النقد الأدبي

ما هيـة الروايـة

د. الطيـب بو عـزة

عالم الأدب
للترجمة والنشر

sami-pdf.blogspot.com

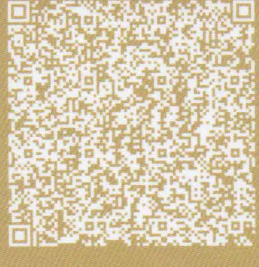
ماهية الرواية

يقدم هذا الكتاب تفسيرا واضحا وعرضا شيقا وإجابات ممتعة عن ماهية الرواية، وتعلقها الصميم بالحياة وكينونة الإنسان في العالم، وبيان كيفية كتابتها، وعناصر ومكونات وخصائص خطابها السردي، وتعليل ظهورها في العصر الحديث، ثم قراءات عميقة في المتن السردي لعدد من الروايات العالمية..

حتى يصل الكاتب بالقارئ إلى نتيجة مفادها: أن الرواية هي الحياة، وأنها قادرة على أداء وظيفة أخرى غير الترفيه والتشويق؛ هي: تغيير الطريقة التي ننظر بها إلى العالم، والأسلوب الذي نتكلم به عنه؛ وبالتالي تغيير العالم نفسه.

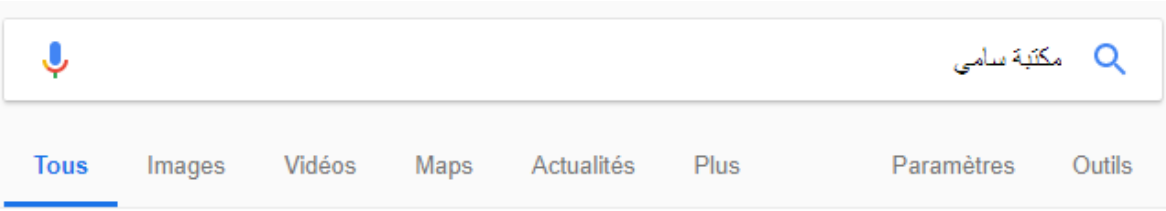
الثمن: ١٦ دولارا
أو ما يعادلها

ISBN 978-977-6539-03-7



info@aalamaladab.com

sami-pdf.blogspot.com



ماهيــة الروايــة

sami-pdf.blogspot.com

بسم الله الرحمن الرحيم

sami-pdf.blogspot.com

النقد الأدبي

ماهيــة الروايــة

د. الطيـب بو عـزة

عالم الأدب
للترجمة والنشر

sami-pdf.blogspot.com

الكتاب: ما هية الرواية
المؤلف: د/ الطيب بوعزة

عدد الصفحات: ٣٩٢ صفحة
سنة الطباعة: ٢٠١٦م
بلد الطباعة: بيروت/ لبنان
الطبعة: الأولى

جميع حقوق الملكية الفكرية محفوظة

عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع
مؤسسة عربية تعنني بنشر النصوص المترجمة والعربية
في مجالات الثقافة العامة والأدب والعلوم الإنسانية

عالم الأدب
للترجمة والنشر

هاتف: 00201099938159
بريد إلكتروني: info@aalamaladab.com
القاهرة - جمهورية مصر العربية

حقوق الطبع محفوظة

يمنع طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو أي جزء منه أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الحاسب أو نسخه على اسطوانات ليزرية إلا بموافقة خطية من الناشر.

Title: Mahiyyat Alrewayah
Editor: Dr. Attayeb Bo Azzah

Pages: 392
Year: 2016
Printed in: Beirut, Lebanon
Edition: 1

Exclusive rights by ©

الفهرسة أثناء النشر - إعداد إدارة الشئون الفنية / دار الكتب المصرية

بو عزة/ الطيب
ماهية الرواية / الطيب بوعزة
القاهرة، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، ٢٠١٥
٣٩٢ ص، ٢٤×١٧سم
١- القصص العربية - تاريخ ونقد ١- العنوان
رقم الإيداع، ٢٠١٥/١٩٤٦٧

ISBN: 978-977-6539-03-7

لطلبات الشراء البريدية
الرجاء الاتصال على:
00201000754066
Info@kutubkom.com
KUTUBKOM

عالم الأدب
للترجمة والنشر

sami-pdf.blogspot.com

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
- في البدء	٩
الباب الأول: ما هي الرواية؟	١٣
- مدخل	١٥
- **الفصل الأول: كيف تكتب الرواية؟**	٢٣
- **الفصل الثاني: كيف الرواية؟**	٣١
- **الفصل الثالث: الرواية بوصفها بنية وشكلا**	٣٧
١- بنية السرد	٣٩
٢- السرد الأسطوري والمعقولية	٤٢
٣- مكونات وخصائص الخطاب السردي	٤٥
٣-١ اللغة والكتابة	٤٥
٣-٢ الرواية والشخصية	٤٧
٣-٣ الزمن الروائي	٥١
٣-٤ المكان الروائي	٥٢
٣-٥ انتظام المكونات السردية	٥٤
الفصل الرابع: في تعليل ظهور الرواية في العصر الحديث	٥٧
-١- في التفسير الهيغلي للرواية كبديل للملحمة	٦٠
-٢- الرواية والطبقة من منظور لوكاتش	٦٣

sami-pdf.blogspot.com

-٣- باختين ونقد التفسير الهيغلي ٧٠
الفصل الخامس: رواية الرواية ٧٥
-١- روايةُ الروايةِ الغربيةِ ٧٩
-٢- الرواية والمعيش ٨٢
-٣- ملامح تاريخية النص الروائي العربي ٨٤
- محصول الباب الأول ٩٠
الباب الثاني: ها هي الرواية «قراءات» في المتن السردي ٩٥
الفصل الأول: سرد الحب ١٠١
١- «بول وفرجيني» ١٠٩
٢- «مدام بوفاري» ١١٩
٣- «أوجيني غراندیه» ١٢٤
٤- «دون خوان موليير» ١٣١
الفصل الثاني: سرد الذات .. سرد العقل ١٣٩
١- «الأيام» ١٤٤
٢- «أديب» ١٥٦
٣- «خارج المكان» ١٦٣
٤- «حي بن يقظان» ١٧١
٥- «روبنسن كروزو» ١٨٧
٦- «المنقذ من الضلال» ١٩٤
٧- « إيميل» ٢٠٣
الفصل الثالث: سرد الحرب ٢١٣
١- «الحرب والسلام» ٢١٣
٢- «كوخ العم توم» ٢٣١

sami-pdf.blogspot.com

٣- «المصابيح الزرق» ٢٣٨
الفصل الرابع: سرد الواقع .. سرد التوقع ٢٤٧
١- « آنا كرنينا» ٢٥١
٢- «الإخوة كارامازوف» ٢٥٧
٣- «رسائل فارسية» ٢٦٧
٤- «قنديل أم هاشم» ٢٧٢
٥- «اللص والكلاب» ٢٧٩
٦- «مئة عام من العزلة» ٢٨٩
٧- «بحثا عن الزمن الضائع» ٢٩٨
الفصل الخامس: السرد والموت ٣٠٥
١- «ألف ليلة وليلة» ٣٠٩
٢- ال «ديكاميرون» ٣١٤
٣- «الأبله» ٣٢٣
٤- «الجريمة والعقاب» ٣٢٨
٥- الوجودية، و«الموت» ٣٣٣
٥-١ ألبير كامو «الغريب» ٣٣٦
٥-٢ «الطاعون» ٣٤٣
الفصل السادس: سرد التحولات ٣٥١
١- «الحمار الذهبي» ٣٥٤
٢- «دون كيخوته دي لا منتشا» ٣٥٩
٣- «الخيميائي» ٣٧١
٤- «أليس في بلاد العجائب» . . وبعد ٣٨٢

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

في البدء

في البدء كان السرد . .

لأنَّه إذا كان ثمة جنسٌ أدبي يبدأ في تكوين وعينا وتشكيل أسلوب إدراكنا لذواتنا وللوجود، منذ طفولتنا وبدء تفتّح قدرتنا الذهنية، فلا شكّ أنه الرواية؛ إذ منذ الصغر يسكننا ذلك العشق الغريب لفعل السَّرد؛ فنُلحّ علىٰ مَن يحيط بنا لكي يحكي ويسرد ويقُص.

أجل، لا يشد الوجدان الطفولي أكثر من أمرين اثنين: اللعب والسَّرد.

ولعل السَّرد لعبٌ من نوع آخر، لعب بذواتنا والوجود، وتقليب لهما علىٰ أنحاء متغايرة، لعلَّ منفذًا إدراكيًّا ينفتح أمامنا لفهم ألغازهما.

وإذا كان السَّرد يجذب كيانَنا منذ الطفولة ويرافقنا في مختلف لحظات نموِّنا الإدراكي؛ فكذلك الشأن بالنسبة إلىٰ كيان البشرية عبر امتدادها التاريخي؛ إذ لا تخلو لحظة من لحظاتها من استحضار تقنية السَّرد لتوثيق وجودها وإثرائه.

ورغم تطور الوجود الثقافي البشري، وتعدد مبتدعاته وتنوعها؛ لا يزال الفعل السَّردي ذا حضورٍ ونفوذ. ورغم تنوع أنماط الفكر والقول؛ لا يزال النمط الروائي اليوم أكثر أجناس الكتابة مقروئية.

قد يعترض القارئ علىٰ هذا الخطاب الواثق، القائل باستمرارية وملازمة خطاب السَّرد للوجود الإنساني، بالإشارة إلىٰ أن بعض المنظِّرين يذهبون اليوم إلىٰ حدِّ الجزم بأفول الرواية ونهايتها؛ فكيف ينسجم حديثُنا عن استمراريتها مع زعمهم هذا؟

قد يكفي للرد علىٰ هذا الاعتراض الإشارة إلىٰ حضور السَّرد الروائي في مختلف الأنساق الثقافية، واستمراريته في اجتذاب الذائقة الأدبية، وشدِّها إلىٰ صيرورة حَكْيه.

sami-pdf.blogspot.com

وقد يكفي للاعتراض علىٰ الاعتراض إيراد أرقام مطبوعات ومبيعات الرواية للدلالة علىٰ استمرار وجودها، وكثرة الإقبال عليها.

لكنَّ هذا وذاك لن يكفي لفهم أساس هذا الاعتراض ذاته، والحافز علىٰ قوله. فزعْمُ هؤلاء بأفول الرواية هو في حقيقته مجرد استثقالٍ لتغيّر الشكل السَّردي اليوم؛ أو لنقل بلفظٍ أدق، إنه عدم إدراك وتقدير لهذا التغيُّر. لذا؛ فمَكْمَن النقص في حكمهم ناتجٌ عن نقصٍ في تصورهم، حيث لم ينظروا إلىٰ التغيُّر بوصفه تطورًا وتجديدًا وإبداعًا؛ بل كانت رؤيتهم إلىٰ واقع الرواية أسيرةً لتصورٍ جامد لا يعترف إلا بالمألوف من صيغها وأشكالها ونظمها، فلمَّا تجددت تلك الصيغ والنُّظم، لم يتم وعي هذا التجديد كتطورٍ يحايث تلك الأشكال السَّردية الروائية ويُغير في بنياتها، بل حسبوه نهايةً وأفولًا للرواية ذاتها.

لا تزال الرواية اليوم نابضةً بدفق الحياة، بل نرىٰ أن دليل اشتغال النبض في كيانها هو تجددها وتطور أشكالها؛ أما لو توقَّف وجمد ذلك النبض، فإن هذا هو ما يسوِّغ القول بأفولها ونهايتها، وليس العكس.

وينبغي أن نفهم حضور نبض الحياة داخل الرواية بمعنيين اثنين:

الأول: هو ما ألمحنا إليه قبل، أي: حيوية نظامها وبنيتها.

والمعنىٰ الثاني: هو أن ثمة تعالقًا صميمًا بين الرواية والحياة، ليس فقط في حيوية شكلها وحراك أساليب انتظامها؛ بل أيضًا في اتصالها الوثيق بكينونة الإنسان في العالم.

ولعل هذا ما يفسِّر القيمة الاستثنائية التي يحظىٰ بها السَّرد الروائي، وقدرته علىٰ أن يكون أكثر الأشكال الإبداعية جاذبيةً للقارئ. فليس اعتباطًا ولا مجرَّد صدفة أن يجد **«غالبية القراء -يقول إيان وات- خلال المائتي سنة الماضية في الرواية، الشكل الأدبي الذي يُرضي رغباتهم علىٰ أقرب وجهٍ من حيث التطابق التام بين الحياة والفن»**[1].

ولا ينبغي أن نأخذ مقولة وات بوجود تطابقٍ بين الفن والحياة بالمدلول الحرفي لمعنىٰ المطابقة، فننزلق إلىٰ تصور علاقة مرآوية بين الرواية والواقع الحياتي؛ بل ينبغي

---

(١) إيان وات، ظهور الرواية، بنجوين، لندن ١٩٨٣، ص٣٣. نقلًا عن روجر آلن «الرواية العربية»، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة ١٩٩٧، هامش ص٢٠.

sami-pdf.blogspot.com

أن نفهمها بمعنىٰ وجود تعالقٍ وثيق بين السَّرد والحياة.

وفي هذا السياق يمكن أن نستحضر إشارة بوتور إلىٰ وضعية الرواية اليوم، واقتدارها الفريد علىٰ وصل المشهد اليومي بالإدراك الفني؛ حيث يقول:

«وفي وقتنا الحاضر لا وجود لشكلٍ أدبي يتمتع بالقوة التي تتمتع بها الرواية؛ إذ إننا نستطيع أن نربطَ بها بطريقة دقيقةٍ كل الدقة . . . حوادث حياتنا اليومية، التي لا قيمة لها في الظاهر، والأفكار، والحدس، والأحلام التي هي، ظاهريًا، أكثر ما تكون بُعدًا عن لغتنا اليومية»[1].

وفي هذا نرىٰ فرادة السرد الروائي ومكمن قيمته؛ أي: قدرته علىٰ الإنصات إلىٰ الكينونة والتعبير عنها. وبهذا نزعم أن فنَّ السرد التزم الدرس الفينومينولوجي قبل ظهور الفينومينولوجيا، وعبَّر عنه بأسلوبٍ أقدر من أسلوبها الفلسفي التجريدي. وهنا يمكن أن نستحضر مقاربة ميلان كونديرا لقيمة المتن الروائي، من خلال بيان التحليل الفينومينولوجي لأزمة الفكر الأوروبي، مع هوسرل وهيدغر، وهو التحليل الذي يمكن اختزاله في ما أسماه هوسرل **«أزمة الإنسية الأوروبية»**، أو ما أسماه هيدغر **«نسيان الكينونة»**؛ إذ يتوقف كونديرا عند النتيجة التي خلُص إليها هوسرل وهيدغر في تشخيصهما لأزمة الإنسية الأوروبية، وهي النتيجة التي تؤكِّد أن العلمَ والفلسفة قد نسيا كينونةَ الإنسان. بيد أن كونديرا يعترض علىٰ نسيانٍ آخر في هذا التشخيص، وهو نسيان هذين الفيلسوفين، وعدم انتباههما إلىٰ أن ثمة جنسًا ثقافيًا لم ينسَ هذه الكينونة، وهو الجنس السردي الروائي، يقول كونديرا:

«إذا كان صحيحًا أن الفلسفةَ والعلوم قد نسيا كينونةَ الإنسان؛ فإنه يظهر بوضوح أن فنًّا أوروبيًّا كبيرًا قد تكوَّن مع ثربانتيس، وما هذا الفن إلا سبر هذا الكائن المنسي»[2].

إن قيمة السَّرد الروائي تكمن إذن في تعويض هذا النقص الجوهري في المنظومة الثقافية، الذي تسبَّب فيه النسقان العلمي والفلسفي. وإذا كان المشروع الفينومينولوجي يهدف إلىٰ استعادة هذا الكائن المنسيّ، فلا بدَّ لهذا المشروع من

---

(١) ميشال بوتور، بحوث جديدة في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، الطبعة الثالثة، بيروت، باريس، ١٩٨٦، ص١٢.

(٢) ميشال بوتور، م س، ص١٢.

sami-pdf.blogspot.com

أن يعترف للسَّرد الروائي بدوره وريادته في الانتباه إلىٰ قيمة العود إلىٰ الكينونة الإنسانية. فـ«جميع الثيمات الكبرىٰ -يقول كونديرا- التي يحلِّلها هيدغر في كتابه «الكينونة والزمان» معتبرًا أن الفلسفة الأوروبية السابقة كلها قد أهملتها، إنما تمَّ الكشف عنها، وبيانها، وإضاءتها بواسطة . . . الرواية»[1].

بل إن الرواية منذ تأسيسها ما طلبت غير سَبْرِ لغزِ هذا الكائن. وفرادتها تتحدَّد في كون أسلوب سبرِها لهذا اللغز متعددًا في مداخله وطرائقه؛ فقد «اكتشفت الرواية، واحدة بعد أخرىٰ، بطريقتها الخاصة، وبمنطقها الخاص، مختلف جوانب الوجود:

تساءلت مع ثربانتيس عما هي المغامرة؛ وبدأت مع صموئيل ريتشاردسون في فحص ما يدور في الداخل، وفي الكشف عن الحياة السرية للمشاعر؛ واكتشفت مع بالزاك تجذر الإنسان في التاريخ؛ وسبرت مع فلوبير أرضًا كانت حتىٰ ذلك الحين مجهولةً هي أرض الحياة اليومية، وعكفت مع تولوستوي علىٰ تدخل اللاعقلاني في القرارات وفي السلوك البشري. إنها تستقصي الزمن: اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بروست؛ واللحظة الحاضرة التي تمَّ القبض عليها مع جيمس جويس. وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التي تهدي، وهي الآتية من أعماق الزمن . . .»[2].

هكذا تتعدَّد مداخل مقاربة الكينونة الإنسانية بفضل السَّرد الروائي علىٰ نحوٍ يعلو علىٰ المقاربة الفلسفية التجريدية. فإذا كان اللوغوس الفلسفي يحوِّل هذه الكينونة إلىٰ رموزٍ ومفاهيم، فإنه في هذا التحويل قد يُفقد هذه الكينونة أهمَّ خصيصة فيها، وهي الحياة. أما الرواية فميزتها أنها تقارب الحياة بالحياة؛ فتعبِّر عن الكينونة مع الحفاظ علىٰ حيويتها ونبضها.

لذا؛ استعادة للاستفهام الذي عنونَّا به هذا المدخل (لماذا الرواية؟)، نجيب بلفظٍ وجيز:

لأنها الحياة.

---

(١) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولىٰ، دمشق١٩٩٩، ص١٢، ١٣.

(٢) ميلان كونديرا، م س، ص ١٢ وص١٣.

sami-pdf.blogspot.com

الباب الأول

ما هي الرواية؟

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

مـدخـل

ما هي الرواية؟

لا تتعدَّد التعاريف فحسب؛ بل تختلف وتتباين. ولعلَّها باختلافها ذاك لا تقرِّبنا إلىٰ ماهية الرواية بقدر ما تصعِّب عملية الاقتراب تلك. فما سبب هذا التعدُّد الدلالي؟ هل يرجع إلىٰ مجرد اختلاف في النظر إلىٰ المفهوم؟

لا نعتقد ذلك؛ إذ لعلَّ السبب الأصلي يرجع إلىٰ اختلاف في ماصدق المفهوم ذاته، أي اختلاف موضوع النظر، أي الرواية. حيث إن هذا الماصدق لا يثبت علىٰ حالٍ حتىٰ يقبل الاتفاق في وسمه ووصفه. ولا أدلّ علىٰ ذلك من أن نقَّاد ومنظري السَّرد، رغم اختلافهم في تحديد مدلولها؛ تجدهم متفقين علىٰ الاعتراف بحراكها وتغيُّر بنيتها:

يقول روجر آلن: **«الرواية نمطٌ أدبي دائم التحول والتبدُّل، يتسِم بالقلق بحيث لا يستقر علىٰ حال»**[1].

وفي السياق ذاته يؤكد باختين واصفًا الرواية بأنها: «المرونة ذاتها، فهي تقوم علىٰ البحثِ الدائم وعلىٰ مراجعة أشكالها السابقة باستمرار. ولا بدَّ لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك؛ لأنه إنما يمد جذورَه في تلك الأرضية التي تتصل اتصالًا مباشرًا بمواقع ولادة الواقع»[2].

إذن؛ بما أنَّ الرواية موسومةٌ بحراكٍ يحايث نظامها الداخلي، ويبدِّل في بنيتها الفنية؛ فإنه يصعب اختزال ملامحها في ميسمٍ ثابت؛ لذا ليس مستغربًا أن يقول إي

---

(١) روجر آلن، «الرواية العربية»، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة ١٩٩٧، ص٧.

(٢) ميخائيل باختين، بي إن ميدفيديف، الأسلوب الرسمي في الدراسة الأدبية، مقدمة ثقافية للشاعرية السوسيولوجية، مطبعة جامعة هوبكنز، بالتيمور ١٩٧٨. نقلًا عن روجر آلن، م س، ص١٩.

sami-pdf.blogspot.com

إم فورستر: «الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل»[1].

لكن، هذا التغيُّر الدائم في بنيات الرواية وأشكال انتظام كيانها، يمنحها مرونةً وقابلية لاستيعاب الكثير من الأنظمة والنتاجات السَّردية، التي تندرج ضمن مجالها وتتسمىٰ باسمها؛ الأمر الذي دفع واين بوث إلىٰ القول بأن تنوعَ السَّرد الموسوم بالرواية «يصل إلىٰ درجة الفوضىٰ»[2].

لذا؛ ليس من قبيل المبالغة أن يقول الناقد جون كبريس Jean CABRIÈS متحدثًا عن إشكال تعريف هذا الشكل الإبداعي الأدبي: «للرواية قدرة علىٰ امتصاص كلِّ اللغات، والانبناء علىٰ أي بنيةٍ من بنيات الواقع، الاجتماعي أو النفسي؛ لذا يُنظر إليها بوصفها جنسًا أدبيًّا يستحيل تعريفه سيمانطيقيًا وجماليًا»[3].

لكن، هل حقًا تصل مسألة التعريف إلىٰ حدِّ الاستحالة؟ ألا يمكن انتهاج مقاربة أوليَّة تمسك بهذا التعدُّد من مدخل التصنيف مثلًا؛ فنحدِّد «الرواية الاجتماعية» انطلاقًا من خصائصها ومميزاتها، كنمطٍ سردي يروم قراءة الواقع المجتمعي ووصفه؛ ونحدِّد «الرواية النفسية» بوصفها سردًا لدواخل الشعور واعتمالات الوجدان؛ و «الرواية التاريخية» بكونها تحويلًا للحدث التاريخي إلىٰ حبكةٍ قصصية؛ و «الرواية الفلسفية» كاستحضارٍ للأسئلة والرؤىٰ وتحويلها إلىٰ مادة حياةٍ ملحوظة من خلال حراك السَّرد؟

حتىٰ هذه المقاربة التصنيفية لأنماط الرواية تعترضها عوائق عدة؛ لأن النماذج الروائية تبلغ من التعدُّد والكثرة حدًا يعسر معه العَدُّ والحصرُ؛ وقد تبدىٰ هذا التعدُّد منذ أولىٰ مراحل تطور الفن الروائي؛ ففي القرن التاسع عشر مَهَّدَ الأديب الفرنسي غي دو موباسان لروايته «بيير وجان» بمدخلٍ نظري عنونه بـ «الرواية» حاول فيه بيان إشكالية التصنيف، فانتهىٰ إلىٰ أنها بأعدادٍ لا نهائية.

وإذا كان دو موباسان قد قال ذلك في أوائل لحظات تطوّر الرواية (أي في القرن

---

(١) إي. إم. فورستر، سمات الرواية، لندن ١٩٦٦، ص١٣. نقلًا عن روجر آلن، م س، ص١٨.

(٢) واين بوث، البلاغة في الفن القصصي، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٦١، ص٣٦. نقلًا عن روجر آلن،م س، ص١٧.

(٣) مقال: الرواية، محاولة في الطوبولوجيا، موسوعة أونيفرساليس ٢٠٠٨.

sami-pdf.blogspot.com

التاسع عشر)؛ فإن الأمر اليوم أوْكد بالنظر إلىٰ ما طرأ علىٰ أنماطِ السرد من تنوع؛ لأنَّ تطورَ فعل السَّرد اليوم وانفتاحه علىٰ التجريب، يزيد تلك الصنوف عددًا فوق عدد.

ثمَّ علىٰ فرض إمكان تحديد أصناف الرواية وحصرها في عددٍ معيَّن، فإنَّ الصعوبات التي اعترضتنا في مطلب الماهية وأعاقت بلورة تعريف عام للجنس الروائي لن تغيب مطلقًا عند عملية تعريف أصنافه؛ إذ داخل كلِّ صنفٍ ثمَّة تنوع وتغاير؛ يجعلان الجمع بالاختزال والتكثيف في خصائص دلالية مشتركة محاولةً عسيرة.

ألسنا في حقل الفن، وهو حقل الفرادة والخصوصية؟ أليس الملمح الإبداعي بصمةً متميزة؟

فكيف يمكن أن نساوي الرواية الواقعية، مثلًا، كما تبدو في متن بالزاك، بتلك التي تتمظهر في سرديات فلوبير أو تولوستوي، أو نجيب محفوظ أو غيرهم؟

وكيف نساوي الرواية النفسية كما تتجلىٰ في متن دوستويفسكي بتلك التي تنبجس في روايات صموئيل ريتشاردسون أو ستندال؟

لكن، إذا كان تحديدُ ماهية الرواية أمرًا عسيرًا، سواء من مدخل التصنيف أو من مدخل ذاتية هذا الجنس الأدبي؛ فإنه في سبيل الاقتراب من مدلولها الفني، لن نطلب التعريف الماهوي الجامع بجنسه والمانع بفصله؛ بل دعنا نقنع بالبدء بإجراء التعريف بالسَّلب؛ فنفهم الرواية بما تغايره لا بما تطابقه، وفي سبيل ذلك لنجرِّب اعتماد «**النظر المقارن**»:

من خلال لحاظ المقارنة نكتشف تمايزات عديدة بين السَّرد الروائي وغيره من الأجناس السَّردية؛ حيث تختلف الرواية عن الملحمة؛ لأنها تكون مسرودةً في لغةٍ نثرية؛ بينما تتوسَّل الملحمة لغة الشعر.

وتختلف عن الأسطورة من حيث إن السَّرد الأسطوري يقوم علىٰ الخارق والعجائبي؛ بينما الرواية، وإن لامست الخارق، فإنها تأخذ من طينة الأرض مادة كينوناتها وعناصر شخوصها وأحداثها.

والأسطورة، في الغالب، لا تُنسب لمؤلِّف معيَّن، بل هي تعبير عن مخيالٍ جمعي؛ بينما الرواية نتاج مؤلِّف وحصيلة اشتغال مخياله الشخصي.

sami-pdf.blogspot.com

وتختلف عن التاريخ؛ لأنها من نسج الخيال؛ بينما سرد المؤرخ يسعىٰ، أو يزعم أنه يسعىٰ، إلىٰ الالتزام بنقل الواقعة التاريخية.

وتخالفُ المسرحيةَ لكونها تقوم علىٰ سردٍ يرويه راوٍ؛ بينما تُسرد حكاية المسرحية بحراك شخوصها وأقوالهم وأفعالهم ومشاهد الديكور التي تؤطِّر وجودَهم.

وتختلف بنية الرواية عن بنية القصة القصيرة بطولها، وتعدُّد شخوصها، وامتداد أحداثها علىٰ حيِّزٍ مكاني وزماني غالبًا ما يكون أوسع من الحيِّز الذي تجري فيه القصة القصيرة.

بَيَّنَّ أن زاوية نظري هنا اتجهت إلىٰ لَحْظِ ما سجَّله نقد السَّرد من تمايزات تفرِّق الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية والمعرفية، لكن إذا غيَّرنا موقع النظر يمكن أن نلحظَ في هذه التمايزات صلاتٍ وائتلافًا لا فوارق واختلافًا.

لنتأمَّل بعض الرؤىٰ التنظيرية التي تبحث في تقارب السَّرد الروائي مع غيره من أجناس الأدب:

في كتابه «**الرواية العربية**» يستحضر روجر آلن هذا التقارب -مستثمرًا جبرا إبراهيم جبرا- فيقول: «**يشير جبرا إبراهيم جبرا إلىٰ أنَّ الرواية هي التحامٌ لعناصر مستنبطة من مقولات أرسطو؛ فمن تقاليد المأساة (التراجيديا)، تأخذ الرواية موضوعها الأساسي وهو صراع الفرد مع قوىٰ أكبر منه، ويتتبع جبرا ذلك من كتابات أسخيلوس حتىٰ دوستويفسكي وفولكنر. ومن الملحمة تأخذ الرواية موضوعاتٍ مثل صدام الفرد مع المجتمع، والخيانة، والحسد، والفروسية ... ومن الدراما تأخذ الحرص علىٰ تصوير الوضعيات والعواطف، خاصة تجسيد شخصيات الأفراد عن طريق الحوار**»[1].

هذه الصلات هي ما يشير إليها أيضًا جورج لوكاتش في كتابه «**نظرية الرواية**»، وإيان وات في كتابه «**ظهور الرواية**»، وغيرهما من النقاد والمنظِّرين.

لكن، هل يفيد هذا النظر الواصف لهذه الصلات في تفهيم الرواية؟ ألا تكون الرواية بهذا مجرَّد حاصل جمعٍ للملحمة والتاريخ والمسرحية، وغير هذا وذاك من الأشكال الفنية؟

---

(١) روجر آلن، م س، ص٢٠، ٢١.

sami-pdf.blogspot.com

وإذا ما استعدنا ما قمنا به ابتداءً، أي: ملاحظة الفوارق والفواصل لا الصلات؛ فما محصول هذه التمايزات التي خلصنا إليها؟

قد يلاحظ القارئ في التمايزات التي أبرزناها، أننا خالفنا المطلوب المباشر من الاستفهام الذي ابتدأنا به بحثنا؛ حيث أجبنا عن سؤال «ما ذاك الذي ليس روايةً؟»، أكثر من جواب سؤال «ما هي الرواية؟»، وهذا زوغان واضح عن مطلب البحث.

لكن، هل حقًا بالإمكان الجواب عن السؤال الثاني؟

إذا اعتاص مدخل التقريب الدلالي الماهوي، ومدخل المقاربة التصنيفية، والنظر المقارن؛ فلننتهج مسلك التقليد في مباحث التعريف؛ أي: **الارتكاز علىٰ المدخل المعجمي:**

يرجع لفظ الرواية في المعجم العربي، من ناحية الاشتقاق، إلىٰ روىٰ، يروي، ريا . . . بمعنىٰ سقىٰ يسقي. يقول صاحب «جمهرة اللغة»: **«ورَويتُ للقوم أروي لهم، إذا استقيت لهم. وسموا المَزادة راوية»**[1].

وفي معجم «المحيط»: **«عين رية: كثيرة الماء. والرّاوِيَةُ: الإِبِلُ التي تَحْمِلُ الماءَ. والرواة: المستقون»**[2].

فكيف انتقل لفظ «روىٰ» و«رواية» من معنىٰ السِّقاية إلىٰ معنىٰ السَّرد؟

يمكن بسهولة أن نلمح صلتين اثنتين تبرر هذا الحراك الدلالي الذي مسَّ معنىٰ اللفظ: الأولىٰ هي معنىٰ النقل، والثانية معنىٰ التلذذ. يقول د. عبد الملك مرتاض: **«ثم جاؤوا إلىٰ هذا المعنىٰ فأطلقوه علىٰ ناقل الشعر فقالوا: راوية؛ وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولًا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذُّذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو اللعب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ . . . وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر؛ لأنَّ صحراءه كان أعزّ شيء فيها هو الماء، ثم الشعر»**[3].

---

(١) جمهرة اللغة، ج ١، ص٨٨.

(٢) المحيط في اللغة، ج ٢، ص٤٤٩.

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السَّرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨، ص٢٢.

sami-pdf.blogspot.com

نخلُص من هذا إلىٰ الملاحظة التالية، وهي أن المدلول اللغوي للفظ «روىٰ» يقع مداره في المعجم العربي علىٰ معنيين؛ هما: السقي والنقل. وهو المدار الذي لا تزال المعاجم العربية المعاصرة تقبع داخله.

لكن الكتابات التنظيرية لم تكن لتقنع بتكرار المدلول اللغوي؛ فحاولت مقاربة المفهوم خارج مدار الاشتقاق، غير أنها ما خلُصت إلا إلىٰ تعريف الرواية بأنها «شكل أدبي سرديّ يحكيه راوٍ»[1]. وإذا دققنا النظر في هذا التحديد سنلاحظ أنه يقوم -باصطلاح المناطقة- علىٰ علاقة توتولوجية، أي مجرد تحصيل حاصل؛ لأن القول إن «الرواية سرد»، كالقول إن «الرواية رواية»، وإذا أضفنا إلىٰ هذا الاسم المصدري فعل المضارع وفاعله (يحكيه/يرويه راوٍ)، صار محصول هذا التعريف البئيس هو «الرواية هي رواية يرويها راوٍ».

أليس هذا إذن من قبيل تعريف الماء بالماء؟

إنَّ مأزق تعريف الرواية دفع ببعض النقاد مثل أم. جي. إبرامز، وفرانك كيرمود، وراندال جاريل إلىٰ السخرية من مطلب التعريف، حتىٰ بلغ الأمر بإبرامز إلىٰ اصطناع أسلوب السُّخرية في صياغة دلالة الرواية، حيث يقول: «**الرواية ... عمل أدبي ذو طول معيَّن فيه خط من نوع معيَّن**»[2].

وبهذه الإشارة الباسمة نتوقف هنا، ولنقنع في مبحث التعريف بما حصَّلناه، إلىٰ حين معاودة النظر في المسألة فيما يتلو من سطور.

لكن، ما هذا الذي حصَّلناه؟

استعادةً لمسار بحثنا وإيجازًا لنتائجه، نكثِّف القول في النقط التالية:

جرَّبنا أربع زوايا في النظر في تحديد مفهوم الرواية، هي:

التقريب الدلالي الماهوي.

---

(١) الموسوعة العربية العالمية، مادة رواية.

(٢) أم. جي. إبرامز، مسرد التعابير الأدبية، نيويورك هولت ١٩٧١، ص١١٠.

وبالنسبة إلىٰ موقف فرانك كيرمود ينظر كتابه: فن التعبير: مقالات حول الفن القصصي، كمبردج ماساشوستس، مطبعة جامعة هارفرد، ١٩٨٣، ص٢٥. وبالنسبة إلىٰ راندال جاريل ينظر مقاله في صحيفة نيويورك تايمز، عدد يوليو ١٩٩٣، ص١١٧. نقلًا عن روجر آلن، ص١٨.

sami-pdf.blogspot.com

المقاربة التصنيفية.

النظر المقارن.

المدخل المعجمي.

- أما فيما يخص المسلك الأول؛ فقد لاحظنا أن التحديد الدلالي لهذا المفهوم، ليس بالأمر السهل؛ بل ثمة من الباحثين من يذهب إلىٰ حدِّ القول باستحالة تعريف الرواية.

- ولما اعتاص التحديد الماهوي؛ جربنا التعريف من مدخل التصنيف؛ أي: تعريف كل صنف بما يمتاز ويختصّ به عن غيره من أصناف السَّرد الروائي. بيد أنه عند بحثنا في الأصناف، تبيَّن أنها أوسع من أن تُختزل في رقمٍ محدَّد.

- فانتقلنا إلىٰ تجريب الاقتراب بالسَّلب. وهكذا، بدل أن نطلب التعريف بالحدِّ الجامع بجنسه والمانع بفصله؛ طلبنا التعريف بالمغايرة، وهو ما أسميناه «النظر المقارن». وفي سبيل إجراء هذا النظر قصدنا إلىٰ تحديد ما يمتاز به السَّرد الروائي عن غيره من الأشكال السَّردية.

لكن سرعان ما اتضح أن مسلكنا هذا يخالف المطلوب من السؤال الذي ابتدأنا به البحث؛ حيث إن إيراد التمايزات هو جواب عن سؤال: «ما ذاك الذي ليس روايةً؟»، أكثر منه جوابًا عن سؤال «ما هي الرواية؟».

- فعاودنا التفكير في هذا السؤال العصيّ، بتجريب المسلك التقليدي في تأسيس مباحث التعريف؛ أي اعتماد المدخل المعجمي، والنظر في كيفية استثماره في التحديد الاصطلاحي. فلاحظنا أن محصول ذلك هو تعريف الرواية بكونها «سردًا يرويه راوٍ».

فماذا لاحظنا في هذا التعريف؟

تبيَّن لنا أنه يقوم علىٰ علاقة توتولوجية؛ لكن رغم ذلك اتضح لنا أنه يمكن أن يمنحنا محددًا قابلًا للاستثمار في استكشاف طبيعة هذا الجنس الأدبي؛ ونقصد به المحدد السَّردي، أي فعل الإنجاز الروائي.

إن الجواب الدقيق عن أي سؤال، يشترط ابتداءً فهمًا عميقًا لمدلول حدوده،

sami-pdf.blogspot.com

وضبطًا لمستلزماته المنهجية. لذا؛ فنحن عندما نطلب هنا تحديد فعل الإنجاز الروائي، فلا بدَّ من تغيير زاوية النظر إلىٰ الموضوع تغييرًا جذريًا. وذلك بالانتقال من سؤال الماهية إلىٰ سؤال الإنجاز؛ لأن «حدَّ» هذا السؤال يستلزم بيان كيفية إنتاج الرواية؛ ومن ثمَّ فهو يوجِّهنا نحو مطلب «الكيف»، لا مطلب «الفصل» بمدلوله كمائزٍ ماهوي ثابت.

وهذا هو موضوع مبحثنا التالي الذي حرصنا علىٰ عنونته بصيغة استفهامية -«كيف تكتب الرواية؟»- وهي صيغة مقصودة لمزيد توكيدٍ علىٰ الخاصية الكيفية.

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الأول

كيف تكتب الرواية؟

«اللعنة، كيف يمكن كتابة رواية؟»

غبريال غارسيا ماركيز

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

إذا انتقلنا من سؤال الدلالة إلىٰ سؤال الانجاز (كيف يمكن كتابة رواية؟)، فلا بدَّ ههنا من الانتباه إلىٰ أمرٍ علىٰ قدرٍ بالغ من الأهمية، وهو أنه بمجرد ذكر الألفاظ الدالة علىٰ ناتج الخيال من أجناس الفنون كالرواية والقصة والشعر والمسرح، وتلك الدالة علىٰ مُنْتِجِهَا (أي المبدع، شاعرًا كان أو روائيًا أو قصاصًا . . .)، وتلك الواصفة لعملية إنتاجها (الإبداع)؛ فإننا ندلف إلىٰ مجال التفرُّد ومحراب الخصوصية. لذا؛ يبدو سؤال «كيف تكتب رواية؟» إذا ما طُرح بمعنىٰ تعليمي، سؤالًا نشازًا؛ لأنه يفترض ضمنًا أن عملية الإنتاج الفني يمكن أن تُحدَّد لها طرائق منهجية، إذا ما سلكناها سنخلص ولا بدَّ إلىٰ لحظة الإنجاز الجيّد. وهذا ما لا تقبله الممارسة الروائية والفنية ولا تطيق استحماله؛ لأنها ليست فعلًا يصدر عن سابق تقعيدٍ منهجي، بل هي في جوهرها تحرير للمتخيّل وسرد لرؤاه.

والقبض علىٰ قواعد اشتغال الخيال هنا أشبه بمحاولة قبض الريح. لكننا إذا طرحنا السؤال (كيف تكتب الرواية؟) من مدخل التفرُّد لا من مدخل التقعيد، أي من مدخلٍ يقصد إلىٰ بيان الخصوصية الإبداعية، فواجب أن نفتح الجواب علىٰ تعدد الإمكانات والطرائق، باستحضار تعدد خبرات وتجارب الروائيين. ومن ثمَّ يصير السؤال متعينًا، لا سؤالًا عامًا ملقىٰ في الهواء؛ لأنَّ الروائي الحقيقي ينتج طريقتَه الخاصة في السَّرد، ولا يقلِّد غيرَه ولا يسلك مسلكَه حتىٰ لو تأثَّر به. فإذا ما درسنا حياته وتكوينه الثقافي، ووجدناه يفصح عن تأثره بغيره من الروائيين، أو لاحظنا أشكالًا من التَّناص في نتاجه؛ فإن ذلك لا يعني أنه يأخذ نموذجًا أو نماذج سابقة عليه بوصفها قوالب للاحتذاء؛ لأنَّ المبدع الحق يتفاعل مع السائد والسالف من التجارب الفنية بطرائق التمثُّل والاستلهام، فيُصقل موهبتَه علىٰ نحوٍ لا يغطي فرادتها ولا يلغيها. وإذا ما غطاها فإنه لا يكون مبدعًا؛ إنما مجرد رقمٍ ينضاف إلىٰ عوام الكتبة المسوّدين للورق الأبيض بلا نفع.

مثلًا نجد الروائي الروسي جوجول قد تأثر كثيرًا بسلفه بوشكين، كما أن فكرة روايته الشهيرة «الأرواح الميتة»، كان هذا الأخير هو من مدَّه بها، وشجَّعه علىٰ تشخيصها في نصٍّ سردي. فهل يصح بناء علىٰ هذه العلاقة مشابهة جوجول ببوشكين في الأسلوب والطريقة؟

sami-pdf.blogspot.com

لا بالتأكيد.

كما تأثَّر دوستويفسكي بجوجول، وديكنز، وجورج صاند . . . لكن من الخطأ مجاوزة القول بالتأثُّر إلىٰ القول بالمشابهة أو المماثلة في كيفية أداء السَّرد وتخييل حركته وترسيم شخوصه.

كما تأثَّر نجيب محفوظ بتشيخوف، وكافكا، وفلوبير، وزولا . . . لكن من العبث البحث عن وجهٍ للشَّبه بين أعمال محفوظ وأعمال أولئك المبدعين، للخلوص إلىٰ مشابهته بهم. لذا؛ فالقراءة النقدية الصائبة، حتىٰ عندما تنتهي إلىٰ إبصار وجوهٍ عديدة لعلائق الاستلهام والتناصّ، فإنها لا تبني عليها حكم المشابهة المُلغي للخصوصية والتفرُّد.

وتلك هي حقيقة الإبداع الفني. إنه حقلٌ لتميز ذاتية المبدع، ومجال لتمظهر بصمته الخاصة التي تَنِدُّ بطبيعتها عن النمذجة الجاهزة. لذا؛ فسؤال «كيف تكتب رواية؟» ليس له جوابٌ عام. ومن ثمَّ؛ فلا سبيل إلىٰ مقاربته إلا باستحضار تجارب مختلف الروائيين، بقصد الوقوف علىٰ خصوصية كل إبداعٍ سردي والاستفادة منه في محاولة تأسيس جواب نظري علىٰ هذا الاستفهام.

لكن هل يصلح سلوك هذا النمط من التفكير في سياق وضع القواعد؟ ألا يتطلب التقعيد إبصارَ المشترك والحرص علىٰ التقاطه، وتجاهل الخصوصية والفرادة؟ ثمَّ من يجيب عن سؤال الكيف، هل هو الروائي أم الناقد؟

ولسائلٍ أن يسأل: هل بِمُكْنَةِ الروائي، وهو المشغول بالممارسة السَّردية، أن يبلور جوابًا نظريًّا عن سؤال كيفها؟ أليس في عملية الإبداع الفني مقدارٌ من التلقائية والعفوية ينفلت من الإمساك والتقعيد؟

ألا يتمظهر الإنتاج الإبداعي أحيانًا كثيرة، وكأنه فعلٌ ينبجس فجأة بلا مقدمات من خلفية اللاوعي، لا من قصدية الوعي؟

وهل يصح أن نعتقد أن المبدعَ يضع قواعد الكيف وطرائقه مسبقًا، ثم يطبقها فينتج فنّه؟ ألا ينخرط في ممارسة الفن بتلقائية، ثم يأتيها الناقد لاحقًا ليكشف عن القواعد الثاوية داخل المتن، فيستخلصها ويبرزها بلغة التنظير والتقعيد؟

رغم أن المطلب يبدو هنا من اختصاص الناقد أكثر من اختصاص الروائي، فإننا

sami-pdf.blogspot.com

نعتقد أنه حتىٰ لو استخلص الناقد تلك القواعد الظاهرة في المتن الروائي، فليس بمُكْنته أن يستخلص القواعد الكامنة؛ فالناقد لا يرىٰ الرواية إلا وقد استوت، بينما سؤالنا عن كيفية إنجازها هو سؤال عمَّا قبل الإنجاز وخلاله، لا عمَّا بعده. ومن ثمَّ؛ فلا نطلب الرواية وقد استوت علىٰ سوقها، بل نطلبها في حالة اختمار العملية الإبداعية، كما تتمظهر في نُتف الورق الممزَّق، والفقرات المحذوفة، والسطور الملغاة، وفيما قبل ذلك أيضًا، نطلبها في عالم الإمكان الذهني، بكل اعتمالاته العقلية والنفسية.

لذا؛ نتوق إلىٰ الإنصات إلىٰ جواب الروائي لا جواب الناقد. فلنستصحب هذه الأسئلة إذن للتأمل في جواب أشهر الروائيين المعاصرين، الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز.

ومَنْ غير ماركيز يصلح للجواب عن مثل هذا السؤال؟ إنَّه روائي مقتدر يندر اليوم أن نجد من يقاربه في القدرة علىٰ التخييل وسبك السرد. بيد أن الذي يحفِّزنا أكثر علىٰ استجوابه، هو أن لديه مقالةً كاملة عنونها بالسؤال ذاته: «**كيف تكتب الرواية؟**».

في بداية المقال يشعرنا ماركيز بالثقة في إمكان الجواب عن السؤال؛ حيث يقول:

هذا هو دون شك أحد الأسئلة التي كثيرًا ما توجَّه إلىٰ الروائي. ولدىٰ المرء دومًا إجابة مرضية، تناسب من يوجِّه السؤال.

ثم يشير إلىٰ أمرٍ لافت للانتباه، وهو أن «**أكثر من يسألون أنفسهم كيف تكتب الرواية، هم الروائيون بالذات**». غير أنه يستأنف بالقول: «**ونحن نقدِّم لأنفسنا أيضًا إجابة مختلفة في كل مرة**»[1].

من هنا ندرك أن الروائي نفسه لا يرسىٰ علىٰ جوابٍ واحد؛ إنما يتقلَّب في إجابات مختلفة. لذا؛ يحق أن نتساءل: ألا يدلُّ هذا الاختلاف علىٰ عدم الاستقرار علىٰ قواعدَ نمطيةٍ محدَّدة جاهزة؟

لنتقدم قليلًا في قراءة جواب ماركيز. ولنطالبه علىٰ الأقل بجوابٍ واحد من هذه

---

(١) غابرييل غارسيا ماركيز، كيف تكتب الرواية ومقالات أخرىٰ، ترجمة صالح علماني، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة١، دمشق ١٩٨٨، ص٩.

sami-pdf.blogspot.com

الأجوبة الكثيرة التي يقول بأن الروائيين -وهو أحدهم؛ بل أبرزهم وأشهرهم- يمتلكونها.

رغم ما يبدو من قناعة وتواضع في مطلبنا هذا، فإننا لا نظفر من ماركيز بجواب. إذ عندما ندقِّق النظر في مقالته هذه، بقصد استخلاص قواعد وطرائق كتابة الرواية، لا نجده يعطينا أيَّ إرشادٍ عملي. والصيغة التعبيرية الوحيدة التي أفصح عنها كانت بلغةٍ مبتذلة لا تليق بشفافية الفن، حيث قال: إن كتابة القصص القصيرة «أشبه بصبِّ الأسمنت المسلح. أما كتابة الرواية؛ فهي أشبه ببناء الآجر»[1].

لكننا إذا لم نجد في نصِّ ماركيز قواعد إرشادية لكيفية كتابة الرواية الجيدة؛ فإننا علىٰ الأقل نجد بعض القواعد التي تساعدنا علىٰ كتابة رواية تافهة. لنقرأ ما يلي، يقول ماركيز:

«جاء إلىٰ بيتي بمدينة مكسيكو . . . شاب في الثالثة والعشرين من العمر، كان قد نشر روايته الأولىٰ قبل ستة شهور، وكان يشعر بالنصر في تلك الليلة؛ لأنه سلَّم لتوّه مخطوط روايته الثانية إلىٰ ناشرٍ. أبديت له حيرتي لتسرعه وهو ما يزال في بداية الطريق، فردَّ عليّ باستهتارٍ لا زلت أرغب في تذكُّره علىٰ أنه استهتارٌ لا إرادي: «أنت عليك أن تفكِّر كثيرًا قبل أن تكتب؛ لأن العالم بأسره ينتظر ما ستكتبه، أما أنا فأستطيع أن أكتب بسرعة؛ لأن قلةً من الناس يقرؤونني. عندئذ . . فهمت . . فذلك الشاب قرَّر سلفًا أن يكون كاتبًا رديئًا، كما كان في الواقع، إلىٰ أن حصل علىٰ وظيفةٍ جيدة في مؤسسة لبيع السيارات المستعملة، ولم يعد بعدها إلىٰ إضاعة وقته في الكتابة»[2].

ما الذي يمكن أن نستفيده من هذه الحادثة الطريفة التي يحكيها ماركيز؟

لو أخذنا النصَّ بمنطوقه سنقول: أول ما نستفيده هو الطريقة الأسوأ لكتابة الرواية، وذلك بأن نكتبها بسرعة. وعلىٰ مستوىٰ النقيض، يمكن أن نستنتجَ أن كتابة الرواية بشكلٍ جيّد يتطلب البطء لا السرعة.

ألم نبتذل جواب ماركيز؟

---

(١) ماركيز، م س، ص١١.

(٢) ماركيز، م س، ص٨.

sami-pdf.blogspot.com

ربما، لكن هذا هو بالضبط محتوىٰ جوابه، أو لنعبِّر عنه بأسلوبٍ آخر فنقول: إن الإبداع الفني مخاضٌ يستلزم مساحة زمنية كافية لإنجازه.

فهل يكفي هذا القول لبيان كيفية كتابة الرواية الجيدة؟

إن سؤال الكيف يظل معلقًا بلا جواب. ولا ريب أنَّ لماركيز ألفَ عذرٍ يمكن أن يتعلَّل به. لكنها ليست مجرَّد تعلات مفتعلة. فمن نافلة القول التوكيد علىٰ أن المهمَّة التي يقصد ماركيز إلىٰ بيان كيفية إنجازها، هي من جنس الإبداع الفني. ومعلوم أنَّ الممارسة الفنية يصعب تحديد تقنية إنجازها علىٰ نحوٍ صارم. فالفعل السَّردي، ككل فعلٍ إبداعي، مرتهنٌ بلحظة الممارسة وتفاعلاتها الآنية، ولا يمتثل تمامًا لتخطيطٍ قالبي مسبق.

لذا؛ ليس مستغربًا أن يختم ماركيز مقالته بالقول: «**وجدت نفسي ما أزال في مكاني، حتىٰ أنني لم أجد غرابةً في اضطراري إلىٰ عضِّ لساني كي لا أسأل من ألتقي به: قل لي يا أخي: اللعنة، كيف يمكن كتابة رواية؟**»[1].

وخلاصة القول: إن عدم جواب غبريال غارسيا ماركيز عن السؤال، هو أصوبُ جوابٍ ممكن من حيثية المدخل الإبداعي؛ فقد أشرنا منذ البداية إلىٰ أنَّ سؤال الإنجاز «كيف تكتب الرواية؟»، مناشِزٌ لحقيقة الإبداع إذا ما طُرح بمعنىٰ تعليمي؛ لأنه يقوم ضمنيًا علىٰ فرضٍ خاطئ، وهو أن إنتاج الفن يمكن أن تُحدَّد له قواعد وطرائق منهجية عامة، إذا ما اتُّبِعت يحصل الإنتاج ولا بدّ.

لذا؛ فحرْص ماركيز علىٰ عدم تقديم جوابٍ كيفي عن السؤال، دليلٌ علىٰ احتراسه من استنزال الفعل الإبداعي من علياء الفرادة إلىٰ فعلٍ تقني معلَّب ومقعَّد.

لكن رغم ذلك، ثمة إمكانية للتفكير في السؤال ذاته من حيثية أخرىٰ مغايرة للحيثية الإبداعية، وأقصد بها حيثية المدخل النقدي.

ويمكن أن نقول دفاعًا عن هذا التغيير في زاوية النظر: إنه ليس من اختصاص الروائي، وهو المشغول بالممارسة السردية، أن يبلور جوابًا نظريًّا عن سؤال كيفها؛ ذلك لأن التقعيد والتنظير من اختصاصِ الناقد لا الفنان.

---

(١) ماركيز، م س، ص١٢.

sami-pdf.blogspot.com

لذا؛ لا بدَّ، وقد صمت المبدع (ماركيز) عن الجواب، من أن نوجِّه السؤال إلىٰ الناقد. وهذا مقصودنا من تسطير الفصل التالي. لكن، قد يلاحظ القارئ أننا نقول بإعادة طرح السؤال علىٰ الناقد، بينما، يبدو منذ عنونة فصلنا التالي أننا غيَّرنا في بنية السؤال ولم نكرّره بدواله ذاتها؛ إذ بدل «كيف تكتب الرواية؟»، سيكون عنوان الفصل هو «كيف الرواية؟». فما القصد من هذا التغيير؟

جواب هذا الاستفهام فيما يتلو من صفحات.

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الثاني

كيف الرواية؟

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

انتهينا في الفصل السابق إلىٰ استعصاء سؤال كيف تكتب الرواية؟ ولاحظنا من خلال تحليلنا لجواب غبريال غارسيا ماركيز أنه احترس من بلورة جوابٍ كيفي. فلنطلب إذن جواب استفهامنا من حقل النقد.

لكن، قد يلاحظ القارئ أننا عنونَّا الفصل بـ «كيف الرواية» لا بـ«كيف تكتب الراوية»؛ فلنتوقف أولًا عند دواعي هذه العنونة:

إن الدافع إلىٰ تغيير السؤال من «كيف تكتب الرواية؟» إلىٰ «كيف الرواية؟»، هو أننا نظنُّ أن صيغة الاستفهام الأول لا يستحقها إلا الروائي، أما جواب الناقد؛ فهو وصف للمنجز الروائي وليس للعملية الخلَّاقة التي أبدعته.

لذا؛ حتىٰ لو وجدنا نقادًا يزعمون الإجابة عن سؤال «كيف تكتب الرواية؟»، فإننا نعتقد أنهم يخطئون في طرح السؤال الصحيح المناغم لمنطوق جوابهم؛ وذلك لأن الناظر من حيثية نقدية ليس بمُكْنته أن يجيب إلا عن سؤالٍ آخر، وهو: «كيف هي الرواية؟».

لنأخذ نصًا روائيًا ولننظر فيه بنظر الناقد، ثمَّ لنرجع البصرَ كرَّتين ولننظر فيه بنظر المبدع؛ أتختلف النظرتان؟ بلىٰ.

ففي معاينة الناتج الإبداعي يختلف نظر الناقد عن رؤية الفنان؛ لأن الأول يكون عادةً مشدودًا إلىٰ وصف البنية والنظام، وتقييم الأداء . . .، أمَّا الثاني؛ فمشغول بالتملّي في امتداد المخيال، وتذوق فرادة الطرائق وامتياز الأساليب . . .؛ سواء بدافع الاستمتاع بها أو بقصد الاستفادة بتناصِّه معها خلال فعله الإبداعي. وإذا ما غيَّر الفنان رؤيته، ولبس نظارة الناقد صارت رؤيته عندئذ نظرًا نقديًا، فيبعد عن موقعه ليجلس علىٰ كرسي النقد.

ومن بين الوظائف المحورية للممارسة النقدية تأسيس المعرفة الإبداعية، وتقريب أجناسها وأنماطها إلىٰ الفهم. وإذا كان من اختصاص الفنان أن يمنحنا النتاج الفني، فإن اختصاص الناقد هو أن يمنحنا المعرفة الفنية.

وتأسيسًا علىٰ ما سبق، لنستعيد مبحث كيفية كتابة الرواية، لننظر فيه من منظور الناقد. لكن، إذا كنَّا قد انتهينا بعد تحليلنا لجواب ماركيز إلىٰ القول بأن الروائي لم

sami-pdf.blogspot.com

يشبع رغبتنا في بلورة جوابٍ كَيْفي يبيِّن طرق كتابة الرواية، فهل حقًّا بمُكْنة الناقد أن يجيب عن هذا السؤال؟

أليس لسائل أن يستفهم معترضًا علىٰ مسلكنا هذا قائلًا: إذا لم يجبْنا الروائي عن كيفية كتابة الرواية وهو المتخصص في تسطيرها، فهل بمُكْنة مَن لا يكتبها أن يجيب؟ ثمَّ هل حقًّا إن الروائي لا يجيب عن السؤال؟

من حقِّ القارئ أن يقول بلغة الاعتراض:

إذا كان ماركيز أصرَّ علىٰ عدم الإجابة عن السؤال، فإن ثمة روائيين كُثر تحدثوا بإفصاحٍ عن طرائقهم وكيفية إنجازهم لإبداعاتهم السردية؛ فلماذا تجاهلناهم، واقتصرنا علىٰ مقالة ماركيز؟

جوابًا عن هذا الاعتراض المشروع نقول: **إن الدافع إلىٰ ذلك هو أن الروائيين غالبًا ما يقدِّمون تجاربهم الخاصة في الكتابة، ومعلوم أن مطلبنا هنا هو تقعيد السَّمت العام للنمط الروائي. والتقعيد يستلزم تخطي الملمح الخاص إلىٰ إبصار المشترك العام. لذا؛ رأينا في عدم جواب ماركيز أصوب جوابٍ ممكن عن السؤال من المدخل الإبداعي. أما من حيثية المدخل النقدي؛ فنظن أن الجواب ممكنٌ، ومستساغ.**

لكني أعترف أن لجوئي إلىٰ الناقد ليس مردّه فقط أن المبدع/ الروائي يعطينا خصوصيته، بينما نحن مطلبنا هو الإمساك بالقالب العام؛ إنما الأمر أعمق من ذلك بكثير، وهو أننا لا نعتقد أصلًا بجدوىٰ تحديد كيفية كتابة الرواية؛ لذا قلنا إن مطلبنا هو تقعيد السَّمت العام للنصِّ السردي وليس تقعيد كيفية كتابته؛ وسبب ذلك هو أننا لا نرتاح إلىٰ تسطير مسلك إنجاز الفن، إذ نعتقد بأنه لا ينبغي أن نطلب من المبدع أن يُبدع الفنّ فقط، بل أن يبدع أيضًا طريقه إليه.

وقد سبق أن عرَّفنا الفن في كتابنا «مقاربات ورؤىٰ» بأنه «أسلوب ورؤيا»، وأكَّدنا علىٰ أن «**أولوية الأسلوب في العمل الفني . . . أسبق وأهم من الموضوع الذي ينتجه الفنان**»[1].

---

(١) د. الطيب بوعزة، مقاربات ورؤىٰ في الفن، دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولىٰ، الشارقة ٢٠٠٧، ص١٢٩.

sami-pdf.blogspot.com

لذا؛ لا نلجأ إلىٰ النقد للجواب عن سؤال «كيف تكتب الرواية؟»، بل للجواب عن سؤال آخر، وهو: «كيف هي الرواية». تُرىٰ ماذا نقصد بهذا السؤال وفيم يختلف عن سابقه؟

حتىٰ لو أمكن الجواب عن سؤال (كيف تكتب الرواية؟)، فإننا نعتقد أن أفق السؤال محدودٌ جدًا؛ لأنه من نمط تلك الأسئلة التقنية الشبيهة بأسئلة «كيف تتعلم اللغة آل . . . في خمسة أيام من دون معلم» بينما سؤال «كيف هي الرواية؟» سؤال وصفي لا سؤال إرشادي تقني. ومعلوم أن الفعل الإبداعي يغاير وصف مُنْتَجِهِ، ولإيضاح الفارق بينهما دعنا نستحضر أحجية الأهرامات:

عند وقوفنا أمام الأهرامات لن نشعر بأي صعوبة في وصفها وتحديد بنيتها وشكلها الهندسي، أي بإمكاننا أن نجيب عن سؤال «كيف هي الأهرامات؟»؛ لكن يصعب أن نجيب عن سؤال «كيف تم بناؤها؟». وكذلك الشأن في المنجز الفني، يجوز أن نسأل عن كَيْفِهِ بسؤالٍ يبتغي وصفه في حالته المتعينة، لكن يصعب أن نحدِّد له كيفية مسبقة، يتحقق إنجازه بمجرَّد تطبيقها.

لهذا؛ فحرصنا علىٰ وجوب انتقال الناقد إلىٰ استفهام الكيف الواصف، والقناعة به علىٰ الرغم من محدوديته، يلخص كل الأسس المعرفية لنظرتنا إلىٰ «ماهية الرواية»، والموقف النقدي الذي ينبغي أن نقفه بإزائها، حيث نعتقد أنه لا يمكن اختزال هذه الماهيّة في دلالة مقفلة. كما أن كيفية نسج المنتوج الروائي وكتابته هي كيفية إبداعية، بكل ما يعنيه الإبداع من طلاقةٍ وحرية وتعدُّد في الطرائق، وخوضٍ في غمار التجريب والتجديد.

ومن ثمَّ؛ فالمسلك الصحيح للتنظير النقدي الذي يقصد إلىٰ تأسيس تقعيد الرواية، هو أن يقف أمام المنجز الروائي موقف الواصف. وبهذا يتمايز النظر من حيثية نقدية عن النظر من حيثية إبداعية.

وقبل الانتقال إلىٰ الفصل الثالث للتوسُّع في إجراء البحث انطلاقًا من الحيثية النقدية، لنلخِّص نتائج بحثنا هنا، تذكيرًا وتأسيسًا لما يلحق عليها:

منذ أن عنونَّا فصلنا هذا بـ «كيف الرواية؟» لا بـ«كيف تكتب الراوية؟»، كان مسار بحثنا، متجهًا إلىٰ التوكيد علىٰ اعتماد المقاربة الوصفية؛ حيث إن الدافع إلىٰ تغيير

sami-pdf.blogspot.com

دوال السؤال لم يكن مجرَّد إبدالٍ لفظي، بل حصيلة اقتناع بأن صيغة الاستفهام الأول لا يليق طرحها إلا علىٰ الروائي، أما الناقد؛ فالسؤال الذي يستحقه هو سؤال ذو مطلب وصفي، يروم بيان ملامح المنجز الروائي.

لذا؛ فالسؤال الذي ينبغي أن يدار عليه البحث في التنظير النقدي للسرد، ليس سؤال «ما هي الرواية» ولا هو سؤال تقعيد كيفية كتابتها «كيف تكتب الرواية»؛ بل سؤال «كيف هي الرواية؟».

ومن نافلة القول أن نشير هنا إلىٰ أن سؤال الكيف من نمط التساؤلات التي ينبغي أن تبقىٰ مفتوحةً؛ لأن الرواية تتلبَّس في كل لحظة بلبوس جديد. ولذا؛ فالكيف الواصف لها ينبغي أن يظلَّ مساوقًا لحراكها الإبداعي. ومن ثمَّ؛ فالنظرية النقدية التي تروم بيان كيفية السرد الروائي ينبغي أن تكون مشروعًا فكريًا مفتوحًا وقابلًا للتحيين الدائم، لا قوالب مقفلة ثابتة.

وبانتهائنا إلىٰ توكيد هذه القيمة التي يحظىٰ بها المنظور الوصفي، وجب علينا انتهاجه فيما يتلو؛ لذا سنخصِّص الفصل الثالث لوصف بنية وشكل الرواية مع الاحتراس من إغفال حراك تلك البنية وتطورها.

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الثالث

الرواية بوصفها بنيةً وشكلًا

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

بنية السَّرد

يحضر السَّرد الحكائي في مختلف الأنساق الثقافية، وبنظرنا في طبيعة النظام الذي صِيغ به الموروث الثقافي البشري القديم نلاحظ أنه مصاغٌ في بنية سردية.

فلِمَ لجأ الإنسان إلىٰ اصطناع خطاب الحكي والسَّرد للتعبير عن ذاته الفردية والجمعية؟

فضلًا عن اللذة التي نستشعرها عند سماعه أو قراءته، فإن من مميزات السَّرد أنه قادر علىٰ مقاومة النسيان؛ لذا اتُّخذ تقنيةً لحمل الماضي إلىٰ الحاضر، وحفظه. **فلولا السَّرد لضاعت الخبرة الإنسانية واندثرت، ولما أمكن تناقلها من جيلٍ إلىٰ جيل؛ بل بمراجعة أنظمة الخطاب البشري يصح القول إن الحامل الأول للمعرفة كان هو السَّرد، في زمن كان السائد فيه هو نمط الثقافة الشفهية الذي لم يكن -بفعل غياب اختراع الكتابة- قادرًا علىٰ حفظ المخزون المعرفي؛ فتمَّ الاهتداء إلىٰ وضع هذا المخزون في متوالية سرديةٍ قابلة للتذكُّر وتكرار الحكي.**

صحيح أن الإيقاعية الصوتية التي تتميز بها بنية الشعر تساعد علىٰ التذكُّر، لكن حتىٰ إذا تخفف المنطوق اللفظي من الإيقاع يمكن أن يُحفظ إذا ما صيغ في بنية سردية؛ حيث إن تتالي حراك السَّرد يساعد علىٰ التذكُّر.

ودليل ذلك أننا عندما نرجع إلىٰ أقدم تمظهرات فعاليات الثقافة الإنسانية سنلاحظ أن الأسطورة، أي أول تمظهر لهذه الفعالية، مصاغة في خطاب سردي.

فكيف يمكن تحديد ماهية السَّرد؟ كيف السبيل إلىٰ تحديد هذا النمط الثقافي الأصيل الذي يبزغ منذ بدء تاريخ الوعي البشري؟

إذا كنا في ما سبق من سطورٍ تناولنا السَّرد من جهة وظيفته كحاملٍ ثقافي يحفظ

sami-pdf.blogspot.com

الخبرة ويضمن تناقلها من جيل إلىٰ آخر، فلنحاول في ما يلي التفكير فيما يكوِّنه ويؤسِّس بنيته.

في هذا السياق لا بدَّ من القول إن السَّرد ذو صلةٍ جوهرية بالزمان. فالمتوالية السَّردية لا تكون كذلك إلا باستبطانها لصيرورة زمانية. ولذا؛ ليس من الصدفة أن يكون مفتتح أشهر نصٍّ سردي عربي (**ألف ليلة وليلة**) هو الإحالة الزمانية: «**حكي والله أعلم أنه كان فيما مضىٰ من قديم الزمان وسالف العصر والأوان**».

وليس من الصدفة أن يتكرر الافتتاح الزمني بلازمة: «**كان يا ما كان في قديم الزمان**» عند مبتدأ الحكايات، بل إن تكرار هذه اللازمة هو توكيد وثاقة صلة السَّرد بالزمان.

لكن هذه الوثاقة لا تقتصر علىٰ إيراد الزمان كلحظةٍ ماضية، بل إن نظام السَّرد، بما هو وصف لحراك الحدث يحتاج ولا بدَّ إلىٰ الانشداد إلىٰ الزمن كإيقاعٍ واصف لصيرورة الحدث. لذا؛ لا ينفكّ السَّرد عن الزمن بمختلف أبعاده، حتىٰ ولو كان السَّارد يعتقد بالعود الأبدي. وآية ذلك أن الرؤية الأسطورية للعالم، رغم قيام نظرتها علىٰ الثبات والزمان الدائري، فإنها لم تخلُ من إدراك الصيرورة واستحضارها في حَكْيها.

والسَّرد، كما يظهر في مختلف النصوص، سواء الميثولوجية أو النصوص الروائية الحديثة، ليس مجرَّد وصفٍ لصيرورة زمانية. صحيح أن الزمان يحايث الوجود من حيث هو حركة وتغيُّر، لكن الإمساك السَّردي بهذه الحركة ليس مجرَّد وصفٍ للمعطىٰ، بل لا بدَّ من صياغة «حبكة» تحوِّل الصيرورة الوجودية إلىٰ صيرورة قابلة للتمثُّل والتصوُّر، وإلا بدت شتاتًا لا ناظم له ولا غاية. لذا؛ فالآلية المحورية التي يتوسلها السَّرد هي بناء الحبكة؛ لأنه من دونها تظلّ صيرورة الوجود مجرَّد حراكٍ غامض فاقد للشكل، ومفتقر إلىٰ المعقولية؛ لذا يحرص السَّرد علىٰ إضفاء المعقولية علىٰ صيرورة الوجود.

فكيف يتأتىٰ للسَّرد ذلك؟ وما هو نظام الحبكة الذي تتمُّ به إضاءة عماء الوجود ونَظْم شتاتِ تغيراته؟

يمكن أن أوجز ذلك بالقول: **إن السَّرد، كما يبدو في أقدم أشكاله (أي الأسطورة)، هو ضبطٌ للأصل والقصد وبيانٌ لحراك الصيرورة بينهما. ويتمُّ ذلك عبر صياغة حبكةٍ قصصية تحدِّد الحدث المحوري وبواعثه وغاياته.**

sami-pdf.blogspot.com

يميز إي.إم. فورستر في كتابه «أركان الرواية» القصة عن الحبكة بما سميناه فوق بنظام المعقولية، وما يسميه هو بالسببية. وإن كنَّا نعتقد أن المعقولية لفظٌ أدق من السببية وأوسع في مداه الدلالي، إلىٰ درجة يمكن أن يستوعب مختلف كيفيات انتظام الأحداث داخل المتن السَّردي. لكن استحضارنا لتمييزه ذاك، رغم رفضنا لاصطلاحه عليه، هو بقصد إدراك هذا التمايز الذي يتحصَّل بفضل صياغة الحبكة.

يقول فورستر في تعريف الحبكة: «**عرَّفنا القصة علىٰ أنها سردُ الأحداث، وهي مرتبة بتسلسلها الزمني. الحبكة أيضًا سرد الأحداث، ولكن التأكيد ينصبّ علىٰ السببية.**

فـ«الملك مات ومن ثمَّ الملكة» قصة. «الملك مات ومن ثمَّ ماتت الملكة من الأسىٰ» حبكة. التسلسل الزمني باقٍ، لكنَّ حسَّ السببية ألقىٰ ظلَّه عليه»[1].

ومعلوم أن اتجاهات علم السَّرد لم تتفق علىٰ تصنيف محددٍ للحبكة، «ولكنها وضعت تصنيفاتٍ وصفيةً لها؛ **فقد قسَّم كرين Crane الحبكة إلىٰ ثلاثة أصناف: حبكة الحدث (القائمة علىٰ تغيير في حال الشخصية)، وحبكة الشخصية (القائمة علىٰ تغيير في معنوياتها)، وحبكة الفكرة (القائمة علىٰ تغيير في أفكارها ومشاعرها)**. وقدَّم **فريدمان** Friedman تصنيفًا للحبكة لا يختلف في خطوطه العامة عن التصنيف السابق ولكنه أكثر تفصيلًا منه: هل ينجح البطل أو يفشل، هل هو ودود ومسؤول أو لا، كيف يتأثَّر شعوره بالعوامل التي يواجهها»[2].

وتأسيسًا علىٰ ما سبق نخلُص إلىٰ أنَّ السَّرد يتكون بثلاثة مكوِّنات رئيسة؛ هي: **الزمان (الذي يتلازم مع البعد المكاني)، والحبكة، والمعقولية:**

فلا سرد بلا حراك للحدث، ولا حراك من دون زمان. كما أن سرد الأحداث خلال صيرورتها لا يتمُّ بلا حبكة تستدخل أجزاء الحدث ضمن متوالية تمنحها الانتظام والتعليل، وهو ما نسميه بالمعقولية.

لكن هل يستقيم قولنا بأن المعقولية مكوِّن أساسي للسَّرد مع اعتبار الأسطورة نمطًا سرديًّا؟ أليست الأسطورة نمطًا خارقًا للعقل؛ فكيف ننعتها بالمعقولية؟

---

(١) أي.إيم. فورستر، «أركان الرواية» نقلًا عن دايانا داوبتفاير، صنعة كتابة الرواية، ترجمة سامي محمد، سلسلة الموسوعة الصغيرة، عدد٩٠، ص٧٠.

(٢) د.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت ٢٠٠٢، الطبعة الأولىٰ، ص٧٢، ٧٣.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

السَّرد الأسطوري والمعقولية

عندما تسرد الأسطورة الوجود، فإنها تقوم بذلك من أجل إضفاء المعقولية علىٰ كينونته وصيرورته. فَتُحقق بذلك مستوىً من مستويات فهم الذات والعالم. ذلك لأن الرؤية السَّردية الأسطورية ليست مجرَّد تفكهٍ ومسامرة، بل هي قراءة تتغيىٰ الفهم، ولإنجازه فإنها تُقَطِّعُ الوجود الاجتماعي والكوني وتعيد وصل أجزائه علىٰ نحو يمنحها المعقولية.

وهنا لنتأمل مليًّا في السؤال/ الاعتراض السابق:

كيف ننسب المعقولية إلىٰ السَّرد الميثولوجي، والحال أن الميثولوجيا -كما هو العرف السَّائد في الدرس التاريخي الفلسفي- لحظة سابقة علىٰ اللوغوس؛ أي إنها خطاب سابق علىٰ الخطاب العقلي. أليس في نعتها بالمعقولية تضادٌ مع العرف الشائع في القراءة التقليدية لتاريخ أنماط الفكر؟

أجل، هو تضاد مع العرف والتقليد. ودافعنا إليه اعتقادنا بكون التقليد الفلسفي يخطئ مع ذاته، قبل خطئه وقصوره عن فهم المشترك بين أنماط الفكر. فعندما يحدِّد هذا التقليد ماهية الإنسان بكونه كائنًا حيًّا عاقلًا، كان أولىٰ به أن يحتفظ بنظرته الماهوية هذه، فيرىٰ الإنسان عاقلًا في مختلف لحظات تاريخه. ومن ثَمَّ؛ فالمعقولية لا ترتهن بنمطٍ خاص في التفكير هو التفكير الفلسفي أو العلمي حصرًا.

لذا؛ نرىٰ أن هذا الاعتراض يقوم علىٰ فهمٍ خاطئ لمعنىٰ المعقولية؛ إذ يساويها بنمطٍ من الفهم يختص بالخطاب المنطقي العقلي كما يتبدَّىٰ في المعرفة الفلسفية وأشباهها من أنماط التفكير. والصائب أن كلَّ زمن له معقوليته الخاصة التي تناسب

sami-pdf.blogspot.com

نمطَ إدراكه للذات والوجود. وبالتالي؛ فهذا لا ينفي وجود معقولية داخل السَّرد الأسطوري.

ويمكن أن أحيل هنا إلىٰ مآل المشروع الفلسفي الذي صاغه ليفي بريل خلال استكشافه لما سماه بـ«العقلية البدائية». فللدفاع عن فرضيته القائلة بأن الشعوب البدائية (التي يحددها بكونها شعوبًا تعيش في المرحلة الشفاهية، أي قبل اختراع الكتابة) لا تمتلك النمط العقلي في الإدراك، كتب ستة كتب متسلسلة لتوكيد ذلك وبيانه، هي: كتاب «**الوظائف العقلية في المجتمعات المنخفضة**» (١٩١٠)، و«**العقلية البدائية**» (١٩٢٢)، و«**الروح البدائية**» (١٩٢٧)، و**مابعد الطبيعي والطبيعي في العقلية البدائية** (١٩٣١)، و**الميثولوجيا البدائية** (١٩٣٥)، و«**التجربة الصوفية والرموز عند البدائيين**» (١٩٣٨).

وقد انتهىٰ بريل في هذه الكتب الستة إلىٰ القول بأن الشعوب البدائية تفكِّر بمبادئ مختلفة عن تلك التي يفكِّر بها الإدراك العقلاني. ودليله علىٰ ذلك، أن البدائيين ليس لهم فارقٌ بين الطبيعي وما بعد الطبيعي، بل هما مترابطان ومتداخلان علىٰ نحو غير منطقي؛ فالمبدأ المركزي الذي يحدد الإدراك البدائي هو «مبدأ المشاركة»، الذي هو -حسب بريل- نفي مباشر لمبدأ «عدم التناقض» المميِّز للإدراك العقلاني.

هذا هو المشروع المحوري لبريل، لكنه في آخر حياته سيضطر إلىٰ مراجعة هذا الموقف جذريًا. بل يبدو في هذه الكتب الستة ذاتها قلق ضمني يرهص بذلك التراجع اللاحق. فإذا قارنا الكتب الثلاثة الأولىٰ بالكتب الثلاثة التالية نلاحظ أن ذلك الفارق الجذري، الذي يبدو في الأولىٰ بين نمط الإدراك البدائي ونمط الإدراك العقلاني، سيخفت في الكتب الثلاثة الأخيرة؛ الأمر الذي يؤكِّد عدم قدرة بريل علىٰ الاحتفاظ بأطروحته، والاستمرار في توكيدها.

لكن حتىٰ في تحديده للفارق لم يكن بريل يقصد أن العقلية البدائية «مناقضة» لنمط التفكير العقلاني، بقدر ما كان يقصد أنها تفكِّر علىٰ نحوٍ مغاير لا يمتثل تمامًا لمبدأي الذاتية وعدم التناقض. هذا فضلًا عن أننا إذا أخذنا بتأويل إيميل بريهيه لفكر بريل يمكن القول إن هذا الأخير لا يفصل حتىٰ بين صيرورة تطوُّر الفكر البشري من المرحلة البدائية إلىٰ المرحلة المتحضرة؛ لأنه يعتقد أن الطبيعة البشرية يحايثها مبدأ المنطق

sami-pdf.blogspot.com

ومبدأ المشاركة معًا. فرغم تطورها لا تتخلص من نمط التفكير البدائي تمامًا. ورغم بدائيتها فإن فيها كوامن للنظرة المنطقية.

لكن هذه القراءة الفاصلة بين الإدراك البدائي والإدراك العقلاني، التي انتشرت بعد بريل، وانتقلت إلىٰ علم نفس الطفل مع هنري والون، لا نراها نقدًا لإمكان وصف نمط الإدراك البدائي بأنه يحمل المعقولية. فحتىٰ لو لم يتراجع بريل عن موقفه فلا نفي لما قلناه سابقًا من كون السرد الميثولوجي، الذي هو المظهر الثقافي المهيمن في المجتمع البدائي، يحمل معقوليته الخاصة. فسواء كان المبدأ هو عدم التناقض أو المشاركة فإن ثمة معقولية محايثة في هذين النمطين من الإدراك.

وعَوْد إلىٰ مبتدأ بحثنا نقول: إن السَّرد، حتىٰ في شكله الأسطوري، يضفي علىٰ حركة الوجود معقولية تؤسِّس إمكان فهمه. فما هي مكونات الخطاب السَّردي؟

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

مكونات وخصائص الخطاب السَّردي

لاحظنا من قبل أن السَّرد -حتىٰ لو كان أسطوريًا- فإنه يمنح معقوليةً لحراك الحدث. وهذه المعقولية لا تتحصَّل إلا بإجراء مجموعة من القواعد واشتغال مجموعة من الآليات وتعالق عدة مكونات. لذا؛ فالوقوف عليها يستلزم منَّا الانتقال إلىٰ تحليلٍ وصفي ووظيفي للخطاب السَّردي. وهنا سنحتاج إلىٰ توسيع نوعية السَّرد، وعدم قصره علىٰ شكله البدائي الأسطوري، فلننتقل إلىٰ السَّرد الروائي، ولنتساءل:

ما هي مكوناته وخصائصه؟

٣ - ١

اللغة والكتابة

تكشف القراءة الوصفية والتصنيفية لمكونات النصِّ الروائي أنه يَتَقَوَّمُ بمجموعة من العناصر: فهو أولًا منسوج في لغة مكتوبة. غير أن اللغة الروائية ليست واحدةً، بل متعددة، تبعًا لتعدُّد الطرائق واختلاف الأساليب (أسلوب تقريري، وصفي، رمزي، إيحائي، انزياحي ...). لكن من زاوية الخاصية التواصلية، يمكن أن نختزل فنقول بأن اللغة قد تتمظهر بمستويين اثنين: فتكون لغةً تصويرية شفافة تكشف وتصرح، أو لغةً مكثَّفة تشير ولا تفصح.

وغالبًا ما تُصنَّف لغة السَّرد الواقعي بكونها تنتمي إلىٰ اللغة المرآوية التي تقصد إلىٰ نقل الكينونية الاجتماعية وتصويرها. لكن لا ينبغي أن نعتقد أن توسُّل هذا الأسلوب

sami-pdf.blogspot.com

التصويري يعني غياب الترميز من المتن السَّردي الواقعي.

كما أن توسُّل هذا النمط في استعمال اللغة لا يبدو فقط في الرواية الواقعية عند نجيب محفوظ في «الثلاثية» مثلًا، أو عند بالزاك في موسوعة «الكوميديا الإنسانية»، أو عند فلوبير في «مدام بوفاري»،أو عند ستندال وتولوستوي ... وغيرهم من الواقعيين الذين ينزعون نحو اصطناع الأسلوب التصويري في استنطاق الوجود؛ بل يبدو هذا النمط في استعمال اللغة حاضرًا حتىٰ في الرواية الجديدة؛ فأسلوب آلان روب كرييه ونتالي ساروت ... فيه مقدار من نزوع فينومنولوجي يهتمُّ بالعود إلىٰ عالم الأشياء ذاته.

كما أن توسُّل لغة التكثيف والرمز بادية بوضوحٍ في أعمال هنري جيمس، وجورج أورويل، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف ... وهو خيار قد يعبِّر عن قصدية في استعمال اللغة، كما قد يعبِّر عن موقفٍ فلسفي من الوجود، بوصفه ملغزًا وغامضًا ولا يمكن احتواؤه بلغة مباشرة، بل يُشار إليه بأسلوب الانزياح والترميز.

لكن هذا التمايز لا ينبغي أن يجعلنا نغفل عن التداخل بين هذين النمطين داخل المتن الروائي الواحد. وهذا التداخل لا يرجع فقط إلىٰ تعدد مستويات الخطاب داخل المتن؛ بل يرجع أيضًا إلىٰ الوظيفة الفنية ذاتها. حيث إن الفنَّ، حتىٰ ذاك الذي يصدر عن مذهبية واقعية، لا بدَّ فيه مقدار من الإيحاء والترميز.

وعندما نضيف نعت الكتابة إلىٰ اللغة الروائية، فتلك إشارة إلىٰ خصيصة مميِّزة للرواية عن الحكاية والأسطورة؛ حيث كان النمط السَّردي القديم يتناقل شفهيًا، بينما الرواية عمل مكتوب. وإدخال عنصر الكتابة ليس مجرَّد وصفٍ لتحوُّلٍ تقني في أداة السَّرد، بانتقال المجتمعات من الثقافة الشفهية إلىٰ الثقافة المكتوبة؛ بل هو انتقالٌ نوعي له تأثيره في كيفيات السَّرد ومقوماته. فالفنُّ هو في الأساس صناعة أسلوبية. وانتقال الشفهي إلىٰ المكتوب نقلة نوعية لها انعكاسها علىٰ المادة المنقولة ذاتها.

إذن؛ لا بدَّ من الاهتمام بمكون اللغة في الخطاب السَّردي، وتحديد آليات مقاربته وتصنيفه.

sami-pdf.blogspot.com

٢ - ٣

الرواية والشخصية

ثم إن الرواية كالملحمة والأسطورة تستبطن فعلًا سرديًا. غير أن ثمة اختلافًا بينها وبين غيرها من أجناس السَّرد، يتمثل في نوعية السَّارد/ الرواية؛ فإذا كانت القصص القديمة يتخفىٰ خلف عملية سردها راوٍ مجهول، تمامًا كالمؤلف الذي يظلُّ هو أيضًا مجهولًا غير معيَّن ومشخص باسمه ووسمه، فإن الرواية الحديثة تمثُل أمامنا موسومة باسم كاتبٍ حقيقي، لكنها تستبطن راويًا وهميًا. وهذا الراوي قد ينطق من خلال ضمائر مختلفة (المتكلم، أو الغائب،أو المخاطب). وليس اختلاف تمظهر الراوي بالضمائر فقط، بل يختلف أيضًا باختلاف وتعدُّد المنظورات الممكنة التي ينتهجها مبدع الرواية لصياغة موقع راويها؛ حيث يمكن أن يضعه **«علىٰ مسافة قريبة أو بعيدة مما يروي، وأن يكون علمه بموضوعه تامًّا، أو محصورًا بما تعرفه الشخصية أو محدودًا بما يظهر من سلوكها»**[(١)].

وكلامنا عن مكوِّن الراوي هنا يقرِّبنا من عنصر آخر له دور محوري في تكوين الرواية، ألَا وهو الشخصية. وموقع الشخصية في المتن الروائي محوري تمامًا كمحورية المفهوم في المتن الفلسفي. فإذا كان ميلان كونديرا يقول: **«إن الفلسفة تعرض أفكارها في فضاءٍ تجريدي بلا شخصيات»**[(٢)]، **فإن للفلسفة نقطة ارتكاز بديلة، وهي المفهوم. فكما يقول جيل دولوز وفيليكس غاتاري إن «الفلسفة صناعة مفاهيم»**، وبالقياس علىٰ ذلك يمكن أن نقول إن **الرواية صناعة شخصيات**. فإذا كان الفلاسفة يتمايزون بنوع المفاهيم التي أبدعوها أو جددوا دلالاتها؛ حتىٰ إننا عندما نذكر كانط نستحضر مفهوم النقد، وبذكر ديكارت نتذكر الكوجيتو، وبأفلاطون نذكر المثال،

---

(١) د.لطيف زيتوني، م س، ص١٠٠.

(٢) كونديرا، فن الرواية، م س ص٣٥.

sami-pdf.blogspot.com

وبهوسرل القصدية والبينذاتية . . . فكذلك الشأن في علاقة الروائيين بشخوص متونهم السَّردية. وأدلُّ دليل علىٰ ذلك، أن من عادة الروائيين أن يعنونوا رواياتهم باسم شخصية من شخصياتها (حي بن يقظان، مدام بوفاري، الإخوة كارامازوف، أوجيني غراندیه، دون كيخوته . . .).

ولا يتفق السَّرد الروائي التقليدي علىٰ محورية الشخصية فقط، بل حتىٰ علىٰ أساليب بناء وسمها. وفي هذا السياق يلخص ميلان كونديرا الأسلوب التقليدي لبناء الشخصية بقوله: «إن قرنين من الواقعية السيكولوجية قد أوجدا قوانين لا يكاد يمكن الخروج عنها:

يجب إعطاء أكبر قدرٍ من المعلومات عن الشخصية: عن مظهرها الخارجي، وعن طريقتها في الكلام والسلوك؛ يجب عرض ماضي الشخصية لأننا سنجد فيه كل دوافع سلوكها في الحاضر؛ ويجب أن يكون للشخصية استقلالها التام، أي إن علىٰ المؤلف أن يختفي وأن تختفي آراؤه الشخصية كيلا ينزعج القارئ الذي يريد الاستسلام للوهم واعتبار التخيل واقعًا»[1].

لكن مركزية الشخصية في المتن الروائي طرأ عليها تغيير نوعي في المتن السَّردي المعاصر. وفي هذا السياق يمكن أن نحيل علىٰ التحليل الذي قامت به ناتالي ساروت للفارق بين الرواية القديمة والرواية الجديدة؛ حيث أشارت إلىٰ أن الربع الأول من القرن العشرين شهد: «ثورة حقيقية في الأدب، ثورة أطلقها بروست وجويس وفرجينيا وولف وكافكا. لقد غيَّر هؤلاء الكتاب مركز الثقل في الرواية. ولقد كانت الشخصية . . . هي مركز الثقل هذا.

بيد أن هذه الشخصية التقليدية قد فقدت قدرتها علىٰ الإقناع، وغدت من فرط تكرار استنساخها بإبداع أنماط لا تحصىٰ بالطريقة نفسها، تعبيرًا عن الاتفاقي وعما هو سراب. ولقد كففنا عن الاعتقاد منذ زمنٍ طويل بقدرة هذه الشخصية علىٰ التعبير، لوحدها، لا عن واقعٍ مجهول فحسب؛ بل حتىٰ عن الواقع المرئي واليومي الذي نعرفه، أعني الواقع الذي علَّمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا علىٰ رؤيته.

---

(١) ميلان كونديرا، م س، ص٣٩.

sami-pdf.blogspot.com

ومن هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلىٰ إهمال هذا الاتفاق الروائي المحض، أعني بطل الرواية. فقد تصدَّعت هذه الشخصية في الأدب الحديث ورقَّت»[1].

وفي تحليله لشخصية «ك» في رواية كافكا، يقف ميلان كونديرا ليتأمَّل هذا المحو الذي تعرض له هذا المكوِّن الذي كان محوريًا في المتن الروائي التقليدي. يقول كونديرا:

إن كافكا «يفتح التوجه الجديد . . . فالطريقة التي يتصوَّر بها الأنا غير منتظرة علىٰ الإطلاق. كيف تمَّ تعريف «ك» بوصفه كائنًا فريدًا؟ لم يتم تعريفه بمظهره الخارجي (فنحن لا نعرف عن هذا المظهر شيئًا)، ولا بسيرته (التي لا نعرفها) ولا باسمه (فليس له اسم)، ولا بذكرياته، ولا بميوله، ولا بعقده»[2].

كيف يمكن مقاربة مكوّن الشخص داخل المتن الروائي؟

يحدد ميشال بوتور صيغ مقاربة هذا المكوِّن من خلال مدخل الضمائر التي يتبدَّىٰ بها داخل المتن الروائي، فيقول: «يتخذ البطل، بصورةٍ طبيعية، صيغة ضمير الغائب؛ فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه، والذي تُروىٰ قصته، ومن السهل معرفة الفائدة التي يجنيها المؤلف عندما يدخل في روايته شخصًا يمثله هو نفسه، راويًا، يقص علينا قصته الخاصة، مستعملًا ضمير المتكلم «أنا».

إن ضمير الغائب «هو» يتركنا خارجًا، أما ضمير «أنا»؛ فإنه ينقلنا إلىٰ الداخل، وقد يكون هذا الداخل مغلقًا كالغرفة السوداء حيث يحمض المصوِّر أفلامه. إن هذا الشخص لا يمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه.

ولهذا؛ يدخلون في الرواية أحيانًا ممثلًا عن القارئ، عن ضمير المخاطب هذا، الذي إليه يوجَّه كلام ضمير المتكلم: أي الشخص الذي نروي له قصته الخاصة.

إن ضمير المتكلم وخاصة ضمير المخاطب في الرواية الخيالية لم يعودا مجرَّد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحاديثنا الواقعية. فالضمير «أنا» يخفي وراءه

---

(١) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، ط٣، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية ١٩٩٣، ص١٨١.

(٢) ميلان كونديرا، فن الرواية، م س، ص٣١، ٣٢.

sami-pdf.blogspot.com

الضمير «هو»؛ والضمير «أنت» أو «أنتم» يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعل بينهما اتصالًا دائمًا»[1].

وإذا كان من السهولة معاينة الشخصية في كثيرٍ من النصوص الروائية، فإن كثيرًا من نماذج السَّرد المعاصر يطرح صعوبة بسبب هامشية حضورها. فالتحول المابعد الحداثي بما يعنيه من زحزحة مركزية الكوجيتو فلسفيًّا، أدىٰ أيضًا إلىٰ زحزحة مكانة الشخصية في المتن الروائي. وانسجامًا مع ذلك ولمحاولة استيعاب هذا التحوُّل نقديًّا نلاحظ أن المنهج السيميائي كان حريصًا علىٰ عدم حصر معنىٰ الشخصية في المجال الإنساني؛ لذا نجده يعوِّض الشخصية بمفهومين اثنين؛ هما: **مفهوم العامل الذي يدل علىٰ الوظيفة أو الدور، ومفهوم الممثِّل الذي يدل علىٰ مَن يؤدي الدور**. وبذلك تعطي السيميائيات أولوية للبعد الوظيفي للشخصية.

والطريف في الأمر أن التزام المنظور العلمي التقنيني دفع السيميائيين إلىٰ محاولة إحصاء وتحديد الأدوار السَّردية الممكنة، غير أنهم انتهوا إلىٰ تباينات عددية معتبرة؛ حيث حصرها بروب في إحدىٰ وثلاثين وظيفةً، بينما اختزلها غريماس في ست فقط.

وعندما ننظر إلىٰ المتن الروائي من منظار الشخصية، لا ينبغي أن نعد كل الأسماء الموجودة فيه؛ فهناك «شخوص» ليس لها أي دور مشارك في الحدث؛ لذا لا تُحتسب في مجال الشخصية؛ لأن الشخصية الروائية تنحصر فيمن يشارك «في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما مَن لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلىٰ الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف»[2].

---

(١) ميشال بوتور، بحوث جديدة في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، الطبعة ٣، بيروت ١٩٨٦، ص١٠٤، ١٠٥.

(٢) د.لطيف زيتوني، م س، ص ١١٤.

sami-pdf.blogspot.com

٣ - ٣

الزمن الروائي

لا بدَّ للسَّرد الروائي من أن يستوي في متوالية زمنية؛ أجل يمكن له أن يستغني عن المكان، لكنه لا يستطيع الاستغناء عن الزمن؛ يقول جيرار جينيت: «**من الممكن أن نقصَّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدًا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلىٰ زمن فعل السَّرد**»[١].

وصيغة ورود الزمن داخل المتن الروائي ليست صيرورةً ممتدة؛ بل هي نظام مركب، إلىٰ درجة أن «البناءات الزمنية هي . . . من التعقيد المضني بحيث إن أمهر المخططات، سواء أكانت مستعملةً في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإتقان»[٢].

والنظام الزمني في كثيرٍ من الروايات نظامٌ معقَّد، تتداخل أبعاده بالاسترجاع حينًا وبالاستباق حينًا آخر.

«**إنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضًا تتابع الوقائع في تسلسلٍ زمني معين. فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات. ومن حين إلىٰ آخر تأتي القصة علىٰ دفعات، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة علىٰ غير هدىٰ منا؛ إذ إن العادة تمنعنا من أن نعير انتباهنا إلىٰ تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب وأسلسها: (وفي الغد . . .)، (وبعد قليل . . .)، (ولما رأيته ثانية)**»[٣].

وهذه الإمكانية علىٰ تحويل الزمن واللعب به روائيًّا آتية من اختلافٍ جوهري بين

---

(١) د.لطيف زيتوني، م س، ص١٠٣.

(٢) ميشال بوتور، بحوث جديدة في الرواية الجديدة، م س، ص٩٨وص٩٩.

(٣) ميشال بوتور، بحوث جديدة في الرواية الجديدة،م س، ص١٠٠.

sami-pdf.blogspot.com

الزمن الروائي والزمن الطبيعي؛ فهذا الأخير زمن خطي يسير وفق عقارب الساعة، أما زمن السَّرد؛ فبإمكان الروائي أن يحوِّله بتقنية الاستباق حينًا وبتقنية الاسترجاع حينًا آخر، كما أن بإمكانه أن يتدرَّج مع صيرورته علىٰ نحوٍ يقارب الزمن الطبيعي.

وهنا لا بدَّ من الإشارة إلىٰ التمييز بين زمن الحكاية وزمن السرد؛ فالأول قريب من الزمن الطبيعي، علىٰ عكس زمن السَّرد الذي يختلف بإمكانياته المتعددة. وهكذا لا ينبغي أن نميِّز الزمن الروائي عن الزمن الطبيعي فقط، بل لا بدَّ داخل الزمن الروائي من تمييز زمن الحكاية عن الزمن السردي؛ لأن «**زمن الحكاية هو زمن وقوع الحدث قياسًا إلىٰ الزمن الطبيعي: الماضي البعيد أو القريب، المحدَّد أو غير المحدَّد. فزمن الحكاية خطي متواصل، ولكن ضمن مدة محدودة ومحدَّدة من الزمن الطبيعي**»[1].

٣ - ٤

المكان الروائي

رغم إمكان الاستغناء عن المكان، فإن المتوالية الزمنية تستدعي ضمنيًا فضاء جريان الحدث. فالمتن الروائي موصول بالحياة، متخيلةً كانت أم واقعية؛ لذا يحتلّ الفضاء فيه موقعًا مهمًا. لذا؛ يحرص الروائي علىٰ أن يرسم للرواية مجالها المكاني.

والفضاء الروائي يختلف عن الفضاء المسرحي؛ لأن هذا الأخير يتجاوز المستوىٰ اللغوي إلىٰ المستوىٰ المادي، فيتشكل في شكل ديكورٍ مرئي. بينما الفضاء الروائي يثوي داخل اللغة، ومن ثمَّ؛ فهو لا يرتهن فقط بخيال الروائي الذي أبدعه، بل أيضًا بفاعلية خيال المتلقي الذي يعيد ترسيمه ذهنيًا.

وتختلف أساليب الروائيين في ترسيم الفضاء، فبعضهم يسهب في الوصف إلىٰ حدٍّ يستوي فيه المكان بأدق تفاصيله (بالزاك مثلًا)، وبعضهم لا يعطي اعتبارًا كبيرًا لبناء الفضاء. كما أن مناهج تقديمه تختلف؛ فإذا كان بلزاك وإيميل زولا عادة ما يبدآن

---

(١) د.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، م س، ص١٠٠.

sami-pdf.blogspot.com

رواياتهما برسم فضاء الحدث وتوصيفه، فإن أراغون مثلًا يوزع وصف الفضاء علىٰ مراحل متنه الروائي؛ فلا تستوي صورته في البدء، بل تتكوَّن تدريجيًا عبر لحظات صيرورة السَّرد.

ولا يختلف الفضاء باختلاف جغرافية وقوع الحدث، بل يختلف أيضًا باختلاف المجال النفسي الذي يحيط ويحرك الحدث. فالروايات التي تسرد المغامرة والسفر يكون فضاؤها مفتوحًا، بينما الروايات التي تنزع نحو استنطاق باطن شخصياتها، غالبًا ما يكون فضاؤها مغلقًا ومحدودًا؛ لأنه كلما تقلَّص الفضاء برزت النفسية، واضطر الروائي إلىٰ اصطناع تقنيات المقاربة السيكولوجية للشخوص.

وليس فضاء الرواية مجرَّد مكانٍ أملس لا أثر له في تشكيل الحدث وفي التأثير في نفسية متلقيه؛ بل إن نوعية الفضاء يمكن أن تثير في القارئ الإحساس الذي يناسبها. فباختيار الروائي لمكان الحدث، وكيفية تقديمه يمكن أن يثير «حس الرعب، الغموض، الانعزال، الهدوء، العنف، الأسىٰ، الفرح، أو أيّ واحد من آلاف الأمزجة الأخرىٰ»[1].

وعندما نقول الرواية فإننا ندلف إلىٰ مجال الخيال؛ ولذا فميزة النص السَّردي تكْمُن أيضًا في مدىٰ ثراء عنصر التخيل داخله. فالخيال يعبر عن تلك القدرة الذهنية علىٰ إبداع شخوصٍ وعوالمَ وأحداثٍ، وإذا نحن استثنينا السير الذاتية، فإنه يمكن القول: **مَن لا يمتلك الخيال يعوزه الشرط الأوليّ لمادة الإبداع الروائي. دون أن يعني هذا أن التخيُّل فعل مستثنىٰ من الرواية الواقعية أو رواية السيرة.**

---

(١) دايانا داوبتفاير، صنعة كتابة الرواية، م س، ص٨٥.

sami-pdf.blogspot.com

٣ - ٥

انتظام المكونات السَّردية

ليست الرواية شتاتًا من المكونات والمعطيات، بل هي بنية يحايثها نظام يشد عناصرها. وقد انتهت السيميائية في بحثها في بنية الخطاب الحكائي الروائي إلىٰ توصيفات متعددة. أشهرها توصيف بروب لبنية الحكاية: «انطلاقًا من وظيفتين هما: الحرمان ورفع الحرمان؛ فالحكاية تبدأ بحالة أوليَّة هي الحرمان وتتحرك الأحداث باتجاه غاية هي رفع هذا الحرمان، وخلال هذا التحرك تتحول الشخصيات وتتغير الحالة الأولية»[1].

وسواء أخذنا بتصنيف بروب أم لم نأخذ به؛ فإن توصيفنا السابق لمكونات المتن الروائي لا بدَّ من ختمه بالتنصيص علىٰ خاصية الامتزاج. بمعنىٰ أن الرواية ليست مزقًا من العناصر المنفصلة، بل مكونات متعالقة متجادلة. والتأكيد علىٰ الامتزاج هو إيحاء بمبدأ نقدي؛ فإذا وجدنا نصوصًا روائية يختل انسجام تركيب عناصرها، فذاك موطن ضعفٍ ونقص في الصنعة السَّردية.

وفي ختام هذه السطور وتكثيفًا لنتائجها؛ نقول:

تبيَّن لنا من خلال التحليل الوصفي لبنية الرواية وشكلها أن النظام البنيوي للسَّرد يتكون بعددٍ من العناصر تترابط وتتساند لتشكيل المنظومة السَّردية، وقد أوجزنا القول في العناصر التالية: **الزمان، والمكان، والحبكة، والمعقولية، والراوي، والشخصية.**

ثمَّ انتقلنا إلىٰ تحليل الخطاب السَّردي، من حيثية الخصائص، فدرسنا طبيعة اللغة السَّردية، ومحورية خصيصة الكتابة في السَّرد الروائي بالمقارنة مع السَّرد الأسطوري الذي كان شفهيًا.

وعند دراستنا للشخصية بحثنا دلالة توكيد علم السيميائيات علىٰ مفهومي الممثل

---

(١) د.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، م س، ص١٠٠.

sami-pdf.blogspot.com

والدور بدل مفهوم الشخصية، مع بيان الصلة التي تربط هذا التحوُّل بالتحوُّل الثقافي العام الذي هيمن علىٰ زمن ما بعد الحداثة بما يعنيه، فلسفيًا، من رفضٍ لمركزية الكوجيتو.

وفي تحليل مكوّن الزمن في النظام السَّردي الروائي استحضرت موقف جيرار جينيت، الذي أكَّد علىٰ أهميته التي تعلو علىٰ أهمية المكان. وقد تبيَّن لنا خلال التحليل السابق أن النظام الزمني في الخطاب السَّردي يمتاز بالتركيب والتعقيد، كما يمتاز بأنه معطىٰ قابلٌ لإعادة البناء علىٰ نحوٍ مغاير لطبيعته الخطية، التي تميِّز صيرورته علىٰ المستوىٰ الطبيعي. وحتىٰ لا تلتبس المفاهيم؛ حرصنا علىٰ إيضاح تمايز زمن السَّرد عن زمن الحكاية، الذي يشبه في انتظامه خطية الزمن الطبيعي.

ثم بسبب إدراكنا لقصور منهج التحليل، لأنه يكسر وحدة العمل عندما يجتزأ عناصره؛ أشرنا في نهاية هذا الفصل إلىٰ أن المقاربة التحليلية لعناصر المتن السَّردي لا ينبغي أن تنسينا خاصية الامتزاج. ونقصد بذلك أن الرواية ليست مزقًا من المكونات المنفصلة؛ بل هي مكونات متعالقة مترابطة.

وبعد .. إن رؤيتنا في كل الصفحات السالفة كانت منتظمةً وفق رؤية تحليلية وصفية. وفي إطار اختبار مختلف المداخل المنهجية وإجرائها في سياق بحث السَّرد الروائي؛ نرىٰ أن اللحظة مناسبة لكي ننتقل إلىٰ مقاربة الرواية بمنهج التَّأْرِيخ. لكن تطبيق المنهج التاريخي يستلزم ابتداءً تحديد لحظة النشأة قبل متابعة لحظات الصيرورة. وذاك ما نبدأ به في فصلنا التالي؛ حيث سنناقش إشكال نشأة السَّرد الروائي.

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الرابع

في تعليل ظهور الرواية في العصر الحديث

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

في تحليل ماهية الرواية وتعليل نشأتها الحديثة، يُرتِّب ظهورها كلحظةٍ فنية لاحقة للحظة الملحمة. ولتفسير هذا التطور النوعي في شكل السَّرد تكاثرت القراءات والتفسيرات. لكن التفسير الذي قدَّمه الفيلسوف الألماني هيغل كان له مقامٌ خاص ودور محوري في قراءة تطور الأجناس السَّردية، وتشكيل الكثير من الرؤىٰ النقدية المتداولة في حقل المعرفة الأدبية؛ حيث استمرَّ حضور التفسير الهيغلي في تلافيف الكثير من المقاربات النظرية اللاحقة، سواء مع لوكاتش أو لوسيان غولدمان؛ لذا لا بدَّ من أن نتوقف قليلًا عند نظرية هيغل لفهم أبعادها وأثرها -ونتبيَّن محدوديتها أيضًا- في تعليل نشأة الرواية وإيضاح ماهيتها كجنسٍ أدبي مستحدث.

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

في التفسير الهيغلي للرواية كبديل للملحمة

يربط هيغل نشأة الرواية كجنسٍ أدبي جديد بالتحوُّل التاريخي الذي حصل في سياق الوعي الأوروبي. ومن نافلة القول أن نشير إلىٰ أن تخصيصه تاريخ أوروبا بالبحث ينسجم مع تصوره القائم علىٰ المركزية الأوروبية التي تنظر إلىٰ تواريخ غيرها من الشعوب كهوامش فقط. وخلال تحليله لسياق تطور الوعي يضع هيغل الرواية في مقابل الملحمة؛ جاعلًا منها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث.

فما الفارق بين حالتي الوعي؟ وما الداعي إلىٰ استحداث فنِّ الرواية كبديل لفن الملحمة؟

لندرك الفارق؛ لا بدَّ من فهم معنىٰ صيرورة وتطور الوعي عند هيغل، وضبط مسار اتجاهه المستقبلي.

يقول هيغل: «**إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها الفلسفة معها وهي تتأمَّل التاريخ، هي الفكرة البسيطة عن العقل، التي تقول: إن العقل يسيطر علىٰ العالم، وإن تاريخ العالم، بالتالي، يتمثَّل أمامنا بوصفه مسارًا عقليًا**»[1].

وبما أن الوجود في كليته يخضع للتطور، وبما أن العقل يحايث حركة تطور الوجود؛ فإن الوجود الإنساني وكل منتجاته، ومن ضمنها المنتج الفني، خاضعٌ هو كذلك للتطور والصيرورة. والقانون التطوري الذي يحكم الوجود التاريخي الإنساني يحكم كذلك نتاجاته.

---

(١) هيغل، العقل في التاريخ، ص٧٨.

sami-pdf.blogspot.com

فما هو هذا القانون؟ إن التاريخ الإنساني يتطوَّر من حالة اللاوعي إلىٰ حالة الوعي، ومنه إلىٰ درجة أرقىٰ هي درجة الوعي المطلق. وكل لحظة تطورية أرقىٰ من سابقتها؛ لذا فأنماط اللاوعي ومنتجاته تُخلي مكانها بالتدريج لأنماط الوعي ومنتجاته.

«وبما أن التاريخ ينتقل، علىٰ مراحل، من اللاوعي إلىٰ الوعي، ومن الوعي إلىٰ مزيد من الوعي، إلىٰ أن يعي العقل الكلي ذاته؛ فإن من العادي جدًا أن تنتقل البشرية من الشعر إلىٰ النثر. ومن الطبيعي جدًا -وفقًا لنظرية هيغل- أن يظهر الشعر قبل النثر؛ فهو أقل وعيًا منه بما لا يُقاس. النثر فكرٌ مركَّز، فيه من العمق ما ليس في الشعر»[1].

لذا؛ كانت الملحمةُ -بما هي سرد شعري- الشكلَ التعبيريَّ المناسب لدرجة تطور الوعي في المجتمع القديم. ولمَّا انتقل الإنسان إلىٰ نمط الاجتماع الحديث، كان لا بدَّ من انتقال السَّرد من نمط التعبير الملحمي إلىٰ نمط التعبير الروائي. ففي المجتمع القديم كان الأبطال والآلهة، هم الكائنات الرئيسة التي يتمحور حولها فعل السَّرد. وقد كان «الشعر الملحمي -يقول هيغل- هو المهيَّأ لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة»[2].

إن صورة العالَم في المجتمع الحديث لم تعد صورة عالَمٍ مملوء بالأبطال والآلهة، ولم تعد العلاقات الناظمة للعالم مثقلةً بالأرواح والسحر؛ بل هو عالم منتظم وفق قوانين معقولة. لنقرأ جيدًا هذه الفقرة من كتاب هيغل «المدخل إلىٰ علم الجمال»، حيث يقارن بين عصر غوته وما قبله؛ فيقول: «ويتبنىٰ غوته حلًّا مشابهًا، وإن بالاتجاه المعاكس، في «غوتز فون برليشنجن». فعصر غوتز وفرانز دي سيكنجن هو العصر المثير الذي كانت فيه طبقة الفرسان، المؤلَّفة إلىٰ ذلك الحين من أفرادٍ فخورين بنبلهم واستقلالهم، قد طفقت تضمحلّ تحت ضغط نظام جديد، موضوعي وشرعي. وأن يكون غوته قد اختار موضوعًا أول له هذا الاحتكاك وهذا التداخل بين الزمن البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة القائمة علىٰ سيادة القانون. فهذا شاهد علىٰ حسِّه التاريخي العميق. إن غوتز وسيكنجن هما من أولئك الأبطال الذين ما يزالون يعون

---

(١) حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢، ص٨.

(٢) هيغل، المدخل إلىٰ علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٨، ص٣٧٤.

sami-pdf.blogspot.com

شخصيتهم وشجاعتهم وحسَّهم بالعدالة، ويريدون بالتالي أن يتحكموا باستقلال تامٍ بالأحداث التي تدور في حلقتهم الواسعة أو الضيقة؛ لكن النظام الجديد يدفع بغرتز إلىٰ ركوب مركب الخطأ ويتسبب بهلاكه. ذلك أن الفروسية والبنية الإقطاعية هما وحدهما اللتان تشكلان، في العصر الوسيط، الإطار المناسب لمثل هذا النوع من الاستقلال. وابتداء من اليوم الذي آل فيه النظام القائم علىٰ المساواة إلىٰ تلبُّس شكلٍ مكتمل ناجز، ذي طابع نثري بحت، بات الاستقلال المغامر لممثلي الفروسية من بوائد الأشياء. فإذا ما . . . بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها أنها هي وحدها المدعوَّة لرفع المظالم وإحقاق حقِّ المضطهدين والمظلومين؛ فحتمٌ عليها أن تضع نفسها موضع الهزء والسخرية، علىٰ نحو ما صوَّره لنا ثربانتيس في دون كيشوت»[1].

لذا؛ كان لا بدَّ من تغيير الشكل التعبيري وكذا مضموناته المعرفية. وقد احتاج ذلك حسب هيغل إلىٰ زمنٍ طويل؛ لأن التحوُّل النوعي في الشكل التعبيري ومضموناته يستلزم تراكماتٍ كمِّية أولًا؛ لأن «العقل لا يقفز قفزًا، بل لا بدَّ من تراكمات كمِّية قد تستغرق ثلاثة آلاف سنة تقريبًا حتىٰ تتمَّ القفزة النوعية. فبين الملحمة والرواية زهاء ثلاثة آلاف سنة تغيرت نظرة العقل إلىٰ العالم أثناء ذلك تدريجيًا وصارت نظرةً أكثر عقلانية. إن الملحمة هي ابنة العقل الذي يتصوَّر العالم مليئًا بالآلهة والأرواح الفاعلة المؤثرة. إنه عالم يلفُّه السحر والأشباح. لا يعني هذا أن الملحمة لم تتحدث عن أفعال وشخصيات واقعية؛ بل يعني أن هذا الواقع كان يعمل ضمن قصور عقلي في فهم العالم أفرزته تلك المرحلة من التطور. فالمسألة ليست مسألةً واقعية أو خيالية، بل مسألة صورة العالم في العقل. فقد كانوا يعتقدون أن الآلهة تتحكَّم حتىٰ في قذف المطرقة أو رمي الرمح، كما في الإلياذة والملاحم القديمة»[2].

لذا؛ ليس من الصدفة أن تكون الملحمة ملفوفةً بلغة الشعر؛ لأن الشعر -من منظور هيغل- هو خطاب الكائن البشري الذي لم يترقَّ بعد إلىٰ الوعي. ولذا؛ ليس من الصدفة أن تكون الرواية بما هي خطاب نثري روايةً تقطع مع العالم الملحمي السحري، وتتناول العالم المعيش في واقعيته.

