

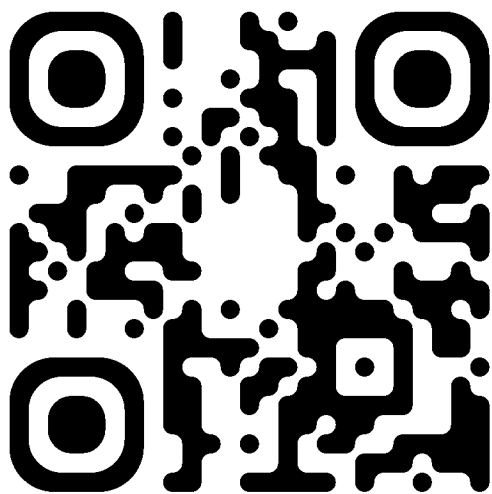
سورامنقرا

رائدة نـيـرـوـخ

الروايات التي كُتبت وجه



مكتبة
t.me/soramnqraa



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة

SCAN QR

الروايات التي كوّنت وجهي

رائدة نيروخ

٣) دار تشكيل للنشر والتوزيع ، ١٤٤٥هـ

مهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

نبروخ ، رائدة
الروايات التي كونت وجهي. / رائدة نبروخ - ط١. - الرياض ،
١٤٤٥هـ

٢٩٨ ص ٤. مسم

ردمك: ١-٤٩-٨٣٨٦-٦٠٣-٩٧٨

١- الادب العربي - نقد - العصر الحديث أ. الضوان

١٤٤٥/٢٢٢٦

ديوي ١٠٠.٩٩

رقم الإبداع: ١٤٤٥/٢٢٢٦

ردمك: ١-٤٩-٨٣٨٦-٦٠٣-٩٧٨

مكتبة
t.me/soramnqraa

تشكيل
TASHKEEL
للنشر والتوزيع
Publishing & Distribution

Tashkeell

الروايات التي كوّنت وجهي

مكتبة

t.me/soramnqraa

رائدة نبروځ

٧٥١٠
تشكيل
TASHKEEL
للتنسيق والتوزيع
Publishing & Distribution

2023

إهداء

إلى من كوّننتني قبل معرفة القراءة الكتب...
وإلى من أعاد رحيلها عني تشكيلي من جديد.
إلى روح أُمي في الأفق الأعلى، إلى لذة الحياة
وبهجتها، أهدي هذا الكتاب.

تصدیر

"لا توجد حقائق، بل فقط تأويلات" نيتشه.

الفهرس

إهداء	5
تصدير	7
ما يشبه السيرة القرائية	11
مرة واحدة لا تحتسب: رواية "كائن لا تحتمل خفّته"	39
لعبة الذاكرة: رواية "الإحساس بالنهاية"	55
تفاهة الشر: رواية "القارئ"	63
كنس المدخنة: رواية "عندما بكى نيتشه"	77
مراقبة الحياة أم المشاركة فيها؟: رواية "علاج شوبنهاور"	89
هل ترزعزع الرواية الفلسفية الإيمان؟: رواية "مشكلة سينوزا"	97
"لن أمشي بعد اليوم بجيوب مثقلة بالحجارة": رواية "ثوب أزرق بمقاس واحد"	113
عندما تمطر السماء سمكاً: رواية "كافكا على الشاطئ"	125
سيكولوجية المقامر ودوستويفسكي: رواية "المقامر"	135
تحت مقص الرقيب: رواية "قصة حب إيرانية تحت مقص الرقيب"	141
لعنة الظلال: رواية "فقهاء الظلام"	157
فلسفة الانتظار: رواية "صحراء التار"	165
حين يروي الجسر الحكاية: رواية "جسر نهر درينا"	177
ذاكرة من مطر: رواية "الحزام"	185
هلوسات أم رواية تجريبية؟: رواية "الصخب والعنف"	193
نوستالجيا: رواية "الجهل"	215
إبادة الكتب: رواية "فهرنهايت 451"	223
كلّ ما لا يؤنث لا يعوّل عليه: رواية "مدن لا مريثة"	231
من أدب الأوبئة: مقاربة أنثروبولوجية لرواية "إيولا 76"	241
تشتت الهوية: رواية "الوصمة البشرية"	253
لماذا تنفّس السوداوية بين المثقفين؟: رواية "شمس بيضاء باردة"	259
إشكالية الدين والأخلاق: رواية "الأبله"	267
لماذا تنفّس الثورات؟: رواية "مزرعة الحيوان"	275
تنويعات على مقام الموت: رواية "الأفق الأعلى"	285

ما يشبه السيرة القرائية

منذ المراهقة انطبعت صورة شخصية المثقف والقارئ في مخيلتي بصورة نمطية: بقبعة البيرييه التي تميل إلى الجهة اليسرى من رأسه بطابعها الفرنسي المميز، وبسيجارة لا تنطفئ حتى يشعل أخرى، والدخان يتصاعد حلقات متداخلة من فمه، وكأس نبذاً أصفر تحتضنه يده اليمنى، بينما عيناه تلاحقان تلك الحسناء بشعرها الأشقر، وثوبها الذي لا يتعدى طوله التسعين سنتيمتراً.

علت سحابة الكآبة حينها أفكاره، رباه، كيف يمكنني الانتماء إلى هذا الوسط الثقافي الذي يفرق عما نشأت عليه!

لا أخفيكم، فقد كنت حينها مهووسة بفكرة الانتماء لمجموعة تشاركني اهتماماتي الثقافية، مأخوذة بأحلام ساذجة حول الآخر والأنا التي لا تتحقق إلا في خضم الجماعة! يا للهول! أي انتحار للذات كنت أفكر بالإقدام عليه!

استمرت تلك الصورة النمطية لعالم المثقفين والأدباء في مخيلتي، وفي كل لقاء تلفزيوني مع مثقف تُعزز تلك الصورة أكثر، أغادر حيي الشعبي بعوالمه المتشابهة، وأخرج إلى حي اللوييدة وجبل عمان، تُغرس تلك الصورة عميقاً في مخيلتي، يضاف إليها صور لمثقفين بشعر مهممل، لم يعرف المشط إلى شعرهم سبيلاً منذ أسابيع، سراويل فضفاضة، عزف على الجيتار بألحان غربية، المراهقة في ذاتي التقت بالآخرى الأربعينية،

سألتها: إن كانت تلك الصورة قد تغيرت الآن، وإن كانت قد استطاعت أن تخرق حجب عالم الثقافة دون أن تتبدل هيئتها كثيرا، ودون أن تتلاشى أحلامها في خضم ما يتنافى مع قناعاتها؟

حركت رواية (بابا سارتر) للكاتب علي بدر، في داخلي كل تلك الذكريات، وأعادت إلى مخيلتي تلك الصورة المقولبة التي رسمها الآخرون للمثقف، والتي رسمها المثقف لنفسه.

تتكشف شخصية بطل الرواية عبد الرحمن بصورة كاريكاتيرية عن المثقف الأرستقراطي المدّعي، لقد حاكى عبد الرحمن سارتر في كل المظاهر الخارجية. واستمد عبد الرحمن مشروعية فلسفته الوجودية من كونه عاش في باريس وتزوج بمواطنة سارتر، أو كما يقول إنها خالة سارتر! ولأنه يشبه سارتر في هيئته! لكنه كان يتأسف لأنه ليس أعور كسارتر. مع كل ذلك التشابه إلا أنه لم يكن يفقه من فلسفة سارتر الوجودية شيئا!

تنطوي الرواية على نقد لاذع لمدعي الثقافة الذين تعج بهم بلداننا، دون أن يغفل الكاتب ذكر مثقفين أصيلين في فكرهم وصادقين في تبني قضاياهم الفلسفية، وتعكس كتاباتهم فهما عميقا لما يتحدثون عنه، لكن الرواية تسلط الضوء على تلك الفئة التي تدعي الثقافة، النفعيّة الوصوليّة، تلك الفئة التي تستورد أي فكر كان، ولا تعرف منه إلا القشور، وتحرص على المظاهر الشكلية التي تمثله. وتصرّ في كل محفل ولقاء أن تظهر بصورة نمطية.

يبقى السؤال معلقا: هل كانت تلك الصورة النمطية للمثقف أيام
مراهقتي افتراء على المثقفين والقراء، أم أن هناك فعلا فئة حرصت على
تلك الصورة، لتقول للمجتمع: إننا نفرق عنكم؟

وأن أساتذتنا هم سارتر، أو ميشيل فوكو، أو ألبير كامو فمن
أساتذتكم؟

مكتبة

t.me/soramnqraa

الخطوات الأولى

كثيرا ما تتتابني رغبة بالضحك عندما يسألني أحدهم: من دفعك نحو
عوالم القراءة؟ ويتوقع مني إجابة نموذجية كأن أحدثه عن الدعم العائلي
لي وفضل توجيهات (الماما والبابا) لي في عالم القراءة، وكيف أن عينيّ
تفتحتا على منظر الكتب المرصوفة على أرفف المكتبة في غرفة المعيشة.

حسنا، كنت أتمنى ذلك كي لا أخيب توقعاته، لكن وبكل صراحة،
الكتاب الوحيد الذي كان في بيتنا وأنا طفلة هو القرآن الكريم، ثم تطور
الأمر واقتنت أسرتي كتاب قصص الأنبياء لأبي الفداء الدمشقيّ وكتاب
رياض الصالحين للإمام النوويّ، ولم يكن الكتابان مقصودين لذاتهما في
عملية الشراء تلك، بل كانا من جملة مشتريات لأغراض مستعملة - على
البيعة - لكن بالتأكيد ليست تلك الكتب هي من حببتي بالقراءة.

نافذتي الأولى التي أطللت من خلالها على عوالم القراءة وأنا في التاسعة
من عمري، كانت في مركز الإنماء الاجتماعي في حي نزال - أحد الأحياء
في عمان الشرقية - لكن كان يشترط علينا المشاركة في تنظيف ساحات

المركز لتتمتع بخدماته المجانية، نوعاً من تعليم الأطفال حسّ المسؤولية الاجتماعية والبيئية بأسلوب تطبيقي، وربط القراءة بالتطبيق العملي.

كان المركز مجتمعاً مصغراً له قوانينه وأنظمتها، كانت المشرفة تطلب منا أن نقف أمام باقي الأطفال ونحدث عن القصة التي قرأناها، وكانت هناك فقرة مخصصة في البرنامج باسم (جغرافية بلد) حيث يُطلب منا البحث عن معلومات تفصيلية عن بلد معين وتقديم عرض واف عنه مع صور له، ولم تكن حينها محركات البحث موجودة لتمدنا بالعون المطلوب بمجرد ضغطة زر واحدة، ساعدتني تلك المهام في التغلب على صعوبة الحديث أمام الجمهور وخاصة الفتيان.

كانت بداية قراءتنا في المركز مع قصص المكتبة الخضراء وسلسلة "الخالدون"، و"الناجحون"، و"أبطال من التاريخ"، و"معارك تاريخية" وغيرها من إصدارات دار العلم للملايين، تشبعت أرواحنا بمفهوم البطولة والتميز وضرورة السعي لتحقيق المجد، لم تكن أيامها قد انتشرت كتب التنمية البشرية، لكن تلك القراءات عززت مفهوم التميز فينا.

وفي الرابعة عشرة من عمري أنهيت قراءة جميع الروايات العالمية الموجهة للناشئة الموجودة في المكتبة: ديفيد كوبرفيلد، قصة مدينتين البؤساء، أحذب نوتردام، ذهب مع الريح، أوليفر تويست وغيرها الكثير.

كنت أخفي الروايات في كتب المدرسة، وأتظاهر بالدراسة؛ لأتهرب من الأعمال المنزلية، حتى جاء اليوم الذي اكتشفت أختي فعلتي وقالت

لي: (أول مرة أعرف إنه الرياضيات يدرس قراءة!)، هذا ما عزز مخاوف والدتي التي كانت تخشى من أن يمسنني طيف من الجنون بسبب كثرة القراءة.

استمرت رحلتي في عالم الكتب متنقلة في قراءاتي بين الكتب الدينية والفكرية والأدبية. كنت أشبه برحالة تتنقل بين صفحات الكتب "ما يشدني للقراءة تفصيل صغير يشدك إلى كتاب ما والذي يقوم باستدراجك إلى كتاب آخر وهكذا دواليك. إنها حلقة غير متناهية من المتعة". تماما كما ورد في رواية "جمعية غرنزي وفطيرة قشر البطاطا".

كنت مهووسة بمقولة (حياة واحدة لا تكفي لقراءة كل الكتب)، وأغفلت حقيقة أن كل عملية قراءة هي في جوهرها عملية لا قراءة، ففي الوقت الذي أقرأ فيه كتابا، يغيب عني كتاب آخر. وأن جوهر الأمر يكمن في حسن اختيار نوعية الكتب التي تناسبني أو التي احتاج إليها، عوضا عن هذا السعي المحموم للإحاطة بكل الكتب، والذي يستحيل بطبيعة الحال إدراكه. ويحوّل متعة القراءة إلى سباق ماراثوني، وتحديات في استعراض قوائم قراءات نهاية العام. ويفقد القارئ متعة هضم المادة المقروءة فكريا، وتكوين رأيه الشخصي الخاص به.

وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال طالما تردد صداه بين القراء: أيهما أهم الكم أم الكيف؟

يحمل هذا السؤال مغالطة منطقية بين طياته، إذ يحدد الخيارات بثنائية حدية، وينتفي الخيار الثالث الوسطي منه. فلا ضير من محاولة الجمع ما

بين الكمّ الكيف، إذ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً. فحتى الكتب السيئة نحن ممتنون لها، لأنها تنمي ذائقتنا القرائية، وتساعدنا على تمييز الغث من السمين، وستسهم القراءات اللاحقة في تهذيب الذائقة القرائية.

لم تكن القراءة بالنسبة لي مجرد هواية أو استقصاء معرفي، بقدر ما كانت رحلة بحث عن الذات، سفر إلى عوالم تتجاوز حدود عالمي الصغير، إعادة تشكيل للعالم، تمرد على محدودية خياراتي كأثني.

يقول عرّاب الأدب الروسي دوستويفسكي في رواية (مذكرات قبو): "ساعدتني القراءة كثيراً، وحركت دخليتي، وأمدتني بالمسرات والآلام. وباستثناء القراءة ما كان لي من مهرب آخر أستطيع اللجوء إليه".

غادرت بلدي وعشت تجربة الاغتراب، كل ما اعتدت عليه خلال ثلاثين سنة لم يعد موجوداً، الأهل، لون السماء في يوم ربيعي، عملي، صداقاتي، ولم يكن لي معين على تحمل مشقات التجربة والحنين إلى حياتي السابقة في بلدي سوى الكتب ونادي فتيات الرياض للقراءة.

انضمت للنادي الذي وجدت فيه مجتمعاً قرائياً نسائياً مميزاً، يكسر الصورة النمطية للمرأة إذ يسود تصور مسبق عن المرأة بأنها كائن كسول، لا يشغل بالها شيء ذو قيمة، تمضي سحابة يومها في التسوق في المجمعات التجارية.

كان لقائي الأول في نادي فتيات الرياض للقراءة لمناقشة رواية (الأبله) لدوستويفسكي، ومازالت هذه الرواية تحظى بمكانة كبيرة في قلبي،

فضلاً عن لقيمتها الأدبية والفلسفية المميزة، فهي ترتبط أيضاً بمناسبة انضمامي للنادي وتعرفني إلى خيرة الصديقات اللائي كن نعم الصديقات في غربتي، هل هناك ما هو أجمل من صداقة الكتب، وتبادل الأفكار؟

لم تقتصر مناقشاتنا على الروايات بل تعدتها إلى مناقشة الكتب الفكرية والفلسفية والصحية والاقتصادية وشتى أصناف المعرفة، من الكتب التي ناقشناها ومازلت أحتفظ بذكرى مميزة عنها، كتاب (الإنسان يبحث عن المعنى) للبرفسور فيكتور فرانكل، وكتاب (المغالطات المنطقية) للدكتور عادل مصطفى، وكتاب (الإسلام بين الشرق والغرب) لعلي عزت بيجوفيتش، وكتاب عبد الوهاب المسيري الضخم (رحلتي الفكرية من البذور والجذور والثمار) وكتاب الفيلسوف البولندي زيجمونت باومان (الأزمة السائلة/العيش في زمن اللايقين)، وكتاب (تاريخ موجز للزمن) لستيفن هوكينغ.

كما يقول هنري ميللر في كتابه (الكتب في حياتي): "الكتاب ليس فقط صديقاً، بل يصنع لك أصدقاء. عندما تمتلك كتاباً ذا عقل وروح، تغتني، ولكن عندما تعطيه شخصاً آخر تغتني ثلاثة أضعاف." لست ممن يرددون مقولة "غبي من يعير كتاباً، والأشد غباء من يرجعه" ما معنى أن يبقى الكتاب مركوناً بتكاسل على الرف، ذخيرة ضائعة سدى، الكتب تموت بدون وجود قارئ يتنفس حروفها، يتفاعل معها، لا أن تبقى تنتظر من ينفذ عنها غبارها كل حين، فتبادل الكتب هو بوابة تكوين الصداقات.

أنواع القراء

ومن حسن حظ الكتب أن تقع بين يدي قارئ إذاعي، ذاك القارئ الذي لا يترك أحداً من أصدقائه أو معارفه إلا ويصدع رأسه بالحديث عن الكتاب الذي أعجبه، الأمر أشبه بمن يقف على السطح ويصدح ببوق ليسمع الجميع ما يقرأ، ولا يهدأ له بال حتى يجد الآخرين قد قرؤوا الكتاب الذي أعجبه.

قد يبدو الأمر مزعجاً بعض الشيء، وهناك من وجد فيه استعراضاً مقيماً، أو فرضاً لذائقة قرائية قد لا تروق له، لكنني شخصياً أميل إلى هذه النوعية من القراء، والأمر متروك لاحقاً لانتقاء ما يناسبني من ترشيحاتهم.

في مجتمع القراء ستجد نماذج عدة، منهم القارئ الانطوائي بطبعه، والآخر الذي يردد أن الآخرين هم الجحيم، وأنه اعتزل الحياة واكتفى برفقة الكتب، ولسان حاله يقول: "لا شيء يعجبني" ولا تعدو القراءة بالنسبة إليه سوى وسيلة لإثبات تميزه من الآخرين، ويرفع عن قراءة الكتب المتداولة بين بقية القراء، لا لعب فيها، سوى أنه لا يريد أن يقرأ ما يقرؤه الآخرون. وهناك من يتبنى مقولة الكاتب الياباني هاروكي موراكامي عقيدة في عالم القراءة: "إن كنت تقرأ فقط الكتب التي يقرؤها الجميع فأنت لن تفكر إلا بما يفكر به الجميع."

ويتناسى أن فعل القراءة هو فعل فردي محض، وعملية تفاعلية ما بين القارئ والنص، فكما أن النص يزيد من حصيلة القارئ المعرفية، فكذلك القارئ يضيف إلى النص من خبراته ومعارفه، ويقرؤه على

ضوئها، فالقارئ لا يدخل إلى النصوص كصفحة بيضاء خلوا من أي معرفة سابقة، بل يفسر النصوص على ضوء خلفيته الفكرية، والدينية، والسياسية، والاجتماعية، وكل نصّ نقرؤه يستدعي نصوصاً أخرى في ذاكرتنا، وبناء على ذلك تتباين مواقف القراء من النص نفسه. حتى وإن قرأ الجميع النص نفسه، إلا أنّ كل قارئ منهم سيكون له تفسيره الخاص به، وسيخلف الكتاب أثراً خاصاً به يختلف عن غيره، حسب الظروف التي يمر بها القارئ والخبرات المخزونة لديه.

مستويات القراءة

كما أن فعل القراءة بحد ذاته يختلف من قارئ إلى آخر، فهناك من يقرأ قراءة متأنية، بروية، كلمة كلمة، وسطراً سطرّاً، بترتيب خطي للكتاب، دون أن يخلّ بترتيب فصوله، بينما هناك قراء أطلق عليهم مكسيم ديكو في كتابه (في مديح القارئ السيئ) "القراء السيئين"، أي "الذين لا يتبعون في أفكارهم وانفعالاتهم وعواطفهم، المنطق الداخلي للنص نفسه، أو هم الذين لا يقرؤون عملياً النص كما يرى النص ذلك، بمعنى أنهم على الأغلب، لا يقرؤون كلمة كلمة، وسطراً سطرّاً".

لا تحمل كلمة القارئ السيئ قيمة انتقاصية، فنادرًا ما نجد قارئاً يقرأ حرفياً كل كلمة في الكتاب دون أن يتجاوز بعض الجمل أو الفقرات.

تؤدي القراءة المتحللة من كل القيود، والتي لا تلتزم بترتيب الفصول أو التي تغفل جانباً من النص إلى اختلاف صورة النص في ذهن المتلقي

مقارنة بمن يقرأ قراءة خطية متأنية. وهذا الاختلاف سيلقي بظلاله على تأويل النص وتفسيره.

ويشير ديكو إلى أن القراءة السيئة هي قراءة إبداعية، لأنها تعيد تشكيل النص من منطلق ذاتية القارئ، ولكن قد يكون لها مخاطر ومنها (القراءة المتماهية) مع النصوص، إذ يفقد القارئ عندها الشعور بالحد الفاصل ما بين الواقع والخيال، فلا يعود قادراً على التمييز بينهما، كما في حالة أشهر قارئ متماهٍ في تاريخ الأدب (دون كيخوته المعروف عربياً بدون كيشوت)، الذي سحرت له كتب الفروسية التي قرأها فتماهى مع شخصياتها، ومضى يجوب الدروب مرتدياً زي الفرسان، ومشروعاً رمحاً لمقارعة طواحين الهواء ظناً منه أنهم مرده عماليق وهو يقاتلهم.

وهناك فئة أخرى من القراء الذين بلغ بهم التماهي مع النص إلى درجة مرضية فانتهى بهم الأمر إلى الانتحار، ففي القرن التاسع عشر في أوروبا انتشرت "اللوثة الفيرترية"، أي الانتحار بسبب قراءة رواية الكاتب الألماني غوته "آلام الشاب فيترتر"، إذ تماهى الشباب مع بطل الرواية الذي مات منتحراً، فارتدوا قبل انتحارهم مثله ملابس زرقاء وسترة صفراء، ووجدت نسخ من الرواية قرب الجثث المسجاة.

وهناك فئة من القراء تعتنق تعصباً أعمى تجاه كاتب أو مؤلفاته حباً أو كرهاً، فتقرأ النص بتصور مسبق عنه، وتسقط أهواءها على تفسيره وتقييمه. فهي فعلياً لا تقرأ النص الموجود بل ما تتخيل وجوده، من خلال تحوير النص المكتوب بما يخدم تلك الصورة المتخيلة القبلية.

مقاصد القراء

تختلف مقاصد القراء من عملية القراءة، فمنهم من لا تعدو القراءة عن كونها متعة ترفيهية يزجي بها أوقات فراغه، لا يريد أن يثقل نفسه بهموم التأويل والتفسير، فيميل إلى القراءة المسحية أو السريعة للنص، وهناك من يجد فيها متعة عقلية وروحية خالصة، وقد نجد أنفسنا نراوح بين القاصدين حسب الحالة النفسية والظروف التي نمرّ بها.

لكن لا تخلو أي عملية قراءة من قدر مهما بدا ضئيلاً من التفاعل النفسي مع النص، تُظهر لوحة الفنان إميل فيلا التي تحمل اسم (قارئ دوستوفسكي)، والتي رسمها في عام 1907، قارئاً تبدو عليه علامات الإرهاق النفسي، متأثراً بكتاب دوستوفسكي الذي يظهر بين يديه.

تستنزف القراءة التفاعلية مع النص الأدبي طاقة القارئ الشعورية، لأنها تضعه في مواجهة مع ذاته ومخاوفه وآلامه وآماله، قد تجد نفسك تتعرق، تتوتر، تتسارع نبضات قلبك مع الكلمات التي تراكض على أسطر الصفحة.

قد تشعر بالغضب، بل قد تلعن هذه الشخصية الخبرية التي تطل برأسها من صفحات الرواية، تشاركك يومك، وتبقى عالقة في ذهنك، تحاول التملص من تأثيرها، والانفكاك من سحرها، وقد يدفعك غضبك لتغلق الكتاب بعنف احتجاجاً على نهاية لم تعجبك، قد يصل بك الأمر أحياناً إلى حد البكاء.

القراءة التفاعلية

يكشف حديثنا عن الكتب التي نقرأها أو نحللها دواخل أنفسنا بالدرجة الأولى أكثر من كوننا نتحدث عن الكتاب نفسه؛ أي أننا نتحدث عن أنفسنا من خلال الأثر الذي خلّفته فينا الكتب، والذي يختلف من قارئ إلى آخر.

في هذا الصدد يقول مارسيل بروست عن جوهر عملية القراءة بالنسبة إلى القراء: "يتبدى لي أنهم لن يكونوا (قرائي) بل قراء ذواتهم، وكتابي ليس سوى عدسة مكبرة أود أن أزودهم بوسائل تعينهم على قراءة ذواتهم ليس إلا".

تنتقي ذاكرة كل قارئ جزءاً من الكتاب لتحفظ به، فذاكرة الإنسان كما هو متعارف عليه ذاكرة انتقائية، وكذلك هي ذاكرة القراءة، فهي تنتقي من الكتاب ما لامس شيئاً من ذواتنا لتحفظ به وهذا يعني أننا لا نحفظ بالكتب كاملة في ذاكرتنا، بل بشذرات ونستبعد بشكل لا واعٍ بعض ما ورد فيها، فالقراءة قرينة النسيان، أي أننا أمام عملية امحاء في الذاكرة، تستدعي إعادة تشكيل للكتاب، وقد يختلف محتوى الكتاب الفعلي عن الأثر الذي احتفظنا به عنه في ذاكرتنا، أي أننا نشكّل ما يُسمّى (كتاب شاشة) وهذا المصطلح يشبه ما ذكره فرويد حول (ذكريات الشاشة) التي تتمثل وظيفتها في إخفاء غيرها من الذكريات.

يصف بيير بايار في كتابه (كيف نتحدث عن كتاب لم تقرأه) كتاب الشاشة بقوله: "ولمن أراد أن يقتنع بأن كل كتاب نتكلم عنه هو كتاب

شاشة وعنصر إبدال وتعويض في سلسلة الكتب اللانهائية، يكفيه أن يجري تجربة بسيطة بأن يقارن بين ذكرياته عن كتاب أحبه في طفولته وبين الكتاب الفعليّ نفسه ليكتشف إلى أي حدّ ذاكرتنا عن الكتب وخصوصاً تلك التي عنت لنا الكثير حتى أنها صارت جزءاً منا. هي باستمرار خاضعة لما يصنعه بها موقفنا الراهن ورهاناته اللاواعية."

ترتبط قراءة الكتب في ذاكرتنا بالمناسبات التي رافقت قراءتها، هناك كتب برائحة المطر، وأخرى متخمة بسواد الفقد والحزن، وكتب محملة بذكريات طيش المراهقة، وأخرى لها ملمس عاطفيّ مخمليّ، يذكّرنا بحبنا الأول، وقبلتنا الأولى، واللحظة التي كاد قلبنا يقفز من بين ضلوعنا حين عانقنا شغف الحياة.

نحن لا نقرأ الكتاب نفسه مرتين، فكل فعل قراءة هو إعادة إنتاج للنص المقروء، فكما أن النص الواحد يتعدد تأويله بتعدد قرائه، فإن مخرجات القراءة الثانية للنص للقارئ نفسه ستختلف حتماً عن القراءة الأولى له.

يُسهم القارئ في تشكيل معنى النص، فكما يقال: "المعنى يُبنى ويكون"، أي أن المعنى ليس منجزاً وتاماً، وليس متشكلاً بصورة نهائية، وأن كل ما على القارئ فقط هو اكتشاف ذاك المعنى الموجود في داخل النص، بل على القارئ أن يبني المعنى، وهذه العملية مستمرة، لذا فالمعنى متجدد.

"إننا أمام إلغاء لمركزية المعنى الواحد للنص، ونفي لوجود الحقيقة المطلقة التي يحملها النص بين جنباتها، تسحب هذه الفكرة بساط حصريّة التأويل والتفسير من تحت أقدام ملأك الحقيقة الذين ادعوا عبر التاريخ من رجال دين، أو نقاد، أو مؤلفين، وتفسح المجال أمام القارئ العادي ليشترك في التأويل وتشكيل معنى النص" كما أشار إلى ذلك علي الشدوي في كتابه (مدار الحكاية.. فرضيات القارئ ومسلّماته).

لا يخفى ما في ذلك من زعزعة لأحادية السلطة على النص، لذا فقد حاربت الكنيسة في عصر الإصلاح الدينيّ هذه الدعوات التي نادت بقراءة فردية للكتاب المقدس وتأويله، لأن ذلك يحدّ من سلطتها، ولأنّها خشيت من توسع التأويلات وتعدّدها.

قد لا تروق مسألة (تعدد مستويات تأويل النص) للكثيرين، فقد زرع نظامنا التعليميّ المدرسيّ، بل وحتى الجامعيّ في عقولنا، أن هناك تفسيراً واحداً حصرياً وحقيقياً وصحيحاً وقطعياً للنص، وهو التفسير الذي يملّيه المعلم على طلابه. وهذا ما يتوافق مع النظام السلطويّ العام الذي يسود في مجتمعاتنا، والذي ينفي تعددية الآراء، ويدّعي أن الحقيقة كامنة بيد سلطة واحدة فقط، فالبعض يحاول أن يُخرج ذاك الديكتاتور الكامن في أعماقه، من موقع السلطة المخوّلة إليه.

يغيب في تدريس الأدب في مدارسنا تعليم آليات تحليل النصوص وتذوقها وفق المناهج النقديّة المعاصرة، وما زلنا نقف على حدود شرح الصورة الفنيّة، وما الذي قصده الشاعر من البيت الخامس في القصيدة،

أو الفكرة الرئيسية من الفقرة العاشرة من النص، وتقسيم الشخصيات إلى شخصيات ثانوية ورئيسية. وينحصر دور الطالب في تلقي هذه المعلومات حقائق مسلّم بها، لا تقبل النقاش، وفي حال أحبّ التلميذ الإدلاء برأي مخالف، أو تفسير آخر، يجد كلمات الإحباط والتخفيف من رأيه، بل إن باقي التلاميذ يطلبون منه الصمت، حتى لا يُحدث لهم بلبلة، وتختلط عليهم الأمور، فهم يريدون إجابة واحدة ليكتبوها في اختبار الأدب!

ما زال منظر الطلبة وهم ينسخون شرح الأبيات الشعرية عن السبورة المدرسية، يشعرني بالأسى، إذ يُعطل الطاقات الإبداعية الكامنة في الطلبة، ويحوّل الأدب إلى مادة ثقيلة الظلّ متخمة بكم هائل من المحفوظات، يبغضها التلاميذ ولا يجدون فيها أي معنى.

هناك من يبرّر رفضه تعددية التفسيرات للنصوص بحجة الخوف من الوقوع في (فوضى تأويلية) وغياب المعنى، ويتناسى أن النصوص الحية هي التي تمتاز باحتمالها عدة مستويات من التأويل، بما تسمح به إمكانيات اللغة والسياق، فلا يُعقل أن نحمل لفظة معنى لا يمتّ لها بأي شكل من الأشكال، كما في حوار أليس مع همطي دمطي في رواية (أليس في بلاد العجائب) حين قالت أليس: "لا أعرف ما الذي تعنيه بقولك المجد؟"

ابتسم همطي دمطي بازدراء وقال: بالطبع لا تعرفين حتى أخبرك. لقد قصدت "هذا هو خير مثال للحجة المفحمة التي تحسم المناقشة بضربة قاضية!"

قالت أليس معترضة: "لكن المجد لا يعني الحجة المفحمة التي تحسم المناقشة بضربة قاضية!"

قال همطي دمطتي: "حين أقول كلمة فإنها لا تعني إلا ما قصدت قوله بالضبط لا أكثر ولا أقل!"

• هل يحق للكاتب أن يشرح مقصده من النص؟

إذا أراد الكاتب أن يقتل نصّه فلا بأس إذا أن يصرّح عن مقصده! فالنصوص الأدبية بشكل خاص تموت وتفقد ديناميكيّتها إذا اغتالها كاتبها بمسدس الشرح، فمعنى ذلك أنه قد صادر حق القارئ في متعة التأويل والاكتشاف. في المقابل قد يجد القارئ معاني جديدة لم يفكر بها المؤلف نفسه، وهذه القراءة التفاعلية مما يضيفي جمالا على العملية التأويلية والنقدية فهي إبداع على الإبداع، وإعادة تشكيل وبناء للمعنى. وتترك مساحة للقارئ ليمارس فيها حرية التأويل.

في هذا الصدد يقول روبرت إيغلسون في كتابه (الرواية المعاصرة): "كل قارئ هو من يكون استنتاجاته الخاصة بشأن ما تعنيه كل رواية ومقدار المتعة التي تبعثها في نفس المرء، وفوق ذلك فإن كل قارئ هو من يجترح تأويله الخاص للرواية، وهذا هو أحد الأسباب التي تجعل الناس يحبون الروايات. ثمة أمر ما بشأن قراءة الرواية والعيش من خلالها - ذلك الأمر هو الذي يجعل أية رواية مقروءة هي رواية القارئ أيضا - وليس الكاتب فحسب كما تجعل رأي القارئ مهما مثل رأي الآخرين.

بناء على هذه الرؤية فإن المؤلف الروائي لا يملك (سلطة) مطلقة على عمله بل هو محض ناقد يحوز ذخيرة جيدة من المعلومات.

• لماذا يحبّ الناس قراءة الروايات؟

وجدت نفسي مشدودة إلى قراءة الأدب وبشكل خاص الروايات، فالرواية ابنة الخيال تبحث عن الاحتمالات الممكنة في الوجود، بحث حثيث في الذات ومساءلة دائمة لحقيقة وجودها. هي عمل روحيّ، شكل من أشكال الصلاة، للتواصل مع أسرار الحياة.

حتى وإن كانت الرواية تدرج ضمن الأدب الواقعي إلا أنها في مبنائها الفنيّ، والعالم الذي يبدعه الروائي تبقى مغلصة لعالم الخيال.

في رواية (الرسام تحت المجلى) يتحدث الكاتب عن ماهية الفن: "ما الفن... كان سورس يتحدث عن الفن وهو أن ننظر إلى الأشياء بطريقة مختلفة، ويواصل خربشات.. كان يميل إلى رسم العالم كي يعيد تصميمه، وهذا ما يفعله في كل مرة يرسمه فيها".

والحال ذاته ينطبق على أنواع الفنون و الآداب كافة، فالنقل التوثيقيّ للأحداث لا يعد فناً، الفن حالة مستمرة من الهدم وإعادة البناء، وهذه الحالة هي حالة فردية تنبع من رؤية الفنان للوجود، ويعكسها على فنه، ويعيد خلق المشهد من زاوية فلسفته التي يرى بها العالم، ويضيف عليه شيئاً من ذاته.

والأدب كما يصفه ريكاردو بيجليا في كتابه (القارئ الأخير): "يخلق الأدب فردانية من يقرأ ويعرفه، ويجعله مرئياً في سياق محدّد ويسميه.. ويستخرجه من الجماعيّة العمليّة والتجهيل.. ويدمجه في سرد خاص".

كنت أبحث في قراءة الروايات عن ذاتي، بل إنني كنت أشكلها، أحقق فردانية وجودي، ومع كل رواية قرأتها كنت أتعلم الإنصات إلى الآخر المختلف عني، لأدرك أن هناك أناساً لهم طبيعة وأفكار تفرق عما اعتادت عيناى على رؤيته، أجد نفسي منشدة إلى هذه الشخصية أو تلك، أشاركها همومها، أتصب عرقاً حين تقع بمأزق، تستحوذ على تفكيري، أشاطرها أفراحها وأحزانها.

إن قراءة الروايات هي أشبه بتمارين وجدانية على مشاركة الآخرين مشاعرهم. فهي تمرين للانسلاخ عن الذات وأنانيتها المفرطة، التي تتمركز حول ذاتها وترى أنها محور الكون، لتدع مجالا للآخرين ليدخلوا ضمن دائرة اهتمامها وتفاعلها. (أن تفكر جاعلاً نفسك في موضع إنسان آخر) وبحسب تعبير العالم الاجتماعيّ فرانك هاكيمولدر فإنّ قدرتنا على معايشة هموم الآخر الذي نقرأ عنه، وتمثله من خلال ما يطلق عليه "مختبرنا الأخلاقيّ" تتيح لنا عيش تجربة العبور ونختبر ما يعنيه أن يكون الآخر فعلياً.

تساعد قراءة الروايات على تفهم سلوك النّفس البشريّة ودوافعها، ومدى تعقيدها، فالشخصيات الأحاديّة التي تمثّل جانباً واحداً من الخير أو الشرّ لا وجود لها في واقع الحياة، فالإنسان يتكوّن من ذوات متراكبة،

تصطرع فيما بينها، كما في رواية "الحالة الغريبة للدكتور جاكيل ومستر هايد"، أو رواية "ذئب البراري".

