في خمسينيّات القرن الماضي وأوائل ستينيّاته ظهر عددٌ وافرٌ من الروايات العربيّة التي وُصِفت آنذاك بأنّها «وجوديّة» تسير على خطى أعمال جان پول سارتر. وكان من بين أكثر الروايات وَقعاً في نفوس القرّاء والنقّاد: الحيّ اللاتينيّ لسهيل إدريس (بيروت أواخر ١٩٥٣)، وأنا أحيا لليلى بعلبكي (بيروت ١٩٥٨)، وجيل القدر لمطاع صفدي (بيروت ١٩٦٠)، والمهزومون لهاني الراهب (بيروت ١٩٦١)، واللصّ والكلاب لنجيب محفوظ (القاهرة ١٩٦١)، والسمّان والخريف للمؤلف نفسه (القاهرة ١٩٦٢). وقد تزامنتْ هذه الأعمال التخييلية مع جوٍّ من إعادة التأمّل في التجارب العربيّة ومن إعادة تعريف للذات العربيّة. وكان من بين المنعطفات السياسيّة الخطيرة التي شَجّعتْ على بروز ذلك الجوّ: احتلالُ فلسطين وتدميرُ مجتمعها عام ١٩٤٨، وقيامُ إسرائيل كياناً كولونيالياً مناوئاً للعرب وذا أطماعٍ توسّعيّة معلنة، وتصاعدُ وتيرة حرب التحرير الجزائريّة ضد الاستعمار الفرنسيّ (وكان ما يَقرب من نصف مليون جزائريّ قد قَضَوْا شهداءَ مع حلول الخمسينيّات من ذلك القرن)، والعدوانُ الفرنسيّ البريطانيّ الإسرائيليّ على مصر الناصرية عام ١٩٥٦. وقد أدّى تعثّرُ مشاريع النهضة، و«الفترةُ المظلمة» التي تبعتْها، إلى تشتّتُ الآمال التي كان العربُ قد عقدوها مع انتهاء الحرب العالميّة الثانيّة وإعلان الاستقلال[1]. ولاحتْ في أعقاب تلك الآمال علاماتُ استفهامٍ رماديّةٌ تُنذر بالشرور.

الحيّ اللاتينيّ بعد ٧٠ ألف نسخة (I):

الجنس، الكذب، الإبداع

كيرستن شايد*

تقديم

كانت الحيّ اللاتينيّ من بين الروايات العربيّة الأولى التي تجاوبتْ مع المبادئ الوجوديّة. وجاءت في إثر دعواتٍ كثيرة أطْلقها كتّابٌ عرب إلى «أدب ملتزم» يتصادى مع مشاكل الزمن العربيّ الحديث[2]. وكانت، بصدورها قبل أكثر الترجمات التي

* - باحثة في علم الإنسان، وتاريخ الفنّ من جامعة پرنستون.

١ - Samir Amin: **The Arab Nation** (London, Zed Books). p. 33.

٢ - راجع مثلاً، وفي مجلة الآداب وحدها، افتتاحية رئيس تحريرها للعدد الأول عام ١٩٥٣ التي يحدّد فيها رسالة المجلة بـ «الأدب الملتزم». وفي العام نفسه عرّف الكاتب المصريّ أنور المعدّاوي بنظرية سارتر في الأدب الملتزم (شباط ١٩٥٣)، وناقش جابر السيد حبيب من العراق نتائج الحريّة والالتزام (نيسان ٥٣)، وترجم إميل شويري لسارتر **Esquisse d'une theorie des émotions** (تموز ٥٣).

نقلت الفكر الوجوديَّ إلى العربيَّة، واحدةً من أهم وسائل تقديم هذا الفكر إلى العالم العربيّ[1]. وتم الإعلانُ عنها بوصفها «قصة الشباب القلِق الذي يَبْحث عن نفسه» وبأنَّها «قصتُكَ أنتَ، قصةُ قلقكَ وحرمانكَ وبحثكَ عن معنى حياتك»[2]. وبحسب هذه القراءة كانت هذه الرواية المثالَ الأول على المنظور الذي يستطيع الفكرُ الوجوديُّ أن يقدِّمه لحيوات الشباب العربيّ وأحلامه. وإنّ العودة اليومَ إلى رواية القلق والأمل هذه، وبعد حوالى خمسين سنة على صدورها، ستتيح لنا أن نَفْهم استخدام العرب في خمسينيّات القرن الماضي لفلسفة سارتر في الحريّة الجذريَّة، ولتركيز هذه الفلسفة الشديد على قوّة الخيال. كما أنّ تَحْليلاً للكيفيَّة التي أوصلتْ بها هذه الروايةُ الفكرَ الوجوديَّ إلى الجمهور العربيّ، وللكيفيَّة التي تلقَّى بها النقّادُ ركائزَ ذلك الفكر آنذاك، سيتيح لنا نظرةً متبصِّرة إلى الإبداع الذي حاول العربُ أن يواجهوا به كلاً من الإمبرياليَّة والنزعات الانعزاليَّة. وقد يكون مفيداً، بل ضرورياً، أن نعود إلى إبداعهم ذاك، بغضّ النظر عن نجاح مواجهتهم نجاحاً تامّاً أم لا، من أجل إدراك آفاق المكن الذي أورثوه مَنْ خَلَفَهم.

الاشتقاق والإبداع

ولكنّ ثمّة خطراً في دراسة نوع أدبيّ عربيّ يجد أصولَه الواضحة في الحضارة الغربيَّة، وهذا الخطر هو أن نفترض أنّ النَّوْعَ قد حتّم المعاني التي يمكن أن يتضمّنها... وهو ما سأسمِّيه: «الإسكات عبر الافتراض» silencing by pre-supposition. وإذا كانت رواية إدريس تنتسب انتساباً سلالياً مباشراً، كما لاحظ بعضُ النقّاد، إلى رواية **سنّ الرشد** لسارتر (١٩٤٥)، فقد تعمّدتُ هنا مقاربةً مقارنةً بين الروايتَيْن تحدِّياً لنظرية «الاشتقاق» تلك ـ وأعني: اشتقاقَ الإبداع العربيّ من نظيره الغربيّ. وسأحاول أن أبيِّن أنّ إدريس حين أعاد تخيُّل حكاية سارتر عن ماتيو دولارو قد اقترَحَ أيضاً جملةً من التغييرات والتحويلات التي ستطول وجوديةَ سارتر والعربَ أنفسهم وأمَّتَهم كذلك. وسأَعْرض في نهاية بحثي فكرةً مؤداها أنّ رواية إدريس قدمتْ رؤيةً جذرية إلى العلاقة بين الشرق والغرب، في زمنٍ كانت أكثرُ خيارات العرب تحوم حول حدَّي الاستتباع للغرب أو الانعزال عنه.

والحق أنّ روايته توحي بأنّ تهمةَ «الاشتقاق» تَسْتند إلى مفهومَيْن لم يُمْحَضا تمحيصاً كافياً، بل هما خادِعان، أوْ هما ـ بتعبير الوجوديِّين ـ في حالٍ من mauvaise foie. وهذان المفهومان هما: مفهوم «الحدود الثقافيَّة» cultural boun-daries، ومفهوم «الإبداع الجديد غير المسبوق» authentic creativity. وفي حين يواجه المفهومُ الأوّل تحدِّياتٍ واسعة بعد أن كانت الدراساتُ الاجتماعيَّة شديدةَ الاعتماد عليه في السنوات ١٩٢٠ ـ ١٩٨٠، يبدو المفهومُ الثاني أشدَّ استعصاءً على التحدِّي. وفي ظنِّي أنّ **الحيّ اللاتينيّ** كانت، وستبقى، نموذجيّة في تحدِّي ذينك المفهومَيْن؛ وهذا سببٌ من الأسباب التي تجعلها جديرةً بالاستعادة اليوم.

المجتمع بنظّارات الأدب

غير أنّي أعتقد أنّ من الضروريّ أولاً أن أدافع عن منهجي في قراءة التاريخ والمجتمع بنظّارات الأدب. فأمام عالِم الاجتماع سبيلان لقراءة الروايات: الأوّل هو عَدُّها تعليقاً على الواقع، والثاني هو اعتبارها مَدْخلاً إلى هذا الواقع. فإذا عَدَدنا التخييل تعليقاً يجري بالتوازي مع الواقع، كان علينا أن نفترض علاقة ميكانيكيّة بين الرواية والحياة، بحيث تسبِّب هذه تلك وتُقَلِّد تلك هذه. ولكنْ قد يكون للفن علاقةٌ استحثاثيَّة ideational بالواقع، بحيث يقترح الفنُّ طُرقاً معيَّنةً في التفكير تتيح فهماً جديداً لهذا الواقع، فيغيِّرُ الفنُّ علاقةَ الجمهور بمحيطه بدلاً من أن يكتفي بتثبيتها وتعزيزها. يقول كليفورد غيرتز في هذا الصدد إنّ الفنّان المُسْتَحِثّ يسعى إلى أن يَخْلُق جمهوراً من الناس يتفاعلون مع أفكاره (وقد لا يكون هذا الجمهور موجوداً من قبل)، وذلك من خلال إيجاد مجالٍ عامٍ يَجْمعهم ومن خلال إيجادِ عمليةِ تواصُلٍ بينهم وبين الفن الذي يَخْلقه[3]. وهذه النظرة تعترف بقدرة الإبداع على التفاعل مع الواقع الاجتماعيّ والإسهام فيه.

أعتقد أنّ تأويل الفنّ بحسب المفهوم الثاني، الاستحثاثيّ، أكثرُ صحةً، ولاسيّما بالنسبة إلى الروايات العربيَّة، وذلك لأسباب متعدِّدة. فالرواية، جنساً أدبيّاً، «شكلٌ ثقافيّ مدمِّج incorporative شبهُ موسوعيّ، فيه تُحْزَمُ آليةٌ حَبَكيّة شديدةُ

---

١ ـ بحلول عام ١٩٥٣ لم تكن الوجوديَّة متوفرةً للقارئ العربيّ الذي لا يَعْرف الفرنسيَّة إلاّ عبر مقالات قليلة، وعبر ترجمة محمد عيتاني لكتاب **بول فولكييه هذه هي الوجوديَّة** الصادر عن دار بيروت. وبحلول عام ١٩٥٤، وبالتزامن مع نشر **الحيّ اللاتينيّ**، سيكون بمقدور الجمهور العربيّ قراءة كتاب سارتر **الوجوديَّة فلسفة إنسانيَّة** ، وردُّ جان كاتابا في كتابه **الوجوديَّة ليست فلسفة إنسانيَّة**، والكتابان صادران عن الدار نفسها وبترجمة مروان الجابري.

٢ ـ الآداب، شباط ١٩٥٤، ص ٧٨؛ والآداب، أيار ١٩٥٤، ص ٦٤.

٣ ـ Clifford Geertz: "Art as a Cultural System", in **Local Knowledge: Furthur Essays in Interpretative Anthropology** (N.Y.: Basic Books, 1983), p. 94 - 120.

