وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مُحاضرات في أدب الهامش
مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الثالثة
تخصص: أدب / السداسي الثاني

إعداد الأستاذ: لونيس بن علي (أستاذ محاضر قسم أ)

السنة الجامعية

2022 - 2023

المقرّر الدراسي:

المستوي: الثالثة (أدب)

السداسي: الثاني

الوحدة: الاستكشافية

المادة: أدب الهامش

الرصيد:1

المعامل:1

أهداف التعليم: تدريب الطالب على الخوض في الموضوعات المسكوت عنها، والتي تنتمي إلى قضايا الهامش الاجتماعي والسياسي والديني والتاريخي.

المعارف المسبقة: تاريخ الرواية، الفلسفة، علم الاجتماع، الرواية.

محتوى المقرّر:

مفهوم الأدب الهامشي (من الأدب المركزي المؤسسي إلى الهامشي).
تاريخ الأدب الهامشي عند الغرب والعرب.
قضايا الأدب الهامشي:

- الدين.
- السياسة.
- المرأة.
- المجتمع.
- فنون الأدب الهامشي وأنواعه.
- الشعر.
- الرواية.
- المسرح.
- الأدب الساخر.
- الرسم الكاريكاتوري.
- الكتابة الجدارية.

ملاحظة:

أخضعنا البرنامج لإعادة توزيع عناصره بما يُناسب النسق المنهجي للمطبوعة، دون الإخلال بروحه، كما ستلاحظون وجود موضوعات في البرنامج الوزاري لا تمت بصلة إلى أدب الهامش، مثل: الرسم، الكتابة الجدارية. بالإضافة إلى أننا اشتغلنا على المدونات الروائية لأجل تحرير المقياس من طابعه النظري والتاريخي.

مقدّمة

يكتسي موضوع الهامش في الأدب أهمية معتبرة بالنظر إلى أنّه يتقاطع مع قضايا ذات جوهر اجتماعي بالدرجة الأولى؛ فهو يجسّد جملة من الظواهر التي تظل على هامش المجتمع، لكن أيضا تظل على هامش الخطابات الاجتماعية والثقافية والرمزية.

من هنا، تأتي قيمة الأدب في وضع هذا الهامش في قلب العملية الخطابية، لأجل تحريره من هامشيته، وكذلك لأجل إخراجه من حالة الصمت والإقصاء.

لقد أعرنا اهتماما بالغا لهذا المقياس، من جهة تنبيه الطلبة إلى أحد وظائف الأدب المتمثلة في التوغل إلى المناطق المظلمة في المجتمع، ورصد طبيعة تلك العوالم المسكوت عنها، وتسليط الضوء على مختلف تمظهرات الهامش.

فانطلقنا أولا بمسرد نظري متمثل في تعريف مصطلح الهامش، اجتماعيا وفلسفيا وأدبيا، وبينا صعوبة التعامل مع هذا المصطلح، لا من جهة نقص المراجع حوله، لكن من جهة طبيعته المراوغة، وتشابكه الملتبس مع مفهوم (المركز). فكان لزاما منا التعامل بحذر مع المفهوم، خاصة وأنّه ينتمي من ناحية الاصطلاح إلى حقل علم الاجتماع، مع تماسه الواضح مع الفلسفة لاسيما مع فلسفة ما بعد الحداثة التي ناهضت المراكز والبنيات الثابتة، واتجهت نحو تفجيرها، خاصة وأنّ السياق الحضاري العالمي شهد انقلابات سوسيولوجية كبيرة، من آثارها صعود جماعات الهامش، وبحثها عن مركز يليق بها، ضمن صراع المراكز.

لكننا لم نكتف بالجانب النظري، ذلك أنّ الحديث عن أدب الهامش يضع الأدب في مركز اهتماماتنا، الأمر الذي جعلنا نخصص الجزء الأكبر من الدروس لتحليل تمثلات الهامش المختلفة في عدد معتبر من الأعمال الأدبية، لاسيما الروائية. وقد اخترنا الرواية على نحو مركزي لأنها الشكل الأدبي الأكثر ارتباطا بالهامش، بل ظهرت الرواية أوّل ما ظهرت بوصفها فنا هامشيا، وُلدت على أنقاض فن الملحمة، وعلى أطراف مجتمع اقطاعي هيمنت على وعيه الرؤى الملحمية والشعرية.

صحيح أنّ البرنامج قد أشار إلى بعض الفنون الأخرى، لكننا آثرنا أن نمنح للرواية المساحة التي تليق بها، لأنّها ابنة الهوامش بامتياز.

من بين أهداف هذا المقياس:

أولا: الهدف البيداغوجي المتمثل في تعليم الطالب أهمية الانتباه إلى القضايا التي لا يكثر الحديث عنها، حتى يمتلك نظرة أشمل. فلا يمكن فهم الخير دون فهم عميق للشعر، كما أنّ الجمال لا معنى له دون فهم عميق للقبح.

ثانيا: تدريب الطالب على قراءة المدونات التي تنتمي إلى المسكوت عنه، خاصة الروايات التي تعرّضت للتهميش لأسباب متعلقة بالموضوعات التي طرحتها، وتدريبه على الحس الجريء وعلى مواجهة الأسئلة الأكثر جرأة. فالأدب هو أيضا الخطاب الذي يشوش على ثقافة المركز، ويهدد الأنظمة، ويعرّي أمراض المجتمع.

ثالثا: رصد اهم المدونات الروائية، وقد ركزنا على الرواية العربية أكثر، بحكم أنّ الثقافة العربية مازالت ترزخ تحت ثقافة الوصايا، ومازالت تحاصرها منظومات المنع والتحريم. لذا، أردنا أن نعير الانتباه إلى هذه الروايات حتى تكون في متناول الطالب.

نريد في الأخير أن ننبه إلى أننا قمنا ببعض التعديلات الضرورية في البرنامج دون المساس بجوهره، لأجل وضع المحاضرات ضمن نسق منهجي واضح وفعال. كما أننا سجلنا بعض التحفظات بخصوص المقرر الجامعي، فكيف يُدرج موضوع (الرسم الكاريكاتوري) ضمن عنوان كبير وهو (الأدب)؟ فهل يُعقل أنّ الرسمَ أو الكتابات الجدارية نوع من أنواع الأدب؟

كما أننا، حرصنا من خلال الدراسات التطبيقية على معالجة القضايا التي وردت ضمن المقرر، وأخرى لم ترد لكننا وجدنا بأنها ذات أهمية قصوى في حقل دراسة الهامش.

المحاضرة الأولى

تعريف الهامش من المنظور الاجتماعي

يُعتبر "الهامش" مفهوماً اجتماعيا، فهو يشير في الأصل إلى تلك الفئات الاجتماعية التي تعيش على هامش المُجتمع، حيث تعرضت للإقصاء والتهميش؛ فالهامشية هي نتاج الخاضعة لهذا النظام الاجتماعي، وهي تتشكل من العمال والفقراء والعاطلين والحرفيين والقادمين من الأرياف، والمجرمين والمجانين...إلخ.

كما أنها تتحدد في بعد آخر كموقف فكري وايديولوجي من المركز أو السلطة، ضد منظوماتهما التي تعمل على إقصاء المختلف ونفيه وتنميطه في صور تهدف إلى تثبيتها على نحو دائم.

والملاحظ أنّ الهامش لا يظهر مفصولا عن المركز، بل هما مفهومان لا يمكنهما الاستغناء عن بعضهما البعض.

ويذهب علماء الاجتماع إلى أنّ الهامش بالمفهوم الاجتماعي الحديث هو سليل النظام الرأسمالي الذي لم يُحدث فحسب ثورة صناعية واقتصادية داخل المجتمعات الأوروبية، بل طال الحياة الاجتماعية للأفراد، فأعاد هندسة الفضاء الاجتماعي وفق تراتبية اجتماعية فرضتها الحركية الاقتصادية والتجارية. فظهرت قوى جديدة فرضت رؤيتها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي قامت على تمجيد الثروة، بدل تمجيد الأخلاق الدينية.

ومن نتائج تحول السلطة من الكنيسة إلى الدولة، كان تحول علاقة الأفراد بوجودهم الاجتماعي، فالذين يمتلكون سلطة القرار والمال أصبحوا هم من يمثلون المركز، أما هؤلاء العمّال والحرفيين والمنشقين سياسيا، والعاطلين عن العمل...إلخ فأصبحوا يمثلون تلك الفئات الهامشية الخاضعة تارة، والمتمردة تارة أخرى.

كان كارل ماركس من الفلاسفة الذين درسوا هذه الفئات الاجتماعية، واعتبر وجودها ضروريا في المجتمع، لأنها " تمثل جيش عمل احتياطيا يمكن التعويل عليه وقت الحاجة والاستغناء عنه زمن الأزمات. وقد أطلق "ماركس" على هذه الفئة تسمية "حثالة البروليتاريا" لأنها تعبّر عن هذه الشرائح التي هربت من سوء الأوضاع

الاجتماعية والاقتصادية في الريف وحاولت البحث عن موقع لها في المدينة لكن العوائق التي تقف في وجه اندماجها تزيد في تعميق هامشيتها فتعيش على هامش الثقافتين الريفية والحضرية " (ابتسام، ط1، 2019، صفحة 29)

كان وصف ماركس لها قاسيا إلى حد ما، عندما وصفها بـ"حثالة البروليتاريا"، لكنه برر هذا لوصف بأنّ هذه الفئة تعيش الاغتراب الاجتماعي، من جهة ثقافة المدينة التي وضعت معايرا تجعل من اندماج هذه الفئات في النسيج المديني غير ممكن، ومن جهة الثقافة التي انزاحت منها ويقصد بها الثقافة الريفية؛ فالهامشي هو الذي فقد ارتباطه بثقافة الأصل التي انحدر منها، بعد أن تلفظته المدينة، ليتخذ أطرافها فضاء له.

يبدو وجود هذه الفئات الاجتماعية من الناحية الاقتصادية وجودا مؤقتا، لأنه بإمكان أرباب العمل الاستغناء عنها بسهولة أيام الأزمات، دون الاكتراث بما يمكن أن يسببه هذا الاستغناء من آثر سلبية عليها. هي حياة "مؤقتة" تلك التي تميز حياة الهامشيين.

وقد أكّدت التجارب التاريخية أنّ هذه الفئات الهامشية قد تشكل مصدرا للحركات الاجتماعية والسياسية الثائرة والمتمردة على السلطة السياسية والاجتماعية، لأنها تحاول أن تخرج من وضعها الهامشي، وتفرض صوتها (أو أصواتها) التي تجسد رؤية مغايرة لرؤية السلطة المركزية. وقد كانت هذه الفئات عبر التاريخ مصدرا للثورات الاجتماعية التي قلبت الأنظمة، وغيّرتها، ذلك أنّ "الهامشي الذي يتموقع خارج مجالات الفعل المركزية يحوّل الهامش إلى فضاء للفعل " (ابتسام، ط1، 2019، صفحة 35)

غير أنّ ذلك لم يخل من تحول الهامش إلى مركز قد يكون أشد صلابة وقساوة مما كان عليه قبل الثورة، وهذه الظاهرة تنبهنا إلى ضرورة التعامل بحذر مع مقولتي الهامش والمركز، لأنهما قد يتبادلان الأدوار لما تتغير الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

المحاضرة 02

في جدلية المركز والهامش:

الذات المتعالية:

ننطلق في تحليلنا لجدلية المركز والهامش من القاعدة التالية: الهامش مكون أساسي من مكونات المركز، بل لا وجود للهامش في غياب المركز، والعكس صحيح. والسؤال المركزي الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما معنى المركز إذن؟ وما هي أنواع المراكز التي حددها الدرس الفلسفي؟

يكتسب "المركز" دلالاته من مجموعة من القيم: التعالي، المؤسسة، السلطة، المقدس، الهيمنة، الحضور، الذات، الأنا...إلخ الأمر الذي يعني بأنّ الهامش هو عكس هذه القيم تماماً.

ومن خلال هذه القيم يتأسس التاريخ الرسمي الذي هو " تاريخ سلطات مرجعية ومرجعيات سلطوية اكتسبت القداسة، ومارست الهيمنة والتخويف والإقصاء للمختلفين أو للمهمشين، فهي تقدم نفسها باعتبارها الثقافة الشرعية؛ لتؤسس ذاتها في مجرى التاريخ، وتقضي على آمال الآخرين بالصعود والتقدم، فلا تمنحهم فرصة أو مقدرة للتعبير عن ذواتهم، فهم في عرفها حثالة صرع البقاء، وآخر التشوهات في الجسد الاجتماعي القائم على الهيمنة والتراتب". (صالح، 2015، صفحة 70)

ويعتبر التاريخ الأوروبي تاريخا نموذجا يجسد فكرة "المركز" في أسمى تجلياتها وأبشعها كذلك، لأنّه تاريخ جعل من الذات الأوروبية مرجعا حضاريا وثقافيا وعقلانيا للإنسانية في صورها الكاملة، ولن تكتمل هذه الصورة إلاّ بإقصاء أشكال الوجود الحضاري والثقافي والإنساني المختلف، الذي يقع خارج دائرة الذات الأوروبية.

لقد أصبحت هذه الذات مرجعية لإنتاج نظام القيم، بوصفه النظام الوحيد الذي يحدد ما هو حضاري في مقابل ما هو بربري أو متوحش، وتحديد ما هو إنساني وما يقع خارج دائرة الإنساني، وحسب عبد الله إبراهيم فإنّ مفهوم المركز قد استمد "مكوناته من الدلالة المباشرة لـ egocentricity التي تفترض غلبة وجهة نظر الذات صوابها ...

فيصعب عليه أن يفهم الأشياء من غير منظاره الخاص، ولا يُعطي أي اعتبار للآخرين واهتماماتهم، الأمر الذي يؤدي إلى أن يختلط لديه الموضوع بالذات". (إبراهيم، المركزية الغربية، 2010، صفحة 12)

ونفس النزعة، هي التي غذت الروح التوسعية لدى الأوروبيين، بوصفهم أسياد العالم، وأصحاب إرث إنساني يبدأ من العمق اليوناني وصولا إلى العصور الحديثة بكل ثوراتها العلمية والصناعية والسياسية. وليست الحركة الاستعمارية إلا إحدى التجسيدات التاريخية لهذه النزعة.

التمثلات المفاهيمية للمركز:

أ/ المركزية الإثنية:

واضع هذا المُصطلح هو W.G.Summer وذلك سنة 1907م، ويعني "كل نظرة تجعل من الجماعة مركز الكل، وتقيس كل الجماعات الأخرى، أو تزنها، وتحكم على قيمتها بالإحالة إلى ذلك المركز". (الهرموزي، 2017، صفحة 442) وهي نزعة إيديولوجية تقصي كل الإثنيات المختلفة التي لا تطابق قاعدتها المعيارية.

تضع هذه النزعة "العرق" في مركز رؤيتها المتعالية للذات، من خلال التمييز بين الأعراق على أساس تفوق عرق على أعراق أخرى، لأسباب تاريخية وتارة لأسباب بيولوجية كما لو أنّ الطبيعةَ نفسها قد أوجدت هذا التمايز. وقد انعكست هذه النزعة على الثقافة فأصبغت كل شيء بصبغة عرقية، حيث يكون العرق بمثابة رؤية أيديولوجية وحضارية وثقافية، فيقال مثلا: ثقافة أوروبية، ثقافة إفريقية، ثقافة آسيوية.

وتاريخيا، كانت هذه النزعة إطارا مرجعيا ضمن إطارات أخرى لتبرير نزعة التفوق والاستعلاء للذات الأوروبية على أعراق أخرى، أو لقوميات بذاتها (الأمة الألمانية) جعلت من فكرة "صفاء العرق" مطية إيديولوجية لفرض نظام شمولي يدعي التفوق المطلق، وبذلك الحق في اجتياح العالم وتصفيته من الأعراق الطفيلية.

ب/ الإنسانُ بوصفه مركزاً:

أما "مركزية الإنسان" فهو مفهوم فلسفي يجعل"من الإنسان مركزا للعالم، وغاية قصوى في منظومة القيم والغايات، وتجد هذه النزعة الفلسفية أساسها الكوسمولوجي في مركزية الأرض، مثلما وجدت في الفكر الإنسي تسويغها الفلسفي؛ إذ أصبح الإنسان يُعدّ في نظر ممثليها قيمة أنطولوجية عليا وأنموذجا معياريا". (الهرموزي، 2017، صفحة 443)

وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم "الإنسان" قد وُلد في العصور الحديثة، بعدما ظل مفهوما هامشيا في أزمنة الإقطاع وسيادة الكنيسة، فكان الإنسان مجرد هامش وذات سلبية خاضعة على نحو مطلق لسلطة الدين. في هذه المرحلة، انقسم العالمُ إلى رؤيتين متناقضتين: رؤية تستمد سلطتها من الله، أي من المقدس، ورؤية تنتمي إلى قيم الأرض والوضاعة التي يمثلها الإنسان الناقص والخطاء والآثم.

كان ميلاد العصور الحديثة حدثا جللا، لأنه شهد تدمير للعلاقة العمودية بين السماء والأرض، لتخلق مركزا جديدا يمثله الإنسان. وبتعبير ميلان كونديرا، فإنّ الإنسان الحديث وُلد في عالم دون إله، تعبيرا عن أنه صار هو المركز.

ج/ مركزية اللوغوس أو المركزية العقلية:

يتكون مصطلح اللوغوسونتريزم من اللفظة اليونانية "لوغوس" التي تعني في الوقت نفسه العقل والكلمة. ولفظة سونتروم التي تعني "نقطة الارتكاز". وهو يعني "نزوع خطاب ما للانغلاق على ذاته، وعدّ مسلماته ومقدماته مرجعاً لصلاحية ومشروعية هذا الخطاب، بهذا المعنى فهي تُستعمل لوصف كل خطاب، يدور على نفسه، ويجعل مم يقدمه كمضمون مرجعا لإثبات وتأكيد هذا المضمون عينه". (الهرموزي، 2017، صفحة 446)

ما نفهمه في هذا المُصطلح أنّ العقل هو مرجع لكل قيمة ولكل خطاب، أي أنّ أي مصدر آخر للوعي وللإدراك يُعد مصدرا هامشيا، مثل الايمان، والحدس، والعواطف. والنزعة العقلية ظلت اختصاصا أوروبيا منذ اللحظة اليونانية، التي شهدت ميلاد الفلسفة بوصفها خطاب العقلانية، فكان العقل هو مركز الميتافيزيقا الغربية، ومرجعها في بناء التصورات المفاهيمية عن العالم.

كانت الفلسفة الأوروبية هي فلسفة العقل الذي يتوحد في الخطاب/ اللغة، وقد فرض نظاما من التقطابات الحدية، بين ما يمثل قيم العقلية التي تجسد الجوهر المتمثل في حضور صوت الذات، وهو حضور يؤسس لتمركزها وتعاليها.

ما بعد الحداثة وميلاد الوعي المضاد للمركز:

ظهر الانتباه إلى الهامش في فلسفات ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية، بعدما بلغت مركزية العقل مداها الأقصى، في شكل توقيع فلسفي لفكرة النهايات، والتي طالت نهاية الميتافيزيقا، وموت الإنسان، ونهاية النزعة الإنسانية...إلخ فقد كان القرن العشرون قرن الانتباه إلى الهامشيين بعد أن أصبح صوتهم يهدد المراكز، في شكل خطاب مضاد أو مقاوم؛ فكان هو قرن المقاومة والثورة ضد القوى المركزية: الثورة على الاستعمار، الثورة على الإضطهاد، ثورة النسوية، حركة السود الأمريكيين ضد نظام الميز العنصري.

لقد كان المناخ العام متخما بالحركات المناضلة التي قادتها الفئات المهمشة في المجتمع، مستثمرة تنامي خطابات حقوق الإنسان، أما على الصعيد الفلسفي، فقد صعد نجم ما بعد البنيوية، وعلى رأسها التفكيكية بريادة جاك ديريدا "منتقدة كثيراً من المفاهيم الميتافيزيقية التي تقوم على النزعة المركزية، داعية إلى الإنصات إلى المهمش والمسكوت عنه. ربما تفيدنا الممارسات الإبداعية / الثقافية لرواد ما بعد الحداثة في قراءة الهامش والهامشي وفق منظور تعددي مختلف، كما تفيد في الكشف عن إعادة الإنتاج المستمر للتيار المابعد حداثي في امتداده الضمني في الدراسات الثقافية وما بعد الكولونيالية والتفكيكية والنسوية الفرنسية.." (صالح، 2015، صفحة 62 ـ 63)

إنّ القوة الدافعة لما بعد البنيوية، وللتفكيكية تحديدا، هي التأكيد على فلسفة الاختلاف، والاهتمام بالقيم التي أهملتها الفلسفات الكلاسيكية منذ اليونان إلى العصر الحديث، حيث كانت الأولوية للعقل، والروح، والصوت، على حساب الجسد والكتابة وأشكال الوعي الأخرى مثل الاعتقاد والحدس والعواطف...إلخ ويتمثل اسهامات هذه النظرية في " الإدراك بأن اللغة تعتمد على تعارضات تراتبية...وبأن الحد الأول يكون متفوقا على

الحد الثاني، في الوقت لذي يُدرك فيه الحد الثاني بوصفه تابعا للحد الأول". (مارشال، ط1 2010، صفحة 37)

مركزية الصوت: الصوت مركزا/ الكتابة هامشا:

يشكل نقد مركزية الصوت فكرة أساسية في فلسفة ديريدا؛ إذ يعيد الاعتبار للمكتوب وللكتابة، بعدّ أنهما ليسا زوائد وملحقات على الكلام، بل إن للكتابة مكانتها وقيمتها الخاصة. وهو يُعدّ أنّ مركزية الصوت هي جزء من مركزية اللوغوس ... في الفكر الغربي الذي يعطي الأولوية والامتياز للحضور". (الهرموزي، 2017، الصفحات 444 - 445)

ذاع استعمال هذا المصطلح على يد ديريدا، في نقده للميتافيزيقا الغربية. لقد عبّر عن البنية العميقة التي تحكم تمثّل الفكر الغربي لماهية اللغة والخطاب. قامت هذه الأخيرة على تهميش الكتابة التي تأتي بعد الفكر والكلام.

"يرى ديريدا أنّ الخطاب الفلسفي الغربي منذ أفلاطون وعبر لحظات رئيسية يمثلها روسو وهوسرل وهيدجر إلى حد ما، يميل إلى إعطاء الأولوية القيمية للكلام مقابل الحذر تجاه الكتابة، وذلك لأنّ الكتابة تسهم في عدم استقرار المعنى، وفي تفكيك عناصره، وترفض فرض حضور المعنى". (الهرموزي، 2017، صفحة 445)

في مفهوم العصيان:

اهتم المفكرون وعلماء الاجتماع بظاهرة (العصيان) وعلاقتها بالفئات الاجتماعية التي اتخذت من التمرد على (المركز) فلسفة للحياة.

وقد مرّ هذا المفهوم بمرحلتين أساسيتين: يمثل المرحلة الأولى الموقف الذي يضع العصيان ضمن المظاهر الحيوانية في الإنسان، أو بتعبير آخر يجسد البعد المتوحش والبدائي فيه، والذي لا يمكن التحكم فيه ولا التنبؤ بأفعاله.

وبالنسبة للفيلسوف الفرنسي (ميشال فوكو) فإنّ الإنسان العاصي هو الذي لا يُمكن إصلاحه، أي هو الفرد العاجز عن الانصياع لمعايير الجماعة، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو حتى أخلاقية.

ويمثل هذه الفئة من الأفراد المنحرفون المتمردون الذين تمتلئ بهم الزنازين بسبب أفعالهم المتحدية للقانون العام.

ويمكن اختصار هذا المفهوم في التعريف التالي: ((هو الانزلاق إلى منحدر التوحش والاستسلام لتسهيلات الغريزة الفوضوية)). (غرو، 2019، صفحة 31)

وفي المقابل، تظهر (الطاعة) بوصفها المفهوم المناقض، أي هو الاحترام الكلي لقوانين المجتمع والسلطة معاً، ويرى أصحاب هذا الموقف أنّ الطاعة هي ما يثبت إنسانيتنا.

لهذا وُجدت المؤسسات الاجتماعية لأجل إرساء قواعد الطاعة كشرط من شروط التنشئة الاجتماعية، وكلما كان الفرد مطيعا كلما أثبت إنسانيته في نظر السلطة والمجتمع.

فالأنظمة السياسية في العالم، مهما ادعت أنها أنظمة ديموقراطية، فهي تسعى إلى فرض الطاعة لعمياء كنوع من التربية السياسية للأفراد لقبول القوانين حتى لو كانت مجحفة في حقه.

غير أنّ تجربة القرن العشرين مع الأنظمة الفاشية والشمولية وما مارسته من قمع واستبداد قد أعاد النظر في المفهومين، أي مفهوم (العصيان) ومفهوم (الطاعة)؛ فقد كشفت عن الوجه المريع للطاعة العمياء، التي بلغت درجة ارتكاب الجرائم باسم هذه الطاعة العمياء للحاكم أو الزعيم. ((لقد أشعرت التجربة الشمولية إبان القرن العشرين بوجود فظاعة غير مسبوقة؛ فظاعة الموظف المتزمت والمنفذ الذي لا غبار عليه)). (غرو، 2019، صفحة 36)

وفي هذا السياق، تخلصت الطاعة من قيمتها الإنسانية، وانتقلت إلى العصيان؛ فالفرد الذي يرفض تنفيذ أوامرا بقتل مجموعة من الأشخاص أصبح يجسد القيم الإنسانية الحقيقية. فالعصيان هنا، لم يعد ذلك الجانب الحيواني في الإنسان، بل هو على العكس من ذلك تماما. ((فجأة يظهر العصيان الذي يؤنسن)). (غرو، 2019، صفحة 36)

يظهر العصيان في هذه السياقات بوصفه (مقاومة) لهيمنة المراكز، واستبداد السلطة بكل أشكالها. وكما هناك مقاومة مادية من خلال السلاح فهناك أيضا مقاومة بالمعنى الثقافي والأدبي.

المحاضرة 3

الثقافة والهامش:

الدراسات الثقافية والتحول نحو ثقافة الهامش

مع صعود تيارات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، وظهور الدراسات الثقافية، أصبح (الهامش) موضوعا ثقافيا استدعى اهتمام الأوساط الفكرية والنقدية بالنظر إلى التحولات السوسيوثقافية التي طرأت على المجتمعات الغربية، وظهور حركات التمرد والثورة على المراكز، التي فرضت ثقافة الطبقات الهامشيين من جهة، والاعتراف بالأشكال الثقافية التي كانت إلى وقت قريب تعتبر أشكالا مبتذلة لا تعترف بها المؤسسات الثقافية الرسمية.

ولعل الصعود القوي لوسائل الإعلام هو الذي أدّى إلى هذا الاهتمام المتزايد بالثقافة الجماهيرية، أي بكل ما له صلة باليومي والمبتذل والشعبي. ذلك أنّ التحول الذي حدث هو الانتقال من الثقافة النخبوية إلى ثقافة الفئات الشعبية والمهمشة اجتماعيا، التي تم استبعادها عن اهتمامات المؤسسات الثقافية والأكاديمية الرسمية.

وعلى حد تعبير الناقد الإنجليزي (تيري ايغلتون) فـ ((أحد المكاسب التاريخية للنظرية الثقافية هو البرهنة على أنّ الثقافة الشعبية جديرة بالدراسة أيضا، وقد تجاهلت المعرفة التقليدية لقرون عدة الحياة اليومية لعامة الناس)). (ايغلتون، 2021، صفحة 16)

لقد أولت الدراسات الثقافية منذ ظهورها في بريطانيا نهاية ستينيات القرن العشرين بالمكون الهامشي في الثقافة، فوجهت نقدا للثقافة الراقية المرتبطة بالآداب الكلاسيكية وبالأعمال الفنية والثقافية المعيارية التي شكلت التراث الأدبي والفني.

أُطلق على هذه الثقافة الرسمية أيضا صفة الثقافة الجادة، وقد عملت تاريخيا على طمس كل ما له علاقة بالثقافة المنبثقة من الحياة اليومية، أو التي خرجت من الأوساط الشعبية المهمشة، سواء لأسباب عرقية أو جندرية او طبقية. وقد كانت هذه الثقافة جزءا من ظاهرة الهيمنة بأشكالها المختلفة.

جاءت الدراسات الثقافية كمشروع ثقافي لا يخلو من الأبعاد السياسية لأجل التصدي لهذه الهيمنة، لذا فإنها تحددت على صعيدين:

أولا: إرادة تفسير الثقافة ضمن الإطار الأكاديمي.

ثانيا: الدافع السياسي للتواصل مع الحياة اليومية التي تعيشها فئة من الأفراد يحظون بقدر قليل من النفاذ والسلطة. (ديورغ، 2015، صفحة 27 بتصرف)

لقد حددت الدراسات الثقافية مجالها المنهجي من خلال تحديد موضوعاتها؛ فاهتمت على نحو رئيس بدراسة (الثقافة الشعبية) و (الثقافة الجماهيرية)، و (تأثير الإعلام على الصناعة الثقافية) و الاهتمام بـ(المهمل و المنبوذ والمقصي و الشاذ...). وتاريخيا تزامن ظهور هذه الدراسات مع ظهور جهاز (التلفاز) الذي استطاع أن يعيد تشكيل الثقافة بالتركيز على ما ترغب فيه الجماهير، وكان ذلك سببا لإزاحة ثقافة النخبة عن مراكزها.

أما الاهتمام بالثقافة الشعبية فجاء نظرا لصعود الفئات المهمشة في المجتمع، محملة بتراثها الثقافي وبلغاتها وأفكارها وأشكال تعبيرها المختلفة. إذ تنزع هذه الثقافة نحو زعزعة الثقافة الراقية لأجل إفراغها من طابعها الجاد، من خلال بناء مواقف ساخرة في نقد كل ما هو رسمي، ذلك أنّ ((الثقافة الشعبية ...هي غالبا ما تكون مضادة للسلطة ... خصوصا في أجناس مثل الهيب هوب او البنك)) (ديورغ، 2015، صفحة 310)

في تعريف الثقافة الشعبية:

تشترك الكثير من التعريفات في مجموعة من القيم؛ فالثقافة الشعبية هي الأنواع المتدنية من الأعمال، وهي الثقافة الزائدة عن الحاجة، وهي أيضا الثقافة الدونية، ثم في تعاريف أخرى هي الثقافة الجماهيرية التي أنتجت لغرض الاستهلاك، وهي مادة تُستهلك ببلاهة وسلبية. (خالد، 2017، صفحة 29 بتصرف)

وبسبب هذه القيم وُضعت الثقافة الشعبية في مرتبة دنيا في السلّم الثقافي، والسؤال الذي يطرح نفسه: ما هي الجهة المخولة في وضع معايير تصنيف الأشكال الثقافية في أي ثقافة؟ أكيد هي (السلطة) التي تحيط نفسها بمؤسسات ثقافية تمتلك سلطة وضع المعايير وفرضها، وتحديد ما هو جميل وجاد وراقي وما هو قبيح ووضيع ودوني.

ستأتي هذه الأشكال الثقافية المهمشة لأجل الدفاع عن قيمها، وهي ضرب من المقاومة الثقافية ضد سياسات الهيمنة الثقافية. غير أنّ الإهمال الذي طالها جاء أيضا كردة فعل من لدن المؤسسة الرسمية توجسا من الخطر الذي أضحت تشكله هذه الثقافات الهامشية، لأنها ثقافات متمردة وثورية تمتلك جميع الوسائل التي تمكنها من نقد السلطة ومؤسساتها الثقافية.

الكرنفالية: الهامش الذي يسخر من المركز:

الكرنفال هو مهرجان كان يُقام في أوروبا في العصور الوسطى. يقوم على طقس اجتماعي انتهاكي للعادات والتقاليد والطقوس الدينية؛ إذ يقوم بتعليق القوانين، والسخرية من المقدسات الاجتماعية والدينية، والقضاء مؤقتا على اللامساواة الاجتماعية بين فئات المجتمع، بحيث يصبح الجميع سواسية.

يستهدف الكرنفال النظام العلائقي الذي تفرضه السلطة، أي تلك العلاقات العمودية التي تفرضها السلطة السياسية (الحاكم / المحكوم) والسلطة الدينية (رجل الدين / المؤمن الراضخ).

