

٧
١٤/٢

ISSN 0970-3713

ثقافة الهند

Vol. L No. 3 1999

المجلد ٥٠ العدد ٣

١٩٩٩م



المجلس الهندي للعلاقات الثقافية

محتويات العدد

٨٠ - ٦٠

– الأديب الهندي منذ استقلال البلاد

اندراناث شوبري

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

بقلم: إندراناث شودرى

بدأ التركيز يتحول من الفردانية الرومانسية إلى العلاقات الجماعية في الأدب الهندي خلال الثلاثينات أي قبل إستقلال البلاد و تأسيس الدولة الهندية الديمقراطية ذات السيادة المستقلة. و أخذت نزعات تصبيغ الماضي بصبغة الرومانسية و تشخيص الطبيعة و دوافع التوحد تنسحب و تفسح المجال لإتجاه أكثر واقعية و نقدا في الأعراف الإجتماعية المتواجدة آنذاك. و استسلمت وجهات المثالية التقليدية شيأ فشيأ أمام إهتمام أشمل للظروف الإجتماعية و الإقتصادية في حياة الشعب. فإذا كان الكاتب - بتأثير الحركات الإصلاحية التي أنشأتها منظمة راما كرشنا و "أرية سماج" و "برهمو سماج" وغيرها - مهتماً - من ذي قبل - بالإنحلال الخلقى في المجتمع. فإننا نصادفه الآن منزعجا و قلقا من أجل الفقر و الإضطهاد في الشعب.

كانت قصص بريم نشاند تمتاز بطابع الحرية الرومانسية في البداية، لكنه بعد الإستقلال إستحوذ عليها الفلاح العادي الذي دام عرضة للإستغلال إلى أبعد غاية. و أصبح شخصية مركزية في قصصه. و حث المهاتما غاندي أدياء اللغات الهندية المختلفة على تصوير حياة عامة الشعب بما فيها الفقراء و الأميون و لاسيما أبناء الأرياف و القرى. و من جهة أخرى كان تأثير أهداف غاندي الخيرة عميقا على التيار الأدبي الراهن بخلق جو الإنسجام بين الطبقات و الطوائف. زد إلى هذا أن الأيدولوجية الماركسية التي كانت في طورها البدائي

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

جلبت إنتباه الأبناء و مهدت المسار لتحديد دورهم في المجتمع جنبا إلى جنب مع الإنسانية المناضلة و حملتهم على الكتابة حول نظرية المساواة الماركسية في مجتمع خلو من النظام الطبقي. غير أن التوتر يبدو واضحا لدى كتاب الثلاثينات و الأربعينات حول قبول نموذج غاندي أو ماركس.

لقد أمكن تحويل التركيز من المثالية الرومانسية إلى الواقعية الإجتماعية بفضل تأثير القيم و التعليم الغربي و من أجل الدافع الداخلي لدى جمهور الأدباء كذلك، فأفسحوا المجال للتعصير. لكن ذلك ألجأ المجموعة الإجتماعية إلى وضع مضاد للتقليد و سبب توترا شديدا في أسلوب التعبير الأدبي. و كان هذا التوتر جليا واضحا في حركة تعيين هوية عصرية الهند، و خاصة حين أصبحت العصرية تعرف كمرادفة للتغريب. فكانت قدرة التغيير عند البعض تعنى مجرد القدرة على إنتاج النماذج الغربية، حينما جنح الآخرون إلى أن تحديات التقليبية لا تقاوم إلا بالقدرة على الابتكار. و يتكون أساس شتى الموضوعات في الأدب الهندي من هذه المعضلة. إنها تدفع الكاتب تارة ليرفع صوت الإحتجاج و طورا تبعثه على إبداء قدرة الإبتداع في إحداث أبعاد جديدة في التقليد. و أحيانا يلتمس الدولية في الأدب مما يعتبر نوعا من الهروب من واقع الهند.

إن صلتنا مع علوم الغرب و أفكاره خلال القرن التاسع عشر قد أحدثت شعورا خاطئا فينا بأن معنى العصرية هو الخنوع للغرب. و كانت النتيجة أن ثقافة الطبقة المتوسطة من المثقفين بالثقافة الغربية التمسست جنورها في الغرب و انقطعت بتاتا من الثقافة الأهلية التقليدية، و بذلك وسعت مجال التشعب على أساس المدن و القرى إلى حقل الثقافة. و هذا النوع من الوعي الزائف خلق وجهتين مختلفتين للواقع الهندي. أولاها أن عظمة الهند تكمن في

ثقافة الهند

الفلسفة المتعالية - فوق الوجود المادي - و السرمدية و الروحانية. و هذه النظرية المتهندة للواقع الهندي و تمجيد الماضي فقط و توسيع الفجوة بين الماضي و الحاضر و بين المدينى - الغربى - و بين الريفى - التقليدي - سبب فصلا في مواصلة التقليد الأبي الهندي.

و النظرة الأخرى في فهم الواقع الهندي خلقت خرافة أن التغريب هو التعصير. و رغم أننا نعتزف أن المجموعة الكبرى من الأفكار و النظريات و المناهج في حياتنا المعاصرة منبثقة من الغرب، لكن الحقيقة الثابتة أن هناك أفكارا و مفاهيم و أساطير و رموزا من أصل آسيوي و غيرغربي وهي لازالت تشكل جزءا هائلا من صميم كيان حياتنا في الماضي و في العصر الراهن كذلك و كلها إندمجت و تغلغلت في أمشاج المفاهيم الغربية، و لذلك يتسنى لنا القول بأنه لايمكن أن نتصور الواقع الهندي من خلال التيار الغربي فقط. و الإصطباغ بالصبغة الغربية سوف لا ينفعنا شيئا كما كان المهاتما غاندي نادى بنعرة "الحكم الذاتى" (سوراج) في مطلع هذا القرن. و لا تعني نظرية "سوراج" مجرد الحكم الذاتى أو الحرية وإنما تهدف إلى حماية و إستمرار المناهج الهندية في التفكير و الرؤية و الفهم و تجربة الواقع، إنها تعنى تقوية أنفسنا من الداخل حتى يتأتى لنا تحدى نظام التطور الموجود و تصور العصرية و تحويل مجراها و حتى يمكن لنا إنشاء نماذجنا الخاصة للتطور و العصرية مما تكون في متابعة مع النظرة التاريخية التقليدية حول وجود الإنسان العائش في إنسجام و تناسق مع الطبيعة و المجتمع بالإضافة إلى استكشاف المخترعات الجديدة، كما قال المهاتما غاندي: "أنا لا أحب أن يحاط بيتى بالجدران من كل جهة و تغلق شبابيكه كلها و إنما أريد أن تهب نسيمات كافة الثقافات في أرجاء بيتى رخاء طلقاً و لكنني أرفض كل الرفض أن يعصفنى و يقتلعنى تيار إحداها.

