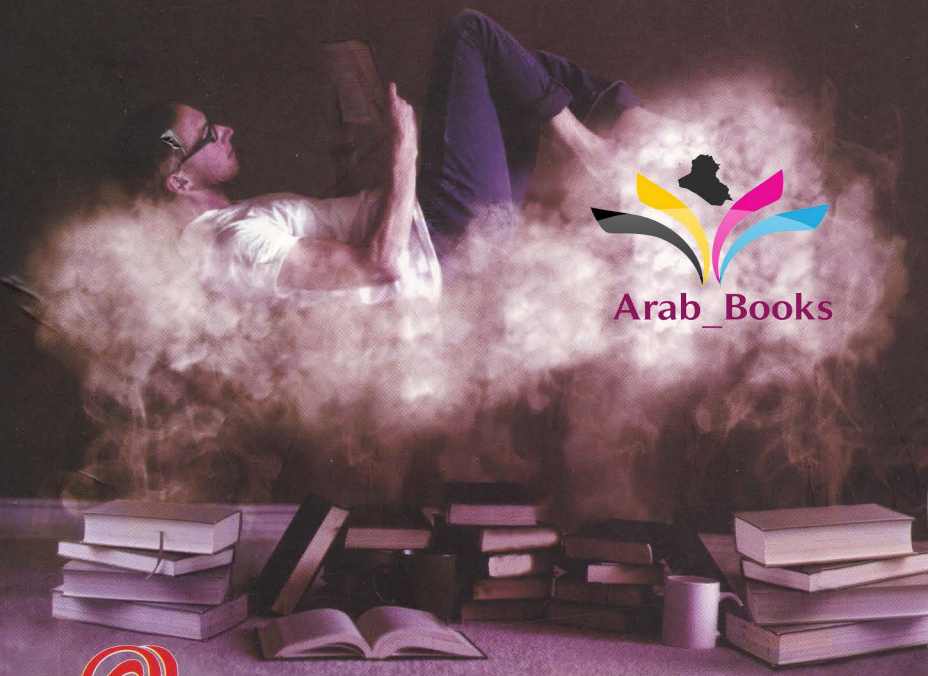
دراسة

روبرت إيغلستون

الرواية المعاصرة

مقدّمة قصيرة جداً



Arab_Books

ترجمة وتقديم : لطفية الدليمي

الرواية المُعاصِرة

مقدّمة قصيرة جِداً

دراسة

Author: **Robert Eaglestone**

Title: **Contemporary Fiction : A Very Short Introduction**

Translation and presentation: **Lutfiya Al-Dulaimi**

Cover Designed by: **Majed Al-Majedy**

P.C.: **Al-Mada**

First Edition: **2017**

Copyright © **Robert Eaglestone 2013**

اسم المؤلف: روبرت إيغلستون

عنوان الكتاب: الرواية المُعاصِرة: مقدّمة قصيرة جداً

ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي

تصميم الغلاف: ماجد الماجدي

الناشر: دار المدى

الطبعة الأولى: 2017

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي ابو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com ✉ email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الأول
✉ dar@almada-group.com
+ 961 706 15017
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
✉ al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

لايجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر مقدّماً.

Contemporary Fiction: A Very Short Introduction, First Edition was originally published in English in 2013. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. AL MADA GROUP FOR MEDIA, CULTURE AND ARTS is responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

روبرت إيغلستون

الرواية المُعاصِرة

مقدّمة قصيرة جداً

ترجمة وتقديم : لطفية الدليمي

Tele: @Arab_Books

المحتويات

مقدّمة المترجمة ٧

التعريف بمؤلّف الكتاب ٣٣

الحوار مع البروفسور روبرت إيغلستون ٣٩

الفصل الأول:

قول كلّ شيء ٥٣

الفصل الثاني

الشكل: ماالمُعاصرُ في الرواية المُعاصِرة؟ ٦١

الفصل الثالث

النوع الفنّي ٩٥

الفصل الرابع

الماضي والرواية المعاصرة ١١٥

الفصل الخامس:

الحاضر والرواية المعاصرة ١٥٣

Tele: @Arab_Books

الفصل السّادس

المستقبل والرواية المعاصرة ١٩١

الفصل السّابع

حصيلة ختامية: النقد الأدبيّ والرواية المعاصرة..... ٢٠٩

قراءات إضافية: Further Reading ٢٢١

لطفيّة الدليمي: الأعمال المنشورة ٢٢٥

Tele: @Arab_Books

مقدّمة المترجمة

١. الرواية في العالم المعاصر: مُقاربات في الفن الروائي

يتّفق النقاد ومنظّرو الدراسات الثقافية ودارسو تأريخ الأفكار أن الرواية أحد أهم الإبتكارات الثقافية التي جاءت بعد عصر التنوير الأوربي، وقد كُتب الكثير بشأن الفنّ الروائي منذ القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا. أودّ في هذا التقديم تثبيت بعض المؤشرات التي علقت في ذهني كملاحظات تراكمت لدي منذ زمن حتى بلغ التراكم حداً رأيت معه أن أعلّق على بعض التفاصيل الخاصة بالرواية في إطارها العام، من وجهة نظر شخصية خالصة، مع التركيز على الرواية المعاصرة بخاصة، وأودّ التأكيد منذ البدء أنني لست بصدد الحديث عن الثيمات الكبيرة الخاصة بوظيفة الفن الروائي وطبيعته وأجناسه – تلك الثيمات التي كتبت عنها بشيء من التفصيل في تقديمي لكتابي المترجم (تطوّر الرواية الحديثة) الصادر عن دار المدى عام ٢٠١٦؛ بل سأؤكّد هنا على بعض التفاصيل المُغْفلة التي غالباً ماتُهّمشُ ولايُعنى بها بعضُ قرّاء الرواية وكتّابها. سأناقش هذه التفاصيل بهيئة مقاطع مستقلة لتأكيد الفكرة المقصودة:

– **الرواية صناعة غربية خالصة**: لاينبغي أن تغيب عنا – نحن القرّاء والكتّاب العرب بخاصة – حقيقة مهمة وهي أن الرواية منتج ثقافي

Tele: @Arab_Books

غربي؛ إذ إعتبر بعض المعنيين بتأريخ الرواية نشر رواية سيليستا لفرناندو روخاس في إسبانيا سنة ١٤٩٩ تأريخاً لولادة فن الرواية، وقد تطوّر هذا المنتج الثقافيّ بطيئاً في أعقاب عصر النهضة الأوربية وترسّخ نوعاً أدبياً في القرن الثامن عشر كاستجابة مباشرة لمتطلبات الكتابة في بيئة عانت تحولات جذرية نجمت عن مفاعيل كتابات مفكري عصر التنوير الأوربي – تلك المفاعيل التي قادت إلى عصر الثورة الصناعية وثورات الحداثة العلمية والفلسفية والليبرالية والسياسية. إن الإشارة إلى حقيقة كون الرواية منتجاً غربياً خالصاً هو لتأكيد الوشائج الحتمية التي تجمع الإبداعات الروائية في جميع الجغرافيات البشرية مع الرواية الغربية، وحتمية تأثر تلك الإبداعات دوماً بالتطورات التي تطرأ على الرواية الغربية المعاصرة وبخاصة بعد ترسخ أدوات العولمة الثقافية ووسائلها المشتبكة.

ثمة تشابه كبير بين وضع الرواية في بيئتنا مع منتج ثقافي غربي خالص آخر هو الموسيقى السمفونية الكلاسيكية؛ إذ لم تتأهل الذائقة العربية على إنتاج موسيقى خالصة بسبب غلبة تأثير الكلمة المحكية التي تستمد تقاليدها من تواتر الحكايات الشفاهية غير المحكومة بضوابط وتقاليد صارمة؛ في حين يتطلب التأليف السمفوني الكلاسيكي عقلية منضبطة إعتادت معايشة البيئات المنظمة بقوانين حاكمة لامجرد الإرتكان إلى أعراف قبلية أو عشائرية، يضاف إلى هذا أن النتاج الموسيقي الكلاسيكي يمتاز بتلوّنات درامية ثورية هي بعض إسقاطات الحراك الحضاري الديناميكي الذي طال القارة الأوربية ووجد صداه في مُنتجاتها الثقافية.

لابدّ من الإشارة هنا إلى أن المحكيّات الشفاهية تشغل حيزاً مركزياً بالغ الأهمية في الثقافات الانسانية والثقافة الغربية (الأوربية بخاصة)

Tele: @Arab_Books

وهو مانجده في سِيَر القديسين وحكايات الجنيات والسحرة على سبيل المثال؛ غير أن انبثاق عصر الرواية شكّل طفرة إرتقائية في أنماط السرد قاربت القطيعة المعرفية (من وجهة نظر الأنثروبولوجيا الثقافية)؛ وهو الأمر الذي لانجد نظيراً له في بيئتنا العربية التي لبثت ظلال الثقافة الشفاهية تخيّم عليها بالرغم من تطعيم تلك البيئة ببعض ثمار الحداثة المستوردة التي كانت الرواية واحدة من أهم عناصرها الثقافية.

إن ما أرمي إليه من تأكيد عائدية جذور الفن الروائي إلى فضاء مركزي أوربـي هو لتأكيد حتمية التأثر بالتطورات اللاحقة التي تطرأ على هذا الفن في مهد ولادته وضرورة ملاحقتها - بإتقان لغة أجنبية أولاً أوالإعتماد على الترجمات الرصينة ثانياً - وعدم الإكتفاء بالارتكان للبيئة المحلية المغلقة.

- **الرّواية هي الوريث الشرعيّ للأسطورة:** كانت الأسطورة - وكل مايمت لها بصلة، إضافة للحكايات الشفاهية - ضرورة حاسمة للحفاظ على التوازن الرقيق بين روح الإنسان البدائي وبنيته الذهنية والسايكولوجية؛ الأمر الذي وفّر لهذا الإنسان الوسيلة والقدرة لتجاوز محدوديات وجوده الفيزيائي والتفكير بآفاق أبعد من مجرد البحث عن متطلبات أمنه الجسدي وحاجاته البيولوجية البدائية، وأمسى وجود الأسطورة والملاحم لدى كثير من الشعوب الحية وسيلة فعالة للترابط الروحي بين أبناء الشعب الواحد وصار محفزاً فعالاً للنظرفي موروث إنساني مشترك تتأسس عليه فكرة المواطنة والإنتماء المحلي والإنساني، وأذكـر دائماً في هذا السياق الشاعر والكاتب المكسيكي الكبير أوكتافيو باث حائز جائزة نوبل الذي كتب يوماً مامعناه: تتمنى كل شعوب العالم أن تمتلك تأريخاً حضارياً ممتداً في الزمن وأن تكون لديها أساطير وملاحم ترويها لأجيالها؛ ولو لم تمتلك المكسيك ذلك التأريخ

Tele: @Arab_Books

وتلك الأساطير لكان علينا أن نختلق بعضها لنحيا على ركيزة نجتمع حولها.

غدت الرواية اليوم الوريث الشرعي للأسطورة بسبب قدرتها على توفير المحفزات اللازمة لإدامة شعلة التخييل البشري ودفعها نحو آفاق لم تكتشف بعد ومساعدتنا على تجاوز عوامل الكبح واليأس والإحباط التي يحفل بها عالمنا المعاصر.

– **الرواية ليست حكاية مسترسلة بل خبرة مضغوطة**: ليس أسهل من وقوع الكاتب المبتدئ في فخ كتابة رواية بهيئة حكاية مسترسلة تتكون من عدة (حدّوتات) شبيهة بالحكايات المتحدرة إلينا من عصر الحكايات الشفاهية، ويعمل الإسقاط القسري لتفاصيل من السيرة الذاتية المفتقرة إلى الخبرة على تشويه تلك الحكايات وإفراغها من أي محتوى معرفي مؤثر. تتأسس الرواية غالباً على حكايةٍ ما، ولكن مايمنح الرواية قيمة معرفية تقود لخبرة جمعية منتجة هو تغليف تلك الحكاية بجسم معرفي يعمل على تكثيف الخبرات المتحصلة في الحياة وتقديمها للقارئ بهيئة مقايسات محددة مصاغة في قالب درامي جذاب.

– **الرواية الرصينة تهتم بالأفكار لا بالألاعيب اللغوية**: إن واحداً من أهم تمظهرات غلبة تقاليد المرويات الشفاهية على ثقافتنا هو الإهتمام المفرط بلغة الحكي عوضاً عن المادة المحكية؛ إذ صار المطلوب من اللغة أن تختزن شحنة إنفعالية حسية قادرة على الإمساك بالإستجابات الغرائزية لدى المتلقّي عوضاً عن مساءلة أفكاره بهدوء وشغف، ويُلاحظُ في هذا الصدد أهمية استخدام (شفرة أوكام Occam's Razor) التي تصبح عدّة لازمة بين الأدوات الخاصة بأي روائي حاذق؛ بل ربما إحتاج بعض الروائيين إلى (منجل أوكام) ليزيح به أية زوائد أو حذلقات لغوية من

Tele: @Arab_Books

روايته وبخاصة في لغة مثل لغتنا العربية التي يسهل الإنزلاق معها في مصيدة الألاعيب اللغوية الفائضة والتلذذ الهوسيّ بها؛ لكنما بوسع اللغة العربية ذاتها أن توفّر لنا نصوصاً محكمة دونما ترهلات أو زوائد لغوية، وأرى أن بعض نصوص (التوحيدي) وكتابات المعتزلة تحتكم إلى ضوابط لغوية تؤهلها لتكون نصوصاً معيارية في ميدان الإقتصاد اللغوي والتركيز على الأفكار، مع الإنتباه إلى أهمية الإنضباط اللغوي المتساوق دوماً مع موسيقية اللغة التي تتعالى على البلاغة المصطنعة.

– **الرواية نشاط يسعى لتجاوز المرجعيات الثقافية**: ليس ثمة نشاط إبداعي يوازي الرواية في قدرته – ورغبته معاً – على تجاوز المرجعيات الثقافية الراكزة، ولايعد هذا الأمر صرعة طارئة بل يعود لسمة هيكلية تميز الفن الروائي عن غيره من الفنون الكتابية الإبداعية – تلك السمة التي تجعل من الرواية ذلك النشاط الإبداعي الأكثر قدرة على التعبير عن متغيرات العصر واندفاعاته الإرتقائية والتطورية، ولما كانت هذه المتغيرات سريعة ومتنوعة وعلى شتى الصّعد لذا صار مطلوباً ومتوقعاً من الرواية أن تعيد النظر في طبيعتها وموضوعاتها ولاتركن إلى أية مرجعية ثقافية راسخة.

لابد من الإشارة هنا إلى أن الميل الروائي لتجاوز المرجعيات الثقافية يتعاظم في الأوقات التي لاتعود فيها تلك المرجعيات كافية لإحتواء المتغيرات الحاصلة في الحياة البشرية؛ ومن هنا سيكون تجاوز تلك المرجعيات ضرورة إرتقائية لازمة لتطوير الفن الروائي وتثوير أدواته وإمكانياته في التعامل مع المستجدات البشرية، أما الهوس الفردي بالألاعيب الشكلانية الملفقة التي لايمكن إدراجها في خانة التثوير الروائي فإنها أقرب إلى العبث غير المنتج طالما بقيت تدور في ساحة الألاعيب السطحية و لم تأتِ إستجابة لإنزياحات معرفية على

Tele: @Arab_Books

أرض الواقع. لابد من الإشارة في السياق ذاته أن المرجعيات الثقافية التي يطالها التغيير هي تلك المرجعيات الخاصة بالوسائل والأساليب والتقنيات الروائية، و قلّما يطال التغيير الثيمات الوجودية الجمعية المميزة لجوهر الكينونة البشرية التي لاتحدّها محدوديات الزمان والمكان والبيئة المحلية؛ بل يمكن القول أن هناك مرجعيات ثقافية أساسية وذات أهمية مطلقة في كل الأزمنة والأمكنة مثل ملاحم الحضارات الإغريقية والرومانية وملاحم الحضارات الرافدينية والهندية (كلكامش والمهابهارتا والباغافادغيتا على سبيل المثال)، أما في فضاء بيئتنا العربية فيمكن الإشارة إلى النصوص المعتزلية والنصوص العرفانية وكتابات أئمة المتصوّفة مثل أشعار الرومي ومواقف النفري ومخاطباته كمثال على المرجعيات الثقافية التي يتعذر تجاوزها مهما طال بها الزمان.

– **المتعة عنصر أساسي في الرواية**: لايمكن أن نتوقع مضيّ القارئ في قراءة أي عمل روائي مالم يبعث ذلك العمل حالة من النشوة والمتعة (الحسية أو العقلية) فيه، إنما من البدهي أيضاً أن تختلف طبيعة المتعة المتحصلة حسب نوعية القارئ ومزاجه وقدراته العقلية وسماته السايكولوجية: ثمة من يرغب في أعمال ذات حبكة بوليسية مثيرة، أو ذات مخيال ميتافيزيقي، أو ذات تماس مع التطورات العلمية الفيزيائية أو البيولوجية، أو تلك التي تعنى بتطور الذكاء الإصطناعي والروبوتات وروايات الخيال العلمي أو تلك الروايات التي تخصّب بذور الأحلام وتدفعنا لتبني تطلّعات جامحة.

– **الموسيقى الجوانية للنص الروائي أداة لتمرير الأفكار**: يمتاز معظم الروائيين بميلهم التلقائي للتركيز على (موسيقية) النص والتعامل مع موسيقى الكلمات باعتبارها أداة فاعلة في التعبير عمّا لايمكن التعبير عنه بالكلمات المجردة؛ فاستخدام البناء الموسيقي وتوظيفه في النص

Tele: @Arab_Books

الروائي يمنح النص بهاءً وقدرة على تمرير الأفكار عندما تعجز اللغة المتداولة عن ذلك وعلى نحو شبيه بما تفعله السمفونيات الكلاسيكية. تشكل (موسيقية) العبارة الروائية كما أراها بصمة خاصة بكل روائي يصعب تقليدها ونسخها لأنها بناء جوّاني متماسك بخيوط لامرئية له سره الايقاعي ونسيجه النغمي، ويمكن تفسير هذا الأمر على نحو ماعبّر عنه أحد الفيزيائيين بقوله: إن نظرية (**كلّ شيء Theory of Everything**) التي يسعى لها الفيزيائيون سوف تستخدم نوعاً من الرياضيات المتقدمة غير المعروفة والشبيهة بموسيقى (بتهوفن) التي تبدو عناصرها الأولية مألوفة لنا غير أنها تمتلك بصمة خاصة لايستطيع سوى (بتهوفن) الإتيان بها.

تختلف موسيقى العبارة التي أعنيها هنا إختلافاً جوهرياً عن الإنثيالات العاطفية السيالة التي تسعى لتحويل الكلمات إلى لعبة لغوية مسطحة ومغوية لإثارة العواطف المراهقة والمشاعر الشعبوية لبلوغ أهداف تسويقية معروفة؛ بينما تحقق موسيقية العبارة تفرداً لأسلوب الكاتب وتصبح علامته الفارقة التي تميزه عن سواه من الكُتّاب.

– **الرواية والإستقصاء المعرفي**: تمتاز الرواية الرصينة بأنها لعبة ذهنية تخييلية في المقام الأول بصرف النظر عن تجنيسها النوعي وتقنياتها السردية، ولابدّ لهذه اللعبة الذهنية أن توظّف كماً هائلاً من الأفكار التي يلجأ إليها الكاتب من مخزون خبراته الشخصية أو من معين قراءاته أو مشاهداته البصرية أو أية وسيلة أخرى تصلح وسيطاً لضخ المواد الأولية المشكّلة لتلك الأفكار التي يبتغي الكاتب الكشف عنها في سياق لعبته الروائية الذهنية، ويسري هذا «القانون» الروائي على معظم الروايات المعروفة حتى تلك التي توصف بالروايات «الميتافيزيقية» أو «الفلسفية»؛ لذا أصبح من الطبيعي أن تكون كتابة رواية رصينة عملاً

Tele: @Arab_Books

متطلباً يستلزم جهوداً فائقة تتطلّب شهوراً – بل ربما سنوات – من البحث والتقصّي والتدقيق في نتف وجزئيات صغيرة ستستخدَمُ لاحقاً في البناء الروائي، وأحسب أن تلك مهمة شاقة لايقوى عليها إلا من امتلك الشغف المتقد والاصطبار العالي و القدرة على مغالبة أيّ شعور بالضجر.

تطلّب إعداد المواد الأولية لروايتي الأخيرة (عُشّاق وفونوغراف وأزمنة) نحواً من سنتين قرأت فيها يومياً وعلى نحو منتظم كتباً وتقارير وبحوثاً تختص بتأريخ العراق وتفاصيل عن طبيعة العراق الجيولوجية وتفاصيل مجتمعيّة وسياسية واقتصادية وأنثروبولوجية عن المجتمع العراقي و بعض المجتمعات المشكّلة للخارطة السياسية – الإجتماعية – الإقتصادية للشرق الأوسط، وقد امتدّ البحث – وكما يحصل في العادة – ليتناول تفاصيل صغيرة لم تكن لتخطر على بالي في يوم من الأيام، وأودّ الإشارة هنا إلى واحدة من تلك التفاصيل الممتعة التي مرّت بي أثناء مرحلة إعدادي للرواية: تطلّبت إحدى الشخصيات الرئيسية الشغوفة بالفيزياء في روايتي بحثاً في تفاصيل علمية معينة، وقادني ذلك البحث إلى حقل علمي يدعى (**نظرية الألعاب Theory of Games**، استهواني الدفق الدرامي الذي تنطوي عليه مفردة (الألعاب) ووجدتُني أدقق في تأريخ نشوء ذلك الحقل العلمي وتفاصيله وبلغت بي النشوة العقلية حدّاً جعلني أمضي ثلاثة أيام من القراءة المتواصلة في مصادر متعددة عن نظرية الألعاب والأب المؤسّس لها: العالم العبقري الهنغاري المولد **جون فون نيومان John von Neumann** الذي يعدُّ أحد أيقونات القرن العشرين في العبقرية والنبوغ البشري؛ إذ يصعب أن يذكر حقل علمي رئيسي إلا وكانت للرجل مساهمات أصيلة فيه: الرياضيات وفيزياء الكم والحاسبات الإلكترونية والتنبؤ بالطقس

Tele: @Arab_Books

والتطبيقات العسكرية، الخ. إبتدع (فون نيومان) نظرية الألعاب خلال الحرب العالمية الثانية ووضع أفكاره بصددها في كتابه الذائع الصيت (نظرية الألعاب والسلوك الإقتصادي) الذي نشرته جامعة برينستون الأمريكية عام ١٩٤٤ (بالاشتراك مع العالم الاقتصادي أوسكار مورغنشتيرن) واطلعت خلال ذلك على الكثير من جوانب علم الاقتصاد التي كنت أجهلها، هذا مثال واحد عما كسبته من متع معرفية في اختصاصات شتى خلال انشغالي بالإعداد للرواية.

إن كتابة أية رواية تطمح إلى أن تتوفر على قيمة معرفية تقترن عادةً بنمط من الإستقصاء المعرفي الدقيق في جزئيات وتفاصيل صغيرة ربما ماكانت لتخطر على ذهن الكاتب لولا شغفه بذلك العمل الروائي.

– **الرواية وإعادة تكييف الطبيعة الروبوتية للإنسان**: تشكّلت حياة الكائن البشري عبر عصور طويلة من الإرتقاء البيولوجي على أساس إستخدام ذلك الكائن لحزمة من الخبرات الجاهزة التي اكتسبتها منظومته الإدراكية – المعرفية في سنوات النشأة الأولى، ومن الواضح أن تلك الخبرات ضرورية لإدامة متطلّبات الحياة اليومية عبر الإستجابة الطوعية اللحظية للمتغيرات التي تجابه الكائن البشري؛ غير أن هناك إشكالية تكمن في أن تلك الخبرات قد تؤدي بالفرد إلى الإنزلاق في دوامة الرتابة التي تفضي إلى طائفة من المعضلات السايكولوجية السائدة (الضجر، الرتابة، الملل، الخواء العقلي، الفراغ الذاتي، الشعور باللاجدوى...) والتي قد تتسبب للمرء بعواقب خطيرة، وقد وصف بعض الفلاسفة والمستبصرين وعلماء النفس تلك الحالة بـ (الإنسان – الروبوت) في إشارة واضحة إلى الطبيعة الروبوتية التي تخيّم على وضع الإنسان المعاصر وتدمغه بسماتها المعروفة، بل بلغ الأمر حدّ خلع صفة (المُسَرنمين Sleepwalkers) على الكائنات البشرية في عالمنا المعاصر.

Tele: @Arab_Books

من المثير في هذا الأمر غياب سمات (الإنسان – الروبوت) لدى الإنسان البدائي واقتصارها على بعض الفعاليات البيولوجية الأساسية وذلك بسبب غلبة التحديات البيئية المهددة لحياة الإنسان ووجوده البيولوجي؛ الأمر الذي يستلزم نمطاً تفاعلياً مستحدثاً للتعامل مع تلك التهديدات، وهـذا هو مايبتغيه بعض المنظّرين والعلماء من وظيفة سايكولوجية في الرواية: تخليق نوع من (العصف العقلي Brainstorming) لدى القارئ يكفي لإخراجه من الحالة الروبوتية الرتيبة وبما يعمل على جعل ذهنه قادراً على تحسّس عوالم غير معهودة لديه مثلما تعمل فيه أحلام اليقظة الممتدة حين تبعث نوعاً من الإسترخاء اللذيذ والنشوة العقلية المصاحبة للكشوفات الذهنية المستحدثة، وقد عبّر الروائي الكبير (أرنستو ساباتو) أفضل تعبير عن هذه الحالة عندما كتب في كتابه (الكاتب وكوابيسه) العبارة التالية: «**لاأحد ينام في العربة التي تنقله من الزنزانة إلى المقصلة، لكننا ننام جميعا من الولادة حتى الموت أو لعلنا لم نستيقظ حقاً، وإحدى مهام الأدب العظيم هي إيقاظ الإنسان السائر نحو المقصلة**».

– **الرواية ومغالطة «نظرية سلطة القارئ»**: تعدّ نظرية (سلطة القارئ) نتاجاً طبيعياً لإستبدال المرجعيات الثقافية المهيمنة التي يعمل في إطارها الفن الروائي، يُضاف إلى ذلك أن مرجعية القارئ الذي تشكّل سلطته مقياساً متفرّداً لتشخيص نوعية العمل الروائي تعدّ استجابة للتأريخ الطبيعي لكل قارئ وهو ما يمثل شبه بصمة مميزة لكل فرد؛ الأمر الذي يجعلنا نتوقع استجابات فردية مختلفة للعمل الروائي، ويرتكب البعض مغالطة مقصودة في مسعاهم لتوظيف (السلطة الطبيعية) للقارئ في ألعاب السوق بقصد تحطيم أية حمولات ذهنية أو جمالية ينطوي عليها العمل الروائي وتفريغه من محتوى الخبرات التي يبتغي تمريرها

Tele: @Arab_Books

للقارئ؛ فيدفعه دفعاً للاقتناع بأعمال تلقى قبولاً جماهيرياً مضخماً لأسباب مختلفة لاعلاقة لها بجودة العمل، وحينئذ يغدو سوق الكتاب شبيهاً بالبورصة الهشة التي تتأثر الى أقصى الحدود بعوامل الدعاية السايكولوجية الموجّهة.

– **الرواية وهَوَس المستحدثات السردية**: هناك رغبة – لاواعية معظم الأحيان – لدى بعض الروائيين في توظيف الأشكال السردية المستحدثة في متن أعمالهم الروائية، وتظهر هذه الرغبة غالباً في هيئة إندفاع حماسي لإستخدام تلك الأنماط السردية تحت لافتات الجدّة والحداثة؛ غير أن المعيار الحاسم لتقييم الرواية في كل زمان ومكان يتمثل بأن العمل الروائي ليس لعبة شكلانية أو إيهامية بل هو جهد مدروس إعتمد أدوات وأساليب جعلت منه عملاً جديراً بجهد كتابته وقراءته؛ فلا ينبغي أن ينساق القراء عديمو الخبرة مسحورين وراء موجة الإطراءات والتعظيم التي تعج بها مواقع مراجعات الكتب العالمية والعربية وعروضها؛ إذ ليس هناك ماهو أفضل من ذائقة القارئ المتماسك الذي يعرف مايريد من الكتاب و يتوفر في الوقت ذاته على قدر مقبول من الخلفية الثقافية التي تغذيها متحسّساته الشخصية وتطلعاته واهتماماته وأخلاقياته و خبرته الواقعية ورؤاه الميتافيزيقية.

أود الإشارة في هذا السياق إلى بعض الموجات الروائية الموصوفة بما بعد الحداثية (وربما مابعد بعد الحداثية!!) – تلك الموجات التي تسعى لجعل السرد الروائي قائماً على نصّ مستل من قاع المجتمعات البشرية ولغتها الفجة وتعابيرها السوقية مسنوداً برؤية ديستوبية حالكة القتامة، وتوظف هذه النصوص في العادة لغة خشنة تجري على ألسنة الشخصيات المهمومة بمتطلبات الحياة البيولوجية والغرائزية في أدنى أشكالها، وغالباً مايعمد الكاتب إلى استخدام لغة تهزأ – أو لاتعبأ في

Tele: @Arab_Books

أحسن الأحوال – بالتراكمات الثقافية والفلسفية وتعتبرها إنشغالات متعالية على الهمّ الفردي اليومي ومُفارقة له بالضرورة، ويتمظهر هذا المسعى في توظيف مفردات القبح والبذاءة وكل مايشيع في قاع المجتمع.

يبدو لي – عبر متابعتي للإصدارات الروائية العالمية الجديدة – أن الكثير من المستحدثات السردية مابعد الحداثية التي طالت الرواية بدأت تتراجع وتخلي الساحة للتقنيات التي طبعت عصر الحداثة الروائية وراحت الرواية المعاصرة تتبنّى ميلاً واضحاً نحو الموضوعات الوجودية الكبرى؛ إنما في إطار رؤية فردانية مغلّفة بجسم تقني – معرفي مركّب وليس في سياق كليّ شمولي مثلما فعلت السرديات الكبرى لعصر الكلاسيكيات الروائية، وليس غريباً أن يتزامن هذا الأمر مع خفوت النظريات السردية الكبرى التي شاعت في أعقاب الحرب العالمية الثانية والتي صبّت جلّ إهتمامها على البنى اللغوية، ويخيل إليّ أن هذا الأمر سيتعزّز في السنوات القادمة بوتيرة أسرع بكثير ممّا نلمسه الآن، وقد نشهد مع تطور تطبيقات الذكاء الإصطناعي عودةً – أشبه بالتوق المضني – إلى توظيف الكلاسيكيات الأدبية مع مراعاة أن لا تبدو الشخوص الروائية كآلهة متعالية على البشر بل متماهية مع الكائنات البشرية التي ستغرق في ثقب رقمي أسود هائل لايمكننا اليوم التنبؤ بمدياته.

– **الخبرة قيمة تختلف عن المعرفة في نطاق الرواية**: ليس لزاماً على العمل الروائي أن يوفر مادة معرفية للقارئ، إنما ينبغي أن يوفر خبرة منتجة له؛ فروائيون أمثال ماركيز وهمنغواي لم يقدّموا للقارئ مادة معرفية بل قدّموا خبرة منتجة عندما رسموا أمامه معالم جغرافيات مادية أو ذهنية أو سحرية كانت عوالم مهملة بالنسبة له، بينما قدم كّتاب

Tele: @Arab_Books

أمثال كونديرا ولوكليزيو وكالفينو في أعمالهم خبرة مضمخة بالمعرفة لا محض خبرة خالصة، أما الروايات التي تنحو منحى معرفياً خالصاً فيمكن حصرها في إطار الروايات التي تسعى لتيسير الوصول إلى تأريخ الأفكار في الحقول المعرفية المهمة – مثل الفلسفة – كأعمال أومبرتو إيكو، ويمكن في هذا المجال أن أذكر رواية (عالم صوفي) للكاتب النرويجي (جوستين غارديير) وكذلك (أحلام آينشتاين) للروائي الفيزيائي الأمريكي (آلان لايتمان) ورواية (٣٦ دليلاً على وجود الله) للروائية الفيلسوفة (ريبيكا غولدشتاين).

– **يمكن للرواية أن تكون وسيلة ثورية مضادة لنزعة التنميط الخوارزمي:** من المعلوم أننا نعيش اليوم وسط بيئة صارت محكومة – بالضرورة – بهيمنة الوسائط الرقمية الشائعة، ومعروف أيضاً أن تلك الوسائط محكومة هي الأخرى بقيود النظم الرقمية التي تعمل وفق خوارزميات محددة، وقد أدى هذا الأمر إلى خفوت القدرات التحليلية والفلسفية والإستعاضة عنها بنوع من القدرة الخوارزمية الأقرب إلى متطلبات التنميط الجمعي التي يستلزمها الإرتقاء بمنظومات الذكاء الإصطناعي، ولايغيب عنا أن خفوت الشغف التحليلي والفلسفي ينطوي على مخاطر عدة من بينها تراخي النزعة الإنسانية وفقدان التواصل الحي مع الإرث الإنساني في شتى حقوله المعرفية وشيوع نوع مستحدث من العبودية الرقمية التي يسهل توظيفها من قبل الحكومات لخلق نوع من دكتاتوريات رقمية شديدة الوطأة، وفي مواجهة ذلك ستحافظ القراءة المنتظمة للرواية على التراث الإنساني وتعمل على الإرتقاء المتواصل في المناطق الدماغية الخاصة بالقدرات التحليلية وتجنب الإنكفاء في لجّة الخبرات المنمّطة.

– **الرواية وتوظيفها كوسيط معرفي:** نشهد اليوم وفي كل بقاع عالمنا

Tele: @Arab_Books

إنحساراً معرفياً كبيراً مقابل تفجر معلوماتي هائل، وتكمن المشكلة دوماً في كيفية تحويل ذلك التفجر المعلوماتي - الذي يشبه الإنفجار الكوني العظيم - إلى معرفة موجهة لتحقيق صالح الفرد والمجتمع معاً، وقد جاءت لنا الوسائط الرقمية الشائعة بنوع من القدرة السهلة والجاهزة للحصول على المعلومة إنما دون توظيفها لاحقاً في صيغة معرفة هادفة تقود إلى خبرة منتجة، وقد تفاقمت هذه الإشكالية حتى على صعيد المؤسسات التي كانت تُعتبر تقليدياً مصادر مزوّدة للمعرفة (مثل المدرسة والجامعة والصحيفة اليومية) بعد إنحسار الرغبة في القراءة الرصينة والإستعاضة عنها بالمتعة الصورية العابرة والمفتقدة لأية قيمة فلسفية، ووصل الأمر حداً بلغ معه مرتبة المعضلة القومية في كثير من الدول بعد أن شهدت مخرجات التعليم تباطؤاً واضح المعالم في القدرات الجمعية؛ فقد أصبح التفوق والإنجاز الأكاديمي وغير الأكاديمي غارقاً في الفردانية وبعيداً عن التمثلات الجمعية أكثر من ذي قبل، ووسط بيئة بهذه المواصفات بوسع الرواية أن تكون وسيطاً معرفياً مقصوداً أكثر من أي وسيط آخر لتوفير المعرفة الهادفة عبر توظيف وسائلها اللامحدودة في المناورة والقدرة على تمرير الأفكار في إطار جمالي مغلّف بالمتعة.

تلمستُ - في قراءاتي للرواية وعبر ترجماتي لحوارات كثيرة مع كُتّاب الرواية وكاتباتها - ميلاً طاغياً للروائيين المعاصرين نحو جعل الرواية نصاً معرفياً بحدود مايمكنهم توظيفه ويأنسون له، وسنلمس في روايات القرن الحادي والعشرين قبسات متزايدة من المعرفة العلمية والفلسفية والسايكولوجية والتأريخية تتواشج مع الصفات الخاصة لكل شخصية وتبرز اهتماماتها وأحلامها ونمط سلوكها، ويتفق هذا الأمر مع القناعة المتزايدة بأن الرواية الحديثة ستلعب في السنوات المقبلة دور (الحاضنة المعرفية) التي تزوّد الأجيال المسحورة بالعالم الرقمي بقدر

Tele: @Arab_Books

معقول من تلاوين المعرفة المتجددة، وسيكون بوسع الروائي المتمكن (عبر مقاربة مفردات المعرفة بوسائل ناعمة وسلسة) إعادة التوازن بين المعرفة التحليلية والمعرفة الرقمية المهيمنة ليساعد بعمله الإبداعي على تعزيز كفاءة قرائه الشباب في إستخدام الطاقات الخلاقة المتاحة للعقل البشري.

– **الرواية وموضوعة «التعددية الثقافية»**: يمكن للروائي الحاذق أن يوظّف الفن الروائي توظيفاً مجتمعياً براغماتياً مرغوباً فيه بجعل الرواية وسيطاً حاملاً للتعددية الثقافية Multiculturalism وتمظهراتها (مثل رواية الأقليات ورواية الجماعات المهاجرة في البلدان المستقبلة للمهاجرين)، وليس خافياً الأهمية الحاسمة لإشاعة ثقافة التسامح والإنفتاح على الآخر وثقافته، وتتعزز هذه الأهمية بالطبع في عصرنا الحالي الذي شاعت فيه النزعات المتطرفة التي تغذيها ثقافات منغلقة تتمسّح بقراءات دينية متشددة. إن التجارب الثقافية الناجحة التي إعتمدتها بعض البلدان المتقدمة في ثقافتها الديمقراطية تنبؤنا أن بإمكان الرواية أن تسهم مساهمة فعّالة في تكييف الثقافات المحلية ومن ثم الإرتقاء بها نحو ثقافة جمعية منفتحة؛ وبهذا يمكن إعتبار الرواية وسيلة من وسائل الهندسة المجتمعية التي يمكنها إعادة التكييف العقلي لقرائها عبر إلقاء الضوء الفاحص على الندوب التأريخية المعيبة وكشفها أمام الجميع بغية تجاوزها والإرتقاء عليها، ومن الطبيعي أن تتعاظم قيمة الرواية كوسيط يعزّز فكرة التعددية الثقافية في المجتمعات الهشّة التي خرجت قريباً من نفق الديكتاتورية والنظم الشمولية. لابد لي هنا من الاشارة إلى أن إستخدام الرواية كأداة في تشكيل الهندسة المجتمعية المنفتحة سيكون بمثابة قاطرة تجرُّ وراءها مجموعة كاملة من الإشتغالات الثقافية المتعددة مثل السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا وتأريخ الأقليات

Tele: @Arab_Books

ولغاتها ومساهماتها الحضارية؛ الأمر الذي سينعكس بصورة إيجابية في تعزيز السلم المجتمعي ونبذ التوجهات المتطرفة القائمة على فكر الإستحواذ والتهميش ومركزة المال والسلطة.

– **الرسالة الخلاصية للرواية**: تختصُّ الرواية بقدرتها الهائلة على صهر الألوان المعرفية في أتونها وتوظيفها توظيفاً خلاقاً؛ غير أن الميزة الأساسية التي تميّز الرواية عن كل الألوان المعرفية الأخرى لاتكمن في سعيها نحو توسيع آفاق خارطة الفهم والمعرفة البشرية فحسب بل تأكيد مسعاها الخلاصي: التبشير برؤية وجودية خلاصية للإنسان موازية للوعد الخلاصي الأخروي الذي تبشّر به الأنساق اللاهوتية. تسعى كل رواية – مهما كان موضوعها – لتناول جانب من الجوانب الوجودية المحايثة للحالة البشرية التي تتسم عادة بقدرٍ من النزعة المأساوية (الولادة، الموت، الشيخوخة، الحب، الفراق، الحرب، تلوث البيئة، اللامساواة، القسوة، التعصب...) وسيكون بوسع الرواية أن تشكّل نوعاً من ترياق مضاد يمثل رؤية خلاصية إزاء المحن التي تنطوي عليها الحياة البشرية، وقد يجادل البعض أن بعضاً من الروايات توظّف عوالم ميتافيزيقية بعيدة عن التفاصيل الإنسانية ولاتحفل بتقديم رسالة خلاصية منشودة؛ غير أن هذا القول ينطوي على مغالطة فلسفية في نهاية المطاف: طالما كانت الرواية نتاج عقل بشري فإنها ستمتلك بالضرورة رؤية خلاصية من نوعٍ ما.

يتميز بعض الروائيين بحرصهم المفرط على تضمين النص نوعاً من (الرؤية الخلاصية) الميتافيزيقية وعلى نحوٍ يتعادل مع الرؤية الفلسفية الكانتية (الخاصة بالفيلسوف كانت) التي تقوم على أساس مفارقة اللامرئي للمرئي، والميتافيزيقي لليومي العابر. إن فكرة (المجاوزة) المستمرة للوقائع اليومية تتموضع – برأيي – في المركز الجوهري لكلّ

Tele: @Arab_Books

رؤية خلاصية فردية، وأحسب أن الرواية جديرة بتعزيز هذه الرؤية حتى وإن تشكّلت من حوادث يومية محدودة طارئة أو عابرة.

– **يمكن للرواية أن تكون أداة بحثية:** يُلاحَظُ في عصرنا الراهن خفوت الجانب البحثي الإستقصائي المتّسم بالفضول المعرفي لدى معظم أفراد الجنس البشري وفي كافة المجتمعات المتقدمة والمتخلفة، وربما يعزو البعض هذا الأمر إلى أن المهمة البحثية الإستقصائية واجب تنهض به المؤسسات الجديرة بأداء هذا الدور (الجامعات ومراكز البحوث العلمية والتقنية والإنسانية)؛ غير أن وهناً ملحوظاً أصاب مراكز البحث التقليدية هذه وبخاصة بعد شيوع المعرفة الرقمية التي ستعمل مع الزمن على قلب الموازنة لصالح التعليم الفردي من منصّات ألكترونية (مثل برنامج كورسيرا Coursera وبرنامج Edx)؛ الأمر الذي يبشّر بثورات جذرية في أنماط التعليم السائدة، يُضاف إلى هذا الأمر أن هناك شكوى بأن البحوث التخصصية لايقرأُها في العادة سوى قلة ضئيلة من صفوة المتخصصين بحيث غدا أمر الإنفاق على نشر هذه البحوث غير مجدٍ من الناحية الإقتصادية، وقد سبق لهذه المعضلة الإشكالية أن كانت مدار بحث مكثف في أحد أعداد مجلة **نيتشر Nature** الرصينة التي أشار فيها أحد العلماء أن الرواية يمكن أن تخدم كأداة بحثية تعمل على المستوى الجمعيّ كأحد البدائل المقبولة لخفوت الشغف الإستقصائي لدى الفرد المعاصر في دوّامة حضارتنا الرقمية المتصاعدة.

ثمة في هذا الميدان ثلاث موضوعات جوهرية لابدّ من الإشارة إلى كلّ منهما بوضوح:

الموضوعة الأولى: لابدّ من التفريق بين وظيفة الرواية كوسيط معرفي وبين وظيفتها كوسيلة بحثية؛ إذ عندما تخدم الرواية كوسيط معرفيّ

Tele: @Arab_Books

فإنها تعمل بمثابة جسر يقود القارئ للإطلاع على معرفة تأسست قواعدها الحاكمة – في أقل تقدير – وباتت جسماً معرفياً حائزاً على كافة شروط القبول والإعتراف الرسمي والأكاديمي العالمي، ويمكن إيراد أمثلة كثيرة لهذه المعرفة في الميادين العلمية والأدبية والإنسانية: الهندسة الوراثية وتقنيات الإستنساخ الوراثي، أدبيات مابعد الحداثة، العولمة – بكل أشكالها – وتصدّع الهياكل التقليدية للمنظومات السياسية والإقتصادية الحاكمة، العوالم الإفتراضية وإسقاطاتها على البنية السايكولوجية للفرد،،، أما في الميدان البحثي فإن الرواية يمكن أن تكون مجسّاً إستقصائياً في ثنايا معرفة لم تتشكّل بعدُ و لم تزل في طور التأسيس وتوطيد الأركان الراسخة.

الموضوعة الثانية: غالباً مايتخذ البحث الإستقصائيّ الروائي شكل محاولة الإجابة عن سؤال إفتراضي يبدأ بعبارة (ماذا لو...؟): ماذا لو أنّ الروبوتات كسرت قواعد (أسيموف) الثلاثة وعُقد لها لواء الهيمنة على الوضع البشري؟ ماذا لو أنّ الفقر البصريّ الطبيعيّ الملازم لتعاظم السلطة الإفتراضية للتقنية الرقمية بلغ حدوداً تاخمت حالة الإكتئاب الرقميّ الجمعيّ؟ ماذا لو ألغيت سلطة كافة المرجعيات الحاكمة (أب، أم، منزل، حكومة، مجتمع، كيانات مؤسساتية،،،) وبات الفرد يحتكم لمرجعيته الذاتية المطلقة؟.

لابدّ من القول هنا أنّ الدور البحثي الإستقصائي المنشود للرواية سيعمل في تناغم مع آليات الرواية ووسائطها، ولاينبغي – ولايصحّ أيضاً – أن نتوقّع يوماً إستحالة الرواية إلى مايشبه الأطروحات الأكاديمية أو الأوراق البحثية؛ فتلك تخاطب العقل الإختصاصيّ، أما الرواية فخليقة بمخاطبة العقل الجمعيّ كما هو دأبها في كلّ مراحل تطوّرها.

Tele: @Arab_Books

الموضوعة الثالثة: عند التطرّق للوظيفة الإستقصائية للرواية قد ينسحب التفكير وبطريقة تكاد تكون فورية نحو رواية الخيال العلمي والروايات الفنتازية بما يحيل الأمر إلى إنشغال حصريّ بالمعرفة العلمية؛ في حين أن المقصود هو تعزيز القدرة البشرية والشغف الفردي في كافة مجالات النشاط الإنساني والمعرفة الإنسانية، وليست المعرفة العلمية سوى رافد واحد من الروافد العظيمة التي تشكّل معرفتنا البشرية.

– **يمكن للرواية أن تكون وسيلة للإرتقاء الفكريّ الجمعيّ**: كتبت في تقديم كتابي (تطوّر الرواية الحديثة) عن الرواية والكيفية التي يمكن أن تخدم بها كوسيلة علاجية فردية في حالة الإضطراب المسمّى «الذهان الهوسي – الإكتئابي»، وأجد من المناسب إيراد المقطع التالي في ذلك التقديم:

(... ثمّة جانب براغماتيّ مرتبط بالفن الرّوائيّ الذي يمكن أن يوفّر في حالات خاصّة علاجاً وافياً لبعض الإضطرابات الذهانيّة وبخاصّة لتلك الحالة الإكلينيكيّة المسمّاة (**الذهان الهوسي – الإكتئابيّ – Manic Depressive Psychosis**) التي تعرَف بين العامّة بـ (**الإكتئاب ثنائيّ القطب Bipolar Disorder**): تلك الحالة الكثيرة الشيوع و المدمّرة لحياة الأفراد وبخاصّة الأفراد الذين يتوفّرون على قدر عالٍ من الذّكاء والألمعيّة والذين تتسبّب هذه الحالة في تعويق قدراتهم بطريقة خطيرة للغاية. ثمّة حالات موثّقة حكى فيها بعض كتّاب الرواية عن تجاربهم الخاصّة وكيف ساهم إنغماسهم في العمل الروائيّ على تخطّي الأطوار الصعبة من إضطراباتهم الذّهانيّة المدمّرة و بشكلٍ عجز عن إنجازه عقار (**بروزاك Prozac**) الذي بات الخصيصة التي تسِمُ ثقافتنا إلى حدّ صارت تدعى معه (**ثقافة البروزاك The Prozac Culture**). ذهب بعض الأطبّاء السايكولوجيّين إلى إمكانيّة إعتماد الكتابة الروائيّة

Tele: @Arab_Books

كوصفة علاجيّة – في حالات محدّدة بعينها –، و ربّما يكمن السبب وراء قدرة الكتابة الروائيّة على إجتراح علاج لبعض الإضطرابات الذهانيّة في الطقوس الحتميّة المقترنة بتلك الفعاليّة المدعمة بالإنضباط والصرامة المعهودة في كلّ جهد روائيّ، وقد يعمل هذا الأمر على كبح التشويش الخارجيّ مع الضوضاء البشعة المقترنة به، ويدفع الأفراد نحو مجرد التركيز على سماع أصواتهم الداخليّة الثريّة والمدفونة تحت غبار الإهمال و التجاهل؛ الأمر الذي قد يتسبّب في تنشيط النواقل العصبيّة الدماغيّة (مثل السيروتونين و الدوبامين) التي تتحكّم في الكيمياء الدماغيّة المكيّفة للمزاج البشريّ و تقلّباته و تدفع به نحو آفاق النشوة والإحساس الغامر بالسعادة غير المرتبطة بمؤثّرات فيزيائيّة خارجيّة...)

ولكنّ الأبحاث المكثّفة إنتهت إلى أن الشغف المنتظم والثابت بالرواية – كتابة أو قراءة أو الإثنان معاً – يمكن أن يكون وسيلة إرتقائية جمعية تحفّز **اللدونة الدماغية Cerebral Plasticity** (مفردة تقنية تشير إلى قدرة الدماغ على تخليق إشتباكات عصبية دماغيّة جديدة)؛ الأمر الذي يؤدي بالنتيجة إلى تراجع حالات الخرف ومرض ألزهايمر وتردّي المَلَكات العقلية والمزاج النفسيّ والقدرات الذهنية، ويُلاحظُ في هذا الميدان أن الرواية – بوصفها وسيلة جمعية ترتقي بالقدرات الفكرية لدى الإنسان – تشبه في فعلها العلاجي طائفة من الإهتمامات البشرية الأخرى التي تقود للإرتقاء الجمعي ذاته، مثل: المواظبة على سماع الموسيقى الكلاسيكية ومحاولة تعلّم العزف على آلة موسيقية كلاسيكية، تعلّم عدد من اللغات، الشغف بالموضوعات ذات المحمولات الرمزية (الرياضيات المتقدمة والفيزياء النظرية على وجه الدقّة)، المواظبة على جولات المشي اليومي لساعة أو ساعتين، الشغف الفلسفيّ المتواصل، الدهشة أزاء مفاعيل الطبيعة (مطر، ليل، نهار، شروق، غروب،

Tele: @Arab_Books

الإنصات لحفيف أشجار الغابة والإصغاء لخشخشة تكسر الاوراق اليابسة فيها والإنتشاء بأشذاء زهور الحدائق الملهمة وسماع زقزقة الطيور الخفية في غموض البساتين،،،).

– **يمكن للرواية أن تعزّز الرصيد الميتافيزيقي للكائن البشريّ**: ثمة حقيقة ثمينة تشكّل مفتاحاً لفهم طبيعة الإبـداع البشري ومحفّزاته الدافعة (غير تلك المواضعات التقليدية السائدة في الأطروحات الشائعة لعلم نفس الإبداع)، ويمكننا عادة أن نعثر على بعض آثار تلك الحقيقة في ثنايا السير الذاتية للعلماء والمبدعين في مختلف الحقول المعرفية، ويمكن إجمال تلك الحقيقة في أن الفرد المبدع، ومنذ وقت مبكر جدا من طفولته، لايقبل بالمحدوديات الذهنية والفيزيائية المعروضة أمامه ويسعى دوماً لتجاوزها بطريقة خلاقة، ويرى دوماً أن الثراء الميتافيزيقي غير المنظور لهو أهمّ بكثير من الحقائق (الصلبة) على الأرض، ويوظّف في سعيه هذا عدداً من الوسائل يأتي في مقدمتها: تعزيز رصيد الرؤية الميتافيزيقية لديه واعتبارها أثمن وأعلى مقاماً من الحقائق والنظريات الراسخة (بما فيها العلمية أيضاً)، والنظر إلى الحياة البشرية على أنها شبه حلم يقظة لذيذ يعمل على شحن طاقات الإنسان الخلاقة ويدفعها باتجاه تحقيق مفردات الرؤية الميتافيزيقية (أو بعضها في الأقلّ).

من الطبيعي القول أن الفرد المبدع يستخدم وسائل عدة لتحقيق غايته النبيلة، ومن تلك الوسائل مثلاً: إستخدام الإرث الفلسفي للإنسانية، ومحاولة الإنفتاح على تجارب روحانية شبيهة بالتجارب العرفانية المعززة بالرؤى والكشوفات الذاتية؛ غير أن محاولات عديدة تُبذل لقتل الفلسفة واعتبارها نشاطاً غير منتج (ستيفن هوكنغ مثالاً)، كما لايُتاح للكثيرين خوض تجارب عرفانية بسبب محدوديات معوّقة؛ هنا يمكن للرواية أن تكون تعويضاً مناسباً – أو حتى بديلاً – عن الرؤية الفلسفية

Tele: @Arab_Books

والتجارب العرفانية في إدامة حيوية (الفضاء الميتافيزيقيّ) الذي يلجأ إليه الأفراد للحصول على فسحة من (فكّ الإرتباط) مع الواقع الصلب وإشتراطاته القاسية، والإبحار في عوالم متخيّلة لذيذة تشبه حلم يقظة ممتدّاً، ويستوي في ذلك مبدعو الأعمال الروائيّة و قارئوها، ولاأظن أنّ هناك من يتجرّأ على التبشير بـ (موت الرواية) في خضمّ العقود القليلة القادمة حتى لو تعاظم المدّ الرقمي وتغوّلت وسائله وإمكاناته التقنية.

– **يمكن للرواية أن تكون أداة من الأدوات الفاعلة في تحقيق السلام العالميّ وتخفيف حدّة النزاعات الدولية**: من المعروف أن الإرهاب الدوليّ وغياب فرص التسامح والتعايش الحقيقية يتغذّيان من حالة سوء فهم الآخر وعدم الإنفتاح على ثقافته الخاصة، وقد أثبتت الجهود العالمية (الأمم المتحدة مثالاً) وهناً كبيراً في إشاعة قدر مقبول من التسامح الدولي والإنفتاح الثقافي تجاه الثقافات المهمّشة (حسب نموذج نظرية المركز – الهوامش) بسبب بيروقراطيتها وشيوع الفساد فيها؛ في حين برهنت فعاليات ثقافية محددة (من بينها إشاعة الرواية السائدة في الجغرافيات الموصوفة بالهوامش الثقافية) على تعزيز المعرفة بالآخر على الصعيد العالمي وإشاعة أجواء السلام النسبي وتخفيف حدة التوترات العالمية وكسر الغلواء الكولونيالية لدى الشعوب المنتمية لفضاء الثقافتين الأنكلوساكسونية والفرانكوفونية، ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى الرواية الأفريقية والآسيوية ورواية منطقة الكاريبي وأمريكا اللاتينية – تلك الروايات التي كانت الحامل الأعظم لشعلة الثقافات السائدة في تلك العوالم والتعريف بها وانتزاع الإعجاب العالميّ بمنجزاتها الفذّة، وهو الأمر الذي عمل – مع عوامل أخرى – على كسر شوكة النظم العسكرية القامعة فيها ودَفَعَ العالم للوقوف بجانب تطلعات تلك الشعوب في نيل الحرية ومغادرة الإحساس المقيت بالمظلومية الممتدة

Tele: @Arab_Books

(الحقيقية والإفتراضية) ومن ثم المساهمة الفاعلة في رفد الثقافة العالمية وتعزيز الحسّ الإنسانيّ العالمي.

٢. حول هذا الكتاب

بعد نشر كتابيّ السابقين (تطوّر الرواية الحديثة) و (فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة: حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين) الصادرين عن دار المدى، عزمت على ترجمة كتاب يتناول الرواية المعاصرة إستكمالاً لمشروعي في ترجمة سلسلة من الكتب التي أراها معيارية ونموذجية في تناول الفن الروائي من جوانب محدّدة مثل: الرواية الحداثية، الرواية مابعد الحداثية، الرواية والعولمة، تأريخ فن الرواية، الفلسفة والرواية، رواية الخيال العلميّ، الرواية مابعد الكولونيالية، رواية القرن الحادي والعشرين، الأخلاقيات والنوستالجيا في الرواية المعاصرة،،،،، وأنا ماضية بهمّة وشغف في إنجاز مشروعي الشخصيّ هذا. آثرتُ ترجمة هذا الكتاب (الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً) للبروفسور (روبرت إيغلستون) وذلك لجملة من الأسباب سأوجزها في النقاط التالية التي ستحتوي أيضاً بعضاً من ملاحظاتي الخاصة بشأن موضوعات بعينها في الكتاب:

١. نُشر هذا الكتاب عن جامعة أكسفورد عام ٢٠١٣ ضمن السلسلة الرائدة المسمّاة (**مقدّمات قصيرة جداً Very Short Introductions**) التي دأبت الجامعة على نشرها في شتى الحقول المعرفية، وهذه المقدمات وإن كانت مصمّمة لمخاطبة القارئ العام (والشغوف في الوقت ذاته) لكنها تتناول في مقارباتها بعضاً من التفاصيل التي تلامس تخوم الحقل المعرفي قيد البحث، وهي بهذا التصميم المقصود تجمع بين خصيصتين إثنتين: التبسّط المحسوب بقدر منضبط مع مراعاة شمول المادة المطروقة

Tele: @Arab_Books

لبعض التخوم المتقدّمة من الحقل المعرفيّ في مزيج لذيذ يجمع بين الطراوة البعيدة عن الجفاف الأكاديمي المتطلّب (والمتبجّح أحياناً كثيرة) والشمول المعرفي الذي هو أكثر بكثير من محض تقديم صورة عامة مضببة غامضة وغير واضحة. يُلاحظ أنّ مثل هذا النهج في النشر شاع كثيراً في السنوات الأخيرة وهو أمر متوقّع ونحن نعيش دوّامة التفجر المعلوماتي في عالمنا المعاصر.

٢. يفتتح المؤلّف الفصل الأول من كتابه هذا بعنوان مثير وبالغ الدلالة هو (قول كلّ شيء) في إشارة واضحة منه لقدرة الفن الروائي على تناول كلّ الموضوعات التي يمكن أن ترد ببالنا سواءٌ أكانت واقعية أم ميتافيزيقية؛ الأمر الذي يعزّز القناعة السائدة بأن الرواية (وبخاصة المعاصرة) وسيلة ثورية لمقاربة كلّ المعضلات الإشكالية في عالمنا وعلى الصعيدين الفردي والجمعيّ.