الضبط ونظامٌ كامل من الإحالات الاجتماعيّة...»[1]؛ ومثل هذا الشكل المؤرَّض لا يمكن إلاّ أن يقدِّم معلوماتٍ هامةً عن المجتمع الذي أَنْتجه، بل هو ـ قياساً بالشعر ـ «أوسع حريةً ومساحةً في عرض الحقائق السياسيّة الاجتماعيّة وعلاقات السيطرة المعقّدة»[2]. ولكنّ الرواية، في الوقت نفسه، تقدِّم مقاربةً لذلك المجتمع يمكن أن تكون جديدةً وذاتيّة التشكيل. ولربّما تصادت هذه المقاربة مع مقاربات القرّاء المحليِّين ذاتها، ولكنّها قد تضع هذه المقاربات في حوارٍ تناصّيّ مع حيوات شعوب أخرى تُنْتج الروايات هي أيضاً؛ وهذا الحوار يوسِّع أفق أولئك القراء أو يحرِّضهم على ذلك.

بهذا المعنى ينبغي اعتبار اللجوء إلى الشكل الروائيّ تدخُّلاً فاعلاً في حيوات الناس «الموصوفة» في تلك الروايات. ولمّا كانت اللُّغة العربيّة في «مركز القلب من التعبير الفنّي» كما يقول حليم بركات[3] وفي مركز القلب من الحداثة العربيّة كما يقول جاك بيرك[4]، فإنّ الرواية العربيّة مُغَرّاة مُلصقةٌ إلى جوهر الإبداع العربيّ. فلنَضَع الآن أحدَ نماذج هذه الرواية إلى جوار رواية أوروبيّة عاصَرَتْها، ولنَرَ ما يَحْدث لمفهومَي «الحدود الثقافيّة» و«الإبداع الجديد غير المسبوق».

سنّ الرشد والحيّ اللاتينيّ

ما إن انسلّ ماتيو دولارو إلى غرفة عشيقته المعزولة مارسيل، حتى عاد إلى إغوائها. ولكنه علم بحَمْلها منه، فاغتَمّ وراح في اليومين التاليَيْن اللذَيْن يكوِّنا **سنّ الرشد** لسارتر يسعى إلى تأمينِ مالٍ من أجل الحصول على الإجهاض وعلى حريّته معاً. وحين زار صديقاً يُمْكنه أن يدبِّر موعداً طبيّاً لإجراء الإجهاض (الذي كان آنذاك عمليّة غير شرعيّة)، يَعْرض عليه ذلك الصديقُ مَنْصباً في الحزب الشيوعيّ. لكنّ ماتيو يرفض ذلك، برغم تعاطفه مع مبادئ الحزب، لأنّه كان يريد تجنّب قيود الالتزام الحزبيّ. ويَكْذب صديقُه دانيال حين يقول له إنّه لا يملك أيَّ مالٍ يُقرضه إياه؛ فدانيال في حقيقة الأمر كان يريد أن يُوقِع بماتيو الذي طالما كان يتبجّح بمناعته. ويرفض أخوه جاك أيضاً طلبه بحجّة أنّ ماتيو سيُجبَر في نهاية المطاف على مواجهة عواقب تصرُّفاته. فيضطر ماتيو إلى سرقة المبلغ المطلوب. ولكنّ دانيال كان قد نجح في غضون ذلك في ثني مارسيل عن الإجهاض. وحين يَعْرض ماتيو الزواجَ منها مُذعِناً، تَرْفض نفاقه، وتوافق ـ ويا للمفارقة اللاذعة ـ على الزواج من دانيال، وهو المثليُّ الجنسيّ الذي يريد أن يتزوَّج لمجرَّد أن يَشعر بشدّة إيثاره الرجالَ على النِّساء. وينتهي الكتابُ بماتيو وقد أيقن أنّه غدا عاجزاً عن الفعل بسبب الحريّة التي لا يُمْكن أحداً أن يَسْلبه إيّاها.

وأما بطل **الحيّ اللاتينيّ** الغُفْل فشابٌ لبنانيّ في بداية العقد الثاني من العمر، يغادر بيروت عام ١٩٤٩ ليدرس في السوربون... أو هو، بالأحرى، لا يعرف تماماً سببَ مغادرته. ولكنّه حين يصل إلى الحيّ اللاتينيّ يتمكّن من معرفة السبب: إنّه المرأة. غير أنّ بحثه عنها لا يحالفه النجاح خلال الشهور القليلة الأولى، فيندم على ترك بلاده، إلى أن يلتقي جانين. ثم تنقطع علاقتُه السعيدةُ بها حين يعود إلى بيروت لقضاء عطلة فصل الصيف. وفي بيروت، في أحضان عائلته المحكمةِ الرَّبط، يتلقّى رسالةً منها تُعْلمه فيها بحَمْلها، فيُصدم، لكنّه يُذعن لضغط والدته، فيُنكِّر أنْ يكون الجنينُ منه. غير أنّه لا يلبث أن يندم على كذبه، ويتمرَّدَ على إذعانه، ويعودَ إلى باريس سريعاً ليقترح على جانين الزواج. ولكنّها لم تعد حيث كانت، وليس ثمّة مَنْ يساعده في العثور عليها. فيُقرِّر أن يكرِّس حياته لدراساته في الأدب، ولرفع الوعي السياسيّ لدى زملائه الطلاّب العرب. وقبيل عودته النهائيّة إلى بيروت يَعْثر على جانين، وقد غَدَتْ «امرأةً ضائعةً»، فيطلب الزواجَ منها، ولكنّها تَرْفض طلبَه، قائلةً له إنّها لا تستطيع أن تتابع «الطريق الشاقّ الذي سيسلكه». ويعود البطل إلى بيروت حاملاً شهادةً في الدكتوراه في الأدب العربيّ... والتزاماً راسخاً بقضيّة القوميّة العربيّة.

في أعقاب صدور **الحيّ اللاتينيّ** عام ١٩٥٣ أُعلن في مجلة الآداب، التي كان سهيل إدريس رئيسَ تحريرها، أنّ هذه الرواية هي «روايةُ الشباب العربيّ القلِق الذي يبحث عن نفسه» كما ذكرنا. ومن المؤكَّد أنّ قلق الشباب العربيّ هو مغزى الرواية بكاملها: فهو الذي يَدْفع بالراوي البطل إلى السفر من بيروت إلى باريس، ومن باريس إلى بيروت، وهو الذي يسبِّبُ له العذابَ على ضفّتَي البحر المتوسط. ويتّخذ القلق أشكالاً متعدِّدة، بحيث إنّ البطل ما إنْ يتخلّص من

---

١ ـ Edward Said: **Culture and Imperialism** (N.Y: Vintage Books, 1993), p. 71.

٢ ـ Samah Idriss: **Intellectuals and Nasserite Authority in the Egyptian Novel** (Ph. d. Dissertation, Columbia University, 1991), p. 13.

وانظرْ أيضاً مقارنة الرواية بالشعر في مقالة رجاء النقاش: «مشكلات ونماذج في **الحيّ اللاتينيّ**»، الآداب، تموز ١٩٥٤، ص ٤٦ ـ ٤٩.

٣ ـ Halim Barakat: **The Arab World: Society, Culture, and State** (Berkeley: University of California Press, 1993), p. 206.

٤ ـ Jacques Berque: **Cultural Expression in Arab Society Today**, trans. Robert Stookey (Austin: University of Texas Press, 1978), p. 36.

أحدها حتى يُصاب بآخر. والحقّ أنّ المفردات التي يتجلّى القلقُ فيها ذاتُ دلالة حاسمة: فالراوي يبحث عن «معنى» لـ «وجوده» «التافه» و«العبثيّ»؛ وهو يغادر بيروت التي كان يعيش فيها على «هامش» الحياة، «لاواعياً»، يعاني «الشكوك» و«الخوف» و«القلق»، ثم يسافر إلى باريس حيث «التحرُّر» و«الانطلاق». وهناك يلجأ إلى المرأة من أجل أن «يعدو أن يكون... أكثر من ورقة جافّة...»، ولكنّه حين يحبّ امرأةً بعينها ما يَلْبث أن يواجه «الفناءَ» و«الوحشةَ». وإذ تُحبطه أزمتُه المستجدّة يُدرك أنّ عليه أن يختار أن يكون «مسؤولاً».

وبالإضافة إلى هذه المفردات التي تُرجِّع بوضوح مفردات سارتر، يَظْهر هذا الفيلسوفُ بضعَ مرّات في الروايةِ ليؤدّي دوراً ثانوياً (كاميو)، وليُلْمع إلى أنّه كان في بال هذا الروائيّ العربيّ إذا جاز التعبير. فبعيْد وصول الراوي إلى باريس يشاهد فيلماً عنوانُه «غداً تبدأ الحياة»، من تمثيل جان پول سارتر وأندريه جيد وآخرين. فيَشُدّه إلى سارتر أكثرَ ما يشدّه أفكارُه في «المسؤوليّة والحريّة»، بل يكاد يتماهى مع ماتيو دولارو بطل **دروب الحريّة**[1]. ومن المُمْكن أن يبيِّن القارئُ أنّ المؤلِّف، منذ تلك المرحلة المتقدِّمة من الرواية، يشجِّع القارئ على تأويل أفعالِ بطله الراوي على نحوِ ما أوّلَ مؤلِّفُ **دروب الحريّة** أفعالَ بطله ماتيو: فراوي **الحيّ اللاتينيّ** يُعلن، عبر استخدامٍ غريبٍ لصيغة المستقبل (علماً أنّ الكتاب مرويٌّ بصيغة الماضي لأنّه ذكريات)، أنّه «سوف يَذْكر سارتر طويلاً فيما بعد. سيَذْكر حركات سارتر هذا، في عيْنَيْه وقسماته ويديه، يومَ يعيش أشهراً طوالاً مع ماتيو بطل **دروب الحريّة**» (ص ٣٠). كما أنّ البطل، ما إنْ يعود إلى بيروت، حتى يقدِّم مجموعة مسرحياتِ سارتر هديةً إلى صديقته ناهدة المفرطة الحذرِ والكبتِ (ص ٢١٦). وعلى الرغم من أنّ ناهدة انتفضتْ وردّت المجموعة حين قرأتْ عنوان المسرحية الرابعة (**البغي الفاضلة**)، فإنّ هذه الحادثة توحي بأنّ الكاتب كان يَعتبر أعمالَ سارتر تلك ملائمةً من الناحية التثويريّة لجيله بأكمله، شباباً وشابات[2]. وأخيراً فإنّ البطل في آخر أيام إقامته في باريس راح يتردّد على «كهفٍ» وَصَفَ روّادَه بما يوحي بأنّهم سينو السمعة، مهمَلُو الملبس والمظهر، ولاسيّما أولئك «الوجوديّات» (ص ٢٦٧) اللواتي يوصَفْن بالتحلل، وتقول إحداهُنّ لصديق الرّاوي أحمد إنّ الوجوديّة التي تَدين بها هي «أن يعيش الإنسانُ هكذا، عيشةً متحرِّرة من كل شيء، بلا مسؤوليّة»؛ وهو ما يعتبره أحمد جنايةً على «المسكين سارتر».