عندها يتمهل القارئ قبل إدانة الآخرين، ويتريث في إطلاق الأحكام المسبقة دون أن يفهم دوافعهم، وتجعله الرواية أكثر تعاطفاً مع الضعف البشري، وأكثر تسامحاً مع أخطاء الآخرين وأخطائه أيضاً، وأكثر تقبلاً للآخر المختلف عنه، وينظر إليه بعين العطف والمحبة والحزن، بعد أن كان ينظر إليه بعين الريبة والتوجس.

يقول كونديرا في كتابه (وصايا مغدورة) عن الرواية: "إنها مملكة يُعلّق فيها الحكم الأخلاقي، لا يعني هذا لا أخلاقية الرواية، الناس لديهم رغبة محمومة لإدانة الآخرين وإطلاق الأحكام المسبقة المعلقة دون فهم. وهذا الاستعداد برأي الرواية هو الحماسة الأكبر مقتا والمرض الأشد إيذاء.

وهذا لا يعني أن الروائي ينكر بالمطلق شرعية الحكم الأخلاقي، إنما يؤجّله إلى ما وراء الرواية، هناك إذا كان يناسبكم أدينوا مدام بوفاري، أو أنا كارنينا، هذا شأنكم، أما الروائي فلا علاقة له بذلك."

يشير علماء الأعصاب إلى نظرية "محاكاة المشكلة" في رواية القصص أو مشاهدة الأفلام، أي أننا عندما نقرأ الأدب، تشتغل أعصابنا بقدر ما قد تشتغل حين تواجه حقيقة، وقد يحسّن استغراقنا المستمر في حل المشكلة الأدبية قدرتنا مع التعامل مع المشكلات الحقيقية، فسيُفعل الأدب ذلك من خلال إعادة تشغيل أدمغتنا حرفياً وحين نتمرّن على مهارة، فإنها تتحسن كما ورد في كتاب (الحيوان الحكاء).

قد تكون هذه الغلظة والقسوة العاطفية التي تسود مجتمعاتنا مردها إلى افتقارنا إلى هذا الحس التعاطفي، نظراً لتدني نسبة القراءة بين أفراد مجتمعنا. إذ يسود الحس العملي والوظيفي، في هذا الصدد عبرت الروائية جين سمايلي عن تخوفها من تهميش دور التخيل في حياتنا بقولها: "لن تتمكن التكنولوجيا وحدها من قتل الرواية.. لكن تهميش الرواية قد يفعل.. وعندما يحدث ذلك سيتعرض المجتمع لوحشية الناس وقسوتهم، ولن يكون بمقدورنا فهم الآخر أو التعاطف معه".

أهمية قراءة الأدب

في رواية أفونسو كروش (هيا نشتر شاعراً) يتخيل الكاتب مجتمعاً ديستوبياً حيث لا مكان فيه للشعر أو الشعراء ولا للفنانين والأدباء. أمست هذه الفئات الفنية أمراً ثانوياً لا حاجة للمجتمع الاستهلاكي لهم، بل يمكن شراؤهم من الأسواق وكأتهم تحف من عصر غابر، أو حيوانات أليفة يمكن اقتنائها، على شرط ألا تتطلب عناية كبيرة.

في هذا المجتمع المادي لا قيمة إلا للمحسوسات وما يعود بالنفع المادي. على خلاف فلسفة كانط التي تتحدث عن (الفائدة غير المستهدفة للشيء الجميل) كل شيء قابل للقياس والوزن، حتى المشاعر يعبر عنها بالأرقام والمقاييس، فيعبر عن الحزن مثلاً بذرف خمس قطرات من الدمع، أو للتعبير عن التعاطف والتربيت على الظهر بقول: "مارست ثلاثة عشر أو أربعة عشر غراماً من القوة على ظهرها..". وعوضاً عن القول إنك تكسرين قلبي نجد تعبير "إنك تكسرين محفظتي!"

في هذا المجتمع المادي يفقد الخيال والمجاز وظيفته، وتتحدد التعابير بمعناها المحسوس، فحين قال الأب إن عليهم أن يشدوا الأحزمة لأنهم يمرّون بضائقة مادية. دهش الأبناء وقالوا ما علاقة الأحزمة والسر اويل بالأزمة الماليّة التي يمرون بها؟ عندما فسّرت لهم الأم المقصود من التعبير، أبدوا استغرابهم من هذه (التعابير التراثيّة) التي لم تعد متداولة!

تنمّي قراءة الأدب نزعة التخيل، ولولا الخيال لما كان هناك إبداع، أو تفكير أو وعي بالذات.

يصف الناقد والمفكر تزفتيان تورودف حاجته للأدب بقوله: "إني لا أستطيع الاستغناء عن كلمات الشعراء، وحكايات الروائيين، يتيحون لي أن أمنح شكلا للإحساسات التي أعانيها، وترتيب سيل الأحداث الصغيرة التي تشكل حياتي. تجعلني أحلم، أو أرجف قلقا.. الأدب يستطيع الكثير، يستطيع أن يمد لنا اليد حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشرية الأخرى من حولنا، ويجعلنا أفضل فهمًا للعالم. ويعيننا على أن نحيا. ليس ذلك لكونه قبل كل شيء تقنية لعلاجات الروح، غير أنه كشف للعالم يستطيع أيضا في نفس المسار، أن يحوّل كل منا من الداخل."

موت الناقد

تحدث رونان ماكدونالد في كتابه (موت الناقد) عن اضمحلال دور الناقد الأكاديمي الذي يصفه بعض الكتاب بأنه يتخّم نصوصه بعبارات

وتراكيب لا يفهمها إلا أمثاله من المختصين الأكاديميين، والذين لا تتجاوز دراساتهم أدراج مكاتبهم الجامعية، أو الحلقات البحثية.

إحدى الصور النمطية التي لا تخلو من القسوة والتجني تصوّر النقاد وكأئهم مخلوقات طفيلية، تقتات على نصوص الآخرين، لتبني مجدها، إذ تعمل مشروط النقد في نصوص عجزوا عن الإتيان بمثلها، فلم يجدوا سبيلاً لتعويض ذاك النقص سوى في الانقضاض الشرس على كتابات الآخرين وانتقاصها، وهناك من بالغ في القدح حتى وصف النقاد بأنهم كائنات مخصصة أدبياً.

هذه النظرة السوداوية الدونية تنطلق من جهل صريح بمفهوم وطبيعة ووظيفة النقد، بل وبجهل بمفهوم الكتابة الإبداعية، إذ تحصر الإبداع الفني بالأدب، وتقزّم وظيفة النقد ليكون مجرد عملية معيارية لتحديد قيمة النص وتصنيفه، وتتجاهل البعد التأويلي والفني للنقد الذي يكشف عن جمالية النصوص، ويسهم في تنمية الذائقة الأدبية لدى القراء، وتطوير مهاراتهم التحليلية.

القارئ الناقد

في عصر الثورة المعلوماتية، وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي والتطبيقات التي تُعنى بالقراءة مثل موقع جودريدز، ظهرت فئة "القارئ الناقد"، وبات بمستطاع أي قارئ أن يشارك الآخرين نقده.

• فهل هذا يعني نهاية وموت النقد الأكاديمي؟

سيبقى النقد الأكاديمي ما بقي الأدب، وسيبقى له الفضل في التنظير النقديّ والنقد التطبيقي، وفي دراساته الجادة الرصينة للنصوص التي تستند إلى مرجعيات فلسفية، ومدارس نقدية، ولا يمكننا بأيّ حال من الأحوال انتقاص قدره، أو تجاهل أهميته.

لكن الكتاب الذي بين أيديكم الآن ينتمي إلى نتاج "القارئ الناقد"، ولا ينتمي إلى مدرسة نقدية أكاديمية واحدة، فهو يجمع ما بين القراءة النقدية التي حاولتُ فيها توظيف ما تعلمته أثناء دراستي للنقد الأكاديمي، وبين القراءة النقدية الانطبائية والتحليلية التي استفادت من تقنيات الكتابة الإبداعية و الصحفية الرقمية بطابع يتعد عن صرامة الأسلوب الأكاديمي دون انتقاص من القيمة المعرفية والفكرية لمحتوى الكتاب، وليكون هذا الكتاب جسراً يصل ما بين القراء والنقد الجاد بما يتناسب من حيث اللغة والطرح مع القارئ غير المتخصص في النقد.

في كتابة المراجعات النقدية، أفكر مع القارئ بصوت عالٍ، أطرح من الأسئلة أضعاف ما أقدم من الإجابات، أطرق أبواب التأويل بأصابع الشك، وأخذ بيد القارئ معي إلى الوجهة التي أميل إليها في التفسير بيد حانية، فأنا لا أؤمن بمقولة (الموضوعية) أو (الحيادية) في النقد، فالقارئ الذي يكتب مراجعة بدوره هو أيضاً ناقد للعمل الذي يكتب عنه بشكل أو بآخر.

كل من يكتب عن عمل أدبيّ فهو يكتبه من الفلسفة أو الزاوية التي استنتق النص من خلالها، أي أنه يعبر عن وجهة نظر شخصية، وأي رأي شخصي لن يكون أبداً رأياً حيادياً أو موضوعياً مئة بالمئة.

فالنقد في أعلى تجلياته هو (إعلاء لصوت الناقد) فما يكتبه أحدنا من مراجعات ونقد لعمل ما، نخبرنا عن الناقد وتفكيره بقدر ما نخبرنا عن النص. إذ (ما يقوله بولس عن بطرس، نخبرنا عن بولس أكثر مما نخبرنا عن بطرس)، أي أننا من خلال النقد سنفهم شخصية الناقد ونتلمس ما يثير عواطفه أو فكره.

لذا لا تروق لي المراجعات، المقولبة الجافة، والتي تتعامل مع النصوص كجثة باردة، بل تأسرني المقالات التي تحمل روح صاحبها؛ نكهة فكره، وتفاعله النفسي مع ما يكتب عنه، وأكون على يقين أن طابعه الذاتي بادٍ على النص.

وانطلاقاً من هذه الرؤية كان الكتاب الذي بين أيديكم، أسكنته خلاصة فكري، وانفعالاتي، ومعارفي، فكان أشبه بكتاب الشاشة التي كوّنتها عن الكتب التي قرأتها على امتداد سنوات، في كل مراجعة فيه ستجدون شيئاً من ذاتي، من الروايات التي "كوّنت وجهي" على حد وصف بطلّة رواية "مكتبة ساحة الأعشاب"، ستجدون مقالات لا يجمع بينها سوى تأثيرها الفكريّ والنفسيّ على شخصيتي، وكلما استبدّ بي الحنين إلى لقاء ذواتي التي كنتها يوماً عدت إلى قراءة بعض من تلك المراجعات، لأرى كم تغير

بي الحال، وكيف تغيرت نظرتي لنفسي وللحياة من خلال تلك الأسطر التي أودعها خلاصة انفعالاتي، وأفكاري، وأحلامي، وآلامي، وآمالي.

منهجية الكتاب

يضم الكتاب عدة مقالات عن روايات من مختلف الموضوعات؛ منها الفلسفية، والاجتماعية، والديستوبية، والنفسية، والتجريبية، والرمزية... سيجد القارئ تبايناً في أسلوب كتابة المراجعات حسب السنوات التي كُتبت فيها، وتعمّدت عند إعادة تحريرها الإبقاء عليها كما هي باستثناء بعض التغيرات الاضطرارية، إذ أريد لها أن تكون مرآة أرى من خلالها الخطوات التي غدت تجربتي القرائية والنقدية والكتابية.

هناك مراجعات كانت وليدة رغبة عارمة في تسجيل لحظة انفعال خلّقتها الرواية في نفسي، ومقالات عمدت فيها إلى التآني والبحث والقراءة المكثفة حول موضوع الرواية مثل مقالة رواية "مشكلة سبينوزا" التي استغرقت في كتابتها شهراً كاملاً، والأمر ذاته تكرر مع رواية "الصخب والعنف" التي تطلبت كتابتها مني قراءة عدة كتب حول تيار الوعي في الرواية الحديثة، والتيار التجريبي في الأدب.

بعض المراجعات التي كتبتها مثلت لي حالة تحدٍّ لقدراتي التحليلية، مثل رواية "كافكا على الشاطئ" بعوالمها السورالية، التي لا أجد في نفسي قدرة كبيرة على الاستمتاع بها.

وأعدت استحضار روح النقد الأكاديمي الذي درسته عند كتابتي المقاربة الأنثروبولوجية لرواية "إيولا 76".

لكن سرعان ما تتراجع تلك الروح الأكاديمية لتفسح المجال أمام مقالات تتقاطع الرواية التي أكتب عنها مع تجربة ذاتية، مثل الانتظار كما في مراجعة رواية "صحراء التّار"، وتجربة اكتئاب ما بعد الولادة في رواية "ثوب أزرق بمقاس واحد"، وتجربة معاناة الفقد والموت التي عجزت عن فهم كنهها بعد رحيل والدتي قبل أشهر من الآن، فكانت رواية "الأفق الأعلى" فرصة لأكتب عن تنويعات الموت وتجلياته.

ختاماً، أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل الصديقات والأصدقاء الذين رافقوني في رحلة هذا الكتاب، ولزوجي وعائلتي.

مرة واحدة لا تحتسب: رواية "كائن لا يُحتمل خفّته"

يحدّق بالكاميرا بنظراته المرتابة، وابتسامة ساخرة انفرجت عنها شفتاه، لا أعلم حقاً إن كانت تلك الابتسامة هي الصورة الماديّة لروحه الساخرة، أم مجرد انفراج عادي لشفتي مدخن، يمسك سيجارته المشتعلة بين أصابعه الطويلة النحيلة، لكن وبأي حال من الأحوال، لا يمكنك إن أمعنت النظر إليها إلا وأن تشعر بثقل خفة روح صاحبها، روح قلقة بالأسئلة فقدت يقينها تحوم من حولك.

رغم قلة عدد صوره إلا أن ما يجمعها هو تلك النظرة الساخرة، نظرة ميلان كونديرا.

عيناه تتحدّثان، ومنهما يمكنك أن تتلمّس طريقك بين صفحات رواياته، اعذروني فلا يمكنني مع كونديرا تبني نظرية موت المؤلف - لا حباً لشخصه لروحه السلام، وليس من باب التغلّز بعينيّه (مع أنها تبعثان في داخلي القلق أكثر من الإعجاب) - لكن لأن نظراته تلك تفشي فلسفة نصوصه.

شيء ما في كونديرا وحده دون غيره من الأدباء يسحرني، شيء ما يدفعني دوماً لتكرار عبارته الشهيرة: "مرة واحدة لا تُحتسب مرة واحدة هي أبداً، ما الذي تساويه الحياة إن كان التمرين الأول على الحياة هو الحياة نفسها؟ مرة واحدة لا تحتسب، مرة واحدة هي أبداً. أن لا تستطيع العيش إلا حياة واحدة كأنك لم تعيش البتة".

تغلغلت تلك العبارة في أعماق روحي التي انتفضت على محدودية عمرها، لكن وبعد سنوات تكشف لي الأمر، فلا سنة ولا عشر ولا مئة ولا ألف هي ما تحدد شعوري بالحياة إن لم أقتنع ابتداءً بفنائني الذي سأمضي إليه، فلا يولد معنى الحياة إلا بإدراك الموت نهايةً محتومة تستدعي من صاحبها أن يعيش كل لحظة بكل ما فيها من خفة وثقل، وفرح وحزن، وخيبة وأمل.

كيف يمكنني أن أكتب عن أكثر الروايات التي أثّرت في روحي وفكري دون أن تتابني تلك القشعريرة، يرتجف جسدي اشتياقاً لتلك الدهشة التي عايشتها وأنا أقرأ صفحات رواية "كائن لا تحمل خفته"، وأنا المثقلة بحمل روح أناصبها العداء منذ سنين، حملتها ثقل مثالية لا تقوى بأيّ حال من الأحوال على تمثّلها في أرض الواقع.

مثقلة أنا بقيمي وأفكاري وخيالاتي عن نفسي وعن الحب والجنس والدين والسياسة والصداقة والمجتمع، مثقلة بكل حمولة تجاربي الفاشلة، بكل النصوص المغرقة في مآسي حروب لم أخضها، هناك في القارة العجوز بكيت مع رواية "كل شيء هادئ في الميدان الغربي"، وسكبت دمعا مهراقاً مع "سارقة الكتب" على إبادة الكتب ومحارقها، وشرقت بالدمع على ما آل إليه حال راسكولنيكوف وصوفيا وكاثارين في "الجريمة والعقاب"، حتى أمست قراءة الأدب ثقلاً لم أعد أقوى على احتماله؛ حزناً أو حباً، فلم أجد ذاك الحب الذي اشتعل في قلب آنا كارينينا، أو "ممو و زين" من سيقنني الآن أن أرضى بحبّ عاديّ لا ثقل فيه، أو حياة عادية؟

ألقي هذا الثقل الأدبيّ بظلاله على نهج حياتي، فلا معنى لشيء ما لم يصل ذروة التراجيديا، وعليّ أن آخذه بكل ما احتوتها الجدية من معانٍ. بتّ أخاف أن تظهر تجاعيد الصرامة الأدبية على قسّمات وجهي، فأبدو كوحش فرانكشتاين، وأنفّر من حولي بحدة ملاحي.

حتى جاءت "كائن لا تحتمل خفته"، لتعيد بعض التوازن إلى حياتي، توازن سلك طريقاً خلفياً ليصل إلى فكري، ففي قراءتي الأولى للرواية قبل أكثر من عشر سنوات لم أفهم منها شيئاً، ولم ترق لي، بل غادرتني دون أن تلقي شيئاً من رحلها في قلبي وعقلي.

حتى جاء اليوم الذي أعدت قراءتها فيه قبل خمس سنوات، وما أن تصادفني جملة تُحدث تسونامي فكريا في داخلي حتى أسارع بمحادثة أحد الأصدقاء، شارحة بانفعال بالغ رمزية تلك الإشارة، وباستطراد لا أخجل من الاعتراف به كنت أقفز كالجنّاب من فكرة إلى فكرة، أفكاري تتسارع، والكلمات تندفع من داخلي، لا أعرف كيف يمكنني أن أوفّق بين الكلمة والفكرة، وفي أحيان كثيرة كانت انفعالاتي تغطي على كلماتي، فيختنق صوتي، وتتحشّر الكلمات في جوفي، ما بين رهبة، ورغبة واشتياق، وشفقة، ويأس وغضب، وحبّ، وندم، وانبهار، وسخرية آه من تلك السخرية، كنت أمضي في حديثي ولا أعلم إن كان من أتحدث إليه يجاريني أم يستوعب ما أقوله حقاً.

لم أخجل أبداً في الحديث عن الرواية في كل محفل؛ مع صديقاتي في نادي القراءة، مع مديري في العمل، ولم أترك فكرة أو اقتباساً لم أشاركه

في صفحتي على الفيسبوك، واندفعت أكتب مقالات تتناول أفكاراً فرعية عن الرواية، لكن لم أقو إلا في هذه اللحظة على كتابة مقال كامل عن العيش في ظلال الرواية، ولن أقول كتابة مراجعة عن الرواية نفسها، فهذا المقال على وجه الخصوص يتحدث عن تجربتي القرائية مع "كائن لا تحتمل خفته"، ولا يوفي الرواية حقها بأي حال من الأحوال.

لم تكن ثنائية (الخفة/ الثقل) لتطلّ برأسها وتساءل أيامي لولا قراءة هذه الرواية، فالأمر كان محسوماً سلفاً؛ لا مجال إلا للثقل، ومع شعارات مدربي التنمية البشرية بأن لا تكون إنساناً عادياً، وابنِ مجدك الشخصي، ومع عبارات شيوخ الحلقات الدينية "وإن الله عبداً إذا أرادوا أراد"، "وأنت على ثغرة فلا يؤتين من قبلك"، تشكّلت هوية الثقل الشخصي، وثقل هموم الأمة، إضافة إلى الثقل الذي تركته الكتب في فكري.

لكن مع كونديرا أعدت التفكير في مسألة الثقل والخفة على أنه أسلوب حياة، مع تحفظي اللاحق على هذه الثنائية، فقد كان خيار الوسط مرفوعاً. وتالت الأسئلة حول العديد من المسلّمات التي كنت موقنة أشد اليقين بصوابها، فكما يقول كونديرا: "وحدها الأسئلة الساذجة هي الأسئلة المهمة فعلاً تلك التي تبقى دون جواب".

أغمضت عينيّ كما طلب كونديرا: "من يفتش عن اللانهاية ليس عليه إلا أن يغمض عينيه". وبحثت معه من خلال أحداث روايته عن رؤية جديدة للحياة، وليس هناك مثل الحب ليكشف عن جوهر الحياة، بل وعن جوهرنا "الحبّ هو تلك الرغبة في إيجاد النصف الآخر المفقود من

أنفسنا"، فالحبّ حسب كونديرا يبدأ في اللحظة التي تسجل فيها امرأة دخولها في ذاكرتنا الشعرية من خلال عبارة، أو قد يبدأ الحبّ من استعارة واحدة، لذا فقد أدراك بطل روايتنا "توماس" لاحقاً أن الاستعارات شيء خطير، لا يقبل المزاح.

لكن أجمل تعريف للحبّ هو ما تبناه توماس من "أن الحب لا يتجلّى بالرغبة في ممارسة الجنس (وهذه الرغبة قد تنطبق على عدد لا يحصى من النساء)، ولكن بالرغبة في النوم المشترك (وهذه الرغبة لا تخصّ إلا امرأة واحدة)".

والحبّ عند توماس يفترق عن الشفقة والرأفة، ففي الشفقة على امرأة ما يجعلها في مرتبة أدنى من المحبوب، والحبّ لا يكون إلا بين نذنين.

رغم أن كونديرا رسم لنا صورة إباحية متهتكة عن حياة توماس، إلا أنه سقط في هوة الشفقة على تيريزا، في مشهد تنمحي فيه أي بادرة من بوادر الإثارة، حين احتضنها وتعالّت أصوات قرقرة معدتها جوعاً، موقف لا يوافق جلال اللحظة، التي تستلزم صوت مقطوعة رومانسية حاملة، لا صوت الجوع، لكنّ كونديرا ملك المفارقات، وهذه المفارقات المضحكة هي جوهر وجودنا، ففي أكثر لحظاتها تراجيدية قد نجد أنفسنا نهتم بأشياء مضحكة، أذكر حين مات أحد أفراد أسرتي في حادثة لم نستوعب هولها بعد، انشغلنا برفع السجاد وترتيب البيت قبل قدوم المعزين، ونحن في عزّ الفاجعة!

بالعودة إلى توماس وتيريزا يمكننا القول إنّ علاقة لا متكافئة هي ما حدّدت مسار حياتهما، فشفقة توماس على تيريزا، وخوفه عليها، وإدراكها التام لقوة تأثير ذلك على سلوكه، دفعت توماس إلى إخفاء أشياء دوماً عن تيريزا، "فقد كان متعباً، وجب عليه دائماً أن يخفي أمراً ما، وأن يكتُم، وأن يستدرك، وأن يرفع من معنوياتها، وأن يواسيها، وأن يثبت مراراً حبّه لها، وأن يتلقّى ملامات غيرها وأحلامها، وأن يشعر بالذنب، وأن يبرر نفيه ويعتذر".

كان حبّ تيريزا لتوماس من باب الصدفة فقد كان أولى بها حسب الظرف الذي تعرّفت فيه إليه أن تحب صديقه "ز"، لكن الصدفة التي يكرر كونديرا الحديث عنها ودورها في رسم خطوط حياتنا هي من قادت تيريزا إليه، فأصبح هذا الحبّ حسب مقطوعة بيتهوفن أمراً لا بدّ منه "ليس من ذلك بدّ"، وكل ما هو جبري يحمل معنى الثقل.

أدركت تيريزا لاحقاً أن حبها يشكّل ثقلًا على توماس الذي لم يهجر علاقاته النسائية الشبقية، فما كان منها إلا أن تتمنى له أن يصير عجوزاً، أن يكون أكبر بعشر سنوات، أكبر بعشرين سنة، فقد كانت تريد القول: "أريد أن تصير ضعيفاً، ضعيفاً قدر ما أنا ضعيفة"! كان ضعفها هو الثقل الذي ربط توماس بها، وقوة توماس دفعته لينطلق بخفة.

الحب بين الخفة والثقل

هل نحبّ الشيء لذاته أم للصورة التي رسمناها في مُخيلتنا عنه؟ لأيّ قدرٍ قد تلتقي حدود تلك الصورة الموهومة مع ما هو كائنٌ وحقيقيّ فعلاً

في محبوبنا؟ ألا تكون تلك الصورة بمثابة الثقل الذي يظلّ يشدُّنا إلى من نُحبُّ؟ ماذا لو حدث تصادم فعلي بين خيالاتنا التي عشنا وقتاً تحت سطوتها وبين ما هو حقيقي في شخصية من نحبُّ؟ على من يقع اللوم هنا، على المحبوب أم على الحبيب؟

فرانز أحد أبطال الرواية عاش دهرًا على ذكرى محبته سابينا التي هجرته حين أخبر زوجته عن علاقته بها، فخافت سابينا أن يرتبط بها.

سابينا ابنة الخفة ولطالما عشقت فكرة الخيانة، فكانت حياتها سلسلة لا تنتهي من الخيانات إلا لتبدأ من جديد. خيانة جسدها وقلبها وارتباطها بوطنها وذكرياتهما، تلك الخيانات التي تُعبرُّ من خلالها عن رفضها المطلق للانصياع تحت أي جماعة أو منظمة أو تجمع جماهيري.

كانت خياناتها طريقة تأكيدها على ذاتها التي ترفض الانصهار في الآخر أو التلاشي سواء تحت مُسمّى الحب أو الوطنية، لكن هذه الخيانات لم تكن من السهولة بمكان دون خوض صراعات نفسية بين أن تبقى مُشبَّهة بجذورها وحبها (وهو ما يُمثّل الثقل لها)، وخاصة حين كانت تُصرُّ على ارتداء قُبعة أحد أجدادها حين تلتقي بعشاقها (أو هو ما يُمثّل الحنين للماضي)، وبين أن تعيش في (خفة) الخيانة والتنكر لكل شيء - هنا لا تحمل كلمة الخيانة قيمة معيارية انتقاصية بقدر ما تعني التنكر لكل شيء -.

ومع ذلك فقد أحزن سابينا أن يكفَّ فرانز عن البحث عنها ولا مته في سريرتها على الخفة التي تصرّف بها تجاه خفتها وهروبها!

في آخر المطاف اختارت سايبنا أن تنحازَ إلى جانب الحفّة، فأوصت أن تُحرق جثّتها عند موتها ويُشرَ رمادُها في الفضاء، فهي لا تحتملُ فكرةَ أن يحتوي ثقل الأرض جسدها، ولكنْ كلّ خفّتها تلك لم تكفل لها السعادة أبداً.

تشكّل سايبنا حالة النقيض التّام من فرانز الذي عشّقها حدّ الجنون فكان حبّه لها ثقلاً أودى بحياته، ولكنْ لا يمكننا أن نُنكرَ أنّ اعترافه لزوجته بعلاقته معها قد حرّره من احتمال حياة التّناقض والخوف وثقل الخيانة، فعاش بخفّة مُتحرّراً من شُعبوره بالمسؤوليّة الأخلاقيّة تجاه ماري كلود -زوجته- من جهةٍ ومن جهةٍ أخرى كان تحت ثقل صورة حبّه لسايينا، وبدورها حاولت زوجته ماري كلود ربط زوجها بها حتى بعد أن تخلّى عنها وهجرها، وعند موته أصرّت على نسبته إليها، فهو الابن الضّال الذي عاد أخيراً!، فثقل رابطة الزواج بالنسبة إليها دفعها إلى التكفير عن خفة خيانتته وسفره.

نذر فرانز حياته لحبّ سايبنا فكان كل ما يفعله لأجل حبيبته التي هجرته، يا ترى ماذا تفكّر الآن حين تقرأ مقالتي هذا؟ هكذا كان يتساءلُ في كلّ مرّة ينشرُ فيها مقالاً رغم غيابها عنه، لم يكن يعيشُ إلّا على ذكراها في ظلّ تلك الصّورة الموهوميّة عن الفنانة سايبنا المناضلة، وهي من هجرت بلدها وحتىّ مُناصرة قضيتّها، بينما وهو الغريبُ الذي مازال مُتشبّهاً بنصرة قضية وطنها وكلّ قضايا الأمم المَقهورة على أمرها، حتّى دفعه ذلك للمشاركة في مسيرة لتقديم مساعداتٍ طبيّة في كمبوديا وكلّه

أمل بأن يلتقي هناك بحبيبته ساينا أو لنكن أكثر وضوحًا، ليلتقي بصورة ساينا الثائرة المناضلة التي رسمها في مخيلته عنها.

ضربةً على الرأس من قبل عصايةٍ من اللُّصوصِ في كمبوديا أودت بحياته وهو مازال هائمًا ب (ثقل) ذاك الحب الموهوم، فرانز ابن الثقل وسائينا ابنة الخفة، هكذا يمكن تلخيص علاقتهما، بعد كل ذلك لنا أن نسأل أيهما نختار الخفة أم الثقل؟

على كل حال كلاهما لم يمنحنا السعادة للبشر ويبقى الحدُّ الفاصلُ بينهما أصعب من أن نعلمه. لكن ما الذي يشكل الخفة والثقل لدينا؟

كل خفة تقود إلى ثقل ما، يمكننا أن نصف الأمر هكذا، ولكن العبارة تحتمل نقيضها أيضًا، لنأخذ شخصية توماس على سبيل المثال، قرّر توماس الانفصال عن زوجته الأولى وألا يتصل بها أو بابنه أبدًا، وقد نجح في ذلك، فلم ير ابنه لسنوات طوال. ذاك التخفُّف جعله يشعر بأنه حرًّا، فلا شيء يربطه بماضيه، الشيء الوحيد الذي كان يمثل ثقلًا حقيقياً في حياته هو حبه للجراحة والطب، ذاك هو ما يرغب فيه لأنه يمثل معنىً لوجوده، وحينما رفض التوقيع على وثيقة الإفادة التي يعلن فيها براءته من المقالة التي كتبها في نقده للشيوعيين، والتي بموجبها مُنِعَ من ممارسة مهنة الطب الحقيقية واقتصر دوره على صرف وصفات الأسبرين في مستوصف صغير، أصبح بعدها عامل تنظيفٍ للزجاج، وثم انتقل ليعيش في الريف ليصبح سائق شاحنة لنقل المزارعين في التعاونية

بمحض إرادته. ولنا أن نسأل ما الذي جعله يقبل بالعيش في الريف وبذاك الانحطاط الذي لحقه؟

الطبيب مُنظّف الزجاج

الخفّة وحدها هنا هي السبب الذي جعله يقبل بهذه الظروف، فبعد أن فقدت حياته معناها متمثلة في حرمانه من ممارسة الطب والجراحة لم يعد هناك شيء يعني له شيئاً. عاد ليعيش حياة الخفّة في براغ ويعاشر كل ثمانية أيام امرأة جديدة يتعرف إليها بإباحية فجّة رغم حبه لتيريزا. قَبِلَ أن يقود شاحنة مهترئة كانت سبباً في موته الجسدي لاحقاً؛ بعد أن ماتت روحه سلفاً تحت ثقل حلمها الذي حُرِمَ منه.

توماس الطبيب انتهى به الحال إلى العمل منظّفاً للزُّجاج، قد نفسّر تلك المهنة بشكل رمزي، فهو كان يهدف في علاقاته المتكررة التي كان يقيمها مع النسوة أثناء تنظيفه للزجاج من كشف تفرد كل امرأة عن الأخرى.

الإيروتيكية في رواية كائن لا تُحتمل خفّته

مع تعدّد المشاهد الجنسيّة التي وردت في الرواية لنا أن نسأل: ما الغاية من وجودها؟ وهل ساهمت في بنية النصّ فلسفياً أم أنّ وظيفتها لم تتعدّ دور الإثارة وإلهاب العواطف والشهوات؟ لنأخذ توماس مثلاً، فعلاقاته المتعددة هل كانت مقصودة لذاتها؟

يشير توماس إلى أن المتعة الجنسية من تعدد علاقاته ليست هي المقصودة في ذاتها، وإنّما تكمن مُتعتُهُ في اكتشاف ما سمّاه "السّرّ المتعذر تصوّره"،

ويقصدُ به ما لا يمكن تصوُّره أو تخيُّله عن الشَّخص، وتحتاج إلى تعريته للوصول إلى ذاك السرِّ الذي يجعل من الذات تختلف عن الآخر، لأن تفرّد الذات لا يكمن بما هو عامٌّ وتشارك به مع الجميع، بل فيما لا يمكن تصوُّره أو حدسه، وهو أوَّل ما يجبُ نزْعُ الحجابِ عنه، ولم يكن الجنسُ إلَّا طريقةً لتحقيق تلك المعرفة. "ففي الجنس يظهر سرُّ الأنا الأنثوية".

لكن يبقى السُّؤال هل كان هدف توماس هو مجردُ اكتشاف تميُّز الذات وفردانيته؟ أم أنَّ تلك المعرفة كانت مفتاحه للوصول إلى (قوَّة وثقل) السَّيطرة؟

يخبرنا كونديرا أنَّ هدف توماس الأسمى كان "الاستيلاء على العالم في شرط جسد العالم المسجَّى بالمبضع".

إذن المسألة تتعدَّى العمليَّة الجنسيَّة في ذاتها لتكونَ رمزًا لمحاولة الإنسان اكتشاف سرِّ الوجود والحياة للسَّيطرة عليها. وفي مكان آخر يذكرُ كونديرا "أنَّ هناك فئة من الرجال تهدف في علاقاتها مع النساء إلى اكتشاف نفسها بالدرجة الأولى".

الحَدَّ الفاصل ما بين البورنوغرافيا والإيروتيكية التي كتب بها كونديرا بعض مقاطع روايته، وهو ما أزعج بعض القراء، هو أنَّ الإيروتيكية في جوهرها تعني توظيفَ الجسدِ وآلته وعملياته وعلاقاته والجنس، ليخرج من نطاقِ العمليَّات الحيويَّة الفيزيائيَّة الذَّاتيَّة والحسيَّة ليتجاوزها جميعًا إلى ما هو كونيٌّ وعامٌّ؛ كما أشارت لذلك الكاتبة روزا ياسين حسن، أي أنَّ نوظفَ الجنس مثلاً لِيخدُمَ فلسفةً مُعيَّنة، وفي رواية كائن لا تحتمل خفته قد تكون فلسفة الخفة والثقل هي التي حاول كونديرا مقاربتها إيروتيكيًا.

تيريزا ما بين الخفة والثقل

الكابوس ذاته يتكرّر باستمرارٍ، هناك حيث تسيرُ النساءُ عارياتٍ حولَ البركةِ ويُشدّن بصوتٍ عالٍ فيما تسيرُ تيريزا عاريةً على حافةِ البركةِ وتنظرُ إليهنَّ تسألهنَّ فيجبَنها بمطلعٍ من النّشيدِ، جثُّ طافيةً على سطحِ البركةِ، ثمّ ترى حبيبها توماس يُصوّبُ مسدّسه نحوها حين تعرّضُ.

هذا الحلم يعكسُ مخاوفَ تيريزا من الشعورِ بمذلةِ العيشِ الذي يفقد المرءُ فيه خصوصيّةِ الذاتيّةِ، وتعرّى فيه جميعُ أسرارِ حياته أمامَ الآخرين، فماضيها مع والدتها التي كانت تسخرُ من رغبةِ تيريزا في إغلاقِ بابِ الحمامِ على نفسها أو إغلاقِ بابِ غرفةِ نومِها عليها، وتباهي والدتها بالسّيرِ عاريةً أمامَ النّافذةِ وعلى مرأى من الجيرانِ وقراءتها ليوميّاتِ تيريزا أمامَ العائلةِ والضّحكِ عليها؛ يتقاطعُ مع ما فعله الاحتلالُ السّوفيتي لبلدها حيثُ حياةُ جميعِ المواطنين خاضعة لعين الرّقيبِ ولكاميراتِ التّجسّسِ وآلاتِ التّسجيلِ، حيثُ تُذاعُ أحاديثُ الأصدقاءِ في جلساتِ المُسامرةِ على الإذاعةِ.

فكانَ مشهدُ النساءِ العارياتِ يَحْمِلُ في رمزيّتهِ كلّ تلكَ المذلةِ لقصصِ ماضيها وحاضرِ بلدها، لمعاناتها من حرمانها من الشعورِ بفردانيّتها وخصوصيّةِ الذاتيّةِ، أمّا مشهدُ ترديدِ النساءِ لنشيدٍ واحدٍ فهو يُكمِلُ مشهدَ التّمييطِ ونشرِ ثقافةِ الكيتش التي عملَ الاحتلالُ على نشرِها، حيثُ لا مكانَ للاختلافِ أو التّميّزِ، فعلى الجميعِ ترديدَ الشّعاراتِ نفسها والأفكارِ ذاتها، وأيُّ محاولةٍ للتّمييزِ يُصوّبُ المُسدّسُ على رأسِك!