تظهر الكرنفالية إذن كموقف انتهاكي من المركز ومن المقدس عبر جمع ((المقدس بالمدنس، الرفيع بالوضيع، العظيم بالحقير، الحكيم بالغني)). (خالد، 2017، صفحة 51)

تشيع الكرنفالية مجموعة من القيم، مثل: البذاءة والسخرية والضحك والمفارقة التي تكون من خلال قلب القيم وإبراز تناقضاتها، وإنزالها من عليائها، وقد تحولت هذه الكرنفالية إلى الأدب، فظهر الأدب الكرنفالي الساخر، الذي كان أكبر من مثله هو (رابليه) في روايته (بانتاغرويل).

المحاضرة 04

الأدب والهامش

التراتبية الأدبية:

خضع الأدب عبر تاريخه إلى تقسيمات كانت انعكاس للتراتبيات الاجتماعية؛ فميزت المؤسسة الأدبية بين (الأدب الرفيع) و (الأجب الوضيع)؛ فالأول هو الأدب المعترف به من قبل المؤسسة، وهو أيضا (الأدب المكرس)، و (المعياري) الذي يخضع للمعايير الأدبية المعترف بها، والذي يفرضها كذلك في شكل تقاليد أدبية مدرسية يتم توريثها عبر الأجيال الأدبية عبر المدرسة والجامعة، ويتميز هذا الأدب الرفيع بعدة مواصفات، منها: رؤيته التوجيهية والأخلاقية والإيديولوجية التي اكرس رؤية المؤسسة / الدولة / المجتمع الراقي.

أما في الطرف النقيض، فيقف (الأدب الوضيع) الذي يمكن أيضا تسميته بعدة مسميات منها: أدب الهامش، الأدب الهامشي، أدب القاع، أدب الواقعية الرثة، أدب الواقعية المسطحة، أدب الواقعية القذرة، المتخيل المختلف...إلخ ويتمحور هذا الأدب حول الموضوعات التي تندرج ضمن المسكوت عنها، وحول الفئات المهمشة والمنبوذة اجتماعيا، والتي تعتبر ورما في جسم المجتمع. (معتصم، 2014، صفحة 47 بتصرف)

يحتفي الأدب الوضيع أو أدب الهامش بالفئات المهمشة في المجتمع، أي بالفئات التي لا صوت لها، وهدفه هو كتابة التاريخ والواقع من منظور هذه الفئات، بوصفه تاريخا وواقعا مغيبين.

كما انه ينخرط ضمن استراتيجية نقد وفضح ثقافة المركز وما تنتجه من آليات الهمينة والإقصاء، لجل بناء وعي بأهمية ودور هذه الفئات في المجتمع، وكسر الطابوهات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية.

يتميز هذا الأدب، بشكل عام، بواقعيته التي ترسم تشوهات المجتمع، وبلغته المفاجئة والصادمة، التي لا تخلو من البذاءة، بما يجعلها أقرب إلى لغة هذه الفئات المتمردة والغاضبة.

يميل الأدب الهامشي إلى العنف ضد المعيارية، وضد قيم المجتمع، وضد اللغة الفصيحة والعالمة المشبعة بالأخلاق والقيم الطهرانية.

يؤسس هذا الأدب للمتخيل المختلف بتعبير الناقد المغربي (محمد معتصم)، وهو ذلك السرد المختلف ((عن السائد والذي يعمل في الموضوعات المهملة و"المحرمة" تلك التي كان يُنظر إليها انها لا صلة لها بالأدب، لن الأدب ليس فنا وإبداعا فحسب، بل الأدب اخلاق وسلوك حسن يدعو إلى المحامد وينهي عن المقابح)) (معتصم، 2014، صفحة 16)

تكمن أهمية هذا المصطلح في وضع أدب الهامش ضمن نسق كتابة الاختلاف او الكتابة المضادة التي تؤسس لجمالية عنيفة ومتمردة، تعلي من شأن القبيح بهدف فضح تشوهات الوجود الاجتماعي.

فجماليات الهامش هي جمالية الاختلاف، بخلق مسافة عن الجماليات المعيارية، ما يجعلها جمالية مدمّرة للمعيار الجمالي نفسه.

تاريخيا، تعتبر رواية (البيكاريسك) أحد الأشكال الفنية التي أسست لهذه الجمالية الأدبية، ويعود أصل هذه التسمية إلى لفظة (البيكارو)، والتي تعني في اللغة الاسبانية شخصية (الشاطر) و (المغامر)، وهو شخصية تتميز بتمردها على قيم المجتمع.

وتقول الناقدة المصرية (هويدا صالح) انّ هذه الرواية تتخذ ((صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة، فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر)). (صالح، 2015، صفحة 120)

ونستخلص من هذا المقطع النصي بعض اهم خصائص الرواية البيكارسكية وهي هجاء المجتمع، السخرية والتهكم على قيمه الزائفة، وهذه الخصائص تحيلنا على بدايات فن الرواية التي كانت من داخل هذا المناخ الهجائي والساخر الذي ميز الثقافة الشعبية، ومظاهرها الكرنفالية.

ويتعبر البيكارو نموذجا للشخصية المضادة في الأدب أو لمفهوم (البطل المضاد) الذي يجسد الرؤية المتمردة لأدب الهامش، لأنه أولا يمثل شخصية وضيعة، لا تحمل أي قيم عليا، وثانيا لأنه يجسد قيم واقع منهار وقذر ومنبوذ وصامت، لهذا فالشاطر هو شخصية بذيئة وماكرة ومخاتلة وعنيفة، لا هدف لها إلا إشباع غرائزها.

الأصول الهامشية لفن الرواية:

الخروج من عصر الملحمة:

يرى (جورج لوكاتش) أنّ فن الرواية قام على ظاهرة التناقض بين الفرد والمجتمع، وهي ظاهرة ميزت المجتمع البرجوازي الحديث. في هذا السياق التاريخي والاجتماعي، ظهرت الرواية بوصفها الشكل الفني الجديد القادر على تحويل الحياة اليومية؛ فهي الشكل الأدبي الجديد الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي الجديد، والقادر على التعبير عن تناقضاته.

تعد الجمالية الكلاسيكية الألمانية أول من طرح نظرية للرواية، ويعود الفضل على هيغل في صياغة التعريف الأشهر للرواية بوصفها ملحمة برجوازية، وهو يعتبر ((الرواية شكلا فنيا بديلا للملحمة في إطار التطور البرجوازي، ذلك ان الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة، وللملحمة من جهة)). (لوكاتش، صفحة 19)

أما (شيلر) فقد استخلص عناصر نظريته للرواية من التعارض القائم بين عصر الشعر وعصر النثر.

لقد ظهرت الرواية على أنقاض فن الملحمة، وهذه الأخيرة كانت تنتمي إلى الشعر الذي يمثل المرحلة البدائية من التطور الإنساني، وهي المرحلة التي وُصفت بأنها مرحلة "الأبطال". (لوكاتش، صفحة 20 بتصرف) أما الرواية فجاءت لتعلن عن ميلاد عالم بلا أبطال، ولتشيد وعيا مضاد للبطولة الجوفاء التي جاء بها أدب الفروسية وأدب الملاحم.

جاءت الرواية لتربط الفن بالحياة الخاصة للإنسان البرجوازي، وبالوقائع اليومية التي كانت موضوعات مهمشة في آداب الملاحم، وقد لاحظ لوكاتش بأنّ الروائي أصبح يطمح أن يكون "سكرتير الحياة الخاصة".

كخلاصة، فإنّ الرواية هي فن إعادة اكتشاف الواقع اليومي، وتناقضات الحياة، وصراعاتها، ونزعة المجتمع البرجوازي للسيطرة.

الأصول الشعبية لفن الرواية:

انزاح الناقد الروسي (ميخائيل باختين) عن أنصار الرواية ملحمة برجوازية، ليعمق أكثر في حفره بحثا عن أصول هذا الفن، إذ وصل في بحثة إلى أحضان الثقافة الشعبية، وأرجع ظهور الرواية إلى تفكك اللغات الكلاسيكية إلى عدد من اللهجات، هذه الأخيرة، ولأنها انشقت عن اللغة الرسمية، فهي أصبحت اللغة التي تعبر الرواية عن عوالمها.

يعود الفضل في اتصال الرواية بالحدث الحاضر إلى الأصول الهجائية المرتبطة بالفلكلور، وما يرتبط به من ظواهر ثقافية مثل الكرنفال وطقوس الضحك الذي مكّنها من (تخريب المسافة الجمالية)، و((هنا بالذات، أي في الضحك الشعبي، يجب أن نفتش عن الجدور الحقيقية للرواية، علما بأنّ هذه الجذور المرتبطة بالفلكلور، فالضحك العام مهم لإزالة الخوف، ويكون مقدمة لابد منها لإجراء تقريب واقعي للعالم)). (الحبيب، 2014، صفحة 47)

وتتجلى هذه الثقافات الشعبية في الأنواع الأدبية القديمة مثل الحوارات السقراطية، أدب المآدب، الشعر الرعوي..إلخ أما الكرنفال فساهم في خلخلة المكونات الأدبية السائدة، وهو ما جسدته اعمال (رابليه) الذي خصص له باختين كتابا ضخما بعنوان (أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة)، حيث أعاد هذا الروائي للضحك مكانته، وحرر الأدب من الخوف.

في كتابه (عين الشمس: ثنائية الإبصار ولعمى من هوميروس إلى بورخيس) كتب الناقد العراقي (عبد الله إبراهيم) عن فكرة الضحك في التصور القروسطي عبر رواية (اسم الوردة) للروائي الإيطالي (أمبرتو إيكو)؛ ففي هذه الرواية سيقع جدال بين العجوز حارس المكتبة والمحقق (غوليالمو) حول موضوع الضحك وعلاقته بالدين، إذ كان موقف هذا الرجل الديني المتعصب هو اعتبار الضحك من آثار ثقافة الوثنيين القدامى الذين كانوا يحملون الناس على الضحك، في حين أن المسيح (عيسى) لم يقص على الناس القصص الهزلية بحجة أنه لم يضحك طيلة حياته. فرد على المحقق بقوله أنّ الضحك دليل على البلاهة، ومحرض على الشك. ثم يستنتج عبد الله إبراهيم ما يلي: ((اتضح للمحقق أنّ الأعمى ضحية إغواء أخلاقي بُني على لتعارض بين المرح والدين، فقد غمرته أخيلة استمدت شرعيتها من موروث كهني يفصم الصلة بين الايمان والحبور)). (إبراهيم، عين الشمس: ثنئية الابصار والعمى من هوميروس إلى بروخيس، 2018، صفحة 530)

وليس هذا فحسب، فالرواية قامت على السخرية من الأنواع الأدبية الأخرى، وعلى رأسها فن الملحمة وأدب الفروسية، وشهدت هذه الموجة من المحاكاة الساخرة ميلاد العناصر الأساسية لنظرية الرواية.

نقد الرواية لقيم الملحمة:

عرّف باختين الرواية بأنها النوع الأدبي الوحيد الذي مازال في طور التشكل، لأنها ارتبطت بواقع هو نفسه في طور التشكل والتطور. فقد أهملت الآداب الكبيرة زمن

الحاضر والواقع المتحول، وتمسكت بالماضي المطلق بوصفه تاريخا كاملا ومكتملا، كما نظرت إلى الواقع نظرة متدنية مقارنة بالماضي الملحمي التليد، ماضي البطولات.

وعلى نقيض الملحمة، اهتمت الرواية بالواقع المنحط، وهو ما جعلها من منظور المؤسسة الأدبية فنا منحطا، إذ وضعت الرواية ضمن أهدافها تدمير الرؤية الملحمية التي تجلت في عدد من المفاهيم: الماضي المطلق، المقدس، اللغة العالمة، الحقيقة المطلقة. والنتيجة انّ ((ردم المسافة الملحمية، وانتقال الصورة البشرية من مستواها البعيد إلى منطقة الاتصال بالحدث غير التام ... يؤديان إلى إعادة بناء جذرية لصورة الإنسان في الرواية)) (باختين، د. ت، صفحة 61) ثم يضيف باختين ((نشأت الرواية إذن داخل سيرورة التفسخ في التغريب الملحمي)) (باختين، د. ت، صفحة 65)

الآداب المهمشة:

تتحدد الآداب الهامشية من المسافة التي تفصلها عن القيم الأدبية العامة التي تدافع عنها المؤسسة الأدبية، لاسيما ما تعلق بالأخلاق والقيم الوطنية والعقائد والجسد...إلخ وفي الغالب، تمارس هذه الآداب نوعا من الانتهاك للمنظومة الأدبية الرسمية، بالخوض في القضايا والمسائل التي أقصتها المؤسسة الأدبية، خاصة تلك التي تندرج ضمن ما يسمى بـ(الطابوهات).

كما أنّ هذه الآداب لا تتحدد فحسب بموضوعاتها المتمردة، لكن أيضا بانتمائها إلى تجارب أدبية عاشت في الهامش، وعانت من التهميش والإقصاء لأسباب قد تكون اجتماعية (الفقر) أو سياسية (المعارضة) أو أخلاقية (الجسد، الجنس) أو عقائدية (الإلحاد، تدنيس المقدسات الدينية). وتاريخ الأدب عامر بسير لكتّاب وُلدوا في الهامش، وتشكل وعيهم داخل مناخات الصراع لأجل الوجود، ونما داخلهم شعور بالغضب وبالثورة والتمرد على وضعهم الاجتماعي أو السياسي أو حتى الوجودي. فكتبوا نصوصا غاضبة، ومتمردة، ومليئة ببذاءة مجتمعات القاع، ومتحررة من جميع القيود الأخلاقية.

فالآداب الأوروبية تزخر بهذه النماذج الأدبية، نذكر على سبيل المثال: تجربة (ماركيز دو ساد) (1740 – 1814) صاحب رواية (جوستين) و (أيام سدوم المائة والعشرون) و(فلسفة الفراش)، وقد عُرف بطباعه المنحرفة، وبتعلقه بالحياة الماجنة، وممارساته الجنسية المنحرفة التي جرته إلى أروقة العدالة، وبسببها دخل إلى السجن أكثر من مرة. كان يعتبر الكتابةَ مهنة من لا مهنة له، وهي مجرد فعل اضطراري لا يليق بالرجال أصحاب الأناقة، ولم يصر كاتبا إلا بعد أن خلع ثوب النبل. نشر (ساد) أعماله باسم مجهول، وتميزت بالعنف وبنزعة تخريبية، مخالفا السائد والنمطي، معريا الحقيقة، فكتب عن العنف الجنسي، عن الألم والاغتصب واللواط واللذة ومضاجعة الأطفال ومضاجعة الموتى والحيوانات وأكل لحوم البشر، وكان حلمه هو أن ((يكتب أكبر حكاية قذرة على مر التاريخ)). (شافر، 2019، صفحة 14)

لم تنل رواياته رضا النقاد، وقد كُتب عن روايته (أوغستين): ((أيها الرجال الناضجون، اقرؤوا إلى أي مدى يمكن للفرد أن يمضي في التشويش على خيالات الإنسان. ولكن عليكم برميها إلى النيران بعد ذلك مباشرة. إنها نصيحة لكم من أجل قراءتها كاملة)). (شافر، 2019، صفحة 15) وقد أتلفت سلطات نابليون ما أمكن إتلافه من نسخ رواياته، وقامت بسجنه مدى الحياة.

وفي الأدب الأمريكي، يمكن الحديث على تجربة (إدغار ألان بو) و تجربة (جيل البيت)؛ بخصوص (ألان بو) فهو يعد أب الأدب القوطي في أمريكا، عرف بنزعته السوداوية التي طغت على أدبه، حيث كتب يوما: ((أعتقد أنّ الله أعطاني شرارة العبقرية، لكنه أطفأها مع كثير من البؤس)). (شافر، 2019، صفحة 50) لقد تخلى عنه والده، وهو ممثل مسرحي مرح وسكير، وتوفيت والدته، حيث شكّل موتها حدثا مؤثرا في حياته، إذ يُروى عنه أنه لما كان في السادسة سقّ قبرا وأخذ في الصياح مرعوبا من الموتى الذي خيل له بأنهم يركضون وراءه ويحاولون سحبه إلى أعماق الأرض.

ما ميز أدبه هو الطابع المأساوي والسوداوي الممزوج بمشهد الرعب، وهو الذي كتب: ((لم أستطع أن أحب إلا إذ كان الموت يمزج أنفاسه مع الجمال)). (شافر، 2019، صفحة 51). بسبب هذه الكآبة، وقع بو في إدمان المواد المخدرة، التي كان يكتب تحت تأثيرها.

اشتهر بقصيدته (الغراب) التي لقت نجاحا كبيرا وضعته في قائمة أفضل كتّاب أمريكا، غير أنّ ذلك النجاح لم يساعده على تجاوز كآبته وسوداويته. عندما توفيت زوجته كتب: ((إنّ وفاة امرأة جميلة، هي، بلا شك، أجمل موضوع شعري في العالم)). (شافر، 2019، صفحة 55)

ظهرت في أمريكا في بداية القرن العشرين حركات أدبية انخرط فيها أدباء من شرائح المجتمع الهشة، ومن المنفيين والمهاجرين الذين هاجروا أمريكا، وأول هذه الحركات حركة (الجيل الضائع)، وترجع التسمية إلى الروائية (جيرترود شتاين) التي أصدرت في عام 1909 رواية حداثية بعنوان (حياة ثلاثة أشخاص)، وقد أطلقت هذه التسمية على الأدباء الأمريكيين الذين عاشوا في باريس خلال عشرينيات القرن العشرين، جراء التأثير بالواقعية المفرطة.

لقد كتب هؤلاء أدبا جديدا أطلق عليه اسم (أدب الإحباط الأمريكي)، أمثال روايات (جون شتاينبك) التي ركزت على مآسي المزارعين، أو روايات (ريتشارد رايت) التي صورت حياة الزنوج كضحايا للفقر والسياسة في الجنوب المتعصب. (عبد القادر، 2019، صفحة 75)

ثم جاءت (حركة البيت) التي تركت بصمتها في تاريخ الأدب الأمريكي الحديث؛ وهي جماعة من الشعراء والروائيين الأمريكيين الغاضبين الذين عبّروا عن رفضهم لقيم المجتمع الأمريكي المادي، فمهدوا بكتاباتهم الساخطة لثورة أدبية وثقافية قوّضت معالم الأدب الأمريكي الحديث.

قال أحد مؤسسي هذه الحركة وهو (جاك كيرواك): ((كنت أنا وجون كلون هولمز جالسين في محاولة التفكير في معنى الجيل الضائع والوجودية اللاحقة)). (شافر، 2019، صفحة 149)

بدأت مسيرة هذه الحركة في مدينة نيويورك في خمسينيات القرن العشرين. ذاق معظم مؤسسوها حياة المطاردات والسجون، ونذكر منهم: دروثي باركر، أرنست همنغواي، آلن غينسبورغ. هذا الأخير قيل أنّه لن يكون هناك أي جيل للبيت من دونه، فقد كان شاعرا عبقريا على الرغم من وصفه بالمريض المجنون. أما (كيرواك)، صاحب رواية (الطريق) فقيل أنه كتب الرواية تحت تأثير المواد المخدرة. رفضت الرواية بحجة بذاءتها المفرطة، لكنها مع ذلك ستجد طريقها للقراء، وستحظى باهتمام كبير. وسيكون صدورها بمثابة الولادة الحقيقية لهذه الحركة الأدبية المتمردة. من أشهر ما قاله (كيرواك): ((لقد تجولتُ وتعرضت للجوع من أجل الفن)) (شافر، 2019، صفحة 154)

أما عربيا، فيمكن الحديث عن جماعة أدبية ظهرت في الأدب التونسي أُطلق عليها اسم (جماعة تحت السور)، وتضم هذه الحركة جيل من الأدباء التونسيين الذي عاش في كنف الاستعمار الفرنسي.

اختار هؤلاء الأدباء الانتماء إلى فضاءات الهامش، والتعبير عن رؤيتهم الأدبية انطلاقا من الفضاءات الشعبية مثل المقاهي والدكاكين الأدبية. ويرجع أصل التسمية إلى اسم المقهى الشعبي الذي كان يرتادونه (مقهى تحت السور)، ليتحول هذا الفضاء الهامشي إلى منطلق لبناء تصور عن الأدب يقوم على اختراق المحظورات السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

تقول الباحثة التونسية (ابتسام الوسلاتي): ((إنّ رواد هذا النادي كانوا يستبيحون كل المحرمات من جنس وتكروري ويمارسون كل طقوس الحرام)). (ابتسام، ط1، 2019، صفحة 51) وتضيف: ((اتفق أعضاء جماعة تحت السور في الرؤية الفنية التي

وجهت سلوكهم وإبداعهم وجهة مخالفة لما كان سائداً فقد انطبعت حياتهم بملامح التمرد وتلونت بالمجون والعبث والاقبال على المرأة والخمرة والمخدرات، وبالتالي دفنوا أنفسهم في جو يسوده الفساد الأخلاقي)). (ابتسام، ط1، 2019، صفحة 56)

لقد شكلت هذه الجماعة مزيجا من الألوان الأدبية والفنية التي اجتمعت في فضء واحد، وحاولت تكريس الرؤية الهامشية في شتى مجالات الإبداع الأدبي، كما راهنت على تجديد أساليب الكتابة وعلى الحداثة الأدبية.

نصوص تطبيقية

و

قضايا الهامش في الرواية العربية المُعاصرة

في تجليات (الهامش السياسي):

ثنائية الجلاد والضحية

قراءة في رواية (حذاء فيلليني) للروائي المصري (وحيد طويلة)

من هو وحيد طويلة؟

روائي مصري وُلد عام 1960. عمل خبيراً إعلامياً في جامعة الدول العربية، ثم مدير مكتب مجلة الدوحة في القاهرة، ورئيس لمنظمة العربية للمقاهي، وعضوا في اتحاد المقاهي العالمي. من مؤلفاته: (خلف النهاية بقليل) مجموعة قصصية (2002)، رواية (ألعاب الهوى) 2004، رواية (أحمر خفيف) 2008، رواية (باب الليل) 2013، رواية (حذاء فيلليني) 2016، رواية (جنازة جديدة لعماد حمدي) 2019.

اهتم الروائي (وحيد طويلة) بالهامش وبالمهمشين في المجتمع المصري، إذ عبّر عن رؤيته في الجملة التالية: ((أعلّق على باب روحي كلمة للشاعر "سعدي يوسف": عش في الهامش واكتب في المواجهة)).

رواية (حذاء فيلليني):

من الموضوعات التي تنتمي إلى المسكوت عنه في الرواية العربية المعاصرة، ظاهرة (التعذيب) في السجون العربية، في ظل الأنظمة السياسية الاستبدادية التي أحكمت قبضتها على المجتمعات العربية منذ الاستقلالات الوطنية إلى غاية اليوم. وما يجعله موضوعا مسكوتا عنه أنّه يفضح الجرائم التي ترتكبها أجهزة الدولة في حق كل من سولت له نفسه أن ينتقد سياستها، ويدعو إلى الثورة

والتمرد، وهو الجانب المُظلم الذي لا تُظهره هذه الأنظمة للعالم، مدعية بأنها أنظمة ديموقراطية تحب شعوبها وتسهر لأجل رفاهيته.

في كتابه (حيونة الإنسان) بيّن الأديب العربي (ممدوح عدوان) إلى أي مدى ساهمت أجهزة الدولة القمعية في تدمير البعد الإنساني في الإنسان، وإنزاله إلى منزلة الحيوان؛ فبالعودة إلى ما كتبه بعض الأدباء العرب الذين ذاقوا مرارة السجون العربية لأسباب ذات صلة مباشرة بأفكارهم وكتاباتهم، فإنّ ما قاسوه في السجون من ألوان العذاب الجسدي والنفسي قد فتح وعيهم على بشاعة الأنظمة العربية، ولهذا يأتي هذا النوع من الأدب لأجل كتابة (تاريخ الإنسان المقموع) وهو تاريخ مسكوت عنه، ينتمي إلى عوالم الهامش السياسي الذي تحرص هذه الأنظمة على إبقائه بعيدا عن أضواء الحقيقة، وهو أيضا (تاريخ الإنسان المتحوّل إلى شيء آخر غير الإنسان)، أي بتعبير آخر، فإنّ هذا الأدب، ورواية (وحيد طويلة) عيّنة ضمن روايات أخرى، كتبت عن ضلوع سياسة القمع في (تشويه الإنسان).

في رواية (حذاء فيلليني) (**طويلة،** 2016) يكشف الروائي المصري المعاصر (وحيد طويلة) عن الصراع القديم بين الفرد والسلطة في المجتمع المصري، من خلال ثلاث شخصيات: شخصية (مطاع) وهو طبيب نفساني مولع بالسينما وعلى وجه التحديد بأفلام السينمائي الإيطالي (فيلليني)، وشخصية (الجلاد) الذي يمثل السلطة بجبروتها وأجهزتها القمعية، وشخصية (زوجة الضبط) وهي مرأة عانت من اضطهاد زوجها لها.

إلا أنّ ما يلفت الانتباه في الرواية هو الحضور الرمزي لشخصية (فيلليني)، التي ستكون السبب الذي سيجلب المتاعب لشخصية (مطاع) بالنظر إلى تعلقه الشديد بفنه السينمائي، وبالنظر أيضا إلى التوجه السياسي لأفلام هذا المخرج، وهو الأمر الذي جلب للطبيب شكوك أجهزة الرقابة حول توجهاته السياسية.

إلا أنّ ما يجمع هذه الشخصيات الثلاثة، على اختلاف مواقعها، هو حاجتها إلى (البوح) بمضمرات النفس، وفي هذا تساوى الجلاد وضحيته في هذه الرغبة في السرد، بما هو فعل للمكاشفة الصريحة لرغبات النفس وأوجاعها وأحلامها المقموعة.

من هو (فيلليني)؟

هو (فيديريكو فيلليني) وُلد عام 1920 وتوفي عام 1993، وهو مخرج إيطالي تميز بأسلوبه الإخراجي الذي نحا منحى السريالية في الطرح. كان أكبر من مخرج سينمائي، بل كان شاعرا أيضا، ولدلالة الشعر ما يحيل على السلطة الرمزية للكلمة الاستعارية التي هي قريبة إلى لغة الأحلام، إنها المنطقة العصية على السلطة القمعية لبلوغها.

وليس من المفارقة أنّ أفلامه كانت تصنّف ضد فكرة الالتزام السياسي، بل كانت ضد حشر الفن في دهاليز السياسة، لأنها تفقده طابعه الحُلمي، وطابعه التمردي والثوري. الفن عنده هو الصوت الخصوصي للفرد، عكس السياسة فهي خطاب معادي للفرد، بل يقوم على تذويب الأصوات الفردية في بؤرة واحدة هي الصوت الجمعي الذي يغرد تحت سماء النظام الاستبدادي.

قال فيلليني في مذكراته: ((أعتبر السياسة، أقصد الرؤية السياسية للحياة، التي تطرح وتواجه مشاكل الحياة، باعتبارها مشاكل جماعية، أحد أشكال التقييد. عليّ الاعتراف بأني أبتعد بشكل غريزي، عن كلّ ما قد يؤدي إلى محو أو إخفاء أوتشويه الفرد وقصته الشخصية، من خلال رسم صورة واقع مجرد، رسم بياني في الفهم والتعرّف والمشاركة بهذا الحاجز دائما، الذي لا يمكن تجاوز)). (فيلليني، 2010، صفحة 256)

تعلق (مطاع) الشخصية الرئيسية في الرواية بهذا السينمائي الشاعر، لكن ذلك قد جلب له المشكلات مع أجهزة الدولة، فيُتهم بتهمة غريبة وهي التفكير في التمرد على السلطة، ودليل الإدانة هو علاقته بهذا المُخرج الإيطالي الذي لا علاقة له بالسياسة، بحيث عثروا في مكتبه على

بعض الجمل المنسوبة لهذا المخرج منها: ((إنّ الأحلام هي آخر ما يموت)). وهذه الجملة بالذات كانت كافية ليُدان بجريمة التآمر على النظام.

إنّ ما تُلمّح إليه رواية (وحيد طويلة) إلى أنّ (الفن) يثير خوف أي نظام سياسي قمعي بسبب قوة (الاستعارة الشعرية) فيه، فالفن هو صوت الفرد الحر الذي يبحث عن أفق اجتماعي وسياسي أكثر إنسانية. وهو ما تجسده أفكار (فيلليني) نفسه، الذي كان يُخرج أفلامه دون الحاجة إلى كتابه قصصه على الورق، لأنّ ذلك سيعفيه من ملاحقة عيون الرقيب الذي لن يجد نصوصا مكتوبة لمراقبتها ثم منعها. فأين كان يكتبها إذن؟ لقد كان (يحلم بها)، فهل بإمكان أي نظام قمعي أن يقبض على (الأحلام)؟

إنّ جوهر التعذيب هو إلغاء الإنسان داخل الإنسان، وإهدار كرامته الإنسانية، و النيل من كرامته وتدميره من الداخل، وفوق ذلك، زرع بذور الخوف فيه، وهي رسالة لمن تسول له نفسه للخروج عن الطاعة. إنها "حفلة الجلاد " الذي يرقص فيها تحت جثث ضحاياه.

لقد عُذّب (مطاع) دون أن يعلم السبب الحقيقي، مثلما أنّ أحد الشخصيات الثانوية وشخصية ستعذّب لأنها أطلقت اسم بن لادن على مولودها الجديد، فأصبحت بسبب هذا الاسم متهمة بنشر الإرهاب والتآمر ضد الأمن القومي. إنها حالة (كافكاوية) بامتياز، بحيث يجد الفرد نفسه متهما لسبب يجهله أو لسبب غير منطقي.

عاشت شخصيات الرواية داخل سراديب الخوف، وعانت من تفكك نفسي، ومن تشظي في وعيها بذواتها وبالعالم الاجتماعي الذي تنتمي إليه. إنها شخصيات اغترابية بامتياز، ومن المفارقة أنّ(الجلاد) نفسه أصبحت مستلبا في وعيه، تواجهه أسئلة من قبيل: (من أنا ؟)، ومن هذه الزاوية فإنّ ((الجلاد ذاته يتحوّل إلى مجرد أداة أو أسطورة)) (مصطفى، 2005، صفحة 153)

هذا ما جعله في الأخير يلجأ إلى معالج نفسي وهو الشخص نفسه الذي كان يعذّبه، أي الطبيب (مطاع)، إنه يبحث عن طريقة لترميم ذاته ولو على يد من كان ينزل عليه أشد العقاب.

لقد تسللت الرواية إلى المناطق المُظلمة داخل نفسية شخصية (الضابط) ممثل (السلطة القمعية)، حيث صورته شخصا مضطربا يعاني من وضعية نفسية معقدة، فهو من جهة يعاني من العجز الجنسي مع زوجته، ومن جهة أخرى يزداد شبقه الجنسي أثناء جلسات تعذيب ضحاياه، كما لو أنّ مشاهد الدم والأجساد المتألمة عوّضت فيه عجزه الجنسي، وهذه لفتة ذكية في الرواية، تعيد صياغة (الفحولة) كمفهوم سياسي وربطه بجلسات تعذيب المواطنين الأبرياء.

لماذا الكتابة عن التعذيب؟

هناك لحظة مفارقة في هذه الرواية، عندما تساءل (مطاع): ما الحاجة إلى الكتابة عن التعذيب وفضح أساليب الدولة القمعية؟ ألم تُكتب المئات من الكُتب التي فضحت ونددت، في وقت مازالت الأنظمة القمعية تتفنن في إهانة المواطنين؟ ثم من سيدافع عن الكاتب الشجاع إذا أُلقي به في سراديب أقبية التعذيب؟

فيلليني وجد الإجابة عن هذه الأسئلة، لكنها إجابة صادمة، إذ كان يقول دائما أن هذه الجموع لا تستحق أن يدافع عنها الكاتب، لأنها ستتركه يتعفن في سجنه، وسيرجع الجميع بعدها إلى منازلهم، ليمارسوا الجنس من شدة الرعب. الفنان غير معني بقول الحقيقة للجميع، فالشعوب تعشق الكذب: ((لا تنتظر أحدا يصدقك مهما كنتَ صادقا)) هكذا قال فيلليني.

