الأنا المغتربة ومعنى التاريخ

الاغتراب في الرواية العربيّة

. فيصل درّاج* .

ليس شكلُ السيرة الذاتيّة جديدًا في الرواية العربيّة؛ فقد بدأتْ به، وظلّ ملازمًا لها بأشكال لامتكافئة. ومع أنّ هذا الشكل كان يحيل على شرط تاريخيّ خاصّ، فإنّه كان أولاً يترجم سيرةً ذاتيّةً مجزوءةً لإنسان مغترب. ولعلّ دائريّة التاريخ العربيّ الحديث، ومَراجِعُها الخيبةُ والنهوضُ والخيبةُ الجديدة، أمْلَتْ على الرواية العربيّة أن تعيد إنتاجَ الشكل السيريّ الذي يَكْتب الاغترابَ المفتوحَ في المعيش اليوميّ.

في عام ١٨٥٥ كَتَبَ أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) في منفاه عملَه الكبير **الساق على الساق** الذي تضمّن مستوياتٍ متعدِّدة. فالكتاب نقدٌ للاستبداد ودفاعٌ عن حرية القول والمعتقد والجسد، وهو دعوة إلى تأمل اللُّغة العربيّة والوقوفِ على غناها واهتمامِها بالتفاصيل. غير أنّه، رغم مستوياته، سيرةٌ ذاتيّةٌ لإنسان يوجد بعيدًا عن وطنه وأهله، وبعيدًا عن رغباته الجوهريّة أيضًا. بل إنّ الشدياق عاش اغترابًا مزدوجًا: فهو في الغرب لأسباب تُبْعده عن الشرق؛ وهو في الغرب دون أن يُعْجَبَ بكلّ ما فيه، ودون أن يكفّ عن تعلُّقه بثقافته الوطنيّة وعنوانُها اللُّغة.

يشكّل الاغترابُ عن الزمن المعيش، كما المقارنةُ بين الزمن العربيّ والزمن الأوروبيّ، المرجعَ الذي بنى عليه محمد المويلحي عملَه الشهير **حديث عيسى بن هشام**، الذي يرى فيه بعضُ النقّاد بدايةَ الرواية العربيّة. بدأ المويلحي (١٨٥٨ ـ ١٩٣٠) نَشْرَ الحلقة الأولى من **حديثه** في عام ١٨٩٨، في جريدة **مصباح الشرق**، ونَشَرَ كتابَه كاملاً في عام ١٩٠٧. وفي الكتاب أشياء من كِتاب الشدياق، بدءًا بالمقامة واستعمالِ لغةٍ زخرفيّة وأبعادٍ أخلاقيّة وعظيّة، وصولاً إلى مقارنة واضحة بين «الزمن الشرقيّ» و«الزمن الغربيّ» وبَسْطِ الأسباب التي جعلت الشرقَ متخلِّفًا عن الغرب وتابعًا له. وعلى مثال سابقه، فإنّ في الكتاب سيرةً مجزوءةً لشخصيّة تاريخيّة لامعة من زمن محمّد علي، بَعَثَها الكاتبُ من قبرها كي تَشْهد على انحطاط الزمن اللاحق الذي جاء مع الاحتلال الإنجليزيّ لمصر. وهو أمر لن يختلف كثيرًا في عمل حافظ إبراهيم **ليالي سطيح** (١٩٠٦)، الذي تَحْكي فيه لغةٌ تراثيّةٌ أحزانَ مصريٍّ مخذول، حيث اللُّغة ـ في زمن السيطرة الاستعماريّة ـ هويّةٌ وطنيّةٌ، وحيث الحزنُ تعبيرٌ عن اغتراب مزدوج: اغترابِ المصريّ عن كرامته الوطنيّة، واغترابِ الإنسان عن رغباته الجوهريّة التي تَتَضمّن العملَ والسعادةَ والاستقرارَ. وما قام به المويلحي وحافظ إبراهيم سيعيده ـ بعد سنوات قليلة، وفي سياق مختلف ـ نجيب الريحاني في **كتاب خالد** (١٩١١)، الذي يترجِمُ، من خلال سيرة فرد مغترب، عُنْفَ المجتمع الرأسماليّ المتقدّم، ويحضّ الشرقَ النائمَ على اليقظة والتمرُّد. وعلى الرُّغم من ارتباط الاغتراب بفردٍ محدَّدِ الاسم، في عمل المويلحي وفي عمليْ إبراهيم والريحاني، فقد كان هذا الفردُ مَجَازًا يتجاوز حدودَه الذاتيّة، ليَحْمل في معاناته أزمنةَ مجتمعه المختلفة أيضًا.

في رواية **زينب**، التي بدأ محمد حسين هيكل كتابتها في باريس سنة ١٩١٠، ونَشَرها فصولاً في جريدة **الجريدة** سنة ١٩١٤ بإمضاء «مصريّ فلاّح»، ما يَدْفع بسؤال السيرة والاغتراب إلى أرض جديدة. فهناك الفردُ الواضحُ المعالم الذي تَرْسمه الروايةُ في عالميْه الداخليّ

---

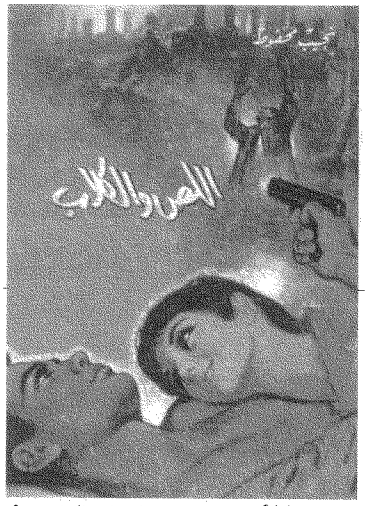
* ـ ناقد فلسطينيّ، مقيم في دمشق. من كتبه: **بؤس الثقافة في المؤسّسة الفلسطينيّة؛ وحوار في علاقات الثقافة والسياسة؛ ودلالات العلاقة الروائيّة**.

إذا كان علم التاريخ المسيطر يسجل رغبات السلطة ويهرب من وقائع الحياة، فإن الرواية كتابة مضادة لأنها ترتكن إلى الوقائع اليومية

والخارجيّ، وتَرْصد أعمالَه في مواقف يوميّة مختلفة، بعد أن كان ناقصَ الوضوح أو أقربَ إلى الفكرة عند حافظ إبراهيم مثلاً. وتَشتقّ الروايةُ من هذا الوضوح اغترابًا حارقًا متعدّدَ الوجوه، وكأنّ وضوح الوجه، أو تعيينَ الفرديّة في مجتمعٍ يلغي الفردية قبل نموّها، تعبير عن اغتراب لا هروب منه؛ ذلك أنّ وعي الاغتراب لا يَنْفصل عن وعي الفرديّة المتميِّزة التي تعيشه. وهذه الفرديّة جعلتْ بطلَ هيكل يَعْرف رغباتِه الذاتيّةَ وطبيعةَ المجتمع الذي يعيش فيه، ويَعْرف الفرقَ الكيفيَّ بينها الذي يُنتج الغربةَ والضياعَ. وهو في هذا مختلفٌ عن المغترب الذي نجمتْ عنه أعمالُ الشدياقُ والمويْلحي وإبراهيم:

فبطل **الساق على الساق**، أي الشدياق، يندفع نحو الحداثة الاجتماعيّة، ويطالب بالحريّة والعدالة الاجتماعيّة، دون أن يصل إلى منظورٍ متّسقٍ للعالم يوحِّد بين الذَّكر والأنثى في مقولة «الإنسان.» وأمّا المويْلحي فيَنْبهر بـ «معرض باريس» ومنجزاتِ الحضارة الأوروبيّة، ولكنّه يبقى متمسِّكًا بـ «الأصالة؛» وما رجوعُه إلى المقامات ولغتِها الزخرفيّة وإلى بطلٍ بديع الزمان الهمذانيّ إلاّ صورةٌ عن هذا التناقض الذي لا يُجَلّ بين «الحداثة» و«الأصالة.» ولا اختلاف عند حافظ إبراهيم، الذي تَرْجم ڤيكتور هيجو، وظلّ شغوفًا بلغة كتبيّة قديمة؛ فكأن اللُّغةَ الموروثةَ هي التي تَشْرح ـ ويا للمفارقة ـ اغترابَ الإنسان المعاصر قبل أن تَشْرحها الوقائعُ اليوميّةُ التي يعيشها.