إذن، مع ظهور جان پول سارتر من جديد ثيمةً إيجابيّةً في **الحيّ اللاتينيّ**، ومع استخدام الرواية لمفرداته مصدراً أساسياً للتعبير، تبدو قراءةُ هذه الرواية من منظور وجوديّ أمراً ملائماً[3]. ويبدو مهماً أن نشير إلى كلّ مرّةٍ تُذكر فيها الوجوديّة بشكلٍ واضح، لأنّ كل مرّة تتفق مع مصدر مختلف من مصادر القلق. فحين يرتاد البطل صالة السينما لقتل الوقت يبدو قلقُه هنا ناتجاً عن كبتِه العاطفيّ في مجتمعه المحافظ. فما أسهل ما ينقطع استمتاعُه بالفيلم ـ الذي يتحدّث عن ماتيو دولارو ـ حين تجلس فتاةٌ بضّة زرقاءُ العَيْنَيْن إلى يساره، فتَطْرد الفلسفةَ الوجوديّة لتصبح هي علاجاً محتملاً لاضطرابه النفسيّ! ويأتي الاستدعاء الثاني لسارتر في بيروت، التي يعود إليها الراوي أوّل مرّة، عبرَ إهدائه «ناهدة» مسرحيات سارتر إنقاذاً لها من دفنٍ حيّ تعانيه بسبب علاقات عائلتها الخانقة والمخادعة. هنا يوصف القلقُ، الناجمُ عن العيش من أجل الآخرين وعن الكذب من

---

١ ـ سهيل إدريس: **الحي اللاتيني**، الطبعة ١١، دار الآداب، ١٩٥٥، ص ٣٠. وهذا التماهي بين الشخصيّتين ـ الراوي وبطل **دروب الحريّة** ـ لاحظه رجاء النقاش بُعيد صدور الرواية. وجديرٌ بالذكر أنّ إدريس ترجم **دروب الحريّة** بكامل أجزائها مع حلول عام ١٩٦٠.

٢ ـ والواقع أنّ إدريس ترجم بين عامَيْ ١٩٥٤ و ١٩٥٦ هذه المسرحيات عينها (أي **الذباب**، **وجلسة سرية**، **وموتى بلا قبور**، **والبغيّ الفاضلة**). وبإمكان المرء أن يَقْرأ هذا المشهد وكأنّه إشْهارٌ متبصِّرٌ لها أوْ إعلانٌ متنبِّئٌ بها!

٣ ـ أخبرني إدريس في مقابلةٍ شخصيّة معه قبل أن أقرأ روايته أنّه يعتبرها إعادةَ كتابةٍ لـ **سنّ الرشد**. ومع ذلك سعيتُ إلى أن أبيِّن أهميّة سارتر وماتيو دولارو في نصّ **الحيّ اللاتينيّ** نفسه لأنّ القرّاء المعاصرين كانوا سيتوصلون إلى نسبة هذه الرواية إلى تلك من خلال الإشارات الواردة في النصّ العربيّ فقط. ولكنْ خارج هذا النصّ هناك مؤشِّرات كثيرة تشجِّعنا على مثل هذا التأويل، ومنها: رئاسة إدريس لمجلّة أدبيّة دأبتْ على ترجمة أعمال سارتر ومناقشة الأدب الوجوديّ؛ وقد خَصّصت المجلّة ملفّيْن كاملَيْن عن سارتر (العدد ١٢ من عام ١٩٦٤، والعدد الرابع والخامس من عام ١٩٨٠)، وتضمّنتْ أعدادٌ لاحقة كثيرة بعضَ التحليلات أو الترجمات الخاصة بأعماله (راجعْ على سبيل المثال من أعوام الآداب الأولى: العدد الثامن سنة ١٩٥٣، والخامس سنة ١٩٥٤، والسادس والسابع والعاشر سنة ١٩٥٦). إضافة إلى أنّ إدريس ترجم إلى العربيّة أعمال سارتر التالية: المسرحيات المذكورة أعلاه (١٩٥٤ ـ ١٩٥٦)، **والأيدي القذرة** (١٩٥٤، مع اميل شويري)، **والحائط**، **والغرفة**، **والغثيان**، **ودروب الحريّة**، **والاستعمار الجديد** (١٩٦٥، مع عايدة مطرجي)، **وعاصفة على السُكر**، **وعارنا في الجزائر**، وعدداً آخر من الكتب. كما ترجم عملاً في فهم الوجوديّة للكاتب ر.م. البِرز وعنوانه: **سارتر والوجوديّة** (١٩٥٤)، ونَشَرَ في دار الآداب ترجمات عدةً منها: كتاب سارتر **الوجود والعدم** بترجمة عبد الرحمن بدوي، وكتاب ريجيس جوليفيه **النظريات الوجوديّة** بترجمة فؤاد كامل (١٩٨٨).

أجل التطابق مع الدور الذي رسمه المجتمعُ للفرد، بمفردات وجوديّة تماماً. وأخيراً حين يقرِّر البطل تحمُّلَ مسؤوليّة أفعاله يلتقي بـ «الوجوديّات»؛ وإذا بهذا التجسيد المشوَّه لسارتر يُنبِّهه ـ حتى في هذه المرحلة المتأخِّرة من الرواية ـ إلى عدم نسيان ثقل الحريّة نفسها حين يتصالح مع خطاياه ويعود إلى وطنه متفائلاً وملتزماً، متحرِّراً لا متحلِّلاً.

الجنس

يواجِه البطل المصدرَ الأولَ لقلقه (أي الكبت العاطفيّ) بتجاوزٍ يبدأ مكانياً (بالانتقال من بيروت إلى باريس) ولكنْ ما إنْ يصبح في باريس حتى يصير هذا التجاوز جنسياً. فعلى متن الباخرة المُبْحرة إلى مارسيليا ينظر البطل إلى بيروت وهي تبتعد عنه فيشعر أنّه يريد أن يولد من جديد (ص ٦). وسيولد كيانُه الجديد بالنسيان وبالطَّرْح، وستكون باريس وَلّادةَ هذا الكيان بتطهيره من ماضيه. إنّ الجغرافيا هنا تبشِّر بأنّها هي مَنْ سيتحمَّل مسؤوليّةَ الولادة الجديدة بكاملها؛ وسوف تختفي بيروت، ماضيه، لتحلَّ محلَّها باريس، مستقبلُه. وإنّه يستطيع الآن أن يرى ماضيَه يَسْقط عن كاهله، حين يرى منديلَه الذي كان يودِّع به أقاربه وأصدقاءَه يَغْرق في لجّة البحر. ولكنْ ما إنْ يصل باريس حتى يكتشف أنّ هويّته مرتبطة ارتباطاً جذرياً بالمرأة، لأنّ على حريّته أن تتحقّق أولاً من الكوابت التي رسّخها فيه مجتمعُه العربيُّ حيال الجنس الآخر. فإذا كانت صورةُ الرجل العربيّ في مجتمعه قائمةً بالتضادّ مع المرأة (إنْ كان لنا أن نستخدم مصطلحات لاكان)، فإنّ وسيلته الأساسيّة لإعطاء معنى لوجوده يجب أن تكون بالاتحاد مع المرأة أو بالتغلُّب عليها. أترانا نبالغ، إذن، في أن نرى في العبارة التي بَادَرَ بها جانين («ما معنى كل هذا؟») أكثرَ من مجرَّد محاولةٍ مرتبكة للتعرُّف إليها؟

ستصبح جانين «جوازَ سفر» البطل إلى أعماق الثقافة الباريسيَّة (ص ١١٧ و ١١٩)، و«مَطْهراً» يتحلَّل فيه من «أوزاره» ويَنْفض عنه «آثامَه» (ص ١١٦)، ومِلْكاً يُثْبتُ به رجولته (ص ١١٧ و ١٢٥). ولهذا شعر بأنّه مُقْبل مع جانين مونترو «على عهد جديدٍ مِنْ حياته، لا يَدْري من أمره إلاّ أنّه جديد» (ص ١٠٠). ويؤكِّد صديقُه فؤاد أنّ المرأة تؤدّي دوراً مشابهاً بالنسبة إلى شبّان عرب أمثاله: «ألا تعتقد أنّ كَثيرين من شبابنا العربيّ، هنا وفي الوطن، محرومون من استغلال أسمى إمكانياتهم لأنّ حاجاتهم في الحبّ والجنس غيرُ مكفيَّة؟» (ص ١٣٢ ـ ١٣٣). ومع ذلك فإنّ جانين لا تَمْلك كلَّ الإجابات التي يبحث عنها حَبيبُها، ولهذا يسعى إلى نسيان كل الأسئلة والغرق في لظى الحب بعيداً عن الآخرين وخارج حدود الزمان والمكان. غير أنّ هذا الحب المحصَّن من أذى الآخرين لا يلبث في حالتَيْ بطلي **الحيّ اللاتينيّ وسن الرشد** على حدّ سواء أن يؤدّي إلى نتيجة طبيعيّة بيولوجيّة واحدة: هي الحَمْل!

إنّ إصرار قوانين الطبيعة الجسديّة على الاستمرار يُذكِّر بطلَي الروايَتَيْن بأنّهما، على الرغم من كل تنظيراتهما عن الحريّة، ما يزالان كائنَيْن ماديَّيْن، أيْ عُرضةً على الدوام للشروط الماديّة. ومن هنا فصاعداً تفترق الروايتان. فقد شَعَرَ بطلُ **الحيّ اللاتينيّ** أنّ حاجته إلى العودة إلى عائلته في بيروت ستَهْدم «صَرْحَ الاطمئنان والاستقرار في نفسه، هذا الصرح الذي دَمِيَتْ روحُه في إقامته» (ص ١٧٠). وحين يعلم بحمل حبيبته، يكون قد صار في عقر داره في بيروت مع أمه العجوز. وفي المقابل فإنّ العائلة في **سن الرشد** مفهوم غير موجود تقريباً. وفي حين يندفع ماتيو خارجاً من بيت أخيه بعد أن رَفَضَ هذا إقراضَه المالَ، يلتصق بطلُ **الحيّ اللاتينيّ** أكثر فأكثر بعائلته لكي يواجها معاً «أزمة» أبوّته الجديدة المحتملة. والحق أنّه يواجه هذه الأزمة بتبنّي صوت أمه وجسدها. ففي اللّحظة الحاسمة التي تتطلَّب أن يقرِّر مستقبلَه مع عائلة جديدة محتملة، يُمْسك بالقلم ليَكْتب رداً على رسالة جانين (التي تُخْبره فيها بحملها منه) فيُنْكر أن يكون قد عرف جسدَها. وحقيقة الأمر أنّه يَهْرب من جسده هو، ليصبح تجسيداً تاماً لأمّه. بل هو يشعر أنّ وجه أمه «يقف فوق رأسه» حين كان يكتب الرسالة، وأنّ رأسها كان يهتزّ «هادئاً، موافِقاً تارةً، معارِضاً تارةً أخرى» حتى أنجز كتابتها (ص ٢٣٣). لم يعد واضحاً أين يَكْمن العاملُ المحرِّكُ agency في حبكة الرواية: «والتفت فجأةً إلى أمّه. لا، لم تكن هي التي تتكلَّم، فإنّ شفتَيْها مطبقتان كأنّهما لم تنبسا منذ ساعة. بل إنّها هي التي كانت تتكلَّم، ولكنّها صمتت الآن. هي التي تكلمتْ، أم هو، أم شخص آخر لا يعرفانه. إنّه لا يدري. لقد سمع كلاماً، ولا يدري أسَمِعَه بأذنيه أم بأعماقه» (ص ٢٣٣). وإذا بالرجل الذي سبق أن عرَّفَ نفسَه ورجولته بامتلاك المرأة يضيِّع هذا التعريفَ بعد أن امتلكتْه امرأةٌ أخرى. وإذا كان بحثُه عن المرأة في بادئ الأمر يَهْدف إلى محو ماضيه الثقافيّ وروابطه الاجتماعيّة ـ «أَخْرِجْ من نفسك بيروتَكَ هذه، أَخْرِجها!» (ص ٢٢) ـ فإنّ عودته إلى جسد أمّه محاولةٌ لمحو مستقبله الشخصيّ الذي يمثِّله الجنينُ في أحشاء جانين.

