محمد برادة

أسئلة الرواية
أسئلة النقد

محمد برادة

أسئلة الرواية
أسئلة النقد

Bibliothèque - Discothèque
COURONNES
66, Rue des Couronnes
75020 PARIS
Tél. 01 40 33 26 01 Fax 01 47 97 16

an
892.709
BER

الرابطة

أسئلة الرواية، أسئلة النقد

الطبعة الأولى 1996

جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 1996-1025

ردمك : 7 - 008 - 79 - 9981 ISBN

شركة الرابطة

12 شارع ابراهيم الروداني – الدار البيضاء

الهاتف : 48.39.00 (02)

الفاكس : 48.39.02 (02)

تقديـــم

كُتبت هذة الدراسات والمقالات في الفترة المتراوحة بين 1980 و1993. وفي تلك الفترة كان الاهتمام يتزايد بكتابة الرواية العربية ونقدها في مختلف الأقطار. وكانت الجامعات والمجلات الأكاديمية، عندنا، تحتفل بمناهج النقد الحديث خاصة ما يتعلق منه بشعرية الرواية وخطابها. وكما هو الشأن في مختلف مراحل تاريخ النقد العربي الحديث، فإنَّ التعرُّف على عطاءات النقد العالمي والتفاعل معه، يظل مُبتسرا، مُختَزلا وذا إجرائية تفتقر إلى الملائمة و التمثل في معظم الأحيان. ورغم كل ما يمكن أن يقال عن الثغرات المصاحبة لهجرة المصطلحات والمناهج، فإن النقد العربي – في نماذجه الجيّدة –

استطاع أن يستفيد من النقد الأدبي الحديث وأن يستثمره في توليد أسئلة ومعرفةٍ مُميَّزتيْن قياساً إلى النقد التقليدي المتقَوْقع داخل الموروث.

ومن خلال اهتمامي بالنقد وتدريسه بالجامعة، حاولت أن أُتابع وأستوعب أهمّ المناهج التي ملأت الساحة منذ الخمسينيات. وكانت متابعتي أيضا خاضعة للتدرُّج والتَّجزيء ونقص الوسائل... لذلك، رغم اهتمامي القديم بقراءة الرواية ونقدها، فإنَّني كنتُ أتريَّث في نشر ما أكتبه من نقد، وأوثر أن أجعله منطلقاً لدروسي الجامعية ليتسنَّى لي، من خلال ردود فعل الطلبة ومشاركتهم، أن أتعمَّق أكثر في التحليلات التي أُسجِّل عناصرها الأساسية أو أكتبها ضِمْن سياق لا يتوقَّف عن الاجتهاد والتنظير وغزارة الإنتاج...

وما ترسَّب لديَّ، باختصار، هو أن كثرة المناهج والمصطلحات التي أَنْتجتها ساحات النقد العالمي، تظل مفيدة ومضيئة وتقتضي أن نأخذها بالاعتبار. ذلك أنها فجَّرتْ أسئلة مكبوتة ولاَمَستْ حالاتٍ قُصوى تُراود المبدع والناقد على السواء. لا يمكن أن نقول – كما يذهب إلى ذلك البعض – بأن تاريخ النقد منذ الألسنية والبنيوية إلى الآن، قد عاش مجموع اجتهادات يُلغي بعضها البعض، وأنْ لا منهج استطاع أن يُبرهن على «كمال» أدواته ومرتكزاته الإبستمولوجية... على العكس، يتوضَّح من تاريخ النقد الحديث، أن كل واحد من تلك المناهج المختلفة قد حمل إضاءاتٍ وإضافاتٍ لايمكن إلغاؤها أو تجاهلها بالنسبة لِمَنْ يمارس النقد الأدبي. لذلك فإن المعضلة تعود إلى وعي الناقد بأن الإتِّكاء على المنهج لا يكفي، لأنه هو أيضا مطالب بإنتاج كتابةٍ واستيلاد معرفةٍ من خلال محاورته للنصوص ورصد مفهوم الأدب في تجلياته

وتحوُّلاته... صحيح أن تطور المناهج قد أفسح المجال أمام تحليل شعريات النُّصوص ومكوِّنات خطابها ضمن أفقٍ يُراهن على تحقيق «علميّة» التحليل. لكن رهانات هذا المجال تظل نسبيةً مادامت "العلمية" الحقّ متعذرة فيما يتعلق بالنص الأدبي. من هذا المنظور، يمكن التمييز، نظرياً، بين محلل بوطيقَا النّص وبين الناقد الذي قد يستفيد من معطيات الشعرية إلاَّ أنه يحاور النص ويتذوَّقُه ويَسْتَنطقُه ويستخرج من صُلبه كتابةً مغايرة... أكثر من ذلك، لايمكن للناقد أن يستغنيَ عن نوع من التخييل يسند كتابته ويحميها من الاستنساخ.

وتتوزَّع هذه الدراسات والمقالات بين محوريْن : أحدهما يصوغ بعض التساؤلات والافتراضات النظرية، والثاني يُحلل ويحاور مجموعة من الروايات العربية ظهرتْ في الثمانينيات. وقد وجدت، وأنا أعيد قراءتها وأختار منها ما هو مدرج في هذا الكتاب ؛ أن هناك وشائج وأسئلة مشتركة صَدرتُ عنها في كتابة هذا النّقد. ذلك أن تحليل النصوص يستفيد من بعض نتائج تحليل الخطاب الروائي دون اللُّجوء إلى الاستشهاد بالمراجع وإثقال التحليل بالمصطلحات. ولعل ذلك يرجع إلى أن تلك التحليلات نُشرت في المجلات وكانت تفترض جمهوراً أوسع من القراء المتخصصين. لكنني أيضاً أرى أنَّ النقد كتابةٌ، وأن الأسبقية هي لرؤية الناقد وتأويلاته من خلال الاعتماد على النَّص والالتفات إلى خصوصيته. فالأدب عندي (وبخاصة الرواية) أحد مكوّنات الخطاب الذي ينتجه المجتمع من أجل فهم الذَّات وتشخيص المتخيَّل الاجتماعي، والتقاط ما يَسْتَعصي على المصطلحات والمفهومات. ومن ثمَّ، فإن الاهتمام بالتأويل لايعني التلقي السلبي، كما لا يعني حَصْرَ المعنى وَاخْتِزَالَهُ. إنه التأويل الذي يضع في

الاعتبار أن النّص الأدبي مشتمل وقائم على «اللاّ تحديد» وهو ملتبس ومتعدِّد الدَّلالات ولا يخضع لنوايا المبدع. وبذلك فإن الأدب، من دون بقية الخطابات، ينهض في منطقة تَوَتُّرٍ على تخوم أنماط الحقائق المقنَّنة والأنساق المعيارية المسيِّرة لشؤون الأفراد والمجتمع. والتأويل، من هذا المنظور، توريط لذات الناقد وإسهام في توليد وتوسيع امتدادات الخطاب الأدبي الذي يتمرَّد، دوماً، على الواضح والمسلّم به... ولما كان النص الأدبي (الجدير بهذه التسمية) لا يأتي ليُثبت «حقيقة» أو يقيناً مُعطىً مسبقاً، فإن الناقد المؤوِّل لا يمكنه أن «يسجن» النَّص في معنى أحادي أو في دلالة ثابتة. وهذا لا يعني أن الناقد المؤوِّل يمارس الكتابة خاليَ الوفاض من تصوراته ومقاييسه وحساسيته ؛ لكن المقصود هو عدم إلغاء النَّص والانقياد إلى الإسقاطات الجاهزة من أجل مطابقة النص مع جملةٍ من المصطلحات أو مع ترسيمات مسبقة للقراءة...

لا أريد الاسترسال في هذه التأملات والملاحظات التي سجلتها وأنا أعيد قراءة هذه الدراسات والمقالات. غير أنني أود التوقف قليلا عندما يقترحه هذا الكتاب على القارئ.

في القسم الأول المعنون بـ «تساؤلات»، أحاول أن أقترب من ثلاث مسائل تشغل بال المهتمين بالرواية وقراءتها : الأولى عن علائق الرواية بالنقد، والثانية عن التعدد اللغوي بوصفه مميِّزا لبعض الروايات وما يستتبعه ذلك من تحوير للشكل والكتابة، والثالثة عن آفاق تطور الرواية العربية.

لعل هناك قاسما مشتركا (نظريا) بين تلك المسائل الثلاث، هو اختلاف أسئلة الرواية عن أسئلة النقد وما يقتضيه هذا الاختلاف من مُراعاةٍ عند الحوار بينهما.

بعبارة ثانية، لا يمكن لذلك الحوار أن يكون مخصبا ومُضيئاً إذا تمسك النقد بنزعة التقعيد والمعيارية والاختزال الناجم عن حشر النصوص في خانات التنظير الإستتيقي للشكل «التاريخي» «المُعَقْلَنِ». ذلك أن أسئلة الرواية هي نابعة من تفاصيل المعيش ومما يندمج في ثنايا الصيْرورة ورحلة الذات المتحولة. ومن ثم، هي أسئلة متشابكة ملتحمة بجدليةٍ لا تتوقف إلا لتبدأ. وأسئلة المنطلق عند الرواية تتمثل في التساؤل عن طرائق وأشكال الإمساك بكل ما يشخص الصراع الدائم بين نزوع السريرة ومقتضيات الواقع القائم، بين الكائن والكينونة المتعالية، بين الفرد المتشبث بحريته والمجتمع المتحصن بمواضعاته ومقدساته... إنها، باختصار، أسئلة تتوخى زحزحة الأمر الواقع الذي ينشد دوام الاستقرار، لفتح الطريق أمام احتمالات أخرى. إنها أسئلة تتحيز للحياة التي هي، في جوهرها، تَدَفُّقٌ وتَجريب واستكشاف للمجهول وابتداع للممارسة.

وفي المقابل، تنطلق أسئلة النقد من هموم أخرى تتصل بالإسهام في إنتاج معرفة تسعف على بلورة هوية الثقافة ومُتَخيَّل المجتمع. صحيح أن المعرفة التي يُسهم الخطاب النقدي الأدبي في إنتاجها تختلف عن معرفة الخطابات الأخرى بسبب طبيعة النص الأدبي، إلاَّ أن أسئلته تتقصَّد – في التحليل الأخير – استخلاص مفاهيم نظرية للشكل الأدبي ولمقاييس التلقي الإستتيقي وتقييم الإنجازات وتأويلها.

هناك، إذن، تقابل بين انطلاقات الرواية وفوضاها الجميلة الماتحة من مسرَّات الحياة وعذاباتها، ويوميِّها المألوف ولغاتها المتناسلة، وبين النقد/التحليل، الذي لا يتخلص من هاجس المقارنة والتنظير

والاستخلاص والتنميط...

لقد حاولت الإقتراب من هذه الأسئلة لأوضح أن إعادة قراءة الروايات العربية تكون مخصبة أكثر إذا أنْصَتْنَا أيضا إلى تحولات النص الروائي وبخاصة على مستوى التعدد البنائي والثيماتي واللغوي.

ويشتمل القسم الثاني، من هذا الكتاب، على تحليل تأْويليٍّ لإحدى عشر رواية لكتاب ينتمون إلى أقطار عربية مختلفة وإلى أعمار وطرائق فنية متباينة.

لقد لفت نظري، وأنا أعيد قراءة هذه المقالات، أنها تشتمل، ضمنياً، على بعض السمات المشتركة والمختلفة بين تلك النصوص، والتي يمكن أن ألخصها باقتضاب واختزال، على النَّحو التالي :

1) على مستوى الثيمات : استيحاء أربع روايات مصرية (النزول إلى البحر، بيت الياسمين، مقام عطية، عطش الصبَّار) لأجواء وتجليات ما يسمَّى بالانفتاح، وما أدّى إليه من اهتزاز القيم واختلالها... بينما نجد روايتيْن لكاتبيْن سوري وعراقي هما (وليمة لأعشاب البحر، وَ«المركب») تستوحيان وتشخّصان العلاقة القمعية التي تمارسها الدولة ضد المجتمع المدني. والتيمة الثالثة في روايتيْ «الخبر الحافي» و«ترابها زعفران»، هي فضاءات الطفولة واستعادة أجواء السيرة الذاتية المُواكِبة لرحلة الذات وذاكرتها. وتُؤَكِّد رواية «رحلة غاندي الصغير» أن ثيمة الحرب، التي كثيرا ما نتناساها، هي، للأسف، موضوعة ملتصقة بجزء كبير من حياة الوطن العربي. أما روايتا «أنا أحيا» لليلى بعلبكي، وَ«باب الساحة» فهما تأكيد لصوت المرأة المقلق الذي رفض الوصاية الذكورية وارتاد عالم الإفصاح والنقد والكشف...

2) على مستوى التشكيل : بطبيعة الحال، فإن

الأشكال وطرائق الكتابة في تلك الروايات تتباين وتتنوع. غير أنني أغامر بتصنيفها ضمن ثلاثة اتجاهات تعرف امتدادات لها في نصوص روائية أخرى معاصرة : واقعية جديدة أو مفتوحة في كل من «النزول إلى البحر» و«المركب»، «أنا أحيا»، «بيت الياسمين»، «الخبز الحافي». ورواية المحكي الشعري مُمثَّلة، أساسا، في «ترابها زعفران» وإلى حدٍّ ما في «وليمة لأعشاب البحر». ثم رواية المحكي الشفوي متجلية في «حكاية غاندي الصغير» و«باب الساحة» و«عطش الصبار» و«مقام عطيّة».

هذه مجرد ملاحظات قَصَدْتُ من ورائها إلى حفز القارئ على إقامة حوار مع بعض أسئلة الرواية وأسئلة النّقد، خاصة من خلال نُصوصٍ سبق أن قرأها أو قد يدفعه هذا الكتاب إلى قراءتها لمحاولة إعادة التأويل وتوطيد الصلة بالرواية التي تسهم في تشخيص المتشابك وتوسيع المتخيَّل الإجتماعي.

محمد برادة
1996/9/17

الجـزء الأول : تسـاؤلات :
علاقة الرواية بالنقد، الرواية والتعدد
اللغوي، الرواية العربية والمستقبل.

SCANNED BY
JAMAL HATMAL

أسئلة الرواية، أسئلة النقد : حوار مستحيل ؟

I. سؤال الخانة الفارغة.

أسئلة الرواية أقدم مما نتصور.. أقدم من تبلورها جنسا تعبيريا يحتل الصدارة منذ القرن التاسع عشر. ويمكن أن نعود ببداية تلك الأسئلة إلى الخانة الفارغة التي تركها أرسطو عندما نظّر الأجناسَ الأدبية في عصره وترك إمكانية استنتاج جنس تخييلي سردي ذي مضمون مبتذل سيطلق عليه فيلدنغ Fielding، بعد عدة قرون، تسمية رواية أي : "ملحمة كوميدية نثرية"[1].

وأسئلة "الخانة الفارغة" أعمق مما نتصور لأنها دائما تحيلنا على هذا الجنس التعبيري الذي وُجِد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلا للتلاشي والانبعاث ملتصقا

بالآني والسرمدي، مُتعيّشاً على الشعر والملحمة والأساطير والمحكيات والقصص الخرافية والشعبية... وعبر التحولات المتجددة للرواية، ومن خلال انفتاحها واستمدادها من جميع الأشكال الفنية والأجناس الأدبية، أصبحت، بامتياز، الشكل-السؤال الذي يتوسله الإنسان في مغامرته اللامتناهية بحثاً عن توازن مُتوهَّم، أو سعادة بِكْر، أو لغة قادرة على تسمية الأشياء.

أي سؤال فَلَتَ من شبكة الرواية المقتنصة للتافه والجوهري، لليومي العابر والوجودي المقلق ؟ وهي ليست أسئلة تصوغها المقولات والمفاهيم الفلسفية والتعميمات التجريدية، بل هي تستمد قوتها - بالرغم من قصورها النظري - من فوضى المعيش وتجاور التشخيصات المتناقضة، من تداخل الأصوات واللغات والتقاط التبدلات التي تتم ضمنيا خارج الأجوبة الجاهزة للمذاهب والأيديولوجيات. والشكل الروائي بعناصره المتنوعة وتوليداته غير المستنفدة، بتاريخه وإنجازاته التي تجعل منه وسيطا بين الواقع والمتخيل، بين الرغبة والحلم، بين الرضى والتمرد.. يغدو أيضا خطابا ملتبِسا، أقصد خطابا مُقلقا، متقلِّبا، حائلا بيننا وبين الاحتماء بالثوابت وبما نتوهمه من تكرار في الحياة. من ثم فإن أسئلة الرواية لاتتجدد بطرح إشكاليات غير مسبوقة بقدر ما تكتسب صلابتها وفاعليتها من خلال تخصيص التجربة الروائية داخل كل حقل ثقافي. وهذا التخصيص هو الذي يحمي الرواية من وَهْمِ "أدب لاَزمني" يضمن الخلود مسبقا ! ومهما تقاربت "كُلِّيات المتخيَّل" في الثقافات جميعها، فإن التحقُّق الفني النوعي هو الذي يضفي الحياة على المتخيَّل من خلال جدلية العام والخاص. والروائي يواجه أيضا أسئلة الرواية التي تجد أجوبة مؤقتة من

خلال مغامرة البحث عن لغة متفرِّدة هي لغة النثر الروائي المطبوعة بالحوارية والتعدد، المأخوذة في شَرَكِ الانشطار والشك، الموزعة بين الحلمي والملموس، المفتوحة على ذاكرة النصوص وعلامة المُوضةِ العابرة. من ثم فإن الروائي المسؤول أساسا عن عبور المتخيَّل من منطقة العدم والإمكان إلى حيز التحقُّق النوعي، يخصص أسئلة الرواية ويَبْصُمُهَا من خلال حواره الخفيِّ والمعلن مع ثقافته ومع الثرات الإنساني. لذلك، فإن الرواية – حتى وإن قصدتْ إلى تحقيق متعة خالصة – فإنها لاتنفصل عن المعرفة : معرفة ذات خصوصية تسلك المنعرجات وتمزج العقلي بالأسطوري والمرئي بالمسموع والتجريبي بالمقروء.. حتى الحكاية أو العناصر القصصية التي تتكئ عليها، تنقل إلينا موقفا وفهما معينا لتاريخ الرواية.. وهذا هو ما يقيم بينها وبين النقد جُسورا وأسئلة مشتركة أو متقاطعة. يؤكد ذلك التأملات والملاحظات النقدية التي كتبها روائيون كانوا وراء تجديد أسئلة الرواية ووراء تخصيصها ودفعها إلى ملامسة الحالات القصوى...

من هذه الزاوية، لايكون النقد مبرَّرًا في نظر الرواية إذا كان مجرد ماوراء–أدب، مجرد ماوراء–شارح، لأن الرواية أقدار على أن تقول ماتريد.. وإنما يصبح الحوار ممكنا بين النقد والرواية عندما يسهمان معا في إنتاج تلك المعرفة النوعية المبثوتة بين الثنايا والمنعطفات، داخل الإشارات والكلام، عبر العلامات والفضاءات. بعيداً عن المِعْيارية وتطبيق المصطلحات الجافة، يمكن للنقد أن يحاور أسئلة الرواية وعوالمها لينتج معرفة تكون بمثابة : «مناوبة أساسية بين إيتُوبيا خطابٍ علميٍّ خالص وبين التخْييل» على حد تعبير ميشيل شارل[2]. وبذلك يكون عنصر التخييل، على اختلاف مكوناته وشكله، عنصرا

مشتركا بين الرواية والنقد ويجعل منهما خطابا فاعلا في إنتاج الثقافة وتَحْيين أسئلتها وإعادة رسم هُويتها وتجديد مُتخيَّلها. إنني أقصد، هنا، النقد بوصفه حديثاً إلى الأدب لا مجرد حديث عن الأدب.

انطلاقا من هذا التصور العام أريد أن أسجل ما أعتبره لحظات أساسيةً في الرواية العربية التي بدأت محاولاتها عند بداية هذا القرن بإيقاع بطيء ومتعثر قبل أن تحتل طليعة الإنتاج الأدبي منذ الستينات بعدما بدأت تتخلص من بصمات التقليد والتأثر السهل لتواجه أسئلة الكتابة والنقد ومغامرة البحث والتجدد خارج أروقة الخطابات المكرورة. وما يهمنا أساسا في مثل هذه القراءة النظرية هو إعادة صوغ الأسئلة/الأجوبة التي تُشخّصها الرواية العربية داخل حقلها الثقافي وبِتَماسٍ وتفاعل مع أسئلة الرواية بصفة عامة.

II. لحظات أساسية في مسار الرواية العربية.

يذهب كثير من مؤرخي الرواية العربية إلى تحديد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنية والشكلية. ومعظم تلك النصوص الأولى تعود إلى بلاد الشام حيث توافرت شروط ترجمة بعض الآثار الأجنبية والتفاعل مع أجناس تعبيرية جديدة. وكانت تجربة الأدب العربي في المهجر رافداً دعَّم هذا الإتجاه التجديدي الذي شمل الشعر والنقد والرواية. لكنني لا أحرص هنا على التقيُّد بالتتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية، وإنما أحاول أن أقدم تصوري من خلال قراءاتي وتقييماتي، معتبرا الإنتاج الروائي العربي في مجموعه بدون تمييز بين "مواطن" النصوص وتفاوت درجات النضج والتراكم من موطن لآخر.

هناك ثلاث لحظات تسترعي انتباهي أسميها :

1) التجنس والإنتساب[3].

2) الرومانيسك في مرآة الرواية.

3) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة.

وسأرسم معالمها الأساسية على النحو التالي :

1) التجنس والانتساب :

إلى بداية الأربعينات من هذا القرن، كُتبتْ نصوص كثيرة مستوحية لشكل الرواية كما أدركه الكتاب بتباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية. ويمكن أن نذكر أسماء رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وجرجي زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية. كما نجد نصوصا كثيرة قلدتْ بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من مناخه التقليدي المحدود... ولكن النصوص التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية ونكهة خاصة تظل قليلة طوال هذه الفترة التي تتجاوز الستين سنة. وعندما أقول نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه، فإنني أفكر تحديدا في : "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي و"الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران، و"زينب" لمحمد حسين هيكل، و"عودة الروح" و"يوميات نائب في الإرياف" لتوفيق الحكيم، و"الأيام" و"أديب" لطه حسين... فمثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكد ميلاد جنس الرواية ميلادا يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية[4]. وطوال هذه الفترة لم تكن الإنتاجات الروائية مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبيري جاد وقادر على أن يغير مفهوم الأدب والكتابة. ذلك أن سياق النشأة أدى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسلية

والمتعة وتقليدا لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم. وهذا مانجده صريحا في موقف مصطفى صادق الرافعي المعادي للتجديد والذي اعتبر كتابة رواية مُوجبةً للعقاب :

"أنا من أجل ذلك لا أزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة إلى أدبنا وبياننا متحاشيا جهد الطاقة أن أنقل إلى كتابتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئا غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)[5]". لقد كان الرافعي مدركا للتغيير العميق الذي يحققه الشكل الروائي عبر تحويل اللغة من قواعد وتعبيرات جاهزة إلى لغة مستوعبة لمظاهر التبدلات الشاملة انطلاقا من طرائق العيش إلى الوعي بالهوية ومشكلات المثاقفة. ولم تكن النماذج الروائية التي ذكرناها سوى تتويج لسيرورة بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر باتجاه الإنفتاح على الأزمنة الحديثة. وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات هي الوسائل التي طَوَّعتْ اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الإنتساب لهذا الجنس الجديد الذي استمد عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر[6]، أكثر مما استمدها من الموروث القصصي العربي.

2) الرومانيسك في مرآة الرواية :

في الأربعينات، كانت الشعوب العربية تعيش مرحلة المجابهة مع الاستعمار وتواجه التجسيدات المادية

للتغيرات التي بدأت منذ العشرينات. كان التصنيف الإجتماعي آخذاً في التبلور، وكانت القيم تمر بخلخلة متواصلة جَرَّاءَ المثاقفة والتعلق بنموذجية الغرب... ثم كانت بداية الإستقلالات والثورات والإنقلابات بعد ضياع فلسطين وبروز وعي قومي جديد...

ولكن الرواية العربية بدأت رحلة أخرى لمساءلة الواقع المتسارع التعقيد وفهم إواليات التحول والصراعات. وكانت عناصر الرومانيسك قد تشخصت أكثر في المؤسسات والفئات وتصنيفات الطبقات واللغات. وقد غدت مجابهة الفرد للمجتمع أكثر حدة في مرحلة تشييد الإستقلال وإعطائه محتوى محددا يستجيب للتطلعات التحررية والثورية، ومن ثم امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبير عن القضايا الإجتماعية والأيديولوجية واتجاه الرواية إلى تصوير أجواء الصراع واستجلاء أسباب الخيبة والتقاط أصوات التمرد. وبذلك فإن مرآة الرواية اتسعت وتلونت فلم تعد مقتصرة على السِّيَر الذاتية واللوحات الرومانسية، بل أخذت تقدم تخييلا متنوعا عن الرومانيسك المجتمعي ذي التجسدات المتعددة والمتشابكة على امتداد الوطن العربي. يتجلى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الاشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ، وحنامينه، و ذو النوى أيوب، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عواد، وسهيل ادريس، وغائب طعمة فرمان وليلى البعلبكي، وغسان كنفاني، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومطاع صفدي، ويوسف ادريس. ومن بين هؤلاء الروائيين، يتميز في هذه المرحلة وفي هذا الإتجاه، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الإجتماعية وتطويره للكتابة الواقعية. استطاع نجيب محفوظ – في غياب اتجاه

روائي يصدر عن تصور نظري وخطاب نقدي مُدَعِّم – أن يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشار واسع لها. وجميع الأسماء التي ذكرناها أسهمت، خلال هذه اللحظة الثانية من مسار الرواية العربية، في إغناء النصوص وربطها بالرؤيات الفكرية الفاعلة آنذاك في الساحة الثقافية وأعني الوجودية والماركسية. غير أن ماتكشف عنه نصوص هذه المرحلة بعيدا عن نوايا الروائيين، هو التقاطها لعلامات وأسئلة وحقائق تسكت عنها الخطابات السياسية والأيديولوجية. لقد تحولت الرواية إلى كاميرا ترينا ما لاتلتقطه المقولاتُ والمفاهيم، وتُسمِعُنا ما يهمس به الفردُ المأزومُ في خلوته والمُحْبَط في لحظات يأسه...

وهكذا، عبر أسئلة الذات، ومساءلة "الآخر"، واستكشاف علائق الفرد الموضوعية بالمجتمع، يأخذ الرومانيسك[7] أبعاداً تخييلية تضع الرواية على مسافة تفصلها عن اندماج مُتوَهَّم مع الواقع وخطاباته التبريرية.

3) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة :

منذ السبعينات أو قبلها بقليل، كانت الرواية العربية تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي يحمي ظهرها ولا أملٍ يَتَخايَلُ أمامها...

والمشهد لا يخلو من مفارقة : فبعد هزيمة 1967، وتراجع قوى التقدم، واستفحال القمع والحكم الفردي، وانتشار الطائفية والتعصب الظلامي وتحجيم الأنظمة للثورة الفلسطينية، عادت الأسئلة الصعبة إلى الساحة العربية لتضع كل شيء موضع التساؤل ؛ وانطلقت التحليلات والإجتهادات الفكرية متعثرة وسط خرائب التحديث المُبتَسَر وسُلْطوية الأجهزة ولفظية الشعارات الأيديولوجية. ومن وسط دخان هذه المعارك ورمادها

تنتصب الرواية لتتابع المسيرة بجِذْرية أكثر من ذي قبل. أمام انجلاء الأوهام تتكلم الكينونةُ من الأعماق وتجرب أن تعثر على اللغة/اللغات المناسبة بعد أن تفجَّر المعنى واستحال التعبيرُ. كل شيء فَقَدَ وضوحه المزيف، والأحادية انقلبتْ إلى شظايا متعددة، والهاوية شَبَحٌ يتهدَّد الفردَ مثلما يتهدد الجماعة. والرواية تغامر وسط هذه المتاهة لتجيب على الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل والمضمون. إنها تستنطق الجسدَ واللاوعي، المجتمعَ وبنياتِه، التاريخَ وخيباناته... ولايتم ذلك، هذه المرة، في ظل أَدْلَجَةٍ مُتَعسِّفة أو التزام مُؤَمْثِلٍ، وإنما عبر الذات التي تستعيد، بِفَرَحٍ، صوتَها المغيَّب قبل، وراء سيْل الخطب والتصريحات والوعود ووراء أصوات الوعظ والإرشاد والإنذار والتبشير التي تسعى إلى إقبار الفرد والجماعات الرافضة للتردي من أجل استدامة بنيات متداعية، وفكر لاهوتيّ، ووصاية أبوية قامعة... لابد من استحضار هذا المناخ "الهادر" الذي يُمارَسُ فيه إخصاء المواطن من خلال الكلام الأجوف، لندرك قيمة الروايات العربية التي اختارت أن تنسج حلقات كلام آخر غير الكلام الآمر.. كلام يكشف عن حميمية الذات ويفسح المجال أمام الكينونة لتفصح عن شكوكها وتمزقاتها وبحثها عما يُعيد لها إنسانيتها وصوتَها المسروق.

ولايهم كثيرا أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية طابع التجريب أو الانقياد -أحيانا- لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم، لأن الحصيلة، بالرغم من كل شيء، تبدو على جانب من الأهمية : فالاسماء كثيرة، نسبيا، وموزعة على معظم البلدان العربية، ونقط الإلتقاء

حول مفهوم التجديد الرُوائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي لآخر. يضاف إلى ذلك أن أبرز الأسماء لاتنتمي إلى جيل واحد بل تتداخل أعمار الكُتَّاب لتنصهر داخل تجربة البحث عن أشكال وثيمات وفضاءات جديدة. هكذا يمكن أن نذكر : جبرا إبراهيم جبرا، وإدوار الخراط، وغائب طعمة فرمان، وعبد الرحمن منيف، وغالب هلسا، وإميل حبيبي، والطيب صالح، وعبد الله العروي، وغادة السمان، وفؤاد التكرلي، وحيدر حيدر، وهاني الراهب... إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى مجالات أخرى، مثل : صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، الطاهر وطار، إلياس خوري، بهاء طاهر، محمد زفزاف، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، صبري موسى، عبد الحكيم قاسم، حنان الشيخ، جميل إبراهيم عطية، عبده جبير، خليل النعيمي، مؤنس الرزاز، سليم بركات... واللائحة تطول.

اللاَّفت في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن، هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية أخرى. وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارةِ سَرْديَّةٍ كُتُب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية واستيحاء الرواية النسبية للورانس داريل، ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر...

لكن الأساسي في نصوص هؤلاء الروائيين هو استبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز، مما يضفي على الكتابة بُعداً لَعِبياً يتيح الإنفتاح

على الباروديا والسخرية ومتعة الحكي وتوليد القصص... من ثم فإن حضور التاريخ (خاصة ما يتصل منه بالفترة الحديثة) ومشكلات المجتمع وصراعات العائلة، وفلسطين المحتلة وحرب لبنان.. ليس حضورا بَرَّانياً بل هو مُخْتَرَقٌ بالكتابة والتشكيل وَمُحَوَّل إلى نُسغ يَنْضَحُ بمفهوم الكاتب وأحلامه وأسئلته. لقد أخذت رواية الأطروحة تتراجع أمام سيادة العلامات والأصوات واللغات والتخييل المركَّب. وقد تتقارب ثيمات الرواية بين كاتب في مصر وآخر في العراق ولكنها تأتي متغايرة في التشكيل والتكوين وطريقة الكتابة، مثلما نجد في "اللجنة" لصنع الله إبراهيم و"الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، فكلاهما ينسج مناخاً كافكاويا يشخص الواقع السديمي العبثي ويُحيل على غرائبه ولكن بتقنية مختلفة ورؤية مغايرة حيث تتخذ "اللجنة" إيقاعاً ساخرا فانطاستيكيا بينما تتدثر "الغرف الأخرى" بوشاح الخرافة الرمزية ذات النكهة الشعرية.

إن ما أحرص على تأكيده من خلال قراءة اللحظات الأساسية في مسيرة الرواية العربية هو الإمكانات البِكْر التي ولَّدَتْها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنويع التخييل وتوسيع دائرته. وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحد من حرية الإبداع وبالرغم من هيمنة إيديولوجيا لاهوتية تحمل سمات متباينة. وفي هذا السياق، تغدو الرواية، إلى جانب قيمتها الفنية، مجالا لقراءة الأيديولوجيا الضمنية المناهضة لمناخ التقهقر والإنتظارية والإحتماء وراء اللغة المتخشِّبة. هل نبالغ إذا قلنا بأن الرواية العربية تقول ما لايُقَال في محافل الكلام الأخرى ؟ إنها تغدو بمثابة "تهريب للكلام" إذا استعرنا تعريف أدونيس للكتابة، وعندي أن الرواية تَرميقٌ واعٍ

يتوخى تَهجينَ الوحدة المتوهَّمة في اللغة والعلائق والمجتمع لاستيلاد القوى الكامنة.. أليست الرواية إذن هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأسئلةُ مداها ؟

III. النقد والرواية : حوار مُلتبِس.

طوال مائة سنة، وهو عمر الرواية العربية، لم ينتظم حوار متلائم بين النقد والرواية لصالح إمكانات كل منهما في إنتاج معرفة جديدة وإعادة صوغ أسئلة الثقافة صَوْغاً مُتَّسعا من منظور المعيش والمفكَّر فيه. وقد لا أستطيع هنا أن أدقق أسباب هذه العلاقة الملتبِسة الصراعية ؛ ولكنني أعتقد أن في طليعة الأسباب، التحول الذي عرفه مفهوم الأدب منذ العشرينات والذي تم طوال عدة عقود في ظل تواطؤ عام أدى إلى مايشبه حوار الصمّ بين الروائيين والنقاد. فمنذ نهاية القرن 19 اقترن مفهوم الأدب باتجاه الإحياء السلفي مما جعل النقد بدوره يُقَيِّم الآثار الأدبية ويوجهها نحو الوظيفة التربوية ونحو تكريس البلاغة وتجسيد المثل العليا. وبالرغم من ابتعاد الأعمال الأدبية عن هذا المفهوم، وخاصة الرواية، فإن الخطاب النقدي ظل إلى الخمسينات مشدوداً إلى الإسقاط الأيديولوجي وإغفال خصوصية النص الروائي وخصوصية خطابه إلى المجتمع. وعندما تبلور خطاب جديد، آنذاك، أي في بداية الخمسينات، عن نقد الرواية فإنه انْقَادَ بفعل المثاقفة وسياق الصراع الإجتماعي، إلى التمذهب من خلال الدعوة إلى رواية وجودية أو رواية واقعية اشتراكية. ومن ثم فإن الأسبقية التي أُعطيتْ لأدْلَجة الرواية وَضعتْ في الظل مجموعة الإنجازات النصية التي تُشخِّص تحوُّلَ مفهوم الأدب من خلال ما كانت

تقوله الرواية إلى المجتمع عبر خطابها وشكلها وليس من خلال ما تنقله أو تحيل إليه. وبغض النظر عن درجة تمثل الروائيين للتقنية الحديثة ولخلفياتها النظرية، فإن مرجع النصوص لم يعد مُتطابقاً مع الخطاب، والمسافة بين "الواقع" والرواية اتسعت أكثر فأكثر من خلال العلامات وتداخل اللغات وفضاءات التخييل، حاملة في طياتها تمظهراتٍ أخرى للواقع الذي كان يبدو -عبر الخطاب السياسي والأيديولوجي- واحدا قابلا للفهم والإختزال في جملة مفهومات ومقولات.

ويخيل إلي أن النقد العربي، إلى حدود الستينات، لم يدرك بعمق هذا التحول الذي كان يتم عبر الشعر والقصة والرواية ولم يعط لاستراتيجيته هدفَ تقويض مفهوم الأدب-الإنعكاس، وتحرير النصوص من اختزالية القراءة الأيديولوجية.

منذ السبعينات وأيضا بتأثير من المثاقفة، اتجه الخطاب النقدي إلى تطبيق مناهج النقد الحديث (بنيوية، أسلوبية، سوسيولوجيا الأدب، التحليل النفسي، السيميائية) في سياق إضفاء العلمية على النقد وتطوير مناهج تدريس الأدب بالجامعات. وقد حظيت الرواية بقسط وافر من هذه التطبيقات التي غالبا ما تتحول إلى تشريح مختبري يُفْلِتُ جوهر الأسئلة الجديدة التي تطرحها الروايات الجيدة. لكننا نسجل أن هذه التحليلات النقدية تكشف للقارئ العربي عن غنى الرواية الجديدة وعن حتمية القراءات المتعددة، وبالتالي فإنها تسهم في دعم استقلال النص الروائي وتخصيص خطابه.

ومع ذلك فإن الحوار بين النقد والرواية الجديدة يبدو ملتبسا خاصة وأن الروائيين لايتوفرون على كتابات نظرية تسند استراتيجيتهم وآفاق عملهم. وما نتوفر عليه

في هذا المجال مجرد استجوابات وتصريحات صحفية أو مداخلات وشهادات في الندوات واللقاءات...

ولكنني أميل إلى ربط التباس حوار النقد والرواية بالإلتباس الذي يسود مجموع الساحة الثقافية العربية منذ 1967 نتيجة لانهيار كثير من اليقينيات والأجوبة الأيديولوجية الجاهزة مما أدى إلى الإنبهام والتقهقر تجاه الأسئلة الأساسية وفي طليعتها سؤال الحداثة المتعلق بأولوية تفكيك البنيات الإجتماعية والسياسية والفكرية ذات الخلفية اللاهوتية والتي ترفض الصيرورة وتحتمي بميثولوجيا الثبات الأونطولوجي... وهذا ما يجعل تلك البنيات قادرة على الإلتفاف على منجزات الثقافة المتنورة والأدب المُراهِن على حرية الانسان وإبداعيته اللامتناهية.

لذلك فإن سؤال الثقافة العربية الآن هو بامتياز سؤال الرواية بوصفها أداة معرفة وأداة تفكيك للغة الأحادية الآمرة. ومثل هذا التفكيك، لكي يكون فاعلا، لايكْفي أن تُسَطِّره الخطابات الأيديولوجية والتحليلات المفهومية لأن هذه البنية المضادة للحداثة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ والمخيلة العربيين. والرواية، إلى جانب أشكال تعبيرية أخرى، مهيأة لإعادة تثمين المتخيَّل واستثماره في مجال الحلم وحب الحياة وتحرير الدنيوي من أُخرويات المقدَّس. وواضح أن الرواية التي أتحدث عنها هي التي لايعتمد كُتَّابُها على استراتيجية النجاح السريع ورسم صور وردية للتبرجز البليد، وإنما أقصد الروائيين الذين أثبتوا أنهم لا يقصدون إلى كتابة نسخة مكررة من الواقع القائم، بل يجعلون الرواية وسيلة تؤكد إمكان النقد وضرورة الحلم لمقاومة القهر والتشيئ وثقافة التسطيح.

وفي هذا المستوى تلتقي الرواية العربية بالرواية العالمية لأنها تصل عبر مسيرتها القصيرة إلى سؤال البدايات : سؤال «الخانة الفارغة» الذي يجعل من الرواية مُستقبلاً باستمرار، محكوم عليها بأن تنسى ماضيَها لتُوجَدَ من خلال نصوص تُخلخل الأجوبةَ المكرَّسةَ واللغات المحنَّطة وتشد الروائيين إلى خانة السردي المبتذل المنبثق من صلب الحياة.

التعدد اللغوي في الرواية العربية: تفتيت تجانس النص، تحويل الشكل وتوسيع المتخيّل

عندما أفكر في المظاهر الأساسية للإبداع الأدبي العربي في هذه الحقبة، تلفت نظري، قبل كل شيء، ظاهرة التعدد اللغوي بوصفها تجليا للإبداع المغيّر لمفهوم الأدب ولحمولاته الأيديولوجية وأيضا لطريقة قراءته. وقد أصبح قولاً مشاعاً التأكيد على أن تحقّق النص الأدبي إنما يتمّ باللغة وعبرها. ولكن ما سأحاول طرحه هنا، يتوخّى تدقيق علاقة المنتج الأدبي باللغة – وخاصة في الرواية – من منظور حتمية التعدد اللغوي داخل كل نص روائي، واعتبار التعددية مكوِّناً داخلياً ملتصقاً بالرَّحم المولّد للنص في تحققه الشكلي والخطابي والأيديولوجي. بذلك يكون التعدد اللغوي علامة مُلغية

لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة كما قد يتوهم البعض. وهذا لا يعني أن جميع الروائيين العرب لهم وعي موحد ومدقق بمسألة التعدد اللغوي وبامتداداتها الفنية. إلاّ أن غياب هذا الوعي عند المنتج لا ينفي إمكانية إنتاج نصوص متوفرة عل التعدّد اللغوي بطريقة أو بأخرى. من ثم تأخذ قراءة النصوص، من هذا المنظور، مشروعيتها بوصفها تحليلاً لعناصر تُعتبر من صميم تكوين النص وأداة لاقتراح التأويل والتقييم سلباً أو إيجاباً.

إن ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بدايات هذا القرن ؛ ولكن ما يلفت النظر هو بروزها وكثافتها النسبية منذ السبعينات مقرونة بسياقٍ نقدي يسعى إلى استيعاب وتثمين ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية.

سأحاول، إذن، في هذه المداخلة أن أضع مسألة التعدد اللغوي ضمن إشكالية الإبداع الروائي العربي وبعيداً عن الطرح الإختزالي لثنائية الفصحى والعامية، ثم أقدم تحليلاً لهذه الظاهرة من خلال ثلاث روايات هي : «سلطانة» للمرحوم غالب هلسا، وَ«المركب» للمرحوم غائب طعمة فرمان، و«رحلة غاندي الصغير» لإلياس خوري.

I. التعدد اللغوي ضمن إشكالية الإبداع الروائي العربي.

احتلت مسألة اللغة، منذ نهاية القرن التاسع عشر وطوال عدة عقود من هذا القرن، مكانة أساسية في سيرورة الإحياء الشعري العربي وفي تمظهرات ما يسمى بالنهضة العربية. وقد كانت السمة البارزة لهذه المسألة هي استعادة قوة اللغة العربية المنجزة خلال عصور الإزدهار القديمة وإحياؤها ضمن تصورات البلاغة الكلاسيكية وما تستتبعه من علائق المبدع والمفكر باللغة.

ولكن هذه الصورة المهيمنة لمفهوم اللغة في المنظور السلفي الموجّه لحركة الإحياء كانت تتعرض للخرق والإنتهاك من خلال بعض الإنتاجات الشعرية والروائية (خاصة في رواية «زينب» وفي أشعار وكتابات جبران خليل جبران) قبل أن تغدو جزءاً من إشكالية النقد العربي عندما نشر طه حسين «في الشعر الجاهلي» ثم عند نشوب خصومة جدالية حادة بين هذا الأخير وبين مصطفى صادق الرافعي المتحيّز لبلاغة تتجدد داخل إسار القواعد الموروثة وبتجاهل تامّ لما تفرضه التحولات المجتمعية المادية والمعنوية من تحوير للّغة وتراكيب الجملة ونبرات الذات المتلفِّظة...

يهمّنا، في هذا السياق، التوقف عند «الإنتهاكات» التي كانت تَجترحها بعض النصوص الإبداعية مستجيبة لإيقاعات الحياة العميقة ومُنفلتة من شرنقة الإطار الثقافي السائد والرازح تحت اعتبارات إيديولوجية تنظر إلى اللغة بوصفها عنصراً مقدّساً واصلاً بين ماضٍ وحاضر ومستقبل ؛ وضمانة لهويّة منحدرة من «أصل» ثابت مُتَوهَّمٍ.

