حَسَن مُطْلَك

الكِتابَة وُقوفاً

تأملات في فن الرواية

إعداد وتقديم: د. محسن الرملي

منشورات تكوين | الكتابة عن الكتابة
TAKWEEN PUBLISHING

الكِتابَة وُقوفاً

تأملات في فن الرواية

حَسَن مُظْلَك

إعداد وتقديم د.محسن الرملي

الكاتب: حَسَن مُظْلَك

عنوان الكتاب: الكِتابَة وُقوفاً: تأملات في فن الرواية

إعداد وتقديم: د. محسن الرملي

X

تصميم الغلاف: يوسف العبدالله

تنضيد داخلي: سعيد البقّامي

X

ر.د.م.ك: 978-9921-775-49-5

الطبعة الثانية - يوليو/ تموز - 2022

3000 نسخة

X

جميع الحقوق محفوظة للناشر ©

X

منشورات تكوين TAKWEEN PUBLISHERS

الكويت - الشويخ الصناعية الجديدة

تلفون: 40 04 81 98 965 +

بغداد - شارع المتنبي، بناية الكاهجي

تلفون: 60 58 00 11 78 964 +

takween.publishing@gmail.com takweenkw

takween_publishing TakweenPH

www.takweenkw.com

X

لبنان - بيروت / الحمرا

تلفون: 683 345 1 961+ / 980 541 1 961+

بغداد - العراق/ شارع المتنبي، عمارة الكاهجي

تلفون: 07830070045 / 07810001005

daralrafidain@yahoo.com Dar alrafidain

الكِتابَة وُقوفاً

«إن الكتابة تبدو سهلة، غير أنها في الواقع أشق الأعمال في العالم».

همنغواي

تقديم

لم أعرف في حياتي كاتباً مُلتحِماً بالكتابة (الأدب) كالتحام حسن مطلك بها، فمنذ أن تفتح وعيي وأنا أراه مصاحباً للكتب والدفاتر والأقلام مشتغلاً ومشغولاً بها بشغف عجيب، يهتف بدهشة وسعادة حين يقرأ عبارة تُعجبه، يوقظني في منتصف الليل ليخبرني أنه قد صاغ جُملة جميلة، يفرح بالكلمات الجديدة كفرح طفل بالهدايا، يتحدث عن الأفكار والنصوص والشخصيات الأدبية والكتب كما يتحدث عن أناس نعرفهم شخصياً... يبدو لي حسن مطلك وكأنه شخصية خارجة من بطون الكتب وعادت إليها سريعاً. كأن الحياة ليست سوى ورشة/مُختبَر للكتابة وأن الكتابة ورشة/مختبَر للحياة. كأن الكتابة قضية مصيرية بالنسبة له أو أنها خياره الوجودي الوحيد، لذا كان يقول: «أنا والكتابة شيء واحد». وها هو هنا مرة أخرى، عبر هذا الكتاب، يدلل لنا على ذلك، حيث يقول: «لو كان الأمر يتعلق بمشكلات اللغة ونظامها المعقد وطبيعتها لأمكننا أن نجد عشرات المقاييس المنطقية التي افتُضِحت بجهود (سوسير) وغيره، ولكنها تتعدى ذلك إلى الفعل المصيري للكتابة، أن تُفنى حياتنا في مشكلات (الرواية) حصراً». و«أن الروائي الحقيقي هو الذي يضع احتمالات وحلولاً روائية لحياته، لسلوك زوجته، يطرق باب الجيران على طريقة زوربا، يعشق على طريقة بتشورين، ويصعب عليه الفصل بين ما يَكتُب أو يَقرأ وما يعيش».

هذا هو حسن مطلك، لا تكفي عبارة: كاتب جاد أو كاتب حقيقي لوصفه... لأن الكتابة بالنسبة له هي فعل حياة كالتنفس، ومعنى وجودي لا يمكن فصله عن حياته ذاتها؛ «حيث يتحول النص الذي قرأته إلى تجربة خاصة بي. أتذكر (زوربا) مثلما أتذكر صديقي (أحمد). أتذكر (تاراس بولبا) القوقازي، فمن يضمن أنني لا أعرفه حقاً؟ أتذكر ولدا أسمه: (سعيد) صديق طفولتي وقد مات غرقاً. فما الفرق بينه وبين (زوربا).. بالنسبة لي كلاهما يمثلان ذكرى، يمثلان خبرة عشتها وأحببتها، وأثَّرت فيّ وتعلمت منها. كذلك يمكنني القول بأن الحوادث التاريخية وصلتني عبر نصوص مكتوبة. وبدلاً من القول إن النص التاريخي

نقلني إلى عصر نبوخذ نصر، أقول إنه أحضَرَ نبوخذ نصر إليّ وجعله جزءا من خبرتي، إذ أنني أعتقد بأن نبوخذ نصر نفسه لم يكن سوى صديق طفولة».

كما لم أعرف مثل حسن مطلك كاتباً يُكثر من تمزيق وإعادة كتابة وخلق نصوصه، دائب التفكير والعمل فيها بلا كَلل ولا مَلل. كان كُله، بمجمله مع كل نصوصه، بمثابة ورشة حقيقية متحركة، يتحدث عن نصوصه ونصوص غيره كما يتحدث عن نفسه، يأخذ مقاطعاً من نصوص سابقة له ليدمجها في نصوص لاحقة، يترك الكتابة عن فكرة في منتصف الكتابة واعداً بالعودة إليها وينتقل للكتابة عن أفكار أخرى... وهكذا. من هنا تأتي صعوبة تحرير المخطوطات التي تركها غير منتهية، وتنتابنا الحيرة في أي من الصيغ العديدة سنعتمد! وعليه فقد تركنا بعض المقاطع المكررة على حالها في أكثر من سياق. يضع لنفسه مخططاً يعدله أكثر من مرة ويتنقل بالكتابة لفقرات من هذا المخطط، ففَصَّل ببعضها كقضيتي (الزمان) و(المكان) وأخرى وضع فقرات منها، فيما دوّن ملاحظات متفرقة عن أخرى، كما أنه لا يقوم بالتنصيص ووضع المراجع لبعض المقولات دائماً، لأنه يكتبها من ذاكرته، كونها صارت جزء من تفكيره، عدا أنه غير ملزم بذلك ما دام لا يقصد كتابة بحث أكاديمي بقدر ما يهمة التركيز على الإجابة عن الأسئلة التي تؤرقه.

بدأ حسن مطلك بكتابة هذا الكتاب في تموز/يوليو ١٩٨٨ حال انتهائه من روايته (دابادا)، أي حين كان عمره ٢٧ عاماً ولم ينهه، لأن حياته قد انتهت بعد عامين تماماً، فقد تم إعدامه شنقاً في ١٨ تموز/ يوليو ١٩٩٠، وبلا شك فإن تجربته في كتابة (دابادا)، والتي أعادها خمس مرات، هي التي دفعته لإعادة فتح الأسئلة المتعلقة بالأدب عموما وبالرواية على وجه الخصوص؛ «إنني أتوخى أن أصل إلى علم للرواية من خلال فهم تفاصيلها. متى وكيف ولماذا عليّ أن أستخدم هذه الجُملة وقياساً إلى أي زمن؟... لأن فهم العملية الزمنية بشقها الموضوعي هو أحد أسرار الرواية». فكان يدون أفكاره ويقرأ ويعيد تدوين ويناقش أفكار غيره، بالتوازي مع مواصلته لكتابة نصوصه اللاحقة ومنها روايته (قوة الضحك في أورا). لم يكن يشغله أمر النشر بقدر ما كان يشغله الصدق مع النفس ومع الكتابة.

كل ما أنجزه حسن مطلك من كتابة، كان على مدى عشر أعوام فقط، من عام ١٩٨٠ وإلى ١٩٩٠، وأثناء تدوينه لهذا الكتاب، خلال العامين الأخيرين من حياته، كان قلقاً حيال العَشر أعوام القادمة، مهموماً بميدانه، الذي هو الأدب، وهو يرى التطورات المتسارعة في الميادين الأخرى وخاصة العلمية، فيقول: «.. فماذا أعددنا (نحن) للعام ٢٠٠٠ بالضبط؟». وأنا بدوري عادة ما أتساءل: ترى ما الذي كان سينجزه حسن مطلك لو أنه عاش عشرة أعوام أخرى؟

يبدو ما دونه هنا بمثابة مدخل لما كان يأمل التأسيس له، والذي كان يحدثنا عنه كثيراً ويطلق عليه مصطلح (الواقعية المُطلَقَة) حيث نجد، في نهاية هذا الكتاب، شروعاً لدخوله إلى هذا الطرح، فيعلن عما أسماه: «مشروع لبيان فردي ضد مناهج القرن التاسع عشر الأدبية». وحتماً إنه كان يعني بطرحه وانشغالاته الرواية الجادة والحداثوية العالية فنياً وفكرياً، وليست الروايات السائدة الآن، التي تضع كل همها في الحكاية دون اعتبارات مهمة للجوانب الفنية والفكرية، بحيث صارت في أسلوبها تقترب من لغة الحكي اليومي ولا تختلف عن بعضها كثيراً فيه، ولا عن اللغة الصحافية التقليدية.

يُسمي حسن مطلك ما قام به هنا: «تأملات» عن وعي وإدراك، فيقول: «إني لأرجو أن تكون تأملاتي قابلة للدحض، مع ذلك لن أرفض التأييد». وهي تأملات تستحق منا تأملها بكل جدية وطرحها للنقاش، ومن سمات التأمل إعادة تقليب الفكرة على عدة وجوه، تغيير التسميات، تعزيز الشك وحتى تجريب الوقوع في التناقض أحياناً. إن هذا النص يشبه الاستماع إلى حسن مطلك وهو يفكر بصوت عالٍ، كما يمكن قراءته كنص أدبي بحد ذاته والتمتع به وبلغته من هذا الباب، نص روائي يسرد حكاية وصراع وتفكير داخل جمجمة كاتب روائي، ويمنح فرصة الاطلاع والتلصص على ما يدور في رأسه، ننفذ من خلاله إلى أعماق تفكير شخصيته الرئيسية التي هي شخصية كاتب اسمه حسن مطلك. إنها (رواية تفكير) مدوَّنة بكل صدقها وقلقها وعمقها، بلغة أدبية وبتقنية يتطابق شكلها مع مضمونها.

بعد أن يَقطع حسن مطلك شوطاً في التدوين، نجده يكتب الملاحظة التالية: «ملاحظة: بعد جهود مضنية، بعضها كُتب في هذه الملاحظات العابرة، وبعضها تحوّل إلى صراع فكري بيني وبين نفسي، وجدتُ أنني قد تورطت في موضوع علم الجمال دون أن أريد، وبحثت في الكتب والمصادر وما قاله الفلاسفة والمفكرون في موضوع الفن. أقول لقد ابتعدت كثيراً عن هدفي الصغير الذي كان محصوراً في تسجيل ملاحظات (شخصية) عن فن الرواية من خلال تجربتي.

فلو أنني مضيت في هذا التورط إلى مدى أبعد، لأصبح من الممكن أن أكون ناقداً، وهذا ما أرفضه، أو لأمكن أن أقضي حياتي كلها في البحث عن المصطلحات». لكنه يستأنف تدوين تأملاته بعد هذه الملاحظة، لذا عمدنا إلى وضعها في آخر الكتاب.

انطلق حسن مطلك في كتابه هذا من طرحه على نفسه جملة من الأسئلة المباشرة، دَوّنها على النحو التالي: «ما هي الكتابة النثرية؟ لماذا نكتب؟ مَن هو الكاتب الحقيقي؟ ما هو النص؟ ما هو النص المزدوج؟ ما جدوى الكتابة الأدبية؟ كيف يمكن الربط الإدراكي بين الحياة في النص والحياة كما هي؟ لمن نكتُب؟ من القارئ؟ ما القراءة؟». ثم وصف ما تلاها بأنه «مشروع إجابة عن الأسئلة» ابتدأها بوضع عناوين أفكار وخطوط عريضة أو ما أسماها «تكوين مفاهيم خاصة»، وهي: ١. فكرة النص المزدوج: معناه - الازدواج الدلالي- ازدواج الصورة - ازدواج الشكل - ازدواج المعنى.

٢. الهجران: التذوق الجمالي هو أعلى درجات الهجران بين المُعطى الفني والواقع. الهجران باعتباره هجران للكينونة، بحث عن بديل للخلاص من الشقاء - البديل فني غير صلب. - الهجران شكل من أشكال الاندماج ونسيان الكينونة (التخفيف من وطأة الوجود).

٣. الزمن: الروح التاريخية للنص - الإحالات باعتبارها عبور لَحظَوي من الممكن إلى الزمن الحاضر المتمثل بالخيال-الخبرة التاريخية.

٤. السر الأدبي: عودة إلى الكاتب، إحياء الكاتب بعد موته - السر بَدل الثيمة.

٥. المعنى: المفهوم الفلسفي للأدب - جدوى الأدب.

* ملاحظة: يمكننا أن نطلق كلمة (مَدار) على (استراتيجية) الرواية».

كما وضع لنفسه مخطط فهرس أولي على هذا النحو: «١. ما الأدب؟

٢. جدوى الأدب؟

٣. السر بدل الثيمة.

٤. الهجران (الإيهام في النص الأدبي)

٥. الجانب التاريخي (الزمن لأدبي).

٦. قضية الوعي بالكتابة بين الكاتب والنص والقارئ.

٧. أسرار العمل الأدبي (مناقشة وتحليل لأعمال: ماركيز، كافكا، دوستويفسكي، بيكيت، فوكنر، كامو، كونراد.. وغيرهم).

٨. النص المزدوج.

٩. القراءة.

١٠. الواقعية المطلقة.

١١. الواقعي والخيالي.

١٢. المكان الروائي.

١٣. الشخصيات.

١٤. الكتابة وقوفاً (ما يقابل الوعي بالكتابة).

١٥. آفاق الرواية العربية.

١٦. ملاحظات».

ثم أعاد التخطيط لاحقاً، بعد أن دوَّن بضع صفحات، وبشكل يعطينا فكرة أفضل عما كان ينوي مناقشته، بشكل أكثر تفصيلاً، على النحو التالي: «١. مقدمة - الكتابة وقوفاً - مبررات الكتابة.

٢. الأسئلة الروائية - علاقة الرواية بالفلسفة - جدوى الرواية - إمكانيات الرواية الحديثة.

٣. المكان الروائي - تكوين المكان - جماليات المكان - الآثاث والإكسسوارات.

٤. الزمن في النص - الانتظار وفوات الأوان - الزمن في الرواية (النص) - علاقة الرواية بالتاريخ.

٥. الشخصيات والرواية - بناء الشخصيات - الشخصيات الرئيسية والثانوية - شخصيات المنتصف - شكل الشخصية - غياب الشخصية - ما مقدار ما موجود في الشخصية من الكاتب نفسه.

٦. الأسلوب واللغة - الشعري في الرواية - النص المزدوج - الضمائر.

٧. القراءة - قراءة الرواية الحديثة - مَن هم قراء الرواية الحديثة - أزمة قراء الرواية الحديثة - بين النص والكاتب والقارئ - حقوق القارئ على الكاتب.

٨. الواقعي والخيالي - ما هو الواقعي - ما هو الخيالي؟

٩. الواقعية المُطلَقَة - الذاتية والموضوعية - الإحاطة بكل شيء- تغيير مستوى الحوار والوصف - إدخال عناصر المسرح والسينما وبقية الفنون والعلوم والفلسفة - رواية (الآن) - المدار الروائي...

١٠. ملاحظات:

- ملاحظات عن الرواية العربية.
- ملاحظات عن الفولوكلور واستخدامه مع الحس الشعبي.
- ملاحظات عن الرواية السياسية المنحازة (الإيديولوجية).
- الموقف؛ موقف الكاتب من عصره.

* فصول أخرى مقترَحة:

- الرواية والحرية.

- المصادر الشعبية للرواية.

- التكنيك».

تُرى إلى أين كان سيصل حسن مطلك في مشروعه التأملي التفكيري هذا حيال فن الرواية؟ بل.. هل كان سينشر هذه الأفكار الحرة أصلاً، وهو المُقِل في النشر والمُعيد مراراً وتكراراً لنصوصه قبل النشر؟

لست على يقين من أنه كان سيفعل ذلك، ولكن ليس لنا من خيار آخر الآن، بعد رحيله، إلا نشر مسودات ما خلفه لنا؛ نحن الذين نحبه ويهمنا كل ما دونه. وفي كل الأحوال، فإنه وبقدر ما يضيء لنا هذا الكتاب جوانباً عديدة من تأملات حسن مطلك عن الكتابة عموماً والرواية خصوصاً، ومحاولته الوصول إلى تكوين فهمه الخاص عنها، فإنه يمنحنا مفاتيحاً أساسية لفهم عالمه وأعماله الأدبية وعلى رأسها (دابادا).

وفي الختام، نعتقد ونأمل بأن يكون هذا الكتاب مهماً ونافعاً وممتعاً للمهتمين والدارسين والقراء، وبشكل خاص، اؤلئك الذين سبق لهم وأن قرأوا لحسن مطلك فأحبوه وأحبوا أعماله، كما أنه سيمثل فرصة للتعريف بطبيعة فكره وأعماله لأولئك الذين لم تسبق لهم معرفتها.

محسن مطلك الرملي

الوعي بالكتابة

(١)

وضعتُ أمامي كومة من المصادر التي تبحث كلها في موضوعة الأدب، في الرواية على الأخص. كنت جاهداً في أن أجد تعريفاً واحداً أركنُ إليه للشفاء من سؤال ملح ومؤرق يتعلق بطبيعة عملي (كروائي)، والسؤال يتعلق بموضوعة حياتية ساذجة: لماذا أكون روائياً وليس نجاراً مثلاً؟

وهذا السؤال بالتحديد، هو الذي جعلني أرفع مصادر البحث عن سطح المنضدة وأضع نفسي بدلاً عنها. وهذا السؤال قادني إلى نظرة فاحصة، بمثابة منهج تفكيري. لأفترض أنني الآن مستلقي على السرير، أي أنني لا أقوم بفعل الكتابة عن الكتابة. ترى: كيف كنتُ سأجيب، لو أن الأمر -مثلاً- يتعلق بمحض اختيار (مهنة)؟

كنت أعتقد أن الجواب يكمن في معطيات الأدب، ولذلك رحت أفاضل بين عمل روائي وآخر، بين كاتب وكاتب، بين موضوع موضوع، ولكنني بدلاً من أن أعرف، صرت أكثر تشتتاً وغباءً. لقد كانت النتيجة هي أني جمعت الكثير من (المعطيات) التي أبعدتني عن (جوهر) الأدب، وأبعدت عني إمكانية الإجابة عن الأسئلة التي تبدو في مظهرها بسيطة وسهلة الإجابة.

مثلاً، إن سؤال: ما الرواية؟ أصعب بكثير من سؤال: كيف يمكن أن أكتب رواية عظيمة؟ لأن السؤال الأول، بطبيعته، سابق على السؤال الثاني، ولذلك، متى ما تمكنا من الإجابة عن السؤال الأول، فإننا سنجيب عن السؤال الثاني ببساطة.

ولكن، يبدو لي الأمر، منذ الوهلة الأولى، في اللحظة التي أطلق بها السؤال. أن هذا البحث لا يتعلق بمشكلة البحث عن إجابة أو حل، بل أنه يبدو قائماً في المشكلة نفسها بقدر ما يولَّد فينا من إحساس بالتوتر، غير أن مجموعة الأسئلة التي نطلقها لمعرفة جوهر الأدب لن تعطينا إجابة نهائية طالما أنه يمكن أن نكتب عشرات المجلدات وبأقلام كتاب مختلفين، سنحصل على إجابات متباينة لا تشكل في امتيازها ولا في مجموعها جواباً مريحاً عن أبسط الأسئلة، غير أنها تعطينا في المقابل وعياً إضافياً بعملية الكتابة. لذا فإننا لن نحصل في يوم من الأيام على قوانين وتحديات يمكن أن نجعلها دروساً سهلة لطلاب المدارس، بل سنحصل على فهم و(وعي كتابي)، وحين نصل إلى فهم أعمق فإن المشكلة تظهَر من جديد متلبسة الأسئلة الأولية نفسها.

(٢)

لقد برز سؤال: (ما الأدب؟) منذ عصر اختراع هذه التسمية مروراً بتاريخ الميثولوجيا، فأرسطو، وحتى الآن، ولا نستطيع، نحن الكُتاب الأحياء، أن نجيب عن هذا السؤال، رغم أننا اخترنا الكتابة (كمهنة) لنا، كما اختار سارتر هذا السؤال: (ما الأدب؟) كعنوان لكتابه، غير أنه في الحقيقة كان يتحدث عن فرنسا، وعن الموقف الأدبي، وليس عن الأدب مُطلقاً، والحقيقة أن ما قاله سارتر: «إذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد» (ما الأدب، فـ ٢/ترجمة: محمد غنيمي هلال) يلغي مرة ثانية كل تصوراته عن الأدب، كما يلغي كل محاولة للإجابة.

لقد أكد أن الأدب هو (كشف) عن طريق الحقيقة الإنسانية ذات الطبيعة الكاشفة، لذا فهو يدلنا، دون أن يدري، بأن هنا شيئاً ما نكشف عنه بطرق مختلفة منها الأدب. أي أنه التجأ إلى (المعطيات) مرة أخرى متناسباً (الجوهر) الذي يجب أن نكشف عنه؛ طبيعة الجوهر، وطبيعة الكشف عن الجوهر.

إننا نعرف بأن اللغة هي وظيفة الفكر، أي أن اللغة تكشف عن طبيعة الفكر بصورة مصغرة، ولكن هل أن الفكر لا يستطيع أن يفكر بدون اللغة؟ يمكن أن ننظر إلى هذه المسألة لو تناولنا قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل. يُفترض أن حي بن يقظان قد تعرف على العالم بوعيه الخاص دون الاستعانة بالمسميات لأنه لم يكن يعرف اللغة بمعناها الشامل إلا بعض الأصوات والصرخات التي تعلمها عن طريقة تقليد الحيوانات. إن المشكلة التي واجهت ابن طفيل وتواجهنا الآن هي: كيف فكر بن يقظان؟ وكيف يمكن الكشف عن تفكيره وتوصيله بواسطة اللغة التي لا يجيدها حي. إذاً، إذا كان يريد ابن طفيل أن أصدقه، كان عليه ألا يكتب هذه القصة ولا يتحدث عنها، وإلا فإنها تجربة ابن طفيل نفسه، تجربته الصامتة مع الوجود، التي تكشف بطلان وزيف أية محاولة لمعرفة طبيعة بطله دون الالتجاء إلى اللغة التي تقتل محاولته في لحظة الكلام عنها. إنها محاولة تذهب بالأدب إلى مشاكل الميتافيزيقيا فيصير نوعاً من التفلسف، وبهذا لن يكون الأدب أدباً على الإطلاق.

ولكي يكون الأدب أدباً عليه أن يسلك الطريق المعاكس للفلسفة لكي يطرح المشكلات الفلسفية نفسها، أعني بشكل حسي عياني، حياتي بشكل أشمل. وأن يدير الأديب ظهره لمشكلات الفيلسوف، ليراها بعين فُتِحت في مؤخرة رأسه، وبصورة حدسية، متجاوزاً بذلك كل أشكال المنطق ومشكلات السبب والنتيجة.

(٣)

إن الأدب يُصور لحظة التوتر هذه، لحظة إطلاق السؤال، ولكنه لا يمضي أبعد من ذلك، وإلا فإنه سيعلن حرباً ضد الفلسفة، ويخسر بذلك هذه الحرب لا محالة.

إن الوظيفة الأساسية للأدب هي أن تجعل الإنسان يتحسس مكانه في الوجود، وتجعله يعي هذا التحسس. إنها وظيفة إدراكية تصورية بحتة، وليست وظيفة حلول مقترَحة، أو كفاح لتطور الذوق، أو لعبة لتطوير الحساسية اللغوية لكي يمكن التعبير عن الحاجات

الإنسانية. إنها وبشكل أدق: محاولة لإيجاد منطقة توتر مريح، أو منطقة مريحة للتوتر، معاً، في لجة الأبدية.

ولذلك فإن أي أدب لا يتناول مشكلات الإنسان الأولية في العالم، ويكتفي بتصوير حياة زائلة، هو أدب زائل بزوال الشرط التاريخي للمشكلة.

غير أن الأدب -بعكس الفلسفة- يطرح مشكلة الموت عن طريق النكتة، كما في (مائة عام من العزلة) لدى ماركيز ومشكلة التوق إلى الخلود كما في (النورس جوناثان) لريتشارد باخ. فإنه لا يمكن أن يمر بدون هذا الركام من الكلمات الهشة والقاسية، والأشياء والأدوات، والسيكولوجيا، وحالة السكن في كوخ، وعزلة كاتب العرائض... إلخ.

إن الأدب هو خيانة الفلسفة، ولذلك فهو أدب. وبالمقابل فإن الأدب لن يكن أصيلاً إذا ما قطع صلاته مع الفلسفة، لأنه بذلك يتناسى منطقة (الوقوف المتحرك) في الأبدية. إنه معني أيضاً بطرح الأسئلة ذاتها التي تطرحها الفلسفة، ولكن بأدواته الممكنة والمتوفرة، لأن الفلسفة بالمقابل يجب أن تعترف بالأدب لأنه وهبها الخيال، والا لكانت شيئاً آخر ليس له اسم.

إن هذه العلاقة الإشكالية بين الأدب والفلسفة، يجب أن تبقى قائمة، علاقة التجاذب والنفور، علاقة الغارات لاحتلال مواقع من الطرفين، علاقة التصالح الوقتي الأصيل الشائن، دون أن يُقدم أحد الطرفين على تقديم حلول معينة حتى لو صار جميع رجال العالم رجلاً واحدا، وجميع نساء العالم امرأة واحدة، فإن مشكلة هذين الفردين إزاء الوجود تبقى قائمة.. كأنها مشكلة العالم كله.

فعلى الأدب أن يتخلى إذاً عن مشكلة الشيوخ في دار العجزة، لأنها ستُحل تلقائياً بموتهم، ويعود بدلاً عن ذلك إلى الأسئلة الأولى؛ أسئلة الطفل التي لا نستطيع، نحن الكبار، أن نجيب عنها، دون أن نَكذب.

(٤)

لقد ظلت الكينونة بمثابة جدار وهمي يفصل بين الفلسفة والأدب، على أساس أنه ليس من وظيفة الأخير أن ينظر فيما وراء الكينونة. إنه دائماً يناقش المعطيات، غير أن هذا الركام التجريبي السطحي، ركام الكلمات، جعلنا نكتب أدب الأدب، وقد تناسينا في الشرط الأول أن محاورات الفلاسفة اليونانيين كانت تجري على شكل حلقات أدبية، وما جمهورية أفلاطون إلا تصور أدبي عميق لمدينة مثالية.

إن هذه المناقشة الحامية مع نفسي، تعيدني مُجبَراً إلى المصبات والمصادر الأولى، والأسئلة الأولى، وبهذه الطريقة وحدها أستطيع أن أقيس مدى أصالة عمل أدبي معين، لا من خلال مقارنته بأعمال أخرى، ولا باجتهادات تجريبية، ولا حتى فيما يطرحه من مشكلات مؤثرة في الأسلوب، وإنما عن طريق رؤية أصلية فيما مدى ابتعاده واقترابه من مشكلتي (من، مع، في.. العالَم).

صحيح أن هذه المناقشات الشكلية قد حَسمت لنا معضلات كثيرة فيما يخص اللغة المناسبة لتوصيل عمل ما، وفيما كنا نعتقده أيضاً، من أن (السُمك) هو الفارق الرئيسي بين الرواية الكلاسيكية والرواية الحديثة. فليس من الصحيح أن نقول: إن (دوستويفسكي) كان يكتب المجلدات لأنه كان في عصر أقل ازدحاماً، لذا كان لديه متسع من الوقت للكتابة، كما كان لدى القارئ متسع من الوقت للقراءة. ولكن من الصحيح أن نقول: إن ارتقاء اللغة الأدبية وتطوير الأساليب جعلنا نستطيع أن نكتب في صفحة واحدة ما لم يستطع دوستويفسكي أن يكتبه في مائة صفحة.

إذاً فالمشكلة لا تعود بالدرجة الأساس إلى طول العمل أو قصره، إذا ما أردنا المفاضلة بين عملين، كما أنها لا تعود إلى الأسلوب وحده، ولكنها ترجع دائماً، إذا ما أردنا أن نتبين جدوى الأدب، إلى (منطقة الوقوف المتحرك في الأبدية). مشكلة الإنسان كوعي يعي نفسه ويعي العالم.

إننا نستطيع أن نَشعر بأهمية أي عمل أدبي بقدر ما يطرح من أسئلة مفتوحة، تكون في النهاية، أسئلة ميتافيزيقية يصعب الإجابة عليها، لأنها دائما تفلت منا في لحظة الانتقال من الوعي إلى العالم وبالعكس.

(٥)

غير أننا سنبحث عن (الجدوى) حفاظاً على حياة الأدب والفلسفة معاً، ولكيلا يكون تصورنا عبثياً، فنفقد بذلك معنى الحياة.

نقول إن الجدوى هي هذا الكفاح لكي نجعل الوعي أكثر وعياً بذاته، وبذلك فإنه سيكون وعياً خلاقاً، طالما أنه يتمثل إشكاليته الأساسية التي تتشظى إلى إشكاليات لا نهاية لها، هي نفسها تشكل قوة الوعي. ولكي نفرق أكثر بين: التصور الأدبي-العبثي للعالَم، وبين التصور الأدبي-الإشكالي للعالم، علينا أن نفهم فارقاً أساسياً بين الإشكالي والعبثي.

فالعبثي هو أن يجعل من الإنسان عبداً لوعيه إلى الأبد، متمثلاً ذلك في (سيزيف) الذي يدفع ضريبة وعيه بحمل الصخرة إلى قمة الجبل، فهو في كل مرة (ملزَم) بهذا الفعل طالما أنه يعي، وكان لا يستطيع أن يرفض أو يسأل على الأقل، لأن دفع الصخرة هو ضريبة الرفض والسؤال، بينما نجد العكس في التصور الإشكالي، في أنه يعود دائماً إلى الحالة التي سبقت رفع الصخرة، ويستطيع أن يذهب إلى الحالة التي بعدها. أي أنه يستطيع أن يتمثل حالتي البداية والنهاية (الرفع والدحرجة) معاً. أو بشكل أدق، فإنه يتعامل مع الزمن بشكل خلاق، فيجعل الصخرة في حالة دحرجة دائمة دون أن يكلف نفسه عناء رفعها من جديد، لأن التحكُّم - اللاتحكُّم بالوعي، هو بالضرورة: تحكم - لاتحكم بالعالم.

ووفق هذا التصور للوعي الإشكالي، فإن هذا الوعي يستطيع أن يرحل مع أو ضد الأبدية متجاوزاً بذلك منطقة الوقوف المتحرك، ولهذا فهو وعي خلاق.

ونسأل السؤال مرة أخرى: كيف يكون الأدب مجدياً طالما أنه لا يحل لنا مشكلة؟

إن اللحظات التي تمضي من الحياة دون أن يرصدها الأدب، هي لحظات ميتة، ستمضي نحو العدم حاملة معها حالة توتر حساس لصالح الوعي، في تاريخ الشخص أو مجموعة الأشخاص. وهي إذاً، هذه اللحظات، تشكل في ماهيتها، حالة اختيار أو نفي أو انسحاق، أو قرار، بمثابة موجه في البحر، ترصد منطقة ظلت ميتة على الدوام داخل الوعي.

إن الإشارة الأدبية إلى هذه المنطقة-اللحظة، تعني أننا نرفض أن يكون جزءا منا ميتاً موتاً سرَطانياً داخل الموجود الإنساني، الذي يرفض بكل شدة أن يكون منسياً، أكثر من رفضه من أن يكون ميتاً.

لذا فإن الخطاب الأدبي يُذكرنا بأننا على قيد الحياة، لا عبر وسائليته لإيصال حدث أو واقعة حياتية معينة، وإنما لأنه مشروع خلاق لهدم عادات نسيان الوجود. وهو في جانب آخر أسلوب منتقى للكشف عن جانب، أو عدة جوانب من الحقيقة، والاقتراب بالمعنى الإنساني من معناه. لكي نعرف أننا كنا على قيد الحياة وما زلنا. ونعرف أن هناك جوانباً كثيرة يمكن أن نعتز بها، حتى بعض الجوانب الضئيلة، لأجل تكوّن وعينا التاريخي. إننا لم نأتِ من عدم، وأننا لن ننسى حتى بعد موتنا.

