للشمس سبعة ألوان

قراءة في تجربة أدبية

محمد جبريل

للشمس سبعة ألوان

قراءة في تجربة أدبية

تأليف
محمد جبريل

هنـــداوي

للشمس سبعة ألوان

محمد جبريل

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣٢٧٦ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٩.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ محمد جبريل.

المحتويات

مقدمة	١١
الأسوار	١٣
ملاحظات في فن الرواية	٣٥
ماذا يريد الكاتب؟	٤٧
دلالات الكتابة	٦٩
كلام عن الحرية	٧٩
المثقف والمجتمع والسلطة	٩٥
التجريب في القصة الحديثة: جذوره التراثية	١٠٧
الإضافة في الفن	١١٧
الفن إضمار ... ولكن ...	١٢٧
الواقع ... والخيال	١٣٥
الواقعية السحرية؟	١٤٥
الحداثة ... وما بعدها	١٥٣
القصة تكتب نفسها	١٦١
الفن ... هل هو للتسلية؟	١٧٩
دلالة الحكاية بين شهرزاد وزهرة الصباح	١٨٧
التراث ... لماذا نستلهم منه قصصنا؟	٢١٣
القراءة	٢٢١
الكاتب ... والقارئ	٢٣٣
الصحافة ... والأدب	٢٤٣

إلى ماهر شفيق فريد

«تعرفين كم هو صعب وثقيل على المرء أن يكون كاتبًا.»

ديستويفسكي في رسالة إلى قريبته إيفانوفا

مقدمة

هذا الكتاب حصيلة شهادات، كتبتُها في مناسبات مختلفة حول التجربة الإبداعية في حياتي. كُتِبتْ في فترات متباعدة، وإن كان محورها نظرتي إلى العملية الإبداعية من خلال الأعمال التي أتيح لي كتابتها، أو ما يمكن تسميته «تجربتي الأدبية» (نشرتُ شهادتي عن «الأسوار» في كتاب «قراءة في أدب محمد جبريل» الذي نُشِر عام ١٩٨٤م، فهي أول ما كتبتُ عن تجربتي الأدبية). قد تبدو كل شهادة مستقلة في ذاتها، وقد يتكرر الرأي الواحد — وربما الواقعة الواحدة — في أكثر من شهادة، لكن مجموع الشهادات يمكن أن يقدِّم للقارئ صورة كلية لآراء الكاتب في العملية الإبداعية، من خلال محاولة الإجابة عن العديد من الأسئلة التي تشغل الكاتب، وتشغل قارئه في آن معًا.

أردتُ بهذا الكتاب، أو بهذه المجموعة من المقالات التي تتناول وجهة نظري في قضايا الأدب والفن، أن أفسر بعض الأمور، مستعينًا في توضيح ما أقول، بما صدر لي من أعمال إبداعية، فضلًا عن إبداعات الآخرين، والشهادات التي تتوافق مع وجهات نظري، أو تختلف معها، محصِّلة لقراءات إيجابية في الكثير من كتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية، والسِّير الذاتية للأدباء. لم تشغلني فلسفة الكاتب ولا اتجاهه الأيديولوجي أو الفني. ما شغلَني فحسب هو الرأي الذي أوافق عليه، أو أختلف معه، فأناقشه. ربما أميل إلى رأي يصدر عن كاتب ماركسي الأيديولوجية، وأختلف مع رأي يصدر عن كاتب يؤمن باليقين الديني، لا لأني أومن بالماركسية، أو لأني كاتب غير متدين، وإنما لأن الرأي المحدَّد يخاطب قناعاتي، بصرف النظر عن السياق الذي اقتطعته منه. هذه الكلمات أقنعتني ذاتها، فلا شأن لي بهوية كاتبها، ولا ببحر الكلمات الذي كانت تسبح فيه.

قد يلحظ القارئ إطالة في بعض الفقرات، واختصارًا في فقرات أخرى، أو مجرد الإشارة إلى ما كان يستحق الإفاضة ... لكن ملاحظتي — كقارئ — أن طول مساحة

القضايا التي تثيرها المقالات، أو قصرها، أو غيابها أحيانًا، لأنها تكمل بعضها البعض. فوجهة النظر المستفيضة في مقال، أكتفي بالإشارة إليها، أو أهملها، في المقالات الأخرى.

هذه المقالات، تشكِّل — في مجموعها — وجهات نظر واضحة، محدَّدة، من قضايا العملية الإبداعية في أبعادها المختلفة. ثمة رأي أن المبدع هو — في الأغلب — أسوأ من يستطيع الحديث عن إبداعه. لكن هذه المقالات تتسم بالعمومية لا بالتخصيص، تتحدث عن العملية الإبداعية في عمومها، وتشير إلى نماذج للكثير من المبدعين، وحسبتُ نفسي واحدًا منهم. وإذا كنت قد أفدت من آراء الآخرين لتأكيد آرائي، أو للتدليل عليها، فليس معنى ذلك أني أتحاشى المؤاخذة، أو أحاول نفي نسبة تلك الآراء لنفسي على أي نحوٍ، ولا حتى لاقتناعي بتلك الآراء. إنها آراء ووجهات نظر أومن بها، أدعمها — هل هذا هو التعبير الأدق؟ — بآراء ووجهات نظر أخرى لكُتَّابٍ عرب أو أجانب، بصرف النظر — كما أشرت — عن انتماءاتهم الأيديولوجية، أو التيارات الفنية التي يدعون إليها، أو يعبِّرون عنها. ما وجدت فيه مرآة لآرائي، نقلته باعتباره كذلك، وما اختلفت معه، عرضته للمناقشة والتحليل واختلاف الرأي.

والحق أني تردَّدت في نشر هذه المقالات، إدراكًا مني بأنه ينقصها ما يمكن إضافته ... لكن الكمال مطلبٌ يصعب على المرء — ويصعب على كاتب هذه السطور بخاصة — أن يبلغه. من هنا، جاوزت التردد إلى نشر المقالات، فهي — في المحصلة النهائية — تعبير عن آراء ووجهات نظر في العملية الإبداعية. ربما أضيف إليها في مقالات تالية (وقد أضفت بالفعل أسماء روايات وشخصيات من أعمال تَلَتْ كتابة هذه المقالات، ونشرها في الدوريات المختلفة)، وقد أجري بالحذف والتبديل، لكن يقيني بالملامح المهمة فيها لم يتبدَّل منذ أصبحت الكتابة — بالنسبة لي — قضية حياة.

أخيرًا، فلعلَّه يجدر بي أن أشير إلى أني تناولتُ قضايا تتصل بمادة هذا الكتاب في كتبٍ أخرى: مصر في قصص كتَّابها المعاصرين، نجيب محفوظ - صداقة جيلين، آباء الستينيات، مصر المكان، مصر: من يريدها بسوء، مصر الأسماء والأمثال والتعبيرات، قراءة في شخصيات مصرية، حكايات عن جزيرة فاروس، وغيرها.

وأملي أن أكون قد وُفِّقْت.

محمد جبريل

مصر الجديدة ١٦ / ٢ / ٢٠٠٩م

الأسوار

١

على الرغم من اختلافي مع أرنولد بنيت في رأيه، بأن أساس الرواية الجديدة هو «خلق الشخصيات، ولا شيء سوى ذلك»، فلعلِّي أتفق تمامًا على أن خلق الشخصيات دعامة أساسية في بناء الرواية، الذي يستند — بالضرورة — إلى دعامات أخرى، أقواها — أو هذا هو المفروض — «الحدوتة»، وإن تصور بعض الذين اقتحموا عالم الرواية الجديدة، نقادًا أو أدباء، أن الرواية ليست في حاجة إليها، وأن ما يستعين به الفنان من أدوات، يضع الحدوتة في مرتبة تالية، أو أنه يمكن الاستغناء عنها إطلاقًا.

وفي تقديري، أن الحدوتة هي «النطفة» التي يتخلَّق بها العمل الإبداعي. وأذكر أني حين عرضت — للمرة الأولى في القاهرة — مسرحية بيكيت «لعبة النهاية» أن إعجاب النقاد تركَّز على خُلُوها من الحدوتة. وكان ذلك — في تقديرهم — هو «الجديد في الرواية الجديدة». كانت القاهرة تعاني — كعادتها — غربة حقيقية عن الواقع الثقافي المتجدد في الحياة الأوروبية. وكانت القلة تسافر وتشاهد وتقرأ، والكثرة تنتظر ما يَفِد — متأخرًا — وتقف منه — في كل الأحوال — موقف الإعجاب. ولعلَّنا نذكر ما فعله الكاتب الساخر أحمد رجب، حين طلب آراء عدد من كبار مثقفينا في مسرحية من تأليفه على أنها لدورينمات. وتبارى مثقفونا في إبراز الجوانب المتفوقة في المسرحية المزعومة. وكتب الحكيم «يا طالع الشجرة» و«مصير صرصار» تأكيدًا لريادته المتطورة ... وظواهر أخرى كثيرة.

أقول: حين عرضت لعبة النهاية، وتركز إعجاب النقاد على خُلُوِّها من الحدوتة، كان لأستاذنا نجيب محفوظ رأي آخر. ونشرت معه حوارًا في جريدة «المساء» ملخصه أن العمل الفني بلا حكاية، بلا حدوتة، يصعب — مهما يتسم بالجدة — أن يُسمَّى عملًا فنيًّا، لأنه

— حينئذٍ — يفتقد أهم مقوماته، واستطاع — في الحوار — أن يروي الحدوتة، الدعامة التي استند إليها بناء المسرحية.

الحكاية — كما يقول فورستر — هي العمود الفقري. ويقول هيربرت جولد: إن كاتب القصة يجب أن تكون له بالفعل قصة يحكيها، فلا يقتصر الأمر على مجرد نثرٍ جميلٍ يكتبه. وقيل إن الرواية «فن درامي يقوم على أساس الحدث.» ولعلِّي أذكر قول تشيكوف: إن الكاتب لا يكتب قصة قصيرة إلا عندما يريد التعبير عن فكرة. حتى ألان روب جرييه يؤكد أن الروائي الحقيقي هو الذي يعرف كيف يقص الحكاية. وفي مقدمة «يا طالع الشجرة» — ذات الشكل السوريالي — كتب الحكيم: «المسرحية لا بد أن تحمل معنى، ولا يكفي فيها المعنى الداخل في ذات تشكيلها. ربما استطاع الشعر — خصوصًا السوريالي والدادي — أن يحمل معنى وجوده في ذات صياغته، ولكن المسرحية، وكذلك القصة، لا بد أن تقول شيئًا.»

الحدوتة إذن هي الدعامة الأولى في بناء أي عمل فني، ثم تأتي بقية الدعامات، وفي مقدمتها محاولة الإفادة من العناصر والمقومات في وسائل الفنون الأخرى، كالفلاش باك والتقطيع في السينما، والهارموني في الموسيقى، والتبقيع في الفن التشكيلي، والحوار في المسرحية ... إلخ. وكما يقول هنري جيمس فإن الفكرة والشكل هما الإبرة والخيط، ولم أسمع بعد — والكلام لهنري جيمس — عن نقابة للخياطين أوصت باستعمال الخيط دون الإبرة.

ولقد كانت الحدوتة، الحكاية، الفكرة، التيمة، الحدث — سمِّها ما شئت — هي الباعث الحقيقي لأن تتحوَّل الأسوار في ذهني — قبل كتابتها بأعوام — إلى أحداث ومواقف وشخصيات، ثم تتخلَّق في أشكال هلامية عدة، قبل أن تأخذ — في طريقها إلى المطبعة — سماتها النهائية.

فماذا كانت «الحدوتة» التي أملت كتابة الأسوار؟

٢

السؤال الذي ربما يلحُّ على بعض المتصدِّين للعمل الوطني، دفاعًا عن حق الجماهير في حياة آمنة، هو: هل يعي هؤلاء الذين بُذِلَت الحياة لنصرة قضاياهم قيمة ما أفعل؟ وهو سؤال يحمل السذاجة والانتهازية في آن معًا، ذلك لأنه يعامل مصير الجماعة بمنظورٍ شخصي بحت، ويناقش الأمور بمنطق المكسب والخسارة.

الإنسان صاحب القضية يختلف عن الإنسان العادي في أنه يبذل كل شيء، حتى النَّفْس، من أجل نصرة ما يرى أنه حقٌّ، ومن أجل دفع ما يرى أنه ظلم. بل لعلَّه يعلم يقينًا أن ثمرة الانتصار لن تصل بحالٍ إلى يده، بل إن مصيره أقرب إلى الموت. مع ذلك، فإنه لا يتقاعس عن نصرة الاتجاه الذي يؤمن به. وكما تقول نتاليا بطلة تورجنيف الشهيرة: إن الذي يسعى إلى غاية جليلة يجب أن ينقطع عن التفكير في نفسه. ربما المنطق العادي يحمِّل المسيح مسئولية صلبه، فقد كان أدرى الناس بصورة المأساة المقبلة، ويحمِّل الحسين مسئولية استشهاده، فهل يقوى سبعون على محاربة سبعين ألفًا، ويحمِّل جيفارا مسئولية اغتياله في أحراش بوليفيا، فهو الذي كان يعلم جيدًا بتلمُّس المخابرات الأمريكية لخطواته. لكن الخطأ في طرح القضية بهذه الصورة، ذلك لأن «المناضل» يؤمن بعدالة القضية وقداستها حتى على النصر ذاتِه، وبالتالي على الهزيمة له ولأتباعه، والتي قد تصل إلى التصفية الجسدية. كان الأستاذ في الأسوار يعلم بالمصير الذي ينتظره في نهاية النفق، مثلما كان جيفارا يثق أن المخابرات الأمريكية تترصَّد له حتى تغتاله، منذ اختار سبيل تصدير الثورة إلى خارج كوبا، «مرحبًا بالموت ما دامت يد ثورية تمتد لتقبض على أسلحتنا من بعدنا»، ومثلما كان الليندي ينتظر الاغتيال نهاية لإصراره على البقاء وحيدًا، وأعزل، في وجه القوات التي اقتحمت قصره، ومثلما كان الحسين يعلم باستشهاده وهو يقود فرسانه القلائل من الحجاز إلى العراق. وعلى حد تعبير المستشرق الألماني حاربين، فإن «حركة الحسين في خروجه على يزيد، إنما كانت عزمة قلبٍ كبيرٍ، عزَّ عليه الإذعان، وعزَّ عليه النصر العاجل، فخرج بأهله وذويه ذلك الخروج الذي يبلغ به النصر الآجل بعد موته، ويحيي به قضية مخذولة ليس لها بغير ذلك حياة». ويُروى عن الإمام علي قوله: «لا تزيدني كثرة الناس حولي عزة، ولا تفرقهم عني وحشة، وما أكره الموت على الحق». كان الحسين يمتلك اليقين، وكان أعوانه الاثنان والسبعون يمتلكون اليقين نفسه، بأن المعركة التي اتجهوا إليها صباح العاشر من محرم، ستنتهي باستشهادهم، لكن الدافع لم يكن مجرد الرغبة في الاستشهاد، في الموت. كان الدافع هو التعبير عن رفض القهر والظلم، حتى لو كان المقابل لذلك هو الموت. سقط كل جند الحسين شهداء، فظلَّ يواصل القتال بمفرده. حمل على جند الكوفة حتى شقَّ صفوفهم بجرأة مذهلة، ثم سقط بضربة سيف في العنق. وأمر عبيد الله بن زياد، فمثَّل بجسد الحسين، وترك جثمانه للجوارح. أما الرأس، فقد دُفِن — فيما بعد — في كربلاء، وإن ظلَّت أعداد كبيرة من المصريين تؤمن بأن رأس الإمام الشهيد مدفون في جامعه بالقاهرة.

وأغلب ظني أن مصطفى كامل كان سيتخلَّى عن مبادراته الوطنية، لو أنه عانق اليأس الذي فرضه التصوُّر بأن الشعب المصري يتقاعس عن التحرك وراءه، نشدانًا لحريته. عاب مصطفى كامل — في لحظات سخطٍ — على الأمة أنها «لا تسعى للوصول إلى هذا المرام السامي، وإلى تحقيق أمنيتها، بل تريد أن تأتيها الحرية وهي نائمة، فتوقظها من نومها». وهو يقول في رسالة إلى صديقٍ: «ها أنا ذا أنتظر من يتبعني، وأظن الأيام والليالي تمرُّ، ولا يتبعني غير الهواء». ويقول في رسالة أخرى: «إني عالم بأني لا أستطيع الاعتماد على أحد من أبناء جنسي، وإني إذا صودرت يومًا بأية طريقة كانت، لا أجد من أمتي عضدًا أو نصيرًا، وهذا ما يحزنني كثيرًا. فإني مع ارتياحي للمهمة التي عرضت نفسي للقيام بها، والغرض الشريف الذي أعمل له، أرى غيري من الذين أحب التشبُّه بهم، كفرانكلين وغيره، كان يعمل ووراءه أمة تعزِّز مطالبه، وتدافع عنه، بعكس ما أنا فيه». ويقول في رسالة: «دعني بالله عليك من هذه الأمة التي بلاني الله بأن أكون واحدًا من أبنائها» ... إلخ (لا تنشغل بتذكُّر مقولاته المعلنة مثل قوله إنه لو لم يولد مصريًّا، لتمنى أن يكون مصريًّا!). لكن الزعيم أدرك — فيما بعد — أن انتفاضات الشعب لا تتحقق بخطبٍ تشتعل حماسة؛ فالتحرك الجماعي يستند إلى التوعية أولًا، فالإعداد والتنظيم، فضلًا عن دعامة الوقت التي تضع لكل خطوة توقيتها وحسابها. والحقيقة التاريخية تضغط على أن صَلْب المسيح هو الدعامة التي تماسك عليها إيمان أتباعه بخلود رسالته وتواصلها. كذلك فقد كان استشهاد الحسين بداية طريق طويلة من الثورات المتلاحقة ضد السلطة الظالمة، أيًّا تكن. وكان مقتل جيفارا دافعًا للمزيد من الحركات الثورية في أمريكا اللاتينية. ولا يخلو من دلالة قول سلفادور الليندي — قبل دقائق من اغتياله — بأيدي قوات الانقلابيين: «إني موقن أن تضحيتي لن تذهب هباء، وأنها ستكون على الأقل درسًا معنويًّا لعقاب الغدر والخيانة والجبن». فماذا أقول عن الخديعة التي استلبت أستاذ الأسوار من وسط أتباعه، لتودي به إلى المصير المؤلم؟

كان محمد بن إبراهيم الحسيني العلوي يمشي في بعض طرق الكوفة، فنظر إلى عجوز تتبع أحمال الطرب، تلتقط ما يسقط منها، وتضعه في كسائها الرثِّ. فلما سألها عما تصنع بذلك، قالت: إني امرأة لا رجل لي يقوم بمؤنتي، ولي بنات لا يعدن على أنفسهن بشيء، فأنا أتتبع هذا من الطريق، وأتقوته أنا وولدي. فبكى محمد بكاءً شديدًا، وقال: أنت وأشباهك تخرجوني غدًا حتى يُسفَك دمي تمامًا. وفجَّر محمد بن إبراهيم الحسيني العلوي ثورته العظيمة التي استمرت فترة طويلة، وتعاقب عليها — بعد استشهاده — العديد من الثوار،

وامتدت إلى العراق والشام والجزيرة واليمن. ومع أن الصوفي لا يعنيه إن كان مجتمعه يعاني عَسْف حكامه، أو أوضاعًا اقتصادية سيئة، ذلك لأن فلسفة التصوف تكمن في فناء العاشق في المعشوق، العبد الفقير الفاني في الخالق الأعظم الباقي بعد فناء الأرض ومن عليها، ثم في الاعتزال التام لحياة البشر، والانكفاء على الذات والمجهول من الأسرار، وتفحص المخلوقات نشدانًا لروح الخالق … مع ذلك، فإن أبا منصور الحلاج رفض أن يغض بصره عن الظلم الرهيب الذي كان يعانيه مجتمعه في حكم العباسيين، فنزل إلى الأسواق، يبصِّر الناس — بالرمز — بحقيقة أوضاعهم، ويحثُّهم على أن يدافعوا عن حقوقهم، ويثوروا على ظلم الحاكم، فقبض عليه الحاكم، وشهد ضده أقرب رفاقه — الإمام الشبلي — فاتهمه بالزندقة، وحكم عليه بالصلب على جذع شجرة، تطل على شاطئ الكرخ ببغداد. وبالمثل، فلم تكن ثورة الحسين طلبًا للسلطة بقدر ما كانت محاولة لاستعادة الحق الذي طال احتجابه على يدي يزيد بن معاوية. وكانت الأهداف التي ناضل من أجلها الحسين، تمثِّل المصالح العريضة للجماهير الكادحة. وحين خرج على معاوية، فقد كان موقنًا من تأييد هذه الجماهير له، ومحاربتها إلى جانبه، لكن الظروف الموضوعية لم تكن مواتية لنجاح الثورة. وكان في مقدمة تلك الظروف غياب الوعي عن الكثرة الغالبة من جماهير المسلمين، ومن ثَمَّ فقد أخفقت الثورة، وإن ظلَّت أفكارها في عقول القلة التي ظلَّت تتكاثر بما تبدَّى في تلك الثورات المتلاحقة، والمتكررة، في المجتمع الإسلامي. كان مع الحسين — في كربلاء — اثنان وثلاثون فارسًا وأربعون راجلًا، استشهدوا جميعًا، وواجه الحسين بمفرده جيش عبد الله بن زياد. مع ذلك فإن مقاتلي ابن زياد همُّوا بالفرار، خوفًا من أن يصابوا على يدي الحسين، ولما صاح فيهم شِمْر بن ذي الجوشن: «وَيْحكم ماذا تنظرون بالرجل؟ اقتلوه ثكلتكم أمهاتكم»! حملوا على الحسين من كل جانب، وضربه زرعة بن شريك التميمي على يده اليسرى، فقطعها، وضربه آخر على عاتقه، فسقط على وجهه، وقام، وسقط، والرماح والسيوف تُوالي طعنه، حتى مات بثلاث وثلاثين طعنة وأربع وثلاثين ضربة، غير الرمية بالنِّبل والسهام. وأقدم شمر بن ذي الجوشن على جسد الشهيد، فذبحه، واحتزَّ رأسه. لقد أصبح الحسين — بعد مأساة كربلاء — «سيد الشهداء، ورمز الإيمان والفداء، وموضع الحب والتقديم والإكبار». كذلك فلم يكن في مغادرة جيفارا لموقعه المتفوق في كوبا، وانشغاله بالقتال ضد السلطة الديكتاتورية في بوليفيا، تطلعٌ لمنصبٍ، لكنه حمل السلاح دفاعًا عن حق شعب بوليفيا في حياة خالية من الظلم. رفض أن يشاهد الإنسان الضحية في حلبة المصارعة، ويتمنى نجاته. إن عليه أن ينزل الحلبة، ويشارك الضحية مصيرها،

إما إلى الانتصار أو الموت. كان جيفارا ينتمي إلى عائلة موسرة، وكانت مهنته كطبيبٍ تتيح له حياة اجتماعية طيبة، لكنه ارتدى «الكاكي»، واختار الثورة ضد الرداءة حيث توجد. كان بوسع جيفارا أن يطمئن إلى منصبه كوزير للصناعة، بعد أن أفلحت الثورة الكوبية في انتزاع النصر، لكنه فضَّل أن يواصل النضال في موقع آخر. تخلى عن كل مناصبه وسلطاته في كوبا، وترك أطفاله في رعاية الثورة الكوبية، وانطلق ليواصل الثورة في أفريقيا، ثم في أمريكا اللاتينية، حتى لقي مصرعه في بوليفيا. وكتب إلى كاسترو قبل أن يسافر إلى أحراش بوليفيا: «إني لم أحزن لأني لم أترك لزوجتي وأولادي أي شيء مادي، على أني مسرور لهذا، ولا أطلب لهم أي شيء». وواجه جيفارا لحظة المفاضلة بين الكرامة ونقيضها عند أَسْرِه في بوليفيا. حاول أحد الضباط أن يسخر منه، فركله جيفارا بقدمه، بحيث ألقاه بعيدًا. وحاول ضابط آخر كبير — هو الجنرال هوجاريتشي — أن يدفعه إلى الكلام، فبصق جيفارا في وجهه. ودفع الثمن — بالطبع — في اللحظة التالية: «هذا الشيء القليل الذي نستطيع تقديمه: حياتنا وتضحياتنا». والمؤكد أن جيفارا كان واعيًا بالمصير الذي تقوده إليه خطواته، وبأن الاستشهاد هو المصير الذي ينتظره في نهاية الطريق. ورغم معرفته اليقينية بذلك، فإنه أصرَّ على السير في الطريق إلى النهاية (أذكِّرك بما قاله الحسين وهو في طريقه إلى كربلاء) لكنه تطلَّع إلى تحرير الجماعة بتحريكها، فإذا استشهد مقابلًا لما يؤمن به، فإنه سيعطي المثل لمعنى الإيمان بالقضية، وبالمثل الأعلى، وللمترددين والمتخاذلين، بما يتيح الصحو لشعوبٍ طال نومها.

لم يكن في دعوة الأستاذ (الأسوار) شبهة غرض شخصي. تحمَّل الاشتغال والتعذيب، وأسلم نفسه إلى الموت دفاعًا عن هؤلاء الذين أحبهم أكثر من نفسه. أما الحسين، فقد خذله الشيعة الذين استغاثوا به، وتركوه للمصير المؤلم تحت سنابك خيل الأمويين، وانطلقت الرصاصة التي قتلت جيفارا من مسدس ضابط بوليفي صغير، بذل المناضل الأرجنتيني حياته دفاعًا عن حقِّه في الحياة. وكان نزلاء المعتقل — حلمي عزت بالذات، ذلك الذي حماه الأستاذ من أذى الآخرين — هم الذين دبَّروا القرعة الظالمة، ليدفعوا بالأستاذ إلى الشهادة دفاعًا عن الجميع. أسرَّ بكر رضوان (الأسوار) إلى نفسه — غداة إحدى مرات الإفراج عنه — «هؤلاء الناس — أبناء الأنفوشي — هم محبوبه الذي ضيَّع العمر إشفاقًا عليه. فهل كان الحب من طرفٍ واحدٍ؟ هل تعني المحبوب اللحظة، مقطوعة الصلة بما مضى، وما سيأتي؟ وهل تعذب القلب لقلوب تجد الراحة في العذاب؟ هذه الكلمات — وبكر رضوان يرى أهله وناسه منصرفين عن واقعهم الأليم، كأنما لم يدفع أعوامًا من حياته في سبيلهم — تذكِّرنا

بكلمات الحسين بن علي في حشد الجيش الأموي، يوم العاشر من المحرم: «تبًّا لكم أيتها الجماعة وترحًا. حين استصرختمونا ولهين فأصرخناكم موجعين، شحذتم علينا سيفًا كان في إيماننا، وحششتم علينا نارًا فقدحناها على عدوكم وعدونا، فأصبحتم إلبًا على أوليائكم ويدًا عليهم لأعدائكم بغير عدل رأيتموه بثُّوه فيكم ولا أصل أصبح لكم فيهم إلا الحرام من الدنيا أنالوكم وخسيس عيش طمعتم فيه.» وكان ما أسرَّه بكر رضوان، أو ما أعلنه الحسين، هو الهاجس الذي لا بد أنهم خاطبوا به أنفسهم، أو أعلنوه للجماعة، هؤلاء الذين بذلوا النفس دفاعًا عمَّا هو حق وصدق وعدالة (في زماننا الرديء، فإن شخصية بكر رضوان تذكِّرني بقادة اليسار المصري الذين أمضوا أجمل سني حياتهم في معتقلات عبد الناصر. هتفوا بحياته، وبشعارات المرحلة، وهم يلقَوْن أبشع ممارسات التعذيب، حتى الموت. ظلُّوا يهتفون لعبد الناصر والثورة والاشتراكية، وسط الضربات المتلاحقة التي لم تهدأ إلا بعد أن هدأت أنفاسهم، وماتوا. جاوزوا آلامهم الشخصية، وجعلوا الوطن قضية، لا يعدلون بها قضية أخرى. كان عبد الناصر على صواب فيما يدعو إليه، ويطبِّقه بالفعل، فتناسَوْا العذاب الذي لاقوه بأيدي أعوانه، وأعلنوا ولاءهم للبسطاء، وللثورة، وللغد الذي يعلو فوق العذابات الشخصية! لو أنهم نظروا إلى المصالح العامة من منظور مصالحهم الشخصية، مثلما فعل الرأسماليون والإقطاعيون الذين أضيروا بقوانين الثورة، فلعلَّهم كانوا الآن هم الأعلى صوتًا ضد عبد الناصر ومعطيات عهده). لكن البذل لم يهدر، والصيحة المخلصة لم تواجه التلاشي في وادي الصمت. كان الشعور بالإثم هو الدافع لأن يقتل يهوذا نفسه بعد أن أسلم المسيح إلى قاتليه. وهو الدافع أيضًا لأن يزداد أتباع المسيح تمسُّكًا بتعاليمه. وكان الشعور ذاته هو الذي جعل جيفارا قدوة ومثلًا بين حركات التحرُّر في دول العالم الثالث، وارتسمت حول المناضل الشهيد هالة القداسة والأسطورة. وكان أيضًا هو الشعور الذي ارتقى بالحسينية إلى مرتبة العقيدة. ففي مقدمة النتائج الإيجابية لفاجعة كربلاء، ولعلها أخطر نتائجها، أنها دخلت الضمير الإسلامي آنذاك، وهزَّته هزًّا عنيفًا. حرَّكت في النفوس ما كان خامدًا، وما ران عليها من استكانة إلى الواقع الذي فرضه الأمويون. تمازج الإعجاب بالوقفة الأسطورية لسبعين مقاتلًا ضد سبعين ألفًا، بالحرص على الشهادة رغم يُسر النجاة، بإلقاء السؤال الأهم: ماذا بعد؟ بحساب الذات عن التقاعس والتواكل، بإعادة النظر إلى ما سبق، وما يجري حالًا، والتفكير في ضرورة التغيير. ولعلَّه يمكن القول إن فاجعة كربلاء — رغم بشاعتها — كانت ثورة كاملة. أحدثت التأثير الذي تحدثه الثورات في تحريك النفوس، وإلحاحها على التغيير، حتى يتحقق المجتمع الأفضل. تعدَّدت ثورات

التوابين، همُّها تفريغ ما استشعره الحسينيون من الندم والحقد، في حركات ثورة متتالية ضد الحكم الأموي. ثم فيما تلا ذلك من السلطة المستبدة، أيًّا تكن صورتها ومظاهرها. وربما كان ذلك هو الشعور نفسه الذي تحرك في نفوس الزملاء القريبين، بل كل نزلاء المعتقل، بعد أن بذل الأستاذ نفسه في سماحة، دفاعًا عن حقهم في الحرية، وفي الحياة. لم تدفعه الخيانة الواضحة إلى رفض القرعة، لكنه أسلم النفس إلى جلاديه في قناعة المؤمن بأن شهادة الفرد قد تكون فداء للجماعة، وخلاصًا لها. وكما يقول برتراند راسل فإننا حين نعرف النهاية نغدو أقوياء.

أخيرًا، فإني أتفق مع جون مورلي في أن «الأفراد الذين يرَوْن الضوء — وهم بطبيعة الحال الأفراد المثقفون — إذا أحجموا عن احتمال ما عليهم من تبعة، فإنهم يضاعفون العِلل الأخلاقية في المجتمع. وهم لا يحرمون المجتمع من مزايا التغيير فحسب، بل يرَوْن شعوره بالحاجة إلى التغيير ضعفًا. وإيقاظ الإحساس الأخلاقي في المجتمع من العوامل المهمة في تقدُّمه (المثقف الذي أعنيه، هو الذي يملك استعدادًا للتضحية بصالحه الشخصي من أجل صالح الجماعة، لا يكتفي بترديد الشعارات عن الديمقراطية وإنكار الذات، وإنما يحرص على تطبيق تلك الشعارات بالفعل). ولعل السبب المباشر في انحطاط كثير من المجتمعات، يرجع إلى ما يطرأ على الضمائر من الفساد وضعف الإحساس الأخلاقي. ولم يُصِب الضعف والتخلف الإغريق لنقص علمهم بالمذاهب الأخلاقية، وإنما أصابهم من جراء تناقص عدد الذين يقدِّرون واجباتهم الأخلاقية، وما عليهم من تبعات مهمة. ويعلِّل انتصار المسلمين على المسيحيين في الشرق وفي إسبانيا، بأنه راجع إلى احترامهم للواجب، وما كان يثيره في نفوسهم من حماسة.»

٣

في بداية الستينيات، كنت أنشد البحث عن موضعٍ في حياتنا الثقافية من خلال العمل بالصحافة. عملت — حينًا — في «الجمهورية» مع سعد الدين وهبة في صفحة عنوانها «صباح الخير». ولأن الصفحة كانت تعنى بالمادة الترفيهية والاجتماعية: زواج وطلاق وأعياد ميلاد وحفلات تكريم وغيرها، ولأني كنت أعاني قلة المصادر — الأدق: انعدامها — فضلًا عن شحوب استعدادي ... فقد بدا لي الفشل حقيقة في الأسبوع الأول، وإن كابرت، وتعمَّدت تجاهله، حتى الشهر الثالث. والحق أن سعد الدين وهبة كان كريمًا في تعامله معي، لم يكن فيما أسهمت به شيء يتصل بلون الصفحة، إنما هي خواطر في الأدب والفن.

حاولت أن أقفز على مبنى الجمهورية بالمظلة دون الصعود على الدرجات المتآكلة. مع ذلك، فإن الرجل لم يرفض شيئًا مما قدمته له، وكان يقرؤه بعناية، ثم يسلمه — في رقة — إلى سلة المهملات. فلما انتهى الشهر الثالث دون أن تجد خواطري سبيلها إلى النشر، صارحت أحمد عباس صالح — وأدين له بفضل مساندة خطواتي الأولى — بيأسي، فأشار عليَّ بمعاودة محاولة لقاء الدكتور علي الراعي، المشرف على الصفحة الثقافية في «المساء» آنذاك. كان الراعي غائبًا، والتقيت بكمال الجويلي، فعرض عليَّ أن أشارك في الباب الذي كان يحرره، وعنوانه «كل الناس». وبرغم أن الباب كان أقرب في اتجاهه إلى صفحة سعد الدين وهبة، ولعلَّه كان أقل احتمالًا لنشر خواطري من صفحة صباح الخير، فإن صداقة الجويلي الطيبة، وتسامحه، وأبوَّته، صنعت جسرًا إلى العمل الصحفي، وإلى الحياة الثقافية بالتالي.

ويومًا، طلب الجويلي أن أجري حوارًا مع شاب ارتكب ثلاثًا وعشرين حادثة سرقة سيارة، قبل أن يُكتشَف أمره في الحادثة الرابعة والعشرين. وروى لي الشاب عن ظروفه الاجتماعية، وعن أجواء المعتقل الذي قضى فيه أعوامًا — جعله تعدُّد السوابق من المجرمين الخطرين — حتى تم الإفراج عنه في ظروف بالغة القسوة والغرابة: ألحَّ نزلاء المعتقل في طلب الإفراج؛ أرسلوا برقيات إلى المسئولين، أضربوا عن الطعام، تظاهروا، تشاجروا — إلى حد الاقتتال — مع حراس المعتقل، ثم لجئوا إلى وسيلة بشعة لتأكيد مطلبهم في الإفراج؛ أجروا قرعة في أسماء النزلاء، واختير عشرة أسماء تعرَّض أصحابها للموت حرقًا — علانية — في ساحة المعتقل؛ وكانت تلك الوسيلة القاسية هي الباعث لاهتمام المسئولين، ودراسة حالاتهم، والإفراج عن غالبيتهم. ونشرتُ الحوار، ثم نسيته تمامًا. حتى عادت بتفكيري — في كتابة الأسوار — صورة الشاب، والحياة في المعتقل، والقرعة التي أحرقت عشرة أشخاص ... كانت تلك الصورة هي الإطار السردي للأسوار، وإن داخلها — بالطبع — تصرُّف أملته طبيعة الرواية، وتباين الظروف، والتكنيك، والدلالة. ذاب النزلاء العشرة في شخصية الأستاذ، تعرَّض للمصير المؤلم بمفرده، وعاش في معتقل الرواية سياسيون ومجرمون عاديون. وتمت القرعة — عكس الحادثة الواقعية — بالخيانة، باختصارٍ، فقد كانت فكرة القرعة هي ما أفادته الأسوار من الحادثة القديمة.

٤

قد يبدو رأي لابروبير «كل شيء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان» ... قد يبدو هذا الرأي بليغًا، لكنه — في تقديري — يكتفي برؤية نصف الكوب الفارغ. الإحساس باللاجدوى

يصعب — إن لم يكن من المستحيل — أن يثمر شيئًا إيجابيًّا. لكن لابروبير أضاف، وأضاف أيضًا أبناء جيله من المبدعين، وأضافت كذلك أجيال أخرى تالية، وستتحقق إضافات أخرى كثيرة في أجيال تالية، مما يضع مقولة لابروبير في إطار العبارة البليغة دون أن يجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك. لذلك فإني من غلاة الرافضين للتعميمات في إطلاق الأحكام، وبالذات فيما يتصل بنهاية نوع أدبي. فقرار الحياة أو الموت لا يملكهما ناقد، لأن ذلك القرار، الذي ربما أصدره الناقد وهو يتأمَّل السماء في ليلة قمرية، لن يحُول دون إقدام مبدع موهوب على الكتابة — في الوقت نفسه الذي أصدر فيه الناقد قراره — في عمل يَنتسِب للنوع الأدبي الذي قرر الناقد موته. لقد أعلن ت. س. إليوت — قبل عشرات الأعوام — أن الرواية ماتت، فأعلنت الرواية عن تواصل حياتها في أعمال محفوظ وكامي وهمنجواي ومنيف وكازنتزاكس وجويس وماركيث وغيرهم. وكما يقول هارولد نيكولسون، فقد «بدَّلت الرواية تقنيتها مرارًا، لكنها كانت تصل إلى القارئ في كل الأحوال». كذلك فقد أعلن إدموند ولسن — في الثلاثينيات — أن الشعر — بصورته التي نعرفها — في طريقه إلى الزوال، وأن الشعراء سيتجهون — بالضرورة — إلى أشكال أخرى غير الشعر ... لكن الشعراء أهملوا ذلك الإعلان الغريب، وقدموا معطيات متميزة. ولعلي أذكر أكثر من صيحة لناقد، ترددت في حياتنا الأدبية، تنعي وفاة هذا اللون الأدبي أو ذاك. ثمة من نعى الشعر، وآخر نعى الرواية، وثالث نعى القصة القصيرة. أهمل المبدعون ذلك كله، وتلقفت المطابع — والأدراج! — أعمالًا تحفل بالتميُّز والجدة والإضافة، وتؤكد انتظام أنفاس الرواية. ظلَّت الرواية في موضعها المتفوق بين الفنون الأخرى، والفضل — في الدرجة الأولى — لتلك المحاولات المتفردة، والمتميزة، من فنانين متفردين، ومتميزين، مما قد يرين عليه من استاتيكية. الثبات والتغيُّر هما الرئتان اللتان يتنفَّس بهما كل شيء حياته، ويجد تواصله واستمراره. فإذا أبقى على الثبات دون التغيُّر، حكم على نفسه بالجمود، فالموت. وإذا حرص على التغيُّر دون مراعاة للثبات، تشوَّهت ملامحه، وفَقَدَ التواصل. من هنا، فإن القول بنظرية للرواية هو القول بضرورة أن يكون لها خطوطها العريضة، وسماتها العامة، فضلًا عن نجاح كل عمل روائي يريد له صاحبه التميز، في أن يحقق تميزه بالإفادة من خيال الفن ووعيه وحريته في مغادرة الأطر والتقاليد — فنية أو اجتماعية — مهما تكن ثابتة. وكانت الرواية العربية — على سبيل المثال — قبل أن يبذر نجيب محفوظ محاولاته. أقرب إلى ما كانت تعانيه الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر، من شوائب الوعظ والترفيه، حتى حققت تفوقًا على يدي هنري جيمس وجوزيف كونراد اللذيْن خلَّصا فن الرواية من معظم ما كان

يعانيه من شوائب، وأضاف إليه أبعادًا جديدة باستخدام جميع الإمكانيات التي تجعل من الرواية فنًّا حقيقيًّا.

ليس المقصود بتحديد الجنس الأدبي أن نقيم الحواجز، ونفصل تمامًا بين الأجناس الأدبية. إن بين سائر الفنون نوعًا من التكامل في التعبير عن الذات الإنسانية. كانت وحدة الفنون قائمة في العصور اليونانية الأولى. ثم بدأت تلك الوحدة تذوي، وتتلاشى بالتدريج، نتيجة للنمو المتزايد الذي فرضه التباين الاقتصادي والاجتماعي في المجتمعات بعد العصور الأولى. وهو ما أدى إلى ظهور التخصُّص في الأنشطة الاقتصادية والإنتاجية والاجتماعية. فلما صار تقسيم العمل أمرًا جوهريًّا بالنسبة لإنتاج السلع، كان لذلك تأثيره المباشر في تحويل الأدب إلى وظيفة وعملٍ متخصصٍ، تقوم به جماعة خاصة، منفصلة عن بقية الجماعات الأخرى (فتحي أبو العينين، نصوص مختارة في علم اجتماع الأدب، ص١١٦). الصورة المتغيرة الآن في الروافد التي تأتي من النبع الواحد، وتتجه إلى المصبِّ الواحد، روافد متشابكة تشمل الشعر والرواية والموسيقى والتشكيل والمسرح والسينما والتاريخ والموروث الشعبي وعلم الاجتماع وعلم النفس. وكما يقول الشاعر الإنجليزي صمويل بيكر، فإن فنون الموسيقى والتصوير والكتابة هي شيء واحد. إن محصِّلة كل فن تأتي بتفاعله مع فنون أخرى، تفاعل بين الوسائط والأدوات والأساليب الذاتية، وإن كان من المهم أن نشير إلى أن عناصر علم النفس والتاريخ والاجتماع إلى غير ذلك، والتي يحتويها العمل في أحيان كثيرة، لا تهمنا في حد ذاتها، لكن ما يهمنا — والكلام لألكسندر سكافتيموف — هو الدفعة التي تحققها داخل وحدة الكل. وحدة الفنون تعني كسر التخوم بين السرد الروائي وفنون الشعر والمسرح والسينما والموسيقى والفن التشكيلي وغيرها، بالإضافة إلى علوم مثل علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس ... إلخ. إسقاط الحواجز المفتعلة بين الفنون المختلفة — والعلوم المختلفة أيضًا — خطوة مهمة لتطوير فنوننا بعامة، سواء أكانت فنونًا سمعية أم بصرية. وكما يقول شاعر أفريقيا العظيم ليوبولد سنجور فلا يمكن «تصور الموسيقى بدون حركة أو بدون رقص، وهذا ما نستطيع تسميته بالموسيقى التشكيلية. كما أن الرقص لا يمكن أن يعيش بدون رسم أو نحت. والحقيقة أن الرقص — على الأقل في فترة الحماس الديني في العصور الغابرة — كان يُعتبَر دراما غيبية أو تمثيلية عن المعجزات، ومهمة الراقص هي تجسيد الأسلاف أو الأرواح الطوطمية، وبعثها حية من خلال الزي الذي يرتديه، والأقنعة والشعر والموسيقى والرقص. وإلى حين، لم يعد الرسم مقدسًا، فقد احتفظ بالكثير من أصوله.»

لاحِظ كلمات: الموسيقى، التشكيل، الرسم، النحت، الدراما، الشعر. وبوسعنا أن نضيف إليها الرواية والسينما ليكتمل معنى وحدة الفنون. نحن نتحدث عن اللون في الموسيقى، والإيقاع في الرسم، والنغمة في الشعر ... إلخ، ذلك لأنه ليست هناك — كما يقول ميخائيل كيسيلوف — حدود فاصلة بين الفنون. فالموسيقى توحِّد الشعر والرسم ولها معمارها. ويمكن للرسم أيضاً أن يكون له النوع نفسه من المعمار كالموسيقى، ويعبِّر عن الأصوات بواسطة الألوان. لا بد أن تكون الكلمات في الشعر موسيقى، ويجب أن يُولِّد ارتباط الكلمات والأفكار صورًا جديدة. ويذهب جبران إلى أن «الموسيقى كالشعر والتصوير، تمثِّل حالات الإنسان المختلفة، وترسم أشباح أطوار القلب، وتوضح أخيلة النفس، وتصوغ ما يجول في الخاطر» (المؤلفات الكاملة لجبران، ٤٠).

تعددت الأحكام في تاريخ الفن. قيل إن عصر الشعر انتهى، وعصر المسرح انتهى، وعصر الرواية انتهى، وعصر القصة القصيرة انتهى ... لكن كل الأجناس بقيت، وتداخلت. ولعل أهم عوامل المفارقة بين الأجناس الأدبية المختلفة، أن كل جنس لا بد أن يقيم عالمه الخاص به. قد يفيد من جنس أو آخر، لكنه يقدم في النهاية جنسه الخاص، صورته المتميزة.

يقول رولان بارت: «إن الحكاية كامنة في الأسطورة والخرافة والقصة والرواية والملحمة والتاريخ والمأساة والملهاة والمشهد الصامت واللوحة المرسومة والزجاج الملون والأحداث المختلفة والحوار بين الأفراد. وهي موجودة تحت أشكال تكاد أن تكون غير متناهية في كل الأزمنة والأمكنة، في كل المجتمعات.» (ت. أحمد درويش).

الحكاية، الحدوتة هي الدعامة الأولى في بناء أي عمل روائي، ثم تأتي بقية الدعامات، وهي بالنسبة للتقنية عندي الإفادة من العناصر والمقومات في وسائل الفنون الأخرى، كالفلاش باك في السينما، والتقطيع في السينما أيضًا، والتبقيع في الفن التشكيلي، والهارموني في الموسيقى، ودرامية الحوار في المسرحية ... إلخ. أومن بقول بريخت: «يجدر بالكاتب — كي يسيطر على القوة الدينامية للواقع — أن يفيد من كل الوسائل الشكلية المتاحة، بصرف النظر عن جِدَّتها أو قدمها.» وأتصور أن ذلك يتبدى — بدرجة وبأخرى — في كل رواياتي بدءًا بالأسوار وانتهاء برباعية بحري، مرورًا بالصهبة وقاضي البهار ينزل البحر ومن أوراق أبي الطيب المتنبي والنظر إلى أسفل وقلعة الجبل وغيرها.

نحن نجد في الرواية ردًّا على كل ما طُرِح من أسئلة وهي تقدم ردَّها بصورة أعمق وأشد وضوحًا من الفنون الأخرى كالشعر والموسيقى والرسم وغيرها. إنها — كما يصفها

بعض النقاد الأوروبيين — فن المشكلات، بوسعها — وحدها — أن تعالج كل الأبعاد للمشكلة الواحدة.

الرواية تجسيد للحياة على نحوٍ أعمق، بينما وسائل التعبير الأخرى قد تعني ببعدٍ واحدٍ. فثمة اللون في الرسم، والحركات التي تستهدف توترات صاخبة الموسيقى، والمزاوجة بين اللغة وفهم الحياة الإنسانية.

ناتالي ساروت تجد في الرواية الجديدة ضرورة، لأن الأرض الخصبة — والتعبير لساروت — إذا طال استغلالها، تتحوَّل إلى أرض عقيم. ومن الواضح أن التجديد المستمر شيء لا بد منه لحياة الرواية، بل لحياة أي فن (Les Nouvelles Litteraires 9, 6, 1966).

وفي تقديري أن إفادة الرواية من الفنون الأخرى كالموسيقى والتشكيل والشعر وغيرها، يعني إفادتها — بلغة ساروت — من مخصِّبات تضيف إلى الأرض المُنهَكة تجدُّد حياة. (هنري جيمس ينادي بوحدة الفنون من زاوية أخرى: إن بعض الفنون — مثل التصوير والموسيقى والعمارة — إذا استعان بها الروائي في روايته، فإنها ستساعد في التخلُّص من اقتحام ذاتية المؤلف لروايته). الرواية الحديثة تفيد من الموسيقى: التركيب الموسيقي للسيمفونية — مثلًا — أو التركيب الموسيقي للسوناتا، كما تفيد من فهم الفنان التشكيلي للشكل، ومن فن المونتاج في السينما. ويلحُّ د. س بلاند في أن نتعامل مع الكلمات في الرواية، كما نتعامل معها في الشعر والدراما. أما همنجواي فإنه يشير إلى أن ما يتعلَّمه الكاتب من الملحنين، ومن دراسة الهارموني والكونتربونيت يبدو واضحًا في أعماله، كما لا يتطلَّب تفسيرًا.

على الروائي أن يثري إبداعه بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه الفنون الأخرى من خصائص جمالية وتقنية، فيتحقق للنص الأدبي أبعاد جديدة — أشارت إليها ناتالي ساروت — وتتحقق كذلك أبعاد جديدة للفنون الأخرى.

وعلى سبيل المثال، فإن الروائي ينبغي أن يكون ذا حسٍّ عالٍ بالشعر، بالقصيدة الشعرية، فثمة حسٌّ للكلمة، وحسٌّ للصورة، وهما حِسَّان شاعريان. اللفظة مهمة في الرواية، والصورة أيضًا بالقدر نفسه لأهميتها في القصيدة الشعرية. «الرواية الحديثة تحتوي إطارًا شعريًّا، بل إنها بدون الشعر لا يمكن أن تحيا، ولا أن تبشِّر بآفاق أخرى للمعرفة غير المنظورة». إن المزاوجة بين التوتر الشعري والفن السردي إضافة مطلوبة في فن الرواية. ولعلَّنا نذكر اعتراف ميشيل بوتور بأنه لم يكتب قصيدة واحدة منذ كتب روايته الأولى، فقد أحس أن الرواية — في أكمل أشكالها — قادرة على تلقِّي ميراث الشعر القديم.

وكما يقول جبرا إبراهيم جبرا فإننا «لن ندرك حقيقة الطاقة الفاعلة في الفن الروائي النثري ما لم نرجع بأصوله إلى محركاته الشعرية الأولى.»

أما اقتراب الرواية من الشعر، واقتراب الشعر منها في زماننا الحالي، فلعلَّنا نجد تدليلًا له في قول والتر بيتر: «يطمح الجميع لبلوغ الحالة الشعرية.» إن كل الفنون تطمح إلى الحالة الموسيقية، وهي تفعل ذلك بواسطة الشحنة الشعرية الكامنة فيها، والتي تحمل في تضاعيفها الكثير من سر الموسيقى. فإذا عزلت الشعر عن تلك الفنون سقطت حالًا، وأضحت شيئًا غير الإبداع. مهمة الروائي المبدع هي أن يحوِّل الحياة بزخمِها وتوتراتها إلى ما يشبه القصيدة، كمن يستخلص الذهب من المعادن الأخرى، فيتحقق للكتابة الإبداعية تألُّقها وتفوقها قياسًا إلى بقية الكتابات. أذكر قول جبرا إبراهيم جبرا: «فالشعر سمة الأصالة في كل فن بمعنى الكلمة. وإذا كانت الفنون كلها تطمح إلى الحالة الموسيقية — كما قال ولتر باتر — فهي إنما تفعل ذلك عن طريق الشحنة الشعرية الكامنة فيها، والتي تحمل في تضاعيفها الكثير من سر الموسيقى. اعزل الشعر عنها، تسقطها جميعًا، وتصبح شاهدًا غير الإبداع. ولعل واجب الروائي المبدع في النهاية، هو أن يكون قد حوَّل الحياة، بزخمها وبؤسها وروعتها، إلى ما يشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى، وبهذا يحقق الروائي المبدع امتيازه على غير المبدع، رغم أن الاثنين قد يعرفان الأفراح والمآسي نفسها، ويتحدثان عن الأفراح والمآسي نفسها، التي هي إطار الحياة اليومي لكل إنسان.»

لقد بدأ بلزاك حياته الأدبية شاعرًا، ثم انتقل إلى كتابة الرواية. الأمر نفسه بالنسبة لهمنجواي وفوكنر وعشرات غيرهم. وظل فيكتور هوجو — إلى نهاية حياته — يزاوج بين الشعر والرواية … وكان وليم بليك شاعرًا ورسامًا، وكان إليوت شاعرًا وناقدًا، ويذهب بول فاليري إلى أن كل كتابة أدبية هي كتابة شعرية.

أذكر أني حاولت الشعر في البداية، وتأثرت بشعراء أبوللو. فلما أدركت أن القصيدة يصعب أن تكون لغتي التعبيرية، تبدَّت لغة الشعر في أعمالي الروائية والقصصية، وهو الأمر الذي يُعَد ملاحظة أساسية في التناول النقدي لأعمالي. تهمُّني اللغة فيما أكتب، الكلمة المناسبة في موضعها، الكلمة الفلوبيرية — على حد تعبير بورخيس — التي تُحسِن التعبير عن الفوضى الدنيوية الغامضة، أو عن الرؤيا اللحظية الكاشفة. لا تهمني الألفاظ الضخمة أو المهجورة أو القديمة، ولكن تشغلني موسيقى الحرف والكلمة والجملة، أحذف وأضيف وأعدِّل بما يحقق الاتساق والهمس الشعري والإيحاء ذا الدلالة … وثمة بعض النقاد يطالب

القارئ أن يتمرس على تذوُّق الشعر حتى يمكنه قراءة الرواية الأقرب إلى صورة ذات تركيب شعري.

أوافق أدونيس — واختلافاتي معه كثيرة — في أنه يمكن للقصيدة أن تفيد من الرواية كثيرًا، والرواية تفيد من الشعر كثيرًا، وبهذا المعنى تتداخل الأنواع، لكن تظل الرواية رواية، والقصيدة قصيدة (الأربعاء الأسبوعي ٢١ / ١٠ / ١٩٨٧م). ذلك لأن الموضوع الذي يصلح في الرواية، قد لا يصلح — أو أنه لا يصلح — في القصة القصيرة، والعكس صحيح. وإلَّا فلا معنى لاختيار الفنان هذا الجنس الأدبي أو ذاك.

يقول هوجو لايختنتربت: «الحضارة في أي عصر من العصور تعتمد على الحياة الاجتماعية والتاريخ السياسي والأحوال الجغرافية، إلى جانب اعتمادها على لغة البلد، ومن ثَمَّ فهناك صلة ضرورية بين الموسيقى وبين هذه الموضوعات كافة، وفضلًا عن ذلك فإن الموسيقى تستند إلى أساس علمي يتضمن الطبيعة والرياضة. كما أن بينها وبين كلٍّ من الأدب وسائر الفنون روابط وثيقة إلى حدٍّ ما. ولقد تأثرت الموسيقى بالشعر وفن العمارة والنحت والتصوير والرقص والتمثيل والفنون الآلية، إلى جانب تأثيرها في هذه الفنون بدورها» (ت. أحمد حمدي محمود). وكما يقول نيتشة فإن العمارة موسيقى تجمدت.

ثمة علاقة منطقية بين الشعر والموسيقى ترتكز إلى العوامل التي تجمع بين هذين الفنين. والقول بموسيقى الشعر يعني أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر. إن الشعر لا يصبح شعرًا بدون موسيقى. ويرى جاتشيف أن الموسيقى هي أقرب الفنون إلى الأدب، وإن تباينا في طريقة التعبير عن الإيقاع العام للوجود، وللعالم الداخلي للإنسان (ت نوفل نيوف). أما السينما، فإن لنا أن نتصور فيلمًا خاليًا من الموسيقى. الموسيقى — كما نعرف — بُعدٌ مهم في الفيلم السينمائي، وهي كذلك بُعد مهم في المسرحية، وكلاهما يضم القصة والديكور والأزياء والشعر، وبالذات المسرحية الشعرية.

ويرى البعض في القصة اقترابًا من الشعر الغنائي، يؤكده — كما يقول أوكونور — الوعي الحاد بالتفرد الإنساني. أما الموسيقى والرواية، فإنهما كما يقول ميشيل بوتور: «فنان يوضح أحدهما الآخر، ولا بد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص الثاني، وما كان حتى الآن بدائيًّا، عليه — بكل بساطة — أن يصبح قياسيًّا. وهكذا يجدر بالموسيقيين أن يكبُّوا على مطالعة الروايات. كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطَّلعين على بعض المفاهيم الموسيقية» (ت فريد أنطونيوس). ويذهب الفيلسوف الألماني ليسنج إلى أن الرواية والموسيقى تشتركان في الطبيعة الزمنية التي تميزهما على بقية الفنون ذات الامتداد

الفضائي. الرواية هي فن الزمن، والموسيقى كذلك (عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص١٩٩).

لا يخلو من دلالة قول بابلو بيكاسو: «إذا أردت تعلُّم التكوين في الرسم، فإن عليك بدراسة مسرح مايرهولد، لا يستوقفني الفنان الذي تدرس مسرحياته، بقدر ما يبدو مطلوبًا تفاعل الفن التشكيلي والمسرح. يغيظني ذلك الذي يحاول التجريب في القصة القصيرة — مثلًا — ويرفضه في الفن التشكيلي. يكتب أعمالًا يؤطرها النقد في السوريالية، بينما يعجز عن قراءة إبداعات تشكيلية مماثلة. الفن التشكيلي يلتحم بالفنون الأخرى، من خلال التكوين والإطار والأبعاد والأضواء والظلال. واتساقًا مع قول سرفانتس: الرسام والأديب هما سواء، فإن أرنولد بينيت يذهب إلى أن: «التشابه بين فن الرسام وفن الروائي تشابه تامٌّ، فمصدر الوحي فيهما واحد، وعملية الإبداع في كل منهما هي العملية نفسها — مع اختلاف الوسائل — ونجاحهما أيضًا واحد، وبوسعهما أن يتعلَّما كلٌّ من الآخر، وبوسعهما أن يشرحا ويساندا كلٌّ الآخر، فقضيتهما واحدة، ومجد الواحد هو مجد الآخر» (نظرية الرواية،٧٢). أذكرك برواية «ممر ميلانو» لميشيل بوتور التي تشبه في تكوينها لوحات بول كيلي المسماة «تكوين»، فهي تعرض للحياة في إحدى عمارات باريس أثناء فترة محددة ومحدودة من الزمن. ثمة علاقات متشابكة بين كل شقة والأخرى في العمارة بقطع صغيرة، تتحرك على لوحة شطرنج.

لقد نشأت الرواية من الدراما، ومن ثَمَّ فهي تشتمل على بعض المكونات المسرحية. وتؤكد آراء نقدية عمق الصلة بين القصة القصيرة والمسرحية. لقد تنبَّأت الرواية — والقول لكونديرا — بفن السينما، وتمثَّلته مسبقًا (الطفل المنبوذ، ص١٢٥). السينما هي رواية بالصور، حتى إن السؤال يثار: ما أساس الفيلم السينمائي: هل هو صور لرواية، أم رواية لصور؟ إذا كان رأي جان كوكتو أن «الفيلم هو كتابة بالصور» فإن السينما هي الأداة الشعبية — أو الجمعية في تعبير آخر — لتقديم الفنون في وحدتها. فقد أفادت السينما من المدارس الفنية التشكيلية المختلفة مثل التأثيرية والتعبيرية والتجريدية والسوريالية. كما أفادت الرواية من تقنية المدركات الحسية والبصرية: المونتاج، التبئير، الزاوية القريبة، التناوب، الاسترجاع. وتبادلت الرواية والسينما بعامة التأثُّر والتأثير. لقد أوجد كاتب السيناريو والروائي — في زمن متقارب — طريقة الفلاش باك — ارتدادات زمنية إلى الماضي في ذهن الشخصية — وكان ذلك نتيجة مباشرة للتأثير المتبادل بين المبدعين. كما أفاد الروائيون وكُتَّاب القصة من القص واللصق والمزج والتقطيع، وغيرها من فنيات

المونتاج. من المبدعين الذين طبقوا — في السرد الروائي — تقنيات السرد المرئي، وإفادته من السرد السينمائي: نجيب محفوظ وفوكنر وهمنجواي ودوس باسوس وشتاينبك وفوينتس وماركيث وغيرهم. تبيَّن إفادة نجيب محفوظ من تقنيات السيناريو، منذ لاحظ صلاح أبو سيف حسَّه الدرامي المتفوق، فلم يجد عناء في تدريس السيناريو لمحفوظ، بحيث أقبل — في ما يشبه التفرغ، على مدى خمس سنوات — على كتابة السيناريو السينمائي، وأهمل الكتابة الروائية التي نذر لها موهبته حتى من الكتابة الروائية التي نذر لها موهبته الإبداعية، وزواج جارثيا ماركيث بين الكتابة الروائية والسيناريو السينمائي. الأمر نفسه بالنسبة لكُتَّاب آخرين. وقد أفدت — شخصيًّا — من دراسة السيناريو على أيدي أساتذته الكبار: صلاح أبو سيف وعلي الزرقاني وصلاح عز الدين وغيرهم. تبيَّنت إمكانية — بل حتمية — تلاقح السرد القصصي وتقنية السيناريو من تقطيع واسترجاع ... إلخ.

ثمة آراء أن السينما في منتصف الطريق بين الرسم والموسيقى، والسينما — في بعض الاجتهادات — ثمرة زواج شرعي بين الرسم والمسرح، وقد أخذت عنهما أهم خصائصهما. أما العلاقة بين السينما والتشكيل فإننا نشير إلى قول مارسيل مارتن: «إنه في وسعنا أن نزعم أن التاريخ الجمالي للسينما هو خلاصة مركزة من التاريخ الجمالي للرسم». وعمومًا، فقد «ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم، كما أسهم في تحديد قواعد تكوينه. فإلى جانب الرسم التقليدي، هناك الرسم السينمائي على الشاشة، وإلى جانب الأدب المكتوب هناك الأدب المرئي والمسموع، وإلى جانب العرض المسرحي، هناك العرض على الشاشة. وأخيرًا، إلى جانب الموسيقى التقليدية هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائي» (عالم الفكر، المجلد السابع، العدد الثاني).

وبالطبع، فإن العمل الإبداعي يضع قوانينه، فلا تأتي بالضرورة من خارجه، لا تقحم عليه، أو تنبو عن سياقه. وعلى حد تعبير إليوت فإن القانون الأدبي الذي جذب اهتمام أرسطو لم يكن قانونًا وضعه هو، بل قانونًا اكتشفه. لكن القصة والقصيدة والرواية والمسرحية ... إلخ، من خلال التراث الهائل لكل منها، يظل لها مواصفاتها الخاصة، شكلها الفني الخاص. ولعلي أصارحك أمام قول البعض، وهو يدفع إليك بأوراقه: هذا نص! إني أعتبر هذه الأوراق مجرد محاولة، نثرية أو شعرية، حتى أتبيَّن مدى اقترابها، أو ابتعادها، عن هذا الجنس الأدبي أو ذاك. لا أغفل إمكانية توقعي للعمل المتميز، العبقري، الذي قد يفاجئني بجنس إبداعي لم يكن موجودًا من قبل، لكن هذا العمل لا بد أن يحمل قوانين أخرى، خاصة، ومغايرة.

إن تقييم العمل الفني، التمييز بين الفن واللافن، الجيد والرديء، لا يصدر عن مجرد الذوق الشخصي، لكنه لا بد أن يخضع لمواضعات، لمواصفات، توجد في العمل الفني، أو تغيب عنه. بمعنى أنه لا بد للمبدع أن يكون على اتصال بتراث العالم — وليس تراث لغته فقط — من الإبداع، وأن يكون على صلة بتراث العالم النقدي، بالإضافة إلى اتصاله بالثقافة العالمية في إطلاقها.

طبيعي أن العمل الفني يحتاج إلى تلقائية مساوية للتلقائية التي يريد الفنان أن تكون عليها صورة عمله، بحيث يُحدِث تأثيرًا وجدانيًّا، هو المطلوب — ابتداء — ليسهل على القارئ متابعة العمل، والتفاعل معه، والتأثر به، وإحداث الهزة — أو التغير — في وجهة نظره للحياة من حوله. بداية لحظة الكتابة عندي في الإمساك بتلابيب اللحظة. أبدأ الجملة الأولى، السطر الأول، الفقرة الأولى، فأجاوز العالم الذي تصورته، ودخلت عالمًا آخر، هو عالم العمل الإبداعي: أحداث وشخصيات وملامح وتفصيلات وجزئيات ومنمنمات تتخلق من داخل العمل، تفرض نفسها عليه، لا شأن لها بتصوراتي المسبقة. في تقديري أنه إذا أراد الفنان لروايته أن تكون فنًّا حقيقيًّا، فإن عليه أن يوجه تأثيرها إلى مزاج القارئ، بإضفاء صورة الحياة الحقيقية على الأحداث. تلك هي الوسيلة التي تحرص الفنون الأخرى — مثل الموسيقى والتصوير — أن توجه لها تأثيرها. أما الإسراف في «الصنعة»، وإقحام بعض المستحدثات التكنيكية لغير سببٍ، والإلحاح على صورة العمل الفني بزوائد الظلال والتفاصيل، فإن ذلك كله يصنع للرواية قبرًا جميلًا، تنعم فيه بالموت من قبل أن ترى الحياة. أستعير من هنري جيمس تأكيده بأن الرواية شيء واحد متماسك، كطبيعة الكائنات الحية، وبقدر تماسك أجزائها، واتصال كل جزء — عضويًّا — بالأجزاء الأخرى، تحصل الرواية على ما يريده لها الفنان من حياة. وبديهي أن الفنان لا يكتب محاولاته لتزجية الفراغ، أو لحفظها في الأدراج، ذلك لأن العمل الفني هو وسيلة الفنان للتخاطب مع مجتمعه، وهذا المجتمع — بالطبع — لا يتشكَّل من ثقافة واحدة، أو درجات متساوية من الوعي، أو ذوق فني عام موحد. المجتمع — أي مجتمع — يتكوَّن من أفراد، لكل منهم حصيلته المعرفية، ووعيه وانتماؤه الفكري والطبقي، بحيث يصبح من السذاجة تصور أن فنانًا ما يصل إليهم جميعًا في محاولاته. لذلك فإن الحرص الأهم للفنان هو أن يكون مخلصًا في التعامل مع فنه، ومع نفسه، لتجد محاولاته جمهورها الذي قد تضيق قاعدته أو تتسع، لكن هذا الجمهور هو بعض شرائح المجتمع الذي يخاطبه الفنان في محاولاته. وبتوالي الأعمال، وتعدُّدها، في المقولة والتكنيك، فإن اتساع قاعدة المتلقين سيصبح أمرًا شبه مؤكد، فضلًا عن قيام

الاحتمال بانضمام شرائح أخرى من المجتمع. باختصار، فإن الرواية الجديدة ليست مودة تختفي بقدوم مودات أخرى. إنها نظرية واضحة، متكاملة الأبعاد، قد تطور نفسها، وقد تستغني عن بعض المقومات، وتضيف مقومات أخرى. لكن المقومات الأساسية تظل في صلة الرواية العضوية بالفنون الأخرى، والإفادة المتبادَلة بينها وبين تلك الفنون (الرواية الجديدة هي التسمية التي تُطلَق — الآن — على التوجهات الطليعية في المشهد القصصي الأمريكي اللاتيني). وإذا كان من البديهي أن تكون للعمل الفني مقولته، أو دلالته — راجع البداية — فإن هذه المقولة/الدلالة يجب أن تبين عن نفسها في ثنايا العمل الفني، وليس من خلال الافتعال والمباشرة. الإيحاء — لا التقريرية — هو قوام العمل الفني. وإذا أفصح الغرض عن نفسه، فَقَدَ العمل الفني صفته، واستحال منشورًا دعائيًّا. وكما يقول نور ثروب فتراي، فإنه لا يوجد في الإبداع خطاب مباشر، ذلك لأن الأمر ليس ماذا نقول، بل كيف نقول. مع ذلك، فإن الزيف ما يلبث أن يتكشَّف — ربما للقارئ العادي — إن كان الهدف من التجديد مداراة نقص أو قصور في بعض أدوات الفنان. وعلى سبيل المثال، فإن بعض الأدباء قد يلجأ إلى اللغة البرقية السريعة، لا لضرورة يتطلَّبها العمل الفني، أو الرغبة في التجديد، وإنما لقصور في ملكات الفنان الأسلوبية واللغوية. وقد يستغني الأديب بالحوار عن السرد للسبب نفسه، وإن غلَّف محاولاته بدعوى التجديد. أذكر فيلمًا أمريكيًّا شاهدته منذ سنوات بعيدة، عن فنانين يعيشان في شقة واحدة، أحدهما موهوب، والثاني يحاول استكمال موهبته، ودعا الثاني أحد أصحاب المعارض لشراء بعض لوحاته، فلم يجد الرجل فيها ما يستحق الشراء. وقبل أن ينصرف، لمح لوحة تجريدية مستندة إلى الجدار في أقصى الحجرة. وعرض شراءها حالًا. كانت اللوحة للفنان الأول، وكان الفنان ذو الموهبة الناقصة يميل إلى التقليدية في لوحاته، فادَّعى اللوحة لنفسه، ثم راح يدلق كميات من الألوان الزيتية على مساحات من القماش، قدمها لصاحب المعرض على أنها لوحات تجريدية، فرفضها الرجل بالطبع، وأتيح للفنان «الحقيقي» — ختامًا — أن يحصل على فرصته. أما ذلك الذي كان يحاول تبين هويته، فقد ظلَّ يحاول. إن الموهبة المتكاملة التي تسيطر على أدواتها جيدًا، هي الأرضية التي ينشأ العمل الفني — بدونها — في فراغ ... فهل يمكن لبناء أن يقوم على فراغ؟!

٥

يقول بولان «يعرف كل امرئ أن في عصرنا نوعين من الأدب: الأدب الغث الذي هو حقًّا غير جدير بالقراءة، وهو المقروء غالبًا، ثم الأدب الجيد الذي لا يُقرَأ».

وكانت المعادلة الصعبة التي طرحت نفسها في البداية، هي أن أكتب ما أطمئن إليه، وأن يطمئن القارئ إلى قيمة ما أكتب. وبالتحديد، فقد كنت أحب أن أضع القصة في الإطار الذي أتصوره — في عصرنا — مناسبًا لها، ولم يكن التجديد لمجرد التجديد هو هدفي في الحقيقة، بقدر ما كان يصدر عن نظرة يقينية أن دائرة الفنون الخلاقة مكتملة، وأن الأسلوب الذي يعالج به الفنان لوحة، ربما يفيد منه كاتب القصة القصيرة. والوسائل التكنيكية التي يلجأ إليها كاتب السيناريو السينمائي قد تحقق التأثير ذاته في رؤية أدبية، والهارموني الذي يحرص عليه المؤلف الموسيقي هو ما يحقق للقصيدة الشعرية وحدتها العضوية. ولفرجينيا وولف مقولة شهيرة «في ديسمبر ١٩١٠م، أو حوالي هذا التاريخ، تغيرت الطبيعة الإنسانية». وكانت فرجينيا وولف تقصد بتغيُّر الطبيعة الإنسانية، تغيُّر المعرفة بالطبيعة الإنسانية. أما التاريخ الذي كان بداية لذلك التغير، فهو تاريخ إقامة معرض للرسامين بعد الانطباعيين في لندن، عُرِضت فيه أعمال لسيزان وفان جوخ وماتيس وبيكاسو، كانت تمثِّل ثورة على المدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي، والتي تقف في موازاة المدرسة الطبيعية في الرواية (حددت فرجينيا وولف تاريخ الثورة على المدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي، والطبيعية في الرواية، بأنه ديسمبر ١٩١٠م. مع ذلك، فإن محاولات نجيب محفوظ — في الأربعينيات من القرن العشرين — جاءت أشبه بثورة في دنيا الرواية العربية!). بلغ يقيني بصلة الفنون بعضها ببعض، وضرورة تأثُّر كل فن بالفنون الأخرى، أني رفضت «قد» في رأي سارتر بأن الفنون في عصر واحد قد تتبادل التأثير فيما بينها. ذلك لأني كنت أومن — وما زلت — بضرورة — إن لم يكن بحتمية — ذلك التأثر والتأثير الذي تتبادله فنون العصر الواحد. وطبيعي أن الرفض ينسحب على قول ميشيل بوتور بأن الرواية الجديدة انتهت «ومهمتها كانت إزالة الحواجز بين الفنون». إنه رأي متناقض وغير منسجم، لأن إزالة الحواجز بين الفنون ليست عملًا طارئًا، ولا وقتيًّا، ولا تعبيرًا عن مودة موسمية. إن الأدب — على نحو ما — محور لبقية الفنون، نقطة جذب واتصال. إيقاع المفردات والتعبيرات يتسلل إلى الأذن، فيحمل طبيعة الموسيقى، ويطالع العين، فيحمل طبيعة الفن التشكيلي. وقد استطاعت الرواية — عندما لجأت إلى فنيات الإبداعات الأخرى، مثل السينما والمسرح والموسيقى وغيرها — أن تغادر عنق الزجاجة، تجاوز الاستاتيكية إلى ديناميكية متجددة، تستوعب الإبداعات الأخرى، وتسيطر — وربما تفوقت — عليها. وبالطبع، فإن فنية العمل هي التي تفرض اللغة، وأسلوب التناول، وإن كنت أحاول أن أفيد من لغة الشعر. ثمة روائي يقبل على روايته بروح «السيناريست»، كأن يضع في تصوره

حركة مجسَّدة، تسترسل، أو تتصاعد، أو تمضي إلى الأمام وإلى الوراء، تمامًا كالمونتاج السينمائي (أذكِّرك بقصيدة إليوت الأرض الخراب التي تأثرت بالمونتاج السينمائي في بداياته) والسيناريو الأقرب إلى الاكتمال هو السيناريو الذي يقترب من الرواية الجيدة. لكن تميز الرواية في مساحتها العريضة التي يصعب على أي فيلم — مهما يستغرق من وقت — أن يغطيها. والقصيدة المكتملة هي التي يتشكَّل بناؤها في قالب قصصي.

والواقع أني لم أتعمَّد طريقة الفلاش باك في الأسوار، لكن الجلسة التي تشابه عشاء المسيح الأخير مع حواريه، كان لا بد لها أن تعود إلى نقطة البداية. ولم تكن — في الحقيقة — نقطة واحدة، وإنما كانت عشرات النقاط، البدايات، التي يتشكَّل من مجموعها واتصالها واستمراريتها سدى الأسوار كرواية.

الرواية هي أشد الأجناس الأدبية قدرة على احتواء بقية الأجناس من قصة وشعر وحوار درامي، وهي الأشد قدرة على استيعاب الفنون الأخرى من مسرح وسينما وموسيقى وفن تشكيلي ... إلخ. بل إنها الأشد قدرة على احتواء الموروث الشعبي والأسطورة والاجتهاد الفلسفي والمشكلة الاجتماعية والواقعة التاريخية والتحليل النفسي، بحيث تتشكَّل من ذلك كله — أو بعضه — ضفيرة العمل الروائي. أخيرًا، فإن الرواية هي الأشد قدرة على احتواء الإنسانيات في إطلاقها، واستيعابها لصالح بنائها المضموني والشكلي، بما يجعل من الرواية فنًّا يعنى بالتواصل والمعرفة معًا. إن تعبير الرواية الجديدة يستفز التأمل، ذلك لأنه سوف تولد دائمًا رواية جديدة. إلى جانب أن الرواية الجديدة لا تعني اتجاهًا محددًا لكل الأدباء. فاتجاه ميشيل بوتور — مثلًا — يختلف عن اتجاه ناتالي ساروت وألان روب جرييه، واتجاه جرييه يختلف عن اتجاه ساروت وبوتور ... إلخ. ولعلِّي أوافق جرييه على قوله بأن تعبير الرواية الجديدة ليس دلالة على مدرسة «بل ولا جماعة معينة من كُتَّاب يعملون بطريقة واحدة، وإنما هي تسمية مناسبة تشمل كل من يبحثون عن أشكال جديدة للرواية، قادرة على التعبير عن علاقات جديدة، أو على خلق هذه العلاقات بين الإنسان والعالم. كل أولئك الذين عقدوا العزم على اختراع الإنسان. هؤلاء يعلمون أن التكرار المنظم للأشكال الفنية التي تنتمي إلى الماضي، ليس أمرًا غير معقولٍ، وغير مفيدٍ، فحسب، بل إنه قد يصبح ضارًّا إذ يغلق عيوننا عن موقفنا الحقيقي في عالم الحاضر، فيمنعنا آخر الأمر من بناء عالم الغد، وإنسان الغد.

كانت الرواية جديدة دائمًا، وينبغي أن تظل كذلك. حقق جدة الرواية — كل في زمانه — جوجول وبلزاك وتورجنيف وفلوبير وزولا وديكنز وديستويفسكي وبروست وفرجينيا وولف وكافكا وجويس وهمنجواي ومحفوظ وعشرات غيرهم.

٦

في العاشر من ديسمبر ١٩٧٣م قرأت إعلانًا للهيئة المصرية العامة للكتاب، عن صدور أول مطبوعات «روايات مختارة» روايتي الأسوار.

غمرني شعور عميق بالارتياح.

١٩٧٥م، نُشر في كتاب «محمد جبريل وعالمه القصصي»، ١٩٨٤م.

ملاحظات في فن الرواية

«العمل الفني شأنه شأن العالم، شكل حي، كائن، لا حاجة إلى تبريره.»

ألان روب جرييه

إذا كان الإسباني خوان أنطونيو دي ثونتو نيغي يصف بالبؤس من يبدأ روايته دون أن يجهل كيف يتمُّها، فلعلِّي أعترف أني ذلك البائس. مدخل الرواية عندي يبدأ خطوطًا عريضة، اسكتشات، أجسادًا بلا ملامح ولا تفاصيل، ثم تبين الرواية عن ملامحها وتفصيلاتها في أثناء عملية الكتابة. لحظات تخلق فكرة العمل الإبداعي، مناوشتها لي، توضح الملامح والقسمات، واختفاءها، لتحل ملامح وقسمات أخرى، تحاول أن تأخذ تصورًا أدبيًّا، ولو في صورة أولية تبدأ بها عملية الكتابة. وقد تتغير الصورة — في أثناء الكتابة — تمامًا. ولعلِّي أشير إلى قول فورستر، إن الروائي — بدلًا من أن يقف خارج عمله ليسيطر عليه — يلقي بنفسه فيه، ليحمله إلى هدف لم يكن يتنبأ به.

الرواية — في تقديري — مشروع إبداعي، تتحدد ملامحه وقسماته أثناء الكتابة. أرفض التصور المعماري للعمل الإبداعي على نحو يطلب النهاية وهو في مرحلة البداية، ولا يترك النهاية تغيب عن أفق نظراته. وكما تقول إيزابيل الليندي: «لست أنا التي أحدد الموضوع، وإنما الموضوع هو الذي يختارني، ويتلخص عملي ببساطة في تكريس وقتٍ كاف وعزلة وانضباط لكي أكتب وأحسب.» الكاتب يعرف قدرًا كبيرًا عن قصته مسبقًا، فقد أنضجها في ذهنه بعناية، وفي الوقت نفسه لا يعرف — بشكلٍ مطلقٍ — ما يحدث فيها بالتفصيل. والسبب في ذلك هو أنه متى بدأ كتابة قصته، فإن أفكارًا جديدة تأتي في أثناء انهماكه في الكتابة. ويروي كاميليو خوسيه ثيلا تجربته: «تأتيني الرواية تلقائيًّا، إنها

ليست بالشيء الذي أتهيَّأ له بتأنٍّ. عندما أظفر برواية داخلي — يمكن أن تظل داخلي عدة سنوات — فإنني لا أفكر بكيفية تطويري لها. عند نقطة ما تبدأ بالتشكل من تلقائها، وبخطوة ثابتة، بعد فترة ثمانية إلى عشرة شهور. أنا لا أومن — الكلام لثيلا — بكتابة سيناريوهات تمهيدية. إذا كانت الشخصيات حية، فما عليك إلَّا أن تفتح لها الباب وانظر ماذا تفعل؛ إن قصة فعل الشخصيات هي الرواية.»

وبالنسبة لي فثمة ومضات، أو صور متكاملة، تلحُّ، أتشاغل عنها حتى يصبح الإلحاح سيطرة كاملة، فأجلس لكتابتها، لا أنهي الجلسة حتى أتمَّها. لا يشغلني أن يكون النص مفتوحًا أو مغلقًا، ما يشغلني أن تقلع الطائرة في موعدها المناسب، أن أضع نقطة الختام، في اللحظة التي يجب أن توضع فيها، فلا اختصار مخلٌّ، ولا ترهلات. ربما أهملت سذاجة بعض المواضع أو ركاكتها، وربما جاوزت عصيان السرد في مواضع أخرى، لكنني أعود إلى العمل جميعًا بين فترة وأخرى، أضيف وأحذف وأعدِّل وأبدِّل، حتى تكتمل صورته في عيني الناقد الذي هو أنا. وتتجدد صورة المشروع الإبداعي، بل وتأخذ صورًا متعددة، ودلالات متعددة بالتالي، أثناء القراءة. وكما يقول ريموند فيدرمان Raymond Federman: فإن الكتابة تعني إنتاج معنى لم يكن موجودًا من قبل. إنها تتخلق وتنمو، دون أن تخضع لمعانٍ مسبقة. لا تتمثَّل الواقع ولا تحاكيه، ولا تحاول حتى إعادة خلق الواقع. إن لها واقعها الخاص بها، مكانها الروائي الذي قد يشتمل على إمكانية حقيقية، وأخرى غير حقيقية (قرية جارثيا ماركيث «ماكوندو»، على سبيل المثال)، وقد تلجأ إلى زمن حقيقي، لكن زمن الرواية يظل هو زمن الرواية. إن مفهوم الزمن الروائي يختلف بالتأكيد عن المفهوم المنطقي للزمن، إنه زمن الرواية، الزمن السميولوجي الذي يختلف عن الزمن الواقعي الذي يحيا فيه، وبه.

من هنا، فإني أرفض إخضاع الزمكانية الروائية للتذكر. أرفض: وتذكر فلانًا، أو تذكر المكان الفلاني ... فالبديهي أن الشخصيات والأمكنة والأحداث تنثال إلى الذهن دون ترتيب، ربما انعكاسًا لمواقف عابرة، أو كلمات يصلها الذهن بما سبق. لا يفصل الكاتب بين الآني والسابق، إنما تتداخل اللحظات دون حدود فاصلة. ثمة عشرات، وربما مئات، وربما آلاف التعبيرات والأمثال والمواقف والمجازات مودعة في حافظة الذاكرة، وهي تغادر مواضعها في أثناء عملية الإبداع؛ تظهر على الورق في لحظة قد تفاجئ المبدع نفسه.

وعلى الرغم من عدم اجتماعيتي المعلنة، فإني حريص على أن أتلمس التجربة وألامسها، بدءًا بالقراءة، وانتهاء بالمعايشة، أو الممارسة الفعلية، مرورًا بالسفر، والتعرُّف إلى الخبرات،

والارتماء في المغامرة ما أمكن، وبتعبيرٍ آخر، أن أحيا الحياة، أخوض بحرها، ولا أكتفي بالوقوف على الشاطئ.

قد ينشأ الحدث الروائي من مجرد لحظات عابرة في حياة الفنان. كتب جارثيا ماركيث قصته «قيلولة الثلاثاء» — التي يعتبِرها أفضل قصصه القصيرة — بعد أن شاهد سيدة وطفلها يرتديان الثياب السوداء، ويستظلان بمظلة من شمس الصيف الحارقة في طريق صحراوي. أما رواية «الورقة الساقطة» فقد تخلقت من لحظة عجوز يحمل حفيده إلى القبر، وأما رائعته «الكولونيل لا يجد من يراسله» فقد جاءت بتأثير رؤيته رجلًا يعاني انتظار قارب في أحد الأسواق. كذلك فقد استمدَّ فوكنر شخصيته الرئيسة في رائعته «الصخب والعنف» من فتاة، كان يقود سيارته، حين رآها تلهو بأرجوحة أمام بيتها في الجنوب الأمريكي (أذكِّرك بقول تولستوي: إن الكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يكتب قصة كاملة من شجار عابر رآه في الطريق). أما شخصية إمام مدني السمرة في روايتي «مواسم للحنين» فإنها ثمرة رؤية متكررة لذلك الرجل الذي كان يسير في شوارع الإسكندرية، وهو يرفع إصبعيه بعلامة النصر.

عقل الشاعر يدأب أثناء عملية الإبداع — في رأي أ. إم. فورستر — على دمج تجارب منفصلة ومتفاوتة، وظني أن ذلك أيضًا دأب الروائي والقاص والمسرحي، المبدع بعامة. لقد جاءت كل تجربة إبداعية لي مختلفة عن التجارب السابقة، تتخلق الشخصيات والأحداث والمصائر في أثناء العملية الإبداعية، وتتخلق الصورة الفنية كذلك. حين أبدأ في كتابة قصة أو رواية، فإن الصورة هي التي تفرض الإطار، أو — بالتعبير النقدي — يفرض المضمون الشكل. لا أتخذ قرارًا مسبقًا بالتكنيك الذي تختاره القصة أو الرواية، هي التي تختار! السرد العادي، الاتجاه إلى المخاطب المشارك، الاتجاه إلى المخاطب المتلقي غير المشارك، الراوي العليم بكل شيء، طريقة الاسترجاع (الفلاش باك)، أسلوب التقطيع، تصاعد الأحداث هارمونيًّا، طريقة التبقيع، القص واللصق (الكولاج) ... إلخ.

الراوي — في اللون الذي كتبت به روايتي «النظر إلى أسفل» — لا يتجه إلى القارئ وحده، لكنه قد يتجه إلى متلقٍّ آخر في داخل العمل، متلقٍّ مشارك، أو غير مشارك، في الحدث القصصي، لا يراه القارئ وإن تخيَّله. يتجه إليه الراوي بما يقول، فهو قارئ مفترض، متلقٍّ اخترعه الكاتب وتصوره القارئ. المتلقي الحقيقي للعمل، وإن اختلف عنه المتلقي داخل العمل في أنه جزء من العمل بالمشاركة، أو أنه يتحدد في إطار السلبية، لا يسهم في

تجسيد الحدث القصصي ولا نموه، ملامحه ضائعة أو باهتة لأنه غير موجود بالفعل داخل العمل. لا أحد على مستوى النقد المتخصص، أو القراءة العادية تعرَّف إلى ذلك المتلقي: هل هو صديق لشاكر المغربي؟ هل هو وكيل النيابة؟ هل هو محقق الشرطة؟ هل هو شاكر المغربي نفسه؟ صعب القول بتعريفٍ محددٍ، لأن المتلقي الذي تتجه إليه الرواية — في داخلها — غير مشارك، فهو غير موجود فعلًا، وتغيب من ثَمَّ ملامحه الجسمية والنفسية.

ولأني من غلاة المؤمنين بوحدة الفنون، فقد شغلت على مستوى التجريب — منذ روايتي الأولى الأسوار — بالتجريب الشكلي، بالتكنيك، مثل التقطيع والفلاش باك والمونولوج الداخلي وتيار الوعي وأسلوب التحقيق، إلى غير ذلك من الخصائص الشكلية. ولعلِّي أسرف في التجريب أحيانًا، فأتوقَّع عدم الفهم، أو الرفض، لدواعٍ فنية أو دينية أو سياسية، وأحتفظ — من ثَمَّ — بما كتبت في داخل الأدراج (التجريب كلمة لها العديد من المعاني والدلالات، بل إنها لا تجد نفسها لغويًّا، بمعنى أنه لا يوجد لها المقابل اللغوي الدقيق. هل هو الاختلاف؟ هل هو الخروج عن التقليدي؟ هل هي المغايرة؟ هل هي المجاوزة؟ هل هي محاولة الإضافة؟ هل هي محاولة التفرد والتعبير عن الخصوصية الفنية؟ يظل التجريب كلمة حمَّالة أوجه، بمعنى أن معناها ودلالتها تختلف من مبدعٍ إلى آخر، فضلًا عن أن البعض يرفض الكلمة إطلاقًا. وعمومًا، فإني أرفض التجريب الذي يطيل الوقوف أمام الإبداعات الأوروبية، فهو — في حقيقته — تقليد، وليس تجريبًا. التجريب هضم لقراءات وتجارب وخبرات، ومحاولة إفراز ذلك من خلال خصوصية مؤكدة). في ضوء ذلك — أو في ظلِّه — كتبت مجموعتي الأولى «تلك اللحظة»، ودفعت بها إلى المطبعة. ولأني حرصت على التجريب فيما كتبت، فقد غلبت الذهنية أحيانًا، والمباشرة أحيانًا أخرى، في بعض المواقف. وثمة العديد من قصصي القصيرة هي إسكتشات، أو إرهاصات، بأعمال روائية. أشير إلى روايتي «بوح الأسرار» التي نشرت قصة قصيرة — منذ عشرين عامًا — في «الآداب» البيروتية. ثم شغلتني، وناوشتني، كإبداعٍ روائي. وقد بدأت روايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي» باعتبارها قصة قصيرة، ثم طالت فصارت رواية، لا من حيث عدد صفحاتها فحسب (أكثر من ١٥٠ صفحة) وإنما من حيث تعدُّد شخصياتها وأحداثها، وتوالي تلك الأحداث موجة إثر موجة، وهي خاصية روائية بعكس القصة القصيرة التي تشبه الدوامة.