إن إعادة قراءة «زينب» لمحمد حسين هيكل المنشورة سنة 1914 تفاجئنا بالأهمية التي يكتسيها هذا النص على مستوى التعدد اللغوي أكثر مما تلفتُ نظرنا ببعض الإنجازات الفنية التي تبدو لنا الآن مقتبسة ومحاكية لروايات أجنبية ترسَّبت في مخيلة محمد حسين هيكل الشاب آنذاك. لكن ظاهرة التعدد اللغوي في «زينب» تحتفظ براهنيتها وتندرج ضمن أهم جوانب الإشكالية الروائية العربية المعاصرة. إن «زينب»، خلافاً للنصوص الروائية التي كتبتْ قبلا والموسومة بالنبرة الوعظية والأخلاقية، جاءت مستجيبة لرغبة الكاتب ولاستيهاماته ولحقّ ذاكرته في استعادة مخزونها من اللُّغات والمشاهد

والشخوص التي لا تنفصل عن كلامها. رواية أَمْلَتْها على الكاتب الرغبة ونزوةُ الإبداع فجاءت متحررة من قيود المواضعات اللغوية والبلاغية المألوفة، ولكنها لم تَنْجُ من رقابةٍ بَعْديّة فَرضها هيكل على روايته عندما وقّعها باسم «مصري فلاّح» كأنما ليتنَصّل من كتابة الرغبة التي تتعارض مع موقعه الإجتماعي ومع نصوص الأدب السائد. ولو تركنا التصنيفات النقدية التعميمية الكثيرة التي وضعت «زينب» ضمن خانة الرواية الرومانسية المستوحية لموضوعة الريف والطبيعة..، لأمكننا أن نستكشف في «زينب» صوت الذات المتلفظة، المنفّسة عن رغائب مكبوتة عبر مخزون الذاكرة اللغوي وعبر النبرات والكلام الشفوي الجاري على ألسنة شخصيات متباينة اجتماعياً وثقافيا. ولجوء الكاتب إلى استعمال العامية والصيغ الشفوية في جزء هام من حوارات الرواية إنما هو قبل كل شيء انتصار للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي واختيار فني في رسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفّظاتها. على هذا النحو يعيد هيكل خلق لغة روايته من خلال تحوير الشفوي إلى لغة شفوية مكتوبة ومن خلال تجاور وتعارض عدة مستويات من الصياغة اللغوية والموظفة لتشخيص تمايزات المناخات والشخوص والرؤيات للعالم. إنّ ما يلفظه حامد في حواراته الداخلية أو عند كتابته رسائل مطوّلة لابنة عمّه عبر لغة فصيحة رومانسية المعجم، لا تكتمل دلالته إلاّ باستحضار حواراته مع زينب والعمال الفلاحيين بلغةٍ تلقائية فيها نكهة الحنطة وحسيّة العين المباشرة.

في هذا السياق الذي دشنت فيه «زينب» إحدى بدايات الرواية العربية، يلزمنا أن نستحضر عنصريْن بارزيْن يُسعفان على استيعاء مسألة علاقة الرواية بالتعدّد اللغوي :

أ) لم تكن الرواية جنساً معترفاً به من لَدُنِ النقد التقليدي وداخل الدائرة الواسعة لمفهوم الأدب آنذاك. غير أنها كانت تشق طريقها إلى جمهور واسع نسبياً (في مصر خاصة) عبر الصحافة والترجمة والاقتباس. لقد كان المجتمع المصري وهو في بدايات تَبرجُزه وتشييد مؤسساته، بتفاعلٍ مع النمط المجتمعي الغربي وبتأثير من المثاقفة، في حاجة إلى النص – المرآة الذي يُسلي ويُطمئن كما أنه يُشرع، عبر التخييل، أبواب التغييرات الممكنة ضمن سيرورة التحديث التي أصبحت تشكل أُفقاً للمتخيّل الإجتماعي منذ تجربة محمد علي باشا. ولعل هذا هو ما يفسر مرور حوالي عشرين سنة قبل أن تظهر رواية أخرى تجعل من التعدد اللغوي مكوّناً جوهرياً وصريحاً (عودة الروح لتوفيق الحكيم). وبقدر ما أخذت الرواية تفرض نفسها بوصفها تعبيراً وبَوْحاً عن الرغبة الذاتية للكُتّاب وعن التطلع إلى دَنْيَوَة (Sécularisation) المجتمع، بقدر ما أفصح الأدباء المحافظون عن رفضهم للرواية الحاملة لبذور التمرد والوعي الجديد لتحولات المجتمع. وهذا ما نجده مثلاً في قول الرافعي بأن الرواية «فُجور بالكتابة» يَستوجب تطبيق قانون العقربات !

ب) إن الرواية العربية التي نحاورها ونستنطقها هنا، هي التي تندرج ضمن المفهوم الذي يعتبرها أداة معرفة ومجالاً لتجسيد تعدد اللغات والأصوات والعلائق والعلامات والرؤيات. ومن هذا المنظور يمكن رصد دور هذا النمط من الروايات في تحوير اللغة العربية وتطويعها لالتقاط تبدُّلات العالم الخارجي وهواجس الذات واستيهامات اللاَّوعي. وبالمقابل، فإن الوضع الاعتباري السائد للُّغة داخل الثقافة العربية هو وضع ينبني على مسلمات لها صفة المقدسات لأنها تفترض

نقاء اللغة واستمرارية قواعدها وضرورة إخضاع مُستجدات العالم لقوانينها... من هذه الزاوية يمكن القول بأن تاريخ الرواية العربية إنما هو، قبل كل شيء، رصد للاختراقات المُغْنية التي أنجزتها نصوص تنتمي إلى التعدد اللّغوي، متخطيةً بلاغة سدَنة "النقاء" اللغوي الحريصين على حمايتنا من تبدُّلات الواقع والذّات، المتطلّبة لأكثر من لغة وصوت ورؤية.

في الخمسينات، وضمن سياق ثقافي واجتماعي وإيديولوجي مختلف عن السياق الذي ظهرت فيه «زينب»، أخذت رواية التعدد اللغوي إيقاعاً لافتاً للنظر في مصر أولاً ثم في أقطار عربية أخرى. ونخص بالذكر نصوص يحيى حقي و«الأرض» لعبد الرحمان الشرقاوي، وروايات يوسف إدريس وكذلك النصوص التجريبية للويس عوض («مذكرات طالب بعثة» و«العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح»). وهذه الرواية الأخيرة كتبها لويس عوض سنة 1946 وأَخضعها لرقابة ذاتية تتصل فيما يبدو بالمناخ الإيديولوجي المحموم لمصر آنذاك.

إنّ ما يميّز السياق الخمسيني هو صعود الحركات التحررية في العالم العربي، وتبلور التصنيف الإجتماعي نسبياً، وتحول مفهوم الأدب ونقده داخل تصورات تَتَصادى مع مفهومات الإلتزام السارتري والماركسي. لكن إيجابية هذا التحول في مفهوم الأدب التي خلصته من الشرنقة البلاغية ومن وطأة بعض المواضعات الإجتماعية، اقترنت باختزالية في القراءة والنقد حالتْ دون استكشاف حمولات النص المتصلة بالتّعدد اللغوي والتشكيل ونقد الإيديولوجيا. هكذا فإن مفهوم الأدب، في التجربة العربية الحديثة، يظل إلى حد كبير سجين التباسيَّة ينسجها الخطاب النقدي بقدر ما تصنعها شروط الإنتاج

والإستهلاك الثقافييْن وضغط القيم المؤسساتية. وهذا الإلتباس الذي يحفّ مفهوم الأدب عندنا يجرده من استقلاليته الذاتية ويُعْمِي الأبصار عن إمكاناته في قَوْلِ وتجسيد وتخيّل أشياء أخرى غير التي تحفل وتحتفل بها الخطابات غير الأدبية. من ثم فإن إعادة قراءة النصوص، في سياقنا الراهن وبمفهوم مغاير لمفهومات الأدب الاختزالية، قد تتيح دحض الفكرة السائدة عن تبعية الأدب للخطاب الإيديولوجي والسياسي، وعن استنساخه لنماذج إبداعية أجنبية...

وبالنسبة لرواية التعدّد اللغوي التي نحاول رصد بعض تمظهراتها وتحققاتها، فإننا نلاحظ أنها عرفت، منذ السبعينات، نموّاً في الكمّ وتنوعاً في الكيف. يتجلى ذلك من خلال ذكر أسماء روائيين أعتبرهم في طليعة من أنتجوا نصوصاً تتوفر على خصائص التعدد اللغوي وهم : الطيب صالح، إميل حبيبي، غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، إدوار الخراط، هاني الراهب، بهاء طاهر، حيدر حيدر، عبد الرحمن منيف، جمال الغيطاني، حنان الشيخ، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، إلياس خوري، عبد الحكيم قاسم، عبد الله العروي، إبراهيم أصلان، يوسف القعيد، عبده جبير، سليم بركات، جميل عطيه إبراهيم، يوسف أبورية... في بعض النصوص الروائية التي كتبها هؤلاء ومَنْ سَهوتُ عن ذكر أسمائهم، لا يثير الانتباه فقط تنوع التيمات والأشكال ولكن أيضاً وبالأساس التعدد اللّغوي المولّد لتخييل مختلف يتجاوز الواقعية المتوهَّمة ليعوضها بالبناء المركّب المطبوع بالتعدُّد والتداخل والتَّهجين والتشخيص الپارودي. لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص جاهزة خارج النّص أو شاشةً تحجب التبدلات والاستيهامات المستعصية على التبليغ، وإنما هي جزء من

التجربة التي تُعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلاَّ بإعادة صنع اللغة والنَّفخ فيها لابْتِعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتَف المستمدَّة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان. ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤيات والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص. إن 76 سنة تفصلنا عن «زينب» التي دشّنت بطريقة ما، وفي سياق معين، التحقق النصي لرواية التعدّد اللغوي التي تعرف الآن ازدهاراً في الإنتاج واستحساناً لدى طلائع القراء. وبالإمكان أن نعزو هذا التحوّل إلى عنصرين على الأقل :

أ) دور الخطاب النقدي في بلورة أهميّة التعدد اللغوي والحوارية وتوظيف حوار اللغات في عصر معين وكذلك بين عصر وآخر. وهذا الطرح الذي استفاد كثيراً من تحليلات ميخائيل باختين الرائدة في هذا المجال، أخرج الإشكالية من مستوى استعمال العامية في الحوار الروائي ليضعها على مستوى أعمق وأشمل يتَّصل بالطابع التعدّدي الملموس الملازم لكل لغة، ومدى تأثير ذلك في تحقيق التشخيص اللغوي للنص الأدبي. وأستسمحكم في أن أُذكّر بندوة الرواية العربية التي نظمها اتحاد كتَّاب المغرب بفاس العام 1979، والتي تخلّلت مناقشاتها مسألةُ التعدد اللغوي من منظور باختيني.

ب) اهتمام الروائيين والنقاد بالجوانب التخييلية في التراث العربي الإسلامي وفي الأدب الشعبي والمحكيات الشفوية بحثاً عن تجديد للأشكال واستثمار بعض مكوّنات المتخيَّل الجماعي. وتأتي «ألف ليلة وليلة» في طليعة النُّصوص التي حظيت بإعادة تَنْبير وإعادة كتابة من لَدُن الروائيين. وهذه العلاقة الجديدة مع المتخيَّل

الموروث استتبعت حواراً بين عدّة مستويات من اللغة المتباعدة زمنياً. كما استدعتْ إعادة كتابة وتوظيف يمزجان الأبعاد الواقعية بالمناخات الفانتستيكية والتركيب اللّعبي بالانتقاد الساخر... لكن استعادة المتخيّل تقتضي إعادة التفكير فيه وإعادة كتابته وهذا ما فتح الطريق أمام التعدّد اللغوي وحواريته.

II. التعدد اللغوي في ثلاث روايات.

بالرغم من أن التعدد اللغوي هو جزء من مكوّنات أخرى للرواية، فإننا نقتصر على تحليله مفترضين أن القارئ مطلع على النّص. وما نتقصده من وراء هذه المداخلة هو إبراز أهمية التعدد اللغوي في تشخيص الثيمات واستنطاق الشخصيات ورسم الأزمنة والفضاءات. ذلك أن صورة اللغة في الرواية تُلْملمُ سمات مجموع مكونات النّص وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادل.

1) سلطانة (غالب هلسا، 1987).

تشتمل الرواية على قسمين : الأول طويل (400 صفحة) ينقسم بدوره إلى جزأين : أحدهما بعنوان «القرية»، والآخر بعنوان «عمّان». ويحمل القسم الثاني عنوان التذكّر. وهذا التقسيم يكشف، عند القراءة، ثلاثة فضاءات : فضاء القرية المرتبط بطفولة الراوي جريس ومراهقته، وفضاء مدينة عمّان في فترة ازدهار العمران والتبرجز، بينما يحيلنا القسم الثاني على فضاء كتابة الرواية نفسها عندما كان جريس (أو الكاتب المفترض) في القاهرة يُنجز النص وهو إلى جانب عشيقته عزّة ويحاول تذكر بعض التفاصيل التي لم يثبتها في القسم الأول. بعبارة ثانية، فإن هذا القسم يكوّن ميتا – تخييلاً مكمِّلاً للرواية ومُعدِّلاً الطابع السير

ذاتي والواقعي الذي يُوهمنا به القسم الأول.

هذه الفضاءات والأزمنة المتعددة في «سلطانة» تُشخّصها وتبرزها تعددية لغوية تتجلى من خلال تعدد الأصوات والمحكيات الفرعية وأنماط الحوار وطرائق الأسلبة والتهجين والباروديا. وبالرغم من وجود حبكة أساسية مركزها جريس الموزَّع بين نمطين للمرأة : آمنة وسلطانة، والباحث - عبر التذكّر لطفولته ومراهقته وأول شبابه - عن تاريخ شهوته السّري، فإن الرواية تأتي حلزونية ذات تفجرات «عنقودية» تلامس من خلال الصوغ اللغوي لتعدّد الملفوظات والخطابات، عدةَ فضاءات وأزمنة ودوائر دلالية.

في البناء العام لـ «سلطانة» تأخذ الحبكة المتعدّدة مكانة مهيمنة لأن الكاتب يتوسل بعدة حبكات ليرسم الشخوص محايثة لأفعالها وأقوالها، وليلتقط الأفكار متدثرة بطزاجتها وتناقضاتها... لكن اللغة المتعددة في بيئاتها وتاريخها ومعجمها وتلفظاتها، هي التي تُهيمن في نهاية الأمر وتفرضُ نَفسها مدخلاً لاستجلاء حوارية «سلطانة» واستيعاب مجموع مكوِّناتها :

أ) تعدد الأصوات : الأصوات متعددة ومختلفة تنتمي إلى أكثر من بيئة وطبقة وزمان، وبذلك توفّر لحوارية النص شروطه الأولى. ويمكن تقسيم الأصوات في دوائر أساسية على النحو التالي :

- جريس، بوصفه سارداً أساسياً وناظماً جوانياً يضطلع بدور الوسيط بين مختلف الأصوات، وينجز عملية كيميائية بين اللغات المتجاورة والمتحاورة من خلال منظوره السردي.

- الأم، آمنة، صليبا، صُبحا، العم يوسف، خضرا... : تنطق بلغة القرية المنحدرة من لغة البدو المعتزة

بأصولها وقيمها تجاه قبائل الفلاحين والتجار الوافدين وتشخص قوة الشفوي وجماليته.

– الشاعر الشعبي زعيِّل : بمثابة صوت الذاكرة القبلية الذي يضفي طابع الأسطورة على الوقائع والأحداث والعلائق، ويُسميه الكاتب «الناطق العلني لأحلام يقظة القرية السرية».

– سلطانة وابنتها أميرة : الصوت الشيطاني الذي يُعبّر عن ضياع السَّريرة خلال الرحلة إلى كَسْب العالم.

– مسعد، حكمت، مريم، الشيخ، القوّاد : صوت الوسطاء والفئات الهجينة.

– طَعْمة، النائب البرلماني، موسى، نضال : عيِّنة من اللغة المتخشِّبة ومن لغة السياسة عندما تغدو تَحَايُلاً وتبريراً أو قوالب وثوقية ؛ أصوات لدعم القائم أو تبريره.

– أعضاء نادي الخريجين : أصوات الحذلقة والتضخم اللّفظي.

ب) الحوارية : يكتسي الحوار في «سلطانة» أكثر من وجه، فإلى جانب الوظيفة التواصلية بين الشخوص والإفصاح عن مواقفها وأفكارها، هناك حوارات تتعدى المجال الإجتماعي إلى مجال التعالي وصوغ أسئلة الكينونة وأسئلة الذات في رحلتها نحو الغير. ولعل الحوارات الداخلية لجريس وما كان يقوله في أحلامه وأحلام يقظته هي التي تُشكل أبعاداً أخرى للُغة الرواية ولحواريتها، على نحو مانجد في مناجاته المتكررة لسلطانة :

«في ذلك اليوم كنتِ غريبة جداً يا سلطانة. كان وجهك (...) مُبهظاً بتلك الشهوة المحضة التي لا تعرف الحدود أو القيود، تلك الشهوة التي تعلن عن نفسها، صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء (...) بحثتُ في كل

النساء عنك. النساء وَهْماً كُنَّ، وأنتِ، أنت الحقيقة التي لا تتكرر، الباقية». (ص. 464).

ويأتي الكلام المباشر في الرواية – من خلال حوارات الشخصيات – متنوعاً في الوظائف وفي صياغة اللغة ومعجمها. فإلى جانب حوارات جريس مع الأم وآمنة وسلطانة وناس القرية... هناك حوارات تكتسي طابعاً سياسياً وفكريا عندما ينقل جريس أصداء من مناقشاته مع أصدقائه ومع بعض المسؤولين في الحزب الشيوعي الأردني. وبالإضافة إلى ذلك نجد نُتَفاً من حوارات يلتقطها السارد من الشارع أو في المقهى على ألْسنة أشخاص لا يعرفهم. وجميع هذه الحوارات تمتح من لغة الكلام وصيغها الشفوية وتعكس تلاوين تتصل باختلاف البيئة أو المستوى الثقافي والإجتماعي (مثلاً التمييز بين اللهجة المصرية واللهجة الأردنية في حوارات جريس مع عزّة).

ج) الأجناس التعبيرية المتخلّلة : كذلك، تبرز التعددية اللغوية في «سلطانة» من اشتمالها على أجناس تعبيرية تَتخلّلها وتلتحم مع السرد والوصف والحوار لتكون بمثابة خلفية تُضيء وتستضيء، بالتبادل، مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة. وأهم تلك الأجناس : أشعار غنائية كانت ترددها الأم أو جريس، وأبيات شعرية شعبية أرّخ بها الشعراء لبعض أحداث القرية ومعاركها، بالإضافة إلى مقاطع تأخذ شكل المقالة وتندرج في المحكي التاريخي المتدثر بموضوعية مزعومة، على نحو مانجد في الحديث عن تاريخ قبيلة جريس وقبيلة العماشنة (من ص. 119 إلى 130) وكذلك في تقديم الكاتب لأسطورة آمنة (من ص. 88 إلى 92، وأيضا من 127 إلى 132)، إلاّ أن الكاتب يلجأ إلى وضع هوامش لمناهضة ما ورد في النص أو لإضافة عناصر أسطورية

تكسّر حدة أسلوب المقالة أو مباشرية الحقائق التاريخية...

أعتقد أن «سلطانة» هي في طليعة الروايات العربية التي استطاعت أن تجسد تعددية اللغة وتعددية الملفوظات والخطابات لتضعنا أمام مجموعة من تحولات القيم والعلائق التي رافقت رحلة الإنسان العربي من القرية إلى المدينة، كما جعلت لغة الطفولة والحلم والشهوة تستعيد مكانتها ونَفَاذها مخترقة كتلة اللغة الأحادية المتخشّبة الطامسة لذاتية الفرد وللغته الحميميّة.

2) المركب (غائب طعمة فرمان)، 1989.

يختار غائب طعمة فرمان استعارة المركب ليصور جزءاً من رحلة المجتمع العراقي إلى متاهات الدولة والتحولات الملازمة لتشييد مرافقها وسلطتها ولغتها... ولكنه ينجز ذلك، أساساً، من خلال التشخيص اللغوي المرتبط بمجموعة من الشخصيات والأصوات المكوّنة للفئات الأساسية في المجتمع. لذلك فإن التعددية اللغوية بتجلياتها المختلفة، تضطلع بدور مزدوج : إقامة حوارية بين اللّغات المتعارضة، ثم الكشف عن ملامح الشخصيات ورؤياتها عبر الكلمات وحمولاتها. هكذا فإن «المركب» بقدر ما هي مَسْرَحَةٌ للدولة وسلطتها، بقدر ماهي، في نفس الآن، تشخيص لفئات من المواطنين في عهد الدولة.

أ) تعدد الأصوات : يمكن أن نضع صوت مدير مؤسسة الدولة في المركز، وحوله تصطف بقية الأصوات. إن المدير هو الصوت-السلطة، ولكنه يتحايل في التعبير عن إيديولوجيته مستعملاً لغة تلفيقية.

أما بقية الأصوات فيمكن تقسيمها إلى ثلاث فئات :

– شهاب، عصام، رائد، وصال، أبوشهاب، ماريا : صوت الوصوليين المتطلعين إلى طموحات فردية، أو صوت المرتدين المبرِّرين.

– خليل الرسام، الشيخ عبد المنعم، عطا، حسنة، شذر : صوت التمزُّق والضياع.

– سهام، شروق : صوت التحرر والوفاء للمثُل العليا.

إن هذه الأصوات الأربعة تُبرزُ تعارضاتها وتعدديتها من خلال استحضار الصوت التقليدي (أبو عصام) وفضاء بغداد القديمة إلى جانب زمن الرواية المتصل بالستينات بعد قيام الثورة العراقية واحتضانها لشعار التكنولوجيا وتشييد مؤسسات الدولة.

ب) الحوارية : باستقرائنا للُّغات التي تتكلمها الأصوات المتعددة في «المركب»، نجد أنها تندرج ضمن المجالات اللغوية التالية والتي تؤشر على عناصر إيديولوجية :

– لغة المؤسسة (السلطة).

– لغةُ التملّق والتبرير.

– لغة الذات الممزَّقة بين قيم التبادل وقيم الاستعمال.

– لغة الطوبوية.

ويحتل الحوار حيّزاً واسعاً في النص ؛ ومن ثمّ يُصبح الكلام تشخيصاً لمواقف وأفكار واستيهامات، ويغدو التشخيص باللغة المتعدّدة أساسياً في بناء «المركب»، فهو الذي يحوّر المحكيات إلى حوار بين أربع مستويات من اللغة على الأقل، تتلفَّظها شخصيات ملموسة داخل مواقعها وفضاءاتها... لكنها لا ترتقي إلى مستوى «البطل». غير أنه يمكن القول بأن مؤسسة الدولة ممثلة في شخصية المدير، تضطلع بدور «البطل» الذي لايكاد أحد يجسر على معارضة كلامه الآمر، الحاسم. إلاَّ أن صوت سهام ولغتها المستوجبة لقيم الحرية والتحرر، وبالرغم من طوبويته وضآلة المناصرين له في سياق الرواية، فإنه يضطلع بتَنْسيب اللغات الأخرى ويُضفي عليها طابعاً حوارياً عميقاً يتعدى التحايل على العيش في ظل السلطة

الكلية الحضور إلى التساؤل عن نوعية الحياة الجديرة بأن يحياها الإنسان.

ومما يزيد في أهمية الحوار عند غائب طعمة فرمان، هو اعتماده على صيغ الكلام الشفوي وتطويع العامية والأمثال الشعبية والمستنسخات لجعل اللغة أساساً في ممايزة الشخوص والفضاءات والأفكار.

ج) السخرية والأسلبة : تتميّز «المركب» بسخرية لاذعة وحاذقة في نفس الوقت. وقد اعتمد الكاتب في إنجازها على تقنية الأسئلة التي تجمع بين خطابيْن أحدهما مُضمَر إلاّ أننا نستشفّه من السياق ونلتقط بذلك الانتقادات الساخرة المضمَّنَة، على نحو ما نجد في الحوار التالي بين المدير وعصام الموظف بالمؤسسة الذي جاء لعيادته بالمستشفى : «ورفع إصبعاً طويلة إلى فوق :

– أن نحتفظ بتقاليدنا.. ليس العرب وحدهم يتمسكون بتقاليدهم العريقة.. الأمم كلها.. الأمة الأمريكية التي هي خليط من أقوام كثيرة، فكيف نحن العراقيين، أصحاب شريعة حمورابي، ومعارك صلاح الدين الأيوبي ؟

دخلت الممرضة وناولته بعض الأقراص وقالت :

– هذه قبل العشاء ..

– تُؤْمرين.. ماذا في المستشفى غيرك وغير الأقراص ؟

ولما خرجت سأل :

– هل ألقيتُ عليك خطبة منبرية ؟

– لا، العفو.

– وهل تتصور العملية سهلة ؟ إرادة، قبضة من حديد، نظام صارم، عناد، نعم، يا عصام، عناد.

همس عماد غير متأكد من صحة قوله : – روح جديدة...» (ص. 131).

وعلى مستوى بناء الرواية، يلجأ الكاتب بعد سرد

وتشخيص علاقة عصام بالمرضة وصال، وقد اقتربت الرواية من نهايتها، إلى التشكيك بصحة ما حكَتْه وصال عن خصومتها مع زوجها ووجوده في السجن، وعن عائلتها.. ويوحي لنا باحتمال أن تكون قصتها مأخوذة من فيلم مصري اقتبستها لِتُثير عواطفه وتغطي ماضيها الملوّث... وبذلك يفتح الكاتب أمامنا احتمالات أخرى لتصوُّر حكاية وصال ولابتداع لغة أخرى لحكيها.

أعتقد أن «المركب» هي من بين الروايات العربية القليلة – ومثل رواية «الوباء» لهاني الراهب – التي نجحتْ في تشخيص نموذج الدولة العربية الحديثة تشخيصا لغوياً يكشف سلطويتها وإيديولوجيتها التلفيقية ولغتها الآمرة.

3) رحلة غاندي الصغير (إلياس خوري، 1989).

هناك عدة إشارات تلفت نظرنا إلى أن الكاتب المفترض (السارد) يريد أن يصنع نصه الروائي تحت أبصارنا وعلى المكشوف كما يقال. وكأن إلياس خوري يتقصد، من وراء ذلك، تحديد نوع من «التعاقد اللّعبي» الذي سيوجّه عملية السرد. من ثم فإن الكاتب المفترض الذي يتولّى السرد داخل الرواية يصبح هو صلة الوصل بين مختلف الأصوات والحكايات، وهو منظم الاستطرادات، وراسم الفضاءات والعلامات. إلى جانب ذلك، يُخبرنا بأن «الحكاية مجرد أسماء» ويسرد علينا سلسلة من الأسماء التي ستؤثث فضاء النص وفي طليعتها عبد الكريم بن حصن الملقب بغاندي الصغير وأليس المومس المتقاعدة. وصعوبة بناء الرواية مصدرها أن الشخصيات تجهل هويتها، أو لم تعد تتعرّف عليها وسط بيروت التي يتجدد خرابها كل صباح. جميع الأشياء والأحداث تبدو محتملة، قابلة لأن تحدث بأكثر من وجه. لكن الكلام ومستوياته المتعددة في الحوار والسرد يرسم تضاريس المحكيات

المكوِّنة للنص، ويرسم ملامح الفضاء والزمان، فكأنما الحكاية تنهض، تتخلَّقُ، ضد إرادة السارد – الكاتب الذي لا ينفك يُلَمِّح باستحالة الكتابة : «كأن كل كلمة هي اغتيال، كيف أروي حياة لم يعشها أبطالها، بل هي التي مرّت بهم كأنها فعل اخترقَهم...» (ص.141).

من هذه الزاوية، قد نتفق مع الكاتب على صعوبة كتابة رواية عن حرب لا معقولة، غير أن مستويات اللغة المتعددة التي استحضرها أو ابتدعها وهو يحاول أن يحكي، تضطلع بوظيفة التلميح الموحي الذي يستثير مخيِّله القارئ ويحثها على استكمال مَا استعصى على السارد. هكذا، فإن تعدد الأصوات يهيء احتمالات للحوار، والحوار ينوع اللّغات التي – عبر تشخيصها غير المكتمِل – تلمح إلى ما لا يمكن تقديمه (imprésentable). بذلك فإن التعدد اللغوي، بتساوقٍ مع لعبة السرد، يُعطينا أحد احتمالات النص الذي يمكن أن تعاد صياغته بلغة أخرى وبشكل آخر.

أ) تعدد الأصوات : الأصوات المختلفة في «رحلة غاندي الصغير» هي أصوات «الناس العاجزين عن الهرب» من نيران الحرب وويلاتها. بعبارة ثانية، فهي أصوات من الفئات المضطرة إلى العمل وإلى المغامرة بحياتها لدفع الجوع عنها وعن أبنائها، أو من بين قُسس الكنيسة الذين يتحتم عليهم أن يواسوا المنكوبين ومَنْ بقي من السكان ؛ وهناك أيضاً أصوات الذين يمتلكون المدينة بواسطة الخدمات «غير المنظورة» أو من خلال الفتوة والبلطجة... أما الميليشيات والأحزاب وجميع المتحاربين فإننا لا نسمع لهم صوتا لأنهم لا يريدون أن يضيعوا أصواتهم في الحديث عن أحزان بيروت وذكرياتهم. ويمكن أن نصنف أهم الأصوات من خلال الشخصيات التالية :

– السارد/الكاتب المفترض : بوصفه مُنظم السرد ومازج الأقوال واللغات، يضطلع بتحويل الشفوي إلى مكتوب ؛ إنه، بشكل ما، الذاكرة المكتوبة.

– أليس، غاندي : صوت الذاكرة المنسية لليومي المعتاد، ولقصص بيروت الخلفية.

– القسيس أمين، يوحنا المزرعاني : صوت الكنيسة وقد تحوَّل من السماء إلى الأرض.

– دايفيز الأمريكاني : المستشرق المهزوم في استيهاماته.

– ڤيتسكي الروسية، ليليان صباغة : صوت العزّ الآفل.

– الملازم طنوس، حسن الزيلح، أبو عباس اليتيم، العسكري، الأمبرزاريو.. : صوت المناطق الخلفية وعالم الفتوة.

إن هذه الأصوات وغيرها ممَّن لم نذكرهم (حصن، مدام نهى، ريما..) تؤثث فضاء الحوار المباشر وغير الباشر الذي ينتظم «رحلة غاندي الصغير»، والذي تحتل فيه أليس وغاندي المكانة الأساسية اعتباراً إلى كمية التّفاصيل المسرودة عن حياتهما وإلى تأطيرهما لمعظم المحكيات الفرعية الناقلة لبقية الأصوات.

ب) الحوارية : تأخذ الحوارية – بمعناها العميق – طابعاً خاصاً في هذا النص. ذلك أن الحوارات الكثيرة غالباً ما تضطلع بمهمّة السرد وتشخيص المحكيات ولكننا عندما ننظر إلى الرواية في مجموعها. نجد أن الحوارية تتمثل في الإشارات القليلة التي تضيء خلفية الحرب والصراع والاحتلال الإسرائيلي لبيروت. وهي إشارات قليلة، تلميحية، لكن التفاصيل النابضة بالحياة والكلام هي التي تقيم حوارية بين عالمَيْن : عالم الموت الصاعق والرعب اليومي، وعالم العاجزين عن الهرب الذين يبتدعون الحياة عبر الكلام والتذكُّر ومَلأ ثقوب الحكايات بالإضافة أو الحذف... عندما لا يعود للحياة «سوى معنى انتظار الموت»

فإن الكلام/الحكي قد ينفع في تحمُّل قسوة ذلك الانتظار.

ج) السخرية وأسطرة اليومي : إن التعدد اللغوي في «رحلة غاندي الصغير» يتصف – إلى جانب استيحاء الكلام الشفوي والمعاجم المميِّزة لبعض الفئات الإجتماعية – بنبرة السخرية وإضفاء الطابع الأسطوري على بعض مظاهر الحياة اليومية عبر تشخيص لغوي يزيد من إبراز التضاريس. نجد، مثلا، أن السارد يدس سخريته وهو ينقل بلغته ماتحكيه أليس عن عشيقها طنوس : «كانت أليس تذهل من نوبات الإيمان التي كانت تصيب هذا الرجل. فهو في الكثير من المرات، وبعد أن ينام معها، يبدأ بالصلاة بالسريانية، يقيم قداساً مارونياً كاملاً وهو عار، ثم يبدأ خطابه السياسي...» (ص. 70). كما أنه يلجأ أحياناً إلى التهجين لتوليد السخرية، مثلما نجد في هذا الحوار بين سمعان فياض وشقيق القيصر بواسطة المترجم :

«لم ينتظر فياض الترجمان كي ينقل له سؤال الأمير إلى العربية، وقال : الشموع يا مولانا، الشموع يعني أن روسيا هي نور العالم».

بعد أن نقل الترجمان جواب فياص إلى اللغة الروسية، تقدم الأمير من الرجل اللبناني ووضع يده على طربوشه وقال :

«اطلب ما تشاء، أنا أتكلم باسم قيصر الروسيا، قيصر الروسيا يضعك تحت حمايته، وهو مستعد لتلبية كل طلباتك. اطلب ما تشاء، وطلباتك سوف تُلَبَّى كليا». (...) «طلبي يا ابني، قل له، قل لصاحب السمو، قل له، ما بقَى بدّي يقولوا لي دَنْدَلَهْ يا فياض...» (ص. 126).

وفي بعض الأحيان تكتسب اللغة تمايزها من خلال أسطرة اليومي بلغة ملائمة : «عندما رأتهم المرأة الكهلة، بدأت تصرخ بأعلى صوتها : «يا حبيبي يا محمد، أسمر،

طويل، شواربه لفوق، معه عصا، لكزني وقال لي إسَّهْ بتقومي»، وحاولت أن تنهض. أمسك بها الهواري وأبو لطفي وأوقفاها، وحاولت أن تمشي. قال الهواري لابنها إنها مشت : «أنا شفتها، وقفتها وتركتها ومشيت. أعجوبة يا جار. يا محمد، الله أكبر» (ص. 108).

كأن «رحلة غاندي الصغير» في نهاية الأمر، دفق كلام، نُتَف لغات وتفريغ ذاكرات أُناس قد يموتون في كل لحظة أو أنهم عادوا بعد الموت ليتحدثوا عن تعلقهم بالحياة. كأن النص، أيضاً، نوع من «حوارات الموتى» ما دامت الحدود غير ممكنة بين الموت واللاَّموت داخل حرب لا تنتهي إلا لتبدأ.

إن الروايات الثلاث التي حلَّلنا تَعدّديتَها اللغوية باقتضاب تبرز أهمية هذا التعدد في تغيير مجموع بناء النَّص. ذلك أن فهم الروائي لعمق التعدد انطلاقاً من غيرية اللغة ومن أبعادها السيميائية والإيديولوجية ومن ارتباطها بالتلفُّظ يقتضي، عند التشخيص الروائي، إبراز التعدد أيضاً على صعيد الشَّكل والتَّخييل. بغير ذلك لن يَخرج النص الروائي عن صياغة استنساخية تفتقر لإمكانات ابتداع لغات الرواية داخل اللغة/اللغات المشتركة. هذا الوعي بالتعدد اللغوي المقترن بفهم معين للرواية يجعل منها تشخيصاً لاختلافات وصراعات وأسئلة ملموسة تجسدها لغة ملموسة في تعدديتها ومرجعيتها وآفاق مُتخَيلها. على هذا الأساس نقول بأن الروايات الثلاث حققت ثلاثة إنجازات أساسية :

1) تفتيت تجانس النص من خلال تفتيت أحادية اللغة التي توحي بمطلقية القيم والآراء والمواقف. فالرواية بوصفها وعيا كالليلياً للغة (بتعبير باختين) تسهم من خلال تفتيت التجانس الظاهري للنص في تنسيب المواقف

والعلائق والأقوال، كما تؤكد تعدد لغات الحقيقة. هكذا فإن غالب هلسا قدّم أكثر من مظهر وحقيقة لوقائع يمتزج فيها السير ذاتي بالتاريخي، والميثولوجي بالسياسي. فكأن اللاّتجانس المشخّص عبر تعددية لغوية وسيلة لجعل الأشياء والعلائق والشخصيات تبدو قابلة لأكثر من معنىً ولأكثر من تأويل... ونفس الشيء بالنسبة لروايتي «المركب» و«رحلة غاندي الصغير».

2) تحوير الشّكل من خلال تضمين النص مستوى لغوياً متصلاً بالميتا-تخييل. إن هذه الطريقة تتيح زحزحة التعاقد الواقعي الذي يفترض، ضمنياً، وكأن مسألة إنتاج النص هي عملية محاكاة لا تطرح أسئلة على الكاتب... في الروايات الثلاث، هناك إبراز لمشكلات التخييل ومحاولة إشعار القارئ بالجهد الذي يبذله الكاتب لتحوير «الواقع» وتنسيقه وإعادة إخراجه في صوغٍ تخييلي يستمدُّ من الواقع المتعدِّد عناصره ولكنه يختلف عنه في نهاية المطاف.

هكذا، نجد أن القسم الثاني من رواية «سلطانة» والذي يحمل عنوان «التذكر» يكاد يكون خاصاً بالحديث عن مشكلات السرد والتخييل وتعديل بعض الوقائع الواردة في القسم الأول، مع التلميح إلى إمكانية سرد مغاير والتشكيك أحياناً فيما سبق حكيه.. وهذا القسم يضيف تعدّداً في الملفوظات وفي اللغة.

وفي «المركب» يلمح الكاتب - بطريقة ضمنية تختلف عما ورد في الروايتين الأخريين - إلى التشكيك في صحة بعض ما رُوِيَ وإلى احتمال التخييل لأكثر من وجه.

أما في «رحلة غاندي الصغير» فإن السارد-الكاتب يحرص على تحطيم الإيهام بالواقع مُدمجاً صوته ضمن الأصوات وواضعاً شخصه موضع تساؤل وسخرية أحياناً، مشكّكاً في قدرته على التقاط الحقيقة بالكلمات.

وفي نفس الإطار، نجد أن هذا الوعي للتعدّد اللغوي وتعدّد الحقيقة، أدّى إلى اختفاء «البطل» أو الشخصية المركزية في الروايات الثلاث. بدلاً من ذلك، تعدّدت الشخوص ومنظورات السرد والتبئير، كما تعددت الحبكات والمحكيات.

SCANNED BY
JAMAL HATMAL

III. تغيير المتخيَّل

إن هذه الروايات الثلاث، بوصفها تلتقي مع روايات عربية أخرى في التعدد اللغوي ومتلازماته، تؤشر على خصوصية أساسية هي محاولة تغيير تشخيصات المتخيَّل اللغوية والفنية نتيجة لتغير العوالم الإيديولوجية ومكوِّناتها المادية والفكرية. والواقع أن هذه المسألة على جانب كبير من الأهمية، لأن العالَم العربي عرف خلال العقود الأخيرة وفي الفترة الراهنة تحوّلات عميقة ومتنوعة في المتخيَّل الإجتماعي، بالمعنى الذي يعطيه له الفيلسوف كُرْنلييس كستوريدس (Cornelius Castoriadis) وذلك نتيجة لتسارع إيقاع التحولات السياسية والإجتماعية والتحديثية وما نجم عنها من اهتزاز للقيم الموروثة ومن انجلاء أوهام الخطابات الإيديولوجية المستوردة والمستنبتة وانهيار كثير من المثل العليا الميثولوجية، وعودة المكبوتات وتفاقم العنف... ومن هذه الزاوية، فإن الرواية بالذات، وفي النماذج المشابهة للنماذج التي حلّلناها، استطاعت أن تستوعب أكثر من الخطابات الأخرى غير الأدبية، بعض ملامح وتجليات المتخيل الإجتماعي المتحوِّل. وأعتقد أن التعدّد اللغوي تحديداً ساعد على الإقتراب أكثر من مكوِّنات هذا المتخيَّل وتمظهراته لأن لغة الرواية لا تختزل التعقيدات والتشابكات في مقولات «موضوعية»، «واضحة» بل تشخص الظاهرات والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتمظهراتها السيميائية

والإيديولوجية، وبطرائق تخييلية تُتيح لها التخفّي والتنكُّر للإفلات من سطوة الرقابة. كذلك فإن الشكل الجديد لالتقاط تغيرات المتخيَّل هو الأساس في لَفْت النّظر إلى تَخلُّقِ متخيَّل اجتماعي مغاير. من ثم نجد أن «سلطانة» نجحت في رصد مظاهر من المتخيل الإجتماعي المتحوِّل عبر رحلة بعض الشخوص من القرية إلى عمّان، وعبر تحولات سلطانة داخل سياق اجتماعي-سياسي معيّن، وكذلك من خلال رحلة جريس من الطفولة إلى الشباب باحثاً عن ذاته ومفسحاً المجال لرغائبه ولغتها الحميمية، ثم من خلال اهتزاز الخطاب الإيديولوجي للحزب الذي كان يمثل في نظر جريس ورفاقه أفقاً للنجاة.. هناك، في نهاية التحليل، إعلان عن انبثاق لغة الذات في تماسٍّ مع لغات الآخرين واحتضان للتجارب الوجودية وتفاصيلها...

وفي «المركب» يتشخص المتخيل الإجتماعي عبر مركزية الدولة وحضورها الكُلي وما نتج عن ذلك من مُلاشاةٍ للقيم التقليدية ومصادرة للقيم التحررية وسعي إلى تجذير أخلاقية تلفيقية تدعم روح الامتثال والنفاق... وتشخص «رحلة غاندي الصغير» في سخرية بارودية لاذعة مشهداً من المتخيّل العربي الراهن أسير الإيديولوجيات الطائفية والدينية والعصبوية وقد آل به الأمر إلى تبرير الموت وممارسته، بل والتلذّذ به خوفاً من أن يضيع سلطة وهمية.. وبالمقابل، نستمع ونقرأ كلام البسطاء الذين لا يهربون من بيروت، بل يحاولون وسط الأنقاض أن يلملموا أشتات متخيَّل تبتدعه الذاكرة والتعلق بالحياة...

إن الإبداع الروائي العربي في هذا العقد المتبقي من القرن العشرين يتّجه أكثر إلى الاحتفال بالتعددية اللغوية والفنية وإلى العودة إلى الكشف عن الذات وبلورة صوتها ورغائبها ؛ وهي ليست الذات النرجسية المنغلقة،

بل الباحثة عن الغيرية عبر التجربة الوجودية وعبر المنظور النّسبي الذي يُزعزِعُ المطلقية الخانقة لأرجاء المجتمعات العربية. إن الأدب العربي – ومن ضمنه الرواية – يرتقي إلى مستوى الإبداع عندما يتحرَّرُ من منطق إضفاء المشروعية على القائم السائد، وبالأخص على ما يشخص اللغة الأحادية، ويختار الإستجابة للرغبة ومغامرة الكتابة ومناهضة السلطة... فبذلك يستعيد العربي – المغيَّب وراء اللاّقانون ووراء اللغة المطلقة والتطهّرية المرائية – ذاته عبر ممارسة شهوة الكلام والحلم والجري وراء «تغيير اللغة».

