سعد محمد رحيم

سحر السّرد

دراسات في الفنون السرديّة

الرواية – السيرة والسيرة الذاتية
أدب ما بعد الكولونيالية – أدب الاستشراق

دراسات نقدية

دار نينوى
للدراسات والنشر والتوزيع

لتحميل المزيد من الكتب

تفضلوا بزيارة موقعنا

www.books4arab.me

سحر السَّرد

دراسات في الفنون السَّرديَّة

عنوان الكتـــاب: سحر السَّرد - دراسات في الفنون السَّرديّة
(الرواية، السيرة والسيرة الذاتية،
أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)

اســم المؤلـــف: سعد محمد رحيم

عدد الصفحات: 208

القيـــــــاس: 14.5 ✦ 21.5

1000 / 2014 م -1435 هـ

© جميع الحقوق محفوظة
Copyright ninawa

سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963+

هاتـــف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org
www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة

القسم الفني - دار نينوى

لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة،
أي جزء من هذا الكتاب، بأي وسيلة كانت
من دون إذن خطي مسبق من الناشر.

سعد محمد رحيم

سحر السَّرد

دراسات في الفنون السَّرديَّة

(الرواية، السيرة والسيرة الذاتية،
أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)

سيرة مختصرة

سعد محمد رحيم

الولادة: العراق - ديالى/ جلولاء ١٩٥٧ .

بكالوريوس اقتصاد من كلية الإدارة والاقتصاد - الجامعة المستنصرية ١٩٨٠ .

عمل في حقل الصحافة. ونشر أعماله الصحافية في بعض الصحف والدوريات العراقية والعربية.

نشر نتاجاته الأدبية والفكرية في الصحف والدوريات العراقية والعربية منها (الأقلام، الموقف الثقافي، الصدى، المسار، الرافد، أفكار، دبي الثقافية، المدى، السفير).

من كتبه المنشورة:

- ظل التوت الأحمر.. قصص ١٩٩٣ . بغداد .
- هي والبحر.. قصص ٢٠٠٠ . بغداد .
- غسق الكراكي.. رواية ٢٠٠٠ . بغداد .
- المحطات القصية.. قصص ٢٠٠٤ . بغداد .
- تحريض.. قصص ٢٠٠٤ . دمشق.
- زهر اللوز.. قصص/ ٢٠٠٩ بغداد .
- ترنيمة امرأة.. شفق البحر.. رواية ٢٠١٢ عمّان.

حصل على جوائز عديدة منها:

- الجائزة الثالثة في مسابقة المجموعات القصصية.. وزارة الثقافة - بغداد ١٩٩٣ .
- جائزة الإبداع الروائي في العراق لسنة ٢٠٠٠ عن روايته (غسق الكراكي).
- جائزة أفضل تحقيق صحافي في العراق ٢٠٠٥ .
- جائزة الإبداع - فن القصة القصيرة في العراق - ٢٠١٠ عن مجموعة (زهر اللوز)

◆ له العديد من الكتب الفكرية والأدبية المعدّة للطبع.

◆ عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق منذ عام ١٩٨٧ .

saadrhm@yahoo.com
saad.m.rhim@hotmail.com

مدخل

سحر السرد

نحن أبناء السرد، كهنة معبده، الواقعون في أسره، في أسر سحره.. فمن اللحظة التي ابتكر فيها الإنسان فن السرد انكسر نسق حياته البدائي/ الوحشي فصار يفكر بكونه مركز الوجود. وأنه ليس معطىً عرضياً للعالم بل هو فاعل فيه ومغيّر. فيما صارت الحضارة الإنسانية ممكنة. فمع السرد بات الإنسان يعلم أنه مميز بوعي كينونته، وأنه صانع قيم، ومبدع تجربة فريدة، حيث السرد وسيلته لتنظيم فوضى التجربة تلك، واستخلاص معنى للحياة عبر علاقة البشر بعضهم ببعض، وعلاقتهم بالطبيعة وما وراءها.

لا شيء يفتن أكثر من السرد، فنحن نبحث عنه حيث يمكن أن يكون وحيث لا يمكن، لا لشيء إلا من أجل أن نطمئن، فهو يمنحنا سلام الروح والعقل، يكيّفنا مع الوجود، ويكيّف الوجود مع مآلنا.. إنه يعقّل وجودنا في العالم ويجنبنا الرعب.. فمع السرد نفهم ولولاه لتعذرت عملية الفهم. فنحن نرغب بشدة أن نعرف القصة/ السرد حين يحدث أمر ما في محيطنا سواء أكانت له علاقة بنا أو لا. ونبحث عن القصة/ السرد حتى حين نعاين لوحة فنية أو صورة أو منحوتة وكذلك حين نستمع إلى الموسيقى.. إننا بشر بقدر شغفنا بالسرد.

الحاجة إلى السرد تعادل الحاجات البيولوجية، الحاجة إلى الماء والطعام والنوم والممارسة الجنسية، وكذلك الحاجة إلى الأمن. ففي السرد طاقة استشفائية خلاقة.. إن صحتنا النفسية وأحياناً البدنية تتطلب دخولنا في دنيا السرد.. يقول جون بارت "إننا في الحقيقة أحياء، ككائنات حية، بقدر بقائنا مهتمين برواية القصص لبعضنا البعض".. إن

من تضيق به الدنيا يفضفض عمّا في نفسه فيحكي، يعيد القصة من أولها، يرتّبها كما يرى، فيكون عندئذ بحاجة إلى متلقٍ، إلى سامع، إلى قارئ. وعلم التحليل النفسي (السريري) يبحث عن مفاتيح حل المعضلة النفسية من خلال تداعيات الأفكار، من خلال السرد. وحتى الحلم، الذي هو مفتاح آخر مهم لابد أن ينطوي على بنية سردية. لذا من أقسى العقوبات التي يتعرض لها الإنسان السوي هي السجن الانفرادي، لأنه يحرمه ممن يسرد له، وممن يستمع إلى سرده هو. وحتى في السجن الانفرادي، وحتى حين يجد المرء نفسه وحيداً، معزولاً، فإنه لا يعدم الحيلة، فهو في هذه الحالة سيحكي لنفسه، أو بعبارة أدق، يتخيل متلقياً متماطفاً يحكي له. ويستغرق في أحلام اليقظة، وربما من أجل تجنب الجنون أيضاً.

والسرد في نهاية المطاف هو احتفاء بالحياة، تشبث بها. حين نفكر، بهذا الصدد، بمثال تقفز أمامنا فوراً حكايات ألف ليلة وليلة، أو بالأحرى حكاية شهرزاد نفسها مع الملك شهريار، أي الحكاية الإطار التي تتيح الفرصة لسرد بقية الحكايات، وتجعل منها ضرورة.. تجعل منها مكافئة للحياة في مواجهة سطوة الموت المتربص. وشهرزاد عبر ترويضها لشهريار الملك كانت تحفظ حياتها وحياة بنات جنسها، وأيضاً تشفي شهريار مما يعاني منه.

ذات مرة أعلمني رجل دين أن زمن نزول سورة يوسف في القرآن الكريم (وهي سورة مدنية تتضمن قصة متكاملة) كان بعد غزوة أحد، أي بعد الهزيمة، أي حين كانت النفوس محبطة حزينة.. لماذا نزلت هذه السورة في هذه الأثناء؟ لأنها ببساطة تنطوي على قصة ذات حبكة، قصة متعاضدة العناصر، مثيرة وشيقة، مصاغة باللغة العليا التي هي لغة القرآن بسلاستها ورفعة مجازاتها، وقوة استعاراتها، وسعة دلالاتها.. قصة لها القدرة على الاستشفاء.

ففي السرد/ أي القص سحر وجاذبية وسلطة بمقدوره امتصاص الحزن، والحد من الإحباط.. إنه يلهي، صحيح.. لكنه في الوقت نفسه، يمنح الغبطة، والأمل.. ويساعد الإنسان في العثور على مكمن الطاقة فيه، يدلّه على الأفق الآخر. فمع السرد هناك فرصة للعبور، للخروج من النطاق الضيق، للاتساع.. وربما للهرب، وكذلك للعثور على الطريق في الغابة الغامضة المتشابكة العصية، الغابة التي هي كناية عن حياتنا ووجودنا.

مهما بدت الغابة غارقة في الفوضى فلابد أن تكون لها خارطة، خارطة خفية محفوظة في سجل الممكن، أو في عقل الله، وفي إمكان البشر تحديد نقاط دلالة فيها. ثمة نظام سري دائماً علينا الوقوع عليه.

في الغابة، هذا من شأن الداخل/ الإنسان. وفي السرد هذا من شأن القارئ/ الإنسان. وعملية الدخول لغابة السرد هي نوع من التورط الجميل. لكن الخروج منها ليس مثل الدخول فيها.. إنك عندئذ لست مثلما كنت. لابد أن شيئاً ما يكون قد تغير فيك، وإلى الأبد.

نخرج من رتابة ووحشة الحياة الواحدة إلى رحابة المتعدد والمتنوع بوساطة السرد، أي مع قدرة البشر على الحكي، على القص. فالسرد يمنحنا فرص مشاركة، بمعنى ما، مع حيوات أخرى، حقيقية أو متخيلة.. تصاحب وتقلق وتخاف وتفرح وتحزن وتفكر وتشعر بالإحباط، أو بالأسى أو بالأمل، هذا كله مع الشخصيات السردية.

يسحرنا السرد، يغوينا، لأننا كائنات تملؤنا الفضول، وحب المغامرة، والرغبة في التعويض عن نواقصنا، وأحياناً عن فشلنا. ولذا فإن مبدع فن السرد لا يمكن إلاّ أن يكون فضولياً، مفعماً بحس المغامرة، ومالكاً للقدرة على التخيل.. ما نريده في النهاية هو أن نتجاوز الممكن والمتاح والمحدود والحاصل، فمع السرد نحن موعودون بأفق آخر أرحب وأجمل. فالسرد طريقة مجدية لمغادرة محدوديتنا التي نضيق ذرعاً بها، فنرتاد

حينها لا نطاق حاضرنا وحسب، وإنما نبتكر صوراً لمستقبلنا .. إن المستقبل الذي نحلم به هو سردية متخيلة، ملفّقة.

كما أن بمستطاعنا، بالتوسل بإستراتيجيات وآليات وممكنات السرد، أن نتقصى في مسارب التاريخ، إذ ذاك يكشف السارد عن وجه التاريخ الآخر المخفي والكثيف.. المهمل والمنسي والمسكوت عنه.. السارد، ها هنا، يفوق المؤرخ فضولاً وحرية، فإذا كان المؤرخ يميل إلى العام والمجرد والمثال فإن السارد ينبش بحثاً عن الخاص والمشخص والاستثنائي.. كلاهما يجول الحقل ذاته غير أن السارد يمضي قطعاً، بحكم ممكنات وحقوق ومقتضيات السرد نحو أفق أوسع.. قد يحتاج المؤرخ أحياناً إلى قوة التخيل، لكن السارد بحاجة إلى تلك القوة، في كل وقت. السارد بحسب هذا التخريج كائن يتخيل.. الخيال، بمعنى ما، هو إعادة ترتيب لبنى الواقع، كسر لسياقاته المعروفة ولعب بزمانه ومكانه.

"استيقظ غريغوري سامسا ذات صباح فوجد نفسه وقد تحول إلى حشرة كبيرة" هذا المقطع الشهير يكوّن، كما نعلم، الجملة الاستهلالية لرواية (المسخ) لفرانز كافكا .. وهو مقطع مصنوع بطاقة الخيال العجيبة ومنطقه.. فعل الاستيقاظ هو حركة في الواقع، والإنسان (غريغوري سامسا) الذي نقابل من أمثاله (قبل تحوله إلى حشرة) العشرات والمئات هو من ممكنات مادة الواقع، وكذلك الصباح والحشرة وفعل الإيجاد وصفة الكبر، لكن ما أبدعه كافكا في (المسخ) هو أنه تجاوز مألوف الواقع، أعاد صياغة مفردات من الواقع بمنطق غير مألوف.. معظم ما يجري بعدئذ هو اعتيادي ومألوف، غير أن تحوّل سامسا إلى حشرة كبيرة يلقي بظله على الاعتيادي والمألوف ويظهره بوشاح غريب ومرعب كأنه الكابوس، أو هو الكابوس.

ليس في التاريخ حقيقة صافية.. حقيقة خالصة نظيفة نهائية، مؤكدة تماماً .. ثمة معطيات متوفرة، شذرات، وقائع نتداولها (أرشيف)

من يدري كم منها زائفة أو محوّرة أو مؤسطرة أو ناقصة.. هذه المعطيات والشذرات والوقائع يتعامل معها المؤرخ من خلال وجهة نظره، ويستخدم حدسه أحياناً، حتى وإن لم يعترف بهذا، وينتقي بمقتضى ميوله وتحيزاته بهذه الدرجة أو تلك. ومبدع العمل السردي المتخيل بالمقابل لا تهمه إن كانت المعطيات حقيقية، إن كان الأرشيف صادقاً وكاملاً. فهو لن يدّعي أبداً أنه يقول الحقيقة كما حصلت، ولن تقلقه الحاجة إلى الموضوعية، إنه أكثر حرية وأقل تبجحاً بكثير من المؤرخ. فذلك المبدع يعترف؛ ما يهمني هو الصدق الفني لا التاريخي. لكننا في النهاية، باعتقادي الشخصي، نكون مع مبدع السرد الجيد أقرب إلى الحقيقة منها من المؤرخ الجيد (حتى لا نتكلم عن الأدعياء وأشباه الموهوبين وأنصاف المتعلمين).

ما يهم السارد ليس الأرشيف وحسب، وإنما نواقص الأرشيف وثغراته. إنه يبتهج لمثل هذا النقص، أو الثغرة، فعمله يبدأ من هنا.. فهو يحشو أو يرمم النقص أو الثغرة بحضور سردي معزز بالوعي وقوة المخيلة، مبدلاً في كلية الصورة وشاحناً إياها بإشارات ودلالات مضافة، وهذا ما يعطي تجربة الكتابة الفنية وكذا الحياة نكهتهما ومعناهما.

كي يهيئ للآتي يدخل مؤلف السرد مع قارئه في لعبة يمكن أن نطلق عليها تسمية لعبة الافتتان، أو لعبة السحر. فالمؤلف يريد إبقاء قارئه معه حتى النهاية، فيستدرجه منذ الصفحات الأولى من نصه السردي ويمنحه المغريات طوال الوقت، ويجعله في أفق انتظار مشوّق.. يقول أمبرتو إيكو: "إن النشاط التوقعي للقارئ يشكل مظهرا حيوياً لا يمكن تجنبه في عملية القراءة فهو يضع للتداول آمالاً ومخاوف وأيضاً حالات توتر ناتجة عن التماهي في مصير الشخصيات".

لا يدلف القارئ إلى دنيا السرد خالي الوفاض فليس هو بالصفحة البيضاء، أو المادة الخام المحض.. إن له تجربته في الحياة وفي عالم الثقافة، مهما كانت درجة غنى أو فقر هذه التجربة.

كيف لي أن أفهم وأفسر نصاً ما من خلال إشاراته فقط.. إن ما يعينني، هنا، قارئاً للنص، هو مرجعياتي، ثقافتي، تجاربي، خبراتي، مزاجي، ذكائي، تحيزاتي، ميولي، اهتماماتي، عواطفي، غرائزي، أو كل ما هو أنا عليه.. أي أناي.. فالذات القارئة تقتنص الإشارات وتضعها في مرشحها، في أنبوبة اختبارها، تحت عدستها.. إننا إذ نكتشف خفايا وأسرار الغابة إنما نكتشف خفايا وأسرار أنفسنا.

إننا نحيل تجربتنا الحياتية إلى قصة (بناء سردي) لنفهمها، وربما كنا نفهم العالم وأنفسنا من طريق القصص على نحو أفضل مما نفهمهما من أي طريق آخر. ولا عجب أن تلجأ العلوم الإنسانية المختلفة لتوضيح منطلقاتها وأطرها الفكرية المجردة مستعينة بالأمثلة القصصية أو الحكايات، حتى بتنا نسمع عبارات من قبيل (قصة الفلسفة، قصة الفيزياء، قصة الأديان، قصة الرسم، الخ) كما لو أن هذه الحقول المعرفية لا يمكن الإلمام بها من غير وضعها ووضع تطورها التاريخي في صيغة قصة. واليوم غدت الأفكار تتبثق وتزدهر وتجد سبيلها إلى الناس من خلال الرواية والقصة، وإيكو نفسه يقول في مقابلة صحافية؛ "في القرن العشرين، أصبح الشكل الروائي الطريق السلطاني للنشاط الفلسفي".

إن حكايات الجدة في الليالي الباردة تساعد غالباً في إنضاج مخيلة الطفل، وتكريس فهمه للعالم أكثر مما تستطيع النصائح والإرشادات والتوجيهات الرتيبة. وإذا كان ذلك يصدق على تعليم الصغار فإنه يصدق على ترسيخ وتوسيع مدارك الكبار أيضاً. ولم تكن مصادفة أن تحوي الكتب السماوية المقدسة (العهدين القديم والجديد والقرآن الكريم) على عشرات القصص والتي من خلالها تتجلى تعاليم الرب ومثله.

"نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين". سورة يوسف/ الآية ٣.

وإلى حد بعيد يرجع الفضل إلى القصص في تكوين الوعي الإنساني، وبالتأكيد لم يكن للبشرية أن تتقدم هذا التقدم كله في مجالات الفكر والفن والعلوم المختلفة من غير معونة القصص بإشكاله، بدءاً من الخرافة والأسطورة والحكاية الشعبية ومروراً بالسير والمقامات وروايات الشطار والرومانس والرواية الكلاسيكية وانتهاءً بالقصة القصيرة والرواية الحديثة، وقد استطاعت الرواية، كونها شكلاً قصصياً متطوراً أن تغير من صورة المجتمع وأن تؤثر في الحضارة الصناعية الغربية أعظم تأثير، حتى بات كاتب مثل كولن ولسن يرى في الرواية المصدر الأهم لإطلاق قوى الثورة الفكرية والعلمية والصناعية وليس العكس، يقول ولسن: "إن داروين وماركس وفرويد غيروا وجه الثقافة الغربية، ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير هؤلاء الثلاثة مجتمعين".

إن كوني قارئاً لنص سردي يورطني في نوع من السجال أو الحوار أو التواصل الخفي مع مبدع النص السردي، مع إشاراته ورموزه التي أودعها في داخل النص، وما تسرب من لا وعيه إلى لا وعي النص.. إن ما يرغب به المؤلف في نهاية المطاف هو زج قارئه في تضاعيف النص، كما لو أن القارئ جزء من النص، لا يفكر أبداً بالتملص والإفلات والهرب.. هنا نستطيع حقاً الكلام عن السارد الساحر والمسرود له المسحور، أو بعبارة أخرى: عن سحر السرد.

قيم السرد وبروتوكولات التخييل

بين كالفينو وايكو:

وهو يلج بيت السرد باحثاً عن تعريف جامع لعمله يحتفي إيتالو كالفينو بستة عناصر يراها قيماً تطبع جوهر السرد الروائي هي (الخفة والسرعة والدقة والوضوح والتعددية والاتساق). وقد أعد خمس محاضرات عن القيم الخمس الأولى لإلقائها في جامعة هارفارد الأميركية في إطار برنامج (قراءات نورتون الست) في العام ١٩٨٥

فعاجله الموت، في السنة ذاتها، قبل إكمال المحاضرة السادسة وقبل سفره إلى أميركا. وقد نشرت المخطوطة الناقصة التي أعدّها بعد وفاته في كتاب كان قد اقترح له عنواناً، يبدو للوهلة الأولى، غريباً: (ست وصايا للألفية الثالثة)*.

ولكن لماذا ارتأى أن تغدو هذه القيم السردية وصايا لألفية قادمة حال بينه وبينها الموت؟. أتراه آمن بأن ما هو صالح للسرد هو، بالضرورة، صالح للحياة، ولمستقبل البشر؟.

يكرّس كالفينو محاضرته الأولى للتعارض بين الخفة والثقل. وإذ لا ينكر فضائل الثقل يعترف أنه حاول "إزاحة الثقل عن الناس أحياناً، وأحياناً عن الكائنات السماوية، وأحياناً عن المدن، وفوق كل شيء.. عن بنية القصص واللغة".. كان العالم من حوله هائجاً وداميا. وكان يرغب بإيجاد انسجام بين إيقاع عالمه الداخلي وما يجري في الخارج. واعياً للفجوة بين ثقل العالم الخارجي الذي كان يشعر به وكأنه يتحول إلى حجر، وبين اللمسة الخفيفة والسريعة التي أرادها لكتابته. وما كان يهمه ليس السرعة المادية بل العلاقة بين السرعة المادية وسرعة الفكر. وماذا تعني سرعة الفكر غير "الرشاقة والحركية والسهولة، وكلها خصائص تسير مع الكتابة، حيث يكون من الطبيعي أن نستطرد، أن نقفز من موضوع إلى آخر، أن نفقد الخيط مئات المرات، ونجده ثانية بعد أكثر من مائة انعطاف واستدارة". وحين يعرّج على القيمة الثالثة (الدقة) يخبرنا أنها تعني ثلاثة أشياء "خطة محددة ومحسوبة جيداً للعمل المعني.. استحضار صور بصرية واضحة وحادة لا تنسى.. ولغة

---

* (ست وصايا للألفية القادمة/ محاضرات في الإبداع) إيتالو كالفينو.. ترجمة وتقديم: محمد الأسعد.. إبداعات عالمية. العدد: ٣٢١ - ديسمبر ١٩٩٩ - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت.

محددة قدر الإمكان في كل من جانبي اختيار الكلمات والتعبير عن حدة الفكر والمخيلة..".

وكالفينو يفهم سلطة المخيلة.. المخيلة التي لولاها لن يكون ثمة فن، أو أدب، أو علم. والغاية هي الوصول إلى (الجدة والأصالة والابتكار) حيث المخيلة البصرية تسبق التعبير اللفظي.. يقول: "أول شيء يرد إلى ذهني عن الاستعداد لكتابة قصة، صورة تقتحمني لسبب ما بوصفها صورة مشحونة بالمعنى، حتى وإن لم أتمكن من صياغة هذا المعنى بتعابير منطقية أو مفاهيمية".

نتذكر أن رواية (الصخب والعنف) بدأت بصورة متخيلة في رأس مؤلفها وليم فوكنر، كما ينوه في مقابلة صحافية، عن فتاة صغيرة سروالها ملوث بالطين تحكي لأطفال على الأرض، وهي فوق شجرة، ما تراه عبر نافذة غرفة في منزل أهلها إذ تجري الاستعدادات لتهيئة جنازة الجدة المتوفية توأ.

إن المخيلة التي تبغي الوضوح تواجه عالماً معقداً، متشابكاً، متعدداً. فكيف يمكن أن نستعير شكلاً فنياً لفوضى العالم عبر موشور المخيلة ومنظور الذات (المبدعة). ولاسيما إذا كان القصد اختزال هذا المعقّد، المتعدد، المتشابك في عمل ذي قوام رشيق، مختزل، ومتسق؟. هذا ما يشغل بال كل من تستهويه الكتابة السردية. وهذا ما سعى كالفينو الإجابة عليه في ضوء تجربته في الحياة، وفي دنيا الكتابة.

بعد ثمان سنوات (١٩٩٣) يستحضر أمبرتو إيكو في إطار المحاضرات ذاتها (نورتون) ذكرى إيتالو كالفينو. ويتخذ من بعض القيم التي تطرق إليها كالفينو نقاط ارتكاز أو إلهام. غير أنه وهو (الناقد والروائي) كان يبغي في جزء كبير من محاضراته الست تناول وضعية القارئ في النصوص السردية. معترفاً أن كتابه (القارئ في الحكاية) ليس سوى تعليق نظري على كتاب كالفينو (لو أن مسافراً ذات ليلة من ليالي الشتاء).

يعنون إيكو محاضراته بـ(٦ نزهات في غابة السرد)[٠٠]. والغابة هنا استعارة ذكية تحيلنا إلى تعقيد وتعددية وتشابك عالم السرد، إذ يتجسد كون من الاحتمالات، من أشكال الولوج (عنوان محاضرته الأولى: ولوج الغابة). حيث تتهيأ أمام الوالج/ القارئ شبكة من فرص الاختيارات، حيث وبتعبير إيكو "على القارئ أن يقوم باختيارات معقولة داخل الغابة السردية". وكلمة (معقولة) في هذا السياق، بحسب إيكو، لا تتعلق ببساطة بالحس السليم، بل تفصح عن شيء أبعد. وهنا يفرّق بين نوعين من القراء (القارئ النموذجي والقارئ الفعلي) يقول: "القارئ الفعلي هو أي كان، نحن جميعاً. أنت وأنا ونحن نقرأ النص. فهذا القارئ قد يقرأ بطرق مختلفة، فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة معينة في القراءة. وعادة ما يتخذ النص وعاءً لأهوائه الخاصة. وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص، ولا يقوم النص سوى بإثارتها بشكل عرضي".

تغدو عملية ولوج الغابة أشبه باللعبة. وعلى القارئ احترام قواعد هذه اللعبة، والانتباه إلى إشارات المؤلف التي هي في الغالب ملتبسة. والقارئ يعتمد على حدسه وخبرته وثقافته في اختياراته، وأكاد أقول في تأويلاته. لكنه أبداً لن يستطيع إهمال إشارات الصانع/ المؤلف أو إشارات السارد داخل غابة النص.

وفي مقابل القارئ النموذجي ثمة المؤلف النموذجي الذي يعلنه إيكو بعدّه أسلوباً، واضحاً وبديهياً ومميزاً. وهو يتجلى كما لو أنه إستراتيجية سردية، أو حزمة من التعليمات علينا الخضوع لها إذا ما تقمصنا دور القارئ النموذجي. والقارئ النموذجي "يتصرف بطريقة تجعل النص

---

[٠٠] (٦ نزهات في غابة السرد) أمبرتو إيكو.. ترجمة: سعيد بنكراد.. المركز الثقافي العربي.. الدار البيضاء، بيروت.. ط١/ ٢٠٠٥.

يكشف عن روابطه المتعددة الممكنة.. وهذه العلاقة ينتجها الذهن الذي يقوم ببلورة المادة الأولية للنص.." وهو أيضاً، وما زلنا ماضين مع تخريجات إمبرتو إيكو، "مجموعة من التعليمات النصية التي تبدو على سطح النص إثباتات أو إشارات أخرى..".

يخبرنا إيكو إذن عن قارئه التخييلي الماكث في النص الذي يولد من النص مشكلاً العصب الإستراتيجي التأويلي. وعن مؤلفه النموذجي الذي لا يخلو منه أي نص روائي، حتى الرديء منه، والذي يحفز تخيلنا وردود أفعالنا الجسدية، كاشفاً عن نفسه من غير مراوغة القارئ "منذ الصفحات الأولى محدداً له الانفعالات التي يجب أن يحس بها في الحالة التي قد يفشل فيها الكتاب في إثارتها". وهذا القارئ التخييلي يتجسد من طريق التأويل، على الرغم من أن وجوده وجود شبحي. وكل نص ينوقع مثل هذا القارئ العنيد والخاضع والصبور والمصاب بأرق مثالي.

تتجلى العلاقة بين القارئ النموذجي والمؤلف النموذجي في أثناء القراءة، أو في نهايتها. وقد لا نتعرف على المؤلف النموذجي إلاّ بعد قراءة النص مرات عديدة، وربما إلى ما لا نهاية.

حين يلتفت إمبرتو إيكو إلى قيم السرعة والتهدئة في النص السردي يلجأ إلى اصطلاحات نقدية ثلاثة هي مظاهر للزمن: زمن الحكاية.. زمن الخطاب.. زمن القراءة.. تتطابق الأزمنة الثلاثة في الموسيقى إلاّ أنه من الصعوبة التمييز في السردية بين زمن الخطاب وزمن القراءة، حيث أن زمن الخطاب "هو نتيجة لاستراتيجية نصية تتفاعل مع استجابة القارئ وتفرض عليه زمناً للقراءة". ويمكن جعل زمن خطابي قصير زمناً طويلاً للحكاية، أو بالعكس.. إنها لعبة المؤلف النموذجي في علاقته بالقارئ النموذجي. ويعود إيكو إلى كالفينو الذي يحتفي بالسرعة من غير أن ينكر المتعة الناتجة عن التهدئة.

متى يسرع المؤلف النموذجي أو يهدئ من زمن الخطاب ليتحكم بزمن الحكاية، (وأيضاً باهتمام القارئ) وكيف، أي على وفق أية إستراتيجيات؟.

أحسب أن لا أجوبة نهائية على هذا السؤال، طالما أننا معنيون بأجناس السرد الأدبي، ولاسيما الرواية التي هي جنس مفتوح وواسع الممكنات.. فكالفينو يقر بمزايا السرعة والمتعة الناجمة عنها، لكنه لا يلغي مزايا التباطؤ، يقول: "إن قطعة تعقل خاطفة ليست أفضل بالضرورة من قطعة تأمل طويلة. إنها تختلف عنها، إلاّ أنها توصل شيئاً خاصاً ينبع بكل بساطة من مجرد انخطافها ذاته". ويروي كالفينو حكاية صينية ذات مغزى نتلمس عبر قراءتها خريطة العلاقة المتداخلة بين المبدع وعمله، وبين المتلقي وذلك العمل، من زاوية السرعة والتهدئة.

"كان من بين مهارات تشيانغ تزو المتعددة مهارته في الرسم، وطلب منه الإمبراطور رسم سرطان بحري، فقال تشيانغ تزو إنه بحاجة إلى خمس سنوات وبيت ريفي واثني عشر خادماً لإنجاز الرسم. وبعد خمس سنوات لم يكن قد بدأ الرسم. وقال تشيانغ تزو: أنا بحاجة إلى خمس سنوات أخرى واستجاب الإمبراطور. وعند نهاية هذه السنوات العشر تناول تشيانغ تزو ريشته، وفي لحظة، وبضربة فرشاة واحدة، رسم سرطاناً بحرياً. السرطان الذي لم يسبق لأحد أن شاهد ما هو أكثر كمالاً منه على الإطلاق".

◆ ◆ ◆

نعرف مع تودوروف أن القاعدة الأولى في توصيف الرواية أنها عمل تخييل، ويتحدث إيكو عن ميثاق تخييلي مع جمهور القراء، مع الأخذ بنظر الاعتبار ما يسميه كولريدج بـ(تعطيل الحس بالارتياب) "فعلى القارئ أن يعلم أن المحكي قصة خيالية دون أن يعني ذلك أنها مجرد

كذب... إننا نقبل الميثاق التخييلي ونتظاهر بأننا نعتقد أن ما يروى لنا وقع فعلاً". وإيكو الذي كتب بضع روايات ترجمت إلى لغات عديدة وبيعت منها ملايين النسخ يدرك أسرار الفن الروائي من موقعين: موقع الناقد وموقع الروائي، وهذا ما يعزز سلطة القول عنده. فهو يجوب عوالم الواقع والخيال إلى جانب البحث في المجال النظري المجرد لاكتشاف الاحتمالات اللانهائية للعلاقة بينهما، واعياً أنه لا قوانين نهائية قارة تحكم تلك العلاقة. وعدم وجود مثل تلك القوانين يمنح الفن السردي، ولاسيما الروائي، بنية غير مستقرة، ومن هنا كما يقول باختين ليس بوسعنا التكهن بجميع إمكانيات تشكل العالم الروائي.

كم من الواقع وكم من عناصر التخييل المقبولة ينبغي أن ينطوي عليه نص روائي ما بمستطاعه أن يعيننا في معرفة عالمنا الواقعي؟. يخبرنا إيكو أنه لا قوانين متفق عليها تُفرض علينا بهذا الصدد. وإذا كان ماركيز يقول أن الواقع سيثبت آجلاً أو عاجلاً أن المخيلة على حق فإن إيكو يستنتج أن "كل ما لا يسميه النص أو ما لا يصفه بشكل جلي باعتباره مختلفاً عن العالم الواقعي، يجب أن ينظر إليه ضمنياً باعتباره متطابقاً مع قوانين ووضعيات العالم الواقعي". وهو إذ ينبئنا منذ الصفحات الأولى أن ما يشغله حقاً هو وضعية القارئ في نص الحكاية. ومع أن القارئ يجوب عالماً متخيلاً يتوجب عليه أن يكون على دراية كافية بالعالم الواقعي وإلاّ تعذرت عليه عملية التواصل، ولغدا عالم النص بالنسبة إليه أرضاً غريبة. يؤكد إيكو: "يجب أن نكون على إطلاع واسع لكي نقرأ قصة".

نخضع لحقيقة أن لا قواعد، في أثناء قراءة عمل تخييلي، نهائية، لاشك فيها، ولا خلاف حولها. فهل هذا يعني أننا سنكون عندئذ إزاء متاهة، أو مجبرين على التعاطي مع معمّيات؟ ما وضعنا، قراءً، إنْ لم تكن ثمة مثل تلك القواعد؟. ينصحنا إيكو بتقديم تخمينات استناداً إلى

المعايير الاقتصادية المتحكمة في العالم التخييلي. أن "نفترض هذه القواعد في اللحظة التي نتهيأ لاستنتاجها من النص". فالقراءة مراهنة "نراهن على أننا سنكون أوفياء لاقتراحات الصوت الذي لا يقول لنا صراحة إنه يقترح علينا شيئاً ما".

بم تفيدنا المخيلة؟ أهي أداتنا الفعالة للمعرفة، معرفة أنفسنا والعالم؟ أم وسيلتنا للهرب منهما؟ أم تراها تقودنا في النهاية للتماهي مع عالم الروح؟. يعلن كالفينو أنه يلتمس في المخيلة أداة للمعرفة من النوع الذي يقع خارج ما هو ذاتي، أي أنه نصير لهذا وذاك في الوقت نفسه طالما أن القصة عنده أيضاً "اتحاد بين المنطق العفوي للصور، وبين خطة تنفّذ على أساس قصد عقلاني". لنكون دوماً أمام أفق لا يحد. ذلك أن المخيلة "ذخيرة للكامن والافتراضي ولما لا يوجد ولم يوجد (قَط)، وربما لن يوجد أبداً، ولكنه قد يوجد". هنا نبحث في تحقيقنا لفعل القراءة عن ذلك الرابط الجدلي بين المؤلف والمؤلف النموذجي، كما لو أن القارئ النموذجي هو قرين المؤلف النموذجي، تجليه، مرآته، أو ربما ندّه الضروري.

هل في مرحلة ما من فعل القراءة يتحد القارئ النموذجي مع المؤلف النموذجي حيث تتحقق إستراتيجية النص، أو أنهما يتبادلان المواقع؟. إلى أي مدى علينا المضي مع هذه الافتراضات، بالاستناد، طبعاً، إلى إيحاءات وإشارات النص ذاته طالما أننا نتكلم عن قوى في النص لا يمكن تحديدها مباشرة، وقد نختلف على كيفية وجودها ووظيفتها؟. وما هو إيكو ينبئنا أن "بحثنا عن المؤلف النموذجي هو بحث عن بديل، عن صورة أخرى، عن أب ضائع وسط ضباب لا نهاية له، إلى درجة أننا لا نكل أبداً عن التساؤل لماذا هناك وجود وليس هناك عدم"[1].

أخيراً يسعى إيكو لتعريفنا ببعض من البروتوكولات التخييلية، وهو إذ يرى أن العبرة في النصوص التخييلية هي مساعدتنا على تجاوز قصورنا

الميتافيزيقي، وأن للقصص المتخيلة وظيفة استشفائية، فإنه يتساءل: "إذا كانت العوالم السردية تمنحنا راحة كبرى فلماذا لا نحاول قراءة العالم الواقعي بعدّه رواية؟ وهل لنا أن نؤول الواقع بعدّه تخييلاً سردياً؟".

يفرّق إيكو، في هذا المقام، بين السردية الطبيعية المرتبطة "بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلاً، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا (وهو كاذب) أنها وقعت فعلاً" وبين السردية الاصطناعية المتشكلة من التخييل السردي "فهي تتصنع قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي". ويعود ليطرح، في استطراداته، سؤالاً آخر؛ "متى يكون ممكناً جعل شخصية تخييلية تعيش في الوجود الواقعي أمراً سهلاً؟". ويرى أن شخصيات من نمط دون كيشوت ومدام بوفاري ولونغ جون سيلفر لاتجد لها مثل هذه الحظوة كما هو الأمر مع شرلوك هولمز وسدهارتا حيث تبدو الشخصيتان الأخيرتان، بعد الفراغ من قراءة قصصهما، وكأنهما من عالمنا الواقعي أكثر من شخصيات شهيرة في الروايات نحس بعد القراءة أنها تخييلية محض.

يشتغل إيكو في الحقل الذي افتتحه نقاد ما بعد الحداثة، فهو لا يقر بوجود نص عاكس للواقع في كليته وحقيقته الصافية. فبينما ننغمس بتأويل الواقع ندرج بعض العناصر التخييلية في ضمن هذا الواقع.. إن مزيجاً من النوايا المسبقة والأهواء والتخيلات والمصالح والشطط والحيل يمكن أن ينتج نصوصاً ملفقة توهم جمهوراً عريضاً بأنها حقائق أو تعبير عنها. غير أننا نلتذ بقراءة الأعمال التخييلية الملفقة حتى وإن وعينا أنها كذلك.. لماذا؟. يقول إيكو: "إننا في جميع الحالات، نجاهد من خلال هذه الأعمال، للعثور على صيغة قد تمكننا من إعطاء معنى لحياتنا".

وإذا وافقنا إيكو على بعض تخريجاته فهل لنا أن نقول أن قراءة السرديات ستساعدنا، بهذا القدر أو ذاك، في حمايتنا من أنفسنا والعالم، وحماية العالم منا. أي، بعبارة أخرى، أنها تروِّضنا، تروِّض الوحش فينا؟. أم لأنها ببساطة تجد لذواتنا موقعاً افتراضياً، وهمياً ربما، لكن مطمئناً، في سياق قصة الكون؟.

من جهة ثانية، يعلمنا إيكو أن الأعمال ذات النسغ السردي تكسب حب الناس وتنجح كلما كانت قابلة للتفكك. ويأخذ أمثلة على ما يقول: فيلم الدار البيضاء لإنغريد برغمان، وهاملت شكسبير، والكوميديا الإلهية لدانتي وكذلك الإنجيل. إذ يظهر أي عمل من هذه الأعمال وكأنه خزان من الألغاز، ويسمح بكل الألعاب التفاعلية الممكنة، "فلكي تصبح الغابة مقدسة، يجب أن تكون أشجارها متداخلة وليست منظمة كحديقة فرنسية".

ولكن لماذا هذا البحث والتأمل "في العلاقة المركبة بين القارئ والقصة.. بين التخييل والواقع"؟. لماذا لا نكتفي بقراءة القصة وحسب؟ بم يفيدنا مثل هذا التأمل؟. يرى إيكو أن هذا التأمل يشكل "نوعاً من التداوي ضد كل تخدير للعقل الذي يولّد وحوشاً ضارية"، على الرغم من أنه يدرك سخف أن نكتفي بفسحات في غابة الرواية علاجاً للمآسي الكبيرة لزماننا.

القسم الأول

في الرواية

الفصل الأول
رهانات الرواية

وجدت الرواية جنساً أدبياً لها قواعدها ومزاياها التي تختلف بها عن بقية الأجناس السردية قبل أقل من أربعة قرون، وعلى الرغم من ذلك فإنها شهدت انقلابات عديدة في مستويات وطرق السرد والبناء، وكشفت عن أهم خاصية تمتاز بها، ألا وهي مرونتها وعدم خضوعها لقواعد صارمة، وقدرتها على تجاوز قواعدها وأشكالها القديمة باستمرار، وإمكانيتها في هضم وتمثل واستثمار قواعد وأشكال الأجناس الأخرى في نسيجها العام.. لقد تخلى البناء الروائي عن تماسكه وتوازن عناصره الظاهر من أجل توازنات وتنافرات مركبة ومعقدة، وحالة من التوتر مستمرة. وكلما وجدت الرواية نفسها مكبلة بقيود ورثتها من الأشكال القديمة تتمرد لكسر قيودها تلك، مبتكرة أشكالاً أخرى، تتحول إلى قيود في ما بعد ينبغي كسرها أيضاً، وهكذا دواليك.

من هنا تغدو الرواية مركز جذب لأولئك الذين يحملون في ذواتهم هاجس المغامرة فيدخلون معتركها باحثين عمّا هو مجهول ومدهش. فالرواية لم تعد طريقة لتقديم معلومات، أو تصوير وضع اجتماعي بأسلوب مسطح، مباشر.. أو تحليلاً نفسياً لشخصيات في مواقف مأزومة، بل هي تأسيس فني لرؤية متفردة إلى الوجود والعالم، فعلينا إذن ألاّ نطالبها بأن تكون شهادة سياسية، أو فحصاً اجتماعياً/ تاريخياً محضاً، أو بياناً إيديولوجياً، لأنها ببساطة - أو هكذا ينبغي أن يكون معها الأمر - مرافعة ذاتية تضع الإيديولوجيا والسياسة والمجتمع والتاريخ موضع مساءلة لا تنتهي حتى عندما نطوي الصفحة الأخيرة

منها، فلم تعد الرواية تهدي لقارئها أفكاراً جاهزة وأجوبة قاطعة، بقدر ما تجعله يفكر ويوغل في التفكير.. يقول كونديرا:

(لا يصنع الروائي موضوعاً عظيماً من أفكاره. إنه مستكشف يتحسس طريقه بجهد ليكشف بعض جوانب الوجود المجهولة).

ففي الرواية الحديثة نتلمس ذلك البحث المضني واليائس والمثابر عن اليقين.. اليقين الذي نفترضه في مكان ما، خارج ذواتنا، لنقع أخيراً على بعض ظلاله، ربما، داخل هذه الذوات، فتكون الرواية لعبة الذات/ الكاتبة، ومغامرتها.. لا تلك المغامرة المفتوحة البطولية حيث يتميز الخير عن الشر، والأنا عن الآخر. ويكون كل شيء واضحاً، ومعرّفاً كفاية. وإنما المغامرة الأخرى.. مغامرة الفرد الذي يعي محدوديته وعجزه وحيرته، ويصر في الوقت نفسه على المضي بإرادته لمواجهة مصيره.

والرواية الحديثة أقل إدعاءً من شقيقتها القديمة، ولذلك فهي أقل زيفاً.. إنها لا تعكس حقائق صارمة، بل تخلق حقائقها. وليست وظيفتها تسجيل مغامرة محض، وإنما القيام بمغامرتها الخاصة، وعند ذاك فقط تستطيع أن تلمس لغز الوجود من موضع آخر، لم يلمسه أحد قبلاً، ويدخل منطقة عذراء لم ينتهكها أحد في ما مضى. وكبار الروائيين أفلحوا في إدهاشنا مراراً لأنهم استدرجونا بطريقة مغايرة، وإلى مكان آخر من العالم، أو داخل أنفسنا.

إن الرواية الكبيرة هي تلك التي تلقي في دواخلنا شيئاً من الأسى على التجربة الإنسانية، وشيئاً من فرح الحياة، وتثير فينا رعشة الوجود.

كان روائي القرن الثامن عشر حريصاً على منح قارئه الطمأنينة واليقين، لكن مع ستندال ودستويفسكي في القرن التاسع عشر، ومن ثم مع كتّاب القرن العشرين الكبار صار ديدن الكاتب الروائي إشراك قارئه في قلق الوجود.. هذا القارئ الذي كلما انتهى من قراءة رواية جديدة تكثر في جعبته الأسئلة والشكوك تلك التي بوساطتها يتعرف على جانب

آخر من لغز الحياة. فهو سيدرك أن الحياة اكثر تعقيداً مما صوره أولئك الروائيون الذين منحونا حكايات واضحة ببداية ووسط ونهاية، وبتصاعد زمني خطي، وشخصيات تتعامل مع العالم بالمنطق والمعقول.

لقد تهشم الزمن الروائي وتشظى، وأظهرت الرواية ذلك الجزء اللامنطقي واللامعقول من المغامرة الإنسانية، وكذلك الغموض الذي يغلّف الذات الإنسانية وإشكالية علاقتها مع الكون والوجود .. إن روايات من مثل (المحاكمة) و(القصر) لكافكا و(الصخب والعنف) لفوكنر و(ذئب البوادي) لهرمان هسه و(الشيخ والبحر) لهمنغواي هي كشف وتعرية للبطولة المخيبة لإنسان القرن العشرين وفضح لعجزه ومحدوديته ومأزقه على الرغم من صلابة إرادته وحدّة وعيه، ومحاولاته المتكررة المريرة من أجل الإمساك بالمعنى، والتحكم بالمصير.

مغامرة الكتابة الروائية

تغدو الرواية مغامرة من اللحظة التي تحقق فيها انعتاقها من سلطة اللغة التقليدية، وبالتالي من البنى الذهنية التي تتلبس بنى تلك اللغة، أي حين تحقق انزياحها الخاص لغةً، شكلاً، ومحتوى فكرياً. ولأن لا شكل صلب ومقنن بصرامة للرواية، ولأن أشياء العالم وموضوعاته كلها يمكن أن تكون في متناولها فإن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر مرونة من غيرها، وبحسب باختين فبنية الرواية "لا تزال بحاجة إلى زمن طويل لتستقر بشكل نهائي؛ ولا نستطيع حالياً التكهن بجميع إمكانيات تشكله" وهي، أي الرواية، والقول لباختين أيضاً "لا تمتلك قوانين خاصة؛ وما هو فعّال تاريخياً يتشكل من عدة نماذج روائية، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها" وفي الأحوال كلها نكاد نكون أمام حدود مفتوحة، أو شبه مفتوحة. أمام سعة من الحرية لا يتيحها أي نوع أدبي آخر، ومن ثم فإمكانية استمرار الرواية، لمدة طويلة لاحقة، كبيرة. وإمكانية أن تقدّم نفسها، بأشكال جديدة دوماً، كبيرة كذلك. وإذا كان باختين قد تحدث

عن عدم استقرار بنية الرواية وعدم اكتمالها، وبالتالي مرونتها العالية فإن كولن ولسن وجد أن ريجاردسن الذي نشر روايته (باميلا) في العام ١٧٤٠ في إنكلترا "قد علّم العقل الأوروبي الاستغراق في أحلام اليقظة" فالرواية هي التي أحدثت ثورة الخيال ففيرت أوروبا وقدرها، فكانت السبب في الثورة الصناعية والثورة الفرنسية (١٧٨٩) التي جاءت بعد نشر (باميلا) بخمسين عاماً كما يرى ولسن، وهو الذي يذهب إلى حد القول بأن "ماركس وداروين وفرويد قد غيّروا وجه الحضارة الغربية، لكن تأثير الرواية كان أكبر من تأثير هؤلاء الثلاثة مجتمعين".

أطلقت الرواية، على وفق ما يقول ولسن جماح الخيال، ولكن ما الذي جعل الرواية ممكنة ووفر لها شرط انبثاقها؟. هناك من يشير إلى اختراع الطباعة، وهناك من يتحدث عن فكر عصر التنوير الأوروبي وتحرر الذاتية الإنسانية، وهناك من يؤكد على صعود الطبقة الوسطى وتكوّن المدن الحديثة بمؤسساتها وعلاقاتها الاجتماعية، غير أن إدوارد سعيد يجد السبب الأساس لبزوغ فن الرواية في تطلع أوربا إلى ما وراء حدودها مع الاستكشافات الجغرافية والدخول في عصر الاستعمار.

إذن مع إدوار سعيد نكون مع فكرة المغامرة، الخروج من نطاق المكان إلى ما يليه، التعرف على الآخر.. التعرف على الذات من خلال الاحتكاك بالآخر.. تحديد الأمكنة، أو إعادة إنتاج الجغرافية السياسية في ضوء المصالح المستجدة.. أنْ يخترع الغرب شرقه، أنْ يتخيل شرقه، أنْ يعيد صياغة العالم ويفرض على العالم منطقه في إجراء تلك الصياغة.. هنا لا يغدو التاريخ (الماضي) وحده سرداً، بل صناعة التاريخ في الحاضر والمستقبل.. أنْ تشيع السلطة/ الغرب مرويتها/ روايتها.. أنْ تستبطن المروية نفسها موجهات السلطة. فالغرب بمنظور إدوارد سعيد عمل على إنتاج الشرق على شكل تركيب لغوي/ نصي، وأحد مقاصده هو تحسس وتعزيز الهوية الذاتية عبر الضد/ النقيض/ الآخر/ المختلف، حتى وإن كان هذا الآخر مختلقاً، متخيلاً.

ومثلما يحكي سعيد عن الناقد جوّالاً وبدوياً متنقلاً فالأمر عينه ينطبق على الروائي. والغرب حين عاش إشكالية البحث عن الهوية أيقظ النزوع نفسه عند الشرقي الذي كان عليه القيام برحلة معاكسة، باجتياز حدوده، بدخول الحاضرة المتروبولية والتماس بثقافتها .. هنا، صارت للشرقي أيضاً مرويته، وتوفر له الشرط والإمكان لكتابة الرواية.

قيل كلام كثير عن موت الرواية إلاّ أن الروايات ما تزال تُكتب، وتجد لها ملايين القراء، فالرواية باستطاعتها بحكم مرونتها وقدرتها على خرق الحدود أنْ تبدّل شكلها، أنْ تغيّر قواعد اللعبة، أنْ تلعب بطريقة مغايرة (أنْ تغامر في أرض أخرى) في كل مرة ترتفع فيها الأصوات لتعلن موتها .. إنها مثل العنقاء تستيقظ من رمادها ولكن على نحوٍ جديد في كل مرة (مرة بطريقة تيار الوعي، ومرة بالأشكال التي سميت بالرواية الفرنسية الجديدة، ومرة بأسلوب الواقعية السحرية، ومرة من منظور ما بعد الكولونيالية. الخ، الخ). واليوم توضع كلمة رواية على أغلفة كتب تبدو للوهلة الأولى متباينة في تعاطيها مع اللغة وعالم البشر والأشياء وفي أساليبها وأنساقها السردية، أي في قواعدها ومنظوراتها. وفي حوار طريف بين موريس نادو ورولان بارت يقول الأول: " بمكننا أن نقول إن هذا الجنس الأدبي قد تحول وتطور. فلم يعد من الضروري وضع كلمة (رواية) على غلاف رواية معينة" فيرد الثاني: "إننا لم نعد نضع كلمة (رواية) عندما يتعلق الأمر بالروايات، ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية".