---

(١) هيغل، م س، ص٣١١، ٣١٢، ٣١٣.

(٢) حنا عبود، م س، ص١٢.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

الرواية والطبقة من منظور لوكاتش

إذا كان هيغل قد نظر إلىٰ الفارق بين الملحمة والرواية نظرةً تطوريَّة تتأسَّس علىٰ تحديد درجة تقدُّم الوعي، فأرجع الملحمة بعالمها البطولي العجائبي إلىٰ نمط الاجتماع القديم، والرواية بعالمها الواقعي إلىٰ نمط الاجتماع الحديث؛ فإن لوكاتش، المتمذهب بالماركسية، كان مشدودًا إلىٰ البحث عن تعليلٍ طبقي لظهور فنِّ الرواية. ولذا؛ تجده يستثمر الإسهام الفلسفي الماركسي لبلورة قراءة جديدة للنظرية الهيغلية المحددة لنشأة الرواية بتغيير نمط الوعي. لقد «**تابع جورج لوكاتش تنظيره للرواية مطوِّرًا ومعمِّقًا ملاحظات هيغل، ومقدِّمًا . . . تحليلًا لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله، من خلال شكل الرواية وقدرته علىٰ التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لملجأ التعالي الذي يضفي عليها معنىٰ أخلاقيًا**»[1].

يرىٰ لوكاتش أن لكلِّ عصرٍ ملحمته، وبناء علىٰ المنظور الماركسي ينظر إلىٰ الرواية بوصفها ملحمة الطبقة البُرجوازية؛ تمامًا كما أن الملحمة القديمة هي نتاج طبقة النبلاء. وفي تحديده للحظة ميلادها يرجعها إلىٰ زمن الثورة الصناعية، حيث صارت التعبير الفني عن الطبقة الاجتماعية الجديدة.

لكن ما الدافع إلىٰ تغيير الملحمة القديمة بالرواية؟ ولماذا لم تستمر الملحمة -بملمحها ونموذجها القديمين- في التعبير عن الوعي الطبقي الجديد؟

إن الدافع إلىٰ ذلك، حسب لوكاتش، هو أن نمط الاجتماع الحديث الذي جاء عقب الثورة الصناعية، نمط يتميَّز بسرعةٍ في إيقاع حياته؛ ومن ثمَّ لم يكن مناسبًا أن يعبِّر هذا الزمن الجديد عن نفسه بالشعر الملحمي، فاصطنع النثر الروائي؛ لأن «**النثر**

---

(١) ميخائيل باختين، «الخطاب الروائي» من مقدمة المترجم محمد برادة.

sami-pdf.blogspot.com

هو الأطوع والأمرن والأكثر ملاءمة للتعبير عن الحياة البُرجوازية المتسمة بالسرعة والتعقيد»[١].

لكن هل هذا التغيير في النمط التعبيري (من الشعر إلىٰ النثر)، راجع فقط إلىٰ تغييرٍ في إيقاع الحياة في المجتمع الحديث، حيث صار متسِمًا بالسرعة؛ فلم يعد الشعر قادرًا علىٰ ملاحقة إيقاعها والتعبير عنها، أم أن السبب يعود إلىٰ أمرٍ آخر أعمق من هذا بكثير؟

هنا يحتاج لوكاتش إلىٰ الهيغلية، فلا بدَّ من استحضار عامل الوعي؛ إذ أدرك أنه لا يكفي لتعليل نشأة الرواية الإشارة إلىٰ سرعة إيقاع العيش؛ بل لا بدَّ من ربط ذلك بتغيُّر نمط «الرؤية إلىٰ العالم».

إن الرواية، حسب تعبير لوكاتش، هي «**ملحمة عالم بلا آلهة**»[٢].

لذا؛ يشير إلىٰ أن «**البُرجوازية الصاعدة التي فرضت قيمها علىٰ المجتمع، حملت معها تصورًا عن العالم يختلف عن التصوُّر القديم عند اليونان. فصورة العالم في ذهن البُرجوازية تتألَّف من قوىٰ مادية ملموسة، وليس من أرواح وأشباح. ما يتقرر علىٰ الأرض يُقرره البشر وحدهم من دون تدخل أيّ قوة من القوىٰ الغيبية**»[٣].

كيف ينظر الوعي الحديث إلىٰ العالم؟ يقول لوكاتش بأن «**العالم في نظر البُرجوازي يُصنع بالعمل لا بالأدعيات. لا ينتظر البُرجوازي معجزةً بل صار هو نفسه صانع المعجزات، بعيدًا عن فولكان أو هرمس أو اسكولابيوس.**

التصوُّر القديم من صنع طبقة النبلاء. أما التصور الحديث فإنه من صنع الطبقة البُرجوازية. وكما تجسَّد التصوُّر القديم في الملحمة، تجسَّد التصوُّر الحديث في الرواية. وهذا أهمُّ عنصرٍ يميِّز الرواية من الملحمة، فالمسألة لا تقتصر علىٰ مسألة النثر والشعر. فهناك ملاحم شعرية حديثة ولكنها تقدِّم التصوُّر البُرجوازي الحديث للعالم، مثل ملحمة ملتون «الفردوس المفقود» التي تدور حول طرد إبليس من السماء؛ لأنه طالب بالديمقراطية والعدالة. فالمسألة الأساسية عند لوكاتش هي مسألة التصوُّر

---

(١) حنا عبود، م س، ص١٣.

(٢) Description du livre: coll. Médiations.trd,Denoël-Gonthier, Paris, 1979,p84.

(٣) حنا عبود، م س، ص١٤.

sami-pdf.blogspot.com

الذهني للعالم، مسألة ترتيب العالم ترتيبًا ماديًّا»[1].

وفي تحليله لتاريخية الرواية الأوروبية «يستخرج لوكاتش ثلاثة نماذج أساسية للرواية، بالإضافة إلىٰ نموذجٍ رابع في طور التكوُّن يستشعره من خلال أعمال تولستوي ودوستويفسكي:

رواية المثالية المجرَّدة: يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقًا بالقياس إلىٰ الواقع وتعقيداته، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلىٰ . . . والعمل الروائي الذي يصلح نموذجًا لهذا النوع هو دون كيشوت لسيرفانتيس، وكذلك الأحمر والأسود لستندال»[2].

تتأسَّس رواية المثالية المجردة -من منظور لوكاتش- علىٰ اصطدام حادٍّ بين فكرة مثالية يحملها وعي الفرد وطبيعة الواقع. ويبدو فيها الوعي الفردي مشدودًا إلىٰ مثالٍ مفارق لا يمكن أن يستحمله الواقع أو يسمح بتجسيده، وتكون النهاية هي شعور الفرد بالعجز عن تغيير الواقع وتجسيد المثال.

والنوع الثاني هو «رواية رومانسية انجلاء الوهم: في هذا النموذج، ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع، من خلال أن وعي الفرد الإشكالي، في هذا النموذج، يتوفَّر علىٰ عالَمه الخاص القائم داخل سريرته، وبه، ومن خلاله، يواجه العالَم الخارجي الذي يجسِّده المجتمع البُرجوازي في القرن التاسع عشر، مجتمع «الطبيعة الثانية» المرتكزة علىٰ القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد. وهذا النموذج من الروايات (مثلًا: التربية العاطفية لفلوبير . . .) يجسِّد وعي الذات بأهميتها والتوجُّه إلىٰ الإعلاء من شأنها عن طريق التخلِّي عن الاضطلاع بأيّ دور داخل بَنْيَنَة العالم الخارجي. إن هزيمة الفرد، هي الشرط نفسه لقيام الذاتية بوصفها قيمةً مركزية في العمل الروائي»[3].

إذا كانت «رواية المثالية المجردة» تقوم علىٰ تعارضٍ بين المثال والواقع، فإن رواية الرومانسية ينغلق فيها الوعي الفردي علىٰ ذاته فيحاول اصطناع عالَمٍ وهمي يلوذ إليه.

---

(١) حنا عبود، م س، ص١٤.

(٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولىٰ، القاهرة١٩٨٧، من مقدمة المترجم، ص١٣.

(٣) م س، ص١٣.

sami-pdf.blogspot.com

لكنه يؤول إلىٰ النتيجة ذاتها التي آل إليها الوعي في رواية المثالية المجردة، وهو الفشل في استيعاب الواقع وتغييره.

رواية التربية: كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين، يتخذ لوكاتش من «سنوات تعلُّم ويلهيلم ميستير» لغوته، نموذجًا تركيبيًا بين رواية المثالية المجرَّدة، ورواية رومانسية انجلاء الوهم. ذلك أن ويلهيلم ميستير، سواء من وجهة النظر الإستيتيقية، أو علىٰ مستوىٰ فلسفة التاريخ، تقع بين النموذجين السالفين»[1].

إن هذا النموذج الثالث يتحقق فيه وعي إستعصاء تغيير الواقع؛ لذا تتجه الشخصية الروائية نحو تأسيس موقفٍ مزدوج يقوم من جهةٍ علىٰ محاولة التلاؤم مع الواقع كما هو، واصطناع بديلٍ تخيُّلي يتحقق ببناء عالم داخل النفس تلوذ إليه وترنو نحوه.

أما النموذج الروائي الثالث؛ فلا يقصد التلاؤم مع الأشكال والأنظمة الاجتماعية بل يسعىٰ إلىٰ تجاوزها و«يحاول لوكاتش، من خلال تحليلٍ إجمالي لروايات تولوستوي، أن يستخلص نموذجًا مكتملًا يمكن أن يستعيد الإنسان الحديث من خلاله، كليته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع . . وهذا النموذج يعبِّر عنه بشكل الملحمة المجدد، حيث سيبدو الفرد إنسانًا، وليس ككائنٍ اجتماعي معزول. ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج؛ بسبب اعتماده علىٰ ثنائية الطبيعة والثقافة . . ومع ذلك، فإننا نستشعر، في بعض صفحاته، التطلُّع إلىٰ عهدٍ جديد من التاريخ العالمي. ويتوقف لوكاتش وقفة جدّ قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستويفسكي ليعلن بأن العالم الجديد الذي يتطلع إليه يوجد لأول مرة في رواياته محددًا بعيدًا عن كل تعارض مع ما هو موجود، وكأنه رؤية للواقع من دون شروط»[2].

هذه باختصار وتكثيف رؤية لوكاتش إلىٰ تاريخية الرواية الأوروبية. وعَوْد إلىٰ منطلقه في تحليل نشأتها، نشير إلىٰ أن تفسير انتقال الفنِّ السَّردي الأوروبي من الملحمة إلىٰ الرواية لا يمكن أن يعلَّل فقط بسبب التغيير الحادث في إيقاع الحياة. كما أن تعليل الانتقال من الملحمة إلىٰ الرواية لا يمكن أن يتمَّ بالإشارة إلىٰ التحوُّل في نمط الخطاب من الشعر إلىٰ النثر؛ إذ لا يزال الشعر موجودًا في الزمن الحديث، بل

---

(١) م س، ص١٣.

(٢) م س، ص١٣، ١٤.

sami-pdf.blogspot.com

لا زالت بنية الملحمة حاضرة في بعض الأعمال المسرحية، كما أن الإيغال في العجائبية واللامعقول والسحر ماثلٌ كذلك في كثيرٍ من النصوص السَّردية سواء في لحظة الحداثة أو في ما بعدها. ومن ثمَّ؛ فإن الأخذ بالأطروحة اللوكاتشية علىٰ نحوٍ صارم لا يسمح بتعليل حضور هذه الظواهر، فكيف يمكن أن نفسِّر مثلًا -إذا التزمنا بأمانة نظرية لوكاتش- رواية «**الخيميائي**» لباولو كويلو، أو روايات غبريال غارسيا ماركيز، أو سلسلة هاري بوتر.

إن تركيز لوكاتش علىٰ نمط الوعي، ونظره إلىٰ التغيُّر الذي طرأ علىٰ الرؤية إلىٰ العالم، مع الطبقة البُرجوازية، أكَّد عليه أيضًا لوسيان غولدمان، الذي تأثَّر كثيرًا بإستيطقا لوكاتش؛ فأسَّس عليها منظورًا جديدًا إلىٰ سوسيولوجيا الأدب. إذ يشير غولدمان في كتابه «**الإله الخفي**»، عند تحليله لمسرح راسين وتأملات باسكال، إلىٰ تلك الملحوظة المشتركة بينهما وهي الإحساس بـ «اختفاء الإله». ومعلوم أن تعبير «الإله الخفي» الذي قال به باسكال في الشذرة رقم ٥٥٩ من كتابه «**أفكار**»، يفسِّره غولدمان بناء علىٰ نظرية لوكاتش؛ أي بإرجاع اختفاء الإله إلىٰ نمطَي الوعي والعيش في المجتمع الحديث. فالعالَم من منظور البُرجوازي عالَم مادي؛ لذا يشعر الإنسان أنه يقف فيه وحيدًا، فلا إله إلىٰ جانبه ولا ضده. علىٰ عكس عوالم الملحمة الإغريقية التي تحفل بالآلهة، وينتظم فيها الصراع بين البطل والقدر الإلهي. لكن البُرجوازي يحسّ أيضًا بفعالية ذاته، وأن العالم محتاجٌ إليه؛ إذ من دونه ومن دون العمل لن يستقيم العالم.

«ومن هنا ظهرت ثقة البُرجوازي بنفسه أكثر من ظهورها بالعالم بما لا يقاس. وظهرت الفردية بأبعد مظاهرها. وفرض الفرد البُرجوازي -نظرًا لأنه هو الذي رتَّب العالم ماديًّا- قيمه علىٰ المجتمع بكلِّ طبقاته وفئاته»[1].

ويأخذ غولدمان بالتقسيم الماركسي لصيرورة النظام الرأسمالي من الليبرالية إلىٰ الاحتكارية فالامبريالية؛ وفي قبالة هذا التقسيم يقيم نماذج سردية معبِّرة عن لحظات هذه الصيرورة؛ فيكون أدب بالزاك تعبيرًا عن الرأسمالية في طورها الليبرالي، وأدب

(١) حنا عبود، م س، ص١٠.

sami-pdf.blogspot.com

ناتالي ساروت تعبيرًا عنها في طورها الاحتكاري، وأدب ألان روب غرييه تعبيرًا عنها في طورها الإمبريالي.

وعلىٰ مستوىٰ الأساس النظري من البَيِّنِ أن تحليل غولدمان يستثمر نظرية لوكاتش، التي تُرجع التحوُّل من نمط التعبير الملحمي إلىٰ نمط التعبير الروائي، إلىٰ التغيير الذي طرأ علىٰ «الرؤية إلىٰ العالم»، فيشير إلىٰ ضمور الرؤية الدينية في المجتمع الحداثي، وانتشار الرؤية العلمانية المادية.

لكن هذه القراءة السوسيولوجية للأدب، التي بلورها لوكاتش، القائمة علىٰ مسبقٍ تصوري يقضي بكون الأديب يعبِّر في نتاجه عن «الرؤية إلىٰ العالم»، تصطدم بمآزق منهجية عديدة. ولبيان أساس هذه المآزق لنتأمل أولًا الاحتراز الذي يضطر إليه لوكاتش، عندما ينبِّه إلىٰ أن النصوص الكبرىٰ التي أبدعها العباقرة هي وحدها التي يبدو فيها جليًّا هذا الربط بين «الرؤية إلىٰ العالم» والوضع الجديد الذي بلغه تطور بنية الاجتماع. فهذا الربط الذي يقيمه بين تمظهر التعبير المناسب لدرجة التطور بنتاج العبقري لا نراه مجرَّد وصلٍ بين أمرين؛ بل هو في الحقيقة تغطية علىٰ مأزق تفسيري. لأن كثيرًا من النصوص الروائية في المجتمع البُرجوازي تحفل بالقوىٰ الغيبية السحرية؛ فماذا سيفعل بها لوكاتش؟

ليس لديه من حلٍّ سوىٰ أنه لكي تنسجم النظرية مع الماصدق التاريخي؛ لا بدَّ من إخفاء جوانب كثيرة من هذا الماصدق، حتىٰ تبقىٰ النظرية سالمة من الخدش والتناقض.

إن المشكلة هنا تخصّ النمط التفسيري الجاهز الذي ينطلق منه لوكاتش. فمأزق سوسيولوجيا الأدب الممثلة للمنظور الماركسي يتحدَّد في مسبقها المنهجي القاضي بوجوب الانطلاق من البنية التحتية (أي الاقتصاد) إلىٰ تفسير الفكر (أي البنية العليا). صحيح أن لوكاتش، ليس مثل باقي اللفيف الماركسي الوثوقي؛ إذ كانت له اجتهادات وإسهامات نوعية داخل مسار الفلسفة الماركسية، وخاصةً في تحليل البنية العليا، والتخفيف من مشروطية علاقتها بالبنية الاقتصادية. بل إننا نجد أيضًا لدىٰ ماركس ما لا نجده عند الماركسيين الوثوقيين؛ إذ لديه إشارات نقدية ترفض المشروطية الآلية؛ حيث نرىٰ في كتابه «**مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي**»، إشارةً صريحة إلىٰ تميُّز

sami-pdf.blogspot.com

القيم الأدبية والفنية واستقلالها، يقول ماركس: «**إن بعض مراحل الازدهار الفني لا صلة لها إطلاقًا بالتطور العام للمجتمع، ولا بقاعدته المادية، التي تُعد بالتالي عماد تنظيمه**»[1].

لكن هذا وذاك هو في تقديرنا يبقىٰ عند الممارسة النقدية مجرَّد تنظيرٍ تُعوزه ممكنات التطبيق من داخل المذهب. ودليل ذلك: النظر في ما أنتجه النقد المذهبي الماركسي من قراءات ومقاربات، حيث نلاحظ هيمنة هذه المشروطية هيمنةً مخلة ومتعسِّفة في المنجز النقدي؛ لأن بيان تلك المشروطية لم يكن ليتمّ إلا بتحريفات جوهرية في النتاج الأدبي المراد تفسيره حتىٰ يصير مطواعًا للجاهز النظري المذهبي.

ونرىٰ أن هذا المأزق، الذي يسِم القراءات الماركسية للأدب، هو ما دفع الكثير من النقاد المتجادلين معها، إلىٰ ابتداع مفاهيم وطرق منهجية بديلة، كما هو الحال في «**مفهوم الكرنفالية**» عند باختين الذي يقارب به ظاهرة القلب التي تحدث للعالم الواقعي في الرواية المستبطِنة للتقنية الكرنفالية؛ فالكرنفال بما هو احتفال بالقناع هو إرادة إخفاء نظام الواقع والتحرُّر منه وتغييره؛ ومن ثَمَّ لا ينبغي مقاربة الرواية مقاربة بمفهوم الانعكاس لما في الواقع؛ لأنها تحمل القدرة علىٰ تجاوزه.

وعَوْد إلىٰ المنطلق الهيغلي لتعليل نشأة الجنس السَّردي الروائي، نلاحظ أنه يقوم علىٰ مقابلةٍ بين جنسين أدبيين هما: الملحمة والرواية. ومن الملحوظ أن الرؤية التي بلورها لوكاتش ظلَّت منحشرةً بين طرفي هذه المقابلة. لذا؛ كان من أشهر الانتقادات التي وجِّهت إلىٰ هذا التعليل الهيغلي الماركسي هو نقد باختين الذي يقوم علىٰ فكِّ الارتباط بين هذين الجنسين السرديين، وعدم تعليل نشأة الرواية بالمقابلة بينها والملحمة.

فما هي أطروحة باختين؟ وما أسسها الاستدلالية؟

---

(١) Marx,Karl.Critique de l économie politique, Paris 1957,p173.

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

باختين ونقد التفسير الهيغلي

من الدراسات المبكرة التي ثارت علىٰ النظرية الهيغلية في تعليل نشأة الرواية، ونقدت من خلالها التأويل الماركسي الذي يفسِّر ظهورها تفسيرًا طبقيًا (أي بوصفها من إنتاج الطبقة البُرجوازية) دراسات الأديب الروسي ميخائيل باختين.

يتخلىٰ «باختين ... عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البُرجوزاية المعتمدة علىٰ إبراز الفردية، محاولًا أن يجدَ لها جذورًا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمسَّ مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في «روايات» العصور الوسطىٰ»[١].

ويتأسس نقده علىٰ فكرةٍ محورية وهي رفض ربط الرواية بالملحمة، أي رفض النظر إلىٰ الأولى كتطورٍ للثانية. حيث يعتقد باختين أن جوهر الخطأ الذي وقع فيه هيغل وكذا الماركسيُّون من بعده، هو عدم إبصار استقلالية الرواية كفنٍّ عن الأشكال التعبيرية الفنية الأخرىٰ. ولذا؛ وضدًا علىٰ التعليل الماركسي والهيغلي، انتهىٰ باختين إلىٰ أن «لا وجود لأي علاقةٍ يعتمد عليها الباحث كركيزةٍ أساسيَّة بين الملحمة والرواية من جهة، ولا بين البُرجوازية والرواية من جهة ثانية»[٢].

فما دليله علىٰ نفي العلاقة بين الملحمة والرواية؟ وما دليله علىٰ فكِّ ذلك التعالق الطبقي الذي يربط بين نشأة الرواية ونشأة الطبقة البُرجوازية؟

للاستدلال علىٰ نفي الارتباط بين الرواية والملحمة يضعهما باختين في سياقٍ مقارن بقصد نقض هذه العلاقة المفترضة، فينتهي إلىٰ الملاحظات التالية:

---

(١) ميخائيل باختين، م س، من مقدمة المترجم، ص١٥.

(٢) حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص١٢.

sami-pdf.blogspot.com

إن القراءة الهيغلية لم تنتبه إلىٰ أن الملحمة والرواية نوعان أدبيان متباينان ومستقلان عن بعضهما البعض؛ ولذا أخطأ هيغل عندما نظر إلىٰ أحدهما (الملحمة) كنوعٍ أصلي، والثاني (الرواية) كفرعٍ ناتج عن الأول بفعل تطور الوعي. وإذا كنَّا في النوع الفني ذاته لا نستطيع القول بأن الكوميديا تطوَّرت عن التراجيديا؛ فبالأحرىٰ لا يجب القول عن نوعين فنيين متمايزين إن أحدهما نَتَجَ عن الآخر.

إذن؛ فمنطلق باختين هو الفصل بين الرواية والملحمة، بزعم كونهما نوعين فنيين مستقلين، لكن لتوكيد هذا الزعم كان محتاجًا، ابتداء، إلىٰ الاستدلال علىٰ هذا التمايز. **فما أدلته علىٰ ذلك؟**

يرىٰ ميخائيل باختين أن الرواية مختلفة عن الملحمة بمجموعة من السمات الجوهرية التي تدفع إلىٰ القول بتمايزهما واستقلالهما كنوعين أدبيين، وآية ذلك:

أولًا: أن الملحمة نظامٌ تعبيري وفني ثابت لا يتطوَّر، بينما الرواية متطورة ومفتوحة علىٰ التغيُّر في نظامها وأشكالها التعبيرية. بمعنىٰ أن الفنَّ الملحمي نوعٌ متميِّز بسمات قارّة ثابتة، بينما الرواية نوع فني جديد، من سماته الجوهرية أنه يتغيَّر ويتشكل باستمرار. فالرواية يقول باختين: «**هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال غير مكتمل**». ويضيف: «**لمَّا كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة؛ فإنها تعكس بعمقٍ وجوهرية وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر، تطوَّر الواقع نفسه: فوحده الذي يتطوَّر يستطيع أن يفهم تطوَّرًا ما**»[1].

ثانيًا: تتميز الملحمة بأحادية صورة العالم داخلها، بينما الرواية تستبطن تعددًا في صور العالم.

ولإيضاح هذه الفكرة نحتاج إلىٰ بيان المسلك الذي انتهجه باختين للاستدلال علىٰ ثبات الصورة في المتن الملحمي وتغايرها وكثرتها في المتن الروائي:

لقد كان مسلكه إلىٰ بيان ذلك، هو النظر إلىٰ وجهات نظر شخصيات كل من الملحمة والرواية؛ حيث لاحظ أن صورة العالم عند كل شخصية من شخصيات الملحمة هي صورة واحدة. فنظرة:

---

(١) باختين، الخطاب الروائي، م س، ص١٦.

sami-pdf.blogspot.com

«أندروماك صورة عن العالم لا تختلف عن صورة زوجها هكتور عن العالم ولا عن صورة غريمه أخيل عن العالم، ولا عن صورة باريس، سبب كل الحرب، عن العالم»[1].

بينما الرواية تختلف فيها صورة العالم باختلافات جوهرية تبعًا لوجهة نظر شخصياتها.

ثالثًا: إذا ذكرنا الشخصية وقلنا بأن الرواية تستبطن صورًا متعددة عن العالم، تبعًا لتعدُّد واختلاف شخوصها؛ فإنه لا بدَّ من ملاحظة فارقٍ آخر يتمثل في اختلاف نظام الشخصية ذاته. فالمتن الروائي يتميَّز بحراكٍ وتغيُّر في شخوصه، بينما يُلحظ في الملحمة أنها تبدأ وتنتهي من دون أيّ تحول أو تغيُّر في شخصياتها: «ندخل الإلياذة فيبرز أمامنا أخيل وبقية الأبطال، ونخرج من الإلياذة والشخصية هي ذاتها لم تتغير. ونتعرف علىٰ أوليس بعد خراب طروادة، ثم نتعرف عليه وقد وصل إلىٰ وطنه إيثاكا، فلا نشعر أن شيئًا تغيَّر فيه. هذا هو بذكائه ودهائه وحيله. فحيلته في القضاء علىٰ غرمائه، خاطبي زوجته، لا تختلف عن خيلته في كهف السيكلوب، ولا عن حيلته في التغلب علىٰ الساحرة وإكراهها علىٰ إعادة رهطه البحارة من خنازير إلىٰ رجال آدميين. أما في الرواية فالأمر مختلف كل الاختلاف، فلا يودع القارئ شخصية مثلما استقبلها. إن الرواية عالم الشخصيات المتغير»[2].

هذا علىٰ مستوىٰ نقد التعالق الأول أي ربط الرواية بالملحمة. أما عن نقده للتعالق الثاني، أي ربط نشأتها بنشأة الطبقة البُرجوازية؛ فاستدلاله عليه قائم علىٰ ملاحظة نوع اللغة والقيم المحايثة للمتن الروائي. فمن حيث البدايات الأولىٰ للرواية، يرىٰ باختين أنها ترجع إلىٰ تبدل لغة الخطاب؛ حيث بدأت إرهاصاتها عندما:

«أخذت اللغات المحكيَّة المحلية والإقليمية تستقلّ عن اللغة اليونانية الكلاسيكية. وهذه أول ناحية تختلف فيها الرواية عن الملحمة؛ وبالتالي عن البُرجوازية. لغة الرواية ليست رفيعة المستوىٰ علىٰ غرار الملحمة، كما أنها من ناحية أخرىٰ ليست من صنع البُرجوازية، بل نتيجة إسهام الطبقات والفئات التي تركن في قاع المجتمع»[3].

---

(١) حنا عبود، م س، ص١٢.

(٢) حنا عبود، م س، ص١٣.

(٣) حنا عبود، م س، ص١٣.

sami-pdf.blogspot.com

وبناء علىٰ السّلم الطبقي للمجتمع يستنزل باختين الرواية إلىٰ ما هو أسفل من الطبقة البُرجوازية؛ حيث يرىٰ أن الرواية «**ظهرت ... بظهور الشخصيات الناشئة في قاع المجتمع، أو علىٰ الأقل إنها شخصيات دون الوسط وليس فوقه. وهذه شخصيات غير برجوازية عمومًا، وإن كان فيها بعض الشخصيات البُرجوازية التي نشأت في القاع**»[1].

وبذلك ينزع عن البُرجوازية الفضل في إنتاج هذا النوع الفني. ومما يزيد في توكيد ذلك حسب باختين، هو النظر في نوعية الشخصيات المتداولة في المتن الروائي الحديث؛ حيث يلاحظ أنها تنتمي إلىٰ:

«**الطبقات الشعبية ... وليس ... البُرجوازية. فالمعتوه والمجنون والمتشرِّد واللصّ والنشَّال والمهرِّج والمبروك والديوث، سواء كانت هذه الشخوص من الرجال أو من النساء، إنما ظهرت من الطبقات الشعبية**»[2].

كما يلاحظ باختين أن شخصية البُرجوازي ليست محوريةً ولا حاضرة أكثر من غيرها، بل حضورها في أكثر الأحيان ضامر. بينما حضور شخصيات ما يسميه (القاع الاجتماعي) هو الأكثر ظهورًا وبروزًا. وحتىٰ علىٰ مستوىٰ الإرهاصات الأولىٰ يلاحظ باختين تعدُّد الأصوات داخل المتن الروائي: «**فدونكيشوت لسيرفانتيس، النموذج الكلاسيكي الخالص إلىٰ أبعد حدٍّ في جنسه الروائي، يحقق بطريقة بالغة العمق والاتساع، جميع الإمكانات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي**»[3].

إن مفهوم الفولكلور مفهومٌ محوري في نظرة باختين إلىٰ فن الرواية. إنه الشكل التعبيري الذي يتبيَّن فيه بوضوح تعدُّد الأصوات الاجتماعية، وخاصةً الصوت الشعبي المعبِّر عن قاع المجتمع. لذا؛ لا غرابة أن يحضر هذا المفهوم في نقد باختين للربط بين الرواية والطبقة البُرجوازية.

في دراسته لرواية الأديب الفرنسي رابليه «**غارغانتوا وبنتاغرويل**»، يقف باختين عند دلالة توظيف الفولكلور في هذا المتن الروائي، ليستنتج التالي:

---

(١) حنا عبود، م س، ص١٣.

(٢) حنا عبود، م س، ص١٣.

(٣) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، م س، ص٩١.

sami-pdf.blogspot.com

«إنه فولكلور ما بعد ظهور الطبقات، حيث جرىٰ الفرز النوعي إلىٰ حدٍّ ما. فالفولكلور الشعبي مادة أساسية في الرواية الحديثة. ومثل هذا الفولكلور لا تتعاطاه البُرجوازية ذات التقاليد الخاصة»[1].

وتعدُّد شخصيات المتن الروائي وانتماؤها إلىٰ قاع المجتمع يُلحظ أيضًا علىٰ لغة الرواية: فـ«بظهور هذه الشخوص ظهرت اللغة الشعبية، مع كل ما تشتمل عليه من شتائم وتلفظات جنسيَّة سافرة، وتشبيهات بالأعضاء الجنسية. إنها لغة جديدة خرجت من قاع المجتمع»[2].

وهذا ما يؤكِّد خطأ ربط الرواية بالطبقة البُرجوازية؛ لأن لغة هذه الطبقة مغايرة للغة الشعبية، فلغتها متحفظة، ولا تستحمل هذه اللغة الشعبية العفوية.

تذكيرًا وتكثيفًا لنتائج بحثنا نقول في هذا الختام: بعد أن قاربنا في الفصل الثالث النظام السَّردي الروائي بمنهجية الوصف القاصد إلىٰ بيان البنية السردية وعناصرها، انتقلنا في فصلنا هذا إلىٰ تجريب المقاربة التَّأْرِيخية، فعالجنا:

- إشكالية النشأة؛ حيث لاحظنا أن الفكر الغربي يقيم تعالقًا بين الرواية والملحمة؛ فيرتب ظهور الأولىٰ كلحظة فنيَّة لاحقة لظهور لحظة الملحمة؛ وبذلك يجعل من السَّرد الروائي تطويرًا للسَّرد الملحمي أو تجاوزًا له.

- ووقفنا مليًّا عند أطروحة الفيلسوف الألماني هيغل، أشهر من أقام هذا التعالق وأسَّس عليه تفسيره لظهور الرواية. وقد لاحظنا أن التفسير الهيغلي ظلَّ حاضرًا في الكثير من الأطروحات اللاحقة، وقد أوضحنا هذا الحضور من خلال عرض نظريتي لوكاتش وغولدمان. كما عرجنا علىٰ نقد باختين للتفسير الهيغلي.

- ونقد باختين للأطروحة الهيغلية لا يعني بالضرورة أن تفسيره كان حاسمًا لمسألة نشأة الرواية؛ بل إن التعليلات السابقة علىٰ تعدُّدها واختلافها لا تحسم الإشكال، بل ربما تزيده، بسبب اشتداد جدلها التباسًا.

لذا؛ ننتقل في الفصل التالي من الجدل حول لحظة النشأة، إلىٰ تاريخية السَّرد الروائي، أي تتبُّع صيرورة تشكل وتطور الرواية كجنسٍ سردي.

---

(١) حنا عبود، م س، ص١٣.

(٢) حنا عبود، م س، ص١٣.

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الخامس

رواية الرواية

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

بعد بحث سؤال النشأة في الفصل السابق، ننتقل فيما يلي إلىٰ سؤال الصيرورة، وذلك بتقديم رواية الرواية. وبما أن هذه الصيرورة حابلة، ونماذج السَّرد فيها أكثر من أن يأتي عليها العدُّ والحصر؛ فلا بدَّ من توسُّل أسلوب الإيجاز والتكثيف.

لكن سواء فصَّلنا القول في تلك الصيرورة أو أوجزناه، فلا بدَّ أولًا من ضبط نقطة البدء. ولهذا؛ يتعيَّن علينا أن نحدِّد أولًا لحظة بداية تاريخ الرواية، حتىٰ ندلف إلىٰ رواية صيرورتها اللاحقة لبدئها. بيد أنه لكي نمسك بنقطة البداية؛ لا بدَّ من تحديد ذلك المتن الذي يشكِّل أول رواية فنأخذه منطلقًا لبحث ما طرأ بعده. لكن لتعيين ذلك المتن باسمه؛ لا بدَّ أولًا أن يكون لدينا مفهومٌ واضح عن معنىٰ الرواية حتىٰ نطابقه علىٰ ماصدقه.

إذن؛ نحن الآن أمام ذات المشكلة العويصة التي اعترضتنا في بداية كتابنا، وحسِبْنَا أننا قد تجاوزناها وتخلَّصنا من ثقلها؛ أقصد مشكلة تحديد معنىٰ الرواية. فمعلوم أن تعيين مبتدأ تاريخ السَّرد الروائي أمرٌ اختلفت فيه الاجتهادات إلىٰ نزعات عديدة، كل واحدة منها تُعَيِّنُ لحظة بدءٍ مختلفة عن الأخرىٰ. وواضح أن هذا الاختلاف ناتجٌ في الأصل عن اختلاف في فهم معنىٰ الرواية.

وهكذا تلتف الدائرة وتحيط بنا، فما بدأنا به الباب الأول من هذا الكتاب يرتد علينا أخيرًا، فيستحيل أن نتقدم في فصلنا هذا دون بلورة إجابة عن سؤال «ما هي الرواية؟».

فما الحل إذن؟

لنعد من جديدٍ إلىٰ لحظات البداية في بحثنا لعلنا نمسك بإضاءة تسمح بتحديد مفهوم الرواية، دون أن تخل بالحراك الدلالي للمفهوم وخاصيته الإبداعية، التي كان اعتقادنا بها هو الدافع إلىٰ تسفيه المقاربات التنظيرية التي تروم صياغة تحديدٍ ماهوي جازم.

لاحظنا خلال بحثنا أن من أهم محددات الرواية هي كونها سردًا. فلنتخذ من هذا المحدد إضاءة لمسار تفكيرنا في موضوع رواية الرواية. وبما أن السَّرد الروائي، كما هو متداول اليوم في ثقافتنا العربية، يرجعه جمهور النقاد والمؤرخين إلىٰ علاقة مثاقفة مع الأدب الغربي؛ فلنبدأ بتعقب صيرورة السرد في الثقافة الأوروبية، ولنرجع إلىٰ

sami-pdf.blogspot.com

أصوله الأولىٰ لنتخذها مدخلًا لفهم نوعية التطور الذي لحقه حتىٰ استوىٰ في صيغة الجنس السَّردي الروائي؛ قبل رواية الرواية العربية.

وبهذا المسلك نعتقد أن روايتنا لتاريخ السَّرد مدخلٌ مناسب لبلورة جواب عن سؤال ماهية الرواية؛ ذلك لأنه إذا ما أمسكنا بهذه النوعية الفارقة للسَّرد الروائي عن غيره من أنماط السَّرد، يمكن أن نصوغ بها تعريفًا ولو أوليًّا لجنس الرواية.

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

روايةُ الروايةِ الغربيةِ

كيف تشكَّل وتطوَّر السَّرد الروائي في تاريخ الزمن الثقافي الأوروبي؟

لإمساك الخيط الأولي لظهور الرواية في الثقافة الغربية واستقرارها كجنسٍ أدبي متميز، قلنا إن ثمة صعوبة تأْرِيخِيَّة؛ حيث تختلف القراءات والتأويلات النقدية إلىٰ نزعات عديدة، كل واحدة منها تعيِّن لحظة بدءٍ مختلفة عن الأخرىٰ.

ومن باب توصيف الصيرورة يمكن أن نلاحظ أن السَّرد في نظام الثقافة الأوروبية، بدأ بالأسطورة ثم الملحمة عند قدماء الإغريق والرومان، ثم تطوَّر إلىٰ فن «قصص الفروسية»، الذي هيمن خلال القرون الوسطىٰ، واستمرَّ إلىٰ حدود القرن السادس عشر الميلادي. لكن التقنية المستعملة في هذا السَّرد ونوعية مكوناته لا تسمح بإدراجه ضمن فنِّ الرواية؛ لذا من اللازم علينا أن نحدِّد لحظة نشأة فنِّ الرواية الغربية خارج هذا المدار السَّردي القديم.

وفي سبيل ذلك لا بدَّ أولًا من فهم خصوصية السَّرد الذي يستحق التسمية بكونه ينتمي إلىٰ فنِّ الرواية. وبقولٍ موجز نسمي هذه الخصوصية «سرد العادي»؛ حيث نعتقد أن لحظة النشوء الفعلي لفنِّ الرواية مرتبطة باستنزال السَّرد إلىٰ تناول عاديات الحياة ومجرىٰ المعيش.

فهل يمكن تعيين لحظة التأسيس بمؤشرٍ زمني؟ ومن هو ذاك الروائي المبدع الذي يرجع إليه فضل التأسيس؟

غالبًا ما ينزع نقاد ومؤرخو السَّرد إلىٰ البحث عن لحظة بدءٍ تخرق نظام السَّرد القديم، باستنزال الرواية من سماء البطولة إلىٰ وقائع الحياة العادية. لذا؛ تجد كثيرًا

sami-pdf.blogspot.com

منهم يزعم أن الرواية لم تستو كجنسٍ أدبي مستقل بذاته إلا في القرن الثامن عشر بظهور رواية «روبنسن كروزو» لدنيال ديفو.

بينما يزعم آخرون أن فضل التأسيس يعود إلىٰ ثربانتيس، وبعض آخر يرجعه إلىٰ فيلدنغ؛ بل ثمة من يُرجع ابتداء الرواية إلىٰ ريتشاردسون، وجين أوستن، بل هناك من يوغل في التاريخ فيرجعها إلىٰ هوميروس. ويمكن هنا أن نوقظ نرجسيتنا القومية؛ فنقول إن فضل التأسيس يعود إلىٰ ابن طفيل؛ إذ لو كنا مقتنعين بحصافة هذا المسلك المنهجي القاصد إلىٰ إرجاع نشأة هذا الفنّ إلىٰ شخصٍ ومتنٍ معينين، فإننا نزعم أن إرجاع تأسيس فن الرواية إلىٰ «حي بن يقظان» أفضل من إرجاعه إلىٰ متن دنيال ديفو المعنون بـ«روبنسن كروزو».

فالحقيقة أننا لا نلحظ في نصّ ديفو امتيازه بشيء فارق عن كثير من النصوص السَّردية القديمة، فلو قارناه مثلًا بمتن ابن طفيل «حي بن يقظان»، الذي ينتمي إلىٰ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، أو بنصّ «الحمار الذهبي» الذي كتبه لوقيوس أبوليوس في القرن الثاني الميلادي؛ لا نجده يسمق عليهما في الحبكة والسرد. ومن ثمَّ؛ لا نرىٰ أي حصافة في إرجاع فضل استواء فنّ الرواية كجنسٍ أدبي مستقل إلىٰ ديفو. وإذا كان ولا بدَّ من تحديد لحظة بدءٍ بنصٍ معيَّن داخل السياق التاريخي الأوروبي؛ فالأولىٰ تحديدها بنصّ ثربانتيس «دون كيخوتي دي لامنتشا»؛ لأن فنَّ الرواية لم يولد إلا بعد خرق ذاك العرف الذي تحدثنا عنه قبل، أقصد التمحور حول الشخصية العالية القدر، وذلك باستنزال لسان السَّرد إلىٰ حَكْي المعيش.

قد يعترض قارئنا فيقول: إن ثربانتيس لم يحك المعيش، بل بلور سردًا متخيلًا.

أجل، هذا صحيح؛ لكننا إذا نظرنا في محتوىٰ وقصدية ثربانتيس سنلاحظ أنه فعل أكثر من حَكي المعيش، وهو تسفيه حكي المتعالي؛ حيث سخر من نظام سردي كامل كان مهيمنًا ومسيطرًا، أي: فن «قصص الفروسية»، فمهَّد بذلك إلىٰ تنبيه الذوق السَّردي إلىٰ إمكان حكي لا يتطاول إلىٰ المتعالي، بل يمكن أن يبدع ويتجمَّل بسرد شخوص عادية؛ وفي هذا مكْمُن الممارسة الروائية ورحم ولادتها.

لكن قد يتنبَّه القارئ إلىٰ أنه عند رفضنا إرجاع لحظة بدء فنّ الرواية إلىٰ نصّ دنيال ديفو، وتوكيدنا علىٰ قيمة نص ثربانتيس، قلنا: «إذا كان ولا بدَّ من تحديد لحظة بدء

sami-pdf.blogspot.com

بنصٍّ معيَّن»؛ فماذا نقصد بهذه العبارة الشرطية؟

في الحقيقة إن الدافع إلىٰ قولنا هذا هو أننا لا نعتقد بصواب إرجاع فنِّ الرواية إلىٰ نصٍّ من النصوص، سواء كان نص ديفو أو ثربانتيس أو غيرهما. فأجناس الفنون في الغالب يعسر تعيين لحظة بدئها بكتابٍ مفرد؛ لأنها في حقيقة أمرها تكون نتاج اختمار مخيلات عديدة وحصيلة إبداع يراعات كثيرة؛ لذا ينبغي إرجاعها إلىٰ عَالَمٍ لا إلىٰ عَلَمٍ، أي يجب نسبها إلىٰ عالمٍ وزمن ثقافي، لا إلىٰ عَلَمٍ بلحمه وعظمه، مهما علا وسما قدره.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

الرواية والمعيش

خلصنا في ما سبق إلىٰ أنه لا ينبغي إرجاع لحظة نشأة فن الرواية إلىٰ نصٍّ من النصوص. كما أكدنا أن الخصيصة التي تميِّز السَّرد الروائي هي حَكي العادي.

وتأسيسًا علىٰ ذلك؛ فلا بدَّ لتعيين لحظة نشأة هذا الفن أن نرجع إلىٰ الزمن الثقافي الذي شهد توسعًا في حكي المعيش؛ لأن فنَّ الرواية في تقديرنا لم ينشأ إلا عندما انتقل زمن الذوق السَّردي من حَكي المتعالي إلىٰ حكي التاريخ، أو من تاريخ المتعالي إلىٰ تاريخ الاجتماع.

لقد كان السَّرد في القديم يقوم علىٰ حَكي أحداث شخوص غير عادية، فالملحمة الإغريقية عند هوميروس هي نمط سردي بلا شك، لكن امتناع نعتها بالرواية ليس سببه أنها صيغت في لغة الشعر؛ بل لأنها تتمحور حول شخوص متعالية (الآلهة والأبطال).

وخلال القرون الوسطىٰ لم تتغيَّر النظرة كثيرًا إلىٰ ماهية الشخصية المستحقة لكي تكون موضوع حكي وسرد. حيث إن الذائقة السَّردية كانت ضمنيًا تعتقد بأن الشخصية التي تستحق أن تُحكىٰ، أو تُتخيل وقائع حياتها، هي غير الشخصية العادية التي تأكل وتمشي في الأسواق. لذا؛ نجد أن القصص التي اشتهرت وذاعت هي قصص الفروسية (انظر علىٰ سبيل المثال نموذج شخصية الملك آرثر في الأدب السَّردي الإنجليزي).

صحيح أنه إلىٰ جانب قصص الفروسية هذه، كان ثمة سردٌ يتمحور حول فكرة المغامرة، التي يكون البحر والسفر مهادهما. كما كانت ثمةٌ قصص تسلك مسلك الترفيه والإضحاك، ومثل هذه النماذج خرقت العرف المستقر في الفن السَّردي منذ

sami-pdf.blogspot.com

القدم، أقصد سمو الشخصية وعلو شأنها (الآلهة، الأبطال، الفرسان). وهذا جلي في نص «**لثريودي تورمس**» مثلًا الذي ينتمي إلىٰ القرن السادس عشر، أو **شخصية السندباد** في ألف ليلة، وقصص **الشطار والعيَّارين** في تراثنا الأدبي، أو شخصية **دون كيخوته** في الأدب الإسباني؛ لكن هذه السَّرديات كانت مفردات متوزعة لم تغير النمط السَّردي العام الذي هيمن في زمنها؛ وإن أرهصت بإمكان هذا التغيير.

لذا؛ نعتقد أن القرن الذي شهد بداية التأسيس الفعلي لفنِّ الرواية هو القرن التاسع عشر. وهذا لا يعني أن ما قبله لم يشهد سردًا روائيًا؛ بل شهد نماذج كثيرة، ولكنها أنسب إلىٰ الوصف بكونها إرهاصاتٍ ممهدة لاستقرار هذا الجنس الأدبي، الذي لن يستقرَّ وينتظم بوضوحٍ إلا في القرن التاسع عشر. حيث كان هذا القرن مهيئًا أكثر من غيره لتسهيل ميلاد واستقرار فنِّ الرواية؛ فهو من الناحية الفلسفية قرن التاريخ. إذ لم يتسيَّد علم التاريخ في لحظةٍ ثقافية مثلما تسيَّد في لحظة القرن التاسع عشر. لذا؛ لا غرابة أن يعلو شأن فنِّ الرواية في هذه الفترة بالضبط.

فمع ولتر سكوت برواياته التاريخية «**ويفرلي**» (١٨١٤)، و«**إيفانهو**» (١٨١٩)، ومع جين أوستن في روايتها «**الكبرياء والتحامل**» (١٨١٣)، وتشارلز ديكنز في «**أوليفر تويست**»، وتوماس هاردي وجورج إليوت . . . بدأ التحوُّل الفعلي نحو رواية التاريخ والاجتماع. وهو التحوُّل الذي سترسخه الرواية الروسية مع تولوستوي ودوستويفسكي.

كما أن الرواية الفرنسية مع جوستاف فلوبير وبالزاك، ستتخذ منحىٰ واقعيًا واجتماعيًا مرسخة بذلك ما قلناه سابقًا عند تحديد الخصيصة المميزة لهذا الجنس الأدبي؛ أي: حَكي الواقعي لا المتعالي. وبهذا؛ سيهيمن علىٰ الذوق السَّردي في أوروبا كلها نزوعٌ نحو رواية المعيش.

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

ملامح تاريخية النص الروائي العربي

هل كانت الرواية العربية نتاجًا لتطور داخلي لأنماط السَّرد التراثي العربي، أم إنها حصيلة علاقة مثاقفة مع الآخر الأوروبي؟

يرىٰ ميلان كونديرا: «أن الرواية هي مبدع أوروبا؛ واكتشافاتها، حتىٰ ولو تمت بلغات مختلفة، تنتمي جميعها إلىٰ أوروبا كلها»[١].

يحتفي الناقد الأوروبي بهذا الإبداع ويصرّ علىٰ تثبيت «حق الملكية» وإشهاره. لذا؛ عندما يتناول الرواية غير الأوروبية تجده حريصًا علىٰ وصلها بالغرب وتوكيد تبعيتها إليه. في هذا السياق يمكن أن نستحضر مثلًا قول شارلز فيال: «لا تدين القصة العربية المعاصرة بأي صورة من الصور لتقاليد الأدب العربي؛ إذ لا علاقة لها بالأدب الشعبي الفلكلوري في «ألف ليلة وليلة»، ولا لحكايات الفروسية أو الأنماط السَّردية، التي تندرج تحت اسم الأدب»[٢].

كما يمكن أن نلمس هذا الاحتفاء بـ«حق الملكية» في استحضار روجر آلن لقول نجيب محفوظ في مقابلة له مع «باريس ريفيو» في صيف عام ١٩٩٢: «لقد استعرنا، نحن الأدباء العرب، المفهوم المعاصر للقصة القصيرة والرواية من الغرب، ولكنّ هذين الفنين أصبحا دوليين في أدبنا نحن»[٣].

كما يمكن أن نلمسه أيضًا في حرص روجر علىٰ إيراد قول عبد الرحمن منيف، والتعسُّف في صرف معناه إلىٰ أنه توكيدٌ علىٰ تبعية السَّرد الروائي العربي للرواية

---

(١) كونديرا، فن الرواية، م س، ص١٣، ١٤.

(٢) راجع مقالة شارلز فيال، القصة، في الموسوعة الإسلامية، لايدن، إي جي بريل ١٩٥٤.

(٣) روجر آلن، ص٢٨.

sami-pdf.blogspot.com

الأوروبية: «إن الرواية العربية -يقول منيف- بلا تراث، وبالتالي؛ فإن أي روائي عربي معاصر لا بدَّ أن يبحث عن طريقةٍ في التعبير دون دليل، أو بأقل ما يمكن من الأدلة . . .»[1].

لكننا نرىٰ في هذا الاحتفاء المبالغ بحقِّ ملكية اختراع فن الرواية، لا يخلو من إفراطٍ نرجسي. ولا أدلّ علىٰ ذلك من موقف الناقد الغربي عندما يلقىٰ أمامه نتاجًا سرديًا لا يشبه السَّرد الروائي الأوروبي؛ حيث بدل أن يقدِّر إبداعيته وتميُّزه فإنه يلومه ويستهجن مغايرته للنموذج الغربي. ويبدو لنا هذا الموقف جليًا في مقالة جون أبدايك التي حلل فيها رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف؛ حيث نلقاه يقول مستنكرًا: «لم يحقق عبد الرحمن منيف، فيما يبدو لي، درجةً كافية من التأثُّر بالغرب بحيث لم ينتج لنا عملًا سرديًا، نشعر بأنه يشبه إلىٰ حدٍّ كبير ما نطلق عليه اسم الرواية»[2].

أجل، يذهب غالبية مؤرخي فنِّ السَّرد إلىٰ القول بأن الرواية العربية نشأت بدءًا من منتصف القرن التاسع عشر، بتأثيرٍ من فنِّ الرواية الأوروبية. لكن هذا القول يضطرهم إلىٰ الوقوف أمام أنماطٍ فنية عربية تراثية، كالقصص الديني، وسير الفروسية، وفن المقامة وحكايات الشطار والعيَّارين . . . للنظر في إمكان تمييزها عن هذا الشكل السَّردي الحديث (الرواية). لذا؛ كان لا بدَّ لهم من طرح السؤال التالي:

هل يمكن عَدُّ تلك الأشكال إرهاصًا بظهور فنِّ الرواية؟ بل هل يمكن عدّها هي بذاتها نتاجًا روائيًا؟

حقًا إنها أشكال فنية فريدة، لا نجد لها شبيهًا في نظام السَّرد الأوروبي، لكنها في الوقت ذاته شكلٌ سردي يقوم علىٰ نظام الحَكي وصيرورة الحدث، وحراك الشخوص والأفعال والمواقف.

لكن مع هذا، لا نستطيع القول إن فنَّ الرواية العربية،كما تجلىٰ في المئة والخمسين عامًا الأخيرة، كان نتاجًا لتطوير هذا النمط السَّردي الذي تمظهر في

---

(١) مقتطف من مقابلة مع عبد الرحمن منيف مع «مجلة المعرفة»، عدد فبراير ١٩٧٦، ص١٩٣. أورده روجر آلن في كتابه م س، ص٢٦.

(٢) أبدايك، مراجعة رواية «مدن الملح» مجلة نيويوركر، عدد ١٧، أكتوبر ١٩٨٨، ص١١٧، نقلًا عن روجر آلن، م س، ص٢٨.

sami-pdf.blogspot.com

المقامة أو السيرة والقصص . . . ؛ لأنه أقرب في شكله لتقنية السَّرد كما تبلورت في الرواية الأوروبية منها إلىٰ تقنيات السَّرد المقامي.

لكن من الواضح أن بعض النماذج الروائية العربية المعاصرة استثمرت فنَّ المقامة، واستدخلت بعض تقنياته ضمن نظامها السَّردي، لكنها بمحدودية عددها، وطبيعة بنائها لا تسمح بأن تعدّ الرواية في الأدب العربي عامة، حصيلة تطوير داخلي لهذا الفن السَّردي التراثي. وإذا أردنا حقًا تحديد نماذج سردية تراثية تشبه في بنية حكيها نظام الرواية، فلا ينبغي أن نلتمس ذلك في فنِّ المقامة، بل يجب أن نستحضر مثلًا «حي بن يقظان» للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، و«رسالة الغفران» للمعري؛ لأنهما نصان يتوفران علىٰ مجمل مقومات الشكل السَّردي الروائي؛ لكن مع ذلك لا نستطيع الزعم بأن فنَّ الرواية العربية الحديثة نتاج تطوير اختمر داخل رحم الثقافة الأدبية العربية القديمة. ومن ثمَّ؛ يصح القول بأن ظهور هذا الشكل الأدبي (أي الرواية) راجع إلىٰ علاقة المثاقفة التي اشتدت وتيرتها مع حضارة الغرب ونتاجها الثقافي في لحظة ما يسمىٰ النهضة أو اليقظة العربية.

لكن قولنا هذا لا يعني توكيد تبعية الرواية العربية للنمط السَّردي الأوروبي، بل يمكن هنا أن نؤسِّس موقفًا نقديًا مزدوجًا:

فمن زاوية النظر إلىٰ تراثنا السَّردي يمكن أن نلوم القريحة الروائية العربية علىٰ عدم تطويرها له. ومن زاوية أخرىٰ، ينبغي أن نلوم نزوع الناقد الأوروبي نحو استهجان الأنماط السَّردية التي تغاير النمط الروائي الغربي.

ثم بين هذا وذاك، لا بدَّ من الإشارة إلىٰ وجود بعض النتاجات الإبداعية التي استطاعت تطويع القالب الروائي المعاصر لاحتمال تقنيات سردية تراثية عربية. وعلىٰ هذا الموقف النقدي المزدوج، إضافة إلىٰ هذه الإشارة المحتفية بتطوير بعض التقنيات السَّردية التراثية؛ يمكن أن نؤسِّس نظرةً موضوعية إلىٰ حدٍّ ما، نظرة لا تنزلق إلىٰ نفي فضل المثاقفة، كما لا تسقط في ما سقط فيه جون أبدايك من استهجان ما لاحظه من مغايرة وتميُّز عن النمط السَّردي الأوروبي.

وبعد توكيد ما سبق يمكن الآن أن نروي الرواية العربية. من زاوية تأثير المثاقفة يمكن أن نستحضر هنا ترجمة رفاعة رافع الطهطاوي لرواية فينيلون «مغامرات تليماك»

sami-pdf.blogspot.com

(عام ١٨٦٧) كأول تَعَيُّنٍ يجسد نتاج لحظة بدء علاقة التثاقف مع نمط السَّرد الروائي الغربي.

هذا من جهة الترجمة كمسلكٍ لانتقال الأدب الأوروبي وأشكاله الفنيَّة إلىٰ الاستقرار في العبارة العربية؛ أما من جهة الإبداع، فتُعد رواية سليم البستاني «**الهيام في جنان الشام**» (عام ١٨٧٠) أول نصٍّ روائي عربي. لكن هذا النص -كحالة أي إرهاص وبدء- لم يكن من حيث تقنياته الفنية علىٰ قدرٍ من التطوير والانبناء يسمح بِعَدِّهِ شكلًا روائيًّا متقومًا بفنية السَّرد؛ لهذا نلاحظ أن أكثرية النقاد والمؤرخين يذهبون إلىٰ القول بأن رواية «**زينب**» لمحمد حسين هيكل (عام ١٩١٤) أول متن روائي عربي يمتثل فعلًا لفنية السَّرد ويتقوم بتقنياته. والطريف في الأمر أن هيكل تحرج في الطبعة الأولىٰ من التصريح باسمه، فصدرت الرواية مجهولة المؤلف، حيث وقعها باسم «**فلاح مصري**». فهل يمكن أن نقرأ في رمزية تخفي المؤلف توكيدًا علىٰ أجنبية هذا الشكل الفني؟

لا نعتقد أن تخفي المؤلف راجع إلىٰ أجنبية هذا النمط الفني، بل هو راجع في الحقيقة إلىٰ موقف تراثي من شخصية الحاكي والسارد. لقد كان فعل السَّرد والحكي من اختصاص ذاك المهرج أو المضحك الذي يسلي غيره. ومن ثم؛ لم يكن يليق بشخصٍ ينتمي إلىٰ علية القوم أن يسلك مسلك الحاكي.

كما أن فعل القصِّ والسَّرد لم يكن محمودًا في بعض المقامات التقليدية الدينية. ودليلًا علىٰ ذلك يمكن أن نورد هنا ذلك المنشور السلطاني الذي أصدره السلطان المغربي محمد بن عبد الله (١٧٥٧-١٧٩٠) الذي نهىٰ عن قراءة كتب القصص في جامع القرويين وغيره من المساجد التعليمية، حيث يقول المنشور: «**ومن أراد أن يخوض في علم الكلام والمنطق وعلوم الفلسفة وكتب غلاة الصوفية وكتب القصص، فليتعاط ذلك في داره . . . ومن تعاطىٰ ما ذكرناه في المساجد ونالته عقوبة فلا يلومن إلا نفسه**»[1].

إذن في لحظة هيكل وما قبله، سواء في مصر أو المغرب أو غيرهما من الأقطار

(١) عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج١، بيروت ١٩٦١، دار الكتاب اللبناني، ص٢٧٦.

sami-pdf.blogspot.com

العربية، لم يكن فعل السَّرد والحكي مما يليق أن يصدر من علية القوم؛ لذا ليس مستغربًا أن تكون أول رواية عربية تنشر في البداية مجهولة المؤلف.

لكن من ناحية التوثيق التاريخي، لا بدَّ من الإشارة إلىٰ أنه قبل هيكل كان جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) قد أرسىٰ فن «الرواية التاريخية» داخل الأدب العربي، بكتابته لأزيد من عشرين رواية.

وتتالىٰ من بعد هيكل صدور العديد من النصوص الروائية التي تمظهرت بإتقان فنية السَّرد وقواعده. حيث تعاطىٰ مع هذا الشكل الأدبي مختلف المشتغلين بحقل الأدب، كطه حسين (**الأيام، وأديب، وشجرة البؤس، والحب الضائع، ودعاء الكروان، وشهرزاد**)، والمازني (**إبراهيم الكاتب، وإبراهيم الثاني، وميدو وشركاه**)، وعباس محمود العقاد (**سارة**)، ويحيىٰ حقي (**قنديل أم هاشم**) . . . إلا أن فترة الأربعينيات والخمسينيات ستبدو لحظة خصبة لميلاد روائيين متخصصين في صناعة السرد. فإذا كان أغلب جيل طه حسين والعقاد جيلًا غير متخصص في تلك الصناعة؛ فإن الجيل الذي سيتلوه كان فيه مَن وقف كل إنتاجه تقريبًا علىٰ تجريب هذا الشكل الفني ومقاربته؛ حيث ظهر نجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس . . . ككتَّاب متخصصين في فن السَّرد.

كما تميَّز نتاج هذه اللحظة التاريخية بتجريب مختلف الموضوعات والأنماط، فظهرت الرواية التاريخية والواقعية والنفسية.

لكن هزيمة ١٩٦٧ ستشكل نقلةً نوعية في الوعي والذوق؛ حيث كان لِثِقْلِ الهزيمة وقعٌ خاص دفع إلىٰ مساءلة السائد بشموليته (أي السائد السياسي والثقافي علىٰ حد سواء). لذا؛ ليس مستغربًا أن نجد جيل الهزيمة يسائل حتىٰ أشكال ونمطيات السَّرد، متجهًا إلىٰ مغايرتها بأنماطٍ وتقنيات جديدة. وهذا واضح في نتاج حنَّا مينه وإميل حبيبي وعبد الرحمن منيف وإدوار الخراط وجمال الغيطاني . . . بل حتىٰ الجيل السابق سيشهد تحولًا في ذوقه وتقنيات سرده؛ فنجيب محفوظ ما بعد الهزيمة ليس هو نفسه ما قبلها. فقد كانت نمطية الرواية ما قبل ٦٧ تمتثِل للقوالب الكلاسيكية المألوفة، مثل التموقع داخل أطر التيارات الفنية كالرومانسية والواقعية والتاريخية، كما كانت من حيث تقنية الأداء ملتزمة بنظام السَّرد وبنياته مثل التركيز علىٰ شخصية

sami-pdf.blogspot.com

البطل، والالتزام بنظام الحبكة، وتقنيات الوصف المكاني، وانتظام الصيرورة الزمانية . . . وغيرها؛ بينما جاءت رواية ما بعد الهزيمة ثائرة علىٰ هذه القوالب والأشكال؛ حيث أصبح السَّرد التاريخي يحايثه التخييل، وغدا التأمل النفسي مدخولًا بالسؤال الفلسفي، وأمسىٰ الواقعي مشروخًا بالصوفي؛ وبذا تداخلت الأنماط والرؤىٰ فصار المتن الروائي موغلًا في التعقيد والتركيب. وفي هذه اللحظة جرَّب الروائي العربي تقنياتٍ سرديةً تراثية؛ مما أكسب متنه مذاقًا خاصًا، وفتح أمامه أفقًا ثريًا في إمكاناته وإيحاءاته.

تلك كانت بإيجازٍ رواية الرواية، ولا شك أن موجزنا هذا بَلَغ من التكثيف حدَّ الإخلال. لذا؛ نظن أن في الباب الثاني ما يعوِّض هذا النقص. لكن قبل الانتقال إليه يحسن استعادة نتائج بحثنا السابق ومحصوله.

sami-pdf.blogspot.com

محصول الباب الأول

وبعد . . ما هي الرواية؟

عَوْد إلىٰ مبتدأ بحثنا، لنذكر بصيرورة التفكير الذي بلورناه من قبل، لنؤسس علىٰ نتيجته ما سيلحق:

عند التحديد الدلالي جرَّبنا مسالك منهجيةً متعددة **أولها: المطلب الماهوي، وثانيها: مدخل المقاربة التصنيفية، وثالثها: النظر المقارن، ورابعها: التحليل المعجمي**. ولم تمكننا هذه المداخل المنهجية من ضبط تحديدٍ ثابت لهذا الجنس السَّردي. لكن خلال بحث المدلول المعجمي وجدنا أن لفظ «روىٰ» يقع مداره في اللسان العربي علىٰ معنيين هما: السقي والنقل. وبما أن الدلالة المعجمية -رغم أهميتها- لا تحيط بالمدلول الاصطلاحي؛ فقد أشرنا إلىٰ كيفية تلقي الكتابات التنظيرية للمعنىٰ اللغوي في محاولة تأسيسها للمعنىٰ الاصطلاحي. فلاحظنا أنها رغم كونها حاولت مقاربة المفهوم خارج مدار الاشتقاق، فإن محصولها ما تجاوز أبدًا القول بأن الرواية «سرد يرويه راوٍ».

ولما دققنا النظر في هذا التعريف لاحظنا أنه يقوم علىٰ علاقة توتولوجية، أي إنه مجرَّد تحصيل حاصل؛ لأن القول: إن «الرواية سرد»، كالقول: إن «الرواية رواية».

لكن المقاربة المعجمية وما انبنىٰ عليها علىٰ مستوىٰ التنظير، منحتنا محددًا مهمًّا من محددات الرواية وهو السَّرد الذي يحيل علىٰ فعل الإنجاز الروائي؛ لذا قَدَّرْنَا أن الانتقال من سؤال الماهية إلىٰ سؤال الإنجاز قد يكون مسلكًا منهجيًا مفيدًا في تقريبنا من دلالة الرواية، فانتقلنا إلىٰ بحث سؤال الانجاز «كيف تكتب الرواية؟». لكن بدا لنا السؤال، إذا ما طرح بمعنىٰ تعليمي، سؤالًا نشازًا؛ لأنه يفترض ضمنًا أن عملية الإنتاج الفني يمكن أن تحدَّد لها طرائق منهجية عامة، إذا ما اتُبِعت خلُصنا ولا بدَّ إلىٰ لحظة الإنجاز الجيد.

sami-pdf.blogspot.com

وهذا يناشز واقع الممارسة الروائية والفنية عامة؛ لذا هجس بداخلنا الظنُّ التالي:

إن الذي يمكن أن يجيب عن كيفية كتابة الرواية هو الروائي؛ لأنه هو المتخصص في تسطيرها؟ فاتجهنا إلىٰ الإنصات إلىٰ الروائيين لفهم كيفية إنجازهم للتجربة الروائية، لنتعرف علىٰ فعل الإنجاز الروائي من فاعله. ولتحقيق ذلك؛ قَصَدنا أحد أشهر الروائيين المعاصرين، الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، لكن عندما حلَّلنا مقالته التي عنونها بذات السؤال: «كيف تكتب الرواية؟»، لم نجد فيها أيَّ قواعد إرشادية لكيفية كتابة النص الروائي. وعدم جوابه علىٰ نحو كيفي يؤكد أن فعل الإنجاز السَّردي هو مجال الفرادة والخصوصية، ومن ثمَّ؛ فهو مفتوحٌ علىٰ تعدُّد لا نهائي للإمكانات والطرائق؛ فكل روائي، مبدع حقًا، ينتج طريقة خاصة في السرد. لذا؛ حتىٰ لو أجاب ماركيز فهو جواب عن كيفيته هو بالتحديد. وهكذا يصير عدد كيفيات كتابة الرواية مساويًا لعدد الروائيين. ومن ثمَّ؛ فالإيغال في استحضار أجوبة كُتَّاب الرواية لن يجيب عن سؤال الكيف علىٰ نحو تقعيدي؛ لأن تقعيد كيفيات النمط السَّردي الروائي يستلزم تخطي الملمح الخاص. لذا؛ انتهينا إلىٰ التأكيد علىٰ أن عدم جواب ماركيز عن السؤال، هو في تقديرنا أصوب جوابٍ من حيثية المدخل الإبداعي.

وخلال إمعان التفكير في الموضوع، طرأت علىٰ ذهننا استفهامات جديدة دفعتنا إلىٰ تجريب النظر من حيثية النقد بدل حيثية الإبداع؛ فانتقلنا إلىٰ طلب الجواب من فم الناقد بعد صمت المبدع (ماركيز). وأفردنا لذلك فصلًا كاملًا (الفصل الثاني).

لكن قد يلاحظ القارئ أننا عنونَّاه بـ«كيف الرواية» لا بـ «كيف تكتب الرواية؟»، وقد بيَّنا سبب هذا التغيير في دوال السؤال؛ حيث أكدنا خلال ذلك البيان علىٰ أن المسلك الصائب للنظر النقدي هو أن يقف أمام المنجز الروائي في تعدُّده وتميُّزه موقف الواصف. لذا؛ فالسؤال الذي ينبغي لعلم السَّرد أن يحتفظ به، ليس هو «ما هي الرواية؟» ولا «كيف تكتب الرواية؟»، بل «كيف هي الرواية؟».

وقد أكَّدنا علىٰ أن سؤال الكيف ينبغي أن يبقىٰ مفتوحًا؛ لأن الرواية في كل يوم هي في شأن. ويجب أن تظلَّ كذلك، محمولة علىٰ صيرورة الفعل الإبداعي، فتترقَّىٰ وتتطوَّر وتتحوَّل.

sami-pdf.blogspot.com

وبانتهائنا إلىٰ توكيد قيمة المنظور الوصفي، كان علينا انتهاجه فيما تلا من فصول.

وكذلك كان؛ إذ خصَّصنا الفصل الثالث لبحث «الرواية بوصفها بنيةً وشكلًا»، حيث أشرنا إلىٰ أن السَّرد يتقوَّم بعددٍ من العناصر كالزمان، والمكان، والحبكة، والمعقولية. ثم انتقلنا إلىٰ بحث مكونات وخصائص الخطاب السَّردي، فدرسنا مسألة اللغة والكتابة، والراوي والشخصية، وبحثنا دلالة تأكيد المنظور السيميائي علىٰ مفهومي الممثل والدور بدل مفهوم الشخصية، وَبَيَّنَّا علاقة هذا التحوُّل بالتحوُّل ما بعد الحداثي بما يعنيه، فلسفيًا، من خلخلة لمركزية الكوجيتو.

وفي تحليل عنصر الزمن في الخطاب الروائي أشرت إلىٰ محوريته بالقياس علىٰ مفهوم المكان، مستحضرًا نظرية جيرار جينيت، مع إشارة إلىٰ الخاصية الإبداعية للنظام الزمني في السَّرد الروائي، التي ترجع إلىٰ إمكانية تحويل الزمن واللعب به علىٰ نحوٍ يخالف صيرورة الزمن الطبيعي، التي هي صيرورة خطية. وهنا حرصنا علىٰ التمييز بين زمن الحكاية، المقارب للزمن الطبيعي، وزمن السَّرد المخالف له.

وبعد أن قاربنا المتن الروائي بمنهج الوصف، انتقلنا إلىٰ مقاربته بمنهج التَّأْرِيخ؛ فعالجنا أولًا سؤال النشأة. وتوقفنا مليًّا لبيان ونقد ذلك التعالق بين الرواية والملحمة، الذي هيمن علىٰ التنظير الفلسفي لمسألة النشأة. إذ من المعلوم أن فلسفة الفنِّ الأوروبي غالبًا ما تنزع إلىٰ ترتيب ظهور الرواية كلحظة فنيّة لاحقة للحظة الملحمة؛ وبذلك تجعل منها تطويرًا وتجاوزًا لشكل السَّرد الملحمي.

وكان من أشهر من أقام هذا التعالق وأسَّس عليه تفسيره لنشأة الرواية الفيلسوف الألماني هيغل. وقد استمرَّ حضور التفسير الهيغلي في تلافيف الكثير من المقاربات النظرية اللاحقة، وأوردنا كمثالٍ علىٰ ذلك أطروحتي لوكاتش ولوسيان غولدمان. كما تناولنا النقد الذي وجَّهه باختين إلىٰ التفسير الهيغلي والماركسي.

وبعد بحث سؤال النشأة في الفصل الرابع، وفي سياق معالجة الجنس الروائي بمنظور تاريخي، انتقلنا إلىٰ سؤال الصيرورة؛ فحاولنا في الفصل الخامس أن نقدِّم رواية الرواية علىٰ نحوٍ موجز ومكثَّف.

فبدأنا بالاستفهام: كيف تشكَّل وتطوَّر السَّرد الروائي في تاريخ الزمن الثقافي الأوروبي؟

sami-pdf.blogspot.com

وفي توصيف صيرورة السَّرد في المنظومة الثقافية الأوروبية، لاحظنا أنها بدأت بالأسطورة ثم الملحمة عند قدماء الإغريق والرومان، ثم تطوَّر السَّرد فاستوىٰ في صيغة فن «قصص الفروسية»، الذي هيمن خلال القرون الوسطىٰ، واستمرَّ إلىٰ حدود القرن السادس عشر الميلادي.

ومن الملحوظ أن مختلف هذه اللحظات السَّردية -سواء كانت أسطورةً أو ملحمة أو حكيًا للفروسية- لم يتم علىٰ، مستوىٰ الدرس النقدي، تجنيسها بكونها تنتمي إلىٰ جنس «الرواية»؛ لذا كان من اللازم علينا أن نحدِّد لحظة نشأة فنِّ الرواية الغربية خارج هذا المدار السَّردي القديم.

وفي سبيل ذلك؛ كان لا بدَّ من معاودة التفكير في السَّرد القديم لنرىٰ ما يفترق به عن السَّرد الجديد، الذي استحق الوسم باسم «الرواية». فاهتدينا إلىٰ خصيصة فارقة للسَّرد الروائي عن السَّرد الأسطوري والملحمي وقصص الفروسية، وهي ما سميناه «سرد العادي».

وعلىٰ أساس هذه الخصيصة، قلنا إن لحظة البدء الفعلي لفنِّ الرواية مرتبط باستنزال السَّرد إلىٰ تناول عاديات الحياة ومجرىٰ المعيش.

وهنا وجدنا أنفسنا أمام استفهامين دقيقين: هل يمكن تعيين لحظة التأسيس بمؤشر زمني؟ وهل يمكن تحديد اسم روائي يرجع إليه فضل التأسيس؟

ولبلورة جواب عن هذين السؤالين المترابطين؛ درسنا تاريخ الرواية فلاحظنا أن كثيرًا من نقاد ومؤرخي السَّرد ينزعون نحو البحث عن لحظة بدءٍ، فيذهب بعضهم إلىٰ أن الرواية لم تستو كجنسٍ أدبي مستقلٍّ بذاته إلا في القرن الثامن عشر بظهور رواية «روبنسن كروزو» لدنيال ديفو. بينما يذهب آخرون إلىٰ تعيين متنٍ آخر ينسبون إليه الفضل في افتتاح تاريخ السَّرد الروائي. لكننا لم نأخذ بهذا المسلك في تحديد مبتدأ الرواية. وكان الدافع إلىٰ هذا الموقف هو أننا لا نعتقد بصواب إرجاع بدء فنِّ الرواية إلىٰ نصٍّ من النصوص السَّردية، بل يجب نسبها إلىٰ عالمٍ وزمن ثقافي، لا إلىٰ شخصٍ معيَّن.

وفي بحثنا عن هذا الزمن الثقافي الذي ينبغي إرجاع نشأة السَّرد الروائي إليه، استعدنا الخصيصة التي تميِّز فنَّ الرواية، أي ما سميناه «سرد العادي». فقصدنا البحث

sami-pdf.blogspot.com

عن اللحظة التاريخية التي شهدت توسعًا في حكي المعيش. فانتهينا إلىٰ القرن التاسع عشر. بيد أن هذا لا يعني أن ما قبل هذه اللحظة التاريخية لم يشهد سردًا روائيًا، فلا شك أن ثمة نماذجَ عديدة، بل أشرنا إلىٰ نموذجٍ فريد متفرِّد يعود إلىٰ القرن الثاني الميلادي، وهو رواية «**الحمار الذهبي أو التحولات**» للوقيوس أبوليوس، كما أشرنا إلىٰ نص «**حي بن يقظان**» ومتن «**دون كيخوته**»، ولكن الوصف الذي رأيناه مناسبًا لهذه النماذج وأمثالها، هو أنها إرهاصات ممهدة.

وبعد رواية تاريخ الرواية الغربية، انتقلنا إلىٰ إيراد موجز لتاريخية الرواية العربية؛ بدءًا من لحظة الريادة التأسيسية مع رواية سليم البستاني «**الهيام في جنان الشام**»، وروايات جرجي زيدان التاريخية، ورواية «**زينب**» لمحمد حسين هيكل.

ومن جيل التأسيس انتقلنا إلىٰ جيل ما قبل هزيمة ٦٧، حيث استقرت نمطية الرواية ممتثلة للقوالب الكلاسيكية المألوفة في فنِّ السَّرد، كالتركيز علىٰ شخصية البطل، والالتزام بنظام الحبكة، وتقنيات الوصف المكاني، وانتظام الصيرورة الزمانية، فضلًا عن التموقع داخل أطر التيارات الفنية كالرومانسية والواقعية والنفسية والتاريخية؛ بينما جاءت رواية ما بعد الهزيمة ثائرة علىٰ هذه القوالب والأشكال فتداخلت وامتزجت الأنماط.

وختامًا، إذا كان فردريك شليكل يرىٰ أن «كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية»[1]؛ فإنه من باب أولىٰ أن نقول إن فهم الرواية والتعرُّف عليها لا يكون إلا بالتماهي معها. ومن ثمَّ؛ فإن أفضل تعريف للرواية هو الرواية ذاتها؛ لذا نؤكِّد علىٰ أن النتاج الروائي لا ينبغي أن يُروىٰ، بل ينبغي أن يُذاق، ولا سبيل إلىٰ ذلك إلا بقراءة ذلك النتاج ذاته؛ لذا لنتخذ من موجز تاريخ الرواية حافزًا علىٰ استحضار متونها السَّردية. وهذا هو موضوع الباب الثاني من هذا الكتاب.

---

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، م س، ص٨.

sami-pdf.blogspot.com

الباب الثاني

ها هي الرواية ..

«قراءات» في المتن السَّردي

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

مدخل

ثمة روايات ساذجة . . لكن ثمة أيضًا قراءة ساذجة للسَّرد الروائي.

هذا ما يشير إليه ميشيل بوتور في تمييزه بين المتن الروائي السَّاذج والاستهلاك السَّاذج الذي يسمُ فعلَ قراءته. ويتحقق هذا النمط من استهلاك السَّرد بقراءة المتن بقصد اللهو والترويح فقط. وهي قصدية تحكم كثيرًا من القراءات والاهتمامات بالمنتوج السَّردي؛ وذلك بسبب فهم خاطئ لماهية الرواية، يظن أن فصلها المائز عن غيرها من الأجناس هو أن تحمل حبكةً قصصية مشوقة جذابة.

صحيح أن الكثير من النصوص الروائية موضوع قصدًا لأداء هذه الوظيفة الترفيهية؛ لكن هذا هو بالضبط ما يصح أن ندرجه تحت ما يسميه بوتور «الرواية الساذجة»، التي لا تستهدف سوىٰ تلهية القارئ وتجزية وقته.

لكن ما العيب في أن تكون الرواية مشوقةً؟ أندعو هنا إلىٰ اشتراط الملل في المتن السَّردي حتىٰ يكون حقيقًا بالتقريظ؟

لا شك أن التشويق من بين أهم سمات نجاح المتن الروائي. ومن ثمَّ لا أعتقد أن العيب فيه هو بالتحديد؛ إنما العيب في تحديد الرواية فيه؛ بأن يقتصر كاتبها علىٰ تشويق حراكها السَّردي لا غير، ويقتصر قارئها علىٰ اقتناص هذا الحراك، فيسرع في تتبع صيرورته حتىٰ يقف علىٰ نهايته، ليشبع فضوله.

وذاك ما نحس به ونحن نقرأ مثلًا الروايات البوليسية؛ حيث نستشعر في النهاية أننا لم نشبع سوىٰ غريزة الفضول.

لكن كثيرًا من الأعمال السَّردية الكبرىٰ يمكن أن تحقق للقارئ هذه القصدية ويستجيب لها، بيد أنها تختلف عن نصوص النوع الأول بكونها قادرةً أيضًا علىٰ أداء وظيفة أخرىٰ، وهي: تغيير «الطريقة التي ننظر بها إلىٰ العالم، والأسلوب الذي نتكلم

sami-pdf.blogspot.com

به عنه؛ وبالتالي تغيير العالم نفسه»[1].

إن ما نسميه «حكمة السرد» يبدو لنا وافرًا في هذا النوع من الأعمال. وكباحثٍ في حقل الفلسفة، أعترف بأنني تعلمت، أحيانًا كثيرة، من الرواية ما لم أتعلمه من كتب «اللوغوس»؛ بل اكتشفت أن مقاربة النفس البشرية، وإدراك تلافيف مشاعرها، وتعقد تركيبها لا يحتاج فقط إلىٰ تنظيرات فيلهلم فونت، وفيشنر، وفرويد، ويونغ . . . ؛ بل ينبغي أيضًا الإنصات إلىٰ السَّرد الروائي . . إلىٰ دوستويفسكي، وغالب هلسا، وصموئيل ريتشاردسون، وستندال، وبروست . . .

واكتشفت أن إدراك بنية الاجتماع، وكيف تتراتب وتتفاعل مكوناتها، يحتاج، فضلًا عن التعلم من ابن خلدون، ودوركهايم، وفيبر، وبورديو، وبارسونز . . . إلىٰ قراءة نتاجات اليراع الروائي عند بالزاك، وتولستوي، ونجيب محفوظ، وماركيز . . . ؛ لذا كثيرًا ما أنصح طلبة الفلسفة وعلم النفس والسوسيولوجيا بالإكثار من قراءة النصوص الروائية. مشيرًا إلىٰ أن تكوينهم الفلسفي، واغتناء رؤيتهم إلىٰ الوجود لن يتحققا ما لم يكونوا موصولين باستمرار بالمتن السَّردي.

والنصوص السَّردية، التي نستحضرها فيما يلي من سطور، لا نراها تقتدر فقط علىٰ تأدية وظيفة الإمتاع، بل أيضًا تأدية وظيفة إثراء رؤىٰ الوجود. وقد صنفنا هذه النصوص وفق ستة عناوين جامعة هي: الحب، والذات والعقل، والحرب، والواقع والتوقع، والموت، والتحولات. وجمعنا تحت كل عنوان من هذه العناوين الستة ضميمة من أشهر النصوص، قاربناها متخففين من العدة المنهجية، حيث انفتحنا علىٰ النص بقصد استشفاف حكمته لا ملامسة شكله. ولا يعني أننا نستهجن الاهتمام بجمالية الشكل الروائي؛ إنما لم يكن شاغلنا هنا، ونحن أمام نصوص مثقلة بحكمة السَّرد، أن نتوقف عند بناها الشكلية. وإن كنا نعترف بوجود علاقة صميمة بين المبنىٰ والمعنىٰ، بين البنية الشكلية ومحمولها الدلالي.

وأعترف أنني إذ أسمي المقالات التالية بكونها قراءات في تلك النصوص الروائية، أستشعر ثقل هذا الوسم وعدم استحقاقه؛ لأن إنجاز فعل القراءة النقدية، وتحويله إلىٰ

---

(١) ميشال بوتور، بحوث جديدة في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، الطبعة ٣، بيروت ١٩٨٦، ص٩٦.

sami-pdf.blogspot.com

نصٌّ منشور يحتاج إلىٰ اشتغالٍ منهجي، بينما المسلك الذي «انتهجناه» فيه مقدار كبير من العفوية والتلقائية. وبالتالي؛ سيرىٰ القارئ أن ما يتلو من سطور مجرَّد خاطرات علىٰ هامش المتن السَّردي، وليست اشتغالًا منهجيًا مستجيبًا لشرط تقعيد القواعد، أو إجرائها لتوليد الأحكام الجمالية.

ولذا؛ فما يلي يصح وصفه بكونه دعوةً لقراءة مجموعة من المتون السَّردية، أكثر منه اشتغال منهجي علىٰ قراءتها.

لكن لا أريد بهذا أن يظن القارئ أنني كتبت بقصد التعريف بهذه المتون السَّردية الكبرىٰ؛ فالنكرة لا ينبغي أن يتنطع إلىٰ تعريف المعرَّف؛ بل إن مجرَّد القيام بتعريفه هو خدش له وإساءة لمقامه.

وهل تحتاج رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، أو «**الإخوة كارامازوف**»، أو «**مئة عام من العزلة**»، أو «**الحرب والسلام**» . . . إلىٰ سطوري للتعريف بها، أو لتقريظي لزيادة قيمتها، وحفز القراء علىٰ قراءتها؟

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الأول

سرد الحب

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

في الفصل الأخير من كتابه «موسوعة العلوم الفلسفية»، حرص هيغل على إيراد موضوع الحب باستحضار هذه الأبيات الشعرية لجلال الدين الرومي:

«سأقول لك كيف خُلِقَ الإنسان من طين؟ ذلك أن الله جلَّ جلاله نفخ في الطين أنفاس الحبّ. وسأقول لك لماذا تمضي السماوات في حركاتها الدائرية؟ ذلك أن عرش الله سبحانه يملؤها بانعكاسات الحب. سأقول لك لماذا تهبّ رياح الصباح؟ ذلك لأنها تريد دائمًا أن تعبث بالأوراق النائمة على شجيرات ورود الحب. سأقول لك لماذا يتشح الليل بغلائله؟ ذلك لأنه يدعو الناس إلى الصلاة في مخدع الحب. إنني لأستطيع أن أفسِّر لك كل ألغاز الخليقة، فما الحل الأوحد لكل الألغاز سوى الحب!».

قد يبدو للبعض بأن سياق الإيراد بعيدٌ عن موضوع البحث؛ أليس الموضوع الذي يبحثه هيغل -أعني تاريخ الفلسفة- مشدودًا إلى قضايا النظر والتجريد والعقلنة؟ فما الداعي إلى استحضار أشعار الحب في كتاب يروي تاريخ الفكر؟

هذا استفهام رغم وجاهته الظاهرة، ورغم إمكان الردِّ عليه بالإشارة إلى شمول النظر الفلسفي على مختلف الموضوعات؛ فإن الأمر الذي يغفل عنه المستفهم المعترض هو أن من صميم الانشغال الفلسفي التساؤل حول الظاهرة الإنسانية وماهيتها. وموضوع الحب أكثر الخبرات الإنسانية اتصالًا بهذه الماهية وتعبيرًا عنها.

إن في الحب -كما تقول مدام لافايت-: **«شيئًا من كل شيء: فيه شيء من الروح، وفيه شيء من العقل، وفيه شيء من القلب، وفيه شيء من الجسد»**[1].

وأن يكون في الحب شيء من كل شيء دلالة على تركيبية هذه الخبرة الوجدانية. فالحب كما يقول سبنسر: **«أقوى العواطف؛ لأنه أكثرها تركيبًا»**؛ وتركيبية عاطفة الحب آتية من كونها نابعةً من ماهية الإنسان ذاتها. فليس الحب مجرَّد فعل، ولا هو فقط شعور يختلج في الوجدان، بل هو إضافة إلى هذا وذاك، رؤية إلى الذات والوجود. ومن يختزله إلى فعلٍ بيولوجي، أو يرد أصلَه ومنبعه إلى هذه الحاجة البيولوجية الحسية يخطئ في فهمه وإدراكه. وكم أخطأ الفيلسوف الألماني شوبنهاور

---

(١) زكريا إبراهيم، «مشكلة الحب»، ص٨.

sami-pdf.blogspot.com

في تحليل ماهية الحب عندما قال: «**ما الحب إلا تعبير مهذب عن الرغبة الجنسية**. فهذا مجرَّد ابتذال، ومثله مثل تصوُّر كلود آنيه عندما يقول مستثمرًا نظرية التطور: «**إن الطبيعة قد منحتنا الحب علىٰ صورة فعل حيواني فسيولوجي صرف، ثم استطعنا نحن أن نطوره ونرقّيه ونخلع عليه صورة معقدة غاية التعقيد، حتىٰ إن حضارتنا، وفننا، وفكرنا، وكل شيء آخر، إنما هي جميعًا -في خاتمة المطاف- مجرد ثمرة من ثمار الحب**»[1].

أقول إنه ابتذال رغم كون الكاتب يحسب أنه يقدِّر الإنسان ويرفعه بالإشارة إلىٰ كونه طوَّر الحب ورفعه من مستوىٰ البيولوجيا إلىٰ ما يقول بأنه «صورة معقدة غاية التعقيد».

لكن كيف نخطِّئ تصورات ونصوِّب أخرىٰ ونحن لم نحدِّد بعد ما الحب؟ أنزعم أن ثمة تعريفًا متفقًا عليه يُمَكِّنُنَا من فهم وتفهيم هذا الاختلاج النفسي الجميل؟

يراه دانتي «**قوة كونية كبرىٰ؛ لأنه هو الذي يحرِّك الشمس وباقي الأجرام السماوية**»[2].

ويقول عنه بلزاك: إنه «**شعر الحواس، ومفتاح كل ما هو عظيم في الحياة الإنسانية**»[3].

لكن الحب، هذه القوة الكونية بنظر دانتي، ومفتاح كل ما هو عظيم بتعبير بالزاك، ليس سوىٰ «**وهم من الأوهام**» في نظر بروست.

وإذا كان الفيلسوف الألماني كارل يسبرز يقول: «**أنت فانٍ عندما تكون بلا حب، وأنت خالد عندما تحب**»، فإن جاك لاكان يرىٰ «**الحب نوعًا من الانتحار**».

وإذا كان دافنشي يقول: «**بمقدار ما نعرف أكثر، نحب أكثر**»، وإذا كان إيريك فروم يحدِّد معنىٰ أن تحب شخصًا بـ«**أن لا تتوقف عن معرفته**»؛ فإن الكثيرين يرون الحب قائمًا علىٰ عدم المعرفة لا المعرفة، بل إن استمرار الحب والإحساس بالسعادة فيه

---

(١) زكريا إبراهيم، م س، ص١٣.

(٢) زكريا إبراهيم، م س،ص ١٤.

(٣) زكريا إبراهيم، م س، ص١٣

sami-pdf.blogspot.com

مشروطان أحيانًا كثيرة، بأن نغمض أعيننا عن معرفة من نحب. تقول سيمون سنوري: «السِّر في السعادة في الحب . . . أن نعرف متىٰ نغمض أعيننا».

أليس «الحب أعمىٰ» كما يقول أفلاطون؟

إذن فعند محاولة تحديد دلالة هذا المفهوم، لا تعدد التعاريف فحسب؛ بل تتناقض وتتنافىٰ؛ فكيف لنا أن نُخطِّئ، بذاك الجزم واليقين، تعاريف للحب، ونصفها بالابتذال؟

ثم قبل التخطيء والتصويب، لمَ هذا الحرص علىٰ الخوض في بحث التعريف واستدخال هذه التجربة الإنسانية في معادلات وأقيسة؟

إن الحب خبرة، والخبرة لا تحلَّل ولا تُعقلن، بل تعاش وتُذَاق.

قال الأصمعي: «سألت أعرابية عن العشق فقالت: جلَّ والله عن أن يُرىٰ، وخفي عن أبصار الورىٰ، فهو في الصدور كامن ككمون النار في الحجر، إن قدحته أورىٰ، وإن تركته توارىٰ».

إن العواطف يصعب تعريفها وضبط معناها بالحدود المنطقية؛ إذ لا مسلك إلىٰ إدراك ماهيتها غير الإحساس بها وعيشها.

لذا؛ فالذي يرغب في فهم ماهية الحب ينبغي عليه أن يعيشه لا أن يطلب تحليله بالنظر والأقيسة العقلية.

لكن هل معنىٰ هذا أن مجرَّد عيش التجربة يؤدي إلىٰ فهمها علىٰ نحوٍ واحد متماثل؟ ألا تختلف الأحاسيس والخبرات النفسية للمحبين؟ بل ألم يتغير نمط الإحساس والتعبير عن الحب بتغير سياقات الثقافات والمجتمعات؟

ربما يكون هذا صحيحًا إلىٰ حدٍّ بعيد؛ فالحب يشفُ أحيانًا حتىٰ يصير عبادةً روحية، ويسفُ أحيانًا أخرىٰ حتىٰ يصير مجرَّد ألعوبة.

وما يؤكد تأثير النمط الثقافي والاجتماعي السائد في تحويل هذه التجربة، هو أنه في لحظةٍ زمنية معينة يهيمن طابع خاص لهذه التجربة، ثم لما تتغير اللحظة يهيمن طابع آخر. ولمعاينة وقياس هذا التغيير يكفي أن نقرأ السَّرد الروائي، وننظر في أنماط تعبيره وكشفه عن هذه التجربة الشعورية:

sami-pdf.blogspot.com

ففي القرن الثامن عشر، مثلًا، نلحظ أن ثمة سردًا خاصًا لتجربة الحب، سرد يتسيَّد فيه الحزن ويهيمن. ويمكن أن يُفهم هذا النزوع بكون هذا القرن يؤشِّر علىٰ لحظة اختمار تحوُّلٍ مجتمعي، وككل لحظات التحولات المجتمعية النوعية؛ فإن القلق يسكن الوعي والنفس؛ لأن لحظة التحوُّل هي لحظة غموض الحراك المجتمعي، ولا تسمح بتبيُّن معالم الواقع الجديد الذي يختمر ويتشكل. لذا؛ لا غرابة أن يبدو هذا القرن مسكونًا بحاجة إلىٰ إشباع لوعة الحزن، ولا غرابة أن يكون الأدب الأكثر إقبالًا، هو الأكثر إدرارًا لدمع العين.

وفي لحظة التحول أيضًا تُفكك البنية الاجتماعية، وإعادة ترتيب علاقاتها وقيمها؛ ولكن لما يستقر التحول علىٰ نمطٍ مغاير تتغير الرؤية إلىٰ طبيعة العلاقات. وهذا ما يؤشِّر عليه سرد الحبِّ في القرن التاسع عشر الذي استثقل طرائق الاستبهام الرومانسي وأخذ في تسفيهها. وفي هذا السياق يمكن أن نعد «مدام بوفاري» لفلوبير، و«أوجيني غراندييه» لبلزاك نموذجًا ليس فقط دالًا علىٰ هذا التحوُّل ومعبرًا عنه، بل أيضًا تأسيسًا لهذا النمط الجديد في سرد تجربة الحب، مثلما يمكن أن نَعُدَّ روايات غالب هلسا في الأدب العربي نوعًا من تسفيه الاستيهام الرومانسي.

الحب تجربة تصل الأنا بالآخر، علىٰ نحوٍ فريد . . . صحيح أن مختلف أنشطة الإنسان هي في صميمها تعالق بين ذاته والآخر، ولكن شتان بين تعالق الحب وغيره من أشكال العلاقات؛ إن الحرب علاقة بين الأنا بالآخر، يتجه فيها الأنا إلىٰ السيطرة علىٰ الآخر، لكن الحب يتجه فيه الأنا ليمنح ذاته للآخر. وفي ذلك تكمن فرادته وقوته.

وإذا ما وجدنا اليوم في بعض سياقات الاجتماع ذوقًا ثقافيًا يسخر من الحب بمدلوله الشعوري الروحي، فليس في سخريته تلك ما ينبغي أن نستغرب له أو ندهش منه؛ فالحب يمنح الحياة معنىٰ، وليس لزمننا الراهن زمن السرعة والسطحية اقتدارٌ علىٰ إبصار معنىٰ الحياة ولا إنتاج هذا المعنىٰ. فهذا الذوق الثقافي المهيمن اليوم اختزل الحبَّ في لذة جسدية عابرة، فلم يفهمه ولم يذقه ولم يوفِّر شروط تذوقه.

إن نمط الفكر والعيش يؤثر في هذه العاطفة الإنسانية ويغيِّر من معناها واتجاهها؛ لذا سنحرص فيما يتلو من صفحات، عند تحليل سرد موليير لأسطورة الـ«دون خوان»،

sami-pdf.blogspot.com

علىٰ التوكيد علىٰ أفولها اليوم؛ حيث نرىٰ أن تطور القيم في العالم الغربي المعاصر يجعل الشخصية الدونخوانية غير قابلة لأن تثير من الجمهور مشاعر الاستهجان ولا مشاعر الاستقباح، علىٰ عكس ما حصل زمن موليير (القرن السابع عشر)؛ لأن السلوك الدونخواني صار اليوم إلىٰ حدٍّ ما من عاديات الحياة؛ فلم يعد يُثير كثير ولا قليل اندهاش.

لكن لماذا أوردنا أسطورة الـ «دون خوان» في صيغتها كنصٍّ مسرحي مع أننا نتناول هنا المتن الروائي؟

إن الدافع إلىٰ ذلك هو مزيد التوكيد علىٰ تشخيص عاطفة الحب التي استُنزلت إلىٰ اللذة المتقلبة العابرة.

لقد صارت النزعة الدونخوانية ظاهرةً شائعة، يتقبلها الواقع ويستسيغها إلىٰ حدٍّ ما. وبسبب أنها صارت واقعًا منظورًا لا متخيلًا، فإنها لم تعد في حاجة إلىٰ الأسطرة. ولذا؛ لم تعد أسطورة الـ«دون خوان» قادرةً علىٰ الاحتفاظ برمزيتها؛ لذا صح القول بأفولها؛ لأن الموت الفعلي للأساطير لا يتحقق إلا بصيرورتها إلىٰ واقع.

لكن هل معنىٰ ذلك أن الزمن المعاصر إذ بدَّل معنىٰ الحب، بجعله «دون خوانيًا»، أنهىٰ معناه الروحي؟

أيعني هذا أن ثمة نفيًا لإمكان عيش الحب علىٰ نحو مختلفٍ لِمَا يهيمن في لحظتنا الراهنة؟

ما يلفت الانتباه في خطاب المتحابين اليوم، هو أنهم حتىٰ عندما يعيشونه علىٰ نمطه الدونخواني المتقلِّب العابر، فإنهم يستقبحونه وينزعون نحو إيجاد محبوبهم علىٰ نمطٍ وكيفية شعورية أخرىٰ. بمعنىٰ أن المعنىٰ المثالي للحب كان ولا زال وسيبقىٰ يهجس بداخل الشعور.

تُرىٰ كيف هو الحب؟ وكيف نقع فيه؟

من أقبح ما قرأت في تعليل كيفية الحب قول إيريك فروم: **«إذا أردنا أن نتعلم كيف نحب، ينبغي أن نبدأ بذات الطريقة التي نسلكها لكي نتعلم أي فن آخر، مثل الموسيقىٰ، والرسم، والنجارة، أو فن الطب أو الميكانيكا».**

sami-pdf.blogspot.com

لا نرىٰ الحب أداةً حتىٰ يصير موضوع تعلُّم كما تُتعلَّم الميكانيكا والنجارة؛ إنه شعور يختلج بداخلنا، ثم ينبجس فجأة ويستوي في وجداننا، حتىٰ دون إرادة منا أو سبق قصدٍ. ولقد تعددت توصيفات هذه التجربة الإنسانية، وبتعددها واختلافها يصعب أن نستقرَّ علىٰ توصيفٍ واحد يحدِّد سبب انبعاث الحب بداخلنا. ومهما كانت المداخل المنهجية للتفكير في هذه العاطفة، فإنها تقف دون سبر سرها.

يعتاص سَبْرُ لغز الحب علىٰ علم النفس والفلسفة ... وباقي مناهج النظر والتحليل. فالجاذبية الروحية التي تصل بين كائنين متحابين لا يمكن قراءتها بمنهج التفكيك والتحليل. لذا؛ ينبغي أن نترك الحب ملفوفًا بردائه القدسي وغموضه الجميل. ولا نتجرأ علىٰ تعليل سر جاذبيته، ولنكتفي هنا بتكرار تلك المقولة الباسمة التي قالها أينشتاين: «**ليس بسبب الجاذبية الأرضية يقع الناس في الحب**».

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

«بول وفرجيني»

إن لم تكن بك حاجة إلىٰ الاكتئاب هذا اليوم فلا تقرأ هذه الرواية. وكن علىٰ حذرٍ؛ لأن مؤلِّفها قصاصٌ يصر إصرارًا علىٰ أن يبكيك.

فقد كان حريصًا، قبل نشره لروايته، علىٰ أن يقرأها علىٰ الناس ليختبر مقدار الدمع المسكوب بسببها.

حتىٰ إنه كتب مفتخرًا: «أردت عندما وضعت هذه الرواية أن أعرف مقدار تأثيرها في القرَّاء علىٰ اختلاف درجاتهم ومراتبهم ومشاربهم وميولهم، فتلوتها علىٰ بعض السيدات الجميلات المتأنقات فبكين، ثم تلوتها علىٰ بعض الشيوخ المحافظين الرزينين فبكوا . . .»[١].

يبدو أن الرجل كان حريصًا علىٰ قياس مستوىٰ روايته بمقدار مدامع قرائها.

تبًا لي! يبدو أنني سفَّهت عمل جاك هنري برنادان دو سان بيير بسطوري هذه؛ فدعني أعيد تقدير الأمور علىٰ نحوٍ صحيح:

إن فكرة انتهاء الحب بالموت، فكرة شائعة في السَّرد الروائي الصادر في القرن الثامن عشر . . فلماذا هذا النزوع نحو الأدب الكئيب؟ لمَ هذا الاقتران بين الموت والحب؟

لقد كان القرن الثامن عشر -زمن كتابة جاك هنري برناردان دو سان بيير لروايته «بول وفرجيني»- لحظة اختمار تحوُّل ثقافي ومجتمعي، وككل لحظات التحولات السوسيولوجية النوعية، ثمة قلق يسكن الوعي والنفس، يساوق غموض الحراك

---

(١) مصطفىٰ لطفي المنفلوطي، الفضيلة أو بول وفرجيني، دار الشرق العربي، ب ت، ص١٣.

sami-pdf.blogspot.com

المجتمعي الذي تنبجس معالمه في واقع الحياة هنا وهناك. لذا؛ لا غرابة أن يبدو هذا القرن مسكونًا بحاجة إلىٰ إشباع لوعة الحزن، ولا غرابة أن يكون الأدب الأكثر إقبالًا هو الأكثر إدماعًا للعين.

كما أن القرن الثامن عشر كان نقلةً علىٰ مستوىٰ الذوق الجمالي والوعي الفلسفي علىٰ حدٍّ سواء. فهو زمن ثقافي موسوم باستئقال العقلنة التي سادت وهيمنت علىٰ القرن السابع عشر؛ ومشغول بتأسيس خطاب جديد قوامه العاطفة والخيال؛ لذا لا مدعاة للاندهاش أن ينطلق السَّرد الروائي باستيهامٍ رومانسي مغرق في الوجدانيات.

غير أنني لا أقصد بهذا المهاد التاريخي القول بأن دو سان بيير لم يفعل سوىٰ استعمال أدوات زمنه، ومساوقة تبدُّل أذواقه؛ بل إن هذا النوع من القراءة، المرتكزة منهجيًا علىٰ تحليل النصوص بناء علىٰ إشراطات مجتمعية، تنتهي إلىٰ إخفاء النصِّ ذاته، الذي من المفروض أنها تقصد إلىٰ كشفه وتحليله. لذا؛ نقول إن قيمة نصِّ دو سان بيير وسر شهرته لا تعود إلىٰ افتعال الحزن، بل ثمة قيمة فنية لا ينبغي تجاهلها؛ فقد أبدع بأسلوبه الفريد في التأسيس للغة فرنسية رومانسية مغايرة لأنماط السَّرد والنثر التي سادت قبله.

أجل، لقد وعىٰ دو سان بيير ذوق زمنه، لكنه لم يأخذ موادَّ صناعته من زمنه ذاك؛ بل بلور فنًّا سرديًّا جديدًا لم يكن معهودًا ولا مألوفًا؛ فالمعجم اللغوي الذي تبلور في رواية «بول وفرجيني» كان مدهشًا خاصة في وصف اختلاجات الشعور، وملامح جمال الطبيعة. ولعل هذه المقدرة المتفردة في وصف الظاهرة الطبيعية آتية من استثماره لتجربته الشخصية، وحياته المتقلبة، فضلًا عن وساعة ثقافته اللغوية، واقتداره علىٰ استثمارها.

لقد ألقت به ظروف الحياة كمجندٍ في الجيش الفرنسي إلىٰ جزيرة مدغشقر . . . وحين عودته كان مجرَّد رجلٍ نكرة مشدود إلىٰ غواية الأدب. ثم سيتعرف في صالون الأديبة دو لسبيناس علىٰ الفيلسوف جون جاك روسو . . . ولا شك أن جلسات هذا الصالون ستغرس في وعيه فلسفة روسو القائمة علىٰ استئقال المدينة، واستهجان نمطها في العيش، في مقابل الإعلاء من الطبيعة. وتماشيًا مع ذلك، استثمر دو سان

sami-pdf.blogspot.com

بيير رحلته السابقة؛ فكتب مذكراته «**رحلة ضابط من جيش الملك إلىٰ إيل دو فرانس، من البوربون إلىٰ رأس الرجاء الصالح**».

وربما لم يحسن دو سان بيير صياغة عنوان مذكراته؛ إذ كان أبعد ما يكون عن الدلالة علىٰ مضمونه. فمحتويات كتابه لم تكن قعقعة سلاح، ولا حوادث جيش عرمرم، ولا حتىٰ اهتمامات جندي؛ إنما وصف للطبيعة العذراء التي شاهدها طوال رحلته.

ثم أتبع كتابه هذا بسفرٍ ضخم في ثلاثة أجزاء عنونه بـ«**دراسات في الطبيعة**»، صنفه النقاد بأنه أول معجم في اللغة الفرنسية في وصف الواقع الطبيعي؛ حيث لم يسبق لأديبٍ فرنسي أن أفاضَ وأجاد في توليد مفردات واصفة للظاهرة الطبيعية تقارب دقة وجمالية لغة دو سان بيير.

غير أنه لم يُرِدْ أن يجعل كتابه «**دراسات في الطبيعة**» مجرَّد توصيفٍ نثري بارد؛ بل حرص علىٰ أن يضيف إليه ضميمة كملحقٍ يفلسف فيها حياة الطبيعة ويمجِّد ما فيها من نقاء وطهر. فاستقرَّ عزمه علىٰ أن يصوغ فلسفته هذه صياغة سرديَّة في شكل قصة تكون ملحقة بالكتاب، وهكذا ظهر عام ١٧٨٧ الجزء الرابع من «**دراسات**» بملحق روائي عنونه بـ«**بول وفرجيني**». فإذا بهذه الضميمة السَّردية تفوق في تأثيرها كل باقي أجزاء الكتاب. إذ لقيت الرواية نجاحًا باهرًا ومدهشًا فاق كل ما توقعه مؤلفها؛ بل إن نجاحها وسرعة تداولها انتقل إلىٰ خارج فرنسا، حيث ترجمت إلىٰ الإنجليزية والإيطالية والألمانية والبولندية والهولندية . . . وسادت حالة انبهار غريب بمضمونها وشخوصها، فأصبحت حديث الناس.

لقد أرادها دو سان بيير رواية، فإذا بها تولِّد أسطورة. فاق تأثيرها في زمنه أساطير الإغريق والرومان. حتىٰ أصبح الشعراء يتغنون في قصائدهم ببول وفرجيني كرمزين للحب. ولوحظ في سجلات المواليد أن كثيرًا من المزدادين وقتئذ تمَّت تسميتهم ببول وفرجيني؛ بل حتىٰ دو سان بيير سلك مسلك المعجبين بمتنه السردي، إذ لما رزق لاحقًا بولدين (ذكر وأنثىٰ) سماهما هو أيضًا باسمي بطلي روايته.

ومما يلفت الانتباه أن القصة لقيت استحسانًا من النساء أكثر مما لقيته من قبل الرجال. بل حتىٰ الترجمات التي حظيت بها كان أغلبها بأقلام نسائية. ومن ثمَّ؛ يصح

sami-pdf.blogspot.com

أن نقول: لقد أطلق دو سان بيير بقصته هذه ما يمكن أن نسميه بظاهرة النساء الأديبات.

وهذه الحظوة التي لقيتها روايته عند الجنس الناعم جعلت دو سان بيير يحس أن له سندًا داعمًا لن يبخل عليه وقت الضنك. لذا؛ رغم مرور السنين، وقبيل وفاته حرص علىٰ أن يعيد إصدار روايته بطباعة أنيقة فاخرة، مصحوبة برسومات طلبها من كبار فناني عصره (جيرار، وجريوديت، ومورو، وبرودون، وجوزيف فرنيت . . .) ولما لم يكن لديه من المال ما يحقق حلمه فتح اكتتابًا؛ فكانت النساء هنَّ من سارع إلىٰ دعم طباعتها.

ولم ينس دو سان بيير فضل النساء عليه؛ فأصدر الطبعة مصحوبةً بمقدمة طويلة مسهبة بلغت بحجمها نصف ما بلغته القصة ذاتها، مقدمًا فيها رؤية فلسفية كلها تقدير للمرأة، حتىٰ إنه رفعها إلىٰ مقامٍ شعوري إنساني فاق مقام المصلحين والأدباء والفلاسفة.

قرأت في صدر شبابي قصة «بول وفرجيني» كما صاغها، ولا أقول ترجمها، الأديب مصطفىٰ لطفي المنفلوطي، لكنني لما عزمت علىٰ أن أكتب عنها هذه السطور حرصت علىٰ العودة إلىٰ النصِّ الأصلي الفرنسي لقراءته، فوجدت فارقًا ملحوظًا بين النصين. لقد حرص المنفلوطي علىٰ نظام الحدث، وصيرورة ترتيبه، وأسماء الشخوص . . . بيد أنه غَيَّرَ كثيرًا في الصياغة. وكما أجاد دو سان بيير بأسلوبه الفريد في التأسيس للغة فرنسية رومانسية مغايرة لأساليب وأنماط السَّرد التي سادت قبله؛ أبدع المنفلوطي، بما أوتي من اقتدار علىٰ نَثْرِ الكلم وتنميقه، في جعل القصة وكأنها نسجٌ عربي مستقل، حيث تخفَّف من قيود الترجمة، التي لو أنه خضع إليها لأساء بذلك ولا ريب إلىٰ جمالية النص وسلاسة الخطاب.

ولا أظن أن باقي الترجمات التي حظيت بها الرواية في لغات أخرىٰ يمكن أن تعادل عمل المنفلوطي، ولا مسلكه في الاستقلال بالنسج الأسلوبي لأحداث الرواية. فالنص العربي نسخة فريدة في نمطها وأسلوبها الترجمي، ويستحق أن يدرس في سياق الأدب المقارن كحالة متميزة لمآل هذه الرواية العالمية.

لقد عنون المنفلوطي روايته بـ«الفضيلة أو بول وفرجيني»، وقد كان أولىٰ به أن

sami-pdf.blogspot.com

يضمِّن العنوان إشارة إلىٰ الطبيعة أيضًا؛ ذلك لأن ثنائية الطبيعة والفضيلة أدقُّ في التعبير عن الفلسفة الثاوية في متن القصة، التي كانت رفعًا من شأن الطبيعة وذمًّا للمدينة رمز الشر ومصدره.

وفي استشفاف دلالة العنوان، لا ينبغي أن ننسىٰ قصدية دو سان بيير البادية بوضوحٍ في رمزية الاسم؛ فبول اسم مثقل بالدلالة الدينية، وفرجيني يحيل علىٰ معنىٰ أخلاقي (العذراء).

ما هي اللحظات الأساسية لهذه القصة التي ألهمت أجيالًا تلو أجيال؟

إن العَوْد إلىٰ الطبيعة، هذا الشعار الفلسفي الذي انبعث بقوةٍ في القرن الثامن عشر، كان هو فاتحة الرواية، غير أنه لم يكن بأسلوب الفلاسفة بل بأسلوب السَّرد الروائي، حيث يبدأ دو سان بيير بأسلوبه الرائق الجميل وصفه لمسرح الحدث عند سفح جبل في جزيرة إيل دو فرانس شرق المستعمرة الفرنسية مدغشقر.

ثم بعد وصف المكان يخطو بنا القاص خطوات فإذا نحن أمام كوخين متهالكين تبدو عليهما ندوب الزمن، فنلقىٰ رجلًا عجوزًا فعل الزمن في جسده مثل فعله في الكوخين.. ويسأله القاصُّ عن شأن هذين الكوخين المعزولين؛ فيستلم العجوز من هذه اللحظة مهمة الراوي السَّارد، ليبدأ بحَكْيِ القصة الحزينة:

«إن هذا الوادي الذي تراه اليوم خرابًا يبابًا لا يمرّ به المار إلا ليقف علىٰ ربوعه وأطلاله وقفة المتأمل المعتبر كان منذ عشرين عامًا روضة غناء يعيش فيها أقوام سعداء بأخلاقهم وفضائلهم ما كان يخطر ببالهم، ولا ببال من يراهم أن مصيرهم سيكون هذا المصير الذي تراه اليوم، وإن قصتهم لقصة غريبة مؤثرة تستثير الأشجان»[1].

في عام ١٧٢٦، وصل إلىٰ الجزيرة شخص يدعىٰ دولا تور مصحوبًا بزوجه هيلين. وكانا حديث عهد بالزواج، وهو زواج رفضته أسرة هيلين الغنية. ومات دولاتور بعد نوبة مرض، فعزمت هيلين علىٰ الاستقرار في الجزيرة صحبة خادمتها الزنجية ماري. فانتهت إلىٰ هذا الجبل الموحش لتعيش في كنف الطبيعة بعيدة عن المدينة وضغوطها.