.1990/5/27

الرِّوايَة العَرَبيّة المعاصِرَة :
اسْتشراف لآفاق التطوّر المُستقبَلي

لا نتوخى التنبؤ من وراء هذه الدراسة عن آفاق مستقبل الرواية العربية المعاصرة. فليس في الإمكان في مجال الإبداع الأدبي التنبؤ بما ستؤول إليه الإنتاجات بعد عقود معينة من السنين، لأن ارتباط الأدب بأكثر من مجال معرفي وتفاعله مع جملة شروط محددة لنموه أو تعثره، والدور الأساسي للمبدع بصفته قيمة أساسية لاتخضع للطلب أو «التوليد» كل ذلك يجعل «تطور» الكتابات الأدبية غير خاضع لمسار طولي، ولا للمقاييس نفسها التي تحكم مجالات أخرى في مكونات المجتمع ومقوماته. إنه على الرغم من التفاعل العام بين مختلف الحقول المجتمعية المؤطرة للدينامية والاواليات، ينفرد

الأدب، والتعبير الفني عموماً، بمسار خاص له منطقه ومقاييسه، ودورته التاريخية المميزة ذات التطورات والقفزات وأيضا التعثرات والدوران في الحلقة المفرغة. من ثم يكون من التبسيط تفسير عمق التجربة الأدبية خلال فترة معينة بـ «ازدهار» قوة اقتصاد المجتمع أو توافر البنيات القادرة، كما يكون من غير الملائم التنبؤ بمستقبل الرواية العربية استناداً إلى منجزات مادية هي في طريق التحقيق. مع ذلك فإن الأسئلة حول مستقبل الأدب العربي لا تكاد تنقطع وتحظى باهتمام الكُتَّاب والشعراء والنقاد والمفكرين، لأنها تقدم فرصة للمراجعة والاستشراف وصقل الوعي في ضوء الممارسات الماضية ؛ وهذا ما يضفي على هذا النوع من التحليل المستقبلي طابع الاحتكام إلى الوعي الذاتي وإلى الإطار الأيديولوجي لكل محلل أو متنبئ.

كيف نستطيع إذن، منهجياً، الابتعاد ما أمكن عن الإسقاطات الذاتية والميول الفكرية والايديولوجية ؟

لن نلجأ إلى الانطلاق من مقاييس معيارية تحدد عناصر الرواية «المكتملة» التي يمكن أن تطمح إليها الرواية العربية في مستقبلها، لأن ذلك سيضفي على التحليل طابع التوجيه والالزام بعيداً عن اعتبار حصيلة الممارسة الماضية، واعتبار تأثير محددات موضوعية تتعدى إرادة الروائي وطموحه. لأجل ذلك سنعمد إلى مناقشة الموضوع من منطلق تحليلي نقدي يتراوح بين مساءلة الإنجازات الروائية العربية ضمن نظريات الرواية الحديثة، وبين إبراز الإمكانات المحتملة أمام الرواية العربية بترابط مع المحددات السوسيولوجية، والإمكانات الإبداعية، وأسئلة الواقع الكامنة وراء التحولات والانتقالات الفنية.

بعبارة أخرى، سنحاول أن نستوعب ماضي الرواية العربية، القصير نسبياً، انطلاقاً من أسئلة المستقبل واهتماماته، لنبرز عناصر التأسيس والتأصيل ونبرز جوهر التجارب الروائية العربية التي يسّرت الخروج من دائرة التقليد والمحاكاة، ولامست التكوين الفني المتوازن شكلاً ومضموناً باعتبار الرواية لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشييء الوعي، واجترار الخطابات الفاقدة للنبرة والنُسْغ.

من هنا يمكن القول بأن الرواية العربية نشأت وتطورت ضمن سيرورة المثاقفة وهواجس النهضة، وإيقاع التصنيفات الإجتماعية، وتبدل القيم، وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة لأنها الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع، المزدحم بالأحداث والهزات والحبوطات. في الرواية يمتزج التخييل بالوقائع والمتعة بالقلق نتيجة رؤية النفس في المرآة. وشيئاً فشيئاً أصبحت الرواية العربية، ونَقْصد نماذجها الجادة الواعية لخصوصيتها الإستيتيقية، مجالاً لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء. هذا ما يجعل التساؤل عن مستقبل الرواية العربية، في الآن نفسه، تساؤلاً عن علائقنا بـ «الآخر» وعن تصوراتنا النظرية لأسس الرواية التي اكتسبت حدودا وإمكانات واسعة عبر التجارب المتنوعة لمختلف الروائيين في العالم. مِن ثمَّ، فإن قيمة الرواية لا تتمثل في «ابتكار» شكل خاص، وإنما تكمن أساساً في الوعي النظري لإمكاناتها وقدراتها

التعبيرية اللامحدودة، وتوظيف ذلك في تشكيل عوالم تفرض نفسها انطلاقاً من التشكيل الفني والرؤية، لا من استنساخ النماذج. فكتابة الرواية مثل أي إبداع آخر، تكون مقنعة وفاعلة بقدر ما تكون تنويعاً جديداً مفرداً داخل الجنس الروائي العام.

مسألة الرواية العربية ضمن نظريات الرواية الحديثة ستكون إذاً الخطوة الأولى التي تقودنا إلى : مناقشة احتمالات التطور، سلباً وإيجاباً، وتوضيح بعض محددات التطور المستقبلي في جانبيه : الموضوعي والذاتي.

أولاً : منجزات الرواية العربية ضمن نظريات الرواية الحديثة.

من خلال الاهتمام الذي حظي به الأدب باعتباره موضوعاً للتفكير النظري يتعدى نطاق التعبير وطرائقه إلى التساؤل عن ماهيته ووظيفته وعلائقه باللغة والتاريخ، أصبح لـ «نظرية الأدب» مجال خاص يعتمد على التحليل الإبستمولوجي وعلى مناهج العلوم الإنسانية ومصطلحاتها وخصوصا على اللسانيات وعلى شعرية الخطاب والتحليل السيميائي. لكن نظرية الأدب مهما ارتقت في مستوى التحليل العلمي، فإنها لم تبلغ مستوى النظرية في العلوم التجريبية والدقيقة. فالأدب المتجسد مادياً، في اللغة والمستوحي لأنواع متباينة من المعرفة، والمتحقق عبر ذات الكاتب المتماس مع المجتمع والتاريخ لا يمكن أن يختزل إلى معادلات وقوانين قادرة على أن تضاهي النظرية العلمية من حيث وضوح المقدمات ودقة اللغة وإمكانية التحقق من صحتها.

من ثم، جاءت تنظيرات الأدب في مستوياتها

المتقدمة عاكسة للاختلافات الإبستمولوجية المتصلة بمفهومات اللغة والواقع والإنسان وهذا ما يضعنا أمام نظريات للأدب لا نظرية وحيدة، ويجعل التفكير في أشكال التعبير مستلزماً لمراعاة هذه الاختلافات التنظيرية عند التحليل ومترابطاً مع الجهود التي بذلت في مجال نظرية الأدب. كذلك نجد جهوداً مماثلة، إن لم تكن أكثر دقة وحجماً في مجال تنظير مختلف الأجناس الأدبية وخطاباتها.

ولقد تبوأت «نظرية الرواية» مكانة مميزة في مجال التحليل الشعري (البويطيقي) للخطاب. وفي مجال الإستيتيقا والأنتربولوجية الفلسفية، وفي مجال القراءات النقدية السيميائية. ويعود هذا الاهتمام بنظرية الرواية إلى كونها شكلاً تعبيرياً قائماً على استيعاب مختلف الأشكال التعبيرية الأخرى، وإلى أن بنيتها ليست ثابتة ومنتهية بل هي سيرورة تحول وتحويل تنمو وتتطور بتفاعل مع تطور المجتمع البشري وبتفتح على كل المستجدات والتغيرات. فالرواية ببنيتها المفتوحة المتناسقة وباحتضانها لمختلف الأجناس وتجاور اللغات داخلها، تشكل على نقيض الملحمة ما سماه جورج لوكاش «اللامحدود المتقطع» (l'illimité discontinu) الذي لا يخضع لتطور خطي متواصل، وإنما يتشخص ويتشكل في أزياء متباينة متناقضة لا تحدها حدود مسبقة. وبذلك، فإن الرواية إذا اعتبرنا بعض النصوص القديمة التي تنتمي إليها منذ القرن الثاني للميلاد في اليونان إلى اليوم، تبدو شكل المستقبل بامتياز لأنها تمتلك خصائص التجدد، وتنبعث بقوة في فترات التحول الحضاري والثقافي لتطرح الأسئلة وتستبطن الوعي وتحلق بعيداً في سماوات التخييل. وإنها على شاكلتها، مرصد للذوبان الخفي والمغامرات

والاستيهامات وملتقى للغات والحوارات تسجل من الداخل قلق الإنسان وتطلعاته، وتتابع رحلته من المجهول إلى المعلوم. فالتوتر والمتعة والوهم والحقيقة والتصدع والتوحد وارتياد الحضيض واستشراف عوالم التصوف رحلة لا تنتهي تحكيها الرواية الملتصقة بالانسان وأحلامه.

إن التفكير في أسس الرواية النظرية بدأ يتسع ويتمايز منذ القرن التاسع عشر - عصر صعود الرواية وتكاثرها - من خلال أسئلة نقدية طرحها بعض الروائيين الذين افتقدوا في كتابات معاصريهم من النقاد، الاهتمام بمكونات النصوص وعناصرها الفنية واتجاههم إلى التعليقات التي تطمس جوهر النص ودلالته الذاتية. هكذا كانت تساؤلات فلوبير ومارسيل بروست مثلاً، من بين بدايات الطرح النظري للخصوصية النوعية للرواية في علائقها باللغة وبالزمان والفضاء. وكانت إشارات الفيلسوف هيغل إلى الرواية باعتبارها ملحمة برجوازية، بداية أخرى في سيرورة تنظير الرواية التي اغتنت من خلال التيارات الأساسية في التفكير والنقد، والتي يمكن أن نميزها إلى ثلاثة اتجاهات :

1) تنظير للرواية على أسس استيتيقية فلسفية اجتماعية تولي الاعتبار للمضمون ولعلائقه بأنماط الوعي والرؤيات للعالم.

2) تنظير قائم على تحليل وإبراز الخصائص الخطابية للرواية التي تجعل من بنيتها بنية ذات خصوصية نوعية يمكن صوغها في عناصر تجريدية تحدد جنس الخطاب الروائي وتجعل منه موضوعاً لتحليل علمي (نظرية الشكلانيين ونظرية شعرية الرواية وتنظيرات روائيّي الرواية الجديدة في فرنسا).

3) تنظير سيميائي-دلالي استيتيقي بَلْوَرَهُ

ميخائيل باختين الذي انطلق من أبحاث الشكلانيين الروس، وزاوج بين التحليل السيميائي للنسيج «المادي» للرواية، وبين مختلف الدلالات الإجتماعية والثقافية والفكرية التي تتصل بسياق الرواية وتبرز من خلال مايسميه «عبر اللساني» (La translinguistique) الذي يتعدى العلامات ونسق اللغة إلى ما يتصل بالتبليغ والتداول.

إنّ هذه المحاور الثلاثة في تنظير الرواية تستوعب مختلف الجوانب المتصلة بتركيب الرواية ودلالاتها وأشكالها الأكثر تعقيداً وبذلك، فإنها تقدم أداة نظرية على جانب كبير من الكفاية تسعفنا في تحليل منجزات الرواية العربية وتبين مستوياتها واتجاهاتها. وهذا لا يعني أن نظرية الرواية العربية مطابقة لمثيلتها في الرواية الأوروبية، وإنما نعتمد الجهد التحليلي العلمي المتَوَفِّر على قابلية التعميم لتنظير إنتاجاتنا الروائية وإبراز سماتها المميزة.

وفي اعتقادنا أن نظرية الرواية التي حدد معالمها ومنهجية التفكير فيها، ميخائيل باختين، تقدم لنا إطاراً ملائماً لاستخلاص ملامح الرواية العربية واستشراف آفاقها في ضوء الأسئلة الباختينية الممتدة من ماضي الإنتاج الروائي إلى حاضره ومستقبله. يبرر هذا الاختيار كون باختين لم يقتصر على دراسة الرواية «البرجوازية» بل اعتمد على نصوص يونانية في القرن الثاني الميلادي مروراً بنصوص من القرون الوسطى إلى نماذج من الرواية الحديثة. من ثم، فإن تشييده للمفهومات والمصطلحات الإجرائية يجمع بين الإستقراء التاريخي وبين التعميم الاستدلالي المستخلص من التحليل النصي والعبر-لساني. هكذا، فإن مصطلحاً مثل الرواية المتعددة الأصوات (Roman Polyphonique) الذي استخلصه

من تحليله لأعمال دوستويفسكي واعتبره ميزة تفرق بين رواياته وبين الرواية الأحادية الصوت (المونولوغية) التقليدية، سرعان ما أصبح عند باختين خاصية للرواية عموماً مادامت اللغة قائمة أصلاً على تداخل لغة الذات مع لغات الآخرين :

«داخل الرواية وبواسطتها يصبح التعدد اللساني في حد ذاته (en-soi)، تعدداً لأجل ذاته (Pour-Soi) : فاللغات متواصلة عن طريق الحوار، وتبدأ بأن توجد الواحدة بالنسبة للأخرى (مثل ردود الحوار). وبفضل الرواية، تحديداً تضيء اللغات بعضها بعضاً عن طريق التبادل وتصبح اللغة الأدبية حواراً للغات تتعارف وتتفاهم فيما بينها».

هذه المقولة الأساسية عند باختين، أي تعددية اللسان في الرواية، تصبح حجر الزاوية في تحديد بقية مكونات الخطاب الروائي، لا بطريقة معيارية، بل من أفق تنظيري مرن، يتيح دراسة النصوص الروائية وتحليلها من داخلها لا عن طريق التصنيف المعياري المسبق. ومن ثم، فإن مفهومات مثل بنية الفضا - زمان (le chronotope) والتهجين الروائي والباروديا وعلائقية اللغات من خلال الحوار وإضاءة الأيديولوجيا للأفعال وكشف الكلام للايديولوجيا، كلها عناصر تأخذ في الاعتبار كون الرواية ليست بنية ثابتة وقابلة للالتقاط بوضوح، وإنما هي صيرورة تحول وشكلها في صيرورة وهدفها غير معروف مسبقاً. فكما أن الزمان، في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإن الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحويل.

من هذا التصور التنظيري، ذي المنهجية الملائمة لشكل تعبيري معادلته غير محلولة ومفتوحة على

الاحتمالات، نستطيع أن نطل على التجربة الروائية العربية ماضياً وحاضراً لنتبين عطاءاتها وإمكاناتها وأيضاً ملامحها الخصوصية.

وبما أن جوهر موضوعنا هنا، لا يتصل بهذه الإشكالية العامة إلا بالقدر الذي يتيح استشراف آفاق التطور المستقبلي، فإننا سنكتفي بالملاحظات التالية :

أ) إن كثيراً من النصوص المحكية العربية القديمة الواردة في كتب السير والأخبار والأدب والرحلات والجغرافيا وفي الموروث القصصي (ألف ليلة وليلة وحي بن يقظان والمقامات) يكتسي طابع مكونات للخطاب الروائي العربي في مراحل مختلفة من تاريخه. وهذا لايبرر القول بوجود الشكل الروائي منذ القديم في الأدب العربي، وإنما معناه أن جوهر الشكل التعبيري الروائي مشترك بين كل الشعوب والثقافات، وعرف مستويات متباينة قبل أن يتبلور منذ القرن الثامن عشر وفي ضوء تحولات حاسمة داخل إواليات المجتمع البشري في شكل مستوعِب لكل الأشكال التعبيرية اللفظية الأخرى ومنفتح على جميع التحولات المعرفية وعلى تعقيدات العلائق المجتمعية وتلوينات خطاب الحياة اليومية.

من هنا يصبح تراث المحكيات العربية إنجازاً وإمكانات في آن معاً، لا يمكن للروائي العربي المعاصر أن يتجاهلها. إلا أن أخذها في الاعتبار أو التعامل معها لا يعني إعادة انتاجها أو استنساخها.

ب) عندما نستحضر السياق العام الذي بدأت فيه الرواية العربية الحديثة خطواتها الأولى، فإننا نسجل ثلاثة عناصر بارزة أثّرت في رحلتها وفي تطوراتها وهي عناصر عائدة في مجملها إلى سياق التبرجز وتأثيرات المثاقفة. وهذه العناصر هي :

– تقليد النماذج للرواية الغربية والعالمية من دون تمثل لأسسها النظرية والسوسيولوجية في أشكالها ومضامينها. ذلك أن شروط المثاقفة بين مجتمع مستعمَر (عربي)، ومجتمع متفوق مسيطر أضفت على انتاجات الثقافة الوافدة صفة النموذجية، وجعل تعرفنا عليها مطبوعاً بالتجزيئ، والانبهار وإغفال المحددات التاريخية. من ثم، فإن مرحلة التقليد والإقتباس في الإنتاج الروائي العربي الحديث تعكس سطحية تعامل الروائيين العرب مع الخطاب الروائي ؛ إلا أن هذه المرحلة من محدودية حصيلتها تظل فترة ممهدة ولازمة قبل التحولات اللاحقة للرواية العربية.

– علاقة التبني بين القارئ والرواية : بحكم انتساب معظم الكتاب والروائيين إلى الطبقات المتوسطة والبرجوازية الصغيرة. وفي سياق التحديث وبناء مجتمع عصري، كانت ردود فعل القراء حتى الثلاثينات، متسمة باحتضان الكتابات التي «تحكي» عن ملامح المجتمع «الجديد» الآخذ في التشكل، وعن شخوصه ونماذجه وأقواله التي تكشف الصورة المتحولة في مرآة الرواية. إننا يمكن أن نتحدث، في تلك المرحلة، عن علاقة افتتان بين القارئ والرواية، لأن مستوى الوعي آنذاك لم يكن يسمح بالتساؤل عن مدى مطابقة الشكل الروائي العربي الوليد لطبيعة الواقع المجتمعي وشروطه الفارقة له عن مجتمع «الرواية البرجوازية» في أوروبا.

– غلبة الاهتمام بالمضمون الاجتماعي–السياسي على نقد الرواية : لم يكن نقد الرواية متقدماً على كتابتها، لأن الخلفية الفكرية والمفهومية التي كان يصدر عنها استندت إلى تصور تبسيطي وابتساري للواقعية، كما طرحت على المستوى النظري في أوروبا خلال القرن التاسع عشر.

يعبر عن أن تسارع التغير الإجتماعي ومشكلاته ومرحلة مقاومة الإستعمار والدعوة إلى التحرر الوطني، جعل من «تطور الواقع» شعاراً متغلغلاً في كل المجالات بما في ذلك مجال النقد الأدبي والروائي.

ج) في الستينات، بدأت تظهر كتابات روائية جديدة تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية والمثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين. وكان هذا التحول في الكتابة الروائية – وأيضاً الشعرية والقصصية والمسرحية – متصادياً مع بروز وعي انتقادي متجه إلى إعادة النظر في الموروثات و«المستوردات» من القيم وأنماط التفكير والتحليل. ذلك أن نمو المجتمعات العربية لم يستجب لتطلعات الأغلبية نحو العدالة والتقدم والتوازن. وكانت الاستقلالات السياسية فترة لانجلاء الأوهام، وانكشاف سرابية الاختيارات «الليبرالية» و«الثورية». وجاءت الحبوطات لتؤكد المأزق الشامل، ولتفسح في المجال أمام الأصوات الانتقادية التي تنأى عن الشعارات والخطابات المطمئنة المتفائلة، لتعتنق التحليل التاريخي والاجتماعي، ولتصغي إلى أسئلة الواقع ولغته المعقدة الكاشفة للحقائق.

في هذا السياق بدأت الرواية العربية تنزع أردية الوقائعية الفضفاضة وغلالات التلوين الوردي الرومانسي، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقعٍ تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف، وتراكبت في ثناياه الفئات والطبقات والصراعات. جاءت الرواية العربية الجديدة (على اختلاف تركيبتها الفنية وأساليبها)، لتؤكد أن «الواقع» ليس معطى من البداية وليس واحداً ولا أحادياً ومن ثم لا يمكن بعد، الزعم بالقدرة على تصوير «الواقع». إنه متعدد وملتصق بجدلية

الصيرورة المجتمعية ولذلك يتحتم على الروائي أن يغير أدواته، ولغته، ورؤيته ليتمكن من أن يجعل الرواية أداة معرفة ونقد تساهم في زحزحة التمركز الإيديولوجي للطبقات السائدة التي حرصت على الإيهام بالوحدة العقائدية والطبقية والإيديولوجية.

باختصار، فإن الرواية العربية بدأت مع أسماء مثل الطيب الصالح، حنا مينة، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، جبرا إبراهيم جبرا، حيدر حيدر، جمال الغيطاني، هاني الراهب، عبد الرحمن منيف، إدوار الخراط، فؤاد التكرلي، إلياس خوري... بدأت تستعيد الواقع المعقد الذي كان مغيباً وراء الرؤية الإنعكاسية، لِتُقَدِّمَهُ عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز.

هكذا يمكن أن نلتقط بعض مظاهر التحول للرواية العربية منذ الستينات في الملامح التالية :

1) دلالياً : بروز ثيمات يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي عبر رؤيات إشكالية تحاول أن تقدم أجوبة عن أسئلة الواقع ومن أهم تلك الثيمات : جحيم المدينة، تمزق الذات، تداخل القيم واهتزازها، الهوية في مواجهة الآخر، التمرد والاحتجاج، تصوير القمع واحتقار الانسان، تجارب الحب والجنس.

إن الروايات التي نقصدها في هذا التحليل هي الروايات الطلائعية التي لم تتخذ غاية لها تَمَلُّق الجمهور الواسع أو الإقتصار على تسجيل سيرورة التبرجز. وبهذا المعنى، يمكن اعتبارها أجوبة ثقافية عن واقع التردي. إنها أجوبة طوباوية تراهن على حلم الثورة المعاقة، وتجابه خطابات الإستكانة والإجترار.

2) شكلياً : أخذت الأشكال الروائية تتنوع وتنتقل من مرحلة تعلم الصنعة إلى مرحلة التشكيل الواعي

لوظيفة التقنية الفنية وامتداداتها المضمونية. فالأزمنة أصبحت متداخلة، حلزونية المسار، والصيغ ابتعدت عن اللوحات الإشتمالية (البانورامية) لتتغلغل في التفاصيل والوصف الدقيق، والحوار بدأ يتسع ليشمل مختلف مستويات اللغات الإجتماعية المتعايشة والمتصارعة. ولم يعد السرد قائما على فكرة الإيهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء. لقد تعددت منظورات الحكي ووجهات نظر السرد، مما يَسَّرَ التقاط التعقيدات والتشابكات القائمة في واقع المجتمع وفي خطاباته واتجاهاته الفكرية والإيديولوجية.

د) نقد الرواية العربية الجديدة : يمكن أن نسجل عموماً أن التوجهات النقدية العربية، بعد الستينات أخذت تتجاوب مع المناهج النقدية الحديثة وخصوصا مع البنيوية التكوينية والتحليل السميائي والمنهج البنيوي. لكن هذا التجاوب، في شروط المناقضة التي أشرنا إليها، يفرض على الخطاب النقدي العربي نوعاً من النظرة التجزيئية ومن الاهتمام بأسئلة مغلوطة لا تحظى بالأولوية في حقلنا الثقافي. نتيجة لذلك، فإن كثيراً من الكتابات النقدية جاءت بمثابة تمرينات تطبيقية لمصطلحات ومنظومات قلّما تيسّر النفاذ إلى عمق النصوص لتجليتها والكشف عن فعالياتها ضمن السياق الذي أنتجها. إلا أن محاولات التعرف الدقيق على المناهج النقدية الحديثة في إطارها وسياقاتها بدأت تمهد الطريق أمام نقد قائم على التمثل والوعي بخصوصية النص العربي.

ومن ثم يمكن أن نلاحظ، في مجال نقد الرواية، العودة إلى النص لتحليل وإدراك مكوناته وقراءته من خلال لغته ورموزه ومادته التخييلية بدلاً من التحديد المسبق، الوثوقي، لدلالة الرواية استناداً إلى سِجِلِّ الدلالات الجاهزة.

إن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسي (ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فنهض السرد القصصي والروائي منغرساً في تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحياً للحكي الشفوي ولفضاءاته. ومن هذا التَّنَاصِّ المستمد من التراث ومن الإنتاج الروائي العالمي بدأت تَنْتَسِجُ فضاءات الرواية العربية الحديثة المُجَاوِزة للاستنساخ والقبض على «الواقع».

وساند بعض النقاد هذا الإبداع التأصيلي. وحاولوا التنظير له مما جعل نقد الرواية عملاً أساسيا في إنتاج المعرفة داخل الحقل الثقافي العربي. لكن هذه المحاولات ماتزال في بداعتها وما تزال الروايات الجادة العميقة متقدمة على الكتابات النقدية.

ثانياً : محددات التطور المستقبلي.

سبق أن أكدنا أن ليست هناك علاقة تلازم بين التقدم المادي للمجتمع وبين مستوى الإبداع الفني والأدبي. هناك تفاعل وتبادل للتأثير، لكن مع وجود استقلال نسبي للمجال الإبداعي تحكمه مقتضيات خصوصية التعبير الفني والأدبي وعوامل تحفيز المخيلة وبلورة الأشكال.

رغم ذلك لايمكن الحديث عن آفاق مستقبل الرواية العربية من دون ربطها بمستقبل المجتمع في كليته، خصوصاً وأن واقع التبعية، في كل المجالات، يضغط بثقله ولا يكاد يترك مجالاً للتفكير في الإنتقال من هذه المرحلة المسدودة الأفق إلى أخرى تسمح بمتابعة للسير والتطور نحو الأحسن. هذا الواقع في جوانبه السلبية، يؤثر على الثقافة وشروط إنتاجها واستهلاكها ويدفع بها، أكثر

فـاكثـر، نحـو الاسـتلاب والتسطيح والنزوع إلى التسلية والجري وراء «موضات» التفكير والتعبير. ويكفي أن نتذكر واقع وسـائل التـثـقـيف «الجـمـاهـيـرية» في الوطن العـربي لنستحضر صورة الإنتاج الثقافي السائد بشقيه : الوطني والمستورد. في مقابل ذلك، نجد أن الأدب الطلائعي – من ضمنه الرواية الحديثة التي رسمنا مـلامح رحلتهـا والتي سنحاول التـأشير على مستقبلها – يضـطلع بدور مزدوج : انتقاد القديم والسائد وابتداع الأشكال والصيغ والأسئلة التي تحفز المخيلة والإرادة لتشييد الجديد.

إن الأدب العـربي الطلائعي تخطى إطار الدعـوة الإيديولوجية وتخطى وظيفة الدعاية والتبرير. لقد أصبح مجـالاً لمحاورة الإيديولوجيات ووضـعها موضع تسـاؤل من خـلال التـقـاط المعيش والمسـتجد، واسـتـثـمـار العـلامـات والرموز واللغات الملتصقة بفضاء المجتمع الجديد : فضاء الصراع والتجابه والتعدد في الرؤى.

من هذا المنظور، يمكن تسـجـيل امـتـلاك الأدب الطلائعي لاستقلاله عن الخطابات الاقتصادية والسياسية والايديولوجية، مهما تفاعل معها، وطموحه إلى أن يجسد المتخيل الشعبي والحضاري في علاماته ورموزه ليصبح مجال تنفيس، ومجال وعي للذات الفردية والجماعية.

والرواية، باعتبارها نوعاً أدبياً قابلاً لاستيعاب كل أنواع الخطابات والأشكال التعبيرية، هي المهيأة لتقديم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في رحلته المحفوفة بالمزالق نحـو التحـرر من التبـعـيـة والاسـتـغـلال، ونحـو الوحـدة والديمقراطية. وهذا لا يعني أن الرواية – في مستقبلها – ستكون سجلاً للمشاريع والإنجازات أو الإخفاقات التي سيتعرض لها المجتمع العربي في رحلته المستقبلية. إن الرواية عنصر إيجابي في مـجـمـوع الجدلية المجـتـمـعـية

المتعددة المراكز والقوى. ويمكن أن تضطلع بدور يتجاوز التسجيل والرصد إلى إنتاج المعرفة ونقد التصورات المغلوطة. وهذا المفهوم للرواية الذي بدأ يتحقق منذ الستينات هو مايسمح لنا بأن نتحدث عن المحددات الموضوعية والذاتية لمستقبلها معتبرين أن العلاقة بينهما علاقة جدلية ومعقدة، ومن ثم لن ننتهي إلى تصور «أوضح» ومستقر لمستقبل الرواية بقدر ما سنقترب من صورة «وجودها بالقوة» داخل مجتمع مستقبل عربي مُتَمَنّع عن التنبؤ أو التحديد النهائي.

من هذا المنطلق، إذاً، واعتماداً على التحليلات السابقة نحاول الآن الإقتراب من مستقبل الرواية العربية عبر تحليل محددات تطورها.

1) الشروط السياسية والإجتماعية والثقافية.

من خلال السمات البارزة التي تطبع حاضر الأقطار العربية، يبدو مستقبلها هشاً وفاقداً لبوصلة التوجيه ومركز التجميع. بالفعل، فإن واقع التجزئة وسيادة اللاديمقراطية أو قيام ديمقراطية شكلية وتفاقم التبعية وتراجع الحركات التحررية والتقدمية واحتلال القوات الصهيونية أجزاء من الوطن العربي، يحمل على الاعتقاد بأن صورة المستقبل لن تكون مضيئة ولا باعثة على التفاؤل. وحتى التاريخ العربي المتفاوت من قطر إلى آخر يبدو الآن ضمن واقع التدهور والتجزئة وغياب المشروع القومي تاريخياً (متساوياً) مهما تباينت الشروط والتفاصيل.

وهكذا لا يبقى أمام من يفكر في المستقبل وينتمي حقيقة إلى المجتمع العربي حضارة وثقافة وكياناً سياسياً سوى اللجوء إلى إعادة التحليل وإعادة قراءة التاريخ والمجتمع والتجارب، بحثاً عن خطاب جديد يستوعب الجوانب المادية والروحية ويعتمد التحليل العلمي والمنطق

العقلاني، كما يلتقط مختزنات اللاوعي وردود الفعل «اللاعقلانية» المؤثرة أيضا على حركات المجتمعات العربية وعقليتها. بعبارة أخرى، فإن الخطاب الوحدوي التبشيري، ببلاغته الكلامية وقفزه فوق الحقائق والوقائع فَقَدَ مصداقيته وأصبح عاجزاً عن مواجهة الحاضر، بل المستقبل.

من ثم، فإن الخطاب العربي الذي ظهر في السنوات الأخيرة والمنطلق من منظور استقبالي، يبدو أفقاً ممكناً للمساهمة في خلق وبلورة وعي عربي مستقبلي قادر على التحدي وعلى طرح القضايا في أبعادها المعقدة وبمنطق الفعالية والدفاع عن المصالح.

لكن الدراسات الإستقبالية وما تنتجه من خطاب، ليست البديل فهي تظل مرتبطة بتكون فعل سياسي قومي يصهر الطاقات ويحرر الإرادات الملجومة، ويحوّل تنبؤات العلم إلى حقائق ملموسة.

يهمنا نحن من هذا الواقع السياسي والإجتماعي والثقافي كون جميع المفكرين العرب على اختلاف انتماءاتهم أهم الفئات المؤثرة في الرأي العام التي التقت حول شعار الديمقراطية باعتبارها شرطاً لازماً وأولياً لمواجهة أزمة الحاضر وللتخطيط للمستقبل. ومستقبل الأدب العربي سيتأثر بالمسار الذي ستتخذه مسألة الديمقراطية لأن الكتابات الإنتقادية النافذة إلى الأعماق كثيراً ما تُوَاجَهُ بالرقابة والمنع والمصادرة، فيتعذر تداولها أو تنتشر ضمن نطاق ضيق ؛ إضافة إلى الحواجز المصطنعة القائمة في وجه انتقال الكتاب العربي بحرية من قطر إلى آخر. وتكتسي الديمقراطية مكانة خاصة بالنسبة إلى مستقبل الأدب العربي من حيث أنها الضمانة التي تدعم الديمقراطية الثقافية، أي قدرة كل مواطن على الانتقال من التلقي إلى الإنتاج، والتعبير عن نفسه وعن

أفكاره وإبداعاته في الشكل الذي يختاره، مما يساهم في تحويل المواطنين من عناصر سلبية إلى عناصر إيجابية تعطي للثقافة معنى حياً، متعدداً ومتفاعلاً مع المجموعة الجدلية المجتمعية. فالديمقراطية الثقافية تلغي التقسيمات المقصية لـ «الهوامش» الإجتماعية عن «جسد» المجتمع «السليم» وتخلخل مركزية الخطاب الثقافي الرسمي لصالح الأفكار والرؤى والمساهمات الموجودة لدى كل الفئات والطبقات المهمشة والمبعدة قسراً عن مجال التفاعل والإبداع.

والرواية، كما أوضحنا من قبل، يرتبط ازدهارها وتطورها بقدرتها على أن تكون ملتقى للأصوات المتعددة وللغات المتباينة والمتصارعة وللخطابات والحوارات الكاشفة للأفعال وخلفياتها الإيديولوجية. والديمقراطية هي التي ستيسر لها مستقبلاً إذا استطاعت أن تذهب بعيداً في تجلية واستكشاف الأصقاع المجهولة داخل المجتمعات العربية. العامل الآخر، ضمن هذه المحددات، هو مسألة الوحدة ومستقبلها. فالأدب العربي، نتيجة للتجزئة وانعدام تنظيم عقلاني للنشر والتوزيع وحقوق المؤلفين على مستوى الوطن العربي، يخسر الكثير، وأكثر ما ينعكس ذلك على الشروط المادية للأدباء والمنتجين المفكرين.

إن الوحدة العربية من منظور التعدد الثقافي والإثني، ومن منظور الحوار الديمقراطي المبقي للإختلاف، تصبح في المستقبل عنصر تحفيز للفعل السياسي التحريري وللتعاون الإقتصادي التكاملي وللإبداع الأدبي والفني المتنوع في عطاءاته وخصوبته.

هناك أيضاً محددات على جانب كبير من الأهمية، منها التعليم واللغة العربية في تطوراتهما المستقبلية. فإلى جانب ضرورة محو الأمية ينتظر التعليم تحقيق تحويل

جذري في برامجه ومناهجه ليصبح مرتبطاً عضوياً بحاجيات المجتمعات العربية، وأداة فاعلة في تنميته وتغييره، وإذا توافر هذا التوجيه للتعليم، فإن الأدب وطرائق تدريسه ستتحول من مفهوم تنشيط الذاكرة إلى طرائق نقدية تربط الأدب، ومن ضمنه تدريس الرواية، بتكوين الوعي العربي الراصد لإواليات المجتمع وتبدلاتها عبر كل المستويات بما فيها مستوى الإبداع والتخييل.

ولقد استطاعت اللغة العربية أن تثبت بعد أكثر من أربعة عشر قرناً، قدرتها على الإستمرار والتجدد وصمدت أكثر لأن ازدهارها في الماضي ارتبط بوجود عقول وطاقات إبداعية مميزة ساهمت في إغناء التراث الإنساني والحضاري، فكانت بذلك أداة متطورة ومستوعبة لمقتضيات الإنخراط في العصر والتاريخ. واليوم وأمام سيادة نمط مجتمع تقني إلكتروني «كوني» انطلق من مراكز القوة المتحكمة عالميا في الإقتصاد والتكنولوجيا وتصدير الثقافة «الجماهيرية» الخادمة لأغراض تجارية إيديولوجية، فإن مسألة تطوير اللغة العربية تأخذ الصدارة حتى لا تتحول إلى لغة ثانوية «تراثية» بالنسبة للعرب أنفسهم. والأمر، في العمق، لا يتعلق بقدرة العربية واستطاعتها لأنها أثبتت أنها مثل بقية اللغات، وإنما يتعلق بتطويع بنياتها وقبول خوض غمار جدلية التحولات، والإنفتاح على الطاقات والإمكانات التعبيرية بعيداً عن عقدة النقص والإحتماء بشعار «اللغة مقدسة». إن وحدة اللغة من مقومات التوحيد العربي، لكن ذلك يجب ألا يقف عائقاً دون التغييرات التي يفرضها العصر ومقتضيات التطور الحديث لتظل اللغة مرآة للواقع، وأداة مسعفة على استيعاب المستجدات. ومن هذا المنظور، فإن «لغات» الرواية العربية تستطيع أن تكون مرصداً للتطور اللغوي

ومجالات «تدوينها» واختبار فعاليتها. هذا إذا تبلور في المستقبل مفهوم متجاوز للتفرقة المصطنعة بين العامية والفصحى لأنها ازدواجية تحول دون انصهار اللغة العربية الواحدة من خلال تعدديتها.

من ضمن الشروط الاجتماعية-الثقافية المحددة لمستقبل الرواية العربية أشير إلى دور «تحسيس» المواطنين بأهمية الرواية وبإنتاجها وذلك عبر وسائل التثقيف الجماهيرية. لأن صورة واقع الرواية عندنا تبدو من خلال سيل الإنتاج الأجنبي المنقول عبر التلفزيون أفلاماً ومسلسلات، وعبر الإنتاج القومي المعتمد على السهولة والإستجابة لرغائب «الجمهور». وهذا ما يحصر دور الرواية والنصوص التخييلية، في تقديم التسلية والهروب من رتابة الحياة اليومية. والتطور المستقبلي العربي الذي لا يريد الإستمرار في ترسيخ علائق الإستلاب مطالب بأن يعمل على تجذير الوعي النقدي بكل الوسائل وفي مقدمتها وسائل التثقيف الجماهيرية. من هنا، فإن تغيير صورة الرواية، بجميع أشكالها، يصبح ملحاً نظراً إلى أهمية هذا الشكل التعبيري الذي يمد الأفلام والمسلسلات بالمادة الأساسية. فإلى جانب النقد الروائي المتخصص الذي يمكنه أن يلعب دوراً في توجيه مستقبل الرواية العربية كما سنوضح فيما بعد، فإن النقد الصحفي والإذاعي والتلفزيوني المرتبط باستثمار الرواية على النطاق الواسع مهيأ لأن يساهم في إعطاء الرواية العربية المستقبلية فعالية أكبر باعتبارها أداة نقد، وأداة لانتاج المعرفة.

إن هذا الشقَّ الأول من محددات التطور المستقبلي للرواية العربية والمتصل بالشروط الإجتماعية الثقافية لتطور المجتمعات العربية يكتسي أهميته من حيث أن التوجيه الذي سيأخذه، وحظوظ الإنجاز أو التعثر لها

علاقة بنقل الإبداعات الأدبية والفنية عموماً من مجال ضيق للمتلقين والمتفاعلين إلى مجال أوسع يمس مختلف تيارات الرأي العام ومستويات الوعي. والرواية العربية إذا توافرت تلك الشروط، ستصبح، بلا شك في طليعة الأشكال التعبيرية الأكثر تأثيراً ومساهمة في بلورة الوعي وترقية الذوق وصياغة الأسئلة.

وطبيعي أن مستقبل الرواية العربية لا يتوقف على تحقق تلك الشروط، لأنها قادرة - كما أثبتت - حتى في ظل شروط مادية وثقافية قاسية على أن تبتدع وتتطور، وإنما الرهان متعلق بخروج الإنتاج الروائي الطلائعي من نطاق «الاستهلاك النخبوي إلى نطاق الإنتشار الواسع».

2) الامكانات النظرية والانجازات المحتملة.

ضمن العلاقة الجدلية بين ممارسة كتابة الرواية، والتصورات النظرية المرافقة لتلك الممارسة والخاضعة لتعديلاتها، تبين لنا أن الرواية العربية عرفت تطوراً يمتد من التقليد والمحاكاة إلى بدايات التأصل وابتداع الأشكال الملائمة للحساسية العربية وللقضايا المجتمعية والإيديولوجية. ولم يتم هذا التطور بمعزل عن نظريات الرواية الحديثة، ولا انطلاقاً من تحديد مسبق تعسفي لـ «نظرية روائية عربية».

ومن هذا المنظور الذي يعتبر الرواية شكلا قادرا على استيعاب أشكال تعبيرية عدة، وأداة نقد منتجة لمعرفة، وتشخيصا لقوة التخييل والإبداع يمكن أن نسجل ملاحظات مفيدة في تعيين أفق الإنجازات المستقبلية المحتملة :

أ) أكدت النماذج الروائية العربية الناضجة، إمكان قيام رواية عربية من دون توافر الشروط نفسها التي يسرت ظهور الرواية في المجتمعات البرجوازية خلال

القرن التاسع عشر. ومن ثم، فإنه لم يعد مقبولاً تعليل ضعف الرواية العربية بانعدام مجتمع برجوازي عربي ييسر لها شروط الوجود «وشرعية» الميلاد. فالشرط الأعمق والأهم هو قدرة الروائيين على فهم طبيعة التشكيل المجتمعي، وعلى تجسيد مكوناته تجسيداً اجتماعياً عضوياً وفنياً، يجعل من الرواية ملتقى للأضداد واللغات المتصارعة، ويستولد المتعة من علامات الحياة اليومية ومن رموز الثقافة وفضاءاتها. فالرواية التي كثيراً ما عرفت بأنها «ملحمة البرجوازية» غدت من خلال تجارب ناجحة في العالم الثالث، تحكي التخييل البارودي، وأسطورة الحياة اليومية.

ب) استطاع بعض الروائيين الذين واظبوا على إنتاج الرواية واستوحوا طبقات أساسية في المجتمع العربي أن يجعلوا من الرواية مرصداً هاماً لاستجلاء إواليات المجتمع، والتعرف على خباياه وعلى رؤية العالم المطابقة لأنماط الوعي الموجودة خلال مرحلة معينة. وهذا المستوى لم يبلغه سوى قلة من الروائيين العرب سواء أكانوا يصدرون عن رؤية انتقادية واعية أم عن رؤية مبررة للإيديولوجيا السائدة. ذلك أن الكم يلعب دوراً في تركيز أهمية الروائي وفي بلورة صلاحية إنتاجه لقراءة أعماق المجتمع.

وفي هذا الصدد تأتي تجربة نجيب محفوظ لافتةً للنظر، وجديرة بالاعتبار والتحليل والاستلهام، بغض النظر عن نوعية التقويم الذي نصدره في حقه. فهذا الروائي المرتبط بالبرجوازية الصغيرة والمتوسطة، الذي أصدر أكثر من ثلاثين رواية مستوحياً التاريخ والمجتمع والأحداث المختلفة والحكايات الأسطورية، تَمَكَّنَ من أن يحقق مكتسبات أساسية بالنسبة للكتابة الروائية العربية لابد أن تصبح موضع اعتبار وتمحيص عند استشراف مستقبل الرواية العربية سواء في جوانبها الإيجابية أم فيما يمكن

أن نعتبره ثغرات تستلزم التجاوز والتطوير. هكذا يمكن أن نسجل العناصر الآتية الجديرة بالتأمل في تجربة نجيب محفوظ.

- المسار الذي قطعه في رحلته من التقليد والتأثر بالرواية الأجنبية إلى مرحلة التشكيل الخاص المستمد لعناصره من التراث ومن المرددات الشعبية والأمثولات الدينية والفلسفية.

- رصد نجّيب محفوظ جزءاً هاماً من تجربة التبرجز داخل المجتمع المصري من الأربعينات إلى الوقت الحاضر. وبغض النظر عن تفاوت قيمة رواياته من الناحية الفنية، فإنها تقدم مستويات لقراءة التحولات العميقة ولتحليل طبيعة الخطابات الإيديولوجية وطرائق اشتغالها.

- خرج نجيب محفوظ بالرواية من نطاق القراء المحدودين إلى المجال الأوسع حيث حققت رواياته أرقاماً مرتفعة في البيع، إضافة إلى ارتيادها عالم السينما والتلفزيون والإذاعة.

ومعنى ذلك أن الرواية، متى وجدت روائياً قادراً على رصد الفئات المجتمعية الأساسية، وعلى تقديم الصياغة الفنية الملائمة بإيقاع منتظم، فإنها سرعان ما تؤكد فعاليتها باعتبارها أداة نقد وأداة إنتاج معرفة، وصياغة تخييل.