كان عليها أن تحيا في قفصٍ من زجاج! هذه المعاناة من حرمان شعور تيريزا بالفردية جعلتها تُعاني من ثقل مذلة شعورها من تجرد الروح ومعاشتها لعقدة الذنب تجاه والدتها التي حاولت مرارًا السَّعي لإرضائها ولكنها فشلت حتَّى لم تجد حلاً سوى في الانعتاق منها والتَّخوُّف من أن تُشبهها بأيِّ شكلٍ من الأشكال.

عاشت تيريزا ثقل ألم ماضيها الشخصي، وثقل ألم واقع بلدها، فكما يقول كونديرا: "إنَّ أَلْمنا الشَّخصيَّ ليس أَثقل من الأَلْم الذي نعانِيه مع الآخر ومن أَجل الآخر وفي مكان الآخر، أَلْم يضاعفه الخيال وترجعّه مئات الأَصْداء".

وجه آخر للخفة والثقل... كيف مات ابن ستالين؟

تحت هذا التَّساوُلِ يَقصُّ علينا كونديرا قِصَّة موتِ ابن الرِّعيم الَّذي كانت صوَرَتُهُ تَقَارِبُ في المخيالِ الجماهيريِّ صورةَ الإله، ستالين رمزُ العظمة والتَّجَبُّرِ والسُّلْطَةِ المُطلَقَةِ، ومع ذلك لم يمتُ ابنه لأَيِّ سببٍ يتعلَّقُ بتاريخِ أبيه السِّيَاسيِّ أو لمواقِفِهِ - هو نفسه - السِّيَاسِيَّةِ، كلُّ ما في الأمرِ أَنَّهُ رَفَضَ تَنْظِيفَ بَرَاذِهِ وهو في مُعسكرِ الاعتقالِ الأَلمانيِّ وقامَ بعضُ السُّجَناءِ الإنجليزِ بالوشايةِ بِهِ، لَأَنَّهُم يَأْنفُونَ تَنْظِيفَ غَائِطِهِ.

هَرَبَ إلى حيثُ الأَسلاكُ الشَّائِكَةُ المَزُودَةُ بتيَّارِ كهربائيٍّ والتي تفصلُ عالمَ المُعسكرِ عن حَرِّيَّتِهِ وألقى بِنَفْسِهِ على تلك الأَسلاكِ ليلقى حتْفَهُ، ليكوْنَ صَريعَ خِلافٍ حَوْلَ تَنْظِيفِ الغائِطِ، ألهذه الدَّرَجَةِ تَبْلُغُ السَّخَافَةُ

في هذا العالم لتتداخل الأمور فيما بينها؟! وهل المأساة الأكثر عظمة والمأساة الأكثر ابتداءً هما قريبتان لهذا الحد؟

يعيد كونديرا السؤال ليقول: "إذا لم يكن هناك فرق بين العظيم والحقير، إذا كان بالإمكان إدانته بسبب البراز، فإن الوجود الإنساني يفقد معناه ويصبح خفيفاً خفّة لا تُحتمل!"

المسألة التي تُورّق كونديرا هي معرفة الحدود الفاصلة بين المتناقضات، فالأمر كل الأمر كما قال زوربا أعقل المجانين الحكماء: (المسافات، احرص على المسافات) وما زال كونديرا يحاول المقاربة بين الخفّة والثقل في روايته من زوايا متعددة: في الحب والجنس والسياسة. ولكنه يفشل في تحديد ورسم معالم لأيّ منها.

كونديرا وشخصيات روايته

"شخصيات روايتي هي إمكاناتي الشخصية التي لم تتحقق"

يقرّ كونديرا أنّ الرواية ليست اعترافاً ذاتياً للكاتب، وإن كان الكثير من أحداثها يستوحيه من حياته وتجارب الشخصية التي عايشها كما في روايته كائن لا تحتمل خفته، عندما ذكر عرض النكات أمام آلات التسجيل التي أخفتها الشرطة أو صوت قرقرة البطن جوعاً في لحظة احتدام عاطفي، لكن شخصيات رواياته تتجاوز حدود (أناه) لتشكّل كلّ ما لم يستطع يوماً أن يكونه أو يمثله في ذاته، لذا فهو يُحبّ شخصياته الروائية بقدر ما يخاف منها.

شخصيَّاته لا تُولَدُ من أجسادٍ حيَّةٍ كما تولد الكائناتُ الحيَّةُ، وإنَّما تتوالد من حالة أو جملة أو فكرة أو استعارة تدفعُ بالكاتبِ إلى تخيلِها بوضع إنسانيٍّ لم يكتب عنه من قبل. إذن هي شخصيَّات افتراضيَّة لمواقف مُتخيَّلة لِنرى كيف ستصرِّف لاحقًا.

يَكْمُنُ سرُّ الرِّواية كما يقولُ: "عندما تُنقَّبُ فيما تصيره الحياةُ الإنسانِيَّةُ في الفخّ الذي يُسمَّى العالم".

والكتابة عن هذه الرواية فخ لا يمكن الفكاك منه، فما لم أقله بعد عن الرواية أضعاف ما قيل، ولكن لتتفق على أن الصمت في أحد تجلياته هو أعظم من البوح، والعجز عن إيفاء ما ومن نحبَّ حقه في الوصف هو كمال الحبِّ. الذي يتهادى ما بين ثقل لا طاقة لقلوبنا به وبين خفة لا تتحمل.

مكتبة

t.me/soramnqraa

لعبة الذاكرة: رواية "الإحساس بالنهاية"

تصفعك هذه الرواية على وجهك، تمد مخالبها عميقاً في داخلك، تنهش كل ما تبقى من يقين لديك، وتدفعك إلى بكاء هستيري، إن كنت ممن يعاني من عقدة الذكريات وسؤال الزمن، والبحث عن يقين.

أقروها وأنا أتجاوز الأربعين بعامين، وأقف كالمصعوقة من قول الكاتب إن حياتنا الفاعلة هي في العشرين والثلاثين، وما تبقى هو اجترار لذكرياتها!

أيعقل أن أكون حبيسة الذكريات؟

يزداد الشعور باقتراب النهاية، ولكن هذا الاقتراب نفسه يشدني إلى تأمل البداية، فمتى كنتُ؟ ومن أنا؟ وكيف تشكّلت ذاكرتي وذكرياتي. وكيف يمكنني لو أردت أن أسرد "تاريخي الشخصي"، ما الأحداث التي شكّلتني وشكّلتها؟ ومن هم الأشخاص الذين تركوا أثرهم على شخصيتي؟ وماذا تبقى في ذاكرتي عنهم؟

إن كانت "الذاكرة تساوي الوقائع زائد الزمن". كما ورد على لسان إحدى شخصيات رواية "الإحساس بالنهاية"، لجوليان بارنز، فإن الوقائع نفسها في لحظة ما تصبح موضع شكّ، فهل تحفظ ذاكرتنا الوقائع، أم نسختنا الذاتية، التي نعيد تشكيلها لما وقع؟

فالذاكرة تمارس لعبة (الإقصاء والانتقاء)، لا أذكر من قال ذلك، هل هو عالم من علماء الدماغ والأعصاب، أم أحد علماء النفس، ما أذكره هو حديثه عن لجوء الدماغ إلى حيلة دفاعية يتقي بها ألم بعض الذكريات،

بنفيها من المنطقة النشطة للتذكر، وتبقى غافية، لعن الله المؤثر الذي سيستثيرها - اللعنة من عندي طبعاً - العلماء باردون محايدون لا ينفعلون، لكن إنسانة مثلي تقف على انفعالاتها، لا يمكن لمثل هذه المعلومة أن تمرّ عليها مرور الكرام.

بالعودة إلى لعبة النفي والإقصاء نجد أن هذا النفي للذكريات قد نصدقه، ونحلف أغلظ الأيمان أنه لم يحدث قط، ولن يحدث مثله أبداً.

يقول مؤلف الرواية: "الذاكرة هي مكن ما نظن أننا نسيناه؟ ينبغي أن يكون واضحاً لنا أن الزمن لا يعمل كمثبّت، بل بالأحرى كمُذيب. إلا أن ذلك الاعتقاد ليس مُناسباً، ولا مفيداً؛ فهو لا يساعدنا أن نمضي قدماً في حياتنا، فنقوم بتجاهله".

أما الحيلة الثانية في "تشكيل الذكريات" فهي أننا نضفي على الوقائع مشاعرنا وعواطفنا، ويشكّل انجذابنا أو نفورنا من الحدث إطاراً عاماً يحدد معالمه في ذاكرتنا، فحالتنا النفسية المرافقة للحدث تعيد خلقه في الذاكرة، لتكوّن نسختنا الخاصة بنا من الوقائع انعكاساً لرؤيتنا للعالم، وليست انعكاساً ضرورياً لما حدث.

فحين نحب مثلاً، نرسم صورة للمحبيب، هالة من الصفات الخارقة لشغاف القلب، نمجده، ليكون أيقونة الكمال البشريّ، وتحتفظ ذاكرتنا ما بقي الحبّ بهذه الصورة، لكن، إن حدث ورمى المحبوب حبيبه بسهم غدر أو بقبيلة خذلان من أنانية بغیضة، يبدأ معمل الذاكرة في إعادة تصنيع لذكرى جديدة لصورة ذاك الحبيب، وعلى ضوء ذلك، تعاد محاكمة تصرفاته السابقة، وتبدأ هالة المثالية تتلاشى، وتكوّن ذكرى

قميئة، تلعن على إثرها غباء اختياراتك و ثقتك، وتمضي من عمرك أعواماً، تظن أنك نسيت ما حدث، لأن الزمن كما يقولون يُنسي المرء حتى حليب أمه، لتكتشف حين تتقاعد أو حين يكون الفراغ مهنتك الوحيدة، ويكون لديك متسع من الوقت لتمحّص في كثير مما حدث، أن خيبة الحب الأول لم تنسها، بحسب ما يرى كاتب الرواية: "بالنسبة لمعظمنا، فإن تجربة الحب الأول، حتى لو لم تنجح -ربما تحديداً عندما لا تنجح- فهي تمنحك شعوراً بأن هناك شيئاً في الدنيا يستحق الحياة لأجله. وعلى الرغم من أن الأعوام اللاحقة قد تغيّر وجهة النظر تلك، حتى يستسلم البعض منا لليأس من كل شيء، فإنه عندما يصيبك الحب أول مرة، فلا شيء يماثله، هل يماثله شيء؟ هل توافقونني".

ومع أول موقف ينشط الذاكرة (كرؤية الحبيب بعد عقود) تستدعيها، وتصبح شغلك الشاغل.

تماماً كما حدث مع بطل الرواية انتوني، الذي رسم صورة قميئة جداً، بل وشيطانية لحبيبه "فيرونيكا" التي تركته، وفضلت عليه صديقه العبقري "أدريان" الذي اختار لاحقاً أن يموت منتحراً، لأن عبقريته الفلسفية، دفعته إلى ردّ "هبة الوجود التي لم يسأله أحد عن رأيه فيها قبل منحه إياها"، هكذا كان يمجّد انتوني ذكرى أدريان، شخصية عاشت عيشة عظيمة وماتت ميتة متفردة، لكن هل كانت هذه النسخة من ذاكرة انتوني عن أدريان هي "نسخة الوقائع الحقيقية"؟

في آخر الرواية، نكتشف السبب الحقيقي للانتحار، وهو سبب يكشف عن عمق المفارقة بين الصورتين (أدريان العظيم، أدريان الجبان)، لكن

لن أحرق لكم الأحداث، لأن لذة الاكتشاف لا تضاهى بضمن، وقد تبرر تحملكم لبعض الملل أثناء قراءة الرواية.

نعود إلى "الوقائع" فذاكرتنا تستلهم صورتها عن الوقائع أيضاً من نظرة الذات لنفسها وفلسفتها في الحياة، وتتفاعل هذه المكونات لتشكّل ذاكرتنا وذاكرياتنا، نحن نتذكّر أنفسنا ضمن إطار علاقتنا مع الآخر، أنتوني عاش عقدة الشعور (بالعادية) مقارنة مع (استثنائية) العظيم أدريان، فكلما تذكّر أنتوني شيئاً من ذكريات صباه، كان يقارنه ضمناً وأحياناً صراحة مع تصرفات أدريان، ليعزّز لدى أنتوني الشعور بالتقزّم، وتحفظ ذاكرته الوقائع ضمن هذه المحددات. يصف أنتوني ما كانت عليه مجموعة أصدقائه: "كان ألكس قد قرأ رسل (Russell) وفتجنشتاين (Wittgenstein)، فقد قرأ أدريان كامو ونيتشه. أنا قرأت جورج أورويل وألدوس هكسلي (Aldous Huxley)، بينما قرأ كولن بودلير ودوستويفسكي. هذا التصوير الكاريكاتوري هو ما كانت عليه مجموعتنا!"

كيف يمكنك أن تنجو من عقدة الشعور بالدونية، إن كنت إنساناً عادياً ولك مثل هذه الصحبة، التي كلما تذكرتها، تذكرت أنك لا شيء!
كان الخوف الأكبر الذي يسكن أنتوني وزملاءه أن تتحوّل حياتهم إلى حياة عادية، هم يريدون أن يكونوا أبطالاً.

أما العنصر الآخر الذي يشكّل الذاكرة فهو الزمن، ولكل منا زمنه الذاتي، الذي يختلف عن الزمن الموضوعي، شعورنا بالزمن يختلف حسب ما نمّر به من انفعالات.

يجمل الكاتب وصف تلك العلاقة بقوله: "هل نحتاج سوى إلى قليل من الألم أو البهجة لنذكر مدى طواعية الزمن؟ بعض الانفعالات تُسرّع من إيقاعه، وبعضها تُبطئه، وأحياناً يبدو -حتى نقطة معينة - غير موجود، مفقوداً ولا سبيل لاستعادته، وهذا الزمن الشخصي، وهو الزمن الصادق، يُقاس في ضوء علاقتك بالذاكرة. وهكذا، حين يحدث شيء غريب -عندما تظهر تلك الذكريات المفاجئة- فكأن المفاجئة، فكأن الوقت في تلك اللحظة، يصير مقلوباً".

وبناء على مفهوم الذاكرة يناقش الكاتب بعمق مفهوم "التاريخ" ما التاريخ؟

هل التاريخ أكاذيب المنتصرين، أو أوهام المهزومين؟

أما هو مكرّر، الحكاية القديمة نفسها، التآرجح بين الخيانة والثورة نفسه، الحرب والسلام، الثروة والفقر... الخ؟

لكن ما انتصر له الكاتب من معنى في روايته كان في نظره أن "التاريخ هو ذاك اليقين الناتج عن التقاء خلل الذاكرة بنقص التوثيق".

وهذا التعريف تحديداً يحمل الفكرة الجوهرية للرواية، وهي "اللايقين"، وهذه سمة الإنسان الحديث، الذي لم يعد متيقناً من أي شيء، من وجود إله، أو من ذاته، وذاكرته، وتاريخه، وقراراته، عندما يفقد المرء منا معنى اليقين فسيفقد الحياة نفسها، فقدان المعنى من الوجود، وفقد الدافع للعمل، للإيمان، للحب، للتضحية... إن كان كل شيء خاضعاً للشك، إذا فمن باب أولى أن نشك بوجودنا؟ وفي هذه الحالة أضمن لكم الوصول إلى الجنون، أو إلى "الحقة" الوقحة للإنسان المعاصر، خفة

جعلت يقينها الوحيد تخفيف الشعور بالألم عن الذات، مع تجاهل مطلق لكل القيم والاعتبارات والمواضعات الإنسانية، خفة الأنانية، التي عجزت عن محبة نفسها والآخرين، خفة التحرر من كل قيد واعتبار مقابل "أن تكون مرتاحة" لتحقيق مجدها، خفة إنسان اللايقين، الذي يود تجربة كل شيء، وانتهاك كل المحرمات، ثم ينهي الأمر بخروج سريع من دائرة المسؤولية، هروب الجبناء.

وهذا تحديداً توصيف لحالة (أدريان) العظيم في الرواية! أدريان الذي انتهك كل القيم، ليختار الموت في نهاية المطاف، ليظنه الناس بطلاً في معاناة انتحاره، بينما هو في حقيقة الأمر إنسان تافه، رغم كل ما يردده من مقولات فلسفية، قد يختلف معي بعض قراء الرواية، ولكن المجال مفتوح للتأويل، فالكاتب الذي أثقلنا بمقولات فلسفية، تصلح لاقتباسات نزين بها حائطنا الأزرق الافتراضي، ترك الكثير من الأمور مبهمه، ولم يكلف نفسه تفسيراً، أو حتى إشارة واضحة نتلمس من خلالها خيوط قصته.

فهذه الرواية قد وُلدت من رحم مراسلات بين الكاتب وأخيه جوناثان بارنز الفيلسوف، لذا فهي رواية أفكار أكثر من كونها رواية أحداث، وهذا ما يفسر بطء أحداثها وضبايتها.

بالعودة إلى تأمل شخصية أدريان نجد أنفسنا أمام سؤال: هل يمكن القول إن أدريان كان يعاني من تلف ما؟ ومثله فرونيكا وأنتوني؟

ما يحاول الكاتب قوله هو أن التلف والخلل جزء أصيل من طبيعتنا البشرية، وإن كان الأمر على ما وصف، فعلياً إعادة تعريف التلف، والضعف، إلى مفهوم أكثر إيجابية، لا يحمل قيمة انتقاصية، لأن كلمة

"التلف" تستدعي نقيضها من الكمال والتمام والخلو من النقص، كأن التلف هو خروج طارئ عن الأصل السليم، بينما تاريخ البشرية يُجمع على أن الضعف والنقص مكون أصيل في النفس الإنسانية، التي تخوض معركتها في الحياة لدفعه.

قد يكون إنكار هذا الضعف هو موطن مأساة الإنسان، الذي يظن بنفسه العلو والتمام، بينما يصدمه الواقع بنقائصه، ويمضي حياته في محاولة مداواة جرحه النرجسي.

من المسؤول؟

يخلص الراوي إلى أنه لا يمكن تحميل المسؤولية لفرد واحد فقط، فما يحدث لنا في حياتنا هو خلاصة عملية "التراكم" التي صاغها بمعادلة رياضية معقدة، برموز لا أزعـم أني قد فهمتها، هذه المعادلة كتبها أدريان قبل انتحاره في مذكراته، التي أوصت والدته فيرونيكا بها لأنتوني بعد وفاتها، قد يسأل القارئ: ما علاقة والدته فيرونيكا بالأمر؟ وإن أجبت، فقد حرقت عليه قطعاً متعة الرواية.

ختاماً، فهذه الرواية هي التجلي الأمثل لفلسفة زيجمونت باومان حول "الحياة السائلة" والعيش "في زمن اللايقين"، ولم يكن مصادفة أن يكتب الكاتب من الإشارة إلى الماء في روايته، فحياتنا المعاصرة سائلة مثله، تتخذ شكل الوعاء "الذاكرة" التي نضعها فيه.. حياة لا يقين فيها... هي بلا شك "إحساس بالنهاية".

تفاهة الشرّ: رواية "القارئ"

أثار فوز كيت وينسلت بجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة عن دورها في فيلم The Reader جدلاً واسعاً يماثل في شدته الجدل الذي صاحب ظهور رواية (القارئ)، في عام 1995، للألماني برنهارد شلينك التي اقتبس الفيلم عنها. تعالت صيحات الاحتجاج من بعض النقاد والصحفيين مطالبة بحجب الجائزة، لأن الفيلم يبرّر من منظورهم جرائم النازية، بينما يرى آخرون في الفيلم والرواية طرحاً فلسفياً يستحق المناقشة والمساءلة.

يتكرّر المشهد مراراً، مايكل الفتى المراهق بسنواته الخمسة عشرة، يقرأ لـ هانا السيدة الثلاثينية مقاطع من الأوديسة بعد أن يفرغ من ممارسة الحب، لتشرط عليه لاحقاً، أن يقرأ عليها كتباً في المرات المقبلة قبل الشروع في العلاقة.

تتناوب الصدمة مشاهدين وقارئين؛ من العلاقة التي تجمع امرأة بهذا العمر مع فتى مراهق! ولكن في غمرة دهشتنا، سرعان ما تغيب هانا عن حياة الفتى مايكل كسحابة صيف لم تترك وراءها أثراً يذكر. أية صدمة نفسية اعترت الفتى، بعد أن ذاق معها معنى الثقة بالنفس ودرج خطواته الأولى في عالم الرجولة؟ أيّ أثر سيخلفه رحيلها المفاجئ؟ ألا تترك التجارب الأولى في النفس ندوباً لا تزول؟ ألم تستغل هانا طفولته وتمارس معه شكلاً من أشكال البيدوفيليا؟

أمست هانا هي المرأة التي يرى من خلالها مايكل جميع النساء في حياته لاحقاً، يقارن حبيباته بهانا، بصوتها، ضحكتها، مشيتها. أضحت هانا لعنة حياته، لا يمكنه أن يتحرر من إسارها. يصف مايكل أثر هانا عليه: "الإنكار شكل غير معتاد من أشكال الخيانة، حتى لو قلت وداعاً لذكرياتي مع هانا، فأنا لن أتغلب عليها، بعد هانا لم أهن ولم أهن نفسي أبداً، ولم أحمل نفسي ذنباً، ولم أشعر بالذنب ولم أقع ثانية في حب أحد سيؤلمني فقدته أبداً."

• "لو كنت مكاني ماذا كنت ستفعل؟"

وما أن يستيقظ مايكل من هول الصدمة، ويتابع حياته في دراسة القانون، حتى يشهد ذات يوم محاكمة لعدد من السجانات إبان فترة الحكم النازي متهمات بمقتل 300 امرأة يهودية، حين تركز السنة النار تلتهم النسوة الأسيرات في الكنسية، ولم يستجبن للنداءات المستغيثة. وبقيت الأبواب موصدة، والمفاتيح بحوزة السجانات لم تغادر جيوبهن قط، ولم تعرف الرحمة إلى قلوبهن سيلاً. في غمرة هذه المحاكمة يرفع مايكل رأسه حين يسمع صوت هانا التي كانت ضمن المتهمات، لتتهاوى آخر قلاع حبه المراهق أمامه.

تصل الرواية ذروة تأزمها الأخلاقي، حين تعترف هانا بدورها في الإبقاء على السجينات في الكنيسة وهي تحترق. بل تنكر على القاضي اتهمه لها بانعدام إنسانيتها، وتسأله: "لو كنت مكاني ماذا كنت ستفعل؟"

تفاهة الشرّ

يرد في الرواية على لسان إحدى شخصياتها : "الجلاد ليس خاضعاً لأي أمر. إنه يؤدي عمله، ولا يكره الناس الذين يعدمهم، ولا يأخذ ثأره منهم، إنه لا يقتلهم لأنهم عقبة في طريقه، أو لأنهم يهددونه أو يهاجمونه. إنهم مجرد أمر غير ذي بال بالنسبة إليه، لدرجة أن بوسعه أن يقتلهم بالسهولة نفسها التي يمكنه بها ألا يقتلهم".

إن كان من اليسير علينا محاكمة راسكولينكوف بطل رواية (الجريمة والعقاب) لدوستويفسكي، إذ اعترف بجرمه ودوافعه النفسية والفكرية في مقتل المرأة العجوز التي وصفها بالقملة. فإننا ندخل في متاهة أخلاقية فلسفية مع رواية (القارئ).

لم تسأل هانا نفسها عن مسؤوليتها الأخلاقية ودورها في عمليات الإبادة النازية قبل المحاكمة. فالشرّ الصلب الذي وصفه زيجمونت باومان والذي يعتمد على مرجعية أخلاقية صلبة، من كره أو حقد، لم يكن حاضراً في قصة هانا، فهي لم تقتل النسوة لأنها تكرههن، أو لأنها تكنّ لهنّ مشاعر العداء، كل ما في الأمر أنها كانت تنفذ تعليمات عليا دون أي تفكير، دون أن يكون لها رأي شخصي خاص فيما يحدث.

يستحضرني مشهد الفيلسوفة الألمانية حنة أرندت، والسيجارة لا تفارق يدها، وهي تلقي محاضرتها حول تفاهة الشرّ في الفيلم الألماني الذي يتناول سيرة حياتها الفكرية في الستينات من القرن العشرين. بعد حضورها جلسات محاكمة الضابط النازي أدولف آيخمان في القدس.

حين تقول: "أعظم الشرور هي شرور يرتكبها أشخاص نكرات، ليس لديهم أي دافع ولا قناعات وليسوا سيئين، وليس لديهم غايات شيطانية، يرتكبها أناس يرفض الواحد منهم أن يكون شخصاً".

إن كانت أرندت ترى أن أعظم المجازر قام بها أناس مثل آيخمان لا يكونون أية مشاعر عدائية أو كره للضحية. فهذا لا يعني انتفاء تهمة الفساد الأخلاقي.

تمثل هانا النسخة الأنثوية من شخصية آيخمان النازية. فهي قد تورطت في عمليات الإبادة، مدفوعة بما أسماه زيجمونت باومان بـ(غريزة إتقان الصنعة).

إذ انصاعت غريزيا لتنفيذ الأوامر، دون مساءلة أخلاقية، حول إن كانت تلك الأوامر التي تدفعها لترك النسوة يحترقن في الكنسية، تعد أمراً أخلاقياً أم لا. فالشر يكمن في التفاصيل اليومية حتى يبلغ حد الاعتقاد. عندها نصل إلى مرحلة العمى الأخلاقي كما أسماها باومان.

تستدعي هذه الأزمات الأخلاقية ضرورة وضع المجتمع في قفص الاتهام في محكمة الأخلاقيات. والطريق الوحيد إلى الحفاظ على الأخلاق هو العصيان، وأن نضع أوامر الأخلاق فوق جميع الأوامر الأخرى.

لكن ألم تقدم هانا على تصرفاتها في ظل دولة كانت ترى في تلك الأفعال أموراً قانونية؟

يدفعنا هذا السؤال إلى التطرق لنظرية بول ريكور الذي تحدث عن (المسؤولية الإجرامية) التي يتحمل فيها الفرد مسؤولية الذنب، بينما في (المسؤولية السياسية) يتحمل النظام السياسي عبء العمليات الإجرامية. وفق هذا التقسيم يمكن القول إن هانا كانت مجرد موظفة إدارية في نظام مجرم، وهي تمثل نفسها، ولا تمثل النظام النازي بمجمله. والشر الذي قامت به يدل على شخصية سطحية تخلو من العمق. فالشر ليس شيئاً جذرياً في تركيبها النفسية. لكنّ هذا الأمر لا ينفي أيضاً مسؤوليتها عن أفعالها، فهناك الكثيرون ممن وقفوا ضد هذا النظام، ممن خسروا وظائفهم، مثل والد مايكل، أو حتى قتلوا.

تصاب آمالنا بمقتل حين ندرك أن القانون في الدول لا يرتبط دوماً بقيم العدالة أو الإنسانية، فالعبودية كانت مشروعة قانونياً، والتمييز العنصري كذلك. فما الذي يكفل لنا أن تكون القوانين عادلة؟

هذه المعضلة الأخلاقية تناولها كل من المفكرين ناعوم تشومسكي وميشيل فوكو في مناظرة تلفزيونية شهيرة في عام 1971، ناقشا فيها متى يكون عصيان القانون عملاً أخلاقياً. ذهب فيها تشومسكي إلى القول بأن القوانين قد تتعارض مع العدالة، فقد تكون الكثير من التشريعات قانونية لكنها تخلو من العدالة. نلمح في حوار مايكل مع الرجل العجوز الذي أوصله بالسيارة إلى المعتقل، والذي يبدو أنه كان جندياً نازياً فيما مضى. بعضاً مما طرحه المفكران السابقان في مناظرتهم.

يسأل مايكل: "ما هو القانون؟ هل ما يوجد في الكتب، أو ما يبقى بالفعل، ويتبعه المجتمع؟"

أم أن القانون هو ما يجب تطبيقه واتباعه، سواء كان في الكتب أم لم يكن؟

- آه، أنت تريد أن تفهم لماذا بوسع الناس ارتكاب مثل هذه الأشياء الفظيعة؟ ما الذي تريد أن تفهمه؟ أن الناس تقتل بدافع الشغف، أو الحب، أو الكره، أو من أجل الشرف، أو الانتقام، أهذا ما تريد أن تفهمه؟ لكن الناس، الذين قُتلوا في المعسكرات لم يفعلوا شيئاً للأشخاص الذين قتلوهم، أهذا ما تريد أن تقوله؟ هل تقصد أنه لم يكن هناك سبب للكره ولا للحرب؟"

• أينفي ارتكاب جرم مهما عظم شأنه الجانب الإنساني للمجرم؟

حرصت هانا في علاقتها مع مايكل على طقوس الاغتسال، فقد كانت تلك الطقوس ملازمة لعلاقتها به، بل إن بيتها كان يعبق بروائح المنظفات. يمكننا القول إن حرص هانا على النظافة والاغتسال يعكس رغبة خفية في التطهر الروحي يشابه التطهر الجسدي الذي تقوم به.

يقول مايكل: "في الماضي أحببت بشكل خاص رائحتها. دائماً ما كانت تفوح منها رائحة طازجة، رائحة حمام منعش وملابس منعشة.."

كانت هانا تشعر بأنها مسؤولة بطريقة أو بأخرى عن مايكل، كان دائماً في نظرها (الولد) أو (الفتى) كما كانت تحب أن تناديه.

كانت هي من تقود هذه العلاقة وترسم مسارها، ولا تتوانى عن استخدام القوة والعنف، إن شعرت بما يجرح كرامتها، ومع ذلك كانت تشعر بخجل لا يوصف أمام مايكل بسبب أميتها، ذاك هو سرّها الذي دفعت ثمنه غالياً فيما بعد. تصف هانا حالتها بقولها: "دائماً ما كان يتتابني شعور بأنه ما من أحد فهمني على أي حال، ما من أحد عرف من كنت، وما الذي جعلني أفعل هذا أو ذاك، وأنت تعرف عندما لا يفهمك أحد، فلا أحد يطلب منك تفسيراً، ولا حتى هيئة المحكمة كان يمكنها محاسبتني، لكن الموتى يمكنهم ذلك... كانوا في السجن معي كثيراً، كانوا يأتون كل ليلة، سواء أردتهم أم لا. قبل المحاكمة كان لا يزال بوسعي طردهم عندما يريدون المجيء."

ليس هناك شيء متأخر.

أدركت هانا لاحقاً قبح جرمها، وحاولت التكفير عنه، بالتخلص من أميتها، فتعلمت في السجن القراءة والكتابة، وعكفت على قراءة ما يسمّى أدب الضحايا، إلى جانب قراءة سير الجناة، وخصصت أموالها للناجية من المحرقة بعد موتها.

• فهل هناك فعلاً علاقة بين الأمية والأخلاق؟

يعبر مايكل عن موقفه من الأمية قائلاً: "الأمية هي التبعية، وبعثورها على الشجاعة لتتعلم القراءة والكتابة، تقدمت هانا من التبعية إلى الاستقلال، وهي خطوة ناحية التحرّر."

لكن ماذا عن مئات العلماء، والمهندسين وأصحاب الشهادات العليا الذين انخرطوا في عمليات الإبادة؟ ألم يشفع لهم علمهم بالتمتع بحس أخلاقيّ سامٍ؟

قد تكون الإجابة مكنونة في طبيعة الكتب التي كانت تقرؤها هانا، فقد كانت تطالع الأدب، الأدب بما يحمله بين جوانحه من قيم إنسانية، من روح، وعاطفة، من سبر لأغوار الذات الإنسانية.

فالأدب هو خلاصة رؤية الكاتب للحياة والوجود. هو تعبير عن خصوصية (الأنثى) وتفردّها. وذلك ما كانت تفتقده هانا حين كانت تعمل في المعتقلات النازية بأسلوب آلي يفتقر إلى إعمال العقل والعاطفة. بل إن هانا قد أصبحت قادرة على تشكيل رأي نقديّ أدبيّ خاص بها كما في قولها: "قصائد جوته أشبه بالمنمنمات في إطار جميل".

الأدب ينمّي الإحساس بالذات والآخر، كما تقول جورج اليوت يجعلنا نرى في السارق أكثر من مجرد سارق، وفي القاتل أكثر من قاتل. يدفعنا لتلمس جوانبهم الإنسانية الأخرى.

الأدب هو مسيرة نحو التطهر الروحاني، معاشة لحيوات أخرى، يصفه مايكل بقوله: "كنت مندهشا كيف يمكن للأدب القديم أن يُقرأ كما أنه كان أدباً معاصراً، بالنسبة لأي شخص يجهل التاريخ، من السهل رؤية الأزمنة الأولى في بساطة كأنها طرق للحياة في بلاد أجنبية."

العتبة العنوانية للرواية بلغتها الألمانية تعني القارئ الذي يقرأ بصوت عالٍ، هذا الفعل الذي ينطوي على معنى المشاركة، ووجود متلق ينصت للآخر. يقول مايكل عن التسجيلات الصوتية للكتب التي كان يرسلها إلى هانا وهي في السجن: "كانت القراءة بصوت عالٍ طريقي للتحدث إليها ومعها." يحمل العنوان في طياته دعوة لمحاربة الأمية، ونشر ثقافة القراءة. وتأتي نهاية الرواية معززة لهذا التأويل، إذ تخصص أموال هانا بعد موتها لدعم جمعيات يهودية لمكافحة الأمية.

"الماضي لا يموت أبداً، بل هو حتى ليس بماض انقضى وزال".

وليم فوكنر

يلوح في الأفق سؤال حول المغزى من توظيف علاقة امرأة ثلاثينية مع مرأق؟

تتمهى شخصية هانا مع ماضي ألمانيا النازية، فهي من جيل الآباء الذي عاصر تلك الحقبة التاريخية السوداء. بينما يمثل مايكل (الجيل الثاني بعد الحرب).

يبدو أن الكاتب قد عمد إلى استحضار الماضي لمحاكمته من خلال شخصية هانا، فيما بات يعرف في ألمانيا بأدب الأب Father Literature، وهو الأدب الذي يساءل الآباء عن دورهم في الحرب. فالرواية محاولة من الجيل الثاني للتصالح مع جيل آباؤهم إبان المجازر النازية.

يقول روبرت إيغلستون: "لا تسعى الرواية المعاصرة إلى أن تكون انعكاساً للتغيرات الاعتيادية التي تحصل على صعيد فهمنا للماضي فحسب، بل ترمي لمساءلة الكيفيات التي ننتمي بها للماضي وكذلك مساءلة تجربتنا الإنسانية بشأن ماضوية الماضي ذاتها."

تضجّ الرواية بتساؤلات الجيل الثاني الذي شعر بهول ما حدث. باختلاف الماضي عن الحاضر هو تحديداً ما يجعله مدهشاً، ومستعصياً على الفهم أحياناً أخرى.

تطرح الرواية تساؤلاً: "كيف بوسع هؤلاء الذين، الذين ارتكبوا جرائم النازية، أو شاهدوها تحدث، أو أشاحوا بوجههم عنها عند حدوثها، أو تسامحوا مع المجرمين ممن بينهم بعد عام 1945 أو حتى قبلوها، كيف بمقدورهم أن يكون لديهم شيء ليقولوه لأبنائهم؟ لكن على الجانب الآخر كان الماضي النازي يمثل قضية حتى بالنسبة للأبناء، الذين لم يستطيعوا اتهام آبائهم بأي شيء أو لم يرغبوا في ذلك. بالنسبة إليهم، الاشتباك مع الماضي النازي لم يكن مجرد شكل من أشكال صراع الأجيال، إنما كان القضية نفسها."

• لكن ماذا عن دور الأجيال الحاضرة؟

لم يقدم مايكل صورة مشرقة عن الأجيال الحاضرة، حين أثر الصمت، ولم يقدم شهادته حول أمية هانا، فهي وإن اعترفت بكتابة التقرير الأمني الذي أدانها، خوفاً من اكتشاف أميتها، إلا أن مايكل كان بإمكانه تقديم

شهادته التي تضمن جزاء عادلاً لها، وأن تأخذ العدالة مجراها، وتنال باقي المتهمات نصيبهن، ليأخذ الحق العام نصابه. لكنه انصاع لنصيحة والده الفيلسوف الذي يرى أن على الإنسان ألا يميل على الآخرين اختياراتهم، وبما أن هانا اختارت أن تحتفظ بسر أميتها، فعلى مايكل أن يحترم رغبتها.