في هذه السِّيَر، اقتربت الروايةُ العربيّةُ الوليدةُ من مواضيع ثلاثة. فقد كانت، **أولاً**، تَكْتب عن الزمن العربيّ المعيش، وتقارنه بالزمن الأوروبيّ المتقدِّم عليه؛ أيْ أنّها كانت تَقْرأ تخلُّفَ العالم العربيّ وتبعيّتَه، فيما تقرأ تقدُّمَ العالم الأوروبيّ وسيطرتَه. ومع أنّها كانت تؤكِّد وحدة الثقافة الإنسانيّة، لأنّها جنسٌ أدبيٌّ رافد، فقد كانت تُدْرك بوضوح لاتكافؤَ الأزمنة التاريخيّة (التي تشكِّل ما يُدعى بالتاريخ الإنسانيّ). وكانت الرواية، **ثانيًا**، تَكْتشف معنى الفرديّة الإنسانيّة التي تَرْغب وتختار وتَرْفض وفقًا لمعاييرها الذاتيّة، بعيدًا عن «إرادة عامة» يتحوّل فيها البشرُ أقنعةً متساويةً. وكانت في هذا النزوع تقول بـ «التعدُّديّة الإنسانيّة» التي تَرْفض اختصارَ البشر إلى «إنسان عامّ» لا تفكيرَ له ولا محاكمة، بعد أن فوّض رجلَ الدين التفكيرَ عنه، وتَرَكَ اللُّغةَ الموروثةَ تتحدّث مكانه. ولم يكن غريبًا في هذا المنظور أن تتعدّد اللُّغةُ في **حديث عيسى بن هشام**، فتكونَ بالغةَ الزخرف والشكلانيّة تارةً وحيّةً وبسيطةً تارةً أخرى. ولعلّ الانتقال من «اللُّغة» إلى الكلام هو الذي دَفَعَ بالعقول التقليديّة إلى هجاء **زينب** التي تَرَكَتْ بعضَ شخصيّاتها تتكلّم باللُّغة العاميّة، أيْ بلغةِ الحياة لا بلغةِ الكتب القديمة. أمّا الأمر **الثالث** الذي جاءت به الروايةُ العربيّة، ولايزال قائمًا حتى اليوم، فهو تأريخُ الحياة اليوميّة الذي يعطي لـ «علم التاريخ» كتابةً أخرى تغاير كتابةَ المؤرِّخين وتردّ عليها. فإذا كان علمُ التاريخ المسيطِر يسجِّل رغباتِ السلطة ويَهْرب من وقائع الحياة، فإنّ الرواية هي كتابةٌ مضادّةٌ لعلم التاريخ السلطويّ لأنّها ترتكن إلى الوقائع اليوميّة التي يعيشها الإنسانُ العاديّ. وقد يبدو في تعبير «تأريخ الحياة اليوميّة،» الذي لازم الروايةَ العربيّةَ منذ ميلادها حتى اليوم، ما يَطْرح بعضَ الأسئلة. غير أنّ هذه الأسئلة تظل مشروعةً وصحيحةً تمامًا بسبب خصوصيّة الشرط العربيّ، الذي عَرف التبعيّةَ والهزيمةَ المتجدِّدة، وصولاً إلى الاقتراب من «الخروج من التاريخ،» بلغة اقتصاديٍّ مصريٍّ معروف. وهذا الوضع، الذي لا يَنْفتح فيه أفقٌ إلا ليُغْلَقَ من جديد، أمْلَى على الرواية العربيّة أن تَنُوس بين سيرتيْن: سيرةِ مجتمعٍ يَبْحث عن التحرُّر ولا يَلْتقي به، وسيرةٍ ذاتيّةٍ لفردٍ حزينٍ يتأمّل اغترابَه وهو يتأمّل اغترابَ مجتمعه العربيّ عن التاريخ الكونيّ.



محفوظ أوّل من لمس مفارقات الناصريّة المؤسية في هذه الرواية التي ترسل بمتمرّد حالم إلى المقبرة

الانفتاح على الكلّ وتراجُعُ الذات القلقة

في رواية **زينب** خَلَقَ محمد حسين هيكل فرديّةً رومانسيّةً متميّزة يَنْقلها اغترابُها إلى الموت. لكنّه، وبسبب طموحٍ وطنيّ متفائل، جَعَلَ من بطلته «زينب» شخصيّةً وإشارةً معًا: فهي شخصيّة يَمْنع عنها المجتمعُ التقليديُّ تحقيقَ رغباتها الذاتيّة؛ وهي إشارة إلى «مصر القديمة،» أو إلى «الأصل الذهبيّ القديم» الذي يعود منتصرًا في المستقبل. وهذه الثقة بالمستقبل هي التي فرضتْ على الرواية العربيّة لاحقًا الانتقالَ من هموم الفرد المغترب إلى طموحات الكلّ القابلة للتحقُّق. ولذلك تمّ الانتقالُ من رواياتٍ حكاياتُها هي حكاياتُ أبطالها المعروفي الاسم (عيسى بن هشام، سطيح، خالد، وزينب) إلى روايات أخرى تَحْكي عن التقدُّم الوطنيّ والاجتماعيّ المنتظر. ولهذا سيَكْتب توفيق الحكيم في بداية الثلاثينيّات **عودة الروح**، حيث التاريخُ يلبّي أشواقَ «روح مصر» القديمة؛ وسيَكتب توفيق يوسف عواد **الرغيف** (١٩٣٩)، التي تروي الكفاحَ العربيّ ضدّ السيطرة العثمانيّة؛ وسيأتي نجيب محفوظ بـ **القاهرة الجديدة**، وطه حسين بـ **دعاء الكروان**؛ وسَيَطْلع جبرا إبراهيم جبرا، في منتصف الأربعينيّات، بـ **صراخ في ليل طويل**. وهذه الروايات جميعًا تنطوي على موضوعَيْن: القديم السلبيّ الذي يَأْكل الأرواحَ الضائعة، والجديد الذي يُشْعل النيرانَ بعالم متهدِّم يجب التخلُّصُ منه. وتمثِّل روايةُ جبرا المذكورة، التي كَتَبَها ولم يبلغ الخامسةَ والعشرين بعدُ، أسطورةَ التقدُّم التي آمنتْ بها الروايةُ العربيّة بعد الحرب العالميّة الثانية، حيث النارُ المقدّسة تَسْتولِد زمنًا ذهبيّاً جديدًا يخلِّف وراءه القيمَ الإقطاعيّةَ والسيطرةَ الاستعماريّةَ معًا.

ومع مجيء الخمسينيّات، صعد التيّارُ الواقعيُّ، الذي بنى روايته، ولمدّة طويلة، على مقولات ثلاث، هي: صراع الخير والشر؛ البطل الإيجابيّ؛ النهاية المتفائلة التي هي على ما هي عليه بفضل بداهة الخير، التي تؤكّد هزيمةَ الشرّ بداهةً أخرى. وفي حدود البداهتَيْن، كتب الشرقاوي رواية **الأرض**، وحنّا مينة **المصابيح الزرق والشراع والعاصفة**، وجبرا إبراهيم جبرا **صيّادون في شارع ضيّق**، وإنْ كان للأخير فلسفتُه التي تَضَعه في موقع آخر بعيدٍ عن الواقعيّة. وعلى الرُّغم من هزيمة حزيران التاريخيّة في عام ١٩٦٧، وهي الأشدّ والأقسى في التاريخ العربيّ الحديث منذ هزيمة محمد عليّ في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإنّ رواية «النهايات المتفائلة» تناتجتْ طليقةً في أعمال مينة والطاهر وطّار وبعضِ أعمال غائب طعمة فَرَمان.

ومع أنّ الناصريّة مثّلت المحاولةَ العربيّة التحرُّريّة الأكثرَ صدقًا ونبلاً في القرن العشرين، فإنّ ممارسات الجهاز السلطويّ الناصريّ استرجعتْ موضوعَ «الاغتراب الفرديّ» من جديد. فاعتمادًا على حتميّة التقدُّم، التي تَعْطف «الجماهيرَ» على إيديولوجيا سلطويّة شعبويّة، تمّ إرجاعُ الجزءِ إلى الكلّ، والفردِ إلى المجموع، واللّحظةِ الحاضرة إلى المستقبل، واللُّغةِ الذاتيّة إلى عموميّةٍ لغويّة لا تخصيص فيها. وفي هذا كلّه كان يتمّ إلغاءُ الفرديّةِ والصوتِ المنفرد، وذلك في اغترابٍ سياسيٍّ يَدْفع الفردَ إلى البحث عن كيانيّته، ويحضّه على تأمُّل هذا «التحرير الغريب» الذي يكبّل البشرَ بالقيود وهو يأخذ بيدهم إلى أفقٍ جديدٍ منشود.

