المجلة
الثقافية
مجلة ثقافية تصدر عن الجامعة الأردنية

الرواية ورؤية العالم

صيادون في شارع ضيق: المنفى وأطياف الوطن المستعاد — **فيصل درّاج**

عن الرواية والتاريخ — **جابر عصفور**

نجيب محفوظ: الثورة التي ظلت تراوده — **حسين حمودة**

رحلة الموت الفلسطيني: مقاربة نقدية في رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني — **شريف الجيّار**

العـــدد الثالث والثمانـــون 2013

المجلة

الثقافية

مجلة ثقافية تصدر عن الجامعة الأردنية تأسست عام 1983

العدد الثالث والثمانــون

حزيران 2013

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2002/959/د)

© 2013 تعود جميع حقوق النشر إلى المجلّة الثقافية.

ما ورد في هذا العدد يعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا يعكس آراء هيئة التحرير، أو سياسة الجامعة الأردنية.

المواد التي ترد إلى المجلة لا ترسل إلى أي جهة أخرى للنشر، وبخلافه نعتذر عن عدم نشرها.

تكتب المواد المرسلة بخط واضح أو تطبع بواسطة الحاسب الآلي ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.

يخضع ترتيب المواد لضرورات فنية وإخراجية.

المواد التي ترد للمجلة لا ترد إلى أصحابها سواءً نشرت أم لم تنشر.

الاشتراكات

داخل الأردن	للأفراد	للمؤسسات
	10 دنانير	20 ديناراً
خارج الأردن	**للأفراد**	**للمؤسسات**
	50 دولاراً	**100 دولار**

رئيس التحرير

محمد شاهين

المستشار الفني

رافع الناصري

هيئة التحرير

حمود عليمات

رشدي خليل

عاصم الشهابي

نهاد الموسى

تنفيذ الإخراج

منـال عمـــر

التنفيذ الطباعي

مطبعة الجامعة الأردنية

سكرتيرة التحرير

ختام الأزهري

المراسلات باسم رئيس التحرير، ص.ب.(13088):

الرمز البريدي 11942 الجامعة الأردنية

عمان – الأردن

تلفون 5355000 فرعي 21044

فاكس 5300822 6 00962

E.mail: cult.j@ju.edu.jo

يمكنكم تصفح المجلة على موقع الجامعة

www.ju.edu.jo

الافتتاحية

4 تعددية القول في الخطاب الروائي — رئيس التحرير

ملف العدد
الرواية ورؤية العالم

12 **صيادون في شارع ضيق** المنفى وأطياف الوطن المستعاد — فيصل درّاج

29 عن الرواية والتاريخ — جابر عصفور

41 نجيب محفوظ: الثورة التي ظلت تراوده — حسين حمودة

48 رحلة الموت الفلسطيني مقاربة نقدية في رواية **رجال في الشمس** لغسان كنفاني — شريف الجيّار

63 الثقافة والمواطنة في **النهايات** — بطرس حلّاق

72 التاريخ مجازاً روائياً — فخري صالح

دراســـــات

84 الإخراج الروائي ولعبة التشكيل السردي في رواية **الحاسة صفر** لأحمد أبو سليم — نضال القاسم

حـــــوارات

94 حوار مع الروائي إبراهيم عبد المجيد — محمد شاهين

103 حوار مع نجيب محفوظ الأدب، الحرية، الثورة — سمير الصائغ

لوحة الغلاف

للفنان رافع الناصري - العراق

من مجموعة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي

ملف العدد القادم

العنف في مرايا مختلفة

11

في حضرة الغياب

118 الأدباء هم بناة القومية العربية — طه حسين

93

أقـــــواس

130 الشيخ عبد الله العلايلي — كريم مروّة

فنـــــون

146 توفيق صالح: قصة إخراج **رجال في الشمس** يرويها المخرج في مقابلة أجراها محمد شاهين

141

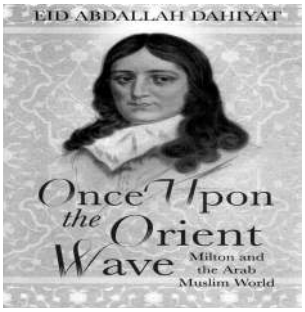
مـراجعـــــات

154 شاعر الفردوس المفقود من منظور عربي: عيد الدحيات — وليد حمارنة

159 **الإسكندرية في غيمة**: إبراهيم عبد المجيد — خليل الشيخ

163 **جفري تشوسر** تعريف ومختارات مترجمة: ألبرت بطرس — إبراهيم خليل

169 **أرض طيبة**: ندى جرار — يوسف عوض



153

الافتتاحية

تعددية القول في الخطاب الروائي

رئيس التحرير

سلكت الرواية في تاريخها مسارين منفصلين أحياناً ومتقاطعين أحياناً أخرى. ففي البداية كانت الرواية تعنى بتقديم قول يشتمل على حدث في الماضي يسرده الراوي علينا في الحاضر، إما لمجرد استذكاره والتعرف عليه وإما لإثارة التسلية من خلال الانتقال بنا من حاضر العملية السردية إلى ماضي الحدث الذي ربما تضيع معالمه في طيات الزمن لولا تدخل الراوي حاملاً نيابة عنا الرغبة في السفر بين الأزمنة وسيلةً تذكّرنا بالاستمرار في البقاء عبر الأزمنة المختلفة. وما العلاقة الحميمة التي كانت تنشأ بين الراوي وجمهوره الذي وقف أمامه بإجلال للاستماع إلى روايته إلا دليل على هذا الاستمرار الذي هو في واقع الأمر أشبه بعقد اجتماعي سيكولوجي.

لم يتغير الوضع كثيراً عندما أصبحت الرواية تصل إلينا عن طريق الكتابة؛ فقد استمرت الرواية من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين تنقل إلينا أحداث الماضي. وما إن يفرغ الراوي من روايته حتى يقول لنا ولو ضمنياً: اليوم أكملت عليكم روايتي وأصبحتم مثلي على دراية بالماضي وأضحى الماضي قاسماً مشتركاً بيننا.

لكن تغيراً ما قد حدث دون أن يكون تغيراً جوهرياً في المسار المذكور، وهو أن نقْل الماضي لم يعد يهتم في الدرجة الأولى بنقل الأحداث الخارجية التي تحدث لنا ويشار إليها بالإنجليزية بـ external بل أضحى الماضي مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمشاعرنا الداخلية واسترجاع ماضيها من خلال وعينا بها حاضراً، وهذا ما أصبحت تسميته الشائعة تعرف بتيار الشعور. ومع أن المسار العام نفسه لم يتغير، فإنّ اتجاهه هو الذي تغير فأصبح يسير في اتجاه معاكس؛ فبدلاً من سرد ما يحدث في العالم خارج وعينا أصبح السرد ينبع مباشرة من وعينا الداخلي بالحدث الذي كان يصلنا بطريقة غير مباشرة من خلال الراوي الذي كان يستأثر بملكية الحدث والتصرف به حسب هواه. بهذا تغيرت مهمة الروائي في القرن العشرين؛ إذ تحول عن الواقعية التقليدية أو ما يسمى أحياناً الواقعية الخارجية أو الواقعية الفجة التي تحاكي الواقع الخارجي وتعكسه إلى الواقعية السيكولوجية التي مقرها تموجات النفس البشرية، وهي الواقعية التي بشرت بالحداثة عن طريق التأكيد على الوعي الفردي الداخلي الذي يصنع الحدث والابتعاد عن السرد التقليدي الذي كان الروائي يلتقط أحداثه من العالم الرحب الذي لا علاقة لنا به مباشرة. لكن هذه الواقعية الجديدة التي حلت محل الواقعية التقليدية لم تعمر طويلاً على الرغم من كل ما استقبلت به من حماس في بدايات القرن العشرين؛ إذ سرعان ما تداعى بنيانها وطغت عليها الواقعية الاشتراكية. ولمزيد من الإيضاح للسيرة النقدية للواقعية التقليدية والواقعية السيكولوجية والواقعية الاشتراكية نستذكر ناقدين بارزين في هذا السياق هما جورج لوكاش وريموند وليمز إذ كان لهما الفضل في إرساء مفاهيم الواقعية في نقد الرواية.

يصنف لوكاش الواقعية التي يستمدها الروائي من الواقع المعاش إلى صنفين: الأول واقعية عمادها مشاعر وأحاسيس وأحلام وأخيلة نسترجعها في حياتنا على شكل تيار شعور لا ضابط له، وهي أشبه بأحلام اليقظة التي لا مفر من العيش بها ومعها. ويرى لوكاش أن مثل هذه الواقعية التي نبعثها بحالة السكون والجمود والتجريد تتمثل في الرواية المعاصرة (رواية العقود الأولى من القرن العشرين) مثل رواية يوليسيز وروايات فيرجينيا وولف وفوكنر وغيرهم من أولئك الروائيين الذين أسسوا ما أصبح يعرف بالرواية التجريبية بديلاً للرواية التقليدية التي اعتمدت السرد التقليدي للأحداث الخارجية من خلال تسلسل زمني يقع في وحدات مستقيمة متساوية. فقد تعاملوا مع واقع محدود قوامه الشعور الداخلي للفرد الذي لا يمكن أن يثري حياة الجماعة ما دام في حالة انفصال أو

انفصام عن تجربة الحياة التي يعيشها أفراد المجتمع وما دام الفرد يؤْثر التقوقع على نفسه كردة فعل لحياة الشرذمة التي يعيشها داخل مجتمعه. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الواقعية السيكولوجية تلتقي مع الواقعية التقليدية في أنها تتبنى تقنية المحاكاة التي درجت على تبنيها الواقعية التقليدية؛ بمعنى أن الواقعيتين وجهان لعملة واحدة.

أما الواقعية التي يتبناها لوكاش فهي الواقعية الاشتراكية (socialist realism) التي تحمل منظوراً يرقى بالواقع المعاش ولا يقبل بواقع التشرذم الذي اكتفت الواقعية السيكولوجية بمحاكاته والوقوف عند هيمنته؛ إذ إنّ شخصيات الواقعية الاشتراكية شخصيات تنجح في تحقيق أحلامها وتفعيلها والخروج بها إلى واقع محسوس (concrete reality) يختلف عن الواقع المجرد (abstract reality) كما وصفه لوكاش. فالاختلاف بين الواقعيتين، كما يرى لوكاش، هو الذي ينتج في النهاية واقعيتين مختلفتين إحداهما ديناميكية تسير ضمن منظور يسعى إلى التغيير والأخرى ساكنة تحتفظ بواقع الوضع الراهن. ومن الأمثلة التي يقدمها لوكاش على الواقعية المحسوسة الديناميكية رواية **الجبل السحري** لتوماس مان والجزء الثاني من **فاوست** لغوته. وفي العملين المذكورين تقوم الشخصيات بتفعيل أحاسيسها ومشاعرها وتحويلها إلى فعل محسوس متخطية حالة الإحساس بالمشاعر. ويقدم ريموند وليمز مفهوماً للواقعية لا يختلف عن مفهوم الواقعية عند لوكاش؛ إذ يتبنى الواقعية الاشتراكية ويوجه نقداً مشابهاً للواقعية السيكولوجية، بل إنه ينتقد المبالغة نفسها في الاهتمام بالشكل عند جويس على الرغم من اعترافه بفن الصنعة اللغوية المحكمة التي تتشكل منها رواية **يوليسيز**. غير أن وليمز يقدم إلى مفهوم الواقعيتين إضافة نوعية؛ إذ يؤكد أن دور الرواية هو استكشاف الواقع المعاش لا استرجاعه وأنّ على الراوي ألا يختزل حضور الفرد على حساب الجماعة كما تفعل الرواية السيكولوجية وألا يقوم في الوقت ذاته باختزال الجماعة على حساب الفرد حتى لا تتحول الرواية إلى أطروحة اجتماعية. وبعبارة موجزة، يرفض وليمز ممارسة التجريد بشقيه الفردي والجمعي مؤكداً على بنية عضوية تتناغم فيها قدرات الأفراد من خلال مجتمع لا يتم تفعيل هذه القدرات إلا به. فهو ينتقد **يوليسيز** لأن دبلن تشكل خلفية عارضة في الرواية أشبه بقطعة القماش التي يضعها المصور الفوتوغرافي خلف صاحب الصورة الجالس أمام الكاميرا لتكون مجرد خلفية لا قيمة لها. ويوجه وليمز نقداً للروايات التي تسرد علينا ماضي الحدث كرواية **غرفة في العلالي** *Room at the Top* لجون برين، وينتقد الروايات التي تستمد وجودها من الرغبة في التعبير عن الشعور بالضيق أو الغضب مثل رواية *Lucky Jim* التي تبدأ بتوبيخ الطلاب من محاضر في التاريخ. كذلك يوجه ريموند وليمز نقداً للرواية التي تنتقل بالأزمة التي نعيشها ونعايشها في واقعنا إلى واقع آخر لا حدود له، كما هي الحال في رواية **سيد الذباب** *Lord of*

the Flies؛ فالأزمة التي يعيشها مجتمع أطفال الجزيرة قبل وصولهم الجزيرة هي الأزمة نفسها التي يعيشها أولئك الأطفال وهم على الجزيرة، وهذا يعني أن تغيير مكان الأزمة وزمانها لا يجدي نفعاً ولا يغير في الواقع شيئاً؛ بمعنى أن وليمز يرى أن الهروب من الواقع المتردي لا يكون حلاً، ولا تكون محاكاته حلاً أيضاً. ويشبه وليمز التعبير عن واقع الغضب والإحباط بالشتائم التي يتبادلها الناس أحياناً عبر الهاتف بأنه فانتازيا لا تبدل ولا تغير في واقع الأمر شيئاً.

كيف نتعامل مع الواقع المتردي؟ يشير وليمز في خاتمة دراسته عن الموضوع إلى أن دور الفنان، روائياً كان أو غير ذلك، إزاء التردي في الواقع المعاش، هو خلق واقع جديد من خلال رؤية تتخطى التردي وتفعل المنظور الجمعي الاستكشافي الذي يوجزه وليمز بعبارته التي تنص على أن الحياة أو الواقع المعاش هو استكشاف لا استرجاع. وربما يذكرنا عنوان رواية جبرا **البحث عن وليد مسعود** بعبارة وليمز بوصفها دليلاً يهدي سواء السبيل.

•••

يقول الروائي فورستر في كتابه النقدي **أوجه الرواية** إن الفن الروائي يؤدي إلى اتساع مدى الحياة التي تتسع آفاقها من خلال روايتها. وفي معرض حديثه عن تصور خط (وهمي طبعاً) يفصل بين المؤرخ والروائي، يقول إن المؤرخ «يحاكي» أو «يسجل» الحياة المعاشة. أما الروائي فهو «يخلق» منها واقعاً يسمو على الواقعية الفجة ويساعدنا في فهم موقعنا من العالم متخطياً القوقعة الفردية والمحلية الضيقة. هذا ما جعل إدوارد سعيد يرى أهمية النص في علاقته مع العالم وعلاقة القراء (أو النقاد) مع الاثنين معاً وفي آن. وعندما سئل إدوارد سعيد عن شغفه بالرواية أجاب بأن الرواية أكثر شمولية وقدرة من غيرها من الأجناس الأدبية على سكّ الواقع الذي نعيشه بما فيه من مؤامرات لا تتوقف عند حد في تركيبها وتفكيكها وإعادة بنائها. وربما لا نذهب بعيداً إذا قلنا إن إدوارد سعيد نظر إلى الرواية كما نظر إليها النقاد والروائيون الذين اعتبروها كتاب الحياة بامتياز، لما تكتنزه من أسرار محبوكة تدعونا إلى التعرف إليها ومن ثم التعرف إلى أنفسنا وحياتنا. والمعروف أن إدوارد سعيد ظل متعلقاً بكونراد حتى آخر حياته، وصرح أن كونراد يأسرك وهو يروي لك أحداث روايته، حتى لو وجدت نفسك عاجزاً عن التقاط معنى محدد لما يرويه لك، وكأنه (كونراد) يدعوك للاشتراك في كرنفال أو لمشاهدته على الأقل. ويتفق إدوارد سعيد مع صديقه ريموند وليمز الذي يرى أن الرواية هي الموقع الذي يجري على ساحته التحول من واقع ظاهر للعيان وكأنه معرفة مسلّم بها إلى واقع قابل للتعرف إليه على الرغم من أن معرفته ليست قريبة المنال وليست ظاهرة للعيان؛ بمعنى أن الرواية رحلة تبدأ في غالب الأحيان من واقع فج (factual) إلى حقيقة تتعدى أبعادها ما نقر به عادة أو بداية على أنه نهاية المطاف.

•••

ولو تتبعنا ما لحق الرواية من تطور بعد

الواقعية الاشتراكية لتبين لنا ما أفرزته الرواية من شمولية تتاخم حدود الكونية. ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى دخول الرواية آفاق الثقافة؛ إذ أصبح الحديث عن الرواية منذ الربع الأخير من القرن الماضي يتخذ من الثقافة ركيزة له، وأصبحت قراءتنا للرواية تتطلب مسبقاً تفكيك الثقافة التي نشأت منها الرواية أصلاً، وأصبحت الثقافة بنظرياتها المتنوعة خير دليل على استيعاب الرواية ومكوناتها الثقافية وعلاقة أدبها وأدبياتها بالمجتمع. من هنا، نرى أنّ الدراسات النقدية الرائدة تعنى بالعلاقة الشائكة بين الأدب والمجتمع كما هي الحال عند ريموند وليمز وإدوارد سعيد وتيري إيجلتون ومايكل هول وغيرهم. وقد طغى الاهتمام بالثقافة على الاهتمامات السابقة؛ فلم نعد مثلاً نضع نصب أعيننا البحث عن التقنية التي تخص الرواية، بوصفها جنساً أدبياً، وسيلة ناجعة لقراءتها، ولم يعد البحث عن صورة المجتمع أو الفرد في الرواية غاية يسعى إليها القارئ أو الناقد. وأكبر دليل على هذا التحول في تعاملنا مع الرواية أن قراءتنا للروايات الكلاسيكية أضحت تتم من منظور يحمل في طياته محاولة الوصول إلى العلاقة المعقدة التي جعلت الثقافة مدخلاً أساسياً في الرواية وفي الوقت ذاته مُخرجاً هاماً فيها لابد من التعرف إليه كمناسبة للتعرف إلى نمط الحياة التي نعيشها.

وفي سياق هذا التحول الجذري في موقع الرواية، قام رواد الثقافة ومنظروها بتقديم قراءات جديدة للرواية كانت خافية علينا على الرغم من توفر عناصرها في الرواية. هذا هو ريموند وليمز مثلاً يقدم لنا رواية **مدلمارش** لجورج إليوت، ويوضح أن الروائية خلقت من مجتمع قرية بسيطة في بريطانيا مجتمعاً تتمثل فيه أطياف المجتمع البريطاني، وكأن القرية الصغيرة أضحت الوطن بأكمله بسبب الرؤية الشمولية التي نجحت في إبداعها تلك الرؤية التي تخطت في حدودها محلية المكان وزمان الحدث من جهة وفردية الشخصيات الروائية من جهة أخرى. تقرأ الرواية، كما يلاحظ وليمز، وكأنك تعايش ثقافة الأمة، وربما كانت هذه الرواية، ومفهوم الرواية بشكل عام عند وليمز، مصدراً من المصادر التي أوحت إلى وليمز تعريف الثقافة في معرض نقاشه النقدي لقضايا الأدب والمجتمع؛ فقد عرّف الثقافة بأنها نمط شامل لحياة مجتمع في زمن ومكان محددين. ولا بد من أن وليمز وجد في الرواية خير وسيلة تعبيرية تجسم هذا التعبير، بسبب شموليتها ولأنها كتاب الحياة الذي ينفتح على العالم متخطياً حيز الزمان والمكان. والحديث عن الموقع المرموق الذي أحرزته الرواية في حياتنا الثقافية والفكرية يجعلنا نستذكر أطروحة جابر عصفور **زمن الرواية**؛ الأطروحة التي حازت على شعبية واسعة في المشهد الأدبي العربي، وهي ما زالت تشكل إشكالية بين النقاد في التعامل معها. فقد انقسمت الآراء بين مؤيد لها بحماس ومؤيد لها بتحفظ مع استمرار ردة الفعل الإيجابية للأطروحة برمتها.

ولو أذن لي صديقي جابر عصفور بأن أدلي بدلوي في الخطاب الذي أشاعته أطروحته

لاستبدلت بمفردة «رواية» مفردة «ثقافة» لتصبح الأطروحة «زمن الثقافة». وأنا أرى أنّ الجدل الذي يدور حول أطروحة جابر عصفور مرده بالدرجة الأولى إلى أزمة الثقافة، وهي أزمة ناشئة عن الفوضى التي ما زالت تحيط بمفهوم الثقافة في عالمنا العربي. وليس من قبيل القدح أو جلد الذات أن نقول إن مفهوم الثقافة عندنا ما زال متعثراً وإنه ما زال حديثاً وبعيداً عن التجذر، وإن الرواية في أزمة تشابه أزمة الثقافة، وإن أي تقدم يتحقق في مفهوم إحداهما ينعكس تلقائياً على مفهوم الأخرى. وربما يكون من الأفضل أن نتحدث عن أزمة واحدة مشتركة توضح التقاطع بين الأزمتين والعلاقة المصيرية بينهما.

يقول كوتزي في روايته **عصر حديدي**: «لا أروي ما أرويه لكي أستدر العطف [من القارئ طبعاً]، بل لأجعل القارئ يرى بنفسه ما يحدث». هذا قول قريب جداً إلى تعريف الثقافة عند وليمز. هل يمكننا أن نفترض أن كوتزي يريد أن يقول لنا إن الراوي يصور لنا نمط حياة معاشاً، وإنه يريد أن يحول أنظارنا من التفاعل مع الحدث والاستجابة إليه بعاطفة ما إلى الطريقة التي يحدث بها ومن خلالها لنكون شركاء حقيقيين في التجربة المعاشة التي لا تنفصل عن عملية نقلها وتصورها؛ بمعنى أن الرواية، مثل الثقافة، فعل جمعي، أشبه بشاهد عيان على الحدث◆

ملف العدد

فيصل درّاج
جابر عصفور
حسين حمودة
شريف الجيار
بطرس حلّاق
فخري صالح

صيادون في شارع ضيّق
المنفى وأطياف الوطن المستعاد

فيصل درّاج

اتكأ جبرا في روايته الأولى صراخ في ليل طويل، على مفاهيمه الروائية الأساسية التي حافظ عليها طويلاً، وأنتج رواية ذهنية محتجبة المكان والزمان. وعاد إلى مفاهيمه، بعد خمس سنوات، وكتب روايته الثانية صيادون في شارع ضيّق، موسعاً قول الرواية الأولى، ومضيفاً أبعاداً ألزمته بها المأساة الفلسطينية، التي أقنعت اللاجئ، في سنواتها الأولى، بأن أرضه في انتظاره وأن غربته لن تطول.

أنجز جبرا، في السادسة والعشرين من عمره، روايته الأولى وهو مقيم في القدس، يدرِّس في «الكلية الرشيدية»، التي عرفها طالباً، ويشرف على «نادي الفنون». أمّا الرواية الثانية فكتبها في ظرف مختلف، بعد أن دفعته النكبة إلى البحث عن عمل ونقلته إلى بغداد، مدرساً في «كلية الآداب والفنون». بين الروايتين مدينة فلسطينية «مقدّسة» استقرت في روحه وأخرى

عراقية استقبلت غريباً، وذاكرة قلقة تقارن بين المدينتين ويحاصرها الحنين.

اختبر في الرواية الذهنية ما تعلّمه من الرواية الأوروبية وخرج راضياً، وسجل في روايته الثانية تجربة عاشها في المنفى، ووضع فيها فترة زمنية شاقة تقاسمها مع غيره من اللاجئين. أصبح عمر الحدث في الرواية الثانية عاماً كاملاً، وكان الزمن في الأولى يوماً واحداً، اكتشف فيه البطل عالمه الداخلي وتصالح مع نفسه.

قدّم جبرا، في **صيادون في شارع ضيّق**، نموذجاً روائياً خاصاً به، أخذ به في روايتين لاحقتين، سارداً رواية اللاجئ الفلسطيني، كما يمليها متخيّل رومانسي، يوحّد بين «الفردية الاستثنائية» والانتصار. كان في ذلك المتخيل، الذي سكنته إيمانية لا تقبل بالاهتزاز، ما يرضي روائياً أقرب إلى الشاعر، وما يقول برسالة متفائلة واثقة، إذا ابتعد عنها الفلسطيني سقط في الضياع.

1. من المدينة الذهنية إلى مدينة مجزوءة

استظهر جبرا في **صيادون في شارع ضيّق** مفاهيمه الروائية وربطها إلى فلسطيني يختلف عن سكان المدينة. تستهل المفاهيم بالمدينة وبإشارات الوجود المديني، المضطربة والناقصة، يتلوها مثقفون لهم أفكارهم الكبيرة أو الصغيرة، في انتظار البطل الفلسطيني المغترب، الذي يتوسط العلاقات جميعها. تحيل المفاهيم الثلاثة إلى أزمنة حديثة تقود الفرد من الداخل إلى الخارج، ومن الحيّز الضيّق القديم إلى فضاء واسع تلازمه الحركة والاختلاف، ساردة تحوّلاً اجتماعياً، يرصد ما كان ويقتفي آثار ما سيكون.

تضيء المفاهيم حداثة الجنس الروائي الذي يتعامل مع التعدد والتحوّل والتباين، ويتوسل الزمن مرجعاً لإشارات الوجود المديني التي ترسم حقيقة الإنسان في مجتمع لم يصبح مجتمعاً بعد. فالفعل الروائي حكاية عن أثر الزمن في الإنسان، ومرآة لأقدار البشر في المدينة. فلا رواية بلا مدينة، ولا مدينة بلا إنسان مغترب، يذهب إلى اتجاه ويصل إلى اتجاه آخر.

أغلق جبرا روايته الأولى بمدينة مجهولة الاسم هجينة الحداثة، كما لو كان الاعتراف باسمها يستلزم بشراً أكثر تنوعاً وحداثة وأقل رثاثة. بعد ثلاثة عقود على كتابتها، قال الروائي في كتابه **ينابيع الرؤيا**: «إن الرؤية لا توجد إلا في المجتمعات المتطورة، والمدن الكبرى، حيث تتوافر الأنماط الحياتية المتفاوتة، وحيث هي دائماً ممكنة وفي صيرورة غير متساوقة». أراد جبرا أن يشرح معنى الرواية، وأن يطرح على الرواية العربية، البعيدة عن «المجتمعات المتطورة»، بعض الأسئلة. ولهذا استكمل ما قاله بجملة أكثر وضوحاً: «المدينة العربية أشبه بقرية كبيرة»، مقرراً أن للمدينة الفعلية روايتها، وأن للقرى حكاياتها الشفهية بطيئة الحركة. كان يشير، وهو الذي درس في بريطانيا، إلى الثورة الصناعية الأوروبية، التي أعادت تعريف الزمان والمكان والضوء، وإلى بلاد عربية اكتفت بحداثة هجينة، وأعطت رواية معوّقة: «عندما نكتب رواية اليوم، فإننا نفاجأ بعدم وجود تقليد روائي في بلادنا»، قال جبرا، وإن كان فعل «نفاجأ» ليس في مكانه

تماماً، ما دامت الحداثة قرينة الثورة الصناعية والكتابة الروائية علاقة اجتماعية حداثية، وما دامت «القرى الكبيرة» لها زمنها البطيء القريب من الركود.

عاش جبرا الكتابة الروائية كمفارقة، حين حاولها في قرية كبيرة، اسمها بغداد، لم يكن فيها من معالم الحداثة، في منتصف القرن الماضي، إلا القليل. لكنه تجاوز مفارقته «روائياً»، ذاهباً من «المحاولة» إلى الكتابة المبدعة متوازنة العناصر، موحداً بين المعرفة والموهبة، مطوّعاً ما تقبل به المدينة الحقيقية وما يستعصي قبوله على «القرية الكبيرة». ارتكن الروائي الفلسطيني إلى فكرة الروائي الفرنسي ستاندال عن «النماذج الخاصة»، التي توسع المكان الضيق وتستولد منه مادة روائية، متوسلة المتخيّل الخلاق الذي «يحوّل الدويلة إلى دولة». لم يستولد جبرا «دولة من دويلة»، وإنما استولد مدينة، تحتاجها الرواية، من قرية كبيرة تزهد بالرواية وتتدثّر بالحكايات.

كتب ستاندال محيلاً على «النماذج الخاصة»: «علّمني الجموح الأدبي أنه ليس مستحيلاً أن أوسّع المواقف المتعددة، قدر ما تحتمل، وأن أنفذ إلى ما يمكن النفاذ إليه، وأن أسرد للقارئ تفاصيل كثيرة، بما تختلج به مشاعر الشخصيات...». وسّع جبرا بغداد وكساها بملامح مدينية، ونفذ إلى دواخل مثقفين أدمنوا الكلام في المقاهي، وشهد على ظواهر اجتماعية تموت في المساء وتنبعث مع الصباح. انتهى إلى نصين متكاملين: نص عن لاجئ فلسطيني عاين بغداد وعاد إلى أهله، ونص عن بغداد الخمسينات المنقضية التي كان ينتظرها الطوفان.

2. إشارات الوجود المديني

اختار الروائي من بغداد، التي تشبه قرية كبيرة، عناصر مدينية أولية، وسّعها وطوّرها وأدار فيها فضاء روائياً يحتمل شخصيات متنوعة، تطلّ عليها شخصية فلسطينية، تختلط بغيرها وتظل مفردة. انطوت الشخصيات على عامل الفندق الفقير الذي يقتل أخته دفاعاً عن «شرفه»، والصحفي المتسكع وأشعاره الفقيرة وهو يستبطن شخصية الشاعر الفرنسي «بودلير» ويلاحق مومساً لا يمكن ترويضها، والمثقف المتمرّد على أرستقراطية متخلّفة، والبدوي الذي يقابل رذائل المدينة بفضائل الصحراء ويرى في «بارات المدينة» موئلاً ثابتاً له، والإنجليزي «الذي يعشق الآثار» ويحاول تعلّم اللغة العربية الفصحى،...

تتراءى «القرية الكبيرة» في شخصيات حملت معها أمكنتها الضيقة وجاءت إلى ما يشبه «المدينة»، حيث البدوي والقروي والأقليات المنغلقة على ذاتها، التي احتقبت أزمنة ما قبل الحداثة وظنّت أنها تعيش في مدينة حديثة. اشتق جبرا الفعل الروائي من إعادة تنظيم المكان، ومن شخصيات وسّع حدودها ونفذ إلى داخلها، مدركاً أنه يشتق المدينة، التي تحتاجها الرواية، من خطابه المضمر الذي بثّه في الأحداث الروائية، ومن حوار واسع يديره الفلسطيني مع شخصيات لا تتواصل معه. ولعل عمل الروائي في تنظيم مادته وتوسيعها هو الذي قاده، بوعي محسوب، إلى تعددية مختلفة الأبعاد: تعددية الأمكنة، وتعددية النماذج البشرية، وتعددية المصائر التي تتضافر كي تحكي، بتلعثم غير متقصّد، صعوبة تغيير ما لا يتغيّر، وصعوبة تبدّل ما لا يعترف بالزمن إلا قليلاً.

تصدر تعددية البشر، في حدودها الغائمة والواضحة، عن تعددية المكان، التي مرّ عليها ملبياً التصورات الروائية. فبعد الفندق الذي يخاصم اسمه مظهره، تأتي المقاهي الحاشدة المحشوة بالأصوات العالية، فمطاعم «متجوّلة» يأكل فيها الناس على عجل، والحمّام العام، الذي كان له أصل عريق وانقطع عن أصله، و«بيت البغاء» الذي يتوسّط المدينة، و«النُّزُل» النظيف الذي تديره أرمنية جاوزت الأربعين، ومكتبة تبيع كتباً باللغات الأجنبية، وهناك القصر القفص، الذي يجمع بين الأثاث الحديث والعادات القديمة.

اتكاء على وعي محسوب، ينظم العناصر الروائية، رصد الروائي في الأماكن المتنوعة حكايات مختلفة: الفندق موقع للجريمة وشاهد على مآل إنسان تعيس، والمقهى غلاف مكاني يعرض السديم اليومي وحوارات المثقفين، وبيت البغاء مكان للشاعر وعشقه البئيس، والنُّزُل الذي لا يذكّر الفلسطيني ببيته «القديم»، والمكتبة مكان لقاء طارئ وضروري، وللقصر قصته الواسعة عن حب رومانسي منتصر وحكايته عن تساقط القديم الذي بدا صلباً، والشوارع معرض بشري يحاور نهر دجلة في أوقات الفراغ، و«الحمّام الشرقي» مناسبة تكشف عن الإنجليزي المستشرق، الذي يختزل الأشياء جميعاً إلى مادة للمراقبة والملاحظة والنظر،... والعناصر جميعها واقعية متخيلة: واقعية في موقعها واسمها وتاريخها، ومتخيلة في عناصرها المخترعة التي تستضيف فعلاً روائياً يندفع إلى نهاية اختارها الروائي منذ البداية.

أعلن جبرا، في تنظيمه الروائي المحكم، عن أفكار روائية ثلاث: التوليد الذهني للعناصر الروائية، بما يسمح للروائي الخالق، أي الروائي الرومانسي، أن يتعامل معها كما يشاء، وأن يضيف إليها أو يحذف منها ما يقضي به تصوره، كما لو كان الروائي هو الأصل والعناصر الروائية مجرد امتداد له. تأتي الفكرة الثانية من الأولى قائلة إنّ الروائي يرسم شخصياته من وجهة نظر مصائرها، المقيدة إلى الخلق الروائي الذي منحها وجوداً. ولذلك تبدو الشخصيات حاضرة وغائبة في آنٍ معاً: حاضرة في ملامحها الجسدية وهيئتها الخارجية وحركتها الاجتماعية، وغائبة وراء إرادتها المسلوبة؛ ذلك أن حضورها المرئي ذريعة للقول الذي يقصده الروائي. فعالم الآثار الإنجليزي مرآة تعكس الفرق بين الإنسان الغربي، المحمّل بالنظام والمعرفة، والإنسان الشرقي الذي لم يظفر بشكله بعد. والقصر القفص مجاز للصراع بين الحرية والعبودية. والشخصيات جميعاً مرايا، صغيرة وكبيرة، تعكس قامة الفلسطيني وجماله وروحه القلقة والمطمئنة معاً: قلق يشتاق إلى أهله ووطنه، ومطمئن يعرف أنه سيعود إليهم.

تضيء الفكرة الثالثة، وهي لصيقة بما سبقها، الحمولة الثقافية الواسعة التي اعتمد عليها جبرا، مؤكداً أن «الخلق الأدبي استئناف لخلق آخر»، وأن كل كتابة تقتات من كتابات أخرى. فالإبداع المكتفي بذاته وَهْم. لذا استفاد من ستاندال في تعامله مع «النماذج الخاصة»، واقترب من قول الروائي الفرنسي ميشيل بوتور، وهو يتحدّث عن دور الملحمة في العصور الوسطى، التي أخلت مكانها للرواية في عصر لاحق. يقول

بوتور: «يقضي خلق نبيل يغاير النبلاء الموجودين الاعتراف بإقليم جغرافي جديد»، والنبيل الجديد، في إطار الأجناس الأدبية، هو: الرواية، والنبيل الذي يسكنها، بمعنى جبرا، هو: المثقف الذي يمثّل، اجتماعياً، مقولة حديثة، والذي يكشف، روائياً، عن روح العصر ونزوعاته.

فرش جبرا نصه الروائي بمثقفين ينتمون إلى فئات اجتماعية مختلفة؛ فمنهم البدوي الذي درس الحقوق المستسلم لعادات موروثة، والأرستقراطي المعتكف الكاره لطبقته، والشاعر متسكع «القرية الكبيرة» الذي يدور في مساحة ضيقة، والثوري الساخط الذي يساوي بين الكلمات والمواضيع،... يشكّل المثقفون، الذين لهم مراجع خارجية، وحدة فنية تتجلى في فعل روائي، يصوغهم ويوسّعون مجاله؛ ذلك أن كل شخصية إشارة اجتماعية فنية، تكمل غيرها وتستكمل بها، مجسدة جميعاً بعداً أساسياً: فهي تنبئ عن معنى الزمن الذي تعيش فيه، الذي تشي به أحلام المثقفين وأوهامهم، المشدودين إلى واقع يسيطر عليهم ولا يستطيعون التأثير فيه. لذا يبدو حوار المثقفين، الذي تعامل معه جبرا بعناية فائقة، مرآة لحدود حداثتهم، لأن في شكل الكلام ما يكشف عن وعي صاحبه، وما يقرّبه، إن كان حوارياً، من عالم الرواية أو يقصيه، ويشده إن كان كلاماً يدور حول ذاته، إلى أقاليم السيَر والحكايات، كما سنرى لاحقاً.

أثّث جبرا روايته بعناصرها الفنية: المدينة الخام المعالجة فنياً، وتعددية المكان والشخصيات، ونبض الزمن المتعيّن بقديم يتداعى ويقاوم، والفعل الروائي الكاشف عن العناصر جميعاً، الذي يتمحور حول فلسطيني غريب «يغزو المدينة» ويعود إلى أهله.

3. حكايات صغيرة في حكاية كبيرة

تترافد المتواليات الحكائية وتصب في حكاية الفلسطيني، حكاية مركز، تنبع منها الحكايات وتعود إليها، في التحديد الأخير.

تعيش كل شخصية بحكايتها، وترسم كل حكاية عطباً ينتشر على الجميع. ومع أن في العطب المرسوم روائياً ما يخبر عن اغتراب الشخصيات وأوبئة المدينة، فإن فيه ما يدلل على فرادة الفلسطيني ومغايرته للشخصيات المحيطة به، كما لو كان شخصية لها حيّز يفصلها عن غيرها، ويضع فيها سراً لا يعرفه إلا صاحبه. ولهذا تتحرّك الشخصيات مع حكاياتها المفتوحة على الاحتمال؛ فوراء كل عطب مصير، ما عدا الفلسطيني الذي يبقى ثابتاً مع ذاته، ولا تبدّله الحكايات، يرافق مصيره ويسير بسلام.

تستهل الرواية بصوت مفرد، يسير مع عالمه وحيداً، قوامه من اسمه: جميل فران، الذي يتكامل فيه العمل والجمال، ويتأسس على جمال كلّي ينقض القبح ومشتقاته. يأتي الاستهلال دالاً، يعطي معنى محدداً، يظهر كاملاً في نهاية الرواية: «عندما وصلت إلى بغداد كان لديّ ستة عشر ديناراً فقط، وكان مقدّراً لهذا المبلغ أن يكفيني فترة أسبوعين» (ص9). في الإشارة الواضحة إلى «العوز المالي»، الذي تؤكده كلمة «فقط» ما يوحي، منذ البداية، بإنسان نوعي يتصرّف بحياته ولا تتصرّف حياته به. فبعد أسابيع قليلة ينفض الفلسطيني عنه غبار السفر

ويدخل إلى حياة راضية. وإلى جانب «الستة عشر ديناراً» التي هي إعلان عن معركة منتصرة، تعود بعد ست صفحات الأنا المفردة في جملة جديدة: «أما أنا فقليلة هي البهجة التي شعرت بها، وأقل منها الإثارة التي انتابتني في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام 1948». تشير الجملة إلى عام «النكبة» وإلى لاجئ لم تستثره بغداد في شيء، وإلى يوم محدد وصل فيه إليها، وإلى يوم، بعد عام، يعود فيه إلى بلده.

في تحديد يوم الوصول والمبلغ المالي المتاح ما يبرهن عن وعي يقظ وعن إنسان يتنافس مع وقته، له قضية لا تسمح له أن يكون كالآخرين. اشتق جبرا بطله، منذ البداية، من صفة اللاجئ المرافقة له، التي توزّع عليه الضعف والقوة معاً؛ فهو ضعيف فقد وطنه ويعمل في بلاد غيره، وقوي عليه أن يواجه هشاشة وضعه ويستمر في الحياة. ولعل وحدة الضعف والقوة، التي لا فكاك منها، هي التي تضع في اللاجئ الفلسطيني توتراً مفتوحاً، يمدّه بالقوة والتحدي، وتعيّنه إنساناً لا يحق له الوقوع في الكثير من الخطأ. حمل المنظور الروائي، وهو يتأمل الفلسطيني، مبدأ: الإنسان واجب الوجود، الذي تأتي به الحياة ويعود ليسيطر على الحياة. يفرض المنظور فكرة الاختبار، حيث على المهزوم الذي يريد أن ينتصر أن ينصر ذاته، كي يكون قادراً على نصرة قضيته. لذا يذهب الإنسان الواجب وجوده من اختبار إلى آخر ويخرج منتصراً، محوّلاً «الستة عشر ديناراً» إلى ذخيرة حياتية كافية. تستقدم بوابات الاختبار، التي على البطل الروائي أن يجتازها، جماليات خاصة به، تضع بينه وبين الآخرين مسافة واضحة وغامضة معاً، كما لو كان في الغريب سر جاء معه، أو أسعفته الغربة بسر جاء به الاختبار.

كل شخصية من شخصيات الرواية لها عطب يلازمها، باستثناء «جميل فران»، الذي منفاه هو عطبه الوحيد. فالصحفي الذي استبطن «بودلير» عبث به خياره الساذج، والمثقف الأرستقراطي المتمرّد سقط في اختبار الحب والقرابة، والبدوي الثري يقصر عن منافسة الفلسطيني في قصة حب، والثائر الذي «له رأس كالجمجمة» تسخر منه أوهامه، والأرستقراطي واسع النفوذ عقيم تخونه زوجته، ونظيره الأرستقراطي شاذ وفقير القيم، وزوجة الأرستقراطي الأول، التي تصغره بعقود، أقرب إلى الضياع والانحلال،... تحيل الشخصيات جميعاً إلى مجتمع بعيد عن السواء، متفكك ومقيّد إلى تفكك أوسع. يؤكد تداعي المجموع اختلاف الفلسطيني الغريب، الذي يعيش مغترباً بين آخرين لا يعون اغترابهم، ويعلن عن التوازن الذي يعيشه ويبعده عن الخطأ وعطب الآخرين.

يصف «جميل فران» المثقفين العراقيين الذين يلتقون به يومياً في المقهى فيقول: «ولكن كثيراً ما كان يسئمني في مثل تلك الحلقات أن أراهم يثورون ويتشاجرون جراء أفكار أولية. وكنت في شيء من إرهاق الإرادة أضع نفسي في مكانهم لأذوق نشوة اكتشاف أفكار مهزوزة كتلك لأول مرة. فقد كانوا كمن ينظر إلى نهر دجلة ثم يهتف فجأة: انظروا، إنه يتحرّك، وفيه سمك يعوم». يستدعي المهتز الثابت ويسمح الفرق الشديد بينهما بالسخرية، ويكشف عن قوة المختلف، الذي لا ينافس أحداً، ويهزم غيره إن

وقع في التحدي. فهو يظفر بالنساء الجميلات، بلا جهد، متقدماً على آخرين بذلوا جهداً ولم يفلحوا، ويتحدى رموز السلطة ويهزمهم. بل إنه يحل قضايا الغير، الطارئة والمستعصية، تعبيراً عن رأي متوازن يتسم بالصدق والنزاهة والنباهة.

تتجلى جماليات الفلسطيني المختلف في طمأنينة الروح، التي تعين التحدي أمراً يومياً لا يثير القلق، وفي إيمانية راسخة تعطفه على وطنه وتعطف وطنه السليب عليه. وهو في الحالين مركز ذاته، يقرر ما يشاء وتحقق مشيئة رغباته؛ فإن لم يذهب إلى رغباته جاءت رغباته إليه. فلا انفصال بينه وبينها، ولا بين حاضره ومستقبله، ولا بين ما أراد أن يكون وأصبحه. إنه الإنسان الذي تصالح مع عالمه وتصالح عالمه معه، ووصل إلى «النعمة» إلا قليلاً.

يحيل تصور جبرا، للوهلة الأولى، على القيم التنويرية الكلاسيكية، التي قالت، ذات مرة، إن جذر الإنسان في ذاته، موحية بأنه يسير نحو كماله، وموحية أكثر بأن الصعوبات التي تواجهه بها الحياة مجرد فراغات يسهل ملؤها، إن لم تكن مرحلة ضرورية في تطوره وارتقائه. لكن جبرا، وهو التنويري الرومانسي، يضيف إلى تصوراته إيمانية حاسمة، يحتاجها التشرّد الفلسطيني، وتنفذ عميقة إلى روح روائي شاعر، يقرأ العالم في علاقاته الجمالية.

الخطاب الروائي عند جبرا مسكون بثنائية: الحب والانتصار. هناك حب الأرض والأهل والناس ومنعطفات القدس، والحبيبة الأولى التي شظى جسدها العنف الصهيوني، واستبقى منها يداً مقطوعة، والحبيبة العراقية اللاحقة التي يصيّرها العاشق الفلسطيني فلسطينية أخرى. وإذا كان في قوة المختلف ما نقله سريعاً من هوامش بغداد إلى مراكزها، فغدا مثقفاً مرموقاً لا تنقصه الشهرة، فإن في قوة الحب المختلف ما يصنع المعجزة ويلغي الفروق الاجتماعية والوطنية والمذهبية، وينصب الحب المنتصر طاقة خلاّقة، تعبر المسافات وتقنع الأنثى العراقية العاشقة بأن تهجر قصرها وعائلتها، وأن تقصد مخيمات اللاجئين، مرتفقة فلسطينياً فقيراً، وهي العراقية الموسرة والمسلمة.

لا غرابة في أن يعطي جبرا للحب المنتصر شكل المجاز؛ فقد قرن القصر الأرستقراطي بقفص ذهبي أسكنه فتاة جميلة، حال والدها معطوب الروح بينها وبين العالم الخارجي، واستقدم لها مدرساً خصوصياً يراقب حركاته «عبد مطيع» كأنه صنم. غير أن قوة الحب، التي يشيعها وجه الفلسطيني، تهدم القفص وتعطل المراقبة وتعطي الفتاة أجنحة، وتحوّل الفلسطيني إلى «وسيط» بين الروح المعذّبة وأشواقها، وبين القيد والحرية، مستعيراً من الشاعر الإنجليزي شلي حكاية رمزية كأنها حقيقة أو واقعة فعلية أقرب إلى الرموز. وإذا كان في القصة الرمزية ما يخبر عن فرادة الفلسطيني واختلافه، فإن فيها ما يبرهن عن قدرته على تغيير عالم يحتاج إلى التغيير، بل على تغيير العوالم «الفاسدة» جميعاً.

أدار جبرا حكايته في مستوى رمزي، أقرب إلى قصيدة، ودفعها مباشرة إلى مستوى سياسي؛ ذلك أن الفتاة، التي أخضع الفلسطيني عائلتها،

تنتمي إلى أرستقراطية «عثمانية» عاتية، ولها في الحياة السياسية في بغداد مقام كبير، كما لو كان الفلسطيني قد هزم منفاه ومهّد لإسقاط نظام سياسي اجتماعي.

أكمل اللاجئ دورته: غادر وطنه وعاد إليه بعد عام، موحّداً بين وصول الفلسطيني إلى بلد عربي و«إصلاحه»، وبين واجب استعادة فلسطين ومعالجة «سلب عربي» أسهم في إسقاطها.

4. الدورة الكاملة وتعددية الأزمنة

في تعدد الأمكنة التي أثث بها الروائي نصه تعددية زمنية تتجاور وتظل متناثرة، قديمها لا يتصالح مع جديدها، وجديدها جزئي وأقرب إلى الاغتراب. يتمظهر القديم في إشارة إلى الآثار الآشورية، التي كان لها إنسان مبدع، لا يسايره إنسان الحاضر ولا يعترف به. ويأتي ذكر الدولة العباسية في «شارع الرشيد»، وفي «حمام شعبي» متداعي الملامح، ارتبط ذات مرة بأصل مجيد، تتلوه امتدادات عثمانية تمشي على الأرض، مجسّدة في سلوك «أعيان»، يحتفظون بالألقاب ويخاصمون الحياة. وهناك الزمن الهجين في أصواته المختلفة، المتصادية في «قاعات النخبة» التي تجمع بين جنسيات ولغات، وتكون اللغة العربية فيها طريدة، أو ضيفاً ثقيلاً.

يحضر زمن الغرب مواجهاً زمن الشرق، في شخصية عالم الآثار «براين»، الذي يتجوّل في معرض إنساني طريف، متوقفاً أمام العيون والأقدام الغريبة و«الكروش المتدلية» ونبرة الكلام المتكررة التي تثير السأم. بيد أن المؤلف يستدعي زمن الغرب من زمن ثقافته، متحدثاً عن الشاعرين الإنجليزيين اللورد بايرون وشلي، والرسام الفرنسي مونيه، والنحات والفنان الإيطالي مايكل أنجلو، تاركاً غيره يتحدّث عن جامعات أمريكية ترتادها النخبة الاجتماعية العراقية، الموزعة على زمنين تاريخيين مختلفين والغريبة عنهما معاً.

جسّد الروائي، فنياً، الأزمنة المختلفة في شخصيات متباينة، بمهارة عالية، محولاً الشخصيات إلى مقولات اجتماعية زمنية. فالبدوي هو «الرجل الوحيد الذي يرفض أن يحمل ساعة»، إعلاناً عن حرية معطّلة تعيش حياة غريزية ولا تعرف «الإنتاج»، والأب المتكلّس المتسلّط يمتد في أجداده، ويرى في الموروث القديم عبادة وعقيدة، معطّلاً الزمن بشكل آخر، كما لو كان، رغم قصره وسيارته الفاخرة، بدوياً آخر، و«العبد الأسود»، الذي أوكل إليه الأب الأرستقراطي مراقبة ابنته، يحتاج إلى سيف ليبدو امتداداً لزمن قاتم قديم.

لا تحجب الهجنة الزمنية، التي تتجاور فيها أزمنة متنابذة، سيطرة القديم المتشبّث بالإقامة، التي تنتج «ما قبل المجتمع» ولا تقبل بولادة «المجتمع»، من حيث هو اجتماع يقوم على القبول والاتفاق، وتفضي إلى «ما قبل الدولة» وتمنع قيام الدولة، التي تجانس المجتمع ولا تتركه موزعاً على الطوائف والإثنيات والعشائر والقبائل، وكل ما مرّ عليه الروائي بنظر ثاقب. المحصلة اجتماع يشبه المجتمع ولا يكون مجتمعاً، تخترقه اللهجات المختلفة والشعور الملتبس بالخوف، ودولة هي سلطة تفتقر إلى مؤسسات الدولة.

حين يمر الروائي بالحمّام العام يقول: «كانت الأجساد عارية (كم كئيبة هي، كم مهجورة!). ترى غائمة وهي تتحرّك حول الأحواض، أو تسير بحذر على الأرض الزلقة بالصابون، كما لو أنها تتجه نحو قدر مجهول» (ص47). ومع أن في الصياغة الأدبية مقتصدة الكلمات ما يشبه خواطر سريعة، فإن فيها، وهي ترسم الأجساد الغائمة السائرة نحو المجهول، ما يعبّر عن مجتمع واهن التكوّن، يمحو ما يبنيه ويبني ما ينتظره محو جديد. وحين يعلّق على العواطف في مجتمع تميّزه العواطف الملتهبة يقول: «لا يسعني إلا أن أشعر بأن العواطف اللاهبة ما هي في معظمها إلا من بوادر العفن» (ص53).

ربما يكون في تعبير «العواطف اللاهبة» ما يصف مجتمعاً تأكله أوهامه، سقط ولم يدرِ، أو أنه مقبل على سقوط عالي الصوت. يصل جبرا في هذا الوصف إلى ما يجب على الرواية أن تقوله، وإلى «واجب الوجود» بصيغة أخرى.

تتكشّف دلالة الزمن، بالمعنى الذي يتوقف أمامه جبرا، في أبعاد ثلاثة غير متكافئة: السيرورة التي تنبني فيها الأزمة وتعثر على حلها، وسطوة الزمن التي تزيح عن الوجود ما عاش زمنه وانقضى. فمع أن جبرا لم يكن تقليدياً في منظوره الروائي، فإن رواياته، من الأولى حتى الأخيرة، ترصد أزمنة متصاعدة، محورها فرد، أقرب إلى الاطمئنان، يعيش ما اختاره، ويمضي معه حتى لحظة انفراج أخيرة. جاءت أزمنة «جميل فران» من قصة حب غير منتظر، تسرّب إلى روحه، ووضعه أمام تحديات وأزمة صعبة، واجهته وواجهها، وخرج منتصراً. ففي السر الذي يحايث الفلسطيني ما يفتح له درباً مضيئاً. والسر من كلمات جبرا الأثيرة.

يباطن البعد الثاني بشراً، تداعت أزمنتهم، ماتوا، أو «يسيرون إلى الموت»، كما تقول **صيادون في شارع ضيّق**، آيتهم «أعيان» انتهت صلاحيتهم، لم يهزمهم الشباب، كما هو منتظر، بقدر ما هزمتهم الوقائع المستجدة، التي هي شكل من الاختبار، وحكمت عليهم بالموت. كتب جبرا، على لسان إحدى شخصياته، بلغة احتفائية، عن عجوز آفل يقتات بالأحياء: «أنت النصف الآخر من حياتي الذي صارعته دائماً. أنت الشر،...، الطين، القذارة، روث الدهور المحفوظ في ثياب حريرية خلف جدران لا تقتحم، وسط الأوراد المريضة. أنت الظلام والمرض، أنت البلاء واللعنة في حياتنا. بدا الشيطان العجوز مثيراً للشفقة في هيئته المذعورة... كان جثة ضخمة في قميص نوم حريري طويل، يناسب ثروته ومقامه»(ص254).

تتعيّن اللغة الغاضبة نثراً فاتناً، يقبض على سطح الموصوف وقراره، لكنها في حرارتها الغالية تجسّد تصوراً للعالم، يحتفي بقدوم الجديد ويحتفل به ويصفق لانهيار العظام النخرة، محمولاً على ثنائية قاطعة لا تقبل بالمصالحة. فالميت الذي يصطاد الأحياء، مكدساً في كيانه الشر والقذارة واللعنة، ينتهي إلى موت يثير الشفقة، لا مهابة له ولا كرامة. يتراءى «واجب الوجود»، الذي يعلي من شأن الحياة والإرادة، مرة أخرى؛ إذ على الفلسطيني الذي انهزم أن ينتصر، مثلما أن على عدو الحياة أن يحمل جثته ويمشي. وعلى هذا، فإن الزمن الحقيقي

الذي يحرّك الفعل الروائي هو الزمن الرومانسي الصادر عن الكتابة، الذي يرى حاضر المجتمع في مستقبله. إن هذا الزمن «الحقيقي» (الزمن في بعده الثالث) لا يرتبط بالواقع العراقي، بل بمنظور الروائي وحده.

في تصور جبرا ما يعين الخير جزءاً وطيداً من الحياة، وما يعتبر الشر إضافة مؤقتة، كما لو كانت الحياة وجوداً خيّراً يصرّف أموره بحكمة، يحتمل ما يحتمل، ويشعل النار بالقبيح الشرير، بعد حين، كي يعود الوجود جميلاً، كما خلقه الله في البدايات الأولى.

5. إضاءة: وجوه الموت وبهجة الميلاد

يحضر الموت في الرواية مرات متعاقبة، مؤسياً ويثير التأسي تارة، وعادلاً هادئاً تارة أخرى. يحضر حزيناً، في المرة الأولى، مع شابة فلسطينية راقدة تحت الأنقاض، ستبعث في كيان عراقية جميلة العينين بعد عام. ويأتي، ثانية، في شخص عراقية ذبيحة، تكفل بموتها تراكم العادات القاتلة، ولا يغيب إلا قليلاً ليحسّم «مومساً» بائسة المآل. ويعود مع «العبد الأسود»، الذي قتله خوفه، بعد أن توهّم أنه اقترف جرماً، وتشيع رائحة الموت من جديد في ثنايا صحيفة تشير إلى موت إنسان هامشي ترسّب في مستنقع. لكن الموت يصل عالي الصوت عند رحيل «الوجيه المستبد»، الممتلئ بالثروة والمرض واللعنة، ويعتدل صوت الموت حين يشي برحيل نظام اجتماعي كامل، اتكأ على الموروث العثماني طويلاً، وفاجأته المستجدات.

الموت تعطيل للحياة وعقاب عابث وقصاص عادل وصدفة شريرة وانتقال إجباري من الأليف إلى المجهول. يأتي الموت بأشكال مختلفة، يأتي مع الديناميت الذي يجزئ الموحّد ويبتر الأعضاء، ومع السكين التي تفرغ الجسد من دمائه، والمجهول الذي يطيح بإنسان مجهول، والمرض المحمّل بموت صامت، والشيخوخة التي تصيّر الأجساد جثثاً تتحرّك. في الموت إعلان عن وجود الحياة؛ فالذي لا يموت لا يحيا من جديد. احتفت الرواية، في مقابل الموت، بأكثر من ميلاد رمزي:

الحب الحقيقي الذي هو امتداد للفلسطيني الغريب وكشْفٌ عن جوهره، تحرر المثقف أرستقراطي الجذور من سلبيته وخروجه إلى المواجهة، تحدي الفتاة العاشقة للنظام الأبوي، موحدة بين الحب والتحوّل والمقاومة وعودة الفلسطيني إلى أهله بعد أن هزم الاختبار،... ينطوي الميلاد على ما يحتفي بالحياة، وما يهز ركوداً أقرب إلى الاستنقاع.

تصرح ثنائية الموت والميلاد، التي تتمظهر في متواليات حكائية، بفلسفة جبرا الروائية؛ إذ الموت حدث فاجع، وعادل، وإذ هو وعد بالتوالد الخيّر، الذي ينشر جوهر الحياة. والموت في وجوهه المختلفة إعلان عن توازن الوجود وسؤال عن قوة النسيان، التي قد تتعايش مع «إيمانية فرحة»، أخبر عنها جبرا في **البئر الأولى**. بل إن الموت في التصوّر الرومانسي وجه آخر للحياة، ما دام «الحاضر مطلقاً»، وسيداً على الأزمنة، كما يرى الرومانسيون. ففي الحب ميلاد، وفي الموت ميلاد، وإلا فكيف بعثت الفلسطينية القتيلة في جسد عراقية عاشقة؟

6. جماليات الحياة والحاضر المطلق

يتمتع البطل الفلسطيني متعدد الصفات بثقافة فنية واسعة، رسّام هو في أوقات الفراغ، وله إلمام يميّز الأعمال الفنية في حقبها المختلفة. ويرى في الفن ضرورة للحياة. حين يسأل جميل فرّان البدوي: «إذن تعتقد ألا حاجة للفن؟»، يجيب: «كل فنان، بالطبع، كل كاتب قصة، كل روائي، إنما يطعن بخنجره المسموم جسم الحياة السليم». تساوي العقول الأحادية بين الفن والسمّ، وتعطف نقائضها في الفن على الجسد السليم. بل إن حضور المعيار الفني في تصور جميل فرّان «يجعله يلتفت إلى جمال قدم عامل الحمّام العمومي الفقير: «تأملت قدمي شاب وتذكرت تماثيل ميكيل أنجلو»، كما لو كانت التماثيل هي التي توضح معالم البشر. غير أنه وهو يعزل القدم الجميلة عن هيئة صاحبها، لا ينسى أن يدقق في صور مشوّهة لا توازن فيها: «مررنا حين دخلنا برجل مستدير الكرش». يتداخل المجتمع والصور الفنية، ويولّد من حياة الناس اليومية «متحفاً متحرّكاً» تعرف لغته العيون التي تلقت تربية فنية.

يحيل البشر، في تصور المثقف الفنان، على أعمال فنية، قرأ عنها في كتاب، أو استقطبت النظر في متحف مضيء. فالفتاة التي اعتقلتها التقاليد، تذكّره، قبل أن يراها، بالشاعرة «إليزابيث باريت، بل إنها مثلها شاعرة أيضاً»، وهي تشبه بعد رؤيتها إميليا فيفياني الفتاة الإيطالية التي التقى بها الشاعر الإنجليزي شلي. و«لعامل الحمام الأسود صدر يصلح لأبولّو».

لكل شخص، ذكراً كان أو أنثى، معادل فني جاهز، استقر في المخيلة منذ زمن طويل. يبدو البشر لدى الروائي أصداء للأعمال الفنية، أو ظلالاً لها ناقصة، حيث البشري اليومي يقصّر عن الفني المتوازن المشبع بالألوان. كأن البشر مخلوقات جاءت من متحف فني يتسع للمتخيّل وللموجود والمحتمل أيضاً.

يتحوّل البشر والأشياء، في حدود المقارنة بين الواقعي المعاش والموضوع الفني، إلى علاقات جمالية، تتميّز بقبحها أو بجمالها، بمعزل عن الواقع الذي عاشته أو تعيشه. فعامل الحمّام لا يُرى في ضيقه اليومي، ولا في حياته الرطبة المثلومة، إنما يُختصر إلى «صدره الذي يصلح لأبولّو»، كما لو كان قد انتقل مؤقتاً من المتحف إلى مكان عمله المشبع بالحرارة والبخار، أو كأن موقع عمله غدا متحفاً من نوع آخر. تنوس الشخصيات بين القبيح والجميل، متحررة من السببية الاجتماعية وحاذفة المسافة بين الجمال والخير والحق، حيث الجميل خيّر، والحق عناق بين الخير والجمال، ومشوّه الوجه مشوّه الروح أيضاً. لا غرابة في أن يصف الروائي المتطرّف الثوري، جاهز الأحكام، بأن له رأساً كالجمجمة وأن أفكاره غير متوازنة كوجهه، وبأن الفتاة الحبيسة شاعرة لها عينان جميلتان، وبأنّ الرقيب «الأسود»، الذي حاول الاعتداء على سيدته، غبي وقبيح وشرير معاً. تغيب السببية الاجتماعية، التي لا تقوم الظواهر الاجتماعية إلا بها، ويغيب الإنسان كجملة من العلاقات الاجتماعية، ويظل مع أفكار وأفعال صادرة عن «روحه».

إن تغييب السببية الاجتماعية، الذي يختزل البشر إلى علاقات جمالية، هو الذي يفرض

التفسير الأخلاقي للمجتمع؛ هذا التفسير الذي لا يفسّر شيئاً ويشتق، تالياً، طبائع البشر من وجوههم وأرواحهم. يتراجع المجتمع في طبقاته وفروقاته، ويتبقى «الأفراد»، ويتراجع معهم «التاريخ الاجتماعي»، وترسب ثنائيات مجردة حدودها : الخير والشر، والقبح والجمال، والسويّ والمشوّه. يعود البعد الرومانسي في تصور جبرا من جهة واسعة؛ فبعد الفرد المتفوق الذي لا يقارن بغيره، يأتي أفراد موزعون على مقولات جمالية أخلاقية أقرب إلى التجريد. ذلك أن الوحيد الجدير بوجود كامل هو الفرد المتميّز الذي يستطيع «إخضاع المجتمع».

في كتابه **الحرية والطوفان**، الذي هو مجموعة دراسات، عالج جبرا موضوع الرومانسية أكثر من مرة، فهو يقول: «أما الرومانسي فإنه يضع الفرد أو الشخصية الإنسانية كما يعرفها عن نفسه فوق كل شيء، ويحاول إرغام المجتمع على تقبّل وفهم الرغبات والأخيلة التي تجيش في صدر الفرد، لكي يتحقق بذلك تغير المجتمع ودنوّه من منابع الخير والجمال» (ص79). جسّد «جميل فران» شخصية الرومانسي الذي يضع ذاته فوق غيره، ويعيش ما يرغب فيه مساوياً بين المعاش والمرغوب. يكمل جبرا ما قال به بفكرة أخرى: «لقد جاء الرومانسيون بموضوع الخيال على نحو يكاد يكون صوفياً، وجعلوه، بمنطقهم الخاص، القسطاس في الحكم على قيمة العمل الفني»(ص83)، إلى أن يكتب: «فقد كان شلي منذ صباه يقول إن في نفسه شهوة في إصلاح العالم».