في هذه الحالة، على الروائي أن يلج حقل الكتابة وهو متحرر من أحكام التقويم المسبقة، من سطوة التعاليم المتعالية، من سلطة الممنوعات. هكذا، في مغامرة غير مأمونة العواقب، غير معني بما سيكون رد الفعل، وغير حذر من النتائج.. إنها كتابة تخرج على المعتاد، وتتّكل بالمألوف والمتعارف عليه والحدود، لا في الأشكال والأنساق السردية

وحسب، بل وأيضاً في التعاطي مع اللغة، مع مفردات الواقع والتاريخ، وفي الرؤية، ولا سيما في الرؤية. أنّ يرى كل شيء في طزاجته وبراءته وحيويته، وحتى من غير ضمانات تتيح الوقوع على الحقيقة، أو ضمانات أن يخرج أي شيء سالماً منها (الأفكار، القيم، المعايير، الرؤى، الأشكال، الاتجاهات.. الخ، الخ). فقط ضمان الوقوف عند تخوم الإمكان، عند أفق الاحتمالات، حيث يغدو المضي بالمغامرة، إلى حدّه الأقصى، هاجساً متطلباً لا خلاص منه. وحيث تصبح الرواية عملاً نقدياً عميقاً، من طراز رفيع.

الفصل الثاني
الرواية والمدينة

إشكالية علاقة قلقة:

ليس الهدف من هذه الدراسة تناول الكيفية التي تُصور بها الرواية المدينة، بل محاولة الإجابة عن التساؤل: كيف أصبح الفن الروائي ممكن الوجود مع انبثاق المدينة البورجوازية الحديثة التي ولدت إبان الثورة الصناعية؟. وكيف أن ثقافة المدينة من خلال شروطها الاجتماعية هي التي خلقت الرواية؟.

- ١ -

في بداية القرن السابع عشر ظهرت رواية (دون كيخوته) لسرفانتس تتويجاً لسلسلة من روايات الفروسية في إسبانيا. ولم تكن (دون كيخوته) امتداداً اعتيادياً محضاً لتلك الروايات، بل شكّلت قطيعة معها. فبطلها (دون كيخوته) لم يخرج لإزالة مظالم العالم إلاّ بعد أن قرأ عدداً هائلاً من روايات الفروسية، وتأثر بها عميقاً. والرواية بمجملها تعد محاكاة ساخرة لروايات الفروسية، وإعلاناً عن نهاية عهد البطولات المرتبطة بحقبة الإقطاع الآيلة إلى الانتهاء.

وكانت رواية (باميلا) لريتشاردسن في العام ١٧٤٠ علامة أولى حاسمة في تاريخ الرواية دشنت لازدهار هذا الفن الأدبي، لا من طريق توسيع معرفتنا بالطبيعة البشرية فقط، وإنما بإطلاق العنان للخيال الإنساني كما يقول كولن ولسن، والذي يتطرف في رؤيته حد القول: «لم يحدث أي شيء في أوروبا يمتاز بالثورية التامة حوالي العام ١٧٤٠. أما بالنسبة للثورة الصناعية والثورة الفرنسية فقد جاءتا بعد مرور خمسين عاماً على ذلك، في وقت كانت فيه ثورة الخيال قد غيرت من أوروبا. لقد كانت تلك نتائج وليس السبب.

كـلا . إن روايـة (بـاميلا) لريتـشاردسن هـي الـتي أحـدثت التحـول العظيم»[1].

- ٢ -

إذا كانت الرواية واحدة من صناعات المدينة البورجوازية الحديثة فإنها لم تكتف بتصوير نمط الحياة في هذه المدينة، بل اخترقت فضاء المدن الصغيرة (البلدات) والأقاليم والأرياف.

يرى جورج هنري لاري «أن العلاقة بين المدينة والرواية هي قلقة وغير ثابتة»[2] ويتحفظ على القول بأن الرواية (كائن مديني) ويقول: «أنها مخلوق إقليمي في الأغلب أو أنها في التعبير الأمريكي مقيمة في البراري والبحار والأنهار أو ساكنة للماضي»[3] ويستعرض أسماء روائيين عظام من القرنين التاسع عشر والعشرين منهم [تورجنيف وفلوبير وستندال وأوستن والأخوات برونتي وتوماس مان ود . ه. لورنس وكونراد وفوكنر] ليؤكد أن «بؤرة الرواية هي الإقليم والبلدة والقرية والمقاطعة في معظم الأحيان»[4] عند هؤلاء، وليست المدينة العاصمية الكبيرة. وأن النسيج الاجتماعي عندهم هو نسيج المدينة الصغيرة، حيث ينطبق هذا الأمر أيضاً على عوالم دستويفسكي وتولستوي.

مقابل أولئك، نستطيع أن نأتي بأسماء كثيرة أخرى لروائيين كانت بؤرة رواياتهم المدينة الكبيرة [هنري ميلر، ألبرتو مورافيا، إيريس مردوك، آلان روب غرييه، نجيب محفوظ، ميلان كونديرا، الطاهر بن جلون، وعشرات غيرهم] فالمدينة هي التي غذت الرواية لا بمناخ فضاءاتها فقط وإنما بما وفرته من أرضية لنشوئها كذلك.

---

(1) كولن ولسن (فن الرواية) ترجمة: محمد درويش - دار المأمون - بغداد / ١٩٨٦ .
(2) جورج هنري لاري (الرواية والمدينة) مجلة الثقافة الأجنبية - العدد ٣ / ١٩٨٣ - ص ٨.
(3) (4) المصدر السابق ص ٥ .

- ٣ -

من الحقائق التي لا يمكن التغاضي عنها أن الرواية بعدّها جنساً أدبياً مكتوباً يفترض انتشارها أن تطبع بنسخ كثيرة. وهناك رأي لا يفتقر إلى الصواب يجد أن ماكينة الطباعة ساعدت إلى حد بعيد في ولادة وازدهار الفن الروائي.

إن ماكينة الطباعة ترتبط بالعصر الصناعي الذي يكافئ وجود المدينة الحديثة. وماكينة الطباعة هذه هي التي مهدت لخلق الصحافة (صحف ودوريات) والتي هيأت لنمو أشكال أدبية جديدة، مثل القصة القصيرة والرواية المسلسلة التي يمكن للصحيفة استيعابها ونشرها. فضلاً عن أن ارتفاع مستوى المعيشة، وبروز الطبقة الوسطى قائدة للاقتصاد الصناعي، وانتشار التعليم، ولاسيما بين النساء، مع توسع أوقات الفراغ، قد أفرز جمهوراً شغوفاً بقراءة الروايات. ومن طريف ما يحكى بهذا الصدد أن نساء بطرسبورغ كن يرسلن خدمهن إلى مقر الصحيفة التي كانت تنشر رواية تولستوي (آنا كارنينا) ليسألوا المحررين فيها عن أخبار ما آلت إليه العلاقة بين آنا وعشيقها وزوجها (شخصيات الرواية) قبل أن تصدر الصحيفة وتوزع.

- ٤ -

في المدينة التي راحت تتوسع يوماً بعد آخر، وتكتظ بالسكان القادمين، في الغالب، من الأرياف والإقطاعيات أنتعش فن الرواية. فهذه المدينة شهدت تحولات سريعة في المناحي كافة لتكون «المركز العصبي لحضارتنا، وقلب العاصفة»[1] كما يقول جوسيا سترونغ.

هاهنا غابت الطبيعة، وأقيمت الأكواخ المتلاصقة الممتدة للعمال إلى جانب فيلات البورجوازيين وعماراتهم الشاهقة. وتحدد أفق النظر، وتعكرت زرقة السماء بدخان المصانع. وفي خضم الحياة الصعبة، تحت

---

(1) نقلاً عن المصدر السابق ص ١٧.

وطأة علاقات اجتماعية واقتصادية جديدة، أفرزها العهد الصناعي، طرأ تغير على علاقة الإنسان بالزمان والمكان، واضمحل الحب العاطفي، وأصبحت المدينة مادية وفردية وقذرة.. بلا قلب.. بلا ضمير.. لامبالية، وقاسية.

هكذا صوّر الروائيون في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر المدينة. وكانت رواياتهم تحمل نبرة الهجاء لها، والشعور بالازدراء تجاهها وعدّها موطن الخطيئة والرذائل والشر. ولعل روايات أميل زولا وتشارلس ديكنز هي الأمثلة الأكثر تصويراً لمناخ المدينة الاجتماعي والثقافي في تلك الحقبة. فروايات ديكنز بخاصة ما هي إلاّ «مقالات عن عدم وضوح لندن وعسر استيعابها»[1].

في المدينة التي بات مصير البشر يُحسم فيها تولّد الحنين لحياة الماضي الريفية والرعوية، فكان الأدب الرومانسي تعبيراً عن هذه الحساسية، إلى جانب أن المدينة الجديدة قد غذّت نزعة السخرية والتهكم. وكما يقول أكتافيو باث: «ليس هناك سخرية في كتابات هومير أو فيرجيل. يبدو أن أرسطو قد بشّر بها، ولكن لم تتشكل السخرية قبل مجيء سرفانتس»[2] ويستطرد باث قائلاً أن «السخرية هي الاختراع العظيم لروح العصر الحديث»[3].

ومع السرعة والتعقيد وانعدام السكونية وانهيار كثر من القيم القديمة، وصعوبة إيجاد سلالم بديلة لها (للقيم)؛ وأيضاً مع بقاء الصراع بين القديم والجديد، راحت الرواية تغادر أشكالها التقليدية لتبتكر لنفسها طرقاً مغايرة للتعبير، ورؤية متجددة للحياة والعالم، وأسلوباً مبتكراً للتعامل مع الأشياء، وشكلاً حديثاً في الأدب، ولغة مختلفة.

---

(1) المصدر السابق ص ٢٢.

(2) (3) نقلاً عن (الطفل المنبوذ) ميلان كونديرا.. ترجمة رانية خلاّف - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ط١ / ١٩٩٨.

- ٥ -

منذ ريتشاردسن يمكن أن نكشف كما يوضح أيان وات «بداية ما تعرفنا عليه مؤخراً بالعصابية الحضرية: حيث الاغتراب والقلق والتوتر والوحدة»[1].

إن واحداً من العوامل الهامة في ظهور الفن الروائي هو ولادة الفرد قيمة حرة ومستقلة له مميزاته الشخصية والفكرية التي تُخرجه من هلامية القطيع وتجعله في مواجهة قدره وحيداً.. هذا الفرد برز مع بزوغ الفكر الليبرالي في عصر الأنوار، في أوروبا، والذي رُشح ليكون بطلاً - شخصية رئيسة - في الرواية، على الرغم من كونه إنساناً في المستوى الاعتيادي، لا يأتي بالخوارق ولا يصنع المعجزات، وإنما يمضي حياته وحيداً، في أكثر الأحايين، مع همومه وأفراحه ومصائبه.

إن شخصية المتشرد المنفصل عن كيان المجتمع، والتي تناولتها روايات القرنين السادس عشر والسابع عشر هي التي هيأت للشخصية الروائية المتفردة التي عرفناها، فيما بعد، فرصة أن تكون.

يقول الروائي التشيكي ميلان كونديرا: «إن المجتمع الغربي يقدم نفسه بشكل اعتيادي كمجتمع تصان فيه حقوق الإنسان، ولكن قبل أن يستطيع أي إنسان أن يحصل على حقوقه فإنه كان عليه أن يؤسس نفسه كفرد. أن يفكر في نفسه ملياً كذات هائلة، وأن يتم التفكير به كذات هائلة من قبل الآخرين، لم يكن لذلك أن يحدث بدون التجربة الطويلة للفنون الأوربية وبشكل خاص فن الرواية، الذي يعلّم القارئ أن يكون محباً للاستطلاع والتعلم عن شؤون الآخرين، وأن يحاول أن يفهم الحقائق التي تختلف عن حقيقته»[2].

---

(1) نقلاً عن (الرواية والمدينة) مصدر سابق - ص ٧.

(2) ميلان كونديرا - مصدر سابق - ص١٤.

- ٦ -

إن الرواية، اليوم، تتحدث عن إشكالية وجود الإنسان وعلاقته مع ذاته والآخرين والعالم، ومع المؤسسات وأشكال السلطة، والتباس هذه العلاقة، وحيرة هذا الإنسان وقلقه وهو يتعامل مع مفردات الحياة في ظل الآخرين والمؤسسات وأشكال السلطة. فقد اعتمدت الرواية على الخبرة الحياتية المباشرة، واستمدت طاقتها الداخلية من سير البشر الاعتياديين الذين يولدون ويموتون.. يحبون ويكرهون ويكافحون وينشئون العلاقات الحميمة، ويعادي بعضهم بعضاً.

«ماذا نعني بالفرد؟ أين تكمن هويته؟ إن الروايات كافة تبحث للإجابة عن هذه التساؤلات»[1]. كما يقول كونديرا. وعند هذه النقطة يمكن القول أن الفرد المستقل، المميز الشخصية هو ابن المدينة الحديثة.. المدينة التي اقترحت حين تأسيسها، الرواية جنساً أدبياً يخصها - أي المدينة - قبل أن يخص غيرها.

المدينة تقترح الرواية

- ١ -

كانت المدينة على الدوام مركزاً لصناعة التاريخ، «فتاريخ العالم هو تاريخ مدن، ومن ناحية فعلية فإن التاريخ هو دراسة المقابر الحضرية» كما يقول كيدين سجو بيرك. والمدينة هي المجال الحيوي الذي شهد التحول الإنساني وتقدم العالم.

إن المدينة في جانب منها هي كيان عضوي مادي مكوّن من مؤسسات وأنماط علاقات تربط هذه المؤسسات بعضها ببعض (الأسرة.. الاقتصاد.. العمارة.. وسائل الاتصال.. الشرطة.. مراكز التسلية والثقافة.. الخ). وهي في جانب آخر وجود روحي حي.. هذا الوجود

---

(1) المصدر السابق ص ١٧.

الذي يميز مدينة عن أخرى، ويمنح كلاً منها طابعها الخاص. فلكل مدينة روحها، وهذه الروح هي التي تلهم الشعراء والقصاصين والروائيين كي يجعلوا من مدينتهم فضاءً لإبداعاتهم. فجيمس جويس جسّد مدينة دبلن في قصصه ورواياته حتى قال أحد النقاد - وربما بشيء من المبالغة - أن مهندساً بارعاً إذا ما قرأ مؤلفات جويس بعناية فإنه يستطيع أن يبني دبلن ثانية بهندستها وروحها ذاتها حتى وإن لم يرها قبلاً.

إن روح مدينة القاهرة تختلج داخل تضاعيف روايات نجيب محفوظ، وروح منطقة المسيسيبي الأميركية نتحسسها بين سطور روايات وليم فوكنر. ونبض باريس القرن التاسع عشر نكاد نسمعه ونحن نقرأ روايات بلزاك، وأنفاس مدينة بغداد/ الخمسينيات تلفحنا ونحن نقرأ رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي.

عرف القارئ العربي القاهرة من خلال روايات نجيب محفوظ قبل أن يراها، ولربما حتى أولئك الذين رأوا القاهرة فعلياً لم يعرفوها بالقدر الذي وفره نجيب محفوظ في رواياته لقرائه، غير أن المدينة التي تبنى داخل النص الروائي لن تكون مطابقة للمدينة الواقعية. فالنص الأدبي عمل تخييل حتى وإن اتخذت لها من أزمنة وأمكنة وأحداث واقعية مرجعاً. فاللغة التي هي أداة ووسيلة العمل الأدبي لها استقلاليتها عن عالم الأشياء، ولا يمكن إلاّ أنْ تشير إلى هذه الأشياء من دون أن تكون إياها.

- ٢ -

في مقدمة كتابه (الريف في الرواية العربية) ينبهنا الدكتور محمد حسن عبدالله إلى المفارقة الموجودة في عنوان كتابه، والمخالفات والتحديات، كما يسميها، التي اعترضته وهو يتصدى لموضوعة (الريف) في (الرواية العربية) ذلك أن "الفن الروائي ابتدع ليعبر عن المدينة وليس

الريف أو القرية، وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبرى"[1]. فالرواية هي نتاج المدينة البورجوازية الحديثة، وما كانت ستحظى بحق الوجود لولا تعقّد وتوتر العلاقات الاجتماعية والمؤسساتية داخل المدينة، وحيرة الإنسان وقلقه ومخاوفه وهو يواجه قدره وحيداً، ويحس بغربته الخاصة على الرغم من حريته النسبية، والتي هي، على الأغلب، حرية موهومة.

فالرواية وليدة ذلك العصر الذي اعترف - ربما للمرة الأولى في التاريخ - بالفرد قيمة مستقلة، وبحريته في التفكير والتعبير بعدما اجتاحت مفاهيم عصر الأنوار قلاع العصور الوسطى المظلمة في أوروبا الإقطاعية، ومع هذا التحول وجدت الشخصية الإشكالية المغتربة التي تتسم علاقته بالآخرين والعالم بالتوتر والتصدع، والانقطاع أحياناً، والتي هي الشخصية المرشحة لتكون (محوراً / بطلاً) في الرواية.

بالمقابل فإن إشكالية الرواية الحديثة بخاصة تتبع من إشكالية الإنسان المعاصر.. من اضطراب حياته ورؤاه.. من قلقه وحيرته الوجوديين، ومن هذا التخلخل الذي أصاب القيم والعلاقات الاجتماعية في المدينة الحديثة.. هذه الخاصية تجعل من المدينة عالماً مفتوحاً على احتمالات شتى، وتجعل حركتها تتخذ مسارات متعددة ومتداخلة عبر تشعب وتشابك وحيوية العلاقات الاجتماعية، وتقاطع الأحداث وتساوقها وتصاعدها، والتي تمد الكتابة الروائية بواحدة من أهم عناصرها، وأقصد الإثارة.

ولأن إنسان المدينة يستطيع أن يختار بشكل أوسع، ويخترق المحرمات التقليدية بشكل أوسع، ويتحرك في إطار فضفاض من الأعراف والتقاليد، أصبح جديراً كي يتبوأ مكانة (بطل/ شخصية رئيسة) في

---

(1) د. محمد حسن عبدالله (الريف في الرواية العربية) سلسلة عالم المعرفة - الكويت/ ١٩٨٩ ص ٧.

(رواية)، وأصبحت الرواية بسماتها الفنية والأسلوبية التي ألفناها شكلاً أدبياً يوغل جذوره في قاع حياة المدينة.. أي أنها - أي الرواية - غدت مؤسسة ثقافية مدنية خالصة.

إذاً لولا تلك الأرضية الاجتماعية المعقدة التي أفرزتها المدينة بطرزها الحياتية وعلاقاتها ومؤسساتها لما كانت للرواية فرصة أن تكون، وتأخذ مكانتها بين الأجناس الأدبية الأخرى.

إن شكل الرواية القلق، وتشعب بنائها الداخلي، والدينامية التي تسم طابعها، وتحررها النسبي من قسر الحدود والقواعد الصارمة، وانفتاح نهاياتها.. هذه الأمور كلها تبدو معادلاً ومكافئاً لطبيعة المدينة الحديثة التي كانت نتاج المرحلة الصناعية وما بعدها في سياق تطور المجتمع البشري.

- ٣ -

إن قراءة معمقة لرواية عبدالرحمن منيف (مدن الملح) في جزئها الأول (التيه) ترينا كيف أن بناء الرواية يتشكل وينمو مع قيام مدن الصحراء.

إن الصحراء تفرض نمطاً حكائياً يقترب من الأسطورة والقصص الشعبي، فالصحراء هي حاضنة الأشكال السردية السابقة للرواية. ومع اكتشاف النفط ونصب الآلات العملاقة وتشييد البيوت، وتبليط الشوارع ودخول وسائط النقل الميكانيكية، واتساع حركة السوق، وإقامة المؤسسات كانت العلاقات بين الأفراد، وبين الأفراد من جهة والمدينة الناهضة من جهة أخرى تأخذ بالتداخل والتشابك والتعقيد، وفي موازاتها يتحرر السرد من الأشكال القديمة ليتلبس شكل رواية.

- ٤ -

يؤكد الدكتور محمد حسن عبدالله أن الشكل الفني (اليوميات) لكتاب (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم هو نقطة ضعفها الأساس. ومن حقنا أن نتساءل فيما إذا كان من الممكن لتوفيق الحكيم

في العام ١٩٣٧ أن يكتب يومياته في شكل روائي؟ وليس المقصود، هاهنا، قصور وعدم امتلاك الحكيم - في ذلك الوقت - للأدوات الفنية لكتابة الرواية فقط، تلك التي سيطورها نجيب محفوظ بعد عقد من الزمان، ولكن فيما إذا كانت الأحداث التي يسردها الحكيم في إطار مناخها الريفي توفر فضاءً لرواية فنية، على الرغم من أن الحكيم صوّر حياة الريف، وقد اخترقتها الشخصيات القادمة من المدينة (محققون ونواب وقضاة) بقوانين هي بنت المدينة المتحضرة.

إن الشكل السردي المتمثل باليوميات - وهو شكل حديث أيضاً لم يعرفه الأدب العربي القديم - ما كان للحكيم استخدامه أسلوباً تقنياً لولا أن الريف كان مخترقاً بالأصل، وأن الكاتب (الحكيم) كان أحد عناصر هذا الاختراق.

إن النسيج الاجتماعي الداخلي لبنية المدينة تخلو من ذلك التماسك الذي يسم نسيج الريف الداخلي. فالريف الذي يبني علاقاته على أسس القرابة، وتحت ضغط شروط اجتماعية صارمة تجعل من إيقاع الحياة في الريف موحداً، ولكن مكرراً ورتيباً، في غالب الأحيان، أيضاً. فذلك السلّم من القيم والأعراف المتوارثة يكون رأسمالاً رمزياً جماعياً يحافظ على النسيج الاجتماعي من التشتت والعطب.

يتحول الحدث الفردي في الريف إلى همّ جماعي. وتخطي حدود التقاليد والأعراف لابدّ أن ينتج فضيحة تهتز له مجتمع الريف بكليته. أما في المدينة فيبقى الحدث مسألة فردية، وتخطي الحدود والمحرمات يمضي، في أكثر الأحيان، من دون أن يثير أحداً، ولاسيما إذا لم تكن تتجاوز حدود وحريات الآخرين.

إن انفتاح الريف، داخلياً، يقلل إلى الحد الأدنى نطاق المحتجب والمخفي. أما المدينة فهي مغلقة، والحياة فيها تجري، في الغالب، داخل جدران صلدة. وبذلك نجد أن للمدينة أسرارها ومؤامراتها السرية.

- ٥ -

كان على (زهرة) في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ أن تهرب من الريف الذي سعى إلى تدجينها، والحكم عليها زوجة لرجل عجوز، عليها أن تخدمه فيما تبقى من أيامه في هذه الدنيا ليس إلاّ.. أن تهرب إلى المدينة (الإسكندرية) وتعمل في بنسيون (ميرامار) الذي سيحيله محفوظ بأستاذية فائقة إلى عالم رمزي موّار، حيث تلتقي (زهرة) بأشخاص عديدين (عامر وجدي، طلبة مرزوق، منصور باهي، سرخان البحيري، حسني علاّم، وغيرهم) ناسجة تشكيلة متداخلة من علاقات وتناقضات وصراعات، هي صورة بانورامية لمصر في حقبة متوترة من تاريخها بعد ثورة/ ١٩٥٢ .

تقترب الروايات التي تتحدث عن الحياة في الريف من شكل القصص الشعبي، أو الحكايات القديمة، أو الأساطير. فرواية الريف أو البوادي التي لا تتصل بالمدينة تبني عالماً مغلقاً على نفسه، محدوداً ومكرراً. أما مركز الفاعلية في أية رواية معاصرة فهي المدينة، حتى وإن كان جزء من أحداثها يجري في الأرياف والبوادي. وحتى يكون الريف مسرحاً لرواية فإنه ينبغي أن يكون مفتوحاً على المدينة، أو مخترقاً من قبلها .

نعرف أنه لولا شخصية مصطفى سعيد لما كانت هناك رواية أسمها (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. وإذا كانت بداية الحدث ونهايته، في هذه الرواية تبدو وكأنها واقعة في الريف فإن مصطفى سعيد لم يصنع مغامرته الخاصة إلاّ منذ اللحظة التي غادر فيها الريف طفلاً ليدرس في القاهرة أولاً، ومن ثم في لندن. وهناك، ولاسيما في لندن، كانت الخيوط المحكمة والمثيرة للسرد الروائي تُنسج وتُكتمل.

هاجر مصطفى سعيد وهو يحمل ذلك الاستعداد البيولوجي والنفسي الأول (ذكاءه الحاد، وخلوه من العواطف المائعة) ليخلق روايته على تلك الخريطة المعقدة من العوالم والعلاقات المتمثلة بمجتمع لندن،

وليبتكر شخصيته الفريدة. وما كان باستطاعته أن يسرد قصته مع ذلك العالم إلاّ لشخص آخر خاض تجربة الهجرة إلى مدن الشمال، وعاد بشهادة جامعية (هو الراوي الأول داخل البنية السردية لرواية - موسم الهجرة إلى الشمال - وهو المروي له الرئيس أيضاً).

- ٦ -

هل كان للرواية أن ترى النور - جنساً أدبياً له خصائصه التي نعرفها اليوم - لولا أن المدينة قد خلقت النمط الفردي من البشر، ذلك الإنسان الذي يشعر باستقلاله الذاتي، وقد تحرر إلى حد بعيد من المواضعات الاجتماعية التقليدية. ولولا اشتباك العلاقات وملابساتها وتعقيداتها وإشكالياتها داخل المدينة، وقلق الإنسان وحيرته وهو يواجه المجهول ويمضي إلى مصيره وحيداً؟.. إن غياب الاستقرار والطمأنينة، والتوقع المضطرب للإنسان لما تنتظره من احتمالات ومفاجآت في دوامة حركة الحياة السريعة والصاخبة.. الخفية والظاهرة للمدينة، هو الذي يهيئ المرجعية لخلق التنوع والإثارة والتوتر والتصعيد في السرد الروائي.

الفصل الثالث

الرواية وعصر المعلوماتية وما بعد الحداثة

المعلومات، اليوم، متاحة أكثر من أي مرحلة سابقة في التاريخ، وهي ليست متاحة للنخبة وحدها بل للجميع.. إنه عصر المعلوماتية، هكذا يسمونه، عصر القرية الكونية، عصر الإعلامياء، حيث التواصل بين البشر في غاية اليسر، وحيث تجري متابعة أحداث العالم على مدار الساعة والدقيقة والثانية. ولكن، هل نحن الذين نعيش في بداية ألفية جديدة، مع وسائل تقنية غاية في التطور ساعدتنا في السيطرة أكثر على الطبيعة، أقول؛ هل نحن أشد يقيناً واطمئناناً ممن سبقونا؟. أوسع قناعة منهم بما لدينا من معرفة عن أنفسنا. وعن العالم المحيط بنا؟. هل ترسخت معتقداتنا أم أن هذا الفيض الجارف من المعلومات انتزع منا اليقين والقناعة والاطمئنان وجعلنا مرتابين، وعلى قلق دوماً، وبدل أن يمنحنا وضوح الرؤية ألقى على أبصارنا شيئاً من الغشاوة وكاد أن يصيبنا بالعمى؟.

في مفتتح كتابه (الفوضى) يشير بريجنسكي إلى أن العالم أطل على القرن العشرين في مناخ من التفاؤل "فقد بدت البنية الكونية مستقرة، فيما كان الأمن والفكر خصلتين جليتين للإمبراطوريات المتواجدة آنئذ" غير أن هذا التفاؤل كما أكدت الوقائع فيما بعد كان في غير محلّه بعدما "أمسى القرن العشرون، وعلى نقيض ما وعد به، القرن الأكثر دموية وكراهية في تاريخ الإنسانية" ثم يستعرض بريجنسكي أعداد ضحايا هذا القرن نتيجة الحروب الكبيرة والصغيرة والقمع والاستبداد والتطهيرات العرقية وغيرها حيث تصل إلى ١٧٥ مليون إنسان وهذا الرقم كما يقول؛ "أكثر من مجموع جميع من قُتل في الحروب السابقة أو الصراعات الأهلية أو الدينية على مر التاريخ البشري، قبل القرن العشرين".

مثل هذه الحقيقة المفجعة والصارخة ماذا تخلّف؟. لنتأمل التغيرات التي طرأت على نظرة الإنسان إلى ذاته وإلى مستقبل نوعه ومصير العالم. فخلال النصف الأول من القرن العشرين سادت الفلسفات التشاؤمية والعدمية والشكوكية، وكتب شبنغلر (أفول الغرب)، ودعا الداداثيون إلى تحطيم قيم العالم القديم وتصوراته، وكذلك فعل المستقبليون، فيما أعلن فرويد أنه وجّه الإذلال الثالث للجنس البشري باكتشافه أن الجنس لا غيره هو دافع الإنسان في الفعل الاجتماعي وإن الشر هو الأصل فيه، لا الخير، بعد كوبرنيكوس الذي أطاح بمعتقد الإنسان أنه مركز الكون حين اكتشف ضآلة وتفاهة جرم الأرض في الكون الهائل السعة، وبعد داروين الذي وضع نظريته في أصل الأنواع وأرجع سلالة البشر إلى القردة. هنا بدأت تلك الحركات الأدبية والفنية التي راحت تروج للفتك بالأشكال التقليدية للأجناس الأدبية والفنية المختلفة، ولم يسلم من هذا حتى الرواية التي تعد جنساً حديثاً بالقياس إلى غيرها . وخرج من قال بموت هذا النوع السردي بعد أن كتب جيمس جويس رواية (يوليسيس) بأسلوب تيار الوعي. حتى إذا جاء البنيويون، في منتصف القرن وبعده، قالوا بموت الإنسان، الإنسان مثلما حددت فلسفات عصر التنوير الأوربي نمطه، الإنسان الذي رأى فيه فوكو "اختراعاً حديث العهد، صورة لا يتجاوز عمرها مئتي سنة، ومجرد انعطاف (ثلمة) في معرفتنا، سيختفي حين تتخذ المعرفة شكلاً آخر جديداً".

وإذا كان القرن التاسع عشر قد شهد الحلم بالاشتراكية، ووطد أسس الإيديولوجيات الكبيرة فإن القرن العشرين قد مثّل عصر ضياع الحلم الاشتراكي وتفكك وضمور الإيديولوجيات. في هذا الوقت راجت الرواية الجديدة في فرنسا التي همشت في متنها الإنسان وأعطت الثقل للأشياء، وقبل هذا هشمت الشكل التقليدي الكلاسيكي للرواية، ومع أقطاب الطريقة الجديدة هؤلاء صارت الرواية مغامرة كتابة، لا كتابة مغامرة.

لا شك أن البشر المعاصرين يعرفون أكثر بكثير مما كان الأقدمون يعرفون.. المعارف تتراكم، وتتضاعف في كل عقد، غير أن العالم نفسه بات في حالة من الفوضى والاضطراب لم يعرفها قبلاً، وصار الإنسان أقل يقيناً وثقة بوضعه، هذا ما كانت شخصيات كافكا تفكر فيه وتعاني منه، في سبيل المثال. ومقارنة بسيطة بين عوالم كبار روائيي ما قبل القرن العشرين مثل (بلزاك، تولستوي، تشارلز ديكنز، أميل زولا، الخ) وعوالم روائيي القرن العشرين مثل (فوكنر، فرجينيا وولف، كلود سيمون، ماركيز، كونديرا، الخ) تكشف لنا تباينات لا تنكر (بينهما) في الرؤية والأسلوب واللغة ووجهة النظر، وفي الأنساق السردية. وقطعاً أن الروائيين الجدد يدركون الفارق في العمق بينهم وبين أسلافهم العظام، ويستشعرون تلك المعضلة في أنهم يعيشون عصراً من الصعب فهمه وتمثله تماماً.. يقول وليم غولدنغ: "القرن العشرون قرن غامض ومبهم، وأنا طفل في هذا القرن. لا أحس أن هناك أي يقين تام أو نهائي. أعتقد أن لدي الحق في أن أؤلف كتبي بهذه الطريقة الغامضة، لأن كل شيء ناقص". ويقول آلان روب غرييه: "إن روائيي القرن التاسع عشر كانوا يجلسون إلى منضدة الكتابة لأنهم يفهمون العالم (أو هكذا كانوا يعتقدون) أما نحن فنجلس إليها لأننا لا نفهم العالم".

إننا بحاجة إلى مزيد من الفهم حقاً.. أن نفهم العالم وأنفسنا.. صحيح أن الرواية لا تدّعي امتياز تحقيق مثل هذا الفهم، لكنها تساعدنا عليه، تمنحنا صورة عن حياتنا وزمننا، وعن حيوات الآخرين وأزمنتهم، صورة نحن بأمس الحاجة إليها.. إنها صورة عن ذواتنا القلقة المرتبكة، الحالمة، والتي لا تكف عن طرح الأسئلة، وأعتقد أن وظيفة الأدب، ولا سيما الرواية تتأكد هنا. في اقتناص وتمثل وعكس ذلك التوتر بين الفكر والحياة، بين الإنسان وتاريخه، بين العقل والقلب، بين نثر الواقع وشعرية الحلم.

باتت الرواية مثقفة أكثر، مترعة بالمعرفة، متشربة في تضاعيفها بأفكار ومفاهيم ونظريات من علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ والطب والكيمياء والفيزياء، الخ. وهناك روايات أخذت تردم الهوة بين الثقافتين العلمية والأدبية، وتصل تخوم ما تسمى بالثقافة الثالثة إذ تتشبع المخيلة بمعطيات المعارف المختلفة. وحين تقرأ رواية من هذا القبيل تستطيع أن تتلمس داخلها بصمات مفكرين من أمثال ماركس أو فرويد أو فوكو أو إدوارد سعيد أو آينشتاين، وشذرات من الكيمياء العضوية أو هندسة الجينات أو علم الفلك، وغيرها. وهذا الكلام لا يخص رواية الخيال العلمي وحدها بل يمكن تعميم القول عينه على روايات أُخر ذات صبغة اجتماعية استفادت من تقنيات العلم في أشكالها وأساليبها، وتعاملت مع المادة العلمية، أو مع بعض جوانب الحياة بمنظور علمي.

ثمة خرافة يتداولها بعض الكتّاب في مجال السرد القصصي والروائي، عندنا، تحكي عن أضرار التحصيل الثقافي المتعمق للقاص والروائي، وآثاره السيئة على قدرته في السرد، لأنه، أي ذلك التحصيل، حسب زعمهم، يسلب من السارد العفوية والفطرة السليمة، وتنمط رؤيته، ومن ثم لغته وأسلوبه.. قد يكون هذا الأمر صحيحاً مع بعض من أشباه أو أنصاف الموهوبين، أو ممن يجعلون من الكتابة السردية همّاً ثانوياً، لكن صاحب الموهبة الأصيلة لا بد أن تتوطد موهبته، وتتشذب وتُصقل مع اتساع نطاق ثقافته، وفي سبيل المثال لا أحد يشك في رقي وعمق ثقافة ألبير كامو وجان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وأمبرتو إيكو إلى جانب موهبتهم في الكتابة السردية.

إن العلوم الإنسانية (علم الاجتماع، علم النفس، الأنثربولوجيا، علوم التاريخ والسياسة والاقتصاد، الخ) استمدت بعضاً من أفكارها ومفاهيمها من الروايات الكبرى، في الوقت نفسه كانت روايات أخرى تتنبأ بالمكتشفات العلمية العظيمة، إلا أن الروائي المعاصر، ومع

التطورات المعقدة والهائلة الحاصلة في حقول العلوم المختلفة عليه أن يكون مطلعاً على الاتجاهات العامة لذلك التطور، ولا سيما حين يعكف على كتابة رواية تعتمد في أحداثها وتفاصيلها على مسائل لها علاقة بواحد من تلك العلوم أو أكثر، فإذا كانت ثمة شخصية مصابة بمرض الإيدز، في سبيل المثال، فعلى الروائي أن يرجع إلى ما يقوله المتخصصون عن ذلك المرض (تاريخ اكتشافه، أسبابه، أعراضه، وطرق علاجه، فعله في الجسم الإنساني) وكذلك مع أي قضية من هذا القبيل، وصاحب رواية العطر (ساسكند) لا بد أنه قرأ وفهم تماماً (إن لم يكن متخصصاً) المسائل الكيمياوية الدقيقة المتعلقة بصناعة العطور وتاريخ هذه الصناعة، ولا بد أن نادو مؤلف رواية (عبدة الصفر) قد تعمق في علم الرياضيات. وقد قرأ تولستوي وماركيز آلاف الوثائق التاريخية، الأول عن حملة نابليون على روسيا قبل أن يكتب رواية (الحرب والسلام) والثاني عن الجنرال بوليفار محرر أميركا اللاتينية قبل أن يكتب رواية (الجنرال في متاهته).

إذن ماذا يجب أن تكون عليه الرواية المعاصرة كي تستطيع الرواية أن تستمر جنساً أدبياً مقروءاً في العقود القادمة، مع وجود ما ينافسها من قنوات الثقافة الجماهيرية ولا سيما التلفزيون والسينما والإنترنت؟. ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال، لكن يبقى، شرطاً أساسياً، التأكيد على ضرورة أن يكون الروائي، قبل أن يشرع في كتابة روايته، على دراية كافية بفكر وروح وقيم ونمط حياة عصره فضلاً عن أشياء أُخر، كثيرة.

تكيّف الرواية، مقتضيات عصر ما بعد الحداثة

استندت الحداثة على مركزية الذات الإنسانية، الإنسان بعدّه معطى وجودياً له كيانه المستقل والحر. وجرى التفكير بالإنسان فرداً وقد تحرر من سلطة الكنيسة والإقطاع واستقل. ومع فكرة الذاتية التي هي وليدة

عصر التنوير الأوروبي وصعود البرجوازية المدينية تغيرت القيم والمفاهيم والبنى، وتبدلت خريطة العلاقات داخل المجتمع، واتخذت الدولة شكلاً مختلفاً، وحدثت زحزحة هائلة في الحقل الثقافي.. كان ذلك عصر المغامرة (وقد حدد وايتهيد المغامرة شرطاً لأية حضارة صاعدة) عصر ارتياد المجهول، والتحرش بالخطر، والبحث عن آفاق أُخر، والخروج إلى ما وراء الحدود المرسومة، والتمرد على المألوف. ولم يكن للمغامرة أن تأخذ مداها من غير تحرير الإنسان/ الفرد من كل قيد، وإطلاقه في الفضاء الحر للوجود .. كان شعار (دعه يعمل، دعه يمر) يدفع الإنسان إلى منعطف جديد، عتبة جديدة، وأفق جديد.

في المرحلة ما قبل الرأسمالية، ما قبل الصناعة وتوسع الإنتاج البضاعي، لم تكن الحرية الفردية، قيمةً سياسية واعتبارية، مألوفة مثلما صار عليه الأمر فيما بعد .. كان الحراك الاجتماعي في غاية البطء، ولم يكن من السهل أن ينتقل الفرد من طبقته إلى طبقة أعلى، حيث التراتبية الاجتماعية تخضع لنظام صارم، يكاد يتخذ صفة التقديس، فيما راجت العبودية بأشكال شتى، وحتى الإيمان الديني كان خاضعاً لإرادة السلطة السياسية، ومقولة (الناس على دين ملوكهم) كانت وكأنها من نواميس الطبيعة. أما الفرد المتمرد، والخارج على أعراف الجماعة فكان، في الغالب، يُنبذ ويُحتقر في نظر الجماعة حتى وإن كان على حق.

ولدت الرواية في البدء مع تميز الإنسان الفرد (الإنسان الاعتيادي الذي غدا بطلاً حل محل البطل التراجيدي في الملاحم) ورواية الشطار في القرن السادس عشر التي هي السلف للرواية الكلاسيكية حكت عن المتشرد المحتال المنفلت من مواضعات المجتمع يوم كان العالم على وشك تدشين عصر التنوير حتى إذا بدأت تباشير الحداثة توطدت أركان الفن الروائي. والحداثة كما يقول فيتو "هي أولوية الذات، انتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالم" وهذا على وجه التحديد ما مثلته الرواية.

ربما تكون رواية الشطار التي عرفتها أوربا، كما قلنا، في القرن السادس عشر وما بعدها سليلة فن المقامة العربية، والمقامة هي نوع سردي يعتمد السجع شكلاً بلاغياً، ويروي عن شخصية مهمشة ذكية تكسب قوتها بالشطارة والاحتيال والضحك على الذقون.. شخصية تسخر من المجتمع الذي همشها، وتنتقم منه على طريقتها، وتكاد تكون رواية الشطار في منتهاها الحكائي هو هذا أيضاً. غير أن أول رواية فنية كبيرة عكست مزاج مرحلة تاريخية برمتها هي رواية (دون كيحوتة) لسرفانتس التي قدّمت عصر الفروسية الآيلة إلى الاضمحلال برؤية ساخرة، وأطاحت، مرة واحدة، برواية الفروسية واضعة المقدمة لرواية بطلها فرد يخرج من بيته ومكانه متمرداً وحالماً بالتغيير. ولذا نجد أن أفضل الروايات التي كتبت منذ القرن الثامن عشر، وحتى يومنا هذا كانت تصور شخصيات مغتربة، أو مقتلعة منفية، أو مطاردة، أو متمردة، أو غير مقتنعة، أو خارجة لتغيير قدرها، فالرواية ولدت من ذلك الصدع الحاصل بين الإنسان ومجتمعه، بينه وبين العالم. وفي أفضل الروايات عموماً تجد الاغتراب ثيمة رئيسة، أو واحدة من الثيمات الرئيسة. لذا لم تكن للرواية، نوعاً أدبياً، أن ترى النور إلا مع تحرر الفرد من ربقة الاستبداد أياً كان طرفه، ومن كل سلطة.

أو حسبما يذهب إليه ميلان كونديرا وهو يتساءل ويجيب: "ماذا نعني بالفرد؟ أين تكمن هويته؟ إن الروايات كافة تبحث للإجابة عن هذه التساؤلات".

◆ ◆ ◆

لا يمكن فصل التيارات الحديثة في الكتابة الروائية عن مجمل التقلبات التي حدثت في الحقل الفلسفي، ولا سيما منذ تنشيط الفعالية النقدية التي باتت تهدد الأسس التي شيدت عليها، لقرون خلت، رؤية

الإنسان الاجتماعية والأخلاقية إلى الذات والحياة والعالم. وربما يكون نيتشة أول من ضعضع الجدار النخر للقناعات الإنسانية، أي تلك التصورات التي وضعها الإنسان عن ذاته، ومنذ ذلك اليوم فقدت النزعة الإنسانية، كما عرفها مفكرو عصر التنوير الأوروبي، صفة الرسوخ، وقد عملت المناهج النقدية على بيان أن تلك النزعة "ليست أكثر من خطاب فلسفي ميتافيزيقي لإخفاء أوهام الإنسان عن نفسه، وقناعاً يستر وراءه عجزه وجهله، وينشد فيه نوعاً من الأمل والعزاء والطمأنينة" بحسب عبد الرزاق الدواي في كتابه (موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر)، وفي النهاية كان العلم وهو يتطور بكيفية مذهلة يُظهر عجز النزعة الإنسانية، ويكشف هشاشة سندها الإيديولوجي، ويفرض بحكم منطق التحولات العميقة لجوانب الحياة المختلفة نظرة مغايرة للإنسان تُسقط عنه أوهامه، وتنتزع منه، لا هويته الصافية الزائفة وحسب، وإنما بعضاً من أهم ضماناته التي اعتقد أنها تسوّغ وجوده مركزاً في هذا العالم.

إن رواية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر هي ابنة النزعة الإنسانية بامتياز، تلك الرواية التي كان يكتبها روائي يعتقد أنه يفهم الإنسان وإشكالياته، ويفهم العالم، بيد أن رواية القرن العشرين (جويس، فرجينيا وولف، فوكنر، بيكيت، غرييه، كلود سيمون، أونداتشي، ساراماغو، توني موريسون، وغيرهم) هي ابنة النزعة النقدية التي رأت أنه لا شيء بعد اليوم، محصن أمام إعادة القراءة، وإعادة التقويم، واحتمال الهدم وإعادة البناء.

تعرض فكر التنوير الأوربي، في القرن العشرين إلى نقد شامل طال أسس هذا الفكر وبنائه.. كان ثمة جهد تنظيري واضح وجدّي يحاول إعادة الاعتبار للمفاهيم التي شيدت عليها الثقافة والحضارة الغربيتين في القرون الأربعة الأخيرة، وإعادة اللحمة التي انفرطت، على حد تعبير ألن تورين بينها (العقلانية، الحرية، الذاتية) ولعل أقطاب مدرسة فرانكفورت وآخر

عمالقتهم هابرماس يقفون في هذا الجانب. وبالمقابل، في الجانب الآخر برز نقد سالب وهدّام سعى إلى تقويض تلك الأسس/ محمّلاً مسؤولية ما آل إليه الوضع البشري/ الغربي، تحديداً، من مآس وفظائع وحروب وفوضى، عاداً الفاشية والنازية والستالينية، وحتى الرأسمالية بوجهها المادي الأداتي الوحشي نتائج موضوعية لمجمل الفكر العقلاني التنويري، وهكذا أطيحت بفكرة الوحدة والشمولية لصالح فكرة التشظي والشذرات، وبفكرة التاريخ لصالح السرد والتخييل، ولم تسلم من هذا النقد مفاهيم الحرية والذاتية، أي ما يحقق جوهر الإنسان مثلما عرفه فكر التنوير، فكان هناك حديث عن موت الإنسان، وعن تسفيه فكرة التقدم، وهدم التراتبية التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر (المعقول/ المحسوس، الروح/ المادة، الباطن/ الخارج، الجوهر/ المظهر، المركز/ الهامش...) كما فعلت التفكيكية. وعموماً يعود مسعى التخلي عن المطلقات وتفتيت العالم والإطاحة بفكرة الكل إلى نيتشة، ونيتشة هو أيضاً صاحب مفهوم إرادة القوة إذ يجري التأكيد على سلطة الجسد بالضد من تمجيد الروح.. وهكذا "تجيء فلسفة عصر ما بعد الحداثة نابذة للنسق، آخذة بالشذرة، رافضة للحجاج ميالة إلى الشعر، طارحة فكرة النظام سالكة مسلك اللعبة" على حد تعبير محمد الشيخ وياسين الطائري مترجما ومقدما كتاب (مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة: حوارات منقاة من الفكر الألماني المعاصر).

وإذا كانت ثورة الاتصالات والمعلوماتية قد وحّدت العالم فإنها مزقته في الوقت نفسه، فبعدما يسّرت الاتصال بين البشر القاطنين في أربعة أركان الأرض خلقت، بالمقابل، صدمة ثقافية وحضارية هائلة جعلت كثراً من الناس الذين باتوا عارفين أكثر بما يحيط بهم مرتابين وخائفين على ما عندهم من أنظمة وقيم ومعتقدات وثقافة، (لا في بلدان ما يُعرف بالجنوب والتي خضعت للاستعمار الكولونيالي فحسب وإنما في بلدان شكلت لعهود طويلة مراكز متروبولية وتنتمي اليوم لما كان يسمى

بالعالم الأول، أي الغرب).. جعلتهم ينكفئون أكثر حول ذواتهم ويرجع بعضهم إلى ثقافاتهم القومية والدينية بحماسة أشد، وأحياناً إلى ثقافاتهم الفرعية (العرقية والمذهبية والعشائرية) الضيقة.

بات العالم أكثر تشظياً في جوانب عديدة، وهذا ما يعطي لتخريجات ما بعد الحداثة تسويغاتها.. هذه التخريجات التي خلخلت مفاهيم ومقولات الأصل والكل، وشككت بالحقيقة التاريخية وآمنت بالسرد. فإذا عدّت الرواية ابنة الحداثة وعصر التنوير فإنها بفضل مرونة شكلها العالية قادرة على الاستجابة والتعايش في ظل مفاهيم ومقولات وأفكار ما بعد الحداثة.

ثمة توازيات، إذن، وتقاطعات بين أطروحات ما بعد الحداثة كما صاغها دعاتها الكبار، وبين الاتجاهات التي سارت فيها رواية القرن العشرين بنماذجها المميزة، وربما كانت بعض هذه الروايات ترهص لمثل تلك الأطروحات، لكنها كانت، قطعاً تدعمها، وحتى بعض التخريجات المغالية التي قد تصل أحياناً عند بعضهم حد الهراء تبقى مشتركة بين التنظير ما بعد الحداثي، وما تقوله وتشكله نصوص روائية معينة، ذلك أن كلاهما ينتمي إلى مزاج العصر عينه، وإلى فضاء ثقافي/ حضاري واحد في كيفية الرؤية وطريقة الانفعال إزاء معطيات الحاضر، ومن ثم التنكيل بالتاريخ. وها هو كونديرا يتساءل بتهكم ظاهر "التاريخ، أما زلنا نستطيع أن ننجذب إلى تلك السلطة العتيقة" معلناً أنه متورط في تاريخ الرواية، في الوقت الذي تتنفس فيه رواياته كلها كراهية للتاريخ، على حد تعبيره.

الفصل الرابع
"السياسة" موضوعةً في الرواية

يحيل مصطلح الرواية السياسية إلى أفق المضمون أو المحمول السردي، وليس إلى قضية شكلانية، ومنذ القرن التاسع عشر جرى استخدام ثيمة المعضلات السياسية وتاريخ الوقائع السياسية في المتن الروائي، كما في روايات ستندال وتولستوي وديكنز وغيرهم، إلاّ أن التعاطي مع السياسة مسألةً أساسية هو امتياز لروائيي القرن العشرين، فمشاكل الصراعات والحروب والحرية والدكتاتورية وامتهان كرامة الإنسان، ومقارعة الاستعمار، وجدت لها في روايات القرن المذكور مساحات واسعة. وكان لروائيي آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية حصتهم المميزة في هذا الجانب.