وبالطبع، فإنه من الصعب تصور أن يجلس المبدع ليكتب دون تصور ما — ولو تصور هلامي، أو إسكتش بلغة الفن التشكيلي — لما يعتزم إبداعه. حاول أستاذنا نجيب

محفوظ ذلك في أعقاب نكسة ١٩٦٧م، وكان الذهن مشغولًا، والنفس تعاني، لكنه حرص على الجلسة اليومية ما بين السادسة والثامنة مساء. لم يكن في ذهنه ما ينقله على الورق، واحتذى حذو بعض الكُتَّاب الأوروبيين، وترك القلم — دون فكرة مسبقة — يسود بياض الصفحات، فلخَّص — بتناول جديد — روايته القديمة «عبث الأقدار»، وكتب قصصًا قصيرة أخرى، لا ترقى إلى مستوى إبداعاته بعامة، فهي — أحيانًا — تسرف في التلغيز، وتبدو — أحيانًا ثانية — أقرب إلى المعادلات التي تهب شفرة تطلب الحل!

وإذا كان رأي مالارميه «إن الآلهة توحي لنا بالأبيات الأولى من القصيدة، أما بقية القصيدة فينبغي أن نعتمد فيه على أنفسنا»، فإن تشيخوف يرى أن الفنان لا يختار موضوعاته، إنما هي التي تختار الفنان. الآلهة قد توحي بالسطور الأولى، لكن بقية النص الإبداعي هي من صنع النص نفسه، فهي تتخلق — في أثناء عملية الكتابة — من داخله. لقد أعلن تورجنيف دهشته حين رأى ما حلَّ ببطله «بازاروف» في روايته «الآباء والأبناء». وحين بدأ تولستوي كتابة روايته «آنا كارنينا»، كانت المرأة باردة العاطفة، وكانت تستحق المصير الذي واجهته، لكنه اكتشف — بعد أن أنهى الرواية — أن صوت الرواية — يختلف بالتأكيد عن صوت الروائي. وقد أشار سهيل إدريس في تقديمه لروايته «الحي اللاتيني» إلى أن بطلي روايته «أصابعنا التي تحترق» فرضت مقتضيات الحدث الروائي — عكس ما كان يتوقع! — أن يخون الرجل زوجته، وتوشك الزوجة على الخيانة كذلك، وخضع الفنان — على حد تعبيره — لتصرفات بطليه. حتى كلود سيمون الذي كان يحرص على أن يعد ملفًا بأسماء شخصيات رواياته، وأعمارهم، ووظائفهم، وعاداتهم، ونوعية الأمراض التي أصابتهم، أو ستصيبهم، وما إذا كانوا متزوجين ولهم أبناء. حتى كلود سيمون لم يكن يعرف — باعترافه — إلى أين تمضي الرواية التي يكتبها، ولا النهاية التي سيضع عندها نقطة الختام.

ثمة مبدعون كبار يحرصون على التعرُّف إلى العمل الإبداعي — قبل الجلوس لكتابته — من ألفه إلى يائه. جابرييل جارثيا ماركيث يشير إلى أنه يمعن التفكير في القصة — قبل كتابتها — سنوات طويلة، حتى يستطيع حكايتها مرات كثيرة، «من أمام، ومن خلف، وكأنها كتاب انتهيت من قراءته». ونجيب محفوظ يعد ملفات بالملامح الظاهرة والجوانية لكل شخصياته، حتى الشخصيات الهامشية، أو التي تبدو كذلك. وقد وافق يوسف الشاروني على ملاحظتي بأنه يعرف موضع الكلمة في داخل الجملة، في داخل السطر، في داخل النص. ويؤكد ماريو بارجاس يوسا أنه يحسب كل شيء بإحكام قبل

أن يبدأ في الكتابة. وعلى الرغم من إلحاح السؤال: كيف يفكر كاتب السيناريو، وأن ذلك الأسلوب في التفكير يتناقض مع التلقائية في كتابة الرواية أو القصة. إنه أنسب بتقنية السيناريو الذي يعرف جيدًا — قبل أن يبدأ التصوير — دور كل شخصية وموضع كل مشهد وكلمة.

الإبداع عندي لحظة اكتشاف، تساوي معناها عند المتلقي، تفاجئني الشخصيات والأحداث، مثلما تفاجئ القارئ تمامًا، وتفاجئنا — القارئ والكاتب — النهاية التي ربما لم يتوقعها كلانا. أنا لا أعرف شيئًا مسبقً، أعرف البداية فقط، أما النهاية، فلست كاتبًا للسيناريو حتى أحددها قبل أن أخلو إلى العمل؛ ليس عندي نتائج مقررة أحدِّدها سلفًا.

على الرغم من ذلك، فإن اختلاف وسيلة الكتابة بين القصد والعفوية، لا تعني التقليل من شأن الكتابة القصدية، بقدر ما تعني اختلافًا مزاجيًّا، وفي طريقة الكتابة بين مبدع وآخر.

أنا لا أختار النهاية التي قد تفاجئ الفنان نفسه، لا أعرف حاضر شخصياتي ولا مستقبلهم، لا أعرف كل شيء سلفًا، فهي ليست مجرد خيوط أحركها. أفضِّل أن أبدأ خالي الذهن إلَّا من البداية، وصور بلا ملامح محددة، كالهلاميات، ثم تكتسب الصورة — أثناء الكتابة — ملامحها. أذكر قول كلود سيمون: «قبل أن أكتب على الورق، لا يوجد شيء إلَّا حشد غير محدد من الأحاسيس التي تكاد تكون غامضة، ومن الذكريات التي تعاني غياب الوضوح، فضلًا عن أن مشروع الكتابة نفسه يكون ضبابيًّا.» قد تكون البداية مجرد ومضة، مشهدًا عابرًا، عبارة قيلت عفوًا. وعلى حد تعبير فورد مادوكس، فإن الحياة توحي للفنان بمادة فنِّه، لكن هذا الاستيحاء يقتصر على بذرة العمل الفني، على صورته الهلامية، قبل أن يجد تجسيدًا له في أثناء عملية الإبداع.

ثمة اختلاط بين لحظات الماضي والحاضر واستشرافات المستقبل، بين الفكرة التي تلحُّ على نحو ما، والقراءات، والخبرات، ومشاهدة أو سماع الأعمال الإبداعية. بل إنه أثناء فعل الكتابة تتوالى الصور والعبارات التي نسيتها تمامًا، لكنها تفد إلى الذاكرة. فالقلم، في لحظة غير متوقعة، لحظة تختار نفسها ولا نختارها نحن، نستعيدها واضحة أو شاحبة الملامح، وقد تختلط الأزمنة والتفصيلات، وإن شكَّلت لبنات في بنية العمل. وانحياز إبداعي لقيم محددة، أو لقضايا بعينها، أو لجماعة ما، لا يأتي بقرارٍ، لا ألوي عنق العمل الإبداعي من أجل توصيل مقولتي، وإنما التعبير عن ذلك يأتي من خلال العمل نفسه. قد تكون المقولة قديمة، وقد يرفضها الحداثيون، لكنني أومن أن كل مضمون يفرض الشكل الخاص به.

وكما تقول ناتالي ساروت: «لا أظن أنه بوسع إبداع ما، رواية أو لوحة فنية أو مقطوعة موسيقية، أن يتحوَّل إلى مجرد تطبيق لفكرة مسبقة. إنه بحث يبدع نفسه، فهو يقرر بنفسه مسائله الخاصة به». ولعلِّي أضيف قول نورمان ميلر إنه يبدأ فعل الكتابة دون أن يعرف ما الخطوة — أو الخطوات — التالية. إنه يعتمد على اكتشاف العمل لنفسه، واكتشاف المبدع للعمل أثناء الكتابة، ويعتمد — في كل الأحوال — على الحياة التي يثيرها العمل «أشعر دائمًا كأني لست أنا الذي أكتب القصة، وإنما أنا مدفوع للكتابة، فلا أملك إلَّا أن أكتب». البداية — دائمًا — هي أصعب ما في الأمر. السطر الأول في عمل ما هو الأهم؛ أحيا الشعور بأن النهاية في مدى الأفق.

ولم يكن مورافيا يعد إبداعاته مقدمًا بأية صورة، ولم يكن يفكر فيها عندما يكون مشغولًا بالكتابة. وكانت فرانسواز ساجان تبدأ الكتابة لكي تأتيها الأفكار، وربما تغير — أثناء الكتابة — كل ما انتوت تسجيله من أحداث. وقد وصف الشاعر جورج راسل أوفلاهرتي بأنه إوزة حين يفكر، وعبقري حين يكتب الشعر. والمعنى الذي يقصده هو القيمة التي يكتسبها العمل إذا انطلق من العفوية، وعبر بها.

وشخصيًّا، فإني أبدأ بكتابة القصة القصيرة على أنها كذلك، ثم ما تلبث — بتوالي الأمواج — أن تتحوَّل إلى رواية. تتعدد الشخصيات، وتتعدد الأحداث، وتتسع المساحة، ويزيد عدد الصفحات، ليطالعني ما كتبته — ختامًا — في صورة رواية. ذلك ما حدث في روايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي». بدأت في كتابتها قصة قصيرة، لكن كثرة المصادر والمراجع، وتبين الكثير مما يستحق التوقف بدَّل ملامح القصة القصيرة، فأصبحت رواية، ليس في مجرد زيادة عدد الصفحات، وإنما في اكتسابها لخصائص الرواية بعامة.

وفي تقديري أن انتهاء العمل الإبداعي عند نقطة محددة ينطوي على تعسُّف مطلق في التعامل مع حيوات كان يجب أن تظل مستمرة، وهي تلك التي كانت لشخصيات الرواية قبل أن تختفي بالنهاية المغلقة. القصة قد تنتهي عند نقطة ما تختارها، لكنها ليست النقطة التي تنتهي عندها حياة الشخصية — أو الشخصيات — في الرواية.

الشخصية الروائية تنتمي إلى مبدعها من حيث وضع البذرة في الأرض، النطفة في الرحم، لكنها تكتسب ملامحها من عملية التخلُّق. وإذا كان ميشيل بوتور يذهب إلى أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقًا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصة، ويحلم من خلالها بنفسه، فإن القصة

تكتب نفسها، تستمد مقوماتها، حياتها، خصوصياتها، من داخلي، من ثقافتي وتأملاتي وخبراتي وخبرات الآخرين، من التفصيلات والمنمنمات التي تشكِّل — في مجموعها — نظرة الفنان الشاملة، فلسفة حياته. لم يبدأ بيكاسو من اللحظة، ولا من المطلق، لكنه استوعب تاريخ الفن التشكيلي جيدًا، قبل أن تجري ريشته بالخط الأول. درس مبادئ التصوير، وتعرَّف إلى التقاليد الفنية منذ ما قبل عصر النهضة وإلى الفن الإغريقي والروماني المسيحي. وتعرَّف أيضًا إلى تقنيات متحف السلالات البشرية، وعلى أعمال السكان الأصليين لقارة أستراليا وعلى أعمال الهنود الحمر والفن الفرعوني والهيليني والقبطي والإسلامي ... إلخ.

وأحيانًا، فإني أتقمص الشخصية بالتوغل في العمل الإبداعي، تصبح هي أنا، أو أصبح أنا هي. وبالتأكيد، فقد كنت — على سبيل المثال — منصور سطوحي في الصهبة، ومحمد قاضي البهار في قاضي البهار ينزل البحر، وعماد عبد الحميد في النظر إلى أسفل، ورءوف العشري في الخليج، وحاتم رضوان في الشاطئ الآخر، وصلاح بكر في صيد العصاري، والراوي في زوينة، وهاشم السعدني في زمان الوصل، والراوي شابًّا في مواسم للحنين، بل إني لم أضمن شخصية إسماعيل صبري روايتي «أهل البحر» إلا لأن اسمه أطلق على الشارع الذي ولدت، ونشأت فيه.

ولعلِّي أتوقف أمام الشخصية المسماة — بلغة السينمائيين — «الكاراكتر»، الشخصية غير المألوفة، والصامتة أحيانًا، سواء على المستوى الجسدي أو النفسي. الشخصيات العادية لا تلفت انتباهي، لا أتوقف أمامها، أعبرها بالعين وبالتأمل في آن. أتذكر قول جين مالاكويه لنورمان ميلر: «الكتابة هي السبيل الوحيد لمعرفة الحقيقة، والوقت الوحيد الذي أعرف فيه أن شيئًا ما حقيقي، هي اللحظة التي يعلن فيها عن وجوده أثناء فعل الكتابة. أنا أكتب لأكتشف ما أفكر فيه، وما أنظر إليه، وما أشاهده، وما يعنيه ذلك كله، ما أتطلع إليه وما أخافه، وما الذي يدور في توالي الصور داخل ذهني.»

وطبيعي أن الحرص على أن تكتب القصة نفسها قد أثمر بعض النتائج السلبية، وأخطرها الوقوع في «مطب» السهو. فأنا أسمي الشخصية، ثم أختار — لسببٍ أو لغير سببٍ — اسمًا آخر، ويختلط الاسمان في لحظات الكتابة، فلا أنتبه إلى التداخل المعيب إلا في لحظات القراءة. هذا ما حدث في روايتي «ياقوت العرش» حين اختلط اسما المنزلاوي والتميمي، وفي روايتي «بوح الأسرار» عندما أصبح اسم سليمان عبد الواحد — في بعض الأحيان — سلامة عبد الواحد! وفي «زمان الوصل» تسلَّل اسم الشخصية الحقيقي إلى إحدى الفقرات.

أصارحك بأني لا أميل إلى القصة التي تراعي القواعد الفنية التقليدية: البداية، والذروة، والحل، وهو ما يُسمَّى بالقصة القوس Arcstory، لكنني أوافق رامان سيلدن على أن: «الحبكة Mythos هي التنظيم الفني لأحداث القصة». لا أتصور قصة بدون حبكة، الحبكة هي الفنية؛ ومن الصعب تصور فن بدون فن. القصة تظل حكاية، حتى تحيلها الحبكة إلى قصة، تهبها الخاصية الفنية. والقصة تكتب نفسها إطلاقًا، حتى التكنيك، الصورة الفنية تختارها القصة، أسلوب الراوي الذي يعرف كل شيء، أسلوب الراوي الذي يخاطب المشارك، أسلوب الراوي الذي يخاطب غير المشارك. وقد لاحظ أنتوني ترولوب أنه لم يعرف على الإطلاق كيف ستنتهي قصته، فضلًا عن أن الحبكة تبدو غائبة التفاصيل عندما يبدأ الكتابة. أتذكر قول ميشيل بوتور: «هنالك مادة ما ترغب في الظهور، وبمعنى آخر: ليس الروائي هو الذي يضع الرواية، بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها، وما الروائي سوى أداة إخراجها، ومولِّدها. ونحن نعرف مقدار ما يتطلبه ذلك من علم ومعرفة وصبر وأناة» (ت. فريد أنطونيوس).

من عادتي أن أقرأ ما أكتب، ثم أعيد القراءة، ثم أضيف وأحذف وأبدِّل، وربما مزَّقت أوراقًا مما كتبت، وربما مزَّقت الأوراق كلها، لا أطمئن إلى انتهاء العمل إلَّا إذا اطمأن الناقد في داخلي إلى تلك النهاية.

وإذا كان ابن عميرة يرى أن قواعد الإعراب لا تفيد في الكشف عن معاني الكلام وجماله، أو أنها ليست من مسببات جمال الكلام، فإن اللغة — تحديدًا — ليست هامشًا في العملية الإبداعية، ليست مجرد أداة، ولكنها جزء مهم في نسيج العمل. ولعلِّي — مع ذلك — أحذِّر من إغراء اللغة بما يسيء إلى العملية الإبداعية، ويحيلها إلى كلمات، أو عبارات، جميلة، مرصوصة، لكنها تفتقد الروح. لا أقصد بأن تكتب القصة نفسها أن يبدع القلم الفكرة. ربما انساق القلم وراء سحر الكلمة المكتوبة، فهو يبحث عن جماليات اللغة، ولا ينظر إلى اللغة على أنها فحسب أداة تعبير، أداة توصيل. اللغة ليست مجرد إطار، ليست مجرد توشية أو حِلية. إنها لا تنفصل عن الحدث في العمل الإبداعي، فهي — في أقل تقدير — وعاء الإبداع، وسيلة الصياغة، وإهمال الوعاء أو الوسيلة أشبه بتغليف جوهرة ثمينة بورقة ممزقة متسخة. وبالتأكيد فإن الرواية التي توظِّف التراث الفرعوني تختلف عن الرواية التي توظِّف التراث العربي، وعن الرواية التي تصور واقعنا الآني. لا أعني التقليد أو المحاكاة أو ارتداء الأثواب المتعددة. قد يفيد الفنان من مفردات الفترة، أو العصر، يحيلها خيوطًا يضفر منها نسيج عمله الفني. إذا أراد المبدع أن تكون له شخصيته الخاصة، فلا بد

أن يكون له أسلوبه الخاص. الكلمات التي نستخدمها يجب أن تعبِّر عن موهبتنا الخاصة، عن قاموسنا اللغوي الخاص، عن طريقتنا في صياغة الجملة. اللغة ليست مجرد كلمات، ولكن بنى مركَّبة، وعبارات مؤلفة، ونسق من الكلمات التي تحتفظ بفاعليتها الخاصة. ما أعنيه ليس مجرد الصياغة الأسلوبية، أو بمجرد الحرص على موازين النحو والصرف وأصول البيان والبلاغة التراثية — وهي مهمة مطلقًا — وإنما العناية بالإيقاع والمفردات والتعبيرات، ميلها إلى القصر أو الطول، إفادتها من التشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها من «الحيل» البلاغية، وغيرها. فإذا وضعت نقطة النهاية، عدت إلى «النص» أحذف كل ما يمكن الاستغناء عنه، فبديهي أن يبرأ من الأحداث الزائدة أو غير المبررة، ومن الحشو والنتوءات. ولعل في مقدمة ما أحرص عليه أن أجدد قاموسي اللغوي، سواء بتطعيم اللغة بموروث مهجور، أو بمفردات عادية، تمليها الضرورة الفنية، لا تسيء إلى جماليات اللغة، ولا إلى السياق، أو بخلق مفردات وتعبيرات تضيف إلى العمل، وإلى اللغة بعامة. ولعلِّي أذكر قول الطيب صالح: «إنني على معرفة جيدة بالإنجليزية، وعندي بالفرنسية معرفة لا بأس بها، وأستطيع أن أجزم أنه ليس من لغة تضاهي جمال العربية.»

لقد وصف هارولد بنتر الجملة عند همنجواي بأنها كتلة واحدة، يستطيع أن يحملها بيده، ويقول إنها تستحق أن تبقى، فهي أساسية. إن قلم المبدع يجب أن يؤدي دوره في حذف كل ما يشكِّل نتوءًا في عمله، أو أن العمل في غير حاجة إليه، مهما تبدو الكلمة، أو العبارة — في ذاتها — جميلة. أكره الكلمة النشاز أو المجافية للسياق. أذكِّرك بما فعله تولستوي في الحرب والسلام، فقد بلغت أصولها — عقب الكتابة الأولى — أكثر من أربعين ألف صفحة، فحذف الفنان تسعة أعشارها!

وثمة أدباء كبار لا يعنون بعلامات الوقف والترقيم، لا يلتفتون إليها، ما يشغلهم هو الكتابة وحدها، السرد وحده. لا يستوقفهم اتصال الجمل، وتغيُّر اللحظات بما يستدعي وضع نقطة أو فصلة أو بدء جملة جديدة. وفي رأيي أن علامات الوقف والترقيم مهمة جدًّا. إنها ليست زخرفًا ولا وشيًا، وإنما هي تضيف إلى العمل بصورة مؤكدة. وإذا كنت قد لجأت إلى ترك فراغ أبيض في «النظر إلى أسفل والشاطئ الآخر»، فلم يكن ذلك لتصوير مرور الزمن، وإنما لتصوير حالة مغايرة، بصرف النظر عن استمرارية الزمان أم انقطاعه. أتذكر قول هنري جيمس: إن تصوير مرور الزمن يجب أن يتم بطريقة تختلف عن مجرد ترك فراغ أبيض، أو الفصل بين الفقرات بصف من النجوم.

يقول أرسكين كالدويل: «الكتابة عادة، تتكوَّن في أنفسنا مثل التدخين». أي فرد يريد أن يصبح كاتبًا — كما يقول بول جاليكو Paul Gallico — لا يوجد أمامه سوى ممارسة الكتابة باستمرار، لا أن يحلم بأن يكتب، ويفكر في الكتابة، ولا يخرج بأفكاره إلى حيز التنفيذ. فالكتابة أشبه بعضلة من العضلات، كلما قمت باستعمالها وتمرينها، ازدادت مرونتها، واستطعت استعمالها بسهولة تامة.» وثمة نصيحة يقدمها معظم المبدعين — وهي نصيحتي أيضًا — هي ألا يتحدث المبدع عن عمله قبل أن يبدأ في كتابته، ذلك لأنه عندما يتحدث عن العمل الذي يعد نفسه له، سيكتفي بالكلمات الشفاهية، ولن يجلس إلى الورق والقلم — لكتابته — يومًا. مع ذلك، فإني أحرص على أن أدفع بمسودات كتاباتي — بعد أن أضع نقطة الختام — إلى أصدقاء، قد لا يكون لبعضهم بالأدب صلة حقيقية: أثق فيما كتبت، وأعرف أن آراء الآخرين لن تدفعني إلى إعادة كتابته، أو إجراء تعديلات في البنية أو السرد. ما أريده من قراءاتهم هو تنبيهي إلى مواضع القصور المعلوماتي. اسم شخصية ثانوية أكتبه في فقرة تالية باسم آخر، الاعتماد على الذاكرة المتعبة في ذكر تاريخ قد لا يكون صحيحًا ... إلخ.

يبقى أنه إذا لم تحقق القصة ما أرجوه منها، ولها، فإني أفضِّل التخلص منها، واعتبارها كأن لم تكن، ولا أحاول كتابتها ثانية، إنها أشبه بالطلقة التي خرجت من فوهة المسدس، يصعب أن تستخدم ثانية.

(الثقافة الجديدة، فبراير ٢٠٠٨م)

ماذا يريد الكاتب؟

«الفن ... مقلق أبدًا، ثوري دومًا.»

هربرت ريد

«الأدب عالم مغاير.»

الفيلسوف بومجارتن

«لا توجد وظيفة أكثر نبلًا من وظيفة الكاتب. إنه الكائن الذي يقود، يعمل بريشته، وريشته تصنع الفرق بينه وبين من يمسك بالمجداف.»

مقولة فرعونية

«إن الكلمات هي غدارات محشوة.»

الكاتب الفرنسي بريسباران

«لست إلا أديبًا، ولا أستطيع، ولا أريد أن أكون شيئًا آخر.»

فرانز كافكا

لماذا أكتب؟

لم أعن بتوجيه السؤال إلى نفسي أو مناقشته. نشأت في بيئة تدفع إلى القراءة والكتابة، مكتبة زاخرة بمئات الكتب، وأب جعل القراءة حرفته وهوايته، ومناقشات لا تنتهي في

السياسة والاقتصاد والثقافة بين أبي وأصدقائه. أشارك فيها — أحيانًا — بما يدفع الأصدقاء إلى هز رءوسهم بالإعجاب، أو بما يدفع أبي إلى إسكاتي، لسذاجة آرائي.

نشأت وأنا أقرأ وأكتب، فغاب السؤال، لأن الفعل سبق تقصي البواعث. وحين واجهني السؤال، بدأت التفكير في إجابة لم أكن فكرت فيها من قبل، ولا تدبَّرتها، لأني حين بدأت القراءة الأدبية، فالكتابة، لم أكن طرحت على نفسي أسئلة من أي نوع.

والحق أني لا أذكر متى حاولت الكتابة للمرة الأولى. كانت «أيام» طه حسين هي أول ما قرأت من أعمال أدبية. أذكر اليوم والظروف وتأثيرات القراءة. أما بدايتي الأدبية، أول ما كتبت، فإني لا أذكر متى ولا كيف، وهل عرضت محاولتي على آخرين، أو أني لجأت — عقب الكتابة — إلى تمزيقها.

كانت القصيدة الشعرية هي أول ما كتبت، لم أكن تعلمت الأوزان، فلجأت إلى المحاكاة. قصيدة الرثاء التي كتبها شوقي — مثلًا — تتحوَّل إلى قصيدة مناجاة للحبيبة، القصيدة البرمكية الشهيرة: قل للخليفة ذي الصنيعة والعطايا الفاشية ... وابن الخلائف من قريش والملوك العالية ... إن البرامكة الذين رموا إليك بداهية ... صفر الوجوه عليهم حلل المذلة بادية ... إلخ، كتبت على منوالها: قل للحبيبة، وكلمات أخرى باعثها التقليد، فبديهي أن ابن الثامنة، أو التاسعة، لن يكون قد تعرَّف إلى حب الجنس الآخر بالمعنى الفرويدي، أو حتى الأفلاطوني.

ثم كتبت العديد من القصص وأنا في المرحلة الأولية، وهو ما أتصور أن الكثير من الأطفال — في المرحلة السنية نفسها — يفعلونه، لا شبهة نبوغ، أو تفرد، القضية هي فيما يلي هلاميات البداية.

كنت أكتب قصصًا مما يبعث به الصغار إلى مجلات الأطفال، فتنشرها بعد أن تهذِّبها، أو تعيد كتابتها، وقرأت محاولاتي لتلاميذ — وأحيانًا: أساتذة — مدرسة البوصيري الأولية. وعجَّل زميلي في الدرج المجاور باحترافي، حين أصر أن أكتب له قصة، فلا يقرؤها سواه، ودفع المقابل مليمين، كنت أسعد الناس بهما، لا للقيمة المادية، بل لأني تقاضيت أجرًا عما كتبته!

كانت الملاك روايتي الأولى، المطبوعة، توليفة مقلدة للمنفلوطي وطه حسين والمازني والسباعي وعبد الحليم عبد الله وغيرهم، تلتها رواية ظلال الغروب. توهَّمت — دون

وعي حقيقي — أن الجنس مهم في العمل الفني، فحشوتها بمواقف جنسية زاعقة، وغير مبررة، في حين كان قوام الرواية قصة حب ساذجة بين شاب وفتاة، انتهت بموت الفتاة إثر مرض لم يمهلها. قصة أتيح لي معايشتها، وكانت الفتاة الراحلة هي طرف العلاقة الآخر. ثم كتبت رواية باسم أين الطريق؟ لا أذكر شيئًا من أحداثها ولا شخصياتها، وإن كنت أذكر — بحب — محاولة صديقي المهندس صلاح شاهين — أحد قيادات الإخوان المسلمين بالإسكندرية — طباعتها على نفقته.

إرهاصات، أحتفظ بها في مكتبي، من قبيل الذكرى، ولتلمس خطوات البداية. أما القصة التي أعتبرها بدايتي الحقيقية، فهي «يا سلام»، كتبتها في ١٩٥٦م، ونشرتها ضمن مجموعتي «تلك اللحظة».

حاولت — بالطبع — أن أنشر محاولاتي الباكرة في صحف الإسكندرية. قدمت الفصلين الأولين من روايتي «أين الطريق» إلى رئيس تحرير جريدة «العهد الجديد»، وكانت تصدر كلما توافر لها من الإعلان ما يحقق الربح سلفًا، ونشر الفصل الأول من الرواية في الجريدة، لكن رئيس التحرير دفع بالفصل الثاني إلى جريدة أخرى اسمها «الاتحاد المصري»، فنشرته. وعرفت أن الجريدتين تتبادلان النشر بما يسوِّد بياض الصفحات، ولأن القارئ الذي يتابع كان غائبًا، فقد كانت تكملة نشر مواد إحدى الجريدتين في الأخرى مسألة واردة، المهم أن تصدر الجريدة فور أن تتوافر لها الإعلانات التي تحقق لها الربح المسبق.

بالمناسبة: لقد ضاعت مسودات تلك الرواية الباكرة، ومع أن صديقي صلاح شاهين قد تكفَّل بطباعة الجزء الأكبر من الرواية على نفقته، ولم يطبع الجزء الباقي لتكاسل مني، لا لتقصير منه ... مع ذلك، فإن كل ما يتعلق بتلك الرواية الباكرة يبدو في ذاكرتي الآن كالأصداء البعيدة، الاسم وحده هو ما أذكره الآن منها!

الفن — الرواية والقِصة على وجه التحديد — عالمي الذي أُوثِره بكل الود، أتمنَّى أن أُخلِص لهما، تجرِبةً وقراءةً ومحاوَلات للإبداع، دونَ أن تشغلني اهتماماتٌ مغايِرة، لكن الإبداع الروائي والقصصي في بلادنا لا يؤكِّل عيشًا. ربما أتاحت رواية وحيدة في الغرب لكاتبها أن يقضي بقية حياته بلا عوز مادي، فيسافر، ويتأمل، ويقرأ، ويخلو إلى قلمه وأوراقه، دون خشية من الفقر، وما يضمره من احتياجات ... لكن المقابل المحدد، والمحدود، الذي يتقاضاه المبدع في بلادنا ثمنًا لعمله، يجعل التفرغ فنيًّا أمنية مستحيلة.

لقد اعترف الروائي الإنجليزي فرانسيس كنج — في بساطة وصراحة — أن السبب الحقيقي في اتجاهه للنقد، هو أنه من الصعب — في بريطانيا — أن يحيا المرء على كتابة الروايات فحسب، ومن ثَمَّ فقد اتجه — وعدد آخر من الروائيين البريطانيين — إلى كتابة النقد والدراسات الأدبية. فإذا كان ذلك هو ما يقدم عليه الروائيون في الغرب — لظروف اقتصادية كما ترى — فماذا تتوقع من الروائيين العرب الذين يتقاضون — مقابلًا لأعمالهم — بما لا يكاد يصل إلى قيمة نقلها على الآلة الكاتبة؟! (هذه الكلمات، قبل أن يستبدل الحاسوب بالآلة الكاتبة، بالإضافة إلى تفشي جريمة الحصول من الأدباء على تكاليف النشر بدلًا من مكافأتهم، ولو ببضع نسخ!).

من هنا، كان اختياري — أو لجوئي — للصحافة، فهي الأقرب إلى قدرات الأديب واهتماماته، وهمومه أيضًا. وكنت أتذكر المازني وهو يجد في كل ما يصادفه مادة صحفية، بينما الفن وحده شاغله وهواه، وكتبت فيما أعرفه، واستعنت — بالقراءة ومحاولة الفهم والاقتراب المباشر — فيما لم أكن أعرفه. ووجدت في حياتي الصحفية — أحيانًا — ما يغري بكتابة عمل أدبي: رواية النظر إلى أسفل مثلًا، ورواية الأسوار، ورواية الخليج، ورواية صيد العصاري، ورواية كوب شاي بالحليب وغيرها، لكن الأدب ظل — بالرغم مني — تزجية فراغ. أحاول الكتابة إن وجدت في أسوار الصحافة منفذًا. لذلك كان ترحيبي — متحسرًا — بالسفر إلى سلطنة عمان، للإشراف على إصدار جريدة «الوطن». وكنت أمني النفس بأن أدخر في الغربة ما يعينني على الإخلاص للفن وحده، لكن الأمنية ظلَّت في إطارها لا تجاوزه. وكان لا بد أن أكتب في موضوعات تقترب من الفن، أو تبعد عنه. وحتى لا أفقد ذاتي في سراديب مجهولة النهاية، فقد فضَّلت أن تكون محاولاتي أقرب إلى ما يشغلني بالفعل، في الفن، وفي الحياة عمومًا. وبصوت هامس — ما أمكن — فإن «مصر»، الموطن واللحظة والماضي والمستقبل، هي الشخصية الأهم في كل إبداعاتي. ذلك ما أحرص عليه، وما لاحظه حتى القارئ العادي. تعمدت أن تكون مصر: تاريخها وطبيعتها وناسها ومعاناتها وطموحها، نبض كتاباتي جميعًا، ما اتصل منها بالصحافة وما لم يتصل، ما اقترب من الأدب وما لم يقترب، وكانت حصيلة ذلك — كما تعرف — عشرات المقالات التي تتناول شئونًا وشجونًا مصرية، بدءًا بكتابي «مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين» إلى كتاب «مصر المكان»، وربما إلى كتب أخرى تالية.

لم تكن الصحافة إذن مدخلي إلى الأدب، لكن الأدب كان مدخلي إلى الصحافة. أحببت الأدب — كما قلت لك — في سن باكرة، لا أستطيع تحديدها تمامًا. ولما حاولت اختيار

وظيفة أحيا من راتبها، كانت الصحافة هي المهنة الأقرب إلى اهتماماتي الأدبية. أذكر قول أرسكين كالدويل: «لم يكن لديَّ طموح في أن أجعل الصحافة مهنتي في الحياة، لكن عمل الصحافة هو الكتابة، وكانت الكتابة هي الشيء الذي كنت أريد أن أتعلَّمه» (ت. سيد جاد). أقدمت على العمل في الصحافة وفي خاطري قول همنجواي: «إن العمل الصحفي لن يؤذي الكاتب الناشئ إذا استطاع أن يتخلص منه في الوقت المناسب.» وكنت أدرك — كما أدرك تولستوي دومًا — أن أية مهنة لا يمكن أن تنتزعني من الأدب. عاهدت نفسي — مثلما فعل كالدويل من قبل — على أن أي عمل أشتغل به غير الكتابة، سوف يكون مؤقتًا، لا لشيء إلا من أجل الاستمرار في العيش، والاحتفاظ بسقف فوق رأسي، وبكساء فوق جسدي.

قد تقتل الصحافة موهبة الأديب إن نسي نفسه، وارتمى في أمواجها. اخترت الصحافة لأنها أقرب المهن إلى طبيعة الأديب، وإلى اهتماماته، وحتى لا أصبح مثل جوليان سورل — بطل ستندال — فأواجه دائمًا تلك المشكلة الأليمة التي تتمثَّل في الوجبة التالية، ومن أين آتي بها. إذا كنت قد حاولت الإجادة، فلأني أحاول الإجادة في أي عمل أوافق على أدائه، حتى لو لم أكن أحبه. مع ذلك، فإني أحاول أن أجعل معظم وقتي للأدب، وأقلَّه للصحافة. علَّمتني ذلك تجربة السنوات التسع التي قضيتها مسئولًا عن تحرير «الوطن». وحتى الآن، فإن حلم كافكا يراودني في أن أستطيع الحصول من عمل أكتبه على ما يسد احتياجاتي، لكي أفرغ لكتابة عمل آخر؛ حينذاك تكون كل آمالي في الحياة قد تحققت.

أستعيد — في لحظات انشغالي — قول همنجواي «كلما ازداد الكاتب انغماسًا في عمله، بعد عن أصدقائه، وأصبح وحيدًا.» ومع أن جابرييل جارثيا ماركيث يؤكد أن لحظات السعادة المطلقة، والوحيدة، لم يعشها إلا أثناء الكتابة، فإن الكتابة — في تقديره — أكثر المهن عزلة في العالم، «فلا أحد بإمكانه مساعدة المرء في كتابة ما يكتب.»

من ناحيتي، فأنا لا أعتزل الناس حتى في لحظات الكتابة، إنهم شاغل ما أكتبه، وسدى كلماته. وإذا كان بوريس بورسوف يؤكد أن أي فنان حقيقي ينطلق في أعماله من تجربته الروحية الذاتية، فالواقع أني لا أكتب لنفسي، لا أكتب لأودع ما أكتبه أحد الأدراج، أو أمزقه بعد أن أنتهي منه، وإنما أدفع به إلى الناشر، سواء في صحيفة أو كتاب. يشغلني أن يرى النور، أن يقرأه الناس، ويفيدوا، أو يستمتعوا به، أو يناقشوه، أو حتى لا يجدوا فيه ما يستحق القراءة. نصحت بيرل باك كُتَّاب الرواية، أو من يريدون كتابة الرواية، بألا يصبحوا ذلك إذا استطاعوا تجنبه. إن تأليف الروايات يستنفد حياة الروائي كلها ووجوده

«وإذا لم يضحِّ بحياته ووجوده وهو جذلان، فعليه ألا يقدم على التضحية إطلاقًا» ... «لا توطِّن نفسك أبدًا على أنك ستجني مالًا من تأليفك رواية، إنها أكبر مغامرة في العالم، إذا كنت عجوزًا أو قلقًا، بل وإذا كنت قلقًا فقط، أكتب الرواية إذا أحسست بأنه لا بد أن تكتب رواية، لكن اعتبر الأجر مصادفة سعيدة قد لا تحدث. احصل على جزائك من مجرد كتابتك لهذه الرواية، وحاول أن تقنع بهذا» (ملحق «المساء» الثقافي، ٣٠ / ١٢ / ١٩٦٤م).

الكاتب لا يخترع شخصياته. من الصعب أن تكون الشخصيات منبتة عن الواقع تمامًا، بل إن كاتب نفسه ربما تصور أنه اخترع الشخصية، والحقيقة ليست كذلك. إنه لو حلل الشخصية إلى عناصرها الأولى، فلا بد أن يجد فيها ملامح وقسمات من شخصيات عرفها بصورة مقيمة، أو طارئة، وربما قرأ عنها، أو سمع بها، دون أن يتاح له التعرُّف إليها مباشرة. وكما يقول ألبير كامي: فلا يمكن أن تكون إحدى شخصيات العمل الفني هي الفنان نفسه، وإن ظل هناك احتمال بأن يكون الفنان في آن واحد، جميع الشخصيات التي خلقها. إن العمل الأدبي — على نحو ما — يحمل طابع السيرة الذاتية، وعلى حد تعبير الناقد الروسي بوريس بورسوف، فإن «الذي يكتب بشكل حقيقي، هو من يفكر بنفسه، وبكل شيء آخر في آن معًا.»

«أنا مدام بوفاري»، عبارة لفلوبير. وفيما عدا استثناءات قليلة، فإن رواياتي وقصصي — بدرجة أو أخرى — حياتي. لست أزعم — كما قال ألان روب جرييه عن نفسه — إن مذكراتي الحقيقية موجودة في رواياتي، لكن معظم أعمالي — إن لم يكن جميعها — تنطلق من تجربتي الشخصية، وإن صعب القول إنه يمكن اعتبارها سيرة ذاتية حقًّا. ولعلِّي أوافق نجيب محفوظ على أن تجربة الفنان ليس من الضروري أن تحدث له شخصيًّا، لكنها قد تحدث لآخرين ممن أتيح له أن يعايشهم عن قرب (ونتذكر كامل رؤبة لاظ بطل روايته السراب). معظم ما كتبته، وأكتبه، يتناول أحداثًا عشتها، أو تعرفت إليها، بصورة صحيحة. وعلى حد تعبير همنجواي فأنا لا أعرف إلا ما رأيته. أوافق يحيى حقي في أن التصوير الفني لوردة في حديقة، يختلف عنه لوردة في صورة كتاب، تلمس خشونة الأوراق والساق وقطر الندى يختلف عن التعرف إليها في الصورة المسطحة. حتى أعمالي التي حاولت توظيف التراث، أفدت فيها من ملامح وتصرفات شخصيات تعرفت إليها، وعايشتها. وكما وصف كونراد بطل روايته «لورد جيم» بأنه «واحد منا»، فلعلِّي أزعم أن الوصف نفسه ينطبق على معظم الشخصيات التي تناولتها في أعمالي. ولا يخلو من دلالة أن العديد من أبطال

رواياتي كانت القراءة شاغلًا أساسيًّا لهم: منصور سطوحي في الصهبة، حاتم رضوان في الشاطئ الآخر، عادل مهدي في المينا الشرقية، المؤرخ في قلعة الجبل، شاكر المغربي في النظر إلى أسفل، محمد إبراهيم مصطفى العطار في قاضي البهار ينزل البحر، رفعت القباني في حكايات الفصول الأربعة، وغيرهم.

وإذا كان فوكنر قد اخترع مدينة هي «جيفرسون» تدور فيها أحداث رواياته، في حين اخترع ماركيث مدينة هي «ماكوندو» تعبيرًا عن خصوصية البيئة في أمريكا اللاتينية، فإني حرصت على الكتابة عن «بحري» باعتباره كذلك. لم أحذف، ولم أضف، إلا بقدر الاختلاف بين الواقع والفن، وكما أشرت قبلًا، فإن الفن ليس نقلًا فوتوغرافيًّا للواقع، لكنه إيهام بذلك الواقع. بحري ليس ماكوندو ماركيث، ليس فردوسًا أرضيًّا وفرصة رائعة أمام الإنسان، ليحقق ما عجز عن تحقيقه من أمنيات. أهل بحري يعانون ويقاسون ويعملون ويمرضون ويفرحون ويموتون ويألمون ويأملون، لا أضيف جديدًا لو قلت إن المحلية هي البيئة الحقيقية التي يجدر بأعمالنا الفنية أن تتحرك في إطارها، توصلًا للإنسانية. وإذا كانت المحلية — في اتفاق الجميع — شرطًا أساسيًّا لتحقيق العالمية، فإن المحلية ليست في تلك الحكايات الساذجة، أو الهلاميات، أو الصور التي تفتقد الترابط، بحيث يصعب نسبتها إلى العمل الفني في إطلاقه. وعندما ترجمت — بمبادرات طيبة من لجاننا المختلفة — نماذج من تلك الأعمال التي يمكن القول — بكثير من التجاوز — إنها جيدة فنيًّا فإن القارئ الأجنبي وضعها في الإطار الذي ينبغي ألا تتجاوزه. المحلية العالمية هدف من الصعب بلوغه. ترجمنا العديد من أعمال كبار أدبائنا إلى لغات أجنبية، فلم تجاوز اهتمامات المستشرقين والمعنيين بالثقافة العربية. صارحني أستاذنا حسين فوزي — وقد طالت إقامته في أوروبا — عن «نهر الجنون» لأستاذنا الحكيم، بأن ترجمتها إلى الفرنسية حققت أثرًا سلبيًّا، لأن قيمتها الفنية تهبط عما يمكن لطالب فرنسي في المرحلة الثانوية إبداعه. لم يجد حسين فوزي في تلك الملاحظة انتقاصًا لأعمال الحكيم، فالإعجاب بيوميات نائب في الأرياف وعودة الروح — على سبيل المثال — يبين عن نفسه — في المقابل — في آراء النقاد الأجانب، وإن تحفظت تلك الآراء في نسبتها كذلك إلى الإبداع العالمي، بكل ما تنطوي عليه الصفة من مواصفات محددة، وصارمة. مع ذلك، فإن الإبداعات العربية الحديثة قد أفرزت — في فهمها الواعي لمعنى المحلية — معطيات يصح انتسابها — بدرجات متفاوتة — إلى الأدب العالمي في إطلاقه. العمل الفني الحقيقي هو الذي يلتحم ببيئته بصدقٍ، ويعبِّر عن تلك البيئة بالصدق نفسه، شريطة أن يعي الفنان مقومات الإبداع الفني بعامة، وأن

تكون الهموم التي يتناولها — رغم محليتها — هي هموم الإنسان في كل مكان. المثل الذي يحضرني قصة تشيخوف الرائعة «لمن أسرد أحزاني»، لا يجد الحوذي من يسرد له أحزانه، فيتجه بالحديث إلى حصانه، يبثُّه ما يعانيه، شخصية روسية تنتمي إلى أواخر القرن الماضي، لكنه — في الوقت نفسه — شخصية إنسانية، بكل ما تنطوي عليه هذه الصفة من دلالات.

الملاحظة التي ربما أبداها البعض، واكتفى البعض الآخر بإيرادها تساؤلًا في عينيه، هي أن حياتي خاصة، فلا أغادر بيتي إلا نادرًا، ولا ألتقي الآخرين إلا لضرورة، ولا أتردد على الندوات أو المقاهي أو أماكن التجمعات بعامة، بما يعجِّل بنفاد مخزون «التجارب» التي تصلح نبضًا لأعمالي. والملاحظة — في ظاهرها صحيحة — بل إني أقدِّرها تمامًا، وإن كنت أجد فيما قدمت من أعمال جوابًا مقنعًا. وبصراحة، فليس ثمة فجوات في حصيلتي المعرفية والاجتماعية والنفسية. ولعلِّي أحرص — في كل لحظة — على أن أحتفظ بقدرتي على الدهشة. إذا زايلتني هذه القدرة، فإن الخطوة التالية — كما أتصور — هي أن أهجر الإبداع مطلقًا. إن عين الفنان تختلف في نظرتها إلى من حولها، وما حولها، عن عين الإنسان العادي. عين الفنان شديدة الحساسية، بارعة الالتقاط، دقيقة الملاحظة. قد يغادر الإنسان العادي حياة كاملة لها خصوصيتها وتفردها، فلا يستقر في داخله منها شيء. أما الفنان، فقد تهبه جلسة عادية مع أناس عاديين، حياة خصبة، بما يضيف إليها من تجاربه ورؤاه وخياله. من خصائص العمل الجيد أن صاحبه يلفت نظري إلى أشياء طالما شاهدتها من قبل، لكنني لم ألتفت إليها، بل ولم أفطن إلى وجودها.

مع تأكيدي على أهمية التجربة، فليس إلى حد تذوق الزرنيخ مثلما فعل فلوبير، حين أراد التعبير عن انتحار مدام بوفاري، ليرى مدى تأثير الزرنيخ في النفس والجسد. الشخصية الروائية لا تبدو غريبة عن الواقع، أو هذا ما ينبغي أن يكون. الفن — كما أشرت — إيهام بالواقع، والفنان لا يأتي بشخصياته من فراغ؛ إنها محصلة الواقع والخيال في آن. من هنا، أتفهَّم قول برتولت بريخت إن «شخصيات العمل الفني ليست مجرد أشباه للناس الأحياء، بل صور حددت ملامحها بما يتناسب والمنهج الفكري للمؤلف». على سبيل المثال، فإن السلطان خليل بن الحاج أحمد وعائشة بنت عبد الرحمن القفاص وخالد عمار والمعلم شيحة ومختار الرمادي وتغريد وخيرات، هؤلاء وغيرهم ليسوا شخصيات تاريخية حقيقية، لكنها شخصيات اخترعها خيال الفنان، وإن أفاد في ملامحها الظاهرة

والنفسية من شخصيات معاصرة تعرف إليها. أكد لي الصديق الراحل فاروق خورشيد أنه قرأ قلعة الجبل باعتبار أن السلطان خليل شخصية حقيقية في التاريخ المملوكي، وتوافق اسم سلطان التاريخ مع سلطان الرواية لا يجاوز المصادفة البحتة. أما الصديق الأستاذ الجامعي حسن البنداري فقد عرض مساعيه لبيع ما تصور أنه يوميات المتنبي لجامعات أجنبية. وأما الصديق الشاعر كامل أيوب، فقد دفع برواية «من أوراق أبي الطيب المتنبي» إلى سلسلة المكتبة الثقافية، بتصور أنها تحقيق وتقديم ليوميات المتنبي، فلما صارحته بأن الرواية من تأليفي، أصرَّ أن أكتب ورقة تتضمن ذلك المعنى.

حين ألح في وجود المصدر الواقعي للشخصيات التي تضمها أعمالي، لا أعني أني أنقل الشخصية كما هي في الواقع. ألتقط لها صورة فوتوغرافية، أو أرسم «بورتريه» يحاول الإجادة في النقل ما أمكن. المصدر الواحد، المحدد، في الشخصية، أولى به أن يبعد عن الفن، إنه يصبح أقرب إلى الكتابة الببليوجرافية، أو التقارير. ثمة نمط إنساني معين، شخصية محددة، لكن تلك الشخصية تهجَّن، تطعَّم بقسمات وملامح من شخصيات أخرى، تتداخل معها، فتشكِّل شخصية أخرى، هي شخصيات العمل الأدبي، الشخصية الأصل، الشخصيات المتداخلة، موروثات الكاتب وقراءاته وتجاربه. ليست كل الشخصيات مما يصلح لأن يتوقف الكاتب أمامها، يتأمَّلها، يعلن بينه وبين نفسه: هذه شخصية روائية. مع ذلك، فإن الكاتب لا ينقل ملامح الشخصية وقسماتها كما هي في الواقع. إنه يضيف إليها، ويحذف منها، فتنتهي إلى شخصية روائية حقيقية، فيها من الواقع، ومن الكاتب نفسه. قد يختار الفنان شخصية من الواقع، ثم يضفرها بتجاربه — وتجارب الآخرين — ورؤاه وخبراته وقراءاته وخياله، فتتشكَّل من ذلك كله شخصية جديدة، هي الشخصية الروائية. والذهن — وحده — ليس مصدر استلهام الشخصية الروائية، إنها عملية معقدة، يشارك فيها الذهن والوجدان والعين والأذن، لتبين الشخصية الروائية عن ملامحها. وبافتراض أن الفنان قد استطاع أن يخترع شخصيته الروائية تمامًا، فلا ظل وجود لها في الواقع، فإنها ستأتي — بالضرورة — شخصية آلية، بلا حياة. وأغلب الظن أنها لن تكون شخصية مقنعة.

لقد كتب جارثيا ماركيث وقائع «موت معلن» بعد حادثة قتل شاهدها في أحد شوارع مدينة «أرتاكا»: «أطلقت الرصاصات على الضحية وهو عائد إلى منزله، أغلقت أمه الباب، ذلك شيء يفوق التصور: رجل ثري له أهميته يضرب من جهتين. طلبت مني أمي — في ذلك الحين — ألا أكتب شيئًا، لأن هذا سوف يقاضي أم الضحية بتهمة إغلاق الباب على نفسها.

وعدت أمي ألا أكتب شيئًا طيلة حياة هذه المرأة. وقد سمعت أنها ماتت منذ خمس سنوات، وبدأت أفكر في كتابة الرواية» (الهلال ديسمبر ١٩٨٢م). أما أستاذنا نجيب محفوظ، فقد كانت روايته الشهيرة «اللص والكلاب» تأثرًا مباشرًا بسيرة السفاح محمود أمين سليمان، الذي أراد أن ينتقم من زوجته الخائنة، فأصابت رصاصاته أبرياء كثيرين. ويصف لنا يحيى حقي في كتابه «عطر الأحباب» تلك الأيام التي كانت فكرة «اللص والكلاب» قد شغلت فيها نجيب محفوظ، سيطرت على أفكاره ومشاعره، تحاول التخلُّق كعمل فني.

يقول أرسكين كالدويل: «إني أعتقد أنَّ الكتابة الخلاقة تحركها حالة ذهنية معينة، وأن أولئك فقط الذين وُلِدوا بهذه الموهبة، ويسعوْن بجهدٍ متواصل ليعبِّروا عن أنفسهم كتابة، يمكن أن يحققوا النجاح الذي يريدون» (كيف أصبحت روائيًّا، ٢٦٦). وفي تقديري، أن كاتب الرواية أو القصة القصيرة ينبغي أن يكون دارسًا لعلم الاجتماع وعلم النفس والتربية والتاريخ والأنثربولوجيا، وملمًّا — إن لم يكن منغمسًا — بالتطورات السياسية في بلاده، وفي العالم، فضلًا عن وجوب أن يكون ذا نفس مناضلة، تحيا واقع الجماعة، وتحس به، وتخلص في التعبير عنه. وباختصارٍ، فإن الروائي، والمبدع بعامة، ينبغي أن يكون متسلحًا بثقافة موسوعية. نحن إذا هدمنا شيئًا ما، بناية مثلًا، فإن الهدم ليس غاية في ذاته، إنما الهدف — أو هذا هو ما ينبغي — أن يكون الهدم للبناء، للإضافة، للتطوير. الهدم لمجرد الهدم مرفوض، والتعرف إلى البدايات والقواعد والركائز والأصول هو ما يجدر بالأديب أن يحصل عليه، مثلما أنه على الفنان التشكيلي أن يتعرف إلى المذاهب والاتجاهات الفنية المختلفة. الأمر نفسه بالنسبة للمبدع في كل المجالات، أن يحيط بالخصائص الفنية، التقليدية، للفن الذي اختاره. بوسعه — بعد ذلك — أن يهدمه، ليضيف، ويطور، بقدر ما تمنحه قدراته الفنية وموهبته. أشير إلى قول هنري جيمس: لا يمكن لقصة جيدة أن تنبثق عن ذهن سطحي.»

أنا حين أتحدث عن ثقافة الكاتب، عن خبراته وقراءاته وتجاربه وتأملاته وإفادته من كل الفنون في إثراء فنِّه، وتوضح البعد الثقافي بعامة فيما يكتب … حين أتحدث عن ذلك، فإن الأرضية التي يقف عليها ذلك كله هي الموهبة. لا فن بلا موهبة. مهما حصَّل الكاتب من ثقافة، فإنها لا شيء بلا موهبة. حتى الفلسفة بمعناها الأكاديمي المتخصص يجب أن يحصل المبدع على المتاح من التثقف فيها. وفي المقابل، فلعلَّ أهم ما يجدر بالفنان أن يحرص عليه، هو أن يحترم ثقافة قارئه، وأن يحترم ذكاءه أيضًا. وقد حرص الرومانتيكيون دومًا

على تضمين أعمالهم خطبًا وشعارات، بينما يكتفي الفنان المعاصر — أو هذا هو المطلوب — بالإضمار التصويري. يثق في ذكاء قارئه، وأن من حق القارئ — وواجبه — أن يتأمل العمل الفني، ويمعن النظر فيه، بل ويملأ الفجوات التي يتركها الفنان في ثنايا العمل بما يحمله من ثقافة وذكاء. كانت تلك محاولتي — على سبيل المثال — عقب إضراب النزلاء في «الأسوار»، ملأت الفجوات بفقرات تروي نتفًا من وقائع التاريخ القديم، والمعاصر، واعتبرتها نسيجًا في العمل الفني، يصل ما بين بدء الإضراب، والرضوخ لمطالب النزلاء، وتركت لذكاء القارئ تبين ذلك ... والأمثلة كثيرة.

لست أذكر القائل: إن على الكاتب مهمَّتين: الأولى أن يقول شيئًا، والثانية أن يروي شيئًا، لكنه قول صحيح تمامًا. ورغم احترامي لقول بيكيت: «ليس لديَّ شيء أقوله، فأنا الوحيد الذي يستطيع أن يقول إلى أي حد أنني ليس لديَّ شيء أقوله، أو مضطر لأن أقوله»، فإن المقولة/الدلالة واضحة في أعمال بيكيت. قد تتعدد التفسيرات، والتعرف إلى ما يحمله العمل من دلالات مضمونية، لكنها موجودة (أذكِّرك بتفسير نجيب محفوظ لمسرحية بيكيت «لعبة النهاية» في كتابي نجيب محفوظ: صداقة جيلين). في رسالة من تولستوي إلى مواطنه الروائي الروسي ليونيد أندرييف، يشير إلى أنه على الكاتب ألا يكتب «إلا إذا استحوذت عليه الفكرة التي يود التعبير عنها بأحسن ما في طاقته، وألا يفكر حينئذٍ في شيء آخر غير إجادة التعبير، فلا ينظر إلى ما تضفي عليه الكتابة من شهرة أو مال»، وكتب تشيخوف في إحدى رسائله: «دعني أذكِّرك بأن الكُتَّاب الخالدين، أو في الأقل ذوي الموهبة، الذين يهزون نفوسنا، لديهم سمة مشتركة بالغة الأهمية، هي أنهم يتجهون إلى شيء، وأنهم يدعونك إليه أيضًا، وإنك تحس، لا بعقلك وإنما بكيانك كله. إن لديهم هدفًا، بعضهم لديه أهداف مباشرة، كالقضاء على الإقطاع وتحرير البلاد، وكالسياسة أو الجمال، أو مجرد الفودكا، وآخرون لديهم أهداف بعيدة كالله، وكالحياة بعد الموت، وكسعادة البشرية، وهكذا، وإن أفضلهم كتَّاب واقعيون يصوِّرون الحياة كما هي، ولكن على الرغم من أن كلًّا منهم يستغرقه هدف واحد، فإنك تحس في أعمالهم، لا مجرد الحياة كما هي، بل تحس الحياة كما ينبغي أن تكون، وإن هذا ليأسرك.» إن للعمل الأدبي استقلاليته، لكن وجود العمل مستمد من المبدع الذي كتبه، من تمايز خبراته وتجاربه وقراءاته وتأملاته ورؤاه. أفترض أن العمل كتب نفسه، أو هذا — في الأقل — ما أتحمس له، لكنني لا أتصور أن يصدر العمل عن فراغ، حتى الثمرة المعينة هي — في الأساس — بذرة معينة، وُضِعَت في تربة

معينة، ومناخ معين ... وإلا، فما سر زراعة محصول بذاته في بلدٍ ما، ولا يمكن زراعته في بلدان أخرى؟! وإذا كان رأي بوشكين أن «الفنان الحقيقي يهب نفسه كلها للفن»، فإني أجد أن القضايا التي يناقشها الفن ويطرحها، وليس الفن كغاية ترفيه، هي ما ينبغي على الفنان أن يخلص لها. ولعلِّي أذكر قول بيرل باك «الفنان اليوم لم يعُد يكفيه أن يملك أداة رائعة من الصنعة المكتملة، بل لا بد أن يكون لديه شيء جدير بهذه الأداة يعبِّر عنه»، بل إن دعاة الفن للفن يشيرون إلى أنه «على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء» (ما الأدب، ص٢٥). وقد أبدى سارتر أسفه على لا مبالاة بلزاك تجاه أحداث عصره، وعلى عدم الفهم، وعلى الخوف أيضًا الذي أبداه فلوبير تجاه حكومة الكوميونة، فضلًا عن أنه اعتبر فلوبير والأخوين جونكور مسئولين عن القمع الذي أعقب حكومة الكوميونة، لأنهما لم يكتبا حرفًا واحدًا.

المسألة — في تقدير بريخت — ليست مجرد تفسير العالم، بل تغييره، وعلى حد تعبير كافكا فإن رسالة الكاتب هي أن يحوِّل كل ما هو معزول ومحكوم عليه بالموت، إلى حياة لا نهائية، أن يحوِّل ما هو مجرد مصادفة إلى ما هو متفق عليه مع القانون العام «إن رسالة الكاتب نبوية».

بالنسبة لي، فإن الكتابة قضية حياة، وليست مهنة. وكما أشرت سلفًا، فقد بدأت الكتابة دون أن أفكر: لماذا أكتب؟ العقاد يؤكد أن الأديب يكتب لأن له رسالة، ورسالة الأديب هي رسالة الحرية والجمال، قلمه يجب أن يصبح سلاحًا ضد الديكتاتورية والاستبداد. ذلك مجمل ما يجيب به العقاد عن السؤال: لماذا يكتب الأديب؟ يذكِّرني بأول ما أصدرته من كتب مطبوعة، اسمه «الملاك»، من الصعب تصنيفه ككتابٍ، فعدد صفحاته ستة عشر بالتمام والكمال، فهو إذن أقرب إلى الكراسة أو الكتيب في أفضل الأحوال، محاولة غلبت عليها السذاجة، وارتكزت إلى التقليد، مهَّدت لها بكلمات مشابهة لكلمات العقاد، وإن لم أكن وقتذاك قد صادفت كلمات العقاد فيما أتيح لي قراءته من كتب. أما الكلمات فهي: الحق، الحرية، الحب. ومع أني لا أذكر الظروف التي كتبت فيها هذه الكلمات، ولا بواعث كتابتها، فضلًا عن أني لم أكن أفهم دلالاتها جيدًا، وإن أمليتها على قلمي ... مع ذلك، فإني حين أتدبر هذه الكلمات الآن، أجدها واضحة في إطار اهتماماتي الفكرية.

الرواية — في تقدير دوبريه — «ذلك الشكل الأدبي الذي يؤدي دور المرآة للمجتمع، مادتها الإنسان، أحداثها مبعثها صراع الفرد ضد الآخرين، للملاءمة بينه وبين مجتمعه، وينتج عن ذلك الصراع خروج القارئ بفلسفة ما، أو رؤيا شمولية للروائي.» أرفض دعوة

ناتالي ساروت بأن تتحرر الرواية من كل هدف أخلاقي أو اجتماعي، وأعتبر الكاتب — بدرجة وبأخرى — موقفًا في عصره. أستعير من د. هـ. لورنس قوله: «بما أن الإنسان يصور العالم من منطلق نظري، فمن المطلوب أن يكون لكل رواية خلفية أو مخطط لنظرية عن الوجود، شيء ميتافيزيقي، لكن ذلك الشيء الميتافيزيقي عليه أن يخدم الهدف الفني دومًا، ويختفي وراء وعي الفنان، وإلا تحوَّلت الرواية إلى دراسة.» وأذكر أن دعوت — في سن باكرة — نسبيًّا — إلى ضرورة أن يتضمن مجموع أعمال كل أديب فلسفة حياة، نظرة شاملة مجتمعية وسياسية وثقافية وميتافيزيقية. كتبتُ في «المساء» (٨ / ٩ / ١٩٦٠م) بعنوان «فلسفة القصة»: «لو نظرنا إلى أعمال أعظم روائي في الشرق العربي الآن — نجيب محفوظ — لأخذتنا الروح الشعبية الصميمة، واللمسات الإنسانية التي تنبض في كل سطورها. لكن هذه الأعمال جميعًا لا تريد أن تقول شيئًا محددًا؛ فالثلاثية — مثلًا — اعتبرها بعض النقاد تخطيطًا جغرافيًّا وتاريخيًّا ناجحًا للإقليم المصري (اسم مصر حينذاك) إبان ثورة ١٩١٩م، هي صورة اجتماعية صادقة لحياة العصر، لكنها تفتقر إلى الفلسفة الواضحة التي تعكس نظرة الكاتب إلى الحياة (راجعت هذا الرأي فيما بعد، وتوصَّلت إلى قناعات مغايرة، أثبتُّها في كتابي نجيب محفوظ: صداقة جيلين). والواقع أن كل قصاصينا، الكبار والصغار (التعميم مبعثه حماسة الشباب) ليست لديهم فلسفة معينة، يمكن أن نحسَّ بها في كتاباتهم، كل ما نلاحظه ونحن نخرج من قراءة أية قصة، أن قاصنا يريد أن يحكي حكاية، يريد أن يفض عن نفسه تجربة عاشها وعاناها، أما ما هو الذي يريد أن يقوله من خلال هذه الحكاية، فلا شيء على الإطلاق.»

أعمال أي مبدع يجب أن تشكِّل وحدة متكاملة «يوضح كل مؤلف منها مؤلفاته الأخرى، وكلٌّ منها يرى وجهه في الآخر.» أزيد فأزعم أني حاولت منذ تلك اللحظة — مجموعتي القصصية الأولى — والأسوار — روايتي الأولى — أن أحقق — بتوالي ما أكتبه — تلك الوحدة المتكاملة. ما أنشده في مجموع كتاباتي — ومجموع كتابات الآخرين أيضًا — أن ينطوي على فلسفة حياة متكاملة. أن يعبِّر مجموع أعمال فنان ما عن صورة العالم لديه بما يختلف عن صورته في نظر الآخرين. الأدب غير الفلسفة، لكنه — في الوقت نفسه — تصور للعالم، يرتكز إلى درجة من الوعي، وإن صدر عن العقل والخيال والعاطفة والحواس. طريقة الفيلسوف هي التنظير والتحليل والإقناع، والصدور عن العقل، والاتجاه كذلك إلى العقل. أما طريقة الأديب فهي العاطفة والخيال والحواس، والصدور عن ذلك كله إلى المقابل في الآخرين، من خلال أدواتٍ يملكها الأديب، وتتعدد مسمياتها، كالتكنيك

والتطور الدرامي والحوار واللغة الموحية وإثارة الخيال ... إلخ. وإذا كنت أومن بوحدة الفنون، وأن على كاتب الرواية — مثلًا — أن يضمَّ إلى معارفه وأدوات ثقافته: القصة القصيرة والمسرحية والفن التشكيلي والموسيقى والسينما وغيرها من الفنون، فإني أومن — بالدرجة نفسها — بضرورة أن يقرأ الأديب في الفلسفة، يتأمل معطياتها، يناقشها، يحاول أن تكون له في ذلك وجهات نظر. بعض كُتَّاب القصة يعنوْن بالشكل السوريالي في أعمالهم، فإن شاهدوا لوحة سوريالية، وقفوا أمامها في تحيُّر، وربما أعرضوا عن مشاهدتها. وثمة شعراء لا يجدون في الأعمال الروائية ما يستحق عناء القراءة، وسماع الموسيقى الكلاسيكية همٌّ ينأى عنه غالبية المبدعين (أذكِّرك بمقدمة يحيى حقي البديعة لكتابه: تعال معي إلى الكونسير). ولعلَّه يمكن التأكيد كذلك على أن نظرة الغالبية من أدبائنا إلى الفلسفة تحتاج إلى مناقشة، وإلى تقويم، والزعم بأن الفلسفة — وربما الثقافة بعامة — تفسد الموهبة، وتسيء إلى التلقائية والبساطة والشاعرية التي ينبغي أن ينهض عليها العمل الفني. ذلك الزعم غير صحيح، لأن مجرد استقراء تاريخ المشاعل في حياتنا الأدبية يؤكد أن الحصيلة المعرفية، والتأمُّل، ومحاولات التوصل إلى صورة خاصة للعالم، كانت هي الدعامات التي استندت إليها أعمال هؤلاء الأدباء. بل لقد أفادت الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، وغيرها من العلوم النظرية والتطبيقية، من أعمال أدبية لسوفوكليس وشكسبير وديستويفسكي وعشرات غيرهم، أثروا الحياة الإنسانية بمعطياتهم. وفي المقابل، فإن المذاهب الفلسفية كانت هي النبع الذي ارتوت منه المراحل الأدبية المختلفة. وضع الفلاسفة وعلماء النفس نظرياتهم، فبدت أعمال هؤلاء الأدباء — أحيانًا — كأنها تطبيقات لتلك المذاهب (السراب وعقدة أوديب مثلًا). وأفادت الأعمال الأدبية كذلك من قوانين الوراثة (ثلاثية نجيب محفوظ مثلًا)، ونظرية التطور، ونظريات علم الاجتماع، وعلوم البيئة. وباختصار، فإن دراسة الفلسفة — كجزء من عملية التحصيل الثقافي — ينبغي أن تكون همًّا لكل أديب، يحاول أن يشكِّل — من خلالها — آراءه ونظرته وتصوراته للعالم الذي يعيش فيه. إنها — بالقطع — ليست ترفًا قد تستغني عنه موهبة الأديب، لكنها ضرورة.

لم يعد دور الأدب في المجتمع من القضايا المطروحة في حياتنا الثقافية، وإذا كنا قد شغلنا — زمنًا — بقضية: هل الفن للفن، أو الفن للحياة، ودارت في ذلك مناقشات عقيمة منذ مطالع الخمسينيات إلى مطالع السبعينيات، فإن دور الأدب في المجتمع الآن، ودور الأديب بالتالي، مما يصعب إغفاله، أو التهوين منه، بل ومما يصعب مناقشته، لأنه دور قائم ومؤكد. الأديب لا يكتب لنفسه، ولا تنطلق إبداعاته من فراغ، ولا تنطلق إلى فراغ كذلك،

لكنه يعبِّر — على نحو ما — عن هموم قد تكون مجتمعية أو سياسية، أو حتى ميتافيزيقية، لكنها هموم تشغله، وتلحُّ عليه، وتعبِّر عن نفسها في أعماله الإبداعية. وتحديدًا، فإن لي موقفًا — أتصوره واضحًا — من القضايا الإنسانية والاجتماعية. هذا الموقف يبين عن نفسه في مجموع ما صدر لي من كتابات. ثمة وشيجة تربط روايتي «الأسوار» مثلًا، بقصة «التحقيق» برواية «قاضي البهار ينزل البحر»، ورواية «المينا الشرقية» ... إلخ. وثمة وشيجة أخرى تربط روايات «الشاطئ الآخر»، و«زمان الوصل»، و«صيد العصاري»، و«زوينة» ... إلخ. ووشيجة بين «من أوراق أبي الطيب المتنبي»، و«الأسوار»، و«إمام آخر الزمان»، و«النظر إلى أسفل»، و«الخليج»، و«اعترافات سيد القرية»، و«حكايات الفصول الأربعة»، و«رجال الظل»، و«كوب شاي بالحليب». ووشيجة تربط بين «زوينة، وصيد العصاري، وزمان الوصل، وذاكرة الأشجار». وثمة وشيجة تربط بين «رباعية بحري، وأهل البحر، ونجم وحيد في الأفق، ومواسم للحنين، ومجموعة ما لا نراه، والكثير من القصص القصيرة» ... إلخ. ربما تناولت الفكرة نفسها، الموضوع ذاته، في أكثر من عمل. يختلف الحدث والتناول، لكن الفكرة تتردد في محاولة — غير متعمدة — لتأكيد نظرة بانورامية شاملة. ولعلِّي أفضِّل أن يتناول النقد أعمالي بصورة كلية، كل عملٍ يشرح ويفسِّر ما قد يكون غامضًا في أعمالٍ أخرى. من المهم أن نتنبه إلى الفرق بين السؤال: ماذا يريد الفنان في هذا العمل، وبين السؤال: ماذا يريد الفنان في مجموع أعماله؟ مجموع الأعمال يعكس نظرة شاملة، فلسفة حياة، تحول الجزئيات إلى بانورامية تزخر بالتفصيلات.

إن غاية ما تطمح إليه أعمالي ألا يظل قارئها كما هو بعد قراءتها، وإنما يشعر بالحصار، بالاستفزاز، بالتحدي، وأنه يواجه فقدان الحرية مثلما واجهه بطل القصة، أو يواجه القهر كما واجهه بطل القصة، أو الظلم والكبت والتهديد، ويعاني المطاردة (الإحساس بالمطاردة يعاودني طول الحياة، تختلف بواعثه، لكنه قائمٌ، متجددٌ، أعاني تأثيراته، أحاول التخلص منها). ومن ثَمَّ، فإنه يشعر بوجوب التحرك، وأن يفعل شيئًا لمجابهة الخطر القائم، أو المحدق. ثمة وحدة ما — موجودة، أو أتوق لتحقيقها — يشكِّلها مجموع أعمالي.

ولعلَّ العنوان الرئيس الذي يعلو مفردات نظرتي الشمولية هو المقاومة، المقاومة ضد كل قبيح وزائف ومتسلط وعدمي وقاهر للإرادة الإنسانية. قد أكون مخطئًا في هذا المعنى، لكنه المعنى الذي ناقشته — بيني وبين نفسي — واطمأننت إليه، ساعد على ذلك قراءاتي الشخصية، المتأمِّلة، لأعمالي، وملاحظات النقاد حول تلك الأعمال. وكما أشرت،

فربما تناولت الفكرة نفسها، الموضوع ذاته، في أكثر من عمل، رواية، أو قصة قصيرة. وإذا كان فيتزجرالد يرى أن على الكُتَّاب أن يكرروا أنفسهم على الدوام، فإن هذه — في تقديري — هي الحقيقة. ثمة في حياتنا تجربتان أو ثلاث، كبيرة ومثيرة، نحن نرويها في كل مرة، بقناعٍ جديدٍ، عشر مرات، وربما مائة مرة، وبقدر ما نجد أناسًا يصغون إلينا. ولعلِّي أَنْفِي عن ماركيث ما يبدو مبالغة في قوله إن الروائي لا يؤلف غير رواية واحدة في حياته، ويصدر له العديد من الروايات تحت الفكرة نفسها، وإن حملت عناوين أخرى مختلفة. ومنذ أصدر سارتر عمله الأول «الغثيان» (١٩٣٨م) فإن كل ما كتبه كان يلحُّ في اكتشاف حرية الإنسان، وعدم جدواها: «لماذا أنا حر؟». أذكر أني أشرت في حوار مع ناقد صديق إلى تشابه «القضية» في العديد من كتاباتي، فلما أعاد الناقد ملاحظتي في إحدى الندوات، ثار عليه معظم الحضور، رأوا في كلماته قسوة متجنية، وتغلَّب الشعور بالامتنان للأصدقاء الأدباء، على تفهُّمي للورطة التي أوقعت فيها — بحسن نية طبعًا — صديقي الناقد، فلو أني احتفظت بملاحظتي لنفسي، ربما غابت عن كلماته، ولم يواجه ثورة الحضور. مع ذلك، فإني أطمئن إلى ملاحظتي، وأجد أنها سليمة فيما يتصل بالكثير مما كتبت، وبالكثير مما كتبه أدباء آخرون أدين لهم بالأستاذية، مثل إبسن الذي ركز في معظم مسرحياته على موقف الفرد من المجتمع، وتشيخوف في تفرد غالبية إبداعاته بمناقشة «العمل» كضرورة حياة، فرارًا من خواء النفس، وخواء الأيام، وبرنارد شو وتحدد معظم كتاباته في مناقشة الفوارق بين المثالية التي لا تجاوز إطار الأحلام، والبرجماتية التي قد تهمل المبادئ والمُثل، فالنجاح — بكل السبل — هو ما تسعى إليه، وأدباء آخرون، أشرت إليهم في مواضع سابقة، أو تالية.

وإذا كان أوجست رودان يؤكد أن «الحياة هي العمل، وكائنة ما كانت العبقرية الموهوبة، فلا شيء ينمِّيها ويصقلها غير مواصلة العمل». فإن قيمة العمل تتبدى بعدًا أساسيًّا في العديد من أعمالي. في «الأسوار» بادرت سلطات المعتقل إلى منع التعذيب وطوابير العمل، وتواصلت الأيام بالنزلاء متشابهة، يؤرِّخ لتواليها أحداث تافهة، حتى أعلن النزلاء — في محاولة لطرد الملل — رغبتهم في الخروج إلى الوادي، زراعة الأرض أهون ملايين المرات من الثرثرة في اللاشيء، والتحديق في اللاشيء، وترقب اللاشيء. وفي نجم وحيد في الأفق يرفض البطل حياة الدعة والنعيم، ويتوق للعودة إلى مهنته التي طالما ضايقته. ومن الأقوال التي أستحضرها — دومًا — ما كتبه تشيخوف «لو أن كل إنسان في العالم صنع كل ما في استطاعته، في أرضه الخاصة، لغدا العالم رائعًا.»

ولعل أهم «القضايا» التي حاولتُ مناقشتها في أعمالي، ذلك السؤال عن صلة المثقف بمجتمعه: هل يؤدي ما عليه، باعتباره واجبًا لا يرجو فيه مقابلًا، أو أنه من المفروض أن يشعر مواطنوه، ويشعر هو أنهم شعروا، بهذا الدور؟ كما تناولت — في بُعدٍ آخر لصلة المثقف بمجتمعه — دور الأعوان في صناعة الطاغية، بداية من رواية من أوراق أبي الطيب المتنبي، إلى رواية رجال الظل، مرورًا بقلعة الجبل، وزهرة الصباح، وإمام آخر الزمان، واعترافات سيد القرية، وما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله، وغيرها.

والوقوف على أرضية الصفر، بمعنى مواجهة الخطر، وتحدِّيه، هو ما يلجأ إليه أبطال رواياتي، عندما تحاصرهم الأزمة تمامًا. يترددون في البداية، تنهكهم المطاردة، يحاولون الاختباء أو الفرار أو التجاهل، لكن الخطر يدفعهم — في النهاية — إلى تحديه، إلى مواجهته، ومقاومته. في روايتي «الصهبة» يقول الهاجس لمنصور سطوحي: لكي تفرَّ مما يشغلك، اقذف بنفسك داخله. وكان الوقوف على أرضية الصفر هو سر صمود بكر رضوان في «الأسوار»، وسر حفاوة «الأستاذ» بالمصير المحتوم. وقد أذهل محمد قاضي البهار مطارديه، وهو يصفِّر، ويغني، في طريقه إلى البحر، ليقذف بنفسه فيه. ومثَّلت مواجهة عائشة للسلطان خليل بن الحاج أحمد لحظات الحسم في إصرار السلطان على أن ينتزع عائشة من المدينة، لتقيم معه في قلعة الجبل. واستطاعت زهرة الصباح أن تحيا في ظل الخوف، وتحب، وتنجب. وفي «الجودرية» تأكد دور المهمَّشين في صناعة الثورة ضد حملة بونابرت. وصارت الشقة المطلة على البحر في «البحر أمامها» وطنًا أعدَّت السيدة نجاة نفسها للدفاع عنه. وقد أراد بطل قصتي القصيرة «المستحيل» بإغلاق الأبواب والنوافذ، وتكويم قطع الأثاث وراء الأبواب والنوافذ المغلقة، أن ينأى عن الخطر في خارج البيت — فعل مشابه لمد الأيدي أو إغماض العينين — اتقاء مواجهة ما يهدد الحياة. تناسى الرجل أن الخطر الذي يتحرك في الخارج، يهدِّد، ويدمر، إنما يستهدفه هو في الدرجة الأولى. وفي قصة «في الشتاء» يعاني البطل الفرار من المجهول، فإذا تحتمت المواجهة، بدا المجهول لا شيء لقاء إصرار البطل على المقاومة. وفي حدث استثنائي في أيام الأنفوشي بدا السكوت عن مقاومة أسراب السمان — التي قاسمت أهل بحري حياتهم — طريقًا إلى الجنون.

وبالطبع فإن هذه الأعمال مجرد أمثلة.

أذكر لأستاذنا زكي نجيب محمود قوله: «إنه ليكفي الكاتب العربي أن تكون أحداث العصر قد ألقت في وجهه شيئًا اسمه إسرائيل، لتكون وجهة نظره إلى مشكلات العصر وحوادثه،

مختلفة أشد اختلاف مع زملائه الكُتَّاب من الجماعات التي اقترفت في حقِّه هذا الجرم، حين ينظر معهم إلى مسائل العصر وحلولها» (العربي، يناير ١٩٧١م). كانت يا سلام أولى قصصي المنشورة (١٩٥٨م) هي التعبير عن انعكاس تجربة الحرب (حرب ١٩٥٦م تحديدًا) على حياة البسطاء، كما سجَّلها شاب في حوالي الثامنة عشرة. ثم أصبحت مصر هي «القضية» في كل ما كتبت، مصر الماضي، والحاضر، واستشرافات المستقبل، ما يعجز الفن عن تسجيله، فإني أحاول أن أناقشه في دراسات. وقد أشرت في مقدمة كتابي «مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين» إلى أن من بين الأسباب التي دفعتني لتأليفه، والابتعاد — لسنوات — عن الكتابة الإبداعية، تأكيد الصداقة بين الكاتب وبلاده، بالتعرف المباشر، وبالقراءة التي تشمل جوانب الحياة المصرية، بكل اتساعها وخصبها وثرائها. العجوز في يا سلام تأثرت حياته بنتائج الحرب، لكن السلام الزائف أخطر — في تقديري — من الحرب، عندما يوهمك عدوك أن المعارك بينك وبينه قد انتهت إلى الأبد، وتعانِق الوهم، في حين يصرف العدو جهده إلى الإعداد للحرب الحتمية القادمة. ثمة قول في سفر التثنية (الإصحاح العشرين، الفقرة العاشرة) «حين تقترب من مدينة لكي تحاربها، استدعها إلى الصلح.» الصلح غير العادل — كما يقول القانوني فاتيل — ظلم لا تتحمَّله أية أمة إلا لافتقارها لوسائل نقْضِه، وإحقاق حقِّها بالسيف. القضية المحور التي تشغلني منذ سنوات، هي مستقبل الصراع العربي الإسرائيلي: الحياة والبقاء والموت، الكينونة وانعدامها، الاستمرار والانقطاع. تلك هي القضية التي تسبق في اهتماماتي ما عداها من قضايا، لأنها قضية المصير العربي في إطلاقه. ألحُّ في أن أدب المقاومة ليس وقفًا على التحريض ضد المستعمِر الذي يسعى إلى احتلال أرضي، وتشويه حضارتي وقِيَمي وموروثاتي وملامح شخصيتي بواسطة أدوات قد يكون من بينها معاهدة سلام. السلام مطمح، لكنه — بالتأكيد — ليس ذلك السلام الذي يدفع أحد طرفي النزاع إلى الاطمئنان للغد والمستقبل، والاطمئنان كذلك إلى النيَّات المقابلة، بينما الطرف الآخر يدبِّر ويخطط، بل وينفذ — علنًا وسرًّا — تدبيراته. الحذر إذن مطلوب، والتنبُّه إلى الغزو السلمي، بأبعاده الاجتماعية والثقافية، يستوجب التعرف إلى الشراك الخداعية في حقول السلام. أشير إلى رواياتي: النظر إلى أسفل، ومن أوراق أبي الطيب المتنبي، والمينا الشرقية، وصيد العصاري، ومجموعات: هل، وحارة اليهود، وموت قارع الأجراس، ورسالة السهم الذي لا يخطئ، وغيرها.

ثمة قضايا أخرى، آنية، مثل قضايا التخلُّف: غلبة الاستهلاك على الإنتاج، محدودية المسار الديمقراطي، زيادة أعداد الأميِّين، انعدام الوعي السياسي والبيئي، الزيادة غير المسئولة

في النسل، وغيرها من المشكلات التي قد لا تكون في صميم مسئوليات المبدع، لكنها — في الدرجة الأولى — قضايا المجتمع الذي يعيش فيه، ولا بُدَّ أن ينشغل بها على المستويين الشخصي والعام، وتتوضح في أعماله، بصورة وبأخرى، على أن تنتسب هذه الأعمال إلى الفن، وترفض الجهارة والمباشرة. في قصتي «الرائحة» يقول الطبيب: غلطتان كفيلتان بتقويض أية ثورة … زيادة أعداد الأميين وغياب الديمقراطية. المثل الشعبي يقول «السجن سجن ولو في جنينة»، وغياب الديمقراطية معناه تحوِّل المجتمع إلى سجن، قد يكون مزوَّدًا بكل الضروريات، وقد يوفِّر لنزلائه وسائل الراحة، لكنه يظل — في النهاية — سجنًا. الديمقراطية تعني الرأي والرأي الآخر، مناقشة المحكوم للحاكم، التعبير عن وجهة النظر دون خشية من مصادرة أو اعتقال.

هنا يفرض السؤال نفسه: كيف تدعو إلى فلسفة الحياة في العمل الفني، وتناقش — في الوقت نفسه — صورة المجتمع في القصة والرواية؟

ظني أن انشغالي بضع سنوات في إعداد الأجزاء الثلاثة من كتابي «مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين» — كأول محاولة تطبيقية في علم الاجتماع الأدبي — يؤكد أهمية أن تعبِّر القصة عن المجتمع الذي صدرت عنه، وصدرت فيه. لكن العمل الفني الحقيقي هو الذي يتناول مشكلات آنية فلا يفقد جوهره ولا جودته بغياب تلك المشكلات، ولا يموت بموتها. ثمة أعمال إسخيلوس وسوفوكليس وشكسبير وموليير وبلزاك وزولا وفلوبير وديكنز وإبسن ونجيب محفوظ وغيرهم، كانت تعبيرًا ملحًّا عن قضايا مجتمعها، لكنها — من بعد — تجاوزت «الآنية» لتعني باهتمامات الإنسان الباقية، وتجيب عن أسئلته المهمة. لذلك فإن المبدع الذي يدرك قيمة الفن، يتحفَّظ على الإبداعات التي انشغلت باللحظة الآنية، فتجرَّدت من الديمومة التي تهَب العمل الفني استمرار الحياة. صارحت أستاذنا نجيب محفوظ — عقب نكسة ١٩٦٧م — بإشفاقي من أنه يعنى بالتعبير — فيما سمَّاه مسرحيات ذات فصل واحد — عن التطورات السياسية والاجتماعية، التي ربما تتصل بالطارئ والمؤقت، بحيث تنتسب — في المستقبل — إلى التاريخ بأكثر من أن تنتسب إلى الفن. قال لي محفوظ: إن لديَّ استعدادًا لأن أكتب عملًا من هذا النوع، ولظروف سياسية أحب أن أمارس دوري فيها، حتى لو قُدِّر لهذه المسرحية أن تموت فور انتهاء المناسبة التي كتبت فيها. لقد عنى — على حد قوله — بالتوصيل قدر اهتمامه بالتعبير. وكان لذلك بواعثه الملحَّة، وهي أن مصر كانت تحيا في ظل نكسة، ومع تفهُّمي لقول سارتر

«إنني أكتب لزمني، لا يهمني من يأتون بعدي»، فإن العمل الإبداعي يختلف — بعامة — عن الوثيقة التي تخاطِب اللحظة المعاشة.

صلتي بعملي الأدبي، وفهمي له — بعد أن يجد سبيله إلى النشر — يجب ألا تجاوز صلة الآخرين به، وفهمهم له، بمعنى أنه ينبغي ألا أتصور في نفسي قدرة على تفسير العمل، وفهم دلالاته، أكثر من الآخرين. وبالتأكيد، فإن الفنان ليس أقدر الناس على الإحاطة بعمله، بل إنه قد يكون أبعد الناس عن ذلك. ولأن المتنبي كان ذكيًّا وفاهمًا، فقد كان جوابه على السائلين عن شِعره: عليك بابن جني، فإنه أعرَف بشعري مني! وكان أبو الفتح عثمان بن جني هو شارح ديوان المتنبي وناقد شعره. على الفنان أن يطرح الأسئلة طرحًا صحيحًا، لكنه ليس مطالبًا بأن يجيب على ما يطرحه من أسئلة. وكما يقول تشيخوف، فإنه ما من سؤال واحد قد أجيب عليه، أو وجد حلًّا، في رائعة تولستوي «آنا كارنينا»، لكن الرواية ترضينا تمامًا لأن كل الأسئلة قد طُرِحت طرحًا صحيحًا. مهمة المبدع أن يطرح القضية طرحًا جيدًا، وإن كان عليه — في الوقت نفسه — أن يظل الطرح بلا حلٍّ، تظل النهاية مفتوحة؛ فإيجاد الحل هو مهمة المتلقي. إن عليه — في المقابل — أن يبذل جهده، ويفكر فيما طرحه المبدع. إني أكتفي — في نهاية كل قصة، وأحيانًا في ثنايا القصة — باللمحة الدالة التي تخاطب ذكاء القارئ، وعيه، تراثه الروائي والقصصي، لا تفرض عليه استنتاجًا أو رأيًا؛ الكثير من سردي الفني ينتهي بصيغة السؤال، أو التساؤل. أذكر قول أندريه جيد «إن واجب الكاتب أن يوجه الأسئلة للقارئ، ويحاصره، ويدفعه إلى الإجابة.» كذلك فإنه من حق المتلقي — بصرف النظر ما إذا كان ناقدًا متمرسًا أم قارئًا عاديًّا — أن يستنبط من العمل ما يشاء من القِيَم والمعاني والدلالات ما دامت طبيعة العمل تحتم ذلك، وليس المطلوب من كل غواص أن يستخرج من البحر ما استخرجه الآخرون.

الفعل الإبداعي لحظة ناقصة، لا تُستكمَل إلا بالمتلقي الذي تُستكمَل اللحظة بتلقِّيه؛ قراءة النص إعادة خلق له. بل إن النص المتفوق هو ما يجاوز الدلالة المغلقة، ليطرح العديد من الدلالات. من حق قارئ العمل الأدبي — ومن واجبه أيضًا، بصرف النظر عن مدى ثقافته، أو تخصصه — أن يستنبط من العمل ما يشاء من المدلولات، التي يجد أن العمل يحتمل التعبير عنها. بل إن تصور التفسير الواحد لعملٍ ما، ينزع عن ذلك العمل صفة الديناميكية التي تُعَد سمة أساسية في العمل الفني. وكما يقول رينيه ويلك فإنه لو قُدِّر لنا أن نسأل شكسبير عن المعنى الذي قصد إليه من كتابة «هاملت» لما كان في جوابه

ما يشفي الغليل، مع ذلك فنحن نجد في هاملت ما قد يكون — في الأرجح — بعيدًا عن ذهن شكسبير.»