٣. ثمة ميزة أساسية في هذا الكتاب وهي التوازن الجميل بين شروحاته لبعض المزايا الخاصة بالرواية المعاصرة وقراءة تلك المزايا في سياق روايات معاصرة، و لم يجنح الكتاب للإفراط في التنظير الروائي مثلما لم يقتصر على محض قراءة لبعض الروايات المعاصرة كما يحصل في المراجعات الصحفية؛ لذا جاء الكتاب دراسة تطبيقية في كيفية توظيف الروايات المعاصرة لبعض الموضوعات الروائية الخاصة بها والتي تجعلها متمايزة عمّا سواها من الروايات، وهذه الميزة هي مايجعل هذا الكتاب ذا فائدة لكلّ من القارئ الشغوف والدارس الأكاديمي معاً.

٤. يمكن إعتبار الكتاب دراسة مسحية لأهم الروايات المعاصرة؛ فهو يحتوي على حشد من الروايات والأسماء الروائية التي ربّما قلّما سمع بها القارئ غير المختصّ في حقل الدراسات السردية وفنّ الرواية

Tele: @Arab_Books

بعامة، وهنا لاضير من الإشارة إلى أنني كنت عزمت بادئ الأمر على كتابة هوامش تعريفية بكلّ من الأسماء الروائية الواردة في الكتاب؛ غير أن تضخّم شروحات الهوامش – بسبب كثرة الأسماء الروائية – وحيازتها لحجم مؤثر بالمقارنة مع حجم الكتاب دفعني لإلغاء تلك الهوامش مدفوعة بقناعتي المؤكدة من أن القارئ الشغوف سيتابع أعمال أي روائية أو روائي بجهده الذاتي الخاص وبخاصة أن وسائل بلوغ أي كاتب وأعماله متاحة بسهولة فائقة على شبكة الإتصالات العالمية.

٥. ثمة ملاحظة يختص بها الفصل الثالث: فضّلت ترجمة مفردة (Genre) الإنكليزية بعبارة (النوع الفني) عوضاً عن عبارة (النوع الأدبي) الشائعة وذلك بسبب المحددات الخاصة في هذا الفصل حيث يميّز المؤلف بين الرواية الكلاسيكية الرصينة ورواية (النوع الفني) المستحدثة (مثل الرواية البوليسية ورواية الخيال العلميّ) التي وُصِمت في بداياتها بالإبتذال وعدم التوافق مع إشتراطات الرصانة، وواضح أن إستخدام توصيف (النوع الأدبي) سيخلق نوعاً من الإرباك وسوء الفهم طالما أن المقارنة المقصودة هي بين أنواع أدبية توفّر لبعضها (حسب رؤية الناقدين آنذاك) قدر من الرصانة في حين إفتقد بعضها الآخر لتلك الرصانة العتيدة.

٦. إتماماً للفائدة المرتجاة من الكتاب فقد أرفقت بمقدّمته تعريفاً بمؤلّف الكتاب، وكذلك أوردتُ له حواراً مترجماً عن موقع (Five Books) الألكتروني يُبدي فيه المؤلف آراءه بخمس روايات معاصرة إنتخبها لتكون أفضل الروايات المعاصرة بحسب رأيه.

أرجو أن توفّر مساهمتي الترجمية هذه دافعاً للقارئ الشغوف

Tele: @Arab_Books

في متابعة نتاجات الرواية المعاصرة وبما يعزّز الإهتمام الثقافي الجمعي بفنّ الرواية – هذا الفن النبيل والجميل الذي يُعدّ أهم مبتكرات الفنون السردية والحاضنة الإبداعية القادرة على تمثّل التجارب البشرية بأفضل ممّا تفعل سائر الفنون السردية الأخرى.

لطفيّة الدليمي

الأردن: عمّان، ٧ آذار ٢٠١٧

Tele: @Arab_Books

التعريف بمؤلّف الكتاب

روبرت إيغلستون Robert Eaglestone: أكاديمي وكاتب بريطاني ولِد عام ١٩٦٨ ويعمل أستاذاً للأدب والفكر المعاصر في قسم اللغة الإنكليزية بجامعة لندن، وتضمّ أعماله موضوعات متعددة مثل: الأدب المعاصر، النظرية النقدية، الفلسفة الأوربية المعاصرة إضافة إلى دراسات الإبادة الجماعية والتطهير العرقي.

تستكشف أعمال البروفسور إيغلستون الطريقة التي يعمل بها الأدب وبخاصة علاقته مع الموضوعات الخاصة بالأخلاقيات، وكانت هذه العلاقة الموضوعة الجوهرية التي تناولها في كتابه الأول (**النقد الأخلاقياتيّ: القراءة بعد ليفيناس**) الذي درس فيه النظرية الأدبية للفيلسوف **إيمانويل ليفيناس**. يركّز إيغلستون في أعماله كثيراً على

Tele: @Arab_Books

الموضوعات الخاصة بالذاكرة والإعاقات الروحية والذهنية كما يمنح أهمية خاصة لفكر كلّ من **جاك دريدا وحنّه آرنت**.

يعمل البروفسور إيغلستون بصورة موسّعة في ميدان الأدب المعاصر، وتتناول أعماله كتابات الأدباء المعاصرين وبخاصة **سلمان رشدي و جي. إم. كوتزي**، ويهتمّ إلى جانب ذلك بتعليم الأدب على المستويين المدرسي والجامعي، وقد كتب دليلاً مرشداً يعدُّ مرجعاً بشأن تعليم الأدب للطلبة.

ألّف البروفسور إيغلستون العديد من الكتب، أذكر منها التالية:

– دراسة الإنكليزية: مرجعٌ لطلبة الأدب، ٢٠٠٩

Doing English: A Guide for Literature Students, third revised edition (London: Routledge, 2009 translation 2003. Arabic Japanese translation 2013.

– الهولوكوست ومابعد الحداثة، ٢٠٠٤

The Holocaust and the Postmodern , Oxford: Oxford University Press, 2004, Japanese translation 2013.

– النقد الأخلاقياتيّ: القراءة بعد ليفيناس، ١٩٩٧

Ethical Criticism: Reading After Levinas, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997

وله أيضاً كتاب (الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً) الصادر عن جامعة أكسفورد عام ٢٠١٣ والذي أقدّم ترجمته في الصفحات التالية، وينبغي التنويه أن البروفسور إيغلستون إشترك في تحرير العديد من الكتب المشتركة، وأذكر على وجه التحديد مشاركته المتميّزة في تحرير كتاب موسوعة بلاكويل في النظرية الأدبية والثقافية (الجزء الثاني) المنشورة عام ٢٠١٠

Tele: @Arab_Books

Blackwell Encyclopaedia of Literary and Cultural Theory Volume 2 (1966 to Present day) (Oxford: Blackwell, 2010).

المترجمة

Tele: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

الرّوايات المعاصرة التي أحِبّ:
حوار مع البروفسور روبرت إيغلستون

الآتي حوار مع البروفسور (روبرت إيغلستون) أجراه (ديفيد شاكلتون) ونُشِر بموقع (**خمسة كتب Five Books**) الألكتروني في ٦ شباط (فبراير) ٢٠١٧.

المترجمة

Tele: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

الحوار مع البروفسور روبرت إيغلستون

- **ماالذي تعنيه عبارة (الرواية المعاصرة) بحسب ماترى؟**

– هذا سؤال يستحيل تقريباً الإجابة عليه: إنه لأمر غاية الصعوبة أن تحدّد نوع الموضوعات التي تتمحور حولها الرواية المعاصرة، أو مواصفات الشكل الفني الذي تعتمده هذه الرواية؛ فهي مثل الحياة باتت تتناول أي شيء وكلّ شيء، وثمة طريق طويل أمامنا لكي نستطيع تقديم إجابة مقبولة لسؤالك مستعينين بشواهد تأريخية محددة.

- **هلّا صنعت لنا جميلاً وقدّمتَ لنا تفصيلاً أكثر إسهاباً بشأن هذا الأمر؟**

– منذ أن نشأت الرواية كشكلٍ أدبيّ كانت على الدوام مسكونة بالنزعة الواقعية، وما الواقعية سوى سلسلة من القناعات أو المواضعات التي حصل إتفاق بشأنها في كيفية تمثيل العالم، ويمكنك التفكير في هذه الموضوعة على السياق التالي: يمكنك تصوّر أن الرواية هي شيئ شبيه بنافذة تطلُّ منها على الناس الماكثين في الطرف الآخر، أو هي لوحة تستطيع النظر فيها فحسب. الواقعية ترمي لتأكيد حقيقة وجود أناس «حقيقيين» على الجانب الآخر منك، وعندما تقتنصنا شِباكُ رواية ما فإننا نقرأ عن شخصيات حقيقية عاشت في زمن (ديكنز) مثلاً.

Tele: @Arab_Books

لطالما كانت الروايات مُغرَمةً بهذه النزعة الواقعية الصارمة؛ ولكن في الوقت ذاته الذي شاعت فيه هذه الواقعية الصلبة كان ثمة تيار مضاد لها لم يفتأ يسائلها ويضعها على محكّ التمحيص والتقييم؛ بل وحصل أن سخر منها في بعض الأحيان!، ويمكن للمرء أن يفكّر بهذا التيار المضاد للواقعية في سياق المفردات التي جاءت مع تطوّر الحركات الأدبية المعروفة. على سبيل المثال، في بواكير تأريخ الرواية، نشأت حركة قوطية Gothic مؤثرة، وكثيراً مانشهد في الروايات القوطية الكثير من الأشياء والحوادث التي يستحيل وقوعها في الواقع (مثل عمالقة وأشباح وقرود غريبة الشكل،،، الخ)، ومن المهمّ ملاحظة أن مثل هذه العناصر الروائية المفعمة بالغرائبية قد أدخلت في الرواية بشكل متزامن مع شيوع الرواية الواقعية التي تحكي عن أشخاص عاديين يعيشون حيواتٍ عادية في زمان ومكان عاديّين أيضاً.

حلّت الحداثة مع بواكير القرن العشرين، وهنا راح كُتّاب (من أمثال جيمس جويس و فيرجينيا وولف) يحاولون أن يكونوا أكثر واقعية من الواقعية السائدة في الرواية آنذاك؛ فعلى سبيل المثال عندما نتحدّث مع الناس يمكن لعقولنا أن تفكّر بطريقة إسترجاعية في الماضي أو بطريقة رغائبية في المستقبل، وربما نكون نفكّر في ماعسانا سنتناول في الغداء. حاول الكتّاب الحداثيون عكس هذه الحقيقة في رواياتهم التي بدت – نوعاً ما – عصية على الفهم وحافلة بالكثير من الأفكار الإستبطانية الذاتية.

بعد الحداثة حلّت حقبة مابعد الحداثة، وساءل فيها كُتّابٌ من أمثال سلمان رشدي و أنجيلا كارتر النزعة الواقعية – مثلما فعل أسلافهم الحداثيون – ولكن هذه المرة باستخدام المعارضة الأدبية Pastiche: إعادة سرد الحكايات من زوايا نظر مختلفة مع الإحتفاظ بالمرجعية الذاتية

Tele: @Arab_Books

في كلّ مايحدث، وقد بدأت النزعة الروائية مابعد الحداثية تفقد طاقتها وزخمها في تسعينات القرن العشرين.

الآن يمكن لنا أن نتساءل: هل ثمة حركة أدبية كبرى أعقبت مابعد الحداثة؟ حسناً، الجواب المختصر هو لا، ولكن على كل حال يمكن أن نميّز ثلاثة توجهات مختلفة في الكتابة المعاصرة.

• إذن أنت تفترض ثلاثة إتجاهات محدّدة كبرى تمثّل معالم مميزة للكتابة الروائية المعاصرة؟

– بالضبط. الإتجاه الأول هو في إستخدام الكُتّاب المعاصرين لبعض الحيل والملاعبات مابعد الحداثية؛ غير انهم يستخدمون هذه الملاعبات بطريقة أخف وطأة من المغامرات التجريبية التي أثقلت بها الروايات مابعد الحداثية، وهذا النزوع المعاصر يسمى احياناً «مابعد – بعد الحداثة». رواية **سحابة أطلس Cloud Atlas** التي كتبها **ديفيد ميتشيل David Mitchell** (وهي إحدى الروايات المعاصرة الخمس التي إخترتها) هي مثال جيد لما أعنيه بهذا الشأن.

أما الإتجاه الثاني فهو العودة لتوظيف بعض التقنيات الحداثية، وثمة روائيون وروائيات مثل **آلي سمث Ali Smith** التي أنتجت بعضاً من أجمل وأعقد الروايات التي نلمح فيها أصوات فيرجينيا وولف و جيمس جويس بطريقة ذاتية واعية تماماً.

وأما الإتجاه الثالث (الذي يتعدّى نطاق الرواية ليشمل المسرح والسينما والتلفاز) فهو القصدية الواضحة في خلق أعمال تستجيب لمتطلبات الواقع التي باتت تدعى (الجوع إلى الواقع)، وفي الرواية تُرجِم هذا الإتجاه بالميل الطاغي نحو كتابة روايات باتت أكثر واقعية بكثير جداً من الروايات الحداثية ومابعد الحداثية.

Tele: @Arab_Books

• **هذا أمر مفيد للغاية من أجل إمتلاك خارطة طريق تعيننا على معرفة التضاريس الروائية المعاصرة. لكن قبل كل شيء، كيف تمثّل رواية سحابة أطلس لديفيد ميتشيل معلماً في مابعد – بعد الحداثة؟**

– ثمة رواية عظيمة كتبها الروائي مابعد الحداثي الإيطالي **إيتالو كالفينو** عنوانها (لو أنّ مسافراً في ليلة شتاء): تبدأ تلك الرواية بحكاية، ثم في سياق تلك الحكاية يجد شخوصها كراسة يوميات، وفي كراسة اليوميات تلك يجد الأبطال الروائيون حروفاً، وهكذا يمكنك القول أن هذه الرواية هي مجموعة أنصاف حكايات من غير خواتيم محددة وبلا نهايات متوقعة، وهي في واقع الأمر سلسة وممتعة ومتدفقة على الرغم من أنها مُحبِطة نوعاً ما.

تعلّم ديفيد ميتشيل الكثير من إيتالو كالفينو ووظّفه في روايته سحابة أطلس التي يمكن عدُّها نوعاً من رواية الخيال العلمي التي لاقت نجاحاً هائلاً. في هذه الرواية تجد العديد من الحكايات المتشابكة مع بعضها مثل الدمى الروسية (التي تدعى ماتروشكا، المترجمة)؛ غير أنها تختلف عن رواية كالفينو من حيث أنّ القارئ سيقرأ عن الأنصاف الثانية من الحكايات لامحض الأنصاف الأولى، وبهذه الكيفية يكون الكاتب قد أشبع رغبة القارئ في معرفة الحكايات كاملةً.

إن رواية سحابة أطلس مثال صارخ لكاتب تمرّس في الملاعبات والحيل مابعد الحداثية وعرف كيف يطوّعها لخدمة رؤيته الروائية؛ فالرواية تمتلك خطاً روائياً واضحاً، وتمنح القارئ إحساساً بخاتمة ما وهذا بالضبط هو مايميّز الكتّاب مابعد الحداثيين الذين كانوا مخلصين على الدوام للحفاظ على الحس السردي الروائي وإعادة الإعتبار المستحقّ له.

Tele: @Arab_Books

• **تبدو رواية سحابة أطلس منشغلة بالتقنية العلمية على نحوٍ غير عاديّ؟**

– **نعم، تماماً وأضيف لذلك** أنها منشغلة بعملية الكتابة ذاتها كتقنية مميزة. عندما تقرأ رواية لديكنز مثلاً فأنت تحاول من خلال كتابته الروائية بلوغ تصوّر حوادث حقيقية، ويتفاقم هذا الأمر إلى حدّ يهدّد بإبتلاعك في التفاصيل الروائية ويجعلك لاتأبه للتقنية الكتابية ذاتها؛ غير أن مابعد الحداثة وكذلك مابعد – بعد الحداثة يوجّهان إهتماماً ثابتاً وراسخاً تجاه تقنية الكتابة ذاتها، وهما لاينفكّان يذكّران القارئ بأن مايقرأه هو محض حكايات وليست شيئاً آخر.

إن واحداً من الأمور التي يلاعبها ميتشيل في روايته هي إعتماده تقنيات كتابية مختلفة وغير معهودة: الحكاية في روايته يتمّ سردها من خلال كراسة يوميات، ومرويات تخييلية Pulp Fiction، ونصوص أفلام، وقصص رواية خيال علمي تبدو مثل جهاز إتصال يبثّ من المستقبل البعيد، ثم في وسط الرواية يتحوّل السياق الروائي إلى مايشبه الحكايات الفلكلورية المحكيّة بلغة مكتشفة، ومن هذه الجزئيات يمكن عدّ الرواية حكاية سردية منشغلة بالتقنيات التي سعى الكاتب لجعلها تمثيلاً روائياً فريداً وخاصاً بهذه الرواية، وكذلك للكيفية التي تتغيّر بها تلك التقنيات مع الزمن.

• **إقترحتَ في جواب سابق أن الكاتبة آلي سمث تتصادى أعمالها مع تيار الحداثة الروائية. هلّا توسّعت في هذه المعلومة؟**

– **نعم بالطبع. إن رواية آلي سمث التي لاقت إحتفاءً لافتاً للنظر هي أمرٌ حدث صدفة The Accidental**، وهي رواية تحكي عن عائلة تذهب لقضاء عطلة، ثم يحصل أن تتشتّت ويلتمّ شملها في نهاية المطاف.

Tele: @Arab_Books

تُسرَدُ هذه الرواية بطرق مختلفة: ثمة ساردة يافعة بالغة الذكاء والألمعية، وثمة سارد آخر هو رجل شاب طموح ومكتئب، اما زوج الأم فهو أستاذ أكاديمي إنكليزي يُروى الفصل الخاص به بطريقة المعارضة الشعرية طول الوقت، وعلى هذا النحو تُتاحُ للقارئ ثلاثة منظورات بشأن مايجري في الرواية؛ غير أن هذه المنظورات الثلاثة لاتمثّل مع بعضها جسماً روائياً متكاملاً، وثمة شعور ينتاب القارئ أن هذه الرواية لايمكن تجميع أجزائها كما لايمكن فهمها فهماً تاماً شاملاً – الأمر الذي يذكّرنا على الفور بكتّابٍ حداثيين من أمثال فيرجينيا وولف.

- **هل تلمحُ عودةً لأعمال جيمس جويس في رواية سحابة أطلس؟**

– نعم، ثمة عناصر (جويسية) عديدة في هذه الرواية، وبخاصة هناك مقطعان في الرواية توظّفان عنوانين لفيلمين يتناولان تأريخ السينما ونجد فيهما صدى لمقاطع محددة من رواية **يوليسيس**، وهذان المقطعان يحفلان بالغرابة ويتطلّبان الكثير من الجهد للفهم؛ غير أنهما جميلان إلى أبعد الحدود.

- **تأسيساً على حقيقة أنك تدرّسُ الرواية المعاصرة وتكتب عنها، هل تملّكك يوماً إغراء سؤال الكُتّاب بشأن المؤثرات التي فعلت فعلها المؤثّر فيهم؟**

– نعم إلى حدّ ما وحسب. ينبغي أن نضع في حسباننا أن الكتّاب قلّما يبوحون بالحقيقة حتى عندما يبدون منفتحين ومُرحّبين بمناقشة أعمالهم بوضوح؛ لكن يبقى السؤال عن المؤثرات الفاعلة في حياة الكُتّاب إستثناءً من هذه القاعدة وفي العادة يكون أمراً ملهماً وكاشفاً

Tele: @Arab_Books

لأن الكُتّاب عندما يتحدثون عن كتّاب آخرين أحبوهم أو أفتُتِنوا بهم أو حاولوا تقليدهم فإنّهم غالباً مايبوحون بالكثير الذي يكشف سيرتهم الروائية هم ذاتهم.

- **ماالمؤثرات الأكثر أهمية التي تراها فعلت مفاعيلها في رواية (مدينة مفتوحة Open City) للكاتب تيجو كول Teju Cole – تلك الرواية التي إخترتَها بين الروايات المعاصرة الأحبّ إليك؟**

– واحد من أهم المؤثرات هو الكاتب **دبليو. جي. سيبالد W. G. Sebald**. ولِد سيبالد في ألمانيا وعاش في بريطانيا ومات بحادثة سيارة عام ٢٠٠١ مباشرة عقب نشر روايته (**أوسترليتز Austerlitz**).

كان لسيبالد تأثير عظيم – وإن بدا غير ملحوظ – على الأدب بعامة، وكتبه الثلاثة أو الأربعة الأولى عصية على التصنيف تحت أي نوع أدبي، وأرى أنا أن أفضل نتاج بين تلك النتاجات هو ذلك العمل المعنون (**حلقات زحل The Rings of Saturn**) الذي يحكي عن سارد يمضي في جولة مشي حول منطقة إيست أنغليا، ويحصل أن تصيبه جولة المشي تلك بإنهيار عصبيّ: كل شيء يراه أمامه يغدو مرتبطاً بالخراب؛ فمثلاً يرى أمامه منزلاً جميلاً يشعّ فخامة؛ غير أن الرائي المتجوّل يراه شيئاً يذكّره بعمليات القصف الجوي واسعة النطاق في الحرب العالمية الثانية، وكذلك يذكّره بفشل زراعة محصول الشمندر السكّري. ثمة مثال آخر: يرى السارد المتجوّل قطاراً يتحرّك على سكة ذات مقياس ضيق فيكتشف أن القطار كان بالأصل مصنوعاً لإمبراطور الصين لكنه لم يرسَل فعلاً بسبب التمرّد الضخم الذي إندلع في الصين وراح ضحيته عشرات الآلاف من البشر.

أثّر سيبالد تأثيراً عظيماً في الكثير من الكُتّاب من أمثال **روبرت**

Tele: @Arab_Books

ماكفارلين Robert MacFarlane الذي جعل من تجربة المشي موضوعاً ثقافياً في سياق كتابته البيئية. بالنسبة إلى الروائي تيجو كول فإن روايته تأثرت هي الأخرى بعمل سيبالد؛ فهي لاتعتمد على الحبكة بقدر ماتعتمد على الحوادث الدنيوية التي تحصل في العالم.

- **الكثير من مجريات الحوادث في رواية (مدينة مفتوحة) تحصل وقائعها في نيويورك؟**

– نعم. السارد في رواية كول هو رجلٌ نصف أمريكي ونصف نايجيري يقيم في مدينة نيويورك رغم أنه كثير السفر ولايكاد يستقرّ في مكان واحد سوى لبضعة أيام، ويمكن للقارئ أن يعرف الكثير عن الناس الذين يلتقيهم خلال أسفاره؛ فعلى سبيل المثال يلتقي السارد بمهاجر مسلم رفيع التعليم في كابينة إتصالات هاتفية في بروكسل، ويحصل أن يتحدث الإثنان بشأن سياسة الأجنحة اليسارية في الأحزاب الأوربية، ويمكن للقارئ في وقت متزامن أن يعرف الكثير عن السارد من خلال شظايا الحكايات التي يبوح بها والتي تمثّل إنعكاساً لآرائه في سواه من البشر.

الكثير من الحكايات في رواية كول تتناول المهاجرين وحركة الناس الذين يبلغون أمريكا وهؤلاء الذين يفشلون في بلوغها، ولأنني لاأريد إفساد الرواية فسأكتفي بالقول أن القارئ، ومع التقدّم المضطرد للرواية، سيكتشف أمراً غير مريح بشأن الشخصية الساردة الرئيسية في الرواية.

- **في هذه الرواية نرى أنّ موضوعة الهجرة مرتبطة على نحوٍ وثيق مع موضوعة النظر أثناء التجوال المديني، وكذلك بالعمى المطبق عن رؤية بعض الحيوات المدينية؟**

Tele: @Arab_Books

– بالتأكيد. ثمة مستويات متعددة للعمى: العمى الأكثر شيوعاً ووضوحاً هو عمى الكتل البشرية المدينية في نيويورك أو بروكسل بشأن المهاجرين وتأثيرات الهجرة التي يأتون بها لتلك الحواضر المدينية. ثمة نوع آخر من العمى الذي يبدو معه السارد وكأنه يهرب من شيء ما وبطريقة تجعله ينسى سلوكياته المعتادة في الأيام الممتعة العديدة التي عاشها من قبلُ.

- **دعنا ننتقل الآن لرواية (السؤال هو السؤال: السيرة الذاتية لفالنتينو آتشاك دينغ What is the What: The Autobiography of Valentino Achak Deng) للكاتب الروائي ديف إيغرز Dave Eggers. كيف أمكن للكاتب ديف إيغرز أن يكتب سيرة ذاتية لسواه من الأشخاص؟**

– هذا النوع من المزحات أمر معتاد ونموذجي للغاية مع كاتب من طراز إيغرز، وقد سبق لكتابه الأول المعنون (عمل مفجع لعبقرية مذهلة) أن فعل الشيء ذاته مع توقعاتنا منذ الصفحات الأولى من الكتاب حيث تلاعب حتى بالمعلومات المخصصة في العادة للتنويه بالمعلومات الخاصة بالناشر والبيانات العائدة لتصنيف الكتاب. في رواية إيغرز أعلاه ينتقل الكتاب من مجال السيرة الذاتية نحو الرواية، وسبق لإيغرز أن قال بأن كتابة الرواية أمر يشبه تخيّل إرتداء بزّة مهرّج؛ لم يكن يستطيع فعل الأمر في البدء لكنه تعلّم كيفية إتمام الأمر لاحقاً.

إن رواية (السؤال هو السؤال) هي مزيج غريب يحتويه كتاب، ويمكن القول أن هذا الكتاب كتبه كاتب شبحي يدعى (ديف إيغرز) رغم أن إسمه مذكور على غلاف الكتاب الأمامي كمؤلف للعمل، ويمكن القول أيضاً أن هذه الرواية نزيهة في الحكي عن الحياة؛ غير أنها

Tele: @Arab_Books

سيرة ذاتية في الوقت ذاته لأن آتشاك دينغ يحكي قصته في هذه الرواية. عندما يقرأ القارئ رواية إيغرز في ذات الوقت الذي يقرأ فيه كتبه الأخرى فسيدرك على الفور أن الرواية وإن كانت تحكي عن أتشاك دينغ فإنها مكتوبة من قبل ديف إيغرز ذاته وعلى نحوٍ لايقبل أي خطأ أو تأويل سواء من حيث الأسلوب الروائي أو الشكل الروائي كذلك.

عنوان الرواية لوحده يُفتَرَضُ أن يكون كافياً لجعل القارئ مندهشاً أيما إندهاش. ماالذي يجري مع الرواية؟ وإلى أيّ مدىً يمكننا الوثوق بحكاية حياة آتشاك دينغ في السودان ومن ثمّ كمهاجر في أمريكا؟ ماالذي تُرِك من حكايته إذن؟ لذا يمكن عدُّ العنوان نوعاً من مزحة كما يمكن أن يكون سؤالاً قائماً بذاته.

- **ثمة حاجز ضبابيّ بين الحقيقة والرواية في هذا العمل؟**

– كتب الناقد الأمريكي **ديفيد شيلدز David Shields** كتاباً بعنوان **(جوع الواقع Reality Hunger)** يشخّص فيه نوعاً من مجاعة جديدة نسبياً تجاه الواقع، وقد شاعت هذه المجاعة في كل الفنون (بما فيها الرواية المعاصرة)، وتعرض هذه المجاعة أوجهاً منها في تلفاز الواقع وكذلك في مذكرات «الشقاء والبؤس» التي لاقت رواجاً شعبياً كبيراً قبل بضع سنوات خلت.

غير أن شيلدز، بالطبع، يقول أن تلفاز الواقع ليس شيئاً حقيقياً: هو يوفّر للمشاهد إنطباعاً بأنّ مايراه حقيقيّ لكنه ليس حقيقياً في واقع الأمر، ويستكشف شيلدز في كتابه الوسائل المختلفة التي يمكن بواسطتها جعل «الحقيقي» يظهر حقيقياً بالفعل.

يناور ديف إيغرز ويتلاعب ماشاء له في مساءلة العلاقة بين الواقع والتخييل الروائي، ويمكن أن نرى في عمله (السؤال هو السؤال) رواية

Tele: @Arab_Books

تحوي «مقادير محدّدة من الواقع»، فعلى سبيل المثال ثمة مشهد روائي في الصحراء تقوم فيه شخصية إعتادت أن تنهض بدور تعليميّ بإلقاء محاضرة من أربع صفحات حول تأريخ السودان.

- **أخبرني المزيد بشأن هيكل الرواية.**

– تشتمل الرواية على قسمين: في القسم الأول يستعيد السارد آتشاك دينغ تجربة السطو المقترنة بالعنف التي وقعت على منزله في الولايات المتحدة، وثمة إستعادات وامضة flashbacks ثابتة لأجواء حياته في جنوب السودان؛ لذا يتمّ مقابلة العنف الذي وقع على الراوي في أمريكا مع العنف الذي وقع عليه في السودان.

أما في القسم الثاني من الرواية فتكون عملية السطو العنيف قد إنتهت، ويتحتّم بعدها على السارد أن يمضي لعمله اليومي على الرغم من إنكساره الذاتي وروحه المعطوبة بعد أن لقي ضرباً مبرحاً على يد السرّاق، ويحصل في النادي الرياضي الذي يعمل فيه أن يلحظ مديره في العمل الهالة السوداء المحيطة بإحدى عينيه؛ غير أن لاأحد سوى المدير يأبه لحاله، وقد ظنّ السارد أن هؤلاء العاملين معه لو علموا بحكايته لما عاملوه بمثل ذلك الإنكار والتجاهل. إن القسم الثاني من الرواية يختصّ بالكيفية التي يتمّ فيها تجاهل السارد في أمريكا بمثل الكيفية التي يتجاهل بها العالم كله السودان.

- **هل ترى أن الرواية المعاصرة مدركة للمديات التي يمكن أن تحققها على صعيد الإنجازات السياسية؟**

– سادت روح مفعمة بالحيوية حركة مابعد الحداثة الروائية التي أكّدت الإحساس بالأهمية الفائقة للرواية، وبات مفترضاً أن الرواية

Tele: @Arab_Books

تساهم بشكل جوهري في تشكيل عالمنا، ويرى هذا الإحساس مصداقاً له في الحقيقة القائلة بأن أي قارئ إذا ماقرأ رواية ما على نحو صحيح فإن كامل رؤيته للعالم ستشهد إنهياراً ومن ثم إعادة تشكيلٍ وهيكلة جديدة؛ أي أن العالم سيتغيّر من جراء قراءة الرواية.

ثمة أمر جوهري ينبغي ملاحظته بشأن الرواية وأعني به روح التواضع المستجدّة التي أصابت الفن الروائي؛ ففي حين كانت الرواية الشكل الفني الذي إنعقد له لواء السطوة والغلبة على ماسواه من الأشكال الفنية في القرن التاسع عشر فقد بات اليوم في منافسة شرسة مع الأفلام السينمائية والألعاب الحاسوبية والمسلسلات التلفازية، وكل هذه الأنواع الفنية تمتلك القدرة على إعادة تشكيل العالم من خلال أطروحاتها الفنية؛ لذا لم تعُد الرواية في عالم اليوم «الملك المتوّج الوحيد في الغابة» مثلما لم يعُد الروائيون المشرّعين الوحيدين المعترف بهم والصانعين لعالمنا رغم أنّ جهودهم لازالت تلقى تقديراً عظيماً في عالم اليوم.

- **ماالسبب وراء إختيارك لرواية (حدود الذئاب Wolf Border) للروائية سارة هول Sarah Hall؟**

– سبق لي أن قرأت الرواية السابقة للكاتبة والموسومة (كيف ترسم رجلاً ميتاً) وأحببتها كثيراً، وأعتقد أن هذه الرواية مدفوعة بإلهام الحداثة الروائية (التي سادت مع مطلع القرن العشرين، المترجمة) وتشتمل على ثلاث حكايات عن الفن والموت تتداخل وتشتبك في ثلاث حقب تأريخية مختلفة، وأرى أن هذه الرواية المنشورة حديثاً (نشرت عام ٢٠١٥، المترجمة) ممتعة في كل تفاصيلها الدقيقة.

لكنّ سبباً آخر دفعني لإختيار هذه الرواية، وهو سبب يشير إلى

Tele: @Arab_Books

خصيصة عامة وشاملة للرواية المعاصرة: أنا الآن في منتصف قراءتي لهذه الرواية الممتعة؛ لذا فإن كلّ ماسأقوله بشأنها مؤقت وطارئ وعرضة للتبديل والتعديل لاحقاً، وهذا الأمر يصح تماماً على الأدب المعاصر بعامة، ويمكن القول بثقة أنّ الأدب المعاصر مدهش وفاتن لأنه حافل بالجدّة دوماً ويشهد تغيراً ثابتاً لاينقطع خلال القراءة، وإنّ ماتقوله اليوم بشأن أية رواية معاصرة قد لايكون صحيحاً برأيك بعد خمس سنوات – مثلاً – من قراءتك الأولى.

Tele: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

الفصل الأول:

قول كلّ شيء

الأدب ميدان يبعث على التفكير – حيث تُستَكشَفُ الأفكار وتُعاشُ وتُمتَحَنُ مع كلّ ماتنطوي عليه من تعقيد يبعثُ على الفوضى المحيّرة، وقد تبدو هذه الأفكار أحياناً في غاية البساطة: ماذا لو وقعتَ في براثن حبّ مَنْ يبدو غير خليق بحبّك؟ ماالذي سيحدث لو ظهر ثمة خائن في شبكتك الجاسوسية؟؛ لكن ثمة أحياناً أخَرى قد تكون فيها الأفكار أكثر تعقيداً من سابقاتها: كيف يمكنني مثلاً إعادة هيكلة ذاكرتي بحيث تغدو قادرة على إستعادة حادثة ما ليس بوسعي تذكّرها؟ ربما تكون مفردة (أداة تفكير) ليست بالمفردة الدقيقة لوصف الأدب لأنها تنطوي على وصف بالغ المحدودية لنطاق مايمكن أن تفعله الرواية بالأفكار، ولكن على كلّ حال فإن الطريقة التي يعمل بها الأدب كأداة للتفكير ملتصقة تماماً بما عليه نحنُ – وأعني بذلك سمتنا الإنسانية. الأدب يُعنى بالكيفية التي نجعل بها أنفسنا واضحة ومفهومة لنا؛ ومن هنا تنبع أهمية الرواية المعاصرة لأنها ترمي في المقام الأول وقبل كل شيء لأن ترينا من نحنُ في زماننا هذا الذي نعيشه.

أعتقد بصورة حاسمة أن الرواية هي الطريقة الفضلى لفعل هذا (أي

Tele: @Arab_Books

لفهم من نحن؟) بالمقارنة مع الفنون الأخرى لأنّ الرواية هي الوسيلة الأكثر إعمالاً للفكر، والأكثر قرباً للروح الإنسانية، والأكثر ملامسة للنزوعات الشخصية؛ إذ على خلاف الفنون البصرية أو العمارة أو الموسيقى أو الألعاب الحاسوبية فإن الرواية هي الوحيدة التي توظّف اللغة فحسب. إنّ كل واحد فينا هو – على وجه التقريب – مُستخدمٌ خبير للغة، ولكنّ الأمر الأكثر أهمية هو أنّ كلّ واحد فينا هو خالقٌ خبير في ميدان اللغة: لانفتأ كلّ يوم نستخدم الكلمات للتعبير عن أنفسنا ولحكاية أقاصيص ولنمذجة بعض جوانب واقعنا. نتشارك كلّنا اللغة وتزدهر حياتنا بواسطتها، وفي العادة نجد أنفسنا نخوض علاقة مشبعة بالحميمية مع المادة الروائية بأكثر ممّا نفعل مع المسرح أو الفلم السينمائي، وعلى خلاف الشعر أو الرسم فإن الرواية تتأسّس على السرد الذي قد يعبّر عن نفسه أحياناً بأشكال غاية في التعقيد، والسرد ذاته سمة نتشاركها جميعاً مع الرواية أيضاً – إلى جانب سمات أخرى – لأن كلّ واحد فينا هو مؤلّف ونسّاجٌ ماهر للسرد في كل الحكايات التي نخبرُها للآخرين كل يوم، ويمكننا أن نختبر قيمة السرد الروائي في حكاياتنا اليومية من خلال المعايير الرفيعة والمتطلّبة لإختيارنا الشخصيّ للكلمات والحكايات وكذلك من خلال نماذجنا الشخصية التي ننتخبها للتعبير عن الواقع. يُلاحَظُ في العادة أن الروايات تدفعنا إلى نوعٍ من الإنغمار الكامل (بأكثر مما تفعل الفنون الأخرى) لأن قراءة روايةٍ ما تستلزم من الوقت أطول بكثير ممّا تستغرقه مشاهدة فلم سينمائي أوٍ الإستماع إلى قطعة موسيقية، وكذلك لأن قراءة الرواية تحتاًج طاقة أكبر من الطاقات المكرّسة للفعاليات الأخرى، وهذا هو بالضبط موضع الأصل في منشأ عبارات على شاكلة «أن تنسى نفسك بين دفّتي كتاب» أو تلك الأخرى التي تقول «الكتاب يتحدّث معي» –

Tele: @Arab_Books

تلك العبارات ونظائرها التي نفهم منها أن الرواية شيء أكبر من محض حبر على ورق أو كلمات مسطورة على شاشة حاسوب. نحنُ نعيش في الروايات بأكثر ممّا نفعل مع أي لون فنّي آخر، وبعد قراءتها فإن الروايات تظلّ معنا (وهو مايُعرَفُ بظاهرة «مابعد القراءة»). كانت الرواية – و لم تزل – الشكل الفني الأكثر عمقاً في تأثيره والأكثر توغّلاً وتماسّاً مباشراً بالكائنات الإنسانية.

بالإضافة لكلّ ماقلناه سابقاً بشأن الرواية فإن الرواية المعاصرة هي الوسيلة الفضلى للتفكير بشأن (من نكون؟) لأن الرواية هي الوسيط الذي يوفّر حرية في التعبير أكثر بكثير من الحرية التي يوفّرها سائر الأشكال الفنية الأخرى. يُلاحظُ في هذا الشأن أن ليس ثمة تعريف حقيقي حاسم للرواية؛ فهي ليست ببساطة شيئاً مُختلقاً مثلما أنها ليست وسيطاً يحكي حكاية فحسب. ينزع كل تعريف في أصل معناه لإقامة حدود أو غايات، وليس مو الواضح أبداً ماغايات الفن الروائي أو إذا كان أصلاً ثمة غاياتٌ للرواية. الفيلسوف الفرنسي الإشكاليُ **جاك دريدا Jacques Derrida** – الذي تفكّر في معنى الأدب وكتب الكثير بشأن هذه الموضوعة – وصف الأدب على أنه (مؤسسة تعجّ بالغرابة) وجادل بأنّ «مؤسسة الرواية..... توفّر مبدئياً القدرة على قول كلّ شيء، وعلى الإنطلاق بعيداً عن كلّ القواعد والمقيّدات»، وهو بهذه الشاكلة يعرّف الرواية بأنها شكل من الكتابة ليس له تعريف وليس ثمة من حدود مقيّدة تكبح قدرته على قول مايستطيع قوله، والنتيجة الأكثر أهمية التي تترتّب على هذا الأمر أن الرواية يمكنها الإستجابة لكلّ جانب من جوانب العالم التي يشغف بها الكاتب ويرى نفسه مولعاً بها، ويمكن على هذا النحو أن تتناول الرواية أي شيء وكلّ شيء معاً، كما يمكنها أن توظّف أي شكل يختاره الكاتب. العالم الذي نعرفه

Tele: @Arab_Books

متعدّد الوجوه ومعقّد للغاية، وهكذا هي الرواية (وينبغي أن تكون)، وليس ثمة قواعد صلبة وسريعة لقراءة (فضلاً عن كتابة) الرواية؛ إذ يمكن للرواية أن تمضي أينما أرادت وأن تفعل أي أمرٍ شاءت وعلى نحو مطلق غير مقيّد، وهذه الفكرة التي تسّم الرواية المعاصرة (إلى جانب الدهشة والحرية المطلقة كذلك) هي الخصائص التي يحكي عنها هذا الكتاب ويبتغي إبرازها بشأن الرواية المعاصرة.

هذه الحرية غير المقيّدة للرواية المعاصرة مقرونةً بالعدد الهائل من الروايات التي تُنشرُ سنوياً (كثيرة إلى حدّ أنّ مايُنشَرُ في السنة الواحدة يستلزم أكثر من حياة للمرء ليقرأها كلّها) تعني أيضاً عدم إمكانية وجود خبراء حقيقيين (بالمعنى التقليدي للخبرة المتداولة) في ميدان الرواية المعاصرة؛ إذ من ذا الذي يمكنه أن يكون خبيراً في هذا السيل الزئبقي من المنشورات التي يمكن أن تبلغ أنّى شاءت؟، ولكنّ التفكير بشأن الطريقة التي تكون بها الرواية المعاصرة أداة للأفكار والتفكير معاً يمكن أن يوفّر طرقاً لتجنّب المثالب الشائعة (في تقييم الأعمال الروائية): مثلاً، إن الفكرة التي تبتغيها الرواية هي الفكرة ذاتها التي تعكسها حياة الكاتب؛ إذ يقترح بعض مراجعي الأعمال الروائية والصحفيين، وربما بطريقة غير مقصودة، أننا لانستطيع تذوّق العمل الروائي إلا في سياق حياة الكاتب ذاته (وقد يأنس بعض الكتّاب لهذه المغالطة ويتماهون معها)، وفي العادة فإن هذا الأمر يعني أننا (أي القرّاء) سنحصر إنتباهنا في العلاقة المتوقّعة بين حكايتين: حكاية الرواية (أو الخلاصة السيئة لها في الصحف) والحكاية الخاصة بحياة الكاتب ذاته، والأمر ذاته يحصل (في حالة الرواية المعاصرة حصراً) عندما نستمع للمؤلف (أو المؤلفة) وهو يحكي (أو تحكي) عمّا تعنيه ثيمة كتابه (أو كتابها). إنّ هذين المثلين يكشفان بكل وضوح أنّنا ماعُدنا نولع بالرواية الحقيقية

Tele: @Arab_Books

ذاتها وهي مصدر شغفنا في المقام الأول. إن واحداً من الأسباب القابلة لتكون عذراً مسوّغاً لهذه الظاهرة هو أن من الصعوبة البالغة معرفة المقصود بما ينبغي أن نعلمه بشأن الرواية في المقام الأول وقبل كل شيء آخر: هل ينبغي أن نعلم الحبكة؟ هل ينبغي أن نعلم ماالذي تبتغيه الرواية ونحن نعرف أنها تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين؟ هل ينبغي معرفة إلام ستقودنا الرواية: هل ستؤنسُنا أم ستُشجينا؟، وفي مواجهة هذه اللايقينيات فإن لجوء القارئ إلى حكاية حياة الكاتب ذاته إلى جانب آرائه المتداولة تمنح القارئ إحساساً بالأمان والطمأنينة وأنه يعرف (في أقل تقدير) بعض الحقائق الواقعية التي يمكنه الإرتكان إليها لتقييم طبيعة الرواية التي يروم قراءتها. يبدو لي هذا الأمر خاطئاً ومُضللاً للغاية: إن معرفة قدرة كتاب ما على جعلك تبكي أو تُصابُ بالضجر تبدو لي نوعاً من المعرفة المرتبطة بالخبرة الذاتية، وإن معرفة الكيفية التي تبتغي فيها الرواية أن تكون متناغمة مع صورة أكبر وأن تجد لها مكاناً في هيكل إنساني أكبر تبدو لي شكلاً أفضل من المعرفة وإن كان مؤقتاً أو مشروطاً باعتبارات الزمان والمكان، وإن الإنتباه لما تقوله الرواية ذاتها (وليس النتف المتداولة عنها) يبدو لي الطريقة الأفضل والأكثر مثاليةً لمعرفة الرواية المعاصرة؛ ولكن تبقى كل أشكال المعرفة أعلاه غير خليقة بوصف المعرفة (الخبيرة) تبعاً للمفهوم السياقيّ المتداول للخبرة.

إن الحرية المقترنة بالرواية تجعل من أمر السؤال (كيف نكتشف من نحن؟) معضلة متطلّبة ومرهقة؛ إذ أن مفردة (نحن) معقدة للغاية، وليس أقل مظاهر ذلك التعقيد أن تلك المفردة تفيد معنى الإحتواء والإستبعاد معاً في الوقت ذاته. إن عبارة (من نحن؟) هي فكرة مركزية لفهم الرواية المعاصرة إذا مافهمنا أن كلاً منّا يشعر بذاته جزءً من جماعة بشرية، وهنا يُثارُ السؤال: ماهي تلك الـ (نحنُ) التي يُرادُ جعلها محسوسة من خلال

Tele: @Arab_Books

التفكير الروائي؟ جرت العادة التقليدية أن يُنظر إلى الرواية بأنها مكان يتمّ فيه الكشف عن التقاليد القومية وبما يعزّز روابط الجماعة البشرية التي تمثلها مفردة (نحن)، ولكن الروايات الحديثة غدت معولمة على نحوٍ مضطرد؛ فهي تعبر الحدود الفاصلة بين التقاليد والثقافات وتمازج بينها، كما أن الروايات المعاصرة تسافر من غير حواجز ويتمّ ترجمتها من غير إبطاء، وعلى هذا الأساس فإن فكرة التقاليد القومية المضمّنة في الرواية الإنكليزية أو الأمريكية أو الكينية – مثلاً – تجاوزتها العولمة وتخطّتها بأشواط بعيدة، وإنّ ممّا يبعث على التفاؤل أن الرواية (مابعد القومية) يمكنها أن تجعل القرّاء يتعلّمون الكثير بشأن إختلافات وآمال ومخاوف المجتمعات الأخرى وعلى نحو يجعل من مفردة (نحن) تتضخّم لتبلغ آفاقاً لانهائية بحيث يغدو كل فرد في الجماعة البشرية محسوساً ومعروفاً من قبل نظرائه البشريين؛ ولكن في الوقت ذاته يوجد مايبعث على شيء من التشاؤم إذا ماعرفنا أنّ بعض الروايات يكون نصيبها الإنكار وسوء الفهم، أو قد يتمّ تسويقها ببساطة على أنها روايات شاذة غريبة ولاتتفق مع المعايير السائدة؛ وفي مواجهة هذا الإنفتاح العالمي قد تصبح بعض الجماعات البشرية أكثر تحفظاً وعدوانية وأقل تكيفاً مع ركب المسيرة المعولمة، وفي الحالتين التفاؤلية والتشاؤمية فإن الرواية – كما النوع البشري – قد غدت معولمة وباتت أشكالها متلائمة كل التلاؤم مع المفردات التي تؤكّد التغيّر العولميّ العميق في عالمنا المعاصر.

عَرَضٌ آخر من أعراض التخوم اللامحدودة و«العولمة» المقترنة بالرواية المعاصرة يختصُّ بعدم توفّر إتفاق حقيقي ومُجمَع عليه بشأن التأريخ الذي يجوز معه وسم الرواية بسمة المُعاصَرة. نحن نعلم أن اللحظة المعاصرة تنتهي في الزمن الحاضر، ولكن متى بدأت؟ من

Tele: @Arab_Books

المعروف تقليدياً أن الفترات الأدبية تستمدّ تواريخها المعلنة من نقاط التحوّل التأريخية المفصلية: في أوربا، على سبيل المثال، قد يجوز بدء تأريخ الحقبة المعاصرة مع عام ١٩٤٥ (إشارة إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، المترجمة)؛ ولكن مع هذا ثمة إختلافات حتى بين أجزاء القارة الأوربية ذاتها: في إسبانيا يمكن القول أن بدء الحقبة المعاصرة جاء مع موت فرانكو عام ١٩٧٥، وفي ألمانيا حلّت حقبة المعاصرة مع نهاية الحرب الباردة عام ١٩٨٩ أو مع إعادة توحيد الألمانيتين عام ١٩٩٠، أما خارج أوربا فإن الأمور ليست بأقلّ غرابة عمّا جرى في أوربا: قد تعني المعاصرة بالنسبة للروس نهاية جمهوريات الإتحاد السوفييتي عام ١٩٩١، أو قد تعني بالنسبة للهنود الإستقلال عن التاج البريطاني عام ١٩٤٧. إن المجتمعات المختلفة تمتلك حساً مختلفاً بشأن اللحظة المُعاشة ذاتها وبشأن بداية اللحظة الحاضرة، وثمة أمر آخر في غاية الأهمية كذلك: ساهمت التغيرات التأريخية والتقنية المتسارعة التي نحيا وسط لجّتها المتسارعة في جعل الماضي يتراجع بسرعة أكبر من ذي قبل، كما ساهمت أيضاً في إضعاف الجماعات التأريخية التي دأبت على تعريف هويتها بالإستناد إلى نوع خاص من التواريخ المحلية المرتبطة بها وبحيث لايكون للتواريخ المفصلية العالمية – ربما – أي تأثير عليها. في كل الأحوال يبدو أمراً شاذاً للغاية توصيف فترة أدبية بواسطة حادثة غير أدبية بصرف النظر عن الزخم والتأثير المترافقين مع تلك الحادثة، ومن الواضح تماماً أن الحوادث التأريخية تستلزم بعض الوقت لكي تخترق تخوم مملكة الأدب ولكي يمكن للأدب أن يجعل تلك الحوادث التأريخية محسوسة للقارئ (من خلال النصوص الأدبية)، وعلى العكس ممّا ذكرناه أعلاه قد تؤشّرُ لحظةٌ معاصرة نهاية عصر أدبي سابق: المعاصرة مثلاً التي جاءت في أعقاب الحداثة، أوفي أعقاب مابعد

Tele: @Arab_Books

الحداثة. لكن هنا يمكن أن نتساءل ثانية: هل كان ثمة حداثة في كلّ بقاع العالم لكي تحلّ المعاصرة في أعقابها؟ ومن أي العناصر تشكّلت الحداثة في الأمكنة المختلفة؟

يبتغي هذا الكتاب ببساطة تفكيك العقدة المستعصية في مثل هذا النوع من المجادلات من خلال التأكيد بأن الحقبة المعاصرة تعني السنوات العشر الأخيرة[1] أو شيئاً قريباً من هذا الحدّ، وهذا التحديد لايمنع الرواية المعاصرة من التعامل مع الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل (وعلى النحو الذي سأكشف عنه في ثنايا الكتاب لاحقاً)، ولكنّ التحديد الذي أعنيه هو أن هذا الكتاب سيكون قد إستنفد أغراضه وبات خارج نطاق التداول خلال عشر سنوات من يومنا هذا، ولكني لاأرى في الإندثار المتوقّع بعد عشر سنوات مآلاً سيئاً متى مااختصّ الأمر بكتاب يتناول الرواية المعاصرة.

مراجع الفصل الأول:

Chapter 1: Saying everything

- Jacques Derrida,/icts of Literature ed. Derek Attridge (London Routledge, 1992)

١- لابأس من إعادة التذكير هنا أن هذا الكتاب نُشِر عام ٢٠١٣. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

الفصل الثاني

الشكل: ماالمُعاصرُ في الرواية المُعاصِرة؟

الشكل هو كل شيء؛ إنه سرّ الحياة.

أوسكار وايلد

إذا كان الأدب يعرف شيئاً، أو يعرفُ عن شيء ما؛ إذن سنحتاج في طورٍ ما أن نتساءل ماالذي تعرفه الأشكال الأدبيّة، أو ماالذي تعرف عنه.

مايكل وود

عقدت الكاتبة التجريبية الفرنسية - الروسية **ناتالي ساروت Nathalie Sarraute** مقارنة بين الأدب وسباق الجري التتابعيّ، حيث «تُسلّمُ راية الإبتكار من جيل إلى جيل تالٍ له» (وقد أضاف الكاتب التجريبي البريطاني **بي. إس. جونسون B. S. Johnson** لاحقاً ملاحظة لاتخلو من فظاظة عندما قال بأن المعضلة كانت أن «الأغلبية العظمى من الروائيين البريطانيين قد أسقطوا راية الإبتكار، وقبعوا راكدين حيث هم، وراحوا يلتفتون صوب الوراء أو أنهم حتى ماعادوا يدركون وجود سباقٍ أصلاً!)؛ لذا سيكون أمراً عادلاً وطبيعياً للغاية أن نتساءل: أين هي

Tele: @Arab_Books

الراية الآن؟ وماالأمر العظيم التالي أو الحركة العظمى التالية؟؛ غير أن هذه الأسئلة في واقع الحال قلّما تتناول الإشكاليات التي تتأسّس **حولها** الرواية (لأننا نعرف أن الرواية تختصّ بالكائنات البشرية في زحمة كل التعقيد الإنساني المحيط بها) بقدر ماتسعى هذه الإشكاليات في مساءلة كيفية عمل الرواية: إنها تساؤلات حول «ماالذي يشغل المركز الجوهري في أية حركة أدبية أو لحظة تحوّل أدبيّ» – ذاك هو الشكل الأدبيّ وكيفية فهمنا له.

السؤال الشاغل: كيف؟

لكن إذا كان «الشكل» هو الموضوعة الأساسية؛ فينبغي أن نتساءل: ماهو الشكل؟ إنّ واحداً من أكثر الأمور الباعثة على الحيرة والإضطراب بالنسبة للكتّاب (كما للنقّاد الأدبيين من أمثالي) هو الإفتقاد لتعريف واضح عمّا يعنيه «الشكل» برغم أنه مفهوم ذو أهمية كبرى (والحقّ يُقال أن ليس من تعريفات واضحة للشكل في الأدب برمّته: كلّ التعريفات المتداولة فضفاضة، متلبّسة بالغموض، وينبغي إستبعادها عندما لاتكون ذات فائدة. التعريفات كما أراها ليست بأكثر من مؤشرات تدلّ على جانب محدّد من عملٍ ما بدل أن تكون حاوية تضمّ العمل بأكمله). الشكل كلمة بين الكلمات خفيفة الإيقاع التي يُظنُّ بها البساطة والوضوح ولكنها تغدو مفرطة التعقيد بعد دراستها المعمّقة، ويمكن القول بصورة فجّة ومبالغة في التبسيط أن الشكل أمر لايختصّ **بما يُكتَب**، بل **بكيفية كتابته**: لايصف الشكل محتوى الرواية؛ بل يصف الوسائل التي يمكن بواسطتها للرواية تجسيد المحتوى أو تشكيله – أي بإختصار يُعنى الشكل بكيفية عملِ الرواية. الشكل (مع المترتّبات التي يفرضها) هو مايجعل الرواية عملاً يتمايز عن كتاب

Tele: @Arab_Books

تأريخ أو صحيفة يومية (رغم أنّ الرواية يمكنها أن تتماهى مع أي لون معرفيّ بسبب قدرتها الفائقة على فعل ماتريد)؛ ولكن ينبغي أن نتذكّر دوماً أن كل لون معرفي له شكله الخاص الذي يتمايز عن الرواية هو الآخر. الشكل هو الإخبارُ عن حكاية؛ ولما كنّا غير قادرين على إجتراح فصل بين الحكاية وطريقة الحكي (مثلما نحن غير قادرين على الفصل بين الراقص والكيفية التي يرقص بها) فإنّ هذا الأمر يعني أن الشكل هو جوهر كل رواية: الشكل هو وسيلة الكاتب في رؤية العالم مثلما هو وسيلته المتوخّاة في الإخبار عن حكايةٍ ما. الشكل هو مايضفي قيمة فنية على العمل الفني وهو مايجعل العملَ الأدبي مستحقاً ليوصف بأنه أدب حقيقي.

أستطيع أن أتخيّل تمريناً في الكتابة الإبداعية يجري بشأن الشكل وعلى النحو التالي: يُطلَبُ من مجموعة كُتّاب إعادة سرد حكاية ما في سياق رواية تحرّيات بوليسية، أو كملهاة (كوميديا) رومانتيكيّة، أو ككتاب وصفات مطيبة للأكل. هنا سيفرض الشكل حتماً الطريقة التي ينبغي بها إختتام الحكاية وماالذي عنته الحكاية أصلاً. يفترض الشكل قرارات محددة بشأن طريقة السرد أيضاً: هل تُروى الحوادث من وجهة نظر بطل الرواية (أي الشخصية الرئيسية في الرواية)، أو من وجهة نظر مراقب محايد كليّ العلم، أو كقاتل يعمد إلى إخفاء معالم جريمته. ثمة أشياء أخرى (غير الحبكة) يقرّرُها الشكل الروائي: لو كانت القصة تُحكى في إطار كوميديٍ أو رومانسيّ فسيكون من غير المحتمل توقّع الغوص في المعاناة المريرة لأطفال الشوارع المتضوّرين جوعاً؛ وعلى العكس تماماً لو أن الحكاية كانت حول (حالة الأمّة)؛ إذ حينها لن يكون المحبّون اليافعون الهائمون عشقاً مركز السرد؛ في حين سيحتلّ أطفال الشوارع المشرّدون دوراً ما في ذلك السرد. يفرض الشكل أيضاً

Tele: @Arab_Books

طريقة اختيارنا للكلمات وطول العبارات السردية: توظّف روايات الرعب عبارات قصيرة ومعجماً مختزلاً من المفردات؛ أما العبارات في النصوص الأكاديمية فهي طويلة وحاوية لعبارات بينية كثيرة، وتكشف في العادة عن تعقيد مسهب وبخاصة في إختياراتها المعجمية والنحوية (أي في الكلمات والقواعد المختارة).

