي ترمز إلى قدرة الإنسان. الأطفال الصغار يلعبون، وفي الظل يختفون عن أنظار الكبار، ولكنّ الظلام المنحدر إليهم حتى قبل العشاء في الشتاء، سيسوقهم إلى بيوتهم، ويرقد هو بكلّ جبروت واسترخاء. أما الظلام الذي ران على الغرفة المتروكة التي مات فيها القسّ الخيّر فهو ظلام متعفّن راكد تسري رائحته الخمجة إلى الغرف الأخرى. هذه القصة بسيطة كأيّ عمل متقن كبير. تقرأها فتندهش، لا تكاد تعثر على أي شيء يميزها، ولكنّها كالجرح في الشجرة يكبر ويكبر يوماً بعد يوم.

أخطر الظلامات المتعفنة، هي التي لا يتحدث عنها المؤلّف، ولكنّه يريك ما هو ضدّها، وعليك أنْ تقيس العطش بالطريقة التي يكرع بها العطشان الماء أي بمعادلها الموضوعي، فالسجن في أوبرا "فيدليو" لم يُصوّره بيتهوفن من الداخل، ولكنك تقيسه بالطريقة التي يخرج بها السجناء لدقائق لاستنشاق الهواء النقي في الباحة، وبأياديهم التي يضعونها على عيونهم لأنهم لا يقوون على رؤية النور. يعتبر هذا الكورس، اعظم ما كُتِبَ للكورسات في تأريخ الموسيقى.

جماعةٌ إثر جماعة يخرج السجناء بخطوات متصدّئة من كثرة الخمول. الفئة الأولى تنشد، ثمّ يتراكم فوقها إنشاد الفئة الثانية، ثمّ يعلو فوقهما إنشاد الفئة الثالثة، وهكذا يولد امام عينيك تلاطم بحر. بحر من الأصوات والأوتار الموسيقية، ممتلئة بالأفراح التي أنهكتها الأحزان السابقة وتعتعها الأنتظار والأنكسار.

تسمع هذا الكورس ، وكأنّ الحياة وُلِدَتْ من جديد.


جيمس جويس

الـــروايـــة يـــوتـــوبـيـــا لعـــالم لا نـــسيـــان فـيـه

ميلان كونديرا
ترجمة : نجام الجبيلي

إن النشاط الدائم للمنسي يعطي لكل فعل لنا صفة شبحية، غير حقيقية، غامضة. ماذا كانت وجبة الغذاء قبل يوم أمس؟ ماذا أخبرني صديقي أمس؟ وأيضاً: فيم كنت أفكر قبل ثلاث ثوان؟ كل ذلك جرى نسيانه (ويا لها من مرات ألف سيئة) ولا يستحق الأفضل.وعلى الضد من العالم الحقيقي، الذي هو بطبيعته، متلاش ويستحق النسيان، تقف الأعمال الفنية كعالم مختلف، عالم مثالي صلب إذ كل تفصيل له أهميته ومعناه حيث إن كل شيء فيه- كل عالم، كل عبارة - يستحق أن يكون غير قابل للنسيان ومؤسساً ليكون كذلك.

ومع ذلك فإن فهم الفن لا يحرر قوة النسيان أيضاً. على الرغم مما يجب أن يقال أن كل فن له علاقة مختلفة مع النسيان. من هذا المنطلق يكون الشعر ذا امتياز والشخص الذي يقرأ سونيته لبودلير لا يستطيع أن يهمل كلمة واحدة. فإن أحبها فسيقرأها عدة مرات، وربما بصوت عال. وإن شغف بها فسوف يحفظها عن ظهر قلب. إن الشعر الغنائي هو قلعة الذاكرة.

أما الرواية فهي قلعة سيئة التحصين. إذا ما استغرقت ساعة في قراءة ٢٠ صفحة من رواية تتكون من ٤٠٠ صفحة فسيتطلب مني ذلك ٢٠ ساعة. ومن النادر أن يشغر لدينا أسبوع. ومن المحتمل جداً إنه بين جلستين من القراءة، ستظهر فواصل من عدة أيام، خلالها سينصب النسيان موقعه حالاً. لكن ليس فقط من خلال الفاصل سيشتغل النسيان فهو يساهم في القراءة بصورة مستمرة، دون مرور لحظة أبداً؛ اقلب الصفحة، وأنسى ما قرأته تواً؛ واحتفظ فقط بنوع من المجمل الذي لا غنى عنه لفهم ما يأتي، لكن كل التفاصيل، الملاحظات الصغيرة، والعبارات المثيرة للاعجاب قد تلاشت مسبقا وانمحت. في يوم ما، بعد سنوات، سأبدأ أتحدث عن هذه الرواية إلى صديق، وسنجد أن ذاكرتنا قد احتفظت فقط ببضع مزق من النص وأعادت إنشاء كتب مختلفة لكل منا.