يبدو أن مسألة الاقتناع بأهمية الأدب باتت من أكثر المسائل إلحاحاً للأديب قبل القارئ، بسبب تلك التراكمات والزوائد الكلامية التي طمست تحتها التذوق والنقد.

كما يبدو، من جهة أخرى، أكثر خطراً؛ أننا لسنا جادين أبداً في كتاباتنا وفي قراءاتنا، وحتى في تفكيرنا. ولذلك فإن «النقطة العمياء» (ميرلوبونتي) قد اتسعت لتشمل كل مساحة العين الراصدة للوجود.

الخطوة الأولى تبدأ بالتشكيك بمعطيات الفن -وعلينا هذه المرة أن نكون أكثر جدية-، التشكيك بأدوات البحث والاستقصاء والمدارس الأدبية، وتجارب الشكل، على اعتبار أنها

تشكل لنا «وعياً موروثاً» (خضير ميري) لا نعرف مدى صحته، وباعتبار هذه المعطيات (مزيفة)، وبحكم قاس، ليس لأجل نقطة بداية جديدة كل الجدة، فهذا غير ممكن طبعاً، بل لأجل توجه صحيح لتنقية الأدب من شوائبه، فلنقل إن كل هذه المعطيات تدور حول القيمة الإنسانية ولا تخترقها، وهو فرض خاطئ بكل تأكيد، إلا أننا لا نستطيع أن نخفي احترامنا لتلك الخطابات التي تلامس وعينا من الداخل.

ولكننا نريد أن نؤكد بأن القدسية، ما هي إلا ضرب من ضروب التعود الذي يحصر الإبداع ويقيده، لا سيما ما نسميه بـ(المدارس الأدبية) التي هي ليست أكثر من نغمة منفردة في الضوضاء (مع إعطاء التقدير والاحترام لمؤسسي هذه المدارس، ونستثني من ذلك المتأثرين بهم فهم ليسوا سوى توابع، مهما بلغ شأنهم، وهم أيضاً سارقو رؤية).

نحاول أن نُبطل مفهوم (ثبات الرؤية) لدى الأديب الواحد، باعتبار أن هذا الأمر سينتج منطقة ما، ميتة في الوعي، فكيف الحال مع من يأخذ رؤية ليؤسس عليها، هذا الذي لم يُجهد نفسه بالتعرف على منطقة وقوفه المتحرك في الأبدية، هذا الذي استعان بالآخرين لكي يفكروا بدلاً عنه. نعني أننا مع ثبات الأصالة ومع الصدق بأبسط صوره، باعتباره القاسم المشترك لكل التجارب. فليس على المبدع أن يفكر في كيفية الحفاظ على إبداعه فحسب، وليس عليه أن يحصر همه ليجعل صوته مرتفعاً، بل عليه أن يكافح ثبات خبرته وقولبتها، وأن يكون التراكم لديه وسيلة لتوليد أفكار جديدة ورؤية جديدة باستمرار، ولا يكون التراكم أبداً بمثابة قوانين بديهية.

لكل أديب، بالدرجة الأساس دور تثويري استفزازي مستمر، لصالح الوعي الآخر، وليس لصالح الأدب أبداً، لأنه من الخطأ أن يُسخر الأديب نفسه للأدب فحسب.

وبذلك يكون البدء أولا من القيمة الإنسانية التي تأخذ الحاجات الظرفية بحسابها، دون أن تراعيها.

الأدب في الإنسان، لأجل الإنسان، ومتى ما تَذكر الأديب بأنه أديب سينسى بأنه إنسان، ومتى ما نسي الأديب بأنه أديب سينسى بأنه إنسان، ويتجه نحو أدب مُغلق ميت في النهاية.. بعدما يعتقد بأن الأدوات قد اكتملت، وأن الإبداع قد وصل إلى أقصاه.

إن وظيفة الخطاب الأدبي، هي استخراج قيمة إنسانية بالدرجة الأساس، فكيف يسعى الأديب إلى تحجيم ذاته بالانشغال بألعاب (السيرك اللغوي) أو بالبحث -لمجرد البحث- عن متاهات تجعل القارئ يخاف أن يفتح الكتاب.

طالما أنه يبحث عما يطور وعيه، ولكن عليه بالمقابل ألا يترك عمله «مكشوفاً ومقنعاً بسرعة أكبر مما ينبغي، فسيكون عملاً زخرفياً لا يخضع إلا لنزوات الخيال» على حد قول (جان كوكتو).

* * *

يبدو أن الخطأ الذي نرتكبه في الكتابة، هو أننا نمارسها في وضع الجلوس، لو جربنا أن نكتب وُقُوفاً، وفعل (الوقوف) يتجاوز معناه الشائع.. أقصد أن نتلقى العالَم بشكل بطولي.

* * *

للأسف، إن الكتابة تكون أسيرة لفعل التدوين، وبهذا لا تكون إلا مجرد كتابة. إن الجملة التي تأتي لحظة الركوع على الورق هي جملة خاسرة، فلو عشنا حياتنا وشخصيتنا كما نعيش تلك اللحظة الشيقة الشبيهة بالفعل السري لأمكننا اختبار صدق ادعاءاتنا جميعا، ولأصبحنا أقرب إلى الحقيقة حين نتعرف على بعضنا على أننا كُتاب.

لقد توصلتُ إلى فهم بسيط، من أن الكاتب الحقيقي هو الذي يضع احتمالات روائية لسلوك زوجته، ويطرق باب الجيران على طريقة (زوربا) أو (بتشورين) -بالنسبة للروائي- فإنه

ليصعب عليه الفصل بين ما يكتب وما يعيش.

* * *

لقد تخاصمنا كثيراً حول الاصطلاحات، وفاضلنا بين الواقعية والرمزية وبين الواقعية والسريالية، وصار بعضنا يدافع عن مذهب لا يعرفه، ونجح منا الذي اتبع جنونه وقلقه، والذي نجح جداً، هو الذي لم يتعلم طريقة واحدة في الكتابة.

* * *

أحياناً تساعد الرقابة كثيراً في خلق هذا الأسلوب أو ذاك، فعندما نريد أن نقول شيئاً خطيراً، فإننا نلجأ إلى طريقة لغوية تفوت على الرقابة فهم الموضوع مباشرة، ولذلك فأنا مدين بالكثير لهذه المؤسسة لأنها ساهمت في جوانب مهمة في نهضة الأسلوب.

* * *

لو كان الأمر يتعلق بمجرد تعريف للكتابة لأمكننا أن نجد عشرات التعاريف الصحيحة، ولكنها تتعدى حدود لحظة التدوين إلى حياتنا ككُتاب، تلك الحياة التي ندرج عادة على تسميتها بـ «السيرة الذاتية». برأيي؛ إن الأمر يحتاج إلى خلط أكثر مما يحتاج إلى تمييز. وهي هذا الفعل الهروبي المستمر من الحياة الصلبة بحثاً عن الحياة نفسها في أشكال أخرى. لحظة الإمساك بفكرة لابد أن تكون خاطئة لأنها مخالفة لقوانين المنطق الذي يمكن البرهنة عليه، فهذا الخطأ في التصور هو خطأ أدبي مقبول يعطينا شكلاً بديلاً عن الواقع يمكن أن نتعامل معه كشكل مقبول، ولذلك فإن معالجة مسألة الصدق هي من أعقد المشاكل، لأننا نكتب عن الأشباح دون أن نؤمن بها. فالصدق هو أن نؤمن (بنا)، بما نقول.

الهجران

منذ أن رأى الإنسان صورته معكوسة على سطح الزيت، أو في ماء المستنقع، وبعد ذلك، اختراع المرايا وفن البورتريه الشخصي ثم الوصف الأدبي المتقن للذات في أوراق الأدب الكلاسيكي، حدثت لهذا الموجود ثنائية عجيبة. وتعدد الانقسام بحيث لم يعد بالإمكان الاكتفاء بصورة ثانية فحسب، وصرنا نرى صورا لأنفسنا في كل مكان محطَّمَة أو مزيَّنة أكثر مما يجب، وتعرفنا على شكل آخر لوجودنا غير الوجود الجوهري الذي يصطدم دائما بالفكرة الأصلية (فكرة الخوف من الزوال).. وفررنا فرار الحيوان من ظِله..

ونظراً لدقة المرايا في رسم الصور، فقد غادرنا من العمق إلى السطح، نتأمل أنفسنا (هناك) بنوع من الإعجاب، وترت على ذلك:

١. صار من الصعب أن نعكس العين إلى الداخل ونرى أنفسنا (الجوهر).

٢. في كل محاولة مكثفة من هذا النوع، هناك مجموعة إحالات تجزيئية (تحويل الموضوع باستمرار إلى موضوع آخر غيره) بحيث أن الجوهري يبتعد.

٣. الانبهار بالشكل على حساب المحتوى.

٤. تحطيم الموضوع (أو تحطيم النص)، بتوتر إشكالي، مثلاً؛ النص الأدبي الحديث:

توتر بين الشكل والمحتوى، اغتراب، صعوبة الإمساك بالمعنى، جنون الشكل، نسيان المشكلات الأولية.

٥. الأشياء لم تعد كما هي، ولا كما نراها، لقد تحولت إلى أشياء أخرى.

٦. شيوع مفهوم الوهم والخدعة (الإيهام في البناء الفني) الذي أخذ، أحياناً، مفهوم التشويق.

٧. قوة أي عمل أدبي معاصر تأتي من نجاح الكاتب في تصوير هذا الهجران بين الموضوع الواقعي (سواء كان فكرة أو حدث واقعي) وبين التصور.

٨. أصبح التصوّر الأدبي جهازاً في غاية التعقيد لأجل إدراك الإحالات اللامتناهية، وأصبح النجاح صعباً لأنه يتطلب قوة خارقة للإمساك (بالسِر)...

(السر بدل الثيمة)، السر هو مجموع وتفاعل الثيمات، ولكنه أصغر وأدق من الثيمة. السر داخلي بالضرورة، يتعلق بعلاقة الكاتب بإنتاج النص، والثيمة تتعلق بالموضوع الخارجي دائماً.. أي أنها حكم خارجي، أو مفردة للحكم ... إلخ.

* ملاحظة: سنجابه العالم الدموي بنص رقيق.

الهجران (الافتراق)

التذوق الجمالي هو أعلى درجات الهجران بين النص والواقع وذلك بتطابق النص كلياً مع الواقع.

الهجران باعتباره هجرانا للكينونة. اندماج في شيء مشابه للوجود أو لجانب مدرَك من الوجود ونسيان الكينونة الصلبة.

هناك إدراك كلي لحادثة في العالم، هناك واقع موضوعي خارجي، بعيداً عن كل تأمل فلسفي. العالم يبدو لنا كما هو.. ولكننا بصدد وصف هذا الحادث في العالم، وصف مكان، وصف فعل معين. نريد أن ننقل الـ (كما هو) الذي رأيناه إلى شخص آخر لم يره. هناك طرق كثيرة لنقله، وهي معروفة لدى الفنون: التصوير الموسيقي، المسرح... ثم النص الأدبي. سنجد أن النص الذي أنتجناه يأخذ احتمالين لدينا ولدى القارئ.

الاحتمال الأول: أن يكون النص مطابقاً للعالم - وهذا افتراض طبعاً -، إنني أعرف بأنه ليس مطابقاً تماماً، ولا غير مطابق. هناك شبه كبير بين النسخة والأصل، ولكن النسخة فيها

الكثير من الانتقاء، وهذا الانتقاء هو الهدف الجمالي للفنون. ذلك أن جميع الفنون انتقائية. وفي كل محاولة لكي أرى الأصل عبر النسخة - النص،

تنشأ نتائج لهذه العلاقة - المحاولات، تحوّل العالم إلى شيء آخر غيره، لذلك عندما أعود إلى النص فإنني سأجده شيئاً مختلفاً بعدما وجدت الأصل شيئاً مختلفاً عنه كذلك. نفهم هنا، المحاولات التي بذلها الواقعيون والطبيعيون في التمسك الحرفي الدقيق للـ (كما هو)، محاولات لتخفيف التوتر بين الأصل والنص. في داخل

المتلقي.

الاحتمال الثاني: في حالة كون النص مختلفاً تماماً عن العالم، فمن البديهي وجود افتراض وهجران مسبق. ما نجده في الاتجاهات (السوريالية، والأخرى الحديثة لدى السيد كلود سيمون وأصحابه مثلاً)، في هذا الاحتمال نبحث مسألة الواقعي والخيالي. (سنعود إليها في فصل لاحق).

لو كان الموضوع الفني (النص) هنا. لا يمكن أن يتبدى إلا من خلال علاقتنا به، فهل يمكن أن يطابق المشكلة الميتافيزيقية (مشكلة؛ الأنا - الآخر)؟

إذا كان كذلك، فهناك احتمال للخوض في هذا الجانب لأسباب عديدة نعتقد أنها ممكنة في:

١. المعطى الفني يمثل وجوداً حيوياً قابلاً للانفتاح على العالم، لأنه يكف عن أن يكون سلبياً لحظة قيام العلاقة بينه وبين المتلقي.

٢. المعنى الفني (النص هنا) يحمل معنى خاص به، وربما يتجلى في معان عديدة (معنى مركب) من خلال إمكاناته الذاتية، (قوته في أن يُوجد لذاته) في: البناء، الرموز الدلالية واللغوية، الشكل... إلخ.

٣. يمكن اعتباره طرفاً دائماً في العلاقة بعمليات (التَرَسب) المعلوماتي. وفي خلف الخبرات للذاكرة. ذكرى ألم، أو اكتشاف، كآبة... بمعنى أنه يمكن أن يشع عن نوع من السلوك الحيوي.

٤. باعتباره عالماً موضوعياً مستقلاً (خارج الذات).

٥. يمكن أن يزيح مناطق مهمة من الذات، ويحتل أو يحل محل المفاهيم الذاتية.

نرى ذلك في الإزاحة الكلية للذات على المسرح.. (ذات الممثل الذي نستبدل بذات النص).. أو في أن يمتلك كيان الكاتب لحظات تولده فيه.

هذه مطابقات رئيسية عامة تجعل النص يفعل، أو يسلك الوضع الميتافيزيقي نفسه للآخر. إذاً، يمكن أن تنظر إلى علاقتنا بالمعنى الفني باعتبارها علاقة بـ (آخر).

العلاقة بالآخر هي مجاهدات للتطابق معه. أي أن هناك إمكانية كبيرة في أن يصبح الآخر أنا.

ببساطة: الـ (أنا) كيان إدراكي. الـ (آخر) كيان إدراكي كذلك، لأن الأنا بالنسبة للآخر؛ آخر. والآخر بالنسبة لذاته: أنا.

قلنا إن (العلاقة) هي مجاهدات للتطابق بين اثنين. هي جسر مُفترَض، وهمي ذو قوة هائلة، قوة قابلة لتدمير ذاتها.

العلاقة بمعناها العادي تأخذ أشكالاً متعددة: (علاقة عاطفية كالحب العادي، الأمومة، الأخوة، روابط العصبية، الصداقة - أو علاقة مكان؛ كالسجناء في غرفة، السائق والمسافرين. - علاقة وعي: علاقات المثقفين والفنانين... إلخ) ومهما يكن، فإنها بجميع أشكالها، هي جسر للعبور إلى الآخر. هناك صفات مشتركة، أهداف مشتركة، هناك تطابق هندسي وفيزيائي وبيولوجي.

في لحظة عبور الجسر - العلاقة لا بد أن يلغي أحد الطرفين الطرف الآخر.

(ملاحظة: سنعود إلى هذا فيما بعد).

(الافتراق)

يقول برجسون في (كتاب الضحك) : «لقد عملت المصادفات السعيدة على ظهور أناس تبدو حواسهم وشعورهم أقل التحاماً بالحياة، وكأن الطبيعة قد نسيت أن تربط ملكة الإدراك الحسي عندهم بملكه الفعل أو التصرف، وهؤلاء حينما ينظرون إلى شيء، فإنهم لا يرونه لأنفسهم، بل لنفسه هو، وهم لا يدركون لمجرد العمل أو التصرف بل يدركون للإدراك ذاته، أعني لغير ما غاية، اللهم إلا المتعة وحدها. وهم يولدون منفصلين -في جانب من جوانبهم- سواء كان هذا الجانب هو إحدى الحواس أم هو الشعور نفسه - عن الواقع والحقيقة الخارجية، وبالتالي فإنهم يولدون مصورِين أو مَثّالين أو موسيقيين أو شعراء...».

لو قدر للحظة التلامس الجمالي مع العالم أن تكون جديدة كلياً (لحظة حادثة) وغير (ممكنة)، فإننا سنعتبر برجسون مكتشف السر الفني بلا منازع، ولكنه تحدث عن (الانفصال) كقطع في الصيرورة، أي أنه ينفي أن يكون العمل الفني (متحققاً)، فهو عمل جديد كلياً، ولم يكن أحد قد فكر به.

لو صح التصور البرجسوني لما كان هناك تراكم ندعوه بـ (تاريخ الفنون)، على الأقل في فن الرواية الذي تطور تطوراً مذهلاً.

في مكان آخر يكتشف برجسون أنه قد تورط في تسمية (الانفصال) قائلا: «لو قدر لذلك الانفصال أن يكون كاملاً، أو لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي من إدراكاتها، لكنا إزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل».

إن فكرة أن يكون العمل الأدبي جديداً كل الجدة، فكرة تطيح بمفهوم الخبرة والتمرين لدى الفنان، وعلى ذلك، فإنه لو أمكن أن يكون العمل الفني منتزعاً من (الديمومة) بصيغة (الآن)

الفردية، لأصبحنا إزاء نظرة أحادية تلغي المفهوم الجدلي للوجود.

الذي سميناه (الافتراق) وسماه برجسون الانفصال، هو مفهوم معاكس لجميع تصورات برجسون. إن التلامس الجمالي، أو الاكتشاف الجمالي لابد أن يكون موضوع افتراق كلي، لا تطابق كلي. إن المشكلة تكمن في التوسط العلائقي بين الفنان وموضوعه. ليس الموضوع، ولا الفنان، بل الذي يحدث بينهما. إنه صراع مع تقبل (النفي)، أي صراع مع إمكان أن يتحوّل الاكتشاف إلى واقع. وبهذا فإننا ننكر أن تكون نتائج هذا التقبل مطابقة كلياً للتصورات، فمن المستحيل أن ينقل الفنان مشاهده الذهنية كما هي.

إن الاكتشاف الفني لا يعني نقل الموضوع ذاته، وبهذا يختلف عن الاكتشاف العلمي. فعندما يكتشف الكيميائي معدناً جديداً، فإنه سيحضره إلى المختبر كما هو، غير أن الموضوع الفني لا يمكن إحضاره، بل أن الفنان سيتحدث عن اكتشاف غائب، عن فعل الاكتشاف نفسه.

الأسئلة الروائية

(١)

الرواية، بالمفهوم العادي: «شكل خاص من أشكال القصة».

فعند الانتقال خطوة واحدة لاجتياز التعريف التقليدي، نكون قد فقدنا جميع المفاهيم الاصطلاحية، وأضعنا الجسد المحدد لمفهوم الرواية. هنا رائحة عطر. ولكن أين؟

نسأل السيد الروائي:

ما هي الرواية؟ لأنه لا يعرفها بالضبط! ولكنه يستطيع أن يكتبها.

إن الجهد الذي نحاول إضافته، هنا، لوضع تعريف ما، هو جهد ضائع. لأن الرواية من أكثر الأشكال الأدبية قدرة على نسيان اسمها. ذلك أنها تجاوزت التخصص في الحديث عن مشكلات حياتية معاشه، عَبَرت نحو الاستعمال الميتافيزيقي للخيال. وقد حظيت، على الرغم من تاريخها القصير، بأكبر قدر من التجريب مما لدى الأشكال الأدبية الأخرى، ذلك أن البعض يسميها (فن العصر) انطلاقا من إمكانياتها في التحول.

هل الرواية (فن)؟ وإذا كانت كذلك؛ هل يمكن تخليصها من مطارق (الاستاطيقا)؟

الكثير من الأسئلة الموجعة، ولكنني أعرف أن هذه الصدمة من الوهم التي تحولت إلى تجسيد هي بمثابة (الآخر)، بل الآخر المخلص الذي يمنحني الأمان عن طريق الشكوى. أنظر كم يكون العالم مرعبا بدونك. أروِ لي؛ مِم تخاف؟ وماذا تحب؟ إنني لا أريد أن أؤثر عليك، ولكنني أريدك أن تسمعني وأنا أشكو، لتعرف أننا، أنا وأنت، موجودان معاً، بانتظار هذا الزلزال، أو تلك الحرب، بانتظار أن نموت متفرقين عن بعضنا، ولو أنه أصبح بالإمكان،

في نهايات القرن العشرين، أن يضمنا قبر واحد. حين (نروي) لبعضنا، سنتذكر أننا على قيد الحياة، فهل بإمكانك أن تروي للآخرين عني؟ قل لهم إنني ما زلت حياً، حدثهم عني كي لا ينساني أحد، لأنني أخاف النسيان أكثر مما أخاف الموت.

دعني ألمسك، فبهذا الجسد، أدري أنك كيان يحتوي العالم، والعالم يحتويك، فلا تقل إنك في أزمة طالما أنك تستطيع أن تتحدث، فباللغة تخرج من شرفة الذات لترى العالم. إنك: «ترى بواسطة اللغة» ولغتك هي مثول في صميم العالم. ستقول لي «لا جدوى». هذه الكلمة لم تعد تخيفني كما أخافت (صموئيل بيكيت) و(كامو) وغيرهما. إنها بديهة الوجود، الكلمة الأولى للحياة، حجر الزاوية في بناء العالم، ولكن المباغتة التي أخذت هؤلاء أكبر من التصديق، فقد اكتشف (هيدجر) «أننا موجودون لأجل الموت»، ولكن، كنا قبل أن نوجد، موجودين لأجل الحياة، أو كنا سنوجد على الأقل... فما الفرق بينه وبين آخر يكتشف أننا نتنفس؟

حقاً، إن لمن أصعب الأمور أن نبرهن بديهة معينة، ولكن، علينا أن نعرف جميعا أن ثمة أمر يمكن اكتشافه على الدوام: (نحن) الكُلية، تعني: (أنا) و(أنت).. وجود غير قابل للنفاد، وجود هائل، وأن مشكلة (الموت) هي مشكلة جزئية بالنسبة للأنا، إنها ليست الوحيدة -ولو أنها مشكلة رئيسه- فهناك مشكلات أخرى، مثلاً: من أنا قبل أن أموت؟

إنني أنبثق من هذا الحطام الرهيب، حطام اليأس الذي زرعه (العظماء) فينا. ولكن الاستعجال في الإجابة محاولة لإراحة الوعي الشقي. الخروج من اليأس، إلى يأس ذي قوة، على الأقل.

إنني أمتلك شعوراً هائلا؛ أن التجريد قد انبثق من عواطفنا أصلاً، وأنه يمكن إحلال كلمة (وجدان)، أكثر الكلمات عربية، محل كلمة (يأس) الشاحبة، طالما نستطيع أن نخاطب بعضنا بكلمة (أخي). سنفتح ثغرة في حائط الكينونة، وعن طريق الشعور الحرج بـ (الأنا) نستطيع مخاطبة العالم، حتى لو تطلب الأمر أن أتصور وعياً آخر يرى وعيي وهو يعي، كما اقترح ديكارات في «الكوجيتو».

لا شك أن تشخيص (الصيرورة) واحد من أهم إنجازات العقل البشري، ولكن الأهم من ذلك كله أن نعي تماماً، وبلا خوف، أننا نستطيع عبور أزمة اليأس والإهمال، ليس بنسيان اليأس، بل بتشخيص مصدره، إذ من المضحك أن نعتقد أن هناك فكرة لا يمكن دحضها، فلو كان المؤشر الدقيق لعظمة مفكر أنه لا يمكن إدانته إلا بعد أن يموت، فلننتظر قليلا، أو فلنقضي وقت الانتظار بأن (نروي) عن بعضنا البعض.

نلمس، أحياناً، بعض النوايا الصريحة أو الخفية من قبل بعض العقول لتحويل الرواية إلى مجرد قصة مشوقة تصلح أن تسد وقت الفراغ بدل لعبة الدومينو، بل الأعجب من ذلك؛ أن تتحول إلى علاقات ورموز وأشياء كأحد الأجهزة المحطمة، لا لشيء إلا لأنها قد اعتصرت الغمام الإنساني فوق جفاف التجريد. إذاً، سنغازل نساءنا بـ«الأنساق» و«البُنى» وتكرارات الفاعل والمفعول به، بحيث أننا سننسى وجع الانتظار، والاشتياق إلى اللمسة الممغنطة في الجسد الآخر. إنهم يعتقدون بأننا لا نعرف مقدار الوهم الذي نحن فيه، فمرحبا بالوهم إذا كان إنسانياً، هذه هي الرواية، أقصد هذه هي الحياة.

إذا كانت ثمة حرب بين الفلسفة والحياة، فالروائي مع الحياة وإن كانت ظالمة، ولكنه ليس ضد الفلسفة بالضبط، بل ضد التجريد فيها، ذلك أن الرواية، في أساليبها المتطورة، قد تجاوزت حصر اهتمامها في فن القص العادي نحو تفتيح الوعي باتجاه التساؤل الميتافيزيقي، والمعنى العميق للوجود.

إن العقدة الأساسية بالنسبة للروائي، عندما يتطلع ميتافيزيقياً، تكمن في أنه لا يستطيع أن يتورط في الإدراك الشمولي للماهيات دون أن يلجأ إلى تقسيمها إلى ماهيات أصغر عن طريق التعريف بها بواسطة فن السرد، ويقرنها بمشكلات يومية، كذلك لا يستطيع أن يمضي أكثر من اللازم، مخافة أن تفقد معناها المرئي من قبل العين الإنسانية.

إن التصور الروائي للوعي يجعلنا ندرك بأن وظيفة الوعي الرئيسة هي؛ خلق تآلف، أو تشكل علائقي بين الماهيات الصغيرة، إذ أنه يخلق كينونته الخاصة من خلال ربط الماهيات بطريقته الخاصة، أعني: الخاصة بتناول المشكلات الكبرى عن طريق الحس.

إن قوة الوعي تُستمد من اكتشاف أو خلق أكبر قدر من المصاعب، وبذلك تكون النتيجة، أحياناً، معجزة ومحيرة تماماً، فيما لو اكتشفنا أن كلمة (انشغال)، أي انشغال الوعي بنفسه، تعطينا وعياً كبيراً بوعينا، ولكننا، مقابل ذلك، نخسر وبشكل آلي، جوهر البحث عن معنى. وعند هذا الحد يجب أن تقف الرواية. ولكن لو حدث أن الروائي قد أصر على مواصلة أن يعي وعيه أكثر، فسيصل هذا الوعي إلى السطح بدل أن يصل إلى العمق، وبذلك يكون الوعي قوة هائلة مقذوفة في العالم دون أية فاعلية. تأتي المحنة في أن يتحول إلى مجرد أداة لوعيه. أقصد: يتحول إلى فيلسوف. وستكون كتابته من أصعب أنواع التورط: تورط يكشف عن تورّط آخر.. وهلم جرا.

(٢)

في تاريخ الرواية، على العموم، هناك سُلطة من قبل الواقع ضد جميع التطلعات الميتافيزيقية للروائي، إذ أن الانفعال بموقف حياتي بسيط كفيل بإيقاف جميع الأسئلة، وهنا تكمن عقد البناء فيما لو أردنا نقل هذا الموقف إلى الورق، فالبناء الروائي يعتمد على نوع المحاولات التي نقوم بها لنقل مشاهدة واقعية، لن تكون ممثلة للواقع كما هو، بالمعنى الحرفي لـ(كما هو)، ولا للواقع كما يجب أن نريده، بل كما نتصوره حين يلمس إنسانيتنا من الداخل. أما إذا ما تعلق الأمر بدفق خيالي سيؤثر في الشكل النهائي للرواية، فإننا ننفي ألا يكون هذا الدفق ممكناً، أي أنه حين أصبح متحققا فقد سبق له أن وُجد في تمثلات كثيرة... (وسنعود إلى هذا الموضوع فيما بعد).

إنني عندما ألفظ كلمة (رواية) هنا، أعني الرواية الحديثة بكل إزعاجاتها وأشكالها الجديدة، ذلك أنني لا يمكن أن أتحدث عن مثل هذه الرواية دون أن التجأ إلى الميتافيزيقيا، ليس بقصد ربطها بالفلسفة، بل بقصد عزلها، فقد جرت محاولات كثيرة مفتعلة لتقريب الرواية إلى حقل الفلسفة، ورصدها عن طريق تصورات فلسفية مُسبقة.

لذا أستطيع أن أقول إلى حد الجزم، إن نجاح الرواية الحديثة يعتمد على عدد المحاولات (الفاشلة) التي يقوم بها الروائي لكي يصبح فيلسوفاً، وذلك لا يعني أن الرواية ستنسى مشكلات الوجود، بل الصحيح أن مقياس أصالتها يعتمد على تناولها لهذه المشكلات، وليس من الصحيح أن الأسئلة الكبيرة تبقى حكراً لدى الفلاسفة.

عندما نصر على وجود نوع من الحرب ضد الفلسفة من قبل الأدب الروائي، ذلك لأن الفلسفة قد خذلت الإنسان مرتين، مرة بعجزها عن الإجابة عن أسئلته، ومرة بنسيانها لحياته اليومية، إذ أنها تنظر إلى فوق باستمرار.

وكيف يمكن أن نصدقها بعد أن خانت نفسها على يد (كارل ماركس) إذ تحولت إلى أيديولوجيا. أو تحولت إلى عِلم على يد آخرين؟

لم تكن الرواية قد ادعت في يوم على أنها قادرة على الإجابة عن أسئلة الإنسان.

(٣)

في الجولة الأخرى من البحث، نرى أننا لن نحاول مرة أخرى وضع تحديد رياضي لمفهوم الرواية، فقد قلنا إن هذا المفهوم حيوي وغير قابل للإمساك، ويمكن أن نجد ظِلاله المؤثرة والقوة عند محاولتنا تَذكر آخر عمل روائي قرأناه، ثم مقدار التأثير الذي تركه فينا، بيد أننا قد أشرنا؛ أنه ليس من المؤكد أن مقاصد الروائي -حين ينوي الكتابة- أن يؤثر بالآخرين إلا بمقدار ذلك الضرب من الإعلان عن الوجود بشكل سسيولوجي ونفسي، بحكم ما يشعر به الروائي من مسوؤليته في التحذير عن طريق النموذج، فنحن نتصور أن الرواية قد تتحول إلى لافته (إحذر) في كيان القارئ، أو في بيته، بقدر ما تتلاصق مع وجعه الخاص، بقدر ما يجد أن أحداً ما يَفهمه، وعلى الأقل، فإن الرواية تفرض شكلاً من التآخي عن طريق توحيد الحس بين القراء.

قد لا تكون الفائدة المرجوة كبيرة -هذا إذا افترضنا وجود فوائد- من عمل واحد، ولكننا لو نتصور هذا الكم الهائل والنوع الممتاز المُنتَج طوال تاريخ الرواية، فإن الاستنتاج لابد أن يكون لصالح فن الرواية، أعني: لصالح الإنسان.

إنها تعمل، عبر تراكمها النوعي، على تهذيب الخطايا وإتلاف الشَر، فلم نسمع أو نقرأ عن سلوك سلبي لرجل مدمن على الروايات، حتى أن مجرمي الحرب ليسوا من هذا النوع إطلاقا، فلو قرأ أحدهم شيئاً عن العذاب الإنساني لغيّر زوايا مدافعه.

إذن، فالناتج الأخلاقي يُشرف تاريخ الرواية كله. ألا يكفي هذا؟ بينما نجد تبريراً للشر في بعض الفلسفات، وحتى في الأفكار غير المعلنة، بينما من النادر جداً أن نجد مثل هذه التبريرات في العمل الجمالي.

* ميشال بوتور/بحوث في الرواية الجديدة/ت. فريد انطونيوس /منشورات عويدات/ سلسلة زدني علماً.

* ميرلوبونتي/ المرئي واللامرئي.