الأدب الهندي منذ استقلال البلاد

و من طبيعة هذا التركيب أن يكون من طراز "سوديشى" (أهلى) حيث تناول كل ثقافة مكانها الشرعي. وليس من النمط الأمريكى الذى تستحوذ فيه الثقافة المسيطرة على سائر الثقافات الأخرى لأن غايته ليست إيجاد التناسق بل إنه يهدف إلى وحدة مختلفة متكلفة.

و رغم أن هذه الفكرة كانت سائدة في الخمسينات فإن غالبية الكتاب الجدد كانت منكبة على رسم عالم مصتنع على أساس صيغ التعصير الغربية. و تم ذلك على يد الأدباء الذين كانوا يعرفون حق المعرفة أن أغلبية المحافظين و على رأسهم رابندرانات طاغور كانت ضاربة الجذور في تربة الهند، فالعصرية عند طاغور و بريم تشند و كماران أسان و آخرين كانت تعنى إبتكار نظرة جديدة إلى الحياة، و قدم طاغور و من نحا نحوه بعض مبادئ العصرية من الخلاصية و السوام و المبتعة التي توجه الشعر إلى بواطن الأنفس بدل أن يتيه في الأفاق، فكانت ميزات العصرية لدى المحافظين هي التعبير عن ذات الفرد و التجرد أو الشفافية المطلقة و الصدق و إنكار الشكلية السائدة في الطقوس الدينية و تمزيق حجب الوهم، و الوضوح، و الثقة بالذات.

و الكتاب الهنود غالبا ما تناولوا الحياة موضوعا و مجالا للإبداع فانزاحت الأستار و تفتحت لهم الأفاق. و عندما كان بيتس يدعى تحت تأثير حركة العصرية الأوربية بأسلوب تاريخي خاص "إن الشمل سيتشتت و لن يستطيع المركز أن يتماسك كيانه" كان طاغور يرى برباطة جأش و طمأنينة " أنت بلغتني إلى حيز اللانهائي، إلى هذه الغاية بلغ لطفك بي و عطفك على" و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه لا يمكن التعبير عن الواقع الهندي بإنتهاج النموذج الغربي الذي تكون بتأثير الحركات و مذاهب التصويرية و التعبيرية و المذاهب المناهضة للرواية و المسرحية و المناهضة للبطل - و السريالية و الظليعية و التجريبية و ما إلى ذلك.

كان هناك التجريبيون الذين أبدوا إهتمامهم بالحقيقة الباطنة، لكن أبطال الحقيقة الباطنة كانوا في الأغلب مستحونين بأب الإثارة الجنسية في مختلف اللغات الهندية. و اعتبر هؤلاء الكتاب العصرانية وجهة عقلية متأخرة بالقياس و لو أنها عجزت عن التجربة التي توصل مركز الفرد إلى العالم الطبيعي و الفكري، و تكسبه من خلال تلك الثقة بالنفس و الشخصية و شعور الإنتماء إلى المجتمع.

إن العقلية الهندية لا تتشبه بنواميس الماضي أو تقاليد الثقافة الماضية، و إنما تعتقد بأن ما هو موجود اليوم، هو العرف و هو الثقافة، فإن الماضي لا يتضاءل في مثل الثقافة الهندية و إنما يبقى يوفر النماذج للحاضر بصفة دائبة فينمو الحاضر من الماضي و يستمران في عملية التحول معا جنبا إلى جنب. و لكن التواتر إنقطع في مستهل الخمسينات من جراء التجربة العصرانية إذ أنها كانت تستمد من الغرب و تقتبس منه و تطلعت أغلبية الشعراء الهنود إلى الخارج و اتخذوا إيليوت و مالارام و بيتس و باؤدى لير مثلاً و أسوة لهم و أدى ذلك إلى أنهم نبذوا طاغور و بهارتي، و كماران أسان و سيرى أوروبندو و غاندى، ثم إن شعراء الخمسينات و الستينات وقعوا في أزمة تحقيق الذات، و يمكن أن تلاحظ أزمة الذات الخاصة و الصراع بين الشعور بالجنسية الهندية التقليدية و العصرية الغربية من خلال الكتابات التي ظهرت في المجالات اللغوية الرئيسية في الهند في تلك الفترة. بالنظر إلى هذه الأزمة يمكن تحليل وضع كتاب الخمسينات و الستينات من خلال ثلاثة مواقف الحياة المختلفة. فالكاتب في تلك الفترة إما منشغل في صراع مع المجتمع أو أنه في بحث ليستكشف الواقع المعاصر و يفضى به الأمر إلى الولع بالعقيدة العالمية و التحليل النفسي و الفلسفة الوجودية أو الواقعية الإجتماعية لكن ذلك كله يجعله بمعزل عن الجماهير و واقعهم.

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

لم تحظ الأفكار الغربية التي جاءت عن طريق التعليم الإنجليزي بالشعبية والشيوخ حتى إن الأفكار الراقية والمتقدمة منها بقيت حبيسة في الطبقة المدنية المثقفة وتطورت مستقلة ومنفصلة دون أن تصبح جزءا من الحركة الأدبية في الهند، غير أن شعر الواقعية الإجتماعية ظل إتجاها سائدا في الأدب الهندي المعاصر خلال الستينات والسبعينات.