وربّما يكون نجيب محفوظ أوّلَ مَنْ لمس مفارقات الناصريّة المؤسية، وذلك في روايته **اللصّ والكلاب** التي تُرْسل بمتمرِّدٍ حالمٍ إلى المقبرة. تكثِّف هذه الرواية الأزمنةَ المتعدِّدة في زمن السلطة السياسيّة، كما لو كانت السلطةُ قد صادرتْ أزمنةَ التقدُّم التاريخيّ ونصّبتْ زمنَها زمنًا وحيدًا وأحاديَّ البعد يلفّن

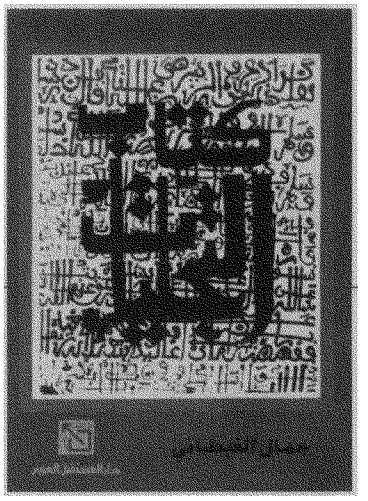
في فضاءٍ قوامُه السلطةُ والفردِ المغتربِ، لن يبقى إلاّ أفرادٌ تَكْتسحهم العزلةُ وحركةُ النهارِ الخاوية ولغةٌ مشظّاة

الإنسانَ الحركةَ والكلامَ واختيارَ الأحلام. ولذلك لن تكون **اللصّ والكلاب** إلاّ السيرةَ الذاتيةَ لـ «سعيد مهران،» المواطنِ العاديّ الذي حلم في زمنٍ سَبَقَ بسلطة سياسيّة جديدة لم يَعْرف أنّها ستُطْلق عليه النارَ في أرض المقبرة. وسوف يحوّل محفوظ، التنويريُّ القديمُ المؤْمنُ بالتقدُّم، سؤالَ التاريخ إلى أحجيّةٍ في روايات لاحقة مثل **الطريق** و**ثرثرة فوق النيل**، موحيًا بأنّ التاريخ يأتي كما تريده السلطةُ أن يأتي: بعيدًا عن رغباتٍ تُولَدُ مغتربةً وتموت مغتربةً أيضًا.

تشكّل **اللصّ والكلاب** المرجعَ الروائيَّ الذي صدرتْ عنه أعمالٌ روائيّةٌ لاحقة تَرْفع الاغترابَ إلى شكله الأكثر مأساويةً. وتُعطي أعمالُ صنع اللّه إبراهيم نموذجًا شديدَ الوضوح في هذا الاتّجاه، يؤكّد الروايةَ سيرةَ فردٍ مغتربٍ، ويؤكّد سيرةَ المغتربِ سيرةً ذاتية. ففي **تلك الرائحة** و**نجمة أغسطس** يرتكن إبراهيم إلى مقولات ثلاث يبني بها عملَه الروائيّ: السيرة الذاتيّة المقنّعة؛ واشتقاق التاريخ من الحياة اليوميّة؛ وتوليد منظور العالم من البنية اللُّغويّة. في حدود المقولة الأولى، تكوّن اليومياتُ التي يعيد بعضُها بعضًا موضوعَ العمل الروائيّ، الذي يدور حول فرديّة تكرّر أيامَها بشكلٍ آليّ، وإنْ كان يَعْتمل في روحها عالمٌ قلقٌ وشديدُ الاضطراب. وفي مقابل فرديّةٍ فقدتْ حريةَ الاختيار، يتحوّل التاريخُ، الذي رأت فيه فلسفةُ التقدُّم نهرًا وديعًا يَحْملها إلى المصبّ المنتظر، عبثًا وأحجيّةً، بل يَنْحسر تمامًا تاركًا آثارًا واهيةً تدلّ عليه. ولذلك تَغيب الأجيالُ المتعاقبة التي رسمها محفوظ في ثلاثيّته الشهيرة، وينمسح الزمنُ الواسعُ الواصلُ بين الحاضر والماضي والمستقبل، الذي كتب عنه جبرا وعوّاد والحكيم، ولا تظلّ إلاّ الحياةُ اليوميّةُ المليئةُ بالغثاثة والخوف والأقنعة المتناظرة. وباستثناء زمنٍ فيزيائيّ بسيط، يتلاشى الزمنُ الكيفيّ في **تلك الرائحة** و**نجمة أغسطس** و**اللّجنة**، وكأنّ السلطة السياسيّة تَخْتزل الأيامَ كلَّها إلى يوم وحيد لا يَقْبل بالتعدُّد والاختلاف. وإذا كانت السلطةُ تُلْقي بالمواطن الأعزل في بحر من البلاغة والكلام المتراكم والشعارات الصاخبة، فإنّ إبراهيم ـ الذي أرّخ ليوم لا تاريخ فيه ـ ذَهَبَ إلى لغة متقشّفة وَمِضية، لغةٍ فقيرةِ الكلمات وأقربَ إلى الصمت، مؤكّدًا شِبْهَ الصمتِ موقفًا من عالمٍ لا يتيح الكلام.

وفي فضاءٍ اجتماعيّ يَنْبذ تعدُّديةَ الصوت ويَمْنع عن الرواية حواريّتَها الضروريّة، انتقل الاغترابُ من «عالم الرواية» إلى «عالم الروائيّ،» حتى كادَت الرواية أن تُصبح سيرةَ الروائيّ المغترب. فإلى جانب صنع اللّه إبراهيم يقدّم غالب هلسا، وهو من جيل الستينيّات أيضًا، مثالاً على رواية هي الوجه الآخر لـ «يوميّات دالّة» تتمحور حول التجربة الذاتيّة لكاتبها. ولذلك لن يجد هلسا مشكلةً في إعطاء اسمه الشخصيّ «غالب» لشخصيّات رواياته التي تُخْتزل إلى شخصية واحدة تعاني المللَ والفراغَ والأحلامَ المؤجّلة. ولهذا تكون رواياتُ **الضحك** و**الخماسين** و**البكاء على الأطلال** روايةً واحدةً عن إنسان مخذول، أو رواياتٍ متعدّدةً عن إنسان وحيدٍ عاجزٍ عن مصالحة ذاته وعن مصالحة العالم. وإذا كان صنع اللّه يضاعف دلالةَ العالم الفقير بلغةٍ بالغةِ الفقر، فإنّ هلسا ـ الذي وُلد في الأردن وعاش في القاهرة وبغداد وتوفّي في دمشق ـ يبني دلالةَ العالم اعتمادًا على مكانٍ له شكلُ المتاهة.

في فضاءٍ قوامُه السلطةُ والفردُ المغترب، تنحسر، بل تتلاشى، ثنائيّةُ «التقدُّم والجماهير،» وثنائيّةٌ أخرى ملازمة هي «الحاضر والمستقبل الذهبيّ.» ولن يبقى إلاّ أفرادٌ تَكْتسحهم العزلةُ وحركةُ النهار الخاوية ولغةٌ مشظّاة؛ فإن جاءت اللُّغةُ سهلةً ووديعةً، كان ذلك استرجاعًا لأزمنة الطفولة والأحلام الآفلة. وفي اتّجاه آخر،



في هذه الرواية يهـرب الغـيطاني من زمن الخيبة والهزيمة إلى زمنٍ أصلٍ مقدّسٍ قديم

ومن منظور مختلف تمامًا، سيُلقي جبرا إبراهيم جبرا بـ «الكلّ الاجتماعيّ» إلى الجحيم، مكتفيًا بفردٍ ـ رسولٍ يحيل على الثقافة والقيم والارتقاء وزمنٍ شعريّ نقيّ، على مبعدةٍ من «إيديولوجيا سلطويّةٍ» مفتونةٍ بكلمات التاريخ والانتصار والإرادة الجماعيّة.

يرتاح التصوُّر الشكلانيّ إلى تعبير «الحداثة الروائيّة بعد التجربة المحفوظيّة،» قاصدًا بذلك التجربةَ المحفوظيةَ وما تلاها، معتقدًا أنّ الممارسة الأدبيّة تنمو وتَنْقسم داخل الحقل الأدبيّ نفسه. ويذهب هذا التصوُّر، تدليلاً على قوله، إلى أعمال الغيطاني ويحيى الطاهر عبد اللّه وعبد الحكيم قاسم، حيث اللُّغةُ الجديدةُ والخروجُ من الكليّات إلى عالم التفاصيل، وحيث لـ «الفرديّة» متّسعٌ تحكي فيه لغةٌ مغايرةٌ وتتجلّى واضحةً في عالميْها الداخليّ والخارجيّ وفي زمنها المعيش وأزمنة مفتوحة على كل الاتّجاهات. غير أنّ هذا التصوُّر الشكلانيّ ينسى إشكاليةَ الفرد والسلطة الوطنيّة، التي تحوّل البشرَ أقنعةً متناظرةً، ماحيةً الخصوصيّةَ بعموميّة إيديولوجيّة فارغة؛ وينسى أيضًا التحوُّلات الاجتماعيّة ـ التاريخيّة التي تَفْرض منظورًا أدبيّاً في زمن معين، وآخرَ مغايرًا في لحظة أخرى.