يدفعنا موقف والد مايكل إلى التساؤل حول أخلاقيّة هذه الفكرة، حين تصبح الذات هي المرجعية الأخلاقية، هل يحق لإنسان احترام اختيارات الآخرين إن كانت ستتسر على مجرمين آخرين كما في حالة هانا حين أفلتت باقي النسوة من العقاب الذي يستحققنه؟

هل يمكن احترام خيارات الآخرين إن كانت ستجلب لهم مزيداً من البؤس؟

ألا نحتاج إلى مرجعية أخلاقيّة كبرى نحتكم إليها في هذا الأمر، أم علينا أن نتقبل حالة السيولة الأخلاقية التي تجعل من الذات الفردية مرجعاً أخلاقياً؟

هل يمكننا أن نعدّ تصرف مايكل نوعاً من الجريمة الأخلاقية حين سكت عن تقديم شهادته؟

من المسؤول الحقيقي عن الكوارث التي لحقت بالإنسانية في عصر الحداثة؟

لعل دراسة التاريخ، وتاريخ القانون بشكل خاص، بعيداً عن النهج المدرسي، الذي لا يرى فيه سوى مادة للحفظ، يستظهرها الطلبة بشق الأنفس. تكون إحدى السبل لمحاولة فهم الحاضر واستشراف المستقبل. فعندما يفقد الناس ذاكرتهم، فإنهم يعجزون عن نقد أنفسهم والعالم من حولهم. إن بعضاً مما تفتقده الشعوب في عالمنا هو (مراجعة الذات ونقدها) عبر تاريخها الحضاري والتشريعي.. لكننا نداوي جرحنا النرجسي وانهزاميتنا بالتلفع بصفحات متوهمة عن تاريخ مشرق لعبت به أيدي المؤرخين، فنبقى كما نحن، متسرلين بأسئلة لا تنتهي حول سبب تخلفنا.

يقول مايكل: "يبدو واضحاً تحديداً كيف يأتي الماضي والحاضر معاً في واقع واحد، هنا، الهرب ليس انشغالاً تاماً بالماضي، بل تركيزاً محدداً على الحاضر والمستقبل يُغفل الطرق عن إرث الماضي، الذي يسمننا بالعار، ومعه علينا أن نعيش".

لم يكن من باب المصادفة أن يختار المؤلف ملحمة الأوديسة لهوميروس ليلقيها مايكل على مسامع هانا وهو صبي، وليعيد تسجيلها وإرسالها إلى هانا في سجنها، فالأوديسة في نظره "قصة العودة إلى الديار، لا يظلّ البطل فيها، إلا لينطلق منها ثانية، الأوديسة هي قصة حركة ذات غاية وبلا غاية، ناجحة وعقيمة. ماذا يكون تاريخ القانون غير ذلك".

هل يمكن لمايكل أن يتنكر لhana بعد كل تلك السنوات؟ وهل يمكن لألمانيا أن تتنكر لماضيها؟ ألا يحتاج الخروج من نفق الماضي المظلم إلى

مدّ يدّ العون لقاطنيه؟ تماماً كما احتاجت هانا إلى من يتولى مساعدتها في تلبية احتياجاتها المعيشية بعد أن أمضت ثمانية عشر عاماً في السجن؟ يحيل هذا التساؤل إلى الحديث عن مسؤولية المجتمع تجاه السجن المفرج عنه، ودراسة سيكولوجيته، يقول الكاتب: "فليس من السهل بعد ثمانية عشر عاماً المضي في المدينة لأول مرة، والذهاب للتسوق، والتعامل مع السلطات، والذهاب إلى المطعم، فعل ذلك مع شخص آخر يساعد كثيراً."

ومساءلة الماضي ضمن إطار جمعي تفيد كثيراً، لتخرج ألمانيا من أسر ماضيها النازي. إذ تنهض شخصية هانا مع ذكرى الماضي النازي لألمانيا في الرواية.

قد تكون لغة الرواية في الكثير من فصولها تخلو من الزخرفة الفنية، بل تتصف أحياناً بأنها لغة مباشرة تناسب طبيعة عمل مؤلفها رجل القانون. إلا أنها تحمل روحاً متأججة بلهيب عاطفة جارفة في مقاطع عدة، في العاطفة المورّعة بين حبّ مراهق ماضٍ لا يمكن الانفكاك منه، وبين واقع يستهجن تلك المشاعر. كحال مايكل بعد موت هانا حين يتخيلها في كل مكان، تحمل الأكياس، تركب السيارة، تتحدث الإنجليزية التي لا تعرفها من الأساس. طيف هانا يلاحقه في كل مكان، يشكو حباً ضائعاً: "اشتياقي لـ هانا أصبح قوياً لدرجة مؤلمة. قاومت الاشتياق. وتجادلت ضد واقع هانا وواقعي، وواقع أعمارنا، وواقع ظروفنا."

كنس المدخنة: رواية "عندما بكى نيتشه"

يقول فريدريك نيتشه في كتابه (العلم المرح): "لا نسمع إلا الأسئلة التي نستطيع أن نجد لها أجوبة."

زوبعة من التساؤلات أثارتها رواية (عندما بكى نيتشه) للدكتور إرفين. د. يالوم، أسئلة لم تعد تكتفي بتلك الإجابات المعلقة الجاهزة التي تتصدى للحكم على نيتشه وفلسفته الجدلية التي أثارت استهجان الكثيرين. فكما قال نيتشه في كتابه (هكذا تكلم زرادشت): "كل من يفكر الناس به كثيراً تحوم حوله الشبهات".

ماذا لو كنتُ في ضيافة نيتشه الآن، هل يمكنني أن أدفعه للكلام؟ ألم يصف نيتشه ذاك الحوار بقوله: "إنك تتساءل عن حديث لا يتم إخفاء شيء فيه اسمه الحقيقي الجحيم. أن يكشف المرء عن نفسه لشخص آخر هو مقدمة الخيانة والخيانة تجعل المرء مريضاً".

ومع ذلك فقد غامرت في أحلام يقظتي، لأحاكي حواراً متخيلاً على ضوء رواية (عندما بكى نيتشه) لأرقب عن كثب أبطال الرواية: نيتشه، والدكتور جوزيف بريور، والقاتنة لو سالومي، وبيرثا، وسيجموند فرويد. بيد أن نفسي تهفو لمحادثة نيتشه دون غيره.

فها هي ذي البوابة الحديدية الصدئة في منزل الدكتور جوزيف بريور -الأب الروحي لطريقة العلاج بالكلام- تهتز بعنف، فقد صفقها نيتشه بكل قوة (الإنسان المتفوق) الذي طالما صدع بذكره نبيه زرادشت.

على الأريكة الجلدية - والتي لا أضمن بأي حال من الأحوال جودتها - مدّ نيتشه ساقيه، ورفع يده اليمنى ليمسّد شاربیه اللذين يصلحان عشاءً للطيور، تأملته طويلاً. ثم ناولته سوطاً. كيف لا؟! وهو القائل: لا تذهب إلى النساء إلا والسوط معك! لكنه لم يدر أن الزمن قد تغير. وأصبحت النساء يسخرن من سوطه ووصاياه الناقمة!

ارتفع صوتي متحدية إياه في سريّ: هاك سوطك يا نيتشه! لنبدأ الآن، بروفيسور نيتشه، هل أزعجك ما كتبه عنك الدكتور (إرفين.د. يالوم) في روايته (عندما بكى نيتشه)? أرجوك خذ نفساً عميقاً، استرخ.. أعلم جيداً أنك متعب، وأن نوبات الشقيقة لا تفارقك مؤخراً.

التفتَ إليّ نيتشه، انفرجت شفتاه عن ابتسامة صفراء، وارتفع صوته الواهن الذي مازال يتشبّث ببقايا القوة وأجابني: لا شيء يدعو للانزعاج. فالرواية تبقى رواية، أي أنها جنس أدبي متخيل، وهي رؤية الكاتب للأحداث التي أضفى عليها فلسفته.

- وكأنك تشير إلى ما قاله بول ريكور: "السردي يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية. جاعلاً من تاريخ الحياة قصة خيالية أو قصة تاريخية. شابكاً أسلوب العمل التاريخي الحقيقي للسير بالأسلوب الروائي للسير الذاتية الخيالية."

نيتشه: تماماً، لا أخفيك، فقد أعجبت بقدرة الدكتور يالوم على ربط خيوط روايته، وكيف استطاع نسج رواية من شخصيات حقيقية، لكنها

لم تلتق في أرض الواقع، فلم تجمعني -كما تعرفين علاقة أو صلة مع الطبيب و المحلل النفسي المشهور دكتور جوزيف بريور، ولم ألتق فرويد، رائد مدرسة التحليل النفسي، لا شك أن علاقتي بلوسالومي، تلك الشيطانة البغيضة، كانت علاقة حقيقية، لكن لم تطلب لو سالومي من الدكتور بريور أن يعالجني كما ورد في الرواية .

- إذا يمكننا أن نقول إن هذا التمازج والتقاطع والتبادل والتشابك بين التاريخ و الخيال بوساطة السرد أنتج تشكيلاً جديداً يكون قادراً على التعبير عن حياة الإنسان بأفضل مما يعبر عنه التاريخ وحده، أو السرد الأدبي بذاته على حد توصيف بول ريكور .

نيتشه: يبدو أن الدكتور يالوم يمتلك مخيلة أدبية خصبة، وقدرة متميزة في توظيف معرفته الطبية في علم النفس ومعرفته الفلسفية في كتاباته الروائية، فقد سمعت البعض يتحدثون عن روايته: (علاج شوبنهاور)، و (مشكلة اسينوزا)، يبدو أن لديه شغفا بالكتابة عن الفلاسفة فيما أرى. هذا التوظيف الفني للفلسفة مع علم النفس يسلط الضوء على دورهما في التخفيف من بؤس الإنسانية.

- تماماً مسيو نيتشه، فقد صدرت في الآونة الأخيرة عدة كتب تتحدث عن الدور العلاجي للفلسفة مثل كتاب آلان دو بوتون بعنوان (عزاءات الفلسفة)، وكتاب سعيد ناشيد (التداوي بالفلسفة).

مسيو نيتشه، لا أقصد أن أوقع بينك وبين بعض قرائك، ولا أن أمشي بالنميمة بين الناس، لكن البعض يرفض أن يسمى كتاباتك بالكتابات

الفلسفية، إذ إن للفلسفة لغتها الدلالية الصارمة، أما لغتك في كتاباتك فتميل إلى اللغة الأدبية الشعرية، لغة محملة بالمجاز ومفعمة بالإشارة والتخيل، فأتت بعض نصوصك شذرات من الشعر الانفعالي، قد يكون هذا هو السبب وراء الانتشار الكبير لشذراتك الفلسفية بين القراء، وقد قيل إنك نزعت عن الفلسفة هيبتها، وأنزلتها من برجها العاجي، حين أصبحت متداولة بكثرة الآن، قد تستغرب مسيو نيتشه من حجم الاقتباسات من أقوالك وكتاباتك التي غزت صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، وبما أنني بدأت جلسة النميمة هذه، فدعني أصارحك أيضا بأن هناك من يقول إن الانتشار الواسع الذي حظيت به رواية الدكتور يالوم (عندما بكى نيتشه) يعود إلى الاقتباسات التي وظّفها يالوم من كتبك و جاءت على لسانك، لأنه أحسن توظيف شذراتك الشعرية، مما منح الرواية جمالاً وأثرى محتواها الفلسفي المشحون بطاقة انفعالية هائلة. قاطعني نيتشه قائلاً: دعيني أقتبس هاهنا من أقوال معلمي شوبنهاور: "إن موهبة رؤية البشر والأشياء أحياناً كأطياف أو صور رؤيوية، علامة على إمكانية فلسفية وهكذا فإن الإنسان الذي يستجيب إلى المنبهات الفنية يتصرف تجاه الواقع الرؤيوي كما يتصرف الفيلسوف تجاه الواقع الوجودي." من الضروري على الفلسفة أن تحدّ من التفكير المنطقي الصارم. وتعود إلى الجانب الوجداني الذي يمثله أسلوب السرد الروائي. العودة إلى ما يعتمل في أنفسنا من عناصر بدائية للارتشاف من نبع العاطفة.. حتى ولو أدى ذلك إلى تحطيم الفكر التحليلي."

أطرقتُ أفكّر، من أين أبدأ يا ترى؟ ماذا عن (كنس المدخنة) ذاك المصطلح الذي أطلقه الدكتور جوزيف بريور على عملية العلاج بالكلام. لنبدأ سيد نيتشه بتحرير أفكارك ومشاعرك من عالم اللاشعور وننطلق كما فعل معك دكتور جوزيف بريور في مناقشة بعض ما ورد في الرواية، وأقدر لك تعاونك فأنت من قال:

"إن قيام المرء بتحليل نفسيته ليست مهمة سهلة" ما مكن صعوبة ذلك بروفيسور نيتشه؟

أجابني بصوت متهدج: الخوف من المواجهة. الخوف من الانفراد بالذات والكشف عن طبقاتها، فالإنسان في حقيقة الأمر، ذوات متعددة، كتلة من التناقضات، يخاف من الوحدة حتى لا يواجه ذواته وتناقضاته. قاطعته قائلة: تماماً، الرعب الأكبر!! يقول سوفوكليس: "العجائب كثيرة، وليس هناك ما هو أعجب من الإنسان."

فهذا كارل غوستاف يونغ يشير في كتابه (التنقيب في أغوار النفس) إلى الخوف من مواجهة الذات فيقول: "إن الانتقاص من قيمة النفس ومقاومة التنوير السيكولوجي قائمان إلى حد كبير على (الخوف المريع) من الاكتشافات التي قد تنجم عن التنقيب في أغوار الخافية."

كما يتحدث إريك فروم في كتابه (الإنسان من أجل ذاته) عن (رهاب الانفراد) وتخوفنا من الانفراد بذواتنا فيقول: "الألنا نعتقد أننا سنكون في صحبة بالغة السوء؟ أعتقد أن الخوف من أن نكون وحيدين مع

أنفسنا هو إلى حدّ ما شعور بالارتباك يقارب (الرّعب) من رؤية شخص معروف وغريب في وقت واحد، فنخاف ونولي الأدبار، فنضيق بذلك فرصة الاستماع إلى ذواتنا ونستمر في جهلنا لأنفسنا".

تابع نيتشه: أتعلمين ما هو دليل التحرّر؟ ألا يشعر المرء بالخجل أمام نفسه. على كل حال على الإنسان أن يكون نفسه، أن يتقبّل ذاته، أن يمتلك إرادة حرة، تدفعه ليني مستقبله وأن يرضى بها أراد. وأن يتحمّل المسؤولية الأخلاقية لأفعاله، لقد قلت يوماً (إن النمو هو مكافأة الألم) فنحن لا نتعلم إلا من الألم والمغامرة، لأن العيش بأمان خطر مميت، أي يجب أن يكون في داخل المرء فوضى وجنون مؤقت حتى يولد نجماً راقصاً. على الإنسان أن يمتلك هدفاً يسعى إليه ومن لا يمتلك خطة حياته، فمعنى ذاك أن يترك وجوده يصبح صدفة. فلا بد للإرادة القوية من هدف كبير. فليعيش الإنسان عندما يعيش! إنّ الموت يفقد رعبه إذا مات المرء بعد أن يكون قد عاش حياته بالكامل، أما إذا لم يعيش المرء في الزمن الملائم، فعندها لا يستطيع أن يموت في الوقت المناسب. ابن نفساً جديدة فوق رماد حياتك القديمة، فلكي يصبح الإنسان قوياً يجب أن يضرب أولاً بجذوره عميقاً في العدم ويتعلم كيف يواجه أقصى درجة من وحدته. هناك أمر آخر، إننا نخاف أن نمارس (تشریحاً أخلاقياً) لذواتنا، لنكشف عن دوافعنا الحقيقية الخفية وراء تصرفاتنا التي ندّعي دوماً أسباباً ودوافع أخلاقية لها، بينما هي في حقيقة الأمر ليست سوى تمثيل لأنانيتنا! نحن لا نتصرف تصرفاً إلا إذا كان لنا من ورائه منفعة.

تسمّرت عيناه على الساعة الرملية، التي طالما وصف الوجود بها، فالساعة الأبدية للوجود تقلب رأساً على عقب مراراً وتكراراً في عود أبديّ. وأردف قائلاً: لكن تذكري، إنّ على كل شخص أن يختار مقدار الحقيقة التي يمكنه أن يتحملها.

- ولكن يا بروفيسور هل تجاهل بعض الأمور يعني انتفاءها من الوجود، بحجة أننا لا نحتمل ذلك المقدار الذي تحمله من الحقيقة؟! أليس علينا المواجهة مهما كانت الحقيقة؟! أجابني بهدوء: الحقيقة هي أيضاً وهم! لكنه وهم لا يمكننا أن نعيش بدونه.

- أعتذر على مقاطعتك مرة أخرى يا بروفيسور لكن، هل تقصد بقولك "الحقيقة وهم" نسبية الحقيقة؟ ألا تجد أن هذه النسبية قد جعلت من حياتنا الحديثة (حياة سائلة) كما سماها زيجمونت باومان، حيث انعدمت المرجعيات الكبرى التي تحدّد الحقائق وبات الإنسان مرجعية نفسه، يشكّل الحقائق وفق مصلحته! ولم تعد هنالك أرض صلبة نقف عليها في نقاشاتنا، فالكّل يصرخ بأن الحقيقة هي ملكه وهو مبدعها!

مكتبة

t.me/soramnqraa

تنهد قائلاً: لا بد أنك تعرفين موقفي من الإله!

التقت عيناى بعينه الواهتين، وأجبتة: بالتأكيد بروفسور نيتشه، أنت صاحب مقولة (موت الإله) لكن إذا لم يكن الإله موجوداً فكل شيء مباح! اندفع بالإجابة: ليست الأكاذيب هي أعداء الحقيقة، بل القناعات. عندما ندرك سرّ هذه العبارة قد يتغير فهمك قليلاً، قناعة أن تخضعي لقوة كبرى وتذلي لها طلباً للعون، لن تحقق لك معنى وجودك الذي يجب أن يكون لغاية كبرى وهي تحقيق وجود الإنسان المتفوق أو الأسمى. إن مخاوف الموت والنسيان واللامعنى هي التي تغذي جذوة الإيمان.

- أجبتة: لكن هذا الإنسان المتفوق الذي وصفته لا يتورّع عن إلقاء المقعدين والضعفاء إن وجدهم على طرف حفرة إن كانوا سيعيقون سبيله! أيّ أخلاقية هذه! وأي إنسان أسمى سيكون في تحرير الوحش الكامن فينا! إذاً كل شيء مباح لديك!!! تماماً كما في فلسفة إيفان كارامازوف التي حدثنا عنها دوستوفسكي.

اندفع نيتشه بانفعال قائلاً: اختاري معاركك، واعلمي أن أساس العيش بهناء هو أن تخضعي أولاً ما هو ضروري لإرادتك ثم أن تحبي ما أخضعته.

- كلامك يا مسيو نيتشه حول الإرادة المطلقة مغرق في تفاؤله، فهو يذكرني بمحاضرات عددٍ من مدربي التنمية البشرية- لا أقول كلهم - أولئك الذين يصورون لنا الحياة وكأنها تنتظر منا (كبسة زر واحدة)، حتى تستجيب لإرادتنا، يضحون في النفس آمالاً زائفة حول أفكار

موهومة مثل: أنت صانع حياتك، لا تكن إنساناً عادياً، يزرعون في النفس فكرة أنّ الإنسان على كل شيء قدير، متجاهلين أن حياة الإنسان هي محصلة لمجموعة عوامل بيولوجية واجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية، وهناك أمور لا يمكن له أن يغير مسارها، قد يكون لها تأثير مفصلي على حياته. هذه الإرادة المطلقة هي وهمٌ مطلق، فلم يحصد معتنقوها سوى اليأس والخيبة، حين صدمهم الواقع بحقيقته. التفت إليّ الدكتور جوزيف بريور، فإذا به يقف قرب الأريكة، وفي خطوة حانية، وضع يده على كتف نيتشه وقال:

بروفسور نيتشه قد اخترت وحدتك لتكون إنساناً متفوقاً، لكنك لم تحب ما اخترت لأنه يتنافى مع إنسانية الإنسان وميله للحب ومخالطة الآخرين. إنّ الجرح الذي أدمى قلبك وينزف بحب لوسالومي قد حولته إلى سخط وقنابل كراهية شعرية تقذف بها جنس النساء.

كيف للإنسان أن يحيا بدون حبّ؟ كيف له أن يعيش بدون أصدقاء؟! كيف للإنسان أن يتعالى على ضعفه وهو مكون أساسي من مكونات ذاته؟ أليس في البكاء والدموع راحة للقلوب المتعبة؟ لماذا علينا أن نكون (إنساناً أعلى؟) أعلى على من؟؟؟ على إنسانيتنا! وماذا ينفعنا تعالينا على طبيعتنا!

لا يا فريدريك نيتشه، فالنفس الإنسانية تميل إلى الضعف كما تميل إلى القوة، تحتاج إلى علانية الدمع كما تحتاج إلى كتمان الأسرار، يرنو المرء منا إلى صدر دافئ يحتوي هشاشة روحه كما يسعى ليقف صامداً كالجبل أمام الغرباء.

نيتشه أنت رجل مفعم بالعاطفة، تتخذ من فلسفة القوة درعاً تحتمي به من رقة روحك. أتُنسى يوم انتحبت حين رأيت الخوذيّ يجلد الحصان بالسوط؟! أتذكر الانهيار الذي أصابك حينها ودخلت على إثره مصحة الأمراض العقلية؟ هذا الخوف المحموم من الموت قبل أن نحيا حياتنا هو ما أشاطرك به يا فريدريك. عندها (بكى نيتشه) بكى فيلسوف القوة والإرادة الحرة والإنسان المتفوق، بكى دموع الاستسلام إقراراً بضعفه البشريّ.

وددتُ لو طال حديثنا أكثر، مشاعر مضطربة نازعتني، لكن مما لا شك فيه، هو أنه فيلسوف قد سبق عصره وقد صدقت نبوءته حين قال إن كتبه ستُقرأ وتُفهم بعد مئات السنين.

لم أرغب أبداً أن ينتهي هذا الحلم دون أن أرى أثراً لتلك المرأة الفاتنة (لو سالومي) التي أسرت قلوب عدد من العلماء والشعراء والفلاسفة، وسقطوا صرعى عشقها. كانت لو سالومي تقف خلف الباب تتسمع لأحاديثنا، تناولت معطف الفرو، أصلحت قبعتها، أخذت رسالتها التي كتبها في بداية الرواية إلى الدكتور جوزيف بريور حين طلبت منه مساعدة نيتشه، بعد أن حطمت قلبه، وسحرت قلب الدكتور جوزيف بجاذبيتها وحذّرت من أن مستقبل الفلسفة الألمانية في خطر. تناولت تلك الرسالة من بين حزمة أوراق تركها جوزيف على مكتبه. وانطلقت تبحث عن صيد جديد...

مراقبة الحياة أم المشاركة فيها؟: رواية "علاج شوبنهاور"

يقول نيتشه في كتابه (العلم المرح): "ما فائدة كتاب إذا لم يحملنا أبعد من جميع الكتب".

هذا السؤال أطرحه على نفسي كلما أمسكت كتاباً وشرعت في قراءته، ما الجديد الآن؟ ما العواصف التي سيثيرها في عقلي وقلبي؟

لا أزعج أبداً أنني من المعجبات بشوبنهاور ولا بصورته العابسة على غلاف الرواية، فليس ذاك ما دفعني لقراءتها. لكنني كنت أعلم جيداً أنني سأجد ضالتي القرائية، بعد أن أصابتنني لعنة الملل، وستنقذني مؤلفات الطبيب النفسي (إرفين. د. يالوم) من حالتي هذه، خاصة بعد تجربتي القرائية الأولى له مع رواية (عندما بكى نيتشه).

(علاج شوبنهاور) علت وجهي ابتسامة صفراء وأنا أقرأ عنوان الرواية، وأتخيل شوبنهاور إمبراطور التشاؤم معالماً!! وتردد السؤال: هل سيكون موضوع الرواية عن علاج أبتدعه شوبنهاور؟ أم عن علاج لسوداوية شوبنهاور ومعالجة روائية لفلسفته؟

حملت العتبة العنوانية للرواية تلك الإشكالية المشوقة التي يتنوع على إثرها أفق توقعات القراء من النص. يبدو أن يالوم يبدع في اختيار عناوين صادمة لرواياته تفرق عما نعرفه عن الفلاسفة الذين تقترن أسماؤهم بعناوين الروايات، كما في رواية (عندما بكى نيتشه)، ورواية (مشكلة اسبينوزا)، وهاهنا في رواية (علاج شوبنهاور).

لا يبدو الأمر غريباً إذا علمنا أن المؤلف إرفين. د. يالوم هو طبيب نفسي يتبنى مدرسة العلاج النفسي الوجودي، التي ترى أن حل مشاكل الفرد يبدأ من استبصار الفرد بذاته وأفكاره وأن يتحمل مسؤولية التعامل معها.

"الخوف من الموت أشدّ ألماً من الموت نفسه."

تبدأ الرواية بمشهد للدكتور (جوليوس) المعالج النفسي الذي يواجه خبر موته المؤكّد بعد إصابته بسرطان الجلد (الميلانوما)، لم يتبق أمامه إلا سنة على أكثر تقدير، فكيف له أن يعيش حتمية موته وقد دوى صوت صافرة الإنذار إيذاناً بانتهاء مسيرته؟ تنهمر الأسئلة كوابل لا ينتهي متسائلاً: هل كان لحياته معنى؟ وإذا كانت الحياة حالة مؤقتة، ذات حلّ دائم وهو الموت. فلماذا نخاف منه؟ أليس الخوف من الموت هو أشدّ ألماً من الموت نفسه، كما قال شيللر!

فما الذي سيخفف عن الدكتور جوليوس شعوره بثقل نهاية حياته؟ يبدأ الدكتور جوليوس بالبحث (عن معنى لحياته)، يستعرض مسيرته المهنية في العلاج النفسي وما فيها من إنجازات ونجاحات، متمثلاً مقولة نيتشه:

"إنّ الشعور بالإنجاز، عند إكمال حياة المرء، يقلل من قلق الموت."

لكن، ألم يعيش الدكتور جوليوس حياته التي يتمناها؟ أليس في ذلك عزاء له وفق فلسفة سينيكا: "لا يستمتع أي شخص بطعم الحياة الحقيقي إلا إذا كان راغباً ومستعداً لمغادرتها."

ها نحن نرى الدكتور جوليوس يقف وحيداً في مواجهة موته، يغمض عينيه، يستنشق ما استطاع من أريج الحياة، هل ينسحب من الحياة، ويغرق في دوامة رثاء الذات قبل موتها؟ ما معنى أن يقوم بأيّ عمل الآن أو أيّ جهد، إذا كانت النهاية حتمية؟

في غمرة تلك الأعاصير الوجودية التي عصفت به وبالقارئ، نجد الدكتور جوليوس يبحث في سجلات مرضاه القدامى، لعلّ شعوره بأنه قد قدّم شيئاً لهذه الحياة يخفف عنه وطأة الموت.

لعلنا جميعاً (نسعى للخلود) بأشكال مختلفة. لا يمكننا أن نحتمل فكرة أن نكون (أثراً عابراً في هذه الحياة). نُنسى كأننا لم نكن كما قالها محمود درويش. وسرعان ما سوف يتلاشى ذكرنا. هنا يطلّ كونديرا برأسه، يذكرني بروايته الرائعة (الخلود) أشكره ممتنة لكرمه الفلسفيّ في معالجة تلك الفكرة التي شغلت الإنسانية، وأعتذر إليه، يتوجب عليّ العودة مجدداً إلى الدكتور جوليوس، رباه! الصفرة تعلو وجهه الآن! لم تكن تلك المكالمات المرجوة أبداً يا دكتور! ألم تجد أحداً من مرضاك لتحدّثه سوى فيليب سلايت! لم تأتِ الرياح بما لا تشتهي السفن فحسب، بل عصفت بها وكسرت صواريخها ومزقت أشرعتها!

لقد تمثّل له فشله الطبي في أجلى صورة! فشله الذريع في معالجة فيليب من هوسه الجنسيّ القهريّ، ثلاث سنوات وسبعون ألف دولار أنفقها فيليب على جلسات العلاج الفرديّ، والنتيجة كما صُدم بها الدكتور جوليوس، وصرّح بها فيليب: لم أستفد شيئاً! مازال فيليب على جفائه

وصراحتة المباشرة التي تصل إلى حدّ الوقاحة، رغم مضي أكثر من عشرين عاماً على آخر جلسة علاج له مع الدكتور جوليوس! هل هناك فشل أكبر من هذا في مسيرته المهنية؟

تمضي الرواية ويلتقي الدكتور جوليوس بفيليب في مكتبه، لم يصدّق الدكتور جوليوس نفسه وهو يقرأ لافتة على مكتب فيليب (معالج فلسفي) استشارات فلسفية! لا بدّ أنها مزحة! مزحة لا يمكن فهمها! كيف لفيليب، المهوس بالنساء، الذي يفتقر لأبسط قواعد السلوك الاجتماعي، والذي ليس له طوال حياته صديق واحد أن يكون معالِجاً! لم يتغير سلوكه الاجتماعي ولا فظاظته! لم تكن إجابة فيليب أقل غرابة حين ردّ على سؤال الدكتور جوليوس كيف تعافيت؟ فردّ عليه، بأنّ شوبنهاور هو وحده من استطاع علاجه!

• مراقبة الحياة أم المشاركة فيها؟

"إنّ العيش في أمان هو خطر، خطر عظيم". نيتشه

يطلب الدكتور من فيليب أن يعلّمه أسرار علاج شوبنهاور، يشترط فيليب على الدكتور جوليوس أن يُشرف عليه لينال رخصة مزاوله مهنة (المعالج الفلسفي)، لكنّ الدكتور يطلب منه أن ينضم إلى جلسات (العلاج الجماعي).

هنا تبدو المفارقة! كيف لفيليب الذي يتبنى فلسفة شوبنهاور الداعية إلى تجنّب الآخرين، وبقاء الفرد مستقلاً عنهم، وترى في سوء الظنّ أمّ

السلامة، وتنصّ على ألا تخبر صديقاً بالأشياء التي يجب ألا يعرفها عدوك عنك، وترى أنّ عدم إفساح المجال للحبّ والكراهية نصف الحكمة الشاملة، وأنّ عدم قول شيء وعدم تصديق شيء هو النصف الآخر. وأن تجاهل الآخرين يُكسبك الاحترام. كما وأن الوسيلة الوحيدة لإبداء التفوق في التعامل مع الآخرين هي أن تُظهر لهم بأنك في غنى عنهم. ويحث شوبنهاور على اعتبار الأمور الشخصية أسراراً يجب أن تظلّ محجوبة تماماً حتى عن أقرب أصدقائنا. كيف يمكن لفيليب إذا المشاركة في جلسة العلاج الجماعي وكشف أسرارهِ وخلجات صدرهِ وهو يتبنى مثل هذه الأفكار!

أليس من الأفضل مراقبة الحياة من بعيد على المشاركة فيها؟ ألم يجد العلاج نفعاً وشفي فيليب من هوسه الجنسي بعد أن اعتزل الحياة، واكتفى بدور المراقب؟

ولكن، في المقابل، كيف لنا أن نعرف حقيقة أنفسنا وقوتها أو ضعفها إذا احتفظنا بدور المراقب السلبي؟ أليست كل صفاتنا ادّعاء حينها؟ ألم يُقل يوماً: إنّ الكلّ شريف حتى تظهر الغانية؟ ألم يقل نيتشه: "إنّ العيش في أمان هو خطر، خطر؟"

لكن، لماذا على فيليب أن يُلقي بنفسه إلى الهاوية، ويعاود مخالطة الناس، وهو على قدر من الذكاء يفوق أقرانه؟ لماذا عليه أن يستمع إلى شكوى باقي أعضاء المجموعة؟!

يأخذنا اليوم لحضور جلسات العلاج الجماعي، والتعرّف على تقنياتها والاستماع إلى تفاصيل قصص المشاركين. نسحب كرسيّاً ونجلس، نستمع، ندقّق النّظر في وجه أعضاء المجموعة: بام، وبوتي، وتوني، وجيل، وريكيّا، وستيوارت، وفيليب. كل من الأعضاء السابقين يعرّي سريرة نفسه أمام المجموعة، هموم حياتية تنبع من معاشة الحياة، فيما يبهرهم فيليب باستشهاداته بأقوال شوبنهاور، تمسخ، تتلاشى شخصيته خلف تلك الاقتباسات الفلسفية التي يحتاج إلى شرحها ليفهمها الباقون. كيف عاجله شوبنهاور يا ترى؟

الهروب من الرغبة بالكامل، لأنه لا يمكن إشباعها، وإذا أشبعت نصل إلى حالة الملل، عندها نفكر برغبة أخرى وهكذا. لذا فالأفضل الهروب منها بالمطلق! هذا ما دعاه إليه شوبنهاور.

لكن، أليس في التنكّر للرغبة بالمطلق موت قبل الموت؟

هل استطاع علاج شوبنهاور أن يُثبت فعاليته؟ هل يمكن للإنسان أن يتجاهل رغباته الطبيعية ويعيش متسقاً مع الوجود ومتطلباته الطبيعية؟ هل يحتاج فيليب إلى علاج ينقذه من علاج شوبنهاور؟!

قد تساعد قراءة هذه الرواية التي تجمع بين أسلوب المقالة الفلسفية من خلال سرد فصول من حياة شوبنهاور، وتتبع مواطن فلسفته، والتحليل النفسي في جلسات العلاج النفسي في الإجابة عن كثير من هذه الأسئلة الوجوديّة.

مشاعر متضاربة انتابنتني أثناء قراءتها، تراوحت بين الدهشة والألم والتحرّس على مجتمعاتنا، التي لم تبلغ بعد درجة من الثقافة النفسيّة والفلسفيّة تؤهلنا لنعترف على خبايا أنفسنا ونتبصّر بعيوبنا. ونختار الراحة في الصمت على نواقصنا أو العيش في عذابات ذواتنا التي تتصارع بين واقعها العمليّ ونظرتها المثالية لما تتمنى أن تكون. وننسى ما قاله إريك فروم: "أنا إنسان، ولا يوجد شيء إنساني غريب علي".

عندها سنعلم جيداً أنّ ما قاله شوبنهاور في أقرب أقواله إلى قلبي وأكثرها إقناعاً ممّا ورد في الرواية، قد يساعد في فهم الحياة ولتخفف من شعورنا بمأساويتها: "يجب أن نتعامل بتسامح إزاء كل حماقة أو ضعف، أو رذيلة إنسانية، وأن نضع نصب أعيننا أن ما يوجد أمامنا هي حماقاتنا وضعفنا ورذائلنا، لأنها أوجه ضعف البشرية التي ننتمي إليها أيضاً وبذلك توجد لدينا العيوب والنقائص الكامنة في داخلنا نفسها. ينبغي ألا نكون ساخطين من الآخرين على هذه الرذائل والحماقات فقط لأنها لا تظهر فينا في هذه اللحظة بالذات".

هل تززع الرواية الفلسفية الإيوان؟: رواية "مشكلة سبينوزا"

في فلسطين، ومن فوق منبر الجامعة العبرية عام 1927 تعالى النداء:

"إلى سبينوزا، اليهودي، نصيح.. من قمة جبل المشارف، من ملجئنا الجديد - ألغي قرار الحُرْم! لقد ألغي الخطأ الذي ارتكبه الدين اليهودي ضدك، ومهما كان إثمك فإنه سيُغفر، فأنت أخونا، أنت أخونا."

لم يشفع هذا التصريح للمرشح الأول للانتخابات الرئاسية الأولى بعد إقامة إسرائيل، في إبطال الحرم والتكفير عن الخطيئة التي ارتكبتها اليهود في القرن السابع عشر بطردهم سبينوزا.

لو تجاهلنا تصريحات بن غوريون أيضا حول بطلان الحُرْم من أساسه، فلا قيمة للبطلان ما لم يصدر عن الحاخامات، فمن حقنا أن نسأل، من هو سبينوزا الذي نفاه اليهود من طائفهم؟ ولماذا يحرص عدد منهم الآن على تأكيد يهوديته؟ وما علاقة المنظر الأيديولوجي للحزب النازي، ألفريد روزنبرغ بسبينوزا؟ ولماذا قامت الفرقة النازية المسؤولة عن مصادرة ممتلكات اليهود ERR التي يرأسها روزنبرغ بمصادرة مكتبة رنسبرخ في عام 1942؟ وما هي مشكلة سبينوزا التي ورد ذكرها في وثائق محكمة نورمبرغ التي سعت فرقة ERR لحلّها؟ هل حقاً يستحق سبينوزا كل هذه الزوبعة التي تثار حوله؟

بدأ الفضول يحثني على القراءة عن سبينوزا الذي قيل عنه: "إنه فيلسوف مقنع يقول نصف الحقيقة ويترك النصف الآخر للذكاء أو للتطور الطبيعي." فما الخطورة التي تكتنف فلسفته حتى تستوجب كل هذا الحذر؟ ولماذا وصفه هيغل بقوله: "لا فلسفة من دون سبينوزا"؟ وجدت ضالتي أخيراً في رواية (مشكلة سبينوزا) للكاتب والمحلل النفسي الشهير، إرفين، ديالوم.