أحس الشاعر الهندي بعد الإستقلال بألم مبرح من أجل الضغط الناتج عن إنحلال كيان المجتمع و انقطاع علاقته مع تراث الماضي. بالإضافة إلى هذا كان بصيص الأمل يلوح له بأمة غنية ومجتمع مزدهر. و انقضت الأيام والشهور و السنوات المتتاليات حتى حلت الستينات و لم يتحقق حلمه و هنا طفحت كأس صبره و رجاءه و أخذ منعظا مختلفا في موقفه العام من الحياة و حل الإمتعاض محل الألم. و نبنت الأحلام و القيم بحجة أنها كانت عبارة عن العاطفية الرومانسية. و رفع الأدباء صوت الإحتجاج الساخط ضد القوى السياسية و الأعراف الإجتماعية، و لم يكن بد من رفض التقاليد الكابحة و أدى الوضع المقسر بالشعراء الناشئة إلى الخصومة و التمرد و الإحباط و التطرف. و تخلى الشعراء عن النزعة الفريية التي درجوا عليها في الشعر و التي كانت نشأت في بداية الخمسينات في كافة أشكال التجربة و راحوا يكتبون حول مواضيع الصراع و الكفاح عاكفين عليها متمسكين بها. و هكذا قطع الشعر شأوا بعيدا ليتعاطف مع المضطهدين و يتلاطف معهم، و أبدى الشاعر الهندي "دهومل" و من على شاكلته قدرا كبيرا من الواقعية الإجتماعية، كما أن الشاعر المليالي أو. أين، في كوروب مزج في أغانيه حدة الغضب ضد الجور الإجتماعي.

و أصبح الشعر بعد ذلك مزيجا من العاطفة و السخرية و معاناة الرجل العادي المحاط بالتناقضات الإجتماعية. و أما الشعر التقدمي فنجد هناك

إتجاهين بارزين. أحدهما نفس القديم المحتفظ بلامحه المتميزة من القصائد التقدمية التي تضمنت الإحتجاج و النضال. و تندرج في قائمة ممثلى هذه المدرسة أسماء سرى سرى، نرالا و ويكوم محمد باصر و الآخرين الذين غالبا ما اعتمدوا على تربة البلاد في الاقتباس و الاستيحاء رغم تأثرهم بالثورة البلشفية و الوجة الماركسية في علم الجمال. و كان هذا النوع من الشعر حصيلة الوعى القومى الذي أسهم في إحداثه الأدباء الشعبيون من الطبقة الوسطى خلال حركة التحرير. و لكنه تقدم بعد الخمسينات خطوة أخرى حتى أصبح متطرفا تماما و أحست عقيدة المتمربين من شعراء الجيل الناشئ بأن الرصاص يستطيع أن ينجزما عجزت عنه ورقة الإقتراع، فكتب ألوك دهانفا بالهندية "إن هذا ليس شعرا ياترى و إنما هي نشرة وضعت لتسييد الهدف" و انطلقت قيثارة الشاعر الأردى باقرمهدى بصبغة ثائرة و غاضبة من الشعر الحديث. أما شعراء لغة "تيلغو" الذين عرفوا بالتجرد و الوضوح السافر - دى غامبر- فإنهم خلطو الصفو بالكر في إستعاراتهم و رموزهم. و طرح شوليكاد في اللغة المليالية قضية العدالة الإجتماعية و الإضطهاد. بينما أدب اللغة المرآتية الذي إتسم بمحامية طبقة المنبونين "ملت" و الذي يمثله الشاعر نام ديف دهاسال و نارايين سرفى و الرواى لكشمن غائىكاواد في الثمانينات - ينم عن كرب هذه الطائفة و يطالب بتشكيل مستقبل واقعي و عادل للمعممين و المنبونين. و يبدو أن غائىكاواد في روايته "السارق" - بلفرر - مهتم بالتغيير الإجتماعي أكثر من إهتمامه بالثقافة و الإنتاج الصناعى. و ركز أدباء الثورة - بندايا- في اللغة الكندية - جنوبي الهند - عنايتهم على أشكال العنف في مجتمع متحرر من القيود الطبقيّة - إنطلاقا من هذه الإتجاهات الأدبية تقدم الأدب خطوة أخرى إلى المضطهدين و الذين تعرضوا للإستغلال. تلت حركة ما بعد العصرانية الحركة النكسالية في السبعينات و وجهت الشعور الأدبي الهندي وجهة جديدة، و في نفس هذا الوقت نشر راغوفير سهاى مجموعة أخرى من

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

قصائده باللغة الهندية أسماها "إضحك، إضحك، إضحك الآن" يلمع بذلك إلى الأزمة السياسية المهددة آنذاك. و كانت قصيدته التي عنونها "رام داس وثيقة فريدة لشعورنا بالقلق و قلة الأمن، و عندما تصور سبهاش مخى أوبادهياني - باللغة البنغالية - الإبن الذي ذهب إلى الغابة و لم يرجع، أثار تلك زكريات جيل من الشباب الذين رموا وراء الأستار الحديدية و اختفوا عن الأنظار خلال الحركة النكسالية في السبعينات. و لذلك نجد الشاعرة البنجابية منجيت تيوانه تتساءل في إرتباك و ذهول " ماهذا الزمان؟ نتساءل عن عناوين منازلنا و نحن جالسون على عتباتها".

و الإتجاه الثاني كان كجزء لا يتجزأ من رقة الشعور الشعري الحديث، إنه لم يتظاهر بالحماسة المفرطة التي إختص بها الشعر التقدمي خلال الستينات و السبعينات، و الشعر الذي تولى محاماة قضايا المنبونين "دلت" في الثمانينات لكنه فاقه تهكما و فنا و جمالا و يمكن ملاحظة هذه الوجة في الطور البدائي في شعر مكتى بوذا بالهندية أو بشنودى بالبنغالية و آخرين ممن حذا حنوهم. يقول مكتى بوذا في إحدى قصائده:

لا توجد في سماء هذه المدينة الشمس و لا القمر.