وإذا كانت الناصريّة، رغم ألقها الوطنيّ الأكيد والفريد، قد فَرَضَتْ على الإبداع الروائيّ أن يعيد الاعتبارَ إلى «الفردية،» كيانًا وممارسةً ولغة، فإنّ المآل الحزين الذي انتهى إليه النظامُ الناصريّ سيُسْهم في بناء إشكاليّةٍ جديدةٍ قوامُها الفرديّةُ المغتربة ومساءلةُ التاريخ. فقد كانت الرواية، في نزوعها الحداثيّ ـ الديموقراطيّ، تتطلّع، في نقدها بعضَ وجوه النظام الناصريّ، إلى مجتمعٍ أكثر حريّةً وارتقاءً، تتمايز فيه الشخصيّاتُ الإنسانيّةُ والتعدُّد الكلاميُّ. غير أنّ ما تلا عبدَ الناصر، على المستوى المصريّ والعربيّ، سَيَحْمل جديدًا في اتّجاهَيْن: استعادة دافئة ومليئة بالحنين للزمن الناصريّ، وهو ما سيَفْعله صنع اللّه ابراهيم وجمال الغيطاني وبهاء طاهر ويوسف القعيد وغيرُهم؛ وتوقُّف حزين أمام التاريخ، إذ عبد الناصر يستأنف هزيمةَ محمد علي باشا، وإذ السيطرةُ الأوروبيّةُ تتجدّدُ دون انقطاع، وكأنّ «التبعيّةُ المتجدِّدة» هي الأفق الوحيد للعالم العربيّ. وأمام هذا الواقع كان على «الطفل الفقير في العراء،» بلغة إدواردو غاليانو، أن يفتّش عن معنى التاريخ، وأن ينقّب عن زمنٍ صُلبٍ يتّكئ عليه، بعد أن اكتشف في الحاضر زمنًا رخوًا لا يعوّل عليه. وكان على الذات المغتربة أن تَخْترع زمنًا بعيدًا وأن تعود عليه، أو أن تَكْتفي بـ «زمن الروح» المهجورة التي تواجهُ العالَمَ الموحش بمونولوج لا نهايةَ له. وتكون الكتابةُ الروائيّة، في الحالتَيْن، حديثًا عن «روح مفردة؛» أيْ سيرةً ذاتيةً، مقنّعةً تارةً وسافرةَ الوجه تارةً أخرى.

يعطي كتابُ **التجلّيات** لجمال الغيطاني صورةً عن وعيٍ قلقٍ يَبْحث عن كتابةٍ تردّ على القلق وتَعْثر على ما يَضْمن للمغترب الطمأنينةَ أو شيئًا منها. والكتاب، الذي ظهرتْ «أسفارُه» متتابعةً في أعوام ١٩٨٣ و١٩٨٥ و١٩٨٦، وُضِعَ على لسانِ ذاتٍ حزينةٍ تسير مع أحزانها في أزمنة مختلفة: فتصلُ صراعَ بني أمية ضدّ حفيد الرسول (في القرن الهجريّ الأول) بما يدور في مصر الراهنة، وتمزج بين شخصيّة الشهيد الحسيْن بن عليّ وشخصيةِ جمال عبد الناصر. وهكذا يبكي الوعيُ المأزومُ مصيرَ عبد الناصر حين يبكي مصيرَ سيّدِ الشهداء الحسيْن بن عليّ، ويتجاوز أزمتَه ظاهريّاً حين يأخذ بلغة صوفيّة موروثة؛ كما لو كان مصرعُ عبد الناصر صورةً مطابقةً لمصرع الحسيْن. ذلك أنّ اللُّغة هي التي توحِّد مصرعَ الرجلين وتلغي الأزمنةَ بينهما. غير أنّها لا تَفْعل ذلك إلاّ لأنّها «لغة أُولى مقدّسة» تتعامل مع شخصيّتَيْن لا تَنْقصهما القداسة. وبهذا المعنى، فإنّ

الانهيار العربيّ المتوالد سيفرض على الرواية أن ترثي كل الأزمنة السابقة التي تنفست فيها الحداثة

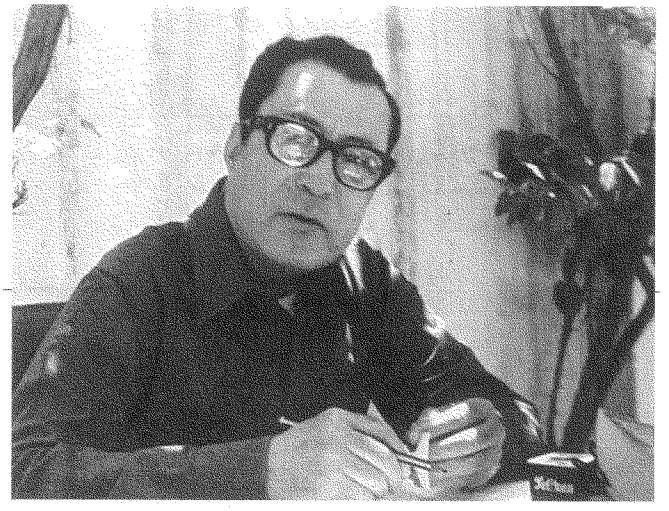
المقدّس قديمٌ وليس من هذا الزمان؛ فإنْ كان مقدّسًا يَسْكن الحاضر، كان حاضرُه زائفًا لأنّ زمنه الحقيقيّ هو الزمن القديم. يَهْرب الغيطاني من زمن الخيبة والهزيمة إلى زمنٍ ـ أصلٍ، زمنٍ مقدّسٍ قديم، ويترجم هربَه بأنْ يأخذ بلغة قديمة من ذاك الزمن المقدّس الأصيل الذي يتّكئ عليه المغتربُ في مواجهته زمنًا رخوًا مليئًا بالهجنة والتداعي. إنّ منطق التماثل المستحيل، الذي يكون فيه إنسانٌ من الحاضر مساويًا لإنسان من الماضي، هو الذي يَجْعل من **التجلّيات** مونولوجًا دائريًا متواترًا، ومتجانسًا في تواتره، مادامت الذاكرةُ الكاتبةُ تتعامل مع زمن أصليّ وحيد وترى في الأزمنة التي أعقَبَتْه أزمنةً شاحبةً وزائفة. غير أنّ الغيطاني، وهو يَلْتمس الحمايةَ من زمن مقدّس قديم، يصل إلى إلغاء التاريخ معتبرًا إيّاه «حقيقةً» مضتْ ومعتبرًا الأزمنةَ اللاحقةَ مجرّدَ غلافٍ كاذبٍ لضلالٍ أكيد.

تُنصِّب ثنائيّةُ «الحقيقة والضلال،» أو ثنائيّةُ «التاريخ المقدّس والتاريخ المدنّس،» الذاتَ الكاتبةَ مرجعًا لذاتها ولكلّ ما يتجاوزها. فهي ذاتٌ لها زمنُها ولغتُها ومنظورُها للعالم، تَسْتنجد بالمقدّس وتدافع عنه بل تحاول أن تكون لحظةً منه وامتدادًا له. ولهذا تكون الذاتُ الكاتبةُ، وهي تَكْتب بلغةٍ ليست من هذا الزمان، تجسيدًا للمقدّس الذي تدافع عنه، أيْ تجسيدًا للحسْين وعبد الناصر وللأب الذي علّم ابنَه الصلاةَ وريادةَ الأماكن المقدّسة. وعلى هذا، فإنّ **التجلّيات** سيرة ذاتيّة وجمعيّة في آن: فهي سيرة ذاتيّة إذ تَسْترجع صورةَ الأب داخل القاهرة وخارجها، وتتذكّر صورةَ عبد الناصر المضيئة قبل أن تطفئها الهزيمة، وتَسْتظهر الوقائعَ التي جعلت الحسْينَ بنَ عليّ شهيدًا. وهي سيرة جمعيّة حين تضع الوقائعَ القريبةَ والبعيدةَ في لغة قديمة ومتوارثة تتجاوز الأفراد، لغةٍ تحتقب القرآنَ الكريمَ ولغةَ ابن عربيّ وكتاباتِ المؤرّخين الأوائل.

الذات والتاريخ، أو الذات المهزومة وأحجيّة التاريخ: هذا هو موضوع **التجلّيات**. ولذلك تساوي الذاتُ الكاتبةُ المعذّبةُ الأبَ البسيطَ النبيلَ الذي رحل، ويساوي الأبُ جمال عبد الناصر، ويساوي الأخيرُ سيِّدَ الشهداء. تَرْبط الهزيمةُ بين الجميع، وتَرْبط الجميعَ بقضية عادلة خسرها العادلون. كأنّ انتصار العادلين يحتاج إلى زمن من غير هذا الزمان، زمنٍ مقدّس آخر، بعيدٍ البعدَ كلَّه عن الزمن الدنيويّ المدنّس. ولعلّ هذه العلاقة الثابتة بين العدالة والهزيمة هي التي تضع التاريخَ في مكان غائم، بل في مكان لا يُرى ولا وجود له، وهي التي تَجْعل من «اللُّغة المقدّسة» الحقيقةَ الأولى والنهائيّةَ في هذا العالم.