المكان في الرواية

في زمن صعب سُئل أحد الفلاحين: لماذا تصر على جعل باب كوخك منخفضا بحيث أن الداخل إليه يضطر إلى الانحناء كثيراً؟ فأجاب: لكي أكون في وضع مُسيطِر على الشخص الداخل، فيما لو علمت أنه شخص معادي، فالضربة الأولى ستكون لي بحكم أن القامة لا يسيطَر على حركتها بالوضع غير الطبيعي. ويجب أن نضيف بأن هذا الانحناء له معنى رمزي آخر، إنه يعني أن الداخل (يخضع) ويسلم أمره...

(١)

المكان في الرواية يخضع لضرورات العمل بشكل عام. إنه يمثل عناصر متباينة لجغرافية خيالية، ولذا فإننا، حين ننوي دراسته، ننظر اليه ككل... ثم نتجه إلى الأجزاء، الخصوصية في الأجزاء، في حين تبقى النظرة الأولى، النظرة الشاملة، معلقة بأذهاننا، كذلك لا يمكن تصوره -لغرض الدراسة- بمعزل عام عن مدار الرواية، بما في ذلك البناء النفسي للشخصية، أو البطل. إنه ليس بالضرورة مكانا محدَّداً شاهده الروائي في الواقع، ثم نقله كما هو، وقد يحدث هذا في حالة خاصة، كأن يكون المكان ذاته بطلاً. أو المكان التاريخي. إنه في أغلب الأحيان مجموعة أماكن مدمجة في صورة مثال لمكان تقع فيه الأحداث، بحيث يتلاءم، مع ضرورات العمل.

(٢)

يمنحنا الوصف العميق، الوصف الذي يتابع الأصداء والظِلال والشفافة في مكان ما، يمنحنا صدمة مضافة إلى صدمات أخرى، كاستعمال الكلمات في الوصف نفسه. إننا نلمس في كل جملة تالية كشفاً عن أسرار طمرناها في مكان ما. أو اعتقدنا أننا طمرناها. هنا نقف ونبتئس

قليلاً لإدراكنا أن ليس ثمة مكان يمكن أن نسميه سرياً. فكل مكان مأهول، وليس ثمة احتمال في أن نجرب العزلة مرة واحدة، لكننا من ناحية أخرى نشعر ببعض الألفة النشطة: حاجتنا بأن نعلن عن أنفسنا، نعلن بالذات عن أماكن تجاربنا، فنجد من يشاركنا هذا الإعلان عن الوجود، وتلك الإشارة إلى التجربة السرية الفريدة. نجد النص الروائي بين أيدينا. إنه الممكن الوحيد الذي نثق به، فقد شاركنا في اكتشاف مكاننا الخاص. إننا لا نتصور، لحظة القراءة، أن هناك نُسخاً كثيرة من النص الذي بين أيدينا، لذا فإن النص قد قدم من الكاتب إلى القارئ مباشرة، فتصبح لديهما تجربة مشتركة، ثنائية، فلا يمكن لأحد أن يكتشف ما اكتشفته من أسرار النص، ففي الحديث عن غرفة، بيت، ضفة نهر، طريق... تُثار عندي ذكريات فريدة، لا يشاركني فيها أحد لأنها خاصة بي..

إن المكان الذي يصفه الروائي يخص جميع القراء منفردين، ولا يخص أحداً بالذات. حتى لو أنني تنبهت إلى حقيقة أن النص الذي بين يدي، هو نفسه متاح للجميع، فإنني مطمئن بأن ما يصلني منه، وما يثيره فيّ، وما أفهمه، لا أحد يشاركني فيه، في خصوصية علاقتي بالنص، ولو أني أعلم، مثلاً؛ أن ثلاثة أشخاص، على الأقل، يقرأون النص نفسه الذي أقرأه وفي الوقت نفسه. إن هذه الخصوصية ماثلة في وصف (المكان)، كحد أدنى من احتمالات التلامس مع النص. فإن لم يكن المكان في الرواية يشبه، إلى حد ما، مكاناً عشت فيه وترك بعض الآثار في ذاكرتي، فإنه مكان جديد عليّ أن أكتشف أسراراً مضافة فيه، إنه مكان صالح للحلم، صالح لاختيار منطقة معزولة وعميقة، أستطيع أن أضيف لها بعض الأسيجة لمنع فضول الآخرين، وهذه الأسيجة تمنحني أماناً أكثر، واحتمالاً أقل في أن أكون مكشوفاً.

ملاحظة: إن المكان يكشف عن: زمن، وضع الشخصية الاجتماعي، الحالة النفسية، الحالة العاطفية والفعل.

(٣)

الإحالات المكانية

قلنا إن المكان مركب دائماً من أماكن صغيرة، كأعين بعض الحشرات. فعلاً هناك أمكنة لها نظام خلية النحل. في البيت أمكنة: مكان عام للجلوس، مكان للطبخ، مكان للنوم... إلخ. ثمة تخصص في الأجزاء يخدم أنطولوجيا المكان. في المدينة أماكن كثيرة أيضاً. وحتى بالنسبة للتقسيمات الصغيرة فيمكن تقسيمها إلى أركان. ومهما فعلنا هنا، فلن يكون هدفنا أن نخطوا خطوة باشلار في (جماليات المكان)، ذلك أنها خطوة نادرة وفذة، وصعبة التكرار، ولنسلم مقدماً بكل ما جاء بها من دقة. بل أننا نهدف إلى الكشف عن استعمال المكان في التجربة الروائية، والكيفية التي يتم بها اختيار وتكوين المكان.

فيما يخص الإحالات المكانية: مكان واقعي، له وجود موضوعي في العالم، حين يقوم الروائي باستخدام هذا المكان لبناء حدث معين، فإنه سينقله شعرياً. المكان الموضوعي + الرؤية + مذكرات أماكن أخرى؛ يتحول في النص إلى مكان مختلف كلياً. ولقد تحدثنا في موضوع الواقعي والخيالي عن استحالة نقل العالم كما هو عن طريق اللغة. فاللغة تخلق واقعاً جديداً ليس بالضرورة قريب المطابقة من الواقع الموضوعي، قد يكون أجمل منه، كذلك فاللغة الشعرية تخلق مكاناً مختلفا.

الإحالة الثانية؛ تتم في عملية القراءة. إن المكان في النص المكون من: (مكان موضوعي + رؤية الكاتب + مذكرات أماكن أخرى) عندما يُنقل إلى القارئ سيضاف اليه تجربة القارئ ورؤياه، وبذلك سيتكون مكان ثالث في غاية التركيب، مكان يحتل جزءا من كيان القارئ، يسند الوعي في لحظات الانفتاح على العالم. سيكون لنا مكان خاص من نتاج خيالنا، نعتزل فيه، ويمنحنا تجربة العمق.

عندما يتحدث باشلار عن عناصر المكان بطريقة ظاهراتية فإنه يميل إلى عزل كل عنصر وملاحقته في وثباته المختلفة من حيث تأثيره فينا، وبالقدر الذي يوقظ في داخلنا عواءً وحنينا، ويستنهض جروحاً نائمة، وتحلو له تلك اللعبة النفسية الفاتنة، وبذلك فإننا في كل حديث يخص النفس نُصدق، نُصدق أي شخص نشعر أنه يتحدث عنا، يلامس أسرارنا من

الداخل.. وننقاد بسلاسة من مشاعرنا الخاصة. ربما كان من الصعوبة البالغة أن يعد باشلار في كتيب صغير بحثاً أنطولوجياً عن المكان، لذا فقد كان مستسلماً بالحديث عن العناصر المكانية. نعم، إن الحدود بين مكان وآخر موجودة، ولكنها حدود مصنوعة، نحن من وضع هذه الحدود، فالمنطقة التي يبلغها بصرنا، في حدودها القصوى، يمكن أن تسمى مكاناً.. ولكن من أين يبدأ المكان وإلى أين ينتهي فعلاً؟

باشلار نفسه، كان يدرك هذه الحقيقة، ففي معرض حديثه عن البيت يقول: «كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل جوهرة فكرة البيت» ص ٤٣. وهذا يعني أن البيت يمكن أن يكون موجوداً في كل مكان نذهب إليه، ويعني بذلك «البيت الأول»، بيت طفولتنا وأحلام يقظتنا، وأن الجدران ليست هي الحدود الحقيقية للبيت طالما أنه منتشر في لمسات اطمئناننا الخاص أينما كنا، في لحظات الاسترخاء في مقهى نهري... الخ.

إذاً كنا نتحدث عن الإحالات بمثابة (صيرورة) للمكان، وهذا التحويل الذي هو من خصائص النص قطعاً، لا يخدم عمليتنا المعرفية فحسب، بل يجعلنا أكثر ثقة بوجودنا الحالي، أكثر استقراراً، واطمئناناً، وبعكس ذلك فإن تجربة التائه في صحراء أو في مدينة مزدحمة، توضح لنا أهمية أن نعقد صلة مع المكان في أول لحظة، ونحوّل المكان المُعادي إلى مكان مألوف.

(٤)

«إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً، هذه هي وظيفة المكان». ص٤٦. (ملاحظة: سيتم توسيع هذه النقطة).

(٥)

إن طاقة الوصف الروائي حين يتوجه بقصدية ما للإعلان عن وجود مكان تقوم عليه، أو فيه، الأحداث، تلك الطاقة، بعد جملة أو جملتين، تحطم الحاجز المفتعَل بين الذاتي والموضوعي وتجعل إمكانية العبور من أحدهما إلى الآخر أسهل مما لو أقمنا الأمر على محاججة منطقية، بسبب أن اللغة تمتلك هذا الفعل السحري الغريب، في قدرتها على وضعنا في قلب الموضوع مباشرة دون سؤال مسبق، فنجد أننا منساقون بيسر تام إلى الانتباه الغريزي حولنا، والتعرف على العالم الجديد الذي أيقظته اللغة فينا. إن طاقة الوصف توهمنا بأن أمامنا عالما جديدا: أدوات، جدران، جغرافية، طُرق، زوايا، أشجار... الخ.

ولكن هذا العالم يبقى عالماً وهمياً في حقيقته، لأننا لا يمكن أن نستخدم حواسنا في التعرف إليه بشكل متجسد، فعندما يصف الروائي شجرة ما، فلا يمكنني، ومهما بلغت قوة الوصف ودقته، من أن أمد يدي لأتلمس جذعها. ولكن إمكانية النص الوصفي توقظ فيّ جميع الرموز النائمة، بما فيها ذكرياتي - كقارئ - عن الأشجار. وفي كل نص ثمة خصوصية معينة لإيقاظ الرموز.. أي أن هناك زاوية ما لرؤية حياتي المتمثلة بذكرياتي عن المكان، فبقدر ما تكون زاوية الرؤية غريبة ومثيرة، بقدر ما تدخل من مسارات سرية تسلط الضوء على مدلولات كنت أعتقد أن لا أحد يفهمها سواي. إن طاقة الوصف تكون كبيرة لأنها تقترب إلى حد الملامسة من رموزي الخاصة. ولهذا فإن غريزة الكشف تقود الروائي، بواسطة مستوى معين من الأداء اللغوي، إلى إمكانية الدخول من أكثر المداخل عمومية، والتي يندر أن تكون مُستعمَلة في حوارنا اليومي على اعتبار أنها مسائل لا تصلح للحديث، وغير نافعة، بل كاشفة عن مرض نفسي خطير.

عندما يتوجه النص إلى الكشف عن مكان ما، فإنه يُحرر الكينونة من موضوعيتها، محولاً إياها إلى كم هائل من الكينونات الخاصة بجعلها مشعة ودالّة على نفسها وذات معنى معيّن.. بل إنه يحوّلها من وضعها المحايد البارد العياني في العالم إلى كينونة خاصة تحمل مفهوماً أليفا بالنسبة إلينا، ويصبح من الممكن أن يكون كل مكان غريب مكان صالح للحياة.

وبتوسيع هذا الكشف يكون بالإمكان أن يصبح العالم كله بيتاً لي.

ولو أخذنا الجانب المضاد، وعن طريق طاقة الوصف نفسها، فإن ثمة قدرة خاصة في أن نجعل المكان (معادياً) عن طريق تسليط سيل من الأسئلة تجعل المتلقي يدخل المكان بنوع من الشك والارتباك، إذ تصير الكينونة أكثر غموضاً مما هي عليه في الواقع. فتبقى هناك، معزولة وخطرة، ومغلقة لا يمكن فهمها، كما نجد ذلك بوضوح في أدب كافكا (رواية «القصر» ورواية «المحاكمة»).

في لحظة تسليط أشعة النص على الكينونة، فستتخذ لها اسماً آخر، لأنها تتحول بين أيدينا وأمام عياننا إلى أوضاع متعددة.. بما في ذلك تحوّلها إلى زمن.

إن الكشف الوصفي عن مكان ما، هو في الحقيقة كشف عن مكنونات شعورية تجاه أماكن أخرى، أي أن اللغة، وهي تصف، فإنها لا تكشف عن أسرار أخرى للمكان، بل إن فعلها يكون منصباً على الشعور ذاته لكي تمكنه من الكشف عن هذه الأسرار، ولذلك فإن القراءة تقبل أن نسميها: كتابة ثانية. إذ أن كل ما يفعله النص في تصوير المكان، أن يفتح مغاليق الشعور والحس ثم الوعي.. وبهذا الفهم وحده نضمن فكرة أن نجعل المكان عاماً.. أي أنه مكان يخص كل قارئ! وعن طريق هذا المدخل سيزول تعجبنا بالنتائج التي توصل إليها باشلار في (جماليات المكان)، النتائج البسيطة والمذهلة.

وسيزول أكثر لو عدنا إلى نصوص الظاهراتية المتاحة، فالمهم هو في نوع الطريقة التي نسلكها لفهم عناصر وجماليات المكان وغيره. وهكذا فإن ما يُغري حقاً، هو تلك المفاهيم التي قدمها لنا الظاهراتيون لدراسة المكان، بالأخص، والذي لا يمكن فهمه ولا فهم أي كينونة أو وجود موضوعي دون الاستعانة بمقولات حكمية تشكل مع عناصر حسية أخرى موضوع الإدراك.

(٦)

قلنا في بداية هذا الفصل؛ إن إدراك المكان يكون إدراكاً عاماً له، فإن وصف أي جزء منه دون التحوّل إلى وصف أجزاء أخرى لن يعطينا فكرة عن المكان ككل، ولذا فإنني حين أتحدث عن غرفة مبعثرة في بيت فإنني لن أعطي فكرة شاملة عن البيت، فمن المحتمل أن تلك الغرفة قد استخدمت بمثابة مخزن للأثاث المحطَّم والأشياء الزائدة، أما لو أردت أن يكون الحدث كله داخل الغرفة نفسها فإنها تؤخذ بوضعها العالم كمكان ولا حاجة للتطرق إلى بقية البيت. المهم أننا سنستعين بأكثر من شكل وأكثر من علامة وشاخص لتحديد مفهوم المكان المطلوب.

يمكننا أن نقوم بمسح بنيوي بسيط قبل البدء فعلاً بوصف المكان، وذلك باستخراج تكرارات معينة لعناصر المكان، وبالتالي فإننا نتناول في بداية الوصف العناصر ذات التكرار الأكبر باعتبار أنها ستغطي لنا مساحة واسعة، وتعطينا فكرة معينة عن حال المكان.

إن الحديث عن المماثلة في عناصر المكان يكون غير مجدٍ لو أننا حاولنا دراسة وفهم المكان بمعزل عن مؤثرات النص الأخرى، كالشخصية مثلاً، فلقد لاحظنا أن اعتبار وجود واقع موضوعي مستقل عن ذواتنا يكاد يكون مستحيلاً، بل مستحيل فعلاً إذا ما تعلق الأمر بنص أدبي، فلسنا هنا بصدد فهم العالم، بل بصدد كشفه كما يتبدى لنا، أو كما نراه، وقد وقع الطبيعيون في هذا الخطأ الخطير من قبل، أي أن الحديث عن المكان وعناصره وخاماته حديث مشوش، يختلط مع وصفنا للشخصية وحالتها النفسية، ومستوى الحديث والاعتبارات الزمانية القبلية، كذلك يختلط بخبراتنا الاجتماعية والجنسية والمكانية وغير ذلك.

(٧)

في أعمق حالاتنا اللاشعورية هناك صورة شفافة عن المكان، مكاننا الخاص الذي ما إن نجد له بعض العناصر المطابقة في الطبيعة حتى تخرج منا كلمة رضا وارتياح، تنهد بسيط،

انبساط في عضلات الوجه. نسمح أن تخرج فكرتنا السرية عن المكان، كأنها تتبخر لتندمج في الأبعاد العيانية.

إنه المكان الذي نبحث عنه، ففي حياتنا اليومية هناك بعض الأماكن التي تشكل زيارتها بالنسبة لنا واجباً نؤديه تجاه أنفسنا. بعض المقاهي مثلاً، ضفاف الأنهر، الأماكن المعزولة في الطبيعة. نسلم أنفسنا للتضاريس بلا مقاومة. نقوم أحيانا بحركات طفولية وقفزات جديانية.. وكأن المكان قد أعادنا إلى طفولتنا ذاتها، أو أنه قد أعاد إلينا أشياء مفقودة إبان طفولتنا.

إن ما يحدث في لحظات الكتابة، هو أن نسمح لأسرارنا اللاشعورية بالتفتح على الورق، أن تطفوا الصور الخفية شيئاً فشيئا وذلك بغياب جزئي للحارس الواعي. إننا نحب أن نُحضر أماكن طفولتنا هنا، أحببناها بكل عناصرها، بآثاثها، مثلما نسمح لعناصر الرواية الأخرى بأن تأخذ من شخصياتنا الكثير، ذلك أن كل محاولة واعية وصارمة من قبلنا لحجب هذا الجزء الذاتي أو ذاك ستبوء بالفشل في أغلب الأحيان، حين يتطلب الأمر إظهار تأثيرات المكان في الحدث والشخوص. إننا نرقب تلك الظلال الشفافة وهي تنحت الشخصية وتجسدها وتُعرّف بها. هناك عمق ما نستطيع تدبره في لوحة تشكيلية، تدرجات اللون حسب المنظور البصري، حيث تخطو شخصياتنا خطوة واسعة خارج الإطار الذي أحطنا به المكان، عندها سينتقل مركز اهتمامنا من الحلم إلى الحركة، إلى حركة البطل، حركة الحدث.. ويغيب اهتمامنا تدريجيا بخلفية الصورة، فلا يمكننا أن نمضي في غيابنا المكاني الخاص، الذي هو غياب زماني أصلاً، لأن الحركة ستجبرنا على الانتقال معها. كذلك يحدث أن ننتبه إلى حركة خنزير بري في لحظات اندماجنا بطبيعة مُدغلة، غير أننا سننقل صورتنا المكانية الخاصة إلى موضع آخر حين يهدأ الضجيج، ونواصل، وربما نبدأ باستخراج تداعيات المكان، ولكن بطريقة أخرى، إذ أن وعينا الحارس يذكرنا بأن الأماكن لن تكون متشابهة، فهناك تحوّل في تكرار العناصر.

إننا حين نشير إلى وجود احالات لا متناهية للكينونة هناك، عندما يتفتح الإدراك باتجاهها، فهذا يعني أن موضوع المكان لا يمكن استنفاذه والانتهاء منه بمجرد وجود حركة أو إشارة تقودنا آليا إلى خارج المكان.. بل أنه سيظهر لنا في شكل آخر، ومن المحتمل أنه سيسمح لنا بالعودة إليه واستنطاقه مره أخرى وبطرق وأشكال أخرى، وهذا يعني أن تجربة المكان تجربة عميقة جداً، بل أن تجربة واحدة متنوعة، تكفي لكي تمدنا بطاقة لا نهائية للكتابة، دون أن نشعر بأننا انتهينا منها أبداً. إن قرية صغيرة ومعزولة تشكل مصدراً كافياً لكتاباتنا طوال حياتنا الفنية، وقد حصل هذا فعلاً لكثير من الشعراء وكتاب الرواية والقصص.

في كل مرة أعود فيها إلى استلهام تجربة المكان أجدني قد نظرت بطريقة تبرز أحد العناصر على حساب العناصر الباقية، فأكتشف أنني قد نسيت عنصراً مهما، عليّ أن أبدأ به لألقي نظرة شاملة على المكان، وفي هذه العودة أتناول المكان نفسه برؤية أخرى، لن تكون مشابهة لرؤيتي الأولى، بل مولودة منها بالضبط. ينبغي أن نجد في طبيعة الصحراء (كمكان)، رغم التشابه والفقر، موضوعاً لا ينتهي بالنسبة لمن جرب العيش لزمن معين في العواصف الرملية وبين السحالي والأشواك الجرداء... وبرد آخر الليل، فلقد كانت التجربة مختلفة بالنسبة لـ (أنطوان ده سانت اكزوبري) الطيار الذي سقطت طائرته هناك (أرض البَشر)، عن تجربة القبائل الصحراوية في المغرب العربي.

إن النتائج التي نحصل عليها من تجربة المكان الواحد، تلك النتائج المثيرة والمتعددة، تتباين لمجرد أننا نغير موقع الرؤية وطريقة الرؤية، فقد تجبرنا متطلبات العمل الروائي ومقاصد التشويق والعرض أن نتابع أبطالنا وهم يسيطرون على المكان، أو عندما نرصدهم وقد تحول المكان إلى قوة مُسلَّطة على البطل، وحسب مقاصدنا الدلالية، فالبطل المدحور يظهر في لقطة سينمائية في قعر المكان وقد خذلته العناصر المحيطة به وارتفعت فوق رأسه، بحيث يتحول المكان كله إلى ما يشبه الحفرة أو القبر.. ثم نجد أن جغرافية المكان تتبدل في كل خطوة يخطوها البطل.

(٨)

إحالات المكان إلى الزمان

تجربة الكتابة بكل أجناسها هي تجربة عزلة، والعزلة هي اكتفاء بمكان واحد، والعزلة تجربة زمن خاص. عمل ضد الديمومة، ضد العصر وخارج الدروب المأهولة، ثم أنها محاولة لخلق عالم شخصي أكثر ألفة داخل العالم العام، لأننا نعتقد أن هذا الداخل ما هو إلا خارج، هناك بالمقابل عملية طرد مركزي بواسطة الأسئلة.

إن للمكان وجه زماني آخر، فلكي نستحضر مكاننا الخاص ونحييه بالنص، علينا أن نصل إليه عن أي طريق كان، وبين البدء والوصول هناك سرعة ما تقاس بزمن ما، ثم أننا، في هذه الرحلة، نتعرف على مشاهد كثيرة. فلو أردنا أن نكتب عنا هناك، يجب أن نبدأ، وفي البدء نحتاج إلى مكان نقف عليه، كذلك نحتاج إلى زمان يعرفنا بـ (متى) وقفنا، نحتاج إلى (أين) و(متى)... كل ما يعوزنا من محددات في النص هو الوضوح، (الخريطة)، فلا تستطيع أن تقرر إلى أين سنتجه بدون هذه الخريطة.

كل عنصر عياني ماثل في المكان هو مركز للمكان نفسه، وهو بداية صالحة للوصف كما قلنا، عند ذاك نتراجع عن العنصر- المركز، وبمساعدة عملية الوصف ذاتها، وهذا التراجع عملياً (لمسح) يحتاج إلى زمن، يتوضح فيما بعد، في حساسية النقد، بأنه زمن داخلي له تعجيل فيزياوي خاص. (سرعة النص)، المستوى الداخلي للزمن في النص.

يمكن أن نتلمس بوضوح أكثر من خط سري للزمن (هناك)، كذلك التفرعات والإحالات. فبواسطة بعض الفروع نصل إلى قلب الشخصية، وبفرع آخر نعود إلى مركز المكان، وبآخر نكشف عن النتيجة، أو الفكرة الغامقة، وقد نكشف عن موقف مفيد. وكل هذه المستويات تقودنا مرة أخرى إلى الداخل (الذات) لتجعلنا أكثر شجاعة للنظر إلى أنفسنا.. وننفتح بزاوية أكبر نحو العالم، وبهذا الانفتاح وحده نضمن عزلتنا.

كل محاولة لاسترجاع المكان هي محاولة لإحياء علاقة مع العالم. أجد أنني لست محقاً في طلب العزلة لنفسي، فها هو العالم ماثل كله في عزلتي عن طريق وعيي به، وهذا

التشابك والتجذر والإحالات، وكل الممرات بانقطاعها تؤدي إلى العالم. العزلة هي قلب العالم، بالضبط؛ إنها المتاهة التي أنتشر فيها في كل مكان وفي الوقت نفسه، ودون أن أدري أكتشف بأنه قد أصبح بإمكاني مخاطبة العالم عبر شرعية علاقتي به، علاقتي التاريخية إذاً.

لاحظت نقطة مهمة، ففي حديثي عن المكان، سميته (مكان خاص) مكاني أنا. ولكنه ليس مكاني الخاص فهو مكان للآخرين، إذ أن الخصوصية تكمن في تاريخي النفسي، وفي نوعية علاقتي مع المكان. خصوصية هذه العلاقة لابد وأن تتقاطع مع خصوصيات أخرى لأشخاص آخرين، وفي نقطة التقاطع تكون لدي ذكريات مشتركة مع آخرين.

وبالطبع فإن هذا التقاطع لا يحدث إلا بتوفر الشرط الزمني، فأن أكون في هذا المكان بالضبط وبصحبة شخص آخر، يعني أنني مرتبط معه (بموعد) هنا، ويمكن أن نتصور العدد الهائل من التقاطعات العلائقية في المكان الواحد. في المكان الواحد، هذه هي زمنية المكان.

لكي ننقل هذا التصور إلى النص الروائي، تحضر أمامنا مشكلات كثيرة، منها: أنني أجد لنفسي بعض التبرير في ألا ألتزم بخط مستقيم للسرد، فلكي يكون السرد أكثر معقولية وواقعية عليه أن يسير بخط متعرج متفرع، وهذا بالضبط ما يتعارض مع خيار الانتقاء، ولكي يلوح لي أن هناك حلا معينا في أن أكتفي بأقرب الأشياء إلي، وأقواها علاقة بي، أو الراوي، أو الشخصية.. ثم يحق لي، بعد ذلك، وفي أي وقت أشاء، أن أقفز إلى عنصر آخر، حين لا يكون لي حاجة بتغطية كل ما يصادفني.

إن علاقتي بالمكان ماثلة في علاقتي بالزمن. وعلاقتي بالزمن ليس لها معنى بدون المكان ومعناه العميق بالنسبة لي، لأنني بمساعدة المكان، أستطيع أن التفت إلى الماضي أو إلى المستقبل، فخسارتي (هنا) مجسدة في (فوات الأوان) حيث أزور (فعلاً) أو (تَصوُّراً) المكان الذي خسرت فيه. وخسارتي الأخرى تتجسد في تطلعي إلى المستقبل، إلى المكان الذي سأموت وأدفن فيه، أغدو جزءا منه.

وتطلعي الآمل في احتمال أن أقيم علاقة حميمة معه. بيتي هنا، أو أنني سأبني بيتي هنا. سألتقي بمن أحب (هنا) أيضاً، سأعيش عزلتي (هنا). ويحتمل أنني سأزرع هذا الـ (هنا) وآكل منه. فمن أي باب أدخل إلى المكان عليّ معرفة المفتاح المناسب. فللمكان أثر كبير في حياتي كـ (بطل) في رواية. وكل عزل مصطنع بين (البطل) والمكان هو موت لأحدهما أو كليهما. أقصد بأنه موت (فني). إلا إذا كان هذا العزل مقصوداً، عند ذلك تظهر بجلاء فكرة الاغتراب والنفي، بمعنى فكرة الوطن.

أي عزل يمارسه الروائي دون وعي بين البطل والمكان، وبين الحدث والمكان، هو قصور في وعي الكاتب بعملية الكتابة، وقصور في وعيه بالعالم ومتطلبات الفن، ولقد رأينا الكثير من الأعمال الروائية تقوم على هذا الفصل المروّع، يكفي أن نطالع بعض أعمال المدارس (الواقعية) في بدايات نشوئها، لنجد هذا الأمر جلياً، بينما نجد عكس ذلك في أغلب محاولات التحديث، إذ لا يمكن أن نفهم البطل دون أرضية المكان، مستثنين من ذلك طبعا أغلب الروايات التاريخية، ولكن الخطأ، الذي يقع فيه البعض، في النوع الأخير أيضاً، هو صياغة العمل كله بمنظور المكان.

لنقُل، مثلاً، إن الجسد الإنساني الذي أتحدث عنه في نص روائي لا يكتسب أهمية إلا إذا كان لون بشرته بلون (التراب). إنه جزء من الحائط الذي يتكئ عليه، عنصر آخر مضاف لعناصر المكان. الجسد جذع شجرة. يغضب من حركة المد، يهدأ بحصول الجزر. وفي نص آخر نقرأ أن فعل القتل حصل بسبب حرارة الشمس («الغريب» رواية كامو)... إلخ. وهذا الربط يحصل بقوة إدرا كية وحسية فائقة، وبواسطة لغة حسية حيوية طبعاً.

(٩)

عناصر المكان

سوف نقوم بمحاولة بسيطة هنا، لتسليط الضوء على عناصر المكان، ومدى فاعليتها وأهميتها وكيفية استخدامها في النص الروائي. بما في ذلك: الأثاث، الغرف، البيت، التل، النهر، الأشجار، السلالم، الجبل، الأحجار، الرمل، التراب... وعناصر أخرى مشتركة بين الزمان والمكان بشكل ملموس، عناصر زمانية تنسب إلى مكان مثل: الحرارة، الرطوبة، الثلج، الخريف، الربيع، الصيف... إلخ.

نقلاً عن باشلار، يقول باشلين: «كانت تلك أمسيات، في بيوت معرضة للثلج والرياح الثلجية، تصبح الحكايات العظيمة والأساطير الجميلة التي يتناقلها الناس ذات معنى محدد، وتصبح بالنسبة للذين ينغمرون فيها صالحة للتطبيق على الفور. وقد يكون على هذا النحو، أن أحد أجدادي الذي كان يحتضر في عام ١٠٠٠ ميلادية قد صار يؤمن بأن نهاية العالم قادمة».

إن صدى الكلمات في المكان يبعث الجنون ولا سيما الشِعر، تتحد أناتنا بحركة الكون كله، حركة المهد، اهتزاز الأرض في الزلزال. ثمة صورة أخرى لرجل يمشي في حديقة عامة إذ نسمع انسحاق أوراق الشجر الجافة تحت قدميه، ونظره مصوب إلى الأرض أمامه مباشرة. إنه يفكر بشيء ما. شخص حالم لديه وقت حلم لمتابعة حلمه، لنلاحظ الاستعمال السينمائي في هذا المشهد: يخلف وراءه أوراقاً (مسحوقة) = يخلف وراءه نُتفاً من أفكار وذكريات، يسخّف أفكاره المشوشة، التي اعتقد بأنها ممكنة التحقيق، وجميلة في بداية قدومها. الفكرة والشخص والزمن، تتجسد كلها في عنصر المكان. والوقت والخريف، أي أنه يشعر بتوجهه المتمهل إلى الشيخوخة، فالخريف هو آخر فصول السنة، فصل الذبول وموت الخضرة. كذلك اللون النحاسي الذي. يحيط من كل الجهات، لننتخب (لقطة) بعيدة، يمشي (هناك) مسجوناً في سعة الطبيعة.

للشِعر هذه الإمكانات المذهلة، يمدنا بحساسية تختلط مع فن الرسم: لوحة مخنوقة الألوان، مُشعّة وباردة في آن واحد. ترى إلى أي مدى يمكننا استخدام مثل هذه اللّقطة في

النص الروائي؟ هذا لو أضفنا إليها أصداءً موسيقية، في صوت قدميه يسحقان الأوراق اليابسة، في إمكان سماع صوت الريح.