تناول الروائي الانكليزي جورج أورويل موضوعة النظام الشمولي في روايته (١٩٨٤) التي تعد يوتوبيا مضادة، قاتمة تنم عن يأس مستفحل. ففي هذه الرواية يجد المرء نفسه مراقباً (بفتح القاف) في كل لحظة وحين، بوساطة كاميرات منتشرة ومنصوبة حتى في غرف النوم. وفي الطرقات والساحات يطالعه وجه الرئيس، وتحته عبارة (الأخ الأكبر يراقبك) وفي سياق سياسة الأخ الأكبر يُختزل قاموس اللغة إلى مفردات محدودة حيث تستبعد منها تلك الثنائيات المتناقضة ليتعطل عند الإنسان قدرته على التفكير.

أما في رواية (خريف البطريرك) لماركيز فنجد مناخاً مختلفاً على الرغم من أن الموضوعة هي عينها، ففي هذه الرواية يهيمن البطريرك على السلطة لعقود؛ وحين يموت يخشى وزراءه وقادته الاقتراب منه إلى

أن تحطم العقبان زجاجات النوافذ الخارجية للقصر الرئاسي وتهجم عليه لتأكل من لحم جثته، ولأولئك الوزراء والقادة مسوغهم في ذلك لأن البطريرك سبق له وأن قام من رقدة موته وأعدم وزراءه وقادته السابقين بعدما رآهم مبتهجين لمناسبة رحيله عن هذا العالم.

وإذا كانت رواية أورويل تنطوي على طابع مأساوي مقبض وسوداوي فإن رواية ماركيز هي تراجيكوميديا تصور المأساة من منظور ساخر.

❖ ❖ ❖

أقتيد ايوهان موريتز في رواية (الساعة الخامسة والعشرون) للروائي الروماني كونستانتان جيورجيو إلى معسكرات لحفر خنادق عشية الحرب العالمية الثانية بادعاء أنه يهودي، ولم يكن كذلك (أراد ضابط المخفر في قريته إبعاده لينفرد بزوجته) وهرب من المعسكر الذي كان داخل رومانيا إلى هنغاريا فأعتقل بتهمة كونه جاسوساً رومانياً، ثم منح للألمان النازيين بادعاء أنه عامل هنغاري متطوع، فعمل هناك حتى تعرف عليه ضابط مسؤول عن الدراسات العنصرية قال عنه (عن موريتز) أنه ينتمي إلى الأسرة (الشجاعية) ذات العرق الآري النقي فجعلوه جندياً في وحدات الحراسة وتزوج من امرأة ألمانية/ وكانوا قبل ذلك قد أوهموه أن زوجته الأولى طلقته. وقبل نهاية الحرب هرّب خمسة من الأسرى الفرنسيين وهرب معهم فاستقبلهم الأميركيون بحفاوة، ثم عزلوه عن الفندق الذي أسكنوه فيه لأنه ينتمي إلى أمة معادية واعتقلوه، فمر على عدد كبير من معسكرات الاعتقال حتى قُدِّم إلى محاكمات نورمبرغ وأطلق سراحه بعد سنوات ليعود إلى زوجته الأولى (سوزانا) التي سبق لها وأن راسلته، وكانت إذ ذاك في ألمانيا الغربية وبقي معها عدة ساعات خارج البيت وحين عادا كان الجنود بانتظاره فاقتيد إلى معسكر للحجز لأنه روماني ولأن الحرب الباردة كانت قد بدأت.

في هذا المعسكر الذي كان تحت حراسة البولونيين صار يفكر بالهرب فقال له أحد معارفه من الذين التقاهم هناك: "إذا أخطأك البولونيون فإنك ستقتل من قبل العسس الأميركي أو الألماني قبل أن تصل إلى رومانيا .... إنك ستلاقي في طريقك جنوداً نمساويين وتشيكين وفرنسيين وهنغاريين، فلا تصل أبداً إلى رومانيا .. سوف ينالونك في الطريق. فإذا تفاديت بنادق أمة ونجوت من جنودها قتلتك الأمة التي تليها .. إن بينك وبين بيتك وبين أسرتك يا عزيزي موريتز، تقوم أمم العالم، أمم مسلحة تريد قتلك.... إن هذا الجيش الدولي العالمي يقف حائلاً بين كل رجل وحياته الخاصة".

وفي المناخ ذاته (مناخ الحرب والهرب) نتعرف على كيفية سحق الإنسان وإذلاله من قبل السلطة الغاشمة، التي هي، هنا، سلطة ألمانيا النازية، في رواية (ليلة لشبونة) لأريك ماريا ريماك إذ يقايض بطل الرواية (شفارتس) جواز سفره وجواز سفر زوجته التي كانت قد توفيت لتوّها مع ما يمتلك من نقود مقابل أن يسرد للراوي الأول في الرواية حكايته لأنه يريد لها أن تبقى حية في ذاكرة شخص ما، ولأنه بالمقابل غير واثق من أن ذاكرته ستبقى محافظة على قوتها.

استحوذت موضوعة السياسة على الرواية العربية، وكذلك الروايات التي توضع في خانة أدب ما بعد الكولونيالية، ذلك الأدب المكتوب من قبل كتّاب يعيشون حالة المنفى المزدوج بين لغتين وثقافتين وينتمون إلى الأمم الخارجة لتوّها من العهد الكولونيالي في آسيا وإفريقيا، وهؤلاء، في الغالب، يكتبون بلغة الدولة المستعمرة ويعيشون في العواصم المتروبولية، ويحاولون استعادة الذاكرة القومية أو يحيون من خلال السرد ذلك الجانب من التاريخ القومي بروحه وإشكالاته وتناقضاته

وصراعاته.. هذه الكتابة التي أطلق عليها بعضهم تسمية الكتابة المهاجرة أرغمت نقاد الغرب على الاعتراف بها بعدما استطاعت أن تثبت حضورها وتبرهن على قدرة الإنسان المتحدر من الهامش المستعمَر على الإبداع والتعبير عن ماهية ثقافته الخاصة، وتنتصر لثقافة الهجنة وتقتحم وهي محملة برؤية مختلفة ثقافة المركز وتخلخل أسس إيديولوجيا المركزية الأوربية القائمة على مبدأ التراتبية والتفوق العرقي والحضاري. وإذا كانت هذه الكتابة قد فتحت أفقاً للتعريف بثقافة ونمط حياة الشعوب التي خضعت للاستعمار فإنها أغنت الكتابة الأدبية والثقافة عموماً في الغرب برؤاها وأساليبها، وأيضاً عبر حقن اللغة (الغربية) بمفردات جديدة وطرق مبتكرة في تراكيب الجمل والعبارات.

يعزز هؤلاء المصنفين كتّاباً لأدب ما بعد الكولونيالية الطابع السياسي للأدب والثقافة، لأن المضمون السياسي يفرض سطوته حتى على تلك النصوص التي أبدعوها والتي تبدو للوهلة الأولى وكأن لا شأن لها بالسياسة، فالكاتب من هذا الطراز الذي يعيش الحالة التي "أدى فيها النفي اللغوي والثقافي بالكاتب إلى انفصال عن زمانه ومكانه، لكن ذلك الانفصال لم يقض على التزامه بقيمهما الخاصة... ومن خلال اللغة العالمية التي استخدمها هؤلاء الكتّاب، فإنهم لم يخلصوا العالم من عبء الصور المشوهة التي خلفها الاستعمار حسب، بل نجحوا في تحديد موقعهم وتمجيد التجربة التي تقف وراء ذلك الموقع. لقد غيّر هؤلاء الكتّاب صورة بلادهم ليس في عيون العالم حسب، بل في عيون شعوبهم نفسها" كما يقول كاريث كريفتس في مقدمة كتابه (المنفى المزوج: الكتابة في إفريقيا والهند الغربية بين ثقافتين). ويمكن إدراج أسماء كثيرة تحت هذه اليافطة منهم أشيبي وسونيكا وأرماه ونيبول ومايكل أونداتشي وأنيتا ديساي، وغيرهم كثير.

أما في الرواية العربية فقد غدت السياسة هي الموضوعة الأثيرة منذ عرفت الثقافة العربية هذا النوع السردي في بدايات القرن العشرين حيث كانت البلدان العربية نفسها تخوض كفاحها من أجل الاستقلال والتخلص من السيطرة الكولونيالية، في الوقت الذي كان فكر النهضة والتنوير المستند على قيم العقل والعلم والإنسانية يأخذ بالانتشار. ولعل جملة المشكلات التي رافقت مرحلتي الكولونيالية وما بعدها عربياً على صعد السياسة والمجتمع والاقتصاد والتي جعلت النخبة المثقفة تتساق نحو الانشغال بالسياسة هي ما فرضت على المبدع الروائي التفكير بالسياسة، فتشرب نتاجه بالبعد السياسي. وبعدما صار الأدباء من ضمن تلك النخبة المستنيرة، وأحياناً على رأسها، باتت السياسة مضموناً مكرراً للنصوص الأدبية.

تناولت الرواية العربية الموضوعة السياسية الخاصة بصراع الإنسان من أجل حريته وكرامته، ومقارعة الاستعمار الخارجي من جهة والسلطة المستبدة من جهة أخرى. ولعل روايات عبدالرحمن منيف (شرق المتوسط) و(الآن/ هنا - شرق المتوسط ثانية) ومعظم روايات نجيب محفوظ ولا سيما رواية (الكرنك)، إلى جانب روايات حنا مينة وغائب طعمة فرمان وإسماعيل فهد إسماعيل وغيرهم هي محاولات جادة لتصوير محنة الإنسان العربي، في ظل الأنظمة الشمولية، أو عند مقارعة الوضع السياسي المتردي في هذا العصر. لكن الرواية العربية في معظم نماذجها المتقدمة بقيت بهذه الدرجة أو تلك ذات محمول سياسي لا يخفى، أثّر على اللغة الأدبية وعلى الأساليب والأشكال التي ظهرت بها الرواية.

لا بأس في أن تصير "السياسة" هي الموضوعة الطاغية على أكثر المنشور من الروايات في المحيط الثقافي العربي، ولكن مع التأكيد على

أن يجري تناول هذه الموضوعة الخطيرة بعمق ومن دون سطحية وإسفاف، وأن لا يكون على حساب الشكل الفني، لأن العمل الأدبي الرديء يسيء إلى القضية التي يتبناها ويتمحور حولها . وفي نهاية المطاف ليس هناك التزام حقيقي خارج الكتابة المبدعة، والالتزام الوحيد للكاتب كما يقول ماركيز هو أن يكتب بشكل جيد .

نماذج

١ - قيامة الخوف

قراءة في رواية (الخائف والمخيف) لزهير الجزائري

تبدأ رواية (الخائف والمخيف) لزهير الجزائري بمجموعة من الحكايات المنفصلة التي توحدها صرخة، ستبقى تتصادى عبر صفحات الرواية، مانحة إياها توترها ومناخها المأساوي المقلق الموحش، والمترقب، من خلال رؤية تسعى إلى استكناه عالم تتحكم به قوى شتى، ظاهرة وخفية، لتقوده إلى مصير فاجع، وغرائبي. غير أن زهير الجزائري استطاع باستخدام أنساق سردية مختلفة، تعطي للرواية شكلها الباناروميي، إنجاز عمل يمتح خصوصيته من هذه التوليفة التي لا تجمع شخصيات متصارعة ومتناقضة فحسب، وإنما تحقق تعدديتها في الرؤى والأفكار، أي بوليفينيتها.

ولقد زج زهير الجزائري بشخصيات كثيرة في التيار العام لعالم روايته، وكان طبيعياً معها أن تتلاحق الأحداث وتتراكم، فبدا وكأن الروائي لم يعد يستطيع السيطرة على مسارات الأحداث ومصائر الشخصيات، وأن المشهد الكلي - بالمعايير التقليدية - ممزق ومتناثر، والخيط الذي يربط بعضها ببعض واهٍ أحياناً ومقطوع في حالات.. بيد أن الروائي - في اعتقادي - أراد تصوير واقع هو مفتت ومضطرب في بنائه.. ذلك أن عالماً ممزقاً مفتتاً لا يولّد إلاّ رواية تفتقد إلى عنصري التماسك الظاهري والتمركز. ففي هذه الرواية تتعدد المراكز فتتبادل مواقعها، وأن مركز العمل ووحدته يكمنان في رؤية الجزائري التي بثها في نسيج روايته.. رؤيته لفن الرواية وعالمها بالعلاقة مع المرجع الواقعي التاريخي الذي عاشه الروائي وخبره.

إن (الخائف والمخيف) إمكانية أخرى مضافة لم تتحقق من خلال عملية تجريبية سائبة، بل جاءت نتيجة وعي مسبق مخطط له، كما أظن، لأن وحدة بنائها الداخلي بحاجة إلى إحكام سيطرة الوعي عليها، وعدم تركها للمصادفات. فإذا كانت الروايات التي هي من هذا القبيل تسرد بضمير المتكلم (أنا) فإن (الخائف والمخيف) تغامر، هاهنا، باستثمار ضمير الغائب (هو) لتحظى بتقنيتها الخاصة أولاً، وثانياً لكي تكتشف منطقة أخرى من مناطق الرواية التي هي النوع الأدبي الوحيد الذي ما زال قيد التشكل بحسب باختين، بمعنى أن الرواية لم تستنفد بعد إمكانيات تشكلها جميعها، على الرغم من إنتاج آلاف وعشرات آلاف الروايات منذ بزغ فجر هذا النوع الأدبي الفذ والباهر.

وإذ تبدو الرواية للوهلة الأولى وكأنها مكتوبة من خلال وجهة نظر الراوي العليم لاستخدام ضمير الغائب فيها، إلاّ أننا نحس وكأن الرواية بمجملها تتخلق إبداعياً في ذهن الشخصية الرئيسة (وليد - الشاعر والروائي) ليكون هو الراوي المركزي الذي يكتب روايته، ويعيش أحداثها في آن معاً.

(ويخرج الروائي من داخل زير النساء اللاهي ليكشف اللعبة ساخراً من مواطآتها.. في الطابق الأسفل اتكأ وليد على السياج مولياً ظهره للنهر وقد أشعل السيجارة الثالثة غير راغب في التدخين، بل لمجرد أن يفعل شيئاً غير المراقبة، آخذاً موقع مراقب لئيم يتتبع شخصياته من ذلك الوعي الشفاف الذي يسبق السكر)◆.

الصرخة هي بداية رواية زهير الجزائري (الخائف والمخيف)، وهي بداية الرواية التي يكتبها وليد داخل الرواية الأصلية.. تلك الصرخة التي لا تفاجئه إذ تفاجئ الآخرين لأنها تنطلق من بين سطوره، وعلى الرغم من ذلك ينتابه الرعب؛

◆ المقتبسات من (الخائف والمخيف) رواية / زهير الجزائري.. دار المدى - دمشق / ٢٠٠٣.

(وتذكر أن هذا الرجل المرعوب، المقرفص في سريره، باحثاً عن مصدر الصرخة في ظلمة الليل سيكون هو في النهاية. ولذلك غادر الورق باحثاً عن مكان وزمان آخرين تجري فيهما وقائع روايته).

إن جدل الداخل - الخارج يحكم علاقة وليد بروايته، وبالواقع من حوله، ولاسيما بالقائد وهاب!!.. إنه يسعى ليتمثله ويمثله من أجل أن يكون مكافئاً له:

(سنكتب الرواية معاً يا سيدي.. منك السيف ومني القلم، منك الأفعال ومني الكلمات).

غير أن وليد تؤرقه قضية كتابة الرواية: كيف يبدأ ومن أين.. ومن هو الراوي، أو من هم الرواة، وكيف يتبادلون المواقع؟ وما هو الشكل الأنسب للرواية المرتقبة التي تتكتب على خلفية أحداث الرواية الأصلية؟.

(ستكون القصة بوليسية إذا وضعت السفاح مكان الراوي.. ما أحتاجه هو واحد من أبطال دستويفسكي الحائرين بين الخير والشر، ولتكن الجريمة استطراداً).

إن رواية الداخل هي ظل لرواية الخارج تناظرها وتناقضها، ثم تتحدان معاً، ولكأن الجزائري يموّهنا. أو يلعب معنا.. يكتب روايته ويقول لنا كيف يكتبها.. أو أن وليد الراوي هو الخالق الذي يستحيل إلى مخلوق بين مخلوقاته فلا يستطيع التحكم بمصائرهم.

ذكرتني هذه الرواية برواية (خريف البطريرك) لماركيز، وبرواية (السيد الرئيس) لأستورياس، وبرواية (صاحب الفخامة الديناصور) لخوزيه كارذوسو بيريس، وبرواية (١٩٨٤) لجورج اورويل، وبروايتي عبدالرحمن منيف (شرق المتوسط) و(الآن/ هنا - أو شرق المتوسط ثانية) وحتى برواية (القصر) لكافكا.. غير أنها يقيناً نسيج آخر، ورؤية مختلفة، لأن مرجعيتها الواقعية هي التجربة العراقية تحديداً، في العقود الثلاثة الأخيرة التي لا تشبه أي تجربة أخرى في التاريخ.

ليس بمقدورنا القول أن هذه الرواية تؤرخ للحياة العراقية في الربع الأخير من القرن العشرين وثائقياً - لأن الرواية شيء والتاريخ شيء آخر - لكنها تخلق عالماً مناظراً ومكافئاً لها، فهي لا تحاكي بقدر ما تعيد إنشاء وضع سياسي واجتماعي خبره العراقيون، في تلك المدة، والذي هو الأشد التباساً وعجائبية ربما في تاريخهم؛ تاريخهم الذي لا يخلو من الالتباس والعجائبية بالتأكيد.

وهاب هو البطريرك العربي/ العراقي (حصراً) الذي لم يعرف أباه كما بطريرك ماركيز والذي هو امتداد لبطاركة آخرين مثل بطريرك ماركيز أيضاً الذي (جاب مرة أخرى كل المنزل، والمصباح في يده، رأى نفسه أربعة عشر جنرالاً يسيرون مع مصباح مضاء في المرايا) / رواية (خريف البطريرك) / وبطريرك زهير الجزائري (سار في نفس الممر الذي سار فيه عشرون قبله، بخطوات طويلة وهو يضرب الأرض المرمرية).. إنها السلطة المشيدة بجماجم الضحايا، والمعجونة بالدم، والمهورة بالدسائس والعنف والخيانات.. لعبة السلطة اللعينة التي لاشك ستحطم في النهاية اللاعبين جميعهم كي لا يلبث منتصر ثمة لأن الميدان حتماً (لا يكشف إلاّ عن حماقته وبؤسه، وما النصر إلاّ وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين) كما يقول أحد أبطال رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر.

إننا ننتقل في هذه الرواية من قصر الرئيس حيث تُحاك الدسائس وتُتخذ القرارات الخطيرة، إلى مخادع العشاق حيث تتفجر الشهوات والرغائب، إلى خنادق الحرب حيث يتربص الموت، إلى غرفة المرأة المتوحدة إذ تُذبح باسم الله، إلى النفق المحفور تحت الفرشة الرثة للزنزانة أملاً بالحرية، إلى مكتب الشاعر/ الروائي وليد الذي على ورقه الأبيض تلتقي الشخصيات وتتصادم وتتصارع في وحدة جدلية تروم اكتمالها في الشكل النهائي للرواية.

تتلاشى أصوات شخصيات الرواية، الواحد تلو الآخر، ولا يبقى في النهاية سوى صوت الدكتاتور/ البطريرك مكللاً بأصوات القطيع الذي دُجن تماماً وفقد أية إرادة أو صوت مستقل.. القطيع المستعد، على الرغم منه للموت من أجل القائد؛

(سأجلب لك كل هؤلاء من أقبية التعذيب، من المقابر، من ردهات المستشفيات، ما من أحد أجدر منهم برسم النهاية. سأجمعهم حولك أنت الواقف بسيفك المسلول فوق المنصة.. بقيودهم، بطاسات الصفيح الفارغة، بصور الأبناء الذين فقدوا في الحروب دون قبور، بالعكازات والسيقان الصناعية التي تلمع تحت الشمس سيهتفون كما الرعد:

- نموت ويحيا القائد).

في نهاية رواية (١٩٨٤) لأورويل يضع المحقق المسدس في رأس الرجل المتمرد (الشخصية الرئيسة) الذي تجرأ وكتب عبارة (يسقط الأخ الأكبر) خفية ولمرات كثيرة. وفي السجن خضع لعملية غسيل مخ هائلة، وعندما صار مؤكداً أنه بات يحب الأخ الأكبر أطلقوا عليه النار، لأنه لا يجب أن يموت إلاّ وهو يحب الأخ الأكبر.

تحتفي الضحية بالجلاد.. تحبه فيقتلها.. تهتف بحياته فيقودها إلى الهاوية.

حاولت أن أتصور الرواية - وهذا ما يجب - نصاً أدبياً ليس من وظيفته مطابقة الواقع التاريخي، لكني لم أستطع.. ربما لأن تفاصيل هذه الرواية هي كتابة عن تجربتنا نحن العراقيين، والتي عشناها بدقائقها المريرة. بيد أن الرواية، أيضاً، كانت شيئاً آخر موازياً مثل عالم روايات كافكا الذي هو عالمنا نفسه كما يقول روجيه غارودي، ولهذا، وعلى الرغم من اندماجي واستمتاعي الفائق بعالمه إلاّ أنني كنت أحس

أن الحرب الموصوفة بوقائعها التفصيلية لم تكن الحرب ذاتها التي خبرتها شخصياً، طوال خمس سنين، على الجبهة مع إيران.

هل أظلم الرواية بهذه الملاحظة؟. ربما .. بيد أنني لا أريد أن أغمطها حقها بعدّها إضافة هامة للرواية العراقية.

٢ - "حفلة التيس"

فضح البلاغة الرثة للديكتاتورية

الديكتاتور هو الشخصية الأسطورية الوحيدة التي أنتجتها أميركا اللاتينية، على حد تعبير غابريل غارسيا ماركيز صاحب رواية (خريف البطريرك)، و(خريف البطريرك) هي الرواية التي تعد نصاً ذا صبغة تراجيكوميدية، عملاً أدبياً له محموله التاريخي الثقيل وقد صيغ بنبرة متهكمة لافحة، وغاضبة أيضاً، على الرغم من أن ماركيز قد حافظ بفذاذة على لغة سردية أرادها محايدة، ملتوية أحياناً، لكنها كاشفة في نهاية المطاف.. يمكن قول الشيء نفسه، إلى حد ما، عن رواية (السيد الرئيس) لأستورياس. وإلى حد بعيد، عن رواية (حفلة التيس)* لماريو بارغاس يوسا. والرواية الأخيرة محاولة لفضح البلاغة الرثة والبلهاء والمدمرة للديكتاتوريات، طالما كانت تشتغل بالأساليب والآليات والمسوغات ذاتها، في كل مكان وزمان، وتستخدم اللغة العرجاء والمسطحة والخادعة عينها التي ترمي إلى تزييف الأرشيف دائماً وتزويق تاريخ الدم والموت والخراب بخطاب شعاراتي يغالط المنطق ويجانب الحقيقة، من غير تردد أو استحياء.

ليست في هذه الرواية، كما كان شأن يوسا في رواياته الأخرى، تلك اللغة الشعرية المتأنقة، بل ثمة تدفق مبلبل وصادم للسلوك الديكتاتوري،

---

* (حفلة التيس) رواية ماريو بارغاس يوسا .. ترجمة: صالح علمه للثقافة والنشر/ دمشق.. ط١/٢٠٠٠.

التقليدي والمبتكر في نموذجه الأميركي اللاتيني الصارخ. ولا بد أن يوسا، وهو الرجل الضليع في شؤون السياسة اللاتينية والعالمية وتاريخ قارته، قد كتب روايته عارفاً تماماً عمّا يكتب. فحفلة التيس هي الرواية التي تأخذ التاريخ على عاتقها من وجهة نظر الفن والإيديولوجية في الوقت نفسه، وقطعاً ليست الإيديولوجية بمعناها الدوغمائي والضيق.. إنه الفن الروائي الذي لا يكتفي باستثمار التاريخ بأحداثها وملابساتها فحسب ولا يعيد كتابته فحسب، وإنما يسعى لإضاءة الجزء المغمور منه والمنسي والمهمش، وحتى المسكوت عنه، وعبر رؤية فلسفية عميقة تفكك بنية السلطة الديكتاتورية وخطابها . مستعيناً بأساليب من فنون كتابية أخرى مجاورة؛ السيرة، التاريخ، المقالة، وفي ضمن نسق سردي متشعب يتعاطى مع الزمن الروائي بتناغم واتساق يقترب من بناء القطعة الموسيقية. لكنها القطعة الموسيقية الحادة والمعجونة بشيء من الانفعال والغضب. فيوسا استطاع خلق نص جميل وهو يصور قدراً هائلاً من القبح الذي تصنعه الديكتاتورية، غالباً، بدناءة متقنة. طالما أنها عاجزة عن صناعة الجميل.

تصل أورانيا كابرال إلى مدينة سانتو دومنغو دي غوثمان عاصمة جمهورية الدومينيكان بعد غياب خمس وثلاثين سنة لتصفّي حسابها مع ماضيها وذكرياتها، أو بالأحرى مع أبيها المقعد أوغسطين كابرال الملقب بالمخيخ الذي كان أحد مساعدي تروخييو المقربين طوال ثلاثين سنة من حكمه الاستبدادي لتلك البلاد ذات التاريخ الوعر مثلها مثل معظم بلدان القارة. وإذا ما عرفنا أن تروخييو قد أغتيل في الثلاثين من آيار ١٩٦١ (سنة مغادرة أورانيا إلى الولايات المتحدة) فإنها تكون قد بدأت رحلتها السردية في منتصف تسعينيات القرن المنصرم. ولأن الرواية مكتوبة بضمير الغائب فإن الروائي يصبح حراً في سرد الأحداث من وجهات نظر عديدة، وبذا فإن الحدث الواحد يغتني أحياناً ويتلون

كلما مضينا أكثر في القراءة. وتبقى عين وذاكرة ووعي أورانيا في مركز الحدث الروائي وكأنها هي الراوية الوحيدة على الرغم من أنها ليست هكذا في واقع الأمر.

صحيح أن الرواية عمل خيالي، ويجب أن تُقرأ كذلك، لكننا مع رواية كحفلة التيس لا نستطيع التغاضي عن التاريخ. والتاريخ هنا هو تاريخ الرعب الذي صنعه تروخييو في الدومينيكان.. يقول الملازم الشاب آماديو غارثيا غيريرو عن نظرة الديكتاتور: "لم أعرف الخوف إلى أن حطت علي تلك النظرة... هذا صحيح، أحسست كما لو أن هناك حكة في وعيي" ص٤٠. هنا تكون البلاد والأمة والحاضر والمستقبل والمصير والخير والشر والحياة والموت رهين مشيئة الرجل الحديدي ومزاجه ورغباته ومصلحته الشخصية والأنانية. وهو الذي يتقمص دور الإله القادر على كل شيء؛ "فتروخييو قادر على تحويل الماء إلى نبيذ وعلى تكثير الخبز، إذا ما خطر ذلك لخصيتيه" ص٢٢. هكذا يقول هو.. هو الجنراليسمو، الزعيم المنعم، باني الدومينيكان الجديدة، كما يطلقون عليه في وسائل الإعلام، البذيء في سلوكه وفي كلامه مثل الديكتاتوريين جميعهم كما يعلمنا التاريخ. ولا حاجة للتذكير بقسوته، فليس هناك من ديكتاتور رؤوف بالناس، رحيم.. فهو لا يقتل بسلب الحياة فقط، وإنما يقتل في الحياة أيضاً.. هذا ما فعله مع أبي أورانيا (أوغسطين كابرال/ رئيس مجلس الشيوخ). وهذا ما فعله مع ملايين الدومينيكانيين: ولذا سيسقط برصاص بعض ضحاياه أخيراً "برصاص أنطونيو دي لاماثا الذي قتله تروخييو أيضاً، قتله بطريقة أبطأ وأخبث من تلك التي صفى بها الآخرين بالرصاص، أو بالضرب، أو بالإلقاء بهم إلى أسماك القرش، لقد قتله على مراحل، منتزعاً منه الوقار، الشرف، احترامه لنفسه، مرح الحياة، الآمال، الرغبات، وخلّفه جلداً وعظماً معذباً بهذا الضمير الموجوع الذي يدمره شيئاً فشيئاً منذ سنوات" ص ١٠٣. والديكتاتور

يتوهم، أو هكذا يوهمه منافقوه أنه السبب في كل ما هو خير، في سقوط المطر وطلوع الشمس وتبرعم الأشجار، وأنه صاحب الفضل في ارتداء رعاياه ملابسهم وأحذيتهم، وتناولهم طعامهم، واستنشاقهم الهواء. ومع هذا فإن تروخييو يحتقر شعبه في صميم دخيلته ويصفهم بناكري الجميل وينعت البلاد ببلاد الجاحدين والجبناء والخونة "فلكي يُخرجها من التخلف، من الفوضى، من الجهل والبربرية، اضطر إلى أن يلطخ نفسه بالدم مرات كثيرة. هل سيشكره في المستقبل هؤلاء الأوغاد" ص٨٣.

وها هو بالاغير نائبه الثعلب يرفع شعار الله وتروخييو.. يقول لسيده حين يسأله عن مقصده في ادعائه أن الرب قد سلّمه المهمة: "ما كان بمقدور تروخييو أن ينجز هذه المهمة التي تفوق طاقة البشر دون دعم متعال، لقد كنت سيادتك، بالنسبة لهذه البلاد، أداة من الكائن الأعلى" ص٢٤٩.

يستغرق زمن السرد أسبوعاً واحداً، أي فترة الإجازة التي تقضيها أورانيا في سانتو دومنغو تواجه فيها أبيها المقعد، المشلول، وتحكي لعمتها وبنات عمتها ما كان يثقل ضميرها طوال خمس وثلاثين سنة.. تحكي عن تلك الفاصلة المرعبة من حياتها يوم نبذ الديكتاتور أبيها رئيس مجلس الشيوخ، فأقنع مانويل ألفونسو، المسؤول عن أناقة الديكتاتور، الأب (كابرال/ مخيخ) أن يقدم ابنته الجميلة ذات الأربعة عشر ربيعاً (أورانيا) هدية لليلة واحدة لتروخييو الذي يبلغ السبعين، ليرضى عن مخيخ هذا ويقرّبه ثانية.. يقول ألفونسو: "أتعرف أمراً يا مخيخ؟ لو أنها ابنتي لما ترددت لحظة واحدة. ليس من أجل نيل ثقته، وليس لأثبت له بأنني مستعد لأية تضحية من أجله. وإنما ببساطة لأنه ليس هناك ما يرضيني ويسعدني أكثر من جعل الزعيم يُمتع ابنتي ويستمتع بها" ص٢٩٣. وهذا المقطع يفصح عن مدى الانحطاط الذي

يمكـن أن تتحـدر إليـه المجموعـة المحيطـة بالـديكتاتور. وسـينتاب الديكتاتور العجز في سعيه لهتك عذرية الطفلة/ الشابة، وهذه الواقعة ستجرحه في الأعماق، وسيبقى يتذكر هذا العار والضرر الذي أصابه معها طوال الأسبوعين اللاحقين الباقيين من عمره حيث سيكمن له جماعة من المتآمرين على الطريق وهو في سيارته، مع سائقه فقط، ومن غير حماية، ومقصده بيت كاوبا حيث تنتظره عذراء أخرى يأمل أن يؤكد معها رجولته المجللة بالمهانة. هذه المؤامرة التي ستنجح نصف نجاح بسبب تردد الجنرال خوسيه رينيه رومان في السيطرة على مقاليد الحكم باعتباره رئيس أركان القوات المسلحة، فيبدأ ابن الجنراليسمو (رامفيس) وأقاربه بالتنكيل بالمتآمرين وتعذيبهم وقتلهم بصور بشعة، بمن فيهم الجنرال رومان.

لن يترك الديكتاتور أورانيا تذهب لحالها، سيستخدم أصابعه في فتق عذريتها، ولكنه لسبب مجهول، ولحسن الحظ، يتردد في قتلها فتنجح في مغادرة البلاد بعد أيام قليلة، وقد قررت أن تقاطع أبيها وإلى الأبد.. تقول لمانوليتا ابنة عمتها "أتتذكرين بأي عصبية كنا نتكلم عن فقدان العذرية يا مانوليتا؟ لم أكن أتصور يوماً أنني سأفقدها في بيت كاوبا، مع الجنراليسمو. وفكرت: إذا ما ألقيت بنفسي من النافذة، فإنني سأسبب عذاب ضمير رهيب لأبي" ص٤٢٨. ويبدو أن الأب نال جزاءه كفاية من عذاب الضمير طوال هذه السنين، فأورانيا رفضت أن تكلمه عبر الهاتف، وأن ترد على رسائله، لكنها حين حققت النجاح في عملها في أميركا، راحت ترسل له مساعدات مادية تعينه في مرضه وشيخوخته. ولما سألتها عمتها عن سبب مساعدتها لأبيها على الرغم من غيظها منه وبغضها له، أجابت أنها تريد أن تبقيه ميتاً في الحياة. وهكذا تبوح أورانيا بما كانت تثقل دخيلتها؛ وعيها وضميرها طوال عقود وهي بعيدة عن مرتع طفولتها، وأمكنة ذكرياتها. تطلق الكائنات التي ظلت حبيسة

فيها هذه المدة كلها، وتتحرر منها، إنها تصفية حساب قاسية ومؤلمة مع نفسها ومع عالمها، ومع ماضيها كله.

وإذ تقع الأحداث على خلفية الدراما السياسية المخيفة للدومينيكان في عهد ديكتاتورية مستبدة وفاشية تتكشف لنا مفاصل وآليات خطاب تلك الديكتاتورية المهلهل.. خطاب إرغام ذو بعد واحد، ينطوي على وعيد صريح ومبطن.. يسجن البشر في حقل الكلام الفاشي ويتركهم، هم المخاطبون (بفتح الطاء) في حالة مستديمة من الشعور بالذنب والتهديد والخطر، وربما لوم الذات، فأولئك المخاطبون يتعرضون لغسيل مخ منظّم من دون مقاومة ذاتية فعالة ليجدوا أنفسهم في النهاية وقد أصاب الخراب كامل جهازهم الذهني، تائهين داخل دوامة شبحية، يشعرون فيها وكأن صلتهم بالعالم والحياة واهنة، ومحطمون في ذواتهم وعقولهم.. إن الفاشية بعد أن تغتصب اللغة تكون قد اغتصبت الروح.. إن دماراً فادحاً سيلحق جراء ذلك بالذوق والأخلاق والإحساس بالكيان الذاتي.. وتكون ضحايا الخطاب ذاك ليس المواطنون الاعتياديون فحسب، وإنما حتى الذين ينتمون للصف الأول للنظام.. يوضع الجميع في نطاق تراتبية صارمة، وها هو تروخيو نفسه يحشر من يسميهم بالمثقفين والمتأدبين في الخانة الأخيرة وهو يصنف بشر بلاده التي يدعي ملكيتها المطلقة له.. يقول تروخيو: "في السلم الاجتماعي، وحسب ترتيب الجدارة، يحتل العسكريون المقام الأول، فهم يؤدون الواجب، وقلما يتآمرون، ولا يضيعون الوقت. وبعدهم يأتي الفلاحون، في منشآت تكرير السكر وفي أكواخ القرى، ففي مصانع السكر تجد ناس هذه البلاد الأصحاء، الشغيلين، والشرفاء. وبعد ذلك الموظفون، فالمقاولون، فالتجار. أما المتأدبون والمثقفون فهم الأخيرون، بل إنهم وراء رجال الدين" ص٢٥٠.

يتنقل الروائي في سياق ثلاث مسارات سردية تتداخل أو تتعاقب أو تتوازى.. مسار أول بطلته أورانيا وهي تحكي مأساة اغتصابها المريع من قبل الديكتاتور تروخيو، ومسار ثان بطله تروخيو نفسه وهو يخوض روتين أيامه، ولا سيما الأخيرة منها قبل اغتياله، ومسار ثالث أبطاله جماعة من المسكر والمثقفين وحتى من رجال القصر الجمهوري ومن المقربين من تروخيو وهم يكمنون لتروخيو ويمطرونه بوابل من الرصاص قبل أن تفتك بهم رجال الاستخبارات وابن تروخيو الجنرال رامفيس، المتهتك، وزير النساء، والمتوحش.

رواية هي أغنى وأوسع وأعمق من هذا العرض المبتسر.. رواية مكتوبة برؤية خبير بارع في حقلي الأدب السردي والسياسة، الروائي البيروي (ماريو بارغاس يوسا). وبترجمة أستاذ متمرس في مجاله (صالح علماني)، نقل للفتنا العربية أجمل وأروع الروايات العالمية، ومنها هذه الرواية (حفلة التيس).

القسم الثاني

السيرة، والسيرة الذاتية

الفصل الأول

السيرة الذاتية؛

حضور الوثيقة ومناورات الذاكرة

كان عالم النفس الشهير (كارل يونغ) – كما تقول محررة سيرته الذاتية (أنييلا يافه) – يكره عرض حياته الخاصة أمام الجمهور. ولمّا رضخ أخيراً لإلحاح أصدقائه – وكان قد تجاوز الثمانين من عمره – وافق، على الرغم من طول تردده وشكوكه، على سرد أحداث حياته لتكون مهمة محررة السيرة طرح الأسئلة وتدوين الإجابات فقط. وبعد عدد من اللقاءات بدأ يونغ يتخلص من تحفظه، وراح يفتح ثغرات في القشرة الصلدة من ذاكرته، ليطل على الأعماق، حيث الطفولة البعيدة بصورها وألوانها وأحلامها، وكذلك مرحلتي المراهقة والشباب.. ثم، بعد رواية كثرٍ من ذكرياته المبكرة أبلغ المحررة بأنه يرغب في كتابة ذكريات طفولته مباشرة. وقد نسي يونغ تحت عبء الزمن والشيخوخة معلومات محددة عن أحداث خارجية بعينها، ولم يبق في ذاكرته إلاّ الجوهر الروحي لتجاربه، كما يؤكد هو، ومحررة سيرته الذاتية[1].

ما ورد آنفاً يضعنا أمام جملة من التساؤلات: إلى إي مدى يستطيع المرء مراوغة النسيان بعد هذه السنوات الباهظة كلها؟ وهل ستسعفه الذاكرة، مع غياب الوثيقة، أم إنها ستخونه؟

عاش الشاعر الإسباني رفائيل البرتي معظم سنوات القرن العشرين. وفي أواسط عمره كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية، ولكنه لم يشرع

---

(1) ذكريات، أحلام وتأملات – كارل غوستاف يونغ – ترجمة ناصرة السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ / ٢٠٠١ – مقدمة المحررة.

بكتابة الجزء الثاني إلاّ بعد تخطيه الثمانين، وأطلق على هذا الجزء عنوان (الغابة الضائعة).

في (الغابة الضائعة) يتذكر ألبرتي – أو هكذا يريد أن يوهمنا – أدق التفاصيل عن أشياء وحوادث قصية (الألوان والأشجار والأزهار والصخور وهزيم الريح وهدير البحر وهديل الطيور.. الخ).. فهل يمكننا، هنا، أن نفصل بين رؤيا الشاعر، والواقعة الطبيعية والتاريخية.. بين الخيال والحقيقة؟.

ينطبق الأمر نفسه على مذكرات بابلو نيرودا – الشاعر التشيلي الكبير – الذي أتم كتابتها بعد الستين.. لنقرأ هذا المقطع، وهو يتحدث فيه عن مشهد ينتمي إلى سنوات طفولته الأولى:

"في دار السيد (كارلوس ماسون) كانت تجري الاحتفالات الكبرى في مناسبات الأعياد .. في كل وليمة كان يدعو إليها، كان ثمة أوز مع كرفس، خرفان مشوية على السفود، وحليب مخثر مثلج في نهاية الأكل.. رب العائلة ذو الشعر الكثيف المسترسل الأبيض كان يجلس في رأس المائدة غير المتناهية، وإزاءه زوجته... خلفه كان يوجد علم تشيلي كبير، وقد ألصق عليه بدبوس راية أمريكا الشمالية ولكن بحجم صغير جداً..."[1].

هل بالمستطاع الثقة تماماً بتفاصيل ما كتبه نيرودا؟.

إن توجهنا لقراءة كتاب كتبت على غلافه كلمة (سيرة) أو (سيرة ذاتية) أو (مذكرات) تجعلنا أمام أفق توقع مغاير لذلك الذي يواجهنا

---

(1) مذكرات بابلونيرودا – ترجمة د. محمود صبح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط٢ / ١٩٧٨ ص ١٦ - ١٧.

مع كتاب آخر كتبت على غلافه كلمة (قصة) أو (ملحمة) أو (رواية).. ففي الحالة الأولى نكون مهيئين لتلقي حقائق يُفترض أنها تنتمي إلى التاريخ، أما في الثانية فيكون تهيؤنا لتلقي عمل أدبي نسفه الخيال قبل كل شيء.

صحيح أن كاتب السيرة الذاتية لا يقوم بوظيفة المؤرخ إلا بحدود ضيقة، لكنه معني أساساً باستجلاء صيرورة ذات إنسانية بعمقها النفسي، ومحدداتها الاجتماعية، وتكوينها الثقافي، على خلفية واقع تاريخي/ موضوعي. فكاتب السيرة الذاتية يقف بين الروائي والمؤرخ.. بين الفنان والعالم.: يستعير بعضاً من وسائلهما وأدواتهما وتقنياتهما ليدخل حقلاً آخر، ويقول شيئاً مختلفاً. فالسيرة الذاتية تنتمي إلى الأجناس السردية، وتأخذ منها بعض طرقها وقوانينها وأشكالها، غير أنها تختلف عن تلك الأجناس في نواح عديدة منها – وأهمها ربما – الطابع الذاتي الذي يسم السيرة الذاتية، والصدق الواقعي/ التاريخي افتراضاً.. أي ابتعادها عن تدخل الخيال الخلاق الذي يعد المحرك الأول لكتابة الرواية – على سبيل المثال – واعتمادها، إلى حد كبير على الوثيقة.

خلال ثلاث سنوات قرأ الروائي الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز آلاف الوثائق عن الجنرال بوليفار قبل أن يشرع بكتابة روايته (الجنرال في متاهته). وعند نشرها واجه اعتراضات كبيرة من قبل النقاد وغيرهم بحجة أن بطل روايته هو صورة مشوهة، أو غير دقيقة عن الجنرال الحقيقي. وكان رد ماركيز أنه وجد الجنرال ورآه هكذا.. فهو لم يدّع أنه يكتب سيرة ذاتية، بل عملاً روائياً، يعد التخييل قانونه البنيوي الأول

على حد تعبير تودوروف. فكلمة (رواية) المدونة على غلاف الكتاب ستعفي ماركيز حتماً من المساءلة ومحاكمة التاريخ.

إن كتابة السيرة الذاتية هي وسيلة دفاعية ضد الموت والنسيان.. ضد العدم الشاخص، إذ يسجل الوعي، في لحظة توتر وجودي اقتراحه البديل عن الخلود الفيزياوي المحال، ويُنشئ خطاباً مترعاً بنبض الحياة والتاريخ.. وهي أيضاً، محاولة لاستعادة ما تبدد وضاع تحت حوافر الزمان، ورغبة في اقتناص المعنى – معنى ما حدث وجرى ومضى كله – والعثور على السر.. السر العميق الذي نعتقد بأنه أس الحياة والوجود – والذي قد يكون وهماً في نهاية المطاف.

ومن خلال كتابة السيرة الذاتية تنشط الذاكرة، لا في سبيل إلقاء مخزونها إلى العراء، وإنما لمواراة وحجب ما تريد هي مواراته وحجبه من ذلك المخزون. فبقدر ما تفصح الذاكرة عن أشيائها الدفينة فإنها تناور أيضاً لتموّه وتخادع. وكتابة السيرة الذاتية هي الذروة في سعي الذات لتأكيد ذاتيتها ووجودها في هذا العالم، لذلك من الصعب أن يكون المرء موضوعياً بدرجة كافية وهو ينجز كتابة سيرته الذاتية. فلا أحد يقبل أن يعطي صورة مشوهة عن نفسه حتى وإن كانت حقيقة تلك الصورة مشوهة في أساسها . فالنزوع إلى التسويغ والتجميل – بنسب متفاوتة – يطبع كل سيرة ذاتية، لا محالة. وحتى أولئك الذين ارتضوا نشر الغسيل الوسخ من تفاصيل حيواتهم – مثل جان جاك روسو (على سبيل المثال) – إنما كانت الرغبة تحدوهم في رسم صورة استثنائية مميزة عن أنفسهم، أو إعلان تذمرهم من/ وتحديهم للقيم والمواضعات السائدة والذوق العام. غير أن درجة الموضوعية تكون أكبر عندما يتصدى شخص

آخر لكتابة سيرة امرئ ما، لأنه يكون بمنجى عن تلك الوسائل الدفاعية الذاتية التي سيلجأ المرء للتحصن وراءها. ولكن، وفي الوقت نفسه، ستبقى مناطق غائرة، وغير مكشوفة من أعماق نفس وذاكرة – بطل السيرة – لكاتبها.

حين ينكب أحدٌ ما على كتابة سيرته الذاتية فإنما يحاول الإعلان عن فرادته – بغض النظر عن مشروعية ادعائه – ولاشك أن الإحساس بالفرادة يكون دافعاً مناسباً ليسترجع الإنسان ما مرَّ من حوادث في حياته (حكايات حب ومغامرات وصداقات وأسفار وحروب وأزمات.. الخ) لكي يقول كلمته الأخيرة قبل أن يمضي. أو يمارس نوعاً من تصفية الحساب مع الذات.

تدخل كارل يونغ ليكتب فصولاً من سيرته، على الرغم من الإرهاق الذي كان يعانيه بسبب الكتابة، وهو في طور متقدم من الشيخوخة.. نقول؛ تدخل، قبل فوات الأوان، لأنه شكك، ربما، في مقدرة المحررة على إنجاز سيرته الذاتية لوحدها. أو لكي يتحاشى ما يمكن أن يلحق بتاريخه من تحريف وزيف وزوغان عن الحقائق. أم تراه أراد أن يقطع الطريق على الآخرين في أن يكتبوا ما يروق لهم، ولا يروق له؟ أم إنه سعى إلى إخفاء حقائق بعينها.

وبالمقابل، ماذا حصل، عندما لم يكتب إرنست همنغواي سيرته الذاتية؟.. كيف اختلفت الوقائع والصور والتفسيرات بعد موته في كل ما يتعلق بمغامراته وكتاباته وعلاقاته، وأسباب انتحاره، في كل محاولة، من قبل كاتبي سيرته، وهم كثر لاحتواء شخصيته وتاريخه؟

لقد بث أجزاء من حياته في نسيج نصوصه الإبداعية، ولكن هل يمكن استخلاص حياة امرئ ما بالحفر في الطبقات التحتية من كتاباته؟ إلى أي حد يمكن فصل الخيالي عن الواقعي، ها هنا، والتصور عن الحقيقة، والأمنية عن التاريخ؟.

إن السيرة الذاتية المكتوبة هي نص أدبي، في نهاية الأمر، منجزة بوساطة اللغة التي تستطيع أن تقارب الواقع والتاريخ، بهذا القدر أو ذاك، ولكنها لن تستطيع أن تتطابق معها .

الفصل الثاني
الرواية وسيرة الروائي

النصيحة الذهبية التي يقدمها الروائيون الكبار لأقرانهم المبتدئين، في الغالب، هي أن يكتبوا عن الأشياء التي يعرفون عنها أكثر من غيرها، وهذا يعني أن يقتربوا من تجاربهم التي تمثلوها، ومشاهد الحياة التي خبروها ؛ أي أن يكتبوا عن حيواتهم وعصرهم، والناس الذين عاشوا معهم، ولهذا نرى أن الأعمال الروائية الخالدة هي تلك التي كانت في جوانب منها سيراً لأصحابها، أو شذرات من هذه السير. فكان همنغواي / الروائي موجوداً في رواياته (الشمس تشرق غداً، وداعاً للسلاح، لمن تقرع الأجراس، عيد متنقل. الخ..) وكان بروست / الروائي موجوداً في روايته (البحث عن الزمن الضائع) وكان هيرمان هيسه/ الروائي موجوداً في رواياته (دميان، سدهارتا، كنولب. الخ..) وكان نجيب محفوظ / الروائي موجوداً في ثلاثيته.. وهكذا الأمر بالنسبة لنماذج أخرى كثيرة.

وإذا كانت الرواية والسيرة الذاتية جنسين أدبيين ينتميان إلى عائلة السرديات فإن نقطة الافتراق الأولى بينهما هي أن الرواية عمل فني يستند إلى الخيال وأن السيرة الذاتية عمل فني يستند إلى الوقائع، ومن هنا باستطاعتنا أن نحاكم السيرة على وفق معايير الحقيقة والصواب والأمانة التاريخية ولا نستطيع أن نفعل الشيء عينه مع الرواية إلا بحدود ضيقة.

إن الرواية تترشح من خلال رؤية كاتبها .. هذه الرؤية التي تنضج في أتون الواقع وعلى محك التاريخ بالتفاعل مع الثقافة المتاحة، ويكون

اعتمادها على قدرة الروائي في اختلاق أحداث وشخصيات هي من بنات عملية التخييل، في ما تعتمد السيرة على خزين الذاكرة، والوثيقة.

ما كان لكونستانتان جورجيا أن يكتب رواية (الساعة الخامسة والعشرون) لو لم يكن قد عاش النصف الأول من القرن العشرين، في أوروبا تحديداً حيث اندلعت حربان عالميتان طاحنتان وتسيدت أنظمة شمولية ذوات سطوة قاهرة كالستالينية والفاشية والنازية، جنباً إلى جنب مع تقدم علمي تقني في إطار نظام رأسمالي استعماري فاعل، وفي إطار التجربة التاريخية ذاتها كتب جورج أورويل روايته (١٩٨٤)، غير أن ما يرسم الاختلافات بين الروايتين هو التباين في خلفية وشخصية ورؤية كل من الكاتبين، فما كان لأورويل / الإنجليزي أن يكتب رواية (الساعة الخامسة والعشرون)، وما كان لجورجيو / الروماني أن يكتب رواية (١٩٨٤) فحضور الخلفية والرؤية وخصائص الشخصية في العمل الروائي أمر مؤكد. وإذا ما كانت روايتا (١٩٨٤، والساعة الخامسة والعشرون) تنهلان من التجربة التاريخية فإن رواية (القصر) لكافكا، على سبيل المثال، تبدو بعيدة عن الممكن التاريخي، على الأقل في بنيتها الظاهرة.