الكذب

مع إمكانيّة نشوء عائلة جديدةٍ للبطل، نصبح إزاء مصدر ثانٍ لقلقه، هو الكذب. فالراوي يَنْفر من ناهدة لأنّها كذبتْ أمام عائلتها حين ادّعت أنّها لن تُتِمّ تخصُّصَها (ص ٢١٢).

ولكنّه يرى أنّ الكذب قد يكون أحياناً خياراً عقلانيّاً، كما حَدَثَ في بداية علاقته بجانين. فهو يتساءل تساؤلَ العارف في معرض تبريره لكذبه أمام أمّه بعد إهماله المفاجئ لعائلته ووطنه: «أما كان يعيش في بيته في جو خانق؟ أكان يستطيع أن يُخفي على ذويه، وعلى أمّه خاصةً، أيَّ سرّ صغير؟ ألم تكن حياتُه نهباً مشاعاً لهم»؟ (ص ١٢٨). ويعود إلى الكذب أمامها من جديد في شأن طبيعة علاقته بجانين. والأهمّ من ذلك كلّه هو كذبه أمام نفسه، حين يَرْفض فكرةَ الزواج من جانين بعد أن يتصوّرها في بيروت من المنظور الذي قد تتبنّاه أمّه ومجتمعُه، لا كما كان يتصوّرها هو في باريس حين كان فرداً يَبْحث عن الحبّ والحريّة. فإذا بجانين الحبيبة تغدو على الشكل التالي: «لم تكن بِكْراً لأنّها كانت مخطوبة، فتاةً طَرَدَها أهلُها، فتاةً التقطها من الطريق، فتاةً تشتغل في مخزن، فتاةً مسيحيّة من غير دينه.. فتاةً... أيّة فضيحة، وأيّ عار سينصبّ على بيتنا!» (ص ٢٣٢). وتتجلّى الكذبة، طبعاً، في أنّ أحداً في بيروت لا يَعْلم شيئاً عن جانين كي يَحْكم بمثل تلك الأحكام. فالحقّ أنّ مَنْ قد يرى إلى جانين على هذه الصورة ليس المجتمع البيروتيّ، بل هو نفسُه ـ البطلُ ـ بعد أن فَقَد إحساسَه بذاته فرداً في حضرة هذا المجتمع!

هذه الكذبة الأخيرة ستؤدّي بشكل طبيعيّ إلى الكذبة القصوى التي ستتمحور عليها الروايةُ بين حدّيْ خداع الذات والحريّة: فإنكاره أن يكون قد أقام علاقةً جنسيّةً بجانين إنّما هو عمل جماعيٌّ (نفَّذَه الابنُ والأمُ حين التحما واحدُهما بالآخر) صُمِّمَ لحماية شرف العائلة. وسيتيح إقرارُ البطل بكذبه من أجل تحقيق رؤية أمه إقرارَه أيضاً بأنّ خوفه من أمّه هو الذي دفعه إلى هجران جانين. وهذا الإدراك يدشّن تحرُّره الذاتيّ: «هو على يقين الآن من أنّ أمّه قد استغلّتْ فيه ضعفه هذا، حُبَّه إياها أو خشيتَه منها، لتُمْلي عليه الموقفَ الذي ترتئيه هي في قضية جانين، وهي قضيتُه وحده. إنّ أمّه لم تَدَعْ له أن يفكّر في أمره، ويَنْفُذَ منه إلى الحلّ الذي يراه هو. إنّها بذلك مَحَتْ شخصَه، حطّمتْ ذاتَه، وفرضتْ عليه شخصَها هي، وذاتَها هي. فأيُّ عبدٍ كنتَ لها، وأيُّ ذليل!» (ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧).

إنّ الطريقة التي يعيد الراوي فيها سَرْدَ لحظة الاعتراف تلك تُذكّر بنظرية سارتر في أنّ الحريّة تُكتَشَف، أفضلَ ما تُكتشف، في حالات التقييد أو الحصر الشديد: «إنّه لا يدري ما كان يكون موقفُه لو تُرك له أن يبتّ فيه. ولكنّ ما يطعنه هو أنّه قد حُرم هذا الحظّ بالذات، حظّ الاختيار» (ص ٢٣٧). وسيمثّل الجنين، بالنسبة إلى البطل بعد اعترافه، ضرورةَ تبنّي خيارٍ من الخيارات، وحين سُلِب هذه الخياراتِ سُلِب مستقبلَه وأضحى «عبداً لحريّته نفسها» كما قيل في ماتيو، المحكوم بالثبات إلى الأبد[1]. ولكنّه ما إن يَحْكم بأنّه خاضع لشبكة عَلاقاتٍ عائليّة مذلّة حتى يتحرّر من ضرورة مواصلة دوره الخاضع ذاك، فيتصدّى لأمّه ويَرْدعها عن التدخّل في ما لا يعنيها، مُقحِماً في منزله العائليّ قوةً جديدةً، هي أموره الخاصة، ذاتيّتُه: «امتنعي عن التدخّل في شؤوني. أعتقد أنّي لستُ بحاجةٍ بعدُ إلى إرشادك. كُفّي عن الاهتمام بأموري الخاصّة...» (ص ٢٤١). وبإبطاله كذبةَ «شرف العائلة» يشيّد معياراً جديداً للشرف، نابعاً من الذات هذه المرّة: «إنّني أريد أن أكون عربياً شريفاً» على نحوِ ما يقول لِفؤاد (ص ٢٥٢).

الإبداع

تنبني حكايةُ هذه الرواية بالإحالة على تعارضاتٍ ثنائيّة معيّنة: شرق/غرب، رجل/امرأة، استقلال/خضوع. وهذه الثنائيّات توضَع في مواجهة بعضها بعضاً حتى لحظة بلوغ ذروة الحكاية، حيث يَفْقد الراوي زمامَ الحكاية ليُصبحَ «صوتَ أمّه» ـ بكل ما في هذه العبارة من معنى ـ يملي عليه رسالةً إلى حبيبته السابقة. وفي حين يَكْبح تصارُعُ تلك التعارضات الثنائيّة ذاتيّةَ الراوي، فإنّ مزاوَجتَها قد تَخْلق كياناً جديداً: طفلاً مخلوقاً من رجل وامرأة؛ وثقافةً طالعة من اختلاط الشرق بالغرب؛ وشخصيّةً تُعلن عن نفسها من مكانٍ بين الاستقلال المنقوص والخضوع المكبّل. ولكنّ هذه الحريّة ما تزال غامضة، وعرضةً لأن تصير كذبةً جديدة أو هروباً جديداً، على نحو ما تُذكّر «الوجوديّاتُ» المنحلاّتُ بطلَ **الحيّ اللاتينيّ** في الاستدعاء الأخير لسارتر أعلاه.

إنّ هشاشة الحريّة تُجعَل أمراً محسوساً بفضل سلسلة من الموتيفات المبثوثة على امتداد الرواية، وهي موتيفات تَظْهر كلّما تمّ تجاوزُ الحدود الفاصلة بين تلك التعارضات الثنائيّة. وترتبط ثلاثةُ موتيفات بجذر (س ق ط) الذي يَسْتخدمه المؤلّفُ كما يلي: ١) لوصف منديل الوداع الذي يَسْقط من يد البطل على الحدّ الفاصل بين الشرق والغرب في رحلة البطل الأولى من بيروت إلى باريس (ص ٥)؛ و٢) لوصف حاله بعد أن عجز عن بناء علاقةٍ ذاتِ معنى مع فتاتَيْن باريسيتَيْن فأحسّ أنه «لا يعدو أن يكون أكثر من ورقة جافة من هذه الأوراق الكثيرة التي تُسقطها ريحُ الخريف عن الشجر» (ص ١٤٦)؛ و٣) لوصف سقوط جَنين جانين، الذي أجهضتْه بعد أن أنكر البطلُ علاقتَه بها (وكنّا قد رأينا من قبل أنّ هذا الجنين يَرْمز عنده إلى الحدود الفاصلة بين الاستقلال والخضوع). فإذا كان الموتيف الأول (المنديل) يَرْمز بشكل واضح إلى الماضي

١ ـ J.P. Sartre: **The Age of Reason**, trans. Eric Sutton (London: Penguin Books, 1979), p. 119.

الذي يَقْذف به الراوي إلى لجة النسيان، فإنّ الموتيف الثاني (ورق الخريف) يَرْمز إلى حاضره القلق الخاضع لأهواء الريح لأنْ لا جاذبية تكمن فيه لتشدّه إلى أسفل؛ وأما الموتيف الثالث (الجنين) فيرتبط بمستقبل البطل، وهو شيء مجهولٌ يُرعبه أنّه لا يعرف ما يُخبِّئه له. إنّ بمقدور البطل، إذن، أن يُسقط ماضيَه وحاضرَه ومستقبلَه في أيّ لحظة؛ فليس ثمّة ما يربطه بأيٍّ منها رباطاً صميمياً[1]. وتبيِّن هذه الموتيفات الثلاثة التي تغلِّف حياةَ البطل كيف أُسقط إلى هذا العالم دون أن يزوِّدَ بأيّ وجهةٍ أو معنى. وإنّ الخفة التي تَجْمع بينها هي التي تدفعه إلى أن يكون مسؤولاً عن إعطاء حياته معنى وقيمةً ووزناً. وبكلمة أخرى، فإنّ قُرْبَ هذه الأشياء إلى العدم هو شرطُ حريّةِ البطل.