قبل **التجلّيات** كان الغيطاني قد قدّم أحدَ أكثر الأعمال إدهاشًا في تاريخ الرواية العربيّة: **الزيني بركات**، التي تحيل على استبداد الجهاز السلطويّ الناصريّ. وهو في ذلك لن يَخْتلف عن صنع اللّه إبراهيم، الشيوعيّ الذي اعتُقِلَ وكَتَبَ بعد خروجه من السجن **تلك الرائحة ونجمة أغسطس**، حيث الفنُّ في هذَيْن العملَيْن يتأمّل الاستبدادَ ويقاومه. غير أنّ إبراهيم سيَذْكر عبدَ الناصر بحنين كبير في عملَيْن لاحقَيْن هما: **ذات وشرف**. وواقع الأمر أنّ الانهيار العربيّ المتوالد سيَفْرض على الرواية، وهي جنسٌ أدبيٌّ حداثيٌّ ومدافعٌ عن الحداثة الاجتماعيّة، أن ترثيَ كلَّ الأزمنة السابقة التي تنفّستْ فيها الحداثة. وهكذا يعود محفوظ إلى الأربعينيّات، راثيًا زمنًا شبهَ ليبراليّ، في **ميرامار** و**ثرثرة فوق النيل**؛ ويعود اللبنانيّ توفيق عوّاد إلى أزمنة سابقة وهو يَكْتب **طواحين بيروت** التي استَشْرف فيها الحربَ الأهليّةَ في لبنان.

ولن يكون مسارُ غائب طعمة فرمان، الشيوعيّ العراقيّ والروائيّ الأفضل



غائب طعمة فرمان: من الزمن الإيجابيّ القادم إلى إلغاء المستقبل «وجموح الكادحين»

الذي أنجبه العراقُ، مختلفًا. فبعد أن فَتَحَ نهاياتِه الروائيَّةَ على زمن إيجابيّ قادم، كما هو الحال في **النخلة والجيران** و**خمسة أصوات** و**المخاض**، عاد فألغى المستقبلَ و«جموحَ الكادحين،» واكتفى بذاتٍ متوحِّدةٍ وحزينةٍ في **آلام السيد معروف**. قدّم فرمان في الرواية الأخيرة، وهي من أفضل الروايات العربيَّة التي ظهرتْ في نهاية السبعينيّات، سيرةً ذاتيةً سافرةً أو مضمرةً، تَصُوغها عناصرُ متعدِّدةٌ تفضي إلى الموت. فهناك العُزلةُ والمرضُ والأرقُ وغروبُ الشمس وبيروقراطيَّةٌ قاتلة تَعْبث باللُّغة العربيَّة وذاكرةٌ تُحاور زمنًا مضى. **آلام السيد معروف** روايةُ الروح المغتربة بامتياز، تَحْكي عن أرواح تموت ارتبطتْ بعراقٍ يموت أيضًا؛ أو تحكي ـ وبشكل أدقّ ـ سيرةَ مقهورٍ عراقيّ لم يلتقِ بالحلم الذي سَكَنَه، أو أضاع الحلمَ قبل أن يرى تفاصيله. ومع أنّ العراقيّ الآخر فؤاد التكرلي، الذي يعيش في المنفى، سيَكْتب بعد عقد ونصف تقريبًا روايتَه **خاتم الرمل**، فإنّ قوله الروائيّ الأخير لن يختلف عن قول فرمان: فالحياة في الروايتَيْن متاهةٌ، والزمنُ مراوغٌ، والأوجاعُ مستمرَّة، ويدُ الموت جاهزةٌ لِتَقْبضَ الأرواحَ المختلفةَ الأعمارِ.

رواية الحداثة ترثي الحداثة المتلاشية

لا يحتاج مؤرِّخ الرواية العربيَّة إلى عِلْمٍ كثير كي يُدْرك أنّ ميلاد الرواية العربيَّة كان علاقةً حداثيَّةً في جملة من العلاقات الحداثيَّة الأخرى. فقد زاملتِ الروايةُ في ولادتها ظهورَ الفكر الليبراليّ والنزوعاتِ الاشتراكيَّة وصعودَ الترجمة وولادةَ الأحزاب السياسيَّة وبداياتِ تكوُّن الحركة الشعبيَّة، إضافةً إلى تحوُّل القراءة والكتابة علاقاتٍ مجتمعيَّةً. وإذا كان التاريخُ العربيُّ الحديث، رغم مأساة فلسطين، قد حَمَلَ معالم حداثيّةً كثيرة حتى هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، فإنّ هذه الهزيمة أعلنتْ نهايةَ المشروع الحداثيّ في أشكاله المختلفة، وانتصارَ إسرائيل وجميع القوى المحافظة في العالم العربيّ. ولذلك كان طبيعيّاً أن تَنْحسر الإيديولوجيّاتُ القوميَّةُ والاشتراكيَّةُ والليبراليَّةُ التي سيطرتْ على الحياة الثقافيَّة والسياسيَّة لعقود عدَّة، متراجعةً، منذ بداية السبعينيّات، أمام شكل معيَّن من الإيديولوجيا الدينيَّة دعاه فؤاد زكريا «الإسلامَ النفطيّ.» وهذه التسمية تحيل على أمرَيْن هما: الثروةُ النفطيَّةُ، التي دعمت الحركاتِ الدينيَّةَ دعمًا هائلاً؛ والتأويلُ المحافِظ للنصّ الدينيّ، الذي يذيب جميعَ أسئلة الحياة في ثنائيّاتٍ شكلانيَّةٍ قوامُها الكفرُ والإيمانُ. ونَتَجَ عن ذلك منظورٌ دينيٌّ يقول بأحاديَّة القراءة وأحاديَّةِ التأويل وأحاديَّةِ المرجع، أيْ بكلّ ما يَرْفض التعدُّدَ والاختلافَ والحوارَ، وكلَّ ما يَهْجو المعاييرَ الحداثيَّة: بدءًا بالعقلانيَّة والديموقراطيَّة والبرلمان، وصولاً إلى الشعرِ الحديث والفنّ والكتابةِ الروائيَّة.

وواقع الأمر أنّ أحاديّة المنظور والمرجع كانت صورةً أخرى لإيديولوجيا سلطويَّة سيطرتْ على العالم العربيّ منذ بداية السبعينيّات، وراحَتْ تَنْقُضُ بدورها كلَّ المقولات الديموقراطيَّة والعقلانيَّة. وبهذا المعنى فإنّ الصراع بين السلطات السياسيَّة والحركات الدينيَّة في العالم العربيّ لم يَتَمَحْور حول مشروعَيْن اجتماعيَّيْن مختلفَيْن، بل كان مرجعُه السلطةَ السياسيَّة لا غير. وأكثر من ذلك: تحالفت الإيديولوجيا السلطويَّة، التي تَنْشرها أجهزةُ الدولة، مع إيديولوجيا الحركات الدينيَّة، لتُنْتجَ ـ في النهاية ـ إيديولوجيا **جماهيريَّةً** معاديةً للحداثة الاجتماعيَّة والسياسيَّة. وبالتأكيد، فإنّ «الجماهير،» أو ما يدعى عادةً بذلك، لم تذهب إلى النصّ الدينيّ المؤوَّل نفطيّاً بسبب نزوعٍ أصيلٍ معادٍ للحداثة، بل ذهبتْ إليه تعبيرًا عن إحباط شديد. فإضافةً إلى القمع صعدتْ فروق طبقيَّةٌ

تبـــدو الكتـــابة الروائيّـــة ممارسـة نخـبـويّة مـغـتـربة تَـذْهب إلـى قـــــارئ تـنـويـريّ تَنْحـسـر مـواقـعـه يومـا بـعـد يوم

مدويّةٌ منذ منتصف السبعينيّات، وانهارت الطبقةُ الوسطى، وتآكلت الكرامةُ الوطنيّة والقوميّة، واحتلتْ إسرائيلُ بيروتَ عام ١٩٨٢، وتحطّم العراقُ بعد حرب الخليج الثانية. وكلّ هذا خَلَقَ مناخًا ثقافيّاً وسياسيّاً جديدًا يرى في «الأفكار الحداثيّة» مَصْدرًا لجميع الشرور. وأدّى هذا الفضاءُ السياسيّ ـ الثقافيّ إلى طردٍ متواترٍ لثقافة التنوير، عنوانُه الأكبرُ هو مصير نصر حامد أبو زيد، الذي لم يقلْ في التسعينيّات من القرن العشرين ما قاله طه حسين في منتصف العقد الثاني من القرن نفسه.

أمّا في مجال الرواية، فقد أَنْتج هذا الفضاءُ أمريْن: غربةَ الرواية عن الحقل الثقافيّ المسيطر؛ واغترابَ الروائيّ، الذي أخذ يَصْطدم بمحرّمات الشعب قبل أن يلتقي الرقابةَ السلطويّة. فعلى المستوى **الأول**، بَدَت الروايةُ راسبًا تنويريّاً حزينًا، وكتابةً تنتمي إلى زمن مضى؛ ذلك أنّ الفكر الدينيّ المسيطِر يرى في الرواية وافدًا غيرَ أخلاقيّ، وفي التخييل الأدبيّ كذبًا لا يجوز ولا يَقْبل به الدينُ. وهذا ما جعل الكتابةَ الروائيّةَ ممارسةً نخبويّةً مغتربةً تَذْهب إلى قارئ تنويريّ تنحسر مواقعُه يومًا بعد يوم. ومع أنّ الرواية العربيّة بدتْ في التسعينيّات في أحسن أحوالها، كمّاً وكيْفًا، فإنّ واقعها لا يبتعد كثيرًا عن «الربيع الزائف» الذي يستضيف يومًا هاربًا من الصيف قبل أن تحطّ عليه العواصفُ والأمطارُ من جديد. وعلى المستوى **الثاني** أصبح على الكاتب الروائيّ أن يراقِبَ نصّه قبل أن تقع عليه رقاباتٌ عديدة. وبسبب هذا وقعت اللعنةُ على حيدر حيدر صاحبِ **وليمة لأعشاب البحر** لأنّه لم يَحْترم المقدّسات، وحُذِفَتْ جملٌ من روايةٍ لإدوار الخرّاط، وسُحِبتْ من الأسواق روايةُ **قصر المطر** للسوريّ ممدوح عزام.