كان علينا أن نتعذب لانتخاب مثل هذه اللقطة الحزينة وتحجيمها بالمبالغة، ونتعذب في حيرتنا بين أن ندخل إلى جوف الرجل أم نكتفي بمراقبته من بعيد؟ ينفتح أمامنا خياران مغريان، صورة الرجل في المكان، وعالم الرجل الداخلي.. فماذا نفعل حقاً؟

إننا نتمسك بجزئيات المشهد حتى النهاية، ونترك الحرية للغة في الدخول مباشرة إلى الحدث، فهي كفيلة بفتح الحاجز بين الداخل والخارج، بين الرجل والبيئة، نتحرر من كل منطق سببي، ونقبل المشهد بمجموع عناصره بما في ذلك العنصر الدخيل (الرجل). نهب أنفسنا بلا مقاومة تُذكر، بسهولة وميوعة نخوض هذه الحرب المعذبة، على ألا نسمح تماماً لذكرياتنا وأحكامنا -كشهود، رواة- أن تدخل، لئلا يفسد كل شيء، ويفقد المشهد حرارته وسريته. لذا فإننا في موقف معذب آخر، فالذي تحدثنا عنه ليس مقتطعاً ومفصولاً عن نص واسع، وهذا الرجل لابد أن يكون معروفاً لدينا مسبقاً... عند ذاك سيفسد المشهد كله. بيد أننا نريد أن نحيي أنفسنا بهذا الاكتشاف العلائقي، اكتشاف هذا المشهد النادر. نتحايل ونلعب باللغة ونكسب في النهاية بصعوبة بالغة: بين روح الاكتشاف وبين المعرفة القبْلِية. ندخل إلى المشهد من أكثر الأماكن ندرة، فتحة صغيرة للتجسس.. والسؤال المُلح: كيف نستفيد من اكتشافنا في السياق العام للنص؟ هذه هي المسألة.

(١٠)

* ملاحظات تضاف إلى (المكان):

١. الرجوع إلى (فهم السينما)؛ الاستفادة من تجربة السينما في المكان، من حيث:

أ. الأفق والمكان الرحب.

ب. المجال المكاني.

٢. تشخيص حالة خاصة؛ كيف يمكن وصف المكان ببرود مع أن البطل في أزمة.

مشكلات الزمن في النص

بين (الانتظار وفوات الأوان)

(١)

إن العمل الأدبي يكتسب أهمية في دقة وصف الانتظار الإنساني وتجنب الوصول مبكراً إلى لحظة الفِراق، لأن الانتظار هو الذي يعطينا بعض الأمل بوصول شيء ما. كذلك على الصعيد الجمالي: «الوعد بالسعادة» حسب تعريف (ستندال) للجمال، والوعد هي الكلمة المطابقة لكلمة انتظار، نتوقع أن نتقي الخوف من النهايات الغامضة، نتوقع أن يأكل التعاقب الآلي للساعات أزماتنا، لأن بعض أزماتنا تحل تلقائيا بمرور الوقت.

إذا كان ثمة وقت ما، أو تسمية للزمن تخص الوجود الإنساني وتبتعد عن الفكرة المجردة، فإن (الانتظار) و(فوات الأوان) هما الزمن الوحيد المعذِّب، زمن تطلعاتنا وآمالنا، وزمن موتنا اليومي. الانتظار: هو الشكل الإنساني لمفهوم (المستقبل). وفوات الأوان: هو الشكل الإنساني لمفهوم (الماضي).

التوسط اللحظوي بين هذين الزمنيين، بالمفهوم الأدبي، ليس

توسط (اللحظة) كما يسميه بعض المفكرين، ولكنه توسط (الافتراق).

ولا يوجد أي وضوح في جميع هذه المفاهيم إلا بقدر التصاقها بذبولنا اليومي، وبقدر ابتعادها عن نقطة الافتراق بينها.

(٢)

فوات الأوان هو انتظار بائس، مكشوف. زمن لم يعد يعنينا مجيئه لأنه مرتبط بمعرفتنا، ومعرفتنا المحدودة التي تحل لنا مشكلة ما. إن طاقة الخوف الكامنة فينا على الدوام في أن يتحول المنتظَر إلى موضوع فات أوانه.

إنه لم يكن زمنا مجرداً لننساه، لم يكن قفزة عقرب على ميناء الساعة فحسب، بل إنه قد اقترن بقلقنا وقد تحوّل من الخبرات الواخزة بنوعيها: الجميل الذي لا يمكن إعادته، ففي كل محاولة لإعادته ثمة إضافة للعذاب. كذلك: المؤلِم الذي لا نريد إعادته، غير أنه يلح بالحضور، في لحظة التطلع إلى المُنتظَر، على شكل مخاوف وذكريات مؤلمة.

في كل لحظة تعبر من داخلنا إلى الماضي نشعر بخسارة، ذلك أن بعض تطلعاتنا قد عبَرت بشكل مفاجئ دون أن ننتبه إليها إلا في لحظة الاختراق السريعة. نعم نعرف ما يحصل بداخلنا في الوقت المناسب، ولكن ليس ثمة متسع أو مجال لخلق معرفة فورية، معرفة كلية لمواجهة المتوقَّع. بسبب أن المعرفة هي خبرة تراكمية لا يمكن أن تُعطى دفعة واحدة. بشكل أدق أن الخبرة التي نكتسبها بمرور الوقت هي خبرة متخلفة عن الحضور اللحظوي، نظرا لأن الحضور اللحظوي نفسه هو حضور غير قابل للتوحيد، فهناك لحظات أخرى بعيدة عنا، غير أنها لحظات مؤثرة، لحظات تخص مؤامرات العالَم ضدنا.

(٣)

قلنا إن فوات الأوان يعبر عن الخسارة والفقدان الإنسانيين، كل ما قد ذهب، ولم يعد بالإمكان استدراكه، بالمقابل فإن الانتظار يعبر عن أمل جديد في إمكانية التعويض عن خسارتنا. لكننا دائما نحس بأننا لم نفعل شيئا إزاء اللحظات القادمة، ولذا فإنه من المتوقع، في أغلب الأحيان، أن يموت الأمل بداخلنا، غير أن هناك إمكانية مؤكدة نستطيع بها إطالة الانتظار، وذلك عن طريق الأدب، الرواية على الخصوص.

وربما نستطيع رصد فوات الأوان وملاحقته إلى أي مكان في الوجود كما فعل (بروست) (في البحث عن الزمن المفقود)، بينما نجد أن الإثم الذي ارتكبته بعض الاتجاهات الأدبية المتخشبة هو أنها دأبت على تحطيم أبطالها وإيصالهم إلى نهاية قريبة، فليس من المستبعد أن يكون أصحاب هذه الاتجاهات على جهل تام بمشكلة الإنسان مع الزمن، وصراعه الطويل، وتشبثه، لذا فهناك علاج معين في تناول خبرات الذاكرة فيما يخص الماضي، كما في (تيار الوعي) الذي لقي تجاوباً كبيراً لدى القراء، والذي يُبعدنا عن تورط حاضر ويحيله باستمرار إلى البدايات الأولى، فهو يضع أمامنا إمكانية أن نتوقع ما يحدث عن طريق التنبؤ بما حدث، ويدلنا على إمكانية أن يكون توجهنا إلى فوات الأوان بدلاً من الخوف من الانتظار. (ملاحظة: وربما كان هذا هو الانتقاد الوحيد الذي يمكن توجيهه لتيار الوعي). كما أن النهايات المفتوحة للأحداث الأدبية تعطينا بعض الصبر على تورطاتنا الحاضرة وتبقينا في الانتظار. (ملاحظة: هناك ملاحظات أكثر عن بيكيت لاحقاً).

إن من يقرأ أدب (صموئيل بيكيت) يجد شجاعة هائلة تصل إلى درجة اليأس بالاعتراف أننا نواجه انتظاراً قاحلا، متمثلاً، على الأخص، في مسرحية (بانتظار جودو)، ولذا فإن بيكيت ينظر إلى المُنتَظَر كما ينظر إلى الفائت، وقد تشابه لديه الاتجاهان، وقد أضاع خريطة الإفلات من التورط، إذ نجد أبطاله يسبحون في وجود أجوف يقع في منطقة الافتراق، وقد قضيا فترة انتظارهما بأن (يروي) أحدهما للآخر.

هنا يجب أن نشير إلى أن الخطر الذي ألقانا بيكيت في داخله هو خطر حقيقي، ولكنه قد تجاوز إلى حد كبير الدور الجمالي للأدب، ووصل إلى التجريد الميتافيزيقي، حيث لم يعد بعد ذلك من شأن الأدب أن يعتدي على حدود الفلسفة، وحيث يعتدي على الشعور الإنساني بمعنى الوجود. ولكنه ما كان بإمكانه أن يوصل إلينا هذا المفهوم دون أن يكون هناك إمكانية لقضاء وقت الانتظار (برواية) الأحاديث، وهذا هو الأمل الوحيد الذي يمكن أن نخرج به من التورط، ثم أنه قد وضع أكثر من شخص في المحنة، مما يدل على وجود إمكانية في التفاهم والالتقاء، حتى لو كان هذا التفاهم هو اتفاق على وجود خراب معين. ولو أن بيكيت قد أحضر (جودو) فعلاً في نهاية المسرحية، لفقدنا كل أمل بوجود معنى ما

لانتظارنا، ذلك أننا قد تعرفنا، في فترة الانتظار على أشياء كثيرة منها، إمكان أن نشترك في المحنة، وإمكان أن نشكو لبعضنا وأن نكشف عن دواخلنا. وملخص القول، إننا نجد أن هناك حسا سريا لدينا، بأن بيكيت كان لديه أمل ما، ليس في حضور جودو بالذات، بل بعدم حضوره، ذلك لو أنه حضر فعلاً لانهارت أحلامنا جميعاً، ولما انتظرنا هناك، ولما كان لنا أن نشغل وقت الانتظار بفعل شيء ما، أي شيء حتى لو كان تافهاً، (كأكل الجزر واللفت) مثلاً.

(٤)

لو أمكننا أن نتأمل ما يصنعه النص الروائي بالزمن، من حيث علاقته بالإنسان، لعلمنا أن المشكلة ليست يسيرة بدون أن يحدث ذلك الربط الإنساني بين فوات الأوان والانتظار، هذا الربط تخلقه الفنون على العموم، ولكن بدرجات.

إن المشكلة التي يشخصها (غاستون باشلار Gaston Bachelard) في كتابه (حدس اللحظة)، في عرض المقارنة بين (برغسون Bergson) و(روبنال Roupnel) هي «كيفية الحديث عن بداية الفعل؟»، فبالنسبة لبرغسون؛ يصعب علينا تحديد بداية ما للحظة خصبة طالما أن هناك سلطة مطلقة «للديمومة»، إلا ما يتمثل «بالدفقة الحيوية» التي بواسطتها يرسم الفعل الخالق في أعماق شعورنا: و«إن المعرفة في جوهرها هي عمل زماني ـ فلنحرر فكرنا من روابط الجسد وسجون المادة ـ سوف نتبين أننا بمجرد ما نحرره وبالقدر الذي نحرره فيه فإنه يتقبل عدداً كبيراً من الحوادث وأن خط حلمه يتحطم إلى عدد كبير من الأجزاء المعلقة إلى عدد كبير من القمم»، وهكذا فإنه يشكك في إمكانية تعيين مكان «الدفقة الحيوية» في الزمان، على اعتبار أنها فعل شعوري خالص، بينما نجد أن يصطف مع (روبنال) في اعتبار «أن الديمومة مكونة من لحظات لا ديمومة لها مثلما أن الخط مكون من نقاط ليس لها بعد» إلا ما يمكن تعيينه بـ «أفعال الانتباه» باعتبارها تجربة لرسم اللحظة، وباعتبار أن فعل الانتباه هو فعل إنساني يخلص الزمن من آليته ويبث فيه نوعاً من الحيوية.

يمكننا الاكتفاء بهذه المقارنة للانطلاق من مفهوم «فعل الانتباه» وحده، دون أن نصطف مع أو ضد (روبنال أو برغسون) فليست مهمتنا هنا أن نناقش مسائل مجردة وصعبة إلا بالقدر الذي يهمنا منها في إمكانية تعيين مشكلة الخلق الأدبي في الرواية باعتباره خلقاً إنسانياً يخص ما طرحناه عن موضوع الأسئلة الروائية سابقاً باعتبارها أحد مقومات الرواية الحديثة.

إذا كان (روبنال) أكثر انتباهاً إلى «فعل الانتباه» من (برغسون) فإنه قد وضع أمامنا إمكانية تعيين بدايات للفعل الإنساني من خلال (الوصف)، أي من خلال وصف اللحظات المؤثرة التي أثارت انتباهنا، والانطلاق منها نحو ما يناسب الحدث في اللحظة، سواء كان متوجهاً نحو الماضي أو المستقبل، وسواء بقيت مشكلة الفصل بين الديمومة واللحظة، أو أنها حسمت لصالح أحد الطرفين. ولنتخل عن المسميات ونتمسك بالعياني بعد أن نشكك في إمكانية الإمساك بشيء يسمى اللحظة، لأنها مهما كانت صغيرة وسهلة الإمساك، فإنها مستحيلة إلا في حالة التصاقها بفعل ما، أي أن اللحظة، على ما يبدو، هي حدث موضوعي أو ذاتي، وإلا كيف يمكن تسميتها وإدراكها بشكلها المجرد؟ ولكن، نعم، يمكن ذلك من خلال وصفها.. وكلمة (وصف) خاصة بالفن الروائي.

إذاً فالبداية يمكن أن تكون هذه الدفقة الحيوية التي شعرت إزاءها بالفرح أو الحزن أو التعب أو الضياع... وإنها قد أضافت وحدة أو عدة وحدات معرفية إلى عملية الإدراك، بحيث إنها دفعت إمكانية التفكير بمعنى معين خطوة أخرى تكون بدورها كاشفة عما فات أوانه، أو (موجبة)، (مستقبلية) كاشفة عما يمكن أن يأتي، فإنها تمسك إنساني بالوجود بشكله الزمني، ومن كلا الطرفيه المتباعدين، كإمكانية فريدة ومطمئنة تزيح الشعور المدمر بفوات الأوان، والشعور بالخوف من المُنتظَر.. كما أنها يمكن أن تضيء المكان وتعطي بعض المعنى لكل فعل صغير، قد نعتبره تافهاً.

هناك صرخة للغبطة تدل على اكتشاف سر ما، وتتحول إلى رقص، أو كلمات مدهشة، ذلك أن جدران العالم تبتعد قليلاً عنا، ونحصل على بعض التحرر.

(٥)

التَحوّل الزماني

التحوّل الزماني والمكاني من عجائب النص الروائي، إنه يجعلك تعيش العالم كله والأماكن كلها، وكلمة (تعيش) تأخذ معناها الحقيقي بقدر الإمكانات الفنية للنص. (ملاحظة: سنعود فيما بعد إلى التحول المكاني في فصل: المكان الروائي).

ما يخص التحول الزماني، ذكرنا أن الربط بين الزمنين: الماضي والمستقبل، يتم عن طريق (وصف) اللحظة.. واللحظة هي فاصل زماني افتراضي يمكن أن يوجد في أي وقت، وأن عملية الوصف تتطلب وجود لغة لفاعلية عملية التذكر لدى القائم بالوصف. وإذا افترض أحدنا أننا يمكن أن نعيش اللحظة بدون وصف، فإن ذلك يتطلب وجود قوى حيوانية (مهذبة) على الأقل لأجل الإحساس باللحظة، على أن هذا الأمر يكاد يكون مستحيلاً، نظراً لعدم تمكننا من تشخيص أية لحظة دون الاستناد إلى تجربة لحظات كثيرة مرت وفات أوانها، كلها تدخل ضمن خبرات التعلم.

إن (فعل الانتباه) الآني يعتمد بقواه النفسية على عوامل سابقة، وهذه العوامل تحدد مستوى فعل الانتباه، بل تحدد طريقة (الوصف) ودقته، فبالنسبة للروائي، فإنه يحول اللحظات، عن طريق مجساته الحسية، إلى أشياء وأدوات للعب، أعني: إمكانية تجميد اللحظة - الحدث، وإمكانية حبسها داخل النص حيث تتحرر من جديد. ومادام النص هو الممكن الوحيد والمتاح الوحيد لتجسيد عملية الوصف، فإن القراءة هي فعل الخلق الثاني للحظة، احتمال انبثاق اللحظة مجدداً، احتمال ألا يكون ثمة خوف من فوات الأوان، إذ بالإمكان استعادة ما فات، أو لنقل ذلك بلغة التجار، تعليب الزمن وتقديمه مرة بعد مرة، بعدد مرات قراءة النص.

إن أهم مقومات بناء الوعي، هو تراكم الخبرة، والخبرة هي طاقة الذاكرة، تأتي من التجربة الحياتية ضمن مدخلات الحواس باعتبارنا (منفتحين على العالم) دائماً. والقراءة خبرة حياتية مكثفة وخاصة ومنتقاة، بل أن القراءة، أصبحت من الأهمية في هذا العصر، بحيث أنها تفوق بأهميتها، أحياناً، خبرة الوقائع الحياتية نفسها، لأننا لم نعد نرى الطبيعة لنتعلم منها، فقد كانت الطبيعة هي المعلم الأول للإنسان، لحي بن يقظان، روبنسن كروسو، لمؤسسي الحضارات القديمة، أما الآن فالطبيعة محجوبة خلف البنايات، كذلك فإن الطبيعة الإنسانية مصنوعة. الشوارع قتلت الأعشاب، البنادق قتلت الشعوب، المكائن قتلت الفطرة الإنسانية وصار الإنسان مجهولاً... وبدأ عصر موت الوضوح وتراجع الطبيعة في مؤامرات المكاتب، وإمكانيات استخدام طبيعة الأرض في الخرائط العسكرية، الأزهار الرقيقة تحت قصف المَدافع.. واتسعت رقعة الكونكريت، وماتت الأسماك في المياه الملوثة... فما الذي يعيد إلينا الطبيعة، سوى الفن، شكل الطبيعة في فن الرسم، وصوت الطبيعة في الموسيقى، والحياة فيها في النص الروائي. إنه يعيد الطبيعة إلى الأذهان، يحضر أفعال الموتى أمامنا، وهكذا مثلما تحضر غابة عذراء إلى غرفة مطالعة بواسطة النص، كذلك تحضر تجربة خاصة بي، تجربة قد فات أوانها. تحضر حقائق وأزمنة مضت. أتذكر (زوربا) مثلما أتذكر أحد أصدقائي. أتذكر (تاراس بولبا) القوقازي... فمن يضمن أنني لا أعرفه حقاً. أتذكر ولداً أسمه (سعيد) صديق طفولتي الذي مات غرقاً، فما الفرق بينه وبين (زوربا) بالنسبة لي، كلاهما يمثلان ذكرى عشتها وأحببتها، وتعلمت منها، وأثرت فيّ، بل أن (زوربا) المخلوق من ورق أقرب إلي من (سعيد) الحقيقي، لأن الأول معي متى أردت، أفتح الرواية فأجده. كذلك يمكن قول ذلك بشأن الحوادث التاريخية التي وصلتني عبر (نصوص) ورُقم (مكتوبة)، فأنتقل إلى، أو أنقل إليّ عصر (نبوخذ نصر)، وأجعله جزء من خبرتي، فأعتقد أن نبوخذ نصر بنفسه، لم يكن سوى صديقي، صديق طفولتي، فقد عشت بواسطة النص وبفضله، التاريخ كله، وأصبح تاريخ الحضارات، أو تاريخ الأبطال جزءا من عمري.

مُلحَق

الزمن في النص

(٦)

الزمن كتكنيك

«التكنيك في الحقيقة، هو ما يعنيه ت. س. اليوت (بالمواضعة)، أي كل اختيار أو بناء أو تشويه، وكل شكل أو إيقاع يُفرض على عالم الحدث، والذي بواسطته، كما يجب أن نضيف، يكون إدراكنا لعالم الفعل قد أثري أو قد جُدد. وبهذا المعنى فكل شيء هو تكنيك عندما لا يكون مجرد صَب للتجربة ذاتها صَباً وإلقائها إلقاءً بلا شكل...». (أشكال الرواية الحديثة/ تحرير واختيار: وليام فان اوكونور/ترجمة: نجيب المانع/دار الرشيد للنشر/ ص١٨).

إن الاستخدام الواعي لمفهوم الزمن من قبل الروائيين، هو الذي أعطى لفن الرواية هذه الطاقة المُذهلة على التجدد والتغيير، ففي كل رواية مجددة، نجد لدى كتابها استخداماً خاصاً للزمن، ويعود هذا التنوع في حقيقته، إلى ثراء موضوع الزمن ومساسه المباشر والدائم بحياتنا. وهناك تيارات ومدارس أدبية كاملة بَنَت أساساتها على موضوع الزمن وإشكالاته؛ بروست، جويس، فرجينيا وولف... وغيرهم.

نجد لدى بعض الروائيين إمكانية هائلة للرصد الواعي للزمن وملاحقته عن طريق الاستخدام الأقصى لطاقة الذاكرة وهي في حالة هدوء وتمعن تامين. انتقاء اللحظات بطريقة خلاقة لا بمجرد عملية التداعي، بل وبإيجاد نقطة مؤثرة للربط بين زمنيين، النقطة التي تصلح للملامسة بين صورتين، أو للعبور من صورة إلى أخرى بشكل سري لا يُحس.

إن الوعي لدى الروائي بالزمن الذي يكتب فيه، أو يكتب عنه، هو الوعي بفن الرواية، وأن كل لعبة فنية، كل نظام، كل حبكة، لا يمكن أن تبنى بشكل مؤثر دون أن تكون فكرة الزمن حاضرة قبل كل شيء، والروائي الذي يعرف فن الرواية حقاً، يضع قبل أية خطوة، خريطة لمسار أزمنته وأزمنة شخوصه وأحداثه... بل إن أي ربط بين أجزاء الرواية وصورها وعناصرها هو في الحقيقة ربط زمني. الزمن هو مدار الرواية، وهو مجال كل تكنيك.

إن استخدام الزمن في الرواية هو نوع من الإيهام بوجود مثل هذا الزمن، وهذا هو التكنيك، أي يفترض وجود ماضي، حاضر، مستقبل. إذ يتحرك الحدث والشخصيات بين هذه العناصر الثلاثة، ولكل كاتب طريقة معينة في التحرك بين هذه العناصر، بل أن لكل نص خصوصيته في ذلك، حتى بالنسبة للكاتب الواحد، في حالة المقارنة بين نصين من نصوصه.

هناك طرق أخرى للنظر إلى مسألة الزمن في النص، كما حددها النقاد المحدثين، فالزمن الذي تروى فيه الأحداث (الزمن داخل النص)، يختلف عن الزمن الذي وقعت فيه الأحداث فعلاً (الزمن كواقع موضوعي) والذي يمتاز بتشعبه وتعقده وتعدد مجالاته، بينما الزمن (الداخلي) للنص، زمن (مُلزَم) بطريقة الروي، أي أنه زمن مُرَتب، فلا يمكن أن نروي حدثين في آن واحد، بينما يمكن أن يحدث ذلك في الواقع، وبذلك فالروائي يضطر إلى تقطيع الزمن من خلال تقطيع الجُملة، إذ نجد في بعض الجُمَل الروائية أكثر من زمن واحد، وإلا فكيف يمكن الكتابة عن حدثين يحدثان في لحظة واحدة بدون صياغة خاصة؟. يضطر الروائي إلى إدخال عناصر متعددة لكي يوهمنا أنه أحضَر الواقع كما هو، أو بما يقاربه، ومثل هذه العناصر: تعدد الرواة غير المنظورين، واستخدام الذاكرة (الماضي) من قبل إحدى الشخصيات بمثابة توثيق، إذ يفترض أن الماضي يجب أن يكون معروفاً لدى الجميع، وبهذه الطريقة يحمل الحدث مصداقيته معه.

بهذا الاستخدام وحده يصبح الخيالي مقبولاً، وكل مقبول مؤثر حتماً.

الزمن

يُفترض أن موضوعة الزمن، برغم أنها خادعة، تحمل نوعاً من الثنائية، أو الازدواج، ويمكن تحليل البناء الزمني إلى عناصر مختلفة لغرض فهمه ودراسته، منها:

١. الزمن كظاهرة موضوعية.

٢. الازدواج الخادع.

٣. ميكانيكية الفعل الزمني.

٤. الإضاءات الزمنية.

٥. الزمن كفعل داخلي (نفسي) في الانتظار وفوات الأوان.

١. الزمن كظاهرة موضوعية

الآثار التي يتركها على الموجودات، التغيرات المحسوسة في سطح الكينونة، البطء والسرعة في الحركة... وكلها يمكن أن تُوظَّف من خلال شكل الجملة. فهناك جملة المُلاحَقة الطويلة المُوَلِّدة التي توحي بنوع من الديمومة، وهي جملة متسلِّطة ذات قوة عُليا وقَدَرية. يمكن الإفادة من هذه الملاحظة في الكتابة، وهي على الأغلب ملاحظة حدسية، على الأقل، لكيلا نكتب بدون فهم وعمق خاص، ولكي نعرف أين يمكن أن نستخدم الجملة الطويلة مثلاً.

إننا نفهم الزمن العام (الديمومة)، وكما هو مُشخَّص في سجلات الفلاسفة والمتأملين، بأن هناك، على ما يبدو، صورة للزمن، هي صورة فوقية تعلو على الفعل التاريخي واليومي نفسه، وهي، هذه الصورة تُحس من خلال آثارها (في الأحداث) وفي التغيرات المرئية، وهي بمثابة عجلة متحركة أبداً، هائلة القوة، يشيخ الإنسان أمامها، وتمسي الأشياء الجديدة قديمة بعد حين، وبما أنها كذلك، فهي مستقلة وغير مبالية. إنها الوضع القَدَري للعالم. وكل فعل إنساني مرئي ومعاش هو فعل تمردي، إنه ليس فعلاً للتأثير في ماهية هذه الحركة، ففي التفكير الإنساني والشعبي على الأخص، هي أمر إلهي مفروغ منه. ولكن التمرد ومحاولة الحياة والخصوصية الإنسانية، تنبع، لا مِن تحدي هذه القوة مباشرة، بل بمعاندتها عن طريق اختراع زمن خاص، بل عن طريق نسيانها بالضبط.

ويمكن أن تكون لذة كل تصاعد درامي في العمل الأدبي آتية من هذه المحاولة، كذلك التأني وعدم التسرع في الوصول إلى المتعة، كذلك الكشف العياني لأثر الزمن وحركته. في المفردات اللغوية: تَيبُّس الشجرة، الشَعر الأبيض، قصة حياة، محاولات الوصول إلى استغلال الفرص... والشخصية أيضاً تنطبع بطابع خاص وفق ملاحظتها وفهمها للزمن.

فكلما كان هناك استلاب وتسليم وكسل، إنما يُعبر عن تجاوز لما هو زمن يومي، والارتفاع إلى الديمومة، ولذلك كان الفعل العبثي أقرب إلى الصورة الخالدة للديمومة، باعتباره فعلاً متسامياً عن كل زمن خاص، ولذلك أيضاً فالفعل العبثي هو فعل مستسلِم، ومبرر ومقْنِع معاً، وهو أقرب إلى الصورة الخالدة أيضاً، لإنه يمتد عبر تاريخ الإنسان كله، وذلك في أشكال أدبه وفنونه.

لدينا ظواهر أدبية كثيرة، أقصد التنوع في الظاهرة الروائية، تأتي من خلال خصوصية الرؤية إلى مفهوم الزمن... فكلما كانت طريقة النظر شمولية، أي أنها تقترب إلى الشكل العام للزمن (الديمومة) فإن طريقة وصف هذه الرؤية تأخذ شكلاً ميتافيزيقياً يقترب إلى العبث، وبالعكس فإن الرؤية القريبة إلى الزمن باعتباره لحظات ويوميات تطبع الوصف بطابع واقعي أكثر إنسانية، لأنه أكثر إمكانية في أن يُرى ويؤلِم، وهذا التوجه يُلاحظ في جميع الاتجاهات الواقعية.

ويمكن الاستنتاج أيضاً، بأن ليس هناك طريقة شمولية قد سجلت نجاحاً في الأدبيات والفنون لأنها تقوم على ثنائية معقدة وقاتلة، ولكن يمكننا أن نتبصر في إمكانية إيجاد مثل هذه الطريقة فيما نسميه (الواقعية المُطْلَقَة). نعم هناك محاولات، أغلبها محاولات في فن الشِعر، مثلاً (ريلكة) بين الكوني واليومي: البحر يدل على السماء... إلخ.

كل ذلك سنسميه، أو أنه قد سُمي أصلاً بـ (موضوعية الزمن)، فهو لا يحتاج إلى جهد ذهني لاستكشافه، بل هو ماثل في كل تغير مَرئي، وفي كل حركة. وبناء على هذا الفهم، فالنص الروائي يتكفل باستخراج المعنى الزمني، أو بشكل عملي نقول: يتكفل بالنظر إلى مدى فائدة فهم الزمن بالنسبة لمجمل النص بما في ذلك الوضع الخاص لبطل الرواية، وما إذا

كان فعله يجري وفق مفهوم خاص به، أو وفق إلزام؟ إننا، بالتأكيد، لا نقصد التاريخ الشخصي للبطل كما هو مفهوم بالنسبة للقراءة الساذجة، إلا بِقَدَر ما ينفتح هذا التاريخ نحو رؤية أو فهم للزمن. فالتصرف الخالق، هو تحد للحركة الرتيبة للزمن التي تُرى في عقارِب الساعة، إنه اكتشاف مستقبلي بواسطة التبصر لما سيحدث، وهذا الاستكشاف هو احتلال لموقع زمني قادم، واعتداء على هذا الواقع. إن صرخة إنسان فوق مرتفَع تدل على رغبة في هز تلك الرتابة، وتدل على انفلات حُر من كل إلزام زمني، أكثر مما تدل على تحدٍ اجتماعي.

التشخيص الأسلوبي الملائم لشكل العمل، يُنظر كما يلي:

١. الجُملة الطويلة تُستخدَم للتعبير عن الديمومة، للغوص في الأشياء، للتذكر المستمر، للنسيان المستمر، للسهو، للوهلات النفسية في الكشف عن الخصوصيات، ولذلك فهي من الناحية المنطقية: جُملة استنباطية، تتلاءم أكثر مع الفعل والحدث الهادئين، وتتلاءم مع الشخصيات المنغلقة والمعزولة، وتتلاءم مع المواضيع الخالية من الإثارة، وفي التقابل الظاهراتي بين الذات والعالم، لأنها جملة متجلية وكاشفة عن عدد لا يحصى من الترابطات، وهي جملة يمكن أن تكون أحادية النظرة لا تتحمل أي تدخل جانبي، وتضيع في كل تقاطع حَدَثي، ولذا فإنها عندما تريد أن تواصِل، تبدأ من جديد.. فتترك بعض المرارة.. وتصل إلى نتائج مُذهلة لصالح الذهن، وخصوصاً فيما يتعلق بالكشف عن النفس.

٢. الجُملة القصيرة، استقرائية، تُستخدَم لوصف الحالة العيانية، لليوميات، لوصف التأثير المرئي للزمن في الأشياء، لوصف سُلطة الأشياء ذاتها، وتكريسها عمداً، للفَرح، للحركة السريعة، للإمساك بالمفاجأة، لاحتمال التقاطع، للتشتت.. لليومي والعملي، للدهشة.. ولكل مُعاش وواقعي.

٣. الجُملة المركَّبَة، جملة فنية مصنوعة، تميل إلى الشِعر لإعطائها اللغة أهمية خاصة، ولذلك فهي سُلطَة الفكر على التأثير الزمني بشقيه الخاص والعام. وهي جملة قادرة ومُلْتَقّة وذات مرونة عالية.

إنني أتوخى أن أصل إلى علم للرواية من خلال فهم تفاصيلها. متى وكيف ولماذا عليّ أن أستخدم هذه الجُملة وقياساً إلى أي زمن؟ ... لأن فهم العملية الزمنية بشقها الموضوعي هو أحد أسرار الرواية.

٢. الزمن في النص

ليس ثمة كلمة واحدة تعبر عن حَدَث كامل. فمثلاً أن كلمة (قَتل) تُعطي إخباراً عن حدث، غير أنها لا تكفي للإيصال، لا تعطي التفاصيل. ما نوع القتل؟ كيف تم؟ ولماذا؟ إن مَشهد القتل للمُشاهد المباشر لا يحتاج إلى كلمات على الإطلاق، هناك رؤية مباشرة يعبر عنها باستجابة زرقاء مليئة بالصور. رفض إنساني من قبل المشاهد، رفض يستدعي التقيؤ، الخوف، الصراخ المكتوم، يستنهض الضمير التربوي.. وربما كان الصمت إزاء المشهد يحتاج إلى أكثر من طريقة للوصف لإيصاله إلى الآخر الذي لم يُشاهِد..