الشكل هو أيضاً في قلب كلّ تغيّر حاسم يطرأ في الفن كما في الأدب، والحركات الفنية هي الموجات الطلائعية السبّاقة للجميع فيما يختصّ بالشكل، وعندما يتحدّث الناس بشأن الحركات الأدبية (الرومانتيكية، الحداثة،،،،،) فهم لاينفقون وقتاً طويلاً في الحديث عن محتوى الرواية بل يوفّرون جلّ الوقت لشكل الرواية: الشكل طريقة في الرؤية والإخبار عن الحكايات، ونحن في العادة نقيس سطوة الحركات الأدبية بقدرتها على إحداث تغيير حاسم في طريقة الحكي الروائي وفي كيفية جعلنا نرى العالم ونفكّر فيه بطريقة مختلفة عمّا طال عهدنا بها من قبلُ؛ لذا عندما يسأل الناس: ماالأمر العظيم التالي في الأدب؟ فهم في الحقيقة لايسألون عن الموضوعة العظيمة التالية ولايتوقعون جواباً مثل: البيئة أو الإرهاب العالمي، بل هم يقصدون السؤال التالي على وجه التحديد: كيف يمكن للطريقة التي تُحكى بها حكايةٌ ما أن تتحدّى طريقة رؤيتنا للعالم ولأنفسنا، وكذلك كيفية سردنا للحكايات التي تُخبِرُنا شيئاً عن العالم وأنفسنا معاً؟

لكن في غالب الأحوال يبقى الشكل أمراً خفياً عن الأنظار على رغم كونه حجر الزاوية في تشكيل هيكل الرواية، وقد يبدو هذا الأمر غريباً؛ غير أن السمة المتخفّية اللامرئية للشكل الروائي تنبع من أصل نشوء الرواية كنوع فني إبداعي وكذلك من فيض الأفكار التي صاحبت المفهوم المسمّى (الواقعية Realism). الواقعية – مثل الشكل – هي

Tele: @Arab_Books

الأخرى مفردة تبدو بسيطة المفهوم ومباشرة لكنها في واقع الحال معقدة أشدّ التعقيد وعلى نحو يبعث على القلق المؤذي لدى الدارس والكاتب معاً: «الواقعيّ Realist» لايعني «الحقيقي Real» فحسب مثل عبارة (العالم الحقيقي) التي طال عهدنا بها؛ إذ لطالما حكت لنا الروايات حكايات العالم الحقيقي وأناسه العاديين وهم يفعلون أموراً عادية (يقعون في الحبّ، يحتضرون، يأكلون،،،) مثلما حكت لنا عن حكايات خارقة مجاوزة للحكايات العادية (تخليق وحوش بشرية، بزّات ضخمة مدرّعة مسكونة بالعفاريت، ساحرات يمتطين عصا المكنسة،،،)، وبقدر مايختصّ الأمر بالواقعية فهي ليست مسألة بشأن محتوى الرواية بل الطريقة التي تُروى بها الحكاية: الواقعية شكل يتقنّعُ في قدرته على توفير إطلالة على العالم يمكن من خلالها للمرء رؤية الحوادث تجري أمام عينيه كما لو أنها وقائع حقيقية بالفعل وبصرف النظر عن كونها عادية (مثل الوقوع في الحب) أو مُجاوِزة للعادي (مثل إمتطاء عصا مكنسة). الواقعية هي الشكل المهيمن في الرواية، وهذا هو بالضبط السبب الذي يجعل العديد من الروايات قابلة للتحويل إلى أفلام سينمائية أو مسلسلات تلفازية حيث تغدو الشاشة هي الإطلالة التي حكينا عنها أعلاه؛ ولكن يبقى أمر الواقعية غريباً وباعثاً على الحيرة.

إذن توفّر الواقعية «إطلالة يمكن من خلالها للمرء أن يرى العالم»، ولكنك في الرواية لا «ترى» في حقيقة الأمر بل تقرأ وحسب. القراءة والتأويل Interpretation عمليتان بالغتا التعقيد، وقد بلغنا معهما مرتقى عظيماً جعلنا نتعامل مع تلك العمليتين بكفاءة مدهشة رغم عدم إدراكنا معظم الوقت أننا نوظّف تلك العمليتين بكفاءة. عندما نقرأ الروايات يحصل في العادة أننا نقبل الأمور مثلما هي for granted كما نقبل بِـ (القناعات أو المواضعات conventions) اللصيقة بالواقعية، ونقرأ عن

Tele: @Arab_Books

الشخصيات الروائية – على سبيل المثال – كما لو كانت شخصيات واقعية، وهذا هو السبب الذي يجعلنا نشعر بالخوف على مصير تلك الشخصيات عندما تكون مهدّدة بشبح الفقر أو تداهمها قوة بوليس غاشمة تابعة لنظام شمولي. نقرأ الرواية ونحن نتوقّع في العادة أن يتبع أمرٌ ما أمراً آخر سواه بطريقة منطقية تعتمد مقايسة (السبب – النتيجة) كما لو كان ثمة سلسلة منطقية تجمع الحوادث معاً، ويمكن ملاحظة أمر غاية في الأهمية بشأن أننا عندما نقرأ رواية ما فإننا ومنذ السطور الأولى نتوقّع خاتمة للرواية، والخاتمة هي التي وُصِفت بأنها (إحساس بالنهاية[٢]) من قِبَل **فرانك كيرمود Frank Kermode**: أحد ألمع النقّاد الأدبيين في القرن العشرين، وقد جادل هذا الناقد بأن توقّع الخاتمة المحتملة للرواية هو أحد أعظم السمات التي يُتوقّع دوامها في الرواية. الإحساس بالنهاية هو ذلك الإحساس بأن الرواية ماضية لتبلغ خاتمة ذات قيمة تعمل على شدّ النهايات الرخوة وضمّها معاً بحيث ينتهي السيّء في وهدة سيئة مثله في حين يبلغ الطيّب والحَسن مآلاً سعيداً يليق به، وهكذا تمضي الأمور حتى خاتمة الرواية. من الطبيعي للغاية في عالم الرواية أن تخالف بعض الحوادث قناعاتنا الراكزة: قد نقبل أعمال السحر ونرى فيها منطقاً مقبولاً في روايةٍ ما، وقد نرى في رواية أخرى عالماً شبيهاً بعالمنا وله ذات الشوارع والوزارات الحكومية وحيث لاتغدو أعمال السحر سوى ضربٍ من الشعوذة أو ألعاب خفّة اليد، ولكن في نهاية المطاف فإن كل هذه التفاصيل لن تكون سوى أمور ثانوية إذا ماقورنت بإحساسنا الذي ينبؤنا بأننا **نرى** الشخصيات الروائية،

٢– ترجم الدكتور الراحل (عناد غزوان) هذا الكتاب للناقد فرانك كيرمود، وصدر في بغداد عام ١٩٧٩ تحت عنوان (الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة). (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

وأن هذه الشخصيات حقيقية تلعب أدواراً محددة لها في حكاية لها خاتمة، وقد إعتدنا (نحن القرّاء) على هذه القناعات الواقعية في الرواية بحيث غدت لامرئية وبتنا نتعامل مع الواقعية كمعطىً روائي مفروغ منه نتعامل معه من غير مساءلة مشروطة، ولكن برغم ذلك فإن الرواية الواقعية ليست بالطبع واقعية خالصة؛ إذ قد نجد فيها أحياناً أموراً غير محتملة الحدوث (مثل حالة الرجل الذي أنقذ بطريق الصدفة العشوائية يتيماً مفقوداً في لندن، ثم عرف الرجل بأنه جدّ ذلك اليتيم!!)، ويمكن القول بأن كل الكتب (المقصود هو الروايات، المترجمة) التي نقرأها تمارس ألعاباً معنا في القليل أو الكثير من تفاصيلها، ولكن برغم كل شيء فإن الواقعية تبقى الخصيصة المهيمنة للشكل الروائي السائد في الرواية.

الراية

كان دوماً ثمة تيار معاكسٌ لهيمنة الواقعية على الفن الروائي. في واحدة من سنوات ١٧٠٠ (أي في القرن الثامن عشر، المترجمة) عمد لورنس ستيرن **Laurence Stern** في روايته المسمّاة **تريسترام شاندي Tristram Shandy** إلى الإطناب المسهب، والشخصيات ذات الطبيعة غير اليقينية، وتطوير حبكة غير متّسقة من الوجهة المنطقية،،، الخ من أمور أخرى، ومع خواتيم القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين راح كُتّاب من أمثال هنري جيمس وجوزيف كونراد يكتبون روايات تطلّبت جهداً أكبر من جانب القارئ لمعرفة الكيفية التي تجري بها الأمور: الأصوات السردية الواثقة واليقينية والباعثة على راحة القارئ وكذلك النهايات الحاسمة المتوقعة في روايات تشارلس ديكنز وجورج إليوت باتت مُفتقدَة، وقد تركت بعدها إحساساً بالإرتباك

Tele: @Arab_Books

والتشوّش، أما الجيل التالي من الكُتّاب (جيمس جويس وفيرجينيا وولف وآخرون) فقد تجمّعوا تحت لافتة (الكُتّاب الحداثيين) وراحوا يُسائلون الواقعية ويمتحنونها بطرق درامية أكثر قسوة من سابقيهم، واستخدموا في مساءلتهم تلك أشكالاً مختلفة من الكتابة والأساليب في محاولة من جانبهم لبلوغ تمثّلات أقرب للوعي الإنساني. كتبت فيرجينيا وولف في واحدة من آرائها الشهيرة في هذا الشأن أن الحياة «ليست سلسلة من المصابيح المنيرة المتوزّعة بتناغم وانتظام؛ بل هي هالة قداسة مشعّة، وغلاف رقيق شبه شفاف يحيطنا منذ لحظة بدء إدراكنا لوعينا وحتى إنطفاء ذلك الوعي». تعبّر ملاحظة وولف (إذا جاز لنا التعبير بشكل عمومي ومن غير تفاصيل) عن سعي الكاتبة لتخليق وسائل لكبح جماح المواضعات الواقعية السائدة في الرواية حيث يقود فعلٌ ما إلى سلسلة أفعال أخرى في نظام نسقيّ زمني يتبع تراتبية خطية بقصد بلوغ تفاصيل سردية مقبولة للقارئ ومريحة له بعد أن تبلغ تلك التفاصيل الخاتمة المتوقّعة في نهاية المطاف. أرادت وولف مقاومة هذا التقليد الروائي لأن الحياة، ببساطة، لاتجري على هذا النحو الذي تفعله الرواية، وليست الخاتمة المقفلة الحاسمة هي وحدها العصية على التحقّق في الحياة (بسبب صعوبة ضمّ الخيوط جميعها وهي التي قلّما تلتمّ على النحو الذي تفعله الرواية آنذاك) ولكن نفوسنا هي الأخرى يبدو وكأنها تتقافز في الحياة مرتدة إلى الوراء حيناً ومندفعة إلى الأمام حيناً آخر وهي تمضي مع تيار الزمن، ولاتنفكّ تنقضُّ علينا ذكريات الماضي وآماله المجهضة إلى جانب المخاوف والتوقّعات الطيبة في المستقبل وسط عالم معقد ومتطلّب يضجّ صخباً، وحيث بات القليل الذي يبعث على اليقين يتضاءل شيئاً فشيئاً تاركاً الفسحة لتوسيع تخوم اللايقين والشك في المواضعات السائدة.

Tele: @Arab_Books

طوّر الكُتّاب الأكثر ميلاً للتجريب الروائي في سنوات الستينات والسبعينات (من القرن الماضي) هذا النوع من الأفكار المعاكسة للرواية التقليدية: على سبيل المثال كتب الروائي **بي. إس جونسون** روايته المسمّاة **تعساء الحظّ The Unfortunates** (١٩٦٩) على ورق اللعب بحيث يمكن خلط الأوراق وإعادة قراءة الرواية مرات ومرات بأي ترتيب عشوائي تأتي به تلك الأوراق!، وعلى هذا النحو إستبعد جونسون السرد الخطي والكرونولوجي التتابعي كما حطّم الإحساس بحتمية وجود خاتمة متوقعة للرواية. أما بالنسبة للروائي التجريبي الفرنسي **آلان روب غرييه** فقد إتبعت رواياته أنماطاً هندسية مضادة للترتيبات الكرونولوجية؛ في هذه الأثناء كان كُتّابٌ من أمثال الروائي الألماني **غونتر غراس** والكولومبي **غابرييل غارسيا ماركيز** يمضون في ألاعيبهم التجريبية مع الواقعية السحرية التي كان فيها السرد التقليدي الذي يبدو متماهياً مع عالمنا (غير السحريّ) ينقطع على حين غرة لكي تتداخل معه الوقائع مستحيلة الحدوث كما لو أنّ مساً سحرياً من الحكايات الفلكلورية لامس عالمنا الدنيوي الصلب. في رواية غراس المسماة **طبل الصفيح Tin Drum** (١٩٥٩)، على سبيل المثال، يقرّر بطل الرواية الطفل أوسكار أن يتوقّف عن النموّ في ردّ فعل لصعود النازية، ثمّ يطوّرُ لديه إمكانية على الصراخ المدوّي فائق القدرة والذي يمكّنه من قتل الناس وتدمير البنايات. كل هذه المحاولات وأمثالها عكست رغبات دفينة في تطوير شكل الرواية الواقعية السائدة أو الإرتقاء بالشكل غير الواقعي الذي إنطوت عليه بعض الروايات آنذاك.

العدّاء الأخير الذي توجّب عليه تسليم راية الرواية وخدم كخلفية مباشرة للرواية المعاصرة كان الحركة الأدبية المعروفة بـ (**مابعد الحداثة Postmodernism**) – تلك الحركة التي أرادها الجيل التالي للروائيين

Tele: @Arab_Books

الحداثيين أن تكون محاولة لمعاكسة تيار الواقعية التي كانت معلماً نموذجياً من معالم الرواية. ليس أمراً يسيراً البتة إذا ماحاولنا بلوغ إجابة مقبولة ودقيقة وسريعة للتساؤل التالي: ماالمقصود بمابعد الحداثة؟؛ إذ أن الإجابة على هذا السؤال الإشكالي تقتضي محاولة الإجابة على تساؤل آخر: ماالمزاج السائد في العصر الذي سادت فيه النزعة مابعد الحداثية؟ هذا تساؤل لن يخوض فيه أحد من غير تريّث طويل. جادل الفيلسوف الفرنسي **جان فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard** عام ١٩٧٩ بأنّ النزعة مابعد الحداثية كانت «توجهاً شكوكياً تجاه الميتاسرديات الشائعة»: يعني هذا التوجه أننا (بصرف النظر عمّن نكون نحن) لم نعُد نؤمن بالحكايات العظيمة الكبرى التي تضفي معنىً على الحياة، وأننا ماعدنا نؤمن بالإرتقاء المضطرد للتطور البشري الذي جعل كلّ خطوة من قبل تبدو خطوة إضافية نحو عالم أفضل، وفي هذا السياق فإن حركة مابعد الحداثة جاءت لتكون الذروة في عملية نزع أردية الوهم التي رآها نيتشه عندما أعلن «موت الإله» في ختام القرن التاسع عشر. على خلاف ليوتار فقد رأى الناقد الأمريكي **فريدريك جيمسون Fredric Jameson** في مابعد الحداثة نقطة الذروة في الميتاسرديات الخاصة بالرأسمالية: إذا كان المال يحيلُ كل العلاقات إلى مايمكن إبتياعه بواسطته فإن مابعد الحداثة هي المفصل الزمني الذي باتت فيه التقاليد ذاتها (التي وصفها جيمسون بالأعماق الحصينة) تتهرّأ بفعل تأثير الرأسمالية المتغوّلة، ولكن يبقى أمراً ممكناً رؤية بعض الملامح مابعد الحداثية في الرواية. تطوّرت مابعد الحداثة من غير شكّ من تقنيات الحداثة والرواية التجريبية، ثمّ توغّلت بسلاسة ونعومة في تخوم الواقعية السحرية حتى لامست الحدود المستحدثة للرواية المعولمة؛ ولكن ربما تكون الخصيصة الجوهرية للرواية مابعد الحداثية هي تلك التي تختصّ بكيفية «إعادة

Tele: @Arab_Books

سرد الحكايات»، إذ تعيد الرواية مابعد الحداثية سرد ماكان قد قيل سابقاً ولكن بطرق ووسائل مختلفة عمّا إعتادت عليه الرواية ماقبل الحداثية.

إنّ الأمر الأكثر أهمية من سواه هو أنّ الرواية مابعد الحداثية تعيد حكاية المسرودات الروائية بطريقتها الحكائية الخاصة: إذا كانت الواقعية تبتغي إقناعنا – نحن القرّاء – بأن النصوص الروائية هي إطلالات مشرعة على العالم نتمكّن من خلالها رؤية العالم الروائي (المتماهي مع العالم الحقيقي)، فإن مابعد الحداثة تبتغي بكلّ توق وعزيمة لاهوادة فيها طرح هذه الفكرة وإلغاءها كلياً؛ إذ تأنس الرواية مابعد الحداثية دوماً في تأكيد فكرة أن الرواية محض خيال وأنّها هيكل مختلقٌ، وهي لاتنفكّ تفعل هذا الأمر بوسائل عدة: مثلاً من خلال ملاعبة النصوص الروائية أو حتى ملاعبة شكل النصوص المطبوعة، ومن خلال التفنن – وبسعادة غامرة – في تخليق عوالم غير متماسكة يمكن فيها على سبيل المثال أن يكون السحر عنصراً حيوياً ثم يتمّ إبطال عمله بعد ذلك، وثمة طريقة أخرى كثيرة الشيوع يستخدمها بعض الروائيين مابعد الحداثيين لتأكيد الطبيعة المتشظية وغير المتماسكة للعالم الذي نعيشه، وتتأسّس هذه الطريقة على فكرة مناقشة الرواية ذاتها في ثنايا فعل الكتابة ذاته – أي جعل الرواية تمتلك مرجعية ذاتية **self – referential** إذا جاز لنا قول الأمر بكلمات أخرى. تصف **ليندا هاتشيون Linda Hutcheon** (وهي ناقدة مميزة لمابعد الحداثة) هذه الحقيقة بأنها إنتقالة روائية من «محاكاة النواتج إلى محاكاة العمليات» – الإنتقالة من تمثّل العالم كمُنتج نهائيّ إلى تمثّل عملية التمثّل ذاتها بدلاً عن العالم. رواية **سلمان رشدي**، على سبيل المثال فحسب، الموسومة **أطفال منتصف الليل Midnight's Children** (١٩٨١) تصف طريقتها الحكائية الخاصة ومراوغاتها البلاغية وستراتيجياتها السردية قي سياق تنامي السرد فيها.

Tele: @Arab_Books

الرواية مابعد الحداثية تعيد أيضاً حكاية أو كتابة أعمال أخرى قائمة سواءٌ أكانت سرديات أم أشكالاً فنية أخرى من خلال صيغة المحاكاة الأدبية. أعادت الكاتبة البريطانية **أنجيلا كارتر Angela Carter**، على سبيل المثال، إستخدام حكايات الجنيات ووظّفتها في الكلام عن الجنس والموضوعات الجندرية، وفي روايتها **ليالي في السيرك Nights at the Circus** لاتقوم كارتر بمحاكاة السرديات القوطية في العصر الفكتوري فحسب بل تعمد أيضاً إلى تناول النقاشات الأكاديمية الخاصة بوضع السجون. تعمل الرواية مابعد الحداثية أيضاً وغالباً على دمج الأنماط الثقافية الرفيعة مع تلك الأقل رفعة؛ إذ قد تعمل بعض النصوص على توظيف مرجعيات من الأساطير الإغريقية والسينما الشعبية، أو من موسيقى البوب مع الأوبرا، ومن غير أي شعور بأن هذا الدمج المرجعيّ يمكن أن يتسبّب في معضلة. إن إعادة إستخدام النصوص تنبثق أيضاً في تلك الظاهرة التي يدعوها النقّاد **التناصّ** – تلك الظاهرة التي تشير إلى الطرق التي يمكن فيها لنصّ أدبيّ ما أن يعيد توظيف (أو يشير إلى) نصّ آخر، وهو مانراه – مثلاً – في رواية **جين سمايلي Jane Smiley** المسمّاة **الإيكرات الألف A Thousand Acres** (١٩٩١) التي تجري وقائعها في جماعة محلية تمتهن الزراعة في ولاية آيوا الأمريكية؛ حيث تعمل الروائية على إعادة سرد العمل الشكسبيري **الملك لير King Lear**.

إذا كانت الرواية الواقعية في العادة «تخبر» القارئ بما ينبغي أن يفكّر فيه؛ فإنّ الرواية مابعد الحداثية تضع جلّ تأكيدها على فعالية التأويل، وهي بهذا التأكيد تدفع القارئ دفعاً لإعادة سرد ماحصل (في الرواية) بطريقته الخاصة، ويمكن عدّ إعادة سرد الحكاية الروائية من جانب القارئ شكلاً من التأويل. إنّ مثالاً ضارب الشهرة في هذا الشأن يمكن

Tele: @Arab_Books

ملاحظته في رواية **توماس بينكون Thomas Pynchon** المسمّاة **نحيب لوط ٤٩ (The Crying of Lot 49)** (١٩٦٦) - تلك الرواية التي أشار إليها صديقٌ لي ووصفها بأنها رواية يمكن أن تكون كُتبت بقصد تعليم مابعد الحداثة (تلك مزحة بالطبع، ولكنها في الوقت ذاته تحذير حول الطرق التي قد يستخدمها الأكاديميون لخلق «حركات أدبية» أو «روايات معيارية»). يتأسس جوهر هذه الرواية على فكرة السعي الحثيث نحو مجتمع سري يمكن تصوره على صعيد المخيال الفردي، ثمّ يُتركُ القارئ ليقرّر إذا كان ثمة إمكانية لوجود مجتمع مثل هذا الذي تحكي عنه الرواية، أو إذا كان البطل مخبولاً، أو إذا كان الأمر لايعدو أن يكون تلفيقاً كاملاً أقرب إلى مزحة!؛ غير أن التأكيد على الجانب التأويلي من جهة القارئ تجاه الرواية مابعد الحداثية (على خلاف الحكاية المباشرة ذات الخاتمة والمثال الأخلاقي في الرواية الواقعية) له معنىً عظيم الأهمية ينبع من أنّ جعل الرواية عملاً متطلباً وعصياً بعض الشيء على الفهم المباشر إنما يعمل على رفض الخواتيم والنهايات المقفلة المبسّطة للروايات الواقعية؛ الأمر الذي يتطلّب جهداً أكبر من جانب القارئ الذي غدا يلعب دوراً أساسياً في تقرير الغايات التي تبتغيها الرواية مابعد الحداثية. النهاية المقفلة هي طريقة في إنهاء التعبير عن فكرة ما أو محاججة ما؛ لذا فإن طرح النهايات المقفلة واستبعادها يعني الولع بالمحاججات المفتوحة النهايات، وهو مايعني أن ثمة رغبة ملحّة لدى الكاتب في التلميح بأن ثمة الكثير ممّا يمكن قوله في هذا الشأن.

يترافق إستبعاد النهايات المقفلة مع خصيصة أخرى غالباً مايتمّ تجاهلها في الرواية مابعد الحداثية: قد يبدو هذا النوع من الروايات ضاجاً بالحوادث الصاخبة وتخييلياً على نحو واضح لالبس فيه؛ غير أن معظم الروايات مابعد الحداثية منغمسة أعظم الإنغماس مع الموضوعات

Tele: @Arab_Books

الخاصة بالسياسة والأخلاقيات. في روايتها المدهشة المسمّاة **محبوبة Beloved** (١٩٨٧) تعيد **توني موريسون Toni Morrison** إستخدام حكاية حقيقية مرعبة جرت وقائعها في سبعينات القرن التاسع عشر حول إمراة سوداء أفريقية – أمريكية تحرّرت حديثاً من أسر العبودية وقتلت طفلتها الوليدة. توفّر هذه الرواية مداخلة مهمة في الذاكرة الثقافية الأمريكية والحياة السياسية كذلك من خلال الكشف عن حقيقة أن التداعيات السايكولوجية والثقافية للعبودية ليست بالأمر العابر أو الطارئ الذي يمكن ببساطة تجاهله أو الإلتفاف عليه؛ وهي على هذا النحو تمثّل صوتاً للمعاناة الفادحة التي حصلت في الأزمان الماضية. تعمل رواية **فو Foe** (١٩٨٦) للروائي الجنوب أفريقي **جَيْ. إم. كوتزي J. M. Coetzee**، وبطريقة مشابهة لما فعلت موريسون، على إعادة حكاية روبنسون كروزو من وجهة نظر زوجة كروزو، ومن خلال شخصية **فرايداي Friday** تنتقد الرواية بطريقة مبطّنة نظام الفصل العنصري الشرير الذي كان سائداً في جنوب أفريقيا، وتنتقد كذلك الوسائل التي كان يُخضَعُ بها الناس للمراقبة والتخويف من المخاطر المحدقة بالحديث مع أناس من غير أذن مسبّق. إنّ هذا النوع من إعادة الحكي المشبعة بالقصديات السياسية والأخلاقياتية بشأن أناسٍ غالباً ماتمّ تهميشهم من قبل السجلات التأريخية أو الحكايات الرسمية المهيمنة والمقفلة لهو موضوعة مركزية في العديد من الروايات مابعد الحداثية.

إذن هذه هي الخصائص العامة – من غير تفاصيل تقنية – للرواية مابعد الحداثية: تأكيد حقيقة أن الرواية نصّ إبداعي وليست شيئاً «حقيقياً»، إعادة إستخدام أشكال أخرى من الكتابة، تأكيد دور القارئ في تأويل النص وتفسيره، إستبعاد النهايات المقفلة والخواتيم الحاسمة،

Tele: @Arab_Books

تضمين أصوات المهمّشين الّذين غالباً ماأستُبعدوا من التيار الرئيسي للتأريخ وتمثّلاته المدوّنة؛ لكن ثمة فكرة تتشاركُها معظم الروايات مابعد الحداثية – الإعتقاد بأن «السرد» ذاته واحد من أعظم القوى ذات السطوة والتمكّن والتي أتيحت للكائن البشري. إن الحكايات التي يتضمّنها السرد، والثقافة التي تنطوي عليها تلك الحكايات تعملان معاً على المساهمة في تشكيلنا بأكثر ممّا نعتقد أو نتوقع، ويمكن القول أن أي تغيير يطرأ على تلك الحكايات سيعني بالضرورة الملزمة تغييراً في نظرتنا للعالم حولنا. إن هذه الفكرة توفّر قناعة تساهم في تعظيم ثقة الروائيين وحكّائي القصص (وكذلك النقّاد والصحفيين) لأنها تبدو ميالة لجعل الكلمات تسمو فوق القوى البهيمية والوحشية البدائية التي يحفل بها وجودنا الإنسانيّ.

هكذا كان الأمر فيما مضى، أما اليوم...

إذا كانت مابعد الحداثة هي النمط المهيمن الذي توجّب على الواقعية الروائية مواجهته في ثمانينات وتسعينات القرن العشرين؛ فكيف إذن تحدّى كتّاب الرواية المعاصرة النمط الروائي مابعد الحداثي ودفعوه في مرتقيات أبعد من ذي قبلُ؟ إستكشف هؤلاء الكُتّاب بالطبع موضوعات مختلفة كما إتخذوا زوايا نظر متباينة، ولكنّ السؤال هنا يختصّ على وجه التحديد بالتغيّر الذي طال شكل الرواية، وربما يمكن القول (في خضمّ الكمّ الهائل والمعقّد لمنتجات الرواية المعاصرة) أنّ من المستحيل تحديد ملامح حركة أدبية طاغية، ولكنني أظنّ أنّ من الممكن تشخيص بعض التوجّهات العامة التي لم ترتقِ بعدّ لتكون حركة أدبية يعتدُّ بها.

أولاً وقبل كل شيء آخر ثمة تراجع ملموس عن الملاعبة الشكلانية

Tele: @Arab_Books

والموضوعاتية المتطرفة التي جاءت بها النزعة مابعد الحداثية، وكذلك ثمة ميلٌ للتأكيد على التخلّي عن التناص والإستعادات التأريخية والتعقيد النصّي، ولكن ينبغي أن نؤكد بحسم أن هذا التراجع ليس محض رد فعلٍ عابر أو بسيط يرمي لمعاكسة كل التقنيات التي جاءت بها حركة مابعد الحداثة؛ بل يمكن عدّ هذا التراجع كنسخة أكثر رهافة وأكثر قدرة على بلوغ روح القارئ، ويقترن في العادة مع شغف عجيب في إعادة سرد الحكايات. يمكن، على سبيل المثال حسب، الإشارة إلى الروائي البريطاني **ديفيد ميتشل David Mitchell** وروايته المسمّاة **سحابة أطلس Cloud Atlas** (٢٠٠٤) التي تضمّ حكايات مشتبكة الواحدة في الأخرى. إنّ واحدةً من مصادر الإلهام الرئيسية للرواية المعاصرة (التي يراها الكثيرون العمل الكلاسيكي الأكثر تمثيلاً لحركة مابعد الحداثة) هي رواية **لو أنّ مسافراً في ليلة شتاء If on a Winter's Night a Traveller** (١٩٧٩) للكاتب الإيطالي **إيتالو كالفينو Italo Calvino**؛ إذ نقرأ في رواية كالفينو هذه حكايات مختلفة تتبع إحداها الأخرى وليس بينها حكاية تنتهي بخاتمة مقفلة: ليس ثمة نهاية ولا خاتمة في هذه الرواية؛ في حين أن رواية ميتشل – بخلاف رواية كالفينو – تضمّ حكايات تتقاطع فيما بينها لكنها تنتهي في نهاية المطاف. على نحوٍ شبيه بما سبق يمارس الروائي الأمريكي **جوناثان سافران فوير Jonathan Safran Foer** ألعاباً نصية في روايته الأولى التي قوبلت باحتفاء عظيم والمسمّاة **كلّ الأشياء مضاءة Everything is Illuminated** (٢٠٠٢) حيث تبدو كل الأشياء ملطّخة، وثمة محاكاة لكتّاب آخرين (من بينهم حائز نوبل **إيزاك باشفيس سنغر**)، ونلمح في الرواية أيضاً إعادة تكرارية مقصودة لبعض العبارات في صفحات محددة، وقد عمد الكاتب بطريقة مقصودة لجعل بعض الحوادث حافلة بالغموض من خلال

Tele: @Arab_Books

الإستخدام المعقّد والمتحايل اللعوب للترتيب الكرونولوجي في الرواية.
من المثير للدهشة فعلاً أن كاتباً أمريكياً هو **جوناثان فرانزن Jonathan Franzen** الذي لطالما عُدّ واقعياً «صارماً» أكثر من سواه يوظّف هو الآخر بعضاً من الألاعيب المطبعية والأدبية في روايته **التصحيحات The Corrections** (٢٠٠١) كما يميل لتوظيف المحاكاة والتناص كثيراً في روايته الأحدث **حريّة Freedom** (٢٠١٠)، ولكن يبقى من المهمّ القول أن مفردة (مابعد الحداثة) إن لم تكن حمقاء في ذاتها فستكون في الأقلّ بعيدة عن توصيف أعمال هؤلاء الكُتّاب بدقة مقبولة لأنّ هؤلاء وإن كانوا تعلّموا الكثير من المغامرات التجريبية التي إقترنت بها حركة مابعد الحداثة وأسلافها من الحركات الأدبية لكنّهم عرفوا كيف يستوعبونها ويدجّنونها في عوالمهم الخاصة قبل أن يعودوا للتعامل مع الأشكال الروائية الأكثر تقليدية بدلاً من الشكل مابعد الحداثي.

يبدو لي ثمة مؤشر رمزي يحدد اللحظة المفصلية التي تصف بدقة تراجع الرواية عن توظيف الخصائص مابعد الحداثية، ويمكن معاينة هذا المؤشر في الرواية الفاتنة (وغير الجانحة للبهرجة الإستعراضية) المسمّاة **البجعة السوداء المخضرّة Black Swan Green** للروائي **ديفيد ميتشل**: بطل الرواية (وهو طالب مدرسة بعمر الثالثة عشرة يعيش في الريف الإنكليزي ويتكلّم لغة واحدة) يقابل سيدة بلجيكية مغتربة هي السيدة كروميلنك، ويحصل أن تعمل هذه السيدة وبنحو مفاجئ على تعريف ذلك الفتى اليافع على حلقات ثقافية أوسع وأكثر إدهاشاً من تلك التي إعتادها، وثمة الكثير من التجريب الجمالي في الحياة الجديدة التي بدأ يختبرها؛ فراح يكتب الشعر ويؤهل نفسه بمشقّة ليكون قادراً على فهم العمل الروائي المسمى **مولن الكبير Le Grand Meaulnes** للكاتب

Tele: @Arab_Books

الفرنسي **آلان فورنييه**[٣] **Alain – Fournier** ومن ثم ترجمته لاحقاً؛ ولكن يحصل فجأة وبعد إنفتاح الآفاق الواسعة أمام الشاب اليافع أن تُعتَقل السيدة كروميلنك بسبب التزوير أو الإختلاس ويتمّ ترحيلها كمجرمة إلى ألمانيا، وهنا تختفي السيدة كروميلنك من المشهد الروائي وتختفي معها فسحة الإنفتاح المدهش على التعقيد الثقافي الأوربي، ويعود السارد لإعتماد وسائل كتابية تقليدية بعيداً عن الألاعيب والحيل السابقة. ثمة موقف شبيه بهذا يحصل في رواية **ديفيد ميتشل** السابقة **سحابة أطلس** حيث يصرّح ناشر ذو عقلية محافظة وباستخفاف واضح: (أنا المحرّر الخبير أعلِنُ بطلان الصور المسترجعة بالذاكرة، والنذر المخيفة، والتقنيات الأنيقة؛ فهي تعود كلها إلى سنوات الثمانينات – من القرن الماضي – وكانت الشغل الشاغل لهؤلاء الحاصلين على شهادة الماجستير في الفنون والذين إنهمكوا في موضوعات مابعد الحداثة ونظرية الفوضى)، ولكن برغم هذه الردّة القاسية تجاه المشهديات الواسعة للعقل وكذلك الفن فإن كلاً من حكاية البطل الحقيقي في **البجعة السوداء المخضرّة** وكذلك حكاية الناشر في **سحابة أطلس** تحملان بعضاً من آثار «مابعد الحداثة الرفيعة».

ثمة إذن عـودةٌ روائية إلى نـوعٍ ما من الحداثة، وشكّل التراث الروائي لكلّ من وولف وجويس وبيكيت والرواية التجريبية للجيل التالي بي. إس جونسن، كريستين بروكس – روز، آن كوين،،، شكلّ كلّ هذا الـتراث منصّة إستخدمها بعض الكُتّاب ووظفوها

٣– هو الإسم الذي أشتهر به الكاتب الفرنسي هنري ألبان فورنييه المولود عام ١٨٨٦ والذي قُتِل عام ١٩١٤ بعد وقت قصير من إندلاع الحرب العالمية الأولى. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

كمصادر ثمينة للمضيّ في تطوير الرواية. تشير الناقدة **لورا ماركوس Laura Marcus** إلى عودة رواية «اليوم الواحد» – الفكرة الجوهرية التي تتأسس عليها هياكل روايتا **السيدة دالاواي Mrs Dalloway** (١٩٢٥) و **يوليسيس Ulysses** (١٩٢٢) – حيث يتمّ تكثيف حياة كاملة وعالم كامل في يوم واحد حسب. يفعل هذا الأمر مثلاً الروائي **أيان ماكيوان Ian McEwan** في روايته **سبت Saturday** (٢٠٠٥) وكذلك يفعل **الروائي دون ديليللو Don DeLillo** في روايته **المدينة العالمية Cosmopolis** (٢٠٠٣)، ولكن ربما يكون وجه آخر لهذه الروايات هو الرواية «متعددة الحكايات» والتي نلمح فيها أيضاً تأثيراً لتراث لوولف – وبخاصة لروايتها المسماة **الأمواج The Waves** (١٩٣١) – وجويس أيضاً، ومن امثلة هذه الرواية تلك الرواية اللامعة المسمّاة **أمرٌ حدث صدفة The Accidental** (٢٠٠٥) للروائية **آلي سمث Ali Smith**. تبدأ هذه الرواية خلال يوم عطلة مشحون بالتوتر لعائلة تقطن في نورفولك، وثمة أمر يخفيه كل فرد في العائلة: الأم، إيف، روائية إعتادت كتابة روايات توظّف حوادث حصلت في حيوات أناس حقيقيين خلال الحرب العالمية الثانية، وقد بلغت مرحلة إنسداد الأفق وعدم القدرة على مواصلة الكتابة، أما زوج الأم، مايكل، فقد كانت له علاقات عديدة مع طلبته، وبالنسبة لماغنوس، الإبن، فقد إنخرط في حادثة عاصفة في المدرسة إنتهت بنتائج رهيبة، أما أستريد، الإبنة التي نضجت قبل أوانها، فهي مكتئبة ومسكونة بهوس التصوير، وثمة إمرأة شابة غريبة تقتحم هذه العائلة وتعقد صداقة مع كل فرد فيها، وعلى هذا النحو تكون هذه المرأة بمثابة عامل مساعد يضمّ كل خيوط الحبكة الروائية. إن الحوادث في هذه الرواية لها من الأهمية بقدر أهمية الحكايات والأساليب المتعددة التي توظفها الروائية: يتصاعد السرد

Tele: @Arab_Books

الروائي هنا من خلال أنماط الوعي المتباينة للشخصيات، ويتمّ تشبيك الحكايات بطريقة غير خطية من خلال الإنزياحات والألاعيب التي تجترحها الكاتبة في الترتيب الزمني (الكرونولوجي)، ومايلفت النظر أكثر من سواه هو أن الأساليب المعتمدة في هذه الرواية تتصادى مع شخصياتها على نحو لاواقعي وحداثي تماماً؛ إذ أن قسماً في الرواية (مثل أحد فصول رواية يوليسيس) مكتوبٌ بصيغة أسئلة وإجابات على تلك الأسئلة وعلى الحالة التي نراها مثلاً عندما تسائل إيف نفسها بصدد إنغلاق قدرة الكاتب فيها، أو عندما يتوجّع مايكل من تبعات حياته الجنسية ويروح يستخدم أنماطاً مختلفة من شعر الحب الإنكليزي مثل السونيتة المتتابعة التي يتكرر فيها حرف y، والفخامة اللاركينية المتبجحة (إشارة إلى الشاعر فيليب لاركن، المترجمة)، والمحاكاة التهكمية الساخرة لبايرون في عمله المسمى **دون خوان Don Juan**. إن «مايحصل بالفعل» في الرواية يغدو أمراً عصياً على السرد بعد ان يتمّ تمرير الحوادث وترشيحها من خلال كل شخصية في الرواية. ثمة أمر مشابه نلمحه في رواية **آلهة بلا رجال Gods without Men** (٢٠١١) للكاتب **هاري كونزرو Hari Kunzru** حيث نقرأ عن ظهور صخور في منطقة الجنوب الغربي من الولايات المتحدة يمكن أن يكون لها – وقد لايكون – روابط من نوع ما مع بعض القوى المقدسة أو الغرائبية المجاوزة للطبيعة البشرية، وهنا أيضاً وبطريقة حداثية نموذجية لاتُقال الحقيقة على نحو تام الوضوح بل تُستخدَمُ خطوط سردية مشتبكة تعرض أمام القارئ برهات تأريخية مختلفة يمكن أن تكون مفتاحاً لفهم مصدر تلك الصخور: يوميات راهب في القرن السابع عشر، عالم سلالات بشرية في عشرينات القرن العشرين، مطارِد صحون طائرة في خمسينات القرن العشرين، طائفة بشرية من المهووسين بحبّ الفضاء في

Tele: @Arab_Books

ستينات القرن العشرين؛ لكنّ الحكاية السردية الطاغية في الرواية تختصّ برجل وإمرأة متزوّجين ولهما طفل مصاب بالتوحّد يختفي في منطقة قريبة من تلك الصخور، ولكن ليس ثمة في كل هذه الحكايات – ولا في الكتاب برمّته – حكاية بنهاية مقفلة كاملة؛ بل يتمّ ترشيح (فلترة) الحكايات من خلال وعي كل شخصية رئيسية في الرواية الامر الذي يقود إلى نهايات لايقينية تبعث على الإرباك والضياع. هنا، ثانية، ومثلما يحصل في الروايات مابعد الحداثية، ينبغي على القارئ أن يقرّر بنفسه ماالذي يحصل في الرواية وعليه بالتالي أن يحدّد إستنتاجاته الخاصة بشأن الرواية.

الخصيصة الثالثة التي لها ذات الأهمية التي للخصيصتين السابقتين وتمثل موجة جديدة في الرواية المعاصرة هي طرح الفهم التقليدي للرواية واستبعاده. في الكتاب المثير وغير المسبوق المسمّى **جوع الواقع: بيان Reality Hunger: A Manifesto** المكوّن في غالبه من إقتباسات من كتّاب ومفكرين تمّ تجميعها وربطها بطريقة التلصيق (الكولاج) يكتب الروائي والناقد الأمريكي **ديفيد شيلدز David Shields** مصرّحاً بوجود حركة فنية «عضوية لكنها غير معلنة بعدُ» تتشكّل بين الكُتّاب والفنانين الذين «يقتطعون أجزاء كبيرة من (الواقع) ليضمّنوها في أعمالهم»:

... ماهي عناصرها الرئيسية (أي الرواية المعاصرة، المترجمة)؟ نزع السمات الفنية التقليدية بطريقة مقصودة: توظيف المادة «الخام» غير المُعالجة وغير المرشّحة من خلال الوعي، وغير المُخضعة للمراقبة المسبقة... العشوائية، الإنفتاح على الحوادث التصادفية والتي تحصل بطريقة غير متوقعة (السرنديبية Serendipity)، الآنية التلقائية، ' إعتماد المخاطرة بالأشكال الفنية الراكزة، توظيف اللحظات العاطفية القاسية والطارئة،

Tele: @Arab_Books

تعظيم مشاركة القارئ وتوظيف وجهة نظره في العمل: نغمة أدبية مفرطة في العمل كما لو أن الكاتب هو مراسل صحفي يحكي عن مشاهد ثقافية غريبة عنه، لدونة الشكل الروائي، الإفراط في التنقيط، إعتماد النقد كسيرة ذاتية من خلال الإنعكاس الذاتي وجعل الذات الروائية في مقابل السلالة البشرية، السيرة الذاتية في سياق الدلالة الأنثروبولوجية، تضبيب الحدود الفاصلة (حدّ التلاشي) بين العمل الروائي والأشكال غير الروائية من السرد، وبين الفتنة المغوية والصلابة الخشنة التي يحفل بها الواقع.....

يشير شيلدز في كتابه هذا ذي الترسيمة التلصيقية (الكولاجية) إلى أن أصل مفردة (رواية) يعني تشكيل أو تصميم أو هيكلة أو قولبة شيء ما، وأن أي فعالية لفظية هي هيكلة للحوادث في نهاية الأمر، وأن الرواية لا تعني إختلاق الأمور، وينبغي هنا الإنتباه إلى أن شيلدز لايقول بأن الكتابة الروائية يمكن أن تكون تمثّلاً بسيطاً للعالم حسب. في كتابها الذي يبحث في كتابة المذكّرات والمسمّى **الحال والحكاية The Situation and the Story** (٢٠٠١) تجادل الروائية وكاتبة المذكرات الأمريكية **فيفيان غورنيك Vivian Gornick** بأن «مايحصل للكاتب ليس بالأمر ذي الأهمية؛ بل أن ماهو مهمّ وجوهري هو الإحساس الواسع لدى الكاتب بما قد يفعله مع الحوادث التي تطرأ على حياته، ولأجل تحقيق هذا الأمر فإن إمتلاك قدرة الخيال الكتابيّ تعدّ أمراً لازماً ومطلوباً». لم يكن شيلدز بالطبع ساذجاً بشأن السطوة المتأصلة لفكرة الأصالة في الكتابة الإبداعية؛ فقد كتب الفيلسوف الألماني **تيودور أدورنو Theodore Adorno** مهاجماً فكرة الاصالة ومشيراً بوضوح ودقة أنّ الإدعاء بكون شيء ما «أصيلاً أو حقيقياً «ماهو إلا شكل آخر من أشكال الرطانة، وهو تزييف متلفّع بالذكاء. إن التأكيد المفرط على كون الأشياء «حقيقية» هو واحد من أكثر الأمور غير الحقيقية التي يمكن

Tele: @Arab_Books

أن توجد في الحياة (تماماً مثل تلك المزحة التي تعني أن أفضل السسياسيين هم أكثرهم قدرة على تزييف الصدق والنزاهة!!). يدرك شيلدز ايضاً أن الحد الفاصل بين العمل الروائي والأشكال غير الروائية كان على الدوام حداً واهياً ومهلهلاً: العمل الثاني الأكثر شهرة، على سبيل المثال، للكاتب الأمريكي **ترومان كابوت Truman Capote** هو عمل غير روائي عنوانه **بدم بارد In Cold Blood** (١٩٦٦)، والتجارب المثيرة للكاتب البولنديً - البريطاني **جوزيف كونراد Joseph Conrad** في الكونغو والمبثوثة في يومياته ورسائله وشظايا سيرته تحوّلت في نهاية المطاف إلى رواية قصيرة ضاربة الشهرة عنوانها **قلب الظلام Heart of Darkness** (١٩٠٢). لايقترح شيلدز أن الرواية المعاصرة باتت «توظّف السيرة والسيرة الذاتية... ودم الحياة الطازج في الفن الروائي الآن» ولكنه يؤكّد أن ثمة إنعطافة ثقافية كاملة نحو فكرة (الواقع)، وبات الروائي المعاصر مولعاً أشدّ الولع بتخليق إنتقالة تحوّل الواقع إلى عمل تخييلي في الرواية.

بدت الإنتقالة اللحوحة التي تبتغي من خلالها الكتابة المعاصرة جعل الحقيقي تخييلاً روائياً هي الحالة السائدة حتى خارج ميدان الرواية: ثمة الكثير من العروض غير القابلة للإحصاء لما بات يسمى (العروض التلفازية الواقعية Reality TV) والتي لاتنفكّ تذكّرنا بأن غشاءً رقيقاً فحسب هو مايعزل الواقع عن الخيال (والتخييل الروائي بخاصة)، ويرى الكثيرون في هذه العروض (مجموعة ناسٍ حقيقيين وُضعوا في مواقف مكيّفة ليقولوا كلمات غير مسطورة في نصوص مسبّقة الكتابة ولكن يبقى كلامهم في إطار هيكلية متسقة). ثمة تزايد مضطرد في عروض المسرح الحرفيّ Verbatim Theatre حيث تؤخذ النصوص المسرحية من نصوص غير النصوص المكتوبة تقليدياً (مثل الإستجوابات

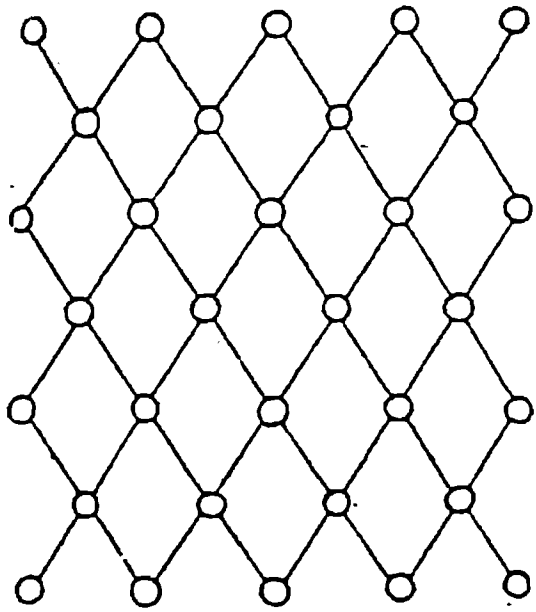
Tele: @Arab_Books

الحكومية، المرافعات القضائية في المحاكم،،، الخ)، ويوظّف فنانون من أمثال **ترايسي إيمين Tracey Emin** تجارب صلبة مستمدة من حيواتهم الخاصة لاكمحض مادة ملهمة لفنهم بل كمادة مشكّلة لهيكل ذلك الفن ذاته (في معرض حديث للفنانة إيمين، مثلاً، ثمة لوحة تظهر فيها علبة سجائر الأخيرة التي إبتاعها عمّ الفنانة قبل أن يفقد حياته في حادثة سيارة). في الكتابة أيضاً ثمة إنعطافة قوية نحو «الواقع»، ويمكن أن نلمح آثار هذه الإنعطافة في الزيادة الهائلة لأعمال التأريخ والسيرة التي باتت شعبية بصورة غير متوقّعة؛ الأمر الذي يشي بـ (جوع للواقع) مزمن وقديم، وهذه الكتابات ليست محض حكايات عن المعارك الكبرى، والرؤساء، أو الأميرات. **كيت سمرسكيل Kate Summerscale** تحكي في روايتها **شكوك السيد ويتشر The Suspicions of Mr Whicher** (٢٠٠٨) عن تأريخ قضية قتل حصلت عام ١٨٦٠ وباتت منسية في يومنا هذا؛ غير أن الروائية تعيد سردها مستخدمة كل التقنيات البلاغية المستخدمة في رواية التحريات البوليسية، وعلى نحو مشابه تحكي الروائية ذاتها في كتابها **عار السيدة روبنسون Mrs Robinson's Disgrace** (٢٠١٢) عن طلاق فضائحي حصل في العهد الفكتوري؛ لكن القارئ سيجد في الكتاب ملامح رواية رومانسية طافحة بالمشاعر الرقيقة. إن شيلدز محقٌّ تماماً في رؤيته بأن الرواية المعاصرة لاتفتأ تؤكّد الإنعطافة العتيدة نحو «الواقعي»، وشيلدز ذاته متأثر غاية التأثر بكاتبَيْن من أكثر الكتّاب سطوة وتأثيراً في ميدان الرواية المعاصرة، وقد تسرّب تأثير هذين الكاتبين ووجد فضاء شاسعاً متاحاً أمامه في أغلب الكتابات التي كُتبت في السنوات العشر الأخيرة، ويمكن بسهولة ملاحظة أنّ هذين الكاتبين وظّفا أغلب الخصائص التي شخّصها شيلدز ووسم بها الرواية المعاصرة.

Tele: @Arab_Books

أول هذين الروائيين هو **دبليو. جي. سيبالد W. G. Sebald** المولود عام ١٩٤٤ في ألمانيا والذي عاش وعمل في المملكة المتحدة وقُتِل في حادثة سيارة عام ٢٠١١. يبدو سيبالد روائياً طلائعياً قائداً لشكل جديد من الكتابة وبخاصة في سلسلة مدهشة من أعماله المعقدة ذات الطابع الرثائي وآخرها العمل المسمى **أوسترليتز Austerlitz** (٢٠٠١) الذي حمل ملامح روائية مباشرة قلّت أو كثرت بحسب رأي القارئ. تصف رواية سيبالد المسمّاة **حلقات زحل The Rings of Saturn** (نُشرت بالألمانية عام ١٩٩٥ وبالإنكليزية عام ١٩٩٨) التي تُروى بصيغة الشخص الأول جولة راجلة حول مدينة سفولك تمنح السارد إحساساً بالحرية ولكن في الوقت ذاته تملأ روحه بإحساس مرعب يشلّ حواسه عندما «يُجابَهُ بآثار التدمير التي تتوغل بعيداً في ماضيه السحيق حيث ثمة إشارة إلى مكان بعيد قاده إلى ملازمة المستشفى. إن الفكرة التي يقوم عليها الكتاب مستمدّة من كاتب عاش في القرن السابع عشر يدعى توماس براون (١٦٠٥ – ١٦٨٢) الذي يحدّد شكلاً مربعاً خماسي الترتيب quincunx يشكّل نموذجاً رابطاً تشتبك بواسطته كل الأشياء في الطبيعة (براون نفسه لم يكن عمله علماً طبيعياً خالصاً ولا فلسفة خالصة ولاتأريخاً خالصاً ولا أعمالاً دينية خالصة؛

Tele: @Arab_Books



Quid Quincunce Speciosius, qui, in
quam cunq; partem Spectaueris,
rectus est: Quintilian:

غير أن الشكل المربع الخماسي الترتيب[٤] Quincunx لتوماس براون، المستلّ من رواية حلقات زحل للكاتب دبليو. جي. سيبالد: طريقة لإقتراح تشبيك متداخل بين الحوادث في العالم.

٤– ترتيب لنقاط خمسة في مربع بحيث توضع أربع نقاط على رؤوس المربع والنقطة الخامسة في مركزه. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

أعماله تتداخل مع كل هذه الألوان المعرفية، وعلى هذا الأساس يمثّل براون مثالاً لعمل سيبالد أيضاً). بالنسبة للبطل في نصّ سيبالد فإن كلّ الأشياء التي يراها ترتبط مع أشياء أخرى من خلال روابط تأريخية محددة، وترتبط جميع الحوادث مع الأعمال الوحشية الفظيعة التي حصلت من قبل أو مع التآكل الإكتئابي الذي يطال الروح الإنسانية: يرى بطل الرواية مثلاً أن الجسر الحديدي الذي يحمل سكة حديدية ذات مقياس ضيق والذي ماعاد يُستعمَل فوق نهر بلايث قد شُيّد في الأصل ليعبر فوقه قطار صمّم لخدمة إمبراطور الصين ولكنه لم يُرسَل له أبداً بسبب تمرّد منطقة تاينغ والحصار الفظيع الذي فُرِض على نانكينغ، و«كانت الفظاعة الدموية التي طالت الصين كلها في ذلك الوقت قد بلغت حدوداً عصية على أية قدرة علي التصور مهما جمح بها الخيال»، وتُذكّر محادثة بشأن الشمندر السكري حصلت بمحض صدفة غريبة السارد بأن كثرة من الناس صارت ثرية من وراء تجارة السكّر (والعبودية التي خلّفتها تلك التجارة)، وأن الكثير من هؤلاء الأثرياء إستثمروا أموال تجارتهم تلك في الفن (مثل المؤسسات الفنية التي يديرها معهد تيت Tate في المملكة المتحدة)، وتقود هذه المحادثة العرضية السارد لزيارة مزرعة شمندر سكري متروكة كان المنزل المشيّد فيها قد تمّ تدميره بقنبلة صاروخية ألمانية من طراز V١ في الحرب العالمية الثانية. هذا المنزل المدمّر سيظهر في الرواية لاحقاً مكاناً لسكنى شاعر ومترجم سوداوي المزاج يدعى **إدوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald** جُعِل قيّماً مسؤولاً عن خرائب المزرعة والمنزل المشيّد فيها. تتخلل المادة الأدبية لكتاب سيبالد (مثل كلّ أعماله الأخرى) صور فوتوغرافية بالأسود والأبيض، وغالباً ماتكون قاتمة تبعث على الإكتئاب لكي تشكّل إضافة واضحة للتأثير الكئيب للواقع في الكتاب.

Tele: @Arab_Books

تسائل العديد من هذه الصور الفوتوغراقية العلاقة بين التخييل الروائي والواقع، كما أن عنوان العمل مستمدّ من النظرية التي ترى أن الحلقات الفاتنة التي تحيط بالكوكب زحل ماهي إلا البقايا المتشظّية لقمر مدمّر قديم – أي أن الجمال والتدمير مرتبطان معاً، وفي الوقت الذي تبدو فيه الحكايات التأريخية (والتي غالباً ماتكون عرَضية) والخاصة بالموت والإضمحلال مغوية فاتنة فإنها تبعد القارئ وتشتته عن السارد؛ لكن ثمة مايمكن التأكيد عليه هنا: إذا كانت حكايات التدمير المتواصلة بلا إنقطاع بمثابة مرآة تعكس مايدور في عقل السارد فإن الكتاب بأكمله هو أيضاً حكاية إنهيار يتم سردها في تلك المرآة؛ وهنا يغدو في عداد المستحيل معرفة ماإذا كان هذا الأمر حقيقة أو تخييلاً روائياً.

في منحىً معاكس لهذا النمط الكتابي المفعم بالسوداوية والإكتئاب والشائع في القارة الأوربية، ثمة وفرة طافحة بالحيوية في توجّه آخر لم يزل يعبّر عن «جوع الواقع» نلمحه في أعمال الكاتب الأمريكي **ديفيد إيغرز David Eggers**. تحكي الرواية الأولى لهذا الكاتب والمسماة **عملٌ مفجعٌ لعبقرية جامحة A Heartbreaking Work of Staggering Genius** (٢٠٠٠) في ظاهرها عن حكاية موت والدَي الكاتب الذي تكفّل بتنشئة أخيه الأصغر، والكتاب محشوٌّ بالمُزَح اللعوبة والمراوغة التي تتناغم مع جوهر فكرة الرواية، ويبدو السحر الغامض للرواية واضحاً منذ البداية وربما قبل البداية في حقيقة الأمر: في الصفحة الخاصة بالمعلومات المكرّسة للناشر، والرقم التسلسلي للكتاب، وبيانات مكتبة الكونغرس،،، الخ نشهد كيف تلاعب إيغرز مع النسق التقليدي الخاص بالملكية الفكرية للعمل؛ إذ يكتب:

هذا عمل تخييلي متى مافُهِم بمعنى أن الكاتب، في حالات عدة، لم يكن يستطيع تذكّر الكلمات المضبوطة التي قيلت من قبل أناس محدّدين، أو

Tele: @Arab_Books

الأوصاف المضبوطة لأشياء محدّدة؛ لذا توجّب عليه ملء الفجوات المتوقعة بأفضل مايستطيع، وفيما سوى ذلك فإن كل الشخصيات والحوادث والحوارات هي حقيقية وليست نتاج خيال الكاتب؛ إذ في وقت كتابة هذا الكتاب فإن الكاتب لم يكن يمتلك خيالاً – من أي نوع – قادراً على التعامل مع هذا النمط من الأشياء (التي يحكي عنها هذا الكتاب)، كما لم يكن بإستطاعته تخليق حكايات أو شخصيات من أي نوع كان – المرء يشعر مع هذا الأمر كمن يقود سيارة ببزّة مهرّج!! – وبخاصةً عندما يكون للكاتب الكثير الذي يبتغي قوله بشأن حكايته الخاصة الحقيقية، الطافحة بالحزن، والباعثة على الإلهام، وكذلك عندما يكون ثمة الكثير من الناس الحقيقيين الذين تعامل معهم الكاتب، والعديد أيضاً من الإنكسارات والإنعطافات لعقله المسكون بالرعب والتعقيد معاً. إن أي تماثلات مع شخوص أحياء أو أموات ينبغي أن تكون واضحة أشدّ الوضوح لهؤلاء الشخوص ولمن يعرفونهم كذلك، وبخاصة في تلك الحالات التي كان فيها المؤلف يمتلك مايكفي من الكياسة واللطف بحيث ذكر الأسماء الحقيقية لهؤلاء الشخوص و – في حالات بعينها فحسب – أرقام هواتفهم كذلك. إن كل الحوادث الموصوفة في هذا الكتاب قد حدثت بالفعل رغم أن الكاتب قد منح نفسه بعض الحرية (بالغة الضآلة) في تحوير الترتيب الزمني (الكرونولوجي) للحوادث؛ لأنه يرى في هذا الأمر حقاً مستوجباً ومكفولاً له باعتباره مواطناً أمريكياً.