في فضاءٍ ثقافيّ وسياسيّ يَرْفض الروايةَ والروائيّ، كان على الأخير أن ينسحب من الزمن اليوميّ المعيش، ذاهبًا في أحد اتّجاهين تلائمهما السيرةُ الذاتيّة، سافرةً كانت أم مضمرةً: إمّا أن يرثيَ «زمنًا جميلاً» مضى، واضعًا الرثاءَ على لسان ذاتٍ شاكية تتأمّل مسارَها الذاتيّ من زمن الوعود الكبيرة إلى زمن الإخفاق الكبير ـ وهو ما فعله بهاء طاهر في **الحبّ في المنفى**، ومحمد البساطي في **أصوات الليل**، ويوسف القعيد في **أطلال النهار**... وإمّا أن يَمْزج الروائيُّ سيرتَه الذاتيّةَ الصريحةَ بسيرة «الزمن الجميل المفقود،» راثيًا أحلامَه الذاتيّة برثائه زمنًا أَطْلق الأحلامَ وانهزم قبل تحقُّقها. والاختيار الثاني أخذتْ به رضوى عاشور في **أطياف**، واقتربتْ منه أحلام مستغانمي في **ذاكرة الجسد**، وارتاح إليه إبراهيم نصر الله في **طيور الحذر**. وهذه الروايات ظهرتْ في التسعينيّات، أو في النصف الثاني منها.

وإضافةً إلى جدل القول الروائيّ والرثاء، ذهب روائيّون، ومن موقع فكريٍّ مختلف، إلى الشكل السيريّ للكتابة الروائيّة بعيدًا عن هموم التاريخ ومساءلة الماضي. فاكتفَوْا بزمنهم الفرديّ الملتفّ حول ذاته، وهو زمنٌ يظل فرديّاً وموغلاً في فرديّته حتى لو تقاطع مع أزمنة اجتماعيّة. ومثالُ ذلك كتاباتُ إدوار الخرّاط وميرال الطحاوي من مصر، وحسن داوود ورشيد الضعيف من لبنان. كأنّ التاريخ، بعد هزيمة فلسفة التقدُّم، أصبح شأنًا من شؤون الماضي، يَتْرك الذاتَ الكاتبةَ تَلْتحف بزمنها الفرديّ وتنام سعيدة.

السيرة الذاتيّة بين الوجه والقناع

نماذجُ أربعة قد تضيء «فتنةَ السيرة الذاتيّة» التي تعيشها الروايةُ العربيّة منذ زمن. والسيرة هذه هي بوحُ الروح بعد فشل، أو بوحُ «كاتبٍ ملتزم» سقطتْ قضيّتُه في الماء وتفكّكتْ علاقاتُها. وفي الحالَيْن، فالإخفاق هناك يَقْرأ زمنَ الكهولة في زمن الشباب، ويتأمّل زمنَ «النهايات» في زمن «بدايات» وُلدتْ مشرقةً. وإذا كان البوح يردّ إلى مونولوجٍ

ابراهيم نصرالله

طيور الحذر

رواية

رواية الطفولة الفلسطينيّة النموذجيّة

لمغترب حزين، فإنّ المغترب الذي هدَّه الاغتراب يَردّ إلى مفردٍ يظلّ مفردًا حين يتحدَّث عن الجميع وإلى الجميع.

توزِّع رضوى عاشور ذاتَها على أسماء متعدِّدة في روايتها الأخيرة: **أطياف**. فهي «رضوى» وهي «شجر؛» وهي امرأة قابَلَتْها في الذاكرة ولم تَبْتعد؛ وهي طيفٌ جميلٌ أبصرتْه طفلةً واقتفتْ آثارَه، وظلَّت تحرسه، مثلما يحرسها، حتى أفل الشبابُ ووقفتْ أمام بوّابات الشيخوخة الباردة. إنَّه ولعُ الأصل، أو فتنة الجذور، وذلك النزوعُ المقاومُ الذي يودّ أن يحصِّن الحاضرَ ذا الهشاشة الفاجعة بزمن آخر جميلٍ وقديمٍ ولا يُرى. ولذلك يكون على الكاتبة أن تتعدَّد، وأن تشتقّ ذاتَها من متعدِّد جميل، كي لا تَرْحل مخلِّفةً الفراغَ. ربما كان هناك نسقٌ تسلَّل إلى الروح خِفْيةً في زمنٍ مضى؛ نسقٌ متعدِّدُ الوجوه، أضافَتْ إليه الكاتبةُ وجهَها واستقَتْ منه وجهَها أيضًا. وامتزاج الوجه بغيره، كما ولادتُه منه، يَمْنع عن الروح قلقًا موجعًا ويُقْنع هذه الروح - التي خَذَلها ما تَبْحث عنه - بأنَّها قائمة، وستظلّ قائمةً، في أفواجٍ من الوجوه لا تَنْتهي، حتى لو استقرَّت في هامشٍ يُرى مصادفةً.

الطفولة الأولى في بيت حميم، وجميعُ أماكن الطفولة مسكونةٌ بالبهاء، ومدارس في زمن السيطرة الاستعماريّة، وإعجابٌ لاحقٌ بمدرّسٍ لم تكن الحياةُ معه عادلة، وزمن عبد الناصر والجامعة والأفكار الشيوعيَّة وقضية فلسطين وغيوم لاحقة أخرى تُمْطر وحولاً. عن هذا الزمن، المنسوجِ من أزمنة متعدِّدة، تَكْتب رضوى. لكنَّها، وهي تريد أن ترى إلى التجربة من موقع «النهايات،» تستعير اسمًا آخر لتكون إنسانةً أخرى. فلعلَّ هذه الألفة بين القامة والظلّ، أو الوجه والقناع، تَجْعل الرؤيةَ أكثرَ وضوحًا. هناك دائمًا ما لا يُرى، ما تودّ أن تُفْصح عنه الروحُ ولا تصله تمامًا. ليس للأمر علاقةٌ بـ «أزمة اليقين؛» ذلك أنَّ رضوى تدري أنَّ اللايقين هو اليقين الوحيد. والأمر كلّه، وهو يَسْتَوْلد الأسماءَ ويعانق الذكريات، قائمٌ في منزلٍ ينوس بين الغيم والحجر. إنَّه المعنى المراوغ، أو أزمةُ المعنى في مكر الرغبات المتأبِّية التي تَحْمل الكاتبةَ على اللهاث وراء الكلمات والأطياف، وتَحْملها إلى موقع هادئ يزامل الشمسَ لحظةَ الغروب. أسماءٌ وأطيافٌ ونسق، وضمانٌ تَخْلقه الكلمات ويلقي على الروح تحيّةً فاترة. قال التوسير ذاتَ مرّة: «تأتي الأفكار من الواقع وتَذْهب إلى لامكان.» ورضوى، التي حلمتْ بيومٍ يلبِّي أحلامَ لطيفة الزيّات، ذهبتْ إلى الواقع الذي عاشتْه صادقةً، وحاورتْه مع أطياف التجربة، دون أن تسأل كثيرًا عن مآل الأفكار التي قد تُزْهر مرةً وتَغْدو جزءًا من واقعٍ لا اغتراب فيه.

لم تَكْتب رضوى عاشور في **أطياف** روايةً بالمعنى التقليديّ للكلمة، ولا سيرةً ذاتيّةً بالمعنى المألوف أيضًا، بل كتبتْ سيرةَ الأحلام المراوغة في زمن يَسْتأنس الظلامَ ويستولِدُ الخيبةَ. وبهذا المعنى، تكون **أطياف** شهادةً على قلق الكتابة الروائيَّة في زمن تحاصِر فيه «أحاديّةُ القول» كلَّ الأقوال المفردةِ الجميلة. وهي كذلك بمقدار ما هي مرآةٌ لذلك الحوار المستحيل بين الفرد والتاريخ، إذ الأخير يسير كما يسير، وإذ الأول يَرْغب في اختصارِ التاريخ كلِّهِ إلى زمنٍ يساوي حياتَه ورغباتِه لا أكثر.