ومع ذلك فالروائي يكتب روايته وكأنه يكتب سونيتة. انظر له ! وهو مندهش لرؤية التكوين يتشكل أمامه: فأقل تفصيل هو مهم له، فهو يجعله داخل موتيف وسوف يعيده في دزينة من التكرارات والتفريعات والتلميحات مثل موسيقى الفيوغ . لهذا فإنه متأكد أن النصف الثاني من هذه الرواية سيكون أيضاً أجمل وأقوى من الأول. وكلما تقدم المرء داخل قاعات القصر كلما تضاعف تردد العبارات التي نطق بها مسبقاً، والثيمات التي عرضت من قبل، وبعد أن تجمع في نغمات متآلفة فإن أصداءها ستتردد من الجهات كلها.

ماذا على الروائي أن يفعله إزاء هذا النسيان المدمر؟ ينقر بأصابعه عليه ويبني روايته قلعة غير قابلة للتدمير من الأشياء غير القابلة للنسيان، حتى لو عرف أن قارءه سيجول خلالها فقط متحيراً وبسرعة، تبعث على النسيان ولن يسكن فيها.

تولستوي

التكوين

تتكون رواية "آنا كارنينا" من خطين سرديين: خط آنا (دراما الخيانة والانتحار) وخط ليفين (حياة زوجين سعيدين). وفي نهاية الجزء السابع، تقتل آنا نفسها. وهنا يأتي الجزء الأخير الثامن المكرس بشكل حصري إلى خط ليفين. وهذا خرق حاد للعرف الروائي، لأن موت البطلة بالنسبة للقارئ هو النهاية الوحيدة الممكنة للرواية. حسن، في ذلك الجزء الثامن لم تعد البطلة موجودة على مسرح الأحداث؛ كل ما تبقى من قصتها هو الصدى الزاحف، الوطء الخفيف للذاكرة الباهتة، وهي محببة وصادقة. فرونسكي وحده يائس، ويذهب إلى سيبيريا ليطلب الموت في الحرب ضد الأتراك، وفخامة فعله يصبح نسبياً؛ الجزء الثامن تقع أحداثه كلياً في مزرعة ليفين، إذ أنه في سياق الحديث يسخر من هستيريا مناصري السلاف وهم يسيرون للتطوع للمحاربة من أجل الصرب. إضافة إلى أن تلك الحرب تتعلق بليفين أقل كثيراً مما تتعلق بتأملاته عن الإنسان والإله؛ وهي تخرج إلى السطح متشظية أثناء فعالياته في الحقل، ممتزجة بنثر الحياة اليومية التي تنتهي كنسيان نهائي لدراما الحب.

في وضعه لقصة "آنا" في الفضاء الواسع للعالم حيث تذوب أخيراً داخل اتساع الزمن المحكوم بالنسيان، خضع تولستوي للنزوع الأساسي لفن الرواية لأن السرد كما هو موجود منذ فجر التاريخ أصبح الرواية حين لم يعد المؤلف قانعاً بـ "القصة" فقط بل فتح النوافذ للعالم الذي يمتد في كل ما حولنا. وهكذا ارتبطت بـ " القصة " قصص أخرى ومشاهد واوصاف ومشاهدات وتأملات، وكان المؤلف يواجه المادة المعقدة جداً والمتغايرة جداً نفسها، الملزم، كمعماري، في فرض شكل معين. بتلك الطريقة نفسها، بالنسبة لفن الرواية منذ مولدها، اتخذ التكوين أو المعمار أهمية أساسية.

