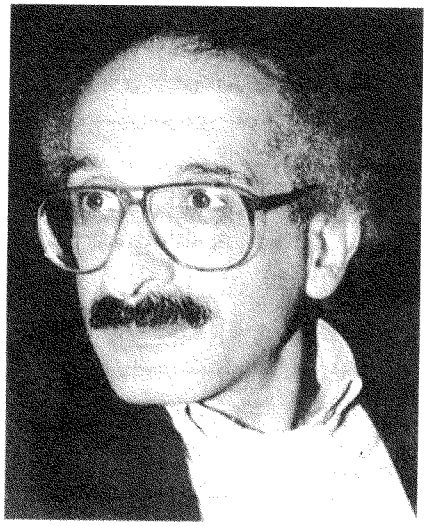
قدَّم صنع الله إبراهيم اقتراحاً روائياً لامعَ الاجتهاد لا تنقصه المجازفة، له مقولاتُه ولغتُه وتطبيقاتُه المتجدّدة، وله ضحكٌ أسود يقترب من صرير الأسنان. وكان على الاقتراح، القائلِ بتجريبٍ طليق، أن يصل إلى النصّ الذي سعى إليه، وأن يعطي نصاً آخر يَهرب منه ولا يدري. وإذا كان الاقتراحُ قد عَثَر على ما يُلبِّيه في روايات معينة، مثل نجمة أغسطس **و ذات وغيرهما، فإنه لم يحقّق ما ذهب إليه في روايتيْن لا تتساويان في القيمة الأدبية وإنْ تساوتا في انزياحهما عن الاقتراح المجتهد؛ وأعني:** بيروت... بيروت **و** شرف.



صنع الله إبراهيم

بين التجريب والرتابة

الأفق الروائي عند صنع الله إبراهيم

فيصل درّاج

تتعين وجوهُ السلب في **بيروت... بيروت** و**شرف** بالمقولات الثلاث التالية: غواية النموذج الجاهز، وحدود الرواية التربوية، وتوليد القراءة المقيّدة. تقول المقولةُ الأولى بوجود نموذج روائيٍّ يعاد إنتاجُه بأشكالٍ مختلفة، دون أن يَخسر من بنيتِه الأصلية شيئاً. وجاء النموذجُ الأوليُّ مع **تلك الرائحة**، التي أقامت ظاهرَ حياةٍ يوميةٍ معوّقةٍ على بنية عميقةٍ قوامُها سلطةٌ كليةُ الحضور تطارد الأرواحَ. ثم جاءت **نجمة أغسطس** لترفع النموذج إلى أحَد مستوياته الأكثر جمالاً، مهيّئةً شروطَ إعادة إنتاجه.

«بيروت... بيروت»

تشكل **بيروت... بيروت** صورةً عن العمل الروائيّ الذي حاول إعادة إنتاج النموذج الذي سَبَقه، لكنّه لم يُفْلح، لأنه يهمّش المشخَّصَ ويحتفي بتقنيةٍ فنيةٍ مجرَّدة. فلهذه الرواية، شكلانياً، ما لغيرها: راوي الحياة اليومية المغترِبُ، والبنيةُ العميقةُ التي تَحْكم السطحَ وما يتحرك عليه، والفعلُ الروائيُّ الذي يترجِم وحدةَ المستويَيْن السابقين. ومع ذلك، فإنّها لا تضيف جديداً نوعياً إلى ما كتبه إبراهيم، لأنّ «النموذج الجاهز» الماثِلَ فيها لن يستطيع توحيد المستويات الثلاثة المنتسبة إليه.

يتعيّن المستوى الأول بالراوي ـ الشاهِد، الذي يَعكس في مساره وقائعَ المدينة ويَختصرها إلى ما يراه، وكأنه مَرْجعٌ موضوعيٌّ للوقائع لا مرآةٌ لوقائعَ تتجاوزه وتَفيضُ عنه. وبسبب العلاقة المضطربة بين الراوي والشاهد والمدينة، فإنّ الشاهد لا يسرد وقائعَ المدينة الغريبة التي لا يعرفها، بل يقوم باختراع المدينة ووقائعها معاً. ومن أجل الإيهام بـ «الحقيقة»، يلجأ

الروائيُّ إلى النموذج الذي رَكَنَ إليه غيرَ مرةٍ، وهو «بنيةُ الأعماق» التي تعطي الروايةَ مستوى ثانياً يَدْعم المستوى الأولَ ويضيء سُبُلَ الراوي الذي لا يعرف المدينة. ففي المستوى الأول يقف الراوي على سطح الظواهر، يسجّل الصور اليومية المتواترة. ويأتي المستوى الثاني ليشرحَ ويفسِّرَ ويضيءَ، حاضناً السببيةَ التاريخيةَ ـ الاجتماعيةَ التي تُنتج مدينةً تسلّع الأجسادَ والأرواحَ في آن. يعبِّر المستوى الأول، شكلانياً، عن رخاوة النهار وانحلالِ القيم في الحياة اليومية. لكنّ توازنه القلق يَدْفعه إلى استحضار «روح التاريخ المريضة»، التي عثر عليها الروائيُّ في التوثيق التاريخيّ والتعليق السياسيّ الطويل اللذيْن لا تبخل بهما الصحفُ اليومية. ولذلك يَحْضر أرشيفُ «الصور» الذي يشي بتاريخ اجتماعيٍّ هجين؛ فتأتي «روايةٌ في داخل روايةٍ»، قوامُها: «سيناريو الحرب»، ومخرجةٌ سينمائية تكثّفُ أسبابَ «الحرب العربية الأهلية في لبنان» وأشكالها المتعددة وفضائلَها التي لا تقلّ تعدداً.