الفرد المتعالي والخيال الجامح وإصلاح العالم أفكار ثلاث تأملها جبرا وتوقف عندها، وأدرجها في **صيادون في شارع ضيّق**، لتأخذ شكل شخصية مسيطرة. فلا أحد يطاول «جميل فران» ثقافة وشجاعة وقدرة على الأخذ بالنفوس، ولا أحد ساخط على التقاليد بقدر ما هو ساخط عليها وله خيال الصوفي الذي يساويه بشلي، ويجعل من أرستقراطية عراقية لاجئة فلسطينية. والواضح أن الفرد ينبثق من تفوقه، وأن الثقة بالخيال تروض ما يبدو عصياً على الترويض، وأن الفرد رومانسي الصفات يستقدم المستقبل إلى الحاضر ويفعل ما يريد. ينتهي مفهوم التاريخ، ويمّحي معه مفهوم السياسة، ويتبقى «الحاضر المطلق»، الذي هو زمن غير تاريخي، يتناءى بعيداً عن الزمن التاريخي الذي يجبر الأفراد على استظهار مشيئته. يقول الرومانسيون الألمان: «الشعر هو الزمن وقد أمسك به الخيال»، الذي قد يصبح: «التاريخ هو الزمن وقد أمسك به الخيال»، أو أن: «إصلاح العالم نعمة يأتي بها خيال لا يعترف بالزمن». يسوق الخيال الطليق الظواهر كما يريد، ويستولد منها الإصلاح المنشود، بعيداً عن السياسة التي هي «فعل احتراف فقير» يختصر إرادة الإنسان إلى تعاليم محدودة. لا يثير العجب، إذن، أن يكون الثوري المتحزّب، في رواية جبرا، هو الأكثر قبحاً وشذوذاً، إنه الإنسان الجمجمة مشوّه الأفكار، الذي منعت عنه الطبيعة نعمة الوسامة والاتساق.

في رواية جبرا ما يقول: إن الواقع جملة علاقات جمالية، وإن الإنسان الأجمل ينجز وحيداً «إصلاح العالم»، من غير توسط التاريخ والسياسة. لذا تكون حركة الفلسطيني في اتجاه انتصاره هي حركة النظام الاجتماعي في اتجاه

سقوطه. انتصار جمالي مجرد، وسقوط حرّض عليه خيال الإنسان الجميل. ولأن الانتصار، كما السقوط، رغبتان، لا يعود الفلسطيني إلى «وطنه»، إنما يرجع إلى «مخيم» سيتكاثر في مخيمات!

صاغ جبرا، متكئاً على موروث رومانسي، رواية تحريضية وتعويضية معاً: تحرّض الفلسطيني على التفوّق والتسلّح بالإرادة والفضيلة، وتمدّه بتعويض مستريح؛ فانتصاره موكل إلى فلسطيني خاص، يقصّر المسافة بين الشعر والواقع.

7. البنية الروائية والخطاب المزدوج

اتخذت رواية جبرا من الفرد المتفوّق محوراً لها، استهلت به، وتطورت بحركته، وانتهت حين غادر المدينة وعاد إلى أهله، كما لو كانت مقطعاً من سيرته الذاتية، وقد اخترقتها نماذج بشرية يحتاجها الفعل الروائي، ويأمر بها حضور البطل المرتبة، الذي يقاس الآخرون به ولا يقاس بأحد.

انطوت الرواية، في حركتها الملتفة حول البطل، على خمسة مقاطع أساسية: مقطع أول يشير إلى المكان الذي جاء منه ويصف المكان الذي وصل إليه، موحياً بولادة عارضة تضيء ولادته الذهبية الأولى، التي أمدته بعزم لا يلين. ويحقق المقطع الثاني دوراً مزدوجاً، يفتح البطل على العناصر الروائية المطابقة، التي تبدأ بالمدينة، وتتشجّر في تفاصيل المكان وحكايته، وتنعطف على «جمهرة المثقفين»، التي تشكّل ثابتاً من ثوابت رواية جبرا. ومع أن الدور الثاني يستظهر في التعرّف على الشخصيات وملامحها الداخلية والخارجية، مضيئاً البيئة العراقية وانقساماتها، فإن وظيفته الكشف عن شخصية البطل، التي تظهر في الفرق الكيفي بينه وبين المحيطين به؛ فهو يرى ما لا يرونه، ويتحدّث معهم ولا يكون منهم.

يشكل المقطعان الروائيان الأول والثاني مقدمة لمقطع ثالث، يرسل بالبطل إلى الوسط الاجتماعي، في تلاوينه المختلفة، ويمهّد له الدخول إلى فعل روائي، له تأزّمه الذي يتقدّم به، وله الشكل الذي سيأخذه إلى نهاية معينة. يبتدأ الفعل الروائي، وفقاً لمنطق الرواية، بعلاقة البطل مع شخصيتين نسائيتين غير متكافئتين، تجسّد الأولى منهما الشهوة والجسد والرغبة المبتورة، وتجسّد الثانية العاطفة والنقاء والتكامل الجمالي والروحي. يضطرب البطل، جزئياً، بين العلاقتين ويذهب، وهو الرومانسي المسكون بأطياف الشاعر الإنجليزي شلي، إلى الخيار العاطفي، الذي يلبي القلب والروح والعقل، ويلحق العاشق الفلسطيني بغيره من العشّاق الرومانسيين.

يعالج المقطع الرابع الذروة المتأزمة، أو ما دعاه جبرا الشاب في دراسة عنوانها «الذروة في الأدب والفن» التأزم الذرويّ، حيث تبلغ الأزمة طوراً يمهد لها الحل الأخير. يحتشد في الأزمة الأخيرة صراع وتهديد بالقتل والانتحار ومكاشفات مفاجئة، وصراع الفلسطيني مع أسرة عاتية القوة والثراء تهدد بطرده. يقول البطل الوحيد: «لم يكن تهديده بطردي من البلد، وهو يعلم أنني من شعب مشرد، تهديداً حقيراً فقط، بل مضحكاً. لذا فإن غضبي، بعد أن تركت بيته، تحوّل تدريجياً إلى ضحك، إلى قهقهة مخيفة. قهقهت بأعلى صوتي في ظلام الطريق. قهقهت كالمجنون. المجنون وذو القرون، هل في الدنيا ما

هو أشد إضحاكاً منهما إذ يلتقيان؟» (ص261). يحمل الفلسطيني مأساته ويمشي، ويمشي ضاحكاً إذا تناسلت المأساة في مآسٍ لاحقة؛ ذلك أن «شر البليّة ما يضحك»، وأن شر البلايا، في الوضع الفلسطيني، لا يصدّ التفاؤل.

يكشف المقطع الخامس، بداهة، عن انحلال الأزمة رومانسياً، وعن انتصار الفلسطيني، وعن سير القديم إلى سقوطه. يقول جميل فران في نهاية الرواية: «نظام كامل من الأشياء أخذ يسقط. كان ما يزال يتمتع بالسلطة، لكن الصدع فيها كان واسعاً، مهما خدع نفسه بشأنه». العودة إلى حيث جاء بداية لحكاية كبيرة أخرى، ينجز فيها البطل ما أنجزه في سابقتها.

يحتل البطل في المقاطع الروائية الخمسة موقعاً مسيطراً. يضبط تحولات الفعل الروائي بين البداية والنهاية، وفقاً لتطور خطي متصاعد يبلغ نهاية منتظرة. وهو من بداية الرواية إلى نهايتها، ثابت، يكرر ذاته في مواقف مختلفة؛ فما يتغير هو ما يحيط به، «الواجب إصلاحه»، في مقابل «المصلح الأول»، الذي يوازي الفعل الروائي ولا يندرج فيه.

تصرّح رواية جبرا بتصور ثنائي البعد: رسم الروائي شخصياته من وجهة نظر مصائرها، وترك البطل ثابتاً مع قدره الذي لا يخذله. تأتي الشخصيات، في ظهورها المتتابع، وتسير في الطريق المقرّر لها، الذي أراده خالق رومانسي، يختار مواده وينطقها بالكلام الذي يريد. يعيش النص الروائي، والحالة هذه، مفارقته المحمولة على ثنائية : الحرية والحتمية. فمن المفترض أن الروائي يقود «رعيته الروائية» في الحرية التي تنتظرها، وفي اتجاه الخير المنتصر في النهاية. غير أن هذه الحرية تنبعث من فعل المتكلّم الوحيد، الذي هو الروائي؛ ذلك أن الشخصيات لا تتحاور طليقة في ما بينها، كي تقرّر ما تريد، فما تصل إليه أثر لحوارها مع «البطل»، الذي يقنعها بـ «الحقيقة» وتقتنع بكلامه وتفوز، أو تجافي ما قال به وتحصد الخيبة. تنقسم الشخصيات إلى فريقين، أحدهما «اهتدى» وثانيهما تنكّب عن الخير وأسرع إلى سقوطه. تتراءى في القسمة أبعاد دينية تلازم، بالضرورة، النظر الرومانسي إلى العالم.

يقول البعد الثاني في تصور جبرا: يتكوّن الشكل الروائي من وجهة نظر النهاية. ومع أن الشكل الروائي، نظرياً، محصلة لدينامية العناصر المندرجة فيه، التي تستدعي الاحتمال وتعددية التأويل، فإن الشكل لدى جبرا ينصاع إلى «البطل الأصلي»، الذي يهمّش العلاقات جميعاً. ولهذا يكون المعنى الثاوي في النهاية، خاصاً بالبطل دون غيره، ويبقى خاصاً به، وإن أوحى أنه يخترق العلاقات جميعاً. ينتهي المعنى إلى شكلانية متقشفة، تقرن بين مستقبل العراق وبطولة فلسطينية مندفعة إلى المستقبل. فإذا كان الفلسطيني الأصل سائراً إلى انتصار ينتظره، فإن على جميع الشخصيات «القريبة» منه أن تندفع إلى المستقبل أيضاً. يتكون الشكل مسكوناً بمفارقة تذيب الزمن التاريخي المعقد في زمن الفرد البسيط.

تعيد المفارقة المتقشفة صوغ دلالة الانتقال في الكتابة الروائية، مستبعدة الانتقال المعقد، المنفتح على احتمالات متعددة، وآخذة بانتقال

سهل وبريء، أقرب إلى الحكاية، وقريب من «المتخيل الصوفي»، الذي يذيب الأزمنة جميعاً في زمن وحيد. تتراءى في المفارقة، المحمولة على الحتمية أو على فكر جبري أكيد، إشكالية الرواية الفلسطينية، التي عليها السير وراء صوتين مفردين متناقضين: المفقود والمستعاد. ولهذا يأتي خيار الشخصيات، في **صيادون في شارع ضيّق**، من خارجها، ويتطور الفعل الروائي معوقاً، وتكون ذروة الأزمة، أو «الأزمة الذروية»، بلغة جبرا، جاهزة الجواب. شيء قريب من رواية غسان كنفاني **ما تبقى لكم**، حين أطلق صبياً فلسطينياً في الصحراء ومنحه حكاية سعيدة.

احتقبت رواية جبرا نصاً نوعياً عن بغداد الخمسينات وفئاتها الاجتماعية، التي تتضمن ابن المدينة المجزوءة وابن الصحراء وابن الجبال والفلاّح والإقطاعي وفئة اجتماعية مغتربة ونخبة متعلمة تريد النهوض بالعراق،... لكنها اشتملت أيضاً على نص محوره الفردية الطليقة. جسّر الروائي المسافة بين النصين بقوة الخير المنتصر، الذي يتقدم صُعُداً، ويتحرر من الأشرار قبل نهاية الطريق.

لم يشأ جبرا، المثقف اللامع والإنسان النبيه، رواية فلسطينية، وهو مصطلح ضبابه أكثر من وضوحه؛ فقد أراد «رواية من أجل فلسطين»، تتحدث عن اللاجئ الذي ينشد العودة، قبل أن تتحدث عن المكان الذي يريد العودة إليه.

8. الحوار اليومي والمعنى

في رواية جبرا ما يذكّر بـ «الحكايات الشعبية»، التي رصدها فلاديمير بروب في كتابه **مورفولوجيا الحكاية** وحلّل بدلالات بطلها الذي يلقى صعوبات، لا تقف أمامه طويلاً. يواجه البطل الشعبي شراً ضرورياً، يلتبس بأشكال مختلفة، وينازله منتقلاً من تحد إلى آخر، إلى أن ينتصر الخير أو ينصره، واضعاً بين يديه ثواباً جائزة، يكون كنزاً، أو معشوقة نادرة المثال، أو حاكماً، أو تيناً يفقد رأسه. ولأن البطل الفلسطيني مشدود إلى الجماليات والقيم، تتبقى له «الجميلة» السائرة إلى فلسطين.

يتمتع جميل فران ببطولة المسؤولية، إن صح القول، التي تملي عليه طرد زمن بآخر، وتأمين وضع يحتفي بالكرامة والحرية. يقول «كن هيروشكوب» في كتابه **ميخائيل باختين، علم جمال من أجل الديموقراطية**: «لا تعني المسؤولية اتخاذ القرارات فقط، بل التمتع أيضاً بالقدرة على المساهمة في اتخاذ قرارات خاصة تصوغ شكلاً تاريخياً للحياة». استعاض بطل جبرا عن الشكل التاريخي للحياة، المقترن بفعل سياسي جماعي، بالشكل الجمالي، الذي يأتي به بطل متفوق، يحرر الآخرين ويقودهم.

تعطي المسافة بين البطل و«الآخر» الحوار في رواية جبرا بعداً ملتبساً؛ فهو موجود، واسع الوجود، كعنصر لا تستقيم البنية الروائية إلا به، وموجود غائب لأنّ فعل البطل ينبثق من داخله، ولا يلتفت إلى الأثر الكلامي الصادر عن شخصيات تتقاسم الكلام، ويأخذ كل منها دوره في الرد والإضاءة والاختلاف. يتأتى الفعل الروائي، نظرياً، من التنوّع الكلامي المتفاعل للشخصيات المختلفة، الذي يجعل كل كلام يمتد في غيره ويكتمل به، ومن تكوّن الشخصيات في

سيرورة كلامها المتبادل؛ ذلك أن الكلام فعل يصنعه المتحاورون ويصنعهم أيضاً.

تقصد الرواية، في إشارات ميخائيل باختين المتواترة، إلى «التنظيم الفني للحكي الاجتماعي المتنوع»، حيث في الكلام المتنوع تصريح بفئات اجتماعية تعلن عن تنوعها في الكلام العامي، واللغة المترصنة، وأحاديث الاختصاص، وتلك اللغة الساخرة التي تجافي التجهم وتعبث به. ومن هذا التنوع تشتق المقولات الخاصة بـ«أحادية الصوت، وتعددية الأصوات، والأنا والآخر» وكل ما يؤكد أن حضور المتكلم من حضور الآخرين في كلامه، وأن الكلام المكتفي بذاته لا قوام له؛ فالكلام يكون اجتماعياً أو لا يكون.

ينطلق كلام باختين، في مستوى منه، من المعنى الفني للرواية، من حيث هي جنس كتابي، يتبادل فيه المؤلف الكلام مع شخصياته، جنس يجمع بين الحداثة والديموقراطية؛ إذ في الحداثة ذات مفردة قادرة على الكلام، وإذ الديموقراطية تحتضن أصواتاً متنوعة، إعلاناً عن زمن ينكر الأصوات المستبدة التي تحتكر الكلام. وعلى هذا، فإن خطاب باختين عن الرواية وأحادية الصوت، كما تعددية الأصوات، يتجاوز جماليات الرواية ويضيء لغة الاستبداد وقواعد الحديث لدى المستبدين.

أثبت الروائي نصه بمقولات اجتماعية وأطلقها في حوار طويل، أو ما يشبهه: الصحفي الفقير الذي يعمل في مجلة هامشية، والبدوي المعادي للمدينة والحداثة، والمثقف الذي يحجب الحياة وراء الشعارات، وإنجليزي سعيد مصقول اللغة، وأرستقراطية تتحدث عن الفن والضجر،... شكل هؤلاء جميعاً، في مراجعهم الداخلية والخارجية، وحدة فنية تضيء الواقع والسياق، وأضيف إليهم فلسطيني من خارج السياق له واقع آخر.

صاغت الشخصيات حواراً متنوع الكلام، تلامعت فيه أبعاد ديموقراطية، لم تغير في طبيعة «البدوي» شيئاً، ولم تقنع الفلسطيني بشيء لم يكن مقتنعاً به. غير أن هذا الحوار، الذي يبدو متنوعاً في ديموقراطيته وديموقراطياً في تنوعه، ليس كما يبدو؛ فهو مؤرق ومضطرب لأسباب ثلاثة على الأقل؛ فلا كلام، بالمعنى الروائي، إلا بين شخصيات تتبادل الاعتراف، وهو مالا يبدو واضحاً لدى شخصيات لم يمنحها مجتمعها «الاستقلال الذاتي»، الذي يرسل الكلام ويستقبله، بلا إضافات غائمة. ليس لدى «الشخصيات الظلال» ما تقوله؛ فهي تكرّر ما تعرفه، وتوافق على ما تسمع أو ترفضه. وربما يقرأ كلامها من خلال «الصمت» الموزع عليها، الذي لا يستوعب الكلام بقدر ما يلغيه، وهو ما يحوّل الكلام المتبادل بينها إلى حديث دائري عالي الصوت لا جديد فيه. إنه حديث المقاهي الصاخب، المنفتح على شوارع أكثر صخباً، والمنغلق على تكرار يثير السأم. وسواء تحلّق المتحاورون حول البطل المسيطر وتبادلوا معه الكلام، أو تحلقوا حول أنفسهم واكتفوا بالنظر إليه، فهو يمثّل، في الحالتين، صورة «المتحدث المقتدر»، الذي يتوسط الحوار ويفرض عليه، تلقائياً، سلطة لا تضارع. يستحضر «الكلام المقتدر» تراتباً، لا يلبّي ديموقراطية الحوار، ويضع كلاماً فوق آخر. لهذا تحتضن الرواية

ثنائية المونولوج، البطل المسيطر الذي يدور مع أفكاره، و«الديالوج» المبتور، الذي هو كلامه مع الملتفين حوله. والمسافة هذه لا تُجسّر، ولا يهجس الروائي بتجسيرها؛ فالبطل يبادر إلى أفعاله وحيداً معتصماً بـ «الرسالة»، التي أوكلتها الأقدار إليه، ونقلته من القدس إلى بغداد، وفرضت عليه أن يحرر المدينتين معاً.

اعترف «المتحدث المقتدر»، في نهاية الرواية، بإحدى الشخصيات الإيجابية التي ساعدته في تحقيق مهمته. من اللافت أن الاعتراف لم يتكشف في «سيرورة الكلام»، التي راقبها «جميل فران» وشعر بالسأم، إنما جاء في شكل «رسالة مكتوبة»، تمييزاً لها من كلام أقرب إلى الهذر، وتأكيداً لوحدة الكلام والفعل. فالإنسان «المقتدر» يفعل أكثر مما يتكلم، والآخر الجدير بالاعتراف أنجز فعلاً استعجل مجيء الموت الواجب وصوله. عبّر الروائي في تقنية «الرسالة المكتوبة»، التي هي شكل خاص من أشكال الحوار، عن وعيه العميق بالمعنى الفني للحوار، الذي يستمر متجاوزاً «الثغرات» التي يخلّفها السارد، من غير انتباه. استمر الحوار الذي لا سبيل إلى استمراره، بشكل إشاري، معلناً أن للحوار شروطاً خاصة به.

قاد جبرا نصه، كما أشرنا، إلى مفارقة لا يمكن تجاوزها؛ فحرص على بناء روائي متكامل العناصر، استلهمه من ثقافة روائية باذخة، وقصد توليد معنى تمليه «الرسالة الفلسطينية» التي تلازم العناصر الروائية وتحاصرها في آن. يقول باختين: «إن سرد الحوار ليس مجرد تأويل خارجي المصدر؛ فهو ثمرة جهد متبادل، يأتي تلقائياً، تصبح المحادثة من دونه مستحيلة. ويمكن أن يتضمن هذا ما تقول به الشخصية وما تقوم به في مجرى الحوار». يحذف جبرا من الحوار «الجهد المتبادل»، ويستبقي قولاً أحادياً، أضافت إليه الضرورة صوتاً وحيداً. ويستبين خروجه عن «المبدأ الحواري» في نقطة أخرى: فإذا كان المتحدث في الرواية يجسّد «لغة اجتماعية آيديولوجية»، في إشارة إلى التنوع الاجتماعي، ليس شخصاً مكتفياً بذاته، فإن «المتكلم المقتدر»، أي الفلسطيني، فرد، ينزاح عن الآخرين ووسطهم الاجتماعي، ويتعين فرداً له فضاء خاص به، يغاير ما عداه اجتماعياً وآيديولوجياً أيضاً.

يقول إيان واط في كتابه **صعود الرواية**: «يعتمد تعامل الرواية الفعلي مع الحياة اليومية للناس العاديين على شرطين عامين مهمّين هما: المجتمع الذي يقدر الفرد ويحترمه ليكون جديراً باحتفاء الأدب الجاد به، والناس العاديون في تعددية أفعالهم وتعددية ما يؤمنون به ليكون بإمكانهم الاهتمام ببشر عاديين آخرين، هم قراء الروايات..». لقد قسّم جبرا نصه إلى حيز يقبل بالناس العاديين الذي لهم أدب يهتم بهم، وحيّزٍ آخر أكثر علواً وثقافة، يعرف الموسيقى والفلسفة ويجلو أسرار الفن ورموزه.

يُقرأ جبرا في تجربته الذاتية وثقافته الحديثة، وفي سعيه إلى تحديث الأدب العربي والإعلاء من شأن الرواية، لكنه يُقرأ أولاً في «رسالته الفلسطينية»، التي أملت عليه «رواية مختلفة»، تتقاطع مع الرواية، في عناصرها المعترف بها، وتنزاح عنها إلى كتابة تستلهم الشعر والتصوف◆

عن الرواية والتاريخ

جابر عصفور

التاريخ سرد لأحداث الماضي التي وقعت، وتسجيل لأحداث الحاضر التي تقع. لكن المؤرخين، عادة، يؤثرون الماضي على الحاضر في مدى الكتابة؛ ذلك لأن معنى الحاضر لا يكتمل إلا بعد أن تنغلق دائرة أحداثه فيصبح ماضياً، فضلاً عن أن درس الماضي وتحليل تياراته يؤدي إلى فهم توجهات الحاضر من ناحية، ويكشف حقائق الماضي على ما يراها المؤرخ، أو يحاول أن يراها، معتمداً على الوثائق والوقائع في رواياتها المتباينة والمتضاربة من ناحية أخرى، مستخرجاً ما يراه أقرب إلى المعقولية والتصديق بأقصى ما يستطيعه من الموضوعية المنهجية. هذه الموضوعية المنهجية لا تجعل من التاريخ «فناً» يخضع للأهواء الذاتية أو المصالح الآيديولوجية للأفراد والجماعات التي تحيل التاريخ إلى وعي زائف بالماضي والحاضر على السواء، وإنما تجعل التاريخ «علماً» بالمعنى الذي يتمايز به مفهوم العلم في العلوم الإنسانية.

- 1 -

وحسب ما يرى بعض فلاسفة العالم، فإن معنى العلم في العلوم الإنسانية يلازم حقيقة أن ذات الباحث هي بعض موضوع البحث بمعنى من المعاني، وذلك على نحو لا يحدث في العلوم الطبيعية التي تنفصل فيها ذات الباحث عن موضوعها، وتستقل عنه على نحو لا يحدث في العلوم الإنسانية التي تغدو فيها الذات أسيرة عدساتها الآيديولوجية ومواقفها الفكرية والسياسية والضغوط الواقعة عليها دينياً أو سياسياً أو اجتماعياً. ولذلك لابد من الإلحاح على توافر عنصر الموضوعية المنهجية في العلوم الإنسانية، لا لإلغاء علاقة الذات بالموضوع، بل لضبط خطواتها المنهجية، والسيطرة على الأهواء، ووضعها نفسها كموضوعها ومعطيات درسها موضع المساءلة الدائمة التي تبدأ من المعطيات، خصوصاً من منظور استنتاج علاقات سببية بين هذه الوقائع في مدى تفسيرها.

أما الرواية فهي سرد تصويري، رمزي بالضرورة، لأحداث التاريخ الماضي، وذلك من خلال وجهة نظر لا تفارق الذاتية في تشكيلها. ويهيمن الخيال الروائي على تخليق علاقات جديدة بين الأحداث، أو يخلق شخصيات وأحداثاً لا أصل لها من الواقع التاريخي الحرفي. ويتبع الخيال، في فعله الابتكاري، رؤية المبدع الروائي للعالم وجوداً وعدماً، متسقاً معها في نتائجه، ومجسداً قدرته الخاصة في خلق خصوصية العمل الذي يصوغه مستهدياً بهذه الرؤية، خصوصاً في مدى تركيب الوقائع الثابتة وترتيبها بما يعني، أولاً، إعادة إنتاجها إبداعياً، ويعني، ثانياً، إقامة علاقات بين هذه الوقائع والشخصيات التاريخية الفاعلة لها وشخصيات ووقائع لا أصل لها من الواقع التاريخي، ولكن لها وظيفة فنية في بنية السرد أو القصّ، خصوصاً من منظور قدرتها على الإسهام في تجسيد رؤية كاتب الرواية بوجه عام، وتجسيدها البنيوي لخصوصية رؤية هذه الرواية أو تلك، داخل السياق الذي يجانس بين رؤيتها الخاصة والرؤية العامة للروائي الذي تتجلى رؤيته الكلية للعالم من عناصرها التكوينية الموزعة على الرؤى المفردة لروايات هذا الروائي أو ذاك. لذلك نستطيع أن نتحدث عن رؤية عالم شاملة في روايات والتر سكوت الإنجليزية أو ألكسندر دوماس الفرنسية أو روايات نجيب محفوظ التاريخية. لكن كل رؤية عامة لكل كاتب من هؤلاء الروائيين العظام نتحدث عنها، حتى لو لم ننتبه، في مستويين: أولهما كلي يتصل بالرؤية المبسوطة على كل الروايات التاريخية والمنسربة فيها مثل عروق الرخام، وثانيهما كل رواية تاريخية مفردة، سواء من حيث تعين بنيتها ووجهة نظرها، أو مدى خصوصيتها وتفردها، أو حتى قيمتها الجمالية الخاصة، داخل المجرّة الجامعة لرؤية العالم الكلية لكاتب الرواية التاريخية المتميز، ذلك الذي يعرف بها وتعرف به. وأعتقد أن شمول الرؤية ودرجة عمقها، وتفرد تجسيد العام بواسطة الخاص، وحيوية الشخصيات وتعدد جوانب كل منها، واتساق الأحداث وقدرتها على الإيهام بدرجة لافتة من الواقعية، فضلاً عن تعدد مستويات الدلالات الرمزية المتولدة عن علاقات البناء الروائي، كلها عناصر يضعها

الناقد في اعتباره في أثناء عملية التقييم النقدي للرواية كلها أو لأجزائها.

وأتصور أن تناغم علاقات بنية كل رواية تاريخية، خصوصاً في مدى الوصل بين عناصرها التكوينية، يستوي في ذلك مع ما أعيد إنتاجه من شخصيات ووقائع تاريخية، وما لا أصل له من التاريخ وإنما هو من ابتكار الخيال الروائي الذي يبدع في إطار بنية كل رواية، كل ذلك عامل حاسم في قيمة الرواية التاريخية جمالياً. هذا العامل هو معيار القيمة في عملية إعادة إنتاج ما سبق حدوثه، تكبيراً أو تصغيراً أو تركيزاً على هذه الصفة أو تلك وغير ذلك من وسائط التأويل التي تتشكل منها عملية إعادة الإنتاج. وهو معيار القيمة بالقدر نفسه في قياس جزء القيمة الذي يستحقه المخترع الذي لا أصل له في التاريخ الفعلي، شخصياتاً أو أحداثاً، وذلك من منظور جمالي وظيفي، يتصل بقدرة المخترع على التناغم مع ما أعيد إنتاجه، خصوصاً في مدى المساعدة الفاعلة في عملية توصيل رؤية الكاتب الخاصة بكل رواية على حدة، وقدرته، من ناحية أخرى، على إضفاء حيوية على السرد والأحداث، وإلقاء المزيد من الضوء التفسيري على الشخصيات ذات الأصل التاريخي، سعياً وراء تجسيد إبداعي لرؤية الكاتب وتجسيدها عبر موازيات رمزية متخيلة (لها أصل تاريخي) ومتوهمة (ليس لها أصل) ما ظل الهدف هو الحقيقة الفنية لا الحقيقة التاريخية؛ فالأولى أكثر شمولاً وأعمق مغزى، قياساً على ما كتبه أرسطو في القرن الرابع. ولا يزال الإبداع الأدبي مصدّقاً على ما ذهب إليه، خصوصاً عندما نضع في اعتبارنا الخاصية النوعية للإبداع من حيث هو فعل تعرف ومعرفة للكاتب قبل أن يكون فعل تعرف ومعرفة للقارئ.

والفارق بين الروائي والمؤرخ متعدد الأبعاد من منظور الرواية التاريخية في هذا السياق. صحيح أن كليهما لابد له من المخيلة التي تخلق علاقات بين المعطيات المتراكمة لتمنحها معنى ومغزى، أو تعيد تفسيرها بخلق علاقات جديدة بين المعطيات المتراكمة نفسها وما قد يضاف إليها مما لم يكن معروفاً من قبل. ولكن مخيلة المؤرخ يغلب عليها ويوجهها منطق الوعي التاريخي الذي لا يملك حق اختراع أحداث لم تقع أو شخصيات لم توجد. وعلى النقيض من ذلك مخيلة الروائي الحدسية (لا المنطقية) التي تضيف إلى ما سبق استبطان الشخصيات التاريخية الفعلية وتقمصها، وجدانياً أو فكرياً، وتحويلها إلى شخصيات روائية متخيلة، لا تتفق أو تتطابق في أفعالها مع الوقائع التاريخية إلا على أساس مبدأ الاحتمال والضرورة الذي تحدث عنه أرسطو. ولذلك تغدو الشخصيات التاريخية النائية في الزمن أكثر إنسانية وقرباً من وجدان القارئ بعد تحولها إلى شخصيات روائية، يتعاطف معها القارئ أو يتفهم سلوكها، أو ينفر منها أو يدينها، بعد أن رآها عن قرب، ورأى ما يموج في داخلها من صراعات، ونوازع للخير أو للشر. بعبارة أخرى، الشخصيات الروائية التاريخية أكثر قدرة على تمكين القارئ من اكتشاف الدوافع الكامنة المتصالحة أو المتصارعة في أعماقها التي تتوتر ما بين النقائض التي تتجاذبها، قبل أن ينتصر دافع على غيره في المواقف المتوترة التي تسبق قرارات

البطل التاريخي، بعد أن أصبح بطلاً روائياً، فتقرب الشخصية التاريخية من القارئ، خاصة بعد أن عاين نقاط ضعفها وقوتها وصراعها مع نفسها ومع الشخصيات المضادة، وذلك بما يجعل منها شخصية إبداعية تؤدي إلى العام من خلال الخاص، وإلى الإنساني من خلال المحدد المتعين، فتعلو الشخصية الروائية، في الرواية التاريخية، على زمنها المتعين والمحدد في التاريخ، كي تدخل (وهو ما يحدث فعلاً) الزمن الإنساني بأبعاده المتعددة. وهو الأمر الذي ينطبق على الأحداث التاريخية التي تجاوز تاريخيتها المتعينة إلى صفة إنسانية غير متعينة بواسطة الرمز والمجاز والاستبطان التخيلي لدواخل الأبطال الروائيين الذين نغدو على ألفة بهم كأنهم بعض عالمنا.

ومن هذا المنظور، يبرز فارق أساسي بين الرواية والتاريخ من حيث الإشارة إلى الزمن، وهو فارق لا يقتصر على الرواية وحدها، وإنما يشمل الأدب والفن كله مقابل التاريخ. إن الإشارة إلى الزمن أحادية البعد في الكتابة التاريخية التي تشير إلى زمن فعلي انتهى، محاولة تفسيره وتبريره، مستخرجة منه نوعاً من العبرة المباشرة أو غير المباشرة، عملاً بحكمة أحمد شوقي:

وإذا فاتك التفات إلى الماضي
فقد غاب عنك وجه التأسي.

ولكن الرواية التاريخية، عندما تنجح في تحويل الشخصية التاريخية والحدث التاريخي الفعلي إلى حدث متخيل وشخصية متخيلة روائياً، فإن نجاح إنجازها الإبداعي يكسبها خاصية الإشارة إلى ثلاثة أبعاد للزمن: الماضي الفعلي الذي وقعت فيه الأحداث وعاشت فيه هذه الشخصية أو تلك بكل ما انتهت إليه، والحاضر الذي يمكن أن تعيش فيه هذه الشخصية وتتكرر الأحداث التي وقعت من قبل في الزمن الحالي للقارئ المعاصر، وبالقياس نفسه، احتمال وقوع الأحداث القديمة، بعضها على الأقل، بقانون الاحتمال أو الضرورة إذا تكررت الشروط والأسباب الفاعلة في المستقبل. وهذا هو السر في أننا، في أحيان كثيرة، نصف الروايات التاريخية بأنها مرايا الحاضر، حيث تنعكس صورة الحاضر في ماض يشبهه، وذلك من منظور المشابهة التي تدني بطرفيها إلى حال من الاتحاد. ونتحدث عن إسقاط الروائي التاريخي أحداث الماضي على الحاضر، ربما على سبيل التقية التي تجعله ينطق المسكوت عنه بواسطة الموازيات الرمزية بين أحداث الحاضر وشخصياته وماض يحمل معنى المشابهة، وينطق المقموع من خطاب الرفض السياسي أو الاجتماعي أو الديني لما يحدث في الحاضر، ولما يمكن أن يحدث في المستقبل.

هذا ما فعلته روايات تاريخية عديدة عربياً وعالمياً، لكني سأقتصر على الإشارة إلى روايات تاريخية لا تزال تمارس تأثيرها الإبداعي على القراء.

الرواية الأولى **الزيني بركات** لجمال الغيطاني التي كتبها في السنوات التي أعقبت هزيمة العام السابع والستين والتي وجد ما يوازيها في هزيمة مصر في مواجهة الغزو العثماني الذي اجتاح البلاد، نتيجة فساد الحكم الذي اقترن بتسلط السلطة الحاكمة وظلم الشعب الذي لم يجد

المأكل والملبس، فضلاً عن قمع المثقفين الذين غيبتهم المعتقلات البشعة التي لا بد أن تذكّر قارئ الرواية بمعتقلات عبد الناصر، وفساد جهازه الأمني الذي قمع وأذلّ وأسرف في تعذيب أحرار الفكر، بدل الاستعداد لمواجهة العدو المتربص على الحدود، فكانت الكارثة التي لم تبق على شيء، ولا حتى على «الزيني بركات» الذي تحول إلى رمز لرجل الأمن الناصري ومتولي سجونه الرهيبة التي تحيل البشر إلى أرقام، على نحو ما أوضحت القصة القصيرة البديعة **هداية الورى فيما جرى في المقشرة**. ولكي يراوغ جمال الغيطاني الرقابة الساداتية التي كانت استمراراً للرقابة الناصرية بمعتقلاتها (مع فارق كمي)، فإنه اختار من أحداث التاريخي ما يفسّر أحداث حاضر ما بعد الهزيمة رمزياً، واستخدم لغة مؤرخي العصر المملوكي لينأى بالنص الروائي عن القارئ بما يدفعه إلى المزيد من تأمله والتأني إزاء فهمه لتتكشف علاماته الظاهرة عمّا يختبئ تحتها، وما لا يشير إلى ما حدث في الماضي فحسب، بل ما حدث في زمن قراءة الرواية، وما يحدث في كل زمن تتكاثف فيه شروط الاستبداد وغياب العدل الاجتماعي وسطوة حكم العسكر بمعتقلاته التي تغيب الأحرار من المفكرين وفاعلي المقاومة في سجون وحشية.

وأذكر جيداً أنني عندما قرأت **الزيني بركات** أحسست برجفة الشعور بإدراك إلى أي مدى ينطبق الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي. وقوبلت الرواية بنجاح منقطع النظير، جعل منها إحدى روائع الرواية التاريخية، في أداء دورها الإبداعي في المقاومة بالكتابة، في مدى أدب الرفض والمقاومة على السواء؛ فقد خلفت الرواية في مشاعرنا درجات عالية من الغضب والسخط على السواء. وكانت بمثابة فعل جذري من أفعال معرفة الماضي الذي يشبه الحاضر فيما انتهى إليه، والحاضر الذي انعكس على مرآة الماضي، فرأينا فيها هواننا وسوء مآلنا. وكان ذلك باعثاً على المزيد من الرفض، واستنهاض طاقة التمرد بالكتابة التاريخية التي تحولت من فعل تعرف على الماضي والحاضر الذي يشبهه إلى فعل تمرد ومواجهة لكل الأسباب والنماذج البشرية التي أدت وتؤدي وسوف تؤدي إلى الهزيمة في الحاضر كما الماضي والمستقبل الذي لن يجاوز الحاضر إلا إذا تمردنا عليه وثرنا على كل ما فيه من شروط الضرورة والتخلف والتسلط وإلغاء للآخر وحق الاختلاف. ولا أزال أشعر، شخصياً، بهذه المشاعر المتضاربة، في توجهها الإيجابي، كلما قرأت **الزيني بركات** وأضفت إلى متعة قراءتها الأولى متع قراءاتها المتعددة.

- 2 -

إذا كانت المدينة هي الفضاء الذي تتحرك فيه الرواية وتشير إليه، بعد أن بدأت منه، فإن التاريخ هو موضوع الرواية وغايتها وتحديها في الوقت نفسه، موضوعها من حيث هو عنصر جذب أساسي لها، يستهويها ويشدها إليه نتيجة دوافع كثيرة، دوافع تشمل الحنين إلى ماض مستعاد تخيلياً، يبدو، في فعل استعادته، بمثابة الفردوس المفقود، أو الرحم الذي يسعى الحاضر إلى العودة إليه كي يتجدد على صورته، أو يتأسى به، أو يتعلم منه العبرة التي يضيف بها السلف

إلى ما صنعه الخَلَف، أو حتى يتخفى وراءه، خصوصاً حين يعجز الروائي عن القول الصريح، أو يعاني من كثرة المسكوت عنه، فيجعل من أحداث الماضي وشخصياته موازيات رمزية، أو علامات إيسوبية يدل بها على الحاضر، ويلفت بها الأذهان إلى الكيفية التي تنطق بها الرواية المقموع من كلام الحاضر. هكذا، كانت الرواية في مراحلها الكلاسيكية والرومانتيكية، سواء من منظور العظة المقترنة بالإمتاع، أو المتعة المقترنة بالتمثيل الكنائي، الأليجوريا، في الرواية الكلاسيكية، أو منظور العودة إلى الرحم في حلم استعادة الفردوس المفقود، أو الفرار من وطأة الحاضر إلى جنة مشتهاة بالمعنى الرومانتيكي.

ولهذا السبب، أو ذاك، عاد الروائيون العرب، في ابتداء زمن الرواية في القرن التاسع عشر، إلى التاريخ، ليصلوا الحاضر بالماضي في معنى النهضة، ويتأسوا بما مضى في مواجهة الحاضر الذي كان يسعى إلى استعادة ماضيه الزاهر وإحيائه، أو الإضافة إليه بما هو امتداد له. وكانت دلالات التمثيل الكنائي ماثلة على نحو مستمر فيما كتبه جرجي زيدان في رواياته، مستعيداً قيام «التمدن الإسلامي» ومحتجاً بها على هوان الحاضر، وذلك في الاتجاه نفسه الذي مضى فيه فرانسيس فتح الله المرّاش أو فرح أنطون بحثاً عن أقنعة الماضي التي كانت موازيات رمزية لقيم العقلانية والتسامح والمساواة والتعددية المفتقدة في الحاضر، أو التي يتطلع إليها الحاضر، وذلك في مدى حلمه بإنسانية جديدة متصالحة بعد طول شقاق ونزاع. حتى الشعراء الذين عادوا إلى التاريخ مثل أحمد شوقي الذي قال: إن الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ، لم يكن التاريخ في رواياته النثرية سوى وسيلة لدفع الحاضر المتخلف إلى التقدم، واستعادة ماضيه الذهبي الذي ظل بمثابة الإطار المرجعي الذي عاد إليه حافظ إبراهيم ليشهده على مدى تخلف الحاضر أو حدة اختلافه، وذلك في المدى البصري الذي تطلع إليه المويلحي الأب والابن، سواء في حديث موسى بن عصام أو عيسى بن هشام.

وظل التاريخ الواحة التي تفر إليها الرواية الرومانتيكية من جحيم الحاضر الأرضي، باحثة عن الجذور التي تنتسب إليها الهوية الوطنية أو القومية، في سعيها إلى الاستقلال. ولذلك كانت كتب **عبث الأقدار** (1939) و**رادوبيس** (1943) و**كفاح طيبة** (1944) عند نجيب محفوظ فعلاً إبداعياً موازياً لانبثاق الروح الوطني المقترن بثورة 1919، وهو الروح التي أظهرت أصوله الأولى الاكتشافات الكبرى للآثار الفرعونية التي وجدت أصداءها الإبداعية في منحوتات مختار، وعلى رأسها تماثيل «نهضة مصر» و«إيزيس» و«عروس النيل» و«كاتمة الأسرار» و«لقية في وادي الملوك» الذي صنعه مختار بمناسبة اكتشاف مقبرة توت عنخ سنة 1922. وكان ذلك قبل سنوات معدودة من ترجمة نجيب محفوظ لكتاب **مصر القديمة** سنة 1932.

صحيح أن الرواية الواقعية شغلت نفسها بالواقع الذي اشتبكت معه، ساعية إلى نقده أو الكشف عن تناقضاته والتمرد عليه بقصد تغييره، فاستبدلت بتاريخها الحاضر الذي تتحداه تاريخها القديم الذي يمكن أن تستعيده

بالخيال. ولكن الرواية الواقعية، رغم تهوسها بحاضرها المكبل بشروط الضرورة، وجدت في الرواية التاريخية عوناً على تعرية بثور الحاضر، والكشف عن تقيحاته، خصوصاً بعد الهزائم الكبرى؛ أي مع ظهور علاماتها الدالة، وذلك كما فعل سعد مكاوي في رائعته **السائرون نياماً** التي نشرها في القاهرة سنة 1965، قبل عامين فقط من كارثة العام السابع والستين، فكانت إرهاصاً بالاتجاه الذي مضى فيه جمال الغيطاني، ووصل فيه إلى ذروة ناصعة الدلالة في **الزيني بركات** التي طبعها في دمشق سنة 1974.

وكانت **الزيني بركات** بعد **أوراق شاب** خطوة صاعدة، على الطريق الذي سبق إليه سعد مكاوي وقبله محمد فريد أبو حديد وعشرات غيره، يمثلون حلقات السلسلة التي بدأت من جرجي زيدان، الأب الروحي للرواية التاريخية، ولم تنقطع بعده، لكنها ظلت تكتسب أشكالاً جديدة مع كل تحول إبداعي يوازي كل تحول اجتماعي جذري. ولذلك كانت كتابة جيل الخمسينات الذي ينتسب إليه سعد مكاوي وإدوار الخراط وأبو المعاطي أبو النجا وغيرهم، مختلفة عن كتابة جيل الستينات الذي انتسب إليه، غير جمال الغيطاني، أمثال مجيد طوبيا وبهاء طاهر ورضوى عاشور وهاني الراهب ونبيل سليمان وعشرات غيرهم على امتداد الوطن العربي، من الذين اكتووا بنيران السقوط المدوي للمشروع القومي في العام السابع والستين، ودفعهم هذا السقوط إلى إعادة تأصيل الشكل الروائي من خلال رؤية تاريخية جديدة؛ رؤية أنتجت نمطاً مغايراً من الكتابة الروائية للتاريخ، وعياً لا يعود إلى الماضي ليستعيده على سبيل البعث أو الإحياء أو الهرب، وإنما على سبيل الفهم والتأمل والدرس، ومن ثم البحث عن أصل العلة وإمكانات العلاج، سعياً إلى أفق مستقبلي واعد في مدى التحرر من شروط الضرورة وقيود الاتباع ووهم استعادة الماضي.

هكذا، غدت الرواية التاريخية تجسيداً وتأصيلاً لما سعت إليه من قبل على نحو متقطع، وهو أن تكون سلاحاً لمواجهة القمع في التاريخ وبالتاريخ، وغدا التاريخ نفسه موضوعاً للمساءلة، وفضاء للتحدي، ومرآة للصراع، ورمزاً لإرادة التحرر. لذلك بدا التاريخ، في جانب من تخيله روائياً، أشبه باللعنة المرفوضة، وقيداً لابد من تحطيم قفله المغلق، وذلك بالإرادة الإنسانية الخلاقة التي تصنع حاضرها على عينها.

ولا يزال استمرار الروايات التاريخية المهووسة بالقمع الذي تتسم به حياتنا العربية من المحيط إلى الخليج وتعددها علامة إيجابية من علامات قدرة الرواية العربية على مواجهة تحدي التاريخ، سواء في حاضره المتثاقل أو ماضيه المتطاول، تعرية للأساس الواهي الذي تتبنى عليه **مدن الملح** المتكررة في **أرض السواد**، وبحثاً، في الوقت نفسه، عن **بوابة الشمس** التي تفتح الأبواب المغلقة للوعي بالذات في حضورها المحاصر، والوعي الآخر في تعدد حضوره القمعي. ولا يزال الازدهار اللافت للرواية بوجه عام، والرواية التاريخية بوجه خاص، يؤكد أننا نعيش في زمن الرواية التي لا تكتفي بتفسير عالمها التاريخي وإنما تسعى إلى تغييره وتحويله لصالح الإنسان الذي هو المبدأ والمعاد.

وأرى أن الوعي من حيث هو مفرد بصيغة الجمع، أو جمع بصيغة الإنسان، هو الذي جعل الرواية الحداثية وما بعد الحداثية تعاود الانجذاب إلى التاريخ، ولكن من منظور إعادة القراءة التي تلتقط الرموز الدالة والأزمنة الكاشفة، والأبطال الذين تحولوا إلى أنماط مجاوزة لأزمانها المتعينة، من خلال الاستعانة بالتقنيات الجمالية الحديثة، والأساليب الأدبية المعاصرة. لذلك تمتزج المعاني الرمزية بالصياغة الشعرية المتجاوبة والتفاصيل الواقعية، ويوازي الارتحال في المكان الارتحال في الزمان، كشفاً عن إنسانية جديدة كتلك التي توصّل إليها أبو الحسن الوزان، أو «ليون الإفريقي» الذي ظل معلقاً بمعنى «البدايات». ويحدث ذلك في الدائرة التي لا تكف عن الاتساع، والتي اجتذبت فن السينما المعاصرة الذي أصبح أكثر فتنة بالتاريخ على نحو ما نرى في الأفلام الكثيرة التي لا تزال تبهرنا بما فيها من تضافر الفنون والتقنيات والمجازات.

وتدخل رواياتنا العربية المعاصرة هذه الموجة الأخيرة، مؤكدة حضورها الفاعل في زمنها، وفي علاقات مثاقفاتها، مثقلة بهمومها، جسورة في مواجهة تحدياتها، باحثة في تاريخها الحاضر الذي تسهم في صنعه، وفي تاريخها الماضي الذي تسائله، منطلقة من شروط الضرورة التي تجعل من كل عودة إلى التاريخ ارتحالاً إلى الحاضر عبر مراياه، فتبدو الرواية التاريخية كما لو كانت تؤكد، في معالجتها للتاريخ بالتاريخ، دلالة من الدلالات التي ينطوي عليها قول الشاعر صلاح عبد الصبور: أجافيكم لأعرفكم. وهي دلالة تؤكد أننا نعيش في مفرق فصول، ولحظة تحول كبرى في تاريخنا وتاريخ البشرية، لحظة لا يمكن فهمها إلا بتأمل التاريخ الذي صنعها، والتاريخ الذي يبررها، والتاريخ الذي نتحداه لنكون حاضرين في تاريخ نمتلكه ولا يمتلكنا، صانعين له وليس صانعاً لنا.

- 3 -

فالمشكلة الأولى التي يواجهها كاتب الرواية التاريخية هي مشكلة اختيار اللحظة الزمنية التي يريد أن يجعلها موضوعاً لروايته. بداهة، إنه يختار اللحظة الدالة التي يمكن أن تتولد عنها، في عملية الإبداع الروائي، موازيات رمزية متعددة الدلالة والإشارة والمعاني. هكذا اختار نجيب محفوظ لحظة التحرر الوطني من استعمار الهكسوس، وجعل «أحمس» الشخصية التاريخية التي تقبل التحول إلى رمز وطني في تصاعد زمن الوعي بالهوية المصرية والنضال لتحريرها من المستعمر البريطاني تحت شعارات ثورة 1919 عن «الاستقلال التام أو الموت الزؤام»، وكان نجيب محفوظ مدركاً بوصفة ابنا باراً لثورة 1919 أن التحرر التام لا يأتي إلا بعد تضحيات جسيمة وكفاح أجيال تتساقط قياداتها لكنها تروي الأرض بدمائها التي تتحول إلى علامات واعدة بزمن الاستقلال التام. لذلك كان لروايته **كفاح طيبة** دلالة الخاص على العام والموازاة بين الزمن التاريخي الذي تدور فيه أحداثها والزمن الموازي الذي حدث فيه استقبالها من قراء كانوا متطلعين بدورهم إلى مقابل معاصر لشخصية أحمس بطل الاستقلال القديم الذي يرهص ببطل استقلال جديد.

وقل الأمر نفسه عن رواية يوسف زيدان **عزازيل** التي اختارت الحقبة الزمنية لمدينة الإسكندرية التي عاشت فيها هيباتيا الفيلسوفة السكندرية التي كان المرحوم محمد غنيمي هلال أول من التفت إلى تحولها إلى موضوع مغوٍ في الأدب والفنون الأوروبية، فكتب عنها باللغة الفرنسية ضمن متطلبات حصوله على دكتوراه الدولة من جامعة السوربون، وكان مصدر الإغواء في شخصية هيباتيا وزمنها التاريخي هو تجسيدها لمرحلة التحول التي عاشت فيها من الديانات اللاتينية القديمة إلى هيمنة الديانة الفتية التي كانت لا تزال في عنفوان الحماسة لها، وذلك على نحو قلب الحماسة إلى قمع للمختلف الذي بقي على الديانات الوثنية القديمة. وكانت رؤية يوسف زيدان لمصرع هيباتيا الوحشي موازياً رمزياً لما تؤدي إليه الحماسة الدينية حين تتحول إلى تعصب، وحين ينقلب التعصب إلى تطرف يؤدي إلى إرهاب يستأصل الوجود المادي والمعنوي للمختلف. وكانت رؤية يوسف زيدان تؤدي دلالة تجاوز الزمن المتعين الذي عاشت فيه هيباتيا واغتيلت إلى عموم الزمان الذي تتكرر فيه الشروط نفسها فيتحول التعصب إلى قمع للمختلف دينياً، أو حتى داخل دائرة فهم الدين الواحد، واستئصاله معنوياً ومادياً على السواء. هكذا اغتيل عبد القادر علولة وأقرانه في الجزائر، واغتيل فرج فودة الذي تصدى للإرهاب الديني بجسارة عقل منفتح، مما دفع جماعات التطرف الديني إلى اغتياله، وفي الإطار نفسه فإن **عزازيل** بقدر ما دفع بها الإبداع إلى مجاوزة زمنها في سياق تجاوب الدلالات، فإن هذا الإبداع دفع بها إلى مجاوزة الدين الواحد إلى أي دين يصل حال التعصب له إلى درجة التطرف الذي ينقلب إلى إرهاب وحشي. وربما كان في اللاوعي الإبداعي ليوسف زيدان في أثناء كتابة الرواية الموازاة بين ضحايا التطرف الديني الإسلامي في عصرنا وضحايا التطرف الديني في عصر هيباتيا التي عاشت في العصر الروماني بالإسكندرية ما بين 380 و 450. ولم تكن رواية **عزازيل** تهدف إلى الهجوم على الدين المسيحي في ذاته أو حتى على أي دين، وإنما كانت تدين تعصب الأديان وبعد المتطرفين فيها عن صفة التسامح الجامعة بين الإسلام والمسيحية على السواء. والمؤكد أنه كان يعرف أن المرحوم محمد كامل حسين ترك رواية بديعة بعنوان **قرية ظالمة** عن جريمة صلب المسيح عليه السلام في محاولة لاغتيال عقيدته، وأحسب أن دلالة الاغتيال نفسها، خصوصاً من حيث اقترانها باستئصال المختلف، تترجع ما بين رواية **عزازيل** ورواية **قرية ظالمة** التي لم تثر قيادات الكنيسة ومتطرفي الدين المسيحي في مصر لأنها كانت مطبوعة في زمن مصري لم يكن يعرف الاحتقان الطائفي.

ولا يقتصر التحول من الخاص إلى العام على البعدين السابقين في رواية **عزازيل**؛ فهناك شخصية هيبا الراهب الشاب المبتدئ في سلك الرهبنة الذي يجاوز دلالة التعين الخاص إلى دلالة الإنساني العام الذي يمكن أن يوجد في كل زمان ومكان. فهو الإنسان الذي يصطرع في داخله الخير والشر كما لو كان في داخله عزازيل أو إبليس اللعين أو الشيطان الرجيم، في مواجهة الملاك الذي يمثل قوى الخير في الإنسان الذي

يظل طوال حياته ساحة صراع لا تتوقف بين الملاك والشيطان، أو قوى النور والظلمة كما تقول ديانات وثنية تبنى على صراع مثل ذلك الموجود بين أهورمازدا وأهرمن، أو بين حدائق الظلمة الشريرة وحدائق النور التي جعلها عنواناً لإحدى رواياته المبدع اللبناني الاستثنائي أمين معلوف الذي أستغرب عدم حصوله على جائزة نوبل إلى اليوم. ولا أشك في أن شخصية هيبا في **عزازيل** قد استرجعت على سبيل التناص الأعمال الإبداعية العالمية التي دارت على انقسام الإنسان بين الخير والشر، الروح والجسد، العقل والغريزة الحيوانية في داخل كل كائن، سواء من قبل تابيس أناتول فرانس أو من بعد دكتور جيكل ومستر هايد أو حتى «الملاك الأزرق»... إلخ.

وأعتقد أن الفهم الحرفي المباشر لرواية **عزازيل** هو الذي أثار كثيرين من رجال الدين المسيحي في مصر، وليس كلهم لحسن الحظ، وبعض رجال الدين الإسلامي. وكانت ثورة هؤلاء وهؤلاء بسبب مشكلات أخرى موازية، في عملية تلقي الرواية التاريخية. أولى هذه المشكلات الخلط بين الشخصية التاريخية والشخصية الروائية. صحيح أن هيباتيا شخصية اشتغلت بالفكر وتوفيت عام 415، ولكنها في **عزازيل** شخصية روائية، والشخصية الروائية لا تتطابق والشخصية التاريخية بالضرورة، وإلا خرجنا عن دائرة الإبداع الفني إلى التاريخ الذي هو علم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية. وكيرلس رئيس الكنيسة في الإسكندرية هو شخصية تاريخية كذلك، ولكنه شخصية روائية في **عزازيل**، ولا يمكن إيقاع التطابق بين الاثنين إلا إذ أخرجنا رواية يوسف زيدان من دائرة الفن (الخيالي) وتعدد الدلالة الرمزية، لذلك فإن كل الذي كتبه رجال الدين المسيحي، وعلى رأسهم الأنبا بيشوي في كتابه الذي يرد به على الرواية، لا معنى له ولا أساساً سليماً فيه؛ فمن الخطأ الكبير محاربة الفن بتطابقه مع التاريخ، وإلا أعدمنا فيلم **أجورا** وهو آخر الأعمال الفنية التي شاهدتها عن هيباتيا، وهو فيلم من إخراج أليخاندرو أمينبار وتأليف المخرج مايتوجيل، وتدور أحداثه عام 391 في الإسكندرية. وقد لجأ المؤلف إلى خلق شخصيات ليس لها أصل تاريخي ليكشف عن مأساة هيباتيا وأبعاد الصراع بينها وبين أعدائها من المتعصبين للدين المسيحي الساعين إلى القضاء على كل ما يمت إلى العالم (الوثني) القديم بخيره الذي يتمثل في الحكمة القديمة، وشره الذي رأوه مجسداً في الديانات الوثنية لهذا العالم القديم. ومن العبث أن نحاكم الفيلم الذي هو فن إبداعي له قوانينه الخاصة بتطابق أحداثه وشخصياته مع شخصيات التاريخ وأحداثه التي يختلف في تفسيرها المؤرخون إلى الدرجة التي جعلت البعض يصف كتابة التاريخ بأنها فعل آيديولوجي يتنكر تحت ثياب منهجية.

والحق أن مشكلة الخلط بين الشخصية الروائية والشخصية التاريخية الفعلية في مدى الرواية التاريخية، لا تفارق ضيق الأفق الديني الذي يميل إلى الاتهام بالكفر ويؤثر سوء الظن على حسنه، ولا يعرف معنى «التسامح» أو «المجادلة بالتي هي أحسن» في سلوكه العملي الذي يتجلى في مواقفه إزاء الفنون والآداب ومنها الرواية التاريخية. ولذلك كنت أعجب من عدد

من رجال الدين المسيحي في مصر وأقارن بينهم وبين أمثالهم في الكنيسة الغربية (أو الكنائس إذا شئنا الدقة) الذين لم يقيموا الدنيا والدين على رواية **شفرة دافنشي** ونجحت في مسعى منع الفيلم المأخوذ عن الرواية في بعض البلدان، لكنها لم تنجح في أغلب البلدان، وقرأ العالم كله الرواية التي حققت أرقاماً لم يسبق لها مثيل في التوزيع، وشهد العالم كله الفيلم المأخوذ عن الرواية رغم أنف الكنيسة التي ذعرت لرواية تتحدث عن زواج بين المسيح ومريم المجدلانية نتج عنه ولد أخفى الجميع خبره مثل علاقة الزواج التي زعمتها الرواية.

ترى هل يمكن أن يكتب روائي في عالمنا الإسلامي، ليس عمّا يشبه الإغواء الأخير للمسيح، وإنما عن الصراع الذي دار بين بعض الصحابة بعد موت النبي، صلى الله عليه وسلم، أو الصراع الذي تفجر في داخل كل واحد منهم، حول مبررات انضمامه إلى الإسلام الذي نقلهم جميعاً من حال الضلالة إلى حال الهدى؟ لقد هاجت الدنيا، وناوشت الأعاصير أسامة أنور عكاشة لأنه تجرأ وتحدث عن عمرو بن العاص في جوانبه الإنسانية العديدة. ودع عنك الصحابة إلى أحداث التاريخ السابق على الثورات، وبخاصة الثورات العربية العسكرية التي تنافست في تشويه التاريخ السابق عليها، وفرضت على كتاب الرواية الخاضعين لها الاستجابة إلى الآيديولوجيا السائدة التي أشاعتها؛ فلم يكن أمام من يريد قول الحقيقة إلا اللجوء إلى الرمز والتمثيل واللغة الإيسوبية بوجه عام، كي ينطق المسكوت عنه من الحقائق المقموعة، أو الخطاب المضاد المسكوت عليه. لذلك لا أزال أتعجب من عدم فهم الأسباب التي دفعت نجيب محفوظ الوفدي الذي كتب عن الجامعة المصرية الوليدة، ونسي ما وصفها به سعد زغلول من أن «الجامعة لا دين لها إلا العلم»، وكيف أصرّ النحاس باشا رئيس الوزراء الوفدي على أن يؤدي الملك الجديد شعائر تنصيبه ملكاً أمام البرلمان الذي أقسم أمامه الملك الجديد فاروق الأول على احترام الدستور والقانون، ولكن يُحسب لنجيب محفوظ مكره الرمزي الذي جعله يتعرض لفساد النظام الناصري من خلال «اللص» سعيد مهران، مقابل «الكلاب» الذين خدعوه بأفكارهم عن العدل الاجتماعي. وأضيف إلى ذلك **أولاد حارتنا** السابقة التي لا تقع بؤرة التركيز الدلالي فيها على الأنبياء المتعاقبين الذين يحملون رسالة العدل إلى الحارة بعد ضياعها المتكرر، وإنما على مشايخ الحارة الذين يسرقون قوت الناس ويحرمونهم حقهم في الحرية والعدل الاجتماعي وحق الاختلاف، وكأن تاريخ الحارة كله تاريخ صراع أبنائها بحثاً عن العدل والنور والمعرفة، مقابل قوى طغيان تتمثل سلطة تعقب سلطة، جعلتهم يحلمون بمشرق النور والعجائب الذي لم نره يتحقق كاملاً في الرواية.

إن مجموعات الحراب التي تناوش الرواية التاريخية تتمثل في ثلاث: الخلط بين التاريخي الحر في والروائي الإبداعي، وضيق الأفق الديني، والقمع السياسي. والمؤكد أن ضيق الأفق الذي تزايد وتصاعد نفوذه مع صعود نفوذ جماعات الإسلام السياسي. لعوامل محددة ومعروفة، هو الذي أدى إلى علو صوت القمع الديني على صوت القمع السياسي، وكان من نتيجة ذلك

فتوى الخميني بإهدار دم سلمان رشدي بعد أن أصدر روايته **آيات شيطانية**. وأعترف بأني لا أزال أتساءل إلى اليوم، هل كان يمكن أن تحقق الرواية كل هذه الشهرة وتصل إلى هذه المعدلات غير المسبوقة من المبيعات إلا بفضل هذه الفتوى التي لفتت الأنظار إلى هذا الكاتب العادي الذي سبق أن ترجمت له وزارة الثقافة السورية روايتيه **أطفال منتصف الليل** و **العار؟** وكلتا الروايتين عاديتان لا تنبئان عن موهبة غير عادية، فظل سلمان رشدي في الظل بالنسبة لموقعه من الرواية العالمية، وفي معرفة قرّاء العالم له، ولعله لم يكتب ما كتب إلا ليجمع الأضواء حوله، وما كانت هذه الأضواء لتتكاثف لولا فتوى الخميني التي كانت خير دعاية لرواية أقل من العادية، فما كان لها أن تضير الإسلام والمسلمين في شيء، خصوصاً في فنها السردي الأقل من العادي جمالياً، فنقلت فتوى الخميني الرواية من الظل إلى بؤرة الضوء والاهتمام من الجميع، ونالت من الشهرة والدعاية ما لم تنله بعدها سوى رواية دان براون **شفرة دافنشي**. وكلتاهما من الروايات الجماهيرية الرائجة التي تحقق معنى المثل القديم «أسمع جعجعة ولا أرى طحناً»؛ فكل من الروايتين بلا قيمة إبداعية أصيلة. وللأسف، فإن **آيات شيطانية** لم تؤد فعلياً إلا إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ الذي انهالت عليه الاتهامات بأنه صنيع سلمان رشدي الذي حاول تقليده بكتابة **أولاد حارتنا** التي انطوت على تقديرها حيثيات منحة نوبل، والتي طبعت قبل سنوات عديدة من طبع رواية سلمان رشدي، فاستغل الأمر المتطرفون وربطوا بين الكاتبين المسلمين بتهمة الكفر، وما أبعد الفارق بينهما في الإنجاز والقيمة التي تخلو منها روايات سلمان رشدي الذي سرعان ما انحسرت عنه الأضواء، ولم يجد تقديراً أدبياً حقيقياً لأن سمعته صنعتها سياسات متغيرة، وتهديد لم يعد له محل من الإعراب، فاختفت الأضواء عن الرجل، في الوقت الذي توجهت فيه إلى مبدعين حقيقيين مثل أمين معلوف اللبناني وبرهان باموق التركي وأهداف سويف المصرية وآسيا جبار الجزائرية وأمثالهم؛ فالإبداع الأصيل يفرض نفسه دائماً، وإن طال مدى تجاهله، أو محاربته برماح سوء الفهم الديني والقمع السياسي وتخلف الوعي الثقافي. ومن المؤكد أن هذه الحراب هي التي دفعت المبدعين دائماً إلى مراوغتها بالرموز ابتداءً من **كليلة ودمنة** إلى **حي بن يقظان**، وليس انتهاء برائعة سعد مكاوي **السائرون نياماً** ورائعة يحيى حقي المهملة **صح النوم** وغيرهما كثير، سواء في إبداعنا العربي أو إبداع غيرنا الذي أرّقهم ما لا يزال يؤرقنا، كله أو بعضه◆

نجيب محفوظ:
الثورة التي ظلت تراوده

حسين حمودة

دعاء

«دعوت للثورة وأنا دون السابعة.

ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروساً بالخادمة. سرت كمن يساق إلى سجن. بيدي كراسة وفي عيني كآبة، وفي قلبي حنين للفوضى، والهواء البارد يلسع ساقيّ شبه العاريتين تحت بنطالي القصير. وجدنا المدرسة مغلقة والفرّاش يقول بصوت جهير:

- بسبب المظاهرات، لا دراسة اليوم أيضاً.

غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السعادة.

ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد».

◆ **نجيب محفوظ**
(أصداء السيرة الذاتية)

- 1 -

كتب نجيب محفوظ هذا النص القصير الدال في تسعينات القرن الماضي، بعد أن جاوز الثمانين من عمره. والنص، الذي تجب قراءته في سياقه الأكمل؛ أي المرتبط بـ«أصداء» سيرة ما، ينفتح على تجربة ذاكرة راهنة تستدعي عالماً قديماً. ولكن هذه التجربة خلال كتابة تتخطى منطق السيرة الخالصة إلى منطق الإبداع الرحب، لا تقف عند حدود استدعاء ذلك العالم القديم فحسب، بل تستنهضه وتبتعثه أيضاً في حاضرها؛ أي حاضر الاستدعاء نفسه. وبهذا المعنى، يمكن أن نلحظ خيطاً خفياً، مرهفاً، يصل بين نقطتين واقعتين على مسار ممتد: الأولى يمثلها ذلك الزمن البعيد الذي بزغت فيه «الثورة» وبدأت تلوح فكرة مراودة، حتى وإن اقترنت فيها رغبة اللهو برغبة التحرر من سجن ما، يمكن للبعض ربطه مرجعياً بثورة 1919، والثانية ترتبط بالعالم القائم الذي تناءى، في حاضر الكتابة، عن تلك الثورة المراودة القديمة، وأصبح بحاجة إلى ثورة جديدة. وصيغة «الدعاء» تجتاز الزمنين، وتتحرك عبر مسار التاريخ الممتد بينهما، ثم تعبر هذه الأزمنة جميعاً إلى زمن قادم مأمول، هو زمن «الأبد» الذي تمنى الراوي الطفل، ثم الكاتب الشيخ، أن تدوم الثورة إليه. هنا تصحّ استعادة القول المعروف: إن فعل الاستحضار دائماً فعل «لازماني»؛ أي فعل مجاوز لكل الأزمنة، وهنا أيضاً يمكن تأمل فكرة «الثورة الأبدية»، والتفكير في أن استمرار الحلم بها، طيلة زمن ممتد، يمثل توقاً ملحاً إلى خروجها من دائرة «الواقعة التاريخية»، المحدودة العابرة، إلى حيز الممارسة المتجددة إلى مالانهاية.

نجيب محفوظ الذي راودته هذه «الثورة»، في شبه سيرته، كاتباً شيخاً يتحدث بلسان طفل، أو طفلاً ينطق بحكمة شيخ وتجربته، كان قد توقف، غير مرة، عند بعض تحققات الثورة هذه، في ملابسات مرجعية وغير مرجعية، في أكثر من عمل إبداعي.

- 2 -

في عدد من روايات نجيب محفوظ يلوح (الميدان الغاضب) ساحة لانفجار جماعي، استثنائي، تمحى خلاله الهوة الفاصلة، في العالم المعتاد، بين أطراف ثنائيات شتى.

في هذه الروايات، تتردد مفردة الميدان في سياق التعبير عن وقت خروج جماعي، تشاهد خلاله الشخصية المفردة الحشد، أو تندمج فيه، أو تواجهه، أو تواجه به ومن خلاله تمثيلات لقوة ما، متسلطة، ظلت ترزح طويلاً بوطأتها على الجميع. ويلوح الميدان، في غير سياق روائي عند محفوظ، قرين تجسيد حالات الاحتجاج الجماعي، أو الإحساس بالخطر أو بافتقاد الأمان والتماسه معاً.

لا يخلو الميدان، في تلك الحالات جميعاً، من فعل «خروج» واضح، ومن إشارة إلى تلاشي المسافة القائمة، في العلاقات المعتادة، بين العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي المحيط بها،

كأن دلالات الميدان، في تجربة محفوظ، تقترب من دلالاته في أغلب المدن القديمة والوسيطة، ابتداءً من «الساحة» أو «الأجورا» Agora في المدينة الإغريقية؛ حيث كان، في احتفالات ذلك الميدان واجتماعاته، يلتقي الوعي الفردي بالوعي الجمعي، وحيث كان يتماسّ الداخل والخارج معاً. ولكن محفوظ يضيف إلى دلالات ذلك الميدان القديم ما يتصل بتناول آخر، خلاله تتسم علاقة الفرد والجماعة، في الميدان، بسمات استثنائية، تجاوز حدود التماسّ أو التجاور، إلى الانصهار والتحول؛ انصهار الداخل والخارج، الفرد والجماعة، وتحول مصيرهما معاً.

في **حكايات حارتنا**، مثلاً، باختزال يعد منحى سائداً في هذه الرواية، «تخترق مظاهرة ميدان بيت القاضي فينضم إليها سلومة (الطفل) بتلقائية (...). يصاب برصاصة في رأسه ويسقط قتيلاً». وبغياب سلومة يذوب، بالمعنى الحرفي، الفرد في المجموع. ثم، في وعي هذا المجموع، سوف يتحول الطفل الذي كان عاطلاً عن كل ميزة إلى بطل، ويتحول أبوه الفقير الذي لم يكن يأبه به أحد من قبل إلى «والد الشهيد». وبالاختزال نفسه، يشار إلى مظاهرة أخرى «يموج بها الميدان» في رواية **حديث الصباح والمساء**.

وفي **الثلاثية** ترتبط، في رصد تفصيلي، مفردة الميدان والشوارع المحيطة به أو المؤدية إليه بسلسلة مظاهرات يتم رصدها بنوع من الاحتفاء بمعالم استثنائية تعيد صياغة العلاقة بين العالمين الفردي والجماعي، فضلاً عن الاحتفاء بوقائع مرجعية تاريخية متعارفة.

في **بين القصرين**، التي تقدم عبر مساحة مطولة، في فصل كامل، ما يشبه «يوميات تنامي الغضب» في بعض شوارع القاهرة وميادينها بعد اعتقال سعد زغلول ثم نفيه، يتوقف الراوي ليرصد حركة «فهمي» الذي خرج مع زملائه في مظاهرة شملت طلاباً من كليات متعددة وانضم إليها الأهالي. ثم يشير الراوي إلى أنه في اليوم التالي: «بعثت مصر بلداً جديداً يبكر في الاحتشاد في الميادين بغضب طال كتمانه. وألقى هو «فهمي» بنفسه بين الجموع في نشوة فرح وحماس كأنه تائه ضال عثر على أهله بعد فراق طويل». وسوف تنتهي هذه المظاهرة، التي جابت شارع الدواوين، ببعض الجرحى والقتلى. ولكن سوف تحتشد مظاهرات أخرى، في أماكن عدة، يومي الثلاثاء والأربعاء، وتنامت الإضرابات التي جعلت «قلب البلاد يخفق حياً ثائراً»، ثم سنكون في النهاية مع الراوي الذي يرى المشهد الخارجي من منظور فهمي، في مظاهرة أخيرة: «رباه! امتلأ الميدان (ميدان المحطة، أو ميدان رمسيس في زمن لاحق)، امتلأت الشوارع المفضية إليه (...)، مئة ألف، طرابيش، عمائم، طلبة...عمال...موظفون... الشيوخ والقساوسة، القضاة.. لا يبالون الشمس. هذه مصر... إلخ»، و«تحرك الموكب العظيم نحو عابدين فتدفقت موجاته تباعاً مرددة هتافات الوطنية، بدت مصر مظاهرة واحدة، بل رجلاً واحداً، بل هتافاً واحداً». وسيشهد فهمي، وهو يمضي في «مظاهرته»، بتعبير الراوي، ميدان الأوبرا من بعيد «رؤوساً متلاصقة كأنها تنبت من جسد واحد ملأ الأرض طولاً وعرضاً»، وتحولت

المظاهرة، بألوفها الحاشدة، فيما يشعر فهمي، إلى «قوة وطمأنينة على طمأنينة، قوة لا ينفذ منها الرصاص». وعلى الرغم من التصريح بالمظاهرة، فسوف ينفذ منها وفيها الرصاص، وسوف تصل واحدة من طلقاته إلى فهمي نفسه، فيدخل في معارج استشهاده؛ تلاشيه في حلم الحشود الغاضبة، ليرى «السماء منبسطة عالية (...)، يقطر منها السلام».

- 3 -

تحتشد رواية **الثلاثية** أيضاً (في جزئها الأخير **السكرية** الذي يمثل مرحلة متقدمة من هذه الرواية التي تعد رواية زمن بامتياز؛ بمعنى أنها تعنى بموضوعة أساسية مرتبطة بالزمن والتغيرات التي يأتي بها) بنقاشات متعددة بين كمال وعدد من الشخصيات، من بينها صديقه رياض قلدس. وهي نقاشات تدور، في جانب منها، حول أوضاع الثورة وما بعد الثورة في مصر، وسبل التغيير، ومناوءة الاستبداد... إلخ. وفي نقاش أخير، دال، سيستدعي كمال لرياض ما قاله ابن أخته أحمد، اليساري، بعد أن تم اعتقاله: «إن الحياة عمل وواجب إنساني عام، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه، أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى». وفي سياق هذا الحديث وهذه الاستعادة نفسيهما، سوف يسوق كمال لرياض عبارات أحمد: «أتعلم ماذا قال أيضاً؟ قال: إني أؤمن بالحياة وبالناس، وأرى نفسي ملزماً باتّباع مُثُلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق؛ إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل؛ إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية!». وهذه الكلمات عن الثورة الأبدية وعن خيانتها، التي تنتقل من بين جدران مغلقة بسجن القسم إلى خارج هذه الجدران، تتخطى زمنها المحدود ومكانها الخانق إلى ما يجاوزهما بالطبع، وإن كان يجب فهمها في سياقها الروائي؛ أي المرتبط بشخصية بعينها، محددة، كانت جزءاً من العالم الجديد الذي جلبه وقاد إليه الزمن فيما جلبه وقاد إليه من تغيرات.

- 4 -

الثورة وخياناتها موضوعة رئيسية في رواية نجيب محفوظ **اللص والكلاب** التي كتبت في أوائل الستينات. فمواجهة الخونة الذين يواجههم سعيد مهران في سعيه لتحقيق عدالة يتصورها هي في جوهرها نوع من أنواع القصاص أو الانتقام؛ فهو يطارد الذين يريد القصاص أو الانتقام منهم، بسبب خيانتهم، فيجعل من نفسه مستعيداً مفهوماً بدائياً قديماً لتحقيق العدالة قاضياً وشرطياً وجلاداً معاً. ثم هو، من ناحية أخرى، مطارَد من الكثيرين، ضحايا وجلادين، حراس عدالة أخرى معترَف بها بقانون قد تخطى أعراف العالم البدائي، وإن صيغ بعض هؤلاء، حراس تلك العدالة، صياغة لا تخلو من مفارقة، ولا من تساؤل حول المسافة التي اجتازوها، افتراضاً، من زمن العدالة «البدائي» إلى زمن عدالتهم «المتحضرة».

من هؤلاء الذين يطاردهم سعيد مهران، أستاذه القديم رؤوف علوان، الذي كانت كلماته التي آمن بها مهران في زمن قديم وكفر بها صاحبها نفسه في زمن آخر، سبباً من أسباب إدراجه في دائرة خائني الثورة، كما يراها ويفهم خيانتها سعيد مهران خلال زمن انتقامه. كان رؤوف، في الزمن القديم (الذي ينتمي مرجعياً إلى ما قبل عام 1952) «الطالب الثائر»، أو كان «الثورة في شكل طالب». والآن في الزمن الجديد (الذي ينتمي مرجعياً إلى ما بعد عام 1952) أصبحت حياته حياة أخرى، وغدا هو رمز «الخيانة التي ينضوي تحتها (...) جميع الخونة في الأرض»، كما باتت كلماته حلقة من حلقات تضيق وتسعى إلى أن تسوق مهران إلى حبل المشنقة؛ لا تسوقه هو وحده، فيما يتصور، وإنما تسوق كل من آمن بهم وآمنوا به، فيما يتصور. يقول مهران لقضاة ومستشارين متوهمين، في محاكمة عادلة متخيلة: «إن من يقتلني إنما يقتل الملايين. أنا الحلم والدمع الذي يفضح صاحبه». وفي نهاية رواية **اللص والكلاب** سيختفي هو، اللص الصغير في عالم حافل بلصوص كبار، وسيبقون هم؛ أي بكلمات أخرى ستبقى الخيانة متعددة الوجوه، بما فيها خيانة ثورة كانت حلماً مراوداً في زمن من الأزمنة.

بمعنى ما، يمكن أن نشهد طرحاً قريباً من هذا في رواية **الشحاذ** التي كتبت بعد كتابة **اللص والكلاب** بأربع سنوات. بمعنى ما، خان عمر الحمزاوي وتمرد على عالمه القديم، الذي كان مفتوحاً على التحرر، والشعر، والتسكع بلا قيد. والآن، وقد بلغ الخامسة والأربعين، يكتشف فجأة أنه قد وصل على الرغم من صورته البراقة، إلى نوع من الموات الداخلي، وأن زوجه قد تحولت إلى برميل من الدهن، وأن حياته كلها قد غدت جد ضئيلة، جد خانقة، على اتساعها الظاهري، وأن المعنى الغائب عن هذا كله هو ما يستحق، وحده، السعي لبلوغه والبحث عنه، وربما مطاردته، لا في حدود المكان والزمن القريبين فحسب، وإنما حتى الأقاصي النائية، في المكان وفي الزمن وفي داخل الذات نفسها، وفيما يمتد من ذلك كله بخيوط غامضة، غير مرئية، موصولة بالكون ذاته، الرحيب والمبهم واللامتناهي، في آن. وسوف يقطع الحمزاوي رحلة طويلة، عبر أماكن عدة، لاستعادة المعنى الغائب المفقود، وسوف ينتهي أو يتلاشى في نهاية الرواية، خارج الزمان والمكان، بعدما تخترق ترقوته رصاصة كانت تتقصد صديقه عثمان، الاشتراكي الثائر الذي كان قد خرج من السجن، وتزوج من ابنته بثينة التي ورثت عن أبيها عالم ما قبل غياب المعنى؛ ورثت التحرر وكتابة الشعر. وكأن في هذا إشارة إلى ما يستحق أن يختفي وما يستحق أن يبقى، خلال الاستمساك بالثورة وخلال خيانتها أيضاً، في أمثولة «البداية» و«المآل»، وهي إحدى أمثولات نجيب محفوظ الأثيرة.

- 5 -

فضلاً عن تناول الثورة المجهضة، بخيانتها، وفضلاً عن التناول المرجعي لثورة، أو لثورات، كان لها شهودها وتاريخها وربما سياقاتها المحددة، تجسد نهاية رواية **الحرافيش** ثورة مأمولة، تلوح

خارج الزمن، هي بمثابة خاتمة لحكايات/دورات لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد، وكلها تختزل زمناً طويلاً تتراءى على صفحاته، وتمر بدوراته، أجيال متناسلة متتالية.

في نهاية الدورة/الحكاية الأخيرة في الرواية، يستعيد «عاشور» الأخير «عاشور» الأول في الدورة/الحكاية الأولى، ويتجاوز تجربته في الوقت نفسه. وخلال هذه النهاية نشهد ثورة يتوارى خلالها كل تمييز بين الواحد والكل، وبين القائد والتابعين، وبين الحقيقة والحلم. يلتقي عاشور الأخير الحرافيش في سوق الدراسة، وبهذا اللقاء «اشتعلت النار في كيانه كله». يؤكد لهم أنه، في هذا العالم، «لا يحيا إلا الأحياء»، وأن ما ينقصهم ليس الرغيف فحسب، وإنما أيضاً القوة والثقة بأنفسهم. وإذ يكتمل شعور الفرد/الجماعة بهذه القوة وتلك الثقة، يواجه عاشور شخوصاً هم بمثابة تمثيلات مجسّدة لظلم بدا أبدياً بسبب اتصاله واستمراره. في وجوه تلك الشخوص، سيجهر عاشور: «لا بد للظلم من نهاية». وأخيراً، سوف يتدفق الحرافيش «من الخرابات والأزقة، صائحين ملوحين بما صادفته أيديهم»، ليتساقط ويتهاوى أمام زحفهم المتسلطون القدامى والجدد، وليسقط ويهوي معنى التسلط ذاته. كانت تلك الغضبة الجماعية، بعبارات الراوي، «معركة لم تسبق بمثيل من حيث كثرة من اشترك فيها. فالحرافيش أكثرية ساحقة. وفجأة تجمعت الأكثرية واستولت على النبابيت، فاندفعت في البيوت والدور رجفة مزلزلة. تمزق الخيط الذي كان ينتظم الأشياء. وأصبح كل شيء ممكناً». ومن غمار هذه الفوضى، ومن قلب شظاياها، سوف تبزغ ملامح تومئ إلى زمن آخر، ثم سوف تستقر وتتشكل قسمات أخرى لعالم ممكن جديد فيه «لن يقع أحد تحت رحمة أحد»، وفيه يكون «العدل خير دواء»، وفيه تتساوى قيمة العمل وقيمة القوة، وفيه يصبح الجموع الذين تم استبعادهم، طيلة تاريخ غابر طويل، «قوة لا تقهر»، وأخيراً فيه يطمئن الجازع بما يبثه له قلبه عن مستقبل مهيّأ ممهّد، مفتوح لكل من «يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة»، وهي عبارة من عبارات كثيرة، دالة، تنتهي بها رواية **الحرافيش**.

هذه الثورة، التي ترنو إلى عالم خارج العالم، وتمسك أيضاً بأطرافه وتدرك سبل تحقيقه، لا تتصل هنا بسياق تاريخي، وإنما يمكن أن تندرج في إهاب الأمثولة التي تصلح لكل تاريخ. هي شارة على زمن مرتجى يتوج أزمنة الحرافيش جميعاً، التي كانت وظلت دائماً أزمنة جور وعدوان، ما كانوا وما ظلوا هم محض «حرافيش»، مظلومين، معتدى عليهم. ومن هنا، فصياغة هذه الثورة الأخيرة، المأمولة، تجعلها لا تضع حداً لكل تسلط وجور فحسب، وإنما أيضاً تفتح أفقاً على خلاص نهائي، وعلى حياة يبدأ فيها كل شيء، ويؤول فيها كل شيء، من وإلى براءة وطموح جماعيين مطلقين. ولعل هذه الثورة، بهذه الصياغة، في عمل يعد من أجود ما كتب نجيب محفوظ، إن لم يكن أجود ما كتب، تمثّل بلورة لتناولات أخرى في أعمال متعددة له، ظلت فيها الثورة، المقرونة بملابسات واقع لم يتغير، بعدما يؤوب الغضب

الجماعي إلى سكون، محض حلم مراود فحسب.

- 6 -

الثورة التي راودت عالم نجيب محفوظ، خلال تناولات مرجعية أو مأمولة، ظلت دائماً تراود كتابته نفسها التي قطعت شوطاً طويلاً، عبر أكثر من نصف قرن، واتخذت تحولات كبرى خلال ما يسمى «مراحل» أو «منظومات» قطعتها وانتقلت بينها رحلته الإبداعية.

هذا كاتب لم ينأ أبداً، ولم ينأ عنه أبداً، هاجس المساءلة والتمرد والتجاوز، ولم تكفّ ولم تتوقف، في أي وقت، «ثورته» المتصلة على ما كان قد كتبه من قبل. والذي يقرأ، من خارج زمننا، نصوص محفوظ كما بدت في رواياته التاريخية الأولى، أو نصوصه التي ظهرت في رواياته التي كتبها خلال الأربعينات، يجد صعوبة في التنبؤ بأن من كتب هذه النصوص هو نفسه الذي سوف يكتب رواياته التي كتبها في الستينات، وهو نفسه الذي سيكتب هذا النص، الذي أوردناه أعلى هذه المقاربة الخاطفة، أو هو نفسه الذي كتب قبل هذا النص **رأيت فيما يرى النائم**، أو هو من سيكتب بعده **أحلام فترة النقاهة**. وكأن الثورة أو الثورات التي لاح تناولها في بعض أعمال محفوظ جزء من الاحتفاء بسياق استثنائي، ليس أكثر من وقت عابر بين زمنين، نوع من التعبير عن عالم ينتفض ويغضب أحياناً ليعود بعد ذلك إلى هدوئه المتصل المقيم. كأن هذه الثورة أو هذه الثورات قد تحولت، في كتابة نجيب محفوظ نفسها، إلى ما يشبه القاعدة الأساسية السارية عبر الأزمنة جميعاً، أو إلى القانون الأبدي الذي يحكم ممارسة الكتابة، ويجعلها مدفوعة دائماً بثورة مراودة، متجددة، متوهجة، طوال الوقت◆

رحلة الموت الفلسطيني

مقاربة نقدية في رواية **رجال في الشمس** لغسان كنفاني

شريف الجيّار

«على كل فلسطيني أن يروي قصته»
إدوارد سعيد

يعدّ الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني (1936-1972) أيقونة نضالية بارزة في التاريخ الحديث لتجربة المقاومة الفلسطينية والعربية على الصعيد السياسي والثقافي والإبداعي؛ فقد استطاع بوعيه الفكري والسياسي أن يدشن مشروعه السياسي الثوري، كي يجذر للهوية الفلسطينية، ويدافع عن قضيته المصيرية المتمثلة في الإنسان الفلسطيني/الأرض/ الوطن، مؤمناً بحتمية المقاومة، بمفهومها الشامل، في مواجهة المحتل الإسرائيلي الذي مارس، ومازال، سياسات الاقتلاع والنفي والإقصاء والطمس، طيلة نكبتي 1948 و1967، حيال الذات الفلسطينية، التي لم تجد مفراً إلا الموت أو الهروب واللجوء، في ظل اغتصاب للأرض والتاريخ والحلم.

- 1 -

تلاحم هذا المنظور الثوري لغسان مع قضية شعبه عبر سياقات تعبيرية وإبداعية متنوعة، أنجزها طيلة حياته القصيرة، قبل أن يغتاله المحتل الإسرائيلي ببيروت، في يوليو 1972، عن عمر يناهز السادسة والثلاثين. كتب غسان كنفاني الدراسات السياسية، والنقد الأدبي، والقصة القصيرة، والرواية والمسرحية، فضلاً عن الترجمة، ومقالاته السياسية في الصحافة العربية، محرراً ورئيساً؛ مثل جريدة **الراية** في دمشق، وجرائد **الحرية** و**المحرر** و**الأنوار** و**الهدف** في بيروت. فكان غسان مغواراً سلاحه القلم، وميدانه الصحيفة،...[1] في طرح قضية الإنسان الفلسطيني، الباحث عن الذات، وعن هوية الأرض الضائعة.

والقارئ لهذا المنجز لا سيما الروائي منه، يلحظ أنه انبثق من رحم تجربة الألم الفلسطيني، التي عايشها غسان كنفاني عبر الممارسة منذ نكبة 1948. فهو جزء من المأساة الفلسطينية السياسية والاجتماعية والإنسانية؛ فقد عاش واقع المخيم والشتات منذ صغره في العديد من الدول العربية (سوريا، والكويت، ولبنان). لذا فهو يقول: «... فقد تم «تسييسي» بطريقة مختلفة. اتجهت نحو السياسة في مرحلة مبكرة لأننا كنا نعيش في المخيم»[2]. انتمى في صدر فتوّته إلى حركة القوميين العرب، وفي نهاية حياته كان عضواً في المكتب السياسي للجبهة الشعبية، وناطقاً رسمياً باسمها. ومن ثم كان الواقع السياسي والاجتماعي القاسي الذي عاشه غسان، وعاشه شعبه الفلسطيني، هو الأتون الذي بلور فيه غسان إنتاجه الإبداعي بشكل عام، وخطابه الروائي بشكل خاص، الذي اتسم بالواقعية الفنية ذات الإطار السياسي، وهو ما صرّح به غسان في قوله: «...أظن أن التأثير الأكبر على كتاباتي يرجع إلى الواقع نفسه... لقد استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة وليس من الخيال. كما أنني لم اختر أبطالي لأسباب فنية (أدبية). لقد كانوا جميعهم من المخيم وليس من خارجه...»[3]. وهذا ما برّر ولع غسان بالأدب السوفييتي، لأنه، كما يرى، «... يعبّر عما كنت أشاهده في الواقع، ويحلله ويعالجه ويصفه...»[4].

وقد تجسدت هذه البنية الواقعية الاجتماعية ذات المنظور السياسي في إنتاج غسان الروائي، الذي أنجزه بين عامي 1963 و1972، وتمثل في رواياته: **رجال في الشمس** (1963) محل الدراسة، و**ما تبقى لكم** (1966)، و**أم سعد** (1969)، و**عائد إلى حيفا** (1969)، و**العاشق** (رواية غير كاملة)، و**الأعمى والأطرش** (رواية غير كاملة)، و**برقوق نيسان** (رواية غير كاملة)، و**الشيء الآخر** أو **من قتل ليلى الحايك؟** (نشرت مسلسلة أسبوعية) (1966)، و**اللوتس الأحمر الميت** (1961) (لم تنشر).

ويحسب لغسان أنه لم يقتصر في خطابه الروائي على الكتابة عن فلسطين كقضية قائمة بذاتها، منفصلة عن عالمها، بل إنه انطلق من خصوصية التجربة الفلسطينية المأساوية إلى رحابة التجربة الإنسانية في العالم، لذا

أضحت فلسطين في عالم غسان السردي رمزاً إنسانياً متكاملاً: «...فأنا في الحقيقة أستعرض الفلسطيني كرمز للبؤس في العالم أجمع. وبإمكانك القول إن فلسطين تمثل العالم برمته في قصصي...»[5].

لذا يتجلى الروائي الفلسطيني، كغسان وغيره، على قدر المسؤولية، في رصده لتحولات الواقع؛ «... فهو على الرغم من انشغاله بقضيته الوطنية، لم ينطو على ذاته، ولم ينغلق على عالمه وهمومه، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بقضايا الإنسان وصراعه مع ظروفه القاسية، سواء كان رجلاً أو امرأة»[6]. لذا، ظل النموذج الفلسطيني الإنسان، حاضراً في روايات غسان رمزاً لمأساة الإنسان في العالم، مثلما تجسد في النص محل الدراسة، **رجال في الشمس**؛ ذلك الطفل المفتون بالرحم/الأرض/الوطن.

- 2 -

تمثل رواية **رجال في الشمس** باكورة الإبداع الروائي للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، وهي رواية قصيرة، تطرح تراجيديا الواقع الفلسطيني، طيلة سنوات العقد اللاحق لنكبة 1948، وأصداءها المرة التي ألمت بالشعب الفلسطيني وأنجبت أجيالاً من اللاجئين، الذين تكبدوا مرارة البؤس والعوز في واقع المخيمات، بعد أن اقتلعوا من قراهم، وأضحوا في ضياع التشرد والشتات؛ بلا وطن، ولا هوية، ولا أدنى سبل للعيش الكريم، إثر تقاعس الأنظمة العربية، وفشل قياداتها وجيوشها، حينذاك، في التصدي للمحتل الصهيوني الذي دربته القوى الاستعمارية، وسلحته وسلمته مراكز القرار، وجميع المستعمرات، قبل خروجها من فلسطين.

وقد دفع هذا الأفقُ المأساوي، الإنسانَ الفلسطينيَّ، نحو الهروب إلى الشتات، كحل فردي للخلاص من واقع العدم؛ بحثاً عن لقمة العيش، في رحلة الموت من أجل الحياة، أملًا في الوصول إلى الفردوس المتخيل، والغائب المنشود. وهو ما تجسده الرواية، عبر إطار سردي خارجي، يهيمن فيه السارد العليم على جميع فصول الرواية السبعة؛ «أبو قيس، أسعد، مروان، الصفقة، الطريق، الشمس والظل، القبر». وتظل سلطة ضمير الغائب (هو/هي) المؤطر الرئيسي لبرنامجها السردي.

ينطلق الخطاب السردي لـ **رجال في الشمس**، وفق بنية نصية دائرية، تجسد مأساة الإنسان الفلسطيني، في واقعه الماضوي المهزوم، وشتاته الراهن المأزوم، عبر تراتبية تصاعدية لفصول الرواية، توازت في بنيتها مع مسار رحلة الموت الفلسطيني، عقب النكبة، من ماضي المخيم الأليم إلى حاضر الشتات الضائع، في شط العرب بالبصرة العراقية، ومنه إلى المستقبل المجهول في صحراء الموت في الكويت، في بنية تبدأ بالموت النفسي وتنتهي بالموت الفيزيقي، في ظل مأساوية شمولية لم تقتصر على جيل فلسطيني دون آخر بل ألمت بأجيال مختلفة، من ساكني المخيمات الكادحين الذين ذاقوا مرارة الشتات والغربة.

لذا شرع سارد الرواية نصه بثلاث بدايات متعالقة[7]، تمثل شكلاً من أشكال النصية المحاذية[8]، التي تجنب فيها البداية الواحدة

لخطابه السردي، مما فعّل من مستوى التوالد النصي في طوايا الفصول الثلاثة الأولى للرواية، التي جاءت معنونة بأسماء ثلاث شخصيات محورية هي: (أبو قيس، وأسعد، ومروان). لقد حرص النص على عبور حاجز النوع[9]؛ فمزج القصصي بالروائي، على نحو لا تغيب فيه الروائية؛ فاحتضنت بداية الرواية انفتاحاً سردياً لثلاثية قصصية، استثمرها السارد العليم، في طرح صور قاتمة، ومشاهد اجتماعية بائسة لفلسطينيي الشتات الذين عانوا ذلّ المخيمات وفقرها في أعقاب الاحتلال الصهيوني لفلسطين عام 1948. يقدم السارد ثلاث تجارب إنسانية مأساوية، تمثل ثلاثة أجيال فلسطينية مأزومة، مشبعة بالانكسار، وذلّ الفقر، وهشاشة البنية الاجتماعية؛ أولها (الأب العجوز أبو قيس)، وثانيها (الشاب القوي أسعد)، وثالثها (الصبي الصغير مروان)، وكلها أنماط إنسانية ريفية كادحة، تتحرك مصائرها بالضرورة في ظل صراعها الحاد مع فراغ الانتظار الذي طال لعشر سنوات في جحيم المخيمات، فـ «...لم يعد لها من أمل سوى مجرد الوجود في الحياة»[10]، بعد سقوط قراهم المسكينة بيافا (أبو قيس ومروان)، والرملة (أسعد)، في أيدي المحتل الإسرائيلي.

وقد طرح النص محنة هؤلاء الأفراد وأسرهم عبر مسار سردي، يمزج حاضرهم الهزيل بماضيهم التعس، في سياق ينتقل فيه الفعل السردي من الغيري إلى الذاتي، ومن النتيجة إلى السبب؛ إذ ينطلق السارد العليم من وهج حاضر الشتات، المفعم بشعور الغربة والوحدة وفقدان الهُوية، في شطّ العرب بالبصرة العراقية، في وهج صيف آب/أغسطس، ليلتحم، كثيراً، بوهج ماضي المخيمات البائس، الذي انتقل معه المنظور السردي إلى الوعي الفردي لهذه الذوات الفلسطينية؛ فقد شرعت كل شخصية في شرح تجربتها البائسة في واقع المخيمات، كاشفة عن تفاصيل الحياة اليومية القاسية، وظروفها المأساوية، معتمدة في ذلك على سياقها المونولوجي مع ذاتها، والديالوجي مع ذويها، وهو ما عمّق الأزمة، وفنّد الدوافع والأسباب القهرية، التي دفعت بهؤلاء الأفراد، ودفعت غيرهم، نحو رحلة الشتات والموت، والهروب إلى المجهول، وسيلة للخلاص من أتون الأزمة؛ «... فهم يحاولون الهروب من حياتهم الماضية، ومن أنفسهم، بالشروع فى رحلة ميتافيزيقية تقريباً، إلى الفردوس المتخيل...»[11]، إلى الكويت؛ أرض النفط والثراء، التي تمثل، في تصوراتهم، الحد الأدنى للحياة التي تحقق أحلامهم المتواضعة وتتيح للعجوز أبي قيس أن يعيد ابنه الصغير قيس إلى المدرسة، ويبني غرفة في مكان ما خارج المخيم، ويشتري عرق زيتون أو اثنين، بعد أن تساوت لديه الحياة بالموت، وضاعت كرامته من أجل كيلو غرام واحد من طحين الإعاشة على أعتاب موظفي هيئة إغاثة اللاجئين. لذا يحاور ذاته متحسراً على وضعه الاضطراري، متذكراً الأستاذ سليم معلم القرية، الذي يغبطه لأنه مات قبل ليلة واحدة من سقوط قريته في يد الإسرائيليين:

«ها هو إذن الشط الذي تحدث عنه الأستاذ سليم قبل عشر سنوات،... رحمة الله عليك يا أستاذ سليم. ترى، لو عشت، لو أغرقك الفقر كما

أغرقني، أكنت تفعل كما أفعل الآن؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة الخبز؟»[12].

ويراود الحلم نفسه الفتى القوي أسعد، المجسد لجيل الوسط، أن يرد قرض عمه العجوز المشروط بزواجه من ابنته ندى، التي لا يريدها أسعد. لذا «شد على النقود في جيبه وفكر»: «سوف يكون بوسعي أن أرد لعمي المبلغ في أقل من شهر.هناك في الكويت يستطيع المرء أن يجمع نقوداً في مثل لمح البصر...»[13].

وقد تصاعد هذا الحلم الكابوسي، حتى اخترق، أيضاً، جيل الصبية؛ مروان، ابن الستة عشر عاماً، الذي تحمل جزءاً كبيراً من الأزمة، بعد أن هرب الأب المعدم، والأخ الأكبر زكريا من مسؤولياتهما تجاه الأم وأربعة أطفال، فطلق الأب الأم وتزوج تلك المرأة الشوهاء شفيقة، ابنة صديقه القديم، التي فقدت ساقها اليمنى في أثناء قصف يافا، حتى ينتقل من بيت الطين في المخيم إلى بيت ذي سقف إسمنتي، وتزوج الأخ الأكبر في الكويت، تاركين المسؤولية لهذا الصبي الصغير، الذي قد أتى دوره، كما يرى أخوه زكريا، و«...عليه أن يترك تلك المدرسة السخيفة التي لا تعلم شيئاً وأن يغوص في المقلاة مع من غاص حتى يعيل عائلته»[14].

والمتأمل في هذه الأنماط الإنسانية الثلاثة المجسدة، في مجملها، للشعب الفلسطيني المنكوب، يدرك أن سارد غسان قد ركز على الفرد الذي يعتبره غسان كنفاني «...عالماً صغيراً يعكس النضال الموجود في الكون والمجتمع. ففي الصراع الأبدي بين العدل والظلم، يكون الفرد مقموعاً وذليلاً، وداخلياً في ثورة، ولكنه يجهل كيف يغير موقفه...»[15]، مثلما نلحظ في شخصيات غسان التي تشارك في طرح قضيتها في مرحلتها الأولى، من خلال وعي فردي يفتقر إلى تراكم الخبرات السياسية والاجتماعية، ورؤية للمواجهة. لذا، فقد اختزلت قضيتها في لقمة الخبز، وفضلت الهروب إلى وطن بديل، للبحث عن حل لمشكلاتها، بديلاً عن البقاء؛ فهي تفتقر للوجود الحقيقي لأنها قد ضلت الطريق «... فهي تنتقل من حالة عدم إلى عدم أكبر لأنها تبحث عن هوية ملموسة»[16]؛ فالنماذج جميعها تشكك في الوصول إلى الهدف، كما يقول «أبو قيس» للمهرب: «وهل تضمن أننا سنصل سالمين؟»[17]؛ لأنها شخصيات عاجزة عن الصمود؛ فقرارها بالخلاص جاء امتداداً لنماذج فلسطينية محفزة، خاضت التجربة قبلها نحو الشتات؛ فسعد حرك أبا قيس، وأبو العبد هرب أسعد من الأردن، وحسن ساعد مروان. فهذه الأجيال الكادحة، تعاني من ركود في الوعي، لا يدرك مفهوم المقاومة المسلحة، التي تمسك بها الأستاذ سليم، معلم القرية في يافا، الذي لا يعرف كيف يؤم المصلين يوم الجمعة، ولكنه يعرف كيف يطلق الرصاص ليقاوم العدوان الصهيوني على القرية. فعندما سئل في ديوانية المختار عما يعرف، قال:

«كلا، إنني أستاذ ولست إماماً».

«...إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً».

«إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع»[18].

وقد أدى هذا الخطأ المأساوي، والاختيار القاصر للهروب، عقب النكبة، إلى إلقاء هذا العالم الصغير/الإنسان الفلسطيني/القضية، في غياهب الشتات العراقي، بين رأسمالية عربية متكرشة في شط العرب/ المهرب السمين، وقيادة فلسطينية انتهازية منهزمة وعاجزة/ أبي الخيزران، والجميع يتاجر به وبقضيته؛ إذ أصبح الصفقة التي تصاعدت بالفعل السردي من التفاصيل الحياتية للأجيال الثلاثة في الفصول الثلاثة الأولى للرواية، إلى وحدة الهدف في الفصل الرابع، بالاتفاق على السفر إلى الكويت، حيث فشل الاتفاق مع المهرب البصراوي السمين الذي يهرّب الناس من البصرة إلى الكويت، بمبلغ خمسة عشر ديناراً؛ فهو يقول لأسعد: «من الخير لك أن لا تضيع وقتك يا بني... كل المهرّبين يتقاضون السعر نفسه، نحن متفقون فيما بيننا... لا تتعب نفسك...»[19]. وهو ما دفعهم إلى الثقة في القائد العنين أبي الخيزران الذي يمثل جزءاً أصيلاً من المأساة الفلسطينية وإحدى ضحاياها؛ فقد «... مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه،... عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور، ولكن أية أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيّع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن، وتباً لكل شيء في هذا الكون الملعون...»[20]. فقد أصبح، كما يدل اسمه، ...بناءً ضعيفاً أجوف، مثيراً في الظاهر، لكنه يفتقر إلى نواة مركزية قوية. فهو غير قادر على التوفيق بين ذاته وخسارته، لذا يهرب إلى عالم المكاسب المادية...»[21] التي تمنحه مزيداً من النقود؛ لأنه يعاني من الفقر والاحتياج ويريد أن يستريح، لذا وافق على خمسة دنانير من «مروان»، وعشرة دنانير من كل واحد من «أبي قيس وأسعد» في مقابل أن يهربهم من العراق إلى الكويت، عبر صحراء الوهج، داخل خزان ماء سيارة الحاج رضا الكويتي، التي يعمل سائقاً عليها، وهو ما يتجلى في حواره مع أسعد:

– «أنت تريد إذن أن تضعنا داخل خزان ماء سيارتك في طريق عودتك؟

– بالضبط! لقد قلت لنفسي: لماذا لا تنتهز الفرصة فترتزق بقرشين نظيفين طالما أنت هنا، وطالما أن سيارتك لا تخضع للتفتيش؟»[22].

وتشي هذه البنية الحوارية بأن هؤلاء قد ضلوا طريقهم؛ لأنهم سلموا حياتهم ومستقبلهم إلى قيادة انتهازية ضعيفة فقدت رجولتها، وضاع وطنها، وتدعي التفكير في المجموع، غير أنها تسعى إلى مصالحها الشخصية، لذا قادت رفقاءها إلى القدر المجهول، إلى رحلة الموت، حيث قاد أبو الخيزران المخصي سيارة الحلم والموت، بعد أن أقنع رفقاءه بالمكوث في رحم خزانها الصدئ، من خمس إلى سبع دقائق، عند نقطة الحدود في صفوان العراقية، ومثلها عند نقطة الحدود في المطلاع الكويتية:

« ماذا تنتظر؟ عجّل. إننا على وشك الاختناق! أغلق أبو الخيزران الغطاء بسرعة...

كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم وبأحلامهم وعائلاتهم ومطامحهم وآمالهم وبؤسهم ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم

ومستقبلهم... كما لو أنها آخذة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول... وكانت العيون كلها معلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية»[23].

وقد اقترنت حركة هذه السيارة، التي تحمل في جوفها هؤلاء الفلسطينيين وقضيتهم، بحركة سردية تصاعدية، تنذر بحالة من الانتحار الجماعي المقنع؛ لأنهم يسيرون، بقيادتهم، في طريق مجهولة، غير معبدة، مليئة بالحفر والعوائق، والمناخ الملتهب. لذا شعر أبو الخيزران بالخوف الشديد على جيل الآباء الفلسطيني (أبي قيس) في حين قلّ خوفه على الجيلين التاليين (أسعد ومروان)، لفتوة الأول، وصغر سنّ الثاني. إذن، «...ثمة فكرة واحدة تحوّم في رأس أبي الخيزران، ليس غير».

«إنّ الطريق المحفرة، التي تشبه درجاً منبسطاً، تهزّ السيارة وترجفها بلا هوادة وبلا انقطاع... إنّ هذا الهزيز جدير بأن يجعل البيض عجة في وقت أقل مما تستطيع الخفاقة الكهربائية أن تفعل. لا بأس بذلك بالنسبة لمروان؛ فهو فتى، ولا بأس بذلك بالنسبة لأسعد؛ فهو قوي البنية. ولكن، ماذا عن أبي قيس؟ لا شك في أن أسنانه تصطك مثل إنسان على وشك أن يموت من شدة الصقيع، ولكن الفرق أنه ليس ثمة صقيع هنا»[24].

وعلى هذا، فهذه القيادة العاجزة، «أبو الخيزران»، تدرك قدراً كبيراً من خطورة الموقف على الأجيال الفلسطينية المختلفة، ومع ذلك تصرّ على الخوض بهم في طريق الموت، وهو ما أدى إلى هلاكهم في جوف الخزان، حيث لم يتحملوا بضع دقائق، غابها عنهم أبو الخيزران في نقطة المطلاع على الحدود الكويتية:

«هيا بنا... لقد تعلمتم الصنعة جيداً. كم الساعة الآن؟ إنها الحادية عشرة والنصف. احسبوا. سبع دقائق على الأكثر وأفتح لكم الباب. تذكروا ذلك جيداً. الحادية عشرة والنصف»[25].

لكن أبا الخيزران عاد إليهم في الثانية عشرة إلا تسع دقائق؛ أي أنه أخذ مثلي الوقت المتفق عليه، فتأخر أربع عشرة دقيقة، وهم بداخل الخزان، فوجدهم قد فارقوا الحياة قبل أن يحققوا شيئاً من أحلامهم المادية المتواضعة، من أجل البقاء. ومن المفارقة أن الضحايا الثلاث قد ماتوا في الظلام دون أن يروا الشمس التي قتلتهم. فقد ظلوا مسجونين في حالة فراغ من الانتظار الدائم، مناضلين ضد الكارثة الوشيكة، دون جدوى. لقد زرعوا الأمل، لكنهم حصدوا المرارة والموت.

«ياهوه.

وضع كفين صلبتين فوق حافة الفوهة واعتمد على ذراعيه القويتين ثم انزلق إلى داخل الخزان. كان الظلام شديداً في الداخل حتى إنه لم يستطع أن يرى شيئاً بادئ الأمر، وحين نحّى جسده بعيداً عن الفوهة سقطت دائرة ضوء صفراء إلى القاع وأضاءت صدراً يملؤه شعر رمادي كث أخذ يلتمع متوهجاً كأنه مطلي بالقصدير. انحنى أبو الخيزران ووضع أذنه فوق الشعر الرمادي المبتل! كان الجسد بارداً وصامتاً. مد يده وتحسس طريقه إلى ركن الخزان. كان الجسد الآخر

ما زال متمسكاً بالعارضة الحديدية. حاول أن يهتدي إلى الرأس فلم يستطع أن يتحسس إلا الكفين المبتلتين، ثم تبين الرأس منحدراً إلى الصدر، وحين لامست كفه الوجه سقطت في فم مفتوح على وسعه»[26].

وجدير بالملاحظة، هنا، أن سارد غسان قدم وصفاً بصرياً دقيقاً لهيئة جثث أبي قيس وأسعد ومروان، داخل هذا الخزان الحديدي الذي اطمأنوا إليه؛ فماتوا فيه خنقاً وضاعت هويتهم. وهو ما كثّف من المشهد التراجيدي لهذا الموت الذي يمثل إدانة لهذ القيادة الضعيفة «أبي الخيزران» التي تفتقر إلى الثقة، فضلاً عن أنه إدانة لرجال أمن الحدود الرامزة للأنظمة العربية، حينذاك، التي لم تهتم بمتن القضية الفلسطينية؛ الإنسان الفلسطيني، بل ركزت كل اهتمامها في حدود شهوتها العنيفة/ الجنس، على حساب حياة الشعوب، وهو ما يجسده رجل الأمن السمين أبو باقر، في نقطة المطلاع على حدود الكويت، الذي عطل أبا الخيزران المخصي، حتى يعرف تفاصيل قصته الكاذبة مع الراقصة كوكب في البصرة التي أخبره بها الحاج رضا، وهو ما أدى إلى وفاة الفلسطينيين الثلاثة:

«أزيز عريض ترسله العجلات كأنها تسلخ الإسفلت سلخاً من تحتها، أكان من الضروري أن تتفلسف يا أبا باقر؟ أكان من الضروري أن تتقيء كل قاذوراتك على وجهي وعلى وجوههم؟ لعنة الإله العلي القدير عليك، لعنة الإله تنصب عليك يا أبا باقر! وعليك يا حاج رضا يا كذاب! راقصة؟ كوكب؟ لعنة الله عليكم كلكم...»[27].

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الموت لهؤلاء الفلسطينيين، يمثل، أيضاً، إدانة لهروبهم وقصور وعيهم بالهدف، وإدانة لخيارهم السلبي الذي يكرّس للخروج من الأرض، وضياع الهوية، ومن ثم فالجميع قد أصيب بفقدان الرجولة؛ السائق الضعيف أبو الخيزران، ورجل أمن الحدود أبو باقر، والفلسطينيون الثلاثة الذين خرجوا من وطنهم دون مواجهة.

وعلى هذا، فإن هذا الضياع الفلسطيني العربي عقب نكبة 1948، قد ألقى هذا «العالم الصغير»؛ الشعب الفلسطيني، خارجاً في الصحراء، فأصبح مصير فلسطين هو مصيرهم، وبذلك أصبح هؤلاء الفلسطينيون موتى بلا قبور، يموتون كما يعيشون، منفردين، ومبعدين بعد أن لفظهم القائد أبو الخيزران في عراء الصحراء الصامتة المظلمة كالموت، رافضاً أن يتركهم في رحم الخزان. لذا «قفز إلى الخارج وأغلق الفوهة ببطء، ثم هبط السلم إلى الأرض. كان الظلام كثيفاً مطبقاً وأحسّ بالارتياح لأن ذلك سوف يوفر عليه رؤية الوجوه، وجرّ الجثث واحدة واحدة من أقدامها، وألقاها على رأس الطريق، حيث تقف سيارات البلدية عادة لإلقاء قمامتها كي تتيسر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح الباكر»[28]. وبهذه النهاية المأساوية، التي تشيىء الفلسطيني، انهزم الشعب الفلسطيني دون أن يرى عدوه.

وهي نهاية مأساوية تحمل دلالة الموت الدائري، من بداية الرواية وحتى نهايتها؛ فقد بدأ الخطاب السردي لهذه الرواية بالموت

النفسي في يافا والرملة، وانتهى بالموت الفيزيقي للفلسطينيين الثلاثة في خزان الموت الصامت. وبذلك، فإن هذه النهاية كما يرى دارسو السرد «.. تشغل وصفاً محدداً، لأنها تبين معنى الأحداث التي تقود إليها...»[29].

ومن اللافت للنظر أنه على الرغم من موت الرفقاء الثلاثة، فقد حافظ سارد غسان على حياة السائق العنين أبي الخيزران؛ فلم يمت وبقي مصيره مجهولاً، لأن «... من يجسد الأزمة يظل حيّاً مهما بلغت الأزمة ذروة المأساة...»[30]. وهو ما يؤكد أن أزمة الشعب الفلسطيني مستمرة، وتعاني من العقم، لأنه يموت كل يوم في الخزان، دون أن يصرخ، فعلى الأرض أن تصرخ الآن. لذا ينتهي الخطاب السَّردي لهذه الرواية القصيرة بسؤال استنكاري يمثل صرخة يكررها أبو الخيزران، وترددها بعده صحراء الموت: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟ وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى.

«لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان★؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟»[31].

وهو سؤال ينتقل بالفعل السَّردي للرواية، من مجرد الوعي الفردي، إلى الوعي الجماعي بقضية شعب مضطهد مطروحة مع نهاية الخطاب السردي للرواية. وهو سؤال يحمل في طياته إدانة ضمنية للضمير الإنساني العالمي الذي همش هذه القضية، لذا يطلق صرخة احتجاج ورفض للحل المطروح في الخمسينات، حلّ البحث عن الخلاص الفردي لمواجهة الهزيمة بالصمت والصبر[32]. كما يطرح رفضه لصورة الفلسطيني اللاجىء، الذي يستسلم للموت السلبي، باحثاً عن الفعل الثوري «دق الجدران»، الذي يفجر المقاومة، والمواجهة الشاملة ضد المحتل الإسرائيلي، وهي الصيغة التى طوّرها «غسان»، وطرحها في رواياته التالية: **ما تبقى لكم** (1966)، و**أم سعد** (1969)، و**عائد إلى حيفا** (1969)؛ إذ تكرس هذه النصوص للوعي السياسي بضرورة المقاومة حتى يحول الموت إلى حياة، والمهانة إلى كرامة. لذا تتحول رحلة هروب الفلسطيني الفدائي «سالم» في رواية **ما تبقى لكم** عبر الصحراء إلى ضرورة للمواجهة، كما نجد في **أم سعد** أن الخيار المطروح هو الكفاح المسلح، في حين يقدم غسان الفلسطيني الثائر «خالداً» في رواية **عائد إلى حيفا**، وهو ما يجسد فلسفة غسان الخاصة التي «...بنيت على رفض الفرار وتبني موقف المواجهة الشاملة...»[33].

- 3 -

وترتقي البنية الروائية عند غسان إلى المستوى الرمزي السياسي؛ فقد حرص السَّارد العليم في تجسيده لهذه التجربة المُرَّة، لرحلة الموت الفلسطيني، على أن يظفر خطابه السَّردي الواقعي بإطار من الرمزية الشفافة، التي

★لمزيد من الإيضاح: انظر المقابلة مع توفيق صالح التي أجراها محمد شاهين لمعرفة الإضافة النوعية التي أضافها المخرج للفيلم الذي أطلق عليه «المخدوعون» بدلاً من **رجال في الشمس**، حيث جعل الضحايا يدقون الخزان قبل موتهم.

تتجنب تعقيدات الأدب الرمزي؛ الذي يجنح إلى الإبهام والغموض. وغسان، في هذا يشارك غيره من مبدعي الرواية الفلسطينية الذين يلجأون إلى «... استعمال الرمز الشفاف، القريب من الفهم والإدراك، الذي يثري المعنى، ويزيده وضوحاً»[34]، وهو ما يلائم طبيعة السياق الروائي الفلسطيني النضالي المقاوم، الذي يوجّه إلى الشعوب الفلسطينية والعربية، في المقام الأول، بهدف مخاطبة عقولهم ووجدانهم، لتحريضهم على فعل المقاومة، والمواجهة من أجل البقاء، والصمود ضد المحتل. ويتلاحم هذا المستوى الرمزي مع السّياق العام للرواية من خلال توظيف بعض الرموز التي ساهمت في تجسيد أزمة الإنسان الفلسطيني، لاسيما بعد النكبة، وعمقت من الكارثة. فالمهرِّب البصراوي السمين يرمز للرأسمالية العربية المتكرشة التي تاجرت بالإنسان الفلسطيني وبقضيته. والسائق العنين أبو الخيزران يرمز للقيادة الفلسطينية العاجزة عن تحقيق أحلام شعبها، فقادته نحو الهلاك، وبقيت هي. وأبو باقر، رجل أمن الحدود الكويتية، جاء رامزاً إلى الأنظمة العربية التي همشت القضية، لأنها حينذاك لم تتجاوز حدود شهواتها العنيفة/ الجنس.

وينطلق هذا الإطار الرمزي، بعتبة نصية مركزية تمثل «... مرجعاً يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكشف المعنى...»[35]؛ إذ يأتي العنوان **رجال في الشمس** عبر بنية خبرية، متسقة دلالياً مع الرمزية الكلية للرواية التي تتمحور حول الموت الفلسطيني.

فالذات الفلسطينية وقضيتها، باقية في وهج الشمس، الذي ينذر بكارثة وشيكة، بلا مظلة سياسية ووجودية، وهو ما يثير الضمير الإنساني، ويفجر الحسّ الثوري للبحث عن فعل عادل لهذه القضية الواضحة، كالشمس، حتى ينقذ هؤلاء الرجال/ الشعب الفسلطيني من الموت.

- 4 -

وتنتقل هذه البنية الرمزية، من الوضوح إلى الرمزية الأكثر عمقاً، مع نهاية رحلة الموت الفلسطيني؛ فقد جاءت «الصحراء» رامزة لذلك الفراغ السياسي[36] الذي عاشه فلسطينيو النكبة، والذي أدى إلى خلق حالة من الفراغ الوجودي بين الفلسطيني وعالمه.

ويأتي خزان السيارة التي يقودها أبو الخيزران رامزاً لعجز فلسطينيي النكبة عن المواجهة، حتى ماتوا في رحم أمومي، مستسلمين لقيادة عاجزة، تحكمت في حياتهم وموتهم.

وإلى جانب هذا، استعان سارد غسان بعدة تقنيات أخرى، في طوايا خطابه السردي، أولها المشاهد الحوارية الممتزجة بالفعل السردي، التي هيمنت على مسار الحركة السردية، حتى اقتربت الرواية من الدراما المسرحية؛ فقد أطلق السارد الحرية لأصواته، كي تكشف عن مكنوناتها بذواتها، مما كثّف من حجم مأساة هذه الأصوات السردية، وأضفى على الشخصيات بعداً درامياً مأساوياً، وأذاب هيمنة أحادية السارد العليم، كما نلحظ في هذا الحوار الذي مزج فيه السارد بين التقديم للصوت المتحدث وإعطائه السلطة المطلقة دون تقديم. نجد ذلك في حوار مروان

وأبي قيس وأسعد مع أبي الخيزران للاتفاق على السفر في خزان شاحنة أبي الخيزران، وهو حوار يبرز مدى معاناتهم في هذا الحر اللاهب:

«- أنت تريد إذن أن تضعنا داخل خزان ماء سيارتك في طريق عودتك؟

- بالضبط، لقد قلت لنفسي: لماذا لا تنتهز الفرصة فترتزق بقرشين نظيفين طالما أنت هنا، وطالما أن سيارتك لا تخضع للتفتيش؟

نظر مروان إلى أبي قيس ثم إلى أسعد، فنظرا إليه بدورهما متسائلين:

- اسمع يا أبا الخيزران... هذه اللعبة لا تعجبني، هل تستطيع أن تتصور ذلك؟ في مثل هذا الحر... من يستطيع أن يجلس في خزان ماء مقفل؟

- لا تجعل من القضية مأساة. هذه ليست أول مرة. هل تعرف ما الذي سيحدث؟ ستنزلون إلى الخزان قبل نقطة الحدود في صفوان بخمسين متراً، سأقف على الحدود أقل من خمس دقائق، بعد الحدود بخمسين متراً ستصعدون إلى فوق. وفي المطلاع على حدود الكويت ستكرر المسرحية لخمس دقائق أخرى، ثم هوب، ستجدون أنفسكم في الكويت»[37].

والتقنية الثانية التي استعان بها السارد في ثنايا خطابه السردي، تقنية الحوار الداخلي، التي تمثل تقنية من تقنيات تيار الوعي في الرواية الحديثة، وفيها ينتقل الضمير السارد من الغائب (هو) إلى المتكلم (أنا)، وذلك لتحويل الحركة السردية من منطقة الخارج إلى داخل ذهن الشخصية، وفي ذلك تجاوز لحواجز الزمن المنطقي، إلى ما يعرف بالزمن الفني الداخلي، من خلال أسلوب مباشر حر يمنح الشخصية الساردة قدرة على البوح عمّا بداخلها من مشاعر وأحاسيس، ومن ثم يقوم السارد بوظيفته التعبيرية على ما يرى «جيرار جنيت»، مثلما يعبر أبو الخيزران سائق الشاحنة عن أزمته النفسية لضياع ذكورته على أيدي الاحتلال الإسرائيلي؛ محاوراً ذاته عبر ضميري المتكلم أنا والمخاطب أنت/الكاف؛ فهو السارد والمسرود له في الآن ذاته:

«... ساقاه معلقتان إلى فوق وكتفاه مازالتا فوق السرير الأبيض المريح، والألم الرهيب يتلولب بين فخذيه. كانت ثمة امرأة تساعد الأطباء. كلما تذكر ذلك يعبق وجهه بالخجل. ثم ماذا نفعتك الوطنية؟ لقد صرفت حياتك مغامراً، وها أنت ذا أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة، وما الذي أفدته؟ ليكسر الفخار بعضه. أنا لست أريد الآن إلا مزيداً من النقود.. مزيداً من النقود»[38].

على أن هذا الحوار الداخلي لأبي الخيزران يكشف مدى معاناته النفسية، التي سببها له الإسرائيليون حينما خصوه عام 1948، ومن ثم خصوا الوطن؛ فلا مفرّ إذن غير المال، الكويت، النفط، حتى ولو كان في ذلك الموت عبر الصحراء الملتهبة في شهر آب/أغسطس، وهو في هذا يشارك أحلام غيره من بني وطنه الفلسطينيين، الذين ذاقوا مرارة الفقر والاحتياج الشديدين.

وثالث هذه التقنيات التي ساهمت في تشكيل استراتيجية الخطاب السردي لرواية **رجال في**

الشمس، الاسترجاع التذكري الذي تجسد في ثنايا السرد والمشاهد الحوارية، وأيضاً الحوار الداخلي، وقد ارتبط الاسترجاع في ثنايا بنية السرد بوظائف عدة؛ منها استرجاع شخصيات سردية سابقة للحظة الآنية للسرد، مثلما استرجع أبو قيس شخصية معلم قريته في يافا، الذي فاز بالموت قبل دخول الاحتلال يافا، فجنبه الله بذلك ذلّ الاحتلال والفقر الذي عاشه الفلسطينيون، لاسيما في المخيمات[39]. إلى جانب استرجاع أسعد لعمه الذي أراد أن يزوجه ابنته مقابل أن يمنحه خمسمئة دينار للسفر[40]، وهناك استرجاع مروان لأمه وإخوته الأطفال ووالده الذي طلق الأم وتزوج من شفيقة التي فقدت ساقها اليمنى في أثناء قصف يافا لأنه أراد أن يسكن تحت سقف من إسمنت، مثلما استرجع أخاه زكريا الذي سافر إلى الكويت وتزوج، وترك مروان لمواجهة الحياة الصعبة، وذلك حينما كان في البصرة استعداداً للهروب إلى الكويت[41]. وكلها استرجاعات تبرز للمتلقي مدى أزمات الشخصيات مع واقعها المعاش، في ظل احتلال أدى إلى خلخلة منظومة القيم، حتى أضحى الإنسان لا يفكر إلا في ذاته فحسب، ولا يفكر في الآخر حتى ولو كان زوجه وأولاده؛ كما لاحظنا في شخصية أبي مروان وأخيه زكريا.

وأحياناً يأتي الاسترجاع مجسداً لانغلاق الشخصية على ماضيها، حيث يتذكر كل رجل من الرجال الأربعة «أبي قيس وأسعد ومروان وأبي الخيزران» مشهداً من ماضيه، وكل مشهد مصدّر بعبارة تجسد الحاضر السردي، تصف الشاحنة الهادرة عبر الصحراء: «وتمضي السيارة فوق الأرض الملتهبة ويدوي محركها بلا هوادة»[42]، وكررت هذه العبارة أربع مرات، وفي كل مرة يسترجع السارد جزءاً من ماضيها البائس، الذي يفارق حركة السيارة إلى الأمام؛ فها هو السارد يستعيد مأساة أسعد وسحق كرامته وحريته في الأردن قبل هروبه إلى الشتات في العراق:

«السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة.. ويدوي محركها بالهدير».

«دفعه الشرطي أمام الضابط، فقال له: أتحسب نفسك بطلاً وأنت على أكتاف البغال؟ تتظاهرون في الطريق؟! بصق على وجهه، ولكنه لم يتحرك فيما أخذت البصقة تسيل ببطء نازلة من جبينه، لزجة كريهة تتكوم على قمة أنفه. أخرجوه،...»[43].

وأخيراً جاءت تقنية التعليق كجزء جوهري في ثنايا البنية الدرامية للسرد، وهي تقنية سردية تمنح السارد العليم فرصة لتفسير وتفصيل ما مرت به الأصوات السردية من أحداث، وهو ما يكمل الرؤية العامة للتجربة السردية حيال المسرود له والمتلقي؛ مثلما نلحظ في تعليق السارد على حقيقة علاقة مروان بوالده وبأخيه زكريا:

«... إنه يحب والده حباً خارقاً لا يتزعزع.. ولكن هذا لا يغير شيئاً من الحقيقة المرعبة.. الحقيقة التي تقول إن أباه قد هرب.. هرب.. هرب.. تماماً كما فعل زكريا الذي تزوج، وأرسل له رسالة صغيرة قال له فيها إن دوره قد أتى، وإن عليه أن يترك تلك المدرسة السخيفة التي لا تعلم شيئاً وأن يغوص في المقلاة مع من غاص.

كل عمره كان على طريق نقيض مع زكريا.. بل إنهما كانا، فى الواقع، يكرهان بعضهما.. زكريا لم يكن يستطيع أن يفهم قط لماذا يتوجب عليه أن يصرف على العائلة طوال عشر سنوات بينما يروح مروان ويجيء إلى المدرسة مثل الأطفال. وكان هو يريد أن يصبح طبيباً. كان يقول لأمه إن زكريا لم يفهم قط معنى أن يتعلم الإنسان لأنه ترك المدرسة حين ترك فلسطين وغاص، منذ ذاك، في المقلاة، كما يحب أن يقول»[44].

على أن السارد، هنا، لم يقتصر دوره على مجرد وظيفة نقل الأحداث وتصويرها، بل قام بالتعليق عليها؛ إذ أبرز تعليقه هروب الأب من مسؤولياته تجاه زوجه وأولاده، فضلاً عن إبرازه لأنانية الأخ زكريا وكرهه لأخيه مروان وغيرته من تعليمه، ومن ثم تجاوز السارد تقديم الحكاية إلى البحث عن خلفيات هذه الحكاية، وهو ما أوضح تجربة الشخصيات الفنية على نحو أفضل.

وكلها تقنيات أبرزت رحلة الموت الفلسطيني على الصعيد النفسي والجسدي، لا سيما موت الفلسطينيين الذين تركوا قراهم تحت قهر الاحتلال، وعاشوا في المخيمات التي بثت بداخلهم الاغتراب والإحساس بالتشتت والذل، وهو ما دفع بعضهم إلى البحث عن حلول فردية لهذا التشتت، حتى لو كانت الغربة غير الشرعية إلى بلاد النفط/الكويت، والموت الاختياري الذي أضحى إجبارياً.

وعلى ما سبق، فإن الخطاب السردي لرواية **رجال في الشمس** استطاع أن يطرح تراجيديا الواقع الفلسطيني، ورحلة موت أبنائه في الشتات، طيلة سنوات العقد اللاحق لنكبة 1948، من خلال بنية سردية خارجية تنتمي للسرد الواقعي ذي الإطار السياسي، يرصد فيه السارد العليم الوعي الفردي بالأزمة من الأجيال المختلفة «أبي قيس، وأسعد، ومروان»، الذي دفع بهم نحو الموت، لأنهم وقعوا في براثن قيادة فلسطينية عاجزة (أبي الخيزران)، ورأسمالية عربية متاجرة (التاجر البصراوي السمين)، وأنظمة عربية لا يتجاوز فكرها حدود شهواتها العنيفة/ الجنس، لذا ساعدت على تهميش القضية، وشعبها. من هنا يصرخ القائد العاجز أبو الخيزران، وتصرخ معه صحراء الموت، في نهاية الرواية: «لماذا لم تدقوا الجدران؟»، وهو سؤال يجسد إدانة للضمير الإنساني العالمي، فضلاً عن أنه يمثل صرخة شرعية لشعب اغتصبت هويته، وعليه أن يبحث لنفسه عن حل، من خلال المقاومة الشاملة، على ما يرى غسان كنفاني◆

الهـــوامش

1- Ian Campbell, «Trauma, Vision and Political Consciousness in Ghassan Kanafani's *Returning to Haifa*», *Journal of Arabic Literature*, vol.32, No.1(2001), p.53.