هناك ظلال و أشباح في ضباب الموامرة.

أحذية الجيش الخشنة تحدث الأصداء تحت شبشب غاندى الضعيف.

السعادين الأنانية رابضة فوق برج الحصن.

الطرق مظلمة.

و لا حسيس و لا أنيس إلا الهمسات السامة.

و على الصعيد الآخر، يكشف لنا بشنودى أن الكفاح الوحيد الذي يطالب به الشاعر هو تحريره الدائب للجمال و كرامة الوجود البشرى حيال الأزمة المتفاقمة للشخصيته المجتثة الجنور. و هذا هو الإتجاه السائد بالذات في الشعر المعاصر. و تتجلى الصورة الكاملة لوجود الشعراء الإجتماعي و الثقافي من خلال هجاءهم و تشاؤمهم و ما قاله بشنودى قديما "لا تخف من الظلام غط وجهك بيدي" نستطيع أن نجده و نلاحظه بكل وضوح و بساطة في الشعر المعاصر.

قد يبدو من الصدفة أن العصرانية في الأدب الغربي بدأت تنهار في الستينات أيام الأزمة في فينتنام و حادثة "وود استوك" و مسيرات السلام و الإضطرابات العرقية و المظاهرات و العنف. و تهدمت الإعتدالية - آخر الأساليب العصرانية في ١٩٦٨م كركام الأثلب على بلاط البهو. و أعلنت مجموعة من متبعي أندري بريتون في الذكرى السنوية الثالثة لموته في ١٩٨٩م أن العهد التاريخي من السريالية قد انتهى رغم أن لها رصيذا من القيم الخالدة. و أصبح "مابعد العصرانية" شعارا جيدا في ١٩٧٠م. و بدأ الناس يتحدثون حول البيئة بدل التكنولوجيا و رجعوا إلى الطبيعة و عادوا يتناقشون حول التعاون، دون التقدم و الحقيقة الموضوعية و من ثم أولوا الحقيقة كواقع سحري. و لم يكن الإتجاه الجديد تجريبيا و لم يكن له دور في خلق أنماط جديدة بل تميز بالطابع النفسي و القصصي - الذي يقنع به الكاتب نفسه - و تصوير البيئة الشبيهة بالحياة العادية و الحقائق الذاتية.

أما بالنسبة للبيئة الهندية فكان "مابعد العصرانية" رد فعل للواقع المدفوع بعوامل السوق و الدوافع المستحثة بالإعلام. كان هذا رد فعل لعصرانية الستينات التي كانت مرتبطة بنظرية الحياة و المنهج الشائع في

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

العالم الغربي، و كانت تزداد شيوعا و نفوذا في المجتمعات الغنية في شرق آسيا و أمريكا اللاتينية. و بات لزاما أن يتحدى هذا الوضع نظرية العصرانية المتمحورة حول أوروبا و الدولية من أساسها. و يتحدى كذلك نزعة مقارنة كل نص أو إتجاه بأي إنتاج أوروبي أو أمريكي. و يستطيع الإنسان أن يدرك بأنه لا يمكن إحداث التغيير و دخول حقل العصرية بمجرد إستعارة الأشياء من الغرب. و إنما الأنسب أن نبحث عن عناصر العصرية في جنورنا و تقاليدنا و واقعنا، نحن في أمس حاجة إلى إعادة الأمور إلى نصابها في فهم إخفاقنا في إحداث التطور في مجالات الاقتصاد و التكنولوجيا و التعصير.

تواجهنا أمثلة كثيرة من الكتابات التي تسعى إلى استكشاف جذورها و أسسها و تبحث في كافة مجالات التجربة التي غشيها نوع من الضبابية و قلة الوضوح خلال فترة العصرانية المفرطة في العقود الأخيرة. يتحسر الشاعر الهندي راغوفير سنهاثي على هذا الوضع و يقول: "هل يقدر الشعر على التغيير في المجتمع؟ لا، لايتأتى له ذلك في مجتمع مكتظ بأشكال الفن، التغيير لايجد سبيله في مثل هذا المجتمع. و بعد فترة من العصرانية المتطرفة بدأ الكتاب الآن يرغبون في!إبلاغ الرسالة بعبارات واضحة و مباشرة. نجد ثياتو سنكران يصور لنا وجه العصرانية المنحلة المتضائلة في كتابه "أدهون كاياتا يودي جونا مخام" باللغة المليالية.

و الفكرة العصرية القائلة برفض ما هو بسيط، لم تعد مقبولة على إطلاقها بل أصبحت موضوع الدراسة النقدية الآن. و لقد تقرر أخيرا أن النصوص البسيطة قادرة على عرض العبارات المعقدة التي تتخطى حدود اللفظ في الدلالة على المعاني. و من الممكن أن تحتل التلميحات الثقافية التي ترد في الشعر عفوا - شتى القيم الرومانسية. و الواقع أن الكتاب

ثقافة الهند

المعاصرين يعكسون صورة كاملة لوجودهم الإجتماعي و الثقافي، و هذه هي الظاهرة التي عبر عنها مجموعة النقاد البنجاليين "غانغيو باترو" "الشعر الشامل".