إن العديد من الموضوعات (الثيمات) والأفكار في هذا الكتاب، إلى جانب نمط المراوغة اللعوبة فيه، واضحة تمام الوضوح هنا؛ إذ أن إضمحلال الحد الفاصل بين الواقع والتخييل الروائي يمكن رصدها في مواضع عدة من خلال (ملء الفجوات من قبل الكاتب، والحرية في تعديل الترتيب الزمني للحوادث)، والباعث نحو بلوغ لمسات واقعية

Tele: @Arab_Books

أكثر وضوحاً (أرقام الهواتف)، والتلاعب مع المواضعات السائدة (من خلال العبارة البلاغية الشائعة التي تفيد بعدم وجود تماثلات مع أي شخوص أحياء أو أموات)، والمناقشة ذات الطابع الإنعكاسي الذاتي لعملية كتابة الرواية ذاتها (التصريح بقيادة سيارة في بزّة مهرّج)، والتوازن المعقّد غير المعتاد في تعظيم الشأن الذاتي ومن ثم تسطيح ذلك التضخيم من خلال السخرية المحسوبة بدقة (عبارات مثل «الحكاية الحقيقية، الطافحة بالحزن، والباعثة على الإلهام»، «عقله المسكون بالرعب والتعقيد معاً»، «لأنه يرى في هذا الأمر حقاً مستوجباً ومكفولاً له باعتباره مواطناً أمريكياً»). تعكس العبارة الأخيرة أيضاً غموضاً بشأن الإحساس بالمحتوى الأخلاقي للكتاب: يمكن إعتبار كتاب **عمل مفجعٌ لعبقرية جامحة**، ومن جوانب محدّدة، كتاباً أخلاقياً يختصّ بالسلوك القويم، ويمكن النظر إليه على سبيل المثال باعتباره كتاب أحكام تترتّب عليها إدانات، ولكنه في الوقت ذاته يفعل هذا الأمر ويمضي في مساءلته المتواصلة مستخدماً روح السخرية والدعابة الرقيقة. الكتاب، حقاً، مفرح بقدر ماهو محزن؛ فهو يبدأ فصوله بملاحظات ممتعة حول «القواعد والإقتراحات اللازمة للإستمتاع بهذا الكتاب»، وعلى خلاف بعض الكتب التي ناقشتها سابقاً فإن هذا الكتاب لم تكن كتابته ممكنة إلا باللجوء إلى النزعة التجريبية والإستكشافات الخاصة بالرواية مابعد الحداثية، والكتاب يمتلك (مثل نظائره من الكتب مابعد الحداثية) سرداً قوياً للغاية؛ لكنه يختلف عنها بأنه ينطوي على أهداف أكبر من السرد المميز حسب: يعمل هذا الكتاب على تجسيد خصائص الرواية المعاصرة – التي حلّلها شيلدز سابقاً – من خلال الإلتزام الصارم بإحساس تجاه «الواقعي» ومساءلته ذلك الإلتزام في غير موضع من الكتاب.

Tele: @Arab_Books

ماذا عن النهايات؟

إن سؤالنا (أين هي الرواية المعاصرة اليوم؟) هو بالضرورة سؤال بشأن الكيفية التي يستكشف بها الكُتّاب شكل الرواية، ومن الطبيعي للغاية أن تكون أغلبية الروايات المنشورة واقعية، ولكن يبدو ثمة ثلاثة أنواع من المجالات التي تمثّل تحدياً جدياً لهذه الواقعية الروائية وبخاصة في السنوات العشر الأخيرة على وجه التقريب: الأول هو التراجع عن التخوم الأكثر تطرفاً في مابعد الحداثة نحو إحساس أكبر بالسرد ذاته؛ غير أن هذا التراجع لم يكن ليتناسى الدروس البليغة للرواية مابعد الحداثية التي ترى في النصوص الروائية ميداناً لعوباً مشبعاً بالتعقيد فيما يخصّ موضوعات محدّدة مثل التناص والخواتيم المقفلة. المجال الثاني هو الولع المتجدّد بالتقنيات التي جاءت بها الحداثة الرفيعة والتي تقترن في العادة مع أعمال وولف و جويس، أما المجال الثالث فهو تهشيم الحدود الفاصلة بين عالم الرواية وعالم الكتابة في الميادين غير الروائية.

إنّ كلاً من هذه المجالات الثلاثة يبدو ذا صلة بمقاربة الموضوعة ذات الأهمية المركزية في الرواية – الخاتمة. على خلاف الأشكال الأكثر تقليدية من الرواية والتي تبدو مهووسة بكيفية هيكلة الخواتيم المناسبة، وكذلك على خلاف تلك الروايات التي تطرح فكرة الخاتمة جانباً؛ فإن الرواية المعاصرة تجنح نحو نهايات محددة لكن من غير أن تكون تلك النهايات يقينية أو حاسمة (ويبقى على القارئ أن يرى مايشاء بشأن تلك النهايات، المترجمة)، ويصحّ هذا الأمر على الفن «الواقعي» كذلك. يكتب ديفيد شيلدز بشأن هذا الأمر: يغدو العمل الروائي أكثر انغماسا في النزعة السيرية الذاتية، وأكثر حميمية، وأكثر توظيفاً للإعترافات، وأكثر إحراجاً، وعلى هذا النحو ينحلّ العمل إلى أجزاء متشظية. يبدو أن هذه التوجهات الثلاثة تقترح بأن لم يعُد ثمة

Tele: @Arab_Books

خط إبداعي وحيد على صعيد الإبتكار الروائي، و لم يعُد ثمة مجموعة وحيدة من العدّائين الذين يتناوبون حمل الراية الروائية؛ بل تقترح – على العكس – أن سباقاً أوسع مدىً وأكثر تعقيداً لايزال قائماً اليوم.

مراجع الفصل الثاني:

Chapter 2: Form, or, what's contemporary about contemporary fiction?

- David Eggers, A Heartbreaking Work of Staggering Genius (New York: Simon and Schuster, 2000
- B. S. Johnson,Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs? (London: Hutchinson, 2005)
- Frank Kermode, The Sense of an Ending (Oxford: Oxford University Press, 1966)
- Angela Leighton, On Form (Oxford: Oxford University Press, 2007)
- Jean-Francois Lyotard, The Postmodern Condition (Manchester: Manchester University Press, 1979)
- Vivian Gornick, The Situation and the Story (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002)
- Linda Hutcheon,A Poetics of Postmodernism (London: Routledge, 1988)
- Laura Marcus, 'The legacies of modernism', in The Cambridge Companion to the Modernist Novel ed. Morag Shiach (Cambridge: Cambridge University Press, 2007)

Tele: @Arab_Books

- David Mitchell, Black Swan Green (London: Sceptre, 2006)
- W. G. Sebald, The Rings ofSaturn (London: Harvill, 1998) David Shields, Reality Hunger: A Manifesto (London: Hamish Hamilton, 2010)
- Ali Smith, TheAccidental (London: Penguin, 2005)
- Oscar Wilde, 'The Critic as Artist', in Intentions (Basingstoke: Macmillan, 1919)
- Michael Wood, Literature and the Taste of Knowledge (Cambridge Cambridge University Press, 2005)
- Virgina Woolf, 'Modern Fiction', in The Common Reader (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1925)

Tele: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

الفصل الثالث

النوع الفنّي

النوع الفني هو سجن بأقل قدر من إجراءات الحماية.

ديفيد شيلدز

النوع الفني Genre أحد أكثر الأفكار أهمية في الرواية المعاصرة، وهو أيضاً فكرة تبعث على التشويش الكامل. في جانبٍ ما يمكن رؤية الأنواع الفنية وهي في دفقها الهائل: تعمل الروايات على مزج الأنواع الفنية وتآكل الحدود فيما بينها؛ وهي بهذا تجمع، على سبيل المثال، الرواية التأريخية مع رواية التحريات البوليسية، أو تجعل رواية الخيال العلمي رواية تختصّ بحياتنا المعاصرة على نحو شديد التحديد، أما في جانب آخر فيمكن رصد وجود ميل لترسيخ الحدود الفاصلة بين الأنـواع الفنية بدفعٍ من الناشرين والأكاديميين وبائعي الكتب والصحفيين؛ إذ يتـمّ عادةً منح النوع الفني علامة شبيهة بالعلامات التجارية لمستحضرات التنظيف مثلاً وعلى نحو يمكّن مقتني الكتاب دوماً من معرفة «ماالذي يوجد داخل العلبة» (العلبة إشارة إلى الكتاب كما هو واضح من السياق، المترجمة). ثمة سمة أخرى لهذا التشويش

Tele: @Arab_Books

في موضوعة النوع الفني تكمن في الإنتشار الذي لاتحدّه حدود لأسماء الأنواع الفنية (رئيسية أم ثانوية) ولصقها بالروايات، وبات الأمر كما لو أنّ الحاجة لتصنيف الفعاليات الكتابية قد ساهمت في خلق جيش من النجّارين الأدبيين الساعين بهَوَسٍ محموم لبناء أبراج حمام تصلح لسكنى الروايات الجديدة!!. إن الغاية من كتابة هذا الفصل هي لإستكشاف الأفكار الغريبة المتعاكسة الباعثة على التشويش فيما يخصّ النوع الفني، ولأجل فعل ذلك سأعود إلى التعريف الخاص بالأدب والذي بدأت معه مقدمتي لهذا الكتاب.

..... مؤسسة غريبة

الأفكار بشأن النوع الفني هي أفكار بشأن مؤسسة الأدب ذاتها، وقد إستشهدتُ مبكراً (في مقدمتي للكتاب) بعبارة لجاك ديريدا الذي إقترح أن الأدب «مؤسسة غريبة» تتيحُ لكلّ من يشاء «أن يقول أي شيء يريده» وهذا هو أول الأمور التي أودّ التركيز عليها الآن. من السهل للغاية التفكير بالمؤسسات على أنها أبنية ومنظمات (الجامعات، مثلاً هي مؤسسات، وكذا البرلمانات)؛ غير أن المؤسسات يمكن أن تكون أيضاً ممارسات ثقافية: يتحدث الناس، مثلاً، عن «مؤسسة» الزواج. إذا ماإعتبرنا المؤسسات ممارسات ثقافية فهي مصنوعة في جزءٍ منها من مكوّنات مادية، وفي جزئها الآخر من الأفكار التي نتداولها مع مايترتّب عليها من سلوكيات، ولاينبغي نسيان أن الممارسات الثقافية لها تأريخ يمكن تتبّعه وتدوينه.

الأدب مؤسسة بلا أدنى شك، والرواية المعاصرة هي حقاً – في قسمها الأكبر – مؤسسة هائلة. هي هائلة (هائلة للغاية!) وتمثّل ميدان أعمال يُقدّر بعدّة مليارات من الدولارات ويضمّ أنواعاً مختلفة

Tele: @Arab_Books

من البشر المتمايزين عن بعضهم في نسيج محكم الصناعة، وماهو أكثر أهمية من كل ذلك – ربما – هو تلك الملايين فوق الملايين من جمهرة القرّاء إلى جانب ألوف الكُتّاب، ولكن ثمة بزة رسمية فخمة مزركشة تمثل واجهة لعالم الأعمال هذا وتضمُّ أشخاصاً من غير القرّاء والكُتّاب: ناشرون، مروّجو أعمال، منظّمو إحتفاليات، ناشرو كتب، صانعو أجهزة قراءة ألكترونية للكتاب، بائعو كتب، وكلاء ادبيون يعملون على الإرتقاء بصناعة النشر (وأحياناً تعويقها)، الصحفيون الذين يعملون على ملء الصفحات الثقافية بالتعليقات، المدوّنون الذين يستكشفون الموضوعات ويسائلونها بشكل مباشر online على المواقع الألكترونية، مسؤولو المكتبات، المُعجَبون (وكذلك جماعاتهم)، الطلبة، الأساتذة، الباحثون الجامعيون،،،،، الخ. كل واحد من هؤلاء له صلة مختلفة بمؤسسة الأدب الغريبة؛ إذ بالنسبة للبعض منهم فإن الصلة هي علاقة عمل تجاري: بعض الصحفيين، على سبيل المثال، ليسوا مولعين حقاً بما يقوله الكتاب بل هم يلهثون وراء الكتاب «الساخن»، الذي يحقق مبيعات ضاربة، وفي العادة يتابعون المنخرطين في الحوارات – مثلاً – في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب في خريف كل عام (**المؤسسة كعمل تجاريّ**)، أما بعض الأكاديميين فهم مولعون بما تعنيه الكتب وما يمكن أن تخبرنا بشأن أنفسنا (**المؤسسة كميدان بحثي**)، أما الطلبة الذين يدرسون الأدب لأنهم يعشقونه فهم راغبون في الوقت ذاته في نيل علامات جيدة في إمتحاناتهم (**المؤسسة كميدان تقييمي**)، والحق يقال

Tele: @Arab_Books

الأدب، المؤسسة الضخمة: أحد مخازن موقع أمازون

أن مؤسسة الأدب متى ماالتقت بالتعليم فإن عالماً كاملاً فاتناً سيُخلق على صعيد التعليم والفهم الأدبي ذاته – وهذا ميدان له تأريخه الخاص شديد التعقيد وحكاياته الخاصة وصراعاته الخاصة كذلك. في برنامجه الدراسي لعام ٢٠٠٥ والخاص بمقرر مادة التأويل الأدبي يوفّر لنا الكاتب الأمريكي **ديفيد فوستر والاس David Foster Wallace** (١٩٦٢ – ٢٠٠٨) مدخلاً عاماً ممتازاً للكيفية التي تلتقي فيها المؤسسة الأدبية مع المؤسسة التعليمية عند الحديث عن «التقييم النقدي». هذا الأمر يعني:

... أن تمتلك الأسباب الذكية المتمرّسة والخبيرة للولع بأي نوع أدبي تحبه، وأن تكون قادراً على جعل هذه الأسباب واضحة للآخرين وبخاصة في ميدان الكتابة. إنه لأمر حيوي في ميدان التقييم النقدي أن تمتلك القدرة على تأويل نص أدبي؛ الأمر الذي يعني بصورة أساسية أن نقدّم خلاصة مقنعة وممتعة لما يعنيه أي نصّ أدبي، وماالذي يحاول ذلك النص أن يفعله في / لِ القارئ، وماالخيارات التقنية التي إعتمدها الكاتب لتحقيق النتائج التي

Tele: @Arab_Books

يرغب فيها،،، الخ. لعلك ستتوقّع ربما أن الأمر برمّته سيغدو شديد التعقيد والتجريد والصعوبة، وهذا هو أحد الأسباب التي جعلت أقساماً جامعية كاملة مكرّسة لدراسة الأدب وتأويله.

أنا أخمّن أن معظم القرّاء ليسوا مولعين بالجانب التجاري لمؤسسة الأدب ولا بالمحاججات التقنية المعقّدة للباحثين الأدبيين، وكلّ مايبتغيه هؤلاء القرّاء حقاً هو قراءة الكتب والإستمتاع بها ومن ثمّ التفكير بشأنها. الرواية المعاصرة هي بالفعل «مؤسسة غريبة»، مؤسسة عالمية لاتدرك غالباً أنها مؤسسة، وتضمّ عدة ملايين من الناس الذين يتباين فهم كلّ منهم بشأن طبيعة تلك المؤسسة الأدبية والمهمات التي تنهض بها.

إن واحدة من أكثر الميزات المهمة والمدهشة لأية مؤسسة أدبية هي الآلية التي يفي بها التأريخ الماضي والتقاليد العتيدة لتلك المؤسسة مع متطلبات الحاضر، وفي دهاليز هذه «المؤسسة الغريبة» للأدب فإن واحدة من أهمّ الوسائل لتحقيق الآلية السابقة هي تلك التي تدعى «النوع الفني».

يبدو النوع الفني (الذي يعني أساساً النمط أو الطراز أو النموذج) أول الأمر مفهوماً بريئاً لايحتمل التعقيد، وفي حالة الرواية المعاصرة يبدو النوع الفني ببساطة محض «وكر طيور» حيث تجد الأنواع المعروفة من الرواية ملجأها الحصين: رواية الخيال العلمي، الرواية التأريخية، رواية الرعب والتحريات البوليسية،،، الخ، وتحتاج متاجر بيع الكتب والمكتبات معرفة أي الرفوف ينبغي أن يوضع فيها الكتاب الجديد (تبعاً لنوعه الفني) كما يحتاج مصممو أغلفة الكتب إلى معرفة ماينبغي لهم كتابته على تلك الأغلفة (تستطيع دوماً معرفة طبيعة أية رواية جديدة

Tele: @Arab_Books

من خلال غلافها وحده؛ والحق أن ثمة صناعة فرعية ضخمة في عالم الكتاب مكرّسة لجعل طبيعة موضوع الرواية معروفاً من خلال الغلاف حسب)، ويحتاج مدرسو الأدب أيضاً لمعرفة إلى أي الآفاق ستقودهم تلك الروايات. يبدو واضحاً تمام الوضوح أن أي فرد ذي علاقة بهذه المؤسسة الغريبة للأدب يحرص أشد الحرص على إدراج الكتب في تبويبات وتصنيفات مُرتّبة ترتيباً حاذقاً، وليس ثمة جديد في هذا الأمر حقاً: كتاب **أرسطو Aristotle** الذائع الصيت **فن الشعر Poetics** (حوالي ٣٣٥ قبل الميلاد) هو تقرير بالخصائص المميزة للأنواع المختلفة من الدراما والشعر، كما أنتج السير **فيليب سدني Philip Sidney** قائمة صنّفت الشعر تبعاً لنوعه: ملحميّ، غنائي، هزلي، تهكمي ساخر، رثائي، غرامي،،، غير أن هذا الدافع اللحوح لتصنيف الرواية في أنواع فنية هو بذاته عَرَضٌ لخصيصتين من أكثر الخصائص أهمية والمرتبطتين بفكرة النوع الفني، وهاتان الخصيصتان مشتبكتان مع بعضهما على نحو وثيق في ميدان الرواية المعاصرة. إن النوع الفني ذو أهمية حاسمة لفكرة الإبداع الأدبي ولفكرة القيمة الأدبية (كما سنرى في الأجزاء التالية).

النوع الفنّي والإبداع الأدبيّ

النوع الفني لايخدم كمكان يمكن حفظ الروايات فيه حسب؛ بل هو فكرة ذات أهمية مطلقة في خلق الروايات. تؤثر الأنواع الفنية مايمكن أن أطلق عليه وصف (خطوط الإنحدار السلالي) – تلك الخطوط الشبيهة إلى حدّ ما بأشجار الأنساب العائلية، وهي عظيمة الأهمية في كتابة الروايات المعاصرة وقراءتها أيضاً. لايُخلَقُ العمل الروائي من العدم، وكل روائي يستذكر في عقله – أثناء عملية الخلق الروائي – كل الروايات التي سبق له قراءتها. الكاتب الأرجنتيّ

Tele: @Arab_Books

العظيم خورخي لويس بورخس **Jorge Luis Borger** – الذي تأثر أعظم التأثر بالمقالة الفذة التي كتبها تي. إس. إليوت **T. S. Eliot** تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» – كتب يقول أن «كلّ كاتبٍ يخلق موجّهاته الإبداعية الخاصة «(وأضاف أن «هذا الفعل يعدّل مفهومنا عن الماضي مثلما سيعدّل مفهومنا عن المستقبل»). إن مايعنيه هذا الأمر هو أن الكتّاب يختارون كتابة ذلك النوع من الروايات الذي يتّفق في أفكاره وحبكاته ومفاهيمه وملاعباته الأسلوبية ومقارباته الموضوعاتية مع كتّاب آخرين يحبونهم، ويطرحون عنهم تلك الروايات التي كتبها كُتّاب لايحبونهم؛ إذن العملية الإبداعية في مجملها قائمة على التقليد والتحاشي، والكتّاب في العادة ينتخبون (خطوطهم السلالية الروائية) ولايتعبون من الحديث عن «تقاليد» الكتابة التي يعتمدونها في أعمالهم. الكتّاب العِظام هم أيضاً قرّاء عِظام، وفي العادة تملأهم الدهشة والبصيرة الكاشفة عند قراءة أعمالَ الروائيين الذين شكّلوا أعمالهم وأثّروا في أعمالهم الروائية، ويمكن القول – على أساس هذه الرؤية – أن الروايات السابقة والأنواع الروائية في كلّ العصور هي مايشكّل أي نصّ ينتمي للكتابة المعاصرة.

يعني هذا الأمر أن التأريخ الأدبيّ يمكن أن نراه كنوع من الحوار المتواصلِ والمحبوك بين الكتّاب من خلال التقاليد المنتخبة ذاتياً من قبل هؤلاء الكتّاب؛ غير أن تلك التقاليد تشبه إلى حد بعيد تيارات في لجّة نهر: هنا ثمة تيار أكثر ضراوة من سواه، وهناك ثمة تيار أقلُّ ضراوة، وهنا ثمة تياران يتداخلان معاً ليكوّنا دوّامة سريعة، والكاتب في هذا المشهد يمكنه أن يستخدم أي تيار في عمله بدل أن يبقى مقولباً في كتلة محددة جامدة مثل الكتل الجليدية القطبية (لم تعد الأوصاف السابقة تصلح عندما يُقال مثلاً أن تلك الروائية حداثية أو أن ذلك الكاتب

Tele: @Arab_Books

يكتب روايات رعب بوليسية فحسب). إنّ بعضاً من تلك التيارات قد تكون أكثر قِدَماً من سواها (التقليد الواقعي على سبيل المثال)؛ ولكن مايحصل في الرواية المعاصرة أن شيئاً جديداً يمكن أن ينشأ أو يُطَوّر بتأثير تلك التيارات مجتمعة (وقد لاينشأ عنها ماهو جديد)، وقد يعمد الكاتب المعاصر إلى مزج بعض تلك التيارات أو جميعها، وعلى هذا النحو يكون الكُتّاب (مثل سواهم من الفنانين) لامحض خالقين مبدعين للفن بل حماةٌ للتقاليد الكتابية أيضاً: هم يخلقون أعمالاً إبداعية جديدة ويحافظون على إستمرارية التيارات الأدبية القديمة. إنّ هذه التقاليد التي تشبه جداول تنساب مع إنسياب الزمن هي مايُدعى «الأنواع الفنية».

لكن ثمة مايمكن إضافته بشأن ماقلناه سابقاً: إن هذه التيارات المنسابة في الزمن – هذه الخطوط السلالية المتحدّرة من الماضي تحدّد الكيفية التي نقرأ ونفهم بها الروايات؛ فهي تهيكل سقوف آمالنا وتوقعاتنا. كتب الكاتب الفكاهي الأمريكي **جيمس ثربر James Thurber** قصة قصيرة رائعة بعنوان **أحجية مصرع ماكبث The Macbeth Murder Mystery**: تبتاع فيها إمـرأةٌ مسرحية ماكبث لشكسبير وهي تظنّ أنها رواية تحري بوليسية مرعبة مكتوبة بأسلوب **أغاثا كريستي** (لست أعرف حتى اليوم السبب الذي يجعل محرّري كتب دار نشر بنغوين ينشرون الروايات الشكسبيرية بذات حجم ومواصفات كتب الروايات البوليسية..... ولكن على كل حال لايمكنني نكران حقيقة حصولي على راحة حقيقية وأنا مستلقٍ في فراشي في إحدى الليالي والإنهماك الشغوف إستولى عليّ بكاملي وأنا في خضمّ قراءة قصة أحجية بوليسية جيدة نشرتها بنغوين تحت عنوان **مأساة ماكبث The Tragedy of Macbeth** – ذلك الكتاب الرائع المخصص لطلبة المدرسة الثانوية). في قصة ثربر تهمس المرأة في أذن سارد القصة قائلة:

Tele: @Arab_Books

لايعتريني الظنّ ولو للحظة واحدة في أن ماكبث هو من فعلها... ولاأظن أيضاً أن إمرأة ماكبث لها شأن بالقضية. أنت تراهما أكثر الناس الذين ينبغي الشكّ فيهم، بالطبع، ولكنّ هذين هما الناس الذين لايمكن أن يكونوا مذنبين، أو لاينبغي أن يكونوا مذنبين على كل حال... سيفسد كل شيء لو أنك إستطعت أن تحزر على الفور من فعل هذا الأمر. شكسبير كان ذكياً ألمعياً بما يكفي لكي لايفعل هذا الأمر هو الآخر. سبق لي أن قرأت بأن الناس لم يحزروا أبداً من هو هاملت؛ لذا ليس من المحتمل أن يجعل شكسبير من ماكبث شخصية على ذلك القدر من البساطة التي يبدو بها.

تقرأ المرأة المسرحية الشكسبيرية كما لو كانت نوعاً فنياً مختلفاً عن النوع المسرحي؛ وهي بفعلها هذا تنتهي إلى إستنتاجات مختلفة تماماً بشأن مَنْ يكون القتَلة. إنّ هذه التوقّعات تشكّل كامل قراءتنا للعمل، وهنا يمكن القول: إنّ من المستحيل – أو النادر على نحو مدهش في كل الأحوال كما أرى – أن نبدأ قراءة أي كتاب من غير أطُرٍ مفاهيمية مسبّقة.

إنّ هذا الإحساس بالنوع الفني يبدو لي أكثر من كونه مهماً فحسب؛ هو أمر يبعث على فك الأغلال المقيدة وتحرير الأرواح: النوع الفني هو مايمكّن الناس من تشكيل أفكارهم ومشاعرهم وتصوّراتهم ورغباتهم سواء كانوا كُتّاباً أم قارئين، ولكن هذا الأمر يتعارض مع فكرة أساسية أخرى في الرواية المعاصرة.

النوع الفنّي والقيمة الأدبية

الأسباب التي دفعت أرسطو وسيدني وآخرين غيرهم لتصنيف الأدب في أنواع محددة تكمن في أن النوع الفني لطالما إرتبط إرتباطاً وثيقاً مع الأفكار الخاصة بشأن **القيمة الأدبية** – أي الأفكار الخاصة

Tele: @Arab_Books

بكمّ الجودة التي ينطوي عليها أي عمل أدبي. من الطبيعي للغاية أن يشغف كلّ منّا ببعض الروايات أكثر ممّا يفعل مع روايات أخرى، ونظنّ دوماً أن بعض تلك الروايات أفضل من غيرها أو أكبر من حيث القيمة الأدبية. حصل مع خواتيم القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين (وبدفع من الطرق المتبعة في دراسة الأدب الإنكليزي في الجامعات والمدارس البريطانية) أن نشأت فكرة تقضي بأن بعض الأعمال الروائية كانت أفضل – وأعلى قيمة – من سواها، وربما كانت الشخوص الرئيسية في خلق هذه الفكرة في المملكة المتحدة هي الناقدان الأدبيان **إف. آر. ليفز F. R. Leavis** و **كيو. دي. ليفز Q. D. Leavis**: إبتدع هذان الناقدان مفهوم (التقاليد العظيمة) في الرواية وجادلا بشأن كون تلك التقاليد تمتلك شحنة دافقة من الحياة بأكثر ممّا تفعل سواها، وكانت (الحياة) بالنسبة للناقدَيْن ليفز مصطلحاً ذا خصوصية صارمة لايمكن تعريفه بل يمكن فهمه بكونه تجسيداً لكلّ ماهو عظيم في الأدب الرفيع. خلقت «التقاليد العظيمة» في الرواية ماسُمّي لاحقاً **اللائحة القانونية المعتمدة Canon** التي تضمّ الروايات الرصينة التي عُدّت أكثر أصالة من سواها وضاجّة بالحياة بأكثر ممّا فعلته غيرها من الروايات (أصل مفردة وفكرة «اللائحة القانونية المعتمدة» مأخوذة، ربما بطريقة غير مقصودة، من النزاعات التي سادت في بواكير تأسيس الكنيسة المسيحية بشأن أي النصوص الدينية أكثر تمثيلاً للحقيقة الأصيلة بحيث يمكن إعتبارها «قانونية canonical» متماشية مع جوهر اللاهوت المسيحي أكثر من سواها. بطريقة مشابهة لما سبق إختصّت اللائحة القانونية المعتمدة للرواية العظيمة بتلك الروايات التي أعتُبِرت مجسّدة للحياة ومعايير الأصالة)، وعلى هذا الأساس أعتُبِرت الروايات غير الرصينة وغير الضاجة بروح الحياة غير مستحقة للدخول في عداد

Tele: @Arab_Books

الروايات القانونية؛ لذا عُدّت الروايات التي تتناول الماضي (الروايات التأريخية)، والروايات التي تتناول التحريات البوليسية والجواسيس وجرائم القتل (روايات الرعب)، والروايات التي تتناول تأثير التقنيات الجديدة أو المتخيّلة (روايات الخيال العلمي) – هذه الروايات كلها باتت تسمّى (روايات النوع الفني Genre Fiction) تمييزاً لها عن (الرواية الأدبية) المعروفة؛ ولكن برغم هذا التمييز ظلّت رواية النوع الفني هي الشكل الروائي الأكثر شعبية، وهو ماكان أحد بواعث القلق لدى الناقدَيْن ليفز وآخرين سواهما في كلّ من الولايات المتحدة والمملكة المتحدة؛ إذ لطالما راح أناس كثرٌ يجدون لذتهم في قراءة روايات الرعب أو الرومانسيات أو الروايات التأريخية أو روايات الخيال العلمي بأكثر ممّا يجدونها في الروايات الأدبية التقليدية السائدة. عُدّت «رواية النوع الفني» شكلاً دونياً من الكتابة لأنها لم تكن تتفق مع معايير «الرواية الأدبية» بصرف النظر عن مدى الجودة التي تُكتب بها رواية النوع الفني أو أهمية الموضوعات التي تتناولها؛ لذا بات النوع الفني – بدلاً من نوعية الكتابة – هو المعيار المستخدم في مساءلة القيمة الأدبية.

ثمة ماهو أكثر ممّا ذكرناه: إن عملية «قوننة canonization» الأدب ذاتها أستُخدمت لإستبعاد أنماط كتابية شاعت في مناطق جغرافية خارج أوربا وأمريكا الشمالية، أو تلك الأنماط الكتابية التي لم تتناول «موضوعات رصينة» من وجهة نظر اللائحة القانونية الأدبية: تم تجاهل الكتابة النسوية، على سبيل المثال، وكذلك أستُبعدت الروايات التي لم يُظنّ أنها تجسّدُ (الأمريكي الحقيقيّ) أو ربما (الروح الإنكليزية الجوهرية)،،، وطُرِحت مثل هذه الأعمال خارج تخوم اللوائح القانونية القومية، ومن الطبيعي مع هذا الحال أن الكتب التي عُدّت قانونية نالت قصب السبق وباتت تُدرّسُ على نطاق واسع في المناهج

Tele: @Arab_Books

الدراسية للمدارس والجامعات؛ الأمر الذي عمل على ترسيخ إعتبار رواية النوع الفني مدرجة في عداد الرواية غير الاصيلة، كما ساهم الأمر ذاته في تعزيز دوام الفكرة التي تأسس عليها القانون الأدبي – **ذلك القانون الذي أراد الحطّ من قدر بعض الأعمال الروائية من خلال إدراجها في فئة رواية النوع الفني.**

لكن برغم ذلك كان ثمة رد فعل عنيف بالضد من هذا التوجّه حصل في النصف الثاني من القرن العشرين، وبدا تقسيم الرواية مابين رواية أدبية رصينة وأخرى تنتمي لفئة رواية النوع الفني عملا مغروراً تنقصه الكياسة ولايتفق مع خبرات الناس الخاصة مع الأدب وخلقهم للوائحهم القانونية الشخصية التي ضمّت الكتب التي أحبوها وقدّروا قيمتها الفنية، وما هو أسوأ من ذلك أنّ هذا الفصل التعسفي بين الأنواع الروائية بدا عملاً معاكساً للإعتبارات الديمقراطية: لِمَ ينبغي إستبعاد كتبٍ بعينها؟ ومالأسباب الكامنة وراء ذلك الإستبعَاد؟. في عام ١٩٨٩ كتبت الروائية **توني موريسون Toni Morrison** الحاصلة على جائزة نوبل قائلة أن إقامة القانون الأدبي «هو أمر شبيه بتشييد إمبراطورية، وأن الدفاع عن هذا القانون الأدبي هو مثل الدفاع عن الحصون القومية، وأن المجادلات الحاصلة في إطار ذلك القانون الأدبي (سواءٌ في نطاق النقد، أو التأريخ – وبخاصة تأريخ المعرفة –، أو تعريف اللغة، أو عالمية المبادئ الجمالية، أو سوسيولوجيا الفن، أو الخيال الإنساني،،،) ماهي إلّا أوجه لصراع الثقافات، ولن تدوم في نهاية المطاف سوى الإهتمامات الشغوفة الراسخة»، وبطبيعة الحال فإن هؤلاء الذين يشغفون بالقراءة من أجل إكتشاف الأشياء في هذا العالم سيجدون الكثير من اللذة السوسيولوجية في قراءة رواية رعب بالمقارنة مع ماسيحصلون عليه من قراءة أية قطعة في رواية موصوفة

Tele: @Arab_Books

بالرصانة. ترافقت هذه الإنعطافة العنيفة في النظر إلى الأنواع الأدبية مع تغير أكثر تعقيداً وعمقاً طال فكرة القيمة الأدبية برمّتها: بدت فكرة القيمة الأدبية في بواكيرها غالباً كما لو كانت ثمة مجموعة من معايير القيمة (الغامضة في طبيعتها) والتي يمكن بواسطتها محاكمة النصوص الأدبية (بالنسبة إلى الناقديْن ليفز كانت هذه المجموعة من المعايير تعني «الحياة» ذاتها)، وتم تعزيز وترسيخ هذه المعايير التقييمية بصورة ضمنية من خلال عمل المدرّسين والأكاديميين والصحفيين، أما اليوم فقد تضاءلت فكرة الإحساس المشترك بالقيمة الأدبية المتداولة، وحصلت الإنعطافة في أروقة الجامعات بأوسع ممّا حصلت بين القاعدة الواسعة من القرّاء؛ ولكن مع إطلالة القرن الحادي والعشرين توقفت حتّى الصحف اليومية عن السلوك بما يدعم فكرة وجود هوة مفترضة أو مزعومة بين الرواية «الرصينة «ورواية «الأنواع الفنية»، وتضاءل إلى حد بعيد السؤال الخاص بالقيمة الروائية (والتفريعات الخاصة بها مثل جودة الكتابة وحجم الإمتاع) بين الأنواع الروائية جميعها.

الرواية المعاصرة والنوع الفني:

أظـنّ، على كل حال، أن الرواية المعاصرة على أعتاب إنعطافة مفصلية أخرى في أيامنا هذه، وكما بيّنتُ سابقاً فقد تضاءلت إلى حدّ بعيد العجرفة الراسخة بشأن دونية رواية «النوع الفني» تجاه الرواية الأدبية؛ غير أن واحـداً من النتائج المتناقضة التي ترتّبت على هذا التضاؤل بين حدود الأنواع الروائية هو الطريقة التي بات بها النوع الفني يوظَّفُ بطريقة صارمة في إنتاج الروايات واستقبالها من قبل القرّاء؛ إذ بدلاً من إعتبار الرواية نهراً تجري فيه تيارات مختلفة منفصلة أحياناً ومتمازجة أحياناً أخرى فقد تطوّر الأمر في عصرنا هذا كما لو

Tele: @Arab_Books

أنّ التيارات المنفصلة غدت أنهاراً مستقلة عن بعضها يجري كل منها في مساره المستقل عن سواه. ثمة البعض – القليل فحسب – من الكتّاب الذين يمازجون بين الأنواع الفنية والتقاليد الأدبية (سترد أمثلة عنهم لاحقاً في هذا الكتاب)؛ لكنّ فصل الرواية إلى أنواع فنية يبدو فعالية تتعاظم بإضطراد مما شكّل ظاهرة جعلت كلّ الأعمال الروائية تبدو كأنها أنواع فنية، بل وبلغ الأمر حتى أن الرواية الأدبية بات يُنظَرُ لها كنوع فني بذاته: نوع فني يمكن مناقشته على سبيل المثال باعتباره رواية بوكرية (أي رواية مرشحة لجائزة البوكر أو فائزة بها، المترجمة) بعد طغيان شهرة جائزة البوكر البريطانية التي تتقدم ميدان الجوائز الأدبية في ميدان الرواية الأدبية، لكن برغم إزدهار الرواية المعاصرة في بيئات ديمقراطية وسيادة الإحساس المناقض للغطرسة السابقة أرى من جانبي أن هذه الحالة السائدة لها نتائج مقلقة للغاية.

أرى أن هذه الحالة تُخاطِر بخيانة مايستطيع الأدب فعله: الفكرة التي بدأتُ معها هذا الفصلَ والتي رأت أن الأدب «مؤسسة غريبة» تتيح لكلّ فرد «قول كل مايشاء. الأدب، إذن، يُتيح للمرء قول كل شيء. حاول مثلاً أن تعقد مقارنة بين الأدب – وبخاصة الرواية – مع الأشكال الأخرى من الكتابة وستجد مثلاً أن عملاً في التأريخ هو شكل من أشكال الكتابة تقوم على قواعد صارمة (وإن كانت قابلة للمناقشة): يجب على العمل أن يشير لوثائق إضافية (في العادة بشكل حواشٍ أو ملاحظات ختامية)، وهو يستخدم نوعاً من السرد بشأن حوادثٍ ماضية ويكون السرد في العادة بصيغة الشخص الثالث (التأريخ المكتوب بصيغة الشخص الأول هو مذكرات)،،، الخ، وفي السياق ذاته فإن عملاً في الفلسفة ينبغي (في العادة، ولكن ليس دوماً) أن يقدّم دلائله المنطقية المستندة على خلفيات عقلانية، وكذلك كتاب

Tele: @Arab_Books

في فن الطبخ ينبغي – بصرف النظر عن طبيعة مادته – أن يحكي عن النكهات والمُطيّبات، ومن المؤكد أنّ كتاباً في فن الطبخ لايحكي عن النكهات والمُطيّبات ليس بكتابْ في فن الطبخ بأي حال من الأحوال. من جهة أخرى يمكن لعمل روائي أن يحكي عن كلّ الأشياء السابقة وقد لايحكي عن أيّ منها. العمل الروائي يستطيع قول أي شيء، وهذه الحرية المُتاحة للعمل الروائي هي مايجعل الناس مضطربين إزاء الفن الروائي.

رواية النوع الفني تخالفُ ماسبق من حيث إحتواؤها لمحدّدات وقواعد ناظمة: روايات الرعب تقوم على مغامرات، حكايات التحري البوليسي يكون فيها مُخبِرون (في العادة) وتقوم على البحث والتحرّي المكثّف، رواية الخيال العلمي ترمي بشيء جديد (روبوت، السفر عبر الفضاء) إلى العالم وترى ماالذي سيفعله ذلك الشيء، الحكايات الرومانسية توظّف الحبّ وتقلّباته،،،. هذه المحدّدات هي السبب الذي دفع ديفيد شيلدز ليصف النوع الفني بأنه «سجن حماية بأقلّ قدر من إجراءات الحماية»، ولكن ماالمحدّدات المفروضة على «الرواية الرصينة»؟ إذا كانت الرواية الأدبية الموصوفة بالرصانة تستطيع قول أي شيء وفعل أي شيء في الكتابة فيمكن القول إذن أن ليس من محدّدات مفروضة على هذا اللون من الرواية.

يمكن النظر إلى السؤال السابق بتفصيل أكبر من خلال مثال يستخدم واحدة من أكثر أشكال «النوع الفني» شهرة وإمتاعاً – أعني رواية الخيال العلمي. بعض الروايات التي يمكن إعتبارُها ببساطة رواية خيال علمي يمكن أن تُعدّ ايضاً رواية أدبية رصينة (مثل رواية ١٩٨٤ للكاتب **جورج أورويل George Orwell** على سبيل المثال)، وفي أوقاتنا المعاصرة (عام ٢٠٠٥ بالتحديد) بلغت رواية **لاتدعني أذهب أبداً Never Let Me**

Tele: @Arab_Books

Go للكاتب كازو إيشيغورو **Kazuo Ishiguro** القائمة القصيرة لكلّ من جائزتَي المان بوكر البريطانية وجائزة آرثر سي. كلارك لرواية الخيال العلمي البريطانية أيضاً وذلك لأن الرواية قاربت واحدة من أهم الموضوعات الجوهرية في رواية الخيال العلمي – فكرة المستنسَخات الوراثية، ولكن في المقابل فإن رواية أدبية رصينة بلا مستنسَخات وراثية أو روبوتات أو سفن فضائية أو مسافرين عبر الزمان أو أي شيء آخر يذكّر برواية الخيال العلمي لن يكون لها أيّ حظ بالتأكيد في بلوغ القائمة القصيرة لأية جائزة في رواية الخيال العلمي وذلك بالضبط لعدم إحتوائها على أي ذكر لمستنسخات وراثية أو روبوتات او سفن فضائية أو مسافرين عبر الزمان،، الخ. ثمة نزعة (غير تبادلية) صارمة وكاشفة في هذا السياق.

تُعرَّف رواية الخيال العلمي في العادة بأنها ذلك النوع الفني من الرواية التي تُعنى في أساسياتها بتأثير التقنية في حياتنا (رغم أنني قلت منذ البدء أن كل التعريفات بشأن الأدب زئبقية بدرجة ما وينبغي إستبعادُها فور أن تغدو من غير فائدة تُرتجى). رواية الخيال العلمي هي رواية يتم من خلالها تقديم شيء متّسم بالحداثة والجدّة إلى العالم: السفر الأسرع من الضوء، الروبوتات، الشَّعر القادر على إتمام عملية التركيب الضوئي، كائنات غريبة من المريخ،،، الخ، ثم تمضي الرواية في إستكشاف تأثير تلك الحداثة في المجتمع والفرد معاً، وفي العادة فإن الناس المولعين برواية الخيال العلمي يستشهدون بفكرة من الكاتب الشهير في ميدان رواية الخيال العلمي، آرثر سي. كلارك **Arthur C. Clarke**، وهذه الفكرة هي أحد قوانينه الضابطة لهذا النوع الروائي وتقوم على أنّ «أية تقنية متطورة بما يكفي لايمكن التمييز بينها وبين السحر»، وقد تبدو هذه الفكرة – القانون بمثابة صياغة متواترة مبتذلة لفرط استخدامها

Tele: @Arab_Books

(كليشيه cliché) مُستلّة من إحدى الحكايات الكولونيالية المكتوبة في بواكير القرن العشرين والتي كان كلارك قرأها في طفولته وأراد بها الأوربيون إدهاش الناس البدائيين ببعض عروض التقنية المستحدثة (كما لو أن أولئك البدائيين لم يكونوا يدركون أن إطلاق رصاصة من بندقية يماثل إلى حدّ ما رمي صخرة في الهواء). تنبؤنا فكرة كلارك أيضاً عن الكثير غير المتوقّع بشأن رواية الخيال العلمي؛ فهي تقود إلى الإستنتاج بأن الرواية الخاصة بأية تقنية متطورة كفاية لايمكن تمييزها عن الرواية الخاصة بالسحر، وإن الجدّة والحداثة المقترنتيْن برواية الخيال العلمي تخدم ببساطة كصنارة صيد توظّفها حكاية ممتعة مثلما فعل السحر في الرومانسيات القروسطية، أو مثلما يفعل أمير حوّلته ساحرة إلى ضفدعة في واحدة من حكايات الجنّيات. إن «الأشياء الجديدة»، إذن، هي ليست التقنية بذاتها حقاً بل هي الفعل التقني المعادل للسحر والذي يخدم كوسيلة لتخليق مغامرة مدهشة باعثة على المتعة. يمكّن السفر الأسرع من الضوء الناس من ملاقاة كائنات جديدة غريبة وقتلها بطريقة بطولية على سبيل المثال، وهذا يعني في واقع الأمر أن العديد من الروايات الحافلة بهذه التخييلات البشرية ليست إنشغالاً خالصاً بالتقنية أو بالمستقبل بقدر ماهي إنشغال بالرؤية الحديثة للسحر، وبهذا تكون ببساطة شكلاً من النوع الروائي الخاص برواية المغامرات. ليس ثمة مثلبة أو خطأ في حكايات المغامرات، بالطبع؛ لكنها تظلّ محكومة بالمحدوديات التي تفرضها قواعد النوع الأدبي الذي تنتمي له؛ لذا فهي غير قادرة على «قول كلّ شيء».

رواية الخيال العلمي هي الأخرى غدت «نهراً» قائماً بذاته وبات لها تقاليدها الخاصة وتأريخها الخاص وتطورها الخاص، وراحت الكتب تُكتَبُ في إستعادة ثيمات تناولتها كتب أخرى من قبلُ:

Tele: @Arab_Books

المريخيون الأشرار في رواية إ.ج. **جي. ويلز H. G. Wells** يتعامل معهم **راي برادبوري Ray Bradbury** من خلال كائناته الروائية الغامضة، وفي رواية **كيم ستانلي روبنسون Kim Stanley Robinson** الموسومة **ثلاثية المريخ Mars Trilogy** – المريخ الأحمر (١٩٩٣)، المريخ الأخضر (١٩٩٤)، المريخ الأزرق (١٩٩٦) – تستحيل الكائنات الإنسانية بذاتها غزاة مريخيين مدمّرين. يمكن القول أن أي نوع روائي متى ماتماهى أكثر مع تقاليده الراسخة صار بإمكانه الإشارة إلى نوعه الروائي بوضوح وغدا أكثر فأكثر «سجناً للنوع الفني بأدنى قدر من إجراءات الحماية»، وهذا يعني حتّى رواية الخيال العلمي التي تبتغي أن تقترب أكثر لتكون حكاية مغامرات وتعكس أفكارنا بشأن أنفسنا (مثلما تفعل الحكايات الساخرة على سبيل المثال) فإنّ لها محدودياتها المفروضة عليها من قبل نوعها الفني: رواية الخيال العلمي هي المستقبل مروياً بقواعد يفرضها الحاضر، وكلاهما المستقبل والرواية (غير المصنّفة تحت أي نوع فني، المترجمة) يرفضان حقاً أية إمكانية لوجود قواعد حاكمة، ويمكن القول بطريقة تنطوي على مفارقة صارخة أن رواية الخيال العلمي تكون أكثر قدرة على الكشف عن مواطن الجدّة والحداثة وكذلك أكثر قدرة على قول أي شيء فقط في تلك الحالات التي تبطل فيها أن تكون رواية خيال علمي حسب المواضعات السائدة!!، وقد أدرك بعض الكُتّاب (مثل **مارغريت آتوود Margaret Atwood**) هذه المفارقة وراحوا يستخدمون عبارة (رواية التأمّل التنقيبيّ) في مثل هذا النوع من الروايات ليتجاوزوا هذه المفارقة الصارخة.

النوع الأدبي لاتصنعه القواعد في العادة، لكنّ القواعد تشكّل فكرة أساسية في رواية النوع الفني: إذا كانت الرواية (الأدبية) قادرة على

Tele: @Arab_Books

قول أي شيء وكل شيء فإن رواية (النوع الفني) محكومة بمحدودياتها الحتمية، ولايعني هذا الأمر أي حُكم بكون هذا حسناً أم سيئاً أو أن هذا النصّ مكتوب بطريقة أجود أو أسوأ من نص آخر؛ بل يعني بالضبط أن رواية «النوع الفني» مقيدة بالمحدوديات التي تفرضها قواعدها على خلاف الرواية «الأدبية» التي تستطيع قول أي شيء وكل شيء، ومايبعث على الدهشة أن رواية «النوع الفني» مقيّدة على وجه الدقة بواسطة تلك الأشياء التي يحبها الناس فيها (وعلى العكس من هذا فإن رواية خيال علمي من غير أي جانب من جوانب العلم فيها يمكن عدّها ببساطة رواية أدبية لارواية خيال علمي.)

ثمّة أيضاً الرواية «المفتوحة» غير المقيّدة و الرواية «المقفلة «المقيّدة. الرواية «المفتوحة» هي الرواية التي إعتدنا تسميتها الرواية الأدبية، وهي قادرة على تناول أيّ شيء من الموضوعات وبأيّ شكل كان، أما الرواية «المقفلة» فهي الرواية التي صار معتاداً وصفها برواية «النوع الفني» وتتشكّل في العادة بتأثير مقيّداتها الخاصة المختارة التي يفرضها النوع الفني، ولايعني هذا الأمر أبداً القول بأن الرواية المقيّدة (أي رواية «النوع الفني») تُكتَبُ في العادة بطريقة سيئة، أو تنطوي على حبكة سيئة التكوين، أو أنها أقلّ قيمة من سواها، أو أنها عاجزة عن التعامل مع الموضوعات الإجتماعية أو الشخصية الرصينة والمؤثرة. الحق يقال أن رواية النوع الفني، وبسبب جماهيريتها الطاغية، تستطيع بلوغ أوساط إجتماعية أوسع ممّا تفعله الرواية غير المقيدة (الرواية الأدبية)، ويمكن القول أن هذا النوع من الروايات (روايات النوع الفني) تخضع لمقيداتها الخاصة، وأن هذه المقيدات ذاتها هي مايجعل القرّاء يُقبِلون على قراءة هذه الروايات بشغف واستمتاع، ومن جهة أخرى فإن تقسيم الرواية بين (مفتوحة) و (مقفلة) لايُراد منه كيل المديح لكلّ

Tele: @Arab_Books

الروايات الأدبية التقليدية التي يمكن أن نرى في الكثير منها روايات مملّة وغير مُلهِمة وتوظّف العديد من العبارات المستهلكة.

النوع الفني، إذن، وباعتباره أحد خطوط التحدّر السلالي الروائي، موضوعة في غاية الأهمية في خلق الأعمال الأدبية الإبداعية (من جانب الروائيين) وكذلك في قراءة تلك الأعمال وفهمها (من جانب القرّاء)؛ لكنّ النوع الفني ذاته يمكن أن يكون عنصر تهديد يحدّد ماقد يستطيع الأدب فعله، وعلى هذا الأساس قد نكون مولعين بالنوع الفني، ولكن في الوقت ذاته قد نحمل نوازع شكوكية تجاهه.

مراجع الفصل الثالث:

Chapter 3: Genre

- Jorge Luis Borges, 'Kafka and his Precursors', in Everything and Nothing (New York: New Directions, 1999)
- Toni Morrison, 'Unspeakable things unspoken: The Afro—American presence in American Literature', Michigan Quarterly Review (27:1 1989)

Tele: @Arab_Books

الفصل الرابع

الماضي والرواية المعاصرة

لطالما إمتلكت الروايات ولعاً لايفتر بالماضي، والتأريخ، والذاكرة: عندما كانت الرواية لاتزال شكلاً فنياً جديداً – نسبياً – في باكورة القرن التاسع عشر فقد تشكّلت وعلى نحو حاسم بفعل النجاح الثقافي والتجاري للرواية التأريخية التي كتبها السير **والتر سكوت Walter Scott**، وتشهد الرواية المعاصرة عودة حديثة نحو التفكير بشأن الماضي، ولكن هذه العودة تطرح جانباً الرواية التأريخية التقليدية وتعمد إلى التركيز على إستكشاف الذاكرة، والصدمات التاريخية، والطريقة التي يمكن بها للماضي أن يؤثر بها على الحاضر فضلاً عن دفعه لمرتقيات أعلى شأناً. إستشهد الرئيس الأمريكي باراك أوباما مرة بواحدة من العبارات التي وردت على لسان إحدى شخصيات **وليم فوكنر William Faulkner**: «الماضي لايموت أبداً؛ بل هو حتى ليس بماض إنقضى وزال حسب»، وتستكشف الكثير من الروايات المعاصرة طُرُقاً مختلفة يمكن بها التدليل على صحة تلك العبارة الفوكنرية المُلهِمة. من الطبيعي أن تشهد علاقتنا مع حوادث الماضي تغيراً مستديماً مصاحباً للتغير الحاصل في توجهاتنا نحو الماضي، كما أن البحث التأريخي بات

Tele: @Arab_Books

يعتمد إتجاهات جديدة ويوظّف مصادر محفوظة (إرشيفية) مختلفة؛ لذا فإن مروياتنا بشأن الماضي (سواء أكانت رسمية أم غير رسمية، شخصية أم عامة) باتت تشهد إنزياحاً وتطوراً مشهوديْن. نحن – باعتبارنا كائنات بشرية – نتشكّل جزئياً من خلال الحكايات التي نرويها بشأن تواريخنا الماضية؛ لذا فإن التغيرات التي تطرأ على تلك الحكايات ستعني حتماً تغيراً بكيفية إحساسنا بأنفسنا أيضاً، وتكون النتيجة العتيدة أن ماضينا أمر يختصّ بحاضرنا دوماً ولايمكن إستبعاده بأي شكل من الأشكال. لاتسعى الرواية المعاصرة إلى أن تكون إنعكاساً للتغيرات الإعتيادية التي تحصل على صعيد فهمنا للماضي حسب بل ترمي لمساءلة الكيفيات التي ننتمي بها للماضي وكذلك مساءلة جوهر تجربتنا الإنسانية بشأن «ماضوية pastness» الماضي ذاتها.

الرواية التأريخية الجديدة

هل أنت مولعٌ بقراءة الروايات الخاصة بالتأريخ؟ قراءة أعمال بشأن بوديكا[٥] أو إيفان الرهيب أو معركة واترلو أو كفاح شعب هاييتي من أجل الإستقلال؟ يمكنك – إذا كنتَ مولعاً حقاً – أن تسترشد بالمصدر المسمى **أية رواية تأريخية أقرأ في المرة القادمة؟ (What Historical Novel Do I Read Next?)** – ذلك المصدر المرجعي الضخم الذي يفصّل آلاف الروايات التأريخية والروائيين التأريخيين بحسب الحقب الزمنية، والحوادث، والشخصيات. ثمة إقتراح سائد بأن الرواية التأريخية هي عمل يوظّف حوادث تأريخية حصلت قبل كتابة الرواية بخمسين سنة على أقلّ تقدير (يقترح السير والتر سكوت ستين سنة بدل

٥– بوديكا Boudicca: هي ملكة بريطانيا أيام حكم الإمبراطور الروماني نيرون. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

الخمسين)، ويكشف هذا الإقتراح السبب وراء كون القرن التاسع عشر هو أكثر الحقب الزمنية ملائمة وشيوعاً لميدان الرواية التأريخية (يوفر القرن التاسع عشر مداخل لعناوين روايات تأريخية تقارب ضعفَيْ مداخل القرن السابع عشر الذي يعدُّ المنافس الأقرب للقرن التاسع عشر من حيث كونه خلفية لروايات تأريخية)؛ غير أن الملكة **إليزابيث الأولى Elizabeth I** تبقى الشخصية التأريخية الأكثر شعبية وتتفوق بقليل على شخصية **جورج واشنطن George Washington** في سعة التناول الروائي التأريخي. ثمة أمر يبعث على الدهشة في المصدر المرجعي التأريخي أعلاه؛ فهو يصنّف الروايات تحت عناوين فرعية تختص بمدى (الدقة التأريخية): نقرأ عن العديد من الروايات وصفاً يقول «تحتوي الكثير من التفاصيل الأصيلة بشأن حقبتها الزمنية، وتتوافق هذه التفاصيل بصورة مقنعة مع تلك الحقبة»، وبعض الأوصاف للروايات تكتفي بذكر مفردة «مقنعة»، وثمة وصف وحيد لإحدى الروايات التأريخية يكتفي بوصف الدقة التأريخية بأنها «مفقودة» (سأحتفظ لنفسي بحمرة الخجل التي تخيلتها مرتسمة على وجه مؤلف تلك الرواية!!)؛ لكن مع رواية **الحرب والسّلام War and Peace** فإن نسق التصنيف التقييمي يتهالك تماماً ولايعود في وسعه إلّا أن يكتب بشأن الكتاب – ببساطة ودقة – « واحدة من أعظم الروايات التي كُتِبت على الإطلاق».

الكتاب المرجعي أعلاه يلخّص – وعلى نحو بالغ الأناقة – المسائل المعقدة بشأن الرواية التأريخية التقليدية: هذه الرواية تقع عادة بين متطلبات حاجتين – الحاجة لأن تفي بمعايير الكتابة الأدبية (الشخصية، السرد،،، الخ)، والحاجة لأن تكون دقيقة من الناحية التأريخية وذلك من خلال الوفاء للحوادث المسجّلة في وثائق الماضي التأريخي، وقد

Tele: @Arab_Books

يبلغ هذا الوفاء مبلغاً يجعل الرواية مثقلة **بالنزعة الوعظية التعليمية didactic**، ويُضافُ لذلك أنّ موضعة الرواية التأريخية في الحاضر يثير معضلة **المفارقة التأريخية anachronism** بطريقة لايمكن الإفلات منها – تلك المفارقة التي تخطئ في سياقها الكتابة الحاضرة في تأويل الماضي وعلى نحوٍ لامحيد عنه بسبب الحقيقة الكامنة في أنّ الكتابة الحاضرة بشأن الماضي لايمكن لها إلا أن تستخدم تشوّفات الحاضر وإهتماماته وانشغالاته المسبقة وأفكاره وتصوراته ولغته. المؤرخون، من جهة أخرى، الذين يقوم عملهم على الكتابة بشأن ذلك النوع الفني المسمى «التأريخ»، يتعاملون مع معضلة المفارقة التأريخية في العادة وبكل بساطة عن طريق إنكارها؛ ولكن في الحالات التي يتوجّب عليهم فيها مواجهة هذه المفارقة فإنهم يشيرون فوراً إلى أن نمطهم المتّبع في الكتابة التأريخية يعتمد وثائق ومواد أرشيفية وشهادات شهودٍ عيان وأعمال مؤرخين سواهم،،، وماسواه من أمور، وكلّ هذا يُعبّر عنه بحواشٍ وإشارات مرجعية يمكن للقارئ رؤيتها أو تدقيقها بصرامة إذا ماكانَ قارئاً منضبطاً أو قارئاً مؤرخاً هو الآخر. إن كلّ عمل لائق ويمتلك مقبولية معقولة في التأريخ يسأل بصورة ضمنية – بعد أن يتشبّع بالمواضعات السائدة في إطار النوع الفني المسمى «التأريخ» – فيما لو كانت صيغته للمرويات التأريخية الخاصة بالماضي هي صيغة مقبولة ومعقولة وعادلة لكل الأطراف؛ غير أن الروايات (التي وصفتها سابقاً بأنها قادرة على قول كل شيء) لاتخضع للمواضعات التأريخية السائدة، وهو الأمر الذي يجعل المعضلات المرتبطة بالمفارقة التأريخية أكثر حدّة بكثير: يمكن تقسيم معضلات المفارقة التأريخية (في ميدان الأدب) إلى مايمكن تسميته المفارقة التأريخية « السطحية « (الساعات الدقّاقة في روما القديمة كما نقرأ عنها في مسرحية شكسبير **يوليوس**

Tele: @Arab_Books

قيصر Julius Caesar، أو الجنود المرتدون لسترات قتالية قصيرة تحوي عدداً مغلوطاً من الأزرار)، وثمة أيضاً المفارقة التأريخية «العميقة» (تمثّل توجّهات وسلوكيات الناس في الماضي كما لو كانوا شخوصاً معاصرين يمكن بكل بساطة جعلهم يرتدون ملابس محفوظة في خزانة ثياب الماضي). تبدو المفارقة السطحية بديهية نسبياً وغير ذات أثر كبير؛ أما المفارقة العميقة فأبعد غوراً وأكثر تهديداً لقيمة العمل الروائي التأريخي.