2- إلياس خوري، «غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً»، منشورات الاتحاد، رقم (4)، تموز 1974، ص134.

3- المرجع نفسه، ص145.

4- المرجع نفسه، ص145.

5- المرجع نفسه، ص138.

6- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، دراسة أدبية، ص16، من منشورات اتحاد الكتاب العرب (1998) .

7- انظر: صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994، ص60-61.

8- انظر: برنار فاليط، **النص الروائي: تقنيات ومناهج**، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، العدد (101)، 1999، ص11.

9- لمزيد من التفصيل، راجع: محمد عبد المطلب، «بلاغة السرد»، **كتابات نقدية**، العدد (114)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أيلول/سبتمبر 2001، ص62-63.

10- غالي شكري، **أدب المقاومة**، مكتبة الدراسات الأدبية (52)، دار المعارف، مصر، 1970، ص137.

11- Douglas R. McGrath: «A Study of Rijal fi al-Shams by Ghassan Kanafani», *Journal of Arabic Literature*, vol.10 (1979), p.96.

12- **رجال في الشمس**، ص14-15.

13- المرجع نفسه، ص28.

14- المرجع نفسه، ص45.

15- Hilary M.D. Kilpatrick, «Commitment and Literature: The Case of Ghassan Kanafani», *Bulletin* (British Society for Middle Eastern Studies), vol.3,No. 1(1976), p.18.

16- Douglas R. McGrath: *A Study of Rijal fi al-Shams*, p.106.

17- **رجال في الشمس**، ص21.

18- المرجع نفسه، ص13-14.

19- المرجع نفسه، ص30.

20- المرجع نفسه، ص61.

21- Douglas R. McGrath, *Ibid*, and Hilary Kilpatrick: *Men in the Sun* and Other Palestinian Stories by Ghassan Kanafani, *Middle East Journal*, vol. 34, No. 4,(Autumn, 1980), Middle East Institute, p.500.

22- **رجال في الشمس**، ص26.

23- المرجع نفسه، ص67-69.

24- المرجع نفسه، ص69-70.

25- المرجع نفسه، ص80.

26- المرجع نفسه، ص88.

27- المرجع نفسه، ص87.

28- المرجع نفسه، ص91-93.

29- Gerald Price: *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press: Lincoln, translated from French by: Catherine Porter, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993,p.26.

30- غالي شكري، **أدب المقاومة**، ص142.

31- **رجال في الشمس**، ص93.

32- انظر: رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني**، دار الآداب- بيروت، 1977. ص73.

33- منار حسن فتح الباب، **الخطاب الروائي عند غسان كنفاني:دراسة أسلوبية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة- كتابات نقدية (137)، آب/أغسطس، ط1، 2003.

34- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، دراسة أدبية، ص250، من منشورات اتحاد الكتاب العرب (1998).

35- شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، 2004. ص10.

36- لمزيد من التفصيل، راجع: طه وادي، **الرواية السياسية**، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 2003.

37- **رجال في الشمس**، ص54.

38- المرجع نفسه، ص77.

39- المرجع نفسه، ص14-15.

40- المرجع نفسه، ص29.

41- المرجع نفسه، ص39-41.

42- المرجع نفسه، ص77.

43- المرجع نفسه، ص77-78.

44- المرجع نفسه، ص45.

الثقافة والمواطنة في النهايات

بطرس حلّاق

استهلال

لعل أكثر المفاهيم شيوعاً في نهضتنا منذ القرن التاسع عشر اثنان: الثقافة والمواطنة. ما بين هذين القطبين لا تزال تنعقد كافة المشاريع الإصلاحية والثورية والإحيائية، بتناقضاتها ومفارقاتها. يتفرد عبد الرحمن منيف، بين أبناء جيله المنخرطين في النضال السياسي المباشر والطامحين إلى ممارسة السلطة، بزهده بالعمل السياسي بعد أن تدرج فيه إلى أرقى المراتب، قناعةً منه بأن العمل الثقافي، والإبداع الروائي بالتحديد، أفضل طريق لخدمة المواطنة. استبدل بالسياسة الثقافة سلاحاً في معركة المواطنة. غير أنه تفرد مجدداً بين أهل الثقافة في مقاربته لمفهوم الثقافة «الفاعلة». يتجلى هذا الموقف في عدد من رواياته ولا سيما منها النهايات[1]. ذلك ما تعالجه هذه الدراسة، وهي مقطع من كتاب قيد الإعداد بعنوان مؤقت «إشكالية المواطنة والتحول الاجتماعي في روايات عبد الرحمن منيف». وقبل الخوض في الموضوع، ألخّص للقارئ مضمون الرواية.

«بلدة في الصحراء تتعايش مع الجفاف مذ كانت لتدوم. وإذ يشتد الجفاف ليصبح قحطاً، تتغلب عليه بصيد تمارسه بما أوتيت من دربة في التعامل مع طبيعة هي معيلتها الوحيدة في نهاية المطاف. غير أن العالم يتبدل ويتغير معه السلوك والوعي، فإذا بالصيد يصبح هواية لا تتحكم فيه إلا المتعة في مطاردة الحيوان. ولا يبقى على العهد إلا رجل غريب الأطوار، لا زوجة له ولا ولد، كثير التأمل، يكتفي بالقليل ولا يطمئن إلا إلى كلبه. ذلك «عساف»، صياد ماهر، غير أنه يؤاخي الحيوان، فيكتفي بالطريدة الضرورية، ولا يتعرض لأنثى طير.

وذات سنة تتعرض البلدة لقحط شديد، ولم يُقَمْ بعد سدّ تعِد به الحكومة من أمد طويل، فتتهددها المجاعة. وبدل السد يوافي من المدينة وفد يأبى الأهالي إلا أن يستقبلوه، كما تعودوا أيام الوفرة، بحفلة صيد شحّت طرائده. لم ير إذ ذاك أعيانهم مهرباً من اللجوء إلى ذلك «المجنون» عساف، أمهرهم في ملاحقة الطرائد. يجابههم بالرفض تماشياً مع قناعاته، ثم ينتهي إلى قبول مشفوع بشرط: أن يلتزم الصيادون أخلاقيته في الصيد. وتهبّ في أثناء الصيد زوبعة هوجاء يلقى فيها عساف حتفه ومعه كلبه الأمين. تصعق البلدة للنبأ، وتدرك، بعد فوات الأوان، حكمة من اعتبرته مجنوناً، فتسهر ليلتها قرب جثمانه، تتفتق في أثنائها ذاكرة القوم عن حكايا مستوحاة من فلسفة الفقيد عن علاقة الإنسان بأخيه وبالحيوان وبالطبيعة. ويتحول المأتم في تالي يومهم إلى ما يشبه العرس، تتفجر فيه الانفعالات والطاقات الدفينة، فيتجاوز الناس الأعراف والتقاليد ليحيوا فترة حرية غير معهودة، بحيث يصممون على الثورة المسلحة ما لم تفِ الحكومة بوعدها لهم ببناء السد».

الثقافة/الحكمة

كيف لنا أن نتناول مفهوم الثقافة في نص تكاد تنعدم فيه مفردة مشتقة من جذر «ثقف»، من قبيل: مثقف، ثقافة... في حين تضج الرواية بمفردات وتعابير تشكل حقولاً دلالية تحيل إلى الشعور والمعرفة والعقل والتواصل؟ لا يشار إلى الثقافة في هذا النص إلا تلميحاً، وذلك في سياق الحديث عن المهندس أوالخبير في قضية السد الموعود، مع العلم بأنّ هذا الجانب لا يأتي إلا عرضاً ولا يحتل أي موقع في إشكالية الحدث نفسه، فلا يعدو كونه مطلباً عملياً تتعبّأ القرية في نهاية الأحداث لتحقيقه. إن في هذه الظاهرة مفارقة كبرى من وجهين. أولاً لأن «النهايات» تأتي في سياق تاريخي تكاد تكون الثقافة بكل تجلياتها هاجسه الأوحد: العلمية منها والدينية، الوطنية والعقائدية، وحتى السياسية والحزبية. وهو سياق يجعل من المثقف رمز التقدم وراعيه الوحيد، أياً كان مصدر ثقافته، سواء كان معهداً علمياً أو دينياً أو مهنياً أو حتى عسكرياً. مفارقة صريحة، لا بد أنها تشير إلى قصد واع لدى الراوي. فكأني به يتجنبها، بل يتعمد ألا يزلّ لسانه بذكرها أو يكبو قلمه برسم حروفها. تتقاطع هذه المفارقة مع مفارقة أخرى تطل من صميم النص؛ إذ إن مفهوم الثقافة ركيزة أساسية في عالم الرواية،

وقضية مركزية في مسار الأحداث. فالطيبة تمثل المدينة في ذروة ثقافتها. يشير الراوي إلى مقوماتها: فن القول وفن الإصغاء، ويدل على موضوعها: الذاكرة الواعية والخبرة العملية،كما يؤكد على محكها الحقيقي: حسن التصرف مع الواقع الراهن. وهذه العناصر مجتمعة لا تتوفر إلا عند عساف «الأمي»، «ذلك المجنون»، الذي يتندر قومه بـ «غرابة أطواره ». فما هي إذن طبيعة الثقافة، وما صورة المثقف ودوره، كما يراهما الراوي؟ سؤال لا بد من أن نجيب عنه حتى ندرك ذلك البعد الذي يعتبره الراوي محك الحداثة الأصيل.

تقدم لنا **النهايات** صورة عن الثقافة والمثقف تكاد تكون على الطرف النقيض من تصورنا الغالب لهما. فالمثقف عندنا اليوم هو الخبير بمعناه الأوسع؛ أي من يملك كفاءة علمية في «العلوم الدقيقة» (شأن مهندس، كيميائي، رياضي، محاسب... أو طبيب)، وفي بعض العلوم الإنسانية (شأن الحقوق أو علم النفس أو علم الاجتماع أو السياسة). أما **النهايات** فإنها، بتركيزها على دور عساف، تؤكد أن المثقف هو أولاً الإنسان «الحكيم»، شرط أن لا يحيلنا مفهوم الحكمة هنا إلى فلسفة نظرية ولا إلى رؤية روحانية ذات علاقة بالأديان، توحيدية كانت أو غير توحيدية (البوذية أو الهندوسية مثلاً)، بل إلى فرد يتمتع بهوية فردية مستقلة مبنية على بصيرة عالية بشرطه الإنساني المركب، وبعلاقاته ببيئته الإنسانية وبالكون أجمع.

فالحكمة تشير إلى موقف أكثر منها إلى كفاءة. غالباً ما يكون المثقف صاحب كفاءة ما، في العلوم المحضة أو في العلوم الإنسانية، لكنه لا يكون مثقفاً بالمعنى المقصود هنا (أي الحكيم)، إلا إذا جمع إلى هذه الكفاءة رؤية شخصية واضحة للقيم الإنسانية الكبرى المرتبطة بالفرد والمجتمع. للكفاءة فائدة جليلة في عملية التثقيف، غير أنها لا تقوم شرطاً جامعاً مانعاً؛ إذ إن جوهر الثقافة قد يستقيم بدونها، أقله من حيث المبدأ.

يلتقي هنا مفهوم **النهايات** للثقافة مع المعنى الأصلي للمصطلح، وهو مقتبس من اللغات الأوروبية، والفرنسية بالتحديد، التي تشير إلى المثقف بكلمة intellectuel . فليس من باب الصدفة أن كلمة «مثقف» ظهرت لأول مرة في فرنسا في سياق معركة أخلاقية شهيرة، هي قضية «الكابيتان دريفوس» الذي جُرّد من مرتبته العسكرية لأسباب عنصرية[2]، فانبرى للدفاع عنه مواطنون فرنسيون من أصحاب الكفاءات المختلفة، منهم الروائي إميل زولا، صاحب البيان الشهير «إني أتّهم»[3]. لم تطلق آنئذٍ هذه الصفة على أي من الفلاسفة والعلماء البارزين ممن التحقوا بحملة الدفاع عن دريفوس، بل على الروائي إميل زولا الذي بادر إليها، مع أنه لم يكن عالماً مبرزاً في أي مجال. كان مجرد روائي وصحافي. فارتبط مفهوم المثقف[4] أصلاً بالإنسان الحر في تفكيره، الملتزم بالقضايا الاجتماعية الأساسية، القادر على التعبير عن رأيه باستقلالية تامة عن كافة المؤسسات، وأحياناً في مواجهتها. أما الكفاءة فتأتي في المقام الثاني كعامل مساعد. فشتان بين المثقف وصاحب الكفاءة، بل حتى صاحب الشهادة الجامعية.

الثقافة وبناء الفرد

من الواضح أن «عساف» لا يتميز بعلمه ولا بموقعه. يتميز أولاً بوعيه الذاتي المستقل الذي يجعل منه فرداً ذا شخصية مستقلة في تصورها وفي تصرفها. فالوعي الذاتي هو الذي يؤسس للفردية[5]، لا كما نفهمها في قاموسنا الشعبي الشائع -أي مرادفاً للأنانية- بل كما تبلورت في حراك النهضة الأوروبية المعروف بالتيار الإنسانوي المؤسس لمفهوم الحداثة. والإنسانوية تقوم على اعتبار الإنسان الفرد معيار المعرفة ومآلها. باسمها انتزع الفرد من المؤسسات التقليدية سلطة قول الوجود، فانبرى يكتشفها بإعمال العقل انطلاقاً من المعطيات الحسية. هكذا قام جاليليو وكوبرنيك بثورتهما الكسموغونية (دوران الأرض حول الشمس لا العكس)، مما أدى إلى تبدل كلي في المفاهيم السائدة، تجاوَز علم الفلك إلى الجغرافيا (اكتشاف القارات المجهولة) فالعلوم الطبيعية والفلسفة. تحرر الفكر الفردي فتصدى للكتب المؤسسة (الوحي) يُعمل فيها التأويل، فتصدعت سلطة الكنيسة (الحركة البروتستانية) ووُضع الفأس على جذع المؤسسة الملكية إلى أن استلت الثورة الفرنسية منها شرعيتها لتضعها في يد الشعب. وكما فعل الإنسان في المجال العلمي والديني والمؤسساتي، كذلك تصرف في المفاهيم الاجتماعية السائدة. فالفرد هو من لا ينصاع إلى حقيقة أو تقليد، أياً كان، ما لم يغربله أولاً ويتمثّله وفق معاييره وقناعاته. يبني وعيه الذاتي بما يقبله أو يرفضه من بيئته. قد يتعثر في مساره فتختلط عليه الأمور ويتخبط، غير أنه لا يطمئن إلى حقيقة إلا إذا اختبرها، واستمر في البحث والتدقيق عنها. فالوعي الذاتي رهن بحركية مستمرة وإلا تَهدّده الجمود. كما أنه رهن بالقدرة على المجابهة، وإلا استكان إلى الرضوخ، إلى «طاقة الثبات» التي تستبد عادة بالجماعة في كل زمان ومكان. ومن يَعُدْ إلى تاريخ الرواية الحديثة في كافة لغات العالم، يكتشف أن ما يبوّئها مرتبة خاصة في الأجناس الأدبية هو أنها تعالج أساساً قضية الفرد في إخفاقه ونجاحه، وتجعل من تكوين الفرد أو «تنشئته» شغلها الشاغل، على الرغم من اختلاف المعايير والأهداف. إنها الجنس الأدبي الأشد صلة بالحداثة.

ذلك ما يميز «عساف» عن قومه: موقف شخصي واعٍ، يتصرف وفقه في حياته الخاصة كما في نشاطه الاقتصادي وعلاقاته الاجتماعية، وليقل الآخرون عنه ما يقولون. وهل نعتوه بالجنون إلا لهذا السبب؟ لم ينشأ ذلك الموقف من العدم، بل بالخبرة المكتسبة في التعامل مع الناس والطبيعة، والخبرة المقتبسة من التراث حين يُصفّى ويُعمَل فيه الفكر، وذلك بالتأمل الشخصي الطويل (من مآخذ الناس عليه طول الانفراد والتأمل)، وبالتواصل المستمر إصغاءً وتعبيراً (فن الاصغاء وفن القول). بذا تكون الثقافة المتصلة بالحكمة.

بفضل ذلك الوعي الذاتي الخاص، اكتشف عساف الشرط الإنساني. أدرك أنه مشروط، شأن كل إنسان، بملكات فُطِر عليها وبقوى خارجية تكتنفه. إنها معطيات قائمة، ليست من صنع يديه. قد يحاول التحكم فيها ما آتته

قدرته على التحكم، ولكن لا بد له من الأخذ بها والتعامل معها بوصفها معطى مستقلاً سبقه إلى الوجود أو تزامن مع وجوده. بتلك البصيرة، أدرك عساف، من باب أوّل، أن الإنسان ليس فقط عقله بمنطقه الصارم، بل كذلك عاطفته ولاوعيه وجسده بطاقاتها غير المدركة أحياناً؛ فالقول بفردانية العقل -أو أولويته المطلقة- لا يسمو بالإنسان بل يبتسره إلى بعد أحادي[6]. وبهذا الوعي أدرك عساف، من باب ثانٍ، أن الإنسان ليس سيد قدره المطلق، وإنما هو رهن إلى حد ما بسياقه الاجتماعي وبصيرورة خارجية نسميها «الصدفة»[7]. وبها انتبه، من باب ثالث، إلى أن الإنسان ليس سيد الطبيعة والكون بقدر ما هو شريك لهما في التحول والمصير؛ فاقتنع أنه، وإن اقتبس من العلم سلاحاً جباراً يطوع به القوى الكونية، فإن للكون جبروتاً لا حدود له لن يتيسر لأحد أن يضاهيه بشكل مطلق[8]. وبها أيضاً أيقن أن اكتمال الإنسان لا يقتصر على التمتع المباشر بالخيرات التي يستدرها ولا بالاستهلاك منفلت العقال. فإن كان لا بد من الضروريات للعيش الكريم، فإن للاكتمال -أو فلنقل للسعادة- مقتضيات أخرى، بعضها يحددها كل فرد وفق قناعاته، وبعضها الآخر مقومات أساسية لا يستقيم أي إنسان إلا بها، وعلى رأسها الالتزام الراسخ بمصير أبناء شعبه شرطاً أولياً لتحقيق مصيره.

وبفضل ذلك الوعي الذاتي نفسه، أدرك عساف أن الإنسان كائن «زمكاني»؛ أي متجذر في زمان ومكان محددين. أمر بدهي؟ ليس إلى هذا الحد. نعرف أن الجدال الأهم في مصر في عشرينات القرن الماضي تناول قضية الإبداع بوصفها بؤرة للتنمية الاقتصادية والتطور الاجتماعي والإبداع الفني على السواء. تصدت لها «المدرسة الحديثة» التي جمعت أدباء ورسامين ونحاتين وموسيقيين ومعماريين واختصاصيين في العلوم الإنسانية، وكلهم مهتم بالشأن العام، أو ما يسمى السياسة بمعناها الواسع. وكان محور الخلاف تساؤلٌ مضمونه: هل يقوم الإبداع بالتعبير عن الواقع المحلي، أم بمعالجة الشأن الإنساني العام المشترك (أو «العالمية»، حسب تعبيرهم)؟ وكان يحيى حقي، أصغر أبناء ذلك الجيل، أول من توصل إلى الصيغة الملائمة حين أكد: «والآن وأنا في حالة اليقظة وامتحان النفس [...] أرى رأي العين أن لا وصول من الخاص إلى العام إلا بعد الوصول أولاً من العام إلى الخاص... فلا قيام لصدق العام إلا بقيام صدق الخاص محدداً تمام التحديد»[9]. فالإبداع عنده هو في مقاربة «صادقة» للواقع؛ أي الواقع «الخاص محدداً تمام التحديد»، انطلاقاً من القيم الإنسانية المشتركة بين البشر («العام»)، تلك القيم التي بها تقوم إنسانيتهم.

بتلك البصيرة اهتدى عساف. حلّل واقعه الخاص، المحلي «محدداً تمام التحديد»: بلدة صحراوية، الطيبة. ولعل الراوي، حين يشير إلى أنه رجل عادي من رجال البلدة، يؤكد أن معرفته لم تنبع من نظريات علمية نشأت في غير موقع، بل من تبصره لواقعه الخاص المحدد بالزمان والمكان (ومنها «الزمكانية»). ولكنه لم يقارب

هذا الواقع بنظرة ضيقة؛ أي نفعية مباشرة، بل بنظرة إنسانية، قائمة على القيم المشتركة بين الناس والأمم، يلتقي بها كل إنسان بوصفه إنساناً. إنه مجرد فلاح وصياد، مسلح بوعي متجذر في المكان الخاص ومنفتح على الإنسانية.

تلك هي صورة المثقف في **النهايات**: وعي ذاتي يقيم منه فرداً مستقلاً ذا هوية متفردة، ورؤية شاملة للإنسان أو الشرط الإنساني، وتجذّر في المكان والزمان الخاصين مشفوع بانفتاح كلي على جوهر الإنسانية.

الثقافة والمواطنة

المواطنة، كالثقافة، دال لا يرد بتاتاً في نص الرواية، بينما مدلوله يملأ جوانبه. لم أقع في مراجعاتي المتكررة لنص الرواية على أي كلمة من جذر «وطن» تشير من قريب أو بعيد إلى هذا المفهوم. ومع ذلك، لا يكتمل توصيفنا لشخصية عساف إلا بهذا البعد الأساسي. فالشخصية لا تبرز ملامحها فقط من خلال معلومات ترد في السرد صراحة، على لسان الراوي أو الشخصيات أو الشخصية نفسها، بل أيضاً من خلال خطابها وتصرفها، كما تنبّه عليه السرديات الحديثة[10]. والواقع أن عسافاً في خطابه، كما في تصرفه، يجسد بشكل واضح صورة ناجزة للمواطن، فلا عجب أن يتخذه قومه، بعد أن نفذوا إلى وعيه، أنموذجاً لما يجب أن يكون عليه المواطن الحق.

بطبيعة الحال، لا تقتصر صفة المواطنة هنا على المشاركة في «موطن» أو «وطن» بمفهومه القاموسي القديم كما يرد في **لسان العرب** مثلاً. بل تحيل إلى مفهومها الحديث الذي يقتضي شرطين ضروريين متكاملين: قيام فرد مستقل يختار بحريته الانتساب إلى مجموعة إنسانية مرتبطة بوطن، والقبول بمصير مشترك يسري على الاثنين معاً. أما مضامين هذين الشرطين فليس لها تحديد ناجز مطلق يسري في كل زمان ومكان؛ إذ تصدر عن قيم تتحول بتحول الحضارات والثقافات من جهة، وتتغير بتغير الزمان الذي يفرض شروطه الخاصة. فالقيم ليست ثابتة، وإلا تجمدت وأدّت إلى استلاب من يعتنقها، بل هي حركية تتبدل، لكن دون أن تتخلى عن منطلق أولي يُجمع عليه قوم بعقد مشترك، هو أيضاً رهن التحول. لذا لا يصح تقويم صيغة المواطنة التي يجسدها عساف بمعايير خارجية مطلقة تسري في كل زمان ومكان، بل بالمبادئ التي سنّها لنفسه بوعي ذاتي لما يجب أن يقوم عليه المجتمع والفرد المنتمي إليه.

تتجلى المواطنة عند عساف، على مستوى أولي، بالتزامه بمصير مشترك يربطه بقومه. لا من باب الذوبان في مجموعة تقرر بشكل آلي مصير أفرادها، ولا من باب تضامن اجتماعي تفرضه المروءة أو الأخلاق، بل انطلاقاً من قناعته بأن اكتماله كفرد حر مستقل يقتضي شعوره بالمسؤولية عن مصير الجماعة مسؤوليتَه عن مصيره الخاص. يحيا حياته الخاصة على النحو الذي يرتئيه، لكنه يبقى أبداً مسكوناً بالهم الجماعي وإن أدّى ذلك أحياناً إلى مجابهة قومه ومقارعتهم. يتشكل حس المواطنة عنده في أنماط

سلوك محددة: تضامنه الإنساني مع المعوزين من أهل بلدته، يقاسمهم نتاج صيده لا تكرماً ولا طمعاً بشهرة أو انصياعاً لفرض ديني، بل لمجرد معايشته لهم؛ سعيه الدائم إلى سلوك المسلك الأفضل لضمان رفاهية المجتمع المادية ونموه الإنساني؛ حواره المستمر مع مواطنيه لتوعيتهم بضرورة تبني السلوك نفسه على المستوى الجماعي. لذا قيد سلوكه المعيشي بمبادئ تحدد مقتضيات ممارسته للصيد ونمط عيشه البسيط.ولذلك راح في الوقت نفسه يدعو الآخرين إلى الإقلاع عن موقفهم الاستهلاكي غير المسؤول، ويفتق وعيهم الذاتي. بل لم يأنف، تضامناً معهم، في أن يشاركهم مغامرة رحلة صيد ترفيهية، أقدموا عليها بالغريزة دون تقدير لعواقبها المحتملة، حتى ينقل إليهم معرفة لا تكتسب بالتلقين بل عن طريق الخبرة الشخصية. كان قومه يعتبرونه «منعزلاً، غريب الأطوار»، أقرب إلى كلبه منه إليهم، فإذا به أقرب إلى ذواتهم من «حبل الوريد».

وتتجلى المواطنة عند عساف على المستوى الفكري، ثانياً، في موقفه الثقافي الذي لا يقوم على تكديس المعارف، بل يتميز بتمثُّل نسغها، تراثية كانت أو وافدة من شتى الآفاق الإنسانية، ليحوّلها إلى دم جديد يغتذي به. فقد ألمّ، أسوة بغيره من أبناء البلدة، بكافة الأقاصيص والأخبار والروايات التي يتناقلها جيل عن جيل، وتذوّق جماليات التعبير وعمق الخبرة التي تنضح منها، ونفذ إلى أعماق الخيال الجماعي، وأتقن بشكل خاص ذلك الأسلوب المعرفي الذي يقوم، عند قومه، على فن الحديث وفن الإصغاء. ولكنه لم يكتفِ بمعرفة مختزنة في الذاكرة الجمعية، أو بمعلومات تتراكم تراكماً عشوائياً كما تيسروبقدر ما يسع الذاكرة اختزانه. بل أوّل وغربل ثم اقتبس ما اصطفاه من تراثه، وتمثّله، كما يتمثل الجسد السليم الغذاء، مؤونة تغذي وعيه لواقعه الراهن ليكون قادراً على التصرف فيه بجدارة. لم تكن معرفته محض كفاءة ذهنية ولا عبئاً يثقل ذاكرته ويشل إبداعه، بل خبرة حية تهبه قدرة على التصرف بكفاءة في واقعه الراهن، في لحظته الحاضرة.

بذلك البعد، أي بذلك النمط العملي من المواطنة، أقر مواطنوه حين وعوا قدر تضحيته، فجعلوا منه، وهو اللا بطل على الإطلاق واللا خبير في أي علم حديث، نموذج المواطن الحق.

خاتمة

لم يعرف القارئ العادي عبد الرحمن منيف إلا من خلال رواياته التي تفضح أساليب القمع السائدة في كافة الأنظمة العربية بنسب متفاوتة. وكثيراً ما نظر إليه النقاد بشيء من التعالي، بوصفه طارئاً على الرواية من عالم السياسة، يوظفها لنشر أفكاره، دون أن يتملك طاقة إبداعية كافية. إن الموقفين مجحفان، في نظري؛ فالأول لا يرى في الأدب إلا رسالة مباشرة تحرض القارئ على الفعل وفق آيديولوجية معينة أو من زاوية محددة، بينما الثاني أخذ يميل، لا سيما بعد المرحلة الواقعية، إلى التأكيد على التجديد في

الشكل الروائي بوصفه معياراً للتجديد والإبداع. والواقع أن مجال الأدب هو إثارة الوعي -لا رسم النهج الآيديولوجي- ووسيلته هي التعبير الفني الملائم -لا البحث عن الطرافة لذاتها. ولو كان الأمر عكس ذلك، لما اعتبرنا دستويفسكي مثلاً من الروائيين الكبار. ومهما يكن من أمر، قد نختلف في الحكم على فنية عبد الرحمن منيف، غير أننا لا نستطيع إلا الإقرار بفرادة نظرته إلى القضايا الكبرى التي تشغل العالم العربي راهناً، وبسعيه لإيجاد الشكل الروائي الملائم. ولعل القارئ يشاطرني الرأي في أن مقاربته للثقافة وللمواطنة، مما توقفنا عنده في هذه العجالة، تكاد تتجاوز، بعمقها وسداد حكمها، مجمل ما نقرؤه من روايات، أقله في هذا المجال. إنّ كافة الأعمال الروائية تدعو إلى حداثة ما، فذلك عنوان المرحلة التي نتخبط فيها. ولكن، عند من نرى هذا الحدس -الذي حاولنا طرحه هنا- بحداثة تتجذر في تراثها وبيئتها لتبدعهما من جديد سعياً لقيام مجتمع حر مبدع، انطلاقا من الفرد متحرر الوعي المبدع لعالمه؟ وهل نستطيع أن ننكر أن الوعي المدني الذي أطلق انتفاضات «الربيع العربي» -قبل أن يخبو أو يرتد أو ينتكس إلى عنف عبثي أحياناً- إنما هو تجسيد حي لمقولات عبد الرحمن منيف؟ من يؤمن منا بأن الفكرة لا تموت، وإن خبا وهجها، لا بد من أن يؤمن أيضاً بأن هذا الربيع سيتفتق يوماً، وإن طال مخاضه، إن ارتفعنا إلى مستوى الحدث و«بدّلنا ما في أنفسنا»◆

الهوامش

1- صدرت عام 1978 عن دار الآداب، بيروت.

2- كابيتان في الجيش الفرنسي اتُّهم عام 1849 بالتجسس لصالح ألمانيا، مما أدى إلى محاكمته وتجريده من رتبته، قبل أن تبرأ ذمته. وقد لعب انتماؤه إلى اليهودية دوراً هاماً في إدانته. وبقيت هذه القضية شغل المجتمع الفرنسي الشاغل مدة نصف قرن؛ أي حتى عام 1906.

3- عنوان المقال بالفرنسية J'accuse، صدر في جريدة عام 1898.

4- تجدر هنا الإشارة إلى التباس مفهوم المثقف في الصيغة العربية؛ إذ يقابل في الفرنسية مثلاً مفهومين مختلفين تمام الاختلاف: cultivé وintellectuel . الأول يشير إلى الإنسان الذي يتمتع بقدر أدنى من الثقافة العامة، والثاني إلى ما نحن في صدده الآن، وهو مستحدث يرجع إلى عام 1898. ويمكن أن نضيف إلى هذين المفهومين مفهوماً ثالثاً برز بعد أن شاع التدريس الجامعي عندنا، يشمل كل من حاز على شهادة جامعية، أياً كان اختصاصه.

5- الفردية بهذا المعنى تقابل كلمة individualité؛ بينما الفردية التي تشير إلى نزعة أنانية تقابل كلمة individualisme. وشتان بين الاستقلالية في الرأي والتصرف وبين الموقف الأناني. تلك صورة عن القصور الذي يسم ثقافتنا المعاصرة، ومن ثم تربيتنا، واللغة منه براء؛ إذ بإمكانها أن تستحدث ما تشاء للتعبير عن المفاهيم الطارئة.

6- إن تطور الفلسفة والعلوم الإنسانية منذ ثلاثة قرون يدور حول هذا المحور. فبعد أن أعتق الفيلسوف كانت المعرفة من الميتافيزيقيا وحدد للعقل نطاقه، أبرز فرويد دور القوى الجسدية (ليبيدو) والنفسانية في صيرورة الأفراد، ثم برهنت الماركسية عن الشرط الاجتماعي الاقتصادي الذي يتحكم بالفرد إلى حد بعيد. لذلك فشل تيار «التنوير» في مشروعه الأول المبني على التطور العلمي المحض، ثم تحول لما اعتنى بتمثل الأبعاد الإنسانية الأخرى.

7- وهو مفهوم أصبح اليوم عاملاً مهماً في الدراسات بعامة.

8- نادى القرن التاسع عشر بالعلم منقذاً للبشرية من كافة شرورها، واعتنق مبدأ التطور المطرد بناءً على فلسفته «العلموية»، إلى أن اكتشف أن العلم أداة ملتبسة، مفيدة حين تقيدها الأخلاق والعاطفة الإنسانية، وشريرة حين تنفك من عقالها فتنتج، على سبيل المثال، حربين عالميتين، واستغلالاً فاحشاً لأجيال من العمال، ومحرقات شعوب في عقر أوروبا (محرقة اليهود والغجر والشيوعيين...)، كما في قارات أخرى: (إبادة الهنود الحمر، نظام التفرقة العنصرية، القنبلتان الذريتان على اليابان، الحروب الاستعمارية، وحتى تدمير العراق)، ومن باب أوسع تدمير الحياة فوق كرتنا الأرضية بأكملها.

9- راجع: «أنشودة للبساطة»، من نهاية فصل عنوانه: «تخفيف الغصة في تأليف القصة»، القاهرة، 1965.

10- راجع مثلاً: كتاب فيليب هامون Philippe Hamon المرجعي بعنوان **في الوصف**، الصادر عن دار هاشيت، باريس. *Du Descriptif*, Hachette, 1993.

التاريخ مجازاً روائياً

فخري صالح

منذ عقدين أو أكثر من الزمن، عادت علاقة الرواية العربية بالتاريخ مجدداً لتصبح هاجساً من الهواجس التي تقلق الروائيين، وكذلك النقاد والباحثين والقراء. فكثير من الروائيين في هذه المرحلة من تاريخ العرب المعاصرين يعودون إلى الماضي البعيد أو القريب ليحفروا على أحداثه وشخصياته، ويعيدوا تشكيل التاريخ بحيث يساعدهم في تفسير الحاضر. العرب في هذا الزمان يمرون بأزمة هوية، يقلقهم حاضرهم، كما يخيفهم مستقبلهم، ويشعرون بأن مكر التاريخ يحيق بهم. فلماذا لا يحاول الروائيون الاستعانة بتجارب التاريخ ليقرأوا من خلالها الحاضر الرجراج الذي لا يقدم أجوبة عن أسئلة الوجود المعقدة المربكة؟

هذا يفسر اللجوء الكثيف إلى المادة التاريخية في الكتابة الروائية العربية في الوقت الراهن. فالروائيون الذين اشتغلوا طوال حياتهم على المادة اليومية، وعلى الحاضر وهواجس الفرد فيه، بدأوا يحفرون في المادة التاريخية علّها تسعفهم بأجوبة لا يعثرون عليها في التجربة اليومية التي يتشابك فيها الماضي بالحاضر، ويلوح المستقبل من خلالها غامضاً مقلقاً لا ملامح محددة له.

إن اللجوء إلى التاريخ ليس هاجساً سردياً شكلياً فقط، بل هو في الأساس هاجس سياسي متصل بأزمة الهوية والتجربة الوجودية التي يخوضها الإنسان العربي المعاصر. لا يتصل بحث الروائي في مادة التاريخ بمحاولة تجديد روح كتابته، أو رغبة في إعادة تأويل التاريخ مجدداً، بل يتصل في الأساس بمحاولة البحث عن الآليات (الميكانيزمات) التي حركت ذلك التاريخ، ويمكن أن تكون هي نفسها التي تحرك الحاضر. إن عمل الروائي يشتبك هنا مع عمل المؤرخ الذي يسعى إلى تأويل التاريخ، لكنه يتجاوزه، في خطوة متقدمة إلى الأمام، ليؤول الحاضر ويقع على تفسير لمشكلاته المركبة ومعضلاته المعقدة التي لا تفسرها المعارف السياسية والاستراتيجية وعلوم النفس والاجتماع. هكذا تصبح الرواية كشفاً عن الماضي والحاضر في الآن نفسه. دون ذلك لا تتجلى المعاني العميقة لرحلة الروائيين العرب في الوقت الراهن إلى تاريخ أمتهم القريب والبعيد.

لكن ما يبدو للوهلة الأولى هو أن الرواية والتاريخ ينتميان إلى حقلين متباعدين تماماً؛ فالأول يعمل على مادة تخييلية فيما يعمل الثاني، افتراضاً، على مواد تنتمي إلى عناصر واقعية تاريخية، وعلى الحوليّات والمواد المرويّة بصورة متواترة على ألسنة العديد من الرواة ومسجلي وقائع التاريخ. تبتكر الرواية عالمها، وتصوغ شخصياتها والأحداث التي تشكل عوالم هذه الشخصيات، فيما يسعى المؤرخ إلى سرد أحداث التاريخ وتركيبها وصياغة نسق تفسيري لهذه الأحداث، بحيث يبدو التاريخ متناغماً ومنطقياً ومقنعاً لدارسيه والراغبين في التعرف على صعود الممالك وهبوطها، وأشكال سير الحياة وطرق عيش البشر في الأزمنة السالفة. ظاهراً، يبدو كل من عالمي الروائي والمؤرخ متفارقين لا يلتقيان، لأن الروائي يصنع مادته، فيما يعمل الثاني على توليف مادته؛ على جمع شظايا عالمه من أفواه الرواة وصحائف الكتب. الأول مبتدع للعوالم والشخصيات والأحداث والفضاءات، أما الثاني فهو معني باستعادة العوالم والشخصيات والأحداث والفضاءات التاريخية من غياهب النسيان. من هذا المنظور، يبدو الروائي صانعاً، أما المؤرخ فجامع. ومن هذا المنظور أيضاً، تكون غاية الرواية هي تحقيق المتعة والإدهاش في الوقت الذي يهدف فيه التاريخ إلى الوصول إلى «الحقيقة التاريخية». الرواية تلفيق واصطناع، والتاريخ سعي إلى الوصول، بإخلاص البحث والعلم، ودقة الملاحظة والتبصر، إلى كبد «الحقيقة» الخافية في تتابع أحداث تاريخ البشر والعالم.

لكن المفارقة الكامنة في هذا التصور،

الذي يضع الرواية والتاريخ في حالة من التقابل والتضاد، تنبع من أنّ علاقة الرواية والتاريخ وثيقة إلى حد وجود نوع من التلازم بينهما في العصور الحديثة؛ فكل منهما ضروري للآخر، وعلامة على حضوره وحيويته. لقد ظهرت الرواية، كنوع أدبي، بوصفها دلالة على بزوغ عصر جديد وفئات اجتماعية صانعة للتاريخ، فكانت من ثمّ النوع الأدبي[1] الذي يدل، حسب جورج لوكاتش، على صعود البرجوازية الأوروبية، والنظر إلى تلك الرواية بوصفها مختبراً لفحص تطلعات تلك الطبقة الصاعدة. إضافة إلى هذه الصلة الوثيقة بحقبة تاريخية محددة من تاريخ البشرية، فإن التاريخ هو موضوع الرواية؛ تاريخ البشر والمجتمعات والفئات الاجتماعية الطالعة وكذلك الهامشية المقيمة على أطراف المجتمع. والأهم من ذلك هو أن تاريخ الفرد يعد موضوع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً حديثاً يشخص أتواق الأفراد وعالمهم الداخلي والفجوة العميقة القائمة بين سِير هؤلاء الأفراد ومحيطهم الاجتماعي[2]. بهذا المعنى، يصعب فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ، وإقامة جدار فاصل سميك بين الرواية وما يسمى في حقل المعرفة التاريخية التسجيل التاريخي Historiography، لأن قطاعاً من الكتابة الروائية، في ماضي النوع الأدبي وحاضره، يشتغل على المادة التاريخية نفسها التي يعيد المؤرخ تركيبها وتأويل معناها.

يقوم الروائي، مستخدماً التخييل وإعادة بناء المرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعاً له، بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والظرف التاريخي والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة، مضيفاً إليها شخصيات متخيلة تساعده في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة. ولا يختلف عمل المؤرخ بهذا الخصوص كثيرا عن عمل الروائي[3]. فالكتابة التاريخية، كما يؤكد عدد من المؤرخين المعاصرين، تنطوي على الكثير من إعادة بناء الوقائع وتركيب الأحداث، والتخييل كذلك، لكي تستطيع تأويل المادة التاريخية التي تعمل عليها. وهي بذلك تتقاطع مع الكتابة الروائية وتستعير بعض أدواتها وأساليبها في رسم الشخصيات وتحديد معالم الأمكنة وتأطير المراحل الزمنية التي تدور فيها أحداثها. فهل يتبادل الروائي والمؤرخ الأدوار في ما يطلق عليه «الرواية التاريخية» بالمعنى الواسع للتعبير؟ وهل يعمل الروائي على جمع مادته التاريخية التي يقيم منها معماره الروائي؟

أجل، هذا ما يفعله روائيون مثل أمين معلوف وعبد الرحمن منيف ورضوى عاشور وربيع جابر ويوسف زيدان وواسيني الأعرج وإلياس خوري، وعدد آخر من الروائيين، لأن المادة التاريخية، من وصف للمكان ولطبيعة الفترة الزمانية وكيفية عيش الشخصيات وما ترتديه من ملابس، وتتناوله من طعام...إلخ، هي الأساس الذي تتشكل منه المادة التخييلية. وبغض النظر عن درجة التزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعاً له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، فإن توفير المادة التاريخية الأولية هو الخطوة الأولى التي يقوم بها الروائي.

انطلاقاً من التصور السابق، تبدو روايات سيرفانتيس وفلوبير وتولستوي وديكنز ودستويفسكي وماركيز وساراماغو ضرورية لفهم تاريخ البشر المعاصرين. بدون روايات توفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ وفؤاد التكرلي وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق يوسف عواد وغسان كنفاني وحنا مينة والطيب صالح والطاهر وطار، يصعب أن نفهم دخول العرب في الزمان الحديث، ومحاولتهم الخروج من عصر الاستعمار الذي مازال ينوء بكلكله على صدورهم إلى هذه اللحظة.

هكذا تبدو الرواية تاريخاً موازياً للبشر، بشخصيات وأحداث تقع خارج الواقع، ولكنها تبدو داخلة فيه، معبرة عنه بصورة أكثر عمقاً وسبراً لحياة مواطنيه الحقيقيين الذين عاشوا واندثروا. الروائي ذو العين الثاقبة، العين الثالثة، قارئ تاريخ حقبته، يستطيع أن يعيد تخليق الأحداث والشخصيات، ويعيد تركيب الأمكنة، ورصف الأزمنة، بحيث يصبح في إمكان قرائه أن يستعيدوا معه اللحظات الغاربة والوجوه الغائبة التي لم يسجل ملامحها أحد غير الروائيين الذين تحيا شخصياتهم مثلها مثل الشخصيات الواقعية التي حفرت لها مكاناً في كتب التاريخ. مثل الملوك والقادة والفاتحين والمخترعين، تعيش الشخصيات الروائية حياتها الخاصة خارج كتاب التاريخ وداخله في آن؛ فهي تبدو مجرد كائنات ورقية تسبح في فضاء القراءة، لكنها في الوقت نفسه تصبح جزءاً لا يتجزأ من مادة التاريخ نفسها. هكذا يستعين المؤرخون وعلماء الاجتماع وعلماء النفس بتلك الشخصيات ليفسروا معنى الوجود البشري وسيرورة أحداثه وآلية عمله.

يخطئ أي مؤرخ معاصر إذ يتنكب الرواية ويهملها أو يتعالى عليها، حين يكتب تاريخ حقبة من الحقب، ويقوم بتأويل العلاقات الناشبة بين الفاعلين في تلك الحقبة التاريخية. ليس التاريخ مجرد سرد لأخبار الزعماء والقادة، وتسجيل للحروب والمعارك الطاحنة التي دارت بين البشر، بل ثمة حقائق صغيرة ووقائع يومية، وأسرار خفية، وعالم يموج في القاع لا يستطيع سوى روائي موهوب أن يكشفه لنا. هذا العالم جزء أساسي من مادة المؤرخ الحاذق الذي لا ينغمس في تسجيل الوقائع. نجيب محفوظ بالنسبة لمن يكتب تاريخ مصر المعاصرة أهم من المادة المسجلة والسرد التاريخي الذي نعثر عليه في الصحافة وكتب التاريخ. كذلك فإن غسان كنفاني لمن يحاول أن يكتب تاريخ فلسطين المعاصر هو أكثر إفادة من العديد من المؤرخين وكتاب الوقائع. إن المادة التسجيلية تبدو صماء، فيما يكتب الروائي التاريخ الروحي للشعب أو الفئة أو الجماعة البشرية التي يستعيدها أمام عيني قارئه.

في كتابه عن الرواية **الستارة: مقالة في سبعة أجزاء** (2005)، يشرح الروائي التشيكي ميلان كونديرا علاقة الرواية بالتاريخ. وهو بالأحرى يستعيد النوع الروائي بوصفه قراءة للعلاقة المعقدة التي تقوم بين البشر من جهة ومكانهم وزمانهم من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن كونديرا يظهر وكأنه يقوم بتأويل عمله الروائي الشخصي، ويكشف لقارئه عناصر ذلك

العمل، واشتباكه مع روائيين كبار مثل سيرفانتيس وفلوبير وماركيز وكارلوس فوينتيس، فإن ما يهمنا من كلامه هو أنه يَعُدّ الرواية كتاب الكتب، كما كانت الفلسفة علم العلوم في يوم من الأيام. يكتب كونديرا أن وعينا بالتاريخ مكون أساسي من مكونات استمتاعنا بالفن، كما أن «إحساسنا بالاستمرارية قوي إلى درجة أنه يصبح داخلاً في تذوقنا لأي عمل فني». ويواصل الروائي التشيكي التشديد على تاريخية الفنون، ومن ثمّ تاريخية الرواية، قائلاً إنه لا معنى للفن بحد ذاته؛ فهو جزء لا يتجزأ من تاريخ المجتمع، مثله مثل تاريخ الملابس في ذلك المجتمع، مثل تاريخ دفن الموتى والزواج والطقوس، والرياضة، والاحتفالات.

هكذا نستعيد التاريخ، وعناصر التاريخ، إلى وعي الرواية، ووعي كتابتها؛ فالرواية جزء من التاريخ، وهي تعمل على التاريخ بعناصره الصغيرة: تاريخ الوعي الفردي السيكولوجي الدقيق، وتاريخ الهواجس الداخلية، وتاريخ الفئات والمجموعات الصغيرة في المجتمعات. كما تعمل على عناصره الكبيرة: تاريخ الشعوب والأعراق، والثورات والتحولات الكبرى. لو أعدنا تأمل النوع الروائي من هذا المنظور، فإن في الإمكان إعادة تصنيف الكتابة الروائية عبر العصور تحت عنوان كبير هو التاريخ، بحيث نرى فيه مكوناً أساسياً من مكونات الرواية. لكن هذا التقاطع الحيوي بين النوع الروائي والتاريخ يفضي بالضرورة إلى تحول التاريخ إلى مجاز روائي، إلى حكاية تمثيلية تشير مداورة إلى الحاضر، وتسعى إلى تأويل صيغ اشتغاله. لا يسعى الروائي إلى بث الحياة في أحداث التاريخ، بل يعمل على تنبيه القراء على التشابه بين الماضي والحاضر، وأسباب فساد العالم التي مازالت مقيمة في قلب التاريخ الممتد من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.

انطلاقاً من هذا التصور، يمكن النظر إلى انشغال الرواية العربية باستعادة التاريخ خلال العقدين الأخيرين على الأقل، وإلى صعود نوع «الرواية التاريخية» بعد تفاقم أزمة الهوية لدى العرب المعاصرين. لقد أصبح التاريخ، الذي تحول إلى سرد روائي، وسيلة للكشف عن أسباب العطالة التاريخية، وشعور عرب هذا الزمان بغربة الحاضر وغموض المستقبل. إن الرواية تعمل على سد التقطّعات والفجوات والمناطق المعتمة التي تركها التسجيل التاريخي، مضفية حيوية على أحداث التاريخ، ومعطية معنى راهناً لتلك الأحداث.

يمكن لنا أن نضرب مثلاً واضحاً على هذا التشابك عميق الدلالة بين الماضي والحاضر، أو على قدرة الماضي على أن يضيء الحاضر، وعلى تحول التاريخ إلى أمثولة، رواية **ثلاثية غرناطة** لرضوى عاشور. ونحن نعثر على الرؤية المركزية المقيمة في خلفية الرواية في الجزء الثالث من الثلاثية **الرحيل**، في عنوانه مباشر الدلالة، الذي يحكي عن رحلة علي حفيد مريمة في اتجاه بلنسية ثم عودته إلى غرناطة ورحيله القسري عنها ثم إقامته في قرية الجعفرية، وعودته إلى الأندلس رافضاً الرحيل، في إشارة دالة إلى ما يقع خارج السياق التاريخي للرواية، وإسقاط الكاتبة عودة علي إلى الأندلس على الحالة الفلسطينية التي

يبدو من خلال خاتمة هذا الجزء من العمل أن الكاتبة تقيم معها عملية تناص تاريخي[4].

تصور رضوى عاشور، بلغة لاهثة، حالة الاحتضار المتسارع للوجود العربي في الأندلس، حيث يقرر الحكام القشتاليون ترحيل العرب المُتنصّرين لأنهم في الحقيقة ظلوا مسلمين في السر يحافظون على دينهم ويمارسون شعائرهم في غفلة عن عيون الإسبان، ويتعلمون العربية سراً ويتمسكون كذلك بالعادات العربية. لكن الكاتبة تعيد تشكيل المادة التاريخية، التي تقع في بؤرة العمل وتمثل الخلفية التي تنسج رضوى عاشور عالمها الروائي استناداً إليها، مستعينة بالمصادر التاريخية[5] التي تحكي عن الموريسكيين، بما يتناسب مع اللحظة التاريخية المعاصرة. ومع أنها تحافظ على الخلفية التاريخية، وتقيم معمارها الروائي على ما تقترضه من التاريخ وتعمل على توليفه في ثلاثيتها، كما تسعى إلى جعل شخصياتها تتحرك حية على الورق، فإنّ ما يفعله علي إذ يغادر الميناء، رافضاً الرحيل عائداً إلى الأندلس الضائعة، هو مطابقة رمزية بين الأندلس وفلسطين؛ أندلس العرب الضائعة الجديدة. ولعل هذا البعد الرمزي الذي يغلف الرواية، وينسج علاقة بين الماضي والحاضر، هو ما يجعل الكتابة الروائية تغذ خطاها مبتعدة عن عملية التسجيل التاريخي لتحيا في بعدها المجازي وفضائها المتخيل.

سأقدم مثلا آخر على هذا النوع من الكتابة الروائية الذي يقوم بتوليف المادة التاريخية بحيث يتحول التاريخ إلى مجاز روائي. في رواية **واحة الغروب** يعيد بهاء طاهر النظر في مفهوم التاريخ من خلال جعل الإسكندر المقدوني يتأمل مسار حياته، موحداً العالم القديم تحت سنابك خيله. يتحدث الإسكندر من برزخ موته، متطهراً من أدران طغيانه و«جرائمه»، ومستنكراً ما فعلته يداه بأعدائه وأصدقائه. ويتضح لنا من الوجهة التي يتجه نحوها السرد أن استعادة الإسكندر في رواية تقع أحداثها في مصر في أثناء القرن التاسع عشر تهدف إلى الإشارة بصورة موارية إلى الزواج العضوي غير المقدس بين الاستعمار والطغيان. يقول الإسكندر مقارناً بين حكمة اليونان و«استبداد الشرق»: «هناك تعلمت أن الخوف، لا الحكمة، هو أساس الملك. تعلمت أنه لا بد من إخافة العامة بالعقاب والعذاب على الأرض وفي السماء لكي يعرفوا الطاعة والاستقامة. تعلمت أنه يجب على الحاكم ألا يسمح للعامة بالحرية أو بالمتعة، بل عليه أن يعلمهم أن يجدوا المتعة في الخوف. يجب أن يعبدوني في الخوف وبالخوف. هذا هو أثمن درس تعلمته من آمون والمصريين[6].

كلام الإسكندر السابق هو إعادة كتابة للتاريخ، وإنشاء لإسكندر آخر يتطابق مع الطغاة المعاصرين، ليسهل من ثمّ تحويل السرد الروائي، الذي يبني مادته من كِسَر التاريخ وشظاياه، إلى مجاز؛ إلى كتابة تؤشر في اتجاه اللحظة الماثلة.

في شكل آخر من أشكال استخدام المادة التاريخية، يتخذ إلياس خوري في روايته **باب الشمس** من «الرواية الفلسطينية» لزمن النكبة الهيكل الذي يبني عليه تصوره لمعنى المأساة

الفلسطينية. إنه يعيد تشكيل عناصر الحكي، ووصف الشخصيات، وتأمل جغرافية المكان واستعادة روائحه، ويجدل ذلك كله بخبرته لتجنيب الرواية الوقوع في التقليدية والسرد الخطي الرتيب، الذي يقتلها ويعود بها إلى زمان البدايات، وذلك من خلال الحركة المتناوبة لأزمنة الحكي، وإدخال حبكات موازية للحكاية الرئيسية، والمزج بين ضمائر المتكلمين، واستخدام أسلوب القطع السينمائي ثم العودة إلى الحكاية التي يسردها الراوي على مسامع رجل شبه ميت، وتصعيد الحكايات إلى مصاف تعبير الشخصيات الرمزي عن وجود أكثر شمولاً يتمثل بالقضية الفلسطينية. تصبح الرواية في هذه الحالة وعاء لحكايات وتجارب واستعادات، وتأملات وانثيالات شخصية، ومحاولة لتزويج الحكايات الفردية بما هو تاريخي ورمزي وتجريدي عبر تأمل معنى الموت في صيغتيه الوجودية والرمزية كذلك.

في جهة مقابلة تماماً، نعثر فيما يكتبه ربيع جابر على أشكال مغايرة من المقاربة الروائية للموضوعات والحيوات التي يحكي عنها. إنه يكتب ما يمكن أن نسميه «رواية القناع التاريخي»، حيث يعمل في معظم رواياته على الحفر التاريخي، ثم إنه يعيد توليف مادته التاريخية، عاملاً على تغريب موضوعاته وشخصياته، وكذلك الأزمنة والأمكنة التي تتحرك في فضائها هذه الشخصيات. في **رالف رزق الله في المرآة** يقدم ربيع جابر حكاية عالم الاجتماع اللبناني المنتحر رالف رزق الله مُحوّراً هذه الحكاية لتتضافر مع الحكاية الشخصية للراوي، وفي **البيت الأخير** نعثر على جدّل لحكاية موت السينمائي اللبناني مارون بغدادي مع الحكاية الشخصية للراوي أيضاً. أما في **الفراشة الزرقاء** و**كنت أميراً** و**نظرة أخيرة على كين ساي** و**يوسف الإنجليزي** و**بيريتوس**، فثمة تغريب للمكان والزمان وإيهام بتاريخية المادة التي يبني عليها الكاتب رواياته، بحيث يصبح التاريخ صورة من صور الحاضر، ومجازاً مراوغاً له.

الأمر نفسه يحدث في روايات الكاتب العراقي علي بدر الذي يسعى إلى استعادة حقب من تاريخ العراق عبر قراءة أليغورية، ومحاكاة ساخرة لوقائع وحكايات ونثار تواريخ يعمل الروائي على كتابتها مجدداً من خلال شخصيات متخيلة وأحداث غرائبية. هذا ما يفعله في روايته المرحة **بابا سارتر** التي يقوم فيها بكتابة تاريخ انسحار المثقفين العراقيين بالفلسفة الوجودية من خلال تصوير مثقف عراقي يذهب إلى باريس ليتعلم الفلسفة الوجودية، لكنه يعود إلى بغداد وهو يتقمص الشكل الخارجي لجان بول سارتر، معتقداً أنه يصبح بذلك فيلسوفاً وجودياً. ثمة في الوقائع التي يسردها الراوي عن حقبة الستينات ما يثير الضحك والابتسام الساخر. لكن جوهر الكتابة الروائية في **بابا سارتر** يتمثل في نقد الثقافة القشرية ورغبة المغلوب في تقليد الغالب في زمان الخروج الوهمي من حكم المستعمر والدخول في الاستقلالات المنقوصة.

في روايته **عزازيل**، التي تتخذ شكل ترجمة مخطوط مسيحي عتيق يعود إلى القرن الرابع

الميلادي، يعمل يوسف زيدان على بث الحيوية في المخطوط المدّعى، وتوليف كسر وشظايا من تاريخ الصراع المذهبي في الكنيسة المسيحية الشرقية، لإضفاء معنى على حاضر العالم العربي والإسلامي، بل على حاضر العالم في مجمله. وتلخص رحلة الراهب هيبا رحلة الكائن في بحثه عن معنى للعيش والوجود، وسعيه الدائب لفهم علاقة الله بالإنسان والعالم. ليس ممكناً فهم هذا العمل الروائي، الذي يتتبع خطى راهب في سفره الطويل المنهك في الجغرافيا، وكذلك في مدارج الشك والإيمان، سوى في النظر إليه بوصفه مجازاً روائياً للحاضر المشقوق بخنجر الصراع الديني والطائفي والمذهبي. إن بؤرة تركيز العمل هي بحث الراهب المصري عن أسس عقلانية لإيمانه المسيحي، وعلى الأصح محاولته فهم المسيحية بوصفها مظهراً من مظاهر الإيمان في الأديان التوحيدية الشرقية. لكن الأهم مما سبق هو أن سير الأحداث في الرواية، وتراجيديا الشخصيات فيها، تشكل مجازاً أو أمثولة لما يفضي إليه التطرف في كل زمان ومكان، في الماضي كما في الحاضر، وكأن السرد الروائي هو الترياق الشافي لسم التطرف والإرهاب الفكري الذي يسري في عالم شخصيات **عزازيل**، كما يسري في زماننا.

لا معنى لرواية **عزازيل** خارج هذا السياق من الدعوة إلى نبذ العنف والتطرف، وتبجيل الرحلة نحو الإيمان بالحياة، والحياة في الكتابة؛ فكما يقول عزازيل لهيبا: «تحيا يا هيبا لتكتب، فتظل حيّاً حتى حين تموت في الموعد، وأظل حيّاً في كتاباتك. اكتب يا هيبا، فمن يكتب لا يموت أبداً[7]. ولعل الكتابة الروائية هي أكثر صيغ الكتابة قدرة على بث الحياة في كل ما مضى وانتهى. إنها التاريخ مستعاداً من جديد، والعالم وقد قام من موته المجازي◆

الهوامش

1- أطلق هيجل على الرواية وصف «ملحمة البرجوازية الحديثة»، وقام جورج لوكاتش بعده بتطوير هذا الوصف إلى نظرية متكاملة عن الجنس الروائي في كتابيه **نظرية الرواية** (1920)، و**الرواية كملحمة برجوازية** (1934). وقد عرض لوكاتش للرواية بوصفها «النوع النموذجي للمجتمع البرجوازي، بولادته رأت النور ومع تطوره تطورت، وبزواله وبقيام المجتمع الاشتراكي تعود إلى منابعها البطولية الأولى، وعندئذ تلتقي الرواية بالملحمة القديمة».

انظر للاطلاع على فهم لوكاتش للرواية: جورج لوكاتش، **نظرية الرواية**، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988؛ جورج لوكاتش، **الرواية كملحمة برجوازية**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979؛ وللاطلاع على تلخيصات لرؤية كل من هيجل ولوكاتش للنوع الروائي، انظر: محمد الباردي، في **نظرية الرواية**، دار سراس للنشر، تونس، 1996، ص17-39.

2- يقول ميخائيل باختين إن «أحد المواضيع الداخلية للرواية هو عدم تلاؤم مصير البطل مع وضعه الراهن». انظر: ميخائيل باختين، **الملحمة والرواية**، ترجمة د. جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص63.

3- يشير هايدن وايت في تقديمه لكتابه *Metahistory* (1973) إلى أن «المؤرخ يجد قصصه»، فيما يقوم الروائي بـ «ابتداع هذه القصص». وهذه إشارة واضحة إلى استخدام كل من المؤرخ والروائي أدوات متشابهة. انظر مقتطفات من هذه المقدمة في:

Dennis Walder, *Literature in the Modern World*: *Critical Essays and Documents*, Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 342.

4- تنفي رضوى عاشور أنها كانت تضمر في كتابتها لـ **ثلاثية غرناطة** أي إسقاط، وهي تقول في شهادة قدمتها في غرناطة ومدريد في تشرين الأول/أكتوبر عام 2000 بمناسبة ظهور الترجمة الإسبانية للجزء الأول من الثلاثية: «لم تشغلني الأندلس التي بدت نائية وغائمة. وحين كتبت عنها لم تكن الكتابة اختياراً مسبقاً ولا تحقيقاً لولع بالموضوع ولا تحايلاً أو تقنعاً، ولكن حدث ذات مساء أن أتتني صورة المرأة العارية التي بدأت بها بعد ذلك السطور الأولى من الرواية (...) رأيت صورة المرأة العارية (...) ذات مساء شتائي وأنا أتابع على شاشة التلفاز قصف الطائرات لبغداد. الأرجح أن المشهد فتح باباً للذاكرة فالتقت بالمشهد مشاهد مثيلة: قصف الطائرات الإسرائيلية لسيناء عام 1956 وعام 1967، قصف لبنان عام 1978 وعام 1982، والقصف المتصل للمخيمات الفلسطينية ومدن الجنوب اللبناني وقراه. في ذلك المساء، وأنا أتابع أخبار قصف العراق، رأيت المرأة العارية تقترب وكأنني أبو جعفر الوراق في الرواية يشاهد في عريها موته.

(...) أعتقد أن رواية غرناطة ولدت في تلك اللحظة. لم أنتبه إلى أن بداخلي رواية، ولكن سؤال النهايات كان حاضراً وملحاً يمليه العجز والخوف ووعي تاريخ مهدد». رضوى عاشور، في **النقد التطبيقي: صيادو الذاكرة**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2001، ص240.

5- تورد رضوى عاشور في نهاية طبعتي دار الهلال للروايتين ثبتاً بالكتب العربية وغير العربية التي استفادت منها لبناء عملها الروائي واسترجاع تلك الفترة الغامضة في كتب التاريخ لآخر من تبقى من عرب الأندلس بعد سقوط غرناطة. لكننا لا نعثر في الطبعة الجديدة على تلك المصادر التي استلهمتها عاشور في ثلاثيتها الروائية.

6- بهاء طاهر، **واحة الغروب**، دار الهلال، القاهرة، 2006، ص120.

7- يوسف زيدان، **عزازيل**، دار الشروق، القاهرة، 2008، ص361.

دراسات

نضال القاسم

الإخراج الروائي ولعبة التشكيل السردي
في رواية الحاسة صفر لأحمد أبو سليم

نضال القاسم

تدور أحداث رواية **الحاسة صفر** للشاعر والروائي أحمد أبو سليم في الفترة الواقعة بين عام 1982 بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، وتوقيع اتفاقية «أوسلو» عام 1993. ويتناول فيها الكاتب تجربة خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت بعد الاجتياح الإسرائيلي صيف عام 1982 وما تلاها من تشتت المقاتلين الفلسطينيين في منافي الدول العربية وانهيار خيار الكفاح المسلح من أجل استرداد فلسطين. وتبدو الأحداث في الرواية أشبه بفسيفساء تفاصيل صغيرة مفتتة لا رابط بينها، يطيل الراوي التوقف عندها ووصفها واستنطاق دلالتها بالنسبة للشخوص، تفاصيل تتناثرها العوالم الداخلية والخارجية لشخوص لا ناظم لهم سوى سيرة التشرد والضياع، حيث لا ملاذ ولا نقطة ارتكاز يقف عليها الكائن وحيث الوطن ليس سوى مجرد ذكريات بعيدة وغائمة. ومنذ الصفحة الأولى يشي الإهداء بعوالم النص التي ستواجه القارئ؛ فهو يقول: (إلى كلٍّ من سيجازف بقراءة هذا النصِّ المجنون جدّاً، الواقعيِّ جدّاً، وكأنه لعبة كلمات متقاطعة).

تقدم الرواية التي تدور أحداثها في بيروت وعمان ودمشق وفلسطين رؤية جديدة ومختلفة لمرحلة غاية في الأهمية من مراحل التاريخ النضالي الفلسطيني بلغة رشيقة، وأسلوب يمزج بين تقنيات الكتابة الروائية الجديدة وبين الكتابة الكلاسيكية، كما تصور الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المخيم بطريقة جريئة جداً ضمن أسلوب شيق ومثير؛ فلا تقع في مطب المدح والتمجيد، ولا تنزلق إلى القدح والإساءة، بل تحاول أن تعاين الواقع وتقدمه بصورة مختلفة وفريدة، مستقرئة النتائج من خلال مئات الخيوط التي تنسجها لأحداث واقعية جداً، مجنونة جداً، لكنها تظهر كلعبة كلمات متقاطعة كما ذكر المؤلف في إهدائه الموجه إلى القارئ في بداية الرواية.