علاوةً على سلسلة الموتيفات تلك تؤكّد بنيةُ الرواية ذاتُها هشاشةَ الحريّة وعرضتَها الدائمة للانتهاك[2]. والحقّ أنّ المؤلِّف يكرِّر في «الخاتمة» التي يصف فيها عودتَه إلى وطنه أجزاءً من «التمهيد» الذي كان قد وَصَفَ فيه مغادرتَه إياه. فإذ تنجلي معالمُ مدينته وهو على مشارف العودة، تُجْعل «الخاتمةُ» صدى «للتمهيد». والأهم أنّ هذه الخاتمة تتضمّن مقاطع مكرّرةً من مشهد عودته الأولى من باريس إلى بيروت؛ ففي هذا المشهد يتراءى له وجهُ أمه «يَكْبر وينمو... ويَرْتفع ويسمو، حتى يحتلّ الشاطئ، وكلّ شيء من ورائه ظلّ، ثم يملأ الأفقَ كلَّه، فلا ترى عيناه من دونه شيئاً» (ص ٢٠٢). ولكنْ إذا كان حضورُ الأم الطاغي هو الذي أَبْرز عرضةَ البطل لأن يَبْتلعه كيانٌ آخر كان يحاول جهدَه الانفصالَ عنه، فإنّه عند عودته نهائياً إلى بيروت حاملاً شهادةً في الدكتوراه وكماً من التجارب الجديدة ما يزال قريباً مما كان عليه حين عاد في المرّة الأولى، أيْ قبل سنةٍ من عودته النهائيّة؛ ففي «الخاتمة» أيضاً يَبْرز وجهُ «يكبر وينمو... ويرتفع ويسمو، حتى يحتلّ الشاطئ، وكل شيء من ورائه ظلّ، ثم يملأ الأفقَ كلَّه، فلا ترى عيناه منه شيئاً» (ص ٢٨٣). غير أنّ هذا الوجه ليس الآن وجهَ أمّه، بل وجه صديقه فؤاد. والفرق بين الحالَيْن يَكشف أهميّة العمل والخيال في التغلُّب على خداع الذات. فما تغيَّرَ، في نهاية المطاف، هو هدفُ البطل وعزمُه، لا الظروفُ والأوضاعُ الخارجيّة. وإذ تلتف الروايةُ حول ذاتها دائرياً، يُدفع القارئُ إلى إدراكِ أنّ النجاح لا يكون ناجزاً قط، بل على المرأ أن يعيد تكوينَه دائماً.

إنّ احلالَ وجه فؤاد مكان وجه الأم ذو دلالات عدّة، تَنْبع جميعُها من دور فؤاد في حياة بطل الرواية. ففي حين يعلن البطل أنّه يتجنّب المواطنين العرب في باريس لِما رأى منهم من «مظاهر مؤْذية»، يَدْفعه فؤاد إلى تلمُّس أسباب أفعالهم المنفِّرة ـ التي يعزوها إلى القلق والضياع ـ بل يَدْفعه إلى تغيير شعوره من الاغتراب عنهم إلى التماهي بهم. وبهذا السلوك الجديد يشكّل الراوي مع فؤاد رابطةً للطلاب العرب في باريس من أجل «صَهْر نزعاتهم» الكامنة في أعماقهم «في بُوتقة واحدة» (ص ٢٥٢). كما أنّ وصيّة فؤاد إلى البطل بضرورة أن يصبح «عربيّاً شريفاً» في بحثه عن ذاته تقدِّم معياراً أخلاقياً لم يعد يستند إلى العائلة التقليديّة. وهكذا فإنّ إحلال وجه فؤاد محلّ وجه الأم يَرْمز على الصعيد الاجتماعيّ إلى الانتقال من الانطواء على العائلة إلى الانفتاح على العروبة؛ وهو على الصعيد السلوكيّ انتقالٌ من النزعة الهروبيّة إلى الالتزام؛ وهو على الصعيد النفسيّ انتقالٌ من تشيُّؤ الذات حيال الآخرين إلى الإقرار بها وبمعناها (وذلك أنّ فؤاد في حقيقة الأمر هو «ذاتُ البطل الثانية» alter-ego، كما يقول البطلُ نفسُه ص ٢٥٨)؛ وهو على الصعيد الوجوديّ ـ أخيراً لا آخراً ـ انتقالٌ من خداع الذات إلى الحريّة المسؤولة. وستوفّر سلسلةُ الانتقالات هذه للمؤلِّف المضمَر رؤيةً إلى السياق الاجتماعيّ ـ التاريخيّ الذي استُوردتْ فيه الروايةُ والوجوديّة إلى المشهد العربيّ. فعلى الرغم من أنّ الأدب قد كان دائماً جزءاً من حياة البطل، فإنّه لم يتعدَّ كونَه «راحةً لضميره» و«طريقَ خلاص» (ص ٤٧ ـ ٤٨) لقلقه إلا بعد أن يلتقي فؤاداً. والحقّ أنّ كلام صديقه عن نوع الكتابة التي تحتاجها البلادُ العربيّة لَهُو «منيفستو» بكلّ معنى الكلمة. ففؤاد ـ الذي يتبنّى البطلُ كلَّ كلمةٍ قالها عن الأدب المنشود ـ يدعو إلى «النزعات الثوريّة» وإلى «أبطال فدائيِّين» وإلى أن لا يخشى الأدباءُ العربُ «حماةَ التقاليد» (ص ٨٨ ـ ٩٠). بل إنّ محاضرة البطل أمام رابطة الطلبة العرب أكثرُ توجيهاً، إذ يبيِّن فيها «تقصيرَ الأدب العربيّ الحديث إجمالاً في تصوير المجتمع الذي تعيش فيه الشعوبُ العربيّة» و«عدمَ وعي عددٍ كبيرٍ من الأدباء لرسالة فاعلة» (ص ٢٥٦).

هل نستطيع أن نَعدّ **الحيّ اللاتينيّ** تطبيقاً نموذجياً لدعوات الالتزام هذه؟ حين سألتُ سهيل إدريس هذا السؤال أَنْكر أن يكون قد قَصَدَ إلى ذلك (وإنْ لم يستنكره!)[3]. ومع

---

١ ـ يكتب ابن فارس: «السين والقاف والطاء أصلٌ واحد يدلّ على الوقوع، وهو مُطْرد. من ذلك: سَقَطَ الشيءُ يَسْقط سُقوطاً. والسُّقَطُ: رَديءُ المتاع. والسَّقاط والسُّقَطُ: الخطأ من القول والفعل... والسُّقْطُ: الولدُ يَسْقطُ قبلَ تمامه... والساقطة: الرجل اللئيم في حَسَبِه...» (**مقاييس اللُّغة**، دار إحياء الكتب العربيّة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ١٩٣٨، ج ٣، ص ٨٦).

٢ ـ أو بعبارة ريمون آرون: «الحريّة لا تُلغى تماماً قطّ، ولكنّها مهدّدة دائماً بالانتهاك أو التقليص»، من كتاب: **Marxism and the Existentialists** (N.Y.: Harper & Row Publishers, 1969), p. 26.

٣ ـ من مقابلة شخصيّة أجريتُها معه في ١٨ تموز (يوليو) ١٩٩٥.

ذلك فقد كَتَبَ في الرواية أنّ مشكلة الأرواح الضائعة في العالم العربيّ ليست نتيجةً لغياب الحبّ بل لغياب التعبير عن الذات (ص ٧٧ ـ ٨٢). إنّ الكتابة، كما يصفها الراوي، تَعِدُ بمعالجة تلك المشكلة. وإذا كان لنا أن نَسْتخدم مصطلحاتٍ سارتريّةً فإنّ الأدب هو وسيلة ماحقة يستطيع المرءُ من خلالها أن يتجاوز الواقعَ المعطى[١]. «إنّه الأمل في أن تتغيّر الأشياء، والرغبةُ في تغيير الأشياء، والاشتباهُ في أنّ الأشياء ليست كما تبدو. وهو جهدُ الخيال في زحزحة اهتمام المرء بعيداً عن العالم كما يَعْرض نفسَه لنا»[٢]. وهكذا نجد أنّ الأدب، شأنه شأن القوميّة العربيّة، يوسّع مشروعَ الخيال بما يتجاوز الفردَ إلى آفاق المجتمع. فكم يبدو ملائماً، من ثمّ، أن يلتقي المشروعان في مشهد العودة الأخيرة إلى بيروت: فإذ يصافح البطلُ يدِ فؤاد «يشعر أنّه يصافح فيها عشراتٍ من الأيدي التي يعرفها، وألوفاً من الأيدي التي لا يعرفها انتَثَر أصحابها... في كل ركن من بلاد العروبة» (ص ٢٨٤).

يُشبه إبداعُ سهيل إدريس الأدبيّ إبداعَ سارتر في أنّ كليهما كَتَبَ عن عازبَيْن يسعيان إلى إيجاد معنى لوجودهما في محاولات مليئة بالمراوحة والقلق، وفي ظروفٍ لا تضمن تغييراً كافياً. ففي الروايتين لا يَنجم عن علاقة الحب العنيفة زواجٌ ولا أولاد، بل تكون الثمرةَ بالنسبة إلى البطل شخصيةٌ جديدةٌ متحرِّرةٌ ومليئةٌ بالعزم. ومن المهم هنا أن نرى كيف تعامَلَ إدريس مع هذه الحكاية بما يختلف مع سارتر على صعيد استخدام الضمائر وإطارَي الزمان والمكان.

فصوت الراوي في **الحيّ اللاتينيّ** يختلف اختلافاً جذرياً عن صوت الراوي في **سن الرشد**، الأمر الذي يؤدّي إلى درجة مماهاةٍ مختلفةٍ بينه وبين الجمهور. ذلك أنّ سارتر روى الحكاية بضمير الغائب الكليّ العِلْم، وكثيراً ما أعاد وصفَ مشاهد معيَّنةٍ من منظور كل شخصيّة رئيسيّة وإنْ حافظ على ذلك الضمير. وفي بعض الأحيان وَصَفَ سارتر تطوُّر شخصياته النفسيّ في مقاطع مفصّلة تُراوح ـ بسرعة ودونما لجوءٍ إلى علامات وقف ـ بين ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلّم (انظرْ مثلاً قلق مارسيل المضطرب ص ٢٣٥). غير أنّ تقنيّة الانتقال السريع بين الضمائر هذه يَسْتخدمها إدريس في ما يخصّ شخصيّة واحدةً فقط، هي الراوي، بحيث يعبِّر عن تشظّي معرفة البطل بذاته. فالصراع الذي كان في رواية سارتر دائراً بين ماتيو وعشيقته وصديقه من أجل الحريّة والأمانة يغدو في رواية إدريس صراعَ البطل الغُفل مع نفسه. وفي رأيي أنّ راوي **الحيّ اللاتينيّ** يَرْمز، أكثرَ من أيٍّ من أبطال سارتر المضادين، إلى جيلٍ بأكمله، وهو سيُشعر القرّاء بدرجة تمامٍ أكبر معه. كما أنّ قَصْرَ المسرح الأبرز في الصراع على شخصيّة واحدة، وتسليطَ الضوءِ على إمكانيّة حلّ المشاكل التي تعانيها، يوفِّران إمكانيةً سرديّة أكثرَ إقناعاً في أن تستطيع تلك الشخصيّة أن تقيم علاقاتٍ ذاتَ معنى مع الآخرين بعد أن تحلّ مشاكلها الذاتيّة. وفي النهاية فإنّ رواية إدريس أكثر تفاؤلاً من رواية سارتر. فالبطل يعود إلى مدينته كما غادرها، وإلى أمّه حيث ودّعها لتسأله عند عودته «لقد انتهينا الآن إذنْ يا بنيّ، أليس كذلك»؟ (ص ٢٨٥)، وإذا بالسرد ينطوي على ذاته ليؤلِّف دائرةً كاملة كما سَبَقَ أن ذكرنا، غير أنّ هذه الدائرة تنكسر لتَفْسح في المجال أمام بريقٍ من الأمل، وذلك حين يقف فؤاد والراوي جنباً إلى جنب على رصيف البحر: «بل الآن نبدأ يا أمي» (ص ٢٨٥). وفي حين ختم ماتيو دولارو رواية سارتر بأن أَطْلق تثاؤبةَ استسلام وهو غارق في مقعده، شأنه في ذلك شأن أيّ بيروقراطيّ تافه (ص ٣١)، فإنّ الكاتب الملتزم في **الحيّ اللاتينيّ** قد تلقّى الرسالة وتمثّلها وها هو يَنْشرها في أرجاء أمته العربيّة.