الحقّ أن الناقد المخضرم للرواية التأريخية، المنظّر الأدبي الماركسي الهنغاري **جورج لوكاش György Lukács**، الذي لطالما ألهمته أعمال السير والتر سكوت، كتب بقوة منتقداً الروايات التأريخية التي تستخدم بطريقة صارخة ومكشوفة النوع «العميق» من المفارقة التأريخية، ووصف هذا النوع من الروايات بأنها «محض رواية تبتغي رضا القرّاء المحتملين» مثلما تفعل البضاعة مع زبائنها المُتوقّعين. بالنسبة إلى لوكاش فإن الرواية التأريخية تتواصل مع الناس وتنقل التفاصيل التأريخية لهم وتعلّمهم، وهي تستعرض « – متوسّلة بأدوات فنية – البرهات والشخصيات التأريخية التي وُجِدت من قبلُ من خلال الإستخدام الدقيق لعدة طرق»: ينبغي على الروايات التأريخية أن تكون متجذرة على نحوٍ وثيق مع اللحظات التأريخية المفصلية، وبهذه الطريقة يمكن للروايات التأريخية أن ترينا «كيفية إستخلاص فردانية الشخصيات موضوعة العمل من قلب الخصوصية التأريخية للعصر الذي وُجِدت فيه « – أي الكيفية التي بدت فيها الشخصيات في عصرها (وليس محض شخصيات مثلنا بعد إكسائها بأردية عصرها)، وعلى هذا الأساس فإن الرواية التأريخية تعمل بطريقة حاسمة على كشف النقاب عمّا رآه لوكاش الصيرورات الجوهرية في التأريخ ذاته،

Tele: @Arab_Books

وليس محض مصادفة عابرة بالنسبة إلى لوكاش أن الرواية التأريخية لاقت شعبية طاغية في أوقات التغيير والحراك الإجتماعي العظيم حيث كانت (القواعد الثورية) الحاكمة للتغير التأريخي تغدو واضحة ومعلنة بأشد مايكون بالنسبة إلى أي ماركسي مكرّس للماركسية، وحتى بالنسبة لهؤلاء الكُتّاب الذين يستطيعون - بمحض فعل الخيال المدهش - كتابة روايات تأريخية ذات أصالة متفرّدة لم تؤثر فيها اللحظة الحاضرة لكُتّابها؛ فإن فكرة لوكاش ترى أن ثمة «مفارقة تأريخية جوهرية» تكمن في أنّ «شخصيات الرواية التأريخية ينبغي أن تعبّر عن مشاعر وأفكار العلاقات التأريخية الحقيقية بطريقة أكثر وضوحاً بكثير ممّا قد يفعله رجال ونساء ينتمون للعصر الذي تُكتَب فيه الرواية». إن الطريقة الفجّة والهزلية التي تعبّر عن هذه الفكرة يمكن أن نلمحها في إحدى الشخصيات الروائية وهي تنطلق خارج المنزل صباح أحد أيام شهر مايو عام ١٦٠١، وتتنفس بعمق وتقول مخاطبة نفسها: «حسناً، ها أنا في لندن شكسبير، حيث العبقرية تملأ الهواء حولي»، ولكن حتى أكثر أشكال الكتابة تعقيداً وتمرّساً لابد، في نهاية المطاف، أن ترتكب فعل الخيانة بحقّ أمثال هذا النوع من المفارقات التأريخية، والخيانة هنا تعني الإستحالة العضوية لتمثيل الماضي من غير تأثير مفاعيل اللحظة الحاضرة.

الكثير من الروايات التأريخية التي تُكتَبُ اليوم تُنكِرُ معضلة المفارقة التأريخية حسب، وهي سعيدة بأن تكون مكتفية بالإيفاء بدور «تلبية توقعات القارئ - الزبون» وعلى النحو الذي نشهده في روايتي الروائية **هيلاري مانتل Hilary Mantel** الحائزتين على جائزة المان بوكر البريطانية والموسومتين **صالة الذئاب Wolf Hall** (٢٠٠٩) و **إرفع الجثث Bring Up the Bodies** (٢٠١٢)؛ إذ أن

Tele: @Arab_Books

جلّ ماتفعله الروائية في هذين العملين هو تناول الموضوعات بكياسة من خلال إستخدام لغة القرن الحادي والعشرين بصورة طبيعية في الحقبة التيودورية[٦] التي تجري وقائع الروايتين في أجوائها. إن بعضاً من الروايات المعاصرة الأخرى التي تتناول الماضي تفعل بطريقة إيجابية معظم مافعلته مانتل في أعمالها، وهي بهذا الفعل تكشف أن أفكارنا الحالية تشكّل بطريقة فعالة رؤانا للماضي، ويمكن وصف هذا النوع من الروايات بأنها الروايات التأريخية التي تراجع قراءة الماضي وتعيد فهمه (رواية المراجعة التأريخية)، وتجعل هذه الروايات المعضلة المقترنة بإشكالية المفارقة التأريخية مسألة مكشوفة وصريحة من خلال الإعتراف غير المبطّن بأن الحكايات التي تحكي عنها الروايات وإن بدت بشأن الماضي لكنها تتناول الحاضر بطريقة لايمكن تجاوزها أو الإفلات منها. الرواية التأريخية، إذن، تعمل كمرآة لإهتماماتنا المعاصرة وتسعى بأفضل ماتستطيعه لإعادة كتابة التأريخ (المفروغ منه والمسلّم به من غير محاكمة جدية) بوسائل مختلفة، وربما يكون المثال الأفضل لرواية المراجعة التأريخية في نطاق الرواية المعاصرة هو تلك الكثرة من الروايات المولعة أعظم الولع بالحقبة الفكتورية: إن الولع الطاغي بالفكتوريين (الذي نلمحه في الرواية الأدبية ورواية النوع الفني «وبخاصة رواية الخيال العلمي التي تتناول المحركات البخارية التي تمّ تطويرها وشاعت في تلك الحقبة» ورواية التحرّيات البوليسية كذلك) قد شهد شيوعاً غير مسبوق إلى حدّ إبتكار مفردة (النزعة الفكتورية الجديدة) لتوصيفه.

رواية **بحر سارغاسو الواسع Wide Sargasso Sea** (١٩٦٦)

٦- الحقبة التيودورية: هي الفترة الممتدة بين عامَي ١٤٨٥ و ١٦٠٣ في إنكلترا وويلز. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

للكاتبة **جين ريز Jean Rhys** ربما هي واحدة من أوائل الروايات الأكثر تأثيراً بين روايات المراجعة التأريخية الفكتورية الجديدة، وهذه الرواية تعيد حكاية **جين إير Jane Eyre** (١٨٤٧) للكاتبة **تشارلوت برونتي Charlotte Brontë** من وجهة نظر «المرأة الساكنة في العلّية attic» – السيدة روتشستر الأولى، وهي بهذا الفعل لاتكتفي بالكشف عن العنصرية الفكتورية والتمييز الجنسي وغلظة القلب التي طبعت تلك الحقبة بل تكشف في الوقت ذاته النسخ الحديثة لهذه الخصائص التي تسم عصرنا الحديث مع كل التعقيد المعاصر الذي طالها بالقياس إلى نظائرها الفكتورية، وإذا ماكان عالم ستينات القرن العشرين يظنّ أنه تجاوز العالم القمعيّ وعتيق الطراز للفكتوريين فإن المراجعة التأريخية التي جاءت بها هذه الرواية الكلاسيكية المحبوبة واسعة الإنتشار ساءلت فكرة التقدم البشري المضطرد وشكّكت فيه على نحوٍ لالبس فيه. الرواية مابعد الحداثية المبكرة الموسومة إمرأة **الضابط الفرنسيّ The French Lieutenant's Woman** (١٩٦٩) لكاتبها **جون فاولز John fowles** هي رواية بثلاث نهايات وتُعدُّ أيضاً رواية أصيلة تنتمي لبواكير النزعة الروائية الفكتورية الجديدة، وثمة صوت مستبد مشبع بالغطرسة لاينفكّ يخبر الفكتوريين – على إختلاف مشاربهم – بشأن نفاقهم المستشري وفشل خياراتهم الأخلاقية، أما رواية الكاتبة **أي. إس. بيات A. S. Byatt** الموسومة **إستحواذ: حكاية رومانسية: A Romance Possession** (١٩٩٠) والتي حازت على جائزة البوكر (كما باتت تُعرَف لاحقاً) فهي الأخرى تعيد حكاية – وكذلك تشكيل – كيفية رؤيتنا لكلّ من الأبطال الفكتوريين وفي الوقت ذاته للأكاديميين المعاصرين الذين يدرسون الأرشيف الفكتوري الذي عثروا عليه. إن هذه الروايات التأريخية (كما تكتب بيات) تنشأ في الجزء

Tele: @Arab_Books

الأكبر من الدافع لها من «الرغبة السياسية لإعادة كتابة تواريخ المهمّشين والمنسيين والذين غُضّ النظر عن تسجيل وقائع تأريخهم». واحدة من أكثر المراجعات الروائية التأريخية الفكتورية الجديدة والتي نالت إحتفاءً مميزاً هي سلسلة الروايات التي كتبها **جورج ماكدونالد فريزر George MacDonald Fraser** وأعـاد فيها توظيف شخصية **فلاشمان Flashman**: البلطجيّ المتنمّر في الرواية الفكتورية المسمّاة أيام توم براون المدرسية **Tom Brown's School Days** (١٨٥٧). نشهد في هاتين الروايتين التأريخيتين المتخمتين بالبحث المعمّق شخصية فلاشمان الرعديدة المتنمّرة جنسياً تجاه النساء والمكروهة في مجملها؛ غير أنها فاتنة على نحو مدهش مثل غيرها من شخصيات المغامرات العسكرية المفعمة باللذة الحسية والتي ترتقي فيها تلك الشخصيات مركز القمّة مثل سواها من الأنذال الكوميديين العِظام في الأدب، ومثلما فعلت جين ريز – من خلال إعادة إحياء روايَة فكتورية سابقة – فإن هاتين الروايتين تعتمدان الحيلة ذاتها من خلال الإشارة الواضحة إلى أوجه النفاق العديدة التي يحفل بها كلّ من العصر الفكتوري وعصرنا كذلك. تُعلي روايات فلاشمان من شأن الهوس السائد تجاه صورة البطل – النجم، وربما ماهو أكثر أهمية من ذلك هو أن نضع في حسباننا أن فريزر ذاته كان أحد أبطال الحرب الأشداء الذين شهدوا آثار الحرب المهلكة في بورما؛ لذا فهو يوظّف روايته في مساءلة رؤيتنا المعطوبة – وإن تلفّعت برداء المجد – للحرب والنزعة البطولية العسكرية المزعومة.

سارة ووترز **Sarah Waters** هي – ربما – الأكثر إمتاعاً بين كُتّاب الرواية التأريخية المعاصرين، كما هي الأكثر تجسيداً بينهم للنزعة الفكتورية الجديدة. ووترز مُدرِكة تماماً للفروقات بين الحاضر والماضي التأريخي، وتقول في هذا الشأن «إن إختلاف الماضي عن الحاضر هو

Tele: @Arab_Books

بالضبط مايجعله مدهشاً لي. أظنّ أننا في حاجة دائمة لتذكيرنا بأن اللحظة التي نعيشها هي لحظة وقتية تماماً، وأن الرواية التأريخية خليقة بتذكيرنا بهذه الحقيقة، وتلك واحدة من أهم أهداف تلك الرواية في أرقى مبتغياتها المرتجاة». نشهد في الصفحات الأولية من رواية ووترز الفكتورية الجديدة المسماة النشّال **Fingersmith** (٢٠٠٢) مسرحاً تُمثّل فيه حكاية أوليفر تويست، وهذا مايمنح القارئ الشعور بالنكهة المسرحية الطاغية في الرواية حيث يؤدي كل واحد فيها دوراً محدّداً ولايبدو أيّ منهم على مايبدو عليه في الرواية، وثمة أيضاً إحساس في الرواية بأن الطبقة الدنيا ذات النوازع الإجرامية لايمكن إلا أن تكون إحدى الطبقات اللندنية التي نقرأ عنها في رواية ديكنز. سو **Sue**، السارد الأول في الرواية، يقطن في شارع لانت الذي قطنه من قبل ديكنز الشاب والذي شهد أيضاً زواج (دوريت الصغيرة) – إحدى شخصيات روايته – (ثمة أيضاً في رواية ووترز حانة جميلة الأوصاف حقاً تدعى غلادستون تماشياً مع المزاج الفكتوري). إنّ مَسْرحة الرواية لاتنفكّ تذكّر القارئ بكونها تتناغم مع القارئ المعاصر في مقابل الرواية التأريخية المتوقّعة منها، ويبدو أنها بفعلها هذا تؤكّد أن الرواية التأريخية المكتوبة بهذا النمط لايمكن إلا أن تكون متناغمة مع توقعات القرّاء التي تفرضها اللحظة المعاصرة.

تحكي رواية ووترز حكاية إمرأتين تنخرطان في مخطط إجرامي معقد يحتوي على الكثير من الحبكات الملتوية المثيرة والمُربِكة، ومثل سواها من الروايات التأريخية فإن هذا الرواية طويلة مثقلة بتفاصيل الحقبة التأريخية التي تنتمي لها، وهي أشبه بجولة في رواية من الروايات المشبعة بالإحساس الفكتوري التي تحاول محاكاتها: عرين السرّاق في هذه الرواية هو الشوارع الخلفية المظلمة لمنطقة بورو Borough

Tele: @Arab_Books

اللندنية الشهيرة، وهنا ثمة نُزُلٌ لإحتجاز المجانين، وهناك ثمة مقاطعة ريفية بعيدة،،، زواج سري!، إستنكار مشحون بالغضب يتمّ فيه كشف اللثام عن الأسرار المخبوءة!. تتماهى الشخصيات في هذه الرواية مع شخصيات روائية أخرى: الوغد، النبيل (الجنتلمان) مثل شخصية بيل بايكس، وشخصية العمّ ماهي إلا شخصية مصنوعة من شظايا السيد كوسابون في رواية **ميدل مارتش Middlemarch**؛ ولكن على خلاف الكثير من الروايات التأريخية المباشرة والمدفوعة بإعادة التوظيف الواعي للمواضعات الروائية الجمالية السائدة فإن رواية النشّال هي رواية مراجعة تأريخية في جوهرها.

كتبت سارة ووترز رسالة دكتوراه PhD بعنوان (جلود ذئاب وأردية توغا[٧]) بشأن الكُتّاب الذين إنعطفوا نحو الرواية التأريخية بغية إيجاد وسائل تمكّنهم من التعبير عن الموضوعات الجنسية بطريقة إلتفافية غير مباشرة في أزمان شاع فيها الإضطهاد الجنسي بأكثر ممّا يحتمله المرء (الكاتبة **نعومي ميتشيسون Naomi Mitcheson**، مثلاً، بدأت الكتابة في بواكير عشرينات القرن العشرين، وعندما واجهت رقابة صارمة على أعمالها إنعطفت صوب الرواية التأريخية لأن «الجرعة المفرطة من الجنس» يمكن قبولها في ظاهر الأمر عندما ترتدي الشخصيات الروائية جلود ذئاب وأردية توغا!). في رواية النشّال تُغرَم الشخصيتان الرئيسيتان في الرواية الواحدة مع الأخرى (وإن مارستا فعل الخداع والمراوغة) وينغمسان في حبّ جامح حميم يبدو غريباً ومعاكساً للتقاليد الروائية الفكتورية الصارمة، وتحكي الرواية عن علاقة الحب

٧- أردية التوغا Togas: أردية مشغولة من الصوف متفاوتة الطول تُلبَس ملفوفة حول الجسم، كانت الزي المألوف لرعايا الإمبراطورية الرومانية. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

الحميم هذا مرتين عندما تصف كل شخصية من تينك الشخصيتين تلك العلاقة من وجهة نظرها الخاصة. إن معظم أجزاء الرواية مسكونة بما يدعوه النقّاد «تسخين».

النص الروائي: الطرق التي يمكن بواسطتها – من خلال إستخدام عدسات لتبئير الأفعال الجنسية بطريقة غير مباشرة – إعادة إستخدام لحظات الحبكة المتوهجة أو خزين العبارات المتواترة (الكليشيهات) على نحو غريب ومختلف، وعلى سبيل المثال تجادل الناقدة **كاي ميتشيل Kaye Mitchell** أن مجموعة من الموضوعات الجنسية المكشوفة (البورنوغرافية) ذات الأهمية البالغة للحبكة في الرواية يتمّ إعادة إستخدامها «كتأريخ للمتعة والبهجة الأنثوية عوضاً عن كونها وسيلة لتشييئ objectification النساء وحصرهنّ في زاوية ضيقة وإساءة التعامل معهنّ».

رواية النشّال ليست محض مراجعة لحكاية من الحقبة الفكتورية تلقي الضوء على حبّ مثليّ الجنس (إلى جانب أمور أخرى: ثمة الكثير – مثلاً – من تدنيس القَسَم وخيانته،،،)، بل أن ووترز ذاتها تجادل بأن الروايات التأريخية التي تشتمل على حكايات سحاقية تسمح لنا «بتحديد التقاليد السحاقية التي غُضَّ الطرف عنها بطريقة منهجية وتمّ محوها من السجلات التأريخية»، وعلى هذا الأساس فإن الرواية تحاول جهدها في إعادة تشكيل علاقاتنا مع تقاليد الماضي لامن خلال تمثّل السحاقيات وإلقاء الضوء عليهنّ حسب بل من خلال إلقاء ضوء فاحص على تقاليد الرواية التي كُتبت في الماضي وتحكي عن علاقات سحاقية، وعندما تؤكّد لنا مثل هذه الروايات وجود تقاليد تخصّ السحاقيات والمثليين في الرواية منذ حقب سابقة فسيدعونا هذا الأمر حتماً لإعادة التفكير في التأريخ الأدبي برمّته. إن التركيز على محض الموضوعات ذات

Tele: @Arab_Books

الطبيعة الجنسية في هذه الرواية الشهيرة ومتعددة الإهتمامات لهو أمر بعيد عن متطلبات النزاهة لأن هذه الرواية تحتوي على الكثير ممّا يمكن الإشارة إليه: على سبيل المثال فإن رواية (النشّال) هي بكل وضوح رواية تتناول المحدّدات المفروضة على الإنتقال بين الطبقات في الحقبة الفكتورية، وقد أبانت الرواية عن هذه الحقيقة بكل وضوح وبأفضل ممّا فعله ديكنز أو سواه من الكُتّاب الفكتوريين، كما أن طموحات شخصيات هذه الرواية للإفلات من براثن الفقر، والصعوبات المحيطة بمحاولتهم هذه، تبقى أمراً يجد إنعكاسه حتماً في حياتنا المعاصرة.

الذاكرة والتجارب الصادمة

إذا كانت الرواية التأريخية إحدى الوسائل التي تصِلُنا بالماضي وتعيد حكاية الماضي بغية إلقاء الضوء على كلّ من الماضي وعلينا نحن أيضاً؛ فثمة أنماط أخرى يمكن بها محاكمة العلاقة بين الماضي والحاضر. إن الرواية التأريخية حتى لو كُتِبت بطريقة تعزيز الوعي بالذات – مثلما فعلت ووترز – فستظلّ تقليداً يمتدّ بجذوره إلى حقبة السير والتر سكوت في أقل تقدير، ويمكن ملاحظة أن كون الروائي يكتب في سياق تقاليد راسخة (أو تكريس تقاليد قائمة) هو واحد من الطرق الرئيسية التي تربطنا مع الماضي. نحن في العادة نعتمد تقاليد عائلية محددة ونعيد ترسيخها كل فترة (مثل طبخ وجبة طعام تقليدية، أو دعم فريق كرة قدم بذاته،،،)، وثمة تقاليد أخلاقياتية وثقافية ودينية أخرى ندعمها في العادة (تبادل الهدايا في مناسبات الميلاد الفردية، الإحتفال بأعياد الميلاد السنوية أو الأعياد الأخرى،،،)، أو تقاليد وطنية (يوم قدامى المقاتلين أو يوم مارتن لوثر كنغ،،،)، كما يعمل سلوكنا الأخلاقي على تشكيلنا من خلال سطوة تقاليد الفكر الأخلاقي. إن هذه التقاليد هي في نهاية

Tele: @Arab_Books

المطاف تقاليدنا نحن، وهي التي تجعل الماضي خليقاً باعتباره ماضينا نحن وتجعلنا بالكيفية التي عليها نحن، وحتى في الحالات التي نعمد فيها إلى رفض تلك التقاليد فإننا نظلّ مأسورين بها، وبهذه الكيفية يمكن عدُّ التقاليد الشكل الأقوى تعبيراً عن «الذاكرة الجمعية».

ذاكراتنا الفردية الخاصة هي (وكما تعبّر عنها عبارة الشاعر **والاس ستيفنز Wallace Stevens**) «روايتنا الجوهرية» عن ذواتنا، ومقياس لإستمرارية ذواتنا الفردية الخاصة في الزمن. «الذاكرة الجمعية»، مثل الذاكرة الفردية تماماً، تؤشّر مكامن صيرورتنا في المجتمع ومعه، والحقّ أن الأمر يتماثل مع ماجادل بشأنه الفيلسوف **موريس هالبواك Maurice Halbwachs**: لأنّ ذاكراتنا الفردية الخاصة تُكتَسَبُ في المجتمع وعلى مقياس يتفاوت من العائلة وحتى الأمة؛ فإن هذه الهياكل الإجتماعية للذاكرة لاتعمل على توفير محتوى ذاكراتنا فحسب بل تشكّل السياق ذاته الذي تعمل فيه الذاكرة ذاتها. الذاكرة – فيما يرى هالبواك – كينونة إجتماعية قبل أن تكون فردية، وسيتكلّف الأمر جهداً وزمناً بالغيْن حقاً لشرح سبب كون ذاكراتنا الجمعية المُتشارَكة أمراً بالغ الأهمية. على خلاف النظرة التقليدية للتأريخ التي يعبّر عنها المؤرخون والتي تقسّم العصور والمجتمعات تبعاً لمحددات كيفية – أحياناً – ويبدو أنها تدّعي إمتلاك رؤية حيادية لانعرف من أين جاءت (الحاصل على جائزة نوبل **وليم غولدنغ William Golding** وصف هذا التأريخ بأنه تأريخ «أكاديمي» أو تأريخ «الحرم الجامعي»)؛ فإن الذاكرة الجمعية تتعامل مع «التقاليد الحية» التي نتساكن معها ونعيش مع المترتبات الناجمة عنها – من الإحتفاءات الدينية وحتى الإحتفاليات الوطنية، ومن تشجيع الفرق الرياضية الوطنية وحتى العادات العائلية التقليدية المميزة –، وهذه التقاليد الحية متجذرة في حياتنا اليومية (دعاها غولدنغ «التأريخ

Tele: @Arab_Books

كما نشعر به متجسداً في دم وعظام»). هذه الذاكرات الجمعية هي مايشدّ المجتمعات معاً، ويمكن لها أيضاً أن تكون عنصر تنافر يعمل على تشظية تلك المجتمعات، ومثلما يمكن أن تعمل الذاكرة الجمعية كقوة موحّدة، يمكن أيضاً «تفعيل» تلك الذاكرة بقصد إعادة تشكيل أو تشظية مجتمع كبير قائم، وثمة «سياسات للذاكرة» بالغة القوة فيما يخصّ الطرق التي يمكن بها تشكيل تلك الذاكرة واستخدامها، وهي قوة راسخة لايمكن غض الطرف عنها في عالم اليوم. يمكن عزو هذا التأثير الهائل لسياسات الذاكرة – جزئياً – لحقيقة أن ممارسة التقاليد وعيشها (أي الاشكال التي تتمظهر بها الذاكرة الجمعية) شهدت تغييرات بيّنة بتأثير العالم الحديث من خلال تجربة الحداثة ذاتها، وتبدو لي بعض هذه التغيرات إيجابية للغاية: التوسّع الهائل في ميدان الحقوق الإنسانية، المشاركة الأكثر فعالية للنساء في النشاطات البشرية،،، ولكن البعض الآخر من تلك التغيرات لايمكن إغفال تأثيراتها المؤذية: التغير التقني والإجتماعي المتسارع، الإنتقال الضخم والمتسارع للناس والأفكار بين الجغرافيات البشرية،،،، وثمة بعض التغيرات كان لها ملامح إجرامية: التطهير العِرقي، الحروب، القتل على نطاق واسع،،، وهذه الأفعال الإجرامية شريرة بطبيعة الحال ولكنّها ستبقى دوماً جزءً مرتبطاً بالحداثة لايمكن تجاهله، كما أنها تركت الكثير من التجارب الصادمة والمعاناة كمخلّفات ناجمة عن مفاعيلها القاسية. إنّ هذه التجارب الصادمة ذات تأثير حاسم على الصعيدين الثقافي والشخصي وتعمل حتماً على إعادة تشكيل التقاليد والذاكرات البشرية، وستظلّ تذكّرُنا أنّ علاقاتنا مع الماضي يمكن أن تكون مثقلة بنكهة التجارب الصادمة التي لايمحوها الزمن.

مفردة «التجربة الصادمة trauma» (التي تعني «الجرح» بالإغريقية)

Tele: @Arab_Books

إستخدمها فرويد وآخرون معه بطريقة إصطلاحية تفيد بخلق إحساس بمعنى «الجرح السايكولوجي» في محاولة لتوضيح سلوك الناس الذين إختبروا حوادث مرعبة وعانوا منها معاناة مؤلمة، والناس المصدومون – في السياق الفرويدي – يحملون في جنباتهم نوعاً خاصاً من الجروح، وأن الحادثة – أو الحوادث – التي حلّت بهم بلغت من الشدة والألم مبلغاً ماعاد في قدرة هؤلاء إحتماله، وهذا الأمر يعني أن ذكرى الحادثة تظلّ تطارد الفرد وتقضّ مضجعه، والأمر سواءً فيما لو حاول الفرد قمع تلك الذكرى المفجعة أو تجاهلها؛ إذ تعود دوماً بأشكال معقدة وعصية على التنبؤ، ويحصل في العادة أن تتموضع تلك الذكريات المؤلمة في العقل على نحو راسخ ويُعاد عيشُها كومضات إستعادية (فلاش باك flashbacks) من الصور أو السلوكيات.

الكتابة عن تأثير الحوادث ذات الطبيعة الصادمة هي مايجلب الأدب إلى تخوم الرواية بالطريقة التي يصرّح بها **ديفيد شيلدز** وآخرون. إنّ الكثير ممّا يُكتَبُ بشأن حوادث مؤذية حصلت لأفراد محدّدين يمكن وصفها بأفضل وصف عندما نعتبرها «شهادة testimony» – أي الحكاية الشخصية عمّا حصل بشأن حوادث واقعية؛ ولكن الشهادة تحمل في تضاعيفها مسؤوليات ومتطلّبات من جانب كلّ من المؤلّف والقارئ. إن هذه التقسيمات التصنيفية (بين الرواية والشهادة، المترجمة) تبقى ضبابية – كما إقترحتُ: ليس ثمة رواية تخلو من تأريخها الخاص إلى جانب تطوّرها الخاص بها، وبنفس المقايسة ليس ثمة عمل من أعمال الشهادات يخلو من المفاهيم التي نقرنها في العادة مع الرواية (مثل شكل السرد، خاتمة العمل، إنتقالة التعاطف من جانب القارئ بين موضع وآخر،،،،). إنّ حكاية الشهادة وحكاية التأريخ كلاهما يتشكّلان في الوقت الذي يتمّ فيه إعادة حكايتهما، وإن عملية الحكي

Tele: @Arab_Books

هذه ليست محض حوادث وحسب بل ثمة مايتشكّل من عناصر هي ليست ببساطة الحوادث التي هي جوهر عملية الحكي، أما في الرواية، ولأنّها بالضبط تمتلك الحرية المطلقة في قول أيّ شيء، فيوجد دوماً منفذ لإعادة معالجة الذاكرة الجمعية. بالعودة إلى السياق الإصطلاحي للسايكولوجيا الفرويدية ثمة أيضاً أعطاب ناجمة عن تجارب صادمة للماضي في الذاكرة الجمعية (مثلما في الذاكرة الفردية) وتمثل تلك الحوادث الجماعية المشتركة التي حصلت في ماضٍ حفل بالكثير من التجارب الصادمة التي يصعب الكلام بشأنها أو التركيز عليها لأسباب مختلفة. يمكن للرواية أن تكون مرآة كاشفة لتلك الصدمات الجمعية، وهي (أي الرواية) حقاً الميدان المناسب الذي يمكن فيه مساءلة أغلب تلك التجارب الثقافية الصادمة بطريقة لاتخلو من آلام مبرحة ولكنها لاتخلو من فائدة مرتجاة في الوقت ذاته.

واحدة من أكثر الروايات الإسبانية نجاحاً هي تلك التي كتبها **خافيير سيركاس Javier Cercas** والموسومة **الجنود السالاميون Soldiers of Salamis** (٢٠٠١، ترجمت إلى الإنكليزية عام ٢٠٠٤). تركّز هذه الرواية بطريقة فريدة على العلاقة بين الذاكرة الشخصية والذاكرة الجمعية التي أثقلتها التجارب الصادمة. في بداية القرن الحادي والعشرين بدأ الكُتّاب والمؤرخون الإسبان بإبداء إمارات التحدّي لما كان يُعرَف (ميثاق الصمت Pact of Silence) – ذلك الإتفاق الضمني المُضمَر غير المصرّح به بأن أهوال الحرب الأهلية ونتائجها المرعبة الشائنة لاينبغي الإشارة إليها أو مناقشتها من أجل إستتباب الديمقراطية الإسبانية، وقد أدى هذا الأمر – بين أمور عديدة أخرى – إلى قمع الذاكرة الإسبانية الجمعية المجروحة والمثقلة بأعطاب الماضي.

Tele: @Arab_Books

البطل في رواية (الجنود السالاميون[٨]) يدعى خافيير سيركاس – مثل إسم المؤلف تماماً – وهذه هي الإشارة الأولى إلى أن هذه الرواية (مثل أخرى غيرها من الروايات التي تتعامل مع الذاكرة على نحو صريح) تُقيم علاقة معقدة وجديدة بين الذاكرة والرواية والسجلات التأريخية. يندُبُ سيركاس (المُتخيَّل في الرواية) أباه، وزواجه الأول الذي إنتهى إلى الفشل، وتوقّف عن العمل ككاتب، وخلال فترة أحزانه العميقة هذه غدا مهووساً بحكاية **رافائيل سانشيز مازاس** – ذلك الشخص المميز الماكث في ثنايا السجلات التأريخية، والكاتب الذي عمل عضواً مؤسِّساً لكتائب الفالانخ Falange الإسبانية. إن الأمر الذي إستحوذ على إهتمام سيركاس ولفت إنتباهته الروائية هو هرب مازاس من فرقة الإعدام التابعة للجمهوريين الإسبان في الأيام الأخيرة للحرب الأهلية، وفي البحث اللاحق عنه ثم ملاقاته لجندي من فصائل الجمهوريين رفض تسليمه لفرقة الإعدام:

حدّق الجندي فيه لبضع ثوانٍ ثم صاح من غير أن يحيد بناظريه عنه (لاأحد هنا)، ثم إستدار ومضى بعيداً.....

هرب مازاس نحو الغابة وهناك عثر بالصدفة على مأوى تشاركه مع ثلاثة فارّين من التجنيد الإلزامي، ثم يحصل أن يعود مازاس ليلعب دوراً في ظلّ ديكتاتورية فرانكو، بل وحتى ثمة «جادة رئيسية سمّيت بإسمه في بلباو» كما يقول سيركاس.

٨– إشارة إلى معركة سالاميس البحرية التي وقعت في العام ٤٨٠ قبل الميلاد بين تحالف من المدن اليونانية القديمة والإمبراطورية الفارسية في إطار الحروب الفارسية اليونانية، وفيها تمكن الأثينيون وحلفاؤهم بقيادة ثيمستوكوليس من هزيمة الأسطول الفارسي الضخم الذي جاء لغزو بلادهم. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

لحظة الإمتناع عن إطلاق الرصاص في حكاية مازاس إستحوذت على عقل سيركاس (التخييلي في الرواية) ودفعته لمحاولة البحث عن حقيقة الحكاية من خلال تدقيق السجلات التأريخية وإيجاد أحياء أفلتوا من الإعدامات، وفي الوقت ذاته فإن سيركاس يتعافى شيئاً فشيئاً (وإن بطريقة ضمنية غير مكشوفة) من تأثيرات تجاربه الصادمة الشخصية، وقد أجاب سيركاس رداً على سؤال أحد محرري الصحف بشأن كتابته للروايات قائلاً «لم أعد أكتب الروايات... ثمّ أن هذا العمل ليس رواية؛ إنه حكاية حقيقية». غدت حكاية سيركاس هذه تعبيراً مجازياً عن تجاوز حقبة (معاهدة الصمت) وكذلك لمحاولة تطييب الجراحات الروحية الناجمة عن الحرب الإسبانية، وقد حاول سيركاس مااستطاع في الحديث بصراحة عن الأهوال المرعبة التي رافقت جانبَي الإقتتال؛ غير أن صديقته تُصدَمُ بعد سماعها هذه الحقيقة لأنها طالما إشتكت أن سيركاس يركّز في حكايته على جانب الفاشيين لا على جانب اليساريين الأكثر إستحقاقاً للإحترام (بحسب إعتقادها).

لكن على كل حال يتتبّع سيركاس في الجزء الثالث من الرواية أثر جنديّ جمهوريّ يدعى (ميراليس) كان حاضراً لحظة التحضير لإطلاق النار على مازاس الذي أفلت من الإعدام: قد يكون ميراليس هو (وقد لايكون) من سمح لمازاس بالإفلات. ميراليس هذا جندي شديد البأس يحمل جسده العديد من الندوب و لم يكتفِ بالقتال مع الجمهوريين فحسب بل شارك كمتطوّع في قوات فرنسا الحرة في أفريقيا وفي أوربا كذلك؛ وعلى هذه الشاكلة يكون ميراليس الشخصية الجمهورية المعادلة لمازاس. جاء عنوان الرواية مستمدّاً من المفكّر الألماني **أوزفالد شبنغلر Oswald Spengler** (١٨٨٠ - ١٩٣٦) الذي عمل كتابه الأشهر **إنهيار الغرب The Decline of the West** (١٩١٨) على

Tele: @Arab_Books

تشكيل الفضاء الثقافي الأوربي خلال الحرب العالمية الأولى. إدّعى شبنغلر أن المجموعات الصغيرة من الجنود عملت دوماً على إنقاذ الغرب مثلما فعلت تلك المجموعة الصغيرة من الجنود في معركة سالاميس (٤٨٠ قبل الميلاد) عندما أنقذت الإغريق من الفُرس. يبدو واضحاً أن ميراليس هو على وجه الدقة واحد من الجنود المنخرطين في إحدى هذه الجماعات الصغيرة ولكنه أبعد مايكون عن البطل المزعوم بحسب بعض الإدعاءات الميثولوجية الفاشية، وقد قاتل لا بالضد من نسخة جديدة من (الفُرْس) الأجانب بل بالضد من الفاشيين في كل من إسبانيا وأوربا. يحوز ميراليس على شكلٍ وحشي قاس غير متّسم بالفتنة لما تعنيه النزعة البطولية الحقّة؛ فهو لايقوم بتلك الأفعال المتوقّعة من بطل في حكاية مكرورة من حكايات البطولة بل يقتنص الفرصة السانحة المحسوسة لفعل الأمر المناسب في اللحظة المناسبة.

كواحدةٍ من جوانب «سياسات الذاكرة» لدى سيركاس يُرى ميراليس وهو يرقص رقصة **الخطوة المزدوجة**[٩] **Pasodoble** مع كل من صديق لسيركاس (نسخة تخييلية من الروائي التشيلي **روبرتو بولانو Roberto Bolaño**) ومازاس خلال فترة سجنه في الحرب الأهلية الإسبانية. تصبح رقصة الخطوة المزدوجة رمزاً لإسبانيا الحقيقية الموحّدة الأعمق من إسبانيا المقسّمة بين القوميين والجمهوريين، وهذه هي بالضبط البذرة التي يُراد لها شفاء ندوب التجارب الصادمة في الذاكرة الجمعية الإسبانية: يخبِر ميراليس سيركاس بأسماء رفاقه الذين ماتوا

٩- الخطوة المزدوجة: رقصة إسبانية شائعة تقترن بموسيقى خفيفة ذات إيقاع ثنائي وحركات معتدلة بين السرعة والبطء، نشأت عن الرقصات الإسبانية الشائعة في القرن السادس عشر وقد أعتمدت لاحقاً لتكون الإيقاع الأساسي لحركة الجنود أثناء الإستعراضات العسكرية. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

(أبطالاً بحسب إحساسه الشخصي) خلال الحرب الأهلية والحرب العالمية الثانية – هؤلاء الذين لم يُخلّد أسم أيّ منهم في شوارع بلباو ولكنهم باتوا يعدّون المساهم الأكبر في ما آلت إليه إسبانيا اليوم من تحضّر ورفعة وصاروا يُستَحضرون على نحو ثابت بعد أن حُفرت أسماؤهم في الذاكرة الجمعية، ويتمّ «إعادة إستذكارهم» كما لو كانت الذاكرة الجمعية جسماً يُراد شفاؤه من أسقامه. يجترح سيركاس حقاً أفعالاً فنتازية من خلال خلق عائلة مدّعاة له يتبنّى فيها ميراليس ليكون نوعاً من أب بديل، ويتزوج صديقته وينجِب منها أطفالاً، وفي خاتمة الرواية يسافر سيركاس لموطنه العتيد – الماضي المتلبّد في السكون حيث يمكنه من ذلك الموضع أن يتحرّك «أنى شاء، أنى شاء، أنّى شاء». إن حكاية مازاس وميراليس ولحظة الإرتباط الرحيمة والممكنة التي جمعتهما وأوثقت عرى الصداقة والثقة المستحكمة بينهما في صورة إسبانيا العميقة الحقيقية هي مايعمل على تغيير البطل وشفاء ندوبه الروحية الشخصية التي يفتَرض فيها ندوب الروح الجمعية الإسبانية. قد تبدو هذه الصورة مباشرة نوعاً ما؛ إذ بعد كل شيء فإن صورة «إسبانيا العميقة» متجسّدة في رقصة إستعراضية راسخة هي بذاتها صورة سياسية تشهد عن إسبانيا الحقيقية بين هؤلاء الذين يتشاركون الروح الإسبانية الحقة، والجنود – حتى لو فقدوا حياتهم و لم يكرّموا في وطنهم – يبقون أبطالاً مؤهلين للتماهي مع صورة القدرة الفائقة في ميثولوجيا البطولة القومية الفاشية (المقترنة بالعنف دوماً)؛ ولكن برغم كل هذا تبقى هذه الرواية مقاربة أصيلة للمعضلات الإشكالية المقترنة بالذاكرة الجمعية.

لكن، ومثلما إقترحتُ من قبلُ، فأن الذاكرة الجمعية لاتتشكّل بفعل الماضي وحسب: هي – على قول غولدنغ – ليست أمراً

Tele: @Arab_Books

موروثاً «نستشعره في دمائنا وعظامنا»، بل غالباً مايحصل في عالمنا الحديث – الموغل في تقطيع أوصال جذوره الممتدة في الماضي البعيد والأكثر مساءلة وتلاعباً بالموروثات التأريخية – أن تسعى جميع القوى المجتمعية المهيمنة لإستغلال الذاكرات والندوب والتجارب الصادمة بدلاً من السعي لتطييبها وشفائها. رواية **ألكساندر هيمون Aleksander Hemon** الموسومة **مشروع لازاروس**[١٠] **The Lazarus Project** (٢٠٠٨) هي رواية لمّاحة متخمة بالكآبة السوداوية (الميلانخوليا) إلى جانب كونها مبهجة ومرعبة معاً، وهي تمثّل مقاربة تحوم بالضبط حول موضوعة إستغلال الذاكرة الجمعية؛ لذا فهي تعدُّ مثالاً لشكل مختلف من أشكال العلاقة مع الماضي.

تُخبِرُنا هذه الرواية عن حكايتين تتقاطعان وتتداخلان معاً: تدور الحكاية الأولى حول حوادث من السجلات التأريخية بشأن مهاجر يهودي شاب إلى الولايات المتحدة، لازاروس آفيربك، والإشكالية المقترنة بموته. في اليوم الثاني من مارس ١٩٠٨ مرّ آفيربك على مكتب رئيس شرطة شيكاغو، جورج شيبْبي، لإبلاغه رسالة شفوية غير محددة، ثم يحصل أن يذهب رئيس الشرطة مع سائقه برفقة آفيربك مع نية مسبّقة منفلتة وفوضوية بقتل آفيربك، وهناك يطلق رئيس الشرطة النار على آفيربك ويرديه قتيلاً، ويغدو هذا القتل بؤرة لرعب عمّ المنطقة أكثر من كونه محض حادثة عابرة قد تحمل في طياتها معنى مضاداً للسامية، كما ساهمت الصحافة الصفراء بتضخيم تضاعيف الحادثة وجعلها مصوّبة

١٠– لازاروس: هو أليعازر الوارد ذكره في إنجيل يوحنا، الذي يعدُّ تجسيداً للمعجزة التي إجترحها المسيح عندما بعثه إلى الحياة بعد أربعة أيام من وفاته بحسب المرويات الإنجيلية. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

تجاه الفوضويين وغير المشبّعين بالنزعة الوطنية الأمريكية ممّن يرومون تقويض أركان الأمة الأمريكية. تعمل الرواية، ومن خلال الحركة السلسة بين التخييل الروائي والسجلات التأريخية، على إستكشاف الرعب الذي صاحب هذه الحادثة والتضاعيف التي رافقتها بسبب تهويل الصحافة، كما عملت الرواية على بيان تأثير تلك الحادثة على شقيقة آفيربك، أولغا، التي تحزم حقائبها عائدة لأوربا بعد تلك الحادثة (رأى بعض النقّاد في هذا الفعل إستجابة للهستيريا التي تغوّلت بعد هجمات القاعدة في ١١ أيلول – سبتمبر – في الولايات المتحدة). أما الحكاية الثانية في الرواية فتختصّ بكاتب مكافح بوسنيّ – أمريكي، فلاديمير بريك، لم يحظَ بعمل يناسب قدراته الإبداعية كما أنه غير سعيد بحياته الزوجية. غادر بريك بوسنيا (أي مقاطعة البوسنة المعروفة) بمحض الصدفة قبل إندلا ع الحرب فيها، وبينما كانت بلاده تتشكّل من جديد بتأثير مفاعيل الحرب فيها (وحصل فعلاً أن تغيّرت بلاده تماماً بعد نهاية تلك الحرب) فإن بريك يشعر بفداحة فقدانه لتجربة تلك الحرب. بعد حصوله على منحة عزم بريك على إستخدام تلك المنحة في إقتفاء أثر حكاية آفيربك في أوربا، وفي الوقت ذاته تتبّع جذور بريك في بلده الأم – بوسنيا، برفقة صديقته المصورة رورا. قضت رورا كل حياتها في بلدها بوسنيا اثناء زمن الحرب وهي مصدر لاينتهي من الحكايات التي قد تكون صادقة أم مختلقة؛ غير أن تلك الحكايات تدهشُ بريك وتملأ قلبه بالبهجة إلى حد دفعه للشعور بالغيرة من تجارب صديقته رورا. إنّ حكايات الحرب هذه، وسواءٌ كانت صادقة أم مبالغاً فيها كثيراً – كحكاية مقتل آفيربك والرعب الذي ضخّمته الصحافة بشأن النزعة الفوضوية التي تهدّد الأمة – فإنها (أي الحكايات) غالباً ماتكون الموضع الذي ينقلب فيه الماضي من تجارب مهملة ليستحيل ذاكرة جمعية «كما

Tele: @Arab_Books

لو أن تلك الذاكرة لم تتأسس على حوادث حصلت بالفعل بل هي أمرٌ معطىً مفروغ منه وجدناه على تلك الشاكلة». يفكّر بريك خلال رحلته مع صديقته بزواجه الفاشل، وبهويته الذاتية كبوسني – أمريكي، وكذلك بمهنته الكتابية، وفي آخر الأمر عندما يصل سيراييفو يشعر بريك «كما لو أنه شبحٌ» وتبدو له تجربته أمراً غير إنساني ومفارقاً لكل ماهو مألوف (إذا ماالتمسنا المعجم السائد في السايكولوجيا الفرويدية فإن هذه التجربة تدعى ***unheimlich*** التي تفيد بكون المرء غير منتم لوطنٍ ما). بريك هو إمرؤ «لامرئي.... لاأحد أبدى معرفة بي. **الوطنُ هو حيث ينتبه أحدهم لغيابك**»، والحكايات التي حكاها لزوجته بشأن بلدته في وطنه الأم لم تعد ذات قيمة بعد أن تلاشت في الهواء. وطنه ضاع واختفى.

تُترَكُ الرواية بلا خواتيم أو إجابات نهائية: حكاية آفيربك وشقيقته أولغا لاتنتهي هي الأخرى بنهاية واضحة حاسمة كما لايمضي الكاتب في إقتفاء آثار جذور كل منهما (رغم أن أولغا بدت وكأنها قضت في الهولوكوست النازيّ)، كما أن حكايات الصحافة الصفراء بقيت بلا إجابات مناسبة، وتُترَكُ حكاية حياة بريك ذاته في فوضى شاملة وهو يكافح في خضمّ المحاولة والفشل في إيجاد معنىً لتجاربه الشخصية الخاصة بغية تشكيل الذاكرة الجمعية البوسنية إعتماداً على تجاربه هو وتجارب البعض من أصدقائه. هذه الرواية هي تجربة في كيفية «مواصلة العيش» في أعقاب تجربة طافحة بالمرارة، وهي مثل لازاروس الوارد ذكره في النصوص الإنجيلية المسيحية، فهي – كما يشي عنوانها – مشروع: شيء مصمّم لبلوغ غاية أو هدف بدلاً من كونه أمراً مكتملاً، والتجربة الصادمة هنا (وبخلاف رواية الجنود السلاميون) لاتبلغ مرحلة التشافي أو الحلول المقبولة؛ بل تعمل بالضبط على مساءلة دوّامة

Tele: @Arab_Books

الذاكرة والهوية، وطبيعة الدور الذي تنهض به الحكايات المتواترة، والإمكانيات التي تتشكّل بها الذاكرات الجمعية، والطرق المختلفة التي نرتبط من خلالها مع الماضي المثقل بالتجارب الصادمة بواسطة فعل (سرد الحكايات). يكتب بريك بأنه « لطالما أخبرتُ زوجتي حكاياتٍ عن طفولتي ومغامراتي بعدما أصبحتُ مهاجِراً»؛ غير أنه وجد نفسه:

توّاقاً لفعل الأمر على الطريقة السراييفووية: أهالي سراييفو حكوا في العادة عن الحكايات التي يعرفونها ويعلمون بأنها تأسر إنتباه المستمع وتعلي مديات خياله؛ لذا فهم يبالغون ويمزجون حكاياتهم بالتنميق والزخرفة و – أحياناً حسب – بأكاذيب صريحة لجعل المستمع مشدوداً لها. يبدو المستمع منتبهاً، مستغرقاً في خياله، موشكاً على الضحك، ولافرق لدى المستمع سواء خامره الشكّ بما يسمع أو رأى فيه معقولية كاملة..... عدم التصديق بما يُسمَع كان أمراً مُعلّقاً آنذاك لأن لاأحد كان يبتغي الحقيقة أو مصداقية المعلومات بقدر توقه إلى شعور البهجة وهو يستمع لتلك الحكايات وكأنها صناعة أزلية خلقت نفسها بنفسها من غير تدخّل بشري. الأمر مختلف تمام الإختلاف في أمريكا: الإستمرارية الحثيثة للفنتازيات الجمعية تجعل الناس هناك توّاقين للحقيقة وليس شيئاً آخر سوى الحقيقة. الواقع هو السلعة الأمريكية الأكثر تأثيراً في الحكايات هناك.....

إن علاقتنا مع الماضي – بحسب هذه الرواية – كأمرٍ غير ثابت ومحدّد وغير مُبرّء من أسقامه وندوبه يتمّ الحديث عنها من خلال فعل السرد لحكاياتٍ بعينها عوضاً عن محتوى تلك الحكايات ذاتها.

المُساكنة والإستحواذ: السكنى في منزل الماضي

يتحدّث بريك وآخرون غالباً عن الإحساس بأنفسهم «مسكونين» بالماضي، والفيلسوف **جاك ديريدا** من جانبه وفّر مصطلحاً مجازياً آخر

Tele: @Arab_Books

بالغ القوة والإيحاء للتعبير عن علاقة الماضي بالحاضر بالإستناد على هذا النوع من فكرة «المساكنة» التأريخية: يوظّف ديريدا مقاربة فلسفية (تدعى «إعادة التفكيك Deconstruction»)، وتُسائل هذه المقاربة موضوعات الحس العام الأكثر تداولاً – وحتى إبتذالاً – إلى جانب عادات الفكر الفلسفية المتوغلة (في لاوعينا الجمعي)، وكذلك معتقدات الأجنحة السياسية اليسارية واليمينية، وبسبب مقاربته الفلسفية التفكيكية هذه فقد وجد ديريدا نفسه مُحاصَراً من قبل المثقفين اليساريين في سبعينات وثمانينات القرن العشرين لبيان علاقته بماركس (المثقفون، حالهم كحال باقي الناس، قلقون للغاية من فكرة معايشة تقليد أو فكرة ما)، وأجاب ديريدا على تلك التساؤلات في بواكير تسعينات القرن العشرين في كتابه المعنون **أطياف ماركس Spectres of Marx** الذي يمثل إنعكاساً لإشكالية هاملت، ويبدأ فيه بإعادة سرد تحذير ماركس الوارد في **البيان الشيوعي Communist Manifesto**: (ثمة شبحٌ يخيّم على أوربا ويأسرها – ذاك هو شبح الشيوعية). الماضي، كما إقترح ديريدا، هو مثل شبح: الماضي يأسرنا، ومثلما يفعل شبح الأب – في مسرحية هاملت – عندما يطلب إلى هاملت أن يقوم بفعل ما لكي يثأر لأبيه الذي مات مغدوراً؛ فكذلك يفعل شبح التقاليد (المقصود بالتقاليد في هذه الحالة بذاتها هو المثقفون والتقاليد السياسية الماركسية الراسخة؛ غير أن ديريدا يقصد ميداناً أوسع من هذا بكثير) – هذه التقاليد التي تراودنا وتتحدث إلينا في اللحظة الحاضرة. يبدو الأمر مع الماضي الذي يأسرنا كما لو أننا نسمع أصوات الأشباح، وأصوات الموتى، والأشباح – في هاملت وأمثالها – لها خصيصة فريدة للغاية؛ فهي حاضرة أمامك تجلجل بأصواتها الرنانة، وهي في الوقت ذاته ليست ماهيات محسوسة حتى لكأنها تبدو هي والعدم سواء، هذه التقاليد حية

Tele: @Arab_Books

وميتة معاً وتمثّل أرواحاً فعالة لأناس موتى، وهي حاضرة وغائبة معاً وفي الوقت ذاته أيضاً، وهذا مايجعل هذه التقاليد عصية على التفكير بها وباعثة على التفكير المثير بها أيضاً، وهي في كل الأحوال موضوعة رجراجة وزلقة وغير محسومة؛ فليس من الواضح تماماً إلى أي أنماط الموضوعات تنتمي هذه التقاليد ضمن التراتبيات المعرفية.

لكن ثمة ماينبغي الإنتباه له: إنّ هذه الصيغة الإستعارية المجازية ذات السطوة التي نرى بها علاقتنا مع الماضي كنوع من «المساكنة» التي تتلبّسنا ولافكاك لنا منها ليست أمراً واجب الحصول وصحيحاً في كل الأحوال: نستطيع في عالم الحداثة – بالتأكيد – أن نختار مسعى البحث عن الماضي بكل فعالية وحيوية لأجل خلق نسق المساكنة الذي نستطيع فيه إنماء تقاليدنا (برغم أن المرء قد يتساءل في هذا الشأن: أليس ثمة فرقٌ بين تقاليد نأتي على فعلها من غير تفكّر أو تدبّر كما لو أنها وجِدت منذ الأزل، وبين تقاليد نفعلها بعد أن نختارها بطريقة واعية ومقصودة؟)، ونستطيع – بحسب إستعارة ديريدا المجازية – التحدّث إلى شبح الماضي والسكنى في تقاليده العتيدة؛ ولكن يمكننا أيضاً وببساطة أن نختار إنكار ذلك الشبح وإلغاء وجوده في حياتنا، وفي حقيقة الأمر رأى هاملت إمكانية إعتماد هذا الخيار. إنّ واحداً من الأمثلة لمدى سطوة مساكنة الماضي في حياتنا (وإن كان أقلّ دراماتيكية من امثلة أخرى سواه) هو علاقتنا مع النُصُب والتماثيل؛ إذ تمتلئ المدن في شتى بقاع العالم – وبخاصة في المدن الإمبريالية الأوربية السابقة – بأمثال هذه النصب والتماثيل والتي هي بشكلٍ ما ليست سوى أناسٍ موتى – أشباح تبتغي مخاطبتنا، ولكن مع ذلك، كم من الوقت منحناه لمحض إنتباهة عابرة لتلك الأشباح؟ وكم من المرات التي حصل فيها أن مررنا بتلك الأشباح و لم نلقِ عليها مجرّد نظرة حتى لكأننا نحسبها غير

Tele: @Arab_Books

قائمة؟ إن علاقتنا مع مساكنة الماضي هي بالضبط مثل علاقتنا مع هذه التماثيل – الأشباح: ليس علينا أن نتساكن مع الماضي، ويمكننا ببساطة أن ننكر أشباحه وبالتالي يمكننا نكران الماضي الذي تبتغي تلك الأشباح جعلنا مسكونين به كقدر لامفرّ من سطوته.

إذن، وبرغم أنني لاأرى مفردة «المساكنة» تفي تماماً بما نبتغيه منها؛ فإنها تنطوي على شيء بالغ الأهمية يجعل منها فكرة لايمكن أن تغفلها الرواية المعاصرة. نحن إذا لم نكن نتساكن مع الماضي فإن الماضي ذاته يسكننا: نحن نعيشه، نستخدم بنايات أنشئت فيه، نروي حكاياته، ونقصّه من خلال المرويات التي تعتمد اللغة كوسيط، ولغتنا ذاتها هي بعض موروثاتنا من الماضي، وحتى لو طرأت عليها تغيرات محددة فإن تلك التغيرات تحصل ببطء ملحوظ في الزمن وباستخدام قواعد ضمنية هي ذاتها موروثة من الماضي أيضاً، والحقّ إذا أردنا إستخدام مفردة أكثر دقة وحدّة في الوقت ذاته من «المساكنة» فيمكن لنا اللجوء لمعجم الرعب الذي تعجّ به إحتفاليات يوم الرعب (الهالوين Halloween) وإعتماد القول التالي: الماضي لايتساكن معنا بل يستحوذ علينا The Past does not ***haunt*** us but ***possesses*** us، وهذا الإستحواذ لايعمل كوحدة متكاملة وبالطريقة التي إعتدنا أن تعمل بها التقاليد؛ وإنما يمسك هذا الإستحواذ بنا بوسائل متشظية ومخاتلة لعوب.

هذه الفكرة التي تحدثنا عنها تحوز على المركز الجوهري في الرواية الضخمة المسمّاة **الليل**[١١] **Darkmans** (٢٠٠٧) للكاتبة **نيكولا باركر Nicola Barker**، ومثلما فعلت رواية النشّال السابقة التي إستخدمت

١١– عنوان الرواية هو تبعاً للمعنى الذي تفيده المفردة الإنكليزية العامية slang المتداولة في دهاليز الشوارع الخلفية. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

مفردة عامية متداولة للإشارة إلى خفة اليد (وإن كانت خفة اليد في الرواية تشير إلى مهارة أيدي القابلة المولّدة على وجه أكثر دقة)؛ فإن مفردة Darkmans هي كلمة عامية عتيقة مراوغة تتداولها ألسن السرّاق المحترفين في إشارة إلى الليل. تجري وقائع رواية (الليل) في منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين في آشفورد بمقاطعة كنت في المملكة المتحدة حيث تتقاطع تمظهرات الأعمال الجديدة (إعادة تجديد وصيانة نفق قناة بحر المانش، طرقات جديدة، توسعات هائلة في الأبنية والإنشاءات،،، الخ) مع مظاهر القديم وعلى نحو صارخ ومباشر (البلدة القروسطية القديمة، المرتسمات التضاريسية، ساحل البحر،،، الخ)، وتحكي رواية (الليل) بشأن العديد من الشخصيات المتداخلة وكذلك عن الإستحواذ الضارب فيها. تظهر الشخصيات في الروايات وهي مسكونة بهواجسها الإستحواذية، والإنتقام، والجزع، إلى جانب الصيغة الإستعارية المجازية المنكّهة بحسّ أدبي والتي يشتمل عليها معظم الكتاب عندما يتمّ التعامل مع الماضي بهيئة مهرّج شرير – من الحقبة القروسطية المتأخرة – لاينفكّ يتسبّبُ بالكثير من التداعيات المؤذية.