يستهل الكاتب روايته بمشهد الحديث عن والدته التي فقدت ابنها البكر وبقيت تبحث عنه لسنوات ولم تترك شيخاً أو عرافاً أو دجالاً إلا وذهبت إليه. بحثت عنه في الأردن، وسوريا، ومصر، ولبنان، والعراق، وفلسطين، زارت كل المعتقلات والسجون، وكل المنظمات الإنسانية، وكل مكاتب منظمة التحرير، كانت تغيب طويلاً ثم تعود مكسورة كأنها شاخت ألف عام، ما كان يثير لدى أبنائها القلق والحيرة والسؤال، وبقيت على هذه الحال إلى أن أصابها العمى والشلل وهي تبحث عن عيسى الذي لم يكن سوى مجرد وهم.

ولعل مما يميز الرواية أنها تعد من الأعمال القليلة التي تناولت تلك المرحلة الشائكة، بل تكاد أن تنفرد بطرح رؤية مغايرة للرؤية السائدة في المجتمع من النظر إلى ما كان يسمى بالمقاومة الفلسطينية على أنها حركة تخريبية خلّفت كثيراً من المآسي بين الناس. وحين يتتبع القارئ مسار الرواية وتفاصيلها يكاد يجزم أن هذه الرواية ليست إلا خلاصة لمذكرات شخصية لأحد أفراد الثورة الفلسطينية إبان فترة وجود المقاومة الفلسطينية في لبنان، ومن ثم تدخلت فيها ريشة الكاتب بالإضافة والحذف والتعديل لإخراجها في صورة عمل أدبي مكتمل، وهو ما اتضح في دقة الخارطة المكانية للأحداث، وربما يبدو هذا ماثلاً بصورة مدهشة للقارىء، حيث كانت إحدى محطات البطل «عيتات»، وهي من المناطق التي كانت على خط التماس الساخن في معارك الفصائل اللبنانية والإسرائيلية مع فصائل المقاومة الفلسطينية، حيث كانت المعارك في هذه المنطقة على أشدها للسيطرة على الأرض، فضلاً عن عدد من الأماكن الأخرى مثل: «جلالا - شملان - كيفون - عيناب».

وفي رواية **الحاسة صفر** نلتقي بالمشهد الفلسطيني في تعدده الحقيقي وفي أصواته المتعارضة؛ ففي هذه الرواية ننظر الى العالم الفلسطيني من وراء عين السارد التي تدخل بنا في متاهاته وأحجياته ومفارقاته. وتنهض هذه الرواية الفريدة على مشهد نادر وغريب يصاحبنا على امتداد صفحاتها الثلاثمئة وخمس وثلاثين وهو مشهد مقاتل فلسطيني ذهب للدراسة في سوريا وتطوع مع أحد فصائل الثورة الفلسطينية ليقاتل في لبنان لسببين رئيسين: أولهما الدفاع عن وطنه وقضيته، وثانيهما البحث عن شقيقه الغائب.

وللتفاصيل الصغيرة حضور مهم في رواية أحمد أبو سليم: لعلعة البنادق، وأزيز الرصاص، والأزقة، والحارات، والأبواب المتهالكة، والسقوف الواطئة، والنوافذ التي تشي بأسرار البيوت، والماء الآسن، والشعارات الثوريّة على الجدْران، وملصقات الشهداء، والوجوه التي تضجّ بالفقر، والجوع، والتعب، والانفجارات التي تكاد لا تغيب أبداً عن الفضاء الروائي. وتبدو الرموز الآيديولوجية هي الملاذ الوحيد والحقيقي الذي ينكفئ فيه هذا الشاب حتى يجد لنفسه، أو يهب لنفسه، معنى لوجوده؛ فهو يبدو لنا كائناً آيديولوجياً في مجتمع خليط أضفى عليه مفهوم الحرب بُعداً عقائدياً.. ولا يكفُّ الروائي أحمد أبو سليم عن ممارسة تقنية التبئير على هذه الأشياء والأيقونات؛ فهي تمثل المشهد البصري في المجتمع اللبناني الذي لم تصله رياح الحداثة إلا مصحوبةً بالسلاح الذي يمتشقه الغزاة .

بهذا يمكننا القول إن أحمد أبو سليم قد تمكّن من حبك تقنيات السرد عبر تداخل الضمائر السردية التي تراوحت بين ضمير الغائب وضمير المتكلم الذي يستغور دواخل الذات، بشكل لافت، كما يُسجّلُ له اعتناؤه باللغة، وبتشخيص انفعالات الذوات، عبر وصف شاعري ينفذ إلى حدود تلك المناطق القصوى ويتسرب إلى تلافيف العلاقات الغامضة بين الشخوص دون أن يمارس أي توجيه كان أو يفرض أي وصاية على الشخصيات في صلب العمل الروائي ذاته أو على قارئه على حد سواء.

سرديات الزمان والمكان والكائنات

إن رواية **الحاسة صفر** لأحمد أبو سليم لا تبحث عن قارئ نمطي بلا روح وفكر، إنها تجترح قارئاً فطناً محباً للحكمة والفلسفة واللغة والتاريخ. هذا يقودنا إلى الحديث عما هو أهم من تعدد موضوعاته ودرجة وعيه لدور الرواية، وقد حاول أبو سليم أن يبقي روايته في إطار الإنساني المقبول، ولم يحلّق في الوهم ويتحدث عن بطولات خارقة، بل إنه شنَّ هجوماً عنيفاً على المخيم حين قال إن نصف المخيم ولد سفاحاً من رجب المجنون.

وفي هذه الرواية تم تقديم الذات بوصفها مرآة عاكسة؛ فقد بلغت هذه الرواية قمتها في عرضها لمشاهد الفجيعة المزمنة التي بدأت بإفرازات الحرب الفلسطينية الإسرائيلية وسواترها وضخامة ويلاتها والأرواح التي أُزهقت فوق سواترها في كلا الجبهتين، وصولاً إلى خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان وفواجعه، ثم بدء صفحة الحصار المفتوح وحروب الاستنزاف المحايثة لتجويع لم يحدث أن عاناه شعب آخر في عموم الأرض.

الرواية مكتوبة بضمير الراوي «سعيد»، الذي يتميّز غضباً وسخطاً من أمه التي ورطته بإلحاحها وبكائها بمغامرة البحث عن شقيقه المختفي، الذي انقطعت أخباره منذ أيلول/ سبتمبر 1970. وفي فترة البحث عن الشقيق المفقود الممتدة حتى ما بعد احتلال بيروت ورحيل الثورة الفلسطينية، تقع أهم أحداث الرواية التي نتعرف من خلالها بأشخاص ونعايش التجربة

الثقيلة المرّة التي يعيشها الراوي ورفاقه المنسيون في تلك الفترة الزمنية وفي ذلك المكان المعزول.

أما زمن الرواية فهو يتركز زمنياً في فترة ما بعد رحيل الثورة عن بيروت... حتى «أوسلو»، ووادي عربة، وزيارة شمعون بيريز لعمّان، وتسكعه في شوارعها، وهو ما يدفع سعيداً الغاضب للتخطيط لاغتياله، بعد تدبير بندقية، والنزول في فندق شعبي قرب الجامع الحسيني في قلب العاصمة عمّان.

أما المكان الروائي، فعلى الرغم من أن معظم أحداث الرواية تتم في فضاء لبنان خلال فترة انطلاق الحرب في ثمانينات القرن الماضي، ضد إسرائيل التي اقتحمت لبنان، فإنّ أمكنة أخرى كان لها حضور بارز في الرواية كالأغوار وجرش وعمان؛ ففضاء الأردن كان حاضراً بكثافة، باعتباره وطن الشخوص الذين تدور حولهم أحداث الرواية، والذين يحملون في ذاكرتهم وطأة تقاليد الوطن وإكراهاته وأوضاعه الخائبة التي لم تُنقذهم من مذلّة الاغتراب، وكذلك هو الحال مع دمشق وبيروت وجنوب لبنان وفلسطين المحتلة. وتتركز أغلب أحداث الرواية في موقع محدد المعالم هو الخمسون، وهو بيت مهجور كبقية بيوت عيتات، يقع في سفح الجبل وسط الكثير من البيوت الأخرى، لكنَّه من أكثر البيوت حماية طبيعيَّة؛ فهو من جهة سوق الغرب ملتصق بسفح الجبل، ما جعل مدخله محميّاً من نطاق رؤية قنَّاصة العدوِّ، ومن الجهة المقابلة كان يحتوي ممراً خارجياً يفضي إلى حديقة صغيرة تطلُّ على البيوت الكثيرة المتناثرة وسط الأشجار في سفح الجبل، التي تمتدُّ بلا نهاية إلى مكان قصيّ لا تدركه العين.

هذا فضلاً عن أنّ الأمكنة والمناطق الجغرافية ومخيمات اللاجئين المتعددة التي تذكر في الرواية ذكراً سريعاً، في الغالب، دونما وَصْف تفصيليّ مُطرد نظراً للإيقاع السريع الذي ينْهضُ عليْه بناءُ النص، تضفي شكلاً من التماسك على الرواية؛ فمن مخيم اليرموك، إلى صبرا، وشاتيلا، ومخيّم البرج، ومخيم صور، وعين الحلوة، وعين البارد.

البناء الروائي

على امتداد خمسةٍ وعشرين فصلاً، يتناوب السرد فيها راوٍ بضمير الغائب، يروي لنا سعيد الدوري حكايته مع المقاومة، ومع الكتل البشرية الوافدة إلى بيروت من كل الأصقاع، متابعاً بتلقائية محببة وتصوير جمالي لغوي مدهش ما يعيشه الثوار والمقاتلون.

على هذا النحو، يستوعب ضمير الغائب المشاهد المرئية، ويسرد حكايات أشخاص عاصروا الثورة منذ عقود، على نحو ما يحكي «حليم» الذي يستحضر تلك البدايات التي كان هو ورفاقه هم حجر الأساس فيها. وضمن هذا السرد بضمير الغائب، يحكي «أبو طلال» مغامراته في «عيتات»، ويحكي «سعيد الدوري» عن شقيقه الغائب مجهول المصير «عيسى» الذي اختفى منذ عام 1970، ويروي «حليم» لصديقه «سعيد» قصة «لفائف قمران» التي ظلت إسرائيل

تلاحقها أمداً طويلاً؛ هذه اللفائف التي تريدها «إسرائيل» لتلحقها بما استحوذت عليه من قبل، لتخفيها عن الباحثين والمؤرخين لأنها ربما تكشف عدم صدقية وعد التوراة، وتلفيق ادعاءات الحق التاريخي لليهود في فلسطين، وهي «لفائف» تاريخية في غاية الأهمية تم العثور عليها في منطقة البحر الميّت ومن ثم تم تهريبها حتى وصلت إلى كنيسة سريانية في منطقة زحلة بلبنان. وعلى هذا النحو أيضاً تخلّقت شخصيات الرواية الأخرى وتحددت مساراتها كشخصية «سعيد الدوري» الذي انخرط في الثورة وشارك في معارك الجبل جنباً إلى جنب مع «نضال وأبي وحيد وأبي الرائد وجورج وسيِّد»، والتقى في هذه الأثناء بكلٍ من «ليلى وأمها دلال وأخيها أحمد»، وكذلك الحال مع شخصية «أبي الفوز وأخته زينب» التي ادعى أبو الفوز أنها أرملة عيسى الشقيق الغائب لسعيد الدوري، أما بقية الشخصيات فقد تم تخليقها بموجب التسلسل المنطقي للسياق الروائي، حيث ظهرت شخصية «المحقق كمال» على سبيل المثال عقب محاولة اغتيال «شمعون بيريز» في عمان.

وقد اعتمد الكاتب في بناء روايته على مجموعة من الخطوط الرئيسة التي سيّرت وقائع الرواية، وتخلّقت من مقتضياتها الشخوص، والتي يمكن أن تتلخص بمجموعة من المحاور الأساسية، أهمها: رحلة البحث عن الشقيق المفقود عيسى، و «لفائف قمران» التي أخبر عنها حليم صديقه سعيداً، وعملية الزوارق البحرية التي استهدفت اغتيال بعض الشخصيات الإسرائيلية، ومحاولة اغتيال شمعون بيريز في أثناء زيارته لعمان، والتحقيق المستمر الذي قام به المحقق «كمال» مع «سعيد الدوري» بصفته متهماً بمحاولة اغتيال «شمعون بيريز».

وفي روايته، يرتاد الكاتب فضاءً روائياً جديداً يتشكَّل على ضوء التشظيات والتداخلات الجغرافية القُطرية التي تهدم الحدود الوطنية التقليدية، والانتماءات المنغلقة على نفسها، وهو فضاء مغاير لفضاء المنفى منظوراً إليه من زاوية الثوري اليساري المثقف المتطلع إلى تحرير أرضه والدفاع عنها. ويمزج الروائي في أسلوبيته بين تقنيات الكتابة الروائية الجديدة والكتابة الكلاسيكية، ويصور ألواناً من مفردات الواقع الإنساني في أكثر من بيئة إنسانية بطريقة جريئة ضمن أسلوب تشويقي مبتكر.

وفي أسلوب الكاتب ملامح ثابتة لكاتب السيناريو السينمائي؛ فالسرد يؤلف بين الأحداث المتلاحقة على إيقاع العلاقة الفريدة بين «سعيد الدوري» وبين رفاقه في الثورة، وتبدو هذه الأحداث تفاصيل تافهة في الظاهر ولكنها عميقة الدلالة في التعبير عن نظام الحياة في بيئة قاسية مثل البيئة اللبنانية. فالكاتب يعمد إلى التبئير على تفاصيل صغيرة مثل حركة سعيد داخل الخمسين، ويبدو المكان المساحة الوحيدة التي يمكن أن يتحرك فيها بحرية نسبية. وعلى أي حال فإن تلك التفاصيل تبدو عامرة بالمعنى ومؤثثة للفراغ الذي يحيط بحياة هذا المقاتل ومانحة له سبباً مهماً لكي يبقى حياً يدب على وجه الأرض .

وفيما يتعلق بتوظيف الهاجس الشعري لمنح الأسلوب السردي خصوصيته، فقد حرص الكاتب

على استخدام المفردة الأشد وضوحاً والأسرع تقارباً من ذائقة المتلقي، آخذاً بنصيحة موباسان التي يقول في مضمونها بخصوص الكتابة السردية: «احذف كل كلمة تعتقد أنها فائضة عن الحاجة، واستخدم الكلمات التي تشعر بأنها تنقل شعورك بصورة مباشرة إلى القارئ»، وقد تمكّن الكاتب من أن يجعل لنفحات الشعر حضوراً متدفقاً ومؤثراً في معالجة الأحداث والمواقف المادية والنفسية في آن، واستطاع أن يزج بالشعر في مواضع عديدة من الرواية ، كما نقرأ ذلك في هذا المقطع: « من أين أبدأ ؟ صرت أسأل، كنت أحلم، كنت أهوي... كم رصيفٍ يا دمشق سرقت مني!..كم بلادٍ، كم عذابٍ، يا دمشق، وكم كتابٍ ... الرواية،ص12». ويغلب مثل هذا الأسلوب على مساحة السرد، مما أعطى الرواية نكهة شاعرية أسهمت بإنقاذها من السقوط في الرتابة، لاسيما أن صفحاتها تجاوزت (334صفحة من القطع المتوسط).

من هذا المنظور، يمكننا القول إن أحمد أبو سليم قد استفاد من تقنيات الكتابة الروائية الجديدة التي تجعل البناء والأصوات المتعددة، واللغة، والمراوحة بين الاستبطان وعين الكاميرا، وسائل للإيحاء والتشخيص والتسرُّب إلى ذاكرة القارئ ومخزوناتها.

الشخصية الروائية

الشخصية في هذه الرواية شخصية منفردة في علاقتها ببقية الشخصيات؛ ففي فضائها تتحرك الشخصيات دون أن تملك عالماً مستقلاً تتحرك فيه بأفكارها وآرائها وأصواتها. الراوي واحد من الطلاب الجامعيين الذين تخلّوا عن دراستهم في الجامعة، التحق بقواعد المقاومة الموجودة في سوريا، ثمّ دخل الأراضي اللبنانية، ليؤدي واجبه الوطني في فك الحصار عن بيروت، وإلحاق الهزيمة بالاحتلال. فكانت خاتمة المعركة رحيل الثورة، وتيه ما بعد أوسلو. وأما البقية ممّن بقوا فقد تحولوا شيئاً فشيئاً إلى بقايا ثورة، وبقايا مقاتلين تخلت عنهم قياداتهم اليسارية واليمينية، التي ركضت وراء الوهم بعدما تخلّت عن الطريق والأهداف.. والكفاح المسلّح!

ويلاحظ أن شخصيات الرواية عبارة عن خليط غير متجانس من الشخصيات التي جاءت من بلدان مختلفة، وأعطت حياتها للثورة الفلسطينية، وضحّت بدمائها من أجل تحرير فلسطين؛ فمنهم من جاء من الأردن أمثال «نضال ووحيد وسعيد »، وأما محمد فقد جاء من جنين، وأبو الرائد جاء من سوريا، وأبو طارق من لبنان، وجورج من تونس، وسيِّد من مصر. وعلى الرغم من انتماء الشخصيات لبيئاتٍ قطرية متعدّدة متباينة، فإنّ التجربة صهرتهم صهراً، وجعلتهم متشابهين في أكثر الأحوال، فبالرغم من الفروق الفردية، لا يستطيع القارئ أنْ يميّز بين نضال، وخليل، وأبي الفوز، وأبي حميد، وعبد الكريم، وميشيل، وجورج، وحليم، ووحيد، أو غيرهم، إلا بصعوبة.

ويمكن القول دون مبالغة إنّ جميع شخصيات الرواية معطوبة، مدمرة داخلياً، وكل ما حولها لا يمنحها الثقة بشيء؛ فهم ليسوا بين جماهيرهم، وهم خارج الزمن الفدائي المقاوم، وهم في زمن

استباحة الاحتلال وحلفائه لصبرا وشاتيلا، يرون ويعجزون عن الفعل، وهم منسيون يأكلون ويشربون ويدخنون ويتبادلون الشك والريبة بعد أن فقدوا اليقين بكل شيء، وانغلقت في وجوههم الدروب، ووجدوا أنفسهم مهمشين مادياً ومعنوياً وإنسانياً وغير قادرين على تقديم شيء بعد أن واجهتهم الهزيمة وجهاً لوجه، وامتدت آثارها حولهم طولاً وعرضاً.

ومن الناحية الفنية، فقد توزعت الشخصيات في الرواية بين البسيطة والمركبة، إلا أن النسق العام لتلك الشخصيات طغى عليها طابع وضوح المعالم باستثناء شخصية «سعيد الدوري» التي برزت في العمل على جانب من التعقيد وبدت مميزة، حيث يجدُ سعيد نفسه صغيراً في عمان مع أسرة كبيرة، لا تخلو حياتها اليومية من المتاعب وقسوة العيش في المخيم بعيداً عن الوطن السليب. وبعد أن يتم سعيد دراسته الثانوية في عمان في عام 1982، وبدلاً من أن يلتحق بجامعة اليرموك للدراسة، فقد قرّر أن يستجيب لتوسلات أمّه، وذهب للدراسة في دمشق من أجل البحث عن شقيقه عيسى الذي غادر البلاد وفُقدت آثاره منذ عام 1970، ولم يُعرف عنه أي شيء، ولم يعرف عنه ارتباطه بأحد من الناس ولا ما إذا كان حياً أو ميّتاً، غير أنّ مروان الصفدي تدَخّل في الوقت المناسب، مُضيفاً إلى مجريات الحكاية ما يوحي بأنّ أخباراً جديدة تتعلق بعيسى سوف تملأ الفراغ الذي يعاني منه سعيد الدوري.

وقد خاض سعيد مع رفاقه من مختلف الجنسيات والطوائف والقوميات معارك الاجتياح، منهم: جورج، ميشيل الماروني، حليم، عبد الكريم، وحيد، جورجيت، دلال، أبو الفوز، خليل، أحمد، ليلى، مروان، والشبل، ومنهم الأردني، والمصري، والتونسي، ومنهم القادم من نمور التاميل، ومنهم الباكستاني، والأفغاني، والسريلانكي؛ أشخاص كثيرون ووراء كل واحد منهم حكاية ويجمعهم رفض الظلم والعدوان. ومع أن هذا التنوع يثري المقاومة ويمنحها بُعداً إنسانياً، فإنه في الوقت ذاته قد يكون سبباً من أسباب تهتكها إن لم يتم التعامل معه بذكاء.

نحن، إذن، في هذه الرواية إزاء شخصية رئيسة (السارد - أو المؤلف):شخصية رئيسة بشخصيتين: السارد سعيد الدوري، والراوي أحمد أبو سليم. أما بقية الشخصيات فيمكن تقسيمها على النحو الاتي: شخصيات المعسكر(وحيد، نضال، أبو الفوز، جورج، ميشيل، سليم، خليل، أبو حميد، إدريس، سعيد)، وشخصيات المخيم (أحمد، دلال، ليلى، رجب، حليمة العرَّافة)، وشخصيات ثانوية (الصحفي الألماني أبو عبد الله، المحقق كمال، سامي، عبد الحميد، مالك الحزين، سارة).

نهاية المطاف

يمكن القول إن تجربة أحمد أبو سليم الروائية تتجاوب مع الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ العربيّ في أزماته وتحولاته الفكريّة الحادّة. وهو في روايته الأولى **الحاسة صفر** يعرض علينا شخصيّات اختارها بعناية من بين المضطهدين والمقهورين، ووضعها في مواقف سرديّة ملتهبة متفجّرة، وراح يطوّر أحداثه بحنكة ومهارة وصبر

فائق، ليكسب احترام القارئ ويُنتِج الأثرَ المطلوب في نفسه.

وتعد رواية **الحاسة صفر** واحدة من الروايات التي وثّقت لنا بعض مراحل النضال الفلسطيني، لكنها في الوقت ذاته بعُدت عن خصائص الرواية التاريخية وجعلت من العلاقة الاجتماعية الانسانية بنيتها الأساسية في أحداثها وربطت بين الاجتماعي والسياسي، وقد حاولت أن تلمس كثيراً من صراعات الماضي التي لازالت تلقي بظلالها حتى اليوم على واقع الحياة السياسية والاجتماعية وإشكاليات بناء الدولة الفلسطينية الحديثة.

أما الرسالة التي أراد الكاتب أن يوصلها من خلال الرواية فهي أنه لا يمكن فصل الأدب عن الآيديولوجيا؛ فالأدب كما هو معروف رافعة للآيديولوجيا، والعكس صحيح. فلا قيمة للأدب بلا آيديولوجيا، ووظيفة الأدب هي الرؤيا؛ فالأديب راءٍ، وهو الضمير، وهو الذي يجسد الآيديولوجيا من خلال الواقع المقروء أو المشاهد، وهو الذي يجعل القارئ يستشف حقيقة التفكير، وما تقوم به شخصيات الاتجاهات المختلفة.

وقد نجح الكاتب في تحييد ذاته إزاء المتن المدوَّن، وتؤكد ذلك مواقف كثيرة يكاد يعج بها نسيج السرد؛ فأبو سليم لا يطرح نفسه بطلاً، لا في وقائع الحروب، ولا في صراعه الذاتي في الميدان الثقافي، بل لم نر ما ينصف حقيقة الراوي أحياناً، وهو يعرض لأحداث تمتد على مدى ثلاثة عقود من الزمن، قدمها الكاتب بطرائق سرد لم نألفها من قبل.

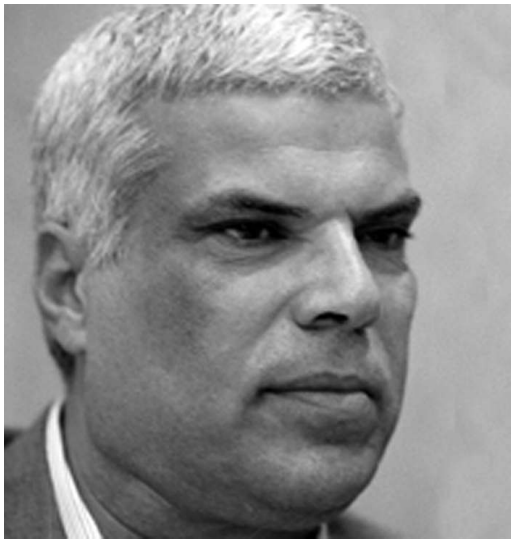
ويجدر بنا القول إن رواية **الحاسة صفر** تقدم للقارئ صورة مغايرة للصورة النمطية السائدة عن الواقع الفسطيني بمشكلاته وتعقيداته، بل إنها تحمل مفهوماً جديداً للنقد الذاتي، وتدعو إلى مراجعة النفس باستمرار ونقدها نقداً ذاتياً موضوعياً مستمراً. وقد وضع أبو سليم النقاط على الحروف حينما وصف حقيقة الواقع بعيداً عن الرمزية؛ فهو لم ينكر البطولات الفلسطينية أو التضحيات الأسطورية التي قدّمها الشعب الفلسطيني في سبيل تحرير وطنه، ولكنه في الوقت ذاته أظهر الوجه الحقيقي للمخيم في قالب موضوعي نقدي، وسلّط الضوء على حياة الفقراء والمسحوقين والمظلومين والهامشيين والعملاء والأبطال في بُعدها الإنساني، ولم يكتفِ بالقول كالآخرين إنّ المخيم مصنع للأبطال والأساطير، بل إنه أراد أن يوصل رسالة للعالم تقول إنّ الحياة التي يعيشها الفلسطيني اليوم بعد أكثر من ستين عاماً من اغترابه عن وطنه هي حياة مزرية لا تليق حتى بالكلاب الضالة.

وفي الختام، بقي لي أن أقول إنّه يمكن اعتبار هذه الرواية طفرة نوعية تعيد للمقاومة اعتبارها المهضوم وتؤرخ لميلاد سرد محترف يفتح الطريق أمام إنتاجات قادرة على إحداث اختراق للأدب العالمي مستقبلاً، وهي تجربة سردية جديدة تستحق حقاً التأمل والرصد الدقيقين من المشتغلين الأكاديميين بالنقد الأدبي، والسردي منه على وجه التحديد، لتحقيق أكبر استفادة ممكنة من هذه التجربة الثرية حقاً◆

حوارات

محمد شاهين

سمير الصائغ



حوار مع الروائي
إبراهيم عبد المجيد

أجرى الحوار:
محمد شاهين

حظيت المجلة الثقافية بحوار خصّها به الروائي إبراهيم عبد المجيد الذي يُعدّ إبداعه في الرواية سجلاً ناصعاً في صورة المدينة الخالدة الإسكندرية، التي عاش فيها وعرف عنها الكثير ولم ينفصل عنها عاطفياً في حياته منذ الطفولة. ويجيء هذا الحوار بمناسبة ظهور روايته الإسكندرية في غيمة.

❖ بداية، هل لي أن أسأل الروائي إبراهيم عبد المجيد عن آخر رواية له **الإسكندرية في غيمة**، وهي التي ذاع صيتها في وسائل الإعلام، وكان آخر ما كتب عنها في جريدة الحياة بتاريخ 2013/3/17 حواراً بعنوان إبراهيم عبد المجيد؛ ثورة في الميدان أعادت الحياة إلى الإسكندرية القديمة. نرجو أن تتفضل وتحدثنا عن هذه الرواية التي نأمل أن تكون نقطة تحول في الرواية العربية.

– الحقيقة أن هذه الرواية هي الجزء الثالث من ثلاثية كانت مشروعي الروائي منذ عام 1996 عندما أصدرت **لا أحد ينام في الإسكندرية**. فبعد أن كتبت **لا أحد ينام في الإسكندرية**، ونشرت عام 1996، شعرت على الرغم من أنني كتبت روايات أخرى مثل **بيت الياسمين** و**الصياد واليمام** و**ليلة العشق والدم** وغيرها، بأن هذه الرواية تستدعي كتابة رواية أخرى عن الإسكندرية في نقطة تحول تاريخية أخرى. واكتشفت أن الإسكندرية مرت بثلاث نقاط تحول كبيرة في تاريخها الحديث. أولاها هي الحرب العالمية الثانية؛ فقد كانت نقطة تحول كبيرة في تاريخ المدينة، لأن مدينة الإسكندرية هي المدينة الأكبر في دفع ثمن الحرب. أكثر من القاهرة عشرات المرات، لدرجة أنك سوف تضحك عندما أخبرك بأني عندما عدت إلى صحافة الحرب العالمية الثانية للسنوات 1939، 1940، 1941، 1942 حتى انتهت معركة العلمين في الإسكندرية، وجدت أن عدد الغارات التي أصابت القاهرة لم تزد على ثلاث أو أربع، وعلى الرغم من هذا كتب نجيب محفوظ رواية عظيمة جداً هي **خان الخليلي** عن تلك المرحلة في القاهرة، كأن الغارات كانت تقع في كل يوم. أما الإسكندرية، فكانت الغارات عليها يومياً ابتداءً من أيار/ مايو 1940 عندما دخلت إيطاليا الحرب، وشاركت ألمانيا ضد الحلفاء، فبدأت الحرب على الإسكندرية بشكل يومي؛ غارات أفقدت المدينة كثيراً من أهلها وناسها ومبانيها، وهاجر الكثيرون من أهل الإسكندرية إلى الريف، ويسمون هذه الأيام أيام «الهجار» وليس الهجرة، وأنا لا أعرف الاشتقاق اللغوي لكلمة «الهجار»، ولكن يبدو أنها صيغة مبالغة كبيرة جداً. في هذه الفترة كانت الإسكندرية، شأنها شأن كل المدن المصرية، مدينة تعيش على شعار «مصر للمصريين والدين لله والوطن للجميع»، وفيها التسامح على أشده. كما كانت في عصرها الذهبي في القرون الثلاثة الأولى قبل الميلاد والأربعة التي تلت الميلاد، وهو العصر الذي يسمى العصر الهيلينستي؛ فهي مدينة التسامح، لذلك كان أبطال الرواية من مسلمين وأقباط يعانون من الحرب، ويحبون بعضهم حباً كبيراً، وسادت بينهم قصص الحب والصداقة. وكانت معركة العلمين (تشرين الأول/ أكتوبر 1942) نقطة فاصلة في العالم كله، فبعد هذه المعركة لم ينتصر هتلر في أي معركة أخرى، ولم ينهزم الحلفاء في أي معركة؛ معنى ذلك أن العلمين كانت نقطة تحول كبرى في تاريخ الحرب العالمية الثانية.

انتبهت أنا إلى أنّ هذه النقطة نقطة تحول كبرى في تاريخ العالم وفي تاريخ المدينة، وثمة نقطة تحول أخرى في تاريخ الإسكندرية، وذلك عندما بدأت تفقد روح التسامح بعد حرب السويس، بعد العدوان الثلاثي، فعندما بدأت المعركة، تم فوراً طرد الإنجليز والفرنسيين لأن العدوان الثلاثي كان مشتركاً: إنجلترا وفرنسا وإسرائيل، وتم حصار اليهود المتبقين، لأن معظمهم كانوا قد غادروا أثناء الحرب العالمية خوفاً من هتلر، وبعد ذلك سنة 1948 عندما قام الإخوان بحرق حارة اليهود وتدمير محلاتهم، ثم سنة 1955 عندما ضبطت القضية المعروفة

بفضيحة لافون، وتفجيرات الإسكندرية. وكان قد تبقى عدد قليل منهم معظمهم من اليسار والشيوعيين، فتم إلقاءُ القبض عليهم بوصفهم شيوعيين، وأجبر عدد منهم غير قليل على ترك البلاد. أما الإعلام في ذلك الوقت، وهو إعلام الدولة، فطفق يماهي ما بين اليهود وبين إسرائيل والصهيونية، وكثير منهم أحس بأن مصر لم تعد مكانه الأثير المريح، وبدأوا في الرحيل. كان هذا الخروج الأول للأجانب، ولكن الخروج الأصعب كان بعد ذلك عندما بدأ جمال عبد الناصر سنة 1957 سياسته الاقتصادية الجديدة المعروفة باسم التمصير وهي أن تمتلك الدولة 51% من أسهم الشركات الأجنبية، معنى هذا أن هناك 51% من أصحاب المال الأجانب سيغادرون، فبدأ البلجيك والإيطاليون والقبارصة وأهل بلاد الشام من أصحاب الشركات والمباني والبنوك وغيرها بالمغادرة إلى أن أتى التأميم فغادر الآلاف. ليس ثمة مشكلة في أن يكون لنا استقلالنا الاقتصادي، وليس هناك مشكلة في أن يكون لنا استقلالنا العسكري، المشكلة كانت أنه مع رحيل الأجانب رحلت قيم ثقافية وصفت بالثقافة الأجنبية، منها مثلاً: عدم تعليم اللغة الإنجليزية في المدارس لأنهم اعتبروها لغة الاستعمار، ولكن لماذا تمنع وهي لغة العالم؟ من الأمثلة الأخرى تغير نظام المباني، وانتشار العشوائيات، والفوضى. حتى نظافة الشوارع تخلصوا منها، وتخلصوا من الدقة في المواعيد. هذه الأشياء كلها ليست ثقافة استعمارية، هذه ثقافة إنسانية. كل هذا لأن العسكر سيطروا على البلاد، وفقدت المدينة كونها (كوزموبوليتية).

هذه كانت البدايات، أشياء كثيرة تغيرت: أسماء الشوارع تغيرت، المدينة تغيرت، فكتبت الجزء الثاني الذي صدر بعنوان **طيور العنبر**، وتحولت المدينة إلى مدينة مصرية، وفقدت جزءاً كبيراً من التسامح على أساس أنه أجنبي، بينما هو إنساني، الكارثة الكبرى كانت في السبعينات عندما بدأ السادات التعاون مع الجماعات الإسلامية ضد المصريين، وضد اليساريين، وضد الليبراليين، والعلمانيين، حتى ينهيهم لأنهم كانوا المعارضة الحقيقية. ودخل فكر من الجزيرة العربية لم يكن موجوداً في مصر. وبدأت تنتشر الدعوة التي تسمي نفسها إسلامية، وهي دعوة سياسية، وليست إسلامية، ويراد بها أن تفقد المدينة ما تبقى فيها من تسامح، وجاءت الثورة الإيرانية في 1978 لتسهم في هذه التحولات، ولكن المساهمة الأكبر انطلقت من تعاون السادات مع أجهزة أمن الدولة، والبوليس ومع الإخوان المسلمين، والجرائد المصرية وشن الحملات ضد اليسار والناصريين، وقد انتهى ذلك بقتله هو في النهاية ولكنه أرهق اليساريين، وكان يكرر إلقاء القبض عليهم كلّ سنة في مايو، وأصبحت البلد مفتوحة على هذا التيار القمعي، الذي استمر مع مبارك ففقدت المدينة روحها المصرية أيضاً بالإضافة إلى روحها العالمية، أو ما بقي منها، فأكملت الثلاثية بكتابة الرواية الأخيرة وهي رواية **الإسكندرية في غيمة** عن فترة السبعينات. لماذا في غيمة؟ الثورة ألهمتني العنوان، لأنها غيمة وسوف تمر.. وذلك لأنه بعد ثورة يناير انتفض الشعب الإسكندري، واشتعلت المقاومة الرهيبة، فسميتها «في غيمة» على اعتبار أنها غمامة صيف

تنقشع عما قريب. هذا من جانب، ومن جانب آخر لأنّ أحد أبطال الرواية شاعرٌ ويحبّ مايا كوفسكي، ويعشق قصيدته «غيمة في بنطال».

❖ ما من شكّ في أن الإسكندرية أنتجت حضارة متميزة، بل وشكلت حلقة وصل مع الغرب تاريخياً وثقافياً، والشعراء والكتّاب من كفافي إلى فوستر.

– وأسماء كثيرة جداً خرجت من الإسكندرية، أيضاً حركة الفن التشكيلي، الإسكندرية كانت رائدة في هذا الفن، فخرج منها عظماء يشار إليهم بالبنان. كانت في المحمودية في عشرينات القرن التاسع عشر مراسم يلتقي فيها الفنانون الأجانب ويرسمون.

❖ اسمح لي أن أطرح بعض الأسئلة: هل تشعر بأن العالم العربي أكثر جهلاً بنفسه، وأنه بحاجة أكثر من غيره للتعرف إلى واقعه من خلال الرواية، وأن الرواية تقوم بهذه المهمة خير قيام. وأن رواياتك لا بد أنها تعبر عن هذا الواقع؟

– سوف أحوّل العبارة «أكثر جهلاً بنفسه» لأقول إن معرفته بنفسه ناقصة؛ فالرواية هي المعرفة الأكبر لأنها تمسك بروح الزمان والمكان بصرف النظر عن الأفكار (أنا لا أبحث في الأفكار)، فلذلك إذا أردت أن تعرف تاريخ المعتقلات، أو مقاومة الناس للسلطة المستبدة، عليك أن تقرأ رواية المعتقلات. هناك أيضاً روايات عن المرأة، الغربة والاغتراب، الجوانب الروحية، روح المكان وروح الزمان. هذا كله موجود في الرواية العربية من المغرب إلى الخليج بشكل فيه تجديد كل يوم، وفيه عمق؛ فالروائيون غرباء في هذا العالم، يقدمون الروح التي لا يصل إليها الناس ولا يقدمها الإعلام، وإذا حاول تقديمها فتقديمه سطحي وتافه في معظمه، أو عندما يكون عميقاً فإنه يقتصر على مناقشات فكرية، ولكنه لا ينقل المشاعر ولا ينقل الأحاسيس، فالرواية هي المفتاح. ولكن المشكلة تتمثل في الرقيب الموجود في كثير من الدول العربية وخطر هذا الرقيب على الروايات. والمشكلة الثانية هي أنك لا تجد إلا في دول قليلة مثل تونس (قبل الثورة) أو المغرب أن الروايات مقررة في المدارس. فحتى الآن يقرر الروايات هنا موظفون في الوزارات يؤلفون روايات تعليمية كلها نصائح ومواعظ. كذلك ثمة شيء إشكالي في النقد، ليس الأدبي، إنما أعني النقد الصحفي؛ فهو يسألك: عمّ تتحدث الرواية، وما هي أفكارها؟ ولكن الأدب ليس أفكاراً، الأدب مواقف وبشر يتحركون، كرنفال، وحوادث، وألوان من الناس. ويسألك: ما الهدف من الرواية؟ لا يوجد هدف من الرواية؛ فعندما كتبت **لا أحد ينام في الإسكندرية**، وهذا تاريخ بعيد يعود إلى الحرب العالمية الثانية، أنا لم أكن موجوداً وقتها، ولدت بعد الحرب، كانت مهمتي أن أقرأ الصحافة اليومية من 1 سبتمبر 1939 لغاية نوفمبر 1942. وقرأت كتب معظم القادة من تشرشل ومنتغومري ورومل، وزرت مواقع الحرب في الصحراء. وكنت أمشي حافياً على الرمل أو ألبس الجزمة أو أخلع ملابسي حتى أحس

بإحساس الجنود في الصيف. قمت بتجارب روحية عظيمة جداً، كان هدفي منها أن أجعل القارئ يذهب إلى هناك. أنا لا أقيم معادلات فكرية؛ أي أن كل شخصية تمثلها شخصية معاصرة أو فكرة معاصرة، لأن الأفكار نفسها تتغير. وكان همي أن أجعل القارئ يعيش هناك.

❖ هذا يجعلنا نستذكر ما يقوله كوتزي: أنا أروي لكم لا لأستدر عواطفكم، ولكن لأجعلكم ترون الأحداث كما حدثت.

– تماماً، كانت مهمتي اصطحاب القارئ للأمكنة التي تجري فيها الحوادث، وكانت سعادتي عظيمة عندما أقابل أناساً كباراً في السن يقولون لأولادهم: هذا الرجل كأنه كان يعيش معنا. وبعض الدراسات تجرى حول المذاق، مذاق المكان، أنا لم أقل في لحظة ما هو مذاق المكان، ولكن وصفي للمكان هو الذي ينقل للقارئ ذلك المذاق. فالناس يشعرون بالصحارى أو البلد والليل والنهار والفجر والظهر واللغة والأسعار، وقد تعبت جداً لأجعلهم يشعرون بذلك.ولكني سعيد جداً. فالرواية تقدم للقارئ روح الزمن، وروح العصر، وروح المكان.

❖ بالمناسبة، ذكرت القارئ. أي قارئ تتخيله مُستَقبِلاً لروايتك؟

– يوجد قراء كثيرون في العالم العربي الآن، لكن في الآونة الأخيرة جرى تحول سريع للقراءة السهلة؛ أي أصبحت الأعمال السهلة التي فيها جانب سياسي هي الأكثر انتشاراً الآن، لكن أنا لست ضد هذا لأن الناس المهتمين بالقراءة الجادة موجودون، ولكن لأن الإعلام يوميّ، فهو يهتم بالسهل ولا يهتم بالعميق. المفروض أن المجتمع لا يملك قارئاً واحداً، بل أنواعاً من القراء. فعندما تتذكر أن أغاثا كريستي ماتت وقد وزعت مليار نسخة، فهل هذا يعني أن أغاثا كريستي تساوي د. هـ. لورنس؟ قطعاً لا، فهي كاتبة عظيمة في قصة الرواية البوليسية حسب. في العالم كله القراء متعددون، ولكن في العالم العربي، وبالذات في مصر، يوجد نوع من التراتبية أو البيروقراطية. بمعنى أدق، إن هذا الكاتب هو الأعظم، وهذه الطريقة هي الوحيدة، بينما في الفن طرق عدة، وأشكال كثيرة، والناس أنواع، وعلينا أن نؤمن بهذا. فعندما توزع رواية عظيمة خمسة آلاف نسخة، وتوزع رواية متوسطة عشرين ألف نسخة، فإن هذا لا يعني أن المتوسطة أجود، بل معناه أن هناك قارئاً يتسلى، وأنّ هناك قارئاً جاداً. وذلك لا يعيب هذا، ولا يعيب ذاك. وهذه هي المشكلة التي يصنعها الإعلام ويرسخها.

❖ هل تسعى في كتابة الرواية لكي تكون روايتك رواية لكل قارئ؟

– إن فن الرواية من الأفضل ألا يكون ملموساً بسهولة، فالفن بناء، وشكل، والموضوعات سهلة، لكن من الأفضل ألا يكون البناء مستعصياً، أن تتعب في إيجاد البناء، ولكن على القارئ أن يجده بسهولة حتى يستمتع به، لأن المتعة أساسية في الفن، وسأعطيك مثلاً من عندي، عندما كتبت

رواية **بيت الياسمين** القصيرة، كتبتها في عشرة فصول كل فصل منها له مقدمة هي عبارة عن قصة قصيرة تتكون من تسعة أو عشرة أسطر تراجيدية، ولا علاقة لأي واحدة منها بالتي تليها، أو بالفصل الذي يليها. الرواية كوميدية مكتوبة بروح السخرية، ولكن القصص المعلقة تراجيدية. فالقارئ عندما يقرأ يقف متسائلاً: «ما علاقة هذا بذاك؟» ويتعب، وأحياناً يجد علاقة وأحياناً لا يجد، وفي النهاية يرضى بهذا الشكل ويستمتع. وكُتِب أنني أحاول أن أقدم نوعين من الثقافة، قد تكون الثقافة الرسمية هي الساخرة، أو تكون الثانية، أو أحياناً أقدم وجهين للحياة، فهذا بناءٌ أنا صنعته.

عندما بدأت في كتابة **لا أحد ينام في الإسكندرية** و**طيور العنبر**، قالوا: أين الوثائق؟ لم أستخدم الوثائق استخداماً سياسياً، الاستخدام السياسي جميل ويعطي المعنى، ولكن أنا استخدمتها استخداماً إنسانياً، بمعنى أني أريد أن أنقل روح العصر. فهناك خبر جادّ عن هتلر بعده خبر عن بيت دعارة، بعده خبر كوميدي ثم خبر جاد عن تشرشل بعده خبر عن واحدة تركت زوجها بحيث تكون هذه هي الحياة التي تحيط بالناس، وليس القصد منها أخباراً سياسية بل حالة إنسانية، فهذه طريقة في استخدام الوثائق من دون رتوش أو مونتاج أو كولاج، أنا أريد أن أتمثل روح العصر تماماً كما تراه في الصحف، تجد خبراً جاداً وتحته خبر تافه، أو خبر مضحك... هذه هي الحياة.

❖ ما هو محور الخطاب الروائي الذي تحاول أن تنتجه في رواياتك. المحور الرئيسي؟

– المحور الرئيسي عندي هو ما أحسست به في عمر مبكر ولازمني؛ ألا وهو الاغتراب. كل شخصياتي مغتربة لأسباب مختلفة، أو تقريباً كلهم (misfits)؛ أي غير متوافقين مع المجتمع. بعضهم يرضى بغير التوافق هذا مثل مجد الدين في **لا أحد ينام في الإسكندرية**، وبعضهم لا يرضى مثل دانيال الذي كان معه أو مثل بطل **بيت الياسمين**. فالإنسان الصغير يرضى بهذا الاغتراب، أما الإنسان الأكبر قليلاً فيرفض الاغتراب، ولكن كل هذا من خلال الأحداث والأماكن. إن قيمة الاغتراب عندي ملازمة لي في حياتي، ربما من حياتي نفسها. أنا ولدت في حي شعبي جداً وجميل في الإسكندرية اسمه كرموز، وفي جنوب كرموز في طلعة المحمودية كانت ثمة سفن كثيرة تُحضر الناس من أعالي النيل ومن الصعيد والدلتا وكانوا يسافرون في هذه السفن من زمان بعيد. والدي كان يعمل في سكة الحديد وكان يصطحبني معه عندما يسافر، فأرى بلاداً لم أرها في الصحراء وأشاهد أناساً غريبين جداً. بعد ذلك قرأت عن الاغتراب في الفلسفة الماركسية والاغتراب في الفلسفة الوجودية، الاغتراب في الفلسفة الماركسية يأتي من العلاقة مع الآلة، لأن الآلة تنتج والعامل يكون مكملاً للآلة. أما الاغتراب الوجودي، فمع حياتي نفسها وتنقلي بين البلاد والوحدة التي عشتها كثيراً. فقيمة الاغتراب في أعمالي كلها، مثلاً عندي قصة قصيرة اسمها **الشجرة والعصافير**، تدور القصة حول اثنين من العمال في سكة الحديد

أنيطت بهما مهمة معروفة في الماضي عندما كان القطار بخارياً في خمسينات القرن العشرين، كان ثمة ذراع يخرج من الأرض يزوّد القطار بالماء. وكان الاثنان يعملان: واحد في النهار وواحد في الليل، زرع أحدهما شجرة لتأتي العصافير، فقام الآخر بقلع الشجرة، فأعاد الأول زراعتها ليقلعها الثاني مجدداً، وهكذا.. والعصافير لا تأتي، والقطار لا يأتي. وفي اللحظة التي قرر الرجل أن يهاجم زميله الذي يقطع الشجرة وجد نفسه وقد بلغ ستين عاماً ولم يعد يقوى على الحركة، وزميله أصبح أيضاً شيخاً، فقال له: لم لا نزرع شجرة ونجلس تحتها نحن الاثنان دون زعل؟ ومضى العمر في انتظار القطار الذي لم يأت، والعصافير التي لم تأتِ، والشجرة التي قطعت... الحياة كلّها عبث.

❖ من هم الروائيون الغربيون الذين تأثرت بهم؟

– دوستوفسكي هو الرقم واحد، أنا حتى الآن عندما يأتي الشتاء أتذكر كل كلمة وكل صفحة وكل حرف قرأته لدستوفسكي. هذا الذي قرأته في الشتاء في الإسكندرية وأنا صغير. تأثرت أيضاً بألبير كامو وروايته **الغريب**... ومسرحيته **سوء الفهم**، أيضاً تأثرت جداً بروايات كافكا وكذلك الكاتب الإيطالي دينو غودساتشي، هؤلاء كانوا في القمة. وتأثرت بالأساطير اليونانية والمسرح اليوناني. كل هؤلاء هم من صنعني بالإضافة إلى قراءة الفلسفة، ومن الذين كتبوا عن الإسكندرية أحببت كفافي، الذي شكّل له العصر الهيلينستي انبعاث الروح الإسكندرية.

❖ هو شاعر عظيم. هل تعلم أن فوستر هو من سلط عليه الأضواء وهو من أخبرني بذلك عندما كنا في الكلية نفسها ونسكن في البناية نفسها وكان من عشاق كفافي؟ أيضاً كوتزي كتب رواية عن قصيدة كفافي (Waiting for the Barbarians) في انتظار البرابرة والرواية تحمل العنوان نفسه.

– أنا كتبت عن هذه القصيدة مقالتين، كما تحدثت عنها في ندوة عن كفافي في تولوز، وقرأتها وكان الناس سعداء.

❖ سؤال أخير، كيف تنظر إلى مستقبل الرواية العربية ومستقبل العالم العربي في ظل الصراع الشرس؟

– على الرغم من أن الربيع العربي أتى بالاتجاهات المتطرفة، فإنني أتصور أن هذا هو ذروة هذه الاتجاهات وأنهم في النزول بعد ذلك، وأن هذا آخر ما سيصلون إليه. وليس عندي شك في أنهم سوف ينتهون لأن الذين قاموا بالثورة جيل آخر، جيل حداثي (حداثة وما بعد الحداثة)، جيل قادم من الفضاء الافتراضي ولا يعرف المساومات، لا يعرف إلا الحرية على إطلاقها والكرامة على إطلاقها والعدالة على إطلاقها، جيل لا يعرف المساومات ويضحي بنفسه. هذا بالنسبة للسياسة. أما بالنسبة للرواية، فستظل موجودة، وستزداد، وعندي إحساس أو قناعة بأن الجيل الجديد سيقدم أشكالاً جديدة في الرواية، هو الآن يقدم أشكالاً جديدة في الفنون الأخرى: مثل الجرافيك، وهو أحد أنماط الفن التشكيلي،

ويملأ الساحة الآن، الرسم على الجدران وعلى الحيطان، لأنه أكثر الفنون ثورية، وسرعة، واتساقاً مع الثورة في السرعة. المسرح هو الآخر يشهد أشكالاً جديدة منها المسرحية ذات الفصل الواحد، كذلك الأفلام القصيرة مزدهرة جداً سواء التسجيلية منها، أو الروائية. الشعر العامي ارتفع شأنه كثيراً، ولكن الرواية تحتاج إلى بعض الوقت، وأعتقد أنه سيظهر جيل مختلف، وجديد، بأساليب كتابة أخرى لأن الفيصل في الكتابة هو كيف تكتب وليس ماذا تكتب◆

تقديم

هذا الحوار مع نجيب محفوظ ننشره هنا لما له من خصوصية؛ إذ إنه يتحدث عن حرب حزيران التي تعد مفصلاً تاريخياً في حياة هذه الأمة، ويتعرض إلى حوادث جسام حصلت في الفترة نفسها عام 1968/1967، مثل ثورة الطلاب في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا وأمريكا؛ إذ أصبح عاماً يؤرخ هذه الثورة وتؤرَخ به الثورة إلى يومنا هذا. علاوة على ذلك، فالحوار يشير إلى تاريخ جيل الستينات الذي أضحى في السنوات الماضية يحتل اهتماماً خاصاً في المشهد الثقافي العربي بل والعالمي، ويكشف وعي نجيب محفوظ المبكر بالدور الريادي للشباب في القضايا العالمية الراهنة مثل حرب أمريكا على فيتنام ودور الإمبريالية بشكل عام.

تقوم المجلة الثقافية بنشر هذا الحوار ليكون إضافة نوعية إلى ببليوغرافيا الكاتب الكبير نجيب محفوظ، ولكي لا يظل سجلاً حبيس مجلة قضت بعد أن قامت برسالتها في ستينات القرن الماضي. ولا يسع المجلة الثقافية إلا أن تتقدم بالشكر إلى حسين حمودة، رئيس تحرير حولية نجيب محفوظ، الذي يرى ضرورة نشر هذه المقابلة كي لا تبقى طي النسيان.

وربما يجدر بنا أن ننوه إلى أن المجلات والصحف العالمية تقوم، بين الحين والآخر، بالتنقيب عما له خصوصية، خاصة في سجل الماضي، لتعيد إشهار قيمته متخطية حدود الزمن التي قد تقف عائقاً في وجه ما يمكن أن تنتشله الذاكرة من الماضي وتعيده إلينا في الحاضر كقيمة متجددة.

التحرير

حوار مع نجيب محفوظ*
الأدب، الحرية، الثورة
(صفحات مطوية)

أجرى الحوار:
سمير الصائغ

الشوارع في القاهرة مزدحمة بالناس. الجباه سمراء بلون الأرض. الخطوات تتصادم، تلتقي، تفترق. وعلى الجباه يستريح سؤال قلق، وعلى الشفاه سؤال قلق. أسئلة صغيرة وكبيرة تقرؤها بوضوح مرة، ومراراً تغيب عنك.

كنت، أنا كذلك، أبحث عن الأسئلة، كان السؤال يهرب مني إلى العيون (العيون سؤال واسع) ويحترق هناك.

في الصباح أو في منتصف الليل، ستجد بين أجفانك أو تحت شفتيك هدية صغيرة من النهار، هي سؤال جديد. منذ بدء التاريخ والإنسان يتلقى الهدايا. أحياناً كثيرة تشعر بأن الزمن كله سؤال والتاريخ سؤال والإنسان سؤال. أحياناً أخرى تجد أن الأجوبة أسئلة ثانية، أصبح السؤال مسافة يتدحرج عليها هذا الإنسان، والمسافة بُعد لا حد له.

---

* نشر هذا الحوار في مجلة مواقف، العدد 69/68.

اتصلت بعائدة الشريف. سألتها أن تتفق مع نجيب محفوظ على موعد. عائدة تعرفه جيداً؛ فقد عملت معه سبع سنوات في المؤسسة المصرية العامة للسينما.

في المساء التقيت بها. حدثتني عنه. قالت: إنه رجل منظم، دقيق جداً، ليس في العمل وحسب، بل كذلك في البيت والطريق، في لباسه ومشيته، في طعامه. وضحكت قليلاً. قالت لي: أحياناً كنت أغير له وضع الأقلام على مكتبه أو الأشياء التي يستعملها للكتابة. كان ينزعج كثيراً ويغضب. وإن لعبت بأي شيء (قلم، ورقة... مثلاً) فيما هو يكتب كنت ألاحظ أنه لم يعد يقدر على الكتابة، وأشعر بأنه استاء. إنه دقيق أكثر من اللازم. سألتها إن كانت سعيدة بمعرفته. قالت: أحياناً لا أصدق أني أعرفه. كنت في صغري معجبة بأدبه وأحلم أن أقابله أو أراه. اليوم عندما أحدثه أتعجب من نفسي.

قرأت لها بعض الأسئلة التي كنت قد هيأتها، قالت: هذه الأسئلة أجاب عنها مراراً... لا يحب أن يسأل السؤال نفسه مرتين. مزقت أسئلتي وقررت أن أتحدث معه حديثاً عادياً عن كل شيء.

فجأة انتقل الحديث إلى موضوع آخر. تحدثنا عن ثورات الطلبة والسينما والشعر. سألتني عن أدونيس أسئلة كثيرة، لا أعرف إن كنت قد أجبتها إجابة صحيحة. تحدثنا عن الحب، وعندما بدأ التعب يتسرب إلينا، بدأنا الحديث عن فلسطين. لم أعد أتذكر ما دار بيننا، كنت أحياناً أشعر بأنني في حاجة إلى البكاء، وأحياناً أخرى إلى الصمت.

في اليوم الثاني قابلنا نجيب محفوظ.

❖ في حديث ماضٍ تقول: إن الثورة في مصر 1952 جعلتك تعيد النظر فيما تكتب مضموناً وشكلاً، فهل يصح هذا بالنسبة إلى عام 1967 بعد الخامس من حزيران؟ هل الخامس من حزيران دعوة لأدب جديد؟

- إجابتي ستكون تخميناً. الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال هي في متابعة الأدب الذي أنتج بعد الخامس من حزيران. والجواب القاطع هو في الأدب الذي سيكتب. لكني أعتقد أن أيّ حادثة كبيرة لا بد من أن تترك أثرها في الأعصاب وفي الإحساس عند الناس جميعاً، ومن ثمّ في الفن. هذا أمر لا شك فيه.

أنا شخصياً كتبت بعض الأقاصيص في جريدة الأهرام. قيل إنّ فيها شيئاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل، لكني لا أستطيع أن أحكم على نفسي، الذي أعرفه هو أنني كتبت.

أعتقد أن الأدب يجب أن يتغير، ومن الطبيعي أن يتغير بعد هزة عنيفة كهذه الهزة. لكن بماذا يبدأ؟ وكيف؟ هذا عائد بالطبع إلى موقف الفنانين. هناك شخص تضربه على رأسه فيضربك على رأسك. شخص آخر يقول: هذا غير مهم. شخص آخر يغرق في الحزن وآخر ينطوي على نفسه. هذه المواقف كلها ردود فعل لشيء واحد. السؤال الآن: ماذا سيغلب على أدبنا؟ طبعاً أنا أتمنى ولا أؤرخ: إن على الأدب أن يعكس أثر الخامس من حزيران بشكل ثوري إيجابي كشفي. يفحص بعمق عيوبنا التي أدت إلى هذه النكسة. وفي الوقت نفسه، يثير الهمم ويدفع الإنسان العربي إلى الخروج من هذه الدوائر.

❖ **هذا يعني أنك لا تعتبر الحرب حدثاً خارجياً وقع صدفة، إنما كانت تجسيداً لما كان يعتمل في الداخل؟**

- لا مكان للصدفة هنا.. سواء في الحرب أو غيرها.

❖ **كانت الحرب بمعنى آخر نتيجة؟**

- نتيجة لعوامل كثيرة جداً.

❖ **والهزيمة؟ كانت نتيجة كذلك؟**

- بعضها نفسي.. بعضها اجتماعي، بعضها سياسي. تفاعل العوامل كلها مجتمعة، فيما بينها، انتهى في تكثيف العمل الأخير وإعطائه مكانته في التاريخ. الهزيمة لم تكن صدفة، أنا لا أتذكر أن هزيمة حصلت في التاريخ كان يمكن أن يحل محلها نصر.

❖ **هل تعتقد أن الأدب الروائي العربي كان يحدس بالخامس من حزيران؟**

- أنا أعتقد أن بعض الأدب على الأقل كان عنده هذا الحدس.

❖ **وبالنسبة إليك؟**

- لست أريد أن أتحدث عن نفسي. لنقل إنّ بعض الأدب كان فيه إحساس ملموس بهذا المصير. وإذا كان الأدب قبل النكسة لم يحصل له مثل هذا الحدس، فهذا يعني أنه بحاجة إلى نكسة ليستيقظ. وإذا كانت النكسة أتت مفاجئة له، فهذه شهادة على الأدباء، لن يغفرها لهم التاريخ، وهي دليل على أنهم كانوا من ضمن الخونة.

❖ **تقول: إن الأدب بعد الخامس من حزيران يجب أن يكون أدباً ثورياً. أود أن أسألك عن ثورة الأديب، كيف تبدأ ومن أين؟**

- ليست ثورة الأديب منفصلة عن المصنع ولا عن الحقل ولا عن المكتب السياسي. إنها متصلة مع الثورات كلها (ثورة العامل والفلاح والسياسي)، وهي تبدأ في قلبه أولاً، وفي تفاعله مع الناس ثانياً. تبدأ في إحساسه التنبؤي الطبيعي الذي لا أعتقد أن فناناً يستحق هذا الاسم خال منه، لأن الفنان الأصيل كالحيوان: كالعصافير والفيلة والنسور التي عندما تحس بخطر محدق تصدر بالغريزة أصواتاً خاصة معلنة للملأ أن خطراً ما آت. والفنان إذا لم يكن عنده هذا القدر من الإحساس العام الذي يجعله ويجعل أدبه في مستوى النبوءة، متضمناً دعوة إلى يمين أو يسار أو أمام، تكون أجهزته كلها مختلة.

من هنا تنطلق ثورة الأديب، إنها النبوءة والنداء.

❖ **إذن، أنت تفترض النبوءة في العمل الأدبي؟**

- نحن نسمي هذا الشيء تنبؤاً. قد يكون هناك شيء من المغالاة. الفنان في الواقع لا يتنبأ،

وإنما يحسن الرؤية، رؤية الواقع. ولا شك في أن الواقع الذي يؤدي إلى الخامس من حزيران هو واقع انهزامي فيه من عوامل الانهزام ما يجعل الكاشف عنها في موقف المتنبئ. لكنه في الحقيقة ليس، هنا، نبياً. إنه يرى الواقع وحسب. يراه بوضوح تام.

❖ لكن، ألا يصطدم الذي يود أن يكوّن رؤية واضحة وأن يكون جريئاً وثورياً، مع السياسة الحالية في العالم العربي؟

– تقصد: هل يجد صعوبة في التعبير عن ذاته؟

❖ مثلاً...

– طبعاً... لأننا لا نستطيع أن نفصل عمل الأديب عن الدولة إطلاقاً. حتى العلم الذي كان في وقت من الأوقات يبدو أنه منعزل ولا يفهمه أحد أصبح في هذا الوقت من حيث آثاره مرتبطاً بالدولة والدولة تحتضنه، فكيف الأدب؟

وصوت الأديب صوت لا بد من أن يهز الدولة بالرضا أو بالسخط، وبالنسبة إلى موقفها من حرية الرأي تكون معاناته.

❖ لكن، ألا ترى أن خسارة كبيرة تقع بين معارضة الدولة للأديب وخوف الأديب من الدولة؟

– هي خسارة بالنسبة إلى الدولة أولاً وليست بالنسبة إلى الأديب، لأن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة. وإذا كانت الدولة تريد أن تعرف واقعها وتعرف مستقبلها، فالأديب يعرف ويعطي ما لا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات. بينما إذا كتمت الدولة هذا الصوت، فلن يعود عليها ذلك إلا بالخسارة، وهي هنا كالذي يضع عصابة على عينيه برضاه كي لا يرى، إنه حر، لكنه هو الخسران أولاً وأخيراً.

حتى إذا أراد الأديب أن يعيش كفرد في مستوى معين ربما يفيده فيه الكذب أكثر من الصراحة، تكون الخسارة هنا كذلك واقعة على الدولة لا على الأديب.

❖ أقصد بخسارة الأديب، خسارة معنوية، خسارة من ناحية الخلق والإبداع؛ إذ تصبح حرية الرأي في هذه الحالة غاية وليست وسيلة. وهنا تقع خسارة الأديب إذ يخسر الزمن وفعل الخلق.

– فعلاً... فعلاً... إنما على كل حال نخرج من هذا الحوار في هذه المنطقة بأن حرية الرأي شيء ضروري جداً للأديب وللأدب وللدولة وللصديق وللعدو، ولكل عاقل وحكيم.. وأنه لا يخشى هذه الحرية إلا غير الحكيم. وبعده عن الحكمة يقاس ببعده عن حب حرية الرأي.

❖ لنرجع إلى الثورة. ألست توافقني في أن الثورة الحقيقية تبدأ في الإنسان أولاً قبل الأنظمة؟ لقد عرف العالم العربي أنظمة عديدة. هل عرف إنساناً ثورياً؟

- نعم، عرف إنساناً ثورياً. لا شك في ذلك. وأكاد أقول إن تاريخ العرب كله كان تاريخاً ثورياً. فإنسان البداوة لا تستطيع أن تقول عنه إنه ليس ثورياً. إنه إنسان موجود، بقدر وجود كرامته وحريته وتحرره من كل سلطة تستبد به.

ثم إن تاريخ العرب كان سلسلة من الحروب المستمرة بين الحاكم وبعض المحكومين لأسباب نقدر أن نقول إنها تنطلق من حرية العقيدة وحرية النظرة. طبعاً كان العصر عصر دين، وكان الاختلاف في الرأي يؤدي إلى الحروب. هذا يعني أن الإنسان العربي ليس إنساناً متجمداً، إطلاقاً. ثم إن آخر ثورة عرفها العرب كانت على الترك. وجاءت بعدها سلسلة من الثورات على الاستعمار وعلى أنظمة الحكم الفردي. لا تستطيع أن تقول إن الإنسان هو هو. كان يتغير ويثور حسب الظروف والأحوال. ولا نستطيع أن نحرم تاريخه من الثورة دفعة واحدة.