«بيروت... بيروت»: تنصب «الوثيقة المختارة» بديلاً عن البشر والتاريخ

يستولد إبراهيم في رواياته الأخرى التاريخيَّ من اليوميِّ، مؤكّداً الحياةَ اليومية مستوى كثيفاً يجتاح المستوياتِ الأخرى ولا يحتاج إلى غيره. أما في **بيروت... بيروت**، التي لا تبني نموذَجَها الفنيَّ بل ترتاح إلى نموذج ذهنيّ جاهز، فإنّ اليوميَّ يبدو قاصراً في ذاته وهشَّ الملامح، يتوسّل صلابةً مفقودةً من الأرشيف والسيناريو والصحف ومعرض صور قديمة. لا يأخذ التجريبُ النجيبُ، الذي يفتح للكتابة الروائية آفاقاً جديدة، بيدِ الرواية إلى أرضها الموعودة. فلئن كانت الحياةُ اليوميةُ في روايات صنع اللّه الكبرى بوتقةً تذوب فيها جميعُ المستويات الروائية، فإنّ مستويات **بيروت...بيروت** تظلّ مكتفيةً بذاتها، أي أنها مستوياتٌ متوازيةٌ تخطئ الموقع الذي تلتقي فيه. ولذلك تبدو «المواد الوثائقية» اقتراحاً فنياً مجزّءاً يبحث عن فعلٍ روائيٍّ يعطيه شكلاً ودلالة، بقدر ما يبدو المستوى الأولُ موازياً للثاني ولا يحتاج إليه. فالراوي يدور في المدينة، ويلتقي بتوثيقه التاريخيّ المجرّد عنها، أو ببشرٍ يمتثلون إلى قول الوثيقة لا إلى واقع الحياة. وعن العلاقة المطلوبة بين الوثيقة الهامشية والحياة الفعلية تصدر شخصياتٌ ذهنيةٌ، متماثلةُ القولِ والفعلِ والمواعيدِ الكاذبة، وتحيل على «تاريخٍ مخترَعٍ»، على مبعدةٍ من تاريخٍ فعليٍّ يتجسد في مصائر البشر المتعددة. وبمعنى آخر: إنْ كانَ التاريخُ في الرواية يتجسّد في مصائر البشر، فإنّ رواية **بيروت...بيروت** تُنَصِّبُ «الوثيقةَ المختارَة» بديلاً عن البشر والتاريخ.

تحدِّد العلاقةُ بين المستويَيْن الروائييْن، اللذيْن لا يلتقيان، مصيرَ المستوى الثالث، وهو: الفعلُ الروائيّ. يقف الراوي ـ الشاهد في مكانه، مختلفاً إلى شخصياتٍ ذهنيةٍ متماثلةِ الوجه والروح، وتتشبّث الوثيقةُ بمكانها محيلةً على لامكانٍ. فلا التوثيقُ يُسعف الفعلَ الروائيَّ، ولا الفعلُ الروائيُّ يَردّ إلى توثيقٍ مرتبطٍ به. يتفكك المستويان، أو يفكّكُ كلٌّ منهما الآخرَ، كي يفضيا إلى فعلٍ روائيٍّ مختلَقٍ، قوامُهُ روايةٌ بوليسيةٌ مجزوءةُ الأطراف منبتّةُ الجذور عن أهوال الحرب وعن مآسيها المتكاثرة.

وقد تبدو رواية **بيروت...بيروت**، في التصوّر الفقير، نفياً للتجريب المبدع الذي حقّقه إبراهيم. ولكنّ هذا الحكم خاطئ تماماً، لأنّ السؤال يمسّ «غوايةَ النموذج الجاهز» لا التجريبَ الطليق الذي يَخْلق نموذجاً فنياً مبدِعاً. ولأنّ أفضل البنى هي تلك التي يمكن هدمُها وبناؤها من جديد، فإنّ إبراهيم سيتمسك بـ «النموذج التجريبيّ» ويعطي لاحقاً عملاً كبيراً هو **ذات**.

«شرف»

تطرح **بيروت...بيروت** مسألةَ التقنيةَ الروائية المجرّدة، التي تظن أنها قابلةٌ للتطبيق، دون تبديل، على شروطٍ أزمنةٍ مختلفة. أما رواية **شرف**، التي تشكّل جزءاً من البنى الجميلة التي تَقْبل الهدمَ وإعادةَ البناء، فتطرح قضيةً أخرى عنوانُها: حدود الرواية التربوية، التي تَشْرح الواقعَ وتَرْجمه في آن. فقد تضمنتْ **تلك الرائحة** موقفاً فكرياً من العالم، يتكشّف في الصمت الناطق لجملةٍ مختزلةٍ، حالُها كحال روايات لاحقةٍ، تعطي موقفَها في البنية الروائية ولا تَضَعه على ألسنة البشر. وتُظهر هذه الروايات التي تَنْطق من خلال بنيتها أنّ الإيديولوجيا لا توجد في الموادّ التي يستعملها الروائيُّ، بل في السيرورة الفنية التي تعطي الموادَّ شكلاً ينطوي على إيديولوجيا أدبيةٍ تشير إلى أيديولوجيا عامةٍ. يذهب صنع اللّه في **شرف** إلى أرضٍ كتابيةٍ جديدة، كأنه قد ضاق بخطاب البنية الروائية وعهدَ بها إلى الروائيّ مباشرةً، كي يقول ـ بوضوحٍ صاخبٍ ـ ما يريد أن يقول، وكي يهجو ـ دون مكرٍ أو قناعٍ ـ ما يعتقد أنه جديرٌ بالتسفيه.