العمل الفني الجيد هو الذي يحتمل العديد من التفسيرات، تعدد التفسيرات دليل على خصوبة العمل، وعمقه، بشرط أن تصدر كل التفسيرات من داخل العمل، ولا تُفرَض عليه من الخارج، أو تستنطقه بغير ما يقول.

يقول أرسكين كالدويل: «إن واجب الكاتب والتزامه يجب أن يكون أمام نفسه، وأمام قارئه.»

الالتزام لا أرفضه، ولعلِّي أوافق عليه، أما الإلزام، فإنه يعني القضاء على ملكة الإبداع، وهي ملكة «فردية» لا تستطيع أن تتحقق، وتنطلق، إلا في جوٍّ من الحرية. الإلزام في الفن يعني — بأبسط عبارة — القضاء على موهبة الفنان، فهي لا تحيا وتزدهر إلا في الحرية المطلقة. التزام الفنان ينبع من داخله، من ذاته، من نظرته إلى الأمور، وفهمه لها، وإيمانه بالقضية التي يعالجها، وفي كل الأحوال، فإن ذلك الالتزام ينبغي أن يتحرك في دائرة الفن. وقد أعلن كامي — يومًا — أنه ضد الالتزام إن كان الالتزام يعني ارتباط الفنان بصانعي التاريخ الذين يغنون على مؤخرة السفينة للقمر والنجوم، بينما سياط جلَّاديهم تسلخ شعوبهم في قلب السفينة نفسها. بل إن الكاتب — إذا كان قد اختار مهنته عن اقتناع، وبجدية ووعي — لا يستطيع أن يصمت، إلا إذا اعتبر الصمت مظهرًا من مظاهر الكلام. الأدق: مظهرًا من مظاهر رفض الكلام، لأن الضغوط لا تتيح له أن يتكلم بصورة طبيعية، وبما يمليه عليه ضميره. وكما يقول سارتر فإذا «تناولت هذا العالم، بما يحتوي عليه من مظالم، فليس ذلك لكي أتأمل هذه المظالم في برودة طبعٍ، بل لكي أراها حية بسخطي، أكشف عنها، أبعثها مظالم على طبيعتها، أي مساوئ يجب أن تُمحَى.»

وبالنسبة لأوضاع مجتمعاتنا العربية — التي لا تجاوز الديمقراطية فيها دائرة التمني! — فلعلِّي أزعم أني أتفهم قول تورجنيف: «يجب على الكاتب ألا يفقد شجاعته، وإنما عليه أن يمضي في بسالة إلى النهاية، فلنرفع رءوسنا إذن فوق الأمواج، حتى تجتذبنا الأعماق تمامًا.» بوسع الكاتب — كما يقول الفرنسي بريسباران — أن يصمت، «وما دام قد اختار أن يطلق رصاصاته، فإن عليه أن يتصرف كرجلٍ يصوِّب إلى الأهداف الحقيقية، ولا يفعل كطفلٍ يطلق رصاصاته عشوائيًّا، وهو مغمض العينين، لا ينشد سوى سماع صوت انطلاق الرصاصات.»

ليس المهم أن أردد الشعارات الباهرة عن الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية وغيرها، المهم أن أومن بذلك، أن تتطابق تصرفاتي مع ما أومن به. الكتابة الحقيقية في عصرنا نوع من الشهادة، والكاتب الحقيقي يصرعه رصاصُ كلماته، وإن كنت أومن بأن المستقبل للإنسان.

(١٩٨٥م)

دلالات الكتابة

«الكلمات تدوم أكثر من الأحجار كثيرًا.»

كاميلو خوسيه ثيلا

أتفق مع تشيخوف في قوله «إن الفنان يكتب قصة عندما يريد التعبير عن فكرة.» أختلف — في المقابل — مع ألان روب جرييه في أن «الحدوتة لم يعد لها قيمة في رواية اليوم»، وألحُّ في رفض الرأي بأن رواية القرن العشرين قد انعدم فيها المغزى. إن أهم المشكلات التي تعنى بها البنيوية — مع تحفظي المعلَن على إمكانية تعبيرها عن مشروعنا الإبداعي أو النقدي — هي معنى النص، أو قدرته على الدلالة. المعنى، أو الدلالة، هي كذلك المشكلة الأهم للمشروعات النقدية التي ظهرت عن الحداثة. وإذا كان رامان سلدن يذهب إلى أن مهمة الفن هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد (ت. جابر عصفور) فإن الحدوتة، الحكاية، الفكرة — المسميات كثيرة — تظل هي نواة العمل الروائي، بُعدًا رئيسًا لها. وإذا حاول المبدع أن يستغني عنها، فإنه يستغني عن عمود مهم في أساسات عمارته الروائية. أرفض قول فورد مادوكس بأنه «على الفنان أن يحتفظ برأسه، فلا يمنح تعاطفه لأحدٍ من البشر، ولا لقضية من القضايا، وإنما عليه أن يظل ملاحظًا بلا مشاعر فياضة ولا شفقة.» الفنان ينتهي — كما يقول مادوكس — إذا تحوَّل إلى داعية، وهو قول صحيح تمامًا؛ فللداعية وسيلته، ولعالِم الاجتماع وسيلته، وللفنان وسيلته كذلك، وهي — ببساطة — وسيلة الفن. وإذا كان تشيخوف يرفض أن يكون الكاتب قاضيًا يحكم على شخصيات عمله الإبداعي، ويطالب الكاتب بأن يكون شاهدًا غير متحيز، فإني أجد انحياز الكاتب لقضية ما، لوجهة نظر معينة، لموقف أو مجموعة مواقف، مسألة مهمة ومطلوبة، ولعلِّي أتصورها — للفنان الحقيقي — بديهية. الفنان لا

يجدف في الفراغ، ولكن يجب أن تكون له وجهة نظر، رؤية معينة، أو ما يُسمَّى — بالنسبة للفنان المتكامل الثقافة والموهبة والخبرة — «فلسفة حياة». ولعلِّي أذكِّرك بقول كازنتزاكس «إن الكتابة ربما كانت ممتعة في وقت التوازن واعتدال الأمزجة، أما الآن، فالكتابة واجب حزين لتحفيز الآخرين على أن يتخطوا الوحش الكامن في داخل الإنسان.»

ثمة رأي أنه يجب أن تقدِّم القصة القصيرة فكرة في الدرجة الأولى، ثم وجهة نظر مخلصة في الطبيعة الإنسانية، ثم يأتي الأسلوب في النهاية. بل إن وت بيرنت، الذي يرى أن قصة بلا وجهة نظر مع فنية متفوقة لا تساوي شيئًا، يفضِّل أن يكون للمبدع مقولة دون بناء فني، على أن يكون لديه بناء فني دون مقولة. النص المغلق ودَّعناه في قصص أمين يوسف غراب، النهاية الباترة الحاسمة التي تحرص أن تهب المتلقي دلالة واحدة، وحيدة. والحق أنه لا يشغلني شخصيًّا إن كان تعدد الدلالة مما يذهب إليه النقاد الجدد أم لا، لكنني أومن بتعدد دلالة العمل الإبداعي. كلما تفوقت فنية العمل الإبداعي تعددت دلالاته، والعكس — بالطبع — صحيح. الاختلاف بين النص العلمي والنص الأدبي أن النص العلمي يعنى بتحقيق معنى محدد، دلالة واضحة لا مجال فيها للمجاز أو البلاغة. أما النص الأدبي فهو يرفض — في دلالته أو دلالاته — المعنى المحدد. إن قيمته — في تقديري — في تعدد معانيه، في تعدد دلالاته، وبتعبيرٍ آخر: في تعدد مستويات القراءة. ولعلِّي أضيف إن النص الإبداعي ليس نصًّا واحدًا، ولكنه نصوص متعددة بتعدد القراءات والتأويلات. لا أقصد التفكيكية، وإنما أقصد ما يجب أن تكون عليه النهاية الجيدة للنص الجيد. إساءة القراءة كما يذهب التفكيك، معنى لا أفهمه، ولا يهمني، بل أعني القراءة الواعية الفاهمة التي تتعدد بها مستويات التلقي. ولعلَّ الاختلافات النقدية حول روايتي «الصهبة» ما يبين عن تعدد الدلالات. ثمة من اعتبرها تصويرًا للعلاقات الأسرية في تشابكاتها المحيرة، ومن وجد فيها تناولًا لضغوط الواقع الاقتصادي وتأثيراتها، وثمة من اعتبرها رواية واقعية، ومن اعتبرها فانتازيا يختلط فيها الواقع بالحلم ... واجتهادات أخرى كثيرة، تنتهي إلى دلالات عابرة تصل — في تبايُنها — إلى حد التضاد!

الرواية — في رأي روجر ب. هينكلي — يمكن أن تكون وسيلة إدراك معرفي بمقدورها أن تزودنا برؤية صحيحة عن عالم الحياة والأحياء والعلاقات الإنسانية، تفوق في قدرتها على التأثير فينا ما يمكن أن نحصِّله من علم الاجتماع والتاريخ والنفس والإنسان (قراءة الرواية). وأتذكر قول ميشيل بوتور: «أنا لا أكتب الروايات لأبيعها، بل لأحصل على وحدة في حياتي، إن الكتابة بالنسبة لي هي العمود الفقري.»

تقول سيمون دي بوفوار: «إن الرواية الفلسفية إذا ما قُرئت بشرفٍ، وكُتِبت بشرفٍ، أتت بكشفٍ للوجود لا يمكن لأي نمط آخر في التعبير أن يكون معادلًا له. إنها وحدها التي تنجح في إحياء ذلك المصير الذي هو مصيرنا، والمدوَّن في الزمن والأبدية في آن واحد، بكل ما فيه من وحدة حية وتناقض جوهري» … مع ذلك فإن الرواية التي أعنيها هي التي تعبِّر عن فلسفة الحياة، وليست الفلسفة بالمعنى الميتافيزيقي. للمبدع وجهات نظر في الدين والفلسفة وما وراء الطبيعة والتاريخ والسياسة والعلم والفن. وهو يضمن إبداعاته ذلك كله، أو جوانب منه. أرفض تحوُّل الروائي إلى مفكر جدلي، كما أرفض أن يتحوَّل المفكر الجدلي إلى روائي؛ ذلك نوع من الخلط يسيء إلى الفلسفة وإلى الرواية في آن. أعرف أن تولستوي يواجه اللوم — حتى الآن — للفقرات الفلسفية المقحَمة على رواياته. «إن أعمال كاتب ما يجب أن تشكِّل وحدة عضوية ترتبط جزئياتها بأكثر من وشيجة، لأن رؤية الفنان لقضايا الإنسان الأساسية تتردد كالنغم عبر أعماله جميعًا، وتربطها كلها في وحدة عضوية متماسكة» (صبري حافظ: المجلة - مارس ١٩٦٤م)، على الرغم من — أو مع الإشارة إلى — تحفظ فورد مادوكس «أن تعقد الحياة المعاصرة، قد يتيح لنا تأمل الحياة طويلًا، ولكن من المستحيل أن نراها في صورتها الكلية.» ولعلِّي أشير كذلك إلى قول ألان روب جرييه «الفن ليس فيه شيء معروف قبلًا، فقبل العمل الأدبي لا يوجد شيء ما، لا يقين ولا دعوى ولا رسالة. والزعم بأن الروائي لديه شيء يقوله، وأنه يبحث بعد ذلك عن كيفية قوله، زعم فاحش الخطأ، فإن هذه الكيفية، أو طريقة القول، هي — بالتحديد — التي تكوِّن مشروعه بوصفه كاتبًا» (ت. شكري عياد).

الأدب هو الأسبق دائمًا في النظرة، في محاولة استشراف آفاق المستقبل، إنه يسبق في ذلك حتى العلم نفسه. وكما يقول كافكا: «فإن رسالة الكاتب هي أن يحوِّل كل ما هو معزول ومحكوم عليه بالموت إلى حياة لا نهائية. أن يحوِّل ما هو مجرد مصادفة إلى ما هو متفق مع القانون العام؛ إن رسالة الكاتب نبوية.» كانت القيمة الأهم لإبداعات تولستوي هي الترديد المستمر للأفكار العامة، للنظرة الشاملة، لفلسفة الحياة، في مجموع تلك الأعمال. وكان ذلك هو الذي أعطى أعمال تولستوي — كما يقول أدينكوف — «تكاملًا وتماسكًا داخليًّا.» وعلى حد تعبير تولستوي، فإن الكاتب الذي لا يمتلك نظرة واضحة، محدَّدة وجديدة للعالم، ويعتقد أن ذلك بلا ضرورة، لن يستطيع تقديم عمل فني حقيقي. وإذا كان الموت هو المصير الإنساني، فإن العمل هو سلاح الإنسان ضد الموت «بالعمل وحده

سيبزغ الفجر، ولو في القبر .» وقد حاول كلٌّ من تولستوي وديستويفسكي أن يجيب عن السؤال: هل الحياة جديرة بأن تحيا؟ وكان تقديرهما أن الحياة التي نحياها ليست مجرد جسر إلى حياة أخرى، أو أنها تنتهي بالعدم. ثمة ما ينبغي أن نتطلع إليه، وأن نحاول صنعه حتى ننتزع للإنسانية أملًا من ظلمة المستقبل. وكان الإيمان بالعمل هو البُعد الأهم في الفلسفة الحياتية لأنطون تشيخوف. كان الطب مهنة تشيخوف، وكان الأدب هوايته، لكنه أخلص في العناية بحديقته الصغيرة، كأنه يحترف الزراعة، وكان رأيه أنه لو أن كل إنسان في العالم فعل كل ما بوسعه في الرقعة التي تخصه، فسيكون العالم جميلًا. يقول: «إن ما يحتاجه الإنسان هو العمل المستمر ليل نهار، والقراءة الدءوبة، والدراسة، والسيطرة على الإرادة، فكل ساعة من الحياة ثمينة.» ويذهب إيتالو كالفينو إلى أننا كلما تقدمنا في قراءة تشيخوف، التقينا بشخصيات تقرر — في نهاية الأمر — أن تعمل بجدية، أو تتكلم عن تلك الحياة الرائعة التي ستقوم على الأرض بعد مائة عام، أو بعد مائتين، أو عن تلك الزوبعة التي سوف تجتاح كل شيء. ويقول الدكتور أستروف بطل مسرحية «الخال فانيا»: «كل ما في الإنسان يجب أن يكون جميلًا، وجهه، ملابسه، روحه، أفكاره، ما أمتع لذة احترام الإنسان وتقديره.» والقيمة الأهم في روايات الروسي إيفان جونتشاروف هي «الدعوة الموضوعية إلى العمل الذي تمليه الأفكار الأخلاقية الكبرى: التحرر من العبودية الروحية والاجتماعية عن طريق كل ما هو إنساني وروحي.» أما رؤية د. هـ. لورنس المتكاملة فتعني بعزلة الإنسان في العالم الحديث، والانفصام الحاد بينه وبين الطبيعة، في مقابل تشويه الثورة الصناعية، وتأثيرها بالسلب على المدينة والقرية في آن. والحرية هي النبع الذي تنهل منه أفكار سارتر وكتاباته الفلسفية، وإبداعاته. إنها المحور في فلسفة حياته، حرية الفرد والجماعة والوطن. أما همنجواي فقد تمحورت رؤيته الحياتية في أن العالم قادر على تحطيم أي إنسان، لكن كثيرين يستعيدون قواهم، وينهضون. الحياة — في نظر شخصيات همنجواي — معركة خاسرة، لكن الهزيمة تصبح نصرًا إذا واجهها المرء بنفْسٍ شجاعة ومقاومة. أبطال همنجواي يدركون أن الموت هو الواقع الذي لا مفر منه، إنه اليقين الوحيد في حياة الإنسان. وبتعبيرٍ آخر، فإن الإنسان — في فلسفة همنجواي الحياتية — قد يتحطم، لكنه لا ينهزم. أبطال همنجواي يدركون أن الموت هو الواقع الذي لا مفر منه، إنه اليقين الوحيد في حياة الإنسان. ولعلَّ ممارسة الجنس في أتون المعارك الحربية، والتلذذ بمصارعة الثيران، وبالصيد ... لعلَّ ذلك يمثِّل تحديًا — ولو عبثيًّا — لحتمية الموت. وعلى حد تعبير جارثيا ماركيث فإن شخصيات همنجواي لم يكن لها الحق في الموت قبل

أن يعانوا — لبعض الوقت — مرارة الانتصار. الإنسان — عند كامي — يكتشف عبثية الحياة، لا معقوليتها، وليس بوسعه إلا أن يتحدى كل شيء في هذا العالم. شجاعة الإنسان — في تقدير كامي — ليست في غياب اليأس، وإنما في القدرة على التحرك ضد اليأس، ضد عبثية الحياة. إن العادلين في مسرحية كامي يحملون رسالة تعطي لحياتهم معنى، فهم يحيون من أجل أدائها، ويجعلونها قضيتهم. وباختصارٍ، فإنه لكي يحيا الإنسان يجب عليه أن يبقي على شعور العبث في داخله كي يستمد منه طاقة التحدي اللازمة للبقاء.

إن ما يغيب عن إبداعاتنا هو الفلسفة المتكاملة، فلسفة الحياة التي تستطيع أن تربط الأفكار بالانطباعات. فمعظم روائيينا يرون أن العمل الإبداعي يجب أن يقتصر على المتعة، على تحقيقها، واستثارة اهتمام القارئ ومتابعته، ومشاعره. أذكر قول أستاذنا زكي نجيب محمود: «إن الكاتب في مصر، إنما يكتب في غير قضية أساسية تكون في حياتنا الفكرية والأدبية بمثابة القطب من الرحى.» حيادية الإبداع مسألة يصعب تقبُّلها. بعض الأصدقاء المبدعين يعتز بحيادية إبداعاته، وهو قول ينطوي على قدرٍ من المبالغة، أو من النية الحسنة. المبدع — في تقديري — يجب أن يكون منحازًا لقيمة، أو لقضية، أو لقيم، أو لجماعة. هذا الانحياز يبين عن نفسه على نحو ما في مجموع أعمال المبدع، وهو ما سمَّيته بفلسفة الحياة، تلك الفلسفة التي تطالعنا — بصورة مؤكدة — في أعمال نجيب محفوظ، بينما تغيب — أو تكاد — في أعمال غالبية مبدعينا.

يومًا، سألت يوسف السباعي عن فلسفته في أعماله، وتطرقتْ المناقشة إلى توفيق الحكيم، قلت: عبَّر الحكيم عن فلسفته نظريًّا في كتابه «التعادلية»، وعبَّر عنها تطبيقيًّا في الإبداعات التي أصدرها، ونحن نجد فارقًا كبيرًا بين النظرية والتطبيق عندما نفتقد التعادلية فيما قرأناه للحكيم. إنه يتحدث عن فلسفة أخرى يمكن تسميتها «الزمانية»، الزمن في حياة الإنسان المصري، وانعكاسه على قِيَمه ومعاملاته ونظرته إلى الأمور. قال السباعي في تحيُّر: الواقع أنني لم أفكر في الزمنية هذه في أعمال الحكيم، ولم أبحث عنها. ولعلِّي أستعيد قول أحمد بهاء الدين إننا إذا جمعنا أعمال الحكيم الفكرية والآراء التي عبَّر عنها، فسنجد أنه عبَّر عن كل رأي، ودعا إلى الشيء ونقيضه.

واللافت أن الزمن هو نبض العديد من الأعمال الإبداعية العالمية، مثل عوليس لجيمس جويس، والبحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروست، والجبل السحري لتوماس مان ... إلخ. وبالطبع، فإن الفكرة الفلسفية تصبح — في اللحظة التي تدخل فيها إلى العمل الفني — خاضعة لقوانينه، وليس لقوانين العمل الفلسفي.

بالنسبة لي، فإني أكاد أتصور أن الكتابة خُلِقت من أجلي، قبل أن أُخلَق أنا للكتابة. لا أتصور نفسي في غير الكتابة، وفي غير القراءة والتأمل وتسجيل الملاحظات والإبداع. الكتابة عندي جزء من حياتي اليومية، جزء من تكويني الجسدي والنفسي، وهي مثل احتياجات الإنسان الضرورية، مثل الطعام والجنس والنوم والحرية. أذكر قول رايوموني Rayaumoni «لقد أصبحت روائيًّا بالضرورة، وما استطعت تجنُّب ذلك.»

لقد بدأت في المعايشة والملاحظة والاختزان من سن باكرة للغاية، ربما لأني كنت مهمومًا بكتابة القصة في تلك السن. لم أتعمد أي شيء، لكن ما أختزنه — دون تعمد — من قراءات، وتجارب لي، وتجارب للآخرين، ورؤى، وخبرات، وملاحظات، يظهر في لحظة لا أتوقعها أثناء فعل الكتابة. ثمة مشكلة، أو مشكلات، تلحُّ على وجدان الكاتب، وتبيِّن عن ملامحها في مجموع أعماله، هذه المشكلة أو المشكلات، هي محصلة خبرات شخصية، وتعرُّف إلى خبرات الآخرين، وقراءات وتأملات يحاول التعبير عنها من خلال قدرة إبداعية حقيقية. وحتى الآن، فإني أستعير من توماس هاردي قوله، في إجابته عن السؤال، عن فلسفة الحياة في أعماله، بأنه ليس له فلسفة بعد، وإنما هي كومة مختلطة من الانطباعات، مثل انطباعات طفل حائر أمام عرض سحري. أنا أحاول أن أفيد من قراءاتي، وخبراتي، وخبرات الآخرين، صوغ وجهة نظر متكاملة. ولعلِّي أزعم أن عالمي الإبداعي يتألف من «تيمات» أساسية يدور حولها ما أكتبه من رواية وقصة. من يريد تناول أعمالي، أو حتى يكتفي بقراءتها، عليه أن يقرأ كل هذه الأعمال؛ مجموع ما كتبت. ثمة وجهات نظر، نظرة شمولية، إطار عام، أحاول أن أعبِّر — من خلاله — عن فلسفة حياة مكتملة، بالإضافة إلى محاولات التجريب تقنيًّا، ربما أعدت تناول التيمة الواحدة في أكثر من عمل؛ لا يشغلني التكرار بقدر ما يشغلني التعبير عما أتصوره من أبعاد فلسفية حياتية.

وطبيعي أن نظرة الكاتب إلى الهموم التي تشغله، موقفه الكامل منها، يصعب أن تعبِّر عنه قصة واحدة أو قصتان، لكننا نستطيع أن نجد بانورامية نظرة الفنان في مجموع أعماله، وفي كتاباته وحواراته التي تناقش تلك الأعمال. لذلك فإن الكثير من أعمالي تنويعٌ على لحن سبق لي عزفه في أعمال سابقة، وربما مهدت لعمل ما بعملين أو ثلاثة؛ أعتبرها إرهاصًا لذلك العمل، أو أنها استكمال له. إني أفضِّل أن أُقْرأ كعملٍ كلي، وليس كأعمال منفصلة. أن يقرأ الناقد مجموع أعمالي، ويتأمل دلالاتها المنفصلة، ودلالاتها الكلية، يحاول أن يتعرف فيها إلى فلسفة حياتي، إلى نظرتي الشاملة. للمبدع وجهات نظر في الدين والفلسفة وما وراء الطبيعة والتاريخ والسياسة والعلم والفن، وهو يضمِّن إبداعاته ذلك

كله، أو جوانب منه. وقد حاولت — في مجموع كتاباتي — أن أعبِّر عن القضايا الأساسية التي تلحُّ على ذهني، وأعتبرها قضية حياة. لست الكاتب البريطاني أنتوني باول الذي يؤكد أن هدفه من الكتابة، هو إعادة تشكيل العالَم، أو تحقيق النظام فيه، ولا أريد — مثل الألماني ستيفن هيرمان — أن أترك أثرًا، بل ولا أريد — بقصدٍ — تغيير العالَم اليومي للمتلقي، الذي هو واحد ممن تتجه إليهم إبداعاتي. ما أريده أن أتخطى حواجز المكان، بل وحواجز الزمان، فأتخذ من الإنسان موضوعًا، ومن العالم موضعًا، وأجعل وقتي هو العصر الآني. أتفهَّم قول أندريه موروا إنه ليس على الرواية أن تبرهن على شيء ما؛ فالعمل الفني ليس جدلًا، ولا برهانًا، وخصيصته — بالعكس — هي أن يبعث على الإقناع، بمجرد التأمل «إنه هناك، هذا كل شيء.»

إن تجربتي الإبداعية — على تعدد أبعادها وتنوُّعها — تحاول الخضوع لوجهة نظر شاملة، لفلسفة حياة تحاول التكامل، وإن استخدمت في كل عمل — الأدق: يستخدم كل عمل — ما يناسبه من تقنية. إن القارئ المتأمل يستطيع أن يتعرف إلى المبدع، في مجموع ما كتب.

ظني أن القضية الأساسية في خلفية كل القضايا هي الوجود الإنساني: الحياة، المصير، الموت، ما بعد الموت، وما قد يخلفه الإنسان من أثر في هذا العالم. ثمة الحب، والموت، والإحساس بالمطاردة، والوحدة، والحنين إلى الماضي، والعزلة عن الجماعة، وصِلة المثقف بالسلطة، والقهر في الداخل، والغزو من الخارج. لكن العنوان العريض الذي أتناول — من خلاله — تلك القضايا هو المقاومة، مقاومة كل مظاهر القهر والمطاردة والتسلط والعبث.

من المؤكد أني لا أميل، بل أرفض دعائية الفن وجهارته وتقريريته ومباشرته، لكنني لا أنفي القيمة، لا أرفضها، أجد فيها بُعدًا مهمًّا في العمل الإبداعي، وإلا تحول إلى ثرثرة لا معنى لها، لا قيمة فيها ولها. ربما أكون محمَّلًا بفكرة، أو مقتنعًا بها، وربما حاولت أن أعبِّر عن ذلك في كتاباتي، لكني أفضِّل أن يتم على نحوٍ فني، فلا تقريرية، ولا جهارة، ولا مباشرة، وإنما حرصٌ مؤكد على فنية العمل الإبداعي من حيث هو كذلك.

كانت «الأسوار» هي روايتي الأولى، كتبتها بعد إنهاء الأجزاء الثلاثة من كتابي «مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين» (أفردت لذلك مقالة مستقلة)، ثم شغلتني «إمام آخر الزمان»، حاورت فيها أصدقاء، أذكر منهم سامي خشبة الذي سألني وهو يودعني في رحلة عمل إلى منطقة الخليج: لماذا تشغلك دائمًا فكرة المخلِّص؟

تقول أسطورة يونانية إن الآلهة تهجر المدن المهجورة، ويقول مالرو: «إننا نعلم أننا لم نختر أن نولد، وأننا لن نموت باختيارنا، وأننا لم نختر أبوينا، وأننا لا نستطيع أن نفعل شيئًا ضد الزمان.» الموت هو الحقيقة التي تواجهنا، تصدمنا، منذ بواكير حياتنا. يموت الأب أو الأم، فنبدأ بالقول الكاذب: لقد سافر، ثم نُعلِم الابن السائل بالحقيقة — فيما بعد — فيبدأ في إلقاء الأسئلة: ما الموت؟ ما الآخرة؟ ما الجنة والنار؟ ... إلخ. نحن نمضي في الطريق إلى الموت دون أن تكون لنا إرادة، إنه — كما يقول مالرو — يحيل الحياة إلى مصير؛ من الأصوب أن نواجه الموت باسم غاية نحيا من أجلها. يتساءل مالرو: ما قيمة حياة لا يقبل المرء أن يموت في سبيلها؟ إن الإنسان يقامر بحياته في سبيل ما يؤمن به من قِيَم، ويتحدى الموت بوصفه التأكيد النهائي لشخصيته الحقة. سيكون للبذل، للتضحية، معنًى لو أنه اكتفى بما قدمه دون أن ينتظر جزاءً إيجابيًّا، ولا يفاجأ بأن الجزاء سلبي. وقد فضَّل الحسين — كما تعلم — أن يستشهد، على أن يتنازل عن الفكرة التي يؤمن بها. المثقف الحقيقي مطالب — دومًا — بأن يغلِّب الموضوعي على الذاتي، إنه يرضى بالمنطق الذي ترفضه العلاقة بين حبيبين، فهو يحب من طرف واحد، لا ينتظر من المحبوب اعترافًا بالجميل ولا مساندة، وربما انتظر جزاءً سلبيًّا، إنه قد يموت وهو يهتف باسم من دفع حياته ثمنًا لخذلانه، لخذلان المثقف!

القهر في الداخل ...

أتذكر كلمات خوان جويتيسولو — بعد وفاة فرانكو — «لقد عشنا احتلالًا طويلَ الأمد وغير ملحوظ من الخارج، احتلالًا بلا خوذ ولا بنادق ودبابات، وليس احتلالًا للأراضي، بل احتلال للعقول.» الإنسان مطارد منذ الميلاد إلى الموت. إنه — كما يقول سارتر — مخلوق يطارده الزمن، لكن المطارَد في رواياتي ليس الزمن وحده، إنه قد يكون السلطة، أو قِيَم الجماعة، أو غيرها مما قد يضيع حياته في محاولة الفرار منه. قد يكون البطل مطارِدًا، وقد يكون — في الوقت نفسه — مطارَدًا، ذلك ما يسهل تبينه في شخصية منصور سطوحي في «الصهبة»، أو شخصية السلطان خليل بن الحاج أحمد في «قلعة الجبل»، أو أبي الطيب المتنبي في أوراقه، أو زهرة الصباح، أو رءوف العشري في «الخليج»، أو الحاكم بأمر الله في سيرته الروائية ... إلخ.

وإذا كان المصريون القدماء يسمُّون الموت «النزول من البحر»، فإن محمد قاضي البهار نزل إلى البحر، ولم ينزل منه، فهو إذن قد نزل إلى الحياة. وبالإضافة إلى محاولة

قاضي البهار الفرار من القهر، فإني أتصور حياته قد أظهرت الهوة التي تفصل بين عالم المثالية الذي كان يحيا فيه، والواقع القاسي الذي يريد أن يفرض عليه طقوسه وقوانينه وأحكامه، وهو واقع لا يستند إلى قيمٍ نبيلة، ويلجأ إلى الزيف والخداع ونكران الحقيقة.

والآن، فإن التيمة الأساسية التي تلحُّ في غالبية أعمالي، هي مواجهة الآخر، سواء بالمقاومة الجسدية، أو بتفعيل التحدي الحضاري.

إن الصراع العربي-الإسرائيلي ليس مجرد مواجهات سياسية وعسكرية، إنما هو صراع ذو أبعاد تاريخية وحضارية وثقافية. إنه تواصل واستمرارية حياة. وتناول الإبداع لجوانب من ذلك الصراع لا يعني السقوط في هوة المباشرة أو الجهارة، بل إن الأعمال الكبيرة هي التي تناولت قضايا كبيرة، المثل: «خريف البطريرك» لجارثيا ماركيث، و«الحرب والسلام» لتولستوي و«الطاعون» لكامي، و«الحرافيش» لمحفوظ، و«الحرام» لإدريس، و«سمرقند» لمعلوف، وغيرها. وبالنسبة للصراع العربي-الصهيوني — تحديدًا — فمن الصعب إغفال أعمال غسان كنفاني المهمة، مثل «رجال في الشمس»، و«عائد إلى حيفا»، و«ما تبقى لكم» وغيرها. ذوى إعجابي القديم بعبقرية زفايج، وروايات كافكا، واجتهادات فرويد، ونظرية أينشتاين، ولوحات شاجال، شحبت الملامح الجميلة في مرآة الصهيونية، فرض التوجس نفسه حتى فيما لم يعد يحتمل ذلك.

ماذا يبقى من ذلك كله؟

بالطبع فإن المتلقي قد ينشد الدلالة في العمل الإبداعي، وقد يكتفي فحسب بمتعة التلقي، بمتعة القراءة أو السماع أو المشاهدة، لكن الكتابة بقصد التسلية — على حد تعبير جورج مور — سوف تنتهي بالفن إلى لا شيء.

أوافق على الرأي بأن الإنسان إذا تعلم أن ينظر إلى الفن على أنه شيء لا ينتمي إلى الجمال والحق، بل إلى الرأي وحده، فإنه — كما قيل — سيفقد بصيرته، ويصبح كما يريده رجال العصابات، «حيوانًا ينتمي إلى قطعان».

وإذا كان رامان سلدن يرى أن العمل الإبداعي الجيد هو الذي يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، بالكيفية التي تكون عليها الأشياء، فإني أستعير قول بورخيس: «المهم أن يبقى أربع أو خمس صفحات من كل ما يكتبه الكاتب.»

(الأسبوع الأدبي، ١٣ / ٥ / ٢٠٠٦م)

كلام عن الحرية

لم تتعدد تفسيرات أحد المعاني، مثلما تعددت تفسيرات معنى الحرية. إنها — كما يقول التعبير الفلسفي — هي التي تجعل منا أشخاصًا، لأننا بالحرية نهَب أنفسنا الوجود، بعد أن كنا مجرد أشياء. وقد عرَّف ابن رشد الحرية بأنها لقاء بين ضرورتين، ضرورة إنسانية وضرورة طبيعية. ويقول جون ستيوارت مل: الحرية حق طبعي يملكه الإنسان بحكم الطبيعة، أما بريداديف فيعرِّف الحرية بأنها القوة الداخلية المحرِّكة للروح، وهي السير غير العاقل للوجود والحياة والمصير. وفي تقدير هارولد لاسكي أن الحرية هي الأحوال الاجتماعية التي تنعدم فيها القيود التي تقيِّد قدرة الإنسان على تحقيق سعادته. أما ديفيد هيوم فيعرِّف الحرية بأنها «القدرة على التصرف طبقًا لما تحدده الإرادة»، ولكامي مقولة أتذكرها: «إن الذي يغفر للإنسان كل شيء هو الحرية، الإنسان حرية قبل كل شيء.»

الاستبداد والديكتاتورية والطغيان مترادفات لنقيض الحرة، للاحرية. يقيني أن الحرية في حياة الإنسان لها نفس أهمية النوم والطعام والجنس وترددات الأنفاس. قيمة الحرية أنها ليست مطلقة، ليست مشكلة نظرية، قد تعنينا، وقد لا تعنينا، لكنها تتصل بوجودنا، وبحياتنا اليومية، إنها ذات صلة وثيقة بالعلم والأخلاق والاجتماع والسياسة، ذات صلة بالوجود الإنساني في مجمله.

ولأن ما أكتبه هو شهادة مبدع مهموم سياسيًّا، وليس مقالًا فلسفيًّا يفترض فيه الإحاطة بالأبعاد المختلفة لكلمة «الحرية»، فإن كلماتي ستقتصر على الحرية السياسية، إنها سدى اهتماماتي الشخصية، والإبداعية في الوقت نفسه. لن أحدثك عن الجبر والاختيار والميتافيزيقا والضرورة والإمكان والمصادفة والقضاء والقدر والحتمية، ولا عن مشكلات الزمان، والصلة بين العقل والإرادة ... إلخ. ذلك كله أجدر به مقال فلسفي، وليس شهادة مبدع يتحدث عن الحرية في إبداعه، وفضلًا عن أن الحرية تعني — كتعبير مجرد —

مفهومًا سياسيًّا، فإن الحرية السياسية هي المعنى الذي تنطوي عليه كلمة «الحرية» في الأعمال التي سأعرض لها في هذه الكلمات.

أوافق أستاذنا زكي نجيب محمود أن مشكلة الحرية السياسية هي على رأس مشكلاتنا المعاصرة، وقد نشأت أساسًا بسبب الفجوة الفسيحة العميقة التي تباعد بين أنظمة الحكم في العصر الحديث (تجديد الفكر العربي، ص٧٦). وأذكر أن أكثر من سبعين مفكرًا عربيًّا شاركوا في مؤتمر لمناقشة أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، اختلف المشاركون — كعادة المثقفين العرب — في الكثير من قضايا المؤتمر، لكنهم أجمعوا على أن الحرية السياسية هي الهم العربي الأول، وأنها البداية الحقيقية لحل مشكلات المجتمع العربي.

الحرية السياسية — بالتعبير العلمي — هي «حق المواطنين في المساهمة في حكم الدولة، وكذلك حقهم في أن يكونوا حكامًا» ... وهي حكم الشعب لنفسه بنفسه، هو الذي يختار الحاكم، فإن رضي عنه أبقى عليه، وإن سخط على تصرفاته عمل على إزالته، والأسلوب — في كل الأحوال — يعتمد الديمقراطية، فلا مواجهات حادة من أي نوع، لا تمرد ولا اعتقال ولا مصادرة، إنما الرأي الحر، رأي غالبية المواطنين، هو الذي يقرر ما ينبغي، وما لا ينبغي، قبوله، والاختيار — بالطبع — لا يقتصر على الحاكم، الرأس، وحده، لكنه يختار قيادات تنوب عنه في مجالات الحكم المختلفة، بدءًا بالتشريع وانتهاء بالإرادة. والواقع أن الحرية الفردية لا تنفصل عن الحرية السياسية، والعكس صحيح، وفقدان الحرية السياسية يتزامن — بالضرورة — مع ضياع الحقوق المدنية، والحريات الأساسية، للجماعات والأفراد، وضياع العدل الاجتماعي.

من الناحية الشخصية كمبدعٍ، فإن حرصي على أن تكتب القصة نفسها، يجعل من الصعب — إن لم يكن من المستحيل — وجود رقابة، أو مؤثر، على العمل من أي نوع. القلم يجري على الورق، نهاية لتلك الحركة ما بين الذهن والأصابع، لا تشغلني المحاذير ولا التوقعات ولا ردود الأفعال. وحين أنتهي من الكتابة، فإن عنايتي تتجه إلى حذف كل ما لا ضرورة فنية له، جملة أو كلمة أو حرف، وربما إضافة ما قد يبدو العمل ناقصًا بدونه. أيضًا، فإنه قد يبدو متناقضًا حرصي أن يكتب العمل الأدبي نفسه، مقابلًا للإيمان بأن مجموع أعمال الفنان يجب أن يشتمل على فلسفة حياة واضحة، ومتكاملة. لكن ذلك كذلك بالفعل، فأنا لا أتعمد الجهارة بوجهة النظر أو الموقف أو الرأي، إنما أترك للعفوية — في اللحظة التي تحددها — اختيار «الرف» الذي يحتاج إليه النص الأدبي.

والحق أني أحاول الإفادة من تلقائية الكتابة في التحرر من الرقيب الكامن داخلي، هو رقيب شكَّلته أعوام عملي في الصحافة، ورفض ما قد يغضب السلطة، أو علماء الدين، أو حتى القارئ العادي. إنه رقيب تسلل إلى داخلي من خلال عشرات القراءات والأحداث والخبرات الشخصية، أو التي تلقيتها عن آخرين. واكتسى الرقيب المستقر داخلي لحمًا وشحمًا، حين عملت — لسنوات — مشرفًا على تحرير جريدة «الوطن» العمانية، مجتمع له عاداته وتقاليده وأوضاعه البالغة الهشاشة، ثمة جاليات كثيرة، ومذاهب دينية تنتمي إلى الإسلام، لكنها تتباين في اجتهاداتها، وسلطة أبوية، أو قَبَلِيَّة، وظاهر متمدن، أو متقدم، يخفي واقعًا شديد السلفية، ومحظورات رقابية لا حصر لها، بحيث اقترحت — ذات يوم — أن تُقدَّم لي قائمة بالمسموح، فأعرف أن ما عداه من الممنوعات! استقر ذلك كله في داخلي، كأنه عين تبصر، وأذن تسمع، وأنف يتشمم. ومع أن كتاباتي اقتصرت على الموضوعات الأدبية، فإني عانيت — في عملي الصحفي اليومي — مشكلات كبيرة وصغيرة، تناولت بعضها في روايتي «الخليج»، لعل أخطرها عندما استبدلت الخمور بالتمور في تحقيق عن مصنع للتمور بمدينة نزوي العمانية. تهدد وزير الزراعة في منصبه بمئات الرسائل والبرقيات التي تلقَّاها السلطان، تحتج على إنشاء مصنع للخمور، فأصر أن يبلغ الشرطة، لم يرجع عن عزمه إلا بعد أن تأكد له عدم مسئوليتي، لأن الرقابة — أولًا — هي المسئولة عن السماح للجريدة بالتوزيع، ولأن الجريدة — ثانيًا — كانت تُطبَع في الكويت، فلا حيلة لي في مراجعتها. وكانت ألقاب الجلالة والسمو والسيادة والمعالي والسعادة تسبب لي ارتباكًا شديدًا، فلم أعتدها إلا بعد ممارسة طويلة.

الأهم من أن أكتب عن الحرية — في تقديري — هو أن أكتب في حرية، أن يغيب ذلك الرقيب الخارجي الذي يحذف ويصادر ويعتقل، إن لاحظ أن الكاتب قد شطَّ في رأيه، أو أعلن المعاداة، أو أن يغيب ذلك الرقيب الداخلي الكامن في أعماقي، خلقه توالي التجارب والخبرات.

أزعم أني حاولت — ما وسعني — أن أتخلص من كل العوامل التي تحول دون أن أكتب في جريدة. كنت مضطرًّا — لظروف مادية بحتة — أن أقْبَل العمل الوظيفي، وإن اخترت العمل الأقرب إمكانية للتعبير عن الرأي في حرية، وهي الصحافة. أقسى الأمور على المبدع، حين يتصور السلطة وهي تقرأ وتحلل وتستنبط الدلالات، وتفرض سوء الظن. إنه يُسقِط العفوية، ويعاني صياغة كلماته، بحيث تؤدي المعنى الذي يريده هو، أو يريده العمل الفني، ولا تؤدي المعاني التي قد تتصورها السلطة. أومن جدًّا وجيدًا أنه لا فن

حقيقيًّا بدون حرية حقيقية. يظل الفن في إطار التمني ما لم يرتكز إلى الحرية التي تحفز الفنان لأن يكتب عمله بعيدًا عن أية مؤثرات أو ضغوط، سواء كانت خارجية أم داخلية. حرية الفن هي التي تهَبه الفرصة لأن يكون فنًّا، إنه — بغير الحرية — قد يكون أي شيء، لكنه — بالتأكيد — لا يكون فنًّا. أعني بالفن الحر هنا، ذلك الفن الذي يقول الحقيقة، أو يحاول قول الحقيقة. قد يبدع الفنان عمله في زمن استبدادي، أو تسيطر عليه قوى شريرة، لكنه يتجاوز ذلك الزمن — وإن كتب عنه — إما باللجوء إلى الرمز، أو إلى أحداث التاريخ، بما يسهل تبين الواقع في ضوئها، أو بالكتابة السرية، أي تلك الكتابة التي تكتفي بالنُّسخ المحدودة، والتوزيع غير المعلن.

كان أبي — في شبابه الباكر — عضوًا بالحزب الوطني القديم، ثم تحوَّل انتماؤه — في أحداث ثورة ١٩١٩م وما تلاها — إلى حزب الوفد، وكانت معظم ملاحظات أبي — في مناقشاته مع أصدقائه — تتناول غياب الديمقراطية في ممارسات حكومات الأقلية. وبالإضافة إلى قراءاتي في مكتبة أبي — وكانت عامرة بمئات الكتب — فإني أدين بفضلٍ كبيرٍ لتلك المناقشات، الهادئة أحيانًا، الصاخبة أحيانًا أخرى، في جلستهم شبه اليومية عقب صلاة العشاء، في حجرة القعاد المطلة على المينا الشرقية.

وحين أصدرت كتابي الأول، المطبوع — وكنت في حوالي الخامسة عشرة — صدَّرته بعبارة تقول: أشياء ثلاثة، كرست حياتي للدفاع عنها: الحق والخير والحرية. ورغم تقضي أعوام كثيرة على صدور ذلك الكتاب/الكتيب الأول، القديم، ومع يقيني — في الوقت نفسه — بأهمية أن يكون للأديب المبدع فلسفة حياة، أقول: رغم ذلك، ومعه، فإن القضايا التي تشتمل عليها أعمالي، تتوضح فيها ملامح ذلك الشعار — هل تصح التسمية؟! — بصورة واضحة.

الحرية عند كامي هي أن يقول الإنسان لا، وقد تعددت مستويات الـ «لا» في أعمالي، ما بين الكلمات الطيبة التي تُحدِث في النفوس تأثيرًا إيجابيًّا، ينتهي بطلب الحرية «الأسوار» والتخلي عن فكرة انتظار الإمام المخلِّص، أو الحاكم الذي ينشر العدل، وأن يصنع الشعب غده بنفسه «إمام آخر الزمان» والإعداد للثورة مقابلًا لتردي الحاكم في هوة الديكتاتورية التي صنعها له أعوانه «من أوراق أبي الطيب المتنبي» والفرار بالذات من قسوة القهر الذي تمتد تأثيراته إلى الآخرين «قاضي البهار ينزل البحر» والإيمان بأن الفعل الأخلاقي لا يكون كذلك، ما لم يصدر عن إرادة حرة «الصهبة» والحرص على القيم الجميلة، فلا

يسطو عليها الحاكم «قلعة الجبل» واستغلال حرية القلة في تحقيق الثراء غير المشروع على حساب الجماعة «النظر إلى أسفل». ولعلِّي أصارحك بأن الشخصيات الأقرب إلى نفسي في أعمالي، الأقرب إلى وجداني وأفكاري ونظرتي إلى شمولية الحياة، هي عماد عبد الحميد في «النظر إلى أسفل»، وبكر رضوان في «الأسوار»، ورءوف العشري في «الخليج»، حُمِّلوا بآراء وأفكار من آراء الكاتب نفسه، لم يفرضها — فيما أتصور — وإنما جاءت في عفوية الكتابة، ووفق التزامي بأن يكتب العمل الأدبي نفسه. أبدأ في كتابته وليس في الذهن سوى أفكار غير محدَّدة، أو هلامية، ثم ما يلبث العمل أن يبين عن قسماته وملامحه، ليكتسب صورته الكلية في النهاية.

في قصتي «تلك اللحظة» تصادر حرية المرء بتهمة غير محددة، الموقف نفسه يواجهه الأستاذ في رواية «الأسوار»، وبطل قصة «التحقيق» (مجموعة «هل»)، ويضطر محمد يوسف المصري إلى الاعتراف تحت قسوة التعذيب، بأنه عضو في تنظيم يخطط لقلب نظام الحكم. ثم يعاني محمد قاضي البهار «قاضي البهار ينزل البحر» تأثيرات سلسلة متوالية من التقارير البوليسية، تصر أن تُدينه بتُهَم محددة، رغم خلو حياته مما يُدِين، أو يبعث على الريبة، انصياعًا لتوجيهات الجهة الأعلى بأن محمد قاضي البهار يمارس نشاطًا مشبوهًا. ولا يجد قاضي البهار — فرارًا من الضغوط القاسية — إلا أن ينزل البحر! وتواجه الحرية، حرية المواطن والوطن، مأزقًا، عندما ينتشر الفساد والمحسوبية والرشوة وغيرها من القِيَم السلبية (أذكِّرك بروايتيَّ «من أوراق أبي الطيب المتنبي»، و«النظر إلى أسفل») (ويصبح تغيير الأوضاع مسألة مهمة، مطلوبة، سواء بالاغتيال الفردي، كما في «النظر إلى أسفل»، أو بالثورة الشعبية كما في «من أوراق أبي الطيب المتنبي»).

البطل المطارَد — كما تكاد تجمع الكتابات النقدية — شخصية رئيسة في معظم أعمالي، سواء كانت قصصًا أم روايات، وهؤلاء الأبطال لم يرتكبوا جريمة من أي نوعٍ فيفرُّون منها. إنهم يفرُّون بحريتهم من مطاردة السلطة، من قهرها، حتى لو لم يمارسوا نشاطًا من أي نوع «قاضي البهار»، أو لضمان الاستكانة وعدم التفكير في الثورة «المتنبي»، أو لأن الحاكم يحرص على أن يصادر كل ما في حياة الناس، حتى القِيَم الجميلة «قلعة الجبل» أو لمحاولة الخروج من أسوار المعتقل إلى حياة أكثر رحابة وإنسانية «الأسوار». حتى مطاردة ناس «الصهبة» لمنصور سطوحي، لا تخلو — في ضوء الرغبة في الفرار من سطوة الأب وقيود المجتمع — من دلالات يصعب إهمالها «الصهبة» ... إلخ.

كانت الحرية — فيما أتصور — نبض روايتي الأولى «الأسوار»: صرخ نزلاء المعتقل في نفس واحد: الإفراج … الإفراج، وأجروا القرعة التي دفعوا بها أحدهم ليكون فدية عن الآخرين. القضية هي صلة المثقف بمجتمعه، التخلف الذي يرسف الناس في إساره، يحول بينها وبين التحرك الإيجابي، سعيًا للخلاص من واقعها. ويأتي دور المثقف مهمًّا، ومطلوبًا، لرفض الواقع، ومقاومته. ذلك هو الدور الذي تؤهله له ثقافته، بل إن ما حصل عليه من ثقافة — متميزًا بذلك عن غالبية مواطنيه — يدفعه لأداء دوره، ويفرضه عليه. لكن قضية الحرية هي الشريان الرئيس في جسد الرواية، فالمثقف يشغله غياب الديمقراطية في حياة الوطن البلاد، ثم يشغله غياب الحرية في حياة الوطن المعتقل. وكانت مشكلة بكر رضوان الأولى هي أن فقدان الحرية لم يكن يمثِّل شاغلًا لهؤلاء الذين بذل حريته دفاعًا عنهم، بدوا راضين بحياتهم، ولا يعنيهم التغيير. ويتساءل الأستاذ: أليس الأجدى أن نناقش مأساة موتنا البطيء داخل هذه الأسوار؟ وكلمة الإفراج التي لم تكن تجاوز جدران العنابر، في همسٍ مترددٍ، تكاد تكون سرًّا، يحرص الجميع عليه، أصبحت محور النقاش المستفيض «ويعتق أولئك الذين — خوفًا من الموت — كانوا جميعًا كل حياتهم تحت العبودية (عبرانيين ٢: ١٤)». وأفتى فقهاء ذلك العصر ببطلان الحبس (المقريزي). كانت الكلمة سلاح الأستاذ في حربه من أجل الحرية لنزلاء المعتقل «كنت أقول كلامًا أتصوره طيبًا.» لم يحمل سلاحًا، ولا دعا إلى التدمير، لكن كلماته الطيبة المؤثرة ذات الجدوى، هي التي دفعت نزلاء المعتقل إلى التحول فيما يشبه كائنًا واحدًا، يصرخ بآخر ما عنده: الإفراج … الإفراج! ولم يدرِ أحد كيف ولا أين بدأت الفوضى تكسر الطوق البشري فجأة، ليتوزع بلا رابط في الساحة الواسعة، اختلطت البنادق والشتائم والصراخ والكرابيج والسيور الجلدية ونفير البروجي وطلقات الرصاص. تحوَّل الوجود كله إلى معركة ضارية بين النزلاء والحراس، وامتد الزئير الوحشي إلى ما بعد الصحراء والأودية والجبال: الإفراج … الإفراج.

ولعل الأستاذ يذكِّرنا بالشاعر الروسي بوشكين الذي أيقظ بقيثارته — في نفوس الناس — مشاعر طيبة، ولأنه — على حد تعبيره — بارك الحرية في زمنٍ قاسٍ. أما على مستوى الهدف فإن الأستاذ هو كل المشاعل في تاريخ البشرية، بذلوا حياتهم — بإرادة واعية — فدية عن الآخرين، عن حرية الآخرين. إنه سقراط والمسيح وجان دارك وتشي جيفارا وسلفادور الليندي وإبراهيم ناصف الورداني وعبد الحميد عنايت وشفيق منصور، والقائمة طويلة، تبين — بمجرد القراءة المتصفحة — أننا قد نلقى جزاء سلبيًّا على أفعالنا التي استهدفت صالح الجماعة، لكن الجزاء الإيجابي، التقدير والإنصاف، لا بُدَّ أن يبين عن قسماته في أفق قادم، قريب أو بعيد.

منذ زمان بعيد، ربما في أوائل الستينيات، كنت أناقش السياسي اليمني رشيد الحريري في بعض القضايا العربية، وتطرق النقاش إلى ظاهرة الانقلابات التي عاشها العالم العربي منذ انقلاب حسني الزعيم في سوريا، ثم تكشُّف ممارسات قادة كل انقلاب عن الحاجة إلى تغيير، وقال لي رشيد الحريري: أخشى لو أنه استمرت هذه الظاهرة، فسيرفض الناس البيان رقم واحد، حتى لو كان صاحبه معنيًّا بمشكلات الناس، وبالتغيير.

مرَّت الأعوام، ثم تذكرت — في توالي الأحداث على عالمنا العربي — مقولة السياسي اليمني. توالت القيادات، أو توالى الأئمة، انتظر الناس قدوم الإمام ليغير واقع الديكتاتورية الذي يرسفون في أغلاله، لكن الممارسات ما تلبث أن تبيِّن عن ملامح شوهاء يتمنى الناس زوالها، وربما عملوا على زوالها بالفعل. وكلمت صديقي سامي خشبة في الفكرة التي تشغلني، تناولت فكرة المخلِّص في «الأسوار»، وها أنت ذا تفكر في عمل آخر يتناول الفكرة نفسها؟! لم أجد ردًّا على ملاحظته إلا أن الفكرة تشغلني، وتلحُّ في أن أكتبها على أي نحوٍ، ثم سافرت إلى سلطنة عمان، وحرَّضني الجو الأسطوري الذي يشمل مظاهر الحياة في مسقط القديمة على البدء في كتابة «إمام آخر الزمان»، الإمام المهدي الذي ينتظر الناس قدومه، وتبين الممارسة عن نقيض ما كانوا ينشدونه، أعجب لقول أحد النقاد إن الرواية تعريب لرواية جارثيا ماركيث «خريف البطريرك»، فلم أكن قد تعرفت إلى أدب ماركيث، فترة انشغالي بإمام آخر الزمان منذ أواسط الستينيات إلى أواسط السبعينيات، حتى بدأت كتابة الرواية في فبراير ١٩٧٦م.

ولعلِّي أعترف أني أحاول — في كتاباتي بعامة — أن أهمل المحظورات، وأكتب في حرية، لكنني أتوقف طويلًا أمام المحظورات الدينية، أحرص فلا أحاول اجتيازها، مناقشة الدين من وجهة نظر غير مستنيرة، تنتهي — في الأغلب — بالتكفير، تكفير صاحب وجهة النظر المستنيرة، والخوض في بحر الدين ينتهي كذلك — في الأغلب — بغرق صاحبه. أذكِّرك بمعاناة أستاذنا نجيب محفوظ منذ نشر روايته الرائعة «أولاد حارتنا» في ١٩٥٩م، من هنا كانت تلك الكلمات التي قدَّمت بها «إمام آخر الزمان»: «هذه الرواية نسج خيال، وإذا كان إطارها يبدو دينيًّا، فإن مضمونها أبعد ما يكون عن تناول القضايا الدينية، إن الذي ينشد أمور دينه عليه أن يفتش عنها في كتب الدين، وما أكثرها، وإذا توالت الأسماء — خلال الأحداث — لأماكن وبشر، في هذا القطر العربي أو ذاك، فمردُّ ذلك إلى الواقع الفني، وليس إلى الواقع التاريخي، وأكرر: هذه الرواية نسج خيال.»

إن هدف الثورة هو إقامة شرعية جديدة، تتواصل في ظل الاستقرار الذي يقرُّه الشعب، فإذا لم يكن ذلك كذلك فهو انقلاب، اغتصب السلطة، وحقق استمراره بالعنف والقهر، وليس بالشرعية، والشعب الذي يمارس ضده هذا الحكم سلطته، يعاني الغربة وعدم الانتماء، وانقطاع الصلة بينه وبين من فرضوا أنفسهم أوصياء عليه.

لقد رفع كل إمام شعارات زاهية براقة، تصوَّر الناس في تنفيذها — إن نُفِّذت — خلاصًا من كل المظالم التي عانوها في حكم الأئمة السابقين. لكن الممارسة — تطول أو تقصر — ما تلبث أن تكشف عن زيف الشعارات المعلَنة، وأنها لم تكن سوى واجهة تخفي وراءها عالَمًا من الديكتاتورية السافرة. أملى كل إمام على الناس — بقوة السيف — أنه هو وحده الصواب، ومن عداه على خطأ، وبتعبيرٍ آخر، فقد كان يواجه شعبه ورأيه في رأسه، وسيفه في يده، فلا يملك الناس إلا الموافقة صاغرين! انغلقت السلطة على نفسها، تصور الإمام نفْسَه مرجعًا وحيدًا، يخطط للناس أمور حياتهم، يدفعهم إلى الالتزام بالسير في طريق محددة، فإذا حاول البعض أن يجاوز تلك الطريق، أو أفلح في ذلك بالفعل، واجه عقوبات قاسية، تبدأ بفقدان الحرية، وتنتهي بفقدان الحياة.

ثار الناس على الأئمة في تعدد ممارساتهم، أو تمنَّوا زوالهم في أقل تقدير، وبالذات في الآونة التي يكون فيها الحكم مسيطرًا ومباشرًا، لا يأذن بمعارضة أو تمرد، فضلًا عن إمكانية الثورة.

الغريب أن الكثير من هؤلاء الأئمة كانوا يدركون بشاعة حكمهم، فهم يلجئون إلى إصدار القوانين التي تلزمهم بالرضا عن الوضع القائم، أو يدفعون الرواة إلى المقاهي والساحات والأماكن العامة، يذيعون الحكايات المختلفة عن ميل الإمام إلى نشر العدل والمساواة والحرية، ويتهمون المعارضين بالمروق والفساد والإلحاد والإعداد لقلب نظام الحكم، بل إن بعض الأئمة استند إلى فكرة الحق الإلهي، الله هو مصدر السلطات وليس الشعب، وبالتالي فإن الأفراد لا حقوق لهم تجاه الحاكم، وليس لهم أن يطالبوه بحريات من أي نوع، سواء كانت فردية أم سياسية.

والحق أن مقتل حسن الحفناوي — آخر من قال الكلمات الجميلة — لم يكن تعبيرًا عن رفض الناس للثورة، لكنه كان تعبيرًا عن إصرار الناس — إزاء المعاناة التي واجهوها في توالي حكم الأئمة — على أن يتولوا قيادة أمورهم بأنفسهم، القائد يظهر من الشعب، لا يتحول المخلِّص إلى جودو الذي طال انتظاره في مسرحية بيكيت، ولا إلى المهدي الذي ينتظره الشيعة، ليزيل القهر عن أعناق الجماهير، ويملأ الأرض عدلًا ومساواة. أخذ النقاد على نهاية الرواية ما توضح فيها من جهارة.

قال الرويعي: لا يخرج الإمام إلا للعدل، ومن سبق ظهورهم كانوا ظلمة.
قال ياقوت نافع: إذا جاء فلن يختلف عمن سبقوه.
قال الكرديسي: ظهور الإمام حقيقة.
قاطعه ياقوت نافع: مصيبتنا أننا لا نبحث عن إمام يحكمنا، بل نصطنع إمامًا يقودنا!
قال الرويعي: الإمام يستمد وجوده من مبايعة الناس له!
قال ياقوت نافع: فماذا لو اختار الناس أن يحكموا أنفسهم ... هل لا بُدَّ من وصي؟
قال الرويعي: الزعامة مطلوبة في كل الأحوال.
قال ياقوت نافع: سيكون كل شيء على ما يرام حين يسقط النظام على أيدي الجماهير، وليس عن طريق فرد، أو أفراد، أيًّا كان، أو كانوا!

أصارحك أني أزمعت أن أكتفي بمقتل حسن الحفناوي، ذلك الرجل الطيب الذي كان يقول كلامًا طيبًا في مقهى السيالة. تظل النهاية مفتوحة، وتطرح الأسئلة نفسها: هل كان الرجل إمامًا بالفعل؟ وهل يظهر أئمة جدد؟ وهل قرار الجماهير رفض البيان رقم واحد، وما يتلوه من عكس ما يعلنه، فلا حرية ولا ديمقراطية ولا عدالة، إنما هو تسيُّد لفردٍ، أو لطبقة، على الجماعة. وعلى الرغم من نصيحة صديقي الدكتور طاهر مكي: دَع نهاية الرواية كما هي، حتى لو اتَّسمت بالجهارة، فالجهارة مطلوبة! فإني أضفت فصلًا أخيرًا، كنت قد ضمنته مجموعتي «هل» يتحدث عن تطلُّع الناس إلى إمام حقيقي يقود الناس إلى الحرية والعدل.

يقول لوناتشاركسكي: «إذا كانت الثورة تستطيع أن تعطي الفن روحًا، فإن الفن يستطيع أن يعطي الثورة لسانًا.»

وقد انشغل أبو الطيب المتنبي — بتطلعاته وطموحاته وذاتيته — عن هموم المصريين؛ عاش بينهم فترة طويلة من الزمن، فلما غادر مصر، وتبادل الرسائل مع عبد الرحمن السكندري، راجع موقفه، وأزمع أن يغادر مصر ليكون صوتًا لثورتها المرتقبة.

السلطة المطلقة طريق مؤكدة إلى الاستبداد. والثابت — تاريخيًّا — أن الحكام الذين مارسوا السلطة المطلقة، جاءت بعض قراراتهم وتصرفاتهم مشوبة بجنون العظمة حسب التعبير العلمي المعاصر، والمثل الأوضح في شخصيتي الإسكندر ونابليون بونابرت. والنظام السياسي الذي يكرِّس الديكتاتورية، يمتد خطره إلى كل من يتصور معاداتهم له، حتى لو

لم يكونوا كذلك؛ فالحرية الشخصية لا تعنيه في قليل ولا كثير. كان كافور هو كل شيء في الدولة، هو الذي يفكر، وهو الذي يأخذ القرار، وهو الذي يعيِّن أشخاص المنفِّذين. أما النتائج، فإن الشعب — بالتأكيد — هو الذي يتأثر بها. كافور هو صاحب الحكم في الرواية، وهو صاحب الرأي، ورأيه هو الذي يُنفَّذ، مهما تعددت الآراء المخالِفة، واتسعت مساحتها، لا رادَّ لرأيه في مشكلات السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة، وكل ما يتصل بأمور الدين والدنيا. من يفكر في التنبيه إلى الخطأ، أو يعترض، فإنه يعرض نفسه للمساءلة والتحقيق بما يفضي — في الأعم — إلى فقدان الحرية، وربما فقدان الحياة نفسها. حتى المتنبي — وهو شاعر، ومن أصحاب الرأي — وجد من يحذِّره من الجهارة، أو حتى التلميح، برأيه، فلا يواجه غضب الإخشيد.

ولأن الاستبداد السياسي لا بُدَّ أن يفرز — بحكم طبيعته — فئات صغيرة مستغلة، تعين المستبد، وتؤيده، وتزين له تصرفاته، فقد تخلَّقت مجموعات قليلة، تتمتع بالكثير من الامتيازات، وتستأثر بمزايا الاقتراب من الحاكم، وتفرض تسلُّطها على مجموع المواطنين. كانت الحرية تعني — في نظر أعوان كافور، وعلى حد تعبير الرئيس الأمريكي لنكولن — «حرية بعض الرجال أن يصنعوا ما يشاءون بالرجال الآخرين.» بدا المخالِفون لتصرفات الحاشية «من حشو الرعية، وسفلة العامة، ممن لا نظر لهم ولا روية، ولا استدلال له بدلالة الله وهدايته، أهل جهالة بالله، وعمًى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه وتوحيده والإيمان به، لضعف آرائهم ونقص عقولهم» … إلخ (الطبري ٢ / ٦٣١). ولا يخلو من دلالة هذا الحوار بين المتنبي ومعاون المحتسب إبان اشتداد الضائقة الاقتصادية. قال أبو الطيب: الجوع في الشوارع، مع ذلك فإن الطعام يصل لي في موعده. قال الرجل وهو يطمئن إلى ترتيب الصناديق والأوعية: أنتم من أعوان أبي المسك، لا يجري عليكم ما يجري على العامة! أما الجماعات الوافدة، فقد كانت مشكلة أهل مصر الأولى في مواجهتهم هي «إحساسهم بالخضوع لهذه الجماعات التي أتت من مناطق بعيدة، تنشر الدمار والموت الأسود» (المتنبي ٤٤) فهو إحساس بفقدان الحرية.

والملاحَظ أنه حين قامت مظاهرات المصريين ضد الجوع ثاروا ضده، وأوشك كافور أن يتبنى حقيقة الدوافع التي خرجت بالمظاهرات، لكن ابن حنزابة صوَّر له الأمر على غير حقيقته: كل الأسباب واجهة زائفة لهدف خبيث، هو الخروج على حكم سيدي أبي المسك!

ومع أن ابن رشدين فسَّر ما جرى بأنه كان تعبيرًا عن غضبة الجياع على الظروف الصعبة، فإن الإخشيد ما لبث أن هزَّ رأسه في اقتناع لملاحظة ابن حنزابة: من يهاجمون

أعوان الأستاذ اليوم، قد تسوِّل لهم نفوسهم بأن يهاجموا قصر الأستاذ في الأيام المقبلة. وأمر كافور بأن تثبت الأحكام التي صدرت على متزعمي المظاهرات. من هنا، جاءت ثورة الجماهير على الحاكم إفرازًا طبيعيًّا لإهمال حقوق الأفراد وحرياتهم، فليس ثمة إلا هو وأعوانه وحاشيته، ولم يعُد أمام الناس إلا الخروج عن طاعته، ومقاومته، ومقاومة السلام الزائف الذي وافق عليه في الوقت نفسه، وهذه الثورة المرتقبة تأكيد بأنه على الإنسان أن ينتزع حريته بيده، وبتعبير آخر، فإن الإنسان لا يكون حرًّا إلا إذا استحق — بالفعل — أن يكون حرًّا؛ الحرية عادة، الحرية اعتياد وممارسة وفعل. وكما يقول برناردشو فإن الطائر لا بُدَّ أن يطير مغادرًا إذا تركت القفص مفتوحًا. والحقيقة أن استمرار الحبس دون فعل مقاومة من أي نوع، يوطِّن النفس على أن تألف نقيض الحرية، تألف الخنوع والاستكانة، واعتبار ذلك قضاء وقدرًا.

ثمة تعريف اشتقاقي للحرية بأنها «انعدام القسر الخارجي»، وكان القسر الخارجي — تحديدًا — هو ما واجهه محمد قاضي البهار. كانت التهمة التي طاردت جهات البحث محمد قاضي البهار من أجلها، أنه يمارس نشاطًا ضد الجماعة، ضد الحكومة ممثِّلة الجماعة. ومع أن محمد قاضي البهار لم يكن مهمومًا سياسيًّا، ولا هو صاحب رأي، فإنه وجد نفسه مدافعًا عن حريته في ألا يكون مهمومًا سياسيًّا، وألا يكون له رأي! وجد قاضي البهار نفسه معرضًا لفقد حريته الشخصية، وهي الحرية الأهم. وكما يقول برجسون فإن الإنسان لا يكون حرًّا إلا عندما تصدر أفعاله عن شخصيته كلها.

وفرارًا بحريته، نزل محمد قاضي البهار إلى البحر. توالت التقارير تؤكد خلو تصرفاته من كل ما يدعو إلى مصادرة حريته، إلى اعتقاله، لكن جهة الأمر أكدت النشاط المريب لقاضي البهار، وأن إدانته ثابتة، وإن احتاجت إلى الأدلة التي تدعمها. ومارس كتبة التقارير ضغوطًا على قاضي البهار بلغت حد الإيذاء البدني، لتحصل على الأدلة التي تثق فيها جهة الأمر؛ لفَّقت لقاضي البهار عدة تهم، من بينها أنه شارك في مناقشات قهوة البوري، وزملاء العمل، فعاب على النظام فساده وقسوته، وأنه كان يحمل متفجرات في حقيبته عندما زار ملهى «زهرة البنفسج». أما ترديده على زاوية الأعرج لأداء صلاة العصر — قبل توجهه إلى قهوة البوري — فلتدبير اغتيال بعض القيادات السياسية، بعيدًا عن أعين الأمن. أذكِّرك بمسرحية «حالة حصار» لألبير كامي: «إن اقتناعنا هو أنكم مذنبون، ولن تجدوا أنكم مذنبون ما دمتم تشعرون بأنكم متعبون، إنهم يتعقبونكم، وعندما يرهقكم التعب، سيسير الباقي وحده.»

لم تثبُت التهم في مواجهة صمت الشهود، وإنكار رواد قهوة البوري مناقشات السياسة، وتأكيد بائع الصحف سيد النن أن ما رآه في طفولة قاضي البهار لم يعد يتكرر في شبابه، وأضاف أنه ربما اختلط عليه الأمر، فشهد بما لم يشهده، ونفى رواد القهوة أنهم يعرفون قاضي البهار أصلًا. وحين نزل محمد قاضي البهار مياه الأنفوشي، واختفى، فإنه ربما فعل ذلك فرارًا من القوى الضاغطة، لكنه مارس — بفعله في الوقت نفسه — حريته. وكما يقول سارتر، فإن حريتنا هي الشيء الوحيد الذي ليس لنا الحرية في أن نتخلى عنه.

الحرية — في أحد تعريفاتها — هي «اختيار الفعل عن روِيَّة، مع استطاعة عدم اختياره، واستطاعة اختيار ضده.» ولم يكن النزول إلى البحر هو اختيار محمد قاضي البهار الوحيد، بل إنه الحل الذي لم يطالبه به أحد، لكنه لجأ إلى ذلك الحل دفاعًا عن حريات الآخرين، فضلًا عن فراره هو نفسه بحريته، فلن تعاود الشرطة حملاتها ضد سكان بيت الموازيني، أو رواد قهوة البوري، ولن تلجأ إلى اختطاف أحد أقاربه، ولن تضرب أباه في شارع خلفي. وكما يقول باكونين «أنا لا أكون حرًّا بمعنى الكلمة، إلا إذا كانت كل الموجودات الإنسانية المحيطة بي — رجالًا ونساء — حرة هي الأخرى. أجل، فإنني لا أصبح حرًّا إلا بحرية الآخرين.»

ومع تأكيدي على أن تعدد مستويات الدلالة في العمل الفني هي اجتهاد الناقد، وربما المتلقي العادي، فلعلِّي أثق أن محمد قاضي البهار لم يمُت؛ لقد نزل البحر واختفى. ذلك ما رأته الأعين التي رافقت رحلته الأخيرة من البيت إلى داخل البحر، لا يلغي ما حدث إخفاق الشرطة في العثور على جثة قاضي البهار، أو ما يدل على غرقه، ولا تلك الابتسامة الغامضة التي واجه بها تحريات الشرطة في ظروف موته: أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد القهوة. حتى أبناء الموازيني، الذين لم يكونوا على صداقة بقاضي البهار «إذا جاءت سيرته، وظروف اختفائه، تسلَّلت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة، المحيرة، كأنها العدوى.» هذه هي الكلمات التي انتهت بها رواية قاضي البهار، وهي — كما ترى — نهاية مفتوحة، ولعلَّها أقرب إلى نفي موت قاضي البهار، وإلا: ماذا تعني تلك الابتسامة الغريبة المحيرة؟!

يقول ألدوس هكسلي: «من الأفضل أن نخطئ في الحرية، على أن نصيب في القيود.» وقد حاول منصور سطوحي أن يتحرر من السلطة التقليدية ممثَّلة في القائد التقليدي — الأب — الذي كان يصدر أوامره معتمدًا على مكانته، وهي أوامر اتسمت — في الأغلب — بالطابع التحكمي.

كان منصور يريد أداء الفرائض الدينية عن اقتناع، وليس لمجرد أن يتبع خطوات أبيه. كان يريد دخول الكلية التي يريدها، ويتطلع إلى أصدقاء يطمئن إلى صداقتهم، وإن رفضهم أبوه، وإلى تعامل مغاير لما كان يعامله به أبوه. بدت تصرفات منصور — عقب رحيل الأب — كأنها تعبير عن مقولة سارتر «إن حريتي هي الدعامة الوحيدة للقيم، فليس ثمة شيء يمكن أن يلزمني بأن أتخذ هذه القيمة أو تلك.» شكَّ منصور في حقيقة حريته، في حقيقة وجودها، بعد وفاة أبيه، وجد نفسه وحيدًا، بعيدًا عن سياج الأسرة والوالدين والعادات والتقاليد والمجتمعات. نفض عن نفسه ذلك كله، أو أنه وجد نفسه خارجه، واهتزت في داخله قِيَم كثيرة، وتبدَّلت نظرته إلى الكثير من الأمور، ولم يعد المستقبل بمثل الاستواء الذي كان قديمًا.

الحرية — في التعريف الفلسفي — «تجربة روحية، يحاول فيها الموجود الإنساني — الذي هو مزيج من دم ونور — أن يستخرج من حياته المادية نفسها وسائط نموه، ووسائل تحريره، وأسس سَوْرته الروحية» (مشكلة الحرية ٢٥٩). إرادة الإنسان تتجه — دائمًا — نحو الأفضل، أو ما يبدو لها أنه كذلك، وهي لحظة مسبوقة، أو متزامنة، مع تحقق الاختيار، ولو لم يكن الإنسان — في تلك اللحظة — سيد انتباهه، لما أحس بحريته بصورة حقيقية. وكانت الدوافع المحرِّكة لمنصور سطوحي بحثًا عن الحرية، تعبيرًا — في واقعها — عن الحرية. وإذا كان ماكس جاكوب قد وصف ميرسو بطل «الغريب» لكامي بأنه «إنسان فاقد الوعي بما حوله» فإن منصور سطوحي يكاد يعبِّر عن الحالة المناقضة، فهو مدرك تمامًا لما حوله، ويرفضه، ويحاول التغلب عليه.

جابرييل مارسيل يذهب إلى أن حرية الاختيار تتجلى في لحظات الإشراق، التي يتجلى فيها الوجود الإنساني بسرِّه وغموضه ونفحاته القدسية أمام الإنسان، فينقاد له إطلاقًا، ويفوض أمره إليه. فهل تكون النهاية التي اختارها منصور سطوحي هي مرفأ البحث عن الذات، وعن تواصله مع الآخرين، وعن الحرية الغائبة، والسعي نحو الأفضل. تذكِّرنا هذه النهاية، المرفأ، بقول جان جينيه «إن الوسيلة الوحيدة لتجنُّب هول الهول هي أن تلقي بنفسك فيه.»

إن ديكتاتورية السلطان خليل بن الحاج أحمد هي المقابل لتطلُّع الناس إلى الحرية. كان القهر صورة حُكْمه، أحكم قبضته فلا يأذن حتى للهواء بأن يتخللها، أو ينفذ منها، له الكلمة النافذة، والرءوس — مهما استطالت — تخشع إلى حد الركوع، وربما السجود، في

مجلسه. نشأ السلطان في كنف أب يبيع الرقيق، أهم ما يرويه معاصرو طفولته أنه كان يحبس مجموعة من القطط في قفص حديدي، ويعمل فيها سيخًا حديديًّا. ولما نقل الطواشي شعوان ما رآه إلى والد خليل، ظهر عليه ارتياح، وقال: لو أنه ضعيف القلب، فكيف يبيع الرقيق؟! ثم مارس هو نفسه تجارة الرقيق. لذلك فإن نظرته إلى حرية الإنسان — حتى هؤلاء الذين باعدت الظروف بينهم وبين العمل كرقيق — على أنها تخضع لإرادة الحاكم، هو الذي يهب ويمنع، أوامره قضاء، وعلى الجميع أن يخضعوا لها.

لقد تبدى اختيار عائشة في سؤال السلطان لعائشة: هل تريدين الإقامة معنا؟ وفي ردِّها عليه: لو أعطيتني الملك ما أخذته دون زوجي. حددت اختيارها، وهو أن تكون حرة مع زوجها، وأهل حدرة الحنة، رغم الظروف القاسية التي كانوا يحيونها، ولا تصعد إلى قلعة الجبل، فتتحول إلى سجينة في قصر السلطان.

كان اختيار خالد عمار هو اختيار زوجه عائشة، قال له مقدم الجند: هل تريد أن تعمل في خدمة مولانا السلطان؟

قال خالد: من الصعب أن أجيد مهنة غير التي تعلَّمتها (نسَّاخ).

قال المقدم: الجندية لمماليك السلطان وحدهم، وإن أمكنني الحصول على موافقة مولانا، نلحقك بزمرة المماليك السلطانية.

– أخشى أني لن أستطيع.

– للجندي المملوكي مرتبة جليلة، فكيف ترفضها؟

– أنا من عامة الناس، والعمل في خدمة مولانا السلطان مما لا أقوى عليه.

– الجندية تميزك عن موظفي دواوين السلطان.

– لا أتخيل نفسي في غير هذا المكان.

اختار خالد الحرية، مألوف أيامه بعيدًا عن الحياة التي لا صلة له بها في قلعة الجبل.

حتى عبد الرحمن القفاص — والد عائشة — حاول أن يعتذر عن الخدمة في قلعة الجبل. قال للسلطان خليل: أنا رجل سوقي، لا أعرف غير صنع الأقفاص! لكن السلطان — كي يستدرج الرجل إلى حتفه — أصر أن يعمل في القلعة، بدعوى أن أمره لا يرد!

ومع أن السلطان جعل من عائشة ضيفة على قلعة الجبل، تقيم في واحد من قصوره الثلاثة، لا تغادرها، بوسعها أن تخرج إلى القلعة، قصورها وأبراجها ودورها، كل من في القلعة يعلم بأمرها، وأنها ضيفة السلطان. وبرغم أن خصيًّا قادها إلى حجرة بها كنوز هائلة من المجوهرات والذهب والفضة، فإنها ظلَّت على حنينها إلى ناسها، وظلَّت حزينة، وقالت عن الكنوز التي عرضها عليها: الحق أنا لا أفهم منها أي شيء، ولا أعرف قيمتها!

وكانت الجريمة التي عوقِب بسببها والد عائشة وخالها وإمام مسجد شيخون وقاضي الشافعية والخليفة وزوج السلطان، أنهم تفهَّموا اختيار عائشة، وأنه لا شيء يعدل حياتها في حدرة الحنة.

أخيرًا، فإن الحرية هي اختيار عائشة، في مقابل عرض السلطان خليل بن الحاج أحمد عليها، وإصراره، أن تقيم في قلعة الجبل، طاردها وقتل كل من حولها حتى تغادر حدرة الحنة، واختار الناس أن يناصروا حرية عائشة في الاختيار، وهو اختيار أفضى — في النهاية — إلى زوال السلطان نفسه.

إن عزلة الإنسان تنفي حريته، فالحرية مسئولية اجتماعية، وارتباط بالآخرين، ووعي متنامٍ بما يحيط به. لقد عاش سر شاكر المغربي في داخله. وكما يقول كودويل، فإن الرجل الوحيد في الصحراء ليس حرًّا؛ إن حي بن يقظان وروبنسون كروزو لم يشعرا بحريتهما الحقيقية، لم يصبحا أكثر حرية إلا بعد أن التقيا بسلامان وأبسال وجمعة وغيرهم، من نقلوا إليهما الشعور بالجمعية. وقد آثر شاكر المغربي أن يظل في جزيرته المنعزلة، حتى في حراكه الاجتماعي للصعود إلى الطبقة الأعلى، يخلو إلى أحلام عشقه المجنون، يتخيل ويتصور ويمارس العزلة الكاملة، فلا يبوح بسرِّه لأحد «الإحساس بمخالفة الآخرين يضعني في جزيرة منعزلة، أعاني الوحدة، والسر الذي يصعب — إن لم يكن من المستحيل — أن أعلنه، لم تصرفني المعاملات المادية، أو الصفقات، عن الخلو إلى نفسي، ولو في حضور الآخرين، واحتضان حلمي الغالي، وبقيت على صلتي بالخيالات، لا أفارقها، وإن ظلَّ السر داخلي، أتحدث وأناقش وأسأل وأبيع وأشتري وأعقد الصفقات، فلا صلة بين عملي وذلك المارد الذي يعلو صراخه، فأضرب قبضتي — بلا مناسبة — في حافة المكتب. لم تكن تؤلمني أو تضايقني تصرفات الآخرين، مهما تمادت في الإيلام، إن أذنوا لي — ربما دون أن يدروا — باحتضان كنزي الجميل، نتمرغ في رمال الشاطئ، نسبح في بحار عميقة، غامضة، نعانق النجوم في سماوات لانهائية» ... إلخ. وعندما أصبح سرُّه في وعي غيره — نادية حمدي — حاول أن يستردَّه، فأخفق، فلجأ إلى تصرف مجنون، وإن كان منطقيًّا، ليفقد حريته، وربما وجوده.

بالطبع، فإن «اعتراف المرء بذنوبه لا يكفي لتبرئة ساحته» ... ذلك ما تبيَّنه كليماس بطل «السقطة» لكامي، وإن لم يتبيَّنه شاكر المغربي. تصور المغربي أن عليه أن يروي ما حدث دون أن يتدبَّر العواقب، وأن الحفاظ على حريتي مُرتهَن بالحفاظ على حرية

الآخرين. المرء لا يكون حرًّا بالفعل في أفكاره وتصرفاته، إلا إذا كان على معرفة حقيقية بما ينتويه، وبالحرص المؤكد — في الوقت نفسه — على أن يعثر «على المفتاح الوحيد لكل حرية كائنة ما كانت»، والتعبير لجون ديوي.

ثمة مقولة ترى أنه «بدون الحرية لن يكون ثمة فارق بين الخير والشر، لأن الحرية هي التي تُدخِل القيمة في العالم، ومن ثَمَّ فهي لا بد أن تظل وراء القيمة نفسها» (مشكلة الحرية ص٢٦٣). فليس من شيء يعلو على الخير والشر معًا سوى الحرية، وأتذكر كذلك قول البولندي شاينا «إن ما سيبقى من فني، هو حريتي التي تحيا في الإنسان الآخر ... المتلقي!»

(فصول، ١٩٨٨م)

المثقف والمجتمع والسلطة

لا تحلموا بعالم سعيد،
فخلف كل قيصر يموت،
قيصر جديد.

أمل دنقل

«الذئب ما كان ذئبًا، لو لم تكن الخراف خرافًا.»

مثل أيرلندي

«إن الروايات العظيمة لا يكتبها أناس خائفون.»

جورج أورويل

نحن في عصر أصبح من واجب الأعمال الفنية فيه أن تطلِق الرصاص.

مشكلة بعض النقاد مع روايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي» أنهم توقفوا أمام ما تصوروه انعكاسات أحداث قريبة، مثل فترة السادات وما صحبها من تطورات. والحق إني لم أكتب الرواية لمناسبة وقتها، لم أقصد أن أتناول قضية ذات أهمية بالغة، لكن الحل — على أي نحو — ماثل في مدى الأفق.

إذا كان المبدع يكتب من أجل عصره، من أجل الآنية، فإنه يكتب من أجل الإضافة والتطوير والتقدم. إنه لا يكتب للمجتمع الآني وحده، وإنما يكتب لكل الأزمنة، وللإنسان

بعامة. الإبداع الحقيقي هو الذي يمتلك حيوية المواصلة والتأثير والحس الإنساني، حتى بعد انتهاء المناسبة التي كُتِبت فيها، أو — ربما — عبِّر عنها. يهمني أن تخترق شخصيات أعمالي زمانها، فلا تستقر في زمان محدد، وتتلاشى من ثَمَّ بتلاشيه. أرفض شخصية المناسبة، مثلما أرفض — في الشعر — قصيدة المناسبة. نحن نقرأ ديكنز، لا لأن أعماله تناولت إصلاح السجون، ونقرأ تورجنيف لا لأنه كتب عن قضايا التحرر في روسيا، وهوجو لا لأنه انتقد نابليون الثالث؛ تلك مهام المؤرخين أو المصلحين الاجتماعيين. إن هؤلاء الأدباء — وغيرهم — وظَّفوا تلك «التيمات» الاجتماعية أو السياسية — إن جاز التعبير — في أعمال إبداعية، بُعدها الإنساني يتيح لها الحياة بعيدًا عن الأحداث التي تناولتها، بعيدًا عن الآنية الطارئة التي يزول تأثيرها بزوال الحدث.

ثمة قضايا محدَّدة تشكِّل الرؤية الشاملة، فلسفة الحياة، لعالمي الإبداعي. ومن بين تلك القضايا: المطارَدة، الغزو من الخارج، القهر في الداخل، صلة المثقف بالسلطة، وبمجتمعه، وما يتصل بها من قضايا الحرية والعدل.

من «أوراق أبي الطيب المتنبي» — في تصور كاتبها — لا تناقش قضايا آنية، لكن القضية المحور هي علاقة المثقف بالسلطة من ناحية، وعلاقته بجماهير شعبه من ناحية ثانية، وهي قضية تلحُّ في الكثير من أعمالي الروائية والقصصية، مثل «الأسوار» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«النظر إلى أسفل» و«قاضي البهار ينزل البحر» و«زهرة الصباح» وغيرها.

العاشق الحق — في رأي أبي الطيب المتنبي — هو الذي لا يطمع، لا يريد مقابلًا من معشوقه، وإنما هو يضحي فحسب، ولا يتوقع المقابل.

كان إلهامي (رواية البوسني رشاد قاضيتش «رحلة إلهامي إلى الموت») يعرف المصير الذي ستنتهي إليه رحلته. بعث الحاكم الجلالي في طلبه، ومن يطلبه الجلالي فهو لا بد أن يموت. وأهمل إلهامي — في طريقه إلى قصر الجلالي — كل النصائح التي دعته إلى الاختفاء بعيدًا عن أعين الجلالي «إذا كان كأس الموت ينتظرني، فأنا على استعداد.» ولم يكن إلهامي يُقبِل على الموت لذاته، لم يتقبل فكرة الموت باعتبارها انتحارًا، لكن كان لديه ما يقوله للجلالي قبل أن يأمر بإعدامه. كان يدرك فداحة الثمن الذي يجب أن يدفعه مقابلًا للفكرة التي يحملها، للكلمات التي يريد أن يوجهها إلى الحاكم. كان يستطيع الاعتذار عن كلماته — كما أسرف الجلالي في مطالبته بذلك — والعودة إلى مألوف حياته، لكنه رفض أن يعتذر عن القصيدة التي عرَّضته للموت. وزاد فنصح بما جعل من الحتم إعدامه. ويهمس إلهامي

بينه وبين نفسه: يا رب! أنت أفضل من يعرف لماذا يستدعونني، وماذا ينتظرني هناك. إذا كان هذا بسبب ما قلته، فلا تجعل الخوف يهزُّني، فيدفعني إلى أن أنكر أو أندم على ما صنعته، ولا تسمح بأن يتسلل الخوف إلى عيني، وبأن يَنُمَّ الإحساس بالرجفة في صوتي. ساعدني على أن أظل صلبًا، ثابتًا، على طريق الحقيقة، وأن أغمض عيني وأنيمك في قلبي. ويحلم إلهامي بمن يسأله: من هم أولئك الأبرياء الذين قُتِلوا على طريق الحقيقة؟ يجيب: الشهداء.

– وأين مثواهم؟

– في الجنة!

ويقف إلهامي أمام الجلالي. يقول له: إن الإمبراطورية — العثمانية — مديدة شاسعة، بحيث لا يمكن رؤية نهايتها. والماء صافٍ في منبعه، ولكن إلى أن يصل إلى أولئك الذين ينتظرونه في عطش، فلا يمكن — في بعض الأحيان — غسل الأقدام فيه. ويتحدث إلهامي عن أولئك الذين يجب أن يكونوا في المقدمة، وأن يحددوا ماهية العدالة، ويوزعوها، بدءًا من رجال الإمبراطور والأعيان، وانتهاء بالعلماء. إنهم يتحدثون عن شيء، ويفعلون شيئًا آخر. إنهم يفكرون في أنفسهم فحسب. ويضيف إلهامي قوله: «يا باشا، إن الناس أهمُّ من السلطان، من الإمبراطورية. ولم ينبت شيء طيب من الدماء. إن الإنسان هو أكمل ما خلقه الله، وويل لمن يمتهنه!»

ويدفع إلهامي حياته ثمنًا لهذه الكلمات!