تشدّد كلا الروايتَيْن، من خلال الارتدادات المتكرِّرة، على أنّ ما يَدْفع البطلَ قُدُماً ليس مبدأَ التطوُّر أو جوهره. بل إنّ البطل قد يتطوّر بفضل عناده وحده، وقد لا يتطوّر أبداً؛ فهاتان روايتان لا تبشّران بالإجابات. ولمّا كان البطل يعود دائماً إلى نقطة الصفر، فإنّ عليه أن يَخْلق مبدأً للتطوُّر خاصاً به. ولئن أَبْعَدَ الخيالُ المرءَ عن ظروف حياته وأتاح إمكانيّةَ النظر إلى ما وراءها، فإنّه لا يكفي وحده لتحرير المرء؛ وذلك لأنّ الخيال لا يستطيع إلاّ أن يُبْطِل، وأمّا البناء والإبداع فيحتاجان إلى ظروف محدّدة[٣]. وإذا كان استخدام سارتر للتكرارات لا يَهْدم حركةَ الزمان السائرةَ قُدُماً في حكايته التي تستغرق يومَيْن، فإنّ تكرارات إدريس تدشّن بنيةً دائريّةً تَهْزم مفهومَ النموّ والتطوُّر ـ وهو مفهوم يُفترض أن يكون حاسمَ الأهميّة في الروايات التي تتحدّث عن بلوغ سن الرُّشد كما في نظريات التطوُّر الحداثيّة. فإدريس يَسْتخدم هذا القلبَ الزمانيّ لإطارٍ مكانيّ محدّد. ففي حين بدأتْ روايةُ سارتر في شارع عام، انتهت في غرفة جلوس ماتيو. وعلى المَقْلب الآخر أنهى إدريس روايته كما كان بدأها، على المرفإ، حيث نقطةُ عودته، بل النقطةُ التي سيعود إليها أصدقاؤه عما

---

١ ـ Jean Paul Sartre: **Literature & Existentialism**, Trans. Bernard Frechtmen (Secaucas, N.J.: The Citadel Press 1949), p. 70.

٢ ـ Robert Solomon: **From Rationalism to Existentialism** (New York: The Humanity Press, 1975), p. 269.

٣ ـ Sartre: **Literature & Existentalism**, op. cit., p. 48; see also Mark Poster: **Existential Marxism in Post War France: From Sartre to Althusser** (Princeton: Princeton University Press), p. 90.

قليل بعد أن ينهوا دراستهم خارج الوطن (ص ٢٨٤). والمرفأ مكانٌ ليس تماماً هنا وليس تماماً هناك، بل هو على الحدّ الفاصل بينهما. وإذا كان لنا أن نَعُدّ البطلَ رمزاً للأمة العربيّة فإنّه لمؤشّر دالٌ حقّاً أن يعيده إدريس إلى مرفإ بيروت، على نحوٍ ما سنبيّن لاحقاً.

ردود الفعل على الحيّ اللاتينيّ

أحدَثَ نشرُ **الحيّ اللاتينيّ** في نهاية عام ١٩٥٣ ردودَ فعل واسعةً. فقد نال مؤلّفها عام ١٩٥٤ جائزة «أهل القلم»، ونفدتْ طبعاتُها الثلاث الأولى (حوالى ١٥ ألف نسخة) في أقل من عامَيْن. وكَتَبَ أكثرُ من عشرين كاتباً مقالاتٍ أو أبحاثاً عن الرواية خلال الشهور الثلاثة الأولى من صدورها، وإنْ لم تكن جميعُها مرحِّبة. ويبدو أنّه لم يكن هناك خلافٌ على روعة أسلوب الكاتب أو على جدّة تقنيّته. ومن حيث المضمون عُدّت الروايةُ عرضاً أميناً لحال الشباب العربيّ في سنّ الرشد. غير أنّ الآراء في قيمة هذه الأمانة، وفي تمثيلها في الرواية، تنوّعتْ إلى حدٍّ كبيرٍ، وهي ـ في تنوُّعها ـ تقدِّم فهماً جيداً لكيفيّة استخدام الخطاب العربيّ آنذاك لبعض مكوِّنات الفلسفة الوجوديّة كما «استَوْرَدَها» وطَبَّقَها سهيل إدريس. وسيكون واضحاً في ردود الفعل أنّ حكاية إدريس كانت أكثر من مجرّد استعارة مشتقّةٍ من رواية سيِّد الوجوديّة الفرنسيّة. وسأركّز هنا على ردود فعل سبعة نقّاد عاصروا صدور **الحيّ اللاتينيّ**، وكيف رأوا إلى تمثيل إدريس لمسائل الجنس والكذب والإبداع الأدبيّ.

فلقد رأى عبدالله عبد الدائم، وهو كاتب سوريٌّ من دعاة القوميّة العربيّة وأستاذُ التربية وعلم النفس في الجامعة السوريّة، أنّ بطل إدريس قد مثّل قلقَ الشباب العربيّ الناجم عن تناقضاتهم الثنائيّة الداخليّة وصراعِهم بين حَدَّي المحافظة والتحرُّر[١]. وعدّ الروايةَ أكثرَ من مجرّد تعليق على الواقع، إذ هي تبشّر بلعب دور إيجابيّ في المجتمع العربيّ بإظهارها أمام الشباب العربيّ أنّ التجربة الجنسيّة هي «مفتاح التعرُّف على النفس وسَبْر أغوار الذات» ووسيلتُه إلى «أن يفيق من غيبوبته الوجوديّة» بحسب «قوانين الحياة النفسيّة». وعليه فقد امتدح عبد الدائم أسلوب إدريس الوصفيّ الغنيّ لقدرته على نقل التجربة، ومن ثم الوعي، مباشرةً إلى القارئ، بدلاً من «التحليل المنطقيّ» الجافّ (ص ٣٦). وهو يعتقد أنّ «التراجع والضعف والعودة إلى القلق والحيرة» تقوّي تأكيد المؤلف على مفهوم القصد أو النيّة. واعتبر عبد الدائم أنّ «القلق الباحث عن الحلّ» في هذه الفترة التاريخيّة المعاصرة هو وحده الموقف الصادق الصحيح الذي يتوجّب اتّخاذه؛ وأمّا «ادعاء الوصول إلى حلّ وطمأنينة» فسيكون «كذباً وزيفاً...» (ص ٣٦).

وعلى نحوٍ مماثل يرى القصّاص والناقد المصريّ يوسف الشاروني أنّ **الحيّ اللاتينيّ** شهادةٌ أمينة على واقع الشاب العربيّ «المعذَّب المنقسِم على نفسه لأنّه موزّع بين مطالب مجتمعه ومطالب سعادته في بيئةٍ لا تستطيع أن تَجْعل من الاثنين كلاً واحداً»، وشهادةٌ على «الانقسام الثنائيّ بين الجسد والروح[٢]. والشاروني، مثل عبد الدائم الذي كان قد وَجَدَ في المرأة والجنس وسيلةً للعربيّ الذَّكَر (والشاروني يفرّق هنا بين الذكر والأنثى) كي يتغلّب على قلقه، يَعْتبر أنّ اهتمام البطل بالجنس هو نزوع طبيعيّ مراهِق سيَفْسح المجالَ لنزعات أكثر نضوجاً. ولكنّه، بخلاف عبد الدائم، يسلّط الضوءَ على أكاذيب البطل، التي يؤوِّلها بأنّها الطريقة الطبيعية الوحيدة لتعامُلِ الفرد العربيّ مع التراتبيّة الاجتماعيّة. وهو يعتقد أنّ كذب البطل على جانين قد أَجْبره على إعادة تقويم موقفه في تلك التراتبيّة وعلى مواجهة حالة انعدام التوازن داخل حماته بين الشرق (ممثَّلاً بأمّه) بأديانه وأخلاقياته وأعرافه وجموده من ناحية، والغرب (ممثَّلاً بحبيبته جانين) بحريّته وتطوُّره وحضارته واستعماره من ناحية ثانية. ومع أنّ الشاروني لم يَسْتخدمْ مصطلحاتٍ وجوديّة، فإنّه يؤكّد أنّ عدم لجوء الرواية إلى القَدَر يَكْشف عن مسؤوليّة الشخصيّات عن أعمالهم فيما هم يحاولون أن يوفّقوا بين تلك التعارضات. ويَخْلص إلى أنّ رسالة **الحيّ اللاتينيّ** هي أنّ على العرب، خلافاً لما فعله البطل من هجران جانين، أن يتنكّبوا مسؤوليّةَ تغديةِ حركاتٍ مؤيِّدة للاستقلال داخل البلدان الاستعماريّة سبيلاً إلى التوفيق بين الشرق والغرب وبين تعارضات العرب الثنائيّة أيضاً.

وبحسب الناقد المصريّ رجاء النقّاش، وَفّق إدريس بين هذَيْن العالَمَيْن المفترقَيْن في خاتمة روايته حين يشير البطل إلى عالمٍ ثالثٍ يناضل العربُ من أجله، وذلك بإعلانه لأمّه: «الآن نبدأ»[٣]. ومن الناحية التقنيّة يرى النقاش أنّ الروائيّ اللبنانيّ نجح في استيراد تقنيّة السرد السارتريّة من حيث تداخُلُ ضمائر الغائب والمتكلم والمخاطب في شخصيّة الراوي، ومن حيث عدمُ التزام التسلسل الزمنيّ والمكانيّ في سرد الأحداث،

---

١ ـ «**الحيّ اللاتينيّ**، ايضاً...»، الآداب، أيار ١٩٥٤، ص ٣٧.

٢ ـ «**الحيّ اللاتينيّ**: عرض وتحليل»، الآداب، نيسان ١٩٥٤، ص ٥٧ ـ ٦٢.

٣ ـ «مشكلات ونماذج في **الحيّ اللاتينيّ**»، الآداب، حزيران ١٩٥٤، ص ٤٦ ـ ٤٩.

وهو ما يَدْفع بالرواية إلى أن تكون أكثرَ من «مجرّد سرد» ويَنْقلها إلى «عالم آخر» يَشْعر فيه القارئُ بـ«حريّة إنسانيّة» لا تُعطى له «إذا ما كان مقيَّداً بمقدِّمات المؤلِّف ونتائجه وكذلك بأسبقيَّته الزمنيّة والمكانيّة» ويشعر فيه أنّه يعيش في «حياة لا في جزء خاص من حياة أفراد شخصيّات القصّة» (ص ٤٦). ولكنّ النقّاش يرى أنّ إدريس، برغم شَبَهِ روايته بـ **سنّ رشد** سارتر، يفترق عنه ما إنْ تَحْمل جانين، فيوجِّه اهتمامَ القارئ لا باتجاه قضية «الوجود الإنسانيّ العام» بل باتجاه قضية هذا الوجود محدوداً في إطارٍ من «أوضاع الشعوب المريضة المظلومة التي يَنْتسب إليها بطلُ القصة». ورأى النقّاش في احتكاك إدريس بالأدب العالميّ على ذلك النحو «حركةً جريئةً في أدبنا [العربيّ] المعاصر»، ورأى في شهادته الوصفيّة الشخصيّة خطوةً أولى على طريق علاج المشكلات الاجتماعيّة العربيّة (ص ٤٦ ـ ٤٧).