ولما ألقى رابندرانات طاغور أنه مضى حين من الدهر كان كل فنان هندي حظيا بحرية كونه هنديا بصفة طبيعية - فإنه كان يتوخى التعبير عن الوعي التواق إلى الماضي كما كان يبين حقيقة الحاضر المرة - و الآن في مرحلة "مابعد العصرانية الجهد منصب على الطبيعة و الإنتماء إلى الوطن الهندي، و النزول عند رغبة العامة و التعاطف معهم، و الوعي بموقف المجتمع و الإطلاع على الوضع الإجتماعي. إن الجيل الثالث من كتاب اللغة المليالية من أمثال: أين برهاكرن، و بي سرندرن يفضلون مصطلح "مناهض للعصرانية" بدل "مابعد العصرانية" و هم مقتنعون بمجرد حكاية القصص الإنسانية دون ما رسالة إجتماعية واضحة أو حجج فلسفية. و يلخص الكاتب التاميلي فنانى فالن، هذه الحالة قائلا: "طالما حدقنا في السماء، و استمتعنا بثمار الحرية زمانا فلنصبح الآن أطفالاً" و يكتب كثير من الأدباء القصص في شتى اللغات الهندية بدون أي تحيز نظري. يجدر بنا أن نذكر بعضهم على سبيل المثال، منهم زجاريا و في. كى سديش في اللغة المليالية و فجيادان ديثا في اللغة الراجستانية، و سرندر كمار في اللغة الأردية. و بعبارة أخرى كل ذلك يدل دلالة واضحة على تطور الشعور بالجنسية الهندية. و قد لاحظ أميتاب غيتا - من مجموعة غانغيو باترو - أن الشعور بالجنسية الهندية كان قد تجلى لأول مرة في أدب اللغة البنغالية خلال القرن التاسع عشر، كما أنه توجد له مظاهر في أدب العقدين الأولين من القرن العشرين.

و يلاحظ أن استخدام المثالوجية لمعالجة الوضع الراهن من النزعات السائدة بصفة ملموسة في أدب "مابعد العصرانية" و الحقيقة أن الأفكار

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

الأسطورية محاولات لتضييق الفجوة بين الإستمرار و التغيير و تساعد في إثبات أصالة نظرية "الشعر التام" بالإشارة إلى الوجود البشرى على المستويين المادى و الروحي. و نلمس في شعر أغيفا الهندي تنقلا إلى الإبراك بأن كيان الفرد ليس إلا جزءا متواضعا من الحقيقة الكبرى. و يؤكد راماكانتا في "رادها" باللغة الأردية على علاقة المرء مع العالم الغامض باستخدام الماضي الأسطوري. و يجذب إنتباه الدارس في الشعر الهندي المعاصر الشعور المدني و التهكم و استعمال السياق المثالوجي بصفة متكررة كصورة بنائية. و الإنهماك المتواصل في معالجة مشاكل الوسيلة و الخلود.

و هناك كوكبة من الكتاب المسرحيين الذين يستخدمون المثالوجية و الأساطير الشعبية و النواميس المتمحورة حول الدين كوسيلة لفهم حياتنا الحاضرة، أجددهم بالذكر غريش كارناد و كم بيار في اللغة الكندية، و مانى مدهوكر في الهندية و جى بي ديش باندى و ستيش بالبنغالية، إن التنقل من العصرانية المتمركزة حول أوربا سبب نشأة دستور أدبي جديد خلال عهد مابعد العصرانية في الهند. و لا نعدو سياقنا إذا سميناها الدستور الإجتماعي الثقافى المثالوجي. و يتبع هذا الدستور كنور نارايين - اللغة الهندية - و بليب شاسترى - اللغة المراثية، و سنخا غوش - اللغة البنغالية في قريض الشعر. كما اتخذه بهربا اللغة الكندية و برابنش - اللغة التاميلية - و غيرهم في رواياتهم.

و اتخنت الأسطورة الآن دلالة هامشية هادفة جنبا إلى جنب مع النص الأدبي. و حتى في الروايات التي تعالج الحياة المدنية يعيش بطل الرواية الشاب المدني المحبط - كالمألوف - مع قلة و عيه العرقي من جهة و يتحدث عن المثالية و الروحانية في الوقت ذاته. و يترأى للناظر أنه متورط بين فقدان الحرية الداخلية و التقدم و بين وطأة الحياة الخارجية المتقدمة. .

و بالنسبة إلى مجال الرواية و القصة القصيرة فإن الكتاب المعاصرين مولعون بالتجربة المادية أو العملية للحياة بدون إستثناء لأية حقيقة نفسية أو إجتماعية مهما كانت جليلة. إن الكاتب يصف التجارب التي حصلت من الإحتكاك الثنائي في المجتمع مما يجعله مناسباً للبيئة الحبيثة، إن أصالة التجربة الفربية في القصة القصيرة الحبيثة تكمن في أن الكاتب يسلط الأضواء على مشاكل عديدة للمجتمع الحبيث و يجعلنا وجها لوجه مع مآزق العلاقات المتبادلة و القيم المحطمة و تتضح مجموعة العلاقة المتبادلة و القيم من خلال هذه العملية.

قام كتاب القصة القصيرة المعاصرون بتجربة جديدة في البنية، فلم يقوموا بإرساء الحبكة الروائية متناسقة الأجزاء مع بداية و وسط و نهاية و مع لفات مفاجئة مثل الحبكات المسرحية الفنية، و إنما يتم إعادة بناء نقطة وحيدة من دائرة الحياة بأسلوب فني بديع، و تقوم هذه القصص بحل جميع المظاهر من واقع الحياة، و لا ينحصر تأثير القيمة الجمالية في خاتمة القصة. فهنا نلاحظ أن الأسلوب التقليدي لحكاية القصة بات منبوذاً. و الأسلوب المبتكر كرحلة خاصة من الحياة. و لنرمل فرما - اللغة الهندية - و يو آر أننتا مورتى - اللغة الكندية - و مانى مانكيام - لغة تيلغو - و آخرين آثار ملحوظة تشعر بوجودهم الملموس في هذا المجال.

و من خصائص الروايات الهندية أن كتابها يبديون إهتمامهم - بالإضافة إلى التجربة التي يعيشونها - بالمناطق المغمورة من هذه البلاد المترامية الأرجاء، و الروائيون الذين يعالجون منطقة ما مع التجربة العملية لأنماط الحياة فيها يفهمون مشاعر تلك المنطقة و حاجاتها و يدركون آلامها و آمالها.