«إنسان»، رواية للإيطالية أوريانا فالاتشي، صدرت بعد روايتي «الأسوار» بعدة سنوات. فقد صدرت الأسوار في ١٩٧٣م، بينما صدرت «إنسان» بالإيطالية — للمرة الأولى — في ١٩٨٣م (في الروايتين موقف واحد عن التمثال الذي ينطقه رجال السلطة. في «الأسوار» أنطقوا تماثيل أبو سمبل، وفي «إنسان» أنطقوا تمثالًا يونانيًّا قديمًا؛ توارد خواطر كما ترى). شدني في رواية فالاتشي أنها تعبِّر — من خلال تجربة حقيقية — عن الدور الذي أتصوره للمثقف/المناضل في مجتمعه. مثقف ليس — بالضرورة — في حجم الحسين وجيفارا والليندي وغيرهم، لكنه لا بد أن يكون مؤمنًا — بالضرورة — بأن التضحية هي ما يجب أن يبذله دون أن يتلقى مقابلًا من إعجاب، أو ثناء، أو حتى مساندة. بل إنه قد يلقى جزاءً سلبيًّا من هؤلاء الذين بذل عمره فدية عنهم! (زال تقديري للكاتبة بعد أن أعلنت مناصرتها للصهيونية، وأنكرت على الفلسطينيين حقهم في الحرية!) يقول

باناجوليس للكاتبة: «الناس في الحقيقة هم القلائل الذين يكافحون ويأبون الخضوع. أما الآخرون فليسوا ناسًا؛ إنهم قطيع» (ت. محمود مسعود). يقول باناجوليس — مصدومًا — «ما الفائدة من المعاناة والكفاح، إذا كان الناس لا يفهمون، إذا كان الناس لا يهتمون؟ كل ما فعلته كان غلط في غلط.» وتقول أوريانا لحبيبها بعد أن تحيَّفه اليأس: «إذا قضيت نحبك، فإنهم — مواطنيه — سوف يجلونك، وربما يحاكونك، ولن تبقى وحدك بعد ذلك.»

لقد بذل باناجوليس حياته من أجل أن تسترد بلاده — اليونان — حريتها من الحكم الديكتاتوري، لكن الرصاصة التي أردته تأخرت طويلًا، بحيث أتاحت له الظروف أن يخطط، ويقاوم، ويُعتقَل، ويعاني التعذيب، ويدخل البرلمان ممثِّلًا للملايين من البسطاء، حياة خصبة، وعميقة، على الرغم من أنه اغتيل قبل أن يبلغ الأربعين.

ويدرك باناجوليس — قبل أن يلقى مصرعه على أيدي أعوان الديكتاتورية — إن «أغنية التحية للمقاتل الحقيقي هي حشرجة الموت التي يصدرها عندما تُطلَق النار من قِبَل فريق الإعدام في حكم الطغيان». وإنه يتوجه إلى عالم يلحق فيه بأبطال آخرين، بدونهم لا يكون للحياة معنى، ويثقون أن التوقف عن النضال هو الجنون بعينه، وأن البذرة التي غرسوها في الهباء سوف تذكو وتتشكل في أوانها المقسوم.

يقول أرسطو: «كل من كان غير قادر على العيش في المجتمع، أو لا حاجة له بذلك لأنه مكتفٍ بنفسه، فإنه إما وحش أو إله.» وفي كليلة ودمنة: ثلاث مهلكات: القرب من السلطان، وإفشاء السر للنساء، وتذوق السم على سبيل التجربة. لذلك فإن المثقف يحرص — عادة — على أن يضع مسافة بينه وبين السلطة، ربما لكي يتاح له الرؤية جيدًا، ويتاح له التحليل والتقويم بالتالي. ولعلي أضيف أن البديهي قيام نفور — أو عداء — بين السلطة والمثقف. السلطة تعبِّر عن الفوق، أما المثقف فهو يعبِّر — أو هذا هو المفروض — عن التحت، عن القاعة الأوسع من المواطنين. أدين ذلك المثقف الذي وصفه باناجوليس بأنه ينحني أمام أية قوة، أية سلطة، أي عاتٍ مستبد. يحيا كل من يحكم بشرط ألا تقع متاعب، والديكتاتوريات تولَد منه، والأنظمة الشمولية يدعمها ويؤازرها.

وإذا كان جيتان بيكون قد عاب على أندريه مالرو أنه لم ينضم إلا إلى الثورات التي كانت على وشك النجاح، وأن مالرو لم يكن على استعداد لأن يظل مخلصًا لوضع سياسي تغيب عنه الفرصة الحقيقية، فإن الكاتب النيجيري كين سارو ويوا — في المقابل — حقق أرباحًا طائلة من مؤلفاته، شجعته على الهجرة إلى بريطانيا، وشراء بيت ريفي فاخر في

إحدى المقاطعات هناك. لكنه عاد إلى وطنه ليقف إلى جانب مواطنيه من قبيلة «أوجوني» ذات الأقلية العددية، وأسهم سارو في تأسيس حركة «من أجل بقاء الشعب الأوجوني». وبصرف النظر عن صواب النزعة الانفصالية من عدمه في إنشاء تلك الحركة، فقد دفع سارو حياته — وكانت حياة مرفَّهة بكل المقاييس — مقابلًا لإيمانه بما يرى أنه حق لأبناء قبيلته.

والحق أنه من الصعب تصنيف المثقفين باعتبارهم طبقة. إنهم نسيج متداخل في كل طبقات المجتمع. ثمة المثقف المبدع، والمثقف العامل، والمثقف الموظف، والمثقف العالم، والمثقف الفلاح ... إلخ. المثقف مواطن يمتلك المعرفة والوعي، ويحاول من ثَمَّ أن يدافع — بمعرفته ووعيه — عن مجتمعه الذي قد يعاني الكثير من السلبيات، في مقدمتها — غالبًا — قهر السلطة!

وعادة، فإن البسطاء يتعاطفون مع آراء المثقفين التي يجدون فيها تعبيرًا عن واقعهم، ومناصرة لقضاياهم، وإن كان ذلك لا يحدث في كل الأحوال. يقول تشيكوف على لسان أحد أبطاله «إن أقسى الأمور على المرء هو أن يعمل دون أن يلقى الود والتعاطف من أي إنسان.» كم تأثرت، وقهرني الحزن، حين قرأت كلمات مصطفى كامل اليائسة التي كتبها إلى جولييت آدم عن «هذه الأمة التي بلاني الله بأن أكون واحدًا من أبنائها.» وفي المقابل، فقد وجدت ما يستحق التقدير في قول القاضي الهولندي فان بملن «يخطئ من يظن أن المصريين المثقفين لا يهتمون إلا بمصالحهم الخاصة ومصالح عائلاتهم، فإنهم — على العكس — يكرهون الحكم التركي والحكم الأوروبي على السواء، ويريدون حكومة وطنية بكل معنى الكلمة، وهم يحبون مصر الحديثة، ومصر التاريخية، ويهتمون بمصير الشعب، ويتألمون لمصائبه التي لا نهاية لها» (نقلًا عن الرافعي: عصر إسماعيل، ص١٢٣).

يقول الفنان في قصة محمود تيمور «السماء لا تغفل أبدًا»: نحن الآن نعمل وكلنا يسعى لغرض أسمى، ولإسعاد البشرية، ولكن: هل تحس البشرية بعملنا، وما نلاقيه من صعاب؟ أبدًا! أبدًا! ويسأل الراوي في قصة رفعت السعيد «السكن في الأدوار العليا»: ماذا يجدي الأمر كله؟ الشعب نائم، بل هو صوت يتظاهر ضدنا، ضدنا نحن الذين نهب نسمات حياتنا من أجله. تبدو الأمور جميعًا بغير معنى. نحن نضحي من أجل من لا يريد. لو أن الناس تحس بعذاباتنا لهان الأمر، لهانت كل العذابات، لكن الناس بعيدون عنا، وكلماتنا؛ ماذا تجدي؟ هل تقنع أحدًا؟ (رفعت السعيد: السكن في الأدوار العليا). أما باناجوليس فإنه يعيد النظر إلى ما حوله: «في الخارج الحياة، والفضاء، والناس، والحب، والغد. ما أشق أن

تكون بطلًا! ما أقسى هذا وأبعده عن الكينونة البشرية، وما أشد بلادته وأقل جدواه! هل يتهيأ لأحد قط أن يثني عليك لأنك برهنت على أنك بطل؟ هل يمكن أن يقيموا لك نُصْبًا، ويطلقوا اسمك على الشوارع والميادين؟ وإذا هم فعلوا ذلك، فما الذي يجدي عليك شبابك المضيَّع؟ وحياتك التي لم تعشها؟ كلا! كُفَّ عن هذا. إنه لكفران! فأنت لا تؤدي واجبك لمجرد أن يلقاك إنسان بالحمد والشكران، وإنما تؤديه بدافع العقيدة، لنفسك، ولكرامتك الذاتية! من يدري كم من الكائنات البشرية من الشرق والغرب في غياهب السجون، في المعتقلات الانفرادية، مدفونين أحياء بسبب كرامتهم الذاتية، ودون ارتقاب لأي شكر؟! منهم أناس لا تُعرَف حتى أسماؤهم، ولن تُعرَف أبدًا! أبطال مجهولون، لا يُشاد بهم، وهم أيضًا متعطشون للشمس والسماء والحب ورفقة الناس، مضطهدون كذلك، محرومون من الفضاء والضياء، معذَّبون أيضًا بزبانية من أمثال زاكاكيس، يعاقبونهم بتجريدهم من الأحذية والسجائر والكتب والصحف والأقلام والورق، ويصادرون قصائدهم الشعرية، ويلبسونهم قمصان المجانين: هو مجنون! هو مجنون!»

لكن المثقف هو الحقيقي هو الذي يعمل دون أن ينتظر المقابل. وعلى الرغم من الإحباط الذي تملَّك الراوي في رواية رفعت السعيد، فإن المثقف — المهموم بمشكلات الوطن — لا ينتظر المقابل لما يبذله، حتى لو كان تضحية جسدية.

المثقف الحقيقي لديه رؤية نقدية للمجتمع الذي ينتمي إليه، وللمجتمع الإنساني الأوسع، بحيث لا ينغلق على العالم، ويأخذ من التجارب المتنوعة بلا عُقَد ولا حساسيات، ومن منطلق الفهم والتفهم والثقة بالذات والقدرة على الفعل. لن يمارس المثقفون/الصفوة دورهم المطلوب، ما لم يدركوا أن هذا الدور لصالح المجموع، وليس ضد الحاكمين في الوقت نفسه، وكما يقول بولاك Polak فإن ما يؤدي إلى تقدم مجتمع ما، هو الصور المستقبلية التي يكونها الصفوة من مواطنيه. فإذا تباينت المصالح بين الحاكم والمحكوم فإن قيمة المثقف في ابتعاده عن السلطة الحاكمة بقدر اقترابه من مواطنيه المحكومين. دور المثقف الإيجابي — في كل الأحوال — هو الإضافة والتطوير والتقدم. والحديث عن مشروع ثقافي عربي يبدو حلمًا ورديًّا وصعب المنال، ما لم تتحقق ديمقراطيات — أو حتى شبه ديمقراطيات — تتيح للثقافة الحقيقية أن تتنفس، وتؤدي دورها المأمول لصالح الجماعة. وكما تقول أوريانا فالاتشي فإن الجناة الحقيقيين في الأنظمة الديكتاتورية هم أولئك الذين يختفون خلف ستارٍ من المسئولية «هم السادة الأجلاء الذين يستغلون أي إنسان، ويبرزون دائمًا إلى القمة، مهما تكن نظم الحكم التي ترتقي إلى السلطة، ومهما تكن نظم الحكم

التي تهوي.» وقد دخل أبو نصر الطائي على سليمان بن عبد الملك، فقال: تكلم يا أعرابي. قال: يا أمير المؤمنين، إني مكلِّمك بكلام، فاحتمله، وإن كرهته فإن وراءه ما تحب، إن قبِلته. قال: يا أعرابي، إنا لنجود بسعة الاحتمال على من لا نرجو نُصْحه، ولا نأمن غشَّه، فكيف بمن نأمن غشَّه، ونرجو نُصْحه؟ قال الأعرابي: يا أمير المؤمنين، إنه قد تكنَّفك رجال أساءوا الاختيار لأنفسهم، وأتبعوا دنياهم بدينهم، ورضاك بسخط ربهم، خافوك في الله تعالى، ولم يخافوا الله فيك، حرب الآخرة، سلم الدنيا، فلا تأتمنهم على ما ائتمنك الله تعالى عليه، فإنهم لم يألوا في الأمانة تضييعًا، وفي الأمة خسفًا وعسفًا، وأنت مسئول عما اجترحوا، وليسوا بمسئولين عما اجترحتَ، فلا تصلح دنياهم بفساد آخرتك، فإن أعظم الناس غباء من باع آخرته بدنيا غيره. قال سليمان: يا أعرابي، أما إنك قد سللت لسانك، وهو أقطع سيفيك. قال الرجل: أجل يا أمير المؤمنين، ولكن لك لا عليك. وفي مسرحية علي أحمد باكثير «مأساة أوديب» يقول أوديب لترزياس: «لا تؤاخذني بجريرة دبَّرها غيري وأحكم تدبيره، فلم يكن لي من الوقوع فيها بُدٌّ. أتريد يا ترزياس أن تحمِّلني تبعة هذا الجرم الشنيع، دون أولئك الذين دفعوني دفعًا إليه.»

المثقف — في رأي سارتر — ليس مسئولًا عن نفسه فحسب، وإنما هو مسئول عن كل البشر. والإنسان الذي يدرك قيمة الاختيار، لا يستطيع إلا أن يختار الخير، والخير لا يكون كذلك إلا إذا كان للجميع. المثقف قائد للجماعة، والثوار بعض الجماعة التي يقودها بأفكاره. إنه يوجِّه، وينصح، ويحذِّر، وبقدر وعي مواطنيه تأتي استجاباتهم لأقواله. وهي استجابات تذكرنا بحديث الرسول ﷺ الذي يطلب من الناس أن يغيِّروا ما فسد، بدءًا بالسيف، وانتهاء بالقلب، وهو أضعف الإيمان.

ولعل أخطر ما يعانيه المثقف هو الانفصام بين الفكر والفعل، بين الرأي والمبادرة إلى نقيضه. الحكمة اليونانية تقول: «إذا أراد الله بقومٍ سوءًا، جعل عشقهم الأول للسلطة السياسية.» وهذا هو المرض الذي يعاني تأثيراته معظم مثقفي الوطن العربي؛ السلطة شاغلهم، وربما توسَّلوا إليها بمغازلتها، بمداهنة الحاكم وتملُّقه، ومعاونته — في أحيان كثيرة — على القيام بأدوار سلبية في حياة شعوبهم. وكما يقول بوردو فإن السلطة لا تحكم ولا تأمر إلا بمساعدة من تحكمهم.

إن المثقفين — في تقدير ميشيل فوكو — طرف من السلطة، مجرد كونهم عناصر وعي وخطاب يجعل منهم طرفًا في لعبة السلطة. دور المثقف الحقيقي — المطلوب — هو

النضال ضد أشكال السلطة، لكن المثقفين — في أحيان كثيرة — يمثِّلون القوة الخفية، الحقيقية، في مواقع السلطة. تبدو السلطة لملك أو سلطان أو رئيس جمهورية، لكن السلطة الفعلية تظل في أيديهم، يمسكون بكل خيوط اللعبة، ويتحوَّل الحاكم إلى مجرد واجهة. يصِفهم عبد النبي المتبولي في «زهرة الصباح»: «لا أحد يعرف وظائفهم، ولعلَّهم بلا وظائف محددة، لكنهم أخطر من خاصة الملك.»

لقد أظهر عبد الرحمن الجبرتي حيرته، عندما قارن بين أي مملوك محسوب على الإسلام، يقطع رقاب إخوته في الدين، دون جريرة حقيقية، وبين قيادة الاحتلال الفرنسي التي حرصت على تقديم سليمان الحلبي إلى المحاكمة، بعد أن قتل كليبر، واعترف بما فعل، وانتُدِب له محامٍ، وأجريت المحاكمة في العلن، قبل أن يصدر الحكم بالإعدام.

فأي فارق؟!

الصفوة هي التي تمسك في يدها بمقاليد الأمور في المجتمع من خلال إمساكها بمقاليد الأمور في مراكز البحث العلمي والجامعات ووسائل الإعلام ودور النشر واستديوهات السينما والمسارح. الصفوة هي القيادة الحقيقية للرأي العام، هي التي تشير وتوجِّه وتؤثِّر وتحرك. أذكر قول توفيق الحكيم: «إن انقراض طائفة الخاصة التي تفكر بعقلها الممتاز، وتقود الشعب، وتبصِّره وتنهضه وتهديه، معناه زوال الرأس من جسم الأمة؛ هل رأيت جسمًا يسير بلا رأس؟!»

يطالب صلاح الدين حافظ «الصفوة» المثقفة، أو «النخبة» بأن تجيب عن السؤال: أي مصر تريد، وأية صورة تتخيل وتعمل من أجلها، الآن، وفي المستقبل؟

هذا هو — في تقدير صلاح الدين حافظ — دور النخبة المثقفة، بدلًا من الدور الذي تتزاحم عليه الآن بتهالكٍ شديدٍ ونفاقٍ قبيحٍ، طلبًا لمنصب زائل، أو طمعًا في مال سائب، فهي «تعزف لحن الانهيار، وترقص على أنغام الفرقة، وتبيع المحرمات الوطنية والقومية في سوق النخاسة بأبخس الأسعار.»

أخطر الأمور حين تصبح الأحزاب والمؤسسات الدستورية مجرد واجهة، كومبارس، لحاكمٍ فرد، ديكتاتور، يملي إرادته فلا رادَّ لها، ولا معقب على ما يصدر عنها من قرارات. وحسب التعبير الشائع، فإن الطاعة تؤمِّن النظام، أما المقاومة فهي تؤمِّن الحرية.

لقد ورثت أيام الاحتلال قوى «وطنية» ركبت الموجة، أو أفادت من تاريخها النضالي في الحصول على مكاسب طارئة ودائمة، بصرف النظر عن عدم مشروعية الوسائل. خرج

الوطن من سلطة الاحتلال الأجنبي، ليقع في قبضة سلطة أخرى، تنتمي إلى الوطن نفسه، باعتبار أن قادتها هم من أبناء الوطن، لكن ممارسات هذه السلطة — في الحقيقة — أشد قسوة من سلطة الاحتلال. وإذا كان عسف سلطة الاحتلال يسهم في تجميع كل القوى سعيًا لاستقلال الوطن، فإن تفتُّت القوى الوطنية ما بين معارض لسلطة الحاكمين من أبناء الوطن، ومؤيد لهذه السلطة، يعني — ببساطة — تفتُّت الوطن جميعًا، غياب الوحدة التي يفرضها وجود محتل أجنبي.

الحكمة العربية تقول: «خير الأمراء الذين يأتون العلماء، وشر العلماء الذين يأتون الأمراء.»

والحق أنه من الظلم للمثقف إهمال محاولات السلطة لاحتوائه، إدماجه داخل جهازها الحكمي، يتحول إلى مجرد حاشية، بطانة، بوق دعاية أو أداة تسلُّط، يتحول — باختصار — إلى خَصم مناوئ للجماعة، وليس جزءًا منها، ومتفاعلًا معها. دوره — ببساطة — يقتصر على تجميل الأحداث، وليس المشاركة في صنعها، تبرير الشرعية، وليس الحكم عليها. أذكِّرك بدور بعض المثقفين في «من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«النظر إلى أسفل» و«زهرة الصباح» و«قلعة الجبل» وغيرها، كان دورهم أشبه بدور المحلل، والمعنى الذي أقصده، دور المثقف في وصل ما ينقطع بين السلطة والمواطنين.

من الصعب — على سبيل المثال — إغفال الدور السلبي الذي قامت به الصفوة العربية في إسقاط تجربة دولة الوحدة؛ تغاضى مثقفو مصر وسوريا عن سلبيات القيادة في الممارسة. لم يرتفع الصوت الشجاع بالنقد، أو حتى بالملاحظة، فبدأت عناكب التآمر — وهي محسوبة للأسف على الصفوة — في نسج خيوطها، حتى فاجأت القيادة والعالم العربي بتقويض التجربة. والطريف — والمؤسف — أنها احتفظت بعَلَم الوحدة، وذرفت الدمع — فيما بعد — على ما واجهته التجربة الوحدية، بل إن الوقفات تتجدد كل عام في مناسبة إعلان قيام دولة الوحدة!

لقد اكتسبت قصة الجواتيمالي أوجستو مونتوسو «الديناصور» شهرتها كواحدة من أهم القصص القصيرة في أمريكا اللاتينية في القرن العشرين، ليس لمجرد أنها أقصر قصة قصيرة في العالم، فهي لا تزيد عن جملة واحدة، وإنما لأن الديناصور الذي استيقظ بطل القصة، فوجده ممددًا إلى جانبه، هو السلطة التي تحرص أن تظل في موضعها.

وقد أعلن أحمد بهاء الدين — يومًا بصراحته الذكية — أنه كان أقل الصحفيين نفاقًا للسلطة الحاكمة، فهو يدرك جيدًا أن السلطة لن تظل صامتة، مقابلًا للإصرار على مناقشة تصرفاتها، فضلًا عن رفض تلك التصرفات. إنه قد يلجأ إلى وضع «السم في العسل»، يغلف الدواء بالقليل من السكر، حتى يسهل على السلطة ابتلاع النصيحة! لكن أحمد بهاء الدين لم يكن يشغل — مع من يماثلونه في الفهم — إلا حيِّزًا محدَّدًا ومحدودًا. فثمة من رفضوا حتى إعلان رأس السلطة أنه يرفض النفاق وأغنيات الإشادة به، اعتبروا رفض رأس السلطة نفاقًا للجماهير، وزادوا من إيقاع النفاق بما تعجز الكلمات عن وصفه!

إن الإبداع — بطبيعته — انحياز؛ فهو ينحاز إلى مبدأ، أو إلى فكرة أو قضية، والمبدع لا بد أن ينحاز إلى مواطنيه، وإلى الإنسان بعامة، في تعامله مع القيادات التي تحكمه. هذه بديهية لا تقتصر على شعبنا العربي وحده، وإنما تشمل كل شعوب الدنيا في علاقاتها بأنظمتها.

من هنا، فإن تصور استمرارية الوفاق بين المبدع العربي، والمثقف العربي عمومًا، وبين السلطة، هو ضرب من التمني المستحيل، لأن المثقف يطلب المطلَق في الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والرفاهية لكل المواطنين. أما السلطة، فإنها تضع القوانين والقواعد التي ترى أنها لازمة للحفاظ على كيان المجتمع. وتصوُّر العلاقة المُثلى بين المثقف العربي والسلطة في المستقبل، يجب أن يستند إلى الموضوعية ما أمكن، بحيث يدرك كل طرف طبيعة هذه العلاقة منذ تشكَّلت بين حاكم ومحكوم، وبحيث ينشأ الفهم والتفهم، ومحاولة الاقتراب، والسعي إلى الغاية المشتركة، وهي صالح الوطن والمواطن.

إن علاقة المثقف والسلطة يحكمها — في الأغلب — الشك والتوجس وعدم الثقة، وهي نظرة متبادلة بالطبع. فإذا أسرفت العلاقة في اتجاهها السلبي، ربما خضعت للعداء والعنف من كلا الطرفين كذلك!

ومن المؤكد أن الثمن لا يدفعه الحاكم وحده، ولا المثقف فحسب، وإنما يدفعه المواطن العادي في كل الأحوال، بل إن الثمن الذي يدفعه المواطن العادي يكون — بالضرورة — أكثر فداحة على المستوى الاقتصادي في أقل تقدير.

المصيبة أن المثقف يتحول بصورة مأساوية إذا التحم بالسلطة، إذا أصبح قياديًّا في السلطة، رئيسًا أو وزيرًا، أو مسئولًا على أي مستوى. وكما تقول إيزابيل الليندي، «فإن المشكلة في الثوريين هي أنهم — بعد نجاحهم — يصبحون متصلِّبين، ومن ثَمَّ يصبحون هم السلطة؛ وعند ذلك نواجه المشكلة نفسها مع السلطة.»

ولعلَّه يجدر بنا أن نشير إلى أن المثقفين الذين اقتربوا من السلطة — على نحو أو آخر — في امتداد تاريخنا العربي، قد واجهوا محنًا كانوا في غِنى عنها لو أنهم أدركوا التباس العلاقة بين السلطة وبينهم، وأن الإطار الذي ينبغي أن تصدر — من خلاله — آراؤهم، هو الإعجاب بقرارات صدرت فلا شأن له بها، وتبريرها، وليس إبداء الملاحظات مهما تسربلت بالرقة. ونتذكر المئات، بداية من ابن خلدون وانتهاء بمحمد مزالي (الظاهرة عربية، والجنسية التونسية مجرد مصادفة!)

إن حق المثقف، وواجبه — ومسئوليته في كل الأحيان — أن يرفض ما يراه خطأ، ويقاومه، فلا يلجأ إلى إيثار السلامة، حتى لو أخذ صورة تصفية الذات. وهو ما فعله سقراط، وأدانه عليه نيتشة عندما خضع لقهر الدولة، فتجرع كأس السم، وأنهى حياته ليظل — بعد موته — مواطنًا صالحًا.

تبقى حقيقة يجدر بي تأكيدها: ثمة فارق بين السلطة والتسلُّط. وممارسات الحكام العرب في أمور بلادهم هي مجرد تسلط، من مظاهره القهر والسعي إلى المصالح الفردية والمحسوبية. الصوت الوحيد الذي يستطيع أن يسمعه الخطاب السلطوي/التسلطي هو صوت القوة، وعندما يُسمَع هذا الصوت في النهاية، فإن صوت السلطة يلوذ بالصمت. قد تفلح السلطة في السيطرة على المثقف، بالترغيب الذي يتطلع إلى المظهرية، ووجاهة الادعاء بأنه ينتمي إلى قبيلة المثقفين بكل ما لديها من تأثير على المواطن العادي. وقد تفلح السلطة في السيطرة على المثقف بالترهيب الذي يصل إلى حد التصفية الجسدية.

ولأن السلطة حين تصاب بالرعب فإنها تتبنى الرعب، فإن على المثقف أن يصمد، وأن يناضل. أذكِّرك بمقولة غاندي «أفضل للإنسان أن يناضل بدلًا من أن يخاف.»

(أدب ونقد، أبريل ٢٠٠١م بإضافات)

التجريب في القصة الحديثة: جذوره التراثية

المؤلف المصري — في اجتهاد أستاذنا سيد كريم — هو المؤلف الحقيقي لأشهر الروائع القصصية الخالدة التي لا تزال نُسخها تباع بالملايين منسوبة إلى غيره، مثل سندريلا وعلي بابا ومجنون ليلى وشمشون ودليلة والشاطر حسن والسندباد البحري والكونت دي مونت كريستو، وغيرها. ويعترف نوثروب فراي بأن حكاية الأخوين هي مصدر قصة يوسف — سمَّاها خرافة — عندما حاولت زوجة الأخ الأكبر أن تراود أخاه الأصغر عن نفسه، فلما رفض إغواءها، اتَّهمته عند أخيه بأنه حاول اغتصابها. ويلاحق الأخ أخاه، وتتنامى الحبكة في توالي الأحداث المتسمة بالعجائبية. ويضيف إ. ل. رانيلا أن للعرب الفضل في إبداع الحكايات بوصفها أدبًا، وبهذا ثبَّتوا شكل القص الخيالي المصور للحياة.

لقد واجه الشرق اتهامًا بضعف الخيال، بحيث غاب فن القصة في التراث العربي. القصة — في تقدير المستشرقين، وفي تقدير معظم الباحثين العرب أيضًا — فن أوروبي مستورد، يمد جذوره في الثقافة الأوروبية، فهو تقليد ومحاكاة للقصة في الغرب، وليس له أي جذور في التراث العربي، الذي يُعَد تراثًا شعريًّا في الدرجة الأولى، فهو مستحدث في الإبداع العربي. بل إن محمود تيمور يقرر — في بساطة — «أنه لم يَعُد بيننا خلاف — كذا — على أن الأدب العربي — في عصوره الخالية — لم يسهم في القصة إلا بالنزر اليسير الذي لا يسمن ولا يغني، فالقصة الفنية إذن دخيلة عليه، ناشئة فيه، لا أنساب لها في الشرق، ولا استمداد لها من أدب» (دراسات في القصة والمسرح، ٦٤).

والحق أنه من المكابرة الساذجة تصوُّر القص العربي الحديث بعيدًا عن تقنيات الغرب، لكن من الخطأ البالغ إهمال تقنيات الحكي العربي في سعينا لتأكيد الهوية القومية لإبداعنا المعاصر. ومن الصعب — في الوقت نفسه — أن ندَّعي غياب الصلة بين الأشكال

القصصية التراثية، والقصة العربية — والقصة بعامة — في أحدث معطياتها. ولعلِّي أذكِّر بقول جارثيا ماركيث: «من الطبيعي أن يمعنوا — يقصد الغرب الأوروبي — في قياسنا بالمعايير ذاتها التي يقيسون بها أنفسهم، ولكن عندما نُصوَّر وفق نماذج لا تَمُتُّ إلينا بصلة، فإن ذلك لن يخدم إلا غاية واحدة، هي أن نغدو مجهولين أكثر، وأقل جرأة، وأشد عزلة.»

وإذا كان التراث العربي — في تقدير المستشرقين — يفتقر إلى الخيال، والنظرة الفلسفية المتكاملة، والحاسة النقدية، وغياب الحس القصصي والدرامي ... إلخ، فلعلَّه من المهم أن نشير إلى قول رينان بأن أوروبا امتلأت بقصص لا حصر لها قدِم بها الصليبيون من الشرق العربي، إثر عودتهم إلى بلادهم. ويقول ميشيل: «إذا كانت أوروبا مَدينة بديانتها المسيحية لتعاليم المسيح، فإنها مدينة بأدبها القصصي للعرب.» بل إن البارون «كار دي فو» يؤكد أنه ليس هناك أدب سبق الأدب العربي في ابتداع فن القصة (محمد مفيد الشوباشي، الأدب ومذاهبه، ٣٠).

إن ضعف الخيال والإسراف في الخيال اتِّهامان أملتهما الرغبة في تحقير الملكات الإبداعية لكُتَّاب الشرق، وأن الشرق سيظل دومًا في موقف التابع بالنسبة للمتبوع، وهو الغرب الأوروبي.

الغريب أن الذين أفادوا من الخيال العربي، ممثَّلًا في ألف ليلة وليلة وحي بن يقظان ورسالة الغفران والحكايات والسِّيَر والطرف والأخبار العربية، ينتمون إلى ثقافات أوروبية، أو متأثرة بالثقافات الأوروبية. والثابت — تاريخيًّا — أن الرومانس — الحكايات الشعبية الأوروبية — تأثرت في نشأتها بألف ليلة وليلة.

ثمة رأي أن الرواية والقصة القصيرة والمسرحية لم يعرفها العرب إلا بعد اتصالهم بالأدب الأوروبي. وقد نقل العديد من الدارسين العرب عن المستشرقين — وكم تظلمنا النقلية! — ما ذهبوا إليه من أن ما عرفه التراث العربي من الإبداع القصصي والروائي والمسرحي، لا يعدو مجموعة من الأخبار والطرائف التي تخلو من الحرفية الفنية كما في الإبداع الغربي. عمَّق من المشكلة أن المسرحية والقصة والرواية قد اقتصر تناولها على النقد الأوروبي والدراسات الأوروبية. وهو ما يزال قائمًا — للأسف — حتى الآن. ومع أن نجيب محفوظ هو أحد الكُتَّاب العالميين — باعتراف نوبل! — فإن كل المراجع النقدية الحديثة — قبل نوبل وبعدها، وحتى الآن — تخلو من عمل له، بل ولا تشير إلى أعماله على أي

نحو. إنهم يناقشون إبداعاتهم باعتبارها هي الإبداع الذي ينبغي تناوله. إنها — مع التقاط شذرات من هنا وهناك — هي الإبداع العالمي إطلاقًا.

في القرآن الكريم يقص الله — سبحانه — على رسوله الكريم أحسن القصص. وكان العرب يبدءون حكاياتهم أو طرفهم أو نوادرهم بعبارة: قال الراوي، يُحكى أن، زعموا أن، كان ما كان ... إلخ. وقد أسهمت ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران وحي بن يقظان وغيرها، في تطور فن القصة — والرواية طبعًا — في الغرب. أديب أمريكا اللاتينية ألفريدو كاردنيا بنيا يجد في ألف ليلة وليلة مخزنًا لأكبر عدد من القصص الإسبانية. إنها النبع الثري المتعدد الروافد للكثير من القصص الواردة فيه — على حد تعبير الكاتب — فلم تترك أي موضوع إلا وتطرقت إليه، بحيث تحولت الكتابات التالية إلى مجرد تقليد، أو نقل غير مبدع. وتبدو إفادة الثقافة المكتوبة بالإسبانية من الثقافة العربية المعاصرة — إبان حكم المسلمين لشبه الجزيرة الأيبرية — ظاهرة محيِّرة، مقابلًا لإخفاق الثقافة العربية المعاصرة في الإفادة من ذلك التراث، مع أنه يتصل بـ «نحن»، وليس بـ «الآخر». إنها ثقافة تعتمد على الدين الإسلامي والتاريخ العربي واللغة العربية. يغيظني — على سبيل المثال — زهو بعض المبدعين بأنهم قد تأثروا بواقعية ماركيث السحرية، بينما أعلن الكاتب الكولومبي أنه قد تأثر بغرائبية ألف ليلة وليلة!

يقول محمد فهمي عبد اللطيف: «كان من الطبيعي أن يتميز القاص المصري في هذا المجتمع الخصيب، وأن يكون محصوله في ذلك وافرًا، ونتاجه وافيًا ... فكان أبرز وأوفى من أجدى في هذه الناحية. وما ألف ليلة وليلة، وقصة الهلالية، وقصة الظاهر بيبرس، وقصة سيف بن ذي يزن، وغيرها من القصص، إلا من فيض براعة القُصَّاص المصريين، وقدرتهم على التحليل والإفاضة، سواء ما ابتدعوه منها ابتداعًا، أو ما مدُّوا فيه بالتزيد والإغراق والاختراع والاختلاق. وإذا كان هؤلاء القُصَّاص قد تناولوا ألف ليلة وليلة نصًّا عن الفارسية، مدُّوا في فروعه، وأساسًا ارتفعوا ببنائه، فإنهم كذلك في قصة الهلالية تناولوها عن الأصل التاريخي، وأخذوها مما جرى في رحلة أولئك الأغراب إلى مصر، ثم إلى بلاد إفريقية، وما وقع لهم من الحروب والأحداث، وانتقلوا بذلك الأصل التاريخي إلى ميدان الخيال الفسيح» (أبو زيد الهلالي ص٥٩).

ما نستطيع الاطمئنان إليه أن القصة العربية لها جذورها الممتدة في تربة التراث، وهي تختلف — بالتأكيد — عن تربة الترجمة التي أعطت لإبداعنا ثمارًا يصعب التقليل من

قيمتها. وإذا كان محمود طاهر لاشين قد أعلن أنه «لا ميراث لقصَّاصينا في الأدب العربي» (المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣١م) فإن مجرد التنقيب في التراث العربي الأدبي القديم، سعيًا لاكتشاف شكل فني يمكن نسبته إلى القصة والرواية، اتِّساقًا مع شكل القصة والرواية الغربية … ذلك التنقيب لم يكن يخلو من نظرة أحادية متعسفة. فالقصة — في تقدير هؤلاء، وفي سعيهم لاكتشاف ملامحها في الأدب العربي القديم — هي القصة في الغرب من حيث البنية والحبكة والتكثيف وغيرها. وحين أهملت إبداعات الغرب القصصية والروائية تلك الخصائص، فإن محاولاتنا الإبداعية — والنقدية — قد أهملتها كذلك!

لقد غابت القصة الموباسانية — أو ذَوَت في أقل تقدير منذ فترة بعيدة — في الأدب العالمي. وغاب ذلك النوع من القصص في إبداعنا العربي — منذ الخمسينيات — على يد اليوسفيْن إدريس والشاروني وإدوار الخراط، ثم في أعمال أدباء الستينيات التي اختلط فيها الوعي باللاوعي وتيارات الشعور. لم يعُد الواقع هو تلك الثنائيات المكررة: التقدم في مواجهة التخلف، الخير في مواجهة الشر، الغنى في مواجهة الفقر … إلخ. أصبح الواقع ملتبسًا وظنيًّا، وقُدِّمت محاولات تنتسب إلى الواقعية السحرية والعجائبية والغرائبية وخارج الواقع وما فوق الواقعي. النص الأدبي — في تقدير تودوروف — هو النص الذي يحطم القواعد النوعية، ولا يمكن أن يتقلص إلى مجرد معادلة، ومن ثَمَّ فلا يمكن وضعه — بصورة نهائية — في جنسٍ محدد. ويذهب جوناثان كلر إلى أن الأنواع ليست مجرد فئات للتصنيف، بل مجموعات من المعايير والتوقعات التي تساعد القارئ في تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي. وهو رأي يبدو مقنِعًا في عمومه. مع ذلك، فإني أرجو ألا نختلف في أنه توجد خصائص أو سمات يشترك فيها النص الإبداعي مع نصوص إبداعية أخرى، تختلف عن نوع ذلك النص. فالقصة — على سبيل المثال — قد تستعين بدرامية الحوار، أو تلجأ إلى هارمونية الموسيقى، أو إلى أسلوب التبقيع، أو الكولاج، كما في الفن التشكيلي، أو تقنيات السينما والمسرح وغيرها. وثمة رأي أن الرواية نوع أدبي يقاوم التقيد بما هو تأمُّلي وفني خالص، بحيث تذوب في المجموع الكلي للتجربة الإنسانية من أفكار وآراء وطموحات وغرائز. لا تفرد مطلقًا في الجنس الأدبي، فهو لا بد أن يفيد من الأجناس الأدبية الأخرى ويفيدها، يتأثَّر بها ويؤثِّر فيها. وإذا كانت كتابات ما بعد الحداثة تتجاوز الأنواع، الأجناس الأدبية، تذيب الفوارق والحدود، فإن التخلي عن الفروق بين الأنواع، وظهور صيغة جديدة، تأتلف وتختلط فيها كل الأجناس، يعني التحول إلى

نصٍّ بلا ملامح، وبلا هوية محددة (عندما ظهرت اللارواية واللامسرحية — في الستينيات — تصوَّر الكثيرون أن الرواية والمسرحية حان أوان موتهما). القصة قد تفيد من لغة الشعر، بينما تلجأ السينما إلى الرواية الأدبية، وتعتمد الرواية على درامية الحوار ... إلخ. لكن القصة يصعب إلا أن تكون قصة. الأمر نفسه بالنسبة للقصيدة والمسرحية والفيلم وغيرها. وإذا كانت بعض الأعمال الحديثة تطالِعنا باعتبارها كتابات أو نصوصًا، لا تسمية نوعية محددة، كقصة أو قصيدة أو مسرحية، فلعلِّى أومن بمقولة هيثر وابرو التي تؤكد أن معرفة النوع تهبنا مفاتيح عالية القيمة، فيما يتصل بالكيفية التي نفسر بها قصيدة.

يقول ألان روب جرييه: «ليست المشكلة هي تأسيس نظرية أو قالب موجود سلفًا نَصُبُّ فيه كتابة المستقبل. وعلى كل روائي، وكل رواية، أن يخترع شكله الخاص، وليس هناك وصفة يمكن أن تحل محل هذا التأمل الدائم.» ثمة مقولة إن الرواية نوعٌ غير منتهٍ، وقَدَرُها أن تظل هكذا إلى الأبد. إنها تتسم — كجنس فني — بالانفتاح واللانهائية. ما يشبه الإجماع النقدي على أن الرواية والقصة القصيرة هما النوعان القصصيان الحديثان اللذان جاوزا التعريفات والقوانين النقدية. وقد نشأت القصة الحديثة — في تقدير أوستن وارين ورينيه ويلك وغيرهما — من الأشكال السردية غير الخيالية، كاليوميات والمذكرات والرسائل والسِّيَر والتاريخ، وأيضًا من خلال النادِرة والخبر والطرفة والملحة وغيرها، وهو ما يخالف قول محمود أمين العالم: «ليس من الدقة أن نسعى إلى تلمُّس مصادر القصة العربية في تاريخ الأدب العربي القديم، وفي القرآن، والأساطير الشعبية والحكايات والمقامات وكتب الأخبار» (الثقافة الوطنية، فبراير-مارس ١٩٥٤م). ثم خالفت القصة الحديثة — في محاولاتها للتجريب — كل الأبنية القصصية المعروفة، وحطَّم كُتَّاب القصة القصيرة والرواية المحدثون كل البِنى القصصية المألوفة، أو المتعارف عليها، أو حتى التي حاولت التجريب دون أن تجاوز صفتها الإبداعية. أصبح مصطلح الرواية والقصة القصيرة — على سبيل المثال — مطاطًا. تلامس مع الملحمة والسيرة والمسرح والسيرة الذاتية ... إلخ. فالحيرة التي واجهها النقد في النظرة إلى «أيام» طه حسين، أو «خليها على الله» ليحيى حقي، باعتبارها عملًا روائيًّا أو سيرة ذاتية، تلك الحيرة تجد مرساها في نسبة السيرة الذاتية إلى فن الرواية، فـ «الأيام» أو «خليها على الله» إذن سيرة ذاتية ورواية في آن. ولا يخلو من دلالة قول شلوفسكي إنه لم يعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة. ثمة روايات وقصص جيدة دون أن يكون لها منظور جيد. إنها تعبير عن الإبداع الفني

وليس نظريات النقد. أهملت بعدًا أو اثنين من الأبعاد الثلاثة: الحدث والزمان والمكان. وثمة أسماء لأشكال أدبية تتصل على نحو أو آخر بفن القصة القصيرة: القصيدة النثرية، الخرافة، الحكاية، الطرفة، الملاحظة، الحدوتة، اللوحة، الفصل في رواية ... إلخ. وهناك القصة المضادة، أي التي تهمل المتعارف عليه في فن القصة، مثل الزمان والمكان والمنظور والحبكة والشخصيات واللغة ... إلخ. وعلى سبيل المثال، فالقول بأن الرواية ليست مجموعة من القصص القصيرة، مقابلًا لأن القصة القصيرة ليست جزءًا من الرواية. ذلك القول لم يعد واردًا في الحقيقة. قد تطالعنا رواية هي مجموعة من اللوحات المنفصلة، المتصلة (أذكِّرك بروايتي رباعية بحري بأجزائها الأربعة) وقد تأتي فصولًا في رواية، يشكِّل كل فصل ما يُعَد قصة قصيرة. والمجموعة القصصية «قارب الجليد» لإدوارد ماييا E. Maelle يمكن قراءتها باعتبارها كذلك، أو باعتبارها فصولًا تشكِّل رواية. وأيضًا رواية «البنتاجون» لأنطونيو دي بنيدتو Antonio Di Benedetto كتبها الفنان في شكل قصص قصيرة. وقد دخلت العظات والخطب والرسائل في نسيج السرد. والمتواليات القصصية قد تأتي — كما أشرنا — في صورة لوحات منفصلة، ومتصلة، أو حكايات سردية تتعدد فيها الشخصيات والأمكنة. وثمة القصة التي لا تسرد شيئًا، أو التي تخلو من الحدث والشخصيات والحبكة. وثمة تقطُّع الحكاية، والقص واللصق (الكولاج) وتحليل اللاشعور من خلال وجهات نظر الشخصيات، والمناجاة الذاتية، والنثر الغنائي. الحكاية تختلف عن القصة القصيرة في أن لها دلالة واضحة، لكن الحكاية ذات الدلالة هي الكثير مما يطالعنا الآن باعتباره قصة.

وإذا كانت الرواية الجديدة قد نشأت حوالي ١٩١٠م على يد فرجينيا وولف، فإن الجِدة في الرواية متكررة، ومتواصلة، ومن الصعب القول إنها ستنتهي. الرواية — في تقدير باختين — مجموعة من العمليات المفتوحة داخل حقل الكتابة. إنها لا تكون. فليس لها مجموعة من الخصائص الشكلية التي يمكن أن تحدَّها، لكنها «تصير»، فهي تتغير باستمرار وتتطور، لكن ليس في اتجاه محدَّد، أو مرسوم سلفًا، يمليه نظام للعلاقات بين الشكل الأدبي والبنية الاجتماعية التي تميز ظروف نشأته (ت: خيري دومة). ما يشبه الإجماع على أنه لم يعُد هناك ما لا تقبله الرواية، وأن كل الأجناس، وكل الحيل، تخدم التقنية الروائية. أشير — ثانية — إلى روايتي «رباعية بحري». كل لوحة مستقلة بنفسها، لكنها متصلة باللوحات التي سبقتها، واللوحات التي تليها. تتشكَّل من توالي اللوحات بانوراما متكاملة، بوسعنا أن ننسبها إلى الإبداع الروائي. وإذا كنت قد وصفت روايتي «الحياة ثانية» بالتسجيلية، فلأن السرد يروي ما جرى بالفعل. لم أضِف، ولم أحذف،

اللهم إلا ما تصورته صياغة أدبية وتقنية. أما روايتي «مد الموج» فهي تنتسب إلى جنس الرواية، لأنها تلتزم بتقنية الرواية ولغتها، وإن اقتصر السرد الروائي على تبقيعات نثرية من سيرة حياة. وقد أفدت في «البحر أمامها» من تقنية السرد المنفصل، المتصل، في بنية روائية واحدة، تتراكم فيه العلاقات والرموز والإيحاءات والإشارات والعبارات المضمرة والموحية.

إذن، فالاتهام الذي يواجهه التراث القصصي العربي متمثِّلًا في القصة والحكاية والنادِرة وغيرها، أنه لا يشابه القصة كما نعرفها اليوم ... هذا الاتهام يحتاج إلى مراجعة شديدة، وبالذات في ضوء اتساع مساحة الأشكال الفنية في القصة الحديثة، بصرف النظر عن الثقافة التي تصدر عنها. والقول بأن «زينب» هي بداية الرواية المصرية الحديثة يحتاج الآن كذلك إلى مراجعة، لا لأن الروايات التي سبقتها (حوالي ١٣٠ رواية) لم تخضع لتقويم من أي نوع، بحيث تستحق «زينب» الصفة التي وسمها بها يحيى حقي وآخرون؛ لا لذلك السبب فحسب، وإنما لأن فنية الرواية بالمعنى التقليدي لم تعُد واردة. وإذا كان من السهل تقبُّل الرأي بأن الرياح التي تهُبُّ من أوروبا حملت — في أوائل القرن العشرين — بذرة غريبة على المجتمع المصري، هي بذرة القصة (فجر القصة المصرية ص٢١) فإن ذلك الرأي يحتاج — في ضوء المعايير الحالية لفن القصة — إلى إعادة نظر. نعم، كانت القصة بذرة غريبة على المجتمع المصري في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، القصة بقواعدها الكلاسيكية، بخصائصها الموباسانية من بداية ووسط ولحظة تنوير. وهي قواعد وخصائص تجاوزتها التيارات والاتجاهات الفنية الحديثة بصورة مؤكدة. لم تعد صرامة البداية والذروة ولحظة التنوير — كما أوردها رشاد رشدي في كتابه عن فن القصة القصيرة — مطلوبة. ما بعد الحداثة تذهب إلى أن «كل نص جديد إنما يُكتَب مكان نصٍّ أقدم.» بل إن بورخيس يحرص على التأكيد أنه لا أحد يمكنه أن يدَّعي الأصالة في الأدب. كل الكُتَّاب — في تقديره — ناسخون ومترجمون ومفسِّرون للنماذج الأصلية المتوالية بتوالي الإبداعات، في توالي العصور.

السؤال الذي يطرح نفسه: كيف تعتمد محاولات توظيف التراث العربي فنًّا قصصيًّا، ولا تعتمد التراث العربي نفسه — بكل ما يشتمل عليه من فيض حكائي وأشكال قصصية — فنًّا قصصيًّا؟! وعلى سبيل المثال، فهل تختلف مشاهد الواقعية السحرية عن مشهد الباب

المغلق؟ يصر الرجل على فتحه لرؤية ما وراءه. يجد حصانًا، يفك قيده، ويمتطيه. يطير الحصان، وينزل به على سطح، ويضرب بذيله، فيتلف عينه اليسرى؟! ألا نجد في ذلك المشهد — وسواه — مدخلًا لواقعية أمريكا اللاتينية السحرية؟!

لامست تخوم القصة أجناسًا أدبية وفنية أخرى، واختلطت بها وتشابكت، وانتسبت جميعها إلى الإبداع القصصي، بحيث انتفى التحديد الصارم لماهية القصة. بل إن صديقي عبد الله أبو هيف يذهب إلى أن تحديد عناصر القصة لا يعني الركون إلى نظرية الأجناس الأدبية، لأن فن القصة أنجب أجناسًا متعددة في القديم والحديث (القصة العربية الحديثة والغرب، ٣٨). وكما يشير كونديرا، فإن معظم الروايات الحديثة — بالمعنى الزمني وليس بمعنى الحداثة — تقف خارج دنيا الرواية. لقد أفادت الرواية من تقنية المدركات الحسية والبصرية: المونتاج والتبئير، والزاوية القريبة، والمزج، والقطع، والتناوب، والاسترجاع، وحذف علامات الترقيم. وتبادلت الرواية — والسينما بعامة — التأثُّر والتأثير. وثمة الاعترافات المصاغة في شكل روائي، والسير الذاتية للمبدعين، والمشكلات والقضايا الأخرى التي تُنسَب إلى الرواية بالشكل وحده، وثمة القصة المقال، والقصة السرد، والقصة اللوحة، والقصة الرسالة، والقصة الخاطرة، والقصة الرحلة ... إلخ. وثمة تعاظم دور المتلقي بديلًا لسلبية القراءة، وتداخل السرد بالمونولوج الداخلي، والمزج بين الواقع والخيال، والحسية والأسطورية، وأنسنة الحيوان والأشياء. طرأ على نظرية القصة عمومًا ما بدَّل من النظرة الثابتة إليها، كالشكلانية والبنيوية والتكوينية واللسانية وغيرها. لذلك فإني أجد في ما بعد الحداثة ما يحمله التراث العربي، فأنسب إلى القصة والرواية، ما تناثر في كتب العرب من الخرافة، والتاريخ، والسيرة، والحكاية، والخطابة، والتهذيب، والشعبية، والخبر، والطرفة، والملحة، والرحلة، والحلم، وغيرها من فنون السرد العربي. «ثمن زوجة» قصة لنجيب محفوظ، نشرها ضمن مجموعته «همس الجنون» تتحدث عن الزوج الذي يضبط زوجته في موقف الخائنة، ويدبر حيلة يدفع بها الزوجة إلى الانتحار دون أن يكون هو المتسبب بصورة معلَنة. هذه القصة تذكِّرنا بحكايات العرب ونوادرهم وأخبارهم. القصة لا تستدعي التراث ولا توظِّفه، لكن ملامح التراث تبدو واضحة بما لا يخفى. أنت تستطيع أن تتعرَّف إلى حيل الأزواج في كشف خيانات زوجاتهم، في الكثير من حكايات العرب ونوادرهم. ولو أننا بدَّلنا الأسماء والمسميات، وتحوَّل البيت إلى خيمة، والريال إلى درهم، فستطالعنا حكاية ذكية من تراثنا العربي. أذكر بالحكاية التي جاءت في «وفيات الأعيان» عن حب أم البنين بنت

عبد العزيز بن مروان، وزوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك، لوضاح اليمن الشاعر. «أخفته — ذات يوم — في صندوق بعد أن دخل عليها الخليفة فجأة. وفطن الوليد إلى ما حدث، فدعا الخدم وأمرهم بحمل الصندوق إلى شفير بئرٍ، ثم قال له: يا صاحب الصندوق، إنه بلغنا شيء، إن كان حقًّا فقد دفنَّاك ودفنَّا ذكرك إلى آخر الدهر، وإن كان باطلًا فإنما دفنَّا الخشب. ثم قذف الخدم بالصندوق في البحر، وأهالوا عليه التراب، وسويت الأرض فما رُئي الوضاح بعد ذلك اليوم، ولا أبصرت أم البنين في وجه الوليد غضبًا، حتى فرَّق الموت بينهما.» لقد تعمَّد كلٌّ من الزوج والخليفة ألا يشير إلى ذلك الكابوس — بعد انقضائه — بتلميحٍ أو تصريحٍ، ولا ذكره بخيرٍ أو شرٍّ، ولا أجرى بسببه تحقيقًا، ولا أثار عنه سؤالًا، وطالع الزوجة بوجه هادئ كأنه شخص آخر غير الزوج المطعون. استعان حمدي في «ثمن زوجة» بهدوئه، وخطَّط للانتقام دون أن يصارح أحدًا بما ينوي فعله، وهو ما فعله الخليفة. وكان الريال مساويًا للصندوق الذي اختفى فيه الشاب العشيق، وإن اختلفت النهاية بين القصة والحكاية، فقد قُتِل العشيق في الحكاية — الأدق أنه قَبِل القتل! أي إنه انتحر — بينما انتحرت الزوجة في القصة (محمد جبريل، عود على بدء: فتوة العطوف لنجيب محفوظ)؛ لا تباين في دلالات العملين، وإن اختلفت فنية التناول.

من الصعب أن ندَّعي غياب الصلة بين الأشكال القصصية التراثية، والقصة العربية — بل والقصة بعامة — في أحدث معطياتها. القول إن الصياغة العربية تخالف الصياغة التي تضيف إلى فنية القصة، وتمثِّل فيها بعدًا أساسيًّا … هذا القول يبدو خافت الصوت إلى حد التلاشي في ضوء التيارات الفنية الأوروبية الحديثة نفسها، كاللاقصة، واللاحكاية، وتوظيف التراث … إلخ. ولعلِّي أعيد التأكيد على أن القصة الحديثة لم يعُد لها إطار ولا مدى محدد. ثمة قصيدة تسرِد قصة، وثمة قصة هي أقرب إلى قصيدة النثر، وبعض المقالات تكتمل فيها مقومات القصة القصيرة، بل إن بعض قصص بورخيس المتفوقة ليست إلا عروض كتب أو مقالات نقدية. وعلى سبيل المثال، فإن إبداعات بورخيس تعاملت مع التراث الإنساني باعتباره تراثه القومي. أعلن أن تراثه هو ثقافة العالم، فلا يظل حبيسًا داخل الحدود الضيقة لمدينة بذاتها، ولا لبلد ذاته، ولا لقارة محددة. إبداعات بورخيس تطالعنا بالكثير من الاقتباسات والمقارنات والإشارات. لم يحبس بورخيس قراءاته ولا أفكاره ولا إبداعه، في سجن التراث القومي لبلاده مثلما فعل الأوروبيون. انطلق في كتاباته إلى الآفاق الثقافية الرحبة. استوعب أساطير اسكندنافيا، وسِيَر الشرق العربي، وشِعر الأنجلو ساكسون، وفلسفة الألمان، وأدب العصر الذهبي بإسبانيا، وشِعر الإنجليز، وشِعر هوميروس ودانتي،

وضفَّر في أعماله آيات القرآن، وأحاديث الرسول، وليالي ألف ليلة وليلة، والعديد من الطُّرَف والنوادر والحكايات والإشارات الثقافية، مما يزخر به التراث الإبداعي العربي، بالإضافة — طبعًا — إلى التراث الإبداعي الغربي كنثر ستيفنسون وحكايات الساجا الأيسلندية وغيرها. ثمة تكامل في إبداع بورخيس بين الشعر والقصة القصيرة والمقال؛ ذلك كله يصب في بوتقة واحدة، من الصعب أن تميز فيها بين جنس فني وآخر. تداخلت مستويات القص؛ لم يعد الفضاء الروائي أو القصصي ينتهي بتلك الحدود الحاسمة التي كان يشترطها النقد قبل نشوء الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة؛ تشابكت المسميات والصفات، واختلطت.

باختصارٍ، فإني أومن بالتراث، بوعيه وجدواه، وإمكانية استعادته واستمراره، تواصلًا مع المعطيات المعاصرة والحديثة. وكما يقول أندريه موروا، فإن كل قارئ من قراء القرن العشرين — أضيف: الحادي والعشرين — يعيد — لا إراديًّا — كتابة روائع القرون الماضية بطريقته الخاصة.

(الهلال، مارس ٢٠٠٢م)

الإضافة في الفن

إذا كنت قد ألزمت نفسي — ذات صباح خريفي في مطالع الستينيات — أن أقرأ كل ما تصادفه يداي من أعمال إبداعية — روايات وقصص قصيرة على وجه الخصوص — فإن النتيجة التي أعانيها الآن هي أن الجديد في الإبداع الروائي والقصصي — هذا ما يشغلني — وفي فنيات الإبداع تحديدًا، مطلب في غاية الصعوبة، ويحتاج إلى موهبة من حقها أن تنتسب إلى العبقريات. العادة في الندوات الأدبية أن يجامل آخِر المتحدثين مَن سبقوه، فيشير — بتواضعٍ غير حقيقي — إلى أنه لم يعد لديه ما يضيفه، وإن قرر — بينه وبين نفسه — أن يقذف بعصا موسى لتبتلع أفاعيل السحرة. ولأني لا أمتلك ما يهبني الثقة في تقديم «الإضافة»، فإني أكتفي بالغيرة الفنية — هل هذا هو التعبير الأنسب؟ — وأن أقرأ تلك الإضافات الجميلة في فنية القصة القصيرة والرواية.

الإضافة لا تعني الإلغاء، وإلا لألغينا أعمالًا روائية وقصصية مهمة في تاريخ أدبنا المعاصر، في ضوء أعمال نجيب محفوظ على سبيل المثال. الإضافة التي أقصدها، هي التي يحاول التجريب تقديمها، لا إضافة بدون تجريب. أو أن التجريب المتفوق يقدم إضافة؛ لا يوجد مبدع حقيقي لم يحاول أن يقدم إبداعًا غير مسبوق في مقولته وفنيَّته. قرأت لمحمد النويهي في أواخر الخمسينيات أن الأديب لا يمكن أن يكون عظيمًا إلا إذا ابتكر شكلًا فنيًّا جديدًا، وشقَّ طريقًا غير معروف ولا مألوف. وأضاف النويهي أنه مستعد لأن يسامح أدباءنا على كل ما يرتكبون في سعيهم نحو تحقيق هذه الصورة الملحَّة من خطأ وشطط، فهم يأملون أن ينتهوا من تلك التجارب إلى استكشاف سواء السبيل. وكانت قراءتي للنويهي مساوية من حيث التفاتي إلى ضرورة أن يضيف المبدع جديدًا، لما قرأته لمحمد مندور عن ضرورة أن تكون للمبدع فلسفة حياة.

الإبداع هو إضافة شيء جديد إلى الوجود، لكن لابروبيير يذهب إلى القول: «كل شيء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون. أما العادات، فقد انتُزِع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط المتاع على إثر ما جمعه الأقدمون.» ويقول الكاتب الأيرلندي أوفلارتي: «إن أشد ما يؤلم الكاتب هو معرفته أن كل ما يقدمه قد قيل من قبل.» أصعب الأمور — أو أقساها — أن تبدع عملًا بتصورٍ أنه غير مسبوق، ثم يبيِّن توارد الخواطر — هذا هو التعبير الذي تفضِّله النصيحة المشفقة — عن الأعمال التي تلقي على عملك — غير المسبوق — ظل التأثر. وقد بدأ اهتمام جابرييل جارثيا ماركيث بفن القصة، حين قرأ قصة «المسخ» لكافكا. قرأ في أولها هذه الجملة: «عندما صحا جريجور سامسا ذات صباح، بعد أحلام مقلقة، وجد نفسه قد تحوَّل إلى خنفساء.» وأغلق جارثيا الكتاب فزعًا، وهو يهمس لنفسه: هل يمكن أن يحدث هذا؟ وكتب — في اليوم التالي — أول قصة له. وللكاتب الأمريكي اللاتيني ألفريدو كاردينا بنيا قصة بعنوان «آثار النمل على الرمل»، يعتذر لقرائه — بداية — عن إخفاقه في العثور على قصة جديدة لم يسبق أن قرأ مثلها. وعلى حد تعبيره فإن ألف ليلة وليلة مخزن لأكبر عدد من القصص الإنسانية. لقد أصبح هذا الكتاب نبعًا ثريًّا متعدد الروافد للعديد من القصص والحكايات التي تُروَى في كل أنحاء العالم، وجعل الكثير من الكتابات التالية لصدوره مجرد تقليد، أو نقل غير مبدع. وتنقَّل الراوي/الكاتب بين العديد من موضوعات الأحلام والحب، وحكايات الجنيات والعفاريت، وقصص الفزع والأشباح والأرواح الشريرة. ثم توصل — أخيرًا — إلى قصة وجد فيها تفردًا عن كل ما سبق تأليفه من قصص: «كان ذات مرة». وقرأ القصة على متلقين كُثر في أنحاء العالم، ثم أسلم عينيه لإغماضة الموت، وهو يبتسم في هناءة!

ثمة مقولة: «هناك من يظن أنه ابتكر قصة، لكن هناك من اخترعها قبله.» وعلى حد تعبير إرسون Euerson فإن الأعمال — حتى الأصيلة — ليست أصيلة، بمعنى أن الأصالة لاحقة لأعمال سابقة. ويقول نورثروب فراي: «إن الشِّعر لا يمكن صنعه إلا من قصائد أخرى، والروايات لا يمكن صنعها إلا من روايات أخرى، والأدب يشكِّل نفسه، ولا يشكِّل شيئًا خارجًا عنه، وكل شيء جديد في الأدب هو إعادة تصنيع لشيء قديم.» ويضيف إرنستو ساماتو: «ليس ثمة تقدُّم في الفن، بل تغيُّر ومحطات وصول جديدة فقط.» فهل كل الكُتَّاب الذين ماتوا، والذين يعيشون، ومن سيولدون في الدنيا — والتعبير لإنريكي أندرسن إمبرت — مجرد أناس يقومون بالتكرار والتقليد وإعادة السبك والانتحال، ووجود صلات ضعيفة، أو قوية، بين النصوص؟

الكثير من الإبداعات الروائية والقصصية لا يضيف شيئًا إلى القصة والرواية، إنه مقيَّد بسيطرة العادي. إن التقاط سقط الحصاد لن يضيف إلى الفن، ولا إلى الفنان، والتعبير عن الخصوصية همُّ كل الأدباء — أو هذا ما أقدِّره — بصرف النظر عن انتماءاتهم السنية، أو الفنية. ليس بأملٍ أن يجدوا قارئًا لم يقرأ الأعمال السابقة عليهم — والقول لأندريه جيد — وإنما بأمل أن يجد القارئ تميزًا وإضافة عما كتبه أدباء الأجيال السابقة.

مشكلة المبدعين — في زمننا الحالي — هي ما عبَّر عنه موباسان — منذ عشرات الأعوام — في قوله: «من يكتب اليوم لا بد أن يكون مجنونًا أو جسورًا أو وقحًا أو غبيًّا؛ فبعد كل هؤلاء الأساتذة العباقرة، ماذا تبقى لنا أن نفعل؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل؟ من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة، لا يوجد مثلها في كتاب ما.»

وحين كنَّا نحتفي بطريقة تيار الشعور — كما جاءت على استحياء في ثلاثية نجيب محفوظ (أواسط الخمسينيات)، أو بصورة واضحة في «الطريق» و«اللص والكلاب» (أوائل الستينيات) — فقد كان رأي «أولسوب» أن أحدًا من الكُتَّاب الإنجليز المعاصرين لن يجرؤ على استخدام تكنيك الشعور حتى لا يُتَّهَم باتِّباع أسلوب عتيق عفى عليه الدهر.

المقولة الشهيرة تؤكد أن الأفكار ملقاة على الأرصفة، لكن فلوبير ينصح كُتَّاب الأجيال التالية بألا يكتبوا شيئًا دون أن يشعروا بما لم يشعر به، أو عبَّر عنه، كُتَّاب آخرون. الجديد اكتشاف وإضافة وارتياد مناطق لم يسبق ارتيادها (أذكِّرك بمقولة الفنان التشكيلي الفرنسي سيزان: «إنني أريد أن أرسم، وكأن رسامًا واحدًا لم يقم بهذه المهمة من قبلي.»). ولعلِّي أعتبر كل عمل أبدأ في كتابته تجربة أولى. قد يشابه — في فنِّيته — أعمالًا لي سابقة، وقد يختلف مع ما سبق أن كتبته.

الحبكة تعني الخطة التي نكتب في ضوئها العمل الفني. أوافق على أن الحكي هو أساس الرواية، لكن الحكي المتتابع، المتسلسل، لم يعُد شرطًا صارمًا للعملية السردية، فضلًا عن الحبكة التي تصنع فنية العمل الإبداعي. وكما يقول أ. م. فورستر فإن القصة هي حكي لأحداث مرتَّبة حسب تتابعها الزمني، بينما الحبكة تنظم الأحداث تبعًا لإدراك ما بينها من أسباب وعلل. ثمة المحاولات التجريبية التي تحاول كسر قواعد الرواية الواقعية، والتحرر من تقاليدها شبه الثابتة، وتفيد من لغة الشعر، ومن الإيقاعات الجمالية، وتترك النص الروائي مفتوحًا.

إن عوليس تستغرق ثماني عشرة ساعة من الحياة اليومية، وإن احتلت مئات الصفحات. ورواية جابرييل جارثيا ماركيث «خريف البطريرك» تتكوَّن من ستة فصول،

بلا أرقام أو عناوين تبدأ بها. إنما مساحة بيضاء صغيرة تفصل بين كل فصل والفصل الذي يليه. وتتواصل السطور دون أن يعوضها فواصل إلا القليل من النقط. وكانت تلك — فيما أقدر — بداية تقنية أسلوبية في الأدب العالمي كله. وفي رواية «المسيح ضد أريزونا» لكوميلو خوسيه ثيلا يعتمد الفنان تقنية الرواية الدائرية، إلى جانب تشابك التقنيات الروائية الحديثة بصورة لافتة، فأحداثها تستغرق ٢٣٨ صفحة، يبدأ فيها الراوي الحكي، ثم يتوقف في منتصفها عن السرد، ويحل مكانه شخص آخر يكمل الحكاية، ونكتشف أن الراويين هما شخص واحد، غيَّر اسمه ولقبه وبعض حياته. الرواية سرد متصل، لا يتوقف؛ تختفي الفصول وعلامات الترقيم — عدا الفاصلة — وتختفي النقاط إلا نقطة النهاية. إن البطل بالمعنى المتواتر يغيب عن هذه الرواية؛ ليس ثمة بطل محدد بين الشخصيات التي تزيد على ٤٥٠ شخصًا ... والأمثلة كثيرة.

ظل الإبداع السردي العربي يتمثَّل التجربة الغربية وفق مفهوم الحبكة، وفي ضوء متغيرات الواقع العربي. ثم لم تعد الرواية — ولا القصة القصيرة — تشترط ملاحظة إ. م. فورستر أن تكون عبارة عن قصٍّ حوادث حسب ترتيبها الزمني، الغداء بعد الإفطار، والأحد بعد السبت، والموت بعد الحياة، والتحلل بعد الموت ... إلخ. القصة الحديثة — هذا هو التعبير الذي يحضرني — تهمل السرد المتتالي للأحداث، الأحداث المتصلة، وإن اتصلت الفجوات والفقرات، وتلاصقت؛ لتصنع اكتمالًا فنيًّا من خلال حبكة واعية. ثمة تداخل في الأزمنة والأمكنة، وفي الأنواع الأدبية، وفي الأنواع الفنية بعامة. إن كل ما يخدم القص تفيد منه الرواية. ليس ثمة ما لا تقبله الرواية؛ إنها تجاوز حدود الزمان والمكان، وتتماهى مع الأجناس الأدبية — والفنية — الأخرى. ثمة الكولاج، والمونولوج الداخلي، وإدخال عناصر من السيرة الذاتية، واستخدام الأقواس، وعلامات الترقيم، واستخدام أبناط مختلفة، وأنماط مختلفة من الخطوط ... إلخ.

وبالنسبة لي، فإن الفن — كما يقول نورثروب فراي — يبدأ حالما تنقلب «أنا لا أحب هذا» إلى «ليست هذه الطريقة التي أتخيله بها». ودون تطلع إلى محاولة تجاوز الأستاذية التي أدين بها للعشرات ممن كتبوا بالعربية وبلغات أخرى، فليس ثمة المبدع الذي أتوق إلى تحطيمه، تخلصًا من مأزق تأثيره في فهمي للإبداع، وفي إبداعه نفسه، وذلك لسببٍ بسيطٍ هو أني قد أفلحت — من زمن بعيد — في التخلص من كل التأثيرات. أنا أكتب ما يعبِّر عن رؤيتي، وذاتيتي الخالصة، في الفنية واللغة والسرد والحوار ... إلخ. لذلك، فقد أديت

صلاة الجنازة على مجموعتي القصصية تلك اللحظة عقب صدورها مباشرة. تبينت — في معظم قصصها — أجنة غير مكتملة، أو أنها نواة لتجارب لاحقة، لقصص قصيرة تالية. فهي — بلغة الفن التشكيلي — أقرب إلى الاسكتشات التي تُعَد إرهاصًا، أو مقدمة، للأعمال المتكاملة.

روايتي «إمام آخر الزمان» تقوم على التكرار، لكن تعدد الحالات التي يقدمها هذا التكرار يجعله — في تصوري — مطلوبًا. فإمام الفصل الثاني يختلف — في أفكاره وما يدعو إليه وممارساته — عن الأئمة في الفصول التالية. وحين يقتل الناس مَن بدا كأنه الإمام الحقيقي، فلأن القارئ كان تابع توالي الأئمة بكل ما عبَّروا عنه من تناقضات.

ولرواية «بوح الأسرار» — المتعددة الأصوات — أنصارها من النقاد المعاصرين مثل رولان بارت وباختين وغيرهما. ثمة العديد من النقاد — كما يقول رامان سلدن — يرون أن الرواية المتعددة الأصوات أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من النصوص الأحادية المعنى (المونولوج). في قصة «الآنسة كورا» لخوليو كوتا ثار تتعدد الأصوات داخل القصة، لكن التعدد يتداخل، ولا تفصله تقنية ما، فهو يختلف — مثلًا — عن «ميرامار» محفوظ، ورباعية «داريل»، ورجل فتحي غانم الذي فقد ظله، وحتى عن «بوح الأسرار». ليس ثمة توقف عند نهاية فقرة لأحد الأصوات، ليقدم الفنان بالتالي صوتًا آخر يروي الحدث من وجهة نظر مغايرة، وإنما الأحداث تختلط وتتشابك وتستمر إلى نقطة النهاية، من خلال تعدد متداخل للأصوات، لا تفصله نقط ولا فصلات، ولا أدوات وصل من أي نوع. ولعل السؤال الذي يلقيه القارئ على نفسه: من يقول الصدق بين الشخصيات المتكلمة، ومن يقول الكذب؟

ظني أن الإجابة يملكها القارئ وحده؛ هو الذي سيتأمل الروايات المتباينة، وتحرِّي أقربها إلى الصدق وأبعدها عنه.

وإذا كان تعدد الأصوات يعني رواية الحدث على لسان إحدى شخصيات الرواية، ثم يُروَى الحدث نفسه من زاوية أخرى، على لسان شخصية أخرى، ثم يرويه شخص ثالث من زاوية مغايرة، وهكذا، حتى تكتمل الصورة في النهاية. إذا كان ذلك كذلك، فإن الأحداث في «رباعية بحري» تتوالى كما يرويها الراوي العليم، وهو الكاتب نفسه، فيما عدا المونولوج الداخلي، والتداعي، والاسترجاع، والفلاش باك، والتقطيع السينمائي، وتداخل الأزمنة، وعناصر اللون والضوء والموسيقى، وغيرها من التقنيات التي ربما يفرضها العمل. لكن اللوحات المنفصلة، المتصلة، التي تتشكَّل منها «رباعية بحري» لا تجاوز الرواية الواحدة، رواية الراوي العليم لا رواية الأصوات المتعددة.

والراوي — في الحكي الذي كتبت به روايتي «النظر إلى أسفل» — لا يتجه إلى القارئ وحده، لكنه قد يتجه إلى متلقٍّ آخر في داخل العمل، متلقٍّ مشارك، أو غير مشارك، في الحدث القصصي، لا يراه القارئ وإن تخيله. يتجه إليه الراوي بما يقول، فهو قارئ مفترَض، متلقٍّ اخترعه الكاتب وتصوره القارئ. المتلقي الحقيقي للعمل، وإن اختلف عنه المتلقي داخل العمل في أنه جزء من العمل بالمشاركة، أو أنه يتحدد في إطار السلبية، لا يسهم في تجسيد الحدث القصصي ولا نموه. ملامحه ضائعة أو باهتة لأنه غير موجود بالفعل داخل العمل. ولعلِّي أشير إلى روايتي «النظر إلى أسفل» فلا أحد على مستوى النقد المتخصص، أو القراءة العادية تعرَّف إلى ذلك المتلقي: هل هو صديق لشاكر المغربي؟ هل هو وكيل النيابة؟ هل هو محقق الشرطة؟ هل هو شاكر المغربي نفسه؟ صعب القول بتعريف محدد، لأن المتلقي الذي تتجه إليه الرواية — في داخلها — غير مشارك، فهو غير موجود فعلًا، وتغيب من ثَمَّ ملامحه الجسمية والنفسية.

العادة أن يبدأ الراوي في سرد الحكاية، بعد أن يصل إلى النهاية السعيدة، أو في الأقل: النهاية التي ينجو فيها بحياته. لا مشكلات تمنعه من أن يسترخي، ويبدأ الحكي. من يبدأ في رواية ما حدث، فهو لا بد أن يكون قد وصل إلى نهاية ذلك الحدث. أنا لا أستطيع أن أصارع الأمواج — على سبيل المثال — وأروي — في الوقت نفسه — ظروف ذلك الصراع، ولا كيف يحدث ما يحدث. لكن شاكر المغربي بدأ يروي بعد أن قتل نادية حمدي، وواجه مصيرًا قاسيًا. وهو قد واجه النهاية دون أن يتخلى عن تقديسه لذلك الفعل السحري، كما يصف جورجي جاتشيف «الفتشية»، والخضوع له.

وفي مقالة متميزة وممتازة عن الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، طرح نصر حامد أبو زيد عدة أسئلة هي: ما العلاقة بين المؤلِّف والنص؟ وهل يُعَد النص الأدبي مساويًا حقيقيًّا لقصد المؤلف العقلي؟ وإذا كان ذلك صحيحًا، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسِّر من النفاذ إلى العالم العقلي للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تمامًا؟ أو أن ثمة علاقة؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ ... إلخ (فصول، أبريل ١٩٨١م).

روايتي «الصهبة» — في رؤيتي النقدية — أقرب إلى رواية تكوين الشخصية التي يواجه المرء فيها ظروفًا غير مواتية، سواء على المستوى الأسري أو الاجتماعي، ويقع ضحية انقسام بين الحلم والواقع، لكنه ما يلبث أن يتخلى عن ذلك برفض مجتمعه من ناحية، ومحاولة تحقيق طموحاته الشخصية من ناحية ثانية. أنت في «الصهبة» لا تدري أين يبدأ

الواقع، وأين ينتهي الخيال؟ أين الحقيقة، وأين الحلم؟ حتى منصور سطوحي نفسه، لم يدرِ: ما الذي جرى في الحلم، وما الذي جرى في الواقع؛ اختلطت الرؤى، وتشابكت، وامتزج الحلم والواقع. ولعلِّي أستطيع أن أَصِف الشاطئ الآخر في إطار مصطلح «الرومانسية الحديثة»، فهي جديدة وليست تقليدية، وتستند إلى فترة مهمة من تاريخنا الحديث. وإذا كانت ألف ليلة وليلة تنتمي إلى القصة الإطارية، أي القصة الواحدة التي تتفرع منها قصة ثانية، وتتفرع من القصة الثانية قصة ثالثة، وهكذا. فإن حواديت شهرزاد — في روايتي «زهرة الصباح» — كانت تحاول إلغاء الموت، أو تأجيله. تواصُل الحواديت وتشابكها، يعني استمرارية الأمل في الحياة. وكان الهدف من حفظ زهرة الصباح لعشرات الملاحم والحكايات والحواديت والسِّيَر والقضايا والنوادر، إلى آخر ما أعاده عليها أبوها عبد النبي المتبولي. كان الهدف تحقيق ما هو أشبه بسباق التتابع الذي تلتقط فيه التالية العصا من التي سبقتها. كان ذهاب شهرزاد إلى الموت — لو أن ذلك قد حدث — هو نهاية المسافة التي قطعتها في السباق، لتحاول زهرة الصباح أن تعدو مسافة أخرى، تهَب أفقها المحدود ما حفظته من حواديت وحكايات.

لقد تداخلت الحدود بين كتابة السيرة الذاتية وكتابة الرواية. اتسع المجال السردي للرغبة في البوح، ورغبة القص، ومزج الواقعي بالخيالي، والحقيقي بالمجازي، والتعبير عن الذات بعامة من خلال تقنيات مستحدثة. والحق أني لم أحاول الإفادة من الحرية التي ربما تتيحها لي السيرة الذاتية/الرواية، لما كتبت روايتي «مد الموج». لقد حرصت على أن أسجل ما حدث، ما رأيته بالفعل، ما استمعت إليه بالفعل، ما عشته بالفعل، لم أَضِف، ولم أحذف، ولا حتى لضرورة فنية أو أخلاقية. وحين أراد سارتر أن يقول الحقيقة — على حد تعبيره — فإنه تعمَّد أن يقولها في عمل تخييلي، وهو ما أثق أني لم أفعله. لقد قلت الحقيقة دون حذف أو إضافة، دون نقصان أو زيادة؛ الحقيقة كما استقرَّت في الذاكرة. «مد الموج» — في تقديري — رواية بوح بأكثر من أن تكون رواية سيرة ذاتية. أنا — الكاتب/الراوي — أحيا في الحاضر، وأسترجع ومضات من مساحات الماضي. وفي روايتي «اعترافات سيد القرية» أتأمل القول إن شخصية الفنان هي محصِّلة الشخصيات التي يحفل بها إنتاجه. إن زاو مخو في اعترافات سيد القرية من اختراع خيالي، لا أتصور أنه يوجد في داخلي شيء منه. وفي روايتي «زمان الوصل» تناوب صوت الراوي في المضارع مع صوت الكاتب في الماضي. هما صوتان: صوت الراوي، والصوت العليم بكل شيء. الراوي يحكي ما يعرفه، لا يجاوز ما حدث له شخصيًّا، ومن خلال وجهة نظر قد تكون صحيحة،

وقد تكون كاذبة. أما صوت الكاتب فهو يحاول أن يقدم كل وجهات النظر. وأفدت — من حيث الشكل — من عمودية الخطوط ومَيْلها، فالخطوط العمودية تنقل رواية الراوي عن المضارع، والخطوط المائلة تنقل رواية الكاتب عن الماضي.

«ألف ليلة وليلة» تنتمي إلى القصة الإطارية، أي القصة الواحدة التي تتفرع منها قصة ثانية، وتتفرع من القصة الثانية قصة ثالثة، وهكذا. وفي روايتي «زهرة الصباح» كانت حواديت شهرزاد تحاول إلغاء الموت، أو تأجيله. تواصُل الحواديت وتشابُكها، يعني استمرارية الأمل في الحياة. وكان الهدف من حفظ زهرة الصباح لعشرات الملاحم والحكايات والحواديت والسِّيَر والقضايا والنوادر، إلى آخر ما أعاده عليها أبوها عبد النبي المتبولي. كان الهدف تحقيق ما هو أشبه بسباق التتابع الذي تلتقط فيه التالية العصا من التي سبقتها. كان ذهاب شهرزاد إلى الموت — لو أن ذلك قد حدث — هو نهاية المسافة التي قطعتها في السباق، لتحاول زهرة الصباح أن تعدو مسافة أخرى، تهب أفقها المحدود ما حفظته من حواديت وحكايات.

إن قيمة القصة في الحبكة، في فنيَّة القص بأكثر من تيمة القص. الحبكة تعني الخطة التي نكتب في ضوئها العمل الفني. أوافق على أن الحكي هو أساس الرواية، لكن الحكي المتتابِع، المتسلسل، لم يعُد شرطًا صارمًا للعملية السردية، فضلًا عن الحبكة التي تصنع فنية العمل الإبداعي. لم تعُد الرواية — ولا القصة القصيرة — تشترط ملاحظة إ. م. فورستر أن تكون عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، الغداء بعد الإفطار، والأحد بعد السبت، والموت بعد الحياة، والتحلل بعد الموت ... إلخ. ثمة تداخل في الأزمنة والأمكنة، وفي الأنواع الأدبية، وفي الأنواع الفنية بعامة. إنَّ كل ما يخدم القص تفيد منه الرواية، ليس ثمة ما لا تقبله الرواية؛ إنها تجاوز حدود الزمان والمكان، وتتماهى مع الأجناس الأدبية الأخرى.

أصارحك أنه لو أن أعمالي التي تلي البدايات جاءت مشابهة، أو استمرارًا على نحوٍ ما، لأعمال الأجيال السابقة، فقد كان ينبغي أن أتوقف، لأني لن أضيف، ولا أقدم المغاير، أو الصوت الخاص، بصورة مؤكدة. أتفق مع جابر عصفور في رأيه بأن الرواية الحقيقية هي التي تضع أداة النفي «لا» في مواجهة الروايات السابقة عليها، بادئة من نقطة مغايرة، باحثة عن ما تنفرد به في إضافتها الكيفية لا الكمية (زمن الرواية، ٦٥).

إن الأصالة هي أن يخوض الفنان مغامرة الخروج عن السائد والمألوف، واستكشاف الآخر وما بداخل النفس، وامتلاك ما لديه. إنه يوظف السيرة الذاتية والسيرة الغيرية

والتاريخ والشعر والدراما والخطابة والأسطورة والخرافة والملحمة والسيرة والطُّرفة والمثل والرسالة والحكاية والرحلة والحلم وغيرها.

الأصالة هي القدرة على الانسجام مع عناصر الجِدة وتحمُّل تبعاتها. أتذكر قول خوليو كورناثر «إن الطبيعة الحقيقية للأشياء لا تكمن في قوانينها، وإنما في الشذوذ عنها.» وفي تقدير ألان روب جرييه «أن امتداح كاتب شاب اليوم، لأنه يكتب مثل ستندال، ينطوي على غشٍّ مزدوج. فمن ناحية إن هذه العبارة لا تنطوي على شيء يثير الإعجاب، ومن ناحية أخرى، إنها مستحيلة تمامًا. فللكتابة مثل ستندال يجب — أولًا — أن يعيش المرء في سنة ١٨٣٠م. فالكاتب الذي ينجح في إخراج صورة مقلدة بارعة، إلى حد أن تكون صفحاته صالحة لأن يوقعها ستندال في ذلك الزمن ... مثل هذا الكاتب لن تكون له اليوم القيمة نفسها التي كانت تكون له، لو أنه كتب هذه الصفحات نفسها في عصر شارل العاشر، أو قبل ستندال بمائة وثمانين سنة تقريبًا.» لقد اطمأن الكثير من الروائيين — والدارسين أيضًا — ذات يوم، أن زمن الرواية قد انتهى، لكن المبدعين المتميزين: ماركيث ويوسا ومحفوظ وكونديرا وغيرهم، أعادوها إلى موضعها وتميزها، أو على حد تعبير أنطونيو مونيوث مولينا «بدايتها الأسطورية» (ت. طلعت شاهين). ولعلِّي أذكِّرك بقول أندريه جيد «إن ما كان في استطاعة غيرك أن يفعله، فلا تفعله. وما كان في استطاعة غيرك أن يقوله، فلا تقُله. وما كان في استطاعة غيرك أن يكتبه، فلا تكتبه، وإنما تعلَّق في ذاتك بذلك العنصر الفريد الذي لا يتوفر لدى أحد غيرك، واخلق من نفسك — بصبرٍ وأناة، وبتعجُّلٍ ولهفة — ذلك الموجود الوحيد الذي هيهات لأحدٍ غيرك أن يقوم بديلًا فيه.»

المرتقى صعب كما ترى.

(١٩٩٤م، بإضافات)

الفن إضمار ... ولكن ...

«إذا كان المعنى شريفًا، واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع، بعيدًا عن الاستكراه، ومنزَّهًا عن الاختلال، مصونًا عن التكلُّف، صَنَعَ في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة.»

الجاحظ

«الفن ليس طريقة معقدة لقول أشياء بسيطة، بل طريقة بسيطة لقول أشياء معقدة.»

جان كوكتو

«كلما كان الإنسان أقل ثقافة ... كانت كتابته أكثر غموضًا.»

كونتليان Quintilian

«فليكن الروائيون صادقين مع ضمائرهم الفنية، وسيتبعهم الذوق الجماهيري فيما بعد.»

الروائي الإنجليزي جورج جيسينج

أوافق ألان روب جرييه في أن «الحديث عن مضمون القصة وكأنه شيء مستقل عنها، يعني محو هذا اللون الأدبي كله من عالم الفن.» وأثق أيضًا أن مضمون العمل الإبداعي هو الذي يفرض صورته الفنية. وكما يقول كيتور فإن «الصلة بين الشكل والمضمون في أي عمل

فني عظيم — سواء أكان مسرحية أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية — صلة حيوية جدًّا، حتى ليمكن القول بأنهما متوحدان توحدًا كليًّا.»

وفي المقابل، فإني أخالف الرأي بأن تعقيد التقنية هو العامل الكبير في كتابة القصة القصيرة. يخطئ البعض حين يتصور أن وظيفة التقنية جمالية أو زخرفية، وأنها تدليل على موهبة الفنان، وإجادته ترتيب الأحداث، بما يُحدِث في نفسية المتلقي أكبر قدر من الانبهار أو الدهشة أو التوتر. التقنية تختلف عن ذلك تمامًا، بل إنها في النقيض من ذلك تمامًا. العمل الإبداعي يفرض تقنيته، يحددها. التقنية تتخلَّق في داخل العمل لحظة بدء، وأثناء الكتابة، بحيث يمكن القول إن التقنية تكمل المادة، مثلما إن المادة تكمل التقنية. وبمعنى آخر، فإن المضمون والشكل وجها عملة واحدة.

لقد واجه ت. إس. إليوت اتهام النقاد له بالغموض بأنه ليس عليه أن يكون واضحًا، وأن عليه أن يقدم أفكاره ومشاعره وتخيلاته، وعلى المتلقي أن يبذل جهده، ويُتعِب ذهنه، في فهم المادة الإبداعية. ومع ذلك فإن إليوت قد حذر من «ذلك الغموض الذي لا يعدو نوعًا من الادعاء، فالكاتب يحاول أن يخدع نفسه، ويحاول أن يقنعها بأن عنده أشياء يريد أن يقولها أعمق مما قاله بالفعل.»

المشكلة التي يعانيها بعض «المؤلفين» — في تقدير إليوت — هي أن يحاول إقناع نفسه بأن عنده أشياء يريد أن يقولها أعمق مما كتبه. وربما جاء الغموض تعبيرًا عن صعوبة الكتابة، أي إن الأفكار أكبر من القدرة على صياغتها، وقد يأتي الغموض من طبيعة الموضوع فيسيطر على ما كتبه المؤلف!

أتفهَّم السؤال الذي طرحه سارتر: هل تعتقد أن قارئًا من بلد فقير يستطيع أن يقرأ ألان روب جرييه؟

نحن نعجب بكافكا وجويس وساروت وجرييه، لكننا — في الوقت نفسه — قرأنا — وسنظل نقرأ — لتشيكوف وإدريس وتولستوي ومحفوظ وديستويفسكي وبلزاك وزولا ... هؤلاء العظماء أصحاب الإبداعات الكلاسيكية! بل إن كارل راداك ينصح من يكتب روايات، أن يتعلَّم كتابتها من تولستوي وبلزاك وليس من جيمس جويس.

إن طلبك من الشاعر — والقول لهنري ميلر — أن يتحدث بلغة رجل الشارع، يماثل انتظارك من النبي أن يوضح نبوءاته. إن ما يبلغنا من ممالك سابقة، بعيدة، يأتي مسربلًا بالسر والغموض. وفي المقابل — والقول لميلر أيضًا — فإن «عبادة الشِّعر تبلغ نهايتها حين لا توجد إلا لحفنة ثمينة من الرجال والنساء، فلن يعود الشعر فنًّا، وإنما لغة شفرة لجمعية سرية مهمتها الدعوة إلى الفردية الفارغة» (ت. سعدي يوسف).

وعلى الرغم من أن طبيعة الشعر تجعله أميل إلى الغموض، بل إن القصيدة الجديدة هي غامضة من حيث شاعريتها، وطبيعة لغتها التي تختلف بالضرورة عن لغة حياتنا اليومية، فإن رأي الصديق الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي — وهو شاعر متفوق — أن «القصيدة التي يعجز القارئ المثقف عن أن يجد دلالاتها أو معناها هي قصيدة رديئة.»