ففي هذه الرواية (القصر) يحاول الشخصية الرئيسة (ك) الوصول إلى القصر لمعرفة وضعه الحقيقي فهو مرسل إلى القرية المحكومة من قبل القصر بصفته موظفاً مسّاحاً فيقال له أن القرية ليست بحاجة إلى هذه الوظيفة، إلا أنه لا يتسلم إجابة قاطعة عن هذا الموضوع على الرغم من محاولاته المتكررة للوصول إلى القصر.

فهل أن هذا القصر هو تجسيد لسلطة الأب، أم لسلطة الدولة، أم لسلطة الله؟.

إن محنة (ك) الوجودية، هاهنا، هي أنه لا يعرف شيئاً عن وضعه الحقيقي في علاقته مع القصر ومع الآخرين؟ فالقصر يراقبه من خلال مرافقين ينامان معه حتى في غرفة نومه مع زوجته، ولكنه - أي القصر - لا يكترث به من جانب آخر، ولا يقول له أن عليه البقاء أو الرحيل، ولن يعرف (ك) قط ماذا عليه أن يفعل على وجه التحديد؟.

لقد عاش كافكا، في حياته، أزمة علاقة مع أبيه، وفهمَ إشكالية العلاقة مع الدولة الرأسمالية، وكان ابناً لعصر الشكوكية واهتزاز القيم والإيمان. فهل نستطيع القول أن كافكا كتب شيئاً مفارقاً لواقع تجربته أم أنه عكس سيرته الذاتية رمزياً في عمله هذا وفي أعمال أخرى مثل (المحاكمة، والمسخ).

إن تجربة حياة خصبة ومعطاء جديرة بأن تُسجل. ولاشك أن المبدعين العظام هم نتاج تجارب من هذا القبيل، والاستقصاء في أعماق وحواشي هذه التجارب تمنحنا مفاتيح أساسية للتعرف على نتاجات هؤلاء وبيان على أية خلفية سياسية واجتماعية وتاريخية أبدعوا وأنتجوا.

استعاد محمد شكري أفق طفولته في كتابه (الخبز الحافي) وخبر مرة أخرى(زمن الأخطاء) / الجزء الثاني من سيرته، والخاص بفترة شبابه، وربما كانت محاولته هي الأجرأ في تاريخ الأدب العربي الحديث لأنه تحرش بالمحرّم الجنسي مخترقاً حدوداً اجتماعية وأخلاقية راسخة. ومن هنا كانت شهرته، فليس القيمة الفنية / الإبداعية هي التي وفرت لشكري الانتشار والقبول في الساحة الأدبية العربية، وإنما جملة

التفاصيل الحياتية الدقيقة التي سبق أن عايشها وسجلها فيما بعد. فنشأته في ذلك الوسط الفقير والمضطرب، والمنحل (على وفق مقاييس معينة) ومغامراته المفتوحة في الجنس والتهريب والعراك وغيرها كانت المادة الخام الخطرة والممتعة لكتبه التي لاقت الرواج.

لقد كشف محمد شكري من أوراق حياته ما يخشى كل امرئ مهذب تهذيباً تقليدياً من كشفها، ويعمل جاهداً لإلقائها في محرقة النسيان.

ترسخت السيرة الذاتية جنساً أدبياً على خلفية نشوء أفكار عصر الأنوار الأوروبي، كما هي حال الرواية.. أي في تلك النقطة الحاسمة، عندما صار الإنسان - ذاتاً وعقلاً وحرية - في المركز من اهتمامات الفكر الغربي. ونشأت الأفكار الليبرالية التي تعاملت مع الكائن الإنساني فرداً مستقلاً حراً مميزاً عن المجموع.. في هذا السياق الذي تأخر عربياً حتى بدايات القرن العشرين صار من الممكن للذات الإنسانية أن تعلن عن حضورها في مكاشفة صريحة، وإضاءة لما هو معتم ومتوار وسري من الحياة، فلقرون طويلة بقي احتفاظ المرء بأسراره وأسرار جماعته الاجتماعية فضيلة أخلاقية لا يجوز اختراقها. وأمام سلسلة صلبة ومكرسة من محرمات دينية وسياسية واجتماعية لم يجرؤ كثر من الكتّاب على كتابة يومياتهم ومذكراتهم وسيرهم الذاتية، وإن فعلوا فبموارية وتردد وحيطة وحذر.

وبدلاً من كتابة سيرهم الذاتية مباشرة، بأسلوب صريح لجأ الكتّاب العرب إلى الفن الروائي ليتواروا خلفها ويفضحوا، وإن على استحياء، جوانب من أسرارهم وأشيائهم الخفية.. هذا ما فعله سهيل إدريس في رواية (الحي اللاتيني)، وتوفيق الحكيم في رواية (عصفور من الشرق)،

وجبرا إبراهيم جبرا في رواية (صيادون في شارع ضيّق)، وثمة أمثلة كثيرة أخرى بهذا الخصوص.

وكان طه حسين في كتابه (الأيام)، رائداً في مجال كتابة السيرة، على الرغم من أنه تجنب استخدام ضمير المتكلم (أنا) وهو يتحدث عن نفسه مفضلاً عليه ضمير الغائب (هو) وكأنه يتحاشى مواجهة الذات أو يلتزم بذلك المبدأ القديم الذي بموجبه يتعوذ المرء من كلمة (أنا)، وهذا الابتعاد عن تعرية التاريخ الشخصي له صلة بعوامل نفسية واجتماعية معروفة، لذا نجد أن هذا الكتاب (الأيام) أقرب إلى الجنس الروائي منه إلى جنس السيرة. أما الروائي العراقي مهدي عيسى الصقر في كتابه (وجع الكتابة)، وبعد أن أنبأنا بأنه بصدد كتابة سيرة وذكريات فقد خيّب ظننا إلى حد ما، لأنه لم يجرؤ على فتح ملفاته السرية، ولم يمر على المناطق المعتمة داخل ذاكرته إلاّ بشكل سريع، وبكشاف لم يُنر سوى أقل القليل من تلك المناطق.

إن المرتكز الرئيس في جنس السيرة (biography) والسيرة الذاتية (auto biography) هو الشخصية. والعناصر الأخرى المؤسسة (بكسر السين الأولى) للبنية السردية، من لغة وفضاء زماني ومكاني وأسلوب وغيرها إنما تتجه إلى إضاءة الحياة النفسية والاجتماعية والفكرية لهذه الشخصية على الرغم من محاولات لخرق هذا المبدأ قام بها بعض الكتّاب نذكر منهم الروائي عبدالرحمن منيف الذي أرّخ لسيرة مدينة عمّان في كتابه (سيرة مدينة)، ونستطيع القول أن منيف، في هذا الكتاب، جعل من عمّان الشخصية التي ارتكزت عليها كتابته للسيرة، أو أنه عرض جانباً من نمو وتطور شخصيته على خلفية صورة بانورامية واسعة لمدينة عمّان في فترة الأربعينيات من القرن الماضي.

لم تتبلور بعد تقاليد راسخة لكتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي، فهذا الجنس الأدبي عرفناه في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تحديداً، بعد تأسيس الدولة الجديدة وأنظمتها بمؤسساتها ومشاريعها الحداثية، وما تبع ذلك من تغيرات على صعيد العلاقات الاجتماعية ونظم الإنتاج، وما حصل معها من تماس ثقافي وحضاري مع الغرب. غير أننا نلمس، يوماً بعد آخر، فتوحات مضافة في هذا المجال تجعلنا أمام آفاق للإبداع لم نخبرها من قبل.

الفصل الثالث

السيرة الذاتية والمدن المستعادة:

يعلق التاريخ، في متن نص السيرة، بشبكة السرد .. يفرض السرد، بقواعد كتابته، أشكاله ومنطقه على الحدث التاريخي الذي يجري تمثيله. وإذ يتأسس (الاعتراف) الذي هو، أولاً، ذو طبيعة ذاتية، بوساطة اللغة باستخدام الاعيب البلاغة، ويتلوّن في ضوء شروطها ومقتضياتها، لتأكيد (هوية/ شخصية أو جماعية)، فإن هذه الهوية ستتأرجح، حينئذ، عند الحدود القلقة للغة/ البلاغة، وقوانين السرد، وضباب التاريخ. وما يزيد الأمر التباساً هو هذه الإقامة في مكانين.. المكان المنفى حيث يوجد المرء فيزيقياً، الآن. والمكان الأصلي الذي غادره؛ مكان زمن انقضى واستحال إلى صورة، أو أطياف في الذاكرة. والمكان الثاني هو الذي يسعى الكاتب إلى استعادته، وهذه المرة بمعونة المخيلة. لهذا لن تكون مدينة السرد هي مدينة التاريخ نفسها مثلما يقول د.عبد الله إبراهيم في كتاب (السرد والاعتراف والهوية)*.

يحاول حليم بركات إعادة بناء مدينة بيروت بعد نصف قرن من رحيله عنها، وهي التي عاش فيها شطراً من شبابه، وكانت لها التأثير الأكبر على وعيه ومزاجه وعلاقاته، وذلك في كتابه (المدينة الملوّنة) بعدما أصاب الهرم الاثنين معاً .. يقول د.إبراهيم: "بدت العلاقة شائكة بين بركات، والخلفية الزمانية والمكانية للمدينة، فهو يريد إعادة ربط نفسه بمكان وزمان متلاشيين ومتباعدين، افتتن بهما في شبابه ولم يبق

---

* (السرد والاعتراف والهوية) د. عبد الله إبراهيم.. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.. بيروت/ ٢٠١١.

منـها إلاّ وقـائع متنـاثرة لا سـبيل إلى شـبكها في ضـفيرة متجانـسة ومتماسكة، والبحث عن ذلك بعد عقود خمسة لا يتأتى عنه غير مزيد من الإحساس بالفقدان والخسارة واليأس".

تبددت الوعود الملونة للمدينة التي أحبها بركات.. المدينة التي كانت يوماً ما مرتع أحلام كبيرة مزقتها الحرب الأهلية حتى بدت وكأنها تتنكر لذاتها، ولصورتها التي في أذهان عشاقها، فتتخرّب "مفهوم الدولة الوطنية الجامعة" وتغدو لبنان برمتها "دولة طوائف وجماعات". هكذا أحب بركات مدينته، وهكذا نفر منها، وامتلأت روحه، بسبب ما آل إليه وضعها السياسي والاجتماعي، بالخيبة والخذلان.

بالمقابل، يسترجع عبد الرحمن منيف في (سيرة مدينة) فضاء مدينة عمّان بوازعٍ ومقصد مختلفين.. فهو أولاً "لم تتح له الفرصة لبناء تجربة أصيلة في المكان باعتباره وطناً؛ لأنه ترحّل إلى نهاية حياته بين أمكنة طارئة، وربما طاردة"، بين الجزيرة العربية والأردن والعراق وأوربا وسوريا. فبقيت علاقته بالأمكنة قلقة وهشة، لينعكس هذا على نتاجه السردي. وفي كتابه الآنف الذكر يلوذ بالذاكرة لإعادة بناء مدينة عمّان التي عاش فيها طفلاً وفتى غضاً في أربعينيات القرن المنصرم. "فعمّان تنبثق بوصفها ذكرى مستعادة، تجتذب فتاها الصغير بنشوة بالغة، بعد أن أصبح شيخاً".

تقف الذات على مبعدة من زمانها ومكانها القديمين "فيكون الكتاب خلاصة مزج بين تاريخ مدينة وحياة شخص في مقتبل عمره". فنرى المدينة من خلال عينيّ الكاتب واعتماداً على ذاكرته ومخيّلته، إذ يقترح قراءة "تتيح إمكانية جديدة للكشف والاكتشاف".

أما الروائي التركي أورهان باموق في كتابه (إسطنبول) فيتخذ من مدينته موقفاً ثقافياً كما يرى د. إبراهيم.. تلك المدينة التي كانت يوماً

ما حاضرة متروبولية، لإمبراطورية قوية، ممتدة الأذرع، حكمت أجزاء من آسيا وأفريقيا وأوربا لقرون قبل أن تندثر وتفقد بريقها لتخيّم عليها بعد ذلك "الذبول والسوداوية ومشاعر الإخفاق العميقة الملازمة لنهاية الإمبراطوريات الكبرى، فلا عجب أن يمضي باموك حياته يحارب تلك السوداوية أو يتقمصها كما كان يفعل جلّ أهل إسطنبول".

هنا تبرز إشكالية الهوية، في الفاصلة المتوترة بين قطبين جاذبين؛ قطب الماضي العظيم لإمبراطورية سادت ثم بادت، وقطب الغرب الذي هزم الإمبراطورية ويقدّم، اليوم، بديلاً حضارياً، برّاقاً، عنها. هنا، ستتعرض الثقافة، بعدّها منظومة قيم وتقاليد ورؤية إلى العالم، إلى الاهتزاز والتصدع لتحل محلها منظومة أخرى مستعارة، وعسيرة على التمثل. ويشكل هذا الصراع خلفية لصراع آخر، يجري في دائرة أصغر هي دائرة أسرة باموك حيث يطرأ تغيّر واضح على سطح الحياة، تجسّده المقتنيات المادية، من غير أن يمس بشكل مؤثر البنية العميقة لتلك الحياة؛ "فالتصميم الحديث للبيت (في سبيل المثال) لم يحل دون العلاقات التقليدية بين أفراده". إن التصدّع الحادث في حقل الثقافة، سيكافئه، بطبيعة الحال، تصدّع مماثل في بناء الهوية/ الشخصية والاجتماعية، والشعور بها.

اسطنبول أورهان باموق/ سيرة فنان ومدينة:

أطلق أورهان باموق على الكتاب الذي خصصه للحديث عن مدينته وعلاقته بها اسم (اسطنبول)[◆◆]. وهذا العنوان بدءاً لا يكشف لنا جنس الكتاب الذي بين أيدينا. هل سيصطحبنا المؤلف في دهاليز التاريخ، أم

◆◆ (اسطنبول: الذكريات والمدينة) أورهان باموق.. ترجمة: عبد القادر عبد اللي.. دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق - ط١/ ٢٠٠٧.

سيحكي عن اسطنبول المعاصرة؟ أم سيتنقل بين الماضي كما قرأ عنه ووجد آثاره، وبين الحاضر كما عاشه وخبره؟ أهو كتاب في الجغرافيا مشرّبة بعلوم الطبيعة، أم في الأنثربولوجيا؟ أو تراه سيجعل من المدينة مناسبة للخوض في إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب؟ أو ربما سيرسم بالكلمات لوحة عن المدينة كما صُوِّرت عبر عيون الرحّالة والمستشرقين في غضون بضع عشرات، أو مئات من السنين؟.

ينطوي العنوان على الرغم من بعض تجريده وكونه مباشراً (حافياً) على شيء من الغموض، أو قل على عنصر مخاتلة. لكنه في النهاية يمنحنا وعوداً خصبة، لاسيما مع اسم مؤلفه أورهان باموق الحائز على جائزة نوبل للآداب ٢٠٠٦. وحين ننتهي من قراءة الصفحات الأولى يتهيأ لنا أن باموق أسقط عامداً كلمة (أنا) التي من الممكن أن تكون معطوفة على اسم المدينة لأسباب قد لا تتعلق بالتواضع، وإنما لرغبته في أن يحلّق في فضاء الكتابة بحرية تتجاوز اشتراطات الأنا وحدودها. والكتاب في جانب منه إذن سيرة مدينة، وفي جانب آخر سيرة أنا الفنان وصورته في إطار الصورة الشاملة والمجسّمة للمدينة. وقد تنبه المترجم الأستاذ عبد القادر عبد اللي لهذه الحقيقة فأضاف كلمتي (الذكريات والمدينة) على العنوان الأصلي (اسطنبول) ليوضح للقارئ طبيعة الكتاب وتوجّه الكاتب.

نرصد اسطنبول بعيني أورهان باموق الطفل لنعيش معه متعة الاكتشاف الأول للأشياء.. الشغف بالاكتشاف مع ما يستدعيه من فضول وبراءة ودهشة. ولأن أورهان الطفل كان يفصح عن موهبة مبكرة بالرسم فقد طغى حس الفنان على رؤيته، حيث العالم يتجلى بالأسود والأبيض كما لو أننا إزاء شريط سينمائي قديم، أو في فضاء حلم.

وباسترساله في تدوين سردية المدينة سينفض باموق الغبار عن بعض من أرشيفها، لا لينقل لنا شيئاً من عبق التاريخ وحسب، وإنما ليعطينا صورة بانورامية مركّبة عنها، هي مجموع ما التقطه بعين الفنان والباحث المدققة.

كان في ذهن أورهان الطفل أورهان آخر، التوأم والقرين، المستنسخ الذي يشبهه ويعيش في بيت يشبه البيت الذي يعيش فيه هو، تماماً. وفي زقاق آخر من اسطنبول. وكان يغادر نفسه ليحل محل ذلك الآخر الذي يوفر له فسحة واسعة من الحرية افتقر إليها هو.. ألا يعكس هذا قوة خيال استثنائي وعقل غض لمّاح، وروح متحفزة، تبغي التحرر من إسار المكان ومواضعاته، والانطلاق خارجاً، بكل ما في الخارج من ممكنات ومفاجآت ووعود؟. ولم يكن السبب في هذا الهرب تعاسته الذاتية، مثلما يخبرنا، بل "لأن الحياة، وصالون البيت المتحفي وممراته وسُجّاده (أكره السُجّاد) وجمع الرجال الناضجين الفضوليين لحل الأحاجي الرياضية كانت تبعث على الضيق كثيراً، ثم زيادة الظواهر اللامعنوية، واللاحب، واللاتصوير، واللاأدب (اللاحكائية) (أنكروا هذا مع تقدمهم في السن) وامتلاء البيت بالأغراض وظلمته وبعثه على الضيق".

خبر باموق، مثل أبناء جيله، هذا التمزق: وذلك الصراع بين الحنين إلى ماضٍ قومي عتيد ضائع، وبين النزوع نحو الأوربة والتغريب والتخلص من الإرث الإمبراطوري الثقيل. وولادته وحياته في اسطنبول تحديداً، بما تعبّر عنه المدينة من وجود رمزي ومعنوي وموقعها في خاصرتي كل من الشرق والغرب، وكونها البوابة إلى كليهما، وموضع إشكال حضاري وتاريخي بينهما جعلت من باموق عاجزاً عن مغادرة اسطنبوله في أي عمل يكتبه. فالمدينة بذكرياتها وتاريخها وناسها

وهندستها وجغرافيتها وحزنها وآمالها تلقي بظلالها على كل سطر من سطور كتاباته. فثمة مدن تستحوذ على روح وعقل وضمير كتّاب بعينهم، لا يقدرون على التحرر منها، أو التنكر لها، أو هم لا يريدون.. إن سطوة اسطنبول على رؤية باموق وتجسيدها لعالمه تحيلنا إلى ما كانت تعنيه دبلن لجيمس جويس، والقاهرة لنجيب محفوظ، وبغداد لفؤاد التكرلي، والبصرة لمحمد خضير، وطنجة لمحمد شكري.

حتى وهو يكتب عن نفسه (طفولته وعائلته ومدرسته وقصة حبه الأول) كانت اسطنبول تفرض حضورها، لا خلفية للحدث فحسب، بل إطاراً شاملاً يتضمن تفاصيل الأحداث المتتابعة وكأنها جزئيات من مشهد المدينة الكبير. وهذا الكتاب من زاوية ما، ليس سوى تطور نظرة فنان إلى العالم مذ يفتح عينيه، ويجمع في حافظته من خلالهما كل ما يدور حوله، وحتى مرحلة تجاوزه سن المراهقة وبلوغه العشرين من العمر. وهكذا كتب عن اسطنبول، كما لو أنها العالم، أو أنها المدينة الوحيدة في هذا العالم.. ليست هناك إشارات قوية وواضحة إلى مدن أخرى، أو مقارنات من أي نوع معها. وحتى حين يتكلم عن رحالة ومغامرين، يُظهرهم وكأنهم قادمون من كوكب آخر. فاسطنبول هي محور كل شيء ومرآته، والوجود الإنساني الذي لا يتحقق إلاّ في حدود مكان يكون هنا اسطنبول لا غيرها. وهو أبداً متحيز لمكانه ذاك، يحاول إخفاء تحيزه تحت وابل من التعليقات والانتقادات اللاذعة، والتي في النهاية لا تنال من قيمة المكان بقدر ما تنال من سلوك وأخلاق بعض ساكنيه. وهو لا يزدري أبداً بقدر ما يؤلمه ويحزنه أن الوضع فيها ليس على ما يرام، أو كما يشتهي.

إذن، يحب أورهان باموق مدينته، غير أنه يضيق ذرعاً بها أحياناً.. تُدهشه مناظرها الجميلة والآسرة، وآثارها المعرّضة للتلف والحرائق،

وتسبب له الملل أيضاً. وشرطه الإنساني المتبدل، بفعل تبدل الظروف والأحوال يفضي إلى تلوّن مشاعره، وتحولها من السار والمفرح إلى الحزين والكئيب، وبذا يتقلب من الرضا والشاعرية إلى الحنق والغضب والسخرية. لكن، في نهاية المطاف، لا يمكن أن ينجز مثل هذا الكتاب، عن مدينة ما، سوى عاشق كبير لها.

يقر باموق بأن الشعور الذي منحته إياه اسطنبول هو الحزن، هذه المدينة التي لا تضاهي، الآن، بأية حال أية مدينة أوربية كبيرة، بعد الهزيمة. وبقي يخيل إليه بأنه يعيش في مدينة ريفية كبيرة وفقيرة، فقدت من جانب آخر تعدديتها اللغوية والعرقية وأيامها المظفرة والطنانة، نتيجة سياسات التعصب القومي.. يقول: "وفرغت المدينة وتحولت إلى مكان خاوٍ أحادي الصوت وأحادي اللغة". فيما التأرجح بين التغريب والحياة التقليدية جعلت من كل شيء في اسطنبول ناقصاً وغير كافٍ وغير مكتمل. لعلّه لهذا سيطرت عليه فكرة - مثلما حصل مع بقية الاسطنبوليين - بأنه ليس هنا (في مكانه) بالكامل، وليس غريباً فيه بالكامل.

اسطنبول عالم حزين.. هذا ما يستخلصه باموق عن مدينته. والحزن الذي يجللها متفرد وعميق، غائر في نخاع التاريخ، يلقي بظله على المَشاهد بدءاً من البوسفور وحتى أحياء الفقراء. يطبع الشعر والموسيقى الاسطنبوليين، وينفذ إلى أعمق أعماق الروح "الحزن في اسطنبول سائد في الموسيقى المحلية، وكلمة أساسية في الشعر من جهة، ووجهة نظر للحياة، وأمر يومئ لحالة نفسية، ومادة تجعل المدينة مدينة من جهة أخرى". فالحزن ثقافة للملايين الذين يقطنونها، وطبيعة يمكن تحسسها من النظر في وجوه الناس والمحيط الذي يعيشون فيه. وهو تجسيد وتحصيل حاصل لماض متألق ضاع وحاضر موسوم بالفقر

والتيه. هذا ما يحس به في دخيلته ابن اسطنبول.. هذا ما يلفت انتباه الآخر القادم من جهة الغرب. والكلام عن اسطنبول يفضي تلقائياً إلى الكلام عن نظرة الرحّالة والمستشرقين الغربيين إلى الشرق، ولاسيما الأدباء منهم والفنانون. وقد صار جزءاً من إرث الشرق الثقافي والتاريخي ما رسمه أولئك الغربيون وما كتبوه سواء قبل الشرقيون به أو رفضوه. ولا شك أن جزءاً مهماً من صورة الشرق حُفظ بفضل نتاجات الرحّالة أولئك. فما يتعلق بالطبيعة والمعمار والأسواق والأزياء والعادات والتقاليد وتفاصيل السلوك اليومي قد نُقل من خلال عيون ووجهات نظر من جاؤوا، وإن ألقوا على ذلك كله شيئاً من شطحات مخيلاتهم، وتصوراتهم المسبقة، وتحيزاتهم. فالغربي الباحث عن الغريب والمدهش والسحري وغير المألوف (بحسب معاييره) وجد في اسطنبول ضالته. فقد كانت هناك أسواق النخاسة، وتكايا الدراويش، وجمال المقابر، والحرائق، والقصر والحرم، والمتسولون وكلاب الشوارع. ولكن الجمهورية وسياسة الغربنة أزالت ذلك كله.

حفظت كتابات الرحّالة ورسوماتهم صورة اسطنبول الماضية قبل أن يولد باموق بقرن وأكثر. ولهذا قرأ ما كتبوه عن المدينة وكأنها ذكرياته الخاصة. وكان هذا يسبب له بعض اللخبطة والالتباس.. كان الرحالة يُسقطون خرافاتهم وتخيلاتهم على واقع المدينة أيضاً، إلى الحد الذي تتجلى فيها كما لو أنها مصنوعة، لا صلة لها باسطنبول الحقيقية. وكأسطنبولي، يقول باموق: "يبدو لي أحياناً تلك الأوصاف الواقعية للحرم أو للأزياء، والتقاليد المصورة بعيدة عن حياتي إلى حد يبدو مدينة شخص آخر وليس مدينتي. منحني التغريب، كما منح ملايين الاسطنبوليين، متعة إيجاد ماضينا الخاص كأنه مشهد غرائبي". ولقد تماهى باموق مع أوتريللو وهو يرسم مناظر اسطنبول، ومع نيرفال

وفلوبير وأميكس. وكانت كتابات الأخيرين مهمة جداً له.. كان بحاجة إلى نص جديد، غير تلك النصوص التقليدية الموروثة. وهنا كان يقرأ وينظر بعقل وعين ناقدين.. يقول: "عندما أشعر بقصور نظرة الغربي لي، أغدو غربي نفسي".

يتماهى باموق مع الرحّالة حيناً لينظر إلى اسطنبوله فيرسمها من خلال أعينهم، ويجد حيناً آخر موقع نفسه فيها كما صوروها (في الرسم والكتابة). ثم يعود ليراها بعينيه قبل أن يشرع في رؤية الرحّالة، وهم يجوبون المدينة بعينيه كذلك، في وضع مركّب أشبه ما يكون بلعبة مرايا متقابلة داخل قاعة هائلة حيث يوجد هو والرحّالة والمدينة، يتبادلون المواقع والأدوار.

ويشير الكاتب إلى أن اسطنبول لم تكن قط مستعمرة غربية، بل كانت هي نفسها، فيما مضى مدينة متروبولية. لذا فإنها لم تجد موقعاً أساساً لها في كتاب إدوارد سعيد اللامع، كما يسميه، (الاستشراق).. هذا التبادل في مواقع وزوايا النظر وفي اختيار المنظور المناسب في كل مرة، والتماهي ومن ثم العودة إلى الذات الخالصة، كلها ستلوّن، فيما بعد، أسلوبه في الكتابة واختياره لموضوعاته، وتحديد جوهر رؤيته بعد أن يهجر الرسم ويقرر بشجاعة أن يكون كاتباً.

لمدة طويلة، رغب أورهان باموق أن يكون رساماً.. هذا الولع جعله يتجول متسكعاً في أحياء اسطنبول وشوارعها وأسواقها وحاناتها وحدائقها ومقابرها، ويمعن النظر في البوسفور (أمواجه وأنواره ومراكبه) فامتلك دقة الملاحظة، والقدرة على تشرّب التفاصيل المرئية وتمثلها. فتكونت عنده ذاكرة بصرية غنية ومرهفة، مفعمة بخيال خلاّق ستعينه فيما بعد حين يودع الرسم ويمتهن الكتابة..

خاض باموق صراعاً ضارياً مع نفسه وعائلته، بالأحرى مع أمه، حول خياراته في الحياة (هل سيكمل دراسته في العمارة ويحصل على الشهادة الجامعية، أم سيتفرغ للرسم؟) وقد حذرته أمه بغضب، وإلى حد الاستفزاز من عواقب أن يصبح رساماً في بلد مثل تركيا لا تقدِّر الفنانين كما هو الأمر في أوروبا، وإنما تستهين بهم وتحقّرهم. وكان هذا الصراع يأخذ شكل شجار يومي فيهرب الشاب ليتسكع في الأزقة شبه المعتمة أو على ضفاف البوسفور، أو يرتاد الحانات، يدخن ويشرب الخمر. وأخيراً، ذات يوم، وهو في العشرين من عمره، سيفاجئ أمه، وربما ذاته أيضاً، بهذه العبارة الحاسمة: "لن أغدو رساماً.. سأكون كاتباً".

الفصل الرابع

(بورخس؛ مساء عادي في بوينس آيرس)

ما الذي يغري في حياة شخص مثل بورخس؟ أعمى يقضي جلّ وقته بين الكتب، ويتصور الفردوس الذي وعد به الله الصالحين من البشر مكتبة كبيرة عامرة. رجل مغرم بالكوابيس والأحلام وغير نفور من الواقع تماماً، وفوق هذا وذاك يؤمن إيماناً لا يضاهى بالأدب، لا الكلمات بكينونتها العارية المجردة، فهو ينظر للكلمات بعين الريبة، "رجل الأدب بالكاد يؤمن بالكلمات" كما يقول.. يعشق الشعر والموسيقى، ولا يرى سبيلاً أفضل في مواجهة رعب الوجود من خلق الاستعارات. فهل كان يمكن أن يكتب ما كتب من غير أن يحلم، ويتعايش مع الكوابيس؟ ألم يكن مركز وعيه، أو لنقل منبع إبداعه، في أطلس الكابوس؟!.

يحمل الحديث عن بورخس، دوماً، قدراً من الإثارة والغموض.. إن نمطه يختلف عن نمط همنغواي، لا شك، وعن نمط نيرودا وماركيز وأدغار آلان بو، وحتى رفائيل ألبرتي. (أنا أفكر بسير هؤلاء التي قرأناها، والتي كتبوها بأنفسهم، أو كتبها عن حيواتهم آخرون). ومنذ البدء نعد أنفسنا، مع بورخس وحياته، أو مقاطع من حياته، كما لو أننا إزاء قلعة شامخة فوق جبل، تبدو قريبة ومتمنعة.. فارهة، غير أنها كئيبة إلى حد ما .. تفتقر إلى الوضوح لكن ليس من الصواب تجاهلها .. غريبة بعض الشيء وآسرة أيضاً .. مع قلعة مثل هذه نحن موعودون بالحيوية والحيرة والمفاجآت، وبعبارة أدق، باللعب..

ويليس بارنستون هو صديق بورخس لمدة تزيد على العشرين عاماً، اصطحبه طويلاً، وتعرف على أدبه عن كثب طالما كان مترجمه إلى الإنكليزية، وخاض معه نقاشات في الأدب والفكر والفلسفة، وفي أمور شخصية كثيرة. وكتاب بارنستون (بورخس: مساء عادي في بوينس آيرس)*

تسجيل لأفكار وانطباعات ومشاهد ولقاءات على خلفية من أحداث تضيء بعضاً من عوالم بورخس الجوانية، وجوانب من أدبه، ولمحات من حياته التي عاشها .. علاقاته مع النساء والرجال، وأسفاره التي استمتع بها حتى بعد فقدانه لبصره، وآراؤه في أسلافه ومجايليه من الأدباء.

يقول بارنستون أنه التقى بورخس في العام ١٩٦٨ في أثناء أمسية شعرية في نيويورك، وكان في ذلك الحين قد بدأ يفقد بصره. ومنذ أول لقاء نشأت بينهما علاقة صداقة عميقة. وبورخس من سلالة عسكرية، إذ كان أجداده من الكولونيالات المحاربين، أما هو فلم يكن لائقاً حتى للخدمة العسكرية، وكان عليه أن يكون مبتكراً، مبدعاً، فكان.

وفي العهد البيروني، في بوينس آيرس، عاش على حافة الخطر.. كان يمكن ببساطة أن يكون واحداً من (المختفين) أو المقتولين على الطريق.. كان هدفاً سهلاً هو الذي يقطع الطريق ماشياً إلى بيته بشموخ وتأن ولا اكتراث.. لم ينشغل بالسياسة بمعناها وسلوكها التقليديين، لكنه لم يكن بعيداً عنها . كان له رأيه وموقفه الذي لا يخلو مثله مثل المبدعين فاقدي البصر من التهكم. ودائماً يتهيأ لنا أن هناك شيئاً من اللاجدية فيما يقول.. شيء أشبه بالحيلة، كما لو انه يريد إمتاعنا وإثارتنا من خلال تضليلنا، فيقودنا إلى حيث يريد هو، لا إلى ما نرغب نحن الوصول إليه، فمع بورخس عليك أن تكون متفتح الذهن، متنبهاً، وأن لا تفقد احترامك لإبداعه، ودائماً يخيل إليك أنه بعد كل قصة ينهيها يقهقه بصخب كأنه يحدس بحيرتنا وارتباكنا ودهشتنا .

ولما صار أميناً للمكتبة الوطنية في الأرجنتين، حارساً لأكثر من ٨٠٠٠٠٠ كتاب كان قد تلقى هبة الظلام.. يقول في إحدى قصائده "بطيئاً في عتمتي، أكتشف/ خيوط الغسق بعصاي المرتجفة/ أنا الذي تخيل أن الفردوس هو الفضاء/ القابع تحت عنوان مكتبة).

من الصعب تحديد ماهية شخص بورخس، التعرف عليه بدقة عالية، إنه يراوغك دائماً، مستمتعاً بخداعك، ومن هم من نمط بورخس

يتملصون من أي تعريف أو تحديد لذا تنسج حولهم الأساطير، أو على أقل تقدير الأقاويل.. يتعرضون لنوع من النميمة طالما كان شيء من الإبهام يكتنف حياتهم ووجودهم، وحتى إبداعهم.. هل "أن بورخس كاتب ذهني، وشاعر ميتافيزيقي، ومحلل لأفلاك باسكال، ومخترع لآلات الذاكرة"؟ ص٨٣. هذه الصورة، في أحسن الأحوال بحسب بارنستون، تشكل نصف الحقيقة، وبحسب بارنستون أيضاً "فبالإضافة لرياضي الوقت والمعلم الذهني، العاطفي والمؤتمن بشكل مكثف، ثمة الرجل الحكيم والهادئ بشكل حصيف والمتصالح مع نقاط الضعف الإنساني، ومع عالم بلا ألوهة، يوحي دائماً بطلسميته لكنه في الوقت ذاته يخفيها باستمرار" ص٨٤.

حرمّه عماه من أن يرى ما نراه، بيد أنه أمضى ما تبقى من حياته كي يرى أعمق مما نرى وأبعد، أو على الأقل بكيفية يعرفها هو ويتقنها. وان يعيش ويكتب، مدركاً أن لا جدوى من العيش من غير كتابة.. في أن يقول ما يفكر به، وما يبتكره من صور وجمل ومفارقات. وقد وجد في العمى نوعاً من المكافأة، طالما كان يمنح إحساساً مختلفاً بالأشياء والذات والزمن، أو هو شيء أعقد من هذا، أن تعيش في الذاكرة، أن تعتاد الخيال، لأنك شاعر "والشاعر يجب أن يعيش بالذاكرة، إذ ما هو الخيال على أية حال؟ أعتقد أن الخيال مصنوع من الذاكرة والنسيان. إنه نوع من المزج بين هذين الشيئين" ص١٥٧ . ويوماً ما أدهشته عبارة قالها سائق سيارة أجرة أميركي رفض التحدث عن مشاهداته في الحرب العالمية الثانية مؤداها: إن الذاكرة جحيم.

وأعتقد أن مكمن قوة إبداعه هو في عدم تأكده من أي شيء، في تناقضه ومفارقاته وأسئلته، فهو بورخس الذي يظن أنه ليس بورخس، ويستيقظ على ثقل فكرة أنه بورخس، أو أنه ليس أكثر من كائن يعيش في حلم كائن آخر.. إنه هو وليس هو في الوقت نفسه.. هو الواحد المتعدد الذي له ألف قرين.. الموزع في الأمكنة والأزمنة، الضعيف، والقوي في روحه. الأعمى حاد البصيرة، الهش الذي لا يخشى الموت..

يباغته لص ويصرخ به: جزدانك أو حياتك، فيرد بحزم: حياتي، فيهرب اللص. أو يستوقفه شخص في بوينس آيرس ويقول له: بورخس، أنت خالد. فيرد: سيدي، لا تكن متشائماً إلى هذه الدرجة.

كلماته أنيقة مثل هيئته، ذاكرته متخمة أبداً، يحفظ عن ظهر قلب من الشعر والنثر ما يجعله ذو حضور أخاذ في أثناء أي حديث، بارع وماكر إلى أبعد حد، يراقب العالم على الرغم من عماه، ويثرثر مع كل من يبادره بالكلام. وبارنستون يعترف أن كل ما يقوله بورخس له قيمته ويجب أن يسجل "لم يكن بورخس قادراً على التفوه بجملة ليست خالدة وتصلح للتسجيل بين دفتي كتاب" ص١٨ .. ثرثرته خلاقة.. هي جزء من أدبه.. حياته هي أدبه، هو الغارق في الأدب إلى حد ميؤوس منه، الأدب إذ يجعل من حياته متعة متصلة، وهذا لا ينفي مشاعر الوحدة والعزلة التي تنتابه أحياناً مجللة بالكآبة والتشاؤم.

ومن ضمن ثيماته الرئيسة كان الموت.. يسأله بارنستون: وموتك؟. فيجيب: "يمكن أن يأتي كطائر أسود في الليل، لن أبالي. بالرغم من أنني أقول للآخرين بأنني مريض ومتعب من متعة كوني بورخس كل ليلة، ما زال لدي قصائد لأكتب، كتباً لأقرأ، وأمكنة لأرى" ص٦٥.. ربما لم يكن يهتم للموت مثلما يدعي، بل إنه يرحب به، ذلك الموت الذي "سيحرره من الحياة والآخرة معاً. أما خوفه فأن تكون الآخرة حقيقية، وهذا يعني عذاباً أبدياً، طالما أنها ستكون كالحياة نفسها، وها هو قد نال منها ما يكفيه" ص٧٨.

تتصل فكرة الموت عنده بفكرة المتاهة، وهذه تتصل بالكوابيس، وحتى سريره غير المريح بفراشه المتحرك وغير المتوازن المسنود على نوابض رقيقة مهلهلة كما يصفها بارنستون، كان يتركه نهباً للاكتئاب والكوابيس، ويسلمه للعالم السفلي. وتحت التأثير الطاغي والمخرب لذلك العالم كان قد كتب بعضاً من أجمل أعماله..

يشير بورخس إلى كوابيس جوهرية ثلاثة هي المتاهة، الكتابة، والمرايا. وثمة كابوس يأتي من عماه، وهو كابوس محاولته القراءة وعدم

قدرته عليها، وما هو صعب، كما يرى، في كتابة الكابوس، هو أن شعور الكابوس لا يأتي من الصور بل تعتمد على الكلمات، وبالرجوع إلى كوليردج فإن الشعور هو الذي يمنحك الصور.. يقول بورخس "عندما تكتب تلك الصور، فإنها يمكن أن لا تعني لك أي شيء.. الصور مفزعة في حين أن الشعور ليس كذلك" ص١٦٠.

وإذا كان يعتاش، نوعاً ما، على عالم ذهنه السفلي فإنه كان مغرماً بالعوالم السفلية للمدينة، يكره الطبقة الوسطى وينجذب للأحياء الفقيرة حيث يتصورها خارجة على القانون أكثر مما هي في الواقع.. كان هيامه أبداً بما هو غير مألوف، وغير اعتيادي ومثير. وهذه سمات يمكن تلمسها في نصوصه الأدبية.

ليست الأسئلة الكبيرة المتعلقة بقضايا السياسة ومستقبل العالم هي التي تهمه بقدر ما تهمه الأسئلة الشخصية، وما يحيره ليس إلا ما يعد بديهيات وحقائق قارة في عرف كثر من الناس.. تحيّره حقيقة وجوده، وتموضعه في جسد إنساني، ونظره عبر عينين وإصغائه عبر أذنين.. يفكر إن كان قد عاش قبل ولادته في العام ١٨٩٩ كائناً في مئات الأشخاص غريبي الأطوار. وحين يستيقظ في كل صباح يشعر بالإحباط "والسبب هو أنني ما زلت أنا. هي ذا نفس اللعبة السخيفة القديمة ما تزال مستمرة. عليّ أن أكون شخصاً ما" ص١٥٢.

لم يحب القيود من أي نوع، حتى ذلك القيد المتمثل بالإفراط في مساعدته، صار اتكالياً بسبب عماه، غير أنه كان يتحرر حتى من الصداقة، كلما شعر بأن الأمر يسلبه حريته. ويضيف بارنستون نوعاً آخر من الحرية لديه "حرية الاختيار والالتزام برفيقته الأخيرة، وحل عقود من الصداقة مع ماريا كوداما عبر زواجه قرب سرير موته. وكان ذلك ذروة حياة بورخس قرب موته، بل حسب رأيي، أكثر أفعاله نبلاً وأخلاقية ورومانسية" ص٢٠٥. وماريا هذه ولدت في الأرجنتين لأم ألمانية وأب ياباني.

ومثل كتّاب أميركا اللاتينية العظام كان مراقباً دقيقاً لمحيطه، وملتقطاً لعبارات وحكم الناس الذين حوله "من سائقي التاكسي والخدم

والموظفين العاديين بنفس الطريقة التي كان يغرف فيها من صاموئيل جونسون وأوسكار وايلد" ص٢٣٧ .

حكمَ إحساسه الأبدي بأنه ما زال طفلاً لم يكبر، وأمامه مدى واسع من الحياة على أسلوبه الأدبي. ونحن نجد نوعاً من القرابة في الرؤية بينه وبين كافكا، بحسه الغرائبي الكئيب في النظر إلى العالم، وتلك المسحة من الشك والحيرة التي تطبع كتاباته، وذلك السيل من الأسئلة العنيدة المستفزة التي يلقيها على ذاته والعالم ليبقى بعيداً عمّا يعرف بسلام النفس وطمأنينة الروح الكاذبة، فكافكا هو سلفه، وله مقالة بعنوان (كافكا وأسلافه) يعترف فيها بأن "كل كاتب يخلق سلفه، إذ عمله يبدل من مفهومنا للماضي مثلما يبدل المستقبل" ويستنتج بارنستون بأن كافكا يمثل الابتكار الأدبي لبورخس فبعد "قراءتنا لبورخس تتغير قراءتنا لكافكا بشكل جوهري" ص٢٢٧ . وربما استمد من كافكا حقيقة أن المقولات الوجودية الكبرى ما هي إلا طلاسم ناقصة لا تُكتمل، وأن الكلمة الحقيقية لا تُقال أبداً، بل يجب أن لا تُدرك أيضاً، ولهذا كان مضلّلاً ومتناقضاً، أعمق كتاباته هي تلك التي تتعلق بلحظة الموت، وسر تلك اللحظة بعد الموت. وكلما سبح أبعد على أمواج السنين وغار في العمى كلما نضج أكثر "وقصائده المكتوبة في سن الثامنة والسبعين هي من بين أكثر النصوص مهارة، وعمقاً وتأثيراً. صارت رؤيته أكثر حدّة، ويده أكثر ثقة. بدأ بالشعر وانتهى بالشعر. ومثل الحكماء ما قبل السقراطيين، وخاصة (إل غريكو)، التسمية التي نحتها لهيراقليطس الغامض، كتب بورخس الفلسفة شعراً وأمثالاً، وكانت أغنيته مستمرة" ص٢٨٤ .. هذا ما يقوله بارنستون عن بورخس، ويقول عبر ٢٠٠ صفحة أشياء أُخر غنية، باهرة وممتعة تكشف لنا جوانب وأسراراً لم نكن نعرفها عن أدب وحياة هذا الكاتب الفذ .

(بورخس؛ مساء عادي في بوينس آيرس) ويليس بارنستون.. ترجمة: د. عابد إسماعيل - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ط١/ ٢٠٠٢ .

الفصل الخامس
(الطريق إلى نينوى)

حكاية مغامرات وأعاجيب وسرقات

يعد "أوستن هنري لايرد" (١٨١٧ - ١٨٩٤) واحداً من أولئك المغامرين الأوربيين في القرن التاسع عشر الذين فتنتهم قصص الليالي العربية فشدوا الرحال إلى الشرق يدفعهم فضول كاسح للإطلاع مباشرة على كل ما هو عجائبي وغريب في تلك الأصقاع الغامضة.

وفي كتاب (الطريق إلى نينوى)* ترسم لنا "نورا كوبي" صورة بانورامية واسعة عن سيرة هذا الرجل المتحدر من إحدى عائلات الطبقة الوسطى الإنكليزية التي تهيئ في الغالب فرصاً جيدة لتولي أبنائها وظائف مستقرة داخل البلاد. ومنذ وقت مبكر أدرك لايرد أن دراسة القانون، ومن ثم أداء عمل ممل في مكتب كئيب — كما أراد له والداه — لا تلائم طموحه الجامح فترك مكتب خاله (المحامي) تحت تأثير عمه "تشارلز" ليغادر لندن مع صديقه "متفورد" باتجاه سيلان، فعبرا القسم الأوربي إلى القسطنطينية ليمرا بسوريا وفلسطين ويزورا الأراضي المقدسة، ومن ثم العراق، ليدخلا بلاد فارس عن طريق همدان، ولم يكن لايرد حينها قد تعدى الثانية والعشرين من عمره.

تسبغ كاتبة السيرة على لايرد صفات خارقة، مصورة إياه على هيئة الرجل الأبيض المتحضر والمتفوق. فهو مثل جيمس بوند، وسيم يسحر النساء، وجريء وذكي ولماح، له حدس قلما يخطئ، ومحظوظ، وذو

---

* (الطريق إلى نينوى) نورا كوبي.. ترجمة (د سلسل محمد العاني، دار المأمون — بغداد — ١٩٩٨.

شخصية تمتلك جاذبية وسطوة تجعل الآخرين يهابونه ويحبونه ويحترمونه.

ورجل مثل لايرد لابد أن يكون شجاعاً ومقداماً، وإلاّ كيف يجازف بعبور صحارى وجبال تعج بقطاع الطرق والقتلة، والضواري من الحيوانات. وقد تعرض فعلياً إلى عمليات سلب كثيرة وهو يتنقل من مكان إلى آخر.

وتصف لنا الكاتبة في صفحة مثيرة كيف قاتل لايرد – في رحلة صيد – خنزيراً برياً شرساً في سهل الموصل برمح، بعد أن وقع رفيقه من على حصانه وأغمي عليه. وبعد أن أخطأ لايرد الضربة الأولى ظل لنصف ساعة يحاول باستماتة مع الحيوان الجريح الهائج، حتى تمكن منه وأرداه قتيلاً.

وللايرد وسامة يبدو أنه سحر بها نساء عديدات، لكن تحفظه، كما تقول كاتبة سيرته منعه من التطرق، في أوراقه ومذكراته وكتبه إلى تفاصيل علاقته بالجنس الآخر. وقد كسب ود "محمد خان بختياري" شيخ قبيلة البختيارية في جبال إيران، وأرسى علاقة ثقة مع زوجته، ورفض عرضاً للزواج من أختها، لأن شرط ذلك كان الدخول في الإسلام، وحين يتحامل عليه قاضي الموصل، الذي كان يمثل أعلى سلطة دينية في المدينة، ويدبر له مكيدة لقتله، تأتي ابنته التي يقول عنها لايرد بأنه التقاها مصادفة لتحذره من ذلك، ولا نعرف عن حقيقة هذه العلاقة شيئاً سوى أن تلك الفتاة كانت من الجرأة بحيث جازفت في الذهاب إليه، وربما أكثر من مرة، في مدينة محافظة متعصبة تعاقب فتاة كهذه بان ترسلها جثة طافية في نهر دجلة، وكذلك علاقته مع تلك الشابة الفاتنة في القسطنطينية، وكانت تتمتع بمركز عال ويعتقد أنها أخت السلطان العثماني، وقد كان يزورها في بيتها الفاره مع صديقه "أليسون" ثم كفّا عن حضور حفلاتها الراقصة، حيث تتراشق الفتيات

بالفواكه المجففة، ويتدافعن ضاحكات من أجل تسلية سيدتهن، فالمضي بالعلاقة مخاطرة كبيرة، وقد تؤدي إلى الإطاحة برأسيهما .

لم يكن لايرد قد حصل على أية شهادة أكاديمية في مجال الآثار، ولم يتلقَ سوى بعض الدروس القليلة بهذا الخصوص، لكنه أتقن اللغات المحلية (العربية والتركية والكردية والفارسية والكلدانية) واستطاع عقد علاقات متينة مع علية القوم في كل مدينة دخلها، أو مع شيوخ القبائل (الجبور وشمر في العراق، والبختيارية في إيران) وتعرف على عادات وتقاليد الشعوب والقبائل التي زارها، ودوّن معلومات مهمة بصددها أصبحت في ما بعد ذخيرة استخبارية للخارجية البريطانية وهي تخطط للحصول على مناطق نفوذ في الشرق.

كانت القبائل البدوية في العراق تحتفي بلايرد وتستقبله بكرم، وقد كتب في مذكراته تفاصيل مثيرة عن حياتها، وأنماط معيشتها، وعلاقاتها، فيشير في سبيل المثال إلى أنه على الرغم من السيادة المطلقة التي يمتلكها شيوخ البدو على عشائرهم إلاّ أن واجبهم كان ثقيلاً لأنه كان محتماً عليهم إطعام أبناء عشيرتهم عند الحاجة حتى لو أدى ذلك إلى نفاد ممتلكاتهم. ويخبرنا أن المرأة البدوية جميلة للغاية في طور شبابها، غير أنها تهرم بسرعة ويدب الهزال إلى وجهها والارتخاء إلى جسمها جراء الولادات العديدة ويصف لايرد الرجل البدوي قائلاً: (أعطه الصحراء والفرس والرمح، وعند ذلك لن يحسد أي غني أو سلطة على وجه الأرض) ص ٣٥٩.