هذه الأهمية الاستثنائية للتكوين هي واحدة من العلامات الأصلية لفن الرواية وهي تميز ذلك الفن من الفنون الأدبية الأخرى ومن الأعمال المسرحية (حريتها المعمارية محددة تماماً بفترة التمثيل وبالحاجة إلى لفت انتباه المشاهد بصورة مستمرة) إضافة إلى الشعر. من هذا الاعتبار، أليس من المدهش أن بودلير، بودلير الذي لا يضاهى، كان قادراً على الاستفادة من البحر الأسكندري (بيت سداسي التفاعيل) نفسه والسونيتة نفسها كما استفاد منها حشد الشعراء الذي لا يحصى قبله وبعده؟ لكن هكذا هو فن الشاعر: أصالته تعلن عن نفسها بقوة الخيال، لا بمعماره الكلي؛ وعلى الضد، فإن جمال الرواية لا ينفصل عن معمارها؛ أقول"الجمال" لأن التكوين ليس مجرد مهارة تقنية، فهو يحمل بين طياته الأسلوب الأصيل للمؤلف (كل روايات دوستويفسكي قائمة على المبدأ ذاته من التكوين)، وهو العلامة الفارقة لكل رواية (وضمن هذا المبدأ الشائع، فإن كل رواية من روايات دوستويفسكي لها معمارها الفريد الفذ) وقد تكون أهمية التكوين أيضاً لافتة للنظر في الروايات العظيمة للقرن العشرين: يوليسيس في تنظيمها المتعدد الأساليب؛ رواية " فيردايدرك"، التي تقسم قصتها "التشردية " (البيكارسكية) إلى ثلاثة أجزاء عن طريق فاصلين من الفارص اللذين ليس لهما علاقة بحدث الرواية والجزء الثالث من رواية " السائرون نياماً" لهيرمان بلوخ يتضمن خمسة "أنواع" مختلفة متكاملة (رواية، قصة قصيرة، ريبورتاج، شعر، مقالة)؛ رواية "النخيل البري" لوليم فوكنر تتكون من قصتين مستقلتين تماماً لا تتقاطعان أبداً.. وهلم جرا.

حين ينتهي في يوم ما، تاريخ الرواية، فأي مصير سينتظر الروايات العظيمة الباقية بعد ذلك؟ البعض منها غير قابلة للروي، لهذا فهي غير قابلة للإعداد (مثل رواية "بانتغرول" و "ترسترام شاندي" "جاك المميت"، "يوليسيس")، فهي إما أن تبقى أو تختفي. الأخرى، بفضل " القصة" التي تحتويها، تبدو قابلة للروي (مثل "آنا كارنينا"، الأبله، القضية) لهذا فهي قابلة للإعداد للسينما والتلفزيون والمسرح وأفلام الكارتون لكن ذلك " الخلود" وهم . إن تحويل رواية ما إلى قطعة مسرحية أو فيلم يتطلب أولاً تفكيك التكوين وتقليصه إلى "قصته"؛ والتخلي عن شكله. لكن ماذا يتبقى من عمل فني حين يجرّد من شكله؟ إن المرء يقصد تمديد عمر الرواية العظيمة عن طريق الإعداد وبناء ضريح فقط، بلوحة رخامية صغيرة تذكّر باسم شخص غير موجود هناك.

في بـــذور سحـــريـــة..نـــايـبـــول يكـمل مـســار (نـــصف حـيـــاة)