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

و الكاتب عادة - يختار الحياة في منطقة خاصة سبقت له السكنى فيها، لكنه في الحقيقة يمثل صورة نموذج من حياة الشعب الهندي و ذلك لأن الغالبية الساحقة من السكان تعيش في القرى و الأماكن المختلفة دون المدن. و لايف تارا تشنكر بنرجى باللغة البنغالية و بهغوتى تشرن فرما و فانسور رينو باللغة الهندية، و اكلان باللغة التاميلية، و آخرين غيرهم روايات تكشف القناع عن لجج العواطف و التعاسة، و أماكن القوة و مواطن الضعف و جوانب الجمال و الحماسة في الطوائف التي تسكن في مناطق خاصة. و الروايات الهندية المعاصرة التي ألفها جايا موهن - اللغة التاميلية - و ديبس رى - اللغة البنغالية - و شيفا برشاد سنخ - اللغة الهندية - و التي تعالج شتى المناطق المغفلة و لهجاتها الدارجة تعطى صورة مركبة للهند بمجموعها نابضة بالتجربة الجديدة و جاهدة مكافحة للحفاظ على القيم القييمة و لو أنها تفلتها أحيانا.

و في عصر "مابعد العصرانية" تعبر هذه الروايات بطريقة مسرحية نقلة المسيطر من مشاكل المعرفة إلى مشاكل أساليب الحياة و تعطى لمحة عن الهند الحقيقية التي تسكن في القرى حيث يتعايش معا متبعو ديانات مختلفة، و الثقافة هنا عبارة عن ثقافة مركبة و يستحيل حل هذا الوضع السائد في القرى الهندية، يشرح ذلك راهى معصوم رضا - أديب اللغة الهندية و الأربية - بأسلوب ممتع في مدخل روايته "أدما غاؤن" (نصف قرية). "لماذا أسمح لأحد أن يطلب منى مغادرة قريتي "غنغولى" و انتقل على سبيل المثال إلى "رائى بريلى" لماذا أروح هناك؟ لا! هذا مستحيل".

إن هؤلاء الروائيين الذين ركزوا على المناطق الخاصة في رواياتهم قد هدموا بقوة و فعالية الأساطير التي اختلقها المعتنون بالهند من علماء الغرب، بأن "التهند" عبارة عن الجبرية فحسب أو أنه مجرد مرادف للتألف و الطقوس

ثقافة الهند

الدينية و أن الرؤية الهندية قاصرة عن إدراك واقعها، و أن نظرية الامتين على أساس الإنتماء الديني تنطبق على الهند و مفاده أن الهند ليست دولة علمانية.

و هذه الروايات مهمة جدا إذا أخذنا بعين الإعتبار أنه تم تخطيط الحياة الإجتماعية لسكان المدينة فيها بكل إخلاص و من غير إحتفال بصيغة العصرية الذاتية و الزائفة. و رغم أنه من الصعوبة بمكان رسم حياة المدينة بالأصالة و الموثوقية فإن الحياة معرضة لليف من العوائق، كما أن حياة الروائي كذلك منطوية على التعقيدات المتأصلة فيها.

إن التوتر المحوري لدى الغالبية الكبرى من الروائيين المعاصرين الهنود هو الانتقال من الحالة التقليدية الريفية إلى الوضع المبنى الحبيث و يتم التعبير عن هذا التوتر إما من خلال الحنين إلى القرية المهجورة و أيامها الماضية أو الخوف و البغض للمدينة المجهولة الحافلة بكافة مظاهرها من الجنس و الرعب و العنف و القسوة.

و قام كل من شاكارى، شيف شنكر بلى - اللغة المليالية - و برندرا كمار بهتاتشاريا - اللغة الآسامية و بنالال بانل - اللغة الغجراتية - و قررة العين حيدر - اللغة الأربية - و منوبهنداري - اللغة الهندية - و فى، بيبكر - اللغة المرادية - و سماريش باسو - اللغة البنغالية - و آخرون بتصوير التجربة الهندية بمجموعيتها مع حساسيتهم في معالجة القضايا التي تخص الحياة الريفية و المدنية.

و عصاره القول أن هناك ظواهر إجتماعية معينة يشاطر تجربتها كافة الهنود من تشتت شمل الأسرة المشتركة و انحلال الطبقة الوسطى في الأرياف، و استغلال الزعماء السياسيين، و طبقة التجار، و الطائفية، و مشاكل الفقر في القرى و البطالة في المدن، و إحباط المثقفين العاطلين عن العمل، و التحريم

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

العام الذي فرضته الطبقة الوسطى على الجنس، و الخرافات الدينية اللامتناهية. و يوفر كل ذلك رابطة مشتركة، و يجعل البطل الهندي الشاب الممدنى المحبط - كالمألوف - الذي يعيش غفلا عن العنصرية و يتحدث عن المثالية و الروحانية من جهة و يشعر بالتورط بين فقدان الحرية الداخلية و التقدم و بين الاعباء الخارجية للحياة الحرة المتقدمة من جهة أخرى. و لكن يمكن أن نلاحظ أن الميل إلى استكشاف ما هو مطمور في اللاوعى العرقى أشد و أقوى. إن هؤلاء الكتاب يستكشفون جنورهم و عندهم شعور بالإنتماء إليها، و يحاولون إدراك الواقع الهندي و بيانه بلغة تقاليدهم و تجربتهم الماضية. و التقليد في السياق الهندي ليس وجودا محددًا في فترة زمنية معينة. و تكشف المفاهيم الأدبية الهندية - مثل مرغ ديسى شاسترا شارا، و يشاشارا و ناتايا دهارمى، لو كادهارمى - عن منطق الإستمرار (المتصلية) و التغيير المتأصل في التقليد الهندي، و الأعراف و القضايا الإجتماعية منوطة بهذا المنطق. و قد قام الكتاب الهنود المعاصرون أمثال بينا بانى موهنتى، برافاسينى ماهاكند - اللغة الأوربية - و أفسر أحمد و أنيل غورنى - اللغة البنغالية - و كمار باشى - اللغة الأردية - و سرجيت باتر - اللغة البنجابية - و سافترى راجيفان - اللغة المليالية - و كى راجا نارايانين - اللغة التاميلية - بمحاولة لإعادة استكشاف و إعادة تحديد عناصر الثقافة بأسلوب بديع و ذلك من خلال الإعتراز بالأصل مع التطلع إلى الأمام.