تبدأ الأمور وتنتهي بعنفٍ يائسٍ، يَنْشُد الوضوحَ الكاملَ، ويضيق بالتشكيلات الفنية. ويفرض توسُّلُ الوضوح على حركة الرواية تسلسلاً منطقياً. فهي تبدأ بالإنسان المستَلَب الذي صاغه مجتمعُ الاستهلاك المأفون بشكلٍ يشلّ فيه العقلَ والمحاكمةَ. ثُمّ يأتي تعيينُ المجتمع الذي انسجن الفردُ في انحطاطه، ليصبح السجنُ مجازَ المجتمع كلّه. وإنّه لسجنٌ غريبٌ، ليست له قواعدُ السجن ولا أعرافُ المجتمع، بقدر ما فيه مناخُ المعتَقَلِ وروحُه. كلُّ فردٍ سجينُ رغبةٍ ينتظرها، أو سجينُ

شهوةٍ تَذَوّقها وينتظر عودَتَها من جديد. يصف الروائيُّ عالمَ «الأرواح الميتة» الموزَّعَ على بشرٍ يختلفون في الأسماء ويتساوون في وطء القيم، وينتقل مباشرةً إلى شرح الأسباب التي بدّدتِ الأرواحَ. كأنّ الرواية تجد مقدمتها في سؤالٍ جوهريّ: مَنْ هو الإنسان المستَلَبُ؟ فتأتي الإجابةُ واضحةً في وصف حياة المستَلَبِ وعائلتِه وأحلامِهِ الضيقة ولغتِهِ الفقيرةِ وعَيْنَيْه المشرَّدتيْن إلى المخازن وأذُنيْه الغائصتيْن في بقايا اللغة وفتات الكلام. ثمّ يتلو السؤالَ الأولَ سؤالٌ لا ينفصل عنه: ما هي أسباب الاستلاب الفرديّ والجماعيّ؟ وللسؤال إجابتُه المنتظرة، التي تَعْطف سلطةَ المال على السلطة، وتعطف الثانيةَ على «الخصخصة»، والأخيرةَ على العولمة، إلى أن تشتق من «العولمة المتأمركة» كلَّ أشكال الانحطاط. تتكاثر السجونُ وتتضاءل قامةُ السجين الذي ارتدّ إلى كمٍّ مهمَلٍ منسيٍّ، ترعى السلطةُ السياسيةُ زوالَه وترعى سجونَه التي لا تزول أبداً.

تتلو السؤالَ المنطقيَّ إجابتُهُ، ويتلو الإجابةَ سؤالُها المنطقيُّ المنتظر: ما العمل؟ توافق الأسئلةُ المتتابعةُ الروايةَ التربويةَ التي تقول بالوصف والشرح والإيحاءِ بالفعل، أفعلاً ممكناً كان أم فعلاً مرغوباً ينتظر رَغبةً مؤجّلة. وما يوافق الروايةَ التربويةَ قائمٌ في **شرف**، التي ما إنْ تشرح صلابةَ السجن وهشاشةَ البشر حتى تبلغ زمناً عقلانياً ـ أخلاقياً يوقظ الذاكرةَ الغافيةَ، ويستنهض الروحَ الضائعةَ، ويسائل الهويةَ الوطنيةَ المبعثرة، ويحاور روحَ الأمة التي كلما قاتلتْ زادت هزائمها... لا بسبب «رذيلة القتال» (كما يرى حكماءُ الزمن المتأخر) بل بسبب «تجّار السلطة» الذين يحوّلون فائضَ الدم الوطنيّ الى أرصدةٍ في العواصم الأنيقة. ولهذا تكون بنيةُ **شرف** موازيةً لبنيةِ خطابٍ تحريضيٍّ طويلٍ، يُستَهَلُّ بوصف أحوال الأمة المريضة وينتهي الى الإيحاء بما يُشفي النفوسَ، بعد أن يُسهِب في شرح الأسباب التي تُضائل الكرامةَ وتُكاثر السجونَ.

تنطوي **شرف** على بنًى ثلاث ـ يوحّدها الروائيُّ دون أن ترضى الروايةُ بتوحيدها ـ، توافق بنيةَ الخطاب التحريضيّ المباشر. وهذه البنى هي: المقدمات، والبراهين، والنتائج. ويملي هذا الوضعُ على الروائيّ أن يوطّد بنيةَ التحريض وأن يهمّش بنيةَ القول الروائيّ، أي أن يُسهِب في الوصف والتدقيق والتحليل وأن يختزل الفعلَ الروائيَّ إلى شخصياتٍ متماثلةِ الحركة وفقيرةِ الدلالة. ولهذا، تنقسم الروايةُ الى «قسم أول» تصف المفردَ المريضَ بصيغة الجمع، أو يصف الجمعَ المريضَ بصيغة المفرد ـ ولا فرق بين الحالَيْن بعد أن فَقَدَ البشرُ وجوهَهم واكتفوا بالأقنعة. ويحتوي القسمُ الثاني، وهو ليس بعيداً عن النواة التوثيقية في رواية **بيروت...بيروت**، على عنوانيْن أولُهما: «أوراق رمزي بطرس نصيف (القصاصات)»، ووظيفتُه الروائيةُ شرحُ الآلية الاقتصادية السياسية التي تُنتج تبعيّتَه الرأسماليةَ الرثّةَ في البلدان المتخلفة؛ والعنوان الثاني هو: «عرض العرائس الذي أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣، أعدّه وأخرجه الدكتور رمزي بطرس نصيف»، ووظيفتُهُ النقدُ والتحريضُ والحوارُ المستحيل بين السلطة والرعية. والقسم الثالث، ولا عنوان له كالأول، صورةٌ عن أملٍ يائسٍ لأنّ مَنِ ارتضى الخرابَ وأدمنه استقرّ الخرابُ فيه بلا رجعة.