حدثَ مشهد قتل أمامي. هل هذا يكفي؟ ذهبتُ لإخبار الشرطة قائلاً:

شخص لا أعرفه كان ينتظر سيارة في محطة وقوف الباص، شخص طويل يلبس نظارة طبية، كان يبدو هادئاً، ثم فجأة مر شخص آخر، يقف خلفه. ويمد يده إلى طيات معطفه، ويرفع يده اليمنى وقد قبض على سكين، ثم يهوي على ظهر الشخص الأول بطريقة عصبية، فينتفض الشخص الهادئ، ويصرخ صرخة تعبر عن مفاجأة، ثم يسقط صريعاً يتدفق منه الدم.. بينما يهرب الفاعل في زقاق قريب.

من المؤكد أن الزمن الذي حدث فيه الحدث كان لا يتجاوز الدقيقة، بينما، احتجت إلى ربع ساعة لأُفهِم الشرطة ما رأيت، علماً بأنني لم أستطع نقل المشهد كما رأيته، إذا ما استثنيت الإضافات الخيالية التي ظهرت مع التقرير اللفظي كرد فعل إنساني لإدانة الفاعل.

الشعور هنا بالتهديد من قبل الراوي.

هناك اختلافات كثيرة يمكن إجمالها كما يلي:

١. زمن الحدث الفعلي دقيقة واحدة، بينما زمن وصف الحدث أضعاف ذلك بكثير.

٢. الحدث الحياتي حدثَ لمرة واحدة. الحدث الروائي يحدث باستمرار بوجود الشاهد الراوي، وجود الذاكرة، وجود التقرير في ملفات الشرطة، وجوده في قصة أو رواية مكتوبة... إلخ.

٣. اختلاف المعنى المباشر عن المعنى التوصيلي.

٤. في الحالة المباشرة، الحدث مفاجئ لا يمكن السيطرة عليه أو فهمه بشكل كلي، بينما في الحالة غير المباشرة (الروي) يمكن السيطرة عليه، تحليله بإيراد احتمالات كثيرة، وربما يمكن فهمه واستخراج معاني للخبرة والتجربة والتحذير... إلخ

إن مشكلة (الزمن) في الفلسفة، هي مشكلة تعيين.

وهناك ازدواجية في فهم الزمن، لا سيما في اللغة العربية.

ولنقل إن وجود مفهومي: الزمن - الزمان يشير إلى هذه الازدواجية من الناحية اللغوية على الأقل. ازدواجية في التعيين: بين الزمن الذي تقيسه الساعة، والزمان كتصور أبعد. هناك كلمات مرادفة: الوقت، الدهر، الماضي، الحاضر، المستقبل، العصر، التاريخ، كذلك في التعيينات الأخرى: اللحظة، الدقيقة، الساعة، السنة، الفصل... إلخ. تَوَرُّط في التعيين، تورط في التسميات، تورط في الفهم إلى حد التجريد. مشكلة الوعي بالزمن مشكلة أكبر، نظراً لتعدد الأفكار والآراء وتعدد أشكال التحسس. ساعة الانتظار أطول من ساعة الفرح، مع أن المسافة التي تقطعها عقارب الساعة متساوية في الحالتين.

ولتبسيط المشكلة وتقريبها إلى الفهم، على صعيد اللغة مرة أخرى: مفهوميّ الزمن والزمان. إن حرف الـ(أ) في كلمة زمان يعطينا تصوراً أوسع عن هذا المفهوم، ويعطينا فكرة أن الزمان أوسع من الزمن مع أنهما يحملان المعنى نفسه.

لنحافظ على هذه الازدواجية.. نقول هناك شكلان متلازمان للمفهوم، وجهان لعملة واحدة. لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر مثلما لا يمكن عزل الشكل عن المحتوى في النص الأدبي إلا كافتراض.

التعريف (الأرسطي) مثلاً: «الزمان صورة متحركة للأبدية»، أعطانا مفهوماً للزمان الواسع، لا للزمن كحالة يومية.

التعرف (الماركسي): «الزمان صورة من صور المادة»، أعطانا مفهوماً ضيقاً للزمن. فكيف نتصور أن التاريخ هو صورة من صور المادة؟ أو نتصور فصل الصيف على أنه كذلك، وهل أن الحقبة الزمنية المعينة هي صورة لمادة معينة فعلاً؟

ولكن، هل هناك زمن حقيقي في النص الأدبي؟ طالما أنه ليس ثمة حَدَث حقيقي فعلاً، هناك صورة مغايرة للحدث. تجميد للحدث في كلمات وصور إدراكية وحسية. يتحرر الحدَث مرة أخرى في لحظة القراءة، ويعود إلى الزمان. يتحرر بواسطة الوعي. فيكون الشكل الجديد للزمن هو شكل افتراضي وتخيلي. زمن الذاكرة في تحويل الحدث في النص إلى حدث حقيقي - لا حقيقي. بحيث أنني أستطيع أن أتذكر الحدث مرة أخرى مع أنه لم يقع حقيقة إلا في النص.

ليس من المفروض على الكاتب أو القارئ أن يفهم التعيين للزمن كما يفهم الساعة، المفروض أن يفهم (اللاتعيين) أو اللاتحديد، ولا يجوز ألا يفهم في الحالتين لأنه سيخرج عن وظيفة الوعي إلى اللامُسمّى، اللاوجود، العدم.

إن قوة النص في تمكينه لنا من فهم هذه الإحالات، في التحويل من المتحرك إلى الجامد ثم إلى المتحرك مرة أخرى. العدم في حالة اكتشاف جزء منه سيصبح وجوداً. الخيال في حالة تدوينه يصبح واقعاً يضاف إلى خبرة الوعي.

٣. النص يحوّل الزمن الخاص إلى زمن عام وبالعكس

لقد عمل العمل النقد الأدبي بروح بطولية لإقناع نفسه بمشروع تشريح النص، تخريبه، أو إعطائه معنى ما، وربما عمل على تعتيم المعنى بشكل أو بآخر. إنه اعتراف من النقد باستحالة الإمساك الكلي بالسر الأدبي، واعترافه بعظمة الإنجاز.

ذلك أن لحظة الإبداع لحظة سرية خاصة، خاصة جداً، تتحدى التفكير المُنَظم بمحاولة توكيدها على الرؤية عبر الموانع والحجب. وتحدث بعض الأدباء عن إمكانية سماع نبض الحجَر.

إن أهمية النقد تكمن في كونه أفضل وسيط لتحويل اللحظة الخاصة المبدعة إلى قيمة أو قيم معرفية وحسية عامة. إنه ينقل الصوت الهامس بمكبرات، يوزع الملكية الخاصة إلى ملكية عامة. ولكن النقد الذي يرسم لنفسه اتجاها ويتمسك به كدفاع (عشائري) يخون الوعي ويخون النص، لأنه يتحول إلى سلطة فنية. بالمقابل فالنقد المفتوح وكثير الاحتمالات، نقد اقتراحي، خلاق، ينافس النص، وقد يتجاوزه أحياناً.

والناقد هو قارئ جيد يفلت من سلطة النص، النقد كتابة جديدة للنص.

يقول سارتر، في كتابه (ما الأدب): «ليس صحيحاً أن المرء يكتب لنفسه وإلا كان ذلك أروع الفشل».

إن اللحظات التي تمضي من الحياة دون أن يتم تسجيلها هي لحظات ميتة، ستكون عرضة لتخمين المؤرخين، في يوم ما، ستمضي نحو العدم حاملة معها معاني إنسانية حارة، توتر حساس لصالح الوعي، في تاريخ شخص أو مجموعة أشخاص. لحظات كشف عن جوهر: اختيار، انسحاق، قرار... إلخ. منطقة إن لم تُسجَّل، تظَل ميتة على الدوام في التاريخ وفي الوعي.

إن الإشارة الأدبية إلى هذه المنطقة - اللحظة، تعني أننا نرفض أن يكون جزءً منا ميتاً موتاً سرطانياً داخل الموجود الإنساني، الذي يفضل أن يموت على أن يكون منسياً.

إن الخطاب الأدبي يذكرنا بأننا على قيد الحياة، لا عبر وسائله لإيصال حدث أو واقعة، وإنما لأنه مشروع خلاق لهدم عادات نسيان الوجود. إنه يكشف عن جوانب عديدة من الحقيقة، ويرسخ المعنى الإنساني، إننا لم نأتِ من عدم، وأننا لن نُنسى بعد موتنا.

إن أهم مقومات الوعي على الإطلاق، تراكم الخبرة. الخبرة تأتي من: التجربة الحياتية ضمن مدخلات الحواس والعقل، ثم القراءة كخبرة حياتية مكثفة وخاصة ومنتقاة، بل أن القراءة، على الأغلب، تقدِّم من الخبرة ما تعجز التجربة الحياتية ذاتها عن تقديمه أحياناً. وهذه الأهمية للقراءة تتعاظم مع توسع المدنية، لأن الإنسان لم يعد يرى الطبيعة ليتعلم منها، الطبيعة محجوبة خلف البنايات. الشوارع قتلت الأعشاب، البنادق قتلت الوحوش.. فالطبيعة تتراجع في مؤامرات المكاتب المغلقة واتساع رقعة الكونكريت، وموت الأسماك في المياه الملوثة. النص الأدبي يعيد الطبيعة إلى الأذهان، يخلقها مجدداً. القراءة بديل للإنسان الحالي عن الطبيعة، كذلك الإنسان نفسه لم يعد وديعاً ولا معروفاً. لقد صار مجهولاً، بجهود التقنيات. العجيب أننا ننحني غالباً أمام تقنية مركبة فضائية وقد نسينا مبدعها!

وهكذا مثلما تحضر غابة عذراء إلى غرفة مطالعة بواسطة النص، كذلك تحضر حقائق إنسانية وتحضر أزمنة مضت. يتحول النص الذي قرأته إلى تجربة خاصة بي. أتذكر (زوربا) مثلما أتذكر صديقي (أحمد). أتذكر (تاراس بولبا) القوزاقي. فمن يضمن أنني لا أعرفه حقا؟ أتذكر ولَدَاً اسمه: (سعيد) صديق طفولتي وقد مات غرقاً. فما الفرق بينه وبين (زوربا) بالنسبة لي، كلاهما يمثلان ذكرى، يمثلان خبرة عشتها وأحببتها، وأثرت فيّ وتعلمت منها. كذلك يمكنني القول بأن الحوادث التاريخية وصلتي عبر نصوص مكتوبة. وبدلاً من القول أن النص التاريخي نقلني إلى عصر نبوخذ نصر، أقول إنه أحضَرَ نبوخذ نصر إليّ وجعله جزء من خبرتي، إذ أنني أعتقد بأن نبوخذ نصر نفسه لم يكن سوى صديق طفولة.

إن التحوّل الزماني والمكاني من عجائب النص، يجعلك تعيش العالم كله، والأماكن كلها. وكلمة (تعيش) هنا تأخذ معناها الحقيقي بقدر الإمكانيات الفنية للنص.

٤. إشكالية ازدواج الزمن

إن أعقد المشكلات الميتافيزيقية في تاريخ الفكر هي مشكلة الزمن. وأن هناك نزوعاً حدسياً، لا اصطلاحياً، قد رافق التفكير بهذه المشكلة. ومثلما يشكل الذاتي والموضوعي حَجَر الزاوية في أي تصور فلسفي، (هذه مشكلة مزدوجة). كذلك في التفكير الميتافيزيقيي في الزمن، هناك ازدواجية (اللحظة، الديمومة).

أسئلة كثيرة: هل أن الزمن يتمثل بلحظات متتابعة كنقاط منفصلة على شريط لا نهائي؟ هل أن الزمن تصوّر ذاتي بحت؟ هل له وجود موضوعي مستقل؟ هل هو عبور لحظوي من الماضي إلى المستقبل بواسطة الحاضر؟

الشخصية والراوي

(١)

الشخصية في الرواية أكثر من أن تكون نموذج ورقي، لأنها -على الأغلب- ليست شخصية أُحادية.

إنها منتقاة وفق تكوين شمولي يتمتع بخصوصية ما لتسهيل الغرض الدرامي في النص، وهذا ما يسمى أحياناً بالتبسيط والنمذجة. الشمولية هنا تعني أنه بالإمكان تعميم سلوك البطل الروائي بحيث يطابق الدوافع العامة لشخصيات الواقع (القراء)، فهي أصلاً منتقاة من نماذج واقعية مختلفة. إنها أيضا نموذج للأزمة، وحاملة لتبعات الحدث، ومنتخبة من الزمن الذي يدور فيه الحدث، كما أنها ترتدي أقنعة البيئة. خصوصية البيئة، في الجوانب الإنسانية الأكثر إمكانية للتعميم. هناك احتمال في أن نرى الشخصية من جميع الجهات. أي نرى (شخصويتها) بالكشف السيكولوجي، أن نتمكن من الدوران حولها من جميع الجهات. وهذا الكشف الكلي يفترض أن يمتاز به كل روائي حاذق، إلا إذا كان هدفه أن يرينا وجهاً واحداً منها، أو وجهين، بقدر ما تسمح له فنية العمل.

من المعروف في الدراسات النفسية عن الشخصية، ومن خلال العودة إلى الأصول اللاتينية للكلمة، فهي تعني (القناع) أو (الأقنعة) وبقدر ما تتم الإزاحة عن قناع، فهناك قناع آخر تحت الأول وهكذا.. هناك مستويات لكشف السيكولوجي.

قديما كان الممثلون يلبسون الأقنعة على المسرح، في الكلمة اللاتينية (Persona) تعني القناع، فظهورها في العالم هو ظهور مسرحي، أي أنها تظهر وفق (الدور) المحدد لها، والرواية تهتم بهذا الدور - القناع أكثر من اهتمامنا بما يخفي تحته (الأنا) الجوهرية. إنها تستشف (الأنا) استشفافاً، وبالنسبة للراصد الروائي، فإن القناع مصنوع من الزجاج. إن

الرواية، على الأخص، تعنى بوضع القناع على (الأنا) لا بإزالته. الرواية تصنع شخصيات، أي أنها تحدد لهم الأقنعة أو الأدوار التي يجب أن يلعبوها مقدماً، ولكن أهمية العملية تكمن في أننا نعرف بالضبط مواصفات هذا القناع.

(٢)

ظهور مفهوم (الشخصية) مرتبط بفكرة الـ (أنا) العاقلة، على مدى تاريخ الفكر الإنساني، وقد أُدخِلت الفكرة، نظراً لشمولها وسعتها، في برامج واسعة، منها الأدب بكل أجناسه واتجاهاته.. حتى بالنسبة للنوع الذي ينظر إلى الشخصية باعتبارها كياناً تافهاً ومسحوقا.

الشخصية هي مركز كل فكرة إنسانية، لأنها تمثل التسمية الأشمل للوعي وتجسداته وحركته في العالم، بما في ذلك تنقله الشعوري والتأملي والخيالي، أعني أن الانتقال من وضوح الفكرة وضبابية الذات إلى العالم، نقله خطوة واحدة يتطلب المرور عبر، أو بواسطة الشخصية، أو استعمال الشخصية لتمثيل الفكرة.

أما في الأدب القصصي والروائي قد اقترنت الشخصية بـ (الفعل) أو الإنجاز، حتى عندما تنوب عن فكرة ما بشكل رمزي: الغيرة امرأة. الحكمة شيخ ملتحي. الغريزة شخص غير عاقل، مجنون أو حيواني. الدين راهب صوفي.. إلخ. الشخصية في الرواية تأخذ مدى أوسع من المفهوم الأنثرو - واقعي للشخصية الاجتماعية، إنها مشروع واعٍ لتأسيس فكرة متجسدة، أو مجموعة أفكار، وكل ما يقوم به الروائي هو أن يُلبس هذه الفكرة حذاءً وقميصاً ويعطيها إسما، فالصراع بين الشخصيات هو في الأصل صراع بين أفكار. إذا حدث وأن اختار الروائي شخصية من الواقع كما هي، فهذا الاختيار هو اختيار لـ (محتوى) هذه الشخصية ذلك أن «الوعي الإنساني يميل إلى أن يحيل نفسه إلى شئ مادي». (بردياثيف/ العزلة والمجتمع، ص ٥٠).

إن المفهوم الروائي للشخصية يتمثل في إخراج الـ (الأنا) من تمركزها الذاتي النرجسي، الغنوصي، وجعلها مفتوحة على العالم بصور وأشكال من التجسدات والتمثلات. ذلك أن ما تفعله الرواية إزاء الشخصية، هو مهاجمة عزلتها وتمركزها الذاتي، وبهذه المهاجمة تزيل وتحطم جميع حواجزها المصطنعة، وذلك بالكشف عنها وتعريتها من أقنعتها وفضحها، فكل (خاص) يتحول إلى عام، حتى في خصوصية دفاعها عن أسرارها. وبهذه الطريقة وحدها تلغى كلمة (أنا) الميتافيزيقية، وتتحول إلى كلمة (شخصية) حسبما يرى (برديائيف).

إن الاعتماد على الشخصية للكشف بالنسبة للروائي، يقابل استخدام البناء المقولاتي والمنطقي بالنسبة للفيلسوف. الشخصية هي مجس الروائي لإعطاء نتائج تجربته الحياتية أولا بأول، فهو يبدو بنوع من الفكرة العامة حول ماهية النظام الاجتماعي وبناءاته، تتوسع هذه الفكرة تباعاً بالمضي أكثر داخل العمل، وبالمضي تكتمل صورة الشخصية وتتوضح أكثر، ومعنى ذلك أن الفرضيات المسبقة حول النظام الاجتماعي وعلاقاته الداخلية تتأكد، مع أو بالعكس، إطرادياً مع تطور ونمو الشخصية، ففي نهاية كل رواية تنكشف لنا العقدة مع وضوح الشخصية وضوحا كلياً. وبهذا التصور يمكننا القول إن الرواية، في مقصدها الأساس، تمثل تجربة معرفية للروائي يستعمل فيها شخصياته (الورقية) كبديل عن قيامه بتجربة حية، فهو لا يستطيع أن يكون بطلاً لعملية اغتصاب جنسي، ولا قائداً لعصابة لصوص، فهو بتكوينه المثقف مُنزهاً عن التجربة اللاأخلاقية، بيد أنه مهووس بالكشف عن مثل هذا الأعمال وعكسها، فيدفع شخصياته بدلاً عنه للقيام بتجربة الكشف وهو مطمئن إلى أنها لن تتعرض للإدانة أو الشنق ولا يمكن الإمساك بها ومساءلتها.

وهذا هو السبب الذي يجعلنا ننظر بتقدير عال إلى الشخصية الروائية التي تقوم بتحقيق أحلامنا بدلاً عنا، كذلك ننظر إليها، في الوقت نفسه، على أنها شخصيات مختلفة، غير حقيقية طالما أنها لا تخضع لحكم المجموع. لها صفة الشخصيات الأسطورية في تاريخ الحضارات، نؤمن بها، نتعلم منها.. ونعرف أنها غير موجودة. وهكذا فقد أُدين فلوبير بدلاً عن مدام بوفاري. (ملاحظة: سنحلل تفاصيل هذه الإدانة).

إن أوسع مدى لاستعمال الشخصية في الرواية قد تحقق في إبداعات (دوستويفسكي) الذي أعطانا المعنى الواضح لأهمية هذا الاستعمال، ولعل السر الإبداعي لديه يكمن في إمكانياته الفذة في خلق شخصيات واضحة وشمولية، ويمكننا على هذا الأساس فك المغاليق المستعصية في فهم دوستويفسكي، عن طريق هذا المدخل: إنه صانع شخصيات كبير. كذلك لا يمكن أن نعرف معنى شخصياته دون أن نبحث عن محتوياتها (أفكار هذه الشخصيات) التي هي انعكاس لتجارب دوستويفسكي الفكرية في الوجود، لذا فإذا كان هناك مأخذ ما، يؤخذ على دوستويفسكي فهو أنه نظر إلى فن الرواية باعتباره فن خلق الشخصية فحسب، وكانت مراعاته للجوانب الفنية الأخرى أقل. إن الذين يحبون دوستويفسكي يحبون أصلا شخصياته. الخطر يكمن هنا، في أن الروائي يستطيب هذه اللعبة المغرية، ويمعن في تعميق شخصياته بواسطة الكشف السيكولوجي، ويعيد الشخصية إلى مفهوم الـ (أنا) الفلسفي، وبهذه الطريقة فإنه يبني حاجزاً ملموساً من المحاججات بين الداخل والخارج، الذات والعالم، وبذلك تكون رؤيته انفصامية، تنعكس على طبيعة شخصياته، كذلك فإن هذا النوع من الشخصيات، وبتحققها وتجسدها المطرد والمتسع وباقترابها من الملموس، تتآمر في النهاية على الروائي بحيث أنه سيرى نفسه يتضاءل.. وبالتالي تقتله (فنياً) بيد أن الذي أنقذ دوستويفسكي من الموت (الفني) -ولم ينقذه من الانفصام طبعاً- هو أن الرواية كانت وسيلته المفضلة لإمكانية البحث عن إجابات ميتافيزيقية، قامت فيها الرواية مقام الفلسفة وخسرت وجهها الروائي والفلسفي معاً.. وربحت نتائج مذهلة، ومقنعة على صعيد الكشف الواعي عن الذات، ومن هذا المنطلق فإن جهود دوستويفسكي تعد فتحاً في فن الرواية، من جهة الاستعمال الأوسع لمفهوم الشخصية.

(٣)

إن سعي الروائي لاستعمال الشخصية البديلة هو سعي معرفي تجريبي، يستند إلى وجود حرية أولية سابقة لكل تصور وأنه ليظل بحاجة إلى توكيد حريته المحبطة بين حين وآخر،

إذ أن أي اتصال بالعالم يحيله إلى نوع من الإلزام هو بحاجة إليه، وينشب صراع الاختيار بين الطواف في الكون بلا حدود، بواسطة الخيال الميتافيزيقي، وبين حاجته إلى (الآخر) الأرضي، ووسط هذان الجاذبان يكون مجال عمله. أليس في الأدب نوع من السمو، والارتفاع باليوميات المبتذلة إلى المعنى الأنقى؟ صراع (الأنا) والشخصية ذات القناع الاجتماعي. إنه لا يريد أن يتحرر من الاثنين، ذلك أن الخصب يكمن في هذه الثنائية وتضادها، بين محاولة التمني في التحليق فوق اليوميات المهشمة (ميتافيزيقيا) وبين الحاجة إلى الصخب وجريان الشوارع. حتى أننا نجد في أغلب الشخصيات الروائية نوعاً من الرمزية التي تخلقها اللغة. الشخصية تحيل إلى معنى آخر يدعو للتأمل.

ثمة حجب مكشوف، أقصد لعبة إخفاء التطلع بواسطة الإثارة الاحتفالية، إذ أن أغلب الروائيين الذين يخفون أسئلة كبيرة، يسعون إلى كبحها بالاستعمال الأقصى للغة. بريق الكلمات يخفي عنا منطقية العالم. إقامة لقاءات صاخبة بين الشخصيات يتطلب أكثر من تفسير وتفحص، فغالباً ما تكون الشخصيات الاحتفالية أكثر غموضاً وخداعا، كما نجد ذلك جلياً في أغلب أعمال (هيرمان هيسه). ثمة إيمان عميق بفكرة أزلية بـ (لوغوس) يحاول الكاتب أن يطمره بأقصى ما يستطيع مخافة أن يُتهم بالتعصب، أو أن يصبح سطحياً مكشوفا. وبهذه الطريقة وحدها يدافع الروائي عن عزلته، وذلك بزج نفسه في العالم عبر شخصياته، بطريقة خادعة. ويمضي أكثر، فهو لا يرتوي من عمل واحد ولا يطرح شخصية واحدة، ينوع في الإخفاء فلا نعرف في أية شخصية يكمن الروائي بالضبط. إنه معني بالدفاع عن إيمانه الخاص منتظراً على الدوام الوعد بالجمال. والإيمان لديه، في أدق صوره، وعد بالجمال.

سنصل قريباً إلى محاولة لتفسير الإصرار على الربط بين الشخصية والقناع. فبأية كيفية نريد أن نظهر في العالم؟ هناك ما يُلزِمنا أن نُجامل، وأن نقول (نعم) لما لا نعتقد به أحياناً، ذلك أننا نريد أن نبقى مقبولين من المجموع، نظهر بدور ما على (مسرح) الحياة، نوفق بين ما نريده وما يُطلب منا بالضبط، فنحن نوضع قسراً في قلب المسؤولية باعتبارنا (مواطنين) قبل كل شيء، وهناك من يحتمي بنا، وعلينا أن نقدم دليلاً بواسطة أقنعتنا بأننا

موجودون وسط الجمهور.. وفي لحظات الخلوة إلى الكتابة يصير مطلب إحضار الدليل أكثر إلحاحاً، وإلا فمن قال إننا نريد تغيير العالم! وهكذا نلعب اللعبة المزدوجة في وقت واحد لأننا لم ولن ننسى احتمال وجود فرصة ما لنزع الأقنعة والكشف عن الأنا الأولية، وهذا لا يتم إلا بعد أن يضع الآخرون ثقتهم الكاملة بنا، ومرة أخرى نجد أن ليس من أخلاقنا أن ننتهز فرصة الغفلة - الثقة لنرتفع بـ (الأنا) الخاصة جداً، والمعزولة والعارية جداً. وهكذا نلجأ مرة أخرى إلى صنع المزيد من الأقنعة، غير أننا بالمقابل نصل بالتمرين المتواصل إلى تحديد (الأنا) الجوهرية الأولى المولّدة لكل شخصية. وننقل هذه النتيجة في مرة قادمة، بحيث تنطبق على كل قارئ. أن نَعرف ونُعرّف الآخرين بـ(ماذا نريد) و(من نحن).

كل معرفة أصلية تكتسب أصالتها من تحديد معنى الأنا، وموقعها في العالم، فبمجرد أن تَعرف مكانك بالضبط، وتعرف نفسك إلى حد ما، فسوف تعرف ماذا تريد وإلى أين يجب أن تتجه. وكيف تعرف إذا كنت لا تخوض تجربة المصاحبة الحذرة للآخرين؟ وكيف تتوصل إلى اكتشاف الخطأ دون أن تمتلك تجربة تفضي إلى مقارنة بينك وبين الآخر؟ والشخصية الروائية تقدم لك هذه التجربة بلا عواقب ولا خسارة، بينما تجد من الصعب أن تُعاشِر المجرمين (حياتياً) لتعرف إن كنت خيّراً أم لا، فمثل هذه التجربة تقدم لك خسارة كبيرة ووقتاً ضائعا. من الممكن طبعا، أن تتوصل إلى هذه التجربة ذهنيا، عبر أحلامك اليومية، ولكنها ستكون ناقصة لأنها بحاجة إلى حكم، والحكم بطبيعته اجتماعي، أو على الأقل، مصدره اجتماعي، فهو موقف إذاً، وأنت بحاجة إلى شجاعة كافية لإصدار حُكم معيّن على نفسك وبلا تحذير.

في جميع المحاولات من هذا النوع للوصول إلى تحديد معرفي أكثر بجوهر الـ(أنا) ومحاصرتها في اكتشافها لذاتها، تلقى فشلاً ذريعاً ويائسا، لأن أي فعل فردي سيحتاج إلى وسط يؤكده ويشهد عليه ويقوّمه، فالسؤال الخاص يحتاج إلى مشاركة لتغذيته وتوسيعه، لذلك فليس هناك مجال للرواية في أن تتخلى عن الشخصية أبدا. نعم هناك محاولات في هذا الاتجاه، ولو أن هذه المحاولات لم تتخل كلياً عن وجود الشخصية، بل حجمت دورها،

فهي محاولات لن تدوم لأنها تفتقر إلى الأصالة، ولعلها ستنجح لو أن الإنسان كف عن البحث عن معناه في يوم ما. قد تظهر الشخصية مسحوقة وسلبية وفارغة وغير فاعلة أبداً، غير أنها لا يمكن ألا تظهر مُطلقا. وبالمقابل فإن الهوَس الذي يمتلكه بعض الروائيين باعتمادهم الكلي على مادة (الشخصية) في كتاباتهم، سيحرم شخصياتهم من التطور الحيوي، التطور الذي يتوسع بأول ملامسة للعالم، ونحن نعرف طبعاً قيمة الخارج في إعطاء معنى مضاعف للجمال وللمعنى نفسه. أهمية المكان مثلاً، وخصوصية الجغرافية والأسس الانثروبولوجية، إذ أن بازدحام الأشياء يظهر جلياً أبسط فعل للشخصية، وتظهر أهميته وتأثيره.

الروائي يعبر عما ذكرناه أعلاه باستخدام ضمير الغائب، وهذا الاستخدام يعطيه حرية أكبر، وإمكانية أوسع في التخلص من نتائج صنعه، ويمنحه براءة من النص باعتباره ملكية خاصة، كذلك فإن استعمال هذا الضمير يؤكد اجتماعيته وتواصله مع الناس، كما يمنحه المزيد من الثقة، إذ أن هذا الاستعمال لضمير الغائب يؤكد فيه صفة الخالق الغائب، ويصبح صوته بمثابة أمر من مجهول متمكن ومقدس ومؤثر حتما.

(٤)

العمل الروائي ذو الطابع الذاتي يميل إلى تقليل عدد الشخصيات. فهناك، غالباً، وضوح وسطوة، واستحواذ على البطولة من جانب إحدى الشخصيات التي تمثل (وجهة النظر) وهي نفسها صوت الروائي المعلن بوضوح عن طريق ضمير المتكلم (أنا). أما الشخصيات الباقية فلا توجد إلا كضرورة لزيادة سلطة الشخصية الرئيسية وضبط اتجاهها ومغامرتها، فنراها تقبع في الظل -أي الشخصيات الأخرى- منتظرة أمر الشخصية الرئيسية بالتحرك أو الكلام. وهذه قاعدة تقريبية عامة، إذ أن هناك شواذ في هذا النوع من الأعمال تتبع نوع التجارب الروائية، فتجربة (هنري ميلر) تجربة خاصة باستخدام ضمير المتكلم، حيث يكون الروائي (ميلر) بطلاً من بين شخصيات أخرى، يروي الحدث من وجهة نظره، ولكنه لا

يمارس تسلطاً على شخصياته الأخرى ولا يفرض عليها حركة لا تريدها، ويتعرض كذلك إلى قوة وتسلط الشخصيات الأخرى، فهو غير منحاز لصوته الخاص، وهي تجربة فريدة جديدة في هذا النوع من الأعمال الذاتية.

و(ميلر) من النوع الذي يمتلك شجاعة هائلة في إعلان اسمه الصريح وسلوكه الخاص بكل أشكاله الجميلة والمنحطة، ولديه أكثر من مبرر لهذا التوجه الذي يعد خطوة جريئة لتوسيع مدى الرواية الذاتية وإخراجها من انغلاقها وتعثرها واختصاصها في مناقشة مسائل الوجود الكبرى ذات الطابع الفردي الفلسفي، كما هو الحال في روايتي (الغثيان - سارتر) و(الجحيم - هنري باربوس).. وغيرهما. كذلك يجب أن نشير إلى رواية (أرض البشر - أنطوان ده سانت أكزوبري) الرائعة، والتي تختلف بطابعها عن روايات (ميلر) على اعتبار أن خصوصية (ميلر) تكمن في عدم انحيازه لشخصيته كـ (بطل) في الرواية، ووعيه الخاص بأنه اكتشف اللعبة الهامة في هذا النوع من الروايات، إذ أنه لا يريد أن يخدع القارئ أبداً، حتى لو تطلب الأمر أن يتحدث عن حالاته القذرة والخاصة جداً.