في عام ١٨٤٠ وقف لايرد، وكان في الثالثة والعشرين من عمره، بين تلال الموصل وهو موقن بأن هذه التلال تحمل في أحشائها آثار العاصمة العظيمة للآشوريين (نينوى)، أولئك الذين بنوا حضارة زاهرة بدءاً من منتصف الألف الثاني قبل الميلاد . وقد أحس لايرد برغبة شديدة في أن ينقب فيها، وحين اضطرته الظروف للعدول عن مسيره إلى سيلان، عاد

إلى بلاد مابين النهرين ليباشر التنقيب فعلياً، واصطدم منذ البدء بعراقيل شتى منها اعتراض السلطات العثمانية والأهالي والقبائل البدوية حيث كانوا يعتقدون بأن (هؤلاء الإفرنج الملحدين إنما يعرفون أماكن الفضة والذهب المدفون في أراضيهم) ص ١٠٢، وكذلك سعي المتعصبين لتدمير المنحوتات الأثرية المكتشفة لأنها تمثل أصناماً، واستطاع لايرد بلباقته وحسن خلقه، ولإتقانه اللغات المحلية أن يسخّر كثيراً من السكان المحليين، وأن يضمن حماية بعض شيوخ البدو، في أعمال التنقيب واستحصل على وثيقة من السلطان نفسه تخوله صلاحية العمل.

نقّب لايرد في مئات الغرف المزخرفة بمشاهد معارك حربية ومناظر احتفالات وكتابات، وعثر على ثيران مجنحة وأسود ذوات رؤوس آدمية، وكان أول شخص يعلن للعالم عن هذه الاكتشافات المذهلة.

واصل لايرد تنقيباته في (خرسباد ونمرود وقويسنجق وتل النبي يونس) بحثاً عن المدينة المندرسة (نينوى) وعلى الرغم من تجاهل الحكومة البريطانية، وكذلك المتحف البريطاني لنداءاته المتكررة في تغطية أعمال الاستكشافات وتوسيعها إلاّ انه واصل عمله بجهد دائب، وصرف ما معه من أموال قليلة في هذا السبيل، في ظروف مناخية صعبة جداً.

أتضح للايرد أن الآشوريين (مواطنو مدينة نينوى) الذين ورد ذكرهم في التوراة هم أول من أخترع العجلة في العالم. ومن الألواح التي استخرجها بدا أن أسلوب الحفر الذي أتبعه الفنان الآشوري كان متقدماً يعكس عقلية جبارة، ويدل على دقة الملاحظة. وكانت المنحوتات، ذات النحت الناتىء، وهي سمة تميز الفن الآشوري تحتوي على مشاهد للصيد (حيث ترى الخيول والأسود والثيران منفذة بحساسية ومهارة عظيمتين) ص ٢٨٣ . وما أثار دهشة لايرد يومها هو حجم وضخامة

المنحوتات الآشورية التي يصعب على خمسمائة رجل زحزحتها فكيف نقل هؤلاء هذه القطع، ولا يوجد مقلع للمرمر ضمن منطقة تبعد سبعة إلى ثمانية أميال، كما يقول؟.

وظن لايرد أن الأسود المجنحة ما هي إلاّ حراس لبوابات المعابد، فهذا المخلوق له رأس بشري يرمز للحكمة وأجنحة نسر ترمز للخفة وجسم أسد يرمز للقوة.

ولان لايرد لم يكن يمتلك المواد الكيماوية والطرق الحديثة التي عرفها علم الآثار في ما بعد فإن لوحات ومنحوتات كثيرة كانت تتفتت بمجرد تعرضها للضوء والهواء على الرغم من أنها بقيت سليمة طوال آلاف السنين تحت الأرض. وهذه من الانتقادات التي توجه اليوم للايرد لأنه تسبب في تخريب وإتلاف وضياع آثار مهمة.

فكر لايرد بنقل الآثار الكبيرة إلى جانب النهر لتحمل على أكلاك في نهر دجلة إلى شط العرب، فالخليج العربي حيث ستبحر بها السفن الحربية البريطانية إلى لندن.

تم صنع عربة نقل هائلة، أصبحت، في حينها، أعجوبة الموصل، وجيء بحبال غليظة، ورجال أشداء، واختار لايرد أصغر الثيران المجنحة وأسداً بالحجم نفسه وكلاهما في حالة جيدة.. وهنا «راحت أصوات طبول ومزامير الأكراد ترتفع عالياً، وملأت المكان صرخات الحرب التي كان العرب يطلقونها حتى بدوا شبه مخبولين من فرط الإثارة، فقد نزعوا معظم ملابسهم، وتطايرت شعورهم في الهواء، واتخذوا أوضاعاً مجنونة وهم يمسكون بالحبال بقوة كبيرة، فيما احتشدت النسوة على حافات الخنادق، وأضافت صرخاتهن المتواصلة وهلاهيلهن التي تثقب الأذن الحماس إلى نفوس الرجال». ص(٣٠٦). هذا ما كتبه لايرد في مذكراته.

وبعد جهود مضنية، وبعد أن أخذت الحبال تتقطع سقط الثور إلى الجانب الآخر، وتهاوى العمال.. يقول لايرد: (وفجأة ساد صمت رهيب بعد الصخب، وأسرعت إلى الخنادق وقد أعددت نفسي لان أجد الثور وقد تحول إلى قطع عديدة. ويصعب علي وصف إحساسي حين وجدت المنحوتة ترقد بالمكان الذي أردته وهي سليمة) ص ٣٠٧.

وهكذا يبدأ الرجال يرقصون الدبكة ابتهاجاً من غير أن يدركوا ساعتها أن ثروة كبيرة – هي لهم – تُسرق في وضح النهار.

القسم الثالث

سرديات ما بعد الكولونيالية

الفصل الأول

أدب ما بعد الكولونيالية:

اتساع المفهوم وتحديدات السياق

في أثناء تحديد ماهية أي مفهوم نواجه جملة من المشاكل العرضية، ولا سيما إذا كان هذا المفهوم معرّباً. وفي أحايين كثيرة لا يخلو استعمال المفهوم من مشكلات حتى في حدود موطنه الثقافي ذاته الذي نُحت فيه. بالمقابل نرى أن ابتكار أو إدخال مفهوم فعال ما سوف يفضي إلى إيجاد طقم من المفاهيم المحايثة والتي بدورها ستدشن مساحات واسعة في الحقل المعرفي المعني بذلك الطقم، وربما في حقول معرفية مجاورة أخرى. فمهما كانت طبيعة المشكلات التي يثيرها ظهور المفهوم، فإن توسيع فرص التعامل معه والاشتغال عليه كفيل بتذليل المشكلات تلك أو التخفيف من عبئها، وتحقيق فتوحات واستبصارات وتعقيبات معرفية متناسلة. وحين ينطوي المفهوم على بعد وطاقة نقديين علينا توقع استثمارات أجدى وأنضج. ومفهوم (ما بعد الكولونيالية) الملحق بمفاهيم قارة مثل (الأدب والثقافة والرواية) ينتمي إلى الصنف الذي ذكرناه. وعموماً فإن مفهوم ما بعد الكولونيالية كما يذهب إلى ذلك ثائر ديب (لم يعد يقتصر في معناه على الثقافة القومية التالية لجلاء القوى الاستعمارية. فهو مفهوم يستخدم اليوم على نحو يطول أو يغطي كل الثقافة التي تأثرت بالسياق الإمبريالي منذ لحظة الاستعمار حتى يومنا الحاضر). أي أننا سنكون أمام فهرس ضخم منوّع، وعلى درجة هائلة من الاختلاف والتعقيد. حيث يكون من الصعب الوقوع على قواسم مشتركة كثيرة بين النصوص والخطابات الداخلة في ذلك الإطار، لكننا

سنقع على أعمال أدبية مغايرة، كتبت في السياق الإمبريالي من قبل أولئك الذين لم يُعترف في البدء بإمكانيتهم في إنتاج ثقافة لها سرديتها الخاصة - المضادة - للسردية الغربية، والذين كانوا في يوم ما محض موضوع مبذول سلبياً أمام نظر الباحث أو الكاتب أو السارد الغربي. وفي مقدمة الطبعة العربية لكتاب الثقافة والإمبريالية يقول مؤلفه "إدوارد سعيد" (ولقد حاولت - في الكتاب - أن أظهر أن أدباً ونقداً جديدين قد بزغا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية. فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون - عرباً وغير عرب - الذين كانوا دائماً موضوعاً لعلم الإنسان [الأنثربولوجيا] الغربي، وللسرديات الغربية، والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطوراً التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ - خلاّقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضاً قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي).

وكلما اتسع نطاق التعريف أنضم إلى قائمة أدباء ما بعد الكولونيالية عدد أكبر، ولا يعد هذا الأمر مؤذياً طالما أننا لا نفرط بالغاية الأخيرة، وهي تكريس ديمومة خلق السرد المضاد.

❖ ❖ ❖

إذا قيل أن الشرق صنعة بحسب عبارة دزرائيلي فإن الغرب، في السياق عينه، صنعة كذلك.. إنه عالم مصنوع ومقطّع ومعرّف ومؤخرط - من الخريطة - بموجهات المصالح الإمبريالية وتعالقاتها الإستراتيجية وممارساتها الخطابية. ومثل هذا الكشف خليق أن يكون مبتدأ كشوفات لاحقة، ترتبط بها، وتتمخض عنها، وتتزامن وتتوازى معها.. إنه مقدمة للتعرف على مآزق وتناقضات، ومن ثم تهافت الإيديولوجيا - وما

تناسلت عنها من إستراتيجيات وفعاليات - الفوقتاريخية التي تحكمت بعقلية الإدارات الأكثر قوة وتأثيراً وتحكماً بالمصير البشري، ومستقبل العالم منذ ما يزيد على القرنين.

إن تفكيك الاستعمار في إطار أدب ما بعد الكولونيالية يبدأ من نسف فرضية زائفة مفادها جوهرانية ولا تاريخية ونهائية الاختلاف بين "نا" وبين "هم" كما ساقتها قرون من الممارسات الخطابية الغربية التي تبلورت في ظل اختلال علاقات (القوة/ السلطة - المعرفة) لأسباب لا يمكن إلاّ أن تكون تاريخية. ولقد بني على تلك الفرضية الزائفة الخطاب المنطقي/ العقلاني للاستعمار بتخريجاته وتسويغاته واستنتاجاته.

ما صنعه أدب ما بعد الكولونيالية بنماذجه المبدعة المتقدمة هو تعرية زيف المنطق ذاك، وهشاشته في استناده على أرضية رخوة.. أرضية رمال متحركة أطاحت وابتلعت الفرضية وما تأسس عليها. فصار هذا الأدب محاولة للتزحزح عن المهاد الإيديولوجي الموّجه بسلطة المستعمِر.. التنصل من الموجِّه، ومن المهاد الإيديولوجي الذي هو توليفة معقدة من اللغة والأسلوب والأفكار والقناعات، وطرق التخييل وحدوده، والتي تشكل في النهاية، ما نسميه بخطاب الغرب الذي أنشئ بدءاً في تساوق مع علاقات القوة التي أوجدتها المرحلة الكولونيالية. وهؤلاء الذين أطلقت عليهم تسمية أدباء ما بعد الكولونيالية هم كتّاب، في الغالب، من عالم الجنوب، يغادرون مساقط رؤوسهم في المستعمرات نحو العواصم المتروبولية، ويكتبون بلغة المستعمِر (بكسر الميم) عن تجاربهم ورؤاهم إلى العالم. غير أنهم يحققون إزاحة في اللغة والأسلوب يناظر الإزاحة المكانية التي حققوها بإرادتهم، أو مضطرين. إن أدب ما بعد الكولونيالية يترشح قبل كل شيء من تجربة المنفى.. الهرب من وطن

الولادة، وغالباً من وطأة الاضطهاد، إلى وطن آخر، وهذه المرة هو وطن المستعمر (بكسر الميم كذلك) فتتكسر قوقعة الهوية القديمة الثابتة نسبياً، لصالح هوية أخرى مركبة ومتحولة. وثمة حديث بهذا الصدد عن مفارقة الهوية.. التمزق بين مكانين أو أكثر.. بين ثقافتين أو أكثر.. بين انتماءين أو أكثر.. كذلك نجد أن ما يميز بعضاً من كتّاب ما بعد الكولونيالية هو تنصلهم من مرجعياتهم القديمة وممارسة النقد القاسي عليها، وحتى السخرية منها، كما حصل في حالة سلمان رشدي مع روايته (آيات شيطانية).

وعموماً؛ ألن يكون اتساع نطاق الانتماء والثقافة والمكان والهوية هو حركة تاريخية باتجاه أنسنة العالم، وأنسنة عولمته في مقابل ظواهر العنف واللاعدالة والتغريب التي تفرزها العولمة الرأسمالية الحالية؟.

يستعير كاتب ما بعد الكولونيالية شكلاً أدبياً غربياً بامتياز هو - الرواية - الرواية في تباينها عن الأشكال السردية الموروثة عند الشعوب التي خضعت للسيطرة الكولونيالية. وعملية الاستعارة يستثمرها هذا الكاتب ذاك لإنشاء سرد مختلف في طريقة التعامل مع اللغة والأسلوب ووجهة النظر.. ما يحدث هو "مصادرة" كما ينعتها إدوارد سعيد.. مصادرة من أجل أرخنة مغايرة/ مضادة نسمع خلالها صوت من لم يكن له صوت في الرواية الغربية (أفارقة كونراد في رواية "قلب الظلام" في سبيل المثال). فمع قلب شكل السرد الروائي الغربي يجري إنشاء سرد مضاد تتفكك معه نمطية العلاقات القديمة وتتبدل الأدوار، ويتغير المسار. فالرواية ما بعد الكولونيالية تتسع جغرافياً فتجعل نطاق حركتها على مساحة من العالم أوسع، وتوغل تاريخياً لتضيء صورة اشتباك الجذور الحضارية الغائرة في عتمة الزمان. وفي هذا كله تنهل من مرجعيات ثقافية متعددة فتكتسب قدرتها على الحضور والتأثير.

أن تمثل شيئاً أو أحداً أو شعباً معناه أن تسيطر عليه. فالتمثيل مقولة السلطة/ السيطرة، ومعناه أن ذلك الشيء أو الأحد أو الشعب مسيطر عليه، خاضع، وذلك التمثيل كان محاولة لمصادرة التاريخي لصالح الطبيعي، أي جعل ما هو قائم بحكم الشروط التاريخية المتبدلة كما لو أنه معطى لا يتبدل من معطيات الطبيعة.

لم تتعرض اللغة العربية إلى التدمير والقمع أمام اللغات الكولونيالية كما كان عليه الحال في المجتمعات الأفريقية بل على العكس، فالتجربة الاستعمارية، والتوتر الناجم عنها على صعيد العلاقات حفزت المجال الثقافي العربي وفي ضمنه اللغة على التجاوز والإبداع، ومن يتتبع تطور طرق وأساليب الكتابة العربية منذ عهد النهضة العربية في القرن التاسع عشر يمكنه تلمس ذلك، فلم يكن ثمة اغتراب بهذا الصدد بقدر ما كان هناك وعي بهذه الدرجة أو تلك لفجوة حضارية نشأت في خضم غفلة تاريخية طويلة الأمد. ومنذ البدء أنشأت الثقافة العربية خطابها باللغة العربية، ولم يحصل أن أزاحت اللغة الكولونيالية هذه اللغة بشكل جلي وملموس وحاسم وخطير في أي مكان وزمان عربيين مثلما حصل في بقاع أخرى من العالم (باستثناء نسبي في الجزائر والمغرب العربي). أما تجربة كتابة بعض من أدباء العربية المهاجرين إلى الغرب نصوصهم بلغات أخرى (إنكليزية وفرنسية، في الغالب) فتتصل بسياق آخر إلى حد ما، يشتبك ويتداخل أحياناً مع التجارب الذاتية لأولئك الكتّاب. ومثل الآداب كلها التي أنتجت في ما وراء البحار، في الأطراف التي كانت يوماً ما مستعمرة، فإن أساطين الأدب العربي عملوا وحاولوا الإطاحة بالتمركز الغربي حول الذات من خلال تفكيك خطابه وإعادة ترتيب عناصر ذلك الخطاب تمهيداً لإنجاز خطاب مختلف، لا متطابق،

باستعارة ما يقترحه الدكتور عبد الله إبراهيم في مشروعه (المطابقة والاختلاف؛ بحث في نقد المركزيات الغربية).

إن إدخال الآخر/ الغربي في ضمن عمل إبداعي مرمّز كالرواية وتمثيله هو انعطاف خلاّق في المسار الثقافي العربي بصفته إنساناً - رجلاً أو امرأة - اعتيادياً أو شخصاً ذا مكانة وامتياز. وفي هذا السياق نقع على محاولات زائفة كثيرة، تفصح عن نرجسية استيهامية متهافتة، أو قصر نظر وضبابية في رؤية إشكالية العلاقة مع الآخر بابعادها، لا السياسية فحسب، بل الثقافية والأخلاقية أيضاً، في مقابل محاولات انطوت على قدر من التبصر والإحاطة التاريخية الجديرة بالإعجاب كما في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وبعض من روايات عبدالرحمن منيف ولا سيما "مدن الملح" و"سباق المسافات الطويلة؛ رحلة إلى الشرق" وربما يجوز لنا أن نعد روايات لنجيب محفوظ عملت على تصوير مراحل تحولات المجتمع المصري، ولا سيما القاهري، خلال العقود الستة الأولى من القرن العشرين.. أقول ربما يجوز أن نعد تلك الروايات كسلسلة ذات اشتباك جلي اشتغلت في إطار ما سمي بأدب ما بعد الكولونيالية، ومنها "الثلاثية" و"السمان والخريف" و"زقاق المدق" و"ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل".

في رواية "سباق المسافات الطويلة" لمنيف نلمس طبيعة أوجه من الصراع القائم، لا بين ما يسميه إدوارد سعيد "طرفي الفالق الإمبريالي" فقط، وإنما بين المراكز الإمبريالية ذاتها أيضاً للاستحواذ على مفاصل الثروة والسلطة في دولة شرقية نفطية هي إيران.. إن رجالات الاستخبارات البريطانية والأميركية في المدة التي قاد فيها مصدق ثورته وحكم، تناور وتتآمر وتتصادم، لا ضد هدفها "إيران" فحسب بل ضد بعضها بعضاً. وهؤلاء كلهم يتحركون على وفق ما يرسمهم - يمثلهم -

عبد الرحمن منيف/ الكاتب العربي في عمل روائي ذي بنية جمالية وفكرية لها خصوصيتها . فهذا العمل يمثل إعادة سرد واقعة حقيقية من خلال جنس أدبي تخيلي برؤية لا تشبه المسرد الغربي لها بأي شكل.

أما في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف أيضاً تغدو الصحراء إطاراً ممسرحاً لتحولات أصابت صميم البنى والعلاقات بفعل ظهور الغرب - قوة اقتصادية وسياسية - من أجل النفط وأهداف إمبريالية أخرى.. كان كل شيء يتغير ببطء، ولكن بإلحاح أيضاً، على الرغم من محاولات حرّاس القيم والبنى والمؤسسات القديمة للإبقاء على روح عالمهم القديم.. كان القديم يتشبث بالحياة بإصرار عجيب، فيما الجديد يواجه ألف عائق في سبيله كي يولد.. كان بعض القديم يموت فعلاً، وبعض الجديد كان يجد قليلاً من الهواء ليتنفس.. كانت منتجات التقنية الحديثة - السيارة، الراديو، الهاتف، المنظار المكبر، الخ - تزعزع الأرضية الاجتماعية والقيمية لمجتمع عاش سباتاً طويلاً إلى حد أودت بأمير منطقة - داخل السرد الروائي - خضعت لمثل هذه التغيرات السريعة، إلى الجنون.

كان المجتمع المغلق ينفتح، بحكم الضرورة، نتيجة اكتشاف واستثمار النفط من قبل شركات أجنبية تجارياً، ومن ثم، وحتماً، ثقافياً.. المدن تنبثق في قلب الصحراء، وتحل مؤسسات حديثة محل مؤسسات البادية، ويتدخل عامل التعليم بصورة حاسمة، وتتصارع القيم والمعتقدات المكرسة والوافدة، وتتغير وإن بشكل محدود . وفي موازاة ذلك كانت التراتبيات الاجتماعية/ الاقتصادية تتبدل، ومعها تتبدل علاقات القوة/ السلطة في المجتمع.

كانت الإزاحة تحدث في رؤية الإنسان إلى المكان والزمان، وإلى هويته التي لم تعد صافية ومتبلورة وثابتة، وإلى الثقافة التي راحت تتخذ

منحى آخر، وتتجه نحو أفق آخر. وفي موازاتها بدأ الإنسان الولوج إلى متاه غربة جديدة ذات ملامح لم يكن له أن يتعرفها قبلاً، مداها العالم والتاريخ. وفي هذا المناخ تحديداً يعثر كاتب ما بعد الكولونيالية على موضوعاته الأثيرة.

الفصل الثاني
أدب ما بعد الكولونيالية

الرؤية المختلفة والسرد المضاد

لا يشير اصطلاح "ما بعد الكولونيالية" ببساطة إلى فاصلة زمنية/ تاريخية (مرحلة الكولونيالية ومرحلة ما بعد الكولونيالية - التحرر والاستقلال وتكوين الحكومات الوطنية) بل إلى سياق معقّد ومتداخل، ينطوي على عنصري الفعل ورد الفعل في آن واحد .. القوة والقوة المقابلة، المستثارة.. السيطرة والمقاومة. وإذ ذاك سيكون ثمة تاريخ مشترك واقع سواء قبلناه أو لم نفعل، وهذا التاريخ المشترك قد لن يفضي إلى ذاكرة مشتركة بأية حال، لكنه يؤسس ذاكرات تتواشج في أكثر من نقطة، وتتفاعل حتى تكاد أن توجد فضاءً واحداً.. فضاء ثقافة، يدخل في ضمنه، مفهوم أدب ما بعد الكولونيالية.

تأخذ الذاكرة في مجال أي بحث، حول التاريخ المؤشكل، المترشح عن السياق الإمبريالي موقعاً مركزياً، وأدب ما بعد الكولونيالية لا بد أن يتعامل مع تلك الذاكرة، يمتح منها، ويعيد إنتاجها وترتيبها على وفق اعتبارات عديدة منها موضعة الكاتب بالنسبة لموضوع كتابته، ناهيك عن المحددات الإيديولوجية والسياسية التي توجهه، مع عدم استبعادنا للمزاج والوعي الذاتيين له.

إن ذلك الأدب كله الذي كتب بتأثير من الوضع الذي خلّفته الإمبريالية هو أدب ما بعد الكولونيالية، فهذا الأدب ينشبك مع التاريخ الإمبريالي على وفق خطاطة معقدة، لا يمكن إلاّ أن يقرأ قراءة طباقية. وفي ضوء أطروحة إدوارد سعيد ثمة سياقان متناظران ومتداخلان

بشكل صارم هما سياق الواقع التاريخي كما أفرزته الفعل الاستعماري طوال قرنين على الأقل، وسياق النصوص الأدبية المتشكل على خلفية الصراع متعدد الوجوه وإفرازاته - أي الهيمنة والمقاومة.. الفعل ورد الفعل - سياقان يتمفصلان ويتقاطعان ويلتحمان ويفرضان في تمفصلهما وتقاطعهما والتحامهما أشياء مشتركة كثيرة.

إن تأكيد الاختلاف والتنوّع في أدب ما بعد الكولونيالية لا يلغي التفاعل، فهو ينكر مقولة صراع الحضارات، ومقولة الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا لصالح مقولة أخرى هي الهجنة.. لا وجود لهويات صافية فتلك خرافة فاشية/ شوفينية.. وحتى الثقافة الغربية التي تسيدت منذ عصر الأنوار هي هجينة، لها مصادرها ومرجعياتها خارج الغرب الأوروبي.. إن دحض وهم النقاء وتكريس فكرة الهجنة ربما كان تمهيداً لعولمة أخرى أكثر عدالة وإنسانية. يقول إدوارد سعيد: (إن فكرة التعددية الثقافية، أو الهجنة - التي تشكل الأساس الحقيقي للهوية اليوم - لا تؤدي بالضرورة دائماً إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة، وتجاوز الحدود، وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة. وإنه لعلى قدر كبير من الأهمية أن نتذكر ذلك في وقت يحاول فيه متطرفون مثل صامويل هنتنغتن أن يقنعوا العالم بأن صدام الحضارات أمر محتوم لا مفر منه).

تستحيل الهجنة إلى مصدر قلق خلاق يهيئ لفعل إبداعي مغاير، على أرضية كوزموبوليتية، وبرؤية تتخطى الرؤى الضيقة ذات النزوع الشوفيني. فما يتحقق ليس الاختلاف وحده بل التنوع والتفاعل كذلك. وأدب ما بعد الكولونيالية استمد شرعيته وحضوره من هذه النقطة تحديداً، فهو أدب يجاري ويكافئ ويناظر ما يحدث في فضاء أكبر هو فضاء العولمة والانفتاح الثقافي، وهو أدب كاشف للمآزق المعاصرة،

وناقد، في مقصده الخفي، لأشكال السلطة والهيمنة وآليات الإقصاء والاستلاب.. إن قوته تكمن في فتحه لإمكان مختلف على صعيد الرؤية والتعامل مع اللغة والإنشاء الفني.

ومع هذا يجب أن نكون حذرين، ومن حقنا أن نتساءل، من دون أن نسقط أو ننبذ بدعوى السؤال فرضية الهجنة؛ إلى أي مدى يمكننا أن نثق بهذه الفرضية، بعبارة أخرى؛ ما هي ضماناتنا في أن لا تنقلب الهجنة ذاتها بعدّها مقولة إنسانية إلى تذويب للذات في نسيج الآخر؟. فأمام ثقافة مهيمنة - ذات بعد واحد، بالمعنى الذي تحدث عنه هربرت ماركوز - مدعومة - هذه الثقافة - بقوة اقتصادية، سياسية، عسكرية عاتية، ما هي رهانات الثقافات الأضعف في التأثير، وتحقيق هذا الشيء الصلب المتجاوز، الهجين، وفي تجنب الاستلاب والامتثال والانقياد؟.

إن أدب ما بعد الكولونيالية لا يتعامل مع الهوية جوهراً ثابتاً، أو ماهية مكتملة، سابقة على وجود الإنسان، بل حقيقة متبدلة، ومصنوعة بأدوات ومواد خام الواقع والتاريخ، أي على أيدي البشر وبإرادتهم.. إن مفارقة الهوية التي مصدرها الانتماء المتعدد إلى الأمكنة والأعراق والثقافات، والمترشحة عن تجربة ذات أوجه متنوعة تتسلل إلى نسيج العمل الأدبي المعروف بأدب ما بعد الكولونيالية فتكون إزاء بعثرة بدلاً من تماسك كاذب، وانفتاح على ممكنات الحياة بدلاً من العزلة، وهذا ما ينعكس على الشكل والأسلوب أيضاً فنشهد تصويراً بارداً، حاداً، حيادياً، بلا مديح أو رثاء أو أحكام فضفاضة.

❖ ❖ ❖

مع إدوارد سعيد يغدو مصدر نشوء وازدهار فن الرواية هو الانفتاح الجغرافي.. الخروج إلى ما وراء حدود الدولة القومية.. فالرواية اشتبكت في ظهورها وتجلياتها وإحالاتها، بالاستناد إلى سعيد، مع فعل

خروج الأوروبي/ الغربي من نطاقه الجغرافي مستكشفاً، ومغامراً رحّالة، ومستشرقاً ومبشراً مسيحياً، ومستعمراً.. لقد كانت الرواية في ضوء هذا الافتراض بحاجة إلى مساحة واسعة من الأرض، وإلى تنوع بشري كبير لتكون.. كانت بحاجة إلى هذا الامتداد الأفقي شرطاً لاستكمال عملية تشكلها، ولذا أعطت الإمبراطوريات المتسعة بقوة الأساطيل المسلحة إطاراً مشهدياً كافياً لتبلور جنس أدبي يسمى الرواية.

إن فتوحات السرد الروائي منذ "دون كيشوت" لسرفانتس على وفق هذا التخريج/ الافتراض ستدشن في السياق الاستعماري.. يصبح الاستعمار مناسبة لكينونة الرواية التي هي بحاجة إلى فضاء متسع، لا إلى المدينة ومناخها وصعود الطبقة الوسطى مع انهيار الإقطاع والثورة الصناعية فحسب. فعلى الرغم من فداحة ما جرى منذ تدشين الغزوات الاستعمارية إلا أن الإنسان بفضل عوامل أخرى محايثة، ومعطاة، فارق عزلته في المكان مغادراً إلى حيث يكون العالم كله مجاله الحيوي والنطاق اللانهائي لتجربته الخابرة، وغربته الأبدية. فمع توفر ممكنات الارتحال وتعزيز احتمال النفي، ليس المكاني فحسب وإنما التخيلي والوجودي بالدرجة الأولى، يتسع أفق المعنى، وتتضح شروط السرد، وتغدو المخيلة أكثر حرية وقدرة.

وإذا أردنا أن نمضي مع افتراض إدوارد سعيد شوطاً أبعد فبإمكاننا القول أن الإمبراطورية التي أثارت بحكم منطق الضرورة التاريخية رد فعل ضدها من قبل الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) وأحد مظاهره بزوغ ثقافة مختلفة قد حفزت عند تلك الشعوب طاقتها التخيلية والإبداعية لإنشاء سردي عبر مصادرة الشكل الروائي الغربي، وهنا على غير توقع كثر من رجالات الإمبراطوريات تلك كتبت رواية بنَفَس آخر.. بوعي تفتح لتوّه وراح يقرأ العالم بطريقة مغايرة مبدعة والذي حدث هو اختراق عمودي/ نوعي عزز بتمفصله مع الانفتاح الجغرافي الأفقي - والآن

بالاتجاه المعاكس أيضاً - قدرة الفن الروائي، لا على تمثيل العالم في تنوعه وتعقيده فحسب، بل على تعزيز سمته الطباقية (النغمات الجديدة المنبعثة من هناك - من العالم المستعمر - لتتقاطع وتتداخل وتلتحم مع النغمات القديمة والجديدة إذ أفرز ذلك كله أساليب وطرق مبتكرة في الكتابة).

لم تمت الرواية، كما تنبأ بعض من نقاد وكتّاب الغرب، وإنما عثرت لنفسها على فرصة هائلة للبقاء مع دخول كتّاب الشعوب التي خضعت للاستعمار الكولونيالي معترك الكتابة الروائية - كتّاب أفريقيا وأميركا اللاتينية والعالم العربي، وآسيا - والواقعية السحرية، ونمط الرواية اليابانية، والرواية ما بعد الكولونيالية شواهد عيانية تصمد أمام المحاججات المختلفة بثقة.

يتمرد أدب ما بعد الكولونيالية على موجبات وشروط المركزية الغربية ناشداً إرساء سرد مغاير يقوم بتفكيك تلك المركزية في الوقت الذي يؤكد فيه اختلافه. وعلى الرغم من أن هذا الأدب يقتحم المجال الثقافي بلا ادعاءات كبيرة ومنها التمثيل والمقاومة إلاّ أنه، في الأقل، يقوم بخلخلة وتقويض المنطق الكولونيالي الذي يصرح بأن الآخر غير قادر على تمثيل نفسه كونه عاجزاً وكسولاً وناقص الآدمية، أو من مرتبة أدنى، وبذا يجب تمثيله.. إن ذلك المنطق يجري تعريته وكشف هشاشة أسسه من خلال السرد الآخر/ المغاير.. أن نحكي الحكاية بطريقة أخرى.. بمنظور آخر.. بمسار جديد، وتعامل مع اللغة مبتكر وصادم. أو بعبارة أخرى محاولة كسر احتكار الغرب لحق السرد.. إضاءة جانب معتم، سعى الغرب بوجهه الامبريالي لإبقائه معتماً، أو لم يكن من سبيل في حينه لإضاءته.

ينشئ أدب ما بعد الكولونيالية ما يمكننا أن نسميه بالسرد المضاد، عبر رؤية لا تتطابق أو تتساوق مع الرؤية الكولونيالية أو الاستشراقية

السائدة، والقارة في دوائر سجلات محفوظات الغرب. فهو - أي ذلك السرد - جزء من العملية النقدية الكبرى التي تفكك علاقات المركز - الأطراف والتي هي علاقات قوة وهيمنة أولاً، لا بالمعنى الاقتصادي والسياسي والعسكري فحسب وإنما بالمعنى الثقافي أيضاً. فيعاد تشكيل صورة ما، سبق لها أن تكونت في ظل علاقات القوة/ الهيمنة ارتباطاً بمرحلة تاريخية متعينة هي المرحلة الكولونيالية.

هناك تملص مع السرد المضاد من تهمة الامتثالية، أو التقليد، أو خيانة الثقافة القومية، الخ.. إن ما يحدث ليس محاكاة، بل مصادرة للشكل الروائي، مع فرصة الاشتغال الحر عليه.. إن الرواية تقرأ اليوم بفضل كتّاب من أميركا اللاتينية وآسيا وأفريقيا وأستراليا. وأسماء مثل ماركيز وأليخو كاربنتير ونيبول وأونداتشي وديفيد معلوف وأمين معلوف ونغوغي واثينغو والطاهر بن جلون وياسوناري كاواباتا أمثلة على ذلك، والقائمة تطول.. يغدو هذا السرد كشفاً وتعرية.. نفاذاً إلى المتواري والمحتجب والممنوع. ولا أظن أن السرد المضاد يبغي انقطاعاً مع السرد الآخر/ سرد المركز/ الغرب، بل يبحث عن تجسير ما.. عن فرصة لتقديم إعانة معرفية وجمالية؛ عن توسيع لمدار التجربة المشتركة ثقافياً، عن إضافة منطقة حرة جديدة لمغامرة الوعي الإنساني، وعن تعزيز النزوع النقدي لذلك الوعي.

كان الاستعمار الكولونيالي، في وجه من أوجهه العديدة الملتبسة صدمة أخرجت الوعي - وعي إنسان المناطق المستعمرة - من غفوته وغفلته وطمأنينته الكاذبة، وجعلته يرى مأزقه الحضاري والتاريخي. وأعطاه الفرصة ليثري المشهد السردي للوجود الإنساني برمته.

◆ ◆ ◆

إن أدب ما بعد الكولونيالية يكاد أن يكون الطريقة الأجدى ليؤكد الطرف/ الهامش ذاته، ولينتقم معنوياً من المركز، وذلك بمناورات الثقافة وطاقتها الخلاقة التي لا تنفد في النقد والتفكيك وإعادة صياغة العالم، على الرغم من أن هذا الأدب لا يدّعي لنفسه مثل هذه المهمة الجسيمة. فبالمقابل علينا أن نحذر من الوقوع في مصيدة الفاشية والشوفينية ونحن نتحدث عن أدب مختلف، في مواجهة المركزية الغربية، سلطة وخطاباً، بعدما جعلت معظم الحركات القومية التحررية شعوبها في عهد الاستقلال تحت وطأة استبداد الدولة الوطنية، حيث كانت النتائج كارثية.. كان الشرطي الأبيض يستبدل بآخر أسود، على وفق رؤية ونبوءة فرانز فانون. ولاحظ إدوارد سعيد في كتابه "الثقافة والإمبريالية" كيف أن كاتباً إفريقياً مثل سونيكا قد أفصح، وفانون في باله، عن المفارقة الضدية في مصطلح الزنوجة ومؤداها أن عبادة الزنجي أمر مرضي مقرف بقدر ما هو مقته.. يقول إدوارد سعيد (الأصلانية، للأسف، تعزز التمايز حتى حين تعيد تقييم الطرف الأضعف أو الخاضع - وتعلي من شأنه - ... وإن نقبل الأصلانية هو أن نقبل عقابيل الإمبريالية، أن نقبل الانقسامات العرقية والدينية والسياسية التي فرضتها الإمبريالية ذاتها).. يدعو سعيد، ها هنا، كما نستخلص، إلى أفق إنساني أرحب، تتخلص فيها الأقوام والأعراق من التمايزات والتراتبيات التي تؤصل الجوهرانية، ومن ثم العداوات، وتشعل الحروب.. يضيف سعيد؛ (وأن نهجر العالم التاريخي تعلّقا بماورائيات جواهر مثل الزنوجة، والايرلندانية، والإسلام، والكاثوليكية، هو أن نهجر التاريخ من أجل تجوهرات تملك القوة على أن تثير البشر، بعضهم ضد بعض، وكثيراً ما قاد هذا الهجران للعالم الدنيوي إلى نوع من الألفوية حين كانت للحركة قاعدة جماهيرية، أو تحللت وانحطت إلى جنون خاص ضئيل الشأن، أو إلى قبول خال من التفكير بالتنميطات

والأساطير والعداوات والتقاليد التي تشجعها الإمبريالية. ولا يكاد يكون ثمة من ريب في أن مثل هذه البرامج بعيدة عن أن تكون ما سبق أن تخيلته حركات المقاومة العظيمة أهدافاً لها).

إن الاختلاف في أدب - ما بعد الكولونيالية، خطوة لا باتجاه التقوقع في ضمن مجال محدود، بل اختراق كل مجال أو حد نحو الرحابة الحرة للإنسانية، لإنسانية تقبل التنوع والاختلاف، وترفض التمسك بهويات ضيقة، عدوانية، عمياء، كارهة. ومع تفكيك خطاب الاستعمار لم يجر كشف بطلان الدعاوى العنصرية، بتعميماتها الثقافية، التي آزرت السيطرة الإمبريالية وسوغتها فحسب، بل تفكيك الخطاب القومي المناوئ له - للاستعمار - واستجلاء مأزقه في مرحلة الاستقلال، وهذه هي اللحظة المناسبة لطرح فكرة تحويل الوعي القومي إلى وعي اجتماعي، كما رأى فرانز فانون، وفي إطار الوعي الاجتماعي، لا خارجه، يمكننا الحديث عن أدب ما بعد الكولونيالية، حيث تتوفر شروط انبثاق السرد المضاد، والذي من خلاله يجري تعطيل وإلغاء فكرة أن السرد فعالية لشاهد قادر أوحد على تجسيد ما حدث ويحدث في إطار حكائي مسيطر عليه سياسياً.

الفصل الثالث

نايبول ونماذج من روايات ما بعد الكولونيالية

١ - نصف حياة

التقصي في دهاليز التاريخ بوساطة السرد يمنح فرصة استثنائية لإضاءة مساحة معتمة أخرى، أو الحفر للوقوع على طبقة غائرة، لن يكشف عنها التأريخ الرسمي أبداً.. هذا التقصي يفضي إلى استجلاء خريطة العلاقات الملتبسة والمعقدة بين الأطراف المعنية، من تحت الرماد، بعد أن يكون الحريق قد أطفئ حقاً، وغادر الممثلون مسرح الحدث. فكل من السارد، والمسرود عنه، والمسرود له، هو شريك بإرادته، أو رغماً عنه، وله حصته في القول - أن يقول، أو يقوّل - بحسب المقصد الأخير للمؤلف العاج بالنوايا، والملتبس بإيديولوجيا ما (والأجدر أن نستعيض عن مصطلح إيديولوجيا، باصطلاح أكثر قبولاً، وهو الرؤية).. هذا ما يفعله الروائي ما بعد الكولونيالي بقوة الوعي ومقدار شحنته.. الوعي بالذات أولاً في تعلقها، أو انشباكها، (بـ) و(مع) نسيج التاريخ.. التاريخ الذي هو بالنسبة إليه - للمؤلف - كم غفل من المسرودات المتداولة بين أناس الهامش، أولئك الذين يسعى - الروائي ما بعد الكولونيالي - أن ينتزعهم من مكانهم في هامش التاريخ، ويضعهم في مركز السرد، في محاولة متأخرة، ولكن مصممة لرد الاعتبار.

والرواية ما بعد الكولونيالية هي تمثيل أولاً لطرف ما كان بإمكانه أن يمثل نفسه تحت وطأة الهيمنة الكولونيالية، وهي تفكيك ثانياً للمعادلات، وعلاقات القوة، وأشكال التمثيل القديمة ومسوغاتها.

ولأن الرواية ما بعد الكولونيالية ليست شعاراتية، على الرغم من كونها سياسية في المآل الأخير، فإنها تتخلى عن لغة الانفعال الحادة

والصارمة التي وسمت الرواية ذات الطابع الثوروي، للغة أخرى أكثر هدوءاً وعقلانية، وهي لا تبغي سوى أن تسرد بموضوعية ليست نقية تماماً، لكنها غير متبجحة، ومتحررة من الموجه القبلي/ الدوغمائي، وصانعة لرؤية نامية إلى العالم. وهذه الرؤية تنكر الفكرة التي توزع العالم ميكانيكياً إلى ثنائيات متقابلة، وتقول بالمطلق، وتتوهم امتلاك الحقيقة.. إنها تتحدث عن صراعات في مستويات عديدة متداخلة ومركبة، لن تخرج منها الأطراف المتصارعة في ما بعد كما كانت.. إن أول ما سيجري تفنيده هو أسطورة النقاء.. نقاء العرق والهوية الثقافية لصالح فكرة الهجنة، والوحدة الإنسانية للعالم. فهل تراها - رواية ما بعد الكولونيالية.. الرواية بالذات وليس أي جنس أدبي آخر - ترهص لعولمة مختلفة أشد رسوخاً وإنسانية؟. وبعد أسطورة النقاء سيتم الإطاحة بادعاء البراءة.. لا أحد بريء تماماً في مسرح الجريمة الكبرى، بما فيه الضحية، ولن يخرج منه أي كان مثلما كان.. لا أحد سيسلم من الهول، ومن حكم التاريخ. ومرة أخرى ليس التاريخ الرسمي والأكاديمي، بل ذاك الذي يدشنه السرد على هواه.

❖ ❖ ❖

في رواية "نصف حياة" لا ينسى الروائي "ف. س. نيبول" أن ينبهنا، منذ البدء، بأنه يكتب عملاً فنياً تخيلياً، ولا يدبج سيرة ما، أو يروي وقائع تاريخية.

(هذا الكتاب اختراع.. إنه ليس دقيقاً حيال ما يصف من بلدان وفترات وحالات) ص٥ .

فهو يعترف بأنه يخترع.. يتخطى سياق الواقع والتاريخ، ومقصده الفن. فلا تهمه الدقة والحقيقة والصدق الواقعي المباشر، ولعله لا يؤمن بإمكانية تحققها، والوصول إليها.. ربما كان يحذر من سوء الفهم وسوء

التأويل، أو يتجنب اتهامات المؤدلجين الدوغمائيين، والموتورين وحراس الهويات.. أو تراه يخدعنا نيبول هذا؟.

نتعرف في مفتتح الرواية على "ويلي تشاندران/ الشخصية الرئيسة" وهو يعاني من اسمه الوسط "سومرست".. يقول له والده: (سميت على اسم كاتب إنكليزي عظيم) ص٧. ووالده هذا كاهن براهمي فقير يقضي معظم وقته في معبده.. يأتي الروائي "سومرست موم" لرؤيته، في أثناء زيارته للهند، وهو في باحة المعبد، وكان قد قرر الصوم عن الكلام، فيكتب عنه الروائي فيما بعد بضع صفحات في كتاب رحلات تصدر له في لندن. ومع ذلك الاسم " سومرست" يشعر "ويلي تشاندران" بأول عملية اجتثاث له من واقعه، وبأول اهتزاز يضرب عالمه المستقر، وبأول إشكال يصيب هويته الصافية.

في هذه الرواية "نصف حياة" لن نقع على وحدة سرد، وفيما عدا شخصية "ويلي" فإن بقية شخصيات الرواية تدخل وتخرج من وإلى فضاء السرد تاركة أثراً بهذا القدر أو ذاك. فلا نقع على حدث بعينه تربط أجزاءه خيط درامي متماسك، بل على مجموعة من الأحداث المنفصلة التي هي بعض من التفاصيل الأساسية لحيوات الشخصيات وهي تلتقي في علاقات تفتقد إلى الرسوخ، على الرغم من عدم خلوها من الطابع الإنساني، في كثير من الحالات. وتفترق (تلكم الشخصيات) ربما من دون أسف أو ندم عميق، وهذه الحيوات والأحداث كلها قاسمها المشترك "ويلي تشاندران" مشاركاً فيها، أو شاهداً عليها، أو مستمعاً لحكاياتها .. والآن، هل نستطيع ان نستنتج أن كل شخصية هو نتاج تشوه وارتباك تاريخيين ولّدهما الوضع الكولونيالي، وما بعده بحيثياته وتأثيراته؟.

نتنقل مع "ويلي" بين ثلاثة أمكنة رئيسة:

- الهند الخارجة لتوّها من فترة الاستعمار الكولونيالي.
- لندن/ العاصمة المتروبولية.
- مستعمرة برتغالية في أفريقيا الشرقية.

وفي هذه الأمكنة نلتقي ببشر من أصناف وأعراق واتجاهات عديدة، فنكوّن صورة للعالم مقطّعة ومتشظية، يلملمها السرد على وفق حركة السارد (المكانية) وهو يتابع تنقلات "ويلي"، وعبر الخط المتصاعد، في أغلب الأحيان، للزمن الكورنولوجي، إذ لا هوس مفتعل لدى الروائي للتلاعب بالزمن وتهشيمه من غير داع أو مسوغ.

ليس لويلي تشاندران ارتباط صميم بأيما مكان، ويكاد يكون خالياً من الشعور بالحنين إلى ماضيه. وهو في نهاية الأمر لا يتحدث عن أحلام كبيرة.. إنه مقتلع حسياً ومعنوياً من كل واقع، ولذا يكون من الصعب تحديد هويته، أو بعبارة أخرى تحديد وعيه بهويته. وربما لم يكن هذا يهمه في قليل أو كثير.. بيد أننا نجد، أخيراً، أن وعيه بهويته وعي إشكالي متحول في عالم يفصح يوماً بعد يوم عن هشاشة حدوده الداخلية. فـ"ويلي" متأرجح ثقافياً، وفي أوقات معينة كان يخشى أن ينسى اللغات التي يعرفها بسبب تنقلاته.. كان يعيش كآبته الخاصة تحت وطأة شعوره بالاغتراب. ونتيجة لهذا كله - لن نستطيع بعد قراءتنا للرواية - أن نعرف له أي اتجاه، فهو كمن فقد بوصلته الداخلية، وحتى حين يقرر في النهاية - نهاية الرواية - مغادرة أفريقيا التي قضى فيها ثماني عشرة سنة، من دون أسباب واضحة، لن نستشف لديه فكرة عن محطته اللاحقة.. إنه ابن كل مكان، وغريب في كل مكان، وإحساسه بالغربة يشحنه بلامبالاة عميقة، كما لو أن كل ما يجري معه وحوله لا يعنيه في شيء. وباستثناء سلطة رغبته الجنسية - وحتى هذه لا تبدو عاتية أو متطرفة - لا تدوم لديه الهواجس والرغبات، بما فيها رغبته

في الكتابة.. طبع في لندن مجموعة قصصية واحدة، وكانت تلك مناسبة للتعرف على آنا التي ستغير أقداره لمدة طويلة نسبياً، ولم يعاود الكتابة بعد ذلك.

إن مسحة من العدمية تسم سلوك "ويلي" على الدوام في علاقته بذاته، وبمن يصادفه، فهو لن ينغمر بعلاقة حب ملتهبة أبداً، ولن يعقد صداقات متينة، وليست له ارتباط جذري بعائلته. فهو بدءاً يحنق على أبيه، ويعده منافقاً ومتعالياً. وعلى العموم يطغى على شخصيات الرواية الشعور بخيبة الأمل واللاجدوى. فا هو تشاندران الأب/ البراهمي الراسخ في مكانه/ معبده يقول لابنه عن دراسته لسنة واحدة في الجامعة " قبل أن أتخلى بحماقة عن الثقافة الإنكليزية، استجابة لنداء المهاتما، مقوضاً نفسي مدى الحياة." ص٨. وفي الصفحة الأخيرة من الرواية يخبر الابن ويلي زوجته آنا" بأنه يريد أن يطلقها قائلاً" الآن الشطر الأفضل من حياتي ولّى، ولم أفعل شيئاً." ص٢٤٥. كما لو أن كل شخصية من شخصيات الرواية ليست، في نهاية المطاف، سوى مجموع خيباته.

يقيم "ويلي" في لندن علاقات صداقة مع مهاجرين أجانب - ملونين في الغالب - وعلاقات جنسية مع عشيقات أصدقائه، وتمضي حياته هناك بشكلها الاعتيادي الذي تكسر رتابته أحياناً بعض الأحداث المفاجئة حتى تتفجر النزعات العنصرية ضد الملونين والأجانب، ويرى كيف يهرب أصدقاؤه، وكيف يجد نفسه وحيداً، ويبقى عزاءه في هذه المحنة "آنا" التي تعجب بمجموعته القصصية وتصادقه، ومن ثم تقترح عليه أن يذهب معها إلى إحدى المستعمرات البرتغالية في أفريقيا الشرقية حيث موطنها، فيوافق لأن لا شيء آخر لديه يفعله في لندن بعدما بات وجوده طالباً في الجامعة في مهب الريح. وفي أفريقيا يفكر

أن يعود بعد أسبوع أو أكثر لكنه يلبث ثمة ثمانية عشر عاماً زوجاً لآنا، ومشرفاً على أملاك أهلها. وخلال هذه المدة الطويلة لا يكاد يحدث أشياء ذات أهمية كبيرة.. تختفي محفظته مع نقوده وجواز سفره، لكنه يعثر عليها فيما بعد.. وكان يمضي بصحبة زوجته بعض الوقت مع الأفارقة المتحدرين من أصول برتغالية، إذ يجري الترحيب بهما، وفي النهاية يغوي زوجة مشرف أملاك عائلة "كوريا" الثرية التي كانت تقيم مآدب الأحد، وحين تندلع الاضطرابات الثورية في الجوار، ويتسلم الثوار السلطة، ويبدو أن أشياء كثيرة تتغير، وأن العهد الكولونيالي آخذ في الزوال يقترح تطليق زوجته:

(عندما عادت لاحقاً قلت لها: "آنا في الواحدة والأربعين. تعبت من عيشي حياتك."