تجمع **نجمة أغسطس** مراجعَها الخارجيةَ وتَنْسجها في مرجعٍ داخليٍّ يعيد صياغَتَها ويمنحها دلالةً جديدة. وهذا التحويلُ الروائيُّ يوحِّد النصوصَ المتعددةَ في نصٍ واحدٍ متعدد الدلالات، وكأنّ التحويلَ الروائيَّ يحتفظ بالمتعدد ويتجاوزه: يحتفظ به حين يُدرج في النص جملةَ نصوصٍ غير متجانسة، ويتجاوزه حين يُنجِزُ بنيةً كتابيةً موحّدة. لكنّ رواية **شرف** لا تحقق ما حققته **نجمة أغسطس**؛ فنصوصُ **شرف** المتعددة تتراصف وتتجاور ولا تَعْثر على بنيتها المحتملة. ولذلك يمكن حذفُ القسم الثاني من الرواية دون أن تخسر من بنيتها شيئاً، لأنّ هذا القسم لا يشكّل مع ما سبقه ومع ما يتلوه بنيةً موحّدة؛ بل إنّ بإمكان الرواية أن تكتفي بقسمها الأول الذي لا يستدعي، بالضرورة، القسميْن اللاحقيْن. وتُبيّن إمكانيةُ هذا الحذف أنّ نصوص الرواية تتوازى ولا تلتقي، فإنْ تلاقت كان ذلك **خارجَ** الرواية لا داخلها. وما «خارجُ الرواية» هذا إلا مشيئةُ الروائيِّ المسكون بخطابٍ اجتماعيٍّ متعدِّدِ الأبعاد، ينتظر روايةً جديدةً توافقه، أو يبحث عن روايةٍ مختلفةٍ تنتظره في مكانٍ ما.

بين «شرف» و«بيروت...بيروت»

تشبه «النواةُ المعرفيةُ» في **شرف** النواةَ التي سبقتْها في **بيروت...بيروت**. فالأولى، كالثانية، تضيء السياقَ الاجتماعيَّ ولا تمسّ الشخصياتِ الروائيةَ، فيستمر فعلُها كما كانت، أو تستمر في انتظار فعلها الذي لا يصِل. وإضافةً إلى العلاقة الشاحبة بين «الوثيقة» والشخصية الروائية في **شرف**، فإنّ الشخصيات ذاتَها شاحبةُ المصير. كأنّ الرواية تكتفي بمقطعٍ زمنيٍّ من حياة الشخصية، أو كأنّها ترى إلى اندثار الشخصية، روائياً، يتحقق في مسار الشخصية الروائيّ، لا في القول الفكريّ العام الذي يشير إليه. ولأنّ **شرف** تكتفي بالقول العام، فإنها تترك شخصية «القسم الثاني» في مكانها، مكتفيةً بـ «الوثيقة» ومهمِّشةً مصيرَ الراوي... مثلما تكتفي بالسجن، مُقْصيةً شخصيةَ «شرف» إلى مكانٍ لا يُرى.

إنّ وجود أوجه تشابهٍ بين **شرف** و**بيروت...بيروت** لا يوحِّد بين إشكاليتيْهما قطُّ. فالرواية الثانية تطرح إشكالية «غواية النموذج» الذي يعاد إنتاجُه بشكلٍ مجرَّدٍ... بينما تذهب إشكاليةُ الرواية الأولى إلى موضوع «الرواية التربوية»، أو رواية «الخطاب الاجتماعيّ المباشر» القائلِ بتفسير الظواهر السلبية والاحتجاج عليها. ورواية الخطاب الاجتماعيّ، المشدودةُ إلى عنف اليأس، تتشكل في انزياحاتٍ

متعددة، يأخذ فيها التفسيرُ مكانَ التأويل، والواقعُ العاري موضعَ المتخيّل، والتلقينُ موقعَ الإيحاء... كما لو كانت الروايةُ قد تخففتْ من علاقاتها الروائية، متحوّلةً إلى نصٍّ جديدٍ كان في الحقل الروائيّ وغادَرَهُ، أو كان خارجَه ولم يصلْ إليه بعدُ. وتحتضن هذه الروايةُ عنصرَيْن أساسيَيْن هما: الوضوحُ وفاعليةُ المعرفة. يلازم الوضوحُ اللغةَ والرسالةَ والموضوعَ والحوارَ وخطابَ الشخصيات، كي يؤمّن للرواية وضوحَ التفسير ووضوحَ الغاية والهدف. ويسعى الروائيُّ إلى السيطرة على عناصر عمله كلها، مختزلاً أصواتَ العمل إلى صوته الوحيد، وعاملاً على نشر الصوت الوحيد داخل العمل وخارجه. وهو ينزع إلى ما ينزع إليه اتكاءً على مقولة «فاعلية المعرفة» المضمَرة التي تهندسُ العملَ الفنيَّ بوضوح، وتمدّ القارئَ بمعرفةٍ أكثر وضوحاً، متطلّعةً إلى نصٍّ «شفّافٍ» لا موقع فيه للالتباس ولا مكان فيه لأكثر من قراءة.