باستثناء تجربة (هنري ميلر) فإن الروايات ذات الطابع الذاتي، وبشكل عام، تميل إلى تجاوز اليومي والاجتماعي (الهادف) إلى مستوى (إشكالي)، «فالأول يتشبث بمشكلات إنسانية واجتماعية بمعناها الحصري، مشكلات تستطيع البشرية أن تجد لها حلاً. والثاني يهتم بالصدى الميتافيزيقي والأخلاقي لأفعالنا ومصيرنا، فقد أحل محل المشكلات السيكولوجية والتشريعية، المشكلات التي تمس المعنى العميق للوجود..». (الاتجاهات الأدبية الحديثة/ ر. م. البيريس/ ت. جورج طرابيشي). فهي تعمد إلى محاصرة الشخصية عند كل محاولة للاتصال بالعالم الموضوعي، وتتشفى بعرض مرارة المحاولات التي تقوم بها الشخصية للتطلع إلى الآخر الذي ينعدم أو يتضاءل بحيث يستبدل بسهولة بقطعة أثاث أو بشيء جامد، عبر مناورات عديدة مغلقة تؤدي إلى تمركز الشخصية على ذاتها بشكل نرجسي، وتفشل في جميع محاولاتها تلك، فلا نتوقع أن نصل معها إلى نتائج معينه في نهاية النص باستثناء ما يتعلق بتوسيع السؤال أو الأسئلة المنطلقة منذ البداية، وبهذا فهي تزداد عزلة وضراوة، عزلة وحش في قفص، كأن الشخصية تتغذى على نفسها، تأكل نفسها

(لتنمو) أخيراً باتجاه التلاشي. وعلى هذا الأساس فكل تحوّل نوعي بسيط يفسر من قبل الشخصية على أنه مؤامرة تاريخية، وأن وجود الشخصية (هنا) و(الآن) يمثل وجوداً خاطئاً بمستوييه المكاني والزماني. بالضبط، في التباغض، واللاإتفاق بين الزمان والمكان، لذلك فإن التوجه يكون إلى شيء آخر خارج عن الكرة الأرضية وغير خاضع لقوانين الجذب العام، وتظهر أخيرا كمشكلة صوفية بحتة.

ووفق ذلك، فهذا النوع من الأعمال يمكن أن يجد لنفسه مخرجاً عن طريق تحويل ضمير المتكلم باستمرار إلى الضمائر الأخرى.

رأي لوكاش: «العمل الملحمي الذي لا يطرح سوى الحياة الداخلية للإنسان بلا تفاعل حي مع الأشياء التي تؤلف بيئته الاجتماعية والتاريخية لابد أن يتحلل إلى فراغ فني بدون محيط أو جوهر». (الرواية التاريخية، ص ١٢٣).

(٥)

لماذا؟ وكيف؟ تعيش وتؤثر مثل هذا النوع من الأعمال؟ يظهر بين حين وآخر الضمير (أنا) صارخاً، مهدداً، ملوحاً بكل وسائل ضعفه في وجه العالم. وقبل أية محاولة للإجابة، يستحسن أن نسأل: إلى من يتوجه الخطاب الروائي؟ الإجابة البديهية الجاهزة: إنه يتوجه إلى المجتمع، نظام بنيوي معقد من العلاقات المتداخلة، وبتقدم الزمن بتعقيد أكثر، وبتعقده يصبح مطلب العزلة من أكثر المطالب إلحاحاً. لذا لا نعدم بين حين وآخر مَن يتذكر الرومانتيكية المؤلمة، حيث يتوجه الخطاب أولا إلى صورة الذات المنعكسة قريباً منا...ونتناقل العمل الروائي بالوشوشة كما نتناقل وباءً معدياً أو منشوراً سريا، ونحرص ألا نعير رواية مثل (الجحيم) لأي شخص يطلبها، لأنها تنفس عن كبتنا الميتافيزيقي في لحظات السكون آخر الليل.

لنا مع مثل هذه الأعمال ذات الشخصية المنسية وقفات كثيرة، غير أنها من الناحية الفنية لا تشجع على أن نقرأها مرة أخرى، فهي توصل العزلة إلى درجة الموت. تضعنا وجهاً لوجه أمام وجودنا المرعب: الزوال. وبشكل معاكس ترسخ فينا فكرة البطولة، إذ كيف نحتمل وضوح فكرة الزوال إن لم نكن أبطالاً فعلاً. وهذا هو الجانب الإيجابي لمثل هذه الأعمال التي تجد وسطها الواسع والمختفي من القراء. وكتابتها تشكل نوعاً من نكران الذات الأصيل وهي مغمسة في لب أنانيتها، إذ أنها لا تطمح إلى الانتشار، وتكتفي بثقتها الخاصة وبنفسها أسوة بأي نص فلسفي محارب، كذلك فهي لا تدافع عن نفسها أبدا باعتبارها مغطاة ومضمونة، فلا تتعرض للكشف ولا للنداء الإعلامي الذي يختار وسطه مع العامة وصغار المثقفين.

لو كان لدي بعض الجذور الماركسية لبدأت تواً بإدانة الرواية ذات الطابع (الفردي)، بشخصياتها الكئيبة المنعزلة التي لا تشارك في (الفعل التاريخي) للمجتمع عبر (صراع الطبقات)، ولقلت إن إزالتها واجب (ثوري) يخدم (حتمية التاريخ). وأهز قبضتي بوجه (البرجوازية) مستعملاً أقل عدداً من المفردات الجاهزة. البرجوازية التي أفرزت لنا المرض. ولكن...؟

ولكن ألا يمكن أن تكون مشكلتنا الجوهرية (كأفراد) ضمن مجتمع منظم مثلاً، مشكلتنا أن نعي فردانيتنا وتوحدنا، ولو في الفترة التي تعقب العمل المرهق: من أنا؟ وماذا أريد؟ تساؤلات عدة لا تجيب عنها المناهج ولا الفلسفات كافة. ولكيلا نشعر بعزلة أكبر لا بد أن نعرف بأننا لسنا وحيدين في هذا الهم، والشخصية الروائية من هذا النوع ستخبرنا بذلك، وهكذا سيكون لدينا (مجتمع) آخر، نحن المعزولون، أو المعتزلون، بلغتنا وطقوسنا الخاصة نتصل ببعضنا بهذا النص.

قد يعتقد البعض أنني أدافع عن هذا النوع من الرواية فحسب. نعم إنني أدافع عن هذا النوع وغيره، عن الرواية في كل مستوياتها وأخطائها، فلا مجال لأحد أن يخدعني بعد الآن باسم المجموع أو باسم البطل أو بأي اسم آخر. من الممكن أن يُفرَض عليّ العيش

وسط جماعة تشترك باللباس الأزرق، فأنا أزرق مثل الجميع، وأفعل ما يفعلون، ولكنني أبيض من الداخل، وسأدافع عن بياضي هذا.

وإلى هذا البياض تتوجه الرواية ذات الطابع الذاتي، فلكل عمل جمهوره الخاص وقراءه، وهذا التعدد هو الذي جعل الرواية بديعة. كثرة الاتجاهات ووجهات النظر، والمعارك بين هواة الأسلوب وهواة الفكرة... إلخ. أليست الحياة متنوعة وخصبة إلى هذا الحد؟ فلماذا نسعى إلى توحيد اتجاهاتنا ورؤانا إذن؟ فلنوحد، إذا كان لا بد من ذلك، نجمع كل النقائض في شكل واحد، محافظين في الوقت نفسه على الخصوصيات.

(٦)

نعود هنا إلى مفهوم الشخصية كنموذج. إنها مثال، ليس بالمعنى الأفلاطوني، بل بالمعنى السوسيولوجي بالضبط، لذا فإن الحديث عن وجود علاقة بيني وبين النموذج أمر ممكن، طالما أننا نفترض حصول الاقتداء أو التقليد أو الحكم، فيما يخص مستويات البناء الاجتماعي كلها، بمعنى نوعية العلاقات التي تربط الأنا والآخر بسلسلة متشعبة، وبدرجات من الشدة والضعف. وفي أول اتصال لنا بالنص الروائي نبحث عن الشخصية لنقيم معها علاقة تتطور بمستوى الوعي والمكانة التي نحتلها أصلاً مشتملة على المفاهيم القبْلِية التي تدفع مكانتنا إلى اعتبار ما حتى لحظة الاتصال بالنص. أي أن نوعية العلاقة التي نقيمها مع النموذج محكومة بنوعية تاريخنا الشخصي. فإما أن نقلد، أو نقتدي، أو نحكم. فالتقليد ينجم عن القراءة التأثيرية، زمن مراهقتنا الثقافية، أو كوننا أفرادا اجتماعيين، حيوانيي النزعة، نجد لذتنا في الآخر القائد والمرشد الذي نعامله كـ (فوق) دائماً. وفي هذا النوع من العلاقة تكون أسسنا الفكرية معدومة وليست لدينا مشكلة تخص الذات طالما أننا قد أسلمنا لحكم المجموع، وحتى التقليد لبطل ما، لا يتم إلا بمقدار ما يمنحنا من (بطولته) التي لو استعملناها كما هي، فسوف نكسب رضا الآخرين عنا. أما ما يخص الاقتداء فيمثل لنا الشخصية - النموذج كمخلص لنا من تطوراتنا التي لا نعرف عنها الشيء الكثير فيما لو

نقلناها كتطبيق إلى الحياة الاجتماعية، تجنبنا المزالق، وتعرفنا بالكيفية التي نتخلص فيها من الكثير من الإلزامات، وتكسبنا طريقة للسلوك مؤثرة ومستحوذة على الآخرين. وهناك مسألة الحكم، الحكم على النموذج بقدر صلاحيته لنا، وهذا الحكم يعتمد على أساس من الوضوح تجاه الذات، فقد يكون النموذج مرفوضاً تماما، مما يؤكد أصالتنا وصحة منطلقاتنا الفكرية.

إننا نتعلم من الصحبة، من الأب والأم ورجال التاريخ والسياسيين والفنانين، مثلما نتعلم من الشخصية النموذج في الرواية، ومن المحتمل أن تكون علاقتنا بالنموذج كعلاقة الأنا - الآخر، وهي علاقة ممكنة باعتباره يضرب لنا مثلاً في السلوك الحياتي ويمثل موجوداً حيوياً منفتح باتجاهنا على الدوام، ومتوفر لنا بلا خسارة ولا مقابل، وهو يكف عن كونه سلبياً في أية لحظة، باعتباره يحمل معنى خاص، وربما يحمل معنى مُركّب، في قوته أن يوجد لذاته وفي ذاته، ولي معاً في الوقت نفسه. كذلك يمكن اعتباره طرفاً دائماً في العلاقة في عمليات ترَسُّب الخبرة، وفي صنع المعلومات لصالح الذاكرة.. إنه يشع عن نوع من السلوك الحيوي، وإنه مصنوع بطريقة بالغة الوعي، أي أنه يحمل وعي الكاتب بمستوى معين، ويمكن أن يزيح -كشكل- مناطق ذاتية ومفاهيم غير أصيلة ويحل محلها، وهذه مطابقات عامة تجعل الشخصية تحل محل (الآخر) الحياتي بالنسبة لنا. ولكن ليس من الضرورة أن تكون العلاقة نوعاً من المجاهدة للتطابق مع النموذج، قد تكون العكس بالضبط عندما يقصد النموذج أن يكون سيئاً، فالحكمة هنا في الاختلاف عنه وهذا أيضاً نوع من التطبع.

نرى أن هناك وجها من التطابق وفق منظور العلاقة بين أنا - أنت يتمثل في شكل أكثر تطوراً من الناحية النوعية، أقصد علاقة الحب بين اثنين بما تحويه من استحواذ وتملك، فأنا أشعر بأنني أمتلك النص والشخصية معا، وأنظر إليهما من فوق بوضع مسيطر وقَهري، ولكن الحال بالنسبة للشخصية ذاتها، يخرج عن هذه السيطرة بقدر تعدد احتمالات انفلاتها من توقعاتي، فهي في هذا الحال تملك نوعاً من الحرية ضمن الصفحات القادمة التي سأصل إليها. حريتها تتمثل فيما لا أتوقعه منها، وينتقل هذا المستوى من الحرية بعد أن

ننهي آخر صفحة، ينقل إلى وعينا ويترك نوعاً من الرسوخ عن طريق تأثيرها فيّ، وبهذه الصورة يصير في بعض اللحظات أنها تملكني حين أتمثلها كنموذج أقتدي به، وأستشهد بها كما أستشهد بفرد حي، مع نفسي، أو مع الآخرين.. والعلاقة هنا أكثر إشكالية مما لو كانت الشخصية تتنفس، ذلك أن هذا النوع من العلاقة لا يخضع لمتطلبات وقوانين الجموع. وهي إشكالية بصورة أخرى، لأنها حية وغير موجودة ولا خاضعة لتصورات الوجود والعدم، وتشبه إلى حد ما العلاقة بين أفراد مؤسسة.

الشخصية الروائية تمنحني فرصة أن أراها من الداخل والخارج ولذلك فهي شخصية شفافة، ولكنها لا تمنحني أية فرصة للحوار معها، فتُسقط بذلك من يدي حساب (الوجود مع) لأنها مشغولة باكتفائها الذاتي ومشغولة بالنتائج، فلا أحصل على مفهوم كلي للشخصية عندما أريد ذلك، بل أحصل على نتائج عنها.

أشعر بأنني سأحصل على عدد هائل من النقاط التي تؤكد وجود تطابق بين الشخصية الروائية و(الآخر) -صديقي مثلاً- غير أني أرى بأنني أتورط بقناعاتي في كل خطوة أمضي بها لإثبات أوجه الشبه في العلاقة بيني وبين الآخر، وبيني وبين الشخصية الروائية، فيبدو لي الموضوع أكثر إشكالية من أي موضوع أدبي، لأنه قابل النقاش إلى حد بعيد، فأنا مصيب ومخطئ في هذا التصور وبالقدر نفسه، مما يعطيني انطباعاً، تقريباً، بأنني أخوض مشكلة زمنية، إذ أن المشكلة الفلسفية للزمن تحمل الصورة نفسها من التعقيد. على هذا الأساس إني لأرجو أن تكون تأملاتي قابلة للدحض، مع ذلك لن أرفض التأييد.

تتعقد المشكلة عندما نجد نقطة صغيرة من الاختلاف ضمن أوجه المقارنة المذكورة، ذلك أن (المقدمة الصغرى) تكون سابقة للمقدمة الكبرى، مما يلغي أحد الأسس المنطقية المهمة، ونلاحظ أننا نستطيع من خلال نقطة اختلاف صغيرة أن ندحض كل نقاط التشابه الأخرى المقنِعة، فلو أن العلاقة بمفهومها العادي الطبيعي تبنى على أساس التعاطف أولاً، فهل أن الشخصية الروائية تتعاطف معي مثلما أتعاطف معها؟ ثم أن وجود شرط معرفي في أية علاقة سيضعفها إذا لم يقتلها، بينما تكون العلاقة بيني وبين الشخصية الروائية مبنية على

التحليل المعرفي! وهذا هو شكل الخسارة النهائي في محاولاتي هذه. أمر يقودني إلى نتائج كثيرة، منها أن النص الروائي لا يطابق الحياة التي أكتب عنها، أي نص كان، مهما كان، ولكن لماذا الإصرار على وجود شخصية في النص؟ وماذا تتناول الرواية إذا لم تتناول الشخصية؟ ومَن تخص؟

إن أعقد مشاكل الإنسان الواعي تتمثل في ذلك النوع من المشكلات غير الملموسة، والتي لا تخضع لتجريب وقوانين العلوم، مشكلة الإنسان نفسه. طاقة الذهن والخيال والروح.

(٧)

تُرسم الشخصية في الرواية بطريقة بالغة الدقة والتعقيد، فكل فعل تقوم به أو يُفرض عليها من خلال تقاطعها بشخصيات أخرى، يؤثر على مستقبلها، ويؤثر على مدار الرواية بشكل عام باعتبار أن الرواية تتشكل جراء تجميع جزئياتها في وحدة عضوية وسوسيولوجية متفاعلة: فكل مشهد أو نقلة أو وصف خارجي يؤثر بشكل أو بآخر.. حتى لو كان التأثير بسيطاً، فإنه يهيئ لنقله أوسع، ويدخل هنا موضوع التكنيك كعامل حاسم في تحديد النقلات والمؤثرات، وتبعاً لذلك، فالشخصية تتطور بحكم تأثرها ببقية العناصر. غير أن مستوى أهمية الشخصية وتأثيرها في بنية العمل لا يتحدد بقدرتها على التطور فحسب، بل بكيفية حضورها في الوقت المناسب أيضاً، وبمجرد الحضور يحصل تطور في العناصر الأخرى مع بقاء الشخصية بالمستوى نفسه، كما نجد ذلك جلياً في نوع الشخصيات ذات الحضور السلطوي والروحي والشخصية التي تتمتع بأهمية اجتماعية، ففي هذه الحالة يكون تأثيرها في حالة الغياب، أكثر مما لو أنها حَضَرت.

على الأغلب يمارس الروائيون طريقة أخرى في تعيين شخصياتهم المهمة، وذلك بالتعتيم عليها رغم حضورها الدائم. وهذه مسألة فنية بحتة. ففي معرض تساؤلات (لوكاش) عن نموذج البطل المطلوب في الرواية، فإنه لا يحبذ التزمت في اختيار البطل من (فوق) أو من (تحت) إلا بقدر ما يكون البطل «يعبر بشكل نموذجي عن مشاكل عصر ما» ص٤١٩

و(الفوق) و(التحت) هو تقسيم طبقي «إلا أن الشيء الحاسم، هو المحتوى الاجتماعي والنفسي للمصير الشخصي الخاص، أي، هل يرتبط داخلياً بالمسائل النموذجية الكبيرة للحياة الشعبية أم لا؟». (لوكاش- الصفحة نفسها).

(٨)

ما هي الشخصية الروائية بالضبط؟

١. هي شكل إسقاطي لفكرة الإنسان عن نفسه مُعَبر عنها بمقولات أو بأفعال.

٢. هي نوع من الدفاع عن مشاريع الأنا العميقة إزاء العالم الاجتماعي، وهي نوع من المهادنة والرضوخ لقانوني ونظام المجموع، ومن هنا فإن كل شخصية هي بالضرورة مزدوجة، لها داخل وخارج، وتحملها لأي نظام اجتماعي يتمثل في قدرتها العالية في الموازنة بين متطلبات الداخل والخارج.

٣. لكل شخصية روائية خصائص منفردة، وهي الخصائص ذاتها لدى شخصيات الحياة، وهذه الخصائص هي موضع اهتمام الآخرين، وهي عقدة الصراع بين الشخصية والعالم. لأن الشخصية هي توسط بين الأنا والعالم أساساً. ولكل شخصية هدف أو أهداف تسعى إليها، وفي تحركها الدائم لتحقيق هذه الأهداف تكتب سمكها الفني وتجسدها المطرد وكذلك تمتحن أصالتها. ولكل شخصية وظيفة.

٤. «الشخصية رمز على التكامل الإنساني، وعلى القيم الدائمة، وعلى صورة ثابتة فريدة خلقت وسط تدفق لا ينقطع جريانه». (بردیائیف - ص١٤٨).

٥. إنها تعبير عن مطلب خاص يمثل الكيفية التي نتمنى أن نكونها في المجتمع، وبذلك فهي (يوتوبيا) شخصياتنا نحن، إنها تفترض الشمول في تحقيق ما لا يتحقق. بالضبط؛ هي فعلنا الحالم في المجتمع وهي استجابة ذهنية مضادة لكل قمع اجتماعي.

(٩)

الشخصية الروائية في المنظور النفسي والتربوي

بواسطتها يتم التفريغ عن مكبوتاتنا وبشكل رمزي، وتفعل فعل الآليات الدفاعية العقلية بالنسبة للصحة النفسية. إنها تفريغ لكبت بواسطة الإسقاط، والأحلام، والهذيان اللغوي، والصور الجسدية. وتمثل كذلك نوعاً من الاعتراف بالإثم.

الشَكل

لو كان الشكل، بالمعنى الاصطلاحي للفيزياء، هو تقاطع بصري لعدد هائل من النقاط والذي لا يأخذ معناه إلا بتجمع ووحدة هذه النقاط بكيفية معينة، وأن حضوره يتطلب في أغلب الأحيان حَجب جزء من العالم. لاحظ هذه الازدواجية: (الحضور يتطلب حَجبا). لنقل إن هناك طريقة أخرى لرؤية الأشكال، هي طريقة حسية، فيمكن رؤية شكل ما مع أنه لا يوجد أصلا: الأشكال التخيلية، والأشكال التي تحضر في الذاكرة، مع ذلك فإنها قليلة الشفافية، تتمتع بالحضور المادي نفسه للشكل الموضوعي، وهذا الافتراض تقريبي. ولكن في كلا الحالتين، هناك إزاحه تعسفية يمارسها الشكل ضد أشكال أخرى، وهذه في تقديري تعتمد على إمكانية الشكل نفسه في الإثارة، ما يتعلق: باللون، الرائحة، الحركة... إلخ.

وهناك صفات أخرى تؤثر في حضور الشكل.

لا يمكن أن نتحدث عن وجود شكل دون أن نشعر بأن له وزناً معيناً. وزن تجسُّدي. لذلك لا يمكن إدراكه دون أن يكون له تحديد، وهذا التحديد يوحي بأن الشكل يموت في لحظة تعيينه، أي أنه سلبي وليس له أية فاعلية متسامية، ولكنه قابل لأن يحيا باستمرار بجعله شكلاً تقريبياً، بمحاولة نسيانه في اللحظة التي يندفع بها بحضور كلي، أو بمحاولة وصفه لغوياً، أو بتخيل وجوده. فاللغة هي التي تحرر الشكل من جموده وسلبيته، لأنها، وبأقصى إمكانياتها لا تمتلك دقة التجريد في التكميم والتحجيم. نقول: هناك شكل آخر للشكل الأول، تطرحه اللغة، كما أن هناك إمكانية عالية بأن تصبح اللغة نفسها شكلاً بديلاً، وهذا ما يحدث بالضبط في النص الأدبي.

الشكل للنص الأدبي، هل هو تَجسُّد؟ إذا كان كذلك، فهذا يعني أنه شكل ميت غير فعال، فلو افترضنا أنه لا يمكن أن يتجسد حقاً كما في بعض مقولات النقد. إذن يجب أن نبحث عن

إمكانية تحديدية بالضبط. ولو كان يمكن تجسيده لأمكننا أن نراه عارياً. ولو صح أننا يمكن أن نتحدث عن وجود شكل أدبي لكان ذلك أروع نجاح.

ولكننا يجب ألا ننسى بأن قضية الشكل لا زالت افتراضية، ولا زلنا غير قادرين أن نتمثله دون اللجوء إلى المعنى.

هل يمكننا التعميم بعد ذلك أن الشكل اللامحدود هو أفضل شكل أدبي؟ قد يكون هذا صحيحاً بدليل وجود تجريب مستمر في هذا المجال.

إننا نعرف أن هناك خصائص للشكل، خصائص مضافة إلى ماهيته الجوهرية الثابتة بعض الشيء، وهذه الخصائص لا تظهر إلا في لحظة تصور الشكل أو إدراكه من خلال علاقتنا به، فنحن مسجونون في عادية الشكل، أي إمكانية تكراره، ومسجونون بتصورات ومفاهيم مسبقة عنه، كتلك المراسيم التي رسختها الفلسفات والعلوم، غير أن هناك إمكانية مغايرة لدى الفنون الخلاقة في أن تعطينا طريقة جديدة لفهم الشكل، وتجعلنا ننظر بطريقة مغايرة، بحيث أن حضوره يعد مفاجأة، وقوة المفاجأة في أن تكشف عن جميع الحُجب وتجعلنا نتعامل معه بتفاعل وتعاطف، وبنوع من الصراع لتبادل مراكز السيطرة بين الرائي والمَرئي، وإمكانية العمل الفني الخالق أن يجعل الشكل متسعاً على الدوام يعطيه شكلاً احتفالياً، أو يعطيه تعدداً في الحضور، بل أنه سيجلب لنا إمكانية أخرى لرؤية أنفسنا مخطئين، كأننا يمكن أن نشعر بالذنب على غبائنا...

إن الفعالية الجمالية هي فيض من الاحتمالات المتوترة. نحاول إخضاع الشكل لمعرفتنا المسبقة بما نملك من ميل دائم للاستقرار، ولكنه يفلت منا في كل محاولة. القوة هنا في تعدد المحاولات.

المحاولات تتمثل بـ:

١. ثقتنا العمياء بإمكانيات وعينا. من ناحية إيجاد علاقات جديدة.

٢. الاستعانة بخبراتنا السابقة.

٣. لذة أن نسبق الآخرين إلى الاكتشاف مما يوقعنا في نتائج متسرعة تزيد من تعقيد المحاولات القادمة.

وتفهم المحاولات من طرف الشكل نفسه، من خلال علاقته بنا طبعاً، بـ:

١. إنه يتحدى وعينا باعتباره شكلاً جديداً ومتذبذباً على الدوام.

٢. إنه لا يُسلم نفسه بسهولة لأنه غير محدَّد، وبذلك يمارس وضعاً سلطوياً يضاف إلى مفاهيم أخرى غامضة، كالزمن.

ولكن القوة تأتي من تعدد المحاولات وتعدد وتعقد الأسئلة.

هل يستطيع الشكل أن يخبرنا عن محتوى معين؟

إننا نلاحظ في الأشكال الشعرية الحديثة للنص الأدبي، إمكانيات كثيرة في ألا يكون الشكل مطابقاً ولا كاشفاً لمحتوى معين، وأن هناك انزلاقات متتابعة عن وضعه المحدد.. ثم أننا نتذكر أن اللغة بكل أبعادها الأدبية هي خيانة لما هو محدد وواقعي، باستثناء أنها ذات قوة عالية في توكيد أوهامنا في النظر إلى شيء ما.

إن الاكتشاف الحاسم للتأمل العميق، يدلنا على أن اللغة الأدبية لا يمكن أن يكون لها شكل معين، بل هي مجموعة أدوات مساعدة للكشف عن شكل آخر. الشكل الأدبي مجرد افتراض نقدي.. يقودنا الحس فيه إلى تلمس طبقة رقيقة خادعة تحت الكلمات، غشاء شفاف يغلف المحتوى ويحجب عنا جوانب كثيرة منه تكون مطابقة لدفقاتنا العاطفية.

القراءة

لا يمكن للقارئ أن يستغرق بشكل كلي في النص الأدبي، أثناء القراءة.

لأن حالة القراءة هي لحظة سَلب تحيل دائماً إلى تمثلات خارجية، بواسطة الذهن، وبذلك تتوفر حرية كاملة للقارئ للخروج من النص في أي وقت ممكن عن طريق لتأمل، الحدس، الصورة الذهنية، ثم يجذبه النص مرة أخرى في لحظة سَلب.

ولذلك فإن القراءة هي عملية إدراكية بَحتة، وهي علاقة تتوتر دائماً بين النص وبين إدراك القارئ، تحدث على شكل موجات.. أو تشبه لعبة جَر الحَبل.

النص من طَرَف: محتوى النص، التساؤلات التي يثيرها، التركيب البنيوي، الدلالات، البناء الفني... إلخ.

القارئ من الطَرف الآخر: كوعي، سلطة إدراكية، حرية، تراكم معرفي..

والحرية في بعض جوانبها تتمثل في إمكانية القارئ أن يطرح النص جانباً في أي وقت يشاء، ويعود أو لا يعود إليه.

* * *

القراءة هي عملية قصدية. تتطلب توجه الفاعل (القارئ) إلى النص، وفعل (التوجه) هو فعل فيزيائي بسيط في بدايته يتضمن (الحرية والإرادة) في شكله المعنوي، غير أنه يتحوّل بالتدريج إلى عملية إدراكية، تتضمن مراحل معينة تتطور بتطور الدخول في النص، وهي، على العموم، بالنسبة للقارئ الجاد، عملية تَوَرُّط إدراكي، ومراحلها: ١. المفهوم (القَبْلي) الذي يتكشف في النظرة الأولى تكشفاً وصفياً (خارجي)، حسب الفينومولوجيا.

٢. التوتر الإدراكي (فراغ يحتاج إلى ملء، يُحيل إلى فراغ مجاور للأول مجاورة منطقية حسب بناء النص.. فكلما امتلأ جانب - كان في الأصل توتراً تحوّل إلى فهم - ظهر جانب آخر.. وهكذا.

٣. مرحلة التخزين، تتضمن ملء أكبر عدد من الفراغات الإدراكية، ويكون فيها القارئ سلبياً بصورة كلية حيث يصل إلى نقطة الاندماج.

٤. مرحلة الحُكم (بعد الامتلاء الكلي)، وهي مرحلة ربط (يستخدم فيها القارئ) المخزون السابق على النص (خِبرته) بالإضافة إلى الصور الذهنية المتولدة من جراء القراءة (خِبرة جديدة)، وهذه المرحلة تكون من أصعب المراحل، لا سيما إذا كان النص يتحدى خِبرة القارئ.

إن المرحلة (الثالثة) هي مرحلة الاستمتاع الجمالي، ويكون القارئ مسلوباً كلياً، -وهناك مرحلة جمالية أخرى مناقضة للمرحلة (الأولى) وهي مرحلة التكشف الكلي من خلال (التفصيل)- أي السيطرة على النص بواسطة (حُكم)... الاستمتاع الجمالي الإيجابي.

وقد يتم تقسيم النص إلى أجزاء في حالة توقف القارئ-الإدراك.

الواقعي والخيالي

(١)

(الشَك) هو الطاقة الممكنة لتأجج الخيال، ولكن هل هو الطاقة الوحيدة؟

هذا المصدر الوجودي الواخز يجعلنا ننظر إلى العالم بنوع من عدم التصديق، ففي كل وقفه لنا سؤال. هل نستطيع تصديق العالم؟ ثم أننا قد لا نمضي إلى عمق الأسئلة مخافة أن نقتنع، مخافة أن نحصل على أجوبة مبكرة. والأجوبة موت الفنان، وموت الوعي.

أننا لا نسأل - كروائيين - ما إذا كانت حواسنا خادعة أم لا لأجل تخليصها من الخدعة، بل نريد أن نطمئن فعلا بأنها تخدعنا باستمرار، نريد هذه الخدعة، ونمرن أنفسنا على عدم التصديق.

كلمة أخرى تصف الناتج الدائم لهذا الجهد: (التَشَوّش). الروائي وُلد مُشوشاً، له عينان كدرهمين دائرين لكثرة ما يسأل. يرِده أكثر من سؤال في آن واحد، بلا إجابه محددة. عدد هائل من الأسئلة العظيمة، ولكنه ينقاد أخيراً مع أبسط الأسئلة مخافة أن يفلت من اليومي، ذلك أن السؤال (لماذا تتشاجر عائشة مع زوجها كل يوم؟) يفوق على سؤال: (ما هو الوجود؟). فمن غير الممكن أن يحصل على فكرة ما عن مشكلة عائشة عن طريق معرفة الوجود، ولكن قد يحصل على تصور ما -حبذا لو كان خاطئاً - عن مشكلة الوجود من خلال يوميات عائشة. يتمنى أن يرى الحقيقة كما هي ولكن لن يقول: إنني رأيت الحقيقة، بل أنني رأيت ما يشبهها.

تجربة الشك لدى الكتاب المبدعين هي فرصة للضحك على عَوَق الكينونة.

أولئك الكتاب الذين قد اعترفوا بضعف شجاعتهم، تلك التجربة -تجربتهم - أتاحت إمكانية الفرار من جميع الأشكال الهندسية للأدب، إلى عالم الخيال الناعم الخصب. فالسؤال الوحيد الذي يؤدي إلى أجوبة لديهم: كيف يمكن الاقتناع بوجود منظار واحد لرؤية العالم؟ أولئك الذين رسخوا الأشكال العظيمة في تاريخ الأدب، ثم بكوا كالأطفال لأنهم فعلوا ذلك. فهل أن ما أراه أنا هو الحقيقة بالضبط، إلى الحد الذي يجعلني أتمسك به؟ لو كان هذا صحيحاً لما فكر أحد بعد (كانت) ولا بعد (هيجل).

الشك أول خطوة خارج الواقع، أول خطوة إلى التجريب.

(٢)

ولكن ما هو (الواقعي) بالضبط؟ وهذا السؤال الذي اخترعه النقد منحرفاً قليلاً عن السؤال الأصلي للفنان، فالأصح: كيف أرى الواقع؟ ذلك أن الروائي يريد أن يفهم رؤيته للواقع، يفهم جدل العلاقة بين الذهن والجدار، بين الذات ومياه النهر. وإنه بهذه المحاولات يريد المحافظة على التوتر بينه وبين العالم، يعي هذا التوتر، يشعر به.

إنه يعرف بأنه توتر بينه وبين الوجود وله معان تفوق الوعي نفسه، يعرفه، ثم يريد بعد هذا الجهد أن يسميه: (إنه مشكلة عائشة مع زوجها)..