خلاصة:

تنتظم الشخصيات في الرواية عبر نمطين من العلاقة السلطوية: السلطة السياسية التي يمثّلها الضابط، والسلطة المعرفية والفنية التي يمثلها مطاع، والسلطة الذكورية التي تخضع لها زوجة الضابط. وتتوزّع علاقات السلطة في الرواية داخل فضائها السردي.

تتهندس الرواية عبر إدراكها لأبعاد هذا الصراع بين القوى الاجتماعية، وهي لا تساهم فقط في تحريك عجلة السرد، بل تجسّد الإطار الفني لرؤية الرواية للعالم. ما يهمّ في هذه الرواية، هو توزيعها للأصوات السردية بين الأطراف الفاعلة في هذا الصراع، لكن من خلال اللجوء إلى تقنية التداعي النفسي الحر؛ فكامل اللعبة السردية قامت على هذه المكاشفات النفسية التي قامت بها شخصياتها بدءا من زوجة الضابط إلى الضابط المكلف بالتعذيب وصولا إلى مطاع وهو الشخصية المحورية في الرواية.

وبالعودة إلى هذا الأخير، فمطاع يؤدي وظيفتان، وظيفة المتلقي لمكاشفات الضابط وزوجته، ووظيفة المكاشفة الذاتية عن تجربة التعذيب التي مرّ بها، وعلاقته بهذا الضابط نفسه الذي كان مكلفا بالتحقيق معه.

قابلت الرواية إذن بين الجلاد والضحية في لعبة سردية قائمة على المكاشفات النفسية والاستبطان العميق لأعطاب الذات؛ إذ تبدو هذه الشخصيات تعاني من أعطاب كثيرة، وهي تشترك في كون تلك الاعطاب من نتاج منظومة سياسية قهرية؛ فلا يوجد فرق بين الجلاد والضحية، لأنّ كليهما ضحايا جهاز هائل هو الدولة.

لقد انتهى مآل الضابط إلى مصحة نفسية بعد إحالته على المعاش، فقد انتهت صلاحيته في نظر الدولة، وانتهت وظيفته بأعطاب كثيرة منها عجزه الجنسي.

ولقد أشرنا فيما سبق، أنّ الجهاز الجنسي عند الضابط مرتبط عضويا بعملية التعذيب. أما زوجته فعانت من الرعب المزمن، بعد أن اكتشفت أنها ذهبت ضحية وهم، وأنها كانت تتعرض

لاعتداءات جنسية من قبل زوجها العنيف، وهي تبحث عبر لجوئها إلى (مطاع) إلى تجاوز محنتها وإيجاد طريقة مثالية للانتقام. أما (مطاع) فكان يبحث عن إجابة عن سؤال مؤرق: ما الذي فعله حتى تعرّض للتعذيب؟

تجليات الهامش التاريخي قراءة في نماذج روائية جزائرية مُعاصرة

مدخل إشكالي:

ظلّ (تاريخ الثورة) و (التاريخ الاستعماري) على نحو عام موضوعا للعديد من الروايات الجزائرية، منذ روايات التأسيس الأولى إلى غاية الروايات المعاصرة التي كتبها جيل مسكون بقلق الأسئلة.

الكتابة عن (الثورة التحريرية) و (العلاقات الاستعمارية) لم يتوقف بالنظر إلى حساسية الموضوع من جهة، وبالنظر إلى تغيّر الرؤى وأساليب الكتابة، لاسيما أنّ الفاصل الزمني عن الحدث التاريخي بات مع الوقت يتسع، ما يخلف الكثير من الفراغات والتناقضات التي مع الوقت تطفو على السطح.

أكيد أنّ الرواية الجزائرية اليوم، قد تجاوزت الرؤية التبجيلية للحدث الثوري، كما كانت في عقود سابقة، حيث انخرط الروائيون في لتأسيس لأدب ثوري إيديولوجي يقوم على تقديس الثورة وفاعليها التاريخيين، منسجمين بذلك مع الأطروحة الرسمية للنظام السياسي آنذاك. صحيح أنّ (الثورة) مازالت تحظى بكل هذه (القداسة) في الخطاب الرسمي، لكنها فيما أصبح يُكتب اليوم من روايات، خضعت لرؤى مختلفة، ولمقاربات فنية وجمالية فرضتها المسافة التاريخية أولا، وثانيا فرضها شعور الروائيين بالحاجة إلى إعادة قراءة هذا (التاريخ) من زوايا مختلفة، وغير مألوفة.

ومن خلال المتون الروائية التي اخترناها للدراسة، تبيّن لنا حضور وعي قلق كان مهيمنا على جيل من الروائيين المعاصرين، على اختلاف حساسيتهم الجمالية والفنية، حول تصورهم للتاريخ الثوري. إننا نزعم بأننا نبحث عن رؤية مختلفة، تتجاوز

التصورات السائدة التي انحازت أكثر للصورة الرسمية الثابتة عن الثورة التحريرية، وتصويرها في صورة حدث إعجازي. إننا نبحث عن تلك الروايات التي مارست خلخلة للمسلمات التاريخية.

كشفت هذه الروايات عما يمكن أن نسميه بتحولات في الوعي التاريخي عند جيل من الروائيين، وهو وعي يمارس نقده للتاريخ الرسمي من خلال إبراز الجوهر الشقي في وعي هذا الجيل. والمقصود بالتاريخ الرسمي، هو التاريخ الذي كتبته المؤسسة، والذي يخدم الأيديولوجيا الحاكمة. فنحن هنا أمام عملية تفكيك للنسق الأيديولوجي للتاريخ الرسمي.

ظل التاريخ الثوري مساحة للتجاذبات الأيديولوجية، لهذا فإنّ الرواية في الجزائر وجدت نفسها امام خيارين: إما استعادة الرواية الرسمية للنظام، أو الكتابة بحس نقدي لأجل خلخلة المسلمات التاريخية.

المتخيل التاريخي المختلف:

ما يميّز فن الرواية، أنّه الفن الذي يتمتع بقدرته على ممارسة النقد. الرواية فن نقدي، وإذا عدنا إلى تاريخ الرواية، فإنها تأسست بوصفها خطابا نقديا، ساخرا للمنظومات الاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية السائدة. قدرة الرواية على النقد جعلها تقف في الجهة المقابلة للمنظومات السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية، فمن خلال خلق هذه المسافة النقدية مكنتها من النظر إلى العالم وإلى التاريخ وما يمور فيه من احداث وظواهر برؤية أوسع وأشمل وانفذ.

من مهام الرواية، كخطاب جمالي نقدي، هو إبراز تناقضات المركز، وفضح آليات اشتغال إيديولوجيته، بوصف أن المركز هو نسق قيمي بالأساس، يقوم

على تراتبيات (حقيقة/ زيف). يمكن لأجل توضيح هذه الفكرة الاستئناس بتعريف الايديلوجيا عند بيير زيما، هذا الأخير عرّف الأيديولوجيا بأنها الوعي المقلوب أو المزيف للتاريخ أو للعالم. كل أيديولوجيا هي احتكار للحقيقة. إنّ تعريفا كهذا صاغه كارل ماركس الشاب في مؤلفاته الأولى (نقد فلسفة الحق عند هيغل، المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام 1844، الأيديولوجيا الألمانية)، وقد قدّم ماركس من خلال هذه المؤلفات تعريفا للايديلوجيا كان في الأصل استعارة فيزيائية حول تجربة الصورة المقلوبة. إذ ((تقدم هذه الاستعارة المتمثلة في الصورة المقلوبة والتجربة الفيزيائية التي تكمن خلف الاستعارة، المثال او النموذج الذي يطرح التشويه باعتباره قلبا)) (ريكور، 2002، صفحة 50)

لقد اخترنا نصوصا، نعتقد بأنها تنتمي إلى ذلك النوع من السرديات المُربكة، لأنها تحمل قدرا من الجرأة على تحطيم السرديات الرسمية حول التاريخ الثوري في الجزائر، لقد تجاوزت هذه الروايات (كولونيل الزبربر، الحركي، قرية الألماني، معارضة الغريب) الرؤية الملحمية – الغنائية عن الثورة، وقاربتها وفق منظور تاريخي، بمعنى لم تعد الثورة التحريرية في هذه السرود امتداد للرؤية الملحمية التي صوّرتها في صورة عمل عظيم، أنجزته كائنات هي أقرب إلى أبطال الملاحم الإغريقية.

إنّ أهمية هذه الروايات، أنّها أبرزت تناقضات هذا الحدث التاريخي، وأنتجت وعيا مضادا من خلال شخصيات مسكونة بأسئلة قلقة وجارحة. لقد صوّرت الثورة كضرب من الحدث التاريخي الذي شكلته قوى متصارعة ومتضادة ومتناقضة أيضا، تتحكم فيها المصالح، وتوجهها الأيديولوجيات الوطنية المسكونة باطماع السلطة والسيطرة.

إنّ انفتاح القراءة على الوعي بقوى التاريخ، وهي في حالة صراع، يعني أنها ستضع في حسبانها لعبة صراع التأويلات التي ستفجر سلطة القراءة الأحادية التي تريد أن تفسّر التاريخ وفق رؤية واحدة. إنّ كتابة الرواية، هي أيضا عملية تأويلية، فهي لا تبدع رؤية سردية عن التاريخ الثوري، بل تنتج عبر مغامرة الكتابة رؤيتها التأويلية، ذلك انّ التأويل يتحوّل إلى مساحة تجسد عبرها الرواية سلطتها الفنية والجمالية.

صحيح بأنّ فن الرواية مسكون بهاجس نقد إيديولوجيات المركز، إلاّ أنّ تاريخه – أي فنّ الرواية - يكشف عن تورطه في إعادة إنتاج هذه الايديولوجيات، من خلال الدفاع عن تصوراتها للعالم. ففي رواية بوعلام صنصال (le village de l'Allemand) نكتشف نموذجا روائيا أنتج تصوره للتاريخ الثوري من داخل إيديولوجيا إنسانوية مفخخة، تشكّلت من داخل سردية الهولوكوست، حيث دافع صنصال عن ضحايا المحرقة النازية، بل وجدناه يصوّر لنا معتقلات أوشفيتز بأنها أكبر دليل على موت الضمير الإنساني.

ليس غريبا أنه عذّب شخصيته الروائية (راشيل)، التي أقدمت على الانتحار، بسبب أنّها لم تتحمّل عذابات ضميرها الشقي، حيث بدت الحقيقة مؤلمة، وفوق قدرة الإنسان على التحمّل. لقد امتصته – أقصد صنصال - هذه الانسانوية المؤدلجة بروح صهيونية، حتى أنّه كتب عن تاريخ مشبوه، متهما الثورة الجزائرية بالتورّط مع القوى النازية التي وجدت فيها ملاذا لاستمرار ايديولوجيتها.

وفي رواية أخرى، نقف أمام تاريخ صامت ومُغيّب في الرواية الجزائرية. ففي رواية الحركي لمحمد بن جبار، يتشكل لنا التاريخ من خلال فاعل تاريخي مضاد هو الحركي أو الخائن، الذي ظل صوته مغيبا تماما في المتون السردية. أكيد أنّ السبب في هذا التغييب يرجع إلى صورة الخائن في المخيال الجمعي، فهو قد باع بلده، وخان

قضية الوطن. لقد منحت لنا رواية بن جبار إمكانية معرفة وجهة نظر مغايرة للتاريخ من خلال هذه الشخصية المضادة. ولقد وجدنا بأنّ لجوءه إلى هذه الشخصية كان بهدف نقد التاريخ الثوري، باعتباره تاريخا بشريا، لا حدود فاصلة فيه بين الخير والشر. إنّه يحفر في الأرشيف الخفي للفاعلين التاريخيين، فالكثير منهم تحولوا بين ليلة وضحاها إلى أبطال، بعد أن كانوا سنوات الثورة في خدمة العدو.

أما في رواية (معارضة الغريب) لكمال داود، فنقرأ سردية معارضة للسردية الكولونيالية عن (العربي) مسلوب الصوت والهوية والذاكرة، لكنها أيضا وقفت على مسافة نقدية من واقع جزائري لم يشف بعد من جراحه التاريخية.

إحراج الذاكرة التاريخية:

تحدّث بول ريكور عن مفهوم (التكرار السردي)، ويقصد به الطريقة التي يتم من خلالها تفعيل الماضي في السرد، وهو ((فعل تأسيس جديد لما دُشّن من قبل)). (بلخن، صفحة 57) غير أنه وبالعودة إلى الروايات التي قرأناها، فإننا نجد بانها لم تكتف بإعادة بناء الماضي الثوري، بل قامت بنقده، لأنّ السرد لا يمكن له ان يعيد كامل التجربة التاريخية، لكنه يتموقع من خلف رؤية نقدية لهذا الماضي. فهذه الروايات لم تستعد الماضي، بقدر ما مارست إحراجا للذاكرة التاريخية للثورة التحريرية، وللماضي الكولونيالي وحاولت أن تختبر رهان الحقيقة.

أولا: التاريخ المسكوت عنه في رواية (كولونيل الزبربر) للروائي (الحبيب السائح):

من هو (الحبيب السائح)؟

هـو روائـي جزائـري مـن مواليـد مدينـة معسـكر عـام 1950. بـدأ مسـيرته الأدبيـة كاتبـا للقصـة القصـيرة، فأصـدر مجموعتـه الأولـى عـام 1979 بعنـوان (القـرار)، ثـم تلتهـا مجموعتـه الثانيـة (الصـعود إلـى الأسـفل) عـام 1981م، قبـل أن يخـوض فـي تجربـة كتابـة الروايـة، فأصـدر روايتـه الأولـى (زمـن النمـرود) عـام 1985م، لكنهـا تعرّضـت لانتقـادات شـديدة بسـبب نقـدها للمشـهد السياسـي آنـذاك فـي الجزائـر، وبسـببها تعـرّض السـائح للكثيـر مـن المضـايقات. ثـم تلتهـا روايات عديـدة: (تلـك المحبـة) 2002، (مـذنبون) 2009، (المـوت فـي وهـران) 2013، (كولونيـل الزبربـر) 2015، (أنا وحـاييم) 2018 ...إلخ

ممـا قالـه (السـائح) عـن علاقـة الروايـة بالتـاريخ الثـوري: ((إنّـي وجـدتُ المؤرّخ في فتـرة التحريـر لـم يملـك الشـجاعة لأسـباب يطـول ذكرهـا هنـا، ليقـول مـا سـكت عنـه التّـاريخ الرسـمي، وفـي الفتـرة الثانيـة كـان "غائبـا"، ولـذا تكـون الروايـة الجزائريـة، التـي كتبت عن العشرية السوداء، هي مرجع التاريخ، وهذه المفارقة)).

تطرقـت روايـة الحبيـب السـائح (كولونيـل الزبربـر) (منشـورات مـيم السـنة)إلـى حقبتـين تاريخيتـين: حقبـة الثـورة التحريريـة، وحقبـة العشـرية السـوداء، وسـتتحرك الرواية بين الزمنين محاولة الإجابة عن السؤال التالي: هل هناك علاقة بين الحقبتين؟

لقـد جسّـد الروائـي هـذين المسـارين مـن خـلال سـيرة شخصـيتين: أولا، سـيرة (الأب) المجاهـد الـذي عـاش الثـورة التحريريـة، وثانيـا، سـيرة (الإبـن) الـذي عـاش سـنوات العشـرية السـوداء منخرطـا فـي الحـرب علـى الإرهـاب، وكـأنّ الروايـة تريـد أن تبـرز لنـا أنّ (التـاريخ) لا ينقطـع فـي نقطـة محـددة، بـل هـو خـيط يسـتمر فـي الحاضـر ويحـدد شـكل المسـتقبل؛ فسـيرة (الابـن) الضـابط فـي الجـيش الجزائـري هـي علـى نحـو مـا اسـتئناف لسيرة (والده) المُجاهد، يجمعهما (حب الوطن) و (الرغبة) في تحريره.

غير أنّ رواية (السائح) لا تندرج ضمن الروايات الدعائية للخطاب الرسمي عن التاريخ الثوري؛ فهي منذ صفحاتها الأولى، كشفت لنا عن نواياها المتمثلة في الكتابة عن (التاريخ المسكوت عنه) بالكشف عن الانحرافات التي طالت (الذاكرة الثورية)، بل وذهبت أبعد من ذلك، عندما أوجدت رابطا تاريخيا بين تلك الانحرافات وما آلت إليه دولة الاستقلال من انحرافات سياسية، انتهت إلى انفجار العنف السياسي والأمني في التسعينيات من القرن الماضي.

في المستوى الأول، قدّمت الرواية الجانب المظلم في (تاريخ الثورة)، من خلال كشف الحجاب عن حقائق التعذيب والمآمرات في صفوف جيش التحرير الوطني، والروح المصلحية التي استبدت بالقادة الثوريين الصغار منهم والكبار، والتي أدت إلى انتقامات بين القادة، تطورت إلى حروب خفية ومقيتة. إنّ هذه المظاهر تجسد الجانب المتناقض في الثورة التحريرية.

هنا، تبرز وظيفة السرد الروائي، بأنه الحفر في المناطق المربكة لتاريخ الثورة، واستنطاق لمناطق الصمت التي طالتها أجهزة الدولة بالتعتيم تارة، والإخفاء تارة أخرى. إنّ ما يختفي وراء التاريخ هو إرادة قول الحقيقة، مهما كان وقعها، تلك هي وظيفة الرواية، أن تخلق مسافة نقدية يجسدها فعل المكاشفة الذاتية عبر اللجوء إلى تقنية المذكرات من خلال مذكرات (جلال).

إنّ بمجرّد الاستعانة بشكل المذكرات تتقلص المسافة بين الذات وموضوعها، بما يخلق أثر الوهم بالواقع. ومن جهة أخرى يتحول التاريخ إلى عملية استقصاء ذاتية. تريد الرواية أن تؤكد على طابعها الفردي جدا، طالما أنّ فن المذكرات هو فن ذاتي، ينتمي إلى ما يسميه بعض النقاد بـ " الكتابة الشخصية " التي أسهمت في ((خلخلة علاقة الأدب بالواقع، وأعادت الاعتبار لما يكتبه الإنسان عن ذاته، وأبرزت

إمكـــانات تشـــخيص التجربـــة الشخصـــية مـــن منظـــورات وزوايا وخلفيـــات متنوعـــة)). (الداهي، 2007، صفحة 10)

فـي الروايـة سـتتلقى (الطـاوس) ابنـة (جـلال) نسـخة مـن مـذكرات جـدها، لتجـد نفسـها أمـام مسـؤولية كبـرى، وأمـام ثقـل التـاريخ المسـكون بالحقـائق المُوجعـة. لـم يكـن ذلـك سـهلا عليهـا أن تقرأ تلـك المـذكرات، خاصـة وأنهـا تمـيط اللثـام عـن حقـائق كثيـرة عن الثورة.

سـتتحول الطـاوس إلـى القـارئ الافتراضـي الـذي شـكلته الروايـة، لهـذا فـإن ردود أفعالهـا هـي مـن جـنس ردود فعـل القـارئ الخـارجي، إننـا كقـراء نوكـل للطـاوس مهمـة القـراءة نيابـة عنـا، لهـذا ننسـجم مـع ردودهـا وانفعالاتهـا مهمـا كانـت طبيعتهـا. جـاءت الطـاوس برؤيـة حـول التـاريخ، وكانـت لتجربـة قراءتهـا لمـذكرات جـدها، أثـر الخلخلـة لوعيهـا التـاريخي. لقـد نمـا فـي داخلهـا مـا يمكـن أن يكـون وعيـا تراجيـديا بسـبب تهشـم أفـق انتظارهـا أمـام رعونة الحقيقة وخشونتها.

ثانيـا: صـورة (الحركي) أو صـورة (المهمـش التـاريخي) فـي روايـة (الحركي) للروائي (محمد بن جبار):

شـيدت روايـة (الحركي) لمحمـد بـن جبـار متخيلهـا السـردي، علـى مـذكرات (أحمـد بـن شـارف)، بطـل الروايـة، الـذي تقاعـد مـن الجـيش الفرنسـي عـام 1988، بعـد أن خدم الفرنسيين إبان الثورة التحريرية.

ثمـة أسـباب كثيـرة جعلتـه يكتـب مذكراتـه، أهمهـا إصـابته بمـرض الزهـايمر، وهـو المـرض الـذي يصـيب الـذاكرة، فتختفـي ذكـريات الماضـي، بـل يفقـد الإنسـان اتصـاله بحاضره فينسى هويته وينسى الوجوه المألوفة في حياته.

كانت حاجة بن شارف إلى الكتابة هي لأجل تسجيل ما يمكن تسجيله من ذكريات ماضيه وإنقاذها من التلاشي، لكن لا تخلو هذه الرغبة من الشجاعة على البوح. ((أنا في سباق ضد تهتك الذاكرة، قبل ان يغزوني النسيان، في سباق ضد الزهايمر اللعين)) (جبار، صفحة 14)

وجوده في فرنسا، واستحالة عودته إلى الجزائر حتّم عليه الكتابة، بطلب من مرافقته الفرنسية (فاني بروكي)، بهدف التخفيف من شدة التوتر الذي يعاني منه بسبب تجاربه الماضية، وبسبب عزلته الباردة بفرنسا. فما هو مصير الحركي إذا لم تكن كل هذه العزلة القاسية؛ فلا المجتمع الفرنسي اعترف به مواطنا فرنسيا، ولا مجتمعه الجزائري سيقبل به لأنه خائن لأبناء جلدته في قضيتهم التاريخية الكبرى؟

ما يميز المذكرات، كما نقرأ على لسان احمد بن شارف، هو أنها تسجيل دقيق للوقائع التاريخية التي عايشها سواء كطرف فيها أو كملاحظ لها من بعيد، فقد ركز على الأشهر السبعة عشر التي قضاها في المركز العسكري، حيث كان يرافق النقيب (مونتروي)، هذا الأخير سيشكل أحد بؤر مذكرات أحمد بن شرف. ومن جهة أخرى، حرص على تدوينها محترما تسلسلها الكرونولوجي.

اعتبر بن شارف نفسه شاهدا على مرحلة زمنية شديدة الخطورة في تاريخ الثورة الجزائرية، وهي الأسابيع الأخيرة قبل استقلال الجزائر، والتي كانت محفوفة بالمخاطر الكبيرة، لاسيما للحركى الذين تنتظرهم المشانق. لكنها أيضا كشفت عن وجه آخر من وجوه الفاعلين التاريخيين الوهميين، هؤلاء الذين غيّروا مواقعهم قبيل الاستقلال، فتحوّلوا إلى مجاهدين في ربع الساعة الأخير من الثورة، فاستفادوا من امتيازات الاستقلال، ومنهم من تقلد مناصب كبيرة في أجهزة الدولة.

ويقول بأنّ المذكرات التي كتبها هي لأغراض علاجية، وسندرك بأنّ ما يقصده من العلاج هو ضرب من العلاج التاريخي للأعطاب التي عانى منها طيلة خدمته في الجيش الفرنسي، سواء أثناء الثورة، أو بعد الاستقلال وفراره مع من سعفهم الحظ وفرّوا إلى فرنسا قبل ان تطالهم العدالة الشعبية. وهو يوضح موقفه بالقول: ((بالطبع هذه المذكرات ليست طلبا للغفران أو محاولة توبة او مخاطبة ودّ الناس او تكفيرا عن خطايا، لم أندم يوما، لقد اتخذت موقفا ذات يوم ومشيت على نهجه إلى النهاية، ولو أنّي أتحفّظ على الكثير من المواقف من احداث الجزائر، كنتُ صريحا مع نفسي، وتحمّلت الآلام والنتائج ولم أتمكن من معانقة أمي ولقاء أختي والعودة إلى مسقط رأسي)) (جبار، صفحة 11)

إنّ كتابة المذكرات ليست التزاما بواجب الاعتذار، ولا هي تصب في خانة بلاغات التوبة وطلب الغفران، إنما هي دفع لذلك الضرر النفسي الذي أصابه، كنوع من العقاب.

إنّ مأساة الحركي هي استحالة العودة، واستحالة معانقة الوالدة. الغريب أن احمد بن شارف لا يطالب بالصفح، فقد كان ملتزما حتى آخر نفس في حياته بقراره. إن طلب الصفح قد يتحول إلى لحظة ضعف.

ثالثا: التاريخ المشبوه في رواية (قرية الألماني) للروائي (بوعلام صنصال):

في رواية " قرية الألماني أو يوميات الأخوين شيللر "، الرواية حسب علمنا لم تترجم بعد إلى اللغة العربية، يلتجئ الروائي الجزائري المقيم بألمانيا (بوعلام صنصال) إلى شكل اليوميات، وهذا نلاحظه في العنوان الفرعي للرواية.

يكتشف (مالريخ)، وهو شاب جزائري من أصول ألمانية، يوميات أخيه (هانس) الذي أقدم على الانتحار ذات ليلة من ليالي أفريل 1996. ستكشف هذه اليوميات عن حقائق فظيعة حول التاريخ المشبوه لوالدهما هانس شيللر، وعلاقته المريبة بالجيش النازي إبان الحرب العالمية الثانية.

تقدم لنا الرواية إذن، وعبر يوميات راشيل (اعترافات) وحقائق حول التاريخ المريب للأب، وهي التي ستورطه في الجرائم النازية ضد اليهود فيما يسمى بالمحرقة النازية.

غير أنّ الرحلة في سراديب الذاكرة كان يتحكم فيها منطق الإحساس بالذنب؛ فراشيل لم يتوان عن التعبير عن فظاعة اكتشافه أنه قد يكون ابن مجرم حرب حقيقي، هرب من العدالة، والتجأ إلى الجزائر، وانخرط في صفوف جيش التحرير الجزائري، فتحوّل إلى أحد أبطال هذه الحرب، قبل ان يدخل الإسلام، ويغير اسمه إلى حسان هانس المدعو سي مراد، فيتزوج بجزائرية، ويصير حاجا، قبل أن يقتل على يد جماعة إرهابية في منطقة عين الداب بضواحي سطيف.

رحلة البحث عن الحقيقة كانت أيضا رحلة البحث عن الخلاص من ذلك الإحساس بالذنب. هنا تفصح الرواية عن ايديولوجيتها الانسانوية المريبة؛ فهشاشة هانس امام جرائم النازية هي ما دفعه إلى الانتحار في الأخير، كأنّ الانتحار يغسل العار التاريخي الذي حمله آل شيللر لعقود. بالنسبة لراشيل فإنّ الأصولية الدينية، التي أفرزت ظاهرة الإرهاب الديني، هي امتداد للنازية، فهما لا يختلفان في عدائهما للإنسان. إلاّ أنّ تعاطفه مع اليهود كان أكثر من تعاطفه على ضحايا الإرهاب الديني في الجزائر؛ بل لم يحزن لمقتل والده أكثر من حزنه من آلاف الضحايا الذين قضوا داخل معاقل أشفيتز، وكان والده أحد مهندسي أفران الموت. لقد دفع حياته ثمنا لهذه الذاكرة

التاريخية، إنه إلى حد ما يعبر عن طريقة أودييبة في معاقبة الذات لأجل إصلاح ما لا يمكن إصلاحه.

إننا امام نصوص متفجرة، قفزت خلف الخطوط الحمراء التي وضعتها المؤسسة الرسمية لأجل أن تسيج التاريخ، وتحويله إلى كيان مقدّس. هنا تكمن قوة وعنف التخييل السردي في إحداث خدوش على الوعي التاريخي الرسمي، من خلال استنطاق المسكوت عنه، او المغيب قسرا فيه.

رابعا: المعارضة السردية في رواية (معارضة الغريب) لكمال داود

الأدبُ أيضاً هو ميدان للانتقام من جرائم الماضي، حتى لو وقعت داخل روايات، إذ لا يمكن للمجرم أن ينفلت من العدالة، وتحديدا عدالة "القارئ".

فالروائي الجزائري "كمال داوود" هو هذا القارئ الذي جاء لينتقم من قاتل "العربي" في رواية "الغريب" لألبير كامو، فيبدع رواية عنوانها الأصلي "ميرسو تحقيق مضاد" و في الترجمة العربية "معارضة الغريب".

إنها مقاومة "قارئ" للظلم الأدبي والتاريخي الذي تعرّضت له شخصية "العربي" الذي قتله بطل كامو مرتين، مرة لما سلب منه الصوت والهوية، ومرة ثانية لما أفرغ على صدره رصاصات من مسدسه.

بالنسبة لكمال داوود، لا يمكن له كقارئ أن يصمت أكثر مما صمت القراء في العالم إزاء هذه الجريمة. وما يجعلها جريمة كبيرة، أنّ الرواية حصدت الجوائز والاعتراف. إنه تواطؤ مع الجاني في آخر المطاف.

رفض داوود وهو يكتب روايته "المعارضة" أن ينضم إلى أوركسترا الموت التي مجدت الرواية والقاتل معاً طيلة سبعين سنة، فلابد من أحد أن ينتقم للضحية، على الرغم من أنه لم يخف إعجابه الشديد بـ"الغريب" وبأسلوبها الساحر.

وفي هذه الرواية اشتغل على جدل الذات والموضوع بقلب الديالكتيك الهيغلي الذي يرى بأنّ الذات تصنع الموضوع، فقام هذه المرة بقلب المواقع. حيث سيمنح الموضوع بصفته "ذاتا مستلبة" الفعالية السردية لتعيد كتابة تاريخها بعيدا عن رؤية السارد الأوروبي المهيمن والذي غلبت عليه في رواية كامو الروح اللامبالية. تؤسس الرواية بطريقة ما للكتابة السردية التي تعيد كتابة التاريخ من الأسفل.

كتب كمال داوود في روايته المثيرة للجدل تحقيقا أدبيا استثنائيا للكشف عن ملابسات جريمة وقعت في رواية عظيمة، وسيوكل المهمة لهارون وهو أخ الضحية، الذي سيتعلم اللغة الفرنسية، وسيرد على صاحب الرواية باللغة نفسها التي كتب بها، كأنّ الانتقام لن يتحقق بلغة أخرى، قبل أن يقرّر أنّه يوما ما سيجازف لكتابة رواية عن أخيه "المقتول" الذي قتله بطل الغريب بطريقة مهينة. يقول هارون "هكذا أصبحت اللغة الفرنسية أداة لإجراء تحقيق بالغ الدقة والهوس" (داود، 2015، صفحة 125)

انتقام الصمت:

أيّ دلالة يحملها "صمت" العربي في رواية "معارضة الغريب"؟ ما قام به كامو في روايته "الغريب" هو أنه تحيز على نحو فاضح لبطله الفرنسي، بحيث منحه الصوت، أي جعل له نظاما تمثيليا يعبّر من خلاله عن رؤيته للعالم، في حين لم يسلب من العربي روحه فقط، بل سلب منه أي قدرة على الكلام.

إنّ المقصود بالكلام ليس فقط تلك الوسيلة الاتصالية مع العالم، لكني أستعمله هنا بمعنى نظاما تمثيليا يكشف عن هوية المتكلم.

لم يكن كامو عادلا في توزيع مساحات الكلام والصمت، ليتحيز للقاتل، ويترك العربي طيلة روايته مجرد كيان بلا هوية وبلا صوت.

لقد كتب داوود روايته، إذن، لأجل هذا العربي، لأجل أن يحرره أولا من صمته السردي، وثانيا لأجل سرد قصته، ومعرفة حقيقة من يكون، وثالثا لأجل تصحيح الأخطاء والمغالطات التي في رواية "الغريب"، فعلي لسان "هارون" السارد الأساسي

في الرواية نقرأ: "قرأته بعد عشرين سنة من صدوره، وقد استفزني بكذبه الفائق" (داود، 2015، صفحة 69)

إنّ الجريمة في رواية كامو، لا تقف عند أعقاب الحدث الدموي الذي كان بطله ميرسو وضحيته هذا العربي عديم الهوية والصوت، بل هي جريمة أدبية منذ اللحظة التي أخلت بالتوازنات اللغوية، ووضعت الجريمة على هامش الحدث السردي في الرواية، حتى أنّ المحكمة أدانت المجرم لا على جريمة قتله للعربي، لكن على موقفه اللامبالي من وفاة والدة القاتل.

المعارضة بالسرد أو كيف نفجر النص الأصلي:

لقد أسس صاحب رواية " زابور أو المزمير" للمعارضة السردية، ليواجه السردية الكولونيالية بالأسئلة المغيبة: من يكون ذلك العربي الذي قتله ميرسو؟ هل يملك اسما؟ هل له نسب ينتسب إليه؟ إننا أمام تحقيق سردي في جريمة وقعت في رواية ذائعة الصيت، حيث يبدو أنّ فتح رواية الغريب هو مثل فتح قبر.