في رواية **طيور الحذر**، التي صدرتْ في منتصف التسعينيّات تقريبًا، كَتَبَ الفلسطينيّ إبراهيم نصر الله سيرةً ذاتيّةً، وما يفيض عنها. تَظْهر السيرةُ الذاتيّةُ في حياة طفلٍ فلسطينيّ وُلِدَ، وقضى طفولتَه، في مخيَّمٍ في الأردن: طفولةً بلا طفولة، في مكانٍ مهجور يتنافس فيه البشرُ والثعالبُ على الكهوف الضيِّقة، ويَنْزف اللاجئون الفقراءُ حياتَهم من أجل رغيف، وينتظرون نبيّاً صادقًا يعيدهم إلى بيوتهم ويُرجع إلى الثعالب كهوفَها المغتصبة. ولا تَخْتلف مدرسةُ

كان على الرواية العربيّة أن تعكس الواقع في نزوعه العام الذي تتحول فيه المعايير الحداثيّة إلى تهمة وكفر وزندقة

اللاجئ الصغير عن مخيّمه: فالثاني يَقَع في مكان منبوذ يُعْلن عن الإقصاء، والأولى مكانٌ محدَّدُ الاسم يضمّ أطفالَ اللاجئين لا أكثر. إنّها طفولة فلسطينيّة نموذجيّة، لها مكانُها ومدرستُها وطبيبُها اللامبالي وجيلُها المغشوش، ولها ذلك الاسمُ الغريبُ والمرفوضُ والحزين: «اللاجئ الفلسطينيّ.»

غير أنّ نصرالله، وهو يصوغ ذاتيّةً عاشها كثيرٌ غيرُه، يَمْزج الوقائعَ المعيشةَ القاسية بتجريدٍ فنيّ. إنّه يعيد صياغة المعيش، ويؤكّده صورةً لمضطَهَدٍ يَعْرف أحوالَ المضطَهَدين وأسبابَ الاضطهاد. إنّه المضطَهَدُ الذي لم يَضطهِدْ أحدًا، بل حلّ عليه الاضطهادُ بعد أن هزمه مَنْ هو أكثرُ منه قوّةً. ولذلك يتكوّن الطفلُ ـ روائيّاً ـ في جدل الاضطهاد والرؤيا، الذي يميِّز بين المضطَهَدِ وآخرَ لم يَعْرف الاضطهاد. وبسبب الرؤيا التي يَحْتاجها المضطَهَدُ ولا يعيش من دونها، يتحدّث الولدُ وهو في بطن أمّه، ويرى ما لا يراه الآخرون؛ كما لو كان نبيّاً، أو فيه من النبوّة أشياء كثيرة.

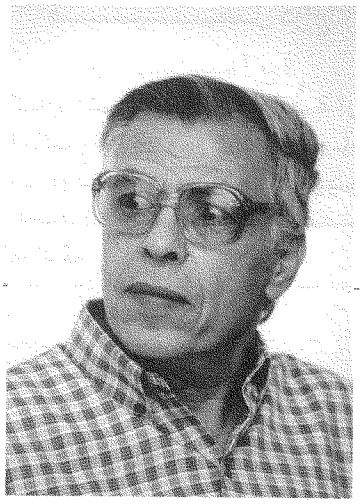
تنطوي روايةُ **طيور الحذر** على سيرتَيْن: سيرةٍ ذاتية معلنة ـ فالروائيّ عاش ما كَتَبَ عنه ـ وسيرةِ طفلٍ لاجئ عاش ظلال الطفولة ولم يرَ وجهها. ومع ذلك، فإنّ السيرة الثانية هي التي تضيء وتعيد بناءَ السيرة الأولى؛ فكأنّ الفلسطينيّ لا يصبح فلسطينيّاً إلاّ إذا اخترقتْه تجربةُ اللُّجوء والاضطهاد التي تصيِّره إنسانًا مختلفًا. وهذا الاختلاف يتجلّى في طفلٍ يعلِّم الطيورَ الحذرَ كي لا تقع في الشِّباك، ناسيًا نفسَه التي يَنْتظرها صيّادٌ في مكانٍ غيرِ متوقَّع. وبهذا المعنى، يكون الفلسطينيُّ رسولاً يَهْجس بما لا يَهْجس به غيرُه، ويكون ـ في اللّحظة ذاتها ـ رسولاً مهزومًا لأنّه يرى إلى إنقاذ غيره ولا يرى إلى إنقاذ ذاته المحاصرة.

بنى نصرالله روايَتَه على مقولاتٍ ثلاث: الاضطهاد، والطفل الرائي، ومجاز الطير. وإذا كانت المقولةُ الثانية تَفْصل بين الشاذّ والسويّ، وبين العاديّ واللامألوف، فإنّ المقولة الثالثة تعيد بناء المقولات جميعًا، أيْ تَبْني الفضاءَ الفلسطينيَّ في علاقاته المختلفة. فالطير هو الحريّة، والسماءُ المفتوحة، وما يتجاوز الأسوارَ والخيامَ التالفة؛ وهو الأجنحةُ، والقفصُ، والمخلوقُ الجميلُ والحرُّ والهشّ في آن؛ وهو يحيل، في أحيان كثيرة، على الشِّباك والبندقيّة والصيّاد والأجنحة المتعبة أيضًا.

لا يمنع التجريدُ الفنيُّ إبراهيم نصر الله من أن يضع طفلَه في السياق التاريخيّ، الذي لا يستطيع المضطَهَدُ الهربَ منه على أيّة حال. وهو ما يجعل الطفلَ علاقةً في الكفاح الوطنيّ الفلسطينيّ و«رائيًا» لآفاقه أيضًا. فهو علاقة حين يَحْمل البندقيةَ ويَرْبط بينها وبين التحرُّر؛ وهو راءٍ حين يرى أفقَ النضال قبل أن يصل إليه. ولهذا يموت الطفلُ الرائي بقذيفة، مُخْبِرًا أنّ القضايا العادلة لا تَنْتصر بالضرورة؛ كأنّ كرامة المقاتل تقوم في الفعل الكفاحيّ ذاتِه، لا في النتيجة التي يصِلُ إليها.

يأتي عبثُ التاريخ مرةً أخرى، واصلاً بين **أطياف** رضوى عاشور و**طيور** إبراهيم نصر اللّه. وإنّه لَعَبثٌ حزينٌ يوحِّد بين الروائيّ والراوي: ذلك لأنّ تبادليّة العلاقات بين الطفل والراوي، أو بين السيرة والسيرة الذاتيّة، تَنْقل الاغترابَ المعيشَ من الفضاء الروائيّ إلى العلاقات اليوميّة أو بالعكس، الأمر الذي يَجْعل الروائيَّ، من حيث هو فرد، يسائل التاريخَ بقدرِ ما يسأل عنه الفضاء الروائيّ.

في **ويأتي القطار** يقدِّم محمد البساطي سيرةَ ولدٍ في قرية مصريّة فقيرةٍ وهامشيّة. إنّها سيرةٌ عامّةٌ لملايين من الأولاد المصريّين الذين يحاصرهم الفقرُ والحرمانُ ولا يَبْتعد عنهم أحيانًا إلاّ بعد مشقّة وعناء. بَيْد أنّ تلك السيرة العامّة، وبسبب دقّة التفاصيل وتلك الحرارة النبيلة التي تَسْري فيها، توحي بـ «سيرة ذاتيّة.» كأنّ الروائيّ يَكْتب عن طفلٍ عاش



محمد البساطي يَعْطف سيرةَ الطفل الفقير
على سيرة الروح المقاوِمة

هو حياتَه، أو عايشه عن قرب، وذلك في قرية ضيِّقة لا تتيح تمايزًا في حياة الأطفال ولا خلافًا بَيْنهم في زمن الصبا القادم.

تَرْسم الروايةُ مسارَ الطفل والصبيّ والشابّ الذي عاش أحوالَ قريته، قبل أن «يأتي القطارُ» ويَأْخذَه إلى المدينة كي يتابع دراسةً عليا. لكنُّها إذ تَرْسم صورةَ ولد محدَّدِ الاسم، تَرْسم معه «الفقرَ القرويّ،» حيث الحرمانُ العاتي، ومسرَّاتٌ صغيرةٌ تعيد ترجمةَ الحرمان بشكل آخر. ولعلّ هذا المزج بين السيرة الذاتيَّة المحتمَلة و«السيرة العامَّة» هو ما يَسْمح للبساطي، وبرهافة عالية، أن يشتقّ الوجوهَ من الأقنعة والأقنعةَ من الوجوه في آن. فالوجوه لا وجود لها في عالمٍ فقيرِ الحاجات والرغبات، لأنَّ الفقر يحوِّل الوجوهَ المتعدِّدة وجهًا وحيدًا يَلْبسه الأفرادُ جميعًا. ومع ذلك، فإنَّ البساطي يتعامل مع شخصيَّاته بكرم إنسانيّ كبير، ويَنْفذ إلى عوالمها الداخليَّة ويلامس الإنسانيَّ المختلف فيها: إنَّه يَسْتولد من القناع، الذي فرضه الفقرُ، وجوهًا واضحةً متعدِّدة.