ولكنْ خلافاً لمقاربة النقّاش الإيجابيّة هذه، سبّب اتصالُ رواية إدريس بالعالم الخارجيّ على ذلك النحو الذي أشار إليه الشاروني غضبَ نقّاد آخرين. ولم يستطع الكاتب الشيوعيّ رضوان الشهّال أن يرى في الهوس «المنحلّ» لهذه الرواية بالجنس إلاّ تكتيكاً استغلاليّاً من أجل بيع الوجوديّة إلى الجمهور العربيّ كما تبيع «إحدى الوكالات الخاصّة» بعضَ منتوجاتها وعلى «غرار التّجار المستوردين الكبار»[1]. فهذه الرواية، بعرضها الكبتَ الجنسيَّ على هذا النحو، ليست تعليقاً على وضع المجتمع العربيّ ككلّ وإنّما تعبِّر عن «حالة مَرَضيَّة فرديّة» يعانيها رجلٌ مريضٌ «جائع» إلى الجنس. ورجلٌ جائعٌ إلى الجنس كهذا لم يكن محطّ اهتمام الشهّال، حين يكون هناك في الواقع العربيّ أناسٌ جائعون حقاً إلى الخبز، «أجل إلى الخبز الذي لا يفكّر فيه الأستاذ [إدريس] لأنّه يَحْصل عليه دائماً». لقد تجاهلتْ إيديولوجيا إدريس الفرديّة مشاكلَ العرب الاجتماعيّة الضاغطة، والأسوأ من ذلك أنّها ـ بحسب الشهّال ـ حرفتْ أنظارَ القرّاء عنها. ويَخْلص الشهّال إلى أنّ تحقيق الرواية مستوى عالياً من الأداء الجماليّ لم يؤدِّ في حقيقة الأمر إلاّ إلى التعتيم على القضايا الحقيقيّة في العالم العربيّ، وأنّ الوصف المتمادي للقاءات الجنسيّة تهدِّد بالخطر «تقاليدَ عزيزةً ساميةً هي مِنْ صميم عروبتنا» (ص ٥٢). وبعد أن وصف الشهّال «بحْثَ البطل عن ذاته» بأنّه ليس إلاّ تعبيراً ملطّفاً عن مغامرة جنسيّة جائعة، احتَقَرَ عملَه السياسيَّ القوميَّ الذي أتى «هكذا فجأةً من غير إنذارٍ ولا تمهيد»، وانتقد «ثقافته الوجوديّة» لارتباطها بالروس البيضِ والشاذين جنسيّاً و«متعهِّدي مواخير سان جرمان دي پريه» (ص ٥٣)!

واحتجّ الكاتب السوريّ مواهب الكيالي، بدوره، على تركيز إدريس على الأمور التافهة في حياة الفرد[2]. فقلقُ البطل وكبتُه الجنسيّ وغيرُ ذلك من المشكلات إنّما عُرضتْ في **الحيّ اللاتينيّ** بوصفها مشكلاتٍ فرديّةً لا تفسيرَ اجتماعيّاً لها (ص ٥١). وخشي الكيالي أن ينحرف صاحبُ دعوة الالتزام في الأدب [أيْ إدريس] «بالناشئة عن القصد الصحيح» إنْ لم يتصدّ هو وغيرُه للتحذير من روايته. ولكنّه يترك التصدّي للناحية الأخلاقية لزميله رضوان الشهّال، ويكتفي بالهجوم على بنية الرواية الفنيّة فيعيب عليها «سردَها الصحفيّ اليوميّ للأحداث»، وهو سردٌ منقول من «الذاكرة» فحسب، دون ترتيب أو دراسة (ص ٥٠). وعلاوةً على ذلك أكد الكيالي أنّ الرواية يعوزها النموّ، بحيث عاد البطلُ بعد ٣٠٠ صفحة كما غادر «فكأننا يا بدر لا رُحْنا ولا جينا». كما كانت وجوه الشخصيّات «غامضة»، بما فيها البطل الغُفل الذي روى الحكايةَ بصوتٍ واحدٍ رتيب [!]. إنّ تركيزَ الرواية المبالغ فيه على فرد واحد، واعتمادَها المبالغ فيه على وجهة نظره الضيقة وحدها، عوّقا ـ في رأي الكيالي ـ تلك الروايةَ عن تقديم حلول حقيقيّة للمشاكل الاجتماعيّة التي عَرَضَتْها، فاكتفتْ «باصطناع حلول فرديّة» لا غير (ص ٥١).

وإذا كان القسم الأول من **الحيّ اللاتينيّ** أشبهَ بشريطٍ من القصص القصيرة المفرَّقة، يعوزها التطوُّرُ في الشخصيّات والوضوحُ في التصوير، فذلك يعود في رأي الناقد المصريّ أحمد كمال زكي إلى وضع الشخصيّة الرئيسة النفسيّ[3]. وبعد أن لاحظ زكي قوّة علاقة البطل بأمّه، اقترَحَ أن يكون ما يعانيه هو عقدة أوديپ، وأنّ قلقه ومغامراته الجنسيّة وحقارته هي نتائج طبيعيّة لهذه العقْدة، وأنّ اتّحاده الجنسيّ بجانين هو ما أَيْقظ أخيراً إحساسَه بذاته وبأموره الشخصيّة وأدى إلى حلّ تلك العقدة. وامتدح زكي الروايةَ لكونها أكثرَ من وصفٍ ممتاز، إذ هي استخدمت الوصف لعرض مشاكل مَرَضيّة أساسيّة. وقد اتفق تحليلُ زكي النفسيّ مع الوجوديّة حين لاحظ أنّ البطل الذي شُفي في القسم الأخير من الرواية «يُكافح ليحصل على حريّته

---

١ ـ مجلة **الثقافة الوطنية**، آذار ١٩٥٤، ص ٥١ ـ ٥٣.

٢ ـ «**الحيّ اللاتينيّ** أيضاً»، في مجلة **الثقافة الوطنيّة**، أيار ١٩٥٤، ص ٤٩ ـ ٥١. وليس من المستغرب أن تُشْبه اعتراضاتُ الشهّال والكيالي على الوجوديّة كلاً من اعتراض لوفيڤر (الذي سمّى **الغثيان** لسارتر «بيانَ لوطيّ») في فرنسا، أو اعتراضِ جريدة **البراڤدا** في الاتحاد السوفياتيّ (الذي اتهمتْها بتضليل الشباب المتحمّس). راجع Mark Poster، ص ١٠٩ ـ ١٢٤.

٣ ـ «رسالة إلى الآداب»، الآداب، نيسان ١٩٥٤، ص ٧٦ ـ ٧٨.

ويرسمَ الطريقَ العمليَّة التي يسير فيها، ويكافح نفسَه هو فيُلزمها بالعمل والدأب...» (ص ٧٧).

أما عيسى الناعوري، وهو ناقد فلسطينيّ ورئيس تحرير **القلم الجديد**، فيرى أنّ دعوة إدريس في الآداب الى الأدب الملتزم تستوجب من القرّاء قراءةً لـ **الحيّ اللاتينيّ** مخالفةً لما كان ملائماً عندما قرأوا قصصَه وكتاباته الأولى[1]. ومع أنّ الناعوري مدح إدريس لمهارته الأسلوبيَّة في روايته الأولى هذه، فقد أسِفَ على أن يستخدمها للحكاية عن بطلٍ مضادٍّ مهووسٍ بالجنس، بحيث لن يؤدّي ذلك إلاّ إلى «نفور» القارئ العربيّ الرفيع الأخلاق «واشمئزازه». وبدا للناعوري أنّ حِرْصَ البطل على «الاستمتاع بالمرأة ومطاردتها والتفكير بها» يحظى بـ٩٠٪ من مجموع حوادث الرواية وأفكارها (ص ٣٩)، بل إنّ حديث المرأة هو «كل الكتاب» (ص ٤٠). ولما كانت مشاكل البطل المتمثِّلة في القلق والخداع ثانويةً بالنسبة إلى الناعوري، فإنّه لم يَرَ كيف تؤدي «صدمةُ» البطل «العاطفيَّة» إلى «صحوِ ضميرٍ» من سبات الأكاذيب. ولهذا اعتَبَرَ تحوُّلَ البطل إلى القوميَّة العربيَّة مفتَعَلاً، محشوراً في آخر الرواية، ويَهْدف إلى تحويل «شعور القارئ نحوه من الاحتقار الى الإعجاب» (ص ٤٠). ويَخْلص الناعوري إلى أنّ رواية إدريس، من حيث هي أدب ذو رسالة اجتماعيَّة، قد فشلتْ، لأنّها لم تَعْدُ أن تكون وصفاً لفسادٍ تمتّع المؤلِّفُ بالإفاضة فيه دون أن يجد علاجاً له.

نلاحظ أنّ أيّاً من نقّاد **الحيّ اللاتينيّ** لم يُنْكر وجودَ القلق وخداع الذات والكبت الجنسيّ التي تحدّث عنها إدريس في المجتمع العربيّ. ولكنّهم اختلفوا في درجة تأثيرها في هذا المجتمع، وفي أولويّتها في برنامجهم الإصلاحيّ، وفي أسبابِ حصولها أصلاً، وفي تأثير تعامُلِ إدريس معها في القراء. فمثلاً، هل الكبت الجنسيّ من القوّة بحيث يؤثِّر في جيلٍ بأكمله كما أكّد عبد الدائم، أم هو يؤثِّر في إحدى طبقاته أو أحد جنسيْه فحسب كما عارض الشهّال، أو في بضعة أفرادٍ مرضى كما زعم الناعوري؟ وهل حَلُّ الكبت الجنسيّ أولويّةٌ بالنسبة إلى التحرُّر الوطنيّ (بكلمات عبد الدائم والشاروني)، أم هو الخطوة التي تلي معالجة مسألة الجوع كما يشدِّد الشهّال؟ هل استعماريو اليوم والبارحة هم الذين زرعوه في المجتمع العربيّ كما يقول الشهّال، أم هو نتيجة عصورٍ من القمع والتراتبيَّة الاجتماعيَّة على نحوٍ ما أكدّ النقّاش والشاروني وعبد الدائم؟ وهل يسيء إدريس إلى الشباب العربيّ، بجعله هذه القضية محورَ روايته، كما تخوَّف الشهال والكيالي والناعوري، أم تراه قدّم علاجاً على نحوٍ ما صرَّح زكي وعبد الدائم والنقاش والشاروني؟