"هارون" هو أخ العربي المقتول، وهو الراوي في الرواية، سيسرد علينا قصة أخيه. لكنه سيطرح أسئلة كثيرة، لعل أهمها: "ما سبب هذا الإغفال؟" (الرواية ص07) فسؤال كهذا، يندرج ضمن الأسئلة التي يطرحها النقد المابعد كولونيالي، الذي يشتغل على تفكيك سلطة المركز الأوروبي التي أقصت الأطراف والهوامش وكل ما يقع/ من يقع خارج فضائها.

سؤال هارون أساسي من جهة تأطير وتوجيه عملية القراءة نفسها، فالعربي المقتول هو ذلك "التابع" بالمفهوم المابعد كولونيالي الذي حرمته الثقافة الكولونيالية من الحق في تمثيل نفسه. إذ يمكن هنا أن نتذكّر مفهوم "المهمش" عند "غرامشي" وهو الشخص الذي ليس له أثر مكتوب. (بريسون، 2019، صفحة 286)

رواية كمال هي رواية خلخلة لعبة المركز والهامش في رواية "كامو"، ومن هنا جاءت دلالة "المعارضة السردية".

يقوم "السرد المعارض" على إعادة كتابة مساحات الصمت داخل النص الكولونيالي، عبر استنطاق المهمش، ومنحه الصوت ليمثل نفسه.

سيضطلع هارون في رواية داوود بهذه المهمة، وسيكتب سيرة أخيه "موسى" وهو العربي الذي قتله ميرسو في أحد شواطئ الجزائر العاصمة. سنتعرّف عبر سرده إلى "هوية" موسى، وعلى والدتهما التي لم يهدأ له بال، في سعيها للبحث عن "جثة ابنها"، لأجل أن يسجل بعد الاستقلال شهيدا، وتستفيد هي من منحة الشهيد.

يقول هارون، بأنّه عندما قرأ رواية "الغريب"، زادته حماس لتقليد هذا الروائي الفرنسي، وكتابة قصة تعارض قصته. فقال: " صار القاتل معروفاً وقصته لمكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده، بل قل معارضته" (داود، 2015، صفحة 08)

تكشف الرواية هنا، عن برنامجها السردي، فقد موقعت نفسها في أسلوب "المعارضة"، والذي يقوم على استعادة عناصر النص الأصلي، ثم بناء عالم روائي يعارضه بالتركيز على المهمل، والمقصي، والمهمش، من باب تحرير القصة من سلطة السارد الأول.

شبح الغريب:

ستحضر رواية "الغريب" لكامو على مستويات عدة في رواية داوود. منها حضور عنوانها، ثم شخصيتها الأساسية "ميرسو" ثم الحادثة المركزية المتمثلة في جريمة قتل العربي، ثم المحاكمة. لكن لم يأت هذا الحضور إلاّ في صورة "معارضة سردية"؛ والمعارضة لا تعني نقض أطروحة الرواية الأصل، بل تعني ضربا من "الانتقام" للعربي المقتول، من خلال الكشف عن هويته، وسرد القصة من زاوية مغايرة. أي من زاوية الهامش والمهمل والمقصى والصامت، ذاك الذي يمثل صوت "هارون" أخ العربي المقتول. وفضلا على ذلك، قام كمال باقتراح قراءة مغايرة لرواية الغريب، فهو يقول لنا ضمنيا انّ قراءة الغريب قراءة فلسفية بالتركيز على عدمية وعبثية البطل هو ما ساهم في طمس آثار الجريمة التي ذهب ضحيتها هذا العربي الذي لا اسم له.

بعد أكثر من ستين سنة تأتي روايته لتمزق ستارة الصمت التي حجبت الحقيقة. وهو صمت مخز في بعده التاريخي والأدبي في الوقت نفسه. سيتكفل الروائي بالرد سرديا على رواية كامو، ويعيد كتابة عالمها على لسان أخ الضحية. سيتخيل داوود أنّ هارون سيتعلم اللغة الفرنسية لأجل أن يروي للعالم القصة الحقيقية لما حدث في تلك الصائفة في أحد شواطئ الجزائر العاصمة، وسيبدأ بالتذكير بأنّ هذا العربي يملك اسما وهو "موسى"، وأنّ له والدة، وهو ابن لرجل يلقب بالحارس أو "العساس". أما تركيزه على "الاسم" فذلك راجع إلى أنّ أكبر ضرر تعرّض له أخوه هو أنّ العالم تجاهله لأنّه عديم الاسم، بل أنّ تجريده من اسمه قد جنّب القاتل من الشعور بوخز الضمير. " لكن لا، هو لم يسمّه لأنه لو فعل لكان أخي قد تسبب للقاتل بأزمة ضمير، ليس من السهل قتل رجل إذا م حمل اسماً" (داود، 2015، صفحة 73)

أضف إلى ذلك أنّ كامو نجح في تبرئة بطله من جريمة قتله للعربي لأنه" أتقن لعبة السرد"؛ فقد كان سرده جذابا وساحرا، وهو الذي ساهم في "التعتيم" على الجريمة لعقود طويلة. فبمجرد أن يقرأ القارئُ هذه الرواية يجد نفسه مفتونا بسردها، فيعميه ذلك على رؤية الحقيقة، فقد يمر على جثة العربي دون اكتراث، وهو الذي حدث.

المحاكمة بأثر رجعي

المآسي لم تنته بعد، إذ سيتم استدعاء هارون بوصفه متهما بارتكاب جريمة، وسيحاكم لسببين اثنين: أنّه قتل الفرنسي في التوقيت الخطأ، أي بعد الاستقلال بأيام قليلة، والسبب الثاني أنه يفترض عليه أن يمارس القتل مع المجاهدين، فقد اتهمه الضابط بعدم مشاركته في الحرب إلى جانب إخوانه "كان يُفترض بك قتل الفرنسي معنا، خلال الحرب" (الرواية ص149). مشهد محاكمة هارون تشبه إلى حد كبير محاكمة ميرسو في رواية الغريب، فكلهما أُدين لأسباب أخرى غير ارتكابهما لجريمة القتل.

استخلاصات

يندرج فعل "محاكاة" رواية "الغريب" ضمن آلية خلخلة المركزية الأوروبية من داخل سرديتها المتعالية، ويمثل "ميرسو" تمثيلا للذات الأوروبية التي تعاملت مع "العربي" بعدائية مقيتة، حتّى أنّ لم يكترث لموته، كأنّ الذي مات مجرد حيوان.

القراءات التي قُدّمت لهذا المشهد، أي لمشهد القتل، غلب عليها التأويل الفلسفي، بحكم وجودية كامو وعبثيته في نظرته الفلسفية للوجود، أي تمت قراءة الجريمة لا كجريمة في حق ذات أصلانية، بل كفكرة فلسفية عن العبث واللامبالاة. وهذا ما نقرأه مثلا في موقف الناقد "أوستن كلاين" متحدثا عن فلسفة كامو: "تناول كامو هذا أيضا في كتابه الشهير الآخر، "الغريب"، والذي يقبل فيه الرجل عقلانية الحياة والافتقار إلى المعنى الموضوعي عن طريق الامتناع عن إصدار أي أحكام، وقبول حتى أسوأ أنواع الأشخاص كأصدقاء، وحتى عدم النزعاج عندما تموت والدته أو عندما يقتل شخص ما" (زيدان، 2021، صفحة 74)

لقد أجاب التفسير الفلسفي فقط على جزء من السؤال: لماذا قُتِل العربي؟ لكنها تجنبت الإجابة عن الأسئلة المظمرة مثل تلك التي طرحها "هارون" في الرواية.

تكمن أهمية رواية كمال داوود في فضحها لهذه القراءة الفلسفية لرواية الغريب، والتي عجزت عن وضع الجريمة في سياقها التاريخي الذي تحكم فيه ديالكتيك المستعمِر والمستعمَر.

تندرج هذه الرواية ضمن روايات المواجهة عبر الكتابة، وبتعبير الناقدة الأردنية "شهلا العجيلي" فـ"الكتابة، لا شك، هي خطوة عملية فاعلة في عملية تفكيك الإمبراطورية الإمبريالية" (العجيلي، 2020، صفحة 103)

العدالة المستحيلة:

صحيح أنّنا سنتعرّف أخيرا على اسم العربي، لكنه يظل صامتا، لأنّ الذي سيتكلم هو أخوه "هارون"، كأنّ الروايةَ في الأخير قد استنفذت جميع وسائلها لتحقيق عدالة بدت أنها غير ممكنة، لأنّ الذي قُتل في نهاية رواية داوود ليس هو ميرسو، أما هارون فقد

أدانته السلطات الجزائرية بهذا الجرم، لأنّه جاء متأخراً، فقد رفضت سلطات ما بعد الاستقلال الاعتراف بهذا الفعل كفعل ثوري وبطولي.
ما الذي تحقق إذن؟ هل استطاع داوود ترميم الدمار الذي ألحقه الاستعمار بالعربي؟ وهل انتهت معاناة هارون ووالدته بمجرد قتلهما لجوزيف الفرنسي؟

الهامش والدين

الرواية ومقاومة العنف الإرهابي في رواية (طوفان من الحلوى في معبد الجماجم)

للروائية التونسية (أم الزين بنشيخة المسكيني)

ثمّة مُفارقة جوهرية في رواية (طوفان من الحلوى في معبد الجماجم) للروائية التونسية أم الزين بنشيخة المسكيني، وهي: أنّ لغة الرواية ذات جوهر شعري، في حين أنّ موضوعها هو العالم المريع الذي ننتمي إليه. من هنا، سيطل السؤال التالي برأسه: هل يستطيع المريع أن يتحول إلى نص جمالي بديع؟ تقف الرواية إذا على الحدود الملتبسة بين الشعر والكارثة، وهنا تكمن قوتها، بل أتصوّر بأنّ أحد مفاتيح قراءتها هي بالذات هذه المفارقة.

ينبغي التذكير بأنّ أم الزين بنشيخة المسكيني هي أيضا باحثة متخصصة في الجماليات، ولها كُتب مهمة في هذا المجال، مثل: (تحرير المحسوس)، و(الفن يخرج عن طوره) و (الفن في زمن الإرهاب)... إلخ. في هذا الكتاب الأخير عثرنا عما سيشكّل بالنسبة لنا خلفية فكرية ضرورية لفهم الكثير من المسائل التي قاربتها سرديا من خلال روايتها الجديدة؛ إذ تبدو الكتابة الروائية استئنافا جماليا لمشروعها الفلسفي في قراءة المشهد الفني المعاصر، خاصة وأنّها صدّرت كتابها بسؤال خطير: ما حاجة الفن في زمن الكارثة؟

لقد كتبت أم الزين بأنّ قدر الفن في هذه الأزمنة هو " أن يغمّس الحب في الموت علّه يجعل الحياة ممكنة مرة أخرى " (المسكيني، الفن في زمن الإرهاب، 2016، صفحة 11)

فالفن يولد مثل الحب على حافة الجحيم. لقد استعارت سؤالها من الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر: لماذا الشعراء في الزمن الرديء؟ والذي استعاره بدوره من قصيدة لهولدرلين بعنوان (الخبز والنبيذ). فانتهى صاحب الكينونة والزمن إلى الحقيقة التالية: " الشعر يقال في ليل العالم " (ص13) مُلمّحا إلى سنوات الحرب العالمية التي كانت ليلا طويلا خيّم على العالم. وتعتقد أم الزين أنّ سؤال هايدغر مازال راهنيا، بحيث يُمكن اسقاطه على واقعنا اليوم، نحن الذين ننتمي إلى الألفية الثالثة، حيث خيّم ليل الإرهاب على عالمنا.

وفي نفس السياق تواصل في استعراضها لمقولات أخرى جاءت كتنويع على بيت هودرلين، ومنها سؤال ثيودور أدورنو: " لماذا الشعراء بعد المحرقة؟" (المسكيني، الفن في زمن الإرهاب، 2016، صفحة 15) لقد كان أدورنو يدافع عن فكرة جوهرية وهي أنه لم يعد الشعر ممكنا بعد المحرقة، وهو الموقف الذي أثار نقاشا في الوسط الثقافي والفكري الألمانيين ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث فسّره البعض بأنه هجوم على الشعراء. وتقول أم الزين في شكل استطراد ضروري: " نحن معنيون اليوم بالسؤال الذي طرحه أدورنو يوما " لماذا الشعراء بعد المحرقة" لأننا نعيش في زمان

يكرر من حيث الشكل براديغم المحرقة لكن بوسائل أكثر رعبا " (المسكيني، الفن في زمن الإرهاب، 2016، صفحة 16)

قد يختلف شكل الكارثة من عصر إلى آخر، بحسب اختلاف تكنولوجيات القتل والإبادة، إلاّ أنّ وقعها على الإنسان يظلّ مزلزلا ليقينياته، ومستفزا لأسئلته التي تعود باستمرار في مظهر عدمي مقيت؛ فالإرهاب الذي أصبح ضربا من عولمة الموت العابر للهويات وللجغرافيات، هو أيضا شكل من أشكال الكارثة الإنسانية، والأخطر أنه منظومة من الأفكار التي تحاول إعادة بناء تصوراتنا للعالم في شكل طقس قرباني تُرفع فيه جثث الأبرياء إلى إله متخف لتمهيد الطريق إلى قيامة لبقة. من هنا، يغدو الفن أحد القلاع الأخيرة للإنسان لمقاومة هذا الموت الهووي باسم الدين. ورواية (طوفان من الحلوى في معبد الجماجم) هو انتصار للفن وللأدب، جسدت فيها الكاتبة الكثير من أفكارها الفلسفية عن الفن في الأزمنة العجاف فألبستها ثوبا سرديا تخييليا من خلال قصص بشر يموتون تحت خناجر القتلى وتُطحن أجسادهم تحت آلة الدولة على نحو مريع.

إن معركة الإرهاب، تقول صاحبة رواية (لن تُجنّ وحيداً هذا اليوم) هي أيضا معركة فنية، فمازالت معركة الفن هي معركة وجودية أمام جنود الله الذين يعتبرون الفنون من أعمال الشيطان، وأنّ الفنانين مجرد زنادقة يتوجّب التضحية بهم، والتاريخ يسجّل أحداثا مريعة لاستهداف الجماعات الإرهابية للفضاءات الفنية وإصدار فتاوي بقتل الفنانين أينما وُجدوا، فالدولة الدينية هي الدولة الخالية من الفن ومن الجمال، لأنّ استهداف الفن هو في جوهره استهداف لمساحة الحلم المتبقية فينا.

لا يستطيع الفن، في زمن الإرهاب، إلا أن يكون سياسيا هو الآخر. تلك هي حتميته الراهنة، أما الذين يدعون إلى استقلاليته، باسم الفن للفن فهؤلاء يعلنون عن تواطئهم مع القتلة، لأنّ تحييد الفن عن معركة الوجود هو وقوف إلى صف القتلة، ولو كان الأمر تحت عنوان عريض: الجمال غير معني بأوحال التاريخ. لقد عثرنا في رواية بنشيخة المسكيني على روح سياسية من خلال مواقف السارد أو الشخصيات من الوضع

السياسي في تونس ما بعد ثورة الياسمين ومن الوضع السياسي العربي بشكل عام، فالرواية على الرغم من شاعريتها الطافحة لم تتنازل عن دورها في نقد الواقع السياسي، وفي التوغل في الأراضي الخطيرة التي يسكنها القتلة. وهو ما عبّرت عنه الكاتبة في كتابها (الفن في زمن الإرهاب): " إنّ إنتاج الجمال قادر على بناء العالم " (المسكيني، الفن في زمن الإرهاب، 2016، صفحة 83)وفي موضع آخر: " أنّ الجمال هو أحد المناسبات المثيرة للفرح حيث نلتقي بأنفسنا في شكل حواس جديدة " (المسكيني، الفن في زمن الإرهاب، 2016، صفحة 92)

انتصار الفن على القُبح:

سأترك التفاصيل جانبا، أقصد تفاصيل الرواية، وهي بالمناسبة كثيرة، وهي التفاصيل التي نبتت من لغة الرواية ذات الكثافة الشعرية، وسأركز على وجه التحديد على شخصيتين وهما عبد الباقي الملقب بكوشمار، وميارى. وقد نضيف إليهما شخصية الرجل الغريب الملقب بالخازوق، والضرورة تدفعنا إلى الاهتمام بهذا الأخير، والسبب أنه يمثّل الوجه المظلم في الإنسان. فالمعركة على صعيدها القيمي هي أيضا معركة بين الخير والشر.

أمام فظاعة العالم سيكتشف كل من كوشمار وميارى ما يمكن للفن وللأدب أن يقدماه لأجل تأجيل السقوط، والتخفيف من ذلك الشعور بدنو النهاية التي ليست إلا الوقوف أمام جرف عال، ومحاولة الاحتفاظ بالتوازن حتى لا يقعان إلى الأعماق المظلمة.

كيف يستعيد الموتى أصواتهم:

سيضطر كوشمار للعودة إلى قريته الجبلية قادماً من المدينة، إذ كان طالبا في الجامعة مختصا في البحث في تاريخ الاغتيالات في الإسلام، وما جعله يختار موضوعاً بهذه الخطورة أنّه أراد الثأر لوالده التي قُتل. سيعود إلى قريته لأنّ جميع إخوته السبعة قتلتهم الجماعة الإرهابية التي تسكن جبل مغيلة، فيهرع إلى والدته، لكن لأجل غاية أخرى وهي الحفاظ على ذاكرة إخوته المذبوحين من خلال رسم رؤوسهم المقطوعة: ((كان مطالبا بتحويل كوابيسه إلى لوحات ديسوتوبية لأمكنة احتلها الخراب في

شكل دوائر مربعة أشبه بقطع من الحلوى)) (المسكيني، طوفان من الحلوى في معبد الجماجم، 2020، صفحة 25) تلك كانت مهمته الجديدة أن يحوّل الكوابيس إلى لوحات فنية، أي إلى خطابات تبوح بمكنون الزمن المتوحش.

تُعرّف الرواية هذه الشخصية على النحو التالي: ((هو اسمه كوشمار.. لا يعرف وجهه.. ولا يعرف أي شيء يشبهه.. فهو لا يحب المرآة... هو فقط مدعو هنا من أجل إحصاء عدد القتلى كل يوم وتسجيلها على سور المدينة.. لم يكن يقصد هذا الأمر.. كل ما أراده هو العبور من هنا بأي شكل.. حتى في شكل قاتل.. أول إن تعذّر في شكل رسام بلا ذاكرة..)) (المسكيني، طوفان من الحلوى في معبد الجماجم، 2020، صفحة 32)

إننا أمام شخصية تناسب زمنية الكارثة، لأن من وجوه الكارثة أن يفقد الفرد وجهه، ويغدو بلا ملامح. الوجه هو أفضل طريقة للعبور إلى الهوية الفردية للإنسان. وفوق هذا، يكره المرايا (هل نحن أمام شخصية مضادة للشخصية النرجسية؟) ما الحاجة إلى المرآة إن كنت بلا وجه؟ المرآة أداة هووية، لكنها تصير بلا قيمة لما تختفي الوجوه. هل كان يخاف من النظر إلى اللاوجه الذي يحمله؟ كانت وظيفة كوشمار أن يُحصي عدد القتلى، ليكون ذاكرتهم من خلال الفن. ستتكرر نفس المفارقة كنوع من البراديغم السردي، حيث يغدو الفن هو الذاكرة التي تؤرخ للبشاعة. كيف يستوعب الفن كل هذه الفظاعة فيحولها إلى أعمال فنية؟

> سيبتكر كوشمار طريقة لمقاومة الإرهاب من خلال رسم الضحايا، فوظيفة الفن هي أن يمنح حياة أخرى للقتلى، ويعيد إليهم أصواتهم؛ فأخوه يوسف، وهو أصغر إخوته وآخر من ذُبح، سيستعيد صوته أخيراً من خلال اللوحة التي رسمها كوشمار بعنوان " الحلم المستحيل ". لقد وُلد يوسف – أصغر إخوته ولهذا الاسم حمولة رمزية واضحة - أبكما، لكنه أخيرا أصبح قادرا على أن يتكلم في اللوحة التي رسمها كوشمار ((معجزة الرسام حيث تعود اللغة سالمة إلى أصحابها)) (المسكيني، طوفان من الحلوى في معبد الجماجم، 2020، صفحة 102)

يتفوق الفن إذا على واقع متوحش، حيث تكون وظيفته منح حياة ثانية للموتى الذين رحلوا بطريقة عبثية وبربرية. كان كوشمار على علم بصعوبة رسم كوابيسه، لكنه لم يعثر على طريقة أخرى لمقاومة شراسة الواقع إلا برسم أحلامه المستحيلة. من خلال الفن، يستأنس الموتى بحياتهم الجديدة. إنه يرسم كوابيسه، وكوابيسنا نحن أيضاً، فجميعنا تسكننا هذه الكوابيس المريعة، لكن من النادر أن نحوّلها إلى لوحات فنية. سيغدو الفن ذاكرته وذاكرة هذا الزمن المُظلم، زمن القتلة، الذين شيدوا معبدا بالجماجم لإرضاء إلههم المتعطش لدماء الأبرياء.

لم يكن كوشمار يرسم الرؤوس فحسب، فهذه الأخيرة هي استعارات للكلّي الذي يقاوم فناءه المُطلق. صحيح أنّ الرأس المقطوعة هي صورة مشوهة ومريعة للكائن البشري، لكنها تتحول في لوحة فنية إلى صورة نابضة بالحياة، لا تخيف إلا القتلة الذين يسكنون الجبل، وإلاّ ما حاجتهم إلى قطع رأس الرسام ما لم يكن الخوف من الفن قد نال منهم؟ إنّ ما يبدو مرئيا في واقع الأمر يتحوّل إلى إرادة حياة في وجه إرادة مضادة هي إرادة الفناء. وهنا يقف الفن بين الإرادتين.

لقد رسم كوشمار تلك اللوحات لأنّ الفن لم يعد غير مكترث بما يقع خارجه، إذ سيبدو متواطئا مع القتلة لو اكتفى بحدوده الفنية، وانغلق على نفسه داخل هذه الحدود باسم استقلالية الفن للفن. الفن، في زمن القتل، يصير استئنافاً ضروريا لفعل السياسة، كفعل احتجاجي ضد القتلة وضد الدولة التي خلقت المناخ المناسب ليتكاثروا مثل الجراثيم في جسد متعفّن.

سيتعرّف كوشمار إلى رجل غريب، سيكتشف أنه ابن عمه الملقب بخازوق، وهو في الأصل من سكان الجبل من القتلة. سيحاول خازوق أن يتعلم فن الرسم، وعندما يشرع في رسم برورتريه الخاص، تكون اللوحة مجرد رسم لمسخ مُريع. ما الذي حدث بالذات؟ لقد رأى خازوق حقيقته المُخيفة، أي استطاع الفن أن يُحرّر الكائن المريع من القشور العالقة، فمن هو المجرم؟ إنه مسخ مريع متلبس في شكل بشري. وهذا

بالتحديد ما وقع لخازوق، وما سيقع للكثيرين منا لو أخضعنا أنفسنا لجلسة رسم، يا ترى كم من مسخ سنرسم؟

تحمل شخصية كوشمار الكثير من مواصفات الشخصية التراجيدية، فقد قدم من المدينة إلى قريته دون أن يدري أنّه كان يسير بقدميه نحو الموت؛ فقد وصلته أخبار أنّ سكان الجبل يطالبون برأسه، لأنّه أصبح يهددهم بسبب فنه. سيخرج كوشمار من القرية محملا بلوحاته، فهو لم يكن يهرب من الموت بل كان يُهرّب ذاكرة القتلى من الموت ثانية؛ فاللوحات التي كان يرسمها كانت تُزعج حراس معبد الجماجم، الذين اعتبروها اعتداء على إلههم المبجّل.

لكنه في الطريق يتعرّض لحادث سير، بعد أن صدمته سيارة مسرعة، فأصابته في رأسه، فيُنقل إلى المشفى، وينجو من الموت بمعجزة، لكنه يفقد عقله، ويفقد ذاكرته ولوحاته. وهناك، وفي مصحة الرازي للأمراض العقلية يحدث اللقاء بميارى التي كانت حبيبته قبل أن تختار الزواج من الرجل الذي خانها وتركها فريسة للوحدة. لقد تذكرته ميارى من خلال وشم قديم في منطقة من جسده، فتصاب بالألم وهي ترى حبيبها السابق وقد فقد ذاكرته، والشيء الوحيد الذي كان ينادي به هو: أين هي لوحاتي؟

لكن، لماذا لم يستطع الفن انقاذ كوشمار من قدره؟ لقد فقد في الأخير كل شيء: والدته، قريته، عقله، وذاكرته. أما لوحاته، فقد عثر عليها بائع للأعمال الفنية، فقام بعرضها، ونال بها جائزة أفضل رسام في السنة. لماذا لم تخرج تلك الرؤوس لتدافع عن كوشمار الذي دافع عنها من القتلة؟ سؤال مُحرج، لكنه يفتح مساحة لمناقشة الرواية في اختيار نهاية كوشمار والرواية ككل بهذا الشكل التراجيدي.

الرواية تلك العيادة لأمراضنا الروحية

من تكون ميارى؟ هناك طريقتان لتعريف هذه الشخصية، أولا هي طبيبة متخصصة في الأمراض النفسية، لكنها ستكتشف أنّها في الوقت الذي تبحث عن علاجات للحالات النفسية التي تصيب الناس، تجد نفسها عاجزة عن تجاوز حالة السأم والعزلة والتفكير السلبي في الحياة التي صارت

تلازمها وتنهشها مثل حيوان جائع، وهذا لعدة أسباب: اتهام والدها بالضلوع في اختراع فيروس وبيعه لمخبر غربي بهدف إفناء الحياة، وخيانة زوجها لها بعد أن بدأت تشكك في ميولاته الجنسية. وثانيا بوصفها قارئة للرواية، حيث وجدت في الروايات منقذها من جنون العالم.

لم يكن العالم مهيئا لمواجهة إرهاب من نوع آخر، وهذه المرة لا يظهر القتلة إلا في شكل جرثوم لامرئي يتنقل في هدوء بين الأجساد فيفتك بها، فأعاد البشرية كلها إلى كهوفها، لتعيش الحياة من وراء الجدران. أما ميارى فوجدت في قراءة الرواية ملاذها الأخير، قراءة وتأملا، قبل أن تتفرغ للبحث في عالم الجراثيم لأجل كتابة رواية ديسوتوبية عن عالم تحكمه الفيروسات يتحوّل فيها البشر إلى قطعان من العبيد.

بدأت علاقتها بالأدب من اسمها ((وتذكّرت أنها ميارى.. وأنّ هذا الاسم ليس ملكها الخاص.. وأنها سقطت اعتباطا من بعض روايات المسعدي...)) (المسكيني، طوفان من الحلوى في معبد الجماجم، 2020، صفحة 91) لقد أصبحت الرواية عندها بمثابة " العيادة الذاتية لها" (المسكيني، طوفان من الحلوى في معبد الجماجم، 2020، صفحة 106) لأنها عثرت فيها على أجوبة لم يكن العلم قادرا على الإجابة عنها؛ فعلى الرغم من أنها درست علم النفس إلا أنّ الأدب وحده من يملك الإجابات لأسئلتها الوجودية. فعندما قرأت رواية "السأم" عثرت عند مورافيا على إجابات لسؤالها: ما هو السأم؟ بعد أن أصبح السأم والملل هو العنوان العريض لحياتها، فقد تزوجت من زوج هارب ومشبوه في علاقاته الجنسية، ووالد متهم بالتآمر مع مخابر أوروبية متخصصة في نشر الأوبئة القاتلة. لقد كانت تسأل هل بقي من معنى للحياة خارج كلمة السأم؟ قبل أن تنبهها رواية مورافيا إلى أنّ السأم قاتل، فأحست برغبة في القتل، لكن من خلال كتابة الأدب: ((فالملل والألم هما بداية كل قصة.. جال بخاطرها التفكير بالقتل كأجمل طريقة للثأر منه.. القتل سردا وحفر قبره في خيال أشرس من واقعها الموبوء بالغدر)) (الرواية: ص108) لم تكن قراءة الرواية عند ميارى إلا طريقة لتعلم الكتابة والقتل معاً. وكانت على عكس كوشمار، تعتبر الأدب طريقة للقتل، في حين كان كوشمار يقول أن ((الفن وحده بوسعه إعادة المقتولين إلى الحياة)) (الرواية: ص117)

لقد تمسّكت ميارى بمقولة لأحد الفلاسفة: ((إنّ الأدب هو الوجه المشرق من الكارثة)) (الرواية: ص118) فكانت الروايات هي ملجؤها الوحيد من الوحدة الموحشة، وهو الدرس الذي تعلمته من رواية " مذكرات في القبو " لديستوفسكي" أنه يمكن لها من خلال الرواية النظر في الظلام.

ستكتشف ميارى عالما جديدا هو عالم الأوبئة وعالم الجراثيم، ما جعلها تقرر كتابة رواية حول حياة الجراثيم، بكل ما تحمله اللفظة من إحالات رمزية أخرى على البشر أيضا، إذ تذكرت كيف أن السلطة كانت تصف المتمردين بالجراثيم. أرادت أن تكتب رواية ديسوتوبية، تؤول فيها السلطة إلى الجراثيم، فتحكم المدينة، ويصير البشر عبيدا لها. سينشط خيالها فيبلغ مداه حدود التخييل السوريالي. أما الحكمة التي تعلمتها من والدها الذي عاد إلى البيت بعد غياب، فهي أنّ ((الإنسان لهو أكثر الكائنات إثارة للشفقة.. إنّه أقلّ من بكتيريا.. وفيروس واحد يمكن أن يقتله)) (الرواية: ص182) ويضيف: ((البشر فيروسات يا ابنتي.. هذا أصح)) (الرواية:ص183) هل هناك إمكانية ميلاد حياة جديدة وقد طال الفساد كل الأمكنة.

كانت أخبار الوباء تعزز داخلها فكرة نهاية العالم، كأنّ فم العدمية مفتوح عن آخره. لم تجد أمامها إلا الأدب والخيال لتأجيل هذه النهاية ((تشبثي بالخيال.. هو من سيصنع لنا عالما جديدا..)) (الرواية: ص215) تريد أيضا أن تحرّر الخيال من مسرح القتل والتوحش.

شعرية الكتابة في مواجهة العالم المُريع:

تدنو لغة الرواية من الشعر، هذا إذا لم نقل أنّ روحها من الشعر نفسه. يحضر الشعر في شكل إيقاع يتنقل صداه بين الجُمل التي سبكتها الروائية؛ فكل جملة هي في ذاتها حالة شعرية. إنّ لغة أم الزين بنشيخة المسكيني لغة مجازية في أغلبها، مقارنة باللغة السردية التي كانت خافتة؛ فالرواية لا تنتمي إلى الروايات التي تكثر فيها حركة السرد، فالشخصيات لا تفعل كثيرا، بقدر ما تتأمل كثيرا في حالاتها وفي حالة العالم.

إنّ غياب الحركة في الرواية قد يعني أيضا أنّ الفن لا يُغيّر العالمَ بل يتأمّله. هل أنقذ الفن كوشمار من الجنون؟ وهل استطاعت الروايات أن تغير واقع ميارى؟ تدعونا رواية (طوفان من الحلوى في معبد الجماجم) إلى النظر في هذه العلاقة المتوترة بين الفن والعالم، بين الفن والإرهاب، بين الفن والخوف، بين الفن والسأم..إلخ حيث يظهر الفن كمقاومة لكن دون قدرة على تغيير العالم. لقد بقي العالم نفسه، ومازال سكان الجبل يمارسون جرائمهم، ومازالت الدولة تأكل لحم شعبها، ومازال الوباء يزحف في يقينياتنا ليدمرها ويقضي على الطُمأنينة فينا.

الروايةُ والسخرية في (بابا سارتر) للروائي العراقي (علي بدر)

تُقرأ رواية (بابا سارتر) لعلي بدر من خلال المقابلة بين سيرتين: سيرة فيلسوف الوجودية "جان بول سارتر" بكل فخامتها وزخمها وسلطتها الرمزية على أجيال من المثقفين سواء في فرنسا أم في العالم العربي، وسيرة متخيلة لمثقف عربي بلغ به التأثر بهذا الفيلسوف حد التماهي المطلق.