مصيصة الخيال

قال الروائي نابكوف في محاضراته حول الأدب: "لقد وُلد الأدب في اليوم الذي جاء فيه فتى يصيح ذئب، ذئب، ولم يكن هناك ذئب يجري وراءه".

الأدب وليد الخيال حتى وإن استقى مادته من واقع الحياة، إلا أن مهمة الأديب هي في خلق عالم روائي خاص به، يبني مؤسساته، ويبدع شخصياته، ويدير العلاقات فيما بينها، لا تتوقف عبقرية الأديب في هندسة عالمه الروائي فقط، بل في قدرته على مزج الواقع مع الخيال، قد يستند المؤلف على حدث تاريخي، كما في روايتنا هذه، إذ الوجود التاريخي لسبينوزا وقرار طرده من الطائفة اليهودية أمر مثبت تاريخياً، وتفاصيل علاقة ألفريد روزنبرغ مع الحزب النازي وعلاقته بهتلر حوادث حقيقية، ومع ذلك تدور في ذهن القارئ الأسئلة: أين تقف حدود الواقع والخيال في الرواية؟

في رواية (مشكلة سبينوزا) يتقاطع الخيال مع الحقيقة. ويحتاج القارئ إلى ملاحظات من المؤلف ليدرك الحد الفاصل بينهما.

ينسج يالوم أحداث روايته من خيوط حياة الفيلسوف الهولندي اليهودي (باروخ سبينوزا) وخيوط حياة المنظر الأيديولوجي للحزب النازي (ألفريد روزنبرغ).

تمضي أحداث الرواية في مسارين زمنيين، المسار الأول يبدأ في القرن السابع عشر (1656) في أمستردام، ويعرض لحياة سبينوزا في هولندا. والمسار الثاني يبدأ في القرن العشرين (1910) في ريفال في إستونيا. ويتتبع فيها الكاتب أهم محطات حياة ألفريد روزنبرغ.

يعمد يالوم إلى رسم خريطة روائية تتداخل فيها مسارات حياة بطلي روايته، رغم الفجوة الزمنية التي تمتد لما يقارب القرنين ونصف من الزمن، رغم الاختلاف الجذري الذي تبناه كل منهما، ليكون مدار الحديث حول المشكلة بل حالة الصدمة التي أحدثها التفوق الفكري لاسبينوزا ذي العرق اليهودي بالنسبة لروزنبرغ، الذي يرى في اليهود جنساً أدنى، جرّ على أوروبا وفق قناعته كافة أنواع الكوارث التي حلت بها.

فكيف يمكنه أن يقر بعرقية الفيلسوف اليهودي (سبينوزا)؟ وكيف لقامة الأدب الألماني (غوته) الذي يرى فيه روزنبرغ مثلاً أعلى للعرقية، أن يُشيد باسبينوزا اليهودي! بل كيف يعقل أن يلازم كتاب (الأخلاق) لاسبينوزا جيب غوته ولا يفارقه! هذه هي المعطيات هي التي كوّنت طرفي معادلة (مشكلة سبينوزا) عند روزنبرغ.

في سبيل حل هذه المعضلة، تتكشف لنا خبايا حياة كل من ألفريد روزنبرغ النفسية، وخبايا فلسفة سبينوزا، الذي على الرغم من قلة المصادر حول سيرة حياته، إلا أن الكاتب قد أخذ بنصيحة نابكوف، وترك لخياله العنان ليختلق شخصيات وأحداث تسهم في توضيح العوالم الداخلية لبطل روايته.

يقول يالوم: "ظللت ملتصقاً قدر الإمكان بالأحداث التاريخية، واعتمدت كثيراً على خلفيتي المهنية طبيباً نفسانياً لأتحيل العوالم الداخلية لأبطلاي: سبينوزا وروزنبرغ، وقد اختلقت شخصيتي فرانكو وبفستر، ليكونا بمثابة مدخل إلى نفسية أبطلاي، وبالطبع، فإن جميع المشاهد التي ظهر فيها، خيالية."

• فهل نحن أمام رواية فلسفية أو كتاب فلسفي؟

يجد الكثيرون صعوبة في فهم الكتب الفلسفية، التي تطرح الأفكار الفلسفية التجريدية بأسلوب جاف.

بينما يعتمد البعض إلى استقاء معارفهم الفلسفية الأولى من روايات أدبية فلسفية، فهي توفر لهم فرصة الاطلاع على الأفكار الفلسفية المجردة ضمن سياق حالة إنسانية، فيها من الانفعالات والمشاعر والخيال، ما يسمح للقارئ بالتفاعل معها. ويخفف من ثقل الأفكار المجردة، ولعل أشهر رواية فلسفية بين القراء هي رواية (عالم صوفي).

هنا يحق لنا أن نسأل: هل كان هدف الكاتب الكشف الموضوعي عن أفكار أبطاله (سبينوزا، ورزنبرغ) بشكل حيادي؟

يعمد الدكتور إرفين د يالوم في رواياته إلى طرح أفكار الفلاسفة ومناقشتها ونقدها منطلقاً من منظور التحليل النفسي حيناً، وحيناً آخر نجد نقداً لهذه الأفكار الفلسفية ينطلق من فهم معاصر للإنسان والدين والنفس، لم يكن شائعاً حين ظهرت تلك الفلسفات.

بيد أن هذا النقد الذي يتجلى خلال حوارات الشخصيات، قد يُفقد الرواية لمستها الأدبية في بعض الأحيان، ويتحوّل النص محاضرة فلسفية جامدة، حتى يغدو الأمر كأننا نقرأ نصّاً تعليمياً، كما في محاضرة فرانكو مع سبينوزا حول (أتاركسيا) و(حجة التناظر) في صفحة 319 من الرواية حين يقول:

"ولدى أبيقور حجة أخرى، تدعى حجة التناظر التي قد تكون أقوى، تفترض أنّ حالة عدم الكينونة بعد الموت تتطابق مع حالة عدم الكينونة قبل الولادة. وعلى الرغم من أننا نخاف الموت، فإننا نجزع منه عندما نفكر أننا مررنا بمثل تلك الحالة المشابهة.."

فما الذي يحمي الرواية من الوقوع في مصيدة التحوّل إلى كتاب أكاديمي أو فلسفي؟

إنه الخيال، هو من يبنى سوراً حول حدود العمل الروائي، ليحميه من الخروج عن نطاق الأدب.

في الكتب الفلسفية لا مجال للعواطف لتنتقل من عقالها. المجد للعقل والعقل وحده، فهو الصوت الذي نسمع به تلك الأفكار المجردة، بينما في الرواية الفلسفية والتأملية، يموج قلب القارئ بعواطف شتى جراء مناقشة تلك الأفكار.

هل تستوجب الروايات الفلسفية لإرفين.د. يالوم معرفة مسبقة بفلسفة نيتشه أو شوبنهاور أو سبينوزا حتى يفهم القارئ الرواية أو يتفاعل مع مجرياتها؟

في الروايات الفلسفية كل ما تحتاج إلى معرفته عن أفكار فيلسوف ما، سيتكفل الكاتب بالحديث عنه وتوضيحه من زاوية رؤيته للفلسفة التي يتحدث عنها.

أي أننا سنرى نيتشه بعيون الكاتب يالوم، وسنفهم فلسفة سبينوزا من منظور المؤلف، حتى وإن كانت النصوص التي يوردها للفلاسفة منقولة نقلاً حرفياً من كتبهم، كما في روايته هذه نجد نقلاً لأقوال سبينوزا من كتابه (رسالة في اللاهوت والسياسة) وكتابه (الأخلاق) إلا أن انتقاء نصوص معينة للفيلسوف دون غيرها، يعكس الزاوية التي يرى يالوم من خلالها الفيلسوف.

الروايات الفلسفية ليست أبداً خياراً مناسباً لتناول قراءتها بعد نهار يوم شاق، وليست من الروايات التي تتسارع فيها الأحداث بوتيرة أفلام المطاردات الأمريكية لترفع منسوب الأدرينالين في الجسم.

فهي تحتاج إلى ذهن صافٍ لهضم مادتها الفكرية وتأملها، ومساءلة للعديد من الأفكار التي تطرحها.

هذه الأمور تحدد طبيعة جمهورها القرائي، والبعض يرى فيها روايات نخبوية متخصصة، لكن مع الانتشار الواسع لرواية عالم صوفي، وتحويل عدد من الروايات الفلسفية إلى أفلام مثل رواية: كائن لا تحتمل خفته، وعندما بكى نيتشه، فإن الحديث عن نخبويتها المتعالية قد يكون موضع شك.

ماذا عن فلسفة سبينوزا التي تناولها يالوم في الرواية التي بين أيدينا (مشكلة سبينوزا)؟

إن كان الفيلسوف سقراط قد دفع حياته ثمناً لمخالفته الآراء السائدة في عصره، فإن سبينوزا قد دفع ثمن تمسكه بآرائه الفلسفية والدينية، فطاله قرار (الحرم اليهودي) حتى مماته. فلم يتعامل معه يهودي مدة عشرين عاماً، بما في ذلك إخوته!

تصوّر لوحة الفنان البولندي صموئيل هيرشنبيرج "سبينوزا والحاخامات" الفيلسوف الهولندي اليهودي باروخ سبينوزا بعد أن صدر بحقه قرار النبذ والطرّد من قبل الحاخامات، يمضي سبينوزا في طريقه وهو مستغرق في قراءة كتاب، بينما يتعدّ الحاخامات وكأنّ مسخاً نجساً مرّ من أمامهم، أعينهم مسكونة بالريبة والاحتقار، يهّم أحدهم بالتقاط حصاة ليقذف بها سبينوزا، وصدى قرار النبذ يدوي في الأنحاء: "لقد قرّرنا إقصاء وطرّد ولعن واحتقار المسمّى "باروخ سبينوزا"، فلتنزل عليه اللعنة في نومه وصحوه، وأثناء دخوله وخروجه، وليحرمه

الله من عفوه إلى الأبد، وليصب عليه جام غضبه ويسومه ألوان العذاب المذكورة في الكتاب؛ وليمح اسمه من العالم". ولكي يكتمل الحكم، أردف العقاب الإلهي بعقاب إنساني مقتضاه: "لا أحد يقدم له المساعدة، ولا أحد يقترب منه بأقل من أربعة أذرع، ولا أحد يقتسم معه السقف نفسه، ولا أحد يقرأ له كتاباته".

تستعرض الرواية أهم الأفكار التي طرحها سبينوزا في فلسفته والتي أدت إلى حلول لعنة النبذ على حياته. وإلى أن يستبدل اسمه، فبعد أن كان ينادى باسمه العبري (باروخ) والذي يعني المبارك، أصبح ينادى باسمه اللاتيني (بينديكتوس سبينوزا) بينتو.

فما الذي جرّ عليه تلك اللعنة حتى يحيا كشجرة مقتلعة من جذورها؟ وهل تستحق هذه الأفكار هذا الثمن الباهظ؟

علاقة العقل بالإيمان

تبدأ مشاكل باروخ سبينوزا في الرواية حين يزوره يعقوب وفرانكو، ويشكو له يعقوب من الأفكار الإلحادية التي بدأ يرددها فرانكو بعد أن شهد إعدام والده اليهودي حرقاً من قبل محاكم التفتيش في البرتغال، وكيف بدأت شكوك فرانكو العقيدية تحوم حول معتقداته اليهودية، إذ كيف يمكن أن يتخلى الله عن شعبه المختار في محنتهم، ويترك لمحاكم التفتيش أن تسومهم سوء العذاب بسبب تمسكهم بديانتهم وتقاليدهم اليهودية، وكيف اضطر بعضهم إلى اعتناق المسيحية ظاهرياً، أو الهجرة من البرتغال إلى أرض التسامح الديني في ذاك العصر (هولندا).

لم تكن تلك الزيارة سوى فخ فكري للإيقاع بسبينوزا، واتهامه بالهرطقة انتقاماً منه بسبب خلاف مالي بينه ودويرت رودريغز الجشع.

وهذا ما تحقق حين صدر حكم الحرم (النبد) بعد أن أصرّ سبينوزا أمام الحاخام مورتيرا على أفكاره الفلسفية فيما يخص اللاهوت.

إن كان (ديكارت) الأب الروحيّ للمنهج الفلسفيّ العقليّ قد أخرج اللاهوت من منطقته العقليّ فقال: "إني احترم لاهوتنا، وأدعي أكثر من أي شخص آخر بأنّي سأنتقل إلى السماء، ولكن بعد أن عرفت معرفة يقينية بأن الطريق مفتوح أمام الجاهلين والعلماء على السواء وأن حقائق الوحي التي تقود إليه أعلى من عقلنا. لم أجرؤ على إخضاعها لضعف استدالاتنا. أشرع في فحصها بنجاح، رأيت أنني في حاجة إلى معونة خارقة من السماء، وإلى أن أكون أكثر من إنسان."

لكن سبينوزا أخضع مسائل اللاهوت لأحكام العقل ومنطقه، يقول سبينوزا: "لذلك عقدت العزم على أن أعيد من جديد فحص الكتاب المقدس بلا ادعاء وبحرية ذهنية كاملة، وألا أثبت شيئاً من تعاليمه أو أقبله ما لم أتمكن من استخلاصه بوضوح تام منه، وعلى أساس هذه القاعدة الحذرة وضعت لنفسي منهجاً لتفسير الكتب المقدسة."

لقد سبق سبينوزا عصره في تناول النصوص الدينية بالنقد العقلاني، تمظهرت أولى انتقاداته في الرواية حين صرّح لفرانكو بقوله: "جذور المشكلة تكمن في الاعتقاد أن الله كائن يفكر مثلنا.. إن الله لم يجعلنا على صورته. بل نحن الذين جعلناه على صورتنا. إننا نتخيل أنه كائن مثلنا.."

ترددت أصداء مثاله العقلاني المشهور، إنّ المثلثات لو أرادت أن تتخيل الإله لتخيلته على شكل مثلث، أي وفق الصورة التي هي عليها..

تكمن أهمية فلسفته هذه في تصوير الإله مفارق في طبيعته عن جوهر البشر، فهو أزلي لا متناهٍ، لا يفكر مثلهم، فلا يحبّ شعباً أو جنساً دون غيره. وهذا يصطدم مع مقولة: "شعب الله المختار" التي يردّها أبناء طائفته، فلا مكان لها في فلسفة سبينوزا، وهذه الفكرة جرّت عليه الويلات.

هنا تتقاطع فكرة (النخبوية) بسبب الدين مع فكرة (النخبوية) بسبب العرق. فسبينوزا قد نفى النخبوية الدينية، بينما تكمن فلسفة روزنبرغ النازية في المناداة بنخبوية العرق الآري.

فكرة سبينوزا حول نفى نخبوية الشعب اليهودي قد أدت إلى نفى من قبل أبناء طائفته، أي قد مورس بحقه أبشع أنواع العذاب النفسي. بينما أدت نظرية تفوق الجنس الآري إلى عملية نفى وجودي بمعناه الحرفي بشكل مؤسّساتي منظم ضد اليهود في أوروبا.

هنا تتجلى خطورة فكرة الاعتقاد (بالنخبوية) تحت أي مظلة جاءت. سواء دينية، أو أيديولوجية، أو عرقية.. لأنها تحمل بذور التعصب والكراهية ونفي الآخر، أو النظرة له بمرتبة دونية، تنتزع منه إنسانيته.

الخرافة والإرادة الحرة والشبكة المسببية

• "الخوف هو سبب وجود الخرافة".

تقرن فكرة الخرافة والإحالة إلى عالم الماورائيات عند سبينوزا بجهل الإنسان. "أعتقد أننا كلما استطعنا أن نعرف أكثر، أصبحت الأشياء التي ننسبها إلى الله أقل". فكلما ازداد جهل العامة بطرق عمل الطبيعة ازداد عدد المعجزات. حينها تزيد مخاوف الإنسان وتظهر الخرافات، وينتفي التفكير بالشبكة المسببية التي وصفها سبينوزا، فلا شيء يحدث عرضياً. بل كل شيء هو نتيجة شيء يسبقه، وكلما فهمنا هذه الشبكة المسببية أكثر ازدادنا تحمراً من الخرافة والخوف، ويدفع الإنسان للتفكير بالأسباب المنطقية، وفق قوانين كون منظم تسييره قوانين يمكن التنبؤ بها، مستمدة رياضياً، عالم ذو قوة تعليلية لا نهائية.

على ضوء هذه الفلسفة ينفي سبينوزا الافتراض أن يمتلك أي كيان في الطبيعة إرادة حرة، فكل ما نفعله تقرره أسباب خارجية وداخلية. وهذا ما يتعارض مع فلسفة الإرادة المطلقة عند نيتشه. التي تنادي بامتلاك الإنسان إرادة حرة تمكنه ليصبح إنساناً متفوقاً، متغافلاً عن دور العوامل البيئية والوراثية في تحديد مصيره.

هذه النقطة تحديداً يغفل عنها روزنبرغ، الذي لم يفكر بالشبكة المسببية، وعلّق هزيمة الألمان على مشجب العرق اليهودي، وتعلق بخرافة تفوق العرق الآري وبكتابات تشامبرلين العنصرية، وآمن بالإرادة الحرة المطلقة للنهوض بالأمة الألمانية، متجاهلاً الظروف التاريخية المحيطة بها.

مفاتيح الحقيقة

بالعودة إلى أفكار سبينوزا نجده يؤسس لمنهج دراسة النصوص الدينية ضمن السياق التاريخي، لا يمكن أخذ كلمات التوراة حرفياً، وإنما يجب فهمها من خلال سياق ذلك الزمن. "ويقصد بالسياق، اللغة والأحداث التاريخية التي جرت في ذلك الزمان، فلا يمكننا أن نفهم التوراة بلغة اليوم، يجب أن نقرأها بمعرفة ودلالات لغة الزمن الذي كتبت وجمعت في أثنائه."

هذا المنهج يستوجب إجادة اللغة العبرية، وفهم التوراة بروح جديدة من غير قيود كما يقول: "ونفهم الكلمات ذاتها من التوراة، لا كما يقول لنا بعض الأحبار ماذا تعني، ولا استعارات ومجازات متخيلة يدّعي الأحبار أنهم يرونها ولا يراها غيرهم، ولا أنها تنطوي على رسائل سرية كما يراها الكيباليون في أشكال وكلمات وقيم أحرف عديدة."

فهو يريد أن يعود إلى قراءة التوراة فعلاً، لا ما يقوله مفسرو التوراة. ما يعني سحب بساط حصرية التأويل من تحت أقدام رجال الدين، وهذا الأمر يشكل تهديداً وفق ما رأى رجال الدين في عصره لمكانتهم سدنة و حراساً للحقيقة. لذا حاربت المؤسسة الكهنوتية منهج سبينوزا لما فيه من تهديد لمصالحها.

عبودية العواطف

"لا يمكن فهم الانفعالات الإنسانية إلا بمثابة خطوط ومسطحات وأجسام"

فالعاطفة عند سبينوزا تتوقف عن كونها عاطفة، ما أن نشكل فكرة أوضح عنها، أي التفكير بالرابطة المسببية التي تنطوي عليها العاطفة. تحت باب عبودية الإنسان كتب سبينوزا في كتابه (الأخلاق) يقول: "عندما يكون الإنسان فريسة لانفعالاته لا يكون سيد نفسه، بل يخضع لسلطان القدر".

لكن هل حقاً علينا أن نخضع جميع المشاعر للتفكير المنطقي؟ أليست هناك مشاعر مساوية للعقل، كما توجه فرانكو بالسؤال لسبينوزا؟ هل يمكن أن نحرر أنفسنا من الانفعالات والعواطف بأن نجعل العقل هو العاطفة؟

قوَّض الكاتب إرفين. د. يالوم بحكم عمله محلاً نفسياً أركان فكرة سبينوزا هذه من خلال تصوير انفعالاته النفسية، والحنين الذي استبدَّ به لأبناء طائفته. فهناك عواطف لا يمكن عقلنتها، وقد تكون مساوية للعقل، مثل الحنين إلى الماضي مثلاً.

بالعودة إلى مسار حياة روزنبرغ يعزو يالوم على لسان الدكتور فيتشر الأسباب التي أدت إلى التطرّف الفكري عند روزنبرغ، راداً ذلك إلى الجفاف العاطفي الذي كان يحياه، فقد خلت حياته من الحب الأمومي، ومن الصداقات، بل وحتى لم يحظ بعلاقات اجتماعية مبنية على المحبة والثقة بين باقي أعضاء حزبه النازي. فالإشباع العاطفي ليس أمراً ترفيلاً، بل هو ما يحقق للإنسان التوازن الروحي والنفسي في حياته.

التقدير الذات الفارغ

يقول أوسكار وايلد: "الخير هو انسجام الإنسان مع نفسه، والفوضى هي اضطراب الإنسان للانسجام مع الغير".

في مسيرة حياة سبينوزا كما عرضتها الرواية، يفضل سبينوزا الإقرار بأفكاره الفلسفية، ويتحمل تبعات قراره، ويرفض أن يحيا بتناقض بين ما يؤمن به فعليا، وما عليه الإقرار به ليحظى بقبول طائفته.

ماذا لو لم يتمسك سبينوزا وسقراط بآرائهما في سبيل إرضاء الآخرين، هل كان سيكتب لهما ولفلسفتهم الخلود؟ قطعاً لا.

كان سبينوزا يرى أن سعي الإنسان الحثيث لإرضاء الآخرين يفقده جوهره "إذا كان تقديرك لذاتك يستند إلى حب الآخرين، فإنك ستكون في حالة قلق دائم لأن هذا الحب متقلب وغير ثابت، وهو ما يُشار إليه بتقدير الذات الفارغ".

بالعودة إلى روزنبرغ، الذي عانى من عقدة شعور بالدونية والنقص، وانتفض غاضباً على ما كان يروج له أخوه بأن أحد أجدادهم من اليهود، فإننا نجده قد ترجم هذا الشعور بالدونية وطوّره إلى عقدة الشعور بالعظمة، التي هي بكل بساطة الوجه الآخر من العملة نفسها، حسب توصيف الطبيب النفسي ألفرد أدلر.

في مقابل ذلك، لا يمكننا أن نضرب بعرض الحائط قوة تأثير آراء الآخرين علينا، وهنا تكمن عبقرية الإنسان وذكاءه الاجتماعي في

التعامل مع آراء الآخرين. "فالرجل الشجاع يجبر نفسه على قراءة الأشياء المؤلمة كل يوم حتى لا تعود مؤذية."

تمضي الرواية في رحلة كشفها عن مكنونات النفس، فتتناول سؤال الهوية، وما الشيء الجوهريّ الذي يجعلها على ما هي عليه؟ وما الذي يجعلها هذا الشخص وليس شخصاً آخر؟ وما الكينونة؟ ما هو دور الماضي واللاوعي في تشكيل الشخصية، وعلاقة الأنا بمحيطها؟

قد تتشابه الظروف نفسها، لكن يبقى أثرها مختلفاً على كل شخصية، فعزلة سبينوزا قد أتاحت له التفكير في فلسفة ساهمت في تقدم البشرية، بينما عزلة روزنبرغ النفسية قد قادت إلى التنظير لأكثر الأيديولوجيات دموية عبر التاريخ.

ختاماً، قبل سنوات راسلتني إحدى الصديقات تشاركني مخاوفها من قراءة الأعمال الفلسفية حتى وإن كانت أدبية. وهذه المخاوف كثيراً ما أسمعها. إن كانت رواية ستزعزع إيمان القارئ فعليه أن يراجع إيمانه أولاً. ويثبت أركان إيمانه في قلبه، وهذا لا يكون إلا بالتفكير والبحث والقراءة. فالروايات الفلسفية رحلة في مساءلة القناعات والمسلّمات التي اعتدنا على ترديدها، لكنها رحلة مخوفة بالقلق والتوتر ليصل القارئ بعدها إلى الوجهة التي سكن إليها عقله وفكره، واطمأن لها قلبه.

"لن أمشي بعد اليوم بجيوب مثقلة بالحجارة": رواية "ثوب أزرق بمقاس واحد"

كان هو اليوم الخامس بعد إنجابي طفلي البكر أسامة، البيت يغصّ بالزوار، ضحكاتهم تملأ المكان، ضجيج حركتهم وصوت المواعين وهم يحضّرون لوليمة الغذاء يحرميني من النوم، شعرت فجأة بأنفاسي تكاد تختنق، لا يمكنني مشاركة الجمع في حركتهم، جسمي مقيد بأغلال ألم ما بعد الولادة، ثقيلة هي حركتي، وهم بخفة الفراشات يتنقلون، وبدون سابق إنذار، ما أن اجتمعت النسوة من حولي حتى انفجرت عيناى بالبكاء، اعتذرت وكان العذر أقرب للاعتراف بما أنكر، "ليس بسببكم أبكي، لا أعرف ما بي"، وانخرطت في بكاء هستيري لم توقفه كلمات اعتذار النسوة عن إزعاجي، وتلك الوليمة التي لم تكن في وقتها.

أعادتني قراءة رواية "ثوب أزرق بمقاس واحد"، للكاتبة السوريّة الكرديّة هيفاء نبي، إلى ذكرى تلك الحادثة، والأيام الثقيلة لاكتئاب ما بعد الولادة.

لذا لا يمكنني الكتابة عن هذه الرواية بحياديّة، ولن أدعي الموضوعية أبداً، فلا الأدب ولا النقد بطبعهما الموضوعية، فهما التجلي الأوضح لانصهار الذاتية وتماهيها مع النصوص.

قالت لي إحدى صديقتي ذات يوم: "أحبّ قراءة ما لم أعيشه، لذا أميل إلى قراءة الأعمال الفنتازيّة، أما الواقع، فلا حاجة لي بالقراءة عنه، فقد عشت تفاصيله وأيامه، وما القراءة إلا فعل هروب مستمر مما نعرف إلى ما نودّ أن نكونه".

قاطعتها: لكنني أحبّ الواقع، ولا طاقة لي بالخيال الفنتازي، والمخلوقات الأسطوريّة، والقطط التي تسقط من سماء موراكامي وغيره. لكن حين تأملت الروايات التي أفصّل قراءتها، أدركت أنّي كنت أحبّ قراءة أيّ عمل واقعيّ عن تجارب حياتية في بيئات مختلفة، عدا الأعمال الروائية التي تقارب وتحاكي الوقائع التي عشتها.

لذا، كنت أؤجل عن وعي وسبق إصرار قراءة هذه الرواية، التي اطلعت سابقاً على مسودتها الأولى أثناء جائحة فيروس كورونا، قرأتها وكأنّ مرآة تعكس أمامي تجارب قد عشتها سابقاً.

أدركت حينها أنني أمام عمل يُحسن رصد هواجس النساء، ودواخلهن، لذا أجّلت اللقاء بالرواية بنسختها النهائية خوفاً من تلك المواجهة مع الذات والذكريات.

اللامسمى

تقول بطلّة الرواية: "تنتهي نصف معاناتنا إن تمكّنا من تسمية ما يؤلمنا". قد تنحى الثقافة الشعبية إلى تجاهل ما لا يمكن تسميته، والتعامل معه كأنه شيء غير موجود. التسمية هي ما تمنح شهادة اعتراف مجتمعيّ

للشيء، وما لا يسمى يصعب الإقرار بوجوده مهما كانت شدة آثاره، بدون مسميات للأشياء يصعب تفسيرها، لكن انتزاع اعتراف مجتمعي يستوجب اتفاقاً على ماهيته وكيفية التعامل معه.

في هذه الرواية كان "اكتئاب ما بعد الولادة"، الذي لم تسمه الكاتبة باسمه ولو لمرة واحدة، هو ما حاولت الكاتبة انتزاع اعتراف مجتمعي بوجوده.

اعتراف بأن 15٪ من النساء يصبن به، وأنه يتطلب رعاية صحيّة ونفسية للمرأة، وقد تبدأ أعراضه في أثناء فترة الحمل، لذا يسمّى أحياناً "اكتئاب الفترة المحيطة بالولادة"، وهناك ما يسمّى "الكآبة النفاسية".

يتقاطع عنوان الرواية "ثوب أزرق بمقاس واحد" مع فكرة انتزاع اعتراف بهذا اللامسمى الذي تصف أعراضه الكاتبة في يومياتها.

يمكن القول إنّ "الثوب الأزرق" كناية عن النزعة الذكورية التي قد تعتنقها بعض النسوة أيضاً، وتفترض تلك العقلية أنّ هناك "ثوباً بمقاس واحد" بمعنى طريقة واحدة مقبولة، ومفصلة بمقياس تلك العقلية الذكورية، وكلّ ما على النساء هو ارتداء ذاك الثوب، فالآخر هو الأعلم بالمقاس المناسب لتصرفات المرأة، المقاس المناسب لردود أفعالها، والتسمية المناسبة لذاك اللامسمى الذي تعاني منه المرأة.

• "الكون عقل، تديره عقول متشابهة".

جاءت الرواية صرخة احتجاج على تلك الوصاية المفروضة على النساء، ثورة على المقاس الواحد والعقلية التي أوجدته، وثورة على العيون التي تسهر لمراقبة كل من تجرأ على انتزاعه.

يجد القارئ استجابة واحدة للزوج ديدار في الرواية كلما اشتكت له زوجته من حالتها التي ليست على ما يرام عقب إنجاب طفلتها "ماف"، ليكون ردّ فعله الأوحده على كل شكواها أن عليها تناول المزيد من كبده الدجاج الذي لا تستسيغه زوجته أبداً، أو النوم، و سيختفي كل شيء: الشكوى من تقلبات المزاج، والشعور بالوهن، وضعف الرغبة الجنسية، والحزن، والهلوسات والتخيلات، والرغبة بالبكاء، وصعوبة النوم، والتقلبات المزاجية، وسهولة الاستثارة، والشعور بالضغط الشديد، والرغبة بالانعزال والابتعاد عن العائلة والأصدقاء، وصعوبة التفكير والتركيز أو اتخاذ القرارات، وقلة الاهتمام والاستمتاع بالأنشطة التي كانت تبعث على المتعة، والشعور بانعدام القيمة والعجز والذنب أو الخزي، أو الخوف من ألا تكون أمّاً جيدة، ونوبات الهلع والقلق الشديد، وسيطرة الأفكار الانتحارية أو أفكار تتعلق بإيذاء النفس أو الطفل الرضيع.

كل هذه الأعراض لاكتئاب ما بعد الولادة أتقنت الكاتبة تمثيلها في الرواية التي جاءت على شكل يوميات، ولكل يومية عنوان يشير بعض منها إلى أحد أعراض اكتئاب ما بعد الولادة مثل: "أنتحر أو لا أنتحر،

هذه هي القضية"، "لذة متبلّدة"، "عفاريت ضاحكة"، "مجنونة العلية"، "استعارة الجسد"، "ومم تأتي القيمة؟"، "كيف نعيش ببساطة؟"، "حرب داخلية وحرب خارجية"، "ما فائدة الصحوة؟"، "هشاشة"، "الوحش في الداخل، الوحش في الخارج".

فيما أتت باقي اليوميات لتعبّر بمضمونها عن باقي الأعراض الاكتئابية التي تعاني منها البطلة التي لم يذكر اسمها على طول صفحات الرواية، وكأنها تفتقد لاعتراف الآخر بها، فيما عمدت البطلة إلى الإشارة لابنتها "بالطفلة" عوضاً عن ذكر اسمها "ماف" ومعناه بالكردية "الحق"، حقها في الوجود، وكأن تجاهل الأم لمناداة الرضيعة باسمها يعبر عن نوع من الانفصال العاطفي، فهي لا تشعر بأنّ هذه الطفلة طفلتها، ليست ماف الخاصة بها، وكأنها تنسحب من ظلال تلك الصورة النمطية التي تصور دوماً مشاعر الأمومة بالالتحام العاطفي التام مع المولود، فبعض النسوة يقف الاكتئاب حاجزاً بينهما وبين تلك المشاعر، بل يُلقين باللوم لا شعورياً على هذا الكائن الضعيف الصغير الذي بدّل حياتهنّ وأجسادهنّ. كما وصفت ذلك بطلة الرواية:

"أعجز عن إرضاع الطفلة... يحدث صراع بين رغبتني في إسكات جوعها وبين رغبتني في الكف عن تغذية هذه الحياة الوردية والبريئة براءة وحشية".

• "ما أفقده الآن هو الشعور بذاتي".

يقول دافيد لوبروتون في كتابه "سيسيولوجيا الجسد": "إن الشرط الإنسانيّ جسديّ، حيث الجسد مادة الهوية في المستوى الفرديّ والجماعيّ، والفضاء الذي يمنح نفسه للنظر والقراءة وتقدير الآخرين. فبفضله نحن مُعيّنون، معترف بنا، ومحددون بانتماء اجتماعيّ بجنس، بلون الجلد... يقيم حدود الذات بين الخارج والداخل بشكل حيّ، إنّه مَسَامِيّ لأنّه منفتح على العالم، وذاكرة حيّة، لأنّه يلفّ الشخص ويُجسّده من خلال تمييزه من الآخرين، ويربطه بهم، بحسب العلامات المستعملة".

يبدأ إدراك المرء لذاته وللعالم من خلال إدراكه لجسده ذاتاً مغايرة للآخر، وتشكّل التغيّرات الفسيولوجيّة التي يمرّ بها الجسد إحدى أبرز العوامل التي تشكّل الهوية، بل إن بعضاً من "طقوس العبور" عند بعض الثقافات تعتمد على تلك التغيّرات الجسدية، مثل البلوغ ومؤثراته الجسدية، وكذلك الولادة.

ماذا لو خذلنا هذا الجسد؟ هل سنبقى نحن نحن عندما يُبتر منا عضو أو نصاب بعاهة دائمة أو حين تحمل إحدانا في أحشائها كائناً آخر يتغذى على طعامها، ويحرمها راحة نومها، ويثقل حركتها، ويترك آثاره عميقاً بعد قدومه على هذا الكون بعلامات تمّدّد على الجلد، أو اتساع في منطقة الحوض، تجعل من مقاس "صفر" للخصر حلماً بعيد المنال بدون مشروط عمليات نحت الجسم التجميليّة، في عصر توحدت فيه أيضاً مقاييس الجمال وعلاماته؟

ماذا عن تلك الهرمونات التي تمارس لعبتها المفضلة بالتقلبات المزاجية التي لا يُعرف لها قرار؟

لا يعود جسد المرأة هو ذات الجسد بعد مرحلة الأمومة، لا أتحدث هاهنا عن الوزن أو الشكل فقط، فبعض التمارين الرياضية والعمليات التجميلية، والكثير من الحظ والعناية قد يعيده إلى أقرب هيئة له قبل تجربة الحمل والولادة.

لكن التجربة تترك لدى البعض "ندوباً نفسية" يستغرق شفاؤها وقتاً طويلاً، ولا يقتصر ذاك الاكتئاب على الوالدات، فتجربة الإجهاض أو إنجاب طفل ميت تحفر ندباً نفسية لا يمحو لها أثر عند بعض النساء والرجال في كثير من الأحيان.

"ليس السيئ في الذكريات نسيانها بل عدم تمكننا من إصاقتها بجسدنا الحاضر، شعورنا بأنها لن تنتمي لنا ولم تك يوماً".

في هذه الرواية تسائل البطلة جسدها فهي لم تعد تعرفه بعد الولادة، وهنت قواها، ويدها تحذلانها، ساقاها لا تقويان على حملها، لم يعد هذا الجسد جسدها، هذا الجسد الحاضر لا يمت بعلاقة لجسدها في الماضي.

"الآن أنا أفقد قواي أكثر، أشعر كأني طفل مقعد، متجمع على نفسه في زاوية، متغوط في ثيابه، نحيف الجسم، شاحب المحيا، ذو نظرة كسيرة لا يرفعها لأحد إلا وتنكسر النظرة من تلقاء نفسها. هذا ما يفعله انعدام الشعور بانعدام القيمة".

تلقي التغيرات الجسدية بظلالها على نظرة الإنسان لنفسه وللكون من حوله، وفي مرحلة الاكتئاب يستحيل الجسد إلى كيان غير واضح المعالم، فبطلة الرواية ترى العالم من خلال منظار الألم الذي ينهش جسدها، ألم نفسيّ وماديّ، فكيف ستكون تلك الصورة عبر منظار الألم المشوه؟

تحوض البطلة معركتها اليومية لتتعرف إلى ذاتها التي فقدتها، لذا تحفر عميقاً في داخلها، تساءل ذكرياتها، هواجسها، مخاوفها، وتحاول جاهدة فهم ذاتها الداخلية، يعلق زوجها ديدار على حديثها الداخلي بقوله "تفكر النساء بدواخلهن كثيراً، هل أنا مخطئ".

في العالم الذي لا تشارك المرأة في رسم معالمه، والذي يُنكر عليها أيّ تعبير عن رغبتها، ترتدّ كل تلك الرغبات والطاقات إلى هوة سحيقة في داخل المرأة.

تستعيض بعوالمها الداخلية عن العالم الخارجي الذي نبذها، ويرفض مشاركتها في تشكيله.