سعد محمد رحيم

في برلين يبدأ ويلي شاندران نصف حياته الآخر، من غير أن يعرف حقاً ماذا عليه أن يفعل.. يعيش متبطلاً لفترة ستة أشهر مع أخته (ساروجيني) بعد أن طلّق زوجته (آنا) تاركاً إياها في تلك المستعمرة البرتغالية المضطربة.. ستة أشهر هي أقصى ما تسمح به السلطات للبقاء في ألمانيا إذ يفترض به أن يقرر الرحيل إلى مكان آخر.. هكذا يستأنف ف. س. نايبول الشطر التالي من تفاصيل حياة بطل روايته (نصف حياة) وهذه المرة في رواية تحمل عنوان (بذور سحرية).. وكما يخبر أخته فقد عاش شاندران على الدوام في الخارج، وما زال هو نفسه. كان إلى جانب الأفارقة ولم تكن ثمة حرب خاصة به يمضي إليها. إن نموذج شاندران المقتلع والمنفي بإرادته في المرحلة ما بعد الكولونيالية، يحيلنا إلى فكرة الهجنة: تعدد قنوات الانتماء وربما اضطرابها وضبابية الهوية وغياب الهدف وعدم الاستقرار مكانياً ونفسياً.. سيحاول إحصاء الأسرة التي نام عليها منذ البدء، وفي لحظة تألق في الوعي سيدرك أنه لم ينم في سرير هو له، فدوماً كان ينام في بيوت ليست ملكه، وعلى أسرة ليست خاصته، ولم يحظ بغرفة خاصة به قط. وخاض تجاربه في عالم يبدو آمناً للوهلة الأولى لكنه في الحقيقة منذر بحروب ستختفي على إثرها هذه الدروب كلها.. كان ينظر دائماً إلى الوسط. تقول له أخته إنها تنتمي معه نصفياً لسلالات العبودية، بالاستناد إلى أطروحة نظام التعليم الإمبريالي البريطاني، ونمط توجيه كتابة التاريخ الذي يكرس لرؤية إلى السكان الأصلانيين، على وفق الاصطلاح الاستشراقي، ساهمت في طبع رؤية أولئك الأصلانيين إلى أنفسهم.

تقنعه أخته بالرجوع إلى الهند، مسقط رأسه، والانخراط في حرب عصابات مع منظمات يسارية، متمردة، مناوئة للحكومة. والانطلاق من الريف لتحريره تمهيداً لتحرير البلاد برمتها، من منظور الرومانسيات الثورية التي سادت في حقبة الحرب الباردة، والتي غالباً ما استخدمت العنف المفرط وانتهت إلى خيبات وكوارث وإلحاق الأذى بالطبقات الشعبية التي قاتلت تلك المنظمات من أجلها في الأساس. أو هكذا يود المؤلف تصوير الأمر.

تنتاب شاندران مشاعر جديدة وهو على أعتاب تغيير مسار قدره. ثمة شخص قيادي جديد تحدثه عنه أخته اسمه (كانداباالي) وتهيئ له فرصة الاتصال بأحد رجاله في الهند "أتمنى أن ابدأ من دون أية حكايات. أرغب أن أكون أنا نفسي. وأن ابدأ بداية ناصعة" ص ,٣٤ يغادر برلين إلى الهند، ويرى بأم عينه البؤس والفاقة والمجاعة.. يخبره جوزيف، الرجل الذي يفترض أن يقوده إلى جماعة كانداباالي وهو يقارن بين حال الهند وحال أفريقيا في عصر ما بعد الكولونيالية؛ "إننا نعيش هنا في واحد من أكثر الأماكن بؤساً في العالم. أشد بؤساً وحزناً بعشرين مرة مما رأيته في أفريقيا. في أفريقيا كان الماضي الاستعماري مرمياً أمامك بحيث يمكنك رؤيته. هنا أنت عاجز عن الشروع في فهم الماضي، وإذا حدث وتعرفت إليه تتمنى لو أنك لم تفعل" ص,٤٦ والمفارقة التي ستحصل هي أن شاندران سيكتشف حالما يصل إلى معسكر الثوار أنه التحق بالجماعة الخطأ، وأن هؤلاء ليسوا من جماعة كانداباالي وإنما منشقين عنها، لكنه يستسلم "لم أعد اعلم أين أنا. لا أظن أنني سأتمكن من اقتفاء أثر درب عودتي. إنني الآن بين أيديهم" ص ,٥٦ لن يكون هناك صوت أو ضوء في الليل، وسيقضي الوقت بين التدريب الشاق وتناول الطعام الشحيح وهو مملوء بالسأم. وسيبقى، إلى زمن طويل، يتذكر ليلته الأولى، يؤدي واجب الحراسة في الأحراج وهو على وشك البكاء. يستمع إلى النداء الذي يصدره الطاووس المذهل بعد شرب جرعة مائه الأولى من مستنقع إحدى الغابات.