وعلى صعيد الكتابة السردية، تقدم لنا الرواية محاكاة ساخرة لفيلسوف الوجودية من خلال شخصية "عبد الرحمان" أو "سارتر العرب" كما يحب أن يناديه الآخرون. ستتماهى السيرتان وفق لعبة التعارض والمفارقة، والتي خلقت وضعيات كاريكاتورية، وقد نسبّق الحكم فنقول أنّ الغاية من هذا الأسلوب التهكمي هو تدمير صورة المثقف العربي في مرحلة تاريخية، اتسمت بالتقليد الأعمى، وبغياب مشاريع ثقافية حقيقية، تنطلق من الواقع العربي، الأمر الذي أغرق النخب العربية في النظريات والمفاهيم الكبيرة التي يقتنصونها من الكتب دون تدبر ودون تحيين لها بما يستجيب لمعضلات الواقع العربي.

تنتمي رواية علي بدر إذن إلى نسق الروايات النقدية التي تعيد قراءة واقع النخب العربية، وقد وجد في شخصية "عبد الرحمان" صورة نموذجية وكاريكاتورية عن المثقف العربي المسكون باليوتوبيات المستحيلة، وعلى الرغم من أنّ أحداثها تعود إلى فترة الستينيات من القرن الماضي، إلاّ أنّ اسقطاتها على واقعنا اليوم ممكنة، خاصة وأنّ الواقع العربي شهد منذ بداية الألفية الجديدة تحولات عميقة، هي في جوهرها وقائع تراجيدية، بدأت في شكل غزو أجنبي، لتنتهي في شكل ثورات شعبية انطلقت كحلم لبناء دول ديموقراطية تقوم على أنقاض الديكتاتوريات، وانتهت في صورة حروب عبثية واستيقاظ مارد الإرهاب الذي نشر الموت في كل مكان، وأمام هذه الامتحانات القاسية، ظل المثقف العربي على هامش الحدث التاريخي، مكتفيا بدور المشاهد المنفعل في أحسن الأحوال، هذا إذا لم نقل أمرا آخر.

السيرة المتخيلة لسارتر العرب:

سيطلب حنا يوسف من السارد أن يكتب سيرة فيلسوف عراقي عاش في ستينيات القرن الماضي، وكان معروفاً بلقب فيلسوف الصدرية. إلاّ أنّ المهمة لن تكون

سهلة، فشخصية هذا المثقف كانت مجهولة يلفها الغموض، وما يتداوله الناس عنها هو مزيج من الحقيقة والخيال، فهي أقرب إلى شخصية أسطورية منها إلى شخصية واقعية.

لم يترك فيلسوف الصدرية أو "سارتر العرب" – وهو اللقب الذي اشتهر به أكثر – إلاّ بعض المراسلات، وكتاباً يتيما شرح فيه فلسفته، وعلاقته بفيلسوف الوجودية "سارتر". فحياته مليئة بالفراغات، لا يملؤها إلا كاتب سيرة لن يكتفي بالنبش في الماضي، بل سيلتجئ إلى خياله أيضا.

ويمكن أن نستنتج هنا فكرة جوهرية، وهي أنّ الفلاسفة قد يكونون مجرد صناعة لمخيلات كتاب سيرهم الذاتية. إنّ السؤال الذي يطرحه القارئ هو: ما الحاجة إلى كتابة سيرة فيلسوف؟ ولماذا لا يكتب الفلاسفة سيرهم بأنفسهم؟ " نعم! كل فيلسوف أرعن. لكن هنالك أرعن يكتب كتباً تسهّل الأمر على الذين يكتبون سيرته، وهنالك أرعن لا يكتب كتباً، فيقتضي أن ندفع مالاً لشخص ينقّب ويكذب ويؤلّف، ليصنع منه فيلسوفا حقيقيا". (بدر، 2009، صفحة 08)

الفقرة السابقة هي لنونو بهار، وهي صديقة حنا يوسف، تكشف عن رؤية مركزية في هذه الرواية، والتي سنؤسس عليها قراءتنا لها، وهي أنّ الفيلسوف مجرد صناعة تخييلية، وأنّ سيرة الفلاسفة هي في الأخير ضرب من الأسطرة الضرورية؛ وفي سياق روايتنا، فالعرب كانوا في أمس الحاجة إلى خلق مثل هذه الأساطير، وهنا تأتي وظيفتها في نزع الأسطرة عن مثل هذه الشخصيات، بالكشف عن تناقضاتها الداخلية وفق علاقة جدلية مع واقع يتعارض مع ما يؤمن به هذا المثقف من أفكار عن التحرر وعن الوجود وعن موت الله،...إلخ وستنهي بهار فقرتها بجملة لاذعة، تحمل قدرا كبيرا من السخرية، لكنها تبرز حقيقة المفارقة التي سقط فيها المثقف العربي، بين الصورة المتخيلة عنه، وبين موقف الواقع منه، حيث تقول:"اكتب ما تشاء وليكن هذا الحمار أعظم من جان بول سارتر، لا يهمني على الإطلاق". (بدر، 2009، صفحة 12)

عين سارتر أو بداية سؤال الوجود الكبير:

في نظر "عبد الرحمان" ما يجعل من "سارتر" سارتر هو عينه العوراء ووجهه القبيح، وهنا سنكتشف أنّ أكبر معضلة وجودية التي واجهته، والتي هي بمثابة عقدة مركزية، أنّ الطبيعة لم تهبه "عين سارتر"، وما سيزيده حنقا، أنّ جاره بائع الخضار في سوق الحي وهبته الطبيعة هذا التشوه السارتري، فهو يشبه سارتر ما جعله ينتفض ضد ظلم الطبيعة.

بالنسبة لعبد الرحمان، فالجسد هو عتبة لأسئلة الوجود، ووفق لعبة المفارقة فإنّه يعتبر نفسه فيلسوفا ناقصا لأنّ الطبيعة حرمته من تشوهات سارتر الأصيلة. أن تكون سارتريا هو أن تكون لك "عين حوراء" و"وجها قبيحاً" مثله. سيضع عبد الرحمان الأفكار في مرتبة أدنى مقارنة بالمكانة التي منحها لعين سارتر.

عندما فشل عبد الرحمان في العودة من باريس مكلّلا بشهادة جامعية من أرقى الجامعات الباريسية، كان عليه أن يحوّل ذلك الفشل إلى موقف فلسفي، ليُقنع النّاس بأنّ الفلسفة لا تصنعها الشهادات الجامعية، وبأنّ ما يصنع الفيلسوف هي فلسفته وليست الشهادة، ليواجه الوجوه المندهشة بسؤال كبير: وهل كان سارتر فيلسوفا بشهادته؟ لم يعد من فرنسا حاملا لشهادة أكاديمية، بل عاد بفلسفة عظيمة من شأنها أن تنقذ الأمة من تخلفها الكبير.

وإذا عدنا إلى سيرة جان بول سارتر، سنجد أنّ جوهر فلسفته الوجودية تكمن في علاقتها بضجيج الحياة، وبالعالم بعيدا عن عالم النظريات التي تسكن بطون الكُتب، لذا كان كثير التردد على المقاهي والمطاعم والحانات، حيث كان يتحلق به المئات من المعجبين والمريدين يشرح فيها فلسفته، ويبث فيهم أفكاره عن الوجود الحر للأفراد. وعلى الرغم من الانتقادات التي كان يتعرّض لها، إلاّ أنّ نجه زاد توهجا في أوساط الشباب الفرنسي المتعطش للحرية، فتحولت الوجودية التي كان يبشّر بها هذا

الفيلسوف إلى نمط في الحياة، وأصبح الوجودي هو بتعبير سارة بكويل في كتابها الممتع (في مقهى الوجودية) كل شخص يمارس حبا متحررا ويسهر حتى وقت متأخر من الليل يرقص على ضربات موسيقى الحياة.

لقد أنزل سارتر الفلسفة من مدرجات الجامعات ومن بطون الكتب، لتتحول إلى محض تجربة، لتغدو هي كل ما نجرّبه، وليس كل ما نقرأه.

حمل إذن عبد الرحمان إلى النّاس ، ليقول لهم: إننا موضة الوجودية، حتى يقول لهم أنهم يعيشون في عالم فاقدٍ للمعنى، وأمام هذا الفراغ العظيم، تسقط كل الأوهام، بما فيها وهم الشهادة الجامعية.

ثمّ أنّه عاد بكنز لا يُقدّر بثمن، زوجة فرنسية شقراء، وفوق ذلك هي ابنة خالة سارتر نفسه، وهذا يعني أنّ علاقته بالسارترية ليست فكرية فقط بل هي علاقة نسب أيضا، وهذا في ذاته يمثّل انتصارا حضاريا لم يحققه أي مثقف عربي (إذا استثنينا حالة طه حسين طبعا).

بقي سؤال ينبغي أن يُطرح: لماذا رفض عبد الرحمان الكتابة؟ يمكن أن نميز هنا بين خطابين: خطاب ظاهر للاستهلاك العمومي، حاول عبد الرحمان تلميع صورته بوصفه الفيلسوف الذي لم يؤلف كتابا والذي لا يكتب مقالات، من خلال إبراز موقفه الفلسفي من الكتابة؛ فبالنسبة له فإنّ الكتابة تليق فقط بهؤلاء الذين مازالوا يؤمنون بأنّ هناك نظام في العالم، وبأنّ العالم مؤسس على الحقيقة. فالذين يكتبون يساهمون في واقع الأمر في تشييد السرابات الوهمية، التي روّجت لها الامبراطوريات الامبريالية والرجعية في العالم. ومن جهة أخرى، فإنّ الكتابة تشكل خطرا على حيوية التفكير، وعلى حرارة الانفعالات الأولى التي تصدر عن الذي يتكلم، بل هي تجسد معاني المفارقة والخداع والغرابة بسبب ما تحدثه من مسافات شاسعة بين الفكرة وحقيقتها. إنّ الكتابة مثل العادة السرية، التي تستبدل الشيء بصورته.

"وهكذا كان عبد الرحمان متكلما، لأنّ الكلام يحقق له عدمية حقيقية لامجازا، يمنحه فلسفة واقعية، لا فكرة استعارية. كان عبد الرحمان متكلّما لا كاتباً، كان فيلسوفا لا دجّالاً" (بدر، 2009، صفحة 45)

الكتابة بهذا المعنى هي تشييد عالم من المجازات والاستعارات التي تخلق ستارة سميكة تفصل الفيلسوف عن رؤية الواقع والإحساس به. لأنّ ما سيبقى هو الأثر بدل الواقع.

أما الموقف الثاني فهو المضمر الذي يفضح هذه النخب التي لم تقم على مشاريع فلسفية حقيقية، فما يشكل موقفا فلسفيا في نقد الكتابة قد يكون مجرد تبرير لإخفاء مركب النقص في هذه النخب التي عجزت عن إنتاج فلسفة عالمية ترسخ وجودها من خلال كتابات ومناظرات فكرية موثقة تبقى إرثا للأجيال القادمة.

اعتمد عبد الرحمان على القاعدة التالية: لم يُخلق الفيلسوف ليعمل بل خُلق ليتفلسف. بهذه القاعدة تهرّب من كل المسؤوليات العملية، ليكتفي بالجلوس في ركن مقهى شعبي، أو في حانة تعجّ بالهامشيين عل منوال سارتر، ليمارس غثيانه الوجودي. الفيلسوف، في صورة عبد الرحمان، هو الذي يجد مبررا لكل شيء. إنّ العمل يعيق الفيلسوف على إنتاج الأفكار العظيمة!

الحب الوجودي هو عدم وجود الحب:

لم يؤمن عبد الرحمان بشيء يسمّى الحب، فالحب في نظره غير موجود، هو مجرد حالة ضعف وزيغان تصيب الوعي فتجعل القبيح جميلاً، ولو لوقت زمني وجيز جدا، قبل أن تسقط الأوهام، لتتعرّى الحقيقة في قبحها المدوّي. لقد اكتشف بعد أن تعوّد على زوجته الفرنسية الشقراء أنها امرأة قبيحة.

علاقته بزوجته الفرنسية صارت تجسيدا للإخفاق العاطفي الذي مُني به فيلسوف الصدرية، وقد بدأت العلاقة بينهما تفتر يوم رزقا بتوأمين، فاختار لهما عبد الرحمان اسمين غريبين تماشيا مع فلسفته الوجودية، فالولد أطلق عليه اسم " عبث" و الطفلة اسم " سدى"، وبسبب هاذين الاسمين حدثت القطيعة النهائية بينهما؛ فزوجها الفيلسوف ليس أكثر من رجل مريض وموسوس، فكان قرارها أن تتوقف عن الاعتقاد بكراماته الفلسفية، وتعيش حياتها متجردة من لباس الوجودية ومن أوهام زوجها المجنون. قررت أن تربي ابنيها " عبث" و "سدى " بعيدا عن الفلسفة الوجودية.

لقد تحول سارتر العرب إلى مجنون في نظر زوجته، أما في نظر المجتمع فكان مصدرا للسخرية، لأنّ شطحاته الفلسفية لم تعد تقنع الكثيرين، بل أصبحت مصدرا للتهكم. ما حدث له أنّه عاش منفصلاً عن واقعه، ومغتربا على نحو مضاعف؛ مرة عن واقعه، ومرة ثانية عن فلسفة سارتر نفسه؛ فإذا كان هذا الأخير قد قال بأنّ الوجود يسبق الماهية والذي يعني أنّ الإنسان يخلق نفسه باستمرار من خلال أفعاله، فإنّ عبد الرحمان لم يفهم هذا المبدأ، فبدل أن يخلق وجوده أخضع هذا الوجود لمجموعة من الأفكار الوجودية التي اقتنصها من قراءاته المجتزئة لفلسفة سارتر.

ومن زاوية أخرى، جسّد عبد الرحمان سيرة المثقف العربي في تلك المرحلة التاريخية من تاريخ المجتمع العربي الحديث، أي فترة الستينيات، فهو ينتمي إلى ذلك الجيل الذي رفض الدخول في تجربة الكتابة الفلسفية، علما بأنّ الكتابة شكّلت منعطفا كبيرا في انتقال الثقافة الإنسانية إلى طور الحداثة وما بعدها، بل ظلّ متشبثا بالثقافة الشفوية، الصانعة لأوهام بطولية في تفسير التاريخ والواقع.

إنّه الجيل الذي فشل في تغيير واقعه، لأنّه فشل في فهمه. إننا نرى في صورة عبد الرحمان تجسيدا أليغوريا لمعضلة النخب العربية التي انفصلت عن واقعها، وسجنت وعيها داخل عالم من اليوتوبيات المستحيلة.

" ومع ذلك ممالك تُبنى في الكلام، وممالك تهد، عروض يهزها الكلام ويخلخلها، ومدن يصنعها الكلام ويؤسسها. وليس هناك في واقع الأمر من كان بإمكانه أن ينفذ ما يقول او من كان بإمكانه أن يُصلح واقعا، أو حتى يفهم واقعا". (بدر، 2009، صفحة 44). وهذا الاقتباس يختزل بدقة ما أردنا الخلوص إليه في نهاية هذا المقال.

الهامش وتحولات المجتمع

في سردية الحراك: الفن واستعادة المواقع

قراءة في رواية (الباش كاتب) للروائي أمين الزاوي

يقول الفيلسوف التونسي (فتحي المسكيني) إن الرهان الكبير لثورات الربيع العربي لم يعد الهوية بل صار الكرامة؛ وبغض النظر إن كان مفهوم الحراك الشعبي الجزائري الذي انطلقت شرارته في ٢٢ فبراير ٢٠١٩ يندرج ضمن مقولات الثورة، فإنه في جميع الأحوال قد بدأ في شكل غضب شعبي عارم ضد نظام أوصل الشعب إلى الإحساس المرير بأن كرامته أصبحت مهددة؛ لم ترفع في البدايات أي شعارات ذات طبيعة هوياتية، بل ارتفع صوت تاريخي واحد، يندد بالفساد، ويدعو إلى التغيير.

والملفت في حراك ٢٠١٩ أنه اجتاح الفضاء العمومي، وحول الساحات والشوارع والطرقات إلى ميدان للتعبير عن الغضب وعن الرغبات المؤجلة في التأسيس لدولة المواطنة الحقيقية ودولة العدالة والحريات، واستعادة الكرامة المهدورة، فسقطت الحواجز بين الطبقات الاجتماعية، وامتزجت الأصوات في ايقاع واحد، لكن أيضا أبانت عن شحوب الخطاب النخبوي الذي ظل على هامش الحياة الاجتماعية، أخلى الساحة لميليشيات الفساد التي طالت كل مؤسسات المجتمع، بما في ذلك قطاعات حيوية مثل الثقافة والجامعة.

لقد حرر هذا الحراك الكبت الجمعي الذي دام لسنوات، وكان الأدب والإبداع الفني بشكل عام ضمن أدوات التعبير عن اللحظة التاريخية، على الرغم من أن الكتابة عن الحراك، في الوقت الذي مازال يتشكل ويتبلور من

شأنه أن يورطها في مزالق التسرع أو قد يضعها ضمن الخطابات التي تريد احتكار شرف السبق في الكتابة عنه. لكننا لا نخفي أن الكثير من الأعمال الأدبية والفنية قد أنتجت في خضم هذا الحراك، ملتصقة به، لتفتح المجال للمقارنة بين بلاغة الشارع الغاضب وبلاغة الخطابات التي حاولت تمثل اللحظة التاريخية التي فاجأت الجميع.

إن السؤال الذي نطرحه: ما هو الشكل الأدبي والفني الذي يكون مناسبا للتعبير عن هذا الحراك الشعبي؟ ألا تستدعي ثورة الواقع نوعا آخر من الثورة وهي الثورة على أساليب الكتابة والتعبير الفني؟ لا يمكن الاجابة عن هاذين السؤالين إلا باستقراء ما أنتج من أعمال أثناء الحراك وبعده.

قد يكون من المحرج اليوم، أن نقرأ بعض ما صدر من أعمال أدبية عن الحراك، فنكتشف حجم الأوهام التي ساهمت هذه الأعمال في زرعها، لأنها لم تمنح لنفسها الوقت الكافي لتأمل الحراك في جميع أبعاده. قد يقول قائل أن وظيفة الأدب على نحو خاص هو استشراف المستقبل، فهذا صحيح إلى حد ما، لكن ليس كل عمل أدبي يحمل وعدا بالمستقبل، أو فهما عميقا للتاريخ، وليس كل كاتب هو صاحب رؤية قادرة على اختراق ستارة المستقبل المجهول.

من كان يدري أن الحراك سيدخل في حسابات هوياتية وجهوية، وأنه سينحرف عن خطاب الكرامة، ويتحول إلى عملية واسعة لاصطياد الساحرات والبحث مجددا عن التموقع. وفي هذا السياق تشتت الخطابات، وتاهت الرؤى، وحدث أن بدأت أطراف تحيي النعرات القديمة، لتشتد الحرب في المواقع، حرب الأحكام والتراشق بالتهم، وتوزيع صكوك البطولات، والتهم الجاهزة.

هل كانت النصوص التي كتبت أثناء الحراك قد استشعرت بهذه الانزلاقات الخطيرة؟

نظـريا، ينخـرط هـذا النـوع مـن الكتابـة الأدبيـة فـي مرافقـة أحـلام الحشـود، وزيادة مفعـول الحلـم فـي أننـا أخيـرا مقبلـون علـى تغييـر تاريخـي، سيضـعنا فـي واجهـة التـاريخ المعاصـر، بعـد أن كـان الخـوف يأكـل مـا تبقـى مـن آمالنـا. لكـن مـا لا يمكـن تجنبـه، هـو أن الكتابـة عـن واقعـة تاريخيـة فـي حجـم انتفاضـة ضـد نظـام سياسـي قـد يورطهـا فـي الـدفاع عـن رؤيـة سياسـية، أو دينيـة، خاصـة وأن الحـراك قـد طـور فيمـا بعـد خطـابا ايـديولوجيا بـين مـن يـدعو إلـى شـكل معـين للدولـة الجديـدة (!) علمانيـة، دينيـة، عسـكرية، مدنيـة..إلخ دون أن ننسـى كيـف انتهـت ثـورات الربيـع العربـي إلـى تفجيـر المكبـوت الـديني حينـا، ومـارد العنـف حينا آخر، وعودة الشمولية من النافذة بعد أن خرجت من الباب.

وفـي خضـم الجـدل الـذي انتقـل إلـى المواقـع، بعـد أن هجـرت الحشـود الشـوارع ولـم تعـد وفيـة لطقـوس التجمهـر الأسـبوعي، تاهـت الأسـئلة الحقيقيـة، وتجنـب الجميـع الحـديث عـن المقاصـد الحقيقيـة للحـراك وهـي الكرامـة، وقـد صـدق (فتحـي المسـكيني) لمـا قـال أن هـذه الشـعوب تثـور مـن أجـل حريتهـا، لكنهـا لـم تجد ما تفعل بها!

الرواية ومزالق الكتابة عن الحراك الشعبي

لـم يسـتو النقـاش الأدبـي فـي الجزائـر إلـى حـد اليـوم حـول مفهـوم الأدب الاسـتعجالي، الـذي التصـق بمـا كتبـه الروائيـون الجزائريـون إبان مرحلـة الإرهـاب فـي تسـعينيات القـرن الماضـي؛ وقـد وصـفت هـذه الأعمـال بالاسـتعجالية لأنهـا تزامنـت كتابتهـا مـع الأحـداث الدمويـة التـي لـم يكـن أحـد قـادر علـى معرفـة إلـى مـا سـيؤول إليـه المسـتقبل، فكانـت الكتابـة فـي تلـك المرحلـة رصـدا تقريـريا لأهـوال الاغتيـالات، وبوحـا نفسـيا موجعـا ..إلـخ فلـم تمـنح أجـواء الرعـب والخـوف وانتظـار المـوت والتحـديق فـي الظـلام الـدامس الـروائيين الوقـت للتأمـل والتـدبر فـي أحـوال المرحلـة، فكانـت الكتابـة حاجـة مسـتعجلة لمقارعـة سـنوات المـوت والجنون.

يعود مجددا هذا المصطلح، والسبب أن الحراك الشعبي أنتج هو الآخر سردياته التي واكبته أسابيعا فقط بعد انطلاق شرارته. وإذ نحن أشرنا إلى هذا المصطلح، فنيتنا ليست اصدار أي حكم مسبق عن الأدب الذي أنتجه أدباء دون انتظار اكتمال اللحظة التاريخية لأجل فهم أكبر لها، حتى لو بدا أن هذا المصطلح في ظاهره يختزن حكما قيميا سلبيا.

من بين الروايات التي انبثقت عن الحراك الشعبي، رواية (الباش كاتب) للروائي (أمين الزاوي)، والتي أنهى من كتابتها في أفريل ٢٠١٩م، أي في عز التظاهرات الشعبية التي احتلت الشوارع المركزية. والمعروف عن أمين الزاوي أنه من الروائيين القليلين الذين اختاروا الكتابة داخل الأقاليم الصعبة والمسكوت عنها، حتى أن رواياته تشكل مشروعا سرديا كبيرا يضبطها ايقاع الكتابة في الممنوع والمهمش وفي السياسي وفي تاريخ الأجساد المقموعة. هو صاحب مواقف فكرية وثقافية واضب على كتابتها في مقالاته الأسبوعية سواء بالعربية أو الفرنسية، وبعض مقالاته كانت تخلف وراءها نقاشا كبيرا يتحول أحيانا إلى خلفية للتهجم عليه، لاسيما من التيارات الاسلاموية التي تجد في أفكاره مصدرا للإزعاج. ففي مقال بعنوان (مقولة النهايات من نيتشه إلى أمين الزاوي) والذي نشر في جريدة (البصائر) المحسوبة على التيار الإسلامي، كتب صاحبه يقول : ((ليس لأمين الزاوي أي مشاركة حقيقية فيما يتصل بالفكر والإنتاج الفكري؛ فهو روائي محدود الكفاءة الابداعية والفنية، وكل ما أنتجه من نصوص أدبية لا يخرج عن سياق التكرار والالتزام الايديولوجي بمجمل التصورات الحداثية الفلسفية والاجتماعية والنقدية، التي تشكل الاطار الفكري لعموم الثلة العربية المتعلمنة)). ويتضح من خلال هذا المثال البسيط، أن كتابات الزاوي ظلت هدفا لنيران هذه الأقلام المتخندقة وراء ايديولوجيا دينية ضد كل من يحاول تحريك المياه الراكدة، بل قد وصل الأمر بالبعض إلى تكفيره بسبب أفكاره وكتاباته.

في روايته (الباش كاتب) ٢٠٢٠ سيوقع لنا الزاوي رواية عن الحراك الشعبي الجزائري، لكنه ظل وفيا لعوالمه السردية ولأفكاره عن الفن والسياسة والدين والجسد؛ والملفت للانتباه في هذا العمل الروائي أن الزاوي كتبه في عز الحراك الشعبي، ليقدم تشخيصا فنيا لرؤيتين متناقضتين للتاريخ: رؤية السلطة، ورؤية الفن وهي رؤية متمردة على واقعها، تنتمي إلى جهة المستقبل.

سيدخل الزاوي إلى مطبخ السياسة، ذلك أن الحراك الشعبي الجزائري جاء لمحاكمة نظام سياسي أنتج طيلة عقدين من الزمن أزمات متتالية، بدءا من أزمة الحريات وصولا إلى ازمات اجتماعية، عكستها حالة الفساد العام التي طالت كل مؤسسات الدولة. سيعيد الروائي الرواية إلى السياسة.

على منوال الفيلسوفة الألمانية (حنة آرنت) نتساءل: هل مازال للسياسة في النهاية معنى؟ وتزداد شرعية هذا التساؤل في سياق هذه المجتمعات التي تحكمها أنظمة قمعية وفاسدة؛ فإذا كانت السياسة هي تنظيم الحياة في المدينة، فهي في مجتمعات القمع طريقة لشرعنة الفوضى، واحتكار السلطة، وتبرير العنف ضد الرعية.

تنتمي الكتابة الروائية إلى أفق الحرية في قول الحقيقة، وهذا ما منحه الحراك للشعب وللطبقة المثقفة، أي ذلك الشعور بحرية الفعل (التظاهر) والقول (الكتابة والإبداع). إذ أصبح ممكنا الحديث عن الرئيس بكاريكاتورية، وانتهاك عالمه الخاص، واقتحام دهاليز السلطة، وهو ما كان سابقا، قبل الحراك ضربا من الانتحار؛ فقد تابعنا أخبار كتاب وصحافيين تمت إدانتهم بجرم قول الحقيقة في ذاك العقدين البائسين، فابتلعتهم السجون والمنافي.

لقد آمن الزاوي بأن روح الإبداع هو الحرية، لذلك مارس حريته في مجال الرواية، مقتحما الحواجز والمتاريس الاجتماعية والأخلاقية، وباحثا عن شكل روائي يحتوي أصوات الهامش.

وفي روايته (الباش كاتب) سيكتب رؤيته عن الحراك الشعبي، منتصرا لصوت الشعب، ولدور الفن في صناعة الفرجة التاريخية الذي سيحول واقعة تاريخية كان يمكن لها أن تنحرف نحو جهة القمع والعنف إلى واقعة احتفالية.

ماذا يستطيع الفن أن يقدمه زمن الثورات؟

تساءل (بونوا دوني) في كتابه (الأدب والالتزام): ((لأي شيء تصلح الكتابة في اللحظة التي يهتز ويتغير كل شيء؟ وأي دور يمكن للكاتب أن يلعبه في تلك الظروف الخاضعة للاستعجال والفعل العاجل؟)). **(دوني، 2005)**

هل يساهم الأدب في صناعة الثورات؟ أم أن وظيفته هي تفسير وفهم هذه الثورات؟ ما يسميه (بونوا) باللفظوية الثورية هو تلك الخطابات المحملة بقيم الثورة، وهي خطابات وضعتها الثورة في نظام وجود جد إشكالي.

ماذا يمكن أن تقوله رواية (الباش كاتب) عن الحراك الشعبي الجزائري ما لم يكن هو وضع الكتابة الروائية أمام إشكالية التعبير عن حدث تاريخي لم يكتمل لحظة كتابتها. أكيد أن قارئا عاش هذه اللحظة التاريخية سيبحث داخل الرواية عن أجوبة غير مألوفة لأسئلة عادية. صحيح أننا أمام عمل تخييلي، وهذا سيشفع للروائي مؤقتا، لكنها مغامرة محفوفة بالمزالق أيضا، ولعل أخطرها، مدى قدرة الروائي على خلق التوازن بين التخييلي والتاريخي، أي بين الشكل الفني والحادثة التاريخية التي كانت آنذاك في طور التشكل.

وكما أشرنا سابقا، فإن أمين الزاوي قد فتح سرده على رؤيتين متناقضتين، أحدهما مثلتها شخصية (عمار النساخ) كاتب خطابات الحاكم (قزمان بن نسوان)، وشخصية (مهدي أخريف) الملقب ببوب مارلي وهي شخصية محبة للحياة وللفن، جعلت من المغني الأسطورة (بوب مارلي) رمزا للتحرر من نير الاستبداد. وبين الشخصيتين تنفتح مساحات الكلام عن الحراك الشعبي، بين موقف كاتب خطب الرئيس الذي اعتبره تمردا يستحق مواجهته بقوة

الحديد والنار، وموقف الفنان الذي اعتبر الحراك فرصة تاريخية لتغيير الأوضاع، وهو المناخ المناسب لإعادة ربط الفن بالثورة والتغيير.

السلطة ومأزق الخطاب:

ما الذي يجعل شخصية (عمار النساخ) مهمة ومحورية في الرواية؟ هناك أسباب كثيرة، ولعل أهمها، أنها جسدت التمثيل العميق للسلطة، ذلك أن الروائي توغل إلى تلك المنطقة التي تطبخ فيها خطابات الرئيس، فعمار هو الذي يكتب للرئيس خطاباته التي يتوجه بها للرعية، وظهرت أهمية وخطورة هذه الوظيفة عندما لم يعد الرئيس قادرا على التسيير بسبب المرض الذي ألم به، حيث ظل حضوره مستمرا عبر الخطاب أو اللغة، أي أن عمار هو الذي ناب عن الرئيس، بل أصبح لسانه الذي به يخاطب الرعية.

تتضح جليا هذه العلاقة العضوية بين السلطة والخطاب، تذكرنا بأفكار ميشال فوكو، خاصة التي طرحها في كتابه المهم (نظام الخطاب)، ففي هذا الكتاب يطرح فوكو نظرية مهمة حول سلطة الخطابات. يقول في إشارة واضحة إلى أن الخطاب ليس هو ما يترجم الصراعات أو أنظمة السيطرة، لكنه هو ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها. (ينظر: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا).

في رواية الزاوي، يتحول الرئيس إلى مجرد شبح غائب عن مسرح السياسة، خاصة بعد أن أصبح غير قادر على ممارسة الحكم، لكنه يظل حاكما وصاحب سلطة من خلال الخطابات؛ إنه يتمثل عبر اللغة التي يتعامل معها عمار بتفاني شديد.

حب عمار للغة ولمعاجمها، لا يقل عن تعلقه الشديد برئيسه، بل بلغ تعلقه به إلى درجة الرغبة في النوم معه في سرير واحد. هذه العلاقة المليئة بالعواطف والفونطازمات، تعكس تعلق كاتب الرئيس بالسلطة إلى درجة الرغبة في الحلول فيها. لأن وجوده لا معنى له خارج دوائر النظام. استمرار قزمان أبو

نسوان في الحكم، هو ما يمنح معنى لوجود هذا الكاتب. لكن معركة الوجود بالنسبة له تدور داخل الخطاب، من خلال اختياره للكلمات، والحرص على صياغة العبارات، لأجل اقناع الرعية بأن الرئيس بخير، وأنه بصحة جيدة. تكمن سلطة الخطاب، عند عمار النساخ في قدرته على تزييف الحقيقة.

إن الحراك الشعبي كان انحرافا في نظر عمار النساخ، لأنه أنتج خطاباته الخاصة في شكل شعارات رفعتها الجماهير، وليس هناك ما يزعج السلطة أكثر من بلاغة الشعارات. لقد كان الحراك، ضمن هذا المنظور، شكلا خطابيا جعل صوت الهامش، والمنبوذ، والمقصى يستعيد سلطته بعد عقود من الصمت. فالمعركة خلقت ضربا من التوازن بين احتلال الساحات و استعادة مساحات الخطاب المهملة.