وتلتقي هيلين بمرجريت، وهي شابة ريفية فرنسية أغواها شاب من أسرة نبيلة؛

---

(١) مصطفىٰ لطفي المنفلوطي، م س، ص٢١.

sami-pdf.blogspot.com

إذ وعدها بالزواج، غير أنه لما عبث بها لَفَظَهَا، فهاجرت من فرنسا إلىٰ جزيرة «إيل دو فرانس» لتخفي عار حملها. فانتقلت هي أيضًا إلىٰ الجبل قرب هيلين صحبة خادمها دومنج. ووضعت طفلًا سمته بول، وتضع هيلين مولودة سمتها فرجيني.

ويتزوج الخادم دومنج من ماري خادمة هيلين، ويستقر الجميع في الجبل يأكلون من حرثهم للأرض، ويعيشون في كنف الطبيعة الجميلة الساحرة.

ويكبر الطفلان وكأنهما أخوان. لكن عند بلوغهما مرحلة الشباب أخذ يسري بينهما ذاك الشعور الجميل الواصل بين المرأة والرجل.

لنتأمل هذه الفقرات الجميلة التي تقدم لنا بدقة ورهافة، اللحظة الأولىٰ لبدء خفقة الحب واختلاجه داخل الوجدان:

«ما لفرجيني حزينة مكتئبة لا تضيء الابتسامات ثغرها كما كانت تضيئه من قبل؟

ما لها واجمة صفراء تمشي مطرقة، وتجلس واهنة، وكأن همًّا من هموم الحياة الثقال يملأ ما بين جانحتيها ولا همّ هناك ولا حزن.

ما لها تلجأ إلىٰ الخلوات والمعتزلات وتتجنَّب جهدها أن تخالط الناس حتىٰ أسرتها وقومها، وحتىٰ صديقها الوحيد الذي هو أعزّ عليها من نفسها التي بين جنبيها؟

ما لهذه الخضرة الزاهية البديعة، ولتلك السماء الصافية المتلألئة، ولذلك المنظر البديع الجذاب، منظر الشمس في طلوعها وغروبها والطير في غدوها ورواحها، لا يروقها ولا يستثير سرورها وبهجتها ولا يسرِّي عنها همومها، كما كان شأنها قبل اليوم؟

ذلك لأن قلبها قد خفق الخفقة الأولىٰ، والحب إذا خالط قلب الفتاة لأول عهدها به نقلها من حياة السرور والبهجة إلىٰ حياة الهموم والأكدار. نعم قد تحولت الصداقة في قلب فرجيني إلىٰ حبٍّ»[1].

تبدَّلت المشاعر واشتدَّ بينهما رباط الحب، وأصبح تفكير أم بول وكذا أم فرجيني في إعدادهما للزواج.

لكن . .

---

(١) المنفلوطي، م س، ص٩١.

sami-pdf.blogspot.com

ولا بدَّ في قصص العشق السعيد من كابوس «لكن» هذه التي تقلب السعادة تعاسة.

في أحد الأيام تصل رسالة من باريس (هكذا تدخل المدينة بشرورها إلىٰ حياة الطبيعة فيبدأ الاختلال)، من العمَّة مدام دو لاتور، تطلب من هيلين أن تعود إلىٰ فرنسا، أو علىٰ الأقل، أن ترسل فرجيني لتدرس وتدبِّر لها زواجًا ومستقبلًا أفضل من بقائها في تلك الجزيرة المعزولة.

وترفض هيلين الطلب، غير أن نفوذ العمّة الغنية يصل إلىٰ الحاكم الفرنسي للجزيرة، فيضغط علىٰ هيلين، فتضطر إلىٰ الاستجابة، ويتقرّر سفر فرجيني . . فتنتاب بول حالة حزن حتىٰ كاد أن يجنّ.

في هذه الصفحات التي تسبق الرحيل أبدع دو سان بيير، كما أبدع المنفلوطي، في وصف اختلاجات العشق وحرارة ألم المحب. وهل ثمة ما يؤلم العشاق أكثر من الفراق؟!

حاول بول وسعه أن يثني الأم عن ترحيل ابنتها، لكن دموعه وكلماته الغاضبة لم تجد نفعًا . . . كما لم تفد توسلات فرجيني أيضًا . . . وتسافر الفتاة رغمًا عنها . . ويغدو بول ويروح كالمجنون يطوف بالجزيرة يلمس كل حجر يذكره بذكرىٰ مع حبيبته . . . وما أكثر الذكريات وما أقسىٰ وقعها علىٰ قلبه.

«وخرج هائمًا علىٰ وجهه يمر بكل مكان كانت تجلس فيه فرجيني فيجلس فيه؛ ويمر بكل شجرة كانت تستظل بظلها فيقف تحتها، وبكل جدول كانت تنام علىٰ ضفته فينام مكانها وأخذ يخاطب الماشية التي يجدها في طريقه كأنها تعقل منه ما يقول فيقول لها: مسكينة أنت أيتها السائمة الضعيفة؛ من ذا الذي يرحمك ويعطف عليك بعد صاحبتك؟ ويقول للطيور التي تغرِّد في أعشاشها: لا تنتظري بعد اليوم من يحمل إليك الطعام في حجره، والماء في يده فقد سافرت فرجيني، ورأىٰ الكلب «فيديل» سائرًا في طريقه يسوف التراب ويشمه كأنما يفتش عن شيء ضاع منه، فقال له: فتِّش ما شئت فإنك لن تراها بعد اليوم . . .»[1].

وعزم علىٰ أن يتعلَّم ويقرأ من أجل أن يراسل فرجيني، بل حتىٰ جغرافية وتاريخ

---

(١) المنفلوطي، م س، ص١٢٥.

sami-pdf.blogspot.com

البلد (فرنسا) الذي ارتحلت إليه، يحرص علىٰ أن يقرأ عنهما بإمعان، ويقرأ روايات فرنسية؛ فيدرك طبيعة ونمط القيم السَّائدة في المجتمع الجديد الذي ابتلع محبوبته.

«وكان يقول في نفسه كلما قرأ شيئًا منها: ليت شعري هل تستطيع فرجيني أن تنجو بنفسها من شرور ذلك المجتمع الخبيث الذي تتحدث عنه هذه الروايات؟ إنني أخاف عليها خوفًا شديدًا»[1].

ويرسل بول رسائل تلو أخرىٰ، لكن العمة دولاتور تعترض جميع مراسلاته وتخفيها عن فرجيني؛ فيظن، بسبب عدم ردها علىٰ رسائله، أنها نسيته.

وتعزم العمة علىٰ تزويج فرجيني، غير أنها ترفض بشدة. وتقرر العودة. وتصل رسالتها مخبرة بمجيئها. فيطير بول فرحًا وانتشاء.

ثمَّ . . في أحد أيام القدر تصل السفينة، غير أن عاصفة تعترض رسوها علىٰ الميناء.

ولنستعير من المنفلوطي خاتمة الحكاية:

«وإذا بول يهجم علىٰ البحر ليلقي بنفسه فيه . . . فاقتحم الماء . . . فظلَّ يعوم مرة ويتسلق الصخور أخرىٰ، ويعاني في سبيل ذلك ما لا يستطيع أن يحتمله بشر، حتىٰ دنا من السفينة أو أوشك أن يدنو، فلطمه تيار قوي لطمة شديدة أعادته إلىٰ الشاطئ . . . مجروح الساق مهشَّم الأعضاء . . . وما هي إلا لحظات حتىٰ خلا سطح السفينة من كل شيء إلا من فرجيني . . . ورجل بحار واقفًا في مقدمتها قد خلع ملابسه ثم لمح فرجيني واقفة . . . فأبىٰ له كرمه ووفاؤه إلا أن يمدَّ لها يد المعونة لينقذها، فمشىٰ إليها وجثا بين يديها وطلب منها أن تخلع ثوبها ليحملها علىٰ ظهره ويسبح بها.

. . . غلب الحياء علىٰ الفتاة حينما رأت رجلًا عاريًا بين يديها . . . فأشاحت بوجهها عنه . . وأشارت برأسها أن لا، فصاح الناس من كل جانب: أنقذها! أنقذها! فوثب الرجل قائمًا علىٰ قدميه ومدَّ يده إلىٰ ثوبها ليجردها منه. وهنا وأسفاه أقبلت موجة عظيمة كالجبل الأشم . . فذعر البحار إذ رآها وطاش عقله، وما لبث أن قفز من مكانه وألقىٰ بنفسه في الماء.

أما فرجيني فلم تخف ولم تضطرب بل لبثت في مكانها كما هي وقد علمت أن

---

(١) المنفلوطي، م س، ص١٢٩.

sami-pdf.blogspot.com

الساعة آتية لا ريب فيها، فضمت قميصها إلىٰ جسمها بيدها ووضعت يدها الأخرىٰ علىٰ قلبها .. وما هو إلا أن أغمض الواقفون عيونهم جزعًا من هذا المنظر الهائل المخيف ثم فتحوها فإذا البحر قد ابتلع كل شيء»[1].

لقد حرص دو سان بيير علىٰ أن يقدم رسالة أخلاقية في روايته هذه؛ إذ جعل بطلته تفضِّل أن تموت علىٰ أن تتعرىٰ أمام أنظار البحارة والناس المتجمهرين عند الساحل. وتلك عظة صريحة ضد اختلال القيم. لكنها عظة جميلة منسوجة في لغة إيحائية. بيد أن الكتاب في باقي الصفحات لا يخلو من نقصٍ؛ إذ رغم أني منجذب إلىٰ النصِّ الفني الذي يحافظ علىٰ القيمة الأخلاقية، لم أستسغ أسلوب دو سان بيير في توظيف هذه القيم؛ حيث ثمة فرق بين إنتاج الفن الأخلاقي وبين الإيغال في الدرس الأخلاقي .. وما نجده في كثير من صفحاته هو دروس أخلاقية خامة ينقصها الصوغ الفني.

بقي سؤال لا بدَّ من طرحه: هل كانت قصة «بول وفرجيني» محضَ خيالٍ أم تسجيلًا لحادث واقعي؟

بالنسبة إلىٰ دو سان بيير كان يقول ويكرر أن الرواية واقعية، ولم يفعل سوىٰ تسجيلها في نصه، بعد أن سمعها في زيارته لأيل دو فرانس (مدغشقر). **«إني لم أتخيل قصة روائية أصوِّر فيها حياة سعيدة تمتعت بها أسرة أوروبية في وسط ذلك القفر، بل يمكنني أن أقول إن أشخاص هذه الرواية قد عاشوا حقيقة في تلك الأصقاع وتمتعوا بالسعادة التي وصفتها، وأن تاريخهم في مجمله صحيح شهد به كثير من سكان تلك الجزيرة، ولم أضف عليه إلا بعض جزئيات ليست بذات بال»**[2].

وعندما نشر قصته وصلته رسالة من باريس من سيدة تدعىٰ بونوي تقول فيها إنها قضت الليلة كاملة في النحيب لما انتهت من قراءة روايته؛ لأن «الفتاة التي رويت حكايتها المأساوية بكثير من الصدق هي من عائلتي ... أنا كريول دو بوربون».

بالفعل، إن ساحل إيل دو فرانس شهد موت عاشقين غرقًا، حيث كانت الفتاة (واسمها الحقيقي كايو) قد أرسلتها أمها -كحال غالبية الفرنسيين في المستعمرات-

---

(١) المنفلوطي، م س، ص١٦٢ إلىٰ ١٦٥.

(٢) المنفلوطي، م س، ص١٣. من مقدمة محمود خيرت.

sami-pdf.blogspot.com

للتعلُّم والدرس في فرنسا. وعند عودتها علىٰ متن سفينة «سان جيران»، شهد الناس عند الساحل نهاية مأساوية؛ حيث كان الشاب يلحّ علىٰ حبيبته أن ترتمي إليه في الماء، لكنها رفضت . . . وبقي يحاول إنقاذها حتىٰ غرقا معًا في لجة البحر.

لقد استوقفت النهاية المأساوية كل من كتب عن قصة دو سان بيير، ولو عدنا إلىٰ الشهادات التي استقاها بعض الكتاب -بعد شهرة الرواية- من سكان الجزيرة؛ نجد البعض يتساءل: لماذا رفضت فرجيني (أو الآنسة كايو) أن ترتمي إلىٰ الماء، هل كان ذلك نابعًا بالفعل من مخافة التعري؟ نجد أن الشواهد لم تدفع بذلك التفسير؛ ولذا غالب الظن أنها أقدمت علىٰ ذلك مخافةً لا خجلًا.

لكنني لست أقف عند هذه الجزئية لغير ما سبب، بل لأفتح جانبًا آخر كشفت عنه الوثائق. فلنتساءل من أين خطرت هذه الفكرة في ذهن دو سان بيير؛ فضمَّنها في متنه؟

الحقيقة أن دو سان بيير استثمر موت دولامار قبطان السفينة دون أن يشير هو إلىٰ ذلك. حيث ورد في تقرير محكمة الجزيرة المبني علىٰ استجواب البحَّارة حول أسباب وظروف الغرق، أن البحار إدمي كاري تقدم من قبطانه - بعد أن أخذ الجميع في مغادرة السفينة طالبًا منه أن يتخفف من ملابسه لينجو بنفسه؛ غير أن القبطان أجابه «إنه لا يليق بشخص في مكانته أن يصل إلىٰ البر عاريًا» ولما ألحَّ عليه، قال له: «إن في جيب سرواله أوراقًا مهمة لا ينبغي له أن يتركها». وغرق القبطان مع سفينته وملابسه وأوراقه المهمة.

تُرىٰ هل أخذ دو سان بيير فكرة الغرق بسبب عدم التعري من سلوك القبطان؟

قلت من قبل: أرادها دو سان بيير رواية فإذا بها تولِّد أسطورة. . والأساطير لم تخلق لكي تُعقلن، وكل من يعمل فيها مشرط التحليل لعقلنتها لا يفعل سوىٰ إطفاء التماعها.

لقد كُتب الكثير حول رواية دو سان بيير، منذ كتاب لومونطي «**دراسة أدبية حول الجانب التاريخي لرواية «بول وفرجيني»** سنة ١٨٢٣، وكتاب أناتول دو فرانس «**شهادات حول غرق سفينة سان جيران**» سنة ١٨٧٧. وتتالت الكتابات إلىٰ اليوم . . لكنني أهمس في أذنيك: دعك مما تقوله الوثائق، وتجاهل هذه التأويلات المستفهمة، واقرأ الرواية ولا تخجل إذا ما اغرورقت عيناك أن تسكب دمعك السخين، فحتىٰ نابوليون بونابرت اعترف بأنه بكىٰ بسبب «بول وفرجيني».

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

«مدام بوفاري»

بعد أن كتب غوستاف فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) محاولات سردية عديدة، لم ينشر أيًّا منها اعتقادًا منه بأنها تجارب لا تستحق الطبع، خَطَّ نصَّه السردي «**إغراء القديس أنطوان**» وقدَّمه إلىٰ صديقَيْه الأديبين لويس بويي، ومكسيم دو كون؛ فكان تعليقهما النقدي قاسيًا، أشعره بغير قليل من الإحباط. وفي لحظة من لحظات الحوار نصحاه بأن يأخذ مادة حكيه من الأرض، لا من خياله الجامح، «هناك حوادث عديدة تقع تحت نظرك فالتقطها وصُغ منها نصًا روائيًا».

هكذا كان دو كون وبويي يحفزان صديقهما فلوبير، ويستفزان الحسَّ الواقعي بداخله.

وفي هذه اللحظة الممزوجة بالخيبة من تجربته في الكتابة، كانت الألسن تلوك خبر انتحار سيدة تدعىٰ دلفين زوجة طبيب اسمه أوجين دولامار. خبر هامشي تناقله الناس . . وكان الكلّ يضيف إليه ويزيد، ويؤول الأسباب ويمططها علىٰ نحو ما يرغب فيه مخياله.

وفي أحد أيام يوليو من عام ١٨٤٩ إذا بصديقه بويي يسأله: «لِمَ لا تكتب قصة دولامار؟!». بقي المطلب يهجس بداخله دون إثارة عزمه الخائر. لكن بين ١٨٤٩ و١٨٥١ سيرحل صحبة مكسيم ودوبيي إلىٰ الشرق لزيارة مصر وفلسطين وسوريا . . . فهل كان الشرق ملهمًا لحاسته الروائية؟ ليس ثمة علاقة مباشرة بين محتوىٰ الرواية وسياق الرحلة، لكن كل ما نعرفه هو أنه في إحدىٰ الليالي القاهرية، وعلىٰ ضفاف نهر النيل أخذ فلوبير بيد دو كون وصرخ بأعلىٰ صوته:

- وجدتها! أوريكا! أوريكا! سوف أسميها «إيما بوفاري».

sami-pdf.blogspot.com

يذكر دو كون أن فلوبير كان طوال الرحلة ساهمًا شاردًا. فهل نقول إن شروده هذا كان نتاجَ اعتمالِ السَّرد بداخله؟

بمجرد عودته من الشرق سينصرف طيلة خمس سنوات كاملة، بدءًا من سبتمبر عام ١٨٥١ وإلىٰ أبريل من عام ١٨٥٦، إلىٰ صياغة روايته الشهيرة، كاتبًا ما يزيد علىٰ أربعة آلاف وخمس مئة مسودة لها. وإذا علمنا أنه كان يقضي أحيانًا خمسة أيام كاملة من أجل كتابة صفحة واحدة، اتضح مقدار الجهد المضني الذي بذله في روايته الفريدة هذه.

ويبدأ بنشرها علىٰ حلقات متسلسلة في صحيفة «لا روفي دو باري»، فاتضح للجمهور متنٌ سردي صادم يكشف تحولات القيم في المجتمع الفرنسي، بأسلوبٍ واقعي لا يضمر ولا يخفي، بل يفضح اختلال العلاقات الاجتماعية والقيمية، علىٰ نحوٍ مخالف تمامًا للنمط السَّردي السَّائد وقتئذ، الذي كان مثقلًا بالاستيهام الرومانسي. لذا؛ لا عجب أن يسجل بعض النقاد نص «مدام بوفاري» كأول رواية واقعية.

بيد أن هذه الرواية التي رآها فلوبير تستحق أن تذاع علىٰ الناس ستحدث ضجةً كبيرة، بل وتدفع به إلىٰ المحاكمة؛ حيث سيقف في يناير ١٨٥٧ أمام القضاء ليدافع عن نفسه ضد تهمة كتابة رواية فضائحية تسيء إلىٰ الأخلاق والدين.

ورغم تبرئته من قبل هيئة المحكمة سيخرج فلوبير وهو عازم علىٰ عدم نشر روايته في صيغة كتاب، مكتفيًا بما تلقَّاه بسببها بعد أن نشرها علىٰ حلقات في الجريدة. غير أن الناشر ضغط عليه، فتنازل عن رأيه لتظهر رواية «مدام بوفاري» مستفيدة من الضجة التي صاحبت أطوار المحاكمة؛ فحققت نجاحًا علىٰ مستوىٰ البيع، وإن لم تلق استحسانًا من قبل النقاد، باستثناء تقريظ من بودلير، وإعجاب من لامارتين رغم أنه لم يستحسن النهاية المأساوية.

في أي صنف من الأصناف السردية يمكن إدراج رواية فلوبير هذه؟

«مدام بوفاري» من الأنماط السردية الواقعية التي تناولت بحسٍّ فني بارع تحولات القيم في المجتمع الفرنسي خلال منتصف القرن التاسع عشر. وكان فلوبير واعيًا بمسلكه المنهجي هذا فكان كثيرًا ما يعقب علىٰ من راعه انتحار البطلة أنه لم يفعل أي

sami-pdf.blogspot.com

شيء سوىٰ مقاربة وصفية للحدث. بل كان يقول ويكرر: «**إن شخصية المؤلف غائبة**»، «**إن الموضوع والشخوص كلها خارجة عني**»، أي إنها تتفاعل علىٰ الورق صانعة حياتها، أو منساقة في مسار القدر دون إرادة من فلوبير.

ينقسم متن الرواية إلىٰ ثلاثة أجزاء:

في الجزء الأول: ترتسم أمامنا شخصية شارل بوفاري، طالب ريفي ساذج يتلقىٰ في المدرسة؛ بسبب كبر سنِّه ومظهره، الاستهزاء من قبل التلامذة والأساتذة علىٰ حدٍّ سواء، وبعد مسارٍ دراسي متعثر، يتخرج طبيبًا، فيذهب إلىٰ قرية توست، بمنطقة نورماندي، ليفتتح عيادته. وتقوم أمه بتزويجه بمدام «دوبوك»، أرملة ثرية قبيحة السمت، مثقلة بالأمراض، والأموال أيضًا. وكان يشعر معها أنه قابع داخل سجن؛ لذا بمجرَّد وفاتها يعقد العزم علىٰ أن يتقدم للزواج من شابة حسناء تدعىٰ إيما، كان قد تعرف عليها في زياراته لعيادة أبيها القسيس «روو».

ويتحقق مطلبه. غير أن إيما، التي ستصبح مدام بوفاري، غير سعيدة بزواجها هذا.

في الفصل الخامس يرسم لنا فلوبير وقع الصدمة علىٰ نفسية إيما، ويعلِّل ذلك بوجود فاصلٍ بين المثال الذي يسكن مخيلتها والواقع الذي يلزم أن تعيشه وترتطم به. وفي الفصل السادس يكشف فلوبير عن أثر قراءة المتن الرومانسي في خلخلة وجدان إيما وإفقادها القدرة علىٰ إدراك الواقع، وعيشه. من سوء حظ إيما أنها فتاة متعلِّمة، قارئة، مسكونة بأحلام رومانسية استقرت في مخيالها من كثرة ما قرأت من روايات عاطفية.

كيف لشابة قرأت لدو سان برنار روايته «بول وفرجيني»، وانساقت مع أشعار لامارتين، ونصوص والتر سكوت . . . أن تجد ذاتها مع رجلٍ تقليدي ساذج مثل شارل بوفاري؟

أحس الزوج بتعاسة إيما؛ لذا يقرر أن ينتقل من البلدة الصغيرة للسكن في يون فيل؛ ظنًّا بأن بلدة أوسع كهذه قد تكون تخفيفًا عن تعاستها.

هكذا ينتهي الجزء الأول من الرواية محددًا المهاد لتطور الشخصيات وانطلاق الدراما في حيِّز جديد؛ **فينفتح الجزء الثاني بتوسيع علاقات الزوجين الوافدين علىٰ هذه البلدة الجديدة**. حيث يتعرَّف بوفاري وزوجته علىٰ الصيدلي هومي، فتحس إيما

sami-pdf.blogspot.com

بارتياح تجاهه، وتقوم بينهما علاقة ودٍّ صامت. ويرحل هومي عن يون فيل إلىٰ باريس لاستكمال دراسته في القانون، وتتعرَّف إيما علىٰ رودولف بولونجي (الفصل السابع)؛ فتصبح عشيقته. وتستدين من أجل شراء هدايا لعشيقها. تقرِّر إيما الهرب مع رودولف لبناء حياتهما معًا بعيدًا عن بوفاري .. لكن عند اقتراب لحظة الهروب يتراجع رودولف ويقرِّر قطع علاقته بإيما؛ فيكتب لها رسالة يخبرها بقراره .. كانت رسالةً صادمة لها إلىٰ درجة دفعتها إلىٰ التفكير في الانتحار.

تلجأ إلىٰ الدين لمداواة وجدانها الجريح؛ فتكثر من قراءات الكتب الدينية والانصراف إلىٰ أعمالٍ خيرية، لكن سرعان ما مَلَّتْ كتب الدين ونصوصه التقوية .. ومع تتالي الأيام أخذ وجدانها الرومانسي يستيقظ من جديد بحثًا عن حبٍّ جديد، فتتعلق بليون دوبيي.

وفي الجزء الثالث يحرص فلوبير علىٰ تطوير الدراما؛ حيث تنصرف مدام بوفاري إلىٰ إقامة علاقات غير شرعية مع ليون، وبذريعة تعلُّم البيانو كانت تتردَّد كل خميس علىٰ بلدة «روون» للقاء به. وبسبب ثقل الديون، وعزم التاجر «لورو» علىٰ متابعتها قانونيًا لتسدد ما عليها، وبسبب خوفها من أن تؤدي هذه المتابعة إلىٰ الكشف عن أسباب إنفاقها المبالغ، وفضح حياتها الخاصة؛ تقرِّر مدام بوفاري أن تنتحر بشرب سُمِّ الزرنيخ.

وفي لحظة حزنٍ كئيبة يموت أيضًا شارل بوفاري؛ بعد أن اكتشف في أوراق زوجه رسائل تؤكد خيانتها له.

هذه باختصار أحداث رواية مدام بوفاري، وكأي اختصارٍ لمتن روائي في بضع سطور يبقىٰ عاجزًا عن بيان جاذبيته السردية؛ فهو مجرَّد اختزال للحدث يروم استحضار لحظاته الأساسية.

لكنْ، ثمة أمران اثنان لا بدَّ من أن أشير إليهما: **أحدهما قيمي، والآخر أسلوبي.**

أما من حيث القيم؛ فقد حرص فلوبير علىٰ أن يكتب رواية صادمة. لكن مصادمة الحسِّ الجمعي كانت دلالةً علىٰ قدرة الأديب علىٰ إبصار نظام القيم، وما يعتمل في المجتمع من تحولات آخذة في خلخلته.

ومن حيث الأسلوب؛ فإن قيمة فلوبير ومتنه السَّردي لم تكن آتيةً فقط من الشهرة

sami-pdf.blogspot.com

التي لاقاها بسبب صدمه للشعور الأخلاقي الفرنسي، كما هو ديدن الكثير من الأدبيات الفضائحية في كل زمنٍ، متوسلة من موضوع الجنس وسيلة للشهرة. فترزق الشهرة، لكن في لحظة وجيزة، حيث سرعان ما يطويها النسيان بسبب فقرها الفني. لذا؛ أرىٰ أنه لا يمكن أن ندرج فلوبير ضمن صنف الكتَّاب الفضائحيين، الذين يسفّون في الحكي استدرارًا لغرائز الكائن البشري، بل إن له قيمته المقدرة كأديب، بصرف النظر عن نوع وطريقة أسلوب تناوله للحدث الاجتماعي.

ومما لفت انتباهي في أسلوب فلوبير: دقته في التقاط نبض الحياة الواقعية، واقتداره الفريد علىٰ وصف سياقاتها المتباينة، وفرادته في وصفه للشخوص، علىٰ تعدُّد وتنوُّع أنماطها، حتىٰ إنك لا تكاد تلحظ أي ضعفٍ في عملية البناء النفسي لأي منها داخل متنه الفريد هذا. فعندما تستجمع اللحظات السَّردية علىٰ اختلافها ستجد فلوبير قد أبدع في رسم أنماط الشخصية (البليد، والرومانسي، والرأسمالي الجشع، ورجل الدين العاجز عن فهم سياق الحياة وتعقد المشكلات النفسية للناس . . . إلخ).

وليس أسلوب فلوبير مجرَّد وصفٍ خارجي لنمط الشخصية؛ بل ثمة إيغال احترافي في استبطانها من قِبَلِ الكاتب؛ فتجده ينطق بأعمق اختلاجات نفسيتها. لقد كان فلوبير أثناء كتابته يتماهىٰ مع شخوص متنه حتىٰ ينسىٰ ذاته، فيتوحَّد بها علىٰ نحوٍ غريب. يذكر في إحدىٰ رسائله إلىٰ الناقد الكبير هيبوليت تين بتاريخ ٢٠ نونبر ١٨٦٦: «عندما كتبت مقطع إقدام مدام بوفاري علىٰ شرب السُّم، كنت أحسّ بطعم الزرنيخ في فمي، لقد تسمَّمت أنا أيضًا، حتىٰ إنني تقيأت مرتين»!

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

«أوجيني غراندیه»

«هناك في قرية من قرىٰ الريف الفرنسي . . تتراءىٰ بيوت قديمة، يبعث منظرها علىٰ الكآبة والضجر . . صامتة صمت القبور لا حس فيها ولا حركة»، حتىٰ ليخيَّل للغريب أنها مجرَّد أطلال شاغرة . . لولا تلك العيون التي تطل من النوافذ بين حين وآخر، كلما سمع أصحابها دبيب أقدام تتمشىٰ في تلك الطرقات الموحشة المتربة.

ومن بين تلك البيوت الكئيبة المهترئة، بيتٌ منعزل في طرف الطريق المؤدية إلىٰ قصر سومور، يُعرف ببيت الأب غراندیه، ذاك الرجل العصامي الذي كان في شرخ شبابه صانع براميل رقيق الحال، غير أنه في الأربعين من عمره تزوَّج ابنة تاجر أخشاب غني، فاستطاع أن يشتري أفضل كروم المقاطعة، فراح سكانها السذج يرمقونه عندئذ بالتجلة والاحترام ثمَّ ما لبث أن عُيِّنَ عضوًا في محافظة سومور، وزادت أرباحه وتضخمت ثروته، أيام الإمبراطورية الفرنسية، فعُيِّن رئيسًا للبلدية.

في أحد أيام خريف عام ١٨١٩ حَلَّ يوم عيد ميلاد ابنته أوجيني، وخلال لحظة الاحتفال غمر قلب السيدة غراندیه فرحٌ لا يُحد، وهي ترىٰ ابنتها الوحيدة تبلغ الثالثة والعشرين من عمرها. كان ثمة نور من الورع والقناعة يضيء وجهها المتغضن القبيح، بيد أن زوجها البخيل كان عادة ما ينتهز مثل هذه المناسبات القليلة، ليهمس في أذنها بأنها ليست دميمةً علىٰ الإطلاق، فتنفرج أساريرها وتنسىٰ كل شيء عن بخل ذلك الرجل وشحه المقيت.

في مساء ذاك اليوم وصل من باريس شاب وسيم . . إنه شارل غراندیه ابن عم أوجيني . . طرق الباب ودخل ليجد جمعًا من الحضور يحتفلون بعيد ميلاد الفتاة.

قدَّم شارل لعمه غراندیه رسالة من أبيه:

sami-pdf.blogspot.com

«لما تصلك رسالتي أكون قد فارقت هذا العالم الفاني . . . إنني أتألم وأتعذَّب لأنني مدين بأربعة ملايين لا أملك أكثر من ربعها . . . ولكن ولدي لا يعرف شيئًا عن ديوني. . إني أترك لك شارل لتكون له والدًا بعد أن فقد كل أقاربه من والدته . . . لست أطمع في أن تسدد ديوني، وإنما أرغب في أن تكون لشارل نعم الأب بعدي».

طوىٰ غراندیه الخطاب ثم دسَّه في جيب صدارته.

«أي فكرة عجيبة طرأت علىٰ بال أخي فجعلته يورثني ولده؟»، يقول غراندیه مستفهمًا ببرود دمٍ.

تعلقت أوجيني بابن عمها شارل خلال مقامه بينهم . . وتوثَّقت وشائج الحب بينهما، غير أن الأب البخيل لم يكن ينظر إلىٰ الحياة بمنظار الشعور والعاطفة، بل بمنظار الفرنكات ودفتر الحساب؛ لذا كان يخطِّط لتزويج ابنته من شخصٍ ثري.

هاهو يعود إلىٰ البيت يومًا متهلل الأسارير-وخلفه خادم يحمل أرنبًا وطيورًا اصطادها- قائلًا لزوجه:

لقد دعوت اثنين من آل كريشو؛ فاصنعوا عشاء جيدًا.

ففغرت زوجه فمها مشدوهة لا تصدق أذنيها، وهمست لابنتها أوجيني: هذه ثالث مرة منذ زواجنا يدعو فيها أبوك أحدًا.

إن وجود الفقير أمام الأب غراندیه مستثقل جدًا. ولو كان ابن أخيه. لذا؛ يجتهد في تشجيعه وتحفيزه علىٰ السفر إلىٰ أبعد مكان . . إلىٰ . . . إلىٰ الهند للتجارة. وينخدع الشاب بنصيحة عمه.

«نعم سأطلب الثروة في بلاد طقسها قاتل بعد أن غدت إقامتي في باريس مستحيلةً -يقول شارل- سأسافر كبحارٍ صغير متشبهًا بالعباقرة الذين كانوا لا يملكون شيئًا ثمَّ عادوا من الهند أثرياء. لكنه كأيّ محبٍ نبيل لا يريد أن يعلق ابنة عمه بأملٍ كاذب: «أرجوك يا عزيزتي، لا تضعي مستقبلك ومستقبلي في كفتي ميزان، فربما حدث لي حادث، كما أنه من المحتمل أن يتقدَّم إليك طالب غني . . فسألته أوجيني مقاطعة:

- أتحبني؟

- أوه كثيرًا . .

sami-pdf.blogspot.com

- فقالت: سأنتظر إذن».

سافر شارل .. ومرَّت بضع سنين رتيبة، ماتت الأم وما لبث أن لحقها العجوز غراندیه، فصارت أوجيني وحيدة ترقب عودة الحبيب.

كان شارل في هذه الأثناء منصرفًا إلىٰ تجارته في الهند، وسرعان ما أدرك منذ ابتداء نمو ثروته أن الأرباح الوفيرة والعاجلة لا تأتي إلا في المتاجرة الخطرة. فرحل إلىٰ أفريقيا مضيفًا إلىٰ أنواع معاملاته الاتجار بالرقيق ... وأكسبه هذا الجري اللاهث وراء الثروة جمودًا في الحسِّ، وتصلبًا في الوجدان، وانحلالًا في المفاهيم؛ فصار لا يفرق بين خيرٍ وشر ولا بين قبيحٍ وحسن .. وإذا كانت صورة أوجيني قد رافقت مخيلته في ابتداء أعماله؛ فإن مغامراته في البلدان العديدة ما لبثت أن طردت من وجدانه هذه الفكرة الزاهية.

وفي أحد الأيام، إذا بساعي البريد يلقي إلىٰ أوجيني رسالة من ابن عمها شارل ينبئها فيها بفسخ الوعد الذي قطعه معها، وعزمه علىٰ الزواج من امرأة ثرية.

وينزل الخبر علىٰ المسكينة كالصاعقة. ولم تجد بدًا من فك عزلتها بالزواج من حاكم القرية، ثمَّ ما لبث أن مات هذا الأخير فصارت أرملةً متوحدة، تنظر إلىٰ تتالي الأيام والسنين بلا بارق من أملٍ أو سلوىٰ، إنما هي حياة مثقلة بوحشة الوحدة وقسوة الذكرىٰ[1].

تلك بإيجاز أحداث أشهر رواية كتبها بالزاك.

أحداث عادية، أليس كذلك؟

إذن لعل سؤالًا يهجس بداخلك الآن: ما الذي يجعل نصًا روائيًا بسيطًا في صيرورة حوادثه يمتلك في التاريخ الأدبي كل هذه القيمة التي مُنحت إياه؟

أجل إن هذا النص الروائي الذي طبقت شهرته الآفاق، خالٍ من حيث مادته الخام من أي تشويق سردي. لكن هذا ليس نافيًا لمهارة بالزاك، بل هو ما يؤكدها ويثبتها؛ إذ من هذه المادة الأولية التي ليس فيها أي إيقاع روائي جذاب أو مشوّق، استطاع هذا

---

(١) اعتمدنا في بناء خلاصتنا للرواية مع تصرف غير قليل، علىٰ النص العربي المترجم، انظر: بالزاك، يوجين جراندیه، روايات عالمية، دار الهلال، عدد ١٧٢.

sami-pdf.blogspot.com

الأديب الفرنسي أن يصنع نصًا أحدث قطيعة في الذوق الفني السائد، حيث نقله من ذوقٍ رومانسي إلىٰ الواقعية الأدبية في أقوىٰ صور تمظهرها.

إن الرسالة التي يحرص بالزاك بمهارة أدبيَّة علىٰ تمريرها في روايته هذه، هو أن الشعور الرومانسي شعورٌ واهم سرعان ما يفشل عندما يرتطم بالواقع، وتطوقه حساباته الفعلية. فأوجيني شخصية رومانسية؛ لذا فهي برؤيتها إلىٰ العالم علىٰ هذا النحو لا بدَّ أن تسقط في تمنُّع الواقع علىٰ رغبتها الاستيهامية؛ فتتلقىٰ من صخر الحياة درسًا قاسيًا.

وهنا لا بدَّ من وضع بالزاك ضمن سياق تطور فكرة الأدب. فمن علامات العبقرية فرادتها واقتدارها علىٰ الخروج علىٰ الإلف السائد. والمألوف في زمن بالزاك أن النصَّ السَّردي مثقل بالتخييل الرومانسي؛ حيث كان منطق المتن الروائي المتداول يتأسَّس علىٰ الارتحال من الواقع الفعلي إلىٰ واقعٍ بديل مصطنع .. فجاء بالزاك ليستنزل أفق توقع للقارئ إلىٰ مادة الأرض وطينها، إلىٰ سياق اللحظة التاريخية، وحوادث الواقع اليومي البسيط، دون افتعالٍ أو تغيير استيهامي ... ومن بساطة الحدث الواقعي استطاع بالزاك أن يصنع الحدث الأدبي.

لكن لم يكن علىٰ بالزاك أن يغير من رومانسية الحدث وشخوصه فقط، بل أيضًا من لغة سرده؛ فاللغة التي كانت متداولةً كان معجمها رومانسيًا مؤثثًا بكلمات غزلية منتقاة بعناية، تتراءىٰ في صفحة السَّرد وجوه من سحنة الحور والغيد الحسان، وطبيعة مسبوكة نقية كأنها الجنان ... فكانت الألفاظ التي تتكرر هي في الغالب ألفاظ الانفعال العاطفي الواصفة لاعتمال الوجدان ولوعة العاشق وسهاده بالليل ودمعه المسكوب؛ فجاء بلزاك ليثور علىٰ كل هذا مؤسسًا نمطًا جديدًا في السَّرد غير مألوف.

ومع ذلك؛ فإن لغة بلزاك بأناقتها وموسيقية نظام تركيبها تبقىٰ قريبةً من اللغة الرومانسية، علىٰ خلاف لغة ستندال مثلًا. فإذا كان بلزاك وستندال يدرجان ضمن التيار الواقعي، فإنه من الناحية الشكلية الأسلوبية يمكن القول إن ستندال أكثر واقعية من بلزاك.

نرىٰ في لغة بالزاك بعض الافتعال من حيث الصياغة والسبك؛ بل إنها لفرط جمال رصفها، وموسيقية نظمها بادية الافتعال. أضِف إلىٰ هذا أن ثمة مقاطع مسهبة في

sami-pdf.blogspot.com

وصف دقائق المكان وأدق تفاصيله علىٰ نحو يثير الملل.

بيد أن انشداد بلزاك إلىٰ المكان، وإكثاره من توصيفه دالٌ علىٰ خصوصية رؤيته السَّردية؛ فالمكان لا يرد عند بلزاك موردًا جغرافيًا، بل موردًا سيكولوجيًا؛ إذ كان الأسلوب الروائي الرومانسي في مقاربة الشخوص، إيغالًا في تلافيف النفس واستبطانًا لاعتمالات الوجدان. لذا؛ إذا كنا نتعرف علىٰ الشخصية في الرواية الرومانسية من خلال فعل الاستبطان لداخلها النفسي، فإن بالزاك جاء بنهجٍ جديد غريب؛ حيث يقدِّم الشخصية في متنه لا من خلال توصيف شعورها، بل من خلال وصف لبوسها ومكان وجودها. فشخصية البخيل غراندیه يكفي لتمثلها أن نقرأ وصف محلِّ سكناه.

فأي مهارة أكبر من هذه؟ أن يكون وصف موطئ القدم كافيًا لفهم الكينونة النفسية للشخصية الواقفة عليه.

يشتغل بالزاك، في تكوينه لشخوص رواياته، بأدوات مغايرة لتلك التي يتوسلها دوستويفسكي مثلًا؛ إذ في بنائه للشخصية لا يعطي بالزاك اهتمامًا كبيرًا للملمح النفسي، بل الأولوية عنده للملامح الفسيولوجية، واللباس. ومن هنا نفهم سرَّ توقفه المتأني عند وصف سحنات شخصياته، وتوصيفه الدقيق لأسمالهم ولبوسهم!

وبهذا نستطيع القول إن بالزاك اشتغل بمهارة علىٰ تقنية الإبصار، فهو إذا جاز أن نصف أسلوبه بنعت فلسفي، نقول إنه ذو نظرة فينومينولوجية، ترتاح للعَوْد إلىٰ الأشياء علىٰ نحو ما هي معطاة؛ فتجده يتأنىٰ في ترسيمها للقارئ، ثم يحرِّك الحدث قليلًا فإذا بالمتن الروائي يتشكل وينمو؛ فتتمظهر فكرته وكأنها تنبجس من داخل الأشياء.

أجل، للشيء في متن بالزاك قيمة محورية؛ فهو ليس كينونةً جامدة، بل إذا كان غيره من الروائيين يحتاجون إلىٰ إنطاق الشخوص لإظهار فكرة ما، فإن بالزاك لا تعوزه الوسيلة حتىٰ يضطر إلىٰ تحريك شفاه شخوصه؛ بل له قدرة فائقة علىٰ إنطاق المكان الجامد. وقد كان واعيًا باقتداره هذا؛ لذا تجده يقول في «**شوان الأخير**»: «**إن الأشياء تتكلم من تلقاء ذاتها، بل تتكلم بصوت مرفوع**».

إن إنطاق المكان واللباس ومظهريات الحياة وسطحها المادي، جعل بالزاك قريبًا من أساليب الوصف السوسيولوجي. ونحن إذا ما استرجعنا التصنيف الذي وسم به

sami-pdf.blogspot.com

نتاجه السَّردي، سنلاحظ أنه كان واعيًا بأنه ينجز نمطًا روائيًّا اجتماعيًّا. فروايته هذه (أوجيني غراندیه) أدرجها ضمن موسوعة عنونها بـ«الكوميديا الإنسانية»، التي هي موسوعة تجمع ما يزيد علىٰ سبعين رواية أرادها وصفًا لتحولات الوعي والمجتمع الفرنسي في بداية القرن التاسع عشر. ووسمه إياها بالكوميديا الإنسانية كان عام ١٨٤٠، غير أنه قبل ذلك كان قد اختار عنوانًا آخر هو «دراسات اجتماعية». وإذا كان قد فعل خيرًا بأن تخلىٰ عن عنوانه الرديء هذا، فإن إيرادي له هنا أقصد به الدلالة علىٰ طبيعة المنظور المنهجي الذي ينظر من خلاله بالزاك إلىٰ وظيفة الأدب. فالممارسة الأدبية عنده ذات وظيفة مرآوية تقصد إلىٰ تصوير الواقع؛ لذا لم يجد أي فجاجة في أن يعنون متنه السردي بكونه دراسةً للمجتمع. بل يبدو أن مطلب التركيز علىٰ توصيف المجتمع في متونه الروائية كان قصدًا مركزيًا، حتىٰ إنه خطَّط لإنجاز ذلك بتخصيص كل مستوىٰ من مستويات وبيئات الاجتماع برواية خاصة.

وآية ذلك، أننا إذا نظرنا إلىٰ مجموع روايات الكوميديا الإنسانية؛ سنجد تركيزًا واضحًا علىٰ درس المجتمع والكشف عن نسيج علاقاته:

فحياة البادية وتوصيف إيقاعاتها الرتيبة خصص لها بالزاك روايته هذه «أوجيني غراندیه». والحياة الباريسية خَصَّهَا بروايته «ابنة العم بيت». أما الحياة السياسية وما يعتمل بداخلها من ألاعيب وتوازنات واصطراع القوىٰ وضغط النفوذ؛ فخصص لها روايته «علاقة كئيبة». والحياة العسكرية خصها برواية «ذو شوانز». إذن؛ حق لبالزاك أن يصف موسوعته الروائية بكونها دراساتٍ للمجتمع الفرنسي. فحضور هذا البعد الاجتماعي الواقعي في متنه الروائي جعل البعض يسِم أدبه بكونه تاريخًا سوسيولوجيًا يستنطق الاجتماع والاقتصاد والسياسة بأدق تفاصيلها. حتىٰ إن إنجلز يقول إنه: «تعلَّم الاقتصاد من بلزاك أكثر مما تعلَّمه من الاقتصاديين والمؤرخين»[1].

بالفعل، لقد كان بالزاك حريصًا علىٰ التقاط الظاهرة المجتمعية ووصفها في صيغ روائية. وهذا البعد السوسيولوجي البيِّن في مؤلفاته هو ما جعل الكثير من النقاد يقاربونه من مدخلٍ نظري فلسفي لا من مدخل جمالي أدبي. فالدراسات النقدية التي

---

(١) انظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية. ت أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، ص٢٧٠.

sami-pdf.blogspot.com

تناولت أعماله، بل حتىٰ تلك التي كتبها نقاد متخصصون في أدبه مثل لوكاتش، وكورتيوس، وغوتيي، وماكس أندريولي، وباردیش . . . نَحَت هذا المنحىٰ في المقاربة؛ فنظرت إلىٰ أعماله من خلال تحليل رؤيته الفلسفية إلىٰ المجتمع. بل نجده هو أيضًا يصف نفسه بكونه «مؤرخًا أكثر منه روائيًا».

لكن من حقنا أن لا نقبل بوصف بالزاك لنفسه. ومن حقنا أن نستهجن السؤال الدارج في الكتابات النقدية المتناولة لأدبه: هل كان بالزاك أديبًا روائيًا، أم مؤرخًا سوسيولوجيًا؟

لأن مثل هذه الصيغ الاستفهامية غالبًا ما تختزل أفق الإجابة علىٰ نحوٍ حسير ضيق. فأدبية بالزاك لا يمكن ولا يجوز نفيها، كما أن قدرته علىٰ إبصار دقائق الاجتماع، وتوصيف ظواهره، وفرز مستوياته، والتعبير عن أنماطه مهارات ملحوظة في متونه، لكنه مع هذا ليس سوسيولوجيًا؛ لأن المقاربات الاجتماعية لها مداخل وأسس ميتودولوجية لا تنبغي لأديب. ولا يكفي لامتلاكها وتجسيدها أن نسرد حكاية، ولو كانت حكاية مرآوية ترنو إلىٰ الوصف والملاحظة.

لذا؛ عَوْد إلىٰ أوجيني غرانديه نقول: **إنها إذا كانت توصيفًا لتحولات سوسيولوجية مسَّت القيم والشعور؛ فإن في عملية التوصيف ذاتها اشتغلت أدوات أسلوبية إستيطيقية بينها وبين أن يملكها مؤرخ أو يحوزها سوسيولوجي خرط القتاد.**

sami-pdf.blogspot.com

- ٤ -

«دون خوان» موليير

ماذا سيكون مآل الحب عندما ينزل من سماء «بول وفرجيني»؛ فيرتطم بصخر الواقع الذي ارتطمت به رومانسية «مدام بوفاري»، و«أوجيني غراندييه»؟ وكيف يمكن مقاربة هذا المآل؟

لمقاربة ذلك وتمثيله؛ لا بدَّ من مقدار غير قليل من السخرية لإطلاق فعل العربدة ليكسر الوجدان المستهيم.

لذا؛ نجد في متن موليير، رغم قدامته -بالقياس إلىٰ المتنين السابق ذكرهما-، تجسيدًا لهذا المآل. وقد اخترت هذا المتن المسرحي قصدًا، رغم كون سياق كتابنا هذا محصورًا في مجال السَّرد الروائي؛ وذلك لتوكيد تشخيص مآل الحب.

وهل ثمة نمط سردي أقدر علىٰ التشخيص من المسرح؟

إن الشخصية في المتن الروائي تتحرك علىٰ إيقاع الكلمات، لكنها في المسرح تتحرك علىٰ إيقاع خطوها؛ فتتراءىٰ لنا أكثر جلاء.

لذا؛ نريد باستحضار أسطورة الـ «دون خوان» بمتنٍ مسرحي لا بمتنٍ روائي، أن نؤكِّد علىٰ مسألة التجسيد والتشخيص؛ فنشير إلىٰ مآل الحب في اللحظة الزمنية الراهنة، حيث صار مشخصًا في علاقة دونخوانية معربدة.

بيد أن متن موليير هذا ينتمي إلىٰ القرن السابع عشر وليس إلىٰ اللحظة المعاصرة، فكيف يجوز ترتيبه هنا للدلالة علىٰ المآل الذي صار إليه الحب في نمط العيش الراهن؟

ذاك ما سنجيب عنه في ختام هذه السطور عندما نتحدث عن دلالة «موت» أسطورة الـ «دون خوان».

كيف تناول موليير هذه الشخصية؟ وكيف قارب مشاعرها ووجدانها البارد المتقلب؟

sami-pdf.blogspot.com

للأدب الساخر اقتدار فريد علىٰ إنطاق المسكوت عنه، وتحويل المستور إلىٰ مثولٍ فاضح أمام الوعي والشعور واستدعاء الفكر المهموس ليصير صيتًا مسموعًا.

فالكتابة الجادة عندما تروم نقل ونقد الإشكالات السياسية والاجتماعية، تجد نفسها مرغمةً علىٰ خفض الصوت، واصطناع وسائل الترميز والتورية والإيحاء. وإذا ما تجرأت ونطقت بسفور؛ فإنها تضع ذاتها في كثير من الأحايين في مأزق المساءلة؛ إذ يطالها القانون والعرف، وتحاكمها السُّلَط بكل أنواعها وأنماطها، بينما تدلف النكتة من تحت رداء السلطة بجواز المرور الباسم، فتخرق السياجات وتفجر الأسئلة الحرجة.

ولكون الأدب يهدف إلىٰ أن يكون ساخرًا؛ فإنه يحتاج إلىٰ أن ينزل إلىٰ مستوىٰ الإدراك العفوي التلقائي. لأن العادة في التنكيت جرت علىٰ أن تكون النكتة الأقدر علىٰ الإضحاك هي تلك التي تسمح بنوعٍ من التفاعل اللحظي الفوري؛ حيث إن الفاصل الزمني الطويل الذي يحتاجه النص المثقل بالترميز، يستلزم إمعان الفكر والنظر لإدراك دلالته، وهو أمر يعوق أحيانًا كثيرة أداء السخرية.

كما أن الأدب الساخر غالبًا ما يشاكس المقدسات والسُّلَط، دينيةً كانت أو أخلاقية أو سياسية. لذا؛ تجد أكثر نماذج الأدب الساخر في مختلف الآداب العالمية حريصًا علىٰ أن يسف أحيانًا في ألفاظه ومعانيه.

وكذا كان ينظر موليير إلىٰ نمط القول الساخر. وكذا نظر النقاد المعاصرون إليه. فالأديب الكبير بوالو رآه الأضعف «أكاديميًا» مقارنة بغيره من كتَّاب الكوميديا.

ولعلنا نضيف أن ضعفه هذا هو سر شهرته، ومكمن قوة نتاجه الأدبي.

هذا إذا جوَّزنا القول بضعفه؛ حيث لا نرىٰ في الصياغة الأدبية لموليير ولا في نسقية سرده وحواره ما يراه بوالو.

أخذ موليير من أسطورة الـ «دون خوان» مادةً لتشخيصٍ ساخر يستنزل عاطفة الحب إلىٰ غريزة جسدية متقلِّبة مرتحلة. فلننظر إلىٰ كيفية اشتغاله علىٰ هذه الأسطورة.

«ما من شيء يمكنه أن يوقف تأجج رغباتي . . .»، «الجمال يفتنني أنىٰ صادفته، وإني لأستسلم بسهولة لهذا العنف الرقيق الذي يسوقنا إليه . . . إن الميول الناشئة سحر يتعذر شرحه، وكل لذة الحب هي في التغيير»[1].

---

(١) موليير، دون خوان، م س، ص٤٢.

sami-pdf.blogspot.com

كذا يقول دون خوان موليير في المشهد الثاني من الفصل الأول من المسرحية، مجسدًا في ألفاظ معدودات سيكولوجيته المتقلبة، وراسمًا ملامح شخصيته الأبيقورية المشدودة إلىٰ اللذة، بمدلولها الحسّي، والمتقافزة وراء طلبها في كل لحظة وحين.

تُرىٰ لماذا اختار موليير هذه الشخصية ليصوغ بها نصًا مسرحيًا؟

في عام ١٦٦٢م، قدَّم موليير مسرحيته «مدرسة النساء»، التي نجحت في جذب الجمهور، كما نجحت أيضًا في جذب احتجاج النقاد، وسخط المحافظين؛ حيث كانت نصًا خارقًا فاضحًا، سواء من حيث طرائقه الفنية أو مضمونه القيمي:

فمن ناحية الشكل الفني خرقت المسرحية -بحسب مقاييس الأدب الكلاسيكي- القواعد المتعارف عليها في النصّ والأداء المسرحي. ومن جهة المضمون القيمي أثارت حفيظة الأوساط التقليدية؛ لأنها هاجمت وسخرت من مؤسسة الزواج.

غير أنه إذا كانت مسرحيته «مدرسة النساء» قد أثارت كل هذه الانتقادات المستهجنة، فإنه بعد عامين فقط ستثير مسرحيته «طرطوف» زوبعة هائلة، حتىٰ اضطر موليير إلىٰ إيقاف عرضها؛ حيث لم تكن مجرَّد نقدٍ لقيم أو مسلكيات اجتماعية، بل استهدفت بنقدٍ مباشر صريح لا يُكَنِّي ولا يُضْمر الفئة الأكثر نفوذًا والتحافًا برداء القداسة، أقصد رجال الكنيسة، فاضحة نفاقهم، وتضاد مظهرهم مع باطنهم. حتىٰ إن أحدهم طالب بأن يحرق موليير حيًّا في الدنيا قبل أن يصير إلىٰ عذاب الآخرة.

ومع اشتداد الهجوم عليه، واضطراره إلىٰ إيقاف العرض وجد موليير نفسه أمام أزمة مالية؛ لذا فكَّر في تجاوز المأزق بكتابة مسرحية جديدة يكون موضوعها شائعًا مشتهرًا بين الناس، وجاذبًا لاهتمامهم. فاختار أسطورة دون خوان (رمز إغواء النساء) ليصوغ بها نصًا مسرحيًا ساخرًا.

ويلاحَظ أنه كتب المسرحية علىٰ عَجَلٍ. فلم يصغها شعرًا كما اقتضت العادة واستقر العرف، بل صاغها نثرًا. وحصل ما توقعه؛ إذ نجح العرض نجاحًا باهرًا، حيث تلقاها الجمهور باحتفاءٍ كبير. لكن خصومته السابقة مع رجال الدين في مسرحية «طرطوف» لم تكن قد نُسيت بعد؛ لذا سيضطر مرة أخرىٰ إلىٰ إيقاف العرض؛ لأن رجال الكنيسة رأوا في الفصل الخامس تعريضًا بهم. حيث تمثَّل دون خوان برداء الدين نفاقًا قصد التهرب من مأزقه.

sami-pdf.blogspot.com

لم يكن جان باتيست بوكلان -المشهور باسم موليير (١٦٢٢- ١٦٧٣)- ساخرًا سياسيًا، بل السخرية عنده تقصد بشكلٍ خاص القيم والأخلاق الاجتماعية السائدة. فالنقد المتحصل منها هو أساسًا نقد اجتماعي لا سياسي. وتعليل ذلك أن زمن القرن السابع عشر لم يكن يسمح بتبلور كتابة سياسية ناقدة لنظم الحكم؛ لذا نجده يحرص علىٰ نقد نظم الحياة في مستواها الاجتماعي والأخلاقي.

ولقد أدرك معاصروه هذا الحس النقدي الأخلاقي الديني في نصوصه؛ لذا نجده في آخر لحظة من حياته، يلقىٰ جزاء مرًّا من قبل المؤسسة الدينية، حيث رفض قسيسان أن يتعهداه في لحظة احتضاره. فاضطرت زوجته إلىٰ أن تطلب مساعدة الملك. ورغم ذلك، لم يُدفن نهارًا بل ليلًا.

إذن؛ أراد موليير أن يتحاشىٰ غضب رجال الكنيسة بمسرحيته «دون خوان»، حيث ضَمَّنَهَا رسالة ناقدة للسلوك التحرري الانحلالي. غير أن مقاطع من مسرحيته، خاصة تلك التي قيلت علىٰ لسان دون خوان في دفاعه عن نفسه، ونقده لنفاق رجال الدين أثارت الانتباه أكثر.

يقوم نظام المسرحية منذ ابتدائها علىٰ تصادم بين رؤيتين إلىٰ العالم؛ رؤية دون خوان الأبيقورية بمدلولها التلذذي، ورؤية خادمه سغاناريل المحافظة الناقدة لهذا السلوك الانحلالي الذي ينساق فيه سيده.

والعلاقة المحورية في النص هي علاقة دون خوان بالمرأة، وأسلوب فهمه للحياة الذي يقوم علىٰ اتخاذ الجنس الأنثوي وسيلةً للذة العابرة لا غير.

فلم يكن دون خوان ينظر إلىٰ المرأة إلا بوصفها أداة التذاذٍ واستمتاع. ولم يكن ينظر إلىٰ شباكه التي يلقيها عليها بقصد إغوائها إلا نظرة العسكري إلىٰ خطط حربه، حيث يتأول غرامياته وكأنها فتوحات عسكرية.

«لَكَم أتمنىٰ كالإسكندر أن تكون هناك عوالم أخرىٰ لأمد إليها فتوحاتي الغرامية»[1].

والشعور الدونخواني شعور متقلب في عشقه؛ حيث لا يثبت علىٰ حال:

---

(١) موليير، م س، ص٤٤.

sami-pdf.blogspot.com

«ما أتفه أن يلجأ المرء إلىٰ التباهي بفضيلة زائفة كالإخلاص، فيدفن نفسه إلىٰ الأبد في حبٍّ واحد»[1].

تتكوَّن المسرحية من خمسة فصول:

في البدء يرفع موليير الستارة علىٰ حوار بين غوسمان مرافق «إلفير» (زوجة دون خوان) مع الخادم سغاناريل. وفي هذه اللقطة الحوارية يحرص موليير علىٰ رسم أخلاقي للشخصية المحورية؛ حيث يعرض سغاناريل صورة سيده سافرة بلا رتوش:

«سيدي دون خوان هو أكبر نذلٍ ظهر علىٰ وجه المعمورة، فهو موتور، وكلب، وشيطان، وبغيض، ومشعوذ، لا يؤمن لا بالجنة ولا بالنار ولا حتىٰ بالعفاريت الزرق، يعيش حياته هذه كوحشٍ كاسر، كواحد من خنازير أبيقور».

«إن غضب السماء سيحلّ عليه يومًا. فكم أتمنىٰ أن أكون خادمًا للشيطان، بدل أن أكون خادمه»[2].

لقد جاء غوسمان بطلب من سيدته «إلفير» ليستطلع رأي الخادم عن سيده. وليتحقق من سبب هجر دون خوان بعد أيام من زواجه منها. جاء ليسأل: لماذا هجرها؟ هل هناك أمر بدر منها؟

يعرف سغاناريل شخصية سيده جيدًا، كما أنه ناقمٌ عليه؛ لذا لا يجد غضاضة في أن يصارح خادم «إلفير» بحقيقته، وينصحه بأن يصرف سيدته عن اللحاق بـ دون خوان؛ لأنها لن تلقىٰ منه إلا الإعراض. فهو لا يعير رابطة الزواج أي قداسة، ولا أدنىٰ اعتبار.

«تقول لي إنه تزوج من سيدتك. صدقني إنه يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك ليرضي شهواته. إنه بإمكانه أن يتزوجك أنت وكلبها وهرتها. فالزواج بالنسبة إليه لا يكلف شيئًا. وهو لا تعوزه الفخاخ للإيقاع بالحسناوات. إنه مزواج لا يفرق بين النساء، أكانت امرأة متزوجة أو فتاة عزباء، بورجوازية أو قروية؛ لأن ذوقه يستسيغ كل النماذج

---

(١) موليير، م س، ص٤٢.

(٢) موليير، م س، ص٣٦.

sami-pdf.blogspot.com

والأشكال. وإذا ذكرت لك كل اللواتي تزوج منهن حيثما حل فلن أنتهي من تعدادهن قبل المساء»[1].

في الفصل الثاني، يسرق دون خوان بحِيَله وغزله قلب الشابة شارلوت فيفصلها عن خطيبها بيارو الذي أنقذه من الغرق.

وفي هذا الفصل يظهر دون خوان حيوانًا نهمًا، حيث يجتهد في الإيقاع بفتاتين اثنتين (شارلوت وماتورين)، وعندما يلتقي بهما معًا، يحرص علىٰ أن يكلم كلَّ واحدة علىٰ حدة موهمًا إياها بأنها هي التي تسكن قلبه.

وتمضي المسرحية علىٰ هذا الإيقاع، فتتبين شخصية دون خوان أكثر فأكثر؛ مخادع أناني لا يقيم للأخلاق ولا للدِّين وزنًا، ولا يستشعر تجاه القيم والأعراف أي تقدير. بل لا يتحرج في إطلاق عبارات الهرطقة والسخرية من الدِّين أيضًا. فعندما سأله سغاناريل عن اعتقاده الديني أجابه: «إني أومن بأن اثنين واثنين يساويان أربعة».

إنه رجل عملي وحسي التفكير، مشدود إلىٰ اللذة الآنية. إنه كائن إيروسي؛ ولذا فكل عائق يقف حيال تحقق رغبته يلغيه، ولو كان الدِّين ذاته.

لذا؛ لا ينسىٰ موليير أن يرسم لنا في نهاية المسرحية مصير الهلاك، متوسلًا إيحاءات دينية؛ حيث يأتي التمثال ليجر دون خون إلىٰ الهاوية:

«يا للسماء! بماذا أشعر؟ إن نارًا خفية تحرقني، ولا يمكنني أن أتحمَّل أكثر، فجسدي كله تحوَّل إلىٰ أتون متوقد. آه!

(تسقط علىٰ دون خوان صاعقة محدثة ضجيجًا هائلًا، مصحوبة ببرقٍ ساطع، فتنشق الأرض وتبتلعه الهاوية، وتخرج من المكان الذي سقط فيه ألسنة لهب مرتفعة»)[2].

إنها صورة مثقلة برمزية الهلاك كما تمثلتها الكتب الدينية. وفي لحظة هلاك دون خوان يظل سغاناريل وحيدًا يطالب بأجرته، لكنه لن يتلقاها، وفي ذلك إشارة إلىٰ أنه أخطأ بخدمته لهذا الفاسق:

«آه! راتبي! راتبي! . . . ها إن موته قد أرضىٰ الجميع: السماء التي جدف عليها،

---

(١) موليير، م س.

(٢) موليير، م س، ص٢٢٦.

sami-pdf.blogspot.com

والقوانين التي خرقها، والفتيات اللواتي غرر بهنّ، والعائلات التي استباح كرامتها، والأهل الذين أساء إليهم، والزوجات اللواتي خدعهن، والأزواج الذين أفقدهم صبرهم . . . كل الناس مسرورون، وما من بائسٍ غيري . . . راتبي، راتبي، راتبي!»[1].

هل ماتت أسطورة الـ «دون خوان»

لكل زمنٍ ثقافي أساطيره ورموزه! وإذا ما أردنا اختصار الأساطير التي أنتجتها الحداثة الأدبية في أوروبا لا نجد أحسن من شخصيتين اثنتين؛ هما: دون خوان وفاوست. فهما النتاج الأسطوري الطازج للبراع الأدبي الحداثي، أما غيرهما من الأساطير فكانت رموزًا مستدعاة من التراثين الإغريقي والروماني. بينما شخصية الـ «دون خوان» لم تظهر في حقل الفكر والفن إلا في القرن السابع عشر، بقلم الأديب الإسباني الراهب تيرسو دي مولينا، في حين بدأ الاستثمار الحكائي الأسطوري لشخصية فاوست في القرن السادس عشر.

وإنه لأمر دالٌ جدًا أن يكون الناتج الأسطوري للزمن الحديث شخصية دونخوانية تنحو منحىٰ اللذة الجسدية، وشخصية فاوستية بلغ من شدة رغبتها في السيطرة علىٰ الطبيعة أن تتوسَّل كل الأدوات حتىٰ السحر والشيطنة.

إن الأساطير كانت ولا تزال أفضل المداخل إلىٰ مقاربة وفهم الأنساق الثقافية. فهي ليست مجرَّد حكايا سردية فقط بل معاني متجذرة في الوعي، ودلالات محايثة للبنىٰ الرمزية والاجتماعية؛ حيث لا تصير الحكاية أسطورةً إلا بعد دخولها إلىٰ المخيال الجمعي. وصيرورتها من حكاية إلىٰ أسطورةٍ يدل علىٰ امتيازها بشيء لا يتوافر في غيرها من الحكايا. ومن هنا وجب الانتباه إلىٰ قيمة النصِّ الأسطوري وتقدير دلالته وتأثيره.

وإذا كانت الشهرة الأدبية لدون خوان ترجع إلىٰ موليير، فإنه قبل السَّرد الموليري كان لهذه الشخصية وجودٌ وتداول داخل الإبداع الأدبي الأوروبي، بدءًا من الإسباني دي مولينا، والإيطاليين جاكوبو سيكونيني، وجيليبرتو، وانتقالًا إلىٰ فرنسا مع الأديبين دوريمي، وفيليي؛ لكن رغم هذا التداول، فإنه بفضل نصِّ موليير صار دون خوان أسطورةً من أساطير الأزمنة الحديثة. حيث أطلق موليير ما يمكن أن ننعته بـ «الأدب

(١) موليير، م س، ص٢٢٨.

sami-pdf.blogspot.com

الدون خواني»، ونقصد بذلك ظهور نصوص كثيرة متعددة في شكل مقاربتها لهذه الشخصية. ولا سبيل إلىٰ تعداد ذاك الكمّ الإبداعي الهائل الذي اتخذ موضوع الـ«دون خوان» مادةً أدبية، لكن يمكن الإلماح هنا إلىٰ نماذج من ذاك:

ففي فرنسا كتب عنها توماس كورناي، وفي إنجلترا القرن السابع عشر كتب شدويل T. Shadwell، وفي إسبانيا ظهر، بعد نص دي مولينا، كتاب عن دون خوان لأنطونيو زامورا، وفي إيطاليا كتب كارلو جولدوني، بل حتىٰ في الموسيقىٰ تمَّ تمثل هذه الأسطورة مع موتزارت، وقبله كلوك C. W. Glück وغازانيغا G. Gazzaniga.

وخلال القرن التاسع عشر ستستمر شخصية الـ«دون خوان» في اجتذاب اليراع الأدبي؛ فاتخذها الشاعر الإنجليزي بايرون موضوع قصيدة طويلة، كما كتب عنها أيضًا الأديب الفرنسي بالزاك؛ بل حتىٰ في القرن العشرين شغلت الشخصية الدونخوانية المتن الأدبي، مع مارسيل باريير (١٩٠٩)، وروستان في متنه «**الليلة الأخيرة لدون خوان**» (١٩٢١).

لكن النظر في الكتابة الأدبية الراهنة يؤكّد أن هذه الأسطورة لم تعد لها جاذبيتها التي حظيت بها من قبل. صحيح أن من طبيعة الأساطير أنها لا تموت. لكن أسطورة دون خوان يبدو لي أنها أصابها الأفول.

يقول ميشيل برفيلي: «**إن الشخصية الكلاسيكية لدون خوان مهددة أكثر فأكثر بأن يتجاوزها الزمان؛ بسبب تخفف القبضة المسيحية فيما يخص الأخلاق الجنسية، وتحرر القوانين المدنية فيما يخص الطلاق**».

إن تطور القيم في العالم الغربي المعاصر يجعل الشخصية الدونخوانية غير قابلة لأن تثير من الجمهور مشاعر الاستهجان ولا مشاعر الاستقباح. فقد صار السلوك الدونخواني إلىٰ حدٍّ ما شبه عادي؛ فلا يثير كثير ولا قليل اندهاش. بمعنىٰ أن النزعة الدونخوانية صارت كينونةً يتقبلها الواقع، ويستسيغ إلىٰ حدٍّ ما سلوكها. وبسبب أنها صارت كينونةً منظورة لا متخيلة؛ فإنها لم تعد في حاجة إلىٰ الأسطرة. ولذا؛ لم تعد لأسطورة الـ«دون خوان» قوتها الرمزية، ولا القدرة الكافية علىٰ جذب المخيلة والاستيهام. لذا؛ جاز القول بأفولها؛ لأننا نعتقد أن الموت الفعلي للأساطير لا يتحقق إلا بصيرورتها إلىٰ واقع.

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الثاني

سرد الذات .. سرد العقل

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

كتابة السيرة الذاتية نمط أصيل في النثر العربي؛ إذ نجد منذ القرن السادس الهجري أسامة بن منقذ يكتب سيرته الشخصية، ساردًا فيها بشكلٍ خاص حياته كقائد عسكري. كما كتب الإمام أبو حامد الغزالي «**المنقذ من الضلال**» لسرد سيرته الذهنية، فقارب بأسلوب الحَكي تطوره الفكري، وتحولاته المعرفية التي خلصت به إلىٰ التصوف. كما كتب ابن خلدون سيرته التي عنونها بـ«**التعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا**». كما كتب في هذا الفن أيضًا الإمام بن حزم كتابه «**طوق الحمامة في الألفة والألّاف**»، كما خَطَّ العديدُ من الأدباء والعلماء، مثل السخاوي والسيوطي ولسان الدين بن الخطيب والفخر الرازي . . . تراجم لذواتهم سردوا فيها تكوينهم الفكري وشيوخهم الذين تلقوا عنهم العلم، والقضايا المعرفية التي انشغلوا بها خلال حيواتهم.

غير أن هذه النماذج تتمظهر بنثرٍ تعريفي لا يمتثل لفنية السَّرد بمدلوله الروائي؛ حيث كان هذا النمط من التراجم يركِّز علىٰ الاهتمام بنقل الحدث من الذاكرة، لا علىٰ صوغه صياغة فنية ضمن قالب روائي؛ لذا يصح القول بأن أول متنٍ عربي أرهص ببدء السرد الذاتي علىٰ نحو فني هو نصّ فارس الشدياق المعنون بـ«**الساق علىٰ الساق في ما هو الفرياق**».

بيد أن هذا لا يطعن في الجزم بأن رائعة طه حسين «**الأيام**» كانت أول نصٍ يمتثل فعلًا لمقومات فنِّ السيرة الذاتية كفنٍ روائي. ودليل قيمة هذا النص هو أنه كان حافزًا لكثير من الأدباء لأنْ يَخُطُّوا سيرهم؛ حيث كتب أحمد السباعي «**أيامي**»، وكتب أحمد أمين «**حياتي**»، وكتب سيد قطب «**طفل من القرية**»، وتوفيق الحكيم «**عصفور من الشرق**»، و«**سجن العمر**»، وعبد المجيد بن جلون «**في الطفولة**».

ولذا؛ فقيمة نصّ طه حسين ظاهرة في كونه نموذجًا تأسيسيًا لنمط السَّرد الذاتي بمدلوله الفني في الأدب العربي الحديث، حيث كان له أثرٌ في ما تلاه من نصوص ومحاولات.

ومعلوم أن السيرة الذاتية متعلقة علىٰ نحو مباشر بالأنا، بما يعنيه هذا التعلُّق في نمط السَّرد الروائي، من حكي وكشفٍ واعتراف. إنها خطاب من الذات إليها، ومنها إلىٰ الآخر. ولا يتطلب هذا النمط السَّردي قدرة استبطانية للكشف عن اعتمالات النفس فحسب، وذاكرة لاستحضار ماضيها فقط، بل أيضًا جرأة علىٰ الاعتراف بدخائل الذات وخباياها.

sami-pdf.blogspot.com

غير أن الإشكال المنهجي، يمتد إلىٰ التشكيك في ما يؤسس هذا النمط من الخطاب الروائي؛ لأن بوح الأنا أحيانًا يكون كشفًا وتصريحًا، وأحيانا أخرىٰ قد يتظاهر بالبوح ولكنه يفعل فعل الإخفاء والمداراة؛ أي: يتخفىٰ كذبًا خلف لغة البوح والتصريح.

لكن ليس هذا فقط ما يجعل السَّرد الذاتي إشكاليًا من زاوية صدقيته وحقيقته. فليس قصد الإخفاء إن حضر هو فقط ما يشكِّك في مصداقية خطاب الأنا عن نفسه؛ بل حتىٰ لو هَدف الأنا إلىٰ صياغة خطاب صادق، فإن السؤال الذي يجعل هذا الأمر إشكاليًا، هو هل بالفعل بإمكان الذات استكشاف نفسها، فضلًا عن إمكان نقلها لمحصول هذا الاستكشاف إلىٰ الآخر عبر منطوق لغوي؟

بهذه السطور يمكن أن نلخص إشكالية السيرة الذاتية كما يتناولها نمطان معرفيان هما: **النقد الأدبي/ الفني، والتحليل السيكولوجي**. حيث تفكر نماذج من النقد الأدبي بمعيار الصدق، فتحاكم السير من مقياس مدىٰ أمانتها في القول والإخبار. أما التحليل النفسي فيقاربها من مدخل الشك في إمكان إخبار الأنا عن حقيقة ذاته؛ فيكون فعل تشكيكه جذريًا. إذ يحرص علم النفس المعاصر علىٰ التشكيك في قدرة الأنا علىٰ استبطان ذاته وكشفها. فإذا كانت النظريات السيكولوجية الكلاسيكية ثمَّنت منهج الاستبطان، وأعطت لمنطوقه الأولوية في فهم الشخصية؛ فإن علم النفس المعاصر منذ التحوُّل الفرويدي -الناظر إلىٰ الشعور بوصفه مجرَّد الجزء الظاهر من جبل الجليد، بمعنىٰ أن المنطقة الأهم والأكبر في بنية الشخص لا يعيها الشخص نفسه- صار منطوق السيرة الذاتية مجرَّد علامة رامزة، لا كشفًا يؤخذ علىٰ نحو ما هو معطىٰ.

أجل، لقد ركَّز النقد، الذي ينتهج المقاربة النفسية للنتاج الفني، علىٰ السير الذاتية باعتبارها مفيدةً في الاقتراب من ذاتية كاتبها، وفهم كينونة شخصيته، وكيفية تشكلها ضمن السياق الزماني والمكاني الذي تفاعلت معه. لذا؛ تجد النقد الأدبي الذي يصدر عن منظورٍ منهجي سيكولوجي غالبًا ما يعطي لوثيقة السيرة قيمة اعتبارية مهمة؛ ليس لأخذ منطوقها كما هو، بل أحيانًا يشتغل الناقد النفسي علىٰ خطاب الأنا بوصفه «دالًا» لا «مدلولًا»؛ أي: معطىٰ إشاري لا معطىٰ دلالي علىٰ نحو جاهز. وبوصفه كذلك، فهو علامة رامزة ينبغي تفكيك دلالتها الخفية، وهكذا يخترق فعل القراءة

sami-pdf.blogspot.com

المنطوق الظاهر إلىٰ المسكوت الباطن.

غير أنه لا بدَّ من تغيير توقعنا إزاء نمط السَّرد السِّيري، حيث لا ينبغي أن نختصر قصدية القراءة في استشفاف نفسية الأديب، فلسنا في عيادة نفسية، حتىٰ ننشغل كثيرًا بسؤالات المقاربات المنهجية الإكلينيكية؛ إنما يمكن تجاوز إشكالات استبطان الأنا لذاتها، والاهتمام بقراءة المتن السَّردي كمعطىٰ أدبي جمالي، أكثر من كونه مادةً لاستقراء نفسية كاتبها. لكن إذا ما أخذنا ببعض المعطيات الحياتية كمدخلٍ نفسي لتفهيم فكر وفن قائلها، فلا بأس في ذلك؛ لكن بشرط استصحاب الحذر في الإطلاق والجزم. وهو الحذر الذي يفرضه الميراث المعرفي الذي تبلور في حقل السيكولوجيا، وما أبانه هذا الميراث من استعصاء وتعقد النظام النفسي.

ونماذج السير التي نتناولها بالقراءة في ما يلي من سطور، جمعناها ضمن أضمومة عنوناها بـ«**سرد الذات . . سرد العقل**»؛ ذلك لأن من السير ما يمكن أن يُصطلح عليه بالتوصيف الشائع- أي إنها سير ذاتية يسرد فيها الراوي الحياة الشخصية للمَرْوِيِّ. مثل رائعتي طه حسين «**الأيام**» و«**أديب**»، ونص إدوارد سعيد «**خارج المكان**».

ثم إضافة إلىٰ ذلك أوردنا سيرًا من نوعٍ آخر، سميناها بسرد العقل «**حي بن يقظان**» لابن طفيل، و «إيميل» لجون جاك روسو، و«**المنقذ من الضلال**» للغزالي. والداعي إلىٰ هذه التسمية طبيعة الحكي الوارد فيها؛ فهي لا توغل في سرد عاديات الحياة، بل تتجه إلىٰ سرد حياة الفكر وصيرورة تكوينه، وأسباب تحولاته، وهذا جلي في نصي ابن طفيل والغزالي. أما «**إيميل**»؛ فهو سرد فلسفي يؤسِّس فيه روسو لما ينبغي أن تكون عليه تربية النفس والعقل. لذا؛ رأيت جواز إدراجه هنا في سياق سرد العقل.

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

«الأيـام»

في متنه «الأيام» فكرة محورية تتكرر كثيرًا، إلىٰ درجة يمكن عدها ثابتًا من الثوابت النفسية في شخصية طه حسين، وهي إحساسه بعلو ذاته واعتزازه بقدراته في مقابل النظرة الاحتقارية التي يعامله بها المجتمع من حوله؛ نظرًا لإعاقته البيولوجية (العمىٰ). إن هذا الثابت النفسي ضروري لفهم الكثير من المواقف المثقلة بحسِّ التحدي، والرغبة في الخصومة إلىٰ حد الإيغال أحيانًا في اللجاجة وافتعال المعارك. وهذا جلي في أكثر نتاجه الأدبي النقدي (انظر مثلًا مقالات الجزء الثالث من كتابه «حديث الأربعاء»، وكذا غيرها من مقالاته النقدية التي ما هي إلا ترجمة لهذه النفسية الولوعة بالتحدي والخصام).

تتكوَّن «أيام» طه حسين من ثلاثة أجزاء، خصَّص أولها لمرحلة الطفولة في القرية، أما الثاني فيتناول دراسته بالأزهر ثم بالجامعة المصرية، بينما يعرض الجزء الثالث لحياته في فرنسا.

في أول أجزاء «أيامه» يكشف طه حسين عن لحظات طفولته الأولىٰ، ثمَّ معاناته كطفل ضرير. ويهتم كثيرًا بالكشف عن الجهل الذي يهيمن علىٰ العقول والنفوس؛ بل يحمل هذا الجهل مسؤولية إعاقته بالعمىٰ. حيث بدل تطبيب مرضه بالأدوية المناسبة، كانت أمه تلقي في عينيه زيتًا يؤلمه ويزيد في إمراضه حتىٰ ذهب منهما النور. إنها لحظة محورية في بداية السَّرد:

«... يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس وتعشَّىٰ الناس ... مفكرًا مغرقًا في التفكير، حتىٰ يردَّه إلىٰ ما حوله صوت الشاعر قد جلس علىٰ مسافة

sami-pdf.blogspot.com

من شماله، والتفَّ حوله الناس وأخذ ينشدهم في نغمة عذبة غريبة أخبار أبي زيد وخليفة ودياب . . .

ثم يذكر أنه كان لا يخرج ليلة إلىٰ موقفه من السياج إلا وفي نفسه حسرة لاذعة؛ لأنه كان يقدّر أن سيقطع عليه استماعه لنشيد الشاعر حين تدعوه أخته إلىٰ الدخول فيأبىٰ فتخرج فتشده من ثوبه فيمتنع عليها، فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمامة، وتعدو به إلىٰ حيث تنيمه علىٰ الأرض وتضع رأسه علىٰ فخذ أمه، ثم تعمد هذه إلىٰ عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد الأخرىٰ، وتقطر فيهما سائلًا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرًا، وهو يألم ولكنه لا يشكو ولا يبكي؛ لأنه كان يكره أن يكون كأخته الصغيرة بكّاءً شكّاءً»[1].

تلك هي اللحظة السَّردية الأولىٰ التي يفتتح بها طه حسين متنه «الأيام». وهي بالتأكيد اللحظة الكارثية التي طبعت نفسه فلم ينسها قط. لحظة تختصر لديه كل شيء؛ لأنها ضيَّعت النور الذي كان بإمكانه أن يرىٰ به الدنيا.

لكن ثمة لحظة أخرىٰ لا بدَّ أيضًا من اقتطافها؛ لأنها لحظة إدراك دلالة فقدان البصر:

«كان جالسًا إلىٰ العشاء بين إخوته وأبيه، وكانت أمُّه كعادتها تشرف علىٰ حفلة الطعام، ترشد الخادم وترشد أخواته اللائي كنَّ يشاركن الخادم في القيام بما يحتاج إليه الطاعمون. وكان يأكل كما يأكل الناس. ولكن لأمرٍ ما خطر له خاطر غريب. ما الذي يقع لو أنه أخذ اللقمة بكلتا يديه بدل أن يأخذها كعادته بيدٍ واحدة؟ وما الذي يمنعه من هذه التجربة؟ لا شيء. وإذن؛ فقد أخذ اللقمة بكلتا يديه وغمسها من الطبق المشترك ثم رفعها إلىٰ فمه. فأمَّا إخوته فأغرقوا في الضحك. وأمَّا أمُّه فأجهشت بالبكاء. وأمَّا أبوه فقال في صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني. وأمَّا هو فلم يعرف كيف قضىٰ ليلته»[2].

أي مصير يمكن أن يليق بضرير؟

أدخله أبوه الكتَّاب، وكان يأمل أن يحفظ القرآن، ثم ينتقل من القرية إلىٰ القاهرة

---

(١) طه حسين، الأيام، ج١، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٤، ص٥، ٦.

(٢) طه حسين، الأيام، ج١، م س، ص١٩، ٢٠.

sami-pdf.blogspot.com

لتلقي العلم في الأزهر. واستطاع الطفل أن يحفظ القرآن ولما يتجاوز التاسعة من عمره. فلاحظ في البداية تغييرًا تجاهه، أشعره بشيء من القيمة والتقدير: «صار صبيًّنا شيخًا . . . لأنه حفظ القرآن، ومن حفظ القرآن فهو شيخ مهما تكن سنّه. دعاه أبوه شيخًا، ودعته أمه شيخًا، وتعوَّد سيّدنا أن يدعوه شيخًا أمام أبويه، أو حين يرضىٰ عنه، أو حين يريد أن يترضاه لأمرٍ من الأمور. فأمَّا فيما عدا ذلك فقد كان يدعوه باسْمه، وربما دعاه (بالواد)»[1].

لكنه «كان ينتظر أن يكون شيخًا حقًّا، فيتخذ العمَّة ويلبس الجبّة والقفطان. وكان من العسير إقناعه بأنه أصغر من أن يحمل العمة ومن أن يدخل في القفطان . . . وكيف السبيل إلىٰ إقناعه بذلك وهو شيخ قد حفظ القرآن؟ وكيف يكون الصغير شيخًا؟ وكيف يكون من حفظ القرآن صغيرًا؟ هو إذن مظلوم . . . وأي ظلم أشد من أن يحال بينه وبين حقّه في العمّة والجبّة والقفطان؟ وما هي إلا أيام حتىٰ سئم لقب الشيخ، وكره أن يدعىٰ به، وأحس أن الحياة مملوءة بالظلم والكذب، وأن الإنسان يظلمه حتىٰ أبوه، وأن الأبوة والأمومة لا تعصم الأب والأم من الكذب والعبث والخداع.

ثم لم يلبث شعوره هذا أن استحال إلىٰ ازدراءٍ للقب الشيخ، وإحساسٍ بما كان يملأ نفس أبيه وأمه من الغرور والعجب. ثم لم يلبث أن نسي هذا كله فيما نسي من الأشياء»[2].

وجاء اليوم الذي انتظره كثيرًا: «ستذهب إلىٰ القاهرة مع أخيك، وستصبح مجاورًا، وستجتهد في طلب العلم، وأنا أرجو أن أعيش حتىٰ أرىٰ أخاك قاضيًا وأراك من علماء الأزهر، قد جلست إلىٰ أحد أعمدته ومن حولك حلقة واسعة بعيدة المدىٰ»[3]. وسافر الصبي إلىٰ القاهرة صحبة أخيه.

لنتوقف عند مفتتح الجزء الثاني؛ ففي بدئه فقرات فريدة تكشف لنا عن كيف يرتسم المكان لدىٰ من فقد البصر، بأدوات السمع والشم فقط:

«يسكن بيتًا غريبًا يسلك إليه طريقًا غريبة أيضًا، ينحرف إليها نحو اليمين إذا عاد من

---

(١) طه حسين، الأيام، ج١، م س، ص٣٧.

(٢) طه حسين، الأيام، ج١،م س، ص٣٧، ٣٨

(٣) طه حسين، الأيام، ج١، م س، ص١٣٨

sami-pdf.blogspot.com

الأزهر، فدخل من باب يفتح أثناء النهار ويغلق في الليل، وتفتح في وسطه فجوة ضيقة بعد أن تصلىٰ العشاء. فإذا تجاوز هذا الباب أحسَّ عن يمينه حرًّا خفيفًا يبلغ صفحة وجهه اليمنىٰ، ودخانًا خفيفًا يداعب خياشيمه، وأحسَّ من شماله صوتًا غريبًا يبلغ سمعه ويثير في نفسه شيئًا من العجب.

وقد ظل أيامًا يسمع هذا الصوت إذا عاد من الأزهر وإذا عاد منه ممسيًا، يسمعه وينكره ويستحيي أن يسأل عنه، ثم فهم من بعض الحديث أنه قرقرة الشيشة يدخنها بعض تجار الحي ويهيئها صاحب القهوة التي كان ينبعث منها ذلك الحرّ الخفيف وذلك الدخان الرقيق. فإذا مضىٰ أمامه خطوات وجاوز ذلك المكان الرطب المسقوف الذي لم تكن تستقر فيه القدم لكثرة ما كان يصبّ فيه صاحب القهوة من الماء، خرج إلىٰ طريق مكشوفة، ولكنها ضيقة قذرة تنبعث منها روائح غريبة معقدة لا يكاد صاحبنا يحققها، تنبعث هادئة بغيضة في أول النهار وحين يقبل الليل، وتنبعث شديدة عنيفة حين يتقدم النهار ويشتد حر الشمس.

. . .

وكان صاحبنا يمضي بين هذا كلّه مشرَّد النفس قد غفل أو كاد يغفل عن كل أمره. حتىٰ إذا بلغ من هذه الطريق مكانًا بعينه سمع أحاديث مختلطة تأتيه من باب قد فتح عن شماله، فعرف أنه سينحرف بعد خطوة أو خطوتين إلىٰ الشمال ليصعد في السُّلم الذي سينتهي به إلىٰ حيث يقيم»[1].

«لم يكن الصبي يعرف من بيئته القريبة أكثر من هذا. فأمَّا الطور الثاني من أطواره؛ فقد كان اضطرابه في الطريق بين هذه البيئة وبين الأزهر. وكان يخرج من ذلك المكان المسقوف، فيجد حرَّ القهوة علىٰ صفحة وجهه من شمال، وتبلغ قرقرة الشيشة أذنه اليمنىٰ»[2].

خلال الجزء الثاني من أيامه يسرد طه حسين حياته في الأزهر، كاشفًا في بدايته عن استكشافه بوَجَلٍ ورهبة لهذا العالم الجديد، منبهرًا بما يتلقاه من معرفة، ثم سرعان ما

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٢، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٤، ص٣، ٤، ٥.

(٢) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص٨

sami-pdf.blogspot.com

يتحول الشعور إلىٰ استهجان بعد انكشاف ضحالة هذه المعرفة واستثقاله لمناهجها التقليدية.

«كان هذا النسيم الذي يترقرق في صحن الأزهر حين تصلىٰ الفجر يتلقىٰ وجهه بالتحية فيملأ قلبه أمنًا وأملًا ... وكان الصبي يسعىٰ أمامه مع صاحبه حتىٰ يقطع الصحن ويصعد هذه الدرجة اليسيرة التي يبتدئ بها الأزهر نفسه، فيمتلأ قلبه خشوعًا، وخضوعًا، وتمتلئ نفسه إكبارًا وإجلالًا. ويخفف الخطو علىٰ هذه الحصر المبسوطة البالية التي كانت تنفرج أحيانًا عمَّا تحتها من الأرض، كأنما تريد أن تتيح لأقدام الساعين عليها شيئًا من البركة بلمسِ هذه الأرض المطهَّرة. وكان الصبي يحب الأزهر في هذه اللحظة حين ينفتل المصلون من صلاة الفجر وينصرفون وفي عيونهم النعاس، ليتحلقوا حول هذا العمود أو ذاك، فيسمعوا منه درس الحديث أو درس التفسير أو درس الأصول أو درس التوحيد.

كان الأزهر في هذه اللحظة هادئًا لا ينعقد فيه ذلك الدوي الغريب الذي كان يملؤه منذ تطلع الشمس إلىٰ أن تصلىٰ العشاء، وإنما كنت تسمع فيه أحاديث يتهامس بها أصحابها، وربما سمعت فتىٰ يتلو القرآن في صوتٍ هادئ معتدل، وربما مررت إلىٰ جانب مصلٍ لم يدرك الجماعة أو أدركها ولكنه مضىٰ في التنفُّل بعد أن أدىٰ الفريضة. وربما سمعت أستاذًا هنا أو هناك يبدأ درسه بهذا الصوت الفاتر، صوت الذي استيقظ من نومه فأدىٰ صلاته ولم يطعم بعد شيئًا يبعث في جسمه النشاط والقوة.

وما أكثر ما كان الصبي يوازن في نفسه بين أصوات الشيوخ ... في درس الفجر، وأصواتهم في درس الظهر! فأما أصوات الفجر فكانت فاترةً حلوة فيها بقية من نوم. وأما أصوات الظهر فكانت قوية عنيفة ممتلئة فيها شيء من كسل أيضًا ...»[1].

في تصويره للاختلاجات النفسية يكشف لنا المتن عن رهافة وحساسية هذا الضرير الوافد إلىٰ الأزهر، لننصت إليه وهو يقول:

«وقد أقبل اليوم المشهود، فأنبئ الصبي بعد درس الفقه أنه سيذهب إلىٰ الامتحان في حفظ القرآن توطئة لانتسابه إلىٰ الأزهر. ولم يكن الصبي قد أنبئ بذلك من قبل،

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٦، ١٧- ١٩.

sami-pdf.blogspot.com

فلم يتهيَّأ لهذا الامتحان. ولو قد أنبئ به لقرأ القرآن علىٰ نفسه مرة أو مرتين قبل ذلك اليوم، ولكنه لم يفكر في تلاوة القرآن منذ وصل إلىٰ القاهرة. فلما أنبئ بأنه سيمتحن بعد ساعة خفق قلبه وجلًا، وسعىٰ إلىٰ مكان الامتحان في زاوية العميان خائفًا أشد الخوف مضطرب النفس أشد الاضطراب، ولكنه لم يكد يدنو من الممتحنين حتىٰ ذهب عنه الوجل فجأة، وامتلأ قلبه حسرة وألمًا، وثارت في نفسه خواطر لاذعة لم ينسها قط، فقد انتظر أن يفرغ الممتحنان من الطالب الذي كان أمامهما، وإذا هو يسمع أحد الممتحنين يدعوه بهذه الجملة التي وقعت من أذنه ومن قلبه أسوأ وقع: «أقبل يا أعمىٰ». ولولا أن أخاه أخذه بذراعه فأنهضه في غير رفقٍ وقاده إلىٰ الممتحنين في غير كلام، لما صدق أن هذه الدعوة قد سيقت إليه؛ فقد كان تعود من أهله كثيرًا من الرفق به وتجنبًا لذكر هذه الآفة بمحضره ... ومع ذلك، فقد جلس أمام الممتحنين، وطلب إليه أن يقرأ سورة الكهف، فلم يكد يمضي في الآيات الأولىٰ منها حتىٰ طلب إليه أن يقرأ سورة العنكبوت، فلم يكد يمضي في الآيات الأولىٰ منها حتىٰ قال له أحد الممتحنين «انصرف يا أعمىٰ فتح الله عليك»[1].

«وقد دهش الصبي لهذا الامتحان الذي لا يصور شيئًا ولا يدل علىٰ حفظ. وقد كان ينتظر علىٰ أقل تقدير أن تمتحنه اللجنة علىٰ نحو ما كان يمتحنه أبوه الشيخ. ولكنه انصرف راضيًا عن نجاحه ساخطًا علىٰ ممتحنيه، محتقرًا لامتحانهما»[2].

بعد تتالي السَّرد ندلف مع الراوي إلىٰ الأزهر، فنتعرف علىٰ مناهج الدرس وطرائق التعلم التي كانت متداولة فيه:

«وقد قرر الصديقان أن يحضرا شرح الكفراوي ... وما هي إلا أن يحضر الدرس الأول ويسمع الأوجه التسعة في قراءة بسم الله الرحمن الرحيم وإعرابها حتىٰ يفتن بهذا اللون من العلم ويكلف به أشد الكلف، وإذا هو يواظب مع صاحبه في دقة علىٰ هذا الدرس من دروس النحو، ويواظب في دقة أيضًا علىٰ درسه القديم، وإنه يلهو بالنحو في درسه الجديد. وكان يلهو في درسه الجديد حقًا، يلهو بهذا الإعراب المتصل الذي ألحَّ فيه الشارح علىٰ المتن إلحاحًا شديدًا. ويلهو خاصة بالشيخ الذي

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٢، م س ص١٠١، ١٠٢.

(٢) طه حسين، الأيام، ج٢، م س ص١٠٢.

sami-pdf.blogspot.com

كان يقرأ متنه وشرحه ويفسر ما يقرأ في صوت غريبٍ مضحك حقًا. ولم يكن يقرأ وإنما كان يغني . . . وكان الشيخ علىٰ هذا كله غليظ الطبع، يقرأ في عنف، ويسأل الطلاب ويرد عليهم في عنف. وكان سريع الغضب، لا يكاد يسأل حتىٰ يشتم؛ فإن ألحَّ عليه السائل لم يعفه من لكمة إن كان قريبًا منه، ومن رمية بحذائه إن كان مجلسه منه بعيدًا. وكان حذاء الشيخ غليظًا كصوته . . . قد ملئ بالمسامير، وكان ذلك أمتن للحذاء وأمنع له من البلىٰ. ففكر في الطالب الذي كانت تصيبه مسامير هذا الحذاء في وجهه أو في ما يبدو من جسمه.

ومن أجل هذا؛ أشفق الطلاب من سؤال الشيخ وخلوا بينه وبين القراءة والتفسير والتقرير والغناء. ومن أجل ذلك؛ لم يضع لشيخ وقته ولا وقت الطلاب. بدأ سنته الدراسية بشرح الكفراوي، ولم تنته هذه السنة حتىٰ كان قد أتمَّ شرح الشيخ خالد»[1].

انجذب «صاحبنا» بشكلٍ خاص إلىٰ ذلك الجدل الذي ينغمس في إيراد وجوه الخلاف في المباحث الفقهية والنحوية والمنطقية:

«وأقبل صاحبنا علىٰ دروسه . . . فأمعن في الفقه والنحو المنطق، وأخذ يحسن «الفنقلة» التي كان يتنافس فيها البارعون من طلاب العلم في الأزهر علىٰ المنهج القديم، ويسخر منها المسرفون في التجديد، ولا يعرض عنها المجددون المعتدلون. وإذا هو يدرس شرح الطائي علىٰ الكنز مصبحًا، والأزهرية مع الظهر، وشرح السيد الجرجاني علىٰ إيساغوجي ممسيًا. وكان يحضر الدرس الأول في الأزهر، والدرس الثاني في مسجد الشيخ العدوي . . . كان يستجهل الشيخ، ويرىٰ في «فنقلة» الشيخ عبد المجيد الشاذلي حول الأزهرية وحاشية العطار ما يكفيه ويرضيه. وقد بقيت في نفسه آثار لا تمحىٰ من درس الأزهرية هذا؛ ففيه تعلَّم «الفنقلة» حقًا، وكان أول ذلك هذا الكلام الكثير بالجدال العقيم حول قول المؤلف «وعلامة الفعل قد»، فقد أتقن صاحبنا ما أثير حول هذه الجملة البريئة من الاعتراضات والأجوبة، وأتعب شيخه حوارًا وجدالًا حتىٰ سكت الشيخ فجأة أثناء هذا الحوار، ثم قال في صوتٍ حلو لم ينسه صاحبنا قط، ولم يذكره قط إلا ضحك منه ورقَّ له: الله حكم بيني وبينك يوم القيامة»[2].

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١١٤، ١١٥.

(٢) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٣٠.

sami-pdf.blogspot.com

امتلأ «صاحبنا» بنشوة الانتصار:

«وعاد . . . مبتهجًا بهذه الكلمات والدعوات، فأنبأ بها أخاه وانتظر به أخوه موعد الشاي. فلما اجتمع القوم إلىٰ شايهم قال للصبي مداعبًا: قرر لنا «وعلامة الفعل قد». فامتنع الصبي حياء أول الأمر، ولكن الجماعة ألحت عليه؛ فأقبل يقرر ما سمع وما هي وما قال، والجماعة صامتة تسمع له، حتىٰ إذا فرغ نهض إليه ذلك الكهل . . . فقبل جبهته وهو يقول: «حصنتك بالحي القيوم الذي لا ينام».

وأما الجماعة فأغرقت في الضحك. وأما الصبي فأغرق في الرضا عن نفسه، وبدا منذ ذلك الوقت يعتقد أنه أصبح طالبًا بارعًا نجيبًا»[1].

كثيرة هي سياقات هذا السَّرد المثقلة بحس التفكه والدعابة:

«لقد أحبَّ المنطق حبًا شديدًا حين كان يسمع شرح السيد علىٰ إيساغوجي من أستاذه ذاك الشاب في العام الماضي. فأما في هذا العام؛ فقد جلس لأمثاله من أوساط الطلاب علم من أعلام الأزهر الشريف، وإمام من أئمة المنطق والفلسفة فيه، وكان معروفًا بين كبار الطلاب بهذا الذكاء الظاهر الذي يخدع ولا يغني شيئًا، وكان معروفًا بهذه الفصاحة التي تبهر الأذن ولا تبلغ العقل. وكان يؤثر عنه أنه كان يقول: «مما منَّ الله علي به أني أستطيع أن أتكلم ساعتين فلا يفهم أحد عني شيئًا ولا أفهم أنا عن نفسي شيئًا»[2].

«وقد استقام للشيخ وللطلاب أمرهم حتىٰ أتموا قسم التصورات. فلما بلغوا في كتابهم المقصد الثاني في التصديقات لقي الغلام من نفسه ومن شيخه بلاء عظيمًا؛ فاضطر إلىٰ أن يختار له من الغد مكانًا بعيدًا عن الشيخ، وما زال يتأخر يومًا بعد يوم في مجلسه حتىٰ بلغ باب القبة، فخرج منه ذات ليلة، ولم يدخله بعد ذلك.

لقي الغلام بلاء . . . لم يذكره قط إلا ضحك منه ضحكًا شديدًا، وأضحك منه أخاه وأصدقاءه جميعًا. فقد جلس الشيخ علىٰ كرسه وأخذ في القراءة، فقال: «المقصد الثاني في التصديقات» يقلقل القاف ويفخِّم الصاد، ويمد الألفات والياءات

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٣٠.

(٢) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٣٩.

sami-pdf.blogspot.com

مدًا متوسطًا، ثم يعيد هذه الكلمات نفسها فيقلقل القاف ويفخِّم الصاد ويطيل مد الألفات والياءات. ثم يعيد الكلمات نفسها فيقلقل القاف ويفخِّم الصاد ويمد الألف والياء في الثاني ولكنه لا يقول «في التصديقات»، وإنما يقول «في مين» فلا يرد عليه أحد. فيرد علىٰ نفسه ويقول: «في التصديقات». ثم يعيد الكلمة نفسها علىٰ هذا النحو نفسه، فإذا انتهىٰ إلىٰ قوله «في مين» ولم يرد عليه أحد، ضرب بظهر يده في جبهة الغلام، وهو يقول: «ردوا يا غنم، ردوا يا بهائم، ردو يا خنازير» يفخِّم الغين والخاء إلىٰ أقصىٰ ما يستطيع فمه أن يبلغه من التفخيم، فيقول الطلاب جميعًا: «في التصديقات»[1].

«واشتد ضيق الفتىٰ بالأزهر وأهله وبحياته في القاهرة . . .»[2].

لذا؛ عندما أُنْشِئَتِ الجامعة سارع «صاحبنا» بالانتساب إليها: **«وإذا هو يختلف إلىٰ دروس الأزهر مصبحًا، وإلىٰ دروس الجامعة ممسيًا. وإذا يجد للحياة طعمًا جديدًا، وإذا هو يتصل ببيئةٍ جديدة وبأساتذة لا سبيل إلىٰ الموازنة بينهم وبين أساتذته في الأزهر»**[3].

إنه تحوُّل نوعي في حياته؛ إذ وجد في الجامعة المصرية ما لم يجده في الأزهر. ومن خلال الجامعة اتصل بالحياة الثقافية في مصر، فتعرف علىٰ لطفي السيد وعبد العزيز جاويش . . . وأخذ «يجرب نفسه في الكتابة فعرف بطول اللسان والنقد اللاذع، وكان ينقد الأزهر ويغلو في العبث بالشيوخ، ومضت الأيام وتتابعت وحان وقت امتحان الأزهر لينال درجة العالمية فاستعد»، لكن شيوخ الأزهر كانوا مستائين جدًا من مقالاته التي سخر فيها منهم؛ فاتفقوا علىٰ إسقاطه «وبالفعل سقط قبل أن يتم الامتحان!».

وصادف أن قرأ يومًا في صحيفةٍ إعلانًا عن بعثتين إلىٰ فرنسا؛ فكتب إلىٰ رئيس الجامعة طلبًا ليكون ضمن البعثة التعليمية لدراسة التاريخ. وبعد أخذٍ وردٍ قبلت الجامعة طلبه، لكنها اشترطت عليه ليستحق ذلك أن يحصل علىٰ درجة الدكتوراه أولًا.

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٤٠.

(٢) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٧٤.

(٣) طه حسين، الأيام، ج٢، م س، ص١٧٥.

sami-pdf.blogspot.com

فانكب بجدٍ علىٰ كتابة أطروحته عن أبي العلاء المعري (وفي اختياره لأبي العلاء دلالة). وحصل علىٰ الدكتوراه، فاستحق منحة الابتعاث إلىٰ فرنسا.

وفي فرنسا بلد النور التقىٰ بالمرأة التي أبصر بعينيها. لننصت إليه وهو يعبِّر عن هذه اللحظة الفارقة في حياته، ولنتأمل فرادة السَّرد؛ حيث إذا كانت النصوص الرومانسية عادة ما تصل بين الرجل والمرأة من خلال الرؤية، فإن طه حسين يكشف لنا عن كيفية أخرىٰ وهي الصلة عن طريق الصوت:

«وإنه لفي هذه الحياة الحلوة المرّة القاسية الليّنة التي يحبها أحيانًا كأشدّ ما يكون الحبّ، ويضيق بها أحيانًا أخرىٰ كأشدّ ما يكون الضيق، وإذا بالحياة تبتسم له فجأة في يوم من أيام الربيع ابتسامة تغير حياته كلها تغييرًا.

وإذا هو لا يعرف الوحدة ولا يجد الوحشة حين يخلو إلىٰ نفسه إذا أظلم الليل، وكيف تجد الوحدة أو الوحشة إليه سبيلًا، وكيف تبلغه تلك الخواطر التي كانت تؤذيه وتضنيه وتؤرق ليله، وفي نفسه صوت عذب رفيق يشيع فيه البر والحنان، ويقرأ عليه هذا الأثر أو ذاك من روائع الأدب الفرنسي القديم؟»[1].

في سرده لتكوينه التعليمي في فرنسا، يصل بنا السارد إلىٰ لحظة الامتحان:

«ويقبل صاحبنا علىٰ الامتحان مشفقًا منه أعظم الإشفاق، مروعًا به أشد الروع لا يخاف التاريخ القديم، وإنما يخاف أشد الخوف أساتذة التاريخ الحديث والتاريخ المعاصر، ولا يكاد يذكر الجغرافيا حتىٰ يجن جنونه، فقد كان واثقًا بأنه مخفق فيها من غير شك.

وأقبل من ضحىٰ ذلك اليوم علىٰ أستاذ تاريخ القرون الوسطىٰ وكان من أعظم أساتذة السوربون قدرًا، وهو الأستاذ شارلي ديل. فإذا الأستاذ قد كتب علىٰ أوراق صغيرة أسئلة كثيرة وضعها أمامه، وجعل الطلاب كلما أقبل واحد منهم علىٰ الأستاذ يرمقونه ويرقبون ما يسعفه به الحظ. ويقبل صاحبنا ترافقه زوجه، فإذا أخذت ورقة ودفعتها إلىٰ الأستاذ نظر فيها ثم ابتسم ثم قال في صوت عذب: لقد أسعدك الحظ بمرافقة هذه الآنسة، حدثني إذن عن الإمبراطورية العربية أيام بني أمية، وما أرىٰ إلا

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٣، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٤، ص٨٥.

sami-pdf.blogspot.com

أنك تعرفها خيرًا مما أعرفها.

واندفع الفتىٰ في حديثه لا يلوي علىٰ شيء حتىٰ وقفه الأستاذ قائلًا: حسبك فقد ظفرت بالدرجة العليا.

في ذلك اليوم لم يعد الزوجان إلىٰ البيت ليصيبا غداءهما وإنما ألحَّ الفتىٰ علىٰ صاحبته في أن يرفها عن نفسيهما بتناول الغداء في مطعم من مطاعم الحي اللاتيني . . .»[1].

بيد أن هذا الفرح مشوب بالقلق: «وكيف لا وهو مقبل علىٰ امتحان الجغرافيا بعد قليل؟ وكان قد قدَّر في نفسه أن الأستاذ الذي سيمتحنه لن يراه مقبلًا عليه حتىٰ يرفق به ويعرف أن مثله لا ينبغي أن يسأل إلا فيما يفهمه العقل وتحفظه الذاكرة من دون أن يحتاج إلىٰ الإبصار. يسأله في الجغرافيا السياسية أو الاقتصادية أو البشرية ولا يسأله في الجغرافيا الطبيعية مثلًا. ولكن الأستاذ يدعوه فيسعىٰ إليه ويجلس بين يديه، ويقول الأستاذ في هذه المداعبة الرفيقة التي يتكلفها الممتحنون عادة: مسيو حسين، صف لي مجرىٰ نهر الرون.

ويسمع الفتىٰ هذا السؤال فيسرع إليه الوجوم، ولكن العناد يسبق الوجوم إلىٰ عقله وقلبه جميعًا. وإذا هو يرفض الإجابة عن هذا السؤال في صوت لا تردد فيه ولا اضطراب.

قال الأستاذ متلطفًا: فإن من الحق عليك أن تجيب حين تسأل.

وقال الفتىٰ: ولكني لن أجيب.

قال الأستاذ: فقد اكتفيت.

ودعا طالبًا آخر.

. . . .

وعلم الفتىٰ بعد ذلك أن الأستاذ ريمونجون أستاذ الجغرافيا لم يكن غليظ الطبع ولا قليل الحظ من الذوق، فلم يمنحه الصفر الذي يستحقه، وإنما منحه درجتين اثنتين ليعصمه من الإخفاق إن أتيح له النجاح في غير الجغرافيا من مواد الامتحان»[2].

---

(١) طه حسين، الأيام، ج٣، م س، ص١٢٥، ١٢٦.

(٢) طه حسين، الأيام، ج٣، م س، ص١٢٦، ١٢٧.

sami-pdf.blogspot.com

تعلَّم اللاتينية واللغة اليونانية وأتقن الفرنسية، وحصل درجة الليسانس، ودبلوم الدراسات العليا، وأنجز أطروحته للدكتوراه في فلسفة التاريخ والاجتماع عن ابن خلدون، ورجع إلىٰ مصر ليشغل منصب أستاذ جامعي. ويتصل بالحياة الأدبية في مصر وما فيها من مشاكسات ومناقرات «**كان يعرف نفسه حين يشقىٰ في سبيل ما يرىٰ أنه الحق، وينكرها أشد الإنكار بل يبغضها أشد البغض إذا نعم بالخفض واللين؛ لأنه صانَع أو داجىٰ أو جهر بغير ما يسر أو آثر رضا السلطان علىٰ رضا الضمير**»[1].

قيل بأنها سيرة ذاتية لرجل تحدىٰ الظلام بنوعيه؛ ظلام العمىٰ وظلام الجهل. لكنه في نقده وخصوماته كان كثيرًا ما يشتط في القول ويسف في النقد. ولعل إيغاله في المشاكسات النقدية، وتقصده خدش المقدس كان أحد أسباب شهرته.

(١) طه حسين، الأيام، ج٣، م س، ص١٦٤، ١٦٥.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

«أديب»

«لست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلًا أضنته علة الأدب، واستأثرت بقلبه ولبّه كصاحبي هذا. كان لا يحس شيئًا، ولا يشعر بشيء، ولا يقرأ شيئًا ولا يرىٰ شيئًا ولا يسمع شيئًا إلا فكّر في الصورة الكلامية، أو بعبارةٍ أدق في الصورة الأدبية التي يظهر فيها ما أحسّ، وما شعر وما قرأ، وما رأىٰ وما سمع. وكان يقضي نهاره في السعي والعمل والحديث حتىٰ إذا انقضىٰ النهار، وتقدَّم الليل وفرغ من أهله ومن الناس وخلا إلىٰ نفسه، أسرع إلىٰ قلمه وقرطاسه وأخذ يكتب ويكتب ويكتب حتىٰ يبلغ منه الإعياء وتضطرب يده علىٰ القرطاس بما لا يعلم ولا يفهم، وتختلط الحروف أمام عينيه الزائغتين، ويأخذه دوار فإذا القلم قد سقط من يده، وإذا هو مضطر إلىٰ أن يأوي إلىٰ مضجعه ليستريح. ولم يكن نومه بأهدأ من يقظته، فقد كان يكتب نائمًا كما كان يكتب يقظًا، وما كانت أحلامه في الليل إلا فصولًا ومقالات، وخطبًا ومحاضرات، ينمق هذه ويدبج تلك . . .»[1].

هكذا يقدم لنا طه حسين شخصية صديقه «أديب»؛ رجل مصاب بداء الأدب لا يغادره صاحيًا كان أو نائمًا.

أما في توصيفه الجسدي؛ فإن الصورة تبدو لوحة بالغة البشاعة إلىٰ حد الإضحاك:

«كان قبيح الشكل نابي الصورة تقتحمه العين ولا تكاد تثبت فيه، وكان علىٰ القصر أقرب منه إلىٰ الطول، وكان علىٰ قصره عريضًا ضخم الأطراف مرتبكها كأنما سوي علىٰ عَجَل، فزادت بعض أطرافه حيث كان يجب أن تنقص، ونقصت حيث كان يحسن أن تزيد. وكان وجهه جهمًا غليظًا يخيَّل إلىٰ من رآه أن في خديه ورمًا فاحشًا.

---

(١) طه حسين، أديب، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٨، ص١٣.

sami-pdf.blogspot.com

وكان له علىٰ ذلك أنفٌ دقيق مسرف في الدقة، منبطح غالٍ في الانبطاح، قد اتصل بجبهة دقيقة ضيقة لا يكاد يبين عنها شعره الجعد الفاحم.

لم تكن تقدمت به السن، بل لم يكن جاوز الثلاثين، ولكن علامات الكبر كانت بادية علىٰ وجهه وقده لا يُخدع عنها أحد. كان علىٰ قصره مقوس الظهر إذ قام، منحنيًا إذ جلس، ولعل إدمانه علىٰ الكتابة والقراءة، وإسرافه في الانحناء علىٰ الكتاب أو القرطاس هما اللذان شوَّها قده هذا التشويه. وقلما كان وجهه يستقيم أمامه، إنما كان منحرف العنق دائمًا إلىٰ اليمين أو إلىٰ الشمال، وقلما كانت عيناه الصغيرتان تستقران بين جفونه الضيقة، إنما كانتا مضطربتين دائمًا لا تكادان تستقران علىٰ شيء حتىٰ تدعاه مصعدتين في السماء، أو تنحرفا عنه إلىٰ ما يليه من إحدىٰ نواحيه»[1].