ج) منذ الستينات أخذ يتبلور مفهوم جديد للأدب ووظيفته وعلائقه بالواقع والإيديولوجيا. وهذا التغير في مفهوم الأدب يحرره من علاقة التبعية للسياسي والأيديولوجي، ويعيد للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات. ونتيجة لذلك، فإن علاقة القراء بالأدب أخذت تعرف هذا التحول الذي يؤثر في طريقة القراءة والفهم والتمثل. وبدلاً من القراءة الاختزالية التي

تفترض معنى مسبقاً في الأعمال الأدبية مستمداً من الواقع ودلالاته، فإن الاهتمام بتحليل النصوص ومراعاة التعقيدات التي يتطلبها التشكيل الفني وحق المبدع في نقد الإيديولوجيا وفي تنويع اللغة وتفجيرها، كل ذلك جعل من الإنتاج الأدبي مجالاً لاستكشاف جوانب مغفلة في بقية الخطابات أو مسكوتاً عنها في التحليلات المفهومية والاستدلالية. والرواية هي بامتياز، ماييسر للقراءة الجديدة الواعية أن تصبح ممارسة للحرية، وفرصة للتأمل المستبطن، المتأني الكاشف للخلفيات ولطبيعة اللغات ودلالاتها المتشابكة.

وقد جاء التطور الملحوظ في مجال نقد الرواية العربية الحديثة ليؤكد هذا الاتجاه الذي يعيد الاعتبار للرواية بصفتها أداة معرفة ونقد، وليس وسيلة للتسلية وتزجية الفراغ فقط.

تأسيساً على ما تقدم، يمكن أن نُحدِّد آفاق استشراف تطور الرواية العربية، بعيداً عن وضع مقاييس معيارية أو نصوص روائية «نموذجية»، في الاتجاه الذي أخذ يتبلور منذ السبعينات وأعطى ثماراً تنبىء عن خصوبة العطاء التأصيلي المستند إلى وعي نظري. ويتميز هذا الاتجاه بالسمات التالية الموزعة على محورين أساسيين :

1) مادة البناء الروائي : بدأت الرواية العربية ترتاد – وسترتاد في المستقبل أكثر – مجالات الواقع والتاريخ بمفهومها الواسع والعميق، فأصبحت مادة بنائها تتعدى استنساخ مشاهد الحياة المدنية المحدودة، أو صياغة بعض الأحداث والوقائع التاريخية في قالب روائي. ذلك أن الواقع اتسع ليشمل عالم الفلاحين والهامشيين وصراعات الذات الداخلية، ومجابهاً القوى الاجتماعية عبر رموزها ولغاتها، فمن خلال روايات مثل "الأرض" لعبد

الرحمن الشرقاوي و"الشراع والعاصفة" لحنا مينه ؛ و"السؤال" لغالب هلسا و"الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، امتد نطاق المادة البنائية للرواية وتنوع، فأصبحت تتراءى، من خلال ذلك، مناطق جديدة لم تستثمر بعد في توفير مادة روائية تدعم الدور المعرفي والتحليلي للرواية العربية.

ونجد أيضاً أن التاريخ، بكل مكوناته ورموزه، وبخاصة التاريخ العربي الحديث الطازج، أصبح مادة أساسية في بناء كثير من الروايات العربية مما يضفي عليها طابع الحيوية والتفاعل مع الأبعاد الثقافية والمعرفية. فبعد أن كان التاريخ يَمْثُل في الروايات العربية من خلال استحضار فترات زاهية أو شخصيات فذة، فإننا نجده اليوم عنصراً جوهرياً في التحليل والنقد ومحاولة استيعاب التغيرات على نحو ما تقدمه لنا روايات مثل : "ثلاثية" نجيب محفوظ، "نجمة أغسطس" لصنع الله ابراهيم، "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف.

هكذا، فإن الواقع والتاريخ بمفهومهما العميق المتسع مؤهلان لأن يكونا مادة بناء الرواية العربية المستقبلية، وأن يصبحا أفقاً للمزيد من الإستكشاف والإستيحاء من منظور يتجاوز الفهم التبسيطي لعلاقة الرواية بالواقع والتاريخ.

2) **التشكيل الفني** : المحور الثاني الذي سيرتبط به تطور الرواية العربية هو ما يتصل بالتشكيل الفني لأن تخصيص المضمون وإبراز مميزاته هي عملية مرتبطة جدلياً بوعي دور التشكيل وتحقيق التوازن المبدع بينهما. فالحكي لا يقتصر على الرواية، بل هناك أكثر من شكل تعبير يمكن أن يضطلع به. وإنما تختص الرواية عن غيرها من الأشكال بقدرتها على أن تجعل طريقة السرد والحكي جزءاً مهماً من الخلق والتوصيل، فلا تكون القصة أو الحدث هو ما يهم، بل

أيضا وفي المقدمة طريقة السرد وعناصر التشكيل التي تجمل تفاصيل المناخ وتنفذ به إلى أعماق النفس والأشياء. وبذلك تكون قراءة الرواية هي قبل كل شيء عملية إبداع وممارسة لحرية القارئ وتكثيف لتجاربه وملاحظاته. وهذا شيء لا يتوافر له من خلال روايات السينما والإذاعة وروايات الإثارة والمغامرات والقصص البوليسية.

من هذا المنظور نجد أن الرواية العربية بدأت تلتفت إلى عناصر تشكيلية مخصبة تضفي تمييزاً وتخصيصاً على كتابتها، وهذه العناصر مستمدة من التراث العربي أو من التراث الروائي العالمي، وهو ما يمكن أن نعتبره تدشيناً لأفق واسع سيتطلب إنجازات روائية كثيرة حتى يتبلور في المستقبل. نذكر من بين أهم عناصر هذا التشكيل الفني :

- استلهام بعض مكونات التراث القصصي والتاريخي العربي، خصوصاً صيغ اللغة وتراكيب الجمل وإعادة توظيفها في سياقات روائية تحيل على الحاضر. وهذا ما نجد نموذجا واضحا له، في بعض روايات جمال الغيطاني وخصوصاً في "الزيني بركات"، مع العلم أن مسألة استعارة اللغة لا تخلو من مزالق تتمثل في إعادة تكريس لغة اكتسبت تعبيريتها من سياق معين. لذلك، فإن إعادة استثمار اللغة التراثية تقتضي بناء روائياً يعمل على تحطيم شكليتها وإمدادها بأبعاد جديدة من خلال وضعها في علائق مجابهة وحوار مع لغة الحاضر.

وهناك أيضاً عنصر السردية (La narrativité) الذي بدأ يبرز في بعض الأعمال الروائية العربية مستوحياً صيغته من طرائق السرد العربية الواردة في القصص الشعبي وفي كتب التاريخ والأخبار والسير، مما يسمح بتكسير القالب السردي المتجمد المقتبس من نماذج روائية

أوروبية. كما يتيح للروائي تحقيق تلامس الشفوي والمكتوب من خلال كتابة تبرز التلفظ، وتزاوج بين لغات الحديث والتأمل والوصف. ولعل رواية "الوجوه البيضاء" لإلياس خوري من التجارب التي تستثمر هذه السردية للخروج من الأسلوب الحكائي الواقعي التقليدي.

- **الحوارية** : حسب المعنى الذي يعطيه باختين لهذا المصطلح، وانطلاقاً من تحليله لروايات دوستويفسكي، فإن الحوارية هي التي تقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية، وتجعل الروائي يدخل في الحوار مع أنماط متعارضة من الوعي الإنساني. بذلك لا تقتصر وظيفة الحوار على التعبير السطحي عن المواقف وتحقيق التواصل، بل تصبح الحوارية وسيلة لاستجلاء عمق الأشياء والخروج من الحوار الأحادي الموزع على أكثر من شخص. ونحن نجد بعض النماذج العربية التي تستعمل الحوارية للغوص في أعماق الوجود ومظاهر الصراع، مثلما فعل إدوار الخراط في "رامة والتنين".

- **تعدد الأصوات واللغات** : أدرك بعض الروائيين العرب أهمية تعدد الأصوات والمستويات اللغوية داخل النص لتجسيد اختلاف وجهات النظر وتعارض الشخصيات تجسيداً ملموساً وانطلاقاً من اللغة الإجتماعية للشخصيات وما تمثله من أنماط للوعي. ويمكن أن نذكر أمثلة تبرز هذا العنصر التشكيلي من خلال روايات : "نجمة أعسطس" و"بيروت بيروت" لصنع الله إبراهيم، و"اليتيم" لعبد الله العروي، و"ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، و"مالك الحزين" لإبراهيم أصلان.

إن هذه العناصر التشكيلية أضفت على الرواية العربية أبعاداً جديدة وأوضحت أن استثمارها على نطاق واسع يمكن أن يسعف في المستقبل في تطوير

الرواية العربية باتجاه التأصيل وتحقيق التناغم بين الشكل والمضمون.

تلك هي ملامح مستقبل الرواية العربية الطلائعية، الرواية الصادرة عن ممارسة مقترنة بالوعي، والحريصة على إغناء عطاءات الرواد.

وهذا التوقع «الإيجابي» لمستقبل الرواية العربية مرتبط -كما أوضحنا- بالمحددات الاجتماعية-الثقافية والسياسية التي ستتحكم في مستقبل الأمة العربية. إننا نفترض أن تجارب الحبوط وتبديد القوى والإمكانات، ستؤدي إلى بروز وعي عربي يضطلع بمسؤوليات في تصحيح مسيرتنا الثقافية والحضارية.

ولكن إذا لم تتوافر الشروط التي تسمح بانطلاق الرواية العربية نحو تدعيم إنجازاتها، وتوسيع انتشارها وتأثيرها فإنها ستظل أيضاً -داخل نطاق محدود نسبياً- أداة نقد ومعرفة، لأنها وجدت مرتبطة بروح التساؤل والمبادرة إلى فحص الواقع وإعادة تشكيله على مستوى التخييل. إنها دائماً الصوت الجسور الذي يتطلع إلى تجاوز ما هو قائم. وفي ذلك جوهر حيوية الرواية التي هي الشكل التعبيري بامتياز، عن تجارب الوجود والصراع، عن صيرورة الهدم والبناء، عن محدودية الحاضر ورحابة المستقبل.

1987.

الجـزء الثانـي :

روايـــات : قـراءة تأويليـة.

"الخبز الحافي" : سيرةٌ لقراءة الذَّوات المُغَيَّبَة

قد يكون أقرب إلى النفس، وأصدق في ترجمة أحاسيسها بعد قراءة "الخبز الحافي"[1]، أن نقول بأنَّه نَصّ يُحقق متعة تستقر في الحنايا والمخيِّلة مثل إشراقة شمس دافئة بعد ظهر يوم شتوي تُثقله الملالة والكآبة الرمادية... نقول : نص ممتع بتلقائية تقابل التلقائية التي كُتبَ بها وكأنه أغنية يُنشدها بحّار وطئتْ قدماه اليابسة بعد رحلة وسط العواصف والأنواء أشرف خلالها على الهلاك أكثر من مرّة، وعاين القساوة والجوع والحرمان، ولكنه وهو يلامس الشاطئَ ينسى القتامة والفَواجع ويغني لانتصاره واستمراره في الحياة...

إلاَّ أن "الخبز الحافي" بالرغم من بساطته

ـ ـرة فإنه ينطوي على عناصر كثيرة تتحول إلى أسئلة متتالية يلتقي فيها النّص وكتابته بمصداقية الأحداث ووقائع التاريخ، وبالنصوص المندرجة في نفس الجنس الأدبي، وما صاحب رحلته المحفوفة بالعراقيل قبل أن يعرف طريقه إلى القارئ العربي في نصه الأصلي...

وفي هذا السياق حيث المظهر الفضائحي يكاد يطمس القيمة الحقيقية للنّص، وحيث التأثير الخارجي عن طريق الترجمة إلى لغات أجنبية يشيع التشويش ويمتصُّ إشعاع الخبز الحافي، لابد من أن نبحث عن قراءة تأخذ بالإعتبار هذا السياق التّداولي، وتحرص على أن تُعيد السيرة الذاتية لمحمد شكري إلى محيطها وتُرْبتها المحلية لتقيس حجمها على ضوء فاعليتها داخل الأدب المغربي الحديث.

كيف نقرأ، إذن، الخبز الحافي ؟

إننا لا نستطيع أن نقرأه وكأنه نص مقفل على نفسه، يكتسب معناه من داخله ومن تشريحنا لعناصره المكونة، مما يجعل تحديد الدلالة محايثاً وملتصقاً ببنية النّص ؛ على العكس، نجد في الخبز الحافي ما يدعونا إلى قراءةٍ إحالية تأخذ بالإعتبار جملة عناصر يرجعنا إليها النّص وكذلك العلائق العَبْر نَصيّة المختلفة التي تُضيء الدّلالات وتُعمِّقها في سياقاتها. ما يُزكي هذه القراءة الإحالية هو أن صاحب النص يصفه بسيرة ذاتية تتناول الفترة المتراوحة بين 1935 و 1956 من حياته... وفي مجال آخر يصف كتابه بأنه : "سيرة ذاتية -روائية- شُطارية"[2]. ويهمنا نحن من هذا التوصيف، أن شكري يحدد بينه وبين القارئ تعاقداً قائماً على تصنيف كتابه ضمن جنس السيرة الذاتية ومن ثم فإن العلاقة الثلاثية بين السارد والكاتب والشخصية التي تكتسي الإلتباس في النصوص التخييلية، تتخذ هنا طابعاً واضحاً من خلال

تطابقها ومن خلال افتراض إحالتنا على واقع خارجي له فَضَاؤُه وزمانه وتاريخيّته العامّة.

كذلك، فإن "الخبز الحافي" بصفته سيرة ذاتية يستتبع استحضار نماذج أخرى من السير الذاتية أو من الروايات الذاتية التي أُنجزتْ في الأدب المغربي للوقوف على مظاهر الإختلاف والتميّز سواء في الكتابة أو في الدّلالات. لذلك فإن قراءة "الخبز الحافي" مفصولة عن "الزاوية" للمرحوم التهامي الوزاني (1942) وعن "في الطفولة"، "والماضي البسيط" و"الذاكرة الموشومة..." ومحاولات أخرى، ستكون قراءة مختزلة وغير مضيئة.

اعتباراً لهذه الملاحظات، فإنني أميل في قراءتي للخبز الحافي إلى استحضار ما تُحيلنا عليه، لا بقصد التحقّق من صدقه أو كذبه، ولا بقصد عقد المقارنات، وإنَّما بهدف إعادة تكوين سياق النص من حيث إنتاجه واستهلاكه وتداوله، ومن حيث موقعه في الخريطة الأدبية المغربية وما يسمح به من تأويلات. وأنا حريص في هذه القراءة على ألاَّ أُهمل الجوانب الأدبية المتَّصلة بالكتابة ولو أن المؤلف حاول أن ينفي عنها قيمتها الأدبية عندما قال : "إن ما كتبتُه في هذه السيرة أعتبره وثيقة اجتماعية وليسَ أدباً، عن مرحلة معيّنة، آثارها السيئة مازالت تَنْخَر مجتمعنا"[3]. فالخبز الحافي بالرغم مما يبدو عليه من عُرْيٍ في الكتابة، فإنه يتوفّر على نسق يطرح علينا أسئلة ويضعنا أمام إنجاز يستحق أن نتوقف عنده.

يمكن، إذن، أن ألخص طريقة قراءتي للخبز الحافي بأنها تنحو إلى ربط الكتاب بمجموعة من السياقات والأسئلة التي أطرحها على نفسي من خلال قراءتي لبعض نماذجنا الأدبيَّة. ثم إن السيرة الذاتية، على حدِّ تعبير فيليب لوجون[4]، "هي صيغة للقراءة بقدر ما هي نموذج

للكتابة إنها مفعول تَعاقُدي مُتغيِّر تاريخياً".

والعناصر التي سأتناولها هي :

1 – وصف النص.

2 – الفضاء الأوتوبيوغرافي والإحالة.

3 – في تأويل "الخبز الحافي".

1) وصف النص :

يشتمل الخبز الحافي على ثلاثة عشر فصلاً، وتمتد أحداثُه من الطفولة المبكِّرة لشكري إلى سن ما بعد المراهقة. وإذا كنا نحس بأن الفصول تسير متصاعدة بنوع من الترتيب، فإننا لانجد تقيّداً بحرفية الأحداث أو بتوقيتها الزمني المضبوط، ممّا يجعلنا أمام مشاهد من الطفولة والمراهقة هي المشاهد التي ارتبطت بأحداث ووقائع أثرت بعمق في حياة شكري وارتبطت بذاكرته وفرضت نفسها عليه وهو ينتقي ما هو قادر على أن يرسم لنا ملامح الطفل والمراهق اللذيْن كانهما... وهذا التحرر من سرد التفاصيل وفق كرنولوجية (تتابعية) دقيقة، هو ما جعل النَّص يأخذ، في نفس الآن، طابع السرد الروائي المعتمد على التخييل واستحضار الأحلام والإستيهامات، وحذف ما لايبدو هامّاً وأساسياً... ومع ذلك فإن للتفاصيل المتبقية نكهة خاصة. ولتخفيف صيغة السرد، يلجأ الكاتب إلى فعل المضارع وإلى تشخيص بعض المشاهد من خلال الحوار، مثلما فعل في الفصل الثامن.

والطفل الذي يحكي لنا من بداية الكتاب إلى أن يصبح مراهقاً يتعارك ويدخل السجن ويقرر أن يتعلم القراءة والكتابة، يبدو ذاتا واحدة بالرغم من تعدد المواقف والتجارب ؛ ومصدر وحدتها ذلك التحدي الذي يدفعها إلى التمرد والمغامرة والمواجهة. إننا نعرف شكري الطفل

والمراهق من خلال ردود فعله : دائماً يتحدى، دائما يستجيب لفضوله ولا يتردد في خوض المغامرة، سواء تعلق الأمر بقتل أبيه لأخيه أو بمضاجعته للومسات أو بعراكه مع كوميرو، أو بعمله في التهريب أو باكتشافه للعبة الجنْس والحبّ مع سلافة، فإن ذلك الطفل المراهق يتحدى كل ما يَحُول بينه وبين إثبات ذاته وتوطيد معرفتها بالحياة... ذلك الطفل المراهق الهش، يتحرك مع ذلك بمهارة فَوْق الأسلاك والأشواك المزروعة في الطريق، وكأن قوةً خفية تُحيلُه إلى عملاق يهزم أعداءه ولاينهزم. إن ما عاشه من أحداث ومُغامرات يتصل بثلاثة مجالات : الأسرة والجنس والعمل ؛ وكل واحد من هذه المجالات يكتشفه الطفل شكري مشوّهاً ويعيش علائقه من زاوية مقلوبة : فالأسرة جحيم في ظلِّ الأب الفظِّ القاسي القاتل لأحد أبنائه، والجنس يلخصه جسد متعهر أو شذوذ أو هوس الخوف من الإغتصاب، والعمل تهريب أو تَعَهُّر أو سخرة مُجحفة... فالطفل لا يعيش طفولته، ولا يستبطن القيم في حالتها الطبيعية أو على مسافة تسمح بتمثُّل الفروق والمراحل، بل إنه ينتقل مباشرة إلى عالم الكبار، إلى منطقة المسكوت عنه في المجتمع ليعيش معركة الكفاح من أجل البقاء وسط قوانين يحكمها منطق القوة واللّذة وبريق المال. والكاتب لا يقول لنا ذلك مباشرة أو من خلال استخدامه للمقولات، وإنما نحن الذين نستنتجه عبر سرده القصصي المتواصل، وعبر التفاصيل والتأملات المدسوسة بين ثنايا السرد والوصف. إن "الخبز الحافي" يبدو وكأنه عارٍ لا أثر فيه للكتابة ولا لصوت الكاتب ولكن القراءة المتأنِّيَة تكشف لنا عكس ذلك ؛ فوراء الإقتصاد الظاهر في لغة النص ومكوناته، ووراء لغة التوصيل المستمدة من لغة الحديث ومن الصياغة الشفوية، ينبثق صوت الكاتب نافذاً

وعميقاً ليكسر تفاصيل السرد، وتلاحق الأحداث إمّا في شكل خاطرة أو فكرة تأملية، وإما من خلال نقل بعض الأحلام والإستيهامات ممّا يحدث نوعاً من القطع ينقلنا من مستوى السرد إلى مستوى التأمل والدخول في نفس الكاتب الذي يُطل بدوره على ماضيه، وكأنَّ الأنا شخص آخر على حد تعبير رامبو.

أسوق كنموذج على ذلك :

"سجن الوطن ولا حرية المنفى" (ص. 66).

"هل تعمد الله أن يخلق هذا العالم على هذا الشكل من الفوضى والتنوع ؟".

"فكرت : لقد دخلنا في لعبة العشق. القلق يتصاعد في نفسي، هل صرت عشيقها ؟ البؤس والحب أليس هذا رائعا ؟".

"قبل المضاجعة وبعدها يكاد يغلبني البكاء. لا أعرف لماذا".

إن ما يعطي الإنطباع بأن "الخبز الحافي" خالٍ من الكتابة هو أننا لانعثر فيه على ما يشعرنا بأن الكاتب مهتم بتحديد الموقع الذي ينطلق منه للتأريخ لحياته، ولا على ما يُفْهمنا أنه مهتم برسم صورة شخصية لذاته من خلال التفلسف ومحاولة الإجابة على أسئلة ذات طابع أونطولوجي، مثلما نجد عند كتاب آخرين للسيرة الذاتية[5]... محمد شكري في هذا النص الذي كتبه سنة 1972، ينطلق مباشرة إلى عالم الطفولة والمراهقة ويغوص في السرد وكأنه يجري وراء ذات أخرى يحاول أن يمسك بها من خلال الأحداث لتنطق بنفسها بدون تدخّل منه... والذاكرة تعلن عن حضورها عبر الحوارات المصاغة بلغة محاذية للغة الكلام ولتعدُّد صيغها ولهجاتها إلاّ أن ذلك لا يعني اختفاء الكتابة وإنما هو اتباع ممنهج لكتابة مُقْتَصِدة، متخفيَّة، "شحيحة"،

لها علاقة معينة باللغة وتراكيبها... إنَّها علاقة توصيل ما اختزنَتْهُ الذاكرة والبصر بحرص على اختيار المفردة وسلامتها اللغوية المعيارية. ولا يقع الإنتهاك إلاَّ عندما تلتصق اللحظة بلغة المحكي المترسب في الجلد والأحشاء سواء في بعض الجمل التي يُورِدُها بالريفية أو بالإسبانية أو بالعربية الدارجة. من ثم التنوع داخل وحدة البناء والكتابة. و"الخبز الحافي"، في نهاية المطاف، لا يشعر القارئ بأن هناك أشياء عجز الكاتب عن أن ينقلها أو عن أن يُمسك بها ؛ إنه يكتب ولايحس بوطأة الإرغامات الكامنة في اللاّوعي، والمعطِّلة أحياناً لتدفّق الكتابة وجعلها تبرز كَمَوْضُوعٍ منافس للموضوعات التي نكتب عنها. هل مردُّ ذلك إلى أن شكري كان يغترف من معين زاخر يحاصره ويُفرزُه عبر لغته البسيطة ووعي الطفل – المراهق الذي كانَه ؟ أم أن النَّص صادر عن مفهوم عامٍّ لعلاقة الكاتب باللغة وبالعالم الخارجي ممّا جعله يحصر صوته الخاص في شريط نحيفٍ يهمس إلينا بما يستشعره تجاه حياته الأولى في شكل تأمُّلات واستعادات واعية لبعض اللحظات التي عاشها بالجسد وبحيويته الفيزيقية ؟ إن أوالية الحُلم تتيح لشكري أن يمزج الواقع بالمتخيَّل وبالمقروء والمفكّر فيه بعديا، أي عند زمن كتابته للنّص، وهذا هو ما يخفّف من عري الوقائع ويزرع في النص وَاحاتٍ للاستظلال والتباعد عن المعيش، على نحو ما نجد في إدراجه لحلم نستبعد أن تكون ذاكرته قد وَعَتْهُ بعد مرور عشرين سنة على وقوعه :

"سمعتُ الباب يغلق بالمفتاح. كنت قد حلمت بصفٍّ طويل من الرجال العراة، في ساحة كبيرة، يمرون واحدا فواحدا أمام ثلاثة أو أربعة أشخاص عراة مثلهم واقفين، وقُدامهم طاولة وأدوات طبية يحزُّون لهم أعضاءهم التناسلية ويرمونها في برميل. وعلى مدار الساحة المسيَّجة

بمتاريس، تقف حشود من النساء العاريات يبكين هؤلاء الرجال.."(ص. 122).

فهذا الحلم لا يندرج بالضرورة في زمن تجربة شكري داخل الكوخ مع سلافة وبشرى، ولكنه يخدم سياق السَّرد ويستمد من وعي الكاتب زمنَ الكتابة، وربما من معلوماته في التحليل النفساني حول عقدة الخَصْيِ التي تنشأ عند الطفل من التَّهديد الأبوي المحرّم على ابنه ممارسة الجنس. ومهما يكن، فإننا نجد في الخبز الحافي ما يتيح قراءة نفسانية قد تُعيد تشكيل اللاّوعي لشكري خلال الطفولة والمراهقة وبداية الشباب.

إلا أننا في جميع الحالات، لانجد في النّص ما يوحي لنا بأن شكري كان يتشبث، عند كتابته لسيرته الذاتية، بأن يكشف لنفسه ما كان عليه، وما كانت تبدو به صورته خلال فترة الكتابة[6].

2) الفضاء الأوتوبيوغرافي[7] والإحالة :

ليس أساسياً في قراءة سيرة ذاتية أن نشغل أنفسنا بمدى مطابقتها للواقع الذي عاشه صاحبها، ولا بالأجزاء المحذوفة والمضافة، وإنما تكون القراءة أخصب وأغنى عندما نهتم بالفضاء الذي شيَّدته السيرة الذاتية مقتطعةً إياه من زمن وفضاء تاريخييْن عامّيْن، وبما تحيلنا عليه من وقائع وشخوص تكتسي بالحتم أبعَاداً أخرى... صحيح أن كاتب السيرة الذاتية ينذر نفسه لقول الحقيقة عن حياته وتجاربه، لكنها لايمكن أن تكون حقيقة مقاسة بحقيقة عليا، وإنما بالحقيقة التي تنقلها السيرة الذاتية وبغض النظر عن مدى مصداقيتها وتطابقها مع الواقع المعيش.

إن كاتب السيرة الذاتية مقيّد بالفضاء الذي عاش فيه وبالشخصيات والأحداث التي لم يخترها ؛ فهو بذلك

أقل حريّةً من الروائي أو القصاص الذي يركب التخييل ليعدِّد المحاور، ويدسُّ الإلتباس فيما يبدو واضحاً، فيقترب أكثر من الوجه المعقّد لكل حقيقة... لكن السيرة الذاتية، مع ذلك، تغرينا بكونها تُدقّق في حقيقة شخص واحد، وفي ما عايَشَهُ وعاناه ؛ إنها الحقيقة المحدودة التي تترك الأبواب مشرعة أمام القارئ ليستكمل معالم الحقيقة العامّة.

وفي "الخبز الحافي" نجد أن شكري نقل إلينا فضاء متميزاً لا نعثر عليه في كتب التاريخ أو في الدراسات السوسيولوجية. ربما نلمح صورته الخارجية في أحد الأفلام الأجنبية التي صُوّرت مناظرها الخارجية بطنجة الدولية، ولكننا لا نجد هذه الإستعادة الجوانيَّة التي تلتقط نُتَفاً من الأحاديث واللغات والعلائق من منظور طفل حكم عليه المجتمع بأن يظل صامتاً أو متحدثاً في نطاق المهمشين المحدود الذي عاش فيه.. لكن الطفل يرفض حكم المجتمع ويقرر أن يكتسب وسيلة تتيح له إسماع صوته والجهر بما اعتاد المجتمع أن يُخَبِّئَهُ بين جدران النّسيان والإهمال. من هنا خصوصية "الخبز الحافي" : إن هذه السيرة تنقل إلينا صوت شخص كان في عداد المعدومين ثم بُعث فجأة حاملاً شهادته عَنْ أُناس وحيوات وحقبة كانت هي الأخرى، بالنسبة لنا، مدفونة تحت ركام الخطابات التاريخية التعميمية، وفي ثنايا الذاكرات الفردية لبعض من عايشوا تلك الفترة من موقع مغاير لموقع شكري..

هكذا فإن الفضاء الأوتوبيوغرافي في "الخبز الحافي"، بالرغم من واقعيته ومجتمعيته socialité، فإنه يبدو لي فضاء متخيَّلاً لأنه مُنتزع من منطقة العَدَمِ والإعْدام ؛ لأنه فضاء حُكِمَ عليه بالتغييب والتهميش

وفجأة، وبحكم الصدفة، عاد إلى الوجود واحتلَّ مكانته إلى جانب الفضاءات الأخرى المخالفة التي تعوِّدنا عليها في النصوص العربية والمغربية، من ثم النكهة الوقحة المقتحمة لخيالنا وذوقنا المساير للمواضعات. إن فضاء "الخبز الحافي" يظل دائماً عندي فضاء غريباً مفاجئاً منتمياً إلى التخييل لأنه لايصطنع الحدود ولا يبالي بالمواضعات، وكل مَنْ لم يعش مثل شكري سيجده فضاء غير مألوف ؛ سيجده فضاء محرّراً من رتابة التصورات الإجتماعية المرائية، ومن ثُنائية القيم والسلوكات.

لذلك لا يكون من المفيد أن نقول إن فضاء "الخبز الحافي" يحيلنا على تطوان في بداية الحرب العالمية الثانية، وعلى بؤس روافة المهاجرين من الجبال إلى المدن، وعلى الشوارع الخلفية لمدينة طنجة تحت النظام الدولي، وعلى مظاهرة المواطنين سنة 1952 بمناسبة ذكرى 30 مارس يوم فرض الحماية.. لن يفيدنا هذا التحديد، لأن الفضاء في "الخبز الحافي" يتكوّن من شبكة متعدّدة الخيوط تنسجها ذات لا تهتم بالتفسير أو فلسفة الأحداث، بل يهمها نقل الماضي كما كانت تعيشه وبدون تحوير. إن علاقة الكاتب بماضيه خالية من الخجل أو التنكُّر. فهو يأخذه على العاتق، يُصوره بمحبة وحنان وبدون أن يُخفي شيئاً.. وهل يستطيع أن يخفي حتى لو أراد ؟ إن إخفاء وقائع حياته معناه إلغاء جسده ووجوده اللذين انتصرا في المغامرة بالذات لأنَّهما أدركا خطر القمع المميت، وخطر النفاق الإجتماعي.. وهذه العلاقة المكشوفة مع الماضي، علاقة المواجهة والتماهي هي التي جعلت من "الخبز الحافي" رحلة للبحث، عبر فوضى الأحداث وقساوتها، عن معنًى لحياة تبدو، الآن، مستحيلة وخرافيّة. لكن هذا الفضاء بالرغم من مركزية ذات الكاتب فيه، يتحول في

النهاية إلى فضاء متعدد الشخوص، إلى فضاء جماعي تَعْمُره وجوه كثيرة بدونها لا تستقيم المشاهد المحكية.. وكأن مايحكيه شكري عن نفسه إنما هي حياة عامّة تشمل أولئك الذين عايشهم أو صادفهم خلال العمل أو التسكّع أو أثناء مغامراته...

وتبقى "الخبز الحافي" نصا "مفتوحاً"، بمعنى أن الكاتب لا يحرص على أن يركّب مجموع الأحداث والتجاريب في خلاصة أو فلسفة استنتجها وأراد أن يقترحها على الآخرين ؛ فليس في النص ما يشير إلى أن شكري أراد أن يتخذ من حياته مادة لاستنتاج العبر، أو لاستخراج فلسفة أو رؤية للعالم.

3) في تأويل الخبز الحافي :

إذا اعتبرنا "الزاوية"[8] للتهامي الوزاني بمثابة اعترافات القديس أوغسطين الدينية (لأنه يحكي فيها عن تجربته مع التصوف والزوايا ومجالدة النفس)، فإن "الخبز الحافي" لمحمد شكري هي اعترافات دنيوية تنقل إلينا تجربة الإنغمار في الحياة، ومواجهة الفقر والجوع وأخطار الموت.. إن الطفولة والمراهقة في السير الذاتية الأخرى تظلان في إطار الأسرة وضمن مستوى مادي "معقول".. لكننا هنا نجد شكري مواجها للجميع : للأسرة وللمجتمع مرة واحدة وفي شروط فقر مدقع.. إنه كان يواجه أباه بدون أن يفلسف موقفه، لأنه كان في موقف ردّ فعل طبيعي، فيزيقي لِيُنْقِذَ حياته، والعداوة كان يعيشها في جلده وكيانه.. وما انتهى إليه من تشبيهه بالإلاه جاء نتيجة لقراءته عن صورة الأب في بعض الآثار الأدبية أو من خلال اكتساب وعي نظري. لذلك فإن "الخبز الحافي" يتميز أساسا بأنه ألبوم حي يقدم لنا التاريخ من خلال الأجساد : جسد شكري وجسد المهمشين والمهمشات.. فالمهربون

والمومسات والمخرفون وجميع الليليين إنما هم صفحات من التاريخ المخبوء في مجتمعنا.. التاريخ الذي يتواطأ الجميع، عادة، على إخفائه ونسيانه، التاريخ الذي يُقْصَى إلى لاوعي المجتمع بالرغم من أنه منغرس في ثنايا الجسد الإجتماعي قبل الإستعمار وأثناءه وبعده. إن الطفل والمراهق شكري عايش تجارب قاسية تركت ندوبا لا تلتئم في جسده، ومن ثم فهو عندما يحكي تفاصيل ذلك العنف، يحكي لنا في الواقع صفحات من التاريخ الذي يتجسد في المؤسسات وفي الأشياء وفي الأجساد والنفوس. كتب سيرته الذاتية وكأنه لم يتعلم الكتابة إلا ليفعل ذلك، ليقول لنا : "ماعشته لا يشبه ما تقرأونه في الكتب"، كتب "الخبز الحافي" ثم فوجئ بأن للحصار أشكالا أخرى، فالمجتمع يعرف كيف يحمي نفسه من الذين لا يحترمون المواضعات وأصول البلاغة والخطاب. هكذا انتظر "الخبز الحافي" عشر سنوات قبل أن يصل إلى قرائه الحقيقيين.. وقبل ذلك، استحال شكري وكتابه إلى ظاهرة تقرأ وتؤول من منظورات بعيدة عن منطلقه ؛ ومن ثم فإننا نجد من بين ردود الفعل الشائعة أن الكتاب صَنَعَتْهُ الضجة الفضائحية التي سبقته. لكن كيف نعلل الإقبال الواسع على "الخبز الحافي" من قراء مغاربة مختلفي المستويات والأعمار ؟ ألن يكون احتماء بالتبسيط إذا اكتفينا بإرجاع الإقبال إلى الفضول وإلى الإهتمام الفطري بأخبار الجنس وأسراره ؟

إن ما حاولت إبرازه في هذه القراءة يجعلني أعتبر "الخبز الحافي" إنجازا له أهميته في الحقل الأدبي المغربي لأنه يوضح بالملموس جملة من القضايا التي تشكل هموما مشتركة لدى الكتاب والنقاد، وأيضا لأنه يساعدنا على طرح تساؤلات جديدة عن الكتابة المغربية.

وسأجمل هذه الملاحظات فيما يلي :

1) نتيجة لتجربة شكري الخاصة، فإنه لم يأت إلى مجال الكتابة مُستظلاً بخطاب إيديولوجي يصنف نفسه ضمنه على غرار ماهو الأمر، بالنسبة لمعظم الكتاب المغاربة. ليس معنى ذلك أن كتابات شكري خالية من تأثير الأيديولوجيا، وإنما أقصد أن موقفه البدئي البعيد عن الإلتزام بخطاب إيديولوجي معيَّن، أتاح له أن يتعامل مع العالم بدون تجزئ أو تصنيف قَبْلي، فاستطاع أن يلتقط مظاهر غنيّة من علائق الحياة وصراعاتها حرّرت كتابته من نيَّة التفسير أو الأدلجة التي نجدها كامنة عند معظم كتابنا. ومن ثم فإن شكري يُقدم لنا تجسيدات للأيديولوجيا حيث لا نتوقعها.. ويقدم لنا أكثر، متعةَ النّص التي نفتقدُها في غالبية النُّصوص المغربية.

2) عرف الأدب المغربي الحديث منذ أواخر الستينات مسألة الإهتمام بالكتابة وتطوير علاقة الكاتب بالأدب للخروج به عن دائرة التبعية للخطابات السياسية والأيديولوجية. ومثل هذا التحوّل إذا كان يستجيب لمقتضيات موضوعية فإنه أيضا تعرّض لتأثيرات غربية ومشرقية طرحت الكتابة مقرونة باكتشافات الطليعة الأدبية. لكن هذا الإهتمام عندنا أعطى أعمالا أدبية متفاوتة القيمة، وأفسح المجال أمام مفهوم يجعل من الكتابة مجالا للهذيان واستعراض مخزون الذاكرة اللغوي والتَّحليق في جحيم الإستيهامات وأحلام اليقظة.. وكل ذلك بَاعَدَ بين الجمهور وبين مثل هذه الإنتاجات. والأمر لا يتعلق بمفاضلة أو حسم لصالح اتجاه دون آخر، ولكننا نلاحظ من خلال تجربة "الخبز الحافي" أن الكتابة يمكن أن تحقق بدون أن تستغلق على غالبية القراء. غير أن محاولة شكري تظل بالرغم من نجاحها،

هشّة ومعرضة لليُتْم إذا لم تَسندها إنجازات أخرى خارج "ظلال" السير الذاتية.

إن مثل هذه الأسئلة وغيرها يمكن أن تطرح كامتداد لقراءتنا للخبز الحافي لأن شكري يخاطبنا بلغة مغايرة للغة الأوتوبيا التي تعودناها. إنه كتاب يدعونا إلى أن نتخلى عن جهلنا أو تجاهلنا لواقع يملأه الصدأ والبثور.. يدعونا لأن نلعب ورقة الكينونة ضد أخلاقية ما يجب أن يكون.. فالكينونة برغائبها وعلائقها المادية والنفسية واشتهاءاتها هي أيضا من العناصر الأساسية التي ستسعفنا على إزالة الغشاوة ومد الجسور لمصالحة الذات والآخرين.

SCANNED BY
JAMAL HATMAL

وليمة لأعشاب البحر: اللويثان يفترس الحب والثورة

(كل عمل فني هو بمثابة لحظة، والعمل الفني الناجح يدّعي إنه تثبيت مؤقت للسيرورة كما تبدو للنظرة المتنبهة)
أدورنو

عشر سنوات تفصل رواية "الزمن المتوحش" عن "وليمة لأعشاب البحر"[1] لحيدر حيدر. وفيها تطالعنا نفس الهموم التي أرَّقَتْ الكاتب واستوحاها : الزمن المتردي في ظل سلطة المسوخ الكاتمين لحرية المجتمع ولأنفاس الناس. لكن حيدر حيدر، في روايته الجديدة، يرتاد التجربة بتركيب فني مغاير، وبتشكيل طموح للفضاء والزمان.

بدلا من الـ"دمشق" الأزلية والرمز المتحول في "الزمن المتوحش"، تتخذ أحداث "وليمة لأعشاب البحر" مدينة عنَّابة الجزائرية مسرحا، وتتقاطع، تتكامل وتتحاور مع أحداث عاشتها شخصيتان من شخصيات الرواية، في العراق.

امرأتان من الجزائر ورجلان من العراق يشكلون عصب المحور العمودي لبنية الرواية : مهدي جواد – آسيا لخضر/مهيار الباهلي – فلة بوعناب. لكن لكل واحد من تلك الشخوص جذورا وامتدادات ورواسب تمتد في التاريخ البعيد والقريب، وفي صلب المجتمع. وهذا مايرسم معالمه المحور الأفقي القائم على استحضار صفحات من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي، ومن تاريخ الثورة الجزائرية وشهادة بعض مناضليها (البشير حاج علي).

ومن توازي المحكي التخييلي مع الخطاب التاريخي تتشكل البنية العامة للوليمة. إلا أن المحكيين، التخييلي والتاريخي، كثيرا مايتلامسان ويتقاطعان، مولدين حركة جدلية تضفي حيوية وتفاعلا على محوري البنية.

إن ثنائيات البناء العام تردفها ثنائيات في منظور السرد، وصيغة الحكي، ومستويات اللغة. من ثم تكتسب "وليمة لأعشاب البحر" طابع اللمفوظ الروائي المتعدد في مستويات التلفظ. لكن بؤرة السارد تظل قريبة من مهدي جواد ومن مِصْفَاتِهِ البصرية والتأملية. بذلك تنتشر ظلال رؤية مهدي جواد على مجموع اللوحات والمشاهد وتؤثر في توجيه دفة السرد. فالبرغم من أن السارد المتستر وراء ضمير الغائب، يحرص على أن يجعلنا نكتشف الأشياء والمشاعر في نفس الآن الذي تكتشفها فيه بقية الشخوص، ورغم الحوار المتنوع الحامل لوجهات نظر متباينة، فإن صوت مهدي جواد يهيمن عبر الفقرات المقتطفة من يوميات. وشيئا فشيئا تتولى اليوميات ضبط الإيقاع العميق لفضاء الرواية المرتجٍّ بتفاصيل اليومي، وبأصداء التاريخ وتحليقات الشعر والأسطورة. ذلك أن مهدي جواد، المثقف المناضل ممتلئ بالمرارة والإحباط بعد فشل أحلام الثورة كما عاشها من خلال تجربة الحزب الشيوعي في

العراق. لقد جاء إلى عنّابة محتميا بأرض ثورة المليون شهيد، غير أنه سيكتشف أن انتقال الثورة إلى الحكم يعرضها للتآكل والترهل وجفاف الأنساغ... لم تعد تستبد به الأوهام، لكنه لا يرضخ للأمر الواقع. إنه يحاول أن يفهم ما حدث وما الذي جعل "الثورة تدخل عصر الحيض" لكن لامجال لاستراحة المحارب، لأن تجربة الحب العاصف التي عاشها مع آسيا لخضر، تلميذته، اقتلعته من خلوته ووضعته وجها لوجه مع سدنة القيم البالية.

وفي عنّابة يلتقي مهدي برفيقه مهيار الباهلي، المناضل الصلب المصاب بلوثة حرب العصابات، والذي قاد معركة الأهوار وأشرف على الموت. لكنه مايزال يؤمن بإحياء شرارة الثورة في الوطن العربي.

ومهيار، خلافا لمهدي جواد، لايلتفت إلى المرأة، ولايشغله هم آخر، سوى التفكير في الثورة. هاتان الشخصيتان تفدان على الجزائر ومعهما تاريخ تجربتهما المحبطة : أحدهما (مهدي) يضع مسافة بينه وبين ما عاشه ويحاول أن يتمثل الأشياء في تحولاتها، والآخر مشدود إلى حلمه الطوبوي ومصمم على استئنافه. وفي عنّابة يلتقيان تاريخا وواقعا مختلفين : آسيا لخضر ابنة أحد شهداء الثورة، تعيش مع أمها التي تزوجت رجلا انتهازيا معاديا "للاجراءات الاشتراكية".. كانت تحس أنها فاقدة لهويتها فصممت على تعلم العربية، وكان لقاؤها بمعلمها مهدي جواد فرصة لاكتشاف الذات واكتشاف الحب والتمرد على زوج الأم. حب جارف وجميل يعيشه مهدي المجروح مع آسيا المتدفقة عطاء وتلقائية. يعيشان التجربة وسط حصار المدينة المراقبة للغرباء، ووسط ملاحقة زوج الأم ومضايقة السلطات المتخوفة من عدوى" المناضلين الشيوعيين لكنه حب خارج عن دائرة

المواضعات والحسابات المنفعية، ولذلك سينتهي بالموت، بديل الخضوع وتَقَبُّل القيم الزائفة... الموت : احتمال تخلق جديد يتجاوز فشل الثورة والحب.