أما الإنجازات في مجال المسرح و بالذات في الستينات و السبعينات فقد وصف بادل سركار و موهن راكيش و غريش كرناند الوضع بالتفاهة و السخف و لكن برجاء أن المنطق يستطيع و ربما يكرس الجهد للضغط على الإنتقائية في الإتجاه الصحيح. و اللاوعى العنصرى كان يضىف قالبًا على الأدب الهندي

حتى في زمن تحطمت فيه العواطف تماما أو كادت. و تأتي مرحلة المسرح الجماعي المعاصر الذي تولى شؤونها الهواة الغير المحترفون الذين جمعوا بين صدق الدافع و الواقع الخارجي. و في مقابل ذلك واصل "المسرح الآخر" في القاعات المألوفة مهمته في التوعية الإجتماعية و استطاع أن يعطى وجهة جديدة لوظيفة المسرح في المجتمع. إذ أنه يضم صدق الغاية مع الواقع الروحي لإحداث بعد جديد للتغيير في التجربة. و هذا المسرح يبحث عن "المعجزة في الظلام" و ذلك لأن روح المرء الحقيقية قد سبلت في المسرح المعاصر و أنه حرم من الروح الحقيقية المتصدية لكل تحد. و هذا المسرح يبذل قصارى جهده لإستكشاف هذه الروح و ترسيخ الثقة في الإنسان. فنرى أن الناس الذين كانوا متاهبين لأن يضحوا بأنفسهم في نضالهم لغاية تحرير المضطهدين. فهم على حد إطلاق بادل سركار - اللغة البنغالية - "بهوما؛ أو "هنوس" على حد تعبير بهشم ساهاني - اللغة الهندية - و بناء على هذا لا نكون مبالغين إذا قلنا إن تاريخ "المسرح الآخر" المعاصر عبارة عن تاريخ توسعة المخطط الإجتماعي.

و التجاوب الجمالي مرتبط بالمخطط الإجتماعي فإذا وسع الكاتب نطاق على أساس التكييف الإجتماعي المعقد أمكن كونه هادفا، ففي مسرحية بوست "الملصق" لشنكر شيش - اللغة الهندية - أو "سبارتاكس" لاتبال دت - اللغة البنغالية - نستطيع أن ندرك محاولة لتفجير المعرفة - نظرية المعرفة - ف البنية المتواجدة لتؤدينا إلى التفوق على مواقف الحياة التي سببتها الصيغ و العصرانية المتجهة إلى السوق و تجاوز هذا الموقف باستعمال شامل للعناصر الشعبية يسوغ رؤية معقدة في وجهات النظر البديلة.

و يستمد المسرح الشعبي قوته من أنه يملك الوسائل لطرح الأسئلة ح

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

القيم التقليدية رغم أنه يدعم هذه القيم بادئ الرأي. و الجدل حول المتصلية و التغيير يسبب مازقا. و رغم أن الكاتب يواجه هذا المازق فإنه يؤكد هويته متطابقة مع التقليد و مع التكييف الإجتماعي المعقد لبسط مشهد كامل من النفسية الهندية، و يأخذ هذا المازق ضربته أحيانا، و ينتهي الكاتب شاخص البصر ناظرا إلى الملاءمة و ينسى المجموعة الثابتة.

إن التجارية - التوكيد المفرط على الربح - إستولت على السوق الأدبية في العقود الأخيرة من هذا القرن. و يبدو أن الولوج بالمسلسلات الشعبية المختلفة في اللغات الدرافيدية بلغ إلى حد الجنك. يستغل ملادى فينكتا مورتى و يرام سیتی - كتاب لغة تيلغو - و آخرون ممن هم على شاكلتهم - توفق القارى إلى الماضي، فهم درجوا على وصف البساطة القديمة التي إتصف بها الجيل القديم من الرجال و النساء، في مقابل الخلفية الطبيعية البسيطة من الجبال و الغابات و الأنهار، أو يسعون إلى تحرى توفق الدارس إلى التاريخ المنسى و القصص الغرامية الخيالية. و أحيانا يصورون السحر الأسود و الشعوذة و العرافة. و كذلك الوضع في أدب اللغات الهندية الأخرى، فنجد سوق الروايات "الجيبية" المطبوعة على الورق الخشن نافقة و نامية في اللغة التاميلية، كما أن روايات اللغة الفجراتية إما هي عبارة عن ورق خشن رخيص أو ممارسة إكاديمية تقليدية، و تعوزه المتعة الأدبية في الحالتين على السواء.

غير أن الدارس يلاحظ جانبا ممتعا جدا في الأدب الهندي اليوم، ألا وهو الإتجاه القوى إلى الإستقطاب من أجل هجوم تيار التجارية. و قد تم الآن وضع حدود ساحة القتال و تصافت الجيوش بحماس و حيوية بالغة. فنجد كثيرا من الكتاب النابغين و آخريين ناهضين يعتبرون المجالات التجارية محرمة مهما كانت جليلة الشأن. تقول المجلة التاميلية الصغيرة "كاشاداتا بارا" في بيانها

ثقافة الهند

الرسمي عن أهدافها و غاياتها: "لانبالى بالنين يقايضون الادب ليرتزقوا به، و لايسعنا إلا أن نستهنى مرتين من النين يبحئون برغبة شديدة و نهم الجانب المدهن من الرغيف الادبي".