وبالطبع، فإن الوضوح يختلف عن السطحية تمامًا.

أما إحالة الغموض إلى الرمز، فإن كل فن حقيقي هو — في الدرجة الأولى — فن رمزي. وإن كان العمل الإبداعي — كما يقول جارودي — لا يتخذ شكل الرمز إلا لأن الكاتب لا يستطيع أن يعبِّر بطريقة أخرى عما يريد أن يقول. إن مضمون الرمز هو الواقع نفسه، ذلك لأن الرمز تشغله مناوأة السلطة. قد تكون سلطة قَبَلية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية ... إلخ. وهو لا يتجه إليها بالخطاب المباشر، وإنما يجعل الخطاب على لسان الطير أو الحيوان، أو حتى النبات. ويستعمل الصور البلاغية والمجازية. وإذا كانت الرواية الرمزية قد برزت — كما يقول روجر ب. هينكلي — نتيجة لارتقاء التفكير الأدبي في الشكل الروائي، فإن العمل الإبداعي يفقد الكثير من مقوماته إن تحول إلى معادلة رياضية.

إذا كان الكاتب الراحل مصطفى لطفي المنفلوطي قد بدأ ريادته في القصة والرواية بأعمال تستهدف وجدان القارئ بما تتضمنه من عبارات رومانسية، وتناوُل لأحوال المحبين، ومواقف تبرز التناقض في الأوضاع الطبقية داخل المجتمع ... فإن جيل طه حسين والحكيم والمازني وغيرهم لم يلجئوا إلى التعريب مثلما فعل المنفلوطي، وإنما حاولوا أن يتناولوا مظاهر الحياة في البيئة المصرية من خلال أعمال يسهل نسبتها إلى سوسيولوجيا الأدب، مثل «شجرة البؤس»، و«الأيام»، و«زينب»، و«هكذا خلقت»، و«إبراهيم الكاتب»، و«عودة الروح» ... إلخ.

ثم جاء جيل الوسط الذي أصَّل فن الرواية والقصة القصيرة في حياتنا، وأهم ممثِّليه: نجيب محفوظ والسَّحَّار وعبد الحليم عبد الله والبدوي وغراب وصلاح ذهني. تعرَّفنا إلى الفن الروائي والقصصي في صورته العالمية من خلال أعمال تقف على أرضية المحلية. ثم توالت الأجيال بدءًا بجيل يوسف إدريس إلى جيل التسعينيات الذي يحاول الآن أن يرسم ملامحه في الخارطة الإبداعية المصرية.

وبالتأكيد، فإن التناول القصصي للمنفلوطي يختلف بالضرورة عن التناول الذي أبدعته الأجيال التالية، وإلى الآن.

ثمة تراث متراكم من الأعمال القصصية والروائية، منذ تحققت للقصة القصيرة صورتها الفنية في «ما تراه العيون» لمحمد تيمور، وللرواية صورتها الفنية في «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي. وهذا التراث يعني أن المبدع يتجه الآن إلى قارئ جديد، أشد تمرسًا بفنية القصة والرواية، فهو يُصدَم بالشروح والتبسيطات التي تلغي ذكاءه، وتحاول مساعدته على تلقي العمل.

فما فائدة مئات القصص وعشرات الروايات التي سبق له قراءتها؟

الفن إضمار مقولة صحيحة، ويجب أن نؤكد عليها، وإن كنت أتحفظ كذلك، فأؤكد — في الوقت نفسه — أنه على المبدع أن يحترم ثقافة القارئ ووعيه ... وأبشع الأعمال الأدبية تلك التي قد لا يفهمها كاتبها، لكنه يدفع بها إلى المطبعة تصورًا أن القارئ ربما وجد فيها ما غمض عنه هو ... مثل تلك الأعمال يجب أن يُعاقَب كاتبها باعتباره مدلِّسًا أو مزيفًا، وأن يواجه الحكم الذي يواجه به هؤلاء!

أوافق أستاذنا الدكتور الطاهر مكي في أن «المبدعين الحقيقيين يجب أن يسبقوا عصرهم، وأن يكونوا بالضرورة غير مفهومين من معاصريهم.»

الفن إضمار.

أنا أعني بتصوير الأحاسيس الغامضة، أو التي لم تتبلور بعد، بحيث يبذل المتلقي جهدًا مساويًا لما قد تنطوي عليه من إضمار حتى يميزها أو يدركها.

الإضمار، أو حتى الغموض ليس عيبًا، بل إنه قد يضيف إلى العمل الفني، بل إن أبا إسحاق الصابي يرى أن «أفخر الشعر ما غمض.» ومع ذلك، فإنه من المفروض أن يتضمن العمل مفاتيحه الداخلية، التي تعين على الفهم واستكناه الدلالات.

والحق أنه إذا لم يكن ثمة ما يوجب على الفنان أن يكون غامضًا، فإن المتلقي — بالتالي — غير مطالَب بأن يسرف في الجهد كي يستبين المعاني التي يقصدها الكاتب. أذكر قول روبرت فروست لأحد الشعراء الشباب، اتسمت قصيدة له بالغموض: «إن كانت قصيدتك سرًّا من أسرارك، فأولى بك أن تحتفظ بها لنفسك.»

البعض يعاني افتقاد الموهبة، أو فقر اللغة، أو نقص الإمكانات، فهو «يضطر» — أعني التعبير — إلى الغموض. أذكر قول سومرست موم: «أن يكون الكاتب نفسه غير متأكد من معناه، فهو يشعر شعورًا غامضًا بما يريد أن يقوله، لكنه لم يكوِّن له صورة واضحة في ذهنه، إما لنقص في قواه عقلية، أو من الكسل. ومن الطبيعي في هذه الحالة،

ألا يجد التعبير الدقيق للفكرة المشوشة.» ويضيف شوبنهاور إلى هذه الكلمات قوله: «إن أسلوب التعبير المسرف في الغموض، يأتي في تسع وتسعين حالة من مائة حالة، نتيجة لغموض الفكرة عند المبدع.»

إن المبدع يواصِل الكتابة دون أن تتضح أمامه ملامح العمل الذي يكتبه، يكتفي بالشعور الغامض، أو غير المحقق. يريد أن يعبِّر عن أشياء محددة، لكنها تشحب وتتضاءل، وتتحول إلى هلاميات عند محاولة الفنان لأن يسطرها على الورق، فهو يترك ما عجز عن التعبير عنه لذكاء القارئ، يفسِّره على النحو الذي يراه. ولأنه هو نفسه لم يفهم، فإن القارئ بالتالي لن يفهم. لقد تصور أنه لجأ إلى ذكاء القارئ، لكنه — في الحقيقة — لجأ إلى نقيض ذلك، أو ما تصور أنه كذلك، لأنه من المستحيل أن أطالب الآخرين بفهم العمل، الذي لم يفهمه كاتبه! وكما يقول سومرست موم، «فإن من أسباب الغموض أن يكون الكاتب نفسه غير متأكد من معناه، فهو يشعر شعورًا غامضًا بما يريد أن يقوله، لكنه لم يكوِّن له صورة واضحة في أذنه، إما لنقص في قواه الذهنية، أو من الكسل.»

وباختصار، فإنه لا يمكن — بمشاعر كاذبة — أن أنتج فنًّا صادقًا. ولعلِّي أضيف قول كونتليان «إن الأشياء التي يقولها الرجل المثقف ثقافة عالية، في الأغلب الأعم، أيسر فهمًا وأكثر وضوحًا. وكلما كان الإنسان أقل ثقافة، كانت كتابته أكثر غموضًا.»

العمل الإبداعي علاقة بين المبدع والمتلقي، إنه لا ينطلق في فراغٍ، وإنما هو يتجه إلى قارئ أو مُشاهِد أو مستمِع، يشغله الاستمتاع — في الأقل — بهذا العمل. لكن معظم الأعمال الأدبية الحديثة تتجه إلى الغموض بلا سببٍ، وبغير ضرورة فنية. وهو ما انعكس على قاعدة المتلقين، فتقلَّصت بصورة واضحة، حتى إن المجلات الأسبوعية التي كانت تخصص — على سبيل المثال — مساحة ثابتة للقصة، ملأت هذه المساحة بمواد صحفية أخرى، يسهل على القارئ فهمها وتقبُّلها، بدلًا من اللوغاريتمات الذي يحفل به الكثير من إبداعاتنا القصصية المعاصرة. ولقد كنت — أعترف — واحدًا من الذين انساقوا — دون استعداد نفسي ولا فني — لذلك التيار. بدأت في «الماهية»، و«يا سلام»، و«الصورة»، و«موقف» — قصصي القصيرة الأولى — بما يقرب من اللقطة التسجيلية التي تشي بدلالات. ثم صرفني — وهذا هو خطئي الأعظم — تيار الغموض الذي جرف العديد من أبناء جيلي.

وأذكر أن مجلة «سنابل» التي كانت تصدرها محافظة كفر الشيخ بإشراف الصديقين محمد عفيفي مطر ومحمود بقشيش قد أثارت نقاشًا حول قضية الغموض، أيَّد فيه معظم

المشاركين وجود الظاهرة، وإن اختلفوا في تبين بواعثها. وكان رأيي — كما أوردته المجلة — «أن العمل الفني لا يتسم بالغموض لذاته، حتى اللامعقول لا بد أن يصدر في الدرجة الأولى عن رؤية معقولة، وإلا تحوَّلت الكلمات إلى شيء آخر لا يمُتُّ إلى الفن بصِلة، لكن المعاناة التي يتطلَّبها العمل من كاتبه، تريد معاناة مقابلة من قارئ العمل. وأحيانًا يساوي الغموض عدم فهم القارئ، أو قراءته للعمل الإبداعي بنفس طريقة قراءة الجريدة اليومية. وأحيانًا أخرى، يعاني البعض افتقاد الكلمة التي يريد أن يقولها، لكنه يصر أن يكتب، والبعض تعجز حصيلته اللغوية عن صوغ كلماته، فلجأ إلى الهلاميات اللغوية (سنابل ١٥ / ٤ / ١٩٧١م).

ثمة رأي يذهب إلى أن الفهم عند القارئ، والوضوح عند المبدع، هما شيئان أساسيان للأدب، ويتضمنان التزامات من كلٍّ منهما. ولعلَّ المثل الذي يحضرني، أن المبدع أشبه بجهاز إرسال، وواجبه دائمًا أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته، التي تتحدد في حرصه على الصدق مع نفسه، ومع فنِّه، فلا يتعمد شيئًا، لكن يترك العمل الفني هو الذي يكتب نفسه، لا يلوي ذراع القصيدة أو القصة سعيًا وراء الإبهار أو التلغيز، وإنما يترك للعمل الإبداعي اكتساب ملامحه وقسماته أثناء عملية الإبداع. أما المتلقي فهو أشبه بجهاز استقبال، عليه هو أيضًا أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته، وتتمثَّل في تسلُّحه بالثقافة والوعي والفهم، بحيث يمكنه استقبال العمل الفني بصورة جديدة. لا أفهم أن يكون الغموض هدفًا في ذاته، من أجل أن يثار النقاش حول المعنى الذي يقصده الكاتب، ثم لا يصل النقاش إلى أي شيء. ذلك أقرب إلى مسابقة الكلمات المتقاطعة التي تزجي بها الصحف اليومية فراغ وقت قرائها.

إن الغموض الذي يصدر عن عمق الفكرة وطرافتها، والتأبِّي على التعبير الأوضح، يختلف عن الغموض الذي لا يعدو تعبيرًا عن قصور الأدوات، وعدم تمكُّن الكاتب من الجنس الأدبي الذي حاول إبداعه. وكما يقول إليوت فهناك غموض هو في الواقع نوع من الادعاء؛ فالمؤلف يحاول أن يخدع نفسه، ويعمل على أن يقنع نفسه بأن عنده أشياء يريد أن يقولها أعمق مما عنده.

حتى أعمال بيكيت التي نُسِب لمؤلفها أنه لا يستطيع فهمها تمامًا ... هذه الأعمال لا يمكن أن تكون بلا معنى، لأننا قد نُطلِق على مثل هذا العمل أي شيء، إلا أن نسميه فنًّا! وأذكر عندما قدَّم مسرح الجيب مسرحية بيكيت «لعبة النهاية»، أن أقلام النقاد استراحت إلى الرأي القائل باستحالة فهمها — ألم يعلن ذلك الفنان نفسه؟! — وطالبت بأن تكون

نظرة المُشاهِد إليها مثل نظرته إلى اللوحة التجريدية. لكن نجيب محفوظ رفض ذلك التفسير، وأصرَّ على أن مسرحية بيكيت عمل فني، لا بد أن يكون للفن معنى، ثم قدم تفسيرًا رائعًا وذكيًّا، للعبة النهاية.

إذا كان من عمل الناقد — كما يقول ستانلي هايمان — عندما تتسع الهوة بين الأدب الجاد وذوق القراء، هو أن يكون همزة وصل بين العمل الغامض، أو الصعب، وبين المتلقي؛ فإن للمباشرة عيوبها، وللغموض — إذا كان وليد الضعف، أو الضحالة — عيوبه أيضًا. يغيظني أن يكون الغموض بلا ضرورة فنية، يفرضه الكاتب من خارج العمل، ولا يأتي من داخله. فإذا حاول الناقد تفسير العمل الفني، فإن عليه أن يكشف المباشرة الزاعقة، أو الوعظية، أو يوضح دلالات الغموض إن كان مما يفرضه العمل الفني ويتحمَّله. أضيف: إني لا أميل إلى التقنية التي تبلغ — على حد تعبير كارل راداك Karl Radak درجة التعقيد المتشنِّج، ولا أميل — في الوقت نفسه — إلى التقنية المتفوقة التي تؤطر عملًا تافهًا.

المقولة الشهيرة تعلن أنه إذا طالب المتلقي المبدعَ أن يكتب ما يُفهَم، فإن على المتلقي أن يفهم ما يُكتَب. وفي المقابل، فثمة من يرفضون — رغم ثقافتهم المرتفعة — تلك الأعمال التي تكلِّف القارئ جهدًا لتفهُّمها، وهو ما يعبِّر عنه كلثوم بن عمرو العتابي «إن كل مَن أفهَمَك حاجة من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة، فهو بليغ.»

لقد كان رأي ت. إس. إليوت أنه ليس هناك ما يوجِب على الفنان أن يكون واضحًا؛ إن الإبداع مهمته، وبذل الجهد في الفهم واستبانة المعاني مهمة المتلقي. إيفور براون يرفض هذا الرأي، يرى فيه دليلًا على الكسل أو التكلُّف، وتنازلًا من الفنان عن رسالة الفن. يضيف: «إن الشائع في هذه الأيام في عالم الأدب هو ألا تعرف ماذا تعني. فإذا تحداك إنسان، فما عليك إلا أن تهزَّ كتفك غير حافلٍ، وتقول إنك كتبت ما كتبت، وأن على القارئ أن يتبيَّن المعنى. وأن ما يبديه المؤلف من الملحوظات يحمل الكثير من المعاني، والقارئ يقوم مقام القابِلة التي تستولد هذه المعاني، وليس من عمل العبقري أن يجعل كلامه واضحًا مفهومًا» (ت. علي أدهم).

والواقع أن الغموض — أو البساطة — مسألة لا تصدر عن الأديب بقرارٍ، بمعنى أني لا أتصور أن أديبًا يتعمَّد التلغيز أو التبسيط الزائد، لكن العمل الفني — بما ينبغي أن ينبض به من تلقائية — هو الذي يفرض الصورة التي تطالع القارئ. وكما يقول همنجواي: فقد «تبدأ في كتابة القصة دون أن تكون لديك أية فكرة مسبقة عن الطريقة

التي ستنتهي بها، فكل شيء يتبدَّل ويتغيَّر، كلما تقدمت القصة. وهكذا نجد أن الحركة قد تبدو بطيئة للغاية في بعض الأحيان، حتى لَيصعب على الإنسان أن يصدِّق أن هناك حركة على الإطلاق.»

الغموض — أو العكس — مسألة نسبية. فما يراه البعض غموضًا، يراه البعض الآخر عملًا سهل التلقي. والقضية أساسًا في جدِّية الفنان وصدقه من ناحية، ووعي المتلقي وثقافته، بل وفهمه لخصائص العمل الفني من ناحية أخرى. وكما يقول يحيى بن حمزة العلوي فإن «المقصود إذا ورد في الكلام مبهمًا، فإنه يفيده ببلاغة، ويكسبه إعجابًا وفخامة، وذلك إذا قرع السمع على وجهة الإبهام، فإن السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب.»

الفن إضمار، والفن تكثيف وإيماء بدلالات (يقول جين ب. تومبكنز إنه تكفي كلمات قليلة لتيسير تأويل حالة معقدة) لكنه يفقد صفة الفن إذا بلغ حدَّ الغموض. وللغموض — في تقديري — أكثر من سبب، فقد يصدر عن ادِّعاء ساذج، أو قصور في التعبير، أو عدم استطاعة للوسيلة الفنية — وهو ما يعانيه الكثير من الأدباء الشباب في أعمالهم الأولى — وقد يكون السبب عُمْق المقولة بما يهمل وضوح التعبير.

يضايقني قول البعض: هذا كاتب صعب.

أنا لا أتعمَّد الغموض ولا التلغيز. أبدأ الكتابة وليس في داخلي سوى فكرة، هي — في الأغلب — غير مكتملة ... لكن العمل الأدبي الجيد — والقول ليحيى بن حمزة العلوي — يتطلب قراءات عديدة. فأنت كلما قرأته اكتشفت فيه معاني جديدة، فهو إذن يتطلَّب جهدًا موازيًا لجهد المبدع، جهدًا لا حدَّ له. من المهم أن تكون قراءة المتلقي خلَّاقة، بمعنى أن يتصور الأحداث والشخوص التي يتضمنها العمل الفني؛ بغير هذه المشاركة الفعالة فإن المتلقي لن يخرج بشيء.

(١٩٨٨م، بإضافات)

الواقع ... والخيال

«الخيال ... يا له من شيء عجيب.»

بركن في رواية
«الطريق الملكي» لمالرو

«إن أعظم ما يمتلكه الإنسان هو الخيال.»

بورخيس

تُعَد مشكلة الفن والواقع قديمة متجددة، سبق إلى تناولها ليسنج وديدرو وبيلينسكي وغيرهم، ولا تزال تجد اهتمامًا لافتًا عند النقاد المعاصرين.

يجيب جيورجي جاتشيف على السؤال: ما الفن؟ أهو تفكير فني، أم معرفة، أم هو نشاط وإنتاج؟ يجيب بالقول: «إن جوهر المسألة كلها يكمن في أن الفن يحوي في ذاته هذين الشكلين من أشكال الوجود الإنساني في وقتٍ واحد، ولكن من البديهي أن الفن — في مختلف مراحل تطوره، وفي شتى أنواعه وأجناسه — يعطي المقام الأول لجانبه التربوي التغييري تارة، ولجانبه المعرفي الانعكاسي تارة أخرى ... الفن يقدم للناس مرآة يستطيعون بواسطتها أن يرَوْا أنفسهم في الآخرين، والآخرين في أنفسهم» (ت. نوفل نيوف). ويقول أرنولد كيتل: «إن لب أية رواية هو ما تقوله عن الحياة»، أو أنه «خلاصة رؤيته لما يحاول معالجته من الحياة» (ت. لطيفة عاشور).

مع أن الفن — على حد تعبير جاتشيف — لا يحتاج للاعتراف بمواده على أنها واقع، فإن القارئ — في العمل الإبداعي — يتوقع صورة للحياة، أن يكون العمل مطابقًا للواقع،

والمبدع — في المقابل — مطالَب بأن يهب القارئ ما يمكن تسميته بالإيهام بالواقع. وكما يقول الإسباني ثونثو نيغي «فلكي تكون روائيًّا، فإن عليك امتلاك القدرة على التخيُّل.» ويضيف كونراد إن حرية الخيال يجب أن تكون أقرب ما يملكه الفنان إلى نفسه. واللافت أن جائزة بلانتيا الإسبانية تعنى بالجانب الخيالي في الإبداع.

إن الصدق الفني لا يعني النقل من الواقع، فالخيال يضيف ويحذف ويقتطع ويشوِّه، لِيَهَبنا في النهاية ما وراء الحقائق الظاهرة. الإبداع يهبنا الواقع، لكنه — بقدر تميُّزه — يشعِرنا أن ما قرأناه هو الواقع. وبتعبيرٍ آخر، فإن الإبداع يضاهي الواقع، وإن لم يكن هو الواقع. عناصر الخيال ليست — بالتأكيد — عناصر الواقع، وعالم الفن — مهما يسرف في استلهام الواقع — ينتمي — في الدرجة الأولى — إلى الخيال. ثمة فارقٌ بين الحقيقي في الحياة، والحقيقي في الأدب؛ الكتابة لا تنقل الواقع بحذافيره، بقدر ما تنقل اختيارها، القسمات والملامح والأماكن والشخصيات والأحداث التي تجسد العمل الإبداعي وتثريه وتضيف عليه، واقعها الخاص بها. الواقع الحياتي تصنعه الأقدار، أو المصادفة، أما الواقع الفني فهو ينتقي ويختار ما يتطلَّبه العمل الإبداعي، دون زيادات ولا نتوءات ولا إضافة غير مبرَّرة، أو حذف غير مبرَّر. العمل الأدبي ليس هو الواقع، ليس تقليدًا ولا محاكاة للواقع، وإنما هو إعادة صياغة للواقع، وبتعبير أشد تحديدًا هو خلق واقع جديد. أوافق جمال الدين بن الشيخ على أن «الواقعية لا تعني أن يحاكي أثر أدبي ما، الواقعي، بل تعني أن يصيِّره» (ت. محمد برادة وآخرين). الفنان الفنان هو الذي يستطيع تحويل الأشياء العادية، الأحداث اليومية التافهة، المَشاهِد التي نعبرها، الثرثرات الحياتية البسيطة ... الفنان الفنان هو الذي يستطيع أن يخلق من ذلك كله إبداعًا حقيقيًّا. الفنان الفنان هو الذي يعتمد على موهبته، وليس على المادة التي يطوِّعها لعمله الإبداعي، هو الذي يحيل الواقعة التافهة عملًا ينبض بالحيوية والفنية العالية. الفنان الفنان هو الذي يلتقط أية مادة — مهما تكن تافهة — فيحيلها إبداعًا يستحق القراءة.

مع ذلك، فإني أرفض أن يعتمد الفنان على موهبته ليغطي مادة تافهة. وكما يقول جوجول «كلما كان الشيء عاديًّا، تطلَّب من الكاتب موهبة أكبر ليستخرج منه غير العادي.» أما باتوه Batteux (١٧١٣–١٧٨٠م) فهو يذهب إلى أن ما يجب محاكاته ليس حقيقة ما هو موجود، بل حقيقة ما يمكن أن يوجد. أذكر أيضًا قول موريس باريس إن الفن هو «أن تنصت إلى ذاتك، وأن تعبِّر بالتصوير، أو القلم، أو الموسيقى، عما يضوع في أعماقك. أما القديم والجديد فلا أدري ماذا يعنيان.»

قيمة الخيال أنه حر؛ يحلِّق، ويهبط، ويسير، ويقيم العلاقات، ويصادق الإنس والجان والحيوان والطير ومخلوقات البحر، ويتحدى المستحيل. إن حركته بلا آفاق، بلا سدود من أي نوع. ما يبدو مناقضًا للواقع هو في الخيال غير ذلك، هو واقع يتقبَّله المتلقي، ويتفاعل معه، ويحاوره، ويستكنه منه الدلالات. بل إن التكنولوجيا — مهما تتقدم معطياتها — لن تجعل من كل خيال حقيقة، ولا جميع أشكال اليوتوبيا ممكنة الحدوث. معنى ذلك — كما يقول الإسباني كونكيرو — أن العالم سيوصَد أمام صوت الخيال، مما يفقده إلهامه، فيظل جاهلًا بسحر الأشياء. حتى أينشتاين يؤكد في كلمات حاسمة أن الخيال أهم من العِلم.

ظللتُ أحلم — وأتمنى — أن أكتب حكايات مشابهة لما كنت أستمع إليه من جدي وأمي، وما زلت أذكر معجزة الإسراء والمعراج كما قرأتها في مجلة «الإسلام» التي كانت تضمُّها مكتبة أبي، وأغنية أم كلثوم عن النيل، من شِعر شوقي وموسيقى السنباطي. كان الخيال يذهب بي إلى جزر بعيدة، مأهولة بالسحر والفانتازيا والأسطورة. العفاريت والساحرات والجنيات والمعجزات والشياطين والنفوس التي تسعى لتبين عالم الغيب وطلاسم الآفاق التي تغلِّفها الضبابية. وما زلت أذكر حكايات جدي وأمي عن الرجل الذي «حمل» في سمانة رجله، والست ستنا «اللي قصرها أعلى من قصرنا، ومطالبتها بعنقود عنب لشفاء مريضنا الذي يعاني داءً عضالًا»، وحكايات صندوق الدنيا المرافقة لتوالي الصور الثابتة ... ثم أطلقت العنان للخيال في «إمام آخر الزمان» وما تلاها من إبداعات وظَّفت التراث.

كان يقين أينشتاين أن الخيال أهم من العلم، ومن قبله قال فيكتور هوجو «إن الخيال هو العبقرية.» ويعتبِر إنريكي أندرسون إمبرت الأدب «أحد أنماط الخيال الإبداعي» (ت. علي إبراهيم منوفي). وثمة من يعتبِر الرواية «قصة خيالية، نثرية، ذات اتساع معين.» بل إن الأدب هو الخيال في تقدير البعض (القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ٩). وكما يقول المفكر الإسباني خوسيه أورتيجا جاسيت Jose Ortega Ygasset: «إننا مهما بذلنا من جهد مضنٍ في معرفة الواقع بشكلٍ موضوعي، لم نفعل شيئًا إلا أننا تخيلناه.» ويقول ألفونسو رييس Alfonso Reyes: «الأمر هو خيال لغوي يعبِّر عنه خيال عقلي، خيال في خيال: ذلك هو الأدب.» لكن الأعمال التي أستلهمها من الخيال يصعب إلا أن أضمِّنها وقائع من سيرتي الذاتية، ومن خبرات الآخرين، ومن العصر الذي أحياه. العالم الإبداعي —

قصة أو رواية أو أجناس أدبية أخرى — فيه الكثير من الخيال، والكثير من الواقع أيضًا. يصعب أن يكون العمل الإبداعي خيالًا مطلقًا، ويصعب كذلك أن يكون واقعًا مطلقًا. قد يتغلَّب الخيال، أو يكتفي الفنان برصد الواقع. لكن الخيال يتدخل بصورة وبأخرى، ربما لاعتبارات الفن في ذاتها. ولعلِّي أضيف أن النظر إلى السيرة الذاتية باعتبارها كذلك، لا يخلو من مثالية، فالخيال قد يكون واضحًا، أو مستترًا، لكنه هناك، وهو موجود في كل الأحوال. وعلى حد تعبير همنجواي فإنه من الطبيعي أن يكون أفضل الكُتَّاب كذابين، جزء كبير من حرفتهم أن يكذبوا، أن يخترعوا. إنهم كثيرًا ما يكذبون دون وعي، ثم — فيما بعد — يتذكرون كذبهم بندمٍ شديدٍ. لكن الخطأ — في تقديري — في تصور أن الخطأ هو الزيف، أو الاختلاق، أو انعدام الحقيقة.

العمل الأدبي عمل محاكاة بالمعنى الموسع. إنه يحاكي فعلًا، وأيضًا يحاكي موقعًا متخيَّلًا. عالم الخيال الأدبي — كما يقول إنريكي أندرسون — «هو العالم الوحيد الذي يمكن أن نقول عن الراوي فيه إنه قادر على معرفة كل شيء» (القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ٨٠). ويقول هنري جيمس: «إن بيت العمل الخيالي ليس له نافذة واحدة، بل مليون نافذة، وعدد لا حصر له من النوافذ الممكنة» (ت. حامد أبو أحمد). يضيف كيتس: «إنني أشعر كل يوم أكثر فأكثر، عندما يقوى خيالي، أنني لا أعيش في هذا العالم وحده، وإنما في ألوف من العوالم.» ويقول ميشيل فوكو: «إن العملية الإبداعية تولِّد الخيال، وترتبط به بطريقة مركَّبة، فهي تنتظر منه دعمًا ودحضًا على السواء. إنها تفترض مسافة لا تخص العالم أو اللاشعور أو النظرة أو السريرة.» (محمد علي الكردي، ألوان من النقد الفرنسي المعاصر، ص٧٨). وعلى حد تعبير مارتينيث بوناتي، فإن الأدب يجد إمكانيته في التخييل.

وإذا كان قدامى الإغريق مثل سوفوكليس وهوميروس قد استعاضوا عن اللجوء إلى الخيال باستخدام صور الميثولوجيا المتاحة، فإن دانتي وشكسبير وكالديرون وملتون وجوجول وغيرهم قد أفادوا من الخيال بصورة مؤكدة.

يقول بورخيس: «إن أعظم ما يمتلكه الإنسان هو الخيال.» وتصف الناقدة البريطانية هيلين جاردنر المبدعين، الشعراء وكُتَّاب المسرح والرواية والقصة القصيرة، بأنهم «صانعو العوالم الخيالية من كل نوع، ومبتدعو الصور العميقة لمعنى الحياة والتجربة البشرية.» وقد رفض جابرييل جارثيا ماركيث تحويل رواياته إلى أفلام سينمائية. فضَّل أن يتخيل القارئ شخصيات القصة وأحداثها، فلا يقتحم عليه ذلك الخيال مؤثر من أي نوع. الفيلم السينمائي يجسد الشخصيات والأحداث والمكان والزمان، من آفاق الحركة.

الراوي العليم لا يكون كذلك إلا إذا أفاد من الخيال ما وسعه. من الصعب على الراوي أن يكون عليمًا بكل شيء، لأنه لن يستطيع التعرف على ما فوق السطح وما تخفيه المياه. فهو إذن لا بد أن يستعين بالخيال لتستكمل الصورة ملامحها.

إن الرواية الجيدة لا تقتصر على نقل الحياة فحسب، لكنها تقول شيئًا عن الحياة، فهي تكشف عن نمطٍ أو مغزى معين في الحياة. إن عين الفنان لا تستطيع أن ترى أكثر من واحد في المائة من الناس والأحداث حوله، وهو لا يعي ويفهم مما رأى أكثر من هذه النسبة، وهو كذلك لا يستطيع أن يعبِّر عمَّا وعى وفهم، وأحسَّ، بأكثر من واحد في المائة.

بديهي أن الخيال يبدأ من الواقع، أو أن الواقع هو البداية في أي عمل فني. أختلف مع الرأي في أن الفن أكثر واقعية من الواقع نفسه، وهو ما يذهب إليه وليم بليك في قوله: «نحن نجد في الخيال حياة حقيقية أكثر واقعية مما يسميه الناس العالم الحقيقي» العكس — في تقديري — صحيح. إن الواقع أشد واقعية من الفن، مهما يخلص الفنان في تصوير الواقع. وعلى حد تعبير أندريه موروا، فإن أكثر شخصيات العمل الروائي تعقيدًا، هو — في المحصلة النهائية — أقل تعقيدًا من أبسط شخصية إنسانية.

الواقعية ليست نقلًا عن الواقع، لكنها اختيار فني من الواقع. يبدأ من الزاوية التي يلتقط منها الفنان «الكادر»، قيمة الصورة الفوتوغرافية في الانتخاب، الاختيار، انتخاب أو اختيار ما تلتقطه العدسة. الواقع، وليس الخيال، هو النبع الذي يستمد منه الفنان إبداعه، وإن كان من الصعب أن يهمل الخيال تمامًا. يقول ماركيث: «ينبغي أن نعترف أن الواقع أفضل منا جميعًا، فقدرنا — وربما مجدنا كذلك — هو أن نقلده بتواضعٍ، وبشكلٍ أفضل، في الإطار المتاح لنا» (حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، ص١٤٥). إحدى ميزات الرواية — والقول لروجر ب. هينكل — أنها تتفوق على الحياة الحقيقية في القدرة على اجتذابنا إلى أعماق وعي الناس الذين قد لا نجد سبيلًا آخر لفهمهم فهمًا كاملًا. وإذا كانت مثالية ديستويفسكي — على حسب تعبيره — أشد واقعية من أعمال الأدباء الواقعيين، فإن الواقع أشد واقعية من أعمال الواقعيين ومثالية ديستويفسكي في آن. أذكر قول جابرييل جارثيا ماركيث: «هناك شيء غالبًا ما ننساه نحن الروائيين، وهو أن الحقيقة لا تزال حتى الآن أبرع قالب أدبي.» المعنى نفسه — تقريبًا — يذهب إليه ميشيل بوتور في قوله: «إن الرواية تقرير علمي عن شيء أهم من مجرد الأدب، إنها طريقة أساسية لمعرفة الحقيقة.»

إن الصدق في التاريخ، وفي العلم، هو الصدق في الواقع. أما الصدق الفني فهو الصدق في الإمكان، بمعنى أن الصدق في العمل الفني هو انعكاس لما يمكن أن يحدث في حياة

الإنسان. والصدق في الإمكان يتسم بالشمول والعمق لأنه يتركز في العواطف الإنسانية، بكل ما تحفل به من مشاعر وميول وأهواء وانفعالات. بل إنه ليس كل ما يجري في الواقع يحتمله العمل الفني، أو يبدو صادقًا في مرآته. أذكِّر بقول سومرست موم: «إن الكاتب لا ينسخ نماذجه من الحياة، وإنما يقتبس منها ما هو بحاجة إليه؛ ملامح معينة استرعت انتباهه، أو عبارة أثارت خياله. فهو يبدأ من ثَمَّ في تشكيل شخصيته — أو شخصياته — دون أن يشغله أن تكون صورة مطابقة، بل إن ما يعنيه بالفعل هو أن يخلق وحدة منسجمة، محتملة الوجود، تتفق وأهدافه الفنية الخاصة. وكما يقول هنري جيمس، فإن العمل الفني وحدة مترابطة حية، تضم الشخصيات والأحداث والحوار والأسلوب. إنها شيء حي، متكامل، متصل، مثل أي كائن حي، وبالقدر الذي تكون حية، بالقدر الذي نجد في أي جزء من أجزائها شيئًا من كل الأجزاء الأخرى.»

أوافق أرسطو أن المحتمَل في الواقع يستطيع أن يكون أكثر احتمالًا في السياق الفني من الواقع نفسه، لأن من المحتمل أن تحدث أشياء كثيرة منافية للاحتمال. مع ذلك فإني أشير إلى حقيقة أن أبطال الحياة، الواقع، يموتون — أحيانًا — فجأة، ربما بلا تبرير، ربما بلا مرض ولا ممهدات يصبح المرض نتيجة لها. أما أبطال الفن فإن وفاتهم لا بد أن تكون خيوطًا في نسيج العمل ككل، فهم لا يموتون فجأة مثل أبطال الحياة، وإلا تقوَّض العمل من أساسه، وفَقَدَ استمراره وتواصُله. وربما لهذا السبب بدأ نجيب محفوظ رواية «بداية ونهاية» بوفاة العائل، فقد يرفض الواقع الفني وفاة الأب لو أنه مات في تنامي الرواية. حتى بطل قصة تشيكوف «العطسة القاتلة» لم يمت فجأة. ولو أننا تأملنا مقولة وليم بليك: «إننا نجد في الخيال حياة حقيقية، أكثر واقعية مما يسميه الناس بالعالم الحقيقي» فبماذا نفسر رفض المتلقي تقبُّل فكرة إيقاف تنفيذ حكم الإعدام بعد أن وُضِع الحبل في العنق فعلًا، مع أن الواقعة — بنصِّها وفصِّها — حدثت في الحياة المعاشة؟! أشير إلى فيلم الكاتب محمد كامل حسن «حب وإعدام» الذي رفع فيه حبل المشنقة من عنق البطلة في اللحظة الأخيرة، فأعلن جمهور السينما عدم تصديقه ورفضه، بينما كانت الواقعة قد حدثت قبل فترة قصيرة، وكان بطلها مواطنًا من شبرا، استشكل محاميه — واسمه، فيما أذكر، فاروق صادق — وحصل على موافقة النائب العام بإيقاف تنفيذ الحكم، وهو ما أفلح فيه المحامي قبل أن يجذب عشماوي يد المشنقة!

الواقع في العمل الإبداعي ليس إلا واقعًا افتراضيًّا، واقعًا نتصور حدوثه، دون أن نملك التأكيد على أنه قد حدث بالفعل. من هنا يأتي تحفظي على قول الإسباني خوان مارسيه

«يهمني الواقع قليلًا، وعلى نحو نسبي، أهدف إلى واقع متقن الصنع. إنني لا أستنكر نظرية ستندال في الرواية، لكنني لست مستنسخًا للحكايات؛ إنني أخلقها، أعشق الحقيقة المخترعة» (الرواية الإسبانية المعاصرة، ص٢١٨).

يقول ماركيث: «لا يوجد في رواياتي سطر واحد ليس له أساس من الواقع» (في الواقعية السحرية، ص١٤٦)، لكن الإبداع لا يقدم الواقع على علاته، لا ينقله كما هو، وإنما هو — على حد تعبير توفيق الحكيم — يقدم الحقيقة مصفاة بعد هضم الواقع. الواقع يخلو من البِنية الفنية، ولكي تتشكَّل تلك البِنية، فإن الواقع يجب أن يؤطر بقوانين جمالية. وكما يقول لوكاش: «العمل الإبداعي ليس الواقع نفسه، لكنه شكل خاص من أشكال انعكاسه.» حين قرأ جارثيا ماركيث لكافكا هذه الكلمات: «عندما استيقظ جريجور سامسا من نومه، بعد أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول إلى حشرة عملاقة» قرر ماركيث أن يصبح كاتبًا.

للعمل الإبداعي مَنْطِقه الخاص الذي يختلف عن منطق الواقع. إنه منطق قد يقف على أرضية الخيال إطلاقًا، يصنع صيرورته دون اتكاء على دعائم منطقية من خارج العمل الإبداعي. ما يهمني هو معادلة الإبداع لا معادلة الحياة، زمن الرواية لا زمن الحياة، شخصيات الرواية وأحداثها لا الشخصيات والأحداث التي يفرزها الواقع. الفن — على حد تعبير تشارلس مورجان — ليس دواء لشفاء عصر ما، لكنه نبأ عن الواقع، متمثلًا في رموز وأفراح وترانيم ورؤى مسحورة ... والتعبير عن ذلك النبأ لا يأتي بغير منطقه، منطق الفن نفسه. هناك شخصيات مبتكَرة بشكلٍ كاملٍ — والقول لكونديرا — خلقها الكاتب وهو مستغرق في تفكيره الحالِم. هناك تلك الشخصيات التي يستلهمها عن طريق نماذج بشرية. في بعض الأحيان يتم ذلك بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر. هناك تلك الشخصيات التي تُخلَق من مجرد تفصيلة منفردة قد لوحِظَت في شخصية ما، وكلها تدين بالكثير لاستبطان الكاتب، لمعرفته لذاته. إن العمل الناجم عن الخيال يحوِّل أشكال تلك الإلهامات والملاحظات بدرجة عميقة جدًّا، لدرجة أن الكاتب ينسى كل ما يتعلق بها (الطفل المنبوذ، ص٢٤١). وبالنسبة لي فأنا لا أنقل الشخصية كما هي في الواقع، وإنما أحذف منها، وأضيف إليها، وأدمجها — أحيانًا — في شخصيات أخرى، بحيث تتخلَّق الشخصية الفنية. وقد أوزِّع من ملامح الشخصية الواحدة على شخصيات متعددة. يغيظني من يتصور أن الشخصية الروائية — أو فلنقل القصصية — هي شخصية المبدع نفسه. قد يكون في الشخصية الروائية ملامح من شخصية المبدع، لكنها تظل شخصية روائية، شخصية فنية،

تستمد مقوماتها من شخصيات متباينة، قد تكون من بينها شخصية الفنان نفسه. أذكر بعد أن قرأ ابن عم لي قصتي القصيرة «نبوءة عراف مجنون» اتصل بي محتجًّا: كيف تكتب عن أبيك بهذه الصورة؟ والصورة التي احتج عليها ابن العم هي الأب الذي يصحب ابنه الصغير لشراء لوازم العيد وهو يؤذيه بالقول. وبالطبع، فلم تكن شخصية الأب في القصة تقترب من شخصية أبي في قليل ولا كثير، لكنها شخصية قصصية، فنية، تأخذ من أكثر من شخصية حقيقية، وتأخذ من الخيال أيضًا! من هنا، يأتي تحفظي على قول إنريكي أندرسون بأن القصة القصيرة مجرد تخيُّل، وأنها تعرض حدثًا لم يقع أبدًا، أو تعيد ترتيب أحداث فعلية، وإن ركزت بصفة أساسية على البُعد الجمالي أكثر من الحقيقة (القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ٦).

كان رأي العقاد أن خلْق العمل الفني من الواقع، أصعب بكثير من صُنعه من الخيال. وقد وافقه الحكيم على ذلك (تحت المصباح الأخضر، ص٨٢). وقد كتب كافكا روايته «أمريكا» من خلال الصورة التي كوَّنها خياله بتأثير قراءاته للمطبوعات الشعبية، فهو لم يزرها إطلاقًا، لكن عبقرية كافكا عوضت المشاهدة ومصادقة المكان. وكان أستاذنا محمد مفيد الشوباشي يفضِّل اللجوء إلى خياله، بدلًا من السفر: «إن خيال الإنسان يمكن أن يتصور أماكن أجمل من الحقيقة. فلماذا أرهق نفسي، وأتكبد مشاق السفر ومخاطره، إذا كنت أستطيع أن أتصور بخيالي ما هو أجمل مما سأراه؟» ولعلَّنا نذكر قول ماريو يوسا إن الإطار المكاني لقصص همنجواي هو حلقة الملاكمة، أما بورخيس فإن إطار قصصه المكاني هو المكتبة. والدلالة — بالطبع — واضحة؛ همنجواي يعتمد على الموهبة، ويعتمد كذلك على المغامرة ومحاولة التجربة والتعرف على الأشياء. أما بورخيس فإنه كان يعتمد على القراءة الغزيرة إلى جانب الموهبة، وإن رأى في عدم الواقعية شرطًا ضروريًّا للفن.

وقد ذهب طه حسين إلى أن الآلهة القديمة لبلاد العرب لم يكن لها أي حظ من الخيال، فجاءت حياتها كئيبة بالفعل، لأنها لم تلهم المؤمنين بها أيًّا من المظاهر الفنية التي أغْدِق بها على غيرهم من الشعوب. كما يرى العقاد أن العرب أمة بلا خيال، وهو ما يراه أيضًا أحمد أمين، وإن قصر رأيه على البدو. ثمة رأي — في المقابل — يرى في «رسالة الغفران» و«حي بن يقظان» إطلاقًا للخيال في آماد بعيدة، وأن «ألف ليلة وليلة» عكس كل الأحكام التي قيلت عن العقلية العربية، فهي تثبت قدرة هذه العقلية على الإبداع الفني الكامل، كما تثبت قدرة هذه العقلية على الخلْق، وعلى إعادة الخلق من جديد.» وكان حرص الراوي في حكايات ألف ليلة وليلة على أن يظل مورد رزقه — الحكايات — موصولًا بسماع

المتلقين، ومتابعتهم له، دافعًا لأن يلجأ إلى الخيال، يضفِّر منه وقائع وأحداثًا وأصنافًا من البشر والحيوان والطير والأسماك والمخلوقات المتخيَّلة والجماد، عالمًا من الأسطورة والسحر والفانتازيا، كان هو الأرضية التي تحركت من فوقها واقعية أمريكا اللاتينية السحرية.

الغريب أن الإبداع عندما يلامس — أو يقتحم — مناطق الخيال الأسطورة، الفانتازيا، الخرافة، الغرائبية، العجائبية ... إلخ، التسميات كثيرة، فإننا نحيله إلى أدب الطفل، نعتبره نصًّا يقرؤه الطفل. تصورنا أن الخيال مقصور على الأطفال، حتى جعلنا حكايات ألف ليلة وليلة — المفعمة بالخيال والأسطورة والغرائبية — مجرد حكايات للأطفال، مع أنها ليست كذلك.

الخيال — خيالي وخيال كل قارئ للنص — هو الذي يعتق النص من ماديَّته وجموده، هو الذي يجسِّده. يقول ماركيث: «الخيال هو في تهيئة الواقع ليصير فنًّا.» وتضيف هالي بيرنت: «عندما تلتمع الفكرة في الذهن، فإن الخيال مهم لإثراء الصورة، بحيث لا يبقى أمام المبدع — في لحظات الكتابة — إلا أن يكتب ما يمليه عليه خياله.» وكما يقول ديهاميل فإن أي منظر لا يمكن أن يصل إلى مثل ما يصل إليه الخيال في عمله المدهش عندما يحركه قصص جميل مؤثر (دفاع عن الأدب، ص٥٢).

أحيانًا يشدني عمل إبداعي بخيال جميل منطلق، جواد فن يمضي في طريق بلا آفاق. ثم يئد الفنان انطلاقة خياله، حين يتذكر أنه كاتب، وأنه يكتب إلى قارئ، وأن هذا القارئ لا بد أن يجد في العمل الإبداعي ما يغريه بالمتابعة، ويتجه العمل — بالغصب — إلى طرقٍ غاب فيها الخيال، ونعاني التكرار إلى حد الملل!

يقول روجر ب. هنكل إن أتمَّ تصوير روائي للمجتمع، هو ذلك التصوير الذي يُشعِرنا أننا نوشك أن نكون جزءًا من بناء ذلك المجتمع (قراءة الرواية، ص١٠٦).

ويختلف كاتب الواقعية الطبيعية عن غيره من الكُتَّاب — كما يقول سترندبرج — في أنه هو الذي يبحث في معترك الحياة عن المثيرات الكبيرة التي يعتبرها الكاتب الواقعي شذوذًا. تلك المثيرات التي تتوارى وراء حُجُب كثيفة من التقاليد والقوانين والقواعد الأخلاقية (الأدب ومذاهبه، ص١٣١). أذكر قول إيزابيل الليندي «إن التصوير والكتابة هما محاولة للإمساك باللحظات قبل أن تتلاشى.» لكن الواقع الفوتوغرافي، الواقع الكربوني، يبين عن فشل مؤكد إذا لجأ إليه المبدع في تصوير التحول الذي يطرأ على الأشياء. إنه يحمل الواقع، ويحيله إلى شيء ثابت لا يتحرك، فهو يسلبه حريته، ويعمل على قتله. وكما تقول

إيزابيل الليندي فإن الصورة هي خلاصة الواقع مضافًا إليها حساسية المصوِّر. «زقاق المدق» — مثلًا — تتسم بخصوصية تختلف بها عن أعمال مرحلة الواقعية الطبيعية في أدب نجيب محفوظ. «السراب» تتناول مشكلة فردية، و«خان الخليلي» كذلك، و«بداية ونهاية» تعنى بمشكلة أسرة، و«الثلاثية» تهب صورة للمجتمع كله إبان فترات من تاريخه. أما «الزقاق» فهي لا تتناول مشكلة فردية محددة، ولا صورة اجتماعية بانورامية، وإنما تتناول أحد أزقة القاهرة، تحيا فيه وعلى هامشه شخصيات تتنافر أمزجتها وطموحاتها وسرعة خطواتها في طريق الحياة. ولم يكن تصوير الفنان لتلك الشخصيات هدفًا في ذاته، وإنما كان يعكس بهم واقع المجتمع المصري: المحبَط، والشاذ، والمعقد، والمشوَّه، والمتصوف، والمجذوب ... إلخ، كانوا صورة مختزلة، وربما متشائمة، للمجتمع المصري آنذاك، ولكن، ألم تكن هذه صورة المجتمع المصري فعلًا؟!

المبدع يختلف عن الآخرين، حتى في أوقات الصمت، في أوقات السكينة. فجميع أجزاء جسمه الظاهرة تكفُّ عن الفعل، بينما العمل الإبداعي، أو الشخصية، أو الحدث، يتخلق في داخله، يفرض عليه حالة من التوتر قد لا تبدو على مظهره الساكن. ويقول ميلان كونديرا: «هناك شخصيات مبتكَرة بشكلٍ كاملٍ، خلقها الكاتب وهو مستغرق في تفكيره الحالم. هناك تلك الشخصيات التي يستلهمها عن طريق نماذج بشرية. في بعض الأحيان يتم ذلك بشكلٍ مباشر، أو بشكلٍ غير مباشر. هناك تلك الشخصيات التي تُخلَق من مجرد تفصيلة منفردة لوحِظَت في شخصية ما، وكلها تدين بالكثير لاستبطان الكاتب، ولمعرفته لذاته. إن العمل الناجم عن الخيال يحوِّل أشكال تلك الإلهامات والملاحظات بدرجة عميقة جدًّا، لدرجة أن الكاتب ينسى كل ما يتعلَّق بها» (الطفل المنبوذ). وكما يقول سارتر، فإن الخيال هو الأداة السحرية التي يحقق بها الفنان مشروعه الإبداعي. إنه يتجاوز كل ما هو ثابت وحتمي، ويصنع العالم الخاص، المتميز، والمتفرد. إن واجبه — والتعبير لبيرسي لوبوك — هو أن يبدع الحياة.

أنا أخضِع خيالي لخيال العمل الإبداعي، أخضع قراءاتي وخبراتي ورؤيتي للفضاء الذي تتحرك فيه القصة طولًا وعرضًا وعمقًا. الإبداع بعامة مزاوجة بين الحقيقة والخيال، أشبه بالمزاوجة بين العِلم والفن. الحقيقة ليست مطلقة، والخيال يمكن أن يرتدي ثوب الحقيقة. العالِم الذي يعتقد أنه قد وصل إلى الحقيقة، يذكِّرنا بالفنان الذي كاد يحطم تمثاله لأنه لم ينطق. والفنان الذي يعتقد أنه يعيش في الخيال فحسب، يعاني وهمًا باعثه التبلد.

(٢٠٠٢م)

الواقعية السحرية؟

سبقت السوريالية اتجاهات إبداعية كثيرة، تبدأ بالواقعية التي أفرزت العديد من الروافد المهمة. وثمة الابتداعية والمستقبلية والماورائية والدادية وغيرها. وكانت الدادية — تحديدًا — هي الاتجاه السابق على السوريالية، بل إن بعض الاجتهادات النقدية وجدت فيها وجهين لعملة واحدة. وثمة من يجد في السوريالية والواقعية السحرية اتجاهًا واحدًا (حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، ص٣٤).

ظهر مصطلح الواقعية السحرية — للمرة الأولى — في عام ١٩٢٥م. أطلقه الناقد الألماني فرانتز روه على الاتجاه الذي توضَّح في أعمال جماعة من الفنانين الألمان، اتسمت بالصور الساكنة، الواضحة، الحادة التفصيلات والخطوط، لكنها — في الوقت نفسه — تُعنى بالتخييل، الفانتازيا، المستحيل، بصورة تناقضية، كأنها الواقع، أو هي الواقع تحديدًا. ثم اتسع إطلاق المصطلح بعد الحرب العالمية الثانية. أطلِق على أعمال روائيي أمريكا اللاتينية، مثل خورخي لويس بورخيس وأليخو كاربنتير وجبرييل جارثيا ماركيث. السرد في أعمالهم يمازج بين الواقع والخيال، بين المألوف وغير المتوقع، بين المدرَك والخارق، بين الأنماط والنماذج والأحداث اليومية، وما يُعَد من الأحلام، أو أقرب إلى الأسطورة، والخرافة ... ذلك كله، في لغة تغلب عليها الشعرية بصورة لافتة.

يقول ماركيث: «الخيال هو في تهيئة الواقع ليصير فنًّا.» وتضيف هالي بيرنت: «عندما تلتمع الفكرة في الذهن، فإن الخيال مهم لإثراء الصورة، بحيث لا يبقى أمام المبدع — في لحظات الكتابة — ألا أن يكتب ما يمليه عليه خياله.» وكما يقول ديهاميل فإن أي منظر لا يمكن أن يصل إلى مثل ما يصل إليه الخيال في عمله المدهش عندما يحركه قصص جميل مؤثر (دفاع عن الأدب، ٥٢).

وفي ذكرياتها «بلدي المخترع» تؤكد إيزابيل الليندي أن أدوات الإدراك مثل الغريزة والخيال والأحلام والعواطف والحدس، أدخلتها في الواقعية السحرية قبل أن تظهر موضة ما سُمِّي بانفجار أدب أمريكا اللاتينية بكثيرٍ (بلدي المخترع، ٧٢). ويقول ماريو بينيدتي إن ظهور حركة الواقعية السحرية أو العجائبية، ليس مرده الواقع العجائبي، وإنما الواقع المروع. وقد عاب ماركيث على واقعية الأجيال الحالية — والتعبير له — غياب البساط الذي يمكنه أن يطير فوق المدن والجبال، والعبد الذي يظل داخل الزجاجة مائتي عام، قبل أن يُتاح له الخروج إلى العالم.

كان رأي العقاد أن خلْق العمل الفني من الواقع، أصعب بكثيرٍ من صُنعه من الخيال. وقد وافقه الحكيم على ذلك (تحت المصباح الأخضر، ص٨٢). وقد كتب كافكا روايته «أمريكا» من خلال الصورة التي كوَّنها خياله بتأثير قراءاته للمطبوعات الشعبية، فهو لم يزُرها إطلاقًا، لكن عبقرية كافكا عوضت المشاهدة ومصادقة المكان. وكان أستاذنا محمد مفيد الشوباشي يفضِّل اللجوء إلى خياله، بدلًا من السفر: «إن خيال الإنسان يمكن أن يتصور أماكن أجمل من الحقيقة؛ فلماذا أرهق نفسي، وأتكبَّد مشاق السفر ومخاطره، إذا كنت أستطيع أن أتصور بخيالي ما هو أجمل مما سأراه؟» ولعلَّنا نذكر قول ماريو يوسا إن الإطار المكاني لقصص همنجواي هو حلقة الملاكمة، أما بورخيس فإن إطار قصصه المكاني هو المكتبة. والدلالة — بالطبع — واضحة: همنجواي يعتمد على الموهبة، ويعتمد كذلك على المغامرة ومحاولة التجربة والتعرف على الأشياء، أما بورخيس فإنه كان يعتمد على القراءة الغزيرة إلى جانب الموهبة، وإن رأى في عدم الواقعية شرطًا ضروريًّا للفن.

حين أتحدث عن الخيال، فأنا لا أعني بالخيال ما يحتفي به السورياليون، إنما أعني الخيال الفني في كل مستوياته. وإذا كانت الكتابة لم تدفع بالخيال أبدًا إلى حدوده القصوى — على حد تعبير جمال الدين بن الشيخ (ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ١٨) — فإن الواقعية السحرية — والسوريالية كذلك — تفجِّر الخيال إلى أقصى مداه، تأذن بتحرر اللاوعي إطلاقًا من الرقابة التي قد يمارسها العقل.

أحيانًا، يشدني عمل إبداعي بخيال جميل منطلق، جواد فن يمضي في طريق بلا آفاق. ثم يئد الفنان انطلاقة خياله، حين يتذكر أنه كاتب، وأنه يكتب إلى قارئ، وأن هذا القارئ لا بد أن يجد في العمل الإبداعي ما يغريه بالمتابعة، ويتجه العمل — بالغصب — إلى طرق غاب فيها الخيال، ونعاني التكرار إلى حد الملل!

أستاذنا نجيب محفوظ يحرص على أن يؤطر الخيال بالمنطق. الحلم عند نجيب محفوظ بديل لمنطق الفن، للامنطق، للواقعية السحرية (اقرأ «الطريق» صفحات ٦٠، ٦٣، ٦٤، ٦٧، ١٠٧ ... إلخ). أما الواقعية السحرية، فإن أشد تعرُّفنا إليها في أعمال جابرييل جارثيا ماركيث (كولومبيا) وميجيل أنجل أستورياس (جواتيمالا) وأليجو كاربانتييه (كوبا). وتختلف الواقعية السحرية في أنها جانب فوق طبيعي للأشياء، ضرب من الواقعية يتجاهل قوانين السبب، تمامًا مثل الحال في الأحلام، والتعبير لماركيث. أن الفن — كما يقول إرنستو ساباتو — لا يطالب بفصل المنطقي عن اللامنطقي، والإحساس عن الفكر، والحلم عن الواقع. إن الحلم والميثولوجيا والفن مصادر مشتركة في اللاوعي، بحيث تُظهِر عالمًا ليس من المتاح أن تكون له أية صيغة تعبير أخرى (ما هذا البيان المشترك؟ ١٣٩). لم يعُد للواقعية الطبيعية أو التسجيلية — على سبيل المثال — وجود في أدب الفانتازيا؛ إنه أدب لا يعرف المستحيل. لقد كسر مبدعو الواقعية السحرية حاجز المعقول، لا للهروب، ولا لمجاوزة العالم الحقيقة، وإنما لفهم العالم بطريقة أفضل. أما الواقعية السحرية — في الموروث العربي — فهي الأعمال التي تحيا على الأسطورة والخرافة والغرائبية. إنها لا تجعل من ذلك كله مجرد وسيلة، ولا تجعل منه — على حد تعبير جمال الدين بن الشيخ — ملاذًا أخيرًا تلجأ إليه الحكاية عندما يتم استنفاد المصادر العادية (ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ١٠٠).

الأسطورة والفانتازيا والغرائبية تتخلق من داخل العمل الإبداعي، تشكِّل جزءًا في نسيجه. وحين استطاع الرجل الغريب في قصتي «فلما صحونا» أن يخضع — بسكين — أفراد الأسرة المضيفة، أظهر بعض الأصدقاء من المبدعين والنقاد عجبهم: كيف لجماعة أن تُشَل إرادتها أمام شخص، فرد، يحمل سكينًا؟ وفي قصتي «المستحيل» تعددت الأسئلة حول إقدام الرجل على لزوم بيته لا يغادره، وهو قد اكتفى بتكويم قطع الأثاث خلف الباب والنوافذ. أما الراوي في قصة «هل» فهو ميت، وأهملت السؤال: ألم يكن من الأوفق أن يجري الحدث في الحلم؟ وكانت الملاحظة التي أبداها البعض حول قصتي «أبناء السيد الصافي» — تنفيذًا لوصيته — يبحثون عن الأخوات، هي الملاحظة نفسها التي أبداها البعض من خارج القصة: كيف لميت أن يعود إلى الحياة؟

والأمثلة — كما تعرف — كثيرة، وهي قد أملت منطق الواقع، وأهملت منطق الفن، المنطق الذي يصدر عن الفن. ولعلَّك تتعرَّف إلى ما أريد توضيحه في «إمام آخر الزمان» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«نجم وحيد في الأفق» و«ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة

أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله»، وغيرها من الروايات التي تحركت شخصياتها وأحداثها في إطار الفن.

أوافق على الرأي بأن الواقعية السحرية مجرد مسمًّى لاتيني أمريكي لظاهرة عالمية قديمة (في الواقعية السحرية، ٤٣). الواقعية السحرية — أداتها قوة الخيال — تكشف عن الأبعاد السحرية لواقعنا المعيش. يقول ماريو بارجاس يوسا: «لقد بدأتْ القصة تتحرر من محلِّيَّتها، من اهتمامها فقط بكل ما هو أمريكي لاتيني. لقد تحررت بالفعل من هذه التبعية، فنراها تتخلى عن مهمتها كخادمة في محراب الواقع المعيش، وأصبحت — في الوقت الراهن — تسلط أضواءها على الواقع لتستمد منه موضوعات معينة لعرضها على الرأي العام؛ وبذلك مهدت تغيير الوضع القائم.»

ظاهرة الواقعية السحرية موجودة في الأساطير والملاحم والحكايات العربية، منذ أسطورة إيزيس، وقصة الأخوين، تواصلًا مع الملاحم والسِّيَر الشعبية والحكايات العربية: الهلالية وعنترة وبيبرس وحي بن يقظان ورسالة الغفران والزوابع والتوابع وبركات الأولياء ومكاشفاتهم.

أنا لا أخترع عالَمًا غير موجود، وإنما أقدم عالمًا أحياه، وأتذكره، وأتفهم ما ينبض به من معتقدات وعادات وتقاليد. همي أن أنقل هذا الواقع بلغة تضيف جمالياتها إلى جماليات العمل الفني. وكما أشرت من قبل، فأنا أرفض أن أعتبر اللغة أداة توصيل؛ إنها جزء مهم في العمل الإبداعي، تلتحم به، ومعه.

وإذا كان كل شيء في أمريكا اللاتينية — كما يقول ماركيث — ممكنًا، وواقعيًّا، فإن المعنى نفسه يصدق على الحياة في بلادنا.

عبد المحسن صالح — كما تعلم — واحد من كبار علمائنا في مجال البكترولوجيا، بالإضافة إلى إسهامه المتفوق في مجال تبسيط العلم. ناقش في كتبه قضايا مهمة، تبدأ بالحياة اليومية لإنسان وتنتهي بالموت.

زارني عبد المحسن صالح ذات مساء. كانت العادة أن يطول نقاشنا فيما يفد إلى خواطرنا من قضايا، دون أن نعطي حسابًا للوقت، لكنه استأذن — بعد أقل من نصف ساعة — لماذا؟ سأحضر جلسة تحضير أرواح!

شردت عن كل الحجج العلمية، وغير العلمية، التي ساقها عبد المحسن تبريرًا للانفصام الواضح بين ثقافته العلمية وثقافته الموروثة.

وفؤاد ب. ليس طبيبًا كبيرًا فحسب، لكنه — في الوقت نفسه — مثقف كبير، له آراؤه الموضوعية والجادة في مختلف قضايانا السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها. وكان إيمان الرجل بالتقدم مطلقًا، حتى إنه لم يكتف بما وصل إليه من مكانة علمية، فهو يجلس في المدرجات أثناء مناقشة رسائل الماجستير والدكتوراه للتعرف على الجديد في مجالات الطب.

ما لا يعرفه إلا القِلة من أصدقاء الدكتور فؤاد ب. — وأنا واحد منهم — أنه كان يغيب عن القاهرة في بعض الأمسيات، يمضي بسيارته إلى قرية في عمق الدلتا، يجلس في حضرة شيخ يعمل بالسحر والتنجيم وقراءة الطالع!

هذا الانفصام، أو التقابل، يعني سيادة الموروث الشعبي، بصرف النظر عن تباين المستويات الاجتماعية والثقافية، فهي جزء أصيل في تكوين الإنسان المصري. ليس ثمة ما يرفضه العقل؛ السحر مذكور في القرآن الكريم، الأرواح والجن مذكورة كذلك في القرآن الكريم، العفاريت والغيلان والمردة، ما أكثر ما يرويه الأجداد والأبناء عنها للأبناء والحفدة.

نحن ننشأ على حكايات «السمَّاوِي» و«أبو رجل مسلوخة» والعفاريت التي قد تركبنا، أو تفعل بنا ما تفعله العفاريت. تتوالى التحذيرات والنصائح ومحاولات التخويف. تستقر في أدمغتنا، لا يلغيها تقدُّم السن، ولا اكتشاف الحقائق، بل إننا — تواصلًا مع الموروث — نروي ذلك كله — وربما نضيف إليه — لأولادنا.

وإذا كانت عادة المصريين هي الاحتفال بذكرى وفاة الراحلين من أحبائنا، فإننا نحتفل بذكرى أولياء الله. مبعث المفارقة أن أولياء الله يظلون أحياء، فنحن نلجأ إليهم في الملمات، نطلب النجدة والغوث والنصفة والمدد.

نحن نلجأ إلى أولياء الله، نقسِم بهم، نزور مقاماتهم، نتشفَّع بهم، نَعِدهم بالنذور، نناجيهم، نلتمس النصفة والمدد. نحن إذن لا نعتبرهم موتى؛ إنهم أولياء الله، لا خوف عليهم ولا هم يحزنون. الأولياء الموتى — في يقيننا — ليسوا كذلك، نلجأ إليهم لمساعدتنا في تحقيق ما عجزنا عنه، ما قد يدخل في دائرة المستحيل.

وإذا لم يكن اللقاء المباشر بالراحلين متاحًا، فإنه يتم في أثناء النوم، في رؤى المنام.

نحن ننتظر من الأولياء الراحلين أن يؤدُّوا لنا ما يجدر بنا أن نؤديه. حين ندس رسالة في صندوق النذور بمقصورة أحد الأئمة، نضمِّنها شكوى، فإننا نترقب قراءة الولي للرسالة، واستجابته لها، بحيث تنعكس الاستجابة في نتائج إيجابية تعيد لنا حقوقنا المهضومة. السيدة زينب ترأس المحكمة الباطنية التي تفصل في أمور المسلمين، السيد البدوي هو الذي أتى لنا بأسرى الحروب الصليبية، سيدي العدوي يستعيد الأطفال التائهين ... إلخ.

أصارحك بأني عبَّرت عما شهدته، وعِشْته، في طفولتي، دون أن أحاول تصنيف كتاباتي، وما إذا كانت واقعية بالمعنى الذي نعرفه، أم واقعية سحرية كما قرأنا عنها في الإبداعات العالمية. كتبت ما نهلت من التراث، ومن الموروث، من المعتقدات والتقاليد والعادات وغيرها من الخصائص التي يمكن أن تشكِّل في مجموعها — ولو من قبيل التجاوز — الشخصية المصرية.

كانت مسامرات كل مساء — هل تصح هذه التسمية؟ — تكاد تقتصر على الجن والعفاريت والست المزيرة والقرين، أو الأخت التي تسكن تحت الأرض «اسم الله على أختك» والبغلة التي تزين للمرء ركوبها، فإذا ركبها علت به وعلت، ثم قذفت به إلى الأرض في مصير مؤلم.

لا تشغلني المقارنة، ولا أوجه الاتفاق والاختلاف، لكن السؤال الذي يفرض نفسه: ما الخصائص التي تتميز بها الواقعية السحرية، فلا نجدها في العجائبية العربية، كما نجدها في ألف ليلة وليلة، والسِّير، والحكايات القديمة؟

الوجدان المصري — والعربي بعامة — يتقبَّل كل الظواهر الميتافيزيقية، مهما مالت — موضوعيًّا — إلى الخرافة. إنه يتقبَّل أمور المعتقد وما وراء الواقع باعتبارها أمورًا حقيقية ويجب تصديقها، وممارسة سلوكيات حياتنا في ضوء ذلك الاعتبار. الإنسان العربي يمارس ما قد يبدو خرافة، دون أن يضعه في إطار معرفي محدد، بل إن القِلة القليلة من خاصة المبدعين العرب، هم الذين يعرفون معنى الواقعية السحرية، بل إنهم يمارسون واقعيتهم السحرية بعفوية الفعل.

أما التحذير بأن الواقعية السحرية مما يرقى عن مستوى إدراكنا، فلسنا نملك إلا أن نكتفي بقراءة الإبداعات الأمريكية اللاتينية التي كُتِبَت في إطاره؛ فهو تحذير يشي — للأسف — بحرصٍ على الدُّونية في النظر إلى معطيات الآخر، حتى لو أفاض ذلك الآخر في التحدث عن تأثر واقعيته السحرية بالتراث العربي، وبخاصة ألف ليلة وليلة.

نحن لا نحاكي غرائبية الآخر ولا عجائبيته، ولا حتى واقعيته السحرية، لكننا نكتب عن الواقع الذي نحياه بكل ما ينطوي عليه من معتقدات وعلاقات إنسانية وتراث وموروث وروايات شفهية ومكتوبة. أوافق إيزابيل الليندي على أن «الغموض السحري ليس وسيلة أدبية، ليس مَلحًا ولا بهارًا، لكنه جزء من الحياة نفسها. الواقع هو النبع الذي نحاول أن تنهل منه إبداعاتنا، نقرأ الإبداع العالمي في إطلاقه، لكننا نصدر عن التجربة الشخصية والجماعة التي ننتمي إليها، ونحاول — من خلال ذلك — أن نعبِّر عن وجهة النظر

الشمولية، أو فلسفة الحياة، وهو المعنى الذي أوردتُه كثيرًا في العديد من مقالاتي. أنا لا أكتب ما قد أسمِّيه الواقعية الصوفية — على سبيل المثال — لمجرد الانطلاق في الخيال، لكنني أحرص على تضفير ذلك بالعلاقات السياسية والاجتماعية، سواء في اللحظة المعاشة، أم في أحداث تاريخية.

بمعنى آخر، فإننا نحاول أن نفيد من ثقافتنا الموروثة والمكتسَبة، ونتمثَّل ثقافات أخرى نجد فيها تواصلًا أو امتدادًا لثقافتنا الخاصة. ضرورة التواصُل مع التراث والموروث لا تعني الانكفاء على الذات، ورفض التراث والموروث العالمي، أو حتى الانعزال عنهما. نحن — كإنسانيين — ننتمي إلى هذا العالم باختلاف ثقافاته، وتنوُّع حضاراته، ويجدر بنا أن نفيد من ذلك في إثراء تجاربنا الإبداعية، بتعدد المنابع التي تنهل منها.

في كل الأحوال، فإننا لا نتعمَّد جذب انبهار القارئ ولا إدهاشه، الفن هو البدء والمنتهى، والفن ليس مجرد رصِّ كلمات ولا زخرفة أو توشية، لكنه يحاول أن يهبنا دلالة، ما يستحق عناء المبدع في الكتابة، وعناء القارئ في التلقي.

(٢٠٠٣م)

الحداثة ... وما بعدها

التعريف اللغوي للحداثة Modernity: حدث الشيء، يحدث حدوثًا، وحداثة وإحداث فهو محدث، وكذلك استحدث. والحدوث كوْن شيء لم يكن ومحدثات الأمور، ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء (لسان العرب، ٢/ ٤٦٣).

يرجع البعض استخدام تعبير الحداثة — للمرة الأولى — إلى النقد الفرنسي — بودلير تحديدًا — في عام ١٨٥٩م، وقد أُطلِق على الاتجاهات الحديثة في الفن التشكيلي الفرنسي.

وإذا كانت الحداثة كما تصوِّرها اجتهادات نقدية «تقاليد تناقض نفسها، ولحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة، وتخريبًا عميقًا لها» (يذهب رولان بارت إلى أن الحداثة تبدأ بالبحث عن أدب مستحيل)، فإن الحداثة لا تعني المستقبل فقط؛ هذه نظرة خاطئة. إن تعريف الحداثة يمكن أن يُطلَق على كافة تجليات الإبداع في كل العصور، والتي قامت بالدور التدميري والثوري للمستقِر وتجاوزاته. فشعر المتنبي وابن الرومي، ومخاطبات النفري، وفلسفة ابن عربي، وحكايات ألف ليلة، وأعمال رامبو وديستويفسكي وكافكا وهمنجواي ومحفوظ وإدريس وماركيث ... كلها أعمال حداثية طمحت أن تقدم شيئًا مغايرًا وغير متشابه بغية خلْق إبداعي جديد. بل إن بودلير يصِف الحداثة بأنها «ما هو انتقالي، عابر، عارض، هي نصف الفن الذي يتمثَّل نصفه الآخر فيما هو أبدي لا يتغير.»

الحداثة — في تعريف جياني فاتيمو — «حالة وتوجُّه فكري تسيطر عليهما فكرة رئيسة مضمونها أن تاريخ تطور الفكر الإنساني يمثِّل عملية استنارة مطردة، تتنامى وتسعى نحو الامتلاك الكامل والمتجدد — عبر التفسير — لأسس الفكر وقواعده.» والحداثة تعني أن العمل الفني يمتلك هُويَّته الخاصة التي يحددها بنفسه. ربما لهذا اعتبر البعض ثلاثي جيمس جويس ومارسيل بروست وفرانز كافكا هم بداية الحداثة، ومن هنا يأتي قول رامبو: «يجب أن نكون مطلقي الحداثة.»

والحداثة تعني أحد مستويين: أولهما هو الاستخدامات اللغوية، بكل ما تحمله من دلالات. أما المستوى الثاني فهو فلسفة الحياة عند الفنان، نظرته الشاملة من الكون والعالم والمجتمع والإنسان وعلم الجمال والموروث ... إلخ.

الحداثة — بأبسط عبارة — هي التغيُّر المستمر، والحتمي، ثم التقدم الدائم والمتوقع. ومع ذلك، فإنها لا تعني رفض الماضي، أو الانسلاخ عنه، إنما هي التواصل، ارتباط الجذور بالأفرع والأغصان.

إن النظريات الفنية والأدبية والنقدية تتلاحق من أواسط القرن العشرين. عشرات النظريات تتعارض وتتداخل وتتشابك وتتقاطع، فتصيب المبدع — فضلًا عن المتلقي العادي — بحيرة صادمة.

كان رفض البنيوية (تينيانوف هو أول من استخدم لفظة «بِنية» في مطالع العشرينيات، ثم استخدم رومان ياكبسون كلمة «البنيوية» — لأول مرة — في ١٩٢٩م) ثم التفكيك، للمذاهب النقدية السابقة والمعاصرة لغياب المعنى. لكن البنيوية فشلت في تحقيق المعنى، بينما أفلحت في تحقيق اللامعنى. بدا الرفض لذاته إذن دون تقديم البديل أو المغاير. ثم تقلصت النظرية البنيوية؛ احتلت مساحات من أرضها نظريات ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة. مضت البنيوية إلى أفق الغرب منذ العام ١٩٦٦م، وتولى جاك دريدا في محاضرة بجامعة «جونز هوبكنز» خطوات التغسيل والدفن وإحلال التفكيك بديلًا (المرآة المحدبة، ص١٥)، ولكن المشكلة عند التفكيكيين أنهم لا يعترفون بوجود النص أصلًا!

ما بعد الحداثة Postmodernity هي موضة هذه الأيام في حياتنا الثقافية. سبقتها موضات الحداثة والبنيوية والأسلوبية وعبر النوعية والحساسية الجديدة وغيرها من المسميات التي ربما أضافت إلى حصيلتنا المعرفية، لكنها تضع النقد في إطار التنظير، دون أن يجد ذلك الإطار تطبيقًا فعليًّا له في إبداعات «بعد حداثية»!

تقول نك كاي إن «الحداثة هي الأرض التي تقف عليها ما بعد الحداثة، وتشتبك معها في جدال ونزاع دائم، وهي الأرض التي تمكِّنها أيضًا من الدخول في حوار وجدل مع نفسها. ومن هذا المنظور تتضح مشكلة تحديد الملامح المميزة لفن تيار ما بعد الحداثة. وهي مشكلة تتلخص في أن التوصُّل إلى معنى وخصائص ما بعد الحداثة لا يتأتى إلا عن طريق الخوض في معاني وخصائص الحداثة والحداثية» (ما بعد الحداثية والفنون الأدبية، المقدمة).

والحق أن المذاهب الفنية في الغرب هي إفرازات لأحداثٍ مهمة، وانعطافات في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية.

المذاهب المعاصرة في الغرب لم تظهر عفوًا ولا مصادفة، إنما أملتها طبيعة المرحلة التي حاول المبدعون أن يعبِّروا عنها، وحاول النقاد مناقشتها بالتالي في ضوء التوجُّه الإبداعي المغاير. وبطبيعة الحال، فإن الجديد لا بد أن يصبح قديمًا. حتى أعمال فرجينيا وولف التي اعتُبِرت بداية للرواية الجديدة، أصبحت — في رأي ناتالي ساروت — فطرية ساذجة، كما تحولت أعمال جويس وبروست إلى مجرد شواهد تمثِّل زمنًا ماضيًا!

ثمة تعريف لما بعد الحداثة بأنها التشكيك في كل النظريات أو القصص الشارحة. ما بعد الحداثة — كما يقول ليوتار — لا تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها، وفي صورة تشكُّك جذري في كل ما هو معروف ومألوف وثورة عليه؛ إنها حالة من عدم الاستقرار الدائم. وعلى سبيل المثال، فإن فنون ما بعد الحداثة تقيم علاقة مركبة جديدة مع الماضي، وتتخطى كل التصنيفات الفنية، وتقاوم التقنين والتحديد، وتكسر القواعد. وتصِف نك كاي ما بعد الحداثة — في الفن والأدب والمسرح — بأنها تقترن بمحاولات التكسير والقلقلة التي تدفعها الرغبة في تحدي قدرة عناصر العمل الفني ما بعد الحداثي، باعتباره شيئًا يحدث بصورة دائمة دون نهاية. إنها — بتعبير آخر — سعي إلى مراوغة القواعد وتجاوزها، أو تدميرها، وخرق الحدود المتفق عليها، بمعنى رفض كل التصنيفات، وخلخلة فرضيات قواعد الفن وقواعده، وبمعنى تقويض للسعي نحو تحقيق الاكتمال، والاكتفاء الذاتي للعمل الفني. إنها تتبنى مبدأي التشظي والتنافر، وتطرح من خلالهما أسلوبًا ينأى عن النموذج المثالي القديم للعمل الفني المتكامل، الذي يفقد الكثير من قيمته لو أنه أضيف إليه، أو حُذِف منه.

وإذا كانت الحداثة ترتبط بالحركة الاجتماعية الشاملة التي استهدفت الخروج من مجتمعات العصور الوسطى، والانتقال إلى مجتمعات تدين بالرأسمالية وما رافقها من ميْل إلى التجديد والتحديث، فإن ما بعد الحداثة تجد بدايتها في الولايات المتحدة. وبالتحديد منذ انتصارات الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من محاولات للهيمنة، فضلًا عن أنها التقت في مرحلة لاحقة باتجاهات ما بعد التعبيرية الأوروبية، وهي كذلك تعبير عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على المجتمع الأمريكي، ورفعتها الرأسمالية المتعددة القومية إلى مرتبة نموذج مثالي يجرى تعميمه على مستوى العالم كله.

واللافت أن اهتمام مثقفينا بالبِنيوية قد بدأ عندما بدأ اهتمام مثقفي الغرب بها يقلُّ ويذوي، بل إنها أصبحت — في أذهان النقد الغربي — تنتمي إلى الماضي.

إن التخلف الذي نرسف في إساره يجعل من الحداثة ضرورة ... ولكن أي حداثة؟ هذا هو السؤال ...

الملاحَظ أن البعض من فاقدي الموهبة يلجئون إلى أواخر المذاهب الفنية، دون أن تشغلهم الظروف الموضوعية التي أثمرت ذلك، وهي ظروف لها إرهاصاتها وبواعثها، بحيث تشكِّل النتيجة التي كان المذهب الفني محصلة لها. أخشى أن أقول إن العديد من تلك الكتابات يحاول — ولو بحسن نية — طمس هويتنا، يبعد بإبداعاتنا عن محاولات التأصيل وتأكيد الانتماء والجذور.

الثابت — تاريخيًّا — أن الحداثة الأوروبية، عندما ازدهرت في الأعوام الأولى من القرن العشرين، إنما تحقَّق ذلك عند التقاطع بين نظام حاكم شبه أرستقراطي، واقتصاد رأسمالي شِبه مصنَّع، وحركة عمالية شبه ناشئة، أو شبه متمردة، فأين الواقع العربي — باختلاف الوقت وتباين الظروف — في هذه الصورة؟

إن لحظتنا الحضارية تختلف عن اللحظة التي يحياها الغرب. دعك من التعبيرات المخدِّرة مثل القول إن العالَم قرية صغيرة ... فثمة مجتمعات منتِجة، وأخرى مستهلِكة، وثمة من يعاني مشكلات الترف والديمقراطية والحرية، ومن يعاني مشكلات الفقر وحق الإنسان في المقومات الدنيا للحياة.

أن نبدأ من حيث انتهى الآخرون هدف جميل، لكن اللحظة الحضارية أشبه بنظرية الأواني المستطرَقة، والفن ينبغي أن يعبِّر عن المجتمع الذي صدر عنه، وليس عن مجتمعات الآخرين. لا أتصور أن العمل الإبداعي يمكن مناقشته بعيدًا عن بيئته، عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي صدر عنها، ونشأ فيها.

ولا شك أن الحداثة الغربية تنطلق من قلب تراث حضاري وتاريخي وفلسفي وإبداعي، له خصوصيته المؤكدة. إنها نتاج واقع مغاير للواقع الذي يجدر بالحداثة العربية أن تنطلق منه. وعلى سبيل المثال، فإن البنيويين، يفرضون على النصوص الإبداعية «نظامًا ليس نابعًا منها، ولا كامنًا فيها، بل هو سابق ومسقط عليها، وأنه يحتمي بالتجريد والغموض لعجزه عن السيطرة على المادة» (فصول، فبراير ١٩٩١م). حتى المفاهيم والمصطلحات التي تطالِعنا في كتابات الحداثة العربية، تنتسب إلى ثقافة أخرى، مغايرة، وهو ما يفضي — بالضرورة — إلى حدوث انفصام بين المبدع والنص الذي يقرؤه.

ومع أن المناخ الثقافي في كل من أمريكا وأوروبا أقرب منه إلى المناخ الثقافي بين كل منهما، وبين الوطن العربي، فإن الأمريكية إديث كروزويل ذهبت إلى أنه من الصعب على

البنيوية أن تجد في أمريكا الاستجابة نفسها التي لقيتها في فرنسا، وذلك لاختلاف النظرة إلى التاريخ، وإلى المستقبل. وفي المقابل، فقد وجدت التفكيكية في الثقافة الأمريكية تربة صالحة لاقترابها من المزاج النفسي الأمريكي أكثر من اقترابها من المزاج النفسي الفرنسي.

نحن نلجأ في خطابنا الأدبي — ربما دون تبصُّر — إلى المفردات والتعبيرات المستوردة، لا نحاول التعبير بما يعكس خصوصية لغتنا وثقافتنا وفكرنا. إن المذاهب الأدبية والنقدية الأوروبية هي إفراز لإبداع الغرب. ولعلَّنا في حاجة إلى الحداثة التي تجاوز التخلف، وتسعى إلى الإضافة والتطوير والتقدم في كل الآفاق، وهي حداثة يجب أن تصدر عن ظروفنا، تنبع منها، لا تحاكي، ولا تقلِّد، ولا تقتات على موائد الآخرين، ولا تعبِّر عن واقع ليس هو الواقع الذي نحياه.

ولعلِّي أزعم أن أعمالي التي توظِّف التراث قد تنتسب إلى ما بعد الحداثة من حيث إن ما بعد الحداثة تسعى «عن وعي إلى إعادة طرح صور من الماضي، باعتباره كيانًا مبهمًا، لا يمكننا التعرف عليه يقينًا، ولا نملك إلا أن نعيد بناءه، المرة تِلوَ الأخرى، من خلال الجدل المستمر بين العديد من الصور المعاصرة التي تحيل إليه، وتسعى إلى تجسيده، باعتباره فكرة مجردة» (ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ٢٦، ٢٧).

أعرف أن مدَّعي الحداثة العرب يوجِّهون الاتهام، إلى كل من يختلف معهم، بالجهل والتخلف، لكن الاستيراد قد يصح فيما يصعب على قدراتنا أن تنتجه — التكنولوجيا مثلًا — في حين أنه من غير المتصوَّر أن نستورد الفكر والإبداع أيضًا. الأدب تعبير عن خصوصية في التاريخ، وأنماط التفكير، واللحظة المعاشة، بالإضافة إلى أن متلقي الأدب — في الدرجة الأولى — هو الوجدان.

إن البِنيوية والتفكيكية وغيرها من معطيات الحداثة، ليست إلا مرحلة أخيرة — وليست نهائية — للفكر الفلسفي في الغرب، متداخلًا مع الإبداع الذي يحاول أن يعبِّر عن فلسفة حياة. إنها نتاج للحداثة الغربية بكل ما تنطوي عليه من ظروف وملابسات. فإذا تمَّ نقلها إلى العربية في عزلة عن تلك الظروف، افتقدت شرعية الأبوَّة والبُنوَّة، وعانت غياب النسب!

المؤكد أن عمقي الحضاري يمتد بضع آلاف من السنين، بينما العمق الحضاري للغرب يمتد بضع مئات من السنين، مما يفرض مغايرة حادة، والتأكيد على عدم النقل عن الحداثة الغربية، يعني — ببساطة — إنشاء حداثة عربية، وهو ما لم يتبدَّ — حتى الآن — في الأفق القريب، أو البعيد.

ثمة بُعد آخر: إذا كان من حق الفنان الموهوب أن يستشرف في إبداعه أفقًا أوسع، فإن من واجب الذين يعانون غياب المعرفة والموهبة ألا يحاولوا القفز دون أن تسعفهم قدراتهم. والبديهي أن طالِب الفن التشكيلي يبدأ بدراسة التشريح قبل أن يدرس الكلاسيكية وينتهي بالتجريبية والسوريالية وغيرها من المذاهب الحديثة.

والحق أني أنظر إلى العمل الإبداعي من وجهة نظر تناقش وتحلِّل وتفيد من القراءات والخبرات والآراء، فلا تأخذ إلا بما ترى أنه أقرب إلى فهمي وتفهُّمي، وإلى صلتي بالعملية الإبداعية.

أصارحك بأني أقف — في الأغلب — موقف المتحير أمام الخطوط المتوازية والمتقاطعة والمائلة، والزوايا الحادة والمنفرجة، والدوائر، والمستطيلات، والمثلثات، والمعادلات الجبرية، والشفرات، والطلاسم. وتشتد بي الحيرة حين تتقابل «القطيعة المعرفية» بعدم معاداة التقاليد بمعناها الإيجابي، وإنما إقامة علاقة حوارية معها. وهو قول الحداثيين أيضًا. بل إني حاولت أن أفيد من إضاءة النقد البنيوي لما قرأته وقرأه نقاد البنيوية من أعمال إبداعية، فدفعني شحوب الإضاءة إلى الاكتفاء باجتهادٍ شخصي، يستند — في كل الأحوال — إلى قراءات وخبرات، ومتابعة للمدارس والمذاهب الأدبية والنقدية. أفادتني — بلا جدال — في تأليف كتابي «مصر في قصص كتابها المعاصرين» الذي نلت به — ولست ناقدًا — جائزة الدولة في النقد!

إن نقاد الحداثة يسعوْن إلى «تأصيل دراسات تحاول تطوير منهج علمي في النقد، يبتعد عن الانطباعية التي تغرق الدراسات النقدية على وجه العموم.»

كلام جميل كما ترى، وينشده الحداثيون وغير الحداثيين. ينشده من يجد في النقد محاولة لإضاءة النص، وليس التعتيم عليه، لتحليله، وليس الربط بين الغلاف ونوعية الخطوط والأبناط، واعتبارها جزءًا مكملًا للعمل الإبداعي، في حين أنها روميات بغير رامٍ. إنها تخضع للاجتهاد الشخصي الذي لا صِلة له بالنص، سواء من الفنان التشكيلي الذي يصمم الغلاف، أو فني الكمبيوتر الذي تختلف نظرته إلى العمل — بالتأكيد — عن نظرة المبدع.

أعجب الأمور عندما يحاول الناقد أن يستنطق الإبداع بما ليس فيه. إن التعبير عن فلسفة الحياة همٌّ للمبدع، مثلما أن البحث عن فلسفة الحياة همٌّ للناقد.

المذاهب الفنية ليست موضة، لكنها تعبير عن موهبة ومعرفة وفلسفة حياة. إن الوجه العربي من الحداثة يجب أن تكون له ملامحه المميزة. وكما أن المواطِن الأوروبي له ملامحه

التي تختلف — بدرجة وبأخرى — عن ملامح المواطِن العربي، فإن هذا الاختلاف قائم أيضًا — بدرجة وبأخرى — في القِيَم والمُثل والعادات والتقاليد، والثقافة في إطلاقها. ولعلِّي غير مغرم بالتسميات: الحداثة، وما بعد الحداثة، وما يتصل بهما من تسميات البنيوية والتفكيكية والأسلوبية وغيرها. أميل إلى التجريب بعامة، أرفض المحاكاة أو التقليد، وأحاول الخصوصية. الحداثة العربية كما يصِفها إلياس خوري — الأدق أن هذا هو ما يأمله — «محاولة عربية داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضته» فالحداثة العربية إذن حداثة نهضوية، إنها محاولة بحث عن شرعية المستقبل (الذاكرة المفقودة، ص٢٥).