الفن واستعادة المواقع المهملة

يعود السؤال دائما إلى واجهة الكتابة، وفي رواية (الباش كاتب) يضعنا الزاوي في مواجهة هذا السؤال القديم والجديد في الآن نفسه.

والملاحظ أن الروائي، وعبر شخصية مهدي أخريف كان يبحث عن موقع رمزي للفن داخل الحراك الشعبي؛ ذلك أن هذه الشخصية، والتي كانت تعمل في إدارة عمومية للكهرباء، كانت متعلقة بالموسيقى، وعلى وجه التحديد بموسيقى الفنان الجمايكي (بوب مارلي)، واختيار مارلي لم يكن اعتباطا.

سيحرص الروائي على أن يقدم لنا الحراك الشعبي في صورة احتفال أكثر من كونه فعلا عنيفا ضد النظام، حيث احتلت الجماهير الساحات والطرقات والشوارع لتبعث فيها روحا عبر الشعارات والأغاني وأشكال التعبير الأخرى، بل أن العرسان جاءوا ليحتفلوا بفرحهم وسط الجماهير. هل تحول السخط إذن إلى حالة احتفالية معلنة عن رؤية جديدة لمعنى الثورة؟

كتب الشاعر المغربي (محمد بنيس): ((لا شك أن خصيصة هذه الثورة هي أنها أتت بما يفاجئ لا في الفعل فقط، بل في الخطاب أيضا، من حيث

حضور الشعر والصورة والغناء والرسم والتعبير المسرحي، إضافة إلى النكتة والمثل. هي خطابات إبداعية تضاعف من قدرة الجسد الثائر على المقاومة، على إنتاج المقاومة المتعددة)) (بنيس، صفحة 256)

فحضور الفن وأشكاله التعبيرية المختلفة هو إنتاج لمقاومة متعددة، والانتقال بالثورة إلى مستويات من الوعي بأهمية الفن في أي مسار ثوري مقاوم، وهذا ما جعل مهدي أخريف يحمل آلته الموسيقية ليغني أشعار الدا المولود، الشاعر وبائع الورد، وسط الجماهير التي قررت أن تخرج من صمتها.

إن ما يقوم به الفن بأشكاله المختلفة هو تحرير الجسد والخيال والخطاب من الخوف، والخضوع لنواميس المستبدين، لكن أيضا التحرر من أشكاله القديمة كذلك، إذ لا ننسى أن النخب المنتجة للإبداع على اختلاف صنوفه، كانت ومازالت تمثل الحلقة الأضعف في أي مشروع للتغيير، سواء بسبب صمتها المتواطئ مع النظام، أو بسبب خوفها، باستثناء القلة منهم الذين ظلوا يحفرون بالملاعق نهر التغيير.

على الفن أن يتحرر من نفسه، وهو في تصورنا لن يكون إلا بالخروج من الإطار، والبحث عن الحياة خارجه، وهذا ما قصده بنيس دائما بضرورة عدم تخلي الخطاب الفني أو الأدبي عن زمنيته.

يقاوم الفن، في نظر المهدي أخريف، زمنية الإخفاق الذي مني به هذا البلد منذ الاستقلال، كأن التاريخ ليس إلا تاريخ الاخفاقات المتكررة. وعندما جاء الحراك الشعبي، خرج الشعب عن هذا المسار التاريخي الذي رسمته سياسات الاخفاق المتتالية، ليراهن على حريته. ولا يمكن للفن أن يستعيد قوته إلا في جو من الحرية. ((الجميع يرقص، صغارا وكبارا، نساء ورجالا، الحرية طعم نادر في هذا البلد)). (الرواية ص61)

دعونا نتأمل في هذه العبارة (الحرية طعم نادر في هذا البلد) لنقيس بها عمر الحرية في أوطاننا العربية؟ الذي حدث عربيا، في ظل ما سمي بالربيع

العربي، أن الربيع الذي كان يحلم به الجميع، لم يعمر طويلا، بل سرعان ما سقطت البراعم الصغيرة من الأغصان، لتسقط أرضا وتدوس عليها نعال الوافدين الجدد الذين أعلنوا عن نهاية أحلام التغيير، والدخول في عصر الفوضى والعنف وعودة الديكتاتوريات وإطلاق سراح وحوش الأصوليات الدينية لأجل الترويع.

ما أتعس هذه الأحلام التي تلاشت فوق رؤوسنا مثل سحابة صيف لم تقاوم جفاف السماء. فكل شيء انقلب إلى نكوص نحو عصر شمولي جديد، جعل الأنظمة الجديدة، والتي ليست أكثر من نسخ معدلة للأنظمة السابقة، تسرق هذه الأحلام، وتكذب على شعوبها أنها جاءت محمولة على أكتاف شهداء هذا الربيع الثوري.

ما الذي تغير اليوم؟ لا شيء تقريبا، إلا إذا استثنينا ازدياد منسوب الإحساس بعدمية هذا التاريخ العربي.

هل كان الزاوي، أو غيره من الكتاب، يدركون أن هذا الحراك سيسقط في فخ تكرار التجارب الفاشلة السابقة؟ صحيح أن الجماهير التي احتلت الشوارع نقلت ثقافة الاحتجاج إلى مستويات عالية من الوعي، وجنب ذلك الدخول في دوامة العنف، لكن هل يعني ذلك أنه نجح في استعادة كرامة المواطن؟

لقد بدأنا المقال بسؤال الكرامة، وسننهيه به أيضا، مع أننا لم نصل بعد إلى صياغة الأجوبة الحقيقية. رواية الزاوي نفسها، رغم أهميتها في رصد نبض الحراك أثناء وقوعه، لكنه فشل في طرح الأسئلة الأكثر جذرية: ما هو دور النخب الثقافية في الانهيارات التي حدثت؟ لقد قدم لنا الحراك كواقعة قد وقعت فحسب، دون أن يقرب العدسة أكثر لتفكيك الحدث، ربما مازلنا نفتقد إلى شجاعة اقتحام القلاع العالية التي تربض داخلها الحقيقة.

ما لا يقوله المؤرخ عن الحروب

قراءة في سردية (الحرب) في الرواية العربية المعاصرة

مدخل:

في دلالة الحرب:

الحرب هي واقعة تاريخية وإنسانية عنيفة، تُرتكب فيها أبشع الجرائم في حق الإنسان. وبغض النظر عن الأهداف النبيلة التي قد يبرر بها البعض خيار الحرب، فهي في الأخير تجربة مأساوية لا ينتصر فيها أحد.

لقد شهد تاريخ البشرية العديد من الحروب، إلاّ أنّ حروب القرن العشرين كانت الأخطر والأكثر كلفة. في عام 1932 كلّفت عصبة الأمم والمعهد الدولي للتعاون الفكري في باريس العالم الفيزيائي ألبيرت آنشتاين (1879 -1955) بمهمة إدارة نقاش حول سؤال (الحرب)، فوقع اختياره على العالم النفساني سيغموند فرويد (1856 – 1939).

كان السؤال الذي طرحه آنشتاين هو (لماذا الحرب؟)، وما جعله يختار هذا الموضوع هو إدراكه بأنّ الحرب هي أكبر مشكلة على البشرية مواجهتها، لأنّ المسألة هذه المرة تتعلق بمستقبل الإنسان على وجه الأرض. وانتهى صاحب نظرية النسبية إلى إجابة واحدة ومعقولة عن سؤاله في قوله بـ: ((أنّ الإنسان بداخله نزعة للكراهية والتدمير)) (فرويد، 2018، صفحة 38)

وقد وافقه فرويد في هذا التحليل؛ فالإنسان حسب رأيه تتجاذبه غريزتان: غريزة الحياة وغريزة الموت، وأغلب صراعاته تُسوّى عن طريق العنف؛ ففي البداية كان يلتجئ إلى قوته البدنية، قبل أن يخترع الأسلحة التي كانت مكملة لقوته العضلية. أما اليوم فالأسلحة تطورت، وأصبحت بحق تهدد الحضارة الإنسانية بأكملها.

وليس للحرب إلاّ هدف واحد هو القضاء على الأعداء، بتقويض قوتهم وإجبارهم على التخلي عن حقوقهم، والخضوع للطرف الأكثر قوة. أما اليوم، فالحرب أصبحت ضرورية لاستمرار أنظمة، وانتعاش اقتصاديات. وللتذكير فقط، فإنّ فرويد قد ألّف كتابا من وحي هذه المناظرة عنوانه (الحضارة وإحباطاتها) والذي تُرجم إلى العربية بعنوان (قلق الحضارة). (يُنظر إلى مقدمة نادر كاظم لكتاب "ما الحرب؟").

الحرب والإعلان عن موت الإنسان:

تشكل الحرب تهديدا مستمرا للإنسان، في وجوده الفيزيائي كما في وجوده القيمي؛ فهي تقوم بتعطيل جميع القوانين الأخلاقية وكل ما له صلة بالقيم الإنسانية وبحقوق الإنسان وعلى رأسها "الحق في الحياة". وفوق هذا، فهي مثل الفيضان الغاضب يجرف في طريقه كل المبادئ والسرديات التنويرية والإنسانوية التي كانت بمثابة صمام أمان لضمان مستقبل إنساني يسوده السلام والعدالة والطمأنينة والرفاهية، وهي الفلسفات التي توهمت طويلا بإمكانية تحقيق يوتوبيا مجتمع إنساني متسامح.

كانت الحربان العالميتان تجسيدا عنيفا لموت أحلام التنوير ويوتبيات المجتمع الإنساني المتطور والمتحضر، فخيم جو من الكآبة وعدم اليقين، وتحركت الأسئلة الجذرية الأكثر إرباكا، معلنة عن موت الحضارة وعن موت الإنسان.

ما دور الثقافة في الحرب؟

الكثيرون تساءلوا ويتساءلون إلى اليوم: ما الذي يبقى ممكنا التفكير فيه في أزمنة الحروب والكوارث؟ هل استطاع آنشتاين وفرويد وغيرهما من دعاة التنوير والعقل والتطور والإنسانوية من إيقاف زحف الكارثة على أوروبا وعلى العالم؟ ما الذي تستطيع أن تقدمه الفلسفة والآداب والفنون لإنهاء حالة الحرب ؟

صحيح أنّ هذه الأسئلة تفتح مسار لنقاش طويل عن جدوى الفكر والأدب والفن في تجنيب البشرية ويلات الحروب المدمّرة، ولو أنّنا في هذا المقال سنحاول البحث عن آثار الحرب وتمثلاتها في الأعمال الأدبية؛ ولو أنّنا نُدرك مسبقا أنّ وظيفة الأدب ليست إيقاف الحروب، بقدر ما تنبهنا إلى خطورتها، وتحذّرنا من الدمار الذي تخلفه وراءها.

ومن جهة أخرى تجدر بنا الإشارة إلى فكرة جوهرية وهي أنّ الأدبَ هو ضرب من المقاومة أيضا، ولو بعد أن تكون الكارثة قد قصمت ظهر الإنسان.

الأدب هو ما يُقال بعد الحرب:

في زمن الحرب، هناك دائما ما يمكن سرده من حكايات ومآسي إنسانية ألهمت الكتّاب، وفجّرت فيهم ينابيع الإبداع. وكما قلنا سابقا، تأتي العملية الإبداعية بعد حين من الدهر، أي كردة فعل مباشرة أو غير مباشرة من بعد أن تضع الحرب أوزارها، فلا نتصوّر أنّ للبشر الوقت الكافي لكتابة مآسيهم أثناء الحرب (على الأقل إبداعيا)، وكما قالت الكاتبة التونسية (أم الزين بنشيخة - المسكيني): ((حين تزدهر فلاحة الخراب في عصر ما، لم تعد الكلمات وحدها تفي بحاجتنا لكتابة صمت مشاعرنا المثقلة بغموض المرحلة وتبعثر حدودها وهشاشة خرائطها وسياساتها)).

الكثير من الروايات كُتبت عن الحرب، عن أهوالها ومآسيها وتجاربها الإنسانية، ومن وجهات نظر مختلفة؛ نتذكر بعض روايات أرنست همنغواي مثل رائعته (وداعا للسلاح)، ورواية (الساعة الخامسة وعشرون) لفرجيل جيورجيو؛ في هذه الرواية تتحوّل الحرب إلى مصيدة لا ينفلت منها بطلها يوهان موريتز، وشخصيا لم أستطع إنهاءها بالنظر إلى قسوتها وفظاعتها في رسم مصائر بشرية علقت في مصيدة حرب عبثية، ستشعر وكأنّ القدر لا يريد أن يفلت البطل من قدره المأساوي.

عربيا، لم تتخلّف الرواية العربية في الكتابة عن الحرب، سواء عن حروب التحرير من الاستعمار، أو المواجهة ضد العدو الإسرائيلي ولو أنّ آثار الهزيمة خيّمت لعقود على موضوعاتها. وفي العقود الأخيرة برزت الرواية العراقية المعاصرة والسورية في مضمار الكتابة الروائية عن الغزو والحروب الامبريالية والأهلية، نذكر على سبيل المثال روايات أحمد السعداوي، وحسن بلاسم، وعلي بدر، وضياء الجبيلي، وعلي عواد، وشاكر نوري، وخالد خليفة و مها حسن، وجان دوست وغيرهم...إلخ. وما ميّز هذه التجارب أنها قاربت الحرب من زوايا مختلفة، وأسست لجماليات سردية متفاوتة. إننا أمام استطيقا الحرب أو الكارثة التي حولت الحرب إلى أثر فني.

رواية " طابق 99 الحاضر المرتبك ليس إلا نتيجة لماضي مأساوي:

سنحاول الوقوف عند رواية عربية تدور أحداثها حول أثر الحرب على الفرد العربي، ويتعلق الأمر برواية (طابق 99) لجنى فواز الحسن، الصادرة عن منشورات ضفاف والاختلاف، ومن خلالها سنجيب عن السؤال التالي: كيف تؤثر الحروب على الإنسان وعلى علاقاته بالعالم؟

ما يهم الرواية هو تلك حكايات التي لم يروها أصحابها لأنهم قُتلوا في الحرب، فحملوا معهم الكثير من الأوجاع والأسئلة القاسية.

سنتعرف في رواية طابق 99 إلى شخصية (مجد)، وهو فلسطيني مقيم في أمريكا، بعد أن هاجر مخيمه رفقة والده المحارب على إثر مجزرة صبرا وشتيلا التي ارتكبها الجيش الإسرائيلي ضد الفلسطينيين اللاجئين في بيروت عام 1982 بتواطئ من بعض الكتائب اللبنانية. سيفقد مجد والدته الحامل في هذه المجزرة، وسيصاب في رجله ووجهه.

في أمريكا سيعيد بناء حياته كرجل أعمال ناجح، وسيدير أعماله من مكتبه في الطابق 99، لكن ذلك لم ينسه ماضيه، فكلما انغمس في الحاضر اشتعلت جمرة الذاكرة المؤلمة أكثر، وهو الذي حمل الحرب كجرح عميق على ساقه وندبة على وجهه.

سيقع مجد في حب هيلدا اللبنانية المسيحية، التي هاجرت هي الأخرى إلى أمريكا لتحقق حلمها في أن تصير راقصة عروض فنية وعارضة أزياء، كانت هي الأخرى ضحية من ضحايا هذه الحرب، ولكن من جهة الكتائب التي تواطأت مع العدو الإسرائيلي، والتي كانت تكن كراهية خاصة للفلسطينيين. ستضعنا الرواية أمام علاقة جد معقدة وملغمة في الوقت نفسه بين مجد الفلسطيني وهيلدا اللبنانية والمسيحية.

انفتح السرد في الرواية على زمنين ومكانين مختلفين؛ زمن الماضي الذي هو زمن الحرب 1982 (مجزرة صبرا وشتيلا التي ارتكبها الجيش الإسرائيلي بقيادة المجرم آرييل شارون بتواطئ من الكتائب اللبنانية وجيش الجنوب اللبناني)، وهو زمن استيعادي ارتبط بذكريات مجد وهيلدا وشخصيات أخرى مثل شخصية محسن الذي

تحول إلى مارك. وزمن الحاضر وهو زمن ما بعد الحرب في مدينة نيويورك تحديدا، هو زمن الأسئلة والمواجع والبحث عن الحقيقة الهاربة.

الحرب والذاكرة المبعثرة لشخصيات مأزومة:

هناك نقطة ارتكاز زمنية في الرواية هي مجزرة صبرا وشتيلا 1982 التي امتدت تأثيراتها إلى الزمن الحاضر، فالماضي المأساوي غير مفصول عن تأزمات الحاضر، يمكن أن نستضيء بخطاب مجد حول دلالة الذاكرة بالنسبة لشخص نجا من حرب لكنه لم ينجو من آثارها: ((لا مكان لحفظ التاريخ كرقم فحسب، بل تكاد تكون الصور تتحول إلى حالة انبعاث من الموت وإليه. في محاولة لاستعادة الذاكرة، تبدو الأحداث دائما ناقصة ومبعثرة، ليس لشيء إنما لفظاعتها)). (الرواية، ص29)

لا يفهم مجد التاريخ كأرقام وكتواريخ، بل هو ذاكرة تعاني من النقص والتبعثر بسبب فظاعتها. سيستعيد هذا الماضي في شكل مشاهد ولوحات متناثرة، ثم تأتي وظيفة السرد في وضع هذه اللوحات المبعثرة في نسق سردي هو "الحكاية". ستسعفه الحكاية في الإجابة عن أسئلة ظلت تؤرقه لسنوات، شأن هيلدا التي ستخصص لها الروائية فصلا كاملا لسرد قصتها.

فلماذا تحكي الشخصيات عن الحرب في الوقت الذي نشعر بأنها تريد التخلص من عبء هذه الذاكرة المثقلة بالجراح وبالآلام؟ هذا ما يشكل سؤالاً مهما في تصورنا.

تأثيرات الحرب على شخصيات الرواية:

قد يبدو للبعض أنّ الحروب تنتهي بمجرد أن يضع آخر مقاتل سلاحه، وهذا ليس صحيحا دائما، لأنّ الحروب تستمر في شكل حكايات الذين بقوا على قيد الحياة، وتستمر في حكايات الأحياء عن الموتى الذين لم يسفعهم القدر لسرد تجاربهم بأنفسهم.

يقول مجد: ((كانت تلك المأساة، ككل مآسي الحروب، لا تنتهي بعد حدوثها، بل تخالها تبدأ من هناك، من حكايا الأشلاء المطمورة، والجثث التي لم تودّع الحياة بابتسامة على فراش المرض، كما تعودنا أن نرى في الأفلام بل بنظرات ذعر

واستجداء وتوسّل)). (الرواية، ص30) فالحرب ليست هي المأساة، المأساة هي ما نعيشه بعد الحرب.

الحرب خطيئة:

بسبب ماضي عائلتها، كانت هيلدا تشعر وكأنها تحمل خطيئة الحرب، تستحضر تلك الأيام حين كان منزلها العائلي ملجأ لمقاتلي الكتائب اللبنانية الذين كانوا ربما من تسبب في مقتل والدة مجد، لكن هذا الأخير، كان يبحث عن صورة الإنسان في ذلك العدو، كالذي يبحث عن مصالحة مستحيلة.

لقد هاجرت هيلدا إلى أمريكا لتحقق حلمها في أن تصير راقصة محترفة وفي الوقت نفسه مصممة أزياء. سيكون لقاءها الأول بمجد مشحونا بالأسئلة، لأنها ستكشف له أنها تنتمي إلى الكتائب، وأنّ عمها قد قتل ثلاث فلسطينيين قبل أن ينتحر في الأخير صيانة لكرامته، ولو أنّ هيلدا في الأخير ستكتشف الحقيقة، وهي أنّ عمها ادعى فقط أنه قتلهم حتى يظهر في صورة البطل.

ستقرر هيلدا العودة إلى بيروت، لأجل العثور على أجوبة لأسئلتها، لتعترف أنها أحبت فلسطينيا. الحب هنا سيتحول إلى تحد للماضي الدموي لعائلتها التي كانت علاقتها بالفلسطينيين دموية. كانت ترفض النسيان، على الرغم من أنها مع قرارة نفسها تجاوزت وطأة الحرب والقتل. لقد تبدلت هواجسها الآن، فأصبح الحب أحد تلك الهواجس الجديدة والقوية. ((استيقظنا فجأة لنرى أنّ الحرب انتهت، لكن رائحتها هنا، طازجة جدا كالدم اللزج، كجرح لا يندمل)). (الرواية: ص243)

كان والدها يؤمن بنجاعة الحرب، إنها طريقة لأجل بناء المجد. مجد سياسي سيقربه من السلطة، وسيتحول إلى أحد موظفيها. كان يقول لها ((الحرب، الضراوة، كلّ هذا ضروري أحيانا)). (الرواية: ص247)

كانت حتمية الرواية أن تنتهي علاقة هيلدا بوالدها، فتقرر مغادرة البيت والعودة إلى أمريكا في نفس اليوم الذي سيتم تعيين والدها وزيرا في الحكومة اللبنانية.

تجريد الشخصية من إنسانيتها:

خطر الحرب أنّها تحوّل الأشخاص إلى أدوات للقتل. تذكر مجد والده الذي تحوّل من أستاذ للغة العربية إلى مقاتل في الجبهة. لم يكن سهلا على والدته في بداية الأمر أن تستوعب فكرة أن يتحوّل زوجها الذي لم يؤذ طيلة حياته نملة إلى مقاتل يخوض المعارك الدموية.

سنلاحظ بأنّ والدة مجد لم تنظر إلى دوافع الحرب بعين الاعتبار، بل ركزت بعفويتها على قدرة الحرب على تجريد الإنسان من آدميته ومن سلميته. أما زوجها فكانت له نظرة مغايرة، فالحرب بالنسبة له هي لأجل كرامته بالدرجة الأولى، فالعدو هو الذي يقتل ((آخر ما في الإنسان من أمل بعدالة الحياة)).

الحرب وحش أعمى:

لقد لخص محسن صديق مجد مأساة الحرب بهذه الجملة اللاذعة: ((الحروب كلها متشابهة ... تحتاج فقط إلى القوي والضعيف)). في الحروب، لا أحد يعرف من القاتل، ومن المقتول ((كأنّ الأسماء لا تعود ضرورية)) (الرواية: ص 126)

الحرب هي ندبة على الجسد:

لم يرد مجد التخلص من ندوب الحرب، على الرغم من أنّ الكثيرين قد نصحوه بإجراء عمليات تجميل لوجهه. ما لم يفهموه أنّ تلك الندوب هي التي تبقيه على صلة بالماضي: ((كان يحاول اقناعي بأن ألجأ إلى العلاج، وأجري جراحة تجميلية لوجهي، وأطبّب رجلي. ربما أبي أيضا أراد أن أداوي آثار الحرب على جسدي، لكن أحدا لم يفهم هذه الحاجة في داخلي، لأن أبقى متصلا بالماضي)). (الرواية: ص173)

إنها الآثار الظاهرة للحرب، أما آثارها غير المرئية فهي التي تنتمي إلى حساسيته الداخلية ورؤيته للماضي. تذكره تلك الإصابات بالمجزرة، وبوالدته التي ذهبت ضحية لهمجية القتلة الذين لم يرحموها وهي حامل، لهذا فإنّ التخلص من هذه الندوب هو خيانة لذلك الماضي، ولذكرى والدته.

خاتمة:

تحضر الحرب في رواية (طابق 99) كحدث بعيد في الذاكرة، وكإطار عام وظفته الروائية جنى فواز الحسن لأجل إبراز التناقضات التاريخية التي أفرزتها هذه الحرب في حاضر شخصياتها. تظهر الحرب قادرة على تغيير الشخصيات من الداخل، قبل أن تضعها أمام مرآة الحقيقة المهشمة، حيث لا ينعكس فيها الماضي إلا في شكل شظايا. ستلتجئ الرواية إلى الحب كمحاولة لاختبار قدرة الشخصيات على صناعة الحياة، لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة، فقد كان مجد وهيلدا يقفان على حواف حفرة عميقة، هي حفرة ذاكرة الحرب.

الهامشُ والثورة

الرواية وجيل الغضب في رواية (سنوات الجري في المكان) لنوار ناجي

لم أقرأ للروائية المصرية (نورا ناجي) (1987) إلاّ كتابها (الكاتبات والوحدة) فكانت اكتشافاً جميلا مكنني من التعرّف إلى كاتبة تكتب على نحو جيّد، لاسيما وأنّ مقالاتها حول سير كاتبات روائيات سمحت لي ببناء تصوّر حول رؤيتها الخاصة للأدب وحول أسلوبها في الكتابة. ولم يخب ظنّي، وأنا أقرأ روايتها الأحدث (سنوات الجري في المكان) (دار الشروق المصرية 2022)، عندما لامستُ روحا إبداعية واضحة، ومقدرة إبداعية على التجريب وارتياد أماكن مختلفة في غابة الكتابة.

لعبة التجريب في الرواية: أو كيف نحرر الرواية من الجري في نفس المكان:

في الفصل الأخير من رواية (سنوات الجري في المكان) (منشورات الشروق المصرية 2022) للروائية (نورا ناجي)، ستواجه (نانا عبد الوهاب) هاجس كتابة رواية عن موقعة الجمل التي استشهد فيها الفنان (سعد البيومي)، وهي الحادثة التي سيمتد تأثيرها على عدد من أصدقائها الفنانين.

لن تكون المهمة بالسهلة، أمام انفتاح الرواية على أكثر من زاوية نظر، وعلى أكثر من احتمال؛ لكن ما يهمنا هو هذا التصور الذي ورد في فقرة على لسان (سارد) لا نعلم على وجه التحديد من هو، يتوجّه بخطابه إلى (نانا) يذكّرها بأنّ كتابة (رواية) هي

طريقة لإبقاء قصص ضحايا ثورة يناير على قيد الحياة، وهي فن في جوهره مقاوم للموت وللتلاشي عكسنا نحن البشر. ((**لهذا ستكتبين رواية، وستحكين فيها كلّ شيء، لأنّ الروايةَ على عكس الجميع، لو قرأها شخص واحد فقط، لو لم يقرأها أحد، لو بقيت على رف مكتبة قديمة في مدينة صغيرة... ستعيش وسنموت جميعاً. لهذا ستكتبينها، لأنّك تكرهين الموت**)). **(صص256 -257).**

ولا أجد ما يمنعني من إزاحة المسافة الفنية بين السارد وصوت الروائية نورا، إذ أزعم أنّ هذه الفقرة تجسد رؤية (نورا ناجي) لوظيفة الرواية؛ وكما هو مفصّل في المسرد السابق، فالرواية هي شكل فنّي وُجد لأجل مقاومة (الموت)، ولو أنّ هذه الفكرة – أي فكرة الموت – كانت الهاجس الأبدي للفن منذ ملحمة غلغامش.

وعبر هذا المدخل، سأحاول رسم مسارات القراءة، على صعوبتها، بالنظر إلى خصوصية هذه الرواية، خاصة وأنّ الروائيةَ قد مارست التجريب الروائي على أكثر من صعيد؛

أوّلا، في ممارسة ما يمكن أن أسميه بـ(السرد المستحيل)، والذي تجلّى في الفصل الأوّل، بحيث سنكتشف بأنّ الذي يسرد هو (سعد البيومي) بعد أن فقد حياته في ميدان التحرير على إثر تلقيه رصاصة اخترقت عينه. فالسارد هنا هو شبح سعد وهو يتأمّل عالم المشرحة بعيدا عن جسده المسجى والبارد الذي فقد حرارة الحياة. ومن موقعه بوصفه ساردا – ميتا ستشتغل ذاكرته، كما سيطرح الأسئلة: كيف هو شكل الوجود خارج دائرة الحياة؟ فقوة الرواية هي تخييل رؤية رجل فارق الحياة لشكل الوجود ومعناه بعد أن تعطلت جميع حواسه، وفارق جسده.

ثانيا، توظيف الحواس الخمسة لإبراز علاقتها بالفن، بحكم أنّ جميع الشخصيات فقدت حاسة من حواسها (ياسمين السيد فقدت حاسة الذوق / مصطفى عبد العزيز الذي لم يعد قادرا على سماع الأصوات الصاخبة/ يحي الصاوي الذي فقد حاسة الشم ...)

وتجدر الإشارة إلى أنّ مشكلات هذه الشخصيات مع حواسها اقترنت بطريقة أو بأخرى بحادثة استشهاد (سعد البيومي)، ومن جهة أخرى، فكل شخصية من هذه الشخصيات تمارس فنا من الفنون (الكتابة / تسجيل الأصوات لأجل إعادة كتابة تاريخ

الثورة من خلال الذاكرة الصوتية / الشعر / المسرح / الرواية) ناهيك عن تجربة (سعد) الفنية المختلفة، والتي جسدت المعنى العميق للتاريخ الذي يدور حول نفسه في شكل دائرة لا نهائية.

ثالثا: اشتغال الرواية على وظيفة الفن، على اختلاف أشكاله التعبيرية، في علاقته بالتاريخ. ونقصد هنا على وجه التحديد (ثورة يناير). والسؤال الكبير الذي تطرحه الرواية، ولو ضمنيا: هل بإمكان الفن صناعة الثورات؟ أم أنّ الفن يبدأ حيث ينتهي التاريخ؟

سيقول (سعد البيومي): ((**سيطرت صورة الشباب الواقف أمام المدرعة على أفكاري. قلت هذه صورة ثورة، الأمر لم يعد مزاحا على الفايسبوك. عرفت أنني سألتقط صورا مثلها. ثمة أمل خفي في أنني سأشارك أيضا في تغيير التاريخ، لأنني مثل أمي، لا أخفي شيئا، لكني أحمل الكثير من الغضب**)). **(ص14)**

وبغض النظر عن إمكانية تغيير التاريخ من عدمه، فإنّ سعد يؤكّد أنّ ما يحرّك الفن هو (الغضب) التاريخي الذي يسكنه هو وجيله؛ الأمر الذي جعله يُخرج الفن من القاعات إلى الواقع، بدءا من محاولته القبض على فكرة الموت بالغوص إلى أعماق البحر، حيث غرق والده وتوثيق مشاهد السفينة الغارقة لتكون الصور التي التقطها والأصوات التي سجلها رفقة صديقه (مصطفى عبد العزيز) مادة لمعرضه الفني المقبل. وصولا إلى أهم مشروع فني أقامه، والذي يقوم على فكرة فلسفية عن (الزمن)، إذ وضع نفسه داخل كرة بلاستيكية كبيرة، مرتديا لباسا يشبه الذي يرتديه رواد الفضاء، ثم يجري داخل هذه الكرة لفترة من الوقت. وقد عنون المعرض بـ (30 يوم جري في المكان).

لقد جسد (سعد) فكرة عميقة وخطيرة عن (الحياة) وهي أنّ ((**الجري في نفس المكان هو تلخيص الحياة، مزيج ساحر من الثبات والحركة**)) **(ص22)** لكن المعنى يتعمّق ليطال فكرة (الزمن العربي) نفسه، الذي يراوح مكانه، بحيث تتحول الحركة إلى ثبات أو دوران في المكان نفسه. هل يعني ذلك أيضا، أنّ (ثورة يناير) رغم أحلامها الكبرى لم تخط بالتاريخ خطوة إلى الأمام؟ ((**لحظات تمر وكأنه عشر سنوات، عشر سنوات**

من الثبات في المكان، عشر سنوات من المشي في المكان، عشر سنوات من الجري في المكان..)) (ص 260)

رابعا، انفتاح السرد على أشكال وأساليب تعبيرية مختلفة، فكل فصل خصصه لشخصية من الشخصيات، لكن ما يحدد خصوصية كل شخصية ليس فحسب قصتها، لكن طبيعة الصوت السردي الذي يسردها، فتارة تسرد الشخصية قصتها على لسانها، وتارة أخرى يكون السرد بضمير المخاطب أو الغائب.

أما الملمح الأساسي هو أنّ كل فصل خصصت له الروائية شكلا تعبيريا: السرد المستحيل على لسان جثة (سعد البيومي)، السرد على شكل يوميات (ياسمين السيد)، السرد بضمير الغائب (مصطفى عبد العزيز)، الشكل المسرحي (يحي الصاوي)، والميتا – سرد (نانا عبد الوهاب).