لاشك أن بعض المجلات الصغيرة و منها "بهل" الهندية و "أنوستوب" البنغالية و "تتبرايا" المرآتية و "ماساغن" التاميلية و "روجو واتو" الكندية و "ناغماني" البنجابية تواصل بحثها في المناهج الأدبية و الإفتراضات الإجتماعية، و تقوم بتحويلها إلى أداة نقل، و من خلال هذه العملية يتم إبقاء النشاط الحقيقي لثقافة ما، و لكن في نفس الوقت لا يوافق الكثير على فتح جبهة الحرب و الإدانة بإسم الأدب الشعبي. تقول المجلة التاميلية الصغيرة "بادى غال" و يجب أن لا يصبح الأدب معاديا للشعب بإسم محاربة الشعبية. غير أن التجارية و الضغط الناتج عنها - المتدسس و الجاهر - أجبرت الكتاب و حتى الموهوبين منهم أمثال سنيل غنغ أوبادهيائ و شرشندو مكرجي - اللغة البنغالية - على إنتاج الروايات الجاهزة ثم التأسف و الندم على تأليفها سرا. تؤلف الروايات الميسرة على أساس الصيغة من أجل "الإقتنيات باللوطس" و الكسل و التراخي المتسرب في القراء، و في الوقت نفسه يستمر التجريب بمزيج بارع من حب الإستطلاع لدى القراء و نشرة الناشر الجيدة و مديح الناقد. و أصبحت قصة "تيرشى" الهندية لمؤلفها أودى برشاد و كذلك قصص يو، آر، أننتا مورتى - اللغة الكندية - و أخرى مثلها موضعا ساخنا للنقاش في الدوائر الأدبية، إنها تكشف بصراحة مؤلمة نفسية مجتمع مريض بمساعدة الواقع السحري. كانت هناك محاولات في الأدب الكندي لإدراك أهمية الثقافة الجماعية، و كان تى، جى راغاوا يمثل هذا الإتجاه كما كانت الجهود تبذل لفهم أخطار الإتجار بالثقافة، و كان ديفانور مهادييفا الذي ينتمى إلى حركة "بندايا" يحامى هذه الوجهة الأخيرة. أما الابناء المنتمون إلى طبقة "دلت" و منهم نام

الأدب الهندي منذ إستقلال البلاد

ديف دماسل و نارايانن سورفي - اللغة المرآتية - و يوزف ماكوان - اللغة الفجراتية - وتى، بى، سدالنغيا - اللغة الكندية - فإنهم أثاروا قضية العدالة الإجتماعية و الإضطهاد، و تنم كتاباتهم عن كرب جماعة، و تطالب بتشكيل مستقبل عادل و واقعى لصالح المعتمين و المنبوذين من المجتمع. و الروائي "الذلت" - المنبوذ - المراتي لكشمن غايكاواد أشد إهتماما بالتغيير الإجتماعي من مطابقة الإنتاج الأدبي بالمعايير الفنية، و يتحدى الأدباء "الذلت" نبرة و محتوى الآثار الأدبية و المبادئ الأدبية الموجودة التي أنتجها أبطال "شاسترا" و يطالبون بإبطال المركزية في عملية الحركة الأدبية من البداية إلى النهاية - و ذلك يبدع علم الجمال البديل و يوسع الإمكانيات اللغوية و العامة في الأدب.

و من جهة أخرى تتلقى القضايا الإجتماعية و الشؤون الإنسانية الواسعة النطاق من صيانة البيئة و قلة الماء في القرى و العنف ضد النساء و قضية السياسة المفسدين و تهديد المافيا- العناية المطلوبة في كتابات اللغات الهندية المختلفة. و بزغت الكاتبات المعاصرات بقوة إدراكهن و صرامتهن للمساواة بين الجنسين في كافة اللغات الهندية، و قمن بهجوم ضد النظام الإجتماعي الموجود تحت سيطرة الرجال، و استخدمن الأساطير المنقحة و لغة المجاز المضاد. و هنا يجدر ذكر أسماء : راجى سیتی - الهندية - و جايامترا - البنغالية - و سافيتري راجيفان - اللغة المليالية - و منجيت تيوانا - اللغة البنجابية - و الكاتبة المحنكة مهاش ويتاديفى - اللغة البنغالية - و آخر على شاكلتها- لا تليين في فضح طرق التطوير الغربية مع تلخيص الإتجاهات، و الدعوة إلى إتخاذ و تائيد نماذج التطوير البديلة التي تضمن إنسجام حركة الحياة الإنسانية مع الطبيعة. و إنطلاقا من تحديد ملول الكلمة، ليست الأنوثة قيمة محددة عند هؤلاء الكاتبات، و إنما هي قيمة شاسعة الأرجاء فتشمل الإنتقائية و ماوراء النوعية كما تشمل الناشطات المختلفة.

ثقافة الهند

هناك إنطباع سائد بأننا نعيش في عصر غير خصب فيما يخص المجال الأدبي، فليس فينا فحول الأبناء من طراز تاراشنكر بنرجى و بوتيكات و بريم تشند أو غوبي نات موهنتى. لكن الذي ينقصنا في الحقيقة هو مجتمع ذو بصيرة أدبية نافذة و هذا المجتمع يضمن مكانة الشهرة المرموقة لأصحاب المواهب من الجدد و الناهضين. و بذلك يتكفل المتواصلة بين الأجيال. و تنقصنا - بالمرتبة الثانية - الحياة الأدبية و التبادل و التفاعل المتواصل و النقاش المفتوح باستمرار بين الأبناء و أعضاء المجتمع الذين يتحدثون بلغة الصدق و الأمانة. لقد أصبح مستحيلا للكتاب أن يتعهدوا مرة ثانية لإنهاض و تعبئة الجماهير للعمل الجماعي و لا يسعنا إلا أن نأمل أن الأبناء سيقومون بترسيخ مكانتهم الإجتماعية مرة ثانية مع مطلع القرن الجديد.

تعريب : د/ عبد الماجد الكشميري