من السذاجة نقل المصطلحات النقدية الجديدة، والتعامل بها، في عزلة عن خلفيتها الثقافية، عن التطورات السياسية والفلسفية والاجتماعية التي انبثقت منها، ونشأت فيها. وإذا لم يكن بوسع الحركة النقدية — لاعتبارات ليس هذا مجالها — أن تشكِّل نظرية نقدية عربية، فإن ما نتطلع إليه في المدى القريب، أن تقدَّم اجتهادات نقدية عربية، تجعل الإبداعات العربية — في إطار الظروف العربية — محورًا لها. وبتعبيرٍ محددٍ، فإننا في حاجة إلى اجتهادات نقدية، تصدر عن أعمالنا الإبداعية، فهي اجتهادات عربية في الدرجة الأولى.

(١٩٩٩م)

القصة تكتب نفسها

«إن الفنان الحقيقي يهب نفسه كلها للفن.»

بوشكين

«للفنان عالم خاص يملك مفتاحه هو وحده.»

أندريه جيد

«إن الفن يزلزلني» عبارة لفلوبير، أتذكرها كلما أنهيت عملًا ما. كانت الكتابة — في تقدير فورستر — أمرًا مريحًا، وأعلن دهشته لعبارة «آلام الخلق». وأكد مورافيا أنه يكتب ليسلي نفسه. والكتابة — عند الكثيرين — هي مجرد تسلية. يغيظني قول أحدهم، ردًّا على اعتذاري عن موعدٍ بأني مشغول: يعني مشغول في إيه؟ والكتابة: أليست مشغولية؟ أليست همًّا يجب حشد النفس له؟ أذكر عجب جون برين من افتراض الناس أن الكتابة لا تعدو ضربًا من السحر، وأنها تخلو من الجدية. عذر الفتاة مقبول إذا تحدثت عن انشغالها بغسل شعرها، أما عذر الانشغال بالكتابة فهو غير مقبول. وحين سُئِل وليم ستايرن: هل يستمتع بالكتابة؟ أجاب: كلا بالقطع! نعم، إني أشعر شعورًا طيبًا عندما أجيد، لكن ذلك الشعور يتخلله الألم الذي أعانيه كلما شرعت — كل يوم — في الكتابة ... بصراحة، إن الكتابة جحيم!

اللغة تقول إن الإبداع هو «إحداث شيء على غير مثال سابق.» وإذا كان أندريه جيد قد كتب إبداعاته على أمل أن يجد قارئًا لم يقرأ الأعمال السابقة عليه، فإن ناتالي ساروت تعلن «يجب ألا نكتب إلا إذا أحسسنا بشيء لم يسبق أن أحسَّ به، أو عبَّر عنه، كُتَّاب آخرون.»

ويقول سيزان: «إنني أريد أن أرسم، وكأن رسامًا واحدًا من قبلي لم يقُم بهذه المهمة.» ولعلِّي أوافق فلوبير بأن مهمة الرواية الأهم هي أن تبين دائمًا عن الجديد. الخطأ الأكبر الذي يقع فيه الروائي هو أن يكون سلفيًّا، فيكرر ما اكتشفه — من قبله — الآخرون. القول إنه «لا جديد تحت الشمس» يحتاج إلى مراجعة. ثمة الجديد دائمًا تحت الشمس، وكل يوم هو إضافة — سلبية أو إيجابية — في حياة الفرد والجماعة، وفي حياة الكون جميعًا، وإلا فماذا تعني آلاف المنجزات التي تقدمها البشرية، في توالي الأيام: الكتب والاختراعات والاكتشافات وطرائق التربية والإبداعات الفنية وغيرها؟ يعجبني قول جارثيا ماركيث «الكاتب الذي لا يعرف ماذا يعمل، يسعى دائمًا ألا يكون شبيهًا بالآخرين، لكنه يصبح في الحال غير متجاهل للكُتَّاب الذين يحبهم، أفضل من هجرهم نهائيًّا.» ودلالة قول هيراقليطس «أنت لا تستطيع أن تستحم في مياه النهر مرتين» واضحة، فمياه النهر في جريان دائم، بحيث يغتسل المرء دائمًا في مياه جديدة.

والحق أني لا أذكر متى كان تعرُّفي إلى الإبداع السردي، كقارئ في البداية، ثم كواحدٍ من الذين يطمحون لتقديم إضافة في هذا المجال. كانت «أيام» طه حسين هي أول ما أذكره من قراءات مؤثرة، قرأتها في حوالي الثامنة من عمري، أحببت لغتها في القراءة الأولى، ثم ألمت بمضمونها في القراءة الثالثة، وأفدت — بعد ذلك — كثيرًا من مكتبة أبي. كانت تضم عددًا هائلًا من المؤلفات التي تعني بألوان المعرفة الإنسانية، والقصة والرواية — بالطبع — من بينها. وحين جرى القلم بالمحاولات الأولى، فإنها لم تكن أكثر من تقليد ساذج لكتابات المنفلوطي والمازني وهيكل وحقي وعبد الحليم عبد الله ومكاوي وغيرهم من أدباء جيل الرواد، وجيل الوسط الذين أتاحت لي مكتبة أبي قراءة مؤلفاتهم (تعرفت إلى نجيب محفوظ في مرحلة تالية). وقد أقدمت في سن باكرة على إصدار كتابين (التسمية لا تخلو من تجاوز) يتبدى فيهما ذلك التأثر بصورة مؤكدة، وهما «الملاك» و«ظلال الغروب». أنت تجد في كل فقرة، وكل تعبير، إفادة من كتابات هؤلاء الكبار. كنت أنفِّذ — دون أن أدري! — نصيحة د. جونسون «انقل كتابات أدبائك المفضَّلين حتى تستطيع — ذات يوم — أن تكتب مثلهم.» كنت في مرحلة الصبا، لم أستقر على أسلوب، وإن تعجَّلت — في الوقت نفسه — أن أكون كاتبًا. كانت «الملاك» أشبه بمقال رثائي لأمي التي اختطفها الموت قبل سنوات. أما «ظلال الغروب» فقد عرضت لقصة حب بين شاب وفتاة. وبالطبع، فإني أعتبر هذين النصَّين من ذكريات الصِّبا، بل إني أتردد كثيرًا في وضعهما تحت تصرف الدارسين، حتى لا يُصدَموا في سذاجات البداية. أما قصة البداية التي أعترف بها، فهي «يا سلام» من

مجموعة «تلك اللحظة». كنت أسير في شارع شريف، بالقرب من ميدان محطة الإسكندرية، عندما استمعت إلى شيخ يبيع الكيزان الصفيح، يخاطب نفسه بأنه يريد النوم في أي مكان. ولأن مصر — أيامها — كانت تواجه عدوان ١٩٥٦م، فقد تناولت مأساة الرجل باعتباره ضحية للحرب. ثم كتبت العديد من القصص القصيرة، قرأها أستاذي أحمد عباس صالح، فنصحني بأن أمزق معظمها، وأنشر أقلَّها، وبعضها لم أنشره في مجموعتي الأولى.

يقول نورمان بوردور في سيرته الذاتية: «الكتابة من أشد الأنشطة الإنسانية غموضًا، ولا أحد، حتى المحللين النفسيين، يعرف القوانين التي تحكم حركتها أو توقُّفها. فالقصيدة والقصة والرواية والمسرحية والمقالة، وحتى الدراسة النقدية، هي هناك، حتى قبل أن يخطَّ الكاتب كلمة واحدة على الورق. وفعْل الكتابة أشبه بالمفتاح السحري الذي يفتح الباب المغلق، فيبدأ الإبداع في التدفق.» وبالنسبة لي فإني أخشى العمل الفني قبل أن أبدأ في كتابته، يشغلني، ويلحُّ عليَّ. أقرر — مرات كثيرة — أن أخلو إليه لأكتبه، لكنني أتذرَّع بحجة ما، فأتشاغل عنه، وإن ظل يشغلني إلى حدٍّ بعيدٍ. ثم أبدأ في الكتابة عندما أشعر أن هناك إلحاحًا داخليًّا يدفعني إلى ذلك. ربما انشغلت، أو تشاغلت، فتفلِت اللحظة المناسبة. وحين أتوهَّم ثانية أنها قد عادت، تأتي الكلمات باهتة، باردة، كالوجبة التي لم تُقدَّم وهي ساخنة. وفي معظم الأحيان، فإن البدء والختام في قصة قصيرة — أحرص أن يكون ذلك في جلسة واحدة — تأتي أقرب إلى المفاجأة. ربما تطاردني الفكرة شهورًا، فأتناساها وأهملها، وأنصرف عنها إلى قراءات وكتابات أخرى، ثم يجري القلم على الورق دون تعمد. ولعلِّي أتذكر ملاحظة صامويل باتلر عن أعماله الروائية «إنني لا أضعها أبدًا، إنما هي تنمو، فهي تُقبِل عليَّ ملحَّة في أن أكتبها، ولولا أنني أحببت موضوعاتها لحزنت، وما كان لشيء أن يحملني على كتابتها إطلاقًا. أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلًا، وأما وقد جاءت الكتابة قائلة إنها تريدني أن أكتبها، فقد تململت قليلًا، ثم كتبتها» (ت. نبيل راغب). ويعرِّف جورج مور الرواية بأنها «تتابُع منظَّم للحوادث في أسلوب إيقاعي منظم للعبارات.» ولعلِّي أعترف أني أبدأ في كتابة العمل، وأواصل الكتابة، وقد أهملت كل ما قرأته وتعلمته عن الشخصية والحدث والبيئة والصراع والعقدة والذروة والحل، وغير ذلك من التعريفات التي أعتبرها مخزونًا معرفيًّا، أفيد منه بالضرورة، ودون تعمُّد، شأنه شأن الذكريات والتجارب والخبرات والقراءات ... إلخ، عفوية الإبداع لا تلغي ثقافة المبدع، بل إن الثقافة لازمة للمبدع إطلاقًا.

أحيانًا، أهُمُّ بكتابة رسالة أو مقال صحفي، فيتحول — منذ البداية — إلى القصة التي كانت تشغلني وتشاغلني. وعندما أنتهي من كتابة القصة، فإني أعيد النظر فيها بين حين وآخر، حتى أطمئن — في النهاية — إلى إمكانية نشرها. فإذا نُشِرت، لم يعد لي بها بعد ذلك صلة. ولأن الفكرة حين تختار لحظة تسجيلها تكون أشبه بالمولود الذي لا بد أن يغادر بأكمله رحم أمه، فإني أكتب بسرعة، دون توقف. ما يشغلني هو التدوين فحسب. ربما أتوقف أمام كلمة، أو جملة، أو موقف، فأتجاوز ذلك كله، وأترك السطور مكانه خالية وأواصل الكتابة، على أن أعود إلى السطور الخالية بعد ذلك، فأحاول أن أسوِّد بياضها. بعض أعمالي واتتني («هل»، على سبيل المثال) وأنا في حلم يقظة، وحين قرأتها، لم أضِف إليها — ولا حذفت — حرفًا، نقلتها على الآلة الكاتبة بصورة الكتابة الأولى (لم أكن قد تعرَّفت إلى الكمبيوتر بإمكاناته المذهلة!). كنت أتردد في البوح بذلك الأمر، حتى عرفت أنه يحدث للكثير من الأدباء. أذكر قول همنجواي «يحدث لي أحيانًا أن أحلم بالسطور نفسها، وفي هذه الحالة، فإني أستيقظ وأكتبها، وإلا ربما نسيت الحلم تمامًا.» كانت كوليت تقضي الصباح كله في كتابة جملة واحدة. وأنا أفضِّل أن أترك لهذه الجملة موضعها في السياق، ثم أتأملها، أضعها في بالي، أحاول صياغتها في حياتي العادية: في البيت، في المكتب، في الطريق، حتى إن تشكَّلت على النحو الذي أطمئن إليه، ملأت بها الموضع الخالي من السياق. تعمُّد وصل الجمل بالمعاني الغائبة يضر بالعمل الإبداعي، فأنت قد تقبَل — لتكامُل النص — كتابة ما، قد يكون في وعيك أفضل منها. أنا أكتب القصة القصيرة، أو الفصل في رواية، في جلسة واحدة. لا أترك القلم والورق قبل أن أنهي ما بيدي، يملي النص ما يحمله. ربما اتجهت الأحداث إلى عكس ما كنت أفكر فيه قبل البدء في الكتابة، وربما أبانت الشخصيات عن نقيض ما كنت أتصوره فيها. لا أحاول التدخل، إنما أترك المسألة برمتها إلى موروثات وقراءات وتأملات ورؤى وخبرات وتجارب. وعلى حد تعبير همنجواي، فإن همي الأول — وأنا أبدأ في كتابة الرواية — هو أن أنجزها. إذا صادفت قلقًا في بعض المواقف أو التعبيرات، أو حتى الكلمات التي تهب المعنى، فإني أتجاوزها ليظل الخيط متصلًا إلى نقطة الختام، ثم أبدأ في رتق (وأعتذر لرداءة التشبيه!) ما أهملته من قبل، أو يبدو لي غير منسجم مع النص. لا أترك القلم، لا أعتبر النص منتهيًا إلا إذا بدا النص جسمًا مكتمل الملامح والقسمات والتكوين، لوحة فنية متكاملة الأبعاد والألوان والظلال، قطعة نسيج خلت من العيوب التي تقلل من قيمتها. لا أقصد من ذلك أني أكتفي بمجرد وضع السواد على البياض، أو على حد تعبير موباسان «أكتب أي هراء،

ولا يهمني ماذا يكون، ثم أنظر فيه بعد حين.» أنا أكتب بالفعل، أحاول أن أعبِّر بقدر ما تواتيني الموهبة، وحضور اللغة، فإذا استعصى التعبير تركت الجملة، أو الفقرة، حتى لا أفقد المواصلة، ثم أعود إلى النص، أطيل قراءته، أعاودها، أتأمل وأفكر وأضيف وأحذف وأبدِّل، حتى أطمئن إلى أني لم أخطئ في صياغة جملة، ولا إلى موضع كلمة ولا حرف. وربما أقدمت على تمزيق النص، لأن صورة المولود شوهاء، فلن تجدي إعادة نظر. عمومًا، فإنه يجب أن تكون أمام الفنان فترات للتأمل، وهذه الفترات عندي حين أقود سيارتي، أو عند ركوبي المواصلات العامة، أو لحظات القراءة. تثيرني معلومة، فأسرح فيها، وربما بعيدًا عن المعلومة نفسها. قد تأتي لحظات التأمل تحت «الدوش»، أو في دورة المياه، أو حتى أثناء تناول الطعام. إنها تأتي في اللحظات التي أنعزل فيها — دون وعي دائمًا — عن الآخرين، أذهب إلى جزر قريبة، وبعيدة، أتنقَّل بين عوالم واضحة وضبابية وهلامية. في هذه اللحظات، تواتيني فكرة الرواية، أو القصة، أستكمل الجملة الناقصة، أحذف الكلمة الزائدة، وربما الحرف الزائد. قرأت لفيلكس ألكرن إنَّ قلمه كان يجري على الورق بقدر ما تواتيه السرعة، فهو يجعل بعض الكلمات إشاراتٍ وخطوطًا، ويملأ الصفحات بما يصعب قراءته. ربما كان خط ألكرن جيدًا، فهو يكتب — بسرعة — كلمات وجملًا واضحة. أما خطي فهو سيئ في الكتابة العادية، ويصعب عليَّ قراءته — أحيانًا — بعد أن أكتب بسرعة، ولولا أن عمل زوجتي بالتدريس لأعوام طويلة، فخِبْرتها في الخطوط طيبة، ولولا أني أفلح في القراءة بالتذكُّر، فلعلِّي كنت سأتخلص من الكثير الذي كتبته، يأسًا من قراءته.

يعرِّف بعض الأدباء «الإلهام» بأنه القدرة على أن يخلق المرء في نفسه أنسب الحالات للعمل. ويقول أوستروفسكي: إنني مقتنع بشيء واحد، هو أن الإلهام يأتي أثناء العمل، والكاتب يجب أن يكون كالبنَّاء في هذا البلد، أي أن يعمل في جميع الأجواء، سواء كانت سيئة أم حسنة.» أنا أتفق مع هذا الرأي تمامًا، فالقضية ليست في «أنسب الحالات للعمل»، ولكن في مدى قدرتنا على إيجاد تلك الحالة في النفس. كذلك فإني أتفق مع الرأي بأنه ينبغي على الكاتب ألا ينتظر حتى يأتيه الإلهام — وقد لا يأتيه! — وإنما عليه أن يذهب فيحصل عليه. من الخطأ — على حد تعبير جون برين — أن ننتظر الوحي قبل الكتابة، لا لأن الوحي لا وجود له، بل إنه لا يأتي إلا مع الكتابة. يكفي أن تكون لديك الصورة، ليس من الحتم أن تكون عالِمًا بأصل الصورة، المهم أن تكون لديك الصورة، وهي لن تكون موجودة، ومتبلورة إلى حدٍّ ما، ما لم تكن قد اتخذت قرارًا بكتابة القصة — أو الرواية —

وهممتَ بكتابتها. ولعلِّي أشير إلى قول همنجواي: «في روايتي «العجوز والبحر» كنت على علم بأمرين أو ثلاثة من الموقف كله، لكن لم أعرف القصة، كما لم أكن أعرف على وجه الدقة ما سيقع من أحداث في «لمن تدق الأجراس»، أو «وداعًا للسلاح».»

والحق أني حين أبدأ في كتابة عمل ما، فإن صورته في ذهني لا تكون واضحة تمامًا. إني أكتفي بالفكرة دون تفصيلات، وإن توضَّحت بعض التفصيلات الصغيرة، لكنني أفضِّل أن يكتب العمل نفسه، بمعنى أني أرفض التحديد الصارم لصورة العمل منذ بداية الكتابة، حتى لحظة ترك القلم، ذلك تعسف لا أتصور أني أقدِم عليه. وكما قلت، فإني أبدأ الكتابة وصورة العمل غير واضحة الملامح، فتتوضح معالمها أثناء الكتابة، لأنها هي التي تهب تلك الملامح، بإسهام من المخزون الذي أمتلكه من الخبرات والتجارب والرؤى والتصورات. عندما أبدأ الكتابة، فإني أعتمد كثيرًا على الخبرات — خبراتي وخبرات الآخرين — الكامنة والمترسِّبة في أعماقي. لا أجهد نفسي في البحث، ولا أحاول انتزاعها، إنما أترك للعملية الإبداعية سبيل استدعائها على الورق، تظهر في الوقت الذي تريده، وعلى النحو الذي تريده، دون تعمُّد ولا قسر من ناحيتي. وربما تكون الشخصية، أو الحادثة، غائبة تمامًا، فلا أتذكرها إلا أثناء عملية الكتابة.

لفلوبير عبارة شهيرة هي «أنا مدام بوفاري»، بمعنى أنه عندما نتحدث عن مدام بوفاري، فإنه كان يتحدث عن نفسه. والمؤكد أني لست موجودًا خارج أعمالي. ما أكتبه يتضمن وجهًا من وجوه حياتي: قراءة، مشاهدة، تجربة ... إلخ. من الصعب أن أجد ذلك في كل ما كتبت، مع أني أجد نفسي في الكثير مما كتبت. أجد ناسًا عرفتهم، التقيتهم، صادقتهم، عايشت خبراتهم وتجاربهم، ولحظاتهم الهانئة والمأساوية، أجد العديد من الأماكن والأزمنة التي اتصلت بحياتي، بصورة وبأخرى. لاحظ الناقد «لاكان» في دراسة له عن الكاتب الفرنسي الشهير أندريه جيد أن تفصيلات السيرة الذاتية لحياة الكاتب ومنمنماتها، تشكِّل بُعدًا أساسيًّا في أعماله الفنية (لا يخلو من دلالة قول همنجواي: أنا لا أعرف إلا ما رأيته). وأتصور أن هذا هو الدور نفسه الذي تشكِّله سيرتي الذاتية فيما كتبته، وأكتبه، من أعمال. أذكر حين أنهيت قصتي «القرار» مفاجأة القصة لي بأن الشقة التي اختارها الراوي للإقامة بعيدًا عن مشكلات إخوته، هي الشقة نفسها التي أمضيت فيها طفولتي وصباي إلى بداية العقد الثالث، في الطابق الثالث، البيت رقم ٥٤ شارع إسماعيل صبري بالإسكندرية. وأتذكر قول باشلار: «إن البيت الذي وُلِدنا فيه بيت مأهول، وقيم الألفة موزعة فيه، وليس من

السهل إقامة توازن بينها؛ إذ هي تخضع للجدل، فالبيت الذي وُلِدنا فيه محفور بشكل عادي، وفي داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية.» ولعلَّك لاحظت شبهًا واضحًا بين الكثير من الشخصيات التي قدمتها في أعمالي، ذلك لأن معظم هذه الشخصيات تعبير — بدرجة وأخرى — عن شخصية الكاتب نفسه.

القصة يجب أن تكتب نفسها؛ فعل الكتابة اكتشاف. أرفض التصور بأن الكاتب يبدأ قصته وهو يعرف تمامًا صورتها النهائية. القصة تكتسب ملامحها وقسماتها أثناء ولادتها. قد يأتي المولود في صورة غير التي كان يتوقعها الفنان. قد تبيِّن القصة، أو الأحداث، عن ملامح ربما لم تخطر في باله. كاتب القصة يختلف عن كاتب السيناريو، في أن الثاني عنده قصة جاهزة، فهو يحوِّل القصة إلى مشاهد. وفي كل الأحوال، فإن كتابة القصة ينبغي ألا تخضع للمنطق الصارم، للعقلانية التي قد تفقدها تلقائيتها. الفنان مطالَب بأن يخفض صوته إلى حدِّ الهمس، حتى يتحقق الإيهام بالواقع، ولا يتحدث الفنان نيابة عن شخصياته.

أحيانًا، أبدأ في تصوير الشخصية، ولها في مخيَّلتي ملامح محددة، ثم تذوي الملامح التي تصورتها أثناء عملية الكتابة، لتحل — بدلًا منها — ملامح أخرى، فتأتي الشخصية مغايرة — سلبًا أو إيجابًا — لكل ما تصورته. وربما بدأت في كتابة عمل ما وفي داخلي وهمٌ أني أمتلكه، أعرف البداية والنهاية. فإذا بدأت في الكتابة، أسطر قليلة أو كثيرة، لم أعد سوى أداة للتسجيل. القصة تكتب نفسها، كأنها الأمواج التي تذهب بالقارئ إلى شواطئ لم يكن يتوقع ربَّانه الوصول إليها. وكما يقول سيمينون: «أنا لا أعرف في البداية ماذا سيحدث لأبطالي بعد قليل، فإذا عرفت ذلك، انتابني السأم والملل. أنا لا أكتشف الوقائع دفعة واحدة، بل أقع عليها وأنا أنتقل من فصل إلى آخر، وكأني أحكي قصتي لنفسي لا للآخرين.» وبالتأكيد، فإن ما أريده بعد أن أتمَّ كتابة عمل ما، يختلف عن الصورة التي كتبته بها فعلًا؛ تغيب شخصيات وأحداث وأماكن كنت أتصور أنها أساسية، لتحل بدلًا منها شخصيات وأحداث وأماكن كانت مختفية في تلافيف الذاكرة، ثم ظهرت في وقت لم أحدده. انطلاقات الشعور لا تعرف الترتيب ولا المنطق، ولا يحدُّها زمان ولا مكان، فهي أشمل من كل زمان ومكان، يختلط فيها الماضي والحاضر واستشرافات المستقبل. لم يبدأ همنجواي أيًّا من رواياته على أنها رواية، لم يجلس إلى الورق — ذات يوم — ليكتب رواية، لكنه كان يبدأ كل ما كتب على أنه قصة قصيرة، قد تنتهي بالصورة التي أرادها، وقد تطول فتصبح رواية. وقد بدأت روايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي» باعتبارها قصة

قصيرة، لكن اتساع القراءة في الفترة التاريخية وسَّع كذلك من بانورامية الصورة التي يجدر بي تناولها، فتضاعفت الصفحات القليلة — كما كنت أعد نفسي — إلى ما يزيد عن المائة والخمسين صفحة. وكانت تلك اللحظة — مجموعتي القصصية الأولى — كتابًا أوليًّا، يتكون من ثماني قصص، هي أقرب إلى الاسكتشات، أو الرسوم التخطيطية، لأعمال أشد اقترابًا من فن القصة القصيرة، أشد اقترابًا من النضج. باختصار، فقد وشت تلك اللحظة بطموحاتي بأكثر مما رسخت تلك الطموحات. وكان عليَّ بعدها أن أعطي لنفسي إجازة، أعيد خلالها تثقيف نفسي، وأعيد النظر في أوراقي، وأناقش إعجابي بالأساتذة الذين قرأت لهم: هل يقف عند حد الإعجاب، أو أنه يمتد — أحيانًا — إلى التأثر والتقليد؟ وهل الكتابة الروائية والقصصية هي الفن الذي ينبغي أن أخلص له بالفعل؟ وإذا كانت الصرامة القاسية التي ألزم بها أستاذنا نجيب محفوظ نفسه في مجال الكتابة الإبداعية، هي المثل الأوضح، والأقرب، بين أساتذتي من الأدباء العرب، فإن الصرامة القاسية نفسها كانت مثلًا لي في السيرة الذاتية لأديب فرنسا الأشهر جوستاف فلوبير (١٨٢١–١٨٨٠م). رفض فلوبير تكرار التجربة الأدبية، أو التأثُّر برؤى وتجارب الآخرين، جعل همَّه أن يفرز أسلوبًا مميزًا، طابعًا أدبيًّا يسم أعماله، وشغله — في الوقت نفسه — وجوب الانطلاق في كل إبداعاته من تجربة حسية عميقة، فلا يكتفي بالقراءة أو الإنصات، إنما هو يعانق الناس والأشياء، يتعرَّف فيهم وفيها — بصورة مباشرة — إلى شخصيات وأحداث عمله الأدبي، أيًّا تكن طبيعة ذلك العمل، وبصرف النظر عن المكان الذي ينتسب إليه، وينطلق منه. وبالقدر نفسه الذي تمنيت أن أكتب عملًا ملحميًّا، رواية أجيال، أو نهر، مثل ثلاثية نجيب محفوظ، فقد تمنيت أن أكتب عملًا عبقريًّا مثل مدام بوفاري التي أنفق فلوبير في كتابتها أكثر من عشر سنوات. ألتزم بالصرامة التي تبلغ حد «الرهبنة»، أشاهد، أتعرَّف، أقرأ، أحاول الاستيعاب والهضم والفهم والتفهم، وتقديم محصلة ذلك كله في أعمال فنية. وحتى الآن، فإن العمل — أي عمل — يشغلني، وأفكر فيه، حتى يدفعني — في لحظة يختارها — إلى كتابته. جاوزت هذه الفترة في «الأسوار» ثماني سنوات، واقتربت في أعمال أخرى من الفترة نفسها، في حين أن «المتنبي» ألحَّت كفكرة، ثم ألحَّت في الميلاد، بما لا يجاوز بضعة أيام، لكن الأحداث امتدت، وتشابكت، فصارت القصة القصيرة قصة مطولة، أو رواية.

كانت «المتنبي» روايتي الثالثة. شدني في سيرة الرجل ما كان يتناوب حياته من أمل ويأس، حتى لقي مصرعه — بصورة مأساوية — في دير العاقول، لكنني اخترت من

حياة المتنبي ما يجعله شاهدًا على الحياة في مصر أعوام إقامته فيها، وإن ارتكزت إلى مقولة كروتشي «التاريخ كله تاريخ معاصر»، بمعنى أن التاريخ هو رؤية للماضي بمنظار الحاضر، وفي ضوء مشكلاته، وكان ذلك هو الباعث أيضًا لكتابتي روايات أخرى: «إمام آخر الزمان»، «اعترافات سيد القرية»، «زهرة الصباح»، «قلعة الجبل»، «ما ذكره رواة الأخبار من سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله»؛ وجدت في استعادة التاريخ إضاءة لأحداث معاصرة.

أعترف أني أحاول — ما أمكن — أثناء كتابة العمل، ألا أسيطر على الفكرة بصورة مطلقة. تخفُّ قبضتي على العمل، أترك له تلقائيته. أختلف في باعث تقدير بيرسي لوبوك لرواية تولستوي «الحرب والسلام»، وأنه كان «يعرف تمامًا أين يذهب، ولماذا، وليس أي شيء في أية لحظة يشير إلى أنه لا يمتلك السيطرة الكاملة المحكمة على فكرته» (صنعة الرواية، ص٣٧). ثمة قول «لا وجود في الحلم لشيء اسمه الضمير، فالقاتل قد يقدم في الحلم على السرقة أو القتل أو الاغتصاب، وهو لا يبالي أو يستشعر ندمًا.» ويقول فولكت: «لا تعرف الغرائز الجنسية في الحلم أي نوع من الكبح، فلا حياء ولا رادع ولا منطق، بل إن الأشخاص الآخرين أيضًا الذين يراهم في الحلم، كثيرًا ما يكونون في صورة أخلاقية مريعة.» وفي قصة «رحلة بورين» لأندريه جيد لا يدري بورين: هل ما يحياه هو رحلة حقًّا أم لا؟ يقول: «نحن ربما نعيش حلمًا، إنه خداع، فليست هنا رحلة أصلًا». وفي روايتي «الصهبة» لم أعن بتدبُّر السؤال: هل كان ما جرى حقيقة أم حلمًا؟ وفي «البحر أمامها» تطمئن نجاة إلى تردد زوجها الراحل على البيت، وتستغني به عن الآخرين، أما «نجم وحيد في الأفق» فهي تنطلق من اختلاط المشاعر والرؤى والتصورات. الإحساس بالحياة والحلم يكاد يكون واحدًا، ثمة رابط كبير بينهما، بحيث ينتفي الخلاف، أو عدم التشابه. وكما يقول بورخيس فإن الحياة وسيلة للحلم، أو وسيلة للحياة. مع ذلك فإني حين أدعو لأن يكتب العمل الأدبي نفسه، لا أقصد أن تنطلق القصة، أو الرواية، في تهويمات، أو تفقد المعنى، أو تلجأ إلى الغموض والتلغيز، ذلك لأن تسلُّح الفنان بثقافة موسوعية سيفيده — ولو في النظرة النقدية المتأملة الأخيرة — في تبيُّن قيمة ما كتبه، سلبًا وإيجابًا.

الكثير من أعمالي يبدو فيها البطل واضحًا، مسيطرًا، لا يفارقنا منذ بداية العمل إلى نهايته، نتعرَّف إلى ملامحه النفسية — والجسمية أحيانًا — وظروفه الاجتماعية والثقافية،

ونوازعه، وأفكاره، وآرائه. وعلى العكس من ذلك، فإن بقية الشخصيات تعاني الشحوب، لأنها تؤدي أدوارًا مساعِدة تعمِّق من دور البطل، توضحه، تجسِّده، تثريه. والحق أني لم أكن أعرف أن هذا هو ما تعتمده — في الأغلب — الحكايات الشعبية، فقد حاكيت إذن تكنيك الحكاية الشعبية، دون تعمد! وعمومًا، فإني أفضِّل أن أقدم من ملامح الشخصية ما يساعد على التعرف إليها، على فهمها. أحترم الميراث الإبداعي الروائي الذي يمتد عشرات الأعوام، أتفهم قول همنجواي إن الرواية مثل كتلة جليدية عائمة في البحر، ثلثاها مغمور في الماء، فأنا أكتفي برسم الملامح التي تهب الشخصية بلا ثرثرة، ولا زيادات مقحمة، ولا كلام مرسل، أو سرد مملٍّ. أصور الشخصية لأضيف إلى الرواية وليس لمجرد تصوير الشخصية في ذاته. وأحيانًا، فإن وصف الكائنات قد يقتصر على تقديم الدلالة الاجتماعية، أو النفسية، أو يصبح رمزًا، أو معادلًا لما يمور به داخل الشخصية من انفعالات.

ولعلَّ في مقدمة ما أعني به أثناء الكتابة: تلك اللحظة التي يبدو فيها العمل قد انتهى، فهو في غير حاجة إلى حذف أو إضافة، أو تدخل من أي نوع. أستطيع نقله على الآلة الكاتبة (الكمبيوتر) باعتباره مسودة نهائية، أدفع بها إلى المطبعة، وأنتظر — مطمئنًا — آراء القراء والنقاد. أتذكر قول جراهام جرين: «هنالك لحظة في الكتابة، عندما يصل المرء إليها يشعر بأن الطائرة، بعد أن قطعت ممرًّا طويلًا، معبدًا، قد أقلعت، وخرجت قليلًا عن السيطرة.» عانيت طويلًا من تلك المشاعر التي لم تكن — بالتأكيد — مقصورة عليَّ، لعلَّها المشاعر نفسها التي عاناها العديد من الأدباء، والتي تدفعه إلى الهمس لنفسه: «فلننتظر قليلًا»، أو: «أنا لست على استعداد»، أو: «إن تصوري لم ينضج بعد»، أو: «إنني لم أجد بعد النغمة المطلوبة» ... إلخ. وكل التعبيرات للشاعرة الروسية الشهيرة «فيرا أنبر»، فهي قد عانت تلك المشاعر إذن. وذات يوم — لا أذكر إن كانت قد سبقته إرهاصات، أم أنه كان وليد اللحظة — قررت أن أتخلى عن التردد والوسوسة، أن أنهي الإضافة والحذف والتعديل، وأبدأ في «تبييض» كومات الأوراق التي كُتِبت في مدى سنوات وسنوات، بخطٍّ رديء للغاية — هو خطي! — فهي لا تزيد عن مسودات يصعب أن تفتح مغاليقها إلا لكاتبها. المشكلة التي عبَّرت عنها الشاعرة الروسية، لما بلغت السن التي كان على الزمن أن يراعي فيها بكل عناية، في هذه المرحلة من الحياة، ينبغي على المرء ألا يقول: سأفعل كذا أو كذا يومًا ما، بل عليه أن يفعل ما يجب عمله فورًا، وإلا أصبحت عبارة «يومًا ما»، مطلقة وأبدية. وكان نقل «المسودات» على الآلة الكاتبة/الكمبيوتر هو الفعل الآني الذي كان عليَّ أن أحرص عليه. لم يكن ثمة سبيل آخر لمواجهة كومات الأوراق التي تكاثرت، وتضخمت، حتى إني كنت أبذل جهدًا في تذكُّر بعضها.

يقول ألان روب جرييه: «إن القصة هي التي تبتدع أسسها الخاصة.» التكنيك وسيلة لنقل معنى العمل الفني إلى القارئ، كلما أجاد الفنان اختياره، كان ذلك فرصة لتقديم أقصى قدر من المضمون، أو التكنيك الذي أكتب به عملًا ما، هو سر يستغلق حتى عليَّ شخصيًّا. العمل يفرض صورته وأسلوبه وطريقة تناوله. من الصعب تفسير ذلك في ضوء رؤى فنية أو نقدية محددة. ثمة العديد من الاعتبارات التي ربما غاب بعضها عن الكاتب نفسه. أحيانًا، يغيب الوجود المستقل للزمان أو المكان، فهما وحدة متكاملة، ليس ثمة عقدة ولا حبكة، وربما لا تتخلق رواية — بالمعنى التقليدي — على الإطلاق. لا أعني إهمال الشكل، فالشكل مهمٌّ جدًّا، ذلك لأن الفرق كبير — ذكرت هذا المثل في مقدمة كتابي «مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين» — بين شكوى في رسالة، وقصة في رسالة، مقابلًا لوعي الفنان الحاد بقضايا مجتمعه وعصره، والتزامه بالتعبير عنها. ومع أن حقيقة وجود القاص تبدو واضحة لنا، فإنه يميل إلى البقاء في الظل كما لو أنه أطلَّ من نافذة، يشاهد العالم من تحته، فجاءت شخصيته مجسدة في ساحة مضاءة، دون أن يتبين القارئ ملامحه بدقة. وكما يقول كيتس، فإن «الفنان الأصيل هو الذي لا يفرض شخصيته عليك، لأنه هو نفسه بلا شخصية.» ويذهب هنري باير إلى أن من نقاط الضعف في الرواية الفرنسية تلك المراقبة الشديدة للذات، والتي تصل إلى حد تسلُّط الروائي على شخصياته، لكن الفرنسيين أصبحوا يضيقون بتلك الشخصيات التي يكبِّلها الفنان بأفكاره، دون أن يترك لهم حرية التصرف والمغامرة الذاتية. أزعم أني كنت مؤمنًا بذلك الرأي قبل أن أقرأه، وقبل أن أقرأ لهنري جيمس الرأي نفسه، وإن زاد فدعا إلى اختفاء الفنان من عمله. الفنان مطالَب بأن يخفض صوته إلى حد الهمس، حتى يتحقق الإيهام بالواقع، ولا يتحدث الفنان نيابة عن شخصياته. وعلى حد تعبير فلوبير، فإن الفنان في عالمه الروائي صاحب القدرة على كل شيء، رغم أنه لا يكشف عن ذاته. لعلِّي أتفق كذلك مع الرأي الذي يؤكد أن «كل القواعد التي توضع لفنٍّ ما، إنما توضع لتُخرَق ... إن الشكل ينبثق من التجربة انبثاقًا طبيعيًّا. وعلى العكس، يكون مقلدًا بقدر ما يحاول أن يصبَّ التجربة في قالب جاهز مصنوع مسبقًا» (الحياة، ٢٨ / ١١ / ١٩٨٩م).

النثر — في تقدير همنجواي — ليس مجرد زخارف على الهامش، لكنه بناء معماري فني شديد الحيوية، العمل الفني يتألف من عناصر فنية، لكل منها وظيفته المحددة، والمرتبطة عضويًّا بوظائف العناصر الأخرى، بما يحقق التفاعل بين كل العناصر، تحقيقًا لعملٍ فني يسعى إلى التفوق. ومن ناحيتي، فقد كنت أريد أن أمتلك صوتًا خاصًّا بي فلا

أقلِّد أحدًا. أحاول — في كل ما أكتب — أن أرتاد آفاقًا ربما تكون مجهولة لي في الأقل، إن لم تكن مجهولة للكثيرين. وكما يقول فرانسوا مورياك، فإن على كل روائي أن يخترع أسلوبه الخاص، وتكنيكه الخاص، وإن كل رواية هي مثل كوكب آخر، له قوانينه مثلما أن له نباتاته وحيواناته الخاصة. كل رواية مثل كوكب آخر، لكنني أتصور — في الوقت نفسه — أن الفنان لا يخترع أسلوبه الخاص، وتكنيكه الخاص. أرفض كلمة «يخترع»، فبالإضافة إلى الموهبة، فإن الأسلوب والتكنيك ينبعان من داخل العمل نفسه، هو الذي يفرضهما، والأسلوب — والتكنيك — الذي قد يكتب به الفنان رواية ما، قد يبدو مجافيًا لرواية أخرى. تعجبني النصيحة التي وجَّهتها شاعرة أمريكية إلى همنجواي: دع الناس في حياتهم، لا تقل شيئًا عنهم، بل دعهم هم وحدهم يتكلمون. ويقول همنجواي: «في روايتي «العجوز والبحر» كنت على علم بأمرين أو ثلاثة من الموقف كله، لكنني لم أكن أعرف القصة.» وكان مشهد فتاة صغيرة فوق شجرة دافعًا لأن يكتب فوكنر مئات الصفحات، هي روايته الرائعة «الصخب والعنف». وكنت حين بدأت كتابة روايتي «الصهبة» أعلم بأمر واحد فقط، هو طقس الهبة نفسها، عملية نزع النقاب. وفيما عدا ذلك، فلم أكن أعرف شيئًا، اخترت للرواية أن تكتب نفسها، كلما أضفت صفحات توضَّحت شخصيات، وظهرت شخصيات لم تكن موجودة، وتخلَّقت أحداث ربما غابت عن تصوري، بحيث اكتملت في النهاية رواية لم أكن أعرف من شخوصها سوى الفتاة المنقبة في الصهبة، والشاب الذي نزع نقابها، أما بقية الشخصيات والأحداث فقد تخلَّقت أثناء كتابة العمل نفسه. لم تشغلني الحبكة، ولا العقدة، ولا اختلاط الواقع والخيال، ولا تداخل سيرتي الذاتية بالسير الذاتية للآخرين، ولا الأحداث القديمة بالأحداث المعاصرة، والتفكير بالسرد ... كل ما تريد الرواية أن تكتبه، كتبته حالًا.

مع ذلك، فإن «الحدوتة» هي النطفة التي يتخلَّق منها العمل الفني. وعلى الرغم من اختلافي مع أرنولد بينيت بأن أساس الرواية الجيدة هو خلْق الشخصيات، ولا شيء سوى ذلك، فلعلِّي أتفق تمامًا أن خلق الشخصيات دعامة أساسية في البناء الروائي، الذي يستند — بالضرورة — إلى دعامات أخرى، أولاها — أو هذا هو المفروض — الحدوتة، وإن تصور بعض الروائيين والنقاد أن الرواية ليست في حاجة إليها، وأن ما يستعين به الفنان من أدوات يضع الحدوتة في مرتبة تالية، أو أنه يمكن الاستغناء عنها. وكانت الحدوتة، الحكاية، الفكرة، إلى غير ذلك من المسميات، هي الباعث الحقيقي لأن تتحوَّل روايتي «الأسوار» في ذهني — قبل كتابتها بأعوام — إلى أحداث وشخصيات، ثم تخلَّقت

في أشكال هلامية عدة، قبل أن تأخذ — أثناء عملية الكتابة — سماتها النهائية. الحدوتة هي الدعامة الأولى في بناء أي عمل روائي، ثم تأتي بقية الدعامات، وتشمل عندي الإفادة من العناصر والمقومات في الفنون الأخرى. أتصور أن ذلك يتبدَّى — بدرجة وبأخرى — في كل رواياتي بدءًا بـ «الأسوار»، وانتهاء بـ «أهل البحر». إن على الفنان أن يثري إبداعه السردي بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه تلك الفنون من خصائص جمالية وتقنية، فيتحقق للنص الأدبي أبعاد جديدة، وتتحقق كذلك أبعاد جديدة للفنون الأخرى. ثمة التحقيق المطول «إمام آخر الزمان» والتقارير البوليسية «قاضي البهار ينزل البحر» والرواية التاريخية التي تدعي الاجتهاد «قلعة الجبل» وتقنية القص واللصق «الأسوار» ومخاطبة الآخر «النظر إلى أسفل» واليوميات «من أوراق أبي الطيب المتنبي» وتداخل الزمان والمكان «الخليج» واختلاط الواقع بالحلم «الصهبة» والتبقيعات النثرية «مد الموج» والاعترافات «اعترافات سيد القرية» والواقعية التسجيلية «الحياة ثانية» وتعدد الرواة «بوح الأسرار» والحكي السردي «صيد العصاري» وتوظيف التاريخ «الجودرية، ما ذكره رواة الأخبار عن سيرة أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله» وتوظيف التراث الشعبي «زهرة الصباح» واللوحات المنفصلة، المتصلة «رباعية بحري» وتقنية الموسوعة «أهل البحر».

وأحيانًا، فإن ضمير المتكلم — كما تقول ناتالي ساروت — أفضل وسيلة لإرضاء الكاتب والقارئ سواء بسواء، إنه يهب إحساسًا — ولو ظاهريًّا — بالتجربة الحية والأصالة، مما يقلل من شك القارئ. ولكي يجذب الكاتب قارئه إليه، فقد جعل البطل يتحدث بضمير المتكلم، واتضح بالفعل أن هذه الوسيلة أفضل الوسائل وأكثرها فاعلية في هذا الصدد؛ لذا لجأ إليها الكثيرون، وما زالوا يلجئون (عالم الفكر، المجلد السابع، العدد الأول، ص٢٣٥). سبقني إلى فنية تعدد الرواة، أو تعدد الأصوات (قصتي «متتابعات لا تعرف الانسجام»، حوَّلتها — فيما بعد — إلى رواية باسم «بوح الأسرار») أدباء كُثر: فوكنر في «الصخب والعنف»، فتحي غانم في «الرجل الذي فَقَدَ ظلَّه»، نجيب محفوظ في «ميرامار»، جبرا إبراهيم جبرا في «السفينة»، لورنس داريل في «رباعية الإسكندرية»، وغيرهم ... لكن حاجتي لتعدد الأصوات في «بوح الأسرار» لم تكن لمجرد رواية ما حدث، أو التعليق عليه، الاتفاق أو الاختلاف، وإنما لإعادة اكتشاف الحدث، إعادة تفسيره، تعميقه بالأضواء والظلال، بما يهب القارئ فرصة حقيقية للتعرف إلى سيرة بطل الرواية محمد أبو عبده.

الفن — مهما يخلص في تصوير الواقع — فإنه يظل أقل واقعية من الواقع نفسه. الواقعية التامة مستحيلة في الفن، فالفن انتقاء يخضع لموهبة الفنان ورؤيته. يشير ديهاميل إلى أن

بلزاك قد خلق نماذجه بنفسه، فهو لا يصور الأشخاص الواقعيين، إنما يعيد خلق هؤلاء الأشخاص. العناية بتفصيلات الزمان والمكان، وإجادة رسم الجو والشخصيات ... ذلك كله يشكِّل ما يسمى الإيهام بالواقع، شريطة أن يحتاجه العمل الفني فعلًا، فلا يأتي مجرد تزيُّدات، أو نتوءات، أو حواشٍ قد لا يحتاج العمل إليها. ومع ملاحظة أن نتاج الفن — كما يقول جوتة — يختلف عن نتاج الطبيعة، فهو لا يكررها صورة طبق الأصل «النتاج الفني هو طبيعة ثانية.» المتلقي حين يعلن — بينه وبين نفسه — «هذه الشخصية الروائية تشبه شخصية فلان الذي أعرفه»، يؤكد — ضمنًا — أن الشخصية الروائية ليست من الخيال تمامًا، حتى لو تصور الفنان نفسه ذلك.

اللغة — في تعريف نقدي — هي أداة التعبير في فن الأدب، فهو إذن فن لغوي. الكلمات أهم أدوات الكاتب، ومن هنا تأتي عنايته باللغة، أو هذا المفروض. يقول العماد الأصفهاني: «لا يكتب إنسان كتابًا في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زيد لكان يستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العِبَر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر .» لقد حاولت أن أعمل بالنصيحة نفسها التي تلقاها همنجواي من أحد نقاده، فأتخلص من كل الألفاظ «القنبلية»، وأصف الأشياء ببساطة أشد، وأضع الكلمة المناسبة في الموضع المناسب.

معاني الكلمات مهمة جدًّا، لكن إيقاعاتها وإمكاناتها الصوتية مهمة أيضًا، وربما أرجأت نقل قصة لي على الآلة الكاتبة/الكمبيوتر، لأن إحدى كلماتها تبدو نشازًا، أو غير متسقة، مع بقية الكلمات. وكما يقول فلوبير فإن «جملة نثر جيدة حقًّا، تساوي في جودتها بيتًا من الشعر، وبالدرجة نفسها من الإيقاع والجزالة.»

أذكر أني بدأت حياتي الأدبية شاعرًا، مثلما بدأ الكثير من الأدباء. الأدق أني أحببت الشعر، وحاولت أن أسبح في بحوره، وكتبت بالفعل بضع قصائد تحاكي محاولات شعراء قدامى ومعاصرين، لكنها لم تكن تعبيرًا بأية حال عن موهبتي الخاصة. فلما أدركت أنه من الصعب أن تكون لي موهبة حقيقية في مجال الشعر، عنيت بالكتابة القصصية والروائية، وإن ظل حبي للشعر، أحاول الإفادة من خصائصه اللغوية تحديدًا في كتاباتي النثرية. ولعلِّي أستعير قول لورنس ديرل بأني شاعر تعثَّر فكتب نثرًا، أو أني روائي شاعر، يشغلني التوتر في الجملة، الصورة، التداعيات الداخلية ... إلخ.

والحوار مهم أيضًا في الرواية. إن حوارًا قصيرًا، مكثفًا، بين شخصيات الرواية قد يغني عن سرد مطول يفتقد المعنى. وفي العديد من رواياتي إفادة مؤكدة من درامية

الحوار، فهو جزء من البنية الدرامية للرواية، لا تستقيم بدونه، جسر يستحيل إلا أن تمضي عليه بين فقرات السرد. لقد طالما حذَّر موباسان روائيي عصره أن يحكوا كل شيء «فذلك أمر غير ممكن، لأنه يلزمك مجلد كامل كي تروي ما حدث لشخص واحد، في يوم واحد.» وكان رأي شوبنهاور أن على الكاتب أن يكتب ما يستحق ذلك بالفعل، ويتحاشى التفصيل الممل عن أشياء يستطيع كل امرئ أن يعرفها، أن يفرِّق بين ما هو لازم، وما هو من قبيل التزيد الذي لا لزوم له. ويقول تشيخوف «الإيجاز توأم الموهبة»، ويكتب في إحدى رسائله: «قد يبدو غريبًا أنني أحب — لدرجة الجنون — كل ما أتى مختصرًا، بل إني لم أقرأ بعد — فيما كتبته، أو ما كتبه غيري — ما أطلبه من الإيجاز.» وبالطبع، فإن الإيجاز لا يتصل بطول العمل؛ ثمة فرق بين الإيجاز والتركيز. من المستحيل — على سبيل المثال — أن نتصور «ثلاثية نجيب محفوظ» في غير الحجم الذي صدرت به، مثلما أنه من المستحيل تصور «الحرب والسلام»، و«الأبله»، و«الجريمة والعقاب»، في صفحات أقل مما صدرت فيها. باختصارٍ، فإنه إذا كان التكثيف مطلوبًا، فإن الاختصار المخل غير مطلوب. وعلى حد تعبير بيرسي لوبوك فإنه مما يدمر القصة هو «الإفراط في معالجتها، أو التقصير في هذه المعالجة.»

وإذا كنت أشدِّد على أهمية اللغة، فإني أشدد كذلك على أهمية الجوانب الأخرى للعمل، أن يكون العمل فنًّا له وهج الفن، وخصائصه، وقيمته، وجدواه، الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي، وكما يقول أرسكين كالدويل «هناك العديد من الكُتَّاب الذين يملكون سيطرة كاملة على الشكل والتكنيك، لكن ينقص قصصهم الإحساس، أعتقد أن ذلك مهم» (كيف أصبحت روائيًّا، ص٨٥).

إذا كان تولستوي يذهب إلى ضرورة أن يتقمص الأديب شخصين، هما الكاتب ذاته والناقد، فإني أفضِّل أن يبدأ دور الناقد بعد انتهاء الكتابة الإبداعية. القول بأن الناقد أديب فاشل دعابة سخيفة؛ فالنقد الحقيقي، المطلوب، هو ما يمارسه الأديب على فنه، وما يرتفع بمستوى أديب عن سواه — بالإضافة إلى الموهبة — هو ارتفاع حسِّه النقدي. المبدع الذي يفتقر إلى ملكة النقد — والرأي للروائية الإنجليزية إليزابيث بوين — لا وجود له، بل إن مهنته كروائي لا تتحمَّل مثل هذا النقص. طبيعي أن الفنان لا يرضى تمامًا عن نفسه، ولا عن عالمه، لأن الحدود بين الواقع والمثال هو المسافة التي تنطلق فيها جياد إبداعاته.

مع ذلك، فأن يكون الفنان صاحب عمل ما، فذلك لا يعني أنه هو أجدر الناس بفهم عمله. ربما كان الناقد أكثر فهمًا للعمل من الفنان نفسه، أكثر استنباطًا لمعانيه ودلالاته.

استمعت في البرنامج الثقافي الإذاعي إلى حوار بين نعمان عاشور ومحمد مندور. بدأ نعمان في تلخيص مسرحيته «عيلة الدوغري». قاطعه مندور — بعد لحظات — في بساطة: أخشى أنك لن تحسن تلخيص عملك، أنت لم تفهم العمل بالصورة الممتازة التي فهمتها. ولخص مندور المسرحية، وأذكر أنه كان أكثر قدرة على تسليط الضوء على مسرحية نعمان عاشور بأكثر مما حاول الفنان. وكان أبو الطيب المتنبي يحيل السائلين عن شعره إلى شارح ديوانه وناقد شعره، أبي الفتح عثمان بن جني، ويقول: عليك بابن جني فإنه أعرف بشعري مني.

تقول بيرل باك: لكي تكون كاتبًا جيدًا، فعليك أن تكد، بمعنى أن تنهض في الصباح، وتبدأ في الكتابة مبكرًا، والذهن صافٍ ورائق، فضلًا عن أن تبدأ الكتابة حتى لو لم يكن الذهن رائقًا وصافيًا. عادات العمل ضرورية للكاتب مثلما هي ضرورية للعامل، وربما أكثر، لأنه ليس ثمة من يجبر الكاتب على العمل، وليس هناك من يساعده في أداء عمله، إنه رئيس نفسه، وهذا الرئيس هو عامل في الوقت نفسه. وتقديري أنه على الفنان ألا يرجئ عمل اليوم إلى الغد، بحجة أنه مشغول، فالوقت لن يكون في حوزته — ذات يوم — بصورة مطلقة. وعلى الرغم من حرصي على عادة الكتابة اليومية، فإني أتذكر — دومًا — قول روبرت هنري «إن كل شخص يحترم الرسم يشعر بالخوف كلما بدأ لوحة»، وأثق أن هذا الشعور يحياه كل مبدع بصرف النظر عن طبيعة إبداعه. ولعلِّي أتذكر كذلك قول أوراثيو كيروجا: «لا تكتب وأنت تحت تأثير الانفعال، اتركه يزول، استدعه مرة أخرى.»

على الفنان — إن اعتبر الإبداع قضية حياة — أن يحاول الإفادة من كل ما يسمح به الوقت، حتى لو كان مجرد دقائق قليلة، أنا أطمئن إلى ما كتبته في تلك الأوقات العابرة، إن جاز التعبير، أوقات ما بين عملين، أوقات الانشغال في عمل لا يتصل بالإبداع، وأوقات الفراغ والضيق واللاجدوى. أجري بالقلم على الأوراق لمجرد الاقتراب من الفن، وربما وضعت نقطة الختام لعملٍ كنت قد أهملت إلحاحه منذ فترة طويلة. كانت روايتي «مد الموج» إبداع ما بين أوقات العمل الإداري نائبًا لرئيس اتحاد الكتاب لمدة عامين. وكانت قصتي القصيرة «نبوءة عراف مجنون» محصلة ضيق نفسي في أيام الغربة، حاولت رفضه في استقالة، فعبَّرت عنه في قصة قصيرة. وكانت قصة «أحاديث النفس المتداعية» امتداد يوم صحفي كامل، بدأ في السابعة صباحًا، إلى الثانية من صباح اليوم التالي. انصرف الجميع، وخلوت إلى نفسي، أغراني الورق الأبيض بأن أخط عليه كلمات، كتبت جملة وشطبتها، كتبت جملة ثانية، استدعيت بقية الجمل، حتى فرغت من كتابة القصة في الصباح نفسه.

حاولت — منذ تعرفت إلى الكتابة الأدبية — أن أكتسب عادة الكتابة اليومية، بصرف النظر عن كل شيء، حتى الأيام التي كان الإجهاد يلفُّني فيها تمامًا، بعد تواصل عمل شاق، كنت أحرص أن أكتب، ولو بضعة أسطر. أتذكر قول جوجول: «لا بد للكاتب أن يسيطر على قلمه، كما يسيطر الرسام على فرشاته، يجب أن يكتب شيئًا كل يوم، فاليد ينبغي أن تألف الطاعة العمياء للأفكار.» وكان استندال يرغم نفسه على العمل كل يوم، وحاول كازنتزاكس — لما اشتد عليه المرض — أن يملي إبداعاته، لكنه أخفق: مستحيل! لا أجيد الإملاء! عندما أمسك بالقلم فقط تأتيني الأفكار. والواقع أن الإملاء — بالنسبة للكاتب الذي تعوَّد الكتابة — مسألة مستحيلة، ذلك الاتصال العجيب بين الأفكار في الذهن، والقلم الذي يجري على الورق. عملية الكتابة باليد — بالنسبة لي — مهمة للغاية. قد أملي موضوعًا صحفيًّا، لكن العمل الإبداعي لا بد أن ينطلق من الذهن إلى الورق، عبر الوجه، والرقبة، والكتف، والذراع، والأصابع. وكان الشعور الأقوى عند همنجواي أن أصابعه تقوم بالجزء الأكبر من تفكيره.

أعترف أني حاولت أن تكون لي عاداتي المصاحبة للكتابة، مثل شرب القهوة والسجائر، وسماع الموسيقى، والتحكم في مساحات الضوء، فلم أُوفَّق. تكفيني المعادلة السهلة: فكرة + مكان للكتابة + أوراق + قلم، لا يشغلني — بعد ذلك — أي شيء، حتى الشاي تعرَّفت إليه متأخرًا. كنت قد حاولت — قبلًا — أن تكون لي — مثل بقية الناس — هوايات أمارسها، لكن الفشل كان هو الجدار الذي اصطدمت به كل محاولاتي. أوافق جون برين على أن إرادة الكتابة تخلق لك جو العزلة الذي تريده، ليس بوسعك الانتظار حتى تتوافر لك الظروف المناسبة للكتابة: الجو الهادئ، والضوء المناسب، والموسيقى الخافتة التي تساعد على الكتابة، والتخفُّف — ما أمكن — من الهموم الحياتية الخاصة. لن أنسى قعدة بيرم التونسي في قهوة شعبية بشارع السد، منشغلًا بإبداعاته عن الزحام الصاخب حوله، كأنه يحيا في جزيرة منفصلة عن الأمواج المتلاطمة من النداءات والدعوات والابتهالات والشتائم والصرخات. الكاتب يجب أن يعمل في كل الأجواء، بصرف النظر إن كانت حسنة أم رديئة، وكما يقول نيكولاي استروفسكي، فإن «الإلهام يأتي في أثناء العمل.» كان مكتبي في الجريدة ضمن ثلاثة عشر مكتبًا، في مساحة حجرة متوسطة الحجم، ومخزن لأوراق رئيس التحرير، وبضعة دواليب للصحف، وما يبيعه السعاة من سجاير وبسكويت وأقلام ... إلخ (تغيرت الظروف — بعد عناء سنوات طويلة — إلى الأفضل). وكنت أتذكر في ذلك اللغط مقولة همنجواي: «إن المرء يستطيع أن يكتب في أي وقت يتركه الناس وشأنه، ولا

يشوشون عليه ويقاطعونه.» كانت الشوشرة فضل الزملاء المقيمين في الحجرة، والمترددين عليها لتناول فطورهم، بعيدًا عن الأعين في الصالة الواسعة، فضلًا عن السعاة الذين تتعالى أصواتهم — بلا انقطاع — في طلب احتياجات الزملاء في الصالة.

الإخلاص للفن قد يدفع الفنان «إلى التضحية بنفسه — القول لبوريس بوريسوف — والابتعاد عن أي شيء يعرقل عملية الإبداع لديه، بل إن الظروف قد تضطره لأن يتجاهل مصالح المقرَّبين له، والتصرف معهم بقسوة.» «الفن يحتاج إلى ضحايا» تلك مقولة شهيرة، لكنها لا تتجه إلى الفنان وحده، وإنما تشمل القريبين منه أيضًا. وإذا كنت — في أحيان كثيرة — قد أهملت البعد الاجتماعي، من حيث المشاركة في الحياة العامة، والخروج إلى المجتمعات، فإن ذلك قد انسحب بالضرورة على القريبين مني، زوجتي وابنيَّ، وأصدقائي الذين أحبهم، لكنني لا أستطيع أن أبذل لهم وقتي على النحو الذي يريدونه، وأريده أنا أيضًا.

نُشِرت في (فصول) بعنوان «كتبت ما تريده الرواية»
(العدد الأول، صيف ١٩٩٨م)

الفن ... هل هو للتسلية؟

«كانت الكتب العلمية في مكتبة أبي تقف، جنبًا إلى جنب، مع الأعمال الشعرية والروائية، ولم يخطر ببالي مطلقًا أن أفكر أن أحدهما يقل، في قيمته وإنسانيته، عن الآخر.»

أودين

منذ العشرينيات من القرن العشرين، تلاحقت الثورات العلمية في عالمنا المعاصر: ثورة المعلومات ... ثورة الاتصالات ... ثورة التكنولوجيا ... ثورة الهندسة الوراثية، وغيرها ... وثمة اجتهاد أن المعلومات التي أضافتها الإنسانية إلى رصيدها المعرفي خلال الأعوام الخمسين الأخيرة، يفوق ما حصَّلته خلال تاريخها كله. وكما يقول أستاذنا زكي نجيب محمود فإن الأمة تأخذ بنصيب من المدنية بقدر ما تأخذ بنصيب من العلم ومنهجه.

العلم ضرورة لبقاء الجنس البشري، لأنه هو الذي يمكِّن البشر من السيطرة على الطبيعة، واستخراج العناصر الأساسية لوجودهم (أدب ونقد، أكتوبر ١٩٨٥م)

من هذا المنطلق، فإن محاولة استشراف آفاق القرن الحادي والعشرين في مجال ما، يبدو غاية في الصعوبة ... لكن الإجابة عن السؤال مطلوبة.

ولعلَّه يجدر بنا — ابتداء — أن نشير إلى قضية العلاقة بين العلم والفن:

يناقش المازني في «حصاد الهشيم» قضية الفن، وأنه لن يشغل إلا مكانًا ضئيلًا جدًّا في الحياة العقلية للقرون البعيدة، ذلك أن علم النفس يقول لنا إن التطور طريقة من الغريزة إلى المعرفة، ومن العاطفة إلى الموازنة والحكم، ومن التفكك إلى الانتظام في اتصال الخواطر؛ فيحل الالتفات محل العفو في نشوء الفكرة، وتأخذ الإرادة — يهديها العقل —

مكان الهوى، وحينئذٍ يزداد تغلُّب الملاحظة على الخيال والرموز الفنية (حصاد الهشيم، ص٥٢).

ثمة مقولة إنه لولا العلم لكادت الحياة أن تكون صورة للموت. ويقول فلاديمير مايكوفسكي: «جرَّار واحد من صناعة فورد أفضل من مجموعة قصائد شعرية.» وكان رأي مصطفى المنياوي في رواية نجيب محفوظ «الشحاذ» أن الفن كان له معنى في الماضي، فلما أزاحه العلم عن موضعه، أفقده كل المعاني. مصطفى يكتب في اللب والفشار، إيمانًا بقضاء العلم على كل ما عداه. وهو يعترف ببساطة أن العلم لم يُبقِ شيئًا للفن، وأن العلم ينبض بلذَّة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة، ولم يبقَ الفن إلا للتسلية، بل إنه سينتهي — يومًا — بأن يصير حلية نسائية مما يُستعمَل في شهر العسل. يقول: لقد تبوَّأ العلم العرش، فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة الجاهلة. وكم ودَّ أن يقتحم الحقائق الكبرى، ولكن أعياه العجز والجهل، وحزَّ في نفسه فقدان عرشه. ولما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة، لجأ الفنانون المنهارون إلى سرقة الإعجاب، باستحداث آثار شاذة مبهمة غريبة، وأنت إن لم تستطع لفت أنظار الناس بالتفكير العميق، الطويل، فقد تستطيعه بأن تجري في ميدان الأوبرا عاريًا، ولذلك اخترت أبسط الطرق وأصدقها، وهو أن أكون مسليًا. ويقول: يجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين، عدا السيرك!

ولعلَّ مبدأ فصل العلم والفن في حد ذاته، يحتاج إلى مراجعة شديدة، فلا شك في أن العالِم الحديث — والقول لإيفور إيفانز — يستعمل خياله الآن كما يستعمل الفنان خياله، لكن خيال العالِم يخضع للتجارب أكثر من خيال الفنان، وإن كانت هناك نواحٍ مشتركة بين كليهما، فالعالِم يشتغل بالتجربة، ويرضى بها في حد ذاتها. أما الفنان فهو يحاول أن يشرح هذه التجربة بطريقته الخاصة. وإذا كان العالِم يحاول أن ينظر إليها كنظامٍ متصلٍ فإن الفنان له حرية أكثر من العالِم. إنه يستطيع أن يخلط استعاراته عن طريق الخيال، لكن العالِم يجب أن يبني من الخيال عالمًا واحدًا متماسكًا، عالمًا يعبِّر عن العلاقات بين التجارب، وعلى سبيل المثال فإن نظريات نيوتن وفاراداي وأينشتاين متصلة بعضها ببعض، وهي — في ذات الوقت — مخلوقات للخيال.

أنا أومن بالترابط الحتمي بين مختلف فروع المعرفة، وأوافق على الرأي بأن العلم والفن متلازمان، ولا يصح وجود أحدهما إلا بوجود الآخر. الأديب والعالِم كلاهما حالم، والحالم ثوري، والثوري يسعى إلى تغيير العالم. أعجبني القول إن «أحلام المبدعين جميعًا هي في

الواقع مرحلة بين الحقيقة والخيال، أي بين العلم والفن.» الحقيقة المتحوِّلة والمتبدِّلة أبدًا، أي ليست مطلقة، وخيال يمكن أن يتحوَّل إلى حقيقة كائنة. والعالِم الذي يعتقد بأنه قد وصل إلى الحقيقة، لا يمكن أن يكون إلا جاهلًا. والفنان الذي يعتقد بأنه يعيش في رحاب الخيال فقط، إنسان متبلِّد الشعور، فالخيط جد رفيع بين الحقيقة والخيال، كما هو بين العلم والفن (إدريس الحسن، العربي، أبريل ١٩٨٥م). ومع هذا، فأنت قد تكتفي برفض الفن الذي لا تحبُّه، لا تقبل عليه — مثلما لا يقبل عليه الآخرون — فتبور البضاعة. أما العلم السيئ، فهو يحقق نتائجه السلبية بالرغم منا، حتى لو رفضناه، فإننا لا نملك أن نمنع تأثيراته!

لقد أفادت البشرية من التكنولوجيا في استخداماتها الإيجابية، لكنها أضيرت منها في استخداماتها السلبية، وهي استخدامات تحيق بالعلم دمارًا محققًا.

العلم — في تقدير الكثيرين من كُتَّاب الغرب — أشبه باللعنة التي صنعتها البشرية بأيدي أبنائها. انتصاراته المتوالية لها وجهان: إيجابي وسلبي. والوجهان يختلطان بحيث يصعب تحديد جوانب الخير أو الشر. وعندما خصَّص نوبل قسمًا كبيرًا من أمواله لجوائز عالمية، أعلن — صراحة — أنه قد بادر إلى ذلك تكفيرًا عن اختراعه للديناميت. أراده للسلم، فاستُخدِم في الدمار. وكانت بدايات التفكير في انشطار الذرة لاستخدامات السلام، ثم تحول الاختراع إلى قنابل ذرية وهيدروجينية وسلاح ذرِّي مدمِّر. وكان إلقاء القنبلة الذرية على المدينتين هيروشيما ونجازاكي مؤشرًا بالغ الدلالة للنتائج المدمرة التي قد تتحقق من التقدم التكنولوجي، وأن العلم إذا كانت له إفرازاته الإيجابية، فإن له إفرازاته السلبية أيضًا، فمن المستحيل إذن أن نضع مستقبل البشرية في يد التقدم التكنولوجي وحده.

إن تقدُّم العلم ليس مطلقًا؛ إنه متصل بالإنسان، بقِيَمه ومُثُله ولحظات قوته وضعفه. التقدم العلمي في إطلاقه لا يمكن أن يحقق للإنسان مشاعر الانتماء، وحب الأرض، والاستفزاز ضد العدوان، والتعاطف مع الآخرين، وغيرها من المشاعر التي تتصل بالنفس الإنسانية، ما يشغلها وما تنبض به وتعبِّر عنه. الأدب يفهم الطبيعة، وخبرة الحياة اليومية، بما لا يرقى إليه فهم العلم، أو تصويره له. والفن — في مقولة — يتجاوز العلم في أنه لا يُفهَم من خلال التحليل، ولكن من خلال العرض. الفن يخاطِب العاطفة، وهو ما يعجز عنه العلم، مهما يسرف في التفوق. العلم مجاله العقل، أما الفن فإنه قد يخاطب العقل أحيانًا، ويخاطب العاطفة في كل الأحيان. والعاطفة التي أعنيها هي وجدان الإنسان، مشاعره، أحاسيسه، فرحه وحزنه وابتسامه واكتئابه وإخفاقه وانتصاره. لقد كان هناك

اعتقاد — والقول لأندريه مالرو — إن العلم حين يصل إلى أهدافه، فإن فهم الإنسان سيصبح ميسَّرًا، لكننا بدأنا نكتشف — مع التقدم — أن علاقة الإنسان بنفسه تعتمد على تكوين الإنسان نفسه، أكثر مما تعتمد على أي تقدم علمي. وكما تقول سهير القلماوي فإن تحدي العلم للإنسان، تحدي أن يفرض العلم على الإنسان ما يختاره هو له. الفن يحاول أن يقوِّي الإنسان في الإنسان، يحاول بطريقته أن يقوي الاختيار، وممارسة الاختيار في الإنسان المعاصر (الهلال، مارس ١٩٧١م).

تكوين الإنسان لا دخل للعلم فيه، فالعلم يستطيع أن يقدم للإنسان أي شيء إلا أن يشكِّله، فما يشكِّل الإنسان هو الاعتقاد في نوع من الشخصية المثالية. ولعلَّ مهمة الإنسانية اليوم هي إيجاد طريقة لتشكيل الإنسان. ونحن نعلم مقدمًا أن العلم لن يحقق لنا ذلك. وربما هذا هو سر أزمة الشباب وثورتهم اليوم ضد الوسائل العلمية. وما دامت أزمة الإنسان بلا حلٍّ، فإن أية نهضة ثقافية تصبح مستحيلة.

ثمة تعريف للفن يضعه في موازاة العلم والأخلاق. فالفن عمل إرادي واعٍ للإنسان، هدفه الانفعال الجميل والكمال من أجل الانفعال، والعلم عمل إرادي واعٍ للإنسان هدفه صدق المعرفة من أجل المعرفة الصادقة. أما الأخلاق فهي عمل إرادي واعٍ للإنسان هدفه الخير وسلوك الخير من أجل المعرفة الصادقة. وبتعبيرٍ آخر، فإن الفن يُعَدُّ من ثلاثة: العلم وهدفه الحقيقة، والأخلاق وهدفها الخير، والفن وهدفه الإحساس بالجمال والكمال. وتلازُم الأبعاد الثلاثة مهم؛ من الصعب أن نتعامل مع أحدها في معزل عن البعدين الآخرين. وهو ما يبين — على سبيل المثال — في الرواية النفسية التي لا يشغلها تشابك العلاقات في المجتمع، ولا القضايا السياسية والتاريخية والاجتماعية، ولا حتى القضايا الأخلاقية، بقدر ما تركز على مشكلة الفرد، فرد واحد محدد، له نفسيته الخاصة، المستقلة. وهنا تتأكد الصلة بين الرواية كفنٍّ وبين علم النفس كعلم تنظيري وتطبيقي، ومحاولة كل منهما الإفادة من الآخر كما يتبدى في عقدة أوديب التي صاغها سوفوكليس في درامته، وأفاد منها فرويد في تشكيل نظريته في علم النفس، ثم أفاد نجيب محفوظ من النظرية في روايته «السراب». والواقع أن ظهور النظريات الحديثة في علم النفس، أواخر القرن التاسع عشر، يُعَد عاملًا مؤكدًا في إفادة الرواية وعلم النفس، كل منهما من الآخر. بسط علم النفس تعقيدات النفس الإنسانية كما صورتها الأعمال الإبداعية بدءًا بإبداعات الإغريق، وانتهاء بروايات ديستويفسكي. كما لجأت الرواية إلى نظريات علم النفس في رسم شخصياتها. وقد أفدتُ من عقدة «الفتشية» Fetishism في روايتي «النظر إلى أسفل».

الفن — في تعريف أستاذنا حسين فوزي — نشاط إنساني عام، تقاسمه الناس كقِلة منتجة للفن في ناحية، وكثرة مستهلكة له في الناحية الأخرى (الكاتب، يناير ١٩٦٤م). وقد عاب حسين فوزي على المستهترين الذين يرون أنه لا فائدة للفن أكثر من أنه نوع من الترفيه — لم يتصور أن ذلك هو رأي نجيب محفوظ! — وبافتراض ذلك، فإن الترفيه ضرورة من ضرورات الحياة، ولكن: هل الفن شيء كالرياضة البدنية، أو لعب الطاولة؟ وهل للباليه قرابة — ولو من بعيد — برقص الصالونات ومجتمعات السكارى؟! الفنون كلها — في تقدير حسين فوزي — ملتزمة بتأكيد العنصر الروحي في الإنسان (الطليعة، مارس ١٩٦٧م). حتى الترفيه في الفن الرفيع يعني الارتقاء من عالَم أرضي حسِّي إلى عالَم سماوي روحاني، بلوغ درجة من الإحساس الصوفي، يتجلَّى فيها للمتصوف الواصل، اتصاله بغير الكائن الملموس (الكاتب، يناير ١٩٦٤م). أوافق أحمد عباس صالح على أن الأخلاق لا تُصنَع بالمخترعات، بل بالفكر والفن، ولعلَّها بالفن قبل كل شيء (الكاتب، مارس ١٩٦٦م). وأشير إلى رأي الشاعر الأمريكي وايتمان: «إن مشكلة الإنسانية في العالم المتمدن، هي مشكلة اجتماعية ودينية لا بد أن تُعالَج في النهاية من طريق الأدب، من وجهة نظر مكتفية بذاتها.» إن أول عمل فني — على حد تعبير مالرو — كان أول انتصار للإنسان على لا معقولية الكون، وأول تحدٍّ للموت. ويقول نيدو شيفين: «من الخطأ أن نحصر الفن في دائرة الإحساس، أو أن نزعم أن الإدراك الحسي البدائي للعالم، هو المنبع الوحيد للفن، والتفرقة بين الفن والعلم، على أساس أن محتوى الأول هو الإحساس وحده، ومحتوى الثاني هو الفكر وحده، تفرقة خاطئة، والنقد الصوري الرجعي لا يكف عن ادعاء أن الفن لا يحتاج بحالٍ إلى المحتوى الفكري. والهدف من ذلك واضح، وهو حرمان الإبداع من قوة المعرفة الفعالة، وجعله مجرد تسجيل للإحساس الذاتي» (محمد مفيد الشوباشي: الأدب الثوري عبر التاريخ، كتاب الهلال، ص٣١).

والحق أن نجيب محفوظ قد خفَّف — فيما بعد — من غلواء مناصرة العلم إلى حدٍّ كبيرٍ، فهو لم يَعُد يجد الفن «فشارًا» في عصر العلم، وإنما هو عصر العلم فعلًا، وعصر التكنولوجيا والروبوت. أما دور الفن اليوم، فهو — والقول لمحفوظ — الدفاع عن ذاتية الإنسان وحريته الشخصية والقيم الإنسانية. إن المجتمع العلمي لا يبلغ كماله من الوجهة الإنسانية إلا بالفن. «الرسالة التي ينقلها إلينا الفن أعمق من أن تكون مجرد انفعال نتعاطف به مع الانفعال الأصلي للفنان. الفن يتيح لنا آفاق عالم من المعاني التي يعبِّر عنها بطريقته الرمزية على نحوٍ فريدٍ، لا تشاركه إيَّاه وسيلة أخرى من وسائل التعبير» (فؤاد زكريا، الفكر المعاصر، العدد الأول).

وإذا كانت التجربة العلمية التطبيقية الناجحة تجبر الجميع على احترامها، فإن الإنسانيات — بصرف النظر عن تفوقها — يصعب أن تجد إجماعًا في تقبُّلها أو الموافقة عليها. وكما يقول أستاذنا سيد عويس، فإن الناس في محيط العلوم المادية، على اختلاف أيديولوجياتهم وعقائدهم، على وفاقٍ، ولا يكون الفراغ الفكري إلا في محيط العلوم الإنسانية (التاريخ الذي أحمله على ظهري، جـ٢، ص٦٤). وبالإضافة إلى ذلك فإن الفن يختلف عن العلم في أن الجديد لا يلغي القديم، لا يلغي ما سبق، لكنه يضيف إلى الفن في عمومه إذا كان متميزًا. أذكر قول الناقد الكبير أحمد عباس صالح «إن عشرات الكشوف العلمية لا تستطيع أن تحرك شعبًا لعمل ثورة، لكنها قد تكون سببًا في ظهور حالة اجتماعية غير متوازنة ينبغي التنبيه إليها بواسطة الفن، واستفزاز الشعور بها لعمل الثورة وإعادة التوازن» (الكاتب، مارس ١٩٦٦م).

فإذا حاولنا التعرُّف إلى صورة إبداعاتنا الأدبية، في ضوء بديهية أن العالَم قد تحوَّل بالفعل إلى قرية صغيرة، وأن العقلية العالمية الرحبة هي ما نحتاجه في مواجهة القرن القادم بدلائله التي تشي بتطورات مذهلة، فإن اللافت أن البنيوية — على سبيل المثال — قد ظهرت في العشرينيات من القرن العشرين، والواقعية السحرية ظهرت في الثلاثينيات من القرن نفسه. لكننا — للأسف — ظللنا لأعوام طويلة، قريبة، نناقش أعمالنا الإبداعية في ضوء البنيوية باعتبارها النموذج النقدي الأكثر تطورًا. وللأسف أيضًا، فقد شدتنا أعمال جابرييل جارثيا ماركيث التي تحلق في أجواء الواقعية السحرية، وحاول البعض احتذاءها باعتبارها الأحدث، مع أن مصادر الواقعية السحرية — كما قال ماركيث نفسه، وكما قال سواه من أدباء أمريكا اللاتينية — توجد في الأعمال الإبداعية العربية القديمة، وفي مقدمتها ألف ليلة وليلة.

نحن مجتمعات استهلاكية وغير منتِجة في عمومها، بمعنى أننا نعتمد على ما يبدعه الغرب المتقدم، فنتقبَّله بالصورة التي أتى بها، أو نحاول المحاكاة والتقليد، دون أن ننشغل كثيرًا بظروفنا الخاصة، ووجوب اتصال الموروث بالمعاصر، فضلًا عن افتقاد الجدية في التعامل مع المعطيات الإبداعية والثقافية العالمية.

يقول عالِم الاجتماع ريتشارد باكمينستر فوللر: «ليس هناك من فارق عميق بين الفنان ورجل العلم، إذ كلاهما في القوة سواء. إن سرعة الإدراك هي في صميم الإبداع، علميًّا وفنيًّا.» ويضيف البروفسور جيليو أرجان: «بما أن الفن تعبير عن مستلزمات سنن الجمال لعصرنا، وبما أن ثقافة عصرنا متميزة بالتكنولوجيا، ومرهونة بها، فقد

تحوَّلت اليوم مشكلة العلاقة بين الفن والمجتمع، إلى مشكلة العلاقة بين الفن والتكنولوجيا، فالصلة القائمة بينهما قد قامت مقام الصلة — التي مضى عهدها — بين الفن والمذاهب الأيديولوجية» (الأدب المعاصر، فبراير ١٩٨٨م).

إن أدب الخيال العلمي هو الأكثر ازدهارًا — الآن — في الغرب، يرتكز في ذلك إلى منجزات علمية حقيقية، فهو يحاول أن يستشرف آفاقًا أخرى لمستقبل الإنسان. وهذا هو السر — في تقديري — لقلة الإصدارات العربية من أدب الخيال العلمي. إن من يحاولون كتابة أدب الخيال العلمي قليلون للغاية — وفي مقدمتهم — بالطبع — صديقي نهاد شريف — لأن المجتمعات التي ينتمون إليها مجتمعات مستهلِكة لا منتِجة، مجتمعات لم تحيا العلم في تطوره المذهل بصورة حقيقية. بالإضافة إلى ذلك، وربما اتساقًا معه، فإن البعض يدخلون أدب الخيال العلمي في دائرة أدب الطفل، وهي نظرة قاصرة لا بد أن تزول بالضرورة في قرن ستكون للعلم فيه كلمته الحاسمة.

وكما يقول نورثروب فراي، فإنه من السخف الاعتقاد أن العالِم عقلاني، لا تحركه عاطفة، وأن الفنان مُلقى في دوامة العواطف الهائجة. إن العلم والفن يستخدمان مزيجًا من الحس العام والحس الداخلي، العلم المتطور والفن المتطور يلتقيان معًا التقاءً حميمًا من الناحية النفسية وغير النفسية.

إن العالِم الحديث — والقول لإيفور إيفانز — يستعمل خياله الآن كما يستعمل الفنان خياله، لكن خيال العالِم يخضع للتجارب أكثر من خيال الفنان، وإن كانت هناك نواحٍ مشتركة بين كليهما، فالعالِم يشتغل بالتجربة، ويرضى بها في حد ذاتها. أما الفنان فهو يحاول أن يشرح هذه التجربة بطريقته الخاصة. وإذا كان العالِم يحاول أن ينظر إليها كنظام متصل فإن الفنان له حرية أكثر من العالِم؛ إنه يستطيع أن يخلط استعاراته عن طريق الخيال، لكن العالِم يجب أن يبني من الخيال عالَمًا واحدًا متماسكًا، عالمًا يعبِّر عن العلاقات بين التجارب، وعلى سبيل المثال فإن نظريات نيوتن وفاراداي وأينشتاين متصلة بعضها ببعض، وهي — في ذات الوقت — مخلوقات للخيال.

انطلاقات الخيال تحدُّها تطبيقات العلم، أما الفن فهو لا يفرض على الخيال قيودًا من أي نوع.

الفن نشاط إنساني عام، تقاسمه الناس كقلة منتِجة للفن في ناحية، وكثرة مستهلِكة له في الناحية الأخرى. وقد عاب حسين فوزي على المستهترين الذين يرون أنه لا فائدة للفن

أكثر من أنه نوع من الترفيه — لم يتصور أن ذلك هو رأي نجيب محفوظ! — وبافتراض ذلك، فإن الترفيه ضرورة من ضرورات الحياة، ولكن، هل الفن شيء كالرياضة البدنية، أو لعب الطاولة؟ وهل للباليه قرابة — ولو من بعيد — برقص الصالونات ومجتمعات السكارى؟! الفنون كلها ملتزمة بتأكيد العنصر الروحي في الإنسان. حتى الترفيه في الفن الرفيع يعني الارتقاء من عالَم أرضي حسِّي إلى عالَم سماوي روحاني، بلوغ درجة من الإحساس الصوفي، يتجلَّى فيها للمتصوف الواصل، اتصاله بغير الكائن الملموس. أوافق أحمد عباس صالح على أن «الأخلاق لا تُصنَع بالمخترعات، بل بالفكر والفن، ولعلَّها بالفن قبل كل شيء.» وأشير إلى رأي الشاعر الأمريكي وايتمان: «إن مشكلة الإنسانية في العالَم المتمدن، هي مشكلة اجتماعية ودينية لا بد أن تُعالَج في النهاية من طريق الأدب، من وجهة نظر مكتفية بذاتها.»

إذا كان الترابط حتميًّا بين مختلف فروع المعرفة، فإن العلم والفن متلازمان، ولا يصح وجود أحدهما إلا بوجود الآخر. المطلوب في العلم أن يهبنا المعرفة، وهو ما ليس مطلوبًا في الفن، أو أنه ليس من أولوياته. والمعرفة، أو الفائدة، التي تتحقق في النتيجة العلمية، تختلف — بالتأكيد — عن الدلالة — أو المتعة بالطبع — التي يهبها لنا العمل الإبداعي. وتقول راشيل كارسن R. Carsen «هدف العلم اكتشاف الحقيقة وجَلوها، وأنا أسلم بأن هذا هو هدف الأدب، سواء كان سيرة ذاتية أو تاريخًا أو قصصًا وروايات. لذا يبدو لي أنه لا يمكن فصل الأدب عن العالم» (ت. يمنى طريف الخولي).

الأديب والعالِم كلاهما حالم، والحالِم ثوري، والثوري يسعى إلى تغيير العالَم. ولعل أحلام المبدعين جميعًا مرحلة بين الحقيقة والخيال، أي بين العلم والفن. الحقيقة المتحوِّلة والمتبدِّلة أبدًا، أي ليست مطلقة، وخيال يمكن أن يتحوَّل إلى حقيقة كائنة. والعالِم الذي يعتقد بأنه قد وصل إلى الحقيقة، لا يمكن أن يكون إلا جاهلًا. والفنان الذي يعتقد بأنه يعيش في رحاب الخيال فقط، إنسان متبلِّد الشعور، فالخيط جد رفيع بين الحقيقة والخيال، كما هو بين العلم والفن، ومع هذا، فأنت قد تكتفي برفض الفن الذي تحبُّه، لا تقبل عليه — مثلما لا يقبل عليه الآخرون — فتبور البضاعة. أما العلم السيئ، فهو يحقق نتائجه السلبية بالرغم منا، حتى لو رفضناه، فإننا لا نملك أن نمنع تأثيراته!

(الهلال، ١٩٩٢م)

دلالة الحكاية بين شهرزاد وزهرة الصباح

«احترموا التراث، وتعلَّموا استخلاص ما يحويه من خصب خالد.»

أوجست رودان

«السرد يعادل الحياة، وغياب القصص يساوي الموت. ولو أن شهرزاد لم تجد المزيد من القصص لترويها، لكان عليها أن تفقد رأسها.»

تودوروف

«قيمتنا الوحيدة هي أننا أصيلون، نعرض ذواتنا كما هي، لا كما يرغب الآخرون أن نكون.»

جارثيا ماركيث بعد تسلُّمه جائزة نوبل

١

يعرِّف أريك أريكسون Erik Eriksson الهوية بأنها «إدراك الفرد بذاته ككيان في صيرورة دائمة.»

وبداية، فإن التراث ليس مطلقًا، ليس بُعدًا واحدًا، إنما هو تراثات متعددة. ثمة التراث الديني، والتراث التاريخي، والتراث الشعبي، والتراث اللغوي ... إلخ. من الخطأ العلمي

حصر التراث في علوم الدين، مع أهميتها الملحَّة، وضرورتها، وقداستها (لعلَّنا نذكر ما دعا إليه أدونيس في كتابه «الثابت والمتحول» إلى إهدار التراث مرة واحدة، باعتباره سلبًا مطلقًا. هدم الدين — في تقديره — شرط أول لنهوض الإنسان العربي. علوم الدين تراث، والتاريخ أيضًا تراث، وإبداعات السلف في الإنسانيات المختلفة ... ذلك كله ينتمي إلى التراث، فلا معنى — على أي مستوى — لِقصَر التراث على علوم الدين، رغم اتفاقنا مع الاجتهادات التي ترى أن الدين هو الدعامة الأساسية للتراث العربي). التراث يختلف عن ذلك تمامًا، إنه يعني المحافظة على التواصل مع الماضي، وليس الانقطاع عنه، فهو جماع خبرة الشعب في توالي عصوره وأجياله، بكل ما تحمله من قِيَم وعادات وتقاليد وسلوكيات. إنه كل الموروث، سواء أكان دينيًّا أم غير ديني، سواء أكان ثابتًا أم قابلًا للتغيُّر والتطور بتوالي العصور. من الصعب أن نستعيد الماضي، ومن الصعب كذلك أن نضيف ونطور ونثري، ما لم يكن ذلك كله مستندًا إلى تراث يأخذ منه ويتصل به. وبالتأكيد، فلن تتحقق الهوية الثقافية العربية في ظل الانقطاع عن التراث العربي، والاقتصار على الثقافات الغربية. التراث في حياتنا، نقطة انتهى إليها القدامى، وينطلق منها — أو هذا هو المفروض — المعاصرون. قد يطيلون الوقوف أمامها، وتأمُّلها، وقد يبادرون بمجاوزتها إلى ما هو أشد تعبيرًا عن العصر. وكما يقول ريموند جابمان، فإن الأدب يأتينا بشكلٍ رئيسٍ من الماضي. وهناك مبررات أكاديمية قوية لعدم جواز دراسة أدب الحاضر دون امتلاك بعض المعلومات عما سبقه.[١] أما القول بأن «ما يهم ليس الماضي بل المستقبل، ولا خلاف حول هذا (من ادَّعى؟!) وما ينبغي علينا هو أن نبحث الحاضر لنتجاوزه إلى المستقبل، فإن ما واجه الأسلاف من مشكلات ليست [٢]«مشكلاتنا، وحلولهم ليست بالتالي حلولًا لمشكلاتنا»»، هذا القول يحتاج إلى مراجعة شديدة.