دانييل بييد Daniel Beede، بحّار تاجر سابق، مسكون بالماضي وبخاصة في جزئية منه تختصُّ بمطحنة جرى إطاحتها ومن ثمّ إعادة تجميعها، وحصل أن سرق المُتعهّد بالعمل بلاطات المطحنة؛ وهنا يبدو أن بييد صار مسكوناً بفكرة محاولة الإنتقام البطئ والمتصاعد من متعهّد العمل. يعمد بييد، كما يبدو في الرواية، إلى توظيف مزوّر أعمال فنية ومنحه مبلغاً كبيراً من المال لغرض قيامه بتزوير كل الممتلكات الممكنة المتكاملة فنياً (قدح خزفي على سبيل المثال) من خلال وضع رتوش فنية عليها غير متناغمة معها وتبعث على القلق والعُصاب؛ الأمر الذي تسبّب

Tele: @Arab_Books

آخر الأمر في إشاعة أجواء من الإحساس بعدم الراحة في منزل المتعهد. من جانب آخر فإن كين Kane هو إبن (بييد) المنعزل غريب الأطوار وشاذ السلوك الذي يعمل على كتابة وصفات طبية غير مرخّصة قانونياً لمسكّنات قوية للألم لإنه أدمن عليها بعد أن أصيب بشلل نفسي وروحي كامل عقب معاينته موت أمه البطئ والمؤلم الذي نجم عن إقدامها على الإنتحار. جعفر، الكرديّ الذي سبق أن عمل رجل عصابات لفترة قصيرة من قبلُ، هو الشخص الذي وظّفه كين لغرض إنجاز مأموريات الحصول على العقاقير غير القانونية، ويحصل أن يلتقي جعفر وكين مع إيلين، الإختصاصية بمعالجة الأقدام، التي تحمل علامة ولادية (وحمة) على جسدها وقد تكون (وقد لاتكون) ساحرة عرّافة، وثمة أيضاً زوجها دوري (الذي يتظاهر بكونه ألمانيّ الجذور) وإبنهما فليت ذو السمات الطفولية الطاغية. يحصل أن يُصاب دوري بنوبات عصبية يفقد خلالها ذاكرته ويسلك سلوكاً غريباً (كأن يهجر سيارته ويستخدم بدلاً منها حصاناً مسروقاً على سبيل المثال)، ويُظنُّ بادئ الأمر أن هذه النوبات هي أعراض جنون، ولكن سرعان ماتتبدّى حقيقة الأمر: تلبّست الرجلَ روحُ مهرّج شرير يدعى (جون سكوغين)؛ لذا يتمادى في الإتيان بسلوك غريب يتسبّب بكثير من الأذى لزوجته، وقد يكون فليت حقاً هو إبن سكوغين، وثمة حكاية تتواتر في الرواية تخبرُ القارئ كيف أسر سكوغين عدداً من الشحّاذين في حانة ومن ثمّ أضرم النار فيها، وغالباً مايترافق ظهور سكوغين في الرواية مع رائحة الدخان إلى حد تبدو معه الرواية بأكملها مسكونة بالنار ومشهديات الحرائق. تظهر حكايات المهرّج بهيئة شظايا من بحث تأريخي إمتدّ على كامل الرواية؛ بل حتى إن شخصية المهرّج ذاتها هي شخصية تأريخية ذات سمات محددة ومعروفة. تقول الكاتبة باركر بهذا الشأن في الموقع الألكتروني المخصّص لجائزة المان بوكر:

Tele: @Arab_Books

عندما إكتشفت الكثير عنه (أي شخصية المهرّج في الرواية، المترجمة) غدوت مفتونة به وسُحرت به غاية الإنسحار. كان شخصية تأريخية غاية في الأهمية في زمانه؛ حتى أنّ أحد أوائل الكتب التي طُبعت باللغة الإنكليزية كان كتاباً يضمّ مزحاته الكثيرة. كان كثير الشهرة والتأثير في محافل كلّ من إدوارد الرابع وريتشارد الثالث، كما كان واحداً من أوائل المهرّجين المتحضّرين الذين نالوا تعليماً راقياً مشهوداً له بالرفعة. قبل سكوغين لم يكن المهرّجون سوى مغفّلين حمقى، أما سكوغين فقد تظاهر وحسب بكونه واحداً منهم، وقد أدهشني كثيراً بسبب شخصيته المتلبّسة بسمات الحداثة المعاصرة: كان قاسياً فظاً ذا غلظة إلى جانب كونه إنتهازياً مقرفاً، ولطالما شعرت بقلق عظيم وأنا أتلمّس سماته الشخصية في الظلمة في الوقت الذي أحاول فيه توظيف تلك السمات في سردياتي الروائية، لقد أخافني وملأني بالرعب حقاً ولكني شعرتُ دوماً بأنه يولّد نوعاً خاصاً من الطاقة في النص الروائي لايستطيع توليدها سوى شخصٍ حقيقيّ.

لكنّ الشكل الجوهري من الإستحواذ في الرواية هو اللغة ذاتها؛ فالرواية لاتفتأ تذكّرنا، وعلى نحو مرعب، أننا لسنا نحن من يستخدم اللغة بقدر ما أن اللغة هي التي تستخدمنا، وأن الماضي يمتلك سطوة إستحواذية كاملة على لغتنا اليومية العادية، وأن اللغة المصنوعة من حروف تغدو غير مستقرة وينتابها التغيير مع الزمن. الكلمات التي نستخدمها في حياتنا اليومية هي ذاتها تشكّل الكيفية التي نفكّر بها ونجد بها أنفسنا في هذا العالم: قد نختار بمحض إرادتنا أن نصرف أنظارنا عن النّصب والأشباح (لأنها قابعة خارج ذواتنا)؛ لكننا لانستطيع إنكار الكلمات ذاتها التي نعتمدها في لغتنا اليومية لأنها هي بالضبط مايشكّل كينونتنا في هذا العالم.

موضوعة (سطوة الماضي الإستحواذية) ليست مقصورة على

Tele: @Arab_Books

أعمال نيكولا باركر؛ بل تَسم الكثير من روايات النوع الفني بكثير من الأشكال المختلفة: مثلاً فكرة السرّ المتحدّر إلينا من الماضي والذي يعبّر عن جوهره بهيئة حكاية رعب، أو فكرة أن الماضي هو مايدفعنا لإتخاذ أفعال محددة بقوة الإكـراه الملزمة. إن رواية (الليل) ليست نقداً للحاضر (بالطريقة ذاتها التي يمكن بها النظر إلى السياسات الجنسية التي تتناولها أعمال سارة ووترز) مثلما هي ليست مديحاً مجانياً للماضي؛ بل هي تسعى للكشف عن حقيقة أن كلاً من الماضي والحاضر متلبّسان بفظاعات تفوق قدرة الكائنات البشرية، والكثير من الشخصيات الروائية في هذه الرواية تكشف عن روابط وتماثلات وثيقة بين الشخصيات القروسطية وتلك الحديثة. من خلال هذا التماثلات والعديد من الإبتكارات الروائية الأخرى في الشكل الروائي تعكس رواية (الليل) أعمال الجيل السابق من الروائيين: من (مارتن آميس) ترث ووترز الحداثة الرجراجة والزلقة لحالة التعامل مع المخدرات لدى (كين)، ومن (أنجيلا كارتر) ترث الإمكانيات الأدبية والفلسفية للحوادث السحرية وغير الواقعية (أي الإستحواذ)، ومن (دبليو. جي. سيبالد) ترث القدرة على الإحساس لامحض الكآبة الطاغية وتصور الكمال في الماضي الإنكليزي بل، وبطريقة أكثر سطوة وقوة، بالإحساس غير القابل للإهمال بوجود رابطة بين كل الأشياء التي تبدو في ظاهرها متباعدة وغير ذات علاقة مع بعضها أو غير مؤثرة في بعضها، ومن (توماس بينكون) الروائي الأمريكي مابعد الحداثي العظيم ترث الطبيعة المطوّلة والموسوعية للرواية وكذلك اللايقينيات والمشاعر الإرتيابية والشكوكية (البارانويا) التي تقترن بالحياة الحديثة التي تقوم على فكرة أن أي إنخراط في مساءلة العيش الحديث يعني بالضرورة إنخراطاً في دوامة التغير والتعقيد المكثف.

Tele: @Arab_Books

حصيلة ختامية إستنتاجية

حاولتُ في هذا الفصل إستكشاف الأشكال الرمزية للطرق الجديدة المستحدثة التي يمكن بها للرواية المعاصرة التعامل مع الماضي. في رواية (النشّال) تعترف (سارة ووترز) بوضوح وكياسة بمقاربتها الكلاسيكية للماضي؛ لذا فهي تُسائل وعلى نحو مباشر القناعات الراسخة للرواية التأريخية وذلك من خلال الكشف الصريح عن المفارقة التأريخية الكامنة بشكل مضمر في قلب كلّ حكاية تأريخية. في رواية (الجنود السلاميون) ينشغل (خافيير سيركاس) بموضوعة سياسات الذاكرة في التأريخ الإسباني في محاولة منه لبلوغ شفاء الجروح غير الملتئمة بعد في التجارب الصادمة الجمعية المقترنة بالحرب الأهلية الإسبانية؛ في حين أن رواية (مشروع لازاروس) للروائي (ألكساندر هيمون) لاتكتفي بأن تجد نفسها وهي منغمرة في تطييب جروح التجارب الجمعية الصادمة بل بمساءلة تلك اللحظات المعقدة والمربكة حيث تغدو الحوادث الماضوية أشبه ذاكرات متعددة معوّقة تتبارى فيما بينها، أما رواية (الليل) الطويلة والتجريبية للروائية (نيكولا باركر) فهي، وعلى عكس سابقاتها، تحاول التركيز بدقة على موضوعة (الإستحواذ) والكيفية التي يعمل بها، وبطريقة ملزمة وغير مدركة في الغالب، على الإمساك بحيوات الكائنات البشرية وتشكيلها في عالمنا الحاضر.

من الطبيعي القول أن الطرق السابقة التي يمكن بها للرواية المعاصرة مقاربة الماضي لاتمثّل كل الطرق المتاحة والممكنة لمساءلة ذلك الماضي: على سبيل المثال، الروائية **آن مايكلز Anne Michaels** في روايتها الغنائية الجميلة التي تقارب ذاكرة الإبادة الجماعية (الهولوكوست) والمعنونة (**قطع هائمة Fugitive Pieces**) (١٩٩٧) تكتب قائلة أن الماضي يشبه كثيراً الطبقات الصخرية التي نقف عليها والتي ربما

Tele: @Arab_Books

لانعرف الكثير عنها غير أنها موجودة بالفعل حيث هي، وان الماضي يُحدث مفاعيله المؤثرة فينا بطرق غريبة عصية على الإحاطة. رواية (قصص متوازية **Parallel Stories**) (٢٠٠٥، وترجمت للإنكليزية عام ٢٠١٢) للروائي (الهنغاري) **بيتر ناداش Péter Nádas** هي عمل موسوعي ملحمي يغطّي كامل تأريخ أوربا الوسطى مع تركيز خاص على هنغاريا منذ الحرب العالمية الثانية، أما الكاتب التشيكي **باتريك أوريدنك Patrik Ouředník** فيفعل الأمر ذاته في روايته المسمّاة (**يوروبيانا Europeana**) (٢٠٠١، تُرجمت إلى الإنكليزية عام ٢٠٠٥) حيث يعيد حكاية ناداش ولكن بشكل أكثر إقتضاباً، ومضمّخاً بالدعابة السوداء.

يقترح بعض النقّاد الروائيين أن الإنعطافة التي أبدتها الرواية المعاصرة تجاه الماضي جاءت بعد أن واجه الروائيون المعاصرون مشقة عظيمة في التعامل مع التقنيات الحديثة المنبثقة حديثاً والكتابة عنها روائياً، أو لكون الماضي مادة روائية أكثر يسراً وأقلّ عنتاً وتطلباً في التعامل، أو بسبب مجرد نزعة كلاسيكية محافظة في الكتابة الروائية، وفي كل الأحوال، ومثلما إقترحت سابقاً، فإن طبيعة المفارقة التأريخية التي تنطوي عليها الكتابة عن الماضي توظّف فكرة غريبة أشد الغرابة مثلما هي عظيمة الأهمية: بصرف النظر عن طبيعة المعضلات الحاضرة فإن الكتابة عن الماضي هي كتابة عن الحاضر في الوقت ذاته، ولافرق بين أن تتوسل الرواية وسائل خفية في التعبير عن هذه الفكرة أو بين أن تواجهها على نحو مباشر وبكيفية تبعث على الإدهاش في العادة.

أعتقد أن الأمر الأكثر جذباً لولع الروائيين والدارسين والقرّاء هو (لماذا؟) و (كيف؟) صار الماضي موضوعاً للرواية المعاصرة وبالوسائل الجديدة الباعثة على التفكير والتي أشرت لقسم منها في الفقرات

Tele: @Arab_Books

السابقة. أشار فيلسوف التأريخ العظيم **هايدن وايت Hayden White** قبل مايقارب الخمسين سنة أن (الفنان الحديث لم يعُد يفكّر كثيراً بشأن مابات يدعى «الخيال التأريخي»)، وأضاف قائلاً أن (خصيصة من الخصائص المميزة للأدب المعاصر تكمن في قناعته الراسخة بان الوعي التأريخي ينبغي أن يُطمَس إذا ماإبتغى الكاتب، وبجدية معقولة، مساءلة تلك الطبقات المتراصة من التجربة الإنسانية – تلك المساءلة التي أضحت الغرض الأسمى للفن الحديث بمجمله)، ثم يعقّب وايت قائلاً (الكثير من الكتّاب العظام عكسوا في كتاباتهم القناعة التي روّج لها جويس على لسان بطله ستيفن دايدالوس والقائلة بأن التاريخ هو «كابوس» ينبغي أن يستيقظ منه الإنسان الغربيّ إذا ماأريد خدمة الإنسانية وإنقاذها...). إذن، التأريخ بحسب هذه النظرة الجويسية لايمكنه إنقاذنا أو مساعدتنا ولايمكن أن يكون موضوعاً لأي أدب جاد، وتتعزّز هذه النظرة أيضاً مع ملاحظة غياب أعمال سكوت وسواه من الروائيين التأريخيين من اللائحة القانونية المعترف بها للرواية، يُضاف لذلك الشعور الواسع والسائد بأن «الرواية التأريخية» ماهي إلا رواية شعبوية من الرتبة الثانية تستخدم الماضي كمحض خلفية غريبة عن جوهر المادة الروائية. لاينبغي في كل الأحوال نسيان حقيقة أن مجادلة وايت هذه عكست طبيعة الجفاف السائد في الكتابة الروائية التي وصفها غولدنغ بالتأريخ «الأكاديمي».

لكنّ العالم يتغيّر ويمضي في تغيّره المستديم الذي لايصدّه شيء، ومع هذه التغيرات المتواترة أمسى الضغط الذي يولّده الماضي على الحاضر أكثر سطوة وتطلباً. ثمة حكايات جديدة قومية أو ثقافية أو شخصية بشأن الماضي ينبغي سردها دوماً، وبدا الأمر كما لو أن جروح الماضي الصادمة التي يتمّ نكرانها في الغالب (مثل حقبة الصمت الإسبانية)

Tele: @Arab_Books

أو يتمّ تجاهلها (مثل العديد من الفظاعات الكولونيالية) صارت تنبثق برؤية جديدة وماعاد ممكناً أو مقبولاً تجاهلها او إدعاء شفائها بتأثير عامل الزمن وحسب. قادت نهاية الحرب الباردة في الغرب والشرق الشيوعي السابق إلى إعادة تقييمات جذرية للماضي، كما ساهم صعود العولمة ونهاية الحقبة مابعد الكولونيالية في إعادة تشكيل حياة كل فرد في العالم، ومضت الأمور لما هو أبعد من ذلك: لم يعد الماضي ذاته مقتصراً على تواريخ مختلفة تُحكى بشأنه بل صار الماضي يعني شيئاً مختلفاً عمّا كان عليه من قبل وترسّخ في الذاكرة الجمعية، واستجاب المؤرخون لهذا الأمر من خلال كتابة تواريخ جديدة وأحياناً كتابة أشكال جديدة من التأريخ. يبدو لي أن الروائيين كانوا أبطأ كثيراً – بالمقارنة مع المؤرخين – في الإستجابة إلى هذا التغير الهيكلي في مفهوم الماضي؛ إذ في النصف الثاني من القرن العشرين كان ثمة العديد من الأعمال في حقل الرواية التأريخية، وقد قاربت تلك الأعمال كل الموضوعات المتوقعة تقريباً (يمكن معرفة هذا الأمر من خلال فحص العمل الضخم المسمى «**أية رواية تأريخية يتوجّب عليّ قراءتها لاحقاً؟**» الذي أشرت له في بداية هذا الفصل)؛ غير ان الملاحظ على تلك الأعمال الروائية أنها إعتمدت الشكل الواقعي ذاته الذي إعتمدته الأعمال الكلاسيكية في التأريخ. تمتاز الروايات التي أشرت إليها في هذا الفصل (والعديد سواها من الأعمال الروائية ذات المحمولات الرمزية) بأنها تسعى بكلّ جدية لإيجاد أشكال إبداعية مبتكرة للإيفاء بمتطلبات علاقاتنا المتغيرة دوماً مع الماضي وموضوعاته المؤثرة في الحاضر البشري.

Tele: @Arab_Books

هوامش الفصل الرابع:

Chapter 4: The past

- Nicola Barker, Darkmans (London: 4th Estate, 2007)
- What Historical Novel D0 I Read Next? ed. Daniel Burt (Detroit: Gale, 1997)
- Javier Cercas, Soldiers qfSalamis (London: Bloomsbury, 2003)
- A. S. Byatt, On Histories and Stories (London: Chatto and Windus, 2000)
- lacques Derrida, Spectres of Marx trans. Peggy Kamuf (London: Routledge, 1994-)
- William Golding, The Hot Gates (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1961)
- Maurice Halbwachs, On Collective Memory trans. Lewis A. Caser (Chicago: University of Chicago Press, 1992)
- Aleksandar Hemon, The Lazarus Project (London: Picador, 2008)
- Gyorgy Lukacs, The Historical Novel trans. Haannah and Styaley Mitchell (London: Penguin, 1962)
- Kaye Mitchell, '"That Library of Uncatalogued Pleasure": Queerness, Desire and the Archive in Contemporary Queer Fiction', in Literatures, Libraries andArchives ed. Sas Mays (London: Routledge, 2013)
- Sarah Waters, Fingersmith (London: Virago, 2003)

Tele: @Arab_Books

- Hayden White, 'The Burden of History', in History and Theory, (5:2) (1966), 11134-

Tele: @Arab_Books

الفصل الخامس:

الحاضر والرواية المعاصرة

لستُ أعرف حقاً مانعنيه بالشر المطلق؛ ولكن الأمر يبدو لي شيئاً مرتبطاً بالظاهرة التالية: جعل الكائنات البشرية – من حيث كونها كائنات بشرية بالذات – محض موضوعات فائضة عن الحاجة ولالزوم لها أبداً. أقصد بذلك عدم الإقتصار على إستخدام الكائنات البشرية كوسيلة لغاية، وهو الأمر الذي يمسّ كرامتهم الإنسانية ولكنه يُبقي جوهرهم الإنساني غير ملوّث؛ بل أعني جعلهم أمراً فائضاً عن الحاجة في جوهر كينونتهم الإنسانية. هذا أمر سيحصل دوماً مع تفاقم شدة كل أشكال عدم القدرة على التنبؤ بالوضع البشري وفقدان الحس البشري التلقائي والعفوية التي طبعت حياة الكائنات البشرية طوال تأريخ ها.....

حنه أرندت Hannah Arendt

ركّز الفصل السابق جلّ غايته في بيان الكيفية التي أوجدت فيها الرواية المعاصرة وسائل جديدة في التعامل مع الماضي وبما يعمل على

Tele: @Arab_Books

إعادة تشكيل الحاضر، أما هذا الفصل فسيوجّه غايته نحو الموضوعة الإشكالية المثيرة للكثير من الخلاف والجدال، وأقصد بتلك الموضوعة – على وجه التحديد – الكيفية التي تتعامل بها الرواية المعاصرة مع الحاضر – حاضرنا على وجه التخصيص.

لكن هل ينبغي على الأدب أن يتعامل مع الحاضر كما لو كان الأدب برنامجاً إخبارياً أو شيئاً يمتلك مدونة عمل (أجندة agenda) كحال أي سياسي؟ يبدو لي الأمر، وكما إقترحتُ من قبل، أن الرواية، وبسبب قدرتها على قول أي شيء، فإنها قد تختار التركيز على أمر محدّد بذاته في الحاضر وقد لاتختار أي موضوع أبداً: ليس ثمة قواعد مبرمجة مسبقاً حول الكيفية التي ينبغي أن تظهر بها الرواية والموضوعات التي ينبغي أن تتناولها؛ ولكن برغم هذه الحقيقة فإن الرواية تبقى محافظة على شيء من الراهنية المرتبطة بعصرها، وبسبب ذلك فلن يمكنها الإفلات من حقيقة أنها ستتناول جانباً ما من الموضوعات السائدة في وقت كتابتها وبصرف النظر عمّا إذا صرّحت بتناولها «الموضوعات الراهنة» أم لم تفعل (ربما يحصل أن الرواية كلّما حاولت تجنّب تلك الموضوعات الراهنة أكثر فأكثر فإنها تغدو وعلى نحو ضمني منغمسة فيها أكثر فأكثر). لكن لنتساءل: ماهي الموضوعات الراهنة المقصودة بحديثنا في وقتنا الحاضر؟ إن كلّ فرد فينا يعرف تماماً بعضاً من تلك الموضوعات ذات الراهنية الأعلى شأناً من سواها: العولمة، الأزمات الإقتصادية، اللامساواة العرقية والجندرية، التغيرات المتعاظمة السريعة في التقنية، الهجرات المتزايدة للناس وانتشارهم في كل أنحاء العالم، الإرهاب وحروبه اللانهائية، تآكل البيئة وفقرها وانحسار تنوعها البيولوجي،،،،، وكل تلك الموضوعات تأتي مترافقة مع التغيرات المتواترة التي تطرأ على مفاهيمنا بشأن المعنى الراهن لكوننا كائنات

Tele: @Arab_Books

بشرية تعيش في عالم اليوم. هل ثمة خصيصة جامعة تلمّ شمل كل هذه الموضوعات؟

إقترحت المفكّرة الألمانية العظيمة **حنّه آرندت Hannah Arendt** وجود مثل هذه الخصيصة الجامعة؛ فقد حلّلت طبيعة الحكومات الشمولية التي سادت في القرن العشرين ورأت أن مكمن الشرّ في تلك الحكومات هو الطريقة التي تجعل بها تلك الحكومات الكائنات البشرية فضلات زائدة عن الحاجة: تعمل تلك الحكومات أول الأمر على تجريد الأفراد من حقوقهم الفردية (شهدت موضوعة حقوق الإنسان شيوعاً غير مسبوق بسبب الممارسات غير الإنسانية التي كرّستها الحكومات الشمولية). في المرحلة الثانية تخلق تلك الحكومات الشمولية ظروفاً رهيبة وإستثنائية ومؤلمة (مثل الغيتوهات، معسكرات الموت، أماكن الإحتجاز والعمل الشاق «الغولاغات Gulags» حيث يوضع الفرد في مواجهة عدوانية مع الآخرين في حومة الكفاح من أجل تأمين معيشه البيولوجي؛ وهو الأمر الذي يقود بالنهاية إلى قتل الكائن الأخلاقي في الفرد. أما في المرحلة الثالثة والأخيرة فيحصل تدمير كامل وشامل لفردانية الإنسان وقدراته الذاتية المدفوعة بنوازعه الشخصية ومواهبه الفردية، وقد وصفت آرنت هذه الحالة المدمرة بأنها (فقدان للحس الفردي التلقائي العفوي في تخليق شيء جديد باستخدام المصادر الفردية المحضة). وصف الفيلسوف الإيطالي المعاصر **جيورجيو أغامبين Georgio Agamben** هذه العملية التدميرية مستخدماً مقاربة إغريقية تقوم على التمييز بين مفردة (Zoé) التي تعني (الحياة) من حيث الخصيصة البيولوجية للعيش التي تتشاركها الكائنات البشرية والحيوانات والنباتات، وبين مفردة (Bios) التي تعني (الحياة) التي تفيد معنى العيش وسط عالم نُعرَف فيه بأننا أفراد لهم حقوق، وواجبات، وعلاقات،

Tele: @Arab_Books

وهويات ذاتية،،،، – أي عالم يمتلك فيه الأفراد هوية بالإضافة إلى الحياة البيولوجية المحضة. يمكن توسيع صفة (Bios) لتشمل الحيوانات؛ بل وحتى النظم البيئية التي تمّ خلع معنى وشكل عليها في هذا العالم من خلال العلاقة الإنسانية التفاعلية معها. إن مافعلته الحكومات الشمولية في القرن العشرين هو أنها سلبت الخصيصة الإنسانية البيولوجية Zoé من الخصيصة الفردانية الأعمّ Bios في أعدائها (المتخيّلين في غالب الأحوال)، تاركة فيهم مادعاه **أغامبين** (الحياة العارية)، وحتى هذه الحياة العارية الفقيرة في خصائصها الإنسانية يمكن إزهاقها ببساطة وسهولة فائقتين. ثمة بعض الحكومات الشمولية لازالت تعيش في عالمنا المعاصر؛ غير أنها ماعادت تفرض هيمنتها الطاغية على العالم، ولكن برغم ذلك فإن حدوسات آرندت تذهب إلى أننا:

قد نقول أن الشرّ المطلق إنبثق دوماً وهو مرتبط أشدّ الإرتباط مع نظام باتت فيه كل الكائنات البشرية متساوية في كونها فائضة عن الحاجة وغير ذات فائدة تذكر... إن خطورة عالمنا الحاضر الشبيه بمصنع للجثث تكمن في أن نشدان السلوى والعزاء سيشوبه ثغرات قاتلة مع تزايد أعداد السكّان والمشرّدين أينما وجّهنا أنظارنا في هذا العالم، وأن أعداداً متعاظمة من الحشود البشرية سيتمّ تحويلها وعلى نحو مستمر إلى كائنات بشرية تافهة فائضة عن الحاجة إذا ماواصلنا التفكير في الوضع البشري والعالم معتمدين محض مفردات المنفعة الربحية الخالصة. يبدو الأمر كما لو أن التدابير السياسية والإجتماعية والإقتصادية في عموم العالم تعمل على تعضيد التآمر الخفي والصامت مع الآليات الشمولية المصممة اصلاً لجعل الكائنات البشرية محض كائنات هامشية فائضة..... الحلول الشمولية (لمعضلات الإنسان المعاصر) هي ذاتها قد تكون سبباً في إطالة أعمار الحكومات الشمولية.

Tele: @Arab_Books

يبدو نزع الخصيصة الإنسانية الفردانية عن خصيصة إدامة المعيش البيولوجي بمثابة الحل الشمولي الناجع الذي يتمّ إعتماده بأشكال مختلفة في مواجهة العديد من المعضلات الخانقة لعالمنا المعاصر (معضلات مثل: الإنتشار العالمي غير المسبوق للعمالة المهاجرة، أو أنماط التعامل مع الإرهاب العالمي،،،،، الخ). لكن هل لهذه الحقيقة (أو تهديد السّمات الإنسانية للكائنات البشرية) أي تأثير في الرواية المعاصرة؟

حاولت بعض الروايات في القرن التاسع عشر تقديم صورة إجمالية شاملة لحالة الأمة (مثلما فعلت روايات ديكنز)، أو حاولت وصف روح الأمة أو هويتها القومية (هذا ماعمل عليه تولستوي في رواياته). حاول بعض الروائيين في القرن العشرين تخليق معنىً في مارأوا فيه كوناً عبثياً سخيفاً مفتقداً لأي معنى: جمع **جويس Joyce** في شخصية واحدة كلاً من أوديسيوس[١٢] Odysseus، البطل الملحمي، مع ليوبولد بلووم، الرسّام المتواضع للوحات الكنفاسية والمقيم في دبلن عام ١٩٠٤؛ ولكن في عصر كانت معضلته الأساسية هي السهولة النسبية التي يمكن بها الإستغناء عن الكائنات البشرية وخلع الخصائص الإنسانية عنها فإن جهود جويس الروائية ذات المسعى الملحمي تبدو مستعصية على الإنجاز، وعلى العكس من التطلعات الملحمية فإن الرواية – من حيث كونها شكلاً فنياً يستطيع قول أي شيء – ربما بدت واحدة من أهم المؤشرات الجوهرية لحقيقة معنى أن يكون المرء حياً وأن يكون إنسانياً في الوقت ذاته. إن الرواية (من خلال سردها لحكاية ما وجعل

١٢– أوديسيوس (أو يوليسيس Ulysses بالإغريقية): هو ملك إيثاكا الأسطوري، ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة، وهو صاحب فكرة الحصان الذي بواسطته إنهزم الطرواديون. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

شيء ما يبدو محسوساً في خضمّ الحوادث الإنسانية العابرة) تمثل ممانعة صارمة وأنيقة للتوجهات العولمية الطاغية التي تهدّد بجعل الكائنات البشرية عديمة القيمة الإنسانية؛ بل وثمة ماهو أبعد من هذا الأمر من المزايا المتعاظمة للرواية المعاصرة من خلال مادعته آرندت بقدرة الرواية على الإتيان بالجدّة والحداثة في الشكل والموضوع – ذلك الأمر الذي لايجعل من الرواية قادرة على الإستجابة المناسبة للعالم حولنا فحسب بل يجعل منها مؤشرات للأمل المبشّر بإنبثاق ماهو أجمل وأفضل في قادمات الأيام الموعودة بالبشائر. إن عملية جعل الأشياء محسوسة وحائزة لخصيصة التلقائية والعفوية الوجودية تأتي مترافقة مع شكل خاص من الإستحواذ على إنتباه القارئ – ذلك الإستحواذ اللذيذ الذي يمكن للرواية وحدها خلقه وإدامته.

إن إدراك وتمثّل هذه الحقيقة الروائية القائمة والخطيرة (مهما بدت صغيرة وثانوية) وثيقة الإرتباط مع مايمكن تسميته (روح التواضع الجديدة) التي وسمت الرواية المعاصرة. كانت الروايات فيما مضى توسمُ غالباً بقدرتها على إحداث إختراقات سياسية مميزة: في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، يُقالُ أن رواية **جون شتاينبك John Steinbeck** الموسومة (**عناقيد الغضب Grapes of Wrath**) (١٩٣٩) غيّرت الأفكار السائدة بشأن الفقر، وماثلتها رواية (**كوخ العمّ توم Uncle Tom's Cabin**) (١٨٥٢) للكاتبة **هاريت بيتشر ستاو Harriet Beecher Stowe** التي ساءلت أفكار الرقّ والعبودية (رغم أننا لسنا واثقين من وضوح مقاصد الروائيين في أعمالهم بالنسبة لجمهور القرّاء آنذاك)؛ غير أن الموضوعة الأساسية والمؤكدة في الرواية المعاصرة هي أنها لم تعُد قادرة على مقاربة الموضوعات ذات المحمولات السياسية باستخدام مفردات سياسية وحسب لأن الشكل

Tele: @Arab_Books

الروائي سيبدو حينها ضعيفاً مهلهلاً بالمقارنة مع معضلات السلطة والمعاناة الإنسانية والإستغلال والتدمير التي ينوء بأثقالها عالمنا المعاصر، والأثقال هنا هي كناية عن كلّ القوى التي تسعى لجعل الكائنات البشرية مخلوقات تافهة لافائدة منها على حدّ توصيف آرندت. يبدو واضحاً أن إدراك هذه السمة المميزة للرواية المعاصرة أضحى ربما شيئاً تسعى الروايات المعاصرة (بل وحتى مجمل الكتابات المعاصرة في غير الحقل الروائي) لفهمه أكثر بكثير من ذي قبلُ.

إن أحد الأمثلة لما يمكن أن ينجزه الشكل الجديد الخاص من الرواية المعاصرة والقادر على شدّ إنتباهة القارئ هو ذلك الذي نراه في الأعمال الأخيرة للروائي **ديفيد إيغرز**. في عام ٢٠٠٦ نشر **إيغرز** بالتشارك مع **فالنتينو آتشاك دينغ** عملاً بعنوان (**السؤال هو السؤال: السيرة الذاتية لفالنتينو آتشاك دينغ What is What: The Autobiography of Valentino Achak Deng**)، ويلاحَظُ في هذا العمل أن كل شيء فيه – حتى عنوانه – يطرح أسئلة مثل: كيف يمكن لإيغرز أن يكتب سيرة ذاتية لسواه؟ يروي هذا الكتاب القصة الحقيقية لحياة دينغ في السودان، وهروبه من الفظائع الوحشية الكثيرة المرتكبة بحقه وحق شعبه، وحياته اللاحقة في معسكر لاجئين، ثم حياته الجديدة بعد إستقراره في أمريكا. يحتوي الكتاب على إستشهادات كثيرة من وثائق تأريخية، كما يضمّ محاضرة عن التأريخ الإستعماري للسودان. حكاية دينغ في هذا الكتاب – السيرة الذاتية تُروى في جزأين: الجزء الأول منها هو في مجمله رواية إستعادية طويلة تجري وقائعها عندما تُسرق شقة دينغ في مدينة أتلانتا (بولاية جورجيا الأمريكية)، أما الرواية الثانية فتجري وقائعها في اليوم التالي لحادثة السرقة حيث يذهب دينغ للمستشفى ثم يعود لممارسة أحد أعماله السابقة. لايكتفي هذا العمل،

Tele: @Arab_Books

ومنذ بداياته، بتحطيم النمط الإطاري المعهود لأي إحساس بالتنامي السردي؛ بل هو يبتغي في المقام الأول وقبل أية إنشغالات سردية أن يجعل الأمر شديد الوضوح بشأن كون الولايات المتحدة بعيدة غاية البعد عن كونها المكان الذي يوفّر إستجابات مثلى للمعضلات التي تواجه آتشاك وسواه من السودانيين اللاجئين والمنفيين. يكتب آتشاك قائلاً: (**عندما حطّت قدماي في هذا البلد للمرة الأولى إعتدت ان أروي حكايات صامتة..... لهؤلاء الذين لم يفعلوا شيئاً سوى تخطئتي..... كنت أكتفي بالتحديق فيهم مشدوهاً وثمة حكاية صامتة على شفاهي أتوق لإسماعها لهم. أنتم لاتفهمون حقيقة الأمر. أنتم لن تضيفوا شيئاً لمعاناتي – مثلما تتخيلون – لو علمتم حقيقة ماسبق لي أن رأيته.....**). يحصل في كل العمل أن يخاطب آتشاك الناس الجدد صامتاً بغية إخبارهم بحكايته: طفل يغمره الحنين والتوق الممضّ لهؤلاء السرّاق الذين قيّدوه، موظّف الإستقبال في المستشفى، أعضاء نادي الصحة الذي يعمل فيه،،،،، وغيرها من الحكايات التي يرويها آتشاك بصمت في سياق سرد حكايته. تبدو حكايات آتشاك غير قابلة للإستيعاب والفهم من قبل عامة الناس باستثناء أفراد جماعات الشتات السوداني المنتشرة في أرجاء كثيرة وحيث يمكنها التواصل باستخدام الهاتف النقال والشبكة العالمية للإتصالات (الإنترنت)؛ فهؤلاء وحدهم يرون في حكايات آتشاك سرديات عظيمة القيمة وباعثة على بثّ روح التعاطف مع معاناة الناس في أماكن بعيدة. إن هذا الكتاب عظيم الأهمية من الناحية الأخلاقية إلى جانب كونه كتاباً ذا إنشغالات سياسية ترمي لجلب الإنتباه وموضعته حيث المأساة السودانية المتفاقمة.

أوجد إيغرز (بالتشارك مع طرف ثان) مؤسسة تدعى **826 Valencia**، وهي مؤسسة خيرية تعلّم الأطفال مهارات القراءة

Tele: @Arab_Books

وأصبح لها العديد من الفروع في معظم الولايات الأمريكية. تسعى هذه المؤسسة «لزيادة وسائل الحصول على تعليم مناسب في مناطق جنوب السودان التي شهدت صراعات عنيفة، وتشتمل نشاطاتها على بناء المدارس، وإقامة المكتبات، وتدريب المعلّمين، وتشييد المراكز التي تفيد المجتمعات المحلية...» بالطبع هذا فعل مؤثر وخطير في الفضاء السياسي وله تداعيات سياسية لايمكن نكرانها. الفن في كل الأحوال لايمكنه منافسة السياسة بتوظيف وسائل تقع في نطاق السياسة ذاتها؛ وإنما يحتاج الفن لتطوير وسائله والإستجابة للمستجدّات الطارئة باستخدام مفرداته الخاصة فحسب. إن كتاب (السؤال هو السؤال) يفعل هذا الأمر من خلال وسائل خليقة بتوجيه الأنظار لما يحدث في أماكن أخرى من العالم.

ثمة مثال آخر لرواية معاصرة: **الحياة المختصرة العجيبة لأوسكار وو The Brief Wonderous Life of Oscar Wao** (٢٠٠٧) للروائي **جُنوت دياز Junot Diaz**. الحكمة الساخرة التي تقوم عليها الرواية مستقاة من حكاية هزلية تدعى (**المدهشون الأربعة Fantastic Four**) تُحكى على لسان وغد كوني عملاق يعيش بالتهام كواكب كاملة: «**أية أهمية يمكن أن تكون لتلك الحيوات القصيرة الضبابية عديمة الاوصاف والأسماء.... أية أهمية يمكن ان تكون لها بالنسبة لـ (غالاكتوس)**[١٣]؟»

الحقّ انّ أيّ فرد منّا، وبرغم كلّ مايمكن أن يميّزه من فرادة والمعية،

١٣- غالاكتوس Galactus: هو شخصية خيالية ظهرت في أكثر القصص المصورة الأمريكية التي أنتجها شركة مارفيل كوميكس، وأنشأ الشخصية الكرتونية كل من ستان لي وجاك كيربي . أول ظهورها كان في الكتاب الهزلي (المدهشون الأربعة Fantastic Four) عام ١٩٦٦. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

يبدو في نهاية الأمر شيئاً فائضاً عن الحاجة ولامعنى أو فائدة له بالنسبة إلى الوحش ملتهم الكواكب، أو بالنسبة إلى القوى المتعاظمة للعولمة أو الإرهاب أو الحكومات الشمولية؛ ولكن برغم ذلك فإن مفردة (عديم الإسم nameless) المختارة بدقة والواردة في رواية دياز لاتفتأ تذكّرني على الفور، وبشكل من الأشكال، بأمرين: الأول هو قصيدة ووردزورث المسمّاة (سطور مكتوبة عند بضعة أميال فوق دير تينتيرن) حيث يمتدح الشاعر العظيم:

ذلك الجزء الأفضل من حياة الإنسان الطيّب

أفعاله الصغيرة، غير المسمّاة، غير المستذكرة

في الكياسة الرقيقة وفي الحبّ

إن الأمـر الأكـثر أهمية في هذه القصيدة الشعرية هو تقديمها الفكرة الجوهرية التي غدت أساسية في العمل الروائي للروائية **جورج إليوت George Eliot**: بعد أن مسّها الإلهام الذي جادت به أبيات ووردزورث في قصيدته، وفي خاتمة روايتها المميزة ذائعة الصيت **ميدل مارتش Middlemarch** (روايتها العظيمة التي تتناول في جزء منها شبكة القوى الهائلة المستقلة عن الإنسان والتي تؤثر في تشكيل مستقبله وحياته) تكتب إليوت قائلة: «**الجزء الطيب المتنامي في العالم يعتمد في جزء منه على أفعال غير تأريخية، وأن كون بعض الأمور ليست بذلك السوء المتوقّع لك أو لي (مثلما كانت سابقاً ربما) إنما هو أمر يعود بعض الفضل فيه إلى قلّة قليلة من هؤلاء الذين عاشوا حيواتهم الخفية المجهولة بنزاهة وأمانة، ويرقدون في قبور لم يزرها أحد يوماً ما**». بقدر مايختصّ الأمر ببطل رواية (الحياة القصيرة العجيبة لاوسكار وو)، **أوسكار ليون Oscar de Leon**، الأمريكي – الدومينيكي الشاب،

Tele: @Arab_Books

فإن عبارات إليوت السابقة تبدو ذات قدرة نبوئية ملهمة؛ إذ يكون من الطبيعي أن تتمّ هزيمة غالاكتوس دوماً من قبل أبطال خارقين يعيشون حيوات مجهولة من غير مسميات أو توصيفات.

الرواية المعولمة The Globalized Novel

إن كلاً من الروايتين السابقتين هي رواية تتناول موضوعة العولمة، إحداهما كتبها كاتب أمريكي - دومينيكي وتتناول الدومينيكان وتأريخها، والأخرى تتناول أمريكا والسودان؛ ولكن تتشارك الروايتان في أنهما تتناولان التداخلات التفاعلية المختلفة للتواريخ القومية والشخصية. يمكن من وجهة نظر محددة رؤية الجانب الإيجابي لتأثير العولمة في الأدب المعاصر: منذ بواكير القرن العشرين صار التقليد أن يقسّم الأدب ودراسته إلى توزيعات قومية مرتّبة بدقة وإحكام (أدب إنكليزي، أدب أمريكي، أدب إسباني،،،،،، الخ)، وهذه التقاليد القومية صارت جزءً لاينفصل عن (المخيال القومي) - أي الشعور بالهوية القومية الإنكليزية أو الأمريكية أو الإسبانية،،، الخ. كان ثمة آنذاك حالات صعبة التوصيف والتصنيف في فئة محددة (على سبيل المثال هنري جيمس كان أمريكياً يعيش في إنكلترا، جيمس جويس كان كاتباً إيرلندياً يعيش في المنفى الأوربي، وحصل أن تمّ تبنّي عمل الكاتبين باعتباره أدباً إنكليزياً). كان ثمة آنذاك مؤثرات عالمية في الأدب أيضاً: سول بيللو Saul Bellow و نورمان ميلر Norman Mailer كانا مصدر تأثير متعاظم على الروائيين البريطانيين في سبعينات القرن العشرين على سبيل المثال؛ ولكن في مجمل السياق العام للأدب بقيت الترتيبات التصنيفية القومية ثابتة وذات سطوة لاتلين. حصل في ستينات وسبعينات القرن العشرين أن روايات جديدة - وروائيين

Tele: @Arab_Books

جدداً كذلك – من أفريقيا وأمريكا اللاتينية وآسيا صارت شيئاً فشيئاً تفرض حضورها الواثق على الساحة العالمية، وصارت بعض تلك الأعمال، على سبيل المثال، تصنّفُ تحت فئة الكتابة «الأفريقية» (كما لو أن تشينوا أتشيبي، الروائي النايجيري، كان يتحدّث بالنيابة عن قارة كاملة)، وصارت بعض الأعمال تُصنّف – تبعاً للسياق السائد في المملكة المتحدة – تحت فئة «كتابة منطقة الكومنولث». مع حلول ثمانينات القرن العشرين غدا توصيف (الأدب مابعد الكولونيالي Post-colonial literature) هو التوصيف المعتمد لكلّ أشكال الكتابة غير الغربية، وكان الإفتراض الداعم لذلك التوصيف هو أن كلّ الكتابات غير الغربية ستتعامل بشكل ما مع تبعات التأثير الكولونيالي للإمبراطورية البريطانية. جادل الناقد الأشهر **فريدريك جيمسون Fredric Jameson** مرة أن كل الروايات مابعد الكولونيالية هي (حكايات رمزية قومية) لأن (حكاية المصير الفردي للمرء في الرواية مابعد الكولونيالية هي دوماً كناية عن حكاية رمزية للخراب الذي حلّ بوضع ثقافة ومجتمع العالم الثالث على المستوى الجمعي)؛ ولكن يبدو أن فكرة «الحكاية الرمزية القومية» كانت تخون – بقدرٍ ما – الفكرة الأوربية والأمريكية «مابعد الإمبريالية» التي تمتلك رؤيتها الخاصة لبقية العالم؛ ولكن في نهاية المطاف تبقى الرواية فناً قادراً على مخاطبة وتناول أي شيء، ثم أن الإمبراطورية البريطانية (وإن إختفت عن الأنظار أو إنبثقت في هيئة أشكال جديدة مستحدثة) تبقى ذات تأثير عظيم في كلّ من المستعمِر colonizer والمستعمَر colonized: إذا ماتناولت رواية ما موضوعة الزواج في (مومباي) الهندية ووُصِفت بأنها رواية مابعد كولونيالية، فإن رواية تتناول الزواج في (مانشستر) البريطانية ستكون حتماً رواية مابعد كولونيالية بنفس قدر نظيرتها السابقة. مع

Tele: @Arab_Books

تعاظم عمليات العولمة وآلياتها المؤثرة التي غيّرت وجه القرن الحادي والعشرين فإن الرواية (والمخيال التأريخي كذلك) شهدا تغييراً كبيراً من أجل عكس واقع العولمة المتعاظمة؛ إذ لم يعُد الكتّاب يجوبون مختلف أصقاع العالم بذواتهم وينشرون أعمالهم على مستوى عالمي فحسب بل صار من المستحيل عملياً تحديد نطاق أعمالهم في حدود (التقاليد القومية) أو متطلبات القرّاء ورغباتهم المتوقّعة في نطاق بلد واحد بذاته، وأصبح هناك الكثير من الروايات المترجمة (رغم أن أغلب تلك الروايات مترجمة عن الإنكليزية لا إليها). تقترح هذه الرؤية الإيجابية للعولمة أننا كلنا صرنا نصبح مواطنين معولمين (كوسموبوليتانيين) أكثر فأكثر، كما صرنا أكثر إدراكاً للتقاليد المختلفة السائدة في كل أنحاء العالم، وربما غدونا أكثر تسامحاً إزاء الآخرين وأكثر قدرة على الإدراك الإجتماعي العالمي تبعاً للفكرة التي تدعو لها عبارة (تصرّف محلياً؛ لكن فكّر عالمياً Act Locally ، Think Globally).

من وجهة أخرى، ترى الرؤية السلبية للعولمة أن مفهوم العولمة ذاته هو ببساطة الإستغلال غير المحدود للفقراء العالميين من قبل الأغنياء العالميين، وإختزال التقاليد المحلية لتكون بمثابة (علف) لتغذية السوق العالمية الشرهة بالبضائع والثقافات – أي أن العولمة هي شكل آخر من اشكال جعل الناس كائنات فائضة عن الحاجة وهامشية لامعنى لحياتها. رواية الكاتب آرافيند أديغا **Aravind Adiga** المسمّاة **النمر الأبيض The White Tiger** (٢٠٠٨) هي محض مثال يعكس بدقة الطبيعة الصراعية في مفهوم العولمة، وهي في أصلها رواية تحكى من خلال رسائل موجّهة إلى (وين جياباو) الذي سيصبح رئيس وزراء الصين؛ ولكن تتخلل الرواية مقاطع إقتحامية تتصادى مع حكايات ألف ليلة وليلة وتروي قصة (بالرام هالواي) وكيفية تسلقه البطئ والإجرامي في بعض جوانبه

Tele: @Arab_Books

في عالم المال والأعمال. تُظهِر الرواية وبدقة كبيرة تأثير العولمة – وبخاصة في دلهي – التي تُتيح للبطل هجران الحياة المحدودة لطائفته الإجتماعية (حسب تراتبيات الطوائف الاجتماعية الهندية) والإنطلاق نحو الريف الهندي بحثاً عن قدر أعظم من الحرية والنجاح وكذلك لتحدّي نمط قديم من الحياة القامعة لتطلعات المرء؛ ولكن برغم التطلّعات المشروعة فإن ثمن هذه الإنتقالة الثورية في حياة البطل هي خسارة قدر ما من نزاهته السابقة إلى جانب التدمير الذي يُحدثه في حياة آخرين. ثمة أمر أقرب إلى المفارقة الساخرة تنطوي عليه الرواية؛ فهي تُروى بلغة إنكليزية حرة مسترسلة يعترف البطل أنها تفوق كثيراً مستوى قدراته اللغوية، وقد إعترف أديغا أن أمر تمثيل فرد من الريف الهندي روائياً يتطلّب الإبتعاد عن إستخدام لغة ذلك الريف التي تبدو مفهومة لسكان ذلك الريف حصرياً وغير ملائمة لعمل روائي يُراد بلوغه مرتقيات عالمية، ولستُ هنا في سياق نقد الكاتب بقدر ماأريد توجيه الأنظار نحو بعض الإشكاليات الصراعية التي جاءت بها العولمة لميدان الفن الروائي على مستوى الحبكة وعلى مستوى الشكل كذلك. إن بعض مخاطر العولمة تكمن في قدرتها على جعل الناس يفقدون شعورهم بكونهم كائنات مترابطة الوجود مع آخرين سواهم في عالم بات كوسموبوليتانياً أكثر من ذي قبلُ؛ بل باتوا يستشعرون هامشيتهم المتفاقمة ككائنات بشرية في وجه القوى العالمية المتغوّلة التي تعمل بعيداً عن تطلعاتهم الفردية، ويبقى دوماً ثمة أشكال أخرى أكثر حدّة من الأوجه السلبية للعولمة.

الأدب في مواجهة حرب لانهائية

ظل تهديد الإفناء النووي الشامل طيلة النصف الثاني من القرن العشرين سيفاً مسلطاً بقوة على العالم بأسره، وبالطبع فإن شبح هذا

Tele: @Arab_Books

التهديد لايزال قائماً حتى يومنا هذا؛ ولكن في وقتنا الحاضر الذي يتهدّد فيه عالمنا المعاصر بالعديد من القوى الكفيلة بجعل الكائنات البشرية محض كائنات عبثية فائضة عن الحاجة فإن التهديد الذي إستحوذ على الإهتمام الأكبر في الرواية المعاصرة خلال السنوات العشر الماضية هو الإرهاب العالمي المصحوب بمشاعر الحرب اللانهائية القائمة في عالمنا المعاصر. الإرهاب ليس موضوعاً جديداً، بالطبع، ولكن العولمة غيّرت من طبيعته، وحقيقة الأمر أن ضخامة هجمات ١١ سبتمبر (أيلول) والصدمة التي صاحبتها والقتل الجماعي الذي رافقها و«الحرب اللانهائية» التي إنبثقت منها و لم تشهد خاتمة حتى اليوم لاتزال قيد التمثّل والإستعادة في الحياة الثقافية للعالم. تبنّت العديد من الروايات ستراتيجيات متباينة كاستجابة للتعامل مع الإرهاب المعاصر وللطريقة التي يجعل بها الناس كائنات يمكن الإستغناء عنها بسهولة فائقة.

بالرغم من طبيعتها الصادمة فإن هجمات ١١ سبتمبر لم تأت من فراغ وماكانت وليدة لحظتها؛ بل جاءت في أعقاب مواجهات صراعية متزايدة الحدّة في عالم أمسى أكثر ترابطاً وتداخلاً في روابطه البينية. كتب **سلمان رشدي Salman Rushdie** في روايته المسماة **غضب Fury** (نُشِرت في الولايات المتحدة يوم ٤ سبتمبر ٢٠٠١، أي قبل أسبوع من هجمات سبتمبر) قائلاً:

العالم كله يغلي تحت نار موقدة تنتظر شرارة الإحتراق الشامل.... الحياة الإنسانية تُعاش اليوم في لحظة تسبق تداعي العنف الشامل، حيث الغضب قد نما إلى حدود غير مسبوقة تنبئ بانطلاق الوحش من قيوده ليضرب كيفما شاء، وسيبقى معشعشاً في الخرائب التي تعقب طوفان العنف العظيم... عندما ينحسر الغضب وتتراجع الفوضى ستبقى الفوهات التي صنعتها

Tele: @Arab_Books

أفاعيل الكراهية في المدن والصحاري والأمم والقلوب موائل عامة يستوطنها العنف الخامد والمتطلّع لجولة تالية من التخريب.....

رشدي ذاته صار بؤرة لبعض هذه الإشكاليات الصراعية العولمية عندما أعتُبِر رجلاً معادياً للإسلام مطلوباً هدر دمه بموجب فتوى تحثّ على قتله أصدرها عام ١٩٨٩ آية الله الخميني: القائد الديني لإيران الثورية؛ فقد إعتبر الخميني أن رواية رشدي المسماة **آيات شيطانية Satanic Verses** هي تجديف موجّه ضد الله والإسلام. يجادل الكاتب والمنظّر في حقل الدراسات الثقافية **كينان مالك Keenan Malik** في دراسته الموسومة **من الفتوى إلى الجهاد[١٤] From Fatwa to Jihad** أن هذه الفتوى، وفي الوقت الذي عبّرت فيه عن «الشقاق والتناحر الإسلامي داخل إيران وخارجها على السواء»، فإنها أشارت في الوقت ذاته إلى «إسلام جديد في طور التشكّل والنماء».

إن واحدة من أعظم الموضوعات التي يتناولها رشدي في رواياته هي العلاقة بين الشرق والغرب: تصوّر رواياته وتقدّم أمثلة للفوائد المجتناة من التبادل الثقافي العالمي، وفي الوقت ذاته تؤشر رواياته على مواضع العنف والإستغلال والجشع والشر والوهن الإنساني المقترن بذلك التبادل الثقافي. رواية رشدي الموسومة **شاليمار المهرّج Shalimar the Clown** (٢٠٠٥) هي إحدى أكثر رواياته إغراقاً في النزعة التشاؤمية، وتتناول هذه الرواية على وجه التحديد الرعب المقترن بالإرهاب

١٤- العنوان الأصلي للكتاب بالإنكليزية هو:

From Fatwa to Jihad: The Rushdie Affair and Its Legacy (Atlantic Books، 2009)

(المترجمة)

Tele: @Arab_Books

العالمي. نسمع خلال هذه الرواية صوت شعور ينذر بكارثة، ينتابنا مثل صوت جوق موسيقي تتصاعد أصداء كلماته في الفضاء:

زمن الشياطين قد بدأ

عصر العقل قد ولّى – كان يخبرها – مثلما ولّى عصر الحبّ

اللاعقلاني طغى وتغوّل بطريقته الخاصة،

وربما نحتاج لإستراتيجيات خاصة تساعدنا على البقاء

عصر الغضب قد إنبلج، ووحده الساخط الناقم هو من يستطيع تشكيله

مثل كل روايات رشدي الأخرى، ثمة في هذه الرواية العديد من الخيوط السردية المضفورة مع بعضها والمتجسدة في الشخصيات الرئيسية الأربع: شاليمار الممثل والمهرّج، وبوني الراقصة، يصلان مرحلة البلوغ ويقعان في حبّ بعضهما ثم يتزوّجان في قريتهما المسماة باتشيغام في ولاية كشمير، وتظهر القرية في الرواية بمثابة فردوس للتسامح والتعايش حيث يعيش المسلمون والهندوس ويعملون معاً؛ ولكن يحصل أن تُدمّر تلك البقعة الفردوسية التي كانت مثالاً للألفة الإنسانية عقب تقسيم القارة الهندية إلى الهند وباكستان، وبعد التقسيم حلّت الكارثة. ثمة أيضاً ماكس أوفلس، الذي تصوّره الرواية كبطل للمقاومة اليهودية والمثقف القادم أصلاً من منطقة الألزاس (وهي، مثل كشمير، مقاطعة متنازعٌ عليها)، ويعمل أوفلس سفيراً للولايات المتحدة في الهند. يحصل أن يرى أوفلس بوني وهي ترقص فتسلبُ لبّه، وفي الوقت ذاته ترى هي في أوفلس شخصاً يهرب نحو حياة أكثر فتنة ومتعة. تصبح بوني عشيقة أوفلس وتهجر شاليمار في وهدة المرارة القاسية وهو يتخبّط في متاهة القسم الذي اقسمه لها: «**لاتهجريني الآن وإلا فإنني لن أسامحكِ، وسأنفّذ إنتقامي منك: سأقتلكِ أنت مثلما سأقتل**

Tele: @Arab_Books

أولادك إذا كان لك ثمة أولاد من رجل آخر غيري». يحصل أن يكون لبوني طفل أسمته (الهند) والذي يُبعدُ خفية وتتمّ تنشئته في الغرب من قبل ماكس وزوجته، ومع الهند (العنيفة، والمستقلة، والمرتبكة) تبدأ وتنتهي الرواية. قد تبدو هذه القراءة المختصرة للرواية مبالغة في التبسيط؛ غير أنها تحوي الكثير من الحقائق الخاصة بحياة رشدي ذاته: العلاقة بين التفاصيل الشخصية والسياسية (ماكس و بوني ليسا محض شخصيتين روائيتين بل هما شخصيتان رمزيتان إستعاريتان في إشارة واضحة إلى الولايات المتحدة والهند)، التعقيد الواضح والطاغي الذي يسم العلاقة بين الشرق والغرب، الخيانة في التأريخ وفي الحب (نهاية كشمير المتسامحة)، شيوع إحساس محتوم بالعنف والمأساة.

يغادر شاليمار كشمير بعد أن دُمّرت بفعل الحرب والإرهاب، ويمضي نحو الجبال حيث يقع مركز تدريب الإرهابيين المسمى (معسكر التدريب ٢٢)، وفي المعسكر يلتقي شاليمار مع (المُلّا الحديدي) الذي يدعو إلى الأصولية الإسلامية، ومع أن شاليمار غير معنيّ بالأيديولوجيا والجهاد المقترن بالعنف لكنه يمضي في رحلته تلك طلباً لتحقيق رسالته الخاصة في الإنتقام. إن هذه المفارقة الصارخة بين الرسالة والفعل هي، كما أراها، موضوعة حاسمة في معنى الرواية بكاملها، وتصحّ هذه المفارقة على كلّ فرد في معسكرات التدريب. يستمع الآخرون إلى شاليمار متحدثاً في نومه عن بوني وسعيه نحو الإنتقام ولكن «**لا أحد يهتمّ لأمره... لأن كل المقاتلين الآخرين يتبادلون الإشاعات فيما بينهم أيضاً... الغضب القاتل لشاليمار المهرّج... هو محض حكاية بين حكايات عديدة، حكاية صغيرة واحدة غير محكيّة وسط فيض من حكايات مماثلة لها، جزء صغير فحسب من التأريخ غير المكتوب لمنطقة كشمير...**»، ولكن بالرغم من هذه المفارقة يتظاهر شاليمار بأنه قد «تحوّل» من خلال

Tele: @Arab_Books

حيازته لكلّ المواهب الإرهابية المطلوبة لإقناع المُلّا وذاته هو إلى حدّ ما. بعد أن يحصل شاليمار على التدريب المطلوب ينخرط في عدة عمليات قتل لصالح مجموعات إرهابية عدة؛ ولكنه يظلّ طول الوقت يعمل نحو تحقيق إنتقامه الشخصي. يبدو لي أن ستراتيجية الإنخراط مع الإرهاب (بغية تحقيق أهداف شخصية محددة) معيبة بعض الشيء؛ إذ في العالم الواقعي، بالطبع، مامن أحد لاتحرّكه دوافع عدة متباينة؛ غير أن الرواية تصرّح بأكثر من هذا الأمر، وإن حبكة الإنتقام الشخصي في الرواية تعني أن الإنشغالات السياسية الأوسع التي تثيرها الرواية تتراجع (بل وحتى تختفي) في نهاية الأمر، ويبدو الأمر كما لو أن الرواية تأسست لمقاربة مفهوم الإرهاب حتى لو جاء الأمر في جانب منه بهيئة إستعارة رمزية؛ لكن الرواية لاتنهض في النهاية بهذا الواجب على نحو كامل ويتوجّب عليها أن تدير دفّتها صوب وجهة أخرى (هي موضوعة الإنتقام الشخصي). إن أحد أعراض هذه المثلبة الروائية، بالقدر الذي أراه، يظهر عندما تُختتم الرواية من غير نهاية بعدما ينطلق شاليمار وإبنته في مهمة تنفيذ هجمة قاتلة الواحد ضد الآخر (درّبت إبنة شاليمار نفسها لتكون قاتلة متمرّسة تماثل أباها تقريباً في فنون القتل والتدمير)، وعند مشهد القتل الموعود بين شاليمار وإبنته تتوقف الرواية عن السرد كما لو تمّ تجميد المشهد السردي في تلك اللحظة القاتلة. ربما عنى الكاتب من هذه الحركة السردية القول بأن الرواية لايمكن ببساطة أن تُقحِم نفسها أكثر في السياسة على ذلك النحو المريع والمثقل بالحسية والمباشرة الصارخة.