"أنت أردت ذلك يا ويلي. بل طلبته. وكان عليّ أن أفكر في ذلك."

"أعرف. فعلت كل شيء من أجلي. جعلت الحياة سهلة علي هنا. لم يكن بإمكاني العيش هنا بدونك. عندما سألتك في لندن كنت خائفاً. لم يكن لدي مكان أذهب إليه. كانوا على أهبة رميي خارج الكلية في نهاية الفصل، ولم أكن أعلم ماذا أفعل لكي أنجو. ولكن الآن الشطر الأفضل من حياتي ولّى. ولم أفعل شيئاً."

"أنت خائف من الحرب الجديدة."

" حتى إن ذهبنا إلى البرتغال، حتى إن سمحوا لي بالدخول إلى هناك، فستظل تلك حياتك. مضى عليّ وقت طويل وأنا مختبئ."

قالت آنا: " ربما لم تكن حقاً حياتي أنا أيضاً." ص٢٤٥.

إذن، ما جرى سرده هو "نصف حياة" ويلي تشاندران الذي يعد شخصية نموذجية في الأدب ما بعد الكولونيالي، فهو أولاً هندي جاء في أعقاب استقلال بلاده من الاستعمار الكولونيالي الإنكليزي إلى العاصمة

المتروبولية "لندن" للدراسة، وخاض مغامرته الاستكشافية الخاصة.. كتب قصصاً قصيرة، وأصدر مجموعة واحدة، وأقام علاقات مع رجال ونساء قادمين من المستعمرات، إذ أن شخصيات كثيرة تزدحم بها هذه الرواية القصيرة نسبياً - تظهر وتختفي - ولا نكاد نتعرف على معظمها جيداً، ولكنها جميعاً تساعدنا في تفهم شخصية ويلي تشاندران/ بطلنا. وبعد أن تعرف على آنا الآتية من أفريقيا سافر معها وقضى هناك ثماني عشرة سنة قبل أن يقرر تركها والمضي مرة أخرى نحو المجهول.. إن "نصف حياة" هو النصف الذي خسره "ويلي"، وهو يقف الآن على أعتاب نصفه الآخر/ الأخير من دون أن يكون موقناً من أنه سيحقق ما يريد .. هذا إذا كان يعرف، على وجه التحديد، ما يريد.

٢ - في (بذور سحرية)،

نايبول يكمل مسار (نصف حياة)

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

---

* (بذور سحرية) ف. س. نايبول.. ترجمة: وائل بحري.. دار الكلمة للنشر والتوزيع - دمشق - ط١/ ٢٠٠٥.

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 الأسرّة 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 أسرّة ليست خاصته، ولم يحظ بغرفة خاصة به قط. وخاض تجاربه في عالم يبدو آمناً للوهلة الأولى لكنه في الحقيقة منذور 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 يكرّس 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 أبدأ من دون أية حكايات. أرغب أن أكون أنا نفسي. وأن أبدأ بداية ناصعة" ص ٢٤. يغادر

برلين إلى الهند، ويرى بأم عينه البؤس والفاقة والمجاعة.. يخبره جوزيف، الرجل الذي يفترض أن يقوده إلى جماعة كانداباليي 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 وتعرّفت إليه تتمنى لو أنك لم تفعل" ص٤٦. والمفارقة التي ستحصل هي أن شاندران سيكتشف حالما يصل إلى معسكر الثوار أنه التحق بالجماعة الخطأ، وأن هؤلاء ليسوا من جماعة كانداباليي 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 سيُقتل 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 دياري حيثما

وُجدت، بل لأبدو وكأنني في دياري ص٨٣.. 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 خبِرَ وعبَرَ 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 ملاّكيها الكبار والصغار: "بدأت أرى السبب في وجوب أن تكون الثورات دموية. هؤلاء البشر لن يبدؤوا 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 يُحسِّن 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" ص١٥١ . 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 يتفوهوون 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 مسوّغ عن رجل مسلم من باكستان، ينبئنا عنه الراوي من غير أن يكون ذلك المسلم قد قال شيئاً .. إنه يُقوّل ويُعطى 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 ومكرِّساً إياه لنموذج آخر من التعلم والمجد وأنبياء الآخرين" ص٢٤٠. 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 ألّفها قبل ربع قرن ونشرها في لندن، عادّين 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 زوجه، ثم يحضران معاً حفل زفاف بين بريطاني من أصل أفريقي وامرأة بيضاء، حيث يقدّم 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.

٣ - (في بلاد حرة)

يقارن كاريث كريفتس في كتابه (المنفى المزدوج) بين الكاتب الأفريقي والكاتب في جزر الهند الغربية، في القرن العشرين، فيشير إلى أن كلاهما قد أهتم بقضايا الهوية والمكان، وكابد من عقابيل منفى مزدوج، معلّقاً بين تقاليده وما تعلمه وعرفه من نموذج استعماري، غير أن الأول كان لديه لغة موروثة وهوية تاريخية لقارته، أما الثاني فلم يمتلك سوى حقيقة وجوده المنفصل ولونه وعاداته المميزة لمعارضة القيم الاستعمارية التي ورثها، ولأنه خضع للعبودية فقد حُرم من شخصيته وجذوره وهويته الثقافية، فكان عليه أن يُغني كتابته (الروائية) بتفاصيل الطفولة والمراهقة، متابعاً رحلته نحو الوعي، وكفاحه من أجل أن يفهم نفسه والعالم. وحين يشير كريفتس إلى (ف. س. نايبول) المولود في ترينيداد (إحدى جزر الهند الغربية) في العام ١٩٣٢ يرى أن نايبول وقع تحت

طائلة قناعات حاول الاستعمار ذاته غرسها في المنطقة. وإذا كان قد وجد السكان يعيشون راضخين للاجدوى حياتهم فإنه ألقى بتبعة ذلك عليهم، وإذا كان السكان هناك يتكونون من هنود وزنوج وصينيين وخلاسيين متفاعلين فيما بينهم فهم متحدون فيما وراء اختلافاتهم العرقية بوساطة افتقارهم للمعنى الجاد. وفي منظور نايبول، كما يصفه كريفتس "فإن تجربة في الهند الغربية تظل ثانوية وأن الحدث الرئيس يجري في مكان آخر" وحين يتطرق إلى رواية نايبول القصيرة (في بلاد حرة) IN A FREE STATES حيث مسرح أحداثها في أفريقيا الحديثة (ما بعد الكولونيالية) يقول أن "مأساة الاستعمار بالنسبة لنايبول تكمن في أنه يترك وراءه فراغاً أو قصة تقليدية فيها الادعاء".

يحيلنا العنوان (في بلاد حرة)* إلى دلالات متباينة، فهل كان الروائي يتهكم وهو يضع مثل هذا العنوان على غلاف كتابه لأن ما يحدث في متن روايته هي فوضى وانفلات وحرب أهلية، في حقيقة الأمر، أكثر مما هي حرية متاحة. أم لأن مكان أحداث روايته دولة أفريقية نالت استقلالها بعد خضوع طويل للاستعمار الكولونيالي، أم هو (الروائي) ببساطة كان يعكس منظور شخصيته الرئيسة الذي اختار البقاء في هذه البلاد لأنها تضمن له حرية من نوع ما؟.

تجري وقائع الرواية في بلاد أفريقية لا يسميها الروائي يحكمها رئيس وفيها ملك، كل منهما ينتمي إلى قبيلة تعادي الأخرى، أي أننا (القراء) منذ البدء أمام مفارقة ساخرة تضعنا إزاء معادلة تستحيل إلى ثلاثي الأبعاد إذ يدخل فيها طرفاً من يطلق عليهم نايبول تسمية الناس البيض وهؤلاء أحبوا الملك لكنهم في موقف نفاق ساندوا الرئيس الذي

---

* ف. س. نايبول (في بلاد حرة) ترجمة: سعدي يوسف.. دار الـ... والنشر/ دمشق.. ط١/ ٢٠٠٣.

يمتلك الجيش الجديد بعدما أرسله لمحاربة قوم الملك، وتبقى الأحداث السياسية باضطراباتها وفوضاها ومفارقاتها خلفية غامضة وشبحية أحياناً لن نعرف، ونحن نتابع حركة الشخصيتين الرئيستين في الرواية، عنها الكثير سوى أن جيش الرئيس يبحث عن الملك الفار ويفتك بأفراد قبيلته. وما سنطلع عليه يرد على ألسنة شخصيات الرواية، وهنا تتداخل الحقائق مع الشائعات، مع التوقعات، مع الآراء المنحازة.

الشخصية الأولى (بوبي) رجل إنجليزي أبيض، إداري يعمل في مدينة الملك الجنوبية (كولكتوريت) في إحدى دوائر الحكومة المركزية، ومع بدء الأزمة كان في العاصمة على بعد ٤٠٠ ميل من مكان عمله، يحضر ندوة حول تطوير المجتمعات المحلية. في أثناء العودة يضطر لاصطحاب ليندا معه (الشخصية الثانية) وهي إنجليزية بيضاء أيضاً، متزوجة تسكن الحي نفسه في (كولكتوريت) فنعرف عنها حسبما يخبرنا الراوي أنها في الحي تتمتع بسمعة آكلة رجال، وكل منهما كان قد سمع عن الآخر قصصاً مقرفة.. يتكهن القارئ أن هذه الرحلة المحفوفة ببعض المخاطر ستكون مناسبة لعلاقة من نوع ما بين الاثنين.. علاقة معاشرة جنسية، أو علاقة حب ربما، لكننا سنفاجأ بأن بوبي شاذ جنسياً مثلما سيعترف لاحقاً.. إذن هي صحبة عقيمة بقدر ما هي غريبة، ومن خلال الحوار بينهما، وما سيلاقيانها يمكننا استنوار طبيعة الشخصيتين وآرائهما، وأشياء من ماضيهما كذلك. وما سنلمسه خلال الرحلة، عبر رسم المشاهد الخارجية، هو ذلك التناقض بين قرى بدائية غارقة في التخلف والفقر، وبلدات واستراحات هي من بقايا العهد الكولونيالي.. تقول ليندا والسيارة تجتاز المنعطفات اللطيفة لطرق الضواحي "كأنك لست في أفريقيا. المكان يشبه إنكلترا كثيراً" فيجيب بوبي "إنه أفضل من إنكلترا التي أعرفها" ثم يضيف " طبعاً، هم لم يسمحوا للأفارقة بالعيش هنا" ص١٤٣ - ١٤٤.

اندمج بوبي في الفضاء الأفريقي، كما لو أنه وجد خلاصه ثمة، وها هو يتحدث عن الانهيار، انهياره في أكسفورد .. يقول لها: "الانهيار هو كما تراقب نفسك تموت. حسناً. تموت. لا. إنه كما تراقب نفسك وأنت تستحيل شبحاً" ثم يعترف: "أفريقيا أنقذت حياتي" ص١٤٨.

يصنّف بوبي من ضمن تلك الشخصيات التي تبحث لها عن ملاذ نفسي ووجودي خارج مكانها الأصلي، كما تسعى للعثور على معنى لحياتها، فبوبي مهتم بالوضع الأفريقي إلى حد ما، ونستطيع أن نقول أنه متعاطف، ويمتلك ومضة من وعي سياسي "أنا هنا لأخدم. لست هنا لأعلمهم كيف يديرون بلادهم... أي نوع من الحكومات يختارها الأفارقة ليس من شغلي. هذا لا يغير من حقيقة أنهم محتاجون إلى الطعام والمدارس والمستشفيات" ص١٥١.

فيما مضى لم يكن بوبي يعرف أن هناك موضعاً في العالم اسمه أفريقيا، لكنه يعرف الآن ويريد البقاء، غير أن ليندا لا تريد. تدّعي أنها تعرف أفريقيا لكنها لا تريد البقاء، لا تستطيع.

في أفريقيا، غيّر الاستعمار كل شيء، الجغرافيا، الحالة الاجتماعية، خرائط المدن والبلدات والقرى، أشكال الحياة، العادات والتقاليد، الملابس، أنواع الطعام.. ترك خللاً فادحاً ومضى.. إنه لم يمض تماماً، فبصماته في كل مكان، وتأثيراته في العقول والنفوس، وهو من وراء البحار ما يزال يدير الشأن السياسي ويخلق الأزمات والصراعات والحروب. والاستعمار غيّر الجميع، سكان البلاد الأصلانيين، وهؤلاء الذين أتى بهم من الحواضر المتروبولية، وكل أولئك الذين جاءوا من هنا وهناك ليعملوا في ظل السيطرة الكولونيالية ويمكثوا بعد انتهاء تلك السيطرة. فالاستعمار الكولونيالي خلق بالتالي الأرضية الملائمة لثقافة مهجنة، مشوهة أحياناً وصلبة وخصبة أحياناً، لتطرأ من ثم تبدلات

على مفاهيم كثيرة منها (الذات، الهوية، الآخر، الدولة، التنمية، التربية، المستقبل، الخ).

وفي الأحوال كلها ترانا، في هذه الرواية، إزاء علاقة إشكالية بين الرجل الأبيض والأفريقي الأسود، فالأول ينظر إلى الثاني بشفقة ربما، ولكن بشيء من الاستخفاف والازدراء، وحتى بوبي نفسه، بالعود إلى الرواية التي نحن بصددها على الرغم من تعاطفه، لا تخلو نظرته من الاستعلاء.

"صاح بوبي: أنا موظف حكومي.

توقف الأفريقي، والتفت: سيدي.

- كيف تجرؤ على الإعراض عني وأنا أخاطبك.

شد ذراعه اليمين، وقميصه البلدي يخفق وراحة يده المفتوحة مهيأة. وتقدم نحو الأفريقي الضئيل" ص١٩١ .

وها هو العقيد (من بقية ضباط العهد الكولونيالي) الذي يدير فندقاً على الطريق، يقول لليندا " يقال إن ثمت الصالح والطالح في كل مكان. هنا لا صالح ولا طالح. أفارقة فقط" ص٢٣٩ . فالأفريقي لا يدخل في الفصيلة الإنسانية، لا يُنظر إليه كائناً آدمياً يستحق أن يُحب أو يُكره أو يُغضب عليه.. إنه لا شيء.. والرواية ذاتها مكتوبة من وجهات نظر رجال بيض ونساء بيضاوات، أما الأفريقي فلا وجهة نظر له، لا فرصة لديه لتمثيل نفسه. وحتى ذلك الشاب الأفريقي الذي يلتقيه بوبي في العاصمة، في حانة الفندق الذي ينزل فيه قبل القيام برحلة العودة هو لاجئ من الزولو، من جنوب أفريقيا .. متململ نزق، يقفز في أثناء الحديث من موضوع إلى آخر.. إنه نموذج الأفريقي الذي يتنكر لأبناء جلدته.. يقول: " لسنا مثل أهل البلد هنا . هؤلاء الناس هم الأكثر جهلاً في العالم... لماذا يريد هؤلاء البيض أن يكونوا مع أهل البلد؟ قبل

سنتين ما كان بمقدور أهل البلد المجيء إلى هنا. انظر الآن. الأمر ليس لطيفاً" ص١٣٥.

ينجح الكاتب في رصد التشعبات المعقدة لعلاقة البيض بالسود في مرحلة ما بعد الكولونيالية حيث لم تكتمل قواعد بناء الدولة المستقلة، ولم تُرس تقاليد عمل سياسي قويم، ولم تحصل عملية تنمية حقيقية فيضطر السكان للرجوع إلى ثقافاتهم الفرعية القبلية. وحتى حين يخوضون معترك السياسة والإدارة فالنتيجة هي فوضى معممة، وصراعات دامية من أجل السلطة والثروة والنفوذ.

في رحلة الـ٤٠٠ ميل يلتقي بوبي وليندا باشخاص عديدين، ويمران بمواقف دراماتيكية محزنة وساخرة، وحين يصل بوبي بيته في المجمع السكني بعد تعرضه للضرب من قبل جنود الرئيس في موقع جيش على الطريق وإصابته بكدمات ينام الليل، وفي ساعة استيقاظه يرى لوقا (خادمه، وهو من قوم الملك) فيفكر: " عليّ الرحيل. لكن المجمع كان آمناً. والجنود يحرسون البوابة. فكر بوبي: عليّ أن أطرد لوقا" ص٣٠٧. هكذا ينهي نايبول روايته، بهذه النبرة الحيادية الباردة التي لا تخلو من حس فكاهي، كاشفاً عن لا استقرار وتفاهة ولا جدوى حياة شخصياته، وكأن كل ما يجري لهم وحولهم لا معنى له. فبعد أول اختبار حقيقي يقرر بوبي الرحيل، هو الذي كان يتبجح قبل ساعات قليلة بفهم الواقع الأفريقي ويدّعي ضرورة البقاء.

تعد هذه الرواية القصيرة مثالاً لرواية ما بعد الكولونيالية، ومجمل التيار ما بعد الكولونيالي يستند إلى تلك المساحة الجديدة المهجّنة التي يسميها هوبي بابا بالفضاء الثالث حيث تنبثق أسئلة جديدة للثقافة، ومقولات واتجاهات جديدة تتشكل في السياق الإمبريالي، في سياق الخبرة المشتركة بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) إذ أن تجربة الاستعمار غيّرت حياة الاثنين، ومن ثم رؤيتهما وثقافتهما.

ثمة اختراق يحدث، لا بتخطيط مسبق، ولا بموجّه سياسي خفي، بل، هكذا حسبما تقتضي الظروف وشروط الحياة.. في مكان ما، من هذا العالم يلتقي أناس من بقاع شتى، منفيون وهامشيون ومقتلعون عن أرضهم، وباحثون عن فرص أخرى ليبدأوا معاً، ويمارسوا فعل حياة مغاير في منعطف مفاجئ.

"أنا الآن مواطن أميركي، وأعيش في واشنطن، عاصمة العالم. أناس كثار، سواء هنا أو في الهند، سوف يشعرون أنني وفقت" ص٢٩. بهذه العبارات يبدأ سانتوش الخادم الهندي مرويته بعد وصوله واشنطن مع مخدومه الدبلوماسي الهندي. فيستذكر أيامه في الهند قبل أن يجري تدمير نمط حياته، فكل شيء هنا مختلف، حتى الوقت والضوء وأشكال البشر "كنت جميلاً وقد فقدت جمالي. كنت حراً، وقد فقدت حريتي" ص٦٢ والحرية كما يفهمها تتنافر قطعاً مع مفهوم الأميركان لها، وعليه تقبل ذلك والتكيف معه "كانت الشقة، بالطبع، جميلة جداً، مع الإطلالة. لكن الإطلالة ظلت أجنبية، ولم أشعر، يوماً بأن الشقة حقيقية، مثل غرفات بومباي العتيقة الرثة ذات كراسي الخيزران، كما لم أشعر بأي علاقة معها" ص٤٢.

يتعرف سانتوش على امرأة بدينة سوداء وهو يسمي السود بالأحباش، يقيم معها علاقة جنسية، وفي النهاية يهرب من الاثنين، مخدومه والمرأة السوداء، ليعمل متخفياً في مطعم قبل أن يتقبل نصيحة صاحب المطعم ويتزوج المرأة ليحصل على الجنسية الأميركية.. إنه الآن مواطن حر بالمعنى الذي تسقطه أميركا على الحرية.. يكتب أحدهم، ولا بد أنه من السود، على الرصيف خارج بيته "أخ في الروح" فيتساءل سانتوش: "أنا أفهم الكلمات، لكنني أخ لم، ولمن؟ كنت يوماً، جزءاً من الدفق، لا أعتبر نفسي حضوراً. ثم نظرت في المرآة وقررت أن أكون حراً.

كل ما جاءتني به حريتي هو معرفة أن لي وجهاً وأن لي جسداً، وأن عليّ أن أغذي هذا الجسد وأكسو هذا الجسد لعدد من السنين معين. ثم ينتهي كل شيء" ص٧٣.

فضلاً عن النصين المذكورين احتوى كتاب (في بلاد حرة) لنايبول والذي ترجمه الشاعر سعدي يوسف على ثلاثة نصوص أخرى هي (مفتتح من يوميات: الصعلوك في بيربوس) و(قل لي من أقتل) و(مختتم من يوميات: السيرك في الأقصر) وفي كل نص من هذه النصوص ينفتح السرد على فسحة للتواصل بين البشر المتحدرين من أعراق مختلفة والقادمين من أماكن متعددة.. فسحة تتحول عليها الأقدار والقناعات والاتجاهات.

القسم الرابع

سرديات الاستشراق

الفصل الأول
الشرق نصاً في أدب الرحلات

❖ الشرق نصاً:

يؤسس الاستشراق مقولاته على أرضية سياسية ـ أيديولوجية قوامها تأكيد المركزية الغربية والتفوق الغربي المستند على نظرية جنسية (عرقية)..

إن الآخر في مختبر الاستشراق موضوع (مادة بحث) يخضع لدراسة هادفة (يسمى فيحدد، فيجرد من حدوده الأصلية، ثم تؤخذ سماته وتجتث من جذورها التاريخية) ليقدم كما تقتضي موجبات الاستشراق أن يقدم..

وأدب الرحلات جزء من ميراث الاستشراق الضخم، وما يتضمنه هذا الأدب لا يمكن فصله عن الركام الفكري الهائل للمؤسسة الاستشراقية..

إن مئات كتب الرحلات واليوميات والرسائل المكتوبة على إثر معايشة ومشاهدات باتت رصيد الإستراتيجية الغربية، والمصدر الأهم للمعلومات الاستخبارية عن الشرق. فمهما كانت دوافع الرحالة ونواياه فان ما أنتجه من نصوص - تعرّف بالشرق - كانت في الحقيقة تقارير تجسس ساعدته على تطويق الشرق واحتوائه، ومن ثم تمثيله والتحكم به..

وكان ينبغي لذلك أن يصور الشرقي كائناً مختلفاً أولاً، ومتخلفاً دونياً ثانياً، وعاجزاً عن تجاوز حالته بنفسه ثالثاً، ومن غير الممكن أبداً أن يرقى إلى مستوى الأنا الغربية في إنتاجه وإبداعه رابعاً. ولم يكن الهدف من وراء ابتكار هذه الصورة إقناع المثقف الغربي، وكذلك الرأي العام في الغرب، بذلك فحسب، وإنما تمويه الشرقي أيضاً بأن هذه هي صورته، وهذه هي حقيقته في إطلاقها، ولا جدوى من أن يفكر ويعمل خارج هذا الإطار..

ولأن الشرق تم تصويره وتقويله وتمثيله هكذا فقد وضع في قفص الوعي وأحاطت به قضبان المعرفة وأصبح تحت اليد، ومن المكن إبقائه

تحت السيطرة وترويضه، وبمرور الزمن تغييره وتكييفه وجعله نموذجاً مستنسخاً/ مسخاً عن النموذج الأصل - الغرب.

تحويل الشرق إلى نص تجسيد لثأر تاريخي.. يصير الآخر موضوعاً .. يُعطى شكلاً وتتعين ماهيته بقسر التاريخ، إذ يمثل الجزء الشاذ ما هو عام. ويؤطر المطلق على حافة النسبي. ويُعلن عن اكتشاف القاعدة بعد ملاحظة الاستثناء العابر. وما تفرزها الظروف من انعكاسات يحكم عليها بأنها خصائص أزلية لصيقة بعد إبعاد شروطها التاريخية. وإذ ذاك يتم اللعب بالمنطق بما يدعم الموجهات الأولية - الواعية وغير الواعية - للدراسة والبحث..

وكل هذا يحتاج إلى ضمانة الجغرافية وقد أُخضعت لتشريح السياسة وأغراضها .. ثمة الغرب في جانب، وثمة الشرق في الجانب الآخر وبينهما الفجوة..

الشرق وقد صار نصاً موضوعاً للمعرفة أنتجت بفاعلية العقل الغربي ومنطقه. والمعرفة هنا "تعني الارتفاع فوق الآنية، وعبر الذات، للوصول إلى الغريب البعيد . وموضوع معرفة كهذه هو، طبعاً، عرضة للاكتناه المتقصي، وهذا الموضوع هو حقيقة قد تتطور، أو تتغير، أو تتحول بأي صورة كانت، وبالطريقة التي كثيراً ما تتحول بها الحضارات، ولكنها مع ذلك، تبقى جوهرياً، بل وحتى وجودياً (انطلوجياً) ثابتة. وأن نمتلك سلطة عليه، والسلطة هنا تعني أن ننكر (نحن) الاستقلالية عليه - على البلد الشرقي - ما دمنا نحن نعرفه، وما دام هو قائماً، بالمعنى الذي نعرفه"[1].

❖ الرحلة.. الرؤية والبطولة..

يكاد يكون توغل الرحالة في المكان الآخر - الشرق - تصدياً لا يخلو من بطولة - وإن كانت وهمية - ضد تيار الزمن. وهذا الإحساس الذي يرافق هذا الرحالة يضفي على مغامرته بريقاً رومانسياً.

---

1 - ادوارد سعيد (الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء) ترجمة كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية ط١ س ١٩٨١ ص٦٤.

"كان يرغب في أن يقابله الملوك عند محطة السكة الحديد لدى عودته من المجهول حيث كان ينوي إنجاز أشياء عظيمة.. كان سيقول: أرهم أن ثمة شيئاً مريحاً فيك، وبعد ذلك لن تكون هناك حدود للاعتراف بكفاءتك"[1].

الرحلة إلى الشرق رحلة إلى أعماق الذات أيضاً.. الذات التي تطرح على أنها طبيعية مقابل غرائبية الشرق.. الذات التي تتبجح بالتفوق مقابل دونية الشرق.. الذات التي تدعي العقلانية مقابل بدائية وفطرية الشرق.. فالمجيء إلى الشرق محاولة لترميم ما تصدع من الذات، والتسامي بحس الغرور، لأن الرحالة يأتي ليحكم بثقة بعد أن يدّعي بأنه قد عرف، فيلقي بأحكامه بلغة واثقة، ليصور للقارئ بأنه ذكي ولمّاح، وإنه قد وقع على حقيقة الشرق أو جوانب منها..

الرحالة في مؤلفه يحكم على الآخر – الشرقي – من خلال منظاره هو، ويقوّله بما يعزز ذلك الحكم، ويصير الشرق مختبره الواسع الذي يجوب فيه ملاحظاً ومراقباً.. محللاً ومصنفاً، ومستعداً لإصدار حكم..

إن الرحالة وهو يلاحق المشاهد العابرة يلتقط منها ما يوافق الصور القبلية التي ترسبت في لاوعيه بدءاً. وبهذا يمكن أن يتحول الاستثناء إلى قاعدة، والعابر الشاذ إلى سمات أساسية لصيقة بذات الشرقي وشخصيته..

إن الرحالة الذي يرمي إلى إدهاش قارئه واكتساب صفة البطولة غالباً ما يقع في منزلق اللاموضوعية. والأسطورة الزائفة التي يريد منها أن تكون جواز مروره إلى عالم المجد نجدها قد ساهمت في تشويش وعي الغربي (الذي لم يزر الشرق قط) بحقيقة الشرق..

و بمرور الزمن أصبح كثر من مؤلفات المستشرقين والرحالة ألغاماً في الطريق الموصل بين الشرق والغرب، وعقبة أمام صدق وتكافؤ العلاقة بينهما..

---

1 – جوزيف كونراد (قلب الظلام) رواية ترجمة نوح حزين – دار ابن رشد – ط١ – س ١٩٧٩ – ص١٠٠.

الشرق المصنوع والشرق الواقع..

عقود طويلة مرت، وحوادث كثيرة وقعت. وتغيرات كبيرة حدثت على أرض الواقع، وبقيت تلك الكتب الخاصة بأدب الرحلات بافتراضاتها وأحكامها وصورها وتصوراتها جزءاً من ميراث الفكر الغربي، غير أن ما حدث قد كسر الطوق ودحض الافتراضات، وهزأ بالأحكام، وبيّن نسبية الصور وخطل التصورات..

ويمكن الطعن بموضوعية الرحالة من جوانب عديدة، فأولاً ثمة الإحساس الخادع بالتفوق العرقي الذي يلوّن رؤيته إذ ينظر إلى الآخرين من برج عاجي. وثانياً سيطرة الصور القبلية المتراكمة في لاوعيه، والتي تصيبه بالاستكماتزم، وتجعل أحكامه ناقصة جزئية، أو مشوهة أو قاصرة. وثالثاً مروره العابر الذي لا يوفر له فرصة الرؤية الصحيحة المتأنية.

برهن الشرق – المصنوع في مؤسسة الاستشراق الفكرية – بأنه ليس وجوداً هلامياً كل ما يميزه هو الغرابة والسحر والسكون. وليس فراغاً محضاً يمكن أن يتحضر بعون غربي، وعلى وفق نمط يهندس في مؤسسات الاستراتيجيات الغربية.

شرق اليوم عالم ثالث، أو جنوب متخلف، أو دول نامية.. شرق اليوم خارطة سياسية واقتصادية بالغة التنوع والتشابك والتعقيد. صحيح هذا.. وصحيح أيضاً أن شرق اليوم كيانات متشرذمة وشعوب مقهورة وأحزاب وقوى متصارعة وأرض مملوءة بمقابر خلفتها الحروب والصراعات المحلية، ولكنه إلى جانب ذلك إرادة ناهضة، ووعي تاريخي، وتطلع إلى الغد، وإمكانات جبارة (بشرية ومادية وفكرية وروحية).

الفصل الثاني
أدب الرحلات والشرق المفترض

«لقد جئت إلى نهاية أوربا هذه التي لا
يتوقف دولابها عن الدوران لترى عيناي
الآن روعة الشرق وفساده»

رحلة ايوثين

- ١ -

مع بزوغ عصر النهضة بدأت رحلات المغامرين الغربيين إلى الشرق، وإلى الشرق الأدنى تحديداً. لكن القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانا قد شهدا أهم تلك الرحلات، وما تمخض عنها من أدب مكتوب. ففي عام ١٧٠٦ ترجمت حكايات (ألف ليلة وليلة) للمرة الأولى في الغرب. وفي هذا الوقت راح ينمو جمهور من القراء الشغوفين بالسرديات المثيرة والممتعة.. عندها كان لا بد من أن تترك تلك الحكايات صداها عميقاً في عقول الغربيين، وأن تشعل خيالهم، وتبث فيهم روح المغامرة، وتغريهم بالذهاب إلى الشرق.

بيد أن ما حصل هو أن تلك القراءة منحت الأوربي منظاراً خادعاً في رؤيته للشرق.. هنا كان الشرق المفترض غارقاً في نفث الخرافة ودخان السحر.. عامراً خارج التاريخ، في اللازمن.. مخلوقاته يغشون قاع البحر ويطيرون على بساط الريح.. يرحلون إلى ما وراء المتوقع والمألوف، ثم يعودون محملين بالهدايا العجيبة، وقصص الخوارق والحوادث المذهلة.

هكذا بات الوعي الغربي يجنح ويتيه في مدن ساحرة، غريبة، لامعقولة، يتنصل منها التاريخ وتنكرها الجغرافية. مدن يسقطها

الخيال الموار لرحالة بغيتهم إضفاء مسحة من الأسطورة على العالم الذي غامروا باقتحامه واكتشافه، والذي سيكسبهم صفة البطولة. والمشهد البطولي الذي جاءوا بحثاً عنه ولم يجدوه، فلا بأس أن يُختلق على الورق ويدهش القراء الذين لم يعبروا البحر قط إلى الشرق.

أكان البحث عن الدفء ديدنهم؟. أم أن الذي حرّضهم هو جاذبية الصحراء المترامية تحت الشمس التي تسكب ذهباً، وفي مواجهة الرمال المذعنة لمشيئة ملك العواصف؟. أم تراهم أغرموا بمشاهدة صنف آخر من البشر المهيئين ليكونوا شعراء وفرسانا أسطوريين، وربما أنبياء أيضاً. وليروا بيوتهم التي هي حرّة مثل ساكنيها لا يسجنها مكان، ولا يغلها زمان.. بيوت تدور مع دورة الفصول لا تترك في الرمل أساساً راسخاً ولا أثر يمكن أن يبقى.

أجل هكذا تصورهم الذهن الغربي البارد الذي أيقظ فيه عصر النهضة، ومن ثم عصر الأنوار والثورة الصناعية هاجس المغامرة.

- ٢ -

غيرت الصناعة نمط حياة الغرب، ونظمت العلاقات والخريطة الاجتماعية على وفق متطلباتها، وقصرت المسافات باختراع وسائط نقل سريعة، وأغلقت الآفاق بالبنايات الشاهقة، وعكرت السماء بالدخان.. إذ ذاك وجدت الروح الأوربية المشبعة بروح الرومانس عند بعضهم منفذاً للهروب إلى الشرق، حيث المديات المفتوحة والفضاء اللامتناهي والطبيعة التي لا تزال عذراء تستثير تلك الروح لتستدرجها إلى مسالكها الغامضة العصية، ولتستبقيها في متاهاتها الممتعة شهوراً أو سنوات.

كانت لفظة «الرحالة» مقولة الشرق الذي لم يخترق بعد بالآلة الصناعية الغربية وتبعاتها. وكان أدب الرحلات إفراز ذلك العصر الذي لم يكن قد شهد بعد ظهور المدينة الشرقية الحديثة المحاكية للمدينة

الأوربية. وكانت الطرق دون معالم، لا يمكن قطعها إلا بمساعدة أدلاء محليين يتعرفون على الاتجاه بشم التراب، وملاحقة النجوم والاستنجاد بحدوسهم الفطرية.

- ٣ -

إن روح النهضة وعصر الأنوار قد فعلت فعلها في نفوس الأوربيين وكان الشرق - المكان الآخر العجيب - يغوي أصحاب تلك الروح لأن يأتوا ويكتشفوا، لا فقط ما لم تسبر من أغوار الجغرافيا، بل لرفع الحجب عما خفي داخل فجوات التاريخ.

هناك، من جاء وهو يحلم أن يلتقي بشهرزاد التي تروض ملكاً مطعوناً في كرامته بالحكايات. وبالحريم بأثوابهن الزاهية وهن يسرين بالغناء والرقص عن سلاطين يقتلهم الضجر، وبالسندباد الذي استراح أخيراً من عناء أسفاره المجيدة.. وهناك من ألفى ملاذه في غرابة الشرق ودفئه.. وهناك من أراد أن يفتح كوّة إلى روح الشرق الهائلة، الفسيحة، والمتمنعة.. وهناك من جعل عقله وحواسه في خدمة إستراتيجية ما للهيمنة على الشرق. ولكن ماذا وجد هؤلاء غير الليل العثماني الموحش الطويل؟.

وفي الأحوال كلها كانوا يأتون كما لو أنهم هاربون من صقيع وجودهم بحثاً عن الذات، أو اكتشاف ممكنات الذات، أو لاختبار صيرورة الذات في مكان غير مكانها، وقد حمّلوا بافتراضات وتصورات مسبقة واضعين إياها على المحك فكان عليهم أن يلووا أعناق الوقائع، ويكيفوا الحقائق لحظة تبلورها في الذهن لتتفق مع افتراضاتهم وتصوراتهم.. وكانوا يأتون بنزعة التفوق - التفوق في كل شيء - على الشرق.

إن المرور القاسي في أرض تشبه عالم الحلم حيث لا أثر يتخلف على الطريق، وحيث الأفق حضن مشرع لا يدرك.. هذا المرور يسمو بالذات،

وقد يوهمها بأنها تطهرت واكتسبت حالة القداسة. فالرحالة، غالباً ما، يكتب كتاباً أو أكثر بعد أن يتقمص شخصية نبي أو بطل أو قديس، ومن زاوية كونه كائناً سامياً.

إن عقدة الشعور بالتفوق المطلق لا تقل في سلبيتها عن عقدة الشعور بالنقص.. وربما كانت الأولى تحويلاً معقداً مموهاً عن الثانية.. أي أن الرحالة ساعة اصطدام وعيه بواقع مغاير لا يستطيع أن يفهمه أو يستوعبه يقع في وهم تفوقه عليه ومن هنا ينتهي بطلاً مزيفاً أو قديساً مزيفاً.

- ٤ -

اليوم، شيدت المدينة الشرقية الحديثة المشابهة للطراز الأوربي وعبدت الطرق، وأقيمت محطات سكك الحديد والمطارات في قلب الصحراء ولم تعد هناك حاجة للإدلاء. أما مجاهل الشرق فقد أميط عنها اللثام، وتم ولوج العوالم الغريبة التي سلخت عنها أقنعة الغرابة.. هذه الحقيقة أسقطت مسوغات وجود الرحالة والقيام برحلات الاستكشاف. وهذا الغياب يؤشر أفول الرومانتيكية وثقافتها المنتجة على مهل، وطغيان الواقعية المبتذلة التي هي ثقافة السائح العابر على عجل.

حل محل الرحالة المغامر السائح الذي يجتاز آلاف الأميال خلال ساعات قليلة وينتقل من مدينة إلى أخرى بالطائرة أو الحافلة المكيفة أو القطارات السريعة.. ينام في فنادق لا تختلف كثيراً عن تلك الموجودة في المكان الذي قدم منه، ويسير في أسواق تعرض فيها بضائع مستوردة من المكان الذي قدم منه، ويتعرف على بشر يتكلمون بإجادة لغته ويتناقشون في مسائل السياسة والاقتصاد والإعلام، والتي تتصل بتلك المطروحة في المكان الذي قدم منه.

إن السائح الباحث عن المتعة، والصحفي، مراسل وكالة أنباء أو صحيفة أجنبية – الباحث عن الجديد والغريب والمثير - والجاسوس، وكيل استخبارات غربية – الباحث عن الأسرار العسكرية والسياسية التي يمكن أن تخدم اتجاهات الإستراتيجية الموضوعة في مؤسسات الغرب. والتاجر الباحث عن الأسواق المضافة والربح المضاف.. كثر من هؤلاء يأتون اليوم كما كان أجدادهم يأتون بالإحساس المشبع بالغرور ذاته، وبالشعور بالتفوق ذاته، وتصيد البطولة بالطريقة ذاتها، أو بطرق أخرى. فمذ صار الشرق أفق الحلم الرومانسي المهدد بالموت من قبل الشيطان الصناعي في لا وعي الغربي المتجه نحو الشرق.. هذه الافتراضات تحولت بمرور الزمن إلى عقبة أمام معرفة الشرق كما هو، لا كما حكمته تلك الافتراضات.

إن الإشكالية التي خلفتها تلك الكتب في العقل الغربي هي تعليق الشرق خارج التاريخ ومحاكمته بعيداً عن المنطق والشرط التاريخيين، ليسوغ هذا الفراغ التاريخي فكرة تمثيله كونه عاجزاً عن تمثيل نفسه، ومن ثم إخضاعه. ذلك هو الوهم الكبير الذي لا تزال الإنسانية تدفع ثمنه الباهظ منذ حقب طويلة.

- ٥ -

كيف يمكن تغيير رؤية الغربي للشرق؟. وقبل هذا كيف يمكن نسف ذلك الشرق الموهوم الذي صنعته مئات كتب الرحلات وطروحات المستشرقين في إطار الفكر الغربي؟. كيف يمكن تحطيم تلك الفاصلة الكاذبة التي عمل كثيرون في الغرب بنيات شتى لتأبيدها؟ تلك الفاصلة التي تبرر للغربي أن يطل من عل ليرى ذاته متفوقة وإلى الأبد، ويرى الآخر مختلفاً وواطئاً ومتخلفاً إلى الأبد.

وعلى تخوم قرن جديد وعالم جديد، وفي ظل مفاهيم القرية الكونية والعالم الواحد، كيف يستطيع هذا الذي حددت المؤسسة الغربية صنفه

بأنه «شرقي» أن يخرج من ورطته التاريخية ويكون واثقاً من نفسه.. قوياً وفاعلاً مشاركاً في بناء حضارة المستقبل، ومن دون أن تذوب شخصيته ويفقد هويته.. هويته لا بمعناها الجوهراني المنغلق الزائف، بل في كونها حقيقة متغيرة، متطورة، مفتوحة على العالم وأفق الوجود؟.

كيف له أن يختار سبيله بنفسه، ويقرر مصيره بنفسه؟. ذلك هو امتحانه، وتلك هي مهمته، وعليه أن لا يدع الفرصة تفلت من يده هذه المرة، فلعلها فرصته الأخيرة.

الفصل الثالث

صورة الشرق.. مأزق الاستشراق

يعد خطاب الاستشراق معطى من معطيات عقل يؤمن بمركزيته، وله موجهاته وإستراتيجياته التي تسم ذلك الخطاب بسمات محددة، وتمنحه بنيته بـ(عناصرها، وعلاقاتها الداخلية، وآليات اشتغالها، وقدرتها على إعادة بناء نفسها). ولا يمكن فهم هذا الخطاب إذا ما أنتزع من سياق تكونه - وأقصد التنافس الاستعماري للهيمنة على الشرق.

يقع الاستشراق عند ذلك الحد المتوتر من العلاقة بين الغرب الرأسمالي الاستعماري، والشرق المستعمر (بفتح الميم). وخلال قرون طويلة أنجز الاستشراق خطابه باسم العلم واستنادا إلى تجربة خابرة (جولات المستشرقين والرحالة في بلدان الشرق).

وإذا كانت القوة/السلطة هي التي أنتجت المعرفة بالشرق فان هذه المعرفة أعطت لتلك القوة/السلطة مسوغاتها في الممارسة والسيطرة، وأمسكت معادلة(السلطة - المعرفة) بالبنية الداخلية العميقة للخطاب للاستشراقي.. هذا الخطاب الذي توجه، في الأساس، للجمهور المثقف الغربي ليعطيه صورة عن الشرق لتعزيز قاعدة المركزية الغربية، وتوّجه، بشكل ثانوي، إلى المثقف الشرقي ليموه عليه صورة ذاته، عبر فعل تمثيل، بحجة إن هذا الشرقي عاجز عن تمثيل نفسه.

إن السلطة (الاستشراق) ينشئ معرفته (خطابه) عن موضوعته (الشرق) من طريق المراقبة (التماس الخابر)، ودراسة ما متاح من نصوص ناجزة في الشرق عبر مئات السنين، باستخدام المنهج الفلولوجي (فقه اللغة).

فالشرق موضوع مراقب من أجل غاية(هيمنة)، أو لتأكيد هوية الذات مقابل الآخر، ذلك (أن تطور وصيانة كل ثقافة يقتضيان وجود أنا ثانية alterego، أخرى ومختلفة ومنافسه. وإنشاء الهوية - لان الهوية إنشاء في آخر الأمر، سواء أكانت الشرق أم الغرب، فرنسا أم بريطانيا، رغم بقائها مخزنا لتجربة جمعية متميزة. يتضمن إنشاء متضادات و(آخرين) تخضع راهنيتهم لعملية تفسير وإعادة تفسير لما تقوم عليه اختلافاتهم عنا (نحن). كل عصر ومجتمع يعيد خلق (آخرين) خاصين به[1].

إن وجود الآخر هو شرط وجود الأنا، وتكوين تصور عن الهوية الذاتية، غير أن وعي الأنا يفترض وعي الآخر وتأسيس تصور عنه. وفي حالة (الشرق، الغرب) الذين هما مفهومان ميتافيزيقيان حسب ما أفرزهما الاستشراق في خطابه - ومن منظور ادوارد سعيد - فإن الغرب الخارج من ظلمات القرون الوسطى أكثر فتوة وطموحا قد أوجد المؤسسة الاستشراقية. وبالنسبة للمستشرقين المحترفين والرحالة المغامرين فإن (الشرق) لم يكن أرضا بكرا مجهولة تماما، لأن هؤلاء قبل أن يروا هذا (الشرق) بعيونهم الحقيقية كانوا قد رأوه بعين خيالهم. وما كان هذا الخيال فانتازيا صافية، بل كان توليفاً هجيناً مطبوعاً بتأثيرات مرجعيات مسبقة (نتائج الحروب الصليبية وما تمخضت عنها من إرهاصات نفسية وفكرية، كتاب ألف ليلة وليلة، وانطباعات الرحالة والتجار الأوائل الذين زاروا الشرق، وضغط التحولات المدينية الذي أنتج الرومانتيكية.. الخ).

---

1 - (تعقيبات على الاستشراق) ادوارد سعيد.. ترجمة وتحرير صبحي حديدي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ /١٩٩٦ ص١٠٣.

ومن اللحظة التي فيها شرقن الشرق بدأ مأزق الاستشراق الذي تمنطق بأيديولوجيا كانت تعيق على الدوام نزوعه العلمي / المعرفي، وتحرّف رؤيته، وتجعله أسير ما يمكن تسميته بميتافيزيقيا الاستشراق. لذلك ما عاد اليوم من أحد يرضى أن نسميه مستشرقاً. وفي المؤتمر الاستشراقي الأخير، في بداية السبعينيات، تم التخلي نهائياً عن هذه الكلمة الملتبسة والمريبة.

اكتفى معظم المستشرقين في دراستهم لواقع وتاريخ المجتمعات غير الغربية التزام المنهج الفلولوجي، من دون الاستفادة من إنجازات المناهج الحديثة التي بها تمت دراسة واقع وتاريخ المجتمعات الغربية، وبذلك حرموا أنفسهم، والحقول التي يعملون فيها فرصة الوصول إلى اكتشافات معرفية هامة، فخرج الخطاب الاستشراقي من فلك العلم، ومن فلك التاريخ وحقائقه إلى فلك الميتافيزيقيا ليصاب بالجمود وتصلب الشرايين.

إن خطورة الصورة الجوهرانية المتخيلة والمختلقة للاستشراق عن (الشرق) مزدوجة، وتكمن في تأثيرها على رؤية المثقف الغربي، ناهيك عن السياسي والرجل العادي في الغرب، للشرق من جانب، وعلى رؤية الشرقي (و بخاصة المثقف) لذاته من جانب آخر.

إن السلطة / القوة القائمة حتماً على قاعدة مادية وتؤثر في الوسط الإنساني تمنح نفسها حق الكلام وتحجبه عن الآخرين الواقعين تحت سطوتها – أو يفترض بنتيجة قوتها أن يقعوا تحت سطوتها – فترى أن لها، وحدها، حق تمثيل نفسها وتمثيل الآخرين.

وإن كانت حقائق القوة في العالم قد تغيرت في العقد الأخير من القرن العشرين – بعد انهيار الكتلة الاشتراكية – لصالح الغرب الرأسمالي، بمقتضى المعايير الظاهرة، فإن هناك في الغرب من يدعو، اليوم، إلى إعادة تجربة إدارة العالم واستعماره ثانيةً، وها هو بول جونسن

(البريطاني) أحد دعاة النظام العالمي الجديد يقول «لقد حان الوقت للكف عن نواح القرن العشرين، والشروع بتدبر السبل الكفيلة بضمان استقرار كوني ورفاهية واسعة.. الخطوة الأولى هي إعادة تأسيس الإمبريالية الغربية»[1].

إذا كان الاستشراق التقليدي قد انتهى في الواقع، فإن المؤسسات الغربية ما تزال تنتج الصورة عينها عن الشرق – ربما من زوايا أخرى وبتلوينات مختلفة – ولكنها في جوهرها لا تختلف عن سابقاتها. ومرد ذلك، إن حقائق معادلة (السلطة = المعرفة) ما تزال عاملة تاريخياً وبالاتجاه ذاتها، وان تغيرها لا يحصل إلا بتغيير حقائق تلك المعادلة، وهذه هي مسؤولية القاطنين خارج الإطار الحضاري الغربي وحدهم، الذين هم اليوم موضوعة فاعلية تلك المعادلة، وضحايا اتجاهها الراهن.

---

1 – المصدر السابق ص١٦.

الفصل الرابع
الرحلة إلى الشرق

(على الرغم من كل شيء إنه الشرق
ولكنه ليس الشرق الذي كنا حلمناه)
لويس برترون

بات الشرق قبلة أدباء أوربا وفنانيها في القرن التاسع عشر. وجاء هؤلاء، ولا سيما الفرنسيون منهم، ليهيموا في براري الشرق وصحاريه، ومدنه وقراه، وأصقاعه الغامضة، مأخوذين بفكرة مسبقة عن عالم فاتن، ساحر، وغريب.

هذه الرغبة الملتهبة في اكتناه المجهول.. هذه النزوة الجامحة للتماس مع حد الموت.. هذا الاستعداد الفذ لاختيار أشد الأقدار عناءً وخطورة كان دافعها الأول روح المغامرة التي أججها عصر النهضة الأوربية بدءاً من القرن الخامس عشر.

والسؤال الآن، هو: هل استطاع الرحالة هؤلاء من أدباء أوربا العظام، والذين بهرتهم حكايات الشرق، فحجوا إليه، أن يجتازوا المسافة الملتبسة (فيما يتعلق بالشرق) بين الواقع والخيال؟ أم أنهم سقطوا في الفخ ذاته الذي سقط فيه المستشرقون المحترفون؟ وقبل هذا: أي شرق ذلك الذي كان يحيا في مخيلاتهم؟

في كتاب (الرحلة إلى الشرق)* يحلل مؤلفه (بيير جوردا) رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر ومن بين عشرة

---

* بييرجوردا (الرحلة إلى الشرق / رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر) ترجمة (د مي عبد الكريم وعلي بدر) دار الاهالي / سوريا .. الطبعة الأولى ٢٠٠٠.

فصول اختار المترجمان (د مي عبد الكريم وعلي بدر) خمسة منها لنقلها إلى العربية. وقد تركا الفصول الأخرى التي تخص أميركا وشمال أوربا والصين واليابان وكوريا، مؤثرين ترجمة تلك الفصول "التي تمدنا بمادة ممتعة كُتبت بأسلوب شيق، وتناولت مساحات جغرافية واسعة من آسيا الصغرى إلى سوريا، ومن مصر إلى الجزائر، ومن تونس إلى المغرب" ص ٥.