هذا التنوع في أنماط السرد وأشكال التعبير المختلفة (حيث أنّ الشعر نفسه كان حاضرا) جعل الرواية مختبرا تجريبيا، وأتصور أنّ اللجوء إلى هذا التنوع الشكلي له دلالة تصب في تثوير الرواية من الداخل، وتحريرها من الشكل النمطي مخافة أن تقع هي الأخرى في لعبة (الجري في نفس المكان).

هل يمثل الفن حالة مقاومة أم حالة مهادنة للواقع؟

على مدار هذه الرواية، يتحرك السرد بين التخوم الفاصلة بين الفن وتحولات الواقع وعنفه؛ من خلال شخصيات تعاني من الهشاشة، لكنها في الوقت نفسه تستمد قوتها من تلك الهشاشة. لقد أعجبتني ملاحظة (الطبيب) لـ(يحي الصاوي) الشاعر والكاتب المسرحي والذي كان يعاني من فقدان حاسة الشم، عندما قال له: ((**مشكلتك هشاشتك، لكني أعود وأكرر، أنتَ شاعر، ستظل شاعرا، ستظل هشا، لو اكتسبت صلابة ستخسر نفسك**)) **(ص188)** وأجد أن جميع شخصيات الرواية تعاني من هذه الهشاشة، فقبل أن نتعامل معها كحالة سلبية، فهي ضرورية في كل عمل فني؛ فياسمين السيد التي تعمل طبيبة شرعية، لم تجد إلا في كتابة يومياتها طريقة لمواجهة هذه الهشاشة، ولو أنّ وضعها مختلف بسبب مرضها، فهي تكتب لنفسها لتجيب عن سؤال

مُربك: لماذا لا تموت مثلما يموت الناس؟ فهي تشعر أنّ لعنة ما أصابتها، لتجد نفسها في المنطقة الرمادية بين الحياة والموت. أما يومياتها فلا تريد أن يقرأها أحد إلا بعد (تلاشيها).

أما مصطفى فكان يعيش مثل الشبح، لا يفكر إلا في تسجيل الأصوات وتخزينها لأجل صناعة ذاكرة صوتية لثورة يناير؛ ((**يريد أن يملك سجلات لكل شخص يحبه، يتمكن من استعادتها عندما يموت، يريد أن تدخل أصوات حياته في فنه، يريد أن يصنع منها شيئا خالدا**)). **(ص137)**

يرتبط الفن، هنا، بالذاكرة كضرب من مقاومة الموت، باستعادة أصوات الذين استشهدوا في ميدان التحرير. ذلك أنّ تسجيل أصواتهم يمنح لهم إمكانية الخلود في الذاكرة، أليست أصوات الموتى هي أول ما ننساه عندما يرحلون؟

لقد كتبت لنا (نورا ناجي) رواية مُربكة في تمثلها لوظيفة الفن في أزمنة الثورات، مركزة على أعطاب الجسد ودورها في صناعة هشاشة المبدعين في مواجهتهم لمصائرهم القاسية.

احتفت الروائية بالألوان وبالروائح وبالأصوات وبالانفعالات المتناقضة والصاخبة، وهي كلها تشكّل مداخلا جوهرية لتعريف الفن؛ فالفن ليس صناعة عقلية، إنما هو صناعة الجسد بحواسه. وفي الرواية، تتحول الأعطاب الحسيّة إلى النقص الذي يتحوّل إلى مُحرّك للإبداع، ومقاومة احتمالات التلاشي العنيف.

سأعود مرة ثانية إلى عنوان الرواية، لأتأمل مرة أخرى في دلالة الجري في المكان، كاستعارة لاذعة للحياة في سياقنا العربي؛ هل نفهم من ذلك أنّنا منذورون للعود الأبدي، حيث التاريخ يكرر نفسه بشكل لا نهائي، كما لو أنّنا محكومون إلى العجز عن مغادرة تخلفنا التاريخي؟

هامشية الإنسان في المدينة الفاسدة

قراءة في رواية (حارس سطح العالم) للروائية الكويتية (بثينة العيسى)

لا أتصوّر أنّ السبب المباشر الذي دفع بالروائية بثينة العيسى إلى تأليف رواية "حارس سطح العالم " هو إعجابها بالروايات العالمية التي كتبت عن العالم الديسوتوبي والذي من مضامينه الراسخة تصور أنظمة تمنع الأدب والفن لأجل إقامة مدينة فاضلة يعيش فيها البشر في طمأنينة أبدية، بل أظنّ أنّ تجربتها الشخصية مع المنع، سواء منع رواياتها أو منعها من نشر بعض الكتب بوصفها صاحبة دار نشر ومكتبة ومنصة ثقافية هو السبب الحقيقي الذي دفعها إلى الخوض في هذه المغامرة الروائية المختلفة. صحيح أنّ رواية بثينة هي بطريقة ما احتفاء بهذه السرديات المقاومة لفكرة الرقابة على الوعي البشري، لكن ذلك كان اطارا فنيا وجماليا منح شكلا لموقفها الرافض لأجهزة الرقابة التي تفرض على الناس ما يجب أن يقرأوه وما يجب أن يتجنبوه من الكتب لدواعي أخلاقية أو سياسية.

الاحتفاء بالقراءة في زمن الرقابة:

إنّ حظرَ الكُتبِ، ويا لها من مفارقة عجيبة، هو ضربٌ من القراءةِ الجادةِ التي تعي أكثر من أيّ نوعٍ آخر من القراءات بخطورة الكُتب وبقدرتها على إحداث تغييرات في المجتمع؛ أما وظيفة الرقيبِ فلا يضطلع بها إلاّ قارئٌ حقيقيٌّ، مع إدراكِي الشديد مسبّقا أنّ مثل هذا الكلام قد يهين مهنة القراءة.

لكن، لننظر إلى المسألة من زاوية مغايرة، وهذا ما أرادت رواية "حارس سطح العالم" التنبيه له، إذ هناك جانب مهمش في تاريخ القراءة أهمله مؤرخو الأدب، ويتعلق الأمر بوظيفة "منع" الكتب أو "حظرها"، وهو التاريخ المُظلم للقراءة بحكم أنّ منع الكتب لا يكون إلاّ بعد قراءة جادة وعميقة للنصوص، تبلغ أحيانا درجة النبش في نوايا كُتّابها، أو الحفر في الدلالات المختبئة خلف الاستعارات اللغوية، بما يحوّل كتابة تقرير ضد كتاب ما إلى عمل نقدي بامتياز لا يقدر عليه إلا جهابذة القراءة.

وقد تم إخفاء هذا الجانب من تاريخ القراءة وراء فصول طويلة من القصص عن المحارق التي أقامتها المماليك والدول في الساحات العمومية وأمام الملأ كنوع من الطقس البدائي لأجل حرق الكُتب، وأحيانا حرق مؤلفيها معا.

ويمكن الإطلاع على هذا التاريخ الأسود للكُتب بقراءة كتاب "علي حسن" بعنوان "**كتب ملعونة**" والذي خصّصه لظاهرة منع الكتب وحظرها، حيث كتب " على مر التاريخ حُوصرت الكُتب، وكانت إما تؤخذ للمحارق أو ترمى في الأنهار، وطورد أصحابها، وصدرت قوانين تراقب الكُتب وتعد على الكتّابِ أنفاسهم، وعلى مر العصور كان الحكام المستبدون يلجأون إلى الرقابة لكي يحددوا للناس نوعا واحدا من القراءة".

فالجملة الأخيرة ستفيدنا في فهم علاقة "الرقابة" بالقراءة، وهذا ما أريد الكشف عنه من خلال هذا المقال؛ إذ يسخّر الرقيب كل مواهبه لأجل إرساء رؤية النظام السياسي لما يجب أن يكون عليه الأدب أولا، فهو يُنظِّر للأدب لكن من زاوية نظر "السلطة" (لينين نموذجا)، وثانيا لما يجب أن تكون عليه القراءة، فصورة الأدب في أي مجتمع تتحدّد أيضا من خلال صورة قرّائه.

كما نشر "دانيال كالدر" كتابا طريفا بعنوان أطرف " **المكتبة الجهنمية: في أدب الديكتاتوريات**" ترجمه إلى العربية "مأمون الزائدي"؛ حيث كتب "ينظر الكثير من الناس إلى الكتب والقراءة على أنها إيجابية بطبيعتها، كما لو أنّ مجاميع الورق المدمج مع الحبر، في حد ذاته تمثل "دواءً قوياً للروح فريدا من نوعه". ومع ذلك، فإنّ التأمل للحظة يكشف أن هذا ليس صحيحا إلى حد ما: يمكن للكتب والقراءة أن تسبب ضررا كبيرا أيضا". وسيقدم دانيال كار سيرا باذخة لحكّام وزعماء منعوا الكتبَ وأحرقوها، دون أن يخجلوا أنّهم كانوا سابقا قرّاء شغوفين لها، ثم جاء زمن آخر مختلف تحوّلوا إلى أعداء شريسين لكل ما يقف في وجه إيديولوجياتهم، فكانت الكتب في صدارة المغضوب

عليهم، فأقاموا لها المحارق، وأرسلوا كتّابها إلى السجون وإلى غرف الإعدام، واحتفظوا فقط بذلك النوع من الكُتب الدعائية التي لا تغذي العقل ولا الروح، بل تغذي المشاعر الوطنية المزيفة التي تلقي بالأفراد في جحيم الحروب، أما هم فيظمنون خلودهم.

أمام هذا التاريخ المُظلم، ظهرت أعمال روائية مستوحية هذه التواريخ البائسة، لتتخيل عالما شموليا تهيمن عليه أنظمة ديكتاتورية سواء تلك التي تنتمي إلى الماضي أو تلك التي تنتمي إلى التخيلات المستقبلية المريعة عن مدن فاسدة، تسيطر عليها قوى هجينة اتحدت فيها السياسة والتكنولوجيا لأجل غاية قصوى هي "تدجين" البشر، وتحويلهم إلى نسخ متشابهة، تتحرك مثل الآلات الفاقدة للوعي ولحرارة الحياة. وتشترك الكثير من هذه الأعمال في فكرة جوهرية وهي أنّ أكبر عدو للنظام الشمولي هو "الكتاب".

وليس غريبا أنّ هذه الروايات نفسها، على غرار "نحن" لزمياتين، و "1984" لأورويل، و"فهرنهايت451" لبرادبري، و"استسلام" لراي لوريغا...إلخ قد تعرضت للمنع والحظر، ولم تنشر إلا سنوات بعد كتابتها.

في هذا السياق، سنجد المبرر القوي لقراءة رواية "حارس سطح العالم"؛ أولا، لأنّ الرواية ستحتفي بالأعمال الأدبية التي تعرّضت للمنع بسبب ما فيها من دعوة إلى التحرر عبر الجمال، وثانيا لأنّها فضحت إيديولوجيا الرقيب.

تنتمي إذن رواية بثينة العيسى إلى هذا التقليد السردي المتمثل في أدب المدينة الفاسدة، عبر استعادة ثيماته الكبرى، خاصة ما تعلّق بمعركة الإنسان ضد منظومات قمعية، في عالم محدّد المعالم، رسم حدوده نظام قمعي، لم يكتف بالتدخل في أفكار الناس، بل توغل في أعماق الذات محاولا التحكم في الذائقة والخيال. وأجد شخصيا أنّ هذا النوع من الأدب هو الأقرب إلى روح العصر الذي ننتمي إليه، بل كان منذ ظهوره يعكس استجابة طبيعية للتحولات العميقة التي طالت الحضارة الإنسانية منذ الثورة الصناعية وصولا إلى الثورة التكنولوجية التي أصبحت تهددنا بفرض الآلة مكان الإنسان. وفي هذا الصدد كتب "علي عباس مراد" في مقدمة كتابه " دستوبيا (كوابيس المدن الفاسدة في الأدب والفن): "لا يبدو انتشار الروايات الديستوبية في بدايات القرن العشرين بالأمر الغريب، فقد بدأ الإنسان يعاني في هذه المرحلة من النتائج السلبية الهائلة للتطور الاقتصادي

الرأسمالي الذي بلغ مرحلة التركز الاحتكاري الفائق، والتطور التقني الذي أحل الآلة محل الإنسان، وحوّله إلى قيمة آلية أو رقمية، وغيّب القيم الروحية (...) وقامت الأنظمة الشمولية التي صادرت الحريات وتحكمت في كل ما أمكنها التحكم به من تفاصيل الحياة الإنسانية".

الرقابة من محو الهويات الفردية إلى وهم الإنسان السعيد:

تدور أحداث الرواية حول شخصية يمكن وصفها بسهولة بأنها "إشكالية" حتى النخاع، فلا نتصوّر أفضل من" رقيب للكُتب" ليجسّد جوهر هذا المفهوم، بالنظر إلى مساره السردي داخل الرواية، الذي يقوم على سلسلة من التحولات العنيفة التي نقلته من وضعية إلى وضعية مناقضة.

فبسبب الكُتب التي كان يقرأها بهدف كتابة تقارير يجيز فيها بعضها ويمنع أخرى، ستتحول حياته رأسا على عقب، منذ اللحظة التي انتقل فيها من هوية الرقيب إلى هوية القارئ، مع العلم أنّ الخط الذي كان يفصل بين الهويتين كان رفيعا جدا. غير أنّ هذا العبور الذي أفضى في الأخير إلى تحوّل جذري في شخصية الرقيب كانت تبعاته خطيرة على صعيده الشخصي كما على صعيده الأسري، إذ مع الوقت تحوّلت حياته، بسبب الكُتب – وهو الذي ما لم يحدث له من قبل – إلى جحيم حقيقي، ألّب عليه النظام، فجعله هذا الأخير هدفا له بسبب الأعراض التي كان يعاني منها، مثل أعراض التخييل والتأويل، وتفاقم وضعه أكثر لما ظهرت نفس الأعراض على ابنته الصغيرة.

ستمعن الرواية إذن في رسم معالم هذا العالم الرقابي بمفهوم ميشال فوكو، حيث الخطر الذي يهدد أمن الدولة يأتي من الكُتب التي تحرّض على التفكير وتحفّز المخيلة وتستثير غريزة التأويل في الإنسان، لهذا استحدثت مؤسسة يتوقف عملها في مراقبة جميع الكتب، وقراءتها، وتفحص تفاصيلها بحثا عن أي كلمة أو جملة أو استعارة تحمل دلالة الوعي أو الثورة أو التمرد أو تمس بالأخلاق العامة وبسياسة الدولة، وكل كتاب يتضمن هذه العناصر يتم منعه مباشرة، وإرساله بعدها إلى مستودع خاص، في انتظار يوم التطهير، وهو يوم خصصته الدولة لحرق الكُتب في الساحات العمومية. وليس هذا فحسب، فحتى كتب الأطفال لم تسلم من سياسة المنع، ولو عن طريق إعادة كتابتها مجددا، وتخليصها من جميع عناصر التخييل. والهدف من كل هذا العمل، هو إبقاء وعي الأفراد طافيا على سطح اللغة، ومعاقبة كل من ظهرت عليه أعراض التفكير والتأويل وطرح الأسئلة والنبش في الدلالات لاختراق هذا السطح.

لكن، وعلى الرغم من جميع القوانين الصارمة التي وضعتها دولة الرقابة لإبقاء وعي الناس فوق سطح العالم واللغة، فلا ضامن لها من سلطة الكُتب، وهذا ما وقع للرقيب الأول، الذي لم يقدر على مقاومة غواية الأدب، وسطوة المخيلة، وقوة الجُمل التي كانت تتسلل داخله، فتحدث فيه زلزالا مدويا. والنتيجة هي، أنّ لا أحد يكون في منأى عن تأثيرات الكُتب مهما كان ايمانه بقوانين الدولة صلباً.

ومن جهة أخرى، ستتعمق بثينة العيسى في استكشاف مواصفات هذا العالم الدستوبي؛ وقد لفت انتباهنا أنّ الشخصيات في روايتها لا تحمل هويات شخصية، بدءا من أسماء العلم، وصولا إلى صفات مميزة لها، سواء جسديا أم نفسيا أم فكريا. وفي مقابل ذلك، وضعت لها هويات اصطناعية استمدتها من الوظيفة التي تمارسها كل شخصية؛ فبطل الرواية لا يتحدد بهوية مميزة إنما باسم وظيفي هو " الرقيب الأول" لأنه يعمل في مكتب لرقابة الكُتب ومنعها. على غرار الشخصيات الأخرى، مثل "المفتش العام"، "السكرتير"، "المكتبية"...إلخ فهذه هويات وظائفية محت الهويات الشخصية التي تعكس فرادة الشخصية وبصمتها واختلافها وتميزها؛ فالاختلاف مثل الغيرية لا وجود لهما في هذا العالم. إننا في عالم نهاية الخصوصيات والهويات، لأنّ الأفراد تحولوا إلى مجرد أرقام داخل شبكة معقدة من العلاقات الآلية، وفوق هذا فهم متشابهون "كأنهم توائم أو ما شابه، وإذا وضعنا زي العمل الموحد جانبا، فهم جميعا يرتدون نظارات طبية، ويعانون من الصلع، بدوا مثل دمى خشبية، في مسرح عرائس العالم، حيث الخيوط في يد رجل واحد، لا نرى وجهه" (الرواية ص16)

لكن الشيء الذي لم نعثر عليه في الرواية، أنّ شخصياتها غير واعية تماما بوطأة منظومة التماثل، حتى أننا نشعر بأنّ الهوية لم تطرحها الرواية كمعضلة جوهرية فيها، بدليل أنّ الشخصيات لم تعبّر عن موقفها من غياب هوياتها المميزة. لقد بدت هذه الشخصيات مثل الدمى الخشبية، كما عبّر عن ذلك السارد، لكن لا يبدو أنها كانت واعية بوضعها السالب.

خطر التحوّل إلى "قارئ":

بدأت الرواية من لحظة تحوّل رقيب الكُتب إلى "قارئ"، لتذكّرنا افتتاحيتها بافتتاحية رواية "التحول" لفرانز كافكا، حيث يستيقظ غريغوري سامسا صباحا ليكتشف أنّه تحوّل إلى "حشرة" عملاقة ومقززة.

الفرق بين التحوّلين أنّ رواية بثينة العيسى استبدلت حشرة كافكا بشخصية القارئ، وأجد أنّ هذا الاستبدال لا يلغي على صعيده الرمزي الهوية الحشرية للقارئ في دولة انضباطية تجرّم القراءة، وتعتبرها جريمة دولة.

القارئ بهذا المعنى، هو حشرة كافكاوية في عالم ديسوتوبي ينتمي إلى منطقة المحظور والهامش، يتحرك ضد إرادة الدولة. القارئ هو الذي يتمرغ في المحظور، الذي يعيش مثل الحشرة في الزوايا المهملة حيث النتوءات على الجدران. إنه، حسب الرواية، ينتمي إلى فئة المغضوب عليهم.

سيكتشف الرقيب الأول أنّ علاقته بالكُتب قد تجاوزت طابعها الآلي الذي تفرضها الوظيفة، فأصبحت وجدانية أكثر، وأكثر ارتباطا بالجانب الحميمي والمقصي في حياته النفسية، فبعض الكتب، وأغلبها روايات كان تأثيرها عليه قويا، إلى درجة أنه أصبح يدخل في محاورة داخلية وسرية معها، مكتشفا الوظيفة المغيبة للقارئ وهي المساهمة في بناء المعنى، عكس وظيفة الرقيب وهي تسقيف المعنى، وغلق أبواب التأويل من خلال منع الكتاب نهائيا. لقد أحدثت هذه الروايات يقظة خطيرة.

وعلى الرغم من إدراك الرقيب خطورة الوضع الذي هو فيه، لكنه لم يستطع التخلص تماما من غوايات هذه الروايات، بل لم يتوقف عند هذ الحد، فأصبح يرفض فكرة حرق مثل هذه الكتب، مهما كان المبرر. لقد انقلب على قناعاته القديمة.

مرض التخييل أو كيف تقتل المستقبل:

تتحرك رواية بثينة العيسى ليس بعيدا عن الروايات الديسوتوبية، لتشيد عالمها الديسوتوبي الخالص. في هذا العالم تفرض الدولة نظاما صارما يهدف إلى تدجين الأفراد، من خلال تجفيف منابع الوعي المتمثلة في الكُتب؛ ذلك أنّ الكُتب، لاسيما الأدبية منها، تصيب الناس بأمراض كثيرة، منها التفكير والتخييل والتأويل.

ولأجل ذلك أقامت جهازا يعمل على كتابة تقارير ضد الكتب التي تحرّض على التفكير وعلى طرح الأسئلة، والتي تُخرج الإنسان من حالة الطمأنينة، إلى حالة القلق. ويقف الأدب ضمن المجالات التي يأتي منها الخطر الكبير، بحكم أنّ الأعمال الأدبية تحفّز المخيلات، وتغلّف الأفكار بالإيحاءات التي تستدعي الغوص في أعماق المعاني والدلالات، في حين أنّ وظيفة هذا الجهاز هي الإبقاء على وعي الإنسان فوق سطح اللغة.

الجميل في الرواية أنها وضعت بطلها، الذي يعمل رقيبا للكتب يكتب التقارير التي بموجبها تمنع تلك الكتب، أمام أسئلة مُربكة: ما معنى أن تكون قارئا وليس رقيبا للكتب؟ هل يمكن منع الكتب دون التأثر بها؟

أن تكون رقيبا للكتب يعني أن تكون قارئا جيدا، يدرك خطورة القراءة أكثر من أي قارئ آخر. إذ تحوم الرواية حول مدار هذا السؤال المركزي: بغض النظر عن وظيفة منع الكتب، ألا يحدث أن يقع الرقيب تحت تأثيرها؟

ينتمي الرقيب إلى عالم وصفته الرواية بالعالم الإيجابي، عالم يكون فيه الإنسان سعيدا، مكتفيا بعمله، ينعم في حرير الطمأنينة، لا تعكر صفاء حياته الأسئلة. إلا أنّ هذا العالم المثالي بدأ يتفكك في وعيه بمجرد أن تحوّل إلى قارئ حقيقي، فبمجرد أن أنهى من قراءة رواية "زوربا" لنيكوس كازانساكيس" بدأ عالمه المثالي ينهار، أي بدأ ذلك العالم المثالي يظهر على حقيقته المزيفة.

ثمة مقاطع في رواية زوربا، وفي روايات أخرى ممنوعة، تحوّلت إلى مطارق هوت بقوة على جدار وعيه المزيف، لنكتشف قوة الخيال على رجّ سطح العالم، وتفكيكه، ليقوم بإعادة تسمية الأشياء من جديد، كما لو أنّ الأشياء يُعاد خلقها بعد أن كانت غير مرئية.

لم يعد الرقيب، بسبب هذه الروايات، نفس الشخص، بل "لقد بدأ في إثارة الشبهات، والكل يتساءل إذا ما كان قادرا على العودة من ذلك الكتاب دون أضرار. آثار الكلمات لتي قرأها تبدو واضحة على وجهه، كدمات ورضوض غير مرئية لكنها مؤلمة" (الرواية ص23). وفي فقرة أخرى " كان ينتظر أن يعرف من هو. كن يعرف من هو، قبل ذلك الكتاب، لكنه م عاد يعرف شيئا؛ رقيب كتب أم قارئ؟ حارس السطح أم حارس المكتبة؟" (الرواية ص134)

نحن قرّاء الأدب، تحديدا، معنيون بهذا السؤال؛ فبعض الكتب تشبه ثقبا أسودا، يسحب كل شيء إلى مركزه. ومن إن ننهي من قراءتها، حتى نشعر أننا لم نعد نفس الأشخاص قبل قراءتها. تترك فينا هذه الكتب رضوضا لا مرئية، أو بتعبير أدق، تخلف داخلنا خراباً لا مثيل له، تدفعنا إلى إعادة النظر في مسلماتنا وبديهياتنا.

في دولة الرقابة، يأتي الخطر دائما من الكتب التي تحرر مخيلة الإنسان، لتجعله يدرك أنّ العالم غامض ومبهم، وما نراه بالعين المجردة ما هو إلا الجزء الظاهر من جبل الجليد، الأمر الذي يحتمنا على ممارسة التأويل. تظهر الحاجة إلى التأويل عندما يبدو العالم غامضا.

إنّ منع الكتب، وهذا درس تقدمه لنا الرواية، هو محاولة لتسطيح العالم، وإفراغ اللغة من حمولاتها الرمزية، ومن طاقتها الاستعارية، وايهام القارئ بأنه ليس شريكا في صناعة المعنى (الرقيب لا يصنع المعنى بل يمنعه بتعطيل آلية التأويل)، والتأويل في النهاية ليس إلا أحد اختصاصات الدولة، وهو ما انتهت إليه إحدى شخصيات الرواية.

الذات الكاتبة في مواجهة مركزية الآخر في رواية (مكر الكلمات) للروائي الجزائري (ياسمينة خضراء)

يُعدّ الروائي "محمد موليسهول" (1955 -) المعروف عالميا باسم "ياسمينة خضرا" من أهم الأقلام الروائية الجزائرية التي تكتب باللغة الفرنسية، فله عدد كبير من الروايات التي تُرجمت إلى لغات عالمية، وحجزت لنفسها مكانا في رفوف المكتبات في العالم.

لكن ما يثير في تجربة خضرا أنّه في الأصل ضابط سام في الجيش الجزائري؛ ففي سن مبكرة سجله والده الذي كان ضابطا هو الآخر في الطب العسكري، في مدرسة أشبال الثورة بمدينة تلمسان (غرب الجزائر العاصمة)، قبل أن يتخرج من أكاديمية شرشال برتبة ملازم عام 1976، وسيظل في وظيفته العسكرية إلى غاية تقاعده عام 2000.

شكلت هذه الحياة العسكرية عاملاً أساسيا في حياة خضرا كروائي، إذ لم يكن يُسمح له بسبب حساسية منصبه بممارسة هوايته الأدبية، فحتى الروايات التي كتبها قبل أن يخفي هويته خلف الاسم المستعار الذي اشتهر به لاحقا، لم يكن لها أي صدى، بل كان يتلقى رسائلا بالرفض من

طرف الناشرين تارة، ومن طرف الإدارة العسكرية تارة أخرى. ورغم هذه المعوقات، استمر خضرا في الكتابة وراء اسم مستعار هو اسم "زوجته" التي اعترف بفضلها في استمراره في الكتابة.

وسيخصص روايته "مكر الكلمات" للحديث عن هذه التجربة بالذات؛ أي علاقته بمحمد موليسهول الضابط العسكري و باسمه المستعار، وعلاقته بالمشهد الأدبي الفرنسي بعد قرار الهجرة إلى باريس والبحث عن مجده الأدبي، الذي عجز عن تحقيقه في بلده الجزائر. وقبلها أصدر روايته "الكاتب" التي غطى فيها مرحلة تكوينه في مدرسة أشبال الثورة، وكيف بدأت علاقته بالأدب تتوطد في فضاء انضباطي صارم.

مؤخراً، أثار ياسمينة خضرا نقاشا كبيرا بسبب تصريحاته لبعض المؤسسات الإعلامية، عندما تحدث عن عالميته وبأنه هو من فتح أبواب العالمية على الأدب الجزائري، فانقسم الناس بين مدافع عن هذه العالمية التي ادّعاها، وبين مستهجن لهذا التصريح بحجة أنه لم يقل الحقيقة كاملة، بل أنكر وألغى تجاربا جزائرية عرّفت العالم بالأدب الجزائري قبله بعقود.

ولقد سقطت الكثير من الآراء في الأحكام المتسرعة، وهو ديدن الوسائط الافتراضية، بل ذهب البعض إلى وصف كتاباته بأنها لا ترقى لتكون أدباً، وأنّه يكتب استجابة لشروط سوق القراءة في العالم، والتي تفرض على الكاتب تقديم مجموعة من التنازلات لصالح الكتابة لقارئ سطحي يستهلك الحكايات ولا يتذوق الأدب.

لقد بيّن هذا النقاش الذي كان في أغلب أطواره بيزنطيا لا ينتهي في الغالب إلى أي نتيجة تُذكر، فأغلب الذين تحدثوا عن أدب ياسيمنة خضرا لم يقرأوا له على الإطلاق، وفي أفضل الحالات قد نجد من قرأ له رواية أو روايتين مما تُرجم إلى اللغة العربية.

لا أريد أن أستعيد هذا النقاش في هذا المقال، لكن سبب انعراجي إليه هو أنّه لأجل فهم أفكار ياسمينة خضرا لابد من قراءة أعماله بالدرجة الأولى، فالقراءة الواعية والمتأنية من شأنها تحرير أي نقاش من الثرثرة العمومية.

والنقطة الثانية أني وجدتُ في روايته "مكر الكلمات"، والتي تنتمي بالمناسبة إلى الرواية السيرية، إجابات للكثير من الأسئلة التي تتعلق بنظرته إلى فكرة الأدب وعلاقته بالشهرة. وفي الحقيقة، اكتشفتُ رواية قلقة، كشفت عن الصراع الداخلي الذي عاشه الروائي لأجل فرض نفسه في ساحة

أدبية لا ترحم أحد، تحاصرها إمبراطوريات إعلامية كبرى بقدر ما تساهم في صناعة نجومية الكتّاب، تساهم في الوقت نفسه في أفولهم السريع.

قلق التحوّلات:

ما يمثل مركزاً في التجربة الروائية عند " ياسمينة خضرا" هو مسار "التحوّل" من الحياة العسكرية إلى الحياة الأدبية، وهو تحوّل لم يكن سهلا، بل كان محفوفاً بالكثير من التحديات، سواء لما كان ضابطا ساميا في الجيش الجزائري حيث لم يكن مسموحا له بنشر مؤلفاته الأدبية وهو السبب الذي جعله لاحقا ينشر باسم مستعار، أو سواء لما كان روائيا همشته المؤسسة الأدبية في الجزائر في بدايته، وبعد انتقاله للعيش في فرنسا لم يحظ بالاستقبال الذي كان يحلم به، خاصة بعد أن كشف عن هويته، وعرف العالم أنه كان سابقا ينتمي إلى الجيش الجزائري، خاصة مع ازدياد وتيرة الحملة الإعلامية الفرنسية، آنذاك، ضد الجيش الجزائري واتهامه بارتكاب جرائم ضد الإنسانية.

وفي نفس السياق كان السؤال الكبير الذي كان الإعلام الفرنسي بدعم من بعض المنشقين من الجيش الجزائري يطرحه هو: من يقتل من؟

كان خضرا إذن أمام إرث عسكري وقف وسط طريق حلمه في أن يصير روائياً مثل جلمود صخر، لذا لم تكن بداياته مفروشة بالورود، إذ كان عليه أن يخرج من هذه المعضلة بأقل الأضرار، وأن يشق طريقه في غابة النشر في باريس دون تقديم قرابين على المذبح الثقافي الفرنسي. فالمسألة كما تبدو هي مسألة مساومة على المبادئ.

تكمن أهمية روايته السيرية (مكر الكلمات) في أنها سلطت الضوء على هذه الفترة بالذات؛ علاقته بالمؤسسة العسكرية، الاعتراف بأعماله الروائية في الوسط الأدبي الفرنسي، وكانت هذه الفترة مليئة بالأسئلة المفخخة حول معنى الكتابة، وحول معنى أن تكون كاتباً باسم مستعار، وعن أمجاد الكتابة وأوهامها، عن دلالة الشهرة وثمنها..إلخ، وسنعيش في هذه الرواية جو القلق الذي لازم خضرا وجعله بإصرار كبير يشق طريقه في هذا الوسط الأدبي الملغم.

نلاحظ أنّ خضرا نجح في صناعة أسطورته الشخصية، من خلال التركيز على هذه التجربة بالذات، سواء في حواراته أو لقاءاته الإعلامية، ليعزز هذه الأسطورة الشخصية عبر عملين سرديين ينتميان

إلى الرواية السيرية؛ ففي الأعمال الروائية تتعزز هذه الأسطورة أكثر فأكثر، خاصة إذا اشتبكت مع العوالم التخييلية، فينصهر السيري في التخييلي بحيث يصعب التمييز بينهما.

لهذا قبل الخوض في تحليل روايته السيرية "مكر الكلمات" يقتضي التحليل المنهجي بسط بعض المفاهيم الأساسية، منها مفهوم السيرة الذاتية، ومفهوم الرواية السيرية،

من السيرة إلى النص:

لم تظهر السيرة الذاتية، أوروبيا، إلاّ بتطور الخطاب الفلسفي والاجتماعي عن "الفرد"، بحكم أنها تنتمي إلى الأدب الذاتي الذي يتمحور حول حياة الكاتب.