❖ لنأخذ الفكر العربي دينياً وأدبياً وفلسفياً. هل تظن أننا اليوم نتمتع بحرية دينية أكثر من السابق؟

- أنت تشير إلى عصور قديمة نحن نسلم بأنها كانت تتمتع بصحة أكثر من عصورنا اليوم. لكننا يجب أن لا ننسى العصور الوسطى التي كانت عبارة عن تدهور ديني شنيع وقف فيه كل اجتهاد بحيث أصبح أي اجتهاد يعتبر خروجاً على الدين ومن ثمّ كفراً.

نحن الآن لا نكاد نتخلص من هذا في الناحية الدينية.

❖ حتى من الناحية الفكرية الفلسفية، ألا توافقني في أن الثوري ليس الإنسان المحارب وحسب، إنما تنطلق ثورته من موقفه إزاء الحياة والقيم والإنسان؟ كيف يمكن أن يتغير الإنسان العربي ما لم تتغير نظرته إلى العالم والحياة؟ نحن نتحدث عن الثورة وقيمنا ومبادئنا ما تزال هي هي. حتى أن البعض يعتبرها مثالاً ومقياساً إنسانيين. فهل تكون الثورة وهناك خط جامد؟

- أنا أوافقك على هذا الرأي كل الموافقة. يجب أن تكون الخطوط كلها متوازية في الثورة. إن خطاً واحداً هابطاً، يؤثر فيها جميعاً، أنا معك في هذا الرأي.

(سمعت صوت عائدة: في النتاج الأخير للأستاذ محفوظ تغير ملموس. إنه أدب صريح للغاية. من خلال بعض قصصه أرى أنه، وهو الذي عرفناه دائماً مع الإنسان المتعقل، يتجه الآن نحو الإنسان المدفوع بشحنة من الجنون ليعبر عن رأيه ويصرخ في وجه هذا العالم وينطلق، حتى إني أرى أن تصرف الأستاذ محفوظ الشخصي قد تغير. فأنت تراه الآن يجلس في المقهى، وتراه، كذلك، خارج البيت).

وأسأله عن ذلك.

- تفسير عائدة أعجبني وأنا أوافق عليه. في الحقيقة أنا كتبت ولم أفسر، وبكل أمانة وصدق لم أكن أدرك أن شيئاً ما قد تغير بالنسبة إلى أعمالي الأخيرة. ربما يكون هناك رابط بين هذه الأعمال. وعلى النقاد والقراء لا علي، اكتشافه.

❖ **هل توافقها كذلك على قولها إن تصرفك الخاص قد تغير؟**

– كلا، هذا ليس صحيحاً. عندما كنا نعمل سوية في المؤسسة، لم تكن تسمح لي الظروف أن أخرج. فأنا أعمل داخل المؤسسة وأعمل في البيت للمؤسسة كذلك. أنا أنطلق، عادة، في الصيف.

لكني أعتقد أني في هذا الوقت لا أستطيع أن أكتب عملاً يجعلني أنعزل عن الناس مدة طويلة حتى أنهيه. في الماضي كنت أنعزل ثلاث سنوات وأخرج برواية طويلة. أظن أنني لا أملك الصبر. لا أستطيع أن أبتعد عن الأحداث اليومية، وعن سماعها والاشتراك فيها، فترة كبيرة لأنجز عملاً ما.

❖ **هل هذا عائد إلى تزاحم الأحداث؟**

– ربما. أنا لا أستطيع الآن أن أتركك أسبوعاً لأنصرف إلى عمل أدبي.

❖ **يقال إن يومك منظم، فهل هذا صحيح؟**

– نعم أنا رجل منظم. والسبب في ذلك بسيط. أنا موظف وأديب، ولو لم أكن موظفاً، لما كنت أخذت النظام بعين الاعتبار. كنت فعلت ما أشاء وفي أي ساعة أشاء. لكنني في هذه الحالة، علي أن أستيقظ في ساعة معينة، وأكون في الوظيفة في ساعة معينة. ويبقى لي من اليوم ساعات معينة. فإن لم أنظم هذا اليوم سأفقد السيطرة عليه.

❖ **هل من الممكن أن تنظم للكتابة أوقاتاً؟**

– من الممكن، بالطبع، قد تستجيب روحك أحياناً، وأحياناً لا. لكن عندما تعودها ستستجيب.

❖ **وفي أي وقت تكتب؟**

– أكتب عادة عند المغرب.

❖ **كم ساعة تقريباً؟**

– لا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات. وفي المتوسط أكتب مدة ساعتين.

❖ **يومياً؟**

– نعم... لأني أكون قد أمضيت يوماً ليس سهلاً، أستريح قليلاً ثم أعود لأبدأ عملاً جديداً.

❖ **حين يأتيك دفق من الكتابة، هل تستطيع أن تقف عندما يحين الموعد؟**

– أفضل أن أقف، آسفاً، خوفاً على صحتي لأن عليّ أن أنام، ولو استسلمت للكتابة سأفقد اتزاني.

❖ **هذا النظام أصبح عادة؟**

– نعم.

❖ **هل تشرب القهوة؟**

- أشرب ما لا يقل عن خمسة فناجين يومياً.

❖ **هل تسهر كثيراً؟**

- حتى الثانية عشرة ليلاً. أكتفي بخمس ساعات من النوم.

❖ **وحين لا تكتب، ماذا تفعل؟ هل تطالع؟**

- عادة أخصص ساعة للقراءة، بعد أن أكون قد كتبت ساعتين. أنا أختم بالقراءة ثم أشاهد التلفاز، فهو يساعدني على النوم.

❖ **هل تسمع الأخبار؟**

- كلا، أقرؤها. لكن لا أمانع إذا أتت عفواً.

❖ **طبعاً تحب السينما؟**

- كنت من عشاق السينما.

❖ **كنت؟ والآن؟**

- أشاهد فيلماً واحداً في الشهر. هذا لا يعني أنني لم أعد أحب السينما. لكن عندما يكبر الإنسان يأخذ بأسلوب الانتقاء.

❖ **كتبت حواراً للسينما. وأخذت السينما بعضاً من رواياتك. فهل كانت هذه المحاولات ناجحة؟**

- ناجحة على المستوى الجماهيري.

❖ **وهل هذا نجاح؟**

- إنه نجاح.. لأن الناس أعجبوا بشيء ما. فلماذا تحتقر الناس كثيراً؟

❖ **أقصد أن الأكثرية ليست مقياساً للجمال.**

- إنما هناك قدر من القيمة. هناك شيء ما استجاب له الناس. ربما أولى مبادئ الفن، لا بد من أن يكون هناك شيء ما.

❖ **هل تشاهد أفلاماً أجنبية؟**

- نعم.

❖ **ما هو الفيلم الذي أثار اهتمامك؟**

- فيلم رجل وامرأة.

(وتسأله عائدة إن كان شاهد فيلم الحياة للحياة، فيجيبها بالنفي، ويأسف لذلك مع أنه انتظر إعادة عرضه).

❖ **ما هي عناصر القوة في هذا الفيلم؟**

- الجو هو الذي أعجبني فيه. كنت فيما أشاهد وأسمع وأرى من ألوان وكلمات وأشخاص وغير ذلك، أشعر بالذي يراد أن يقال.

❖ **حديثنا عن السينما يجعلني أسألك عن**

الجنس. العالم اليوم يهتم كثيراً بالجنس.. ألا ترى أن الجنس في كل مكان؟

- إذا كنت تعتبر أن العلاقة بين الرجل والمرأة هي أساس الحديث عن الجنس، فهذا الحديث ليس جديداً في القرن العشرين. إن قرأت الأدب الجاهلي وما قبل الجاهلي، إن قرأت أدب اليونان وأدب مصر، ستجد الجنس. الجنس يملأ التاريخ، إنما يختلف من بيئة إلى بيئة، ومن زمن إلى زمن من حيث التعبير ومن حيث الحرية.

السؤال الملح هو: هل جوهر الحياة ونضارتها وعمقها، تأتي عن طريق الاستسلام بجميع أنواعه، أم بقدر من التقشف المعقول؟ (لا أقصد التقشف الصوفي). يخيل إلي أن الإنسان المتكامل إنسان يحمل قدراً من الرفض وقدراً من التقشف. وهذا يجعله يوازن بين مطالبه الروحية ومطالبه الجسدية.

❖ **وهل تربط بين الحب والجنس؟ هل الجنس ذروة الحب؟**

- أنا لا أكاد أفرق بينهما. الحب جنس. الابتذال في الجنس ابتذال للحب.

(تسأله عائدة عن الحب العذري).

- ليس هناك حب عذري. هذا شيء مضحك. الحب العذري كالاستسلام للشهوات تماماً، كلاهما سخف، كلاهما تعطيل للقوى الحقيقية للإنسان. أنا شخصياً لا أحترم الإنسان المتطرف في الرفض، أو المتطرف في الاستسلام.

❖ **وهل أحببت كثيراً؟**

- مثل أي شخص.

❖ **تشجعني إجابتك لأسألك عن ظهور العذراء في مصر؟ فما كان موقفك وشعورك عندما قرأت هذا الخبر؟**

- في الحقيقة، لم أصدق أي حرف، ولم أهتم، لي صديق غامر ليتحقق من الأمر فلم يستطع العودة إلى البيت إلا في الصباح من شدة الازدحام، إنها ظاهرة مؤسفة، ومؤسفة جداً.

(تعلق عائدة: إن الشعب يشعر بأنه بحاجة إلى معجزة تأتيه من السماء. لذلك صدق، ظاناً أنها الخلاص).

- أنت تفسرين الحادثة من الناحية النفسية. لكننا نحن في عصر لا يصح فيه أن نفكر بهذه الأمور. صحيح أن الحاجة هي معجزة وأن الإيمان معجزة، لكن هذا لا يعني أننا لم ندخل بعد عصر الإنسان الحقيقي.

سألت السؤال نفسه لسائق سيارة. قال: والله يا أستاذ ظهرت، أنا بنفسي رأيت الرجال والنساء والأطفال يبكون. لقد ذهبت ولم أشاهد أي شيء لأنني وصلت متأخراً، لقد ظهرت يا أستاذ. رفيقي رآها، ثم صمت.

❖ **أحياناً تسمع أن فدائياً مات. أي إحساس تشعر؟ وما هو موقفك من العمل الفدائي؟**

- العاطفة تكون متناقضة. حزن وفرح. أشعر بحزن عميق لأن بطلاً مات، وأفرح بوجود بطل. هناك حزن لا شك فيه وفرح لا أخفيه. أن يوجد إنسان يضحي بنفسه في ظروف قلَّت فيها التضحية. الفدائيون هم كفارة الموقف العام.

❖ **وتسمع عن فيتنام..**

– الفيتنام بالنسبة إلي كظهور العذراء تماماً. أشعر إزاء هذه البطولة بأنني أسمع خرافة. أنا شخصياً لا أستطيع أن أفسرها. أتساءل دائماً: هذا البلد الصغير، كيف؟ ثم كيف؟ إنها غيبيات العصر الحديث. ربما تركز كل عنف الإرادة البشرية الآتية من العصور القديمة في هذا البلد. أنا لا أستطيع أن أتصور ذلك أو أتخيله أو حتى أن أكتبه في رواية، لأنني أشعر بأنني أكتب خرافات لا حقائق.

❖ **وقضية الزنوج؟**

– تقصد العنصرية. إنها أمراض لم تستطع البشرية حتى الآن أن تتطهر منها لتكون بشرية حقة. كل إنسان يخضع لعواطف العنصر عاجز عن الارتفاع عن الحيوانية. التفريق العنصري معناه جهل، وحيوانية. لماذا يلاحق الهر الفأر؟ طبعاً الغرائز هنا تتحكم، لا العقل أو المنطق. الأرض واسعة ويستطيع أن يعيش فيها الاثنان معاً.

الجانب الحيواني وجانب الجهل في الإنسان يدفعانه إلى أن يقف هذا الموقف من المختلفين معه في العقيدة أو العنصر أو الرأي. والغريب في الأمر أن البعض يتهمهم بصفات خاصة. والواقع أن الأغلبيات هي المسؤولة عن أخلاق الأقليات وصفاتها. إن أخلاق الأقلية هي أخلاق الأكثرية.

أنا شخصياً اعتبر أن التفريق العنصري قائم على الجهل. والجهل هنا ليس شتيمة. إنه جهل في علم الإنسان. فالذي يدرس علم الإنسان يعرف أنه ليس هناك فرق بين جنس وجنس. إنما الإنسان يتميز بالإرادة وبظروف البيئة وبتلاحم الاثنين. إن أي زنجي في ظروف جيدة يقود العالم.

❖ **من حين إلى آخر نسمع بثورات الطلبة، في باريس، في القاهرة، في لندن، وفي تشيكوسلوفاكيا. هل ترى في هذه الثورات نافذة مفتوحة للخلاص أم ترى العكس؟**

– إن الطلبة أو الشبان دائماً كانوا يقومون بالثورات. لكن هذه الثورات كانت ثورات محدودة. الشبان هم الذين ثاروا على الاستبداد. لكن هذه كانت ثورة طبقة. والثورة على الاستعمار كانت ثورة قومية، قام بها الشبان القوميون.

لكن ثورات الطلبة اليوم وثورات الشبان ليست ثورة طبقة أو ثورة قومية. إنها ثورة جيل. وهذا يعني أن هذا الزمان قد ضاق بالزمان الذي سبقه، إما لأنه لم يؤد له الرسالة أو أنه عجز عن تطبيقها.

والذي يدفع هذا الجيل إلى الثورة هو الرغبة في التغيير. وقيمة التغيير الآتي من شاب هي أنه ينطلق من البراءة. إنه إذن تغيير بريء متطهر من كل الأغراض الشخصية الأنانية.

تبدأ بالنظر إلى العالم نظرة خاصة مغرضة يوم تصير موظفاً فيه، ويوم تصبح صاحب عمل. لكن عندما تكون طالب علم، تنظر إليه نظرة إنسانية بحتة غير مختلطة بالاستغلال أو الفائدة الخاصة. لذلك تكون بريئاً وصادقاً. لذلك نأمل

من وراء هذه الثورات كل الخير. ومن الممكن إذا انتشرت وتوسعت أن تخلص العالم من رواسب إنسانية كثيرة وتكون من ثم نذيراً أخيراً ضد خداع الكبار للصغار.

في الزمان الماضي كان يسهل أن تذهب إلى الريف البريطاني وتبعث بالفلاح الإنجليزي ليحارب في الهند وتقنعه بالحفاظ على مجد الإمبراطورية، بهذا يكون في الواقع خادماً لأصحاب رؤوس الأموال. لكن اليوم، نرى أن هذه الشعارات أصبحت سخيفة، وقبل أن ينطق بها الإنسان تنتحر على لسانه.

الرئيس جونسون يبعث الشاب الأمريكي إلى فيتنام. الشاب يثور على الرئيس في قلبه. وغدا ينفجر ويرفض. البعض فعل ذلك. هناك أمثلة عديدة تدل على أن هذه الحيل التي تشبه تراتيل الكهان القدامى قد فقدت قدسيتها، وانقلبت إلى شيء مضحك سخيف. معنى ذلك أن شيئاً ما في هذا العالم بدأ يتغير.

هناك أمم كثيرة تحصنت وتسلحت بأسلحة لا تتخيلها المخيلة ظناً منها أن السلاح هو الحصن المنيع في وجه أي خطر في هذا القرن، وأنه على قدر قوة السلاح تكون قوة الأمة. وإذا بهذه الثورات تظهر فجأة معلنة أن السلاح لا يعني شيئاً لأن الإنسان وما يحمله في أعماقه، وما يدفعه ليحيا وليوسع مسافات الحياة حوله، طاقة تعجز أسلحة العالم كلها عن خذلانها. وهذا دليل قاطع على أن جميع فلسفات الإنسان منذ العصور القديمة حتى هذا العصر بالرغم من تفاوتها في القيمة، وصعودها وهبوطها، لم تعط رسالة حقيقية لهذا الجيل القلق.

❖ كيف تفسر هذا القلق؟ ما هو هنا الحاجز الواقف أمام خطواتنا؟

– حتى الآن، ينقسم هذا العالم قسمين. قسم يعطي الإنسان الحرية ويتركه في غابة، وقسم يعطيه العدالة ويسلبه الحرية. وفي الحالتين يدفع الإنسان الثمن غالياً. أظن لو أن العدالة اجتمعت مع الحرية في نظام واحد تكون المنقذ. الاشتراكية بمعنى آخر شيء مهم جداً، إنما ينقصها شيء خطير هو الحرية. الليبرالية أو الديموقراطية القديمة أتت بقيمة حقيقية كبيرة، هي احترام الإنسان والحرية، لكنها قصرتها على طبقة معينة، المطلوب أن تكون الحرية ملكاً مشروعاً كقوى الإنتاج في البلدان الشيوعية.

وما دام الإنسان يفتقد إحدى الحالتين فلن يرتاح له بال. سيبقى تعساً في بلد شيوعي، وأكثر تعاسة في بلد رأسمالي.

أنا رجل أقول عن نفسي إنني اشتراكي، إنما أرى أن الاشتراكية تفقد قيمة كبيرة لأنها تستهتر بالحرية.

❖ لنرجع إلى الأدب. عندما يطلب منك رأي في مسرحية أو رواية وأنت موظف في الدولة، ما هو المقياس الذي تعتمده؟ هل هو مقياس شخصي خالص، أم إن سلطة ما تفرض عليك نوعاً من الشروط؟

– إن كل عمل فني لا بد من أن تتذوقه بذوق شخصي. والمقياس هو الانفعال الذي نسميه الانفعال الكامل في الاستمتاع. هذا راجع لأسباب كثيرة مجتمعة ومنصهرة في بوتقة واحدة. ثم

يأتي المضمون أو الموضوع. هنا أحاول أن لا أكون ذاتياً. فانا أعطيك الحرية لكي تعبر عما تريد أنت، وليس عما أريد أنا. هنا أحاول أن أنفصل عن الذات.

بالطبع أنا كموظف لي اعتبارات أخرى. بمعنى آخر، عملي ليس مستقلاً مئة بالمئة، أنا لست موظفاً في دار نشر، بل في الدولة.

أعطي مثلاً. إذا كانت مسرحية ما تسيء إلى علاقة الدولة مع العراق، فلا يصح أن تنشر، أنت تقول: وما علاقة ذلك بالفن؟ صحيح. لكن الدولة التي أنا موظف فيها، لا تريد أن تحصل لها مشكلة مع العراق.

❖ **أليس في ذلك مساومة على الفن؟**

- لنفرض أنها مسرحية جيدة. أنا أقرؤها كموظف في الحكومة والحكومة هي التي ستنشرها، وهي التي ستتبناها.

لو كان مؤلف ما يتهجم ويسخر من الاشتراكية ومن الدولة، فأنا كمواطن وأديب أقول لك إنه حر فليكتب ما يشاء إنما لا أستطيع أن أطلب من الدولة أن تنشر له الكتاب.

❖ **لكنني لا أستطيع أن أراك موظفاً مرة وأديباً مرة أخرى.**

- أنا مطمئن، لأنني مؤمن برسالة الدولة.

❖ **لكن الإيمان بالاشتراكية لا يعني عدم السماح بتداول وجهات النظر؟**

- أنا معك، فلينشر على حسابه الخاص.

❖ **وهل يسمح له بالنشر؟**

- أحياناً، وإن لم يسمح فهذا غلط. إنه موقف خطأ. لكن إذا كانت الدولة تربي شعبها على رسالة معينة، فلا يصح أن نشتم هذه الرسالة.

❖ **ليس الشتم هو ما أدافع عنه، إنما أدافع عن ضرورة الحوار.**

- نحن نعود هنا لمشكلة حرية الرأي. أنا مؤمن بحرية الرأي، لكني كموظف أراعي بعض النقاط. لو كان الأمر عائداً إلي، فأنا أسمح بنشر كل شيء، لو كان ضدي أو معي. وهذا ما أتمناه ولا أجد فيه أي ضرر.

❖ **خلال إقامتي في القاهرة، سمعت أن كتابك أولاد حارتنا صودر من السوق. فهل هذا صحيح؟**

- نعم صودر.

❖ **وما هي الأسباب؟**

- البعض احتج على إدخاله مصر.

❖ **وما هي الملاحظات التي وضعت حول منع الكتاب؟**

- اعتبروه كفراً دينياً و... و... لست أعرف.

❖ **وما هو شعورك تجاه هذا العمل؟**

– طبعاً، الأسف الشديد لأن يصادر الفكر بهذه الطريقة. أنا كتبت، والذي يود أن يناقش الكتاب فليناقشه. لماذا الخوف؟ وما الداعي إليه؟

❖ **وما هو موقف الأدباء والصحافيين... أنا أعتبر صمتهم تشجيعاً للرقابة.**

– والله.. عندما حصلت النكسة، أخذ الناس يتساءلون: من هو المسؤول؟ من؟ أنا مؤمن بأن كل إنسان بلغ سن الرشد مسؤول عن النكسة. فمن السهل عليك أن تعتذر عن قيامك بالواجب بأي عذر وفي أي وقت، لكننا نحن نعيش في عصر لن يتقدم فيه الإنسان إلا عن طريق التضحية وإلا فليحصل لنا ما يحصل. وكما تكونون يولّى عليكم.

❖ **عندما تعيد قراءة رواياتك وقصصك مرة ثانية، هل يحدث أنك ترغب في خلق شخصياتها مرة جديدة؛ أو ترغب في إضافة شيء جديد عليها؟**

– المسألة هنا ليست عائدة إلى الشخصيات بقدر ما هي عائدة إلى العمل الفني بحد ذاته. أستطيع أن أقول باستمرار إن أي فنان لن يطمئن اطمئناناً كاملاً وهو يعيد قراءة إنتاجه. على الأقل سيشعر بهبوط في نفسه لدى قراءته الأولى. هذا الهبوط راجع إلى اصطدام حلم الفنان بواقع الحلم عندما يتجسد في الكتابة. هناك دائماً فجوة.

شخصياً أشعر، عندما أقرأ كتاباً قديماً، بأنني لو أعدت كتابته الآن لأتى أفضل مما هو.

❖ **هل هذا عائد إلى نقص في الوسيلة؟ اللغة مثلاً؟**

– ربما في الوسيلة، ربما في الموهبة، ربما في الجهد.. لست أدري.

❖ **أليس هذا ما يدفع الأديب إلى البدء في عمل أدبي آخر؟**

– لا، العمل الثاني تدفع إليه حاجات أخرى. بالنسبة إلي، أنا لا أجهد نفسي لكي أعمل عملاً كاملاً ولو أني أتمنى ذلك. لكن الدافع للكتابة غير الرغبة فيها. فخلال سير الأديب مع الأيام، فجأة يصدم بفكرة، بموضوع، بهزة عنيفة، لست أدري بماذا، بشيء ما يطالبه بإلحاح. أخيراً تستجيب روحه وإذا به يكتب من جديد.

❖ **إذن، أنت لا تخطط للمستقبل بالنسبة إلى الأعمال الأدبية؟**

– في الوقت الحاضر ليس هناك مشاريع للمستقبل. سأبدأ بالقراءة. منذ وقت طويل لم أفعل ذلك. وبالطبع، ما يخطر ببالي سأكتبه. قصة قصيرة. مسرحية ذات فصل واحد. أشياء مثل هذه. بمعنى أنه ليس هناك مشروع ضخم. فالأشياء الكبيرة أشعر بها مسبقاً، لأنها تكون راسية في الأعماق.

❖ **ما هي الأسماء العالمية والعربية التي أثارت اهتمامك خلال مطالعتك للأدب الروائي؟**

– أسماء كثيرة... سأتناولها كما تأتي على ذاكرتي: شكسبير، تولستوي، دوستويفسكي، مارسيل بروست، كافكا، همنغواي، فوكنر، توماس مان. في العالم العربي: توفيق الحكيم، نحن تربينا في مدرسته وهو من جيل الأساتذة. ومن الشبان حنا مينة، غسان كنفاني، بالنسبة إلى مصر، هناك أسماء عديدة.

❖ **هل تقرأ الشعر؟**

– أقرأ مختارات من الشعر القديم.

❖ **والحديث؟**

– عبد الصبور، حجازي بصفة خاصة. وأول ما قرأت قرأت للسياب والبياتي (أنا معجب بالبياتي) ونزار قباني.

❖ **أتخاف من شيء؟**

– من المرض.

❖ **ما هي السعادة بالنسبة إليك؟**

– أكون سعيداً إذا كنت في تمام الصحة والتوازن، لكني أود أن أضيف شيئاً مهماً هو أن أكون في وسط سعيد◆

في حضرة الغياب

طه حسين

الأدبـــاء*
هم بناة القومية العربية

طه حسين

سمعت الآن من السيد الأستاذ الذي يدير هذه الجلسة**، سمعت أن الشعر أداة القومية العربية. وإني أستأذن الأستاذ في أن ألاحظ أن الشعر ليس أداة لشيء، وأن الشعر هو منشئ القومية العربية أولاً... وهو الذي شارك في تكوينها وتقويتها بعد أن كونها القرآن، وأن الأدب هو الذي أتاح لهذه القومية العربية أن تنمو وتزكو وتملأ الأرض علماً وثقافة ونوراً. فواجب الأدب بالقياس للقومية العربية هو أن يكون، لا أداة لهذه القومية، وإنما وفياً لهذه القومية، يؤدي ما كان يؤديه في العصور الأولى وما زال يؤديه في هذا العصر...

وموضوع الحديث الذي أريد أن أشرف بإلقائه الآن بين أيديكم هو هذا: تأثير الأدب في تقوية القومية العربية وتنميتها بعد أن كونها الإسلام، وتأثير الأدب في محاولة تكوينها قبل ظهور الإسلام. والواقع- سيداتي وسادتي- أن الأمة العربية، من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها، كانت في العصر الجاهلي مختلفة أشد الاختلاف: قوام حياتها الخصام والعدوان والغارات والنهب والسلب، ولم يكن يجمعها في هذا العصر الجاهلي إلا لغتها على اختلاف شديد في لهجات هذه اللغة، وإنما الذي استطاع أن يؤلف شيئاً ما بين هذه القبائل المتفرقة هو الشعر الذي لم يكد ينشأ حتى فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في جميع أطرافها وأقطارها من الجزيرة العربية؛ فكان الشاعر العربي إذا أنشأ قصيدة وأنشدها في مجموعة من المجاميع، فهمها عنه الناس مهما تكن قبائلهم، ومهما تكن لهجاتهم أو لغاتهم الخاصة. ثم لم يكتفوا بفهمها وإنما كان الرواد يتناقلونها عن الشعراء،

وكانت القصيدة لا تكاد تنشد حتى تشيع في الجزيرة العربية ويحفظها كثير من الرواد في الأقطار المختلفة من أقطار الجزيرة. فأول توحيد للعقل العربي إنما جاء من هذه الناحية. من هذا اللسان الذي أتاح للغة العربية في العصر الجاهلي أن تكون لغة اجتماعية، وأن تكون لغة تستطيع القبائل عن طريقها، على تباعدها واختلافها وخصومتها، أن يفهم بعضها البعض، وأن يشعر بعضها بما يشعر به البعض الآخر. فالمكون الأول في المحاولة لإيجاد وحدة لهذه القبائل العربية، إنما هو الأدب والشعر من الأدب بنوع خاص، لأنه هو الذي سبق إلى الوجود ولم يوجد أخوه النثر إلا بعد عصور تطاولت قليلاً.

والقومية العربية، إذا أردنا أن نعرف متى تكونت بالمعنى الدقيق لكلمة القومية، فينبغي أن نردها إلى ظهور الإسلام؛ فالمكون الحقيقي للوحدة العربية بجميع أنواعها وفروعها: الوحدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية واللغوية أيضاً، إنما هو النبي، صلى الله عليه وسلم، هو الذي جاء بالقرآن ودعا إلى الحق واجتمع حوله الأقلون من أصحابه. وجعل الأقلون يكثرون شيئاً فشيئاً حتى كانت الهجرة وحتى أسست أول مدينة إسلامية أو بعبارة أدق، أول مدينة عربية منظمة عرفها التاريخ. ولا أذكر اليمن القديمة لأني لا أكاد أعرف من حضارتها ونظمها شيئاً، وإنما المدينة الأولى التي عرفها التاريخ والتي تكونت فيها النواة الإسلامية للقومية العربية هي مدينة (يثرب) بعد أن هاجر النبي، صلى الله عليه وسلم، إليها مع أصحابه من «قريش». ومن هذه الوحدة الضئيلة الصغيرة في هذه المدينة التي لم تكن خالصة لأهلها من العرب، وإنما كان اليهود يشاركونهم فيها.. من هذه الوحدة الضئيلة اليسيرة التي كان من أيسر الأشياء أن يتخطفها العرب من حولها، لولا أن الله أيد رسوله وأيد المدينة برسوله.. من هذه الوحدة، جعل الاتحاد العربي ينمو قليلاً، باللين حيناً، وبالعنف وبالشدة حيناً آخر. ولم ينتقل النبي، صلى الله عليه وسلم، إلى جوار ربه إلا وقد تمت وحدة الجزيرة العربية، ووجدت قومية عربية منظمة لها قانونها وهو القرآن، ولها نظامها السياسي الذي يقوم على ما دعا إليه القرآن من العدل والإنصاف والمساواة بين الناس، ولها حكامها المنظَّمون والمنظِّمون أيضاً، الذين لا يستأثرون على أحد، ولا يؤثرون أنفسهم بخير، وإنما هم خدم للأمة العربية، ينشرون بينها العدل ويعلمونها شرائع الدين، ويهيئونها لأداء واجبها

الإنساني العظيم. وبعد أن أتم النبي، صلى الله عليه وسلم، توحيد الأمة العربية ونهض خلفاؤه من بعده، جعلت هذه القومية العربية تتجاوز الجزيرة العربية إلى الأقطار الأخرى، وأول هذه الأقطار التي انتشرت أو التي تجاوزت العروبة جزيرتها إليها، ينبغي أن نلاحظ أنها كانت أقطاراً قد استعربت شيئاً ما في العصر الجاهلي. فأول ما خرج العرب من جزيرتهم غزاة فاتحين يريدون أن ينشروا الإسلام ويدعوا إلى دين الله، ذهبوا إلى العراق وإلى الشام... وكان الشام قد استعرب قبل الإسلام، لا على الحدود بينه وبين الجزيرة العربية فحسب حيث كان الغسانيون يقيمون، بل إلى داخل البلاد الشامية. وكانت بعض القبائل العربية قد انتشرت في الشام قبل الإسلام، وتأثرت بالحياة التي كان الناس يحيونها في هذا القطر، وهي حياة الروم، وتدينت بالدين الذي كان الروم يدينون به وهو النصرانية. والعراق كان قد سبق إليه العرب في الجاهلية وتأثروا إلى حد ما بالمسيحية التي جاءتهم من الجزيرة، وتأثروا إلى حد ما بسياسة الفرس ولم يستطيعوا أن يستقلوا بإزاء الفرس، كما لم يستطع الغسانيون في الشام أن يستقلوا بإزاء كثرة الروم.

فكان العرب في العراق، وكان العرب في الشام، حماة لحدود الإمبراطورية الرومانية في الشام وحماة لحدود الإمبراطورية الفارسية في العراق.

ولم يكن الفتح الإسلامي في أول أمره إلا يسيراً عندما التقى بهذه العناصر المستعربة في الشام وفي العراق، ولكن عندما اهتم الفرس من جهة واهتم الروم من جهة أخرى بهذا السيل الذي جعل يتدفق على الشام وعلى العراق، أصبحت القومية العربية أمام واجب خطير، وهو أن تقف موقف الخصومة والنزاع من هاتين الدولتين العظيمتين: الإمبراطورية البيزنطية في الشام والإمبراطورية الفارسية في العراق.

هنا انتصرت القومية العربية في هذين القطرين في الشام وفي العراق، ولكنها لم تقف عند هذا الحد وإنما تجاوزته إلى بلاد لم يكن لها بالعروبة عهد من قبل. تجاوزتها إلى مصر في المغرب وإلى الفرس والبلاد الفارسية في المشرق وانتصرت على الروم في مصر كما انتصرت على الفرس في بلادهم، وأدالت دولتهم، ثم انتصرت على الروم بعد ذلك في شمال إفريقية، واستقرت العروبة في شمال إفريقية بعد

خطوب شداد، ثم تجاوزت إفريقية إلى القارة الثالثة التي لم يكن العرب يعرفونها قبل الإسلام، وهي القارة الأوروبية، ففتحت الأندلس واستقر العرب في إسبانيا كما استقروا في إفريقية وكما استقروا في شرق الدولة الإسلامية في بلاد الفرس ووصلوا إلى أطراف المعمورة. منذ ذلك اليوم تعقدت القومية العربية؛ إذ لم تعد الأمة العربية أمة تعيش في وطنها الذي نشأت فيه خالصاً لها هذا الوطن، وخالصة هي لهذا الوطن، وإنما أصبحت أمة تجاوزت وطنها وبيئتها ونزلت إلى أوطان وبيئات لا تعرف عنها إلا الشيء القليل. وأغرب ما تمتاز به القومية العربية، هو أنها عندما استقرت في هذه البلاد التي افتتحتها وحاولت أن تستقر فيها، عندما أتيح لها هذا النوع من الاستقرار، لم تكتف به، ولم تكتف بأن تستقر في الشام حكومة متسلطة أو في بلاد الفرس كذلك. لم تكتف بامتلاك الأرض، ولم تكتف بإخضاع الناس للسلطان، لأنها لم تكن تريد أن تملك القلوب وأن تسيطر على الضمائر وأن تدخل في أعماق الوجدان في البلاد التي تفتحها وتستقر فيها، إلا بشرط أن يكون هذا كله دون إكراه أو عنف. وإذن، ينبغي أن يأتي هذا بطبعه من نفسه من غير محاولة عنيفة، بل من غير محاولة في أكثر الأحيان. فبعد أن غلب العرب على هذه البلاد، لم يفرضوا على بلد من هذه البلاد لغتهم، ولم يفرضوا عليها دينهم، لأنهم اكتفوا منها بالأصول التي قررها الإسلام، وهي الإسلام لمن أراد أن يسلم عن رضا أو أداء الجزية.

والغريب أن هؤلاء العرب الذين كانوا يطمحون إلى حكم الإسلام ويطمحون إلى أن يصلوا إلى أعماق القلوب والضمائر والوجدان دون إكراه ودون أي محاولة للإكراه.. الغريب أنهم ظفروا بكل ما كانوا يريدون بأيسر اليسر وأسهل السهل؛ فلسنا نعرف أن أحداً أكره أحداً على أن يسلم بعد الفتح، وإنما الذي نعرفه هو أن كثيراً من المصريين مثلاً كانوا يريدون أن يسلموا وكان بعض الولاة من ولاة بني أمية يكرهون منهم ذلك، مخافة أن تنقص الجزية ومخافة أن ينقص ما كان يجب أن يرسلوه إلى دمشق من الخراج. وكان كثير من المصريين يحاولون الإسلام وكان أمراؤهم وولاتهم يأبون عليهم الإسلام.

ومن أجل هذا، كتب عمر بن عبد العزيز، رضي الله عنه، إلى بعض ولاته يقول: «إنما أرسلتم مبشرين لا جباة».

إذن، فقد أسرع الإسلام إلى القلوب والعقول والضمائر والوجدان، ثم لم يسرع الإسلام وحده؛ فالإسلام إنما هو مشتق قبل كل شيء من القرآن، ومن حديث النبي، عليه الصلاة والسلام، القرآن عربي، وحديث النبي عربي، والذين يسلمون ويستطيعون أن يتعلموا الإسلام دون أن يعرفوا العربية لم يكونوا يكتفون بأن يعرفوا قواعد الإسلام وأصوله، وإنما هم في حاجة إلى أن يؤدوا هذا الفرض الأساسي من فرائض الإسلام وهو الصلاة، وهم في حاجة إلى أن يعرفوا أصل هذا الإسلام وهو القرآن، فما أسرع ما انتشرت اللغة العربية بينهم. وأغرب من هذا كله، أن قرناً وبعض قرن مضى بعد الفتح، وإذا هذه البلاد التي فتحت والتي بقي فيها أهلها، أسلم من أسلم منهم، وبقي على دينه من بقي منهم على دينه، إذا هذه البلاد قد أخذت تتعلم العربية وتتقنها، سواء منها المسلم أو غير المسلم، وربما كان غير المسلمين أشد حرصاً على تعلم اللغة وإتقانها.

وفي نصف القرن الأول، أي قبل أن يمضي نصف قرن على فتح بلاد الفرس مثلاً، كان بعض الفرس قد أتقنوا العربية وبرعوا فيها، وأخذوا يناقشون العرب في الشعر العربي نفسه، ووجد في أيام بني أمية شعراء يقولون الشعر، كأفصح ما يكون الشعر في اللغة العربية وأصولهم فارسية لم يعرفوا اللغة العربية إلا بعد أن أسلموا وبعد أن أقاموا مجاورين للعرب في بلادهم أو في جزيرة العرب نفسها.

ولم يكد القرن الثاني ينتهي حتى ننظر إلى القومية العربية فنرى عجباً من العجب. نرى مهد القومية العربية قد هجر أو كاد يهجر، ونرى الجزيرة العربية قد عادت إلى بداوتها القديمة، وظلت المدينة ومكة محتفظتين بما كان يدرس فيهما من الدين والعلم، ولكن البيئات القديمة البدوية في نجد عادت إلى بداوتها وعادت إلى شيء كثير من عزلتها القديمة، وكادت الصلة تنقطع بينها وبين البلاد الأخرى، وإذا القومية العربية ليست في الجزيرة وحدها، وإنما هي، قبل كل شيء، في هذه البلاد التي فتحت، والتي امتزج فيها العرب بغيرهم من سكان البلاد الأصليين.

ومعنى هذا خطير كل الخطورة؛ فهؤلاء السكان كانوا يتكلمون لغات مختلفة جداً. وكان الفرس يتكلمون لغتهم الفهلوية، وكانت للشام لغات سامية، وكذلك الحال في العراق وفي الجزيرة، وكان المصريون يتكلمون لغتهم القبطية. وكانت لغة

الثقافة والسياسة هي اللغة الفارسية، ولغة الثقافة والسياسة في شمال إفريقية وفي إسبانيا كانت هي اللغة اللاتينية.

وننظر في أواخر القرن الثاني، فإذا كل هذه اللغات قد تركت أماكنها من ألسنة الناس وعقولهم وقلوبهم لهذه اللغة العربية. فالفرس يتكلمون اللغة العربية ويكتبونها ويزاحمون العرب أنفسهم فيزحمونهم، وإذا الفرس هم الذين يضعون كتب أصول النحو العربي، وإذا هم يعنون بجمع اللغة العربية وتدوينها. يشاركون العرب في هذا كله ويغلبونهم عليه أحياناً. واللغات السامية التي كان الناس يتكلمونها في الشام ويتكلمونها في الجزيرة ويتكلمونها في العراق، عادت كلها إلى الأديرة، وأصبح الناس يتكلمون اللغة العربية، واللغة العربية بطبيعتها أصبحت لغة السياسة ما دام الحكام عرباً، ولكن اللغة السياسية هذه التي يتكلمها الناس لم تلبث أن أصبحت لغة الثقافة والعلم أيضاً...

وإذن، هناك قومية عربية جديدة أنشأها الإسلام، لم تكن تأتلف من عنصر عربي خالص وإنما كانت تأتلف من جميع هذه العناصر التي رأيتموها، من العناصر التي كانت تسكن كل هذه البلاد. فأنشأ الإسلام إذن أمة جديدة وجعل هذه الأمة عربية: عربية اللغة وعربية التفكير والشعور.. عربية الحضارة وعربية العلم والثقافة والأدب.

ومن غريب الظواهر الأدبية التي تلاحظونها في حياة هذه القومية الجديدة التي أنشأها الإسلام، وألغى فيها الفروق بين الأجناس، وألغى فيها أن يكون لعربي على أعجمي فضل إلا بالتقوى. من أغرب الظواهر التي ترونها، أن الشعراء الذين استأثروا بالشعر وامتازوا فيه، وأصبحوا هم ألسنة الأمة العربية بمعناها الجديد، لم يكن منهم شاعر عربي خالص. كان بعضهم فارسياً وبعضهم نبطياً وبعضهم يونانياً.. لم يكن منهم شاعر عربي خالص، وإنما كانوا جميعاً من هذه الأمم التي استعربت وأعربت عن شعورها القديم وعن عقولها القديمة وعن وجدانها القديم في الشعر العربي والعقل العربي والوجدان العربي.

وكانت اللغة اليونانية قد سادت في الشرق الذي نسميه الآن الشرق العربي، وبنوع خاص في مصر والشام والجزيرة، ولكنها لم تستطع أن تمحو اللغات الوطنية؛

فظل المصريون يتكلمون لغتهم القبطية وظل أهل الشام يتكلمون لغتهم السامية والآرامية وظل أهل الجزيرة والعراق كذلك. وكانت اللغة اللاتينية سائدة في شمال إفريقية وفي إسبانيا، ولكنها لم تستطع أن تقهر لغة البربر في شمال إفريقية، ولا أن تقهر الإسبانيين على أن يتركوا لغتهم الوطنية الأولى. ولكن اللغة العربية جاءت فقهرت اليونانية وقهرت معها اللغات الوطنية أيضاً وقهرت اللاتينية في المغرب وقهرت معها اللغات الوطنية أيضاً وقهرت اللغة الفارسية أربعة قرون تقريباً.

كل هذا إن دل على شيء فإنما يدلكم على قوة اللغة العربية وقوة الطبيعة العربية، وقوة هذا الدين الذي كان هو العامل أو المؤثر الأول في انتشار العرب خارج جزيرتهم، ثم في تكوين هذه الأمة العربية الجديدة... ومن المحقق أن البلاد التي يتألف منها العالم العربي الحديث لا يمكن أن تكون مؤلفة من عناصر عربية خالصة إلى عدنان، وعربية بدينها سواء أكان هذا الدين الإسلام أم كان النصرانية.. هي عربية بهذا كله.. آثرت العروبة على غيرها وأصبحت أمة عربية جديدة كونها الإسلام دون إكراه أو إرغام أو عنف، فتكونت بهذه السهولة وبهذا اليسر. وأخص مزايا هذه القومية العربية أنها حرة متسامحة، وأنها مفتوحة الأبواب لا مغلقتها، وأنها متعاونة مع الذين يحبون أن يتعاونوا معها؛ فهي قبلت الثقافات الأجنبية في عصورها الإسلامية الأولى.. قبلت ثقافة الهند والفرس واليونان، وقبلت كثيراً جداً من الثقافات السامية القديمة، ومن ثقافة المصريين القدماء.. قبلت هذا كله وأساغته وجعلته عربياً، ثم لم تكتف بهذا ولم تستأثر به من دون الإنسانية المتحضرة، ولكنها جعلت تنشر ما تستطيع أن تنشره من هذا كله في الشرق والغرب جميعاً؛ فأثرت بثقافاتها العربية الجديدة في الشرق وفي الهند وفي بلاد الصين، وأثرت بثقافاتها العربية الجديدة في أوروبا وفي الغرب.. وفي أوروبا لم تؤثر بعلمها وفلسفتها فحسب، ولكنها أثرت بشعرها أيضاً، وهي التي علمت الشعراء الفرنسيين في القرون الوسطى أن يقولوا ذلك الشعر الذي كانوا ينتقلون به بين المدن في فرنسا.

هذه أيها السادة هي القومية العربية، كوّنها أو حاول تكوينها الشعر أول الأمر، ثم كوّنها القرآن آخر الأمر، ثم جعلت تفرض نفسها في غير عنف ولا إكراه على العالم القديم حتى احتلت مكانة الإمبراطورية الرومانية واحتلت مكانة الدولة الفارسية،

وهي الآن بعد أن عدت عليها الخطوب، وبعد أن ألحفت عليها الكوارث، وبعد أن ألح عليها الترك بنوع خاص في عصور مختلفة من حياتهم، وبعد أن اضطرت إلى الخمول وإلى الضعف، ظلت، على الرغم من هذا كله، محتفظة بلغتها وعقليتها وشعورها وكل ما يميزها.. ظلت محتفظة بهذا كله. وقد عرضت لها الخطوب المختلفة، فانقسمت واستقل بعضها عن بعض ونشأت فيها دول، ومع هذا ظلت واحدة.. واحدة في الشعور، وواحدة في التفكير، وواحدة في الآلام، وواحدة في الآمال.

وصدقوني أيها السادة، ولا تظنوا أني أريد أن أغركم بأنفسكم، إن كانت الأمة العربية قد أخذت الآن تنهض وأخذت تعرف نفسها، وأخذت تعرف حقوقها وتعرف واجباتها، فالفضل في هذا كله إنما يرجع إلى الأدب وإلى الأدب وحده.

ما الذي أنشأ النهضة الحديثة في هذه البلاد العربية؟ هو أنها التقت بالغرب، وعرفت حياة غربية لم تكن تعرفها. كان الترك العثمانيون قد قطعوا كل صلة بينها وبين العالم الخارجي؛ فلم تكن تعرف الغرب ولا تكاد تسمع به، وكاد الغرب هو نفسه أن ينساها. اضطرت بمقتضى الحوادث التي حدثت في أواخر القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر إلى أن تعرف أوروبا، فرأت ألواناً من الحياة جديدة وأرادت أن تعرف عن هذه الحياة شيئاً، فجعلت تتعلم اللغات الأوروبية، فإذا هي تعرف المطبعة، ولم تكد تعرف المطبعة حتى ذكرت أن لها كتباً قديمة مكدسة في المساجد وفي الكنائس والأديرة، وإذا هي تأخذ في نشر هذه الكتب وكأن إحياء الأدب العربي القديم بفضل المطبعة كان ثمرة الاتصال بالحياة الغربية الحديثة.. ضمن هذين التيارين نشأت ثقافة جديدة في هذه البلاد العربية.. من الذي أنشأها؟ هؤلاء الأفراد الذين تعلموا والذين كانوا يقرأون الكتب القديمة وينشرونها ويتعلمون اللغات الحديثة ويترجمون منها والذين كانوا يذيعون العلم والأدب في بلادهم وفي البلاد المجاورة؛ فمن هؤلاء القوم، ومن هؤلاء الناس؟ إنهم طليعة الأدباء المعاصرين.

وثقوا أيها السادة أن هذه النهضة ما كانت لتقوم وما كانت لتؤتي ثمرتها وما كانت لتنشأ عنها هذه الدول الجديدة وهذه الحياة العربية الجديدة، لولا المثقفون والأدباء سواء منهم الشعراء والناثرون. لولا هؤلاء، ما نهضت البلاد العربية.

والأغرب من هذا، أن كل الأحداث الكبار التي نشأت عن هذه النهضة وما حدث في

البلاد العربية على اختلافها من هذه الأحداث التي هزتها ومن هذه الثورة العرابية في مصر والثورة التي نحن فيها الآن في مصر والثورة على الفرنسيين في الشام وفي الجزائر وعلى الإنجليز في العراق. الشيء الذي استطيع أن أؤكده لحضراتكم وأنا مطمئن إلى أني لا أتجاوز الحق، هو أن كل هذه الأحداث إنما أنشأتها الثقافة وأنشأها الأدب، والمؤسسون الحقيقيون لكل هذه الثورات إنما هم الأدباء والشعراء ولا أحد غير هؤلاء.

الأدباء أيها السادة هم الذين أحسوا آلام الشعوب، وهم الذين صوروا هذه الآلام، وهم الذين أشعروا الشعوب بحقوقها وعلموها واجباتها ورسموا لها طريقها إلى مثلها العليا، وهم الذين سبقوا إلى آمال هذه الشعوب فصوروها وزينوها وحببوها إلى الشعوب. والذين قاموا بالتنفيذ، وقاموا بالحركات الثورية العملية ليسوا –في حقيقة الأمر- إلا تلاميذ هؤلاء المثقفين وهؤلاء الأدباء.

وقد تقولون إني لم أحدثكم إلى الآن عن الأدب والقومية العربية، وإن كنت أنا أعتقد أني لم أحدثكم إلا في هذا الموضوع؛ فكل ما قلته لكم منذ أن بدأت الحديث على طوله إلى الآن، ينتهي إلى شيء واحد هو أن القومية العربية مدينة بوجودها وقوتها ونموها للأدب العربي وأن القومية العربية الحديثة مدينة بنهضتها وقوتها وبهذه الآمال العراض التي تطمح إليها للأدب العربي الحديث. ومعنى هذا أن الأدب يجب أن يكون وفياً لنفسه يؤدي واجبه في العصر الحديث كما أداه في العصور المختلفة، لأن طبيعة الحياة هي القوة والذكاء وليست الجمود والاستقرار، فإذا كان الأدب قد أدى واجباته إلى الآن، فينبغي أن يؤدي هذه الواجبات في تقوية القومية العربية وتكوين هذه الوحدة العربية التي ورثها العرب عن أسلافهم وعن آبائهم الأول.. تكوين هذه الوحدة التي أضاعتها الأحداث والخطوب. ويجب أن تعود، ويجب أن تتم ويجب أن تقوى ويجب أن تكون الأمة العربية واحدة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وأن يكون العرب كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً، وأن لا يذهب العرب هذه المذاهب المتفرقة: فثمة قوم يخلصون للفكرة العربية، وآخرون يخلصون ببعض قلوبهم ولا يخلصون بها كلها.. كل هذا يجب أن يزول والوحدة العربية يجب أن تتحقق، وليس إلى تحقيقها الصحيح من سبيل إلا أن ينهض بها الأدباء، هم بناة القومية العربية

وهم الحفظة عليها وعلى نموها وقوتها، وهم الذين أخذوا يكوّنون هذه الوحدة. وعليهم أن لا يريحوا ولا يستريحوا حتى يتم تكوين هذه الوحدة وحتى تمضي الأمة العربية في طريقها إلى الحياة الراقية المجيدة السعيدة كما ينبغي لها أن تحيا وكما ينبغي لها أن تعيش في هذه الأيام التي يملؤها القلق ويملؤها الاضطراب.

أيها السادة. لا تنتظروا مني أن أتحدث إليكم بالتفصيل عما فعل الشعر في هذا العصر أو ذاك أو عما فعل النثر في هذا العصر أو ذاك؛ فلسنا هنا في جامعة، ولست ألقي عليكم درساً في الأدب أو درساً فيما شئتم من الموضوعات، وإنما أريد أن يكون هذا الاجتماع أو هذا المؤتمر الذي أشرف بالحديث إليه الآن والذي أتيح له أن يجتمع في مدينة القاهرة، أريد أن يكون مؤتمراً ينصرف ويتفرغ أعضاؤه وقد استشعرت قلوبهم هذه القوة التي ليس منها بد وهي التي تأتي من علمهم بأنهم هم الذين عليهم قبل كل شيء بناء الحياة العربية الجديدة، فإن نهضوا بها فذاك، وإن لم ينهضوا بها كما ينبغي فعليهم، وعليهم وحدهم، تبعة هذا التقصير.

---

* مجلة **الآداب**، العدد الأول، كانون الثاني/يناير 1958، السنة السادسة.

** هو الأستاذ محمد علي عضو وفد السودان إلى مؤتمر الأدباء الثالث (**الآداب**).

أقواس

كريم مروّة

الشيخ عبد اللّه العلايلي

كريم مروّة

قليلون هم أمثال الشيخ عبد الله العلايلي في عالمنا العربي المعاصر. قليلون هم الذين جمعوا مثله بعقلانيته وديموقراطيته اللتين تجلتا في فكره وفي سيرته الشخصية وفي اجتهاداته في ميادين متعددة من المعرفة؛ في الفقه الديني وفي علم اللغة وفي علم التاريخ وفي الموقف السياسي الجريء من القضايا العامة في وطنه لبنان وفي العالم العربي. ويستطيع المتتبع لسيرة العلايلي أن يرى بوضوح أنه كان، منذ شبابه الأول، مختلفاً عن سواه من أقرانه في شؤون الدين والدنيا، باحثاً بشغف عن التغيير الديموقراطي في العالم العربي، طامحاً بجهد حقيقي إلى تحقيق ذلك التغيير في الفكر وفي السياسة وفي السلوك، وفي الفهم الحقيقي للدين ولقيمه الروحية، ضد كل أنواع الخرافات والبدع التي أدخلت عليه وجعلته عائقاً أمام التقدم. واستمر في تميزه ذاك حتى آخر العمر. وكان كل من تفرده وتميزه يحملان طابع الثورة وسماتها.

فالثورة بالنسبة إليه لا تتحقق أهدافها بمجرد الرفض لواقع معين، أو لنظام حكم معين، أو لمنظومة أفكار معينة. بل هو كان يراها عملاً متواصلاً يتصف بالجهد المبدع والشجاع، بحثاً عن البدائل الضرورية للواقع القائم وللنظام ولمنظومة الأفكار السائدة. الثورة، بالنسبة إليه، كانت، في كل حياته وفي عمله الفكري والسياسي، فعل تغيير في اتجاه التقدم. هكذا كان موقفه في المدرسة عندما كان طالباً. وهكذا كان موقفه عندما التحق بالأزهر ليصبح رجل دين. فالأزهر لم يكن، بالنسبة إليه، مجرد مدرسة دينية. والدين لم يكن، بالنسبة إليه، مجرد عقيدة. فلكل شيء، من منظار العلايلي، وظيفة تصب في صالح الحياة الإنسانية تحقيقاً لحرية الإنسان وسعادته؛ إذ لا عبث في حركة التاريخ كما كان يقول ويكرر. ومن هذا المنطلق قرر أن يتخذ من اللغة الموقف الثوري نفسه الذي اتخذه من القضايا الأخرى، عندما اكتشف بوعي مبكر أن اللغة ليست مجرد علاقة تخاطب بين الناس، بل إن لها وظيفة أكبر من ذلك وأشمل، تتمثل في دورها كأداة تقدم.

كانت نظرة العلايلي، منذ وقت مبكر، إلى الأشياء وإلى الأفكار وإلى الناس أفراداً عظاماً ومؤسسات من شتى الأنواع، محكومة بفكرة أساسية هي فكرة الإبداع الدائم. والإبداع عنده يتطلب، بالضرورة، البحث عما يغني حياة البشر، ويحررهم من كل ما يعيق تجدد حياتهم وتطورها، ويحقق لهم الحرية والكرامة والتقدم والسعادة. وهذا ما أكسبه قيمته الفكرية الكبرى، وجعله واحداً من كبار رواد النهضة المعاصرين في ميادين العلم والمعرفة التي اجتهد فيها وأبدع وقدم الجديد الذي رسم له شخصيته المميزة.

ولد الشيخ عبد الله العلايلي في بيروت في عام 1914. تابع دراسته الأولى في كتّاب المعلم عيسى كتوعة قرب الجامع العمري، وانتقل منه إلى كتّاب الشيخ نعمان الحنبلي الذي عرف باسم المدرسة السورية، ثم إلى كتّاب الشيخ مصطفى زهرة. التحق بمدرسة «الحرج الابتدائية» التابعة لجمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت. وظل فيها حتى عام 1923. توجه في عام 1924 إلى الجامع الأزهر في القاهرة برفقة شقيقه الشيخ مختار. وظل يتابع الدراسة هناك حتى عام 1935. في عام 1936 عاد إلى بيروت وانصرف للوعظ والإرشاد في الجامع العمري الكبير. وداوم على ذلك ثلاثة أعوام. وكان في أثناء ذلك يطرح آراءه حول قضايا إصلاحية في صيغة رسائل حول المفتي والفتوى وحول الأوقاف وحول المحاكم الشرعية. وفي عام 1956 كلفه فؤاد شهاب قائد الجيش اللبناني بالعمل على وضع معجم للمصطلحات العسكرية. وهي المهمة التي لازمها من عام 1956 حتى عام 1968. وكانت حصيلتها أربعين ألف كلمة. وقد تولّى الجيش اللبناني طباعة هذا المعجم الذي اعتمدت عليه جامعة الدول العربية عندما أرادت توحيد المصطلحات العسكرية لجيوش الدول العربية.

يعرض الشيخ العلايلي روايتين حول أصول أسرته وحول إقامتها في بيروت. تقول الرواية الأولى إن الأسرة قدمت من مصر، في حين تذكر الرواية الثانية أنها أتت من بلدة «علايا» في لواء الإسكندرون. ويرجح العلايلي الرواية الأولى

ويقدم أدلة على ذلك، منها أن الكثيرين من أبناء هذه الأسرة يقيمون منذ زمن طويل وحتى الآن في دمياط والمنصورة والإسكندرية، وأن المنقبين وجدوا في إحدى مدافن بيروت القديمة شاهد قبر يعود تاريخه إلى عام 1732 يسجل وفاة مصطفى العلايلي ابن أخت عبد الرحمن آغا، الحاكم العسكري للقاهرة في زمن علي بك الكبير. وهذا يعني وجود صلة واضحة بين فرعي العائلة. ويذكر العلايلي أنه التقى في أثناء إقامته في مصر الشيخ عبد السلام العلايلي الذي كان نقيب الأشراف في دمياط، واطلع منه على ما يفيد بأن الأسرة تقيم في مصر منذ أواخر الحكم الفاطمي (969-1171م). ويرجح الشيخ العلايلي أن يكون اسم الأسرة نسبة إلى الإمام علي بن أبي طالب، من طريق إلحاق أداة النسبة التركية «لي» باسم علي.

تعرفت إلى العلايلي من خلال كتاباته منذ أواخر الأربعينات من القرن الماضي. ولم ألتق به إلا في مطلع الخمسينات. ثم توطدت علاقتي معه بدءاً من أواسط الستينات. وأول ما قرأته للعلايلي كتاباه: **المعري ذلك المجهول**، **وسمو المعنى في سمو الذات أو أشعة من حياة الحسين**. وكنت أقرأ كتاباته في مجلات **الأديب** و**الطريق**، و**كل شيء**، و**الثقافة الوطنية**. وهي بمجملها كتابات كانت تعالج قضايا وأفكاراً وأحداثاً سياسية واجتماعية وفكرية متعددة متنوعة. فالشيخ العلايلي لم يكن رجل دين من النوع الذي ساد طويلاً في بلداننا، بل كان رجل علم ومعرفة وفكر وجدل، ورجل سياسة لا يساوم ولا يهادن، ويحتقر النفاق والدجل في السياسة. وكان هذا التنوع في نشاطه الفكري والسياسي مصدر إمتاع وغنى لمن كان يتابع كتاباته وخطبه وسجالاته ومعاركه السياسية والفكرية والفقهية. وحين بدأ مشروعه في علم اللغة **المعجم**، استكمالاً لاهتماماته المبكرة في فقه اللغة العربية ودفاعاً عن لغتنا القومية، التي كرّس لها كتابه الشهير **مقدمة في درس لغة العرب**، كان قد أصبح علاّمة متعدد ميادين العلم والمعرفة. وكان في الآن ذاته رجل سياسة يمارسها على قاعدة برنامج محدد للتغيير من موقع القيادة التي اختار أن يكون فيها شريكاً لكمال جنبلاط في تأسيس الحزب التقدمي الاشتراكي في أواسط عام 1949. وكان كل ذلك مصدراً أساسياً في اهتمامي واهتمام الكثيرين من أبناء جيلي بالعلايلي منذ أربعينات القرن الماضي. كنت منذ مطلع شبابي مندفعاً بحماس في طريق الثورة، من موقع الانتماء للاشتراكية فكراً ومدرسة كفاح ومشروعاً مستقبلياً. وكنت أجد في فكر العلايلي وفي مواقفه وفي معاركه ما يعبر عن طموحي ويتلاقى مع أفكاري. وهكذا تابعت نشاطه الفكري والسياسي. وتابعت معركته في أول خمسينات القرن الماضي للوصول إلى منصب مفتي الجمهورية. وقد خاض معركته تلك على قاعدة برنامج جديد مختلف جذرياً عن الدور الكلاسيكي الطائفي الوظيفي لذلك المنصب. وتطوعت مع العديد من الشباب التقدميين الذين نشطوا في توزيع بيان العلايلي في الأوساط الشعبية خصوصاً، إثباتاً لجدية مهمة رجل الإفتاء ونوعيتها. ومع أنه خسر المعركة بأصوات قليلة، فإنه ربح الشعب. وظل يتابع معركته في الميدان السياسي من خلال مشاركته في المهرجانات

الجماهيرية التي كانت خطبه الرنانة فيها تلهب المشاعر؛ إذ كان يحرص فيها على كشف الغطاء عن الخطأ، ويدعو الجماهير إلى الثورة على كل ما هو فاسد وظالم، وعلى كل ما هو جامد معطل لحركة الإنسان الحرة، معيق لتطور الحياة ولتجددها وتقدمها. ويذكر الكثيرون من أبناء جيلي خطابه الشهير الذي ألقاه في عام 1957 ضد حكم الرئيس كميل شمعون أمام حشد من عشرات الألوف من أهالي العاصمة بيروت. وهو الخطاب الذي أعلن فيه بصوته الجهوري وبلغته الفصيحة الجميلة الواضحة: لقد جاء بهم الأجنبي، فليذهب بهم الشعب. وكان ذلك العام حافلاً بالمعارك الصعبة، التي سرعان ما انتهت في عام 1958 إلى ثورة شعبية.

وفي يقيني، تشكّل سيرة العلايلي التي لم تكتب بعد، أو التي كتبت ولم تعرف، بالنسبة للأجيال التي تبحث عن مستقبلها من خلال الثورات الشعبية، مصدر إلهام ومصدر وعي ومصدر غنى في الفكر والسلوك. وحين بلغه قرار الحكومة اللبنانية بتنظيم احتفال لتكريمه، قبيل وفاته، أعلن لوسائل الإعلام وهو يتحدث عن نفسه كمن يتحدث عن شخص آخر، أن التكريم الذي يستحقه رجل علم وصاحب تراث مثل العلايلي لا يتم بالأوسمة ولا بالتحيات ولا بزيارات التهنئة، بل بجمع تراثهم ونشره وتعميمه، بكل الوسائل. ومعروف أن ما لم ينشر من كتابات العلايلي المتفرقة، في مختلف شؤون الفكر والمعرفة والتراث واللغة والفقه الديني والتاريخ أكثر بكثير مما نشر حتى الآن. إن مهمة إحياء تراث العلايلي وتعميمه مهمة تنويرية لا بد من العمل لتحقيقها.

لفتتني في قراءة سريعة للمقدمة التي وضعها العلايلي للمجلد الأول من **المعجم** إشاراته بالغة الأهمية والدلالة في تحديد مفهوم اللغة عنده، وفي تحديد وظيفتها، وفي تحديد عناصر الخلل في تطور لغتنا العربية التي يشهد علماء غربيون كبار بأنها قادرة على أن تكون لغة علم بكل ما في الكلمة من معنى. فهو يؤكد أن للغة حياة، وأن حياتها تخضع للتطور والتجدد مثل كل ما هو حي. ويستشهد العلايلي «بالعماد الأصفهاني» يوم كتب إلى القاضي الفاضل جملته المأثورة: «إنه وقع لي شيء. وما أدري أوقع لك أم لا ؟ وها أنا أخبرك به. ذلك أنني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن. وهذا من أعظم العبر. وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

إلا أن العلايلي لا يكتفي بهذا الاستشهاد ليؤكد نظريته. بل هو يقول في المقدمة المشار إليها: «واتخذت شعاراً لدرسي كله هذه الكلمة: ليس محافظة التقليد مع الخطأ. وليس خروج التصحيح الذي يخلق المعرفة. فلا تمنعني غرابة رأي، أظن أنه صحيح، من إبدائه، لأن الشهرة لم تعد أبداً عنوان الحقيقة... وأيضاً لا يحول بيني وبين رأي أنه قليل الأنصار، لأن الحق لم يعد ينال بالتصويت الغبي. فالانتخاب من عمل الطبيعة. هي لا تغالط نفسها. كما لا تعمد إلى التزوير». ويتابع العلايلي، في السياق ذاته: «... والشيء البارز الذي أردناه من وراء ذلك الكتاب (يقصد العلايلي **المعجم**) هو التأكيد الملحّ على أن ما تعلمناه، ولما نزل نتعلمه، بات في حاجة كبيرة إلى

معاودة درسه وتجديد تدوينه، على وجه يكون أكبر حظاً في باب الصدق، وأوفر نصيباً بمعنى الدقة...».