ويختلف بذلك عن الفيلسوف بكونه لا يخجل من التسمية كما يفعل الأخير. وفي فصل آخر من الرواية: «هو في محاولة أن نجعل الحصان يشرب».. وفي الخاتمة: «لم ننجح في إسقاء الحصان». ذلك أن المشكلة ماثلة بين أيدينا، نشمها مع الهواء. هذا هو (الموت) بين أيدينا، يحيط بنا، في داخلنا. ولكن: ما هو الموت حقا؟. الروائي لا يتحدث عن طريقة الهرب من الموت، ولكنه يتحدث عن الهرب نفسه. وبعد ذلك نسأل بطريقة النقاد: ما هو الواقع بالضبط؟ ففي الغلاف الأخير من الرواية كتب بعض (المحافظين). إنها رواية واقعية ١٠٠٪.

(٣)

أصبحنا نحتاج إلى ضمانات في الحياة في هذا العصر، لأن شركة التأمين تذكرنا دائما بأن هناك احتمالا في أن نصاب بعطب، فإذا كان هناك احتمال أكيد ومعروف في الوقت والمكان لضمان أنفسنا، فهل أن الواقع معروف؟ إنها خدعة، وأن الروائي يدوم بفنه لأنه يتحدث عن هذه الخدعة.

(٤)

هناك، على الدوام، توتر إشكالي بين الروائي والواقع، وهناك محاولة من قبل أحد الطرفين لخداع الطرف الآخر والضحك عليه، ولكن يبدو الأمر في أدق صورة، أن نهاية الجولات تكون لصالح المهزوم، الذي يبدو في صورة عنيدة لا مبالية تحمل بعض الاشتياق إلى التعسف. سيكون ثمة تطابق كلي بين الاثنين في حالة انعدام حركتيهما معاً، غير أن أعمق الحالات الساكنة تحمل في الداخل ضغينة واستعداداً للوثوب. الروائي يستخدم مجساته ليحدد أماكن الأشياء، استخداماً حذرا، ينصب الفخاخ لصورة باردة هناك: نهر مسالم وأشجار مطمئنة بلا رياح مؤثرة، وشفق يحمر ببطء، ثمة فراغ محيط. يعتقد بأنه أمسك بهذه الصورة المسالمة، إلا أنها تنفجر في لحظة اصطفاف الكلمات، تهب ريح الذاكرة فتيقظ الأمواج وتهيج الأشجار، وربما تدخل في هذا المشهد الجميل صورة رجل ينتحر!

هنا واقع آخر على الورق أكثر عنفاً من المشهد الطبيعي، هناك في الخارج الرقيق انتحر (زولا) في خُدعة ضبط العالم كما يضبط الساعة.. ولكن الساعة قد تخون الوقت.

(٥)

إذا كانت الأشياء موجودة في العالم قبل أن تُخترع تسمياتها، فإنها موجودة كصور وحسب، والتعبير عنها يحتاج إلى طاقة خيالية لتحويل أبعاد أشكالها إلى رموز عن طريق الصوت والحركة، ولكي تصبح مفهومة أكثر لابد من إبقاء الرموز المعبرة عنها أمام البصر أطول فترة ممكنة وبعد ذلك تتولى الذاكرة واجبها، واللغة في مقاطعها واصطلاحاتها.

وغابراً، في لحظة ما، أراد أحدهم أن ينقل الصورة لصخرة رآها، إلى شخص آخر، بالإيماء والصوت، غير أن الآخر قد تخيلها وحشا.. وحتى بعد أن رآها فقد استخدمها كوحش، كأداة لقتل الوحوش، وربما نحتها بصورة وحش فعلا.. وبذلك لم تعد الصخرة كما هي، بل صارت شيئاً مغايرا.

أحدهم حوّل خياله إلى واقع، بعدما حوّل الواقع إلى خيال، وقد طاب له أن يمزج بين جسدين: وحش وبلبل، فصار شاعرا، وآخر أعطى للهجين معنى كونياً فصار فيلسوفا، أما الثالث فقد تحدث عن كليهما وما صنعا فكان روائيا. آمن بهما، آمن بالحس وبالتجريد معاً، بالصخرة والهجين، بالشاعر والفيلسوف.. ومزج الخليط.. ذلك أنه لم يعد يفهم.. وقد عبر بكل دقة عن عدم فهمه.

فالرواية هي أن نعبر بكل دقة ووضوح عن عدم فهمنا للعالم، أن نُصدَم بكل حركة هناك. أن نبدأ فحسب من أقرب الأشياء إلينا، ومن أي موضع نشاء، فكل شئ يصلح أن يكون بداية لرواية كما يصلح أن يكون نهاية. وبمرور الوقت نخلق لأنفسنا عادات اغترابية في النظر إلى السطوح، أما الوجه الآخر من القمر فنكتفي بتخيله في الوقت الحاضر.

(٦)

العلاقة بين الواقعي والخيالي، بأدق صورها، هي علاقة بين الجرح والجسد. ثمة تداخل مؤلم بين الاثنين، ثمة تورط، كأنه يمكن استشقاق الجرح من الجسد الذي يرفض ما هو منه بكل شدة، ثم أن هناك تعاطفا شديدا من قبل كل موجود. تعاطف وتكاتف واهتمام. هناك

تمركز علائقي وتوتر. فلا يمكن أن يكون ثمة شفاء بطرد الجرح، بل بضمه ورعايته حتى يختفي في الجسد. ولكن من الذي سينقل صورة هذه العلاقة، ومقدار الألم والتحمّل، من الذي سيضع في الاحتمال أن الجرح قد يضم الجسد وينهيه؟

إذا ادعى أحدنا بأنه يمتلك من الحكمة ما يمكنه من انتزاع الجرح وتعليقه بمسمار الحائط كما يعلق الجورب، فليتحدث إذاً بيقين عن إمكانية فصل الواقع عن الخيال.

* * *

ملاحظة: لا أدري.. ربما اختلط على البعض فكرتيّ (الواقعي) و(الحقيقي)، وكأننا يجب أن نستخدم منهجاً تجريبياً للكشف عن الواقع، ناسين بذلك أن الواقع هو ازدواجي دائماً بما يظهر عليه، وعندما نأخذ الواقع كما هو، معنى ذلك أننا نسلم بواقعية خداع البصر والحواس الأخرى، ولذلك فإن كل أبطال الروايات هم أبطال واقعيون وهم واهمون جميعا.

(٧)

بعد أن وضعنا (الشك) علة لانبثاق الخيال، فقد نضع (اليقين) بالمقابل كإمكانية إضافية لطاقة الخيال، لأجل هواة التسمية فقط. إذا كان هناك يقين فإنه يقين احتمالي على الأقل. لقد رأيت في هذا الصباح بعيني هاتين رجلاً يمشي بحذر بين الأدغال، إنني على يقين من أن ما رأيته صحيحاً، (ولكن) من المحتمل أن يكون ذلك الرجل قد نصب فخاخاً لبعض الطيور، وثمة احتمال آخر: ربما يكون خائفاً أو هارباً من أحد، وإلا فما الذي يجعله يمشي بهذه الطريقة؟ ولدي احتمالات أخرى كثيرة تستطيعون أن تتخيلوها معي. هل ينتظر امرأة هناك؟ ومِن هذا الاحتمال الأخير تنبثق قصة، فقد نسمي الرجل أو لا نسميه، ولكن لو اخترنا أحد الاحتمالات فسوف نتخيل ما سيحدث وما سيدور بداخله، وقد نربط المشهد

الصغير بذكرياتنا الفارّة. فكيف لو كان الأمر يتعلق بحدث أكبر، وأكثر تعقيدا؟ كمشكلة تخص الحرية، أو اللهو، أو البطولة، أو الموت، أو الحب.

لقد مكثنا كجرح هناك، في العالم الصغير للرجل المتستر، ولقد انتزعنا عفته الطبيعية، ومسخناها بإصرار، وأبدلنا النسيان باحتمال التذكر.

الخيالي يرى الرائحة بالعين، والواقعي لا يراها إلا إذا كانت رائحة دخان، وبين الرؤيتين تتلاشى الحدود، إذ أنني أتوقع أن أجد سعادة ما في عرض شاشة التلفزيون لصورة فرقة موسيقية، ذلك أن الصوت غائب لحد الآن، وحين أدير مفتاح الصوت، أجد ما أنتظره فعلا.

(٨)

كل محاولة لفصل الخيالي عن الواقعي هي محاولة بائسة معروفة المصير، بدلاً عن ذلك فلنحرص على الثنائية الجدلية بين الاثنين.

الواقعي: ذكورة. الخيالي: أنوثة. وبعضهم طالب عبر التاريخ بحق الأنثى بالوجود أسوة بحق الذَكر.

(٩)

ليس من السهل علينا تصديق الدعوات المبرمجة، التي تتخذ من كلمة الواقعي كقبعة للتمنظر مع وجود نوايا مسبقة ضد (النوايا الأيديولوجية) مثلاً، أو دعاة (الواقعية الحرفية)، فإذا كان ثمة كفاح أصيل للفن فهو الكفاح ضد البرمجة والتخطيط المسبق ومؤامرات الألفاظ، إذا أن طريق الفنان هو الطريق إلى الحرية، وإذا كان ثمة غاية للفن -حتى بالنسبة لصيغ الهدم- فإن الغاية أخلاقية حتماً، ولها مسميات أخرى، فالقصد الجمالي هو قصد أخلاقي بحد ذاته.

لقد آن الأوان لأن نُقشّر أنفسنا من الهتافات وصدأ الكلمات المتراكمة وأن نزيل الحواجز الوهمية بين الذات والموضوع وبين الحلم والواقع.

التوكيد على المابين (عقدة الحَبل بين طرفي الجَر)، حيث تتوفر لنا خيارات كثيرة لصالح الواقعي، كالوضوح، والدقة، والتخفيف من اللعب بالأسلوب، وتعيين الأسئلة مسبقاً، ورسم الشخصيات بقليل من الظلال.. وغيرها.

إننا لا نقصد أن نثير حفيظة النقاد، فلو صح التعبير، إننا نريد هنا أن نخلص الأشياء من أسمائها، لما أبقينا شيئاً يذكر. وهذا الخطاب موجه إلى كُتاب الرواية بالدرجة الأساس لكيلا يلبسوا أحذية غيرهم، وليلتفتوا إلى الورق العاري والذاكرة العارية من ركام الاصطلاحات، إلا ما يخص تجربة الحس الفردي، وتلك «الروح السوداء» كما أسماها لوركا، في تعففها العصامي، ولتكن الخبرة الفردية، في لحظة الركوع على الورق، هي الدليل الأول للكتابة، وبعد ذلك فلا بأس أن نعيد اكتشاف (الواقعية) ولكن بطريقتنا نحن، لا بواسطة التعليم.

المشكلة الأساس التي واجهها دعاة (الواقعية الاشتراكية) تنقسم إلى معضلتين:

الأولى: استحالة نقل الواقع بشكله الحرفي والتطابق معه، ذلك أن الواقع ذاته يحمل شكلاً خدّاعا لا تقيسه المسطرة، وأن فسلجة العين وطريقة استقبالها للصور بقيت كما هي منذ عصر الأساطير.

الثانية: إنه لايمكن رصد الواقع دون البدء بكلمة (كان)، طالما أننا نفترض وجود بعض الثبات في فهمنا للحقائق الموضوعية (وجود قوانين وأقيسة مسبقة في الذهن)، هنا يكمن خطر ما، في أن الروائي سيبدو جباناً إلى حد ما، فهو أمام مقدسات تضع أمامه كلمة (ممنوع) في بداية كل صفحة، إضافة إلى أنه سيبدو متخلفاً حتى عن مقاييس التطور العلمي وبالمعنى الاشتراكي نفسه. يفرض عليه (الاغتراب) مع الواقع، والاغتراب مع المتلقي أيضاً، وتصبح المحصلة أن نعتبر الفن مجرد لعبة ثانوية لملء وقت الفراغ -إذا كان ثمة وقت فارغ أصلاً-.

(١٠)

لو كان لنا أن نؤمن بوجود حل أبدي لمشكلة الاختيار بين (الواقعيات) لعدنا مرة أخرى وبنوع من التعصب العشائري إلى المشكلة نفسها، بالمقابل فإننا إذا ما أنكرنا الجهود المبذولة عبر تاريخ الأدب، جهود المدارس والنقاد والمفكرين، فقد افتتحها عصر الخرافة من جديد. نعم إننا مدينون كثيراً إلى سريالية (بريتون) وأصحابه، فقد كشفت عن الطاقة العظيمة للذهن، ولكن لو نظرنا إليها ببعض الحياد، مع الاحتفاظ باحترامنا، فهي حركة المراهقة الأدبية. إنها قفزة حرة في الهواء، فقدنا على أثرها التلذذ بصلابة الأرض، أعني أننا فقدنا الاطمئنان، والإيمان بوزن المنطق، وثقل الوجود - الحَجر، وإمكانية الدقة في التشخيص.

فلنحتفظ من السريالية بالقرش الذي ينفع في اليوم الأسود، في لحظة الحاجة إلى انتزاع الممنوعات، في إمكانية أن يصبح الحَجر قطعة من الكعك، لو شعرنا بأننا مقبلون إلى عصر الجوع. نعم إننا مدينون لزولا وجويس وبروست وكافكا واوسكار وايلد وفلوبير وبيكيت وكامو وآلان روب وتولستوي وكاربنتير.. وغيرهم. مدينون أيضاً للوكاش وإليوت وبارت وكوكتو ودريدا وشتراوس ولوسيان جولدمان ومصطفى لطفي المنفلوطي.. وغيرهم. فقد استلمنا منهم كل نتائج النظر إلى العالم وبطرائق مختلفة. ومن خلط هؤلاء ببعضهم (سنتعصب) إلى منهج جديد نسميه: (الواقعية المُطلَقة) بلا تنظير ولا جداول جاهزة.. ولا عبارات املأ الفراغ التالي، ثم إذا صح، أننا مبدعون حقيقة، فأول شيء نثور ضده هو مفهوم (الواقعية المُطلَقة) الذي اخترعناه.

* ملاحظات... الواقعي والخيالي

* إن تجربة الشك بالعالم وبالواقع لدى بعض الكتاب الذين يمكنوننا من الاعتراف بضعف شجاعتهم، تلك التجربة هيأت إمكانية الفرار من جميع الأشكال الوضعية للأدب، والاقتراب من عالم الخيال الخصب.

كيف يمكن أن يمتلك الكاتب تلك الشجاعة الهائلة في الإصرار على أن العالم يجب أن يُنظر اليه من منظار واحد؟ أولئك الذين رسخوا الاتجاهات العظيمة في تاريخ الأدب، أصحاب المدارس.

يجب أن نعترف بأن تلك الشجاعة، التي سميناها من فضائل الكاتب المعاصر. هناك سؤال صغير: (هل لي الحق في أن أفرض رؤيتي وأمثلها في منهج أدافع عنه حتى النهاية؟)، وسؤال آخر أصغر: (هل أن ما أراه أنا صحيحاً إلى الحد الذي يجعلني أتمسك به؟).. هذه خلاصة لتجربة الشك. إنها بداية متواضعة لتجربة الشك. إنها بداية متواضعة لرفض الواقع، عدم الوثوق بالعالم... وهذه هي بداية التجريب.

* في تاريخ الرواية، على العموم، هناك سُلطة من قبل الواقع ضد جميع التطلعات الميتافيزيقية للروائي. كبح مستمر للأسئلة.

* تأتي عقدة البناء الفني لأي عمل روائي من خلال المحاولات المتكررة، لا لصياغة الواقع بطريقة جديدة، بل في محاولات الإمساك بالواقع فحسب. إنها ليست الواقع كما هو، ولا هي الواقع كما نتصوره، بل هي لحم المحاولة نفسها، أي في المجاهدات، فيما بين بين.

* يقول ميشال بوتور في (بحوث في الرواية الجديدة): «إن الابتكار الشكلي في الرواية بعد كل البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيل ذلك ناقد قصير النظر، وهو الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية».

الواقعية المُطلَقة

(١)

مشروع لبيان فردي ضد مناهج القرن التاسع عشر الأدبية: (التفريق الاجتماعي بين الأنواع) التي (تؤمن أيضاً بأن هذه الأنواع يجب أن تبقى منفصلة، ولا تسمح لها بالامتزاج)، (مذهب نقاء النوع/ «نظرية الأدب» ص٢٤٦) يتسلل خفية إلى قرننا العشرين الملتهب بخطر انخرام طبقة الأوزون في برنامج (العلم للجميع) ... فماذا أعددنا (نحن) للعام ٢٠٠٠ بالضبط؟

أم أننا لا زلنا نستخدم فكرتهم في الكتب السميكة، نحتاج إلى مائة صفحة لوصف قميص البطل فقط. أم سنعيد الأدب إلى ينابيعه وننسى ما قرأناه. كل حيل الأنواع ويأسها من تحويل الكرة الأرضية إلى كوب قهوة لفترة الراحة والاطمئنان إلى الوجود. أن نثق الآن بالأرض، مزابلها، وحقول النرجس.. بوحدة الخير والشر، بالقوة الملائكية - الشيطانية فينا، في الطبق المتنوع الذي أعده عظماء مدارس الأدب والمسرح حتى سريالية (دالي) المقززة، في الحيل -مرة أخرى- عبر اللغة واللون والنغم وخشبة المسرح والقفز البهلواني على حبل مرتخي. الأدب (هنا) فينا. اللغة لا تعرفنا بالعالم، بل توسع رؤيتنا عنه، تعيد نظام العقل الفوضوي إلى نظام العقل النظامي، بالحس يحيا الإنسان.. ومرحباً بكل مزج وكل خبرة لا تموت، بل بكل خبرة ميتة على الأخص.

الآن نتلمس الجوهر في (الشمول). تحدثنا عن (المزج) ولم نتحدث عن (الخلط) أبداً. نغسل دماء المعارك الطاحنة بين أنصار (الواقع) وأنصار(الخيال)، بين الشعر والفلسفة، ولا نطرد الأسطورة خارج القوس ولا الرمز ولا خطوات الطفل الأولى في كلمة (دادا)، فمكان (تزارا) لا يحتله أحد، ولا مكان (بريتون) ولا مكان (زولا)، الوليمة شاملة؛ فلوبير ورامبو بجسده

الشعري، والجلوس على الأرض - على طريقتنا العربية، والمدعوون يأتون بملابس (العمل). فهل تأخر دوستويفسكي؟ وأين السيد فوكنر؟ وسارتر الفيلسوف، إن قلقنا يزداد بتأخر الفلاسفة الذين استبعدوا الجمال عن الفلسفة.

لنتفاوض ونتفق حتماً، إذ أننا قد اتفقنا من قبل في طريقة مسك القلم -بعضنا أعسر اليد- والبعض الآخر يستعمل الآلة الكاتبة، يجمعنا تشنج الرقبة وضعف البصر تدريجياً. تجمعنا ورقة قاحلة. الكتابة، حلم اليقظة من أجل عالم أخف وأجمل، من أجل المعنى، فنحن على وشك السفر إلى المريخ، ونريد أن نفي دوستويفسكي العظيم حقه، ألا نترك رفاته وننساه.

لم تتغير وظيفة الأدب عبر التاريخ. إنها وظيفة مُطْلَقة، فيبدو أنه كان ولا يزال فرصتنا الوحيدة لكي نضحك على أنفسنا عندما لا نجد مَهربا من الأسئلة الكبرى. أن نجد الفكرة المبررة في طعامنا وشرابنا وأخطائنا ويومياتنا. كل سؤال مستحيل.. الإجابة هو الأدب.

كل فلسفة يائسة، كل تطلع محبط، مسرة، تسلية، معنى لوجود. انتصار معنوي على الظلم والفساد والعدم الأوروبي. انتصار على البرمجة والأرقام. الأدب خبز حياتنا حين نغازل وننام.. وحين نعجز أمام السياسة. التاريخ أدب لأنه وقائع وشخصيات ونصوص. العلم أدب لأنه بدأ بالخيال. حامض النتريك أدب... ولكن ما هو الأدب؟

(٢)

تريثنا الكسول اللامجدي، وتعنصرنا للذات والموضوع والمقولات الفارغة. إصرارنا على صنع نمط خاص لحياتنا -سجن- نعتقد أننا نحمي أنفسنا برفع هذه الأسوار عالياً، حولنا، كأن كل ما يأتي به الآخرون خاطئ.. ولأجل ذلك دارت الحروب لإثبات صحة مقولاتنا الهزيلة. أعطوني نصاً واعياً وغامضاً، أعطيكم إنساناً بأعمق مستوى، وفي هذا الجانب يكمن نوع الحماية فقط.. حماية مفتوحة على العالم. ليس ثمة مهرب غير أن نريق دمائنا مختلطة بالحبر أمامكم، لكيلا يشك أحد بصدقنا -هذه الأيام-. ألا تذكرون؟ لقد صنعنا عبر

تاريخ الأرض (إيديولوجيات) بواسطة الألفاظ. فكرة من هنا، وفكرة من هناك. ماركس كتب على ضوء هيغل. هيغل كتب على ضوء كانْت. كانْت كتب على ضوء ديكارت. وهكذا حتى أرسطو ثم طاليس... وهيرودتس... والخرافيين الأوائل. ايسوب، حكايات الجن... والعالم السفلي... كلكامش... منذ متى تتعقد هذه السلسلة التي أعطتنا حيوية هذه الكلمات التي نكتب بها الآن، والتي ستضيف حتماً، شيئاً لمن سيأتي. لا فرار من خبراتنا، لأننا لم نعد نحن، ولا نستطيع أن نكوننا في المستقبل. تذكروا وسائل الإعلام: الإنسان كائن ورقي يمكن تحويله إلى أي شئ نريد، طالما أنه سيغادر ذاته قريباً، وإلى الأبد: فكل فكرة نقولها هنا وفي أي مكان، قد طُرحت أصلاً وقيلت من قبل. نحن مجموعة أفكار الآخرين، مجموعة نتائج الحضارات كلها، وطالما نُقبل على عصر الفضاء ومحاولة استعمار الكواكب فلنضف إلى وعينا، أن لا فرق بين الكوني والأرضي، فبمجاهدات الأذهان العظمى لم نستطع مغادرة الأرض (ذهنياً) في (الميتا...) بل سنصل بالصواريخ لإنزال (الميتا...) عملياً إلى الأرض. إن تاريخ العالم هو وعينا الحالي. لا تردد الآن: إننا خالدون.

ألا يستطيع أحد أن يخبرني لماذا لا يتكون الذهن العظيم فجأة في الطفولة. لم يكن عمر ديكارت ٣ سنوات حين اخترع الكوجيتو، فمن المؤكد أنه قد مر بأوسع مدى للخبرة الإنسانية، واحتاج إلى سنوات عسيرة لكي يتوصل فيما بعد إلى: «أن كلمة (أنا) تلازم جميع تصوراتي».

أشير إلى الـ (أنا) المتجمعة التراكمية، ونستثني بذلك الأنبياء طالما نتحدث عما هو إنساني، فإننا نبدأ بالمحاولات الخاطئة للوصول إلى الصحيح. فهل كانت الديكارتية من خلق ديكارت وحده.

(٣)

الحلم الأول لكل روائي مبدع، يتجاوز الروايات ومشكلاتها كفن، وإذا كان لابد من الرواية، فلتكن رواية صامتة بلا لغة أصلاً. وهذه المفارقة تشكل أساس الحلم الثاني: ألا يتجاوز

الروائي مرحلة التجريب أبداً، لأنه بهذا الممكن وحده يأمل أن يكتب رواية صامته، ولأجل ذلك يظل يجرب، ولا يصل إلى المستحيل المرجو إلا إذا اكتشف أحدهم الرواية-البانتومايم، وهي الأخرى لغة تعبيرية إشارية. وما يكمن وراء هذا الحلم فكرة تطويع المصير، فكرة الحرية الأساس وإنهاء التسكع الخيالي في شوارع وحياة الآخرين. اللغة هي أداة الفكر ووظيفته، وهي الكاشفة عن طبيعة ما نفكر به، ولكن هل أن الفكر لا يستطيع أن يفكر بدون لغة؟ فماذا فعل ابن طفيل في (رواية) (حي بن يقظان). يُفترض أن حي بن يقظان قد تَعرّف على العالم دون الاستعانة بالمسميات، لأنه لم يكن يعرف اللغة بمعناها النظامي باستثناء بعض الأصوات والصرخات التي تعلمها عن طريق تقليد الحيوانات. فكيف فكر حي بن يقضان إذن؟ وكيف توصل إلى معاني عميقة تخص الحياة والموت؟ وكيف روى ابن طفيل لنا ما دار في عقل بطله؟ فهل من الجائز أن نقول: إذا كان يريد ابن طفيل أن نصدقه، كان عليه ألا يكتب هذه (الرواية) أبداً، وإلا فإنها تجربته الصامتة مع الوجود، تجربة ابن طفيل الشخصية.

لو كان الأمر يتعلق بمشكلات اللغة ونظامها المعقد وطبيعتها لأمكننا أن نجد عشرات المقاييس المنطقية التي أُفتضحت بجهود (سوسير) وغيره، ولكنها تتعدى ذلك إلى الفعل المصيري للكتابة، أن تُفنى حياتنا في مشكلات (الرواية) حصراً، بل أن المشكلة تتجاوز حدود الوقت المصروف في التدوين. والأمر يحتاج إلى خلط أكثر مما يحتاج إلى تمييز، وهذا الفعل الهروبي المستمر من الحياة الصلبة بحثاً عن الحياة نفسها في أشكال أخرى، لحظة الإمساك بفكرة ما، لا بد أن تكون خاطئة لأنها مخالفة لقوانين المنطق والبراهين، فكل خطأ منطقي، هو الرواية ذاتها، خطأ مقبول يُعطينا شكلاً بديلاً عن الواقع، ولذلك فإن معالجة مسألة (الصدق) تبدو من أصعب المسائل في النظر إلى فن الرواية، وهي مسألة لا تحتاج إلى مقياس بقدر ما تحتاج إلى مقاربة مع النبض المظلم، مع الجذر الرئيس لحياتنا. فالكتابة عن الأشباح تتطلب أن نؤمن بها أولاً، تبقى الرواية -للأسف- أسيرة لفعل التدوين، ولهذا لا تكون، في أحسن أشكالها، إلا مجرد كتابة، فعندما تحصل مقارنه بين الصورة كـ (خام) في الرأس، وبين الصورة ذاتها وهي ملصَقة على الورق، ينتابنا الخجل بأننا لم

نستطيع أن نكتب ما فكرنا به بالضبط، ولهذا جاء التكنيك والأسلوب والحبكة، وكل الكلمات الموجعة الأخرى، لتحوّل النص إلى شيء آخر غريب. فلو حدثت مطابقة بين ما نكتب وما نعيش لأمكننا، عند ذاك، أن نختبر صدق ادعاءاتنا، ولأصبحنا أقرب إلى الحقيقة حين نتعرف على بعضنا باعتبارنا (روائيين).

لقد توصل أحدهم إلى أن الروائي الحقيقي هو الذي يضع احتمالات وحلولاً روائية لحياته، لسلوك زوجته، يطرق باب الجيران على طريقة زوربا، يعشق على طريقة بتشورين، ويصعب عليه الفصل بين ما يكتب أو يقرأ وما يعيش، وهو أمر يبتعد تماماً عن فكرة الوقوع في فخ (الواقعية).

قُوة الأدب

١. مشروع بحث عن أدب جديد

* ليست القصة مجرد وسيلة لإيصال حدث ما أو واقعة حياتية معينة، إنها مشروع لهدم العادة. أسلوب منتقى للكشف عن جانب معيّن من جوانب الحقيقة، والاقتراب بالمعنى الإنساني من معناه، لكي نعرف أننا كنا على قيد الحياة وما زلنا، ونعرف أن هناك جوانباً كثيرة في حياتنا يمكن أن نعتز بها، حتى الجوانب الضئيلة.. لأجل تكوّن الوعي التاريخي البنائي؛ أننا لم نأتِ من عَدم.

* علينا أن نتعود (كقصاصين) أن نتأثر بروايات الآخرين عن أنفسهم، ونُدرِّب أنفسنا على طريقة تلقي (الحكي) بنوع من التعاطف والتأثر والاهتمام، وبدون إهمال للتفاصيل التي نرى أحيانا بأنها لا تعنينا. بالتحديد؛ تصفية كذب الناس باعتباره إضاءة لجانب الخيال الاجتماعي الذي يجعل الحياة أقل قسوة.

* الخطوة الأولى تبدأ بالتشكيك بمعطيات الفن: الأدوات المألوفة، والمدارس الفنية، وتجارب الشكل باعتبارها مزيَّفة جميعاً، وفق افتراض أنها تدور حول القيمة الإنسانية ولا تخترقها. يجب تأسيس رواية ضد الرواية. الكفاح ضد الفن بشكل عام باعتباره فناً مزيَّفاً، للتأكيد في كل مرة بأن القدسية ما هي إلا ضرب من ضروب التعود الذي يحصر الإبداع ويقيده، لا سيما ما يسمى بالمدارس الأدبية، التي هي ليست أكثر من نغمة منفردة في الضوضاء (إذا أردنا أن نعطي بعض التقدير لجهود أصحاب المدارس الأدبية، فإننا لا نتردد في أن نحصر هذا التقدير في رواد هذه المدرسة أو تلك أما الذين تأثروا بها وكتبوا ضمن اتجاه هؤلاء الرواد، فهم ليسوا سوى توابع مهما بلغ إبداعهم. وهذا ما نسميه بسرقة الرؤية).

* وفق المفهوم السابق، يكون اتجاهنا ضد ثبات الرؤية لدى الأديب الواحد، وليس ضد ثبات الأصالة أبداً، ولا ضد الصدق الذي يمثل القاسم المشترك لكل التجارب.

ليس على الأديب المبدع أن يفكر في كيفية الحفاظ على إبداعه، وليس عليه أن يحصر همه في أن يجعل صوته مرتفعاً فحسب.. بل عليه أن يقاتل ثبات خبرته وقولَبتها، وأن يكون التراكم لديه وسيلة لتوليد أفكار جديدة باستمرار.

لكل أديب، بالدرجة الأساس، دور استفزازي مستمر لصالح الوعي وليس لصالح الأدب أبداً، لأنه من الخطأ أن يُسخِّر الأديب نفسه للأدب بحد ذاته، قبل أن يُسخر أدبه ونفسه لصالح الوعي. ويكون الترتيب المنطقي الجديد، يبدأ أولاً من القيمة الإنسانية التي تراعي الحاجات الظرفية. الأدب لأجل الإنسان بالدرجة الأساس، فمتى ما نسي الأديب أنه إنسان قبل أن يكون أديباً، فإنه سيتجه إلى أدب مغلَق وميت في النهاية، بعد الاعتقاد أن الأدوات اكتملت، وأن الإبداع وصل أقصاه، مهما كان مستوى هذا الأديب.

* هناك افتراض يبدو غير منطقي: لو أن الأديب يترك فجوة معينه في أدبه يسمح من خلالها بمهاجمة الآخرين له، فما العيب في فجوة فنية صغيرة تعمل على استفزاز الوعي المقابل وتثويره، بل تعمل على إعادة الثقة بقوة الوعي لدى المتلقي، وهذا لا يعني أبداً أنني أدعو إلى خلخلة النص الأدبي وتشويهه على حساب القيمة الفنية، ولكنني أردتُ أن أعيد الثقة بقدرة الأدب على التأثير والتغيير. فما الذي كان يرمي (بورخيس) إليه في كتابته نصاً مبتوراً وتقديمه للنشر كما هو؟ أعتقد بأنه كان يعتقد، بشكل أو بآخر، أن النص الأدبي يستخرج قيمة إنسانية معينة، ويخاطب قيمة إنسانية معينة، وإلا فما الداعي أن يسعى الأديب إلى تحجيم ذاته بإتقان اللعبة متناسياً أن هذا ليس من حقه طالما أن هناك متلقي يبحث في النص عما يطور وعيه. وبهذه الطريقة وبسواها يسقط ادعاء الدهشة، كما يسقط غرور المبدع لصالح الوعي.

* إننا نكتب.. الكتابة...

* ملاحظة: أدعو لأن يكون كل أديب مدرسة قائمة بذاتها.