إنْ كانت رواية «الخطاب الاجتماعيّ المتعدد الأبعاد» تتخذ من ثنائية الوضوح وفاعلية المعرفة مرجعاً لها، فإنّ الثنائيّة ـ المرجع تتوسّد بدورها مرجعاً آخر هو الوعيُ المستقيم، الذي يستنفر كلَّ أدواته، في مواجهةِ وعيٍ نقيضٍ هو الوعي الزائف الذي يتيح له مجتمعُ الاستهلاكِ العقيمِ التمدُّدَ في اتجاهات مختلفة. وعلى الرغم من نبل هدف هذا الروائيّ المصريّ، فإنّ مقولة الوعي المستقيم في الكتابة الأدبية تَطْرح سؤاليْن معقّديْن: يمسُّ أحدُهما المعرفةَ الأدبيةَ، ويقارب ثانيهما معنى الالتباس في الأدب. فالمعرفة الأدبية، رغم موضوعيتها، لا تساوي المعرفةَ العلمية، إلا إذا أرادت أن تَهْجر حقلَ الأدب وتذهب إلى حقلٍ مغاير. ذلك أنّ الأدب لا يُنتج معرفةً مباشرة، بل يشير إلى شكلٍ من المعرفة، معتمداً الإيحاءَ والإبانةَ في آن. وبدون عنصر الإيحاء، وقوامُهُ الكشفُ والحَجْبُ في آن، لا يستطيع القولُ الأدبيُّ أن يظلّ على ما هو عليه، وإلاّ رحل إلى مكان آخر. أما فيما يتعلق بسؤال الالتباس، وهو نقضٌ للقراءة الشفّافة الوحيدةِ البُعْدِ، فله قولٌ آخر مؤداه أنّ التباس العمل الأدبيّ، أي عدم شفافيته، هو شرطُ تجدُّدِهِ، لأنّ تعددية المستويات المكوِّنة له تَسمح بتجدد قراءاته اللاحقة. فالعمل الذي يعطي معناه كلَّه بعد القراءة ينتهي بانتهائها، وهو نقيضُ ما أعطاه صنع اللّه في عمله الكبير: **نجمة أغسطس**، وفي أعمالٍ إبداعية أخرى.

في مسار صنع اللّه إبراهيم ما هو قريبٌ من المفارقة: فقد بدأ إبداعَه بما يغاير «النصَّ المستقيم» ويستنكره، وعاد، ظاهرياً، بعد زمنٍ إلى النصّ الذي لم يبدأ منه. ومع ذلك، فإنّ الأمر مختلف عما يبدو عليه. فغيره دخل الى عالم «النص المستقيم» من باب التفاؤل والاستسهال، بينما دخل هو من بابٍ ذاتيٍّ قوامُه التجريبُ المبدعُ والعنفُ اليائسُ، أي من بابٍ له شرطٌ تاريخيٌّ مختلف. ولهذا، فإنّ صنع اللّه لا يكتب روايةً مَكّرَ بها تجريبُها فحسب، بل يقوم أيضاً ـ مؤرّقاً بوعيه التاريخيّ ـ بطرح سؤالٍ محدَّدٍ هو إشكاليةُ الكتابة الأدبية في مجتمعٍ يقوِّضُه الاستهلاكُ التابعُ؛ وهي إشكاليةٌ تقرِّر، بشكلٍ ضمنيٍّ، أنّ لكل زمنٍ تاريخيٍّ نصاً روائياً يوافقه، لأن النصّ الروائيّ لا ينتسب إلى نصٍّ مكتوبٍ سَبَقَ، بل إلى تاريخ اجتماعيٍّ متغيرِ العناصر. والنص الذي يقترحه صنع اللّه، مقفلاً باباً من التجريب المبدع وفاتحاً باباً آخر، نصٌّ جديد، يغايرُ في سماته سماتِ الزمن الذي فَرَضَ مرةً **تلك الرائحة**. ويتمتع النصُّ المقترحُ بالصفات التالية:

«**شرف**»: توطّد بنيةَ التحريض وتهمّش بنية القول الروائي

أ ـ إنه نص يفتح أبوابَ معارفَ مختلفة بعضها على بعض، جاعلاً النصَّ الروائيَّ غلافاً كتابياً تجتمع فيه المعارفُ السياسيةُ والاقتصاديةُ والاجتماعيةُ، الأمر الذي يحوّل الشخصياتِ الروائيةَ إلى أقنعة تردّ إلى مقولاتٍ فكرية تتجاوزها باستمرار. وبسبب هذا، فإنّ شخصيات **شرف** لا تُقصد من أجل ذاتها، ولا أهمية لها في ذاتها، بقَدْر ما تُقصد كي تكون حاملاً لـ «حقائق» اقتصاديةٍ وسياسيةٍ وغيرها. تغدو الكتابة الروائية، في هذا التصوّر، موقفاً لخطابٍ اجتماعيٍّ متعددِ الأبعاد، أو موقفاً لخطابات متعددة تَعثر على بنيتها الموحّدة لها تارةً، وتخْطئ البنيةَ المقصودةَ تارةً أخرى.

ب ـ تفرض قصديةُ الروائيّ المعلنةُ سيطرةَ الإيديولوجيا المباشرة على عناصر الرواية كلها، فتخترق الشخصياتِ واللغةَ والحواملَ الروائية، موكِّدةً الحضورَ الكليَّ للروائيّ الذي لا يغيب بل يلقّن «الكلَّ» الموقفَ الكليَّ الذي يقول به.

ج ـ يفضي العنصران السابقان إلى ثالث، لا يفصل بين النص الروائيّ وزمانه، ويدفع بالنص إلى «التمرغ بوحول زمانه» بلغة بريشت.