غير أنّ السيرة الذاتية تطورت قبل ذلك داخل الثقافة المسيحية، فالأفراد المذنبون كانوا يبوحون بذنوبهم في غرفة الاعترافات أمام القساوسة حتى ينالوا الغفران والخلاص في الآخرة.

أما على صعيد التأليف، فكتاب "الإعترافات" للقديس "سانت أوغسطين"(354م- 430م) جسّد التقليد المسيحي، بعد ثورة الإصلاح الديني، لهذا الشكل الخطابي الذي تمحور حول الاعتراف بالذنوب ومحاسبة الذات على أفعالها لأجل نيل المغفرة الإلهية.

لقد كان انتقال السيرة الذاتية من اللحظة الدينية إلى اللحظة الدنيوية، حدثا كبيرا في تطوّر هذا النوع الأدبي، فبعد تخلصه من العناصر الدينية، أصبح لصيقا بالتجارب الحياتية للأدباء، خاصة في بعدها السري والخفي الذي يجهله الناس، فانكبّ الأدباء على سرد حيواتهم بين رسم صورة مثالية عن تلك الحياة، أو تدمير صورهم المثالية من خلال كشف المستور. ولعل اعترافات جان جاك روسو، والتي تعد أولى الكتابات في أدب السيرة الحديث كانت نموذجا لهذا النمط من الكتابة التي أزعجت القرّاء بسبب صراحتها وكشفها عن حقائق خطيرة ومذلة أيضا.

وبسبب هذا التوجه، حظي أدب السيرة الذاتية بسمعة سيئة، وقد وصفه أحد النقاد بأنه مثل ((ضيف مخمور وثمل في حفلة زفاف، لأنه يُحرج باستمرار أقرانه من الضيوف الآخرين المهذبين والجادين)). (منديلسون، 2011، صفحة 139)

لقد ظل أدب السيرة الذاتية مقترنا بتعرية الذات وفضحها، حتّى أن سيغموند فرويد، أب التحليل النفسي، تعامل مع هذا الأدب بكثير من الحذر، لأنه حسب تصوره لا يخلو من الخداع والتزوير.

أما على الصعيد الإجرائي، فالسيرة الذاتية ((هي جزء من الأدب السيري، ولكنها تختلف نظريا عن الروايات، التي يكون فيها الراوي في الآن نفسه شخصية (الراوي العابر للحبكة) لا تقدم خيالا، ولكن من المفترض أن تخلص للأحداث التي وقعت حقا في حياة الراوي، أي في الممارسة العملية)). (طامين، 2021، صفحة 56)

نستخلص من هذا التعريف محدّدين أساسيين: أولا، تختلف السيرة الذاتية عن الرواية من جهة نأيها عن التخييل. ثانيا: تحقق "التطابق" بين المؤلف والسارد، وبين السارد والشخصية، وبدونه تفقد السيرة هويتها على النحو الذي عبّر عنه شكري المبخوت. (المبخوت، 2015، صفحة 13) ففي السيرة الذاتية تحضر "سيرة المؤلف" بوصفها "مركزا" للعملية السردية، بالتركيز على محطات أساسية من حياته، ويرى جورج ماي أنّ الكثير مما كُتب من سير ذاتية ركّز على الآثار بالدرجة الأولى أكثر من تركيزه على الحياة بشكل خاص. (ماي، 2017، صفحة 60)

ما الذي يتذكّره الكاتب؟

من المعضلات التي واجهت منظري ونقاد أدب السيرة الذاتية؛

أوّلا: هي علاقة السيرة بذاكرة المؤلّف، ويمكن طرح السؤال على النحو التالي: هل بإمكان "نص" محدود في عدد كلماته وفي شكله الإحاطة بمسيرة طويلة وحافلة بالأحداث؟

ما يحدد استعمال الذاكرة عند مؤلف السيرة الذاتية هو الهدف من الكتابة، لأنّه من المستحيل أن يتذكّر كلّ شيء، وحتى إذا امتلك ذاكرة قوية، فهو لن يوثّق كلّ شيء. لهذا، ينتقي المؤلف ما يخدم أهدافه من كتابة سيرته، فإذا كان يبحث عن بناء أسطورة مثالية عن نفسه اختار ما يعزّزها من وقائع وآثار عظيمة، أما إذا كان يبحث عن شهرة حتى لو كان ذلك على حساب سمعته، التجأ إلى أسلوب الفضح والمكاشفة، خاصة وأنّ قارئ اليوم يقع بسهولة تحت غوايات الفضائح، فيزداد فضوله لمعرفة أكثر الأسرار خطورة. في هذا السياق، تشبه حياة المؤلف صندوقا أسوداً أو صندوق بندورا الأسطوري.

وثانيا: فهي أنّ آلية الانتقاء ستأخذنا إلى منطقة أخرى في أدب السيرة الذاتية وهي "الصدق"؛ إذ لا يغيب عن وعي المتخصصين بأنّ "سرد الحياة الخاصة " للمؤلف يخضع لشروط الكتابة وفنياتها،

في شكل نسق سردي منظم يلملم فوضى الأحداث. الكتابة هنا تجتهد لأجل العثور على حكاية يمكن سردها، لا مجرد توثيق للوقائع وللمحطات المبعثرة هنا وهناك.

ينبهنا الناقد عبد العزيز شرف إلى مسألة مهمة، حيث يقول: ((إنّ الإحساس الذي تخلقه السيرة الذاتية عملا أدبيا لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة خارج النص)). (شرف، د. ت، صفحة 20) الإشارة مهمة جدا من جهة أنها تضع مسافة بين السيرة الذاتية وبين الحياة، فقد ركّز على الأحاسيس التي يخرج منها القارئ بعد قراءته للسيرة الذاتية، لأنه سيتعامل مع نص أدبي بالدرجة الأولى بكل خصوصياته البنائية والفنية.

أكيد أن القارئ سيجتهد لأجل العثور على ذلك التطابق الذي تحدثنا عنه سابقا، لكن أفق القراءة لا ينحصر عند هذا التطابق فحسب، بل ما يهم القارئ هو أيضا الصورة المحتملة للحقيقة التي تتمثلها السيرة الذاتية.

رواية السيرة الذاتية وسقوط الحدود بين الحقيقي والتخييلي:

نوضح أولا أنّ ثمّة فرقا بين "رواية السيرة الذاتية" وبين "السيرة الذاتية"؛ وهذا المصطلح ينتمي إلى حقل نظرية الأنواع الأدبية، لأنه يطرح إشكالية الحدود بين الأشكال الأدبية المختلفة. فالمصطلح هو تركيب بين نوعين أدبيين: الرواية والسيرة الذاتية، الأمر الذي يعني أنه نوع هجين ينصهر فيه نوعان أدبيان يبدوان للوهلة الأولى أنهما متعارضان؛ نوع يتأسس على "التخييل" ونوع ثان يتأسس على "الحقيقي والواقعي".

رواية السيرة الذاتية هي نتيجة للتداخلات والتشابكات بين النوعين من ناحية الشكل والتقنية، ويوضح الناقد ممدوح فراج النابي المسألة كما يلي: ((بالنسبة للتقاطعات الخاصة بالإطار الشكلي فجاءت لهيمنة الشكل السيري، أما التقاطعات الخاصة بالإطار التقني فجاءت لهيمنة ضمير المتكلم على السرد، أو بإخفاء الاسم ببدائل أخرى مثل الأسماء المستعارة، أو غيبية الأسماء نفسها)). (النابي، 2011، صفحة 53)

لكن ما هو مؤكّد، أنّ الرواية السيرية هي التي تمنح الكاتب حرية أكبر في الكتابة عن السيرة، باللجوء إلى لعبة التخييل، التي تفتح السيرة على أفق غير محدود، وتمنح له إمكانيات متعددة للتحرك بحرية تامة، والانفلات من عين القارئ الرقيب.

مكر الأدب أو السير على حبلين:

تبدأ إشكالية قراءة "مكر الكلمات" من عتبة الغلاف؛ فما هو مكتوب كتصنيف له أنّه "رواية" فحسب، الأمر الذي سيؤثر لاحقا في طبيعة تلقي القارئ له بحكم أنّه بصدد قراءة عمل تخييلي لا يمت بصلة إلى "السيرة الذاتية".

إلاّ أنّ قراءة العمل ستجعلنا نعيد النظر في هذا التصنيف، أو بالأحرى ستجعلنا نتعامل مع الهوية الروائية لهذا العمل بكثير من الحذر، وإذا عدنا إلى أهم خصائص السيرة الذاتية، كما جاء ذكرها في العنصر السابق، فإننا سنعثر عليها في هذا العمل، خاصة ما تعلق بتطابق اسم المؤلف مع اسم السارد، بالإضافة إلى الأحداث التي يغطيها هذا العمل، مثل تجربة الهجرة إلى باريس والبحث عن مجد أدبي، والخروج من الحياة العسكرية إلى الحياة الأدبية، وتجربة الاسم المستعار، ومواجهة الإعلام الفرنسي الذي تآلب ضد السارد بسبب انتمائه السابق إلى الجيش الجزائري...إلخ وهي حقائق تنتمي إلى السيرة الذاتية للمؤلف، والتي يمكن التأكد منها عبر تصريحات الروائي.

الرواية مليئة بإشارات بيوغرافية تحيلنا مباشرة إلى ياسمينة خضرا الروائي الحقيقي، وإلى عدد من الوقائع التي حدثت له في الواقع، و إلى عناوين روايات ألّفها. فهذه العناصر تنتمي إلى السيرة الذاتية، الأمر الذي قد يُحدث توترا بين تلقي القارئ لعمل كتب الناشر على غلافه بأنه رواية، وبين عمل تؤثثه عناصر سيرية كثيرة يمكن اختبار مدى تطابقها للحقيقة بالعودة إلى عناصر خارج نصية.

في بداية هذا العمل، سيعود خضرا رفقة زوجته وأبنائه من رحلة أدبية قادته إلى المكسيك، وهناك سيرد ذكر عنوان روايته "حملان السيد" أو حملان المولى في ترجمة أخرى، وقد صدرت الرواية عام 2011م، ((زان أحد أهمّ المناهضين لروايتي حملان السيد)). (الرواية، ص14) ثم سيتحدث عن وظيفته كضابط في الجيش، وهو يتذكر موقف ابنه الذي كان يعيش هاجس اليتم بسبب خطورة الوضع الأمني في الجزائر: ((وكان كلما فاجأني مرة، وأنا أحزم أمتعتي العسكرية، يُدرك أنني ذاهب في مهمة فيأخذ بالبكاء. وعلى غرار جميع أطفال الجزائر، تعايش مع هول خبر عبثي قد

يحيله يتيما)). (الرواية، ص18) ثم سيرد في الرواية اسم (ياسمينة خضرا) و (محمد موليسهول) في أكثر من موضع: ((أعود إلى معاكسة السيد غليسمان، المتحمس ككشفي يسرح في الطبيعة:

– هل سمعت بياسمينا خضرا؟)).(الرواية، ص23)

وسيذكرنا السارد أنّ هذا اللقاء قد حزّ كثيرا على نفسه، بسبب أنّ السيد غليسمان وهو أحد أهم الروائيين في فرنسا، تحاشى الحديث عن روائي يحمل اسم (ياسمينة خضرا)، كنوع من عدم الاعتراف به، وبرواياته، وسيزداد شعور السارد بضيق الأفق، وبأنّ باريس لا ترحب به، وأنّ أمامه طريق طويل محفوف بالشوك.

ثم سيذكر اسم (محمد موليسهول) في أكثر من فقرة: ((من جهته الضابط موليسهول كان مصدوما هو الآخر كونه يظنّ أنّ الحربَ منظمة، وهو حزين لأنه شهد مبارزة طرشان حيث الأسلحة الخادعة تخطئ الهدف)). (الرواية، ص64) وسنلاحظ بأنّه كلما تحدث عن الضابط موليسهول استعمل ضمير الغائب كما لو أنّه كان يتحدث عن شخص غريب، وهذا له دلالة كبيرة، سنعود إليها فيم تبقى من هذا المقال، لكن ما تجدر الإشارة إليه أنّ حضور موليسهول كان دائما بوصفه مجرماً في نظر الآخر الفرنسي، فلم يكن الوسط الأدبي الفرنسي يقبل بكاتب يجرّ من وراءه إرثا عسكريا بسبب انتسابه إلى مؤسسة عسكرية انتشرت حولها إشاعات بضلوعها في جرائم حرب. أما حضور موليسهول بالنسبة لخضرا فكان بوصفه هويته الثانية، وأحيانا شكّل عقبة وعقدة أمام تحقيق حلمه في الشهرة الأدبية.

فمن خلال الاقتباسات السابقة، ومنها الكثير مما لا يسعنا المكان لذكرها جميعها، نلاحظ هذا الحضور المكثف للعناصر البيوغرافية في هذه الرواية، وقد تحقق مبدأ التطابق الذي حرص عليه منظرو أدب السيرة الذاتية، لأنّه المحدّد الأساسي المشكّل لميثاق السيرة الذاتية. ومن جهة أخرى، يحضر ضمير المتكلم الذي ساهم في تقليص المسافة بين الروائي والسارد والشخصية الرئيسية، على الرغم من أنّ الحديث عن محمد مليسهول كان بضمير الغائب، كأنه شخصية غريبة ومنفصلة عن الروائي والسارد على حد سواء، لكننا أوعزنا ذلك إلى طبيعة الصراع الداخلي الذي كان

يخوضه السارد في الرواية، تعبيرا عن تشظي الذات السردية داخل الرواية، والتي لم تخل من هذا الصراع الذي كان يشتدّ أكثر فأكثر: ((

– آسف للمسار الذي اتخذته الأمور. همس لي الضابط موليسهول.

– ....

– أكره نفسي شديدا.

– لست الوحيد.

أخذ ذقنه بين أصبعين، تأمل رأس حذائه، أغضبني انزعاجه. تنحنح وجازف:

– ياسمينا. ..

لجمته بحركة حاسمة من يدي. رفع رأسه، فضّل عدم مواجهتي في عيني فراح ينظر حولهما..)).(الرواية، ص115)

وفي سياق الحديث عن الصراع الداخلي الذي كان يخوضه السارد، سيدخل هذا الأخير في حالة من أحلام اليقظة والتهيؤات والرؤى والخيالات التي ستتخلل الرواية، مما سيكسّر نمط السرد السيري، لتنفتح الرواية على شطحات خيالية، سنذكرها في العنصر التالي.

انفتاح السرد السيري على التخييل:

كتب أنطونيو تابوكي: ((الكتابةُ هي امتلاك أكثر من وجود، أكثر من حياة، والركون إلى غيرية مسعورة وتعددية لا نهائية)). (تابوكي، 2012، صفحة 14)، وهذا الانشطار سنجده في هذه الرواية، ليتسع أكثر لما يعيش السارد حالات من الهذيان والتهيؤات والرؤى والأحلام؛ سيزوره "كاتب ياسين" في حلم من أحلامه، وسيشهد شجارا عنيفا بين نيتشه وزرادشت، وسيزوره المفتش لوب في شقته، وستنشأ حوارات بينه وبين هذه الأشباح – إن صح التعبير- التي بقدر ما تجسد شخصيات حقيقية وأخرى روائية وأخرى فلسفية إلا أنها في الأخير هي امتداد للتشظي الأصلي بين خضرا الروائي وموليسهول الضابط في الجيش.

ستكون الحوارات أقرب إلى مصارحات عنيفة، عن طريق استغلال مساحة التخييل التي وفّرتها الرواية. والأكيد أنّ حضور هذه الشخصيات حرر السرد من قيود السيرة الذاتية، وفتحه أكثر على التخييل. وسنكتفي في عرضنا على شخصية "كاتب ياسين" وشخصية "زرادشت".

كاتب ياسين واستعادة مجد مستحيل:

لا يحضر اسم "كاتب ياسين" إلا مقترنا بروايته "نجمة" التي كانت لحظة صدورها بمثابة حدث أدبي كبير تجاوز حدود الجزائر ليصل صداها إلى العالمية، لكن بموازاة هذه الصورة الناصعة لروائي ولدت الحداثة الروائية في الجزائر على يديه، تقف في المقابل صورة لروائي عانى من التهميش والإقصاء بعد استقلال الجزائر، على الرغم أنّه لم يتوقف عن الإبداع، فاشتغل في المسرح، وكتب مسرحيات، وتحوّل إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية، خاصة في فترة تاريخية كان الصوت المهيمن فيها هو صوت السلطة المركزية، ممثلة في الحزب الواحد بتوجهه العروبي والشعبوي، فكان لا يسمح بظهور الأصوات المتمردة والمنشقة التي لا تتحرك إلا خارج القطيع.

سيظهر كاتب ياسين في هذه الرواية في أحد منامات السارد، وكان منزعجا منه بسبب مبالغته في التعامل مع حالته كروائي يلهث خلف المجد في فرنسا. سيسأله بنبرة غاضبة: ((عما جئت تبحث هنا يا ياسمينة خضرا؟ عمّا عجزنا عن ايجاده أنا ومحمد ديب؟ (الغضب تملكه والغم يتطاير من وجهه). أتعتقد أننا تخاذلنا أو كنّا سيئي الحظ؟ لا شيء من هذا يا سيدي. ما قتلنا فقط هو البصيرة. هنا لا شيء لك، ما عدا الضغينة التي دمرتني والمرارة التي تتآكل محمد ديب. في باريس كما في مارسيليا، في السافوا العليا أو في النورماندي، لن تصير سوى ما يريدونك أن تكونه، مشردا، بلا إطار إجتماعي ولا أوراق ثبوتية، كسيحا على أبواب التحرر المصفحة. أنت لست موهبة بالنسبة إليهم، بل مجرد فضول يتلاشى نفسه حالما يُلاحظ)). (الرواية، ص37)

سينطلق كلام كاتب ياسين مثل طوفان عنيف ليجرف القناعات الخاطئة التي كان خضرا متمسكا بها، تلك التي كانت تغذي أوهامه. سينبهه إلى مسألة أساسية، وهي أنّ النجاح في باريس ليس أمرا متاحا لأيّ كان، والعبقرية وحدها لا تكفي لتفتح عليه أبواب الاعتراف الإبداعي أو الشهرة والنجومية، بل لن يكون في نظر الآخر الفرنسي إلا مجرد متطفل على عالمه الأدبي.

أريد هنا أن أعود إلى القضية التي أثارها خضرا حول عالميته، إذ نجد أنه، وعبر هذه الرواية، كان واعيا برهانات الكتابة في الوسط الأدبي الفرنسي، وليس أدل على ذلك من خطاب كاتب ياسين، الذي ليس إلا صوتا من أصوات الروائي في سياق مكاشفاته الحادة مع نفسه. ولا أتصوّر بأنّ نجاحه في فرض اسمه في سوق الكتاب الأدبي، جاء بمحض الصدف البحتة.

زرادشت وتدمير الأفلاطونية الأدبية:

ولن تتوقف مكاشفات الروائي هنا، بل سيتخيل حوارا آخر مع زرادشت، الذي سيلتقي به في أحد شوارع باريس.

((لمحت ظل شخص قاطعني:

– هل تحمل بعضا من السجائر؟

أعطيته سيجارة، انتزعها من أصابعي، شقّ لها ثغرة في لحيته الكثيفة ليضعها على طرف فمه متظاهرا بالبحث عن ولاعة. عرضت عليه قداحتي، انحنى فوقها متراجعا. أضاءت الشعلة عليه؛ إنه زرادشت)). (الرواية، ص107)

من يكون زرادشت؟ يقول "جيل دولوز " أنّه ((أب الإنسان الأسمى)). (دولوز، 2011، صفحة 245) أما نيتشه صاحب كتاب "هكذا تكلم زرادشت" فقال: ((إنّ زرادشت يمتلك من الشجاعة ما يفوق شجاعة كل المفكرين مجتمعين. التكلم بالحقائق وإتقان الرماية؛ تلك هي الفضيلة الفارسية. هل فهمتموني؟ تجاوز الأخلاق لذاتها من منطلق الصدق، وتجاوز الأخلاقي لذاته ليحل في نقيضه – فيّ أنا – ذلك هو ما يعنيه اسم زرادشت على لساني)). (نيتشه، 2007، صفحة 05)

أما في الرواية فهو مجرد رجل متسكع في شوارع باريس، بلحية كثة، وبوجه عابس. كان يتكلم بعنف، وبتوتر. سيسأل السارد: هل أنت هو الصبي الذي يريد أن يصير كاتبا؟ سؤال يكشف عن شخصية زرادشت التي لا تختلف عن زرادشت كما وصفه نيتشه في الفقرة السابقة.

ولا يتوقف الأمر هنا، فقد وصفه أيضا بأنه "قطاعة الزبدة" بسبب أنه صار حديث العامة في الإعلام. سيصارحه زرادشت بكل شيء، سيفحمه بالحقيقة التي لا يريد خضرا أن ينظر في مرآتها: ((في رأيي، أنت تبالغ. كتبتَ، نشرتَ، بعتَ، لا أرى ما يثير الهذيان. البلهاء من صنفك يكبرون

بين الأسوار. ما هي مشكلتك بالضبط؟ لا يصغون إليك كفاية، لا يتم الاعتراف بموهبتك كفاية؟ لأن الكتابة لم تكن أمرا سهلا بالنسبة إليك، تعتقد أنك تستحق تقديرا أكثر من الآخرين؟ ثمة سقطة وعهر. نحن نصنع كتابا فنطن أننا جديرون بسداد دين)). (الرواية، ص108 -109)

سيحطم زرادشت أوهام خضرا بمطرقة نيتشوية عنيفة، سيكشف له أنّ الصراع الداخلي الذي يعيشه هو مبالغ فيه، دون أن يعرف على وجه الدقة ما هي طبيعة مشكلته. لقد تغير العصر، وانقلبت منظومة القيم، ولم تعد العبقرية تثير اهتمام أحد، لقد بدّلت مواقعها بتعبير زرادشت في الرواية، أما الأمر الذي أصبح مهما فهو المال وليس الأفكار. ((الزمن تبدل، واليوم لا من يبالي بالكتاب، ولا من يحتجّ على التدنيس)). (ص110)

لقد سحقت التكنولوجيا كل شيء أمامها، وغزت التفاهة عالم الفن. وقد تدخلت المؤسسة الأدبية لتفرض شروطها لمن أراد أن ينال بركتها؛ لقد أبدعت شيئاً يسمى " البيست سللر"، أي الكتب "الأكثر مبيعا"، تلك التي تحظى بإقبال جماهيري كبير، لكن البيست سللر لا علاقة له بالأدب، ولا بالقيم الأدبية. ((النجاح هنا مكفول... والأمر لم يعد يتعلق بالعبقرية، إنها الشهرة التي تبيع. تغريك المسألة، انطلق. مواضيع المفاضلة: ارتكاب المحرمات، قتل الوالدين، مدح الكراهية، إفشاء خديعة، بورنوغرافيا... لا وصفات أخرى، يا صبي. وليست الحلول ستة وثلاثين. إذا، بحق السماء، لا تزعجنا بأفلاطونيتك الأدبية)). (الرواية، ص111)

ما أثار اهتمامي في خطاب زرادشت هو أنه وضع خضرا أمام خيارين: إما أن يتمسك بأفلاطونيته الأدبية ويكتب أدبا لا يقرأه أحد، أو يكتب وفق الوصفة المعاصرة، ويخوض في المواضيع التي تغري دور النشر والقراء معا.

سأحاول أن أعود إلى بعض الأفكار التي طرحتها في متن هذا المقال مجددا، ومنها أنّ هذا العمل قد كشف لنا عن شخصية الروائي القلقة، وجرأته وتجرئه على سيرته الروائية على نحو لم يسبق لنا أن قرأناه في أي نص أدبي جزائري؛ فقد وجدنا روائياً واعيا بأسئلته الحارقة التي وجهها إلى نفسه، وهي أكثر لذوعة من أسئلة أشد النقاد حقدا عليه، كنوع من النقد الذاتي والمصارحة الذاتية اللاذعة.

خاتمة

لقد انتهينا، بعد تقديمنا لهذه المحاضرات المُرفقة بقراءات في روايات عربية إلى رغبة الطالب في اكتشاف المزيد من الروايات العربية، والغوص أكثر في موضوعات الهامش، التي هي من الاتساع ما يتجاوز الثالوث التقليدي: الجنس، الدين والسياسة.

إنّ التعاطي المباشر مع الأعمال الأدبية كان كثر جذبا للطالب، مقارنة بالمحاضرات ذات الطابع التنظيري والتاريخي؛ حيث أنّ العمل على البحث عن تمظهرات الهامش من خلال الأعمال الروائية تحديدا كان على قدر كبير من الفائدة المعرفية والمنهجية والقرائية، فالرواية تشد انتباه الطالب بحكم شكله الفني، وتنوعها الأسلوبي، وطريقتها الفنية في إظهار الهامش.

لكن لاحظنا بأنّ المكتبة الجامعية فقيرة من ناحية الروايات، فهي غير مواكبة للإصدارات المهمة، وهذا يصعب من جهة أخرى من عملية تقديم الدروس.

قائمة المصادر والمراجع

1. هويدا صالح. (2015). *الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية*. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
2. عبد الله إبراهيم. (2010). *المركزية الغربية*. بيروت، الجزئر، الرباط: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان.

3. برندا مارشال. (ط1 2010). *تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية*. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
4. الوسلاتي ابتسام. (ط1، 2019). *الهامشية في الأدب التونسي تجربة جماعة تحت السور*. تونس: دار الجنوب.
5. محمد سبيلا ونوح الهرموزي. (2017). *موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة*. ايطاليا: منشورات المتوسط.
6. مهادي منير. (2013). *نقد تمركز وفكر الاختلاف مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم*. بيروت ، الجزائر: دار روافد الثقافية - ناشرون ، ابن النديم للنشر والتوزيع.
7. خالدة حامد. (2017). *الكرنفال في الثقافة الشعبية*. ايطاليا: دار المتوسط.
8. تيري ايغلتون. (2021). *ما بعد النظرية*. سوريا: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.
9. سايمون ديورغ. (2015). *الدراسات الثقافية مقدمة نقدية*. الكويت: عالم المعرفة.
10. حامدة خالد. (2017). *الكرنفال في الثقافة الشعبية*. ايطاليا: منشورات المتوسط.
11. محمد معتصم. (2014). *المتخيل المختلف دراسات تاويلية في الرواية العربية المعاصرة*. لبنان، الرباط، الجزائر: منشورات ضفاف، دار الامان، منشورات الاختلاف.
12. جورج لوكاتش. (بلا تاريخ). *نظرية الرواية وتطورها*.
13. عبد المجيد الحبيب. (2014). *الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة*. الأردن: عالم الكتب الحديث.
14. باختين. (د. ت). *الملحمة والرواية*. كتاب الفكر العربي.
15. عبد الله إبراهيم. (2018). *عين الشمس: ثنائية الابصار والعمى من هوميروس إلى بروخيس*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
16. أندري شافر. (2019). *كتّاب متمردون: تريخ فاضح لكتّاب متمردين*. صفحة سبعة للنشر والتوزيع.
17. بول ريكور. (2002). *محاضرات في الايديولوجيا وليوتوبيا*. بيروت: الكتاب الجديد المتحدة.
18. جنات بلخن. (بلا تاريخ).
19. محمد الداهي. (2007). *الذت الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات*. الدار البيضاء: شركة لمدارس للنشر والتوزيع.
20. محمد بن جبار. (بلا تاريخ). *الحركي*. الجزائر: منشورات القرن21.
21. فرديريك غرو. (2019). *العصيان من التبعية إلى التمرد*. دار الساقي.

22.حميد عبد القادر. (2019). *الرواية مملكة هذا العصر*. الجزائر: منشورات ميم.
23.فيديريكو فيلليني. (2010). *كيف تصنع فيلما؟* ابو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث.
24.حجازي مصطفى. (2005). *الإنسان المهدور* . بيروت و الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
25.وحيد طويلة. (2016). *حذاء فيلليني*. إيطاليا: منشورات المتوسط.
26.كمال داود. (2015). *معارضة الغريب*. بيروت: دار البرزخ و دار الجديد.
27.توماس بريسون. (2019). *إنزياح المركزية الغربية: نقد الحداثة لدى مثقفي ما بعد الكولونيالية*. مؤسسة الفكر العربي.
28.عقبة زيدان. (2021). *ألبير كامو العبثية، الوجودية، الانتحار*. دمشق: در نينوي.
29.شهلا العجيلي. (2020). *الهوية الجمالية للرواية العربية رؤية ما بعد إستعمارية*. الجزائر، بيروت: منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف.
30.أم الزين بنشيخة المسكيني. (2016). *الفن في زمن الإرهاب*. الجزائر، بيروت، الرباط: منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الأمان.
31.أم الزين بنشيخة المسكيني. (2020). *طوفان من الحلوى في معبد الجماجم*. تونس: الدار التونسية للكتاب.
32.علي بدر. (2009). *بابا سارتر*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
33.بونوا دوني. (2005). *الأدب والالتزام من بسكال إلى سارتر*. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.
34.ميشال فوكو. (بلا تاريخ). *نظام الخطاب*. بيروت: دار التنوير.
35.محمد بنيس. (بلا تاريخ). *لغة المقاومات*. الدار البيضاء: توبقال للنشر2016.
36.آنشتاين ألبيرت و سيغموند فرويد. (2018). *لماذا الحرب؟* بيروت: منشورات تكوين و الرافدين.
37.دانيال منديلسون. (2011). *نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية*. بيروت: الدار لعربية للعلوم ناشرون.
38.جويل جارد طامين. (2021). *قاموس النقد الأدبي*. بيروت: دار الرافدين.
39.شكري المبخوت. (2015). *سيرة الغائب، سيرة الآتي*. تونس: منشورات مسكلياني.
40.جورج ماي. (2017). *السيرة الذاتية*. مصر: رؤية للنشر.
41.عبد العزيز شرف. (د. ت). *أدب السيرة الذاتية*. مصر: مؤسسة الأهرام للنشر.

42.ممدوح فراج النابي. (2011). *رواية السيرة الذاتية في مصر*. القاهرة: الهئة العامة لقصور الثقافة.
43.أنطوني تابوكي. (2012). *الحنين إلى الممكن*. سوريا: دار نينوي.
44.جيل دولوز. (2011). *نيتشه والفلسفة*. عمان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
45.نيتشه. (2007). *هكذا تكلم زرادشت*. بيروت: منشورات الجمل.

فهرس

Table of Contents

Erreur ! Signet non défini. تقديم.....

المحاضرة الأولى 4

تعريف الهامش من المنظور الاجتماعي 4

المحاضرة 02 7

في جدلية المركز والهامش: 7

المحاضرة 3 14
الثقافة والهامش: 14
المحاضرة 04 18
الأدب والهامش 18
نصوص تطبيقية 29
و..... 29
قضايا الهامش في الرواية العربية المُعاصرة 29
في تجليات (الهامش السياسي): 30
ثنائية الجلاد والضحية 30
قراءة في رواية (حذاء فيلليني) للروائي المصري (وحيد طويلة) 30
تجليات الهامش التاريخي قراءة في نماذج روائية جزائرية مُعاصرة 37
الهامش والدين 54
الرواية ومقاومة العنف الإرهابي في رواية (طوفان من الحلوى في معبد الجماجم) 54
للروائية التونسية (أم الزين بنشيخة المسكيني) 54
الروايةُ والسخرية في (بابا سارتر) للروائي العراقي (علي بدر) 63
الهامش وتحولات المجتمع 71
في سردية الحراك: الفن واستعادة المواقع 71
قراءة في رواية (الباش كاتب) للروائي أمين الزاوي 71
ما لا يقوله المؤرخ عن الحروب 81
قراءة في سردية (الحرب) في الرواية العربية المعاصرة 81
الهامشُ والثورة 89
الرواية وجيل الغضب في رواية (سنوات الجري في المكان) لنوار ناجي 89

هامشية الإنسان في المدينة الفاسدة 94
قراءة في رواية (حارس سطح العالم) للروائية الكويتية (بثينة العيسى) 94
الذات الكاتبة في مواجهة مركزية الآخر في رواية (مكر الكلمات) للروائي الجزائري (ياسمينة خضراء) 102
خاتمة 115
قائمة المصادر والمراجع 116
فهرس 120