ويعيش مهيار الباهلي تجربة مختلفة مع فلة بوعناب، صاحبة البانسيون الذي يسكنه مهيار مثلما سكنه عشرات المثقفين والأساتذة العرب من قبله. وليست فلة امرأة عادية، بل هي "مزيج مستهترة مع مناضلة خائبة" لعبت دورا في الثورة الجزائرية، وعاشرت عددا من قادتها ثم من وزراء الدولة، وتعرف أسرار كثيرة واختارت أن تدفن خيبتها في الكأس والجنس. جريئة وصريحة، فقدت حماسها للثورة فأقبلت على الرجال تنصب لهم الشباك، وتعلمت لغة اليأس... لكن مهيار ليس من طينتها. حاولت أن ترغمه على ممارسة الجنس معه فلم تفلح، إلا أنها ظلت مصممة على أن تفتح عينيه على ما يعميه هوسه بالثورة عن رؤيته. وعلى امتداد الرواية، ستكون فلة بوعناب الصوت الذي يتكلم لغة الفضح وانتهاك المقدسات. إنها شخصية لا تنسى. وفي لحظات الشدة عندما تعرض مهيار الباهلي لهجوم من خصومه السياسيين وأصابته نوبة حمى أشرفت به على الهلاك كانت فلة بوعناب إلى جانبه تواسيه و "تفك" عقدة جسده المتعالي من قبل عن المرأة ! التقيا في آخر المطاف، وعلى فراش المرض، فظن أن جسد فلة هو الذي أنقذه من الموت :

"لقد افتدتني كما افتدى الله اسماعيل بالكبش".

ويرد عليه مهدي جواد ضاحكا :

"إنها المرأة وكفى. مليون مرة وصفناها لك كتميمة، لكن لا حياة لمن تنادي يا مسيو طهارة".

يكون الصيف الآن، وقد بدأت الرواية في فصل "الخريف" وعبرت الشتاء والربيع وتوقفت عند "الأهوار"

وعزفت أنغام "الحب" و"نشيد الموت" ثم وصفت "ظهور اللوياثان" داخل الفضاء العربي. لوياثان يفترس الحب والثورة، ويفرض الوصاية والحجر، ويحفر المقابر الجماعية.. لوياثان "قارض" للزرع والضرع والبشر. لايعود هناك مجال في مثل هذا المناخ الكابوسي لأن يستمر مناضلان في الحياة العادية : مهيار الباهلي تعتقله الشرطة، ومهدي جواد يقدم جسده وليمة لأعشاب البحر.

إن الأحداث المعيشة والمروية كثيرة ومتداخلة. لكن ما يعطي نكهة متميزة ونفاذة لرواية حيدر حيدر هو الجهد المبذول في البناء والكتابة. فالبنية الحديثة والشخوص المتعددة (الفاعل منها في زمن الرواية والمستحضر عبر الاستشهادات والأخبار) تأخذ شكلا متموجا، حلزونيا يكسر رتابة السرد الطولي والوصف المتتالي. عن طريق المونطاج الحاذق، يزاوج بين المتخيل والتاريخي ليشيد الأبعاد الزمنية ويخصص الفضاء وفق ما يتطلبه المحور السردي. من ثم تنهض علاقة جدلية بين السرد التخييلي والتاريخي : كل منهما يضفي الحيوية على الآخر ويرسم حدوده. وشيئا فشيئاً تتداخل شبكات التأويل عبر النسيج الروائي الموحد. تنتصب "وليمة لأعشاب البحر" عالما طافحا بالحيوات والتذكرات والآلام والصراعات، وتتراوح كتابتها بين المنظور الإشتمالي (البانورامي) الملامس للتجريد، وبين الاستكناه التفصيلي الملاحق لما تلتقطه العين وتهجس به الخاطر. ينصهر التاريخي والروائي في شكل تخييلي يسبغ على الأحداث مهما تنوعت مصادرها وفاعلوها إطارا نسبيا تندرج ضمنه المعرفة التي تحملها إلينا الرواية، معرفة بسيطة وعميقة في آن : إذا كان هذا التاريخ تحكمه علائق القمع والسلطة المطلقة والتصفية الجسدية، فكيف يمكن أن نغير الأوضاع ؟ كيف يمكن أن

نبتكر الثورة ونحرر الجسد ونعيش الحب في ضوء النهار ؟

ولا تستطيع أي محاولة للإجابة على مثل هذه الأسئلة، أن تغفل الواقع العربي "المشترك" الذي قدمت لنا "وليمة لأعشاب البحر" عناصر مرجعية تحيلنا إليه في مختلف مستوياته الحياتية والأيديولوجية. لم تعد هناك مناطق أكثر "ثورية" من الأخرى، ولم يعد هناك خطاب أيديولوجي يحتفظ بعد ببكارته وسحره. أمام هذا المجتمع اليباب حيث المواطن محاصر باللوثان والهزائم، كيف يمكن أن نتكلم لغة لا تخرج ميتة من بين شفاهنا ؟

لا نجد في الرواية أجوبة على الأسئلة الصعبة التي تطرحها، لكننا نعثر عند ضحاياها على عناصر للإجابة. مثل ذلك ما ورد في يوميات مهدي جواد : "... لكي تظل جديدا لابد أن تشن حربك الداخلية في وجه أمواج الإنهيار. الإنتصار على النفس القديمة مطهر نحو المستقبل والزمن يطحن جيلا ليرقى جيل آخر. التاريخ كما لم يبدأ فيك فهو لا ينتهي بك أيضا. لعل طاقة التغيير هي هذه القدرة الداخلية على العبور فوق جسر الصدمة. إثبات أن الخطأ كان عرضيا. لعل هذا هو الدليل على استمرار الحياة والانتصار على الموت. الروح الحية التي تنمو أبدا كالعشب في جميع الفصول تحت أمطار قادمة". (ص 70).

هكذا يتخذ انتحار مهدي جواد، في نهاية الرواية، دلالته : إنه إعلان عن فشل جيله، وتأكيد في نفس الآن على أن الخطأ في الممارسة لا في المبادئ التي آمن بها. ومن ثم تكون دورة الفصول التي قسم إليها فقرات الرواية دورة غائرة الخطى في فلك زمن يمتلك أسباب الاستمرار والتجدد.

إن قيمة "وليمة لأعشاب البحر" لا ترجع فقط إلى مَزْج المتخيل بصفحات من التاريخ العربي الحديث، بل

تستمد تألقها وغناها أيضا من بنائها المجدول المتضافر، ومن اللغة الدقيقة المتوهجة بحسية الشعر وتجريديته.. ومن التباعد الساخر تجاه الخطاب الأيديولوجي الوثوقي المكرور.. ومن تعدد مستويات اللغة خاصة في الحوار المعتمد على اللغة الدارجة الجزائرية. وقبل ذلك أو بعده، تتولى كتابة حيدر حيدر المتدفقة، ذات النفس الملحمي، صهر الأبعاد السياسية والايديولوجية داخل الرواية ببقية الأبعاد الحياتية الأخرى : الحب، الجنس، الطبيعة، الفرح، الكآبة، تحرر الجسد من خلال الرقص... فيغدو البعد السياسي مندمجا في حزمة الأشعة التي ترسم الحياة وتلون شوارعها.

وقد لا تكون "وليمة لأعشاب البحر" قد أجابت على كل الأسئلة التي تطرحها معضلة علاقات الوثائق التاريخية بالحقيقة، إلا أنها شيدت مرصدا يضيء جوانب كثيرة من حقيقة الأوضاع في الوطن العربي.

بعد قراءتي لوليمة لأعشاب البحر، أحسست أن بالإمكان أن نقرأها أيضا على أنها نقد "ملموس" لرواية "الزمن الموحش".. على الأقل هناك حوار ضمني بينهما. كأن حيدر حيدر يعيد كتابة "الزمن الموحش" من منظور آخر، وبرؤية أعمق وأكثر دقة تنهض عبر تشخيص الزمن وتخصيص الفضاء من خلال الحبكة المسرودة والشخوص المحكومة بسياقاتها. لكن "وليمة لأعشاب البحر" لا تُلغي "الزمن الموحش" ذلك الاستهلال المجنح على درب التجربة الروائية الصعب، والذي حمل إليه حيدر حيدر إضافة جديدة من خلال "وليمة لأعشاب البحر".

"بيت الياسمين" والطفل الذي سيأتي

ما يلفت النظر، لأول وهلة، في "بيت الياسمين"[1]، الرواية الخامسة التي يصدرها إبراهيم عبد المجيد، هو ذلك التقسيم المميز لِنصَّيْن متجاوريْن داخل فضاء صفحات الرواية. فالفصول العشرة التي يتكون منها النص "الأساسي"، ترصعها، عند بدايتها، فقرات مطبوعة بحروف بارزة وموضوعة بين مزدوجتين. وتكتسي تلك الفقرات، جميعها، طابع "الخبر" بمعناه الواسع، لأن الكاتب يعمد إلى صياغة تتدثر بـ"الحياد" أو الموضوعية المزعومة، ويضعنا دائما على حافة الخبر الصحفي المثير أو النادرة العجائبية. وسرعان مانتنبه إلى أن نصوص "الأخبار" المتصدرة للفصول العشرة يمكن أن تقرأ

بمعزل عن النص الأساسي، إذ ليس هناك رابط بينهما سوى علاقة التجاور والمقصدية الكامنة لدى الكاتب. نحن، إذن، أمام ثنائية نصية تستدعي الإعتبار عند تحليل بناء "بيت الياسمين".

يتولى السرد، من البداية إلى النهاية، "شجرة محمد علي" الشاب الطويل القامة الذي يعمل موظفا بإحدى الشركات في الإسكندرية، ويعيش وحيدا مع أمه في بيتهما القديم. إنه نوع من "البطل المضاد" لأنه يكشف لنا خبايا سلوكه، ونواقصه، وهَوَاجِسَ الوحدة واليأس بدون تلوين أو تزويق. ويحكم هذا السردَ عبر ضمير المتكلم، مراعاة التوازي بين الحياة الخاصة لشجرة محمد علي، وبين علائقه بأصدقائه وبعمله، وأيضا ببعض ما يجري في الساحة السياسية. ينفتح حاضر الرواية على مشهد أول "احتيال" يمارسه شجرة محمد علي، لأنه بدلا من أن يرافق عمال الشركة إلى مكان استقبال الرئيس نيكسون كما طلب منه المدير ذلك، يفاوضهم على أن يأخذوا ربع جنيه وينصرفوا، وهو يأخذ الربع الآخر.. ويقبل العمال وسائق الأوتوبيس، فتصبح قاعدة يطبقها كلما كان هناك استقبال رسمي يستدعي تأجير مواطنين للتصفيق والهتاف...

وبعد هذا الفصل الأول، يتوزع السرد، بِتَوازٍ، على ثلاثة مجالات تتداخل من حين لآخر وتتقاطع، مع ارتدادات إلى الوراء توضح لحظات الحاضر :

– قرر شجرة محمد علي أن يبيع بيتهم القديم ليشتري شقة في حي "الدخيلة" على شاطئ البحر، وكان ذلك من خلال عبده الفاكهاني والمقدس يحيى اللذين وجدا فيه ضحية سهلة للإستنزاف.. والأم راضخة لمشيئة إبنها، ولكنها سرعان ما تختفي تحت وطأة المرض لتترك

شجرة" وجها لوجه مع وحدته وجوعه الجنسي المتزايد. لقد تجاوز سن الثلاثين ولم يعاشر امرأة بعد.. يتذكر طفولته الهنية في البيت القديم، تحت رعاية الأب وحنان الأم وسط الجيران المتعاطفين. كان ينمو كشجرة باسقة، تماما كما تمنى أبوه وهو يختار له هذا الإسم. لكن شجرة محمد علي يودع الطفولة ليستقبل المراهقة والشباب في مناخ هزيمة 1967 وما أشاعته من مرارة.

– إنه الآن، يعمل منذ سنوات في شركة بناء السفن البحرية مكلفاً بالأرشيف. والعلاقة تكاد تكون منعدمة بينه وبين الآخرين، لولا أن المدير يسند إليه مهمة مرافقة العمال إلى الإستقبالات الرسمية، فيجد في ذلك فرصة لاختلاس مبالغ من مكافآتهم حتى يتمكن من تأثيث الشقة والبحث عن زوجة. ويتوفى الدكروري نقيب العمال في الشركة، فيلح عليه زملاؤه أن يترشح لانتخابات النقابة.. ويجد نفسه يعيش تجربة أخرى مرهقة.

– ولكن المجال الثالث الذي يعبر فيه "شجرة محمد علي" عن نفسه، هو علاقته بأصدقائه الثلاثة : ماجد الصيدلي، وحسنين الموظف القنوع، وعبد السلام المهندس المحارب باستمرار دفاعا عن القيم التي يؤمن بها. مع هؤلاء الأصدقاء، يجد شجرة نفسه، ويحكي لهم عن كل شيء، حتى عن اختلاساته. وهم الأربعة، يعيشون انكسار حلم 1973، ويتجرعون استسلام السادات وزيارته للقدس المحتلة، ويعاينون تبدلات الإنفتاح وازدهار السمسرة والمضاربة.

كل ذلك يحكيه لنا شجرة محمد علي في بساطة وتركيز، داخل فضاء اسكندراني متنوع يلامس الأحياء الشعبية والشوارع العصرية وحضور البحر بدلالاته المختلفة. وهو فضاء يخصصه زمن التحولات السريعة المنعكسة على السلوكات والبنايات وكلام الناس : "في

كازينو "بيسو" نتفرج على الناس من حولنا. يتحدث عبد السلام عن شاطئ الدخيلة قديما حين كان نظيفا غير مزدحم، والأجانب الذين عاشوا في القلل خلف المحكمة يقيمون الحفلات التمثيلية والرياضية والموسيقية للناس بالمجان. زحف الإهمال على الشاطئ وتغير رواده. يأتون من "القباري" و"المتراس" يحملون معهم الشجار والصراخ جوار أواني الطهو والأطفال ..." (ص. 22).

حتى "بيت الياسمين" الذي كان شجرة محمد علي يمر به وهو في طريقه إلى شقته الجديدة سيتهدم لتقام مطرحه عمارة يمتلكها السمسار المحتال المقدس يحيى.

وفي المقابل، تحيلنا مجموعة "الأخبار" المنفصلة عن نص الرواية، إلى مرجعية اجتماعية ودينية مشبوهة بالاستيهامات والغيبية : فمن امرأة جميلة عارية ترمح في الشوارع، إلى رجل أبله يجوب الأزقة وهو يصيح "طز في الإمبراطورية البريطانية" إلى خبر عن مدرس فاجأ زوجته في الفراش مع عشيق لها فأخذ يمشي في الشارع بِظَهْرِهِ متقهقرا وإشارات المرور والسيارات تقف له حتى يمر، إلى خبر عن طفل يولد بذيله... ربما قصد الكاتب، من وراء إيراد هذه الاخبار بهذا الشكل، التقاط ملامح من "اللغة الجارية" العاكسة لجزء من الرأي العام السائد في الفترة الموازية لأحداث الرواية. وعلى هذا النحو أيضا، فإن لغة هذه الفقرات المختلفة عن لغة النص "الأساسي"، تعمل على تكسير مونولوجية السرد، وبالتالي على انكسار نوايا المؤلف وتخفيف نبرة صوته التي قد تعلو، أحيانا، داخل النص.

داخل بناء رواية "بيت الياسمين" المعتمد على التوازي والتداخل، وعلى "أخبار" محاذية ذات سرد مختلف، ينتصب حقل دلالات واسع الأطراف. ويهمني، هنا، أن أقف عند

صوتين مميزين هما صوت شجرة محمد علي، وصوت صديقه عبد السلام. فالأول يجسد صورة قطاع عريض من الفئات الشعبية والبورجوازية الصغيرة التي وجدت نفسها تجابه المجتمع والمستقبل بدون قضية، متروكة لقيم الإحتيال والإنتهاز والإرتزاق التي أصبحت الباب العريض أمام من يريد الإستمرار في العيش. الفعل الوحيد المتاح أمام "شجرة"، هو أن يفعل ضد نفسه، أن يبيعها ويطلق المثل التي اختزنها في فترة الطفولة والمدرسة. من ثم، فإنه لايتورع عن الكذب والإحتيال مثلما يفعل الآخرون من حوله، كأنما ينتقم من "مسؤول" مجهول خَدَعَهُ.. لكنه، من حين لآخر، يصحو ضميره وأمله في أن يستعيد نفسه، مثلما حدث له يوم تظاهر عمال الإسكندرية وطلابها بقيادة "سيد برشوا" الضوء الذي تلألأ وسط سماء معتمة ليختفي بسرعة، ومعه تلويحة الأمل، فيعود شجرة محمد علي إلى ضياعه وإلى مواجهة اليومي المكرور، مأخوذا في شرك المرحلة القاسية التي لاتتيح له سوى الفعل المزيف أو التحول إلى مشاهد مشلول الإرادة يتفرج على ما يجري من حوله. ولم يبق أمام "شجرة" سوى بطولة واحدة ممكنة : أن يبحث عن زوجة وينجب إبنا يحمل اسمه ويكون بذرة لثمرة أفضل. إنه الإبن الذي سيأتي ليحقق ماعجز عنه الأب. هذا ما يخاطب به "شجرة" ابنه وهو جنين ما يزال في بطن زوجته "نوال" : "... لا تنس ذلك أبدا، ولتظل تدرك أنك مختلف عني رغم أنك من اشتعال رأسي، ولا تكن مثلي.. يقيني أنك لولد صالح. أذكرني ولا تلمني. هذا بيت من بيت بعته غصبا فربما كان حراما. هذا أثاث من مال فيه الغَصْبُ أيضا، اقرأ تعلم ولا تلمني. الصحيح والمؤكد أنك حلال كلك. ولاتسل كيف استطاع أبوك أن يحفظ عقله ولايصيبه جنون". (ص. 134).

على امتداد الرواية، كان كلام "شجرة" يترجم

أفعاله. لكنه، في نهايتها، ينوب كلامه عن فعله. إنه ينتظر "فعلا" مغايرا على يد الطفل الذي سيأتي.

أما صوت عبد السلام فهو مختلف. لقد حارب مرتين منذ تخرج من الكلية. لكن أحلامه وأحلام جيله تبددت وهو يشاهد في التلفزيون السادات يداعب جولدا، ويشد على يد ديان. ولم يطق الإستمرار في عمله الرتيب كمفتش زراعي، فرحل ليشتغل بالعراق. وتشتعل نيران الحرب هناك، فيتطوع في الجيش العراقي مفسرا عمله في رسالة بعثها إلى أصدقائه بالإسكندرية، على هذا النحو : "لاتندهشوا. أعرف أن الناس تسافر لتجمع الأموال وتعود. أنا لست كسائر الناس. أنا مختلف عن سائر الناس. أنا محارب أولا وأخيرا لذلك تطاردني الحرب أينما كنت ..." (ص. 130).

عبد السلام مصر على تحويل هزيمته إلى انتصار. يجري وراء أي سراب قد تتولد منه قضية يعيش من أجلها. إنه يحلل بوعي نافذ أزمة التفسخ والترهل التي أصابت الناس في عصر الإنفتاح وتطبيع العلائق مع إسرائيل. لكنه عاجز عن أن يشعل نار الأفئدة المنطفئة. من ثم يتحول إلى رمز في ذاكرة شجرة وحسنين وماجد الذين رضوا أن يواجهوا الإنهزام بالزواج وإنجاب الأطفال، والإستمرار في العيش على أي نحو يكون.

من هذا المنظور، تبدو رواية "بيت الياسمين"، إلى جانب بضع روايات عربية أخرى، رصدا تفصيليا لحالات التفتت والتحلل التي يغدو فيها الكلام مفصولا عن الفعل، ويصبح داخلها الإنسان مشلولا، متفرجا، مسحوقا تحت وطأة الأفعال اللامطابقة للنفس والرغبة والمطمح. نوع من الاغتراب مألوف، أكثر فأكثر، اليوم في مجتمعاتنا العربية.

وتجدر الإشارة أيضا، إلى الطابع الهزلي المدثر

بالسخرية الذي هو مكون أساسي في "بيت الياسمين". وتجلية هذا الجانب تستدعي تحليل اللغة/اللغات داخل النص، لأن المتكلمين وكلامهم يستوعبون اللغة المشتركة ويفرزون بدورهم عينات أيديولوجية تفسر توجهات أفعالهم والخطاب المرافق لها. نورد مثلا على ذلك من خلال الفقرة التالية :

"نهضت بعد أن دفعت ستة جنيهات كاملة. نصف زيارة نيكسون. لقد دارت بالمدينة إشاعات عن السفن الأمريكية التي تفرغ السمن واللبن الجاف، وبلغ من قوة الإشاعات أن قال حسنين أمس أن سكان بحري والأنفوشي يحجزونها لأنفسهم ويحرمون منها بقية الشعب... قيل أيضا أن جنود البحرية الأمريكية يوزعون الدولارات بالمنشية، وأن طائرات الهيلوكوبتر تلقي بأجولة الدقيق الفاخر في مظلات من الحرير الياباني، وأن المظلة أفضل من الدقيق، فقماشها ناعم يصلح سوتيانات وكيلوتات لأنه من دود القز... هذا كله كذب. الفائز الوحيد من زيارة نيكسون هو أنا..." (ص 15).

نجد في هذه الفقرة أسلوبين متمايزين مدمجين في بنية لغوية هجينة تتوخى تحقيق أُسْلُبَةٍ بارودية. فالكاتب، هنا، يمزج بين أسلوب السرد، وبين اللغة الجارية على ألسنة الرأي العام الغفل (ميخائيل باختين). كل ذلك يتم بدون فصل بين الأسلوبين يثير الانتباه، وإنما من خلال بعض العناصر العجائبية التي تكسر مجرى السرد الواقعي وتبرز السخرية اللاذعة.

وفي هذا الإطار يمكن أن ننظر كذلك إلى "الأخبار المفصولة عن النص الروائي. إنها، بوصفها جنسا تعبيريا مضافا، تسعى إلى الإسهام في تحقيق التعدد اللغوي. لكن، يبدو لي، أن الشكل الذي أدرجت به "الأخبار" لم يحقق تفاعلا

داخل مجموع النص، أي أنه لم يرتق إلى مستوى الجنس التعبيري المتخلل (باختين) الذي يلتحم، مع تميزه، بالرواية ليسهم في بلورة تنضيد تراتبي داخل اللغة الواحدة. ومن ثم فإنني أعتبر هذا التنويع الشكلي في "بيت الياسمين" لا يعدو كونه تجريبا يتصل بإعادة صياغة "الخبر" ويحتاج إلى أن يوظف بفاعلية أكثر في تشكيل الرواية.

إن المتكلمين وكلامهم في "بيت الياسمين" يقدمون عناصر غنية لقراءة بعض التحولات الطارئة على خريطة الخطابات الأيديولوجية في المجتمع المصري، كما أنهم يؤشرون على لغات افتراضية لم تتجسد بعد في قوى مجتمعية واضحة المعالم ؛ ذلك أن المتكلمين داخل هذه الرواية يظلون، في نهاية التحليل، مشدودين إلى موقعهم الإجتماعي ضمن الفئات المتوسطة أو البورجوازية الصغيرة أو العمالية التي لم تعد تجد طريقها إلى العيش بشرف، ولا إلى الإسهام في "فعل" تاريخي يحتضنه مشروع مجتمعي له خطاب أيديولوجي قادر على الإقناع وإحداث التغيير. فمثل هذا المشروع الجديد هو الذي يخرج الناس (ونماذجهم المقدمة في الرواية) من الإنتظارية ومتابعة المفارقات الناتجة عن تصريحات النَّوايا واتجاه الواقع المتردي باستمرار... وهذه فترة تاريخية-اجتماعية أظن أن "بيت الياسمين" استطاعت أن تقدم لنا عناصر وتفاصيل موحية تسعفنا على قراءة بعض مظاهرها وتجلياتها.

"النزول إلى البحر": الأسئلة الصعبة في عهد الإنفتاح

تندرج رواية "النزول إلى البحر"[1] لجميل عطية إبراهيم، ضمن مجموعة من النصوص المصرية الجديدة التي تحاول أن تستنطق وتستوحي المرحلة الإجتماعية الأيديولوجية التي توصف، عادة، بالإنفتاح رغم ما في هذا الإصطلاح من تعميم والتباس. وأذكر على سبيل المثال، جزءاً هاما من قصص الشباب (جار النبي الحلو، يوسف أبوريه، عبده جبير، إبراهيم عبد المجيد...) وبعض روايات يوسف القعيد، واللجنة لصنع الله ابراهيم، وشرف النخيل لبهاء طاهر... ثم، بطبيعة الحال، نجيب محفوظ الذي تحولت الرواية لديه في السنوات الأخيرة إلى ما يشبه التدوين الإخباري يُضمِّنه ما يروج على

الألسنة ويعكس رأياً عاما مؤقتا (مثلاً، في روايته الأخيرة يوم قتل الزعيم"، تدور مجموع الحوارات والأحاديث حول مساوئ الإنفتاح، والتهريب، والقوادة والفتنة الطائفية، وانهيار المرافق العامة...).

لنَقُلْ، بسرعة، أن هذه النصوص الجديدة تكشف بقوة، التَّفَتُّت المتعاظم بين الفرد المصري والكلية المجتمعية، نتيجة لبروز تصورات أيديولوجية كانت مضمرة من قبل، وجاءت لتؤكد الطَّلاقَ بين الواقع القائم وبين ما يجب أن يكون عليه ذلك الواقع في مَثَله الأعلى، لأن تدهور الأوضاع أدى إلى غياب موضوعي لذلك المثل الأعلى الذي تعوضه خطابات أيديولوجية متفائلة، وحنين نوستالجي لدى بعض الشخوص الروائية التي انزاحت عن المركز... من هذا المنظور، نجد "النزول إلى البحر" تحاول أن تقترب من هذا الواقع الشاسع، المتشابك، المتحول داخل انحصاره، لتقدم طرائق في النظرة والبناء، وعناصر لرؤيةٍ مطبوعةٍ بالرصد والتسجيل، أكثر مما هي إسقاط لتصور أيديولوجي جاهز.

واللافت للنظر، في بناء هذه الرواية، اصطناع الكاتب لطريقة السيناريو السينمائي وخاصة في الاعتماد على المونتاج لترتيب الثلاثين فقرة التي يتكون منها النص ترتيبا يضمن التوازي والتجاور الفضائي، من خلال مراوحة بين الشخوص المشكلة لبؤر الرواية : من ثم لا تكون هناك أحداث متسلسلة، بَل انتقال ونكوص إلى الوراء (عندَ التذكر) وتقاطع. ويبدو، لأول وهلة أن "سيد" هو بطل "النزول إلى البحر"، لكن الفقرات التالية تبدد هذا الظن، وتشعرنا بأن طريقة التشكيل والرؤية تجعلان من المتعذر محورة النص حول بطل ما. وبعبارة أخرى، فإن "سيد" الذي كان يمكن أن يكون بطلا في زمن سابق لزمن

الرواية، تحول إلى واحد ضمن شخوص الرواية المتساوين في مأزقهم وقدرتهم على مجابهة "الانحطاط" والبحث عن مخرج. ومع ذلك فإن سيد يحتفظ بِسِمَاتٍ من البطل الإشكالي المهدود تحت وطأة أسئلته. إنه، في حاضر الرواية، بمستشفى مدينة المقابر لمعالجة قدمه المقطوعة بسبب إقدامه على انتحار لاشعوري تحت عجلات القطار. وحوله أبوه الشيخ الذي تزوج من سنية الشابة وولد معها بالرغم من وجود زوجته أم سيد، وأيضا لواحظ، حبه الأول، وصفية زوجة الدكتور صابر صديقه الذي يشرف على علاجه. وهو الإبن، بعد أن نجا من الموت، يسترجع حصيلة حياته ويهذي متذكرا علاقته الأولى مع لواحظ في الجامعة قبل أن تتركه لتتزوج من غيره، ثم تفترق عن زوجها وتعود إليه. وهو متردد لأن لواحظ بالنسبة إليه هي ما كانت عليه في أول شبابها وفي أيام حماسه عندما كان مناضلا ومسؤولا في الاتحاد الاشتراكي. كأنه لا يريد أن يفتح عينيه على المتغيرات، ويصر على أن يخاطب روح غبريال أَفَنْدي المناضل الشهيد، ويتلذذ بتذكره يوم افتض بكارة لواحظ من دون زواج... كل شيء من حوله تغير وهو متشبث بالصورة التي كَوَّنها عن نفسه وعن الآخرين في الماضي، إلا أنه لا يستطيع أن يحتمي إلى ما لانهاية، بالتردد والتأجيل. كان انتحاره، لو تمَّ، سيعفيه من مجابهة التغير، لكنه الآن بقدمه المبتورة، وبالآفاق المسدودة، لايمكنه الإستمرار في التأمل والانتظار. ولواحظ تتكلم لغة أخرى، بعد أن انجلت عنها الأوهام وتعذبت من نظرة سيد إليها بحسب ما كانته في أول الشباب، لاوَفْقاً لما هي عليه الآن.

لكن بناء "النزول إلى البحر" يكتسب خصوصيته من كون هذه الملامح العامة لسيد ولواحظ التي

استخلصناها من مجموع الفقرات، توجد متقاطعةً ومتفاعلة مع مجموعة من المشاهد والقصص التي يؤطرها حي المقابر الشهير (مدينة داخل المدينة) وتتحاذى فيه عيِّناتٌ من الفئات والشخوص الممثِّلة للمجتمع المصري في عهد الإنفتاح وما بعده : فقراء، أثرياء، لصوص، تجار، عاهرات، شواذ، مغفلون مجانين وأناس طيبون... عالم لايمكن لرواية واحدة أن تعيد تشخيصه، لكن بعض الملامح والإشارات تسعف القارئ - عبر استحضار مشاهداته واستحضار نصوص غائبة - أن يملأ البناء ويؤثث فضاءاته. هكذا تأتي قصة الدكتور صابر وزوجته الثانية صفية لترسم البعد الآخر داخل المجتمع المنهار : إن صابر مُصرٌّ على أن ينزل البحر مرتين، بحر المجتمع لغارق في المشكلات والادواء ليُصارع الشر ويتحدى لاستسلام. لقد اختار أن يتزوج من صفية العصامية التي رتقت من خادمة إلى متعلمة، وأن يتخلى عن زوجته الأستاذة الجامعية ليعيش وسط سكان المقابر يعالجهم وينور أفكارهم متفانيا في عمله إلى أن يفاجئه الموت داخل عيادته. كان دائما يدعو "سيد" إلى أن يتخلى عن تردده وينزل البحر ثانية.

وهناك، أيضا، الدكتور عزمي المتخصص في أمراض النساء والذي كان يعمل بالمستشفى مع الدكتور صابر، لكنه كان يطمح إلى الخروج من عالم المقابر لأهل، فيما يخيل إليه، بالجنِّ لا بالبشر. ولذلك سرعان ما وجد في جلفدان هانم، حفيدة حمدان باشا، طَوْقَ نجاة يبعده عن التعامل مع الفقراء، ويضمن له الارتقاء في سُلَّمِ التَّبَرْجُز.

وفي المقابل، نطل على سكان المدافن وأنماطهم من خلال تصرفات وأقوال "زهية" وأم اسماعيل النَّدابتين، ومن

خلال الخواجة جرجس المتاجر في العملات، و"شطارة" الشاب العاطل، الفهلوي، الخفيف الدم. ولعل الفقرات التي تصف ذهاب أم اسماعيل وزهية مع شطارة إلى التليفزيون، بمعية بَطَّتيْن وَوَزَّة ومعزة، للمشاركة في تشخيص لقطة بأحد البرامج، هي من اللحظات القوية في "النزول إلى البحر" والتي تكشف، بسخرية، فظاعة التناقضات بين سكان المقابر وسكان الاستوديوهات المضيئة اللامعة.

إن تداخل الشخوص والأحداث والإسترجاعات في بناء هذه الرواية، هو ما يضفي على عناصرها القصصية ولقطاتها المنتقاة، المتباينة، صفة التخييل المتعدي لاستثمار "الواقع" إلى استحضار ذلك الفضاء الشاسع، المضيع، الذي أصبح مقترنا بالقاهرة كرمز لمجتمع يعيش تكدس الإجهاضات، وتَواتر العنف (في مظاهرة اليومية) الناجم عن تأخر مجيء تحولات منصفة للفقراء-الأغلبية... ومن خلال "سيد" الذي يظل السرد قريبا من منظوره، يسوق الكاتب عناصر لرؤية تتجنب الحسم والتقرير، وتنحو إلى التساؤل ومعاودة النظر. ذلك أن سيد استقال من كل التنظيمات والنقابات، ومن الاتحاد الاشتراكي، وقطع علاقته بالجميع في محاولة للفهم، لكنه لم يفهم. "هل يفهم حاليا وقدمه مبتورة ؟". إن أسئلة كثيرة تحاصره : "... لماذا تسكن الناس في المقابر بعد ثلاثين عاما من الثورة ؟ لماذا يتزوج الدكتور صابر من صفية وهي صاحبة مشغل تطريز حصلت عليه بطرق ملتوية من صاحبته الأجنبية عندما غادرت القاهرة سنة 1956 ؟ لماذا طلبت "لواحظ" الطلاق من حمزة بيه ؟ لماذا تجلس لواحظ إلى جواره طوال اليوم تاركة عملها ؟ لماذا تقبل والدته العيش مع سنية تحت سقف واحد ؟ لماذا ينجب

والده مرة أخرى ؟ هل يستغرقه الحاضر بملذاته إلى درجة الحيوانية مثله مثل الدكتور صادق الذي باع كل شيء في سبيل اللحظة الآنية وَمُتَعِها، أم أن الأمر به لغز أبدي، عصي على الفهم، وأن المصريين لامستقبل لهم ويعيشون في لحظة آنية مستمرة لا تفارقهم بأتراحها وأفراحها ..." (ص. 72).

لايمكن للتساؤلات أن تقف عند حد، ولايمكن لسيد أن يعثر على دلالة تفسر له الأشياء الغامضة من حوله، وتحميه من "العدم" المبدِّد لكل الحيوات والآمال و لدلالات... هكذا قد لايكون البحث مفهوماتٍ وأفكار هو مايهدّئ الرَّوْعَ ويؤشر على الحل، بل البحث عن إقامة علائق أخرى مع الناس والأشياء والظاهرات عبر الرصد و لوصف وتشخيص اللغات، عسى أن تظهر التحولات و لعلائق متخلصة من الإسقاطات والمقولات المغيبة لحيوية لأجساد وتوفُّز الحواس.

وفي هذا البحث اللاينتهي، داخل شروط تاريخية وحضارية مُعيَّنة، يمكن للرواية العربية أن تؤصل سيرورتها، بوصفها بحثاً مستمراً، "وشكلاً غَيْرَ مُنْتَه" يستمد عناصره من القائم والمحتمل، ويظل مفتوحاً، دَوْمًا، على إمكانات التحول في الشكل كما في المضمون.

"ترابها زعفران" :
صيرورة الطفولة ولغة البدء

الكتابة عن الطفولة واستيحاء أجوائها يتعديان، في الأدب الحديث، تجميع الذكريات، ورصد المعيش والوقوف على أطلال الذات. وكما لاحظ جان جونيه في أحد استجواباته، فإن الكتابة، عنده، هي دوما حديث عن الطفولة.. هي دوما نوستالجية على نحو ما فعل بروست عندما بدأ بحثه عن الزمن الضائع بجملة تذكرية : "طوال فترة مديدة، كنت أوي إلى فراشي في ساعة مبكرة..." ثم توالى الحديث عن طفولته في أكثر من ألفي صفحة. بهذا المنظور، لا تكون علاقة الكتابة بالطفولة علاقة محارب متعب يبحث عن واحة يستريح تحت ظلالها، ويتفيأ لحظاتها الواقعة خارج كل زمان، وإنما تغدو لحظة

مواجهة، واستكشاف وسبر، وتساؤل، ولحظة بحث عن طريق المؤدية إلى "موطن الكلية" الضائع بفعل التفتت وضربات الزمان وتكدس الخيبات، على حد تعبير لوكاش في مرحلته الأولى (نظرية الرواية).

وتأتي نصوص "ترابها زعفران"[1] (1986)، بعد "اختناقات العشق والصباح" (1983) لتؤكد أن إدوار الخراط يشيد كتابة عن الطفولة مغايرة لأغلبية النصوص العربية التي صدرت قبلها. إنها نصوص مفتوحة في الشكل وفي الدلالة. يمكن أن تقرأ كقصص قصيرة مبنية على لحظات استذكارية كاشفة لديمومة مترسبة في الأعماق، متميزة بشخوصها وأمكنتها وألوانها وروائحها وطقوسها... ويمكن أن تقرأ كذلك كرواية ذات بناء متعدد الأبواب والنوافذ، وكل نص من النصوص التسعة هو بمثابة مدخل يفضي بنا إلى ردهات الطفولة ومسالك المدينة "الرخامية البيضاء - الزرقاء"، الإسكندرية التي ينسجها القلب باستمرار ويطفو على وجهها المزبد المضيء. وعبر كل ذلك، تقوم لعبة مثيرة، متلونة، عديدة السحنات بين الكتابة والطفولة : كأننا، في البدء، لانستطيع أن نكتب إلا عن ما تحول إلى تذكر حي، قابع في الأعماق، له نبضه الحي، المنتظم، الموجع، المحاصر لذاكرتنا وخيالنا.. لكن الشروع في الكتابة يزرع الروح في "المنتهي" المستقر بدواخلنا، ويجعل تلك الطفولة المنصرمة، الطفولة الذكرى، كلية الحضور والحركة، تقاوم التأطير، وتنفلت من قوالب الحكي عن حياة، عن سيرة، لتضعنا أمام مشكلة "حياة حكاية" واحدة في الظاهر، ومتناسلة، متجددة في باطن النفس وثنايا الكلمات واستحضار الزمن الضائع.

من أينما انطلقَ إدوار الخراط، من الماضي إلى

الحاضر (وهو الأغلب) أو من الحاضر إلى الماضي، فإن لحظات الطفولة المشعة تكتسح الفضاء وتفرض نفسها حقيقة "مطلقة" لا تقبل أن يئدها الكاتب عندما يريد أن يصفها بالأطلال المندثرة. إنها دائمة السطوع والحياة، ويكفي أن يعيد تشخيصها، عبر التفاصيل، ووصف الفضاءات، وَتَذكُّر السحنات والكلمات، لتنتصب أمامنا متدفقة، لاغية لسواها من الأزمنة والشخوص "مثل ناس كثيرين، وليس مثل أحد"، ففي الطفولة، داخلها وانطلاقا منها، يمكن أن نفكر في كل شيء، في ذاتنا وتحولاتها، وفي الآخرين وما يبقى منهم لدينا. لكن الأكثر أهمية في الحديث عن الطفولة، وفي الكتابة المستوحية لها، مثلما هو الشأن في "ترابها زعفران" هو أنها تتيح استيعاب المتخيل الكامن في الذات، والمالئ لها بالإشارات، والرموز، والقصص، والاستيهامات، والرغائب، والأحلام... كل ذلك المتخيل المتكون في "ما قبل تاريخنا" الناسج لسعادة الطفولة وشقائها، يعود بقوة عارمة عندما نكتب عن طفولتنا، لا كأحداث ووقائع، ولكنما كلحظات ديمومة محفورة في الذاكرة من خلال الفرح والكآبة، ومن خلال الأب والأم، ومن خلال بكورة الشهوة ولذعة الفقدان، ومن خلال الإشارات والكلمات التي أسعفتنا على قراءة العالم الغامض في أعيننا الصغيرة.. هكذا تعود اسكندرية إدوار الخراط الملفوفة بأقمطة الطفولة، مدينة عملاقة تمتد قامتها عبر غلائل شفافة مصنوعة من وهج الشعر، وآيات الميثولوجيا، وعبق الطقوس الراحلة إلا عن الوجدان. من ثم فإن الأحداث التي تشتمل عليها هذه اللَّوحات، وهي قليلة، تتوارَى خلف التشخيص المتعدّد الوجوه، المعتمد على وصف الأمكنة والشخوص، واستعادة الكلمات والحوارات بلكنتها الصعيدية، وتتبع العلائق والعواطف في

ـماتها الدقيقة والعابرة.. طفولة ميخائيل مرتبطة بـ "أنا" يحكي ويتذكر، يستعيد أجواء ذات خصوصية، غير أن "الأنا" سرعان ما يتلاشى مفسحا المجال لذاكرة ممتدة، متداخلة تأخذ، بقدر ما يتنامى النسيج، شكل ذاكرة جماعية تَرْصُدُ ما كانته الإسكندرية أثناء طفولة ميخائيل، أو بالأخرى، ما هي عليه، دوما، اسكندرية إدوار المنعتقة من تشويهات الزمان، ورتابة العواطف. والعناوين الموضوعة لكل فقرة من الفقرات بتواريخ وأحداث عامة (الحرب العالمية الثانية، مظاهرات الطلبة والعمال سنة 1946، اعتقالات 1951...)، إنها عناوين تحيل إلى لحظة نفسية أو صور راسبة في الذاكرة : السحاب الأبيض الجامح، بار صغير في باب الكراسته، الموت على البحر، فنّ طافٍ على طوفان الجسد، غربان سود في النور، فوارس بيضاء الجناح، السيف البرونزي الأخضر، الظل تحت عناقيد العنب، رفرفة الحمام المشتعل. طفولة ميخائيل مليئة بلحظات الهناء والسعادة إلى جانب أمه وأبيه وفي رعاية جده ساويرس، وخاله ناثان، وستّه أماليا، وتحت ظلال *الحُنُوِّ النسوي للقريبات والجارات* وفتيات العائلة.. ولكنها أيضا طفولة يغمرها الموت ومشاهد العنف. ولأن مخائيل كان يحب القراءة، ويعشق البحر، فقد استطاع أن يستعين على الواقع بالمتخيل وأن يتحصن بقصص ألف ليلة وليلة، وبالروايات المترجمة، وبترانيم فارس الأحد القبطية الأرثوذكسية، ضد الألم والعوز، يحلم بمجتمع أفضل.. وأحلام طفولته تلك هي التي جعلته ينخرط في إحدى الجماعات الثورية آنذاك، وقادته، وهو على عتبة الشباب، إلى معتقل الطور ثم إلى معتقل أبو قير... هل نستطيع أن نزعم أن اختياراتنا متحررة من تأثيرات الطفولة ومن تجربتها المستمرة خلسة، بأعماقنا ؟

في هذه اللوحات – اللحظات، تمثل عناصر طفولية مشتركة بين كل الأطفال ولكنها تكتسب خصوصيتها من المحيط الإجتماعي ومن الفضاء وأيضا، وبالأساس، من رؤية متبلورة في التشكيل والتعبير. هناك تحكم مذهل، لدى الكاتب، في وسائل تعبيره، وبخاصة في اللغة التي تبلغ هنا (مثلما في الزمن الآخر) ذروة الدقة، والتنويع، والإيقاع الضابط للجمل والفقرات. وبذلك فإن أحداثا بسيطة مثل فرحة العيد، ومرافقة الأم في زيارة لمعصرة الزيت، واستعارة الكتب من الجارة الست وهيبة، والاستحمام في البحر، والتردد على اللكاندة التي يسكنها ابن عمة مخائيل.. تتحول عبر خصائص التعبير ولغته، إلى نسيج طافح بالصور والتفاصيل والإيحاءات المنعشة للذاكرة والخيال، فتبدو النصوص مكتفية بذاتها، محبوكة بكثافة لا تسمح بأن نزيح كلمة واحدة من دفق الكلمات المناسبة في فضاء ينهض داخلها متراصا، متماسكا بدوره. ويحتل الوصف، المتحرك، الممتزج بالسرد، مكانة أساسية فيضفي على هذه النصوص ذلك الإيقاع المتباطئ الذي يؤكد أن الكتابة عند الخراط ليست تبليغا أو إفضاء بفكرة أو إحساس، بل محاولة لاستبطان مادية الأشياء والشخوص والفضاء بما هي عليه من دقة وتداخل وتلوينات، حتى نستطيع أن نلامس وجودها في مجموع أبعاده وتفاصيله، فالعام عنده لا يفسر الخاص، بل الخاص هو الذي قد يضيء جوانب من الأحداث الكبيرة العامة، ولذلك فإن الكاتب يكتفي ببضعة أسطر لاستحضار بعض الوقائع التاريخية، بينما تحظى لحظات الاستبطان والتأمل والحلم وتاريخ الارتباطات النفسية والعاطفية بصفحات تعيد تشكيل العلائق والفضاءات وتمزج الماضي بالحاضر، بل تطمح إلى أن تحرر ما تبقى

في النفس من وطأة الأزمنة ومقاييسها. كأن الكتابة تنجح، آخر الأمر، في أن تستعيد ما كان متلاشيا، منتهيا، مبددا بفعل الزمان. إنها تتحايل لتخرج لنا، من بين الأنقاض، صورة طافحة بالحياة متخلصة من الأكفان، باحثة عن ذاكرة تنعشها، على نحو ما نجد في وصفه لمراقصة أثناء حفل أقامه الجيران :

"ثم حدث لغط وحركة، وانفتح الباب الخشبي المطل على الحوش، وخرج منه أولا صبي العائلة (...) وهو يقول بصوت مشروخ وسع ياجدع وسعي يا أمي خل بالك يا ولد، ووراءه الراقصة تكاد تحتك بالحائط في الممر الضيق بين البيت وبين الكراسي المصفوفة المتزاحمة الفاضة بالناس، حتى جاءت إلى أول صف، ومرت من أمامه قريبة جدا إليه، شم منها رائحة عطر الياسمين النفاذ والبودرة ونفح الجسم النسائي الخاص. وكانت عارية إلاّ من بدلة الرقص اللامعة الصفراء تلف على الثديين المحبوكين والبطن المدور بترتر فضي صغير سريع الاهتزاز، في حركتها، ولحم الثديين مكور مضغوط نصفه ظاهر ومسكوب من النسيج المزدحم بحشوه اللين، نوع من موسيقى الرشاقة المنسابة، كانسلال القطط الممتلئة، في حركة ساقيها القصيرتين نوعا ما، والبطن المقبب المحبوس في القماش تحت السرة التي وقع النور على غورها المدور القريب وعلى الردفين الممسوكين بقمطة سوداء عريضة ذات شراشيب، يهبط حتى الأرض، قماش أسود شفاف بخروم دقيقة مفتوح نصفين، علق التراب بأطرافه السفلية وفيه..." ويستمر الوصف صفحتين آخريين بنفس الدقة والكلمات المطابقة والإيقاع المتَوتِّر. ولايتسع المجال، هنا، لإبراز الوظيفة المركزية للوصف في كتابة الخراط، إلا أن ذلك لا يكتسب ثقله وفاعليته خارج

بقية عناصر النسق التعبيري الموظف لتحقيق الصوغ التخييلي (السرد المتراوح بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، الحوار الداخلي، الخطاب الحر غير المباشر، تقابل الفضاءات...)، مما يجعل النصوص المستوحية للسيرة الذاتية تعلو على "واقعها" لتنطلق في أجواء فضاء تخييلي واحد ومتعدد، كالنغمة الأساس في معزوفة سيمفونية تتخايل لنا عبر مغايرات لا تكف عن التناسل والتَّفَرُّع. ومن ثم تلك الإشارة من الكاتب إلى أن الأمر يتعلق بـ"صيرورة" لا بسيرة.