يقول إيريش أورباخ في كتابه الشهير **محاكاة ـ الواقع كما يتصوره أدبُ الغرب**: «فالمعالجة الجديّة للواقع اليوميّ، وصعودُ المجموعات البشرية الأوسع، ذاتِ الوضع الاجتماعيّ الأكثرِ انخفاضاً، إلى مستوى مواضيعَ لها تصوراتُها الوجوديةُ والإشكالية، من ناحية... ودمجُ الشخصيات والأحداث اليومية العريضة في المجرى العام للتاريخ المعاصر، واضطرابُ الخلفية التاريخية من ناحية أخرى... هذه هي، فيما نعتقد، أسسُ الواقعية الحديثة. ومن الطبيعي أنّ الصورة الواسعة والمرنة للرواية النثرية كانت تتوطد على نحو مطّرد من أجل تعبيرٍ جامعٍ لهذا

القدر الكبير من العناصر»[1]. وتعلّق ريجين روبن على ما كتبه أورباخ فتقول: «يضع النصّ الواقعيّ داخله الحدّ الأعلى من 'واقع' زمنه»[2]. تحاول رواية إبراهيم، في تجريبها الطليق، أن تُدرجَ في سطورها «القدرَ الكبيرَ من العناصر» و«الحدَّ الأعلى من واقع زمنها»، من وجهة التنديد بهذا الزمن ورَجْمه. تُقصي كلمةُ «التجريب» وَهْمَ المحاكاة البسيطة، وترتدّ مباشرةً إلى تاريخ تجريبيٍّ أدبيٍّ ليس آخرَ وجوهِ دوس پاسوس وبريشت. ومع ذلك، فإنّ التجريب لا يحيل على مدرسةٍ بل على منظور تاريخيّ، يُدرج النصَّ في متحولات زمانه، يعيّنه كمتحوّلٍ بين متحوّلاتٍ أخرى. وإبراهيم ينتمي إلى المنظور التجريبيّ وينجز تجريباً أدبياً خاصاً به، يشتقه من تاريخ المعرفة ومن معرفة التاريخ، ويهيّئ له سُبُلَ الإبداع والإنجازات الناقصة التي تندّد بالواقع وبأدبه المسيطر في آن. «إنجازات ناقصة»، ومنها **شرف**، تزاملها فضيلةُ البحث عن الجديد، قبل أن يلحق بها سَلْبُ «التفكك الأدبيّ»؛ ذلك أنها تظل سابقةً لكل منظورٍ يرى النص المتوهّم المستقلّ بذاته، ولا يرى العناصر المتحركة التي تبنيه في لحظةٍ وتلغيه في لحظةٍ لاحقة.

«تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» و«اللجنة»

تثير أعمال صنع اللّه ابراهيم، والمتأخرة منها بشكلٍ خاصّ، موضوعاً ثالثاً هو: توليد القراءة المقيّدة. ينهي محمود أمين العالم في كتابه **ثلاثية الرفض والهزيمة** دراستَهُ القيّمةَ عن **تلك الرائحة** بالسطور التالية: «ولهذا أكاد أقرأ الجملة الأخيرة في **تلك الرائحة** التي تقول: 'ثم اتجهتُ الى محطة المترو' على نحوٍ آخر هو: ثم اتجهتُ إلى محطة القطار المتّجهِ إلى منطقة السدّ العالي»[3]. ومع أنّ للأستاذ العالم اجتهادَهُ الجديرَ بالتقدير، فإنّ رتابة الإيقاع في الرواية، المعبِّرةَ عن رتابة حركة الإنسان المقيَّد، تقول بشيء آخر: وهو أنّ الإنسان الذي يدوس بين داخلٍ ضيقٍ، وخارجٍ أكثرَ ضيقاً، يظل لصيقاً بالمكان الضيقِ المتاحِ له؛ أي أنّ هذا الإنسان قد يأخذ المترو من جديد ويعود الى بيته!

تؤمّن **تلك الرائحة** هيمنةَ الشكل عن طريق وحدتيْن فنيّتيْن يعاد إنتاجُهما، بشكلٍ لامتكافئ، كإيقاعٍ ثابتٍ يَحكم جميعَ مستويات الرواية. وتتمثل الوحدةُ الأولى بثنائية الداخل والخارج، بالمعنى المكانيّ؛ وتتجسّد الوحدة الثانية بثنائية الخارج والجوانيّ، بالمعنى النفسيّ. تعطي هاتان الوحدتان الروايةَ توازنَها الداخليّ، لكنّ تحويلهما إلى ثنائيتيْن قاطعتيْن يختلس من القارئ كلَّ توقعٍ لا تقرّره الرواية، كما لو كان على القارئ أن يتخفّف كلياً من توقّعاته الذاتية ويُنصِت ـ مستسلماً ـ إلى روايةٍ تعطي القولَ كلَّه من دون نقصان. وتقتفي **اللجنة** المسارَ ذاته، مؤكّدةً ثنائيةَ النظافةِ والقذارة، ومعلنةً سيطرةَ القذرِ على النظيف. ولذلك لن تكون نهايةُ هذه الرواية عن «الرجل الذي أكل نفسه» أحجيةً ما دام على النظيف أن يلغي ذاتَهُ ويتحولَ إلى شيء آخر. ينطوي «أكلُ الذات» على أزمة، يتجاوزها المأزومُ عن طريق تحويل ذاته، أي استسلامه؛ ذلك لأنّ تحويل الذات نبذٌ للقانون الذاتيّ واعتناقٌ لقانون الآخر. ولن تخالف **نجمة أغسطس**، رغم معمارها البهيّ، قاعدةَ الثنائيات القاطعة، التي تحتضن المرئيَّ في ذبابه وعطالته وشراسته... واللامرئيَّ الجميلَ، الذي يظل لامرئياً بسبب جماله الغائب أبداً. يكتب محمود أمين العالم، في ملاحظة لاحقة، عن **نجمة أغسطس**: «ولكنْ ما أكثر ما نقرأ 'واطفأ النور'. وما أكثر ما نقرأ: يسود الظلامُ' او 'نتحرك في الظلام' او 'نتكلم في الظلام'... مثلاً: 'مرآة سوداء، دخلنا المسكن في الظلام، مشينا في الظلام'....»[4]. يهرب النورُ من سطوة الظلام، بقدر ما تتضاءل الرائحةُ الذكية أمام الرائحة الفاسدة، وتنحسر رقعةُ النظافة أمام ظلال القذارة الهائلة. يَمْحي التمسكُ بالوضوح الكامل كلَّ آثار الالتباس، وينحّي بعيداً كلَّ توقعٍ محتملٍ، لأنّ الكاتب لا يترك لقارئه إلا قليلَ القليل، بعد أن جُمِعَ في سطوره توقعاتِ الراوي والقارئ معاً.