ثمة تعريف للتراث بأنه «تعبير غامض يشير إلى النتاج الحضاري للأمة، منذ اكتملت لها مقوماتها.» مع ذلك، فإني أرفض التعريف المجرد للتراث، المعنى الواسع الذي ينقصه التحديد، وتنقصه الدقة بالتالي. التراث — كما أشرنا — ليس مقصورًا على الدين وحده. الدين بُعد أساسي في التراث، ولعلَّه العنصر الأساس، لكنه جزء من التراث. والدين — في الوقت نفسه — ليس كله تراثًا، فهو ككل القيم والثقافات والظواهر، لا بد أن يفيد من التطورات المجتمعية. إن عناصر التراث تتعدد ما بين تاريخية ودينية وأدبية وأسطورية وصوفية وفلسفية وفلكلورية وأسطورية. وتراثنا موجود في كتب الأخبار

والتاريخ والحكايات والسِّيَر الشعبية والملاحم والعمارة والموسيقى والتراجم والطبقات والأدب والشعر والزجل والبلاليق والأغنيات والنوادر والسمر والحكايات والأمثال والنوادر والمُلح والمقامات. وكما يقول زكريا إبراهيم — بحقٍّ — فإن الأصالة مبدأ سيكولوجي مهم، لأنها تعبير عن ضرورة الانطلاق من الذات، والعمل على تحقيق الذات، بحيث يصبح المرء عين ذاته من خلال أفعاله الحرة وإنجازاته الإبداعية.[٣]

إن أم المشكلات في حياتنا الثقافية الراهنة — على حد تعبير أستاذنا زكي نجيب محمود — هي محاولة الكشف عن صيغة لحياتنا الفكرية والعملية، تجمع لنا في طيِّها طرفين، إذ تحافظ لنا على خصائصها العربية الأصيلة، وفي الوقت نفسه تفتح لنا الأبواب على مصاريعها، لنستقبل — في رحابة صدر — أسس الحياة العصرية، كما يحياها اليوم روادها.[٤]

من هنا جاءت دعوة زكي نجيب محمود إلى المزاوجة بين التراث والواقع، بين الأصالة والمعاصرة. ليست دعوة توفيقية، كما يرى البعض، لكنها نظرة علمية موضوعية متفهمة، تحيط بالماضي والحاضر وتستشرف المستقبل في آن. وكما يقول ادوار كار فإن المجتمع الذي يفقد يقينه في القدرة على التقدم في المستقبل، لا بد أن يتوقف عن العناية بالتقدم في الماضي.

إن الجديد يتخلق من القديم، والمعاصر يستمد أصوله من التراث. والتراث — من ناحية ثانية — يصلنا بالأصالة، يجعل الحلقات متتالية، يجنِّبنا المبالغة في التأثر والمحاكاة. وبتعبيرٍ محدد، فإن التراث تعبير عن الأصالة، وتحقيق لوحدة الشخصية العربية. أذكِّر بقول أندريه مالرو «الثقافة هي الدفاع عن التراث وإبرازه.»

واللافت أننا نتحدث عن التراث، ونناقشه، ونصدر فيه أحكامًا، بينما المكتبات العامة والخاصة تزخر بآلاف المخطوطات التي تغيب فيها إبداعات ودراسات وحقائق كثيرة. الأحكام الكلية تشوبها ظلال ما لم يسبقها تعرُّف كلي كذلك إلى ما تناولته تلك الأحكام. ولعل أهم فائدة يمكن أن يهبها لنا «الكمبيوتر» — أو الحاسوب — هي إحصاء وتوثيق ما في مكتبات العالم من مخطوطات تحتاج إلى العناية والفهرسة والتصنيف والتحقيق، فالنشر. وقد أورد معهد المخطوطات العربية إحصائية، تؤكد أن عدد المخطوطات العربية في العالم يبلغ أكثر من ثلاثة ملايين مخطوط، بينما لم يتجاوز ما طُبِع منها حتى الآن نصف مليون مخطوط!

لذلك جاء القول إن التراث العربي لم يُكتشَف بعد، وما زالت تقف في سبيل اكتشافه، وغربلته، ونقده، بما يحرك الحاضر، ويصبح جزءًا منه، عقبات كثيرة، يصل بعضها إلى درجة الإرهاب المادي والمعنوي. وإذا كان البعض يرى في الهروب إلى الماضي حنينًا رومانسيًّا نواجه به غربة واقعنا، أو غربتنا عن الواقع الذي نحياه، فهو يفصلنا عن عصرنا، ويعود بنا إلى أزمنة مضت دون تلامس مع الحاضر. إذا كان ذلك كذلك، فإن عوالم خيالية — كما يقول أستاذنا فؤاد زكريا بحقٍّ — ينتمي إليها هؤلاء التنويريون الذين يرفضون الماضي كله، ويتنكرون للتراث بأسره.[٥] نحن — لكي نناقش التراث — فلا بد أن نقرأه، نقرأ أعمال الجاحظ وأبي تمام والتوحيدي والمعري والمتنبي وابن سينا والجرجاني والغزالي وابن رشد وعشرات غيرهم، تمثِّل إسهاماتهم كمَّ التراث وكيْفه، وتبين عن أهمية اتصال التراث بالمعاصر لأنه المرتكز الفعلي، نقطة البداية، الدعامات التي يستند إليها إبداعنا المعاصر، وثقافتنا المعاصرة عمومًا.

التراث الثقافي بُعد أهم في شخصية الأمة، وهو السبيل إلى ثقافة موحدة، متسقة، يعيشها مثقف حي في عصرنا هذا، بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل في نظرة واحدة.[٦] وثمة اجتهادات تهب التراث دلالة سياسية. وكما يقول بلند الحيدري فإن «التركيز على العصر — الحداثة — يضعف من شأن التراث، ومن ثَمَّ تصبح قدرتنا على المواجهة مرتبطة بقوانين العصر الحديث التي صنعها ويصنعها الوافد، فندخل إلى الصراع بقوانين ليست قوانيننا، وبالتالي قد نُهزَم.»،[٧] بل إننا لا نستطيع أن نتحوَّل إلى منتجين في ضوء رفض التراث، لأن التراث تواصل، والتخلي عنه يعني إخضاع الثقافة العربية، الهوية العربية، للثقافة الغربية، تفرض سيطرتها وهيمنتها، تتحوَّل إلى سلع استهلاكية وافدة لا تقابلها سلع منتجة!

إن السؤال الذي طالما أثير إلى حد الإملال هو: هل ينتمي فن القصة — الرواية والقصة القصيرة — إلى التراث العربي، أو إلى التراث العالمي؟ وبتعبيرٍ آخر: هل القصة والرواية وليدتا تأثُّر بالقصة والرواية في الغرب، وإفادة منهما، أو أنهما استمرار لمعطيات هذين الجنسين الأدبيين في تراثنا القديم، سواء الفرعوني، أو القبطي، أو الإسلامي العربي، إلى الإرهاصات المعاصرة متمثلة في أعمال علي مبارك والنديم وغيرهما؟

ثمة اجتهاد مهم يرى أن الدراسات التي تتناول الأدب العربي أو أحد عصوره، تجهل لغات عرب الجزيرة قبل الإسلام فيما عدا لهجة قريش. لذلك فإن القصص العربي الذي تتصل حوادثه بأدبنا في الجاهلية إلى اليوم قليل جدًّا.[٨]

وقد تأتي الإفادة من التراث في محاولة تصوير الواقع تواصلًا بالتحامه بالأساطير الكونية. وعلى سبيل المثال، فأنت تحيا عالَمًا من الخيال والسحر والأسطورة، إذا قرأت «جامع كرامات الأولياء» للنبهاني، أو «بهجة الأسرار ومعدن الأسرار ومعدن الأنوار» للشطنوفي، أو «طبقات الأولياء» لابن الملقن، أو «طبقات الخواص» للشرجي الزبيدي ... إلخ. والملاحظ أن القصة القصيرة جدًّا تنتسب بوشائج قوية إلى النوادر العربية الطريفة. القصة التي تشغل أسطرًا قليلة تهبنا دلالة ما، هي — مع فارق المقولة والتكنيك — النادرة التي تشغل أسطرًا قليلة، وتهبنا حكمة، أو موعظة.

يواجه التراث العربي اتهامات بمعايب كثيرة، كالغيبية، والتواكلية، والقصور في الخيال، والافتقار إلى الحاسة النقدية، وإلى فلسفة الحياة المتكاملة، وغياب الحس الأسطوري والقصصي والدرامي ... إلخ. وهي معايب تعاني التباين أحيانًا، والتجني أحيانًا أخرى. التراث ليس — كما يتصور البعض — سلبًا مطلقًا «تكتنفه الغيبية وضيق الأفق والتعصب والأسطورية»،[٩] والعمل الإبداعي الذي يوظف التراث لا يصدر عن رغبة في «دغدغة حواس أبناء العالم المتقدم، وإلهاب خيالاتهم الموروثة نحو كل ما كان قائمًا، أو ما هو قائم، في العالم القديم»،[١٠] وإن كنت أعيب على بعض المبدعين لجوءهم إلى التراث إلى حد الاقتباس، أو التقليد المغلَّف بدعوى «التناص»، فنجد ملامح مؤكدة لطواسين الحلاج، ومخاطبات النفري، ومواقفه، ورسائل الجنيد، ونصوص ابن عربي، وشرح النابلسي، وغوثية الجيلاني، وتأريخ المقريزي وابن إياس وابن تغري بردي، وغيرها.

ليست أوروبا وحدها — كما يقول ميلان كونديرا — مجتمع الرواية، فالعرب أيضًا — والأدلة موجودة — مجتمع الرواية. أرفض قول كونديرا إن «الرواية التي كُتِبَت تحت الخط ٣٥، على الرغم من كونها غريبة نوعًا ما بالنسبة للمذاق الأوروبي، تُعَد امتدادًا لتاريخ الرواية الأوروبية لِصيغتها، وروحها، ولقربها إلى حدٍّ يثير الدهشة لبدايات الرواية الأوروبية المبكرة»،[١١] هذه الرواية ليست امتدادًا لتاريخ الرواية الأوروبية، للتراث الروائي الأوروبي، إنما هي امتداد للتراث الروائي العربي، لبدايات الرواية العربية المبكرة. ليس في قولي ادعاء ولا مغالاة، لكنها الحقيقة التي تستند إلى أسس علمية، موضوعية. ولا يخلو من دلالة قول الكاتب الراحل إبراهيم المصري: «إذا كان الأوروبيون قد بدءوا بقصص بوكاشيو، فإننا بدأنا بقصص ألف ليلة.»[١٢] ويقول الأرجنتيني جورج لويس بورخيس:

«لولا ألف ليلة لما وُجِد معظم أدب الغرب.» ويحدد البعض تأثير ألف ليلة وليلة على الأدب العالمي بأنها كانت السبب المباشر لنشوء فن القصة القصيرة. ويضيف جبرا إبراهيم جبرا «أن الرواية الأوروبية كانت في شبه حكايات ألف ليلة وليلة حتى أواخر القرن الثامن عشر، فهي روايات حوادث أو مواقف، لا روايات شخصيات يبغي الكاتب عرض ما في دخائلها من مشاكل نفسية. فسواء أخذنا قصص بوكاتشيو أو روايات فولتير أو روايات الإنجليز في القرن الثامن عشر، نجدها جميعًا مثل قصص ألف ليلة وليلة، تعني المخاطر والأهوال، أو النكات الغرامية، أو العبر الحكيمة.»[١٣] وثمة اجتهادات — أوروبية — أن الأدب الواقعي بدأ بترجمة ألف ليلة وليلة للمرة الأولى مع أنها فانتازيا خالصة.

لقد كانت القصة في أوروبا — والقول لفؤاد حسنين علي — كمًّا مهملًا «لم يعن بها أديب، ولم يلتفت إليها مؤرخ، لذلك ظلَّت الآداب الأوروبية قرونًا عديدة محرومة من سِماتها، وأوجد فيها المجاميع الكثيرة، كمجموعة بنتشتنترا في الهند، وألف ليلة وليلة في العالم الإسلامي، إلى جانب تلك المجاميع التي تركها البابليون والآشوريون وقدماء المصريين.»[١٤]

نحن نتعرف — مثلًا — في سندريلا بطلة الحكاية العالمية الشهيرة إلى رودوبيس الفتاة المصرية الجميلة التي كانت تستحم في الخلاء، فخطف نسر حذاءها، وأسقطه في حِجر الفرعون. وأعلن الفرعون أنه سيتزوج صاحبة الحذاء، واهتدى إليها أعوانه — بعد طول عناء — وتزوجها الفرعون بالفعل. الحكاية لا بد أن تذكِّرك بحكاية سندريلا. حدثت تبديلات وتحويرات حتى انتهت الحكاية إلى صورة سندريلا الحالية. من هنا فإن القول إن «أصول وحكايات وخرافات كل العالم مصدرها الهند»[١٥] هو اجتهاد يعاني الشحوب مقابلًا لريادة الحكايات والأساطير والخرافات المصرية.

إن أصل الواقعية السحرية هو قصص السندباد البحري، وعلاء الدين، والصعاليك الثلاثة، وقمر الزمان، وحسن البصري، وغيرها من قصص ألف ليلة. ذلك ما يؤكده جابرييل جارثيا ماركيث في قوله «إن الواقعية السحرية هي ما يشبه العودة إلى الليالي العربية»، و«أنها أثر خالد أيقظ الرواية الأوروبية منذ فولتير حتى زماننا الحالي.»

ولصديقي يوسف زيدان ملاحظة ذكية: إن الكثير من النصوص الأدبية المعاصِرة هي أقل معاصَرة مما يُظَن وأكثر تراثية. ويقارن زيدان بين مشهد التحليق في رواية ماركيث «مائة عام من العزلة» وبين مشهد في نص عربي مكتوب يعود إلى القرن الثامن الهجري: «وقد ناظر جماعة من الكفار البراهمة، جماعة من مشايخ الصوفية ... من ذلك قضية الشيخ الكبير العارف بالله بهاء الدين السندي مع البرهمي الذي جاء إليه، وارتفع في هواء

مجلسه، فارتفع الشيخ حينئذٍ في الهواء، ودار في جوانب المجلس، فأسلم ذلك البرهمي لعجزه عن ذلك، لكونهم لا يقدرون على الدوران في الهواء، بل يرتفع الواحد منهم مستويًا لا غير، وقضية الشيخ الكبير فريد الدين مع البرهمي الذي ارتفع في الهواء، فارتفعت إليه نَعْلُ الشيخ، ولم تزل تضرب رأسه وتصفعه، حتى وقع على الأرض.»[١٦]

ويقول إدوارد سعيد: إن في الأدب العربي — فيما قبل القرن العشرين — أشكالًا غنية مختلفة للقصص، تحمل أسماء كالقصة والسيرة والحديث والخرافة والأسطورة والخبر والنادرة والمقامة، لكن أيًّا من هذه الأسماء لم يتطور — كما تطورت الرواية الأوروبية — ليغدو نموذجًا رئيسًا ... وهو رأي يحمل الكثير من الصحة، لكن اللافت — في محاولاتنا لاستدعاء التراث — أننا نلجأ إلى كل تلك الأشكال الفنية التي أشار إليها إدوارد سعيد، ربما بمحاكاة تصل إلى درجة التقليد، إلى درجة الحافر على الحافر كما يقول العروضيون. فما الذي اختلف حين أصبحت تلك الأشكال قصصًا معاصرة، في حين لم تكتسب — من قبل — تلك الصفة؟

نحن نخلط كثيرًا بين المدنية والحضارة، فالمدنية هي المكتسبات العلمية والتكنولوجية، أما الحضارة فهي نحن: موروثاتنا وقيمنا وجذورنا الثقافية. وارتكازًا إلى هذا المعنى، فإن مجرد التساؤل عن دور التراث في صياغة ثقافة ما، أمر غير وارد، ومستبعَد، لأن التراث هو معطيات الأمس، ومعطيات اليوم هي تراث الغد، والحلقات متصلة.

وإذا كان البعض يحرص على ربط التراث بالتخلف، فإن ذلك الرأي — الذي يصعب أن نفترض فيه حسن النية — يجد الرد عليه في أن التراث لا يُستعاد، بل إنه من المستحيل أن يحدث ذلك، لأن الآتي حتى فيما قد يَرين إليه من استاتيكية، يحمل الإضافة والجديد دومًا. ولكن المطلوب هو تمثُّل التراث، وإدراجه في جدلية التجربة المعاصرة، الثقافة المعاصرة، بحيث يصبح هذا التمثُّل تطويرًا للتراث، موقفًا نقديًّا وتجاوزًا في آن معًا، وبحيث يصبح دور التراث في صناعة ثقافتنا المعاصرة قضية غير مطروحة ولا واردة، لأن التراث أصل أصيل في أية ثقافة قائمة أو مرجوة. بل إن الأدب العربي المعاصر لم يكتسب ملامحه إلا بتوثيق صلاته بالتراث منذ عصر النهضة، والأدبيْن الإغريقي والروماني تحديدًا. إن الثقافة الجديدة التي يمكن التحدث فيها، هي تلك التي تصل بين الأصالة والمعاصَرة، بين القديم والجديد، بين الموروث والآني، فيصبح المستقبل — بكل زخمه — هو اتجاهنا الأوحد.

أوافق ألان روب جرييه في أن عظمة الروائي تكمن في أنه يبحث ويخترع دون أن يتقيَّد بنموذج ثابت،[١٧] ولكن من الصعب — في تقديري — أن ينفصل المبدع تمامًا عن تاريخه

الروائي، خاصة إذا مثَّل هذا التاريخ إرهاصات تمتد بمئات الأعوام، كما في التراث العربي القديم، مثل ألف ليلة وليلة، وكتابات الجاحظ، وابن طفيل، وأغاني الأصفهاني، ومقامات الهمذاني، وحكايات أشعب، ورسالة أبي العلاء، وكتب التصوف الإسلامي. وتمتد بعشرات الأعوام، كما في الأعمال التي ربما تجد بدايتها في «علم الدين» أو «حديث عيسى بن هشام» أو «عذراء دنشواي» أو «زينب» إلى آخر القائمة، وعلى حد تعبير بول فاليري فإن الأسد عبارة عن خراف مهضومة!

إن المبدع العربي لن يستطيع تطوير أشكال فنية عربية معبِّرة عن الواقع العربي، دون تلمُّس لجوهر التراث لا حرفيته، ودون محاولة جادة للإدراك النوعي للحساسية العربية في عُمقها واكتمالها.[١٨] الهوية القومية لا تقتصر على المضمون، على الأحداث والشخصيات، لكنها تشمل الشكل، أو التقنية. إن لم يكن لها اختلافها وتميُّزها، فإنها لن تكون سوى مسخ مشوَّه لإبداعات الآخرين. أشير — بتعجب — إلى إفادة جارثيا ماركيث من ألف ليلة وليلة، حين جعل المرأة تطير في رائعته «مائة عام من العزلة». وطارت — فور ترجمة الرواية إلى العربية — نساء كثيرات، في إبداعات عربية، بصرف النظر إن كانت تحتاج إلى ذلك بالفعل. إن مبدعي أمريكا اللاتينية يتمايزون في أعمالهم بصورة لافتة، لكنهم يعبِّرون عن بانورامية لها خصوصيتها وتفردها، عنوانها: الرواية في أمريكا اللاتينية. وأذكِّر بقول إدوارد سعيد: «نحن — في الوطن العربي — نقوم بالنسخ المباشر؛ ما إن يقرأ الواحد كتابًا من تأليف فوكو أو جرامشو حتى يرغب في التحوُّل إلى فوكوي أو جرامشي.»

مع محاولاتي في توظيف التراث، فإني كنت أحاول — في المقابل — أن أتمثَّل الثقافات الجديدة. إن رواية اليوم — والقول لروب جرييه — «هي ما سنضعه هذا اليوم، وإن علينا ألا ننحي التشابه بينها وبين ما كانت عليه الرواية بالأمس، علينا أن نتقدم إلى أبعد.» وفي رأيي أن الإضافات التي قدَّمها الإبداع الغربي إلى فن القصة والرواية بما يجاوز معطيات الإبداع العربي القديم، لا يعني اعتبار الفن الروائي والقصصي في الغرب بداية مطلقة لهما، وإلا فإنه بوسعنا أن نعتبر كل إضافة، في كل زمان ومكان، بداية غير مسبوقة للفن الذي تنتمي إليه، أي أننا نلغي ما سبق، ونعتبر البداية في الإضافة والتطوير.

والسؤال: هل نعتبر التراث العربي بداية القصة الأوروبية — على سبيل المثال — في ضوء اعتراف المستشرق الإنجليزي هـ. أ. ر. جب H. A. R. Gibb بأن «أوروبا قد تأثَّرت — أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة — بالمأثورات الشعبية العربية، وهي

التي منحتها السمات القومية في الأدب، وأن القصة الإيطالية في عصر النهضة إنما هي وليدة القصص الشعبي العربي، وأن شوسر — أبا الأدب الإنجليزي — قد تأثر — بدرجة وبأخرى — بالنهج العربي في السرد والوصف والتصوير ... ومع ذلك فإن الكثير مما نظنه من تراثنا — على حد تعبير رانيلا — لا نكاد نقبل أنه أتى إلينا من الشرق.»[١٩]

من الخطأ أن نرتمي في حضن التراث إطلاقًا، كما أنه من الخطأ أن نرتمي في حضن الثقافة الغربية إطلاقًا. واللافت أن الدعوة إلى الانكفاء على الماضي، والتعامل معه باعتباره «المنقذ من الضلال»، الحل لمشكلات العصر والأزمات التي نواجهها، تلك الدعوة تقابلها دعوة إلى ملاحقة المنجزات الإبداعية والعلمية التي حققها الغرب. توظيف التراث لا يعني الانكفاء على الماضي، لكننا نفيد منه في الإضافة، أن يكون فاعلًا في المستقبل. نحن نفيد من التراث في تحقيق التواصل، ونفيد من الثقافة الغربية في تحقيق المعاصَرة. الصواب أن نفيد من التراث، ومن الثقافة الغربية المعاصِرة في تحقيق شخصيتنا المتفردة، في صياغة ملامح متميزة لإبداعنا وفكرنا وثقافتنا الخاصة عمومًا. أكرر: من الخطأ أن نكتفي بإحياء تراثنا القديم، أو النقل عن الغرب. الأصوب أن نقدم معطياتنا نحن، لا نكتفي بالتلقي، بالنقل أو التلخيص، أو حتى الاستلهام، وإنما يجب أن نضيف إبداعنا الآني، وفكرنا الآني، وتعبيرنا الآني عن صوت حياتنا المعاصرة. إن التجديد موصول بالتراث، إنه الجذور التي تُحفَظ عليها الحياة والاستمرار. ثمة تفاعل خلَّاق يجب أن ينشأ بين الآني والتراث، ليس بمجرد التقليد أو المحاكاة أو الاستلهام، وإنما الإفادة من عناصره لتكوين رؤية إبداعية جديدة، قد تسمَّى توظيف التراث، أو استلهامه، أو استيحاءه ... إلخ. لكنها تظل — في المحصلة النهائية — إفادة من التراث، اتصالًا به، تفاعلًا خلَّاقًا معه. والعمل الذي يوظِّف التراث قد يهب المتلقي تفسيرات ومدلولات ورؤى جديدة.

إذا كان لكل شعب بيئته المغايرة التي تتوضَّح — بدرجة أو بأخرى — في إبداعاته، فإن ذلك ما يجدر بإبداعاتنا أن تحرص عليه.

إن الكثير من أعمالنا الإبداعية مجرد تقليد لإبداعات غربية، فهي قد فقدت هويتها، وما ينبغي أن تكون عليه من تفرد. إن المذاهب الأدبية والفنية المختلفة في الغرب، تعبِّر عن واقعٍ معاشٍ. إنها مدارس وليدة البيئات التي أثمرتها لأنها بيئات مثقفة في عمومها، ومتأمِّلة، ومنتِجة، ومستشرفة. أما نحن، فنبدع، لكن هوية إبداعنا قد تأخذ عن مدارس

الغرب، دون أن تكون لنا هويتنا الإبداعية الخاصة التي تتواصل بالتراث، وتلاحِق العصر، وتستشرف المستقبل في آن. إن محاولة الإفادة من تجارب الآخرين، لا تعني أننا نحاكيها، وإنما نذيبها في تجاربنا الإبداعية، نصبح نحن، ولا نصبح الآخرين. ولعلنا نجد مثلًا متفوقًا في التكنيك، أو البناء الفني، في سيرة عنترة، عندما قسَّم الراوي سيرة عنترة إلى ما سمَّاه اثنين وسبعين كتابًا، وحرص في نهاية كل كتاب أن يقطع الكلام بما يثير شوق القارئ إلى المتابعة، حتى يظل على إنصاته أو قراءته. وكما يقول الموسيقار الألماني يوهانس برامز (١٨٣٣–١٨٩٧م) فإن «الثورة على القوالب الفنية لمجرد الثورة، لا يمكنها أبدًا أن تخلق فنًّا جديدًا.» والأصوب، كما يقول فردريك شليجل، أن يوحد الفنانون — عبر عصورهم — العالم الماضي مع العالم القادم.

في كتابه «تجديد الفكر العربي» تحدث زكي نجيب محمود عن التراث وثقافة الغرب، فوجد أن البعض — مثل العقاد — وجد أن الجمع بينهما ممكن، بينما قبل طه حسين وآخرون التراث كله وبعض الغرب دون بعض. وثمة آخرون — مثل أحمد أمين والحكيم — أجروا تعديلًا في التراث وفي الغرب معًا. أما الأجيال التالية فهي لا تعرف شيئًا من التراث العربي، ولا ترضى — في الوقت نفسه — بقبول الثقافة الغربية «خشية أن يقال عنه إنه من توابع المستعمرين.» [٢٠]ويزيد زكي نجيب محمود فيتهم معطيات الأدباء بأنها سطحية.[٢١]

وفيما يتصل بالملاحظة الأخيرة تحديدًا — وهي غلبة السطحية على إبداعات أدباء الأجيال الحالية — فإنها تحتاج إلى مراجعة.

لقد بدأت حركة إحياء التراث العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر، انسلاخًا من السكونية التي فرضها الحكم العثماني. كان توظيف التراث بداية المسرح المصري كما يتبدى في أعمال مارون النقاش (١٨١٧–١٨٥٥م) وأبو خليل القباني (١٨٣٣–١٩٠٣م) ثم في الأعمال المسرحية التالية، وصولًا إلى زماننا الحالي في أعمال أحمد شوقي وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وألفريد فرج وسعد الله ونوس وزكريا تامر وعز الدين المدني. أما توظيف التراث في الرواية فنجد بدايته في روايات جورجي زيدان التي عرض فيها لتاريخ العرب ومصر منذ عهد الخلفاء الراشدين إلى أخريات القرن الثامن عشر. ثم توالت الروايات التي تحاول توظيف التراث، مثل أعمال فريد أبو حديد وسعيد العريان وسعد مكاوي ونجيب محفوظ وعبد الحميد السحار وعادل كامل وأحمد شمس الدين الحجاجي ومجيد طوبيا وجمال الغيطاني وخيري عبد الجواد

ومنير عتيبة وغيرهم. وثمة رموز وشخصيات يحفل بها تراثنا — وموروثنا — الشعبي المصري، تصلح قوامًا لأعمال أدبية معاصِرة: الخضر وأبو زيد والسيد البدوي وأشعب والشاطر حسن وعلي الزيبق وأحمد الدنف وشيحة والسفيرة عزيزة وأبو الريش وحسن المغنواتي وهبنقة وجحا وسيبويه المصري وذو النون وأبو الحسن الشاذلي وشحادي أبو حطب وحسن الذوق والسيدة أم الأنوار حارسة مصر ... إلخ.

يعجبني التعبير: «إن ولادة اليوم الإبداعية هي حصاد إخصاب تم في فترات سابقة.»

وقد حاولت أن أفيد مما تزخر به الملاحم والسِّيَر والحكايات الشعبية العربية من إمكانات، مضمونية وشكلية، فكتبت «الأسوار» و«إمام آخر الزمان» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«قلعة الجبل» و«اعترافات سيد القرية»، وغيرها.

لم ألجأ إلى التراث مثلما يفعل علماء الآثار في حفرياتهم، بل إن تلك الحفريات تصل الماضي بالحاضر على نحو ما، تجعل السلسلة متصلة الحلقات. التراث اشتباك فني — ودلالي — بين موتيفات الماضي والواقع المعاش. توظيف التراث لا يعني ابتعاد المبدع عن الواقع المعاش، عن الأوضاع الآنية لمجتمعه. أذكِّرك بقول نجيب محفوظ إن موقفه في ألف ليلة وليلة كمن يستوحي عملًا قديمًا لاستغلاله عصريًّا، أي أن عينه كانت دائمًا على الحاضر.[٢٢]

إن توظيف التراث يجد قيمته في التفسير المعاصر، وليس مجرد إعادة تقديم ما كان في صورة الماضي، فهي خالية من الروح. وبتعبيرٍ آخر، فإن توظيف التراث وسيلة فنية للتعامل مع الواقع الذي نحياه (أرفض كلمة «الإسقاط»، وأرفض تسمية الأدب السياحي)،[٢٣] وعادة، فإن التراث — الشفاهي بخاصة — يتعرض لعمليات انتقاء، قد تكون إلى الأفضل أو إلى الأسوأ، لكنها عمليات اختيار يعبِّر عن العصر، والفترة، وما يستهدف الراوي توصيله. بل إن الرواية المعاصِرة لم تقتصر على توظيف الأحداث التاريخية، والأبطال التاريخيين، وإنما تجاوزت ذلك إلى توظيف لغة التراث التاريخي نفسه، لغة المقريزي وابن إياس والسيوطي وغيرهم، وإن كنت أتحفظ على ذلك لسببٍ مهم هو أن لغة هؤلاء المؤرخين أقرب إلى لغة الصحافة في زماننا الحالي. أوافق على أن اللغة التراثية تعيدنا إلى الوراء، على الرغم من كل ما يشاع ويقال ويكتب من أن ذلك يتم باسم الخصوصية والأصالة «إذ لا شيء من هذا فيها.»[٢٤] على المبدع العربي أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها، ثم يعيد صياغتها في قالب جديد، بحيث يصبح التراث مصدرًا للاستعارات والرموز والنماذج العليا التي تعبِّر عن الحساسية العربية الحديثة، وتشكِّلها في آن واحد.[٢٥] وفي تقديري أن

الحرافيش لأستاذنا نجيب محفوظ هي أهم الروايات العربية إطلاقًا، لأنها رواية عربية بالفعل؛ لم تحاول المحاكاة ولا التقليد في أي من مقوماتها. أفاد نجيب محفوظ في روايته من الفنون العربية في الزخرفة والعمارة، ومن الحكايات الشعبية والنوادر وسِيَر الأبطال، ومن التاريخ. «الحرافيش» توظيف للتراث بمستوياته الدينية والتاريخية والشعبية، ولكن اللغة التي صيغت بها عصرية تنتمي إلى زماننا الحالي، لغة صوفية، أو أفادت من الشعر.

أنا لا أحاكي النص التاريخي، لا أحاكي مفرداته ولا جُمَله ولا تركيباته اللغوية عمومًا. لا أنتقل بنصي الإبداعي الخاص إلى عصور سابقة، وإنما أحاول — ما أتاحت لي موهبتي — أن أصوغ الوقائع، وأصوِّر الشخصيات في لغة العصر الذي أنتمي إليه.

من المهم أن تعبِّر اللغة عن العصر الذي كُتِبَت فيه، وليس العصر الذي صوَّرته.

٢

إذا كنت أرفض محاولة الاستعلاء من خلال استعادة الماضي، والتشبُّث به، فإني أرفض — في الوقت نفسه — شعور النقص أو الدونية. أشير إلى تأثُّر الأدباء الأوروبيين بالإبداع العربي من سيرة وحكاية ورواية وغيرها، مثل سير عنترة وسيف بن ذي يزن والهلالية وحكايات ألف ليلة وقصص الحب العذري وروايات المعري وابن طفيل وابن شهيد وابن المقفع ... إلخ. أذكِّرك بقول كرتشكوتسكي «إن القرآن وألف ليلة وليلة كانا بمثابة الآثار العظيمة للأدب العربي التي استطاع أجدادنا التعرف عليها في القرن الثامن عشر.» [٢٦] وقد تحولت قصة ابن طفيل «حي بن يقظان» إلى قصة أوروبية كتبها دانييل ديفو، وإن حذف منها كل الدلالات الفلسفية، وسمَّاها «روبنسون كروزو»، فصارت من كلاسيكيات الرواية الأوروبية، وأفاد منها الفلاسفة وعلماء النفس الأوروبيون — وفي مكتبتي مؤلف عن التاريخ الجنسي لروبنسون كروزو — وأنتج الغرب العديد من الأفلام التي تتناول قصة روبنسون كروزو في قالب المغامرة، وتناست الأقلام — وبعضها، للأسف، تكتب بالعربية — الأصل العربي لقصة ديفو، وهو نصٌّ ينبض بدلالات عميقة، وليس مجرد تعبير عن أزمات جنسية ونفسية مبعثها الشعور بالوحدة!

راج عن ألف ليلة وليلة معتقد مشابه لمعتقد لعنة الفراعنة، إنه لعنة ألف ليلة وليلة. من يقرأ الكتاب يحلُّ عليه — في نهاية عام القراءة — مصيبة تدمر حياته، وربما لهذا السبب ظل الكتاب مخطوطًا لمئات السنين.

لم يُعرَف لحكايات ألف ليلة مؤلِّف محدد، ولا جامع للحكايات، ولا مترجم، أو مترجمون، إلى اللغة العربية، إنها أشبه بمجموعة من الحكايات الشعبية مجهولة المصدر. تقول مقدمة الطبعة الرابعة التي صدرت عن المطبعة الكاثوليكية ببيروت إنه «ليس لهذا الكتاب من كاتب.» وثمة من أكد أن المؤلف سوري «وضعه بلغة مبسَّطة سهلة، متوخيًا تعليم اللغة العربية إلى الراغبين فيها أكثر من توخي الاقتراب إلى أفهام الناس»،[٢٧] ورأي بأن أصل الكتاب هندي،[٢٨] ورأي ثالث بأن الكتاب هندي مطعَّم بقصص فارسية وللعرب فيه بعض الفضل.[٢٩] وجمع البعض بين اختلاف تلك الآراء جميعها، فقال إن واضع الكتاب أكثر من مؤلف واحد.[٣٠] إنها لم تتجمد في صيغة ثابتة، لأنه لم يكتبها شخص واحد. تعاقب على الإضافة فيها، وعلى الحذف والتعديل والتبديل، رواة متعددون بالشفاهة والكتابة. ويرجح أستاذنا أحمد حسن الزيات أن حكايات ألف ليلة وليلة قد جُمِعت ما بين عامي ١٥١٧–١٥٢٦م. ويستند في اجتهاده إلى أنه قد ورد في الكتاب ذكر القهوة والباب العالي ودواوين الحكومة في الدولة العثمانية وغيرها مما لم يكن معروفًا قبل تلك الفترة، فضلًا عن أن القهوة لم تكن قد عُرِفت في الشرق قبل ذلك التاريخ. ولعلَّه يمكن القول إن ألف ليلة وليلة أصبحت — في الأعوام التالية لترجمتها — جزءًا أساسيًّا من الثقافات الغربية، وأضافت إلى الإبداع الأوروبي ما لم يحققه عمل آخر، فيما عدا التوراة والأساطير الإغريقية. أقدِّر قول فاروق خورشيد: «إذا كان العالم قد ظل، منذ ترجمة جالان لألف ليلة وحتى الآن، يعيش في أحلام الإنسان وأشواقه ومخاوفه من خلال قصصها وخيالها وحبكتها الفنية، فهذا دين كبير على هذا العالم الجديد، ولهذه الحضارة العربية الحديثة، يجب أن يؤديه حبًّا واحترامًا لأصحاب الفضل فيه.» لقد أثرت ألف ليلة على الأدب الأوروبي تأثيرات متنوعة وكثيرة في المسرحيات والقصص، والشعر الغنائي والمسرحيات الغنائية. وقد ربطت الدراسات بين ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الإنجليزية، وبين ظهور الرواية الأوروبية الحديثة، واعتُبِرت حكاية «التفاحات الثلاث» — ألف ليلة — هي الأصل في نشأة الرواية البوليسية. وعظم تأثير ألف ليلة وليلة في أواخر القرن الثامن عشر، ثم طوال العهد الرومانتيكي (دعك من الصور المشوَّهة التي حاول الغرب استيحاءها، أو إلصاقها، بحياة العرب من خلال الأعمال المأخوذة عن حكايات ألف ليلة). فثمة مسرحيتان لـ «يوجين سكريب» هما «علي بابا» و«المصباح الصغير العجيب» وثمة التأثير المؤكد على روايتي بلزاك «الجلد المسحور» و«زنبقة الوادي» ومسرحية فونتين «ألف مسرح ومسرح». كما قدَّم شارل إيتين مسرحية «علاء الدين والمصباح العجيب»، وقدَّم موران دي بومبيني

«المصباح الرائع»، وكتب بيير كارموش «المصباح العجيب»، وألَّف تيودور كونيار مسرحية «علي بابا» ومسرحية «ألف ليلة». وهناك «ألف ساعة وربع ساعة» و«قصص صينية» لـ «جيوليت»، و«قصص شرقية» لـ «كايلوس»، و«حب أنس الوجود» لـ «كلود إيتين سافاري». ونحن نجد ظلًّا لحكاية العبد الدميم، القذر، القاسي، في حكايات ألف ليلة وليلة، في رواية إميل زولا «نانا». وفي تقدير جبرا إبراهيم جبرا أن «استخدام التكنيك المتعدد الطبقات، وتفتيت الزمن، والاهتمام بحياة الفرد في المجتمع — وهي كلها من الاهتمامات الرئيسة للرواية المعاصرة — كل هذه موجودة في ألف ليلة وليلة.»[٣١] أما السينما العالمية، فقد قدمت العديد من الأفلام: علاء الدين والفانوس السحري، علي بابا، السندباد البحري المأخوذة عن حكايات ألف ليلة: لص بغداد، حكايات ... إلخ.

كم يؤلم النفس أن نجد الإعجاب بتراثنا في مرايا الآخرين، فتنقل إلينا عدوى الإعجاب. وكانت ألف ليلة وليلة مهمَلة في حياتنا، لا نكاد نجد فيها أكثر من كتابٍ للتسلية. فلما تعددت استلهامات الأدب الأوروبي منها، حاكيناه في استلهاماته، وأعلنَّا نفس الإعجاب الذي خصَّ به كُتَّاب الغرب «ألف ليلة وليلة».

ولعلِّي أوافق على القول إنه إذا كنا لا نعرف — تحديدًا — من هو مؤلف ألف ليلة وليلة، ومن حوَّرها وأضاف إليها، فإن المهم هو أنها كُتِبت بالعربية، عن المجتمع العربي، والمواطن العربي. حتى لو استقت أصولها من مصادر أمم أخرى. والمثل شكسبير الذي استقى خطوط معظم مسرحياته من مصادر غير إنجليزية، وإن ظلَّ فنُّه — في النهاية — إنجليزيًّا صرفًا، بقدر ما كان الفن في ألف ليلة عربيًّا صرفًا.

لقد أكد بايرون أنه قرأ ألف ليلة قبل أن يبلغ العاشرة من عمره، وأعلن فولتير أنه لم يبدأ في كتابة القصة إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة، وتمنى استندال أن يفقد الذاكرة ليستعيد — ثانية — لذة قراءة ألف ليلة. واعترف أناتول فرانس أن حكايات ألف ليلة كانت في مقدمة ما قرأه قبل أن يكتب الأدب. كما اعترف هيرمين ميلفيل أن ألف ليلة وليلة هي التي أطلقت خياله، وأصدرت العالِمة الألمانية كاترينا مومزن كتابًا بعنوان «جوتة وألف ليلة وليلة» أكدت فيه تأثُّر جوتة بألف ليلة وليلة في أعماله المختلفة، ومن بينها فاوست. ويقول «لي هانت»: «تُعَد الليالي العربية بالنسبة لنا واحدة من أجمل الكتب في العالم، لا لسبب أن المتعة فيها فقط، ولكن لأن الألم فيها يمتلك فرص تغيُّر وتقلُّب لا نهاية لها، ولأن المتعة في متناول كل من لديه الجسد والروح والخيال.» ويعترف

والتر سكوت: «إني أعرف القليل عن الشرق إذا لم أضع في الحسبان ذكريات طفولتي عن قصص ألف ليلة وليلة.» أما بورخيس فيعزو تأثُّره بألف ليلة وتوظيفه لحكاياته في أعماله إلى أنه قرأها من أولها إلى آخرها «احتشدت بالسحر. كنت مأخوذًا به.»[٣٢] أما جابرييل جارثيا ماركيث فهو يجيب عن السؤال: ما أهم الكتب التي قرأها؟ يقول: ألف ليلة وليلة، الملك أوديب لـ «سوفلوكليس»، موبي ديك لـ «ملفيل». هكذا بالترتيب، ألف ليلة وليلة — القول لماركيث — هي الكتاب الأول الذي قرأه في حياته، وقد أثَّر فيما بعد — تأثيرًا مباشرًا على كل كتاباته. «أنا بدأت من الأدب العربي، من ألف ليلة وليلة بالذات. لقد بدأت من هناك، ولم أنتهِ بعد. ألف ليلة وليلة أول كتاب قرأته في حياتي. وجدته في البيت الذي نشأت فيه، ولا أعرف أية ترجمة كانت تلك، لكني أذكر أنها حَوَت الأحداث فقط دون تعليقات أو قصائد، وقد كانت أحداثها مثيرة لدرجة ربطتني بالأدب منذ ذلك الحين.»[٣٣] لقد وقفت مذهولًا أمام تلك القدرة العربية الهائلة على مقاربة الخيال الأوروبي بكثيرٍ من الحس الطبيعي المطلَق الذي ربما لا يوجد — في تقديري — من يملك أسراره غير العرب.[٣٤] ويقول اليوغوسلافي رادي يوجوفتش إن «أهمية قصص ألف ليلة وليلة بالنسبة إلى الآداب الفلكلورية اليوغوسلافية قد دفعت بعض العلماء اليوغوسلاف إلى أن يوجِّهوا أنظارهم بدقة علمية إلى إمكان تأثير هذه المجموعة القصصية في آدابنا الشعبية قبل كل شيء.»[٣٥] وهو ما توصَّلت إليه اليوغوسلافية «نيفنا كرستيتش» في دراسة مطوَّلة لها عن الموتيفات المشتركة في ألف ليلة وليلة ومجموعة الملاحم والقصص الشعبية اليوغوسلافية: وجود ٥٧ موتيفًا مشتركًا تعكس تأثير القصص العربي على القصص الشعبي اليوغوسلافي. وإذا كانت الموسوعة الإسلامية ترى في العلاقة بالعجائب إحدى الإضافات المهمة التي قدمتها العبقرية الإسلامية للأدب الكوني في شكل قصص وحكايات ألف ليلة وليلة.[٣٦] فلعلِّي أذكر — أخيرًا — قول شوفان: «من المستحيل إعداد قائمة كاملة بالآداب التي تأثَّرت قليلًا أو كثيرًا بألف ليلة وليلة.»

من البديهي أن نعيد إلى ألف ليلة وليلة ما تستحقه من مكانة؛ إنها مَعْلم مهم ومؤثر في فننا الروائي والقصصي، فضلًا عن تأثيرها المؤكد في فن القصة في العالم جميعًا (يشير جبرا إبراهيم جبرا إلى أن أسلافنا — رحمهم الله! — لم يعدُّوا ألف ليلة أدبًا (مجلة الأديب، يناير ١٩٥٤م)، ويضيف إ. ل. رانيلا أن العرب لم يحتفلوا بألف ليلة وليلة، باعتبارها نمطًا من الكتابة يشذ عن الكتابة العربية، وغير جديرة بالاحترام، لأنها عامية وسوقية، وليست

أدبًا بأي حال من الأحوال، إنما هي خليط من فلكلور الشارع صِيغ بلغة سوقية.)[٣٧] وحسب اجتهادي الشخصي، فإن ما سُمِّي بمحاولات تهذيب ألف ليلة وليلة، أساء إليها، أفقدها الكثير من المقومات الفنية والجمالية، ومن عفوية الفن وبساطته. تحوَّل الكثير من حكاياتها إلى حكايات تعليمية، وَعْظية. وقد ظلَّت الحكايات موضعًا للرقابة والحذف والتبديل، بدعوى المراعاة الأخلاقية، وحُوِّرت فأصبحت غالبية حكاياتها أدبًا للأطفال — مع أنها ليست كذلك! — وظلَّت النظرة إلى النص الأصلي عمومًا تنطوي على عدم الاحترام. وكما يرى جمال الدين بن الشيخ، فإنه حتى في زمننا الحالي، فإن نصوص الليالي الألف لا يُنظَر إليها في الجامعات العربية على أنها جديرة بالتحليل والدراسة.[٣٨] بل إن موريس بلانشو يجد في الليالي الألف ما يخاطِب القارئ الأوروبي ابتداء. فهو يتساءل: كيف أمكن لليالي أن تتحدث إلى العرب؟ في باله — بالطبع — آلاف المحظورات والنواهي ومحاولات وأد التخيُّل. يضيف بلانشو «إنها تتحدث إلينا.»[٣٩]

والحق أن تأكيدي على وجوب احتفائنا بألف ليلة وليلة، لا يعني أن نظرتنا إليها قاصرة في إطلاقها. ثمة من يجدون فيها أثرًا أدبيًّا يستحق الكثير من الدرس والاهتمام. أستاذتنا سهير القلماوي في رسالتها للدكتوراه عن ألف ليلة، تذهب إلى أن الكتاب كان حافزًا مهمًّا لعناية الغرب بالشرق، عناية تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية «بل لسنا نغالي إذا أرجعنا كثيرًا من قوة حركة الاستشراق وانتشارها إلى ما ترك هذا الأثر قليلًا ومن بعده كثيرًا إلى زيارة هذه البلاد الشرقية.» وأشير إلى أن الروائي ودارس التراث الشعبي فاروق خورشيد يخصص في مكتبه — منذ فترة طويلة — جلسة أسبوعية لإعادة قراءة ألف ليلة وليلة، يحضرها مجموعة ممتازة من الأساتذة والدارسين، يناقشون الحكايات، ويحلِّلونها، ويعرضون لجوانب الإبداع الفني فيها. والقراءة الواعية الفاهمة لألف ليلة وليلة في اجتهاد جبرا إبراهيم جبرا أنها «مزيج غني من الواقع والرمز، فهي تصور حضارة عصر معين، وفي الوقت نفسه تكشف عن النزعات البشرية إطلاقًا، فالكتاب بجملته بحث عن السعادة، والكثير مما فيه ضربٌ من الحوادث الحلْمية، تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في أحلام اليقظة. ومع ذلك، فإن ذلك المجهول الذي جمع الحكايات بين دفتي كتاب واحد، أدرك العلاقة الخفية بين ما هو من خلق الخيال وبين ما هو من مقومات الشخصية، فجعل من شهريار — بعد أن فرغت شهرزاد من أحاديثها إليه — ملكًا أحكم وأعدل من ذي قبل، وبذلك دلَّل على حقيقة ردَّدها في الغرب نقاد كثيرون، وهي أن الأدب ينشِّط المخيلة، والمخيلة النشيطة تيسِّر على المرء إدراك حالات الغير، وبالتالي فهمهم وحبهم.»[٤٠]

يقول ليتمان: إن النواة الأصلية لكتاب «ألف ليلة وليلة» مأخوذة عن كتاب قصصي فارسي يُعرَف بكتاب هزاز أفسانه (ألف خرافة)، ربما نُقِل إلى العربية في القرن الثالث الهجري. وإن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندي. ويضيف: «على هذا فإن هذه القصص التي أُخِذَت من كتاب هزاز أفسانه هي التي تكوَّنت منها نواة كتاب ألف ليلة وليلة، ثم تجمَّعت حول هذه النواة في أرض عربية، طبقات مختلفة من الحكايات.» أما الألماني فالتر فيبكه فيذهب إلى أن «حواديت ألف ليلة وليلة» لم يكن مهبطها فقط بلاد فارس، إنما هي أساطير جالت وصالت في دول المشرق العربي والشرق الأقصى. ويتساءل ماكدونالد: «من هو ذلك الفنان، أو الفنانون المصريون — حدد الرجل الجنسية! الذين كتبوا قصص «معروف وجودر وأبو قير»؟ ومن الذي ابتكر حكايات «الأحدب»، وحكاية «مزين بغداد»؟ ومن هو الذي كتب قصة «علاء الدين» بالعربية؟ إن هذه الحكايات جميعًا فيها من الواقعية المباشرة الإنسانية ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباينة ما في القصص الفارسي أو الهندي من بُعد عن الواقع.»[٤١]

وتخلُّصًا من مشكلة مؤلف الحكايات: هل هو كاتب واحد أو مجموعة كُتَّاب، وهل الحكايات ذات أصل فارسي أو هندي عربي أو مصري ... فقد ذهب العديد من الدارسين إلى أنها ذات أصل فارسي – هندي – بغدادي – مصري. ربما لأن أحداث الحكايات دارت في هذه البلدان. لذلك فإنه من الصعب نسبة الحكايات إلى مؤلف واحد، لكنها جهد مجموعة من المؤلفين، أضافوا إليها الكثير من الوقائع والأحداث. وبصرف النظر عن الاجتهادات التي تختلف في أصول ألف ليلة: هل هي مقتبَسة من الهندية أو الفارسية أو الرومية، أم هي مؤلف عربي مجهول، فإن الليالي — بالصورة التي تطالع بها قارئها منذ استكملت ملامحها النهائية — عربية المكان والزمان والقسمات، فيما عدا بعض الهوامش التي لا تبدِّل من الملامح الأساسية. إن للثقافات العالمية دورها الذي يصعب إغفاله في رواية الليالي الألف، ولكن يظل للثقافة العربية دورها الأول والأساس في «إبداع» ذلك الإنجاز العالمي المهم. وكما يقول الباحث العراقي عبد الغني الملاح فإن كتاب ألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى كونه نابعًا من مخيلة الشعوب الشرقية بصورة خاصة، والحضارات العالمية القديمة بصورة عامة، فإن للعرب الدور الأكبر في تسجيله، وإخراجه بشكله النهائي، وإيصاله إلينا بصيغته الأخيرة.[٤٢]

والحق أن ألف ليلة وليلة تحمل — بالفعل — بصمات هندية وفارسية ويونانية وفرعونية وعربية قديمة، فضلًا عن المجتمعات العربية التي تخلَّقت بعد ظهور الإسلام،

وهو ما سُمِّي بالأجزاء البغدادية، أو المصرية. لكن ألف ليلة تظل أثرًا اسلاميًّا، ينتصر للدين الإسلامي، وللشخصيات الإسلامية، ويحفل بالكثير من قيم الدين الإسلامي: المعتقدات والعادات والتقاليد والأمثال والألغاز، وانطلاقات المكان في بلاد ومدن إسلامية، هي القاهرة والبصرة وبغداد والشام وغيرها، وشخصيات تحيا في تلك البلاد والمدن. فثمة السلطان والوزير وعالِم الدين والقاضي والصياد والحمَّال والحشَّاش واللص والجندي والصيرفي والنخاس والجندي والدلَّالة والصانع، وثمة الأسواق وساحات بيع الرقيق والخانات والمساجد والصحراء ... إلخ. فضلًا عن الكثير من الأمثال والنوادر وقصص الرحلات المنقولة من كتب العرب. لقد وُضِعت ألف ليلة — للمرة الأولى — في مدينة إسلامية، ثم انتقلت إلى مدن إسلامية أخرى، فجرى فيها تبديل وتحوير وحذف وإضافة، ثم انتقلت إلى مدن إسلامية أخرى، في عصور تالية، وأُدخِلت عليها حكايات جديدة، فجاءت الليالي الألف تعبيرًا عن الحياة في امتداد العالم الإسلامي. ويلاحظ قاسم عبده قاسم أن فارس وأجزاء كبيرة من الهند، كانت — ولا تزال — ضمن دار الإسلام. وكانت الثقافة العربية هي ثقافة المسلمين في تلك المناطق.[٤٣]

لذلك فإنه من الصعب أن تنسلخ ألف ليلة من صفتها العربية، أو تنسلخ صفتها العربية منها. إن «ألف ليلة حكايات عربية، كانت تلبي حاجة ثقافية اجتماعية لجماهير الناس في العالم العربي آنذاك، كما كانت تعبيرًا عن جوانب مهمة من حياة الفرد العربي في تلك الفترة.»[٤٤] ويقول فانس رادولف إن ألف ليلة وليلة «تشكَّلت وصقلت من خلال المصادفة وطبيعة الانتقال الشفاهي؛ فقد أضيفت مواد، إما عن طريق المصادفة، أو توافق الظروف، ولكن لكي تعيش الحكاية لا بد أن تلقى قبولًا من المستمعين الذين يحفظونها ويصبحون من بعد رواتها. وبهذا يكون الملايين من المستمعين عبر السنين قد ساهموا في تشكيل الحكايات، في حين صقلها الرواة»[٤٥] (ثمة قصتان أصليتان من قصص ألف ليلة وليلة كانتا معروفتين من القرن الثاني الهجري، هلال ناجي، المورد ج ٤٥، العدد ٢، المجلد ٢).

لقد جمعت ألف ليلة موروثًا هائلًا من الحكايات والخرافات والحواديت. وقد جاء ذلك إما من العصر الجاهلي، وما سبق، وإما من الشعوب التي عرفها العرب، واحتكُّوا بها، مثل فارس والهند واليونان وغيرها. لكن الموهبة العربية — والمصرية بخاصة — تظل غالبة، ذلك «لأن الهندي يحكي ويبالغ ويكدس ما يرويه، أما العربي فإنه يرسم ويتأنى، ولا يستطيع أن ينفصل بنفسه عن حكايته الخرافية.» ويقول حسين فوزي: «أنا واحد

من الناس أعتقد أن كتاب ألف ليلة وليلة أدب مصري في الكثير من قصصه.»[٤٦] ويذهب المستشرق «نولدكه» إلى أن حكايات الصعاليك في ألف ليلة وليلة فيها عنصر مصري خالص. بل إن الكاتب الراحل محمد فهمي عبد اللطيف — وإسهاماته في دراسة الأدب الشعبي رائدة ومتفردة وثرية، وإن تجاهلتها دراسات تالية لأسباب غير مفهومة! — يؤكد أن القاهرة هي موطن ألف ليلة وليلة، وفيها صُنِعت قصص هذا الكتاب وصيغت في سردها القصصي المعروف. ويقول «جالان» في مقدمة الجزء الأول من ترجمته لألف ليلة، إن «ألف ليلة وليلة هي الشرق بعاداته وأخلاقه وأديانه وشعوبه من الخاصة إلى العامة، وإنها الصورة الصادقة له، فمن قرأها فكأنه رحل إلى الشرق، ورآه، ولمسه لمس اليد.» ويقول فون ديرلاين: «هذه المجموعة من الحكايات الخرافية ترسم صورة للحياة العربية خلال قرون ستة»، فهي حكايات عربية إذن.

٣

استلهم الكثير من أدبائنا ألف ليلة وليلة. أذكِّرك بـ «أحلام شهرزاد» لـ «طه حسين»، و«شهرزاد» لـ «الحكيم»، و«شهرزاد» لـ «باكثير»، و«القصر المسحور» لـ «طه حسين والحكيم»، و«رحلات السندباد» لـ «خليل حاوي»، و«شهريار» لـ «عمر النص»، و«رحلات السندباد السبع» لـ «أحمد هاشم الشريف» وغيرها. ومع أن توظيف نجيب محفوظ لليالي الألف لم يظفر بالحفاوة النقدية التي ظفر بها معظم أعمال محفوظ، فإن الفنان يعتبرها من أفضل ما كتب.[٤٧] يقول: «ألف ليلة تحولت معي، فيما يتعلق بالمضمون والاهتمامات، إلى الحاضر. ويشبه ذلك ما فعله بعض الكُتَّاب حين تناولوا أسطورة أوديب، وعالجوا عن طريقها المشكلات المعاصرة.»[٤٨]

وإذا كانت معظم الإبداعات التي حاولت توظيف ألف ليلة وليلة قد اختارت — بداية لأحداثها — الليلة الثانية بعد الألف، فإن روايتي «زهرة الصباح» تبدأ في الليلة الأولى بعد الألف، ثم تمضي أحداث «زهرة الصباح» في موازاة أحداث ألف ليلة وليلة. تروي الأولى حكاية زهرة الصباح وسعد الداخلي، مثلما تروي الثانية حكاية شهرزاد وشهريار.

رواية «زهرة الصباح» محاولة لتوظيف تراث ألف ليلة وليلة في عمل معاصر، وإن ظلَّت ليالي ألف ليلة إطارًا له. زهرة الصباح ابنة أحد الوزراء المقربين من شهريار، اختيرت لتكون التالية بعد شهرزاد، تنتظر دورها، إما أن يملَّ شهريار الحكي، أو تخفق شهرزاد. وتسعى زهرة الصباح بواسطة أبيها إلى الإفادة من كل ما يقرؤه ويستمع إليه من الحكايات

والحواديت والأساطير والسِّيَر الشعبية المصرية، تحفظها حتى تبقي على حياتها لو حلَّ عليها الدور. وأثناء ذلك أيضًا ينبض قلب زهرة الصباح بحب سعد الداخلي الملواني، الشاب المقيم في البيت المقابل. ويرضخ الأب لإرادة ابنته بالزواج من الشاب، ويتم زواجهما في السر، ويحيا الشاب في قصر أبيها باعتباره خادمًا، وتظل زهرة الصباح تنهل مما ينقله أبوها، مما يقرؤه ويسمعه، في الوقت الذي تنشط فيه حركات التذمر ضد شهريار، مقابلًا لإصراره على قتل بنات الناس. ويواجه شهريار — في النهاية — بغضبة الناس المعلَنة، كما يفاجأ بأن شهرزاد قد أنجبت منه ثلاثة أبناء. وهو ما حدث في ألف ليلة وليلة بالفعل. ويعود شهريار عن غيِّه، ويعفو عن شهرزاد ممثلة لكل النساء، والسؤال يشغل الجميع: هل جرى ما جرى خوفًا من غضبة الناس، أو أن الكلمة قد أثَّرت فيه من خلال حكايات الليالي الألف، فتبدَّلت أحواله. أما زهرة الصباح فإنها تكون قد عاشت الخوف وتجاوزته. وبينما كان شهريار يعفو عن شهرزاد، ويعترف بأبنائه الثلاثة، تكون هي حاملًا من زوجها سعد الداخلي.

كانت دنيا زاد هي الفتاة التالية لشهرزاد في ألف ليلة. أما زهرة الصباح فقد كانت الفتاة هي التالية لشهرزاد في روايتي. ليس ثمة دنيا زاد في الرواية، وهذا — كما تعرف — حق الفنان. الفن اختيار ومخيِّلة. وقد حاول كلٌّ من والد شهرزاد ووالد زهرة الصباح أن يمنع التضحية بابنته، أو يرجئ — في الأقل — وصولها إلى بقعة الدم، ولكن الوسائل اختلفت. فقد حاول الوزير أن يثبِّط عزيمة ابنته فلا توافق على الذهاب إلى قصر الملك. وهي — كما ترى — كانت محاولة يائسة، وإن يفسِّرها أنها صادرة من أب يخشى على حياة ابنته. أما عبد النبي المتبولي فقد لجأ إلى المتاح، وهو أن تحفظ زهرة الصباح الكثير الكثير من الحكايات لتواصل الحكي، فتطيل حياتها إن سيقت شهرزاد إلى بقعة الدم، في الليلة التي لا تجد فيه ما ترويه، أو يشعر شهريار بالملل. وفي الليالي الألف تتداخل الحكايات: شهرزاد هي الراوية لحكايات متوالية، ننسى بعضها، ونتذكر بعضها. أما رواية «زهرة الصباح» فهي تروي لنا حكاية واحدة، هي التي تهمنا، وليست الحكايات التي ترافق أيامها، سواء نُسِبت إلى شهرزاد، أو إلى قضايا الناس، أو سِيَر الرواة (بالنسبة للشكل، فإني أتأمل ملاحظة صديقي أحمد درويش، وأوافق عليها، بامتزاج الحاكي والراوي في «زهرة الصباح»، وباستفادة التقنيات الحديثة من الموروث القديم، تقنيات الفن القصصي عبر الحاكي والراوي، ص٢٥٨.)

ثمة وصف لشهرزاد بأنها «فتاة فدائية، لأنها تعرضت لسيف شهريار الذي فتك ببنات المدينة، أرادت أن تغويه، فوضعت نفسها أمام النطع والسيف، متحدية بعزيمة صادقة وقلب شجاع.»[٤٩] أما توفيق الحكيم فيجد في شهرزاد استمرارًا لإيزيس. بعثت زوجها شهريار بعد موت نفسه، وأعادت الحياة إلى إنسانيته، تعلَّم من أحاديثها وقصصها، وعادت إليه نفسه.[٥٠] ولعلَّ ذلك بعض ما عبَّرت عنه زهرة الصباح، لكنه لم يكن كل ما حملته.

ألحَّت حكايات شهرزاد على طبيعة النساء المنحرفة، اتساقًا مع الثقافة العربية التي يرى جمال الدين بن شيخ أنها تحمِّل مسئولية التعاسة للمرأة.[٥١] أما حكايات زهرة الصباح، فقد قدمت المرأة في صورة مغايرة، همُّها البيت والأسرة والحياة التي تخلو من المعايب، ومن الخوف.

إن زهرة الصباح تحيا في الرواية، تسأل، وتجيب، وتنظر من الشرفة، وتخرج إلى السوق، وإلى الحمام، وتحب، وتتزوج. وشهرزاد في روايتي لها كذلك ملامحها الواضحة التي يتعرف القارئ إليها، بعكس شهرزاد في الليالي، فإنها مجرد صوت يروي. حتى تنتهي الليلة الواحدة بعد الألف، وإن تخفَّت شهرزاد وراء الأقنعة التي كانت ترتديها في كل ليلة لنماذج النساء اللائي كانت تقدمهن في كل ليلة.[٥٢]

أفادت شهرزاد من الحكايات التي جمعتها من الكتب، وهي كتب في التاريخ والشِّعر والطب وأقوال الحكماء والملوك، أفادت من الذاكرة المكتوبة. أما زهرة الصباح فقد تنوعت عناصر الإفادة — والفضل لأبيها عبد النبي المتبولي — فبالإضافة إلى حكايات شهرزاد لشهريار، والتي كانت تنقلها له القهرمانة نجوى لينقلها إلى زهرة الصباح، فإنه نقل حكايات الرواية في الأسواق والطريف من القضايا التي عرضت عليه.

جعل عبد النبي المتبولي نفسه في موضع ابنته زهرة الصباح، فأدرك أن الراوي الماهر — ترقبًا لما سيحدث، أو قد يحدث — «من يعرف أكبر عدد ممكن من الحكايات، ويعرف كيف يرويها. الراوي الماهر كذلك هو الذي يعرف من أين يتزوَّد بالحكايات، ويعرف بالتالي من يقصده بغية الحصول على حكايات جديدة.»[٥٣] وكما يقول رولان بارت فإن «حكايات العالَم لا حصر لها. تلك حقيقة أولى مدهشة حول جنس الحكاية ذاته، الذي يتفرَّق في كيانات مختلفة، كما لو أن كل مادة في الكون صالحة لأن يُودِع الإنسان فيها حكاياته. فالحكاية يمكن أن تحملها اللغة المحدودة، شفوية أو كتابية، أو تحملها الإشارة، أو يحملها الخليط المزوج من كل هذه الكيانات.»[٥٤]

شُفِي شهريار من مرض الحقد والرغبة في الانتقام، وشُفي المتبولي من أمراض كثيرة كانت هي التي تسيِّر حياته، وتملي عليه أقواله وتصرفاته. وكانت الحكايات، الكلمات، هي الدواء الناجع لكلا الرجلين. وتبيَّن أهمية الكلمة في حياة كل من شهرزاد وشهريار، عندما رَوَت الحكاية عن الملك الذي أراد أن يضاجع جارية وزيره، فقالت له الجارية: هذا الأمر لا يفوتنا، ولكن صبرًا أيها الملك، وأقِم عندي هذا اليوم كله، حتى أصنع لك شيئًا تأكله. وأتت الجارية للملك بكتاب نبضه المواعظ والحِكَم التي تنهى عن الزنا، وتكسر الهمة عن ارتكاب المعاصي. لذلك كان حرص شهريار على الكتاب، فهو يعنى بالكتب، ويسرف في اقتنائها واقتناء المخطوطات، ويمضي نهاره في المكتبة، يختلي بنفسه، يطلب دواة وأوراقًا، وينشغل في الكتابة والتأليف في نظم الشعر والزجل والموشحات والبلاليق وتدوين الحوادث. وصار يعقد الكثير من جلساته في قاعة المكتبة، بعد إعادة تأثيثها، يجالسه العلماء والأدباء والشعراء، يطرحون الموضوعات كيفما اتفق، ينصت كثيرًا، ولا يتكلم إلا قليلًا، يزيل الرهبة من نفوس المحيطين بتواضعٍ ظاهرٍ، يبيِّن عن حبه للعلم والعلماء في هداياه الوفيرة وخلعه وعطاياه. ورجا شهرزاد أن تعيد رواية حكاياتها على النسَّاخين، ينقلونها وهم جلوس وراء ستار، ويكتبونها بماء الذهب، فتُحفَظ في خزائن الدولة.

إن معجزة الإسلام هي القرآن الكريم. لكل نبي معجزاته التي أقنعت المؤمنين به أنه نبي من الله. أما رسول الإسلام ﷺ فقد كان القرآن الكريم هو المعجزة التي تحدَّت من يستطيع أن يأتي بمثلها. والقرآن الكريم قوامه الكلمة، ففي الكلمة إذن تكمن هذه المعجزة السماوية الخالدة، وفي الكلمة أيضًا تكمن رسالات وأفكار ومبادئ وحِكَم وعِبَر وعظات ﴿قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾.[٥٥]

لم تكن شهرزاد قد ضمنت حياتها بما ترويه من حكايات، لكنها كانت تحاول — بتلك الحكايات — أن تضيف إلى كل يوم في حياتها يومًا جديدًا، ولعلَّها كانت تثق في داخلها أنها ستموت، وأن كل ما كانت تحاوله هو تأجيل اللحظة الحتمية. وقد فقدت شهرزاد في الليلة الأولى بعد الألف قدرتها على الحكي، أو الرغبة فيه، أو لأنها لم تعُد تحتمل أن تعيش يومًا بيوم، وترغب في أن تتعرف على مصيرها نهائيًّا، وخلال ليلة تكون هي الليلة الحاسمة.[٥٦] وإذا كانت الطبعة التي قال فيها شهريار لشهرزاد في الليلة الحادية بعد الألف: كفى، بمعنى أن حكاية تلك الليلة أحدثت ما كانت شهرزاد تحاول إلغاءه، وتتوقعه في الوقت نفسه، وهو تسرُّب الملل إلى نفس شهريار … إذا كانت تلك الطبعة هي الصحيحة،

فإن زهرة الصباح كانت ستحل بدلًا من شهرزاد، لولا أنه عفا عن شهرزاد لأنها كانت قد أنجبت أطفالها الذكور الثلاثة.

كان الهدف من حكاية القصص في «ألف ليلة وليلة» — كما يقول يوسف الشاروني — هو التغلب على الوقت والزمن. وقد أتاحت الحكايات/الكلمات لشهرزاد أن تطيل حياتها بالفعل، حتى كسبتها في النهاية، نتيجة لانشغال شهريار بالاستماع إلى الحكايات والاستمتاع بها. أما الهدف من حكاية القصص في «زهرة الصباح» فهو تأجيل الموت. لقد تغلَّب الإنسان على الخوف، وتغلَّبت الحياة على الموت. أتذكر قول رامان سلدن: «إن بقاء الراوي — شهرزاد — في ألف ليلة كان يعتمد على الانتباه المستمر للمَروي عليه — شهريار — ذلك لأنه كان سيقتلها إذا فَقَدَ اهتمامه بما ترويه.»[٥٧]

أفلحت شهرزاد في تخليص شهريار من جنونه، بروايتها لحكايات ذات قوة علاجية لا جدال فيها، بحيث وضعته في حالة تنبُّه طيلة ثلاث سنوات تقريبًا حتى تمكَّنت من شفاء حقده وضغينته، وتمكَّنت بالتالي من إنقاذ البشرية.[٥٨] أما زهرة الصباح فقد أعطت المعنى للحياة في ظل الخوف. تأجل — بحكايات شهرزاد — ما كان ينتظر زهرة الصباح من مصير، لكن الحكايات — في الحقيقة — لم تستطع أن تزيل الخوف الذي ظل في نفس زهرة الصباح حتى أعلن شهريار عفوه عن شهرزاد.

واللافت أننا نفاجأ بأن شهرزاد قد أنجبت من شهريار أبناءها الثلاثة. أما زهرة الصباح، فنحن نتابع تطورات حياتها منذ أحبَّت وتزوجت، واستعدت للإنجاب.

أما شخصيات ألف ليلة وليلة بعامة، فهي تختلف — في مجموعها — عن شخصيات التاريخ العربي المكتوب. إنها شخصيات تنتسب إلى الناس العاديين، هؤلاء الذين نلتقي بهم في البيوت والأسواق والشوارع والوكايل والخانات. من يشقيهم البحث عن قوت أيامهم. ثمة الشيَّالون والإسكافية والصيادون والحلَّاقون والمزارعون الصغار والحرافيش والذين بلا مهنة. إنهم التعبير عن التاريخ الحقيقي للفترات التي عاشوا فيها، وليس الخلفاء والسلاطين والملوك والأمراء والوزراء والولاة والقضاة والمحتسبين ... إلخ.

إن الناس العاديين هم الأبطال الحقيقيون لرواية «زهرة الصباح»، وكانوا — من قبل — الأبطال الحقيقيين لروايات «الأسوار» و«إمام آخر الزمان» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«قلعة الجبل»، تخفت — أمام جهارة أصواتهم — أصوات المقيمين في القصور.

الكاتب العربي، أغسطس ١٩٩٩م؛
فكر وإبداع، مارس ٢٠٠٠م.

هوامش

(١) ت. عاصم إسماعيل، آفاق عربية، مارس١٩٨٥م.
(٢) الهوية والتراث، ص١٠٣.
(٣) العربي، مارس ١٩٧٥م.
(٤) ثقافتنا في مواجهة العصر، ص٥٤.
(٥) الأهرام، ٣ / ٣ / ١٩٩٤م.
(٦) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ص٦.
(٧) المجلة، ٢ / ٣ / ١٩٨٨م.
(٨) فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، ص٦٥.
(٩) رفعت سلام، بحثًا عن التراث العربي، ص٢٠.
(١٠) صبري العسكري، الأهرام، ٢٩ / ٥ / ١٩٨٨م.
(١١) ميلان كونديرا، الطفل المنبوذ، ت. رانيا خلاف، ص٤٠٠.
(١٢) البلاغ اليومي، ١٢ يناير، ١٩٣٢م.
(١٣) مجلة الأديب، فبراير ١٩٥٠م.
(١٤) قصصنا الشعبي، ص٣١.
(١٥) الأعمال الكاملة لشوقي عبد الحكيم، ج ٢، ص٦٥.
(١٦) المتواليات، ص٧٢.
(١٧) ألان روب جرييه، لقطات، ت. عبد الحميد إبراهيم، ص٦٥.
(١٨) سامية محرز، روايات عربية، قراءة مقارنة، ص٦٥.
(١٩) إ. ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ص٢٥٨.
(٢٠) تجديد الفكر العربي، ص٢٩٢.
(٢١) المرجع السابق، ص٢٩٢.
(٢٢) الرأي الأردنية، ٢٢ / ٣ / ١٩٨٣م.
(٢٣) الأهرام، ٢٩ / ٥ / ١٩٨٨م.
(٢٤) عبد الرحمن مجيد الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، ص١٠٥.
(٢٥) روايات عربية، ص١٧.
(٢٦) لعل ألف ليلة وليلة أكثر الكتابات الأدبية الشعبية ذيوعًا، منذ نشر أنطوان جالان Galland ترجمته لها عام ١٧٠٤م. كما تُرجِمت حي بن يقظان إلى الإنجليزية أثناء

القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم ظهرت إحدى عشرة طبعة بلغات مختلفة بين عامي ١٦٧١، ١٧٨٣م.

(٢٧) الشيراوي، مقدمة الطبعة الفارسية.

(٢٨) هوم وشيكل، الطبعة الكاثوليكية عن النسخة الإنجليزية.

(٢٩) المصدر السابق.

(٣٠) المسعودي، مروج الذهب، جـ ٤، ص٩٠.

(٣١) العربي، مايو ١٩٨٤م.

(٣٢) حوار مع بورخيس، الثقافة الأجنبية، ٢ / ١٩٨٤م.

(٣٣) الوطن العربي، العدد ٢٧٧.

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) آفاق عربية، مارس ١٩٨٥م.

(٣٦) الموسوعة الإسلامية، ط ٢، جـ ١، ص٢٠٩-٢١٠.

(٣٧) الماضي المشترك بين العرب والغرب، ص٣٠٢.

(٣٨) جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، أو القول الأسير، ت. محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، ص٢٨.

(٣٩) المرجع السابق، ص٢٠.

(٤٠) مجلة الأديب، يناير ١٩٥٤م.

(٤١) تقنيات الفن القصصي بين الراوي والحاكي، ص٩٤.

(٤٢) رحلة في ألف ليلة وليلة، ص٨.

(٤٣) قاسم عبده قاسم، الرؤية الشعبية للحروب الصليبية، المأثورات الشعبية، أبريل ١٩٨٧م.

(٤٤) المرجع السابق.

(٤٥) الماضي المشترك بين العرب والغرب، ص٣١٥.

(٤٦) سندباد مصري، ص٢٦٩.

(٤٧) الأهرام، ٢٠ / ١٠ / ١٩٨٨م.

(٤٨) الرأي الأردنية، ٢٢ / ٣ / ١٩٨٢م.

(٤٩) الدوحة، نوفمبر١٩٨٥م.

(٥٠) تحت المصباح الأخضر، ص١٣١.

(٥١) ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص٣٤.

(٥٢) نبيلة إبراهيم، المرأة ذات الألف وجه في ألف ليلة وليلة، أدب ونقد، مايو ١٩٦٦م.
(٥٣) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ت. مصطفى النحال، ص٣٢.
(٥٤) تقنيات الفن القصصي بين الراوي والحاكي، ص٢١.
(٥٥) الإسراء: الآية ٨٨
(٥٦) العين والإبرة، ص٣١.
(٥٧) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ت. جابر عصفور، ص٢٠٤.
(٥٨) العين والإبرة، ص١٦.

التراث ...
لماذا نستلهم منه قصصنا؟

لما تكوَّنت المدرسة الحديثة في عام ١٩١٧م، وأفرادها شباب الأدباء آنذاك: أحمد خيري سعيد وحسين فوزي ومحمود عزي ومحمد تيمور ومحمود طاهر لاشين وغيرهم ... كان أول ما دعت إليه، رفض التراث العربي كمصدر للإلهام، واعتبار النموذج الأوروبي هو المَثَل الذي يجب أن يتجه إليه الأدباء حين يبدعون أعمالهم.

وقد يبدو غريبًا أن تلك الدعوة رفعت شعارًا هو: «فلتحيا الأصالة، فليحيا الإبداع. فليحيا التجديد والإصلاح.» فالقسمان الأخيران من الشعار مفهومان ومطلوبان في كل حين، أما القسم الأول — وهو التأكيد على إحياء الأصالة — فإنه يبدو غريبًا، وغير مفهوم، في ظل المناداة برفض التراث العربي، وإن كان مما يغفر لذلك الشعار أنه ظهر في وقت لم تكن الشخصية المصرية قد تعرَّفت إلى هويتها الحقيقية بعد ... فقد كانت موزَّعة بين عشرات التيارات والاجتهادات، ما بين إسلامية وفرعونية وشرق أوسطية وشرقية وعربية وغيرها، فهي لم تسفر عن ملامحها العربية الواضحة إلا في الأربعينيات من هذا القرن.

ومع أن يوسف إدريس لم يستلهم التراث في قصصه القصيرة، فإنه كان تعبيرًا فعليًّا عن الأصالة، بمعنى أن أعماله كانت قصصًا مصرية خالصة، دون اللجوء إلى التقليد، وربما الاقتباس من الأعمال الأدبية الأوروبية ... وهو ما كان يفعله كُتَّاب الفترة، بدءًا بمحمود كامل، مرورًا بمحمود البدوي ويوسف جوهر وابراهيم الورداني وأمين يوسف غراب وإحسان عبد القدوس وغيرهم. ولعله من هنا جاء قول إدريس، إنه اعتبر مهمَّته الأولى خلق أدب مصري حقيقي، بدلًا من التقليد الباهت للأدب الأوروبي المتأنق الذي افترش الساحة الأدبية المصرية في أواخر الأربعينيات.

والحق أنه إذا كانت دعوة المدرسة الحديثة في الاتجاه إلى المثل الأوروبي، بهدف «تدمير الفاسد والرجعي، وإقامة المفيد والضروري»، فإن الرفض المطلَق للتراث العربي، قد عكس تأثيراته السلبية القاسية فيما بعد، من حيث التبعية للاتجاهات الأوروبية، وفقدان الشخصية الفنية المتميزة، بل والنظر إلى أعمالنا — مهما تفوقت — باعتبارها الأدنى بالقياس إلى الأعمال الفنية في الغرب.

ثمة رأي أنه «ليس للرواية العربية تراث، وعلى كل كاتب روائي عربي أن يختار لنفسه وسيلة للتعبير، دون أن يأنس إلى مَن يرشده في ذلك. ولا بد — والحال كذلك — من أن يعْتوِر عمله النقص، ويشوبه الخطأ» (العربي، مايو ١٩٨٤م).

لذلك، فإن الدعوة إلى الارتباط بالتراث، إلى إحيائه، وتحقيق التواصل معه في أعمالنا الفنية المعاصرة، هي دعوة صحيحة وإيجابية، لأنها تمثِّل خطوة مؤكدة في سبيل استرداد الذات، وإعادة اكتشافها. فالأديب المصري ليس مجرد مقلِّد للأعمال الأدبية الغربية — مع بدهية الإفادة المحسوبة من فنيَّاتها — وأذكرك — في المقابل — بإفادة الأدب الغربي من فنيَّات ألف ليلة وليلة، لكنه يجد إرهاصات أعماله، وبداياته الفعلية، في تراث العرب، وفي تراث المصريين القدامى كذلك. ومن هنا تأتي إعادة النظر في التراث الأدبي المصري والعربي. حتى ذلك التراث الذي تصورناه خاليًا من الفنون الأدبية المعاصرة، كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة.

أما المحاولات التي شُغِلت بالتأكيد على وجود تلك الأجناس في أدبنا القديم، فإننا يجب أن نوليها ما تستحقه بالفعل من اهتمام وتقدير.

وبالتأكيد، فإن استلهام التراث هو إعادة اكتشاف للطاقات الفاعلة فيه. العودة إلى التراث لا تعني الانكفاء على الماضي، ولا اعتباره النموذج الأمثل الذي يصلح لكل زمان ومكان، لكنها تعني تَمثُّل هذا التراث، والاعتزاز به كثقافة قومية أصيلة، بهدف الانطلاق إلى المستقبل.

ولعلِّي أضيف أن العودة إلى التراث، باعتباره النموذج الصالح لكل زمان ومكان، تُعَد — على نحو ما — هروبًا من مواجهة المشكلات الملحَّة، والآنية.

أذكر قول أستاذنا شكري عياد: «إن إحدى مشكلاتنا، هي أننا لا نملك حضارة الغرب، ولكننا نعيش على أبوابها كشحاذين، لأننا لا نملك، أو نعتقد أننا لا نملك حضارة سواها. يقول أقوام: بلى، إننا نملك هذه الحضارة. وأقول: أجل، نملك، ولكنها حضارة ماضٍ فقط، فنحن مغتربون، إمَّا في ماضينا الذي نعجز عن وصْله بالمستقبل، وإمَّا في مستقبل ليس مستقبلنا.»

إن عقدة النقص، إزاء كل ما يبدعه الأجنبي، هي ما يجب أن نتخلص منه. والاجتهادات الأجنبية ليست مسلَّمات، ولا هي صحيحة في إطلاقها.

وإذا كان إطلاق الخيال مطلوبًا في الأعمال الأدبية، فإن الإيمان بالركيزة الثقافية، بالتراث، بالتواصل، بالبدايات التي تجد استمرارًا لها — بصورة وبأخرى — في أعمالنا الحالية. ذلك الإيمان هو ما ينبغي أن نحرص عليه، ونؤكده، في كل اجتهاداتنا، سواء على مستوى النقد، أو على مستوى الدراسات الأكاديمية بالجامعات.

وكما يقول ابن خلدون، فإن الماضي والحاضر والمستقبل «كُلٌّ متصل متفاعل، يقود بعضه إلى بعض.» بل إن القول بالعودة إلى التراث قول خاطئ تمامًا، لأن التراث متواصل في الحاضر، وفي المستقبل.

التراث ليس الماضي فقط، لكنه الماضي والحاضر والمستقبل. وهو ليس مقصورًا على النصوص المكتوبة وحدها، لكنه يمتد فيشمل التاريخ والعمارة والعادات والمعتقدات والقيم والتقاليد.

من الصعب أن نفهم التراث في غيبة الواقع، وفي غيبة استشراف المستقبل.

أتفق مع دعوة أستاذنا زكي نجيب محمود لمحاولة «إيجاد تركيبة عضوية، يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذي نعيش فيه، لنكون بهذه التركيبة العضوية عربًا ومعاصرين في آن» (تجديد الفكر العربي، ص١٤).

لقد تعددت مسميات الإفادة من التراث، فهي توظيف التراث، واستلهام التراث، واستخدام التراث ... إلخ. كما تعددت الدراسات التي تناقش استلهامات التراث في الأعمال الإبداعية المعاصرة، في موازاة الأعمال الإبداعية التي تستلهم ذلك التراث، بما يعني أننا لا نجدف في فراغ، ولا نشكِّل ظلالًا لإبداعات الغرب ودراساته. بل إن عملية البحث عن الهوية، وتأكيد الهوية، هي التي فرضت قضايا من مثل: التراث والمعاصرة، الحداثة والأصالة، الذات والكونية ... إلخ.

نحن نحاول أن يكون أدبنا في عمومه تعبيرًا عن الذات، وليس تقليدًا للآخرين. ليس في مجرد التعبير عن مشكلاتنا أو همومنا الآنية، والتعبير عن البيئة التي نحياها، وإنما في خصائص الأدب الذي نقدمه. وهي خصائص لا تقتصر على البُعد المضموني وحده، بل تشكِّل عوالم مستقلة، متميزة، نستطيع أن نصنِّفها، باعتبارها أدبًا عربيًّا، له امتداداته، وتواصُله، وملامحه التي تتفق في مسمياتها مع ما يقدمه الآخرون، لكنها تتفق في تعبيرها عن فنان مختلف، ينتمي إلى بيئة مختلفة.

أدان جارثيا ماركيث أوروبا، لأنها «لا تعي بأن ثمة لغات أخرى، وأنماطًا شتى لشرح الواقع.» وأكد «أن قيمتنا الوحيدة هي أننا أصليون، نعرض ذواتنا كما هي، لا كما يرغب الآخرون أن نكون.»

المعنى نفسه يؤكده الكاتب العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي، عندما يفسر الظهور — المفاجئ! — لأديب كولومبيا جارثيا ماركيث: «لقد حصل ذلك لأن هذه الرواية — مائة عام من العزلة — قد حققت شخصيتها الخارقة والمتميزة، دون التعكز على روايات أخرى.»

لقد كان توظيف التراث اجتهادًا أساسيًّا في القصة القصيرة والرواية المصرية: تراث فرعوني، وإسلامي، وعربي. النظرة المتأملة للأعمال التي صدرت منذ أواخر القرن الماضي، تبيِّن عن محاولات الإفادة من التراث، بدءًا بأعمال جورجي زيدان، واستمرارًا في أعمال أحمد خيري سعيد ومحمد فريد أبو حديد وطه حسين وتوفيق الحكيم وسعيد العريان وعبد الحميد السحار ونجيب محفوظ وعادل كامل وسعد مكاوي، وغيرهم، إلى أجيالنا الحالية.

فما صلة التراث بالإصالة إذن؟ لماذا يتلازمان، ليصبحا — في تقدير البعض — شيئًا واحدًا؟!

إن الفنان يتمثَّل التراث، يحيله إلى ذاته، فيصنع منه شيئًا جديدًا. يقول زكريا إبراهيم: «إن العمل الأصيل يستبقي التراث، ويلغيه في آنٍ واحد، أو أنه يحتفظ بهذا التراث بواسطة العمل على تجاوزه» (العربي، مارس ١٩٧٥م).

الأصالة لا تعني مجرد العودة إلى القديم، أو التراث، إنها ليست مجرد دعوة إلى إحياء الماضي، أو كما يقول البعض «تأصيل الجديد في تربة القديم»، لكنها تعني أن يكون الفنان أصيلًا، أي يكون أصل نفسه، فهو لا يصدر إلا عنها في كل ما يعبِّر، بحيث تبدو الفروق الفردية بينه وبين الآخرين. بل إن أصالة كل فنان هي بمدى اختلافه عن سواه من المشتغلين بالإبداع، بما يُطلِق عليه زكريا إبراهيم — بحقٍّ — «الحرية الإبداعية». فالحرية تعني استخدام القدرة الإبداعية إطلاقًا. تعني — كما يقول أندريه جيد — أن ما كان في استطاعة غيرك أن يفعله، فلا تفعله، وما كان في استطاعة غيرك أن يقوله، فلا تقُله، وما كان في وسع غيرك أن يكتبه، فلا تكتبه. إنما تعلَّق في ذاتك بذلك العنصر الفريد الذي لا يتوفر لدى أحد غيرك، واخلق من نفسك — بصبرٍ وأناة، وبتعجُّل ولهفة — ذلك الموجود الوحيد الذي يصعب لأحدٍ غيرك أن يقدم بديلًا عنه.

إن الأصالة لا تكمن في واقعة التمايز، أو الاختلاف، بقدر ما تكمن في عملية الاستقلال الذاتي، أو النشاط الإبداعي.

الأصالة — بمعنى الإفادة من القديم، وتضفيره في أعمال فنية، تعبِّر عن الذات المبدعة — هي السبيل الوحيد لتجاوز الأجيال السابقة. لا تعني الشذوذ، أو الإغراب، أو التفرُّد المطلق، لكنها تعني — بأبسط عبارة — الحرية الإبداعية التي تفيد من الآخرين، تضيف إلى إبداعاتهم، تهضمها، وتفرزها، بما يعبِّر عن ذات الفنان، وعن البيئة التي يصدر عنها، والعالم الذي ينتمي إليه.

الفارق كبير بين الاستلهام، التوظيف، الاستخدام، وبين التقليد.

نحن نحاول توظيف التراث، لكننا لا نحاكيه إطلاقًا، ولا نقلده. وعلى حد تعبير جوتة، فإن ما ورثناه عن آبائنا وأجدادنا، لا بد له من أن يعود فنكسبه من جديد، حتى يصبح ملكًا خاصًّا لنا. بل إن الفنان عندما يأخذ عن القدامى «صورة» العمل الفني، فإن الشخصية الفنية للفنان تظل هي المسيطرة، هي المرتسمة في العمل الفني، تظل هي الشخصية الأوضح، لا تصبح ظلًّا لشخصيات القدامى.

نحن نقرأ التراث لنستلهمه، لا لنعبده. الشعراء الأوروبيون يقرءون هوميروس، يستلهمون أعماله، يتمثَّلون فيها البراءة والصفاء، وهذا هو الإطار الذي يتحدد فيه تعاملنا مع التراث.

نحن لا نستلهم التاريخ ولا السِّيَر والقص الشعبي، بصورة مباشرة، بل نفيد من أسلوب التشخيص التاريخي، أو الأسطوري، أو الملحمي. لا نلجأ إلى صيغ ثابتة، أو مكررة، مما ورد في أعمال سابقة، لكننا نستخدم لغتنا الخاصة، تكنيكنا الخاص، بما يتواءم وطبيعة العصر الذي نحيا فيه، ونعبِّر عنه. أذكِّرك بما كتبه طه حسين ردًّا على رسالة للرافعي: «أمَّا أنا، فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت — مضطرًّا — أن هذا الأسلوب، الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة، لا يستطيع أن يروقنا في العصر الحديث.»