تُرىٰ من يكون هذا الـ «أديب» الذي حظي من طه حسين بسرد حياته؟

أثار هذا النص الروائي الكثير من السّجال بين القراء والنقاد، وكان الاستفهام الذي يتبادر إلىٰ الذهن عند أول تصفحهم للكتاب، هو: هل «أديب» شخص واقعي أم متخيَّل؟ وإذا كان شخصًا حقيقيًا، فهل هو كما زعم السَّارد صديق له، أم أن «أديب» هو طه حسين نفسه، غير أنه حرص علىٰ إدخال بعض التحوير والتغيير في الملامح والوقائع ليوهم القارئ بغيرية هذا السَّرد؟

إذا قبلنا بقول طه حسين وأخذنا هذا المتن بمأخذ منطوقه؛ سنلاحظ أنه يروي سيرة شخص نعته الكاتب بوسم «أديب»، وقدَّمه بأنه صديق له. لذا؛ يجوز تصنيف المتن بكونه «سيرة غيرية» لا «سيرة ذاتية»؛ حيث إن السَّارد (طه حسين) لا يحكي عن نفسه وسيرته -كما هو الحال في «**الأيام**»- وإنما عن سيرة شخص آخر غيره. ومن ثمَّ؛ يصح تجنيس هذا المتن كـ«سيرة غيرية»، أي إنه سرد لحياة الغير لا سرد لحياة الأنا. ويمكن من ثمَّ إدراجه ضمن كتب السِّيَرِ الغيرية التي كتب فيها طه حسين عن شخصيات تاريخية شهيرة مثل شخصيتي أبي بكر وعمر في كتابه «**الشيخان**»، و«**ذكرىٰ أبي العلاء**» و«**المتنبي**» . . . وغيرها. غير أن الفارق هو أن شخصية أديب ليست من قديم التاريخ

---

(١) طه حسين، أديب، م س، ص١٥، ١٦.

sami-pdf.blogspot.com

بل من حاضره الآني؛ إذ يقدمه طه حسين كشخصٍ التقاه أول مرة عندما كان طالبًا في الجامعة:

«فقد عرفته في القاهرة قبل أن يذهب إلىٰ باريس، ثم أدركته في باريس بعد أن سبقني إليها. عرفته مصادفة وكرهته كرهًا شديدًا حين لقيته لأول مرة، كنا في الجامعة المصرية القديمة في الأسبوع الأول لافتتاحها، وكنت أختلف إلىٰ ما كان يلقىٰ فيها من المحاضرات، حريصًا عليها مشغوفًا بها معتزمًا أن لا أضيع حرفًا مما يقول المحاضرون. وكان مجلسي لهذا دائمًا قريبًا من الأستاذ. فإني لمصغٍ ذات ليلة إلىٰ الأستاذ وإذا بصوت من ورائي ينطلق بالحديث هادئًا، ولكنه علىٰ هدوئه يغمر أذني جميعًا، ويكاد يخفي علي صوت الأستاذ فأجدّ في التخلُّص منه فلا أفلح، وأضيق بهذا الصوت ويضيق به صاحباي اللذان يكتنفاني.

فنلتفت إلىٰ صاحب الصوت نطلب إليه الصمت فلا يسكت إلا ريثما يستأنف الحديث، ونراجعه مرة أخرىٰ فلا يحفل بنا، فنشكوه إلىٰ الأستاذ فيضطره الأستاذ إلىٰ الصمت. حتىٰ إذا انتهت المحاضرة وخرجنا من غرفة الدرس رأيناه قد وقف لنا ينتظرنا، فيعرض لنا في غلظة، فإذا زعمنا له أن من حقنا أن نسمع الأستاذ، وأن ليس له أن يصرفنا عنه، قهقه قهقهةً مخيفة، وقال في صوت ما نشك أن الأستاذ قد سمعه: وما تريدون أن تسمعوا؟ ولكنكم معذورون، جئتم من الأزهر، فكل شيء عندكم قيّم، وكل شيء عندكم جديد»[1].

لكن هل ينبغي الأخذ بمنطوق هذا النص، والجزم بتصنيفه كـ«سيرة غيرية»، أم إن «أديب» هذا هو طه حسين نفسه؟

ثمة مؤشرات عديدة يمكن أن تخرج متن «أديب» من جنس السيرة الغيرية إلىٰ جنس السيرة الذاتية، مثل أنَّ:

- كلًا من طه حسين وأديب عاش في القرية.
- وكلًا منهما انتقل إلىٰ القاهرة، ودرس في جامعتها.
- وكلًا منهما سافر إلىٰ باريس، ودرس فيها.

---

(١) طه حسين، أديب، م س، ص١٧، ١٨.

sami-pdf.blogspot.com

- وكليهما مريض بعلة الأدب أيضًا.

لكن ليس هذا فقط ما يقارب بين الشخصيتين؛ بل ينضاف إليه أمر آخر، وهو طبيعة الوعي المتمظهر فيهما، والناطق ضد الواقع بأسلوبٍ نقدي احتجاجي.

إن متن «أديب» رغم كونه يقوم علىٰ تقنية التراسل بين شخصيتين هما السَّارد (طه حسين)، وصديقه «أديب»؛ فإن الأفكار التي يعبِّر عنها أديب - إن كانت لغتها احتجاجيةً، وميسمها النقدي أكثر بروزًا وقوة، فإنها لا تختلف في شيء عن نمط تفكير طه حسين؛ الأمر الذي دفع البعض إلىٰ الاعتقاد بأنه اخترع «أديب» ليعبِّر عن تلك الشخصية التي يستبطنها بداخله. إنه صوت ذهنية رافضة لواقعها رفضًا فيه مقدار غير قليل من الجذرية.

لكن يجوز أيضًا أن يكون هذا الصديق الافتراضي شخصًا واقعيًا، غير أنه مع ذلك يمكن في تجنيس الكتاب إلىٰ «سيرة غيرية»، أن نحتفظ بمقدارٍ من الاحتراس والانتباه إلىٰ إمكان لجوء طه حسين إلىٰ التحويل التخيلي لهذه الشخصية؛ لتصير كائنًا سرديًّا مستقلًا عن كينونته الواقعية الحقيقية. خاصة أنه لا يسميه باسم عَلَم، بل يكتفي بنعته بـ«أديب». وإذا صح هذا؛ لا بدَّ من التقدم في التأويل إلىٰ مرتبة أخرىٰ؛ فنقول إن فعل التحويل التخيلي لهذه الشخصية أحالها إلىٰ كينونة نفسية وعقلية مشابهة لشخصية طه حسين نفسه، سواء في أسلوبه، أو ذوقه الأدبي وموقفه الفكري. وبذلك لا يصح التعامل مع رواية «أديب وفق تصنيف جاهز يؤطرها في جنس «السيرة الغيرية»، ولا في جنس «السيرة الذاتية» أيضًا؛ بل هي وسط بينهما. ولا ينبغي أن يفهم الوسط هنا كمؤشرٍ مكاني، إنما نقصد فعل المراوحة الذي يميل حينًا إلىٰ سرد الذات وحينًا إلىٰ سرد الغير.

ولعلنا نزيد في توكيد هذه الازدواجية بمؤشرٍ شكلاني، يقوم علىٰ احتساب تحولات ضمير المتكلم في هذا المتن:

ففي بداية الكتاب وحتىٰ صفحته السابعة والثمانين يسود ضمير المتكلم الناطق بأنا السَّارد (طه حسين)؛ غير أنه في القسم الثاني من الكتاب نجد إعارة ضمير المتكلم إلىٰ شخص «أديب»، وذلك في رسائله المبعوثة إلىٰ سارد النص. إنه ضمير واحد يتناوب في النطق من خلاله سارد النص ومسروده أيضًا.

sami-pdf.blogspot.com

ولذا؛ حتىٰ لو كان «أديب» شخصًا حقيقيًا مغايرًا لشخصية السَّارد، فإن المتن يزدوج فيه الحديث عن التجربة الشخصية للكاتب/ طه حسين، والسيرة الغيرية لصديقه «أديب».

أجل، يبدو جليًّا أن ثمة مزجًا بين الذاتي والغيري، امتد أحيانًا إلىٰ درجة التماثل بين أحلام السارد وأديبه، تماثل يحرص طه حسين علىٰ التعبير عنه بالألفاظ ذاتها، لنتأمل:

«أصبح أشد الناس بغضًا لديوانه وزهدًا في عمله، ورغبة في أن يهجر مصر ويعبر البحر إلىٰ بلدٍ من هذه البلاد التي يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراقي، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه. وكنت أريد أن أكون شيخًا من شيوخ الأزهر مجددًا في التفكير والحياة علىٰ نحو ما كان يريد المتأثرون بالشيخ محمد عبده، أستعين علىٰ ذلك بما أسمع في الجامعة، وما أقرأ من الكتب المترجمة، وما أجد في الصحف، وما أتلفظ من أحاديث المثقفين، فأصبحت وأنا أشد انصرافًا عن الأزهر، ونفورًا من دروسه وشيوخه، وحرصًا علىٰ أن أهجر مصر وأعبر البحر إلىٰ بلد من هذه البلاد التي يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراقي وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه.

ولم يكن لصاحبي ولا لي إذا التقينا حديث إلا هذه الهجرة وأسبابها وإلا هذه الأحلام العريضة البعيدة التي لا حد لها»[1].

ولما حانت الفرصة سارعا إلىٰ اقتناصها؛ إذ عندما أعلنت الجامعة عن إرسال بعثة علمية إلىٰ فرنسا كان «أديب» بفضل تفوقه الدراسي ممن يستحقونها، غير أن المانع كان زواجه، حيث اشترطت الجامعة أن يكون الطالب أعزبًا. فسارع إلىٰ تطليق زوجه حميدة وأعادها إلىٰ القرية ذليلة حزينة. واستقل الباخرة ونزل في ميناء مرسيليا، ليسافر منها إلىٰ باريس، غير أنه تعرف علىٰ فتاة في الفندق فانبهر بجمالها؛ فقرر بلا تردد تأخير سفره إلىٰ باريس ليفرغ كبته. لقد التقطه لهو الليل؛ فانغمس في شهوته.

سبق «أديب» صديقه طه حسين إلىٰ فرنسا، ومن هناك أخذ يكاتبه مراسلًا متحدثًا عن هذا العالم الجديد الذي أقبل عليه بكل كيانه. إنها لحظة سردية هامة تبيِّن ما يمكن أن تفعله صدمة الحرية في كائنٍ مكبوت.

يقول أديب: «ولست حمارًا يا سيدي مهما يكن رأيك في . . . ، أو قل كنت حمارًا

---

(١) طه حسين، أديب، م س، ص٤٥، ٤٦.

sami-pdf.blogspot.com

قبل أن أعبر البحر، فلما دخلت هذا الفندق، وصعدت إلىٰ هذه الغرفة وأويت إلىٰ هذا السرير، وانغمست في فراشه الوثير، وأدركني ما أدركني من النوم العميق، وأيقظتني هذه الفتاة ذات الوجه المشرق والثغر المضيء والحديث الحلو والروح الخفيف، نظرت فإذا لم أبق حمارًا، وإذا أنا قد مسخت إنسانًا أو قل صورت إنسانًا إن كلمة المسخ لا ترضيك، ولكني علىٰ كل حال قد دخلت النوم حمارًا وخرجت منه إنسانًا يحسّ ويشعر ويعقل ويذوق لذة الجمال ويعرف كيف يستمتع بسحر العيون. أصبحت إنسانًا . . .»[1].

وحتىٰ عندما التحق بباريس لم يغيّر من سلوكه، بل حاول الجمع بين تلقي العلم وإشباع النهم الغريزي.

«وداعًا يا سيدي! سأنجح في نوفمبر إذا لم يدركني الشيطان. فأما الآن فإلىٰ اللهو، إلىٰ اللهو المجنون الذي لا يعرف رفقًا ولا مهلًا ولا تفكيرًا. إلىٰ اللهو حتىٰ يضعف العقل والجسم معًا، وحتىٰ أضطر إلىٰ الراحة ثم إلىٰ الجد اضطرارًا»[2].

وقد أظهر في البداية تفوقًا كبيرًا في دراسته، لكنه كان مفرطًا في الإقبال علىٰ حياة الليل اللاهية.

«كان شيطان اللهو قد ملأ قلبي ونفسي وركب كتفي»[3].

انتهىٰ به الأمر إلىٰ أن يصاب بمختلف الأدواء عضوية ونفسية. ولما جاء السارد/ طه حسين إلىٰ فرنسا فوجئ بما حل بصديقه الحميم:

«وأعود إلىٰ باريس بعد ثلاثة أشهر قضيتها في القاهرة فأرىٰ صاحبي، ولكني لا أكاد أعرفه لولا صوته الذي لم يتغير ولولا ضحكاته العراض التي لم تهذبها الإقامة في باريس؛ فأما غير ذلك من أطوار نفسه فقد تغيّر حتىٰ أنكرته أشد الإنكار. فصاحبي محزون مغرق في الحزن، حتىٰ ليفسد عليك رأيك في الحياة إن لقيته في هذا الطور. وصاحبي مسرور مغرق في السرور، حتىٰ ليثير في نفسك الإشفاق عليه من هذا

---

(١) طه حسين، أديب، م س، ص١٤٢.

(٢) طه حسين، أديب، م س، ص١٧٦، ١٧٧.

(٣) طه حسين، أديب، م س، ص١٧٦.

sami-pdf.blogspot.com

الإغراق في السرور إن لقيته في هذا الطور أيضًا»[1].

ثم صار في النهاية نزيلًا لأحد المستشفيات النفسية، مع يأس الأطباء من إمكان إشفائه من جنونه.

❁ ❁ ❁

بهذا تنتهي سيرة «أديب» طه حسين، حيث لا نلقىٰ حضورًا لأدبية «أديب» ولا أي ملمح تفصيلي لحياته الفكرية. لذا؛ ينبغي أخذ هذا النص الروائي كسردٍ له مقوماته وجماليته. أما إذا أُخذ كسيرةٍ غيرية لشخص موسوم باسم «أديب»، ومعتلٍ بعلة الأدب؛ فإننا سنظلم الأديب والأدب جميعًا، إذا ما مدحنا طه حسين في محتوىٰ عملية سرده؛ لأننا لا نلقىٰ في سرد حياة هذا الأديب الافتراضي ما يفيد الأدب في شيء؛ فصيرورة الحكي تمضي لتستوي من خلال حبكة قصصية تسرد تجربةً حياة معربدة كحياة أي رجل بوهيمي نزق.

لهذا؛ لا نلقىٰ في هذا السَّرد ما يفيد الأدب أو حتىٰ يتعلق به من قريب. إنما كل أدب «أديب» جملة عبارات وتعاليق مبتسرة. ولعل طه حسين تنبه إلىٰ هذه المفارقة؛ وللتخلص من مأزقها علَّق أمل الأدب علىٰ حقيبة «أديب»، حيث يخبرنا بأنه لما سمعت صاحبة البيت المكترىٰ من قِبَلِ صديقه هذا باستعصاء شفائه، نادت السارد وأعطته حقيبته.

تُرىٰ ماذا في هذه الحقيبة؟

يلجأ طه حسين إلىٰ تشويق قارئه فيقول: «وقد حفظت هذه الحقيبة بضعة عشر عامًا لا أعرف من أمرها إلا أنها مملوءة بالأوراق. فلما أتاح الظالمون لي شيئًا من فراغ، نظرت في هذه الأوراق فإذا أدب رائع حزين صريح، لا عهد للغتنا بمثله فيما يكتب أدباؤها المحدثون. وقد هممت بنشره وقدمت بين يديه هذا الكتاب. ولكن هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بإذاعة هذه الآثار يومًا ما؟»[2].

هكذا ينتهي هذا المتن الروائي، بلفتةٍ جميلة تعلّق تعرفنا علىٰ أدب «أديب» علىٰ كشف ما بداخل الحقيبة.

---

(١) طه حسين، أديب، م س، ص١٧٩، ١٨٠.

(٢) طه حسين، أديب، م س، ص١٨٧.

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

«خارج المكان»

ثمة ثنائية مفاهيمية محورية، يمكن استقطاب مختلف أعمال إ. سعيد حولها؛ هي ثنائية الأنا/ الآخر. فسواء في كتابه الذائع الصيت «**الاستشراق**»، أو كتابه «**تغطية الإسلام**»، أو حتىٰ في أعماله النقدية الأدبية يظل موضوع الأنا و«الآخر»، محور التفكير والانشغال عنده. وهنا يُطرح سؤال مشروع: لماذا هيمن هذا الإشكال وتكثف حضوره في مختلف كتاباته؟

يمكن أن نلتمس تفسيرًا سيكولوجيًا لسبب هيمنة هذا الإشكال علىٰ فكره وشعوره، في انتمائه الفلسطيني، وفي صيرورة حياته ومنفاه. فاحتلال أرضه واقتلاعه منها وهجرته إلىٰ أمريكا، كل هذا جعله شديد الحنين إلىٰ الأرض، متوهجًا في إحساسه بالانتماء، يحس بحقيقة أناه كفلسطيني مقطوع جغرافيًا عن أرضه، لكنه موصول بها سيكولوجيًا إلىٰ حدِّ الهوس.

لننصت إليه يقول في الفصل الأول من مذكراته «**خارج المكان**» معبرًا عن هذا الارتباط السيكولوجي: «**كان شعوري الدائم أنّي في غير مكاني**»[1].

هذا الشعور بالمنفىٰ وثّق علاقة هذا المقدسي بأرضه وهويته العربية؛ فظل دائمًا يرنو إلىٰ عشه، ويستثقل المنافي بعيدًا عنه فيقول: «**الأرض كلها فندق . . والقدس منزلي**».

والشعور بالأنا، خاصة من جهة مظلوميتها، يدفع نحو تعميق التفكير أيضًا في «الآخر»، واستحضار أشكال ظلمه للأنا. لذا؛ لعلنا نقول: إن إدوارد سعيد، بحكم

---

(١) إدوارد سعيد، خارج المكان - مذكرات، ترجمة فواز طرابلسي، الطبعة١، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٠، ص٢٥.

sami-pdf.blogspot.com

فلسطينيته، كان مهيَّأً سيكولوجيًا أكثر من غيره ممن كتبوا عن الاستشراق لفضح هذا العلم والكشف عن استحالاته ومآزقه.

ثم بحكم اقتداره الفكري وتنوع أدواته المنهجية كان مهيَّأً معرفيًا لإنجاز ما أنجزه في حقل الدراسات الناقدة للرؤية الغربية إلىٰ الآخر/ الشرق.

إن «الآخر» بالنسبة إلىٰ إدوارد سعيد لم يكن مجرَّد «غير» مختلف، بل كان «غيرًا» ظالمًا مستعليًا يستهدف قتل الذات ومحوها من الكينونة والوجود.

منذ سرده لطفولته يكشف إ.سعيد عن حضور الآخر السالب لكينونة وحرية الأنا:

«تعرضت لمواجهة كولونيالية . . . ففي طريق العودة إلىٰ البيت عند الغسق عبر أحد الحقول المترامية الأطراف لنادي الجزيرة، اعترضني إنكليزي يرتدي بذلة بنيّة، ويعتمر خوذة قماشية، وتتدلىٰ حقيبة صغيرة سوداء من مقود دراجته. كنت أعرف المستر بيلليه بسبب توقيعه «سعادة الأمين العام» للنادي ولأنه والد رالف، زميلي في المدرسة:

- ماذا تفعل هنا، يا ولد؟

نهرني بصوت باردٍ هزيل.

- أنا راجع إلىٰ البيت . .

قلت محاولًا التزام الهدوء، فيما أخذ يترجل من دراجته ويتقدم باتجاهي.

- ألا تعلم أنه ممنوع عليك أن تكون هنا؟

سأل مؤنبًا.

فبدأت أغمغم شيئًا عن كوني عضوًا في النادي، لكنه قاطعني بلا رحمة:

- لا تجاوب، يا ولد. غادر المكان فقط، وغادره بسرعة. ممنوع علىٰ العرب ارتياد هذا المكان، وأنت عربي!»[1].

يتحول إشكال الأنا/الآخر عند إ.سعيد إلىٰ إشكالٍ نفسي، فضلًا عن بعده المعرفي، فحتىٰ تركيبة اسمه يزدوج فيها «الآخر) بالأنا (إدوارد/ سعيد)، ولعل ما يبرز لنا العمق السيكولوجي لهذا الإشكال في شخصيته، أنه لم يكن يحب اسمه «إدوارد»

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٧٢.

sami-pdf.blogspot.com

بل يراه مناشزًا لاسم العائلة «سعيد»، وكان يفضّل لو أنه أُعطي من قِبَلِ أبويه اسمًا عربيًا. يقول في مذكراته:

«تخترع جميع العائلات آباءها وأبناءها وتمنح كل واحد منهم قصة وشخصية ومصيرًا، بل إنها تمنحه لغته الخاصة.

وقع خطأ في الطريقة التي تم بها اختراعي وتركيبي في عالم والدي وشقيقاتي الأربع. فخلال القسط الأوفر من حياتي المبكرة، لم أستطع أن أتبيّن ما إذا كان ذلك ناجمًا عن خطئي المستمر في تمثيل دوري أو عن عطب كبير في كياني ذاته. وقد تصرفت أحيانًا تجاه الأمر بمعاندة وفخر. وأحيانًا أخرىٰ وجدت نفسي كائنًا يكاد أن يكون عديم الشخصية وخجولًا ومترددًا وفاقدًا للإرادة . . . كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد علىٰ (إدوارد) وأخفف من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الإنجليزي الأخرق الذي وُضِع كالنير علىٰ عاتق (سعيد)، اسم العائلة العربي القح»[1].

حتىٰ ذكرىٰ ميلاده يزدوج فيها أمران مفارقان؛ احتفال بيوم مولده، واستذكار لوعد بلفور، صك سرقة فلسطين:

«أذكر الحدة المستغربة التي نعىٰ بها ابنا عمي المقدسيان الأكبران، يوسف وجورج، يوم الأول من تشرين الثاني ١٠٤٧، وهو عيد ميلادي الثاني عشر، عشية ذكرىٰ وعد بلفور. فقد وصفاه بـ«اليوم الأشد إظلامًا في تاريخنا». لم أفقه الإشارة، لكني أدركت أن الأمر لا بدَّ أن يكون علىٰ جانبٍ عظيم من الأهمية. ولعلهما افتراضًا، ومعهما والداي، وجميعهم جلوس حول مائدة تتوسطها كعكة عيد ميلادي، أنه لا يجدر إعلامي بأمرٍ بمثل تعقيد صراعنا مع الصهاينة والبريطانيين»[2].

إشكال «الآخر» كإشكالٍ نفسي يعبِّر عنه أيضًا مقطع آخر في مذكراته له أهميته في الإفصاح لنا عن الشعور الوجداني الذي يصدر عنه إ.سعيد، ويبلور موقفه ويُنَمْذِجُ رؤيته، حيث يستحضر ثنائية الأنا/ الآخر حتىٰ في رؤيته إلىٰ تجربته الطفولية، لنتأمل كيف ينظر إلىٰ الكلمات التي كانت تنطقها أمُّه، حيث يرىٰ أنها عندما تخاطبه بالعربية

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٢٥.

(٢) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص١٤٥.

sami-pdf.blogspot.com

تكون أمًّا حنونًا تبثه الدفء وتشمله بالاحتضان الأمومي، بينما عندما تخاطبه بالإنجليزية فقد كان الخطاب حادًّا؛ خطاب أمر ونقد وتوبيخ. لنستحضر مرة أخرىٰ من مذكراته:

«علىٰ أنّ أمي كانت توشّح لغتها العربية بالكلمات الإنكليزية، مثل naughty boy (يا شيطان)»[1].

«كانت لغتها الإنكليزية محمّلة ببلاغة تعبير وقاعدة سلوك لم تغادرني أبدًا. وما إن تنتقل أمي من العربية إلىٰ الإنكليزية حتىٰ تصير نبرتُها أكثر موضوعية وجدية، فتكاد تَطرد نهائيًا الحميمية المتسامحة والمموسقة للغتها الأولىٰ، العربية»[2].

دعنا نشاكس صدقية هذا النص، فنتساءل: هل نصدق إ.سعيد في محكيه هذا؟

ربما قد لا تكون الأم في خطابها لابنها بالإنجليزية هي علىٰ هذا النحو الذي رسمه إ.سعيد، لكن ليس في هذا المقام مبررٌ لأن نستحضر مقاربة قيمية ترتكز علىٰ معيار الصدق ونقيضه، لكنني إذ أطرح هذا السؤال أريد أن ألفت الانتباه إلىٰ نفسية إ.سعيد؛ حيث أراه في استذكاره لطفولته وتقييمه للاستعمال اللغوي المزدوج للعربية والإنجليزية من قبل أمه، يعبِّر عن حقيقة أخرىٰ هي حقيقة ذاته هو، وهذا ما نطلبه نحن فليس يهمنا حقيقة الأم بل نريد النفاذ إلىٰ سيكولوجية الابن (إ.سعيد) وما يعتمل بداخل ذاته، تلك الذات التي أسهمت أقدار وظروف عديدة في صناعة شعورها وبلورة وعيها بأناها وبنوعية «الآخر» الذي يواجهها. ولذا؛ أرىٰ شخصيًا أن قراءة إ.سعيد لذاته وطفولته مرتهنة هي الأخرىٰ بهذه الثنائية الإشكالية، تلك الثنائية التي لم ترتسم في حياة كاتبنا كإشكال تعالق وتكامل، بل كإشكال نفي ومحو واستبعاد. ولذا أقول لقد كان إ.سعيد في استهجانه للغة الإنجليزية يستنطق مكنون شعوره لا منطوق أمه المسبوك في لغة شكسبير.

لم تكن الإنجليزية لغة «الآخر» الأجنبي فقط، بل هي عندما تُتعلَّم من قبل الأنا يصبح هذا الأخير مخترقًا بهذا «الآخر» الأجنبي وساكنًا فيه. وجدت مقطعًا غريبًا في

---

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٢٦.

(٢) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٢٦.

sami-pdf.blogspot.com

مذكراته يثير الكثير من الأسئلة، ويستفز التفكير ويستدعيه لتعميق النظر في إشكالية اللغة الأجنبية، التي بإمكان تعلُّمها أن يقلب الأنا إلىٰ «آخر». يقول إ.سعيد متذكرًا طفولته وأولىٰ لحظات تعلمه للإنجليزية:

«وما إنْ أدركتُ تمامًا أني أجيد الإنكليزية بطلاقة، من دون أن يعني ذلك أني كنتُ أتكلّمها دومًا علىٰ نحوٍ سليم، حتىٰ صرتُ أشير إلىٰ نفسي بصفتي (هو) بدلًا من (أنا). كانت تقول لي: (ماما لا تحبّك، يا شيطان) فأرد مؤكّدًا في مزيج من الإلحاح الشاكي والتحدي: (ماما لا تحبك، لكن آنطي ميليا تحبّك)»[1].

لاحظ كيف يتبلور «الآخر» في لغة هذا الطفل الصغير، فما إن يستعمل الإنجليزية حتىٰ ينقلب عنده ضمير المتكلم/ ضمير الأنا، إلىٰ ضمير المخاطَب/ الآخر، وهنا أتساءل: هل كان هذا مجرَّد تعبير عن ضعف طفولي في التعبير، أم إنه إبراز بليغ لإشكال الاستلاب عبر اللغة، أو إحساس بكونها لغة الآخر؟

كان إ.سعيد حتىٰ في اختياراته المعرفية مدفوعًا بجملة هذه الإشكالات والتمزقات، فنجده في أطروحته للدكتوراه يختار روائيًا يشبهه في التمزق الأنطولوجي وارتحالاته في جغرافية الأمكنة واللغات. حيث اختار كموضوعٍ لبحثه الروائي البولوني جوزيف كونراد، وهنا أزعم أنه لم يكن يريد فهم ومعرفة كونراد بقدر ما كان يريد فهم ذاته هو. أي إن كونراد كان مجرَّد مرآة وضعها إ.سعيد أمامه ليرىٰ فيها ذاته ويعاين ملامحه.

ألا يذكرنا هذا بجون بول سارتر عندما قال: **«إن الأنا لا تعرف ذاتها إلا عبر الآخر»**

لنعد إلىٰ مذكراته مرة أخرىٰ، لننصت إليه وهو يبرر اختياره للكاتب البولوني كونراد موضوعًا للتفكير والبحث، حيث يكتب:

«صدر أول كتاب لي في العام ١٩٦٦ كان عن جوزيف كونراد، الروائي البولوني الكبير الذي غادر وطنه عام ١٨٧٤ وهو في السابعة عشرة من العمر. عاش كونراد في فرنسا وعمل قرابة أربع سنوات في البحرية . . . سحرني في الرجل أنه كتب باللغة الإنكليزية أعماله العديدة من روايات وقصص ومذكرات، وكلها يغرف من حياته الغنية

---

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٢٧.

sami-pdf.blogspot.com

علىٰ نحو مستبعد التصديق بوصفه بحارًا ومكتشفًا ومغامرًا. ومع ذلك، كانت الإنكليزية لغته الثالثة بعد البولونية والفرنسية. في كتابي عن هذا الكاتب الذي ظلّ يثيرني، بل إني بالتأكيد مهووس به من نواح عديدة»[1].

«لست أريد أن أضع نفسي في مصاف كونراد، وإنما أن أقارن فقط بيني وبينه من حيث استخدام اللغة الإنكليزية. غير أن الفارق بين لغتي العربية الأم، والإنكليزية التي نشأت عليها واستخدمتها في كل ما كتبته تقريبًا، أكبر من ذلك الفارق بين البولونية والإنكليزية الذي وسم أدب كونراد»[2].

لاحظ لفظ الهوس الذي يصف به تعلقه بكونراد، ثم قبل ذلك تأمَّل بإمعان الكيفية التي يعرف بها إ. سعيد كاتبه البولوني في أول سطر يخصصه له. حيث يقول:

«جوزيف كونراد، الروائي البولوني الكبير الذي غادر وطنه عام ١٨٧٤»[3].

لاحظ هذا التركيز علىٰ «مغادرة الوطن» في تعريفه لكونراد، أزعم أن كاتبنا المقدسي لم يكن في مقطعه هذا يُعَرِّف كونراد بل كان إدوارد سعيد يُعَرِّف إدوارد سعيد نفسه، وأزعم أنه لو طلبنا من شخص بولوني، لم يستشعر انتزاعه من مكانه، تقديم ذاته لما جعل في بطاقة الهوية التعريفية له: «أنا كاتب بولوني غادرت وطني سنة كذا . .» فلن يلتفت إلىٰ مغادرة المكان إلا من ذاق طعم المنافي والاجتثاث من الأرض.

أجل إن موضوعنا في هذه السطور هو التعريف بإدوارد سعيد، لكن لنتابع من مذكراته تعريفه لجوزيف كونراد؛ فقد تبيَّن لنا أن الكاتب البولوني في هذا السياق هو مجرَّد مرآة لكاتبنا المقدسي.

يشعر سعيد بانفصامٍ حاد في ثقافته علىٰ مستوىٰ البنية اللسانية؛ ولذا كان كثير المراجعة لذاته ومساءلة مدىٰ تأثير الإنجليزية في شعوره وتفكيره، لذا نجده يبحث في كونراد عن أثر هذا الازدواج لعله يجد إجابة عن سؤاله هو ذاته ككاتبٍ عربي الأصل إنجليزي القلم واللسان، لنعد من جديد إلىٰ مذكراته حيث يتحدث عن كونراد مستفهمًا عن حقيقة الإشكال اللغوي؛ فيقول: «إنه عاش تجاربه في اللغة البولونية لكنه وجد

---

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٧.

(٢) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٧، ٨.

(٣) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٧.

sami-pdf.blogspot.com

نفسه مسوقًا إلىٰ الكتابة عن تلك التجارب في لغة ليست هي لغته . . في حالتي أنا، فالفارق بين الإنكليزية والعربية يتخذ شكل توترٍ حاد غير محسومٍ بين عالمين مختلفين كليًا بل متعاديَيْن، العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولية الحميمية وهي كلها عربية من جهة، وعالم تربيتي الكولونيالي وأذواقي وحساسياتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلمًا وكاتبًا من جهة أخرىٰ، لم يعفني هذا النزاع منه يومًا واحدًا، ولم أحظ بلحظة راحةٍ واحدة من ضغط واحدة من هاتين اللغتين علىٰ الأخرىٰ، ولا نعمتُ مرة بشعور التناغم بين ماهيتي علىٰ صعيد أول وصيرورتي علىٰ صعيد آخر»[1].

ثم يجد سعيد في كونراد بعض السلوىٰ؛ فيقول مطمئنا ذاته لكن في عبارة ملفوفة بصيغة تعبيرية موجهة إلينا نحن كقراء: «وآمل ألا أبدو متبجحًا إن قلت إن التجديد في (إدوارد سعيد) المركب الذي ظهر في خلال هذه الصفحات هو عربي أدّت ثقافته الغربية، ويا لسخرية الأمر، إلىٰ توكيد أصوله العربية».

إنه شعور قوي بالذات بآلامها وفواجعها وآمالها، وباختلافها مع «الآخر»، وبحرص علىٰ كينونة الذات مخافة أن تستلب. لذا؛ نجده يؤكد أن هذا الأنا سخر من الغرب حيث ابتلع ثقافته دون أن تبتلعه، بل زادت هذه الثقافة الغربية في توكيد الأصول العربية لهذا الأنا.

أجل، لقد كان إدوارد سعيد مهيَّأً من الناحية النفسية لكي يقرأ الغرب قراءة مستفزة له، قراءة تفضح نرجسية هذا الأوروبي وسقوط رؤيته في مركزية الذات، لكنني أراه أديبًا لا رجل فلسفة، وتآليفه هي أساسًا صرخة احتجاج، والصرخة هي أولًا انفعال، ونعلم أن الأدباء أقدر من الفلاسفة علىٰ التعبير عن مكنون الانفعال، وكتاب «الاستشراق» وغيره من كتب إ. سعيد الناقدة للتجربة الفكرية والسياسية الغربية أجادت لغة الاحتجاج والفضح أكثر من إجادتها لغة التأسيس المعرفي النقدي لرؤية «الآخر». فأنا عندما أقرأ تآليف إ. سعيد لا أبحث فيها عن معالم قراءة منهجية للعقل الغربي، قراءة ذات أصول ومقولات إبستمولوجية واضحة؛ بل ألتمس فيها ما يلتقطه هذا الكاتب المقدسي المتميز من نصوص فاضحة كاشفة لمخبوءات الوعي الأوروبي.

---

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٨.

sami-pdf.blogspot.com

وتلك في تقديري هي حقيقة إ.سعيد، ومكامن قوته وضعفه كأديبٍ مفكر.

لماذا كتب إ.سعيد سيرته الذاتية؟

يجيب هو نفسه عن هذا السؤال، قائلًا: «**هذا الكتاب هو سجل لعالمٍ مفقود أو منسي. منذ عدة سنوات، تلقيت تشخيصًا طبيًا بدا مُبْرَمًا، فشعرت بأهمية أنْ أخلف سيرة ذاتية عن حياتي**»[1].

إن اللجوء إلىٰ السَّرد موصولٌ بالشعور بقرب الفناء، وتوكيد علىٰ الحرص علىٰ تدوين المفقود بالكتابة حتىٰ يستمر ويخلد. وكذلك كان الأمر عند إدوارد سعيد، لقد نبَّهه التقرير الطبي إلىٰ قرب الرحيل، فاستحال الفقْد مصيرًا حتميًّا يؤكد هشاشة الوجود؛ تلك الهشاشة التي يمكن مقاومتها بالذاكرة، والكتابة.

يعود إلىٰ مرتع الصبا في القاهرة، فتنبعث الذاكرة قوية شاهدة علىٰ ما كان: «**زرت جاراتنا السابقات، نادية وهيلدا وأمهما، السيدة الجندي، اللواتي عشن لسنوات عديدة تحتنا بثلاث طوابق، في الطابق الثاني من البناية الواقعة في رقم ١ شارع عزيز عثمان . . .**

قبل تناول الغذاء، أبلغتني نادية وهيلدا أنه يوجد شخص ينتظرني في المطبخ. فهل أرغب في لقائه؟

دلف إلىٰ الغرفة رجل صغير نحيل وصلب العود يرتدي الثوب الداكن واللفة، وهما اللباس التقليدي للفلاح الصعيدي. وعندما قالت له المرأتان إن هذا هو إدوارد الذي كنت تنتظر رؤيته بفارغ الصبر، تراجع مطأطئ رأسه:

لا. كان إدوارد طويلًا ويضع نظارتين. هذا ليس إدوارد.

وبسرعة تعرفت إلىٰ أحمد حامد، الفراش الذي عمل عندنا خلال ما يقارب ثلاثة عقود . . . حاولت إقناعه بأنني أنا إدوارد حقًا، ولكن بدلني المرض والعمر بعد غياب ٣٨ سنة. فجأة وقع كل منا في حضن الآخر نجهش بدموع الفرح للقاء المتجدد والحزن علىٰ زمن لن يستعاد»[2].

---

(١) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص١٩.

(٢) إ.سعيد، خارج المكان، م س، ص٢٠، ٢١.

sami-pdf.blogspot.com

- ٤ -

«حي بن يقظان»

بين العرفان والرمز تعلُّق وتعالق؛ فحيثما اتسعت الرؤيا -كما يقول النفّري- ضاقت العبارة.

وضيق العبارة هنا معناه استشعار محدودية مسالك التعبير المألوفة؛ مما يضطر الرائي والمتأمل في إلغاز الوجود إلىٰ ارتشاف الحقيقة بتوسل مسلك التعبير الرمزي.

لذا؛ ليس مستغربًا أن يلجأ ابن طفيل، هذا الفيلسوف العرفاني، إلىٰ السَّرد الرمزي ليعبر عن فلسفته. فذاك كان ديدن العرفانيين قبله، مثل ابن سينا، والسهروردي، وإخوان الصفا. وديدن العرفانيين بعده أيضًا.

هذا من حيث الأسلوب، أما من حيث المحصول؛ فإننا إذا قارنا الدراسات التي حظي بها ابن سينا، والفارابي، وإخوان الصفا، بتلك التي تناولت بالبحث فلسفة ابن طفيل سنلاحظ أن الفارق شاسع جدًا، سواء من حيث الكمّ أومن حيث نوعية التقدير، وما أثمره من اهتمام عند المهتمين بالعلم الفلسفي؛ لذا نرىٰ أن فكر هذا الفيلسوف الأندلسي لا يزال في حاجة إلىٰ التثمين والتقدير، وإمعان النظر فيه. وهو بذلك حقيق نظرًا لقيمته وفرادته.

صحيح يمكن للبعض تبرير قلة الاهتمام بابن طفيل كون كل مؤلفاته -باستثناء «حي بن يقظان»- قد ضاعت ودرس أثرها. لكن هذا ليس كافيًا لتسويغ إهماله أوالإقلال من درسه؛ فمعلوم أن كثيرًا من الفلاسفة الإغريق ليس لدينا عنهم سوىٰ شذرات شعرية قليلة، ورغم ذلك تراكمت فوقها، من البحث والتحليل والتقليب والنظر، تلال من الدراسات والكتب والأبحاث.

كما أن ثمة إشارات مهمة تفيد أن لابن طفيل إسهامات فلسفية وعلمية متميزة،

sami-pdf.blogspot.com

لا بدَّ أن تحفزنا كباحثين علىٰ التنقيب في المخطوطات المتوزعة هنا وهناك، لعلنا نصل إلىٰ اكتشاف كتابات له قد تكون موجودة لكنها مهملة أو مجهولة من قبل من يدخرها.

فمن بين ما قيل عن ابن طفيل أنه كتب مجلدين ضخمين في علم الطب. كما صاغ نظرية فيزيائية مخالفة للنظرية البطليموسية، غير أن متنه ذاك ضاع للأسف، وليس في مُكْنة البحث العلمي اليوم، أن يجزم في شأن هذه النظرية، ولا حتىٰ تحديد ملامح الرؤية الكوسمولوجية الجديدة التي صاغها.

أجل لقد ضاعت جميع مؤلفاته ولم يتبق سوىٰ كتابه هذا (حي بن يقظان). لكن لحسن الحظ أن هذه الرسالة القصصية تقدم لنا، علىٰ وجازتها، خلاصةً مركزة لنسقٍ فلسفي متكامل؛ الأمر الذي يسمح ببلورة صورة عن أفكار الرجل وأسلوبه المنهجي في النظر والتفكير.

لكن في سبيل بحث فلسفة ابن طفيل ثمة منزلقات ومحاذير لا بدَّ من الاحتياط من الوقوع فيها؛ حيث ذهب الكثير من الباحثين إلىٰ المشابهة بينها وبين فلسفة ابن سينا، علىٰ نحوٍ يقرب من المماثلة أحيانًا. وهذا مدخل في المقاربة يؤدي إلىٰ إغفال خصوصية هذا الفيلسوف، وغمط حقها في التناول والبيان المستقل.

أجل إن ابن طفيل، هو نفسه، يحيل كثيرًا علىٰ ابن سينا، ويرفع من شأنه كفيلسوفٍ إشراقي، ويأتي بقوله في مورد البرهنة والاستدلال؛ لكنه، مع ذلك، لا يبدو في نسقه الفكري تكرار لفلسفة هذا الأخير، ولا احتذاء لها في المنهج والمضمون. لذا؛ فمن يصِر علىٰ عقد المشابهة بين كتاب ابن طفيل «حي بن يقظان» وكتاب ابن سينا الموسوم بالعنوان ذاته أيضًا، نراه يلتفت إلىٰ العناوين والمسميات ويغفل عن محتوياتها ومضمناتها الفلسفية. حيث إذا كان ابن طفيل قد أبقىٰ علىٰ أسماء الشخوص الروائية؛ فإن الفلسفة الثاوية في متنه الروائي مباينة للفلسفة المضمنة في كتاب «حي بن يقظان» لابن سينا. وإذا كان ابن طفيل يلتقي مع الشيخ الرئيس في النظر إلىٰ إمكانية وصول العقل بإمكانياته الذاتية إلىٰ الحقيقة؛ فإن سياق هذه التجربة العقلية مختلف بينهما اختلافًا ملحوظًا؛ حيث إن حي بن يقظان عند ابن طفيل يبدو كائنًا منعزلًا عن المجتمع، يخوض تجربة الوصول في معزل عن أي تأثير مجتمعي؛ بينما الأمر ليس

sami-pdf.blogspot.com

بهذه الجذرية في الاعتزال والتوحُّد عند ابن سينا، ولا حتىٰ عند ابن باجة صاحب «تدبير المتوحد».

وجذرية العزلة عن المجتمع تنسجم مع موقف ابن طفيل؛ حيث كان -علىٰ خلاف ابن باجة- يائسًا من إمكان تعليم العامة وإصلاح رؤيتهم علىٰ نحوٍ يرتقي بهم إلىٰ المعرفة الحقة؛ لأنهم، حسب منظوره، محصورون في الحس والتجسيم.

وممن حرص علىٰ توكيد خصوصية ابن طفيل الشيخ عبد الحليم محمود في رسالته «فلسفة ابن طفيل». غير أنه للأسف عندما أراد أن يمايز بين قصة «حي بن يقظان» لابن طفيل عن تلك التي كتبها قبله ابن سينا كاد يقتصر علىٰ فارقٍ أسلوبي، حيث قال: **«وقد زعم بعض الكاتبين أن هناك شبهًا بين رسالة ابن طفيل وقصة «حي بن يقظان» لابن سينا، ولكن هذا الشبه معدوم؛ فقصة ابن سينا قصة رمزية سمجة الأسلوب عادية المعنىٰ، ولا أدلّ علىٰ ذلك من أنك إذا جردتها عن رمزيتها أصبحت عادية يمكن لكل شخص أن يكتبها»**[1].

والحقيقة أن الأمر ليس كذلك؛ فالفارق الذي يجب إيضاحه هو أكثر من فارقٍ بين جمال الأسلوب أو سماجته، بل هو فارق معرفي، إذا ما وضعنا يدينا عليه أمكن المَيْزُ بين هذين الفيلسوفين تمييزًا واضحًا. وهو الفارق الذي وجدت الشيخ عبد الحليم نفسه يذكره في موضع آخر بقوله:

«يتفق ابن طفيل مع ابن سينا وابن باجة ويختلف معهما: فابن سينا وابن باجة يقولان مع ابن طفيل بإمكان الوصول إلىٰ فكرة عن الملأ الأعلىٰ، ولكن هذه الفكرة -حسب رأيهما- نتيجة بحث ودراسة وتعليم وثقافة، ولم يدر بخلدهما أنها قد تتكوَّن في العزلة التامة، والإنسان المتوحّد عند ابن باجة هو إنسان تربىٰ وتثقف ونشأ في بيئة إنسانية»[2].

وقبل دراسة الشيخ عبد الحليم، كان المستشرق دي بور قد أشار، في كتابه **«تاريخ الفلسفة في الإسلام»**، إلىٰ خصوصية شخصية ابن يقظان بقوله: **«إن حيًّا عند ابن طفيل**

---

(١) عبد الحليم محمود، فلسفة ابن طفيل ورسالته حي بن يقظان، دار الكتاب المصري، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢١.

(٢) عبد الحليم محمود، فلسفة ابن طفيل ورسالته حي بن يقظان، م س، ص٢٣.

sami-pdf.blogspot.com

أقرب إلىٰ الإنسان الطبيعي منه عند ابن سينا؛ وصورة حي عند ابن سينا تمثل العقل الفعَّال؛ أما قصة ابن طفيل فتشبه أن تكون تمثيلًا للعقل الإنساني الطبيعي الذي يشرق عليه نور من العالم العلوي»[1].

لقد حظيت قصة «حي بن يقظان» لابن طفيل بترجمات عديدة، بدءًا من إدوارد بوك الذي نقلها في القرن السابع عشر إلىٰ اللاتينية، تحت عنوان «الفيلسوف المعلم نفسه» *Philosophus Autodidactus*؛ *لذا نجد للقصة صدىٰ هامًّا في الفكر الفلسفي الأوروبي، حيث أثارت اهتمام الفكر الفلسفي بسبب مضمونها ومنهجها التأملي؛ لذا نجد لايبنز يتحدث عنها بإعجابٍ وتقدير، وبالتقدير ذاته أيضًا يتكلم عنها الفيلسوف اسبينوزا*.

وفكرة القصة لم تكن من ابتداع ابن طفيل؛ فالتخلي عن الطفل بمجرَّد ميلاده، واستبعاده من المجتمع، فكرة قديمة نجدها متداولة في الميثولوجيا اليونانية عند حديثها عن هرمس، وكذا في نصوص أسطورية أخرىٰ قبل اليونان، وقد استفزت الحكاية العديد من الفلاسفة؛ فاتخذوها مهادًا لبلورة سردٍ حول ترقي العقل في الإدراك. إذ قبل ابن طفيل كتب ابن سينا والسهروردي روايتين بالعنوان ذاته (حي بن يقظان). وقد كان المنزع الصوفي الإشراقي لكل من ابن سينا والسهروردي هو الدافع إلىٰ استثمار تلك الحكاية الأسطورية التي مفادها أن إنسانًا عاش منعزلًا عن المجتمع البشري. فأخذا من هذه الحكاية مادة لإطلاق التجربة الفلسفية الإشراقية، وتخيل تبلورها في النفس الإنسانية بترتيب ترقيها في سُلّم المدركات من الحس، إلىٰ التعقل، فالعرفان.

في بداية القصة، نلاحظ أن ابن طفيل لم يحسم في شأن أصل حي بن يقظان بل وضع رأيين اثنين دون توكيد أحدهما أو ترجيحه؛ وهما: أن حي بن يقظان تَخَلَّقَ بشكلٍ طبيعي في جزيرة من جزر الهند (سيلان) تقع -يقول ابن طفيل- «تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولّد بها الإنسان من غير أم ولا أبّ، وبها شجر يثمر نساء، وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الوقواق؛ لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع

---

(١) دي بور، «تاريخ الفلسفة في الإسلام»، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة دون تاريخ، الطبعة الخامسة، ص٣٨٠.

sami-pdf.blogspot.com

الأرض هواء». والسبب الطبيعي لتخلّقه هو أن تلك الجزيرة واقعة قرب خط الاستواء، وهي منطقة ذات خصوصية مناخية: «تشهد بصحة ما ذكر من تجويز تولّد الإنسان بتلك البقعة من غير أم ولا أبّ»[1].

ويُلاحظُ هنا أن فكرة ابن طفيل عن خط الاستواء، بأنه أعدل مناطق وجهات الأرض، مخالفة للنظرية الأرسطية كما سطرها المعلم الأول في رسالته عن علم المناخ.

ثم، بعد إيراده نظرية التخلق الطبيعي، يورد ابن طفيل **الفرض الثاني: وهو أن فتاة حملت من عشيقها، ولما خافت علىٰ وليدها من أخيها الملك وضعته سرًا في تابوت، ثم ألقته في اليمّ**، فجرىٰ الماء به حتىٰ قذفه إلىٰ جزيرة مهجورة، وصادف أن ظبية فقدت طلاها سمعت بكاء الطفل في التابوت فظنته هو، فحنت عليه وأرضعته، وتعهدته بالرعاية حتىٰ كبر.

ويتبين من مهاد القصة، سواء بفرضية التخلّق أو بفرضية التابوت، أن ابن طفيل يسعىٰ إلىٰ ترتيب مسرح الحدث وبناء فضائه المكاني علىٰ نحوٍ منفصل تمامًا عن المؤثر الثقافي. حيث يحرص علىٰ أن يضع ابن يقظان في جزيرة معزولة مقطوعة الاتصال عن الاجتماع الإنساني، ليتمكن من دفع صيرورة التأمُّل الفلسفي علىٰ أساسٍ فطري طبيعي. حتىٰ إذا اكتمل النمو المعرفي لحي بن يقظان، أظهر ابن طفيل وجود جزيرة مقابلة فيها مجتمع بشري ذو رسالة دينية؛ وبهذا تلتقي الطبيعة بالثقافة، وتَمْثُلُ الفلسفة الناشئة بالفطرة العقلية أمام الدين، فيحدث التَّمَاسُ بين الحقيقة والشريعة، ويتفجّر الجدل بين الباطن والظاهر.

فمدخل القصة إذن هو ترتيب لمسرح انطلاق السَّرد، وتوزيع لجغرافيته. فكيف طوّر ابن طفيل صيرورة القصة؟

لا بدَّ أولًا أن ندرك المنطلق الفلسفي والمنهجي لابن طفيل، حتىٰ نتفهم المراتب العقلية والنفسية التي بسطها في سرده الفلسفي هذا:

معلوم أن الفلسفة منذ ابتداء تشكُّلها انشغلت بسؤال المنهج، غير أن هذا السؤال

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص٨٥.

sami-pdf.blogspot.com

لم يكن منفصلًا عن الموضوع بل متصلًا به على نحو من الوثاقة جعلت أحيانًا كل تغيير في زوايا الرؤية إلىٰ الموضوع، يغير منه ومن مكونات الجهاز المنهجي أيضًا. فالصلة بينهما جدلية. لذا؛ يحسن في نظرنا أن نمهد لمقاربة المنهج الفلسفي عند ابن طفيل ببيان موضوع فلسفته. وعندما نقرأ صيرورة تطور قصته هذه، يتضح أن موضوع الفكر الفلسفي حسب ابن طفيل هو معرفة الحق. والحق بمدلوله الكلي يفيد الإلوهية. لكن بما أن هذا الحق يجاوز نطاق الحسّ لا بدَّ من النظر الفلسفي أن يرنو إلىٰ الماوراء. لكنه يؤكد أنه لا يمكن بلوغ المجال الماورائي بطاقتي الحس والعقل؛ بل لا بدَّ من تسطير منهج آخر.

فما هو هذا المنهج البديل الذي يجاوز محدودية كل من الحس المتعلق بالمادة، والعقل النظري المعرفي؟

إنه المنهج الصوفي. فلا سبيل إلىٰ معرفة الله إلا بدوام ذكره. غير أن ابن طفيل ينبهنا إلىٰ أن دوام انشغالنا بالذكر ليس أمرًا ميسورًا؛ حيث إن ثمة عوارض تعوق ذلك؛ أهمها مطالب الجسد، وانشغالات الحياة الحسّيّة. ولممانعة هذه العوارض يطالب ابن طفيل بمغالبة أوهاق الحس الجسدي، وذلك بالتقليل من حاجاته إلىٰ مستوىٰ الضروري، حتىٰ لا تطغىٰ نزعات الجسد علىٰ الروح، وتهيمن عليها.

غير أن تطويع الجسد بمغالبته والتقليل من رغباته لا يعني السلوك وفق بعض الطرق الصوفية المترهبنة التي تذهب إلىٰ حدّ إهمال الاعتناء بنظافة الجسد بدعوىٰ تطويعه وإذلاله؛ بل إن من شروط السمو إلىٰ الحق وانتعاش الروح تنظيف الجسد وتعطيره.

ومن وسائل ترقية الروح أن يخرج الإنسان من أنانيته الذاتية، وينفتح علىٰ كائنات الوجود، ثم يترقىٰ إلىٰ أن يتشبه بالإله.

هذه خلاصة الرؤية الفلسفية لابن طفيل. فوضعها في صيغة سردية بطلها حي بن يقظان؛ شخص متفرد لم يتصل بأي نسقٍ ثقافي أو مجتمعي، لكنه بلغ باقتداره الفطري من خلال الترقي من الحسِّ، إلىٰ التفكير، فالكشف الروحي والإيمان بالله، ثم الفناء فيه.

إن التجربة الفكرية التي يعرضها ابن طفيل في متنه هذا تدور كلها حول ترقية النفس؛ التي مبتدؤها استشعار وجود الله والانشغال بذكره، ومنتهاها الفناء فيه.

sami-pdf.blogspot.com

ويحرص ابن طفيل على أن يصور لنا مسلك بطل قصته وتوصيف سلوكاته بتفصيل؛ إذ كان يغمض عينيه ويسد أذنيه، ويمتنع عن التخيل (أي الانفصال عن الواقع بسد منافذ الإدراك الحسي والذهني)، والانصراف إلى التفكير في الله. وبما أنه شاهد النجوم النورانية التي تتلألأ في السماء مستديرة الشكل؛ فإنه في ذكره اهتدى إلى محاكاتها، فكان يتحرك حركةً دائرية، فأحسَّ بأن الموجودات تغيب عند ذلك؛ وتتحقق له درجة المشاهدة. غير أن القوى الجسدية وما يتصل بها من تخيلات حسية سرعان ما تتردد على نفسه فتفسد عليه هذا الحضور وتغبش هذه المشاهدة. فكيف السبيل إلى تجاوز هذا النقص؟

اهتدى أخيرًا إلى أن المقام الأرفع هو التشبّه بصفات الله. فهذا التشبّه هو الوسيلة الفعلية إلى الارتقاء على هذا الواقع الجسدي والحسّي.

وتبيَّن له أن صفات الله على ضربين: **صفات ثبوت** (كالعلم والقدرة والحكمة)؛ **وصفات سلب** كالتنزه عن الجسمية وصفات الأجسام ولواحقها.

«ثم جعل يطلب التشبّه الثالث، ويسعى في تحصيله، فينظر في صفات الموجود الواجب الوجود. وقد كان تبيّن له أثناء نظره العلمي قبل الشروع في العمل، أنها على ضربين: إما صفة ثبوت: كالعلم والقدرة والحكمة.

وإما صفة سلب: كتنزه عن الجسمانية وعن صفات الأجسام ولواحقها، وما يتعلق بها، ولو على بعد.

وإن صفات الثبوت يشترط فيها هذا التنزيه حتى لا يكون فيها شيء من صفات الأجسام التي من جملتها الكثرة، فلا تتكثر ذاته بهذه الصفات الثبوتية، ثم ترجع كلها إلى معنى واحد هو حقيقة ذاته»[1].

ففكر في الوسائل المؤدية إلى التشبّه به في هذين النوعين من الصفات؛ فانتهى إلى أن صفات الإيجاب راجعة كلها إلى حقيقة ذات الله، وأنه لا كثرة فيها ولا تعدُّد، فعلمه ليس معنى زائدًا على ذاته، بل ذاته هي علمه لذاته؛ فرأى أن التشبّه به في صفات الإيجاب هي أن يعلمه فقط ولا يشرك به شيئًا.

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤٠

sami-pdf.blogspot.com

«فجعل يطلب كيف يتشبه به في كل واحد من هذين الضربين.

أما صفات الإيجاب؛ فلما علم أنها كلها راجعة إلىٰ حقيقة ذاته، وأنه لا كثرة فيها بوجهٍ من الوجوه، إذ الكثرة من صفات الأجسام؛ وعلم أن علمه بذاته ليس معنىً زائدًا علىٰ ذاته، بل ذاته هي علمه لذاته، وعلمه بذاته هو ذاته؛ تبيّن له أنه إن أمكنه هو أن يعلم ذاته، فليس ذلك العلم الذي علم به ذاته معنىً زائدًا علىٰ ذاته، بل هو هو. فرأىٰ أن التشبّه به من صفات الإيجاب، هو أن يعلمه فقط دون أن يشرك به شيئًا من صفات الأجسام؛ فأخذ نفسه بذلك»[1].

وأما صفات السلب فترجع كلها إلىٰ التنزيه عن الجسمية؛ فكان التشبه به هو اطراح أوصاف الجسمية. فصار في ذلك، وقد كان قد بلغ في المرحلة السابقة إلىٰ مراقي في التقليل من مطالب الجسد، عند محاولة تشبهه بالأجسام السماوية؛ لكنه لما فكر في هذا المقام اهتدىٰ إلىٰ أنه لا زال له من صفات الجسمية الكثير، فالاستدارة هي حركة، والحركة من أخصّ صفات الأجسام. والاعتناء بالحيوان ومساعدته هو اعتناء بالجسد، وحركة جسدية أيضًا.

«وأما صفات السّلب، فإنها كلها راجعة إلىٰ التنزه عن الجسمية.

فجعل يطرح أوصاف الجسمية عن ذاته؛ إلا أنه أبقىٰ منها بقايا كثيرة: كحركة الاستدارة -والحركة من أخص صفات الأجسام- وكل الاعتناء بأمر الحيوان والنبات والرحمة لها، والاهتمام بإزالة عوائقها.

فإن هذه أيضًا من صفات الأجسام، إذ لا يراها أولًا إلا بقوة جسمانية، ثم يكدح بأمرها بقوة جسمانية أيضًا.

فأخذ في طرح ذلك كله عن نفسه، إذ هي بجملتها مما لا يليق بهذه الحالة التي يطلبها الآن»[2].

فطرح ذلك كله وعزم علىٰ السكون في مغاراته، مطرقًا غاضًا بصره، معرضًا عن جميع المحسوسات، متفكرًا في واجب الوجود وحده لا شريك له. ومتىٰ خطر له

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤٠

(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤٠، ١٤١.

sami-pdf.blogspot.com

سوانح خيال بغيره سارع إلىٰ طردها من خياله.

ودأب علىٰ هذه الرياضة الروحية مدة طويلة، حتىٰ غابت عن ذكره جميع الموجودات؛ بل غابت ذاته هو أيضًا ولم يبق إلا الواحد الحق الثابت الوجود.

وخلال استغراقه هذا «شاهد -يقول ابن طفيل- ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر علىٰ قلب بشر»[1].

ترىٰ ماذا شاهد حي بن يقظان؟ هل بإمكان العقل أن يصل إلىٰ إدراك هذا المقام والتعبير عنه باللغة؟

في هذه المرحلة لا يجد ابن طفيل للعقل أي اقتدار؛ والسبب هو أن طاقة العقل: «**تتصفح أشخاص الموجودات المحسوسة وتقتنص منها المعنىٰ الكلي، والعقلاء الذين يعنيهم، هم الذين ينظرون بهذا النظر، والنمط الذي في كلامنا فيه فوق هذا كله، فليسدّ عنه سمعه من لا يعرف سوىٰ المحسوسات وكلياتها، وليرجع إلىٰ فريقه الذين «يعلمون ظاهرًا من الحياة الدنيا، وهم عن الآخرة هم غافلون**»[2].

ثم ينبِّه ابن طفيل في هذه اللحظة من صيرورة سرده إلىٰ إشكال اللغة؛ فيقول: «ومن رام التعبير عن تلك الحال، فقد رام مستحيلًا وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان من حيث هي الألوان، ويطلب أن يكون السواد مثلًا حلوًا أو حامضًا»[3].

لكن رغم ذلك، يريد ابن طفيل أن يجود علينا بإشارات؛ يقول: «**لا نخيلك عن إشارات نومئ بها إلىٰ ما شاهده من عجائب ذلك المقام، علىٰ سبيل ضرب المثل، لا علىٰ سبيل قرع باب الحقيقة**».

إنه إذن مجرَّد تمثيل بوسائط لسنية، وهو ضرب من التقريب فقط لذلك: «**المقام الكريم، فلا تلتمس الزيادة عليه من جهة الألفاظ؛ فإن ذلك كالمتعذر**»[4].

أما قرع باب الحقيقة؛ فيحتاج إلىٰ سلوك تصوفي، أي إلىٰ معاناة التجربة ذاتها.

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤١.

(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤١.

(٣) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤٤.

(٤) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤٨.

sami-pdf.blogspot.com

لكن ماذا يقول ابن طفيل بلغة الإشارة معبرًا عن هذه الحالة التي عاشها حي بن يقظان؟

«لما فني عن ذاته وعن جميع الذوات ولم ير في الوجود إلا الواحد القيوم، وشاهد ما شاهد، ثم عاد إلىٰ ملاحظة الأغيار عندما أفاق من حالته تلك التي تشبه السكر، خطر بباله أنه لا ذات له يغاير بها ذات الحق تعالىٰ، وأن حقيقة ذاته هي ذات الحق، وأن الشيء الذي كان يظن أولًا أنه ذات المغايرة لذات الحق، ليس شيئًا في الحقيقة، بل ليس ثم شيء إلا ذات الحق».

هل بين ما رآه أرباب المشاهدة خلاف مع الدين؟

في هذه اللحظة يحتاج ابن طفيل إلىٰ الوصل بين الجزيرتين، حيث يُدخل في سياق السَّرد أسال وسلامان. وهما شخصيتان يرمز بهما ابن طفيل إلىٰ فئتين: العوام أو أهل الظاهر (سلامان)، والنخبة القادرة علىٰ النفاذ إلىٰ الحقيقة الباطنية، أي أهل التأويل (أسال):

«ذكروا: إن جزيرة قريبة من الجزيرة التي ولد بها حي بن يقظان علىٰ أحد القولين المختلفين علىٰ صفة مبدئه، انتقلت إليه ملة من الملل الصحيحة المأخوذة علىٰ بعض الأنبياء المتقدمين، صلوات الله عليهم.

وكانت ملة محاكية لجميع الموجودات الحقيقية بالأمثال المضروبة إلى خيالات تلك الأشياء، وتثبت رسومها في النفوس، حسبما جرت به العادة في مخاطبة الجمهور؛ فما زالت تلك الملة تنتشر بتلك الجزيرة وتقوىٰ وتظهر، حتىٰ قام بها ملكها وحمل الناس علىٰ التزامها»[1].

يقدم ابن طفيل من أهل هذه الجزيرة شخصين متمايزين؛ أحدهما أسال، الذي ينزع نحو علم الباطن، وسلامان، الذي يقف عند ظاهر النص:

«وكان قد نشأ بها فتيان من أهل الفضل والخير، يسمىٰ أحدهما أسال والآخر سلامان فتلقيا هذه الملة وقبلاها أحسن قبول.

فأما أسال؛ فكان أشد غوصًا علىٰ الباطن، وأكثر عثورًا علىٰ المعاني الروحانية والطمع في التأويل.

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٤٩.

sami-pdf.blogspot.com

وأما سلامان صاحبه؛ فكان أكثر احتفاظًا بالظاهر، وأشد بعدًا عن التأويل.

وكان في تلك الشريعة أقوال تحمل عن العزلة والانفراد، وتدل علىٰ أن الفوز والنجاة فيهما؛ وأقوال أخر تحمل علىٰ المعاشرة وملازمة الجماعة.

فتعلق أسال بطلب العزلة، ورجح القول فيها لما كان في طباعه من دوام الفكرة، وملازمة العبرة، والغوص علىٰ المعاني، وأكثر ما كان يتأتىٰ له أمله من ذلك بالانفراد.

وتعلق سلامان بملازمة الجماعة، ورجح القول فيها لما كان في طباعه من الجبن عن الفكرة والتصرف.

فكانت ملازمته الجماعة عنده مما يدرأ الوسواس، ويزيل الظنون المعترضة ويعيذ من همزات الشياطين.

وكان اختلافهما في هذا الرأي سبب افتراقهما»[1].

هذا النزوع نحو العزلة والتأمل يدفع أسال للبحث عن مكان يحقق له ذلك. وكان «قد سمع عن الجزيرة التي ذكر أن حي بن يقظان تكوّن بها، وعرف ما بها من الخصب والمرافق والهواء المعتدل، وأن الانفراد بها يتأتىٰ لملتمسه، فأجمع أن يرتحل إليها ويعتزل الناس بها بقية عمره.

فجمع ما كان له من المال، واشترىٰ ببعضه مركبًا تحمله إلىٰ تلك الجزيرة، وفرق باقيه علىٰ المساكين، وودع صاحبه سلامان وركب متن البحر؛ فحمله الملاحون إلىٰ تلك الجزيرة، ووضعوه بساحلها، وانفصلوا عنها.

فبقي أسال بتلك الجزيرة يعبد الله عز وجل، ويعظمه ويقدسه، ويفكر في أسمائه الحسنىٰ وصفاته العليا؛ فلا ينقطع خاطره، ولا تتكدر فكرته.

وإذا احتاج إلىٰ غذاء تناول من ثمرات تلك الجزيرة وصيدها ما يسد بها جوعته. وأقام علىٰ تلك الحال مدة وهو في أتمّ غبطة وأعظم أنس بمناجاة ربه.

...

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٠.

sami-pdf.blogspot.com

وكان، في تلك المدة، حي بن يقظان شديد الاستغراق في مقاماته الكريمة؛ فكان لا يبرح عن مغارته إلا مرة في الأسبوع لتناول ما سنح من الغذاء؛ فلذلك لم يعثر عليه أسال لأول وهلة، بل كان يتطوف بأكناف تلك الجزيرة ويسبح في أرجائها، فلا يرىٰ إنسيًا ولا يشاهد أثرًا؛ فيزيد بذلك أنسه وتنبسط نفسه لما كان قد عزم عليه من التناهي في طلب العزلة والانفراد.

إلىٰ أن اتفق في بعض تلك الأوقات أن خرج حي بن يقظان لالتماس غذائه وأسال قد ألمّ بتلك الجهة، فوقع بصر كل منهما علىٰ الآخر.

فأما أسال؛ فلم يشك أنه من العباد المنقطعين، وصل تلك الجزيرة لطلب العزلة عن الناس كما وصل هو إليها.

فخشي إن هو تعرض له وتعرف به أن يكون سببًا في فساد حاله وعائقًا بينه وبين أمله.

وأما حي بن يقظان؛ فلم يدر ما هو؛ لأنه لم يره علىٰ صورة شيء من الحيوانات التي كان قد عاينها قبل ذلك.

وكان عليه مدرعة سوداء من الشعر والصوف، فظن أنها لباس طبيعي. فوقف يتعجب منه مليًا.

وولىٰ أسال هاربًا منه خيفة أن يشغله عن حاله، فاقتفىٰ حي بن يقظان أثره لما كان في طباعه من البحث عن الحقائق.

فلما رآه يشتد في الهرب. خنس عنه وتوارىٰ له، حتىٰ ظن أسال أنه قد انصرف عنه وتباعد من تلك الجهة»[1].

خلال مراقبته رأىٰ حي بن يقظان أسال وقد شرع «في الصلاة والقراءة، والدعاء والبكاء، والتضرع والتواجد، حتىٰ شغله ذلك عن كل شيء.

فجعل حي بن يقظان يتقرب منه قليلًا قليلًا، وأسال لا يشعر به حتىٰ دنا منه بحيث يسمع قراءته وتسبيحه، ويشاهد خضوعه وبكاءه.

فسمع صوتًا حسنًا وحروفًا منظمة، لم يعهد مثلها من شيء من أصناف الحيوان.

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥١.

sami-pdf.blogspot.com

ونظر إلىٰ أشكاله وتخطيطه فرآه علىٰ صورته، وتبيّن له أن المدرعة التي عليه ليست جلدًا طبيعيًا، وإنما هي لباس متّخذ مثل لباسه هو، ولما رأىٰ حسن خشوعه وتضرعه وبكائه لم يشك في أنه من الذوات العارفة بالحق؛ فتشوّق إليه وأراد أن يرىٰ ما عنده، وما الذي أوجب بكاءه وتضرعه؛ فزاد في الدنو منه حتىٰ أحسّ به أسال؛ فاشتد في العدو، واشتد حي بن يقظان في أثره حتىٰ التحق به . . .»[1].

هنا يحدث اللقاء، وحاول أسال أن يتواصل مع ابن يقظان، وبما أن أسال كان يتقن كثيرًا من الألسن فإنه أخذ: «يكلم حي بن يقظان ويسائله عن شأنه بكل لسان يعلمه ويعالج أفهامه فلا يستطيع، وحي بن يقظان في ذلك كله يتعجب مما يسمع ولا يدري ما هو. غير أنه يُظهر له البشر والقبول. فاستغرب كل واحد منهما أمر صاحبه . . .»[2].

«فالتزم صحبة أسال ولما رأىٰ أسال أيضًا أنه لا يتكلم، آمن من غلوائه علىٰ دينه، ورجا أن يعلمه الكلام والعلم والدين، فيكون له بذلك أعظم أجر وزلفىٰ عند الله.

فشرع أسال في تعليمه الكلام أولًا بأن كان يشير له إلىٰ أعيان الموجودات وينطق بأسمائها ويكرر ذلك عليه ويحمله علىٰ النطق، فينطق بها مقترنًا بالإشارة، حتىٰ علمه الأسماء كلها، ودرجه قليلًا قليلًا حتىٰ تكلم في أقرب مدة.

فجعل أسال يسأله عن شأنه ومن أين صار إلىٰ تلك الجزيرة، فأعلمه حي بن يقظان أنه لا يدري لنفسه ابتداء ولا أبا ولا أمًّا أكثر من الظبية التي ربته، ووصف له شأنه كله وكيف ترقىٰ بالمعرفة، حتىٰ انتهىٰ إلىٰ درجة الوصول.

فلما سمع أسال منه وصف تلك الحقائق والذوات المفارقة لعالم الحسّ العارفة بذات الحق عزّ وجلّ، ووصف له ذات الحق تعالىٰ بأوصافه الحسنىٰ، ووصف له ما أمكنه وصفه مما شاهده عند الوصول من لذات الواصلين وآلام المحجوبين، لم يشك أسال في أن جميع الأشياء التي وردت في شريعته من أمر الله عز وجل، وملائكته، وكتبه، ورسله، واليوم الآخر، وجنته وناره، هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥١.

(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٢.

sami-pdf.blogspot.com

يقظان؛ فانفتح بصر قلبه وانقدحت نار خطره وتطابق عنده المعقول والمنقول، وقربت عليه طرق التأويل، ولم يبق عليه مشكل في الشرع إلا تبيَّن له، ولا مغلق إلا انفتح، ولا غامض إلا اتضح، وصار من أولي الألباب.

وعند ذلك نظر إلىٰ حي بن يقظان بعين التعظيم والتوقير، وتحقق عنده أنه من أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون.

فالتزم خدمته والاقتداء به بإشارته فيما تعارض عنده من الأعمال الشرعية التي قد تعلمها في ملته»[1].

«وجعل حي بن يقظان يستفصحه عن أمره وشأنه، فجعل أسال يصف له شأن جزيرته وما فيها من العالم، وكيف كانت سيرهم قبل وصول الملة إليهم.

وكيف هي الآن بعد وصولها إليهم، وصف له جميع ما ورد في الشريعة من وصف العالم الإلهي، والجنة والنار، والبعث والنشور، والحشر والحساب، والميزان والصراط.

ففهم حي بن يقظان ذلك كله ولم ير فيه شيئًا علىٰ خلاف ما شاهده في مقامه الكريم»[2].

بهذا ينتهي ابن طفيل إلىٰ أن لا خلاف بين الحقيقة الدينية والحقيقة التأملية التي يبلغ إليها المتوحد بالرياضة الروحية. فلقاء أسال بحي بن يقظان، يكشف عن توافق فكري، يدل علىٰ توافق الدين الفطري بالدين المنزل. لذا؛ لما تعلم حي بن يقظان اللغة وأخذ في تعميق التواصل مع أسال لم يجد بين مكنون وجدانه ووعيه ومسطور الشريعة كبير اختلاف؛ بل وجد توافقًا وانسجامًا:

«إلا أنه بقي في نفسه أمران كان يتعجب منهما ولا يدري وجه الحكمة فيهما؛ أحدهما: لمَ ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر العالم الإلهي، وأضرب عن المكاشفة حتىٰ وقع الناس في أمر عظيم من التجسيم، واعتقاد أشياء في ذات الحق هو منزه عنها وبريء منها؟ وكذلك في أمر الثواب والعقاب.

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٣، ١٥٤.

(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٤.

sami-pdf.blogspot.com

والأمر الآخر: لمَ اقتصر علىٰ هذه الفرائض ووظائف العبادات وأباح الاقتناء للأموال والتوسع في المأكل، حتىٰ فرغ الناس بالاشتغال بالباطل، والإعراض عن الحق؟ وكان رأيه هو ألا يتناول أحد شيئًا إلا ما يقيم به من الرمق؛ وأما الأموال فلم تكن لها عنده معنىٰ.

(...)

وكان الذي أوقعه في ذلك ظنه، أن الناس كلهم ذوو فطر فائقة، وأذهان ثاقبة، ونفوس عازمة، ولم يكن يدري ما هم عليه من البلادة والنقص، وسوء الرأي وضعف العزم، وأنهم كالأنعام بل هم أضل سبيلًا.

فلما اشتد إشفاقه علىٰ الناس، وطمع أن تكون نجاتهم علىٰ يديه، حدثت له النية في الوصول إليهم، وإيضاح الحق لديهم، وتبيينه لهم؛ ففاوض في ذلك صاحبه أسال وسأله: هل تمكنه حيلة في الوصول إليهم؟ فأعلمه بما هم فيه من نقص الفطرة والإعراض عن أمر الله فلم يتأت له فهم ذلك، وبقي في نفسه تعلّق بما كان قد أمله.

وطمع أسال أيضًا أن يهدي الله علىٰ يديه طائفة من معارفه المريدين الذين كانوا أقرب من التخلص من سواهم»[1].

فقرر العودة إليهم مصحوبًا بحي بن يقظان؛ فلما دخلا المدينة: «واجتمع أصحاب أسال به، فعرفهم شأن حي بن يقظان، فاشتملوا عليه شديدًا وأكبروا أمره، واجتمعوا إليه وأعظموه وبجلوه، وأعلمه أسال أن تلك الطائفة هم أقرب إلىٰ الفهم والذكاء من جميع الناس، وإنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز.

وكان رأس تلك الجزيرة سلامان وهو صاحب أسال الذي كان يرىٰ ملازمة الجماعة، ويقول بتحريم العزلة، فشرع حي بن يقظان في تعليمهم وبثّ أسرار الحكمة إليهم.

فما هو إلا أن ترقىٰ عن الظاهر قليلًا وأخذ في وصف ما سبق إلىٰ فهمهم خلافه، فجعلوا ينقبضون منه وتشمئز نفوسهم مما يأتي به ... وما زال حي بن يقظان يستلطفهم ليلًا ونهارًا، ويبيّن لهم الحق سرًا وجهارًا، فلا يزيدهم ذلك إلا نبوًا

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٥.

sami-pdf.blogspot.com

ونفارًا، مع أنهم كانوا محبين للخير، راغبين في الحق، إلا أنهم لنقص فطرتهم كانوا لا يطلبون الحق من طريقه ولا يأخذونه لجهة تحقيقه ... فيأس من إصلاحهم، وانقطع رجاؤه من صلاحهم لقلة قبولهم»[1].

فأدرك: «أن الحكمة كلها والهداية والتوفيق فيما نطقت به الرسل ووردت به الشريعة لا يمكن غير ذلك ولا يحتمل المزيد عليه ولكل عمل رجال وكل ميسر لما خُلق له»[2].

وكان إدراكه لتفاوت مقدرة الناس في الإدراك سببًا في تغيير مخاطبته لهم؛ حيث انصرف: «إلىٰ سلامان وأصحابه، فاعتذر عما تكلم به معه وتبرأ إليهم منه وأعلمهم أنه قد رأىٰ مثل رأيهم واهتدىٰ بمثل هديهم، وأوصاهم بملازمة ما هم عليه من التزام حدود الشرع والأعمال الظاهرة وقلة الخوض فيما لا يعنيهم، والإيمان بالمتشابهات والتسليم لها، والإعراض عن البدع والأهواء والاقتداء بالسلف الصالح والترك لمحدثات الأمور، وأمرهم بمجانبة ما عليه جمهور العوام من إهمال الشريعة والإقبال علىٰ الدنيا ... وعلم هو وصاحبه أسال أن هذه الطائفة المريدة القاصرة لا نجاة لها إلا بهذا الطريق، وأنها إن رفعت عنه إلىٰ يفاع الاستبصار اختلّ ما هي عليه ولم يمكنها أن تلحق بدرجة السعداء ... وإن هي دامت علىٰ ما هي عليه حتىٰ يوافيها اليقين فازت بالأمن وكانت من أصحاب اليمين، والسابقون السابقون أولئك المقربون.

فودعاهم وانفصلا عنهم وتلطفا في العود إلىٰ جزيرتهما. وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولًا حتىٰ عاد إليه، واقتدىٰ به أسال حتىٰ قرب أو كاد. وعبدا الله في تلك الجزيرة حتىٰ أتاهما اليقين»[3].

---

(١) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٥، ١٥٦.

(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٨.

(٣) ابن طفيل، حي بن يقظان، م س، ص١٥٨.

sami-pdf.blogspot.com

- ٥ -

«روبنسن كروزو»

بما أننا تناولنا من قبل قصة «حي بن يقظان» لابن طفيل، فلا بأس من التعريج علىٰ قصة شبيهة بها في الأدب الأوروبي، أعني رواية «روبنسن كروزو» التي أصدرها الروائي الإنجليزي دانيال ديفو عام ١٧١٩م. والحافز علىٰ هذا التعريج هو المشابهة فقط، وليس القيمة؛ لأن الفارق كبير بين الروايتين. فـ«حي بن يقظان» ليست سردًا لمغامرة مسكونة بالرؤية المادية للوجود، كما هو الحال في «روبنسن كروزو»؛ إنما هي اختزال لمغامرة فكرية مثقلة بالأسئلة الأنطولوجية.

كما قد لا يجد القارئ، المتمرس علىٰ مطالعة السَّرد، عند قراءة قصة «روبنسن كروزو»، أيّ ملمح من الملامح الفنية القادرة علىٰ إدهاش ذائقته الأدبية؛ إذ هي متن عادي جدًا من حيث مادته السَّردية، وأسلوبه علىٰ حدّ سواء. الأمر الذي يدفع نحو التساؤل: كيف صار هذا المتن أحد أشهر نصوص الأدب العالمي؟

من بين المؤشرات الدالة علىٰ القيمة التاريخية لهذا النص الروائي، أن العديد من مؤرخي الأدب يذهبون إلىٰ القول بأنها أول رواية ظهرت باللسان الإنجليزي.

والحق أننا عندما نطالعها بذائقة أدبية مصحوبة بحسٍّ نقدي لا نجد فيها مهارة تخيلية تستحق التنويه والتثمين، أو عمقًا في الرؤىٰ الفكرية يلفت الانتباه، كما نجد في شبيهتها، أي قصة «حي بن يقظان» رائعة الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل. لذا؛ فقيمة رواية ديفو لا ينبغي أن تلتمس في مضمونها السَّردي، بقدر ما ينبغي أن تلتمس في توقيتها المؤكد علىٰ ريادتها، وإنشائها لجنس أدبي جديد في تاريخ الأدب الإنجليزي.

هل كانت المادة السردية لهذا النص حصيلة تخييل أم نتاج إنصات لحَكي واقعي؟

هذا سؤال اختلف النقاد في الجواب عنه؛ حيث يذهب بعضهم إلىٰ البحث عن

sami-pdf.blogspot.com

أصل الحدث، فيجد أن باعثه حكاية واقعية حصلت لملاح أسكتلندي يدعىٰ سيلكريك نجا بعد غرق سفينته، وعاش أربع سنوات ونصف في جزيرة معزولة، ثم حكىٰ ذلك بعد عودته.

وليس مما يستبعد أن يحصل ذلك؛ فمعلوم أن ظروف الملاحة في القرن الثامن عشر وما قبله، كانت كثيرًا ما تشير إلىٰ وقوع حوادث من هذا النوع. لكن رغم ذلك يحق لنا أن نصرف النظر عن هذا المعطىٰ الواقعي، ونقلِّل من شأنه في بيان مصدر نص «روبنسن كروزو»؛ لأن حوادث الضياع في البر والبحر ليست من خصوصيات القرن الثامن عشر؛ بل هي من عاديات الحياة البشرية قبله أيضًا. لذا؛ لا بدَّ من إمعان التفكير لتفسير انتقال مثل هذه الحوادث إلىٰ أن تكون مادة سردية يكتب عنها. إذ ما أتفه أن يعلَّل هذا النص بتعليلٍ ملاحي.

أجل إن علو موج البحر، وخرق السفين وتمزقه إلىٰ مزق من القشِّ قد يفسّر غرق فلان، ونجاة علان. لكنه ليس كافيًا لتعليل انتقال الحدث من صفحة الماء إلىٰ صفحة الورق. لذا؛ أُرجع القصة إلىٰ مصدرين أساسين هما: **قصة بن طفيل؛ وفكرة فلسفة الطبيعة التي سادت خلال القرن الثامن عشر.**

من جهة المصدر الأول، يصح الاعتراض بالقول: إن كثيرًا من الاختلافات ملحوظة بين «**حي بن يقظان**» و«**روبنسن كروزو**»؛ لكن رغم ذلك، فإن ثمة ما يؤكد أن ديفو كتب قصته متأثرًا بالنص الروائي العربي. فكما أكَّد غوتييه، فقد سبق لديفو أن قرأ قصة بن طفيل، حيث ترجمت إلىٰ الإنجليزية سنة ١٧٠٨، أي قبل نشر ديفو لروايته بإحدىٰ عشرة سنة.

أما من جهة المصدر الثاني، فيمكن النظر إلىٰ قصة «روبنسن كروزو» بوصفها نوعًا من التشخيص الروائي للعيش في كنف الطبيعة، وسردًا لتعاطي الإنسان الأول مع الوجود، بدءًا من التعالق معه بمحض جسده، ثم التفكير في توسّل أدوات واصطناع تقنيات. صحيح أن لحظة التقنية لم تغب منذ بداية قصة ديفو، لكن مع ذلك بقي إطار العيش في الجزيرة ممتثلًا لنظام العيش الطبيعي.

ومعلوم أن فكرة العود إلىٰ الطبيعة، من الأفكار الفلسفية التي هيمنت علىٰ الوعي الأوروبي في القرن الثامن عشر. فمع ابتداء زمن الحداثة وبدء تشكل المدينة وتوسّعها

sami-pdf.blogspot.com

العمراني، وما استتبعه من تحول في الأفكار والقيم، وكذا في أسلوب التعاطي مع الطبيعة، أخذت الفلسفة والأدب تنزع نحو نوستالجيا «الطبيعي». وهذا ما نجده جليًّا في كتابات جون جاك روسو خاصة.

ومن بين ما يستحق الذكر، توكيدًا علىٰ القرابة الفكرية بين قصة كروزو وفلسفة الطبيعة كما تجلّت في فكر الأنوار، أن روسو حرص علىٰ تقريظ هذا المتن في روايته «إيميل»، بل جعله النصَّ الوحيد الذي يستحق القراءة في لحظة التنشئة؛ إذ يقول: «**ما دمنا لا يمكن أن نستغني عن الكتب، فثمة كتاب هو عندي أثمن ذخر في التربية الطبيعية. وسيكون أول كتاب يقرؤه طفلي إميل. بل سيكون هو وحده كل مكتبته. (...) ترىٰ ما هو هذا الكتاب إذن؟ لعله كتاب أرسطو أو بلين أو بوفون.**

كلا، ليس كتاب أحد من هؤلاء؛ بل هو كتاب روبنسن كروزو»[1].

ثم إن سرد حالة الطبيعة لم يكن فقط مجرَّد توصيف لنمط عيش، بل كان أيضًا تخيلًا لبداية التاريخ البشري، كيف تمظهر قبل أن يتحوَّل ويتغيَّر، وينتقل إلىٰ التفاعل مع الوجود بوسائط تقنية.

وكعادة عناوين المتون القديمة كان عنوان نص دانيال ديفو (١٦٦١- ١٧٣١) تقريبًا ملخصًا لكل المادة السَّردية للرواية، فجاء عنوانًا طويلًا مسهبًا، يشير إلىٰ أن المتن سرد لحياة روبنسن كروزو اليوركي وحكي لمغامراته الغريبة والمدهشة، وتعريف به بوصفه ملاحًا نجا وحده بعد تحطم السفينة التي كان فيها، حيث مات جميع ركابها، ليجد نفسه علىٰ شاطئ جزيرة موحشة فعاش فيها ثمانية وعشرين عامًا.

يحرص ديفو إمعانا في إظهار واقعية سرده علىٰ توقيته بتواريخ مضبوطة؛ حيث يشير في بدء متنه إلىٰ أن الشاب روبنسن كروزو خرج من مدينته يورك بإنجلترا عام ١٦٥١م، مأخوذًا بحلمه بأن يصبح ملّاحًا، وذلك ضدًا لإرادة أبويه اللذين كانا يريدان منه أن يصير محاميًا.

«**وهكذا ركبت البحر .. و... لا أنسىٰ ذلك اليوم الذي أقدمت فيه علىٰ هذه المجازفة. فقد كان أشأم يوم في تاريخ حياتي؛ إذ كان فاتحة عهد الشقاء.**

---

(١) جان جاك روسو، إميل، ترجمة د.نظمي لوقا، الشركة العربية للطباعة والنشر، ب ت، ص١٦٣.

sami-pdf.blogspot.com

ذلك اليوم هو أول سبتمبر عام ١٦٥١م»[١].

ما الذي حدث ذلك اليوم؟

يقول روبنسن: عزمت «علىٰ مرافقة جماعة من الملاحين في رحلتهم إلىٰ شواطئ إفريقية. ولم أعلم ما يخبئه لي القدر من المتاعب والآلام»[٢].

وخلال المسير في البحر اعترض السفينة قراصنة اعتقلوا كل من فيها.

«وقد أعجب الربان بنشاطي؛ فاتخذني عبدًا له. ولبثت في خدمته عامين كاملين، وأنا أفكر في وسيلة للهرب»[٣].

وتمكّن من الهرب في قاربٍ صغير، وخلال هربه التقىٰ بسفينة برتغالية أنقذته.

وعندما وصل إلىٰ البرازيل أصبح كروزو صاحب إقطاعية زراعية؛ ولذا سيفكر كغيره من المستوطنين في الإتيان بعبيد للخدمة؛ فيذهب في رحلة إلىٰ إفريقيا لاسترقاق أهلها. لكن عاصفة بحرية تعترض السفينة وتغرقها، فيغرق كل من عليها باستثناء كروزو، ليلقىٰ نفسه عند شاطئ جزيرة خالية إلا من هوامّ الأرض ووحش الغاب.

«وخشيت أن يدهمني الليل؛ فأصبح فريسة للوحوش، وليس معي سلاح أصطاد به -من الحيوان- ما أقتات به، أو أدفع به عني غائلة الوحوش العادية إذا حاولت افتراسي. فلم يكن لدي -حينئذ- غير مدية لا غناء فيها. فتمثل لي حرج مركزي، ورأيت المستقبل مرهوبًا مظلمًا.

أقبل الليل؛ فاشتد رعبي، ولم أجد لي مناصًا من التفكير في مكان نومي. فتخيرت شجرة كبيرة بالقرب مني، وجلست بين أغصانها المشتبكة»[٤].

سيأخذ من بقايا السَّفِينِ الغارق أسلحة وأدوات، وسيكتشف في الجزيرة مغارة فيتخذ منها بيتًا له. ولاستذكار التاريخ؛ سيحفر علىٰ قطعة من شجر مؤشرات لضبط يومياته.

---

(١) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، ترجمة كامل كيلاني، دار المعارف القاهرة ١٩٩٢، ط١٢، ص١٦، ١٧.

(٢) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص٢٢.

(٣) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص٢٥.

(٤) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص٤٢.

sami-pdf.blogspot.com

«وما مرَّ علي عشرة أيام حتىٰ خشيت أن أنسىٰ تواريخ الأيام. ولم يكن عندي كراسة ولا ورق ولا مداد، فلم أعرف كيف أدوّن للأيام تاريخها. وبعد افتكار طويل أقمت علىٰ شاطئ البحر جذعًا مربعًا من الخشب، وحفرت فيه ما يأتي: حللت هذه الجزيرة في ٣٠ من سبتمبر سنة ١٦٥٨م.

ثم أخذت علىٰ نفسي أن أحفر خطًا مزدوجًا. فإذا انتهىٰ الشهر حفرت مربعًا صغيرًا. وقد تمكنت بهذه الوسيلة من تعرف أيام الأسبوع والشهر والسنة»[1].

هاهو بمفرده وجهًا لوجه مع طبيعة عذراء. في عزلة وسكون. لذا؛ كان لا بدَّ من أن يتفاعل بمحض قدراته الذاتية مع هذا الوجود ليستمر في العيش. وتدفعه الحاجة إلىٰ زراعة القمح، واستئناس بعض الحيوانات وتربيتها، وصناعة الفخار . . .

كانت الجزيرة خالية لا نسمة فيها، غير أنه في يوم من الأيام يقع حادث غريب؛ إذ جاء زوار مصحوبين بأسرىٰ. أخذ كروزو يراقبهم عن بعد، متخفيًا؛ لأنه لم يكن مطمئنًا لسحنتهم وسلوكهم.

وصدق ظنه؛ فقد كان هؤلاء الزوار الغرباء مجموعة من أكلة لحوم البشر اعتادوا علىٰ الإتيان بصيدهم من الأسرىٰ ليأكلونهم في الجزيرة، ثم يعودون أدراجهم.

«رأيت من آثار المتوحشين ما فزعني، وملأ قلبي رعبًا وهلعًا. فقد ظهر لي أن هؤلاء المتوحشين الهمج يجيئون بالأسرىٰ -بعد أن يظفروا بهم في معاركهم- إلىٰ الشاطئ الجنوبي الغربي من هذه الجزيرة، ثم يشوون لحومهم علىٰ النار ويأكلونها. وقد رأيت كثيرًا من الجماجم والأشلاء مبعثرة في تلك البقعة، علىٰ مكان قريب من الرماد الذي خلفته النار»[2].

أمام هذا المنظر البشع والمخيف حدَّث كروزو نفسه بأن يستعد لقتال أكلة لحوم البشر، وإنقاذ أسراهم، لكنه يتراجع عن قراره؛ لأنه لاحظ أنهم لا يدركون بتاتًا بشاعة فعلهم ولا يستقبحونه، بل ينساقون إلىٰ ذلك وكأنهم يأكلون حيوانًا لا بشرًا!

إذن لم الاستنكار عليهم؟!

---

(١) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص٦٠، ٦١.

(٢) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص٩٤.

sami-pdf.blogspot.com

يكشف لنا ديفو هنا عن تصور يعتقد بنسبية الحقائق والقيم؛ ففي تعليله لموقف بطله يمرر فكرة واضحة هي تقدير اختلاف أنساق الثقافات، والاعتراف بتغاير المقاييس، حتىٰ لو كانت موغلة في الغرابة والتوحش.

وعَوْد إلىٰ المتن:

خلال إحدىٰ زيارات آكلي لحوم البشر، يهرب منهم أسير:

«ورأيت الفرصة سانحة لإنقاذ هذا الأسير؛ لأنني كنت في أشد الحاجة إلىٰ خادم يعاونني في تلك الجزيرة المقفرة»[1].

يتعرف عليه كروزو/ ويسميه «فريداي»؛ لأنه صادف التقاؤه به يوم الجمعة. ولتيسير التواصل ونقله من الإشارة إلىٰ اللسان، يعلمه الإنجليزية، وبالاشتراك في اللغة يتيّسر التواصل، فيعلمه كروزو القيم الدينية، وينقل إليه جملة تصوراته الذهنية. وفي المقابل يعلم فريداي مضيفه طرائق ثمينة في كيفية العيش في الجزيرة، والتفاعل مع طبيعتها.

لكن لا ينبغي أن نظن أن لحظة المثاقفة هذه، أو بالأصح لحظة التلقين لا التثاقف بما يعنيه من تبادلٍ، تشغل مساحة مهمة في متن ديفو؛ فعلىٰ عكس قصة «حي بن يقظان» لا نجد إيغالًا في بسط رؤىٰ الوجود؛ فقصة كروزو ليس فيها أي اشتغال علىٰ فلسفة نظرية، بل محور تركيزها هو ترسيم طريقة عيش، بما تعنيه من انجذاب برغماتي نحو أفكار عملية.

ثم بعد ثمانٍ وعشرين سنة من هذه العزلة، سترسو علىٰ الجزيرة سفينة ثار بحارتها علىٰ قبطانهم. وكانوا يقصدون تركه في الجزيرة الموحشة، لكن كروزو يتمكّن هو وفريداي من نصرة القبطان، واستعادة السيطرة علىٰ السفينة والعودة بها إلىٰ إنجلترا.

«ودعت هذه المملكة النائية، وأخذت معي قلنسوتي -وهي من جلد الماعز- ومظلتي وببغائي. وأخذت ما كان عندي من النقود، وقد علاها الصدأ لطول احتجابها في أثناء هذه الأعوام.

ثم أقلعت بنا السفينة في التاسع عشر من ديسمبر عام ١٦٨٦م بعد أن مكثت في هذه

---

(١) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص٩٨.

sami-pdf.blogspot.com

الجزيرة ثمانية وعشرين عامًا وشهرين وتسعة عشر يومًا»[1].

اختلفت الطرائق والمداخل المنهجية التي سلكتها القراءات التي تناولت هذا المتن السردي؛ فبالإضافة إلىٰ القراءة الأدبية، ثمة قراءة سياسية نظرت إلىٰ سرد ديفو بوصفه تعبيرًا عن لحظةٍ تاريخية اتسمت بتبلور الرؤية والممارسة الاستعمارية الأوروبية. ومن ملامح التعبير عن تلك اللحظة في المتن: الطريقة التي قدَّم بها ديفو الجزيرة التي استوطنها روبنسن. كما أن حلوله فيها هو نوع من الاستعمار لها. ثم إن استعباده لـ«فرياي» هو توكيد للسلوك الاستعماري في الرؤية إلىٰ البشر بوصفهم مجرَّد أدوات للاستعمال. حيث إن حرصه علىٰ أن إنقاذ فرياي كان بهدف استعماله كخادم، وليس إنقاذه. ويزداد توكيد الرؤية الاستعمارية إلىٰ الآخر، أن روبنسن رفض إعتاق فرياي إلا بعد أن يعلن اعتناقه المسيحية.

كما تعكس شخصية روبنسن طبيعة التحول البُرجوازي الذي أخذ في التجذر في الثقافة والواقع الأوروبي، حيث يمثل في المتن بحسِّه التجاري، ونظرته الكمِّية إلىٰ الوجود الطبيعي. وهي النظرة التي وقف عندها السوسيولوجي الألماني ماكس فيبر في كتابه «**الأخلاق البروتستانتية**»[2].

ليجعل منها تعبيرًا عن الرؤية الرأسمالية. وإذا قارناها بنظرة حي بن يقظان سنلحظ تمايزًا جذريًا. وفي تحليل هذا التمايز علىٰ مستوىٰ طبائع الحضارات قدم مالك بن نبي في كتابه «**مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي**»[3] أطروحة ترفع «روبنسن كروزو» و«حي بن يقظان» من مستوىٰ شخصيتين روائيتين إلىٰ مستوىٰ التعبير عن نمطين حضاريين متمايزين في رؤية الوجود والتفاعل معه.

---

(١) دنيال ديفو، روبنسن كروزو، م س، ص١٢٧وص١٢٨.

(٢) Max Weber, l éthique protestante et l esprit du capitalisme, Pion, Paris 1964, p51.

(٣) مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، دار الفكر، دمشق ١٩٨٨، ص١٧- ٢٤.

sami-pdf.blogspot.com

- ٦ -

«المنقذ من الضلال»

رجل يقارب عمره الخمسين عامًا، يلبس أسمالًا بالية مهترئة، يخطو كل يوم نحو مسجد دمشق، حتىٰ إذا وصله صعد توًا إلىٰ المنارة، وأغلق الباب علىٰ نفسه منصرفًا إلىٰ عزلة تمتد طول النهار، لا يكلم أحدًا ولا يكلمه أحدٌ . . لا يَزور ولا يُزار.

ثم بعد مرور عامين، ينتقل إلىٰ القدس، وبالمسلك نفسه أيضًا تجده يدخل الصخرة كل يوم ويغلق علىٰ نفسه متوحدًا متفكرًا متأمّلًا.

ثم يرحل إلىٰ مكة والمدينة ابتغاء القرب من رسول الله صلىٰ الله عليه وسلم، غير راغب في مخالطة الناس. يقول متحدثًا عن نفسه:

«دمت علىٰ ذلك مقدار عشر سنين؛ وانكشفت لي في أثناء هذه الخلوات أمور لا يمكن إحصاؤها واستقصاؤها»[1].

لمَ هذا الحرص الشديد علىٰ اعتزال الناس والابتعاد عنهم؟

لقد كان في قمة مجده وشهرته في بغداد . . مدرسًا وعالمًا يشار إليه بالبنان، ثم فجأة يعقد قرارًا استغرب له معارفه، حيث فرّق كل ما يملك من مال -وكان ذا مال وفير- ولم يدخر سوىٰ «قدر الكفاف وقوت العيال». وبادر إلىٰ مغادرة بغداد متجهًا نحو الشام، ومنها إلىٰ فلسطين، فمكة والمدينة.

ترىٰ من يكون هذا الرجل الذي استثقل الدنيا فهجرها؟ إنه أبو حامد الغزالي، حجة الإسلام؛ المبتدع الضال! مجدد المئة الخامسة؛ جاهل علوم الحديث!

وحيد عصره وفريد زمانه في الإحاطة بعلوم المنقول والمعقول؛ حاطب ليل

---

(١) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق محمود بيجو، دار التقوىٰ، دار الفتح، ب ت، ص٦٨.

sami-pdf.blogspot.com

لا يدرك حقيقة ما يجمع ويُورِدُ من نُقُول.

ذاك الذي كسر شوكة الفلاسفة وهَدَّ بنيانهم من أساسه؛ ذاك الذي ابتلع الفلاسفة ولما أراد أن يتقيأهم ما استطاع!

أحكام شديدة التضاد . . فمن هو الغزالي إذن؟

إن كان فهم فكر أبي حامد يحتاج إلىٰ تحليل ودرس مختلف كتبه، وهي كثيرة، فإنه لا سبيل إلىٰ فهم شخصيته وصيرورة تطوره الفكري دون قراءة كتابه «المنقذ من الضلال»؛ إذ هو سيرته الفكرية في أوجز لفظ وأقصر كلام.

غير أن فهم الغزالي ليس بالقصد السهل؛ فلا أعتقد أن ثمة مفكرًا في تاريخنا الثقافي اختلفت في شأنه الآراء وتفاوتت في حقه الأحكام مثلما اختلفت وتفاوتت فيه. صحيح أن أي مفكر مجتهدٍ لا بدَّ أن تتوزع حوله الآراء، وتتفرق مذاهب قددًا؛ غير أن للغزالي شأنًا آخر يكاد يكون فيه استثناء. إذ بلغ به المعجبون إلىٰ أعلىٰ مقام؛ وأخفضه الخصومُ إلىٰ أسفل درك.

ولم ينحصر هذا الاختلاف في مجايليه ومعاصريه، بل امتد أيضًا إلىٰ لحظتنا الراهنة: فإذا كان البعض يراه قد بلغ في فهم «مقاصد الفلاسفة» إلىٰ درجة فيلسوف، فإن البعض الآخر ذهب إلىٰ كونه سببًا من أسباب أفول الفكر الفلسفي في تاريخنا الثقافي. بل يذهب أحد الباحثين (أقصد طيب تيزيني في كتابه «مشروع رؤية جديدة» إلىٰ القول: «لقد مارس الغزالي دورًا مدمرًا ضد الفلسفة»[1].

وليس بذي قيمة الاحتفاء بما قيل فيه مدحًا، ولا استثقال ما قيل فيه ذمًّا؛ بل كل هذا وذاك أراه دالًّا علىٰ رفعة مكانته العلمية. لا أقصد فقط كلمات المديح بل حتىٰ كلمات الهجاء؛ لأنه لو لم يكن ذا عطاءٍ ومقام ما استفز خصومه واضطرهم إلىٰ الإيغال في التهجُّم عليه إلىٰ حدِّ الإسفاف في القول.

إذن كل ما سبق، مدحًا كان أم هجاء، لا يستحق أن نحتفي به ولا أن نستثقله؛ لأننا نطلب هنا الارتقاء إلىٰ مقام التفكير، لا الانحدار إلىٰ مقام شعر التقريظ والهجاء،

---

(١) طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، الطبعة الخامسة، دار دمشق، ص٣٣١.

sami-pdf.blogspot.com

بتوسل ألفاظ الغزل أو استعمال للشتيمة.

والقيمة الفكرية للغزالي بادية بوضوح في مختلف كتبه، فهو في رسائله الكلامية مناظر مقتدر، واطلاعي علىٰ كثير مما كتب، وخاصة كتابه «الاقتصاد في الاعتقاد» جعلني أستغرب قول الفقيه المازري رحمه الله، في ما نقله عنه الإمام السبكي في كتابه «طبقات الشافعية»: «وأما علم الكلام الذي هو أصل الدين؛ فإنه (يقصد الغزالي) صنف فيه أيضًا، وليس بالمستبحر فيه، ولقد فطنت لسبب عدم استبحاره، وذلك أنه قرأ علم الفلسفة قبل استبحاره في فن أصول الدين فأكسبته قراءته الفلسفة جراءة علىٰ المعاني وتسهيلًا للهجوم علىٰ الحقائق»[1].

والحقيقة أن المازري لم يكشف بقوله هذا فطنة ولا تيقظًا في فهم الإسهام الكلامي للغزالي، بل حتىٰ تعليله مردود من وجهين:

أولهما: أنه لو رجع إلىٰ «المنقذ من الضلال» لوجد أن الغزالي يصرح بكونه درس علم الكلام قبل الفلسفة. ومن ثمَ؛ فلا مستند للمازري في زعمه.

وثانيهما: علىٰ فرض صحة زعمه بأسبقية الدرس الفلسفي علىٰ الكلامي في التكوين الفكري للغزالي، ما كانت هذه الأسبقية لتكون علةً لعدم استبحاره في علم الكلام؛ فمعلوم أن العدة الفلسفية كانت مرتكز الوعي الكلامي في أعمق مستويات استبحاره، حتىٰ إن أقدر المتكلمين كان هو الأكثر إحاطة بالمنهجية المنطقية الفلسفية، واقتدارًا علىٰ تشغيلها.

وهو في علم الأصول أصولي متميز، ويكفي النظر في كتابه «المستصفىٰ»، ومقدماته المنطقية لإدراك ذلك، فبصرف النظر عن موافقتنا أو مخالفتنا لإدخاله للمنطق الأرسطي في المتن الأصولي، فإن طريقة بنائه للمنهجية الأصولية الشافعية في مبحث القياس، بإعادة ترتيبه وفق المقدمات المنطقية، أسلوب يختلف كثيرًا عما كان سائدًا في المتن الأصولي من قبل.

وهو في علم الفقه ذو مدخل منهجي فريد؛ فكتابه الإحياء مغاير تمامًا في معالجة الأحكام الفقهية، إذ أحيا معانيها، وحوّلها من أشكال ورسوم إلىٰ أعمال حاملة لدلالات وشعور.

---

(١) السبكي، طبقات الشافعية، ج ٤ ص١٢٣.

sami-pdf.blogspot.com

وفي الفلسفة يكفيه متن «المقاصد» وكتاب «التهافت» دلالة، ليس فقط علىٰ عمق فهمه للمعطيات المعرفية الفلسفية المتداولة في عصره؛ بل والإيغال في إدراك بنيتها إلىٰ درجة إبصار الكثير من مكامن نقصها.

وقِس علىٰ هذا باقي الحقول والتخصصات العلمية التي لا أكاد أستثني منها سوىٰ علم اللغة، حيث كان علىٰ ضعف بَيِّن ملحوظ في إخلاله بقواعدها أحيانًا. وعلوم الحديث، حيث كان يترخص في الرواية دون التحقق من الأسانيد.

أما سوىٰ ذلك؛ فقد كان للرجل إسهام موسوم بالاجتهاد ورفض التقليد. وحسّه التجديدي هذا واضح في متونه وسيرته معًا. حتىٰ إنه عندما سُئِلَ في خانقاه بطوس: «أنت علىٰ مذهب من» كان جوابه: «أما في المعقولات؛ فعلىٰ مذهب البرهان وما يقتضيه دليل العقل. وأما في الشرعيات؛ فعلىٰ مذهب القرآن، ولا أقلد أحدًا من الأئمة، فلا للشافعي عليّ خط ولا لأبي حنيفة عليّ سند»[1].

وعَوْد إلىٰ ما قلناه سلفًا: إن أفضل كتب الغزالي كمدخل لفهمه هو كتابه «المنقذ من الضلال»؛ إذ علىٰ وجازته هو سرد لتطوره الفكري معروض بلغة سلسة صريحة واضحة.

إنها سيرة عقلٍ قلق جسور فمنذ راهق البلوغ كان ديدنه أن «أتفحص عن عقيدة كل فرقة، وأستكشف أسرار مذهب كل طائفة؛ لا أغادر باطنيًّا إلا وأحب أن أطلع علىٰ باطنيته، ولا ظاهريًّا إلا وأريد أن أعلم حاصل ظاهريته، ولا فلسفيًّا إلا وأقصد الوقوف علىٰ كنه فلسفته، ولا متكلمًا إلا وأجتهد في الاطلاع علىٰ غاية كلامه ومجادلته، ولا صوفيًّا إلا وأحرص علىٰ العثور علىٰ سر صوفيته، ولا متعبدًا إلا وأترصد ما يرجع إليه حاصل عبادته، ولا زنديقًا معطلًا إلا وأتجسس وراءه للتنبّه لأسباب جرأته في تعطيله وزندقته»[2].

تُرىٰ ماذا سيكون مآل مثل هذا العقل الشكّاك الذي ينفذ إلىٰ باطن كل مذهب ويتشربه؟

---

(١) أبو حامد الغزالي، فضائل الأنام من رسائل حجة الإسلام، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة ٢٠٠٦، الطبعة١، ص١٥.

(٢) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٣٠، ٣١.

sami-pdf.blogspot.com

بالتأكيد ما كان مصيره ليكون سوىٰ اهتزاز ما ألفه من فكر؛ فيختل عنده اليقين الموروث.

لننصت إليه حيث يقول:

«انحلت عني رابطة التقليد وانكسرت علي العقائد الموروثة علىٰ قرب عهد سنِّ الصبا»[1].

وهكذا أصبح في العراء بلا دثار اليقين وطمأنينته؛ فابتدأه سؤال الشك، وويل لمن بدأه، ثم لم يجد بصيص ضوء يستهدي به.

لكن صاحبنا يرىٰ قبسًا من نور ينبجس له فجأة:

«فقلت في نفسي: أولًا إنما مطلوبي العلم بحقائق الأمور، فلا بُدَّ من طلب حقيقة العلم ما هي؟ فظهر لي أن العلم اليقيني هو الذي ينكشف فيه المعلوم انكشافًا لا يبقىٰ معه ريب، ولا يفارقه إمكان الغلط والوهم، ولا يتسع القلب لتقدير ذلك، بل الأمان من الخطأ ينبغي أن يكون مقارنًا لليقين، مقارنة لو تحدىٰ بإظهار بطلانه -مثلًا- من يقلب الحجر ذهبًا والعصا ثعبانًا، لم يورث ذلك شكًّا وإنكارًا، فإني إذا علمت أن العشرة أكثر من الثلاثة، فلو قال لي قائل: لا، بل الثلاثة أكثر، بدليل أني أقلب هذه العصا ثعبانًا، وقلبها، وشاهدت ذلك منه، لم أشك بسببه في معرفتي . . .»[2].

لكن أيُعقل أن يطلب عاقل من كل المعارف والعلوم أن تكون في مثل وثاقة العلم الرياضي، وسمته المنهجي؟

وإذا ما اختبر هذا العقل الشكّاك معارفه هل بإمكانه أن يظفر منها بحقائق تشابه اليقين بأن العشرة أكثر من الثلاثة؟

لنتأمل:

«فتشت عن علومي فوجدت نفسي عاطلًا من علم موصوف بهذه الصفة إلا في الحسيات والضروريات؛ فأقبلت بجدٍ بليغ أتأمل المحسوسات والضروريات، وأنظر هل يمكنني أن أشكِّك نفسي فيها، فانتهي بي طول التشكك إلىٰ أن لم تسمح نفسي

---

(١) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٣١.

(٢) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٣١، ٣٢.

sami-pdf.blogspot.com

بتسليم الأمان في المحسوسات أيضًا، وأخذت تتسع للشك فيها وتقول: من أين الثقة بالمحسوسات، وأقواها حاسة البصر؟ وهي تنظر إلىٰ الظل فتراه واقفًا غير متحرك، وتحكم بنفي الحركة، ثم،بالتجربة والمشاهدة، بعد ساعة، تعرف أنه متحرك . . . وتنظر إلىٰ الكوكب فتراه صغيرًا في مقدار دينار، ثم الأدلة الهندسية تدل علىٰ أنه أكبر من الأرض في المقدار.

فقلت: قد بطلت الثقة بالمحسوسات أيضًا، فلعله لا ثقة إلا بالعقليات التي هي من الأوليات، كقولنا: العشرة أكثر من الثلاثة، والنفي والإثبات لا يجتمعان في الشيء الواحد، والشيء الواحد لا يكون حادثًا قديمًا، موجودًا معدومًا، واجبًا محالًا. فقالت المحسوسات: بم تأمن أن تكون ثقتك بالعقليات كثقتك بالمحسوسات، وقد كنت واثقًا بي، فجاء حاكم العقل فكذبني، ولولا حاكم العقل لكنت تستمر علىٰ تصديقي، فلعل وراء إدراك العقل حاكمًا آخر، إذا تجلىٰ كذب العقل في حكمه، كما تجلىٰ حاكم العقل فكذب الحس في حكمه، وعدم تجلي ذلك الإدراك، لا يدل علىٰ استحالته. فتوقفت النفس في جواب ذلك قليلًا، وأيّدت إشكالها بالمنام، وقالت: أما تراك تعتقد في النوم أمورًا، وتتخيل أحوالًا، وتعتقد لها ثباتًا واستقرارًا، ولا تشك في تلك الحالة فيها، ثم تستيقظ فتعلم أنه لم يكن لجميع متخيلاتك ومعتقداتك أصل وطائل؛ فبم تأمن أن يكون جميع ما تعتقده في يقظتك بحسٍّ أو عقل هو حق بالإضافة إلىٰ حالتك [التي أنت فيها]؛ لكن يمكن أن تطرأ عليك حالة تكون نسبتها إلىٰ يقظتك، كنسبة يقظتك إلىٰ منامك، وتكون يقظتك نومًا بالإضافة إليها!»[1].

هكذا لم يتبق له شيء يتمسك به ويتيقن؛ فسقط في وهدة الشك، ثم أخذ في مغالبته حتىٰ «وَجَدَ» اليقين:

«فلما خطرت لي هذه الخواطر وانقدحت في النفس، حاولت لذلك علاجًا فلم يتيسر؛ إذ لم يكن دفعه إلا بالدليل، ولم يمكن نصب دليل إلا من تركيب العلوم الأولية، فإذا لم تكن مسلمة لم يمكن تركيب الدليل. فأعضل هذا الداء، ودام قريبًا من شهرين أنا فيهما علىٰ مذهب السفسطة بحكم الحال، لا بحكم النطق والمقال، حتىٰ شفىٰ الله تعالىٰ من ذلك المرض، وعادت النفس إلىٰ الصحة والاعتدال،

(١) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٣٣، ٣٤، ٣٥.

sami-pdf.blogspot.com

ورجعت الضروريات العقلية مقبولة موثوقًا بها علىٰ أمنٍ ويقين؛ ولم يكن ذلك بنظم دليل وترتيب كلام، بل بنور قذفه الله تعالىٰ في الصدر وذلك النور هو مفتاح أكثر المعارف، فمن ظن أن الكشف موقوف علىٰ الأدلة المحرّرة فقد ضيّق رحمة الله تعالىٰ الواسعة»[1].