من هنا، أيضا، تصعب المجازفة بتعيين معان أودلالات تُسْتَخْلَص من "ترابها زعفران" لأن طريقة الكتابة والتشكيل تلحم الدال بالمدلول، وتُعَشِّقُ وجوهَ الشخوص بابتساماتها وتلفظاتها، فلا نستطيع أن نفصل دلالة عن شبكتها المتداخلة. ومع ذلك فإنني أشير إلى ذلك "المناخ" التخصيصي الذي نجح الخراط في أن يرسم ملامحه عبر استحضار الوسط القبطي المصري بعاداته وطقوسه الدينية وعلائقه المفتوحة، المقرة بالاختلاف، مع المسلمين، وكذلك من خلال الوصف التفصيلي للقداس وتراتيل الشماسة وترانيم نشيد الإنشاد.. هذا البعد الديني يبرزه الكاتب بوصفه مكونا من مكونات متخيل الطفل ميخائيل المشدود أيضا إلى أجواء الروايات، وليالي رمضان، وعوالم ألف ليلة وليلة الساحرة، وأظن أن الصفحات التي كتبها إدوار عن علاقته بألف ليلة (من ص. 78 إلى 81) هي أجمل ما قرأته في الموضوع. وليس مجرد صدفة أن يختار الكاتب عنوان مجموعته من قصة حاسب كريد الدين (الليلة 483) التي يرد فيها وصف بلوقيا للجزيرة التي تسكنها ملكة الحَيات : "... وساح فيها فرآها جزيرة عظيمة ترابها الزعفران وحصاها من الياقوت والمعادن

لفاخرة، وسياجها الياسمين.." وإدوار الخراط يريد لتراب سنوات العمر أن يكون في وهج الزعفران، لاينطفئ مهما اشتد لهيب الضَّنَى والألم، وتنزى شبح الموت المنتصر. ذلك أن أجواء الطفولة الطافحة بالنَّدَاوَة ولغة البدء، تمنحنا نوما حلم التجاوز، ووهم ملاقاة "الكلية" الضائعة.

إن "ترابها زعفران" تذكرنا بالرد الذي أجاب به الشاعر مالارميه الرسام ديكا عندما كتب هذا الأخير قصيدة لم تعجب مالارميه، فقال الرسام : "مع أنني وضعت فيها أفكارا كثيرة" فأجابه مالارميه : "لا يصنع الشعر بالأفكار وإنما بالكلمات" وهذه النصوص الزعفرانية تؤكد أهمية الكلمات بكيفية موفقة، وتحمل إضافات إلى أدبنا العربي".

"مقام عطية" : تجريب في التشكيل وتوظيف للمحكي الشفوي

سبق للكاتبة المصرية سلوى بكر أن لفتت الأنظار بما نشرته من قصص تتميز باللقطات الموحية والأسلوب البسيط، والنكهة المثيرة بحساسيتها وسخريتها... وفي كتابها الجديد "مقام عطية"[1]، ترتاد عالم الكتابة الروائية إلى جانب ثلاث قصص قصيرة تنحو في كتابها أسلوبا مغايرا لما نشرته من قصص.

والنص الروائي القصير (60 صفحة) "مقام عطية" يثير الانتباه بمنحاه التشكيلي المركب الذي ينطلق من حادثة عرضية ضمن ما تنشره الصحف على سبيل التسلية أو الإثارة، ليجعل منها محكيا يضطلع بوظيفة الأُمثولة. فبعد وفاة الست عطية شاعت أخبار غريبة عن

نعشها الذي انفلت من أيدي حامليه ليصل بسرعة إلى المسجد، كما تحدث ابنها والتربي وآخرون عن أنهم وجدوا قبرها مفتوحا وإلى جانب جثتها المدفونة حجم ذهبي له هيئة زهرة اللوتس. من ثم بدأ الحديث عن كرامات الستّ عطية، وعن بناء مقام لها، وعن ضرورة التنقيب في منطقة قبرها لاكتشاف كنوز الآثار الفرعونية.

لكن هذه الواقعة وما نُسِجَ حولها، تتخذ شكلا آخر في بناء نص "مقام عطية" فقد سلكت الكاتبة سبيلا آخر لسرد التفاصيل وإعادة تشكيلها وتلبيسها عناصر التخييل. ما نقرأه، منذ البدء، هو استطلاع صحفي أنجزته عزة يوسف لمجلة "الصباح" بطلب من رئيس تحريرها، لكنه لم ينشر بسبب الحقائق المزعجة التي يكشف عنها وبسب الانتقادات القوية الواردة على ألسنة الأشخاص الذين عرفوا عطية وأدلوا بشهادتهم عنها.. ولم تستسلم عزة يوسف أمام قرار نشر تحقيقها، ولا أمام ما تعرضت له هي وزوجها علي فهيم عالم الآثار، من مضايقات بلغت حد اغتيال زوجها، فقامت بإرسال نسخ من تحقيقها إلى "من يهمه الأمر" مذيلا بإمضائها، وبأسفل الصفحة كتبت : "عزة يوسف قد تموت لكن الحقيقة تبقى". وهذا ما يوهمنا بأن الكاتبة لم تفعل أكثر من نشر نص التحقيق الذي حمله البريد إليها. غير أن هذا الإيهام هو، في الواقع، عنصر أساسي من عناصر تحقيق التباعد بين "القصة" و"المحكي" وإضفاء طابع التخييل على هذا الأخير. إن قصة صاحبة الإستطلاع وما جرى لها، هي بمثابة قصة إضافية تؤطر قصة الست عطية وما أثارته من ردود فعل. وهي على مستوى آخر، عنصر تحيين يشد الخرافة إلى سياق الراهن وإلى زمن الكتابة.

على هذا النحو، يتيح شكل الإستطلاع الصحفي

(الريبورتاج) تعدد منظورات السرد وتعدد الأصوات والكلام. عشرة أشخاص يدلون بشهادتهم وآرائهم من مواقع ومسافات مختلفة قياسا إلى الست عطية مركز الإستطلاع. وتتناول أحاديثهم ثلاث مسائل بدرجات متفاوتة في التركيز والتحليل :

- شخصية الست عطية وكرامتها.

- هل يجوز حفر قبرها وتهديم مقامها تسهيلا لأعمال التنقيب عن آثار فرعونية يحتمل الكشف عنها ؟

- هل هناك علاقة بين سكان مصر القديمة الفرعونية وسكان مصر الحاليين ؟

وبمقدار ما نستمع إلى المتحدثين تنتصب أمامنا، تدريجيا، ملامح المرحومة عطية بشخصيتها القوية وحضورها المكتسح، منذ طفولتها بجمالها وجرأتها، كانت ترافق والدها إلى محافل السياسة وتغني أمام التجمعات. وعندما تزوجت أصبحت نقطة إشعاع في حيها، تساعد المحتاجين، تعطي ما عندها، وتتدخل كلما استدعى الأمر ذلك. يقول عنها ابنها : "... فهي كانت تفضل علينا الناس بعض الأحوال، وتقدم لهم الكثير مما قد نحتاجه نحن. ورغم أنها علمتنا وأحسنت تربيتنا، لكنها تفعل أشياء كثيرة على حساب مصلحتنا وراحتنا..." (ص 19).

إن الستّ عطية تتابع عن قرب ما يجري في الحي وتتواصل بسهولة مع سكانه ولا تعدم وسيلة لحل مشكلاتها ومشكلات الآخرين. ومن هذا الحضور والإنغماس وسط الناس، تكونت هالة مضيئة حول شخصية عطية وبدأ الناس يؤمنون بقدراتها الخارقة وبكراماتها. حتى الشيخ سعد يلح على أنها كانت تسبق عمرها كثيرا وكانت تفتن جميع من عرفوها. امرأة واحدة شهدت ضدها، هي زوجة صاحب العمارة بالحي وعمارات

أخرى، لأنها نقيض لها : فعطية محبة للناس مختلطة بهم، مسعفة للفقراء، فاتحة أبواب بيتها في وجه القاصدين.. إنها امرأة "ايجابية" متمردة على الخانة الضيقة المفروضة على النساء، ولا تشعر بأية دونية تجاه الرجل.. في حين أن زوجة صاحب العمارة تطل على الدنيا والناس من خصاص الأبواب، خائفة على ماتملك ومتشبثة بأخلاق مزيفة. تقول عنها الست عطية : ".. لم تكن امرأة محترمة أبدا، فسلوكها كان سوقيا وبلديا جداً. كانت تصاحب من هب ودب، وتدخل بيتها الصعاليك والشراشيح، وتسامرهم وتجاريهم في الكلام..." (ص 47).

وفي مستوى آخر، تتحول الست عطية – على لسان عاشقها – إلى امرأة نورانية تبدد العتمة وتلون الحياة بأزاهير الحب والأمل. إنها تتحول إلى رمز له شمولية الكينونة واسترسال الأزل : " .. عطية التفاحة، عطية الخميلة، هديل الحمامات في القلب، رقص الفراشات للنار، فلة دائمة على وسادتي، قطرة ندى صباحية على نافذتي، موج بحري في دمي، هي التي وهبتني وجه العاشق وأنامل المشتاق، وروح الشعر السحرية، صاحبة النشيد المجنون، أغنيات السحاب والمطر ..." (ص. 41).

إلى جانب ذلك يشتمل الإستطلاع على صوتين مميزين : صوت طالب جامعي، وصوت الأثري علي فهيم. الأول يذهب إلى أن الستّ عطية كانت تنتمي إلى سلالة أخناتون العظيم دون أن تدري، فيحلل وجوه التشابه بين الأخناتون وبين روح التصوف كما تجلى عند النفري وعند بعض الرهبان الديرانيين، ويلح على ضرورة التعامل "مع كل ما هو غيبي على نحو علمي" ومن ثم يدعو إلى إنجاز الحفر والتنقيب في مقام الستّ عطية بحثا عن الحقيقة...

أما علي فهيم فإنه يتحدث عن أهمية النتائج التي يمكن أن تتمخض عنها الحفائر، ولكنه يعارض الشروع فيها لأن الأوضاع القائمة في البلاد متدهورة لا تسمح بتحقيق أغراض التنقيب، ولذلك يلزم البدء بترميم الطاقات الروحية الخلاقة لجميع أبناء المجتمع وتحسيسهم بالهدف العظيم...

بهذا البناء، تتحول الحادثة العرضية إلى نسيج روائي له بنية المحكي – الأمثولة (apologue) التي تتيح تضخيم الأحداث والأفكار وتضمين العبرة الأخلاقية أو السياسية. والمحكي الأمثولة الذي يقترب من الأسطورة والمحكي الديني (parabole) ينتمي إلى الأدب الشفوي. ونحن نلاحظ أن سلوى بكر قد استطاعت أن توفر لنصها خصائص كثيرة من التعبير الشفوي سواء على مستوى التركيب أو من خلال إيقاع الحكي واختيار الكلمات القريبة من الدارجة. وبذلك فإن تنويع مستويات اللغة في الرواية جاء مجسدا لاختلاف المستويات الإجتماعية والثقافية للشخصيات المتحدثة (مثلا : الفرق في التعبير بين الشيخ سعد وأم حسين، أو بين الطالب الجامعي والعاشق...).

إن التجريب التشكيلي في "**مقام عطية**" يستدعي الاهتمام والتحليل لأن الكاتبة استطاعت من خلال توظيف عناصر تنتمي إلى الحاضر (الريبورتاج) أن تقودنا إلى إعادة تأويل الماضي وتقييمه من منظور أسئلة المستقبل (كيف نحقق الاستمرار ؟ كيف نستفيد من الكشف عن الماضي ؟ كيف نحول "الكرامات" إلى ممارسة يومية ؟...) ومن هنا نجد أن "صوت الماضي" لا يطغى داخل النص لأن البناء ضَمِنَ بقاءَ ملامح الحاضر وأسئلته ماثلةً عبر مجموع صفحات الرواية. وتتضافر بعض الأصوات داخل المحكي الأمثولة لتخرجه من دائرية القول، إلى فساحة التخييل والترميز.

وفي القصص الثلاث المنشورة مع "مقام عطية" نلتقي بثلاث لحظات زاخرات بالإيحاء والتأمل. سواء في "إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء" أو في "بساط الريح" نجد كلا من الموظفة المقيمة قسرا في مصحة الأمراض العقلية، والسيدة حليمة التي تريد شراء بساط جديد بمناسبة عودة ابنها من مهجره، تعانيان من انقطاع حبل التواصل مع الآخرين. الأشياء تتبدل بسرعة، وقيم التبادل عوضت قيم الاستعمال، ولم يعد هناك من يفكر في الشجر الأخضر الذي كان يظلل الشارع ولا في النقوش الجميلة التي تضفي على البساط الألفة والحميمية. وكل من يَجْسُر على أن يحلم بالصدق مع النفس وسط قوانين الزيف السائدة، يجد نفسه مقصيا من الحلبة، مدفوعا إلى الموت البطيء مثلما حدث لبطلة "إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء".

وتتميز قصة "كيد الرجال" بكونها بارويا لإحدى قصص ألف ليلة وليلة، صاغتها الكاتبة مستعملة صيغا تعبيرية مستمدة من الحكي الشفوي ومن أسلوب ألف ليلة، مع محاكاة ساخرة تضفي على القصة متعة خاصة.

إن "مقام عطية" النص الروائي الأول لسلوى بكر، يؤشر على إمكانات تعبيرية قابلة للتطوير والإتساع، وقادرة على الإسهام في تنويع طرائق التشكيل وتعميق الأبعاد الدلالية. وأعتقد أن هذا أفق مشترك لدى كتاب الرواية العرب الذين يجهدون في جعل الرواية أداة معرفة ووسيلة استيتيقية مؤثرة عبر التخييل والقراءة المتفاعلة.

"عطش الصبار" :
تجاور الموت واليومي المألوف

هذه الرواية الأولى للكاتب المصري يوسف أبو رية[1] لافتة للنظر، لأنها تؤكد بشكل مقنع أن مشاهد الحياة المألوفة هي باستمرار منجم يَمُدُّ الروائي بمادته الخام ليجعل منها – إذا توافرت له الحساسية والصنعة – كونا متميزا بشخوصه وعلائقه وفضاءاته، كونا يؤشر على "العوالم الممكنة" وينسينا "الواقع" الذي انطلق منه.

لأول وهلة، تبدو رواية "عطش الصبار"[2] ترسيمة تلتقط وتعرض علينا "نموذجا" لحياة فئات اجتماعية متوسطة ذات جذور ريفية تعيش في مدينة صغيرة مشدودة ماتزال إلى البنية العائلية التقليدية، وإلى طقوس الرِّيف وقوانينه غير المكتوبة... لكن هذا الانطباع الأول

لايلبث أن يتلاشى ليتركنا أمام الجهد الفني الذي يتنامى خلسة ليفضي بنا إلى فضاء روائي شفاف وَمُوحٍ، يتعالى على اليومي المكرور ويدفع إلى رحاب الأسئلة الحياتية الأساسية. وأظن أن تشكيل النص في "عطش الصبار" يضطلع بهذا التحويل الكيميائي الذي لانكاد نستشعره عند القراءة العابرة.

من خلال ثلاثة أقسام نتابع حكاية أسرة ريفية كبيرة منحدرة من صلب ثلاثة إخوة قامت بينهم علائق صراعية ثُمَّ رحلوا وبقيت مشكلة الإرث وما تخلفه من عراك وضغائن و"تحالفات" بين الإخوة والأقارب. ولكن عناصر "الرواية العائلية" كما يقدمها النص، تندرج في سياق الحاضر الموسوم أيضا بهمومه وأسئلته وتبدلاته، ومن ثم فإن الأبناء والبنات يعيشون تجربتهم موزعين بين نَسقيْن من القيم وبين فضاءيْن متعارضيْن، وهذه السمة هي التي تمحو المنطلقَ الأوَّلي، المحلي، لتضفي على الرواية أبعادها الإنسانية المشتركة. ومنذ الصفحة الأولى، يغطسنا الكاتب في حاضر الرواية من خلال صفحة واحدة تجمع بين البعدين المتعارضين اللذين سيؤطران تقنية الرواية : الموت بوصفه حقيقة قاهرة، واليومي لشاغل للناس والمولد للكلام والسخرية : ".. ولكن ماذا تقول ؟ حين رفعنا عنها الثوب لم نعثر إلا على واحد فقط هناك، حتى الآخر.. حتى الآخر كان ضامرا وكأنه لعجوز هلكها الدهر. وسألتها أختها عن أي آخر تتحدثين ؟ قالت : الذي الأيسر الذي وجدنا مكانه فارغا...".

ثم ينطلق النص في حركة ارتدادية، تشبه التيمات الموسيقية، ليصور لنا مشاغل أبناء الأسرة الكبيرة. وتحتل زبيدة أم إبراهيم موضعا مميزا لأنها تعود إلى البيت العتيق بجوار الطاحونة والأقارب بعد أن عاشت مع

زوجها كمال في الإسكندرية وليبيا، واضطرها السرطان إلى العودة لأحضان الأسرة بهذه البلدة الصغيرة، بحثاً عن إسعاف وحنان لم يعد الزوج قادرا على أن يمنحهما. وفي بيت الأسرة نعيش مع أخيها يسري المتزوج من سعدية وتواظب على زيارة الطبيب وكتابة الرسائل لزوجها المقيم بالإسكندرية. زبيدة أم إبراهيم تواجه المرض والوحدة، ويسري ينطوي على المرارة لأن زوجته عقيم ولأنه لم ينجح في شراء سيارة يستعملها لنقل المسافرين بين القرى والمدن الصغيرة.. ويغتنم فرصة مشادَّة بين أخته وزوجته فَيُطلِّق زوجته ويعيش على انتظار تحقيق حلمه المزدوج.

وفي القسم الثاني، نلتقي مع الفرع الآخر من الأسرة من خلال زبيدة أم محمد زوجة العم، ومن خلال ابنها ياسر المثقف المناضل الذي يعيش في القاهرة ثم إخوته حسان وحسين وحسن... وجميعهم منهمكون في تصفية الإرث وبيع الطاحونة وفدادين الأرض التي تركها الأب متداخلة بين أبناء وبنات الزوجتين المتصارعتين. لكن ياسر يبرز بوصفه شخصية أساسية تنضم إلى شخصيَّتَيْ زبيدة أم ابراهيم وأخيها يسري. ذلك أن علاقة حميمة تجمع ياسر بيسري ابن عمه، منذ كان هذا الأخير يعمل سائقا في القاهرة وأتى ياسر ليلتحق بالجامعة أيام كانت مظاهرات الطلاب وعمال حلوان تسد الشوارع وتعطي للفقراء أملا في التغيير.. فنشأ بينهما "تواطؤ جميل جعل من ياسر مثلا أعلى في نظر يسري الذي كان يدمن على قراءة المنشورات السرية التي يزوده بها ابن عمه ياسر. وهذا اللقاء الآن بينهما – في حاضر الرواية – يتم في سياق تراجع التنظيم الثوري، وانشغال الناس بهموم العيش، وفقدان معيار الحقيقة وسط تداخل القيد

وسراب وُعُودِ "الإنفتاح"... والتواطؤ بين ياسر ويسري يكون أساس بنية عميقة تتعدى تجليات البنية السطحية القائمة على مشاهد تصفية مشكلات الإرث، ووصف حياة الناس اليومية، وخلافات الإخوة والأخوات. ملامح هذه البنية العميقة تصنعها الخيبة والحبوط : كلاهما خاب في حياته العاطفية (ياسر يحب سامية ولكنه عاجز عن الزواج منها) وكلاهما يشهد انهيار حلم التغيير وتجسيد ثورة الفقراء. وأظن أن المشهد الساخر – في هذا القسم الثاني – الذي يعلن فيه يسري السكران الثورة وينفذها على طريقته، هو من أجمل صفحات الرواية.

في القسم الثالث، يلملم الكاتب خيوط بعض المشاهد والحكايات المتداخلة بين رواية العائلة والشخوص الثلاثة الأساسيين : زبيدة أم إبراهيم، يسري، ياسر ؛ الأولى يزورها زوجها ليعلن لها أنه تزوج امرأة أخرى بعد أن طال مرضها، وياسر يعلن استحالة زواجه من حبيبته سامية، ويسري يسجل حرمانه ويتأسف لكون أخته ماتت قبل أن تتمكن من تَوْرِيثِهِ نَصيبَها ليتمكن من تجديد زواجه وشراء سيارة خاصة به... بين مشهد نساء الأسرة وهن يعلقن على ثدي الميِّتَة المختفي، ومشهد وصف تفاصيل موت زبيدة أم ابراهيم وطقوس الدفن والعزاء، تمتد صفحات "عطش الصبار" لترسم عشرات الشخصيات والحيوات المتقاطعة، ولتجسد، عبر التشخيص اللغوي، فضاء روائيا له نكهته وخصوصيته. وبالفعل، فإن لغة الرواية وكلامها يلعبان دورا جوهريا في إحياء هذا الفضاء. اللغة، عند يوسف أبو رية، مقتصدة، دقيقة، مولعة بالنتوءات ورصد التفاصيل. والكلام، سواء على ألسنة الشخوص أو في ثنايا السرد، يمايز الملامح ويشي بالحمولات الأيديولوجية للمتكلمين، كما يستثمر إمكانات السرد الشفوي :

"... تصدقو بالله، أنا لم أخبر أحدا بهذا قبل اليوم. كان المرحوم -ربنا يجعله في نعيمه ويوفق له أولاده- يمر علي كل رمضان، في هدوة الليل ويقف جنب شباكي، ويطرق حديده بعكازه، فأبص بين القضبان أستطلع الطارق فإذا يده المبروكة مطوية على "اللي فيه النصيب" ويخفي وجهه في العباءة عني، ثم يدخل في ظلمة الحارة حتى لا أعرفه، ولكن كيف أتوه عن وجهه ؟ اليوم يصفوننا في طوابير أمام دكاكينهم ليرانا "اللي يسوى واللي مايسواش" لنكون فرجة للبلد وتصير فضيحتنا بجلاجل، إنهم لا يريدون وجهه، عيونهم على العبد..." (ص. 93).

وإلى جانب اللغة، تتميز "عطش الصبار" باعتماد الباروديا لتمرير النقد عبر المحاكاة الساخرة التي تكسر جهامة الواقع وتشحذ - لدى القارئ - حس الوعي. ولعل أجمل نموذج لتوظيف الباروديا هي تلك الصفحات التي تحمل عنوانا جانبيا "اليوم خمر" والتي تصور لنا يسري، وقد لعبت الخمر برأسه، وهو "ينفذ" حلمه الثوري ويشعل الشرارة بين العربجية، بعد أن طال انتظاره لما كانت تتنبأ به الأوراق السرية : ".. فانطلقت وحدي إلى معلف المعلم بسيوني، هناك وجدت العمال يكدحون في رفع السياخ على الحمير. قلت له إن هذا يستغلكم وينهب رزقكم ليبني العمارات العالية، فثوروا (...) وكانت الجماهير قد التمت، وخرجت لي من دورها (..) هاهي الجماهير حولي، فلننطلق إلى هناك لنفاجئهم، وحصل رفعوني على الأكتاف، وسرت بهم ألقي الشعارات والهتافات، ومرة "يسقط" ومرة "يعيش" وهم ورائي يرددون بحماس "يسقط ويعيش" حتى التففنا حول أسوار المركز (...) وقلت لهم علينا أن نحتفل الآن بثورتنا، فإلى البلد ليعرف كل الناس بأن زمن العدل قد جاء، فتحرروا، لن تخسروا غير قيودكم، فأخذنا طريق الزراعية بطوله، وهاهم الآن بين يديك، فافعل

بهم كما تريد .. خذهم الآن إلى الحكم".

ويرد عليه ياسر، محرجا، وهو يرى نتيجة دعوته :

"بس تعال .. بلاش فضايح" (ص. 119).

إنها وسيلة فنية تشخص لنا الفرق الكبير بين حلم الثورة وهو يحرك الآمال ويؤطر أفقا، وبين الثورة وقد أصبحت كاريكاتورا يشخصه إنسان محبط، ينفس عن حرمانه ومرارته.

ما يلفت النظر كذلك في "عطش الصبار" القدرة على رسم الشخصيات بلمسات متفرقة تتنامى عبر النص لتأخذ، في النهاية، تضاريسها المميزة. وأظن أن ثلاث شخصيات (زبيدة، يسري، ياسر) من بين مجموعة شخوص الرواية تَبْرُز بقوة وتظل منحفرة في ذهن القارئ. والعلائق بين هذه الشخوص الثلاثة تقوم على الائتلاف والاختلاف : فهي تلتقي عند الخيبة والحبوط، ولكنها تختلف في الموقف الأساسي من الحياة : زبيدة تحتضن مثالية تجعلها حريصة على إرضاء زوجها وعلى الصورة التي كونها الآخرون عنها فلا تريد أن يعرف أحد خبرا عن التشوه الذي لحق ثديها.. إنها "تستدعي" الموت بعد أن تحطمت آمالها. وياسر لا يقوى على مواجهة ما تَكَشَّفَ عنه الواقع، فلا يصارع الناس المرتبطين به بفشل التنظيم، ولا يواجه فشله في الحب إلا بتعذيب الذات والإنتظار.. أما يسري فهو نموذج للشخص الملتصق بالتجربة، الباحث عن حلول داخل الممارسة كيفما كان نوعها. من ثم لا يتردد في اقتناص فرص المغامرة الجنسية، وفي تعاطي الحشيش، وفي الاستفادة من مال أخته المريضة وفي التعلق بحلم الثورة.. من ثم يبدو، يسري في تناقضاته وتجريبيته، أكثر الشخوص قربا إلى النفس، لأنه يجسد خصوصية هذه المرحلة من الضياع الإجتماعي والأيديولوجي.

لكن ما يحقق نوعا من التوازن لـ "عطش الصبار"

هو أن الجانب السياسي والأيديولوجي في مجموع النص يظل محدودا متواريا، يشع من خلال الإشارات القليلة ومن خلال المشاهد الساخرة.. والأسبقية هي للحياة في مظاهرها المختلفة والبعد الأيديولوجي هو مجرد عنصر ضمن بقية العناصر المكونة للنص الروائي. هكذا فإن "عطش الصبار" باستثمارها لليومي المألوف، ولموقف المرض المستعصي تنسج إطارا متميزا لهموم النفس البشرية، وتحقق فنيتها من خلال تشكيل متوازن يضبط العلاقة بين الوصف الخارجي الذي يظهر لنا الأشياء والعلائق والشخوص، وبين الصوت الداخلي الذي ينبثق في اللحظة الملائمة ليستبطن التجربة ويكشف مستوى الوعي. يأتينا صوت زبيدة أم ابراهيم خارج صوت السارد في صفحات ثلاث (25-27) لينقل إلينا وحدة هذه المرأة المصارعة للسرطان. "والآن أنا بين هذه الجدران المصمتة، خَمَدَتْ كل الأصوات وتلاشت منها الحياة، فهل يخمد صوتي مع من خمد ؟ ...".

ثم صوت يسري في عدة حوارات داخلية خاصة (ص. 116 - 120)، وصوت ياسر خلال جلسة المسارة وتبادل الاعترافات مع ابن عمه يسري (من 135 إلى 145) ليسجل حالة الشلل التي تحيط به :

"اليوم نلبد في جحورنا نعاني صراع الكابوس الذي نراه بوضوح ولانملك الخروج منه بمجرد حركة من أجسادنا.."

هكذا تملأ "عطش الصبار" أعيننا بمشاهد الحياة وهمومها في بلدة مصرية صغيرة يتقابل فيها الموروث بالطارئ المستحدث، كما تحتل ذاكرَتنا أَصواتُ شخوصها وهم يعبرون عن أنفسهم أو وهم يفلسفون قدرهم.

"رحلة غاندي الصغير" : كأن الحرب لم تنته، كأنها بدأت

بكتابة رواية "رحلة غاندي الصغير"[1]، يكون إلياس خوري قد "استقر" داخل ما أسميه مؤقتا "سردية اليومي المعتاد" أو السردية العفوية. وما أقصده، هو أن الكاتب يلملم الأحداث المختلفة، العابرة، والأفكار والخواطر والتداعيات (الشيء بالشيء يذكر) ويلتقط الكلام المتناسل، المتداخل، ويشرع في تأليف نصه تحت أعيننا ليُشْهِدَنا على انكتابه.. ليس معنى ذلك أن الكاتب لم يفكر في الموضوع، ولم يبذل مجهودا في تحديد استراتيجية الكتابة ولكن هذه العملية لا تكتمل إلاَّ عبر الإنجاز، والأسئلة والمآزق التي تواجهه هي أيضا جزء من النص. بعبارة أخرى، فإن ما نستشعره من خلال قراءة

"رحلة غاندي الصغير"، هو أن كل ما يمكن أن نلتقطه، ونعاينه، ونتذكره، وما يصادفنا في الحياة اليومية، هو، مبدئيا، قابل لأن يندرج في صوغ سردي مغاير للسرد التقليدي المُقَوْلَب، الحريص على التخلص من "الشوائب" والعفوية. إن الكاتب الروائي في مثل هذا الإتجاه، يضع أوراقه على الطاولة كما يقال، ويشركنا معه في هموم الكتابة والصنعة، وفي اكتشاف أشياء ودلالات ما تزال مبهمة، غامضة لديه. وتكون النتيجة مزدوجة عند اتباع هذه الطريقة :

1) يتم تحطيم الإيهام بالواقعية التقليدية لأن الروائي يكشف عن أسرار صناعته، بل ويضعها موضع تساؤل، ويشرك القارئ في الوقوف على سيرورة الكتابة ومن ثم يضعه أمام عدة احتمالات للنص، فيستثير لدينا الرغبة في إعادة كتابته، ويطلق طاقة التخييل من أسار النص الأحادي...

2) إن إعطاء الأسبقية للصوغ السردي، وفقا لهذا التصور، يجعل جميع الموضوعات والتيمات قابلة لأن تشكل المادة الخام للنص الروائي سواء كانت تندرج في خانة الموضوعات "الكبيرة"، "الثورية" التاريخية، أم كانت تندرج ضمن اليومي المكرور، "التافه" والفاقد للمعنى...

على هذه الشاكلة، يصبح الرهان هو تحقيق أدبية النص الروائي على أساس طريقة صنع مغايرة للطرائق الكلاسيكية.. إن الكتابة، هنا، تغدو مغامرة وبحثا من أجل الوصول إلى عناصر تنقل خطاب النص من تداوليته ولغته التعيينية إلى مقام الإيحاء والاستعارة والتلوين وفسحة التخييل...

هذا الاتجاه في كتابة الرواية موضع التقاء لتجارب عدة كُتَّاب أجانب وعرب، ولكن ما يلفت النظر هو السمات

والخصائص المميزة لكل واحد منهم.. وبذلك فإن شساعة الإمكانات التي يوفرها هذا الاتجاه لاتكتسب فعاليتها إلا من خلال خصوصية الإنجاز النصي لكل روائي بعيدا عن المحاكاة واتباع الوصفات الجاهزة...

وأعتقد أن إلياس خوري هو من بين الروائيين القلائل الذين يبلورون إنجازا نصيا متميزا، يسنده وعي نظري مدرك لإمكانات الكتابة المتحررة من وثوقية القوانين والمقولات.. فمنذ مجموعته "الجبل الصغير" (1977) وهو يعزز منحاه في الكتابة بنصوص ثرية ومخصبة، تستوحي واقع الحرب والطائفية والتمزق في لبنان وتبتدع أشكالا وطرائق ترتقي بالمشاهد العبثية إلى مستوى التشخيص الإنساني لمأساة تجعل كل الأطراف واقعة في متاهة تستعصي على الإدراك.

تشتمل رواية "رحلة غاندي الصغير" على سبعة فصول، خمسة منها تبتدئ بنفس اللازمة :

"قالت أليس أنه مات".

"جئت ورأيته، غطيته بالجرائد ولم يكن أحد، زوجته اختفت، كلهم اختفوا، وبقيت وحدي".

قالت أليس أنها أخذته إلى المقبرة، ورأت الناس بلا وجوه. "صار الناس بلا وجوه" قالت لي. تكلمت معهم ولم تسمع أجوبتهم ثم تركتهم وراحت وهكذا انتهت الحكاية. "أخبريني عنه"، قلت لها. (...)"

وفي الفصل الأول، يضعنا السارد الذي هو الكاتب المضمني أمام المواد الأولية التي سينطلق منها : الأسماء، أسماء الشخوص التي عرف الحكاية من خلال أسمائهم "الحكاية هي مجرد أسماء" (عبد الكريم الملقب بغاندي الصغير، أليس، سعاد، القسيس أمين، الأميركاني دايفيز، الكلب، الحلاق، الأمبرزاريو أبوجميل، الملازم طنوس،

الزعيم الأوحد، مدام نهى عون إلخ...) ولكن السارد كان يعرف غاندي الصغير عندما كان يمسح الأحذية بالقرب من الجامعة الأمريكية، وغاب عنه إلى أن سمع بموته يوم دخل الإسرائيليون إلى بيروت.. وهو الآن يريد أن يلملم شذرات الحكاية بالاستعانة بأليس التي تعرف عليها في فندق "سالونيكا" المليء بالمومسات المتقاعدات وشغيلات البارات والكزليات وبعض الجنود.. أَليسْ حكت له، وهو يحكي لنا. وأَليسْ، مثل كل الناس، تكذب عندما تحكي، ومن ثم فإن "كل الحكايات ملآنة بالثقوب"، والسارد يتدخل ليملأ الثقوب، مستعينا بما سمع أو شاهد، وأيضا بما يجود به الخيال. هكذا تغدو رواية "رحلة غاندي الصغير أشبه ما تكون بالكتابة على طرس يحاول السارد أن يعيد تأليف حروفه المحوة. وهو إذ يفعل ذلك لا يكون متأكدا من "صحة" ما يحكي، ومن ثم كثيرا ما يلجأ إلى حكي بعض المقاطع بـ"روايات" متباينة. وهذه الحيرة والشك أمام الأحداث والأخبار والأسماء وطريقة صوغها سرديا، يغدوان جزءا من النص، وعن طريقهما يأخذ الكاتب-الضمني مقعده من بين الشخوص، على نحو ما فعل إلياس خوري في روايته "الوجوه البيضاء" وهو يصارح القارئ قائلا : ".. مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع ولا يعرف أنه لا يعرف شيئا. بينما في العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتمتها ويقدمها بالتدريج وببطئ، والقارئ يستنتج .."

هنا، في هذه الرواية، يبدأ بما يمكن أن يَبْدُوَ نهاية أي موت غاندي الصغير، ثم يأخذ في الإرتداد إلى الوراء لالتقاط بقية فترات حياته، ولكن هذا الارتداد، بدوره لا يخضع لنظام، فهو يقدم لنا ذلك في شكل جرعات تلامس طفولة عبد الكريم الملقب بغاندي الصغير، وهجرته

من قريته إلى طرابلس ثم بيروت، واشتغاله في أحد المطاعم، ثم انتقاله إلى مسح الأحذية والتقاؤه بالدكتور جون دايفيز الذي طلب منه أن يتكلف بإطعام كلبه، فبدأ غاندي الصغير يذهب إلى مطعم الجامعة الأمريكية ليمد الأكياس ببقايا الطعام واكتشف أن بإمكانه أن يفتح مطعما يقدم فيه تلك البقايا... إلى أن مات الكلب وأغلق باب مطعم الجامعة في وجهه، فعاد إلى صندوق البويا وإلى تلميع الأحذية...

وفي الواقع، فإن الأمر لا يتعلق فقط بغاندي الصغير وهمومه اليومية، بل هناك شخصية أخرى هي أَليسْ التي كانت راقصة ومغنية في بعض ملاهي بيروت قبل أن تشيخ ويذبل جمالها. كانت لها علاقة ود وتعاطف مع غاندي الصغير، وارتبطت مثله ببيروت ولم تفكر في مغادرتها بالرغم من الاحتلال واستمرار القصف والقنص. هي بشكل ما، جزء من ذاكرة بيروت، تحكي لنا عن حبها ومغامراتها في الموصل وعن ليالي العذاب فوق الفراش مع الزعيم الأوحد...

وإلى جانب غاندي وأَليسْ، هناك شخوص أخرى، وكلّ شخصية لها قصة أو مايشبه القصة مما يجعل هذه المحكيات الفرعية تتخذ حيزا أساسيا في نسيج الرواية. ويتم تلئيم هذه الشذرات والمحكيات من خلال سرد لولبي ينتقل من شخص إلى آخر ليعود إلى إحدى المحطتين البارزتين : غاندي الصغير وأَليسْ. بذلك نجد ملامح من هموم سعاد ابنة غاندي التي اختل عقلها بعد محاولة اغتصاب، ومغامرات حسن ابنه الذي سلبت عقله مدام سبى، وتطالعنا حكايات الأستاذ دايفيز مع كلبه، والروسية ميتسكي وانتظارها لابن عمها، والقسيس أمين المدمن شرب الويسكي والخوري يوحنا المزرعاني الذي لم يبق له

شيء يتلذذ به سوى الكلام... شذرات ونتف من الأقوال والحوارات والتذكرات تتنامى عبر حركاتها الحلزونية. وعبر محاكاة السرد الشفوي، لتشخص، أدبيا، واعتمادا على اللغة المتعددة المستويات والمرجعية، ذلك المناخ الهلامي، اللامعقول، المتناسخ لبيروت المحترقة، المتهدمة والضاجة بالحياة والحكايات رغم كل شيء. والفضاء الذي ينتصب من خلال صفحات الرواية ليس فضاء "أحاديا" كما تصوره الأخبار والصحف والإذاعات، إنه فضاء تتقاطع فيه الأزمنة والأمكنة والأحداث الطازجة بمختزنات الذاكرة، والموت اليومي بالضحكات والنزوات.. وبذلك يتقلص حضور الحرب التي تظل بمثابة خلفية نستحضرها ولكنها تشع بقوة من خلال غيابها النسبي على مستوى القول والخطاب والتلميحات ؛ وبعض الوقائع تذكرنا بحضور الموت والخراب وعبثية العلائق، إلا أن ما يحتل الصدارة في "رحلة غاندي الصغير" هو الحياة المعتادة في زمن الحرب والاحتلال. كيف يستمر الناس البسطاء داخل ضوضاء الحرب ومناوراتها وحيل أطرافه المتصارعة ؟ الرواية لا تهتم بـ"الأبطال" و"صانعي التاريخ، إن شخوصها يعيشون ويموتون كما يعيش ملايين الناس في لبنان أو خارجها. إنهم يشخصون اليومي وردود الفعل الإنسانية التي لايمكن أن تطمسها الحرب يحملون همومهم، يتعاطفون، ويقاومون الخراب من خلال إعادة ابتكار الحياة، وأساسا من خلال إعادة صوغ الحكايات وتحميلها بأبعاد ميثولوجية على نحو ما فعلت أَليسْ وهي تحكي عن قتل كمال العسكري رب البارات :

"تقول أَليسْ إن الحرب بدأت في "البلو أَبْ" : «لو... بتشوف، لو كنت هون، شيء مش معقول، بيروت كلها، كل بيروت طلعت على الطرقات، كل الطرقات مشيت، وكل

العسكري طاير فوق الأيدين، كان طاير والناس تحته. كان فوق الكل. ولمن نزل على التربة بلشنا نسمع القصص. النسوان لو بتشوف النسوان، إجت النسوان وبلشت تبكي. محجبات وسافرات ومن كل الأنواع. كان يصرف على قبيلة. هيدا رجال قتلوه، أنا بقول قتلوه، هو مش ممكن، لمن العسكري بيقوص ما بيتقوص. بس تقوص، أنا شفته كيف وقع، وقع كأنه جبل، كأنه باب» (ص. 150).

تنساب المحكيات المتداخلة والتلوينات اللغوية الشفوية، والسخرية اللاذعة فنكاد ننسى أن مناخ الرواية هو مناخ حرب ومأساة، لأن تقنية الكاتب نجحت في توفير المتعة وفي صهر الموضوع داخل فضاء فني تلتغي فيه الحدود...

لكن السؤال يعاودنا : كيف نكتب عن الحرب، عن الخراب، عن العجز، عن الهزيمة، عن كل تلك الموضوعات "الخطيرة" بدون أن نسقط في الخطابة والتحليل المباشر الجاهز ؟

لقد عاش إلياس خوري تجربة "تحولات" لبنان على أكثر من مستوى، وخاض حربها في عدة واجهات، وأسهم في تأسيس ملامح وطرائق الكتابة الجديدة المنحدرة من صلب الصراع وانجلاء الأوهام. فمنذ "الجبل الصغير" ثم "الوجوه البيضاء" (1981)، و "المبتدأ والخبر" (1984) وهو يفسح المجال لليومي، لهموم الناس وعلائقهم في زمن الحرب والاحتلال، للأخبار المتداولة والأحداث المختلفة، للموت الذي فقد معناه، وللحياة التي تصر على الإستمرار. وهو حين يستوحي مثل هذه الموضوعات (هل يعقل أن يستوحي غيرها ؟) لا ينسى أن الكتابة بدورها تعيش أزمة ولا يمكن للنص أن يعيش إذا جاء مجرد استنساخ أو وعظ أو تحريض... من ثم تكون كتابته نفسها شاهدة على تمزقه وحيرته وعذابه وهو يهرب

الكلام وسط أتون المعركة لينفخ الحياة في نص يستوحي الموت والخراب :

"كان الصباح يحمل رائحة الموت. مسلحون في كل مكان وحركة، كأن الذين ماتوا لم يموتوا. كأن الحرب لم تنته، كأنها بدأت" (ص. 198)، ويقول وهو ينتبه إلى اختفاء شخوص روايته :

"كلهم رحلوا، والحياة لم يعد لها سوى معنى انتظار الموت" (ص. 116).