في تقديري، أن الأعمال التي توظِّف التراث، إنما تحاول — على نحو ما — تحقيق التواصل بين التراث والمعاصرة، بين الماضي والحاضر، رؤية الواقع من خلال أحداث التاريخ.

أرفض العمل الذي تقيَّد حركته داخل سجن الزمن. توظيفي للواقعة التاريخية، للشخصية التاريخية، لا يعني أني أحيا في زمن غير الزمن الذي أحيا فيه. المادة التراثية تؤدي — أحيانًا — دور القناع الذي يستنطقه النص نيابة عن الحاضر. قد لا يوظِّف التراث شخصية معينة، أو بطلًا من أبطال السِّيَر الشعبية، يحمِّلها بعض الهموم المعاصرة، وإنما

هو يفيد من الملاحم والسِّيَر — بشكل غير مباشر — في صياغة شخصيات ليست موجودة في التاريخ، أو في السِّيَر والملاحم، يقدمها على أنها شخصيات حقيقية.

وهذا ما فعلته — على سبيل المثال — في روايتي «قلعة الجبل».

إن عائشة، والسلطان خليل بن الحاج أحمد، والنائب الكافل، وخالد عمار، وعبد الرحمن القفاص، وغيرهم من شخصيات الرواية، لا وجود لهم في الواقع التاريخي، وإن حاولت ألا يكونوا غرباء عن الفترة التاريخية التي تناولتها، وهي فترة حكم المماليك الجراكسة، أو البرجية. بالنسبة للواقعة، أو الوقائع، فليس هدفي أن أحوِّل التاريخ إلى أعمال إبداعية، إلى روايات وقصص قصيرة، لكنني أحاول أن أفيد من التاريخ في الحديث عن الحاضر. أكره كلمة «الإسقاط»، أفضِّل القول — وهذا ما أحاوله بالفعل — استلهام التاريخ، توظيفه، اعتباره مرجعًا حضاريًّا، دلالات للحاضر، والمستقبل.

قد ينتمي السلطان خليل بن الحاج أحمد — تاريخيًّا — إلى سلاطين المماليك البرجية، لكن سلطان قلعة الجبل هو — في الحقيقة — سلطان آخر، نستطيع أن نتعرف إليه في سلاطين عصرنا الحالي.

أما نجاة عائشة من كل المخاطر التي أحاطها بها السلطان خليل، فهي تذكِّرنا بالحماية الإلهية التي ترافق البطل، أو البطلة، في الحكاية الشعبية؛ إنها حماية ترافق البطل فيما يواجهه من مخاطر، فتمنع حدوث الأذى له.

والمثل يتكرر — بصورة وبأخرى — في روايات: «إمام آخر الزمان»، «من أوراق أبي الطيب المتنبي»، «اعترافات سيد القرية»، «زهرة الصباح»، ... وغيرها.

لأستاذنا نجيب محفوظ مقولة مهمة: «ما نريده للرواية العربية الآن، هو أن تكون لها شخصية مميزة أصيلة. أنا عربي لا لبْس في ذلك، وأريد أن نصل إلى رواية ذات شخصية عربية مميزة. كل ما نستطيع أن نفعله الآن، هو أننا عندما نجد أن موضوعنا يحتاج إلى أسلوب استعمله كافكا مثلًا، أن نستعمل هذا الأسلوب بصدق، وأن ندخل عليه من ذاتيتنا، بحيث إن القارئ الذكي عندما يقرأه يقول: هذا كافكا صحيح، لكنه تطور. ما نريده هو تطور كاسح، في هذا المجال.»

أعيب تلك المحاولات التي استهدفت بعث القالب القصصي الروائي، لكنها عادت — كما يقول محمد عابد الجابري — «لتمتح من معين التراث لا لتطويره» (الخطاب العربي المعاصر).

وفي المقابل، فإني أعيب من يجعلون الحداثة الغربية — وحدها — هديًا لهم، يتبعونها، يقلدونها؛ إنهم لا أكثر من نَقَلة. وأذكر أن محمود صبح — وهو من علماء الأندلسيات، ويشغل وظيفة أستاذ الأدب العربي بجامعة مدريد المركزية — روى أن طَلَبته أعجبتهم أبيات من الشعر العربي القديم، وإن غابت معانيها — إلى حدٍّ ما — عن أذهانهم، لأن ذلك الشعر هو الأكثر تعبيرًا عن طبيعة العربي في محيطه. في حين أن هؤلاء الطلاب رفضوا معظم الشعر العربي الحديث المُترجَم للإسبانية. البياتي مثلًا، قالوا إن ما يكتبه ليس شعرًا عربيًّا، لكنه مزيجٌ من ناظم حكمت ونيرودا ورفائيل ألبرتي؛ إنه شعر غير أصيل! (الأنباء ٢٢ / ١١ / ١٩٨٦م).

التراث هو حلقات أولى في السلسلة التي نمثِّل الآن حلقتها الأخيرة، لكننا — بالقطع — لسنا آخر حلقاتها.

نحن نقرأ تراثنا ونستوعبه، ونقرأ تراث الغرب ونستوعبه، لكننا نحرص أن ترتكز إبداعاتنا — في الدرجة الأولى — إلى «نحن» ... إلى تراثنا في الدين والعلم والسياسة والاقتصاد والآداب والفنون، وإلى قيمنا ومُثُلنا.

هذا هو الإبداع الخاص بنا، الذي ينبغي ألا نجاوز إطاره المحدد، حتى لا يجرفنا التقليد، فنحاكي الغراب حين قلَّد مِشية الطاووس، وحتى لا ننكفئ على الماضي، نجْتَرُّه، ونرفض الجديد والإضافة، فنرتمي — بإرادتنا — في حضن «الجمود».

نحن نستلهم التراث، ونحرص — في الوقت نفسه — على الانفتاح على تقنيات الرواية الحديثة.

أشير إلى تأكيد الكاتب الروسي سوفرونوف أنه إذا وضع الكاتب عينًا على تراث بلاده، فإن عليه أن يضع العين الأخرى على العالم الذي يتحرك من حوله.

نحن نتمثَّل التراث، نمزجه بثقافتنا وخبراتنا ورؤيتنا للأمور، ثم نحاول أن نصنع من ذلك كله، شيئًا جديدًا. لا نسعى إلى بعث التراث، وإنما نحاول استنطاقه، استلهامه، توظيفه. قُل ما شئت من مسميات، لكن التراث يظل في النهاية تراثًا، والمعاصَر يجب أن يكون تعبيرًا عن الفترة التي صدر فيها، وصدر لها.

التجديد، الحداثة، مسألة مطلوبة لاستمرار أي فن، لعدم جموده أو ذوائه. ولكي يواصل الفن حياته، فإن عليه أن يجدد نفسه بمحاولات، قد ينتسب بعضها إلى الإخفاق، أو الزيف، لكن بعضها الآخر يضيف، ويثري، ويهب الاستمرار.

نحن — في توظيفنا للتراث — نغربله بداية، نفرزه، ننقيه، ثم نتجاوز ذلك كله، فنثري معطياتنا بنصوص غير مقلِّدة، وقادرة على الاجتهاد.

إن من حق — وواجب — كل جيل، أن تكون له تجربته الخاصة، المميزة.

ويقول أستاذنا شكري عياد إن «النص العربي المعاصر يمكنه — بل يجب عليه — أن يجرب تجاربه الخاصة، فلا يكون التجريب دائمًا محاكاة لتجريب الغرب.»

علاقتنا بالغرب علاقة جدلية، وليست علاقة تبعية؛ أو هذا هو المفروض.

وإذا كنا مطالبين بعدم الانكفاء على الذات، والاكتفاء بما خلَّفه الأجداد من موروث ثقافي وحضاري، فإننا مطالبون — في الوقت نفسه — بألا نعتبر كل ما يبدعه الغرب مثلًا يجب أن نحتذيه.

العلاقة الجدلية تفرض الحوار، والموافقة، والرفض، وإبداء الرأي، واتخاذ الموقف الذي يعبِّر عن خصوصية حياتنا، عن عاداتنا وتقاليدنا، ووجوب اتصال ماضينا بحاضرنا، وعن استشرافنا للمستقبل.

من الخطأ أن نرتمي في حضن التراث، كما أنه من الخطأ أن نرتمي في حضن الثقافة الغربية.

نحن نفيد من التراث في تحقيق التواصل، ونفيد من الثقافة الغربية في تحقيق المعاصرة، ونفيد من التراث والثقافة الغربية في آن معًا، في تحقيق شخصيتنا المتفردة، في صياغة ملامح متميزة لإبداعنا وفكرنا، وثقافتنا الخاصة عمومًا.

أكرر: من الخطأ أن نكتفي بإحياء تراثنا القديم، باستلهامه، أو توظيفه، أو بالنقل عن الغرب.

الأصوب أن نقدم معطياتنا نحن، لا نكتفي بالتلقي، بالنقل، أو التلخيص، أو حتى الاستلهام، وإنما يجب أن نضيف إبداعنا الآني، وفكرنا الآني، وتعبيرنا الآني عن صورة حياتنا المعاصرة.

(تذييل لمجموعة حكايات وهوامش
من حياة المبتلى، ١٩٩٦م)

القراءة

إن المرء هو حصيلة ما يقرؤه. وكما يقول كارلوس فوينتس: «أنت تتكوَّن من الشيء الذي تأكله، كما أنك المجلات المصورة التي تمعنت فيها وأنت طفل.»

كانت مكتبة أبي، التي تعلمت فيها القراءة — بالإضافة إلى الكتاب المدرسي — باعثًا لأن أقرأ كتب «الكبار» قبل أن أقرأ كتب «الأطفال». قرأت طه حسين والحكيم والجبرتي والأصفهاني والمقريزي والماوردي وأجاثا كريستي وألكسندر دوماس، قبل أن أقرأ كتب سعيد العريان وفريد أبو حديد وكامل كيلاني، أقصد كتبهم التي صدرت للأطفال. أتاح لي زميلي في الفرنسية الابتدائية ممدوح الطوبجي، قراءة كل تلك الأعمال. قام بدور مكتبة الإعارة، فهو يعيرني رواية، أعيدها في اليوم التالي، وأحصل على رواية أخرى، وهكذا.

والحق أن مكتبة الطوبجي لم تقتصر على كتب الأطفال، فقد تعرفت فيها — للمرة الأولى — إلى صلاح جاهين. طالعني عالمه الإبداعي الجميل في قصائده الأولى. وما زلت أذكر — حتى الآن — ترديدي لأسطر القصيدة: القمح مش زي الدهب ... القمح زي الفلاحين ... عيدان نحيلة ... جدرها مغروس في طين.

المؤكد أن القراءة صرفتني عن شواغل وهوايات كثيرة، استولت على كل وقتي، فانصرفت عما عداها. فتحت أمامي نوافذ وأبوابًا، وسلَّطت الضوء على فضاءات متسعة، امتدت آفاقها بتنوع القراءة وخصوبتها وجدواها، وتعبيرها عن الأنا والهو والوطن والعالم. أذكر وصف هنري ميلر لرامبو بأنه كان يقرأ وهو واقف، ويقرأ وهو في طريقه إلى العمل. حتى كرة القدم والجمباز وتنس الطاولة وغيرها من الألعاب التي أحببتها، ما لبثت أن انصرفت عنها لاعبًا، واكتفيت بالفرجة على مبارياتها إن أتيح لي ذلك.

وفي مطالع الستينيات، في الأيام الأولى لعملي بالصحافة، كنت أركب الترام أو الأوتوبيس إلى ميدان القلعة. أصعد في شارع المحجر. يطل — في أسفل — على أحواش المقابر، وفي

امتداد النظر على أحياء القاهرة. أصل إلى دار المحفوظات، فأضغط على الجرس المثبت بالباب، يعلو الرنين في المكان بكامله. هذا زائر ربما يكون لصًّا، فاحذروا! أرقى السلالم إلى القاعة العلوية، فسيحة، في جوانبها كتب ومجلدات. أطلب ما يعنى لي قراءته. يجتذبني اسم الصحيفة، وقِدم تاريخ صدورها، فأطلبها. زادت تلك الفترة من حبي القديم للتراث. بدأت بقراءة ما كانت تضمُّه مكتبة أبي من كتب تراثية، ثم بدت لي صحف دار المحفوظات عالمًا ينتسب إلى العالم الذي كنت أحياه.

النسيان هو ما أعانيه في القراءة، أتبيَّن — في فقرة ما، قد تتضمنها الصفحات الأخيرة — أن هذا الكتاب قد سبق لي قراءته، وأقبل عليه كأني أقرؤه للمرة الأولى. ما يثبت في الذاكرة مما أقرؤه قليل (لا أتمتع بالذاكرة الحافظية التي كان يمتلكها العقاد وكامل الشناوي) ثباته في الذاكرة لأنه يهمني، أو لأنه عمَّق من فهمي لقضية ما.

أمضيت معظم حياتي في ثنايا الكتب. ثمة كتب أقرؤها فلا أذكر أني قرأتها إلا عندما أصل إلى معلومة ما — ربما في نهاية الكتاب — بما يذكِّرني أني قرأته من قبل. وثمة — في المقابل — كتب تظل في داخلي — الذهن والوجدان معًا — تناوشني، وأستعيد ما بها من شخصيات ومواقف وأحداث. القيمة الأهم عندي هي معايشة آلاف الشخصيات والأحداث والتواريخ والمعالم والأفكار. الوجود الإنساني منذ بداياته: عهود ما قبل التاريخ، أيام الإسلام الأولى، مؤامرات القصور، حكايات الحب العذري، اكتشافات المناطق المجهولة، نشأة الزراعة، عصر البخار، أعماق المحيطات والبحار وضفاف الأنهار، الأسواق العتيقة والقيساريات، لحظات التاريخ الحرجة، محاكم التفتيش، حضارات الفراعنة، عقود العرب في الأندلس، معاناة المقيدين في الأقبية والزنازين، شخصيات شكسبير، حكايات شهرزاد، رحلة الإسراء والمعراج، رسالة الغفران، الكوميديا الإلهية، إبداعات الواقعية الطبيعية، سير الملوك والقاصرة والأكاسرة وقطَّاع الطرق والجواري والزهاد وقادة الجيوش، وبني هلال والخليفة الزناتي والظاهر بيبرس وأبي الحسن الشاذلي والسيد البدوي وإبراهيم الدسوقي وكليوباترا وشجر الدر، غزوات الإسكندر، الفايكنج، الغزوات الصليبية، الثورة الفرنسية. الانقلابات العسكرية ... إلخ.

ومع أنه قد أتيح لي قراءة الكثير من الكتب، فإن الكثير من الكتب لم يُتَح لي قراءتها. أوزع ساعات اليوم — بصرامة — بين القراءة والكتابة وأمور الحياة اليومية. وإن كان أغلب الوقت للقراءة، لكن مشروعي القرائي لم يتحقق على النحو الذي كنت أتطلع إليه. ما كنت أتصور أني سأقرؤه في يومٍ واحدٍ، ربما استغرقت قراءته أسبوعًا أو أكثر. وثمة

كتب أعيد قراءتها مرة ثانية، وثالثة، وفي كل مرة يبين الكتاب عن جوانب لم أكن قد تنبَّهت إليها. وأحيانًا فإني أقرأ النص الإبداعي — في المرة الأولى — لمجرد المتعة، ثم أناقش — في المرة أو المرات التالية — ما يحمله النص من دلالات. في النص الواحد قابلية لبضع دلالات، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفد أبدًا كل المعاني المطروحة فيه. ما يشغلني هو النص، لا شأن لي بحياة المؤلف ولا بموته، ولا بأن إزاحة المؤلف تؤدي إلى القراءة «التي هي في الأثر الأدبي قراءة استهلاكية تقيِّد القارئ بالمعنى الحرفي للنص»، ولا لتقريب القراءة من الكتابة بحيث يصبح القارئ كاتبًا. النص هو الكتابة التي أقرؤها، العالم الذي يلحُّ الكاتب في اجتذابي إليه، أو تنفيري منه.

أعترف إني أفضِّل أن أقتني الكتاب. أشتريه، أو أحصل عليه بالإهداء، ولا أستعيره، الكتاب الذي أبدأ في قراءته — إن كان يستحق القراءة بالفعل — أبدأ معه — في الوقت نفسه — علاقة صداقة. وقد يتحوَّل إلى صديق جميل، فأنا لا أتصور أني أستغني عن صداقته، لا أستطيع أن أستغني عنه! وحين أقرأ عملًا إبداعيًّا، فإن قراءتي له تختلط باستعادة ذكريات شخصية، وتخيُّل، وتأمُّل. أحب الكتاب الذي يحتفظ برونقه. يضايقني اتساخ الصفحات أو تمزقها. أرمقها — في لحظات القراءة — بنظرة مستاءة، متكررة. والحق أني أحب الكتب بعامة، أحبها مصفوفة في داخل الأرفف، أو على طاولة، أو في واجهات المكتبات، أو عند باعة الصحف. تجتذبني فأتأمَّل العناوين، وربما قلَّبت الصفحات بسرعة قبل أن يراجعني البائع فيما أفعل، أو يبدي تذمُّره. أجد نفسي بين الكتب كالمتصوف في الحضرة. تجتذبني حتى الرائحة. تمنيت أن أعمل في مكتبة، أقضي الوقت في مهنة تتصل بالقراءة، أقلب الكتب بيدي، أبيعها، أشتريها، أقرؤها.

إن رواية جيدة قد تصرفني عن أشياء كثيرة. لا أتابع المناقشات، ولا أشاهد التليفزيون، ولا أتناول الطعام في موعده، ولا أذهب إلى النوم. أسلِّم نفسي لسحر القراءة الجميل. القلم الرصاص في يدي، أخط به تحت التعبيرات التي تستلفت نظري، فهي تحتاج إلى التأمل، أو إلى المناقشة. لا أميل إلى الحرف الكبير، لأنه قد يصلح للكتب المدرسية، ولا أميل إلى الحرف الصغير لأنه يجهد العين. الحرف المتوسط لا يزيد صفحات الكتاب أكثر مما ينبغي، ويريح العين في القراءة. وأفضِّل أن تكون فقرات النص متصلة، منفصلة، بمعنى أن يظل السياق متصلًا، تقطعه — لتسهيل القراءة — فواصل، كالعناوين الفرعية، أو الموتيفات الصغيرة.

ولا شك أن الكلمات التي تُكتَب للقارئ، تختلف عن الكلمات التي تطالع مُشاهِد المسرح، وعن الكلمات التي تخاطِب الأذن المستمِعة. والحق إني لا أحسن الإصغاء، ولا

أحسن الاستماع عمومًا. أهب سمعي لمحدثي لحظات، ثم أطير إلى جزر بعيدة وقريبة، تعزلني عن محدثي وعن كل ما حولي. أنسى مجرد وجوده. أكتفي بهزة من رأسي بما يعني المتابعة. المصيبة لو أنه قطع حديثه وسألني في أجزاء مما قال. يعروني ارتباك، وأغمغم بما لا يعبِّر عن معنى محدد. حتى الإبداعات التي أستمع إليها، أغمض عيني، وأحاول التركيز حتى لا أشرد، فأفقد القدرة على المتابعة.

النص — كما نعرف — ما هو مكتوب. ويقول والتر سلاف: «إن الأعمال الأدبية تُكتَب لكي تُقرَأ.» ومع أن مصطفى ناصف يشدد على أن كل نص مقدس يُراعى فيه قراءة الجهر لا قراءة العين، وأن إهدار القراءة الجهرية إهدار لمعنى الرسالة أو البلاغ أو البطولة أو الخطاب الحي البريء، فإن طريقتي الوحيدة في القراءة هي الصمت. القراءة سرًّا. لا أتصور أن القراءة بصوتٍ مرتفعٍ تساعد على التركيز، ومن ثَمَّ على الاستيعاب. (ثمة رأي يقول: من المهم أن تسرع في القراءة لكي تتفادى الملل.) قيل إن «القراءة في الصمت الذي يرافقها ليست إلا امتدادًا للعمل الأدبي نفسه.» وعندما أستغرق في القراءة، فإني أمارس فعل الاستغراق، لا أقرأ لمجرد أن أتعرَّف إلى تفصيلات الحدث، ولا حتى إلى الملامح الظاهرة أو النفسية للشخصيات، إنما أحاول التعرُّف إلى جماليات العمل الإبداعي: اللغة، الفنية، السرد، الحوار، الدلالة ... كل ما يتصل ببنية العمل الإبداعي. وبالتحديد، فإني أبحث في العمل الإبداعي — ربما لأني أحاول الإبداع — عن كل ما يهبه — أو لا يهبه — من خصوصية. وبالطبع، فإن المروي عليه، أو المخاطَب، يختلف عن القارئ. المخاطَب جزء في العملية الإبداعية، أما القارئ فهو جزء في عملية التلقي. القارئ متابِع للحدث الذي يشارك فيه الراوي والمروي عليه. القارئ مخاطَب غير مشارك، بمعنى أنه لا يسهم في صياغة الأحداث ولا تنميتها. يتخيل، ويناقش، ويوافق، ويرفض، وإن تحدَّد دوره في متابعة ما يقوله النص. أما المخاطَب في داخل العمل الإبداعي فهو قد يكون مشارِكًا أو غير مشارِك، لكنه يتصل على نحو ما بصميم العمل. المخاطَب المشارِك يملك الفعل، مثل شهريار الذي لم يلغِ إنصاته لحكايات شهرزاد توقُّع إنهائه للعبة الحكي. كانت شهرزاد راوية، وكان شهريار مَرويًا عليه، أو مخاطَبًا مشارِكًا. أما القارئ فهو يتابِع ما يدور بين الراوي والمَروي عليه. مشاركته تتحدد في المتابعة، وانعكاس الأحداث على وجدانه. قد يكون المَروي عليه مشارِكًا، فالراوي يتحدث عن مواقف شاركا — الراوي والمروي عليه — في صُنْعها، أو في تلقيها. وقد يكون المخاطَب، أو المروي عليه، غير مسمًّى. لا يعرف القارئ اسمه، ولا مهنته، بل ولا دوره في أحداث العمل الإبداعي. هو أشبه بالموضع الذي يعيد

إلى القارئ صدى الحدث. إنها قراءة — كما يصفها رولان بارت — «لا تترك شيئًا يمرُّ، تزن النص وتتشبَّث به.» إن القراءة — بما تحمله من معلومات وخيال وآراء — تحرِّك مخزون الذاكرة، تستدعي ما كان غائبًا، أو مفتقَدًا. وكما يقول أندريه موروا، فإن القراءة فن يستطيع المرء عن طريقه أن يلتقي من جديدٍ بالحياة نفسها لكي يتفهمها على غير حقيقتها عبر الكتاب نفسه.

الإنسان — في تقدير أفلاطون — يحوِّل ما يقرأ إلى صورة منطوقة؛ الكلام هو الصورة الأصلية للغة. ويقول جمال الدين بن الشيخ إن القراءة لا تنحرف بالحكاية (القصة) لكنها تتولَّد فيها. إنها ترتكز على اختيار دلالة معينة، توجِّه مجموع النص في اتجاه منظوره الخاص، وفي اتجاهه فقط. إن القارئ هو الذي ينتج النص من خلال فعل القراءة، يُسقِط عليه وعيه وفهمه وخبراته وثقافته، وربما حالته النفسية في لحظات القراءة. ومن جماع ذلك كله ينتج أبعاد النص الشكلية والمضمونية، ويسقط دلالته أو دلالاته. إن قراءة أي نص هي — على نحو ما — قراءة ثقافة القارئ وفهمه ووعيه وخبراته. طبيعي أن تختلف دلالة العمل الإبداعي باختلاف قرَّائه، باختلاف ثقافتهم ومستواهم التعليمي وأمزجتهم وحالتهم النفسية وانتمائهم الطبقي. قد أجد في القصة دلالة ما، تختلف عن الدلالة التي تتحقق في لحظة أخرى مغايرة، بل إن النص قد لا يتكيف مع كل قارئ يدخل في اتصال معه. القارئ الذي يطرح دلالة يتصورها للعمل، يختلف في ثقافته ووعيه وحسِّه الفني والجمالي عن القارئ الذي يكتفي بالبحث عن الدلالة في ثنايا العمل، أو في نهايته. قد يفاجأ القارئ غير المتخصص، أو الذي أَلِف قراءة الجريدة اليومية، يصدُّه عن المتابعة أو المواصلة. القارئ الحقيقي هو القارئ المبدع. إنه يقرأ بجماع الحواس، وليس بالعينين وحدهما. يقرأ بعينيه، ويقرأ كذلك بذهنه ووجدانه ومخزونه المعرفي وتأملاته. يحيا في داخل النص، ولا يكتفي بالحياة على هامشه. القراءة التي تعي خصائص العمل الإبداعي، تختلف — بالتأكيد — عن القراءة التي لا تدرك تلك الخصائص، فهي تقرأ النص الأدبي بالكيفية نفسها التي تقرأ بها التحقيقات الصحفية، أو أخبار الحوادث.

وبالنسبة لي، فإن قراءتي لنصٍّ ما، ترافقها — بالضرورة — قراءات سابقة في نصوص أخرى. تنقُّل غير محسوب بين تجارب وخبرات ورؤى، قد لا تتصل بالموضوع الذي يتناوله النص، لكنها تستدعي نصوصًا غائبة، تختلط وتتقاطع وتتشابك، فيغيب بعضها حالًا، ويناوشني بعضها لحظات، وربما استقر بعضها في الذاكرة، أفيد منه — فيما بعد — في

عمل أكتبه. وفي تقديري أن القارئ المبدع هو قارئ إيجابي. إنه يقرأ بعينيه، ويقرأ كذلك بذهنه ووجدانه ومخزونه المعرفي وتأملاته. ويصف جورج أورويل محاولاته النقدية بأنها مجرد هواية. ويضيف — بنص كلماته — «القراءة هي النشاط الطبيعي لأي إنسان مهتم بالعالم الذي يحيا فيه. وحين يمارس المرء القراءة، فلا بد له من أن يفضِّل بعض الكتب على غيرها، وأن يكره بعض الكتب أكثر من غيرها. وبديهي — في هذه الحالة — أن يكتب وجهة نظره في تلك القراءات.»

النص لا يتحقق إلا إذا وجد من يقرؤه. ثمة نصوص لا تهب نفسها من القراءة الأولى. تظل مغلقة، لا تسلم مفاتيحها إلا بعد تعدد القراءات. وثمة كتب أبذل وقتًا طويلًا في قراءتها، ثم أتبيَّن — وأنا أطوي الكتاب — أني كنت كالذي دخل حجرة خالية، تضم جدرانها الفراغ، وأني لم أفِد منها بشيء، لا في المعلومة، ولا في إثارة الذهن أو الوجدان. مجرد سطور توالت، فلم تخلف — في النهاية — شيئًا. لا تهبني الشعور بأني قرأتها. وربما تجتذبني كلمات لكاتب لم أقرأ له من قبل. تستفزني بالكثير من الأسئلة والأجوبة والفكر المتوهج والإبداع الجميل. أتذكر القول: «النص الأدبي يساعد قرَّاءه على تجاوز حدود موقفهم في الحياة الحقيقية.» ما زلت أحيا تلك اللحظات التي تعرفت إليها — للمرة الأولى — إلى دنيا نجيب محفوظ. كيف بدا لي أحمد عاكف في خان الخليلي بجسده المكدود وصلعته التي تفصد العرق منها بحرارة شمس الظهيرة، وتبدَّل طريقه من السكاكيني إلى حي الحسين، لتبدأ قصة حبِّه الاستثناء للصغيرة نوال.

من المهم أن يجاري القارئ خيال المؤلف. يتخيل ملامح الشخصيات والأحداث. وكما يقول شتيرن فإن النص الأدبي أشبه بالميدان الذي يشترك فيه المؤلف والقارئ في لعبة التخيُّل. تغيظني الإبداعات التي تبيِّن عن ملامحها منذ الصفحات الأولى. النص الذي يبين عن كل أبعاده، ربما أهمل القارئ استكمال قراءته، لشعوره بأنه قد تحوَّل في عملية التلقي إلى عنصر سلبي وليس عنصرًا مشارِكًا. الإسراف في وضوح النص يساوي الإسراف في غموضه، لأنه — في الحالين — قد يصرف القارئ عن لعبة التواصل والمتابعة. النص والقارئ شريكان في عملية تواصل، هي عملية الإبداع والتلقي التي تقوم على مشاركة المبدع بالكلمات، في حين يشارك القارئ باستنباط المعنى أو الدلالة. لا أميل إلى التلقي السلبي من قارئ العمل. ما يهمني أن يتحوَّل القارئ إلى صديق يتحاور مع ما أكتب، ولا يكتفي بمجرد التلقي السلبي. وكما يقول ديفيد بليتش فإن القارئ يحوِّل — في أثناء عملية

القراءة — إدراكه الحسي للكلمات إلى سياق أو نظام تخيُّلي ضمن نظام ذاتيته الخاصة. إن تراثنا القصصي — على المستويين العربي والعالمي — له جذوره القديمة، وامتداداته، وتواصُله. لذلك فأنا أرفض الأعمال التي لا تحترم هذا التراث، ولا تحترم ذكاء القارئ. ما كان يطالع قارئ بدايات القرن العشرين يجب أن يختلف — بالتأكيد — عما يطالعه قارئ بدايات القرن الحادي والعشرين؛ الفن إضمار.

كاميلو ثيلا يرى أن العمل الأدبي يُكتَب من جديد في كل قراءة له. من الصعب — إن لم يكن من المستحيل، في تقديري — أن تتطابق قراءتان لكتابٍ واحد. ولعلِّي لا أتعاون في إعادة الإبداع — كما يقول اللاتيني أندريس أمورس — لكنني أتخيَّله، أتخيَّل الشخصيات والأحداث، توصُّلًا إلى المعنى والدلالة. القصة المنفلوطية التي لا تكاد تترك للقارئ شيئًا يتخيله، القصة التي يحرص الكاتب على تمامها. لم تَعُد مما يتقبَّله القارئ الحالي. إنه يميل إلى القراءة الإبداعية، القراءة التي تتخيل. القراءة تساوي النص الإبداعي + خيال القارئ. العلاقة بين المبدع والمتلقي طرفاها نص إبداعي من ناحية المبدع، ومحاولة للاكتشاف والتعرف واستكناه الدلالات من ناحية المتلقي.

أوافق على القول إنه إذا كان الأدب هو ما يحدث في أثناء القراءة، فإن قيمته تعتمد على قيمة عملية القراءة. وحين أبدأ في قراءة نصٍّ ما، فأنا لا أمارس عملية القراءة وأنا خالي الذهن من المخزون المعرفي، ومن وجهة النظر، ومن الحس الجمالي، ومن الذكريات الشخصية التي ربما استدعاها الذهن في أثناء عملية القراءة. قراءة عمل إبداعي ما، لا تستطيع أن تفصله عن قراءات أعمال إبداعية أخرى، سبقته، واتفقت، أو اختلفت، معه، من حيث التجربة التي تعبِّر عنها، أو التقنية، أو الدلالة التي تستهدفها. حتى ما قد يبدو أنه فراغات في السرد القصصي أو الروائي، على القارئ أن يملأه بخياله وثقافته وخبراته وتجاربه ورؤيته لطبيعة ما ينبغي أن تمضي إليه الأحداث.

أحببت وصف خوليو كورتاثر لقارئ إبداعه بأنه رفيق سفر. القارئ هنا في لحظة مشاركة، طرفاها هما الكاتب والقارئ. أرفض زعم البعض أن القارئ لا يعنيه، والناقد بالتالي. أتذكر قول ميشيل بوتور: «أنا أكتب لكي أُقرَأ، وما قصدي من الكلمات التي أكتبها إلا أن يقع عليها النظر، حتى لو كان نظري.» الثقة هي العلاقة الضرورية بين الكاتب والقارئ. وإذا لم يتصل بينهما جسر الثقة، فإن ذلك ينعكس بالضرورة على نظرة القارئ إلى معطيات الكاتب، وأغلب الظن أنه سيرفضها. أذكِّرك بشتاينبك الذي أعلن — يومًا — في استوكهولم أن الكاتب الذي لا يؤمن إيمانًا حازمًا بقدرة الإنسان على الكمال غير جدير

بعضوية الأدب وتفانيه. ثم أعلن — فيما بعد — تأييده للعدوان الأمريكي على فيتنام، فزال احترامه من نفوس الملايين الذين قرءوا له «عناقيد الغضب» و«اللؤلؤة» و«شارع السردين المعلب»، وغيرها.

وبصرف النظر عن اتفاق المبدع والمتلقي، أو اختلافهما، عن إعجاب القارئ بالعمل الذي قرأه أو رفضه له، فلعلِّي أذكِّر المبدع بقول هالي بيرنت: «قد تعيش حياة جيدة، حتى لو لم تصل كتبك لمعدل أفضل المبيعات، وحتى لو لم يرَ زملاؤك النقد الجيد الذي كُتِب عنك، بل النقد الذي يسيء إليك. وحتى لو سألك أعز أصدقائك أو زوجتك: لماذا لا تكتب الروائع في ساعة أو أكثر قليلًا، بدلًا من أن تمكث شهرًا أو سنة في كتابة ما تكتبه. ضع قناعًا صلبًا على وجهك في مواجهة الأصدقاء والأقارب المنتقدين، خذ التجربة كما تأتي، واستمر في عملك» (ت. أحمد عمر هاشم).

النسيان هو أخطر ما أعانيه في عملية القراءة. أقرأ الكتاب، فأتصور أنه لم يسبق لي قراءته من قبل. أثبِّت ملاحظات على الهوامش. أتفق وأختلف، ثم أتبيَّن — قبل أن أتمَّ قراءة الكتاب — من خلال سطر أو بضعة أسطر — أنه قد سبق لي قراءته. لذلك فإني أحاول التغلب على مشكلة النسيان بمعاودة القراءة. أتحقق من الأسماء، والأرقام، ومواقع الأحداث، والصلة بين كل حدث وآخر. العامل الأهم في عبقرية العقاد — في تقديري — ذاكرته الحافظية. العديد من كُتُبه قراءات: «الله»، «في بيتي»، «مراجعات في الآداب والفنون»، «إبليس»، «ساعات بين الكتب»، «فلسفة الثورة في الميزان». هو لا يقدم قائمة بالمصادر والمراجع، لأنه قرأ جيدًا، وثبَّت — بتشديد الباء — ما قرأه في ذهنه، تحوَّل إلى رفٍّ في الذاكرة يستخرجه في توقيته المحدد.

قد يحمل المبدع بعض التأثيرات من تنوُّع قراءاته، لكنه لا بد أن يذيب تلك القراءات في بوتقته، يصهرها في ذاتيته الفنية، فتعبِّر عنها.

الفن هو عالمي الذي أحبه. ولأني — منذ سنوات — أحيا في عزلة اجتماعية، لا أغادر البيت — كل يوم — إلا بضع ساعات، ثم أعود لأخلو إلى كتبي وأوراقي وقلمي. ولأن الكتابة الإبداعية مما يصعب ممارسته طيلة يوم العمل، فإني أحاول الإفادة من قراءاتي بملاحظات. «نوع من القراءة الإيجابية» على حد تعبير صديقي يوسف الشاروني. الفنان — في نصيحة جورج مور — يجب أن يمارس الكتابة كل يوم. حين يواتيه الإلهام، وحين

يبتعد عنه، عليه ألا ينتظر الإلهام، بل يستدعيه، ويلح عليه. وهذا ما أفعله حين أسرف في القراءة، لا أقرأ في الفن وحده، وإنما أقرأ في كل ما تصادفه يداي. حتى العلوم البحتة والرياضيات، ربما أجد — في مواضع منها — ما يستفز مَلَكة الإبداع في داخلي.

العمل الإبداعي يصنع علاقة ما بين المبدع والمتلقي. وكما تقول هالي بيرنت، فإن المبدع لا يكتب لنفسه مع أن الكتابة تحقق له إشباعًا ذاتيًّا يصعب التهوين منه، ولا تكتمل القصة إلا إذا خاطبت — على نحو ما — عقل المتلقي. يرى ولفجانج إيزر Wollfgang Iser أن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية، فالقارئ يأخذ النص إلى وعيه، يحوِّله إلى تجربة خاصة به، فهو يوفِّق بين التناقضات في وجهات النظر التي تظهر في النص، ويشارك في ذلك مخزون التجربة الذي يملكه القارئ. وكما يقول إيزر فإن القراءة تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغًا (ت. جابر عصفور).

أذكر — في قراءاتي الباكرة — أني لم أكن أصبر على توالي أحداث الكثير من الروايات، بل كنت أقفز إلى الصفحة الأخيرة لأعرف ماذا انتهت إليه الأحداث. هل كان ذلك لتعثُّري في قراءات البداية، أو لتشويقٍ في الرواية، أو لملٍ أغراني بالتعرف إلى النهاية، خلاصًا من بطء الأحداث وتلكُّئها؟ لكنني بعد أوافق روجر ب. هينكلي على أن الروايات التي لا تمدُّنا بالشعور بالحياة، ولا نتجاوب معها بشحذ مَلَكاتنا، قد تستحق بعض البحث، لكنها — بالتأكيد — لا تستحق طبعة ثانية، وإن كنت أختلف مع هينكلي في أن تحليل الرواية بإعادة تقديم أحداثها بعبارات الناقد الخاصة، عملٌ ليس له أدنى قيمة. فإعادة رواية الأحداث — بذكاء وتفهُّم — وسيلة لحمل أفكار الناقد، وتحليله للعمل الإبداعي. ولعلَّنا نذكر وصف بيرسي لوبوك للقارئ الجيد بأنه «فنان». ولا يخلو من دلالة قول سارتر: «لا وجود للفن إلا من أجل الغير، وعن طريق الغير.»

إن بداية النقد — والقول لبيرسي لوبوك — هي القراءة السليمة، أو بعبارة أخرى: الدخول إلى الكتاب قدر المستطاع. إن التقاط الملاحظات، وتسجيلها، يخلق نوعًا من الحوار المؤكد بين الكاتب وقارئه. لذلك فإني أوافق أنور المعداوي على أن «النقد يعتمد على الذوق المرهف قبل أن يعتمد على أداة أخرى من أدوات الناقد.»

وإذا كان بوب يطالب القارئ بأن ينظر إلى ما يريد الكاتب أن يعبِّر عنه، لا يطلب المزيد، فإن أحدًا لا يبلغ بالتعبير شيئًا لم يقصد الوصول إليه، فإني أوافق على أن يكون مشاركًا بالقراءة، على ألا تبلغ هذه المشاركة — بالطبع — حدَّ تدخل المبدع في النص ليقدم أحكامًا شخصية من عندياته، ويتباهى بأن النص هو من عندياته، وعلى القارئ أن يتابع

أو ينصرف عن القراءة، مما يسيء إلى العملية الإبداعية ويحيلها إلى تظرف مرفوض، كما فعل طه حسين في «المعذبون في الأرض». كما يجب ألا تبلغ حد إلقاء المبدع للأسئلة على المتلقي مثلما فعل ترولوب حين اتجه إلى القارئ في نهاية رواية له: والآن أيها القارئ ... هل نجعل القسيس يتزوج الآنسة جونز، أو ترفض أن تتزوجه؟

أما الملاحظات التي أسجلها في هيئة دراسات، فمن الصعب أن أسميها كذلك، ولا هي ترقى إلى مستوى النقد بما يجب أن تحرص عليه من علمية أكاديمية، فإن لقيت قبولًا لدى القارئ، اعتبرت ذلك من قبيل المصادفة الحسنة، ليس إلا.

من ملاحظاتي القرائية، أن العديد من الأدباء يكتبون في كشكول أو كراسة ذات أسطر، لا يبدِّلون ما يكتبونه، بل ولا يعودون إليه (محمود البدوي وعبد الحميد السحار، مثلًا). رحلة تمضي إلى الأمام، لا يشغلها التلفُّت. وبالنسبة لي، فإن عملية الكتابة الإبداعية قد تستغرق وقتًا قصيرًا أو طويلًا، معايشة وتأملًا واختمارًا واحتشادًا واستعدادًا، ثم تفرض لحظة الكتابة نفسها. الزمن الفعلي لعملية الكتابة يستغرق ما بين الساعتين والساعات الثلاث. تتصل منذ الحرف الأول، في الكلمة الأولى، في الجملة الأولى، إلى الحرف الأخير في القصة، أو الفصل من الرواية. ثم أعيد قراءة ما كتبت. أنا أكتب العمل الإبداعي، وأنا أول من يقرؤه، وهي قراءة نقدية وليست للمتعة. متعتي — إن كان التعبير دقيقًا — في عملية الكتابة. القراءة عندي جزء متمِّم للعملية الإبداعية. إنها تلي عملية الكتابة. يخلي المبدع موضعه للناقد في داخلي، يطيل التأمل إلى العمل في مجمله، وفي اللغة والأسلوب والتكنيك. حتى الجملة والكلمة والحرف، أتأملها، وأجري فيها بالحذف والإضافة حتى أطمئن إلى أنه بوسعي أن أدفع بها إلى المطبعة. عمومًا، فإن الذهن هو جسر التعامل مع النص الإبداعي. إنه يشير بما ينبغي أن يظل في موضعه، وما ينبغي أن يُحذَف، وينصح بالإضافة والحذف حتى يضع القلم في النهاية، فيدفع — من ثَمَّ — بعمله الإبداعي إلى المطبعة. ربما أعدت قراءة بعض الفقرات حتى أحفظها، وربما حذفتها، أو حذفت منها، أو أضفت إليها. وقد أبدِّل حرفًا أو كلمة أو عبارة، مثل وضع الرسام للمسات الأخيرة بالريشة، في لوحة بعد أن يتمَّها. باختصارٍ، فإني أصبح القارئ المثالي لما كتبت، وإن كنت أوافق على رأي ميشيل بوتور: «الروائي هو قارئ نفسه، لكنه قارئ غير كافٍ، يتألم من عدم كفايته، ويرغب كثيرًا في العثور على قارئ آخر يكمله، حتى لو كان قارئًا مجهولًا.»

ولعل جزءًا من حرصي على أن أنقل ما أكتبه على الكمبيوتر، مبعثه الإفادة من علامات الترقيم: الفاصلة، النقطة، نقطتي الكلام، الشرطة، القوس، علامة الاستفهام، علامة التعجب ... أحرص فأضع كل علامة في موضعها. أثق أن ذلك ما تتطلَّبه فنية القصة.

وتختلف أبناط الطباعة في الكمبيوتر بما يعينني — بصورة مؤكدة — في فنية القصة: الحجم الأصغر، أو الأكبر، الفراغات، إمالة الحروف (أذكِّرك بروايتي «زمان الوصل»)، اللون الأسود ... ذلك كله لم يكن بوسعي الإفادة منه في فنية القصة أو الرواية، لولا الكمبيوتر ... صنعته في «الأسوار» وفي «النظر إلى أسفل» و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«رباعية بحري»، بالإضافة إلى العديد من القصص القصيرة.

مراجعة ما أكتب مهمة لا تنتهي، ما دام في موضعه على الكمبيوتر. أراجعه، فأضيف إليه، وأحذف منه. مهمة — كما قلت — لا تنتهي إلا بعد أن أنقل المادة المكتوبة على الطابعة. خطوة نهائية قبل أن تدور بها المطبعة. لا أعود إلى العمل المطبوع ثانية، ولو من قبيل مراجعة ما فات.

(١٩٩٣م بإضافات)

الكاتب ... والقارئ

«نحن نكتب على أمل أن نجد قارئًا لم يقرأ الأعمال السابقة علينا.»

أندريه جيد

إذا كان الفن يكمن في العلاقة بين الدوافع الكامنة وراء الإبداع الفني وبين المتلقي لهذا الإبداع، فإن الكثير من الشخصيات الروائية — والقول لأندور لايتل — يجيئون إلى الحياة عبر صفحات العمل الإبداعي بقوة الإلهام اللاشعوري المتحكم في مسيرة الكتابة، دون إعداد سابق قد يسهل على القارئ تبيُّنه. أذكر رأي أستاذنا حسين فوزي بأن «الحاسة الفنية لا يكاد يخلو منها إنسان، وإن تفاوتت قدرات الناس على الانفعال بالفن، واختلفت قيمة الأعمال الفنية ذاتها بالنسبة لمقدرة الناس على التذوق، ووعيهم الثقافي» (الطليعة، مارس ١٩٦٧م). لذلك فإن على القارئ أن يستدعي مخزونه المعرفي من قراءات وتجارب الذات وتجارب الآخرين، بل وإعمال الخيال ليصل ما قد يحمله العمل الإبداعي من دلالات.

الفنون هي أعلى شكل من أشكال النشاط التوصيلي، والعلاقة بين المبدع والمتلقي — في تصوري — أشبه بالعلاقة بين جهازي الإرسال والاستقبال، وعلى المبدع أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته، بمعنى أن يطمئن إلى صدقه الفني، لا يتعمَّد الغموض، وإنما يترك العمل يكتب نفسه، مستفيدًا من موهبة المبدع، ومن خبراته وقراءاته وتجاربه. وفي المقابل، فإنه على المتلقي أن يبذل جهدًا مكافئًا لما بذله المبدع في فنِّه، أن يشارك المبدع مغامرة اكتشافه وإبداعه، لا يكتفي بالتلقي السلبي أو السطحي الذي ينشد المتعة المجانية، وإنما يحاول تذوق العمل الإبداعي، وتبين دلالاته، وتلمُّس النشوة الروحية العميقة التي يهبها لمتلقيه. بل إن عملية القراءة تختلف باختلاف لحظات التلقي. فالذهن الرائق، والحالة

المسترخية المنبسطة، أو الموافقة التي قد تكون مسبقة لما يحمله النص من دلالات، تتلقَّى النص بصورة مغايرة للذهن المكدود، أو الحالة المزاجية المتعكِّرة، أو الرفض الذي قد يكون مسبقًا لما يحمله النص.

ولعلِّي أوافق سارتر على أن القراءة عملية خلْق من القارئ بتوجيه من الفنان. ثمة نصوص تهبني نفسها منذ السطر الأول، تهبني صداقتها، وخطابها التحدثي، وحميميتها. تنفتح أمام القارئ، فيسهل عليه المتابعة والفهم. قد يكتفي بدلالة ما، وقد يعيد القراءة، فيخرج بدلالات أخرى. وثمة نصوص تنغلق أمام قارئها، فهو يجد صعوبة في تلقِّيها، لا يصل — من خلال المتابعة ومحاولة الفهم — إلى مستوى دلالي، ومن ثَمَّ فهو يضطر — لتحقق المتابعة — إلى تحميل النص دلالات قد لا يحتملها، أو قد يمتنع عن مواصلة التلقي.

القول بأن موت المؤلف سيجعل القارئ على الحياد، يحتاج إلى مراجعة، لأن عملية التلقي — بافتراض موت المؤلف — لا شأن لها بشخصية المتلقي نفسه. المتلقي شخصية مقابلة، مغايرة، لها خصائصها التي تُحسِن التلقي، أو العكس. أنا أقبِل على قراءة العمل الأدبي بمخزون معرفي وخبرات، تمثِّل — في مجموعها — الشخصية المتلقية التي هي أنا. المتلقي ليس شخصًا مطلقًا، ليس مجرد فهمٍ واحدٍ، متكرر، في تلقي العمل الأدبي، لكنه شخص، فرد، يختلف في ظروفه وبيئته وثقافته وتجاربه عن بقية القراء، وباختلاف ذلك كله تختلف درجة التلقي بين قارئ وآخر.

ربما وجد الفنان في دراسة نقدية لأحد أعماله دلالات لم تكن في باله عندما شرع في الكتابة، بل ولا حين دفع بالعمل إلى المطبعة. لم يكن يقصد المعنى الذي تحدث به القارئ/الناقد إطلاقًا. وللدكتور عبد الله الغذامي مثلٌ مهم، هو أن المتنبي كان يقول إن ابن جني أعرف بشعره منه، أي من المتنبي. وكانت اجتهادات ابن جني في شعر المتنبي، تأويلًا وتفسيرًا، رائدة وغير مسبوقة، فضلًا عن امتيازها المؤكد المستند إلى ثقافة موسوعية. لكن الأجيال توالت، وقُدِّمت تأويلات جديدة لشعر المتنبي، تختلف — بصورة جذرية أحيانًا — عما قدمه ابن جني من تأويلات.

والحق أن مشاهدة مسرحية، أو فيلم سينمائي، لا تحتاج من المتلقي إلا التركيز في متابعة ما هو متجسد أمامه بالفعل. أما قراءة الرواية أو القصة، فهي تترك للذهن تجسيد ما يقرؤه، بتخيُّل الشخصية والحدث، بإثارة الحوار مع، وفي، ذلك جميعًا. إن الإبداع الجيد هو الذي نكتشف أننا لم نعُد كما كنا عندما بدأنا تلقيه.

وبالطبع، فإن الكتابة لا تتم في لحظات، إنما هي قد تأخذ زمنًا طويلًا من الكتابة والمراجعة والتأمل، والاطمئنان إلى الصورة النهائية. بالإضافة إلى ما سبق ذلك من قراءة وتجربة ومعايشة، بحيث اكتملت للمبدع أدواته الفنية، واكتملت نظرته الشاملة. وفي المقابل، فإن القراءة يجب ألا تتم في لحظات. إنها تحتاج إلى جهد يقترب — ما أمكن — من جهد الكتابة. قد تصح القراءة السريعة لمواد الجريدة اليومية من أخبار وتحقيقات وغيرها، لكن الكتابة الإبداعية تحتاج إلى قراءة واعية، ومتأملة.

ابتداء، فإن المبدع يجب أن يعيد قراءة ما كتب أكثر من مرة. الناقد في ذات المبدع هو صاحب النظرة الأخيرة التي تناقش وتحذف وتضيف وتجيز. وقد يكتب الأديب قصة في ليلة، ويراجعها في أشهر ... وهذا ما أفعله شخصيًّا. وفي المقابل، فإنه على القارئ أن يبذل جهدًا مساويًا للجهد الذي بذله المبدع في الكتابة. من الصعب التوقُّع بأن يمنح العمل الإبداعي عطاءه، ويكشف مقولته ودلالاته، دون أن يسهم القارئ في مغامرة الاكتشاف. النص الإبداعي يحتاج إلى قراءة متأمِّلة، متعمِّقة، متفكِّرة، بحيث يلامس مفتاح العمل، ويستطيع اكتناه دلالاته. وكما يقول أوكونور، فإنه ليس للروائي أن يتوقع من القارئ أن يصبر على قراءته مرتين اثنتين، إذا لم يكن مستعدًّا لقراءة ما يكتب عشرات المرات. أشفق على المبدع الذي يعنيه القارئ أكثر مما تعنيه العملية الإبداعية في ذاتها. إنه يفكر في التأثير الذي سيحدثه الموقف، أو الشخصية، أو الدلالة التي يعنيه توصيلها ... لكنني — في الوقت نفسه — أرفض القارئ الذي تعنيه سهولة العمل. القارئ الذي أريده هو الذي يشاركني في متابعة الأحداث، وفي فهمها، وتقبُّل الشخصيات، أو عدم تقبُّلها، التعاطف معها، أو معاداتها. يقرأ بإيجابية، يتأمل، يضع الملاحظات، يشارك بإيجابية في تنامي النص، يظل منشغلًا بما قرأه بعد أن يتركه. من المهم أن تتحوَّل العلاقة بين المبدع والمتلقي من مجرد متابعة مسلية إلى مناقشة، أخذ وردٍّ، قبول ورفض. ولعل غاية ما أرجوه أن أثير في القارئ — القارئ العادي تحديدًا — مَلَكة النقد. كذلك فإني أفضِّل النهاية المفتوحة بدلًا من النهاية التي تقرِّر وتحسم. إنها تحضُّ على تأمُّل العمل، والتحاور معه، ومحاولة الكشف عن الدلالة — أو الدلالات — الكامنة فيه. النهاية المفتوحة، مجرد النهاية المفتوحة لقصة ما، بحيث يضع المتلقي دلالتها، يعني أن المتلقي ليس مجرد مستهلك للعمل الإبداعي، لكنه مشارك في عملية الإبداع.

الأدب هو المعرفة الكاملة بخبرة الإنسان، والمقصود بالمعرفة الفهم الفريد والمتشكِّل للعالم، وهو ما لا يقدر عليه غير الإنسان. وبالنسبة لي، فحين أستغرق في القراءة، أغادر صفحات الكتاب، وأغادر الكرسي الذي أقعد عليه، والحجرة التي تحتويني، والمدينة التي أقيم فيها. أتعرَّف إلى أماكن أخرى، قريبة وبعيدة، وإلى شخصيات تتحدث بلغاتٍ متباينة، وأحيا التاريخ والجغرافيا والفلسفة والميتافيزيقا وعلم الاجتماع والسياسة ... إلخ. وثمة حقيقة — أتصورها بديهية — هي أن عمل الروائي الأساسي هو أن يجعل القارئ يستمر في قراءته، وهو لن يستمر إلا إذا استهواه ما يقرؤه، أو فلنقل ما دام يؤمن بصدق ما يقرؤه.

ثمة من لا يملك صبرًا طويلًا على الأدباء الذين يكلِّفون القارئ مجهودًا ليتفهَّم كتاباتهم: «ليس لديَّ صبر طويل على هؤلاء الكُتَّاب الذين يكلِّفون القارئ مجهودًا ليستبطن معنى ما يقولون. وما عليك إلا أن تذهب إلى كبار الفلاسفة لترى أنه من الممكن التعبير في وضوحٍ عن أعمق الأفكار.»، وتقول الشاعرة ماريان مور: «إذا لم تستطع أن تشدَّ انتباه المتلقي منذ البداية، وتجعله يتابع ما كتبت، فلا جدوى من الاستمرار.» ولكن على القارئ ألا يتوقع حلًّا جاهزًا يقدمه له المبدع، وعلى المبدع — في الوقت نفسه — أن يحرك في القارئ استجابة كافية للعمل بما يدفعه — بإرادته — إلى التفكير في التغيير. الأدب فن للقراءة يقوم به القارئ وحده، وهو يتلقى الصور التي يخلقها العمل الأدبي بمخيِّلته في الدرجة الأولى، أي في التصور الروحي.

يقول ميشيل بوتور: «إن القارئ لا يقف موقفًا سلبيًّا محضًا، بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجمعة على الصفحة، مستعينًا هو أيضًا بالمواد التي هي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه كل ما كان يغشاه من الإبهام. إن الإبداع ليس مهمة المبدع وحده، وإنما يجب أن يشاركه فيه القارئ، لأنه وجه العملة الآخر. أوافق على أن القارئ طرف في علاقة طرفها الآخر هو النص.» نحن نبدع النصوص حين نقرؤها، ونحن بالقراءة نقيم حياة النصوص، أو نشهد على موتها. وكان كورناي Corneille يترك الجميع يعلنون آراءهم، ثم يحاول أن يفيد من النصائح الصالحة، بصرف النظر عن مصدرها. ربما لذلك أحرص على أن أدفع بكل عمل جديد أكتبه إلى أصدقاء متباييني الثقافة والمكانة الأدبية أو الاجتماعية، يبدون آراءهم، فأهمل ما لا أراه عيبًا في العمل، أو إضافة له، وأعمل بالملاحظات الإيجابية. وأذكر أني عملت بملاحظات أصدقاء بعيدين عن العمل الثقافي، لأنها أنقذت بعض ما كتبت من أخطاء معيبة. وعلى سبيل المثال، فقد تنبَّه صديق إلى وفاة الخادم في «اعترافات سيد القرية» قبل وفاة البطل

«زاو مخو»، وكنت قد جعلته يقف على تحنيطه كما كان الحال في العصر الفرعوني. خطأ مبعثه مغالاتي — كما ذكرت لك — في أن تكتب القصة نفسها. أبدأ بالقليل، ويتخلَّق الكثير الباقي فيما بعد. تتخلق أحداث، وتظهر شخصيات، وتموت شخصيات، وتتبدَّل مسارات، ولا يكون لي في ذلك كله حيلة. وأذكر أني توقفت عند النهاية التي اختارها محمد قاضي البهار، بعد أن حاصرته الظروف تمامًا، حتى همس لي — بعد أيام قليلة، وأنا أسير في الشارع — أنه اختار النزول في البحر.

ونزل محمد قاضي البهار البحر، وإن لم أجعل ذلك التصرف نهائيًّا في حياة قاضي البهار، ربما لأني وجدت فيه قيمة مصرية، قد تغيب عن حياتنا — لبواعث طارئة — لكنها لا بد أن تعود.

الفن إضمار، بمعنى أن العمل الإبداعي يجب أن يوجد فيه ضوء، وفيه أيضًا ظلال. وفي «أوفيد» بجماليون: «الفن هو أن تخفي الفن.» بل إن العمل الإبداعي قد يجد إضماره في تقديم بعض المفاتيح غير الحقيقية، بحيث يصعب أن نتوصل من خلالها إلى دلالات مؤكدة. وعلى حد تعبير جون برين فأنت لا تدري ما يحدث في الرواية حتى تنتهي. بل إن الفنان — في تقدير جورجي جاتشيف — لا يدرك الكثير من تفسيراته الممكنة ... ومع ذلك، فإني أوافق شوبنهاور على أن «أسلوب التعبير الملتبس الغامض دائمًا، من الدلالات البالغة السوء. وهو يأتي في معظمه نتيجة لغموض الفكرة، بمعنى أنه يوجد نقص وتناقض في الفكرة نفسها، أو أن الفكرة خاطئة.»

يقول فلوبير: «إن الفنان في العالم الروائي، صاحب القدرة على كل شيء، برغم أنه لا يكشف عن ذاته ... إن عليه أن يكون مختفيًا في ثنايا عمله، كالإله في السماء.» لذلك فإني أرفض الوصف الجسدي إذا لم يكن للعمل الإبداعي حاجة إليه. لماذا أقتحم ذهن التلقي بصورة محددة، في حين أنه ربما رسم صورة مغايرة، تتسق مع الشخصية، ومع الأحداث. الأبعاد الحقيقية لشخصية ما في عمل إبداعي هي الأبعاد النفسية. كلما أجاد الفنان التعبير عنها، توضَّح تميُّزها، صورتها الخاصة. وثمة عوامل مساعدة، مهمة، للأبعاد النفسية مثل تيار الوعي، والحوارات الداخلية، ودرامية الحوار، والتصورات والأحلام والرؤى والذكريات ... إلخ. أتفهَّم حب الكثير من الأصدقاء للقراءة أو السماع، بدلًا من المشاهدة. القراءة والسماع يتركان للمتلقي فرصة تخيُّل المكان والشخصيات. أما المشاهَدة فهي تحدد ذلك بصورة

قاطعة. أنا أرسم الملامح الظاهرة إذا فرضت الحتمية الروائية — إن جاز التعبير — ذلك. أما الوصف لمجرد أن يكون للشخصية ملامحها الخارجية، فهو تزيُّد لا معنى له، ويشوِّش على الصورة التي ربما رسمها القارئ — في ذهنه — للشخصية.

العمل الإبداعي يصل إلى المتلقي بقدر الصدق الفني الذي عبَّر به المبدع. الصدق الفني هو ما أطلبه في العمل الإبداعي الذي أتلقَّاه. ما يهمني هو قيمة العمل الفنية، لكنني لا أستطيع أن أهمل البيئة التي أحيا فيها، لا أستطيع أن أهمل المعتقدات والقيم والتقاليد، فلا أنسلخ عنها، ولا أرفضها، ولا أسخر منها. العلاقة الإبداعية هي بين مبدعٍ ومتلقٍّ. ومن الصعب أن تنهض هذه العلاقة على نقيض الاحترام، وهو ما لن يتحقق إذا ناقض المبدع ما يؤمن به المتلقي من قِيَم ثابتة.

فماذا عن النقد؟ أليس الناقد قارئًا؟

الناقد الممتاز — في تعريف البعض — هو فنان تبحَّر في المعرفة، وذوَّاق كبير، لا أفكار مسبقة عنده ولا غيره. بينما يرى آخرون أن الناقد ليس مقومًا بتوخي العدالة في أحكامه، إنما هو روح مرهفة الحسِّ تصف لنا مغامراتها بين روائع الفن. ويرى جوتييه Gautier في الناقد الخصي المسكين المجبَر على مشاهدة السيد الكبير — المبدع — وهو يلهو! أما روجر ب. هينكل فقد لاحظ أن معظم الدراسات التي تعنى بالقراءة النقدية تسلك أحد سبيلين، فهي قد تتخذ من المجموعات القصصية أو المقتطفات الروائية ما تعتمد عليه في تحقيق ما تريده من إيضاح المداخل المتعددة للقراءة النقدية، أو أنها قد تلخص المقالات النقدية النظرية المعنية بدراسة الرواية. ويناقش الفرنسي ألبير تيبوديه ما يُشاع بين الكُتَّاب من أن الفنان مبدع، وأن الناقد لا يبدع شيئًا، وليس له وظيفة إلا أن يرى، وأن يحكم، وعلى وجه أخص أن يطري ما ابتدعه الآخرون. والمديح الأكبر الذي يمكن أن يوجِّهه إنسان إلى ناقدٍ كبيرٍ هو أن يقول له: إن النقد في المستوى الذي ارتفعت به إليه أصبح حقيقة نقدًا مبدعًا خلَّاقًا. ويجيب تيبوديه عن السؤال: ما هو ذلك الإبداع؟ يقول: «لنأخذ نمط المعماري. لكن هناك معماري ومعماري. معماري يبني بيتًا للسكن، على حين أن مايكل رانج يبتدع قبة سان بيير. أن تبني معناه أن تطبق قواعد استخدام المواد الأولية وتلاحمها وفقًا لخريطة مُعدَّة، أن تطبق الذكاء الحركي، لكن أن تبدع، معناه أن تسهم في قوة الطبيعة ذاتها، أي أن تنتج من خلال عبقرية موازية للعبقرية الأولى» (ت. أحمد درويش).

ويفرض السؤال نفسه: هل الناقد مجرد وسيط بين المبدع والمتلقي العادي، ليصبح المتلقي قادرًا على الاستجابة للعمل الإبداعي؟

النقد الأدبي — بأبسط تعبير — هو فن الحكم على الإبداع الأدبي. دراسة العمل الفني يجب أن تركز على العمل نفسه، وليس المبدع أو المتلقي. تركز على بناء العمل، مكوناته، صورته الفنية، عناصره المختلفة، تفصل بين العمل الفني وأية عوامل أخرى أساسية أو مساعدة، ما دامت لا تتصل ببنية العمل نفسه. وبالنسبة لي، فأنا حين أقرأ عملًا ما لا أدَّعي أن ما كتبته عنه هو تقويم بقدر ما هو تعبير عما في خاطري. وأستعير التعبير من «ليمز».

والحق أن قراءة النقد الذي يُعرَض للأعمال الأدبية، ويناقشها، ليست بديلة عن قراءة الأعمال الأدبية نفسها. ومع أن الناقد هو قارئ في الدرجة الأولى، فإن مهمته هي تحويل القراءة إلى كتابة، أي أنه يهبنا في كتابته ما لم يفصح عنه العمل الإبداعي. وفي أسرار البلاغة يقول الجرجاني «إن الباحث عن المعاني كالغائص في الدر.» الكتابة السردية كنز، والتأويل فعل اكتشاف ذلك الكنز.

ثمة رأي أنه «ليس هناك قرَّاء يتشوقون إلى متابعة أحكام النقد أكثر من المؤلفين أنفسهم.» وفي تقديري أنه إذا كان النص — حين يبدأ الناقد في قراءته — يتحول إلى علاقة بين وعيين: وعي المبدع، ووعي الناقد، فإن النقد في أفضل صوره — والتعبير لفورد مادوكس — يتعامل مع العمل الفني كنقطة بداية في عملية خلْقٍ جديدة. أما أبشع أنواع النقد، فهي تلك المبنية على معرفة مسبقة خارجة عن العمل الفني. الرومانسية — على سبيل المثال — تنظر إلى العمل الأدبي على أساس «أنه تعبير عن العالم الداخلي للفنان، وموازٍ له. وصارت مهمة الناقد أو المفسِّر هي أن يفهم الفنان بهدف فهم العمل نفسه، وذلك عن طريق الاستعانة بكل المعلومات التي يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته الذاتية» (فصول، أبريل ١٩٨١م). ولعلِّي أميل إلى قول بيير ماشري Pierre Macherey إن مهمة الناقد أن يركز اهتمامه على «لا شعور» النص أي ما لا يقال، وما هو مكبوت بالضرورة (ت. جابر عصفور).

يقول همنجواي: «كثيرًا ما أشعر بأن هناك اليوم منافسة بين الأدباء والنقاد، بدلًا من الشعور بضرورة مساعدة كل جانب للآخر.» لا ينبغي — والقول لأميرسون — أن يكون النقد باحثًا عن الشجار، داعيًا إلى هدر الطاقات، يمسك بالسكين، وينتزع الجذور. عليه أن يكون هاديًا، معلمًا، ملهمًا. عليه أن يكون ريحًا منعشة وليس ريحًا باردة تجمِّد الأطراف. أما بوب فإنه يرى أن «الناقد الكامل يقرأ كل عمل بالروح نفسها التي كتب بها

المبدع عمله. عليه أن ينظر إلى العمل في شموله، ولا يسعى إلى أن يتصيد الهنات، ما دامت العاطفة الحقة قد حفزت الكاتب، والنشوة قد أوقدت عقله.»

أذكر قول تشستر فيلد: «لنترك الناقد الغبي يعيش على جثث الأعمال. أعطوني أنا روح العمل ورواءه.»

أما الفنان الذي يمارس النقد، فلعلِّي أذكر قول أستاذنا يحيى حقي إن «الفنان الذي يشتغل بالنقد، إما أن يكون تدفقه غنيًّا جدًّا، وموهبته كبيرة جدًّا، بحيث لا يؤثر اشتغاله بالنقد على فنِّه، وإما أن تكون قدرته على الفيض الفني محدودة ولا ترضيه، فيحاول التعبير عن أفكاره بكتابة المقالات النقدية ما دام لم يشملها تدفقه الفني.»

إذا تحدثت عن موقف النقد من حيث الكم النقدي الذي تناول أعمالي الإبداعية، فلعلِّي أعترف أنه كثير للغاية إلى حد أن جماعة «أصوات» الأدبية ضمَّت بعض المقالات والدراسات والحوارات التي ناقشت أعمالي حتى عام ١٩٨٤م في كتابين، وثمة أعمال أخرى سابقة وتالية، تفوق ما ضمَّه كتابا جماعة «أصوات»، وهما «محمد جبريل وعالمه القصصي» و«قراءات في أدب محمد جبريل». أذكِّرك بكتاب حسين علي محمد «البطل المطارَد في روايات محمد جبريل»، وكتاب ماهر شفيق فريد «فسيفساء نقدية: تأملات في العالَم الروائي لمحمد جبريل»، وكتاب سعيد الطواب «استلهام التراث في روايات محمد جبريل» وكتاب نعيمة فرطاس «فلسفة الحياة والموت في رواية محمد جبريل الحياة ثانية»، وكتاب حسن حامد «مصر التي في خاطره»، وكتاب سمية الشوابكة «التراث والبناء الفني في روايات محمد جبريل»، وكتاب محمد زيدان «المنظور الحكائي في روايات محمد جبريل» ... إلخ.

مع ذلك، فإني — حتى الآن — لست مدرجًا في قوائم — وبتعبير أدق: لست مدرجًا في تصنيفات السادة الأعزاء من أدباء الأيديولوجية والشللية ونقَّادها. إذا أرادوا أن يتحدثوا عن كُتَّاب القصة والرواية، فإنهم يعلنون القائمة التي تضم ممثلي الأيديولوجية أو الشلة في أقل تقدير. ولأني أتصور الكاتب أكبر من أي منصب أو تنظيم حزبي أو أيديولوجي، لأني أرفض مبدأ الشللية في إطلاقه، ولأني لا أتردد على المقاهي والجلسات الخاصة، وأفضِّل المشاركة في المؤتمرات الثقافية، والحياة مع الناس العاديين، وقضاء غالبية الوقت في بيتي أقرأ وأكتب ... لذلك كله فإن قوائم الشلل والأيديولوجيات تخلو من اسمي، وإن وجدت تعويضًا حقيقيًّا، وجميلًا، في الكثير من الكتب والدراسات والموسوعات المتخصصة والحوارات التي تناولت سيرتي الإبداعية وأعمالي، وفي العديد من الرسائل الجامعية التي كان قرار أصحابها بإعدادها أول تعرُّفي إليهم.

أزمة النقد — التي يتجدد حديثها في الصحف والدوريات — اصطنعتها تلك التقسيمات الجائرة، والمنحازة ... حتى إنه يمكن القول: قل لي من هم نقَّادك، أقل لك من أنت!

(١٩٨٧م بإضافات)

الصحافة ... والأدب

«ليتني أجعلك تحب الكتب أكثر مما تحب أمك، وليت في استطاعتي أن أظهر جمالها أمام وجهك، فالكتابة أعظم حرفة في الوجود.»

من تعاليم الحكيم الفرعوني خيتي داووف

١

ربما اعتبر بعض الأدباء من الصحفيين وصف أساليبهم بأنها صحفية، نوعًا من تهوين القيمة الأدبية. والحق أن همنجواي كان يعتز بهذه الصفة، فأسلوبه بسيط. وكان يعتز بأنه تعلَّم من الصحافة: الموضوعية، والإيجاز، والوضوح. مع ذلك، فإن قارئ الأدب يختلف عن قارئ الجريدة. قارئ القصيدة والقصة والرواية يختلف عن قارئ الحادثة والتحقيق الصحفي. وإذا كان قارئ الأدب يقرأ — غالبًا — معظم ما تحويه الجريدة من مواد، فإن قارئ الجريدة يكتفي بالنظرة العابرة إلى المواد الأدبية، أو لا يلتفت إليها.

سُئِل أرسكين كالدويل: هل العمل في الصحافة يساعد أو يعوق كتابة القصة القصيرة؟

أجاب: لا أعرف شخصًا واحدًا أضرَّ به التمرين على الكتابة من أي نوع. إن الصحافة، فضلًا عن أنها تفيد في التمرين الدائب على الكتابة، فإنها تساعد أيضًا على تكوين عادة الكتابة كل يوم. إن انتظار الوحي عذر قلَّما تجده لدى المؤلفين الذين تمرَّسوا بالصحافة.

وحتى الآن، فإن جارثيا ماركيث يحرص على العمل في الصحافة، ذلك لأن الصحافة — في تقديره — تحميه، وتحرسه، وتجعله متصلًا بالعالم الحقيقي. كانت الخبرات الصحفية — باعتراف ماركيث — وراء العديد من أعماله الروائية، مثل «قصة غريق»،

«حكاية موت معلن»، «نبأ اختطاف»، بل إن رائعته «خريف البطريرك» استلهمها من تغطيته لوقائع محاكمة شعبية لجنرال أمريكي لاتيني اتُّهِم في جرائم حرب.

تمنيت — منذ الصبا — أن تقتصر حياتي على كتابة القصة، لا تشغلني شواغل أخرى من أي نوع. لكن الأمنية ظلَّت في إطارها لم تجاوزه. لا بد — لكي أكتب — أن آكل وأقرأ وأسكن في شقة، وأمتلك قلمًا وورقًا. ولا بد — لتحقيق ذلك كله — أن أحصل على مالٍ، وحتى أحصل على مالٍ، فإنه يجب أن أعمل. وكان وقت العمل — الذي لم أحبه دائمًا — هو المتَّهَم دومًا في السطو على الوقت الذي تمنيت أن يكون خالصًا للإبداع.

تبلورت خططي القريبة في ضرورة أن أظل في عملي بالصحافة، باعتبارها المهنة الأقرب إلى الكتابة الأدبية، وأن أحصل منها على موردٍ يتيح لي تلبية احتياجات العيش، فلا أنشغل بأعمال أخرى تنتسِب إلى الكتابة، لكنها قد تصرفني عن القراءة والكتابة، وأن ألزم نفسي بنظام صارم — مَثَلي فيه أستاذنا نجيب محفوظ — يحرص على الجهد والوقت. وأخيرًا، أن يكون لي بيت زوجية، فلا تواجه مشاعري العاطفية ولا الحسية ما يمكن أن أسمِّيه بالتسيُّب. وهو الأمر الذي كاد يضيع مستقبلي جميعًا، في الفترة القصيرة التي أمضيتها في بنسيون شارع فهمي، أول قدومي إلى القاهرة. وهو ما سأحدِّثك عنه في أوراق أخرى.

أذكر أني مارست في العمل الصحفي جميع أنواع الكتابة؛ كتبت الخبر والتحقيق والمقال والدراسة. أهب كلَّ نوع ما يحتاجه من مفردات لغوية وصياغة وتقنية، باعتبار القارئ الذي أتجه إليه فيما أكتب. وبالتأكيد، فإن قارئ التحقيق الصحفي يختلف عن كاتب المقال الأدبي، واللغة القصصية تختلف عن لغة الصحافة. أتاحت لي الصحافة أن أكتب في كل الظروف، لا أطلب الإضاءة الباهرة، أو الخافتة، ولا الموسيقى الخافتة، وعلَّمتني إلقاء الأسئلة، واتصال التقليب في المصادر والمراجع، وإهمال التعبيرات التي لا معنى لها، ومخاطبة قراء ينتمون إلى مستويات ثقافية مختلفة. كما يسَّرت لي الصحافة سبل اقتناء الكتب التي تعجز مواردي عن شرائها جميعًا. فأنا أكتب في صفحة أدبية، في هذه الصفحة باب للكتب، فأنا أكتب عن كل كتاب يهديه صاحبه — أو ناشره — للجريدة، ثم أحتفظ به لنفسي، وفي بريدي اليومي نصوص أدبية ما بين شعر وقصة ودراسات، تطلب النشر في الجريدة، وهو ما يجعلني في حالة تواصل مع الكتابات الجديدة. وأتاحت لي الصحافة مجالات ربما لم أكن أستطيع أن أقترب منها في الوظيفة العادية. سافرت إلى مدن وقرى داخل مصر وخارجها، والتقيت بشخصيات تمتد من قاعدة الهرم الاجتماعي إلى قمَّته، وبثقافات متباينة، وإن لم يتح لي عملي في الصحافة امتيازًا من أي نوع. كانت جيرتي

للشيخ بيصار شيخ الأزهر الأسبق، ولوزيرٍ سابق لا أذكر اسمه، مبعث اعتزازي بأني أجاور ناسًا مهمِّين في غياب أصدقاء من السلطة. وحتى لا أبدو في موضع سيئ الحظ، فإني أعترف بحرصي على الوقوف في الطابور، فضلًا على عدم ميلي إلى مصادقة السلطة، حتى لو تمثَّلت في اكتفائي باجترار صداقات أتيح لطرفها المقابل بلوغ مراكز متفوقة في السلطة. وكان عملي الصحفي، الحياة في الصحافة، الأحداث والشخصيات التي تعرَّفت — بواسطتها — إليها، وراء العديد من أعمالي الروائية، بداية من «الأسوار» — روايتي الأولى — وانتهاء بـ «زوينة»، مرورًا بـ «النظر إلى أسفل» و«بوح الأسرار» و«الخليج» وغيرها، بل إن الصحفي هو الشخصية الرئيسة في هذه الأعمال.

٢

قد ترضى الصحافة بالكاتب قاصًّا أو روائيًّا أو شاعرًا في بعض الأحيان، لكنها تريده صحفيًّا في كل الأحيان. إنها تريده كاتب مقال أو تحقيق أو خبر ... إلخ. مما يتفق مع وطبيعة العمل الصحفي الذي يُعَد الأدب — في تقدير القيادات الصحفية — جزءًا هامشيًّا فيه. أصارحك بأني نشرت روايتي «قلعة الجبل» في الجريدة التي أعمل بها. نقلت المسودات على الآلة الكاتبة، وصوَّرتها، ونشرتها في جريدتي، فلم أتقاض في ذلك كله مليمًا واحدًا، في حين أن الزميل الذي يسبق الآخرين بخبرٍ في بضعة أسطر، يتقاضى مكافأة تبلغ عشرات الجنيهات! وهو ما يعكس نظرة غريبة إلى العمل الأدبي، وقيمته ضمن مواد العمل الصحفي.

وكما يقول كونديرا، فإن التفكير الصحفي تفكير سريع، ولا يسمح بالتفكير الحقيقي، كما أن تصوُّره للعالم في غاية التبسيط.

أما تشيخوف — الذي عمل بالكتابة الصحفية زمنًا — فهو يقول: «أن يكون المرء صحفيًّا، معناه — على أحسن تقدير — أن يكون وغدًا.» وقيل إن الصحفي يكتب للنسيان، أما الأديب فيكتب للذكرى.

٣

الفن — الرواية والقصة على وجه التحديد — عالمي الذي أوثره بكل الود. أتمنى أن أخلص لهما — تجربة وقراءة ومحاولات للإبداع — دون أن تشغلني اهتمامات مغايرة. لكن الإبداع في بلادنا لا يؤكل عيشًا. ربما أتاحت رواية وحيدة في الغرب لكاتبها أن يقضي بقية حياته

«مستورًا»، أن يسافر ويعايش ويتأمل ويقرأ ويخلو إلى قلمه وأوراقه دون خشية من الغد، وما يضمره من احتمالات. لكن المقابل المحدد والمحدود الذي يتقاضاه المبدع في بلادنا ثمنًا لعمله الأدبي يجعل التفرغ فنيًّا أمنية مستحيلة! من هنا كان اختياري — الأدق: لجوئي — إلى الصحافة؛ فهي الأقرب إلى قدرات الأديب واهتماماته، وهمومه أيضًا.

كانت قيمة الخبر — أذكِّرك بأن الفترة هي مطالع الستينيات — خمسة قروش. أما التحقيق أو الحوار فيصل إلى خمسين قرشًا. تسجَّل المواد المنشورة في دفاتر ضخمة، أشبه بدفاتر الصادر والوارد، وتُجمَع في نهاية كل شهر، ليتقرر — من مجموعها — مبلغ المكافأة الذي يتقاضاه كل محرر. وكان يتولى عبء التسجيل في «الجمهورية» الزميل الراحل جلال السيد. أما كمال الجويلي في «المساء» فإنه كان يسجِّل المواد المنشورة يومًا، ويهمل التسجيل أيامًا، ويعتمد في نهاية كل شهر على تقديره الشخصي، وكان على الدوام تقديرًا متسامحًا وسخيًّا.

ومع أن من لا حقوق له، لا مسئوليات عليه، فإني تحمَّلت الكثير من المسئوليات دون أن أتمتع بحقٍّ واحدٍ!

كنت أعمل بنصيحة أرسكين كالدويل: «ليس كل الكُتَّاب الذين تُنشَر أعمالهم محترفين. أعمال كثيرة جيدة كتبها كُتَّاب تحيط بهم ظروف قاسية، كالعمل البيتي كل يوم، أو الذهاب إلى العمل خمسة أو ستة أيام في الأسبوع. الكتابة، كهواية جمع الطوابع أو الصيد، من الممكن أن تكون هواية ممتعة، وقليل من جامعي الطوابع أو هواة الصيد يتركون أعمالهم.»

ومع تحفظي على «الصورة» فإني أوافق على المعنى. فليست الكتابة مجرد هواية ممتعة كجمع الطوابع أو الصيد، إنها أمر يجاوز ذلك تمامًا في أهميته وخطورته.

كنت أتذكر المازني العظيم وهو يجد في كل ما يصادفه مادة صحفية، بينما الفن — وحده — شاغله. كتبت فيما أعرفه، واستعنت بالقراءة ومحاولة الفهم والاقتراب المباشر في ما لم أكن أعرفه، ووجدت في حياتي الصحفية — أحيانًا — ما يغري بعملٍ أدبي — روايتي «الأسوار» مثلًا، وروايتي «بوح الأسرار» — لكن الأدب — على الرغم مني — ظل تزجية فراغ، أحاول الكتابة إذا وجدت في أسوار الصحافة منفذًا.

أذكر كذلك قول المازني لأحد الأدباء الذين عابوا عليه وفرة كتاباته: «ستقول إن المازني كان بالأمس خيرًا منه اليوم، وإنه ترك زمرة الأدباء، وانضم إلى زمرة الصحفيين، وإنه يكتب في كل مكان، ويكتب في كل شيء، حتى أصبح تاجر مقالات، تهمُّه ملاحقة السوق أكثر مما تهمُّه جودة البضاعة ... أليس كذلك؟ ولكن لا تنس أن الأديب في بلدكم مجبر على

أن يسلك هذا السبيل ليكسب عيشه وعيش أولاده، وليستطيع أن يحيا حياة كريمة تشعره بأنه إنسان» (الرسالة، العدد ٨٤٢).

لذلك منيت النفس وأنا أرحب — متحسرًا — بالسفر إلى سلطنة عمان للإشراف على إصدار جريدة أسبوعية — تحوَّلت إلى يومية فيما بعد — بأن أدَّخر في الغربة ما يعينني على الإخلاص للفن وحده، لكن الأمنية ظلَّت في إطارها، لا تجاوزه. وكان لا بد أن أكتب في موضوعات تقترب من الفن أو تبعد عنه. وحتى لا أفقد ذاتي في سراديب مجهولة النهاية، فقد فضَّلت أن تكون محاولاتي أقرب إلى ما يشغلني في الفن، وفي الحياة عمومًا. وبصوتٍ هامسٍ ما أمكن فإن مصر — الموطن واللحظة والماضي والمستقبل — هي الشخصية الأهم في كل محاولاتي الإبداعية. ذلك ما أحرص عليه، وما لاحظه حتى القارئ العادي. تعمدت أن تكون مصر: تاريخها، وطبيعتها، وناسها، ومعاناتها، وطموحاتها، نبض كتاباتي جميعًا. ما اتصل منها بالصحافة، وما لم يتصل، ما اقترب من الأدب وما لم يقترب. وكانت حصيلة ذلك كله — كما تعرف — عشرات الدراسات والمقالات التي تتناول شئونًا وشجونًا مصرية بدءًا من كتابي «مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين» مرورًا بـ «مصر من يريدها بسوء» و«قراءة في شخصيات مصرية» و«مصر المكان» ... إلخ، وانتهاء بما قد يسعفني العمر بإنجازه.

٤

أذكر السؤال الذي وجَّهه أحد تلامذة ريلكه إليه. قال التلميذ: ماذا يمثِّل الفن لديك؟ قال ريلكه: قُم من نومك ليلًا، وألقِ على نفسك السؤال: هل إذا حجبت عني فرصة الإبداع أموت؟ فإذا جاءت الإجابة نعم، اعلم أنه ليس أمامك إلا السير في طريق الفن، ولا تعبأ بشيء!

وقد أعلن بيكسيريكور (١٧٧٣–١٨٤٤م) يومًا «إنما أكتب لمن لا يقرءون»، ذلك لأن ميلودراماته الفاقعة كانت تهدف إلى مخاطبة نوعيات تكتفي بالمشاهدة، ولا تقرأ. أما أنا فقد كنت موقنًا بأني أكتب لغير أحد على الإطلاق ... فجريدتي كانت بلا قارئ. حتى الآلاف الذين كانت تسجلهم أرقام مبيعاتها لم يكونوا قرَّاء منتظمين. كانوا «طيَّاري» ينادون على بائع الصحف إذا صعد إلى الأوتوبيس أو الترام أو المترو، أو إذا دفع بالجريدة من نافذة السيارة ... ولكن هؤلاء القرَّاء لم يكونوا يشعرون بغياب «المساء» إن لم ينشره البائع أمام أعينهم! تلك كانت مشكلة «المساء»؛ جريدة بلا قارئ، ومع هذا، فقد ظللت أعاني — لأعوام — قلة فرص النشر فيها!

٥

ذلك الوضع الغريب الذي يجعل من الصحافة تابعة، فهي لا بد أن تصدر بتصريح، وأن يصدرها أحد الأحزاب القائمة، أو من خلال شركة مساهمة وفق قواعد تصعِّب الأمور، إلى حد الاستحالة، أو تحصل على ترخيص من خارج مصر، فهي تُعامَل معاملة الصحف الأجنبية، وقد لا يُسمَح لها بدخول البلاد.

كان عام ١٩٥١م أزهى الأعوام في تاريخ الصحافة المصرية، حين صدر العديد من الصحف التي تعبِّر عن وجهات نظر متباينة، وتخاطب القراء في اهتماماتهم ومستوياتهم الثقافية، ولم يكن الأمر يحتاج إلا إلى أفكار وكتابات ومطبعة.

الإعلام في توجهاته الصحيحة يحمل الثقافة إلى المجتمع الذي يخاطبه، هذه نقطة اشتباك مهمة، وضرورية.

فإذا تحوَّلت الصحافة إلى نشرات دعائية أو مبتزة، فإنها تتحوَّل إلى شيء لا صلة له بالثقافة، إنما هي أقرب إلى أنشطة المافيا التي يبرأ منها المثقف والإنسان العادي في آن.

المفروض أن العاملين في الصحافة هم من المثقفين، لذلك فإني أتصور أنه لو حدث توتُّر من أي نوع، فسيكون بين الصحافة التي يحررها مثقفون، وبين السلطة. ولأن الثقافة سلوك وليست مجرد معرفة، فإني لا أغفل هؤلاء الذين لا يعبِّرون عن الضمير الجمعي للوطن الذي يحيون فيه، وأرجو أن يكون المعنى واضحًا.

إن محرري الصحف هم من المثقفين، وإذا كان البعض قد انشغل بقضايا لا تهمُّ الجماعة المصرية، فذلك استثناء وليس قاعدة.

أنا لا أتصور أن الممارسة الاستبدادية تأتي من المثقفين ضد أنفسهم في الصحف التي يتولَّوْن تحريرها.

والحق أن الصحافة بالنسبة لمجتمعات العالم الثالث — ونحن ننتمي إليه — تستطيع — بل يجدر بها — أداء دور تثقيفي مهم في ظل ارتفاع أسعار الكتاب، وتدني مبيعاته بالتالي، وغلبة التفاهة على برامج الإعلام. لكن الجوقة الإعلامية — فيما أرى — تقوِّض الأسهل. وإذا كانت السينما ترفع شعار «الجمهور عاوز كده»، فإني أخشى أن هذا هو شعار الإعلام أيضًا ... ولا يخفى أن الكثير من صُحُفنا تلعب على الثالوث المثير: الدين، الجنس، السياسة، باعتباره الوسيلة المؤكدة لتحقيق أفضل توزيع.

٦

ثمة عوامل قد تحُول بين الصحافة الأدبية، والدور الذي ينبغي أن تنهض به ... فهي لا بد أن تراعي الغالبية من قرائها، بالاقتصار على مقالات التعريف النقدي، القليلة الصفحات، أو القليلة الأسطر، وعلى التحقيقات الساخنة وأخبار الأدب والأدباء.

وبالنسبة للصحف المتخصصة، فعددها أقل من أن يستوعب الحركة الثقافية في بلادنا، بكل ما فيها من مواهب إبداعية ونقدية ودراسات للإنسانيات المختلفة — بارك الله في مسئولي النشر الذين تدين لهم حياتنا الثقافية بفضل الإيقاف المتواصل لكل المجلات المتخصصة — وليرحم الله «الفكر المعاصر» و«عالَم الكتاب» و«المجلة» و«الكاتب» و«تراث الإنسانية»، ومجلات أخرى كثيرة تعجز الذاكرة عن حصرها.

٧

الشللية! الشللية! الشللية!

إنها المرض الذي استفحل في حياتنا الأدبية في الأعوام الأخيرة. أنت تنشر لي، وأنا أنشر لك ... أنت تكتب عني، وأنا أكتب عنك ... لا يهم المستوى، ولا الحصول على فرصٍ في النشر وفي التقويم النقدي ربما سواه أجدر بها منه. المهم هو تبادل المنافع والمصالح المشتركة والتربيط وجبر الخواطر. وللأسف، فإن العدوى قد شملت مؤسسات ثقافية عديدة، ومنها الجامعات ووسائل الإعلام المسموعة والمرئية ... وليرحمنا الله!

٨

الآن، فإني أنظر ورائي أحيانًا، وأسأل نفسي: كيف استطعت أن أحيا، ولا أفقد نفسي خلال أعوام طويلة قضيتُها في تلك الغابة الجميلة القاسية المتوحشة المسمَّاة: الحياة الصحفية؟! كيف استطعت الحفاظ على تماسُكي ومُثُلي العليا؟ كيف أفلحت في الابتعاد عن المعارك الشريرة، والإفلات بخسائر — أحمد الله أنها لم تكن فادحة — من «الزنب» و«المهاميز» والمؤامرات التي لا تنتهي؟

(٢٠٠٢م)

هنـــداوي