لم يشعر بالتآلف مع المجموعة التي صار برفقتها. وتوخى الحذر كي لا يستشف هؤلاء الغرباء حقيقة مشاعره وأفكاره. لقد سلّم نفسه لأيدي الآخرين مثلما فعل حين غادر إلى أفريقيا قبل عشرين سنة. وسرعان ما يتم اختياره، كونه مثقفاً، لإرساله من أجل أن يكون حلقة اتصال خارج المعسكر وأن يقوم بأداء بعض المهام مع رجل آخر يدعى بهوجي نارايان، الذي سيقتل من قبل الشرطة في إحدى البلدات، وينجو هو. هو القادر على التكيف مع أي ظرف وأي مكان "إنه الأمر الوحيد الذي عملت عليه طوال حياتي، ليس لأن أكون في ديماري حيثما وجدت، بل لأبدو وكأنني في ديماري ص..٨٣ وغالباً ما كان أعضاء المنظمة من القياديين يتقربون منه لأن له تجربته الواسعة في الحياة، تنقلاته وعيشه بين الهند وإنكلترا وأفريقيا وبرلين، وثقافته التي تجعله موضع احترام.. فهو قد خبر وعبر ذلك الفالق، بتعبير إدوارد سعيد، بين هنا وهناك، بين الشرق والغرب.. يلتقي بشخصيات متنوعة ومنهم هذا المدعو آينشتاين الذي يصر على استخدام الحزم والقليل من القسوة مع الفلاحين المفتقرين إلى الانضباط قبل أن يكونوا جنود الثورة: "ليس هناك من ثورة يمكنها أن تكون حركة للمحبة. إذا سألتني وجهة نظري أجيبك أنه يجب الإبقاء على الفلاحين في الزرائب". تعاني الحركة من التخبط والأخطاء وتتسبب في الفتك بالفلاحين (غاية الثورة) أنفسهم، لا لشيء إلاّ لأن ما يراه قادة الثورة في الواقع يعاكس ما تقوله الكتب التي قرأوها أو لا يستقيم مع الكليشهات النظرية التي يحفظونها عن ظهر قلب. ها هو قيادي آخر من الحركة اسمه راماشاندرا يقول بعد فشل إقناع الفلاحين بحرث واستغلال الأرض المصادرة من ملاكيها الكبار والصغار: "بدأت أرى السبب في وجوب أن تكون الثورات دموية. هؤلاء البشر لن يبدأوا بفهم الثورة إلاّ عندما نشرع في القتل" ص ,١٢٦

يلتحق بالثورة في كل حين أعداد من الطلبة والفلاحين. وفي كل مرة هناك قصة مختلفة، لكن سأم الحياة في الريف يظل واحداً من الأسباب كما يقول شاندران. فضلاً عن إخفاق دولة عهد الاستقلال من إنجاز ما يحسن وضع الطبقات الفقيرة والمضطهدة، ولاسيما في الريف. وبمرور الأشهر والسنين لا تحقق الحركة أي تقدم حقيقي في الميدان على الرغم من التضحيات الكبيرة، فتضطر قيادتها إلى تغيير تكتيكاتها بين فترة وأخرى فيما يتحول نمط حياة الثوار إلى ما يشبه العادة "وفعلياً هم لا يرغبون بحدوث أي تغيير. باتت الثورة والتخفي وقرع أبواب القرويين وطلب الطعام والمأوى في الليالي أسلوباً لعيشهم" ص ,١٢٩ وبمرور السنين سيعاني بعضهم من الاعتلال العقلي، غير مؤهلين لأي شيء في الحياة، على حد تعبير القائد آينشتاين. وأخيراً يجري عزل المناطق الريفية المحررة، والسيطرة عليها بالقوة "يجب أن لا يعرف سكان هذه المناطق إلاّ ما تريد لهم الحركة أن يعرفوه. كما يجب نسف جميع الجسور والطرق في محيط المناطق. منع التلفون والجرائد الآتية من الخارج إضافة إلى حظر الأفلام السينمائية وإلغاء الكهرباء. يجب التأكيد على المفهوم القديم حول تذويب العدو الطبقي" ص,١٥١ فالقراءات الدوغمائية لنظريات ماركس ولينين وماو تفضي بالحركة إلى مأزقها المتمثل في انفضاض أداتها (الفلاحون) من حولها وحصول خيانات وانشقاقات في صفوفها وهزائم أمام قوة الدولة البوليسية.