وَحْدهم القرّاء والنقّاد الذين قبلوا توصيفَ إدريس لهذه المشاكل بأنّها جيليَّة generational هم الذين اعتبروا لوم الماضي ورواسبه أقلَّ أهميَّةً من حثِّ كلِّ فرد على تحمُّلِ مسؤوليَّة استمرارها. وهذا السلوك الوجوديّ تجاه الوضع البائس في العالم العربيّ أتاح للأدب دوراً إيجابيّاً، وهو أن يَنْقل من خلال الوصف تجربةَ تناقضاتٍ واختلالات اجتماعيَّة أدّت إلى ذاتيَّةٍ هي من لوازم الثورة. وأما الذين قلّلوا من أهميَّة **الحيّ اللاتينيّ** فقد أكدوا أنّها فشلتْ في تقديم رسالة اجتماعيَّة لأنّها بالغتْ في التركيز على وجهة نظر فردٍ واحد، متجاهلةً العواملَ الماديَّة والتاريخيَّة؛ وعليه فليس ثمّة عذر لأن يسيء البطلُ معاملةَ الآخرين، ولاسيّما مواطنوه العرب. ولكنّ الجدير ذِكْره أنّ المدافعين عن إدريس حيُّوا وصفَه التفصيليَّ لذلك الفرد القلِق، لأنّه وصفٌ كَشَفَ أسبابَ تجاوزه انطواءَهُ على الذات. وبحسب قراءتهم هذه فإنّ البطل قد استردّ قيمتَه باحتضانه قضيّةَ الطلاب العرب ومن ثمّ القوميَّةَ العربيَّة. وهكذا قُرئت الوجوديَّة بما قدّمتْه إلى المشروع القوميّ العربيّ، أيْ بوصفها بديلاً لأشكال الانتماء الجمعيّ التقليديَّة (العائليَّة، الطبقيَّة، التراتبيَّة) أو المعاصِرة (الحزبيَّة)، لا بوصفها بديلاً للانتماء القوميّ برمّته. ولهذا نجد كاتبيْن نقيضَيْن كالنقّاش والناعوري يتّفقان على ضرورة عدم اصطحاب الشبّان العرب فتياتٍ أجنبيّاتٍ للزواج بهنّ في الوطن العربيّ. ويَشْرح النقاش أنّ إجهاض جانين قد كان أمراً محتوماً من الناحية السرديَّة لأنّه (أي الإجهاض) يبيّن أنّ إدريس لا تَشْغله إلا الشعوبُ المريضةُ المظلومة، خلافاً لسارتر الذي تَشْغله «قضيةُ الوجود الإنسانيّ العامّ». ويُكْبر الناعوري فؤاداً كلَّ الإكبار حين أنهى علاقته بفرانسواز قائلاً لها: «إنّنا مدعوون في المستقبل إلى مواجهة كثير من قضايانا القوميَّة التي لا تعني أحداً سوانا. وأنا لا أعتقد أنّ زوجة أجنبيَّة تستطيع أن تُعِين زوجَها في معاناة مثل هذه القضايا...» (ص ٣٥).

خاتمة: الثورة بالوصف والتنقّل عبر الحدود

يمكن القول إنّ الوجوديَّة التي استقدمها العربُ في خمسينيّات القرن الماضي كانت مهمةً بالنسبة الى جيل من الشباب الذين رفضوا نمطَ عيش أهلهم وتربيتهم إياهم رفضاً جذرياً. وفي هذا الصدد يصف مطاع صفدي البيئةَ الاجتماعيَّةَ العربيَّة عام ١٩٥٩، ولماذا رأى بعضُهم ضرورةَ التطلُّع إلى مدارس في التفكير خارج حدود أوطانهم:

«والحق انّ التربية في مثل البيئة العربيّة المنحطة ما هي إلاّ وسيلة لاستمرار القديم في الجديد، وتجويف الجيل الصاعد

---

١ ـ «**الحيّ اللاتينيّ**... ايضاً»، الآداب، ايار ١٩٥٤، ص ٣٨.

من أوجه الثوريّة.... إنّ أوّل ملامح الثوريّة تتأجّج في ذات الشاب الذي مسّتْه الثقافة بوعيٍ ما، كانخلاع عن النموذج التربويّ الذي تلبّسه دون ان يدري.... فهو ضد البيت، [إذ] ليس في البيت إلاّ «هم». هم الذين... شكلوا كابوساً مخيفاً لحواسّه وموانعَ زَجْرية.... البيت بؤرة مصغّرة عن السديميّة، إنّه تجويف قاتم في المدينة... اشياؤه مبعثرة في زواياه بذوق سقيم، وثمة قانون صارم معلّق في فضائه: قانون من اجل الطهارة وضد النجاسة، الطهارة الماديّة الصرف، في الجسم وفي الثوب. واما في الوجود كمعنى، فهو قبو لشتى الأحاسيس الغريزيّة المكبوتة، المتآمرة بالحقد ضد البساطة، بالآلية ضد العفويّة، بالتكرار ضد الجِدّة. ويبرز الشاب هكذا في غابة من المحرّمات»[1].

لقد بَحَثَ مفكّرون أمثال إدريس وصفدي عن سبيل للنضج والبلوغ لا يُخضع الشبابَ لعائلاتهم إخضاعاً استعبادياً. وسيكون مثيراً للاهتمام هنا أن نلاحظ أنّ رواية إدريس الوجوديّة، كما روايات عربيّة وجوديّة أخرى، مستندةٌ بشكلٍ ثابت إلى سيرة حياة مؤلّفيها[2]. فالسيرة الذاتيّة وسيلة لإعطاء مغزى لوجود كاتبها، لأنّها تَرْسم لهذا الوجود حبكةً وسيرورةً، فتولِّدُ مِنْ ثَمّ ـ بكل ما تعنيه كلمة «ولادة» ـ معنى لهذا الكاتب[3]. ولهذا يبدو محتملاً أن يكون المشروعُ الأدبيّ الذي تنكّبه الروائيّ سهيل إدريس هو وسيلة لنفي الواقع الاجتماعيّ العربيّ عبر الوصف والخيال الاستحثاثيّ idea-tional وتحميلِ هذا الواقع رسالةً جديدة وإنساناً جديداً؛ فأنْ تَصِف هو أن تَكشف، و«أنْ تَكْشف هو أن تغيِّر»[4].

ومع أنّ من الممكن أن نتصوّر أنّ العرب الذين تبنّوا وجهةَ نظرٍ وجوديّة إلى الإنسان والعالم لم يكونوا في حاجة إلى سارتر ليُخْبرهم بمثل تلك الأفكار، فإنّهم استقدموها بحريّة لأنّها كانت «جديرةً بالتفكير» كما كان كلود ليفي شتراوس سيقول. غير أنّ هؤلاء المفكّرين أدْخلوا تغييراتٍ عدةً على الوجوديّة السارتريّة بعد تبنّيها. فقد وضعوا الإلحادَ جانباً، ولم يذهبوا في يساريتهم إلى حدّ الشيوعيّة، وأعادوا النظرَ في فكرة العداء لـ «الآخرين». وقبل أن يَنْشر سارتر عام ١٩٦٠ **نقد العقل الجدليّ** (وهو الذي دَشّن انفتاحَه على الماركسيّة الشيوعيّة)، كان سهيل إدريس وبعضُ النقّاد المذكورين أعلاه قد تجاوزوه في بحثهم عن انتماءٍ إلى الجماعة لا يتعارض مع الحريّة الفرديّة. وفي حين تحكي **الحيّ اللاتينيّ** عن مسعى البطل إلى تطوير شخصيّةٍ مستقلّةٍ قويّة، فإنّه يختار في النهاية أن يَصُوغ مستقبلَه في سياقٍ جماعيّ عائليّ قوميّ. لقد أَرْهف إدريس فكرةَ سارتر الشهيرة القائلة بأنّ «الجحيم هو الآخر»، ليصل إلى تعاونٍ مُرْضٍ بين الذات والآخر مستندٍ إلى التزامٍ ذاتيٍّ حرّ، وإنْ لم يخلُ هذا التعاونُ من تأزُّمٍ وتعارض.

يقول مارك پوستر في تأويله لشعبيّة أفكار فيلسوف التحرُّر الجذريّ، سارتر:

«لقد حفّز فكرُ سارتر، بتقديمه صورةً جديدة لمعنى «أن تَكُون»، النقاشَ بما يتجاوز حدودَ قاعة الدرس والمجلات الفلسفيّة. وكانت مفاهيمه تناقَشُ في المقاهي والحفلات، وإلى موائد الإفطار، وفي قطارات الأنفاق، لا في باريس وحدها، بل ايضاً في نيويورك ولندن وعلى امتداد المجتمع الصناعيّ المتطوِّر»[5].

ولكنْ لماذا حَصَرَ پوستر أثرَ الوجوديّة ضمن حدود هذا المجتمع؟ ثمة شكوى شائعة موجّهة إلى الفلسفات الإنسانيّة كفلسفة سارتر نفسها، وهي كونَنَتُّها universalizing غيرُ المبرَّرة. ولكنّ مفهومَ «الحدود الثقافيّة» هو الآخر غير مبرّر. وإذا عدنا إلى **الحيّ اللاتينيّ** تداعى إلى ذهننا أنّها تنتهي بالبطل حيث بدأ: أيْ في المرفإ. وفي المرفإ، وهو مكان الاستيراد والتصدير، والمكانُ الذي لا يُمْكن تعريفُ الشرق إلاّ بعلاقته بالغرب، وبالعكس، يعلن المؤلِّفُ نيّةَ بطله: «بل الآن نبدأ». وعلى الرغم من أنّ البطل رَفَضَ (وإنْ نَدِمَ فيما بعد) أن يَكُون أباً لمخلوقٍ جديد، فإنّ الخَلْق ليس دون متناوله أبداً: فثمة أدب يَسْتند إلى عناصر القوة في ثقافته الفرنسيّة وإلى التزامه القوميّ يبشِّر بأن يكون مخلوقاً أكثرَ مسؤوليةً وموثوقيّةً. وإزاء خيارَيِ التبعية المطلقة لأنماط الحياة الغربيّة، أو الانعزالِ في قوقعةٍ تقليديّة رجعيّة، تبدو إرادةُ الخَلْق بالتنقل عبر الحدود أكثرَ الأفعال العربيّة ثوريّةً على الإطلاق.

بيروت

---

١ ـ مطاع صفدي: «أزمة البطل المعاصر (القسم الثاني)»، الآداب، كانون الأول ١٩٥٩، ص ٣١.

٢ ـ استقيتُ هذه المعلومات بالنسبة إلى سهيل إدريس منه شخصياً. ويمكن إيجادُ أوجه شبه متعدِّدة بين سيرة حياة بطلة **انا احيا** وسيرة ليلى بعلبكي نفسها؛ راجع: **Middle Eastern Muslim Women Speak,** ed.: Elizabeth Warnock Fernea and Basima Qattan Bezirgan (Austin: University of Texas Press, 1988), p. 273.

٣ ـ Paul John Eakin: **Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention** (Princeton: Princeton University Press, 1985), p. 177. See also Philip Thody: **Sartre: A Biographical Introduction** (London: Sutdio Vista, 1971), p. 27.

٤ ـ Sartre: **Literature and Existentialism**, op. cit., p. 23.

٥ ـ Mark Poster, p. 7