٢. الأديب يساهم في تشويه التاريخ

إن الكتابة هي وسيلة من وسائل الكشف عن الحقيقة، لا بطريقة التناول الفوتوغرافي للواقع في زمن معين فحسب، بل عن طريق التأثير في الوعي للتعبير عن الرؤية، وتَخطي الإنتاج المُمهَنج لصياغة تصورات مستقبلية، وللكتابة هذا الدور في تأصيل الضمير الاجتماعي بما يحتويه من قيم وتقاليد تشكل حياة ذلك المجتمع، والتي تبنى بناءً تراكميا ضمن مراحل تاريخية مختلفة، فالكتابة تعمل على مسح الزيف أمام المد الاجتماعي الأصيل: إبراز بعض الجوانب الخيّرة وطمس الجوانب الشريرة.

يقف الأديب أمام كل الاحتمالات الزائفة.

ملحَق أفكار وملاحظات

* ليست وظيفة الرواية أن تكون بديلاً للحياة، ولا أن تجعلها تخرج عن صمتها الميتافيزيقي للتعبير عن ماهيات حقائقها.

* إحدى أهم النقاط التي تبرر وجود واستمرار نوع الرواية، يمكن اعتبارها جهداً فنياً (معرفياً) خاصاً.

* أفترض أن هناك شكلا أوليا مبسطا للرواية (أي الشروط الأصلية، الأولية، أو الحد الأدنى من الشروط الواجب توفرها لتحقق الشرط الروائي) فبالنسبة للرواية ككل: المقدمة -الوسط- النهاية، هذا شرط أولي. وبالنسبة للزمن؛ السير التلقائي التتابعي الطبيعي للزمن. أي أن القصة هي قصة متكاملة إذا توفرت الشروط الأولية. إذن أقوم في كل فصل عن الشخصية والمكان أو الزمان بإدراج الشروط الأولية لهذه الفصول، فكل تعديد أو إضافة هي إبداعة، إذن يجب، عندما ندرس رواية، أن نعيدها إلى شروطها الأولية وندرس الإبداع فيها... ومن هنا ندرس (التقاطعات) ونتائج التقاطعات، أو ندرس عملية المونتاج.

ولدينا الشروط الأولية للأسلوب: التوصيل بأقل عدد من الكلمات ونسق جُمَلي مبسط لا يهدف إلى شيء سوى التوصيل، وهنا تكون اللغة هي (أداة) ليس إلا.

* ملاحظات عن المكان

- يُنظر إلى المكان ككل، ثم تُدرس الأجزاء على ضوء الكل. الخصوصية في الأجزاء.

- المكان في (الواقعية المطلقة) لا يمكن دراسته بانفصال عن الشخصيات والحدث والمدار الروائي.

- المكان الروائي يمثل جغرافية خيالية، إنه ليس بالضرورة مكاناً محدداً شاهَدة الروائي ونقلَه كما هو، بل هو، في أغلب الأحيان، مجموعة أماكن مُدمَجَة في صورة مثال لمكان يقع فيه الحدث بحيث يتلاءم مع المدار العام للرواية، يتلاءم مع الشخصيات.

- أهمية المكان (الأليف) للشخصية الانبساطية. المكان (المُعادي) للشخصية القلقة المحصورة. مكان (السهل) يعطي إحساساً بالتشابه والرتابة والدعة. مكان (الجبل) يعطى في حالة الوعورة والتنوع والثورة... (الوديان) مستودع أسرار، مناطق عذراء. (الغابة) مكان للوحشية...

- القارئ يضيف من خياله إلى صورة المكان في الرواية، من خلال تجربته عن المكان.

- المكان المتنوع هو مكان شمولي.

- المكان الخاص يثير نوعاً من السرية والخوف، مثل: أماكن العصابات، المضايق، الوديان العميقة، الجبال الوعرة، أماكن الساسة والأمن.

- الإستخدام الأمثل للمكان للرواية هو استخدام السينما.

- يشير باشلار إلى أن البيت لا يمكن أن يُوصف باعتباره مكاناً للسكن فحسب، وصفاً خارجياً، بل يجب الكشف عن الارتباطات والصفات الأولية «والبحث عن البذرة الجوهرية والمؤكدة والمباشرة ...»، إذ «يتم ذلك في توافق مع جدل الحياة». وأن وظيفة الروائي بالنسبة للمكان هي إعادة «الروابط الانثرو-كونية، التي ضعفت إلى حد أننا توقفنا عن الإحساس بالارتباط الأول بكون البيت» ص٤٢.

* ملاحظات عن (الرواية التاريخية)

(الشخصيات)

* في البطل تترسب الأزمنة، البطل نموذج للمشكلة.

* إن أقوى تأثير يمكن أن يمارسه البطل الروائي، هو أنه لا يتم حضوره إلا في حالات نادرة ومصيرية وحاسمة، بحيث يكون هذا الحضور تحولاً في مسار الأحداث، وهي صفة للشخصيات التي تتمتع بحضور سلطوي، أو الشخصيات ذات النشاط الروحي (كالخِضر).

* دور البطل الثانوي يتمثل في جعل البطل الرئيسي أكثر وضوحاً، ويكشف عن أصالته أو زيفه.

* إن كل فعل تقوم به الشخصية، يؤثر بشكل أو بآخر على مستقبلها، وبالتالي يؤثر على العمل بشكل كلي، باعتبار أن أي جزء صغير، مشهد، أو نقلة، أو وصف خارجي، أو فعل فردي صغير، يعتبر جزءا من مجمل البناء العام للرواية، وحتى لو كان التأثير بسيطاً وغير ذي أهمية، فإنه، على الأقل، يعطينا معلومة إضافية، تمكننا من التهيؤ لأي تحوّل قادم في مسار العمل.

* إن العمل الروائي ذا الطابع الذاتي يميل إلى التقليل من عدد الشخصيات، وحتى وإن وجدت تلك الشخصيات، فإنها ليست أكثر من شواخص مساعدة لضبط الاتجاه، إضافة إلى ذلك فإن هذا النوع من الأعمال يميل إلى أن يجعل الكاتب من نفسه بطلاً رئيسياً، حتى لو سمى نفسه اسماً مختلفاً، وهناك بعض الشواذ لهذا التصور، كما في تجربة (هنري ميللر) الروائي، إذ يجعل من نفسه بطلاً في الرواية من بين أبطال آخرين لهم الأهمية نفسها.

* هناك صفة معينة تمنح الكاتب بعض الحرية في توجيه شخصياته، هي أنه لا يمكن لأحدنا أن يعرف أقدار شخصية ما من شخصياته، ولذلك فإن أي تحول في خط سير الشخصيات، يعطينا إمكانية أفضل للتحرر من القوالب الجاهزة والإفلات من الهندسة والحسابات، على ألا يؤثر هذا التحوّل المفاجئ على مدار الرواية.

(القراءة)

* إن الحق الوحيد للقارئ على الروائي هو أن يهديه إلى الخيط السري لسير العمل، أن يعلمه بشكل سري أين يتجه. (ملاحظة شخصية جداً).

* أحد أهم الأسباب في عدم تآلف القارئ مع الرواية الحديثة، هو أن الكاتب يحاول نقل تأملاته الخاصة في النص، وبذلك، هناك تأملات لا يمكن تعميمها ولا يمكن إيصالها لأنها تأملات خاصة جداً.

(عن الرواية العربية)

*إن أي تحديث للرواية لن يكون فاعلاً ولا أصيلاً دون أن يكون لدى الكاتب المحدَّث وعياً دقيقاً بتاريخ الرواية وتطوراتها ومدارسها وكتابها وظروفها الخاصة، على الأقل يجب أن يمتلك ذكاءً خاصاً في النظر إلى ما أُنجِز، فليس هناك رواية جديدة بشكل كلي، وإذا افترضنا أن ذلك ممكن فإن النتائج ستكون باهظة.

* من صفات الرواية العربية تجاوز الفضح والتعرية الجنسية.

* إن من أسباب تأخر الرواية العربية عن الرواية الغربية -في اعتقادي- هو أن الكاتب العربي يخاف من الخلق، وخاصة الخلق اللغوي لأنه يخاف أن ينافس القرآن.

(ملاحظات وآراء أخرى)

* في الواقعية المطلقة يجري دمج الشخوص بالخلفيات، بالأثاث، بالأحداث الأخرى، بحيث لا يكون ثمة إمكان لقيام شخصية بدون انفتاح على العالم.

* الخطأ الشائع: أن ننظر إلى الرواية الحديثة باعتبارها رواية أسلوب، في الحقيقة إنها ليست كذلك، ذلك أنها تجنح إلى الشمول والمطلق وتفسر العالم من خلال علاقتنا به، علاقتنا الشاعرية الحسية ... إلخ.

* المدارس الأدبية لا تدافع عن الأسلوب كأسلوب فحسب، بل عن الأسلوب باعتباره طريقة لرؤية العالم، ولكل اتجاه مبرراته الكافية والمقنِعة.

* الواقعية المطلقة، هي واقعية الحاضر، إذ لا يمكننا إدخال الرواية التاريخية في الحساب، يجب أن نتحدث بلغة (الآن) ونتجنب (كان) قدر الإمكان.

*الطبيعية قتلت دور الوعي لدى المراقب (الروائي أو الراوي) - انعكست على القارئ، ثم بعد ذلك ألغت وجهة النظر، والحكم وأهميته، كذلك فقد اعتمدت على مفردات قليلة فيما يخص وعي الكتابة، لا تتجاوز (المثيرات الخارجية، المراقبة الحيادية الموضوعية، وقد «غرقوا سياسياً في تمجيد العفوية الصرفة» على حد تعبير لوكاش، واللاأدرية والأسلوب (العلمي).

* من جهة أخرى، في حالة الكتابة، إن استخدام خصائص الوعي وحده لا يكفي، تحت ذريعة السيطرة التامة على الموضوع المراد كتابته، وإنما، قد تتوفر لحظات من التنوير والإشراق المبدعة بترك جزء من اللاوعي يسير في مجرى العمل، كنوع من الحرية الرائعة التي تُعطي نتائجاً مذهلة في أغلب الأحيان.

* يُعتَقَد أن الرواية الحديثة تعاني من مشاكل لا يمكن تحديدها، كالأسلوب، التحديث والغموض، ويعتقد أنها بدور الأزمة، ولكن لا أحد يفهم أن الرواية تشير إلى (الواقعية المطلقة)، بمعنى أنها تنشد الشمول وتوسيع مهماتها وأدواتها، وكل ما نفعله هنا هو تأشير هذا التغير فيما نسميه بـ(الواقعية المطلقة).

* في الواقعية المطلقة، مثلما يختفي الحاجز بين الواقعي والخيالي، بين الذات والموضوع، فإنه يختفي كذلك بين الرواية ذات الحدث الواحد والرواية المُرَكَّبَة.

* إن أي تحديث في الرواية، يكون أجوف ما لم يأخذ بحسابه التطور التاريخي للرواية، كذلك فإن كُتاب الرواية الثورية يقعون في هذا التورط، على اعتبار أن الثورية تكون ضد

أشياء موجودة، ماضية، ويعطي لوكاش مثالاً على ذلك الكتاب الألمان المناوئين للفاشية «لافتقارهم الصلة بين الماضي والحاضر» ويقول: «إن معرفة نضالات الماضي الكبيرة والوقوف على المقاتلين السابقين الكبار من أجل التقدم، سيلهمان الناس في الحاضر بأهداف ومثل عليا، وبشجاعة وسلوى وسط إرهاب الفاشية الوحشي».

* هناك الكثير من الأخطاء التي يمكن أن تقع فيها الرواية الإيديولوجية، ومنها:

١. أنها لا تستطيع أن تتخلص من التعصب والتحيّز.

٢. أنها تنشد التأثير على القارئ عن طريق المبالغة في تحجيم دور أبطالها وإعطائهم صفات خارقة، وتستهدف تغيير الاتجاهات، وتستهدف عواطف القراء وإثارة الكوامن المضادة والعدوانية أحياناً.

٣. تغلق أبواب الحوار ولا تعطي فرصة لإطلاق حكم جمالي.

٤. تضحي بالكثير من الجوانب الفنية لغرض المضمون.

٥. كتبت لصالح فترة تاريخية معينة.

٦. لا تراعي تنوع القراء، ولا تحترم اتجاهاتهم، إنها تمارس نوعاً من التعسف والفرض.

* لسنا ضد أن يمتلك الكاتب إيديولوجيا معينة، وعليه إذن، في حالة كونه (مؤَدلَجاً) أن يستخدم روح ايديولوجيته في تسيير العمل، الإيديولوجيا تكون مقنِعة عندما تدخل في روح العمل ومنهجية العمل، ولكنها تخسر عندما تطرح الشعارات، وبالمقابل، فإن مفهوم الأدب الثوري، برأيي، يكون في العمل نفسه، في إمكانية نقل النص الأدبي خطوة أخرى نحو الكمال، في الثورة على الأساليب الجامدة.. ولذا فإن أي تغير إيديولوجي يجب أن يحمل معه أدبه الخاص، وأساليبه الفنية الخاصة.

- يقول لوكاش: «لا يحتاج المرء بوصفه كاتباً أن يكون ماركسياً».

* من الصعوبات التي واجهتها الرواية الحديثة، هي محاولاتها المستميتة لتعميم تجربة فردية، لا تصلح إلا أن تكون فردية وخاصة جداً، كالتجربة التأملية التي تنتج فيضاً من النتائج الحسية والتخيلية، تلك التي لا يمكن أسلبتها بشكل دقيق، لأنها تفلت في لحظة التدوين، فإما أنها تتحول إلى منطق (تجريد) أو تنعدم في الغموض (الصوفية).

* * *

* السريالية: كان الربح (السوريالي) كله ضائعاً في لذة اكتشاف فاعلية الذهن، ولم تكن (السريالية) إلا قفزة في الهواء فقدنا التلذذ بصلابة الأرض على إثرها. لم يزل العقل موجوداً أبعد، فإن غاب كلياً، علينا أن نتحسس سلوكنا ونترك الكتابة، وبهذا سنقدم ضرراً كبيراً إلى مصانع الورق والتجار.

إن الربح المستمر لهذه الحركة وما يمكن أن يستأنف منه، هو اكتشاف قوة الذهن، وليكن الأمر على خلاف تصورات (بريتون)، فلنضع حَجراً أمام الدفق الذي يضيع الوقت والصفحات. الشر موجود كتصور وكخيال إضافة إلى وجوده كفكرة، وكذلك الخير، ولكي نكتمل علينا أن نفكر ونحلم معاً.

* * *

* فوكنر: سيبقى عظيماً لأنه حاول أن يعبر عقدة اللغة نحو الصمت المتأمل الذي نفهم بواسطته كل شيء دون أن نتكلم. كان يعرف الكثير وكان الحس لديه يكاد أن يصل إلى درجة سلخ الجلد، ولذلك فهو مَن أراد أن يصنع حياة «صاخبة وعنيفة» بدلاً عن الوصف البارد المحايد الذي نجده مثلاً عند عَبَدة الواقعية.

* * *

* ماركيز: تمرن طويلاً لكي يسخر منا، إنه لم يقل شيئاً مهماً، لم يأت بفكرة كبيرة، غير أنه أتقن اللعبة الأدبية وعرف أسرارها أكثر من أي روائي في العالم، على وجه التقريب، ولذلك فهو خدّاع، يفكر أولا كيف يهيج القارئ ويستثيره، ويعرف كل الوسائل الممكنة في صناعة الدهشة، غير أنه لا يوازي فوكنر الذي يمتلك الحس المأساوي ويتلمس كارثة الإنسان، وماركيز يحوّل الموت إلى لعبة فيرمينا في السطح، فماذا سيقول عنه هيدجر لو كان حيا؟

* * *

* بيكيت: إن (بانتظار غودو) هي تجسيد للإثم الغربي.. إنه لا يرغب بمجيء (غودو) في واقع الأمر، وربما هي اعتذار عن الأفكار الإلحادية، شعور بالذنب، تورط في تصورات، وهذا يَظهر من التهويمات المتكررة. إن غودو موجود، ولكنه لا يريد مجيئه، وهذا الرفض، هو رفض للآخِرة، وتمسك بالحياة مهما كانت صعبة، باعتبار أن الآخرة هي نهاية للحياة الحالية. فكيف هناك يأس في المسرحية؟ إنها كابوس حلم اللاوعي الغربي الذي أفشى به بيكيت بدلاً عن الجميع...

* * *

هنري ميلر: هو الوحيد الذي قرب إمكانية أن يجعل من فن السيرة دراما، أما بروست فمُحيِّر، سيرة شاملة في دراما باردة، ليست شعرية ولا تجريدية، بل هي ضرب من الصوفية المرَضيّة، وإمكانية أن يجعل ذاته عالمية، وزمكانية، هنا وهناك، الآن وفيما مضى..

* * *

* سؤال شخصي: هل هناك إمكانية معينة في أن تمنحنا الرواية فرصة للرقص؟ في المستقبل على الأقل. في إمكانية أن نتحرر من المستنقع الصمغي للحياة، بواسطة الوعي الشامل بالحياة.

* * *

شهادة جمالية عـن الحرب

فرضَت عليّ الحرب تجربة، ومن هذه التجربة حصلتُ لنفسي على مقدمة منطقية كبرى: إن كل ما يخاطِب النفس فهو مقنِع. أصبحَت هذه المقدمة منهجاً لجميع كتاباتي في هذا المجال. لقد اكتشفت خصوصية الكتابة عن الحرب، أو ما يسمى بأدب الحرب لغرض الدراسة والنقد. لأن الكتابة عن الحرب لا تختلف عن أي نوع آخر من الكتابة، غير أن هناك خصوصية معينة، كما قلنا، لهذا النوع، فحظ الخيال أقل، وكلمات العزاء أقل فاعلية وتأثيراً من الفعل، فلا قيمة للعزاء إذا لم يقَدم على شكل فعل: أن تُعَمق معي خندق القتال أفضل من أن تقول لي: اصبر. وكان عليّ أن أنقل الفعل نفسه في القصة أو الرواية خالياً من كل كلمة مفتعَلة، خالياً من كل تطلُّع آمل.

فقد كانت هناك فكرة سائدة عن أدب الحرب: أن يحمل النص قذارة الحرب نفسها. ولكن تجربة الليلة الأولى في الجبهة علمتني، فيما بعد، أن أواجه الحالة الدموية بنص رقيق، وأن الجانب الشعري والجمالي يجب أن يحتفظ ببعض الهدوء والكبرياء. ألتمس منكم أن تسترخوا في مقاعدكم الآن، لأنني لن أُسمِعكم صوت انفجار قنبلة، فهذا الأمر لن تتصوروه أبداً.. فأطلب منكم الانتباه إلى الجملة الأولى في آخر قصة كتبتها عن الحرب، اسمها «بَطل في المَحاق»: «في إحدى الأمسيات من زمن الحرب، طارت شظية مسنَّنة فنَبتَت في ظَهر خالد وهو يضحك بكل قوة، لكن الابتسامة لم تَسقط عن وجهه فجأة، بل انسحَبت بتمهلٍ لتحل محلها صورة الألم.. وكأنه حُقِن بالحِبر..». وهناك، في موضِع آخر من شوط التجربة الطويل، تأكَّد لي، أن القليل من الجد لا يكفي لإنشاء قصة تصعد إلى مستوى الحدث ذاته،

فليس هناك حدٌ أدنى للكتابة عن الحرب، لأن ليس هناك حدٌ أدنى للموت. أعني ملامسة النار باليد والروح، وهو الاختيار الوحيد الممكن لتقدير درجة حرارتها. لقد لامستُها بيديّ هاتين، حتى لقد كان من السهل أن أفقد يدي التي أكتب بها، وكان هذا يرعبني أكثر مما لو أني متُ فعلاً.

لو حدَّثتكم عن جميع مشاهداتي، رغم قصر المدة التي قضيتها في الجبهة، والتي لا تتجاوز بضعة شهور، دخلتُ فيها معركتين، إذن، لاحتجتُ إلى حزمة أوراق، ولاحتجنا إلى وقت لنسمَع.. وربما نحتاج إلى أكثر من وقفة لنتأمل.

ولنقف هنا عند تجربة صغيرة: خرجتُ مرة بصحبة دورية قتالية في الأرض الحرام، ليلاً طبعاً، كان ذلك في أرض الجنوب المنبسطة، وكان الرصاص المعادي ينفذ من بيننا كسنارة الحياكة، وحدث أن سكنَت الجبهة بقية الليل، وبعد ما نفذنا الواجب -فقد كان لها فترات من الصمت أشد هولاً من لحظات الاصطدام ذاتها- كنا نمشي طوال ليل حالك.. نمشي ونمشي ونمشي.. فاعتقدتُ بأن رغبتنا بالعودة إلى مواقعنا، قد صوَّرت لنا الطريق أطول مما هو عليه في الواقع.. وهكذا، حتى بدايات الفجر الأولى، حيث اكتشفنا، أننا كنا ندور في دائرة صغيرة من الأرض. وكان لهذا الدوران أكثر من معنى لديّ؛ ففي قِوانا اللاواعية، كنا نحمي أنفسنا دون أن نعرف، إذ أن الخوف من المتوقَّع.. الخوف الذي لم نتمكن أن نعلنه لبعضنا، مخافة المزيد من الخوف، جعلنا نشعر أننا محاطون بالموت أينما اتجهنا. وفسرتُ تاريخ الحروب كلها على أساس هذا الدوران. وتعلمتُ أشياء كثيرة في هذه التجربة؛ عرفتُ، مثلاً، أهمية المكان بالنسبة لأي حَدث، وأهمية أن يكون المكان معروفاً لأجل الأُلفة، فليس هناك شيء يفوق المكان في الأهمية بالنسبة للجندي، وبالنسبة للقاص والروائي والمسرحي.. فطوال تلك الفترة، وفي لحظات الحاجة إلى الأمن، كنتُ أحمل في داخلي صورة لبيتي القروي أينما ذهبت، فمعرفة المكان، معرفة مباشرة، تكفي لإنشاء قصة صادقة. وثمة دلالات أُخرى للحدث، تستطيعون تصورها.

ظلّت الحرب معي حتى بعد أن غادرتُ الجبهة، وهي معي الآن وغداً وبعد غد، في تجربتي وتجربة الآخرين. في تجربة (حسين عبدالقادر) مثلاً: الذي أُصيب بشظية صغيرة استقرت في عَظم الحوض. فهو في كل محاولة لكي يلامس زوجته.. يكاد يموت على طرف السرير، في ذروة لقائه الجسدي بها.. لحظة الإضاءة الجسدية. كانت هي تستمتع، بينما كان يتألم بأشد ما يكون الألم، فلم يكن يريد أن يُطلعها على ألمه، مخافة أن تفقد سعادتها ولذتها به.. ذلك أنه كان يحبها جداً، فعليه أن يخفي ويحتمل.. يخفي حتى بكاءه. وهذه الحادثة وحدها، يمكن أن تلخص الحرب كلها... قلتُ سأكتبُ عنه لتحديد هذا الانكسار، ففي معركة (الفاو) كانت طلقة مارقة قد خرقت زمزميته وهو يهم أن يـروي عطشه.

لقد لاح لي الأمر أحياناً؛ أن الكتابة إزاء مثل هذا الألم، مجرد لعبة، وشككتُ أحياناً، في إمكانية أن أكون وفياً لأخوتي هؤلاء... إن حسين عبدالقادر قد حمَل الحرب في داخله حتى يومه الأخير.. ألسنا بحاجة إلى أكثر من وقفة هنا؟ وأكثر من تأمل؟ ألم تكن هذه التجربة الفريدة أقوى من أصوات المدافع مجتمعة؟

في بداية الحرب، كان لدينا الكثير من المبررات للحلم بخوض هذه التجربة، بسبب قراءاتنا السابقة عن أدب الحرب في العالم، حين دخلناها فعلاً، وبكل أبعادها وحرارتها، أصبحَت مبرراتها أقل. فقد تحوّلت الأسئلة إلى غَصة، ذلك أن الأسئلة الكبرى تُصنَع في أوقات الفراغ، أما في الحرب، فثمة ذهول يُعتم كل إجابة. فلماذا لم تحظ الحرب بكفايتها من التنظير؟ ولماذا استُبعِدَت من مشاريع أغلب الفلاسفة؟ مع أن معظم شعوب الأرض قد خاضت هذه التجربة وستخوضها في يوم ما.. فهل هذا يعني أن التساؤلات الكبرى لا تأتي إلا من أوقات الفراغ فعلاً؟

إنني أفتح هذا الباب لكم، ومن خلال تجربتي الصغيرة، وتجربة بلدي، أن تدخلوا وتفتحوا ملفاً للحرب، إلى جانب ملفات الديمومة والكينونة والانطولوجيا.. والوجود في ذاته، وفي ملفات الكتابة والنقد الأدبيين، إلى جانب الحبكة والأسلوب والمضمون والثيمة والسوريالية، وليبتدئ المفهوم الدقيق لأدب وفكرة الحرب من هنا والآن.

وبعد ذلك، فإن القصة التي كتبتُها والتي أحلم بها، لم تتحقق بعد، بحيث تكون بمستوى التجربة، لأن الحرب لم تنته بالمعنى الفعلي بعد، فقد نَبتَت في داخلنا، كما قلت... إذن فالقصة التي أحلم بها، تجعلك تتلمس المكان حولك بحثاً عن سلاح أو ملجأ تختبئ فيه.

هناك شيء آخر عرفته من خلال تجربة الحرب؛ عرفتُ بأننا لسنا جادين أبداً، لا في كتاباتنا ولا في قراءاتنا، ذلك أن ما كتبناه وما قلناه، لا يساوي جزءً يسيراً من هذا الألم الهائل: ألم الصدمة المُميتة المُعريّة.. صدمة الحرب.. وجهاً لوجه أمام الموت. «وكل مواجهة حقيقية للموت هي وجود أصيل»، كما سماه (هيدجر). وبعد التجربة بدأتُ أقرأ وأكتب بجنون.. أكتُب، لا لكي أحمي نفسي فحسب، ولا لكي يلمع اسمي أكثر.. بل لكي أكون أكبر من مؤامرات العالم كلها، أكبر من العالم نفسه.. ولأصنَع لنفسي معنى يتجاوز كل ألم وانسحاق، لأكون بمستوى الحرب من حيث الفعل.. وإلا فإنها ستبقى أكبر مِني.

* * *

قصاصات أخرى (على الهامش)

* اليأس بديلاً عن كلمة القلب

ثمة ما يُخيف، ليس اكتشاف العلاقة الشِعرية في عالم الصخور، بل منطقة التوتر المريح مقابل أشكال الدرهم بين الناس، تبدل صورة الفجيعة في نشرات الأخبار، انسحاق الإنسان، الانسحاق...

هناك كلمة أخرى: (اللاجدوى) التي لم تعد تخيفني كما أخافت السيد (بيكيت) و(كامو) و(باسكال).. إنها بديهية الوجود، الكلمة الأولى، حجر الزاوية في بناء العالم.. ولكن المباغتة التي أخذت هؤلاء كانت أكبر من التصديق. أحدهم (هيدجر) اكتشف «أننا موجودون لأجل الموت».. فما الفرق بين هذا وبين آخر يكتشف أننا نتنفس! حقاً، ان من أصعب الأمور أن نبرهن بديهية معينة، ولكن، علينا أن نعرف جميعاً أن ثمة أمر يمكن اكتشافه على الدوام:

«نحن» الكلية، تعني: أننا، أو (أنني) وجود غير قابل للنفاد، وجود ممتد، ضخم، بلا حدود، وأن مشكلة (الموت) هي مشكلة جزئية بالنسبة للأنا، إنها ليست المشكلة الوحيدة، ولو أنها مشكلة رئيسية، فهناك مشاكل أخرى، مثل: من أنا قبل أن أموت؟

إنني أنبثق من هذا الحطام الرهيب، الاستعجال بالإجابة هو محاولة لإراحة الوعي الشقي. الخروج من هذا اليأس، إلى يأس ذي قوة.

الصيرورة، واحدة من أهم إنجازات العقل، ولكن الإنجاز لأعظم هو أن نعي تماماً، وبلا خوف، بأننا وصلنا إلى اليأس.

إنني أمتلك شعوراً هائلاً: إن كلمة (يأس) بالنسبة لي، هي بديل عن كلمة (قلب) التي أعدها أكثر الكلمات عربية، أكثر الكلمات ضعفاً.. إنها خرق كُمثريّ في حائط الكينونة. لقد اكتشفت أخيراً أن أكثر الأفكار تجريدية وجفافاً تأتي من الشعور.

هناك الفينومولوجيا، أن فكرة الأنا هي الشعور الحرج بأنني أستطيع مخاطبة العالم، حتى لو تطلب الأمر أن أتصور وعياً آخر يتصور وعيي لأول، وهذا هو (ديكارت) في الكوجيتو.

ملاحظة: إن المؤشر الدقيق على عظمة مفكر ما، هو أنه لا يمكن إدانته إلا بعد أن يموت.

تموز ١٩٨٨

* * *

* خطة بحث آخر

١. تقديم تصور تقريبي عن المنهج الذي لا يشكل منهجاً أدبياً فحسب.. (الإشكالية).

محاججة الإشكالية واستنطاقها.

٢. خلق خطوات لمنهج أدبي إشكالي من خلال:

أ. فحص الواقعية (كنصوص - كاتجاه).

ب. فحص الطبيعية.

ج. فحص الرمزية.

د. فحص الواقعية الاشتراكية.

هـ. فحص الوجودية في الأدب.

٣. مفهوم اللارواية في الرواية (الرواية المضادة باعتبارها تبشيراً أولياً نحو أدب إشكالي).

أ. آلان روب غرييه، ميشيل بيتور، ناتالي ساروت، كلود سيمون.. إلخ.

ب. عودة إلى الأصول:

مفهوم الزمن - الذاكرة لدى (بروست، جويس).

٤. نحو فهم إشكالي للأدب.

أ. التوسط العلائقي بين الأدب والشِعر (كفَن).

ب. جدل العلاقة بين الأدب والفلسفة.

٥. المنهج في النقد الأدبي:

أ. اللغة.

ب. البُنية.

ج. الشكل.

٦. نموذج تطبيقي (إحدى الروايات الإشكالية).

٧. نقد البنيوية.

٨. عودة سريعة إلى فهم الأدب فهماً إشكالياً.

٩. إسقاط مفهوم الأديب.

أ. مناقشة رولان بارت.

ب.

١٠. ما هي الرواية عندما لا تكون أدباً.

خاتمة.

* * *

* ملاحظة: بعد جهود مضنية، بعضها كُتب في هذه الملاحظات العابرة، وبعضها تحوّل إلى صراع فكري بيني وبين نفسي، وجدتُ أنني قد تورطت في موضوع علم الجمال دون أن أريد، وبحثت في الكتب والمصادر وما قاله الفلاسفة والمفكرون في موضوع الفن. أقول لقد ابتعدت كثيراً عن هدفي الصغير الذي كان محصوراً في تسجيل ملاحظات (شخصية) عن فن الرواية من خلال تجربتي.

فلو أنني مضيت في هذا التورط إلى مدى أبعد، لأصبح من الممكن أن أكون ناقداً، وهذا ما أرفضه، أو لأمكن أن أقضي حياتي كلها في البحث عن المصطلحات.

المصادر والمراجع

1. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٢.
2. الاتجاهات الأدبية الحديثة، و.م.ألبيريس، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٣.
3. الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
4. الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة، فرانك كرمود، د. ترجمة عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٧٩.
5. في الرواية الأخلاقية، جون كاروز، ترجمة: ايشو إلياس يوسف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
6. فن الرواية، كولن ويلسون، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون، بغداد ١٩٨٦.
7. حدس اللحظة، غاستون باشلار، تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
8. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٨.
9. الواقعية. موسوعة المصطلح النقدي. المجلد الثالث، ديمين كرانت، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.
10. المرئي واللامرئي، موريس ميرلو بونتي، ترجمة: د.سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.
11. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٨٨.
12. مشكلة الحرية، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٢.
13. مشكلة البنية، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٦.

14. الصورة الشعرية، دى. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان، بغداد ١٩٨٢.
15. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد ١٩٨٧.
16. بيانات السوريالية، اندريه بريتون، ترجمة: صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨.
17. ما الأدب؟، سارتر، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٨٤.
18. فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

1. الغلاف
2. الكِتابَة وُقوفاً
3. الكِتابَة وُقوفاً
4. تـقـديـم
5. الوعي بالكتابة
6. الأسئلة الروائية
7. المكان في الرواية
8. مشكلات الزمن في النص
9. الشخصية والراوي
10. الشَكل
11. القراءة
12. الواقعي والخيالي
13. الواقعية المُطلَقة
14. قُوة الأدب
15. ملحَق أفكار وملاحظات
16. المصادر والمراجع