ظل شاندران على اتصال مع أخته ساروجيني بوساطة البريد المضمون، يعلمها بتطور الأحداث وبتورطه في هذا العمل الذي لا يؤمن به، وبعبثية ما يقوم به والسأم الذي يكابده على نحو مرعب إلى الحد الذي يفكر بتسليم نفسه للسلطات. ويتفق مع أحد رفاقه في الحركة على ذلك، وينفذان ما عزما عليه، لكنه يتفاجأ بزجه في السجن. وهناك يقضي وقته مع المسجونين من اليساريين والثوار الذين يقرأون ويدرسون نصوص ماو ولينين "كانت هذه الدراسة، نصف المرائية ونصف الكاذبة، برفقة أناس يتفوهون بما يشعرون أن عليهم قوله حول الحركة الفلاحية والبروليتاريا والثورة، بالنسبة لويلي عقيمة وهي على الدوام إزهاق للعقل والثقافة" ص ,١٧١ هذا التحامل على الفكر اليساري يبدو مبيّتاً ومقصوداً، طالما كان المؤلف ينطلق من موقع الفكر الليبرالي والغربي، في مواجهة الشيوعية أولاً، ومن ثم الإسلام. وثمة مقطع غير مسوغ عن رجل مسلم من باكستان، ينبئنا عنه الراوي من غير أن يكون ذلك المسلم قد قال شيئاً.. إنه يقول ويعطى عنه صورة مسبقة، كما هو شأن تخريجات كثر من المستشرقين "وذلك القادم من شبه القارة الهندية بحذائه الأبيض المبتذل، الذي ارتد ليصبح من الباكستان ومتشدداً في تدينه، مستعداً لنشر الإيمان العربي في هذا المركز التدريبي ومكرساً إياه لنموذج آخر من التعلم والمجد وأنبياء الآخرين" ص,٢٤٠ هنا يؤكد نايبول وفي تصريحات ومقاطع من رواياته غير هذه، للأسف، صحة الانتقادات الموجهة إليه من تحيزه المسبق ضد المسلمين.

تسعى ساروجيني التي وصلت الهند إلى إطلاق سراح أخيها فتتصل بأصدقائه القدماء في بريطانيا الذين يعودون إلى مجموعته القصصية اليتيمة التي ألفها قبل ربع قرن ونشرها في لندن، عادين إياه رائداً للقصة الهندية الحديثة، فيجد شاندران بعد ستة أشهر من السجن نفسه حراً مرة أخرى، ومقيداً بحتمية السفر إلى لندن. ففكر أن يدع جزءاً منه يموت طالما لم يعد قادراً على العودة، وأن يكون هو نفسه إن كان مثل هذا الأمر متاحاً. من غير أن يفكر بالانضمام إلى أي كان بعد تجربة حرب العصابات. وواعياً أن كل شيء حدث في الماضي كان خارج سيطرته.. إنه الآن مع صديقه القديم روجر، وعليه أن يجد عملاً لكسب رزقه هو الذي لم يمارس أي عمل. يتعرف على أصدقاء روجر، ولاسيما رجل الأعمال بيتر الذي سيوظفه. ويرتبط بعلاقة جنسية مع بيرديتا زوجة روجر. ويدخل دورة تدريب في حقل الهندسة المعمارية وإذا به يغرم بهذا الحقل بعد أن تعاوده مشاعر السأم قبل انقضاء أسبوعين من وصوله إلى لندن. ويكتب لأخته ساروجيني "في اليوم الذي فهمت الحياة والعالم تسرب مني الأمل. لقد ولدت في الزمن الخاطئ. لو كنت ولدت الآن، في المكان ذاته، لكان للحياة شكل مختلف" ص ,٢٩٥

يحدثه روجر، في الفصل الأخير من الرواية، عن حياته ومغامراته النسائية وإشكالية علاقته مع زوجته، ثم يحضران معاً حفل زفاف بين بريطاني من أصل أفريقي وامرأة بيضاء، حيث يقدم المشهد بشكل هزلي. وتنتهي الرواية وشاندران يفكر "من الخطأ امتلاك نظرة مثالية عن الحياة. هنا تكمن النقطة التي يبدأ عندها الأذى. والحل لكل شيء يبدأ في هذه النقطة بالذات. غير أنني عاجز عن الكتابة لساروجيني عن هذا" ص ,٣٠٤

يصور نايبول في (بذور سحرية) جانباً من تلك العلاقة الملتبسة بين أمكنة وتواريخ وثقافات وشخصيات متنوعة تعكس الصورة المعقدة لعالم ما بعد الكولونيالية.

نايبول