وهنا يتبيَّن أن الحل لم يكن استدلالًا عقليًا، بل نورًا وانكشافًا قلبيًا:

«ولما شفاني الله من هذا المرض بفضله وسعة جوده، انحصرت أصناف الطالبين عندي في أربع فرق:

١- المتكلمون: وهم يدَّعون أنهم أهل الرأي والنظر.

٢- الباطنية: وهم يزعمون أنهم أصحاب التعليم والمخصوصون بالاقتباس من الإمام المعصوم.

٣- الفلاسفة: وهم يزعمون أنهم أهل المنطق والبرهان.

٤- الصوفية: وهم يدعون أنهم خواصّ الحضرة وأهل المشاهدة والمكاشفة.

فقلتُ في نفسي: الحق لا يعدو هذه الأصناف الأربعة، فهؤلاء هم السالكون سبل طلب الحق، فإن شذَّ الحق عنهم، فلا يبقىٰ في درك الحق مطمع.

فابتدرت لسلوك هذه الطرق، واستقصاء ما عند هذه الفرق. مبتدئًا بعلم الكلام، ومثنيًا بطريق الفلسفة، ومثلثًا بتعلم الباطنية، ومربعًا بطريق الصوفية»[2].

ويسرد تجربته في سلوك التصوف، قائلًا:

«ثم إني، لما فرغت من هذه العلوم، أقبلت بـهمتي علىٰ طريق الصوفية وعلمت أن طريقتهم إنما تتمّ بعلم وعمل؛ وكان حاصل علومهم قطع عقبات النفس. والتنزّه عن أخلاقها المذمومة وصفاتها الخبيثة، حتىٰ يتوصل بـها إلىٰ تخلية القلب عن غير الله تعالىٰ وتحليته بذكر الله.

وكان العلم أيسر عليّ من العمل. فابتدأت بتحصيل علمهم من مطالعة كتبهم مثل: قوت القلوب لأبي طالب المكي رحمه الله، وكتب الحارث المحاسبي، والمتفرقات

---

(١) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٣٦.

(٢) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٣٨.

sami-pdf.blogspot.com

المأثورة عن الجنيد والشبلي وأبي يزيد البسطامي، قدس الله أرواحهم، وغيرهم من المشايخ؛ حتىٰ اطلعت علىٰ كنْه مقاصدهم العلمية، وحصلت ما يمكن أن يحصل من طريقهم بالتعلم والسماع. فظهر لي أن أخص خواصهم، ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق والحال وتبدل الصفات»[1].

وبما أن حالة الوصول هذه لا تتحقق بمجرد النظر، بل لا بدَّ من تذوقها بالعمل، فإن الغزالي ينتقل إلىٰ التجربة التصوفية العملية، وذلك بـ:

«قطع علاقة القلب عن الدنيا بالتجافي عن دار الغرور، والإنابة إلىٰ دار الخلود، والإقبال بكنْه الهمة علىٰ الله تعالىٰ. وأن ذلك لا يتم إلا بالإعراض عن الجاه والمال، والهرب من الشواغل والعلائق. ثم لاحظت أحوالي؛ فإذا أنا منغمس في العلائق، وقد أحدقت بي من الجوانب، ولاحظت أعمالي -وأحسنها التدريس والتعليم- فإذا أنا فيها مقبل علىٰ علوم غير مهمة ولا نافعة في طريق الآخرة.

ثم تفكرت في نيتي في التدريس فإذا هي غير خالصة لوجه الله تعالىٰ، بل باعثها ومحركها طلب الجاه وانتشار الصيت؛ فتيقنت أني علىٰ شفا جرفٍ هار، فلم أزل أتفكر فيه مدة، وأنا بعد علىٰ مقام الاختيار، وأصمم العزم علىٰ الخروج من بغداد؛ فصارت شهوات الدنيا تجاذبني بسلاسلها إلىٰ المقام، ومنادي الإيمان ينادي: الرحيل! الرحيل! فلم يبق من العمر إلا قليل .. وإن لم تقطع الآن هذه العلائق، فمتىٰ تقطع؟»[2].

هنا تلم به أزمة عقلية ونفسية جعلته غير قادر حتىٰ علىٰ ممارسة دوره التعليمي، يقول:

«فلم أزل أتردد بين تجاذب شهوات الدنيا، ودواعي الآخرة، قريبًا من ستة أشهر أولها رجب سنة ثمان وثمانين وأربع مئة. وفي هذا الشهر جاوز الأمر حدّ الاختيار إلىٰ الاضطرار؛ إذ أقفل الله علىٰ لساني حتىٰ اعتقل عن التدريس، فكنت أجاهد نفسي أن أدرس يومًا واحدًا تطييبًا لقلوب المختلفة إلي، فكان لا ينطق لساني بكلمة واحدة

---

(١) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٦٤.

(٢) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٦٦، ٦٧.

sami-pdf.blogspot.com

ولا أستطيعها البتة، حتىٰ أورثت هذه العقلة في اللسان حزنًا في القلب، بطلت معه قوة الهضم ومراءة الطعام والشراب. ثم لما أحسست بعجزي وسقط بالكلية اختياري، التجأت إلىٰ الله تعالىٰ التجاء المضطر الذي لا حيلة له فأجابني الذي «يجيب المضطر إذا دعاه» وسهل علىٰ قلبي الإعراض عن الجاه والمال والأهل والولد والأصحاب، وأظهرت عزم الخروج إلىٰ مكة وأنا أدبر في نفسي سفر الشام حذرًا أن يطلع الخليفة وجملة الأصحاب علىٰ عزمي علىٰ المقام في الشام؛ فتلطفت بلطائف الحيل في الخروج من بغداد علىٰ عزم أن لا أعاودها أبدًا . . .

ففارقت بغداد، وفرقت ما كان معي من المال، ولم أدخر إلا قدر الكفاف، وقوت الأطفال»[1].

ثم كان منه علىٰ نحو ما وصفناه به في استهلال هذه السطور من ارتحال طلبًا للعزلة.

إنها سيرة عقلٍ بالغ الفطنة والذكاء، أسره الشك واحتواه، ولم يحرره قياس المنطق ولا استدلال العقل؛ بل حرّره الوجدان بما استشعره من إيمان بين تلافيف العبادة.

---

(١) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، م س، ص٦٧، ٦٨.

sami-pdf.blogspot.com

- ٧ -

«إيميل»

لأن للسؤال قدرةً مدهشة علىٰ استفزاز فعل التفكير وحفزه علىٰ التأمل والنظر؛ ولأن الأجوبة الجاهزة لا تحرك الفكر، بقدر ما تنوّمه وتجمد اقتداراته، ولد من رحم السؤال عقل نقدي متوقد تجرأ علىٰ إدخال النسق الثقافي البشري بأكمله في تجاويف علامة استفهام تشكك في قيمته وجدواه بالقياس إلىٰ النسق الطبيعي.

أجل كل شيء حدث بسبب سؤالٍ من بضع كلمات ملقىٰ في جريدة؛ إذ بمجرد قراءته انقلبت حياته، وتحول إلىٰ شخص آخر.

حدث ذلك في أحد أيام شهر أكتوبر من عام ١٧٤٩م، كان سائرًا في شارع فانسين متجهًا إلىٰ سجن دونجو، حيث كان صديقه الفيلسوف ديدرو مسجونًا علىٰ خلفية «رسالته عن العميان».

لكن وهو يخطو في الطريق أخذ يتصفح جريدة «ميركور دو فرانس»، فاستوقفه في إحدىٰ صفحاتها إعلان عن مسابقة فكرية من أكاديمية ديجون تستكتب فيه جمهور القراء والمثقفين للجواب عن سؤال: «هل أدىٰ تطور العلوم والفنون إلىٰ إصلاح الأخلاق أم إلىٰ فسادها».

يقول في كتابه «اعترافات»: «**بمجرد قراءتي للسؤال أبصرت عالمًا جديدًا، وأصبحت إنسانًا آخر**».

مَلَكَ السؤال عقله ووجدانه، وأحاط به، فتزاحمت في ذهنه ألف فكرة؛ حتىٰ اضطر من ثقلها إلىٰ الجلوس تحت ظل شجرة من أشجار السنديان التي كانت تزين وتظلل قارعة الطريق، وأخذ قلم رصاص وبدأ بكتابة مسودة جوابه.

أجل، كانت له عادة غريبة في الكتابة، حيث كان يشعر بأنه لا يفكر إلا وهو

sami-pdf.blogspot.com

يمشي. لذا؛ نلاحظ أن مختلف كتبه كان أساسها التأملي ناتجًا خلال تجوالٍ في الغاب أو صعلكة علىٰ قارعة الطريق؛ حتىٰ إنه كثيرًا ما كان يقول: «لا يمشي رأسي إلا مع رجلي».

لذا يصح، في سياق المشابهة، أن نصفه بأنه مفكر مَشَّاءٌ. لكن، حتىٰ لا ينصرف النعت إلىٰ المقصود فلسفيًّا من مذهب المشائية، لا بدَّ من التنبيه إلىٰ أن إيقاع خطوه كان دومًا علىٰ غير إيقاع أرسطو.

عند وصوله إلىٰ السجن كان لا يزال تحت وطأة التفكير في ذلك السؤال المستفز؛ فلاحظ صديقه ديدرو شروده واستفهمه عن السبب، فأخبره بسؤال المسابقة، بل قرأ عليه تلك السطور التي كتبها تحت شجرة السنديان؛ فأعجب ديدرو بتحليل زائره للسؤال، وجوابه الغريب، وشجعه علىٰ المضي في بحثه، والتباري به.

«عملت بإشارته، ودخلت المباراة. ومنذ ذلك الحين كتبت صكّ شقائي بيدي. إن جميع البلايا التي أصابت حياتي، في ما بعد، كانت نتيجة حتمية لتلك اللحظة التي ارتكبت فيها ذلك الضلال».

كذا يقول مختصرًا بداية الانقلاب الذي غيّر مجرىٰ حياته، من كاتب نوتات موسيقية يعيش في هدوء مستلذًا العزلة في كنف الطبيعة، إلىٰ أحد أشهر فلاسفة عصر الأنوار الملاحق بالمحاكم، وانتقادات رجال الدين، وحجارة العوام الغاضبين.

إنها لحظة ميلاد كاتب، بل ميلاد أحد أشهر كتاب الأنوار: جون جاك روسو.

وعَوْد إلىٰ السؤال الذي استفزّ مخاضه، لقد كانت خلاصة جوابه عنه، هو أن تقدم العلوم والفنون أدىٰ إلىٰ فساد الأخلاق لا صلاحها. وفي صلب جوابه هذا تكمن فلسفته المستهجنة لتلك النقلة الأنثروبولوجية التي حدثت في صيرورة التكوين التاريخي للإنسان، فأخرجته من حالة الطبيعة إلىٰ حالة الثقافة والمدنية.

إن الحيوان العاقل، يقول روسو، حيوان فاسد. وفي قوله هذا تعريض بالكائن البشري، الذي كان، بحسب اعتقاده، «أغبىٰ» الكائنات الحيوانية عندما استعمل عقله، وترك حياة الطبيعة واصطنع هذه المدنية الفاسدة.

«أذكر، دائمًا، -يقول روسو- أن عدم المعرفة لم يقترف شرًا البتة، وأن الضلال

sami-pdf.blogspot.com

هو وحده الذي يقود إلىٰ الشر، وأن الإنسان لا يضل بما لا يعرفه، ولكن بما يظن أنه يعرفه».

إنها الفكرة التي تثوي في مختلف كتاباته منذ بواكيرها، حيث تشكل نوعًا من الأساس الفلسفي لكل الأبنية المعرفية التي شادها؛ بل تتحول في كثير من سياقات فكره إلىٰ أداةٍ منهجية تحليلية، فتصير منظورًا تأويليًا وتقييمها لظواهر الوعي والحياة.

ومن الطريف أنه عندما أجاب في العام التالي عن سؤال آخر: «ما أصل التفاوت الملحوظ في المجتمعات الإنسانية؟»، ضَمَّنَ في جوابه فكرتَه نفسها عن تمجيد حياة الطبيعة، مع نقد لاذع لتلك النقلة من العيش الطبيعي إلىٰ العيش المدني. غير أنه تجرأ فبعث بحثه «خطاب في التفاوت بين البشر» إلىٰ أخطر وأشرس ناقد في عصره، أي إلىٰ الفيلسوف اللوذعي فولتير، فما كان من هذا الأخير إلا أن ردَّ عليه بقسوة سخريته المعهودة:

«لم يستعمل أحد فكره بقدر ما استعملته أنت، لكي تجعلنا شبيهين بالبهائم. إن الإنسان يشتهي، عندما يقرأ بحثك، أن يمشي علىٰ أربعة قوائم».

لكن من الأمانة أن نقول إن روسو لم يكن يقصد بنقده للعيش المدني وتبجيله لحياة الطبيعة أن يعود الاجتماع الإنساني القهقرىٰ إلىٰ العيش وفق نظام الطبيعة، بل كان يعتقد باستحالة هذا العود، مؤكدًا من وجوب الاستفادة من الرؤية الطبيعية بتأسيس مجتمع الحرية القائم علىٰ العقد الاجتماعي. مع توكيد وجوب الحرية في التربية، والإقلال من الإيغال في الابتعاد عن المتبقىٰ من العيش الطبيعي.

وقيمة تأسيس النظام التربوي علىٰ مبدأ الحرية هي الفكرة التي قصد إلىٰ إبرازها في روايته «إيميل». تلك الرواية الطريفة التي لم يستوعبها أهل عصره؛ حيث لم تمضِ عشرون يومًا علىٰ نشرها حتىٰ حكم برلمان باريس عليه بالسجن وبحرق نسخها.

وما اندهش له روسو هو أن الرواية لقيت مناهضةً شديدة من قبل كل التيارات الفكرية؛ حتىٰ إنه يقول مستغربًا لقد هاجمها رجال الدين كما هاجمها الملحدون من الفلاسفة، رغم كون «هذين النوعين من الناس -يقول روسو ساخرًا- يتناهشون فيما بينهم كالذئاب الجائعة».

وخوفًا من السجن قرر الهرب إلىٰ سويسرا.

sami-pdf.blogspot.com

لكن بمجرد وصوله إلىٰ مدينة جنيف، وبالضبط بعد أربعة أيام لم تكن تكفي لكي ينفض عنه غبار وتعب السفر، حتىٰ أصدر مجلس المدينة حكمًا ضده بسبب أفكاره.

يقول روسو: «في كل أوروبا أثير ضدي صراخ لعنة هائج لم يسبق له مثيل».

فرحل إلىٰ إنجلترا عند صديقه الفيلسوف هيوم. ولم يرجع إلىٰ باريس إلا بعد تدخُّل من وزير الخارجية الدوق دي شوازيل.

ماذا تحتويه هذه الرواية حتىٰ تكون سببًا في كل هذه الضجة؟ ما الذي يجعل رواية متخيلة، متوسطة الحجم، أكثر الكتب قيمة في فلسفة التربية؟

ما الذي يحتويه هذا السرد المتخيَّل حتىٰ يكون استثناءً فريدًا، فيصير إيذانًا بتأسيس علم التربية الحديث، رغم أنه لم يسبق لنصٍّ روائي أن أسَّس علمًا أو أقام فلسفة؟

ثم ما قيمة محتواه الفلسفي الذي يمنحه الاستمرارية والراهنية إلىٰ اليوم؛ حتىٰ إن دولة مثل اليابان تشترط حاليًا علىٰ معلمي الأطفال أن يقرؤوا رواية «إميل»

لماذا تُدخل العديد من كليات التربية، في مختلف دول العالم، هذا النصّ الروائي ضمن مناهجها الدراسية كنصٍّ للتحليل والتأمُّل؟

اعتقد المربون أن الفضيلة والمعرفة من ناتج تعليم يقوم علىٰ استدخال قيم ومعارف المجتمع داخل نفسية ووعي المتعلم، وإلزامه بالامتثال لها؛ فجاء روسو ليقول بأن الفضيلة فطرة وطبيعة؛ لذا لا يجب علينا شيء سوىٰ أن نزول من طريقها، فتتحقق وتتمظهر من تلقاء ذاتها.

وقد ظن المربُّون أن الطفل مجرَّد طينة ينبغي أن تُلْزَمَ لأن تكون طيعة منفعلة، ومن ثمَّ؛ فالفاعلية التعليمية يجب أن تكون للمربي والمعلم، حيث لا يكون الطفل سوىٰ متلقٍّ يتيم يُكوَّن ويُصاغ وفق إرادة المعلم؛ فجاء روسو بثورةٍ كوبرنيكية غيّرت محور العملية التربوية جاعلًا من الطفل/ المتعلم المحور والمركز. وبذلك تجاوز مركزية المعلم التي كان النظام التربوي التقليدي يمتثل لها، بمركزية جديدة هي المتعلم التي صارت، منذ متن روسو هذا، محور النظم والمناهج التربوية الحديثة.

كما غيّر روسو من صورة الطفل ومفهومه، فبعد أن كان في فلسفة التربية التقليدية «راشدًا كامنًا» أحدث روسو تفرقة جوهرية بين الطفل والراشد. فإذا أردنا أن نعرف

sami-pdf.blogspot.com

الراشد بالطفولة ينبغي أن نقول إنه «طفل نمطي» أي الطفل كما يريده المجتمع لا الطفل كما تريده الطبيعة. حيث إن الراشد يفكر بمنطق المجتمع، بينما الطفل الحقيقي يفكر بمنطق الطبيعة.

لقد زاوج في نصه هذا بين مبدأين هما: الطبيعة، والحرية. ومعلوم أن نظام الحياة المعاصرة ينحو نحو تقديس مبدأ الحرية؛ لذا لا غرابة أن يكون لنصّ إميل حظوةٌ ومقام في التفكير التربوي الحديث.

نظَّم روسو روايته هذه علىٰ خمسة كتب، عرض في الأربعة الأولىٰ وصفًا لتربية مثالية للطفل من خلال شخصية متخيَّلة اختار لها اسم «إميل». وقد رتب هذه الكتب الأربعة بحسب نمو الطفل من لحظة ميلاده، حتىٰ استوائه رجلًا راشدًا. أما في الكتاب الخامس؛ فيبسط طريقة تربية الفتاة صوفي، ليعدها لكي تكون زوجًا لإميل.

إن رؤيته الفلسفية القائمة علىٰ الإعلاء من مبدأ الطبيعة، جعلته يبلور رؤية تربوية يمكن تسميتها بنمط «التربية السلبية». وهذا ما جعل البعض ينعت كتاب إميل بوصفه «إنجيل التربية الحرة». حيث ترتكز العملية التَّعليمية علىٰ حياد المعلم وحرية المتعلم؛ فتتحدد مهمة المربي في تسهيل النمو الطبيعي للطفل بحرصه علىٰ أن لا يتدخل في تحويل النمو وتغيير مجراه أو إعاقته، بل ينحصر دوره في إزالة العوائق من أمام امتداده الطبيعي. بل يبالغ في وجوب حياد وسلبية دور المربي إلىٰ حد القول بأنه حتىٰ الأمراض لا يجب تحصين الطفل منها؛ لأن الطبيعة كفيلة بتحقيق ذلك.

يقول روسو معلنًا عن مرتكز نظرته الفلسفية: «**إن الطبيعة خيرة. فلا ينبغي أن نقاومها أو نعارض صيرورة نموها الفطري**». ويُعَدِّدُ عوامل التربية مختزلًا إياها في ثلاثة: **طبيعة الكائن، والمعلم، والحياة.**

وهكذا نلاحظ من جهة الترتيب أولوية الطبيعة علىٰ غيرها من العوامل؛ حيث إن العامل الأساسي في التكوين التربوي هو طبيعة الكائن نفسه؛ لأنها طبيعة خيِّرة نامية. ومن ثمَّ؛ فالمعلم ينبغي أن يقتصر دوره علىٰ رعاية هذا النمو الطبيعي ويحذر من إعاقة امتداده وصيرورته.

ثم إن هذا الكائن (الإنسان) عندما يتفاعل مع الحياة فإن الحياة ذاتها عامل تربوي؛ من جهة كونها حقلًا لكسب الخبرة والتجربة. يقول روسو: إن «التربية الحقة تكون

sami-pdf.blogspot.com

بالممارسة أكثر مما هي بالتلقين. فالإنسان يبدأ التعلم حين يبدأ الحياة»[1].

إذن؛ فلا بدَّ من احترام الكينونة الطبيعية وعدم التدخل في تحويرها وتبديلها. وهذا ما لم تتنبّه إليه مناهج التربية؛ يقول روسو: «يخرج كل شيء من يد الخالق صالحًا، وكل شيء في أيدي البشر يلحقه الاضمحلال. يُكْرِهُ الإنسان الأرض علىٰ إنبات ما تخرجه أرض سواها، ويكره الشجرة علىٰ حمل ثمار شجرة غيرها. يخلط بين الأجواء والعناصر والمواسم، ويخصي كلبه وحصانه وعبده. يقلب كل شيء، ويشوّه كل شيء. يحب المسخ والإمساخ، ولا يرد شيئًا علىٰ الوجه الذي برته به الطبيعة حتىٰ ولو كان ما برته الطبيعة إنسانًا مثله»[2].

في تشخيصه الروائي يقدِّم لنا روسو إميل كطفلٍ يتيم بلا أب ولا أمّ، يُعهد بتربيته إلىٰ معلمٍ حكيم له أسلوب فريد في التنشئة. وزيادة في توكيد نمط التربية الطبيعي، يتخيّل روسو نشأة إميل في قرية بعيدة عن المدينة وصخبها وتعقيدات تمدنها الفاسد.

خلال الكتاب الأول، يبسط أسلوب تربية الطفل من بداية ميلاده إلىٰ غاية العام الثاني. وهي مرحلة ما قبل اكتساب اللغة، وفيها يجب علىٰ المربي أن تقتصر وظيفته علىٰ الاعتناء بالنمو الجسمي للطفل، لكن مع احترام طبيعته، وعدم قسرها.

يقول روسو: «إن الطفل حين يولد يكون بحاجة إلىٰ مدِّ أطرافه وتحريكها، كي يطرح عنه ما ركبه من الانقباض والتجمع الطويل في أحشاء أمه، فكيف نحول بينه وبين الحركة داخل القماط؟ حتىٰ رأسه لا نعفيه من ملبس. كأننا نخشىٰ ألا يحس بغير ذلك أنه علىٰ وجه الدنيا. وهكذا تجد الأعضاء الداخلية للجسم الذي يتجه للنمو عوائق هائلة ضد الحركة التي تحتاج إليها.

إن التضييق علىٰ أطراف الطفل يعوق دورة الدم ويعوق النمو ويغيّر من تكوينه وبنيته. ويلاحظ أنه حيث لا يبالغ الناس في هذه الاحتياطات يشبون أقوياء ذوي فراهة وتناسق. أما البلاد التي تشد الأطفال في الأقمطة؛ فهي البلاد التي تغصّ بالحدب والعرج وما إلىٰ ذلك من العيوب»[3].

---

(١) جان جاك روسو، إميل، ترجمة د.نظمي لوقا، الشركة العربية للطباعة والنشر، ب ت، ص٣٢.

(٢) جان جاك روسو، إميل، م س، ص٢٤.

(٣) جان جاك روسو، إميل، م س، ص٣٤.

sami-pdf.blogspot.com

ينبغي أن يحرص المعلم على أن يجعل نمو الطفل طبيعيًا، وخلال السَّرد تتبيّن لنا فلسفة روسو القائمة على قداسة مبدأ الحرية؛ حيث يظل الطفل بطبيعته الجسدية بلا لفائف ولا رباط. وعندما ينمو ويبدأ بالحبو، يُترك على سجيته من دون تدخل ولا تعليم ولا مساعدة. ويحرص روسو هنا على التشديد على أن الطفل لا ينبغي أن نستعجل نموَّه؛ فَيُعَلَّم اللغة والمشي، بل لا بدَّ من احترام تلقائية النمو الجسدي والعقلي.

«عامِلْ طفلك إذن على حسب سنه . . . وإياك وإرهاق قواه بما يجاوز طاقته. فإن أظهر رغبة في النشاط الذهني، فاترك له مطلق الحرية، ولكن لا تدفعه إلى ذلك دفعًا. ومتى أبدى رغبته في التوقف عن نشاطه الذهني المبكر، فدعه وشأنه؛ فإن البذور الأولى لذلك النشاط قد تختمر وتثمر فيما بعد ذلك بسنوات. أما الآن؛ فإنك تقتلها بالافتعال أو بالإكراه»[1].

في هذا السياق وخلال الكتاب الثاني يتناول روسو طريقة تربية الطفل على نحو ما ينسجم مع صيرورة نموه من العام الثاني إلى غاية سن الثانية عشرة. إنها لحظة معرفية، تتحدَّد بانفتاح إميل على العالم والتفاعل معه.

وهنا من الملاحَظ أن روسو يحرص على التنبيه على أن هذه الفترة يجب أن لا تكون فترة كتب، بل دفعًا للطفل لكي يتفاعل مع العالم ويتعرف عليه حسيًا. فلا ينبغي تعليمه الجغرافيا والتاريخ والأدب، بل يجب أن يترك ليقرأ من كتاب الطبيعة فقط؛ فالعدو اللدود للأطفال، يقول روسو، هو الكتب.

«إذا أعفي الأطفال من الحفظ والدرس والكتب، أزيح عن كاهلهم أشقى ما يشقون به. فالقراءة هي غمّة الطفولة . . وهي للأسف أكثر ما يبتلى به الأطفال»[2].

«إن الطفل الذي يقرأ لا يفكّر. فهو يقرأ فحسب. إنه لا يتعلم حقًا. بل هو يحفظ ألفاظًا فحسب»[3].

والاستثناء الطريف الذي يقدِّمه روسو ويبرره هو إمكان قراءة كتاب دانيال ديفو

---

(١) جان جاك روسو، إميل، م س، ص١١٤.

(٢) جان جاك روسو، إميل، م س، ص١٢٧.

(٣) جان جاك روسو، إميل، م س، ص١٥٢.

sami-pdf.blogspot.com

«روبنسن كروزو»؛ لأنه السِّفر الوحيد الذي يستحق أن يقرأه إميل.

يقول روسو: «ما دمنا لا يمكن أن نستغني عن الكتب، فثمة كتاب هو عندي أثمن ذخر في التربية الطبيعية. وسيكون أول كتاب يقرؤه طفلي إميل. بل سيكون هو وحده كل مكتبته. (. . .) ترىٰ ما هو هذا الكتاب إذن؟ لعله كتاب أرسطو أو بلين أو بوفون. كلا، ليس كتاب أحد من هؤلاء، بل هو كتاب روبنسن كروزو».

«إن الكتب ضارة؛ لأنها تعلمه أن يخوض بالكلام فيما لا يعرف. ولن أترك بيد إميل إلا كتاب روبنسن كروزو؛ لأنه صورة رجل عمل بمفرده علىٰ حفظ حياته»[1].

وينبِّه إلىٰ وجوب عدم تعليم إميل الأخلاق والقيم السائدة في المجتمع. كما ينبِّه إلىٰ أن الطفل من لحظة ميلاده إلىٰ سن الخامسة عشرة لا يجب أن يتعلم إلا لغة واحدة؛ حيث إن الازدواج أو التعدُّد اللغوي فيما قبل هذه السن يُحدث اختلالًا في طبيعة نموه العقلي:

«إني أعتبر دراسة اللغات من بين تلك المواد التي لا نفع فيها للطفل . . . ومهما قيل في هذا الشأن، لا أعتقد أنه إلىٰ سن الثانية عشرة أو الخامسة عشرة يمكن لأي طفلٍ أن يتعلم لغتين تعليمًا حقيقيًا. اللهم إلا إذا كان عبقريًا».

من الناحية العُمْرية يتأطّر الكتاب الثالث بين سن الثانية عشرة وسن الخامسة عشرة؛ وخلال ذلك يبدأ روسو بنقل إميل إلىٰ مستوىٰ الفاعلية الاقتصادية، حيث يؤكد علىٰ ضرورة تعليمه مهنة يدوية (النجارة)، وذلك ليس من أجل غرض اقتصادي فقط، بل الأهم هنا هو هدف تربوي يتمثل في تحقيق التفاعل الاجتماعي. لأن إيميل «يعيش في المجتمع. فينبغي أن يدرس العلاقات الاجتماعية. ولكن ينبغي ألا نطلعه علىٰ تلك العلاقات من جانبها المعنوي الأخلاقي، بل نوجّه انتباهه أولًا نحو الصناعة والفنون الميكانيكية التي تجعل الناس بعضهم نافعًا لبعض».

وفي هذه اللحظة من نموّه، لا بأس من تفعيل التعليم، لكن مع الحرص علىٰ أن يكون موصولًا بالطبيعة. فالجغرافيا لا ينبغي أن يتعلمها إميل من كتاب بل من بيئته التي يعيش فيها. أي لا بدَّ من الانطلاق من الشيء الملحوظ إلىٰ الفكرة.

---

(١) جان جاك روسو، إميل، م س، ص١٦٣.

sami-pdf.blogspot.com

وتتحدد المرحلة العمرية لإميل في الكتاب الرابع ما بين الخامسة عشرة والعشرين، أي مرحلة البلوغ. وفيها تتبلور غريزتا الحب والتدين:

«لم يعد إميل طفلًا. والمراهقة تبدأ بنذر من التغيرات في المزاج وفي الشكل وسحنة الوجه. فهذا هو الأوان الذي توشك أن تظهر فيه الأهواء. ولا بأس بالأهواء في حدِّ ذاتها. فهي الوسائل الرئيسة لحفظ الذات وحفظ النوع، وهذان هما قوام غريزة الحياة لدينا.

وتختلف سنّ البلوغ علىٰ حسب الأجواء والأمزجة. ولطريقة التربية المتبعة مع الأطفال ضلع كبير في تأخير البلوغ أو التعجيل به.

وبهذه المناسبة ينبغي أن نتساءل:

هل من الواجب تنوير الأطفال منذ وقت مبكّر بخصوص الأمور التي جرت العادة علىٰ إخفائها عنهم؟

من المستحسن أن نؤخّر ما استطعنا فضولهم في هذا الخصوص. وإذا وجّهوا إلينا أسئلة فمن المستحسن أن نلزم الصمت خيرًا من أن نكذب عليهم. أما إذا قررنا تنوير الأطفال في هذه المسائل؛ فليكن كلامنا معهم فيها مصطبغًا بطابع الجد. ولا ينبغي أن نتخذ سذاجتهم فيها وجهلهم بها موضوعًا للمزاح. فإن المزاح في هذه الأمور يمهّد للتهتك والإباحية فيما بعد»[1].

في المراحل السابقة كان روسو ميّالًا إلىٰ استبعاد تعليم القيم والاعتقادات. وبعد وصول إميل إلىٰ سن الخامسة عشرة يصير محتاجًا إلىٰ أن يتعلم عاطفة الحب، حب الإنسانية بجميع أجناسها، بل حب أعدائه أيضًا. لذا؛ لا ينبغي أن ينتمي إلىٰ طائفة معينة، بل يجب أن يفحص الآراء والأفكار والاعتقادات بحرية وحسٍّ نقدي، ثم يختار لنفسه منها المعتقد الذي يناسبه ويقتنع به. ولتحقيق ذلك عليه أن يكثر من القراءة.

لقد استوىٰ الآن التكوين التربوي لإميل؛ لذا يخطط روسو في الكتاب الخامس إلىٰ ربطه بعلاقة زواج بصوفي ليتحقق له الانتظام في الحياة الاجتماعية الأسرية.

---

(١) جان جاك روسو، إميل، م س، ص١٧٨.

sami-pdf.blogspot.com

لكن يتم توجيه إميل من طرف مربيه إلىٰ أن يفارق مؤقتًا صوفي، ليسافر في الأرض حتىٰ يتعرف علىٰ ثقافات الشعوب وقيمها. وأن يتخيّر منها الأفضل.

لكن حيثما ذهب إميل يجد السلطة المستبدة والأخلاق الفاسدة، فلا وجود لمجتمع الطبيعة والحرية -في هذا السياق من الرواية يبسط روسو فلسفة كتابه «**العقد الاجتماعي**»، الذي نشره في العام نفسه، أي ١٧٦٢، الذي نشر فيه «**إميل أو التربية**»- ؛ لذا كان الدرس الأهم هو العودة إلىٰ القرية ليعيش مع صوفي في كنف مجتمع لا زال قريبًا من حال الطبيعة.

وختامًا، لقد قيل عن دوافع كتابة جون جاك روسو لروايته هذه الكثير، حتىٰ إن البعض يؤولها بكونها نوعًا من التعويض عن شعور الذنب الذي كان كامنًا في نفسيته؛ بسبب تخليه عن أطفاله الخمسة في ملجأ وعدم اعتنائه بتربيتهم. لكن قيل أيضًا بأن زعمه بتخليه عن أطفاله مجرَّد أكذوبة يُخفي بها روسو عقمه وعجزه الجنسي.

غير أنه إذا صحَّ الفرض الأول؛ فإن الأمر سيبدو مفارقة كبيرة؛ حيث سيكون مدعاةً للسخرية أن فيلسوف التربية الحديثة كان فاشلًا إلىٰ هذا الحد في مسؤوليته التربوية تجاه أطفاله؟!

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الثالث

سرد الحرب

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

تعددت في الآداب العالمية النصوصُ الروائية التي تناولت ظاهرةَ الحرب، ملتقطة ما يتمظهر فيها من نقائض الوضع البشري بما يحمله من آلامٍ وآمال، وشرٍ وخير، وخسةٍ وبطولة، ووهدةٍ وسموق.

أجل، للحرب قدرة كبيرة علىٰ استدعاء السَّرد، واستجاشة الشعور والخيال. فحتىٰ إذا كانت محدودةً في توقيتها الزمني، فإنها (أي الحرب) لا تمرّ كلحظةٍ عابرة؛ لأنها تختزل أكثر اللحظات والمشاهد إيلامًا.

والألم مختبر فعلي للنفس البشرية، إذ فيه تتجلّىٰ حقيقتها سافرة بلا رتوش، وينطبع وقعها في الذاكرة فلا يطاله سهو ولا نسيان؛ لذا تبقىٰ الحرب ماثلة، حاضرة في الحكي باستمرار.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلىٰ الحروب الخاطفة الوجيزة في حجمها الزمني وامتدادها المكاني؛ فإن الأمر يصدق أكثر علىٰ الحروب الكبرىٰ؛ لأنها لحظات مفصليةٌ في الصيرورة التاريخية للإنسانية، يجاوز تأثيرُها ساحَ العراك إلىٰ ساح التاريخ بكل امتداده؛ حيث تُحوّل مجراه، وتُغيّر من أوضاع المجتمعات والدول، بل تصل أحيانًا، من حيثية التغيير السياسي، إلىٰ أن تبدّل من إطاراتها الجغرافية علىٰ نحوٍ جذري؛ ولذا فمثل هذه الحروب الكبرىٰ يكون لها وقعٌ خاص علىٰ الأدب بمختلف أشكاله وأجناسه، وخاصة الجنس القصصي. حيث يستجيب لها السَّرد متوسلًا مختلف طرائقه وأساليبه (تسجيلًا ووصفًا، أو تخييلًا وإبداعًا).

وأشهر نموذج تناول هذا الموضوع المغري للمخيال السَّردي هو رواية «**الحرب والسلام**» لتولوستوي، الذي اتخذ نموذج الحرب النابوليونية مادةً بَلْوَر من خلالها مشهدًا بالغ التنوع والتركيب والتعقيد، إلىٰ حدِّ اقتداره علىٰ اختزال واقع المجتمع الروسي بكل فئاته وأذواقه ومواقفه وهواجسه.

كما كانت الحربان العالميتان الأولىٰ والثانية مادة استفزت المخيال السَّردي؛ فنتجت عن ذلك عشرات بل مئات من النصوص الروائية في مختلف اللغات. وقد اخترنا «**المصابيح الزرق**» نموذجًا يعبّر عن تفاعل الذائقة الروائية العربية مع موضوع الحرب العالمية الثانية.

وإذا كان الأدب في أجناسه السَّردية قد تناول ظاهرة الحرب بنمط الحَكي، وأحيانًا

sami-pdf.blogspot.com

استبق وقوعها بكشف أسبابها «كوخ العم توم»، فإن الأبحاث الفلسفية والسيكولوجية قد تناولتها بطرائقها الخاصة، فحلّلت المفهوم وانشغلت ببحث الدوافع، كما نَظَّرَ بعضها لمستقبل تنتفي منه الحروب ويزول الصراع العنفي المادي بين الدول.

وكشأن كل المفاهيم والألفاظ المفتاحية التي تبني نسقي الثقافة والوعي، اختلف الفلاسفة ومفكرو الاستراتيجيا العسكرية في تعريف مفهوم الحرب وتحديد ماهيته؛ لكن مثل هذا الجدل اللفظي يبدو لدىٰ من خَبِرَ الحربَ مراء لا قيمة له؛ لأن من عايشها يعرفها ويدرك مآسيها، بحيث يبدو الإيغال في مقاربة هذا الاختلاف الدلالي، مجرَّد عبث. إذ الحرب من نمط تلك الألفاظ التي نحسّ مدلولها ونستشعره وإن صعب نقله إلىٰ تعابير تبينه وتوضحه. غير أن أشهر تعريف لماهيتها ما كتبه الإستراتيجي كلاوزفيتش، حيث عرفها بقوله: «**الحرب هي استخدام القوة لإلزام الخصم بالخضوع لإرادتنا**».

غير أن الحروب لا تبدو مجرَّد استعمال للقوة، بل إيغال في توحش القوة؛ ولذا نتيجة لفظاعة فعلها وساديته ووحشيته، اتجه بعض الفلاسفة إلىٰ النظر إلىٰ الحرب بوصفها مخالفةً للماهية الإنسانية، بما هي ماهية عاقلة تتمايز عن الماهية الحيوانية.

لكن المفارقة هي أن الحرب التي يُزعم أنها مضادة للعقل، ما خدمها سلاحٌ أمضىٰ من سلاح العقل ذاته. والناظر اليوم في تقنية صناعة الحرب سيلاحظ ولا شك، أن مختلف العلوم البشرية، من رياضيات وكيمياء وفيزياء وبيولوجيا وغيرها، صارت تخدم هذا الجانب الوحشي في الإنسان علىٰ نحوٍ يكشف تسخيرًا مطلقًا للعقل من قِبَلِ غريزة التوحش.

تُرىٰ لمَ يلجأ الكائن الإنساني إلىٰ الحرب؟

هنا أيضًا تختلف الأجوبة وتتباين، ومن أطرفها جواب من يختزل الغاية من الحروب والدافع إليها علىٰ حدّ سواء في الحاجة النفسية التي تتمثل في مجرَّد الإحساس بنشوة الانتصار. وقريب من هذا المعنىٰ ما ذهب إليه هيغل في تحليله لما سماه جدلية السيد والعبد؛ حيث اختصر الدافع إلىٰ الحرب في حاجة الأنا إلىٰ انتزاع اعتراف الآخر به. وفي سياق التحليل النفسي يذهب سيغموند فرويد -انسجامًا مع نهجه «الفلسفي» القائم علىٰ تحليل السلوك الفردي والجمعي بإرجاعه إلىٰ عقدة

sami-pdf.blogspot.com

أوديب- إلىٰ تعليل الحرب بالدافع الغريزي، منطلقًا في تحليله من غريزتي الحب والكراهية، فيتخيّل بداية صراع الإنسان مع شبيهه بوصفه صراعًا جنسيًّا، ناقدًا بذلك التخيلات الفلسفية الأنثروبولوجية التي جعلت بداية الصراع البشري مرهونةً ببداية نظام الملكية الخاصة.

هذا من جهة الدافع، أما من جهة مقياس الانتصار والانهزام؛ فلا يخلو الأمر من اختلاف وطرافة معًا، سواء في التحليل أو التسويف: فإذا كان منظرو الحروب وقادتها يقيسون حالة الانتصار بمقدار تحقق الإرادة السياسية للمنتصر؛ فإن سلوكهم الواقعي يكاد يختزل حقيقة الانتصار في قتل أكبر عددٍ من جيش الخصم. ولتسويغ هذا التحليل الأخير يكفي النظر إلىٰ استراتيجية فعل الحرب؛ حيث يتجه هذا الفعل في الغالب إلىٰ الحرص علىٰ قتل أكبر عددٍ من الطرف الآخر. وهذا ما يبرّر استدعاء الاستفهام السابق: هل ينسجم هذا الإيغال في العنف والدم مع طبيعة الإنسان العاقلة؟

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

«الحرب والسلام»

في صحافة أوروبا القرن التاسع عشر كان ثمة تقليدٌ شائع يتمثّل في نشر روايات متسلسلة علىٰ حلقات. وكان جمهور القراء يتابعون النصَّ السَّردي وتطورات حوادثه بالشوق نفسه أو أكثر الذي يتابعون به الحدث السياسي الجاري. ويتشاغلون بالنقاش في هذا كانشغالهم بالنقاش في ذاك.

ضمن هذا التقليد الإعلامي نشر تولوستوي روايته الأشهر«الحرب والسلام» في صحيفة روسكي فيستنيك علىٰ فترة زمانية تقارب خمس سنوات.

قصد تولوستوي من هذه الرواية أن يسرد الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية لروسيا في بداية القرن التاسع عشر، زمن الحرب النابوليونية، وبالتحديد من عام ١٨٠٥ حتىٰ عام ١٨٢٠م، وهي كما نعلم لحظة مفصلية في التاريخ الروسي، وكذا في التاريخ الثقافي والسياسي لأوروبا.

في هذا المتن الروائي المسهب والمركّب، يصوّر لنا تولستوي حياة روسيا قبيل غزو نابوليون. صحيح أنه لم يعش هذه اللحظة التاريخية التي يتحدث عنها، فقد ولد مباشرة بعد انتهاء الحرب النابوليونية؛ لكنه خلال طفولته وشبابه كان كثيرًا ما يسمع عنها وعن فظاعاتها. كما عاين المعنىٰ الواقعي للحرب من خلال معايشته الفعلية لها؛ إذ شارك في حرب جزيرة القرم، فكان وصفه لظاهرة الحروب صادرًا عن خبرة وسبق تجربة ومعاناة. لذا؛ لا عجب أن يقول إرنست همنجواي: «**لا أعرف من كتب عن الحرب أحسن من تولوستوي**».

لم يكن تولوستوي يتوقع الشهرة العظيمة التي حظيت بها روايته هذه؛ ففي رسالة له إلىٰ صديقه أفاناسي فيت قال بأنه كان يظن أن حلقات سرده ستمرّ في صمتٍ

sami-pdf.blogspot.com

بلا اهتمام، لكن الذي حدث كان معاكسًا لتوقعه؛ حيث حظي سرده بالذيوع والاشتهار بمجرَّد بدء نشر أولىٰ الحلقات.

إن لحظة الحرب في المنظور الفكري لتولستوي مختبرٌ فريد لنفسية الأفراد والشعوب. لذا؛ فرواية «الحرب والسلام» ليست مجرَّد نصّ يسرد لحظةً تاريخية، بل موسوعة مسهبة موغلة في استنطاق الوعي والتاريخ، موسوعة من أربعة مجلدات ضخام تصل في حجمها إلىٰ حوالي ستة آلاف صفحة.

وبالنظر إلىٰ النظام المنهجي الذي أخضع له تولستوي سرده المسهب هذا، يصح القول بأنه تجديدٌ نوعي في الأسلوب والتقنية الروائية السائدة وقتئذ، بل هي مغايرة علىٰ نحو ملحوظ للنظام السَّردي المتعارف عليه. فقد كانت الرواية التاريخية في زمنه كما تجلَّت مثلًا في أعمال بوشكين وجوجول تنحو نحو تسجيل الحدث في واقعيته، لكن مع محدودية أفق التناول، بينما متن «الحرب والسلام» يسكنه قصد استيعاب الحياة بكل امتدادها وتعقدها وتعدُّد مستوياتها، فجاءت الرواية محتوية للأبعاد النفسية والاجتماعية والاقتصادية، فضلًا عن الأحداث السياسية، وكل هذا ممزوج بتأملات فلسفية عميقة. لكنه امتزاج يثير أحيانًا بعض السأم والملل؛ بسبب طوله وإسهابه.

ودليل مغايرة متن «الحرب والسلام» للنظام السَّردي السَّائد أن النقاد المعاصرين لم يعدوه رواية؛ لأنه بالفعل كان خارقًا للقواعد السَّردية المتعارف عليها، بل أكثر من ذلك لم يكن تولستوي نفسه يقدم متنه بوصفه نصًا روائيًا؛ ولذا فهو عندما يؤرخ لتطوره الفكري والفني، ينظر إلىٰ روايته «آنا كارنينا» التي أصدرها بعد «الحرب والسلام»، وذلك عام ١٨٧٨م، علىٰ أنها أول محاولة روائية له.

بل عندما نوغل بين تلافيف هذا المتن المسهب، نلاحظ أن كثيرًا من الصفحات ينصرف فيها تولستوي إلىٰ تأملات فلسفية في ماهية التاريخ، وإشكالية الحرية والضرورة، والمسألة الأخلاقية، دونما إيراد ذلك في صيغة سردية، بل هي مباحثة فكرية مجرَّدة من حراك الحدث السَّردي، حتىٰ إننا نكاد أن ننسىٰ أين توقفت بنا صيرورة اللحظة الروائية.

إذن ماذا أراد تولستوي بنصه هذا؟ ترىٰ هل أراده نصًا روائيًا، ثم خلال كتابته انساق نحو مطلب التأريخ لروسيا زمن نابوليون؟

sami-pdf.blogspot.com

حتىٰ لو أراد تولستوي أن يكون مؤرخًا نعتقد أنه لن يستطيع؛ فموهبته الخلّاقة كروائي، وقدرته الهائلة علىٰ التخييل لم تكن إلا لتحوّل المادة التاريخية تحويلًا فنيًّا، يخرجها من نمط القول التاريخي إلىٰ نمط القول الفني، بما يستلزمه من تخييل وبناء للشخوص وإيغال في حَكي ما يعتمل بداخلها من مشاعر وأفكار، وكذلك كان؛ فـ«الحرب والسلام» تاريخ لحظة وشعب، تاريخ قدّمه تولستوي وقد بعث فيه دفق الحياة، فنراه تاريخًا يمشي علىٰ قدمين، ويتحرك في سياق صيرورته آخذًا معه جموعًا بشرية يحرص تولستوي علىٰ استبطان داخلها النفسي، فجعلنا نحسّ بها ومعها، ونتوقع أحيانًا حتىٰ ردود أفعالها وأسلوب تفكيرها.

يتميز هذا المتن السَّردي بتعددٍ لافت في الشخوص والمستويات السردية، حتىٰ إنه يصعب تحديد شخصية البطل. وهذا ما يزيد في توكيد فرادة هذه «الرواية»؛ إذ إنها، كما قلنا سلفًا، لا تشابه النظام الروائي التقليدي الذي يتمحور حول شخصية أو شخصيتين مركزيتين، بل كان النص، كما أسلفت القول، تاريخ لحظة وشعب. بكل ما تفيده ماهية التاريخ من صيرورة وامتداد وتفاعل، واحتمال عدد هائل من الآحاد والأفراد.

هل البطل هو نابوليون أم الإسكندر أم تراه هو القائد العسكري الروسي كوتوزوف أم الجنرال بالاشيف أم . . .؟

بالتأكيد لا هذا ولا ذاك؛ فبطل هذا المتن السَّردي هو الشعب.

وفي هذا يمكن إبصار تناغم بين منظور تولوستوي إلىٰ دور الفرد في حركة التاريخ، وبين نفيه للفردية في متنه، بتعميم البطولة علىٰ كل أفراد الشعب. فمن حيث الرؤية الفلسفية، فإن تولوستوي يحرص علىٰ تسفيه ذلك النزوع الذي يسكن المؤرخين نحو تفسير التاريخ من مدخل الشخصيات السياسية الكبرىٰ التي يُعزىٰ إليها قيادته وصناعة أحداثه . . وبديلًا لهذه الرؤية التاريخية المتمحورة حول الشخصيات التي لها صيت كالملوك والأباطرة وقواد الجيش، يقدّم تولوستوي رؤية مغايرة ترىٰ حركة التاريخ أعمق وأشمل من أن تُختزل في إرادة أفراد معدودين؛ ولذا نلفاه ينتقد بشدة اختزال السببية التاريخية في عددٍ محدود من الدوافع والحوداث والوقائع.

وتأسيسًا علىٰ ذلك؛ يمكن أن نقول إن تولوستوي كان مناغمًا لرؤيته الفلسفية إلىٰ

sami-pdf.blogspot.com

التاريخ عندما أسَّس متنه هذا علىٰ عدد من الشخصيات يزيد علىٰ ست مئة شخصية.

بيد أنني عندما أستبعد أن يكون البطل هو شخص متعيَّن، وعندما ألفت الانتباه إلىٰ هذا التعدُّد البالغ لشخوص هذا المتن؛ فإنني مع ذلك أتوقف عند شخصية الأمير أندريه، رغم أنه لم يكن لها دور حاسم في إيقاع الحدث التاريخي الذي يرويه لنا تولوستوي؛ وذلك لأنه في توصيفه لهذه الشخصية، نحسّ بتولستوي وكأنه يتحدث عن نفسه.

لنتأمل هذه الفقرات:

«دفن الأمير أندريه نفسه في الريف طيلة عامين كاملين.

استطاع أن يدخل كل الإصلاحات التي أدخلها بيير في ممتلكاته، والتي لم تصل إحداها إلىٰ نهايتها المرضية عنده؛ لأنه كان يتنقل دون توقف من إحداها إلىٰ الأخرىٰ، دون أن يبدو عليه باتّ عملي وجزم قوي، يستطيعان أن يبلغانه ما يشتهي دون شديد عناء، علىٰ عكس صاحبه بيير.

كان من أوائل الروسيين الذين سجلوا أسماء فلاحيهم العبيد في عداد «الزراع الأحرار»، عندما منح هذه الصفة لثلاث مئة عبد من فلاحيه في إحدىٰ مقاطعاته. أما في أراضيه الأخرىٰ؛ فقد استبدل أعمال السخرة بالأعمال المأجورة. أقام قابلة علىٰ نفقته في بوجوتشارفو، وقسيسًا يتقاضىٰ منه الأجر، مهمته تعليم أولاد الفلاحين والخدم.

كان يمضي نصف وقته في ليسيياجوري مع أبيه وابنه الذي لا يزال بين أيدي المربيات والخادمات، والنصف الآخر في صومعته في بوجوتشاروف كما كان يدعوها الأمير العجوز. وعلىٰ الرغم مما أظهره من لامبالاة حيال أحداث العالم أمام بيير، فإنه كان يتتبع كل الوقائع بانتباه ويستحصل علىٰ كتب عديدة. حتىٰ إنه كان يلاحظ بمزيد من الدهشة إثر عودته من زياراته لبيتروسبورج -وهي محور حياة البلاد- أن أولئك السكان الأدعياء يعرفون عن سياق السياسة الداخلية والخارجية أقل مما يعرفه هو، رغم إنه ما كان يغادر مكانه في الريف.

وفي ربيع عام١٨٠٩، مضىٰ أندريه لزيارة أملاكه في ريازان وهي أملاك تخص ابنه الذي نصب نفسه -بحق- وصيًّا عليه. كان مستلقيًا في عربته معرضًا نفسه لإشعاعات

sami-pdf.blogspot.com

شمس الربيع الحانية، يتأمّل العشب الطري الجديد وأوراق السندر الأولىٰ، والغيوم البيضاء الأولىٰ التي كانت ترسم في زرقة السماء الصافية أشكالًا تشبه قطعان الغنم المتلاصقة. لم يكن يفكر في شيء معيّن، بل كانت نظراته تشمل كل شيء.

اجتاز الطوف الذي وقف عليه في العام الماضي يتحدث مع بيير. وتخطت عربته قرية حقيرة وعددًا من البيادر ثم أكوامًا من قمح الشتاء في حشائشه، وانحدر علىٰ رابية حيث ظلّ علىٰ جوانبها طيف من ركام الثلج قرب جسر هناك لم يتبدّد بعد، ثم تسلقت العربة مرتفعًا طينيًا وسارت علىٰ طول أكواخ متناثرة هنا وهناك تتخلّلها شجريات مخضرة الأغصان، وأخيرًا دخلت في حرج من أشجار السندر. كان الجو في الغابة حارًا تقريبًا، لا ترتفع فيها نسمة هواء. فكان السندر تُزينه أوراق خضراء ندية، جامدًا لا يتحرك. ومن خلال بساط أوراق السنة الفائتة، أطلّت الأعشاب الجديدة الأولىٰ مخضرة تحمل في رؤوسها زهورًا بنفسجية صغيرة. وهنا وهناك قامت بعض أشجار هزيلة من الصنوبر خلال أشجار السندر، تذكر بأس الشتاء القاسي . . وثارت الخيول عند دخولها الغابة وازداد تعرقها غزارة»[1].

وبمهارة فنية يكشف تولوستوي عن مشاعر الترقُّب والقلق التي تهز الوجدان الروسي قبيل غزو نابوليون، لنقرأ لحظة تأمل الأمير أندريه وإنطاقه لشجرة السنديان استهجانًا بمقدم الربيع:

«قال بيير، الوصيف العجوز، شيئًا للسائق الذي ردَّ عليه إيجابًا. فلم يكتفِ بذلك الجواب بل استدار في مقعده وقال لسيده وعلىٰ شفته ابتسامة احترام:

كم الطقس جميل يا صاحب السعادة.

ماذا تقول؟

الطقس جميل يا صاحب السعادة.

فكّر الأمير في سره: «ماذا يقول هذا؟ آه! نعم. الربيع! . . صحيح، لعمري إن كل شيء أصبح مخضرًا . . السندر والقراصياء . . وهاهي أشجار الحور قد بسقت . . ولكن ليس من شجر سنديان . . آه! بل هاهي ذي واحدة.

---

(١) تولستوي، الحرب والسلام، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٤١٥- ١٩٩٥، ج٢، ص٢٤٧، ٢٤٨.

sami-pdf.blogspot.com

علىٰ جانب الطريق انتصبت سنديانة عجوز . . (كأنها) تقول:

«الربيع، الحب، السعادة! ألا تأنفون من هذا السخف الأبدي؟ ألا ترون أن كل هذا ليس إلا حماقة وسخفًا؟ لا يوجد لا ربيع ولا شمس ولا سعادة انظروا إلىٰ هذه الصنوبرات، إنها ميتة، مختنقة، متشابهة دائمًا»[1].

إنها غيوم الحرب، هاهي قد أخذت تنعقد في سماء روسيا حتىٰ لم تعد تسمح برؤية جمال الطبيعة والتجاوب معها؛ غيوم مقلقة منذرة بخطر قادم.

يكشف تولستوي عن أحاديث أمسيات موسكو المترقبة لمجيء نابوليون. فرغم أن الحرب كانت تدور بعيدًا. . هناك في أوروبا، كان ثمة اعتقاد بأن نابوليون لا بدَّ أن يطرق باب روسيا يومًا ما.

يتعمق تولستوي في تحليل النسيج الاجتماعي الروسي، ونقل تفاصيل أفكاره وأذواقه، والكشف عن تحولاته، وينتقد نمط الحياة الأرستقراطية المغرقة في المجون والانتهازية. كما ينقل لنا إعجاب شباب هذه الطبقة بشخصية نابوليون، حيث كان الكلُّ يهجس بداخله ذاك السؤال المستفهم باندهاش وانبهار (كيف استطاع عسكري برتبة ملازم أن يصبح إمبراطورًا؟).

أجل، ثمة خوف ممزوج بإعجاب من هذه الشخصية العسكرية الفرنسية؛ لنتأمل هذه الفقرات التي يقدم فيها تولوستوي لقاء الجنرال بالاشيف مبعوث الإمبراطور الروسي ألكسندر إلىٰ نابوليون للتفاوض معه علىٰ السلام:

«علىٰ الرغم من أن بالاشيف كان معتادًا علىٰ بهاء البلاطات؛ فإن الترف والبذخ في هذا البلاط أحدثا في نفسه أثرًا قويًا.

أدخله الكونت دوتورين إلىٰ حجرة رحيبة وكان فيها عدد كبير من الجنرالات والأشراف البولونيين، عرف بالاشيف كثيرًا بينهم كانوا من قبل يحيطون بألكسندر . . وأعلن دوروك أن الإمبراطور سيستقبل الجنرال الروسي قبل نزهته.

وبعد دقائق من الانتظار، بدا الحاجب المنوب وانحنىٰ بتأدبٍ أمام بلاشيف ثم دعاه أن يتبعه.

---

(١) تولوستوي، م س، ص٢٤٧، ٢٤٨.

sami-pdf.blogspot.com

دخل بالاشيف إلىٰ بهوٍ صغير يقود أحد أبوابه إلىٰ المكتب، ذلك المكتب الذي تلقىٰ فيه آخر أوامر ألكسندر، وانتظر دقيقتين أو ثلاث دقائق. تناهىٰ إلىٰ سمعه وقع خطوات متلاحقة وراء الباب الذي انفتحت ضلفتاه فجأة. وران الصمت، ثم ارتفعت خطوات أخرىٰ متزنة ونشيطة وراحت تقترب: ذاك كان نابوليون، وكان قد فرغ من ارتداء ملابسه للركوب. كانت بزته الزرقاء تنفتح علىٰ صدرة بيضاء تنسجم مع استدارة بطنه، والسروال المصنوع من الجلد الأبيض يطبع فخذي ساقيه القصيرتين السمينتين المغيبتين في أحذية عالية. وكان شعره القصير قد رجل ولا ريب منذ حين. لكن خصلة منه كانت تقع علىٰ وسط جبينه العريض. في حين أن عنقه الأبيض السامن الذي تتضوّع منه رائحة «الكولونيا» كان يتباين كليًّا مع ياقة البزة السوداء. وكان وجهه الممتلئ الذي لا زال فتيًّا، ذو الذقن البارزة، مطبوعًا بلطف جليل إمبراطوري حقًّا.

اقترب بمشية سريعة وهو يتوثب مع كل خطوة ورأسه مائل قليلًا إلىٰ الوراء. كان لشخصه القصير الممتلئ ذي الكتفين العريضتين القويتين والبطن والصدر البارزين - رغما عنه إلىٰ الأمام- منظرٌ جليل معبر، مظهر أبناء الأربعين الذين ألفوا الحياة الرغيدة. كما يُرىٰ . . أنه علىٰ أفضل مزاج ذلك اليوم.

أجاب علىٰ تحية بالاشيف العميقة المفعمة بالاحترام بحركة من رأسه وراح، وهو يتجه نحوه مباشرة، يتكلم شأن الرجل الذي تُعتبر كل دقيقة من وقته ثمينة، والذي لا يتنازل قط إلىٰ تحضير محاضراته؛ لعلمه بأنه سيقول دائمًا وبكل إجادة ما يجب أن يقوله.

مرحبًا يا جنرال. لقد تلقيت رسالة الإمبراطور ألكسندر التي حملتها وإنني مسرور جدًا برؤيتك.

حط لحظة عينيه الكبيرتين علىٰ وجه بالاشيف ثم ما لبث أن شاح بهما. لا ريب أن شخصية بالاشيف ما كانت تعنيه في شيء؛ لأن ما يدور في سريرته هو وحده الذي يثير اهتمامه. أما كل ما هو خارجي فلم تكن له أية أهمية: ألم يكن يعتقد بكل حزمٍ أن كل ما في الكون يتوقف علىٰ مشيئته وحدها؟

قال:

إنني لا أرغب ولم أرغب قط في الحرب. لكنهم أجبروني علىٰ خوضها. ثم أضاف وهو يبرز الكلمة:

sami-pdf.blogspot.com

والآن أيضًا، إنني علىٰ استعداد لتقبل كل المبررات التي تستطيع تقديمها إلي.

شرح بطريقة واضحة وموجزة أسباب استيائه من الحكومة الروسية. ولقد اقتنع بالاشيف قناعة عميقة استنادًا إلىٰ لهجة إمبراطور الفرنسيين الهادئة المتنزة بل الودية أنه راغب في السّلم وأنه سيشرع في المفاوضات عن طيب خاطر.

همَّ بالاشيف أن يقول:

مولاي، إن مولاي الإمبراطور . .

عندها راح نابوليون يستفسر بنظره بعد أن انتهىٰ من جملته. ولقد أعد المبعوث الروسي محاضرته منذ وقت طويل. لكن تينك العينين المصوبتين إليه شوشتاه. وبدا نابوليون وهو يفحص بابتسامة لا تكاد تُرىٰ بزة بالاشيف وسيفه كأنه يقول له: «إنك مضطرب، تماسك أعصابك».

ولما استردّ هذا روعه قال: الإمبراطور ألكسندر . . لا يريد الحرب وليست له أية علاقات مع إنجلترا.

فرد نابوليون:

ليست له «بعد» أية علاقات.

لكنه قطَّب حاجبيه وأشار بإيماءة خفيفة من رأسه إلىٰ بالاشيف أن يستتلي وكأنه خشي أن يسفر عن عواطفه.

وبعد أن عرض كل ما كانت تعليماته تحويه من أقوال، أكَّد بالاشيف أن الإمبراطور ألكسندر، مع رغبته في السلام، لن يشرع في مفاوضات إلا شريطة . .

وهنا تردَّد وتذكر الكلمات التي حذفها الإمبراطور من رسالته والتي أمر أن تظهر في رسالته الملكية إلىٰ سالتيكوف وكلفه هو، بالاشيف، أن يرددها حرفيًّا علىٰ مسامع نابوليون. تذكر الجملة: «طالما بقي جندي عدو مسلّح واحد علىٰ الأرض الروسية». لكن شعورًا شديد التعقيد استوقف الجملة علىٰ شفتيه. ومهما بلغت رغبته، فإنه لم يستطع أن يتفوّه بها؛ فاستبدلها وهو شديد الخجل بالعبارة التالية: «شريطة أن تعود القطعات الفرنسية عبر النييمن من جديد»[1].

---

(١) تولستوي، م س، ج ٣، ص٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣.

sami-pdf.blogspot.com

وفي نقله لانبهار الأرستقراطية الروسية بالنموذج الفرنسي يشير إلىٰ الاستلاب اللغوي؛ حيث كان الكثيرون يحرصون علىٰ التحدث بالفرنسية لا بالروسية! وفي هذا كان يُعَرِّضُ بهذه الطبقة، ويقدح فيها مشككًا في ولائها وانتمائها للعمق الثقافي والتاريخي لروسيا.

وتبدأ الحرب .. وتبدأ الهزيمة!

ويبيّن تولستوي ببراعة تلازم الهزيمة مع غياب الروحية الوطنية من نفسية النخبة الأرستقراطية. ففي تحليله للوقائع التاريخية للحرب النابوليونية، لا ينسىٰ أن يعقد مقارنة ذكية بين لحظتي الهزيمة والانتصار. فالحرب الأولىٰ التي جرت ضد نابوليون في النمسا بسبب تحالف القيصر ألكسندر الأول مع الحكم النمساوي دون تقدير منه لمصالح روسيا الحقيقية انتهت بهزيمة نكراء. لكن الحرب الثانية ستجري علىٰ أرض روسيا، وستنتهي بالانتصار. ويلتقط تولستوي هذين الحدثين ليؤكد أن سبب الهزيمة الأولىٰ هو أن الحرب كانت بعيدة عن الوطن، ليس بعدًا جغرافيًا فقط، بل كانت أيضًا بعيدةً عن روحه ومصالحه. بينما الانتصار في الحرب الثانية نتج عن أن المعركة كانت من داخل الوطن وعلىٰ أرض مبادئه ومصالحه الحقيقية.

ثم إن الهزيمة كانت بفعل أن الحرب الأولىٰ لم تكن حربَ شعبٍ، بل حرب طبقةٍ وفئة تستغل الشعب وتحركه لمصالحها الذاتية، لكن عندما دخل نابوليون إلىٰ أرض روسيا تيقّظ وعي شعب بأكمله، فخاض المعركة وانتصر فيها.

عندما نتأمل هذا المتن السَّردي نلاحظ أن تولستوي يقدم ضمنيًا رؤية فلسفية لماهية التاريخ والوجود الإنسانيين؛ رؤية قريبة جدًا من فكرة الحتمية التاريخية كما نجدها في فلسفة هيغل.

في متن «الحرب والسلام» وقفة تأملية عميقة لبحث ماهية الحرب، ومحاولة للكشف عن أسبابها. لكن تولستوي الذي يذهب إلىٰ حدّ وصف الحرب بكونها منافيةً للعقل، ولا إنسانية[1]، يعود في لحظة من لحظات التفكير إلىٰ عدها صادرة من الطبيعة الإنسانية ذاتها؛ حيث يقول علىٰ لسان الأمير العجوز بلكونسكي: «إذا أمكن

---

(١) تولستوي، الحرب والسلام، ج٤، الطبعة ١، القاهرة ١٤١٦-١٩٩٦، ص١١.

sami-pdf.blogspot.com

استبدال الماء بالدم في عروق الإنسان، فإنه يمكن ألا تكون هناك حروب».

هل يعني هذا أن الحرب قدر حتمي؟

«ما الذي سبَّب هذا الحدث الأعجوبي؟ وماذا كانت أسبابه؟ إن المؤرخين يظهرون بتأكيد خالص أنها إهانات الدوق أولدنبرج وخرق الحصار البري، وطمع نابوليون وعناد ألكسندر وأخطاء الدبلوماسية إلخ . . أي إنه لو كان الأمر كذلك، كان يكفي لتفادي الحرب، أن يجتهد ميترنيخ أو رومانتسيف أو تاليران بين عشية وضحاها فيحرّر مخابرة سياسية بارعة أو أن يكتب نابوليون إلىٰ ألكسندر بكل بساطة «سيدي أخي، إنني أوافق علىٰ إعادة الدوقية للدوق أولدنبرج».

يلاحظ أن هذه كانت وجهة نظر المعاصرين ويلاحظ كذلك أن نابوليون كان يعزو منشأ الوقيعة إلىٰ دسائس بريطانيا. ويلحظ أن أعضاء مجلس النواب البريطاني ألقوا المسؤولية علىٰ طمع الإمبراطور. فالدوق دولنبورج لابدَّ وأن يستشهد بالقسوة التي كان ضحية لها وبالمفاوضين والحصار الذي كان يجرّ الخراب علىٰ أوروبا والعسكريين القدماء، وضرورة تقديم ما يشغلهم والمشّرعين وسرعة إقامة المبادئ الطيبة والدبلوماسيين، وواقع أن التحالف المعقود عام ١٨٠٩ بين النمسا وروسيا لم يخف بمهارة كافية علىٰ نابوليون بسبب رداءة تدبيج المذكرة (ميراندوم) رقم ١٧٨. يلاحظ أن المعاصرين وإن استعانوا بكل هذه الأسباب وبعدد آخر تبعًا للتباين المتناهي في وجهات النظر، فإنها تبدو لنا، نحن الأعقاب الذين نقدر هذا الحدث الهائل علىٰ كل رحابته ونتعمق في معناه البسيط بقدر ما هو رهيب، أقل كفاية. أن يكون الملايين من المسيحيين قد تألموا أو تذابحوا؛ لأن نابوليون كان طماعًا، وألكسندر عنيدًا، وسياسة بريطانيا ملتويةً، والدوق دولدنبورج مهانًا؛ أمر يستغلق علينا فهمه، إننا لا نعقل أن هناك رباطًا يمكن أن يجمع بين هذه الظروف وبين جرائم القتل أو أعمال العنف، ولا نرىٰ كيف أن الإهانة الموجهة إلىٰ دوق قدرت علىٰ نقل الألوف من الرجال من جانب أوروبا إلىٰ جانبها الآخر ليقتلوا وينهبوا سكان أقاليم سمولنسك وموسكو أو ليقتلوا من قبلهم.

إن الأسباب في نظرنا، نحن الذين نمثل الأجيال المتعاقبة، نحن الذين لسنا مؤرخين والذين لا نتيه في مضلة الاستقصاءات، بل نستطيع أن نتفحص بحسّ جليّ،

sami-pdf.blogspot.com

وكلما ازددنا تعمقًا في البحث عن هذه الأسباب، كلما تبدّت لنا أكثر عددًا، وكل سبب نأخذه علىٰ حدة، وكل مجموعة من الأسباب، تبدو لنا بآنٍ واحد، عادلة في نفسها خاطئة بسبب تفاهتها ومقارنتها بجسامة الحدث حتىٰ لتعجز عن الإتيان به دون تدخل الأسباب المطابقة الأخرىٰ كلها»[1].

في مقاطع كثيرة نلقىٰ مباحثة فكرية وفلسفية قاصدة إلىٰ تحديد سبب الحرب، لكن في النهاية تغلب فكرة عدم إمكان ضبط سببية الحروب بدقة؛ لأن أسبابها يمكن أن تُعد بالمليارات كما يقول تولستوي؛ لذا يستحيل ضبطها والإمساك بها، فليس هناك سبب معيَّن لوقوع الحرب فـ«الذي حدث كان يجب أن يحدث؛ لأنه كان لا بدَّ أن يحدث».

لذا؛ يسفّه تولوستوي ما يتداوله المؤرخون من الأسباب الدافعة إلىٰ وقوع الحرب فيقول:

«لو أن نابوليون لم يعتبر الانطواء وراء الفيستول مذلًا لما تقدم بقواته ولما وقعت الحرب. لكن لو أن رقباءه كلهم رفضوا الخدمة، لما وقعت الحرب كذلك. كما أنه لولا دسائس ووجود دولدنبروج، ولو أن ألكسندر لم يكن سريع الغضب، ولم تكن لروسيا حكومة أوتوقراطية، ولو لم تقع الثورة الفرنسية وحكومات الإدارة والمملكة وأي شيء مما أدىٰ إلىٰ تلك الثورة .. إلخ؛ فإن العدوان كان مستحيل الوقوع. ما كان ليحدث شيء لولا سبب من هذه الأسباب. فالتقاؤها ومليارات أخرىٰ مشابهة وضع النار في البارود. لا يمكن استبعاد أي سبب ولقد تأدىٰ الحدث؛ لأنه كان لا بدَّ وأن يكون هكذا فحسب. كان يجب أن يمضي الملايين من الرجال فاقدين التعقل، مطلقين من كل عاطفة إنسانية، ومن الغرب إلىٰ الشرق ليقتلوا أشباههم، كما انحدرت جماهير من الرجال، قبل بضعة قرون، من الشرق إلىٰ الغرب ليقتلوا أمثالهم هناك»[2].

في فصل عنونه بقوانين التاريخ يدافع تولوستوي عن فكرة أساسية، وهي أن خطأ المؤرخين يكْمُن في اختزالهم لأسباب الحدث التاريخي في سببية محدودة، بينما

---

(١) تولستوي، الحرب والسلام، ج٣، الطبعة ١، القاهرة ١٤١٦-١٩٩٦، ص١١، ١٢، ١٣.

(٢) تولستوي، الحرب والسلام، ج٣، الطبعة ١، القاهرة ١٤١٦-١٩٩٦، ص١٤.

sami-pdf.blogspot.com

حركة التاريخ تعتمل فيها أسباب عديدة لا يمكن الإحاطة بها:

«إن السنوات الخمس عشرة الأولىٰ من القرن التاسع عشر -يقول تولوستوي- تعطي مشهدًا خارقًا لحركة ملايين من الرجال تركوا مشاغلهم المألوفة واندفعوا من جانب أوروبا إلىٰ جانبها الآخر ينهبون ويقتلون، منتصرين أو يائسين. إن سَير الحياة كله يتبدّل في بضع سنوات تحمله حركة متجبّرة تبدأ في النشاط ثم تبطئ. فما هو سبب هذه الحركة، أو علىٰ الأقل ما هي قوانينها؟ هذا ما يتساءله العقل البشري.

يجيب المؤرخون علىٰ هذا السؤال عارضين علينا وقائع وحركات بضع عشرات من الرجال في واحد من أبنية باريز، مطلقين علىٰ هذه الوقائع والحركات اسم «الثورة»، ثم يعطون ترجمة مفصلة عن حياة نابوليون وبعض أشخاص من أتباعه وخصومه ويروون أثر بعض من هؤلاء الأشخاص ويضيفون قائلين: هذا هو منشأ هذه الحركة وهذه هي قوانينها.

لكن العقل البشري لا يرفض فقط الاقتناع بهذا التفسير بل يعلن كذلك بكل صراحة أن الأسلوب في التفسير خاطئ .. إن مجموع الإرادات البشرية هو الذي خلق الثورة . . .»[1].

«لكي نجد قوانين التاريخ، يجب علينا أن نبدّل تمامًا عرض فحصنا وأن نترك جانبًا الملوك والرؤساء والوزراء والجنرالات لندقق في الحركات المتجانسة، المتناهية في الصغر التي تحرك الجماعات»[2].

لكن كيف يمكن تحديد الحركات المتناهية في الصغر التي تحرك الجماعات؟

أمام هذا الإلغاز الذي يلف حركة التاريخ لا بدَّ حسب تولستوي من أن نقف موقفًا آخر لتعليل الأحداث:

«لا بدَّ من اللجوء إلىٰ مذهب الجبرية إزاء بعض الظواهر التاريخية العارية عن المعنىٰ أو التي يفوتنا معناها. والواقع أن عقلنا جتهد في تفسيرها كلما بدت لنا منافية للصواب متعذرة الفهم»[3].

---

(١) تولستوي، م س، ج٣، ص٤٠١.

(٢) ج٣،م س، ص٤٠٢.

(٣) تولستوي، م س، ج ٣، ص١٥

sami-pdf.blogspot.com

يعتقد تولوستوي بوجود حتميّة قدرية تتحكم في التاريخ؛ فعند تحليله لشخصيتي نابوليون وألكسندر ينتهي إلىٰ نفي الإرادة عنهما معًا، إذ يقول:

«علىٰ الرغم من أن تصرفاتهما بدت لهما ناجمة عن محض اختيارهما، فليس بينهما واحد مخيّر بالمعنىٰ التاريخي للكلمة، بل كل منهما مرتبط بسير التاريخ العام ومعيّن منذ الأزل»[1].

وهذا ما جعله يقول بلامعقولية الحدث التاريخي أحيانًا كثيرة: **«حاولنا أن نفسر الظواهر التاريخية بعقل أكثر، كلما أصبحت هذه الظواهر بالنسبة إلينا غير معقولة»**[2].

إن الفكرة المحورية في رائعة تولستوي هذه ليست مجرَّد تسجيل وقائع تاريخية ممزوجة بأخرىٰ من محض مخيلته الخلاقة؛ إنما فضلًا عن إنجازه لنصٍّ فني لا زال يُعد أشهر نموذج للرواية التاريخية، فإن تولستوي حرص علىٰ تضمين متنه جملة رؤاه ومواقفه الفكرية، حيث نجد نقدًا صريحًا لظاهرة الحرب في التاريخ الإنساني، من خلال بيان فظاعاتها ووحشيتها ولا إنسانيتها؛ بل عدّها منافية للعقل ذاته، هذا الذي تزعم البشرية أنها تمتاز به، لكنها لا تمتثل له. فليس ثمة مبررٌ للحرب سوىٰ أن تكون حربًا دفاعية فقط؛ رافعًا من شأن قيم السِّلم ونبذ العنف، منتقدًا بشدة شخصية نابوليون وأمثاله من القادة الدمويين، مؤكدًا أن الأبطال الحقيقيين في تاريخ البشرية هم الذين قادوا شعوبهم وارتقوا بها نحو الامتثال لقيم السِّلم. وفي هذا السياق يحرص تولستوي علىٰ استحضار شخصية النبي محمد عليه الصلاة والسلام، وتقريظه بوصفه أحد أعظم الشخصيات المدافعة عن السلام داعيًا إلىٰ إعادة النظر في مقاييس البطولة التاريخية.

---

(١) تولستوي، م س، ج٣ ص١٩.

(٢) د. مكارم الغمري، الرواية الروسية، سلسلة عالم المعرفة، ص٢٢٣.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

«كوخ العم توم»

هل يمكن لحفنة من الصفحات أن تُشعل ثورةً وتغيّر مسار تاريخ بلد بأكمله؟

هل بإمكان كتاب قصصي أن يتجاوز أثره مستوىٰ استجاشة المشاعر إلىٰ تغيير السياسات وقلب النظم؟

أجل، خلال التاريخ الثقافي البشري نجد أحيانًا كثيرة أن بعض الكتب كان لها هذا الوقع التغييري الجذري؛ لكن أغلبها كان كتبًا دينية وفلسفية؛ لأن هذا النوع من الكتابات يمتلك، بفعل اختصاصه في بلورة «رؤىٰ العالم»، اقتدارًا علىٰ التأثير في الوعي والوجدان، والتحوُّل إلىٰ نمطٍ من التفكير تحمله جماعة تتكتّل كقوةٍ تغييرية من أجل تجسيده في الواقع؛ لكن نادرًا ما نقع علىٰ كتاب روائي قصصي يُحدث تغييرًا تاريخيًا.

بالفعل يمكن للرواية أن تغيّر الأذواق، وتؤثر في المشاعر وتؤجج عواطف الآحاد والجماعات؛ لكن أن تنتقل من مستوىٰ التأثير في الشعور والذائقة الجمالية إلىٰ إحداث تغيير سياسي فذاك أمر نادر جدًا واستثنائي.

ورواية «كوخ العم توم» هي من هذا النمط الاستثنائي النادر؛ إذ تُعد في التاريخ السياسي للولايات المتحدة الأمريكية أحد العوامل المساهمة في ثورتها.

ويحسن هنا أن نذكر ذاك الحدث الطريف الذي وقع بين أبراهام لنكولن ومؤلفة رواية «العم توم»، الأديبة هاريت بيتشر ستو، عندما التقاها في بداية الحرب الأهلية حيث قال: «هذه السيدة الصغيرة هي المسؤولة عن هذه الحرب الكبيرة».

وكان لنكولن يقصد بهذه الكلمات الإشارة إلىٰ ما أحدثته روايتها «العم توم» من تشكيل وعي جديد، وتأجيج الشعور بوجوب التغيير.

sami-pdf.blogspot.com

ورغم اقتناعنا بأن عزو الثورة الأمريكية إلىٰ كتاب ستو لا يخلو من مبالغة في فهم وتقدير أسباب التاريخ وكيفية تفاعلها؛ فإنه يصح أن نقول بأن هذا المتن الروائي كان له أثره المقدّر في الوعي الأمريكي، فبمجرَّد صدوره عام ١٨٥٢م صار الكتاب الأكثر مبيعًا في القرن التاسع عشر بعد كتاب الإنجيل. إذ خلال عام فقط من صدوره، بيعت منه في الولايات المتحدة الأمريكية ثلاث مئة ألف نسخة. وتتالت الطبعات في أمريكا وبريطانيا؛ وكلما صدرت طبعة إلا ونفذت من السوق، حتىٰ قيل بأنه في بريطانيا وحدها بيعت مليون وخمس مئة ألف نسخة، كانت كلها من طبعات غير مرخصة.

ما الذي يستبطنه هذا الكتاب حتىٰ يكون له كل هذا الوقع والتأثير، ويحظىٰ بهذا الإقبال المنقطع النظير؟

إنها رواية الحرية، وصوت يندّد باستعباد الإنسان للإنسان. لقد أجادت هاريت تصوير أحزان البشرية المسترقّة من خلال نقلها لحفلات التعذيب، والتقاطها آهات الأمهات اللواتي كان أطفالهن يُنتزعون من أحضانهن ليباعوا في سوق النخاسة.

وأجادت التعبير عن قسوة العيش في إقطاعيات الرقيق؛ فاختزلت بأسلوبٍ واقعي حياة العبودية في المجتمع الأمريكي خلال القرن التاسع عشر. فكان أفضل عرض سردي لمعاناة السود في أمريكا.

تحرص ستو في بداية متنها الروائي هذا علىٰ ترسيم شخصية العم توم، زنجي أسود، قوي البنية، طيب النفس، شديد النشاط، يرتسم علىٰ ملامح وجهه سمت الرصانة والإحساس بالكرامة.

كان «**رجلًا ضخم الجسم عريض المنكبين تدل ملامحه الإفريقية علىٰ الإباء وعزة النفس ورجاحة العقل، فكان، إلىٰ جانب ما هو عليه من الوداعة والبساطة، محترمًا ومحبوبًا ومتدينًا . . .**»[1].

كان محبوبًا حتىٰ من سيده الذي كان يعامله معاملة طيبة، لكنه سيضطر يومًا إلىٰ

---

(١) هاريت بيتشر ستو، كوخ العم توم أو حياة المعذبين علىٰ الأرض، ت سليم خليل قهوجي، دار الجيل، بيروت ٢٠٠٩، ص٣٥.

sami-pdf.blogspot.com

بيعه رغمًا عنه؛ وذلك لسداد دَين كان عليه لتاجر من الجنوب يدعىٰ هالي، علىٰ أن يسترده منه عندما يتوفر له المال.

ويترك العم توم زوجته وأولاده، ويذهب مع سيده الجديد؛ لكن خلال الرحلة علىٰ ظهر المركب يتعرّف توم علىٰ فتاة صغيرة تدعىٰ إيفانجيلين، فتتعلق به:

«باستطاعة بابا أن يشتريك، وإذا تمَّ لنا ذلك فعندئذ يمكنك أن تتمتع بالحياة. سوف أسأله أن يفعل ذلك، هذا اليوم.

شكرًا، يا سيدتي الصغيرة.

كان اليوم التالي قائظًا تنقبض منه الأنفاس، وكانت السفينة قد اقتربت من مرفأ نيو أورليانز ما جعل جوها مليئًا بالحركة، وقد بدأ البحارة بالاستعداد للنزول، وأخذ المسؤولون عن نظافة السفينة يتولون تنظيفها وصقلها استعدادًا لدخولها الثغر . . . كما أخذ المسافرون يجمعون أمتعتهم ويرتبونها بانتظار النزول إلىٰ اليابسة.

وكان توم في تلك الأثناء يجيل بصره بين الفينة والفينة نحو الجانب الآخر من السفينة بشوقٍ بالغ. فرأىٰ علىٰ مقربة منه الطفلة البريئة إيفانجيلين شاحبة الوجه شاردة اللبّ، وإلىٰ جانبها والدها سانت كلير. كان يسند أحد مرفقيه إلىٰ بالة من القطن مستمعًا في لامبالاة واضحة إلىٰ هيلي المتدفق في امتداح السلعة التي تجري عليها المساومة . .

همست إيفا في أذن والدها . . بابا اشتره بأي ثمن»[1].

ينتقل توم من ملكية هالي إلىٰ أسرة أوغسطين سانت كلير، وكانت الأسرة طيبة المعشر، وكانت حياة توم فيها لا تفرق كثيرًا عن حياته في بيت سيده الأول؛ لكن بعد مدة من هذا المقام الطيب يموت رب الأسرة. و«بعد انقضاء أسبوعين أو ما يقرب علىٰ وفاة سانت كلير، أقبل أدولف، أحد الأرقاء الذي سحق قلبه موت سيده الكريم، علىٰ توم وقال في جزع:

- هل تعرف يا توم أننا سنُباع كلنا في وقت قريب؟

فسأله توم:

---

(١) هاريت بيتشر ستو، م س، ص٨٣، ٨٤، ٨٥.

sami-pdf.blogspot.com

وكيف عرفت ذلك؟

لقد سمعت مولاتنا ماري تحدث أحد المحامين حين كنت خلف السجوف لا يراني أحد. وقد فهمت من كلامها أنها قرّرت بعد أن اتصلت عدة مرات بشقيق سيدنا الراحل أن تبيع البيت وجميع الخدم ما عدا ما تملكه هي شخصيًا لتتمكن من العودة إلىٰ مزرعة أبيها ... ومعنىٰ هذا أننا سنُباع كلنا عما قريب في المزاد العلني يا توم ...»[1].

وإلىٰ سوق النخاسة: «سيق العبيد الذين تركهم سانت كلير بعد موته، وفيهم توم وأدولف ... دخلوا مستودع الرقيق حيث يمكثون قليلًا، قبل أن يعرضوا للبيع بطريقة المزايدة العلنية.

وكان توم يحمل حقيبة كبيرة ملأىٰ بالثياب شأن معظم الأرقاء وهناك في المجمع الطويل، وجدوا عددًا غفيرًا من الرجال الأرقاء المعدّين للبيع علىٰ اختلاف الأعمار والأحجام، وكان هذا الجمع يلهو ويعبث وضحكاتهم تتعالىٰ في الجو.

وقال السيد سكغز النخاس:

آه! أهلًا وسهلًا ..

ثم التفت إلىٰ زنجي كان يرسل فكاهات نابية وضيعة تثير ضحك القوم وقال:

سامبو! لا تبخل علىٰ زُبُننا الجدد بنوادرك. إن أرقائي يجب أن يكونوا دائمًا في غاية المرح والبِشر.

...

والمعروف أن المتاجرين بالأرقّاء يبذلون جهودهم القصوىٰ لإحاطة العبيد بجوٍ من الطرب الصارخ ينسون في غمرته بؤسهم وشقاءهم، ويلهيهم عن التفكير بمصائرهم»[2].

و«النخاس يعد أرقاءه ... ثم يأخذهم إلىٰ مكان صحي يناسب مزاجهم، فيه ماء غزير فيطعمهم الأغذية المسمنة ويعلفهم علفًا يومًا بعد يوم ...»[3].

---

(١) هاريت بيتشر ستو، م س، ص٢٤٠.

(٢) هاريت بيتشر ستو، م س، ٢٤٦، ٢٤٧.

(٣) هاريت بيتشر ستو، م س، ص٢٤٧.

sami-pdf.blogspot.com

«وقال النخاس لتوم:

والآن جاء دورك يا صاح. تقدّم .. ألا تسمع؟

ووقف توم علىٰ المنصة وأخذ ينظر بجزع إلىٰ الجمع المحتشد حوله. وقد بدا له أن كل شيء يمتزج في جلبة عامة غير واضحة. صراخ الدلال وصيحاته وهو يعدد مزايا السلعة التي يعرضها للبيع ... والأصوات المنبعثة من جماعة المشترين، إذ كانوا يقدمون عروضهم ويطرحون أسعارهم ... وما هي إلا لحظة حتىٰ رست ضربة المطرقة الأخيرة إيذانًا بأن السعر الأخير هو الذي ربح البيع. وما كاد الدلال يلفظ الكلمات الأخيرة والرقم الذي انتهىٰ إليه السعر حتىٰ التفت توم إلىٰ الرجل الذي رست عليه المزايدة»[1].

يباع توم إلىٰ مالكٍ جديد يدعىٰ ليفري، شخص غليظ الطبع وحشي المعاملة، لا يستشعر الرحمة ولا يخفق قلبه بإحساس رأفة علىٰ أحد، حتىٰ ولو كان أقرب أقربائه؛ حيث بلغت به وحشيته يومًا إلىٰ أن يركل أمه حتىٰ قتلها.

كان ليفري يفخر بقسوته، وكان يحلو له أن يهدد أرقاءه وعبيده بقبضته، قائلًا:

«أترون قبضة يدي هذه؟ شاهدوها وقدروا قوتها ... إن قبضتي لم تصبح هكذا صلبة كالحديد إلا من كثرة ما حطمت من رؤوس العبيد. وإني لم أصادف بعد زنجيًا يقوىٰ علىٰ مقاومة قبضتي ويبقىٰ حيًا بعد لكمة واحدة»[2].

لم يكن يفرق في تعذيب عبيده بين ذكر أو أنثىٰ؛ بل كان وحشًا كاسرًا تسعده رؤية عذابات وآلام الآخرين.

عاش العم توم تحت نيّر ليفري حياةً مثقلة بالمعاناة، وفي وجدانه دائمًا حنين إلىٰ أن يتخلص من واقعه هذا ويعود إلىٰ زوجته وأولاده ... وفي يوم من الأيام تفرّ كاسي وإميلين، جاريتان من جواري السيد ليفري، بسبب قسوته عليهما. واعتقد هذا الأخير أن توم ساعدهما علىٰ الهرب، فأخذ في تعذيبه ليدله علىٰ مكانهما:

«إما أن تتكلم وتصرح عما ينطوي عليه سكوتك من سرّ في ما يتعلق بكاسي وإميلين

---

(١) هارييت بيتشر ستو، م س، ص٢٥٦.

(٢) هارييت بيتشر ستو، م س، ص٢٦٣.

sami-pdf.blogspot.com

أو أن تبقىٰ صامتًا، فأنزع منك دماءك وقد عددتها قطرة قطرة، وبوسعي أن أنتزعها قطرة قطرة»[1].

وانقض عليه بالضرب .. وفار الدم من جراحه ..

«لقد انتهىٰ أو يكاد يا مولاي، قال سامبو وقد أخذته الشفقة علىٰ توم ...

فصاح ليفري: اضربه حتىٰ الموت. إني أريد أن أنتزع آخر نقطة من دمه، أو أن يعترف بكل ما يعرف عن الفتاتين»[2].

كان تعذيبًا مبرحًا، خلّف في جسد العم توم جراحًا غائرة، لم يقو علىٰ تحملها؛ فمات.

تلك باختصار هي صيرورة أحداث أشهر رواية أمريكية. رواية نراها مثقلة بالحسّ الديني والقيمي. لكنها من الناحية الفنية نصّ سردي بسيط جدًا في حبكته؛ ولعل بساطته هذه هي التي أقدرته علىٰ التأثير والانتشار.

لكن مهلًا، لا ينبغي أن نبالغ في الانتشاء بتأثير الكتاب. فمن السذاجة أن نرجع سبب الحرب الأهلية الأمريكية إلىٰ حكاية العمّ توم. فالحقيقة أن تحرير العبيد في أمريكا لم يكن بسبب رواية، ولا حتىٰ بسبب الإيمان بمبدأ الحرية الإنسانية؛ إنما السبب يرجع بكل بساطة إلىٰ حاجة المصانع إلىٰ اليد العاملة. وهي الحاجة الاقتصادية التي ضغطت فجعلت إلغاء نظام الرق شرطًا ضروريًا لقيام وتطور المدينة الأمريكية. حيث كان هذا الإلغاء شرطًا ليتمكن العبيد السّود من الخروج من سياج الإقطاعية والسفر إلىٰ المدن للولوج إلىٰ إقطاعيات من نوعٍ آخر تسمىٰ مصانع ومعامل.

ويكفي لبيان ذلك أن نشير إلىٰ أن الحرب الأهلية قامت بسبب رفض ولايات الجنوب قرار إلغاء الرقّ الذي نادت به ولايات الشمال. وإذا قارنّا طبيعة النظام الاقتصادي السّائد في منطقة الشمال بذلك الذي ساد منطقة الجنوب سيتبيَّن لنا فارق بنيوي مهم.

---

(١) هاريت بيتشر ستو، م س، ص٣٣١.

(٢) هاريت بيتشر ستو، م س، ص٣٣٣.

sami-pdf.blogspot.com

فولايات الجنوب كانت منتظمة وفق نمطٍ إنتاجي زراعي؛ لذا كان العبيد يشكلون بنية بشرية غير مكلفة، وضرورية لحركية وديمومة هذا النمط الاقتصادي. بينما ولايات الشمال كانت قد شهدت تطورًا وانتظامًا اقتصاديًا في النمط الصناعي؛ فكان احتياجها إلىٰ اليد العاملة دافعًا إلىٰ تحرير العبيد ليتحولوا نحو المدن بقصد استعمالهم في المصانع.

وفي عام ١٨٥٤ تأسَّس الحزب الجمهوري، الذي استطاع أن يصل إلىٰ رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية بمرشحه أبراهام لنكولن. وقُدم مشروع إلغاء نظام الرق، فاختارت الولايات الجنوبية الانفصال، فأدىٰ ذلك إلىٰ اندلاع الحرب الأهلية التي استمرت أربع سنوات (من ١٨٦١-١٨٦٥)، حتىٰ انتهت بانتصار الشماليين وإلغاء الرق رسميًا في السادس من كانون الأول عام ١٨٦٥.

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

«المصابيح الزرق»

برائعته «**المصابيح الزرق**»، أول إنتاجه الروائي، برز الأديب السوري حنا مينه متمكنًا من تقنية السَّرد، ومالكًا لفنيته باقتدار. فإذا اختبرت بعين الناقد أسلوبه في بناء الشخصية وجدته مبدعًا في ترسيم الشخوص، وتقويلها، وتحريكها. وإذا اختبرت نظامه في بناء حيّز السَّرد أو فضائه ألفيته مالكًا لناصية الوصف وطرائقه. وقُل مثل ذلك وأكثر علىٰ باقي عناصر ومكونات النظام السَّردي.

صحيح قلَّما يبدأ كاتب مساره في النشر بمثل هذه القدرة الإبداعية المتميزة. لذا؛ لا عجب أن حظي حنا مينه، مباشرة بعد صدور «**المصابيح الزرق**»، بمقالات نقدية تقرظه وترفع من شأنه.

وعلىٰ الرغم من تتالي إبداعاته؛ بقي لنصه السَّردي الأول هذا مقام خاصّ في مجمل نتاجاته، بل يُعد من أفضل النصوص الروائية العربية التي تناولت ظاهرة الحرب.

يقدّم لنا حنا مينه في مفتتح روايته شخصية فارس لحظة اشتعال الحرب العالمية الثانية. لم يكن فارس حينئذ سوىٰ صبي يافع في السادسة عشرة من عمره. مولع كأي طفل بالأحداث التي تحفل بالمغامرات الخطرة. وكانت الحرب في شعوره واحدة من تلك المغامرات الجذابة المثيرة.

لم يكن يدرك مرارتها ومآسيها، نعم إنها حدث فظيع لا شك في ذلك؛ لكن فظاعتها هي بالتحديد ما يستهويه، تمامًا «**كما يستهوي الطفل مشهد النار، ولو كانت تحرق بيتًا عزيزًا علىٰ أصحابه**»[1].

---

(١) حنا مينه، المصابيح الزرق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ص١٨.

sami-pdf.blogspot.com

لكن هذا الشعور الساذج الذي كان يعتمل بداخل فارس، كلما طرق سمعَه لفظُ الحرب، سينقلب بمجرَّد استيقاظه من النوم صبيحة الثالث من أيلول سنة ١٩٣٩. إذ ذهب ككل يومٍ إلىٰ المتجر حيث يشتغل عند عسكري متقاعد، فوجده متجهم الوجه مربد السّحنة، كمن نزلت به مصيبة. لم يتجرأ علىٰ سؤال صاحب المتجر، بل سأل الخادمة فأنبأته بأن معلمه مسافر اليوم، وأخبرته بأنه لم ينم الليل كله؛ لأنه مطلوب إلىٰ الحرب.

«لم تزد كل هذه الأخبار المريعة علىٰ أن دفعت فارس إلىٰ طرح السؤال التالي: والمتجر؟

سيقفل.

عندئذ علت وجهه جهامة لاشعورية. ليذهب معلمه حيث يشاء ... شريطة أن يبقىٰ المتجر مفتوحًا. فإذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبداية السوداء»[1].

عند عودته إلىٰ البيت سيجد خبر اندلاع الحرب قد وصل إلىٰ أمه وأبيه. ولاحظ القلق باديًا علىٰ محياهما؛ ألفىٰ أمه تطلي زجاجة المصابيح باللون الأزرق لتقليل ضوئها، كما يفعل الناس عادة لتقليل قوة الضوء تخفيًا من هجمات الليل في الحروب، ووجد أباه يروي للجيران أخبارًا تنذر بقسوة القادم من الأيام:

«الأسعار ارتفعت، المواد الغذائية اختفت، نظام التعتيم فُرض، جميع المتقاعدين استدعوا إلىٰ الخدمة، أسرعت لشراء كيس من الطحين فلم أجد.

...

في ذلك اليوم تبدّل في نفس فارس شيء ما تبدلًا ملحوظًا، وزايله الشعور الذي كان يحسّه نحو الحرب، وأحسّ أن ثقلًا خانقًا يجثم في الجو ...»[2].

تتمحور بداية المتن حول توصيف تحول شعور فارس تجاه الحرب. ثم ينتقل بنا حنا مينه من الشخصية إلىٰ حيّز وجودها؛ فيصف الفضاء الذي سيحتضن حراك المتن، إنه حي القلعة في مدينة اللاذقية .. مساحة سكنية متمددة علىٰ كتف هضبة كبيرة،

---

(١) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص١٩.

(٢) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص٢١، ٢٢.

sami-pdf.blogspot.com

ورغم أن القلعة لم يبق منها شيء يدلّ علىٰ مكانها؛ فإن شكل الحي يشبه هندسيًا تلاحم القلاع وتحصّنها، فقد أحاطت البيوت بسفح الهضبة وامتدت علىٰ خاصرتها، ثم ارتفعت صعودًا إلىٰ القمة متساندة متماسكة. ومن أعلىٰ الهضبة يبدو البحر ممتدًا بزرقته إلىٰ اللانهاية، كصحراء لا تُخوم لها ولا حدّ.

«ومن سفح القلعة إلىٰ البحر يمتدّ شارع طويل، حديث، أسمته سلطات الانتداب «شارع فرنسا». لكن هذا الاسم لم يهبط إلىٰ عالم الواقع، ظل في البلاغات الرسمية ودوائر البريد، أما السكان فكانوا يسمونه ما طابت لهم التسمية، فإذا ذكر اسم فرنسا شتموا وبصقوا وتوعدوها بيومٍ عصيب. وقد حاول المستشار أن يثبت أنه السيد؛ فأمر بوضع لوحة تحمل اسم الشارع، لكن اللوحة التي كانت تثبت في المساء تنتزع في الصباح، وذات مرة عجز السكان عن انتزاعها فطمسوها بالأقذار. ومنذ ذلك الحين أدرك المستشار أن سيادة الانتداب لا تتعدىٰ المفوضية والسراي»[1].

وننتقل من القلعة إلىٰ بيت أبي فارس، وبمجرَّد ما ندلف إليه نكتشف أنه ليس بيتًا، بل مجرَّد غرفة تقع إلىٰ يمين الداخل في دار كبيرة كثيرة الغرف. دار كانت في الماضي خانًا، فصارت مسكنًا جماعيًا لأسرٍ «من العاطلين والعمال والقرويين النازحين حديثًا إلىٰ المدينة»[2].

في هذا المسكن المختلط تختلط شخوص غريبة، يرسمها حنا مينه باحترافية وإتقان.

نلقىٰ أم صقر الغسالة، التي تقضي سحابة يومها في نقل الماء إلىٰ أهل الحي، وتنظيف بيوتهم . . تخرج قبل طلوع الفجر، ثم تعود في الضحىٰ حاملة الطعام إلىٰ ابنها صقر. كان صقر وسيمًا كالنساء، خجولًا مثلهن، عاطلًا عن العمل كأنه في إجازة مذ وُلِد.

في حجرة ملاصقة لغرفة أم صقر، تقيم مريم السودا وزوجها نايف الملقّب بالفحل. ولا يرجع لفظ «سودا» إلىٰ اسمها بل إلىٰ لونها؛ لذا نجدها تثور كلما ناداها

---

(١) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص٢٩

(٢) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س،ص ٢٨.

sami-pdf.blogspot.com

أحد باسم سودا، غير أنها حين تدخل غرفتها، تسحب قطعة مرآة من صندوقها الصغير، ثم تطيل النظر والتفرس في وجهها الأسود الدميم، وكأنها تريد التعرف إلىٰ نفسها، ثم تطلق ضحكة عالية وتقول: «العمىٰ . . أنا سودا بالفعل».

بدأ مناخ الحرب ينزل بثقله علىٰ البلدة:

«علىٰ أبواب الحوانيت، وقف البائعون كجلادين يصطنعون العبوس كي لا يطمع بهم الشارون:

عندكم طحين؟

لا . .

قمح؟

لا . .

سكر؟

لا . .

بن؟

ولا بن.

رز؟

ولا هذا.

فيهز الناس رؤوسهم غير مصدقين، وقد يشتمون البائعين، ويدخلون معهم في ملاسنة تتحول إلىٰ عراك، ثم يعودون إلىٰ بيوتهم صفر اليدين.

كان علىٰ رصيف أحد المقاهي جماعة يتحدثون عن المعارك الحربية، وقد شرع أحدهم، ويبدو أنه محارب قديم له سمة ضابط متقاعد، يرسم علىٰ راحة كفه اليسرىٰ بسبابة يده اليمنىٰ خريطة عن المعارك الدائرة ويقول:

هنا خط ماجينو.

فسأله آخر:

ومن هو ماجينو هذا؟

sami-pdf.blogspot.com

فأطبق جفنيه برمًا بهذا السؤال، وما لبث أن تجاهله وقال:

هنا خط ماجينو.

وسأل السائل:

لكن من هو ماجينو هذا؟

فسكت المحارب القديم محاولًا كبح غيظه، ولما أخفق، رمق السائل بنظرة اشمئزاز وصاح:

أتحسبه ابن عمي؟ ابن خالي؟ ابني؟ ابن أخي؟ ماجينو خطّ يا فهيم.. خطّ دفاع بين فرنسا وألمانيا.

وبعد لحظة صمت، عاد فرفع يده اليسرىٰ، وجعل من راحتها خريطة، ومد إصبعه إليها وقال:

هنا خط ماجينو.

فتضايق أحد الجالسين وقال:

طيب فهمنا.. هنا خطّ ماجينو.. وبعد؟

وبعد؟.. خذني بحلمك.. إذا جاء هتلر من هنا.. (وأشار بإصبعه إشارة خاصة في خريطة كفه) اصطدم بحصون من أسمنت مسلح تعجز أضخم الدبابات عن اختراقه.

ومطّ محارب آخر قديم عنقه وقال ساخرًا:

- وإذا جاء هتلر من هنا يا فهلوي!

وأشار هو الآخر إلىٰ خريطة كفه هازئًا.

فبرقت عيون الحاضرين فرحًا بهذا السؤال المفاجئ، وأجاب صاحب ماجينو محتدًا:

لا يستطيع هتلر الهجوم من هنا.

بل يهجم من هنا.. أتُراهِن؟

واحتدم الجدل والنقاش.. وتحوّل رصيف المقهىٰ إلىٰ مقر أركان حرب، وكل

sami-pdf.blogspot.com

من الرجلين يحاول أن يثبت خبرته العسكرية، بينما أخذت الآخرين حيرة: أيًّا منهما يصدقون؟!

أما فارس؛ فقد أقام مستندًا بظهره إلىٰ الجدار، يصغي مبهورًا بما يرىٰ ويسمع، وظل هكذا وقتًا طويلًا، يراقب الحركة بين صاحب خطّ ماجينو وخصمه. فلما انتصف النهار، عاد إلىٰ الحي تختلط في ذهنه وتتشابك أفكار لا عهد له بها من قبل، وتتصارع في عالمه الداخلي نوازع شتىٰ . . .»[1].

رغم كرهه للفرنسيين، فإن ضغط البطالة اضطره إلىٰ التطوع في جيشهم. ليضمن علىٰ الأقل أكلًا وأجرة، وموتًا سهلًا كما قال له صديقه البدوي!

وقف فارس«صامتًا لا يتكلم، ويده علىٰ قلبه، تحت المعطف السميك، ونظراته الحيرىٰ تبحث عن عزيز تتوقع قدومه . . وكلما تصرّم الوقت غاض الأمل، فقال لصقر هامسًا دون أن يرفع نظره إليه:

ألن تأتي رنده؟

قال صقر:

رنده مريضة يا فارس!

سلِّم عليها إذن . . قُل لها إنني أفكّر فيها، ولن أنساها.

. . .

وحين دقت ساعة الرحيل، ودّع فارس والديه، وقبّله أبو رزوق ومريم السودا، وكذلك قبّلته والدته، ولوّحوا له، حين انحدر في القارب، بالمناديل، ثم لاحقوه بأبصارهم حتىٰ غاب»[2].

ذهب فارس إلىٰ الحرب . .

ورغم أن حنا مينه لا يأخذنا معه، بل يبقينا داخل حي القلعة؛ فإن متنًا يسرد الحرب لا بدَّ أن نلقىٰ فيه مشهد الموت؛ لذا تبدو شخصيات الرواية مشغولة بقضية الفقد والعدم، إنهم يشعرون بكون الموت قريبًا منهم جدًا، لنتأمل هذا المشهد:

---

(١) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠.

(٢) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٣.

sami-pdf.blogspot.com

«حوالي الساعة الواحدة بعد ظهر اليوم التالي شيعوا جثمان أبي رزوق الصفتلي إلىٰ مقبرة الفاروس .... قال نايف: الموت أقرب من الحاجب للعين. فالتفت أبو فارس إليه وقال: كلنا علىٰ الطريق.

وصاح الحلبي بصوت مسموع، كأنه ينبِّه السائرين وراء النعش إلىٰ واجبهم: آجروا يا إخوان»[1].

يقال تعددت الأسباب والموت واحد، وفي تعليل سبب موت أبي رزوق ستتعدَّد الأقاويل. لننصت إلىٰ هذا الحوار:

لما عادوا من المقبرة اجتمعوا في بيت الفقيد .. فقال أحدهم:

«مات المرحوم غمًّا.

ردَّ الحلبي:

بل مات بردًا.

قال مكسور المبيّض:

بل فقرًا.

وقال آخر:

بل حزنًا علىٰ زوجته.

وقالت مريم السودا وهي تسحب علبة التبغ من جيب أبي فارس:

علىٰ كل حال استراح!».

لكن صاحب القبو، حيث كان يسكن الفقيد، أخذ يكرّر ويؤكد تأكيدًا لا يقبل الاعتراض أنه مات لسبب واحد فقط، هو أنه سكن قبوه!

«وإذ سئل عن تعليل للسبب قال: القبو هذا ليس قبوًا بل مقبرة، إنه بئر من الماء؛ حيطانه تنضح، وأرضه تنضح، وسقفه ينضح أيضًا، وقد نصحته، ونصحت غيره، فلم تُقْبَلْ نصيحتي.

ثم استأنف يحذر: «غدًا يأتيني مستأجر جديد فيقول: يا عم أجّرني قبوَك. وأنصح

---

(١) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ٢٩٨، ٢٩٩.

sami-pdf.blogspot.com

هذا المستأجر: لا تفعل يا فلان. فيحزن ويقول: «وعيالي؟»، فأقول له: «أنا أنصحك لوجه الله، ولن آخذ أجرة إذا سكنت»، فيبتهج ويهتف: «عظيم.. كثّر خيرك، سأسكن والله يحفظني». ويسكن ثمَّ .. يموت!».

«قالت امرأة تسمع من بعيد:

صحيح .. الرطوبة سبب كل علّة»[1].

مضىٰ عامان علىٰ سفر فارس .. انتهت الحرب منذ أيام خمسة، والأفراح قائمة، والمصابيح الزرق الناعسة قد غدت مشعة؛ فقد زال الطلاء الأزرق الأغبر عنها وعن النوافذ، وتدفق الجنود من البحر والبر عائدين إلىٰ أهلهم وبيوتهم.

لكنَّ فارسًا لم يعد!

استحرّ الشوق في قلب أمه وحبيبته رنده وأبيه.

«كان لهثات أبي فارس قد خفت، ودموعه المتحيرة في مآقيه قد تحجّرت بفعل من ضغط ذاتي عنيف، فاكتفىٰ بتوجيه هذا السؤال: ألا يجوز أن يكون قد فُقد؟

لا، سمعت صوته وهو يسقط مصابًا أمامي. لكنهم سجّلوه من المفقودين؛ لأنهم لم يعثروا علىٰ جثته»[2].

---

(١) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص٢٩٩، ٣٠٠.

(٢) حنا مينه، المصابيح الزرق، م س، ص٣٠٦.

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

الفصل الرابع

سرد الواقع .. سرد التوقع

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

تناولنا في الفصل السابق مجموعة من النصوص التي جعلت من الحرب موضوعها، واتخذت منه مدخلًا إلىٰ قراءة الوضع البشري وسرد أبعاده. لكن إذا كانت لحظة الحرب في صيرورة تاريخ الإنسان لحظةً فارقة، وتحدث في أذن الروائي صيتًا مدويًّا، فيتداعىٰ إلىٰ تأريخها وحكيها؛ فهذا، بطبيعة الحال، لا يعني أن الحرب هي صوت التاريخ.

وفي هذا السياق ينبِّه المؤرخ الكبير فرديناند بروديل إلىٰ أنه «**لا ينبغي أن نظن أن الممثلين الذين يثيرون أكبر ضجة هم الأكثر أهمية وأصالة**».

صحيح لا أحد يظن أو يعتقد، وهو يشاهد عرضًا مسرحيًا، أن قيمة الشخوص تتحدَّد بمقدار الضجيج الذي تحدثه فوق الخشبة. لكن هذا الاعتقاد للأسف يسكن في لاوعي المؤرخين عند قراءتهم لمسرح التاريخ. ولذا؛ يدعو بروديل إلىٰ تجاوز الأحداث السياسية، التي من طبيعتها أنها تكثر الصيت والضجيج، ويدعونا بدل ذلك إلىٰ الإنصات إلىٰ تاريخ خافض الصوت، أو شبه صامت، ولكنه علىٰ قدرٍ كبير من الأهمية، إنه التاريخ الاقتصادي والاجتماعي.

وفي إطار ذلك، «**يميّز بروديل بين أنماط مختلفة في صيرورة الزمن التاريخي:**

الزمن الممتد ويشير به إلىٰ زمن الجغرافيا والإثنولوجيا؛ والزمن المتوسط ويرمز به إلىٰ زمن الأديان والأنساق الاجتماعية والاقتصادية؛ والزمن القصير وهو زمن السياسية، الذي يمثل السّمت الظاهر من التاريخ، وهو إذا كان الأكثر ظهورًا وبروزًا، فهو أيضًا أكثر الأزمنة سطحية.

وكل حدث تاريخي، حسب بروديل، هو امتزاج وتفاعل لهذه الأزمنة؛ لذا فمهمة المؤرخ هو أن يعيد بناء الواقعة التاريخية بإبصار كل تلك الأزمنة، لكن مع الحرص علىٰ عدم الخضوع للزمن السياسي؛ لأنه أقل قيمة من غيره رغم قوة صيته وجلاء ظهوره».

«**وذلك عكس المألوف المكرر في المناهج التقليدية التي احتل فيها التاريخ السياسي أولوية مطلقة، فلا تكاد تعرف عن تاريخ الإنسانية، في كتب التاريخ التقليدية، إلا تاريخ الملوك والأباطرة وقادة العسكر**»[1].

---

(١) الطيب بوعزة، «فرنان بروديل .. مؤرخ البحر الأبيض»، صحيفة العرب القطرية، ع٧٥٥٩، فبراير٢٠٠٩.

sami-pdf.blogspot.com

إذن؛ فالتاريخ أكبر من أن يختزل في الحدث السياسي، إذ ثمة تاريخ صامت يفعل فعله في تحويل الذات والوجود، ينبغي الإنصات إليه والاهتمام بسرده؛ لهذا سننشغل بسرد الواقع بامتداداته وتحولاته، أي بكينونته الواقعة وصيرورته الآتية، أو بما عنونّا به فصلنا هذا بالواقع والتوقع.

تتراوح النصوص السردية المتناولة هنا «آنا كرنينا» لتولستوي، و«رسائل فارسية» لمونتسكيو، و«قنديل أم هاشم» ليحيىٰ حقي، و«اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، و«مئة عام من العزلة» لماركيز)، ما بين نزوع نحو توصيف الآني، ونزوع نحو تخيّل الآتي.

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

تولستوي .. آنا كرنينا

كل الأسر السعيدة يشبه بعضها بعضًا، وكل أسرة تعيسة تعيسة بطريقتها؛ لأن:

«أسباب السعادة -يقول تولستوي- تتشابه، وأسباب الشقاء تتفرع إلىٰ أغصان وأفنان»[١].