صار الشرق صورة يحملها الرحّالة في إهاب فكرهم وهم يشدون الرحال إليه. فهو شرقٌ مخلوق، مفتعل.. هو شرق خاص بالغرب "غير موجود إلا في عقول الغربيين، وقد أُعيد إنتاجه داخل الثقافة الغربية بواسطة الفن، لذا فهو شرق خيالي، لا واقعي على الإطلاق" (ص١٢) كما يقول تييري هنتش. وهو شرق مشرقن على حد تعبير إدوارد سعيد.

تمت مأسسة الاستشراق منذ بداياته، أي مع صدور "قرار مجمع فينا الكنسي عام ١٣١٢ بتأسيس عدد من كراسي الأستاذية في العربية واليونانية والعبرية والسريانية في جامعات باريس، إكسفورد، وبولونيا، وأفينيون، وسلامانكا"[1] إلا أن الرحّالة لم يخضعوا تماماً لاشتراطات هذه المؤسسة، وبخاصة أولئك الأدباء والفنانين الذين ودّعوا أوروبا بحثاً عن العجائبي الذي يثير مخيلاتهم ويمنحهم المادة الخام لإبداعاتهم.

وربما كتب بعضهم تقارير لوكالات استخبارات بلدانهم، أو رسموا خرائط جغرافية لمصلحة الجمعيات الجغرافية الأوربية. بيد أن كثراً منهم كانَ محرّضهم للرحلة إلى الشرق ذاتياً (نفسياً وذهنياً)، وقد رسموا شرقهم بالشكل الذي تخيلوه في رؤوسهم قبل أن يصلوا إلى الشرق الحقيقي، مكوّنين منظورهم ورؤيتهم مسبقاً. ولذا فإن صورهم

---

1 - إدوارد. و. سعيد (الاستشراق / المعرفة. السلطة. الإنشاء) ترجمة كمال أبو ديب / مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت - ط١ / ١٩٨١ (ص٨٠).

عن الشرق بعدما وطأوا ترابه كانت قد تحددت وتلونت بمقاييس وأبعاد وزوايا ذلك المنظور والرؤية. فإذا كان المستشرق المحترف قد وجد في أرض الشرق مجاله الفاعل المباح للدراسة والتصنيف والتحليل وتأسيس الأحكام فإن الأديب الرحّالة رأى الشرق فضاءً مشاعاً زاخراً بالسحري والغريب الذي يمده بموضوعات عمله.

وإذا برأنا الرحّالة من العمل لصالح المؤسسة الاستشراقية ذات التوجهات السياسية فإننا لا نستطيع التأكيد بأنهم لم يقعوا تحت تأثير خطاب هذه المؤسسة. فالرحّالة قبل مجيئهم كانوا يعرفون عن الشرق معلومات مستقاة من مجموعة مصادر أهمها:

١- قصص الليالي العربية.

٢- كتابات الرحالة والمستشرقين الذين سبقوهم في الرحلة إلى الشرق.

وكلا المصدرين لا يمكن التعويل عليهما في الإحاطة الموضوعية بأحوال الشرق. فهذا نرفال الذي رحل إلى مصر وسوريا وتركيا في الأول من كانون الثاني ١٨٤٣ "فنقل عنها كتاباً شيقاً وجذاباً، ولم يكن كتاب ذكريات، إنما حكاية مرمنسة كان قد أعدها بالرجوع إلى ملاحظات وذكريات الرحّالة، ونجد فيها (كما يقول ج.م.كاديه) من الشعر اكثر مما فيها من الحقيقة" (ص٩٣).

إن الرحّالة الأديب يعبر بوابات الشرق ويعايش أناسه ويعاين مشاهده ويسجل خواطره وانطباعاته وفي نيته أن يكتب كتاباً عن رحلته، وفي أوربا كان هناك جمهور واسع متعطش للقراءة الممتعة عن شرق غرائبي لا يستطيع الذهاب إليه فلا بأس إذن أن يتعرف عليه من خلال مذكرات الرحالة.

إن براعة اللغة الأدبية تساهم أحياناً في إضفاء ظل من الغرائبية على وقائع هي عادية في حقيقتها، يتم تصويرها من قبل الرحالة

الأديب فيلقي من مخزون مخيلته على ما يشاهد فتجنح اللغة بالواقعة إلى مستوى ما فوق واقعي، فتنزاح الحقيقة عن سياقها ومدارها إلى سياق ومدار مضللين.

يقول اندريه بروسولر "إنني احترس تمام الاحتراس من الشعر الذي كنا غلفنا به الشرقيين، والذي كنا نميناهم فيه" (ص٤٤) والرومانتيكية المبرقشة بالخيال والعاطفة والحنين إلى الماضي قد وجدت في الشرق مرتعاً لها، وقد غادر الأدباء والفنانون المعاصرون لهذه الحركة أوربا للانغمار في ما ظنوه عالماً رومانتيكياً، فالشرق هو "الرومانتيكية أو الواقعية التي حلم بها لامارتين وديديه، وغوتييه، وفلوبير، وفرومنتان، فديديه المشمئز من باريس ومن فرنسا ومن أوربا برمتها، ذهب إلى هناك ليبحث عن (الراحة والنسيان) ولامارتين يفكر بالشرق ليحيي ذكريات شبابه المسيحية" (ص٢٥). وسعى فلوبير، من وراء رحلته إلى الشرق، إلى الشفاء من رومانتيكيته لينتقل منها إلى الواقعية. وكان في مصر، كما يقول "معذباً بكتابة بضع صفحات عن هذا البلد"، وكتب في رسالة إلى أمه "كنت أملأ بالألوان بطني كما يملأ الحمار بطنه بالشوفان" (ص٩٠)، وهذا غوبينو "لم يكن يحلم إلا بالمساجد والمنائر"، وهذا فلوبير الحالم "بالمسيح الذي كان يسير على هذه الطرق حافي القدمين" (ص٢١)، وذلك لامارتين يطل في تأمل صامت، من على نبع مريم، ليكتشف البانوراما العجيبة، حيث عالم برمته من المعجزات، على حد قول مالارميه.

إن الرحّالة يلتقط مقطعاً عرضياً في مروره بالبلاد التي يزورها .. إنه يحيط بنظره بالمشهد الذي يبرز أمامه ليبني إنطلاقاً منه حكماً عاماً، فهذا المقطع العرضي/ المشهد يكونُ، في لحظة انكشافه وتقويمه، مقطوعاً:

أ- عمودياً عن جذره وأسبابه وحيثياته.. أي عن جملة العوامل التاريخية/ الحضارية المتصلة به والتي أوجدته.

ب- أفقياً عن الصورة الكلية للواقع الذي يكون هذا المشهد جزءاً منه. فضلاً عن أن هذا المشهد الذي اختير مصادفة قد يكون حالة استثنائية حصلت في ساعتها. ومن هنا يكون، تصور الرحّالة عرضة لتعميم الخاص على العام، والسطحية، واللاموضوعية، واللاتاريخية، لنقرأ ما يكتبه لا مارتين عن واحدة من قرى الشام:

"حينما تجتاز قرية ترى الشيخ جالساً قبالة قصره الريفي المسنن الصغير، حيث تلعب الخيول المسرجة الجميلة في الباحة، بينما يرتدي وجهاء القرية العباءات الباذخة المبطنة بالفرو، وأحزمتهم الحريرية الحمراء الملأى بالخناجر، فلا تحسب نفسك إلا أمام شعب من الملوك" (ص٣٠) فهل يعقل أن تكون حال قرى الشرق عموماً هكذا تحت وطأة الحكم العثماني؟!.

تتجلى صدمة الرحالة في مواجهتهم لواقع يتنافر مع الصورة الأولية التي رسموها عنه. وكانت هذه الصدمة تترك بعض هؤلاء مستاءين ساخطين، وهم يشعرون بالمرارة، وها هو لامارتين يصل أخيراً إلى استانبول فينقشع الوهم، فيكتب "أيستحق المشقة البحث عن خيبة الأمل هذه، وبهذا البعد" (ص٣٥).

وبعض آخر بعدما استحوذت عليهم الصورة الأولية تماماً يقعون في المطب المموه حيث يرون الأشياء بعيون مصابة بانحراف الرؤية.

والرحّالة الكاتب، كرديفه المستشرق المحترف، لم يكن ينقل صورة موضوعية عن المشهد الإنساني بخاصة، لأنه لم يستمع إلى الإنسان/ الآخر الذي أمامه.. لم يحاوره.. لم يسمح له أن يمثل نفسه. بل أنه كان يقوّل هذا الآخر ويمثّله، لأن الآخر غير قادر على تمثيل نفسه، كما يرى الرحّالة المتمركز حول اثنيته.

ويبقى السؤال الحاسم هو: هل استطاع هؤلاء الرحالة الأدباء أن يفهموا الشرق حقاً؟ لنقرأ ما يكتبه غوبينو بتهكم:

"هذه الحيوانات الممتازة التي تطردها الموضة، كل ربيع من اصطبلاتها، لكي تصحبهم بعمل رحلة إلى الشرق — كما يقولون — فهم يرحلون إلى الشرق، ويعودون منه، دون أن يكونوا أكثر حكمة لدى عودتهم مما كانوا عليه قبل زيارتهم للشرق، فهم لن يعرفوا ماضي الأماكن ولا حاضرها، ولا يعرفون سبباً لوجود الأشياء.." (ص٢٠).

القسم الخامس

الكتّاب السحرة

الفصل الأول

هيرمان الساحر

وهو صغير حلم أن يكون ساحراً.. كان على غير وفاق مع الواقع، وقد عدّه مؤامرة سخيفة من فعل البالغين، لهذا رفضه وتهيّب منه واحتقره في الوقت الذي تمنى بقوة أن يمتلك القدرة على إخفاء نفسه.. يقول؛

(حاولت مراراً أن أتوارى خلف مخلوقاتي، وأعيد تعميد نفسي، متخفياً بمرح خلف أسماء مبتكرة).

كانت شخصيات رواياته الرئيسة أقنعة له، ومع كل شخصية أعطى عن نفسه صورة من زاوية مختلفة. فهيرمان هيسه موجود في (لعبة الكريات الزجاجية) وكذلك في (ذئب البوادي وسد هارتا وكنولب ودميان.. الخ) وتلكم هي بعض من عنوانات رواياته. ومع شخصياته المتوارية ثمة أشياء حياته الحميمة التي عشقها ولاسيما الموسيقى والكتب، فضلاً عن تجاربه في الحب والعمل والسفر.. وهيسه أبداً لم يكن خارج الواقع، ولكنه لم يكن في قلبه أيضاً.. كان في حقيقة الأمر في موقع المتصوف الذي يراقب ويرى أبعد من غيره، لذا لم يكتب كما كتب الآخرون. ورواية مثل ذئب البوادي هي صورة عن أوروبا القرن العشرين في قلقها وإبداعها وإحباطاتها وآمالها ومخاوفها.. وهذه الرواية تختلف قطعاً عن روايات اكسوبري وتوماس مان وهمنغواي وكامو وايريس مردوخ، وكونديرا.. ففي ذئب البوادي يتراءى العالم ويتحرك ويتراقص كما على صفحة بركة صافية رجراجة، أو كما في شدو موسيقى شجية تنطوي على لوعة الإنسان وهواجسه، وهو ماثل وفاعل في الوجود.

لا يريدنا هيسه أن نرضى بالواقع أو نهيم به لأنه عرضي حسبما يؤكد، ولأنه فضلات الحياة، لذا علينا أن نرفضه ونثبت مع مرور الزمن

أننا أكثر قوة منه، فهو حين ابتعد عن واقع الناس العاديين لم ينفصل عن العالم الخارجي، بل ارتأى علاقة معه من نمط مغاير، وبدت حياته الخاصة له كما الأسطورة.. يقول؛

(وكثيراً ما رأيت وشعرت بالعالم الخارجي وهو يتصل ويتناغم مع عالمي الداخلي بطريقة لا يمكنني إلاّ أن أدعوها ساحرة). وإذ أخفق في أن يكون ساحراً في تعامله مع عالم الأشياء فإنه تمكن من التعويض إبداعياً حين جعل يلعب في منطقة الخيال رأسماً عالماً سحرياً بوساطة الكلمات، فصار الشعر مسرح سحره، ذلك أن شخصاً مثل هيرمان هيسه لا يمكن أن يكون إلاّ شاعراً. فهو شاعر في رؤيته إلى ذاته وإلى العالم، وهو شاعر أيضاً في تشييده لعالمه، ولاسيما في الرواية.. إن (لعبة الكريات الزجاجية) هي محاولة لتخليق الموسيقى داخل البناء الروائي، وبثها عبر أسلوب مفارق لأساليب الروائيين التقليديين، فهو يبتكر لعبته الخاصة التي لا توجد إلاّ على الورق.. إنها لعبة تخييل تأخذ نسغها من قوة الموسيقى المشبعة بها روحه.. روح هيرمان الساحر المتخفية وراء لغته، والحية في دخائل شخصياته. وقد عدّ قدرة المرء على إخفاء نفسه أكثر القدرات أهمية فتاق إلى امتلاكها .. يقول؛

(وقد رافقتني هذه الرغبة، وجميع قوى السحر الأخرى، طيلة حياتي، متخذة أشكالاً عدة، ما كنت في الغالب لأستطيع إدراكها فوراً، وقد حدث ذلك فيما بعد، بعد أن كبرت بمدة طويلة وزاولت مهنة الكتابة)*.

يدخل هيرمان هيسه منطقة السحر من دون أن يغادر الواقع، ويلبث في الواقع بكينونة ساحر ورؤياه. ولعل جده هو أعظم من أثر فيه طفلاً.. كانت خزانة جده مصدر إلهام لا يضاهى بما تحويها من أشياء غريبة مثل

◆ هرمان هسه: سيرة ذاتية.. ترجمة محاسن عبدالقادر/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.. بيروت.. ط١ / ١٩٩٣.

ذلك الصنم الراقص القادم من الهند، والكتاب المصور الضخم الزاهي والجذاب الذي كان يتصفحه. وكما يخبرنا هيرمان فهناك أيضاً دمى هندوسية، وأكواب منحوتة من قشرة جوز الهند، وخيوط من الخرز الخشبية كالمسابح ولفائف منقوشة من سعف النخيل. غير أن جده كان يمتلك شيئاً آخر مضافاً غير تلكم الأشياء.. يقول هيرمان؛

(كان جدي يفهم جميع لغات الجنس البشري، أكثر من ثلاثين لغة، وربما كان يفهم لغة الآلهة كذلك، وربما لغة النجوم.كان بإمكانه أن يكتب ويتحدث باللغة البالية، وباللغة السنسكريتية، وأن ينشد أغنيات انكتارين والبنغال وهندستان والسنغال... الخ).

ذلك أن جده عاش حياة المغامرة والخطر في بلدان شرقية كثيرة، حارة.. كان الوجود الساحر للجد أمام الطفل يُشعل مخيلة الطفل هذا، ويجعله يحلم بالأسفار وامتلاك الأشياء الباهرة، وقبل هذا وذاك كان يتمنى بحرقة أن يغدو ساحراً.. في ما بعد، عندما كبر، سافر هيرمان إلى الهند وإلى بلدان شرقية أخرى، وبقي هاجس السحر في دمه.. كان سدهارتا البوذي المتصوف صورة مجازية لهيرمان الذي يخوض تجربة الحياة بعمق وقوة. ففي سدهارتا ثمة الخريطة السرية لحلم هيرمان الطفل وواقعه عندما خبر الدنيا وعرف معدن البشر، وقبل ذلك وبعد ذلك تعرف على ذاته في غموضها وجموحها وأهوائها وقدراتها في ممارسة سحر الكتابة.. الكتابة !التي صارت المعادل الموضوعي لحياته كلها .. وخلال سنوات حياته شهد الوقائع الكبرى، ومنها الحربان العالميتان المدمرتان. وعلى الرغم من أن مسألة الحرب بدت له مخيبة، حطمت حريته واستقلاله، وجعلته يعيد النظر في أسس فكره بعدما رأى الانهيار الأخلاقي الحادث في أوروبا المشتعلة بالحرائق.. نقول على الرغم من ذلك فإن الحرب لم تحطمه فكرياً، كما يؤكد .. كان هيسه في وسط الزلزال، ومع ذلك كانت جذوره راسخة.

كان هيسه مثل أي مبدع كبير يتهيب من الكتابة ويشعر بمسؤوليتها الجسيمة. وكلما ازداد تجربة كلما وجد صعوبة أكبر في إمساك القلم، وتدوين أفكاره، حتى قال في رسالة له إلى أصدقائه وهو في السادسة والثمانين من عمره؛

(أصدقائي الأعزاء: كلما طال الزمن في التعامل مع اللغة، كلما صار الجهد المبذول فيها أكثر صعوبة، وأكثر التباساً ولهذا السبب وحده لن أكون قادراً عمّا قريب على تدوين أي شيء، على الإطلاق).

كان يعد نفسه للاختفاء الفيزيقي النهائي.. الاختفاء الذي لن يخلّف إلاّ الدهشة والإعجاب من خلال ما ترك من أعمال ساحرة.

في قصة شهيرة له يرسم سجين قطاراً على وشك الدخول في نفق، على جدار زنزانته، وعندما يأتي سجانوه ليأخذوه يطلب منهم أن يمهلوه لحظات ليصعد إلى القطار.. يضحك السجانون ويعدّونه مجنوناً، إلاّ أنه يدخل إحدى العربات فيمضي به القطار داخل النفق، ويختفي هناك وسط ذهول السجانين.

حكاية هذه القصة مستمدة من تجربة شخصية حقيقية له، فلقد أُتهم وهو في شيخوخته بإغواء فتاة صغيرة وسُجن، ورسم اللوحة تلك على جدار زنزانته، وحين جاء الحراس ليصطحبوه، مثل كل مرة، إلى التحقيق، ربما تذكر قاعدة صينية قديمة، كما يخبرنا، فوقف لدقيقة حابس الأنفاس.. يقول؛

(وحررت نفسي من وهم الواقع ثم رجوت الحراس بعذوبة أن يصبروا عليّ لمدة دقيقة لا غير حتى أدخل إلى لوحتي وأفتش عن شيء في القطار. ضحكوا عليّ كعادتهم، فقد كانوا يعتبرونني مختل العقل.

بعد ذلك جعلت نفسي صغيراً، خطوت داخل لوحتي وصعدت على متن القطار الصغير. استمر الدخان الملوث بالسخام مرئياً لفترة من الزمن، يتدفق من فتحة مدورة، ثم تبدد واختفى ومعه اختفت اللوحة كلها، واختفيت أنا مع اللوحة وبقي الحراس ورائي تحيطهم الحيرة من كل جانب).

الفصل الثاني
سحر ماركيز

قال ذات مرة؛ أنا كائن مسكون بالخرافات. وحين دعي لتسلّم جائزة نوبل للآداب في استكهولم، قال في خطابه الشهير هناك؛ (نحن مخترعي الحكايات، الذين نؤمن بكل شيء، نعطي الحق في التفكير بأن الوقت ليس متأخرا للانطلاق في خلق "يوتوبيا" مناقضة، سيكون فيها مستحيلاً على أيٍّ كان، أن يختار للآخرين حتى شكل موتهم، وتحصل فيها السلالات المحكومة بمائة عام من العزلة على فرصة ثانية على الأرض، وإلى الأبد).

كان ماركيز في مقولته الأولى دقيقاً، ودقيقاً كان أيضاً في مقولته الثانية حيث يمتد خيط رفيع، لكنه أكيد وحقيقي بين نشأته في بيئة تعج بمعتقدات تبدو خارجها غريبة وسحرية، وإيمانه بخروج المحرومين والمضطهدين من العزلة المأساوية بوساطة طرق شتى، إحداها اختراع الحكايات، والكتابة.

ولأنه فنان أصيل رأى بأن التزام الكاتب الوحيد هو أن يكتب بشكل جيد، ولهذا لم يكتف بغزارة وتفرد تجاربه التي عاشها من أجل أن يرويها في ما بعد، وإنما كان هاجس الكيفية يقض مضجعه دوماً. وحيرته حول من أين يبدأ روايته "مائة عام من العزلة" مثال على ذلك.. المعضلة التي جعلته يتأخر عن كتابتها - أي الرواية - سنوات طويلة.

ومن قرأ روايات ماركيز سيتفاجأ إذا ما قرأ بعد ذلك حواراته مع الصحافي "بلينيو أبوليو مندوزا" المتضمنة في كتاب "رائحة الجوافة"[1] وكذلك الجزء الأول من مذكراته "عشت لأروي"[2] إذ يجد أن لتلك

---

1 - "رائحة الجوافة - غابريل غارسيا ماركيز" حوارات بيلينيو أبوليو مندوزا، ترجمة؛ فكري بكر محمود .. دار منارات للنشر - عمّان - ط١ / ١٩٨٩ .

2 - "عشت لأروي - مذكرات" الجزء الأول - غابريل غارسيا ماركيز - ترجمة صالح علماني.. دار البلد للنشر - دمشق - ط١ / ٢٠٠٣ .

الحكايات المثيرة التي سردها في رواياته جذوراً في خبرات طفولته ويفاعته وشبابه، وأن براعته تكمن في التقاطه لتفاصيل تجاربه الحياتية، والأسلوب واللغة اللذان بهما حوّل تلكم التفاصيل إلى إبداع روائي.

يكتب ماركيز بأسلوب جذاب ليأخذك منذ الوهلة الأولى إلى عالمه المسحور. وإذا كان يفعل ذلك بحذاقة في رواياته، فإنه يفعل الأمر عينه في مذكراته التي راح يكتبها لمّا اكتشف أنه مصاب بالسرطان وأن شبح الموت قريب منه.. الشبح الذي أخفق في إرعابه، على ما يبدو، ذلك أنه يكتب بالطريقة المرحة المتهكمة ذاتها، كما لو أنه يسخر من هذا الرسول الواقف على بابه، والذي ينتظر ليصطحبه إلى المجهول.

منذ الصفحة الأولى يضعنا إزاء معاناته المتمثلة بالإفلاس المالي المستديم، والذي لم يتحرر منه إلاّ بعد بلوغه مرحلة الكهولة.

كان في بارانكا، يسعى، وهو في أوج شبابه إلى أن يكون كاتباً.. تأتي أمه باحثة عنه، وفي نيتها بيع منزل العائلة - بيت الجدين القيم في أركاتاكا - حيث عاش طفولته.. تقف أمامه وتقول؛

- أنا أمك.

في القطار الذي سيقلّهما إلى هناك، ستسأله أمه عن دراسته، وستحدّثه عن قلق أبيه حول هذه المسألة فيخبرها أنه قرر أن يصير كاتباً، فلا حاجة له إذن لشهادة في اختصاص - أي اختصاص - لن يمارسه قط.

يقول في الحوار الذي أجراه معه مندوزا:

(بدأت الكتابة بمحض الصدفة. ربما لكي أبرهن فقط لأصدقائي أن جيلي قادر على إنجاب الكتّاب. بعد ذلك سقطت في شرك الكتابة من أجل المتعة، ثم الشرك التالي وهو اكتشافي أن عشقي للكتابة يفوق حبي لأي شيء آخر في الدنيا).

في فصول دراسته كان يرتدي قمصاناً مزركشة، ويطلق شعر رأسه، ويسلك بنزق، وبوقاحة أحياناً ليعلن أنه شاعر، وليظهر مختلفاً عن أقرانه. وبعد أن ترك الدراسة وعمل في الصحافة عرف كم هي شاقة

مهنة الكتابة، وعلى الرغم من ذلك لم يفكر بغيرها .. كان ماركيز مؤمناً بنفسه وبموهبته أشد الإيمان. وها هنا كان سر قوته. كان يدرك أهمية ما يكتبه حتى حين لم تكن كتبه الأولى تجد رواجاً عند القراء.

بمن تأثر ماركيز؟

لقد قرأ كثيراً، وبقي معجباً بكونراد وسانت أكزوبري لأن لهما - كما يقول - طريقة فريدة للاقتراب من الواقع، والتي تجعله يبدو شاعرياً. وهو يعد رواية "الحرب والسلام" أفضل رواية على الإطلاق، وعلى الرغم من ذلك لا يحتفظ لتولستوى - كاتبها - بأي عمل. عندما يقول له مندوزا في حواره معه إن ظلال وليام فوكنر في أعماله واضحة، كما يرى النقاد، يقول أن أوجه التماثل بينه وبين فوكنر جغرافية وليست أدبية، لتشابه أمكنة نشأتهما، يعود مندوزا ليباغته بملاحظة مؤداها أنه - أي ماركيز - حين يحاول ألاّ يعترف بفوكنر كعنصر مؤثر هام فإنه بذلك يرتكب جريمة قتل ضد أقرب الناس إليه فيرد:

(ربما أكون كذلك، لذلك قلت أن مشكلتي لم تكن في كيفية تقليد فوكنر، ولكن في كيفية تدميره.. لقد كان تأثيره يشل حركتي).

ساهم ماركيز مع كبار روائيي أميركا اللاتينية في إنعاش الفن الروائي بعدما كثرت الأقاويل حول موت الرواية، ففتحت "الواقعية السحرية" المدرسة المبتكرة في تلك القارة الضاجة بالغرائب، أفقاً آخر لهذا الفن الذي يصعب تحديد شكل نهائي، وقواعد قارّة له، ورسم في أعماله مشاهد أسرة تغلب عليها الفانتازيا واللامعقول، وتنطوي في الوقت نفسه، على قوة الحقيقة ومنطقها .. مشاهد، هي مألوفة للناس الاعتياديين في مناطق أميركا اللاتينية لكنها ليست كذلك لبقية القراء في العالم.

من تفاصيل صغيرة عابرة، عايشها في المراحل المبكرة من حياته، وخبأها في زوايا حميمة من ذاكرته يصوغ ماركيز عالمه الروائي بعدما يضفي عليها ما يجعلها مدهشة، وذات دلالة تاريخية واجتماعية.

من حكاية الحب بين أبيه وأمه التي سمعها مراراً، وبأشكال مختلفة منهما، بنى عالم رواية "الحب في زمن الكوليرا". ومن انتظار جده الطويل

واليائس لراتبه التقاعدي كتب قصة "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه". ومن قراءته لتاريخ الدكتاتوريات في قارته أبدع رواية "خريف البطريرك" وانتظر أكثر من عشرين سنة حتى ماتت شخصيات حادثة جرت وقائعها في منطقته ليكتب رواية "قصة موت معلن".. وموكاندو في "مائة عام من العزلة" هي أراكاتاكا حيث يقع بيت جده القديم، وما حفلت به من معتقدات وحوادث وآمال وخيبات، فنفخ فيها، بوساطة اللغة، من روحه الإبداعية ليخلدها - أي قرية جده - ويمنحها شهرة لا تضاهى.

ولأنه تشبع بأساطير الحروب الأهلية وحروب الاستقلال استطاع أن يعيد صياغة أسطورة بوليفار - المحرر العظيم لأميركا اللاتينية - من وجهة نظره الخاصة في رواية "الجنرال في متاهته" ولكن، أيضاً، بعد أن قرأ آلاف الوثائق عن بوليفار وعصره.

في رحلته مع أمه بمركب نهري وقطار قديمين إلى أراكاتاكا يستعيد ماركيز ذكريات طفولته فيحكيها كما لو أنه يتعمد فضح مرجعيات كثر من قصصه ورواياته.. إن ما يراه الآن هو خراب بعد أن جاءت شركة الفواكه المتحدة - الأميركية - وأقامت لمدة طويلة، ورحلت، ولن تعود:

(الشيء الوحيد المؤكد هو أنهم أخذوا كل شيء: المال، نسمات كانون الأول، سكين تقطيع الخبز، رعد الساعة الثالثة مساءً، أريج الياسمين، الحب. ولم يبق سوى أشجار اللوز المعفرة، والشوارع المتوهجة، والبيوت الخشبية ذات سقوف التوتياء الصدئة، بأناسها المكفهرين الذين فتكت بهم الذكريات).

لماركيز وساوسه إزاء كل شيء، من طقوس الكتابة وحتى التعامل مع الألوان والأرقام والأشكال والأشخاص، حيث يعتمد الحدس، ويبالغ في الحرص اللامنطقي أحياناً، صانعاً أسطورته الشخصية الخفية التي تقف، لا شك، وراء أسلوبه في الإبداع.

يقول عن إحدى حالاته في أثناء الكتابة:

(لم أتمكن من إنجاز شيء على النحو الصحيح.. رحت ألقي بالورقة إثر الأخرى، ثم نظرت إلى زهرية الورد وعرفت السبب.. لم تكن هناك ورود.. صحت طالباً الوردة.. احضروها إليّ وبدا كل شيء يسير على نحو صحيح).

الفصل الثالث

سحر كونديرا

كونديرا وذاته الروائية:

في العام ١٩٢٩، وفي مدينة برنو التشيكية ولد الروائي ميلان كونديرا .. عشق الموسيقى منذ صغره ودرسها إذ كان والده عازف بيانو بارز. وفي الجامعة درس علم الجمال وتاريخ الأدب، والتحق بكلية السينما في براغ، وحين منعت السلطات في بلاده كتبه غادر إلى المنفى، واستقر في فرنسا مع زوجه منذ العام ١٩٧٥ .. هناك، بعيداً عن المناخ الخانق للنظام الشمولي كتب رواياته التي منحته الشهرة والمجد، ومنها "الحياة هي في مكان آخر"، وتحكي قصة شاعر من جيل سبعينيات القرن الماضي، تمسخه الإيديولوجيا فيشي بحبيبته للسلطات الأمنية، ويتسبب بسجنها. أما "كتاب الضحك والنسيان" فهي رواية من مقاطع متفرقة ينقل كل منها صورة عن الوضع المأساوي والمضحك في آن، داخل بلده إبان الحكم المستبد .. وفي رواية "خفة الكائن التي لا تحتمل" يقدم لنا أستاذاً جامعياً عالماً يُطرد من وظيفته لأنه غير منتم للحزب الحاكم، ومغضوب عليه من قبل ذلك الحزب، فيضطر للعمل منظفاً لزجاجات النوافذ في البيوت والمكاتب، أو يجبر على ذلك.

أما في رواية "الخلود" فيتألق كونديرا من خلال تقنية متميزة كما في رواياته كلها، ولكن بطريقة مختلفة في هذه المرة، حيث يمتزج الواقعي بالخيالي داخل النص الروائي، وتكون الشخصية المتخيلة "آكنس" حقيقية في ما بعد، عندما يلتقيها الروائي كونديرا الذي هو الراوي الأول أيضاً داخل الرواية. ويقيناً فإن في تلكم الروايات ثيمات ومضامين أخرى غير هذه التي ذكرتها بابتسار شديد.

في روايات كونديرا هناك مسحة من السخرية دائماً، وهو يتفق مع اكتافيو باث - الشاعر المكسيكي - في أن السخرية هي الاختراع العظيم لروح العصر الحديث.

وتتجلى نبرة السخرية بأصفى أشكالها في مجموعته القصصية "غراميات مرحة"، وفضلاً عن ذلك فإن كونديرا ينتمي بعمق إلى تقاليد الحياة الغربية "الأوروبية"، ولاسيما إلى الإرث اللبرالي المتحدر من عصر الأنوار، حيث التركيز على الفرد وحريته وهويته.. يقول؛

(ماذا نعني بالفرد؟ أين تكمن هويته؟.. إن الروايات كافة تبحث للإجابة عن هذه التساؤلات).

ولكونديرا فلسفته، لا في رؤية الواقع فحسب، وإنما في نظرته للرواية أيضاً. فالرواية كما يفهمها فن مهمته الوجودية هي اكتشاف الواقع، حيث أن الضروري في الرواية هو فقط ما يمكن للرواية أن تقوله، مثلما يؤكد.

بالمقابل ورث كونديرا تقاليد الرواية الأوروبية ولاسيما تلك التي ترسخت في بلاده "التشيك"، وكان كافكا نصب عينيه عندما لخص هذا الأخير المعضلة الإنسانية وجوداً وماهية ومصيراً في بضع روايات خالدة أبرزها "المسخ والقصر والمحاكمة وأمريكا".. وعن عالم كافكا يقول كونديرا؛

(إذا كنت أتمسك بتراث كافكا بهذه الحماسة. وإن كنت أدافع عنه كأنه تراثي الشخصي فليس لأني أعتقد بفائدة تقليد ما لا يُقلد ﴿ وإعادة اكتشاف الكافكوية ﴾، لكن لأنه مثال رائع للاستقلالية الراديكالية للرواية ﴿ للشعر الذي هو رواية ﴾ سمحت هذه الاستقلالية لفرانز كافكا أن يتحدث عن شرطنا الإنساني ﴿ كما ظهر في قرننا ﴾ بطريقة لا تستطيع أي فكرة اجتماعية أو سياسية أن تحدثنا بمثلها).

يؤمن كونديرا بالرواية فناً أدبياً تدور حول لغز الـ"أنا" ويستشرف آفاق الواقع، ويقول ما لا تقدر أن تقوله الأنواع الأدبية الأخرى.. كذلك يؤمن

بنفسه روائياً يقف بقوة على مسافة من التاريخ، ويرصد حركة العالم الذي يبعث على السخرية والأسى، وكما كان د. هـ. لورنس - الروائي الإنجليزي - يرى في الروائي كائناً أرقى من المهندس والطبيب والسياسي والقديس، فإن كونديرا كان يرى في ذاته الروائية شيئاً مميزاً جداً.. يقول:

(لقد ثرت ذات يوم حينما خضت في بعض الحوارات الشاذة.

- هل أنت شيوعي سيد كونديرا؟.

- لا.. أنا روائي.

- هل أنت منشق؟.

- لا.. أنا روائي.

- أتساند اليمين أم اليسار؟.

- لا هذا ولا ذاك.. أنا روائي.).

مكر كونديرا:

يرمي كونديرا إلى إدهاش قارئه، لاجئاً إلى أكثر الطرق والتقنيات مراوغة وإثارة ومكراً في الكتابة الروائية، والتي من خلالها يحصل على كشوفاته اللامتوقعة.

في رواية (البطء) يقتفي أثر البطء قيمةً إزاء السرعة، موازناً بين فعلين/ حكايتين/ متناظرين، ومتباعدين يحدثان في زمنين مختلفين، ولكن في المكان عينه. وفي رواية "خفة الكائن التي لا تحتمل" يجل قيمة الخفة في مواجهة قيمة الثقل، واضعاً إيانا في قلب التساؤل عمّا إذا لم تكن سطوة الثقل قدر عيشنا التي يتهددنا، مظهراً لنا، كما يقول إيتالو كالفينو/ الروائي الإيطالي؛ (كيف أن كل ما نختاره ونمنحه قيمة في الحياة بسبب خفته سرعان ما يكشف عن ثقله الحقيقي الذي لا يطاق).

أما في رواية "الخلود" فإنه يخرق بمشرط الخيال جلد الواقع البليد ويحوله.

يلاحظ الراوي الذي هو الروائي نفسه "كونديرا" ابتسامة امرأة عجوز في مسبح، وتلويحة يدها الرشيقة، فيستعير الابتسامة تلك مع

تلويحة اليد ليخلق شخصية متخيلة هي "آكنس/ المرأة المتزوجة الجميلة" زاعماً أنه (مثلما خرجت حواء من ضلع آدم، ومثلما ولدت فينوس من رحم الأمواج فإن "آكنس" ولدت من تلويحة تلك المرأة البالغة من العمر ستين عاماً عند المسبح).

ويوصف الرواية - أية رواية - عملاً تخيلياً فإن مستويات الخيال تتداخل في هذه الرواية. وإذا قلنا أن مقابلة الراوي/ الروائي للمرأة العجوز في المسبح هي مستوى أول للخيال فإن المستوى الثاني له هو إيجاد آكنس بقوة المخيلة الروائية. ثم حين يلتقي الراوي/ الروائي بآكنس - شخصيته المختلقة - في النهاية بعدما تتبع سيرتها بوساطة الخيال يكون المستويان قد تفجرا ليمتزجا بمستوى واحد - عام - يظل ينطوي في حقيقة الأمر على مستويات عديدة يتنقل القارئ الذكي في ما بينها بمتعة عالية.

ولا يختلف الأمر كثيراً في رواية "الهوية" إذ يتمازج الحلم مع الحقيقة حتى لا يكاد القارئ يفرق بينهما .. يغدو الحلم مكملاً لمسار الواقع المعيش. فعلاقة الحب بين "شانتال" و"جان دارك" تصاب بعطب عابر نتيجة الغيرة وسوء الفهم والرتابة فتجيء أحداث تقع في أحلامهما لتصل بهما إلى مصائر كابوسية، وحين يستيقظان يكون العطب ذاك قد وصل حد التلاشي. ومع هذا فإن الفاصلة في هذه الرواية بين الحلم والحقيقة لا تكاد تبين.

يتبادل الحالمان المواقع، ويستدعي كل منهما الآخر، ويدخل في حلمه، غير أنهما لا يسردان أحلامهما. بل ثمة راوٍ عليم هو الذي يخبرنا بكل شيء. فهو حاضر أبداً، في الخارج وفي الداخل، في آن واحد. ومع ذلك فإنه لا ينبهنا إلى اللحظة التي فيها نتنقل، أو تتنقل شخصيات الرواية من منطقة الحقيقة إلى منطقة الحلم، أو بالعكس.. وفي الختام نكتشف أن ما جرى لم يكن حقيقة، أو أن جزءاً هاماً منه لم يكن كذلك.

(شانتال!. شانتال!. شانتال!.

كان يضم بين ذراعيه جسدها الذي هزته الصرخة "استيقظي! ليس ذلك صحيحاً!".

كانت ترتعش بين ذراعيه، وقال لها من جديد أيضاً عدة مرات بأن ذلك لم يكن حقيقياً. كانت تكرر بعده: "كلا، ليس هذا صحيحاً ليس هذا صحيحاً، وتهدأ ببطء").

وعلى الرغم من هذه الإضاءة الخاطفة فإن كونديرا يمارس معنا اللعبة حتى شوطها الأخير، ويتركنا حيارى.. إنه يعوّل على ذكائنا، ويثق بحدسنا، ويمنحنا فرصة أن نشاركه في إعادة ترتيب بيت روايته من خلال أسئلة متلاحقة ليس من اليسير الإجابة عنها بشكل قاطع.

وأول مرة - في الصفحتين الأخيرتين - يتدخل بضمير المتكلم "أنا"، وهذه الـ"أنا" لا ندري لمن تعود.. لكونديرا الروائي الماثل على مسافة من روايته، أم للراوي الأول الذي هو كائن داخل نسيج الرواية.. "أنا" التي تتساءل، وهي في الحقيقة توجه لنا السؤال، نحن القراء، لتموه علينا ربما، أو لتزجنا في لعبتها التي ابتكرتها، ولم تعد بمقدورها السيطرة عليها تماماً.. إنها تطلب معونتنا، ومعها تورطنا في حكايتها.. حكايتها التي تتشعب في اتجاهات عديدة.

وأنا أتساءل من الذي حلم؟. من حلم بهذه القصة؟. من تخيلها؟ هي؟ أم هو؟ أم كلاهما.. كل واحد عن الآخر؟. وانطلاقاً من أية لحظة تحولت حياتهما الواقعية إلى هذا الخيال الماكر؟. ما البرهة الدقيقة التي تحول فيها الواقع إلى لاواقع.. الحقيقة إلى حلم؟. أين كانت الحدود؟ أين هي الحدود؟.

في روايات كونديرا تغدو الـ"أنا" مركزاً، فرواياته معنية بالذات الإنسانية، والكيفية التي بها ترى أعماقها وتتفهم نفسها لكي "تكون.. في العالم". وإذا كانت الرواية كما يعبر عنها كونديرا هي (صيغة نثر عظيمة يقوم المؤلف عن طريق ذوات تجريبية "شخصيات" باستكشاف بعض ثيمات الوجود الرائعة)

فإن مغامرة هذه الذوات التجريبية في العالم هي ثيمة الثيمات. وما يعني الروائي، ها هنا، هو ملاحقة مسارات المغامرة تلك بمنظور ولغة خاصين، حيث تتجلى قدرة وموهبة وبراعة الروائي واختلافه عن الروائيين الآخرين، ناهيك عن اختلاف الرواية عن بقية الأنواع الأدبية.

وكونديرا، في الغالب، يحاول الوصول إلى ما يريد فهمه أو اكتشافه عن طريق آخر غير الطرق التي ألفناها، واعياً أن على الروائي أن يرسم (خريطة الوجود باكتشاف هذه الإمكانية الإنسانية أو تلك). ولأن العملية تنطوي على رؤى وتصاميم مسبقة فإن هدف الروائي هو المضي في الرحلة حتى نهايتها، فهو لا يريد أن يكون في موقع الإله الذي يعرف قبلياً أي شيء وكل شيء، بل أن يكتفي بموقع الفنان الذي يداهم بوساطة اللغة والرؤية المديات اللانهائية من المجهول القابع بتحد أمامه.. يقول كونديرا (عندما غادر الإله عرشه ببطء من حيث حكم الكون ونظم قوانينه، وفرق بين الخير والشر، ومنح كل شيء معنى، انطلق دون كيشوت من بيته إلى عالم لم يعد قادراً على معرفته. في غياب الحكم الأعلى، بدا العالم فجأة، في غموضه المخيف، وانقسمت الحقيقة المطلقة الواحدة إلى آلاف الحقائق النسبية التي يتقاسمها الناس.. هكذا ولد العصر الحديث، ومعه الرواية، صورة ذلك العالم ونموذجه).

المصادر:

١ - روايات كونديرا (الحياة هي في مكان آخر، كتاب الضحك والنسيان، خفة الكائن التي لا تحتمل، غراميات مرحة، الخلود، البطء، الهوية).

٢ - كتب كونديرا (فن الرواية) ترجمة: أمل منصور. و(الطفل المنبوذ) ترجمة: رانية خلاّف.

٣ - ايتالو كالفينو (ست وصايا للألفية القادمة) ترجمة: محمد السعد.

الفصل الرابع
مروية عنوانها "نجيب محفوظ"

مقولة "موت المؤلف" التي جاء بها البنيويون لا تصح هنا .. نحن نتحدث عن تلازم عضوي، بين مجموعة نصوص أدبية وسيرة حياة، يفضي إلى إنشاء مروية تلخص أو تعكس أو تروي شطراً من تاريخ الأدب العربي المعاصر وأكاد أقول التاريخ العربي المعاصر، وأقصد على وجه التحديد، نصوص/ روايات ومجموعات قصصية/ نجيب محفوظ الخمسين، وحياته التي اكتملت دورتها بالمعنى المجازي والحقيقي بدخول جثمانه جامع الحسين في القاهرة للصلاة عليه قبل مواراته الثرى، بعد رحلة حياة امتدت لـ٩٥ عاماً بدأت بولادته في العام ١٩١١ ببيت القاضي في الجمالية بالقاهرة في ضمن الفضاء المكاني الذي يستمد خصائصه وسحره من وجود ذلك الجامع "الحسين" وما تنطوي عليه هذه الكلمة من ثقل روحي وتاريخي، وعلى خلفية اجتماعية وسياسية موّارة بتناقضاتها وصراعاتها وتحولاتها وإسقاطاتها .. هذه المروية الجزئية صارت في صلب المروية الأكبر عن بزوغ فكر النهضة العربية، ومباشرة الأدب العربي مغامرة الحداثة، وتدشين عصر الرواية بشكلها الفني الحديث عربياً، وهي مروية جزئية لا غنى عنها، منحت المروية الأكبر، لا عنصر قوة وحسب، وإنما نكهة سردية خلابة.

تأخذ المروية هذه ثلاثة سياقات متعاضدة ومتداخلة بالعلاقة مع حياة نجيب محفوظ الشخصية منذ لحظة الولادة وحتى الممات. السياق الأول يتمثل بمتغيرات حياة مصر السياسية في القرن العشرين (مرحلة الاحتلال الإنجليزي، والكفاح من أجل الاستقلال، الحكم الملكي، ثورة ١٩١٩، ثورة يوليو ١٩٥٢، هزيمة ١٩٦٧، موت عبد الناصر، المرحلة

السادات، حرب ١٩٧٣، الانفتاح الاقتصادي وتصفية القطاع العام، زيارة السادات لإسرائيل، مقتل السادات، صعود وانتعاش الأصولية الإسلامية، وبطبيعة الحال بالتساوق والتزامن مع مجمل المتغيرات السياسية على الصعيد العالمي). السياق الثاني هو التحولات الاجتماعية والحضرية في إطار الصراعات السياسية والفكرية والطبقية داخل مدينة القاهرة تحديداً بعدّها مركز وبؤرة المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي لا لمصر وحسب وإنما وإلى حد بعيد للنهضة العربية التي بدأت مصرياً واستمرت في أغلب الأحيان بقيادة فكرية مصرية منذ منصف القرن التاسع عشر وحتى هزيمة ١٩٦٧ على الأقل. السياق الثالث هو تطور جنس الرواية العربية، بعد أن حصل شبه إجماع بين النقاد والمختصين على فضل نجيب محفوظ في إغناء فن السرد الروائي ليتيح تأريخاً للرواية العربية يؤشّر بما قبل وما بعد نجيب محفوظ.

ولد نجيب كما قلنا في الجمالية وسرعان ما انتقلت عائلته إلى العباسية، فبقي طوال الوقت مرتبطاً روحاً وجسداً وعقلاً بأحياء القاهرة القديمة المحيطة بالحسين، هذا المكان سيكون بطلاً دائماً في معظم أعماله ولا سيما تلك التي أكدت عبقريته الأدبية في طور تفتح موهبته الأول. والتي يمكن تسميته مجازاً بالمرحلة الكلاسيكية التي سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ " القاهرة الجديدة، بداية ونهاية، خان الخليلي، زقاق المدق، ، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية" لكن هناك مرحلة أسبق تكاد تكون متفردة ومفصولة وهي التي كتب خلالها رواياته المستمدة في موضوعاتها من تاريخ مصر القديم "عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة" حيث كان سؤال الهوية؛ من نحن؟ هو ما يؤرق، في العقود الأولى من القرن العشرين، النخب السياسية والثقافية

المصرية. وكان محفوظ قد وضع مخططاً لكتابة عشرات الروايات من هذا القبيل، روايات تاريخية جعل من التاريخ الفرعوني مادتها الرئيسة، لكنه في لحظة تألق ذهني، لا شك، اكتشف منطقة موهبته الأصلية، وما يتطلبه منه العصر الذي يعيشه، وهو عصر انتقال نوعي، ومنعطف تاريخي تغادر معه الأمة القرون الوسطى وتدخل العصر الحديث. وتكون على عتبة أخرى برهانات جديدة، وفي ضمنها رهان الرواية الفنية التي هي ابنة المدينة الحديثة، وصعود الطبقة الوسطى، وولوج العصر الصناعي، وانفتاح العالم بعضه على بعض، وبزوغ أول ومضة أمل منذ قرون في أن يحكم المصريون مصر.

كانت حياة متساوقة، متوازنة في الغالب، ساعده على أن تكون هكذا، الاستقرار النسبي لمراحل حياته، فهو لم يشترك في حرب، وأظن أنه أعفي أيضاً من الخدمة في الجيش، ولم يسافر بعيداً عن وطنه ليذق طعم البعد والمنفى - البلدان الوحيدان الذان زارهما هما يوغسلافيا واليمن في الستينيات - كما أنه لم يسجن، (مرة واحدة كما يقول صديقه جمال الغيطاني كاد يعتقل حين قرأ المشير عبد الحكيم عامر روايته "ثرثرة فوق النيل" فاستشاط غضباً وأرسل إليه من يلقي القبض عليه فأخبر عبد الناصر بهذا مع تحذيره بخطورة أن يعتقل رجل مثل محفوظ فأمر بإلغاء التنفيذ فعادت السيارة الذاهبة إلى المكان الذي يوجد فيه من منتصف الطريق) كما انه لم يبعد عن عمله (يذكر الغيطاني في مقابلة تلفزيونية أن القائمة التي أعدها السادات لإبعاد المثقفين المصريين في السبعينيات عن المؤسسات الثقافية كانت تحوي اسمي محفوظ وتوفيق الحكيم إلا أن وزير إعلامه أبو المجد نصحه بأن يستثني هذين الاسمين لقوة حضورهما الثقافي عربياً وعالمياً ففعل) بيد أنه في مطلع ١٩٧٣ وقّع بياناً مع كتاب كبار آخرين يحث السادات على

الحرب لتحرير سيناء فمنع من النشر في الأهرام والتحدث إلى الإذاعة والتلفزيون وبقي هذا القرار ساري المفعول حتى ألغي في أيلول من السنة نفسها، أي قبل شهر واحد من حرب تشرين. وعلى الرغم من أن محفوظ لم يكن رجلاً غنياً قبل نوبل فإنه لم يعرف حياة الفاقة والجوع والتشرد فقد كانت عائلته في ضمن الفئات الدنيا من الطبقة الوسطى، كما أنه بقي موظفاً حكومياً يتقاضى مرتباً ثابتاً (تنقل بين وزارات المعارف والأوقاف والثقافة وارتقى في المراتب الوظيفية وحصل على درجة وكيل وزير أقدم قبل أن يحال على المعاش في ١٩٧١) وعرفت كتبه رواجاً مبكراً هيأت له مصدراً للدخل وإن لم يكن كبيراً. وحقاً أثارت كتبه، أو بعضها ردود أفعال لما فيها من جرأة في الأفكار ورموز يمكن أن تفسر على أكثر من وجه، تتحرش بتابوات اجتماعية ودينية وسياسية، لكنه لم يخض معارك فكرية ساخنة على صفحات الصحف والمجلات كما كان يجري في العقود الأولى من القرن الماضي بين مفكري وأدباء ذلك الزمان، وأحسب أنه حسناً فعل ليتفرغ إلى ما هو أجدى، وأقصد فنه القصصي والروائي. وهذا كله لا يشكل مؤاخذات عليه وعلى سيرته، وكان من حسن حظنا، نحن قراءه، أنه لم يواجه منغصات حياتية كبيرة ربما كانت ستحرمنا من بعض أروع وأفضل ما أنتجته العرب من نثر سردي في تاريخها.