ليست تجربة الحرب مسألة بسيطة، إن جروحها عميقة وندوبها تظل ملتصقة بالجسد والذاكرة.. ولكن على الروائي ألا يستسلم للدمار الذي تحمله مثل هذه الحرب. وإلياس خوري يفعل ذلك من خلال تنسيب هذا الخراب وإدماج مشاهده المرعبة ضمن نسيج متشابك تطل من بعض حلقاته أمارات الحياة والتعلق بقيم تعيد الأمل للإنسان.

داخل لبنان المشتعلة، داخل الأنقاض، داخل الأوضاع العبثية، يبتدع إلياس خوري في "رحلة غاندي الصغير" من خلال أناس بسطاء، من خلال التذكرات والكلام والسخرية، وجها آخر لبيروت، وجها ينبض بالحياة والمعقولية. قد تستمر هذه الحرب المجنونة إلى آخر الدهر، ولكن الحياة نفسها ستجد دوما شكلا، صيغة، تستمر عبرهما... حياة تحاذي الموت : رعب يومي، انهيار كل شيء، ومع ذلك فالذاكرة والإرتباط بالأمكنة ينسجان إمكانات للعيش.. وتظل الرواية مفتوحة على شيء مغاير قد ينبثق من وسط هذا السديم.. شيء مغاير لذلك الموت الآخر الذي يرين على "المواطنين" العرب المتحصنين داخل حماية الدولة وأجهزتها، داخل السلم الإجتماعي، داخل التبرجز الكئيب والطقوس المناسباتية الفاقدة لطعمها..

حتى من خلف لهيب نيران المدافع، ودوي القنابل، وجثث الهالكين تتألق بيروت رمزا لعدة أشياء مُفتقَدة ولعدة احتمالات مُؤَجَّلَة ومَرْجُوَّة : "بيروت لم تكن تبكي. مدينة يشع ليلها ويمشي فوق وجه البحر" إنها : "مدينة بلا تاريخ. تنقلب. تاريخها أنها تنقلب على بطنها وتدحرج كل شيء".

عن أي شيء كان يبحث السارد (الكاتب الضمني) في مقبرة مارمتر ؟

هل كان فعلا يحاول العثور على قبر أَلِيسْ ؟ أم أن العناصر اختلطت لتلد شيئا آخر : ".. اقتربت من أَلِيسْ أو من هذه التي اعتقدت أنها أَلِيسْ، فقرأت إسمي وقرأت إسم أمي وقرأت إسم جدي. كانوا كلهم هنا. لم أر وجها إلا وسبق لي أن رأيته، كأنه منام طويل لا أقدر أن أستفيق منه..." (ص. 203).

قد يكون الموت سبيلا لتجديد الأشياء والمخلوقات، والذين يموتون يَسْتَريحُون كما يقال. ولكن المأساة تبدأ مع الذين يستمرون وسط مثل هذه الحرب على قيد الحياة : "ما الذي تحمله نظرة الناجي من الموت" كما تتساءل دومنيك إدّه في كتابها "رسالة من العالم الآخر ؟" كيف يستطيع الكاتب أن يواجه مثل هذه النظرة ؟ قد يلجأ إلى ابتداع قصص وتخييلات انطلاقا من الأسماء ليداري نصال تلك النظرات، كما فعل إلياس خوري. لكن ما يحدث في الحرب لا يمكن أن ينسى، وسرعان ما يعود كل شيء إلى مسرح الذاكرة : "كأن الذين ماتوا لم يموتوا، كأن الحرب لم تنته، كأنها بدأت"، أو لنقل : كأن الحرب بعد قراءة "رحلة غاندي الصغير" – قد انتقلت لتسكن في مخيلتنا وتمتزج بهواجسنا عبر شخوص الناس البسطاء المقاومين للخراب بعواطفهم وانتمائهم إلى المكان.

"المركب": رحلة الدولة المتعثرة نحو التحديث

يمكن القول، بدءاً، بأن رواية غائب طعمة فرمان الأخيرة "المركب"[1] تأتي في سياق إنتاجه الروائي بمثابة بلورةٍ لمجموعة من الخصائص الفنية والثيماتية التي تتضمنها بعض نصوصه السابقة (خاصة "النخلة والجيران"، "ظلال على النافذة"، "المرتجى والمؤجل") وأيضاً بمثابة تطوير وتعميق للصنع الروائي عنده. ذلك أن استيحاء غائب طعمة لمكوّنات الواقع في المجتمع العراقي يكتسي، في هذا النص، بعناصر تخييلية وتشخيصية لغوية تُحوّله إلى فضاء مفتوح على كثير من الأبعاد الرمزية والبَارُوديّة والإيديولوجية، وترتقي به إلى مستوى من المتعة المتجدّدة عبر النغمات الساخرة...

وقد لا تكون القصة – الأساس للرواية على جانب من الأهمية، وإنما قصص الشخوص وتضاريسها هي التي تشدّنا – عبر لغاتهم وحواراتهم – إلى عالمهم الطافح بالتطلعات والحبوطات والأوهام. ومع ذلك، فإن القصة – الإطار تأخذ مكانة مركزية ودلالية عندما نحاول استعادة البنيات المختلفة والمتداخلة لهذه الرواية. هناك، منذ البداية، رحلة المركب إلى جزيرة أم الخنازير على مسافة ساعة وربع من بغداد ؛ والرحلة تنظمها مؤسسة اقتصادية كبيرة من القطاع العام، ويشارك فيها موظفون وموظفات مع احتمال حضور المدير. ولكن شهاب، المكلف بقسم التسويق، يتحايل لإبعاد بعض أصدقائه عن الرحلة (عصام، رائد، خليل) حتى يستأثر وحده بالمدير العام.. وتسفر الرحلة عن إشاعة منظمة تقول بوقوع اغتصاب سهام الموظفة التقدمية الجريئة من لدن جابر، فرّاش المؤسسة.. قصة مُختلَقَة ولكنها ستُستثمر في إبراز بعض السلوكات، وفي تنظيم جزء من السرد. وبعد ذلك ننتقل إلى المؤسسة التي هي البنية الأساسية التي نطل من خلالها على الركّاب والربّان والزبناء سواء كانوا حاضرين بأسمائهم ومواقفهم أو كانوا مستترين يُوجّهون الدفة من خلف. تغدو المؤسسة، بمديرها الجديد، وبمشروعه التحديثي، وبالصراع بين عصام وشهاب على السلطة داخل المؤسسة، هي الواجهة المحتوية لأحداث الرواية التي لا تتجاوز ثلاثة أشهر، بينما تمتد مقاطع قصص كل شخصية امتداداً أفقياً لتشمل أزمنة وفضاءات مختلفة، إلا أنها تتضافر، من خلال تنامي السرد والوصف والحوارات، لتضيء الجوانب المتعددة لركّاب المؤسسة وبعض زبنائها. ليس هناك "بطل" ولاشخصية مركزية وإنما هي شخوص متفاوتة الأعمار، متباينة الأصول تلتقي

في بغداد خلال الستينات، تحمل كل واحدة منها قصتها وتواجه التحولات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية ضمن مناخ معيّن يشخصه نص "المركب" عبر التفاصيل، واللغة المتعددة المستويات، وعلائق الزمان بالمكان، وعناصر الرؤيات المنحدرة من تصورات إيديولوجية يمكن فكّ رموزها من خلال الكلام والعلامات والفضاءات. لذلك فإن ما نعتبره هاماً، وما سنحاول تجليته، هو النَّسيج الروائي الذي حقّقه غائب طعمة فرمان من خلال خطاب روائي يُوازن بين الشخصيات وكلامها، بين الأفعال ومنطقها، بين الرؤيات ولغاتها.

الشخصيات ومنطق الأفعال :

تحتل الشخصيات مكانة أساسية في "المركب" لأنها بمثابة جداول تصبّ في نهر النص لترفده وتعطيه زخمه وتحدّد مجراه. إنها تقرب من عشرين شخصية يمكن تقسيم الأساسي منها إلى ثلاث فئات :

أ) المدير، شهاب، عصام، رائد، أبو شهاب، وصال، ماريا، المقاول أبو حسين : تُجسِّد الطموح والوصولية والإرتداد عن المثل العليا وتتخذ شعاراً لها ما كان يردده أبو شهاب : «الدنيا مصالح».

ب) خليل الرسام، الشيخ عبد المنعم، حسنة، شذر نموذج لانشطار الهوية والإحساس بالضياع والإستلاب.

ج) سهام ومعها صديقتها شروق : وحدهن تَتَحديان مناخ القمع والكبت وتتشبثان بالوفاء للمثل التي تعلّق بها الشباب من جيلهما لتحقيق مجتمع التحرر والعدالة الإجتماعية.

غير أن هذا التصنيف الأولي للشخصيات لا يلقي الضوء على النسق الذي ينتظمها ويُحدّد مرجعيتها

وقدرتها على التأثير وتوجيه الأفعال والمواقف داخل مجتمع الرواية. لذلك يمكن أن نوضح مرتكزات نسق الشخصيات من خلال الأنماط الأساسية التالية :

أ) مدير المؤسسة : له منطق الدولة، أي الفعالية والإستعانة بالتكنولوجيا مع الإحتفاظ بالتقاليد. لابد أن تنجح المؤسسة ولو أدى ذلك إلى امْتِساخ المواطن وتشييئه. من ثم تكون شخصية المدير مركزاً للإستقطاب وتشخيص السلطة وخِطاب التحديث و «التقدم». وهذا ما يجعل شخصيات الموظفين الشباب المتحلقين حوله تتخذ من خطابه نموذجاً وتسعى إلى محاكاته...

ب) أبو عصام : سليل بيئة محافظة، هاجر إلى بغداد ويريد الحفاظ على التقاليد والقيم الموروثة القائمة على احترام النفس والأخلاق. حضوره في النص مع أخته عمة عصام، يُضفي على الرواية فضاء مناقضاً لفضاء التحديث.

ج) خليل : رسام ضيَّع فنه عندما قَبِل أن يرسم لوحات تحت الطلب لأثرياء ومدراء يزينون بها صالوناتهم. وكان لقاؤه مع شذر، ابنة أحد التجار، فرصة لتستيقظ موهبته ويتطلع من جديد إلى مزاولة الرسم خارج «تأجير النفس». إن خليل، هو بطريقة ما، نمط لضحايا قيم التبادل المرافقة لـ «تَتْجِير» كل مجالات الحياة.

د) سهام : رغم أنها من عائلة كبيرة وبورجوازية، فإنها اختارت الوقوف إلى جانب المضطهدين والمقموعين. من ثم فإنها تبدو، في زمن الإنكسار والإرتداد وسيادة الرأي الواحد، شخصية ملتزمة وجريئة مما جعلها ضحية لإشاعة الإغتصاب.

حول هذه الأنماط الأساسية من الشخصيات يرسم الكاتب دوائر للفعل والتذكُّر والكلام. لكن العلاقة بين أوضاع الشخصيات في حاضرها وبين حقيقتها في

ماضيها ومسار تكَوُّنها تفسح أمام الكتابة مجالاً للتفاصيل والتلاوين والتمايزات. وهذه العلاقة بين زمنيْن وفضاءيْن : حاضر الرواية الذي يستغرق ثلاثة أشهر فقط، وماضي الشخوص الذي يمتدّ كثيراً، أتاح للروائي أن يضبط منطق الفعل وزَمن الرواية على واجهتيْن وسرعتيْن. فمنطق أفعال الشخصيات يستجيب لبِنْيَتَيْن متفاعلتين إحداهما تندرج ضمن فضاء "المركب" بوصفه استعارة ورمزًا للعبور والإنتقال وما يستلزمه من علائق حذرة، متقلبة (التقرب من المدير، المناورة، حرب الكلام، التوسل بالعلائق الإجتماعية...) ... وثانيتهما، الأبعاد الخاصة بماضي كل شخصية والمتمثلة أساساً في العلائق مع الأسرة، والحب والجنس، والسياسة، والفن... هذا المنطق الداخلي المُبَنْيِنُ لأفعال الشخصيات وسلوكاتها يتجلّى أيضاً على مستوى الخِطاب الروائي، وذلك من خلال المزاوجة بين تقنيتيْن : **المشهد**، لتشخيص الأفعال والحركات التي تَمتُّ بصلة إلى حاضر الرواية ؛ **والتلخيص**، لاستحضار عناصر بيوغرافية من حيوات الشخصيات.

ومن نفس المنظور، يمكن القول بأن تلازم الزمان والمكان وما ينتج عنه من تخصيص للعالم الروائي ولرؤية الشخصيات، وهو ما يصطلح عليه ميخائيل باختين بالكرنُوتُوب، قد تجلى في "المركب" على مستوييْن : مستوى الزمن التاريخي ممثلاً في المؤسسة وسلطتها وفي الفضاء التحديثي الذي تريد أن تشيّده، ثم مستوى الزمن الدائري من خلال التعرّض لبعض مظاهر وطقوس الحياة اليومية. إن هذه المزاوجة بين تقنيتيْن في السرد، وبين نوعين من الكرنوتوب قد أسهمت في بلورة كتابة روائية مُركَّبة قادرة على استيعاب التعقيدات المتصلة بالخاص والعام، بالفردي

والمجتمعي، بالمعيش والتاريخي. ونفس التعدد والغنى نجده على صعيد اللغة والتشخيص الأدبي.

اللغة والتشخيص الأدبي :

نسجل، في مجال اللغة، تعدداً يتجلى في الفروق المميّزة لكل من لغة السرد ولغة الحوار. فبينما الأولى تتصف بالموضوعية المزعومة والتقاط نُتَفٍ من الرأي العام، نجد أن الكلام المباشر في الحوار يمتح من العامية ومن الحكي الشفوي والأمثال والمسْتَنْسَخَات... نضرب مثلاً عن لغة السرد ما ورد في صفحة 42 :

«كان أحمد عناد والد شهاب من أولئك الطموحين الذين وفدوا إلى بغداد أوائل الخمسينات قادمين من البلدات الصغيرة الشبيهة بالقرى جنوباً وشمالاً، وقد ضاقت صدورهم بمجتمعاتها المحصورة، وقلة موارد لكسب فيها، وعزلتها، وانكشافها الفاضح. وقد نقل أحمد إلى بغداد عاداته القروية ومن بينها التزاور، وجمع لمعارف الجدد من خلال هذا التزاور، فكان لا يفوّت فاتحة على متوفى، ولا ختاناً، ولا عودة من حج، ولا أية مناسبة تستحق أن يخطف رجله، ويذهب ليقول كلمات تحسب له، فيما بعد، في رصيده المفتوح».

وكنموذج للغة الحوار نورد مقطعاً مما دار في جلسة شراب (ص. 67) :

« .. بَطَحوا ضيفَ الشرف [الديك] على المائدة بين صحون المزة وقناني الخمرة، وخاطبه السيد علي : – إش تحب تشرب مولانا ؟

حاول الديك أنْ يحرك جناحيه، فَأُمْسِكَ بقبضة قوية. قال أبو مجودي :

– لا تضايقوه خَلّوه يعلن عن مزاجه ! .. الله أكبر !

أعلن الديك عن مزاجه برفسة أصابت زجاجة الويسكي فقال أبو حسين :

– ابن الجلب، يشتهي ويسكي، على مَنْ طالع ؟

قال رائد : – أظنه من أصل بورجوازي.

أبو مجودي : – لازم مستورد. ميدْ إين أوستراليا...»

إلى جانب ذلك، يمكن التمييز بين ثلاث «لغات» تؤشر على لغات مجموعاتٍ متباينة في موقعها داخل خارطة السلطة :

– لغة المؤسسة وتمتح من قاموس التكنولوجيا، والعلم، والفعالية، والتجديد..

– لغة تبريرية نجدها عند الذين ارتدوا عن اختياراتهم ويحاولون الإندماج في أجهزة السلطة القائمة..

– لغة طوبوية، خاصة عند سهام، وهي تمتح من قاموس المثل العليا، والوفاء للذات ولأحلام المستقبل.

إلاَّ أن هذا التعدد في مستويات لغة الرواية يأخذ ثقله ووظيفته من خلال عنصر أساسي هو عنصر البَّارودي (المحاكاة الساخرة) الذي يتشخّص عبر قناتيْن :

1) عبر مقاطع من الحوار يستعمل فيها الكاتب الأسْلَبة والتهجين والمحاكاة الساخرة لخطابات نُخمّن سياقاتها الأصلية ونستشعر زيفها وبُعدها عن السياق الذي استعملت فيه.. وبذلك يغدو كلامُ الحوار عنصر أساسياً في رسم سمات وخصائص الشخصية، على نحو ما نجد في حوار المدير مع عصام :

«تجرأ عصام أن يقول : – حاولتُ أن أخوضها بشرف.

– [المدير] لا أشك.. وها أنذا أراك أمامي محتفظ برصانتك.. الغرب يعرض الإنسان لأنواع عجيبة من

الصدمات تصرع عقولاً جبارة.. هناك صدمة الحب، صدمة الجنس، والخمرة المبذولة، الأفلام الخلاعية التي تعرض في سينمات علنية.. أنواع.. إلى جانب، أو في وسط كل ذلك، صدمة التكنيك الجبار، والإنسان الآلي. والعقل الذي لا يستطيع أن يحتفظ بتوازنه وسط هذا السيل الجارف يكون مصيره مثل مصير ذلك المخبول.. أنت تذكره ؟ المهم صلابة النفس، صفاء العقل وتوازنه.» (ص. 130).

والأمثلة على هذا التحوير اللغوي واستثماره في إبراز تضاريس الشخوص وخلفيات الإيديولوجيا، كثيرة.

2) وعبر التشكيك في جزء من المحكي من خلال تشبيهه بحكاية معروفة تجعل الشخصية التي تعيش الحدث تشك في صحته، كما تجعل القارئ يحس بالمحاكاة الساخرة وباحتمال آخر للحدث أو العلاقة لسرودَيْن.. وهذا ما نجده في علاقة عصام بالمرضة وصال التي حكت له قصة عن عائلتها وطلاقها واعتداء لزوج عليها، صدّقها في البداية ثم أخذ يراجع القصة على ضوء سياق حياة وصال لينتهي إلى احتمال أن يَكون عاقَصَتْهُ عليه مجرد تقليد لإحدى قصص الأفلام المصرية.. ونفس العنصر البارودي نجده، بطريقة مختلفة، في مشروع لشيخ عبد المنعم المتعلق بكتابة مذكراته وكأنه شخصية مرموقة يتلهّف الناس على قراءة تفاصيل حياته...

عناصر الرؤية الإيديولوجية :

إن «المركب»، ببنيتها الثنائية، وشخصياتها لمتمايزة، وفضاءاتها المتداخلة، تضعنا أمام صعوبات عندما نحاول استخراج الرؤية الإيديولوجية للرواية. إنها، شأنها شأن الروايات الجيدة، تتدثر بنوع من الالتباس الخصب الذي يُبعدنا عن الطرح الأحادي والحسم

الدوغماتي. ومن هذا المنظور، سنحاول القبض على بعض الخيوط المشكّلة للرؤية إلى العالم عند الفئات الأساسية في "المركب".

يمكن أن نبرز اتجاهيْن إيديولوجيين داخل مجتمع "المركب"، مع ملاحظة التفاوت بينهما والمتجلي في افتقار أحدهما (الطوبوي) إلى تشخيص اجتماعي ملموس يدعم الخِطاب والكلام الوارد على لسان سهام :

1) الاتجاه الأول والذي يأخذ داخل نسيج النص صبغة الوعي المغلوط، يمكن أن نسترجع خطوطه من خلال الكرونوتوب الذي يَقْرِن زمن مابعد الثورة العراقية بزمن التكنولوجيا وبناء الدولة القوية، ونموّ المؤسسات. إنه الزمن المقترن باتساع في الفضاء (امتداد أطراف بغداد، تكاثر العمارات، وفرة المستوردات (السيارات الثلاجات) وقيام السوق الحرة...) لكن هذا الزَّمَكَن يقابله ويعاضده، في آنٍ، زمكانٌ آخر يتمثل في استمرار الرقابة على المواطنين، والاضطرار إلى التستر في العلائق بين الرجل والمرأة (مثال عصام ووصال)، واستمرار مجالس الشرب "الرجالية والإزدواجية في السلوك (مثلا، كلام المدير عن التقالي وسلوكه تجاه الممرضة وصال...). إن الكرونوتوب هنا يأخذ طابع الزمن التاريخي ضمن فضاء معيَّن ومن خلال خطاب يترجم مصالح اجتماعية وسياسية محدّدة. ولكن لجوء الكاتب إلى الباروديا والسخرية أعطى للنّسق الإيديولوجي الذي يستوحيه كلام الشخصيات طابعَ الوعي المغلوط لكونه يصدر عن أحكام مسبقة مع ميل إلى أسْطَرة الواقع وحجب إواليات الحقيقية... إن الكاتب، وهو يرسم عناصر هذا الكرونوتوب والكلام المنحدر منه، يحرص على إشعار

بالفرق القائم بين الكلام والفعل، بين النوايا وبين واقع الحال.

2) الاتجاه الثاني تَتبدّى فيه الإيديولوجيا من خلال خطاب له طابع طوبوي قياساً إلى بقية الخطابات الأخرى المتداولة على ألسنة الشخوص. ولعل سهام هي التي تشخصه أكثر. صحيح أن لها مواقف جريئة تطابق الأفكار التي تدافع عنها، ولكننا لا نجد أن هذا الخطاب قائم داخل مجموعة أو طبقة ملموسة ضمن التصنيفات القائمة في مجتمع "المركب". وقد يكون ذلك راجعاً إلى سياق الإنبهام وتراجع التيارات التقدمية ممّا جعل صوت سهام يبدو وكأنه صوت للتذكير بالمثل والمبادئ والإلتزام الأخلاقي... وهذا الموقف من لدن الكاتب يبدو مَنْطقياً أكثر من موقف التبشير والتنديد وادعاء وجود قوى ثورية مضادة. بدلاً من ذلك، يأتي صوت سهام لخافت ليذكرنا بإمكانات أخرى في الحياة والعلائق ومصالحة الذّات.

إن جميع هذه الخصائص التي حققها غائب طعمة فرمان في "المركب" تقدم إسهاماً كبيراً في دعم الواقعية الجديدة العربية التي تتجاوز محاكاة الواقع إلى إعادة خلقه محملاً بعناصر تخييلية ورمزية تتيح للقارئ التقاط ما وراء المرئي والمشخّص، كما تتيح له إدراك التعقيدات المتصقة بدينامية العلائق وتَفَاعُل التاريخ الفردي بالتاريخ العام. وأعتقد أن رواية "المركب" هي من بين الروايات القليلة التي «مَسْرحَتْ» الدولة العربية العصرية وشخّصتْ خطابها الملتبس الكاشف والحاجب في نفس الآن، لإيديولوجيا تعتمد التلفيق بين مرجعيات مختلفة ومتناقضة في معظم الأحيان.

"باب الساحة": مساءلة الانتفاضة والأيديولوجيا

في روايتها الخامسة[1] تلج سحر خليفة بوّابة الانتفاضة الفلسطينية التي استشعرنا مخاضه وملامحها وإرهاصاتها في بعض رواياتها السابقة. تلج هذه البوابة الكبيرة لتستوحي أحداث ومشاهد وخطاب الانتفاضة وهي لم تتجاوز بعد سنتها الرابعة. المغامرة إذن، محفوفة بالمخاطر لأن وقائع الإنتفاضة، بزخمه ومبادراتها اللامسبوقة في مجال الفعل، تتعدى القول وقدراته الوصفية والانفعالية، كما أنها تستدعي فترة زمنية تتيح التمثل والاستبطان وتحويل الحدث على مستوى الإبداع الفني. وقد علمت أن بعض الروايات المستوحية للانتفاضة قد ظهرت في الفترة الأخيرة، ولكن

رصيد سحر خليفة من التجربة الروائية ومن معايشة الأحداث بمدينة نابلس يضفي على رواية «باب الساحة» أهمية خاصة، ويسمح بمناقشة قضايا شائكة وحساسة، خاصة وأن الكاتبة لا تنقصها الجرأة.

البناء، منطق الفعل ونسق الشخصيات :

يلفت النظر، في البناء العام لـ «باب الساحة»، أنها تعتمد على مقاطع سردية ومشاهد تشخيصية تحكمها علائق التوازي والتركيب السينمائي رغم التنامي التدريجي لِنَوَياتِ الحكايات المكوّنة لمجموع النص الروائي.

ولعل هذه الخاصية العامة تتفاعل وتنعكس على السرد : فالسارد ناظم برّاني لا يندرج ضمن الشخوص لفاعلة ويكتفي بالربط بين السرد والكلام الروائي وخاصة ما يتعلق بالحوار المباشر المنسوب إلى شخوصه، وهو يشغل حيّزا كبيرا في النص. غير أن ما تجدر ملاحظته، هو أن السرد الذي يصلنا، في عموم الرواية، بصيغة ضمير الغائب يبتعد، مع ذلك، عن نمط السارد العالم بكل شيء لأن الشخصيات تتناوب على الحكي، من حين لآخر، في صيغة حوار داخلي مباشر يستعمل ضمير الجمع مثلما يرد ذلك على لسان زكية القابلة : «أما الليل فيا سبحان الله ! سبحان الخالق في عرشه. ضباب المدينة كالتخريم يهبط من قمة عيبال. وأحيانا يمن الله علينا بليلة حنونة دون قلق، فلا تنطلق السماعات والنداءات وهتافات الله أكبر»، ولا يقتحم الجند حارة قريبة أو بعيدة. القرب والبعد في مدينتنا مختلطان. نرى الأشياء من بعد فنظنها قريبة. فإذا حاولنا الوصول إليها وجدناها أبعد من مكة ! ...». وكذلك على لسان حسام : «انتبه لنفسه : ماذا فعلت بنا الإنتفاضة ؟ أهي الإنتفاضة أم التوتر

والتشرد والتخبط ؟ هي الحرب...» وأحيانا أخرى، يأخذ السرد صيغة الخطاب غير المباشر الحر : «وفكرت الست زكية. فكرت بحسام وببناتها المتزوجات في الكويت والسعودية وعمان. منذ بداية الإنتفاضة لم تسمع منهن، وقد لاتسمع منهن حتى نهاية الإنتفاضة. ولكن، هل ستكون للإنتفاضة نهاية ؟ ...» (ص. 20).

فضلا عن ذلك، فإن التبئير المتعدّد المراكز «زكية، سمر، حسام، نزهة، أم عزام» يجعل السارد يتوارى في معظم الأحيان ليعوّضه كلام الشخصيات أو وجهات نظرها المختلفة. من ثم، فإن تعدّد الأصوات وما يتصل به من تعدد اللغات، كما سنرى فيما بعد، هو سمة بارزة في بناء هذه الرواية.

وتتكون النواة المركزية للبنية الروائية، هنا، من مجموعة شخصيات تنتمي إلى عائلتين متوسطتين من مدينة نابلس، ومن خلالها تنتسج الحبكة ونطل على فضاء الإنتفاضة المتشعب والممتد في الأمكنة والنفوس. ويتخذ منطق الفعل منطلقا له من التعارض في المواقف وردود الفعل الناجمة عنه قبل أن يرتسم أفق للتقارب والتقاء العناصر المتعارضة. لذلك فإن نسق الشخصيات وتلازم الزمان-مكان، يحكمان منطق الأفعال ويبلوران العلائق والتحولات لدى شخوص الرواية وداخل العناصر المكونة لإيديولوجيتهم.

ما يثير الإنتباه في نسق الشخوص، قبل كل شيء، هو التقابل المتعارض بين شخصيتي : السيدة زكية، القابلة، المكنّاة بـ «أم الشباب»، ونزهة ابنة سكينة التي لقيت مصرعها على يد أبناء الانتفاضة لأنهم يعتبرونها عميلة. والتقابل هنا بين هاتين الشخصيتين لا يعود إلى كون زكية مندمجة في حركة الانتفاضة ونزهة حاقدة على

الذين قتلوا أمها واعتبروها امتدادا لها، وإنما هو تعارض أيضا في القيم والسلوك. لكن نزهة تتميز بكونها تمثل داخل الرواية موقفا متطرفا في انفعاليته وجذريا في طابعه الذاتي. إنها تحس بأقصى درجات المرارة لأنها ترفض المقاييس المستعملة في تصنيف المتعاونين مع السلطات الإسرائيلية، ولأنها أُصيبت بالخيبة في تجربتها العاطفية المتنوعة، وخاصة مع أحد القياديين الذي استعملها في تنفيذ بعض المهمات السياسية ثم تخلى عنها، وهي من أجل حبه، لا من أجل فلسطين، غامرت في العمل السياسي.. والآن، أمها قتلت، وأخوها الصغير التحق بأبناء الإنتفاضة وهي ظلت في الدار القديمة، قرب باب الساحة، معزولة، مصنفة على أنها عاهرة. لكن داخل بيتها ستتم مشاهد من أحداث الرواية، وستتم المكاشفة بينها وبين حسام ابن أخ زكية وأحد المسؤولين عن تنظيمات الشباب. وتضطلع سمر، وهي خريجة الجامعة وموظفة، بدور الربط والكشف لأنها مكلفة بملء اسْتِمَارات استبيان يتعلق بالإنتفاضة وما أحدثته من تغييرات في حياة الناس وعلاقاتهم. بذلك فإن الإستبيان يغدو جزءا من تنظيم السرد وتنويعه، إذ من خلاله نتعرف على تفاصيل حياة كل من السيدة زكية والآنسة نزهة. إلى جانب ذلك، نجد شخصيتي أبو عزام وزوجته، وهما والدا حسام، ويمثلان نموذجا تقليديا لعلاقة هيمنة الرجل على المرأة ولازدواجية الأب «المحترم» ظاهريا، الغائص في الموبقات خفية. وهناك أيضا شخصية سحاب التي لا تحضر في الرواية إلا من خلال بعض أقوالها الواردة عبر تذكرات حسام الذي تعلق بها رغم تقدمها في السن عليه ونضجها «الواقعي» الحريص على خلخلة رومانسيته. إنها بشكل ما، نموذج للحوار المفَكِّر فيه الذي يريد أن يظهر جزءا من الإيديولوجيا المضمرة.

وعندما نمعن النظر في نسق الشخوص، نجد أنه يحيلنا على مجموعة سلوكات وقيم من خلالها نرتاد البنية الواسعة للإنتفاضة التي تكاد تضع كل شيء موضع تساؤل. ويمكن أن نجمل فروق الشخوص وتلويناتها في التوصيفات التالية :

– زكية : تقليدية متفتحة تمثل استمرارية التقاليد الإيجابية ضمن المرونة والتسامح.

– زوجة أبو عزام : تقليدية، ضحية هيمنة الذكورية الموروثة، تتمرد ولكنها تفشل.

– سمر : عصرية ذات وعي متدرج، تلائم بين تمرّدها وبين مقتضيات الثورة.

– نزهة : بدون أوهام، تعتمد تجربتها وتربط مواقفها بذاتيتها رافضة الإعتبارات الجماعية.

– حسام : رومانسي يتعلم، من خلال الإنتفاضة وتجربة الحب، قراءة الواقع المعقد.

– أبو عزام : نموذج للوسط المعرف «= أسوأ الأمور أوسطها».

ينضاف إلى هذه الشخوص، فاعلون ليس لهم اتصال وثيق بمجال فعل الرواية، مثل أحمد أخ نزهة، الفدائي، ومثل بعض شباب الإنتفاضة، ومثل عاصم المربوط القائد السياسي الذي أحبته نزهة من قبل. وتتوزع قصص الشخصيات إلى نمطين : نمط يسرد – في صيغة حوار – وكأنه ينقل حكاية منتهية، مثلما هو الشأن بالنسبة لزكية ونزهة، ونمط يتشكل ضمن سيرورة الرواية، وهو ما نجده في قصة حسام مع سمر وتطور علاقتهما من الإعجاب والتقدير إلى البوح بالحب. غير أن مجال الفعل لا يكتمل في هذه الرواية إلا باستحضار الإطار الأوسع الذي تواجهه شخوص هذه البنية الضيقة.

أي إطار المجابهة مع القوى الإسرائيلية ضمن حركة الإنتفاضة، لكن من خلال أفعال ذات خصوصية تتصل بسكان حيّ «باب الساحة» وشبابها.

هذه العناصر مجتمعة في البناء، تقدم من خلال مشاهد متدرجة ومتوازية في آن : تتدرج لتنقل إلينا مسار انصهار الأفعال في فعل واحد يتجلى عند التمكن من تفجير سور باب الساحة وإطاحة العلم الإسرائيلي.. وتتوازى عندما تشخص حيوات الشخوص وعلائقهم وأقوالهم. وعلى هذا الأساس، فإن السرد يبتعد عن التعاقب وينحو أكثر إلى التكرار السردي الذي يرتبط فيه الحكي بزمنه وتتوالد داخله الفواصل والشخصيات ضمن البنية العامة للرواية، وضمن منطق أفعالها وإيقاعاتها الزمكانية.

ولنقترب أكثر من منطق الأفعال وتوليدها، وأيضا من الشبكات الرمزية المنحدرة منها، فإنّنا سنحلّل سمات الكرنتوب الموضحة لتخصيصات الزمان للأمكنة وما ينتج عن ذلك من تحويلات للأشخاص والقيم والعلائق. وأظن أن كرنتوب العتبة الذي اقترحه باختين يسعفنا على التقاط خصوصية تلازم الزمكان وتشخيص الفضاء في «باب الساحة».

وبالفعل، فإننا نجد العتبة ماثلة على أكثر من مستوى وكامنة وراء أهم الأفعال لدى الشخصيات الأساسية في هذه الرواية. ونكتفي بتحليل النمطين الجوهريين للعتبة :

- أحدهما له طابع عتبة جماعية، يتصل بالإنتفاضة في شموليتها بوصفها حدثا تاريخيا يشكل نقطة اللاعودة إلى الوراء، ويشمل جميع الفلسطينيين، كما يحتوي على رمزية ذات أبعاد مادية وميتافيزيقية : أي أن

عتبة الإنتفاضة جسر للعبور من العبودية إلى التحرر، من المسخ إلى الهوية، من الحياة إلى الموت الذي يعيد للحياة معناها. والرواية لا تقدم الإنتفاضة في زمنيتها المحدودة بمضي ثلاث سنوات على قيامها، وإنما تبرزها كحقيقة مطلقة لا يمكن قياس عمرها، مثلما لا يمكن قياس علاقة الفلسطيني زمنيا بفلسطين.

ولعل هذا ما يجعلنا نستشعر، في المشهد الأخير المتصل بتضافر جهود سكان حي باب الساحة لتفجير البوابة وتحطيم العلم الإسرائيلي، أن هذا الفعل لا يخص سكان الحي وحدهم ولا أهل مدينة نابلس، بل هو فعل جماعي يشخص عبور الإنتفاضة لعتبة البوابة من خلال فعل الموت المجدد للحياة.

- والمظهر الآخر لكرنتوب العتبة يتصل بارتياد الشخوص لعتبة تنقلهم إلى مستوى آخر من الوعي أو الحقيقة. هكذا يجتاز حسام، بعد إصابته بجرح، عتبة منزل نزهة رغما عنه ليكتشف وجها آخر لهذه المنبوذة، كما أن سمر تكتشف جوانب جديدة من شخصية نزهة عندما ذهبت إليها لتطرح عليها أسئلة الإستبيان. ونفس الشيء بالنسبة للسيدة زكية وأم عزام.. هل هي مجرد صدفة أن يكون اجتياز عتبة بيت نزهة «وهو أيضا بيت أمها سكينة المقتولة قَصاصاً» هو بداية لتصحيح بعض الحقائق ولتفجير حوار حاد وجارح حول بعض المحرمات والسلوكات ؟ إن ذلك المنزل المشبوه هو الذي يلقي الأضواء على المغيَّب وراء المواضعات الإجتماعية، والتصنيفات المتسرعة، والخانات الإيديولوجية. وعلى هذه الشاكلة تتقابل وتتكامل العتبتان : عتبة الإنتفاضة -الموت- الحياة باعتبارها انفتاحا أمام الفعل التاريخي، وعتبة البيت المشبوه بوصفه مكانا محفوفا بالإلتباس

الإجتماعي يستدعي الحوار والمكاشفة لتحقيق التناغم بين الخاص والعام. إلا أن اللافت للنظر هو أن الخاص، أي المعيش، هو الذي يسائل بقوة العام المتمثل في بعض القيم والمفاهيم الإيديولوجية السائدة.

ومن المواجهة بين هذه العتبات تتوضح ملامح إرهاصات التغيير في الوعي الفردي وفي التخيل الإجتماعي. وفي حالة حسام، نجد أن اجتيازه لعتبة السجن والحب في تجربته يؤول إلى تَبَلْوُر وعي يشمل الذاتي والجماعي وهو ما يمكن أن نسميه بالإنتقال من الرؤية الرومانسية إلى الرؤية الواقعية.

غير أن كرنتوب العتبة المستعمل هنا حسب مفهوم باختين المتصل بالجانب التيماتيكي، يجب ألا يحجب عنا امتداداته البنيوية والصيغية للنص. ذلك أن رواية «باب الساحة» لا تقتصر في بنيتها وصيغتها على رصد الزمن التاريخي، بل هي إلى جانب ذلك تمتح من الزمن البيوغرافي «عند الحديث عن حياة زكية ونزهة» والزمن الغنائي «استحضار قصة حب حسام وسحاب» والزمن الدائري «رمزية فلسطين والإنتفاضة».

وعلى هذا الأساس نقول بأن كرنتوب «باب الساحة» المقترن بالعتبة، يصلح لأن يكون مدخلا لتحديد منطق الفعل والشخوص والرموز والاستعارات وأيضا بنية السرد وتمظهراتها، وبذلك يكون هذا التركيب القائم على المزج وسيلة لتكسير حدة الطابع الواقعي وتحويل الموضوع الراهن، الحالي، إلى مستوى للتخييل المتعدّي لظرفيته.

لحد الآن، ومن خلال تحليلنا للبناء ومنطق الفعل ونسق الشخوص، لم نتعرض لسمة بارزة في «باب الساحة» وهي غلبة الكلام الروائي واعتماد صياغة النص على العبارة الشفوية وعلى صيغ الحكي الشفوي واللغة

الجارية على الألسنة. ذلك أننا آثرنا أن نتحدث عن هذه الخاصية ضمن تحليلنا لمكونات الإيديولوجيا في «باب الساحة»، على اعتبار أن الإيديولوجيا تعني كذلك مفهوما اجتماعيا لغويا يتمظهر على مستوى الخطاب من خلال الدلالة، والمعجم، والتركيب. ولمثل هذا التمظهر أهميته في مجال الإبداع الأدبي لأنه يشخص بالملموس «داخل اللغة وبها» مظاهر من المصالح والصراعات الإجتماعية والإيديولوجيا التي تتخذ من اللغة مجالا للفعل والتغيير.

عناصر الأيديولوجيا والمتخيَّل :

يبرز تعدد الأصوات في «باب الساحة» من خلال الشخصيات المتنوعة التي تتولى التعبير عن نفسها ومواقفها مباشرة، عبر الخطاب المنقول، أي المنسوب إلى المتلفظين به ساعة التلفظ. وكون هذا الخطاب المنقول يشغل الحيز الأكبر من النص، ويصلنا في لغة مكتوبة تستوحي الكلام والتراكيب الشفوية، هو ما يضفي سمة البروز على تعدّد الأصوات في بناء الرواية، وأيضا على تعدّد اللغات وحواريتها وأبعادها الإيديولوجية. وإذا اقتصرنا على أهم الأصوات، سنذكر أصوات : زكية، نزهة، سمر، أم عزام، وحسام. إلا أن تعدد اللغات يأخذ منحى آخر في التمظهر لأنه لا يقتصر على الأصوات المتكلمة البارزة، بل يمتح كذلك من سياق أفعال الكلام وامتدادتها داخل أنساق القيم المتصلة بالتطور الإجتماعي وبالصراعات الإيديولوجية.

توخيا للتدرج في التحليل، سنبدأ باستخلاص أهم العناصر الدلالية في لغة كل صوت على حدة، قبل الإنتقال إلى تصنيفها في لغات فئات متعارضة أو مختلفة، ثم النظر في خصوصيتها كلغة روائية تسائل الإيديولوجيـ

داخل مجتمع فلسطين من خلال مجتمع الرواية.

لعل صوت السيدة زكية هو الصوت المركزي في النص، لأن كلامها يحيل على خلفية اجتماعية وإيديولوجية ممتدة في التاريخ والناس والرمز. إنها صوت التقاليد والقيم الدينية وأيضا ما يتصل بها من غيبيات وخرافات. فهي عندما تشرح اختلاف انتماء الشقيقين سياسيا تقول : «لأنه الدنيا آخر وقت والقيامة قربت تقوم» (ص 24)، وفي معظم عباراتها نجد المرجيعة الدينية : «ما تقوليش ها الكلام، حرام الكفر بالنعمة...» لكنها مع ذلك لها ما يميزها فهي لا تتردد في القول بأن الإنتفاضة لم تخفف من أعباء المرأة : «بصراحة ما تغير عليها «المرأة» إلا الهم. همها زاد وقلبها انحرق، قولي الله يكون لها لنسوان مُعين» (ص. 20).

بينما يتميز صوت نزهة بالحدة والذاتية المفرطة. كلامها مطبوع بالمرارة وفقدان الثقة والإيمان بالآخرين : «حبيبتك ؟ طبعا طبعا، مثل ما كان الحب كله. فرجيني واحد حبني صحيح...» (ص 123). إنها لم تعد مثل الأخريات والآخرين من حولها، لأنها أدركت خواء الكلمات والقيم التي تشير إليها، فلم تعد تعطيها نفس المعنى وجعلت تعطي الأسبقية للملموس المتصل بحياتها : «قلت له، لعاصم، مش تفكر، حتى أنا، حتى نزهة، بتعرف تحب. لا تقول لي الوطن ولا التاريخ، يعني مين الوطن غير أنت وأنا ؟ واحنا يا ها الناس ؟» (ص 174). وإحساس نزهة بالعزلة وظلم أهل الحي لها ولأمها هو ما جعل حتى علاقتها بفلسطين تتغير، فأخذت تشبهها بالغولة التي تلتهم كل شيء : «أخذت الأم وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض وما خليت حاجة يا فلسطين...» (ص 210). وحين تقدم على إشعال فتيلة القنبلة التي ستهد السور الذي أقامه الإسرائيليون، فإنها تربط فعلها بعاطفة ذاتية

هي حبها لأخيها أحمد الذي قتله الصهاينة : «وهمست : مش عشان الغولة، عشان أحمد» (ص 222). إن خصوصية هذا الصوت تتجلى من خلال الدلالة المتطرفة لكلامها وأيضا من خلال الدّوال المستعملة وطريقة تركيب الجملة، وكل ذلك يجعل كلامها عنيفا وقد يصدم القارئ إذا لم يربطه بنوعية الشخصية المتحدثة وبحالة الإنفصام القائمة بينها وبين الوسط المحيط بها.