بهذا الاستهلال يبدأ تولستوي متنه الروائي«آنا كرنينا»، الذي يُعد أشهر نصٍّ سردي حلَّل الظاهرة الاجتماعية في روسيا القرن التاسع عشر، من خلال النظر في تحولات القيم داخل مؤسسة الأسرة. اختار تولستوي في روايته هذه أن يشتغل علىٰ موضوع الخيانة الزوجية، مستحضرًا من خلاله شبكة العلاقات الاجتماعية وما يحايثها من قيم. فإذا كان السوسيولوجي يملك ذلك الاقتدار المنهجي علىٰ وصف الظواهر الاجتماعية وتعليل تعالقاتها، ومقاربتها بأدواته الإمبيريقية؛ فإن تولستوي يكاد يتوسّل في نصه السَّردي أساليب الوصف الاجتماعي؛ حيث حرص علىٰ توقيت متنه السَّردي هذا كحدثٍ آني حاضر؛ لذا ليس مستغربًا أن تصنف روايته هذه ضمن الأدب الواقعي.

لكننا إذ نقول ذلك، لا نقصد أن تولستوي يشتغل في نصه بطريقة السوسيولوجي؛ بل من نافلة القول الإشارة إلىٰ أن أدواته مغايرة؛ فهي ليست استبيانًا اجتماعيًا، ولا وصفًا استقرائيًا، بل التقاطٌ للظواهر الاجتماعية وإعادة تشخيصها في حيز السَّرد.

ثم إن تولستوي يبدو في متنه مستبقًا لصيرورة المجتمع لا واصفًا لها. إنه يستشرف المآل ولا يصوّر الآن؛ حيث إن سرده لبدء تحولات القيم في المجتمع الروسي كان نوعًا من الاستباق لصيرورة آتية أكثر منها سائدة. لذا؛ تجد النقاد ينظرون إلىٰ متنه

---

(١) ليون تولستوي، آنا كرنينا، ترجمة إميل بيدس، دار العلم للملايين، الطبعة٩، بيروت ٢٠٠٩، ص١٧.

sami-pdf.blogspot.com

بوصفه تحليلًا نقديًا لبداية نفاذ ما يسمونه «القيم الليبرالية الغربية»، وتأثيرها في بنية القيم التقليدية للمجتمع الروسي.

يقدم تولستوي شخصية آنا بوصفها فتاةً أرستقراطية تتزوّج بأحد كبار موظفي الإدارة القيصرية ألكسيس كارنينا. رجل متكبر يعيش عيشة صارمة لا تتحملها زوجه الشابة. لكن لديها في طفلها سيرج بعض السلوىٰ، وما يشغل سحابة يومها أمام غياب زوجها.

ثم في إحدىٰ زياراتها العائلية إلىٰ أخيها ستيفا أوبلونسكي في موسكو يبدأ القدر بنسج تحوّل جذري في نمط حياتها الرتيبة:

«ومزق الفضاء صفير شديد، وهدرت الآلة وزمجرت، واهتزت الأرض تحت عجلاتها، ودَلَفَ القطار إلىٰ المحطة مستأنيًا مستمهلًا وهو ينفخ دخانه كالمتعب، وقد علا القاطرة بعض الجليد، كما كلَّل رأس السائق ومعاونه.

وجعل المسافرون يترجلون زرافات ووحدانًا، وطفق فرونسكي يتأمل فيهم وهو موزع الفكر، ساهم الطرف، يفكر . . .

وأُنسي أمه، وغاب عن باله أنها قادمة من بطرسبرج . . .

ونبَّهه إلىٰ نفسه صوت ضابط من ضباط الحرس يخاطبه قائلًا:

كلفتني والدتك أن أنبِّهك إلىٰ وجودها في تلك المركبة يا سيدي، فاذهب إليها من دون إبطاء.

. . .

وأومأ الشاب للضابط شاكرًا، واتجه نحو المركبة، ولكنه تريّث لدىٰ الباب، حتىٰ يُفسح في المجال لسيدة كانت تهمّ بالهبوط.

وأدرك للوهلة الأولىٰ أن هذه السيدة تنتمي إلىٰ علية القوم، وأنها من الصفوة المختارة؛ فالنعمة بادية علىٰ ملامحها منطبعة علىٰ قسمات وجهها، ملابسها تنم عن رخاء وترف وذوق سليم.

وأحنىٰ لها رأسه وتمتم بكلمة أسف، ثم رفع ساقه ليصعد، ولكن حافزًا غامضًا أرغمه علىٰ الالتفات، لا لأنها كانت فاتنة جدًا، ولا لأنها كانت ذات بهاء ورواء؛ بل

sami-pdf.blogspot.com

لأن شيئًا فيها كان يذوب رقة وليونة وعاطفة مشبوبة.

ولما التفت، التفتت ... ورست عيناها الدعجاوان المتسعتان اللتان تظللهما أهداب سود طويلة، علىٰ وجه بنظرة ناعمة دافئة ...»[1].

وتفعل النظرة الأولىٰ فعلها في نفسيهما ..

خلال مقامها في بيت أخيها، التقت مرة أخرىٰ بفرونسكي خلال إحدىٰ الأمسيات؛ فأحسّت بالقلق يلفّ وجدانها بسبب مرأىٰ هذا الشخص الذي أخذ يدلف داخل نفسها من دون استئذان ويستقر في قلبها ويملك تفكيرها، فلا تستطيع منه فكاكًا.

وعند ركوبها القطار عائدة كانت تحاول مغالبة شعورها، بأنها بمجرَّد عودتها إلىٰ بيتها وطفلها سيخفت هذا الشعور الذي يختلج بداخلها:

«وأخيرًا عندما تململت القاطرة، ونفخت ما في جوفها من نار وبخار، ودعت آنا أخاها وتهالكت علىٰ المقعد الوثير وهي تتمتم قائلة:

انتهىٰ كل شيء والحمد لله علىٰ نعمائه.

ودنت من النافذة، وجعلت تلوح لشقيقها مودعة، ثم عادت تخاطب نفسها وتقول:

ألف شكر لله، سأرىٰ سيرج وأليكسيس كارنين وستعود حياتي إلىٰ مجراها.. ويستريح الضمير، وتقر العين.

....

وانساب القطار في سيره السريع، فاستحوذ علىٰ انتباهها نَدْفُ الثلج المتلاطم بزجاج النافذة، ثم استرعىٰ نظرها الحرس بِبِزَّهم العسكرية .. وأنصتت لما كان يقال عن العاصفة الثلجية الهوجاء التي كانت تزأر غضبىٰ في الخارج»[2].

«وتوقف القطار فنهضت آنا .. وهمّت بالباب ففتحته وهي تقول: أريد أن أستنشق الهواء الطلق .. وهبّ الهواء البارد من الخارج فنفح وجهها، واستقبلها ندف الثلج فانتثر علىٰ قبعتها ومعطفها .. ورجعت بعد دقائق إلىٰ المركبة فوضعت قدمها علىٰ

---

(١) ليون تولستوي، آنا كرنينا، ص٧٢، ٧٣.

(٢) ليون تولستوي، آنا كرنينا، ص١٠٠، ١٠١.

sami-pdf.blogspot.com

درجتها وهمّت بالصعود، لكن رجلًا يرتدي معطفًا عسكريًا مرَّ في تلك الفينة تحت مصباح الإفريز، فرمته بنظرة متفرسة، وأيقنت والدهشة تعقد لسانها أنه فرونسكي.

ومال نحوها رافعًا بيده قبعته عن رأسه، وقال هو ينحني:

هل هناك ما أستطيع أداءه لك يا سيدتي؟

فرنت إليه طويلًا؛ وخيَّل إليها، علىٰ الرغم من الظلمة المحيقة بها، أنها تتبيَّن جيدًا نظرة عينيه وتعبير وجهه. وكانت تلك النظرة تتحدث من تلقاء نفسها عن حبه وهيامه.

قالت .. وهي تقطب:

لم أعلم أنك مسافر كذلك، فلمَ جئت؟ وماذا جعلك تغادر موسكو؟

...

وأجاب الفتىٰ بجأش رابط:

تسألينني عن السبب؟ أما تعلمين أني جئت لكي ألازمك؟ أما تدرين أن لا حيلة لي في ذلك؟

وزأرت الريح، وتساقطت دفعة عظيمة من الثلج ...»[1].

«ووصل القطار أخيرًا إلىٰ المحطة، ولما دنا منها زوجها، رمقته بنظرة فاحصة، ورأت أذنيه، وكأنما تراهما لأول مرة في حياتها، وتساءلت متعجبة عن سبب بروز هاتين الأذنين، وصرامة هذا الوجه، وافتقار زوجها إلىٰ الوسامة والقسامة والجاذبية»[2].

حاولت مغالبة إحساسها، لكنها تسقط في النهاية في أسر الهوىٰ؛ فتحمل من علاقتها الآثمة هذه، وتحسّ بوخز الضمير؛ فتقرر في النهاية أن تبوح بالسر إلىٰ زوجها. كان ذلك خلال سفره؛ لذا سيكتب لها رسالة يطالبها بأن تخفي سرها وأن تحافظ علىٰ المظاهر؛ كأن المهمَّ عنده هو مظهره الاجتماعي.

في لحظة الولادة يشتد عليها المرض، فتكتب مرة ثانية إلىٰ زوجها تطالبه بأن يغفر لها زلتها. وتقرر نسيان فرونسكي، ولذا ترفض حتىٰ مجرد رؤيته؛ حتىٰ إن هذا الأخير

---

(١) ليون تولستوي، آنا كرنينا، ص١٠٢، ١٠٣.

(٢) ليون تولستوي، آنا كرنينا، ص١٠٤.

sami-pdf.blogspot.com

فكّر جديًّا في أن ينتحر بسبب جفائها. لكن لقاء مفاجئًا بينهما يعيد من جديد العلاقة إلىٰ مسارها. فتقرر الهرب معه إلىٰ الخارج في زيارة سياحية إلىٰ فرنسا وإيطاليا.

بعد عودتهما إلىٰ روسيا لم يستوعبهما المجتمع؛ بل عاشا في هامشه، أمام نظرات الناس التي اختلط فيها الإعجاب بالاستنكار؛ إعجاب بجرأتهما علىٰ التقاليد والأعراف، واستنكار لهذا الخرق الفاضح للعرف المجتمعي.

وتمضي الأيام، وعاطفة الأمومة تزيد آنا كرنينا حزنًا وألمًا؛ إذ لم تتحمّل فراق طفلها سيرج. والغريب أنها لا تحسّ بالشعور ذاته تجاه ابنتها التي ولدتها من علاقتها الآثمة بفرونسكي. ولم يكن هذا الأخير بأحسن حال منها، بل هو أيضًا ستنفصم علاقته الاجتماعية، حتىٰ إن والديه أنكراه.

ورغم أن الثروة التي يمتلكها فرونسكي مكّنته وآنا من العيش الرغيد، وتكوين مجتمع صغير من حولهما؛ إلا أن استنكار المجتمع العام، وألم الشعور بالأمومة سيدفع آنا كرنينا في النهاية إلىٰ الانتحار.

«حاولت أن تلقي بنفسها تحت عجلات العربة الأولىٰ، لكن حقيبتها عاقتها، فطوحت بها غاضبة، وانتظرت مرور العربة الثانية.

. . .

ظلت تحدق إلىٰ العجلات المقتربة. وما كادت العجلات تصل إلىٰ محاذاتها، وما كادت تُبصر بالفراغ الذي يفصل بين العجلة الأولىٰ وما يليها، حتىٰ غيّبت عنقها في كتفيها وارتمت علىٰ يدها تحت العربة.

. . .

وفي تلك اللحظة الخاطفة نفسها أصابها رعبٌ رهيب مما أقدمت عليه..

«أين أنا؟

وماذا أفعل؟

ولماذا أفعل هذا؟

وحاولت أن تتراجع. حاولت أن تتفادىٰ أمرًا، إلا أن شيئًا ضخمًا لا يرحم صدمها في رأسها، وألقاها علىٰ ظهرها.

sami-pdf.blogspot.com

وشعرت بعقم المحاولة، شعرت بالنهاية، فصاحت:

رب اغفر لي! اغفر لي!

وتوهّج النور الذي قرأت من خلاله أسطر الحياة، ساطعًا باهرًا. توهج النور المفعم بالمتاعب، والزيف، والأحزان، والشرور. توهّج هذا النور كما لم يتوهّج من قبل، وأضاء لها كل ما اكتنفه الظلام. وما لبث أن اختلج اختلاجة الموت، وتضاءل، وتضاءل حتىٰ خمد إلىٰ الأبد»[1].

أجل، كان لقاء القطار هو أول لحظة في تحولها، وتحت عجلته ستنتحر لتنهي حياتها المعذبة.

ذلك بإيجاز موغل في الاختزال الحدث المحوري لهذا المتن. لكن لا بدَّ من القول هنا بأن تولستوي لا يتناول تحولات القيم في المجتمع الروسي من خلال أسرة آنا كرنينا فقط؛ بل أيضًا نلقىٰ تحليلًا وسردًا لأسر أخرىٰ، من خلال جدلية العلاقة بين كيتي وليفين، وداريا وأوبلونسكي. لذا؛ يصح التأويل القائل بأن الموضوع الأساسي في هذا المتن الروائي هو تحليل تحولات نظام القيم التي مسّت العائلة الروسية خلال سبعينيات القرن التاسع عشر.

---

(١) ليون تولستوي، آنا كرنينا، ص٣٥٩، ٣٦٠.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

«الإخوة كارامازوف»

كان من عادة دوستويفسكي عند بدء صياغة نصوصه الروائية، أن يؤسِّس أفكار النص، قبل تشكيل شخوصه وتخيّل صيرورة سرده؛ حيث يعطي الأولوية في لحظة الإعداد لفكرة النصّ قبل مكوناته وإيقاعه السَّردي. وإذا وعينا نهجه هذا، أي تأسيس الفكرة قبل تأسيس الحَكي، لن نستغرب أن تكون نتاجاته، في بعض سياقاتها، أكثر إيغالًا في التأمُّل الفلسفي من بعض المتون الروائية التي كتبها فلاسفة متخصصون في الفكر أكثر من تخصصهم في السَّرد. بيد أننا لا نعتقد أن سبب ذلك ينحصر في مجرَّد قصد منهجي يحكم رؤية دوستويفسكي لطبيعة العمل الروائي، وتقنية إنجازه؛ بل يرجع بشكلٍ خاص إلىٰ طبيعة نفسيته. حيث قلّما نجد كاتبًا روائيًا أثقلته أسئلة الوجود مثلما أثقلت دوستويفسكي. وحتىٰ إذا ما وجدنا، فإنه قلّما نجد روائيًا له اقتدار هذا المبدع الروسي علىٰ تطويع الأفكار الفلسفية وتشخيصها سرديًا.

وأسلوب معالجة دوستويفسكي لهذه الأسئلة الإشكالية يتمّ عبر شخوص رواياته؛ حيث كان يحرص علىٰ بناء كل شخصية بدقة لتحمل موقفًا فلسفيًا معيّنًا، ثم يلقي بها في حراك السَّرد، ليلحظ كيف تتعاطىٰ مع إشكالات الحياة؛ وكأنه يريد اختبار الرؤىٰ الفلسفية في المختبر السَّردي، فإذا بنا أمام فلسفات تصطرع، وتتداخل وتتساجل خلال التعاطي مع الواقع وما يفرزه من تحديات، فضلًا عن اصطراعها الرهيب داخل الوجدان وما يعتمل بداخله من مشاعر وأسئلة وهواجس. لذا؛ لا عجب أن يقول بعض النقاد: «**إن روايات دوستويفسكي أفكارٌ تحيا في أشخاص**».

بيد أنه أمام تعدُّد رؤىٰ الوجود في الخطاب الروائي لدوستويفسكي، اضطر الكثير من النقاد إلىٰ طرح الاستفهام التالي: ما هي الرؤية المعبّرة عن موقفه هو ذاته؟

sami-pdf.blogspot.com

عند قراءة دوستويفسكي يصعب أن تخرج بموقفٍ فلسفي محدَّد، تستطيع أن تجزم بوثوقية ويقين أنه هو المعبِّر عن رؤيته. فعبقريته وميزته أنه يؤسِّس رواياته علىٰ نحوٍ بالغ التركيب والتعقيد، في نسيج يتشكّل عبر حراك سردي مسهب، مكثر في الشخوص والوقائع. الأمر الذي يؤول إلىٰ تعدُّد في الرؤىٰ المصطرعة داخل المتن، وغالبًا لا يخلص هذا الصراع إلىٰ الرسو علىٰ ميناء اليقين؛ بل يظلّ يتقلّب فوق صخب الموج، مأخوذًا بجذبة السؤال وقلق التفكير.

لكن النقاد لا يقنعون بتوصيف هذا التعدد؛ بل يحسب بعضهم أنه لن ينجح في إنجاز تأويله للمتن، إلا إذا ما وضع إصبعه علىٰ رؤية فكرية محدَّدة يُعَيِّنُها بوصفها موقف دوستويفسكي. ولا يدرك أن العجز -أمام هذا التقلُّب والاصطراع المحايث للمتن- عن تحديد رؤية فلسفية معينة، بوصفها تعبيرًا عن عقلية دوستويفسكي، هو الموقف الصائب في التأويل؛ حيث نستطيع القول بشيء من اليقين بأن هذا الصراعَ القلق بين رؤىٰ الوجود هو التعبير الفعلي عن قرارة نفسية هذا الروائي الروسي القلقة. ومن ثمَّ؛ فلا داعي للبحث عن موقفٍ فلسفي محدَّد في كل متن من متونه للقول بأنه يعبِّر عن صوته، بل إن تلك «البوليفونية» الناطقة نشازًا، والمعلنة عن تعدُّد واصطراع الرؤىٰ والأفكار، هي حقيقة الصوت المشروخ بالاختلاف، النابع من عمقه النفسي القلق. وحتىٰ إذا أفقدَنَا هذا التعدُّد أوالتضادُ في الرؤىٰ مفتاح فلسفة نصِّ دوستويفسكي، فإنه يعطينا في المقابل مفتاح نفسيته.

ثم إن هذا المسلك هو في تقديري أكثر انسجامًا مع التحليل النقدي لمتون دوستويفسكي؛ حيث لا ينبغي أن ننسىٰ أننا لسنا أمام نصٍّ فلسفي يصوغ مذهبًا نسقيًا، بل أمام نصٍّ روائي، مهما كان محتواه الفلسفي، فهو يتأطّر ضمن جنسٍّ سردي، بما يعنيه ذلك من وجوب الاحتراس من إغفال خصوصيته كنصٍّ فني.

وبناء علىٰ ما سبق ندلف إلىٰ تسطير الخلاصة التالية:

إن مقاربة روايات دوستويفسكي لا ينبغي أن توغل في محاولة تحديد رؤية فلسفية معينة لنسبتها إليه. وحافزنا علىٰ قول ذلك جملة أسباب نوجزها في ما يلي:

أولها: تعدُّد الرؤىٰ في كل متن إلىٰ درجة التضاد والاصطراع.

وثانيها: إن هذا التضاد يعكس فعلًا نفسيَّة هذا الروائي الروسي المثقلة بالقلق.

sami-pdf.blogspot.com

وثالثها: إن نتاجه فنٌّ أولًا. ومقاربة الفن بمعايير القياس المنطقي، والتحليل النسقي الفلسفي فيه خدش وتجاهل للبعدين الرمزي والجمالي للنتاج الفني.

هذا هو موقفي، لكنني سأناقضه في ما يلي عند تحليل رواية «الإخوة كارامازوف»؛ لأنني أعتقد أنها يجوز أن تكون استثناءً.

فهل بالفعل يحق لنا النظر إلىٰ رواية الإخوة كارامازوف بوصفها استثناء؟

إن كان علىٰ تعدُّد الرؤىٰ الفلسفية وتضادها، فإن هذا المتن ليس بدعًا في المنهج الروائي لدوستويفسكي؛ إذ نجد فيه هو أيضًا اختلافًا شديدًا في أنماط «الرؤية إلىٰ العالم». بل حتىٰ في عملية البناء النفسي لشخصيات الإخوة الثلاثة يحرص دوستويفسكي علىٰ جعل كل واحد منهم حاملًا لرؤية فلسفية مناقضة للآخر:

فإيفان كارامازوف؛ يُقَدَّمُ كشخصٍ مشغول بهاجس سؤال دلالة الوجود، متخذًا إزاءه جوابًا إلحاديًا، سيؤدي به في النهاية إلىٰ الجنون.

أما دمتري؛ فيقدَّم بوصفه رجل جسد لا رجل فكر؛ لذا فهو لا يعير أدنىٰ اهتمام لأسئلة التفكير، بل هو مسكون بحسِّ الحياة والرغبة في النهل من ملذاتها.

أما أصغر الإخوة الثلاثة؛ أليوشا (أليكسي كارامازوف)؛ فهو شاب متديّن يخالف أخويه في الرؤية والسلوك.

إذن؛ ما الذي يجعلني أعدّ رواية الإخوة كارامازوف استثناء مع كل هذا التضاد في الرؤىٰ الفلسفية؟

رغم هذا التعدُّد والتباين يصح القول بأن ثمة ما يسمح لنا بأن نُعَيِّنَ رؤية محددةً من بين تلك الرؤىٰ الثلاثة، بوصفها الفلسفة التي سعىٰ دوستويفسكي إلىٰ إعلانها كموقفٍ فكري له. لكن لا بدَّ من الاستفهام هنا: ما الدليل علىٰ ذلك؟

ثمة دليل يظهر قبل بدء سرده لأحداث روايته، وهو تقديمه الذي أعلن فيه أن بطل متنه هو أليكسي.

تُرىٰ ما دلالة هذا الإعلان؟

من خلال دراسة سيرة دوستويفسكي يذهب الكثير من الباحثين إلىٰ أنه في أواخر حياته تحوّل نحو الإيمان بعد أن كان مهتزّ الوجدان بنزعة إلحادية شكّيّة. وهنا يصح

sami-pdf.blogspot.com

أن نستفهم متسائلين: هل أراد أن يعبِّر بتنصيبه لأليكسي بطلًا، عن اختياره في آخر حياته لمسلك الدين، بعد أن كان في لحظة من لحظات حياته قريبًا من الفلسفة الإلحادية؟

وهل أراد بذلك صياغة رسالة إلىٰ المجتمع الروسي تنتقد تحولات قيمه الثقافية بفعل التأثير الغربي؟

يجوز ذلك.

لكن أنقول هذا بجزمٍ ويقين، أم ترانا في قرارة أنفسنا مترددين وجلين، نراوح بين هذا وذاك؟

لا ينبغي الظن بأن شخصية دوستويفسكي وأسلوبه في السَّرد من ذاك النوع الشفّاف الذي يُقرأ في خارجيته وسطح ظهوره، بل إنه مبدعٌ شديد التعقيد والتركيب؛ إنه هو نفسه القائل:

«هل في وسع المرء أن يطلب إلىٰ الناس أن يكون سلوكهم واضحًا مفهومًا في عصر كهذا العصر الذي نعيش فيه».

إذن؛ لا بدَّ من الاحتراس في عملية إيضاح هذا الذي يستهجن أن يطالب الناس بأن يكونوا واضحين. هذا إذا أمكن إنجاز فعل الإيضاح أصلًا. لذا أقول رغم ميلي إلىٰ التأويل السابق، فإنني أميل أيضًا إلىٰ الاحتفاظ بشيء من خط الرجعة إلىٰ موقفي القائل بأن متون دوستويفسكي بتعدُّد أصواتها المعبّرة عن تعدُّد وتضادِ الرؤىٰ الفلسفية، هي أفضل تعبير عن الاضطراب النفسي الذي كان يعتمل بداخل صاحبها. وما يحفّزنا نحو هذا القول هو أننا نلاحظه حتىٰ عندما سمىٰ أليكسي بطلًا لروايته، كان يبدو مرتبكًا؛ حيث يعلن صراحة عن أنه لا يجد ما يبرهن به للقارئ علىٰ استحقاق هذه الشخصية لوسم البطل دون غيرها من شخوص روايته.

لنتأمل:

«حين أشرع في قصِّ حياة بطلي، ألكسي فيدوروفتش كارامازوف، أشعر بشيء من الارتباك، وهو ارتباك له ما يبرره: إنني أسمي ألكسي فيدوروفتش هنا باسم البطل، وأنا أعرف حق المعرفة أنه رجل عادي لا يمتاز بشيء، وليس فيه من العظمة كثير ولا قليل؛ لذلك أتوقع أن تجيء الأسئلة التي لا بدَّ أن تطرح علي، من هذا القبيل:

sami-pdf.blogspot.com

ماذا في صاحبك ألكسي فيدوروفتش هذا من أمر فذّ، حتىٰ اتخذته بطلًا؟ ولماذا يجب عليّ أنا القارئ أن أضيع وقتي في قراءة ما حفلت به حياته من أحداث وحركات؟

وهذا السؤال الأخير هو الذي يربكني أكثر من سائر الأسئلة، هو الذي يقلقني أكثر من سائر الأسئلة؛ لأنني لا أستطيع أن أجيب عليه بغير قولي اقرؤوا الرواية، فلربما تفهمون . . هذا الرجل يبدو لي فذًّا، ولكنني أشك أقوىٰ الشك في أن أصل إلىٰ إقناع القارئ بذلك»[1].

ثم يضيف بأن روايته من جزأين. وفجأة ينبّه القارئ بأن قراءته للجزء الأول كافية لكي يتخذ قرارًا بأن يستمر في القراءة أو يرمي النصَّ كله.

ثم كأنه استثقل أن يستجدي من قارئه قراءة الجزء الأول كاملًا، يستدرك بالقول: يمكن للمرء أن يرمي هذه الرواية بعد قراءة صفحة واحدة فقط.

ثم يعود فجأة وكأنه يخاطب نفسه قائلًا:

«كان في وسعي، علىٰ كل حال، أن أستغني عن محاولة هذه التعليلات المربكة التي ليس لها قيمة»[2].

ما دلالة هذا التردد والارتباك في تقديم متنه هذا؟ هل مرجع ذلك أن دوستويفسكي غير واثق في عملية تنصيب أليكسي بطلًا؟

طبعًا إنه لا يرفض أن تكون هذه الشخصية المحورية حاملة لوسم البطولة؛ إنما ارتباكه في تنصيبه بطلًا يكشف -في نظري- أمرًا آخر، هو أن دوستويفسكي نفسه يرغب في أن يكون هو أليكسي المتديّن الواثق، غير أنه يستشعر -نفسيًا وعقليًا- صعوبة بلوغ ذاك المقام.

ومن نافلة القول التأكيد علىٰ أن دوستويفسكي في سرده لا يتفلسف من أجل بناء نسق، وعندما يبسط رؤية فلسفية في متنٍ من متونه فهو لا يُمَنْطِقُها بقواعد وأقيسة؛ إنما

---

(١) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد ١٦، الإخوة كارامازوف، ترجمة سامي الدروبي، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٥، ص١٣.

(٢) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد ١٦، الإخوة كارامازوف، م س، ص١٤.

sami-pdf.blogspot.com

يلقي بها في تجاذبات الحياة ويساجلها عقليًا ونفسيًا بحوارات علىٰ نمط المونولوج أحيانًا، أو بجدل حواري أحيانًا أخرىٰ؛ فينتهي النصُّ إلىٰ مبتدأ القلق النابع من ثقل السؤال الفلسفي بفعل استعصائه الموصول باستعصاء لغز الوجود. والأسئلة الفلسفية الكبرىٰ من طبيعتها أنها غير قابلة لانطفاء في جواب جازم ويقيني. وساذج ذاك الذي يعتقد بإمكان ذلك. ولم يكن دوستويفسكي من هؤلاء قطعًا. فما أصعب فك شفرة الوجود. لذا؛ فحراك القلق الفكري في متن هذا المبدع الروسي لا يدلّ فقط علىٰ حراك وجدانٍ نفسي مهتز، بل يدلّ أيضًا علىٰ استعصاء الأسئلة الوجودية الكبرىٰ.

صرف دوستويفسكي عامين كاملين في كتابة متنه هذا «الإخوة كارامازوف»، الذي لم يكن فقط آخر منجزه الروائي؛ بل من أفضل ما كتب. وأفضلية هذا النص استشعرها دوستويفسكي نفسه. فعلىٰ الرغم من قلقه الدائم، واعتياده علىٰ التقلب وعدم الارتياح؛ فإنه عندما انتهىٰ من تسطير روايته هذه، أحسَّ بانتشاء بالغ؛ حتىٰ إنه كتب واصفًا شعوره: «أريد أن أحيا، وأن أكتب عشرين سنة أخرىٰ». لكنه لم يعش بعدها سوىٰ شهور معدودات. إذ عندما أكمل إصدارها توفي بعد أربعة أشهر؛ وكأن ارتحاله عن الدنيا كان علىٰ موعد مع اختتام متنه هذا.

واختتام حياته بـ«الإخوة كارامازوف» لم يَبْدُ فقط تتويجًا لمساره الروائي، بل بدا أيضًا اختصارًا لتطور رؤاه الفلسفية، التي تقلب فيها خلال حياته. فقد اختصر خلال متنه ثلاث رؤىٰ أساسية، تختزل فعلًا واقعة الكينونة الإنسانية أمام أسئلة الوجود الكبرىٰ؛ ثلاث رؤىٰ متضادة تنطق بها ثلاث شخصيات مختلفة أشد الاختلاف:

إيفان كارامازوف، المشغول بهاجس السؤال الوجودي، فيتخذ إزاءه جوابًا إلحاديًا يؤدي به في النهاية إلىٰ الجنون. بعد أن جعله متحللًا من كل ضابط قيمي (يقول إيفان: **«إذا لم يوجد الله، فكل شيء مباح»**.

إيفان هذا الذي يرىٰ أن «في قرارة كل إنسان وحشًا نائمًا، وحشًا ضاريًا مسعورًا يلتذ بسماع صرخات ضحيته»[1].

---

(١) دوستويفسكي، الإخوة كارامازوف، المجلد ١٧، ج٢، ت سامي الدروبي، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٥، ص٧٥.

sami-pdf.blogspot.com

وديميتري كارامازوف رجل الجسد لا رجل الفكر؛ لذا لا يعير أدنىٰ اهتمام لأسئلة التفكير، بل هو مسكون بحسِّ الحياة والرغبة في النهل من ملذاتها. رجل كثير الثرثرة، كثير التقلّب، سريع الغضب؛ فكانت نهايته هو أيضًا مأساوية؛ حيث سيُتهم ظلمًا بقتل أبيه.

أما أصغر الإخوة الثلاثة، أليوشا (أليكسي كارامازوف)، فهو شاب متدين طاهر، متخلق، مشغول بخدمة الدين والناس.

يقع نص «**الإخوة كارامازوف**»، بترجمته العربية التي أنجزها سامي الدروبي، في أزيد من ألف وست مئة صفحة. وبَيِّنٌ أن رواية بهذا التعقيد والتركيب والإسهاب يعسر إيجازها. صحيح أن إسهاب النصِّ يتناغم مع منهج دوستويفسكي في الكتابة، لكنه أيضًا يناسب وساعة المكوّن الروائي الذي يقصد إلىٰ استيعابه وتشغيله في متنه. لا أقصد هنا عناصر المكوّن السَّردي الضرورية لتركيب النصِّ الروائي، مثل الفضاء الزمني والمكاني، فهذان العنصران جد مختزلين (حيث يمتد النص زمنيًا علىٰ فترة ثلاثة عشر عامًا. ومكانيًا تدور الأحداث الرئيسة في القرية الروسية مع إحالة أحيانا إلىٰ المدينة. رغم أن ثمة استحضارًا لإسبانيا زمن النهضة الأوروبية في الجزء الثاني)؛ إنما أقصد وساعة المكوّن الأساسي الذي اعتاد دوستويفسكي التعامل معه، وهو المكوّن النفسي الذي يعتني ببنائه والغوص في تلافيف أعماقه، من خلال تأسيس وتحريك أنماط الشخصية في خطابه الروائي.

قلنا إن الإخوة كارامازوف ثلاثة (لكن لنقل إنهم أربعة، علىٰ اعتبار إمكانية إدراج سميردياكوف كوَلَدٍ رابع، الذي كان حصيلة علاقة آثمة بين الأب فيدور بافلوفتش كارامازوف وليزافيتا). ثلاثة أبناء -أو أربعة- لأب احتوىٰ في شخصه مواصفات الشرور كلها (أناني، سكّير، لصّ، زاني، مخادع، جشع، ظالم ...) تزوج بافلوفتش مرتين. ومن زوجه الأولىٰ (أديلائيد) ولد له دمتري. وقد قيل بأنه لما جاءه خبر وفاتها:

«**كان في حالة سُكر شديد .. فأخذ يركض في الشوارع رافعًا ذراعيه إلىٰ السماء صائحًا بأعلىٰ صوته: الآن حررت عبدك يا رب**». ونسي أن له طفلًا يبلغ من العمر ثلاث سنوات. فلم يعطف علىٰ الولد سوىٰ الخادم جريجوري، الذي أخذه إلىٰ

sami-pdf.blogspot.com

كوخه. حتىٰ قدم أحد أبناء عمومة أديلائيد، طلبًا لأن يأخذ الطفل دمتري لينشأ تحت رعايته، فإذا بهذا القادم يفاجأ عندما أبلغ الأبَ الطائشَ بطلبه، أن هذا الأخير لا يفهم أي صبي يعني، بل ظهر عليه الاندهاش من أن يكون له ابن يسكن في مكان ما من المنزل.

ثم تزوج امرأة ثانية (صوفيا) فولدت له إيفان وأليكسي. لكنها ماتت وهي في ريعان شبابها بعد ثماني سنوات من زواجها، وقد قيل بأن كارامازوف كان له دور بفعل سوء خلقه معها في التعجيل بوفاتها.

ومثلما نسي ولده دمتري نسي أيضًا ابنيه إيفان وأليكسي؛ فتقدمت إحدىٰ النساء من معارف زوجه لتكفل الطفلين:

«اتجهت رأسًا إلىٰ منزل فيدور بافلوفتش. ولم تمكث أكثر من نصف ساعة، ولكنها لم تُضع وقتها سدىٰ. كان ذلك في نحو من المساء . . . هبّ (فيدور) إلىٰ لقائها وهو في حالة سُكرٍ لطيف. فما كادت تراه حتىٰ صفعته صفعتين مدويتين، دون أن يراودها أيّ ترددٍ، ثم أمسكته من شعره وهزته في مكانه ثلاث مرات. ثم اتجهت إلىٰ الكوخ الذي يوجد فيه الطفلان، دون أن تنطق بكلمة واحدة، فلما لاحظت بنظرة سريعة أنهما لم يُغسلا وينظفا، وأن ملابسهما الداخلية لم تغيّر، أسرعت تصفع جريجوري أيضًا، وأعلنت له أنها ستأخذ الصبيين إلىٰ منزلها. ثم خرجت بهما كما كانا بعد أن لفتهما بغطاء . . .»[1].

لم يكن كارامازوف يهتم بشيء سوىٰ ملذاته؛ لذا تربىٰ أولاده الثلاثة بعيدًا عنه. فنشأوا وهم لا يعرفون بعضهم. لكن المصادفة ستجمعهم كلهم في لحظة واحدة؛ إذ يعود الثلاثة إلىٰ القرية، لكن دوافع العودة كانت مختلفة:

فديميتري المثقل بالديون عاد طلبًا لنصيبه في ميراث أمه، غير أن أباه الجشع يرفض إعطاءه حقه، ويشتد في مماطلته ومراوغته. أما إيفان؛ فيبدو أن سبب مجيئه هو امرأة. في حين كان دافع أليكسي للعودة إلىٰ القرية هو لقاء رجل دين شهير في المنطقة، ليتعلم علىٰ يده.

---

(١) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد ١٦، الإخوة كارامازوف، ترجمة سامي الدروبي، دار ابن رشد، بيروت١٩٨٥، ص٣٥.

sami-pdf.blogspot.com

يحدث اللقاء ويحدث الصدام بين دمتري ووالده. إنهما في الحقيقة من الطينة نفسها. ولا سبيل إلىٰ حلٍّ وسط. يتساءل دمتري في لحظة غضب قائلًا عن أبيه: **«لماذا يجب أن يعيش مثل هذا الرجل؟ . . هل يجوز أن ندعه يدنس الأرض برذائله مدة أطول»**. يلتقط هذه العبارة أحد شهود هذه الخصومة المشتدة بين الأب كارامازوف وابنه ديميتري، فيعلق بالقول: **«لا حلّ أمام هذين الرجلين إلا أن يقتل أحدهما الآخر»**.

يضرب دمتري أباه وكاد أن يقتله لولا تدخّل إيفان، فراح يصيح مهددًا: **«إذا أخطأته هذه المرة، فسأعود مرة أخرىٰ لأجهز عليه»**[1].

وتتطور الأحداث ويُقتل كارامازوف . . ويُتهم ابنه دمتري بقتله.

«بادر الرئيس يسأل ميتيًا (أي دمتري) بصوت قوي نافذ:

المتهم . . هل تعترف بارتكابك هذه الجريمة؟

فنهض ميتيا من مكانه فجأة، وصاح يقول بحرارة لم تكن في الحسبان:

أعترف بارتكابي جرائم السُّكر والعربدة والفسق والفجور، أعترف بأنني امرؤ كسول سيئ الخلق والسلوك. ولقد كنت أنوي أن أصلح أمري وأن أصبح إلىٰ الأبد إنسانًا شريفًا، وفي اللحظة التي حطمني فيها القدر. ولكنني بريء من مقتل العجوز، عدوي وأبي. أنا لم أسرقه، لا، لا! لم أفعل ذلك، ولا كان لي أن أفعل ذلك: إن دمتري كارامازوف إنسان شقي ولكنه ليس لصًّا.

أطلق دمتري هذه الصيحات ثم عاد يجلس وهو يرتعش بكل جسمه»[2].

نجد داخل النصّ ارتحالات سردية تخرق نمطية صيرورته كحكي. وخاصة في الجزء الثاني الذي يكاد يحتوي نصًّا روائيًّا مستقلًا بذاته، أقصد في الفصل المعنون بـ«المفتش الكبير» في الكتاب الخامس؛ حيث يسرد إيفان حدثًا متخيلًا في إسبانيا خلال القرن السادس عشر. وهو السَّرد الذي يرويه إيفان لأخيه أليوشا بقصد

---

(١) دوستويفسكي، الإخوة كارامازوف ج ١، م س، ص٤٤٩.

(٢) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد ١٨، الإخوة كارامازوف، ج٣، ترجمة سامي الدروبي، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٥، ص٣١٨.

sami-pdf.blogspot.com

الاستدلال علىٰ وجهة نظره الإلحادية. والخلاصة الفكرية للنصّ تتمحور حول تحليل فكرة الحرية الإنسانية وعلاقتها بمأساوية الوجود البشري.

أجل يبدو هذا الفصل غريبًا في سياق الرواية؛ بل مستقلًا عن صيرورتها السَّردية. وتلك هي مهارة دوستويفسكي. فهذا النصّ الذي يكاد يكون روايةً مقحمة علىٰ المتن الروائي الأصلي، ومتخفية داخله، هو مفتاح لغز مقتل الأب كارامازوف؛ حيث إن القاتل الحقيقي هو الابن الخفي لا الابن الظاهر. أي إن القاتل ليس دمتري، بل سميرد‌ياكوف، أي الابن غير المعترف به.

إذا رجعنا إلىٰ صيرورة النصّ الأصلي، سنجد الجدل الفكري ماثلًا بوضوح. الأمر الذي يثبت أن دوستويفسكي أراد التركيز علىٰ نقد التحولات الفكرية التي تجري في روسيا في نهاية القرن التاسع عشر، بفعل تأثر طبقة الشباب الروسي بالفكر الغربي، وخاصة نزعته المادية. لذا؛ تجد في المتن حوارات عديدة يتم فيها الإحالة إلىٰ الليبرالية، والاشتراكية، واستحضار لأسماء باكونين وبرودون وهوغو وغيرها من أسماء الثقافة والأدب الأوروبي.

قد أسلفنا القول بأن دوستويفسكي اختزل في «الإخوة كارامازوف» ثلاث رؤىٰ إلىٰ العالم؛ فجعل كل واحدة مستبطنة في شخصية من الشخصيات الثلاث، غير أننا نلاحظ أنه عند تقديم روايته حرص علىٰ الإعلان بأنه يختار أليكسي بطلًا. ولعل في رهانه علىٰ وسم أليكسي بالبطل إيحاء إلىٰ أن هوية روسيا في دينها وقيمها كمجتمعٍ تقليدي، وليس في تحوُّلها نحو تمثل النموذج الفكري والقيمي الغربي.

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

«رسائل فارسية»

في شهر مارس عام ١٧١١م ينطلق من أصفهان رجلان من بلاد فارس، هما أوزبك وريكا، ليصلا إلىٰ باريس في شهر ماي من عام ١٧١٢.

ومن باريس سيتبادلان طيلة ثماني سنوات رسائل مع معارفهم في فارس، ضمناها ملاحظاتهما علىٰ نمط حياة المجتمع الفرنسي، وتقاليده ونسقه الاعتقادي والثقافي والسياسي.

هذه هي الفكرة البنائية لكتاب مونتسكيو الموسوم بعنوان «**الرسائل الفارسية**». الذي قال عنه فولتير في رسالته إلىٰ دو سيدفيل المؤرخة بـ ٢٦ يوليو عام ١٧٣٣ : «**هل هناك أقوىٰ من الرسائل الفارسية؟ أو هل هناك كتاب كُتب مثله عن الحكومة والدين من غير شيء من الرعاية أو المداراة**».

من الملاحظ أن مونتسكيو كان حريصًا في متنه هذا علىٰ ضبط التاريخ والجغرافيا علىٰ حد سواء للإيحاء بواقعية كتابه. ففي توقيته للحظات «السَّرد» يتحدث عن حاضره، أي عن الزمن الباريسي الذي يعيشه ويعايشه. وفي ضبطه لتوقيت حركة الرحلة الفارسية نلاحظ انضباطه لمعيار الزمن الجغرافي أيضًا، حيث استغرقت عامًا كاملًا، مَرَّ فيه أوزبك وريكا من أصفهان إلىٰ باريس علىٰ قمّ، فتوريس، إلىٰ أرضروم، وأزمير، ثم إلىٰ ليفورن، ومارسيليا.

لقد اختار مونتسكيو أن ينظر إلىٰ السّائد الثقافي والسياسي في واقعه الفرنسي لحظة القرن الثامن عشر بعينٍ ناقدة؛ فتوسل عين الآخر، حيث اختلق رائيًا فارسيًا يقرأ من خلاله قيم ونظم المجتمع الأوروبي بحسٍّ نقدي.

وهو في اختياره هذا كان يراهن أيضًا علىٰ نجاح الكتاب وتسهيل شهرته. إذ ينبغي

sami-pdf.blogspot.com

أن نشير هنا إلىٰ أنه في عام ١٧١٧م نشرت الترجمة الفرنسية **لألف ليلة وليلة** بقلم أنطون غالون؛ فكانت الذائقة الأدبية الفرنسية بفضل هذه الترجمة منجذبةً إلىٰ الشرق كعالمٍ غرائبي مشوّق ومستفزّ لحبِّ الاستطلاع.

صحيح أن الرسائل الفارسية هي ملحوظات علىٰ المجتمع الأوروبي وليست استحضارًا للمجتمع الفارسي أو الشرقي، لكن بفضل العنوان، وكذا بعض المقاطع من الرسائل يمكن القول إن مونتسكيو كان واعيًا بوجوب استثمار عبق الشرق الذي أطلقته ترجمة «**ألف ليلة وليلة**».

لكن لا ينبغي أن ننظر إلىٰ نص مونتسكيو هذا، كما نظر البعض فرآه استباقًا لحركة المثاقفة، التي تمّت لاحقًا بين الوعي الشرقي الإسلامي والواقع الحداثي الأوروبي. فإذا كان لقاء الشرق بالحداثة الأوروبية بدءًا من الطهطاوي في «**تخليص الإبريز**»، قد دشّن حركة التثاقف مع الواقع الأوروبي بعينٍ مقارنة بين حاله وحال الشرق؛ فإن مونتسكيو إذا كان قد تخيّل هذا اللقاء منذ بداية القرن الثامن عشر بكتابه «**الرسائل الفارسية**»؛ فإنه إذا دققنا النظر قليلًا لن نجد في هذا الكتاب عملية مثاقفة حقيقية؛ لأنه لا أوزبك ولا ريكا نظر بعينٍ شرقية؛ حيث كانت تلك التسميات والملاحظات مجرَّد قشرة سطحية لم يحسن مونتسكيو تقويتها وترسيم تضاريسها، إذ نجد الأفكار والرؤىٰ النقدية التي نطق بها هذان الرجلان لا تعدو أن تكون تعبيرًا عن الفلسفة السياسية الأنوارية لمونتسكيو نفسه. وهذا توكيد علىٰ أن هذا الأخير فشل في تقمص شخصيتي متنه، واستبطان خلفيتهما الثقافية.

لماذا اختار مونتسكيو شخصيتين اثنتين أساسيتين في متنه الترسّلي هذا؟

لقد كان يقصد بهذا الخيار إلىٰ تنويع الرؤية إلىٰ المجتمع الفرنسي. فرغم أن الرجلين (ريكا وأوزبك) ينتميان إلىٰ فارس؛ فإن رؤيتيهما إلىٰ المحيط المجتمعي الجديد الذي تثاقفا معه رؤيتان متباينتان مختلفتان. ويعود الاختلاف إلىٰ طبيعة الشخصيتين ذاتيهما:

لقد كان الدافع إلىٰ السفر بالنسبة إلىٰ أوزبك هو تزايد مكايد أعدائه عليه في فارس، فحاول أن يحارب الفساد المستشري في محيطه هناك، فما كانت النتيجة إلا أن أوقع نفسه في خطر؛ فهاجر إلىٰ فرنسا.

sami-pdf.blogspot.com

ولا ينسىٰ مونتسكيو أن يستحضر لنا أجواء الشرق من خلال شخصية أوزبك، ذاك الشرق القابع في مخيال الأوروبي المستهيم بصور **ألف ليلة وليلة**؛ حيث يخبرنا مونتسكيو أن أوزبك بعدما لجأ إلىٰ فرنسا ترك خلفه قصرًا يسجن فيه مجموعة من أجمل نساء فارس كحريمٍ شخصي له.

لذا؛ من الطبيعي أن تكون من جملة رسائله رسائل إلىٰ كبير خصيانه المكلّف بحراسة حريمه. إنه نموذج الأمير الشرقي. بينما ريكا رجل من أصلٍ اجتماعي متواضع، ومن ثمَّ كانت اهتماماته ومشاغله ورؤيته مختلفة عن رؤية أوزبك.

لكن هل يجوز أن نذهب مع الاعتبار الشائع الذي لا يتحرىٰ الدقة في التوصيف فنجنس هذا الكتاب كرواية؟

إذا كانت الرواية تقوم علىٰ نظامٍ سردي، وصيرورة حدثية؛ فإن «الرسائل الفارسية» خالية من ذلك. وخلوها كان مقصودًا من قبل مونتسكيو، فلا ينبغي أن ننسىٰ أن نمط الكتابة الروائية كان في بداية القرن الثامن عشر طريقةً مستهجنة، تُدرج في باب التسلية، لا في باب التثقيف؛ ولذا كانت الصورة الاعتبارية لكاتبها، هي مجرَّد صورة مؤنس مسلٍّ لا مبدع مفكر. ومونتسكيو فيلسوف ومنظّر قانوني، وصاحب فكرة سياسية يبتغي لها أن تؤدي دورًا تنويريًا؛ لذا احتاط من تحريك الحدث في رسائله الفارسية جاعلًا من المتن منتظمًا وفق رسائل مختومة باسم كاتبها، ومبتدئة بمكان وزمان تسطيرها. ونلاحظ أنه في ضبط تواريخ الرسائل اختار التقويم الهجري الإسلامي لا التوقيت الشمسي الغربي؛ وذلك بقصد الإيحاء للقارئ بأنه أمام رسائل فارسية.

ولو حرك مونتسكيو الحدث قليلًا لما كان ثمة مانعٌ من القول إن هذا المتن يقترب من التجنيس الروائي مع زيادة في التوصيف بنعته بأنه ينتمي إلىٰ الرواية الترسلية.

ومعلوم أن ميلاد هذا النمط من الكتابة يرجعه بعض مؤرخي الأدب إلىٰ القرن السابع عشر. لكن الحقيقة أن ثمة وجودًا لأشكال جنينية قديمة يمكن تلمسّها ضمن أدب الترسّل. ففي نهاية القرن الخامس عشر، نشر الإسباني ديغو دي سن بيدرو كتابًا عن الحب *Corcel de amor* يحمل في قسم منه مجموعة *رسائل متجاذبة بين شخصيات روايته يمكن وصفها بسبب ذلك كإرهاص بنمط الرواية الترسلية*.

لكن التوقيت الذي يذهب إلىٰ تحديده غالبية مؤرخي الأدب لميلاد رواية الترسّل

sami-pdf.blogspot.com

هو سنة ١٥٤٨م، حيث نشرت أول رواية رسائلية كتبها الأديب الإسباني خوان دي سيغورا. وتتالت من بعده نماذج من هذا الجنس الأدبي، حيث كتب الإيطالي ليغي باسكواليغو عام ١٥٦٣م «**رسائل الحب**»، كما كتب الإنجليزي نيكولاس بروتون.

يخلو متن مونتسكيو من حراك الحدث، حيث منذ ابتدائه وإلىٰ اختتامه ينتظم وفق حراك رسائل متبادلة، مثقلة بالرؤىٰ والأفكار والملحوظات النقدية تجاه المجتمع الفرنسي. فريكا ينتقد بشكلٍ خاص نمط الحياة الباريسية (انظر نقده لأمسية الكوميدي فرانسيز). بينما يمرر مونتسكيو النقد السياسي عبر شخصية أوزبك، ولا يحتاج الأمر إلىٰ تفكيكٍ تأويلي ليدرك القارئ أن المستهدَف من هذا النقد هو ملك فرنسا لويس الرابع عشر. وإذا كان اللفظ المستعمل هو لفظ الأمير لا لفظ الملك؛ فالدافع إلىٰ ذلك هو الاحتياط من الوقوع في مأزقٍ مع النظام القائم. مثلما احتاط أيضًا خلال نقده للحياة الدينية من استعمال لفظ البابا، حيث استعمل تعبير «رئيس المسحيين».

لكنْ، في بعض مراسلات ريكا إعجاب أيضًا ببعض مظاهر الحياة الباريسية؛ كقوله في الرسالة الرابعة والثمانين: «**كنتُ أمس في الانفاليد، ولو كنت ملكًا لكان أحبّ إليّ أن أكون مؤسِّس هذا البناء من ربح ثلاث معارك. إن المرء يجد في كل جانب من جوانبه يدًا لملك عظيم**»[١].

ينتقد أوزبك الاستبداد الملكي، ويرفض صورة الملك الذي يحكم تحت زعم أنه نُصّب من قبل الإله. وخلال هذا النقد تتمظهر الفلسفة السياسية لمونتسكيو واضحة صريحة؛ حيث نجد تقريظًا لفكرة الفصل بين السلطات، وتحليلًا لأصناف الحكومات مع التشديد علىٰ نقد الملكية مؤكدًا أنها تنتهي دائمًا إلىٰ الاستبداد، موصيًا علىٰ لسان أوزبك بوجوب الانتظام وفق النظام البرلماني.

«**القانون العام معروف في أوروبا أكثر مما هو معروف في آسيا، ومع ذلك يمكن أن يقال: إن أهواء الملوك، وصبر الشعوب، وتملق الكتّاب يفسدون هناك كل الأسس**»[٢].

---

(١) مونتسكيو، رسائل فارسية، ترجمة كمال يونس، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٢، الطبعة الثانية، ص١٨٨.
(٢) مونتسكيو، م س، ص٢٠٧.

sami-pdf.blogspot.com

«إن الحكم المطلق لسلاطيننا العظماء، الذي لا يقوم علىٰ قاعدة، لا ينتج أبدًا إلا شناعات من هذا التصرّف المرذول الذي يريد أن يكسر العدالة مع صلابتها الشديدة»[1].

كما ينتقد أوزبك تجارة العبيد، بينما يتناسىٰ مونتسكيو أنه في رسمه لشخصية هذا الأمير الفارسي أشار إلىٰ أنه يملك مئات الجواري تركهن مسجونات في قصره في فارس.

كما لم يترك مونتسكيو المسألة الدينية من دون تعريض؛ حيث قدَّم من خلال أوزبك نقدًا للحياة الدينية الأوروبية واصفًا الثقافة الدينية بوصفها ظلاميةً ينقصها التسامح، ومؤكدًا علىٰ الحاجة إلىٰ التنوير. كما نقد حياة العزوبية المفروضة علىٰ الرهبان. وفي الرسالة الخامسة والثمانين ثمة إشارة واضحة من مونتسكيو إلىٰ قيمة التعدد الديني. فهو عندما ينتقد علىٰ لسان أوزبك لا تسامح الأديان، وما أفرزه من اقتتالات دموية، يحرص علىٰ التأكيد قائلًا: **«إني أعترف بأن التاريخ مملوءٌ بالحروب الدينية، لكن ينبغي ألا يغيب عنك أن تعدُّد الأديان لم يكن سببًا لها؛ لكنها روح التعصب التي تهيّج نفوس الذين يؤمنون بسمو دينهم علىٰ سائر الأديان»**[2].

ولا يخلو الكتاب من أثر ديكارتي؛ ففي الرسالة رقم ٩٧ نلقىٰ تقريظًا للعقل بوصفه القادر علىٰ بلوغ الحقيقة. كما يتم تقديم التصور الفيزيائي للكون:

«وإنك لا تتصور إلىٰ أي مدىٰ يقودهم هذا القائد (يقصد العقل). إنهم كشفوا الفضاء، وشرحوا بالميكانيكا البسيطة نظام الهندسة الإلهية. وإن خالق الكون أعطىٰ المادة حركتها، فلم تعد في ضرورة إلىٰ شيء أكثر من هذا لينشأ هذا التنوع العجيب للآثار التي نراها في العالم»[3].

وبسبب هذه الأفكار الأنوارية النقدية كان مونتسكيو حذرًا من وقْع كتابه هذا؛ فنشره دون توقيعه باسمه. ووعيًا بكون محتواه صادمًا، وقد تطاله الرقابة بالحجز والمنع؛ حرص علىٰ طبعه في هولندا لا في فرنسا. وقد كانت مساحة حرية التعبير في هولندا البروتستانتية في القرن الثامن عشر أوسع بكثير من غيرها من بلدان أوروبا؛ حيث كانت تستوعب الفكر المختلف وتفسح له مجال الوجود والتداول.

---

(١) مونتسكيو، م س، ص٢٠٧ وص٢٠٨.

(٢) مونتسكيو، م س، ص١٩١.

(٣) مونتسكيو، م س، ص٢١٤.

sami-pdf.blogspot.com

- ٤ -

«قنديل أم هاشم»

يُعد يحيىٰ حقي من رواد الرواية العربية الذين اشتغلوا في سردهم علىٰ موضوع جدلية الشرق والغرب، وذلك في رائعته «قنديل أم هاشم»، التي تندرج في نمط الرواية التي تناولت، من حيث محمولها الدلالي، هذه العلاقة الإشكالية التي قاربها الخطاب النهضوي فكريًا تحت مسمىٰ «التأخر/ التقدم»، «التأصيل/ التحديث»، «التقليد/ العصرنة»، أو ما شابه هذه الأزواج المفاهيمية من تعابير واصطلاحات تتغاير في المبنىٰ وتتفق في المعنىٰ.

غير أنه إذا كان الخطاب النهضوي يقارب هذه العلاقة مقاربةً تحليلية فكرية؛ فإن الروائي يقاربها علىٰ نحوٍ سردي. بما يفيده السَّرد من شخصيات وحراكٍ حدثي داخل حيّزٍ زماني ومكاني.

وفضاء هذا المتن الروائي هو القاهرة ولندن في زمن الأربعينيات. وأما الشخصية المحورية؛ فهي شخصية إسماعيل، ذاك الطالب الذي نشأ في حي السيدة زينب، ثم انتقل للدراسة في لندن مدة سبع سنوات، ليعود بعد حصوله علىٰ شهادة الدكتوراه في طب العيون؛ ليصادم التقليد السائد.

وعلىٰ الرغم من أن رواية يحي حقي هذه ليست بالرواية الرمزية التي تشتغل علىٰ اللغة والإيحاء؛ فإنه أجاد توظيف مكونات رمزية في متنه خاصة في استثماره لرمزية القنديل، متخذًا من داله اللفظي عنوانًا.

يحرص الراوي في سرده لحياة إسماعيل داخل حي «السيدة زينب» علىٰ أن يبرز ليس فقط الواقع المعماري الاجتماعي، بل حتىٰ الواقع النفسي.

ويتجلّىٰ هذا الانقلاب حين عودة إسماعيل إلىٰ مصر بعد مقامه في إنجلترا مدة سبع

sami-pdf.blogspot.com

سنوات. إنها لحظة سردية مهمة تكشف عن انبثاق الوعي النقدي؛ حيث لم يكن من قبل يسائل واقعه، بل كان منغمسًا فيه ومتناغمًا معه. نظرته إليه نظرة إلفٍ واعتياد، كأن السائد هو الواقع الذي ليس له مغاير ولا بديل.

لكنه لما عاش في أوروبا تغيّرت ذهنيته وتبدّلت مقاييسه ومعارفه.

لحظة العودة تتمفصل إلىٰ موقفين اثنين:

موقف رافض للواقع علىٰ نحو جذري، والثاني متفهم له يريد تغييره، ولكن بنهجٍ توفيقي لا يسقط في احتذائه ولا في جذرية القطع معه.

«ومرت سبع سنوات، وعادت الباخرة.

من هذا الشاب الأنيق السمهري القامة، المرفوع الرأس، المتألق الوجه، الذي يهبط سلم الباخرة قفزًا؟ هو والله إسماعيل . . أستغفر الله. هو الدكتور إسماعيل، المتخصص في طب العيون، والذي شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر، والبراعة الفذة. كان أستاذه يمزح معه ويقول له: أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يا مستر إسماعيل. إن بلادك في حاجة إليك، فهي بلد العميان.

رأىٰ فيه دراية كأنها ملهمة، وصفاء هو سليل نضج أجيال طويلة، ورشاقة أصابع هي وريثة الأيدي التي نحتت من الحجر الصلد دمىٰ تكاد تحيىٰ»[1].

كان أبوه الشيخ رجب قد هاجر من قريته واستقر بأسرته في حارة المضيأة وفتح متجرًا بحي السيدة زينب (أم هاشم)، ذاك الحي القاهري العتيق الذي يختصر مصر بكل عبقها التاريخي وتنوعها وتناقضها. عاش فيه إسماعيل طفولته وصدر شبابه، وأظهر تفوقًا في دراسته؛ فصار ذا مكانة وحظوة في البيت والأسرة والحارة. صار الكل يناديه بـ«سي إسماعيل» أو «إسماعيل أفندي» . .

كبر الولد وكبرت معه أحلام أسرته فيه . . كان يتردد علىٰ مسجد السيدة؛ فصار صديقًا للشيخ دردير الذي كان مسؤولًا عن زيت أم هاشم وحارس قنديلها الذي فيه شفاء من كل داء.

---

(١) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ت، ص٨٣ وص٨٤.

sami-pdf.blogspot.com

«تأتي إليه نسوة ورجال يسألونه شيئًا من زيت قنديل أم هاشم، لعلاج عيونهم أو عيون أعزائهم. يشفي بالزيت المبارك من كانت بصيرته وضاءة بالإيمان. فلا بصر مع فقْد البصيرة. ومن لم يُشف فليس لهوان الزيت؛ بل لأن أم هاشم لم يسعها بعد أن تشمله برضاها. لعله عقاب آثامه».

وانتقل إلىٰ سنة الباكالوريا، وكانت المفاجأة؛ لم يحصل إسماعيل علىٰ الرتب الأولىٰ كما هي عادته، بل اكتفىٰ بالنجاح قابعًا في ذيل ترتيب الناجحين؛ فلم تخوله علاماته الدخول إلىٰ كلية الطب.

«لقد كان أمله ورجاء الأسرة كلها أن يدخل مدرسة الطب فإذا بها تصده عن أبوابها. واقترب العام الجديد ولم يستقر علىٰ قرار»[1].

ولم يكن الشيخ رجب أقل ألمًا من النتيجة من ابنه، حتىٰ قال له أحدهم: « لماذا لا ترسل ابنك إلىٰ أوروبا».

بات الشيخ رجب ليلته يتقلب علىٰ جنبيه.

علم أن هذا الحلّ سيكلفه من عشرة إلىٰ خمسة عشر جنيهًا في الشهر، غير ما يلزم لابنه في أول الأمر من نفقات الطريق وثياب تقيه برد الشمال؟ أيفارق ابنه؟ وهل ترضىٰ أمه؟

. . . .

كما سمع أذان العشاء سمع أذان الفجر، ثم أخذته غفوة هتف به خلالها صوت رقيق: توكل علىٰ الله . .

استيقظ من نومه وقد عقد عزمه. وفهمت الأم أن لا مهرب. أما ابنة عمه فاطمة فقلبها واجف، تسمع أن نساء أوروبا يسرن شبه عاريات وكلهن بارعات في الفتنة والإغراء. فإذا سافر إسماعيل، فلا تدري كيف يعود إن عاد[2].

وفي ليلة السفر اجتمعت الأسرة صامتة حزينة. قلوب خافقة، وعيون دامعة «وأنشأ الأب يقول لابنه: وصيتي إليك أن تعيش في بلاد بَرَّه كما عشت هنا، حريصًا علىٰ

---

(١) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٧٥.

(٢) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، ص٨٦ وص٨٧.

sami-pdf.blogspot.com

دينك وفرائضك . . . واعلم أن أمك وأنا قد اتفقنا علىٰ أن تنتظرك فاطمة . . . فأنت أحقّ بها وهي أحقّ بك. هي بنت عمك وليس لها غيرك. وإن شئت قرأنا الفاتحة معًا يومنا هذا، عسىٰ أن يصحب سفرك البركة واليمن.

لم يسعه إلا القبول. فوضع يده في يد أبيه، وقرأ الفاتحة»[1].

سافر إلىٰ إنجلترا لدراسة الطب . . كان في كيانه جوع كبير، فوجد في زميلته ماري ما أفرغ كبته، وحرَّره من كل قيد. كانت تقول له:

«أنت لست المسيح بن مريم! من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم!»[2].

ووجد في الجامعة ما أشبع نهمه إلىٰ العلم فتفوّق وبزّ أقرانه وصار ماهرًا في طب العيون.

«ومرت سبع سنوات، وعادت الباخرة».

كتم عن أهله موعد وصوله حتىٰ لا يكلف أباه مشقة السفر من القاهرة إلىٰ الإسكندرية لاستقباله.

عاد إسماعيل أجل؛ لكنه إسماعيل آخر يختلف كثيرًا عن ذاك الذي ذهب منذ سنوات سبع، لم يعد يملك ذات العين التي كانت لديه من قبل. إنه لا ينظر إلىٰ عوائد المجتمع ومعتقداته بذات الرؤية التي كانت يرىٰ بها من قبل . . بمجرد وصوله تملّكه القرف والاشمئزاز والاستعلاء.

رأىٰ ريفيًا يجري أمامه كأنما اكتسحته عاصفة من الرمل، مهدّم معفّر قذر.

الباعة علىٰ المحطات يرتدون ثيابًا ممزّقة، تلهث كالحيوان المطارد وتتصبب عرقًا . . .

«قذارة وذباب، وفقر وخراب، فانقبضت نفسه، وركبه الوجوم والأسىٰ»[3].

طرق الباب . .

«مين؟

---

(١) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٧٨.

(٢) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٨٨.

(٣) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٩٤.

sami-pdf.blogspot.com

أنا إسماعيل! افتحي يا فاطمة!»[1].

«كادت أمه يغمىٰ عليها، وانعقد لسانها وهي تضمّه وتقبّل وجهه ويديه، تشهق وتبكي . . وجاء أبوه تفيض عليه ابتسامة هادئة. دارت بإسماعيل نظرة من طرف عينيه تطوف الدار، فإذا هي أضيق وأشد ظلمة مما كان يذكر. ثم نظر إلىٰ فاطمة: «فإذا أمامه فتاة في شرخ الصبا، ضفيرتاها، وأساورها الزجاجية الرخيصة، وحركاتها، وكل ما فيها وما عليها، يصرخ بأنها قروية من أعماق الريف، هل هذه هي الفتاة التي سيتزوجها؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده وينكث عهده»[2].

لكن قبل أن يخلد إلىٰ النوم سمع أمه تقول:

«تعالي يا فاطمة، قبل أن تنامي، أقطر لك في عينيك»[3].

رأىٰ إسماعيل أمه وفي يدها زجاجة صغيرة، تسكب منها في عيني فاطمة سائلًا تتأوّه منه وتتألم.

«سألها إسماعيل:

ما هذا يا أمي؟

هذا زيت قنديل أم هاشم، تعودت أن أقطر لها منه كل مساء».

«قفز إسماعيل من مكانه كالملسوع. أليس من العجيب أنه -وهو طبيب عيون- يشاهد في أول ليلة من عودته بأية وسيلة تتداوىٰ بعض العيون الرمداء في وطنه؟

«تقدم إسماعيل إلىٰ فاطمة فأوقفها وحلّ رباطها، وفحص عينيها فوجد رمدًا قد أتلف الجفنين وأضرّ بالمقلة، فلو وجد العلاج المهدئ المسكن لتماثلت للشفاء، ولكنها تسوء بالزيت الحار الكاوي».

«فصرخ في أمه:

حرام عليك . . كيف تقبلين أمثال هذه الخرافات والأوهام».

---

(١) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٩٤.

(٢) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٩٥، ٩٦.

(٣) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٩٧.

sami-pdf.blogspot.com

«اسم الله عليك يا إسماعيل يا ابني . . هذا ليس إلا من بركة أم هاشم»[1].

«وإسماعيل كثورٍ هائج لوّحت له بغلالة حمراء . . شعر بحلقه يجف، وبصدره يشتعل، وبرأسه يموج في عالم غير هذا العالم . . هجم علىٰ أمه فانتزع الزجاجة وبحركة سريعة طوّح بها من النافذة . . وانطلق إلىٰ الباب. وفي طريقه وجد عصا أبيه فأخذها ثم هرب من الدار جريًا. لن ينكص عن أن يطعن الجهل والخرافة في الصميم طعنة نجلاء»[2].

«دخل الجامع مهرولًا هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجه، واسودّت سلسلته . . أهوىٰ بعصاه علىٰ القنديل فحطمه . . هجمت عليه الجموع، وتهدمت فوقه . . ضربوه، وداسوه بالأقدام، وجرح رأسه، وسال الدم علىٰ وجهه، ومزقت ثيابه . . أشرف علىٰ الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ دردير، فاستخلصه من غضب الغاضبين وعنفهم وهو يقول:

«اتركوه هذا سي إسماعيل . . من حتتنا اتركوه ألا ترون أنه مريوح»[3].

واحتمله إلىٰ الدار، ووضعوه علىٰ الفراش، واجتمعت الأسرة في ليلة عودته تبكي صوابه المفقود.

وبعد أيام استيقظ إسماعيل ذات صباح وهو عازم علىٰ علاج فاطمة: «خرج من الدار مبكرًا، وعاد يحمل حقيبة ملأىٰ بالزجاجات والأربطة والمزاود، وبدأ علاجه لفاطمة كما يقتضيه طبّه وعلمه. لقد عالج في أوروبا أكثر من مئة حالة مثلها فلم يخنه التوفيق في واحدة».

لكن يا للمفاجأة! مر يوم وثانٍ وثالث وأسبوع وآخر «وعيون فاطمة علىٰ حالها، ثم إذا بها تسوء فجأة وتلتهب، ويختلط سوادها بالبياض . . أخذها إلىٰ زملائه في كلية الطب، وعرضها علىٰ الأساتذة فوافقوه علىٰ طريقته في العلاج، ونصحوه بالاستمرار . . فقاوم وثابر . . وأخيرًا استيقظت فاطمة ذات صباح لا ترىٰ شيئًا، لقد انطفأ آخر بصيص تتعزىٰ به!

---

(١) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص٩٧، ٩٨.

(٢) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص١٠٠.

(٣) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص١٠٥.

sami-pdf.blogspot.com

هرب إسماعيل من الدار . . لم يستطع الإقامة فيها وفاطمة أمامه . . وعماها دليل علىٰ عماه»[1].

وجاء رمضان . . «وحلّت ليلة القدر . . فانتبه لها إسماعيل، ففي قلبه لذكراها حنين غريب. لا يشعر في ليلة أخرىٰ -حتىٰ ولا ليالي العيد- بمثل ما يشعر به من خشوع لله . . وغاب لحظة عن أفكاره، فإذا به ينتبه . . القبة في غمرة من ضوء يتأرجح . . انتفض إسماعيل من رأسه إلىٰ أخمص قدمه. أين أنت أيها النور الذي غبت عني دهرًا؟ مرحبًا بك! لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين علىٰ قلبي وعيني. وفهمت الآن ما كان خافيًا علي. لا علم بلا إيمان. لم تكن فاطمة تؤمن بي، إنما إيمانها ببركتك أنت وكرمك. . ببركتك أنت يا أم هاشم»[2].

ذهب إلىٰ المسجد، وطلب من الشيخ دردير أن يسكب له في زجاجة بعضًا من زيت القنديل . . ودخل الدار ونادىٰ فاطمة: تعالي يا فاطمة! لا تيأسي من الشفاء. لقد جئتك ببركة أم هاشم!»[3].

وزاوج في علاجها بين العلم والإيمان . . وشُفيت . . تزوجها وأنسلها خمسة بنين وست بنات، وكان في آخر أيامه ضخم الجثة أكرش، أكولًا نهمًا، كثير الضحك والمزاح.

إنها بإيجاز لحظات سردية من رائعة الروائي المصري يحيىٰ حقي «قنديل أم هاشم»، ذلك النصّ الروائي الذي أجاد اختزال جدل الشرق والغرب، الأنا والآخر، الإيمان والعلم . . وقد أقام هذا التقابل أو الجدل علىٰ أساس التغيير الذي مسَّ رؤية إسماعيل شخصيته المحورية؛ فقبل سفره إلىٰ أوروبا لم تكن نظرة إسماعيل إلىٰ مجتمعه مصحوبةً بحسٍّ نقدي، بل كان مندمجًا في السائد، معتقدًا بمعتقداته، معتادًا علىٰ عوائده. . أي لم تكن رؤيته مشروخةً بذلك التقابل الجدلي الذي يستدعي المقارنة ويبتعث النقد. لكن بعد مقامه في أوروبا سبع سنوات عاد إلىٰ بلده؛ فحدث ذاك الصدام بين التقليد والتحديث . . وهو صدام ينتهي إلىٰ أن خيار الارتماء المطلق في ثقافة الآخر، ولو كانت علمًا ليس خيارًا صائبًا، فلا يمكن إنجاز نقلة جذرية في الواقع الشرقي؛ بل لا بدَّ من مزج مراهم العلم بزيت القنديل!

---

(١) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١.

(٢) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص١١٦.

(٣) يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، م س، ص١١٨.

sami-pdf.blogspot.com

- ٥ -

«اللص والكلاب»

لا ينبغي أن نختزل النتاج الأدبي لنجيب محفوظ في قالبٍ مذهبي محدّد؛ لأنه مشروع واسع متنوّع في أشكاله وطرائقه، كما أنه شهد خلال صيرورة تبلوره وإنجازه تحولات أسلوبية ورؤيوية عديدة، انتقل فيها محفوظ من الرواية التاريخية إلىٰ الواقعية، فالرواية الفلسفية المثقلة بالترميز. لقد جرب محفوظ أنماطًا سردية مختلفة، فأبدع فيها كلها باقتدار. فإذا كان في «**كفاح طيبة**» و«**رادوبيس**» قد اتجه إلىٰ استثمار الحدث التاريخي، وصياغته فنيًا، فإنه في ثلاثيته (**بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية**)، وكذا «**القاهرة الجديدة**» . . قدم رواية واقعية موصولة النظر بالمجتمع المصري، تحلِّل علاقاته، وتصف فضاءاته المكانية، وتستنطق تحولات قيمه عبر الصيرورة الزمانية. غير أنه في رواية «**اللص والكلاب**»، كما في رواية «**السمان والخريف**»، و«**ثرثرة فوق النيل**» . . نجد محفوظ ينفتح علىٰ أفقٍ فني جديد قوامه رواية الفكرة، رواية الإيحاء الفلسفي المشبع بالتأمل.

لكن بعض النقاد كادوا أن يختزلوا نجيب محفوظ في قالب مذهبي؛ حيث نظروا إلىٰ رواياته الفلسفية، وخاصة «**اللص والكلاب**» بذات المنظور إلىٰ رواياته الأخرىٰ، فعدّوها هي كذلك رواية واقعية. ولتعليبها في قالب الواقع التفتوا إلىٰ تاريخ صدورها (١٩٦١)، وإلىٰ محتواها الفكري، أي إلىٰ قضية خيانة المبادئ الاشتراكية؛ فجعلوا منها رواية واصفة للمجتمع الناصري.

غير أنه حتىٰ إذا جاز النظر إلىٰ رواية «**اللص والكلاب**» بوصفها نقدًا للمجتمع المصري بعد الثورة، فإنه لا ينبغي أن تقارب من منظور واقعي، بل هي تؤشر في تطور الأسلوب الروائي لنجيب محفوظ علىٰ نقلة نوعية إلىٰ النمط الروائي الفلسفي، قوامه

sami-pdf.blogspot.com

صراع رؤىٰ الوجود. فتوقيت صدور رواية اللص والكلاب (١٩٦١) لا ينبغي أن يحصر نظرنا في مساءلة مضمونها السوسيولوجي النقدي؛ بقصد إبصار وجهة نظر نجيب محفوظ في المجتمع المصري بعد ثورة (١٩٥٢). ولا أن نقرأ توقيت صدورها بوصفه علامةً علىٰ مرور تسع سنوات من عمر الثورة أفقدت نجيب محفوظ حالة الاحتفاء بنموذجها المجتمعي. إن مثل هذا التأويل في تقديري لا يخلو من مبالغة؛ لأن الرواية أبعد ما تكون عن معنىٰ «عودة الوعي»، عند توفيق الحكيم.

وبتسجيل هذا الاحتراس؛ يجوز أن نستحضر الواقع المصري بعد الثورة، ونرىٰ في شخصية رؤوف علوان نموذجًا من النماذج الاجتماعية التي تسلّقت أكتاف المجتمع بشعارات ومبادئ تبنتها كذبًا ونفاقًا. لكن دون أن نوسّع من هذا الاستحضار فنجعل مدلوله مطابقًا لواقع مجتمعي، فتصير الرواية مرآةً عاكسة له. فمتن «اللص والكلاب» بمحموله الرمزي ذو اقتدارٍ علىٰ أن يفارق الواقع إلىٰ التوقع، فيصير قابلًا للقراءة خارج سياقه الاجتماعي.

تتركز المادة السردية في شخصية سعيد مهران (اللص) الذي وشت به زوجته (نبوية) وعشيقها (عليش)، فدخل السجن، ثم بعد أربع سنوات أطلق سراحه مثقلًا بحسّ الانتقام من الذين وشوا به.

لنقرأ هذا الاستهلال:

«مرة أخرىٰ يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجوّ غبار خانق وحرّ لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدًا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويًا علىٰ الأسرار اليائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة، والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين، ولا شفة تفتر عن ابتسامة .. وهو واحد، خسر الكثير، حتىٰ الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرًا، وسيقف عما قريب أمام الجميع متحديًا. آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتىٰ الموت، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائعة. نبوية وعليش، كيف انقلب الاسمان اسمًا واحدًا؟»[1].

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٦، ص٥.

sami-pdf.blogspot.com

بهذا الاستهلال يكثّف نجيب محفوظ المسافات الزمنية لفضاء الرواية بكافة أبعاده (الماضي والحاضر والمستقبل)، ويختزلها كلها محمّلًا إياها مضمونات سردية متداخلة، ماضي البطل بوصفه سقوطًا بالخيانة، وانكسارًا بالدخول إلىٰ السجن؛ وحاضر الخروج منه؛ ثم انفتاحًا علىٰ المستقبل الذي يحتوي اندفاعة شعور البطل الراغب في الانتقام ممن خانوه.

إن الزمن السَّردي للرواية مبني باحترافية وإتقان ملحوظين، أحيانًا يتجه إلىٰ الماضي بتقنية الاسترجاع، وأحيانًا يرنو إلىٰ المستقبل باستشراف إمكاناته واحتمالاته. أما الحاضر؛ فيبدأ بلحظة الخروج من السجن، إذ بها ينطلق الزمن السَّردي، ليتجه رأسًا نحو الاستسلام في المقبرة.

في هذا الاستهلال أيضًا يتقن نجيب محفوظ تصوير علاقة البطل بالمجتمع، حيث يموضعه مفردًا يواجه عالمًا نبذه. هاهو عند لحظة الخروج لا يجد في انتظاره أحدًا سوىٰ بذلته التي دخل بها أول مرة، وحذائه، وغبار خانق، وحرّ لا يطاق. الطرقات مليئة بالجالسين والعابرين، لكن ولا بسمة واحدة تلقاه من هذه الوجوه الكثيرة.

إنها الوحدة الوجودية، كتوكيدٍ علىٰ فردية معزولة منبوذة.

لمَ هذه العزلة وهذا النبذ؟

هذا هو السؤال الذي يسكن القارئ بمجرد قراءة السطور الأولىٰ. وهو السؤال الأول الذي يحرك شوقه وانتظاراته.

يخرج مهران من السجن ليجد عالمًا غريبًا عليه، متنكرًا له، في بيته وجد زوجته التي طلقته، خلال مدة سجنه، قد تزوجت عليه. لكن ثمة رابطة تشده، إنها ابنته التي تركها وهي في عامها الأول. يحاول أن يتقرب منها، لكنها لا تعرفه، بل تتبرّم منه كأي غريب.

لنتأمل هذا المشهد الذي أجاد نجيب محفوظ ترسيمه واستنطاق بؤرته الشعورية بأداءٍ متقن:

«عندما ترامىٰ وقع الأقدام القادمة، خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلّع إلىٰ الباب وهو يعضّ علىٰ باطن شفتيه. مسح تطلّع شيّق وحنان جارف جميع عواصف الحنق. وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدي الرجل، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة.

sami-pdf.blogspot.com

وتبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين. وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتهما روحه. وجعلت تقلب عينيها في الوجوه بغرابة، وفي وجهه باستنكار شديد لشدة تحديقه ولشعورها بأنها ستدفع نحوه، وإذا بها تفرمل قدميها في البساط وتميل بجسمها إلىٰ الوراء. لم ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر.

(....)

جذبها نحوه بشيء من القوة. صرخت. ضمّها إلىٰ صدره فدافعته باكية. ومال نحوها ليلثم، رغم هزيمته ويأسه، فاها أو خدها، ولكن شفتيه لم تلثما إلا ساعدها المتحرك في عصبية غير راحمة»[1].

يشتد به اليأس، ويفتت وجدانه الألم . . يذهب عند الشيخ طلبًا للنصح.

«- خُذ مصحفًا واقرأ . .

غادرت السجن اليوم ولم أتوضّأ . .

توضّأ واقرأ . .

فقال بلهجة جديدة شاكية:

أنكرتني ابنتي، وجفلت مني كأني شيطان، ومن قبلها خانتني أمها.

فعاد الشيخ يقول برقة:

توضّأ واقرأ . .

خانتني مع حقير من أتباعي، تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجني، ثم تزوجت منه . .

توضّأ واقرأ . .

فقال بإصرار:

ومالي، النقود والحلي، استولىٰ عليها، وبها صار «معلمًا قدّ الدنيا»، وجميع أندال العطفة أصبحوا من رجاله . .

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص١٤، ١٥.

sami-pdf.blogspot.com

توضّأ واقرأ . .

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه:

لم يقبض علي بتدبير البوليس، كلا، كنت كعادتي واثقًا من النجاة، الكلب وشئ به، بالاتفاق معها، وشئ بي، ثم تابعت المصائب حتىٰ أنكرتني ابنتي.

فقال الشيخ بعتاب:

توضّأ واقرأ»[1].

لكن سعيد لم يتوضأ . . ولم يقرأ.

كان قلبه مثقلًا بالغضب، مشدوهًا بتقلّب النفوس وخياناتها.

«أمامي ليلة طويلة. هي أولىٰ ليالي الحرية . . وحدي مع الحرية. أو مع الشيخ الغائب في السماء. المردّد لكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل علىٰ النار»[2].

«قلّب صفحات جريدة «الزهرة» حتىٰ عثر علىٰ ركن الأستاذ رؤوف علوان. وراح يقرأ بشغفٍ وهو لم يزل علىٰ مبعدة أذرع من بيت الشيخ علي الجندي حيث قضىٰ ليلته.

لكن من أي مدد يستمد رؤوف علوان وحيه؟

ملاحظات عن موضة السيدات، مكبرات الصوت، رد علىٰ شكوىٰ زوجة مجهولة. أفكار لذيذة حقًا ولكن أين رؤوف علوان؟ بيت الطلبة وتلك الأيام العجيبة الماضية. الحماس الباهر الممثل في صورة طالب ريفي رث الثياب كبير القلب. والقلم الصادق المشع. ترىٰ ماذا حدث للدنيا؟ وماذا وراء هذه الأعاجيب والأسرار؟ . . . عليّ أن أقابله. الشيخ أعطاني فراشًا فوق الحصيرة للنوم ولكني في حاجة إلىٰ نقود. عليّ أن أبدأ حياتي من جديد يا أستاذ علوان. أنت لا تقل عظمة عن الشيخ علي، أنت أهم ما لديّ في هذه الحياة التي لا أمان لها.

وتوقف عن السير أمام مبنىٰ جريدة الزهرة بميدان المعارف . .

ودخل ضمن تيار الداخلين ثم وقف أمام مكتب الاستعلامات وسأل بصوت غليظ النبرات:

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص٢٦، ٢٧.

(٢) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص٢٨.

sami-pdf.blogspot.com

الأستاذ رؤوف علوان؟

فرمقه الموظف فيما يشبه الامتعاض لنظرة عينيه اللوزيتين الجرئة لحدِّ الوقاحة. وأجابه بجفاء:

الدور الرابع.

قصد من توّه المصعد فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببذلته الزرقاء وحذائه المطاط، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وأنفه الأقنىٰ الطويل.

وسمع السكرتير وهو يؤكد لمتحدث في التليفون أن الأستاذ رؤوف مجتمع برئيس التحرير، وأنه لن يعود قبل ساعتين. شعر بأنه غريب حقًا . . وما هذا المكان بالملتقىٰ المناسب للأصدقاء القدامىٰ. ورؤوف اليوم رجل عظيم فيما يبدو . . .»[1].

أخذ عنوان سكنه من دليل التليفون . . وذهب إليه.

كان رؤوف علوان من أخلص أصدقائه، كان يحسبه رجل مبدأ؛ فإذا به يجده قد خان مبادئه الاشتراكية، وغيّر ولاءاته.

علاقة سعيد برؤوف علوان علاقة استغلالية لم يكشفها إلا بعد فوات الأوان. كان يحثه علىٰ سرقة الأغنياء، والإتيان بالمحصول. مؤكدًا له أن فعله هذا جدّ مشروع؛ لأنه مجرَّد إعادة توزيع للثروة.

كيف سقط سعيد في هذا الفخ؟

كان أول مرة سرق فيها عندما مرضت أمه، حيث كان مضطرًا إلىٰ علاجها:

«وجدت نفسك وأمك في قاعة استقبال عند المدخل. فخيمة بدرجة لم تجر لك في خيال، وبدا المكان كله وكأنه يأمرك بالابتعاد، ولكنك كنت في مسيس الحاجة إلىٰ إسعاف سريع. ودلّوه علىٰ الطبيب الشهير وهو خارج من غرفته، فجرىٰ إليه بجلبابه وصندله صائحًا «أمي . . الدم»، فتفحّصه الرجل بعينين زجاجيتين مستنكرًا ومدَّ بصره إلىٰ حيث استلقت الأم علىٰ مقعد وثير بثوب السخام»[2].

لكن صديقه المثقف رؤوف فلسف له هذا المسلك بل استغلَّه بعناية، فكان في

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص٢٩، ٣٠.

(٢) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص٨٩، ٩٠.

sami-pdf.blogspot.com

الحقيقة هو الذي صنع من سعيد لصًّا.

عندما ذهب إليه بعد خروجه من السجن، قابله رؤوف بالإعراض. فتبدت له حقيقته عارية لا يواريها ستار:

»هذا هو رؤوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يواريها تراب . . تخلقني ثم ترتد، تغيّر بكل بساطة فكرك بعد أن تجسّد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعًا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل . . ترىٰ أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أودّ أن أنفذ إلىٰ ذاتك كما نفذت إلىٰ بيت التحف والمرايا ببيتك، ولكني لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية في ثياب رؤوف، أو رؤوف في ثياب نبوية، أو عليش مكانهما، وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض. من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التي يحملها . . كالقطة الزاحفة علىٰ بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة . . كذلك أنت يا رؤوف، ولكن ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بي إلىٰ السجن وتثب أنت إلىٰ قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسىٰ«[1].

أمام كل هذه الانسدادات، يقرر الانتقام من هذا الواقع ومواجهته بمفرده.

لكن مفارقات عديدة تسقط حياته في اللاجدوىٰ واللامعنىٰ. إنه يحس أن الواقع الذي تنكّر له، هو واقع الأقرب والأخلص له ظاهريًا؛ بل لقد تنكّر له من يتمظهر بالشرف، لكنه يجد المأوىٰ عند بائعة الهوىٰ (نور). التي تحبه وتتعلق به.

خانته الزوجة، لكن البغيّ صارت وفيةً له.

أي مفارقة أكبر من هذه؟!

إنه إلغاز الوجود، وعبثه. حيث لا بوصلة ولا علامة يمكن أن تعقلن حركة الحياة، وتضبط اتجاه إيقاعها، وتؤسّس نسقها القيمي علىٰ نحوٍ واضح مستساغ.

تبدأ صيرورة الحدث بالتحرك والتشكّل . . ويبدأ العبث بالارتسام أكثر فأكثر . . قرر الانتقام، فذهب إلىٰ منزل عليش لقتله.

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص٤٢، ٤٣.

sami-pdf.blogspot.com

«وارتفع صوت تحت الكوة ينادي بجريدة «أبو الهول» فقام بسرعة إلىٰ الكوة فناداه ثم مدّ يده بالقرش وعاد بالجريدة إلىٰ مجلسه وقد نسي الشيخ تمامًا. التصقت عيناه بعنوان ضخم أسود «جريمة شنيعة بالقلعة». وجرت عيناه علىٰ الأسطر بسرعة جنونية. ولم يفهم شيئًا. أهي جريمة أخرىٰ. لكن هاهي صورته، هاهي نبوية، هاهي صورة عليش سدرة. فمن المضرج في دمه؟ . . إنه لا يفهم شيئًا وينبغي أن يقرأ من جديد . . القتيل رجل آخر يرىٰ صورته لأول مرة في حياته»[1].

لقد أخطأه إذن، وقتل رجلًا بريئًا كان قد سكن البيت بعد أن غادره عليش.

يا للعبث!

بعد فشله في قتل عليش يقرر قتل رؤوف علوان.

«وأخيرًا توقفت سيارة أمام باب القصر وراح البواب يفتح الباب علىٰ مصراعيه. وأسرع سعيد نحو الشارع إلىٰ يسار القصر، سار ملاصقًا للسور، ثم توقف عند نقطة محاذية للسلاملك حيث سيغادر الرجل سيارته. وتهادت السيارة في ممشىٰ الحديقة حتىٰ وقفت أمام السلاملك. وأضيء المصباح فغمر النور المدخل كله. أخرج سعيد مسدسه وصوّبه نحو الهدف. وفتح باب السيارة. نزل رؤوف علوان. وصاح سعيد: رؤوف.

انتبه الرجل إلىٰ مصدر الصوت في دهشة فصاح سعيد:

أنا سعيد مهران . . خُذ . .»[2].

أسرع في الهرب . . وهواجس الشك تدوس يقينه.

«حذار أن تكون أصبت ضعيفًا بريئًا آخر. ولكن لا بدَّ أن رؤوف علوان قد قُتل، فيدك لا تخطئ . . وسوف ترسل خطابًا إلىٰ الصحف بعنوان «لماذا قتلت رؤوف علوان». عند ذلك تسترد الحياة معناها المفقود. فالرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث»[3].

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص٦٩.

(٢) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص١١١.

(٣) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص١١٥.

sami-pdf.blogspot.com

لكنه أخطأ هذه المرة أيضًا هدفه.. فبدل قتل رؤوف قتل البواب المسكين.

لماذا كل شيء يتحوّل ويتقلّب علىٰ إيقاع العبث؟

حتىٰ الرصاصات التي يطلقها تصرّ علىٰ أن تخطئ أهدافها.

شخصية سعيد مهران شخصية سيزيفية متأزّمة، إنها منذ بدء السَّرد تتوثّب نحو الارتطام بمفردها ضد الواقع المجتمعي بكل كيانه وتعقده، فهل يمكن أن يكون مصير هذه المواجهة غير المتكافئة شيئًا آخر غير الفشل؟

بعد تتالي هذه المزالق يشعر سعيد بانسداد الأفق، حيث تبدأ مطاردة المجتمع له.. أثارت الصحافة الرأي العام ضده؛ فقد صار سفاحًا في نظر المجتمع، بقتله الأبرياء.. وتشتد المطاردة؛ فيتخفىٰ حينًا في بيت نور وحينًا في المقابر.. إلىٰ أنْ حاصره رجال الأمن.

و«أخيرًا جاءت الكلاب وانقطع الأمل، ونجا الأوغاد ولو إلىٰ حين، وقالت الحياة كلمتها الأخيرة بأنها عبث ومن المستحيل تحديد مصدر النباح الذي ينطلق مع الهواء في كل موقع، ولا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام، نجا الأوغاد وحياتك عبث»[1].

«وصاح صوت وقور

- سلِّم، وأعدك بأنك ستعامل بإنسانية.

- كإنسانية رؤوف ونبوية وعليش والكلاب(....)

-حسن ماذا تنوي؟ اختر بين الموت وبين الوقوف أمام العدالة.

- فصرخ بازدراء:

- العدالة!

- أنت عنيد، أمامك دقيقة واحدة..

ورأت عيناه المعذبتان بالخوف شبح الموت يشق الظلام»[2].

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص١٣٩.

(٢) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص١٤٠.

sami-pdf.blogspot.com

«وفي جنون صرخ: -يا كلاب!- وواصل إطلاق النار في جميع الجهات.

وإذا بالضوء الصارخ ينطفئ بغتة فيسود الظلام. وإذا بالرصاص يسكت فيسود الصمت. وكف عن إطلاق النار بلا إرادة. وتغلغل الصمت في الدنيا جميعًا. وحلّت بالعالم حال من الغرابة المذهلة. وتساءل عن . . . ولكن سرعان ما تلاشىٰ التساؤل وموضوعه علىٰ السواء وبلا أدنىٰ أمل. وظن أنهم تراجعوا وذابوا في الليل. وأنه لا بدَّ قد انتصر. وتكاثف الظلام فلم يعد يرىٰ شيئًا ولا أشباح القبور. لا شيء يريد أن يرىٰ. وغاص في الأعماق بلا نهاية. ولم يعرف لنفسه وضعًا ولا موضوعًا ولا غاية. وجاهد بكل قوة ليسيطر علىٰ شيء ما، ليبذل مقاومة أخيرة. ليظفر عبثًا بذكرىٰ مستعصية. وأخيرًا لم يجد بدًا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة . . بلا مبالاة . .»[1].

هكذا ترتسم النهاية.

فرد ضد عالم!

عالم قاس عابث، مقلوب القيم والمقاييس!

عالم لا يتسيد فيه سوىٰ الكلاب والخونة!

اختار نجيب محفوظ في أغلب مقاطع سرده هذا تقنية «السَّارد المحايد» القابع في مكان ما يراقب صيرورة الحدث، ويحكيها لنا. واستعمل ضمير الغائب ليتحرر من الرؤية من الداخل، ويشتغل بنوع من السَّرد الوصفي للوقائع.

---

(١) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، م س، ص١٤٠ - ١٤٣.

sami-pdf.blogspot.com

- ٦ -

«مئة عام من العزلة»

ثمة روايات تسلّيك . . وأخرىٰ تقرفك!

ونوع ثالث يثري فهمك للحياة؛ بل قد يغيّر نظرتك إلىٰ ذاتك وإلىٰ الأشياء من حولك!

و«مئة عام من العزلة» للأديب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز أراها من هذا النوع الثالث الذي يتفرّد بالاقتدار علىٰ إثراء التفكير وتغيير رؤىٰ الوجود!

ليس كل القراء قادرين علىٰ أن يتعلموا درس الحياة من كتب الفلسفة، لكن نسبة كبيرة منهم بإمكانهم أن يلتقطوا هذا الدرس، ويتفهموا مدلولاته، بل يستشعرونها بأحاسيسهم إذا ما هم قرأوها في نصٍّ سردي!

«مئة عام من العزلة» . . من هذا النوع النادر من النصوص السَّردية القادر علىٰ إثراء الوعي واستفزاز النظر، إلىٰ درجة تضطرك إلىٰ إعادة طرح الأسئلة الأبدية، ومعاودة التفكير فيها علىٰ نحو يؤشكل الوجود ويُلغزه بالأسرار!

يذكر ماركيز أن فكرة الرواية انبجست في ذهنه خلال زيارة قام بها عام ١٩٥٢ صحبة والدته إلىٰ مسقط رأسه (بلدة أراكاتاكا)، حيث حقول الموز الكبيرة التي تسيّج قريته، وكأنها تعزلها عن محيطها الخارجي. أيقظت هذه الزيارة في وجدانه أحلام ومخيال الطفولة، وفتحت ذائقته الأدبية أمام مدىٰ التخيّل؛ فكان من ثمار ذلك رائعته هذه (مئة عام من العزلة ١٩٦٧)، التي بيع منها منذ صدورها أزيد من ثلاثين مليون نسخة! وتُرجمت إلىٰ أزيد من خمس وثلاثين لغة! واستحقّ عليها ماركيز جائزة روملو جاليجوس الفنزويلية، بل حتىٰ في حصوله علىٰ جائزة نوبل للآداب (١٩٨٢)علىٰ مجموع أعماله، نُصَّ علىٰ روايته هذه بوصفها أهم نتاجاته.

sami-pdf.blogspot.com

أراد ماركيز في البداية أن يعنون روايته هذه بـ«المنزل»، لكنه عدل عن هذه التسمية إلىٰ «مئة عام من العزلة»؛ وذلك حتىٰ لا يلتبس عنوان روايته بنصٍّ روائي آخر أصدره صديقه الأديب ألفارو سيليدا سامورديو معنونًا بـ«البيت الكبير»؛ وحسنًا فعل، فالعنوان الجديد كان في الحقيقة أبلغ في احتمال مضمون الرواية والإيحاء بوضعية شخوصها. حيث يبدو وكأنه قدر أزلي متكرّر يفرض علىٰ شخصيات عائلة «بوينديا» أن يعيشوا في عزلة، إذ كلما اتصلوا بالآخر ارتدوا إلىٰ ذواتهم وانغلقوا بين دواخلها! والذي ينفلت إلىٰ التواصل والانفتاح يتهدده الذوبان وفقدان الهوية!

«مئة عام من العزلة» نصٌّ سردي يتمحور حول حكي حياة عائلة (بوينديا)، داخل قرية معزولة (ماكوندو). وتتبع صيرورة تلك الحياة بدءًا من تأسيس القرية علىٰ يد الجد خوسيه أركاديو بوينديا، والجدة أورسولا، وإلىٰ التقلبات التي شهدتها القرية زمن أحفادهما.

لكن يمكن أن ننظر إلىٰ هذا السَّرد بوصفه حكايةً للوضع البشري في مختلف أبعاده وامتدادته، وليس فقط سردًا لحياة عائلة.

وإذا كان التحليل الأنثروبولوجي والفلسفي للنصِّ الأسطوري، يعلمنا أن الأنساق الثقافية تشترك في امتلاك حكاية البدء الأول! فإن عائلة بوينديا لها هي أيضًا حكايتها الأولىٰ، تمامًا ككل منظومة مجتمعية. وفي ذلك دلالة علىٰ أن سيكولوجية الشعوب تتوق لأن تستوي علىٰ ذاكرة ثابتة صلبة. والثبات والصلابة هنا آتيان من الرسو علىٰ حكاية أولىٰ تصوّر لحظة البدء والتأسيس، الذي ليس له قَبْلٌ يسبقه، ولا غد يسمق فوقه! إنها أسطورة الميلاد، وحكاية الزمن الأوّل الذي يصير بمقدار قدامته وإيغاله بين تلافيف الماضي أفقًا يتملّك الغد؛ فيصير الشعور نازعًا نحو الرغبة في استعادته بحنين العَوْد الأبدي.

هذا هو الدرس الذي يتمثّله ماركيز، ويستثمره بمهارة في متنٍ روائي، حيث استحضر فكرة الأصل الأول، بكل أسطوريته وثرائه، ولم ينسَ أن يجعل للحظة التأسيس هذه خطيئتها الأولىٰ أيضًا، التي ستصير قدرًا يهيمن علىٰ الغد. ولم يغفل عن إدخال جدل الماوراء مع الواقع؛ فارتقىٰ سرده من تسطير رواية إلىٰ صناعة أسطورة!

إنه تخيّل للحظة البدء، وإطلاق لصيرورة الآني، ثم تتبعها حتىٰ تستوي كتحول وفناء!

sami-pdf.blogspot.com

إنها مهارة غير عادية في التخييل، تدلّ علىٰ وساعة في الإدراك الثقافي، وقدرة علىٰ تحويل حكمة الفلسفة ورموز الأنثروبولوجيا إلىٰ شخوص ناطقة ووجود متعيّن.

حقًّا بِمُكْنَةِ الفيلسوف أن يُنَظِّرَ ويصنع الأفكار ويبلور المفاهيم، لكن وحده الروائي يَقْدر علىٰ تحويل تلك الأفكار إلىٰ كينونات حية منظورة.

إنها استعادة لحالة البدء الأول علىٰ نحو يشابه إلىٰ حدّ ما فكرة جون جاك روسو عن حالة الطبيعة قبل العقد الاجتماعي والتحول إلىٰ المدنية.

تبدأ الحكاية بالجد خوسيه أركاديو بوينديا، والجدة أورسولا، وتكوين مجتمع يقوم علىٰ رابطة القرابة! لكن هذا المجتمع سرعان ما يفقد تجانسه الماهوي، عند الاتصال بالخارج، ودخول التقنية؛ فتتحلَّل العلاقات ويتخلخل الشعور، وهكذا خلال ستة أجيال فقط تتكسّر الجماعة، وتتغيّر القرية إلىٰ مدينة بفوارقٍ طبقية، فتفقد بهاءها الطبيعي الأول.

رغم أن الرواية بلا عناوين فصول؛ فإنه من خلال تقطيعها نلاحظ أنها تتكوَّن من عشرين فصلًا. في الثلاثة الأولىٰ يبدأ ماركيز بتأسيس مهاد متنه الملحمي هذا، حيث يسرد لنا قصة ارتحال مجموعة من الأُسر، ثم بدء تأسيس قرية ماكوندو.

أما من الفصل الرابع حتىٰ السادس عشر؛ فيسرد لنا صيرورة تكوّن القرية وانتظامها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي.

وفي الفصول الأربعة الأخيرة، نلقىٰ أنفسنا أمام سردٍ لانحطاط وانهيار القرية.

إنه يبدو كسردٍ للوجود البشري بدءًا من ميلاده حتىٰ لحظة أفوله. من خلال سيرة عائلة بوينديا علىٰ مسار ستة أجيال. تتكرّر فيها الأحداث والأسماء، في حركة زمنية تكرارية.

يتزاوج أفراد العائلة الكبيرة عائلة بوينديا، لكنهم يتزاوجون وهم مثقلين بالخوف، حيث تتداول أسطورة تقول بأنهم سيولد لهم خَلَفٌ بذنب خنزير. لذا؛ كان علىٰ ماركيز أن ينبئنا بأن البوينيديين كانوا كلما نزل من بطن نسائهم مولود التفتوا إلىٰ مؤخرته.

ولد خوسي أركاديا، وأورليانو، وأرمانتا (أسماء ستتكرر في تسمية الأحفاد).

sami-pdf.blogspot.com

وبدأت القرية بالتشكل متقوقعة علىٰ ذاتها منغلقة عن العالم الخارجي. لكن مع صيرورة الزمن لم تبق مقفلة بل ستتجادل مع الآخر، حيث سيأتيها مهاجرون (الغجر).

«مضىٰ زمن طويل، والآن أمام فريق الإعدام، يتذكر أوريليانو ذلك اليوم البعيد. كان الوقت عصرًا عندما اصطحبه أبوه ليكتشف الجليد.

كانت (ماكوندو) يومئذ قرية تضم نحو عشرين بيتًا مبنيًا من الطين، علىٰ ضفة نهر صغير، مياهه صافية تنساب في مجرىٰ تغطي أرضه حصىٰ ملساء متلألئة، بيضاء كبيرة الحجم، كأنما هي من بيض ما قبل التاريخ.

وكان العالم حديثًا، حتىٰ إن كثيرًا من الأشياء كانت بلا أسماء، وفي شهر آذار/ مارس من كل عام، كانت تصل عائلة غجرية فقيرة، فتقيم خيامها قرب القرية. وعلىٰ أصوات الأبواق العالية وهدير الطبول الصاخبة، تقوم العائلة بعرض المخترعات الجديدة.

بدأ الغجر بإحضار المغناطيس. وقد وقف غجري ضخم الجسم، كثّ اللحية . . يقدِّم نفسه باسم (ملكيادس). وقد عرض الرجل ما أسماه هو نفسه الأعجوبة الثامنة من أعاجيب علماء الكيمياء في (مقدونيا). وانطلق الرجل في القرية، من بيت إلىٰ بيت، يجر خلفه سبيكتين من المعدن. ويا للذهول الذي أصاب الناس وهم يرون القدور والأطباق والملاقط والمواقد تتساقط من موضعها، ويرون الأعمدة تتشقق وتتخلع من مساميرها وبراغيها، حتىٰ الأشياء التي كانت ضائعة منذ زمن طويل بدأت تظهر في الأماكن التي طالما بحث الناس عنها فيها، ثم راحت هذه الأشياء جميعًا تنسحب مضطربة وراء المعدن السحري الذي كان ملكيادس يجره خلفه»[1].

«وفكّر خوزيه أركاديو بوينديا، وكان رجلًا ذا خيال جموح يتجاوز حدود عبقرية الطبيعة، بل يذهب إلىٰ ما هو أبعد من معجزات السحر، أن بالإمكان الانتفاع من هذا الاختراع في استخراج الذهب من باطن الأرض. ولكن ملكيادس، وكان رجلًا أمينًا، حذّره قائلًا: إنه لا يصلح لذلك. ولكن خوزيه أركاديو بوينديا لم يكن، عندئذ، يؤمن

---

(١) غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، ترجمة محمد الحاج خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة٣، بيروت ٢٠٠٥، ص٥، ٦.

sami-pdf.blogspot.com

باستقامة الفجر وأمانتهم. وهكذا قايض السبيكتين الممغنطتين ببغله وزوج من ماعزه»[1].

أخذ خوزيه أركاديو السبيكتين عازمًا علىٰ توسلهما أداة لاستخراج الذهب المستبطن داخل الأرض:

«وقد بذل، خلال بضعة أشهر، جهدًا مضنيًا وهو يحاول أن يثبت صحة نظريته. فراح يطوف بالسبيكتين في أرض المنطقة مستكشفًا، فلم يدع شبرًا دون أن ينقّبه، حتىٰ نقّب مجرىٰ النهر نفسه، مرددًا بصوت عالٍ تعويذة ملكيادس. ولكن الشيء الوحيد الذي استطاع فعله هو الكشف عن درع من القرن الخامس عشر، وقد التحمت أجزاؤها بما علاها من الصدأ»[2].

خلال تطورها الرتيب، سيظهر في قرية ماكوندو مرض غريب، هو مرض فقدان الذاكرة. حيث لم يعد إنسان القرية قادرًا علىٰ التذكُّر، بل أبطل النسيان قدرته علىٰ استرجاع الأمس؛ فصار عقل القرية محكومًا بالفراغ بلا سند ماضوي، متعاطيًا مع الآني واللحظي. لذا؛ سيبتدع أهل القرية طريقة لتذكر الأسماء، إذ سيقوم أورليانو بإلصاق بطاقات علىٰ الأشياء، حيث كل بطاقة تحمل اسم الشيء الذي تلتصق عليه وتسميه.

«... كتب أوريليانو الاسم علىٰ قطعة ورق لصقها علىٰ قاعدة السندان الصغير (سندان). وهكذا أيقن أنه بهذه الطريقة لن ينساه مستقبلًا؛ ولذلك وضع علىٰ كل أداة اسمها، فما كان عليه إلا أن يقرأ الاسم لكي يتعرّف علىٰ الأداة. وعندما أبدىٰ الأب لابنه تخوفه لأنه نسي أهم أحداث طفولته، شرح له أوريليانو طريقته التي طبقها خوزيه أركاديو بوينديا في البيت كله ثم نشرها في البلدة كلها»[3].

لكن هذه الطريقة سرعان ما فقدت فعاليتها أيضًا؛ لأن مرض النسيان طال فعل القراءة ذاته؛ حيث أخذ أهل القرية ينسون القراءة أيضًا.

وهنا تفقد ماكوندو القدرة علىٰ إنتاج الحل من داخلها، حيث لن يتحقق العلاج إلا

---

(١) غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، م س، ص٦.

(٢) غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، م س، ص٦.

(٣) غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، م س، ٥٨.

sami-pdf.blogspot.com

من خارجها، علىٰ يد الغجري ميلاكيادس الذي سيأتي بمشروب عالج به مرض النسيان. وكعربون شكر عرضوا عليه البقاء في بيتهم.

إنه نوع من الاعتراف بقيمة الآخر، لكنه أيضًا نوع من إرادة تحويله من آخر إلىٰ أنا بإعطائه حق الانتماء إلىٰ البيت.

كما يمكن أن نقرأ في الحدث أن القرية ما استعادت ماضيها إلا بفضل جدلها مع الآخر.

وتقوم الحرب، ويسيل الدم، فيقتتلون ويتصارعون، ثم تبدو لهم الحرب بلا منطق ولا معقولية، فيتم التعاقد علىٰ وضع معاهدة سلام.

ويحدث تحوّل نوعي، حين يتكسر السياج الوجودي الذي يغلق القرية عن العالم، وذلك بعد تغيير نمط التفاعل مع الطبيعة، بدخول التقنية، حيث اختلّت العلاقات وتبدّلت مقاييس الأشياء، وتغيّرت رؤىٰ الوجود.

بدأ هذا التحوّل عندما ذهب أوريليانو الحزين إلىٰ المدينة ليأتي بالقطار.

«يجب أن نوصل سكة الحديد إلىٰ هنا.

وكانت تلك هي المرة الأولىٰ التي تسمع فيها تلك الكلمة في ماكوندو. وعندما سمعت أورسولا، وأبصرت، المخطط الذي أعده أوريليانو تريست (الحزين)، والذي كان وليد النماذج والخطط التي كان خوزيه أركاديو بوينديا يرسمها ويوضح بها مشروعه للحرب الشمسية، عندما رأت أرسولا ذلك، ازداد شعورها، وتثّبت اقتناعها بأن الزمن يسير في دائرة، والتاريخ يعيد نفسه»[1].

وبوصول السكة إلىٰ القرية ودخول القطار، يدخل معه فعل الصيرورة والتحوّل؛ فيتغيّر نمط العيش وتمظهراته، إذ ستعرف القرية لأول مرة التليغراف، والغراموفون، والسينما . . .

ومع هذا التحوّل التقني ستجتذب القرية، التي أخذت تتحوّل إلىٰ مدينة، هجرات من القرىٰ المحاذية لها، فتظهر الملكيات الزراعية الكبرىٰ. وفي إحدىٰ هذه الملكيات المخصَّصة لزراعة الموز، كان المزارعون يشتغلون في ظروف مزرية. فاضطروا

---

(١) غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، م س، ص٢٨٠، ٢٨١.

sami-pdf.blogspot.com

للمطالبة بتحسين وضعهم المادي أن يقوموا بإضراب؛ لذا تدخَّل الجيش وقتلهم جميعا، ثم رمىٰ بجثثهم إلىٰ البحر.

وبعد المذبحة حدث فيضان مائي حاصر القرية طيلة أربع سنوات.

تموت أورسولا، وتصل من بروكسيل أمارانتا خالة أورليانو، فيقيم معها علاقة جنسية دون أن يعرف أنها من محارمه، فكان من ثمار هذه العلاقة أن وُلِد مولود بذيل خنزير؛ فتحقق وعيد الأسطورة.

تموت أمارانتا خلال الولادة، ويهيم أورليانو بابيلونيا علىٰ وجهه، ثم يتذكر الوليد الصغير صاحب الذَنَب، فلما يرجع إليه يجد النمل يأكله.

ويتذكر خطيئته، ويتذكر حكاية ماكوندو، ويدرك أن الحكاية ستنتهي هنا، ونهايتها هي نهايته هو أيضًا.

إن سير السَّرد في «مئة عام من العزلة» يبدو أحيانًا كثيرة رتيبًا كرتابة يوم فارغٍ حار. لكنه رغم ذلك مثقل بالمعاني والأفكار والأحاسيس. وهنا تتجلّىٰ مهارة ماركيز واقتداره علىٰ الإيحاء الفكري والفلسفي.

غير أن هذه الرتابة والتكرارية الحدثية التي تسِم هذا المتن لا تعني أنه بلا تحولات؛ بل ينقلب السَّرد حينًا فينبجس من سطح رتابته الساكن حدثًا فجائيًا يغيّر ويُفجر مدارات جديدة، لكن سرعان ما يرجع السَّرد إلىٰ حالته السّكونية الأولىٰ. تمامًا كمدارات رمية حجر في بحيرة ساكنة؛ إذ سرعان ما تندثر بعد ارتسامها علىٰ السطح، فيعود وجه الماء إلىٰ سحنته الأولىٰ ساكنًا بلا اهتزاز.

إنها مهارة ماركيز في تحريك شخوصه ونظم علاقاتهم علىٰ نحوٍ يتكرر فيه الحدث الأول ويستعاد، توكيدًا لحتمية العَوْد الأبدي.

حرص ماركيز علىٰ تسييج محيط روايته وتحديد شخوصها، واستدخالهم في «بيئة ضيقة»، لكن مع ذلك، وبفضل سرده وتأملاته؛ استطاع اختزال غنىٰ التجربة الإنسانية في هذا الإطار المحدود المسيّج عن العالم الخارجي.

تأوّل بعض النقاد هذا المتن الروائي بوصفه سردًا لتاريخ أمريكا اللاتينية، غير أنه يمكن أن نرىٰ فيه سردًا لتاريخ الإنسانية بأكمله. فبشيء من التغيير في التسميات

sami-pdf.blogspot.com

والملامح يجوز أن يكون وصفًا للتجربة البشرية في مختلف امتداداتها الزمنية، بدءًا من جدلها البدائي مع الطبيعة، وانتهاء بأفولها أو تغولها في التقنية.

رواية «مئة عام من العزلة» رواية مختلفة، ومتفردة. لا مثيل لها، ولا شبيه. يبهرنا ماركيز بقدرته علىٰ إيجاز الحياة داخل قرية صغيرة. واختصار مسار البشرية في حكاية عائلة تستوطن قطعة أرض محاطة بسياج العزلة. إنه اقتدار مبهِر ومُدهش علىٰ تكثيف التاريخ البشري في مئة عام فقط.

كما نلحظ ماركيز يمسك بمهارة وذكاء فكرة ظهور الفردية في صيرورة التاريخ البشري، ويستدخلها في روايته هذه، وبذلك نعاين التحول من مجتمع يَتَقَوَّمُ وفق كينونة الأنا الجمعي إلىٰ مجتمع ينتظم وفق مبدأ الفردية؛ فتتحول قيم المجتمع وتظهر أخلاقيات الفردية، بل الفردانية بأنانيتها واصطراعها، ليفقد المجتمع بلغة السوسيولوجيا الدوركايمية رابطة تضامنه الآلي.

وعندما يستوي مجتمع الفردانية يستوي نمط آخر من أنماط العزلة.