لا يلتفت نصُّ إبراهيم، في رواياته الثلاث السابقة هذه، إلى الحوار المباشر مع القارئ، مقترحاً حواراً له شكلٌ مغاير. بل ينفي الحوارُ المقترحُ الحوارَ المباشرَ بين القارئ وقولِ النص الأخير، وهو معطى بوضوح لا مزيد عليه، وينقله إلى بنيةٍ متعددة النصوص، حيث يكون على القارئ أن يتأمل حوار النصوص التي شكّلتِ العملَ الفنيَّ، لا القولَ الأخيرَ المفترضَ الصادرَ عنها. فعلى القارئ في **تلك الرائحة** أن يتأمّل لغةَ الأسر اليوميِّ ولغةَ الروح المغتربة الصامتة، إذ على اللغة أن تتضاءل حين يتضاءل كيانُ حاملها، وعليها أن تستيقظ طريةً حين تصحو الروح. أما **اللجنة** فتأخذ بيد القارئ إلى عالم الأشياء: «السامسونايت، الكوكاكولا، السيجارة، النُظّارة...»، ثم تنقله الى عالم «النخبة» التي تحتلها الأشياءُ، وصولاً إلى عالم البشر. ثمّة جملة من العلاقات المتكاملة تنتظر قارئاً متعلماً ومطيعاً معاً، تُسعفه ثقافتُه على ربط العلاقات، وتمدّه طاعتُه بقول الرواية، الذي لن يضيف إليه قولاً آخر. وعلى الرغم من الدقة والإحكام البليغين اللذين تصوغ بهما **نجمة أغسطس** علاقاتِها الروائيةَ، فإنها تبقى في علاقتها بالقارئ النصَّ الأكثر حريةً وتسامحاً، لا لأنّ صنع اللّه تخلّى فيها عن مراكمة التفاصيل إلى حدود التطرف، بل لأنّ جملة النصوص الموضوعة فيها تُنشئ روايةً تمتثل إلى مشيئة خالقها وتتمرد عليه في آن.

---

١ ـ E. Auerbach: **Mimesis**, Gallimard, Paris, 1968, p. 487.

٢ ـ R. Robin: **Le realisme socialiste**, Payot, Paris, 1986, p. 273.

٣ ـ محمود أمين العالم: **ثلاثية الرفض والهزيمة**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٥٦.

٤ ـ المصدر السابق، ص ١٣٢.

فهذه الرواية تتكئ على زمنٍ حاضرٍ وتحتضن جميعَ الأزمنة، وتدور في مكان يتحول إلى أمكنة، وتتعامل مع موضوع رئيسي تقمطه جملةٌ من المواضيع، وتوزِّع علاقاتها على الفنّ والحرية والسلطة والاستبداد والتاريخ ومكر التاريخ والآثار المكانية الشاهقة التي تهزأ بالبشر الذين أنشأوها وقضوا.

بين الكتابات السابقة والكتابات اللاحقة

إنْ كانت الروايات السابقة [**تلك الرائحة، ونجمة أغسطس، واللجنة**] تغلق في وجه القارئ باباً وتفتح له باباً آخر، فإنّ الروايات اللاحقة لا تترك للقارئ إلا القراءةَ الممتثلة. تحتفظ كلُّ روايةٍ بنصوصها المتعددة، التي يضيء بعضُها بعضاً، بل يضيئها أكثرَ مما يجب. يمشي الفردُ المغتربُ متلعثماً، إلى أن يصل إلى «وثيقة إخبارية» أُولى تَكشف سرَّ تلعثمه، وتُفْضي بدورها إلى «توثيقٍ اقتصاديّ» يَفضح تلعثمَ الأخبار ومَنْ يستمع إليها. تتبادل «الوثائقُ» الإضاءةَ وأشكالاً من الإبانة المتبادلة، دون أن تدع القارئَ (بسببٍ من وضوحها الطاغي) يقول شيئاً. فالنصّ الذي يمتلك داخلُه كلَّ شيءٍ لا يدع لخارجه شيئاً. وما داخلَ النصّ إلا الراوي العليمُ، الذي يعلّم القارئَ ما هو في حاجة إليه، ويعلّمه سبلَ تعلّم الشيء الذي ينقصه. وفي تصورٍ كهذا، يتخلى صنع اللّه عن القارئ المتعلّم والمطيع، ويكتفي بقارئ مطيعٍ فقط، يُحسن القراءةَ الهادئةَ ولا يَطرح الكثير من الأسئلة!.