في السياسة كان هواه وفدياً وإن لم ينتم لهذا الحزب، وهو في حقيقة ميله السياسي ليبرالي قلباً وقالباً، لم يؤيد الملك والملكية، لكنه أيضاً لم يتعاطف مع عبد الناصر الذي عطل الحياة البرلمانية باسم أهداف قومية عليا تبين أنها محض شعارات رومانسية فضفاضة لا تستقيم مع مجريات الواقع العربي والعالمي. كتب رواية "ميرامار" ناقداً من خلالها الفساد المستشري في لب النظام الناصري، وانتقد الممارسات

البوليسية/ المخابراتية للنظام وقمعه للمثقفين والقوى الوطنية في رواية "الكرنك"، غير أن "ثرثرة فوق النيل" انطوت على قراءة ذكية للتناقضات والفساد في الحياة السياسية والاجتماعية المصرية، فكانت الرواية أقرب ما تكون للتنبؤ بالهزيمة.

تنحدر أسرة محفوظ من البرجوازية المدينية، من الطبقة الوسطى الدنيا، كما أشرنا، وقد ولد ومصر ترزح تحت الهيمنة الكولونيالية الإنجليزية، وكان في الثامنة حين اندلعت ثورة ١٩١٩ ومع تفتح وعيه كان الشعب المصري يخوض نضالاً مستميتاً بقيادة حزب الوفد ورئيسه سعد زغلول، وفي هذا المناخ كانت الشريحة المستنيرة من المفكرين المصريين يحركون ما هو ساكن وراكد في ثقافة المجتمع ويتحرشون بما بقي ما يُعتقد هو الصحيح بإطلاق وفي حكم المقدس طوال قرون، إذ حصل حراك ثقافي وفكري غير مسبوق في مصر كانت أطرافها السلطات السياسية والأزهر والجامعة والأحزاب والصحافة والأنتلجنسيا المصرية بشكل عام بعدما أصدر علي عبدالرازق كتابه "الإسلام وأصول الحكم" في العام ١٩٢٥، وأصدر طه حسين كتابه "في الشعر الجاهلي" في العام ١٩٢٦، وما تبع ذلك من تداعيات وملابسات ومماحكات وانعطافات لم تكن كلها في مصلحة الفن والفكر والثقافة والنهضة، بيد أنها أحدثت ثغرة في الجدار السميك وسمحت لبصيص من النور أن يتسلل. وأحسب أنه لولا هذا المنجز الفكري لرواد النهضة، ولولا الانفتاح على ثقافة الآخر لما قيض لشخص نجيب محفوظ أن يكتب ما كتب مهما كانت درجة موهبته، وقدرته على السرد، فمحفوظ هو ابن النهضة الفكرية والأدبية العربية التي أرهص لها الطهطاوي قبل ذلك بقرن على الأقل بكتابه "تخليص الأبريز في تلخيص باريز". وحيث على خطى الطهطاوي وانطلاقاً من عتبته تتابع مسرد الفكر النهضوي وثقافة الحداثة بنجاحاته وإخفاقاته ووعوده وإحباطاته. وحين قام

الضباط الأحرار بانقلابهم الشهير الذي اتخذ طابع ثورة اجتماعية وفكرية فيما بعد في العام ١٩٥٢ صمت نجيب محفوظ مؤقتاً، ربما ليستوعب جسامة الحدث، وربما لأنه ظن أن ما كان يبغيه من وراء الكتابة قد تحقق بالثورة حتى أثبتت له الأحداث اللاحقة خطأ تصوره، وربما كان يبحث في هذه الآونة عن شكل جديد وأسلوب سردي مختلف عما ألفناه في رواياته الأولى التي درج النقاد على وضعها في خانة الواقعية الاجتماعية.

تجسد روايات محفوظ جدلية النهضة والسقوط في مسار الطبقة الوسطى المصرية، وهي صورة نموذجية للطبقة الوسطى العربية، صعودها وانتعاشها ودورها القيادي في العمل الوطني، وتناقضاتها وإخفاقاتها ومن ثم هزيمتها أو هزيمة فكرها، مع عدم إغفال تمزقها النفسي وقلقلها الوجودي وأحلامها وفرص تجاوزها منطق الهزيمة، والنهوض ثانية.. فمحفوظ هو مؤرخ هذه الطبقة للقرن العشرين، هو المؤرخ الفنان الذي لا تهمه الواقعة بقدر ما تؤرقه ما وراءها، ما سكت عنه المؤرخون التقليديون، ما جرى في الهامش، ما عاشه المهمشون وما انعكس على حياتهم، (حميدة، وحسن وحسين وحسنين والمعلم كرشة وزيطة وياسين وفهمي وأمينة وسي أحمد وكمال وسعيد مهران وعامر وجدي ومنصور باهي وزهرة وعاشور الناجي وأولاده وأحفاده، الخ الخ) عشرات ومئات الأسماء التي ابتكرها محفوظ وأوقعنا في ذلك الوهم الجميل بأن هؤلاء كلهم ليسوا سوى أناس حقيقيين من لحم ودم ولدوا وعاشوا وتزوجوا وخلفوا الأولاد وحققوا نجاحات وارتكبوا حماقات وأخطأوا وأصابوا وماتوا.. تاريخ يكاد يكون أكثر إقناعاً وصدقاً مما كتبه من أرخوا لحياة مصر في القرن العشرين. ولا أحسب أن عاشقاً لكتابات محفوظ، حين يفكر بالقاهرة يستطيع التخلص من الصور السردية الحية التي رسمها محفوظ لهذه المدينة. فالسرد هنا بديل

موضوعي عن التاريخ، وبعبارة أخرى ؛ إن المتخيل يخترق الواقع ويتلبسه ويقدمه مجسماً بصدق بكثافته وظلاله وأبعاده الاجتماعية والسياسية والنفسية، وتحولاته على السطح وفي العمق. ولست أتصور مؤرخاً وهو ينكب على دراسة التاريخ المعاصر لمصر، والقاهرة على وجه التحديد، يمكنه تجاهل ما رسمه نجيب محفوظ عن هذا المكان في رواياته، فمثل هذا التأريخ سيبقى ناقصاً يفتقر إلى الروح التي استطاع محفوظ رصد تموجاتها وتمزقاتها وتطلعاتها.

تقصى محفوظ عن نماذجه والتقطها من واقع مدينة القاهرة، من حاراتها ومقاهيها وشوارعها وأسواقها وتكاياها ومساجدها ومؤسساتها الحكومية، ولم يتعامل معها بسطحية وميلودرامية مطنبة مثلما يفعل أشباه الموهوبين بل أحالها إلى رموز كونية، ودوماً كانت نصوص محفوظ إطاراً يخفي رؤية متفلسفة إلى الذات والعالم والكون والزمان والمصير، وفي كل نص كان يضعنا أمام جملة من المعضلات والأسئلة المحيرة والصادمة. ولسنا نغالي إذا ما قلنا أن محفوظ استطاع أن يغير من وجهة نظرنا نحو أشياء كثيرة منها قدرة لغتنا على التعبير السردي الحي عن حركة المجتمع ومتغيراته، وفرض على أشد المتشككين احترام فن الرواية بعدّها ديوان العرب الجديد، كما أنه عمّق من رؤيتنا، إلى أنفسنا وعالمنا.

كانت طعنة السكين التي تلقاها في العام ١٩٩٤ لحظة فارقة في مسيرة ثقافتنا الراهنة. إذ بات على كل معني بشأن هذه الثقافة أن يفرز الخنادق ويحدد طبيعة الخريطة الاجتماعية والسياسية والقيمية كما انتهت إليها بعد عقود من النجاحات القليلة والانهيارات. فتلك الطعنة لم تكن نتيجة مجردة لهوس شاب مغرر به لم يقرأ أياً من كتب محفوظ ولا يعرف ما هي الرواية، بل ذروة دراماتيكية لصراع متناقضات وإشكاليات تعتمل تحت وفوق سطح واقعنا وتعطيه صورته المأساوية.

من العسير فك الاشتباك بين مضامين روايات محفوظ والمنظومات الفكرية والقيمية التي سادت وتصارعت طوال عقود القرن العشرين. فمحفوظ كان أميناً لواقع وتاريخ مجتمعه، أو كان ببساطة يمتلك برهافة حس الواقع والتاريخ، كان بمقدوره رصد وتلمس الشبكة الغائرة المعقدة والمتحولة لعلاقات عناصر الواقع، وكان بارعاً في تمثلها وإعادة إنتاجها فنياً، وربما تكون "الثلاثية" مثالاً جيداً لتأكيد مثل هذا التخريج بما يتعلق بالمرحلة ما قبل ثورة يوليو، و"ميرامار" مثالاً جيداً للمرحلة ما بعد يوليو، أما "أمام العرش" فهي خلاصة رؤية للتاريخ، لذلك الجزء منه الذي يعكس العلاقة بين المجتمع والسلطة منذ الفراعنة وحتى اليوم حيث أبرز من حكموا يوضعون أمام المساءلة التاريخية.

لم يكن محفوظ متشائماً على الرغم من تلك الغلالة الرقيقة من التهكم السوداوي التي تحيط بمعظم نصوصه القصصية والروائية والمسرحية (جرب محفوظ كتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد) وكذلك سيناريوهات الأفلام التي كتبها (عددها ٣٣ سيناريو). كان محفوظ يمتلك حس الفكاهة جزءاً من طبيعته الشخصية وقد انعكس في أعماله أيضاً، لكنها لم تكن فكاهة مسطحة بل غلافاً للقلق والألم والخوف في أغلب الأحيان.. كانت روح التراجيديا هي التي تطبع أعماله وتمنحها أفقها الوجودي.

كان حكاءً ماهراً، لا أحد يجاريه في هذا الحقل من مجايليه أو ممن أتوا بعده، وقد بقي مخلصاً للترابط السردي والحبكة داخل النص القصصي والروائي منذ "القاهرة الجديدة" وحتى الهزيمة المرة في ١٩٦٧ فحاول أن يهشم شكل الحكاية المتسلسلة فكتب "المرايا" و"حديث الصباح والمساء" و"أمام العرش" وفي هذه الأعمال وغيرها فكك الحكاية أو البناء التقليدي للحكاية من غير أن يطيح بها تماماً أي أنه لم يجرد عمله الأدبي/ الروائي من جوهره السردي، فبقيت هناك شخصيات وأحداث

وزمان ومكان كما في الرواية التقليدية لكنه تعامل مع هذه العناصر - التي لا تنتظم الرواية حسب رؤيته من دونها - بطرق فنية مبتكرة أعطت السردية العربية بعداً جمالياً مضافاً.

أدرك محفوظ بدءاً من نهاية الخمسينيات، ومروراً بالستينيات أهمية أن يطور الشكل الفني لروايته بالتساوق مع ما كان يحصل في بلده والعالم من متغيرات على الصعد كافة، وكذلك في حقل الأدب، ولم يكن من المنطقي لروائي بمقدرته وموهبته ووعيه أن يبقى يكتب بالطريقة ذاتها والأسلوب عينه الذي عرف بهما في الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، فدشن ما عرف بالمرحلة الرمزية مع رواية "أولاد حارتنا" التي نشرت مسلسلة في الأهرام (١٩٥٩) وتدّخل الأزهر ومنع نشرها في كتاب في مصر فاضطر محفوظ لنشرها عبر دار الآداب ببيروت. هذه الرواية التي يقول عنها جورج طرابيشي أنها محاولة جبارة أخذها محفوظ على عاتقه لإعادة كتابة تاريخ البشرية منذ أن وجد في الكون الإنسان الأول. ولجوء محفوظ إلى الرمز كان لأسباب فنية من جهة وسياسية واجتماعية من جهة أخرى، فالرمزية كما يقول طرابيشي "هي اللغة التي تفرض نفسها في مجتمع لا يجرؤ بعد على التعامل مع الحقائق بعريها الثوري". وتتابعت روايات محفوظ الأخرى بالصدور، منها "الطريق (١٩٦٤)، الشحاذ (١٩٦٥)، ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦). وعلى وفق منظور طرابيشي أيضاً فإن رواية الطريق، في سبيل المثال، بالمستطاع تفسيره "على مستويين: المستوى المباشر، الواقعي، والمستوى اللامباشر، الرمزي. وعلى المستوى الأول لا تعدو أن تكون قصة بحث عن أب، ولكنها على المستوى الثاني قصة بحث عن الأب، أي الله".

بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ اكتست كتابات محفوظ بشيء من الغموض، حتى بدت لبعض القراء أشبه ما تكون بالألغاز والأحاجي.. يقول محفوظ "لو صح أن كتاباتي تحولت إلى ما يشبه الفوازير

والأحاجي بعد النكسة، فلربما كان تفسير ذلك أن حياتي - وربما حياة الآخرين - تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجي بعد النكسة".

آمن نجيب محفوظ بقيم العلم والمعرفة والديمقراطية طريقاً وحيداً لتكون لنا مكانتنا في هذا العالم، وكي نتجاوز سطوة الهزيمة والتخلف والسقوط. كان محفوظ ليبرالياً في منظوره السياسي، آخر أبناء جيل نحرت آماله الديماغوجية الثوروية، والديكتاتورية التي رأى فيها أس المصائب والكوارث. فدعا إلى تحرير الإنسان ليكون بمقدوره تحرير الوطن وبنائه.

أراد نجيب محفوظ للفصل الأخير من روايته الشخصية، مرويته التي لم يكتبها بشكل مباشر، وانكب على كتابتها تورية ورمزاً ومعادلاً موضوعياً في غضون ستة عقود، على الأقل، في كتبه الخمسين، أقول، في هذا الفصل الأخير أعطى وصيته في أن يدخل جثمانه جامع الحسين قبل دفنه، وهو الذي يعرف أن لا أحد يجرؤ على نقض أو إغفال هذه الوصية. وفي هذا الدخول معنى رمزي يمثل الذروة الدرامية لحياة ثرية مبدعة، معنى هو أولاً تأكيد على الانتماء الصميم للمكان (قلب القاهرة المعزّية) ناهيك عما يلتم عليه من رعشة صوفية ونسغ روحي ورؤية وجودية تشبعت بها كتاباته واستمدت منها حيويتها وقوتها. وهكذا بعد أن أثرى الحياة الثقافية العربية قصاً ورواية وشبع منهما كما قال قبل رحيله بمدة وجيزة فإنه اختتم رحلته الأدبية بكتابة سردية أخيرة لخص فيها أحلامه عنونها بـ(أحلام فترة النقاهة) وهذا يذكرنا بمحاولة العالم النفسي الشهير كارل يونغ وهو يروي سيرته من خلال أحلامه في كتابه (ذكريات، أحلام، وتأملات) بتحرير (أنيللا يافه)، مع الفارق في المقصد والأسلوب.

أحسب أن كتّاب الرواية العرب، بعد رحيل نجيب محفوظ ينتابهم نوع من الشعور باليتم، إنه الشعور بفقدان الأب، بكل ما يخلّفه هذا الفقدان

من أسى وضياع، وفراغ يولّد الخوف. أو بعبارة أخرى أن الروائي العربي وجد نفسه إزاء حرية فسيحة أختطها وفتح آفاقها محفوظ تُحمِّل الروائي هذا مسؤولية أكبر في إثراء فن الرواية الذي رأى فيه محفوظ منذ الأربعينيات تمثيلاً لشعرية الدنيا الجديدة وهو ينحاز له في مقابل الشعر الذي بقي العقاد يدافع عنه بعدّه، على وفق وجهة نظره، أعلى مقاماً ورتبة، حيث دخل الاثنان في معركة خلافية على صفحات الصحف، آنذاك، حول هذه المسألة.

هناك من أطلق على نجيب محفوظ تسمية الهرم الثالث عشر، وهناك من نعته بضمير مصر، وهناك من يقول، من غير أن يجانب الصواب إلاّ قليلاً؛ إن الروائيين العرب خرجوا جميعاً من تحت معطفه، كما خرج الروائيون الروس من تحت معطف غوغول، لكن جنازته على الرغم من أنها كانت مهيبة، حيث لف جثمانه بالعلم الوطني وحُمِّل على عربة مدفع تجرها الخيول، ومشى خلفه كبار القوم يتقدمهم السيد رئيس جمهورية مصر، مع اهتمام إعلامي، ولا سيما المصري، لا بأس به. أقول؛ على الرغم من هذا فإن عدد من رافقوا الجنازة لا يتعدى بضع مئات من الأشخاص (عدد أعضاء اتحاد كتّاب مصر بضعة آلاف) على عكس ما كنا نشاهده في جنازات الفنانين والمغنين حيث يصل عدد المشاركين إلى بضع مئات الآلاف. ومثل هذه المقارنة لها دلالتها الاجتماعية والثقافية تشير بوضوح إلى مدى تراجع الثقافة الرصينة ومكانة فرسانها في مجتمعاتنا لصالح الثقافة الاستهلاكية، وهذا لا يعني قطعاً الانتقاص من دور الفن (الحقيقي وليس الرث) بأشكاله كافة في بناء المجتمع.

كم من الجيل الحالي يعرفون نجيب محفوظ؟. كم منهم قرأ واحداً أو أكثر من أعماله، حتى بعد حصوله على جائزة نوبل؟. أعتقد أن النسبة بائسة بالقياس إلى الجيل السابق وطبيعة اهتماماته. وقد تحدثت

الأخبار عن زيادة كبيرة في عدد النسخ المطبوعة لأعماله بعد تلك الجائزة، لكني لا أظن أن تلك النسخ صارت من ضمن مقتنيات الشباب من الجيل الجديد، أو حظيت بالنوم تحت مخدات الشابات.

هل لأن العالم تغير حتى بات لا يعنيه إبداع شخص مثل نجيب محفوظ مهما كانت قيمته الفنية والفكرية، أم لأن نجيب محفوظ، كما يقول شاكر النابلسي في مقال رثاء لمحفوظ، عاش ومات في الجاهلية العربية؟!.

الفصل الخامس

ديفيد معلوف بين روايتين

١ - حياة أوفيد المتخيلة.

ديفيد معلوف ساحر كلمات آخر، لا يقل شأناً عن فوكنر وماركيز وهيرمان هيسه وكونديرا وساراماغو، فهو واحد من تلك الكوكبة النادرة من البشر التي تمتلك موهبة السرد، على خلفية من لعب بارع باللغة، ومعرفة نافذة بالعالم، وقدرة لا تضاهى على التخيل، والتي بوساطتها يمكن ممارسة فعل إغواء للقارئ، وإشراكه برغبته أو على الرغم منه في إعادة لملمة ما تناثر من شظايا الوجود، وخلق عالم وتاريخ متخيلين يعيناننا على تحمل ثقل وجودنا، في عالمنا، وفي سياق تاريخنا الأرضي المُعيش.

في رواية "حياة متخيلة" أضاف المترجم الشاعر سعدي يوسف إلى العنوان الرئيسي عنواناً فرعياً هو "أوفيد في المنفى". وأوفيد شاعر روماني نفي في أواخر حياته إلى منطقة تقع في أقصى الحدود الشمالية للإمبراطورية، فعاش ما تبقى من سني عمره مع البرابرة القاطنين هناك. وتلك حقبة من حياة الشاعر لا نمتلك عنها أية وثائق تساعدنا في معرفتها.

في هذه الرواية هناك أوفيد المنفي في قرية "توميس"، والطفل المتوحش ساكن الغابة مع الأشجار والضواري. وبين هاتين الشخصيتين تمضي الرواية في أفق الشعر والدهشة. فالخيال المحلّق عالياً،

◆ "حياة متخيلة: أوفيد في المنفى" ديفيد معلوف - رواية - ترجمة: سعدي يوسف.. دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق.. ط٢/ ١٩٩٨.

والأسلوب العذب في السرد، والتصعيد الدرامي للحدث يجعلنا إزاء عمل كبير وفذ، يفصح عن موهبة خلاقة.

في طفولته يحلم أوفيد بالطفل المتوحش، فهذا الأخير يحضر أمام عين مخيلة أوفيد: (الطفل هناك. أنا في الثالثة أو الرابعة من عمري. الصيف في أواخره. إنه الربيع. أنا في السادسة. أنا في الثامنة. والطفل في السن ذاتها دائماً. أنا والطفل نتكلم، بلغة من صنعنا. شقيقي الذي يكبرني بعام، لا يراه، حتى حين يكون بيننا، جد قريب.. إنه ولد متوحش) ص٧.

وأوفيد/ الراوي لن نعرف عنه - في سياق الرواية - أشياء كثيرة مذ يغادره الطفل، وإلى لحظة شيخوخته حين ينفى إلى تخوم الإمبراطورية ويُقسر على العيش مع البرابرة، وعندئذ يظهر الطفل من جديد، وهذه المرة، هناك، على أرض الواقع، في أحراش الغابة، بين الذئاب والغزلان، كما لو أنه كان بانتظار أوفيد.. إنه لم يكبر منذ ذلك الحين، منذ خمسين سنة: (أرأيته حقاً؟ أم أنني رأيت، فجأة، بعد كل هذه السنين، الطفل الذي طالما كان رفيقي السري في "سالمو" والذي نسيت حتى وجوده نفسه. فجأة، كان ثانية، أمامي. هل كانت الرؤية حقيقية؟ أنا شكاك. لكن الرجال يصدقون) ص ٤٣.

لن يكبر الطفل إلاّ منذ هذه اللحظة، فهو سيختفي في هذه المرة. وفي السنة التالية لن تكون ثمة فرصة لرؤيته، غير أن أوفيد سيقنع ريزاك/ شيخ القرية بالبحث عن الطفل، والعثور عليه، وجلبه إلى القرية. ويتم ذلك على أكمل وجه.. ليس الطفل وحده، من لم تتخل عنه طفولته، وإنما أوفيد أيضاً.. أوفيد الشاعر الذي سيكون بحاجة دائمة إلى عين الطفل، عين الدهشة لرؤية أشياء الكون.. تلك العين التي لولاها لن يكون ثمة الشعر.

لا أحد يعلم من أين يكون الطفل هذا قد جاء وكيف؟.. إنه في الغابة، بين الحيوانات، ومن طول بقائه بينها اكتسب صفات وسلوكيات منها.. لا يعرف عن نفسه شيئاً، وإلى أي نوع ينتمي؟. إن بشريته عالقة في غور منسي من أعماقه.. إنه بحاجة الآن، للترويض، للعودة إلى كينونته إنساناً.. لتعلم اللغة، للتواصل مع الآخرين الذين يشبهونه. وكان على أوفيد أن يتحمل المهمة الجسيمة بعدما نفر منه - من الطفل - أهل القرية، وجعلوا يحذرونه، ويختلقون عنه الشائعات: (أفكر وأفكر. أي خطوات تلزم؟. كيف يتمين عليّ أن أبدأ؟. أعرف أن العطف هو السبيل - والوقت. أن أكشف له أولاً ما هو عطفنا، وما نوعنا، ثم أن أقنعه بأننا من نوع واحد. من هذا يجب أن يكتشف ما هو) ص٦٨.

رواية "حياة متخيلة" هي الأخرى "ملعبة طفل" كما هو العنوان الثانوي لرواية "الإرهابي" للمؤلف ذاته. ولعلها "ملعبة طفل" أكثر مما هي رواية "الإرهابي". فنحن مع أوفيد وطفله نقترب من الجوهر البشري الصميم، من البراءة الأولى، من الطفولة الممتزجة بخلجات الطبيعة ومزاجها ووحشيتها وطاقتها واستعداداتها، وروحها الحرة الطلقة. فالطفل، ها هنا، يحمل أصداء من حي بن يقظان، وربما من روبنسون كروزو أيضاً. غير أن ديفيد معلوف أكثر تحرراً من النمطية، وعمله أشد غموضاً.. إنه يجعلنا بين ألاعيب مخيلة طفلية، فهو كاتباً يختار شطر المنفى من حياة الشاعر الروماني أوفيد.. ذلك الشاعر الذي لا يقول التاريخ عن حياته إلاّ القليل، ولا سيما حين ينفى إلى ذلك الصقع البارد في الشمال، في موسم كهولته، ولعل معلوف تعمد هذا الاختيار ليترك فسحة مديدة لعمل المخيال الروائي. إن وجود الطفل في الحكاية محض تلفيق لكنه تلفيق يتساوق مع حسنا الجمالي، وحسنا الإنساني في الوقت عينه.. ينير لنا بقعة معتمة من نفوسنا.. يحفر، مع تصاعد فعل الحكاية، لا ليعلمنا كيف سيتعرف الطفل على ذاته فقط،

بل كيف يمكننا أن نتعرف، نحن أيضاً، على جوانب سرية من ذواتنا. فـ"حياة متخيلة" نبش في جذور نوعنا، رحلة في غابة لا وعينا، وكشف لذلك الجزء الحيواني والمتوحش، المائل منذ ملايين السنين، فينا.

يسعى أوفيد/ الراوي إلى إخبارنا كيف يخرج الطفل من حيوانيته المكتسبة ليسترد جوانيته الإنسانية. كيف يكسر فيه قشرة التوحش ليُظهر لب سلالته البشرية. فهو لن يبدأ من حيث بدأ الإنسان الأول، بل سيكشف فيه، أو يدعه يكشف في داخله تلك الطبقات كلها التي هي خلاصة التعلم البطيء لنوعنا عبر تجارب استغرقت قروناً طويلة: (كل تلك العصور من الاكتشاف البطيء، أعاد الطفل العيش فيها، خلال شهور قليلة حسب، وهو يستفيد من تجربة لا يستطيع البتة أن يكون امتلكها، والتي يجب أن تكون كامنة فيه، وفي حيوانات تحت حياته، لآلاف من الموتى طويلاً، هؤلاء الذين جلب وعيهم، معه، بطريقة ما، إلى العالم، كم هو مؤثر إذاً، أن أرى طفلي، يصنع الاكتشافات التي ستؤدي به، بعد سنين من النفي، إلى ميراثه، إلى المجتمع الذي يخصه) ص٧٢.

ويعرف أوفيد أن على الطفل كي يكون مثلنا ينبغي أن يتعلم اللغة، اللغة التي هي قطب وجودنا، والاختراع الأعظم لنوعنا منذ كنا على سطح كوكبنا.. هذا الطفل الذي اعتاد محاكاة أصوات الطيور والحيوانات الأخرى ليس من السهل عليه أن يكيف حنجرته ولسانه وحركة شفتيه وأنفاسه كي ينطق بالحروف التي ننطق بها. بيد أنه، لا شك، يحوز الاستعداد والقدرة: (أضع أنامله على شفتي كي يستطيع أن يحس بشكلها، وبانسياب النَفس، وتدريجياً، ومع صوت واحد كل حين، نجد صوتاً بشرياً فيه. إنها لعبة تبهجه) ص٨١.

يرمي أوفيد إلى تعليم الطفل اللغة. ولكن أية لغة؟. إنها لغة القوم الذين يعيش بينهم، وهذا بمعنى ما قرار بالبقاء حيث هو، وعدم العودة حتى لو حصل على عفو من الإمبراطور الذي نفاه. (إن هذا المكان هو

المصير الحقيقي الذي أمضيت وجودي كله في محاولة الإفلات منه) ص٨٣. ها هنا يمارس مع الطفل لعبة إدخاله في وعيه هو "أوفيد" والدخول في وعي الطفل، في سعي منه لاستعادة طفولته. (هكذا بدأت طفولتي تعود، إليَّ، ليس كما تذكرتها سابقاً، لكن بشكل أصفى، كما كانت بالفعل). ص٨٣.

يغدو الطفل كما لو أنه أناه الأخرى التي كانت ضائعة في لا نهائية الزمان والمكان. ومع الطفل، في عملية التعلم والتعليم، إذ يعلّم أحدهما الآخر ما يعرف، يكون ديدنه أن يحس بنفسه، لا جزءاً من نظام الكون فحسب، وإنما أن يحس أن هذا الكون الشاسع المديد ما هو إلاّ امتداد لنفسه، لوجوده.. آن يحس أنه منصهر في كلية العالم عبر مناورات الوعي، أو بممكنات الشعر.

يحل الشتاء أخيراً.. شتاء رمادي قاسي البرودة، يرتفع معه الثلج، يغمر الأكواخ فتنحبس النفوس داخل غرفها المحكمة الإغلاق، فيثور الطفل.. الطفل البري بفائض التوحش والحرية اللذان فيه. غير أن أوفيد يمنعه بكثير من الجهد والألم والخيبات الصغيرة، حتى يبدأ الطفل يفقد شيئاً فشيئاً مقاومته اللامعقولة للبرد، ويسقط في الحمّى، كاشفاً عن بشريته المضمرة بامتثاليتها وضعفها وفهمها الغامض لماهيتها.. يصبح الطفل في إدراك أوفيد بديلاً عن أخيه الذي خسره في يوم ما، بعيد، فيتشبث ويجاهد من أجل إنقاذ الطفل، كي لا يموت. (وحين رفعته بين ذراعي، وحاولت إقحام بضع قطرات ماء بين شفتيه، تذكرت أخي، وأدركت من يعني لي هذا الطفل، وما يعني لي أن أفقده) ص١٠١.

نحن، مع أوفيد في منفاه، في عالم طقسي، سحري، حيث الجميع يعتقدون بوجود الخارق، ما وراء الطبيعي الذي يمكن أن يتدخل بغتة، ويبدل المصائر.. أولئك البرابرة الأقرب إلى وحشية الطبيعة، يتعلقون بتفاسير تتجاوز معطى الحياة المادية، إذ توجه الآلهة والشياطين الأمور

نحو مسارات تكون أحياناً مدمرة. ولهذا لا بد من السحر والأدعية والتعازيم كي يبتعد الشر والأذى.. يُصاب الطفل بالحمى بعد محاولة يائسة للهرب.. العجوز "أم ريزاك" وكنّتها تخشيان من أن ينتقل الشيطان الذي تصارع طويلاً مع الطفل إلى ولدهما .. يشفى الطفل ويُصاب الولد، غير أن العجوز بقوة سحرها - هكذا على جميع من في القرية أن يعتقد - تشفي الولد .. يذهب ريزاك ليصطاد جرواً من بين الكلاب البرية ليقدمه أضحية بمناسبة تماثل حفيده للشفاء، بيد أنه يتعرض لعضة ما، تقوده إلى الموت.

يموت ريزاك، في خضم اعتقاد أن الطفل والوحش الذي خرج منه هما السبب.. يستغل أوفيد فرصة انشغال القرية بالإعداد لدفن الميت/ شيخ القرية، فيهرب مع الطفل نحو الشمال، لأنه توقع وقوع العقوبة عليهما من قبل أهل القرية بعد انتهاء مراسيم الدفن.. (أنا خارج الآن إلى المجهول، المجهول الحقيقي، حيث لا تعد توميس، مقارنة به، إلاّ مخفراً أمامياً، منحطاً، وأعتقد أنني أمضي في الممر الواضح لقدري) ص١١٧.

يعبر أوفيد مع الطفل النهر المتجمد البعيد الذي يشكل الحدود للإمبراطورية الرومانية، داخلاً معه في المجهول. هناك، يلج أوفيد ودليله الطفل السهوب والغابات الممتدة حتى اللانهايات، ليكون جزءاً من ناموس الطبيعة، فتتفجر الأسئلة كلها، دفعة واحدة في ذهنه: (من هو هذا الطفل الذي يقودني أعمق، في الأرض.. أبعد من آخر مخفر أمامي مأهول في العالم المعروف، أبعد حتى من الكلام، في المعاشب المتنهدة التي هي صمت؟ من أين جاء؟ خارج أي حياة؟ خارج أي زمن؟ هل اكتشفته حقاً، هناك، في غابات الصنوبر، أم هو الذي اكتشفني، أو أعاد اكتشافي، بسبب غربتي عن عالم البشر؟) ص١٢٦.

ثم يتساءل أوفيد، وذلك هو السؤال الفيصل في الكتاب (إلى أين يقودني، ما دمت أعرف، أخيراً، أنه هو الدليل؟).. هناك، في ذلك الانفتاح الهائل مع الشجر والطير والأعشاب والحلازين يسترد أوفيد خطواته كلها، عائداً إلى طفولته، فأوفيد، الآن، في لحظات نهايته، يراقب الطفل وهو يبتعد مبتهجا لكونه حراً.

وهو يمشي على نور الماء، وبينما أنا أرقبه يخطو خطواته الأولى مبتعداً، ويسير ببطء، وبعيداً الآن، في المسافة الأعمق، فوق الأرض، فوق الماء، فوق الهواء.

إنه الصيف.

إنه الربيع.

وأنا سعيد إلى حد لا يقاس.

إلى حد لا يُحتمل.

أنا في الثالثة من عمري.

أنا في الستين.

أنا في السادسة.

أنا هناك) ص١٣٢ - ١٣٣.

٢ - في رواية "الإرهابي"**: هل حدثت الجريمة حقاً؟.

رواية "الإرهابي" لديفيد معلوف هي تصوير، أيضاً، لحياة متخيلة أخرى.. للحظة استثنائية، شديدة الالتباس، وهذه المرة لإرهابي، لإرهابي شاعر. وأنك حين قراءتك للرواية لن تخرج من إحساس أن الأمر لا يجري على أرض الواقع، وإنما في مخيّلة رجل، أو في أثناء حلم طويل له. فثمة محاولة لاستشفاف صارم، قد يبقي بعض الجوانب

** "الإرهابي: ملعبة طفل" ديفيد معلوف - رواية - ترجمة: سعدي يوسف - دار المدى/ دمشق.. ط١/ ١٩٩٨.

معتمة، لذهن ذي تضاريس متعرجة، تقاوم تموجاتها حركة الضوء الذي يسعى الراوي لإلقائه على ما يحدث هناك، في الداخل، داخل رأسه.

الراوي إرهابي، هذا ما يخبرنا به الروائي، بدءاً من العنوان، وعلينا أن نكون حذرين، إلى حد ما، أو متحفظين في الاتفاق معه. ولعلنا نكون بحاجة إلى فرويد ومنهجه في تحليل الأحلام، أو إلى كارل يونغ، ولا سيما إذا ما قرأنا الرواية من زاوية أن الراوي/ الإرهابي لا يسعى سوى إلى قتل الأب، ربما افتراضياً، أو رمزياً في خضم حلم، أو من خلال فعل الروي ليس إلاّ. وعموماً، يكتنف أسلوب معلوف شيء من الغموض.. إنه غموض جذاب وساحر يضعك على مبعدة ملتبسة من الحدث، كما لو أنك تراقب الحدث ذاك بوعي مخدّر، ولكنه ثاقب.

نحن، معشر القراء، لا نعرف لهذا الإرهابي مبدأ أو دافعاً مباشراً أو غاية، فهو لا يتحدث في السياسة، أو في الدين، أو في قضية اجتماعية محرِّضة على العنف.. إنه لا يتحدث إلاّ عن نفسه، عن تلك الظلمة الحية اللائبة في أعماقه (الجرائم التي نرتكبها ليس لها استمرار فينا.. وليس، في جغرافيتها، أو سياستها، وسيكولوجيتها ما يؤدي إلى ما نحن عليه. لهذا يكون من المسيء أن نعلن ما نريد، وأن نثق، ونتبادل الذكريات) ص٢٢/٢٣. وكذلك لا نعلم، أو لا يعلمنا الراوي كثيراً عن منظمته، وعن رفاقه في مكتب المنظمة السرية الذي يلتقون فيه.. هناك كلام عن "كارلا" (ليس هذا اسمها الحقيقي، فلنا كلنا أسماء مستعارة) هذا ما يقوله لنا عنها، وعن "آنزو" و"أنتونيللا" وما يحكيه لنا عنهم يجعل المسألة أكثر غموضاً والتباسا.. إن مسحة من الإبهام تبقى تجلل ذلك المكتب بأشخاصه الخمسة وهم يعملون بصمت، من الثامنة والنصف صباحاً وحتى السابعة ليلاً، لستة أيام في الأسبوع. (إحدى غرف النوم مكتبة ومصرف معلومات يتضمن/ مثلاً، قوائم بالضحايا القادمين، أسماءهم، عناوينهم، والمواد الأساس لدراسة حياتهم

وعاداتهم) ص١٩ كما أننا لا نعرف شيئاً عن أهداف المنظمة، من يمولها، ولماذا؟. وحتى الراوي نجد أن انتماءه إليها عرضي نوعاً ما (أنا لا أعرف شيئاً عن تركيب منظمتنا ووكالاتها، أو الدور الذي يمكن أن تؤديه فيها هذه السيدة ريزولي، لقد جندتُ لغرض خاص، وعلائقي، مع المنظمة، تشمل حدثاً مفرداً، بعده سأقطع أي صلة بها واختفي) ص٢٠.

ينتمي الراوي، أو هذا ما يدعيه على الأقل إلى شريحة المثقفين (... أهي العلامة المرئية على أننا نحن المثقفين ذوي الأظافر النظيفة لا نتعامل إلاّ مع المجردات، وليس مع عالم يكون للواقع فيه شكل آخر، بل رائحة أخرى؟.) ص١٠٠. ويبدو أيضاً أن المنظمة الإرهابية التي انضم إليها ذات طابع ثقافي.. إنها منظمة تبحث وتدرس، وأعضاؤها يجلسون إلى مكاتب. والراوي نفسه، بحسب ما يخبرنا يدرس حياة ونتاج وفكر ضحيته بجدية وحماس.. يذكرنا هذا بفضاء روايات كافكا، أو قصص بورخس.

إن ما يعرفه الراوي عن منظمته قليل جداً، بيد أنه، بالمقابل، يخبرنا بإسهاب عن ضحيته المرتقبة، الذي يبدو أنه يعرفها أكثر مما يعرف رفاقه داخل المنظمة. (لقد أبدع، وهو كاتب المقالة، والفيلسوف، ومؤلف أثني عشر نصباً في فن السرد. الكثير من عالمنا، حتى ندر أن نعرف أين ينتهي التاريخ، وأين تبدأ روايته هو لهذا التاريخ) ص٤٥.

إن الراوي يعلمنا منذ البدء، أن زيارته لأبيه هي زيارة وداع.. يذهب إلى مرتع طفولته.. يتخذ الاقتران على صعيد اللعبة الروائية، في دنيا التخيل، بعداً ثلاثياً:

الأب - الابن (وداع أخير).. الابن/ الراوي/ الإرهابي - الروائي/ الضحية (تخطيط قتل)، وفي الوقت الذي يربط الأب بالابن افتراق أخير، يربط الراوي بالروائي (ملعبة طفل)، وأخيراً يربط الأب بالروائي، ليس أنهما سيغيبان من دنيا الراوي فحسب، بل القدرة على السرد

أيضاً، وها هو الراوي يقول عن أبيه (إنه يعيد كتابة التاريخ: آمل في أني أصفه بالحب الساخر الذي أشعر به إزاء هذا الشيخ الذي هو أبي، وأوضح أن ليس في ما اخترت فعله أي تحد له، أو أي رغبة في صدمه. ليس أبي من أنوي قتله) ص٦٨. إن مجرد إشارته هذه تضعنا موضع شك، لابد أنه يضللنا، فهو نفسه "الراوي" يجد شخصية الابن هي الأقرب إليه من كل شخصيات الروائي المتنوعة.. إن نوعاً من التماهي يحصل بين الأب والروائي الذي ينوي الأبن/ الراوي قتله على وفق ما يعترف.

هناك إيماءات لعلاقة شائكة بين الأب وابنه (إنه توتر أربطه بالمراهقة، عندما بدأت أفكر لنفسي، فوجدت، ليس بدون ألم. إن بعض ما علمنيه أبي وآمن به عميقاً، لم أعد أتقبله) ص٧٢. ويكون عصيانه الأول لأبيه شراء بندقية صيد .. هل هذا إيذان بقتل الأب؟.

أمر ما، يجعلنا أيضاً، نتصور الراوي/ القاتل قرين الروائي المقتول. فالروائي - شخصية في الرواية، وهو الضحية المرتقبة - ينجز روايته "العمل يتقدم" (بعض الشراح يقول إنه عمله الفني الوحيد) ص٧٨. يسميها كذلك "ملعبة طفل".. الراوي في التاسعة والعشرين، والروائي في الثمانين، كما لو أن الروائي/ الشيخ يبتكر الراوي الفني من أجل موته هو.. إن وجودهما القدري المشترك يمضي بدأب لا محيد عنه نحو إطلاق الرصاص في تلك الساحة: "سانت أوغستينو" في بلدة "ب".. الراوي يحكي تفاصيل دقيقة عن الروائي، ولا سيما عن اليوم الأخير الذي يسبق يوم الاغتيال، كما لو كان معه، على الرغم من أنه "الراوي" يبعد عن الضحية المرتقبة ٤٠٠ كم.

مرة أخرى يتماهى الأب مع الضحية المرتقبة وهو في طريقه إلى مكان الجريمة (وأدرك بصدمة صغيرة، أنني لم أكن أخاطب أبي، بل كنت أخاطبه هو) ص١٢٦. ونتذكر سفره لزيارة أبيه في مفتتح الرواية، حين

يكون في طريقه إلى ارتكاب جريمة القتل، إنه في المرة الأولى يحكي لنا عن بعض من ذكريات طفولته، وهنا، في المرة الثانية، يقول لنا: (كنت كالعائد إلى مكان من طفولته، لكنه المكان الخطأ، الأبعاد كلها كانت خطأ..) ص١٣٧ .. وتبدو اللعبة عندئذ في غاية التعقيد .. لعبة الحلم والواقع، لعبة المرايا المتقابلة، لعبة تبادل الأدوار، لعبة التمويه في تتابعها المحير. فالإرهابي، وهو إلى جانب الفتاة التي تقود السيارة إلى موقع الجريمة، وتلك فتاة لا يعرف على وجه اليقين من هي.. يعترف: (أقلقني أن أعرف أن الفتاة التي بجانبي دخلت مرة في منامي ولعبت دوراً هناك لا أستطيع استعادته أبداً، مع أن جسدي تذكر، بدفء متصاعد نزوته) ص١٣٠ . ويتساءل عن علاقة الفتاة بالضحية (أي آفاق من حياتها كانت تتابعها في عالم المرايا الواسع لكتاباته، وكيف كان نصيبها فيه مقارنة بنصيبي؟) ص١٣١ .

إن ما يحصل في الواقع ليس هو ما خطط له، ولأنه ليس كذلك فإن الحدث على الرغم من وقوعه فإنه لم يقع. وحين يقع فإنه لم يقع إلاّ بالشكل الذي ستنشر فيه الصحف أخبارها: (إن الموقع الحقيقي لحدوثها في العالم الواقعي ليس ساحة سانت أوغستينو ببلدة ب، وإنما هو ذهن ملايين القراء، والشكل الحقيقي ليس اللحم والدم والطلقات - وإنما الكلمات: اغتيال وقتل وحشي - جريمة نكراء - عنف أهوج - فوضى... الجريمة تغدو حقيقية لأنها نشرت في الصحف، لأنها دعيت عنفاً أهوج وفوضى) ص٩٠ .

إن هذا أشبه ما يكون بتخريجات مفكري "ما بعد الحداثة" فإنكار التطابق بين الواقع والمكتوب يعقبه تعزيز لفكرة أن المكتوب يحل محل الواقع.. إن الواقع يتراجع إلى الخطوط الخلفية ليكون وضعه هامشياً في مقابل ما يُكتب عنه. فنحن في النهاية، لن نمسك إلاّ بالمكتوب.. لن نكون متيقنين إلاّ بما تمت كتابته. فالإرهابي لا يعول على ما يحدث حقيقة

بوساطته هو، بسلاحه القاتل، وإنما على ما ستقوله الصحف عمّا فعل.. إن التاريخ في عرفه هو المكتوب. والواقعي والحقيقي هما المكتوب، ليس إلاّ.

هل حصلت الجريمة حقاً؟. هل أطلق الرصاص في "سانت أوغستينو" في بلدة "ب"؟. هل صاحت الابنة، وتبعثر الحمام عبر واجهة الكاتدرائية، وامتلأت الساحة بوقع الأقدام، وسقط الرجل مضرجاً بدمه؟. أم أن الأمر لم يكن سوى تخيلاً مترشحاً بقوة رغبة خفية.. رغبة تسبق، لا الفعل فحسب، وإنما تمثيل الفعل أيضاً فيما بعد.. تمثيله في كلمات، في أخبار تتناقلها أجهزة الإعلام، أو تدونها يد سارد شاهد.. إن المكتوب لا يؤكد الواقع، ولا يلغيه، ولا يشوشه، لكنه يتركك، أنت القارئ، في حيرة وريبة. هل أنك إزاء حقيقة جدية، أم خدعة، أم لعبة.. محض لعبة؟.

هناك تشابه بين نهايتي روايتي ديفيد معلوف "الإرهابي: ملعبة طفل" و"حياة متخيلة: ديفيد في المنفى" فالإرهابي بعد أن يقتل لا يتحدث عن الخوف، أو الندم.. إنه يشعر بالسعادة كونه حراً أخيراً، يقطف تفاحة، يعضها ويأكل: (وفي التأكد المعجز من أنني آمن أخيراً، أسير تحت البراعم المبكرة) ص١٤١، كما لو أنه تخلص نهائياً من عبء ماضيه.. كما لو أنه ولد لتوّه. هكذا تنتهي رواية "الإرهابي" وقد نجا الراوي القاتل من العقوبة، فهل كان فعل القتل حلمياً رمزياً؟. ليس بالمقدور تقديم إجابة قاطعة على هذا السؤال. كما ليس بالمقدور معرفة فيما إذا كان أوفيد في رواية "حياة متخيلة" يهرب هو الآخر من فكرة مسؤوليته عن موت أخيه، ومن ثم أبيه، فضلاً عن موت ريزاك/ شيخ القرية الذي آواه في منزله في أثناء نفيه من روما.. إنه لا ينبئنا عن شعوره بالندم، فحالما يترك القرية مع الطفل/ المتوحش ينسى ريزاك وموته، ويتطلع إلى أمام..

إلى موته هو.. إلى الطفل الذي يمضي مبتهجاً مع حريته.. الطفل الذي هو توأمه القديم، رمزياً، على صعيد التخيل.

وأخيراً، هل أن الأخلاقي هو أول الحاضرين في هذه القاعة/ الرواية.. رواية "الإرهابي" كما ينبئنا الشاعر سعدي يوسف في تصديره للرواية هذه، التي ترجمها؟.

يخبره ديفيد معلوف أن روايته جدل بين الوعي والإحساس..

تحتمل هذه الجملة موجِّهين، على الأقل. الأول: إن الروائي "معلوف" يحاول تضليلنا. والثاني: إنه يعطينا مفتاحاً أساسياً. ومع الموجِّه الثاني نكون أمام احتمالين على الأقل، أيضاً. الأول: إنه يرشدنا حقاً إلى الطريق.. الثاني: إنه من غير أن يدري يعطينا مفتاحاً خاطئاً!.

الفهرست

مدخل: غوايات السرد ٥
القسم الأول: في الرواية ٢١
الفصل الأول: رهانات الرواية ٢٣
الفصل الثاني: الرواية والمدينة ٢٩
الفصل الثالث: الرواية وعصر المعلوماتية وما بعد الحداثة ٤١
الفصل الرابع: "السياسة" موضوعة في الرواية ٥١
نماذج:
١ - قيامة الخوف: قراءة في رواية (الخائف والمخيف) لزهير الجزائري ... ٥٧
٢ - (حفلة التيس): فضح البلاغة الرثة للديكتاتورية ٦٢
القسم الثاني: السيرة والسيرة الذاتية ٦٩
الفصل الأول: السيرة الذاتية: حضور الوثيقة ومناورات الذاكرة ٧١
الفصل الثاني: الرواية والسيرة الذاتية ٧٧
الفصل الثالث: السيرة الذاتية والمدن المستعادة ٨٣
الفصل الرابع: بورخس (مساء عادي في بوينس آيرس) ٩٣
الفصل الخامس: (الطريق إلى نينوى) حكاية مغامرات وأعاجيب وسرقات ... ٩٩
القسم الثالث: سرديات ما بعد الكولونيالية ١٠٥
الفصل الأول: أدب ما بعد الكولونيالية: اتساع المفهوم وتحديدات السياق ١٠٧
الفصل الثاني: أدب ما بعد الكولونيالية: الرؤية المختلفة والسرد المضاد ١١٥
الفصل الثالث: نايبول ونماذج من روايات ما بعد الكولونيالية ١٢٣
القسم الرابع: سرديات الاستشراق ١٤٣
الفصل الأول: الشرق نصاً في أدب الرحلات ١٤٥
الفصل الثاني: أدب الرحلات والشرق المفترض ١٤٩
الفصل الثالث: صورة الشرق.. مأزق الاستشراق ١٥٥
الفصل الرابع: الرحلة إلى الشرق ١٥٩

القسم الخامس: الكتّاب السحرة ١٦٥
الفصل الأول؛ هيرمان الساحر ١٦٧
الفصل الثاني؛ سحر ماركيز ١٧١
الفصل الثالث؛ سحر كونديرا ١٧٥
الفصل الرابع؛ مروية عنوانها نجيب محفوظ ١٨١
الفصل الخامس؛ ديفيد معلوف بين روايتين ١٩٣

سحر السّرد

نحن أبناء السرد، كهنة معبده، الواقعون في أسره، في أسر سحره.. فمن اللحظة التي ابتكر فيها الإنسان فن السرد انكسر نسق حياته البدائي/ الوحشي فصار يفكر بكونه مركز الوجود. وأنه ليس معطىً عرضياً للعالم بل هو فاعل فيه ومغيّر. فيما صارت الحضارة الإنسانية ممكنة. فمع السرد بات الإنسان يعلم أنه مميز بوعي كينونته، وأنه صانع قيم، ومبدع تجربة فريدة، حيث السرد وسيلته لتنظيم فوضى التجربة تلك، واستخلاص معنى للحياة عبر علاقة البشر بعضهم ببعض، وعلاقتهم بالطبيعة وما وراءها.

إن كوني قارئاً لنص سردي يورطني في نوع من السجال أو الحوار أو التواصل الخفي مع مبدع النص السردي، مع إشاراته ورموزه التي أودعها في داخل النص، وما تسرب من لا وعيه إلى لا وعي النص.. إن ما يرغب به المؤلف في نهاية المطاف هو زج قارئه في تضاعيف النص، كما لو أن القارئ جزء من النص، لا يفكر أبداً بالتملص والإفلات والهرب.. هنا نستطيع حقاً الكلام عن السارد الساحر والمسرود له المسحور، أو بعبارة أخرى؛ عن سحر السرد.

ISBN 993350962-4
9789933509620
نينوى للدراسات والنشر والتوزيع