لقد كانت عزلة مجتمع ماكوندو الأول، سياجًا وجوديًا يحيط به فيمنعه من الجدل مع الخارج والتعالق مع الغير، لكن العزلة التي انتهىٰ إليها من بعد، ليست عزلة مجتمع؛ بل عزلة كل فرد فيه؛ لأنه صار يواجه الوجود بمفرده، وبلا سند جمعي.

في مجتمع الفردانية لم يعد أحد يعرف أحدًا. فحتىٰ العلاقة المحرَّمة التي يختم بها ماركيز سرده، أي التي تقع بين أوريليانو وخالته أمارانتا أورسولا آتية من كونه لم يكن يعرف ابتداء أنها من محارمه. وهي العلاقة التي تؤشر علىٰ انحلال النسل وفساده وفنائه بالخطيئة.

ومن حيث التقنية السَّردية نلاحظ أن ماركيز استعمل آلية سردية تقوم علىٰ سارد غير مشارك، بل يراقب الحدث ويقرأه مستبطنًا حتىٰ مشاعر شخوصه، فمنح للقارئ إمكانية الرؤية لصيرورة الحدث، ولدواخل الشخصيات أيضًا.

ومن حيث تأسيس فكرة السَّرد وإطلاق صيرورته بدأ ماركيز ببسط ملامح الوجود داخل القرية واصفًا تحولاتها وتطورات علاقاتها الاجتماعية، وصراع الإنسان مع الطبيعة. ثم اصطراع الإنسان مع الإنسان، بل ومع ذاته، وضد قدره.

وصراع القرية الصغيرة مع الظلم والغرباء، صراع التقوىٰ مع الإباحية، جدل الخير

sami-pdf.blogspot.com

والشر، جدل الحق والظلم، جدل الحلم والواقع، إنها باختصار جدلية الحياة بكل مكوناتها وثرائها.

فاستوىٰ بذلك عالم روائي زاخر ثري رغم محدودية بنيته السَّردية ومحدودية فضائه المكاني.

ولقد حرص غبريال ماركيز علىٰ عدم توقيت الأحداث؛ كأنه يريد بذلك الإيحاء بأبدية الحدث وخلود مضموناته. لذا؛ نرىٰ أن اعتماده علىٰ قرية متخيَّلة وزمنٍ غُفل من التوقيت، توكيدٌ علىٰ أن محتوىٰ متنه تحليل لماهية الحياة الإنسانية، في تجريديتها الخالصة، الأمر الذي يجعل حكمة السَّرد المروي فيها قابلةً، بقليل من التعديل في أسماء الشخوص، وملامح الفضاء، لأن تنطبق علىٰ الوضع البشري بمختلف مستوياته وتاريخية تحولاته، بدءًا من حالة الطبيعة إلىٰ تحولات الحداثة، بدءًا من التعالق مع الوجود بالجسد إلىٰ التعالق معه وتحويله بواسطة التقنية.

غير أن مفعول التقنية ليس فقط تغييرًا للطبيعة؛ بل تغييرٌ للإنسان أيضًا.

صحيح أن الأسماء ونمط العيش يشابه نمط حياة أمريكا اللاتينية القديمة، لكن رغم هذا السطح الظاهر؛ فإن قيم الرواية تتخطىٰ أفق وجودها المحدود لتؤشر علىٰ نظام القيم البشرية في امتداده وتنوعه.

sami-pdf.blogspot.com

- ٧ -

«بحثًا عن الزمان الضائع»

. . . لأن كبار الأدباء هم في الغالب أسوأ النقاد.

ليس لأنهم لا يعرفون الأدب وتعدُّد أنماطه وتنوع طرائقه؛ بل أرىٰ أن السبب في كونهم لا يستسيغون ولا يتذوقون سوىٰ نمطهم الأدبي تحديدًا. أي بلفظ أكثر وجازة وتصريحًا: إنهم لا يرون غير ذواتهم.

لذا بالإضافة إلىٰ تميزهم واقتدارهم علىٰ التفنن في الإبداع، يتمتعون بمقدار غير قليلٍ من بلادة الحسِّ وجمود الذوق أمام ما يغاير نمطهم وطرائقهم الذاتية في التفنن. لذا؛ ما أكثر ما تجدهم يخطئون أخطاء فادحة في تقديراتهم الفنية.

وحالة بروست مجرَّد مثال نورده من بين أمثلة عديدة يمكن لَحْظُهَا في تاريخ النقد الأدبي؛ إذ عندما كتب «**من جانب منزل سوان**» -وهو الجزء الأول من موسوعته الكبرىٰ (**بحثًا عن الزمن الضائع**)- تقدَّم به إلىٰ الناشر الفرنسي الشهير غاليمار. ومن عادة هذا الناشر المحترم أنه قبل الطبع يُحيل المادة المقترحة إلىٰ أهل الاختصاص ليقولوا فيها قولهم الحاسم. ومن سوء حظ الأديب الكبير أندري جيد أن غاليمار استشاره في طبع كتاب بروست. فلما اطلع عليه أشار بعدم استحقاقه للنشر. وأخذ غاليمار بالحكم فرفض نشر الرواية. فما كان من بروست إلا أن طبعها علىٰ حسابه الشخصي في مطبعة غراسي.

وبعدما اشتهر الكتاب وكاتبه، أبدىٰ أندري جيد أسفه الشديد علىٰ حكمه السلبي، الذي دلَّ علىٰ قصور تذوقه وفهمه لقيمة عمل بروست.

ثم عاد، صاحب الزمن الضائع، مرة أخرىٰ إلىٰ غاليمار، مقترحًا عليه الجزء الثاني «**في ظل الفتيات المزهرات**»، وسارع الناشر إلىٰ طبعه (وبفضل هذا الجزء سيتلقىٰ

sami-pdf.blogspot.com

بروست جائزة غونكور). وانفتح السبيل أمام دلق إبداعه، فاستمر النشر والاحتفاء، وتسلسل السَّرد ليستوي في سبعة أجزاء مسهبة.

هل وجد بروست زمنه الضائع؟

لما أوغل أوغسطين وباسكال في التفكير في كينونة الزمان استشعرا صعوبة وهلامية المفهوم؛ فقالا باستحالة تعريفه، مع إمكان إدراكه حدسًا. واتجه بعض الفلاسفة الكانطيين نحو تأوله بوصفه مقولةً متعالية، وأخذ البعض بالفيزياء النيوتونية فنظر إليه بوصفه كينونةً مطلقة. ثم انساق العديد من الفلاسفة المعاصرين نحو الأخذ بنسبية أينشتاين فصار الزمان عندهم مجرَّد بُعد رابع من أبعاد المكان.

أما الفيلسوف ماكتاجارت؛ فلعله أراد سلوك أقصر طريق للتخلُّص من مهمة تعريف الزمان، فأنكر وجوده أصلًا.

لكن كل هذا وذاك لم يحسم الإشكالية الدلالية العصية التي تلف هذا المفهوم الغامض.

غير أنه إذا كان من المستساغ أن ينصرف الفيلسوف إلىٰ تسطير بحث مفصَّل يستهدف تفكيك استشكالات المفهوم، وإذا كان من المنتظر أن ينصرف الفيزيائي إلىٰ إنجاز دراسات موغلة في الأقيسة والترميز من أجل تعريف وتكميم هذه الكينونة الفيزيائية الهلامية؛ فإنه يبدو مستغربًا أن يوغل أديب في كتابة أكثر من ثلاثة آلاف صفحة بحثًا عن «الزمن الضائع». وأغرب من ذلك أن يكون ذاك الكمّ من الصفحات مجرَّد سرد روائي.

لكن هل ينتظر من أديب أن يُعَرِّفَ بنمط الحكي معنىٰ الزمان؟

لا يدرس مارسيل بروست في موسوعته الروائية (**بحثًا عن الزمن الضائع**) كينونة الزمن لتحديد طبيعته علىٰ نحو ما يفعل الفيلسوف أو الفيزيائي؛ إنما يحاول القبض علىٰ معناه بإفلاته، ثم الانغماس في صيرورته الخلَّاقة، ليعود إليه لاحقًا بِفِعْلَيْ التذكُّر والإبداع السَّردي.

هذا هو إيقاع الأسلوب المنهجي الذي ينتهجه بروست. إنه لا يفرغ الزمان من محتواه، بل ينظر إليه كصيرورة حاملة لمحمولات نفسية ووجودية. وهذا فارق منهجي مهم: إذ يبدو لك الفيلسوف وعالم الفيزياء وكأنهما يفتحان كفيهما متأهبين من أجل

sami-pdf.blogspot.com

الإمساك بالزمن، واعتقال دلالته باستدخالها في صلب حدودٍ مفاهيمية أو رموز رياضية؛ بينما لا يستعمل بروست مخالب اللوغوس، ولا أدوات القياس والتكميم الفيزيائية، بل تسكنه روح فنان تبتغي معنىٰ الزمان بالانسياق رقصًا مع إيقاعه.

لكن الزمن تيار جارف، يحملنا في جوفه؛ فلا نستطيع منه فكاكًا، فكيف نقارب ما نحن مستبطنين بداخله؟

أليس فعل التفكير يستدعي إبستيمولوجيًا نوعًا من المغايرة والمفاصلة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة؟

فكيف يمكن إذن تجسيد هذا الفصل مع الزمان؟

لا شك أن بروست -الذي تلقىٰ تعليمًا فلسفيًا في معهد كوندرسه- يدرك هذه الازدواجية التي تسِم الموقف الإبستيمولوجي، ويعي عمقها الإشكالي؛ غير أنه في مسلكه نحو الزمن الضائع يحاول عيش الزمن وتأمله في آنٍ . . لكن ذلك يتم من خلال المنظور الفني. وأولوية الفن علىٰ اللوغوس تبدو لي ثابتًا منهجيًا في فكر بروست؛ فمنذ مقالته «ضد سانت بوف» يفصح عن نقده للمنهجية العقلانية، حيث يقول: «**أزداد يومًا بعد يوم تقليلًا من قيمة العقل**». بل حتىٰ الوجود بحسيّته ومرئيّته معطىٰ لا قيمة له بالقياس إلىٰ الوجود كما يتمظهر شعورًا وإحساسًا ذاتيين؛ حيث يقول: «**الفنان شخص يعيش متفردًا، ولا يعتبر الأشياء المرئية ذات قيمة مطلقة**».

ومعلوم أن بروست كان شديد التأثُّر بفيلسوف الديمومة (برجسون)، غير أنه يتمظهر أيضًا في نتاجه السَّردي وكأنه يشتغل بطريقة التحليل النفسي الفرويدي؛ إذ يشبه نمطه في السَّرد إلىٰ حدٍّ ما طريقة التداعي الحر، حيث يتجلَّىٰ فعل السَّرد عنده وكأنه انسياق مع خواطر مخزون اللاوعي وباطن الذاكرة.

ثم إنه برجسوني أيضًا في توكيده علىٰ قصور العقلين الفلسفي والعلمي بأدواتهما المنطقية والاستقرائية عن سبر معنىٰ الزمان. حيث يرىٰ أن الديمومة الزمانية لا تقارب إلا بالحدس. لكن إذا كان برجسون يحوِّل منتوج الحدس إلىٰ نسقٍ فلسفي؛ فإن بروست يحوِّله إلىٰ إستطيقا.

ما معنىٰ الكينونة الزمانية عند بروست؟

يمكن أن نقول إن عنده نوعًا من التأليه للزمان، إنه السيّد النهائي الذي يهيمن علىٰ

sami-pdf.blogspot.com

الإنسان والكون بأكمله. وفي مقاربته لمعناه يصل بروست إلىٰ الاعتقاد بأن للزمن قدرةً فعلية علىٰ تحويل الوجود إلىٰ وهم؛ فتصير الحياة بأكملها -بفعل أثر الزمن- مجرَّد وهم زائل، حتىٰ إنه لا يبقىٰ من مسلك لاستعادتها سوىٰ الذاكرة.

والفن باستثماره لما في الذاكرة، وبفعل طرائقه الإستطيقية في الإنتاج، هو وحده القادر علىٰ استعادة الزمن المفقود وتحويله إلىٰ كينونة جمالية أبدية.

وهذا الاقتدار الفريد الذي يملكه الفن، يُفصح عنه بروست، في ختام موسوعته الروائية هذه، عندما يقول: «**إن الذي تم اكتشافه وإيضاحه أخيرًا هو أن الحياة الحقيقية، الحياة الوحيدة المعيشة بامتلاء، هي الأدب**».

أجل، إن متن «**البحث عن الزمن الضائع**» هو ذاته مشبَع بالامتداد الزمني. فعبر خمسة عشر عامًا وبروست يكتب ويعيد في كتابه الملحمي هذا؛ حيث تابع صيرورة حياة أربعة أجيال، مبتدعًا أكثر من مائتي شخصية.

لكن هذا المتن يبدو، ظاهريًا، كما لو كان سيرةً ذاتية؛ حيث يبدأ من طفولة (الراوي) ليمتد عبر مختلف مراحل حياته اللاحقة. ومعلوم أن بروست حرص علىٰ استثمار الكثير من معطيات حياته الشخصية؛ بل الأغرب من هذا كله أنه إذا كان الأدباء يمتحون من الذاكرة ما تبقىٰ فيها من تجارب عاشوها من قبل ليؤثثوا بها متونهم؛ فإن بروست كان روائيًا يشتغل بما يمكن أن أصفه بـ«تقنية المختبر»، حيث ينتظر التجربة قبل وقوعها ليعيشها فعليًا؛ حتىٰ يحسن التعبير عنها في متنه. والشاهد علىٰ ذلك أنه عندما وصل إلىٰ وصف لحظة احتضار بيركوت (إحدىٰ شخصيات روايته) ترك المقطع فارغًا، ولم يكتبه؛ وذلك انتظارًا لمرضه، فأجل الكتابة - وهو العليل بداء الربو إلىٰ حين تطوّر مرضه واشتداد الألم علىٰ نحو قوي ليذوق ما يشبه حالة الاحتضار، ثم أخذ في هذه اللحظة بالضبط يكتب مشهد موت بيركوت.

ومن عجيب الصدف أنه لم يتأخر موته هو أيضًا؛ حيث توفىٰ عام ١٩٢٢م، بمجرَّد إكماله للجزء السابع والأخير (**الزمن المستعاد**) الذي سيُنشر عام ١٩٢٧م.

وإذا كانت الخصيصة السردية المشتركة بين مختلف هذه الأجزاء السبعة (باستثناء القسم الثاني من الجزء الأول)، هو اعتماد بروست علىٰ تقنية الأنا السَّارد بضمير المتكلم، وإذا قلنا إن هذه الموسوعة الروائية تحمل الكثير من معطيات الذاكرة

sami-pdf.blogspot.com

البروستية؛ فإننا لا نقصد أنها علىٰ المقاس النمطي المألوف للسير الذاتية، وإن بدت ظاهريًا كذلك؛ لأنها بمحمولاتها الرمزية تخرج عن قواعد نمط السَّرد الذاتي. وهنا نذهب مع الموقف المحترس من اختزال هذه الملحمة الروائية في صنف من تصنيفات الجنس الروائي؛ فهي، في تقديرنا، تندّ عن التصنيف، وتتفلّت من مقاييسه المألوفة؛ إذ تجد فيها سردًا علىٰ إيقاع الرواية النفسية، كما تجد فيها حضورًا لنمط الرواية الفلسفية المثقلة بالتأمل الميتافيزيقي، والرواية الواقعية المتوسلة لأسلوب الوصف السوسيولوجي، والتاريخية المنشغلة بسرد الحدث العمومي . . . وكذلك الشأن في شخصياتها، إنها بمقدار من التعدد والتناقض شبيه بنقائض وتنوّع الكائن الإنساني في مشهد الحياة.

وبذلك يستعصي هذا المتنُ الروائي علىٰ أن يقارب بما هو جاهز من قوالب التصنيف.

وقد قيل بأن الرواية الحديثة تبدأ مع مارسيل بروست. وبالفعل يمكن الاستدلال علىٰ هذا القول بأكثر من دليل؛ أولها: أن النمط الهيكلي للرواية كان من قبل يقدس فكرة العقدة، ويحرص علىٰ نسج خيوطها ثم تفكيكها من بعد. بل يصير بناء العقدة وتفكيكها هو الرهان الأساس لعمل الروائي. فجاء بروست ليثور علىٰ هذا التقليد المقدس، ويخرقه بنمطٍ سردي متمدد متشعب، ممتلئ بالتأمل، ومشغول بأسلوب التداعي، ومثقل بالترميز.

تتركب رائعة بروست «**بحثًا عن الزمن الضائع**» من سبعة أجزاء، امتدَّ نشرها علىٰ مساحة زمنية تقارب عقدًا ونصف، وذلك من سنة ١٩١٣ إلىٰ عام ١٩٢٧. ويحكم هذا المتن الروائي مبدأ فلسفي يتمثل في بيان اقتدار الفن علىٰ مغالبة قانون الصيرورة الزمنية؛ حيث يبدو الراوي مسكونًا بطموح الخلوص إلىٰ دلالة الزمن، كي يتخلص من وقع قانونه. ولا يتحقق له ذلك إلا بفضل الفن. كيف ذلك؟

تبدأ الرواية في جزئها الأول المعنون بـ«من جانب سوان» باستيقاظ السَّارد في الليل في مكان لا يعرفه، في غرف لم يسبق أن عاش فيها، ثم فجأة تنطلق الذاكرة لا إراديًا بسبب تذوق قطعة من الحلوىٰ. وينطلق معها الحكي ليستوي في ثلاثة أقسام، يقوم فيها الراوي باستحضار طفولته، وسرد علاقة سوان بأوديت، تلك

sami-pdf.blogspot.com

العلاقة العاطفية المعقدة، حيث يشتدّ تعلّق سوان، ويتعذّب بشعور الغيرة، ولا يتخلّص من أسر حبّ أوديت إلا عندما يكتشف أنها تخونه.

يستعيد الراوي السَّارد طفولته في باريس، ويستحضر تجربة عشقه، ومراتع الصبا في الشانزيليزي.

ويستمر الجزء الثاني «**في ظلال ربيع الفتيات**» في سرد لحظة مراهقته وشبابه، ويختلف الفضاء المكاني لهذه اللحظة من السَّرد بين مجالين متباينين من حيث القيم ونمط العيش؛ هما باريس وبالبيك بمنطقة النورماندي.

أما في الجزء الثالث «**من جانب غيرمونت**»؛ فنلقىٰ توصيفًا دقيقًا لنمط العيش الأرستقراطي الباريسي وقيمه، كما نلقىٰ نقاشًا حول قضية دريفوس (الضابط اليهودي).

ثم يتمدد السرد في الجزء الرابع «**سادوم وعامورة**»، ليحتمل شخوصًا مختلة القيم، خاصة مع شخصية شارلوس الشاذ. وهنا نلاحظ أن بروست لا يمتثل للقيم الأخلاقية، بل يتقصّد خرقها ومصادمتها؛ حيث إنه من أوائل الأدباء الفرنسيين الذين قاربوا مسألة الشذوذ الجنسي دون حكم قيمي قادح؛ بل إنه يعطي للشواذ نوعًا من التقدير بوصفهم أقليةً مضطهدة. لذا؛ نعتقد أن هذا الجزء هو من أكثر الأجزاء تعقيدًا وتركيبًا وإيغالًا في سرد إشكالية القيم، والتأمُّل في اضطراب أنساقها.

في الجزء الخامس المعنون بـ«**السجينة**» ينحصر الحدث في شقة الراوي حيث يعيش مع ألبرتين (السجينة). والموضوع المحوري لهذا الجزء هو تحليل عاطفة الحب والغيرة.

ويعنون بروست الجزء السادس بـ«**ألبرتين المختفية**». لكن هنا لا بدَّ من أن نشير إلىٰ أن هذا الجزء قد نُشر أولًا بعنوان «**الهاربة**»، وهو بالفعل العنوان الأول الذي اختاره بروست، غير أنه عدل عنه في رسالة له إلىٰ غاليمار عام ١٩٢٢. كما أن النصَّ الذي نُشر لم يكن هو النص الحقيقي، حيث ستُكتشف لاحقًا النسخة الأخيرة المصححة، لتصدر عام ١٩٨٧ أي بعد حوالي خمسة وستين عامًا من وفاة بروست.

يتمحور هذا الجزء حول هرب ألبرتين وعمليات البحث عنها، ونلقىٰ فيه تحليلًا نفسيًا دقيقًا لمشاعر الغيرة.

sami-pdf.blogspot.com

ثم بعد أزيد من ألفي صفحة من صفحات الأجزاء الستة السابقة، يبدو عنوان الجزء السابع «الزمن المستعاد» وكأنه خَتْمٌ يمسك بالمنفلت. ويقع حَيِّزُ السَّرد في هذا الجزء الأخير من ملحمة «**البحث عن الزمن الضائع**» في باريس خلال الحرب العالمية الأولىٰ، لكن لا تنفصل هذه اللحظة السَّردية عن سابقاتها، وإن اختلفت عنها في أمرٍ جوهري يتعلّق بتحقق وعي الأنا لذاته. حيث أدرك هذا الأنا أنه منذ بدء كينونته وهو مشدود نحو ابتغاء السعادة، وقد تقلّب في سطح الوجود وباطنه فلم يجدها في الحبّ ولا في الأسرة ولا في العالم . . . لذا؛ يقفز إلىٰ البحث عنها خارج الزمان، خارج تلابيبه ودوائره، فيجدها في الفنّ.

وهنا يتحقق التماهي بين هذا الأنا الذي يحيا والذي يسرد كينونة حياته روائيًا؛ إذ خلال صيرورة السَّرد ينكشف السر، ويتبين أن الإمساك بالزمن ومغالبته لا يكونا إلا بالفن؛ إذ به وحده يمكن أن نستعيد حتىٰ لذة الأشياء الزائلة بفعل الصيرورة؛ لذا يقرر السَّارد أن يكتب روايته. وهكذا يقفل زمن السَّرد، ليعود إلىٰ بدئه الأول.

يقول بروست عن متنه الروائي هذا: إنه «**الكتاب الأساسي، الكتاب الوحيد الحقيقي، الذي ليس علىٰ الكاتب الكبير أن يخترعه؛ لأنه موجود بداخل كل واحد منا، وما علىٰ الكاتب إلا أن يترجمه من شعور إلىٰ لغة**».

sami-pdf.blogspot.com

الفصلَ الخامس

السرد والموت

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

موت/ حياة . .

ثنائية غير قابلة للتجزيء علىٰ مستوىٰ الوجود، وربما علىٰ مستوىٰ التفكير كذلك؛ إذ يقول اسبينوزا: «**إن التفكير في الموت هو تفكير في الحياة أيضًا**»؛ لأن لا أحد منهما يمكن أن يخفي الثاني أو يكون بديلًا عنه. لكن مقالة اسبينوزا هذه يمكن أخذها بشيء من الاحتراس؛ ذلك لأن علىٰ مستوىٰ الإحساس النفسي الفردي يُنسىٰ أحد هذه الثنائية، حيث يتعلق الوعي الفردي بالتفكير في الحياة. إذ رغم يقيننا بأننا سنموت يومًا ما، فإنه خلال صيرورة حياتنا نسلك كما لو أن الموت يصيب دائمًا الآخرين فقط، ولا يطالنا.

فهل هي محاولة لا شعورية للهروب من قبضة المصير؟ أم استثقال مجرد التفكير فيه؟ لكن هل ثمة قيمة للتفكير في الموت؟

تحرص الأديان، وكذا الفلسفات في عمومها، علىٰ أن تدفع بالكائن الإنساني إلىٰ أن يفكّر في الموت، وتحفّزه إلىٰ أن يرنو بنظره إلىٰ الماوراء؛ فلا يريدنا الدين أن نختزل وعينا ههنا؛ فتستغرقنا مادة هذا العالم الزائل بحراك صيرورته.

ذلك لأن حكمة الوعي والعيش -سواء من منظور فلسفي أو ديني- مشروطة بمجاوزة حدود الزائل؛ ففي تحديده لماهية الحكمة يحرص أفلاطون علىٰ استحضار فكرة الموت، حتىٰ إنه عرف حياة الحكيم بكونها «تأمل الموت». كأنه يؤكّد أن حياتنا لا تمتلئ ولا تغتني إلا بمقدار استذكارنا للحظة انطفائها. وهذا الاقتران بين التماع الحكمة وتأمل الموت هو ما نجد شوبنهور يحرص علىٰ التوكيد عليه عندما يرجع أصل التفلسف ومبتدأه إلىٰ وجودية الموت.

فهل أقول مع شوبنهور إن الموت يعلمنا التفلسف؟ أم سأقول بقول الشكاك الفرنسي مونتين: «أن نتفلسف هو أن نتعلم كيف نموت»

لا تنافي بين القولين؛ فالموت، في تقديري، مكمن الأسئلة الوجودية الحافزة للتفكير . . ويقين الكائن البشري بفنائه هو ما يدفعه إلىٰ التفكير في ماهية وجوده ومآل صيرورته. لذا؛ يمكن أن نقول: لعل تأمّل الموت كان هو الذي أيقظ الوعي الإنساني ليفكّر ويستفهم ويصوغ أكبر الأسئلة الماورائية التي اغتنت بها حيواته وحضاراته.

وبين السَّرد والموت ثمة علاقة صميمة؛ إذ للسَّرد تعالق وثيق بالحياة، كما الموت

sami-pdf.blogspot.com

أيضًا. ومنذ أقدم تمظهراته في صيغة الأسطورة، كان السَّرد فعلًا مقاومًا للموت والفناء؛ وأداة استذكار وتخليد لما ينفيه فعل التمويت.

وما استحضرته في هذه الأضمومة التي عنونتها بـ«سرد الموت» كلها نماذج سردية شغلها سؤال الموت. فـ«ألف ليلة وليلة»، والـ«ديكاميرون» لبوكاشيو، و«الجريمة والعقاب» و«الأبله» لدوستويفسكي، و«الطاعون» و«الغريب» لألبير كامو، نصوص لم ترَ في السَّرد أسلوبًا لمقاربة موضوع الموت فقط، بل أيضًا أسلوبًا لمقاومته.

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

«ألف ليلة وليلة»

كتاب «**ألف ليلة وليلة**» . . ذاك النصّ الملحمي الذي كان ولا يزال أقدر من كل ما سواه من النصوص والمتون -علىٰ كثرتها وتنوعها- علىٰ اختزال سحر الشرق، والكشف عن مخياله الخلّاق.

كتاب جاوزت غرائبيته محتواه حتىٰ طالته هو ذاته، فصار أعجوبة تستعصي علىٰ كل محاولة تروم تفكيك نظامه وسبر ألغازه!

تُرىٰ ما أصل هذا الكتاب السَّردي المتفرّد بين كل كتب السَّرد والحكايا؟ ومن هو مؤلفه أو مترجمه؟

إذا كان عالم «**ألف ليلة وليلة**» كينونةً عجائبية مثقلة بالأساطير والألغاز؛ فإن الكتاب ذاته يرقىٰ إلىٰ مرقىٰ الأساطير. وإذا كانت الأسطورة تتمنّع بطبيعتها عن الجنيالوجيا بما تعنيه من ضبط للأصل والمصدر؛ فإن متن «**ألف ليلة**» أبَىٰ إلا أن يكون هو أيضًا أسطورة غير قابلة لتعيين مبتدئها. فلا نعرف من هو مؤلفها، ويصعب حتىٰ الفصل في فرضيات انتمائها: هل هي هندية أم فارسية أم عربية؟

فقد قيل إن أصلها فارسي، وعنوانها الأصلي «**الهزار أفسان**» (أي«**ألف خرافة**»). لكن عجزت الأبحاث عن إيجاد ذاك الكتاب الأصلي المزعوم. كما قيل بأن أصلها هندي.

لكن في المتن مقاطع ونصوص تجري في الشام ومصر وبغداد. . فهل كان ذلك الكاتب الفارسي أو الهندي حريصًا علىٰ تضمين هذه الحكايا الجارية في الشرق العربي، واستحضار أهم مدنه السياسية، كبغداد والبصرة والكوفة، ودمشق، وصنعاء، والقاهرة والإسكندريّة، بل وحتىٰ فاس ومكناس؟ أم إنها حكايا أضافها راوٍ

sami-pdf.blogspot.com

آخر إلىٰ المتن الهندي أو الفارسي المزعوم؟

من أهم الدراسات التي استهدفت ضبط المصادر الأصلية لهذا الكتاب المتفرّد ما أنجزه المستشرق الهولندي دي خويه، استنادًا علىٰ أبحاث المستشرقين دي ساسي والألماني نولدكه وغيرهما؛ حيث ميّز الحكايات ذات الأصل الفارسي والهندي عن تلك التي ذات أصل عربي. ويبدو أن هذا المسلك المنهجي هو الأصوب، وهو ما نجد العديد من الباحثين ينزعون نحوه اليوم؛ حيث يجزئون أصول حكايات «**ألف ليلة وليلة**»، فينسبون بعضها إلىٰ أصلٍ عربي، وبعضًا آخر إلىٰ أصلٍ فارسي وهندي؛ بل يرون أن بعض الحكايا، كقصة السندباد، ترجع إلىٰ أصلٍ يوناني. وممن أكثر في إرجاع مسرود«**ألف ليلة وليلة**» إلىٰ الأصل اليوناني المستشرق غرنباوم[1]. وبالفعل، ثمة تشابه بين بعض الحكايا، وخاصة حكاية «**قمر الزمان**» بقصة «**العسكري المهذار**» عند بلوتس. كما أن ثمة تشابهًا في محورية القدر . . وغير ذلك.

لكن هذا الشبه لا ينبغي أن يخفي فوارق مهمة تميّز متن «**ألف ليلة وليلة**»، فحتىٰ علىٰ فرض استعارة بعض أحداث الحكايا اليونانية -وهذا ليس بأمرٍ مؤكّد تمام التأكيد-؛ فإن طريقة تقديمها وتعليل أحداثها في هذا المتن العربي مثقلة بخصوصية الثقافة العربية. مثلًا، فالتعامل مع القدر في «**ألف ليلة وليلة**» مخالف لأسلوب التعامل معه في الأساطير والحكايا اليونانية. والنظرة إلىٰ المرأة تتمايز في هذا المتن عن النظرة التي تُرىٰ بها في النصوص اليونانية. وهذا ما تنبَّه إليه غرنباوم نفسه، حتىٰ إنه حيثما وضع يده علىٰ تشابه نجده مضطرًا لتسجيل ملامح امتياز وتخالف.

ومن ثمَّ؛ يصح القول إن«**ألف ليلة وليلة**» متن استجمع المتداول السَّردي، ولكنه قدَّمه في صيغة تحايثها خصوصية الوعي السَّردي العربي القديم.

كما أن حضور الأثر الفارسي يجعل ملحمة «**ألف ليلة وليلة**» متنًا موسوعيًا تشاركت في صياغته المخيلة الشرقية بكل ثرائها وتنوع تاريخها الثقافي. لذا؛ حُق أن نسميها بكتاب «**سحر الشرق**».

---

(١) إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، الطبعة١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧، ص١٨٢.

sami-pdf.blogspot.com

أما مطلب تحديد اسم المؤلف، أو المترجم؛ فصعب عسير. فقد قيل بأنه الوزير الجهشياري الذي بدأ بتسجيل ما سمعه من ألسن الرواة والمسامرين، أو ترجمة ما وقع تحت يده عن الفارسية. ويزعم ابن النديم أن الجهشياري لم يتم سوىٰ أربع مئة وثمانين ليلة فقط.

وقيل بأن المترجم هو عبد الله بن المقفع، غير أن أسلوب «ألف ليلة وليلة» لا يشبه بحال أساليب النثر العباسي المسبوك بلغة عربية جزلة كلغة ابن المقفع؛ فعبارة الكتاب تنحو أحيانًا كثيرة نحو توسّل الأسلوب العامي البغدادي.

وإذا كان النقاد كثيرًا ما يذهبون إلىٰ القول بأن كتاب «ألف ليلة وليلة» من أجمل النصوص العربية؛ فإنني أرىٰ بأنه من أسوأ هذه النصوص من حيث نظامها الأسلوبي؛ لهذا إذا ما نصحنا الشباب والصغار بقراءتها فليس ذاك من باب ترقية ذوقهم اللغوي والشعري (في «ألف ليلة وليلة» أزيد من ألف وأربع مئة نص شعري)؛ بل ذاك من باب إثراء مخيالهم، وتفتيح مداه علىٰ أفق التمثّل والتخييل.

لكن كيف نفسِّر طبيعة العبارة في هذا الكتاب؟ هل كان المترجم مجرَّد أديب مغمور ضعيف المقدرة الأدبية علىٰ التعبير باللسان العربي؛ أم إنه أديب ذكي حرص علىٰ إنجاز متن تواصلي، فنقل الحكايا بلغة تكون أقرب إلىٰ لغة العامة من الناس؟ أم إن المترجم ليس هو ابن المقفع، بل مجرَّد مُدَوِّن لم يفعل سوىٰ تسويد المحفوظ الشفهي المتناقل؟ هذا أيضًا سؤال يستفزنا ويستعصي علينا جوابه.

وإذا صرفنا النظر عن المترجم وسبب قصديته اللغوية؛ فإن القول بمؤلّف واحد قولٌ مهزوز غير مسنود بدليل مطمئن. وأكبر الظن أن المؤلف ليس فردًا واحدًا؛ أو قد يكون فردًا، لكنه لم يفعل سوىٰ جمع وتدوين قصص ونوادر متداولة صاغها أكثر من كاتب ومتخيّل.

تتكون حكايا الليالي الألف، من حكاية إطار التي تؤطر وتستدعي باقي الحكايا الأخرىٰ، وهي قصة شهرزاد. أما الحكايا المتضمنة فتصل إلىٰ مائتين.

عالم «ألف ليلة وليلة» يفتن كل من قرأه؛ فغرابته وعجائبيته تفوق الخيال، إنه عالم من السحر مثقل بالأساطير. عالم يقاوم الموت بحياة صاخبة متناقضة تتجاذبها كل نقائض الوجود الإنساني، فتبدو أحيانًا مأخوذة باللذة والعربدة، وحينًا منصتة إلىٰ

sami-pdf.blogspot.com

صوت العفة والتقىٰ. عالم المغامرة بكل ما فيها من جدل الشجاعة والجبن، والإقدام والإحجام، عالم السلاطين والفقراء؛ قصور فارهة ترفل في النعيم، وأكواخ بالية تكاد جدرها أن تنقض من الضنك.

يبدأ السَّرد بـ:

«حكي والله أعلم أنه كان فيما مضىٰ من قديم الزمان وسالف العصر والأوان».

وفي ذاك إلقاء للمخيلة إلىٰ غابر الزمن دون تحديد أو توقيت. ثم يبسط لنا الراوي حكاية الملك شهريار الذي يكتشف خيانة زوجته، وانتقامًا من جنسها يَنذر، بعد قتلها، أن يتزوج كل ليلة فتاة من مدينته، ثم يقطع رأسها في الصباح.

وبدأ بتنفيذ نذره؛ وتتالت الأيام، وعلىٰ نذره المشؤوم كانت العذارىٰ تُنحر كل صباح. حتىٰ أخذ جنس البنات ينقرض في مدينته.

لنقرأ:

«ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه ببنت علىٰ جري عادته، فخرج الوزير وفتّش فلم يجد بنتًا فتوجه إلىٰ منزله وهو غضبان مقهور خائف علىٰ نفسه من الملك. وكان الوزير له بنتان ذات حسن وجمال وبهاء وقدّ واعتدال، الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد، وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضيين. قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء، فقالت لأبيها: ما لي أراك متغيرًا؟ حكىٰ لها ما جرىٰ له مع الملك؛ فقالت له: بالله يا أبت زوجني هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببًا لخلاصهن من بين يديه. فقال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبدًا. فقالت له: لا بدَّ من ذلك»[1].

لكنها قبيل ليلة زفافها طلبت من أختها دنيازاد مطلبًا غريبًا؛ حيث أمرتها بأن تأتيها قبيل صباح ليلة الزفاف وتطالبها بأن تحكي لها حكاية.

وقبل طلوع صباح تنفيذ الحكم فيها طلبت دنيازاد من شهرزاد أن تحكي لها قصة قبل موتها، فتبدأ الحكي بقصة «التاجر والجني»، وتنصت دنيازاد، وينصت الملك

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج ١، المطبعة والمكتبة السعيدية، القاهرة، ب ت، ص٥.

sami-pdf.blogspot.com

أيضًا مشدوهًا بلذة السَّرد. ثم تتوقف شهرزاد، وتحسن بذكائها الوقوع علىٰ لحظة وقف مشوقة، وتطلب من الملك أن يبقيها إلىٰ الغد لتكمل الحكاية.

لكنها في الليلة التالية تنهي الحكاية الأولىٰ، وتدلف بذكاء إلىٰ أخرىٰ، ويستيقظ الصباح، فتسكت عن الكلام المباح، وتُبقي حكايتها الجديدة (حكاية الصياد مع العفريت) معلقة؛ فيتشوق الملك إلىٰ معرفتها، فيبقيها من جديد إلىٰ الغد. وتتوالىٰ الليالي والأيام، وكلما أنهت شهرزاد حكاية طرقت أخرىٰ، حتىٰ بلغت الليالي ألف ليلة وليلة؛ فينتصر السَّرد علىٰ الموت، حيث أحبّ الملك شهرزاد وتعلّق بها، فأبقاها زوجة له، وأقلع عن نذره المشؤوم؛ فاحتفلت المدينة مدة ثلاثين يومًا.

لم تؤثر «**ألف ليلة وليلة**» في الذوق العربي فقط، بل كان الكتاب العربي الأكثر تأثيرًا في الغرب أيضًا؛ حيث ساهمت حكايا هذا المتن الملحمي في ترسيم صورة عجائبية غرائبية في المخيلة الأوروبية تجاه الشرق.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

الـ «ديكاميرون»

إذا كان دانتي (١٢٦٥-١٣٢١م) كتب «الكوميديا الإلهية»، فإن بوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٥م) جاء بعده ليكتب الكوميديا البشرية، وذلك في متنه الموسوم بالـ «ديكاميرون». لكن بعد نشره لكتابه السَّردي هذا طرق بابه يومًا زائر غريب، سيقلب حياته قلبًا جذريًا. قدم الرجل نفسه، إنه جيوشينو سياني، زاعمًا أن سبب زيارته هو أن لديه رسالةً مهمة من أحد الرجال الصالحين يدعىٰ بييترو بتروني الذي كلّفه خلال احتضاره بأن ينقل رؤىٰ تراءت له في منامه تخص أشخاصًا معينين من بينهم بوكاشيو.

نزلت الرسالة كالصاعقة علىٰ نفسية كاتبنا هذا، عندما قال له ذلك الزائر الغريب إن عليه أن يستعدَّ للموت الوشيك؛ حيث لم يتبق في حياته سوىٰ سنوات قليلة معدودة؛ لذا يجب عليه أن يخصصها لكتابة كتب صالحة، وأن يقلع عن كتابة وقراءة كتب الفسق والزندقة.

فعلت الرسالة فعل السحر في نفس بوكاشيو، فسارع إلىٰ الاتصال بصديقه الأديب الكبير بترارك، الذي لم يستطع التهدئة من روعه، رغم كل عباراته المطمئنة، رغم قوله بأنه هو أيضًا زنديق مثله، وأنه مستعد لزيارة ذلك الزائر الغريب ليعلمه بقرب موته.

بعد هذا اللقاء الصادم انقلبت رؤية بوكاشيو وتغيرت فلسفته في الحياة، فبدل ذلك الأبيقوري المشدود إلىٰ متع الجسد، وقصاص رواية الـ «ديكاميرون»، تلك الرواية المعربدة المشحونة بالغواية، نجده يكتب «الكورباشيو» حيث يتراجع عن نزوعه الأبيقوري الذي خط به الـ «ديكاميرون».

sami-pdf.blogspot.com

هل كانت تلك الزيارة مجرَّد حيلة اصطنعها أحد القراء المحافظين، ساءته قصص الـ«ديكاميرون»، بما فيها من انحلال أخلاقي، وتهجم علىٰ رجال الدين؟

في مقدمة اليوم الرابع من أيام الـ«ديكاميرون» نجد ما يستوقف انتباهنا، وهو دفاع بوكاشيو عن كتابه ضد الانتقادات التي عابت عليه لا أخلاقيته؛ وهذا ما يؤكّد أنه كان متوقعًا لهذا الحكم عليه؛ أو أنه قرأ علىٰ بعض معارفه بعض قصص الكتاب قبل اكتماله، فانتقدوا لا أخلاقيته.

إنها ليست فقط رواية صادمة للشعور الأخلاقي، بل صادمة أيضًا للمفاهيم والرموز الدينية؛ فالقصص الثلاثة التي يبدأ بها متن الـ«ديكاميرون» فيها تركيز واضح علىٰ نقد رجال الكنيسة وفضح زيفهم، وضعفهم أمام غريزة الجسد.

ثم سيزيد في القصة الثالثة في إغضابهم عندما قدَّم موقفًا نسبيًا من الحقيقة الدينية فيما يخص الأديان الثلاثة، حيث لم يصرح بأن الدين المسيحي هو الدين الحق، ولا الدين اليهودي؛ بل الأديان الثلاثة (المسيحية واليهودية والإسلام) كلها صدرت من مصدرٍ واحد، ولا نستطيع الجزم أيها الأصلي وأيها المزيف.

لكن مع هذا وذاك لقيت رواية الـ«ديكاميرون» شهرة وانتشارًا، فأصبحت منذ كتابتها مادة للحكي اليومي، وأداة مسامرة. فبصرف النظر عن هذا الخرق الفاضح للمقدّس، فإن كل كتاباته اللاحقة ومنها «الكورباشيو» لم تشتهر مقدار اشتهار الـ«ديكاميرون» الذي يبقىٰ أحد أهم نتاجات الأدب الإيطالي. حتىٰ إنه لا يمكن ذكر أدب عصر النهضة الأوروبية دون ذكر جيوفاني بوكاشيو مقرونًا بالـ«ديكاميرون». حيث إن هذا المتن القصصي الضخم لم يبق مجرَّد كتاب بل صار منذ تسطيره في منتصف القرن الرابع عشر الميلادي، أحد محددات المخيال الجمعي الأوروبي، وشهرته لا ترجع فقط إلىٰ كونه مجموعة أقاصيص (مئة قصة وقصة) تتنوع في الموضوع، الأمر الذي جعل «كل» قارئ يجد فيه ما يحلو له الاطلاع عليه، ويشبع رغبته؛ بل إن ثمة مهارة خاصة امتاز بها بوكاشيو، حيث جعل من أقصوصاته المضمومة بين دفتي كتابه هذا منظورات متعددة التقطت الحياة البشرية في مختلف جوانبها وأوضاعها.

اختار بوكاشيو أن يعنون كتابه بلفظ «إغريقي»، فالـ«ديكاميرون» لفظ مركب من كلمتين يونانيتين هما: «ديكا» ومعناها عشرة، و«إيميرا» ومعناها يوم. فتكون دلالة

sami-pdf.blogspot.com

العنوان هي «الأيام العشرة». ومن حيث لغة النصّ، نجده يكتب بالإيطالية التي كانت وقتئذ مجرَّد لهجة ولم ترق بعد إلىٰ أن تصير لغة أدب وكتابة. ويذهب الكثير من الباحثين إلىٰ تأويل هذا الخيار اللسني باعتبار أن بوكاشيو كتب قصصه للنساء، وهن لم يكن ذوات حظ من التعليم يمكّنهن من القراءة باللاتينية. ويذهب آخرون إلىٰ أن ذلك راجع إلىٰ حرص بوكاشيو علىٰ إشاعة قصصه بين عامة الناس. لكنني أعتقد أن هذا وذاك ليسا تعليلين كافيين؛ لأن السبب قد يكون بكل بساطة هو ضعف بوكاشيو في اللاتينية. فمن الملحوظ أنه في شبابه لم يكن يكتب إلا بالايطالية، وعلة ذلك هو أنه لم يكن قد أتقن اللاتينية بعد.

ودليلنا علىٰ هذا أنه في الخمس عشرة سنة الأخيرة من حياته لن يكتب تقريبًا إلا باللاتينية. ومن ثمَّ؛ فإن لجوءه إلىٰ اللهجة الإيطالية وقتئذ كان اضطرارًا أكثر منه اختيارًا.

عندما نقول إن متن الـ«ديكاميرون» متن يضم مئة قصة وقصة، فلا بدَّ من إيضاح هذا الوصف حتىٰ لا يظن من لم يقرأه أنه مجرَّد مجموعة قصصية متفرقة لا ناظم بينها؛ بل هو أشبه ما يكون بألف ليلة وليلة، حيث ثمة سياق للقصة الكبرىٰ (قصة شهرزاد وشهريار) متخللة بمقطوعات قصصية تُورد مورد السَّرد الحكائي الذي يقطع السياق إلىٰ لحظات تنسيك أحيانًا كثيرة لتكون أصل الرواية ومبتدأها. وكذلك كانت قصص الـ«ديكاميرون».

ومعلوم أن جاذبية ألف ليلة وليلة لا ترجع إلىٰ الحكاية الأصل، أقصد حكاية شهرزاد، بل إنك ما إن تبدأ هذه الرواية الملحمية حتىٰ تصبح الشخصيتان المحوريتان (شهريار وشهرزاد) مجرَّد أداتين للاستعمال. فلا نلتفت إلىٰ شهرزاد إلا بوصفها لسانًا يحكي، ولا نحس بشهريار إلا بوصفه أذنًا تسمع.

وكذلك الحال في الـ«ديكاميرون»، مع فارق تعدُّد الألسن والآذان، حيث إن الشخوص الساردة عشرة لا اثنان.

غير أن هذه البنية السَّردية الفريدة لهذين الكتابين جعلتهما ينفتحان علىٰ سياق الحياة بكل تنوعها وتعدُّد أوضاعها واختلاف شخوصها. فزوايا الرؤية جد متعددة، حيث كل قصة فيها موقع رؤية محوري يجعلنا ننظر من خلاله إلىٰ الحياة علىٰ نحو

sami-pdf.blogspot.com

مختلف عن المواقع المحورية الأخرىٰ التي يتباين فيها تموضع السَّارد. وهكذا عندما تقرأ الـ«ديكاميرون» تحسّ بتعقيد الحياة وتركيبها، إنها كينونة متكثرة من المشاعر والأوضاع، فلا يمكن أن تختزل في سياقٍ واحد أو يحتويها منظور أحادي. وهذا أحد أهم أسباب ثراء الـ«ديكاميرون» وميزته.

قلنا إن الكتاب مجموعة أقاصيص مضمومة في سياق حكاية كبرىٰ، مثلها في ذلك مثل «ألف ليلة وليلة». لكنْ، ثمة أيضًا شبه آخر وهو علاقة السَّرد بالموت. فإذا كانت شهرزاد لجأت إلىٰ السَّرد لمقاومة خطر الموت، فإن الـ«ديكاميرون» ينسج تقريبًا العلاقة ذاتها، إنه يبدو توكيدًا للارتباط الوجودي الصميم بين لحظة الموت وفعل السَّرد.

أليست البشرية نفسها لجأت إلىٰ السَّرد لمقاومة فناء الموت؟

تبدأ الـ«ديكاميرون» بفتح ستار مسرح الحدث علىٰ فلورنسا عام ١٣٤٨م، حيث اجتاحها مرض الطاعون، فصارت مدينة معزولة، مطوقة بسوار الموت الأسود، ومسكونة برعبه المزلزل، وأمسىٰ كل امرئ ينتظر دوره المحتوم؛ حيث ما إن تبدأ بقع قرمزية بالظهور في جسده إلا ويموت خلال ثلاثة أيام.

كان الموت يمشي في الطرقات ويخترق الجدران والأبواب فيلتهم ضحاياه واحدًا تلو آخر حتىٰ بلغ الموتىٰ بين شهري مارس ويوليو مئة ألف.

شاعت الفوضىٰ وزالت القوانين؛ فلا نظام ولا عرف ولا اعتقاد كان قادرًا علىٰ كبح الغرائز المنفلتة من عقالها. حيث غلبت علىٰ البعض فكرة استباق الموت، ليس بالتقوىٰ والورع، بل بالجرم والفُجْرِ، فتجد المجرمين يستولون علىٰ قصور الأغنياء، ليغرفوا من اللذة المسلوبة بدعوىٰ أنه ما دام الإفلات من الطاعون مستحيلًا؛ فلا أقل من اقتناص الأيام الأخيرة، والتلذّذ بالحياة والترفّل في النعيم.

في كنيسة سانت ماري ستلتقي سبع فتيات حسان كبراهن بامبينا ذات الثامنة والعشرين عامًا، وصغراهن إليسا تبلغ ثمانية عشر عامًا. سبع حسناوات يلتحفن بثياب الحداد حزنًا علىٰ فقد الأهل . . جلسن في ناحية من صحن الكنيسة يفكّرن في وسيلة للهرب من المدينة الموبوءة التي صارت غابة يحكمها الذئاب. قررن الهروب، لكنهن استشعرن خطر المحاولة؛ لذا قالت فيلومينا لا بدَّ لنا من رجال يحموننا لكي نخرج من المدينة.

sami-pdf.blogspot.com

في هذه الأثناء العصيبة دخل ثلاثة فرسان، فاقترحت عليهم بامبينا خطة الهروب، فوافقوا علىٰ مرافقتهن.

وسار الركب إلىٰ خارج فلورسنا حتىٰ وصل إلىٰ تل معزول عليه قصر منيف. هذا هو المكان الذي سيحتضن السَّرد الديكاميروني، حيث يحرص بوكاشيو علىٰ أن ينقلنا نقلة جذرية من فضاء فلورسنا المطعون بالموت إلىٰ حيّز جديد حيث الحياة في أجمل حللها؛ قصر منيف، وحدائق غناء، وأكل وفير . . كأنه ارتحال من الدنيا إلىٰ جنان الفردوس.

اتفق الجميع علىٰ تنصيب ملك كل يوم، فكانت بامبينا ملكة عليهم في اليوم الأول، فبدأت سلطانها بدعوة إلىٰ اجتماع عند مرج تحت ظلال الأشجار الوارفة، وهناك ستطلب من كل واحد من الجمع أن يروي حكاية لتجزية الوقت والترفيه عن النفس.

ثلاثة فرسان وسبع فتيات، كل منهم سيروي قصة في يوم، فاستوت في عشرة أيام مئة قصة، متعددة السارد والشخوص لكنها تلتقي كلها في كونها تختصر كوميديا الحياة البشرية المختلفة في طبيعتها وأوضاعها.

والحقيقة أن عدد القصص مئة وواحد لا مئة فقط. ففي مقدمة اليوم الرابع، تختلف طريقة بوكاشيو، حيث كانت عادته في تقديمه للأيام الأخرىٰ وصف مكان الحدث والتذكير بالموضوع، فيتدفق السَّرد؛ لكن تقديمه لليوم الرابع محشو بقصة، الأمر الذي يجعلنا نميل مع بعض الباحثين إلىٰ تصويب هذا التعداد الشائع لعدد قصص الـ«ديكاميرون».

تتوزع الأيام العشرة علىٰ هذا النحو:

يبدأ اليوم الأول باقتراح الملكة بامبينا لموضوع الحكايا الذي كان حرًّا غير محدد.

لكن في اليوم الثاني تتملك فيلومينا، التي اختارت كموضوع أولئك الذين عاشوا أحداثًا أليمة ثم انتهوا نهاية سعيدة.

أما في اليوم الثالث؛ فقد اختارت الملكة نيفيل موضوعًا عن أولئك الذين بسبب كرمهم امتلكوا ما أرادوه، واستعادوا ما فقدوه.

sami-pdf.blogspot.com

أما اليوم الرابع؛ فيسود الملك فيلوستراتو، أحد الفرسان الثلاثة، وكان موضوعه هو عن قصص الحب التي انتهت نهاية مأساوية. بينما في اليوم الخامس تختار الملكة فياميتا موضوع حكايا الحب التي انتهت نهاية سعيدة.

أما في اليوم السادس؛ فقد تملكت إليسا، وكان موضوعها هو قصص الذكاء والحيلة.

وكان الملك في اليوم السابع هو دينيو، وكان موضوعه هو مكر النساء وخياناتهن.

أما في اليوم الثامن؛ فاختارت الملكة لوريتا موضوع المغفلين من الرجال والنساء.

وكان اليوم التاسع كاليوم الأول؛ حيث تركت الملكة إيميليا موضوع السَّرد حرًا من اختيار الراوي.

أما في العاشر؛ فكان دور بانفيلو ليصير ملكًا، وكان موضوع السَّرد هو عن أولئك الذين يتصرفون تحت داعي الحب.. فكانت الحكايا مهذبة ومثقلة بأخلاق الفروسية.

والحب عند بوكاشيو أقدر علىٰ تهذيب الإنسان من الدين، وهذا ما يبدو واضحًا حتىٰ في حكايا الأيام الأخرىٰ: ففي القصة الأولىٰ من اليوم الخامس، يقدم لنا بوكاشيو شخصية سيمون كرجلٍ متوحش مشدود إلىٰ اللذة الحسية، لكنه يتحول فجأة، بفعل تعلّقه وعشقه لإيفجينيا، كائنًا راقيًا مهذبًا.

يبدو لنا السَّرد في الـ«ديكاميرون» فعلًا لفظيًا يقاوم الموت بمحاولة نسيانه. فرغم أن الأيام العشرة تحدث في قصر غير بعيد عن فلورنسا المنكوبة؛ فإن سياق السَّرد مثقل بالاستيهام والتخييل: أغاني ورقصات، ووجوه حسان، وطبيعة غناء، وجنان وافرة الثمار.. وكل ذلك علىٰ بعد خطوات فقط من مدينة يلتهمها الطاعون.

من زاوية الجغرافيا يبدو لنا الأمر مفارقة قد تدلّ علىٰ خطأ بوكاشيو في اختياره لمكان القصة، حيث جعله محاذيًا للمدينة المنكوبة. حتىٰ إننا نتساءل: أما كان أولىٰ ببوكاشيو أن يخطو بالركب قليلًا، فيُرَحِّله إلىٰ موضع أبعد؟!

ربما لم يتنبه بوكاشيو إلىٰ جغرافية الخدث. أو ربما قصد إلىٰ ذلك. فيكون في اختياره للمكان علىٰ هذا النحو لا معقولية مقصودة للقيام بفعل العربدة في وجه الموت.

sami-pdf.blogspot.com

إن القيم الأخلاقية التي يتصرف علىٰ ضوئها أكثر شخوص الـ«ديكاميرون» ليست قيمًا دينيًا؛ بل موغلة في الالتذاذ الحسي. وبوكاشيو بهذا كان يعكس تحولات القيم في المجتمع الأوروبي لحظة النهضة، أي لحظة بدء القطيعة مع النظام القيمي للقرون الوسطىٰ. ومن حيث الرؤية إلىٰ الحياة وأسلوب عيشها، كان بوكاشيو أبيقوريًا -بالمدلول الشائع للأبيقورية لا بمدلولها الفلسفي الحقيقي، حيث يصح هنا أن نقول إنه كان علىٰ مذهب وتأويل هوراس لفلسفة أبيقور-؛ إذ في حياته الشخصية كما في نتاجه الفني كان بوكاشيو مشدودًا إلىٰ متع الجسد؛ ولعل هذا ما جعله يصوّر شخوصه في الغالب علىٰ هذا النمط الليبيدي في التعاطي مع الحياة. بل يبدو الجنس حاضرًا ليس فقط كسلوكٍ انحلالي بل كأداةٍ للسخرية من قداسة رجال الدين. مثلًا في قصة أليبش نقرأ:

«في مدينة قفصة، في بلاد البربر، كان يعيش رجل واسع الثراء، له أبناء عديدون، بينهم ابنة جميلة ولطيفة اسمها أليبش . . سألت أحدهم يومًا عن أفضل طريقة يمكنها اتباعها لخدمة الرب. فأجابها بأن أفضل من يخدمون الرب هم أولئك الذين يبتعدون عن أمور الدنيا، مثلما يفعل من يذهبون إلىٰ صحراء تيبايدا. وكانت الفتاة ساذجة، لا يزيد عمرها عن أربعة عشر عامًا، فانطلقت في صباح اليوم التالي، سرًا ووحيدة، دون أن تخبر أحدًا، إلىٰ صحراء تيبايدا، لا تدفعها رغبة واعية، بل نزوة صبيانية، وعلىٰ رغم ما أصابها من إنهاك؛ فقد واصلت المسير مدفوعة برغبتها. وبعد بضعة أيام في تلك القفار، رأت من بعيد كوخًا صغيرًا، فتوجهت إليه، ووجدت عند الباب راهبًا قديسًا، فعجب لرؤيتها وسألها ما الذي تبحث عنه. فردت عليه بأنها، بوحي من الرب، تريد أن تضع نفسها في خدمته. ورأىٰ الشاب الصالح أنها فتاة شابة وجميلة، وخشي أن يغويه الشيطان إذا ما استبقاها معه، فأثنىٰ علىٰ نيتها، وقدم لها ماء تشربه، وبعض التمور والجذور والأعشاب البرية لتأكلها، وقال لها:

- بنيتي، علىٰ مسافة غير بعيدة من هنا، يوجد رجل قديس، وهو أعلم مني بكثير في ما تبحثين عنه. فاذهبي إليه.

أشار لها إلىٰ الطريق، وبعد أن وصلت إلىٰ ذلك الناسك، واستمع هو إلىٰ ما تريده، حدث لها ما جرىٰ مع الأول. فسارت مسافة أخرىٰ حتىٰ وصلت إلىٰ كوخ ناسك شاب، وهو شخص ورع وطيب، يدعىٰ روستيكو، فسألها مثلما سألها

sami-pdf.blogspot.com

الآخران. ولكي يظهر هذا الناسك مدىٰ عفته وثبات إيمانه، لم يصرفها عنه مثلما فعل سابقاه، بل استبقاها في كوخه. وعندما حلّ الليل، أعدّ لها فراشًا من جريد النخل وطلب منها أن تنام عليه. وبعد أن فعلت، بدأت الغواية صراعها مع قوىٰ الناسك، ووجد أنه كان مخدوعًا جدًا بقوة إرادته. وبعد هجمات عديدة من الغواية، أدار ظهره معترفًا بهزيمته. أزاح جانبًا أفكاره الصالحة وصلواته وانضباطه، ولم يعد يهتم إلا بشباب الفتاة وجمالها، ولا يفكّر إلا في التوصل إليها، دون أن تدرك هي ذلك، ودون أن تفطن إلىٰ ما يبتغيه منها كرجل . . .»[1].

ثم إن هذه الحكايات لم تكتب لنا نحن الرجال. فبوكاشيو يحرص منذ المقدمة علىٰ توجيه كتابه إلىٰ الجنس اللطيف؛ لأنه في نظره محروم من المتعة، بينما الرجال لهم إمكانية للاستمتاع في الواقع لا في الخيال. بيد أنه في ترفيهه عن المرأة اختزل موضوع إمتاعها في الجنس تحديدًا؛ الأمر الذي يؤكد أن المرأة في باطن تصوره مجرَّد كائن شبق؛ لذا فتسليته لا تحصل إلا بحكايا جنسية. ولا شك أن بعض الحكايا سخيف جدًا في مضامينه وإيحاءاته، كما في مادة سرده، حيث ينقصها اشتغال التخييل في صقل صيرورة حوادثها، لكن مع هذا استطاع بوكاشيو بمهارته الفنية أن يعوض ذلك بجمالية الوصف، عندما يوقف صيرورة السَّرد أمام مشهد مكاني أو صور الشخوص. كما إنه يحسن أحيانًا كثيرة في نظم الحوار، بما يعطي لمتنه هذا إيقاعًا تواصليًا. وهكذا تتكامل عناصر الحكي، فتعوض تقنيات الوصف، وتموجات الحوار فقر الحادثة السَّردية.

لكن لنعد إلىٰ صورة المرأة في الـ«ديكاميرون»؛ حيث ذهب جمهرة النقاد إلىٰ القول: إن بوكاشيو كاتب نسائي يُعلي من شأن المرأة ويقف إلىٰ جانبها، حتىٰ إنه خصّها بكتاب للترفيه عنها. واستدلالهم علىٰ هذا قائم علىٰ رواية الـ«ديكاميرون».

بينما كتاب الـ«كورباشيو» مجرَّد هجاء لاذع لها، حيث يراها مخلوقًا سافل القيمة بالقياس إلىٰ الرجل؛ لذا ينبغي أن تكون خاضعةً له، ويجب علىٰ الرجل أن يقودها لا أن ينقاد إليها. بل يذهب بوكاشيو في سياق المقارنة إلىٰ الجزم بأن أفضل النساء وأكملهن لا يتساوين مع أسوأ الرجال.

---

(١) جيوفاني بوكاشيو، الديكاميرون، ترجمة صالح علماني، المدىٰ، دمشق ٢٠٠٦.

sami-pdf.blogspot.com

لقد قلنا من قبل إن مع متن «الكورباشيو» ترتسم ملامح انقلاب جذري في رؤية بوكاشيو؛ حيث يبدو روحانيًا ناقدًا للمنزع الأبيقوري الذي ظهر به في الـ«ديكاميرون». وهو الانقلاب الذي قلنا إن سببه راجع إلىٰ تلك الزيارة التي بدأنا بها هذه السطور؛ حيث هزّه إنذاره بقرب موته، وأدخله في دوامة مراجعة روحية وفكرية، حتىٰ إنه أحرق كتبه وصحائفه، وتاب عن الـ«ديكاميرون».

لكن إذا كان بوكاشيو قد تاب؛ فإن أوروبا لم تتب! إذ صارت من بعده أكثر «ديكاميرونية»!

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

«الأبـلـه»

لم يتبق في حياة دوستويفسكي سوىٰ خمس دقائق!

فهاهي ثلاثة أعمدة خشبية منصوبة في الساحة. وهاهو صَفّ من الجنود ببنادقهم مستعدين لإطلاق رصاص الإعدام.

قبل ثواني فقط لم يكن يعلم أنه مساق إلىٰ الموت، إنما سارت الأمور بسرية؛ ففي اليوم الثاني والعشرين من ديسمبر ١٨٤٩ استيقظ المساجين المتهمون بالانضمام إلىٰ جمعية «بتراشيفسكي» الثورية، علىٰ وقع أقدام وقعقعة سلاح وأصوات مزمجرة آمرة: «علىٰ كل المساجين ارتداء ملابسهم بسرعة».

حُشروا في عربات، وأحاطت بالموكب فرقة من خيالة الدرك . . ودوىٰ صوت آمر فانطلق الجمع. وبعد حوالي ساعة توقف المسير، وفتحت العربات أبوابها، فإذ بهم في ساحة سيمونوفسكي الفسيحة. بدا لدوستويفسكي أحد الكهنة بثوبه الأسود حاملًا الصليب والإنجيل . . وقف في مقدمة الركب، كغراب شؤم، وخطىٰ فتبعه المساجين إلىٰ قدرهم المجهول.

تساءل أحد السجناء: ترىٰ ماذا سيفعلون بنا؟

أجابه أحدهم: إنهم سيقرؤون علينا قرار الحكم، أي الأشغال الشاقة للجميع.

- ولكن لماذا هذه الأعمدة الخشبية المثبتة في الساحة؟!

- سنربط عليها -ثم تمتم- وربما أعدمونا بالرصاص.

كان عدد من الجنرالات بوجوههم العابسة، وألبستهم المزركشة بالنياشين يتمشون في كبرياء كالطواويس . . وخلف كل سجين وقف دركي.

sami-pdf.blogspot.com

مشهد لا ينبئ بخير!

كانت السماء شديدة الزرقة ذاك الصباح، والثلج ناصع البياض، والبرد قارس يجمّد الدم في العروق . .

اخترق الصمت صوت جهوري: «استعداد».

وتقدَّم المحضر بأوراق أخذ يقرأ ما سُطِّر فيها من أحكام، معددًا جرائم كل سجين ثم مختتمًا بإصدار حكم الإعدام. بصوتٍ جاف رتيب، لا أثر فيه لأي إحساس، نطق أسماء العشرين سجينًا مع عشرين حكمًا بالإعدام.

عندما سمع دوستويفسكي اسمه مقرونًا بالحكم انتفض فجأة وكأنه استيقظ لتوه من حلم. وصاح قائلًا لرفاقه: «لا يمكن أن يطلقوا علينا النار».

لكن هاهم الجلادون يربطون السجناء الثلاثة الأوائل (بتراشيفسكي، مومبيلي، وغريغورييف) بالأعمدة الخشبية . . وهاهو الأمر يصدر فتخرج ثلاثة مفارز من الجنود، ليقفوا قبالة المساجين المرتجفين بالبرد والخوف.

أغمض دوستويفسكي عينيه . . حانت لحظة الموت إذن. إنه السادس في الترتيب، بمعنىٰ أنه سيربط في الدفعة التالية مع اثنين من رفاقه علىٰ أعمدة الإعدام.

احتسب الوقت بسرعة . . لم يتبق في حياته سوىٰ خمس دقائق.

فلا يجب أن يفوت فرصة عيشها . . يجب أن يستخدمها بأفضل طريقة.

لقد قفز الفلاسفة والشعراء بأفهامهم ومخيلاتهم إلىٰ ما وراء الطبيعة، أما هو فسيقفز بعد حين بكيانه كله إلىٰ الماوراء. لم يسبق له أن كان قريبًا جدًا من جدار الميتافيزيقا كقربه اليوم.

لم يتبق سوىٰ خمس دقائق؛ فماذا بإمكانه أن يفعل بها؟

لا يجب أن تضيع.

إنها أثمن ما يمتلكه الآن.

إنه في السابعة والعشرين من عمره . . لكن قبل أن يبتلعه الموت فكّر في تقسيم ما يملك من آنات الزمان . . فوزعها علىٰ ثلاثة أقسام: دقيقتين لتوديع أصدقائه،

sami-pdf.blogspot.com

ودقيقتين ليجيب عن سؤال معنىٰ الحياة، والدقيقة الأخيرة لينظر ويتملىٰ في العالم قبل أن يغادره.

دوّت الطلقات . .

فذهل مما حدث . . لم يسقط رفاقه الثلاثة، بل لا زالوا مشدودين إلىٰ الأعمدة الخشبية . . لقد كانت الطلقات مصوبةً إلىٰ الأعلىٰ فطاشت في الفضاء. ثم تقدم المحضر الذي قرأ حكم الإعدام قبل قليل، ليقرأ حكمًا جديدًا:

«حَكَمَ جلالة القيصر بالعفو عنكم وتحويل عقوبة الإعدام إلىٰ السجن مع الأشغال الشاقة».

«لا أذكر يومًا شعرت فيه بمقدار السعادة التي أحسست بها عندما قُرئ علينا قرار العفو».

كذا كتب دوستويفسكي بعد عشرين عامًا من هذه الحادثة إلىٰ زوجته آنا جريجوفنا. ولا يعني هذا أنه كان يكثر من الحديث عن هذه التجربة الأليمة التي اختزنتها لحظة انتظار الإعدام، بل بالعكس، تقول آنا: **«إن ذكريات كل ما شعر به . . أثناء الشروع في تنفيذ حكم الإعدام في جماعة بتراشيفسكي كانت تولمه كثيرًا؛ فلا يتحدث عنها إلا في النادر. لكني سمعته يرويها ثلاث مرات بالتعابير نفسها التي ترد في رواية «الأبله».**

بقي الحادث محفورًا في ذاكرته وشعوره، لم يغادره أبدًا . . حتىٰ إنه ضمّنه في ثلاث من رواياته. لكنه أسهب في تحليله في رواية «الأبله» التي هي رغم البساطة الظاهرية لشخصية بطلها (ميشكين)، فإن دوستويفسكي يُجري علىٰ لسانه مقاطع وتأملات غنية بالإيحاء، وأهمها في تقديري تلك الواردة في السياقات التي يطرح فيها أسئلة الموت والوجود.

أن يقف المرء علىٰ حافة الميتافيزيقا، هي بلا شك لحظة مثقلة بالاستيهام الروحي والفلسفي. وعندما يسرد الأمير ميشكين -بطل «الأبله»- سيرة الرجل المقاد للإعدام، كان السؤال الذي هجس بداخله هو عن معنىٰ الحياة.

وقد استوقفتني هذه اللحظة في سرد دوستويفسكي ودفعتني إلىٰ سلسلة من التساؤلات:

أليس غريبًا أن يستفهم الإنسان عند مغادرة الحياة عن معناها وكيف ينبغي عيشها؟

sami-pdf.blogspot.com

لماذا ينبجس سؤال الحياة هكذا بقوة عند لحظة فراقها؟

كانت أمام دوستويفسكي في تجربته علىٰ منصة الإعدام خمس دقائق فقط، لكنه في رواية الأبله سيكرم الرجل المقاد للإعدام بعشرين دقيقة.

عشرون دقيقة؟

ما أقساك أيها الوغد دوستويفسكي. أما كنت تقلِّل له من عذاب الانتظار قليلًا؟ عشرون دقيقة كاملة والرجل علىٰ يقين من قرب الفناء؛ حتىٰ جاءه دوستويفسكي بالعفو . . لماذا استطالت الدقائق علىٰ هذا النحو؟

لعل دوستويفسكي يريد منه أن يعطيه ويعطينا معنىٰ سؤال الحياة . . ذاك الذي لم يكن أمامه هو شخصيًا سوىٰ دقيقتين للتفكير فيه بعد أن وزّع دقائقه الخمس.

فما هو هذا المعنىٰ الذي خلُص إليه معدوم رواية «الأبله»

إن الدلالة الأساسية التي رسخت في ذهنه هي إمكان غنىٰ الحياة وثرائها، وإمكان عيشها علىٰ نحو مختلف.

لننصت إلىٰ ما يختلج في نفسية السائر نحو الإعدام:

«ليتني أستطيع ألا أموت! ليت الحياة ترد لي! إذا أمكن ذلك لأحيلن كل دقيقة دهرًا، ولأحصين جميع الدقائق لا أضيع منها واحدة، ولا أبدد منها واحدة».

هذا التشبث بآخر الآنات المتبقية في الحياة، يقدمه دوستويفسكي بمهارةٍ في موضع آخر من روايته، عندما يسرد ميشكين حكاية المجرم المقاد إلىٰ المقصلة، حيث يصير حتىٰ عبوره للشارع لحظة تستحق أن تذاق وتعاش:

«حين يُقتاد إلىٰ المقصلة، لا بدَّ أن يعتقد أن حياة لا نهاية لطولها ما تزال أمامه. يخيّل إليّ أنه لا بدَّ أن يقول لنفسه أثناء الطريق حتمًا: ما زال وقت طويل، أمامي ثلاثة شوارع أعيشها. سأجتاز هذا الشارع، ثم الآخر، وبعده ذلك الشارع الذي فيه دكان خباز علىٰ اليمين . . ما زال هناك وقت قبل أن نصل إلىٰ دكان الخباز. وفي كل جهة من حوله جمهور وصرخات وضوضاء . . إن عليه أن يحتمل ذلك كله، وأن يحتمل خاصة هذه الفكرة: «هؤلاء ألوف من الناس لن يعدم منهم واحد، أما أنا فأعدم»[1].

---

(١) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد١٠،الأبله ج١، ط٢، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٥، ص١٣٤، ١٣٥.

sami-pdf.blogspot.com

في سياق آخر، يكشف دوستويفسكي عن جانب مغاير في المشاعر المصاحبة للحظة الإعدام؛ إذ مع مرور ثواني الانتظار، وثقل وقعها علىٰ النفس، ينقلب الشعور فجأة إلىٰ أمنية جديدة: «**أصبح لا يتمنىٰ إلا أن يطلق عليه الرصاص**».

قسوة اللحظة نجد لها تحليلًا عميقًا في مقارنة ميشكين بين شعور الشخص الذي يتعرض للقتل، وبين شعور الشخص الذي يحكم بالإعدام. إذ يرىٰ أن حالة الثاني أفظع بكثير: «**لو أخذت جنديًا فوضعته في قلب المعركة أمام فوهة المدفع ثم أطلقت عليه النار، لظلّ يحتفظ بالأمل إلىٰ آخر لحظة. أما إذا قرأت لهذا الجندي نفسه قرارًا يحكم عليه بموتٍ مؤكّد فإن هذا الجندي سيفقد عقله**»[1].

لماذا؟؛ لأن «**الألم الذي ينشأ عن يقين المرء من أنه بعد ساعة، ثم بعد عشر دقائق، ثم بعد نصف دقيقة، ثم الآن فورًا، ستترك روحه جسدها، وأنه لن يكون بعد تلك اللحظة . . فحين يضع المرء رأسه تحت المقصلة البتارة، وحين يسمع انزلاقها فوقه، في ربع الثانية ذاك، إنما يشعر المرء بالخوف الأكبر**»[2].

إذن الخوف الأكبر ليس من حتمية الموت يومًا ما، بل من يقين حدوثه الآن.

هذه اللحظات التأملية المثقلة بالإيحاء يرويها دوستويفسكي علىٰ لسان بطل قصته «ميشكين»، الأمير الأبله، الذي يعود بعد خمس سنوات قضاها في العلاج بسويسرا من مرض الصرع، إلىٰ روسيا، حيث نكتشف فيه بدءًا من استهلال القصة في قطار وارسو شخصية بالغة اللطف والطيبة إلىٰ حد السذاجة، لكن لا بدَّ أن نفاجأ أيضًا منذ مبتدأ السَّرد بنظراته وتحليلاته النفسية التي يمكن أن تبلغ به درجة فيلسوف. وبمجرد ما يطرق باب بيت الجنرال إيبانتشين في حوالي الحادية عشرة يكشف حكيه عن مواقف حياتية تبدو حينًا مثقلة بالاتزان والحكمة، وأحيانًا مستغربة إلىٰ حد الجنون.

هي هذه بالضبط عبقرية دوستويفسكي؛ صياغة بالغة الإتقان لشخوص بالغة التعقيد، في سردٍ روائي بالغ الإسهاب (ألف صفحة)، مثقل بأسئلة الوجود العصيّة علىٰ كل اختزال.

---

(١) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد١٠، الأبله ج١، م س، ص٥٤.

(٢) دوستويفسكي، الأعمال الكاملة، المجلد١٠، الأبله ج١، م س، ص٥٤.

sami-pdf.blogspot.com

- ٤ -

«الجريمة والعقاب»

«في مساء يوم من أيام تموز، وحرارة الجو علىٰ أشدها، خرج شاب من غرفته المؤثثة المتواضعة، الكائنة في الطابق الخامس من البناء القديم في شارع «س». هبط السلالم ثم اتجه ببطء نحو جسر «ك» بعد أن نجح في تجنب لقاء صاحبة البيت التي كانت تقيم في جناحٍ خاص في الطابق الأدنىٰ تراقب من يهبط من الأعلىٰ من خلال باب المطبخ الذي يطلّ علىٰ السلم، والذي كانت تتركه مفتوحًا أبدًا. وكان يخشىٰ لقاءها لأنه كان مدينًا لها بمبلغ كبير لقاء سكناه في تلك الغرفة التي تشبه الزنزانة ولقاء الطعام الذي كانت تقدمه إليه، فكان يهاب ذلك اللقاء ويشعر بارتباكٍ واضطراب كلما أراد التسلّل من الدار.

(. . . .)

كان يفضّل أن يتسلّل علىٰ السُّلم كالقط الحذر وأن يختفي دون أن يراه أحد.. لكن، لم يكد يبلغ الشارع في تلك الليلة حتىٰ تبخر الخوف الذي يلازمه من دائنيه، وارتسمت علىٰ شفتيه ابتسامة غريبة وراح يحدث نفسه قائلًا:

كيف يثير هذا الأمر التافه في نفسي كل هذا القلق وأنا أتدبر موضوعًا خطيرًا كالذي أنا بصدده؟ صحيح أن كل شيء في متناول يد الإنسان، ولكنه يضيع كل شيء بسبب جبنه.. هل أستطيع تنفيذ ما اعتزمته؟ إنني أخدع نفسي بوهمٍ يداعب مخيلتي. ولكنه لا يتجاوز حد الدعابة. نعم الدعابة.

(. . .)

رباه! هل هذا ممكن؟ هل أستطيع أن آخذ فأسًا بيدي فأضرب به الرأس وأجعل الدماغ يتناثر؟ هل يمكن أن أسبح في الدماء الحارة اللزجة؟ هل أستطيع تحطيم القفل

sami-pdf.blogspot.com

والسرقة؟ سوف أرتعد، سوف أرتعد وأنا مغطىٰ بالدم!

بضربات فأس.. هل ذلك ممكن؟»[1].

هكذا كانت الهواجس تعتمل بداخل راسكولينكوف، معبرة عن نفسية مشروخة بالضعف والقوة، راغبة في توكيد الذات عبر خرق منظومة القيم السائدة.

تُعد «الجريمة والعقاب» نمطًا جديدًا وفريدًا -بالقياس علىٰ المنتوج الروائي السَّائد وقتها- وذلك من حيث طريقة البناء الروائي وأبعاده ومكوناته؛ لأن حدث الجريمة غالبًا ما يتناول في المتن الروائي انطلاقًا من منظور بوليسي يقتصر علىٰ تتبع خطوات التحري والكشف، وصولًا إلىٰ تحديد دوافعها، والإمساك بفاعلها. لكن دوستويفسكي -بحسِّه الروائي الفريد وتأمُّله النفسي والفلسفي العميق- استطاع في «الجريمة والعقاب» تقديم معالجة فنية جديدة للأبعاد والدلالات التي تحيل عليها الجريمة ببحث خلفيتها النفسية، وتفكيك صلاتها بالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية.

ويستوقفنا في نصِّ دوستويفسكي هذا مفهوم ذو محمول دلالي مهم، نراه مفيدًا في إبصار البؤرة النفسية لمتن «الجريمة والعقاب»، أقصد مفهوم الدم، تلك الكلمة الحيوية والمخيفة التي عادة ما يقترن بها الفعل الإجرامي؛ فبطل الرواية عندما اتجه إلىٰ قتل المرابية لم يسلك ذلك السلوك بدافع ضيق العيش وحده، بل ثمة عوامل نفسية داخلية، صعبة التفسير بأسلوب المقال، ولكنك تكاد تلمحها عيانًا من خلال أسلوب الرواية المثقل بالإيحاء والتوصيفات الشعورية لشخوصها. تجد راسكولينكوف يطرح علىٰ نفسه سؤالًا سوزياليًا: «هل أنا قملة أم رجل عظيم؟!». ثم لمَّا يتأمّل مفهوم العظمة يجده يقترن في التاريخ البشري بإراقة الدم؛ فنابوليون رجل عظيم لسبب وحيد، هو أن حياته كانت كلها سفكًا للدماء. وثمة غيره كثير من نماذج الشخصيات العظيمة التي يستحضرها خلال محادثته لنفسه فيجدها قد أراقت دماء غزيرة. ولذا؛ يتركز في ذهنيته إيمان أكيد بأن الأسلوب الوحيد لإثبات الذات هو إراقة الدم.

---

(١) دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، نقلًا بتصرف عن الترجمة العربية التي أنجزها فايزكم نقش الكردي، منشورات دار اليقظة العربية دمشق، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٩٠، ص٤٧، ٤٨.

sami-pdf.blogspot.com

فإذا كان لازمًا علىٰ أحدهم، من أجل تحقيق فكرته، أن يدوس علىٰ جثة، أو علىٰ بركة من الدم، فإنه يستطيع أن يفعل ذلك وهو مرتاح الضمير.

«إذا لم يكن لنابوليون تلك الشجاعة التي أقدم بها ذات يوم علىٰ إطلاق الرصاص علىٰ جمع من الناس العزل، لا أحد كان سينتبه إليه؛ وبالتالي كان سيبقىٰ نكرة في تاريخ البشرية».

هكذا كانت الأفكار تهجس بداخل راسكولينكوف. وهكذا نلقىٰ في هذا المتن الروائي كشفًا بارعًا عن مشاعر بطل الرواية قبل إقدامه علىٰ فعل جرمه، كيف يسائل ذاته؟ وكيف يبرر موقفه؟ وكيف يحفّز إرادته الخائرة ويشجعها علىٰ الإقدام علىٰ الفعل الخطير؟

«أمسك الباب وجذبه نحوه بشدة.. ولما رأىٰ أنها تتصدىٰ له لتمنعه من الدخول تقدّم نحوها وفي عينيه نظرة وحشية أخافت العجوز، فتراجعت خطوة إلىٰ الوراء.

(....)

سألته:

كم أنت شاحب، ويداك ترتجفان! هل أنت مريض؟

فأجابها بصوت مرتجف:

كيف لا يشحب من لا يجد ما يأكل؟

...

وتركته لحظات وقد أدارت له ظهرها .. ففك أزرار معطفه .. وأخرج الفأس ورفعها بكلتا ذراعيه دون أن ينتبه إلىٰ حركته وتركها تسقط آليًا ودون عنف علىٰ رأس العجوز .. ثم انهال عليها بكل قواه بضربة ثانية وثالثة مستهدفًا الرأس فتفجَّر الدم...»[1].

لكنه فجأة سمع وقع خطوات .. ثم ساد الصمت «حتىٰ إنه عزا ما سمعه إلىٰ اضطراب أعصابه وتخيلاته .. غير أنه سرعان ما سمع صرخة خافتة أشبه بزمجرة

(١) دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، م س، ص١٦٠، ١٦١- ١٦٣.

sami-pdf.blogspot.com

مكتومة . . وران سكون مريع دام دقيقة أو دقيقتين . . وفجأة انتفض بعنف وأخذ الفأس بيده ثم هرع إلىٰ الغرفة . . كانت إليزابيث واقفة في وسط الغرفة وهي تحمل حزمة كبيرة، وكانت تنظر بذهول وتبلّد إلىٰ أختها الميتة وقد شحب وجهها حتىٰ غدا كقطعة من القماش . . بدا عليها أنها عاجزة عن الصراخ فلما رأته مندفعًا نحوها ارتعدت كالورقة التي تتقاذفها الرياح، وقد اعترتها قشعريرة متقطعة وعلا وجهها تشنج دوري رتيب! رفعت ذراعيها وراحت تتراجع ببطء أمامه باحثة عن زاوية تلتصق فيها وهي تحدق في وجهه خرساء مكتومة الأنفاس. اندفع نحوها رافعًا فأسه . . أصابتها الفأس ملء رأسها.

بدا الرعب يستحوذ علىٰ نفسه أكثر فأكثر وخصوصًا بعد جريمته الثانية التي لم يكن قد أدخلها في حسابه»[1].

لما أقدم علىٰ ارتكاب جرمه، يبسط لنا دوستويفسكي باقتدارٍ كبير ذاك الاضطراب الهائل من الأحاسيس التي تتملّك نفسية القاتل. لقد أصبح أسيرًا لكوابيسه وهواجسه؛ حيث تبيّن له أنه عاجز نفسيًا عن احتمال جرمه، وأن ثمة ألمًا عظيمًا يُثقل كينونته. أيقن أنه ليس سوبرمان؛ إذ هاهو يسقط مريضا بالحمىٰ والخوف . . «كان كلما رأىٰ أحدًا إلا وظن بأنه يعرف حقيقته وجرمه». إنه شعور يُثقل كيانه ويهده، ويصيبه بدوار الهواجس؛ فكان لا بدَّ من الاعتراف بالجريمة والخضوع للعقاب. بل صار العقاب مطلبًا! إنه دواء هذا الهاجس المؤلم الذي يختلج بداخله. كأن معادل كل جريمة هو العقاب. إنه ليس فقط معادلها القانوني، بل الأهمّ من ذلك إنه معادلها النفسي. لذا؛ سيعترف راسكولينكوف للبوليس بجريمته، بل سيبذل جهدًا من أجل إقناعهم بأنه الفاعل؛ لأنهم لم تكن لديهم أي دلائل تُدينه.

هنا تحضرني تلك المقارنة التي عقدها ميلان كونديرا بين رواية كافكا «المحكمة» و«الجريمة والعقاب»؛ حيث أشار إلىٰ أنه في متن دوستويفسكي نجد أن الجريمة تبحث عن العقاب، بينما في متن كافكا العقاب يبحث عن الجريمة.

أجل، يمكن أن نلحظ أن من بين الأفكار المحورية في نصّ دوستويفسكي، فكرة

---

(١) دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، م س، ص١٦٦، ١٦٧.

sami-pdf.blogspot.com

نراها مقتبسة من اللاهوت المسيحي، وهي فكرة «الخلاص بالألم»، حيث يصير ألم العقاب شرطًا نفسيًا للتطهر من الجريمة. وبهذا يرغمنا في بعض المقاطع علىٰ أن نتعاطف ليس مع الضحية، بل مع الجاني؛ حيث لا يبدو لنا كما هو المتعارف عليه في شخصية الجناة القساة الأجلاف، بل هو شخصية في غاية الرهافة والحساسية. إنه أسير فكرة مجنونة، وأسير وضع اجتماعي ظالم؛ ومن ثمَّ نستشعر أن ثمة تبريرًا ما لفعله الإجرامي.

نهج دوستويفسكي في رواية «الجريمة والعقاب» علىٰ نمط رواياته الكبرىٰ النازعة نحو الاشتغال علىٰ الرؤىٰ والإشكالات الفلسفية. وإذا كانت رواياته «**الأبله**» أو «**الإخوة كارامازوف**» هي أيضًا قد قاربت الأسئلة الوجودية؛ فإن ميزة نصّه هذا (**الجريمة والعقاب**) هو أنه أكثر تركيزًا علىٰ السؤال الوجودي المتعلق بكيفية إثبات الذات. حتىٰ إن مقاطع كثيرة من سرده يمكن أن تُعد تأملات فلسفية معبّرة عن فكرة السوبرمان كما ستتبلور لاحقًا في المتن النيتشوي. فشخصية راسكولينكوف من حيث ملامحها النفسية، وهواجسها الفكرية، قريبة جدًا من المعاني الفلسفية التي سيبلورها الفيلسوف الألماني نيتشه في نقده الجينالوجي للأخلاق، وإعلانه عن ميلاد «السوبرمان». ومعلوم أن نيتشه كان من القراء المعجبين بالمتن السَّردي لدوستويفسكي، بل إنه قال ذات يوم معبرًا عن هذا الإعجاب: «**إن دوستويفسكي هو الوحيد الذي علمني شيئًا من السيكولوجيا**».

إن لدوستويفسكي اقتدارًا كبيرًا علىٰ صوغ مواقف وتعبيرات استبطانية نفسية. إنه ذو مهارة ملحوظة ونادرة في استنطاق سيكولوجية شخوصه؛ لذا لعل توماس مان لم يبالغ عندما وصفه بأنه «**أفضل مبدع نفساني في الآداب العالمية علىٰ مر العصور**».

sami-pdf.blogspot.com

- ٥ -

الوجودية والموت

تناولت الفلسفة الوجودية في نتاجها الأدبي كما في نتاجها الفلسفي سؤال الوجود الإنساني، محاولة تفكيك تعقيده بقصد الإمساك بمعناه، فارتكزت في تحليلها علىٰ مبدأ «حرية الكائن البشري»، وذلك من خلال تأويلها لخصوصية وضعيته علىٰ أساس مبدئها الفلسفي القائل بـ«أسبقية الوجود علىٰ الماهية».

ودلالة هذه الأسبقية أن ماهية هذا الشخص أو ذاك لا تحددها عوامل قبلية، أي سابقة علىٰ وجوده، سواء كانت عوامل بيولوجية، كتلك التي يرتكز عليها التأويل الفلسفي والسيكولوجي المتأثر بفكرة الجينات الوراثية، أو عوامل مجتمعية كتلك التي تستند عليها التأويلات السوسيولوجية التي ترجع ماهية الشخص إلىٰ شروط التنشئة والوسط الاجتماعي. إنما الإنسان يوجد أولًا ثم تكون ماهيته، وهي ماهية غير ثابتة ونهائية، بل مفتوحة علىٰ الصيرورة والتحوّل.

وترىٰ الوجودية أن للفرد الإنساني حرية واقتدارًا علىٰ تشكيل شخصيته وتكوين وجوده، رغم شروط الكينونة المادية والنفسية والاجتماعية؛ إذ يمكن للفرد أن يحوّل هذه الشروط من إكراهات ضاغطة إلىٰ أدوات يستعملها لتحقيق مراداته.

ومسألة الحرية تقدَّم في المتن الوجودي في صيغة مفارقة؛ حيث إن حرية الإنسان ليست فقط اختيارًا ينزع بإرادته نحو تجسيده، بل هي أيضًا قدر يحكمه. وهذه المفارقة التي تكمن في صميم الوضع الإنساني هي ما تجعله وضعًا إشكاليًا مفتوحًا علىٰ الاحتمال، ومشغولًا بهاجس القلق. وما يعمق من هذا القلق، هو أن الإنسان يحسّ بأنه ملقىٰ داخل عالم غير قابل للفهم. عالم مليء بالألغاز، وعليه أن يواجهه بمفرده ويتعقّله؛ لأنه بمجرَّد ما يحايثه فعل الشكّ والتفكير تصير الإجابات العامة المتداولة

sami-pdf.blogspot.com

غير كافية؛ حيث يجد بداخله دومًا هواجس ذاتية خاصة، تستفزه وتموضعه في عراء اللامعنىٰ بلا دثار من يقين.

وإلغازية الوجود وغرابته وعدم قابليته للفهم هو ما يجعل الرؤية العبثية مسيطرة علىٰ الشخصية الوجودية؛ ففي كتابه «أسطورة سيزيف» يرىٰ كامو أن العبثية آتية من التصادم مع لا معقولية الوجود. لذا؛ ليست العبثية في الفكر الفلسفي الوجودي مجرَّد نتاج رغبة إنسانية في سلوك المسلك العابث، بل إن مصدرها ليس الليبيدو، بل العقل. حيث إن الموقف العبثي نتاج عجز العقل عن تعقيل الوجود وفهمه. بمعنىٰ أن العبث مصدره إبستيمولوجي أولًا، أكثر منه أخلاقي.

وبتوكيد الفلسفة الوجودية علىٰ حرية الفرد، فإنها تؤكد أيضًا فردانية القيم. إذ منذ تأسيسها المعرفي مع كيركجورد ثارت الوجودية علىٰ تاريخ فلسفات الأخلاق بكامل أنساقه ومذاهبه، بدءًا من المثُل الأفلاطونية، والأخلاق النيقوماخية الأرسطية، حتىٰ مقولة الواجب القبلي عند الكانطية. فلا وجود لمعايير أخلاقية كونية ينبغي للجميع أن ينحو منحاها، بل يجب علىٰ كل فردٍ أن يمارس حريته واختياره، ويؤسس أخلاقيته الشخصية.

وعندما أذابت الوجودية كونية الأخلاق، وشتتها بالفردانية، شتت أيضًا كونية مقولات العقل. حيث لا ترىٰ أن ثمة منطقًا كليًّا. وهذا أمر لا ينبغي أن يستغرب منها، فإذا كانت أخلاق الفعل عندها فردية، فأحرىٰ أن تكون قواعد الفهم كذلك؛ لأن الفعل الأخلاقي أوثق صلة بالآخر والمجتمع، ومن ثمَّ؛ فهو أقرب إلىٰ الخضوع إلىٰ نظم كليّة جمعية، بينما فعل التفكير هو في كثير من الأحيان مونولوج داخلي، وهنا تتجلّىٰ فردانيته.

إن الفلسفة الوجودية كانت فقيرة في نتاجها الإبستيمولوجي؛ لذا لا ينبغي أن ننتظر من الفيلسوف الوجودي مهارة وتوسعًا في التحليل المنطقي لإشكال المعرفة؛ لأن محور اهتمامه مشدود إلىٰ البعد النفسي والسلوكي لا إلىٰ البعد المعرفي بمدلوله كإبستيمولوجيا ومنطق. لكن مع هذا من الممكن أن نمسك بالموقف الوجودي في حقل الإبستيمولوجيا ونظرية المعرفة، حيث يمكن استخلاصه حتىٰ من متونها في فلسفة الأخلاق.

sami-pdf.blogspot.com

والوجودية باستبعادها للعقلانية بمدلولها كممارسة خاضعة لمنطقٍ كليّ، وبتوكيدها علىٰ فردانية فعل المعرفة القاصد إلىٰ الخوض في تأويل الوجود علىٰ نحوٍ ذاتي، ما كانت بنزوعها هذا إلا أن تصل إلىٰ التوكيد علىٰ تشظي مفهوم الحقيقة أيضًا.

إنه في النهاية خلوص إلىٰ موقف السفسطائي الإغريقي القديم، الذي تعبِّر عنه مقولة بروتاغوراس «**إن الإنسان مقياس كل شيء**»، تلك المقولة السفسطائية التي نراها أفضل اختصار للمنظورين المعرفي والأخلاقي اللذين بلورتهما الفلسفة الوجودية.

ومن نافلة القول التنبيه إلىٰ أن الإنسان في معناه السفسطائي كما في معناه الوجودي ليس ذاك اللفظ الكلي الدال علىٰ النوع، بل هو لفظٌ جزئي ذري دالّ علىٰ الفرد. وعندما يصير الفرد مصدر المعنىٰ الأخلاقي والإبستيمولوجي، لا ينبغي أن ننتظر من الوجودية تأسيسًا للمعنىٰ إنما تفكيكًا وتدميرًا لبناه وقواعده.

كيف تتجلىٰ هذه الرؤية إلىٰ العالم في المتن السَّردي الوجودي؟

لعلنا لن نبالغ لو قلنا بأن أفضل نتاج سردي وجودي هو ذاك الذي كتبه ألبير كامو. فإذا كان سارتر أعمق في التأسيس النظري للفلسفة الوجودية، فإن كامو أمهر منه في تحويل النظري إلىٰ السَّردي.

لنأخذ مثلًا روايته «**الغريب**»، سنلاحظ أن كامو جسَّد بها باقتدار فلسفة العبث الوجودي المستلهمة لأسطورة سيزيف. ومعلوم أن في العام نفسه الذي أصدر فيه كامو روايته «**الغريب**»، أصدر فيه أيضًا بحثه الفلسفي الموسوم بعنوان «**سيزيف . . دراسة حول العبث**».

وسيزيف شخصية أسطورية مشدودة إلىٰ فعل عبثي تكرره دومًا، وهو رفع حجر ثقيل من السفح إلىٰ أعلىٰ الجبل، لكن ما أن يقرب سيزيف من الوصول إلىٰ القمة حتىٰ تتدحرج الصخرة إلىٰ السفح، فيعود إلىٰ رفعها ليقع نفس ما وقع ابتداء، فيعيد ويكرر ذات العملية العبثية علىٰ نحو لانهائي.

ويريد كامو بهذا الاستحضار أن يشير إلىٰ عبثية الوجود الإنساني؛ حيث يراه يشابه في لا معقوليته ولا جدواه هذه العملية السيزيفية المملة والمفرغة من كل معنىٰ، غير معنىٰ ديمومة الشقاء والعبث.

لقد كان كامو من أكثر الروائيين اشتغالًا علىٰ النفسي في متونه السردية؛ لكنه ليس

sami-pdf.blogspot.com

اشتغالًا علىٰ وجدانية النفس وميولاتها العاطفية، إنما علىٰ هواجسها وانشغالاتها الفكرية والميتافيزيقية. وقد أراد بـ«سلسلة العبث» أن يعبر عن رؤيته إلىٰ الوجود. وهي السلسلة التي شكلها من ثلاثيته: «الغريب»، و«أسطورة سيزيف»، ومسرحية «كاليجولا».

باستثناء «أسطورة سيزيف» التي كانت نثرًا فلسفيًا، نلاحظ أن كامو حرص علىٰ تقديم رؤيته الفكرية في سرد روائي أو مسرحي. وهذا ليس فقط ديدن الفلاسفة الوجوديين الفرنسيين، بل ينمُّ عن اقتناعٍ مسبق باقتدار نمط القول الفني علىٰ الإيحاء الفلسفي.

يقول ألبير كامو: «إذا أردت أن تكون فيلسوفًا، اكتب روايات».

إن الخطاب الفلسفي في نثريته الكلاسيكية خطاب لوغوس نازعٌ نحو العقلنة والبرهنة. والوجودية موقف فلسفي يستهجن العقلانية، ولا يرىٰ للبرهنة المنطقية والعقلية أي صلابة أو قوة، فلمَ لا يثور علىٰ أسلوب خطابها كما ثار علىٰ قاعدتها الإبستمولوجية؟

إن الوجود عند ألبير كامو وغيره من الفلاسفة الوجوديين النازعين نحو العبثية هو وجود مستغلق أمام إمكانية التعقيل، إنه بلفظٍ موجز كينونة عبثية وعابثة، لا حكمة فيها ولا غاية لها.

وهذه العبثية بادية بوضوح في رواية «الغريب» كما في روايته «الطاعون». وهما معًا قاربا إشكالية الوجود والموت.

١ - ٥

ألبير كامو «الغريب»

«كانت أشعة الشمس تسقط في اتجاه رأسي علىٰ الرمال، وكان بريقها لا يكاد يحتمل . . ومن الأرض المغطاة بالصخور كانت تتصاعد حرارة تجعل المرء يتنفس بصعوبة . . اتجهنا نحو الماء وأخذنا نسير في محاذاة البحر، وبين فينة وأخرىٰ كانت

sami-pdf.blogspot.com

موجة صغيرة أطول من غيرها تقفز لتبلل أحذيتنا المصنوعة من القماش. ولم أكن أفكر في شيء؛ لأني كنت نصف نائم بسبب هذه الشمس المسلطة فوق رأسي العاري.

(. . .)

لمحت بعيدًا عنا اثنين من الشبان العرب قادمين في اتجاهنا . . أخذا يتقدمان نحونا ببطء واقتربا منَّا كثيرًا. ولم نغير اتجاهنا ولكن ريمون قال: إذا حدثت مشاجرة فلتأخذ يا ماسون الثاني. وأنا سأتكفل بغريمي وأنت يا مورسو، إذا وصل شخص ثالث فسيكون من نصيبك.

فقلت له: وهو كذلك.

وبدأ العراك وجرح ريمون وسال الدم من يده . . تراجع الشابان العربيان، وذهب ريمون صحبة ماسون إلىٰ الطبيب وبقيت أنا وحدي . . نفس وهج الحرارة الأحمر. كان البحر يلهث علىٰ الرمل بأمواجه الصغيرة في أنفاس سريعة مكتومة . . عندما أخذت أسير ببطء نحو الصخور، شعرت بجبهتي تتورم تحت الشمس. وخيّل إليّ أن كل هذه الحرارة تتكئ عليّ وتعترض طريقي. وكنت كلما ازداد لفح الحرارة قسوة أصر أسناني وأحكم إغلاق قبضتي في جيبي بنطلوني. وشددت جسمي كله لكي أنتصر علىٰ الشمس وعلىٰ الدوار الشديد الذي تصبّه فوق رأسي . . وظللت أسير فترة طويلة علىٰ هذه الحال.

رأيت غريم ريمون . . ولما رآني نظر إليّ قليلًا ووضع يده في جيبه. أما أنا فكان من الطبيعي حينئذ أن أقبض علىٰ المسدس الموجود في جيبي . . وانتظرت، وانتقل لهيب الشمس إلىٰ وجنتي، وشعرت بقطرات العرق تتجمع عند أهداب عيني، إنها الشمس نفسها التي قاسيت منها يوم وفاة أمي.

سحب الشاب العربي مديته من غير أن ينهض ولوّح لي بها في الشمس. انفجر الضوء علىٰ الصلب الذي بدا كسلاح طويل براق، خيّل لي أنه أصابني في جبهتي. وفي هذه اللحظة نفسها تجمّع العرق علىٰ أهداب عيني وسال دفعة واحدة علىٰ جفوني . . وعميت عيناي في هذا الستار المؤلف من الدموع والملح ولم أعد أحسّ إلا بدقات الشمس علىٰ وجنتي . . وتوتر كياني كله، وتقلّصت يدي علىٰ المسدس. واستجاب الزناد للضغط.

sami-pdf.blogspot.com

ثم أطلقت أربع رصاصات أخرىٰ علىٰ الجسد المسجىٰ الذي خمدت أنفاسه فنفذت فيه من غير أن يبدي حراكًا»[1].

تلك كانت مقاطع واصفة للحظة جريمة «الغريب».

يتمحور هذا النص السَّردي حول شخصية محورية هي شخصية مورسو (بطل الرواية) وناطقها السَّارد. إنه «الغريب»، شخصية بلا شعور ولا وجدان، يتصرف علىٰ نحوٍ تلقائي وآلي بارد، دون أدنىٰ تفاعل عاطفي مع الحدث وما يحتمله من شخوص وعلاقات.

أما زمانية الحدث ومكانه؛ فهو الجزائر لحظة الاستعمار الفرنسي. لكن حقيقة الحدث ومضمونه لا يرتهنان باللحظة التاريخية، وهذا أيضًا توكيد علىٰ خاصية المتن الوجودي؛ إذ بسبب نزوعه نحو الفردية، نجده في بنائه الروائي يخرج الحدث من تاريخيته ويصبغه ببصمة الفردية المعزولة. لذا؛ لا ينبغي أن نتوقع في نصّ «الغريب» أن نلقىٰ حدثًا أو أحداثًا تلتقط تاريخية اللحظة (الجزائر تحت الاستعمار)، إنما منذ بدء السَّرد نلقىٰ أنفسنا نسكن الداخل النفسي لفردية غريبة هي شخصية مورسو. الذي تصله برقية إخبار بوفاة أمه، في بيت العجزة حيث كانت تقيم فنزداد اندهاشًا من غرابة ردِّ فعله.

«ماتت أمي اليوم. وربما أمس، لا أدري. لقد تلقيت من الملجأ الذي كانت تقيم فيه برقية هذا نصها: «أمكم توفيت. الدفن غدًا. أخلص تعازينا». ولم أستطع أن أفهم من ذلك شيئًا .. ربما تكون قد توفيت أمس؟!»[2].

ويذهب إلىٰ الجنازة لتلقي العزاء. لكن الناس يلاحظون أنه لم يبدِ مشاعر الألم والحزن علىٰ فقد أمه؛ بل كان يتصرّف بشكلٍ آلي، وكأن شيئًا لم يحدث، فلم يقابل اللحظة حتىٰ بمسحة الحزن ولو نفاقًا كما يقتضي العرف الاجتماعي.

منذ هذه اللحظة الأولية في الزمن السَّردي ندرك طبيعة شخصية مورسو (الغريب)، ويمضي إيقاع السَّرد برتابته واعتياديته. وفي إحدىٰ صدف الحياة العادية يلتقي مورسو

---

(١) ألبير كامو، الغريب، المكتبة الثقافية، بيروت١٩٨٢، ص٥٦، ٥٧ - ٦٢.

(٢) ألبير كامو، الغريب، م س، ص٧.

sami-pdf.blogspot.com

جاره ريمون سنتيس الذي يدعوه إلىٰ الذهاب إلىٰ الشاطئ.

كان ريمون يسيء معاملة عشيقته، وفي الشاطئ يلتقيان صدفة برجلين أحدهما: أخ لتلك الفتاة، فينتهي الأمر إلىٰ ارتكاب مورسو لجريمة القتل بدمٍ بارد.

ثم في المحكمة، نلقاه بذات السمت النفسي الآلي المفرّغ من الشعور والإحساس؛ فهو لا يكذب ولا يبرر:

«وبعد قليل دوىٰ صوت جرس في القاعة. وحينئذ نزع الحارسان القيود الحديدية من يدي. وفتحا الباب. وأدخلاني في قفص المتهمين وكانت القاعة مزدحمة بالناس وتكاد تنفجر بهم. وعلىٰ الرغم من وجود الستائر علىٰ النوافذ؛ فقد كانت أشعة الشمس تتسلَّل من بعض الأماكن. وكان الجو خانقًا. وكان زجاج النوافذ مغلقًا. وجلست وأحاط بي الحارسان. وفي هذه اللحظة شاهدت صفًا من الوجوه أمامي. وكانت جميعها تتطلع إليَّ وفهمت أنهم المحلفون. ولكن لا أستطيع أن أقول ماذا يميّز بعضهم عن بعض وكان الانطباع الوحيد الذي تركه هذا المنظر في نفسي أنني أمام مقعد تِرام وأن جميع ركابه يرقبون الراكب الجديد لكي يكتشفوا ما يثير فيه الضحك والسخرية. وإني أعرف جيدًا أن هذه الفكرة بلهاء؛ لأن المحلفين لم يحضروا إلىٰ هنا لكي يروا ما يثير الضحك أو السخرية وإنما جاءوا للبحث عن الجريمة. ولكن الفرق لم يكن كبيرًا، وعلىٰ أي حال فقد كانت هذه هي الفكرة التي خطرت لي حينئذ»[1].

يتابع مشاهد المحكمة بلا مبالاة؛ بل يحس أحيانًا بشيء من المتعة، مع أنه مهدد بالإعدام:

«إن الإنسان يجد متعة حينما يستمع إلىٰ الناس وهم يتحدثون عنه، حتىٰ إن كان يجلس علىٰ مقاعد المتهمين»[2].

بدا لرئيس الجلسة وللمدعي العام وكذا للحضور أنهم حقًا أمام رجلٍ غريب، ليس مجنونًا ولكنه يبدو لا مباليًا بكل شيء. وحتىٰ عندما يريد أن يعلِّل الدافع إلىٰ جريمته لا يبحث عن تعليل يُبرئه ولا عن تعليل يُبرر الجريمة:

---

(١) م س، ص٨٣.

(٢) م س، ص٩٦.

sami-pdf.blogspot.com

«وأخذ رئيس الجلسة يسعل قليلًا ثم سألني بصوتٍ خفيض عما إذا كان لدي شيء أقوله. فنهضت، وقلت إنه لم تكن عندي النية لقتل الشاب العربي. فقال إن هذا القول لم يتضح جيدًا من نظام دفاعي، وإنه يسعده، قبل أن يستمع إلىٰ المحامي الذي يترافع عني، أن يعرف الدوافع التي حدت بي إلىٰ ارتكاب جريمتي. فقلت بسرعة، وأنا أخلط الكلمات قليلًا وأحسّ بما في موقفي من سخرية، إن هذا كان بسبب الشمس. وسمعت أصوات ضحك في القاعة»[1].

لم يكن يتابع مجرىٰ المحاكمة بانتباه، بل أحيانًا كثيرة كان يتجاهل ما يقال عنه، ويسرح بخياله بعيدًا:

«أتذكر . . خلال مرافعة المحامي، كنت أسمع صوت بوق بائع المثلجات آتيًا من الشارع ومخترقًا ردهات المحكمة وقاعاتها، لكي يرن في أذني. وهاجمتني ذكريات حياة لم تعد ملكي. ولكني وجدت فيها أبسط ألوان النشوة وأروعها: روائح الصيف، والحي الذي كنت أحبه، شكل السماء في المساء، وضحكات ماري وفساتينها»[2].

وحتىٰ عندما نطق القاضي بإعدامه، بدا صلدًا كالجليد:

قال: «رئيس الجلسة في صوت غريب إن رأسي سيقطع في ميدان عام باسم الشعب الفرنسي، وبدا لي أني فهمت المشاعر التي قرأتها علىٰ وجوه الجميع، وأعتقد أنها كانت تنطوي علىٰ الاحترام. وكان الحراس في غاية الرقة والوداعة معي. ووضع المحامي يده علىٰ معصمي. ولم أعد أفكر في شيء. ولكن الرئيس سألني عما إذا كنت أريد أن أقول شيئًا. وفكّرت قليلًا ثم قلت: لا. وحينئذ قادني الحراس إلىٰ خارج القاعة»[3].

في الليلة التي تسبق يوم الإعدام، يتنبّه مورسو فجأة إلىٰ حكمة، وهي أن يستغل اللحظة الزمنية المتبقية له في إمتاع نفسه، إنه نوع من وعي الذات، لم يكن يستشعره فيما سبق، وهكذا شعر بالحرية.

كعادة ألبير كامو لا نجد في متنه هذا حراكًا سرديًا مشوقًا، يقوم علىٰ كثرة الأحداث

---

(١) م س، ص١٠٠.

(٢) م س، ص١٠١، ١٠٢.

(٣) م س، ص١٠٣، ١٠٤.

sami-pdf.blogspot.com

وتنويع صيرورتها؛ إنما رغم لحظة العراك والموت وطلقات الرصاص، يبدأ السَّرد وينتهي بصيرورة بطيئة لا تشويق فيها ولا حراك غير حراك الهواجس والأفكار الغريبة التي تهجس بداخل «الغريب».

لكن خلف هذه البساطة والرتابة ثمة فكرة مركزية يريد كامو بلورتها والكشف عنها بأسلوبٍ إيحائي، وهي عبثية الوجود الإنساني.

فمورسو يجسِّد الشخص الذي لا ينسجم مع النمط الحياتي السَّائد. شخص غريب أمام وجودٍ غير قابل للاستيعاب والتعقيل. إنه لا يتفهم واقعه، ولا يخضع للنظم والقيم السائدة فيه. لكنه رغم شعوره بغرابة الوجود، واستعصاء حقيقته عن التفكيك والفهم؛ فهو لا يكذب، بل يعترف في المحكمة بما حصل، واعترافه هذا ليس بدافع استشعار الشجاعة؛ إنما لأنه لا يجد بداخله أي مبرر للكذب. فهو يقول الحقيقة سافرة كما هي، بل حتىٰ في عملية القتل لا يكشف لنا عن أي شعور إجرامي؛ إنما أكثر ما يلفت انتباه القارئ للفقرات الواصفة لحدث القتل، أن الأمر كان ردَّ فعل أمام ضوء الشمس الذي انعكس علىٰ الخنجر.

في إحدىٰ حواراته قال ألبير كامو:

أختصر «الغريب» في عبارة مفارقة وهي: **«إن الذي لا يبكي في جنازة أمه، محكوم عليه بالموت».**

يقصد كامو بذلك أن الذي لا يبكي في هذه اللحظة معناه أنه لا يلعب لعبة المجتمع. ولا يتظاهر نفاقًا ليترضىٰ العرف السَّائد. ومعنىٰ ذلك أيضًا أنه غريب عن الجماعة، ومن ثمَّ فهو ملفوظ منها.

إن سلوك مورسو يمظهر شعوره. إنه لا يكذب؛ وبالتالي فهو لا يشبه الناس العاديين. أي الذين يقبلون بأن ينافقوا السَّائد والعرف والقانون. لذا؛ فهو غريب، ومرفوض اجتماعيًا؛ لذا كان لا بدَّ من الحكم عليه بالإعدام؛ لأنه طريقة من طرق نفيّه وإخراجه من إطار المجتمع.

إن غرابة الشخصية في المنظور الفلسفي الوجودي تعني فرادتها وخرقها للنمطية العامة. وغرابة مورسو نلقاها في كل لحظة، حتىٰ في المحكمة يتجاوب مع اتهامات المدعي العام وكأن الأمر لا يعنيه أو لا يهدده.

sami-pdf.blogspot.com

لننصت إليه كيف يتمثل لحظات المرافعة:

«. . . خلال مناقشات المدعي العام والمحامي الذي يترافع عني تبيّن أنهما تكلما كثيرًا عني، وربما كان حديثهما عني أكثر من حديثهما عن جريمتي. ولكن هل كانت هذه المرافعات مختلفة؟

لقد كان المحامي يرفع ذراعيه ويعترف بأني مذنب ولكنه يتلمَّس لي الأعذار، وكان المدعي العام يمد يديه ويؤكد اتهامي ولكن من غير أن يتلمسَّ لي أي عذر»[1].

«وكان جوهر فكرة المدعي العام، إذا كنت قد فهمتها، هي أني ارتكبت جريمتي مع سبق الإصرار، أو هو حاول علىٰ الأقل أن يثبت ذلك. وقد قالها هو نفسه:

سأقدم لكم الدليل علىٰ ذلك أيها السادة . . لخص الوقائع ابتداء من يوم وفاة أمي. فذكر عدم مبالاتي، وجهلي بسن أمي، وذهابي للاستحمام في اليوم التالي لوفاتها، مع امرأة، والسينما وفرناندیل، وأخيرًا عودتي إلىٰ منزلي مع ماري. وأمضيت وقتًا محاولًا أن أفهمه لأنه قال «عشيقته» وهي في نظري كانت «ماري» فقط. ثم سرد بعد ذلك حكاية ريمون وقد تبينت أن طريقته في ذكر الوقائع لا تفتقر إلىٰ الوضوح، وكان ما قاله جديرًا بالإعجاب. لقد كتبت الخطاب كما قال، بالاتفاق مع ريمون لاجتذاب عشيقته، وتعريضها لمعاملة سيئة من جانب رجل تحوم الشكوك حول أخلاقه. وقمت علىٰ البلاج باستفزاز خصوم ريمون. وجرح ريمون وطلبت منه مسدسه، ثم عدت وحدي لكي أستخدمه وقتلت الشاب العربي طبقًا للخطة التي دبرتها، ثم انتظرت. ولكي أتيقّن من أني أنجزت المهمة كما ينبغي؛ فقد أطلقت بعد ذلك أربع رصاصات بثباتٍ تام، وبنوع من العمد والتروي».