ويكتسب صوت سمر أهميته من كونها تنتمي إلى الإنتفاضة وتحرص على فهمها بعقل متفتح، ويتدرج وعيها في التطور بترابط مع تنامي الفعل وتراكم التجربة. إنها خريجة جامعة النجاح رغم أنها ابنة فران، وتسهم في نضالات الإنتفاضة متحدية إخوانها الذين يريدون احتكار النضال وإرغام المرأة على البقاء في البيت. صوت سمر ينقل صورة شخصية ملتحمة بالإنتفاضة لكنها تعيشها من موقع التفهم والإنتقاد في آن. إنها تؤمن بالناس وبقدرتهم على العطاء والتغيير : «أنا بآمن بالناس يانزهة. بآمن فيك وبآمن بالحارة والبلد كلها. أنت ما بتآمني يا نزهة ؟» (ص 99). غير أنها تدرك أن التغيير العميق الذي يمس السلوك والقيم المستبطنة ليس سهلا : «.. الآن تعرف أن التغيير لن يكون كقيام الدولة، أمور السياسة ليست كالأخلاق ولا كالدين ولا كالجمال. أمور السياسة قد تحسم، أما العادات، أما المرأة...» (ص 134). ومع ذلك فالأشياء لم تعد كما كانت من قبل : «.. لكن الواقع يتغير. أحيانا لا يمشي مشيا، بل يقفز قفزا كالقطة. والإنتفاضة نفضت عنا الغبار وهزت الأرض بلا إنذار» (ص 135). إنتماء سمر إلى الإنتفاضة لايمنعها من الإقرار بمشكلاتها : «والست زكية تستاهل، وحسام الساخن بستاهل، بس إحنا بعدنا مش صاحيين، والحارة ضيقة

والقلب محبوس، وواقعين بورطة مافيش منها.» (ص 122).
إن صوت سمر هو - بشكل ما - صوت البراكسيس المرافق للإنتفاضة، فهي التي تسعى إلى إخراج العلائق من الدوائر المغلقة، فتحاول أن تمد جسرا بين نزهة وزكية، وبينها وبين حسام، ثم بين تجربة النضال ومستوى التحليل النظري والإجتماعي...

أما حسام، فإنه يكاد يكون الصوت الذكوري الوحيد في الرواية ؟ وينقل لنا صورة لنمط من شباب الإنتفاضة. إنه يقدم رحلة الإنتقال من الوعي الرومانسي إلى الوعي الواقعي. تتجلى رومانسيته في علاقته مع سحاب التي يستحضرها كحلم وتفلت منه في الواقع لأنها تمتلك وعيا مغايرا. وهو يعيش الإنتفاضة كحدث سياسي يريد أن يفصله عن تفاصيل المعيش وما تقتضيه من تحوير للعلائق والقيم. من ثم فإنه يدين أم نزهة لأنها كانت عميلة ولا يدين أباه مع أنه فاسق ويسيء معاملة زوجته.. لكن أفق التغيير العميق يأتي من خلال حبّه لسمر، ومن خلال اكتشافه لإنسانية نزهة التي كان قاسيا في معاملتها.

إن هذه الأصوات الأساسية المؤثرة مباشرة في تَشْكيلِ الرواية، تستدعي استحضار عناصر أخرى عند تصنيف التعدد اللغوي وتَلَمُّسِ حمولاته الإيديولوجية. من ثم فإن صوت سحاب، رغم محدودية كلامه، وصوت أم عزام، وصورة أمريكا الماثلة في كلام بعض الشخوص، وكذلك المكوّنات الإيديولوجية الأخرى المسكوت عنها (إيديولوجية إسرائيل، إيديولوجية المنظمات الفلسطينية، خطاب حركة تحرير المرأة في العالم...) جميعها تساعد على توضيح خصوصية ذاتية شخوص «باب الساحة» ونوعية العلاقة القائمة بينها كـ«ذوات تفعل من خلال الإيديولوجيا»، وبين

نسق القيم الإجتماعية الذي يبدو شاملا لمجموع فئات المجتمع الفلسطيني على اختلاف أوضاعه القانونية.

على هذا الأساس، يمكن تقسيم لغات الرواية إلى الأنماط التالية :

1) لغة الموروث التي تشخصها زكية وأم عزام، وهي ذات مرجعية تحيل على نسق للقيم المتوارثة والتي يمتزج فيها الديني بالإجتماعي وبالثقافي. إلا أن ملامح خصوصية تضفي حيوية على الشخصيتين وخاصة زكية المشخصة لقدرة الإستمرار والتكيف مع شروط الإنتفاضة. وبهذا المعنى ربما كان هذا النمط من اللغة في «باب الساحة» هو الوحيد الذي يمكن ربطه بـ«لغة فئة» «Sociolecte».

2) لغة التشكيك التي تبدو في قطيعة مع لغة الآخرين، وهي هنا لغة نزهة التي فقدت إيمانها بنسق القيم الإجتماعية فأخذت تهاجمها وتشكك في محتواها ورمزيتها. وعلى مستوى آخر، نجد لغة سحاب تضطلع بنفس الدور لأنها ترفض أن تكون مجرد حلية في عالم الرجل، كما ترفض أن تغيب وراء الرموز : «أنا لست الأم، ولست الأرض، ولست الرمز، أنا إنسانة، أنا المرأة..». فرغم اختلاف شخصيتي نزهة وسحاب، فإن لغتهما تكشف عن أزمة في اللغة المتداولة وتسعى إلى التشكيك فيها وإلى تصحيحها...

3) لغة إعادة النظر كما تجسدها سمر من خلال توظيف «المنهج العلمي» في التعرف على التغيرات المواكبة للإنتفاضة. إنها تريد التحرر من الأحكام المسبقة (اتصالها بنزهة رغم مقاطعة سكان الحي لها) وتطعيم الممارسة بالمعرفة. لكن لغتها في نفس الآن تحمل تأثيرات لغات أخرى وما يميزها هو الحرص على إعادة النظر في القيم والعلائق. فهي من هذا الجانب، تضع

مسافة بينها وبين اللغة الموروثة وتتطلع أيضا إلى تصحيح القيم والمفاهيم...

إن هذه الأنماط من اللغات في «باب الساحة» لا يمكن، بطبيعة الحال، فهمها وقراءتها إلا من خلال حواريتها وتجاورها داخل النص وأيضا، وبالأخص، من خلال الصياغة التركيبية والمعجمية التي تستمد، عند الكتابة، الكثير من خصائص الكلام الشفوي. لذلك فإن عدم تجزيء هذه اللغات وربطها بأصواتها وبالبناء العام للرواية هو الذي يكشف وظيفة التعدّد المتجلية في التشخيص الأدبي «عبر اللغة» لاهتزاز العلائق والقيم وظهور دينامية جديدة مرافقة للإنتفاضة. من ثم فإن الإنتفاضة لا تَمْثُلُ أمامنا كظاهرة سياسية مجردة، بل تتجسد على أكثر من مستوى : ماديا، واجتماعيا، وإيديولوجيا، ورمزيا. وبفضل هذا التجسيد اللغوي المتعدّد تتحول الإنتفاضة من ظاهرة مقدسة إلى تجربة إنسانية مادية ورمزية في آن، تنحدر من التاريخ وتطرح عليه أيضا أسئلتها. ونتيجة للمسافة القصيرة من عمر الإنتفاضة وحرص الكاتبة على تصويرها من الداخل وهي قيد التشكل والتبلور، فإن «باب الساحة» لا تقدم لنا رؤية للحياة تتصف بالإلتحام والتماسك، وإنما هي أقرب ما تكون إلى أصوات إيديولوجية تصدر عن أحكام قيمة ترتبط بذاتية المتكلم في الرواية ولا تكاد ترتقي إلى مستوى الإلتحام والتبلور الجماعي، بالرغم من أنها تستمدّ أحكامها القيمية من إيديولوجيات يمكن التعرف عليها. وهذه الخاصية على مستوى الدلالة العامة، تتماشى مع بناء الرواية المعتمد على تعدد الأصوات ومركزية الكلام المباشر، المنسوب للشخوص، ومع العلاقة التي تقيمها الكاتبة بالإنتفاضة، أي علاقة الإستكشاف من الداخل

«عبر التجربة المعيشة للناس» وعلاقة مساجلة الإنتفاضة بعيدا عن المواربة والتقديس.

ولاشك أن هذا الجانب من تحليل الرواية يقتضي منا أن نسائل الأيديولوجيا «الأيديولوجيات» الفلسطينية (خاصة بالداخل) في تجلياتها المتصلة أساسا بالمتخيل الإجتماعي وبطرائق اشتغاله وسمات تبدله. لكن هذه المسألة تستدعي بحثا أوسع وتحليلا لمجموعة روايات فلسطينية. ومع ذلك نورد بعض الملاحظات، انطلاقا من «باب الساحة» فقد تساعد على تلمُّس ملامح الإشكالية.

أول ما يمكن أن نلاحظه هو أن نسق القيم داخل المجتمع الفلسطيني المحتل يتصف بسمة بارزة، هي أن العلاقة بين عالم الإنتاج وعالم التشخيص «تشخيص العلائق الإقتصادية والإجتماعية والرمزية» تكاد تكون منعدمة وغير متطابقة، لكون الإنتاج وتنظيمه يخضع أساسا لسلطة إسرائيل المرفوضة. ومن ثم فإن قيم التشخيص الفلسطيني تحرص على تأكيد رفض سياسة إنتاج العدو، ورفض إعادة إنتاج قيمه. ولذلك فإن عالم التشخيص الفلسطيني يَمْتَح عناصره ومقوماته من الموروث «لتأكيد الهوية» ومن المتخيل العربي المعاصر، وأيضا من مصادر مختلطة تفرض تأثيراتها بسبب اختلاط البنيات المجتمعية (خطابات وقيم الفلسطينيين المهاجرين إلى بلدان عربية أو أوربية وخاصة أمريكا، خطابات المنظمات والفصائل الفلسطينية، مجاورة المجتمع الإسرائيلي بتعدديته الإيديولوجية المحدودة...). في مثل هذا السياق، وبسبب فشل المشروع الإسرائيلي لإدماج الفلسطينيين، فإن قيام الإنتفاضة يكتسي، منذ البدء، طابع مشروع للتغيير العميق، الجذري الذي هو، في نفس الآن، وسيلة وغاية : وسيلة لتحرير الأرض والهوية

والإنتاج، وغاية تتحقق بإحداث تغيير عميق في السلوكات والقيم والممارسه وأساليب العيش والتفكير والحكم... أي أنها غاية بقدر ما تفتح أفقا للفعل المتجدد المنطلق أساسا من المجتمع المدني.

وفي «باب الساحة» نجد أصداء لمجموعة من القضايا والصراعات التي فجرتها الإنتفاضة، وخاصة ما يتعلق بتغيير الجوانب الإيديولوجية المتجمدة من خلال تغيير اللغة. من هذه الزاوية، أعتبر أن الحدة المقترنة بانتقاد الإنتفاضة لكونها لم تغير مجموع السلوكات والعلائق قد تكون مُبرَّرة كانتقاد للغة السائدة، ولكنها غير مُبرَّرة إذا استحضرنا الشروط اللازمة لكي تتحول الإنتفاضة إلى قطيعة عميقة تشمل العيِّنات الإيديولوجية والمتخيَّل الإجتماعي.. وهي قطيعة لا تتم إلا في الأمد الطويل.

غير أن خصوصية العمل الأدبي المتمثلة أساسا في تحويل «الواقع» ومساءلته عبر اللغة وعوالم التخييل الممكنة، لا تستدعي من النقد تقييد الإبداع بحدود جدلية الجزء والكل على نحو ما فعل الأستاذ فاروق عبد القادر في عرضه لـ «مذكرات غير واقعية» حيث تطرح سحر خليفة بعض تصوراتها عن تحرير المرأة. يقول فاروق :

« .. رغم السخرية تظل حقيقة صادقة ومتماسكة وصافية كالبلّورة : نعم، ثورة المرأة الفلسطينية جزء من الثورة الفلسطينية، فقط دون أولويات زائفة تضع الجزء قبل الكل، ودون أن ينفي الكل الجزء، أولا يوجد إلا بعدمه. ثمة علاقة جدلية ضرورية : لا يمكن تثوير المرأة إلا في رحم وضع ثوري، ولا يمكن تحقق الثورة بكل شروطها إلا في حضور امرأة ثورية» (ص 76) من : أوراق أخرى من الرماد والجمر.

إن هذا الإنتقاد يغفل خصوصية الكتابة وعلاقتها بالإيديولوجيا. ذلك أن العمل الأدبي غير مطالب بتأكيد أطروحات إيديولوجية تبدو صحيحة على المستوى النظري، بل إن العمل الأدبي، باستيحائه للمعيش وللتجربة المجزّأة، الملتبسة، كثيرا ما يعارض الإيديولوجيا الجاهزة، المتماسكة، الممتلكة لأجوبة على جميع الأسئلة، ليشخص لنا وعيا داخليا لم يتبلور بعد ولا يعتمد على مفاهيم وحجج منطقية. وعلى هذا الأساس، فإن «الأفكار» الواردة في "مذكرات امرأة غير واقعية" و«باب الساحة» عن ضرورة تحرير المرأة الفلسطينية من وصاية الرجل ومن تقنينات المواضعات التقليدية، يجب أن تُحلَّل ضمن الشكل العام للنص الروائي. وهكذا فإن «باب الساحة» التي تعنينا هنا، تطرح مسألة تحرير المرأة في سياق مُخصَّص هو مدينة نابلس وتجربتها مع الإنتفاضة، وفضاؤها المتصل بالتقاليد الموروثة والمنفتح أيضا على العالم الخارجي (الشباب العائد من أمريكا، أصداء الحركات النسوية العالمية وخطاباتها، التطلع إلى التحديث...). بعبارة ثانية، هناك تشخيص لتحولات مادية في الواقع وعلى مستوى الرموز الموجهة لقراءة ذلك الواقع، وهذا هو مايبرر الكلام الوارد في الرواية عن عدم ملاءمة التصورات السابقة للأحوال المستجدة وبخاصة الوضع الإعتباري للمرأة الفلسطينية.

وأظن أن من الأهمية بمكان أن تفكر الرواية مباشرة بدون وسائط في التجربة التي ترصدها، بل وأن تأخذ منحى مضادا للإطار الإيديولوجي المختزِل للتفاصيل.

الملاحظة الثانية، تأسيسا على ماسبق، هي أن مساءلة الرواية للإيديولوجيا تكون أكثر ملاءمة وأقدر على

النفاذ، إذا اتخذت من المتخيل وساطة لالتقاط بعض عناصر الإيديولوجيا المكونة للمتخيل الجماعي والمتحولة أيضا عبر صيرورة التخييل والإبداع. ذلك أن المتخيل يرتبط بالمخيلة وبما تنتجه من صور وخيالات تعتمد، في المجال الفني، على معادلات ومشابهات لعناصر الواقع مع ما يصاحب ذلك من تحوير وإضافات وتكسير لمنطق المحاكاة، كما أنه، على المستوى التاريخي والإجتماعي، ملتقى للعقلاني واللاعقلاني، للمفكر فيه وللمحلوم به. إنه، في نفس الآن، ذاتي وجماعي يمتح من الوعي ومن اللاوعي، ويشكل حركة دائرية دائمة الفرز، ومُحوِّرة باستمرار لمواقع العقلاني واللاعقلاني. وفي المقابل، الرواية بوصفها تخييلا، تستثمر التشخيص والتحوير وأجواء الفانتستيك، وخطابات الإيديولوجيا وعوالم الميثولوجيا... نتيجة لذلك، فإن الرواية غير مطالبة بالتماهي مع «عقلانية» الخطاب الإيديولوجي أو السياسي، كما أنها غير مقيدة بتشخيص منطقي للواقع الذي تستوحيه. لكن ذلك لا يعني أنها تفلت من تأثيرات الإيديولوجيا وبصماتها : فهذه الأخيرة ماثلة وفاعلة إلا أنها تتزيا بشكل خاص وتوجد مجزأة، متناثرة ومتحاورة مع أكثر من مرجعية... ومن ثم فإن خطاب الرواية، وبالأخص كلامها، يتيح الإتصال «المباشر» بأبعاد المتخيل وبعناصر الإيديولوجيا داخل «مجتمع الرواية» وامتداداً إلى مقابلاتها خارج النص.

على ضوء هذه الملاحظات، نؤكد أهمية اللغة الشفوية المكتوبة وأهمية حجمها في «باب الساحة»، لأنها حجر الأساس في بناء تخييلية النص عبر التجسيد الأدبي للشخوص ذات الخصوصية، وعبر التحويرات والأبعاد الإيحائية التي أضفتها الكاتبة على تلك اللغة. إنها لغة تضطلع بعدة وظائف : تواصلية، لغوية، حدثية وكذلك الوظيفة الشعرية على نحو ما نجد في صفحة 188 :

« .. قلبي مهجور، أنا منها قريب ومنها بعيد. شُفْتَها بِتْمُوجْ على الوادات فوق الطرقات وروابي الغرب. أضواء بعيدة بالآلاف وأنا واقف هون وأقول بلدي، وهي مش بلدي. أقول أرضي وهي مش أرضي. أقول النور وهي النار. أَدُورْعَ الكوربة أنادي الريح وقلبي العاشق يكويني مثل الصاروخ...».

وهذه اللغة المتعددة هي أيضا واسطة لقراءة متخيل «باب الساحة» ضمن التركيب العام للسرد ولكرنتوب العتبة وأفعال الشخوص وعلائقها. فبالرغم من وضوح السجل الواقعي للنص، فإن عناصر كثيرة «أشرنا إليها» عملت على تكسير راهنية موضوع الإنتفاضة وطابعه السياسي، مما أتاح بروز جوانب إنسانية ووجدانية. ولعل أهم مظهر للمتخيل في «باب الساحة» هو ما يتجلى من خلال عودة المرأة الفلسطينية إلى «ساحة التخييل»، لا كمجرد شخصية قائمة في الواقع، ولكن بوصفها الصوت الغالب داخل النص، والصوت الذي يسائل المتخيل الموروث ويتمرد عليه. هكذا فإن خلفية الإنتفاضة المعتمدة ما تزال، على جزء كبير من المتخيل الموروث والذي تغلب عليه وظيفة الإيديولوجيا السياسية المتمثلة في دور الإسمنت بالنسبة للوعي الجماعي، تبدأ تتجدد بمتخيَّل آخر تُنْجِبُهُ المرأة الفلسطينية «الرحم الخصب، المرأة النّفوض» من خلال ابتداع ممارسة مغايرة ولغة رافضة تنبش المسكوت عنه، وتقول الجُرحَ السريَ.

من هذه الزاوية، فإن «باب الساحة» تلتقي مع نصوص عربية أخرى جميعها تفسح المجال للشفوي المكتوب وللكلام وخصوصيته لتبتعد عن بلاغة اللغة الإستنساخية الزازحة تحت الأحادية والترصيف.

"أنا أحيا" بعد 35 سنة :
صوتُ المرأة المقلق

تبدو بعيدةً سنة 1958 التي صدرت فيها رواية "أنا أحيا[1]" للسيدة ليلى بعلبكي.. بعيدة عنّا بُعْدَ أفراح الانتصارات القومية وتنائي آفاق الأمل وأحلام التغيير. وتبدو بعيدة وكأنها تنتمي إلى قرن آخر حيث كانت المعضلات والأسئلة والعلائق – مهما تعقّدت وتشابكت – تَجِدُ عزائم تقتحمها، وأفكاراً جسورة تواجهها. كان في سياق 1958 ما يسمح بالمغامرة والتحدّي والسَّعي وراء التجديد والطروحات الجذرية، بالرغم من أن مؤسسات السلطة لم تكن تتوانى في الدفاع عن امتيازاتها...

تبدو بعيدة سنة 1958 التي شهدت مولد "أنا أحيا" وما أثارته من ردود فعل مختلفة، ثم تقديم الكاتبة

للمحاكمة سنة 1964 عندما أصدرتْ مجموعتها القصصية "سفينة حنان إلى القمر"، وخروجها منتصرة في معركة الدفاع عن حرية التعبير والإبداع.

كيف يمكن، إذن، أن نُعيد – بعد مرور 35 سنة – قراءة هذا النَّص المثير للزوابع والجدالات بدون أن نقع تحت تأثير التصنيفات المتعجلة والأحكام الجاهزة ؟

في السنة الماضية 1992 عند انعقاد ملتقى الإبداع النّسائي الرابع بمدينة فاس، أنجزتُ دراسةً عن هذه الرواية، فتبيَّن لي أنها ماتزال تستحق التحليل والتأويل، لا باعتبارها نصّاً جريئاً أو مثيراً كما صُنِّفتْ آنذاك، ولكن انطلاقاً مما تشتمل عليه من تركيب فني، ورؤية للمجتمع، واجْتِراح للكتابة الروائية التجريبية التي كانت ماتزال في المخاض. وأودُّ، هنا، أن أقدم باختصار، بعض العناصر والنتائج لتلك القراءة، مستوحياً ما قاله لوسيان جولدمان في كتابه "الإله المتَستِّر" : « إذا كانت العوامل الإجتماعية التي تحدد نجاح كتابةٍ ما، حين ظهورها (...) متعددةً وعارضة (الموضة، الإشهار، الوضع الإجتماعي، تأثير بعض الشخصيات ذات النفوذ...)، فإنها جميعها تختفي مع الزمن لتُفسح المجال أمام عاملٍ واحد يظل فاعلاً باستمرار : وهو كَوْن الناس يلتقون، في بعض الأعمال الأدبية الماضية، بما يحسونه ويفكرون فيه هم أنفسهم بكيفية مضطربة ؛ أيْ أنه، إذا كان الأمر يتعلق بالأعمال الأدبية، فإنهم يجدون فيها كائناتٍ وعلائق تكونُ في مجموعها تعبيراً عن تطلعاتهم الخاصة إلى درجة من الوعي والاتِّساق لم يبلغوها بعد بأنفسهم».

في "أنا أحيا" تَتَولَّى السردَ لينا فياض، الشخصية الرئيسية التي تنتظم حولها الأفعال والمواقف والشخوص هي عنصر فاعل في فضاء الرواية وساردة لأحداثها، ومن

منظورها، أساساً، تصلنا المشاهد أو الأخبار السردية المضيئة لها ؛ ومراكز التَّوجّه في سردها تتراوح بين اللقطات المادية (الوصف العياني) والتأملات النفسية. ومن حين لآخر ينتقل التبئير إلى منظور بهاء شوقي، الطالب المناضل المهاجر منَ العراق إلى بيروت. وشيئا فشيئاً يصبح بهاء صوتاً آخر مضاداً لصوت الساردة رغم أنه كان يمثل عندها أفقاً لتجربة حبّ تتجاوز من خلالها شرنقة البورجوازية الصغيرة الكاتمة لأنفاسها. هذه الثنائية في السرد والبناء تقترن بثنائيات مستعصية على الحلِّ عند كلٍّ من لينا وبهاء : لينا متمرِّدة على الأسرة والجامعة وعلى رئيس المؤسسة التي تعمل بها، لأن هذه المجالات توحي لها بالجمود والإختناق وتجعلها تحس بالإستلاب والتشيُّؤ، لكنها بِدَوْرها تأخذ في تشييئ ما حولها :

«أنا أسكن هذه الغرفة. أنا أعرف بهاء. أنا تركتُ الجامعة. أنا أعمل في مؤسسة دعاية ضد الشيوعية. أنا تخاصمت البارحة مع أمي... ولأجسِّم هذه المشاكل رحتُ أعطيها أسماء أثاث الغرفة :

بهاء : المرآة.

المؤسسة : المقعد.

الجامعة : جريدة الصباح.

أُمي : غطاء الوسادة.

وأنا : الفراش القاحل الموحش (ص. 200).

غير أن تَمرُّدَ لينا لا يقف عند الرفض والسخرية من رموز الجمود والموت، بل هي تتطلع إلى ما يجعلها تُحقق ذاتها وتتذوق الحياة، وذلك عن طريق التحرُّر بالعمل الشريف، والحبّ القائم على المشاركة، والمعرفة التي تتيح لها المساهمة في السياسة.

وبهاء أيضا يعاني من ازدواجية مستعصية : فهو

ثوري يرغب في تغيير النظام السياسي ببلاده، إلاّ أنه يحافظ على تقاليد المجتمع الموروثة المعاكسة لتحرر المرأة. وهو يرغب في إرواء حرمانه الجنسي، لكنه يتهرب من أن يعيش تجربة حب مع لينا فياض.

وإلى جانب هذين الصوتين الرئيسيْن، تأتينا أصوات أخرى من خلال الأب، الأم، الأُختان، مدير المؤسسة ثم أصداء الرأي العام المتصلة بالأحداث السياسة في البلاد العربية خلال الخمسينات. لكن هذا التعدد في الأصوات تستقطبه ثنائية واضحة يشخصها مَوْقِفا كلٍّ من لينا وبهاء : الأولى ترفض التقاليد الموروثة وكل ما يحجب الذاتَ ويُكَبِّل رغائبها، ولذلك تنزع في كلامها وردود فعلها إلى "قتل الأب" بالمعنى الواسع والشامل ؛ والثاني، بهاء، يتنازل عن فرديّته ليندمج بالحزب متطلعاً إلى تغيير سياسي... وبالرغم من أنه غير مقتنع تماماً بالحزب، فإنه يفضل الإنصهار داخل الجماعة والمحافظة على التقاليد، مع ازدواجية في سلوكه تجعله يفصل الجنس عن الحبّ.

وعلى امتداد رواية "أنا أحيا"، نجد الساردة لينا فياض أمام عَتبات عليها أن تجتازها لتغيِّر من حياتها عتبة البيت لتنطلق إلى العمل، عتبة مكتب رئيس المؤسسة لتتعرف على طبيعة العمل المطلوب منها، عتبة الجامعة لتكتسب المعرفة وتمارس حقوقها، عتبة المقهى لتلتقي بها وتتأكد من حبّه ؛ بل ويمكن أن نضيف عتبةً أخرى تلاحقه في نومها وأحلام يقظتها، وهي عتبة غرفة بهاء التي لم تَرْتَدْهَا قط، إلاّ أنها ظلت مقترنة عندها بالانتقال من الحرمان إلى الإشباع الجنسي، ومن الوحدة إلى التّواصل.

هذه العتبات الكثيرة التي تملأ حيِّز النَّص وتضع البطلة أمام اختبارات معقدة، تؤشر على الطابع الإشكالي لشخصية لينا. إنها تعيش تأزّماً مستمراً يُبعدها عن

الآخرين، ويَحُول بينها وبين الإندماج، ويضعها على مسافة من قيم الأسرة والمجتمع والرجل ؛ ومن ثمَّ رفضها لقيم التّبادل المزيَّفة، وتطلعها إلى "قيم الإستعمال" المستجيبة لرغائبها في الحب، والجنس، والعمل، والتواصل.

من خلال هذه العتبات الثلاث (العمل، الجامعة، الحب) يبدو الزمن بمثابة لحظةٍ مفرغة ومنفصلة عن المجرى الطبيعي للزمن البيوغرافي الذي يُتابع حياة لينا في تفاصيلها اليومية وسأمها المتواصل. على هذا الأساس، نقول إن كرنُوتوب (تلازم الزمان والمكان) العتبة، يُجمِّع أمامنا لحظات أساسية تُمَفْصل رحلةَ الساردة الممتدَّة منْ يوم قررتْ قَصَّ شعرها عند الحلاّق متحديةً عائلتها، إلى اليوم الذي أقدمت فيه على الإنتحار وفشلتْ، فَقَفَلَتْ راجعة إلى البيت : «دائما يجب أن أعود إلى البيت، أن أنام في هذا البيت أن آكل في هذا البيت. أن أستحم في هذا البيت. أنْ يُحْبَكَ مصيري في هذا البيت».

واللّغة أيضاً لافتة للنظر في "أنا أحيا". فرغم أن النص يعتمد على تركيب فصيح للجملة، بما في ذلك الحوارات والمنولوجات، فإنه يتَّصف بإيقاع متوتر، مُستفزّ لانتباه القارئ نتيجةً لعاملَيْن اثنيْن على الأقل :

– تخصيص زاوية الرؤية والإهتمام بوصف الأشياء وتشييء الأناسي والجرأة في التعبير على نحو ما نجد في وصف الساردة لأبيها : «إنه والدي، بِكَلْسُونه وقميصه البروتيل القُطنيَيْن، مصلوب على الجدار، يرسل من فمه الدخان بعصبية وقد برزتْ كرشه وَنَحُفَتْ ساقاه، فإذا هو كبقايا إنسان سوَّدت إحدى الحرائق [كذا] هيكله وتركت ثيابه بيضاء تلمع...».

– توليد لغة ذات كثافة شعرية من خلال صور ستيهامية تُلاحق مخيلة الساردة لينا فياض، على نحو ما

نجد في تخيُّلها للتأثيرات التي يُحدثها جَسَدُها في بهاء، فيستسلم لِلهَمْهَمة ولنوع من الصلاة :

«وماجتْ حولي همهمة حزينة، تقطرت حمراء من بين شفتيْه، بينما استرخَتْ أجفانه فوق الحدقتيْن المستغرقتيْن في اختطاف اللَّذة عن الساقيْن. ثم اشتد خفوت الهمهمة، خفتتْ الهمهمة.. خفَتتْ. إنها الآن رعدةُ شفاه، إنها صلاة.. فَشَمَمْتُ، للتوِّ، رائحة معابد أغلقت شبابيكها على غُرفٍ فُرِشَتْ أرضها وجدرانها بسجاجيد فارسية، مزخرفة الحواشي. وهذه السجاجيد نَذَرَهَا عظيمٌ للمعبد يوم عَجَزَ الأطباء عن شفاء ابنه من مرضٍ خبيث. وفي لوعة الوالد وذُعره من موتٍ يُضيِّع أملاكَه صَرَخَ مُستنجداً بالأولياء : «سجاجيد أيها الأولياء !» وركع !». (ص. 250).

إلا أن محافظة ليلى بعلبكي على التركيب الفصيح دون الاستفادة من اللغة المحكية والتركيبات الشفوية، حرما لغة النص من إبراز تضاريس التعددية التعبيرية، وَحَالاَ دون انعكاس الزمن داخل اللغة نفسها. وهذه السِّمة هي التي سنعثر عليها في روايات نسائية لاحقة مثل "الباب المفتوح" للطيفة الزيات، و"مقام عطية" لسلوى بكر، و"حكاية زهرة" لحنان الشيخ...

هكذا، تبدو "أنا أحيا" بعد أكثر من 30 سنة على صدورها، محتفظة بقوتها، ومنغرسة في صُلب إشكالية هموم الكتابة، ومُساءلة المجتمع، والتطلع إلى تحرير الفرد، وبخاصَّة المرأة، من عبء المحرَّمات. ولايمكن أن نُرجع الإحتفاظ بالقيمة إلى مجرد الجرأة في طرح القضايا، أو إلى التَّصادي مع مذهب الوجودية، بل إن قيمة "أنا أحيا" تعود إلى بنائها الفني شكلاً وكتابة، كما تعود إلى قدرتها على التقاط أنماط من الوعي المتواجدة والمتصارعة في الحقل الإيديولوجي والإجتماعي العربي خلال الخمسينات

والستينات من هذا القرن. فَعَلَى مستوى الشكل، رأينا كيف ابتعدت "أنا أحيا" عن شكل الرواية الواقعية المألوفة والمتداولة قبل ظهورها. إن ليلى بعلبكي، من خلال تَذْويتِ السرد، وتَخْصيص زوايا النظر، وربط الفضاءات بأزمنة الشخصية الرئيسية وأيضاً من خلال دَمْج الإستيهامات بعالم الأشياء، وَشَحْذ تركيب الجملة، قد استطاعت أن تُشخّص الفرديَّ الخاص في مُجابهة للعامّ وذلك انطلاقاً من إشكالية امرأة مثقفة تبحث عن ذاتها وتُعرِّي وَعْيَها ولاَوَعْيَها على السواء. وضِمْنَ هذه المكوّنات للشكل الروائي، يصلنا صوت المرأة العربية، ربما لأول مرة، من خلال رواية حديثة مغايرة لنصوص سابقة لها، اتَّصفتْ بالرّومَانسية أو بالنّزعة الإصلاحية. ولعل "أنا أحيا"، الصادرة سنة 1958، كانت رائدة في شكلها وكتابتها، قياساً إلى الإنتاج الروائي العربي المشدود آنذاك إلى ما يُصْطَلح عليه بالواقعية. فَبِغَضِّ النظر عن كون كاتبة هذا النَّص هي امرأة، فإن ما كتَبتْه يُحقِّق نوعاً من القطيعة مع النصوص الروائية التي تزعم أنها ملتصقة بهموم المجتمع من منظور تغلب عليه التَّبسيطيّة. ومن ثم، فإن "أنا أحيا" بتَذويتها للشكل وللإشكالية، بجِذريتها وتَطرُّفِها في الإعلاء من شأن الفرد، وإيلاء الأولوية للوجود على الماهية، إنَّما كانت تُذكِّرنا بأن الحياة – في معناها العميق الشامل – مُهدّدة ليس فقط بالأمبريالية ودكتاتورية الحاكمين، بل هي أيضاً مهدّدة بِسلطة الأب، وبزيف العلائق وفَرْض الوصاية على المرأة، والعجز عن الارتقاء إلى تَواصُلية الحب وخُصوبة الحوار.

مِنْ هذا المنظور يمكن أن نُؤوّل "أنا أحيا" بوصفها تشخيصاً أدبياً لأنماط من الوعي واللغات المحتوية لتلك الأوعاء المتعايشة والمتصارعة داخل فضاء بيروت الذي كان يمثل، حينئذ، مرصداً يصوغ الأسئلة الثقافية

والإيديولوجية الأساسية في المجتمعات العربية. هكذا، وبمراعاة المسافة الفاصلة لنا عن صدور الرواية، يمكن اعتبار "أنا أحيا" تشخيصاً حياتياً وتاريخياً، لمسار وعيَيْن مغلوطيْن يَنتميان إلى وعيٍ متعدّد، وإلى نص إيديولوجي وثقافي أشمل. الوعيان المغلوطان يتشخَّصان من خلال :

- لينا فيَّاض المتمردة على الأسرة والمؤسسة، والجامعة، وعلى قيم طبقتها... إلاّ أنها تفصل هذا التمرُّد عن الجوانب السياسية، فَتنتهي بها رحلتُها التمرديّة إلى قَفَص العائلة وإلى قيم طبقتها المنغلقة.

- ثم بهاء شوقي، المناضل الثوري الذي يَفْصل التغيير السياسي عن التغيير الإجتماعي المتمثل في تحرير المرأة واستبدال علائق التّملُّك والتحكُّم بعلائق المشاركة والحوار، فيظل سجين ثنائية مرضية في علاقته بالمرأة.

بناء على هذا التحليل، فإن "أنا أحيا" ذات البطليْن الإشكاليَيْن، لا تُعبّر بالضرورة عن الوعي القائم داخل المجتمعات العربية آنذاك، كما أنها لا تُبرز وَعْيَها الممكن ؛ لكنها تلتقط ملامح وأجزاء من تاريخ المجتمع العربي ومن إشكالية علاقة الرجل بالمرأة ؛ وهنا، بالذّات، يكمن مصدر أهميتها لأن إدراك الوعي المغلوط خطوة على طريق تصحيح الرؤية.

إن المسافة الزمنية الفاصلة بيننا وبين "أنا أحيا" عرفت نوعاً من التَّقهقر على مختلف الأصعدة في البلدان العربية، ما أدّى إلى تقوية البُنى التقليدية، واحتداد العنف، واستحكام قيم القمع ومصادرة الحريات. وهذا السياق "المتجدِّد" يعيد الإعتبار لرواية "أنا أحيا"، لأنها نجحت، عبر التخييل واستثمار عناصر الواقع، في أن تُشخِّص، أدبياً، عُقْم الوصاية، وبشاعة الحرمان، وبؤس اللاّتواصل، أي تشخيص كل ما يَتَهدّد الحياة ويسلب الفرد حريته وكرامته.

إحـــــالات :

هوامش الجزء الأول :

هوامش "أسئلة الرواية، أسئلة النقد : حوار مستحيل" :

1. كما أوضح ذلك جيرار جينيت في كتابه Introduction à l'architexte، لوسوي، باريس، 1979، وخاصة في ص. 85، حيث يستنتج أن أرسطو عرف الرواية الحديثة كاحتمال قبل أن يعرفها بوصفها "محكيا وضيعا" (récit-bas).

2. Michel CHARLES: l'Arbre et la Source, seuil, Paris, 1985, p. 33

3. أقصد المحاولات التي نشرت في البدايات قبل أن يكون هناك تقبل من الرأي العام والنقاد للرواية كجنس تعبيري مغاير للأجناس الأخرى وبطبيعة الحال، فإن قسطا من تلك الروايات كان مجرد تقليد أو استعارة للعناصر الروائية بدون تمثل عميق لها. ومع نصوص "الحكيم" يمكن أن نتحدث عن فهم للتجنس généricité بوصفه عنصرا منتجا في تكوين النص الروائي بناء على وعي الكاتب لإمكانات الجنس وديناميته.

4. نجد في كتاب الدكتور أحمد ابراهيم الهواري : مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، (دار المعارف، القاهرة 1979)، صورة عن ردود فعل النقد تجاه الرواية في بداياتها.

5. في مقالة نشرها سنة 1934 بمجلة "الرسالة" بعنوان "فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها"، نقلا عن كتاب د. محسن جاسم الموسوي الرواية العربية : النشأة والتحول، بغداد 1986، ص. 51.

6. يؤكد ذلك يحيى حقي في كتابه "فجر القصة المصرية"، القاهرة 1960. ولكن مايسترعي الانتباه والمزيد من التحليل هو ما أشار إليه يحيى حقي من تحولات في اللغة واستعمالاتها، ومن تبدلات في العقلية

والسلوكات نتيجة الانفتاح على الغرب ونتيجة نشوء فئات وطبقات متمايزة. وأظن أن هذا عنصر هام يفسر لنا سيرورة تكسير البلاغة الموروثة وإضفاء المرونة على التراكيب والعبارات اللغوية الملاحقة الرومانيسك داخل المجتمع.. وقد استفادت الرواية من ذلك خاصة من خلال نصوص توفيق الحكيم ويحيى حقي وعند عدد من كتاب القصة القصيرة.

7. نستعمل هنا الرومانيسك (le romanesque) بمعنى مركب : المعنى الذي أعطاه له هيجل في كتابه "الإستتيقا" لتحديد التغير الذي طرأ على المجتمع في فترة التَّبَنْيُن البورجوازي (تحوّل العنصر الروائي، الرومانيسك من البعد الخيالي إلى التجسد المؤسساتي...) وأيضا بالمعنى الذي يعطيه رولان بارت لهذا المصطلح، أي الرومانيسك بوصفه دخولا في الدال وتقهقرا للمدلول. ونحن نقصد إلى إبراز هذا التحول في التقاط المكونات المجتمعية وإلى الأبعاد الرمزية والسيميائية التي يتخذها واقع الرومانيسك في مرآة الرواية.

مراجع "الرواية العربية المعاصرة، استشراف لآفاق التطور المستقبلي" :

1) **العربية**

سعد الدين، ابراهيم [وآخرون] : صور المستقبل العربي، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، القاهرة : جامعة الأمم المتحدة، مشروع المستقبلات البديلة 1982.

منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم (اليونسكو)، التنمية الثقافية : تجارب إقليمية، ترجمة سليم مكسور، مراجعة عبده وازن، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1983.

2) **الأجنبية**

Bakhtine, Mikhaïl : Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

Lukacs, György : La Théorie du roman, Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Genève, Gonthier, 1963. (Bibliothèque Médiation, 4).

Rochlitz, Rainer : Le jeune Lukacs, Paris, Payot, 1983.

Todorov, Tzvetan. Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique, Suivi d'Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981.

هوامش الجزء الثاني :

هوامش "الخبز الحافي" : سيرة لقراءة الذوات المغيبة :

1. صدرت على حساب الكاتب، في الدار البيضاء سنة 1982.
2. الرواية العربية : واقع وآفاق - دار ابن رشد 1981، محمد شكري : مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية ص. 321 وما بعدها.
3. نفس المصدر السابق ص. 324.
4. Philippe Le jeune : Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975, P. 45.

5. أشير مثلا إلى "الذاكرة الموشومة" وإلى "المجرى الثابت" لإدمون المالح حيث الكتابة عنصر أساسي، وكذلك التساؤل عن الماضي وعن علاقة الذات بالتاريخ وبالوجود. وهذا النموذج من السيرة الذاتية له أهميته لأنه يعطي للنصوص أبعاداً عميقة ويصلها بقضايا ميتافيزقية.
ع. اللطيف اللعبي يُشير في "العين والليل" إلى أنه أراد أن يكسر السيرة الذاتية ويخرجها من شرنقتها (الطبعة الجديدة المقدمة).
6. وبهذا المعنى فإنّه يبتعد عن رسم صورة ذاتية Autoportrait.
7. استفدنا في هذه النقطة مما كتبه فيليب لوجون في كتابه المذكور آنفا.
8. التهامي الوزاني : الزاوية، الجزء الأول، مطبعة الريف 1361 هجرية، 1942، تطوان.

هوامش "وليمة لأعشاب البحر" : اللويثان يفترس الحب والثورة :

1. صدرت سنة 1984 في قبرص، على حساب الكاتب.

هوامش "بيت الياسمين" والطفل الذي سيأتي :

1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986.

هوامش "النزول إلى البحر" : الأسئلة الصعبة في عهد الإنفتاح :

1. دار المستقبل العربي، القاهرة، 1986.

هوامش "ترابها زعفران" : صيرورة الطفولة ولغة البدء :

1. دار المستقبل العربي، القاهرة، 1986.

هوامش "مقام عطية" : تجريب في التشكيل وتوظيف للمحكي الشفوي :

1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986.

هوامش "عطش الصبار" : تجاور الموت واليومي المألوف :

1. من مواليد 1955، نشر مجموعتان قصصيتان : الضحي العالي (1985) وعكس الريح (1987).
2. عطش الصبار : روايات الهلال، عدد 484، سنة 1989، القاهرة.

هوامش "رحلة غاندي الصغير" : كأن الحرب لم تنته، كأنها بدأت :

1. دار الآداب، بيروت، 1989.

هوامش "المركب" : رحلة الدولة المتعثرة نحو التحديث :

1. دار الآداب، بيروت، 1989.

هوامش "باب الساحة" : مساءلة الانتفاضة والإيديولوجيا

1. باب الساحة – آخر روايات الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة

إصدار دار الآداب، بيروت، 1990.

إشارة : استفدنا في تحليلنا من المراجع التالية :

- M. Baktine : Esthétique et théorie du roman, 1975.
- Lane-Mercier Jillian : La parole romanesque, ed Klincksiek, 1989.
- Pierre Zima : Les mecanismes discursifs de l'idiologie, in : Revue de l'Institut de sociologie, n°4, 1981.
- R. Ledrut : Situation de l'imaginaire dans la dialectique du rationnel et de l'irrationnel, in : Cahiers de l'imaginaire, n° 1, 1988.

هوامش "أنا أحيا" بعد 35 سنة : صوت المرأة المقلق :

1. صدرت سنة 1958. وقد اعتمدنا الطبعة الشعبية الصادرة عن المكتب التجاري، بيروت، 1964.

فهرست

تقديـــم	5
الجزء الأول : تساؤلات	13
أسئلة الرواية، أسئلة النقد	15
التعدد اللغوي في الرواية العربية	30
الرواية العربية المعاصرة	54
الجزء الثاني : روايات : قراءة تأويلية	83
الخبـز الحافـي	85
وليمة لأعشاب البحر	99
بيت الياسمين	106
النزول إلى البحر	114
ترابها زعفران	120

مقـام عطيـة 128

عطش الصبار 134

رحلة غاندي الصغير 141

المـركـب 150

باب الساحة 160

أنـا أحيـا 179

سحب في 3000 نسخة بمطابع النجاح الجديدة
الدار البيضاء – المغرب
أكتوبر 1996

ردمك 7 - 008 - 79 - 9981 ISBN

الثمن : 35 درهما