لا أزعم أنني خبير بعلم اللغة. لذلك فلن أدخل في بحث هو خارج قدرتي على الخوض فيه. لكنني أريد، فقط، أن أسجل تقديري للجهد المبدع الذي بذله العلايلي في إعادة طرح مسألة اللغة، كوظيفة تتجاوز علاقة التخاطب؛ إذ هو أعطاها وظيفة أشمل وأعمق وأكثر غنى، بحيث تسهم في عملية تجديد حياتنا، وتجديد معارفنا، وتجديد مفاهيمنا. وكان يؤكد على الدوام أن لغتنا العربية هي لغة علم ومعرفة، إلى جانب كونها لغة أدب ولغة دين. وإذا كان ثمة من خلل أصاب قدرة هذه اللغة على مواكبة المعارف الإنسانية، فإن المسؤولية في ذلك تعود إلى الذين يشكل علم اللغة وتطورها اختصاصهم ومهمتهم. ولأنهم كانوا، كما أشار العلايلي في غير مكان في كتاباته وأحاديثه، خارج حركة الحياة؛ إذ أبقوا اللغة خارج عملية التطور. و يعتبر العلايلي أن تحول اللغة العربية الفصحى إلى لغة خارج الاستعمال اليومي، والاستعاضة عنها باللهجات العامة المتعددة بتعدد الأقطار العربية، هو النتيجة الطبيعية لهذا التخلف الذي وقع فيه أصحاب الاختصاص الموكلة إليهم مهمة تطوير اللغة من علماء اللغة ومن المجامع العلمية، الأمر الذي جعل اللغة ذاتها، في تخلفها عن التطور، وإصرار علماء اللغة على تزمتهم في التعامل معها، جزءاً من التخلف العام الذي تعاني منه بلداننا العربية، ولو بنسب متفاوتة بين بلد وآخر.

على أن جهد العلايلي في **المعجم** لم يكتمل. فالمشروع كان أكبر من قدرة شخص مهما كان شأنه ومهما كانت قدراته. لكن **المعجم**، بما حققه العلايلي فيه من جهد عظيم، سيبقى منارة في تاريخ البحث العلمي في اللغة العربية وفي فقهها.

لعل أهم ما أعطى العلايلي قيمته العلمية، كرجل دين وفكر ومعرفة، هو تأكيده الدائم على الاجتهاد والإبداع في كل ما يتصل بالحياة؛ إذ هو لم يقصر هذا المنهج على ميدان واحد من الميادين التي كتب وساجل فيها وخاض معارك كبرى. بل هو عمّم منهجه هذا على كل ميادين بحثه، وجعله بوصلة حياته العلمية. وقد يكون العلايلي من القلائل بين المفكرين من وحّد في الممارسة بين فكره وحياته العملية. لذلك فإن على الباحثين عن معرفة العلايلي معرفة حقيقية وشاملة ألا يكتفوا بنصوصه المكتوبة، بل إن عليهم أن يقرأوا أفكاره في سيرته ذاتها. فإنصاف العلايلي لا يكون بتقدير جهده الإبداعي في اللغة والدين والسياسة وحسب، بل في النظر إليه كنموذج فذ في القدرة عنده على الجمع والتوحيد بين الفكر والسياسة.

على أن الاجتهاد عند العلايلي يبرز بأجلى مظاهره التقدمية في كتابه الشهير **أين الخطأ؟** الذي يتصدى فيه لتحديد فهمه للدين عموماً، وللدين الإسلامي خصوصاً. وكان عندما يدخل في سجال معلن أحياناً أو مضمر أحياناً مع مفاهيم خاطئة ومضللة ومشوهة للنصوص الدينية وللآيات القرآنية وللأحاديث النبوية، فإنه كان حاسماً في الرد عليها دفاعاً عن الدين

وعن قيمه. فالدين، كما فهمه العلايلي، هو دين حياة. ويتمثل موقفه هذا في تأكيده على أهمية الحياة الدنيا وأهمية الجهد العملي والعلمي لتطويرها وتجديدها من أجل خير الإنسان وخلاصه وحريته وسعادته. لذلك فهو، إذ يتعامل مع النص القرآني كنص إلهي، يرى فيه جانباً عملياً تعززه الأحاديث النبوية واجتهادات الفقهاء الكبار، ممن تولوا مهمة إيصال الفكر الديني وقيمه على حقيقتها إلى الجمهور الواسع. وإذ يتباعد الجانب العملي عن الجانب العلمي في قراءة العلايلي لدور الدين عند نقطة الانطلاق في الشكل، فإنه سرعان ما يرى إلى الجانبين وهما يتحدان في المحصلة التي تقود إليها عملية الربط الصحيح بين الدين والحياة في تطورهما، من خلال الاجتهاد والإبداع والتجديد. ويستند العلايلي في تأكيد هذا المفهوم لدور الدين إلى الحديث النبوي الشريف وإلى قول مشهور للإمام مالك. يقول العلايلي بالنص في مدخل كتابه **أين الخطأ؟** «... وإذا كان الإسلام العملي مصدر إبداع، فقد صوره الحديث النبوي بما هو أجمع وأكمل: بدأ الإسلام غريباً، وسيعود كما بدأ، ولكن لا كما فهمه القدماء بظنهم أن كلمة «غريباً» من الغربة، بل هي من الغرابة؛ أي الإدهاش، بما لا يفتأ يطالعك به من جديد حتى لتقول إزاءه في كل عصر: إن هذا لشيء عجاب ...».

أما الإشارة إلى الإمام مالك في الكتاب آنف الذكر فقد أراد منها العلايلي توجيه النقد الصارخ إلى أولئك الذين يستخدمون الدين لتحقيق أغراضهم الخاصة، التي لا علاقة لها البتة بالدين وبأحكامه وأهدافه. يقول الإمام مالك، كما ورد بالنص، في إشارة العلايلي إليه في مدخل الكتاب: «... كان من قبلنا يعمدون إلى كتاب الله وسنة نبيه فيتلقون الأحكام. أما اليوم فنعمد إلى رغباتنا، ثم نبحث في كتاب الله وسنة نبيه عما يسندها ويشهد لها...».

ويستطرد العلايلي في نقد هذا النمط من الاستخدام السيء والمشوه لأحكام الدين في القرآن وفي السنة، فيقول في مدخل الكتاب ذاته: ... وهذه الشريعة العملية (انتبه إلى العبارة الدالة في لغة العلايلي)... ينعكس فعلها في الفكر والمجتمع ومناهج السلوك، إذا ظلت أسيرة قوالب جامدة. وهذا ما حاذره المبعوث بها في قوله الشريف: «إن الله يبعث لهذه الأمة، على رأس كل مئة سنة، من يجدد لها دينها...».

ويحاول العلايلي إضفاء طابع علمي على هذا الحديث بالإشارة إلى التغيرات التي تحصل في أجنة الإنسان في فترات غير متباعدة في الزمن والتغيرات التي تحصل في حياة الجماعات، مشيراً في هذا الإطار إلى العلاقة العضوية الطبيعية بين التغيرات التي تحصل في البنى الفوقية، ويسميها بلغته النواهض، وفي البنى التحتية، ويسميها بلغته الخفائض.

يستند العلايلي إلى هذه الاجتهادات في فهمه للدين ولوظيفته الإنسانية ليعلن الثورة في وجه الظالمين والفاسدين، الذين يستغلون جهد الناس ويستعبدونهم، «وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً»، كما يقول الخليفة عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، وليعمموا الفقر بين الناس، بدل تعميم الرفاه والكفاية، حتى «ليكاد الفقر أن يكون كفراً»، كما

يقول الإمام علي بن أبي طالب، كرّم الله وجهه. وعلى هذه القاعدة من الفهم للدين، يوجه العلايلي، من خلال ثورته هذه، أصابع الاتهام إلى حكامنا الذين يستأثرون بالسلطة وبالأحكام وبالأموال العامة (وللنفط ولأنظمة النفط مكان اهتمام كبير في كتاب العلايلي هذا). فهم، في نظر العلايلي، إنما يسهمون في تخلف بلداننا وفي تبعيتها وفي فقرها، على الرغم من غنى ثرواتها وثقافتها وحضارتها وتاريخها.

يقدم العلايلي في مقال له رأياً حول الإبداع والاجتهاد نشرته جريدة **النهار** (حزيران 1992). وهو رأي يؤكد فيه دور الإبداع في عملية التطور فيقول: «إن الإبداع عطاء الفرد، والتطور عطاء الجماعة. إن الأفكار الكبرى في التاريخ عطاء أفراد، وتغيير المجتمع عطاء جماعة. قبل الثورة الفرنسية كان فولتير شخصاً، وروسو شخصاً، وغيرهم أشخاصاً أبدعوا أفكاراً. إنه فكر أفراد. وتظل الأفكار كذلك إلى أن تتبناها الجماعة فتصبح ثورة، أي تطويراً. عندما يظل فولتير فولتيراً يكون فرداً مفكراً. عندما تصبح الجماعة فولتيرية يكون التطور».

ويؤكد شيخنا في مقال قديم نشرته مجلة **الأديب** (1947)، على العلاقة العضوية بين الفرد والجماعة كشرط لتحقيق التطور والتقدم: «... فلكي تسود لنا حالة اجتماعية ثابتة لا بدّ من العمل على التماثل الفردي في ظل الأواصر الاجتماعية. وبذلك يقوم المجتمع على قوّتين من دفع وجذب. ففي مفهومنا أن صرختي الفردية والاشتراكية ليستا إلا تعبيرين ينمّان عما يتطلّب النوع البشري من السعادة.. ونحن إذا حلّلنا طبيعة هاتين الفكرتين في دقة تبعد عن الخطأ نجد أن إحداهما، أي الفردية، تعبر عن نظام الحرية، وأن الثانية، أي الاشتراكية، تعبر عن نظام العمل... فهما تعبيران عن حاجتين. وتصحيح منزلتهما من جسم الكائن الاجتماعي يقوم على قاعدة الاستقرار. وكل انحراف عن سبيل عملهما جميعاً جعل العالم، ويجعله أبداً، كمتحف الطوفان».

يعطي العلايلي للإنسان المقام الحقيقي الذي يعود له. يقول في مقال نشرته مجلة **الأديب** (كانون الأول 1944) تحت عنوان «مقام الإنسان»: «إن خط الإنسان من الحياة كما هو في مرآة نفسه التي هي ينبوع المطلق، وليس كما هو في مرآة الوجود التي لا تعكس إلا نسبية وظلالاً خادعة... وأن الوجود كائن بسيط. وهو لا يملك إلا حقائق بسيطة. أما حقائق الوجود العظمى فهي من هبات الإنسان على الوجود... فالحياة وأشياؤها، والوجود المعنوي وفكرته، بدعة هذا الإنسان العجيب... والإيمان بالله الذي دعت إليه الأديان والفلسفات إنما هو في حقيقته إيمان بالإنسان، وهدم للإيمان بالوجود الصامت الذي هو وثنية تحول بين الإنسان وبين الإيمان بنفسه ومعرفتها... وإلى هذا يرمز قول قديم مأثور (من عرف نفسه فقد عرف ربه)... فإن الإنسان وحده هو الحقيقة الكبرى في الحياة والوجود».

كان العلايلي، إلى جانب اهتماماته اللغوية والدينية والفكرية والسياسية، يعالج أحداثاً تاريخية ذات صلة بتاريخ الإسلام. وقد كان يهدف

من وراء الاهتمام بذلك التاريخ إلى تصحيح وتدقيق الكثير من الأمور التي كان قد كثر اللغط حولها وكثر التشويه، سواء في سيرة النبي أو في سيرة الصحابة من الخلفاء الراشدين ومن سواهم. وأصاب التشويه الحروب التي خاضها النبي لنشر الدعوة إلى الدين الجديد، الإسلام. فألف كتباً صحح فيها ما شوهته كتب وأحاديث مليئة بالبدع وبالخرافات وبالأكاذيب الشعوبية. ولقد لفت نظري من بين كتبه تلك كتاباه اللذان كرسهما لسيرة الحسين بن عليّ. قرأتهما بدافع الفضول لكي أعرف كيف تعامل العلايلي مع السيرة الملحمية لتلك الشخصية الفذة في تاريخ الإسلام. وفي الواقع، فقد أدهشتني السيرة ذاتها بوقائعها الحقيقية المختلفة بالكامل عن السائد الذي يعرض في حفلات عاشوراء، والذي يشوه صورة الحسين وسيرته. كما أدهشني المنهج العلمي عند العلايلي في كتابة التاريخ، وفي سرد وقائعه، وفي تحليل الأسباب والنتائج ذات الصلة بتلك الأحداث والوقائع وسير الأفراد الذين يسهمون في صنعها. فالعلايلي، إذ يتابع سيرة الحسين منذ الطفولة، ويبين الأثر الواضح لتربية النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، في حفيده، فإنه سرعان ما يكتشف في تلك الشخصية ملامح تشير إلى عبقرية صاحب العقيدة ورجل السياسة. فالحسين، في قراءة العلايلي لسيرته من أولها الى آخرها، عقائدي حازم لا يساوم في عقيدته حتى الاستشهاد، وهو، في الوقت عينه، سياسي براغماتي، يعرف كيف ومتى يتقدم، وكيف ومتى يتراجع، وكيف ومتى يستعد للتقدم من جديد. وقد تأكد لي من قراءة السيرة الحسينية أن الحسين لم يختر عامداً متعمداً الاستشهاد. بل هو كان، مثل والده الإمام عليّ، ضد قتل النفس عن قصد، لأنه كان يعتبر الحياة أولى بأن نعيشها، وأن الموت حين يأتي فلضرورة خارج إرادة البشر وخارج تفكيرهم. وكانت واقعة كربلاء نتيجة لظروف لم يكن للحسين دور في توليدها على النحو المعروف تاريخياً. وقد شجعتني رواية العلايلي لسيرة الحسين على المضي في موقفي المعترض على العمليات الاستشهادية بكل أشكالها.

وعند العودة إلى سيرة شيخنا الجليل، التي هي الترجمة العملية لفكره النظري، لا يسعني إلا أن أقف عند بعض المحطات بالغة الدلالة فيها. وهي ثلاث محطات، من جملة محطات عديدة وغنية في حياة العلايلي، أود التوقف عندها بكلمات قليلة:

المحطة الأولى تتمثل في حدثين. الحدث الأول هو انخراطه مع كمال جنبلاط في تأسيس الحزب التقدمي الاشتراكي. فقد كانت له مساهمة أساسية في صياغة ميثاق الحزب. أما الحدث الثاني فهو انخراطه مع المهندس أنطون ثابت في تأسيس حركة أنصار السلم. يؤكد العلايلي في هذين الموقفين أن الإسلام دين حياة وليس مجرد عقيدة، وأنه فاعل ومتفاعل مع حركة التاريخ ومع أحداثها، بخلاف ما يريده له المتزمتون. وقد أعطى العلايلي للسياسة، خلال وجوده في هاتين الحركتين السياسيتين، مضموناً فكرياً وأخلاقياً وقيمياً، بخلاف ما كان سائداً في الحياة السياسية.

المحطة الثانية هي التي تتمثل في موقفه

السلبي من الثورة الناصرية، ومن الرئيس جمال عبد الناصر، بسبب تنفيذ حكم الإعدام في العاملين خميس وبقري لمجرد أنهما قادا إضراباً عمالياً. ويعتبر العلايلي الثورة الناصرية انقلاباً عسكرياً مثل سائر الانقلابات العسكرية السابقة. ويؤكد أنها بسماتها وبتدابيرها شكلت قطعاً لتطور ديموقراطي كانت معالمه تبرز وتتعمق منذ أواسط أربعينات القرن الماضي حتى أوائل الخمسينات. كان حاسماً في موقفه من الاستبداد مهما كانت الصيغة التي اتخذها. وظل على امتداد حياته يدعو إلى تحرير البلدان العربية من أنظمة الاستبداد التي سادت فيها طويلاً. كان في كل مواقفه عميق الإيمان بالديموقراطية. وكان يعمل من أجل أن تسود الديموقراطية عالمنا العربي، لكي يحرر القومية العربية، التي يعلن اعتزازه بالانتماء إليها، من كل ما شابها ويشوبها من تشويهات. وهو، إذ يكرر فعل إيمانه بالقومية العربية في كثير من المناسبات، فإنه يستند في ذلك إلى موقف مبدئي كان قد صاغه وحدده في مقال تحت عنوان «لماذا أنا قومي عربي؟» نشر في مجلة **الأديب** في عام 1944. وهو مقال لم أعثر عليه. لكنني أثبت فيما يلي ملخصاً له صاغه الأديب علي سعد، في بحثه المنشور في الكتاب المكرس للعلايلي الذي أصدره اتحاد الكتاب اللبنانيين. يقول علي سعد في تلخيصه لموقف العلايلي: «يتضمن مقال العلايلي «لماذا أنا قومي عربي؟» فعل إيمان بانتمائه القومي واعتزازاً بعقيدته القومية العربية. ويعبر عن المضمون نفسه، رأيه حول تأثير اللغة في تكوين الشخصية الاجتماعية والفكر القومي. ويؤكد على حقيقة أن كل الأقوام التي تعيش في البلدان العربية هي عربية، بصرف النظر عن منشئها الأصلي ومكوناتها العرقية، وذلك لمجرد أنها تتكلم اللغة العربية، وتتطبع بالآداب والتقاليد والعادات والخصائص العربية التي اقتلعت ما عداها، في الأقطار التي سيطر عليها العرب زمناً طويلاً، بفضل لغتهم وآدابهم وأنظمتهم وتقاليدهم». فنراه يعلن في المقالة المذكورة: «ولا شك في أن المد العربي وتياراته كانت عنيفة جارفة، ودخلها عنصر الزمن الطويل، حتى لنستطيع القول إن العرب، في أي بقعة من الأرض يوجدون الآن عليها، يرجعون إلى ما قبل ألف سنة؛ بمعنى أن الصفة القومية العربية في كل بقعة أقدم وأرسخ من كل صفة قومية حية في العالم».

المحطة الثالثة تتمثل في موقف العلايلي من الاشتراكية، ومن الحزب الشيوعي اللبناني بالذات. فهو كان صديقاً دائماً للاشتراكيين، وصديقاً دائماً للشيوعيين. وكان في تقديره لدور الشيوعيين، شديد الحرص على نقد الخطأ حين كان يراه واضحاً من وجهة نظره، انطلاقاً من قناعة عنده بأن مثل هذا الحزب، بالنظر لأهدافه السامية، ينبغي أن يظل مختلفاً في الفكر وفي البرنامج وفي السلوك عن القوى السياسية الرجعية والانتهازية.

قد تختلف مع العلايلي في اجتهاداته الفكرية والفقهية واللغوية والسياسية، ولكنك لا تستطيع إلا أن تحترم فيه دور العالم الجليل والمفكر الكبير والفقيه المنفتح على الحياة، والسياسي المبدئي، ورجل المثل والقيم. فهذا النوع من الرجال الذين

تحتاج إليهم بلداننا وهي تبحث عن نهضتها وعن مشروع جديد لهذه النهضة يقل عدده ويضعف دوره. لذلك، فحين نتوقف عند جهد هذا العالم والمفكر والفقيه والمؤرخ والسياسي، سواء في ميدان البحث والاجتهاد أو في ساحات النضال، أي في النصوص المكتوبة وفي السيرة، فإننا نسهم بذلك في شق الطريق أمام استلهام مثاله ونموذجه في بحثنا الراهن عن الطريق الصحيح إلى النهضة؛ أي إلى الخروج من الواقع المأزوم إلى المستقبل المرتجى◆

فنون

توفيق صالح: قصة إخراج رجال في الشمس يرويها المخرج في مقابلة أجراها محمد شاهين

تقديم

توفيق صالح
فنان عادل وأزمنة مبتورة العدالة

إنه من هؤلاء الخارجين عن القاعدة التي لا تقنع وتجعلها العادة شديدة الإقناع، أو من هؤلاء الذين إذا اقتنعوا بمواقفهم اعتصموا بإرادتهم وأعرضوا عن المواقف المتسلطة، أو لنقل: إنه «المثقف – الفنان» أو «الفنان – المثقف»، حيث الثقافة قيمة وأخلاق والفن رسالة حرة تقلق الانصياع. هذا هو المخرج السينمائي المصري توفيق صالح، الذي لم يعترف به أتباع «الفن السابع» الزائف، في زمن ما، لأنه أراد فناً حقيقياً.

ولعل هذا الموقف الذي يقاوم ولا يساوم، هو الذي قاده إلى سبعة أفلام في أكثر من ثلاثين عاماً، خلافاً لمخرجين يلبون «الطلب» سريعاً، ويخرجون سبعة أفلام في عام واحد. كانت له رسالته، التي توقظ في الإنسان المضطهد غضبه وتكشف للإنسان البسيط وجوه القبح في معيشه، وتحلم بمجتمع يتصادى فيه الجمال. لذا قال توفيق ذات مرة: «إنني كفنان لا أبيع معاناة هذا الشعب لكي «يتفرج» عليها المتفرج. إنني أريد من المتفرج أن يتوتر، ويقلق، ويفهم، ويشارك، ويتألم ويتأكد من ضرورة البحث عن خلاص». لم يشأ توفيق فناً يسلي، أراد فناً يعلم، وأراد مجتمعاً. في هذا الرجل، الأليف في بساطته، ما يثير الفضول؛ فهو الشديد الكرامة في زمن بيروقراطي يدعو إلى التخفيف منها، الفنان الصادق في متاهات إدارية تختصر الفن إلى «مهنة تجارية» معدودة الجراحات، والمبدع الذي يسيّس القضايا في وسط «فني» يميل إلى تغليب السذاجة على السياسة.

وبسبب هذه الصفات، وقف على أبواب الإدارة طويلاً، ورفضت اقتراحاته رفضاً أخذ شكل العادة؛ ذلك أن أعماله لا تبيع، كما كان يقال، فلا «تهريج» فيها، وليس فيها ذلك «الحوار الماسخ» والإثارة المجانية. لذا كان عليه أن يصارع الجوع، وأن يعمل مدرساً، وأن يغادر مصر، وأن يعود إليها مقتنعاً: «بأن الطفر في الوطن خير من الطفر في الغربة». ولأنه لم يرد أن يرتهن إلى «شباك التذاكر» حيث الأكثر إسفافاً، أحياناً، هو الأكثر ربما، فقد هجس بأعمال نجيب محفوظ دون أن يحظى بموافقة «أصحاب الشأن» وأسعفته

الصدفة فنقل شيئاً من توفيق الحكيم إلى السينما؛ يوميات نائب في الأرياف، وأرهقه المنفى بعمل لغسان كنفاني: المخدوعون - عن رجال في الشمس، هذا الفيلم الذي هو من بين أفضل مئة فيلم سياسي في العالم في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

إنسان أنيق الروح، طريف في أقداره، حرمه «زميل فنان» من نقل ثلاثية محفوظ إلى السينما، تاركاً رائعة الروائي العبقري في يد «ملك الروائع» الذي صنع بها ما صنع. وبعد أن أعدّ سيرة «ابن رشد» للسينما وجد أن يوسف شاهين سبقه إليها، وبعد أن «فرجت» أمامه ذات مرة آثر الحفاظ على «الشدة» أمام منتج جهول بذيء اللسان، ولم تكن رحلته إلى خارج مصر أكثر رحمة.

وليس «الحظ السيء» مرجع الأحوال؛ فلكل زمن رجال، وزمن توفيق صالح هو الحلم أو المستقبل، وزمنه النبيل هو العمل المسؤول، الذي تكثر جراحه في أزمنة الابتذال. فقد أراد صالح أن يكون مسؤولاً عن «سلامة الفن»، وأن يعهد إلى الفن السليم دوراً في قيادة المجتمع. غير أن الحس السليم بحاجة إلى أزمنة لا تعبث بها الأمراض الإدارية والأرواح الميتة المتسلطة.

ما من عمل سينمائي أخرجه توفيق صالح إلا وكان فيه قول ورسالة: أراد أن يقول في فيلمه الأول درب المهابيل (1955) إن الفقر يستخرج من أرواح البشر الوجوه الأكثر قبحاً وبشاعة، واجتهد في عمله الثاني صراع الأبطال (1962) أن يصور الصراع الضاري بين العلم والشعوذة، وسعى في فيلمه الثالث المتمردون (1968) إلى أن يضيء الفرق بين الثورة والتمرد، مؤكداً أن التمرد يتعالى في الفضاء وينقشع، أما في السيد البلطي (1969) فاحتفى بقوة الجديد؛ ذلك أن كل ما هو قائم ينتهي، وكذلك الحال مع يوميات نائب في الأرياف (1969) حيث فقر المعيش يلف الظواهر جميعاً، بدءاً من اللباس واللغة وصولاً إلى معنى العدالة.

لغة هادئة وابتسامة راضية، رغم غلظة الزمن وتآكل المعايير، ووجه تمتد فيه آثار شركسية، وزوجة فلسطينية وانتصار لفلسطين جاءت به ثقافته العادلة، وأطياف مشاريع عديدة وئدت، بغلظة، لأسباب متفرقة، ودقة في المواعيد في «قاهرة» تعرقل سير الهواء، وكرم مبتسم في شقة ضيقة أتاحها زمن لآخر، وصحبة طويلة مع نجيب محفوظ و«شلة الحرافيش» التي أطلقها الزمن وأطفأها الزمن، وقامة متباسطة متوقدة الذكاء، تكرّم الفن ويتكرّم بها الفن...

حين يتذكر توفيق صالح فيلمه: المخدوعون (1970) الذي أخرجه في سوريا، والمأخوذ

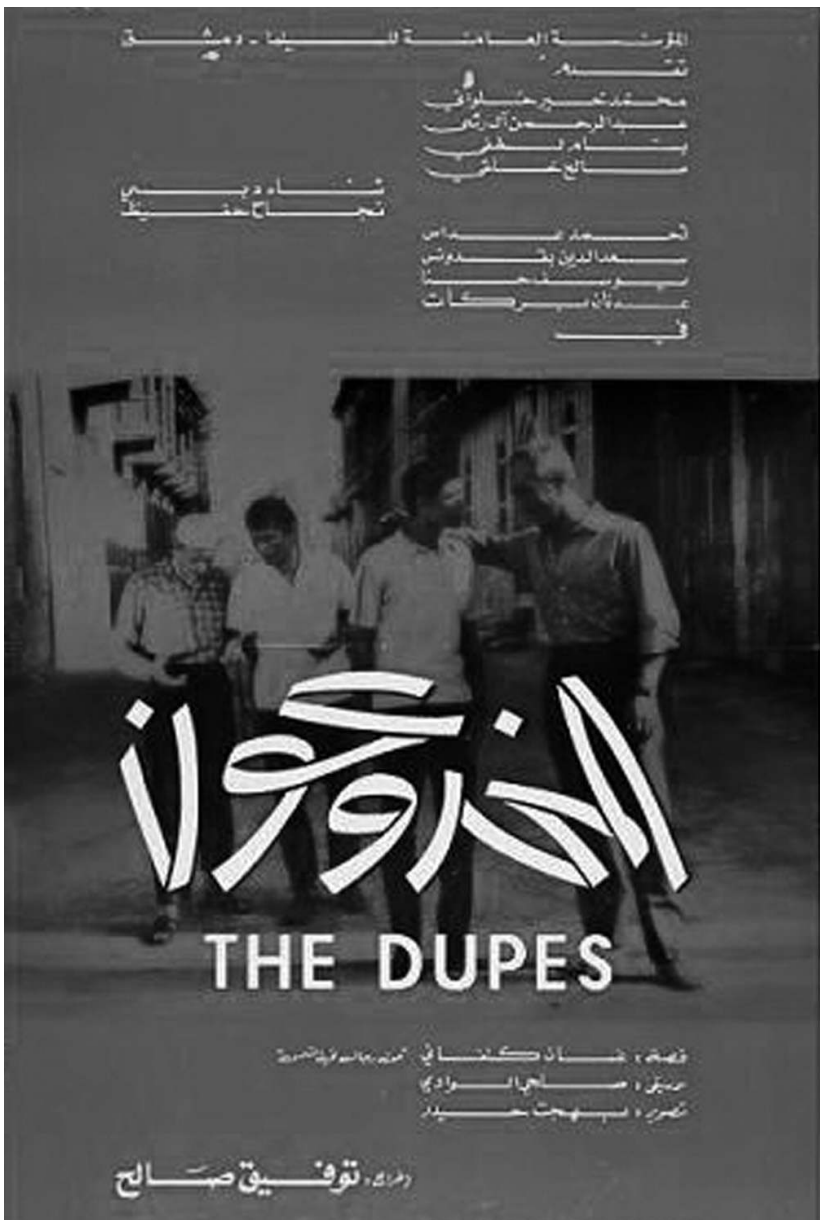
عن رواية غسان كنفاني رجال في الشمس، يقول: «لم ألتزم بما جاء في الرواية من قيام سائق الشاحنة بأخذ متعلقات الضحايا بعد موتهم. فليست القضية عندي هي قضية سرقة أفراد، وإنما سرقة شعب ينتهي إلى الموت البطيء بسبب التخاذل والإهمال. إنني كفنان لا أبيع معاناة هذا الشعب لكي «يتفرج» عليها المتفرج...».

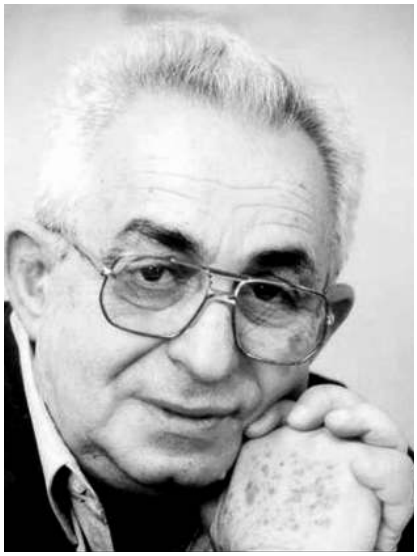
ولأن توفيق يلتزم بما يقضي أن يلتزم ضميره به، رفض أن يصنع فيلماً عنوانه الشرطة في خدمة الشعب بناء على طلب وزير الداخلية المصري، الذي لم يعجبه فيلم يوميات نائب في الأرياف، وردت وزارة الداخلية بإصدار أمر يقضي بعدم التصريح بعرض الفيلم. ربما كان عنف «الرقابة» أقل من عنف المنتجين والمخرجين والمستشارين الفنيين وغيرهم، الذين اجتهد بعضهم، بقسوة تثير الاحتقار، في إقصاء توفيق صالح إقصاءً كاملاً عن السينما المصرية.

مع ذلك، فإن توفيق لا يزال هناك، يحمل ثمانيناته ويتابع أخبار الحركة الشعبية المصرية الثائرة، هاجساً مرة أخرى بالفرق بين التمرد والثورة، وحالماً بمجتمع فيه مكان للعلم ولا مكان فيه للشعوذة التي يستولدها الجهل وتدعمها «العقول الكافرة»، التي ترى خلاص الإنسان في جهله وفي محاربة الجمال، وفي عبادة الصمت والابتعاد عن الأسئلة.

على الرغم من الحصار والتضييق وسطوة الذوق الفاسد التي نشطها «فنانون زائفون»، فلا أحد يستطيع اليوم أن يقرأ تاريخ السينما المصرية من دون أن يتوقف طويلاً أمام إبداع فنان متميز هو توفيق صالح، ولا أحد يقدر على الاقتراب من الحداثة السينمائية في مصر، إن لم يمر على أفلام صالح، التي انطوت على الواقعي والفكري والجمالي، وعلى الوعي السياسي النقدي الذي هو مدخل الحداثة في الحقول جميعها.

التحرير


المؤسسة العامة للسينما - دمشق
تقدم
محمد تحسين حلواني
عبد الرحمن آل رشي
بسام لطفي
صالح عاقل
غناء وجه
نجاح حفيظ
أحمد عبد الله
سعد الدين بقدونس
أبو سليم
عدنان سركات
في
الأزوعان
THE DUPES
قصة: غسان كنفاني
حوار: صلاح الدباغ
إخراج: توفيق صالح



توفيق صالح: قصة إخراج رجال في الشمس يرويها المخرج في مقابلة أجراها محمد شاهين

أدهشني **ما سمعته من توفيق صالح حول قصة إخراج فيلم رجال في الشمس عندما قابلته في بيته المطل على النيل في الجيزة، في إبريل الماضي. فقد كشف لي عن قصة إخراج نص رجال في الشمس، وهي قصة تتعلق بموقف المؤسسة الرسمية للسينما في مصر وسوريا آنذاك في ستينات القرن الماضي، التي حاولَتْ دون مسوغ مقبول أن تضع العراقيل في وجه المخرج. لكن إيمان توفيق صالح بمشروعه جعله يصمد أمام تحديات المؤسسة المفتعلة. وبعد أن فرغت من المقابلة، تخيلت المخرج نفسه يدق الخزان بأعلى صوت بدلاً من أن يلتزم الصمت والسكون مثل أولئك الرجال الذين راحوا ضحية صمتهم القسري، وأدركت بُعد نظره في تحويل الصمت في الرواية إلى صوت في الفيلم. وصل مهرجان كان ومهرجان قرطاج وغيرهما من المهرجانات محرزاً الفوز والنجاح، مخترقاً جدران كل الخزانات؛ حاضنات الهيمنة والتسلط. وهذه هي المقابلة التي تروي قصة توفيق صالح في إخراج المخدوعون عن رجال في الشمس.**

❖ **ما الذي تعرض له فيلم المخدوعون؟ ولماذا لا يجري عرضه؟ ما هي المشكلة ؟**

– حتى هذا اليوم، أي ما يقارب الأربعين عاماً، لم يعرض الفيلم في مصر، فهم يرفضونه. أنا لم أقرأ، لأكون صادقاً، أي نقد للفيلم. لم ينقده أحدٌ، كما لم يقبل أحدٌ أن يشاهده إلا في التجمعات الخاصة، في الجامعة، بين السينمائيين، شيء من هذا القبيل، أما شعبيًا فلا. أنا أخذت الجائزة الأولى عن هذا الفيلم في مهرجان قرطاج في تونس. مع ذلك لم يذكر هذا في مصر.

❖ **ما السبب؟ هل هو ضمني أم معروف؟**

– السبب أنني مرفوض كسينمائي.

❖ **هل هي الغيرة من الموهبة؟**

– أدبياً أقول هي الغيرة، لكنّ الحقيقة ليست كذلك. إنما هي رجل خارج الفريق (خارج السرب). يقال: ما هي عيوب توفيق صالح؟ فيقولون: متمسك بأفكاره (شيء بهذا المعنى)، وإنَّ افكاري لا تعْجبُ المُنتجين، ولكنْ هي المِهْنة.

❖ **أنا أعتقد أن التاريخ سينصفك، وهذا ليس اعتقادي فقط، ولكنّه اعتقاد العديد من أصدقائي النقاد والأدباء. ويبدو أن هنالك مواهب كثيرة لا تظفر بحقها من التقدير في الوقت المناسب، وأنّ الناس، فيما بعد، سيدركون أن موهبة كبيرة كانت وراء هذا العمل الفريد ويقدرونها حق التقدير. كيف فكرت في إخراج رواية رجال في الشمس التي ما زال الناس يتحدثون عنها؟**

– كانت الرواية في السوق فاشتريتها، وقرأتها، وأعجبتني جداً. كان ذلك في الستينات بُعيْد ظهورها بثلاثة أو أربعة أشهر. أعجبتُ بها جداً، ولم أكن أعرف غسان كنفاني حينئذٍ، ولكني كنت أعرف أحمد بهاء الدين، الصحفي المعروف، الذي كان يشارك شلتي في الحفلات، وفي السفر، والرحلات. قلت لبهاء إني قرأت القصة، وأريد أن أحولها إلى فيلم. فأجاب إنّ غسان سيحضر بعد أسبوع، أو نحوهُ، لاجتماع فلسطيني في القاهرة، وعندما يأتي سأعرفك به. بعد أيام دعاني وزوجتي إلى العشاء في منزله، وكان غسان حاضراً، فانفردت به جانباً، وأخبرته أني أريد أن أحول قصة رجال في الشمس إلى فيلم فوافق، وسألته بعض الأسئلة عن تفاصيل تتصل بموضوع الرواية، وأجابني عنها، وهذا ما كان.

❖ **هل تتذكّر بعض تلك الأسئلة؟**

– سألته: لماذا لم يدقوا، أي أبطال الرواية، جدران الخزان؟ فأجابني، وقبلت إجابته كرؤية معينة منه، وخلال ثلاثة أيام تمَّ توقيع العقد وتسلمَ النقود، وكنا سنقوم بتصوير الفيلم. ولكن حدث شيء غريب جداً. تغيرت قيادة مؤسسة السينما، وقالت الإدارة الجديدة: «ما لنا ومال فلسطين؟» قلت لهم: إن الدولة تساعد الفلسطينيين (كان ذلك أيام عبد الناصر)، فكيف تقولون «ما لنا ومالهم؟»، فكان منطقهم غريباً، وأجَّلوا العملية سنتين أو ثلاثاً.

❖ **ولكن الفيلم، على الرغم من ذلك، جرى إنجازه. كيف حدث هذا مع معارضة هيئة السينما الشديدة؟**

– تمّ إخراج الفيلم في سوريا، ولذلك حكاية: لقد راودني قرار السفر كثيراً، وكنت أتراجع عنه، لكن الحملة الصحفية ضدي بعد فيلم **السيد البلطي** سببت لي الكثير من الشعور بالحصار. ذهبت إلى الأردن لمهمة عائلية بعد انتهائي من السيد البلطي وتركت عائلتي هناك وعدتُ إلى مصر لأواجه هذا السيل من الهجوم من كل جانب، وكان قرار «موظفي» المؤسسة هو عدم إسناد أي عمل لي.

عندما عدت إلى الأردن لأصحب الأسرة في عودتها إلى مصر، مررنا على دمشق في زيارة لثلاثة أو أربعة أيام، وهناك رآني بالصدفة المخرج نبيل المالح، ودعاني لزيارة مؤسسة السينما السورية للقاء مع بعض المخرجين، وخلال هذا اللقاء قابلت رئيس المؤسسة الذي عرض علي العمل بالأجر نفسه الذي أتقاضاه في مصر، فطلبت منه مهلة للتفكير وترتيب أوضاعي. وعدت إلى مصر لأتأكد من جديد أنني لن أجد عملاً فيها مرة أخرى، فكان قرار السفر.

اكتشفت بعد ذلك بكثير أن ذلك السفر كان خطأ كبيراً للكثير من الأسباب؛ إذ عشت خلاله ظروفاً من أصعب فترات حياتي في تلك السنوات الثلاث التي أقمت فيها في سوريا، لكن خلالها صنعت أفضل أفلامي.

في البداية، كنت أفسر موقف العداء تجاهي بأنه يعود إلى غيرة دفينة من نجاح الثقافة والفن المصريين. وربما كان هذا صحيحاً في جانب منه، لكن كانت هناك أيضاً بقايا من مرارة تجربة الوحدة وتصرفات بعض المسؤولين المصريين هناك.

المهم، سافرت إلى سوريا في نهاية الستينات. وهناك تعرفت إلى سعد الله ونوس وبدأت أولى محاولاتي لصنع فيلم في سوريا. أخذني سعد الله

إلى عزبة والده، وجلسنا هناك عدة أيام.. وكتبنا فكرة فيلم. وكان يجب أن تعرض الفكرة على لجنة لتقرأها (كان هذا شغل الحكومة). المهم سلمنا الفكرة للمؤسسة في سوريا. فكتب أحدهم تقريراً، وبشكل مريب تماماً، ولكن ليس عما كتبناه، وإنما عن وجود مُخرج مصري في سوريا، وأننا (أنا وسعد الله) شتمنا النظام السوري، وفي اليوم التالي أقصيَ سعد الله ونوس من عمله، وكان مديراً للهيئة العامة للمسرح، وَطُلِبَ مني المغادرة في غضون 48 ساعة. وطالبوني بالنقود التي كنت قد قبضتها كسلفة عند توقيع العقد، ولكني لم أكن أملكها؛ فقد دفعتها أجرة للبيت الذي سكنته وأبنائي الذين اصطحبتهم معي. فقالوا لي: قدم رواية جديدة، فقدمت ما يقرب من 12 رواية من الأدب السوري رُفضت جميعها. وكانت أمامي رواية رجال في الشمس، فقلت: أخرج هذه الرواية... فقبلوها لأنها لا تمسّ الواقع السوري، وليس لأنها عن القضية الفلسطينية. وكانوا قد أحضروا شخصاً لا يفهم في السينما كتب السيناريو للفيلم، فقالوا لي: خذ هذا السيناريو.. ها هو جاهز، فقرأته، وقلت: عيب، أنا لا أعمل هذا. فقالوا: اكتبه أنت، فكتبته بزمن قياسي، وتم عمل الفيلم في ظروف، الحقيقة أنّ ربَّنا أعان، على الرغم من أن الظروف لا تشجع على إخراج أيّ فيلم، فقد كتبته في فترة من أقسى فترات حياتي بعد وفاة عبد الناصر وأحداث أيلول الأسود، حيث أعاد هذان الحدثان فكرة الفيلم إلى ذاكرتي. بعد ذلك منعوا عرضه على أساس أن مستواه الفني لا يرقى إلى مستوى الفيلم السوري بناءً على تقارير المخرجين التابعين للمؤسسة. وقد جرت العادة أن يُجمع جلّ المخرجين في البلد، وموظفو المؤسسة كلهم لمشاهدة الفيلم في عرضه الأول. وأنا رأيت تأثير الفيلم على الحاضرين في ذلك العرض، كان مذهلاً، ففرحت. فعندما ترى رجلاً كبيراً ومحترماً يبكي في نهاية الفيلم من شدة

التأثر، تحمد الله على هذا الكثير الذي حققته. واعتقدت، بسبب ذلك، أن الفيلم سيعرض قريباً، ولكن ذلك لم يتم، لا بل تمّ منعه من العرض.

❖ ولكن الفيلم أحرز جوائز عدة إحداها الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج السينمائي، وجائزة من مهرجان كان.

– أقيم مهرجان سينمائي في دمشق تحت عنوان «السينما البديلة» يشارك فيه أشخاص وتعرض فيه أفلام من مختلف البلاد. ومن ضمن المشاركين صديق لي هو طارق شنيع وهو مؤسس مهرجان قرطاج في تونس، وكان أحضر معه ناقدين فرنسيين أحدهم يدعى مارسيل مارتان، وهو الذي ترجم كتاب اللغة السينمائية. طلبوا عرض الفيلم ثانية فعرضته لهم، وخرجوا مندهشين، منبهرين، وتوجهوا لمدير المؤسسة وأخبروه أنهم لا يستطيعون إرسال الفيلم إلى كانْ لأن تاريخ قبول الأفلام قد انتهى، ولكنهم يستطيعون إرساله من خلال شيء جديد اسمه (15 يوم مخرجين)، وكان قد تبقى يومان على الموعد النهائي لتسليم الأفلام. وجلس مارتان في مكتب المدير معلناً أنه لن يغادر حتى يتم الأمر، وهكذا كان. وكان الوزير قد رفض إرسال الفيلم، ولكنه في النهاية وافق محرجاً. وأرسلت تذكرتين واحدة لي والأخرى لمدير المؤسسة، ولأنني لم أكن موظفاً في المؤسسة وإنما متعاقداً، فقد رفضوا إعطائي التذكرة وأعطيت لموظف صديق للمدير، وذهب الاثنان إلى كان، وبقيت في سوريا أتلقى الأخبار من أصحابي الذين ذهبوا إلى كان.

❖ هل حقق المخدوعون ما توقعته من نجاح في مهرجان كان؟

– طبعاً، الفيلم أحدث ضجة في ذلك المهرجان، كانت الأفلام تعرض مرتين، ولكن فيلمي عرض ثلاث مرات بناء على طلب الجمهور. وعندما عاد المدير من فرنسا أخبرنا أنه عندما دخل قاعة السينما كانت الناس تجلس على الأرض من شدة الازدحام، وأن الفيلم أحدث ضجة وكتبت عنه مقالات. ثم انتقل الفيلم إلى تونس وحصل على الجائزة الأولى، وبعد تونس وصل إلى ستراسبورغ ونال الجائزة الأولى في مهرجان لأفلام حقوق الإنسان، وفي بلجيكا في النظام الكاثوليكي للكنائس (للعالم كله) نال أيضاً الجائزة الأولى، ولم يذكره أحد في مصر.

❖ السؤال هو: لماذا منعوا الفيلم في مصر؟

– أولاً، لأنه عن الفلسطينيين، وكما أسلفت فإنّ المدير فتحي إبراهيم (كان يعمل قبل ذلك في Twentieth Century Fox) قال أيامها: «مالنا ومالهم؟». وعندما غيروا نظام المؤسسة، وأتوا بعبد الرزاق حسن رئيساً جديداً للمؤسسة طلبتُ منه أنْ يبعثوني إلى العراق. كنت أريد أن أستأجر سيارة، وأقطع المسافة من البصرة للحدود لأعرف جغرافية المكان (كم شجرة هناك؟ هل يوجد جبل؟...). فقالوا: اكتب السيناريو أولاً، وبعدها نبعثك للعراق. فقلت: كيف أكتب سيناريو وأنا لا أعرف طبيعة الأرض؟ أعرف أنها صحراء، لكنها قطعاً مختلفة عن صحراء مصر. هنا عندما رفضوا سفري نشروا الخبر في الجرائد،

ولكن كما لو أن مُخرجاً «يتدلع» (الذي هو أنا)، يريد أن يرى طبيعة الأرض التي سيصوّر فيلمه عليها. والذين كتبوا هم كتاب معروفون أمثال: موسى صبري.

❖ وكيف كانت ردود الفعل بعد إخراجك المخدوعون؟

– عندما أخرجت الفيلم سألني أناس كثيرون: لماذا جعلتهم يدقون جدران الخزان؟ وفي الرواية لم يفعلوا، وعلى العكس من ذلك يصرخ أبو الخيزران: لمَ لمْ يدقوا الجدران؟ وتردد صدى صرخته تلك في الصحراء. أجبت بأنني أنا منْ قرّر هذا. فقال لي ناقد يحب غسان جداً: ما هذا الغرور؟! هو لم يقلها هكذا، وإنما بمعناها؛ أي كيف تغير نهاية الرواية هكذا؟ فأجبته: إن غسان أخبرني أنّ الفلسطينيّين قبل أن يبدأوا المقاومة، أو الكفاح المسلح، كان الفلسطيني «سايب نفسه يموت وسايب الغريب يتحكم فيه» وهو لا يفعل شيئاً. كان هذا كلام غسان لي عندما قابلته أول مرة. وظل هذا الكلام يطنّ في رأسي. ووجدت وأنا أكتب السيناريو أنه أكثر إنسانية، وأكثر بعداً عن أيّ سياسة، أنْ «يُخَبِّطَ» الإنسان قبل أن يموت. سألت الناقد يومئذ، ولم يكن قد مضى على معرفتي به سوى بضعة أيام: ما تفسيرك أنت للموضوع؟ أجاب بأن غسان كان «خجلاً» من أن الفلسطيني يترك بلاده بحثاً عن عمل. تفسيرهُ هذا كان صدمة لي، فلو كنت أعرف هذا المغزى «وأنه كان خجلاً» والتزمت بهذا التفسير في الفيلم، لتغير كل شيء فيه، وأصبح **المخدوعون** كأيّ فلم من الأفلام المصرية في الثلاثينات. وهو ناقد كبير، وأقنعتُ نفسي بأنه يمزحُ، ولا يمكنُ أنْ يكون جاداً.

❖ كيف يحول المخرج الرواية إلى فيلم؟ عندما تقرأ رواية، هل ثمة شيء معين يحركك حتى تحولها إلى فيلم؟

– عيب أن أنتقد مؤلفاً، ولكني سأعطيك مثلاً، أنا قرأتُ كذا قصة لمؤلف جديد اسمه عبد العزيز شكري، ثم قرأت له رواية مؤخراً اسمها **بابُ الخروج** (2012)، رفضتها، ولم أكملها بالرغم مما فيها من وعي سياسي وتاريخي يستحق أن يقرأه الناس، إنما أنا لم أطقه من الناحية الفنية.

❖ ما هي استراتيجية تحويل الرواية إلى فيلم؟

– ممكن أن تأتيك فكرة في أثناء قراءة الرواية وقبل أن تأخذ قرارك بعمل الفيلم.

❖ وهذه الفكرة، هل تستند في الدرجة الأولى إلى متطلبات الفن السينمائي؟

– ليتنا نجد رواية فيها هذه المتطلبات. دعني أخبرك. يحيى يخلف كتب رواية في أربعة كتب، قرأت أولاً القصّة الرابعة منها فأعجبتني، وقلت تصلح أن تكون عملاً سينمائياً. ثم راجعت نفسي وقلت يجب أن أقرأها من البداية. فقرأتها من سنة احتلال القدس حتى الآن. ومن إعجابي،

ليس بالمكتوب في القصة، إنما إعجابي باختيار الأماكن، واختيار ما يسرده من تاريخ، رأيت أن من واجبي أن أخرج هذا الفيلم داخل فلسطين. فأنا أريد الطبيعة الفلسطينية، أريد الأثواب المشغولة الفلسطينية. لا أريد أشياء مصنوعة هنا في مصر. ثم توقفت عن الأمر بعد أن اشتغلت قليلاً في القصة، وأضفت إليها ما ينبغي، وقلت خسارة. فأنا عندما أعمل من تاريخ كذا إلى تاريخ كذا أروي قصة فلسطين كلها، قصة خيبة الأمل المستمرة مع كل حدث، ونحن دائماً نتكلم عن فلسطين كسلاح، ولكننا لم نتكلم عن ثقافة فلسطين، أو الأكل الفلسطيني، أو الملابس الفلسطينية، أو طبيعة الأماكن. فأحداث القصة* تدور أكثرها على شواطئ بحيرة طبريا. فلو أخذنا الخلفية الاجتماعية والجغرافية، فبالضرورة سيكون العمل الذي ننجزه جميلا، خالداً◆

* الإشارة هنا لرواية يحيى يخلف **النهر يستحم في البحيرة**، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

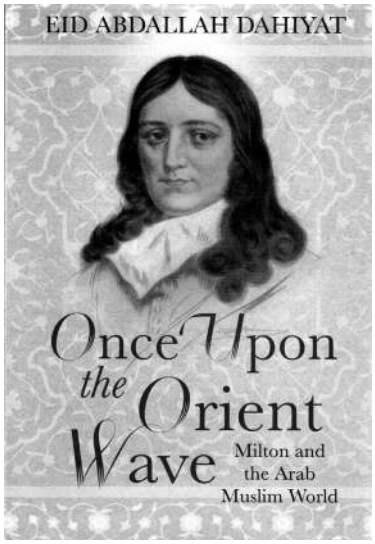
مراجعات

ولـــيـــد حـــمـــارنـــة

خـــلـــيـــل الـــشـــيـــخ

إبـــراهـــيـــم خـلـيـل

يـــوســـف عـــوضـــ



شاعر الفردوس المفقود من منظور عربي

مراجعة: وليد حمارنة

الناشر: هسبرس، لندن (2012)، (160 صفحة)

تأليف: عيد الدحيات

كانت نشأة الدراسات الأدبية المقارنة في أوروبا في القرن التاسع عشر مرتبطة بصعود المدرسة التاريخية والأعمال الفيلولوجية المرتبطة بالدراسات المُمَحِّصة للتراث اليوناني واللاتيني القديم وباكتشاف علاقة اللغة السنسكريتية باللغات الأوروبية. ومن نتائج ذلك «الجو» العلمي ارتبطت الدراسات الأدبية المقارنة بذهنية البحث عن الأصول والفروع التي أبدعت فيها المدرسة الانتشارية، حيث سيطرت بشكل كبير على الدراسات اللغوية والإنسانية والتاريخية وحتى على بعض فروع العلوم الاجتماعية كالأنثروبولوجيا.

انطلق الاتجاه العام في نمط فكري كهذا من أن لكل فكرة أو ثيمة أصل على الباحث أن يكتشفه عبر الدراسة الدقيقة. وربما كانت الفكرة السائدة في ذلك القرن مرتبطة بما اصطلح على تسميته العبقرية الإغريقية؛ فقد حاول الدارسون إرجاع الأفكار، وخاصة المهمة منها، إلى اليونان القديمة، وإن لم ينجحوا في ذلك فإن الجذور قد تعود إلى فرع هندو-أوروبي آخر كالهند القديمة أو حتى بلاد فارس القديمة.

أما منطقة الشرق الأوسط، فقد أعطيت شرف أن تكون قد أهدت الحضارة الأديان الثلاثة: اليهودية والمسيحية والإسلام، ولكنها لم تتسم بالإبداع؛ إذ كان هذا ما ميّز الإغريق وأحفادهم في أوروبا. فالساميون لم تتطور لديهم الملاحم ولا المسرح كما هو الحال لدى الإغريق والشعوب الهندو-أوروبية الأخرى. لذلك كان ينقصهم الكثير إبداعياً، وذلك على الرغم من تراثهم الأدبي والشعري تحديداً.

ومع القرن العشرين والتطورات في مجال الدراسات الأدبية واللغوية ونشوء الاتجاهات البحثية والفكرية التي ركّزت على النصوص ودراستها ومقارنتها، اتجهت الدراسات الأدبية المقارنة نحو التقليل من أو حتى الإقلاع عن فكرة الأصل الواحد والتركيز على فكرة الاتصال بين الثقافات، خاصة بعد اكتشاف الكثير من الأفكار المشتركة بين حضارات لا نعرف لها اتصال الواحدة مع الأخرى، لذلك بدأت الأبحاث الأدبية المقارنة تركز على العلاقات الثقافية والأدبية بين المجتمعات والحضارات المختلفة كما بين الأدباء في حضارة واحدة. والعمل الذي نحن بصدد الحديث عنه يمثل نموذجاً للبحث الدؤوب في هذا المضمار. فهو دراسة لثيمات العرب والإسلام في شعر واحدٍ من أهم الشعراء الإنجليز (جون ملتون)، وكذلك بحث في ترجمات هذا الشاعر والاستقبال الفني له لدى النقاد والشعراء العرب من القرن العشرين.

جون ملتون أحد أهم الشعراء الإنجليز في القرن السابع عشر إن لم يكن أهمهم على الإطلاق. كان ملتون بالإضافة لشعره مفكراً وسياسياً نشطاً في الثورة الإنجليزية في منتصف ذلك القرن؛ إذ أيّد بشكل فعّال ثورة كروميل، لا بل استلم مناصب في الدولة في تلك الفترة؛ فهو من حزب الطهوريين (البيوريتانين) ومن أنصار حرية الرأي الراديكاليين. إلا أن ملتون كشاعر يصعب تصنيفه؛ فالعصر الذي عاش وكتب فيه كان عصراً مثل الانتقال من مرحلة شكسبير إلى المرحلة التي اصطلح مؤرخو الأدب على تسميتها بالمرحلة الكلاسيكية الجديدة في إنجلترا التي سيطرت على الجو الثقافي والأدبي خاصةً عقب انهيار الكومنولث وعودة الملكية. وتميزت هذه الفترة بالتأثير الكبير للنزعات والنظريات الكلاسيكية الجديدة الفرنسية (خاصةً بوالو) على الجو الثقافي والأدبي للبلاط الإنجليزي بعيد عودة الملك الجديد وحاشيته من فرنسا حيث كانوا في المنفى.

وكان الشاعر دريدان الممثل الأهم لتلك النزعة في بريطانيا، وهو الشاعر والمسرحي الذي أعاد كتابة بعضٍ من مسرح شكسبير لكي يتناسب مع نظريات الكلاسيكية الجديدة، خاصة الوحدات الثلاث التي نُسِبَت إلى أرسطو.

مشكلة مؤرخي الأدب الإنجليزي أن ملتون كان صعب التصنيف؛ فهو ليس من مدرسة الإليزابيثيين ولا من مدرسة الكلاسيكيين الجدد. إلاّ أنه كان كالطود الشامخ شاعراً عظيماً أنتج واحدة من أهم الملاحم الشعرية الإنجليزية؛ ألا وهي **الفردوس المفقود**. من هنا نشأت المعارك النقدية حول ملتون وأي نوع من الشعراء هو؛ فالبعض اعتبره أقرب إلى الكلاسيكيين لأن موضوع ملحمته يمكن اعتباره كلاسيكياً، وهو الصراع بين الخير والشر ممثلاً بثورة الشيطان، بينما اعتبره الرومانسيون أقرب لهم لأن الشيطان في ملحمته صُوِّر بطريقة أوّلها الرومانسيون، خاصة شيلي، على أنها تعاطف مع الشيطان، لا بل جعل شخصية الشيطان قريبة من ملتون نفسه. ولا تهمنا من المعارك النقدية حول ملتون سوى هذه النقطة، لأنها كما يقول مؤلف كتابنا هذا لعبت دوراً مهماً في الاستقبال الفني والنقدي لملتون في البلاد العربية.

لنعد إلى الكتاب. يبدأ المؤلف بداية صحيحة، وذلك بوضع علاقة ملتون بالإسلام والعرب في إطار العلاقات الثقافية والدينية والسياسية بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي وسياقها. ويقوم في الفصل الأول من الدراسة باستعراض نقاط تماس الثقافة في سوريا والأندلس وصقلية التي تنتج عنها صورة سلبية للإسلام عند الأوروبيين نابعة من تلك العلاقة التي تميزت بالحروب كما كان الحال في الحروب الصليبية والأندلس. ويركز المؤلف على ترجمة القرآن المغلوطة الأولى التي قام بها روبرت كيتون كمهمة أوكلها إليه بطرس المبجَّل رئيس دير كلوني في جنوب فرنسا. ويتابع المؤلف رصد الترجمات عن العربية إلى اللغات الأوروبية (خاصة اللاتينية) وكذلك كتب الرحلات والرحالة الأوروبيين الذين زاروا البلاد الإسلامية. وبذلك يضع الأساس أو اللبنات لنشوء التصورات الأوروبية حول الإسلام والعرب التي كانت سلبية بالأساس نتيجة للصراعات الدينية والحروب بين الطرفين.

وينتقل الكاتب بعد ذلك لرصد بعض التحولات في معرفة الأوروبيين، خاصة الإنجليز، بالإسلام والعرب. ويرصد لذلك بشكل أكاديمي ممتاز تطور الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الإنجليزية بما في ذلك نشأة الكراسي المتعلقة بالدراسات العربية وعمليات اقتناء المخطوطات العربية وجمعها التي بدأت في مراحل مبكرة ونتج عنها هذا الكم الهائل من المخطوطات، ولاحقاً الكتب العربية في مكتبات الجامعات الإنجليزية مثل أوكسفورد وكيمبردج. ويربط المؤلف بشكل دقيق هذه التطورات التي حدثت في فترة معاصرة لملتون بالتشكل الجديد للعلاقات بين الدول التي ورثت أوروبا العصور الوسطى وأثر تلك العلاقات على علاقات الدول المختلفة بالعالم الإسلامي «فإنجلترا التي انفصلت عن الكنيسة الكاثوليكية في عهد هنري الثامن وبدأت بالتشكل كقوة تجارية كبيرة كانت في حالة تنافس، بل لنقل حالة شبه حرب، مع القارة الأوروبية الكاثوليكية، خاصةً إسبانيا التي كانت كذلك عدواً للمسلمين في شمال إفريقيا. ومن هنا نشأت تحالفات جديدة بين إنجلترا من جهة والمغرب من جهة أخرى، ولاحقاً بين إنجلترا والدولة العثمانية على أساس «عدو عدوي

صديقي» وعلى أساس المصالح التجارية المشتركة التي تطورت بين إنجلترا والدولة العثمانية. ويتوصل الباحث بهذا إلى استنتاج أن صورة الإسلام والعرب في إنجلترا في تلك الفترة تغيرت قليلاً بسبب المصالح التجارية المشتركة وبسبب الاختلاط مع المسلمين بشكل أكبر من السابق. وبالطبع، فإن المواقف السلبية من الإسلام بقيت موجودة، إلاّ أنها اتخذت الآن أشكالاً أقل حدة من السابق. ويتوصل الكاتب بعد رصد علاقة ملتون بمفكري عصره وأكاديمييه الذين عرفوا الشرق والإسلام واللغة العربية إلى نتيجة أن ملتون لم يتعلم العربية ولم يعرفها بالرغم من أنه كان يعرف بعض من عرفها، ولكن في الوقت نفسه يتوصل الباحث إلى أن ملتون قرأ الكثير من الكتابات المتوفرة حول الشرق الإسلامي والعرب، ولذلك فإنه أدخل عدداً من المواضيع والثيمات الإسلامية والعربية في أعماله الشعرية.

وينتقل الباحث في الفصل الثالث من عمله المهم لرصد هذه المواضيع والثيمات في قصائد ملتون. وإن كان الفصلان الأول والثاني نموذجاً جيداً للعمل والبحث التاريخي، فإن الفصل الثالث يمثل نموذجاً للبحث المتميز والقراءة المتمعنة لشعر ملتون وللإشارات حول الإسلام أوالعرب فيه. ويفرد المؤلف لذلك بحثاً عن مفردات مهمة مثل بلاد العرب Arabia وهرمز (المضيق) وغزة والمنصور والأتراك العثمانيين. ويتحدث عن الصورة السلبية لذكر المسلمين في هذا السياق، خاصة ما يتعلق بالعثمانيين، إلا أنه يذكّر كذلك ببعض الجوانب الإيجابية حول المسلمين التي يذكرها ملتون. والجزء الأهم في هذا الفصل هو الجزء الأول المتعلق ببلاد العرب. ففي هذا الجزء يقوم المؤلف باستعراض الإشارات إلى بلاد العرب وتحليلها، خاصة جنوب الجزيرة العربية (بلاد العرب السعيدة)، ويضيف إلى ذلك الإشارات اللغوية والشعرية والبلاغية المتعلقة بصورة بلاد العرب السعيدة في ذهن الغربي في تلك الفترة وملتون تحديداً، وذلك بربطها بالجنة وربط نباتاتها بالعطور والروائح الجميلة التي تخترق البحار وتصل إلى أماكن بعيدة تحملها الرياح. وقد قام الكاتب هنا بعمل ممتاز في جمع هذه الصور وتحليلها وربطها بالخلفية الفكرية والتاريخية لتلك الفترة. ويشكل هذا الفصل نموذجاً ممتازاً من عملية التحليل والمقارنة الأدبية يحتذى؛ إذ يكشف عن معرفة ممتازة، ليس بشعر ملتون فقط، بل أيضاً بالدراسات النقدية حوله وبدراسة مصادره المختلفة. ومثال هذا مناقشة طائر الفينيق في ملتون ومصدرها في أوفيد Ovid كما يقول لنا الباحث حين يستشهد به مطولاً.

ينتقل الباحث في الفصل الرابع إلى رصد الترجمات العربية لشعر ملتون وتحليلها والاستقبال الفني النقدي له في الثقافة العربية في القرن العشرين. أما في مجال الترجمة فيقوم المؤلف برصد الترجمات المختلفة ومقارنتها ونقدها، ويبين مواقع القوة والضعف في هذه الترجمات، ويتوصل إلى نتيجة أن ترجمة الدكتور محمد عناني، الأستاذ في جامعة القاهرة، للفردوس المفقود هي أفضل ترجمة وأكملها، وذلك بسبب دقتها، ولأن المترجم أضاف عدداً كبيراً من الهوامش والشروحات للنص الملتوني.

أما في مجال الاستقبال النقدي لعمل ملتون في الثقافة العربية، فإن المؤلف يلحظ أن أكثر ما كتب عن ملتون كتب في فترة زمنية محددة في القرن العشرين تميزت بالثورة على الأشكال الكلاسيكية الجديدة وبسيطرة الروح الرومانسية على الأدب والشعر العربيين، وأن هذا شكّل السياق العام للموقف من ملتون وشعره وشخصه؛ إذ إن تأويل شكل الرومانسيين أساس موقف النقاد العرب منه.

ويحلل المؤلف موقف بعض النقاد من ملتون ومحاولتهم تصويره بأنه قريب من الإسلام، ويؤكد عبر التحليل عدم صحة هذا التأويل. ويناقش بشكل مفصل محاولة البعض الربط بين ملتون وأبي العلاء شاعر المعرة العظيم، مؤلف **رسالة الغفران**. ويثبت المؤلف أن الحديث عن تأثر أو تأثير لأبي العلاء في ملتون حديث لا أساس له، لأن ملتون لم يعرف شيئاً من رسالة الغفران وأن كل ما رصده البعض من تشابهات في المواضيع لا يعدو أن يكون جزءاً من التراث الديني المشترك بين اليهودية والمسيحية والإسلام، وأن بعض التشابهات بين الشاعرين العظيمين قد تكون نتيجة لإصابتهما بالعمى، وهذا لا علاقة له بأي تأثر وتأثير بينهما.