إذا كان شاليمار المهرّج، بطل رواية رشدي، تلبّس لبوس الإرهابي المولع بالقتل والإغتيالات؛ فإن الروائي **جوناثان سافران فوير Jonathan Safran Foer** في روايته الثانية المنشورة تحت عنوان

Tele: @Arab_Books

صاخب فوق العادة وقريب بشكل لايُصدّق **Extremely Loud and Incredibly Close** (٢٠٠٥) يوظّف ستراتيجية مختلفة عن رشدي في التعامل مع تجربة الإرهاب من خلال التركيز على ضحية للإرهاب، أو لنقل بتوصيف أكثر تخصيصاً ودقة، من خلال التركيز على طفل صغير هو إبن ضحية من ضحايا الإرهاب. أوسكار شيل طفل مبكر النضوج (لكنه غير مكروه او مقيت الصفات) يبلغ التاسعة من العمر، وفقد أباه في هجمات مركز التجارة العالمية، وتحكي الرواية قصة نحيب أوسكار وحداده لفقدان أبيه ومحاولته تخليق مفردات في حياته تعينه على التعامل مع تبعات ذلك الفقدان المؤلم. يقرّر أوسكار وهو في نوبة حداده أن أباه ترك وراءه سراً له؛ لذا يشحذ أوسكار عزيمته ويجوب شوارع نيويورك بحثاً عن قفل يتواءم مع مفتاح عثر عليه في غرفة نوم أبيه بعد هجمات ١١ سبتمبر، وليس ثمة من تساؤل آخر تحرّكه الرواية في القارئ وتجعله يتوق إلى إستكشافه، ولاتترك الرواية أية حيلة سردية متاحة لجعل القارئ يتعاطف مع هذا الطفل شديد الذكاء الذي غمره الحزن وملأ جوانحه وهو لما يتجاوز التاسعة بعدُ (أحسب أن أي روائي لايستطيع جعل القارئ يتعاطف بقوة مع طفل بهذه المواصفات هو ربما غير جدير بتوصيف «روائي»)؛ غير أن هذا التعاطف مع الطفل الصغير في الرواية يعني حقاً أن الرواية تستقطر تعاطف القرّاء وتخاطب عواطفهم الجياشة، وأن الخصيصة الطفولية الواعية بذاتها والطاغية في الرواية تعني أن الرواية متخمة بحسّ مخاطبة المشاعر وتحريكها. إن هذه النزعة الطفولية الطاغية في الرواية ليست محض مثلبة جمالية؛ فالحساسية العاطفية الزائدة وإختيار طفل سارد في الرواية هما أمران يتموضعان في قلب الرواية لأنهما يمنحانها تخويلاً مقبولاً بتصوير حوادث ١١ سبتمبر ببساطة تقرب من السرد الطفولي المباشر بلا حذلقات لغوية أو تكتيكات

Tele: @Arab_Books

سردية: على سبيل المثال ثمة إعلان بسيط غير مكتنف بأي تعقيد أو حذلقة يفيد بأن قائد مجموعة الإرهابيين في هجمات ١١ سبتمبر، محمّد عطا، هو شخص «شرّير»، وهذا التصريح البسيط والمباشر كفيل بجعل هذا الشخص أقرب إلى الوحوش التي نقرأ عنها في حكايات الجنيات والسحرة. يخوض أوسكار دوماً تجارب أحلام يقظة ممتدة حيث يعيد في إحداها تخيّل الطائرتين وهما تضربان أبراج مركز التجارة العالمية:

تخيّلتُ الطائرة الأخيرة، عندما رأيت وجه قائد الطائرة الذي سيصبح إرهابياً عمّا قريب. تخيّلتُنا (أنا وقائد الطائرة) ونحن ننظر الواحد في عيني الآخر عندما كانت مقدمة الطائرة على مبعدة ميللمتر واحد فقط من المبنى.

أكرهك، هذا ماستخبره عيناي.

اكرهك، هذا ماستخبرُني عيناه.

هنا، يمضي السارد الطفل في تكريس الفكرة الجوهرية التي أطلقها (جورج دبليو. بوش) من خلال عبارته الشهيرة (محور الشر Axis of Evil) التي أراد لها أن تتلبّس لبوساً بلاغياً خطابياً ساذجاً من غير حفريات أعمق في موضوعات أكثر وسعاً وشمولية. إن إختيار إسم الطفل السارد في الرواية يجد صدىً واضحاً له في طفل سارد آخر هو (أوسكار ماتزيراث) في رواية **طبل الصفيح The tin Drum** (١٩٥٩)؛ ولكن ثمة فرق لايمكن تجاهله بين الساردَيْن: الطفل السارد في عمل غراس يبيح لنفسه الإنشغال المفرط وشديد التعقيد مع موضوعة نشأة النازية وصعودها المتسارع؛ في حين أن فوير لاينشغل مع تعقيدات حادثة ١١ سبتمبر أو (الحرب على الإرهاب) ويبدو أنه إستأنس كثيراً لفكرة الإعتماد على البساطة الطفولية التي تتناول من منظورها الخاص موضوعات ذات تداعيات سياسية بالغة الخطورة.

Tele: @Arab_Books

فوير روائي معروف بولعه في التلاعب عند أقصى تخوم الشكل الروائي، وتلك سمة مميزة للرواية مابعد الحداثية، وقد ناقشتُ تلك السمة في الفصل الثاني من هذا الكتاب. يُعرَف عن فوير هَوَسُه في التلاعب بالشكل التقليدي للرواية: تحتوي رواياته – مثل روايات سيبالد – على صور فوتوغرافية، وصفحات فارغة، وتتقصّد التجريب مع ألوان وأشكال حروف وصياغات نصية وطباعية مختلفة؛ لكن كل تلك الأنماط التجريبية تؤشّر حالة عدم الإنغماس في الإنشغالات العالمية المعقدة ذاتها مثلما يفعل السارد – الطفل تماماً.

ستراتيجيةٌ أخرى يُقصدُ منها التعامل مع الموضوعات التي أثارها الإرهـاب نراها في روايـة **محسن حميد Muhsin Hamid** المسماة **(الأصولي المتردّد The Reluctant Fundamentalist)** (٢٠٠٧). تمثل هذه الرواية القصيرة في جانب منها محاورة بين رجلين: جنكيز، الباكستاني الذي عاش ودرس وعمل كل حياته في أمريكا، يحاور مستمعاً أمريكياً أبيض اللون لم يُذكر إسمه في الرواية، وقد يكون عميلاً تنفيذياً لوكالة المخابرات المركزية الأمريكية، كما يمكن أن يكون شخصاً مُستأجراً أرسِل لغرض قتل جنكيز، وبذات الطريقة يمكن أن يكون جنكيز ذاته قاتلاً أرسِل لقتل الرجل الأمريكي أو، في أقل الإحتمالات، المساعدة في قتله. يعمد جنكيز لإمتاع سامعه الأمريكي بغية إبقائه حيث هو ريثما يصل شركاء جنكيز في تنفيذ جريمة الإغتيال الموعودة؛ لذا يختار جنكيز أن يروي على مسامع الرجل الأمريكي قصة حياته، وبشكل أدق قصة «التغيرات» التي طالت حياته (المفردات المنتخبة في هذه الرواية ذات معنى مشبع بقصدية لاتخفى على القارئ). بعد أن أكمل جنكيز دراسته الجامعية في جامعة (برينستون) المرموقة إختار عملاً في بورصة (وول ستريت) ضمن شركة أعمال للمضاربة تدعى

Tele: @Arab_Books

(أندروود سامبسون Underwood Sampson): واضح تماماً أن الحرفين الأولين من إسم الشركة يشيران إلى الولايات المتحدة US، وأن إسم الشركة ذاته يبعث إحساساً بالسطوة والقوة والنفوذ (Sampson) حيث يمكن حدس النزعة الأمريكية (الأمركة) في مفردة سامبسون التي يمكن قراءتها على النحو التالي (Sam's son)، إضافة إلى الإحساس بوجود شيء شرير مخفيّ في مفردة (Underwood). المبدأ القائد الذي يوجّه أعمال هذه الشركة المختصة بالقرصنة المالية هو (ركّز أنظارك على الأساسيات) – ذلك المبدأ الذي هو بمثابة لغز تعمّد الروائي جعله غامضاً عندما لم تتمّ الإشارة إلى أي نوع من الأصولية تحكي عنها الرواية: هل هي أصولية دينية أم أصولية رأسمالية؟ يروي جنكيز في الرواية أيضاً حكاية وقوعه في حبّ إمرأة أمريكية إسمها (إيريكا Erica) (نلمح هنا ثانية كناية إستعارية واضحة من خلال تجزئة مفردة أميريكا على النحو التالي Am–Erica)، ويحصل أن تكون إيريكا فريسة حداد بسبب موت حبّ حياتها، كريس Chris، الذي إختطفه مرض السرطان (ربما المقصود بـ «كريس» هو المسيح Chris)؟ أو ربما هو كريستوفر كولومبوس في إشارة واضحة إلى أمريكا الحقيقية). لاتمضي الأمور على نحو طيب مع جنكيز بعد أن يجد نفسه موزّعاً بين عالمين ينهشان هويته الذاتية الرخوة: يحاول جنكيز خلال رحلة عمل إلى الفلبين أن يفرط في تأكيد خلفيته الأمريكية؛ لكن هذا الأمر ينجح في جعله يدرك الكيفية التي يشعر بها الأمريكان المولودون في أمريكا كم هم «غرباء» خارج حدود محميتهم الأمريكية. سمع جنكيز ومواطنون أمريكان سواه بأخبار هجمات ١١ سبتمبر وهم في الفلبين، ويقول جنكيز بشأن تلك اللحظة الفارقة في التأريخ الأمريكي وتأريخ العالم معاً:

في تلك اللحظة لم تكن أفكاري مع ضحايا الهجمة... لا، كنت مأسوراً

Tele: @Arab_Books

بالهالة الرمزية لكلّ ذلك الذي حصل – حقيقة أن فرداً ما جعل أمريكا تخرّ راكعة على ركبتيها أمام أنظار العالم كله. آه، أرى أنني أضاعف مقدار حزنك وقنوطك... إنه لأمر يبعث على التقزز والكراهية أن تسمع شخصاً آخر يهلّل فرحاً للمُصاب السيء الذي أصاب بلداً غير بلده؛ ولكن من المؤكد أنك لن تستطيع أن تبرّئ نفسك كاملاً من مثل ذلك الشعور المخزي؟ ألست تشعر ببهجة فائقة وأنت ترى الصور الفديوية – كثيرة الشيوع هذه الأيام – للذخائر الأمريكية وهي تحيل منشئات أعدائك خراباً شاملاً؟

موضوعة (الرمزية) على درجة عظيمة من الأهمية في هذه الرواية. بعد هجمات ١١ سبتمبر يشهد التعامل مع جنكيز تغييراً ملحوظاً بسبب المرتّب الكبير الذي يتقاضاه من الشركة التي يعمل لديها، وسرعان مايغدو ضحية هجمات السخرية المليئة بالتلميحات العنصرية، وبينما تواصل الولايات المتحدة إستعراض قوتها الماحقة في أفغانستان يذوي جسد إيريكا بسبب المرض والحزن غير المحتمل لفقدان كريس. في رحلة عمل لجنكيز إلى سانتياغو بغية تقييم شركة نشر بسعر بخس تمهيداً للإستحواذ عليها، يحصل أن يلتقي جنكيز مع ناشر عجوز عظيم الشبه بـ (بورخيس)، يدعى (خوان بوتستا)، الذي يخبرُ جنكيز بشأن الإنكشارية Janissaries: أولئك الجنود المسيحيون الذين كانوا يُجنّدون وهم أطفالٌ بعدُ ليغدوا محاربين في سبيل الإمبراطورية العثمانية. هذه الحكاية الرؤيوية بشأن الإنكشارية قادت جنكيز ليدرك حقائق كثيرة:

عشتُ حياتي وأنا إنكشاري بحسب مفاهيم عصرنا الحاضر، خادم للإمبراطورية الأمريكية في زمن ذهبت فيه لتغزو بلداً آخر تربطني به صلة قرابة، وربما كنت أنا ذاتي أتواطأ لضمان أن يواجه بلدي التهديد بشن الحرب الأمريكية عليه. بالطبع كنت أصارع نفسي آنذاك! بالطبع

Tele: @Arab_Books

شعرت بنفسي ممزقاً! جعلت قدري مرتبطاً بقدر أولئك الرجال في شركة Underwood Sampson، وبضبّاط جيش الإمبراطورية الأمريكية... عندما كنت ميالاً للشعور بالتعاطف أزاء هؤلاء الذين يشبهون خوان بوتستا – هؤلاء الذين شعرت الإمبراطورية أن حيواتهم لاتعني شيئاً عندما تكون مصلحتها الخاصة موضع مقارنة معهم.....

يترك جنكيز عمله في أمريكا ويعود إلى باكستان حيث يصبح ناقداً راديكالياً لأمريكا، وربما يصبح هو ذاته هدفاً للإغتيال. إن الأسماء التي تحفل بها الرواية وكذلك الولع بالرمزية كلها إشارات تومئ أن هذه الرواية هي حكاية رمزية إستعارية مكتوبة بلغة حداثية وتتوجه بخطابها نحو القدرة الأمريكية الطاغية والمنفلتة والتداعيات المدمّرة التي تتسبّب بها للناس في كل أنحاء العالم.

رواية حميد ليست ببساطة رواية ذات نزعة مضادة للأمركة لأن عمليات العولمة وعالم الحرب اللانهائية تجعل فكرة التضاد مع النزعة الأمريكية غارقة في التبسيط المفرط. إن جلّ الحوار الذي تقوم عليه الرواية (كما الفكرة الأساسية في الحوار كله) موجّهٌ نحو السامع الأمريكي الذي يريده الكاتب أن يكون شخصية تنوب عن الجمهور القارئ الأمريكي بأكمله. يعمل جنكيز بعد عودته إلى باكستان على تعليم المهارات التحليلية الأساسية التي تدرّب عليها في الشركة التي كان يعمل فيها في الولايات المتحدة، ويخبر محاوره أنه يشعر مثلما شعر (كيرتز وهو ينتظر مارلو) في إشارة واضحة ومباشرة لوكيل الإمبراطورية البريطانية وهو ينتظر مصيره المحتوم في رواية (قلب الظلام) التي كتبها جوزيف كونراد. إن عوالم وشخصيات كل من جنكيز والمستمع الأمريكي متداخلة ولصيقة ببعضها على نحو لايمكن الفكاك منه، ومثلما تختتم رواية شاليمار المهرّج من غير نهاية واضحة فكذلك تفعل

Tele: @Arab_Books

رواية (الأصولي المتردّد) عندما تترك كلّ شيء غامضاً بطريقة مقصودة؛ إذ ربما يكون الأمريكي قاتلاً مأجوراً، وربما يكون جنكيز هو ذاته ذلك القاتل، ولكن ليس ثمة إجابات قاطعة توفرها الرواية.

رواية **أيان ماكيوان Ian McEwan** المعنونة (**يومُ سبت Saturday**) (٢٠٠٥) هي من نوع الروايات التي تجري وقائعها في يوم واحد، وبعيداً للغاية عن باكستان أو نيويورك؛ لكنها برغم ذلك تبقى رواية وثيقة الصلة مع تلكما المنطقتين لأنها تصوّر الكيفية التي يمكن من خلالها للإرهاب العالمي بلوغ أية منطقة والتأثير في حياتها اليومية بطريقة كفيلة بجعل كل الكائنات البشرية هامشية وغير ذات قيمة. إن واحداً من الأسباب التي شكّلت أساساً لإنتقاد الرواية هو إنتماء أبطالها للمستويات العليا من الطبقة المتوسطة؛ غير أن الروائي يجعل من هذا الإنتماء المقصود الموضوعة الرئيسية في الرواية عندما يكشف حقيقة أن هؤلاء المرفّهين الذين يعيشون حياة مؤمّنة من الناحية الإقتصادية ليسوا بمعزل عن ضربات الإرهاب الذي يمكن أن يقتحم حيواتهم في أي وقت وأي مكان. بطل هذه الرواية هو جرّاح دماغ مرموق ناجح لأبعد الحدود في مهنته الطبية، يدعى (هنري بيرون)، ويعيش في مركز مدينة لندن مع زوجته المحامية وإبنة بالغة ذات إهتمامات شعرية وإبن بالغ موهوب في الموسيقى. بيرون هذا رجل عملي قليل الإهتمام بالأمور التي تقع خارج مجال إختصاصه الضيق وإطاره العقلي المحدد الذي لايهتمّ كثيراً بما يقع خارج نطاق العالم المادي؛ فهو مثلاً لايرى فائدة أو أهمية تُذكر للفن أو الأدب (رغم أنه يرى في قصيدة كتبتها إبنته عنه وهو يعمل بأنها تنطوي على روح الفن الجوهرية؛ لكنه لايستطيع كبح جماح الإفتراض بأن القصيدة تحمل روح عدم النزاهة اللصيقة بالشعر والتي يمكن غفرانها على اية حال!!)، كما يرى بيرون في الدين

Tele: @Arab_Books

حماقة كبرى. يوم السبت الذي أعتمدته الرواية عنواناً لها هو السبت الموافق لـ ١٥ شباط (فبراير) ٢٠٠٣ – اليوم الذي شهدت فيه شوارع لندن تظاهرات صاخبة تندّد بالحرب المقبلة على العراق. يستيقظ بيرون باكراً جداً فجر ذلك اليوم ويرى طائرة تلتهمها كرة نارية فوق سماء لندن؛ وهو الأمر الذي لاينفكّ يذكّره (مترافقاً مع التظاهرات اللندنية الهائجة) بهجمات ١١ سبتمبر في نيويورك والحرب على الإرهاب، وعندما ذهب في طريقه للعب السكواش ذلك الصباح صدمت سيارته وغداً بلطجياً يُنادى باسم باكستر (هو يفتقد لإسمه الخاص به) وتحصل مشادة كلامية حادة. يتجنّب بيرون الدخول في معركة بالأيادي مع باكستر بعد أن شخّص حالته الطبية سريعاً بأنها حالة أنحلال وراثي متسارع في الجهاز العصبي تدعى مرض هنتنغتون Huntington's disease (ثمة إحالة إستعارية رمزية مباشرة الدلالة هنا؛ فالكتاب المسمّى **صدام الحضارات (The Clash of Civilizations (1996** لمؤلفه الأمريكي **صامويل هنتينغتون Samuel Huntington** كان معتمداً أغلب الوقت كمرجعية رئيسية في الحرب على الإرهاب. واضح أن تلك الحرب أنكرت الأسباب الحقيقية الكامنة وراءها والتي يُغذيها نوع من التعقيدات التي أشار لها سلمان رشدي و محسن حميد، واكتفت بتأكيد رؤية هنتينغتون بشأن حتمية الحرب بين الحضارات العالمية الكبرى السائدة). يحصل في وقت متأخر من يوم السبت ذاك، وأثناء تناول وجبة طعام في منزل بيرون، أن يقتحم باكستر ومجموعة من بلطجيته المقرّبين منه منزل بيرون. باكستر، ذلك المجرم الأبيض اللون والمنتمي إلى الطبقة العاملة البريطانية، هو مثال قياسي ينوب عن الإرهاب في كل العالم (صدام حسين، أسامة بن لادن، المحتجّون على الحرب في العراق،،،، باختصار، يُعدّ إرهابياً كلُّ مامن شأنه تعكير

Tele: @Arab_Books

صفو حياة هنري بيرون الشديدة الدقة والتنظيم). يصول باكستر على عائلة بيرون ويهدّد باغتصاب ديزي، الإبنة الشاعرة، ويرغمها على إعادة الإستشهاد ببعض أعمالها؛ لكنها عوضاً عن ذلك تختار الإستعانة بذاكرتها وإستعادة قصيدة **ماثيو آرنولد Matthew Arnold** المسمّاة **ساحل دوفر Dover Beach**؛ الأمر الذي يعمل على تشتيت إنتباه باكستر والتخفيف من غلوائه، فيقول بعد سماعها: (**إنها جميلة. أنت تدركين أنها جميلة، أليس الأمر كذلك؟ إنها جميلة، وأنتِ من كتبتِها**.....) وهذا مايساعد بيرون وإبنه على إستخلاص أفضل مافي باكستر من مزايا جيدة؛ بل أن بيرون يدخله المستشفى بغية الحصول على التطبيب اللازم. إن لحظة التشتّت التي أصابت باكستر يرى فيها الكثير من النقّاد والدارسين لحظة (المفارقة الدنيوية) في الرواية والتي جعلت بيرون يرى الحياة بأبعد ممّا فرضته عليه محدّدات عمله المهنية الصارمة؛ ولكنها في واقع الأمر خدعة بسيطة وماكرة معاً: إن كلباً يجوب الشوارع أو يقتحم بيتك على حين غرة يمكن أن يتسبّب في إحداث التشتت ذاته الذي أحدثه باكستر. يعمل بيرون ماوسعه من جهد في علاج باكستر وتعافيه التدريجي؛ غير أن مشاعر الإضطراب وعدم الراحة تبقى ملازمة لبيرون ولاتبرحه بعد تلك الحادثة. كانت رواية **النمر الأبيض** حول الفقراء العالميين؛ أما رواية **يوم سبت** فتتناول التأثير الذي يحدثه العالم في الحياة العائلية اليومية للأغنياء على مستوى العالم بأكمله.

تبدو الستراتيجيات المختلفة التي إعتمدتها الروايات السابقة غير قادرة على النهوض بعبء التعامل مع كلّ جوانب الإرهاب وتداعياته القاتلة؛ إنما لايمكن أبداً إغفال حقيقة أنها أشارت إلى ظاهرة سائدة في العالم المعاصر، وأن هذه الظاهرة ينبغي تكثيف النظر حولها وعدم

Tele: @Arab_Books

الإغفال عن كافة جوانبها وفي كافة الحقول المعرفية. بالطبع هذا لن يمنع المعاناة الإنسانية الناجمة عن الإرهاب، ولن يضع حداً للشر الذي يجعل الكائنات البشرية محض قمامة فائضة عن الحاجة؛ ولكنه في أقل تقدير يشير لظاهرة الإرهاب وتداعياتها ولايجعلها تغوص في بحر النسيان، وهذا الأمر – بالنسبة لي على الأقل – هو نوع من روح التواضع الجديدة التي تلبّسها جسد الرواية المعاصرة، مثلما هو في الوقت ذاته طريقة جديدة تسعى من خلالها الرواية لإيجاد دور جديد لها في عالمنا المعاصر.

الإهتمام والهامشية

ثمة قناعة راسخة بأن الرواية قادرة على موضعة الإهتمام الجمعي وتركيزه في الطرق الكفيلة بجعل حيواتنا الإنسانية أبعد ماتكون عن الهامشية وكونها فائضة عن الحاجة ولالزوم لها، وقد ترسّخ هذا الحسّ وتعزّز لا من خلال الموضوعات الروائية التي إستثارها الإرهاب العالمي فحسب؛ بل أن هذا الحسّ يوجد أصلاً بأشكال فاتنة وشديدة التنوّع في الفن الروائي. أريد في هذا الجزء الختامي من الفصل أن أعمل مقابلة بين روايتين مختلفتين كل الإختلاف في طبيعة مقاربتهما الروائية لكنهما تتشاركان في تناول موضوعة الهامشية الإنسانية من خلال التفكير بما تعنيه الحياة في مواجهة الموت.

جادل الناقد الأدبي المرموق **فرانك كيرمود Frank Kermode** في كتابه الأشهر **الإحساس بالنهاية The Sense of an Ending** (١٩٦٧) أن الروايات في كافة أشكالها ماهي إلا وسائل مختلفة لمقاربة حقيقة الموت التي ستختبرها كل الكائنات البشرية: الحركة المتواترة للروايات نحو الخواتيم وإجتلاء المعنى في النصوص الروائية ماهي إلا

Tele: @Arab_Books

نماذج تقارب حيواتنا البشرية التي تتحرك حثيثاً نحو الخاتمة – الموت وتسعى خلال حركتها تلك لتخليق وسائل تخلع معنىً ما على ذواتنا في حياتنا، وهذا بالضبط هو أحد الأسباب التي جعلت الرواية – باعتبارها نوعاً أدبياً – تجد مشقة بالغة في علاقتها مع الدين أو أي شكل آخر من أشكال المفارقة transcendence البشرية التي تخلع معنىً على الحياة البشرية: نشأ الفن الروائي كشكل دنيوي في سياق التوجّه المتعاظم نحو العلمنة الطاغية التي سادت الغرب، ولطالما كان هذا الفن واعياً بطبيعة تخليق المعنى وخلعه على الحياة البشرية، ويحصل هذا الأمر من خلال الميكانيزمات السردية التي يرمي من خلالها الروائي جعل القرّاء أكثر معرفة ووعياً بكافة الوسائل التي غالباً ماتكون موغلة في القِدَم و يمكن من خلالها تخليق أشكال متباينة لمعنى الحياة البشرية. الروايتان اللتان أريد إلقاء ضوء عليهما هنا تتعاملان كلتاهما مع هذه الموضوعة: التأثير الذي تلعبه الوسائل الترانسندنتالية (المفارقة والمجاوزة للخبرة البشرية اليومية في أشكالها العادية) في جعل الموت، والحياة كذلك، موضوعة مختبرة ومحسوسة في عصر تواجه فيه الحياة البشرية خطر تحوّلها إلى موضوع هامشي تافه مفتقد لأي معنى.

رواية الكاتب **جيم كريس Jim Crace** المعنونة (**أن تكون ميتاً Being Dead**) (١٩٩٩) هي تأمل مستغرق في الطبيعة، والموت، والحِداد الحزين على الموتى. تصف الرواية في بداياتها المبكرة حالة (اللطم quivering) والنحيب على الموتى التي كانت عادة سائدة في القرن التاسع عشر حيث ينتحب أفراد عائلة الميت وأصدقاؤه بصوت عالٍ ويشقّون ملابسهم ثم يتراجفون وهم يحرّكون السرير الذي يرقد عليه الميت، ثم يتسامرون مستذكرين حكايات إستعادية تخصّ الميت حتى مطلع الفجر. الموت، إذن، لم يكن أمراً يتم التعامل معه بسرية

Tele: @Arab_Books

وخوف بل صار أمراً يمكن تهذيبه وتعهّده بالرعاية مثل أي نبات. تركّز الرواية بؤرتها السردية على موضوعة «الموت»، وتروي حكاية زوجين عجوزين، جوزيف وسيليس، والإثنان عالمان في حقل علم الحيوان، ويعتزمان قضاء إجازة ليوم واحد طويل في الساحل الفسيح الذي شهد لقاءهما الأول عندما كانا لايزالان في طور شبابهما الغض ويعملان في حقل البحوث العلمية. تصف الرواية في أحد خطوطها السردية ماضي هذين الزوجين: لقاؤهما، رفقتهما، الموت حرقاً الذي حلّ بزوجة أحد أصدقائهما وكانا على معرفة وثيقة بكل من الزوج والزوجة. يمضي الزوجان لزيارة محطة الأبحاث المدمّرة حيث إحترقت زوجة الصديق حتى الموت:

لم يكن المكان مثل مكان خرب مسكون بالأشباح كهذا الذي يبدو عليه اليوم. كانت غرفة الأبحاث فيما مضى أرضاً خصبة تنمو فيها الشجيرات النضرة والنباتات التي تفرط في النمو بوجود زيادة من الكاربون... آخر البقايا المتناثرة من الطابوق والحجر والجدران باتت مرتعاً لمستعمرات القرّاص، والعلّيق، وشجيرات القَسْوَر (البوذليا)، وورود الهاون.....

الموت هنا هو لحظة تحول فيزيائي، جزء من حلقة كونية. يمضي الزوجان في الإنغمار بحب حميمي على ذلك الشاطئ، ثم يحصل أن يُقتلا من قبل سارق عابر بمحض الصدفة في ذلك الشاطئ. تصف الرواية بتفصيل عظيم (لكنه تخيّلي بالطبع) الكيفية التي إستحال بها جسدا الزوجين فريسة شهية للحشرات والحيوانات حتى عادا للإتحاد ثانية مع النظام البيئي للكثبان الرملية التي يستلقيان عليها، ثم تعثر الشرطة على الجثتين المتحللتين على الشاطئ الرملي. في نهاية المطاف يبدو واضحاً أن هذه الرواية تستجيب بالضد من تهديد الهامشية المسلّط على الكائنات الإنسانية من خلال وسائل دنيوية عدة، منها:

Tele: @Arab_Books

الدور المؤثر الذي يلعبه العالم الطبيعي في حياة المرء، دورات الحياة المتعاقبة التي تخلع معنى على الوجود البشري وغير البشري معاً، اللحظات الإنتقالية المُلهِمة للحب وقدرته على تحفيز الحياة في روح الكائن البشري.

رواية **مارلين روبنسون Marilynne Robinson** التي بعنوان (**جلعاد** Gilead) (٢٠٠٤) تتعامل مع الموضوعات ذاتها التي تناولتها رواية كريس السابقة وإن إختلفت المقاربة في أحيان وتماثلت في أحيان أخرى. تجري وقائع الرواية عام ١٩٥٧ في بلدة جلعاد الصغيرة الواقعة في ولاية آيوا الأمريكية، وهي في ظاهرها رسالة كتبها رجل دين طاعن السنّ ومعتلّ الصحة يدعى (جون أيمس) لإبنه البالغ سبع سنوات والذي هو إبن أصغر زوجاته سناً، وفي الوقت الذي نلمس فيه الروح الدنيوية الطاغية على رواية كريس السابقة فإن رواية جلعاد تبدو مشبعة بنكهة دينية حتى الثمالة؛ غير أن هذا لايعني أن الرواية تعتمد الخطاب الديني الدوغمائي المباشر بقدر مانلمح فيها شيئاً من نكهة دينية مثل تلك التي يؤججها هذا المقطع من الرواية:

الرب يتعالى بنحو مطلق على أي فهم بشري أبديه نحوه، وهذا أمر يجعل إخلاصي له أمراً مختلفاً عن إخلاصي لأي عادات وعقائد وذكريات سبق لي أن جعلتها مرتبطة به....

كما أن رسالة أيمس لاتُبدي أي نزعة دفاعية بشأن الله والدين:

لايمكن قول شيء صحيح بشأن الله إذا ماخرج من فم أحد كمن يريد الوقوف بموقف المدافع عن الله.....

ومع أن أيمس، الرجل الطاعن في شيخوخته، يمضي الكثير من وقته متفكراً في الجنة الموعودة للمؤمنين الصالحين فإن الرواية لاتشير أبداً

Tele: @Arab_Books

إلى المكافاة الدينية العتيدة (التي تحكي عنها الكتب المقدسة)؛ بل هي، وعلى المقايسة ذاتها التي إعتمدها كريس في الرواية السابقة، تقف بالضد من حس التهميش والتفاهة من خلال وسائل عدة يختبر فيها أيمس كل تجربة له مع الحياة بتفكّر عميق مشبع بروح البهجة غالباً. يصدّق هذا مثلاً على تجربة الإحساس بالعالم الطبيعي الواردة في المقطع التالي:

بينما كنتُ أسير بخطواتي الوئيدة نحو الكنيسة في هذا الصباح، مررتُ بذلك الصفّ من أشجار البلوط العملاقة... وجالت ببالي ذكرى صباح آخر في خريف مضى قبل سنة أو سنتين، عندما كانت تلك الأشجار تُلقي بثمارها الخشنة مثلما تلقي السماء وابلاً من البَرَد. كان هناك كل أشكال حفيف الأوراق في الأشجار، وثمار البلوط الناتئة كانت تضرب الشارع المبلّط بقوة ومن ثمّ تتطاير أمام وجهي... كانت ليلة شديدة الصفاء، أو ربما فجراً، والسكون يتخلل الأشياء، ثم حلّت طاقة عجيبة في الأشياء التي راحت تتجسّد بين تلك الأشجار، مثل إعصار، أو مثل ولادة أعقبت مخاضاً عسيراً. وقفت قليلاً على مبعدة من تلك الأشجار وفكّرت: كم أن تلك الأمور بدت لي جديدة تماماً. عشت كل حياتي مقيماً في البراري الفسيحة؛ وبرغم ذلك فإن صفاً من أشجار البلوط لايزال بمقدوره بعث البهجة في نفسي.....

ثم تعود الروائية ثانية لتكتب:

أحب البراري! وكثيرة هي المرات التي شهدتُ فيها الفجر وهو ينبلج ويفيض بضيائه على الأرض حتى ليتوهّج كل شيء على الفور.....

ومثلما تحتفي الرواية بالطبيعة فهي تؤكد إحتفاءها باللغة ايضاً:

إيماءة العين. ذلك هو التعبير الأكثر إدهاشاً. لطالما ظننت بين الحين

Tele: @Arab_Books

والآخر أن ذلك التعبير هو أفضل شيء في الحياة – تلك الجمرة الصغيرة التي تراها في عيون الناس عندما تصعقهم، جاذبية شيء ما، أو الدعابة الكامنة فيه...

لكن أيمس لايغفل بعد كل شيء في النظر للمثالب الكثيرة التي حفلت بها حياته الشخصية سواء كانت مثالب كبيرة أم صغيرة، وتتناول الرواية أيضاً المثالب التي تكتظ بها حياة الناس وبخاصة العلاقات المشوبة بالأخطاء الفادحة بين الآباء وأبنائهم. إن الموضوعة الرئيسية في هذه الرواية هي الطريقة التي يستحثّ بها الدين الرغبة في التفكّر العميق والإهتمام اللذين يخلعان معنى على كل حياة إنسانية مهما كانت ضئيلة أو هامشية أو حافلة بشتى ضروب المثالب؛ الأمر الذي يقود لتسكين الخوف من التهميش والعبثية الإنسانية – ذلك الخوف الذي أمسى خصيصة ملازمة للحياة المعاصرة. الجواب القادر على تسكين ذلك الخوف، بالنسبة لروبنسون، لايكمن في العقائد والوعود الأخروية بل في تلك الإهتمامات البشرية التي نعبّر من خلالها عن رعايتنا لشؤون الآخرين والإصغاء لإحتياجاتهم الفردية.

حيوات إنسانية مميزة وفريدة

عملتُ في هذا الفصل على النظر في الطرق التي يمكن بها للرواية المعاصرة التعامل مع معضلات عالمنا المعاصر بشكل واضح وصريح، ومعلومة للجميع تلك المعضلات العالمية المعاصرة التي باتت الأسئلة اليومية المثارة في كل الوسائط (رغم أن مايعلمه الجميع بشأن المعضلات العالمية يمكن أن يكون خاطئاً؛ إذ من ذا الذي يمكنه التصريح بثقة كاملة، بعد أن نال تدريباً كاملاً، بأن مؤرخي المستقبل – فيما لو ظل ثمة مستقبل قائم للبشرية على هذا الكوكب – لن يجدوا معاني أو

Tele: @Arab_Books

أشكالاً أخرى لإمتحان عصرنا هذا غير تلك التي نعتمدها في مقاييساتنا الحاضرة؟). يمكن القول بشكل عام أن الرواية المعاصرة – باعتبارها شكلاً فنياً – لاتوفّر الكثير في مواجهة مخاطر العولمة والإرهاب المحيقة بعالمنا المعاصر، وتعمل تلك المخاطر مع معضلات أخرى أقل شأناً وراهنية منها على تهميش الكائنات البشرية وتحويلها لمحض قمامة زائدة عن الحاجة. لن توقف الرواية المعاصرة بالطبع تداعيات فرط التسخين الحراري لكوكب الأرض، مثلما لن تمنع المعذّبين من تشويه أو قتل ضحاياهم البشريين؛ ولكن يبقى في مقدور الكتّاب الأفراد إعتماد وسائل كتابية تقود لفعل سياسي مباشر أشد وقعاً مما سبق، كما يمكنهم إيجاد صناديق خيرية،،،، الخ ولكن فعل الكتابة لوحده يبدو قاصراً على الإتيان بنتائج ملموسة ما لم يترافق مع إجراءات عملياتية أخرى.

إن واحدة من خصائص الرواية المعاصرة هي قدرتها الفائقة على تفكيك المعضلات أو زيادتها تعقيداً فوق تعقيد؛ ولكن بين كل الستراتيجيات المعتمدة من قبل الروائيين في الفن الروائي يبدو أنّ ستراتيجية التواضع وتناول كل مايمكن أن يؤثر في الوضع البشري تبقى هي الستراتيجية الأكثر إعتماداً في الرواية المعاصرة؛ إذ في هذه الروح الروائية المتواضعة يتبقى إحساس متجدّد دوماً (مهما كان محدوداً) بما يمكن ان تفعله الرواية في مواجهة معضلات العالم المعاصر ومواجهة ميتاتنا البشرية اليومية. يمكن للرواية في عالمنا المعاصر أن تموضع الإهتمام باتجاه أعاجيب الحياة اليومية، ومثالبنا الشخصية ومثالب الآخرين ممّن يشاركوننا الحياة من الكائنات البشرية، وكذلك باتجاه آمالنا وطموحاتنا؛ والرواية إذ تفعل هذا فهي تخلع أهمية يفتقدها الكثيرون على حيواتنا البشرية القصيرة، المحدودة؛ لكن المميزة والفريدة من نوعها في الوقت ذاته.

Tele: @Arab_Books

Chapter 5: The present

- Aravind Adiga, The White Tiger (London: HarperCollins, 2008)
- Giorgio Agamben, Homo Sacer trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1998)
- Hannah Arendt, Hannah ArendVKarl Jaspers Correspondence 19261969- (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992)
- Hannah Arendt, The Origins QfTotalitarianism (New York: Harcourt Brace, 1973)
- Jim Crace, Being Dead (London: Picador, 2010)
- Junot Diaz, The Brief Wondrous Life of Oscar Wao (London: Faber and Faber, 2007)
- David Eggers and Valentino Achak Deng, What Is the What: TheAut0bi0graphy of Valentino Achak Deng (London: Hamish Hamilton, 2006)
- Jonathan Safran Foer, Ewtremely Loud and Incredibly Close (New York: Houghton Mifflin, 2005)
- Mohsin Hamid, TheReluctant Fundamentalist (London: Penguin, 2007)
- Fredric Jameson, 'Third—W0rld Literature in the Era of Multinational Capitalism', in Social Text 15 (1986) 6588-
- David Keen, Endless War (London: Pluto, 2006)
- Ian McEwan, Saturday (London: Vintage, 2005)

Tele: @Arab_Books

- Marilynne Robinson, Gilead (London: Virago, 2005)
- Salman Rushdie, Fury (London: Jonathan Cape, 2001)
- Salman Rushdie, Shalimar the Clown (London: Jonathan Cape, 2005)

Tele: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

الفصل السّادس

المستقبل والرواية المعاصرة

غطّت الفصول السابقة من هذا الكتاب الكيفية التي تعاملت بها الرواية المعاصرة مع كلّ من الماضي والحاضر، وسيكون أمراً طبيعياً للغاية أن تسوقنا الإنعطافة الحتمية نحو آفاق المستقبل. إن صورة المستقبل الذي ترسمُ معالمه الرواية المعاصرة مشتبكة تماماً مع الأفكار التي تتناول تأثير التقنية في الكائنات البشرية، ومعالم الأمل واليأس التي تكتنف الإنسانية تجاه المستقبل ومآلاته غير المتوقعة.

نستخدم في حياتنا اليومية، وسواءٌ كنّا في مجتمعات متقدمة أو في طور النموّ، الشبكة العالمية (الإنترنت)، والهواتف الذكية، ومواقع التواصل الإجتماعي (فيسبوك، تويتر)،،، وهذه كلها – مع وسائل أخرى – تمثّل طائفة كاملة مستحدثة من التقنيات المعاصرة الجديدة التي لم تكن توجد قبل عشرين (بل وربما حتى) عشر سنوات خلت من يومنا هذا (المقصود عام ٢٠١٣ وهو تاريخ نشر الكتاب، المترجمة)، ويشهد معدل التطور التقني تسارعاً متفجراً بحيث ستكون هناك تطورات تقنية هائلة في الفترة الفاصلة بين كتابتي لهذه الكلمات وبين قراءتك لها منشورة في كتاب أو جهاز حاسوب. إنّ واحداً من أهم معالم

Tele: @Arab_Books

عصرنا المعاصر هذا هو الضغط الذي يأتي به هذا التسارع في وتيرة الإرتقاء التقني، ومن المؤكد تبعاً لهذا الضغط أن تتشكّل رؤانا بشأن المستقبل بدفع من هذه الجِدّة المتواترة والثابتة في المستحدثات التقنية سواء في وتيرة ظهور جديدها وانسحاب قديمها من الساحة في مشهد شبيه بالإصطراع في معركة (**هرمجدّون**[١٥] **Armageddon**) تقنية عظيمة، ومن الطبيعي أن تنعكس آثار تلك الجدّة التقنية على الرواية؛ فمفردة «الرواية» بذاتها مشتقة من الإشارة إلى شيء جديد، وعندما بدأ فن الرواية بالترسّخ كنوع أدبي في القرن الثامن عشر كان آنذاك فناً جديداً غير مسبوق من حيث موضوعاته وطرائق الحكي المستخدمة فيه والتي تختصّ بأناس عاديين يحيون حيوات عادية في الأغلب السائد و لم يكونوا أبطالاً أسطوريين أو شخصيات أيقونية لانظير لها في الحياة اليومية، وكان مع هؤلاء الأشخاص العاديين ثمة طرائق حكي عادية هي الأخرى توظّف وسائل وأشكالاً جديدة لسرد تلك الحكايات. لقيت الرواية المستحدثة آنذاك دعماً ثابتاً من التقنيات الجديدة: الإبتكارات الإبداعية في فن الطباعة ووسائل النشر، الإنتاج واسع النطاق، التوزيع السريع والواسع للمنتجات الثقافية،،، الخ، وباعتبارها شكلاً تجارياً وناجحاً ومرغوباً من الكتابة فقد ظلت الرواية طوال تأريخها وثيقة الإرتباط مع الإبتكارات الإبداعية في الميادين التقنية المختلفة، ولنذكر بعضاً منها على سبيل المثال حسب: الورق الأرخص ثمناً والتغليف الورقي للكتاب عام ١٩٣٠، وكذلك ظهور قارئ كيندل Kindle

---

١٥- هرمجدّون: وتسمى أيضاً أرمجدّون، وهي - وفقاً لسِفر رؤيا يوحنا اللاهوتي الإنجيلي - موقع تجمع للجيوش للمعركة حيث تحين وقت نهاية العالم. يستخدم هذا المصطلح بمعنى عام للإشارة إلى أي سيناريو يشير إلى الإضطراب والتشوش الكامل المقترن بنهاية العالم. (المترجمة)

Tele: @Arab_Books

الألكتروني والأشكال الأخرى من القراءة الألكترونية. إن المؤسسة الروائية – باعتبارها مؤسسة تجارية – هي بالضرورة مؤسسة مُحبة للتطورات التقنية؛ ولكن كيف تتعامل الرواية بذاتها مع التقنيات المعاصرة؟

بحثتُ (في الفيسبوك و تويتر) عن إقتراحات بشأن بعض الروايات التي كُتبت منذ عام ٢٠٠٠ ونجد فيها بعض معالم التقنيات المعاصرة، وكانت النتيجة البعض القليل من الإقتراحات: رواية **أفكار Thinks** (٢٠٠١) للكاتب **ديفيد لودج David Lodge**، رواية **المدينة العالمية Cosmopolis** (٢٠٠٣) للروائي **دون ديليللو Don DeLillo**، الروايات التأملية الإستقصائية **أوريكس و كريك Oryx and Crake** (٢٠٠٣) وكذلك **سنة الفيضان Year of The Flood** (٢٠٠٩) للكاتبة **مارغريت آتوود Margaret Atwood**، رواية **مدينة مدمنة Chronic City** (٢٠٠٩) للكاتب **جوناثان ليثيم Jonathan Lethem**، رواية **سي C** (٢٠١٠) للكاتب **توم مكارثي Tom McCarthy**، رواية **قصة عشق حقيقية بالغة الحزن Super Sad True Love Story** (٢٠١٠) للكاتب **غاري شتاينغارت Gary Shteyngart**. يمكن ملاحظة أن رواية **أسبوع في ديسمبر A Week in December** (٢٠٠٩) للروائي **سيباستيان فولكز Sebastian Faulks** تحتوي على تمثيلات مكتنفة بالكنايات الإستعارية الساخرة من شبكات التواصل الإجتماعي، وتضمّ رواية **أمرٌ حدث صدفة The Accidental** للروائية **آلي سمث** إشارات حثيثة إلى الهواتف الذكية وشبكة الاتصالات العالمية (الإنترنت)؛ ولكن لاينبغي إسقاط حقيقة أن هذه التطورات التقنية باتت جزءاً ملازما لحياتنا، وهو أمر جعل من المحتّم وجود ندرة في الروايات التي تتناول هذه المستحدثات التقنية

Tele: @Arab_Books

بشكل مباشر بسبب عزوف الكتّاب عن الكتابة عمّا هو لصيق بنا أغلب الوقت؛ ولكن الحقّ أنّ هذه محض نظرة تبسيطية للتقنية تقوم على اعتبارها مجرّد أدوات أو شيئاً مكمّلاً لأدوات قائمة، وثمة سبب جوهري أكثر تعقيداً لندرة تناول المستحدثات التقنية في الرواية؛ إذ لأن التقنية تلعب دوراً مركزياً وأساسياً في ثقافتنا (وبخاصة لوجود الرواية كشكل فني راسخ) فإن من الصعوبة العسيرة أن نلمح التقنية وهي تفعل أفاعيلها المبهرة، وعلى هذا النحو تكون ماهيّة التقنية قريبة للغاية منّا إلى حدّ يُنسينا وجودها تماماً مثلما نفعل مع نظاراتنا التي إعتدنا إرتداءها ونسينا أمرها ولايمكن أن ترد بخاطرنا إلا إذا فاتنا وضعها على عيوننا أثناء القراءة؛ حينئذ نهرع للبحث عنها على عجل.

الخصيصة الجوهرية في التقنية هي أنها ليست أمراً جديداً طارئاً على حياتنا برغم كلّ هواتفنا الذكية وحواسيبنا وكاميرات التصوير الرقمية التي بحوزتنا، وكذلك برغم كلّ القفزات التقنية الهائلة والمستديمة، والحقّ أن الحضارة الإنسانية نمت عبر طريق شاق وطويل ولم تكن التقنية تسير معها يداً بيد؛ بل الصواب هو القول أن تلك الحضارة ذاتها نمت بسبب التقنية وبدفع لاينقطع منها، والتقنية بهذا المفهوم ليست شيئاً مطلوباً إضافته لحياتنا بغية جعلها «إنسانية» الملامح وبطريقة ربما يُفهَمُ منها أن التقنية ليست سوى أداة من الأدوات التي يمكن إستبدال واحدة منها بأخرى؛ بل أن جوهر التقنية يكمن في تخليق الأدوات، وابتداع الزراعة وإنشاء الهياكل العملاقة والمدن والطرقات والآلات، وربما كان الشكل الأكثر أهمية من التقنية هو هذا الذي تنظر فيه أمامك: الكتابة (وأقصد الحروف، على وجه التحديد) هي بالطبع تقنية في نهاية المطاف. الكتابة هي «آلة» لتعزيز ذاكرتنا البشرية المحدودة والميّالة لارتكاب الأخطاء وذلك لأن الكتابة تحفظ المعلومات على مرّ الزمن،

Tele: @Arab_Books

كما تعزّز الكتابة محدوديات أجسادنا البشرية لأنها تمتلك القدرة على نقل المعلومات عبر مسافات بعيدة؛ لذا لاصحةّ مطلقة في القول بأننا (نحن الكائنات البشرية) مَنْ صَنَعَ التقنية وإنما التقنية هي التي صنعتنا بقدرٍ ما أيضاً: عندما نكتب مثلاً فإن الكتابة تساهم في تشكيلنا لأنها هي ما يمنحُنا التأريخ (باعتباره سجلاً موثقاً)، وكذلك الحاضر، وربما المستقبل أيضاً؛ وعلى هذا الأساس فإن التفكير في التقنية والتغيرات الإرتقائية المصاحبة لها هو تفكير في جوهر مَن نكون نحن (كنوع بشريّ) وماالكيفية التي سنتغيّر بها، وفي كلّ مرة تشهد فيها التقنية تغيراً فإن تغيراً محتوماً لابد أن تشهده حياتنا الإنسانية وأنفسنا، ولما كانت الروايات شكلاً من أشكال التقنية فإن أي تغيير يطال التقنية سينعكس في الرواية بطريقة صريحة أو ضمنية.

إن مفردة «التقنية» مشتقة من الكلمة الإغريقية (techne) التي تعني القدرة الإحترافية للعامل الماهر أو العاملة الماهرة في بناء أشياء محددة (سفن، مناضد، المنسوجات الجدارية المزخرفة،،،)؛ غير أنها تعني أيضاً، وبما يبعث على الدهشة، المهارة في خلق الفن والشّعر. تعني مفردة (techne) المهارة في القدرة على رؤية الكيفية التي يمكن بها لقطع من الخشب أن تُربط معاً بطريقة مناسبة لتكون منضدة يمكن إستعمالها بكيفية محددة ومناسبة للكائن البشري، كما تعني تلك المفردة أيضاً القدرة على رؤية (داؤد) وهو يتشكّل فشيئاً فشيئاً في كتلة صلدة من الحجر المرمري، أو سماع العبارات التي ستعبّر بأفضل مايمكن عن الحزن المخبوء في روح **الملكة هيكوبا Queen Hecuba** (في الميثولوجيا الإغريقية، المترجمة) وهي تنتحب لفقدان زوجها وأولادها. يمكن أيضاً لمفردة (techne) في أيامنا هذه أن تعني القدرة والمهارة في الإستخدام الأمثل للموارد المتاحة في إستئصال مرض مزمن على مقياس عالمي،

Tele: @Arab_Books

أو توفير تعليم عالي الجودة، ولكن ماينبغي ملاحظته في هذا الشأن أن مفردة (techne) غدت تعني أكثر من مهارة خالصة؛ إذ صارت تعني مجمل (طريقة التفكير) بشأن العالم الذي نعيش فيه، وفي خضمّ هذا (التفكير التقني) فإن كلّ شيء في العالم بات مصدراً ثميناً يمكن توظيفه واستخدامه: الأشجار صارت مصدراً مهماً لتوفير الأخشاب اللازمة لحرفة النجارة وتصنيع الورق، والرياح صارت طريدة تصطادها طواحين الهواء لتحولها لطاقة مفيدة – أي أن الرياح صارت مثل النبات يتمّ تنميتها في مزارع الهواء تبعاً للتوصيفات المعاصرة (إشارة إلى سلسلة المحركات الهوائية الضخمة التي يتمّ إقامتها في اليابسة أو البحر لغرض تحويل طاقة الدوامات الهوائية إلى طاقة كهربائية نظيفة غير ملوثة للبيئة، المترجمة)، وصارت الشركات تمتلك أقساماً متخصصة لـ (المصادر البشرية)، وحتى الأماكن غير المستصلحة أو المطوّرة من الأراضي الطبيعية التي تُركت خالية – بطريقة مقصودة – من المباني والزراعة غدت متنزّهات طبيعية برية تفيد للإسترخاء وطرح ضغوطات العمل جانباً وإعادة شحن الطاقة الحيوية للأفراد. باتت الأعمال العظيمة في الأدب، وعلى النحو السابق، مصدراً من المصادر التي يمكن بها قياس طبيعة الأفراد من خلال وضعهم في سياق إمتحانات أو إختبارات مقصودة: كانت وجهة نظر الأعمال الأدبية القديمة شبيهة بمنشار قديم يرى أنّ (كلّ رجل يحمل مطرقة لابدّ أن يرى كل الأشياء مسامير!!)، أما بالنسبة لوجهة النظر التقنية الحديثة فإن كلّ شيء يبدو مصدراً لابدّ من إستخدامه في شيء مفيد (بالضبط كما يرى النجّار كل الأشجار مصدراً لخشب ثمين، أو كما يرى الأستاذ الجامعي كل الروايات مصدراً نافعاً يزوّده بأسئلة الإمتحانات). ثمة ماهو أكثر من هذا بكثير: كانت الطاحونة الهوائية فيما مضى تنفع لطحن حبوب الذرة التي بحوزة

Tele: @Arab_Books

مالكها ومن ثم تزويده بخبزه اليومي الذي يعتاش منه هو وعائلته؛ في حين أن نظم تصنيع وتوزيع الطعام على المستوى العالمي صارت تُناقِل مصادرالطعام بسرعة وكفاءة في كل أرجاء الكوكب حتى بات فهم طبيعة وأداء هذه النظم مهنة قائمة بذاتها. إن هذا التفكير التقني ذاته (وليس المنتجات التي يجود بها) بات نسقاً هيكلياً مشتبكاً بحياتنا لانكاد نلحظه أو نفكر في مفاعيله المؤثرة فينا كل لحظة رغم أننا بتنا نرى ونفهم كل شيء في هذه الحياة من خلال ذلك النسق وبواسطته. لاحظ الكثيرون التأثير المتعاظم لهذا النسق في تشكيل رؤيتنا للعالم؛ غير أن الفيلسوف الألماني المؤثر والأكثر مشاكسة بين الفلاسفة **مارتن هايدغر Martin Heidegger** هو مَن أشار لموضوعة التأثير المتعاظم للأنساق التقنية في تشكيل أنماط تفكيرنا المعاصرة.

لكن دعونا نتساءل: هل الأمر السابق الذي أشرت إليه أعلاه مبعث سوء؟ يبدو من المحتّم أنّ شيئاً من السوء لابدّ ملتصق به؛ إذ من ذا الذي يريد، بعد كل شيء، أن يُنظَرَ إليه كمحض مصدر بين المصادر البشرية (وليس ككينونة مستقلة قائمة ومكتفية بذاتها، المترجمة)؟ إن هذا النمط السائد من التفكير التقني هو بالضبط ماوضع العالم على حافة تدمير شامل؛ ولكن من جهة أخرى لاينبغي نسيان أن هذه التقنية ذاتها هي ماوفّرت الكثير من أطايب الحياة للكثير من الناس وجعلتهم يعيشون الحياة بطريقة أفضل عندما وفّرت علاجات لأمراض مزمنة وخفّفت الكثير من الآلام البشرية على سبيل المثال. إن هذا الموضوع هائل التعقيد حقاً وعصي على المساءلة والإكتفاء بإجابات تبسيطية تكتفي بمحض توصيف التأثير التقني في حياة الناس بمفردة (طيّب) أو (سيّء)، ولكن يبدو أن الرواية المعاصرة تُبدي موقفاً ميالاً للسلبية المفرطة تجاه التقنية من خلال تكريس الأشكال الديستوبية الكئيبة والنهايات المفزعة للجنس

Tele: @Arab_Books

البشري؛ ولكن على الرغم من ذلك أودّ التأكيد في أطروحتي هنا على أن الرواية المعاصرة لاتجد في العالم مكاناً مفتقداً للأمل دوماً وبالضرورة بسبب سيادة التفكير التقني فيه.

ثلاثة مستويات للتقنية

تأسيساً على الأفكار التي ذكرتها أعلاه بشأن ماهية التقنية والتفكير التقني، أودّ عرض أفكار محددة حول الكيفية التي تتعامل بها الرواية المعاصرة مع التقنية وتطوراتها الثورية.

ثمة في المستوى الأول تلك الروايات المكتوبة في الفترة المعاصرة والتي توظّف التقنيات اليومية المحسوسة وبخاصة تلك التقنيات التي باتت شائعة في العقد الثاني من الألفية الثالثة، ويمكن النظر من خلال تلك الروايات إلى التقنية بوصفها أدوات ووسائل مادية، أما في المستوى الثاني فثمة الروايات التي تتعامل مع التقنية على نحو إستكشافي أكثر عمقاً ممّا تفعل سابقاتها، وتسائل هذا الروايات موضوعات مثل: ماالذي يعنيه أن نفكّر تقنياً، وماالنتائج (أو بعض النتائج) المترتبة على هذا النمط من التفكير؟، وفي المستوى الثالث نجد الروايات التي توظّف فكرة (الكتابة باعتبارها تقنية) بصورة جدّية وتبتغي تأكيد الفكرة التالية: إننا غالباً مانتجاوز فكرة (الكتابة باعتبارها آلية تقنية) بطريقة غاية في البساطة، ولكن لايزال أمراً صادماً ومدهشاً لي عندما أفكّر كل مرة وأطيل التركيز في معنى عملية الكتابة وآليتها والتقنية الكامنة فيها. إنّ كلاً من هذه الأفكار التي تنطوي عليها المستويات الثلاثة توظّف بطريقتها الخاصة والمختلفة فكرة الطفل غير مكتمل الخلقة الذي يشير إلى مستقبل مكتنف بالأمل أو اليأس.