قد لا يعيش الرجل تلك الاستغراقات النفسيّة الداخليّة بالحدة نفسها التي تعيشها النساء، فالمنظومة الاجتماعية تفرض على المرأة بعض القيود والمحددات التي لا تفرضها على الرجل، وهذا يعيدنا إلى مقولة سيمون دي بوفوار: "لا تُولد المرأة امرأة، بل تصبح كذلك"، أي أن المجتمع يحدد لها مسبقاً ما هو مقبول ومرفوض منها، ويفصل لها القالب الذي عليها أن تضع فيه نفسها، فتعيش في عالمين، عالمها الخارجي ومحدوديته،

وعالمها الداخلي غير المقيد بتعقيدات الخارج، وما بين العالمين تصطرع حياتها، وتموج بأفكار وتناقضات.

اقفزي ...

قد يكون الخلاص أحياناً من مآسي التناقض بين حيتين بقفزة، قفزة واحدة إلى الداخل أو الخارج، هكذا يرى أصحاب الحلول الحديثة.

في هذه الرواية تخاف البطلة من النافذة، فهي الحدّ الفاصل ما بين الداخل والخارج، بين العالم الخارجي الذي يمضي بحروبه وحصاره وحيويته، وعالمها الداخلي الذي تعيش فيه، وتحاول المرأة الشبح التي تظهر للبطلة وتعكس أفكارها الانتحارية دفعها لقفزة الخلاص تلك لتنتهي حياتها، وتتخلص من تلك الكآبة التي تعيشها.

"وأدركت أن كل إيمان بعالم منسجم مع نفسه، متناسق، وواضح وضوح آله، هو وجه آخر للهروب منه. وأنا رغم ما أبدو عليه من هشاشة لم أكن لأختار الهرب".

حاولت البطلة مراراً الحديث إلى زوجها عن مخاوفها، وخوفها من النافذة، لكن الزوج اكتفى بالاستخفاف بتلك المخاوف، ولم يجد سبباً منطقياً يدعوه لتغيير اتجاه النافذة لتطل على داخل البيت عوضاً عن خارجه.

ماذا لو كان ديدار على وعي بأعراض اكتئاب ما بعد الولادة، هل كانت حالة الزوجة ستختلف؟

في حديثي مع إحدى الصديقات قالت إن اسم ديدار تردّد بكثرة في صفحات الرواية، وكأنّ الرواية عنه!

في حقيقة الأمر، لا عجب أن يتكرّر ذكر الزوج ديدار في الرواية، فدوره لا يقلّ مركزية في سير مجريات الأحداث، دور اتسم بسلبية في تفهم ما تعاني منه زوجته لجهله بالمرض، رغم محبته الكبيرة لها، وحرصه على راحة زوجته التي انتهت بها الحال في المشفى.

وجدير بالملاحظة أن صورة العلاقة بين الزوج وزوجته لم ترسمها الكاتبة في إطار صورة الجلال والضحية، أو الظالم والمظلوم، أو تصوير الزوج على أنه مضطهد للنساء، لتظهر لنا أنه السبب في معاناة الزوجة، كما قد تعتمد بعض الكتابات التي تطرح جانباً من القضايا النسوية مصحوباً بتحيز مسبق ضد الجنس الآخر، لتظهر لنا كلّ الرجال دون استثناء مهما كانت خلفيتهم الثقافية والمعرفية والنفسية والبيئية بصورة سوداوية وكارهين للنساء، وهذه نقطة نجحت الكاتبة في تجاوز نمطيتها.

• ماذا يحدث عندما لا يفهم الآخرون ما تعاني منه؟

تنسحب إلى الداخل، وتلوك باقي الكلمات التي لم تستطع قولها، لأن الآخرين عاجزون عن فهمها.

تحدّث نفسك طويلاً، تجادلها، تنفّس عن حنقك وتصبّ جام غضبك عليها، وتلوذ بمخاوفك تتدثر بها، يتعاضم الألم، وتسمع صدى الكلمات المكبوتة يتردّد في الأنحاء بأصوات شبحية، تحاول أن تنتزع اعترافاً من

هذا الكون الذي لا يفهمك بأنك تتألم، وهذا الألم يضرب عميقاً في أعماق روحك، لا يمكن لغيرك أن يتلمس هيئته، ولا أن يصف ماهيته ما لم يختبره. كل ما تطلبه منه أن يكفّ عن محاولة إجبارك على ارتداء ذاك الثوب الأزرق ذي المقاس الواحد.

وهذا ما حاولت الكاتبة التعبير عنه، وختمت الرواية بالاقتراس نفسه الذي صدرت به روايتها: "لن أرغم على رؤية الأشياء كما يُريد كل شيء وكل شخص أن أراها، مهروسة وممزجة في حساء واحد لا شكل له".

عندما تمطر السماء سمكاً: رواية "كافكا على الشاطئ"

تحتسي القطعة سانكا الكأس الخامسة من عصير التوت الأسود،
ترتشف قليلاً منه محذقة بي وأذنها تصغي لمعزوفة ضوء القمر. تخاطبني:
ماذا ستكتبين الآن؟

حقاً يا قطتي لقد تأخرت كثيراً في كتابة مراجعتي هذه، عشرة أيام وأنا
مستغرقة في التفكير. ماذا يمكنني أن أكتب عن كل ذلك الجنون المدهش
الذي قرأته في (كافكا على الشاطئ)!

اعترف لك يا قطتي، يسحرني الأدب الواقعي والوجودي. قضيت
ساعات كثيرة برفقة روايات الحروب والتميز العنصري. أسرني الأدب
الروسي، الذي لم يتوان عن كشف الدهاليز الخفية للنفس البشرية، وفي
تسليطه الضوء على ذاك الجانب السوداوي منا. دام ذاك السحر حتى
وجدت نفسي مأخوذة بسخرية كونديرا اللاذعة.

فكيف سأقبل فكرة أن يأتي هاروكي موراكامي في روايته (كافكا على
الشاطئ) ليسقط من السماء سمكاً أو علقاً!

لست من (الموراكاميات) ولا أعاني من (موراكامينا) أي، لست
من لديهن هوس بموراكامي. ولن أفق لأنتظر بطواير تحتشد بآلاف
المعجبين في انتظار روايته الجديدة!

فأين الخلل؟ وهل هذا ينفي قيمة الرواية الفنية، أو ينتقص من إبداعها
الأدبي؟

ليس هناك من خلل لنلقي همولته على أحد ما، فرواية (كافكا على الشاطئ) تنتمي للمدرسة السريالية، حيث الدخول إلى عوالم الغرابة، التي تهدف إلى بثّ الدهشة في نفس المتلقي، بعيداً عن قوانين المنطق والعقلانية التي نعرفها، لتكون المصادفة هي العنصر الأقوى في نسيج بنائها الروائي.

كل ما على القارئ أن يفعله عندما يقرّر خوض غمار قراءة رواية سريالية، أن يتخفّف من أثقال تفكيره المنطقي والعقلاني، وأن يسقط في ثقب الخيال بكل أطراف ألوانه، ليجرّ في عوالم اللاواقعية، حيث تتكلم القطط وتتناسخ الأرواح وتمطر السماء سمكاً وتزور الأشباح أحبّتها الأرضيين.

يقول النقاد عن الروايات السريالية: "لا يُنتظر من القارئ فهمها من القراءة الأولى، بل لابدّ له من أن ينسى كل ما اكتسبه من ثقافته المصطنعة وينغمس مع السرياليين في حياتهم الداخلية."

في عوالم روايتنا هذه أشياء كثيرة مبهمة، من التكلف شرحها أولى عنق النصّ لمحاولة تأويلها وتحميلها ما لا تحتمل من التفسيرات - كما حاولت طيلة تلك الأيام العشرة المنصرمة - وأنا أبحث عن رابط عجيب يجمع فصول الرواية.

تبادرت إلى ذهني تفسيرات لم تقل في غرابتها عن مجريات أحداث الرواية. في لقاء صحفي يصرّح هاروكي موراكامي بأنه لا يخطط لروايته، وهو مثل القارئ أثناء كتابتها لا يعرف نهاية روايته، ويترك للاوعيه حرية

الانسياب على صفحات روايته. ثم تبدأ مرحلة التنقيح إذ يخصّ مسودة روايته بمراجعة تمتدّ لسته أشهر في بعض الأحيان، وبناء على كلامه فإن الغموض يكون مقصوداً بذاته حينها، فهو يخلق عالماً خيالياً موازياً لعالمنا يقول موراكامي: "هناك أشياء غريبة تحدث في العالم، ولا نعرف سبباً لها". وروايته ليست استثناء لتلك الغرابة!

لكن أيّمكن لأيّ كان أن يسرد مئات الغرائب المتناثرة ثم يدّعي أنه قد كتب رواية سرّالية؟! كتب

تجلى عبقرية موراكامي في قدرته الإبداعية على ربط خيوط قصصه الغرائبية بعضها ببعض، فهو يكتب كأنه يعزف بإيقاع؛ فكل حكاية تُسلم القيادة لأخرى في انسيابية مذهشة، فنراه يمزج غرائبيته الروائية مع تفاصيل الحياة اليومية، فالرواية متخمة بوصفات الطعام، ووصف مفصّل للملابس الفتى كافكا أو باقي شخصيات الرواية، وأسماء المقطوعات الموسيقية، وشرح وافٍ لمميزات كل طراز من السيارات التي يذكرها. هذه التفاصيل تولّد توليفة مميزة من واقعية خيالية أو من خيالية واقعية! لا نعرف إن كان علينا قارئين أن نقف على شاطئ الواقع في هذه الصفحة من روايته أم نبخر في محيط فتازية خيال موراكامي!

المرأة والجنس

الرواية حافلة بمشاهد حميمية، تساءلت كثيراً عن دورها في الرواية؟
يجيب موراكامي في حوار معه قائلاً:

"أعتقد أنّ الجنس هو فعل، نوع من الالتزام الروحيّ. إذا كان الجنس جيداً، فسوف يبرأ جرحك، وسيتعش خيالك. فهو نوع من المرور إلى المنطقة العلوية، إلى مكان أفضل. وبهذا المعنى، فالنساء في رواياتي هن وسيطات - طلائع العالم المقبل، ولهذا السبب فهن دائماً يأتين إلى بطل الرواية، وهو لا يذهب لهن."

وتماماً هذا ما حدث مع الفتى (كافكا تامورا) الذي بقي عالقاً بين ماضيه ومخاوفه، ولم يتحرّر منها إلا بعد أن أقام علاقة حميمية مع الأنسة الخمسينية (سايكي)، وبعد أن غرق في أحلام شبكية مع الأنسة سايكي ابنة الخامسة عشر ربيعاً.

لم تكن المرأة هنا كائناً قائماً بذاته، بل مجرد وسيط. فالأنسة سايكي لم تتغير حياتها إلا بعد أن فقدت حبيبها. المرأة في روايتنا هذه ظلّ شاحب فهل يمكن أن نصف موراكامي بأنه يتبنى موقفاً ذكورياً ينتقص من المرأة، لتكون مجرد تكملة ثانوية لدور البطل؟! أم يمكننا القول: إنّ المرأة في الرواية تمثل الخلاص للبشرية من مآسيها، في اعتراف ضمني بمكانتها ودورها الفاعل في المجتمع؟ كل منّا سيحكم على موقف موراكامي من المرأة انطلاقاً من منظوره للحياة.

نعود إلى توظيف هاروكي موراكامي للجنس في الرواية، فهل وُفق الكاتب في ذكره لهذه التفاصيل لينقل بطله إلى عالمه العلوي؟ أعتقد أن موراكامي قد بالغ كثيراً في تفاصيله، ولم تخدم فكرة أو فلسفة، على خلاف ما نجد في روايات كونديرا الحافلة بمشاهد جنسية لها دلالتها النفسية والفلسفية، بدت التفاصيل التي أوردها موراكامي مقصودة بحدّ ذاتها، ولم تضاف للنص شيئاً.

ماضي وحاضر ومستقبل

ما بين هروب من الماضي ولعنته يمضي بطل الرواية الفتى (كافكا تامورا) محاولاً التخلص من نبوءة أبيه (الأودييَّة) لمصيره المحتوم، هروب مثقل بالذكريات. يعيش كافكا حاضره بين دفات الكتب ليرسم مستقبل أيامه من خبرات ماضي السالفين، فهل تفيده الكتب في التخلص من لعنته؟

يحمل اسم كافكا دلالة رمزية أسطورية لتعني الغراب الذي يرمز إلى الباحث عن الحكمة. فهل استطاع كافكا الوصول إليها؟

نأتي الآن إلى العجوز (ناكاتا) ولا يسعني عند ذكر اسمه إلا أن أردّد عبارته الشهيرة "أنا أحب الحنكليس". ناكاتا العجوز الذي فقد ذاكراته بعد أن لطمته المعلمة على وجهه وهو في الغابة في أثناء الحرب العالمية الثانية، وعجز الأطباء عن كشف سرّ حادثة إغماء طلبة فصله الدراسي، واستبدت بهم الدهشة من الحالة التي آل إليها ناكاتا، إذ مسحت ذاكرته،

لتعود صفحة بيضاء، وينسى على إثر ذلك مهارة القراءة والكتابة. يمكننا القول إن ناكاتا رمز للإنسان المنبتّ عن ماضيه المتخفّف من حمل الذكريات. يعيش الحاضر ولا يعني الماضي له شيئاً، كل همّه من المستقبل ألا يقطع عنه المحافظ (م / عو / نة) كما يلفظها ناكاتا بمقاطع صوتية منفصلة، كأنه يخشى انقطاعها عنه، فالمعونة الاجتماعية هي التي تسد رمقه. هنا لتتوقف قليلاً معه، إن كان الماضي يشكّل حملاً ثقيلاً، فإنّ التخفّف منه سيشكّل حملاً آخر، حيث تُفقد فيه الهوية الذاتية المميزة للفرد، ويصبح حينها ظلاً لغيره، يفقد رأيه الشخصي ويردّد ما يحبه الآخرون، ليكون الإنسان في ظلّ ذاك التخفّف المطلق من مسؤولية الأنا عن ذاتها مجرد متلقٍ للمساعدات (الخارجية المتقطعة) كحال ناكاتا.

نعود إلى ناكاتا الذي امتلك موهبة محادثة القطط، وتمكّن من قتل (جون واكر) الأمريكي، فهل نتحدث هنا عن صراع ياباني أمريكي. صدمة ثقافية مثلاً؟ أم أننا نتكلف في التأويل؟ تصادفنا في الرواية أيقونة أمريكية أخرى ممثلة بشخصية (الكولونيل ساندرس) الشهير، مبتكر الوصفة السحرية لسلسلة مطاعم كنتاكي. يمدّ الكولونيل يد العون للشاب هوشينو، ويساعده على سرقة حجر المدخل من المعبد والتغلب على مخاوفه من إتيان هذه الموبقة الدينية، فهل نحن أمام تبدّل للقيم اليابانية بفعل الثقافة الأمريكية؟ وهل إغواء الجنرال هوشينو ليدفعه إلى إقامة علاقة مع فتاة الفلسفة المثيرة، هو رمز لأن التغيير الذي طال المجتمع الياباني امتدّ إلى منظومته الفلسفية أيضاً، وليس مجرد تأثر بمظاهر

التغريب من اهتمام بموسيقاه وماركات ملابسه التجارية؟ هذا ما أذهب إليه وما يفسّر لي وجود تلك النماذج.

"الذكريات تدفئك من الداخل، لكنها تمزّقك أشلاء أيضاً."

نأتي للآنسة (ساييكي) التي تمثل أنموذجاً مغرقاً في الماضي والذكريات، ولم تستطع أن تمضي إلى عالم النور، إلا بعد أن تحلّصت من تعلقها المغرق بالماضي، حين أوصت أن تحرق مذكراتها.

تبدو الرواية زاخرة بالشخصيات الحائرة التي تبحث عن هويتها، كشخصية (أوشيما) المخنث، الفتاة الشاب التي تعيش في مرحلة تجاذب بين ماضيها وهي أنثى بيولوجية تفتقد لعلامات الأنوثة المميزة، وبين حاضرها المعاش رجلاً في بنيتها النفسية، وترى أن النقص هو علامة جمال، تماماً كمقطوعات شوبرت الناقصة في النعيم المفقود.

يقابلنا في الرواية نموذج آخر (هوشينو) الشاب المتجرد من فكرة الارتباطات الزمنية في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، فهو يعيش اللحظة الراهنة بدون أن يثقل كاهله بذكريات أو تطلعات، يدرك أن هذه الحالة المعاشة هي حالة عدمية أيضاً، تفقد الحياة معناها، ويبدأ رحلة البحث عن معنى لحياته بعد لقائه بناكاتا، ويمضي معه في مغامراته الغرائبية، وتؤدي مقطوعة (الأرشيديوك) لبيتهوفن بعزف فرقة ثلاثي المليون دولار دوراً محفّزاً في تغيير ذائقته الفنية، ونظرته للحياة. وعندما نتأمل تلك المقطوعة، نجد ما يشبه الحوار الموسيقي بين البيانو والوترات،

حيث يطغى في الحركة الموسيقية الأولى صوت البيانو حيناً والأصل أن يكون هناك تناغم في أصوات الآلات الموسيقية، وفي الحركة الثانية تكون الموسيقى سريعة وخفيفة ومرحة، وبعدها يكون هناك تباين وبطء ليعبر عن تباين الهوى، وكأن هذه المقطوعة في تباينها الإيقاعي تمثل الانتقال الزمني بين ثقل وطأة الماضي الذي نحيا بسببه في حالة من عدم الاتزان الحاضر، إذ تعلق أصوات ذكرياته، وبين خفة الأمل والتلهف لاستشراف المستقبل.

• هل السريالية تفني أن يكون للرواية مغزى؟

يقول موراكامي في الصفحة ما قبل الأخيرة من روايته: "يثقل عليك الزمن كحلم غامض، وتستمر أنت في التحرك محاولاً اختراقه، ولكن حتى لو ذهبت إلى آخر الأرض، فلن تتمكن من الفرار منه، عليك أن تذهب إلى هناك - إلى حافة العالم - هناك ما لن يمكنك فعله ما لم تذهب إلى هناك."

فالزمن وصراع الإنسان معه، متنقلاً بين دائرة الجبرية والإرادة الحرة - إن وجدت - لا تتحقق إلا عبر رحلة مضمّنة في البحث عن الهوية بين تلك الدوائر وإعادة تشكيلها، هو ما كانت تهدف إليه رحلة (كافكا على الشاطئ) الغرائبية.

عزيزي القارئ إن لم تكن تمتلك جرأة الرقص مع الجنون الغرائبي فأنصحك بتجنب قراءة هذه الرواية وإن كنت تتوقع شيئاً منطقياً فلن تجده، لكنني أضمن لك أن تخرج بثقافة موسيقية جيدة واقتباسات لعدد من الفلاسفة أوردها موراكامي حتى بتّ أشكّ بنيته الاستعراضية. وستخرج حتماً بتجربة قرائية لا تشبه غيرها. فعوالم موراكامي الروائية لا بدّ فيها من الققط والموسيقى والكثير من الجنون.

سيكولوجية المقامر ودوستوفسكي: رواية "المقامر"

"لقد قامرت بحياتي كلها" لم تكن تلك مجرد عبارة استعارية، بل كانت تمثل نمطاً حياتياً عايشه دوستوفسكي وجرّ عليه الويلات.

فالكاتب العبقرى كان صريع هوى قاعات القمار خسر آخر روبل في جيبه، استدان مرة أخرى، أعاد الكرة من جديد، جثا على ركبتيه أمام زوجته معاهداً إياها أن يُقلع عن داء القمار، وأوشك أن يخسر حقوق ملكية أعماله الأدبية؛ جراء الديون المتراكمة.

في غمرة صخب تجاربه الحياتية، قرّر دوستوفسكي كتابة روايته (المقامر) ممثلة خير تمثيل نفسية ودوافع المقامرین التي أتقن الكاتب وصفها، وتتفق لدرجة كبيرة مع نظريات علم النفس فيما يخصّ (سيكولوجية المقامر)؛ فهو كما أشاد به نيتشه وبقدرته التحليلية قائلاً: "إنّ عالم النفس الوحيد الذي تعلمت منه شيئاً".

في كتاب (سيكولوجية المقامر)، يتحدث الدكتور أكرم زيدان عن أنواع المقامرة والمقامرين؛ فهناك مقامرة مرضيّة خرجت إلى المستوى اللاإراديّ، ومقامرة اجتماعيّة تلك التي يمارسها البعض للتسلية في المناسبات الاجتماعية وعلى فترات متباعدة، بقصد المجازاة الاجتماعية ويمتلكون مطلق السيطرة على أنفسهم بالتوقف متى ما أرادوا وهو ما لا ينطبق على الفئة الأولى، هذا التصنيف يورده دوستوفسكي في روايته المقامر حين يقول: "هناك نوعان من المقامرة: مقامرة المهذّبين من الناس،

ومقامرة الغوغاء؛ والحدود بين هذين النوعين واضحة فاصلة، الرجل المهذب مثلاً يمكن أن يجازف بخمس ليرات ذهبية أو عشر، وقلما يجازف بأكثر.. ولكنه لا يفعل ذلك إلا لعباً، على سبيل التسلية".

ولكن في حالة المقامر المرضي فإنّ المقامرة هي الغاية بحد ذاتها، بعيداً عن اعتبارات الربح أو الخسارة؛ فإنّ المقصود من اللعبة هو اللعبة بحد ذاتها.

ولكن ما الذي يدفع المقامرين إلى السقوط في هوة القمار؟ قد تكون الرغبة في الثراء السريع، هي إحدى الأسباب؛ ولكنّها في حالة المقامر المرضي لا تكون السبب الوحيد، فما معنى أن يربح مبالغ طائلة ثم يبقى يقامر؟! فيخسر معظمها ولكنه يصرّ على المقامرة، والمنطق يستوجب منه الخروج بغنائه قبل أن تبتلعها عجلة الروليت؟!

قد يكون لمبدأ (اشتواء المثير) الدور الأكبر في سلوك المقامرة، يوضح ذلك الدكتور أكرم زيدان بقوله: "هو سلوك يزيد من تعرض الكائن لمثير أو استثارة بعينها، وذاك إما بالاقتراب من المثير أو بفعل يبقى على الإثارة.. الذي هو الأساس في تحقيق الذات ومن خلاله يتعرض الكائن أكثر وأكثر للإثارة ويشعر بلذّة التوتر فالمقصود من اللعبة الإثارة؛ مما يدفعه إلى المخاطرة والمجازفة بكل شيء، والمخاطر المقامر يخاطر بدافع من تحدي الأقدار وخوفه الشديد من أن تتحكم فيه الظروف؛ فهو لا يخشى إلا الخوف، ويظن أنّه بالمخاطرة يهرب من الخوف بدلاً من أن يهرب منه شجاعته، وكأن المخاطرة دفاع بالخوف ضد الخوف"، وهو

ما يتفق إلى حد كبير مع ما أورده دوستوفسكي في روايته حين قال: "كان عليّ تلك اللحظة أن أنصرف، ولكن إحساساً غريباً قام في نفسي هو رغبة في استفزاز القدر، وفي نقر القدر على خده، في إخراج لساني له. فجازفت بأكبر مبلغ تجوز المقامرة به: أربعة آلاف فلورين، فخسرت. فازدادت حرارة رأسي فأخرجت كل ما كان تبقى لي من نقود فوضعتة... فخسرت أيضاً".

وينطبق هذا التوصيف أيضاً حين قامت الجدة العجوز انطونين بكل ما تملك، وجازفت باختيار خانة الصفر؛ حتى خسرت أملاكها وباعت مستندات ملكيتها؛ ولكن المقامر المُجازف كلما خسر أكثر؛ شعر باستحقاقه للربح ويستمر بالمقامرة وكأنّ القدر مدين له برد خساراته، وإعادة اعتبار لذاته؛ يصف دوستوفسكي إيفان بتروفيتش: "وقد تمّ ذلك كله في أقلّ من خمس دقائق! إنّ المرء ينسى في مثل هذه الأحوال جميع الإخفاقات الماضية! لقد حصلت على ذلك مجازفاً بأكثر من حياتي.. لقد تجرأت أن أجازف.. فإذا أنا أجد نفسي في عداد الرجال من جديد!" كما أن (النزعة الاستعراضية لدى المقامر المرضي) تتفاعل مع شعوره اليقينيّ بالقدرة على التحكم في مجريات اللعبة وهو ما أطلق عليه علماء النفس (وهم السيطرة المطلقة) فتدفعانه للمجازفة أكثر، فهو يعاني من رغبة جارفة لأن يكون مركز الكون، وأن تسلّط عليه الأضواء ويصبح حديث الساعة، وعن وهم السيطرة المطلقة يقول دوستوفسكي: "وهناك.. هناك.. ربما كانت تتظنني ثروة! شيء غريب، لم أكن قد

ربحت بعد، ولكنني أتصرّف وأحسّ وأفكر كما لو كنت رجلاً غنياً، ولم يكن في وسعي أن أرى نفسي غير ذلك".

في موضع آخر يقول: "ما زلت واثقاً كل الثقة أنني سأربح. بل إنني لأعترف لك بأنك تقوديني الآن إلى أن أطرح على نفسي هذا السؤال: لماذا لم تؤد هذه الخسارة الغبية الفاضحة التي خسرتها اليوم إلى إدخال الشك في نفسي؟ إنني ما زلت مقتنعا بأنني رابح حتماً متى لعبت لنفسي لا لغيري".

حتى إذا ما ربح مالاً سيطرت عليه النزعة الاستعراضية: "لشدّ ما كان قلبي يخفق! وما كان المال هو ما أحرص عليه! لا، وإنما أريد أن أرى جميع هؤلاء، منذ الغداة يتحدثون عني ويروون قصتي، ويعجبون بي، ويزوجون المديح والإطراء، وينحنون أمامي إجلالاً لما أصبت من حظ جديد في اللعب".

هذه النزعة الاستعراضية تلتقي بشكل غريب مع النزعة المازوخية لدى المقامر المرضي؛ فهو يتلذذ بجلد ذاته، فكما وصفه الدكتور أكرم زيدان "فقد كان دوستويفسكي يعاني مشاعر الإثم المرضي؛ فإذا ما أشبع رغبته في عقاب نفسه، بما كان يخسر، كانت تزول عنه غمّة الإثم، فيسمح لنفسه إذ ذاك ببعض النجاح، إذن المقامر يستهدف الخسارة تكفيراً عن شعوره بالإثم".

بدوره يؤكّد دوستوفسكي هذه النظرية إذ يصرّح: "إنّ المرء ليجد لذةً في أدنى درجة من درجات الانحطاط والمذلة! (كذلك استمرت أهذي) ومن يدري فلعلّ المرء يجد هذه اللذة العذبة أيضاً تحت ضربات المقرعة، حين تهوي على ظهره وتسليخ جلده".

تمضي الرواية في أكثر من موضع؛ تصف بدقة بالغة أحوال المقامرين، وحالة الانفصال عن الواقع التي يعاشونها، والتغيرات الفسيولوجية من تعرق واضطراب القلب، والتغيرات المزاجية التي يمرّون بها، وهذه الأعراض هي ذاتها ما خلصت إليه الدراسات النفسية للمقامرين.

إن كان دوستوفسكي قد جعل إحدى أكثر شخصيات روايته مجازفة ومقامرة، هي الجدة العجوز، نظراً للظروف النفسية والصحية التي مرّت بها، وكأنها ارتدّت طفلة تبحث عن شيء يمنح أيامها إثارة، بعد أن كان الجميع ينتظر سماع خبر موتها ليرثها؛ فإن النظريات النفسية خلصت إلى أن الرجال هم الأكثر عرضة لداء المقامرة وأسهل وقوعاً في براثنه، ويبقى لدوستوفسكي السبق المعرفي لفهم سيكولوجية المقامر، وإن كان الثمن قد دفعه غالباً على الموائد الخضراء.

تحت مقص الرقيب:

رواية "قصة حب إيرانية تحت مقص الرقيب"

نشر موقع الإذاعة البريطانية BBC قبل سنوات خبراً عن إلقاء قوات الأمن الإيرانية القبض على شاب وفتاة، بعد أن عرض الشاب الزواج على الفتاة أمام العشرات في المركز التجاري، فما كان منها بعد الموافقة إلا أن عانقته. ليطالهم مقص الرقيب الأمني، بحجة مخالفة مبادئ الشريعة الإسلامية.

تساءلت إن كان الكاتب الإيراني شهريار مندبي بور سيمانع إضافة هذا الخبر الصحفي إلى فصول روايته (قصة حب إيرانية تحت مقص الرقيب) دون أن تنتظر روايته من جديد موافقة لإعادة نشرها قد تمتد أسبوعاً، أو شهراً، أو سنة، أو بضع عقود!

تتنازعني المخاوف حين أقرأ عبارة (قصة حب) أخشى أن أسقط فريسة بين دفتي كتاب يكرر سرد قصة حب مستهلكة لمئات المرات. ويصف أحداثاً مهترئة، ومشاعر معلبة بالية مختومة بعبارات عشق قد مللنا سماعها. قد أقاطع كاتبها: دع عنك الأمر، يمكنني إكمال المشهد لكثرة تكرره.

إن كانت رائعة ماركيز قد تناولت (الحب في زمن الكوليرا) حين تشتد كثافته كلما اقترب من الموت، فإن الرواية التي بين أيدينا تسلط الضوء على موت رمزي للإبداع، في عهد الرقابة متخذة من قصة حب جمعت ما بين سارا ودارا خلفيّة أدبيّة للأحداث.

فإن كان القارئ من محبي الروايات الرومانسيّة، فلن يجد ضالته في هذه الرواية. فقصة الحب هي العصا التي اتكأ عليها الكاتب لينتقد مجتمعه. تصمت شهرزاد ألف ليلة وليلة، ويأتي دور المؤلف شهریار مندي بور ليقصّ علينا أحداث روايته بتهكم ساخر، بعيداً عن اللغة البكائيّة المتسرّبة بالحزن. ويكشف لنا عن هويته قائلاً: "أنا كاتب غير أني مللت من كتابة القصص الكثيرة والمريرة، المسكونة بالأشباح والرواة والموت ذات النهايات المتوقعة والمليئة بالدمار".

يحملنا عنوان الرواية (قصة حب إيرانية تحت مقص الرقيب) إلى خصوصية حالة الحب هذه، وتقتضي عبارة (مقص الرقيب) وجود نموذج أعلى مسبق تُقاس به صحة الأعمال، ومدى شرعيّتها، مع وجود سلطة عليا، تمتلك حق مراقبة ومحاسبة الآخرين، وتفرض وصايتها المطلقة.

يبد أن شهریار منذ الصفحات الأولى يشاركنا مخاوفه قائلاً: "إن معضلتي هي أنني أريد أن أنشر قصة الحب التي سأكتبها في وطني، إن كتابة قصة حبّ ونشرها في إيران ليس بالأمر الهين، ففي أعقاب انتصار إحدى ثوراتنا الأخيرة.. كُتب دستور إسلامي، ويسمح هذا الدستور الجديد بطباعة ونشر جميع الكتب والمجلات، ويمنع ممارسة الرقابة عليها بشدة وتدقيقها. لكن لسوء الحظ، لا يذكر دستورنا ما هي الكتب والمنشورات التي يُسمح لها بمغادرة أبواب المطبعة بحرية".

العيش في قفص الزجاج.

في ظلّ مجتمع يعيش تحت ظلال حكم شموليّ، يحيا أفرادُه في (قفص من زجاج) تحت أعين الأخ الأكبر والأصغر للسلطة، وحين تُعدّ عليهم أنفاسهم وهمساتهم، بل ويحاسب المرء فيه على أفكاره التي ما زالت عالقة في ذهنه، فوحدها لواقط السلطة الاستخباراتيّة من تحسن الرصد للأفكار وهي في أدمغة أصحابها، فمجرد التفكير بالإثم كما ورد في الرواية. تتسع دائرة المحظورات، وتغدو الكتابة تحت مقص الرقيب عملاً مضنياً. فالعمل الإبداعي ابن الحرية.

عندما تتزوج السلطة السياسية مع السلطة الكهنوتية

لطالما اقترن السلك الكهنوتي والديني بالسلطة السياسية، وهذا ما جرى في أعقاب الثورة الإسلامية في إيران، إذ تلبّست القوانين لبوس الدين، وأصبح الخروج عليها خروجاً عن الدين نفسه. وفُرضت رؤية أحادية للحياة. لا تعترف بحق الآخر في التعبير عن فلسفة تخالف فلسفتها، وتعلو اتهامات التكفير لكل من تحدّثه نفسه بمساءلة القادة السياسيين والدينيين فهم وفق هذه النظرة ظلّ الله في أرضه.

تكنم خطورة هذه الديكتاتوريات بأنها تتلاعب بالعاطفة الدينية لجمهورها، فتهدّد بالحرمان الأخروي تارة، وبالنعيم المقيم تارة أخرى، لتمتدّ سلطتها إلى ما وراء الموت.

يقول إريك هوفر في كتابه (المؤمن الصادق/ أفكار حول الحركات الجماهيرية): "الجماهير التي تطيح بالنظام لا تود إقامة مجتمع من أفراد مستقلين، بل بناء مجتمع يتميز بالتماثل ويجسد الوحدة التامة، ويلغي الهويات الفردية".

• لماذا تخاف الأنظمة الشمولية من الأدب؟

تساءل بطل الرواية سارا، لماذا لا ندرس الأدب الإيراني المعاصر؟ لماذا ما زلنا عالقين في دراسة نصوص كتبت قبل أكثر من ستمائة عام؟ لماذا عليهم أن يدرسوا نصوصاً لا تنتمي إلى همومهم الحياتية اليومية؟ يعكس الأدب نظرة تأملية للحياة، نظرة نقدية تنمي الحس الفردي لدى المتلقي. وتحفّزه للخروج عن القطيع والتمرد.

بينما تعمل الأنظمة الشمولية على خلق نسخ كربونية من المواطنين، فكما في روايتنا يُفرض زي خاص للنساء، بألوان محددة وتُمنع الملابس قصيرة الأكمام على الرجال، يمسي الجميع متماثلين يردّدون الشعارات ذاتها بشكل بغيائي، ولا يجروون بأي حال من الأحوال على معارضتها. لكن كاتبنا يصرّ على كتابة قصته متيقظاً لعيني الرقيب السيد بورتغيري بيتروفيتش، لا تخفى النزعة التهكمية في اختيار اسم الرقيب الذي يذكّرنا بشخصية المحقق في رواية الجريمة والعقاب لدويستوفسكي، الذي مارس كلّ الحيل النفسية والقانونية في أثناء التحقيق مع راسكولينكوف. وكأنّ الأدب أصبح عملاً إجرامياً، يستوجب الملاحقة والترصد له.

إن كانت رائعة براي برادبوري (فهرنهايت 451) تتحدث وفق رؤية ديستوبية عن مجتمع يحرق الكتب ويلاحق من يقتنيها، في احتجاج واضح على التضييق الذي مورس على حرية الكتابة والنشر في أثناء ما عرف بالحقبة المكارثية. فإن روايتنا هذه تتحدث عن عملية إبادة حقيقية للنشر والكتابة. إذ يشبه صوت تقليب بيتروفيتش للصفحات وهو يقرأها، صوت نصل المفصلة وهي تهوي.

• كيف استطاع الكاتب أن يحمي رقبة روايته من مقص الرقيب؟
لجأ الكاتب إلى حيلة مطبعية، إذ وضع خطوطاً تدل على حذف الجمل التي يتوقع أن تعترض عليها الرقابة، وكتب نسخة أخرى ترضي ذائقة الأديبة.

وفي أحيان أخرى كان يضع ثلاث نقاط دلالة على وجود نص محذوف (...)، ليترك للقارئ حرية إكمال الفراغ وفق خيالاته. مما يزيد احتمالات تأويل النص.

من خلال هذه المناورات التي تُعرف في النقد بالتشكيل المطبعي ينتقد الكاتب الرقابة التي تحدّ من حرية الكاتب في رسم شخصياته ووصف انفعالاتها. فلا يحقّ للشخصية الروائية الإيرانية أن تفقد أعصابها، أو أن تتلفظ بالشتائم، فقد "أصبح بعض الروائيين الإيرانيين يُقولون حفار القبور كلمات أدبية وفلسفية". يتقهقر الجانب الحسي والعاطفي في وصف العلاقة بين الجنسين، فالويل لمن تسول له نفسه أن يذكر كلمة

شبقية تؤجج نار الشهوات، فكلّيات مثل الرقص أو القبلّة أو الخمر، على الكاتب اجتنبها حتى تحظى بموافقة الرقابة.

في عصر الرقابة يكثر توظيف التورية والاستعارات والرموز في الأدب للتعبير عن الأفكار. لقد مارس الكاتب رقابة ذاتيّة بشكل ساخر لاذع منتقداً تلك الرقابة التي ترى في الكتاب خونة وعملاء وفسقة يسعون لخراب أخلاق الشعب.