يلغي الفقرُ الوجوهَ، ويَسْتولد الكرمُ الإنسانيُّ وجوهًا كثيرة. وفي هذا المستوى لا تَظْهر «السيرةُ المفردة،» ولا سيرةُ «الفقر القرويّ» فقط، بل تَبْرز سيرةٌ ثالثة هي «سيرة الكفاح من أجل الحياة» أو «سيرةُ الأرواح الحيَّة» التي تَسْتَوْلد الفرحَ والدهشةَ والأملَ من فضاءٍ رماديٍّ قليلِ الألوان. ولذلك، فإنَّ البساطي يَدْخل إلى النفس البشريَّة من أبوابها المتعدِّدة، أو يَنْفذ إليها في طبقاتها المتواترة: فللضحك والعبث مكان، وللجنس والرغبات المكبوتة آخر، وللضعف البشريّ مكانُه الثالث، وللفرق بين الظاهر والمُحْتجب أمكنةٌ متعدِّدة. وفي هذا كلّه تبدو القريةُ الضيِّقة عالمًا واسعًا، والروحُ البشريَّة المقيَّدة بجسد صغير ومحدود كونًا رحبًا وواسعَ الأرجاء.

في **ويأتي القطار** يَعْطف محمد البساطي سيرةَ «الطفل الفقير» على سيرة «الروح المقاوِمة.» ولهذا تبدأ الروايةُ بطفلٍ شبهِ عارٍ يَلْهو بالتراب، وتَنْتهي وقد حمل «القطارُ» الطفلَ إلى الجامعة. ثمَّة سيرةٌ أولى تَرْتاح إليها سيرةٌ ثانية. وفوق السيرتَيْن تَتمدَّد سيَرٌ أخرى، كاشفةً عن تعدُّديَّة وجوه الحياة، وعن فقرٍ صارم قابلٍ للاندحار.

ولن يَخْتلف الأمر كثيرًا، على مستوى الدلالة، في رواية السوريَّة هيفاء البيطار: **امرأة من طابقين**. والدلالة كامنة في عنوان الرواية وقد تُشتقّ منه؛ ذلك أنَّه يعبِّر عن الانقسام والانشطار والتفكُّك، أيْ عن كلِّ ما يعبِّر عن إنسان مثقلٍ بالإحباط والاغتراب. والرواية سيرةُ امرأة تَجْتهد وتَحْصد الخيبةَ، وتتحدَّى وتقاوم وتَظْفر بالفراغ، وتأمل وتَحْلم وتَنْتهي إلى الإخفاق.

تَرْصد هيفاء البيطار، في عملٍ يتميَّز بشجاعة مدهشة، سيرةَ امرأةٍ مغتربةٍ في الاتِّجاهات جميعًا. ومع أنَّها لا تعلنُ مباشرةً عن سيرة ذاتيَّة، فإنَّ الخصوصيَّة والحميميَّة الموجودتَيْن في الرواية تجعلانها تَحْتضن سيرةَ الكاتبة وسيرةَ كلِّ امرأةٍ تعيش في شروط مشابهة. فالمرأة، في رواية البيطار، تعيش «اغترابَها الثقافيّ» في وجه مثقفين يَخْتصرونها إلى مجرَّد موضوعٍ للمتعة، بعيدًا عن القيم التي يروِّجونها، وبعيدًا عن كل منظور قيميّ ـ أخلاقيّ سليم. وإضافةً إلى هذا الاغتراب الذي تعيشه عميقًا لأنَّها تمارس الكتابة، يأتي التعصُّبُ الدينيّ الذي يقيِّد الإنسانَ بمعايير ضيِّقة، ويصادر الحريَّةَ والعفويَّة. ولعلّ ما كتبتْه الروايةُ عن التربية الدينيَّة المتعصِّبة، التي تحاصر رغبات الإنسان وتَزْرع فيه الخوفَ ومركَّبَ الإثم، هو مِنْ أشجعِ ما كُتِبَ في الرواية السوريَّة منذ سنين طويلة.

تَكْشف روايةُ **امرأة من طابقَيْن** عن الاغتراب الثقافيّ والدينيّ والعاطفيّ،

. فـــيـــصل درّاج .

إنْ كان المونولوج لغةَ الفردِ الذي تخلّى عنه اللّه، فإنّ مونولوج الرواية العربيّة هو لغة الفرد الذي تخلّى عنه التاريخ

وتَضَعُ ذلك كلَّه في إطار الثنائيّة الشهيرة: الذكورة والأنوثة، التي تَتَضمَّن الأعلى والأدنى من ناحيةٍ، والمنتصرَ والمهزومَ من ناحيةٍ ثانية. فالذَّكَر ـ بسبب ذكورته ـ أعلى مقامًا من المرأة وسيِّدًا عليها؛ والمرأة ـ بسبب قوانين الطبيعة ـ أدنى من الرجل مرتبةً. وإضافةً إلى بداهة الأدنى والأعلى، المعبِّرةِ عن منظور تقليديّ متخلِّف، هناك علاقاتُ الذَّكَر الغازي والأنثى المغزوّة؛ وهي علاقات تتوَّج في مجتمع ذكوريّ بانتصار الرجل وهزيمةِ المرأة، مادامت المرأة ـ كما خلقتها الطبيعة ـ «أقلّ إنسانيّة» و«أَوْهَنَ وجودًا.»

تعبِّر رواية هيفاء البيطار عن اضطهاد المرأة في مجتمعٍ ما قبل ـ حداثيّ، لكنّها تعبِّر أولاً عن غربة المرأة المتحرِّرة في مجتمعٍ يقول بالحريّة ويمارسُ ما يَنْقضها تمامًا.

◆ ◆ ◆

مهما يكن الشكلُ الفنيّ الذي تأخذ به «روايةُ السيرة،» فإنّ صعودها في الرواية العربيّة، وفي العقدَيْن الأخيرَيْن بشكل خاصّ، يَطْرح جملةً من القضايا التي تتجاوز الكتابةَ الروائيّة. فبعد سنوات طويلة من القهر والإحباط، وبعد تراجعٍ فاجعٍ لكلِّ ما هو حداثيّ في المجتمع العربيّ، كان على الرواية أن تَعْكس الواقعَ المعيش في نزوعه العامّ الذي تتحوّل فيه المعاييرُ الحداثيّةُ إلى تهمةٍ وكفرٍ وزندقة، وإلى بقيّة من بقايا الماضي الذي بدأ مع بدايات القرن العشرين وانتهى ـ أو اقترب من نهايته ـ بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧.

وفي تحوُّلات اجتماعيّة، حدودُها القهرُ والهزيمةُ، انتقلت الروايةُ من السيرة الاجتماعيّة، إنْ صحّ القول، إلى سيرة الفرد المغترب؛ ومن زمن تاريخيّ غائيّ يَجْمع بين حاضرٍ ومستقبلٍ واعدٍ، إلى زمنٍ حاضرٍ ضيِّق؛ ومن فضاء حواريّ متعدِّدِ الشخصيّات، إلى فضاء مونولوجيّ تقريبًا، حيث المونولوج تعبيرٌ عن فرد يَذْكر طفولتَه وأحلامَه المنقضية قبل أيِّ شيء آخر.

وواقع الأمر أنّ الواقع العربيّ الراهن يَطْرح موضوعَ الهوية في شكلَيْن موحَّدَيْن ومتمايزيْن في الوقت ذاته. الشكل **الأول** هو الهويّة الإنسانيّة التي يَمْنع عنها الواقعُ اليوميُّ كلَّ أشكال التحقُّق، فيكون واقعُها هو واقعَ اغترابها المتعدِّد الأبعاد: أي الاغتراب السياسيّ والإيديولوجيّ والاقتصاديّ واللُّغويّ. والشكل **الثاني** موضوعُه الهويّة الوطنيّة تارةً، والهويّة التاريخيّة تارةً أخرى. فالهويّة الأولى تعيش اغترابَها وهي تَشْهد عجزَ الواقع العربيّ عن تحقيق طموحاته القوميّة: بدءًا من الانتصار الإسرائيليّ، وصولاً إلى تفكُّك العراق بعد حرب الخليج الثانية، مرورًا بحروب أهلية عربيّة متعدِّدة. والهويّة الثانية، أي التاريخيّة، تتأمَّل الفرقَ الواسعَ بين التقدُّم الأوروبيّ والتخلُّف العربيّ، وترى إلى السيطرة الغربيّة المتناتجة على العالم العربيّ. ولذلك ليس غريبًا أن ترثي الروايةُ العربيّةُ عصرَ الأحلام الكبيرة التي كانت، وأن ترى إلى الواقع العربيّ واقعًا يمشي متقهقرًا ليستقرَّ غالبًا في نهاية العصور الوسطى، حيث تسيطر القيمُ ما قبل الحداثية، وتسيطر الآلةُ الأوروبيّةُ على عالمٍ عربيٍّ يَكْتفي بالتوجُّه العاجز إلى السماء.

إنْ كان المونولوج، نظريّاً، لغةَ الفرد الذي تخلّى عنه اللّه، فإنّ مونولوج الرواية العربيّة هو لغةُ الفرد الذي تخلّى عنه التاريخ.

دمشق