قد يبدو الكلامُ السابقُ نقداً سلبياً يقع على روائيٍّ متسلّطٍ يمنع قارئه حقَّ الكلام. ولكنّ الأمر غريب عن الهجاء تماماً. فصنع اللّه، المأخوذُ بالتاريخ وتحولاته وأشكال بنائه روائياً، يُدرك العلاقةَ بين التحولات الاجتماعية وتحولات القراءة والكتابة، ويَعْلَم أنّ زمن الأُمّية المقنّعة المعمّمة يحتاج إلى نصٍّ روائيٍّ جديد، واضح الرسالة وواضح الكتابة. وبهذا المعنى، فإنّ استبداد النصّ الروائيّ بقارئه لا يَغادر أرضَ «فضائل التجريب»، أو حقلَ «الفضائل الخاطئة». فإذا كانت الجملة المختزلة، القريبةُ من الصمت، تعبيراً عن موقفٍ فكريٍّ وأخلاقيٍّ في **تلك الرائحة**، فإنّ الكتابة الشفّافة والموغِلة في وضوحها في **شرف** تعبيرٌ عن موقف موازٍ، يوافق زمناً جديداً تضاءلت فيه القراءةُ وتضاءل فيه العقلُ الفاعلُ القادرُ على قراءة صحيحة.

على أنّ «الفضائل الخاطئة» لا تمنع من طرح بعض الأسئلة. والسؤال الأول يمسّ دلالةَ «الداخل والخارج»: هل تستطيع روايةٌ تشجب سُلطةً تأخذ كلَّ شيء إلى داخلها ولا تَدَعُ لخارجها شيئاً أن تحقق وظيفَتَها الفنيةَ، حين تحتكر القولَ الروائيَّ كلَّه ولا تترك للقارئ إلا قليلَ القليل؟ ويقول السؤال الثاني، وله علاقة بالديموقراطية والاستبداد: هل تستطيع روايةٌ تستنكر القهرَ في كل أشكاله أن تحقّقَ تجانسَها المنطقيَّ والفكريَّ وهي تبني ذاتها على ثنائية التلقين والاستظهار؟ ويتعلق السؤال الثالث بتاريخية الرواية في علاقاتها المختلفة: إنْ كانت الرواية، بالمعنى النبيل، مجبولةً بروح التاريخ، فهل تَقْدر على التقاط روحِهِ المتغيرة معتمِدةً على نموذجٍ ثابتٍ أو على نموذجٍ يقترب من الثبات؟

«نجمة أغسطس»: جملة النصوص الموضوعة فيها تنشئ روايةً تمثل إلى مشيئة خالقها وتتمرّد عليه أيضاً

تظل إشكاليةُ القارئ قائمةً في الأسئلة مجتمعةً، لأنّ قراءة الرواية جزءٌ من كتابتها، مثلما أنّ كتابة الرواية جزء من قراءتها أيضاً. يقول الألمانيّ إيزر: «للنص الأدبيّ قطبان، يمكن أن ندعوهما بالفنيّ والجماليّ. القطب الفنيّ هو نصّ المؤلف، والجماليّ هو الفعل الذي يحقّقه القارئ... وبسبب هذه القطبية، فإنّ من الواضح أنّ العمل نفسه لا يمكن أن يكون متطابقاً مع النصّ أو مع تعيينه، بل يجب أن يقوم في مكانٍ ما بين الاثنين»[1]. فـ «فجوات النص» شرطٌ لإنتاج قارئ منتِج، على خلاف «نص لا فجوات فيه» يُعطي قارئاً سلبياً يعيد، في سلبيته، إنتاجَ النص المسيطِر الذي لا يعطي أحداً حقَّ الكلام. وبالتأكيد، فإنّ صنع اللّه يعمل على تكسير المتجانس، قراءةً وكتابةً، عن طريق الشرح والإيضاح وتعددية النصوص وقوة الكتابة، ولكنه ـ فيما هو يدفع بمشروعه إلى حدود التطرف ـ يصل إلى ما يريد أحياناً ويخطئ ما أراده حيناً آخر.

خاتمة

بنى صنع اللّه إبراهيم مشروعه الروائيَّ التجريبيَّ على مقولاتٍ خاصة به، تَضَعُ بينه وبين غيره مسافةً واضحةَ الحدود، منتِجةً فرديةً متميزةً في أسلوبها المتميز. واختبر مقولاته وأعاد اختبارها، بل جدَّدَها، في روايات متعددة. وإذا كانت هذه المقولاتُ المتميزةُ قد أمدّته بأفقٍ روائيٍّ خلاّق، فإنّ الاحتفاظَ بالأفق وتجديدَه يتطلبان تجديدَ المقولات ونقدَها، وإلا جاءت الروايةُ القادمةُ صورةً عن روايةٍ قضت... أي جاءت رتابةً فكريةً لا توافق روائياً يعمل على «بناء التاريخ»، بأشكال مختلفة.

يبدو نصُّ إبراهيم الروائي في **بيروت...بيروت وشرف** وكأنّه استنفد إمكانياته وانغلق على ذاته. ومع ذلك، فإنّ المنهج التجريبيّ، الذي يركن إليه صنع اللّه، قادرٌ على التماس آفاقٍ جديدة. وذلك لأنّ التجريب لا ينطلق من المعطى، بل مما يَنْقض المعطى ويضعه في قفص الاتهام.

فلسطين (دمشق)

١ ـ **The Reader in the Text**. Edited by: S. R. Suleiman and I. Crosman, Princeton University Press, 1980, p. 106.