الموت للعبودية... الموت للحرية

يفتح الكاتب الرواية بمشهد يمتزج فيه الواقع مع الخيال، في مظاهرة طلابية على أعتاب جامعة طهران، يتردّد هتاف الإسلاميين بشعارات الموت لأمريكا، بينما يردّد طلبة آخرون شعارات مطالبة بالحرية، وحدها سارا ترفع شعاراً غرائبياً: الموت للحرية.. الموت للعبودية!

يحار كلا الفريقين في تحديد انتماء سارا، ففي بلد يستوجب منك أن تكون محسوباً على جماعة ما، كيف يمكن التعامل مع هذه الحالة؟

كما جرت العادة، إن لم تكن معي، فأنت ضدي، تصف سارا الأمر: "يريد كل واحد منهم أن يلغي الآخر أقصد أن كل واحد منهم يريد أن يقصّ الآخر بمقص الرقيب".

يبدو أن سارا كانت ناقمة على كل الأيديولوجيات الشمولية وأرادت من خلال شعارها الغريب ذاك أن تلفت الانتباه إلى فرديته. إلى حقها في التعبير عن صوتها الخاص.

تتقد سارا الوضع السياسيّ قائلة: "لعن الله شعاراتكم السياسية، عندما أردتم أن تكونوا عصريين ضربتمونا على رؤوسنا لنخلع عباءاتنا، وعندما أصبحتم متدينين ضربتمونا على رؤوسنا لنضع غطاء الرأس ونرتدي العباءة".

تتنفض سارا على عقلية الوصاية التي تمارسها الأحزاب، والتي تنظر للشعب كأنه قاصر لا يدرك ما هي مصلحته، وتفرض عليه بالقوة آراءها.

اخلق عدوا ولو كان رجل قش!

يقول هتلر: "إن عبقرية الزعيم تتجلى في التركيز على عدو واحد على نحو يجعل حتى الخصوم المتنافرين داخل هذا العدو يظهرين كما لو كانوا كتلة واحدة".

الكراهية هي السلاح الذي ترفعه الأنظمة الشمولية حتى يتشاغل الشعب عن محاسبتها، وتشعرهم دوما بالحاجة إلى وجودها، وإلى بسط نفوذها، وإحكام قبضتها مهما كانت قاسية، لأن هناك عدوا يهدد الأمن المجتمعي والسياسي للبلاد، وتعلن حالة الطوارئ، ويخضع الجميع للمراقبة، فأَي تهاون في هذا الأمر قد يحرم المواطنين الوادعين راحة بالهم! ويتعالى الهتاف: الموت لأمريكا، الموت لإسرائيل، الموت لبريطانيا، الموت للشيوعيين الموت للإمبريالية.

لا ضير في سبيل ذلك من أن تتجسس على هواتفهم، أو كتاباتهم، أو حتى أن تتهم من تحدّثه نفسه الآثمة بالحديث عن الحقوق المدنية والإنسانية بالعمالة والخيانة! أو قد يتأرجح فوق أعمدة المشانق في إعدامات سرية، كما أشار إليها الكاتب في سجن إيفين بعد الثورة الإسلامية.

في خضم هذه المسيرة، يطلّ علينا قزم أحذب من روايات ألف ليلة وليلة، في مشهد سريالي يتكرر في فصول الرواية، ويحدّر سارا من الموت الذي ينتظرها قريباً. تسقط سارا على رصيف الجامعة وتغمض عينيها للأبد، ويحدّثنا الكاتب عن قصة حبها مع دارا المعارض السياسي.

الستار الحديدي

تبدأ الحكاية حين تشتري سارا من بائع كتب متجول نسخة من رواية (البومة العمياء) المحظورة في إيران، بعد أن أعيّاها البحث عنها في مكتبة الجامعة، لتجدّ عدة نقاط بنفسجية تحت أحرف معينة، تشكّل مجتمعة رسالة من معجب سمعها وهي تبحث في المكتبة عنها، وقرّر أن يبيع نسخته لها، ويخبرها أن رسالته التالية ستكون في رواية (دراكولا) بأسلوب النقاط البنفسجية نفسه. فلم يكن ذاك المعجب سوى دارا، بائع الكتب المتجول. وتتالى الرسائل بينهما في عدة كتب: كائن لا تحتمل خفته، الأمير الصغير، خسرو وشيرين، والحرب والسلام، ومسرحية عدو الشعب لإبسن. وتحمل هذه الكتب التي اختيرت دلالة سياسية واضحة. فعلى سبيل المثال، يمثل دراكولا استنزاف الدماء وامتصاصها،

كما تمتص الأنظمة الشمولية دماء شعبها، في كائن لا تحتمل خفته نجد أنفسنا أمام حكم شيوعي شمولي صارم، لا يختلف في رقابته عما تعاني منه إيران.

العالم يتحول إلى معسكر اعتقال

يعكس أسلوب المراسلة بين العاشقين، المخاوف من الوقوع تحت أعين جماعة الإرشاد الإسلامي. في بلد يفرض الفصل بين الجنسين، وتتجلى هموم العاشقين في ابتكار وسيلة للتواصل أو اختيار مكان للقاء، في مشهد لا يخلو من التهكم مما وصل به الحال في إيران، يختار العاشقان أن يلتقيا في غرفة الطوارئ في إحدى المستشفيات عسى ألا تحوم الشكوك حولهما. ماذا عن المكالمات الهاتفية؟

لا يختلف الأمر من حيث الرقابة التي تمتد إلى الأحاديث الخاصة بين الأصدقاء والمكالمات الهاتفية في إيران، عما وصفه ميلان كونديرا في روايته (كائن لا يحتمل خفته) في ظل الحكم الشيوعي حين قال: "حين يُذاع حديث بين الأصحاب أمام كأس نبيذ على الملاء، فهذا لا يعني إلا شيئاً واحداً: العالم يتحول إلى معسكر اعتقال".

الخوف من التشهير من قبل حراس الفضيلة كان يؤرق كلا الحبيين، فاخترتا أن يتراسلا بعبارات مشفرة في البريد الإلكتروني. يتوقف الكاتب هنا ليتحدث عن الرقابة على الإنترنت في إيران، التي لا تتوانى حسب قوله، عن شراء برامج أمريكية أخلاقية باهظة الثمن، لمراقبة

المواقع الإلكترونية. ولأن الرقابة تفرض ستاراً حديدياً، فهي تمتد إلى مراقبة البيوت التي تضع صحنوناً لاقطة للأقمار الصناعية، فكيف يمكن للدول ذات الرأي الأوحـد أن يستمع أو أن يشاهد مواطنوها شيئاً لم يخضع لمقص رقيبها؟

• ماذا عن اللقاء مساء؟

يبدو أن هذا الاقتراح لن يجدي العاشقين، ففي إيران يفرض إغلاق المحلات التجارية عند الساعة الحادية عشرة ليلاً، وتنتشر دوريات الإرشاد الإسلامي التي توقف السائقين والمشاة، وتتحقق من هوياتهم، فماذا سنقول لهم حين يسألون عن صلة القربى بين سارا ودارا؟ إذا، لم يبق أمامهما سوى المنزل، لكن في الدول الديكتاتورية يتحوّل الجميع إلى مخبرين ووشاة، يقدمون آيات الولاء بالوشاية عن الآخرين. يتبرع جار دارا عطا الله، وهو عضو في جماعة الباسيج (وهي مليشيات من المتطوعين الاجتماعيين المتحمسين للثورة لمراقبة المواطنين) بإفساد مخطط لقاء العاشقين، فهو لا يغادر نافذة بيته، متسائلاً عن سبب خروج دارا ليلاً، فكيف بربكم لو رأى امرأة تدخل منزله!

أعمى يقود مبصرين

خلفاً للوحة بروغل الأكبر (أعمى يقود أعمى) المستوحاة من مقولة السيد المسيح: "اتركوهم. هم عميان قادة عميان، وإن كان أعمى يقود أعمى يسقطان كلاهما في حفرة".

فإن الرقيب السينمائي الأعمى في روايتنا هو من يقود جموع المبصرين، الذين يصفون له مشاهد الفيلم، ويصدر أوامره بحذف بعض اللقطات، إذ أحسّ بأن بعض ما ينقل إليه يهدد الأمن الأخلاقي أو القيم الدينية. وتمارس رقابة صارمة تكاد تصل إلى درجة تجعل من الفيلم الذي أعادت الرقابة إنتاجه مسخاً فنياً، لا يمتّ لصلة بالنسخة الأصلية منه.

يبدو أن المراقب الأعمى يحظى بحضور بارز في الروايات الإيرانية فقد سبق وأن ظهر المراقب الأعمى في رواية آذر نفيسي (أن تقرا لوليتا في طهران) مما يعكس مدى المفارقة الساخرة التي وصلت إليها البلاد.

أنف كونديرا!!

يقول الكاتب شهريار مندي بور في حوار صحفي معه: "الشكل هو كل شيء عند كتابة القصة. فكل القصص قد حكيت من قبل، والكاتب الشجاع ليس من يجد قصة جديدة بل من يجد طريقة جديدة في سرد قصة قديمة. أحب القصص لما بعد حداثة ولكنني لا أرغب أن أدفن تحت ركام أي مصطلح أو مدرسة أدبية."

حسناً، قد تحدثنا عن فكرة الرواية، ولا تبدو حتى هذه اللحظة مختلفة عن عشرات الروايات التي تنتقد الأنظمة الشمولية، فمن أين اكتسبت الرواية تميزها؟

إنه أنف كونديرا، تماماً. كونديرا الذي كان يحشر أنفه في كل صغيرة وكبيرة في رواياته، وببرته التهكمية الفلسفية، نجده يتوقّف للحظات

مخاطباً القارئ أو شارحاً بعض التفاصيل. هذه التقنية التي اشتهر بها كونديرا، سنجدها حاضرة في هذه الرواية الما بعد حداثية التي بين أيدينا، وهي من تقنيات ما يسمّى (الميتافكشن) إذ إن نص الرواية يمتلك وعياً ذاتياً يكسر الحاجز بين الواقع والخيال. إذ يطلّ علينا المؤلف شهريار مندني بور، ليقطع حبكة الأحداث ليشرح شيئاً معيناً، أو يطلق أحكاماً على النص، كما في حديث الكاتب عن روايته التي تلقت تحذيراً كما يقول: "لأنها أساءت إلى أرض جامعة طهران، وأساءت إلى الإخوة في حزب الله، أهانت شعار الحرية المقدس.."

نجد المؤلف في موضع آخر يشرح لنا التقنيات السردية التي سيستخدمها في روايته، كما في قوله: "وبغية نقل أفكاره المحرمة إلى قارئ، فإني أفضل خدعة يمكن اتباعها هي استخدام تيار الوعي. لكنني هذه المرة، لم اختر هذه الحيلة في السرد لأني بمتطلبات شكل القصة، بل أريد أن أكتب سطوراً تبدو مشوشة في الظاهر، جملاً لا تظهر فيها أفعال..."

وفي موضع آخر يقول: "في جميع الأحوال أحتاج إلى شيء من التوتر القصصي في هذا الجزء. قولوا لي: ألا يحتمل أن ينشب شجار بين الحبيبين في قصة حب؟ أو هل رأيتم في حياتكم حباً لا تشوبه مشاعر الغيرة وسوء الفهم؟ إن كنتم سمعتم بذلك فأرجو أن تعلموني لكي أذهب وأقع في غرام ذلك الحب وأكتب عنه."

يمسي الكاتب أحد شخصيات روايته، ويحدثنا عن حياته، وقصته حين حرم من تسمية ابنته بالاسم الذي يحب.

قد لا يروق هذا الأسلوب السردي لمن اعتاد تسلسل السرد في الروايات الكلاسيكية، لكن هذه التقنية السردية تضيف حيوية على النص، وتضع القارئ في قلب الحدث الروائي، بل مشاركاً فيه أحياناً.

تبدو ملامح الميثاقاص أو القص الماورائي (Metafiction) في الرواية في حكايات ألف ليلة وليلة التي وظّفها الكاتب في روايته. كقصة القزم الأحذب الذي نجد جثته تحدّق في شخصيات الرواية التي تحاول التخلص من جثته، خوفاً من اتهامها بقتله، قد ترمز تلك الحكاية عن الخوف الكامن في النفوس، التي تعيش في خوف من ذنب لم تقترفه، ويمنعها جنبها عن المواجهة. في إشارة إلى نقد صمت المجتمع على جريمة الرقابة التي تُرتكب بحقه. تظهر القصص الشعبية والخرافات في الرواية كما في قصة دافاليا العجوز الذي يركب على ظهر أحدهم ويلف ساقه على رقبته وجذعه، ويُرغم الناس على حمله طوال حياته أينما شاء. في إشارة لاذعة للديكتاتورية التي تُحكم الخناق على الإيرانيين على حدّ وصف الكاتب.

تتداخل الفنون في روايتنا التي نجدها حافلة بالنقد السينمائي للأفلام، والحديث عن الموسيقى. تبرز تلك العوالم الفنية في أسلوب سريالي أحياناً يذكّرنا بأسلوب ميخائيل بولغاكوف في رائعته (المعلم ومرغريتا) وبأسلوب هاروكي موراكامي في روايته الشهيرة (كافكا على الشاطئ). ففي روايتنا نجد حوتاً في طهران، وطيور نقار الخشب تغزو المدينة. ففي بلد يُحكم باللامنطق كل شيء محتمل، ولا يقل غرابة عن الواقع المعاش،

عندها تتلاشى الحدود بين الواقع والخيال في بلد التناقضات. على حدّ وصف الكاتب.

تبلغ ذروة الغرائبية في روايتنا، وإحدى سمات الميتافكشن، حين تتمرّد شخصيات الرواية على الكاتب، وتحاسبه، بل تتحدّث بعض الشخصيات عن مخيلتها، وتتمنى لو كتبها المؤلف كما تحب، ومثال على ذلك ما ورد على لسان دارا مخاطباً الكاتب: "في مخيلتي جلدت ذلك المحقق، لم تكن لديك الشجاعة لكي تكتب ذلك".

تخرج بعض الشخصيات عن سيطرة المؤلف، بل إن الكاتب يتوسّل إلى دارا، بعد أن تملكه الغضب وقرر أن يرتكب جريمة قتل. يقول المؤلف: "دارا عد إلى البيت! إنك تدمر كل شيء، فأنا كاتب معرّض لمقص الرقيب، يمكنني أن أزيلك من روايتي بسهولة إن أردت ذلك... دارا لا يسمعني، ويواصل سيره، أندم على الكلمات التي قلتها".

• هل رأيت اللص الذي سرق معطفي؟

لعلّ أشهر معطف في الأدب هو معطف أكاكي أكاكفيتش الذي ورد ذكره في قصة المعطف للروائي الروسي غوغول. والذي يرمز إلى سرقة الأمل. يتساءل الكاتب شهريار مندي بور من سرق معطفه؟ من سرق الأمل بالثورة التي كان يفترض فيها أن تحرّر الشعب من الطغاة؟ فإذا بها تخنق أحلامهم بالحرية.

تعالى صرخة سارا: لماذا؟ لماذا انتهى بلدها إلى هذا الحال؟ لماذا تنتظر
الجموع في طوابير بطاقات الدعم للأرز، فيما بلدها يطفو على بحر من
النفط؟

قد تكون الإجابة ممثلة بشخصية السندباد، الذي يمثل الانتهازين
سارقي الثورات، من بنى مجده الشخصي من التعاون المشبوه مع السلطة
الرقابية، فهو لم يستورد أقلاماً مكسورة، بل استورد وأغرق الأسواق
بأقلام لا تكتب! في إشارة إلى دوره في القمع، بعد أن زوّد دائرة الأحوال
المدنية بقوائم للأسماء الإسلامية وأخرى بالتي تخالف الدين.

فبسبب هؤلاء هاجرت خير العقول من إيران كما يقول الكاتب، فيما
اغتيل آخرون أو انتحروا، أو طردوا من أعمالهم، بعد أن طاهم مقص
الرقب بمساعدة هؤلاء الانتهازين.

يبقى السؤال معلقاً، ماذا سيحدث لو اختفى مقص الرقيب كلياً، هل
تكفي الرقابة الذاتية لتنظيم شؤون الحياة، أو أننا سنغرق في الفوضى؟
لكن مهلاً، أليس في كلا الخيارين تطرفاً؟، ألا توجد منطقة وسطية بين
مقص الرقيب المطلق التحكم، وبين انعدام أي شكل مقنن من الرقابة؟
لكن من يحدد معالمها؟ سنبقى إلى ذلك الحين ننتظر الإجابة، فيما يُعمل
مقص الرقيب في الكثير من النصوص نصله.

لعنة الظلال: رواية "فقهاء الظلام"

"للموت رائحة الزجاج" لم أنفك أردّد هذه العبارة وأنا أقرأ صفحات رواية (فقهاء الظلام) لسليم بركات.

للموت رائحة الزجاج، يعبق شذاه في ثنايا النصّ الروائيّ، لتدع القارئ يسأل نفسه: ما الذي يجعل من الأدب أدباً؟

حين بدأت دراسة الصحافة والإعلام واجهتني تلك الصعوبة التي تصاحب قراء وكتّاب الأدب. فلغة الصحافة: لغة بيضاء، محايدة، لغة لا تحمل التأويل أو التفسير، كلّ ما عليها أن تؤدّي المعنى بأقصى درجات الإيجاز والتكثيف والموضوعيّة، بعيداً عن الزخرفة اللفظية أو الاستعارات والمجاز.

وأنا ابنة الكلمة وانزياحاتها، تأسرني الكلمات حين تتلاعب بي، وتضلّ طريقها عن جادة مباشرة المعنى.

بدأت دراستي وأنا أرقب كل تقرير أكتبه: هل انسلت من بين أصابعي فيه بعض الأفعوانيات اللغويّة؟ هل طرقت باب العاطفة بكلمة أو جملة تشي بانفعال ما؟

كنت أقضي الساعات وأنا أحرّر النصوص الصحافيّة، وأتأمل رفوف مكتبتي وما حوته من أعمال أدبية.. ماذا فعلت بنا أيّها الأدب!

هناك شوق جارف يعتريني كلما خاصمت الأعمال الأدبية إذ يخرج الضعف الكامن في ذاتي لجمال اللغة والفكر، كلما اتهمت الأدب بأنه جعل مني إنسانة تعيش على شفير الانفعال والتفلسف، أجدني أشدّ ولهاً به!

فما الذي أبتغيه حقاً من قراءة الأدب؟ ولماذا أطلّ هذا السؤال برأسه وأنا أقرأ رواية (فقهاء الظلام)؟

للأدب تلك القدرة على انتشالك من دوامة عادية اللغة اليومية الوظائفية، ليسلمك إلى جمالية تهذب ذاك الجانب الذي اخشوشن بفعل رتبة الحياة الروتينية، تخاطب الجمال المكنون في داخلك، تعايش في الأدب أحلامك وآمالك، خسارتك، وانكساراتك، وأفكارك، عبر مرآة الآخر الذي تقرأ عنه، دون أن تكشف أمام الجميع سوءاتك النفسية، تُحاكم وتُخضع تلك الأفكار التي تقرأها لمحاكمة عقلية وأخلاقية وعاطفية دون أن تخجل من إبداء رأيك الصريح فيها، فيما لو كنت تجلس أمام جمع ممن يمتهنون الكتابة الفلسفية، هل كنت ستجرؤ حقاً على محاكمة أفكارهم؟ كنت قطعاً ستخاف من اتهامك بالجهل، إمّا لتعمدهم التقعر اللغوي، أو لإشكالية الطرح واعتماده على لغة تخصصية.

لكنك في الأدب، تلامس أفكار أعظم المفكرين مبثوثة في العمل الروائي من خلال أحداثه، ومع ذلك فأنا لا أقرأ الأدب سعيّاً نحو المعرفة فقط، فالكتب دوني كثيرة، ولا أقرأ الأدب لمجرد إشعال فتيل العاطفة، فمن قرأ رواية (شيطان أبد الدهر) أو (رواية الخلود) سيجد

أنّ الاشتعال العاطفيّ هو آخر ما يرمي إليه الكاتب، ولا أقرأ الأدب الروائيّ بشكل خاصّ سعياً وراء فخ اللغة الشعرية، فكلّ ذاك لا يجعل من النصّ الروائيّ نصّاً أدبياً، لكن، ما يجعل من النصّ أدباً وفق ما أرى هو قدرته على إحداث تلك الفوضى التي يخلّفها في قلبي وعقلي، ذاك التوتر الذي تتفصّد كل مسامة من مسامات جسدي عرقاً بسببه، تلك الحاجة إلى الحديث إلى شخص ما حالياً والآن لأبثّه ما أشعر به، تلك الحركة التي لا تهدأ، أقف، أجلس على حافة المقعد الأصفر، أسارع إلى الموقد، أضع (ركوة القهوة) أحرك ما بداخلها بأصابع متوترة، لو كنتُ مدخنة لأشعلت سيجارة، أركض نحو مكتبتني، أخرج بعضاً من دفاتري التي أحتفظ فيها باقتباسات دوّنتها وأنا ألتهم صفحات الكتب، وأجدها تناسب فكرة ما طرأت في ذهني الآن. أتصفح الفيسبوك، ماذا أفكر الآن؟ يسألني جدار صفحتي، بكلّ شيء ولا شيء يا عزيزي، تفور القهوة على الموقد، أنظّفه وألقي ما تبقى منها إلى حوض التنظيف، فالقهوة أخت الوقت وأنا لا وقت عندي! لا بد أن أفرغ ذاك الانفعال على شاشة هاتفي، لا بد أن أكتب، فالكتابة تنقذني من حيرتي وتشوشي.

إن استطاع نص ما أن يُحدث تلك الحالة فهو نصّ أدبيّ في نظري، أما تلك النصوص الباردة، المحايدة، التقريرية، التي تشبه لغة الصحافة التي كان عليّ إتقانها، فلا أرى فيها إلا نصّاً عابراً في حقل الأدب، لا قاراً فيه. وهذا ما أحدثته (فقهاء الظلام) في كينونتي، فسؤال الرواية الفلسفيّ الذي عاجله الكاتب في ثنايا نصّه، من خلال سرد قصة غرائبيّة لبطل

الرواية بيكاس الذي وُلِد، وكان يكبر في الساعة الواحدة ثلاثة أعوام، وفي منتصف يوم ولادته بلغ التسعين من العمر: ماذا لو عشتُ يوماً واحداً؟

"فالبرهة تلتقط الزمن بمنقارها الأليف" كما يصفها سليم بركات، فخلافاً لفلسفة ميلان كونديرا التي ردّدها توماس في رواية (كائن لا تحتمل خفته) بقوله: "مرة واحدة لا تحتسب، مرة واحدة هي أبداً، ما الذي تساويه الحياة إن كان التمرين الأول على الحياة، هو الحياة نفسها، مرة واحدة هي أبداً".

فإنّ سليم بركات يقول: "يوم واحد يكفي. عمر الإنسان، في الأصل، يوم واحد، ومن يعيشون لسنين هم استثناء".

كيف تعيش يومك هو ما يجعل منك إنساناً وفق فلسفة بركات لا كم تعيش من الزمن، وهذه الكيفية تستلزم "معرفة" لكنّ المعرفة بحدودها النظرية لا تُغني ولا تُسمن من جوع إن لم تخضع للتجربة، التي من خلالها يُعيد المرء مساءلة نفسه واختبارها وفق معطيات اللحظة الراهنة، والشروط الموضوعيّة التي يمرّ بها: فكل الحديث عن المثاليات هو مجرد وهم ما لم يصطدم بأرض الواقع، كل الحديث عن التضحية والحبّ والشرف والصدّاقة واستيعاب الآخر هو مجرد معرفة نظرية لا تقدّم ولا تؤخّر ما لم نخضع تلك المعرفة لمحكّ التجربة.

يصف بركات ذلك بلغة رمزية، وبحسّ شعريّ: "هذه، إذّا، هي الكرة المنفلتة من ماضيه؛ كرة اليوم الواحد المعلوم بفجره، وصباحه، وظهره،

وعصره، ومغيبه، ومسائه، وليله؛ كرة اللامعلوم؛ الكرة الجاثية بعينين مغمضتين خضوعاً أمام معرفة تعبّر الجهة الأخرى على ظهر حمار. و(المذاق؟) يسأل بيكاس نفسه، ليردّ: فتحت عينيّ فرأيت كلّ ما أعرفه، أما المذاق فليس إلا هذا الوهن".

حسب الموروث الديني في الكتاب المقدّس فإنّ آدم طرد من الجنّة حين أغوته الحيّة ليأكل من شجرة المعرفة، فهل كانت المعرفة تستحق هذا الثمن؟

"إنّي ملئمّ بالأشياء، لكنني أفنقر إلى الإحساس بطعمها. لقد رأيت من قبل، في مكان ما - لن أستقصيه، فأنا متعب - من يأكل خبزاً ولحماً، ولكنني تذوّقتهما اليوم فكأنني عرفتهما توّاً، لا من قبل".

إن كان ثمن المعرفة استلزم الطرد من الجنّة، فما هو ثمن اختبارها وتذوقها؟ قد يكون الثمن هو الشعور بالاغتراب، اغتراب الذات عن ذاتها بالدرجة الأولى، حين ترى أن معرفتها تفرق عن معنى تجربتها، والصورة التي كوّنتها عن ذاتها من خلال المعرفة المجردة، هي صورة قد تصل إلى حدّ التناقض عند التجربة.

هذا هو المحور الأول الذي رسمه لنا بركات من خلال شخصية "بيكاس" الذي يعني اسمه بالكردية "لا أحد"، فهو مجرد معرفة نظرية لم تكوّن التجربة بعد، فكأنّ ماهيته لم تتحقّق بعد، ولم تنتقل من حالة العدم إلى الوجود.

• لكن ماذا عن وجودنا بمعناه الماديّ المحض؟

نجد الكاتب في الفصل الثاني يتتبع حركة النُطف في السائل الدبق، حركة مفعمة بالعنف، والرغبة في الوصول إلى تلقيح البويضة والفوز بها، فحيوان واحد فقط هو من سينجح في الأمر!

وكأن وجودنا قائم على فكرة "الصراع من أجل البقاء" صراع تبدوّه النُطف، وينهيه ابن "عقدي" المهرب حين يقتل كلّ الرجال من عائلة منافسه، في هذا الفصل تفتّق ذكاء بركات في عرض قصة النُطف وصراعتها واقتتلها، بالتوازي مع قصة المجزرة التي ارتكبتها ابن عقدي.

ماذا بعد أن روى لنا بركات قصة بدء وجودنا، وتحقّق ماهيته، هل هناك ما يوّد الإشارة إليه؟

يبدو أنّ بركات كان مسكوناً بفكرة تحقيق العدالة الغائبة، العدالة المحفوظة في الدفتر الأزرق الذي كان يملكه والد بيكاس، ونجد قصاصات منه قرب كل جثة ظالم يموت، والأصابع التي حاولت التلاعب به قد نالها الموت و تيبست، حتى أينعت حديقة بيت عقدي حقل أصابع!

هل يمكن تحقيق العدالة؟ معرفة العدالة والتنظير لها شيء وتحقيقها شيء آخر، فلتتحقيق بعض الخير حسب ما قدّمت الرواية يستدعي الأمر أحياناً الكثير من الشرّ والقتل والأشباح!

الكل يقتل في الرواية: القرى تقتل، قرى الأكراد فيما بينها، وقرى الأكراد والبدو، المهربون ورجال الأمن، الرجال والنساء، والأشباح في

الغابة تلاحق الرجال، أجواء كابوسية غرائبية، تشيع حالة من الفوضى، تلك الفوضى ينظمها خط البحث عن العدالة المفقودة عبر لغة القوة.

الكل يحاول اصطيادها كما حاول الطفل كرزو اصطياد الزراير التي كانت تقف على الأسلاك في يومه الثلجي الكثيف، زراير سوداء في السماء تقابل بياض الأرض، لكنها تفلت منه مراراً، ومع ذلك لا يكف عن محاولة تجربة اصطيادها، هل فكرة الصيد توازي فكرة اقتناص المعرفة وحيازتها عبر عمل تجريبي وهو الصيد؟ ربما، لأننا سنجد الطفل كرزو دائماً يتلصص ويراقب، ويعرف أكثر مما يجب أن يعرف، ويقهقه ساخراً من جهل من حوله.

ما تخلفه هذه الرواية من فوضى جميلة في النفس يشبه ما وصف به بركات حال أبطالها: "ليس على أحد أن ينام". وليس على أحد يقيناً، أن ينام في هذه الفوضى الغامرة للطقس وللوقائع.

هي رواية مرهقة، أنيقة اللغة، ثقيلة في غرائبيتها، لكنها "لعبة الظلال التي تهرب من كثافة الكتلة"، رواية متموجة بألوان الطيف الانفعالي والفلسفي.

مكتبة
t.me/soramnqraa

فلسفة الانتظار: رواية "صحراء التتار"

"اثنان وعشرون شهراً مرّت دون أن تحمل إليه أي جديد على حين وقف هو ينتظر، وكأنّ الحياة تحمل إليه نوعاً من التسامح والغفران". دينو بوتزاتي، صحراء التتار.

إن كان كل من استرجون وفلاديمير يقضيان الوقت في انتظار غودو، ولا يعرفان من هو؟ من أين سيأتي؟ وما الذي سيطلبه منهما، فإنّ بطل رواية "صحراء التتار" الضابط جيوفاني دروغو قد أمضى أربعين عاماً في انتظار التتار، في انتظار عدو متخيل، نسجته حكايات وأساطير الزمن الغابر، عن عدو يقبع خلف "صحراء" الشمال الإيطالي، حيث لا صحراء من الأساس، عدو لا تجمععه مع جغرافية المكان أو الزمان أي روابط منطقية، لكنها الأساطير في وظيفتها الاجتماعية كما أشار إلى ذلك جوزيف كامبل في كتابه "سبل النعيم" هي من تجمع وتوحد المجتمع على الخوف من أمر ما.

"أحياناً نجد أنّه من الضروري إيجاد مهرب. نحتاج إلى الإيمان بشيء ما. لقد بدأ أحد ما بوضع أسس هذه الفكرة وهكذا أخذوا يتحدثون عن التتار، من يدري من كان أول من قال بذلك". صحراء التتار.

الانتظار وبثّ الرّعب

وظّف الكاتب الجنوب إفريقي جون ماكسويل كويتزي ثيمة الانتظار ضمن رؤية سياسية في روايته "الخوف من البرابرة"، إذ كانت السلطة تنتهج فكرة "اخلق عدواً ولو كان رجل قش"، عقلية سياسيّة للتحكّم بالجماهير، من خلال بثّ الخوف من عدو مرتقب، حتى تغيّر الجموع وجهة غضبها، فعوضاً عن أن تصب جام حنقها على الساسة، توجه تلك الطاقة المتفجرة على عدو خارجي، وتعمل على زرع الخوف دائماً من خلال نظرية المؤامرة، فالوقت الآن لتوحيد الجهود، والويل ثم الويل لمن يفكرّ بنقد السياسات الداخلية، أو إثارة القلق أو المطالبة بتحسين الأحوال المعيشية، فقد آن الأوان لتوحيد الصف مهما كانت قسوة الظلم الداخلي، ويطول الانتظار لذاك العدو المخلوق، وتوزّع تهم الخيانة لكل من تسوّل له نفسه أن يشّت الجهود الأمنية في وقت الأزمات وينتقد السياسة، فهو العدو الأكبر، الذي يروم تفتيت الصف الواحد، ويطول الصمت، والذل، والخديعة، باسم الاستعداد للعدو المرتقب الخارجي.

الانتظار كحالة وجودية

بيد أنّ الانتظار في رواية صحراء التتار يتخذ بعداً وجودياً إلى جانب البعد السياسي الذي وظفه كويتزي في روايته "في انتظار البرابرة".

ويختلف انتظار جيوفاني دروغو بطل رواية "صحراء التتار" عن انتظار كل من بطلي مسرحية "في انتظار غودو": فلاديمير واسترجون، فانتظار

جيو فاني هاهنا لعدو، أي يعرف جوهر العلاقة التي تربطه بمن سينتظره، لكن في انتظار غودو تسود حالة من اللايقين تناسب أجواء ما بعد الحداثة بكل امتياز، فلا أحد يعرف من هو غودو، وماذا يريد، ولماذا على استرجون وفلاديمير أن ينتظراه، بل تسود حالة من الشك المطبق حول الزمن، يقول بيكيت: "في فعل الانتظار نجرب مرور الزمن في شكله الأنقى".

فما حدث مع فلاديمير واسترجون أمس لا يستطيعان الجزم بحدوثه في اليوم السابق، وكل ما هما متيقنان منه هو أن عليهما انتظار من لا يعرفان، أي أن هناك إحساساً قوياً يدفعهما إلى انتظار شيء ما، بغض النظر عما هو، وكل ما يمكنهما فعله هو قتل الوقت بحركات وكلام عبثي غير مفهوم، وبحسب وصف بيكيت: "لا شيء يحدث في الانتظار، لا شيء ينقضي، لا أحد يأتي، لا أحد يذهب.. هذا رهيب". يشبه تماماً انتظارهما العبثي.

لكن الكاتب الأوروغويي كارلوس ليسكانو يرى في كتابه "الكاتب والآخر" يرى أن الانتظار هو جوهر حياته، فلا يمكنه تخيل حياته بدون انتظار: "من ليلة إلى ليلة أنتظر أن يحدث شيء، أعرف أنه لن يحدث، ولكنني إن لم أنتظر فلن يحدث بالتأكيد... أدرك أن ما حدث حقاً هو أنني على مرّ تلك الساعات التي مضت قد انتظرت، وهذا في حدّ ذاته شيء، إنه الجسر الذي يسمح بالعبور من ليلة إلى أخرى، إذ ثمة ليال أسوأ؛ ليال بلا انتظار".

• ما الذي ينطوي عليه فعل الانتظار؟

يقول محمود درويش: "في الانتظار يصيبي هوس برصد الاحتمالات الكثيرة".

الانتظار على خلاف الملل الذي يحمل بين طياته الشعور القاتم بانقطاع سلسلة الزمن، وتكثيف اللحظة الآنية والعيش بين جدرانها، والإحساس العميق بأن الذات منقطعة عن الإبداع، فلا تشعر بأن هناك معنى لوجودها، بل إن مشكلتها مع الزمن هي مشكلة وجودية، إذ تشعر بتسربه من بين أصابعها، ويتكثف الإحساس القاتل بأن الماضي والحاضر والمستقبل هو خط واحد مستمر، لا اهتزازات فيه، بلا تعرجات، بلا انحناءات، بلا تموجات تخرج به من الرتبة إلى الإحساس بالدهشة، بأن نسخة اليوم هي مختلفة عن الأمس، ومغايرة حتماً عن نسخة الغد.

في الملل نرى نهاية أي حدث قبل بدئه، لذا نفقد الإحساس بصلتنا به، نعجز عن التفاعل والاستغراق بأي أمر لأننا فقدنا "الشعور بالمعنى" منه، وأن كل ما يحدث هو إهدار تافه للموارد، نعجز في الملل عن التقاط التفاصيل التي تُحدث الدهشة، لأننا في الأساس فقدنا صلتنا مع الحدث ومع الآخرين، ونغرق في بحر لجي من الشعور بالضيق.

بيد أننا في الانتظار نعيد رسم الزمن ليكون سلسلة متشابكة من الخطوط بانحناءات، وتعرجات، ندرك جيداً أن المستقبل يحمل معه وعداً بتغير ما، وبأن ذاك التموج الزمني والانحراف عن مسار الخط

المستقيم للزمن هو أمر لابد أن يحدث، بغض النظر عما سيحمله إن كان خيراً أم شراً لنا، المهم إدراكنا أننا لا نعيش في رتبة، وتغدو الحواس أكثر حساسية لترصد أي تفصيل مهما بدا صغيراً، فلعله هو من يحمل التغيير المنشود، الذي يمكننا من القول إن اليوم يختلف عن الأمس، وسيختلف عن الغد حتماً.

يقول روديفر سافرانسكي في كتابه (الزمن / ما يفعله بنا وما نصنعه منه): "في الحقيقة ليس الانتظار مملأ بالضرورة دائماً، لأن المرء يترقب حدثاً ما في نهاية المطاف، وهذا يسبب توتراً، وحتى لو كان الوقت طويلاً فإنه لا يبدو كذلك لأن الحدث المنتظر يملأ الوعي.. ليس كل انتظار مرتبطاً إذاً بالملل. لكن على العكس، ينطوي كل ملل أيضاً على انتظار، على ترقب مبهم، على انتظار اللاشيء (العدم). الانتظار هو قصيدة عقيمة. كما يسميه الظاهراتيون".

يحمل الانتظار بين طياته إيماناً يقينياً بأن هناك استحقاقاً ما لأنفسنا على الحياة، احتمالات متعددة نرصدها كما قال درويش ونحن ننتظر، وكل احتمال يبقي الذهن متوقداً بما يمكن له أن يتحقق، إذا فالانتظار على خلاف الملل، يبقى المرء منشغلاً بالقيام بأمر ما ريثما يحدث ما نرنو إليه، بينما قد يعيقنا الشعور بالملل عن الاستغراق والاستمرار بأي عمل بدأنا به أو قد نبدأ به.