. . . .

«إن هذا الرجل لم يُظهر ولو مرة واحدة في خلال التحقيق تأثره من جرمه الفظيع، وفي هذه اللحظة التفت إليّ وأشار نحوي بإصبعه وهو يواصل الجملة من غير أن أفهم في الواقع سبب ذلك. وليس ثمة شك في أني لم أستطع أن أمنع نفسي من الاعتراف بأنه كان علىٰ حق. فأنا لم أندم كثيرًا علىٰ ما فعلت . . وقد أردت أن أبذل محاولة

---

(١) م س، ص٩٦.

sami-pdf.blogspot.com

لكي أشرح له بطريقة عادية، بل بالأحرىٰ بطريقة ودّية، أنه لم يكن في استطاعتي مطلقًا أن أندم علىٰ أي شيء؛ فقد كنت دائمًا مأخوذًا بما سوف يحدث».

«ثم حاولت أن أصغي بعد ذلك لأنَّ المدعي العام بدأ يتكلم عن روحي. فقد قال إنه عكف عليها يفحصها ولكنه لم يجد شيئًا . . وقال إنه في الواقع ليس عندي روح، أو أي شعور إنساني، أي مبدأ من المبادئ الخلقية التي تحرس نفوس الناس»[1].

عندما نشر كامو عام ١٩٤٢ نصَّ روايته هذه، احتفىٰ به جون بول سارتر رائيًا في نصه «البيان الوجودي»، أي خلاصة الفلسفة الوجودية منسوجة في متنٍ سردي. بل قال مقرظًا تماسك النص: «ما من عبارة غير مفيدة، ما من عبارة إلا واستعيدت فيما بعد، وألقيت علىٰ بساط المناقشة، وعندما نغلق الكتاب ندرك أنه لم يكن في الإمكان أن يبدأ بصورة أخرىٰ، وأن ينتهي نهاية أخرىٰ».

لكنه بعد ذلك، وبسببٍ من عدم التجاوب النفسي الذي حصل بينهما، عبّر سارتر عن بعض امتعاضه من النصِّ ومن صاحبه. ولا يهمنا هنا هذا الامتعاض؛ فهو يدلّ علىٰ شنآن شخصي بين الرجلين، لا علىٰ مفارقات فكرية حقيقية. لذا؛ يصلح نصّ الغريب فعلًا لأن يشكّل مدخلًا إلىٰ الاقتراب من دلالة الفلسفة الوجودية.

٢ - ٥

«الطاعون»

عندما استلقىٰ، في صباح السادس عشر من أبريل، ذلك الجرذ اللعين ميتًا عند باب عيادة الدكتور ريو، لم يعره هذا الأخير كثير اهتمام؛ إنما كل ما فعله هو أنه ركنه بقدمه جانبًا، ثم نادىٰ حارس العمارة ليأمره برميه وتنظيف الممر. لكن، حين عودته إلىٰ البيت في مساء اليوم ذاته، وبينما هو يبحث في جيبه عن مفتاح الشقة إذا به ينتبه إلىٰ جرذٍ كبير مبلَّل يأتي مترنحًا من آخر الممر، حتىٰ يصل عند قدميه . . ويدور حول

(١) م س، ص٩٧، ٩٨.

sami-pdf.blogspot.com

نفسه مصدرًا صوتًا خافتًا، ثم يسقط ميتًا، ويتدفق الدم من فمه.

يتوقف ريو ناظرًا إلىٰ الجرذ ثم يخطو نحو بيته، وفي ذهنه علامة استفهام.

في صباح اليوم التالي، يعترض البوابُ الطبيبَ ريو قبل دخوله إلىٰ عيادته ليقول له إن هناك من يسخر منه ويضع جرذانًا في العمارة؛ إذ وجد علىٰ السلالم ثلاثة جرذان، كلها عليها آثار الدماء، الأمر الذي يؤكد أن أحدًا قام باصطيادها ثم وضعها هنا.

بدأ الشك يتسلل إلىٰ الطبيب، وبدأت علامة الاستفهام تكبر شيئًا فشيئًا، لتوحي له بوجود أمر خطير جدًا، لم يدخل عيادته؛ بل قرَّر أن يقوم بجولة تفقدية حول الدور الفقيرة .. وهناك يفاجأ بأن الجرذان الميتة توجد بالعشرات، انتصب السؤال في ذهنه: أمعقول أن يكون الأمر طاعـ ...؟

لقد انتهىٰ الطاعون منذ القديم؛ لكن ما سبب موت الجرذان بهذا العدد الكبير؟

بدأت الجرذان تغزو المدينة، وبدأ الموت يدبّ إلىٰ الناس، فكل يوم يزداد عدد الموتىٰ دون أن يستطيع أحد أن ينطق باسم المرض المرعب (الطاعون).

لكن في الأخير يُعترف بالحقيقة الموجعة، وبالرعب الأعظم:

المدينة مصابة بالطاعون.

فتُسيّج وتُغلق عن العالم الخارجي لتنفرد بدائها، عساها أن تبقيه في أحشائها وحدها؛ فلا ينتقل إلىٰ غيرها.

هذا هو عالم ألبير كامو، يتقلص فيه الفضاء المكاني والزماني إلىٰ مقدار مدينة مغلقة، ويتقلّص الحدث في صيرورته إلىٰ إيقاع غير عجول، حيث يتمدَّد علىٰ طول الصفحات علىٰ نحوٍ رتيب لا حراك فيه ولا تقطعات مفاجأة. لكن بفضل تحريك كامو لشخوص سرده، وإيغاله داخل مشاعرهم ورؤاهم؛ تتصادم في السَّرد أبعاد ومواقف، وتتناقض إلىٰ حدِّ العبث؛ لتفرش لنا مهادًا من التأمّل الفلسفي، الذي إن كان عدميًا في محتواه الدلالي، فإنه ثري بمضمونه الاستفهامي. وذاك هو صميم الموقف الفلسفي لألبير كامو؛ بل لعل ذلك صميم التفلسف؛ فإن كان مبتدأ الفلسفة اندهاشًا، فإن منتهاها سؤالٌ.

رواية الطاعون استحضار لسؤال الوضع البشري في مواجهة الشر المطلق، وسرد

sami-pdf.blogspot.com

يكشف عن عمق الشعور الإنساني: كيف يفكر ويستفهم، وكيف يشك إلىٰ أن يختل يقينه، وكيف يخاف ويقلق إلىٰ حد الارتعاب، وكيف يحب إلىٰ درجة التماهي، وكيف يقطع العلائق إلىٰ حدِّ التوحُّد والعزلة، وكيف يكبر الجشع في دواخله إلىٰ حدِّ الفرحة باقتناص الفرنك من أحشاء الألم.

لقد أتقنت الوجودية تضمين رؤاها الفلسفية في ثوبٍ فني، متوسلة أجناسًا أدبية مؤثرة مثل المسرح والرواية، بل إن شهرتها كفلسفة تدين بها إلىٰ يراعها الأدبي لا إلىٰ لوغوسها الفلسفي.

وقد كان سؤال الشر ولا يزال من الأسئلة الفلسفية العصية التي انشغل بها الوعي الدِّيني في سياق مبحث علم الكلام؛ والوعي الفلسفي في إطار مبحث الميتافيزيقا. حتىٰ إنك لا تكاد تجد موقفًا كلاميًا أو فلسفيًا ذا رؤية نسقية لم يخضع هذا السؤال للتفكير. فمنذ الأسئلة الأبيقورية الشهيرة التي نقلها لنا شيشرون كان الوعي الفلسفي ولا يزال يتخذ من فرضية كينونة الشر في الوجود مدخلًا لمناقشة الرؤية الدينية، واستفزاز يقينها وخلخلة وثوقها الاعتقادي المطمئن.

وإذا كان لايبنز يذهب في نظرية «العوالم الممكنة»، إلىٰ نفي الشر الوجودي، أو بالأصح يذهب إلىٰ استدخاله ضمن بنية الوجود بوصفه شرطًا ضروريًا لتناغم العالم وتكامله؛ فإن موقفه الفلسفي هذا سيلقىٰ انتقادات عديدة بدءًا من ذاك النقد المغلّف في صيغة ملهاة في رواية «كنديد» لفولتير، وحتىٰ متون الفلسفة الوجودية في القرن العشرين.

ويُعد ألبير كامو، بجانب سارتر، أهم رموز المذهب الوجودي، وأقدرها علىٰ الصياغة الفنية الأدبية لمواقفها الفكرية. فكيف تتمظهر الرؤية الوجودية للشر في متن كامو؟

إن اختزالنا لمواقف شخوص روايته «الطاعون» هو اختزال لكيفيات تأويل الشر الوجودي: فالأب بانولو يتأول الظاهرة من منطلقه الديني، حيث يرىٰ الطاعون الذي حاق بالمدينة علامة علىٰ غضب الله. بينما ينظر كوطار إلىٰ الطاعون بوصفه فرصته؛ لأنه مصدر ارتزاق وغنىً سريع، فيحرص علىٰ استغلال الكارثة والاستثمار في الألم من أجل تنمية رصيده المالي، أما الصحفي رامبرت؛ فرغم قلقه وتفكيره مرارًا في أن

sami-pdf.blogspot.com

يهرب من المدينة المنكوبة للحاق بمحبوبته، فإنه في الأخير يعدل عن الهروب؛ لأنه من الخجل أن يكون المرء سعيدًا بمفرده، لذا يقرر البقاء رغم الخطر تضامنًا مع الجميع، وخضوعًا للمصير المشترك، وإذا كان الطبيبان ريو وكاستيل يحرصان علىٰ تجريب اللقاحات من أجل ابتداع العلاج؛ فإن الكنيسة تعقد صلوات جماعية للدعاء برفع الوباء. أما الملحد طارو؛ فقد اقترح علىٰ الطبيب ريو تنظيم حملات تبرع بالدم، وعندما سُئِلَ عن الدافع إلىٰ عمله هذا، أجاب: «لا أدري، أخلاقي ربما».

لكن عندما نستفهمه عن ماهية هذه الأخلاق، فإنه يجيب علىٰ نحوٍ أكثر إلغازًا قائلًا: «أخلاق الفهم».

إن قوة البشرية وضعفها لا يبدوان بوضوح كما يبدوان في لحظات المصير الكبرىٰ. والطاعون كشرطٍ وجودي شامل، كان وضعًا استثنائيًا سمح بتمظهر الموقف البشري علىٰ حقيقته عاريًا من كل غلاف ساتر. لكن لا أعني بتمظهر الموقف علىٰ حقيقته السافرة أنه موقف أحادي؛ بل حقيقته تكْمُن في تركيبه وتعقيده، وامتلائه بالنقائض. وهذا الموقف المركب يبدو جليًّا في شخصية الأب بانولو عندما ينظر إلىٰ موت الطفل بسبب الطاعون؛ حيث نلاحظ أن خطابه اللاحق للحدث، الذي ألقاه داخل الكنسية، لم يخلُ من قلق يكشف عن بعض الاختلال في اليقين. يقول في خطابه في الكنيسة:

«يا إخوتي، لقد أتت الساعة، فيجب أن تؤمنوا بكل شيء أو تنكروا كل شيء. ومن هو الذي يجرؤ فيكم علىٰ أن ينكر كل شيء؟»[1].

لكن هذا الاهتزاز الذي اعتور يقينه لا يعني أنه هزه من أساسه، والدليل هو أنه يموت وهو يحتضن رمزه الديني.

إن الوجود بمدلوله في الفلسفة الوجودية، بدءًا من مؤسسها الأكبر كيركجورد وحتىٰ أونامونو، هو «ألم» و«قلق»؛ لذا لا عجب أن يذهب اتجاه كامل في هذه الفلسفة نحو نزعة تشاؤمية، ترىٰ في «معنىٰ» العالم لا معناه، أو بتعبير أخفِ معنىٰ غير مستساغ بطاقة التعقيل البشري.

لذا؛ فكيركجورد يطلب منا أن نتحمل العالم، ونتعلم كيف نقبل ألم وجودنا. وهو

---

(١) ألبير كامو، الطاعون، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، الطبعة١، بيروت ١٩٨١، ص٢٢١.

sami-pdf.blogspot.com

بذلك يوافق شوبنهور في نزوعه التشاؤمي، وإن كان يختلف معه في هروبه إلىٰ الفنِّ كمخرجٍ من المأزق الوجودي. غير أن كامو يوغل، خلافًا لكيركجورد، في عدمية المعنىٰ؛ لذا ليس مستغربًا أن يُصنَّف من قبل بعض المؤرخين، ضمن فلاسفة العبثية لا الوجودية.

قد يرىٰ البعض في رواية الطاعون مقدارًا كبيرًا من العبث واللامعنىٰ، غير أنني أرىٰ أنه عبثٌ دالّ، ولا معنىٰ يكتنز من الدلالات إلىٰ حدِّ التعدد والتضاد:

عندما أحسَّ كران بارتفاع حرارة جسمه أصابه الهلع من احتمال أن يكون مصابًا بالطاعون؛ فقرر أن يكتب رسالة إلىٰ زوجته قبل وفاته. كانت تسكنه رغبة في أن يكتب إليها غير أنه في كل مرة لم يكن يعثر علىٰ الكلمات المناسبة القادرة علىٰ نقل ما يختلج بدواخل وجدانه.

هذا العجز عن الكتابة وفعل التسطير بالقلم وضعٌ دالّ علىٰ استعصاء معاني الوجود وتفلتها من الإمساك اللسني. وهذا ما نلحظه أيضًا في حرص ريو علىٰ أن يوصي بإحراق مخطوط روايته حتىٰ لا يقرأها أحد - مع أنه لم يكتب منها سوىٰ سطر واحد فقط، ذلك السطر الذي لم يتوان عن تكرار التعديل فيه كل مرة وحين، دون أن يحسَّ بأنه خلص إلىٰ صيغة تعبيرية مقنعة. لكن رغم كونه مجرَّد سطر واحد لا بدَّ من الحرص علىٰ إحراق المخطوط وإفناء أثره.

نلاحظ أن رواية «**الطاعون**» ترسم واقعًا بلا نساء. إنه عالم رجالي خالص، لا وجود فيه للمرأة، حتىٰ إنها لا تحضر إلا بفعل غيابها، فزوجة ريو يُسَفِّرها ألبير كامو منذ اليوم الثاني، ثم تموت بعد ذلك. وزوجة كران لا تحضر إلا كذكرىٰ تستدرّ الدمع من عينيه، والشخصية النسائية الوحيدة التي نجدها حاضرة هي والدة الدكتور ريو، غير أنها لا تنطق خلال الرواية، بل تظل بلا قول ولا خطاب، وكأنها مجرَّد صورة خرساء.

لماذا هذا الغياب المطلق للشخصية النسائية؟

لنفهم هذا الغياب؛ دعنا نخرج من نصِّ الرواية لنقلب بعض الصفحات في مذكرات ألبير كامو، حيث سنرىٰ أن هذا الغياب أمرٌ مقصود وليس مجرَّد عفوية سردية؛ ففي دفاتر يومياته يكتب كامو: «**الطاعون: عالم بلا نساء. ولذا؛ فهو عالم الاختناق**».

sami-pdf.blogspot.com

إذن؛ لقد أراده عالمًا معزولًا مقفلًا يضغط علىٰ النفس إلىٰ حد خنقها؛ لذا كان لا بدَّ من ترحيل الجنس الناعم، ليقف الرجال وحدهم أمام الألم الأعظم.. بلا سلوىٰ!

أليس هذا الاستبعاد للمرأة تقديرًا لها؟

لكننا إذا قبلنا تبرير غياب المرأة بهذا التأويل، فإن ثمة أمرًا آخر يصعب تبريره وهو غياب العرب.

إن الفضاء المكاني (وهران) والزماني (١٩٤٠..) كان يستدعي علىٰ الأقل حضور العربي صاحب البلد، غير أن ألبير كامو يحرص علىٰ تجاهله، وقد كان هذا ديدنه دائمًا؛ ففي روايته الأخرىٰ - التي لا تقل عن رواية الطاعون شهرة وتقريظًا من قبل النقاد -أقصد رواية «الغريب»- **لا نجد حضورًا للعربي باسمه، إنما هي مجرَّد شخوص تظهر حينًا علىٰ سطح السرد، كهامش للاستعمال، شخوص تَمْثُلُ نكرة، ثم تتخفَّىٰ دون أن تترك أثرًا، ولا حتىٰ ذكرىٰ.**

لنستحضر هنا مثلًا قيام بطل رواية الغريب مورسو بقتل الرجل العربي؛ فعندما أطلق عليه تلك الرصاصات الأربع لا يعطينا السَّرد أي إمكانية للتعاطف معه؛ لأنه مجرَّد كائن بلا إسم؛ لذا لا يحس القارئ تجاهه بأي رابطة تعارف، بله التعالق العاطفي، الذي يُعد الاسم شرطًا أوليًّا لتأسيسه. وجميع روايات ألبير كامو لا يحضر فيها العربي باسمه. ولعله في هذا كان يقصد نقد استبعاده.

لنعد إلىٰ الطاعون . .

في النهاية ينجح كاستيل بلقاحه الجديد في إبراء كران، كما ينجح في إبراء فتاة مريضة.

«وكان قد رأىٰ جرذين حيين يدخلان منزله من باب الشارع. وكان بعض الجيران قد أنبؤوه بأن الجرذان قد ظهرت في بيوتهم هم أيضًا. وارتفعت من بعض المباني تلك الضجة التي نسيها الناس منذ أشهر. وترقب ريو نشر الإحصاءات العامة التي كانت تُذاع في مطلع كل أسبوع، فإذا هي تكشف عن تقهقر الوباء»[1].

تحقق الأمل، وتبدأ الإحصائيات في توكيد تراجع الوباء. وأخذت الجرذان تظهر

---

(١) ألبير كامو، الطاعون، م س، ص٢٦١.

sami-pdf.blogspot.com

في الشوارع، لكنها هذه المرة كانت تجري وتقفز وتأكل. إنها حية . . لقد «مات» الطاعون. أو بالأصح تراجعت جراثيمه لتتخفىٰ في مكان ما؛ لأن الطاعون -حسب كامو- موجودٌ دومًا، ويتحيّن فقط الفرصة ليظهر ويفعل فعله القاتل.

عادت الفرحة إلىٰ الوجوه، ومن مات له أقرباء وأصدقاء وجد في غيرهم الرفقة والسلوىٰ. غير أن ريو -بعد موت زوجه- يستشعر الوحدة والعزلة؛ فيقرر كتابة قصة المدينة، لعل في السَّرد إنقاذًا له من عزلته.

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

الفصل السادس

سرد التحولات

sami-pdf.blogspot.com

sami-pdf.blogspot.com

تبدو التحولات الاجتماعية والثقافية أغمض لحظات الحياة عن استشفاف معانيها واستباق انبجاسها؛ لأن الآتي يكون في حالة كمون داخل رحم اللحظة، فيستلزم حكمة واقتدارًا علىٰ الاستبصار.

وفن السَّرد يظهر هذا الاقتدار علىٰ استباق التحولات واستشفاف مدلولها، وتشخيصه علىٰ الورق.

وإدراجنا لمتن «**دون كيخوته دي لا منتشا**» -رائعة الأديب الإسباني الأشهر ميغيل دي ثربانتيس سابدرا- مناسب لمعاينة لحظة التحول في الوعي، تلك التي تنعكس علىٰ منطق السَّرد، فيتمظهر نصًّا ساخرًا من استمرار الماضي الثقافي، مؤكدًا علىٰ وجوب إدراك تغيُّر اللحظة التاريخية، واحتياجها إلىٰ القطع مع السالف. لكن نمط ثربانتيس في سبك السَّرد بما فيه من غرائبية وعجائبية يحق لنا أن ندرجه هنا ضمن أضمومة من النصوص تقارب التحوّل الأنطولوجي والاجتماعي علىٰ نحوٍ يخرق منطق الواقع والوعي معًا.

والتحولات لا تعني مجرَّد فعل الصيرورة الحاصل، ومتابعة السَّرد له بالوصف أو الاستبصار؛ بل أيضًا فعل الصيرورة المتخيّل، بكل ما يعنيه ذلك من طلاقة في مدىٰ التخييل؛ لذا فما قاربناه من متون فيما يتلو من صفحات ليس اشتغالًا علىٰ توصيف أو استباق التحولات الاجتماعية، بمدلولها الواقعي؛ بل هو أساسًا فعل تحويل المتخيّل للواقع، فرواية «**الحمار الذهبي**»، و«**الخيميائي**» لباولو كويلو، و«**أليس في بلاد العجائب**» . . تتأسَّس علىٰ إدخال اللامعقول في كينونة الوجود، ومشاهدته وهو قيد التحول والتفاعل، أو لنقل هو اعتراف بمحايثة اللامعقول للوجود.

sami-pdf.blogspot.com

- ١ -

«الحمار الذهبي، أو التحولات»

غالبًا ما نقع في الظن، بأننا كلما أوغلنا في قديم الزمن، إلا وألفينا نمط السَّرد الروائي ضامرًا من حيث تقنية بنائه الفني؛ إذ لم تستو فنية هذا البناء إلا بعد قرون من تراكم الخبرة وتنوع التجربة.

والواقع أننا إذا حاكمنا السَّرد القديم وفق ذوقنا الراهن سنرىٰ بأن هذا الظن لا يخلو من مصداقية؛ بل له الكثير من الاستدلالات التي تدفع به نحو التوكيد. غير أن ثمة أمثلةً ونماذج قديمة تبدو وكأنها خرقٌ تام لهذا الاعتقاد الشائع؛ لأنها تظهر في حالة من الاكتمال والنضج الفني مثيرة للدهشة والاستغراب.

ومثالنا علىٰ ذلك رواية «**الحمار الذهبي، أو التحولات**» للوقيوس أبوليوس التي تُعد عند الكثير من مؤرخي السَّرد أول نتاج روائي. وأبوليوس حسب تقديم مترجم نصه إلىٰ العربية (عمار الجلاصي) هو «أحد الأفارقة الأمازيغ». وقد عاش في ظل الثقافة اليونانية، فتشبَّع بفلسفتها وأساطيرها. وكتب روايته هذه في القرن الثاني الميلادي؛ لذا توصف بكونها أقدم نصٍّ روائي مكتمل البناء.

صحيح أن لوقيوس أبوليوس هو نفسه يعترف في بداية روايته بوجود نتاجٍ روائي سابق عليه، بل يفصح عن وجود نمطٍ في السَّرد محدّد المعالم والأسلوب الفني، يسميه «النمط الميليتي»، حيث يقول: «**ها أنا سأجمع لك في هذا الخطاب المؤلّف علىٰ النمط الميليتي قصصًا متنوعة**». كما نجده يقول أيضًا في التقديم: «**ها نحن نبدأ قصة من الطراز اليوناني**». لكن قوله لا يطعن في النظر إلىٰ كتابه السَّردي هذا بوصفه أول إرهاص بجنس الرواية من حيثية تاريخية السَّرد؛ لأن ما يحيل عليه من طراز روائي، لم يصلنا منه نتاجٌ مكتمل القوام يسمح بالمقايسة وبلورة حكم نقدي رصين.

sami-pdf.blogspot.com

يبدأ لوقيوس روايته بالتعريف بنفسه، ووصف رحلته. لقد كان مسافرًا وحده، وإذا به يلحق في الطريق برجلين، فتناهىٰ إلىٰ سمعه حديثهما في شأن قصص سحرية عجيبة. وكان أحد الرجلين يعنّف الآخر ويسخر منه غير مصدّق لما يرويه من عجائب اللامعقول. فتدخل أبوليوس منجذبًا إلىٰ لذة السَّرد طالبًا من الحاكي أن يكمل حكيه. وبعد انتهاء الرجل من سرد حكاياته العجائبية نلقىٰ أنفسنا أمام فقرات مهمة، تختزل ثلاثة أنماط في تأويل الوعي للسَّرد العجائبي:

نمط الوعي المصدِّق بإمكان خرق العوائد؛ حيث إن الواقع أحيانًا يحتمل اللامعقول. **ونمط الوعي الرافض غير المصدِّق. ونمط الوعي المتلذِّذ بهذا السَّرد** بصرف النظر عن سؤال إمكان حدوثه في الواقع.

لنتأمَّل كيف يقدِّم أبوليوس موقفين متعارضين في كيفية تلقي اللامعقول. حيث يسجِّل موقف الرفض الذي يعاير الحدث المحكي بالنظر العقلي، وموقف التلقي المصدِّق بإمكان حدوثه، مضمنًا هذا الموقف أيضًا إحساس اللذة بسماع سرد اللامعقول:

قال الرجل معلقًا علىٰ حديث صاحبه، ومخاطبًا السَّارد أبوليوس:

«لاشيء حقًا أخرف من هذه الخرافة، ولا أسخف من هذه الكذبة. ثم استأنف ملتفتا إليّ: وأنت الرجل الكريم، كما أتوسم من هندامك وسمتك، أتصدق هذه الخرافة؟

أجبت: فيما يخصني لا أحسب شيئًا مستحيلًا؛ بل كل شيء يقع للبشر وفق مشيئة القدر. لي ولك ولكل الناس تحدث يوميًا أمور عجيبة وشبه مستحيلة. ولكنها تفقد مصداقيتها إن تُرو للجاهل. أما أنا فأصدق صاحبنا»[1].

ثم يضيف بالإشارة إلىٰ قيمة الحكي من حيث هو إشباع للذة التي نحسّها في عملية تلقي السَّرد؛ بل يشرح هذه اللذة شرحًا جميلًا بقوله إنها جعلته يقطع الطريق محمولًا علىٰ أذنيه لا علىٰ ظعينته:

أشكر **«أفضاله إذ سلّانا قصصه الممتع بظرفه وطرافته، بحيث قطعت طريقًا وعرة**

(١) لوقيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، ترجمة عمار الجلاصي، ص٢٣.

sami-pdf.blogspot.com

وطويلة دون عناء ولا سآمة. بل أظن ظعينتي سعدت هي أيضًا بجميله؛ إذ ها قد وصلت إلىٰ باب المدينة الذي ترىٰ دون أن أرهقها، محمولًا لا علىٰ ظهرها بل علىٰ أذني»[1].

تتمحور رواية أبوليوس حول فكرة التحوّل من كائنٍ بشري إلىٰ كائن حيواني. والشخصية الأساسية في السَّرد هي شخصية السَّارد لوقيوس، الذي يقدِّم نفسه خلال تعليقه علىٰ حكايا رفيقي الطريق بوصفه يصدِّق خوارق العادات؛ كأنه بذلك يمهِّد للسَّرد الأصلي الذي بدأ بسماعه عن ساحرة تدعىٰ بنفيلة في مدينة هيباتة فسافر من أجل إدراك أعاجيبها، ولما وصل المدينة نزل في منزل صديقة لعائلته، فأخبرته الخادمة بحكايات عن الساحرة، فازداد رغبة في التعرف عليها.

لكن خلال الليل هاجم البيت ثلاثة لصوص، فتمكن من هزمهم وقتلهم، فصار متهمًا بالجريمة:

«من مؤخرة الركح هدر صوت المنادي يدعو المدعي العام إلىٰ الكلام، فنهض شيخ. وبينما مضت زجاجة تفيض من الماء المسكوب فيها قطرة قطرة من خلال أنبوب مستدق تحمله مكان العنق لتحديد مدة كلامه. حيا الشعب وقال:

أيها المواطنون الأفاضل، ليست قضية الحال بالأمر الهيّن. بل تتعلق أساسًا بأمن مدينتنا كلها، وستصلح مستقبلًا عبرة لمن يعتبر. لذا؛ يتعيّن عليكم أن تحرصوا علىٰ ألا يكون هذا السفاح الأثيم قد ارتكب مجزرته الوحشية دون أن يعاقب»[2].

لكن المحكمة كانت في حاجة إلىٰ أدلة الإدانة، أي جثث القتلىٰ. بيد أنه لما أوتي بالجثث فوجئ الجميع بأنها ثلاث قرب من الماء .. لقد اختفت الجثث، فاختفت الجريمة وبطل الاتهام.

أدرك لوقيوس أن هذا الاختفاء العجيب كان إشارة من الساحرة إليه، لقد علمت إذن بوجوده في المدينة ورغبته في التعرف عليها.

طلب من الخادمة أن تذهب به إليها. ولما وصلا إلىٰ بيتها، رآها منغمسة في مشهد سحري:

---

(١) لوقيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، م س، ص٢٣ و٢٤.

(٢) لوقيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، م س، ص٥٩ - ٦٠.

sami-pdf.blogspot.com

«فتحت سفطًا عندها سحبت منه عدة علب نزعت سدادة إحداها، فأخرجت منها علىٰ مرات مرهمًا دهنت به كفيها طويلًا ثم عركت كثيرًا كل جسمها من أخمص قدميها إلىٰ قمة رأسها. وأسرت للمصباح بكلام كثير؛ ثم انتفضت فجأة، وهزت أطرافها رجفات متتابعة. فمرنت وماعت ورخت ونبت عليها زغب ناعم، ثم نما ريش أخشن، وتصلب الأنف متقوسًا، وتيبست الأظافر معقوفة. صارت بنفيلة بومة.. ثم نطت علىٰ الأرض عدة نطات لاختبار طاقتها وبعد قليل طارت مرتفعة إلىٰ أعالي الجو باسطة جناحيها»[1].

اندهش لوقيوس، وطلب من الخادمة أن تأتيه بعلبة المرهم ليدهن جسمه هو أيضًا. غير أنها أخطأت العلبة، حيث قدمت له علبة أخرىٰ:

«اغترفت كمية وافرة من الدهان دلكت بها كل أعضائي. ثم أخذت أرفرف بذراعي كالطير في محاولات متتابعة: لكن لا ريش ولا زغب حتىٰ. بالعكس اخشوشن شعر بدني تمامًا إلىٰ سبائب. وتيبست بشرتي الرقيقة إلىٰ جلد غليظ. وفي أطراف أكفي اتحدت كل الأصابع في حوافر، ونبت لي في العصعص ذَنَب كبير. هأنذا الآن بوجهٍ ضخم وفم عريض وخيشومين فارغين ومشفرين متهدلين وأذنين مسبسبتين مع نماء مفرط. ولا أرىٰ لي من عزاء علىٰ هذا التحوّل التعيس سوىٰ نمو بعض أعضائي. وإن بتّ الآن عاجزًا عن احتضان فوتيس الحبيبة»[2].

يا للكارثة!

بدل أن يتحوّل إلىٰ طائر، إذا به يتحوّل إلىٰ حمار؛ لكن عقله وشعوره ظلا عقل وشعور إنسان.

«أخذت أقلّب البر ولا وسيلة للخلاص.. فلا أراني طيرًا بل حمارًا. فأهم بالشكوىٰ مما فعلت فوتيس بي. لكني سلبت الحركة والصوت البشريين. فما أستطيع سوىٰ مطّ شفتي والرنو إليها بعينين دامعتين. موجهًا إليها شكاتي الخرساء.

لما شاهدتني علىٰ تلك الصورة لطمت وجهها وهتفت: سحقًا لي من شقية. أضلني

---

(١) لوقيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، م س، ص٧٣.

(٢) لوقيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، م س، ص٧٥- ٧٦.

sami-pdf.blogspot.com

تعجّلي واضطرابي وخدعني تشابه العلبتين. لكن لحسن الحظ يوجد علاج لتدارك هذا التحوّل بسهولة. ما عليك إلا أن تمضغ شيئًا من الورد لتخرج من صورة الحمار وتسترد فورًا صورتك الإنسانية. فتعود لوقيوس حبيبي. ليتني أحضرت هذا المساء كعادتنا بعض أشرطة من الورد. ما كنت إذن لتنتظر ليلة واحدة . . لكن لا عليك فأول مطلع النهار أحضر لك الدواء»[1].

اختفىٰ في الإصطبل إلىٰ حين إيجادها للدواء. لكن جاءت عصابة من اللصوص فسرقوه مع بقية الخيل.

وهنا تبدأ سلسلة معاناة ومغامرات. أجاد لوقيوس في تخيّلها وصياغتها بروح من الفكاهة، يمكن أن نقول إنه يقارب إن لم يجاوز بها أشهر المتون الروائية الفكاهية التي دبجها يراع السَّرد.

(١) لوقيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، م س، ص٧٦- ٧٧.

sami-pdf.blogspot.com

- ٢ -

«دون كيخوته دي لامانتشا»

إنه رجل في الخمسين من عمره، شديد النحافة، فارع الطول، مولع بقراءة كتب الفروسية، منكب عليها بنَهَم غريب، حتىٰ بلغ الأمر به إلىٰ أن يبيع قطعًا من أرضه الزراعية ليشتري بها رواياتٍ. ومن كثرة إدمانه علىٰ قراءة هذا النوع من الكتب اضطرب عقله، ومسَّه طيف جِنّة، فداعبت خياله فكرة غريبة؛ إذ خيِّل إليه أن أفضل ما يمكن أن يفعله هو أن يصبح فارسًا جوّالًا، يسيح في الأرض ليزيل المظالم ويساعد الضعفاء.

لذا؛ كان أول شيء فعله هو صقل سلاح قديم أكله الصدأ، لكنه عندما أراد إصلاح الخوذة لاحظ أنها ناقصة، حيث لم يبق منها سوىٰ غطاء الجمجمة، فاستخدم ورقًا مقوّىٰ، قطعه بمهارة وربط بعضه ببعض وجعل منه خوذة أو علىٰ الأقل شيئًا ما يشبهها.

ثم فكر بعد ذلك في حصانه، ومع أن هذا الحيوان المسكين كان فيه من الأسقام والأوجاع أكثر مما فيه من الأعضاء، حتىٰ لم يبق منه سوىٰ الجلد والعظام؛ إلا أنه بدا له في حالة حسنة جدًا بحيث لم يكن ليبادله بجواد الإسكندر. لكنه ظلَّ أربعة أيام يبحث عن الاسم الذي سيطلقه عليه؛ إذ ليس من اللائق في نظره، ألا يكون لحصان فارس مشهور اسمٌ فخم رنّان يذيع صيته بين الناس جميعًا. وبعد أن قلَّب التفكير وأمعن، وأضاف وأنقص، ورتَّب وفكَّك، سماه أخيرًا «روثينانته».

وبعد أن عثر علىٰ اسم جميل لحصانه، أدرك أنه لا بدَّ أن يعثر أيضًا علىٰ اسم له هو نفسه. فقضىٰ ثمانية أيام أخرىٰ وهو يفكِّر ويخمِّن، وأخيرًا سمىٰ نفسه «دون كيخوته».

هاهو فارسنا قد صقل سلاحه، وأطلق علىٰ حصانه اسمًا رنانًا، واتخذ لنفسه اسمًا

sami-pdf.blogspot.com

فخيمًا؛ إذن لم يبق سوىٰ أن يبحث عن سيدة يحبها؛ «**لأن الفارس الجوال إذا خلا من الحب غدا كالجسد بلا روح**»[1].

وقال مخاطبًا نفسه: إذا ما عرض لي، بسبب خطاياي، أو بالأحرىٰ لحسن حظي، عملاق من العمالقة، «كما يقع، في الغالب للفرسان الجوالين، وإذا ما صرعته بضربة واحدة، أو قطعته بالسيف نصفين»[2]، أفلا يكون من المستحسن أن أجد من أهديه هذا النصر؟

وكم كان فرحه عظيمًا عندما عثر بسرعة علىٰ تلك التي ستكون سيدة قلبه. لقد تذكَّر أنه أغرم في شبابه بابنة فلاح من قريته، كانت تدعىٰ ألونزا لورنسو. ثم كعادته في تغيير وابتداع الأسماء فتَّش لها عن اسم لا يقل نبلًا عن اسمه، فسماها دولثينا دي طوبوزو.

بهذا المهاد نلخّص الفصل الأول من «**دون كيخوته دي لا منتشا**»، رائعة الأديب الإسباني الأشهر ميغيل دي ثربانتيس سابدرا. تلك الرواية التي طبعت أكثر من خمس مئة مرة في اللغة الإسبانية، وأزيد من مائتي مرة في اللغة الإنجليزية. رواية تقطر سخريةً من استمرار الماضي الثقافي، مؤكدة علىٰ وجوب وعي الواقع وإدراك تغير اللحظة التاريخية، واحتياجها إلىٰ القطع مع التقليد.

لقد صرح ثربانتيس في بداية قصته،كما في الخاتمة، بالهدف من متنه هذا؛ فقال بأنه يقصد به إلىٰ تحطيم هذا الأدب الفاسد أدب الفروسية. ففي استهلال كتابه يورد ثربانتيس -من خلال محاورة صديق له- قوله وهو يحدِّد القصد من روايته هذه في «**تحطيم هذه الآلة الفاسدة المؤلفة من كتب الفروسية**». ويصف الكتاب بأنه «**من أوله إلىٰ آخره ليس إلا هجاء لكتب الفروسية**»[3].

من هذه السطور المعلنة عن قصدية المؤلف، ندرك أن رؤيته إلىٰ الأدب تطمح إلىٰ أن يجعله أدبًا يحتكم لمعيار المعقولية، لا أدبًا مشتطًا في الخيال.

لكن من الخطأ الظن بأن نصَّه هذا هو فقط سخرية من أدب الفروسية؛ لأنه إذا نظرنا بين تلافيف سطوره سنلقاه في الحقيقة متنًا ساخرًا من كل شيء؛ من الفروسية

---

(١) سارفانتيس، دون كيخوته، ترجمة صياح الجهيم، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٩٩، ص١١.

(٢) سارفانتيس، دون كيخوته، م س، ص١١.

(٣) ثربانتيس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ج ١، دار المدىٰ، الطبعة ١، دمشق ١٩٩٨، ص٣٠.

sami-pdf.blogspot.com

الزائفة، ومن الأديرة وطقوسها، ومن محاكم التفتيش ودمويتها الوحشية، ومن الشعراء والأدباء، وأدعياء الحكمة . . . إنه متن نقدي توسّل مختلف طرائق السخرية اللاذعة لتسفيه الواقع بأكمله.

ومن نافلة القول أن متن «دون كيخوته» قد حظي باهتمام بالغ؛ إذ ثمة ركام هائل من الكتابات التحليلية والنقدية التي تناولته، في مختلف اللغات والألسن، ومن منظور مقاربات منهجية متعددة في مرجعياتها النظرية ومقاصدها البحثية. ففضلًا عن نقاد الأدب، درسه المهتمون بالبحث الفلسفي، كما تناوله المنشغلون بالتاريخ وعلم الاجتماع . . وكل هذا يدل علىٰ غنىٰ هذا المتن وانفتاحه أمام مدىٰ القراءة التأويلية.

لكن لم يسبق لنقاد الأدب أن بالغوا في إطراء عمل أدبي مثلما بالغوا في إطراء هذا العمل الروائي الساخر؛ حيث ذهب بعضهم إلىٰ تعداد روائع الأدب العالمي، فاختزلوها في أربع فقط[1].

هي: «**الإلياذة**» لهوميروس، و«**الكوميديا الإلهية**» لدانتي، و«**دون كيخوته**» لثربانتيس، و«**فاوست**» لغوته.

لكن هل يجوز الإيغال في مثل هذا الإطراء؟

إذا نظرنا برؤية ناقدة باحثة عن الاختلالات التي تعتور هذا النص الأدبي الشهير، فلن نعدم الكثير من الهنات، وهنا يمكن أن نشير علىٰ سبيل التمثيل إلىٰ:

أن ثربانتيس لم يكن دقيقًا تمامًا في سبك أحداث متنه هذا؛ إذ ثمة ثقوب معيبة من الخطأ تسويغها أو تبريرها علىٰ نحو ما يفعل بعض النقاد. ومن الأمثلة التي يمكن ذكرها أنه أشار في الجزء الأول إلىٰ سرقة حمار سنشو، ثم ما لبث أن تناسىٰ هذه الإشارة فأدخل الحمار إلىٰ مسرح المتن، دون أن يتنبه إلىٰ ما سبق قوله عن سرقته.

كما يذكر ثربانتيس أن سنشو وجد مئة أسكودا (قطعة نقدية)، ثم يمضي بسرده ويتناسىٰ هذا المبلغ المهم الذي أودعه في جيب سنشو، فلا يأتي علىٰ ذكره ولا علىٰ استعماله.

لكن إذا كانت مثل هذه الهنات البسيطة لا تكفي للإقلال من قيمة عمل أدبي كـ«دون

---

(١) عبد الرحمن بدوي، من تصديره لترجمة «دون كيخوته»، م س، ص٥.

sami-pdf.blogspot.com

كيخوته»، فإنها وقائع لا بدَّ من التنبيه إليها واعتبارها؛ لأنها تؤكد علىٰ الأقل أن ثربانتيس لم يكن مدركًا وهو يكتب «دون كيخوته» أن متنه هذا سيصير أيقونة الأدب الإسباني، ولا كان مدركًا أن روايته الساخرة هذه ستصير علامة فارقة تؤشر علىٰ نقلة نوعية في الذوق والوعي الأوروبي. إنما كان يكتبها بدافع الحاجة إلىٰ المال أولًا؛ لذا قصد أن يصوغ متنًا فكاهيًا قابلًا للتداول بين أوسع طبقات المجتمع، وليس بين حدود النخبة المثقفة. ولهذا قيل بأنه لم يراجع حتىٰ بروفات الطباعة، بل وضع نسخة مخطوطة عند الطابع، وأهمل متابعتها.

وإني إذ أذكر هذا لا أقصد الارتكاز عليه من أجل معارضة ما أوردناه من قول بعض النقاد الذين بالغوا في إطراء هذا العمل الأدبي فَصَفُّوه في أعلىٰ مقام بجوار **الإلياذة وفاوست**؛ لأن حتىٰ هذه الثقوب القليلة لا تطعن في قيمة المتن، كما لا تقلِّل من أهميته. إنما نعتقد أنه حتىٰ لو لم تكن هذه الهنات حاضرة فيه؛ فإنه لن يرتفع إلىٰ مستوىٰ **الإلياذة أو الأوديسة أو الشاهنامه أو ألف ليلة**، أو غيرها؛ فالأدب العالمي أثرىٰ من أن يقوم متن «دون كيخوته» مقام أحد أربع الروائع التي تعلوا فوق كل نتاجات اليراع الأدبي.

ثم قبل هذا وذاك نقول:

إن رواية «دون كيخوته» هي بلا ريب رائعة من روائع الأدب، إنها متن يتجاوز قصد التفكّه والسخرية إلىٰ ترسيم قطيعة مع زمن ثقافي والتأشير علىٰ مقدم زمن جديد. إنها قطيعة مع زمن الفروسية بقيمه العاطفية، ومؤشر علىٰ مقدم زمن العقل والحسابات الكمية التي لا ترتهن لاستيهام الخيال وخلجة الوجدان.

لذا؛ حُقّ لميلان كونديرا أن يرفع ثربانتيس إلىٰ مجاورة مقام مؤسس الكوجيتو وأب الفلسفة الحديثة؛ حيث يقول: «**والواقع أن مؤسس الأزمنة الحديثة في نظري ليس ديكارت فحسب؛ بل كذلك ثربانتيس**»[1].

أجل، يجوز إدراج **دون كيخوته** في لحظات صيرورة الثقافة الأوروبية الحديثة بوصفها علامةً علىٰ حراك التجاوز. وهو الحراك الذي سيتمظهر بوضوح في باقي

---

(١) ميلان كونديرا، فن الرواية، م س، ص١٢.

sami-pdf.blogspot.com

أقطار أوروبا، وخاصة في فرنسا بانتقال الفكر في القرن السابع عشر إلىٰ لحظة العقلانية الموغلة في استهجان الخيال والاستيهام العاطفي.

لقد صنف النقاد هذه الرواية بكونها تجسد اختلاف المثال مع الواقع. لكن أيجوز حقًا قبول هذا التصنيف؟ أليس جدل المثال والواقع يصدق علىٰ كل المتون الروائية؟

تحفل مختلف النصوص السَّردية بذاك الجدل الخصب بين المعيش والمتخيَّل، بين الارتهان للسَّائد واستشراف الممكن؛ لأن جدل المثال والواقع ليس فقط موضوعًا فلسفيًّا نخلص إليه بفضل مقاربات نظرية، بل هو قبل كل شيء خلجة من خلجات النفس البشرية؛ وبوصفه كذلك لا نجده حاضرًا فقط في المتن الفلسفي، بل في مختلف نتاجات الوعي الإنساني، ولا يمثل في نصٍّ روائي معيّن، بل يتخلَّل مختلف ثمرات اليراع الأدبي.

ولا شك أن رواية دون كيخوته من أشهر المتون الروائية تجسيدًا لهذا الجدل في ثوبٍ كوميدي ساخر؛ حيث أقام ثربانتيس متنه هذا، من مبتدئه إلىٰ منتهاه، علىٰ هذا التقابل الجدلي بين المثال والواقع. ولم يحصر هذا التقابل في صيرورة الحدث الروائي، بل حتىٰ في بناء الشخوص: فالفارس دون كيخوته رمز للمثال المفصول عن الواقع، المرتحل إلىٰ شفوف الخيال. أما خادمه سنشو؛ فهو رمز للواقعية بكل سذاجتها وخضوعها لحسية الرغبة.

إذن؛ فمتن الرواية سواء في صيرورة السَّرد، أو في بناء شخوصه قائم علىٰ هذا التعارض والتنافي بين واقعية السَّائد وارتحال المثال. إنه تعبير عن مفارقات تنخر الوجود الإنساني وتوزع نزوعاته بين «الكائن» و«ما ينبغي أن يكون».

وعود إلىٰ سياق المتن:

«لم يشأ فارسنا، بعد أن أعدَّ لكل شيء عدته أن ينتظر أطول مما انتظر»[1]؛ إذ يعتقد أن تأخّره يجعله مذنبًا؛ لأنه يتحمل مسؤولية كل ما يحدث في العالم من شرور. أليس في قدرته -وهو الفارس العظيم- أن يمنعها؟

جال هذا الخاطر في نفسه، فعقد العزم علىٰ الإسراع في الخروج لمحو شرور العالم.

---

(١) سارفانتيس، دون كيخوته، ترجمة صياح الجهيم، م س، ص١٢.

sami-pdf.blogspot.com

وفي مطلع يوم شديد الحرارة تقلّد سلاحه، وامتطىٰ جواده، وحمل درقته وقبض علىٰ رمحه، وخرج من الباب الخلفي إلىٰ السهل . . وانطلق إلىٰ تغيير العالم.

و«استخفه الطرب حين رأىٰ أن تنفيذ مشروعه العظيم يبدأ بهذه السهولة»[1].

لكن ما إن بعد عن البيت قليلًا حتىٰ أحسّ بوخز الضمير، «لقد تذكّر أنه لم يكرس بعد كفارس، إذ تقضي قوانين الفروسية الجوالة»[2]، لكي يصير فارسًا ذا حق في استعمال السلاح أن يسمىٰ من قبل شيخ من شيوخ الفرسان. استمر في مسيره مضطربًا بهذا الخاطر، وتاقت نفسه إلىٰ إيجاد من يعمده فارسًا. وسرعان ما رأىٰ عن بعد خانًا صغيرًا فتخيّله قلعة حصينة.

توقف علىٰ بضع خطوات من هذا الحصن المتخيّل، وانتظر أن ينفخ القزم في بوقه من أعلىٰ المرقب، لينبّه إلىٰ وصول الفارس العظيم، كما هي عادة الحصون؛ لكنه عندما رأىٰ أن القزم لم يظهر وأن روثينانته أخذ يفقد صبره طلبًا للإسطبل، تقدم نحو باب الفندق. واتفق في تلك اللحظة أن راعي خنازير كان قريبًا من القصر، بَوَّقَ في بوقه الصغير مرتين أو ثلاثًا ليجمع خنازيره، فلم يشك دون كيشوت أن الذي بَوَّقَ (كما كان يتمنىٰ) قزم أخطر القصر بمجيئه. وعلىٰ الفور دنا بفرح لا سبيل إلىٰ وصفه من الباب[3].

واستقبله صاحب الفندق، فظنه دون كيخوته أحد كبار الفرسان.

ورأىٰ الفندقي هذا المنظر الشائه المسلح بالدرع والرمح والدرقة، فراودته الرغبة في الضحك . . لكنه استشعر شيئًا من الخوف أمام عدة الحرب هذه؛ فقرر أن يتعامل مع هذا الكائن الغريب العجيب بحذر واحترام. فقال له:

«مولاي الفارس، إن كنت تبحث عن مأوىٰ فلن يعوزك شيء هنا سوىٰ السرير؛ وما سوىٰ ذلك فهو متوافر. رأىٰ دون كيشوت أدب حاكم القلعة (هكذا بدا له صاحب النزل) فأجابه: أيها السيد سيد القصر، أقل الأشياء تكفيني، ولست أدعي الرقة والرهافة، ولا آبه للزينة؛ لأن أسلحتي هي زينتي وهي عدتي، ولا راحة لي إلا في القتال»[4].

---

(١) سارفانتيس، دون كيخوته، م س، ص١٢.

(٢) سارفانتيس، دون كيخوته، م س، ص١٢.

(٣) سارفانتيس، دون كيخوته، م س، ص١٥.

(٤) سارفانتيس، دون كيخوته، م س، ص١٦.

sami-pdf.blogspot.com

بعد أن تناول دون كيخوته عشاءه دعا صاحب الفندق واقتاده إلىٰ الإسطبل، وأغلق الباب، ثم فجأة جثا علىٰ ركبتيه قائلًا:

«لن أنهض من حيث أجثو إلا إذا تفضّل أدبك فتعطف عليّ بنعمة أريدها منك.

دُهش صاحب النزل من رؤيته جاثيًا عند قدميه ومن سماعه هذا الكلام الذي يخاطبه به، فنظر دون أن يعلم ماذا يفعل وماذا يقول، وألحّ عليه كي ينهض، لكن إلحاحه ذهب سدىٰ، علىٰ أن وعده بتحقيق ما يأمله. أجابه دون كيشوت: الهبة التي أطلبها منك والتي وعدتني بها متلطفًا هي أن تتفضل عليّ غدا منذ طلوع النهار بتكريسي فارسًا وأن تسمح لي في هذه الليلة بالسهر علىٰ السلاح في كنيسة قصرك استعدادًا لتلقي صفة الفارس المجيدة التي طالما تمنيتها بكثير من الحماسة، والتي ستتيح لي أن أبحث عن المغامرات في جميع أرجاء العالم، فأقدم المعونة للمحزونين، وأعاقب الأشرار بحسب قوانين الفروسية الجوالة التي أمارسها»[1].

اقتنع صاحب الفندق بأنه أمام مجنون، فأجابه إلىٰ طلبه الغريب ليتخلص من إلحاحه.

ويقرر دون كيخوته الرجوع إلىٰ قريته فرحًا بهذا التنصيب الثمين. لكن خلال الطريق تحين أول فرصة لتجريب فروسيته، حيث يلقىٰ فلاحًا يضرب غلامًا له، «ويصاحب كل ضربة بزجرة ونصيحة. إذ كان يقول له:

لسانك يخرس، وعيونك تفتح.

والصبي يجيبه:

لن أفعل هذا مرة أخرىٰ، يا سيدي، بحق الله لن أفعله مرة أخرىٰ، وأعدك من الآن فصاعدًا أن أعنىٰ بالقطيع كل العناية.

فلما رأىٰ دون كيخوته هذا المنظر، قال بصوت مغضب:

أيها الفارس القليل الأدب، لا يليق بك أن تهاجم من لا يستطيع الدفاع عن نفسه. اركب فرسك وخذ رمحك . . وسأريك أن من الجبن أن يفعل المرء ما تفعل الآن.

فلما رأىٰ الفلاح هذا الشبح المغطىٰ بالسلاح ينقض عليه فجأة شاهرًا رمحه في

---

(١) سارفانتيس، دون كيخوته، م س، ص١٨.

sami-pdf.blogspot.com

وجهه، سرت فيه رعدة الموت وأجابه بكلمات رقيقة:

سيدي الفارس. هذا الصبي الذي تراني أعاقبه إنما هو خادمي الذي يحرس قطيعًا من الغنم في هذه النواحي، لكنه مهمل إلىٰ حدّ أنه في كل يوم تفقد واحدة، ولأني أعاقبه علىٰ كسله، بل لعلي أعاقبه علىٰ لؤمه؛ يدعي أني أفعل هذا عن بخلٍ وخسة ولكيلا أدفع إليه ما عليّ من أجر، ويعلم الله وبشرفي إنه لكاذب. كاذب أمامي أيها الوغد الدانئ -... قال دون كيخوته- بحق الشمس التي تضيء لنا، لا أدري ماذا يمنعني من أن أولج رمحي في جسمك ليخترقه من الجانبين. ادفع له أجره في الحال ودون أن تنبس ببنت شفة، وإلا أقسم بالله أن أقضي عليك قضاء مبرمًا في التو. حل وثاقه.

فأنغض الفلاح رأسه ودون أن يجيب بكلمة واحدة، حلّ وثاق خادمه، وسأله دون كيخوته بكم يدين له سيده. فأجاب الغلام:

تسعة أشهر، وفي كل شهر سبعة ريالات.

فحسب دون كيخوته الحساب ووجده ثلاثة وستين ريالًا، فأمر الفلاح بدفعها في الحال، إذا أراد النجاة بحياته.

. . . .

المصيبة يا سيدي الفارس، هي أني لا أملك الآن نقودًا هنا، ألا فليأت أندريس معي إلىٰ المنزل، وأنا سأدفع له ريالا فوق ريال.

أنا أذهب معه مرة أخرىٰ؟ هكذا قال الصبي. كلا وألف مرة كلا يا سيدي . . إنه لو انفرد بي لسلخني حيًّا . . كلا، كلا، هكذا أجاب دون كيخوته، إنه لن يفعل شيئًا. يكفي أن آمره حتىٰ يطيع ويحترم . . .

الفلاح: أنا لست ممتنعًا عن الدفع، يا أندريس، أي صديقي، أسعدني بأن تأتي معي، وأنا أقسم لك بكل أنظمة الفروسية الموجودة في الدنيا أن أدفع لك، كما قلت، ريالًا فوق ريال، بل ومع الأرباح والفوائد.

فقال دون كيخوته: إني أعفيك من الفوائد، بل ادفع له عدًا ونقدًا . . وحاذر ألا تنجز ما أقسمت عليه، وإلا، وبالقسم نفسه، أقسم بأن أعود للبحث عنك وعقابك . .

sami-pdf.blogspot.com

وإذا أردت أن تعرف من يأمرك؛ فاعلم أنني الشجاع دون كيخوته المنتشاوي، مصلح الأخطاء ومنصف المظلومين.

قال هذا وشد بيديه عنان روثينانته واختفىٰ في الحال.

وتتبعه الفلاح بنظراته. ولما رأىٰ دون كيخوته قد اخترق الغابة واختفىٰ عن الأنظار، عاد إلىٰ خادمه أندريس، وقال:

تعال يا بني؛ لأني أريد أن أدفع ما علي لك، كما أمرني مصلح الأخطاء هذا.

فقال أندريس:

قسمًا بالله! ومن الحكمة أن تفعل سيادتك ما أمر به هذا الفارس الطيب، عمّره الله دهرًا طويلًا جزاء شجاعته وعدالته.

وأنا أيضًا أقسم، ولكن حبي الشديد لك يحملني علىٰ زيادة الدين لزيادة الدفع.

ثم أمسك بذراعه، وعاد يوثقه إلىٰ نفس السنديانة، ثم أهوىٰ عليه بالضربات . .

ثم قال: ناد الآن يا سيد أندريس، ناد مصلح الأخطاء»[1].

بينما كان دون كيخوته في الطريق إلىٰ قريته مفعمًا بمشاعر الزهو والعظمة.

ألم يصبح فارسًا مهابًا؟

لكن بعد مسيره فرسخين أبصر تجارًا من طليطلة ذاهبين لشراء الحرير من مرسيه. ولم يكد يراهم حتىٰ تخيل أنهم فرسان جوالون، فاستقر في منتصف الطريق وقد بدا عليه العجب والإباء والعزم. فلما دنوا منه صاح فيهم بكبرياء: «لن يمر أحد منكم من هنا قبل أن يعترف أن ليس في الدنيا بأسرها فتاة أجمل من محبوبتي إمبراطورة المنتشا دولثينا دي طوبوزو»!

توقف التجار لدىٰ سماعهم هذه الكلمات، ليتأملوا الشكل الغريب لهذا الرجل، فلم يشكوا لحظة أنهم أمام مخبول.

«أجابه أحدهم، وكان ولوعًا بالهزل:

- سيدي الفارس. نحن لا نعرف هذه السيدة الحسناء التي تتحدث عنها، أرنا

---

(١) ثربانتيس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، م س، ص٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦.

sami-pdf.blogspot.com

إياها، فإذا كانت علىٰ حظ من الجمال بالقدر الذي تشير إليه؛ فسنعترف، عن طيب خاطر..»[1].

«لو أني أريتكم إياها، فأي فضل لكم في الاعتراف بحقيقة جلية كل الجلاء؟ المهم أن تعتقدوا بها دون أن تروها، وتعترفوا وتؤكدوا وتقسموا، بل وتدافعوا عنها بحد السلاح، وإلا، فهيا استعدوا للمنازلة والمعركة، أيها الأدعياء المتغطرسون. وسواء علي أبرزتم للقتال واحدًا في إثر واحد كما يقتضيه نظام الفروسية، أم أقبلتم جماعة كما هو شأن الأوغاد الذين علىٰ شاكلتكم، فأنا في انتظاركم هاهنا ...»[2].

ثم هجم عليهم لكن حصانه تعثر فسقط، وحاول الوقوف لكن أعاقه ثقل الأسلحة التي علىٰ جسده، ولم يكف لسانه عن التهديد والصراخ:

لا تهربوا انتظروا أيها الجبناء، الغلطة غلطة حصاني وليست غلطتي حين وقعت علىٰ الأرض.

لكن أحد خدم التجار لم يكن سمح النفس، ولم يستطع أن يتحمل إهانات الفارس المسكين، وغطرسته الجوفاء، فانتزع منه رمحه وكسره وأخذ يضربه به ضربًا شديدًا.. وبالرغم من سيل الضربات التي انهالت عليه ظلَّ دون كيخوته يهدد ويتوعد السماء والأرض وقطاع الطرق. وأخيرًا تعب الخادم من الضرب، وتابع مع التجار مسيرهم.

حاول دون كيخوته أن ينهض فلم يفلح، وبطبيعة الحال لن يفلح فإذا كان قد عجز عن النهوض وهو سليم معافىٰ، فكيف ينهض وهو محطّم مفكّك الأوصال؟ لكنه رغم كل ذلك كان سعيدًا؛ إذ كان عزاؤه هو أنه استطاع أن ينسب الغلطة إلىٰ حصانه العثر.

واتفق أن مرَّ فلاح من قريته بالطريق فرآه، فحمله وعاد به إلىٰ بيته.

وعند الباب صاح في الخادمة أنا جريح بسبب غلطة حصاني: احملوني إلىٰ الفراش وليأت الطبيب أورغاند ليضمد جراحي.

«وبينما هم يبحثون عن جروحه التي لم يجدوا لها أثرًا قال لهم: لست جريحًا،

---

(١) ثربانتيس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، م س، ص٥٧.

(٢) ثربانتيس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، م س، ص٥٧.

sami-pdf.blogspot.com

وإنما أنا مدعوك؛ لأن حصاني سقط علي، وأنا أقاتل عشرة عمالقة من أخطر عمالقة العالم!»[1].

ويعتزم الخروج ثانية، فلا يستطيع أن يثنيه عن حمقه أحد؛ بل استطاع قبيل خروجه أن يقنع فلاحًا ساذجًا يدعىٰ سنشو بنثا، ممنيًا إياه بأنه إذا سار معه كتابع حامل لشعاره سيجعله حاكمًا علىٰ إحدىٰ الجزر.

ويخرج ليقاتل طواحين الهواء. وما يفلت من خطر إلا ويقع في آخر.

ويفكر صديقاه -الحلاق والقسيس اللذان أحرقا مكتبته أثناء غيابه، مقدرين أنها سبب جنونه- في حيلة لإرجاعه؛ فاتفقا مع فتاة علىٰ تمثيل دور تخيلاه وهي أنها وارثة مملكة: وتنطلي الكذبة عليه، ويرجعا به مقيدًا إلىٰ بيته، حيث استقر حزينًا مهمومًا.

ولم تنته الحكاية بل في القسم الثاني من الكتاب، يظهر دون كيخوته معتكفًا في بيته، ثم يدخل عليه سنشو ليخبره بأن طالبًا في القرية يدعىٰ سمسون كرسكو يدرس في جامعة سلمنكه قرأ كتابًا كتبه مؤرخ مسلم اسمه سيدي حماده بن الجيلي يحكي فيه قصته.

ويستدعي دون كيخوته الطالب سمسون ليعلم منه حقيقة الكتاب. ولما ينبئه به، يتيقظ في نفسه جنونه القديم، فيعتزم الخروج إلىٰ حياة الفروسية مرة أخرىٰ. بينما الأمر كان مجرَّد حيلة اصطنعها الطالب ليشفي دون كيخوته من جنونه شفاء تامًا. حيث عزم علىٰ أن يتخفىٰ في ثوب فارس مقنّع، ويعترض سبيل دون كيخوته متحديًا إياه، ويتفق معه قبل المبارزة علىٰ أن المهزوم ينبغي أن يخضع لحكم المنتصر. وكان الطالب الشاب القوي يتصور أن المعركة ستكون سهلة أمام هذا النحيل المتهالك المجنون، وأنه إذا انتصر عليه سيحكم عليه بأن يتخلىٰ عن حق الفروسية عامين كاملين يرجع ليقضيهما في قريته.

لكن المفاجأة أن المعركة تنتهي بانتصار دون كيخوته. وتمضي الرواية كلها مقالب ومغامرات، ويعيد الطالب سمسون كرسكو الحيلة مرة ثانية، وينجح في هزم دون كيخوته؛ فيعود إلىٰ قريته مهزومًا محزونًا.

---

(١) سارفانتيس، دون كيخوته، ترجمة صياح الجهيم، م س، ص٣١.

sami-pdf.blogspot.com

وتصيبه الحمّىٰ ويقعده المرض في فراشه سبعة أيام. ويعاينه الطبيب فيعلن اليأس من شفائه. ثم يستفيق فجأة ليعلن أنه شفي من جنونه. ويأخذ في لعن الفروسية، ويخبرهم بأنه استرجع وعيه، وأنه لم يعد الفارس دون كيخوته بل عاد إلىٰ حقيقة شخصيته:

«لقد كنت مجنونًا، والآن صرت عاقلًا. لقد كنت دون كيخوته دي لامنتشا، وأنا الآن، كما قلت لكم، ألونسو كيخانو»[1].

ويعترف للقسيس بخطاياه ويكتب وصيته ويوافيه الأجل.

(١) ثربانتيس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، م س، ص٦٣٨.

sami-pdf.blogspot.com

- ٣ -

«الخيميائي»

ما سر باولو كويلو؟ كيف لكاتب رديء مثله أن يملأ الدنيا ويشغل الناس؟

لا أظن بأنني أظلمه بهذا الاستفهام؛ فقد استهجن النقاد إنتاجات هذا الأديب البرازيلي وقالوا في حقه عبارات أكثر قسوة؛ فخوان بونيا مثلًا يوجز حكمه النقدي بسخرية لاذعة قائلًا: «أعمال كويلو ضرورية بالنسبة إلىٰ الأدب بقدر ضرورة صرخة طرازان بالنسبة إلىٰ مستقبل فن الأوبرا».

وليس بونيا بدعًا أو متفردًا في نقده هذا؛ فكثير من نقاد الأدب يشدد في نقد أعمال كويلو والتقليل من قيمتها، بل حتىٰ في موطنه البرازيل يُلاحظ أنه بمجرَّد صدور كتاب له، تبدأ جمهرة النقاد في إحصاء أخطائه النحوية والتعريض بسطحية أسلوبه وبساطة طرائقه الفنية؛ حتىٰ إن كويلو يبدو قد اعتاد هذه الانتقادات إلىٰ درجة أنها لم تعد تؤثر فيه؛ إذ يواجهها هو أيضًا بسخرية ولامبالاة قائلًا:

«إن كثرة قرائي تكفيني».

«الكتاب يكتبون، والنقاد ينتقدون، والقراء يقرؤون».

«أوافق نقادي علىٰ وصفهم كتبي بكونها بسيطة. لكن أن تكون بسيطًا هو أكثر الأشياء تعقيدًا وصعوبة».

أذكر أول مرة تصفحت فيها رواية «الخيميائي»، حيث اندهشت منذ قراءتي للصفحات الأولىٰ بسبب هبوط مستواها الفني؛ فأخذت أتساءل: ما السر الكامن فيها، لتحظىٰ بكل هذه الشهرة وهذا الذيوع، حتىٰ تترجم إلىٰ إحدىٰ وأربعين لغة، وتباع منها إحدىٰ عشر مليون نسخة؟

ذاك كان هو الهاجس الذي نطق بداخلي عندما أخذت لأول مرة في قراءة نصه

sami-pdf.blogspot.com

الأشهر «الخيميائي». وبما أنني ولدت في طنجة وأعيش فيها، فقد استثقلت أيضًا حديث كويلو عن المدينة وتصويره إياها وكأنها مدينة ملقاة في الصحراء، تأتيها الريح المثقلة بالرمال، وتخرج منها القافلة فتبدأ بالخطو علىٰ الرمل. بينما لا رمال خارج طنجة ولا داخلها باستثناء حبات رمال شاطئها الفيروزي البديع.

لماذا لم يكلف كويلو نفسه ولو قليلًا إبصار جغرافية الأرض التي يتحدث عنها؟

بطبيعة الحال، ليس هذا ما جعلني أستثقل النص؛ ففنُّ السَّرد هو حقل خصب لانطلاق المتخيّل، ومن ثم فلا مانع أن يتخطىٰ الروائي الجغرافيا والتاريخ معًا، ولا يتقيد بهما، بل وأن يغيّر في تضاريس المكان و«كيمياء» الزمان؛ إنما الذي جعلني أستثقله هو مستوىٰ تقنيته الفنية تحديدًا.

لذا؛ ألقيت الرواية ولَمَّا أكمل قراءتها، رغم وجازة حجمها. ومرت الأيام، وعدت إليها مرة ثانية، ولكن في ترجمتها الفرنسية، فتأكّد لي أن النقل العربي لم يكن سبب رداءتها؛ حيث «وجدت» فيها ذات ما «وجدته» في ترجمتها العربية.

وأحرص علىٰ استعمال لفظ «وجدت»؛ ففيه اختزال ومزاوجة بين فعل الإيجاد وشعور الوجدان معًا.

أجل لو قرأنا نصوص كويلو بمعايير الفن السَّردي، لن نجد للرجل ما يجعله حقيقًا بهذه المكانة البارزة التي يحظي بها اليوم. فبناء الحبكة السَّردية، والمهارة في استبطان نفسيات الشخوص، والاقتدار علىٰ توصيف ملامحهم، ومقاربة الحيّز المكاني بالوصف أو التحويل؛ كلها أساليب وطرائق أرىٰ أن كويلو لا يملك أي تميّز فيها يرفعه علىٰ غيره من ألوف الكتبة والروائيين. لذا؛ ينبغي أن نبحث عن سر تميّزه وشهرته في غير هذا وذاك.

وأعترف أنني لم أكتشف سرَّ نصه «الخيميائي» إلا عندما بدلت منطلقي المنهجي في القراءة؛ حيث غيّرت «أفق التوقع» تغييرًا كليًا، فلم أعد «أتلقىٰ» النص كحبكة وحدث، ولم أعد أنصت إلىٰ سطحه وأراقب حراك سرده، ولم أعد منشغلًا بمحاولة تذوق أسلوبه في البناء السَّردي، بل استحال النص عندي إلىٰ رسالة وليس مجرَّد رواية. لقد انتقل من حقل فنِّ الحَكي إلىٰ حقل حكمة الحياة.

كيف؟

sami-pdf.blogspot.com

في مختلف نصوصه السَّردية، وخاصة «الخيميائي» يبدو كويلو منغمسًا في التأمُّل الفلسفي، مشدودًا إلىٰ الإنصات إلىٰ المطلق. وكل ذلك في صيغة سردية تتخفَّف من لغة الفكر واصطلاحاته لتعوضها بلغة سهلة يصير فيها حوار الذات مع الوجود حدثًا قابلًا للانسراد. وتلك هي قوة كويلو ومكمن تميُّزه. هذا، وإن كان يبالغ في بعض الأحيان في الانسياق نحو لغة وعظية مباشرة تثير في القارئ، بسبب إسهابها وطولها، شعور الملل والسأم.

لكن سر جاذبية القرَّاء إليه، كامن في الفلسفة الثاوية في نصوصه لا في فنية تلك النصوص. إنه يقدم رسالة إشراقية إلىٰ قارئه؛ فيجعله يستشعر ذاته في النصّ، فلا يعود تتبع حراك الحدث الروائي هو المطلب، بل ينقلب شعور القارئ من الإنصات للسَّرد إلىٰ الإنصات إلىٰ ذاته وقلبه.

لنقرأ المتن:

تنقلب حياة سانتياغو بسبب رؤيا في المنام.

«رأيت نفس الحلم مرتين.. كنت فيه مع نعاجي في أحد المراعي.. وفجأة يظهر طفل ويبدأ باللعب معها. في الحقيقة، لا أحبذ أن يلهو أحد مع النعاج؛ فهي تخاف من الغرباء، لكن لا أعرف كيف يتمكن الأطفال من اللعب معها دون أن يرعبوها.. تدهشني قدرة الحيوانات علىٰ معرفة عمر الكائن البشري.

...

يلعب الطفل مع النعاج لبعض الوقت.. تابع الراعي وهو يشعر ببعض الارتباك، ثم يمسك بيدي ويقودني إلىٰ أهرامات مصر.

هناك.. أمام الأهرامات المصرية.. يقول لي الغلام:

إذا أتيت إلىٰ هنا، ستجد كنزًا دفينًا.

وفي اللحظة التي يكاد فيها أن يطلعني علىٰ مكان الكنز بالتحديد، استيقظت في المرتين»[1].

---

(١) باولو كويلو، الخيميائي، ترجمة لمياء منذر، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة ١، دمشق ٢٠٠٦، ص٢٢، ٢٣.

sami-pdf.blogspot.com

سانتياغو . . شاب أندلسي بسيط يقضي سحابة يومه في رعي الأغنام، كانت حياته رتيبةً هادئة قبل أن يسكنه هذا الحلم العصي. وبعد أيام من رؤياه، يلتقي بشخص عربي غريب السمات والأطوار يدعىٰ «ملكي صادق»، اقترح عليه أن يفسِّر له حلمه لقاء عُشْرِ أغنامه.

ووافق سانتياغو علىٰ العرض؛ وحكىٰ له حلمه الغريب. ففسَّره العجوز بكونه «أسطورته الشخصية» الخاصة به، التي يجب عليه أن يحققها بالذهاب إلىٰ مصر.

يركز كويلو كثيرًا علىٰ فكرة الارتحال؛ بل منذ بدء السَّرد تبدأ المغادرة. وبذلك يدفع السَّرد نحو حراك ينطلق بارتحال الذات نحو طلب المعنىٰ في مكان آخر (رحلة سانتياغو من إسبانيا إلىٰ طنجة/ المغرب، ثم إلىٰ مصر)، وكل ذلك بحثًا عن دلالة الحلم.

«ما هي أكبر خدعة في العالم؟! سأل الشاب مندهشًا.

- في لحظة منح الحياة بالضبط نفقد السيطرة عليها، فحياتنا محكومة بالقدر منذ ذلك الحين، هذه هي أكبر خدعة في العالم.

- لم يكن الأمر هكذا بالنسبة إليّ . . فقد أرادوا أن أكون كاهنًا لكنني قررت أن أصبح راعيًا.

- هذا أفضل، قال العجوز. فأنت تحب السفر»[1].

في التوكيد علىٰ فعل الارتحال، جرأة علىٰ مغادرة المألوف، وتوق نحو المبهم. لكنْ، في هذا الارتحال الجغرافي إشارة إلىٰ هذا التوق الذي يسكن الكائن الإنساني نحو البحث عن الحقيقة والسعادة في خارجه، بينما السِّر يكمن بداخله؛ وما عليه سوىٰ إجادة قراءة العلامات، التي يلقيها أمامنا الوجود المطلق. لكن هذه القراءة تتطلب رهافة في الشعور وتيقظًا في طاقة التأمل؛ لأنه ليس ثمة أقبح من تبلُّد الذهن وتبسيط رمزية اللغة الكونية.

«كي تصل إلىٰ كنزك عليك أن تنتبه للمؤشرات، فقد خطّ الله لكل واحد منا الطريق الذي يجب عليه اتباعه . . وما عليك الآن سوىٰ أن تقرأ ما كتب الله لك.

---

(١) باولو كويلو، الخيميائي، م س، ص٢٧.

sami-pdf.blogspot.com

وقبل أن يقول الشاب شيئًا، أخذت فراشة ليل تحوم بينه وبين العجوز، فتذكر عندما كان صغيرًا ما كان جده يقول عن الفراشات، بأنها علامة حظ مثلها مثل صراصير الليل.

- قال العجوز، الذي استطاع أن يقرأ أفكاره ثانية: «هذا بالضبط مثلما علّمك جدك، هذه هي الإشارات.

ثم فتح معطفه الملتف حول جسمه، وكان الشاب لا يزال متأثرًا باللمعان الذي بهر عينيه عشيّة أمس . . فإذا به يكشف عن قلادة من الذهب المصمت المرصّعة بالأحجار الكريمة.

إنه ملك فعلًا، ومن المحتمل أن يكون متنكّرًا هكذا كي يتجنب خطر قطاع الطرق.

نزع العجوز من قلادته حجرًا أبيض وآخر أسود، وقدمهما للشاب قائلًا: «خُذ هذين الحجرين . . إنهما يدعيان «أوريم» و «توميم»، الأسود يعني «نعم» والأبيض يعني «لا». عندما لا تتوصل إلىٰ الاستدلال علىٰ الإشارات سيساعدانك. ولكن يجب أن يكون سؤالك موضوعيًا دائمًا . . بمعنىٰ آخر حاول أن تأخذ قراراتك بنفسك، الكنز موجود بجانب الأهرامات، وأنت تعرف هذا الآن، لكن عليكَ أن تدفع ثمن الخراف الستة . . فأنا من ساعدك في أخذ القرار.

خبّأ الشاب الحجرين في جعبته، من الآن فصاعدًا سيأخذ قراراته بنفسه.

- لا تنسَ أن كل الأشياء ليست سوىٰ شيء واحد، ولا تنسَ لغة الإشارات، والأهم هو ألا تنسَ أن تسعىٰ لإتمام أسطورتك الذاتية»[1].

لكن قراءة الذات لا تتحقق إلا عبر الترحال في الوجود، فلا نستطيع استبطان حقيقتنا وكشفها في آنٍ واحد؛ بل لا بدَّ من عكسها علىٰ صفحة الكينونة لنفك شفرتها.

وفي هذا يكمن استعصاء اللغز.

فعلت الفكرة فعل السحر في نفسية سانتياغو، فاستقر عزمه علىٰ الذهاب وراء دلالة الحلم في بلاد الشرق؛ فباع أغنامه، وعبر البحر من إسبانيا إلىٰ طنجة، بقصد الانطلاق منها نحو مصر؛ لكن في لحظة غفلة سيسرق كل ماله، فبقي حائرًا عاجزًا

(١) باولو كويلو، الخيميائي، م س، ص٣٨، ٣٩.

sami-pdf.blogspot.com

لا هو قادر علىٰ العودة إلىٰ موطنه، ولا هو قادر علىٰ الذهاب نحو حلمه القابع تحت سفح أهرامات مصر.

لذا؛ اضطر للعمل في دكان لبيع الأواني والتحف الزجاجية. وقد لاحظ أن الدكان قليل النشاط فاقترح علىٰ صاحبه أن يقوم ببعض التغييرات لإنجاح تجارته، فوافق التاجر، فأنجز سانتياغو تغييرات كثيرة أصبح معها الدكان، الذي كان ساكنًا فارغًا، متجرًا نشطًا، فراجت تجارته وازدادت الأرباح. وتوافر بفضل ذلك لسنتياغو مقدار لا بأس به من المال يمكنه من العودة إلىٰ إسبانيا أو الذهاب إلىٰ مصر. لكنه يتردد بين الطريقين، هل يرجع إلىٰ بلده ويتخلّص من هذه الرؤيا المجنونة، أم يخطو نحوها ليكشف سرها عيانًا؟ فكّر مليًّا ثم عزم علىٰ الاستمرار وراء هاجسه الغريب: الذهاب نحو الشرق.

يركب مع قافلة متجهة إلىٰ مصر . . كان من بين المسافرين رجل إنجليزي مغرم بعلم الخيمياء (الكيمياء السحرية). أخبره هذا الأخير بأنه ذاهب إلىٰ مصر من أجل اللقاء بخيميائي يعيش في واحة الفيوم. خلال الطريق استعار سانتياغو من الإنجليزي بعض كتبه، وأخذ في قراءتها، غير أنه لم يفهم من رموزها الخيميائية شيئًا. ولما وصلوا إلىٰ الفيوم وجد سانتياغو نفسه عاجزًا مرة أخرىٰ عن الاستمرار في طريقه؛ إذ أصبح عالقًا في الواحة بسبب حرب ناشبة بين قبيلتين. وخلال مقامه هناك التقىٰ فاطمة، فتاة صحراوية في غاية الجمال، رقص قلبه لمرآها.

«شعر بشيء يتحرّك فوق رأسه، فنظر إلىٰ السماء، فإذا بباشقين يحلّقان عاليًا. ظل يراقبهما لبعض الوقت، فلاحظ أنهما يرسمان بطيرانهما، أشكالًا من خطوط غير منتظمة، لكنها ذات معنىٰ بالنسبة إليهما.

لم يستطع فك هذه الخطوط ببساطة؛ فقرر أن يلاحق تحركاتهما بنظره علّه يستطيع قراءة رسالة ما تتمكن فيها الصحراء من تفسير الحب دون ملكية.

شعر برغبة ملحّة في النوم، لكن قلبه رجاه أن لا يستسلم للنعاس . .

فجأة انقض أحد الباشقين علىٰ الآخر، فلمعت في اللحظة ذاتها رؤية مختصرة ومفاجأة في ذهن الشاب:

عصابة مسلّحة بسيوف مسلولة ستهاجم الواحة.

sami-pdf.blogspot.com

وبلمح البصر اختفت الرؤيا . . .».

قرر أن ينذر القبيلة قبل وقوع الفاجعة:

«إنني أحمل رسالة من الصحراء - قال للحارس الذي كان يحرس باب الخيمة الواسعة البيضاء المنصوبة في وسط الواحة.

أريد محادثة الشيوخ. تابع الشاب . .

لم يجب الحارس بل دخل إلىٰ الخيمة، وبقي فيها مدة طويلة ثم خرج برفقة شاب عربي يرتدي ثوبًا أبيض وحليًا ذهبية، قصَّ الشاب علىٰ هذا العربي ما رآه، فطلب منه العربي الانتظار قليلًا ودخل.

. . .

وبعد ساعات من الانتظار طلب منه الحارس أخيرًا أن يدخل . . ويا لروعة ما رأىٰ لم يخيّل له أبدًا وجود خيمة كهذه وسط الصحراء . . كانت الأرض مغطاة بأجمل سجاد داسته قدماه في حياته . . ومن الأعلىٰ تدلت الثريات ذات المعدن المذهب والمرصع بأجمل الحلي.

كان في الخيمة ثمانية شيوخ. . لكن الشاب عرف بنظرة واحدة من هو الأرفع مكانة بينهم.

من الغريب الذي تحدث عن الرسالة؟

سأل أحد الشيوخ وهو ينظر إليه.

إنه أنا . . أجاب وروىٰ ما رآه.

ولماذا تقول الصحراء هذه الأشياء لرجل جاء من بعيد؟

لأن عينيّ لم تعتد بعد علىٰ الصحراء؛ لذا يمكنها أن ترىٰ ما لم تعد الغيوم المعتادة جدًا.

الواحة أرض محايدة . . لا يهاجمها أحد . . قال شيخ ثالث.

هذا ما رأيت . . فإذا لم تصدقوني فهذا شأنكم.

خيّم صمت طويل علىٰ الخيمة تبعته أحاديث سرية بين شيوخ القبائل.

sami-pdf.blogspot.com

وأخيرًا ابتسم الرجل الأكبر الجالس في الوسط ابتسامة غير مرئية تقريبًا . . فاطمأن الشاب.

لم يشارك هذا الرجل العجوز بالمناقشة بل إنه لم ينبس حتىٰ الآن بحرفٍ واحد.

أشار الشيخ بيده فهبّ الجميع قيامًا . .

غدًا سنخرق الاتفاق القاضي بعدم حمل السلاح داخل الواحة. سننتظر الأعداء طوال النهار.

وإذا لم يستعمل أي منها غدًا فإن سلاحًا واحدًا علىٰ الأقل سيكون موجهًا إلىٰ صدرك.

خرج من الخيمة فوجد الظلام حالكًا . . كان مضطربًا جدًا من كل ما جرىٰ فمن الممكن أن تكون حياته ثمنًا لذلك»[1].

في الليلة ذاتها سيلتقي سانتياغو بالخيميائي الذي أخذ يهدده بسيف بقصد معرفة كيف استطاع أن يتنبأ بالهجوم. فأخبره بالرؤيا، كما أخبره بحكايته الأولىٰ في إسبانيا، فطلب منه الخيميائي أن يأتيه غدًا ليساعده علىٰ تحقيق حلمه.

«في صبيحة اليوم التالي كان هناك ألفا رجل مسلحين بين نخيل الفيّوم، وقبل أن تصل الشمس إلىٰ أوجها، ظهر خمس مئة محارب في الأفق. وتقدموا باتجاه الواحة ثم دخلوها من الشمال. كانوا يبدون كبعثة مسالمة لكن الأسلحة كانت مخبأة تحت البرانس البيضاء. وما إن وصلوا إلىٰ الخيمة الكبيرة في وسط الواحة، حتىٰ أخرجوا السيوف الحدباء، والبنادق ليهاجموا خيمة فارغة.

وفي الحال حاصرهم رجال الواحة داخل الخيمة، وخلال نصف ساعة، كان هناك أربع مئة وتسع وتسعون جثة مبعثرة علىٰ الأرض . . لم ينج من فرسان الصحراء سوىٰ فارس واحد»[2].

يسافر سانتياغو مع الخيميائي . . نحو حلمه، يرافقهما موكب من الحرس. وعند استراحتهم في دير علىٰ الطريق يحول الخيميائي الرصاص إلىٰ ذهب، ويقسمه إلىٰ أربعة أقسام:

---

(١) باولو كويلو، الخيميائي، م س، ص١٢٢.

(٢) باولو كويلو، الخيميائي، م س، ص١٢٢.

sami-pdf.blogspot.com

قسم للراهب، وقسم لسانتياغو، وقسم استبقاه الخيميائي لنفسه، وقسم رابع أعطاه للراهب ليخبئه لسانتياغو في حالة احتياجه إليه.

«تابع سيره في الصحراء .. وحاول خلال ساعتين ونصف من المسير أن يصغي إلىٰ ما يقوله قلبه بانتباه؛ فهو من سيكشف له عن المكان الصحيح حيث يخبأ الكنز.

هناك حيث سيكون كنزك، سيكون قلبك أيضًا. قال الخيميائي ذات يوم ...

وصل الشاب أخيرًا إلىٰ قمّة الكثيّب فوثب قلبه من صدره.

عظيمة وهائلة .. ومضاءة بسناء البدر وبياض الصحراء .. إنها الأهرامات.

سقط علىٰ ركبتيه وبكىٰ ..

كانت الأهرامات منتصبة أمامه بكل شموخ. تتأمل من عليائها ...»[1].

«بدأ يحفر ويحفر، ظل يحفر طوال الليل .. لكن دون جدوىٰ .. لم يجد شيئًا.

وفجأة بينما كان يحاول انتزاع بعض الحجارة التي اقتلعها من الأرض سمع خطوات تقترب منه. وبما أن ضوء القمر كان معاكسًا له لم يستطع أن يميّز ملامح الرجال الذين أصبحوا بجانبه.

- ماذا تفعل هنا؟

سأل أحد الواصلين ..

- إننا ناجون من الحرب، قال الآخر. ونحن بحاجة لمعرفة ما تخبئه هنا .. نريد مالًا.

- لا أخبئ شيئًا. أجاب الشاب، فسحبه أحد الرجال خارج الحفرة من ذراعه وأخذ يفتشه فوجد قطعة الذهب في أحد جيوبه.

- لديه ذهب.

قال الرجل.

وحين أنار ضوء القمر وجه هذا الرجل، رأىٰ الشاب في عينيه الموت.

---

(١) باولو كويلو، الخيميائي، م س،ص ١٦٧، ١٦٨.

sami-pdf.blogspot.com

- من المؤكد أن لديه المزيد من الذهب المخبأ في الأرض.

أجبروه علىٰ متابعة الحفر . . لكنه لم يعثر علىٰ شيء. فضربوه بكل قوتهم وبقوا يضربوه حتىٰ بزغت الشمس الأولىٰ.

- أنا أبحث عن كنز.

قال أخيرًا . .

روىٰ لمقتحميه أنه كان قد حلم لمرتين بكنز مدفون بجوار الأهرامات.

ذاك الذي بدا عليه أنه الزعيم بقي صامتًا لفترة، ثم توجه لأحد شركائه قائلًا:

- دعونا نتركه وشأنه . . من المؤكد أنه لا يملك شيئًا آخر . . وأن هذا الذهب الذي معه مسروق.

. . .

- لنذهب من هنا

قال الزعيم لرفاقه. . ثم استدار نحو الشاب وقال له:

- اطمئن . . لن تموت . . ستعيش وستتعلم بأنه ليس علىٰ المرء أن يكون أحمق الىٰ هذا الحد . . رأيت حلمًا منذ سنتين. . وقد تكرر مرتين، حلمت أنه إذا ذهبت إلىٰ إسبانيا . . وبحثت في البرية عن كنيسة مهدمة يذهب إليها الرعاة غالبًا ليناموا فيها مع خرافهم . . سأجد كنزًا مدفونًا تحت جميزة نامية، لكنني لم أكن أبله كفاية كي أجتاز كل الصحراء . . فقط لأنني رأيت نفس الحلم مرتين.

نهض الشاب بتعبٍ، ونظر مرة أخرىٰ للأهرامات. فابتسمت له، وبادلها الابتسام . . وامتلأ قلبه حبورًا.

لقد وجد كنزه!

أخيرًا، فهم دلالة حلمه، وأدرك أسطورته الشخصية؛ إنها فاطمة.

فصاح قائلًا:

«هأنذا قادم يا فاطمة»[1].

---

(١) باولو كويلو، الخيميائي، م س،ص ١٦٩، ١٧٠، ١٧١- ١٧٥.

sami-pdf.blogspot.com

يجوز هنا أن نتساءل عن مقدار أصالة الحكاية التي تتأسَّس عليها رواية الخيميائي، وهل هي حقًا من إبداع كويلو أم . . ؟

لا نريد أن نسهب في الجواب عن هذا الاستفهام؛ بل نكتفي هنا بإيراد نصٍّ لجلال الدين الرومي نرىٰ فيه مشابهة ملحوظة مع حكاية سانتياغو!

يقول جلال الدين الرومي:

«بدَّد واحد من أهل بغداد كل ما ورثه من مال فعضَّه الفقر. وبعد أن توجه بدعاءٍ حارّ إلىٰ الله، رأىٰ في المنام أن صوتًا يقول له إن في القاهرة كنزًا في مكان ما، وبعد أن وصل إلىٰ القاهرة خاوي الوفاض، قرر أن يمدَّ يده إلىٰ الناس بالسؤال. ولكنه خجل من أن يفعل ذلك، قبل حلول الليل.

وعندما كان يمشي في الشوارع، أمسك به الشّرط، معتقدين أنه لصٌّ، وأخذوا يضربونه قبل أن يعرفوا أمره علىٰ حقيقته. وفي النهاية استطاع أن يتكلم فأخبرهم بمنامه، واستطاع بما أظهر من صدق في اللهجة أن يقنعهم بما قال، قال له رئيس الشرط: أدرك أنك لست لصًا، وأنت رجل طيب، ولكن قل لي: كيف كنت من الغباء بحيث تجازف في هذه الرحلة بناء علىٰ مجرَّد منام؟ أنا نفسي كثيرًا ما حلمت بكنز مدفون في بغداد (وسمىٰ شارعًا وبيتًا محددًا) ومع ذلك لم أنطلق برحلة كهذه. وعلىٰ الحقيقة، كان الذي ذكره رئيس الشرط بيت بطلنا البغدادي.

وبعد أن شكر البغدادي الله لحسن حظه وتأكَّد من سبب العنت الذي لقيه إنما كان خطأ. عاد إلىٰ بغداد، حيث وجد الكنز مدفونًا في بيته»[1].

---

(١) إيغادي نيتراي. ميروفتش، جلال الدين الرومي المتصوف، ترجمة د.عيسىٰ علي العاكوب، وزارة الثقافة والإرشاد الإيراني، طهران ١٤٢١ هـ ص٢٠٠. نقلًا عن موسىٰ السيد، تلاص، إغارة، سرقة. مقال بصحيفة تشرين، ١٧ آذار ٢٠٠٨.

sami-pdf.blogspot.com

- ٤ -

«أليس في بلاد العجائب»

من قال إن العقل الرياضي لا يحسن السَّرد والتخييل، ولا اقتدار له علىٰ الإيغال في شفافية الوجدان واستشعار دقائق الانفعال؟

إن كاتب إحدىٰ أشهر قصص الأطفال «**أليس في بلاد العجائب**» (صدرت عام ١٨٦٥)، لم يكن كاتبًا متخصصًا في صناعة الأدب؛ بل كان عالم رياضيات. فاسم لويس كارول الذي تجده علىٰ غلاف القصة ليس سوىٰ اسم رمزي وَقَّعَ به الرياضي البريطاني تشارلز دودجسون (١٨٣٢-١٨٩٨) أستاذ الرياضيات بجامعة وأكسفورد. وكان، قبل نشره لروايته هذه، قد أصدر العديد من الكتب في الجبر والهندسة والمنطق. لكن المفارقة أنه لم يحظ أي كتاب من كل هذه الكتب الصادرة من عمق تخصصه واشتغاله المهني بالشهرة، بينما حظيت روايته «**أليس في بلاد العجائب**» بما لم تحظ به مئات الروايات والقصص التي أصدرها الأدباء المتخصصون في «مهنة» السَّرد.

لقد كانت للرجل مهارة نادرة في الإبداع والتخييل الروائي، لكنه لم يدرك هو نفسه قيمتها؛ فقضىٰ أكثر عمره في الكتابة المنطقية والرياضية حتىٰ تحرك يراعه السَّردي بالصدفة.

أجل، ولدت القصة بالصدفة، وعن غير قصد.

كان ذلك خلال رحلة بحرية استضاف فيها تشارلز دودجسون أطفال عميد الجامعة التي يشتغل فيها (أليس ولورينا وشارلوت). وكعادة الأطفال في الإلحاح أصروا علىٰ أن يحكي لهم حكاية خلال جولتهم فوق زبد الموج . . وكذلك كان.

غير أن الحكاية لم تكن سردًا لقصة محفوظة؛ بل تخيلًا انساق فيه تشارلز مطلقًا العنان لسردٍ طازج من وحي اللحظة . . سرد عجائبي غرائبي . . تتغير فيه الأشياء،

sami-pdf.blogspot.com

ويتبدَّل قانون الوجود، وتتحوّل فيه أليس، فيطول جسمها ويتعملق، ويصغر حينًا آخر ليساوي حجم فأر صغير .. سرد غريب يحمل في كل سطر دهشة، وفي كل فقرة أعجوبة، وفي كل صفحة تنبجس أمامك ظاهرة مفاجأة لا يمكنك حتىٰ بالإيغال في التخييل أن تستبقها بالتوقع والتخييل.

وذاك هو مكْمُن غرابة الكتاب، ومكْمُن قيمته وفرادته في آنٍ واحد.

لما نزل تشارلز من المركب كانت القصة الغريبة قد ركبته، وسيطرت علىٰ وجدانه، وهيمنت علىٰ عقله الذي كان قبل أن يطرق باب السَّرد مشدودًا إلىٰ الأرقام والمعادلات وسياقات المنطق الجاف.

فهل يملك الانفكاك من شيطان الحكي؟

حسبها الرجل مجرَّد جولة بحرية، وظنَّ أن ما يسرده مجرَّد كلمات يسكت بها صوت الأطفال اللحوح، فإذا هي كَوْنٌ جديد يتولد؛ كون خارق لأقيسة المنطق ومعادلات الرياضة، كون يأسره فلا يجد منه فكاكًا؛ فانساق إلىٰ كتابة الرواية فإذا بها تولد أعجوبة من أعاجيب الخيال، في سردٍ متقافز لا تنظمه إلا صيرورة متقطعة، لكنها مسكونة بمفاجآت تمسك بمخيال القارئ ونفسيته.

إنها أعجوبة «**أليس في بلاد العجائب**».

هل البنية المتقطعة لهذا الكتاب الفريد ومحتواه السَّردي الغرائبي غير الممتثل لنسقية منطقية، هو ما جعل التأويل النقدي يذهب في مقاربته مذاهب وطرائق قددًا؟

أقول: نعم؛ بل لعل «نظام» الرواية -أو «لا نظامها» لا فرق- هو ما منحها اكتنازًا دلاليًا جعل كل تأويل مباينًا لغيره، فتولّدت وتكاثرت الفهوم علىٰ نحوٍ مختلف.

إن «**أليس في بلاد العجائب**» لا تثير ذوق الطفل فقط؛ بل تستفز الطفل الثاوي بداخلنا نحن أيضًا، وترغمنا كنقادٍ علىٰ أن نقول فيها قولًا جديدًا .. والجدة هنا ليست آتيةً من إبداعنا في الفهم؛ بل صادرة من قوة تأثير الكتاب وفرادة بصمته في ذائقة كل قارئ.

ولنبدأ بالاستفهام:

ترىٰ ما سبب انجذاب الأطفال إلىٰ قصة «أليس»؟ هل لأن الكاتب أدرك جيدًا

sami-pdf.blogspot.com

نفسية الطفل فصاغ قصته علىٰ مقاس مستواه في الإدراك؟

لعل الأمر كذلك؛ فقد أجاد لويس كارول استثمار النزوع نحو المتخيّل عند القارئ الصغير علىٰ نحوٍ بارع جدًا، وهو في ذلك لم يبدع مسلكًا جديدًا؛ فمعلوم أن إدراك جاذبية المتخيّل عند الأطفال كان حاضرًا حتىٰ قبل ابتداع ما يسمىٰ «أدب الطفل». فحكايات الجدات التي تهدهد الصغار قبل النوم، لم تكن مادتها سردًا لصيرورة الواقع الحياتي الممل، بل سردًا لمتخيّل عجائبي خارق للواقع ومنطقه.

كما إننا عندما ننظر إلىٰ تاريخ أدب الطفل نلاحظ أن القصص التي كان لها حظوة عند الأطفال، هي تلك التي تحرص علىٰ تحويل الواقع لا تسجيله؛ أي القصص التي توغل في الخيال وعوالمه العجائبية. فحتىٰ في تراثنا العربي القديم نلاحظ أن القصص التي كانت أكثر جذبًا لذوق القارئ الصغير هي تلك التي ارتحلت إلىٰ عوالم التخييل، أو حوّلت الواقع بحسّ فكاهي، مثل قصة «السندباد»، و«كليلة ودمنة»، ونوادر جحا.

ذلك لأن عالم الطفولة يقوم علىٰ رؤية إيحيائية تضفي خصائص الحياة علىٰ الجماد، وتؤنسن الحيوان. فإذا أردت إشباع جوعة السَّرد عند الطفل، يجب أن تمتثل لمنظوره الإحيائي للوجود، حيث لا بدَّ للكائن الحيواني أن ينطق ويستفهم، ولا بدَّ للشجر أن ينصت ويتفاعل، وللجبل أن يغضب ويزأر، وللسماء أن تحزن وتدمع . . . إن الطفل في رؤيته إلىٰ الوجود يحرص علىٰ أنسنته والتفاعل معه كما لو كان يستشعر نفس شعوره الإنساني.

واستقراء النتاج الروائي الموجه إلىٰ الصغار يؤكد ما قلناه:

ففي تاريخ «أدب الطفل» تعد الرواية المنسوبة للكاتب الأيرلندي أولفر جولد سميث «تاريخ حذائي جودي الصغيرة» من أوائل الروايات التي كُتبت خصيصًا للأطفال، وكانت هي أيضًا ممتثلةً لهذا المنطق في فهم العالم، وتأويل كينونته. ومثلها في ذلك مثل رواية جوناثان سويفت «رحلات جلفر» التي تقوم علىٰ ارتحال إلىٰ بلاد عجائبية متخيلة.

وحتىٰ الروايات التي كانت ذات نزوع واقعي، كرواية «الجمال الأسود» للإنجليزية آنا سويل، أو رواية لوي ماي ألكوت «نساء صغيرات» لا يرجع سبب نجاحها إلىٰ إقلالها من التخييل، وخرقها لهذه الرغبة الطفولية الكامنة فينا؛ بل لم تنجح إلا لأنها

sami-pdf.blogspot.com

أعادت صوغ الواقع وفق رؤية طفولية لا وفق رؤية الراشد، فاستبطنت أسلوب تفكير الطفل ثم قدمت نقدًا لقيم الحياة السائدة.

إن العوالم التي تجذب الذوق السَّردي للطفل، هي عالما الخيال والطبيعة. فإذا أردت قصة جاذبة لاهتمام الطفولة، فلتكن مادة واقعك من الطبيعة والمتخيل. وهذا ما أدركه كُتَّابُ «أدب الطفل»؛ لذا تجدهم حتىٰ عندما يريدون توجيه رسالة أخلاقية إلىٰ الأطفال يمررونها عبر لسان الحيوان لا لسان الإنسان؛ لأن الطفل قد مَلَّ نصائحَ الراشد (الأب والأم والمدرس . . إلخ)، ولا سبيل إلىٰ تمريرها إليه بنجاح إلا عبر وسائط أخرىٰ؛ ألَا يرجع نجاح لافونتين في سرده الترشيدي للطفولة إلىٰ أنه أنطق الحيوان كما في روايته «حكايات يعسوب»؟

إذن؛ لقد كانت ميزة رواية «أليس» أنها ابتدعت واقعًا خياليًا موغلًا في الإيحائية والغرائبية.

قد تقول: كل القصص فيها ارتسام لعالم متخيل؛ لكنني أجيب إن متخيلها يكون أحيانًا كثيرة منضبطًا بقواعد الواقع؛ بينما قصة «أليس» متحررة من هذا الانضباط؛ فكانت بالفعل نقلة موغلة في الارتحال إلىٰ شفوف الخيال.

«عندما أقرأ القصص، أتصور أن مغامرات من هذا النوع لا يمكن أن تحدث في الواقع أبدًا، ولكن هأنذا الآن أعيش واحدة من هذا النوع. يجب أن يُكتب عني كتاب، لا بدَّ من ذلك».

هكذا تقول أليس منبهرة بما تشهده خلال مغامراتها المدهشة.

تبدأ القصة بحالة ملل؛ إذ بدأت أليس تشعر بالضيق وهي جالسة بالقرب من أختها علىٰ المقعد، ألقت نظرة خاطفة مرة أو مرتين إلىٰ الكتاب الذي كانت أختها تقرأه. . فزادها شعورًا بالملل والنفور، وكيف لا تنفر من «كتاب خال من الصور»؟ كان النهار حارًا فأحست بالرغبة في النوم . . لكن هاهي تغالب النعاسَ الشديد وتركض إلىٰ الحقل لقطف الأزهار، وأثناء ذلك إذا بها ترىٰ أرنبًا ذا عينين زهريتين يركض قريبًا منها، وهو يحدث نفسه «**يا إلهي!، يا إلهي . . سوف أتأخر!**» . . نظرت إلىٰ الأرنب العجيب فإذا به يخرج من جيب صدارته ساعة وينظر إليها، ثم مضىٰ مسرعًا، عقدت الدهشة لسان أليس، إنها أول مرة ترىٰ أرنبًا يتكلم، ويضبط حركته بساعة.

sami-pdf.blogspot.com

ركضت في إثره . . فرأته يختفي في جحر كبير، انحشرت فيه هي أيضًا، فإذا بها تسقط في بئر عميق، يبدو أنه بلا نهاية . . هاهي تهوي بلا قرار، حاولت النظر إلىٰ الأسفل لكن الظلام كان حالكًا فلم تتبين شيئًا؛ نظرت إلىٰ جوانب البئر فلاحظت أنها مليئة بالخزانات ورفوف الكتب، شاهدت خرائط وصورًا معلقة بملاقط غسيل هنا وهناك.

ظلت تسقط إلىٰ أسفل، أسفل، أسفل . . ألن تبلغ النهاية؟

قالت أليس بصوت مرتفع: «أتساءل كم ميلًا قطعت وأنا أسقط حتىٰ هذا الوقت؟ لا بدَّ أنني وصلت إلىٰ مكان قريب من منتصف الكرة الأرضية»[1].

هاهي تصل إلىٰ القاع . . لم تُصب بأي أذىٰ، كان في قبالتها ممر طويل، وما زال الأرنب الأبيض علىٰ مرأىٰ من النظر مهرولًا . . انطلقت أليس كالريح وراءه، لتجد نفسها وحيدة في غرفة ذات باب صغير يفتح علىٰ حديقة باهرة الجمال.

وتبدأ المغامرات العجيبة . .

في مدخل القصة لا يُشعر لويس قارءَه الصغير بأن الحكاية التي ابتدأت بقطف الزهور ورؤية الأرنب هي بداية حلم يتراءىٰ لأليس في المنام وهي جالسة قرب أختها؛ فلم يشر لويس إلا في خطفة وجيزة إلىٰ حالة النعاس مع الإشارة إلىٰ مقاومة أليس لها، وذهابها إلىٰ الحقل لقطف الزهور مغالبة لرغبتها في النوم.

ولن ينكشف الحلم إلا في نهاية القصة:

«قالت أختها: أليس عزيزتي، انهضي! يا للنوم الطويل الذي استغرقت فيه!

قالت أليس: أوه، لقد رأيت حلمًا غريبًا جدًا . .

ثم أخبرت أختها بكل مغامراتها، فقبّلتها وقالت: إنه بالتأكيد حلم غريب يا عزيزتي، لكن أسرعي الآن لتناول الشاي؛ فالوقت تأخر.

نهضت أليس وذهبت لشرب الشاي، وهي تحادث نفسها: «كم كان الحلم رائعًا!»[2].

ثمة درس نحتاج نحن الراشدون تعلمه من رواية أليس، وهو حقيقة رأي الطفل في عالمنا؛ إنه في نظره مجرَّد عالم ممل؛ لذا فهو يحلم بعالم مغاير، هذا العالم العجائبي

---

(١) لويس كارول، أليس في بلاد العجائب، ترجمة أميرة كيوان، دار البحار، ص١٠.

(٢) لويس كارول، أليس في بلاد العجائب، م س، ص٢٤٢.

sami-pdf.blogspot.com

المتخيّل جذاب جدًا، فحتىٰ الأخت الكبرىٰ التي نظرت إلىٰ أليس ومغامراتها كمجرَّد حلم طفولي أسرها هي أيضًا.

ها قد نهضت أليس لتستدرك الشاي .. لكن الأخت الكبرىٰ لا تزال جالسة بلا حراك، تفكّر في أليس ومغامراتها .. فجأة أخذت هي الأخرىٰ تحلم أيضًا؛ حلمت بأليس الصغيرة، استطاعت أن تسمع نبرات صوتها، وفيما هي تصغي .. إذا بالأرنب الصغير يمر مسرعًا قربها، ورأت فأرًا خائفًا يشق طريقه في الماء عبر البركة المجاورة .. هاهي تسمع طقطقة فناجين الشاي عندما تقاسم أرنب مارس الوحشي وأصدقاءه وجبتهم اللامتناهية، ومرة أخرىٰ كان الخنزير الصغير يعطس علىٰ ركبة الدوقة، فيما تهشمت الصحون والأطباق حولها.

هكذا بقيت جالسة بعينين مغمضتين، وهي تكاد تظن نفسها في بلاد العجائب، مع أنها تعلم أن ما عليها سوىٰ فتح عينيها ثانية، ويرجع كل شيء إلىٰ واقعٍ ممل!

ما أجمل عالمك الطفولي يا لويس كارول!

وما أسهل الحيلة وأيسرها لدخوله!

دعنا نجرب ..

هيا نغمض عينينا قليلًا لنرتحل إلىٰ عالم أجمل!

sami-pdf.blogspot.com

وبعد ..

لأنها الحياة؛ كان مدىٰ الرواية واسعًا وساعة أفق الحياة ذاتها.

ولأنها الحياة؛ كان رحم الرواية مكتنزًا بالتنوع والاختلاف اكتناز الحياة بهما.

ولأنها الحياة؛ كانت الرواية وستبقىٰ عصيةً علىٰ كل اختزال.

في سرد الحب استشعرنا ذاك الشعور الفريد، الذي إذا استقر في وجدان المحبّ، بدّله وبدّل رؤيته إلىٰ الوجود. كانت رواية «بول وفرجيني» إلهامًا للوجدان المستهيم، ونموذجًا للاستيهام الرومانسي المستعلي علىٰ غبار الواقع. لكن مع «مدام بوفاري»، و«أوجيني غراندييه» ثمة درس قاس؛ إذ رأينا كيف يرتطم هذا الاستيهام بصخر الواقع الجلف. ثم مع «دون خوان موليير» أحسسنا وكأن عاطفة الحب، وقد أثقلها الاستيهام، قررت أن تهبط من علوها، وتخضع للجاذبية الأرضية، فتستنزل نفسها إلىٰ لذةٍ جسدية عابرة.

وفي مسرود الذات، عيشًا وعقلًا، كان المدىٰ أمامنا فسيحًا ببعديه العمودي والأفقي .. تقلبًا في مجرىٰ اليومي باستحضار مشهده، واستبطانًا لتجاوب النفس مع إيقاعه .. كانت لنا «أيام» مع طه حسين ذقنا فيها حياة القرية المصرية، ورتابة إيقاع التفكير في الأزهر، وَفَجْأَةَ وَقْعِ الحداثة في السوربون علىٰ أزهريٍ قادم من زمن آخر. ومع إدوارد سعيد ذاك المقدسي المقتلع من أرضه أحسسنا بجرح المنفىٰ في شخصية الفلسطيني؛ لأنه يشعر، حيث ما كان خارج فلسطين، بأنه «خارج المكان».

ومع سرد اختلاجات العقل، في «حي بن يقظان» و«المنقذ من الضلال» و«إيميل» لاحظنا كيف كان ابن طفيل والغزالي وروسو ماهرين في تحويل الإشكال الفلسفي إلىٰ مشهدٍ نابض؛ فبدل تجريد رؤىٰ الفكر الفلسفي وإثقالها بالمفاهيم، قام السَّرد بتحويلها إلىٰ شخوصٍ مأخوذة بدوار السؤال، متفاعلة معه بوضعٍ وجودي نابض بالحياة.

لكن مشهد الحياة البشرية لا يتمظهر في ساحه صوت العقل وحده، ولا ينشغل فقط

sami-pdf.blogspot.com

بدوار السؤال المعرفي، بل لغريزة التوحش صيت وحضور أيضًا؛ لذا كما سردتْ الرواية خفقة السؤال العقلي سردت أيضًا أنياب غريزة التوحش، ويبدو هذا بشكل خاص في مشهد الحرب؛ حيث يصِرّ الكائن البشري على أن يمثل أمامنا حيوانًا عاريًا. لقد أغرى مشهدُ الحرب المخيالَ الروائي واستفزّ فعل السَّرد واستدعاه للقول والحَكي؛ لأن الحرب لم تكن يومًا لحظة عابرة يطويها النسيان بسهولة، بل كانت وستبقى أكثر اللحظات والمشاهد إيلامًا. والألم أكبر مختبر للنفس البشرية؛ إذ فيه تتجلى سافرة بلا غطاء. لذا؛ تكشف الحرب بجلاء نقائض الوضع البشري بما يكتنزه من شرٍ وخير، وخسة وبطولة، ووهدة وسموق، وآلام وآمال.

وقد لاحظنا ذلك في مشاهد ماثلة مع تولستوي في «**الحرب والسلام**»، وفي «**المصابيح الزرق**» مع حنا مينه، وعند «**كوخ العم توم**» لهاريت بيتشر ستو.

لكن، إذا كانت الحرب في صيرورة تاريخ الإنسان لحظةً فارقة تُحدث في أذن الروائي صيتًا مدويًا، فيتداعى إلى تأريخها وحكيها؛ فإن هذا لا يجب أن يجعلنا نعتقد أن الحرب هي صوت التاريخ.

وإذا كان المؤرخ في العادة مأسورًا بالحدث السياسي، فينشغل فقط بحَكي ما له صيت وضجيج؛ فإن الروائي له تلك القدرة على الإنصات إلى ذلك التاريخ الصامت، التاريخ النفسي والاجتماعي بكل ما ينبض فيه من حراكٍ وما ينبجس في سياقه من تحولات؛ بل إن اقتدار السَّرد أكبر من مجرَّد توصيف للتاريخ الحاصل؛ إذ يمتلك القدرة على سرد الواقع واستحضار التوقع أيضًا. وهذا ما لمسناه في نصوص زاوجت بين توصيف الآني، وتخيُّل الآتي، مثل «**آنا كرنينا**»، و«**رسائل فارسية**»، و«**قنديل أم هاشم**»، و«**اللص والكلاب**»، و«**مئة عام من العزلة**»؛ ففي هذه المتون يُظهر فن السَّرد اقتدارًا على استباق التحولات واستشفاف مدلولها، وتشخيصه مشهدًا متحركًا على الورق.

وإذا كان للسَّرد علاقة صميمة بالحياة -واقعًا وتوقعًا- فله كذلك تعالق وثيق بالموت. ألا يبدو السَّرد، منذ أقدم تجلياته، كأسطورة، تقنية استذكار تقاوم فعل التمويت؟

إذا كنا قد قلنا في مبتدأ كتابنا «إن الرواية هي الحياة»؛ فإنه يجوز أن نقول في ختامه

sami-pdf.blogspot.com

إن السَّرد هو «إرادة الحياة». ولا أدلّ علىٰ ذلك من تأمّل حافز اشتغاله في «**ألف ليلة وليلة**»، و«**ديكاميرون**» بوكاشيو، و«**طاعون**» ألبير كامو.

وبإرادة الحياة لا يريد السَّرد أن يساوق الحياة فحسب، ولا يكتفي بحكي واقع الصيرورة الحاصل ولا المتوقع فقط؛ بل يقصد أيضًا فعل الصيرورة المتخيّل، بكل ما يلزم عن ذلك من إطلاق فعل التخييل، وإطلاق هذا الفعل رهين بقلب الواقع واستدخال المعقول في كينونته؛ لذا فما ختمنا به كتابنا هذا من إحالات علىٰ نصوص «سرد التحولات»، هو توكيد لفعالية السَّرد كقَلْب. فمتن «**الحمار الذهبي**» للوقيوس أبوليوس، و«**الخيميائي**» لباولو كويلو، و«**أليس في بلاد العجائب**» للويس كارول، بل حتىٰ «**دون كيخوته**» . . هي نزوع نحو إدخال اللامعقول في كينونة الوجود، ومشاهدته وهو قيد التحوّل والتفاعل، وأحيانًا أخرىٰ -كما هو الحال مع أبوليوس وكويلو- يبدو وكأنه اعتراف بمحايثة اللامعقول للوجود.

وبعد هذا الترحال الممتد في أفق الرواية سردًا للحب، والذات، والحرب والتاريخ، والتوقّع والتحوّل . . لنتذكر أننا في تمهيد كتابنا هذا أوجزنا جواب سؤال «لماذا الرواية» بالقول: «لأنها الحياة».

وبأوجز لفظٍ يُمكن أن نقول الآن، في ختام هذا البحث، إن كلَّ ما سلف من سطورٍ تكشف بالفعل عن هذه الصلة الصميمة بين الحياة والسَّرد.

sami-pdf.blogspot.com