تعرض رواية **زيارة الفرقة البلهاء A Visit from the Goon**

Tele: @Arab_Books

Squad (٢٠١٠) للكاتبة جينيفر إيغان Jennifer Egan الكثير من الأجهزة التقنية، كما تحكي عن الكيفية التي نستخدم بها التقنية المعاصرة (لطالما فُتنت إيغان بالتقنية الحديثة: في عام ٢٠١٢ كتبت إيغان رواية مشوّقة كاملة على موقع تويتر، وقد إستخدمت العبارات التويترية القصيرة للحصول على التأثير السردي الأعظم الذي تبتغيه!). تشتمل هذه الرواية – مثل العديد من الروايات المعاصرة الناجحة التي عرفناها في الفصل الثاني – على حكايات عدّة مترابطة فيما بينها وتغطّي فترة أطول من جيل واحد؛ فهي تمتدّ من سبعينات القرن العشرين وحتى عشرينات القرن الحادي والعشرين: الأطفال في واحدة من تلك الحكايات هم أنفسهم بعد أن صاروا آباءً في حكاية أخرى، وهكذا هي بقية الأمور في الرواية من حيث إمتدادها الزمني، ومعظم الشخصيات في هذه الرواية مولعة بالموسيقى أو الوسائط الإعلامية المعروفة، أما عنوان الرواية (الفرقة البلهاء) فيشير إلى إنقضاء الزمن وتأثير هذا الأمر في كل الشخصيات الروائية؛ فعندما يتقدم أعضاء الطاقم المؤلّف لتلك الفرقة الموسيقية في أعمارهم لاتنفكّ تواجههم معضلات وجودية صغيرة وكبيرة الشأن معاً في هيئة طائفة مختلفة من الأساليب والصيغ التي لم يختبروها من قبل. تُروى واحدة من تلك الحكايات (التي تحدث وقائعها في عشرينات القرن الحادي والعشرين) بطريقة الإسقاط الصوري على شاشة باستخدام برنامج شبيه ببرنامج (باور بوينت Power Point) الحاسوبي المعروف، والسارد في تلك الحكاية هو إبنة عائلة تقطن الصحراء، وثمة علاقة شدّ واحتكاك خشن بين والد الساردة الذي يعمل طبيباً وبين أخيها، لنكولن، الذي تبدو عليه أعراض توحّد خفيفة (يعرف القارئ بهذا الأمر من حكاية سابقة في الكتاب ذاته)، ولنكولن هذا مسكون بحبّ الوقفات وفترات

Tele: @Arab_Books

الصمت المصاحبة للاغاني الشعبية (أغاني البوب Pop Songs) ويجد في ولعه هذا الطريقة الوحيدة للتواصل مع والده الذي لايفهم المغزى من وراء هذا الأمر الغريب، ثم يحصل أثناء جولة مشي مسائية للاب مع إبنته أن يتعلّم كيفية تقدير إبنه. يمكننا القول أن هذه الرواية وبرغم توظيفها لوسيلة برنامج (Power Point) التقني الحاسوبي فليس ثمة جديد فيها تقدّمه التقنية على صعيد الشكل الروائي، وكلّ مايمكن قوله بصدد الرواية هو انها حكايات تروى من وجهات نظر مختلفة ولكن الموضوعة الجوهرية فيها هي «إبنة تساعد اباها في تفهّم مشاعر إبنه»، ولااحسب أن هذه الموضوعة جديدة وكان بالإمكان سردها باستخدام أسلوب النثر الكلاسيكي المفعم بالواقعية المعهودة في أعمال أخرى؛ ولكن يبدو أن حكايات هذه الرواية تملأ القلب دفئاً وتستثيره بشأن العلاقات بين الأجيال وكذلك بشأن نموّ الأطفال ونجاحهم في حيواتهم المستقبلية.

يتناول الفصل الأخير من رواية (**زيارة الفرقة البلهاء**) – وهو فصل تحصل وقائعه في المستقبل القريب – العديد من الشخصيات التي مرّ ذكرها في الكتاب: بيني Bennie المطوّر لأشكال حديثة من الموسيقى، و سكوت Scott الموسيقي الفاشل، و آليكس Alex الذي يعيل عائلة ويحتاج لإيجاد عمل يعتاش هو وعائلته من مداخيله، وفي هذه البيئة المستقبلية التي ليست ببعيدة ستغدو الأجهزة الألكترونية المحمولة باليد وكذلك الأجيال الأحدث من الهواتف الذكية واسعة الإنتشار بحيث حتى الأطفال ستكون لهم أجهزتهم الخاصة ومعرفتهم التشغيلية التقنية الرفيعة. يحاول بيني أن يقنع آليكس العاطل عن العمل لكي يعمل كببغاء،،،،،،،. أرى بدهشة، ورغم كلّ شيء، أن هذه الرواية ليست مغالية في تفاؤلها بشأن الحدود التي يمكن أن تبلغها التقنية وكذلك

Tele: @Arab_Books

الإحساس بالإنسانية الكامنة وراء تلك الحدود، ومن خلال الأجهزة التقنية التي تتقاذفها أيادي الأطفال الصغار، وكذلك من خلال النماذج المدهشة للبرمجيات الحاسوبية (مثل قارئ النصوص text speak الذي يرمز له بالرمز txtspk) توفّر لنا الكاتبة إيغان نماذج من التأثير الذي يمكن أن تلعبه نُتَفٌ من التقنية في حياتنا لكن في سياقٍ يظلّ فيه الأطفال أطفالاً وسيغدون يافعين عمّا قريب، وكذلك يبدو المستقبل شبيهاً بحاضرنا إلى حدود بعيدة. رواية إيغان تُعنى على وجه التخصيص بسريان الزمن، والخيارات الأخلاقية، والعلاقات العائلية، وليس لها شأن باستكشاف التأثير الذي يمكن أن يحوزه ماسبق لي أن دعوته (التفكير التقني).

رواية **لاتدعني أذهب أبداً Never Let Me Go** (٢٠٠٥) للروائي **كازو إيشيغورو Kazuo Ishiguro** تختلف عن الرواية السابقة: تكرّس هذه الرواية جانباً مهماً منها للخيارات الأخلاقية والعلاقات العائلية (الشخصية الرئيسية في الرواية هي فتاة تُراقِص لعبة للأطفال وتتظاهر بأنها أمّ)؛ غير أنها ترسم صورة للمستقبل أكثر تشاؤماً ورعباً بكثير ممّا تفعل الرواية السابقة، لكن هذه الصورة التشاؤمية المرعبة والمظلمة تنساب بخفة وتؤدة مع تطور الرواية ولانكاد نرتطم بوقعها الصادم فينا بسبب لمسة المقاربة الخفيفة التي برع فيها الكاتب، وكذلك بسبب المزاج الهادئ غير المنفعل للشخصية المركزية في الرواية، **كاثي إچ. Kathy H** (الرواية تُسرَد بصيغة الشخص الأول)، وبسبب هذه المزايا في الرواية فإن تاثير «مابعد القراءة after – reading» يستمر طويلاً مع القارئ (المقصود بمصطلح مابعد القراءة هو الطريقة التي يستمر بها تأثير الرواية في القارئ لبعض الوقت بعد إتمامه قراءة الصفحة الأخيرة منها). إن كل أعمال إيشيغورو تختصّ بالمساءلة الإستكشافية للتشابكات التأريخية المعقدة بين الفرد ومجتمعه الأوسع وبخاصة في

Tele: @Arab_Books

تلك الأوقات التي يكون فيها المجتمع أمام معضلات أخلاقية مفصلية عميقة التأثير، ويعمل إيشيغورو دوماً على إقتفاء أثر المثالب الجمعية والتواريخ الفاسدة، ومن ثمّ مساءلة كيفية ترشّحها ومفاعيل تأثيرها في الشخصيات الرئيسية لرواياته. رواية (لاتدعني أذهب أبداً) تختلف قليلاً عن الخط العام لروايات إيشيغورو من حيث أنها تركّز الاهتمام الأكبر فيها على شخصية ليست مُساهِمة في الفساد بل هي ضحية من ضحاياه العديدين. تحصل وقائع الرواية في إنكلترا أواخر تسعينات القرن العشرين، وهي تبدأ على النحو التالي:

إسمي كاثي إچ. (Kathy H.). أنا بعمر الحادية والثلاثين، وقد عملت في حقل خدمة الآخرين مايزيد على الأحد عشر عاماً. أعلم أن هذه الفترة تبدو طويلة؛ غير أنهم يريدونني أن أعمل في الخدمة لثمانية شهور إضافية وحتى نهاية هذه السنة.

حرف (إچ H) ذو دلالة بالغة: ماالسبب وراء عدم إمتلاك كاثي إسماً كاملاً؟ يذكّرُنا الحرف المفرد هذا بتلك الشخصيات في روايات كافكا الموصوفة بحرف (K) والعالقة في عوالم متصارعة، ويذكّرنا كذلك بالشخصيات التي تدعى بأرقام لصيقة بها (تذكير بحال السجناء كما جرت العادة غالباً، المترجمة)، وفوق ذلك فإن مصطلح (العمل في خدمة الآخرين) يبدو ببساطة أكثر من محض وصفٍ لوظيفة يؤديها المرء.

تمضي كاثي في وصف نشأتها في مدرسة أنيقة ثرية تدعى (هاليشام)، ولايبدو الطلبة في تلك المدرسة منخرطين في تحصيل دروس كثيرة باستثناء الفنّ، ويدعى المدرّسون في هذه المدرسة (الحرّاس) – تلك إستعارة أنيقة أخرى في تلك المدرسة الأنيقة. يبدأ القارئ شيئاً فشيئاً، ومع تقدّمه في قراءة الرواية، يدرك بأن كاثي وزميلها تومي وكلّ

Tele: @Arab_Books

أصدقائهم الآخرين ليسوا سوى مستنسخات بشرية Clones، وانهم ماوُجدوا لغرض سوى التبرّع بأعضائهم البشرية (يوصفون بالمتبرّعين عوضاً عن كونهم هِبات مجانية، وهذا جانب من جوانب العالم الفظّ ذي النظرة المشوّهة. في إنعطافة كفوءة من جانب المؤلف يعمل بعض هؤلاء المتبرعين في خدمة زملائهم المستنسخين المحتضرين، وهنا نسمع، وبصورة أساسية، صوت قطعة من التقنية: كائن بشري مستنسخ وراثياً له مشاعر، ورغبات، ومخاوف، وشخصية – هو شخص بشري مثلنا إذن – قُدّر له أن يستخدم ثم يُطرَح جانباً. لنستمع إلى أحد الحرّاس المتقاعدين وهو يخبر كاثي:

ينبغي أن تحاولي رؤية الأمر من الوجهة التأريخية. بعد الحرب (المقصود هو الحرب العالمية الثانية، المترجمة)، في بداية الخمسينات، وبعد أن توالت الفتوحات العلمية العظيمة بسرعة عظيمة لم يكن ثمة مايكفي من الوقت لطرح أسئلة حساسة تفيض بالمشاعر. كان امامنا فجأة الكثير من هذه الإمكانيات الجديدة، والطرق الجديدة في علاج حالات كانت تعدّ سابقاً عصية على العلاج..... لوقت طويل فضّل الناس الإعتقاد بأن هذه الأعضاء البشرية تظهر من لاشيء، او في أقصى الحالات كانوا يظنون أنها تُزرَعُ في نوع من الفراغ. كان ثمة دلائل؛ غير أن الناس عندما باتوا مهتمّين بأمر... بأمر الطلبة (أي المتبرّعين من طلبة مدرسة هالیشام، المترجمة) كان الوقت قد فات وتأخّر الأمر كثيراً..... كيف يمكنك أن تطلب من عالم بات مقتنعاً أن السرطان داء يمكن علاجه،،، كيف يمكنك أن تطلب من هكَذا عالَم ان يطرح كل شيء جانباً ليعود ثانية إلى الأيام المظلمة؟ بصرف النظر عنً مدى شعور الناس بعدم الراحة أزاء كينونتك الوجودية فإن إهتمامهم الطاغي الأول سيبقى في ضمان أن لايموت أطفالهم او شركاؤهم أو والديهم أو اصدقائهم بسبب السرطان أو إعتلالات الأعصاب الحركية او أمراض القلب.....

Tele: @Arab_Books

يُشجّعُ الطلبة في هاليشام على إنتاج الفنّ لأنه – كما يقول الحارس المتقاعد – «سيكشف عن حقيقة ذواتكم الداخلية..... لأن فنّكم سيكشف عن أرواحكم!»، وهذا الفنّ الذي يبدو رؤيوياً إلى حدّ ما إستخدمه الكاتب كواحد من الدلائل للبرهنة على ان تلك المستنسخات البشرية كانت إنسانية إلى حد بعيد وينبغي أن تلقى معاملة أفضل بكثير، ولكن لايبدو أن لها تأثيراً كبيراً في إحداث فرق محسوس بأي قدر كان: كاثي ورفقاؤها واقعون في مصيدة لايستطيعون منها فكاكاً، وهذه المصيدة لاتتمثّل في الحرّاس أو الأبنية المسوّرة بجدران عالية؛ بل هي ببساطة القبول العالمي المذعن لهذا (التفكير التقني) الذي يقبل وجود كاثي ورفقائها من أجل نحرهم لاحقاً طلباً لأعضائهم البشرية، ولايبدو ثمة ممانعة من جانب هؤلاء ولابارقة أمل في الخلاص كذلك. نحن في الغالب لانلحظ (الإطار) التقني الذي يغلّف حياة هؤلاء (كاثي ورفقائها)، وربما يفيدنا هذا الإطار من خلال تذكيرنا بالكيفية اللامبالية التي نتعامل بها مع الكثير من الأطر التقنية في حياتنا غير الروائية بحيث باتت الأمور تُقبَل كما هي من غير مساءلة جدية للآثار المترتبة عليها، وهنا يحضر على الفور الناقد الألماني العظيم (**والتر بنجامين Walter Benjamin**) الذي كتب يوماً (ليس ثمة وثيقة تحكي عن الحضارة وهي ليست في الوقت ذاته وثيقة للبربرية المقترنة بتلك الحضارة).

الصورة الأساسية والأكثر جوهرية في الرواية بكاملها هي تلك التي نرى فيها كاثي وهي ترقص لوحدها على أنغام أغنية (لاتدعني أذهب أبداً) وتُلاعب دمية لها في الوقت ذاته:

سأتخيّل... إمرأة أخبروها بأنها لن يكون لها أطفال وهي التي لطالما تاقت حقاً لهؤلاء الأطفال كلّ حياتها، ثم تحصل معجزة، شيء مثل معجزة، ويكون لها طفل، وتحمل ذلك الطفل قريباً في احضانها وتتجول وهي

Tele: @Arab_Books

ملتصقة به وتغني (طفلي، لاتدعني أذهب أبداً.....) لأنها مفرطة السعادة والفرح؛ ولكن أيضاً بسبب كونها خائفة من أن شيئاً مخيفاً سيحصل: ربما سيمرض ذلك الطفل أو سيؤخذ بعيداً عنها.....

لايسمح لكاثي أبداً بأن يكون لها أطفال، ولربّما تكون قد صمّمت وراثياً لتكون غير قادرة على إنجاب أطفال. الطفل إذن في الرواية هو كناية عن ذاتها هي، المسلوبة، وعن آمالها وتطلعاتها لمستقبلها الشخصي المتسربل بالفناء، والقاحل والعبثي والخالي من لحظات البهجة ماخلا تلك البرهات التي تداعب فيه دميتها الأثيرة. إن فقدان الأمل في مستقبل طموح بالنسبة للمستنسخات البشرية (وهو ماتعبّر عنه تلك الصورة الأمومية الجديرة بكل شفقة وتعاطف) هو بالضبط نتيجة لغياب الحب الإنساني الشفاف والرقيق الذي يكنّه المرء لأطفاله، وشركائه في الحياة، وأبويه، وأصدقائه،،، وبهذه الكيفية، ومن خلال الحب، ينعطف أي أمل خالص في التقنية وحدها ليستحيل أمراً شريراً في نهاية المطاف.

إذن هذان رأيان بشان التقنية: واحد ينطوي على رؤية تفاؤلية ترى بأن شيئاً بشرياً غير مسبوق أو مختبر في أيامنا هذه هو ماتعد به التقنية في المستقبل، والآخر يقوم على رؤية تشاؤمية تستكشف القدرة الفاسدة والقاتلة للتفكير التقني؛ لكن يمكن إضافة رأي ثالث في هذا الميدان. مثلما بيّنت سابقاً فإن المفردة الإغريقية (techne) لاتقتصر على مهارة تصنيع الأشياء باستخدام أدوات مناسبة بل تعني أيضاً مهارة تخليق الفن والشعر (الحقّ ان مفردة Poeisis التي أشتقت منها مفردة Poetry تعني في الأصل «تخليق الأشياء»)، وقد سبق لهايدغر أن تحدّث في كثير من المواضع عن المخاطر التي يجلبها التفكير التقني؛ ولكنه يرى في الوقت ذاته مايدعوه (القدرة المنقذة)؛ إذ بالنسبة لهايدغر يمكن

Tele: @Arab_Books

تجاوز المخاطر التي يأتي بها التفكير التقني للعالم وكائناته البشرية، أو تخفيفها على الأقل، من خلال «تخليق» الفن، وقد إستمدّ هايدغر الإلهام بشان رؤيته للتقنية الطاغية من الحركة الرومانتيكية وشعرائها العظام: شعراء ألمان مثل فريدريش هولدرلين، وشعراء بريطانيون مثل وليم ووردزورث و جون كلير، وقد حاول هؤلاء الشعراء وهم في خضمّ المواجهة الشاملة مع الثورة الصناعية (الأولى، المترجمة) أن يستكشفوا علاقة مختلفة بين أنفسنا وعالمنا الذي نعيش فيه. إقترح بعض النقّاد، مثل **جوناثان بيت Jonathan Bate**، أن هؤلاء الكتّاب الرومانتيكيين – وكتّاباً آخرين من ذات النوع – يمكنهم توفير وسيلة تساعدنا في وقف أو تعليق نمط تفكيرنا التقني المتغوّل لأنهم يعملون على إعادة توجيه إهتماماتنا وتشكيل علاقتنا بالعالم الطبيعي. إنهم يتوقفون عن اللهاث في خضمّ هذا العالم المتسارع الخطى ويجعلوننا ننشغل بالطبيعة إلى حد نكون فيه «متناغمين» معها حتى ولو لفترات قصيرة: يمكن مثلاً لسفرة سياحية لمنطقة البحيرات Lake District ومشاهدة المناظر التي حرّكت كوامن روح ووردزورث وآخرين معه أن تكون مثالاً يتصادى مع دعوتهم لإعادة تشكيل علاقتنا بالطبيعة؛ ولكن، ومن وجهة معاكسة، يمكن للتقدير العالي لتذوّق مفاعيل الطبيعة (مثلما تروّج له كتيبات من نمط الدليل السياحي) ان يكون تذكرة لنا بالسهولة المفرطة التي يمكن بها للتفكير التقني أن يجعل كل شيء متاح أمامه مصدراً أو آلية لبعث الإسترخاء المزعوم في نفوسنا وفي الوقت ذاتِه فرصة لبيع الصور والملصقات السياحية والحلي والمنمنمات الرخيصة. ثمة ايضاً بعض الكتّاب المعاصرين الذين نشأوا في القالب ذاته الذي إحتضن الحركة الرومانتيكية ولكنهم أخلصوا لفكرة توظيف علاقتهم بالطبيعة لتوجيه إهتمامنا بكل من العالم الطبيعي وفكرنا البشري معاً:

Tele: @Arab_Books

روبرت ماكفارلن **Robert MacFarlane** هو مثال رائع لهذه الفكرة؛ فهو في كتابيه الجميلين (**أماكن وحيدة Places Lonely**) (٢٠٠٧)، و (**طرق قديمة Old Ways**) (٢٠١٢) يوفّر امثلة كاشفة لكيفية مزج العمل الروائي بالعمل غير الروائي متأثراً بالكاتب سيبالد ووسائله في الكتابة التي تناولت بعضها في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

لكن فكرة (الكتابة باعتبارها تقنية) عوضاً عن كونها دعوة للعودة إلى الطبيعة هي التي تلعب دوراً مركزياً وأساسياً في أعمال **ديفيد ميتشيل David Mitchell**: أحد أكثر الكتاب البريطانيين المعاصرين نجاحاً وقدرة على الإمتاع. رواية ميتشيل الأولى المسماة (**ماكتبه الكاتب الشبح Ghostwritten**) (١٩٩٩) هي حكاية مؤسسة على نتف سردية متعددة وتركّز الإنتباه لدى القارئ على فعل الكتابة ذاته مثلما يشير عنوان الرواية، أما الرواية الأحدث لميتشيل فهي (**فصول الخريف الألف لجاكوب دي زويت The Thousand Autumns of Jacob de Zoet**) (٢٠١٠) فتتناول عن العلاقة بين اليابان والغرب؛ في حين تتناول روايته المسماة (**سحابة اطلس Cloud Atlas**) (٢٠٠٤) كلاً من التقنية والكتابة وعلى نحو مفرط في صراحته (تناول المؤلف هذه الرواية بتفاصيل أكثر في فصل سابق من الكتاب وكذلك في الحوار معه، المترجمة).

حصيلة إستنتاجية ختامية

المستقبل الذي تتناوله الرواية المعاصرة غالباً مايكون مفرطاً في كآبته وسوداويته. يعرض **كورماك ماكارثي Cormac McCarthy** في روايته المسماة (**الطريق The Road**) (٢٠٠٦) عالماً طاله التدمير الكامل والشامل وحيث يكون كل شيء – حتى السمك في البحر – ميتاً أو

Tele: @Arab_Books

في طور الإحتضار، ونلمح في هذه الرواية معياراً يشير لكون الأمل او اليأس متجسداً في شخصية طفل (يلمّح المؤلف لرواية «لاتدعني أذهب أبداً»، المترجمة). رواية **شتينغارت Shteyngart** المسمّاة (**قصة حب حقيقية مفرطة الحزن Super Sad True Love Story**) التي تتعامل مع كلّ أنواع التقنية توظّف موضوعها الرئيسي للعلاقة بين الآباء والأبناء. يبدو الحديث عن الأبناء واعتمادهم مثالاً قياسياً في الرواية المعاصرة أمراً واضحاً، وربما قُصد منه (بصرف النظر عن مشاعرنا تجاه أولادنا) الإبانة عن مكنونات الخوف التي تعتمل في دواخلنا كنوع بشري تجاه المستقبل، وكذلك يستبطن الأمل الذي نستثمره للمستقبل متجسداً في أولادنا، وثمة الكثير من برهات الأمل الملهمة والخلاصية التي تحفل بها هذه الروايات وسواها من الروايات المعاصرة.

مراجع الفصل السادس :

Chapter 6: The future

- Jonathan Bate, The Song of the Earth (London: Picador, 2000)
- Jennifer Egan,A Visit from the Goon Squad (London: Corsair, 2010)
- Martin Heidegger, 'The Question Concerning Technology', in Question Concerning Technology and other Essays (London: HarperPerennial, 1977)
- Kazuo Ishiguro, Never Let Me G0 (London: Faber and Faber, 2005)
- David Mitchell, Cloud Atlas (London: Sceptre, 2004-)

Tele: @Arab_Books

الفصل السّابع

حصيلة ختامية:
النقد الأدبيّ والرواية المعاصرة

هذا الكتاب – الذي أنت على وشك الإنتهاء من قراءته – ينتمي لحقل الدراسات الأدبية المُسمّاة (النقد الأدبي) – وهذا الحقل المعرفيّ يحكي لك بشأن «مايمكن أن تراه في الكتب التي قد تكون قرأتَها أو ستقرأها»، وفي (مؤسسة الأدب) الغريبة ثمة الكثير من الأشخاص المختلفين الذين يتعاطون النقد الأدبي لأسباب مختلفة هي الأخرى؛ فعلى سبيل المثال كتب أحد الوكلاء الأدبيين المرموقين والأكثر شهرة في الوسط الأدبي – وقد أخفيت إسمه هنا – تغريدة في ربيع عام ٢٠١٢ يقول فيها: (إنه ليومٌ يدعو – يذكر إسم مؤسسته الأدبية – للفخر بعدما إرتقى ثلاثة من المؤلفين المتعاملين مع مؤسستنا وذوي الأرقام السرية الثلاثة ١، ٢، ٣ صدارة قائمة أعلى الكتب مبيعاً لهذا الأسبوع.). العبارة التويترية التي كتبها هذا الوكيل الأدبي تُعدُّ شكلاً من أشكال النقد الأدبي؛ فهو يرى في الكتب الثلاثة نوعاً مستحقاً من الفخر بالنجاح كما لو كانت تلك الكتب إحدى منتجات عالم الأعمال الخاضعة لإشتراطات النجاح في ذلك العالم، وهو أمر يمكن أن يعدَّ كافياً من هذا الجانب؛ غير أنه

Tele: @Arab_Books

لايحكي عن الروايات الثلاث من جانبها الروائي. يفعل الصحفيون الأمر ذاته عندما يغطّون غالباً «القصة الكاملة» لمؤلف ما، وفي العادة هم يجعلون تلك القصة محمّلة بالضغائن والإنكسارات والرغبات البشرية التي تنطلق مع كل رواية جديدة، وهذا هو نقد أيضاً؛ ولكنه ليس نقداً يختصّ بالتفاصيل الروائية ذاتها. ثمة أيضاً المراجعات الأدبية التي يكتبها مراجعو الأعمال المعتمدون؛ ولكنّ مايحصل في العادة هو أن يكتب هؤلاء مراجعات عجولة تنطوي على أحكام صارمة بشأن روايات تطلبت كتابتها العديد من السنوات. إن واحدة من المترتبات على هذا المزاج النقدي السائد هو أن يجد النقّاد خطأً أدبياً عاماً يأنسونه في الأدب (يعتمد المقايسة القائمة على أساس أن كلّ أدب جيد لابد أن يعتمد ذلك الخطّ الأدبي) ثم يبقون مأسورين لتلك الرؤية المسبقة، وينتهي الأمر بهم بدلاً من مقاربة أية رواية جديدة كما هي، فإنهم يعمدون إلى إسباغ مشاعر الإعجاب أو الرفض تجاه الرواية وربما يقودها في نهاية الأمر لتكون صالحة للإيفاء بمتطلبات نموذجهم القبْليّ عن العالم أو عاجزة عن الإيفاء بتلك المتطلبات، وعلى هذا الأساس يكون القبول أو الرفض مرهوناً بقدرة الرواية على الإمساك بإعجابهم أو نيل التقريع والرفض من جانبهم!! (وهذا الأمر يوضّح أيضاً تلك الظاهرة التي لطالما أدهشتني في الصحافة الأدبية، وأعني بها اليقينية القاطعة التي يكتب بها مراجعو الأعمال الأدبية نقوداتهم بشأن الروايات، وأقول بكل نزاهة في هذا الشأن أن الأمر تطلّب مني عقوداً وعقوداً لبلورة رأيي بشأن أية رواية، وغالباً مايحصل أن أغيّر رأيي مرات عديدة خلال تلك العقود)، والحقّ أن تلك ظاهرة شاذة وغير مفهومة جعلت الكثير من الكتابات النقدية تبدو وكأنها تزيد الرواية المنقودة غموضاً فوق غموض (بل وربما حتى إنكارها وتغييبها) عوضاً عن إلقاء أضواء كاشفة عليها.

Tele: @Arab_Books

في هذا السياق فإن دور المؤلّف الروائي يبدو مدهشاً وأبعد بكثير من كون المؤلف «علامة تجارية» أو مصيدة جذب لتحقيق مبيعات أعلى للرواية. يحصل في العادة أن تُجرى حوارات وتُطرَح أسئلة كثيرة على المؤلفين بشأن رواياتهم؛ لكني وبكل نزاهة أجد صعوبة بالغة في تفهم الأسباب الكامنة وراء تلك الحوارات والمساءلات المطوّلة؛ إذ من المؤكّد أن الرواية – وليس الروائي، باستثناء بعض الروائيين الأقرب إلى النجوم المسكونين بحمى الإحتفاءات الكرنفالية – هي ماينبغي أن يكون موضع الإهتمام على الدوام، ويمكن في هذا الشأن ملاحظة واحد من أطول المناظرات الحجاجية في تأريخ النقد الأدبي الأكاديمي – ربما إستمر لستين عاماً أو يزيد – بشأن موضوعة (قصدية المؤلّف الروائي) التي يمكن تعريفها بشكل عام بأنها النقاش الدائر حول كمّ الثقة التي يجب على القارئ أن يضعها فيما يقوله المؤلف حول القصدية الكامنة في أعماله والمعنى الذي تضفيه تلك الأعمال على الحياة: من جانبٍ، ثمة رابط بين مفردة مؤلف author ومفردة سلطة authority، ويبدو أمراً طبيعياً تماماً الإفتراض أن المؤلف الروائي يعرف مايعنيه من وراء كتابته الروائية (وهذا إفتراض لانفتأ نكرّره في أحاديثنا اليومية)، ومن جانب آخر، وبغضّ النظر عن كلّ مايمكن أن يقوله كائن من كان، فإن كل قارئ هو من يكوّن إستنتاجاته الخاصة بشأن ماتعنيه كل رواية، ومقدار المتعة التي تبعثها في نفس المرء، وفوق ذلك فإن كل قارئ هو من يجترح تأويله الخاص للرواية، وهذا هو أحد الأسباب التي تجعل الناس يحبون الروايات. ثمة أمرٌ ما بشأن قراءة الرواية والعيش من خلالها – ذلك الأمر الذي يجعل أية رواية مقروءة هي رواية القارئ أيضاً – وليس الكاتب فحسب – كما تجعل رأي القارئ مهماً مثل رأي الآخرين، وفوق ذلك ثمة أمر آخر: إذا كانت أية رواية هي محض رسالة

Tele: @Arab_Books

مقصودة من عقل الكاتب لعقل القارئ ويمكن إختصارها ببساطة في هيئة مقايسات خوارزمية (أي قول عبارات هي نسخٌ أكثر صنعة أدبية وفلسفية من العبارات المتداولة على شاكلة «الحرب شريرة» أو «الحبّ مجلبة للأذى») فلن يكون القارئ في حاجة حقيقية لقراءة أية رواية في المقام الأول. الرواية أكبر من محض خوارزميات يتلقّاها القارئ من الكاتب، وتأسيساً على هذه الرؤية فإن المؤلف الروائي لايملك «سلطة» مطلقة على عمله بل هو محض ناقد يحوز ذخيرة جيدة من المعلومات. ربما الأصح في هذا الشأن هو القول أن منح الكثير من الإهتمام لما يقوله أي مؤلف روائي بشأن عمله يمكن أن يكون مقصوداً منه الحديث عن رواية معينة ومرْكَزَة بؤرة الإهتمام بها أولاً وقبل كل شيء آخر.

أحبّ أن أقول في هذا الشأن أن الأكاديميين والنقّاد يختلفون كثيراً عن القارئ الذي تحدثنا عنه أعـلاه، وهذا الإختلاف الذي يجمع بينهم هو أحد الأمور التي يصفها بوتون، صديق جون أيمس في العمل المسمى **جلعاد Gilead** للروائية **مارلين روبنسون**، بأنه أحد مظاهر «الخطابة المنبرية المثقلة بالنبرة الوعظية». يكتب المؤلف البريطاني **جيوف داير Geoff Dyer** قائلاً أن النقد الأدبي الجامعي الأكاديمي **«يقتل كل شيء يلمسه. خذ جولة حول أي مُجمّع جامعي وسوف تشمّ رائحة الموت النفّاذة التي تزكم الأنوف في كل مكان لأن مئات الأكاديميين مشغولون طيلة الوقت بقتل كل شيء تلامسه أياديهم»**، ويرى داير فوق ذلك أن الصناعة الأكاديمية خليقة بتحويل الأدب إلى غبار يجري هيكلته في محنّطات بهيئة منشورات حول الأدب، ثم يواصل داير الكتابة قائلاً: **«الأدب الرسمي المنشور هو مقبرة من الغبار، وغبار من المقابر... كيف يمكن لهؤلاء الأكاديميين عديمي المشاعر تجاه الأدب أن يغدوا في نهاية الأمر أساتذة جامعيين يدرّسونه في الأروقة الأكاديمية وينشرون الكتابات**

Tele: @Arab_Books

بشأنه؟... إن الكثرة العظمى من الكتب التي يكتبها أكاديميون حول الأدب هي جريمة تُرتَكَبُ بحقّ الأدب.» (وحتى نكون منصفين وذوي مروءة فإن داير لايمضي إلى القول أن كل ماينشره الأكاديميون هو هراء خالص: «الأكاديميون يعيشون مع الأعمال التي يقرأونها أيضاً... أنا أسحب إتهامي لهم في هذا الموضع بالتحديد ومن غير شروط مسبقة، ولكن في الوقت ذاته أرغب في الإبقاء على هذا الإتهام مشروطاً في مواقف محددة بذاتها»).

إن الهجمة المضادة التي يقودها داير تجاه النقد الأكاديمي القاتل تبتغي بلوغ طور الكتابة النقدية المشرقة والذكية والممتعة التي تستجيب لجوهر النوازع الشخصية السائدة تجاه الأدب والفلم السينمائي كذلك.

إذن، بعد كل هذا، ماهي الطريقة الفضلى لكتابة أي نقد أدبي؟ ربما لاتوجد مثل هذه الطريقة. دعونا نقرأ مايكتبه **ديفيد إيغرز** بشأن النقد:

يأتي النقد في العادة من الجهة المعاكسة التي تنبع منها بهجة قراءة الكتاب: يحتاج المرء لأجل الإستمتاع بأي عمل فني إلى الزمن والصبر والقلب الكريم، أما النقد فهو – على العكس – مدفوع في أغلبه برغبات اشخاص غير صبورين، وهم ممسكون طول الوقت بفؤوسهم ويتحيّنون كل فرصة سانحة لتهشيم كل مايرونه ماثلاً أمامهم. إن أسوأ نوع من النقّاد هو جامعو الفراشات (وسيأتي بيان هذه المقايسة لاحقاً)؛ فهم يطاردون شيئاً لأمر يبدو في ظاهره بحثاً عن الجمال، ثم متى ماإقتربوا من ذلك الشيء فإنهم يمسكونه بقسوة أو يقتلونه، وقد يحصل أحياناً أن يغرزوا إبرة في وسط بطنه ثم يشبعونه قتلاً وتشريحاً، وقد ينتهي آخر الأمر كتلة يابسة محفوظة بين دفّتي كتاب. إن هذه العملية بكليتها أراها أمراً لايبعث على السعادة، وهو غير صحّي على الإطلاق. يمكن للمرء بدلاً من قتل الشيء الذي يحبه أو إصطياده ورميه في صندوق (الفراشة في مقايستنا هذه) أن يكتفي ببساطة بالإشارة إلى هذا الشيء الجميل قائلاً: «أهلاً بالجميع،

Tele: @Arab_Books

أنظروا إلى ذلك الشيء الجميل...» – يقول هذا وهو ممتلئ قناعة بأن كلّ فرد غيره سيرى ذلك الشيء الجميل على النحو الذي يراه هو به، ومثلما لأحد يرغب في صغره أن ينشأ ويكبر ليكون وكيلاً لمصلحة الضرائب الفدرالية IRS، فكذلك لأحد يرغب في صغره أن يكبر ليكون مُشرّحاً خبيثاً للكتب!.

نعم، ليس ثمة طفل يبتغي البلوغ بقصد أن يغدو مُشرّحاً خبيثاً للكتب. نعم، وينبغي أن يبدأ كل النقد بعبارة «أنظروا إلى ذلك الشيء الجميل»؛ غير أن هذا الأمر لايمنعني من القول بأنني لست موقناً تماماً بأن هذا هو كل ماينبغي أن يكون عليه النقد. سبق لي في صفحات هذا الكتاب أن تحدّثتُ عن الكيفية التي (تفكّر) بها الروايات، والروايات إذ تحرّض على التفكير والمساءلة المتواصلة فهي لاتفعل هذا الأمر بمثل ماتفعله الفلسفة: الروايات لاتطرح عملية التفكير من خلال المنطق الصارم القائم على أساس الإنتقال من المواضعة س إلى المواضعة ص باستخدام وسائل القياس المنطقي، ولاتتماهى الروايات مع التأريخ ودراساته التي تعتمد الشواهد والمرجعيات الموثقة؛ بل إن حقيقة الأمر هو أن الروايات تطرح وسائلها الخاصة المحرّضة على التفكير من خلال القدرة على قول أي شيء وكل شيء وبأي شكل تريد، وربما تكون مفردة «التفكير» مضللة وغير مناسبة في سياق ماتبتغيه الرواية؛ إذ يبدو أن ليس ثمة تعريف محدد يستطيع النهوض بعبء التوضيح المناسب لماهية العمل الأدبي أو طبيعة المهمة التي يسعى لإنجازها؛ ولكن برغم هذا يبدو لي أنّ الجزء الأكبر من البهجة والمتعة المصاحبة لقراءة الأدب إنما تكمن في كونه عصياً ومتعالياً على أي تعريف محدد. الناقد الإنكليزي الأكثر شهرة بين النقاد، **إف. آر. ليفز F. R. Leaves**، سبق له أن أطرى وبطريقة إحتفائية فكرة كون الأدب عصياً على أي تعريف محدد، ولكنه

Tele: @Arab_Books

إنتقد الفكرة ذاتها إنتقاداً مُراً عنيفاً بقدر إحتفائه بها، وانتهى إلى أن تلك المساجلات اللانهائية بشأن تعريف الأدب لن تبلغ خاتمة في يوم من الأيام القادمات، ولنستمع إليه وهو يكتب في هذا الصدد: «عندما نقرأ عن أية مواضعة بشأن تعريف الأدب، غالباً ماينتهي الأمر بسؤال: هذا هو الأمر إذن. أليس كذلك؟، وفي العادة يتوقّع صاحب السؤال أن تكون إستجابتنا «نعم، هو كذلك، لكن.....». إن المهمة الأولى لكل ناقد أدبي للرواية المعاصرة هي متابعة ومحاولة تفهّم نمط (التفكير) الملتوي والحافل بالمسالك الإلتفافية في الرواية المعاصرة، وتلمّس مكامن الجمال فيها، والتفكير بمفرده – أو بمعية الآخرين – في عبارة «نعم، هذا هو الأمر»، ومن ثمّ التعقيب بالعبارة الذائعة الصيت «نعم، ولكن.....».

إن السبب الرئيسي وراء الهجمة الشرسة التي لاحقت ليفز هو التشكيك (الذي يبدو صحيحاً) في كون محاججاته بشأن القيمة الأدبية لبعض الروايات والتي جعلتها تتقدّم على روايات أخرى إنما كانت خيانة لأيديولوجيا مضمرة غير مصرّح بها، ويبدو في هذا الشأن أن إحدى الإستجابات المضادة لأطروحةً ليفز يمكن أن نلمحها في مثال (متعهّدي دفن الأدب) الذي وسم به داير النقّاد الأكاديميين القابعين في الجامعات، وقد ذهب الكثيرون إلى أن داير إبتغى من وراء أطروحته شيئاً أبعد بكثير من محض القول بأن هذه أو تلك من الروايات هي رواية جيدة جديرة بالإعتبار؛ بل أراد تسفيه القيمة الأدبية ذاتها. إن هذا الأمر ماهو إلا لغو خالص: أنت عندما تختار أن تقرأ عملاً أدبياً وتعيد قراءته وتهمل قراءة أعمال أخرى، أو تختار تدريس عمل أدبي محدد على مستوى المناهج الجامعية وتهمل تدريس أعمال أخرى؛ فهذا في نهاية الأمر هو مساءلة للقيمة الأدبية في تلك الأعمال، وبالتالي

Tele: @Arab_Books

يكون من سُخْف القول وخطله الحديثُ عن تسفيه القيمة الجوهرية في الأدب، ويمكن بالطبع أن يحصل إستلطاف أو كراهة لبعض الأعمال دون سواها، وأنت إذا وجدتَ أن رواية من الروايات لقيت قبولاً من جانبك وبعثت في نفسك البهجة والمتعة فستكون شغوفاً ومهتماً بالبحث عن الأسباب الكامنة وراء ذلك، وبالطبع قد لاتكون قادراً على بلوغ مسوغات كاملة لذلك الأمر؛ فقد يكون السبب كامناً في سيرتك الذاتية مثلاً (إعتاد جدّك المحبوب أن يقرأ لك رواية محددة من قبل، وهذا ماجعلك تحبّ تلك الرواية وتفضّلُها على غيرها)، وقد يكون السبب بدافع سياسي أو أي سبب آخر بعيد عن الأسباب الأدبية الخالصة، وهنا يمكن تثبيت المقايسة التالية التي تبدو لي مستحقة للقبول الكامل: **لما كان الأدب (وبالتبعية الملزمة القيمة الأدبية كذلك) مفهوماً عصياً على التوصيف والتعريف والتحديد؛ لذا سيكون أمراً محتماً أن تقتصر مهمة الناقد الأدبي على بيان الأسباب التي جعلت بعض الروايات تحمل قيمة أدبية أعظم من سواها بالنسبة لذلك الناقد وحسب، ولم يعُد مقبولاً الحديث عن قيمة أدبية مطلقة يفترضها الناقد الأدبي ويسعى لفرضها على الآخرين.**

يُعنى النقد، وبقدر ماأرى، بموضوعة إيجاد النماذج. إن إيجاد النماذج في الرواية هو وسيلة بين الوسائل التي تمكّننا من إدراك أنفسنا بطريقة أكثر وضوحاً، وقد حاول هذا الكتاب إيجاد نماذج محددة في بعض الروايات: الإبتكارات الثورية في الشكل، طرق جديدة غير مطروقة في التعامل مع الماضي، روح «التواضع» الجديدة وغير المثقلة بإرث التقاليد الأرستقراطية المتبجّحة، عناية جديدة مخصوصة بالتفكير التقني، ويبقى الكثير من النماذج مسكوتاً عنه ويمكن الإشارة إليه، وعلى سبيل المثال فقد تملكتني دهشة عظيمة خلال كتابة هذا الكتاب

Tele: @Arab_Books

عندما علمت بالكيفية التي أصبح فيها الأطفال يلعبون أدواراً مهمة في العديد من الروايات المعاصرة، ومن بين تلك الروايات بعضٌ سبق لي مناقشتها في الفصول السابقة من هذا الكتاب، مثل: أبطال بعض الأعمال الروائية للكاتبة **آلي سمث**، الضحايا في بعض أعمال **سلمان رشدي** و**آيان ماكيوان**، رموز المستقبل في رواية الكاتب **خافيير سيركاس Javier Cercas**. ثمة أيضاً نوع من النزعة الطفولية اللعوبة والمليئة بنكهة الشفقة والحزن في أولى روايات الكاتب **ديفيد إيغرز**، وكذلك نلمح القليل وحسب من مساءلة تلك النزعة الطفولية في الرواية الثانية لـ (**فوير**). هنا يمكننا أن نتساءل: هل أصبحت الحالة السائدة في السنوات العشر الأخيرة على وجه التقريب (وهي سنوات الخوف والفوضى المطبقة على العالم) بحيث أن الأطفال صاروا وسيلة جديدة توظفها الرواية بغية التملّص من (أو ربما التعبير عن) أمور لاتملك أزاءها مايكفي من الوضوح؟

الرواية، وكل الاشكال الفنية الأخرى، تحتاج في واقع الأمر لا إلى خالقين مبدعين فحسب بل إلى مادعاه **مارتن هايدغر** «حافظي الإرث الروائي». الناس الذين يكتبون الروايات تبعاً للتقاليد الروائية السائدة المحترمة، أو هؤلاء الذين يعيدون إنتاج الأنماط النوعية الفنية، إنما ينهضون بعبء الحافظين للفن الروائي وتقاليده الراسخة، وكذا يفعل النقّاد الذين يتطلعون (وقد لاينجحون في مسعاهم) إلى جعل الأعمال الروائية مفهومة ومُدرَكة من قبل جمهور القرّاء (برغم أطروحة داير القائلة أن هؤلاء النقاد لايفعلون شيئاً سوى إلباس الأعمال الروائية حُلّة من الغموض تمهيداً لقتلها في نهاية المطاف). يبدو هذا أمراً في غاية الأهمية مع حالة الرواية المعاصرة؛ حيث الرواية لاتحتضر كشكل فني بل الأصح إنها تختنق في خضمّ الجلبة الصاخبة التي تُحدِثُها الأشكال

Tele: @Arab_Books

الفنية الأكثر حداثة من الفن الروائي العتيد (السينما، التلفاز، الألعاب الحاسوبية، شبكة الإتصال العالمية – الإنترنت –، الموسيقى الشعبية – البوب –،،،،،)، وفي مواجهة كل هذه الأشكال الفنية الحداثية (وأخرى سواها تحدثت عنها في هذا الكتاب) تجاهد الرواية وبثبات صارم في تأكيد دورها الجماهيري وحضورها الثقافي في الفضاء العام، وأظنّ ان إحدى واجبات الناقد هو تأكيد حضور الرواية في خضمّ عملية إثبات دورها، ولاأعتقد أن تلك العملية ستخفت أو سيصيبها الإعياء في قادمات الأيام.

إن جزءً من العملية التي تحدثت عنها أعلاه (وهي مهمة أخرى ملقاة على عبء الناقد في الوقت ذاته) يختصّ بالتفكير في موضوعة الروايات وعلاقتها الأوسع بالعالم. في سياق ملاحظاته بشأن تعريف الأدب (التي جاءت في فصل سابق من هذا الكتاب، المترجمة) يمضي **ديريدا** في وصف الكيفية التي يرتبط بها الأدب مع العالم الحديث:

... إن مؤسسة الأدب في الغرب، وفي شكلها الحديث نسبياً، باتت تمتلك سلطة فائقة في قول كل شيء، وهذه السلطة بلا شك مرتبطة أوثق الإرتباط مع الفكرة الحديثة للديمقراطية، ولست أعني بهذا أن الرواية تعتاش على الديمقراطية؛ بل يبدو الأمر بالنسبة لي بالكيفية التي لايمكن معها فصل دوافع الفن الروائي عن ذات الدوافع التي تستدعي الديمقراطية بالمعنى الأوسع والأكثر شمولية لمشاعر الإحساس بالديمقراطية – تلك المشاعر العتيدة التي أراها قادمة من غير شك.

يضع **ديريدا** الكثير من التأكيد على فكرة (الديمقراطية العتيدة القادمة)، وهذه الفكرة تعني له نقداً صارماً للعالم الحديث تحت لافتة

Tele: @Arab_Books

تلك الديمقراطية المنتظرة، والأمر يعني بعد كل شيء – وإن كان بطريقة لاتخلو من الغرابة – أن (الديمقراطية المنتظرة القادمة) هي أمر حاضر في أيامنا هذه، وإن جوهر النقد إنما يأتي من قلب هذه الديمقراطية ذاتها: يرى **ديريدا** أن الديمقراطية الحاضرة ينبغي توسيع مداها لتشمل طيفاً أوسع من الحقوق الإنسانية للبشر التي تكفلها لهم مواطنيتهم العائدة لدولة محددة؛ أي إعادة التفكير الشاملة والجذرية بما تعنيه مفردة (نحن)، ويعني **ديريدا** في دعوته تلك تأكيداً لمفهوم العدالة والتفكير بما يعنيه ذلك المفهوم. إن المشاعر التي يحرّكها الإحساس بعبارة (الديمقراطية العتيدة القادمة) تنطوي على شيء من حسّ «العفوية التلقائية» التي وصفتها **حنه آرندت** في أعمالها بكونها القدرة الطافحة بالأمل في الشروع ببداية جديدة لأمر أو شيء ما، والرواية المعاصرة مرتبطة بكل هذه التفاصيل إرتباطاً وثيقاً وبكيفياتٍ ينبغي أن تخضع لمساءلة كاشفة معمّقة.

كانت مهمة هذا الكتاب هي إلقاء أضواء كاشفة على الطريقة التي تبعث بها الروايات على التفكير، والنماذج التي توظفها، وكذلك قيمة الرواية ودورها الراسخ في عالمنا، ومن جانبي أعتقد أن الروايات بعامة (والروايات التي ناقشتها في الفصول السابقة من الكتاب على وجه التخصيص) هي أعمال جميلة وعظيمة الأهمية، وقد أوضحت الأسباب وراء قناعتي هذه، ولكن علينا أن ندرك دوماً إستحالة وجود كتاب يحكي عن كتب أخرى ويمكن أن يبلغ خاتمة حقيقية؛ إذ يبقى دوماً دورٌ ينبغي للقارئ (أو ناقد آخر سواي) متابعته عندما يمضي في التساؤل: «نعم، ولكن.....».

Tele: @Arab_Books

Chapter 7: 'Hey everyone, look at that beautiful thing' I 'Yes, but. . .'

- Geofi Dyer, Out of Sheer Rage (London: Picador, 1997)

Tele: @Arab_Books

قراءات إضافية

Further Reading

- Derek Attridge, J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event (Chicago: Chicago University Press and KwaZulu-Natal University Press, 2004~)
- Derek Attridge, The Singularity of Literature (London: Routledge, 2004.-)
- Nick Bentley, Contemporary British Fiction (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008)
- Arthur Bradley and Andrew Tate, The NewAtheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic afier _911/ (London: Continuum, 2010)
- Peter Childs, Contemporary Novelists: British Fiction since 1970 (London: Palgrave, 2005)
- Steven Connor, The English Novel in History (London: Routledge, 1996)
- Mark Currie,About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007)
- Sarah Dillon, David Mitchell: Critical Essays (London: Gylphi, 2011)

Tele: @Arab_Books

- Dominic Head, The State of the Novel (Oxford: Wiley-Blackwell, 2008)
- Dominic Head, Modern British Fiction, 1,9502000- (Cambridge: Cambridge University Press, 2002)
- David James, Modernist Futures (Cambridge: Cambridge University Press, 2012)
- David James, ed., The Legacies of Modernism (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)
- Frank Kemode, The Sense of an Ending (Oxford: Oxford University Press, 1966)
- Kay Mitchell, Intention and Text (London: Continuum, 2008)
- Peter Middleton and Tim Woods, Literatures of Memory: H istory, Time and Space in Postwar Writing (Manchester: Manchester University Press, 2000)
- Jago Morrison, Contemporary Fiction (London: Routledge, 2003)
- Adam Roberts, The History of Science Fiction (London: Palgrave, 2006)
- Randall Stevenson, Brian McHale, eds, The Edinburgh Companion ; Twentieth-Century Literatures in English (Edinburgh: Edinburg University Press, 2006)
- Iain Thompson, Heidegger, Art and Postmodernity (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)
- Patricia Waugh, Blackwell History of British Fiction: 1945—Present (Oxford: Blackwell, 2009)
- Patricia Waugh, Metafiction: The Theory and Practice

Tele: @Arab_Books

of Self-Conscio Fiction (London: Routledge, 2009)

- Julian Young, Heideggerls Philosophy QfArt (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)

journals

- C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings: http://www.gylpl, co.uk/c21/index.php
- Alluvium: http: //wvvvv.alluvium-journal.org/

Tele: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

لطفيّة الدليمي
الأعمال المنشورة

أولاً / المؤلّفات

١- ممر الى أحزان الرجال - قصص - بغداد - ١٩٧٠

٢- البشارة - قصص - بغداد - ١٩٧٥

٣- التمثال - قصص - بغداد ١٩٧٧ دار الجاحظ

٤- اذا كنت تحب - قصص- بغداد -١٩٨٠ - طبعة ثانية دار المدى ٢٠١٥

٥- عالم النساء الوحيدات - رواية وقصص - بغداد - ١٩٨٦- طبعة ثانية دار المدى-٢٠١٠

٦- من يرث الفردوس - رواية-الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٨٩ طبعة ثانية، دار المدى ٢٠١٤

٧- بذور النار - رواية - بغداد - ١٩٨٨ - دار الشؤون الثقافية العامة

Tele: @Arab_Books

٨- موسيقى صوفية - قصص - بغداد (حصلت على جائزة القصة العراقية ٢٠٠٤) - طبعة ثانية ٢٠١٣ دار المدى - بغداد

٩- في المغلق والمفتوح- مقالات جمالية - دار نقوش عربية تونس -١٩٩٩

١٠- ما لم يقله الرواة- قصص -الاردن - دار ازمنة - ١٩٩٩

١١-- شريكات المصير الأبدي- دراسة عن المراة المبدعة فى حضارات العراق القديمة - دار عشتار- القاهرة - ١٩٩٩ طبعة ثانية - دار المدى ٢٠١٣ - بغداد

١٢- خسوف برهان الكتبي - رواية- ٢٠٠١ رام الله - دار الزاهرة

١٣- الساعة السبعون- نصوص- بغداد - ٢٠٠٠ - دار الشؤون الثقافية العامة

١٤- ضحكة اليورانيوم - رواية - ٢٠٠٠ - دار الشؤون الثقافية العامة

١٥- برتقال سمية - قصص- ٢٠٠٢- بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة

١٦- حديقة حياة - رواية -٢٠٠٤ بغداد دار الشؤون الثقافية - طبعة ثانية دمشق - اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٤

١٧- يوميات المدن - ٢٠٠٩ - دار فضاءات - الاردن

١٨- كتاب العودة الى الطبيعة - بغداد ١٩٨٩

١٩- رواية (سيدات زحل) ٢٠١٠ - دار فضاءات - الاردن طبعة ثانية دار فضاءات ٢٠١٢ - طبعة ثالثة ٢٠١٤

Tele: @Arab_Books

٢٠- كتاب كوميكس باللغة الاسبانية بعنوان (بيت البابلي) مستل من فصول رواية سيدات زحل - ٢٠١٣ دار نورما - مدريد

٢١- مسرات النساء - قصص - دار المدى - ٢٠١٥

٢٢- اذا كنت تحب - قصص - دار المدى ٢٠١٥

٢٣- عُشّاق وفونوغراف وأزمنة - رواية - دار المدى - ٢٠١٦

٢٤- مدني وأهوائي: جولات في مدن العالم - أدب الرحلات - دار السويدي للنشر - الإمارات العربية المتحدة ٢٠١٦ (الكتاب الفائز بجائزة مركز إبن بطوطة للأدب الجغرافي عن فئة الرحلة المعاصرة ٢٠١٦)

ثانياً / الأعمال المترجمة عن الإنكليزية

١ -بلاد الثلوج- رواية - ياسوناري كواباتا - دار المامون - بغداد ١٩٨٥- طبعة ثانية دار المدى ٢٠١٣

٢ -ضوء نهار مشرق- رواية - أنيتا ديساي- دار المامون - بغداد١٩٨٩- طبعة ثانية، دار المدى ٢٠١٢

٣- من يوميات أنابيس نن - دار أزمنة - الأردن -١٩٩٩- طبعة ثانية - دار المدى ٢٠١٣

٤- شجرة الكاميليا- قصص عالمية - بغداد ٢٠٠٠

٥- حلمُ غايةٍ ما - السيرة الذاتية للكاتب - الفيلسوف كولن ويلسون، دار المدى، طبعة أولى، ٢٠١٥

٦- أصوات الرواية - حوارات مع نخبة من الروائيّات و الروائيين - صدر ككتاب مجّاني مع مجلّة دبي الثقافيّة العدد ١٢١ يونيو ٢٠١٥

٧- تطوّر الرواية الحديثة، تأليف: جيسي ماتز، دار المدى، ٢٠١٦

Tele: @Arab_Books

٨- فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة: حوارات مختارة مع روائيات وروائيين - دار المدى - ٢٠١٦

٩- رحلتي: تحويل الأحلام إلى أفعال (مذكرات الرئيس الهندي الراحل زين العابدين عبد الكلام) - دار المدى - ٢٠١٧

ثالثاً / الأعمال الدرامية

١- مسرحية الليالى السومرية - نالت جائزة أفضل نص يستلهم التراث السومريّ- قراءة مغايرة لملحمة كلكامش

٢- مسرحية الكرة الحمراء - ١٩٩٧

٣- مسرحية الشبيه الأخير - ١٩٩٥

٤- مسرحية قمر أور

٥- مسرحية شبح كلكامش

٦- مسلسل تاريخي عن الحضارة البابلية بـ (٣٠) ساعة

٧- سيناريو صدى حضارة - عن الموسيقى في الحضارة الرافدينية

رابعاً /الدراسات

١- جدل الانوثة فى الأسطورة - نفى الانثى من الذاكرة

٢- كتابات في موضوعة المرأة والحرية..

٣- دراسات فى مشكلات الثقافة العراقية الراهنة

٤- اللغة متن السجال العنيف بين النساء والرجال- لغة للنساء في سومر القديمة

٥- صورة المرأة العربية فى الإعلام المعاصر

٦- دراسات في واقع المراة العراقية خلال العقود السابقة وبعد الاحتلال

Tele: @Arab_Books

٧- دراسات في حرية المرأة - اعداد وتحرير وتقديم - مركز شبعاد ٢٠٠٤ بغداد

٨- كتاب أوضاع المراة العراقية في ظل العنف بأنواعه وعنف الإحتلال - إعداد وتحرير وتقديم، ٢٠٠٥

٩- مختارات من القصة العراقية - ترجم إلى الإنكليزية والإسبانية - تحرير وتقديم - دار المأمون

Tele: @Arab_Books

تمت

21/1/2018

Telegram: @Arab_Books

Tele: @Arab_Books

Arab_Books

يتّفق النقاد ومنظّرو الدراسات الثقافية ودارسو تأريخ الافكار أن الرواية أحد أهم الإبتكارات الثقافية التي جاءت بعد عصر التنوير الأوربي، وقد كُتب الكثير بشأن الفنّ الروائي منذ القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا.

أودّ في هذا التقديم تثبيت بعض المؤشرات التي علقت في ذهني كملاحظات تراكمت لدي منذ زمن حتى بلغ التراكم حداً رأيت معه أن أعلّق على بعض التفاصيل الخاصة بالرواية في إطارها العام، من وجهة نظر شخصية خالصة، مع التركيز على الرواية المعاصرة بخاصة، وأودّ التأكيد منذ أنني لست بصدد الحديث عن الثيمات الكبيرة الخاصة بوظيفة الفن الروائي وطبيعته وأجناسه - تلك الثيمات التي كتب عنها بشيء من التفصيل في تقديمي لكتابي المترجم (تطور الرواية الحديثة) الصادر عن دار المدى ٢٠١٦؛ بل سأؤكّد هنا على بعض التفاصيل المُغْفلة التي غالباً ما تُهّمشُ ولا يعنى بها بعضُ قرّاء الرواية وكتّابها.

ISBN 978-2843091605