ويعالج المؤلف صورة الشيطان في ملحمة ملتون وصورته في بعض المؤلفات العربية، خاصة لدى العقاد في كتابه **الشيطان**، ولدى جميل صدقي الزهاوي في **ثورة في الجحيم**، ويتوصل إلى استنتاج أن العقاد كان يعرف ملتون وأن الزهاوي كانت له علاقات وطيدة بعدد من الكتاب والأدباء ممن كانت لهم معرفة جيدة بملتون وشعره.

وما يميز هذا الكتاب الذي نشر أولاً عام 1987 وأعيد نشره عام 2012، بالإضافة إلى الجهد البحثي الممتاز في المجالات التي سبق ذكرها، استنتاجاته الحكيمة والموزونة التي لا تبالغ في أثر الإسلام والعرب ولا تحاول تجميل ما قاله الأوروبيون حول الإسلام، وأنه يتخذ موقفاً نقدياً من كل الآراء والأفكار التي لا يجد لها إثباتاً قوياً أو دليلاً نصياً محكماً. ويقوم الباحث بكل هذا عبر سبر العدد الكبير من المراجع والمصادر المختلفة وتمحيصها حول الجوانب المتعددة من بحثه، بما في ذلك دراسة العلاقات الثقافية بين الإسلام والغرب، مروراً بنشوء الدراسات العربية وتطورها في أوروبا، وفي إنجلترا بشكل خاص، ولكن العمل البحثي هو الأهم في دراسة شعر ملتون الدقيقة والكتابات النقدية العديدة حوله وحول شعره.

وأود هنا التنويه بشكل خاص بأسلوب البحث ولغته؛ فعلى الرغم من صعوبة البحث وتعقيده وممراته الشائكة، فقد استطاع المؤلف الكتابة بلغة إنجليزية سليمة وجميلة، ولكنها في الوقت نفسه لغة تحليلية دقيقة. والجمع بين هذين الأمرين من الصعوبة بمكان للأكاديميين والباحثين الناطقين باللغة الإنجليزية، فما بالك بالنسبة لباحث ليست اللغة الإنجليزية لغته الأولى؟

وفي نهاية هذا العرض، نؤكد على أن الكتاب يعد نموذجاً ممتازاً يحتذى في الدراسات الأدبية المقارنة. ويمكننا أن نعتبره إضافة مهمة لدراسة العلاقات الأدبية بين الشرق العربي وإنجلترا◆

الإسكندرية في غيمة

مراجعة: خليل الشيخ

الناشر: دار الشروق، القاهرة (2012)، (462 صفحة)

تأليف: إبراهيم عبد المجيد

ينتمي إبراهيم عبد المجيد إلى ما يمكن تسميته باسم روائيي الإسكندرية، وهم مجموعة من الروائيين المصريين الذين اتخذوا من المدينة البحرية فضاءً لأعمالهم السردية. فأعمال الروائي المصري إدوار الخراط ، ترابها زعفران ويا بنات إسكندرية و رامة والتنين، وكذلك أعمال محمد جبريل، وبخاصة رباعية بحري وزمان الوصل، وغيرهم من الروائيين، استطاعت أن ترسم هذا الفضاء السكندري بكل ما ينطوي عليه من أبعاد، وإن كانت شهرة هذه المدينة في الأدب العالمي قد قامت على رباعية الإسكندرية للروائي الإنجليزي لورانس داريل بشخصياتها الأربع: جوستين وبلتازار وكليا وماونت أوليف، التي نقلها فخري لبيب إلى العربية.

يكتشف المتأمل للروايات الخاصة بالإسكندرية مقدار ما تنطوي عليه تلك الأعمال من حيوية وحياة تمور بالجمال والحب والفجيعة والتحولات، وقدرتها على المزج بين الواقع والأسطورة، وبين التاريخ والحاضر. ولعلّ أحداً لا يتذكر هذا الفضاء الروائي البديع إلا ويتذكر كلام عامر وجدي في **ميرامار**، رواية محفوظ اليتيمة المخصصة للإسكندرية التي يصفها وهو يعود إليها بعد عشرين عاماً بأنها «قطر الندى ونفثة السحابة البيضاء و مهبط الشعاع المغسول بماء السماء وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع».

الإسكندرية في غيمة هي الجزء الثالث من عمل سردي يتتبع فيه عبد المجيد تحولات هذه المدينة ابتداءً من الحرب العالمية الثانية في روايته **لا أحد ينام في الإسكندرية**، ثم يواصل حركته في هذا الفضاء في **طيور العنبر**. ولعل قارئ **الإسكندرية في غيمة** يلحظ أنها مشروع روائي مفتوح قابل للامتداد والتطور لاحقاً، لأن حياة الشخصيات فيها قابلة للنمو وهي بحاجة إلى مرحلة زمنية أخرى كي تكتمل، لأن الواضح أن الرواية لم تتم فصولاً على حد تعبير أحمد شوقي؛ فما زالت ثمة حقب لاحقة تحتاج إلى إضاءة.

لقد حرص عبد المجيد في الجزء الثاني من ثلاثيته على بناء أسطورة الإسكندرية ورسمها لتكون مدينة قائمة على التسامح بين الأعراق والأديان، بعيدة عن كل أنواع التعصب، تتعايش فيها جميع مكوناتها التي تنتمي إلى أعراق شتى وحضارات مختلفة. وقد أوضح عبد المجيد ذلك في تصريح له فقال: «وكما فتحت المدينة أبوابها للبشر، فتحت أبوابها للفلاسفة والمفكرين من كل الدنيا. ويحتاج الحديث في ذلك إلى مجلد كامل. فمن الإسكندرية خرجت الأفلاطونية والفيثاغورية، وفيها ازدهر التصوف وعلماء الدين المسلمون، وفيها عاش كتاب أوروبيون سنوات من عمرهم أو عمرهم كله وكتبوا روايات وأشعاراً صارت علامة في تاريخ الإنسانية الروحي. ومنها خرجت كثير من حركات التجديد في الفن وفيها نشطت الصحافة المصرية قبل أن تتركز في العاصمة».

في رواية **الإسكندرية في غيمة** يكمل عبد المجيد الزمن الروائي للمدينة، فيتوقف عند عصر السادات ويرصد ما أصاب المدينة من تحولات ابتعدت بها عن طبيعتها المتنوعة، المتسامحة، لتغرق فضاءات تلك المدينة في مناخات مليئة بالقمع وغياب التعددية.

يبدأ الزمن الروائي بالنصف الثاني من عام 1975 وينتهي عام 1977. في تلك الحقبة شهدت مصر بداية عصر الانفتاح على المستوى الاقتصادي، وبداية ظهور موجة الإسلام السياسي.

وقد سبق لكل من صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطاني وإبراهيم أصلان أن تحدثوا في أعمال روائية متميزة عن تلك الحقبة وما عرفته من تحولات مجتمعية، لكنهم اختاروا

القاهرة لتكون مسرحاً لتلك التحولات، في حين تقوم **الإسكندرية في غيمة** برصدها من منظور هذه المدينة المتوسطية ومجتمعها الطلابي.

تتوقف الرواية عند عدد من الطلبة والطالبات الذين يدرسون الفلسفة، وينتمون إلى اليسار على الصعيد الفكري، وترسم من خلال مجتمعهم الجامعي تحولاتهم الفكرية والحياتية، وما أصابهم من عناء، وهو تصوير يأتي بالتساوق مع ما أصاب المدينة من تدهور على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري. لكن الرواية لا تكاد تتوقف عند هذه النماذج المتعصبة إلا من خلال شخصية عابرة تحولت إلى موقف متعصب وإن ظلت الشخصية كاريكاتورية الأبعاد.

تقوم الرواية على تداخل الحكايات؛ فعلى الرغم من وضوح الخيط الروائي الذي يرسم الحدث المتصاعد والذي ينتهي إلى صدوع كثيرة على المستوى الشخصي والمجتمعي، فإن الرواية مليئة بالحكايات التي تصنع في مجموعها تلك التحولات؛ فهناك حكايات كثيرة واستطرادات حكائية منضبطة، ومستويات ثقافية متباينة، كما أن في الرواية الكثير من الشعر، وبخاصة لشاعر الإسكندرية اليوناني قسطنطين كفافي وللشاعر الروسي مایاكوفسكي، فضلاً عن أن «نادر» بطل الرواية شاعر، وهو يقرأ قصائده ليارا ونوال اللتين يحبهما معاً على نحو يكشف طبيعته وضعفه الإنساني. تنتهي الرواية بعدد من قصائده، وفيها الكثير من الأغاني الإنجليزية والفرنسية، إضافة إلى أغاني لسيد درويش وفيروز والشيخ إمام وكارم محمود ونجاة الصغيرة.

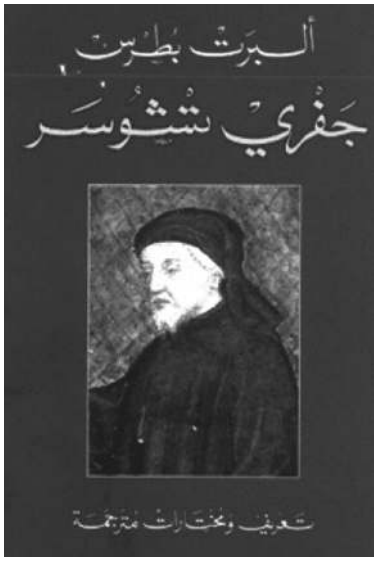
تنطوي الرواية على العديد من المستويات النصية التي تبين تاريخ الإسكندرية الغني، فتتوقف عند متاحفها ومقابرها وتشير إلى أوليائها ورموزها، مثلما تحوي شخصيات يونانية وأخرى من أصول يهودية، وتتنقل بين أمكنة متعددة تكشف عن المدينة البحرية القائمة على التنوع. فللمدينة تاريخ ملحمي طويل ترتكز الرواية عليه، لتبين أنه آخذ بالتلاشي تحت وطأة تلك التحولات.

لقد سارت تلك التحولات بالمدينة من البهجة إلى الكآبة ومن التعدد إلى أحادية الرأي، ومن الحرية الاجتماعية المنضبطة إلى عالم من السدود والقيود ومن جمال الأسطورة إلى واقع صلد ومن الخصب إلى عالم يقوم على السراب ومن الإيمان إلى التعصب.

الإسكندرية في غيمة تذكر برواية **الكرنك** لمحفوظ، وتكاد تستعيد أجواءها، بل إن ضابط الأمن يشير إليها وهو يتحدث عن اعتقال كل من يارا وكاريمان التي انتحرت ضمن مشهد ميلودرامي مركب يكشف عن مأساتها. لكن عنوان الرواية يشي بأمرين: تعالي المدينة على واقعها في النهاية؛ فهي في غيمة بعيداً عن هذا الواقع المجدب وتظل من ثم مبشرة بالخصب وقادرة على أن تفلت من واقعها المأزوم، هذا هو الأمر الأول. أما الثاني، فهو مرتبط بنص مایاكوفسكي **غيمة في بنطال** الذي تشير إليه الرواية والذي تستلهمه في العنوان. لقد أشارت الرواية إلى أن

مایاکوفسکي سمى قصيدته أولاً «الحواري الثالث عشر أو النبي الثالث عشر»، لكن الرقابة رفضت ذلك فسماها **غيمة في بنطال**. وتبدو قصيدة نادر الأخيرة ذات روح مایاکوفسكية؛ فهي تسافر في لحظات التاريخ الساحرة وتبدو مغتربة عن واقعها، حالمة بالحرية والعدالة والخصب.

إنها رواية ترفض التطرف وتنطوي على إحساس ديني عميق، وفيها يتصالح الفيزيقي بالميتافيزيقي ويتجاور الالتزام الاجتماعي والحرية الفردية والسعي للانتقال بالإنسان من عالم الضرورة إلى مستوى الحرية، ولهذا كانت بنيتها تمتاز بقدر من المرونة مثلما تحفل بالسخرية والمفارقات والمشاهد التصويرية المحكمة◆



جفري تشوسر
تعريف ومختارات مترجمة

مراجعة: إبراهيم خليل

الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (2012)، (184 صفحة)

تأليف: ألبرت بطرس

من منا لم يسمع بجفري تشوسر (1343-1400)؛ الشاعر والكاتب الذي تنسب له واحدة من عيون الأدب الإنجليزي في عصر النهضة، وهي حكايات كانتربري *Canterbury Tales* ؟ ومن منا لم يسمع بشيءٍ - ولو قليل - عن دوره في فرض اللغة الإنجليزية على لغة الكتابة الأدبية بعد أن كانت الفرنسية، أو اللاتينية، هي اللغة السائدة؟ فمن هو جفري تشوسر هذا؟ ومتى عاش؟ وبماذا اتصف عصره على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي؟ ما مصادر ثقافته؟ وهل تقتصر على الثقافة الإنجليزية والأوروبية الغربية أم تتجاوزها إلى الثقافة العربية الإسلامية؟ وما دوره على المستوى اللغوي؟ هل نهَضَ بدور يشبه دور دانتي في الأدب الإيطالي؟ ما هي أبرز آثاره؟

هذه الأسئلة جميعاً كانت مدار اهتمام ألبرت بطرس، أستاذ اللغة الإنجليزية في الجامعة الأردنية، في كتابه الذي صدر مؤخراً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، بعنوان **جفري تشوسر؛ تعريف ومختارات مترجمة** (184ص) ليكون أول تجربة أكاديمية في تقديم أديب إنجليزي من العصر الوسيط للقارئ العربي تقديماً يتجاوز النمط التقليدي في كتابة السير، والتراجم الأدبيّة، للأشخاص النابهين.

يعد جفري تشوسر، بمعنى من المعاني، الأب الروحي للغة الإنجليزية؛ ففي عصره كانت اللغة الإنجليزية لغة مهمشة، عامية، ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت لغة الرعاع من الناس، فيما كانت النورماندية هي لغة المجتمع الراقي. فبها تجري المكاتبات الرسمية، والمخاطبات الإدارية، وبها يتم التدريس، وتأليف الكتب. ولم يكن للغة الإنجليزية موقع كالذي تشغله اللغات الأخرى بما فيها الفرنسية. وهو لهذا أحد الأشداء الذين قامت على أكتافهم أعباءُ النهوض بهذه اللغة، والانتقال بها من مستوى لغة العامة، والمهمَّشين، لتصبح لغة الأدب، والثقافة، والعلوم، ولغة المخاطبات الرسمية. لقد حزَّ في نفوس الكثيرين من الإنجليز، في حينه، أن يضطروا لإطلاق أسماء متباينة على الشيء الواحد، لا لشيء إلا لأن واحداً من هاتيك الأسماء يشيع استعماله لدى الطبقة الدنيا من المجتمع، والآخر يلائم الطبقة الأعلى التي تتكلم النورماندية. وتشوسر يمثلُ أحدَ هؤلاء الذين نهضوا بذلك العبء، على ما فيه من ثقل تنوء به العصبة من ذوي العناية والاختصاص.

ولأن تشوسر آمن بمستقبل الإنجليزية، وحاضرها في عصره، فقد تجشم متاعب القيام بهذه المهمة، وكان من علامات ذلك أن كتب **حكايات كانتربري** بالإنجليزية، إلى جانب ترجمة الحكايات للنورماندية؛ إذ كان يعتقد أن الانتقال المفاجئ من لغة لأخرى، ولو كانت الإنجليزية، سيكون صعباً، وغير يسير، على جمهرة من الناس الذين اعتادوا القراءة والتحدث بالنورماندية. وبهذه الخطوة استطاع أن يجتذب القراء ممن يفضلون هذه اللغة أو تلك. ومضى في تطوير هذه الطريقة تدريجياً؛ فكان يقلل في كل قصة تضاف، أو في كل نسخة جديدة من الكتاب، من حجم الترجمة إلى النورماندية حتى استوى الكتابُ، في آخر المطاف، ليكون كتاباً باللغة الإنجليزية التي أصبحت من ذلك الحين لغة آداب، وعلوم، وثقافة متحضرة، أين منها اللغة القديمة التي هي خليط من لغات شتى، أو الوسطى التي ظلت تعاني من الثنائيات؟

من هنا يأتي اختيار ألبرت بطرس لجفري تشوسر ليعرّف به، وبكتابه **حكايات كانتربري**، وليترجم مختارات منه للعربية، اختياراً غير عشوائي، اختياراً ليس للصدفة المحض أثر فيه. وأغلبُ الظن أنّ انشغال المؤلف- المترجم ألبرت بطرس باللغة العربية، وحاضرها، وتكرار الشكاية مما يلحق بها من ضيم على أيدي المتكلمين بها، من أبناء العربية، دفع به دفعاً للقيام بهذا الجهد، ولسان حاله يقول: هاكم نموذجاً من المخلصين الذين نهضوا بلغتهم، وشقوا لها الطريق السهل في الموطئ الصعب، الوعر، الخشن. ونجح في

نقل الإنجليزية من لغة وضيعة إلى مرتبة اللغات الرفيعة. ولم يكتفِ، لا بالشكاية، ولا بالأماني، وإنما كان يعظ بما يعمل به، فلمَ لا يكون تشوسر، في مأثرته هذه، قدوة للنابهين من الغيارى على اللغة العربية التي هي في رأي كثيرين من أرقى اللغات لولا إهمال الناطقين بها، وتقاعسهم عن النهوض بما يتطلبه التطوير، والارتقاء بالأداء، لتكون في مرتبة اللغات الأخرى؟ فهاجس القدوة هو أحد الحوافز التي أيقظت لدى ألبرت بطرس الرغبة في تأليف هذا الكتاب القيّم وإصداره.

ففي بداية الكتاب (ص1-27) فصل موجز يفي بالغرض عن نشأة اللغة الإنجليزية التي تعود، على وفق أكثر التقديرات، للفترة من عام 420م إلى عام 1100م، وهي الحقبة التي توصف فيها هذه اللغة بالإنجليزية القديمة Old English، أو المُبكّرة. فقبل ذلك التاريخ كانت اللغة السائدة في الجزر البريطانية هي اللاتينية، بسبب هيمنة الاستعمار الروماني على الجزيرة، بعد ذلك، أي نحو عام 420م، تراخت قبضة الرومان، ووفدت بعض القبائل من سواحل أوروبا الشمالية الغربية من السكسون Saxo-ns والأنجليين Angles إلى بريطانيا لمساندة السِلْت Silt، وهم السكان الأصليون، في وجه الاسكتلنديين، وامتزجت تلك القبائل بسكان البلاد، وبسبب هذه الهجرات المتتابعة ظهرت أربع لهجات رئيسة في الإنجليزية، لكنّ أكثرها شيوعاً كانت اللهجة الغربيّة السكسونية West Saxon Dialect. إلا أنّ غزو النورمانديّين بقيادة وليم الفاتح إنجلترا سنة 1066 أدى لدخول عامل جديد من المؤثرات اللغوية في الإنجليزية، وهو تأثير الفرنسيّة؛ ذلك لأن الغزاة الجدد من النورمانديين كانت الفرنسية لغتهم، وبسبب ذلك شهدت الحقبة من عام 1100 إلى عام 1150 لغة جديدة انتهت بها اللغة القديمة، وابتدأ، بصورة فعلية، عهد لغوي جديدٌ يمكن وصفه، فيما يرى بطرس، بعصْر اللغة الوُسطى Medieval English. ومن مظاهر التغيير التي عرفتها الإنجليزية في هذا الزمان تراجع القيمة التصريفية، والنحوية، للواصق التي تظهر في نهايات المفردات، واختلاف النسق النحوي المُعتمد على الحركات، أو ما يعرف بالشكل، إلى الاعتماد على النسق، أو السياق، فأصبح الترتيبُ الصارم للمفردات في العبارة هو المعيار الذي يحدّد المعنى، وليس اللواصق، أو الحركات. والشيء الآخر الذي تجلى في هذا العصر هو شيوع الثنائية Bilingualism؛ فقد كانت اللغة الرسميّة إلى حين هيَ الفرنسية، فيما كانت لغة الحديث اليومي هي الإنجليزية، ولم تستعمل في الكتابة إلا بعد أن انفصلت إنجلترا عن تبعيّتها لفرنسا، والنورمانديّين، على أثر خلاف بين الملك جون، في لندن، والملك فيليب في باريس. فكان هذا الانفصال السياسيّ الطابع سبباً في إقبال الطبقة الحاكمة، والنبيلة، في إنجلترا على تعلم الإنجليزية، واستعمالها بدلاً من الفرنسيّة، وما هي إلا عقود حتى بدأ الكتابُ، والمؤرخون، والأدباء، من أمثال وليم كاكستون Caxton، يستعملون هذه اللغة في الكتابة الأدبية، وتراجع، بسبب هذا التغيير، ما كان يعرف باسم اللغة الأنجلو نورماندية Anglo- Norman.

ويُعد تشوسر واحداً من أدباء إنجلترا الذين عاشوا هذه الحقبة التي انتهت بنهايتها اللغة الإنجليزية الوسيطة Medieval English وظهرتْ عوضاً عنها اللغة الإنجليزية الحديثة، بعد عام 1500.

وكعادة كتاب التراجم، يلقي المؤلف الضوء على المشهد السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، في القرن الذي عاش فيه تشوسر، وهو القرن الرابع عشر، فقد كان شهد حرباً طويلة بين فرنسا وإنجلترا امتدت نحو مئة عام، تعاور فيه البلدان قصب الانتصار مراراً وتكراراً. والمؤلف يرى في تلك الحرب سبباً في ظهور كثير من الكلمات الفرنسية في اللغة الإنجليزية، وسبباً من الأسباب التي تعزى إليها بعض التغييرات النطقية في الحركات؛ فقد أصبحت الصوائت الطويلة long vowels تلفظ بطريقة تبدو فيها أكثر قصراً من ذي قبل، ومن ناحية أخرى أصاب إنجلترا في هذا القرن مرض الطاعون (الموت الأسود) Black Death وبلغ عدَدُ الوفيات ما نسبته- وفقاً لبعض التقديرات - نحو 40% من السكان، واضطر بعض سكان المقاطعات الواقعة في الجنوب الغربي للنزوح إلى مقاطعات أخرى، مما ساعد في ترسيخ اللغة الإنجليزية والتغلب على الفرنسية التي كانت حتى ذلك الحين لها الصدارة. وقامت في هذه الحقبة ثورة الفلاحين. أما على المستوى الأدبي، والثقافي، فقد ظهرت أفكار جديدة، تبناها بعض الكتاب، كالفكرة التي تزعم توازن الأخلاط في تكوين الجنس البشري، بوصفه يمثل الكون المُصغَّر الذي يقابله الكون الأكبر، وهو العالم. وفكرة الدوائر السبع، والكواكب، أو الأجرام التي تدور حول الأرض. وقد تأثرت هذه الأفكار بالديانة المسيحية التي دخلت إنجلترا في القرن الخامس الميلادي. وَوَرث الأدب الإنجليزي من هذا القرن عدداً من المخطوطات يذكرها المؤلف (ص36-52)مع ذكر أسماء الكتاب، والشعراء، والمؤلفين، ونبذة عن حياة كل منهم، وملخص لكل نص من تلك النصوص، مكتفياً بالإشارة الموجزة لترجَمَة التوراة.

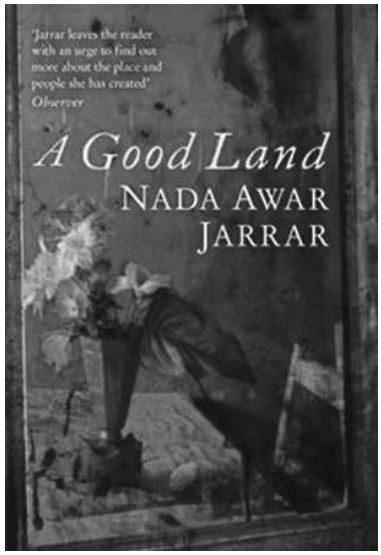
ويكرس المؤلف الجزء الثاني من الكتاب لترجمة مختارات من شعر تشوسر، ونثره، وهي مهمَّة لا نراها هينة، ولا يسيرة؛ ذلك لأن لغة تشوسر تنتمي لما سبق أن ذكرنا، وهي اللغة الإنجليزية الوسيطة Medieval English، ولهذا فإنَّ آثاره ترجمتْ إلى الإنجليزية الحديثة، وهنا تكمن المشكلة، لأن الترْجمة من هذه اللغة إلى العربيّة، أو لأي لغة أخرى، ستكون بعيدة عن حقيقة النص المترجم بمنزلتين، ولهذا يفضل أنْ تترجم آثاره عن لغته هو، لغة العصر الوسيط. ولكن هذه الترجمة لنْ تخلو من عقباتٍ تواجهها في الطريق، ومن تلك العقبات أنَّ تشوسر نفسَه، في شعره مثلما هو في نثره، يُحلّق في أجواء من الخيال الرومانسي، ملتزماً بضبْط الإيقاع، والقوافي، التزاماً يحدوهُ، أحياناً، للتضحية بالتسلسل المنطقي مراعاة لانْسجام القوافي. وهذا لا يُمكن التقيد به في الترجمة إلى العربية، إلا إذا سَمَح المترجم لنفسه بالابتعاد قليلاً عن جوهر النص. علاوة على ما سبق، تحفل نصوص تشوسر ببعض الأسماء القديمة، وهذه من الصعب

تعريبُها، وهي باللفظ القديم تمثل عائقاً يعْترض سلاسة الترجمة، زد على ذلك ظهور غير قليل من أسماء المهن في نثره، وشعْره، وبعضها ممّا لا مُقابل له في العربية. يُضاف إلى ذلك وجودُ كلمات في **حكايات كانتربري** نقلت أصْلاً من اليونانية، أو اللاتينية، للغة الإنجليزية الوسيطة، ولم تعد هذه العبارات، والكلمات، مستعملة، مما يحول دون العثور على مقابل لها يسيرِ التناول لدى القارئ. فكلمة Christendom مثلا كلمة قديمة استخدمت بمعنيين، أولهما: المسيحية (الديانة) والثاني: البلاد التي تنتشر فيها تلك الديانة، وهي أوروبا الغربية. فإذا اكتفى المترجم بالمعنى الأول يخشى أنْ يسيء إلى المعنى في النص الأصلي، مثلما يخشى إذا اكتفى بالثاني أنْ لا يكون المَدْلول مطابقاً للنص، لأنّ البلاد التي تنتشر فيها المسيحية ليست مقتصرة على أوروبا الغربية مثلما كانَ الحالُ في القرن الرابع عشر.

وهذه مَلاحظ قدْ تجعلُ من ترجمة تشوسر للعربيّة مُشكلة معقدة، بيد أن ألبرت بطرس تغلَّبَ عليها بفضل معرفته الدقيقة بلغة تشوسر، وعصْره. يُضاف إلى هذا أن في تلك اللغة الكثير من الأعراف اللغوية، والثقافية، المشتركة بينها وبين اللغة العربية. وهي أعرافٌ تجعلها أقرب للعربية من لغة شكسبير Shakespeare وعصْره. علاوةً على ما سبق، تتكرَّرُ في لغة تشوسر هذه: الأمثالُ، والصور الشعرية، والكنايات، والمجازات، التي يوجد، لحسن الحظ، نظير لها في العربية، مما يُيَسِّر على المُترجم أنْ يحافظ في ترجمته على بعض مزايا الأسلوب في النصّ المُترجم. وذلك، في الواقع، يجعل من قراءتنا لترجمات ألبرت بطرس قراءة لا تخلو من متعة، نجدها أولا في ترجمته لمقدمة **حكايات كانتربري**، التي تشغل الصفحات من 99 إلى 111، تليها ترجمته لواحدة من هاتيك الحكايات، وهي «حكاية طالب العلم»، التي تقع في خمسة أجزاء مع مقدمة وخاتمة، من تشوسر نفسه. تليها «حكاية الكاهن المرافق للراهبة»، فترجمة للقسم الأول من كتاب **طرويلوس وكرسيدا** وهو كتابٌ لا يخلو من الأشعار، والأغاني، والأساطير. ولا يفوت المُترجم أنْ يطلعنا في كتابهِ على نماذج مُصوَّرة من مخطوطات تشوسر ومطبوعاته القديمة.

وما منْ ريْب في أنَّ القارئ، بعْدَ أنْ يفْرغ من قراءة هذا الكتاب، يشعُرُ بالرضا التام من المؤلف، فهو يُعمّق معرفتنا بتاريخ اللغة الإنجليزية، ونشأتها، وتطوّرها، وما طرأ عليها من تغيير في الأصوات، وفي التصريف، وفي النحو؛ فلا أظن أنّ فينا من يعرف أن الحرف X كان في الإنجليزية القديمة يلفظ مثلما يلفظ صوت الخاء في العربية. ولا يعرف القراء أن الصوائت الطوال بالإنجليزية مرّ عليها زمن كانت تلفظ فيه قصيرة، أو العكس، وأن اللواصق التي تقع في نهايات الألفاظ تعرضت لشيء من الاختلاف من حيث الوظيفة التصْريفية، أو أن المقطع المَنْبور في أول الكلمة تخلى عن ذلك لصالح المقطع الثاني في بعض الكلمات. وزادنا دِرايَةً بالظروف، والأجواء، التي أحاطتْ بجفْري تشوسر وأسرته، وألقى ضوءاً كاشفاً على صلته بالقصر، وعلى رحلاته، وأسْفاره، وما كانَ لتلك الأسفار من أثر

في ثقافته التي لم تقتصر على الثقافة الأوروبية، وإنّما لامستْ حُدوداً أخرى، واجتازتها للثقافة العربية الإسْلاميّة، بدليل أن تشوسر يذكرُ في مقدمة **حكايات كانتربري** اسم علي بن العباس [المَجوسيّ] (383هـ)، وهو طبيب عربي، مثلما يذكر في كتاب **الدوقة** أبا بكر الرازي، وابن سينا، وابن رشد، ويوحنا الدمشقي، ويشير إلى الرسول، صلى الله عليه وسلم، في حكايته **رجل القانون** بعبارة Goddess Message، ويصفُ أبا بكر الخوارزمي بعبارة «الحِسابيّ النبيل»، مُخْترع الأرقام العَربيّة. وهذا كلّه يجعل من كتاب بطرس كتاباً يسدُّ فراغاً كبيراً في المكتبة العربية، مما يستوجب شكرهُ أولاً على هذا الجهد الذي يجمع بين دقة البحث، واتساع النطاق، والتسلسل المنطقي، ويوجب الثناءَ عليْه ثناءً جَميلاً، ثانياً، لما نفحَ به المكتبة العربيّة من سِفْرٍ لطيف، وكتابٍ أنيق، يجْمَعُ بين التحليل العَميق، والاستقصاء المُمْتع الدقيق◆



أرض طيبة

مراجعة: يوسف عوض

الناشر: هاربر كولينز، لندن (2009)، (277 صفحة)

تأليف: ندى جرار

من الواضح أن رواية أرض طيبة كتبت للقارئ الغربي العام الذي يمكن أن يقرأ الرواية من منظوره الثقافي الذي لا يتعدى في أحسن الأحوال النظر إلى القضية كقضية إنسانية مثل بقية القضايا الإنسانية؛ فهذا هو السقف الأعلى لاستقبال القضية في الغرب كما هو معروف، لأسباب لا مجال هنا للخوض فيها. من هنا تجد مثل هذه الرواية سبيلها عند الناشر الغربي قبل القارئ الغربي. وفي هذا السياق، فإن الكاتبة تسعى إلى طرح قضية قد لا يكون للقارئ الغربي سبيل إلى فهمها على نحو صحيح إلا من خلال عرضها ضمن إطار ثقافي وفلسفي غربي.

فالإنسان ليس جزيرة معزولة عن بقية العالم كما يقول جون دن، الشاعر الميتافيزيقي المعروف، بل هو جزء من بقية العالم؛ بمعنى أنّ ما يؤثر اليوم على شخص ما في مكان ما من العالم قد يؤثر غداً على شخصٍ آخر في مكان آخر على وجه الكرة الأرضية. و إذا قمنا بالتوسع في هذه الفكرة، يمكننا القول إنّ أي مأساة قد تحل بشعبٍ من الشعوب من الممكن أن ينتقل تأثيرها إلى الآخر؛ ذلك أن المآسي والآلام لا تعرف حدوداً بين الدول ولا تفرّق بين الناس حسب دياناتهم أو أعراقهم أو أوطانهم أو مستواهم المادّي. من هنا، أرى أن قول جون دَن يجسّد الفكرة التي أعتقد أن رواية **أرض طيبة** تحاول تصويرها.

تعد رواية **أرض طيبة** من بين أولى المحاولات الأدبية لتصوير العدوان الإسرائيلي على لبنان في صيف عام 2006، وتصوّر الضرر الذي لحق بالشعب اللبناني جرّاء العدوان الإسرائيلي، حيث تُبرِزُ الرواية أن المحنة التي مرّ ويمرّ بها الشعب اللبناني نتيجة العدوان الإسرائيلي لا تختلف كثيراً عن الإبادة الجماعية التي تعرّض لها اليهود من النظام النازي إبّان الحرب العالمية الثانية[1]. وبمعنى آخر، ففي رواية **أرض طيبة** المكتوبة أصلاً باللغة الإنجليزية تبين الروائية أن المعاناة الإنسانية، وإن اختلف زمانها ومكانها، هي مترابطة ومتّصلة بعضها ببعض ولا تُميّز بين البشر على اختلاف أديانهم وأعراقهم وأوطانهم. من هنا، أود أن أؤكد على الدور الذي تلعبه الرواية في تقريب وجهات النظر بين الشعوب المختلفة؛ فرواية **أرض طيبة** تسعى، من خلال تصوير مشاهد من المعاناة التي مرّ ويمرّ بها أبطال الرواية الذين ينتمون إلى عرقيات وقوميات وديانات مختلفة، إلى تسليط الضوء على القواسم المشتركة التي تربط شعوب العالم بطريقة تُثبِتُ وحدة المصير الإنساني وارتباطه زمانياً ومكانياً.

وبالنظر إلى زمان أحداث الرواية ومكانها، وإلى الشخصيات متعددة الهويات التي تتحرك في فضائها، فإنني أجد من الضروري الحديث عن هوية الروائية ندى أعور جرار؛ إذ إن هويتها العربية الأسترالية تعطيها البعد الفكري والمعرفي لتصوير شخصيات عربية عاشت في المهجر وتعي دورها في البحث عن روابط وقواسم مشتركة بين شعوب العالم. ويمكننا استعارة الوصف الذي استخدمه الناقد والمفكر جابر عصفور في وصف هوية الأدباء العرب الذين يعيشون في المهجر، حيث يشير عصفور إلى أن «هذا النوع من الأدباء ينطوي إبداعهم على هوية مزدوجة: غير عربية في اللغة التي يكتبون بها، ولكنها عربية (أو قومية) في الهموم التي تناوشها إبداعاتهم، والمشكلات التي تواجهها أعمالهم»[2]. ويواصل عصفور وصفه لهذه الأعمال الأدبية بأنها تحاول «إقامة حوار دائم وتفاعل خلاق، يفتح الآفاق الرحبة أمام الحوار بين الثقافات»[3]. ويضيف عصفور أن مثل هذه الأعمال الأدبية تسعى إلى «خلق إنسان كوني مختلف، خال من أمراض التعصب والهويات القاتلة»[4]. وإذا نظرنا بتمعن الى كلمات عصفور، فإن ندى أعور جرار ذات هوية مزدوجة: فأبوها لبناني وأمها أسترالية. وتلقت تعليمها المدرسي في بيروت، قبل أن تشدّ الرحال إلى لندن حيث حصلت على شهادة البكالوريوس من معهد

الدراسات الشرقية والإفريقية في جامعة لندن، كما حصلت على درجة الماجستير في الكتابة الإبداعية من الجامعة الأمريكية بواشنطن[5]، ونُشرت للكاتبة ثلاث روايات، كُتبت جميعها باللغة الإنجليزية. ففي عام 2003، تم نشر رواية **في مكان ما بيتي** التي حصلت على جائزة إقليمية على مستوى منطقة جنوب شرق آسيا والمحيط الهادي. وفي عام 2007 صدرت روايتها الثانية بعنوان **أحلام الماء**[6]. وفي عام 2009 صدرت روايتها الثالثة **أرض طيبة** التي تم اختيارها ضمن القائمة القصيرة لجائزة أفضل كتاب للمؤلفين من دول الكومنولث[7].

تسعى رواية **أرض طيبة** لتحقيق هدف مزدوج: فمن ناحية، تصور الرواية معاناة الشعب اللبناني جرّاء الاعتداءات الإسرائيلية المتكررة على لبنان من خلال تصوير الآثار السلبية لهذه الاعتداءات على الحياة اليومية للمواطنين. ومن ناحية أخرى، فإنّ أحداث الرواية والهويات المتعددة للشخصيات الموجودة فيها تؤكد ترابط المصير الإنساني على اختلاف الأزمنة والأمكنة والأحداث؛ فمعاناة الشعبين الفلسطيني واللبناني جراء الاعتداءات الإسرائيلية المتكررة لا تختلف كثيراً عن المعاناة التي مرّ بها اليهود إبّان الحرب العالمية الثانية على يدي النظام النازي الألماني. والهوية الثقافية للكاتبة تلعب دوراً جوهرياً في تقديم صورة متكاملة عمّا خلّفه العدوان الإسرائيلي على لبنان. فثقافتها العربية تعطيها القوة المحفِّزة للدفاع عن القضايا العربية في وجه التضليل الإعلامي والفكري في العالم المعاصر. كما تعطيها ثقافتها الغربيّة الأدوات الفنية والفكرية لمجابهة هذا التضليل والرد عليه بطريقة يسهُل فهمها من القارئ الغربي.

إنّ رواية **أرض طيبة** تركّز على المعاناة الفردية للشخصيات مثل معاناة اللبنانية ليلى والفلسطيني كمال والأوروبية (التشيكية-البولندية-الفرنسية) مارغو. فهذا المزج والربط يقود القارئ للتفكير في أن التاريخ البشري مليء بالمآسي والمصائب التي لا تصيب طائفة دون أخرى أو شعباً دون آخر، بل يمتد تأثيرها ليشمل أبناء البشر جميعاً. ففي رواية **أرض طيبة** تجمع صداقة وثيقة بين ليلى وكمال ومارغو؛ علاقة قائمة على الود والتكاتف والفهم المتبادل حيث تعيش الشخصيات الثلاث في عمارة واحدة في مدينة بيروت وتربط صلة الجوار بين الشخصيات الثلاث وتنتهي الرواية بالزواج بين الكاتب الفلسطيني كمال والأكاديمية اللبنانية ليلى.

تقع الرواية في ستة فصول. نتعرف في الفصل الأول الذي يحمل عنوان «ليلى» على بطلة الرواية ليلى التي هاجرت مع والديها كطفلة إلى أستراليا في أثناء الحرب الأهلية اللبنانية[8]. وبعد حصولها على شهادة الدكتوراة في الأدب الإنجليزي من إحدى الجامعات الأسترالية، تقرر ليلى العودة الى لبنان للعمل كأستاذة جامعية في الجامعة الأمريكية في بيروت. وهنا، تتعرف ليلى على جارتها الأوروبية مارغو وتحدّثها الأخيرة عن ذكرياتها في مقاومة النازيين أثناء الحرب العالمية الثانية. الرواية تعكس التشابه بين الشخصيّتين على الرغم من اختلافهما في السن والجنسية والدين؛ فكلتاهما قد عانتا من ويلات الحرب سواء في لبنان أو في أوروبا. وتُعمِّق هذه العلاقة

حب ليلى للبنان وتعلّقها به، وتقول مخاطبة مارغو: «هذه الدولة (لبنان) تعني كل شيء لي، هذه المدينة بيروت. لقد نشأت فيها وفيها تبلورت هويتي» (ص34)[9]، وعندما تصف مارغو لليلى حالة الضياع والأسى التي عانت منها في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فإن ليلى تواسيها وتحاول أن تشد من أزرها مبررة إحساسها بخيبة الأمل في أعقاب الحرب بما كانت مارغو تتوقعه من تحسن الظروف وتغيّرها (ص39). وتقف ليلى إلى جانب مارغو التي بدورها تعزز من آمال ليلى في حياة أفضل. ولعلّ التشابه بين الشخصيتين يتجلى في ما تقوله مارغو لليلى عندما كانتا تسيران على كورنيش بيروت. تقول مارغو: «المرة الأولى التي مشيت على كورنيش بيروت أحسست بأنني أمشي على الشواطئ الجنوبية لفرنسا، وهذا يذكرني بأيّام شبابي» (ص51). فليلى ومارغو شخصيتان حالمتان ترتبطان ارتباطاً وثيقاً بالمكان. ولا تغفل الكاتبة عن الإشارة إلى الأحداث السياسية التي يمر بها لبنان في تلك الفترة، حيث تعرّج على حادثة اغتيال رئيس الوزراء السابق رفيق الحريري وما أعقب ذلك من تجاذبات سياسية بين التيارات اللبنانية المختلفة.

إذن، فالفصل الأول يقدّم للقارئ الشخصيات الرئيسة في الرواية، وتصور الرواية الوضع السياسي العام في لبنان، وبينما تحاول الرواية التركيز على العلاقة الحميمة التي تجمع بين ليلى ومارغو، تقدّم الرواية لنا لمحة عن الواقع السياسي المرير الذي يمر به لبنان. من هنا، أرى أن رواية **أرض طيبة** تجمع بين الخاص والعام، بين تصوير حياة الفرد وحياة الجماعة، بين ما يدور بداخل الفرد وبين ما يجري حوله. فالرواية كجنس أدبي، كما يصفها طه عمران وادي في كتابه **الرواية السياسية** قد أضحت «(ديوان العرب) في العصر الحديث، تسعى نحو الارتباط القوي بالواقع المعاصر، ومحاولة تصوير أدق تفاصيله، وعكس آلامه وأحلامه»[10]. ويضيف المؤلف «أن الروائي العربي المعاصر قد أصبح اليوم هو (المؤرخ الحقيقي) لكثير من أحداث الأمة وقضاياها، من خلال شخصيات مأزومة فكرياً، ومهمشة اجتماعياً، ومغتربة إنسانياً»[11]. في الواقع، إن الوصف الذي يقدمه وادي لشخصيات **الرواية السياسية** ينطبق إلى حد كبير على كل من ليلى وكمال ومارغو. فكل من الشخصيات الثلاث تعاني من الأحداث المحيطة بها وتحاول جاهدة أن تتأقلم مع الظروف التي تمر بها. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا اختارت مارغو العيش في بيروت دون غيرها من المدن؟

تأتي الإجابة على السؤال في الفصل الثاني من الرواية، حيث نتعرف على شخصية فؤاد الذي ساقته الأقدار للقاء مارغو في لندن في فترة حرجة من حياتها بعد الحرب العالمية الثانية. وُلِد فؤاد في بيروت حيث تقطن عائلته. والبنية التركيبية لعائلة فؤاد هي مثال على ترابط الأواصر الإنسانية وتجاوزها للحواجز المصطنعة. فجدّا فؤاد من جهة أمه مسيحيان، في حين أن أبا فؤاد مسلم، وقد اعتنقت زوجته (أم فؤاد) الإسلام عندما تزوجته، وبمباركة من والديها (ص79). إذن، فهوية فؤاد مركّبة (مما

سيكون له انعكاس هام على شخصيته عندما يكبر ويلتقي بمارغو فيحس بوجود قواسم مشتركة بينه وبينها). وعندما اندلعت الحرب العالمية الثانية في أوروبا، أبدى الطفل فؤاد خوفه من الموت جوعاً في أثناء الحرب، إلاّ أن أمّه أكدت له أن «الحرب بعيدة جداً ولاعلاقة للبنان بها» (ص62). ولكن سرعان ما أثبتت الأحداث خطأ ما قالته الأم؛ إذ سرعان ما وصلت الحرب العالمية الثانية وتبعاتها إلى لبنان، وكأن الرواية تصرّ على أن تذكّرنا بترابط المصير الإنساني وتداخل أحداث العالم. وتصف الرواية في هذا الفصل مشاركة فؤاد في صباه في المظاهرات التي خرجت للمطالبة باستقلال لبنان في أعقاب الحرب العالمية الثانية. ولا تغيب التطورات السياسية في فلسطين عن أحاديث عائلة فؤاد؛ فالجميع يراقب عن كثب ما سيُسفر عنه إعلان قيام دولة إسرائيل على أرض فلسطين (ص87). ويغادر فؤاد إلى بريطانيا لتلقي تعليمه في لندن حيث يلتقي بمارغو في أحد المتنزهات العامة ويتبادل معها أطراف الحديث «ويشعر للمرة الأولى منذ مغادرته وطنه بأن هنالك شخصاً ما يهتم به في أرض المهجر» (ص90). وتتطور العلاقة بين فؤاد ومارغو حيث تخبره عن تجربتها خلال الحرب العالمية الثانية قبل أن يغادر لندن عائداً إلى بيروت بعد نهاية رحلته الدراسية. وبعد مرور سنوات عدة، ينتهي المطاف بمارغو في مدينة بيروت حيث تجذبها صداقتها المتينة بفؤاد وتجعل من بيروت مقراً ومسكناً لها لتقضي ما تبقى لها من عمر في خدمة المجتمع المحلي، وخاصة الأطفال الأيتام وذوي الاحتياجات الخاصة.

وينتقل الفصل الثالث من الرواية للحديث عن شخصية كمال؛ الكاتب الفلسطيني اللامع الذي يتخذ من بيروت مقراً له، ويمثّل كمال المثقف الفلسطيني الذي يعيش في المنفى. وشخصيته تُذكر بوصف إدوارد سعيد للمثقف المنفي؛ فهو «يقع في منطقة وسطى، فلا هو يمثل تواؤماً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحرّر تماماً من القديم»[12]. فعلى الرغم من أن كمال يسكن في العمارة التي تقطن بها ليلى ومارغو، فهو منعزل عن بقية العالم ومنهمك في الكتابة والتأليف. ويصف الراوي كمال قائلاً: «كونه فلسطينياً يؤثر على كل جانب من جوانب حياته على الرغم من أنه قد استقر في مكان واحد (بيروت) لفترة طويلة من الزمن» (ص103). وعلى الرغم من انطوائيته وعزلته عن محيطه الاجتماعي، فإنّ كمال يشعر بترابط الأواصر البشرية وبالمصير المشترك الذي يجمع بني البشر؛ فهو الآن يعكف على كتابة «رواية مبنيّة على فكرة أن كل المآسي البشرية مترابطة» (ص105)، وكأن الرواية التي يحاول كمال كتابتها هي الرواية التي بين يدينا؛ أي رواية ندى أعور جرار **أرض طيبة**. ثم تأخذنا الرواية للحديث عن فترة شباب كمال حيث رحل إلى ميونخ لإكمال دراسته، وشعر هناك بأنه لم يغادر وطنه قط بسبب دفء الاستقبال من العائلة التي سكن معها في ميونخ (ص119). وفي ميونخ، يشعر كمال بشدة الترابط بين حياته وحياة الآخرين، فيحس أن «ضياع فلسطين قد جاء بعد مقتل الملايين في الهولوكوست الذي جاء في أعقاب شعور الألمان بالذنب لما جرى خلال الحرب العالمية الثانية، ولهذا ارتباط وثيق بمعاناة

اللاجئين الفلسطينيين والفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال الإسرائيلي» (ص120).

وفي غمرة انشغاله بالتأليف والكتابة، يسأل كمال نفسه عما سيفعله إذا توقف عن الكتابة (ص116). ويقرر كمال الخروج من عزلته والتواصل تدريجياً مع عالمه المحيط به وخاصة جيرانه (ص126). وهكذا، تبدأ علاقته بمارغو وليلى بالتوطد. وتتعمق علاقته مع مارغو التي تحدثه عن الظروف التي أدت إلى مقتل والديها على يد السلطات النازية، كاشفة النقاب عن هويتها اليهودية. وبعد فترة وجيزة، تموت مارغو وتغضب ليلى لأن مارغو قد أخفت عنها أسراراً كثيرة. تقول ليلى: «لماذا أخفت عني الحقيقة؟ هل كانت تظن أننا لن نفهمها؟ هل كانت تظن أننا سنغضب من هويتها الدينية لأننا عرب؟» (ص147). تساهم هذه الأسئلة وغيرها في بناء هالة من الغموض حول شخصية مارغو، فيتوق القارئ لمعرفة المزيد من التفاصيل لكشف الغموض الذي يلف هذه الشخصية. كما أنّ هذه الأسئلة تحفّز ليلى على الذهاب إلى مدينة براغ التشيكية التي قضت فيها مارغو فترة شبابها لمعرفة هوية هذه المرأة التي كانت ليلى تظن أنها من أقرب المقربين إليها.

وينتقل المشهد في الفصل الرابع من الرواية إلى مدينة براغ حيث تقوم ليلى بالبحث عن جذور مارغو ومحاولة معرفة تاريخها من خلال الحديث مع من تبقى من عائلتها وأصدقائها. وفي غمرة تفكير ليلى بقصة حياة مارغو، تبدي إعجابها بقدرة مارغو على «الفصل التام بين أصدقائها المختلفين وضمان عدم التقائهم بعضهم ببعض حتى لا تضطر للكشف عن جوانب من حياتها لا ترغب بكشفها للجميع» (ص161). وتتأمل ليلى شكل العلاقة التي جمعت مارغو بحبيبها جون الذي التقته في باريس وقاتلا سوياً ضد القوات النازية (ص167). وفي أثناء لقائها بإحدى قريبات مارغو في مقهى في براغ، تشعر ليلى بأنها في وطنها نظراً للحفاوة والترحيب الذي تحظى به من أقارب وأصدقاء مارغو في هذه المدينة (ص169). هذه الإشارة وغيرها تشير إلى حرص الروائية على تذكير القارئ بالعلاقات البشرية وبأنها أسمى وأهم من الانتماء إلى بقعة معينة من الأرض. وتكتشف ليلى جانباً جديداً من حياة مارغو، وهي أنها كانت عميلة سرية للاستخبارات البريطانية إبّان الحرب العالمية الثانية (ص171)، إضافة إلى اكتشافها أن والدي مارغو قد قُتِلا على يدي النازيين في أحد المعتقلات في بولندا عام 1942. وفي هذا الفصل، تبدأ ليلى تدريجياً بتفهم أسباب إخفاء مارغو الحقيقة عنها بالرغم من الصداقة التي جمعتهما، حيث تُقرّ ليلى أن مارغو كانت ترغب في بدء حياة جديدة بعيداً عن الماضي الأليم الذي مرت به (ص179). ولعل إدراك ليلى لهذه الحقيقة يؤكد ضرورة تفهّم الإنسان لمعاناة أخيه الإنسان وافتراض حسن النية خاصة عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين شخصين من ثقافتين مختلفتين. وتتعزز هذه الفكرة عند لقاء ليلى بباتريشا، إحدى صديقات مارغو، حيث تشعر ليلى بجو من الألفة والدفء والود الذي يربطها بهذه المرأة على الرغم من أنهما تتقابلان للمرة الأولى (ص181). وينتهي هذا الفصل بإدراك

ليلى أن مارغو لم تخف عنها أسرار ماضيها لعدم ثقتها بها، بل لأن مارغو كانت ترغب بالعيش بهدوء وسكينة بعيداً عن مصائب الماضي. ولعل هذا الإدراك يعكس رسالة الرواية في ضرورة تقبّل الآخر وتفهّم ظروف حياته وخصوصياته.

أما الفصل الخامس، فإنه يحمل عنوان «الحرب». ويتبادر إلى ذهن القارئ أن المقصود هنا الحرب العالمية الثانية، خاصة وأن الفصل الرابع يُسهب في الحديث عن دور مارغو في مقاومة النازيين في أثناء احتلالهم لفرنسا إبان الحرب العالمية الثانية. لكن الحرب المقصودة هي الحرب الإسرائيلية على لبنان في صيف عام 2006. إن تخصيص الفصل الخامس لوصف العدوان الإسرائيلي على لبنان مباشرة بعد عودة ليلى من رحلتها إلى براغ يؤدي إلى خلق رابط بين المكانين وكأن الضرر الذي لحق ببراغ وسكانها إبّان الحرب العالمية الثانية لا يختلف كثيراً عن الضرر الذي لحق وما يزال يلحق ببيروت وبالشعب اللبناني خلال العدوان الاسرائيلي على لبنان في صيف 2006. الرواية تؤكد على أن المصائب الإنسانية واحدة ولا تفرّق بين أبيض وأسود أو مسلم ويهودي أو عربي وأوروبي. فالحرب الإسرائيلية على لبنان كما تصفها الرواية «مفاجئة ووحشية» (ص193). الوصف نفسه يمكن أن يشير الى أي حرب في أي زمان وفي أي مكان. وبينما تصور الرواية الهجمة الوحشية الإسرائيلية على الشعب اللبناني وتدمير البنى التحتية وتهجير الكثيرين من ديارهم، فإن علاقة الحب التي تجمع ليلى بكمال تتعمق وكأنها تعكس علاقة الحب بين مارغو وجون خلال الحرب العالمية الثانية (ص206). وهنا ينبغي أن نتذكر أن الرواية مكتوبة باللغة الإنجليزية، وعليه، فإن القارئ المتوقع ليس عربياً. فالهدف، إذن، من محاولة تشبيه معاناة الشعب اللبناني جرّاء العدوان الإسرائيلي بمعاناة اليهود إبّان الحرب العالمية الثانية هو توضيح الصورة على أرض الواقع. وهكذا، فالرواية تساهم في شرح هذا الواقع للقارئ الغربي الذي غالباً ما يستقي معلوماته عن الأحداث في الشرق الأوسط من وسائل الإعلام الغربية التي عادة ما تصوّر إسرائيل على أنها الضحية وليست الجلاّد.

ليلى تستلهم من شجاعة مارغو ومغامراتها خلال الحرب العالمية الثانية في مقاومة المحتل النازي وتبدي إعجابها بشجاعة هذه المرأة وعظمتها (ص199). وتستمر الحرب، ويلحق الضرر بالبنية التحتية في لبنان ويستمر سقوط الضحايا وتتعجب ليلى من غياب العدل في العالم فيذكّرها كمال، بنبرة لا تخلو من الحسرة والأسى، بعذاب الشعب الفلسطيني المستمر (ص204). ومرة أخرى، فإن شخصيات الرواية تذكّر القارئ بأن المعاناة الإنسانية واحدة، وإن اختلفت في أشكالها وأزمانها وأمكنتها. وتركّز الرواية في تصويرها للحرب على صور البطولة والشجاعة التي لا تتمثل بمقاومة العدوان الإسرائيلي بالسلاح فحسب، بل تتمثل بالدور الذي يلعبه كمال وليلى في تخفيف آلام النازحين والمهجّرين من خلال التطوع في تقديم الخدمات المختلفة لهم. ولعلّ ما يبعث على الأمل روح التعاون والتضحية والحرص على خدمة أبناء الوطن في وقت العسر؛ فنجد كمال يتطوع لإيصال

الماء النظيف إلى القرى المنكوبة في جنوب لبنان دون اكتراث إلى القصف الإسرائيلي المتواصل، كما نرى ليلى تتطوع لمساعدة أطفال العائلات المُهجّرة وتوفير بيئة ترفيهية لهم بعيداً عن أجواء الحرب المحيطة بهم. وينتهي هذا الفصل مع إعلان توصل طرفي النزاع إلى هدنة دائمة. ولذلك، فمن البدهي أنّ الفصل السادس يحمل عنوان «الأمل».

في بداية الفصل السادس، يتلقى كمال دعوة من الجامعة التي كان يدرس فيها لإلقاء محاضرة عن الحرب الأخيرة. ويخبر كمال ليلى أن محاضرته ستركز على كيفية تأثير الحرب على الحياة اليومية، وعلى معاناة الناس جراء النزاعات المسلحة (ص237). وفي أثناء سفر كمال إلى ألمانيا، يتصل والدا ليلى بها ويحثانها على العودة إلى أستراليا، إلاّ أنها ترفض ذلك رفضاً قاطعاً مستلهمة بطولات صديقتها مارغو في الصمود والمقاومة. كما يتصل كمال من ألمانيا مخبراً ليلى بأن الجامعة الألمانية التي دعته لإلقاء محاضرة فيها قد قدّمت له عرضاً للعمل وأنه يميل نحو قبول العرض، خاصةً وأنه قد سئم الحياة المليئة بالحروب والنزاعات المسلحة. ولايفوت الروائية أن تصوِّر الدور الذي تلعبه النساء اللبنانيات من شتى الطوائف الدينية في إحياء ذكرى شهداء الحرب ودعم وحدة الشعب اللبناني الذي فرقته الانتماءات الحزبية والسياسية (ص254). فهذا هو الأمل الذي يحمل هذا الفصل عنوانه، في نبذ الخلافات الطائفية والمذهبية لإعادة إعمار لبنان والمحافظة على أمنه واستقراره. وفي غمرة هذه الأحداث، تلتقي ليلى بفؤاد الذي يذكّرها بصديقتهما المشتركة مارغو وبقدرتها على تجاوز الظروف العصيبة التي مرت بها خلال الحرب العالمية الثانية، وتغلّبها على العقبات النفسية والمادية التي واجهتها آنذاك. وتصل ليلى إلى قناعة بأنّ إخفاء مارغو لماضيها عن ليلى لم يكن ضرباً من الخيانة لصداقتهما، بل محاولة من مارغو للتأقلم مع الظروف المحيطة بها (ص267).

إنّ الصراع الذي تصوره **أرض طيبة** والشخصيات المختلفة التي تعيش في الفضاء المكاني والفضاء الزماني للرواية تشير بوضوح إلى عالمية الرواية ودورها في نقل الهموم الإنسانية وبناء جسور من التواصل بين الشعوب المختلفة. كما تبرز رواية **أرض طيبة** أن العمل الأدبي ليس عملاً إبداعياً ذا غاية فنية فقط، بل هو أيضاً وعاء حضاري يلتقي فيه الهمّ الإنساني بالإبداع الفني لخدمة المجتمعات الإنسانية وتعزيز فهمها لبعضها البعض متجاوزة الحواجز الدينية والطائفية والمذهبية التي قد تحول دون التواصل بين الشعوب المختلفة. إنّ تركيز ندى أعور جرار في روايتها **أرض طيبة** على السرديات الصغرى (mini narratives) يساهم في تعزيز أواصر التفاهم بين الشعوب المختلفة، وذلك من خلال إطلاع القارئ على تفاصيل حياة الشخصيات التي تصورها الرواية وإضفاء بعد إنساني على طبيعة العلاقات التي تجمعها ببعضها البعض. فرواية **أرض طيبة**، إذن، تؤكد فكرة جون دن أن الإنسان ليس جزيرة معزولة عن بقية العالم، بل هو جزء من العالم المحيط به◆

الهـــوامش

1- لقد تعزز مفهوم تمثيل/تصوير الهولوكوست وتبعاته الكارثية لدى القارئ الغربي من خلال أعمال أدبية وفنية تم إنتاجها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وتزخر الأعمال الأدبية والفنية الغربية بتصوير ضحايا الهولوكوست إبّان الحرب العالمية الثانية. ولقد اهتمت بعض هذه الأعمال بتصوير المآسي الفردية لبعض ضحايا الهولوكوست مما أضفى صبغة إنسانية تضاف إلى البعدين السياسي والتاريخي لهذه الأعمال. و من بين هذه الأعمال رواية *Maus* للكاتب الأمريكي Art Spiegelman التي تروي قصة حياة والد الكاتب الذي نجا من الهولوكوست. وما يميّز هذه الرواية المصوّرة تجسيدها للآثار النفسية للهولوكوست على الحياة اليومية لوالد الكاتب أكثر من تركيزها على تصوير السياقين السياسي والتاريخي للهولوكوست.

2- جابر عصفور. **عن المهجر والمنفى من منظور مختلف** (ص12 - ص47). كتاب **العربي** 90: **الثقافة العربية في المهجر** (الجزء الأول)، تشرين الأول 2012 (صادر عن وزارة الإعلام الكويتية – مجلة **العربي**)، ص18.

3- المصدر السابق، ص20.

4- المصدر السابق، ص23.

5- لمزيد من المعلومات عن الكاتبة، يمكن الاطلاع على الرابط التالي:
http://www.al-hakawati.net/english/Arabpers/nada_jarrar.asp

6- للاطلاع على قراءة نقدية وتحليلية للأعمال السابقة للكاتبة، يرجى قراءة:
Mirapuri, Dawn. "Meditations on Memory and Belonging: Nada Awar Jarrar's Somewhere, Home", in: *Arab Voices in Diaspora: Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*, ed. by Layla Al Maleh (Amsterdam & New York: Rodopi, 2009), pp. 463-485.

7- للاطلاع على قراءة نقدية وتحليلية لرواية **أرض طيبة**، يرجى قراءة:
Hout, Syrine. *Post-War Anglophone Lebanese Fiction: Home Matters in the Diaspora* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), pp. 159-198.

وللاطلاع على مراجعة مقتضبة لرواية **أرض طيبة**، يرجى زيارة الرابط التالي:
http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-good-land-by-nada-awar-jarrar-1882261.html

8- للاطلاع على مزيد من المعلومات حول الهجرات اللبنانية المتعاقبة الى أستراليا، يرجى قراءة:
Batrouney, Trevor. «Arab Migration from the Middle East», in: *Australia and the Middle East: A Frontline Relationship*, ed. by Fethi Mansouri (I.B. Tauris: London, 2006).
Mansour, Anne. «Whitewashed: the Lebanese in Queensland, 1880-1947», in: *Arab-Australians Today*: Citizenship and Belonging, ed. by Ghassan Hage (Melbourne University Press: Melbourne, 2002), pp. 16-36.

9- جميع الاقتباسات من رواية **أرض طيبة** (هاربر كولينز، لندن، 2009) هي مترجمة من اللغة الإنجليزية من جانب كاتب المقال.

10- طه وادي. **الرواية السياسية** (الشركة المصرية العالمية للنشر/لونجمان: القاهرة، 2003)، ص5.

11- المصدر السابق، ص5.

12- إدوارد سعيد. **المثقف والسلطة**. ترجمة وتقديم محمد عناني (رؤية للنشر والتوزيع: القاهرة، 2006)، ص95.

The Past in the present

118 Writers are the builders of Arab nationalism — Taha Hussein

Arches

130 Abdullah al-Alayli — Kareem Muruwah

Arts

146 Tawfiq Saleh: the story of producing Kanafani's *Men in the Sun* told by the film director in an interview made by Mohammad Shaheen

Book reviews

154 - *Once upon the Orient Wave:* by Eid Dahiyat — Waleed Hamarneh

159 - *Alexandria under a Cloud* :by Ibrahim Abd-ulmajeed — Khalil Al-Sheikh

163 - *Geoffrey Chaucer:* by Albert Butros — Ibrahim Khalil

169 - *Good Land*: by Nada Jarrar — Yousef Awad

Contents

Editorial

4 The plurality of narrative discourse — Editor - in- Chief

Focus: the novel and the vision of the world

12 - Jabra's *Hunters in a Narrow Street*: exile and the images of a regained homeland — Faisal Darraj

29 - Novel and history — Jabir Asfour

41 - Najeeb Mahfouz: the revolution that haunted him — Hussein Hamoudeh

48 - The death journey of the Palestinian: a critical analysis of Ghassan Kanafani's novel *Men in the Sun* — Shareef al-Jayyar

63 - Culture and nationhood in the *Endings* — Butros Hallaq

72 - History as a narrative metaphor — Fakhri Saleh

Studies

84 - Narrative construction and the interplay of story-telling in Abu Saleem's novel *The Zero Sense* — Nidal Al-Qasim

Views and interviews

94 - Interview with Ibrahim Abdulmajeed — Mohammad Shaheen

103 - Interview with Najeeb Mahfouz — Samir Alsa'igh

Number 83

Al-Majallah Al-Thaqafiyyah (founded in 1983)
A cultural journal published
by the University of Jordan
No. eighty three, June 2013

cover Image

Tawq Al-Hamamah
(The Dove's Collar)
by
Rafa Nasiri - Iraq

Editorial Correspondence including subscriptions, submission of articles and books for review, should be addressed to the Editor-in-Chief.

P. Box: 13088 Amman 11942 Jordan,
The University of Jordan
Tel: +962 6 5355000, Ext.: 21044
Fax: +962 6 5300822
E.mail: cult.j@ju.edu.jo
Content of the journal is available at:
www.ju.edu.jo

Editor - in - Chief
Mohammad Shaheen

Art Advisor
Rafa al Nasiri

Editorial Board
Asem Shehabi
Humoud Ulaimat
Nihad Al-Mousa
Rushdi Khalil

Production and Layout
Manal Omar

Printing Production
University of Jordan Press

Editorial Secretary
Khetam Azhari

© 2013 by Al-Thaqafiyyah.

The journal does not assume responsibility for the views expressed by its contributors.