يستلزم الانتظار الإيمان "بمعنى ما"، فنحن ننتظر شيئاً ليتحقق لأننا ندرك جيداً أن حياتنا رهن تحقيقه.

عادت ذاكرتي إلى كتاب البروفسور فيكتور فرانكل (الإنسان يبحث عن المعنى)، حين أشار فيه إلى أن ما منع بعض السجناء من الانتحار في المعتقلات النازية، رغم صعوبة الظروف التي يحيطونها هو رغبتهم في تحقيق معنى لوجودهم، فذاك يسعى لتأليف كتاب في الرياضيات، وآخر لتزويج ابنته، وكان سبيل كل منهم لتحمل المشاق هو الانتظار مقابل الانتحار، لعل هدفهم الأسمى في الحياة يتحقق في يوم ما.

بالعودة إلى رواية صحراء التتار، نجد البطل جيوفاني دروغو قد برّر انتظاره في الحصن المعزول عن كل ملذات الحياة التي اعتادها سعيًا لتحقيق شرف عسكري، مجد يضاف إلى تاريخه الشخصي، ويحقق معنى وجوده، حتى دفعه الأمر ليقدم أربعين سنة عوضاً عن أربعة أشهر! ما كان وجوداً مؤقتاً أصبح هو شرط تحقيق معنى لحياته، "لكن دروغو لم يكن على دراية بالزمن"، كما يصفه الراوي.

وكلما طال انتظاره زاد شعوره بالاستحقاق، فلا بدّ أن يكون هناك مقابل ما تدفعه الحياة له تعويضاً عن شبابه الذي أفنى أجمل أيامه وهو يترقب ويتنظر، لا بدّ أن تجود عليه الحياة بنصر، بفخر، بتخليد اسمه في سجل البطولات الوطنية، فلا يُعقل أن تذهب زهرة شبابه هدرًا.

"ظل دروغو وحيداً، وكان يشعر بفرح غامر، متلذذاً بفخر البقاء هنا، اللذة المرة بأنه قد فقد لذات صغيرة وجزئية في مقابل لذة كبرى ولا نهائية (من الجائز أنه كان واقعا تحت تأثير فكرة أنه يستطيع المغادرة في اللحظة المناسبة) هل كان هذا نوعاً من الحُدس أو مجرد أمل؟ بأشياء نبيلة وكبيرة زينت له البقاء هنا".

يمكننا القول إنّ علاقة دروغو مع الزمن يمكن توصيفها بمثلث تتشكل أضلاعه من: الانتظار، الأمل بالمستقبل، البحث عن معنى في الحاضر. فلا يمكن للانتظار أن يستمرّ بغير أمل بتحقيق معنى ما.

الانتظار لا ينطوي على رفاية المنتظر بالضرورة، بل يشبه في كثير من الأحيان حال من يجلس على فوهة بركان، يحترق شوقاً وتطلعاً، يغضب ويمور، يأسف، يصرخ، يفعل، وهذا الانفعال هو ما يجعله حياً، متفاعلاً بل منفعلاً مع الزمان.

لا رتابة في أيامه، ففي كل يوم يتفقد بريده الإلكتروني، هاتفه المحمول، إشعارات الماسنجر، رصيده البنكي، كل ما يمكنه أن يشكّل خط ربط بينه وبين ما ينتظر: مكالمات هاتفية؟ ربما! ترقية في وظيفته، قد تكون، تسامح ومغفرة حبيبه له، لا شيء مستبعد.

إن فعل الانتظار هو خلق لسيناريوهات متعددة، متجددة، تدفع المرء للعمل والسعي لتحقيقها، وقد يكفي بعضهم بأحلام اليقظة إن لم يمتلكوا ذاك الشغف الذي يدفعهم للعمل لتحقيق مرادهم، المهم أن الجميع في حالة عمل وحراك مستمر حتى وإن كان مشهد الانتظار في مخيلتنا متمثلاً بصورة شخص يقف أمام النافذة، ويتنهد، واضعاً كفاً تحت ذقنه، وعيونه متسمرة في الأفق، تحدق في اللاشيء.

لكنّ هذه الصورة الذهنية هي على خلاف ما كانت عليه حال دروغو وهو ينتظر، فقد كان يبحث عن أي بارقة أمل تشير إلى وجود التتار، أشباح تتحرك، أضواء من بعيد تأتي من جهة الشمال، نار تُوقد، أعشاب تنمو.

كان يحدّق في الأفق منتظراً قدوم التتار، الذين سيخلقون معنى لحياته العسكرية، وإن كان هذا المعنى متحققاً من الموت والحرب! فيا للمفارقة! الصحراء على اتساعها وامتدادها اللانهائي، تشبه الانتظار، فهو طويل، ممتد، لا حدود واضحة ترسم خط نهايته، هو مثل الصحراء، لاهب، قد يخلق السراب، سراب الأحلام والآمال، التي قد تأتي، ولكن للأسف في الوقت غير المناسب!

ماذا لو أدركنا يوماً أن انتظارنا الطويل لا معنى له؟ وأنّ العمر الذي راهنّا عليه قد سرقته طاولة الانتظار؟

في الحياة العسكرية التي عاشها دروغو حاول كل جندي أن يوظّف انتظاره لتحقيق نصر ما، مهما كان صغيراً، فقد زُرعت في أذهانهم مفاهيم الفروسية والوطنية والواجب، حتى سلبت بعضهم قدرتهم على التفكير الفردي.

في مشهد من أقسى مشاهد الرواية، يخرج الجندي لاتزاري من الحصن ليأتي بحصان شارد، يتقدم نحو البوابة، يصيح عليه زميله موريتو من أنت؟ يضحك لاتزاري، فلا بد أن موريتو يمزح! فهو يراه ويعرفه!، لكن موريتو يتقيد بالقانون بحرفيته التي تستلزم منه أن يسأل القادم، وأن يجيب الآخر بكلمة السرّ، لكنّ لاتزاري قد خرج من الحصن قبل أن تتغير الكلمة، فلم يكن يعرفها، موريتو ينظر إلى لاتزاري، والكابتن المسؤول عن الحصن يحدّق به، ماذا ستفعل بمن نسي كلمة السر؟

طاخ... ودوّت رصاصة استقرت في جبهة لاتزاري الذي كانت آخر كلماته: "يا موريتو لقد قتلتنني".

هذا المشهد هو من الأحداث القليلة التي جرت في الرواية، فهي رواية وصفية بالدرجة الأولى وأحداثها قليلة، بيد أن هذا المشهد يكسر هالة المعنى العظيم الذي يسعى الجنود لتحقيقه، أهذا هو الشرف المهني العسكري الذي نضحى بعمرنا وزهرة شبابنا ليتحقق؟

وكان الكاتب هاهنا ينتقد الانتظار حين يتحول من حالة فردية إلى حالة جماعية قهرية، وكأننا أمام جمهور منوّم مغناطيسياً، كل هدفه أن يسعى لتحقيق ما ينتظره، وما روّجت له جهة ما، البطولة، الشرف، الوطنية. كما في حال الجندي موريتو.

الانتظار والماورائيات

لا يختلف الحال كثيراً حين يكون الانتظار سلوكاً جمعياً متعلقاً بالماورائيات، يفقد المرء مسؤوليته الأخلاقية عن أفعاله ودوره في نقد واقعه المتهافت، قد يتحوّل فعل الانتظار إلى مخدّر موضعي لتسكين الآمال، أو لتبرير التخاذل عن القيام بما يجب القيام به، وينتظر البعض مخلصاً أو مهدياً ليأتي وينقذهم مما هم فيه، فالبعد الميتافيزيقي للانتظار برّر التكاسل عن القيام بالدور المنوط بالفرد في العالم المادي.

حين ينهار جدار الانتظار.

تنبع المفارقة الساخرة في بعض صورها من حدوث أمر ما متوقع في مكان وزمان غير مناسبين.

لا يملك المرء إزاء بعض المفارقات إلا أن يضحك ضحكاً مرّاً، إذ يغدو الضحك وسيلة من وسائل المقاومة لتخفيف الصدمة، من هول المفارقة وتفاهتها.

ولم أجد إلا الضحك الأصفر على مشهد خيبة الأمل التي أصابت الجندي دروغو، الذي أفنى عمره في انتظار التتار، في انتظار المعركة التي يسطّر فيها معنى حياته العسكرية، لكن جاءت المعركة، مع عدو من المملكة الشمالية لإيطالي، إذا لا تتار هناك، المهم أننا أمام فرصة لتحقيق ما طال انتظاره، النصر، الشرف، الوطنية.

لكن كما في رواية "إيلينا تعرف" فقد خذل الجسد صاحبه، خذله وهن جسده، وعدم قدرته على الاستجابة لصاحبه، ليكون الفارس المرجو في المعركة الحاسمة.

ما معنى أن يأتي إليك ما طال انتظاره بعد أن تنهار قواك؟ أو تفقد الحاجة إليه؟ أو حين تشكّ بصواب ما فعلت؟ أو حين يقرر غيرك أنّه يمكن الاستغناء عنك في اللحظة الفاصلة، بشخص آخر طارئ، لم ينتظر مثلك دهرًا، ويجني هو ثمار انتظارك الطويل؟ أي خيبة للنفس إذ "تحوّلت الحياة إلى ضرب من المزاح، كان كل شيء قد ضاع. بسبب رهان متعطرس".

بيد أن هناك نفوساً تأبى الخسارة، وستبقى وفيّة لموضوع انتظارها حتى لو بذلت عمرها كاملاً له. لتقنع نفسها أنها لم تخسر الرهان بعد حتى وإن خسرت روحها.

يتجلى هذا الموقف في مشهد موت الجندي أنغوستينا، الذي أثر الموت بزهو وكبرياء أمام العدو، على الإقرار بهزيمته. فهو لم يكرّس حياته وانتظاره لتكون الهزيمة من نصيبه، بل حسب فلسفته لا يتحقق معنى الانتظار إلا بتحقيق الغاية المرجوة منه، والمسألة هنا مسألة حياة أو موت، كيف له أن يحتمل فكرة زيف حياته وانتظاره؟ الموت أهون عليه من التشكيك في اختياره.

• لماذا ننتظر؟

الانتظار ابن الأمل، ننتظر لأننا موقنون من جدوى الأمل، نحن ننتظر أحياناً لعجزنا عن تقبل فكرة أن الواقع كما هو سيستمر للأبد، الانتظار مهربنا الآمن المفعم بالآمال التي قد تحدث وقد لا تحدث أبداً، ونبقى كما فعل دروغو نحدّق في صحراء الحياة في انتظار التتري الخاص بنا (هدفنا) الذي يضيف على حياتنا المعنى، حتى وإن كان الثمن هو خسارة حياتنا نفسها!

حين يروي الجسر الحكاية: رواية "جسر نهر درينا"

"وعلى الجسر وما حوله تنطلق أولى أحلام الحب، وأولى الغمزات العابرة، هنا تتم أولى الصفقات، وتقوم أولى الأسواق، هنا تقع المشاجرات والمصالحات، هنا اللقاءات والانتظارات"

تصدرت كلمة (الجسر) عناوين عدد من الروايات والقصائد لما تحمله تلك اللفظة من دلالات رمزية عميقة. فهذه رواية ميشال زيفاكو "جسر التنهيدات"، وتلك رواية "جسر على نهر كواي" التي حصده الفيلم المستوحى من أحداثها عدة جوائز أوسكار. ويطل علينا كافكا بقصته القصيرة السيכולوجية (الجسر)، بينما تحمل رواية الكاتب الألباني إسماعيل كاداريه العنوان نفسه (الجسر).

تحمل العتبة العنوانية لرواية (جسر على نهر درينا)، للكاتب اليوغسلافي إيفو أندرتش، دلالات رمزية ذات أبعاد نفسية. فالجسر عند فرويد يعبر عن حالة انفصال بين طرفين، ورغبة قوية في التواصل والانتقال من ضفة إلى أخرى. تلك الرغبة الملحة في تجاوز الإنسان لعقبات لم يقف أمامها مكتوف اليدين. بل سعى بكل ما يملك من دراية وخبرة للتغلب عليها وتطويرها لما فيه خيره. ففي الضفة الأخرى تكمن أحلامنا وآمالنا التي نسعى إليها. يمثل الجسر في إحدى تجلياته الرمزية مرحلة انتقالية بين عالمين متضادين. بين الأمن والخوف، والحب والكراهة، بين الشباب والشيخوخة، بين العلم والجهل، بين الأنا والآخر.

تفسّر لنا هذه الدلالة الرمزيّة للجسر احتضان جمهورية البوسنة والهرسك لمائة وواحد وعشرين جسراً عثمانياً. من أشهرها جسر مدينة موستار القديم، وجسر محمد باشا سوكولوفيتش أو ما يسمّى بجسر نهر درينا الذي حملت الرواية اسمه. ولعلّ في إدراجهما في قائمة منظمة اليونسكو للتراث العالميّ ما يشير إلى أهمية الدور الحضاريّ لهما عدا عن روعة هندستهما المعمارية التي أبدعها مهندس الإمبراطورية العثمانية المعمار سنان خوجة آغا في نهاية القرن السادس عشر. فالموقع الجغرافيّ الذي توسطته البوسنة والهرسك جعل منها نقطة اتصال بين الحضارة الشرقية متمثلة بالإمبراطورية العثمانية والحضارة الغربية الأوروبية. ولا تخفى خطورة هذا الموقع حين يدبّ الخلاف ويتحول الأشقاء إلى أعداء. يقول إيفو أندرتش: "إنّ أحداً لا يعرف ما يعانيه امرؤ يولد ويعيش على الحدّ الفاصل بين عالين يعرفهما ويفهمهما، وليس بوسعه فعل شيء ليجعلهما يتصارحان ويتقاربان ويمضي حياته وهو متردد، يعيش في وطنين، لا يملك أيّاً منهما. تعيش على الحدود. حدود فكريّة وطبيعيّة وحدود دميّة قد نشأت نتيجة سوء تفاهم بين البشر." هنا تحوّلت الهويّات إلى هويّات قاتلة على حدّ توصيف أمين معلوف، وتحققت نظرية صموئيل هنتنغتون في صدام الحضارات حين ساد التعصب الأعمى.

لعلّ مسيرة الكاتب ذي الأصول الكرواتية والنشأة البوسنيّة والإقامة الصربيّة، خير دليل يعكس طبيعة التنوع العرقي في البوسنة والهرسك. هذا التنوع هو ما دفعه ليكتب روايته (جسر على نهر درينا) ليمدّ بها

جسور المحبة والحوار بين أبناء البلد الواحد. وقيم صلوات بين ماضي بلده الذي كان تحت مظلة الدولة العثمانية وانفتاحه على الغرب لاحقاً.

تدور أحداث الرواية حول جسر نهر درينا. بل لا نجانب الصواب أبداً إذا قلنا إنّ بطولة الرواية المطلقة هاهنا هي لهذا الجسر الحجريّ! الذي شيّد في عام 1571. فهو العقدة اللازمة التي تربط بين البوسنة والصرب. وتربط من خلال الصرب بين البوسنة وسائر أجزاء الإمبراطورية العثمانية حتى إسطنبول. فهذا الجسر لا تبدّله عوادي الزمان بحوادثه وناسه.

انفعالات شتى تتاب القارئ وهو يتأمل كل شخصية من شخصيات الرواية التي ناهزت الثلاثين.

لكن ما الذي دفع الكاتب إلى سرد هذا الكمّ الهائل من الشخصيات في روايته على امتداد ثلاثة قرون؟ ما الذي يجمع بينهم؟ تبدو الرواية بشكلها هذا كلوحة فسيفسائية من قصص متعددة تكوّن في نهاية المطاف مشهداً متكاملًا لمدينة فيشيغراد. تنطوي هذه الحكايات المتنوعة لشخصيات قد تصل إلى حد التناقض والتصادم مع الأخرى على إشارة رمزية لتعدد الأعراق واختلاف طبيعتها التي تكوّن بنية المجتمع البوسني، من صرب أرثوذكس وبوشناق مسلمين ويهود وكروات كاثوليكيين وأتراك وغجر. هذا التنوع الذي كان ميدانه الأول هو جسر درينا. فهو وحده من جمعهم على اختلاف مللهم ونحلهم وتركيباتهم.

تضمنت الرواية عددًا من الحكايات والأساطير التي رافقت بناء الجسر. فالإنسان يميل إلى تفسير ما يعجز منطقه عن فهمه إلى ربطه

بمنطق أسطوري خارق مفارق لواقعه، يخفف به من صدمة الوعي بالعالم وقلق التعامل مع أحداث مجهولة.

تعرض الرواية قصص الجن الذين كانوا يفسدون ما يقوم به الرجال من أعمال بناء الجسر نهاراً، وليس من رادع لسطوة الجن سوى دفن توأمين رضيعيين في عمودي الجسر المركزيين. وما الكوات الصغيرة في أعمدة الجسر والسائل الكلسي الأبيض الذي يرشح منها، سوى حليب الأم التي تأتي لإرضاع طفلها من تلك الكوات الصغيرة. هذه الأسطورة نجدها أيضاً في رواية الكاتب الألباني إسماعيل كاداريه (الجسر). التي يحكي فيها قصة بناء جسر فوق نهر أويان في ألبانيا، ويتردد صداها في قصة بناء جسر لندن، تقول الأسطورة: إنّ الأطفال كانوا يدفنون في أساسات الجسر من أجل إرضاء إلهة الماء. بعد أن تُرش حجارة الأساس التي بناها بيتر كوتشرتش بين 1176 و1209 بدماء الأطفال.

يتجلى البعد الأسطوريّ للجسور في موروث شعوب البلقان في نظرهم التي تحمل طابعاً مقدساً للجسر، فليست الجسور - حسب موروثهم - سوى أجنحة الملائكة التي بسطتها ليعبر من فوقها بنو الإنسان. لذا فلا خير يقابل في الثقافة البوسنية مثل بناء جسر فيه منافع للناس، ولا خطيئة أعظم من هدمه!

تجدر الإشارة إلى أنّ لكل عرق في البوسنة والهرسك قصته الأسطورية الخاصة به لتأويل الحدث نفسه وفقاً لخلفيته الاجتماعية والدينية والفكرية، حتى وإن شارك غيره المحيط الجغرافي. فبينما يعزو الصرب آثار الأقدام

المحفورة على الضفة اليسرى للنهر إلى حصان بطلهم القومي. يقول البوشناق إنّ تلك ما هي إلا آثار حصان سيدة تقية.

تشير الأساطير في أحد مستوياتها في الرواية إلى طبيعة التفكير الغيبي الذي ينتظر قوى خارقة لتنقذه من مأزقه. هذا التفكير الاتكالي يمنح النفس فرصة للتخفف الأخلاقي من مسؤوليتها ومن القيام بما يتوجب عليها من جهد. فعندما احتلت إمبراطورية النمسا المجرية البوسنة في عام 1878 انتظر الشعب خروج أحد الأولياء أو القديسين من قبره ليأخذ بثأرهم!

على أعمدة جسر درينا علقت منشورات عثمانية وأخرى نمساوية مجرية تعلن سطوتها. تتعاقب عليه ثورات وحكومات ويبقى الجسر كما هو حاضرا بكل ألقه وتاريخه وقصصه وحكايات عابريه.

هذه الديمومة للجسر تعكس فلسفة تنطوي على الشرط الضامن لبقاء التعايش بين أبناء المنطقة. المتمثل بمد جسور التسامح والتواصل.

يتداخل الحدث التاريخي لبناء الجسر والأحداث السياسية في الرواية مع خيوط الخيال الأدبي. ويدع القارئ في حيرة من أمره: فأين حدود الخيال من الحقيقة فيما كُتب؟

لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار الأدب وثيقة تاريخية لحدث ما. وإنما يوظف الأديب الحدث التاريخي وفق منظوره الشخصي الذي لا يخلو في الكثير من الحالات من تحيزات ذاتية قد تتجانب الموضوعية أحيانا. أو يضفي على الحدث مشاعر وعواطف تُلقي بظلالها على رؤيته

للحدث. فذاكرة الإنسان تعيد تشكيل الأحداث وتصوير الأماكن وفق مخزونها العاطفي.

هذه النقطة التي انطلق منها المفكر والرئيس السابق للبوسنة والهرسك، علي عزت بيجوفيتش، في مأخذه على كاتب رواية جسر على نهر درينا في تحويل بعض الحقائق التاريخية، فقد ذكر أندرتش أن العثمانيين قد استولوا على الأراضي التي بنوا عليها الجسر. بينما هناك موثيق وعقود بيع توثق عملية البيع والشراء ومحفوظة في السجلات الحكومية للدولة. ولكن هذا لا ينقص بطبيعة الحال من روعة الرواية. يقول بيجوفيتش: "من روايات أندرتش ربما يمكننا أن نتعلم عن الناس بشكل عام، وكيف يمكن أن يكونوا، ولكن ليس كما كانوا تحديدا. عندها يكون لأعماله قيمة فلسفية، ولا أهمية لما نسميه التاريخ الداخلي لعصر ما."

الرواية تعج بفلسفات عدة وتتطرق للعلاقة بين المستعمر والمستعمر. وهي علاقة جدلية حول حجج الطرف الأقوى في تبرير الاحتلال بغية تطوير البلاد المتخلفة وإحاقها بركب الحضارة وخصوصا إن كانت حضارة الرجل الأبيض. فالاحتلال النمساوي المجري للبوسنة عمل على تطوير البلاد ومدّ السكك الحديدية التي سلبت من الجسر مركزيته وأهميته. وافتتحت المكتبات والمدارس، وانتشر التعليم وإضاءة الشوارع، وانتشرت المباني الحديثة ذات الطابع النمساوي في الأحياء والطرق، وسادت المقطوعات الموسيقية النمساوية. ولا يخلو هذا التحديث من تهديد لخصوصية الثقافة الشعبية للبوسنيين. فرقصة الكولو الريفية

التي تجمعهم هل ستصمد أمام رقصة الفالس؟ هل يمكن أن تحدث عملية التلاقح الحضاري دون أن يفقد أحد الطرفين هويته الذاتية؟ حتماً الأمر هنا معقد تحكمه عوامل القوة والانبهار بالآخر أو ازدرائها، لكنّ المغلوب يميل بطبعه إلى تقليد الغالب كما يقول ابن خلدون في مقدمته.

قد يكون الوقوف فوق جسر نهر درينا الذي أعيد ترميمه مؤخراً بعد الحرب الأخيرة في البوسنة والهرسك في تسعينيات القرن العشرين. وقراءة بعض من صفحات الرواية هو الحلم الذي يراود قارئاً هام بسحر جمالها مردداً مع إيفو أندرتش:

"كانت الأجيال المتعاقبة تعلم أنّ على المرء ألا يسرف في الحزن لما يحمله ماء درينا الصاخب من شقاء.. وهناك اعتنقوا تلك الفلسفة اللاشعورية التي تدين بها المدينة الصغيرة، وهي أنّ الحياة معجزة لا تُفهم، فهي ما تنفك في تبدد وذوبان، ولكنها تبقى وتستمر قوية كالجسر على نهر درينا."

ذاكرة من مطر: رواية "الحزام"

"في باريس احتميت بقريتي أحملها كنار لا تنطفئ، كتبتُ الحزام لألقي السلام بالصوت الذي يمكن أن يسمعه، إذ عرفت بعد سنوات عديدة أنّ الشعوب القارئة لا تسمع إلا الصوت المكتوب".

حين يتحوّل حب القرية إلى أهزوجة عشق، ويعزف الحنين أشواقه عبر كلمات تنفذ إلى أعماق الروح المسترة بدثار الوله، عندها تسمي الذاكرة وعاء يحفظ تراث الأرض ورائحتها، يستقي من مطر السماء مداده، ويعيد نسج حكايتها لتحفظها الأجيال القادمة فأمة بلا ذاكرة هي أمة ميتة لا مستقبل لها.

من ذكريات الطفولة، ينسج الكاتب أحمد أبو دهمان خيوط روايته، في قرية آل خلف في سراة عبيدة في جبال عسير، هناك حيث تعانق الشمس قمم الجبال، ويصعد المطر إلى السماء، "حيث يولد الأطفال وهم مبللون بالغناء" يخط حكايته باللغة الفرنسية وينشرها في باريس، ويحتفي بها المجتمع الفرنسي وتُدرّس في عدد من المدارس والجامعات الفرنسية، بعد أن أمضى في فرنسا أكثر من ثلاثين عاماً، لم تزده إلا ولهاً وهياماً بقريته العسيرية، فكانت روايته (الحزام) معزوفة عشق يحتمي بها من ضياع هويته وانصهارها في بوتقة الاغتراب، ويؤكد فيها على أصالة ذاتيته وتراثه، فكما لباريس تاريخها المجيد فإن قريته أيضاً لا تقل عنها عراقية ومجدداً، فهو يحمل آثار تشققات آلاف السنين في أقدامه، هذا الموقف

يعكس اعتزازاً راسخاً بالهوية، فأن تكون فرداً يعني أن (لا تشبه غيرك) كما يقول زيجمونت باومان، ففي زمن العولة تلاشت الخصوصية الثقافية والروح الفردية لكثير من الشعوب، وباتت نسخاً كربونية متشابهة في ملابسها ومأكلها بل وحتى في ذاكرتها!

هذا الخطر الذي يهدد الهوية، يقف منه البعض موقفاً مستسلماً، ويتماهى بشكل مطلق مع ثقافة الآخر ويفقد كل سماته الخاصة بشعبه وأرضه خوفاً من أن يرفضه المجتمع الخارجي ويصل الأمر بالبعض إلى التنكر لهويته وأصله؛ فيغير لغته، ولهجته، بل وحتى ذائقته الفنية ليثبت للآخرين بأنه أصبح جزءاً من نسيجهم الاجتماعي خاصة عندما يهاجر إلى مجتمع مختلف في ثقافته عنه، بينما يتوقع البعض في شرنقة الذات ويرفض الآخر رفضاً مطلقاً، تقوده نرجسية زائفة بتفوقه الحضاري الموهوم عمن حوله، وفي حقيقة الأمر يدفعه خوف خفي على ضياع هويته للتصرف بعدوانية، بينما يقف البعض موقفاً واعياً من الانفتاح على ثقافة الآخر وتقبل ما يناسبه من أفكار وسلوكيات مع الحفاظ على هويته بل وحتى التعريف بها والكتابة عنها باللغة التي يفهمها مجتمعه الجديد، وهذا تماماً ما فعله أحمد أبو دهمان حين كتب رواية (الحزام) باللغة الفرنسية، ووثق فيها لذكرياته في قريته، تكمن أهمية روايته تلك، في أنها تعد وعاءاً للذاكرة الجمعية. وشرطاً توثيقياً لحقبة زمنية يخاف أن يطاها النسيان.

لا يمكننا أن نتحدث بموضوعية حين يتعلق الأمر بالإفصاح عن المشاعر فهي موطن لكل ما هو طبيعي وخاص ولا يمكن أن نشاركها

مع الآخرين على أكمل وجه، ومع ذاك فقد حاول أبو دهمان أن يشارك القارئ بعضاً من ذكريات طفولته في قريته، التي منحها بعداً أسطورياً، فكما يقول الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار: "إن البيوت التي فقدناها إلى الأبد، تظل حيّة في داخلنا وهي تُلح علينا لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة".

إننا لا نتذكر الأماكن وذكرياتنا كما كانت بصورة مجردة، بل نضفي عليها لوناً شخصياً خاصاً حين نتذكرها، وفي الكثير من الأحيان نعيد تشكيل ذاكرتنا لتحمل معنى شاعرياً يغذي الحنين إلى موطن طفولتنا، هنا يمسّي الحديث عن المكان حديثاً مكثفاً عن الزمن أيضاً، فالمكان يختزل الزمن. من هذا المنطلق يمكننا تفهّم تلك النزعة الشعرية التي طغت في رواية الحزام، يصف الكاتب قريته قائلا: "هكذا بنى أجدادنا القرية: كل حجر، كل بئر، كل قصيدة، كل ورقة، وكل خطوة تحمل أنفاسهم وعشقهم، آمالهم وشقاءهم، انكساراتهم وانتصاراتهم، أولئك الذين كانوا كلّ صباح يشيدون قريتهم وكأن ليس أمامهم إلا نهار واحد لتخليدها".

تلك القرية التي يمتد تاريخها إلى أكثر من 500 عام، بحقوقها التي تلامس قبة السماء، ونظامها المعماري المميز ببيوتها ذات الأدوار المتعددة المتلاصقة، ويعدّ وصف الكاتب لها بمثابة توثيق لذلك النسق المعماري، يقول: "القرية كانت كإنسان واحد. حتى البيوت المتداخلة على هيئة أبناء العم، لكل بيت مدخلان، أحدهما على الأرض والآخر على السطح،

بحيث كان في إمكاننا أن ندخل كل بيوت القرية من سطوحها "جاءت الهندسة المعماريّة متناسقة مع نظام القرية الاجتماعيّ المتشابك، معبرة عن روح التآلف والتعاقد بين سكانها، فالفرد فيها يمثل المجموع وتقع على عاتقه المحافظة على شرفه وعزته لأنه شرف للقرية أجمع وأيّ أذى يطل أيّ فرد من سكانها فكأنه يظالمهم جميعاً، ولهم أن يفاخروا بنجاح أيّ من أبناء قبيلتهم وكأنّه نجاحهم الشخصيّ، هنا تذوب الأنا في روح الجماعة وتتحمل مسؤوليتها الأخلاقية جراء هذا الانتماء القبليّ، ويتعلم كل فرد أن يحفظ نسبه (من يحفظ نسبه يرفع صوته) كما يقول الكاتب، هذا الحفظ يتجاوز مرحلة تعداد أسماء الأجداد إلى المضي قدماً على نهجهم في الشجاعة والعزّة، والقرية في هذه الرواية ما زالت تردّد أجماد انتصارات أجدادهم على العثمانيين. وتتصدّر الذاكرة الشفهية المشهد في الشعر والغناء لتحفظ تاريخ القرية، فقصائد (القاف) التي ينشدها الفتية تلهج بتمجيد نسبهم وأمجادهم.

كما للمرأة حضور بارز في رواية (الحزام) فالأم قصيدة أبدية فهي شاعرة الجبل تنبض بالحكمة يصفها الكاتب: "كان لديّ يقين عميق بأنّ النجوم ليست إلا كلمات، وما على أمي إلا قطفها وصياغتها أغنيات"، ويصف الأخت بأنها ذاكرته، وحين عاتبت الأم ابنها على ضربه أخته قالت له: "أختك أغنية. قل لي كيف يمكن لأحد أن يضرب أغنية؟"، والحبيبة في قريته هي قوس قزح، بكل ما تحمله الدلالة اللونية من انبعاث للحياة بطيفها اللوني المتعدد، وبرمزية الخير والخصب، فقوس قزح لا يأتي إلا بعد المطر.

هذه الصورة المشرقة النابضة بالحياة والتقدير والاحتفاء بالمرأة، عبّرت عنها الكثير من الحكايا والأساطير الشعبية التي أوردها أبو دهمان في روايته، كما في أسطورة تحوّل الفتيات إلى قوس قزح وأسطورة الشمس والقمر عندما تحابا وفيها الشمس تمثّل المرأة والرجل يمثل القمر، هذه القصص الشعبية تعكس إرثاً حضارياً زاخراً بالخيال ومتفاعلاً مع الطبيعة من حوله.

أما عن حزام الذي سُميت الرواية باسمه، فقد كانت أكبر مخاوفه أن يهجر الشباب القرية وتفقد بذلك ذاكرتها، لقد كرّس حياته كلها لتغذية الفتية بقصص القرية، كان يعدّ العدة ليتقلد الجيل القادم حمل أعباء الذاكرة، قد تبدو شخصيته ذات أبعاد أسطورية تجمع المتناقضات بين ثنائها، بين انتقاصه من شأن الحب والمرأة وعشقه للعمل والحقل واحتفائه بالرجل، كان يرى أن "الرجل سكين، كله سكين: نظراته، أفعاله، أقواله، وحتى نومه يجب أن يكون حاداً كالسكين. سكين الرجل هي قلبه وعقله، حياته وموته، في حين لا يمكن أن نلوم المرأة على شيء".

هذه الشخصية التي استشعرت التوجس والريبة عندما زحفت مظاهر الحضارة المدنية لتصل إلى القرية، كان يتخوف أن تبدّل المدرسة نظام القرية التربوي، ومع مقتته الشديد لها إلا أنه قد أرسل ابنه إليها، مدركاً أن العلم هو حقل أبناء القرية الجديد الذي عليهم أن يحسنوا زراعته ورعايته، تلك الشخصية هي التي حملها الكاتب مسؤولية صون ذاكرة القرية، فاستحقت أن تحمل الرواية اسمه.

تتعدد الدلالات الرمزيّة لمسمى الحزام الذي اختاره الكاتب لروايته، الحزام هاهنا "يكشف عن شاعرية النساء وكبرياء الرجال وزهوهم" وليعبّر عن الخط الفاصل بين انمحاء الذات واندثارها وزينتها حين تتقلدها طوق الذاكرة، الحزام في العرف القبلي يحمل سكين الرجل ويمثل شرفه وكأنه هنا يقابل حمل ذاكرة القرية التي يمثل ضياعها ضياع وجوده، ويبقى الحزام ينتظر من يحسن حمله بأمانة إلى الأجيال القادمة.

هلوسات أم رواية تجريبية؟: رواية "الصخب والعنف"

لا أدري أية ثقة عمياء بالنفس دفعتني قبل سنوات إلى استعارة روايتين من المكتبة العامة يعدّهما النقاد من أصعب الروايات قراءة؛ لقراءتهما خلال أسبوع واحد! ناولت الموظف المسؤول عن الاستعارة رواية (يوليسيس لجيمس جويس) ورواية (الصخب والعنف لوليم فوكنر). وكعاداته لم تسلم اختياراتي من تعقيباته وملاحظاته، ابتسم قائلاً:

ما الحياة

إلا ظلٌّ يمشي، ممثلٌ مسكين

يتبخر ويستشيط ساعته على المسرح

ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،

ولا تعني أيّ شيء.

حين هممت بمغادرة المكتبة، أشار إلى رواية الصخب والعنف، وقال:

ماكبث، شكسبير، سيظلّ معتوهه ويحدثك!

لم أفهم قصده، شكرته على كل حال وانصرفت والدهشة ترسم ملامحها

على وجهي.

بدأت قراءة الصخب والعنف وأنا أسأل نفسي: ما هذا الجنون! مجنون من كتبها والأكثر جنوناً من سيكملها! وصلت إلى منتصف الرواية ولم أفهم شيئاً. النص أشبه بالهلوسات، توقفت عن القراءة حينها. ولا حاجة للقول: إن رواية يوليسيس قد عادت كيوم استعرتها، لم تمسها يداي!

قبل أشهر تعود رواية فوكنر تطلّ برأسها مرة أخرى أمامي، فأجازف وأقتنيها. وكلما نظرت إليها أشعر بالتوتر وبنوع من التحدي المستفز. انطلقت شرارة معركتي القرائية عندما قرأت الحوار الصحفي الذي أجراه هيمنجواي مع فوكنر وذكر قصته علي حسين في كتابه (في صحبة الكتب) قلت في نفسي: قُضي الأمر.

بدأت قراءة الرواية من جديد، ترافقني بضعة أقراص دوائية للصداع؛ استغنيت عنها حين وصلت للفصل الذي يرويه جاسن!

الروايات التجريبية والحدائث

تنتمي رواية الصخب والعنف إلى الروايات التجريبية، أي تلك الروايات التي انتفضت على شكل الرواية الكلاسيكية وتقاليدها، وخرجت عن المألوف، وغامرت بتوظيف أساليب فنية جديدة.

فبحسب بحث (الرواية والتجريب) فإنّ الروايات التجريبية تعكس "موقفاً فكرياً من الحياة والفن يتسق مع مفهوم الحدائث التي تعني الجرأة والحرية والتطور من دون الوقوع في العيشة والفوضى، تأسست الحدائث

على الرؤية الذاتية والخاصة للفرد، والحدس الداخلي، والعقل الباطن والابتكار في الشكل الفني والبناء اللغوي، فالرواية التجريبية هي رواية الحرية التي ترفض أية سلطة خارج النص."

• لكن ما مكنم الصعوبة في هذه الرواية؟

(رواية الروائيين) هكذا وصفها بعض النقاد؛ فهي لا تُقرأ فقط لأجل معرفة أحداثها وحبكتها؛ فمترجم الرواية جبرا إبراهيم جبرا؛ يكفل لك حرق أحداثها في مقدمته، والكاتب نفسه قد اضطر بعد ستة عشر عاماً على نشرها، أن يكتب ملحقاً موضحاً فيه الأحداث لقرائه، بعد أن بقيت نسخ طبعته الأولى في المخازن الأمريكية، وأحجم عنها القراء، فيما فضّل بعض الناشرين عند قراءة مسودتها تمزيقها، وكعادة الروايات التجريبية فقد لاقت رفضاً واسعاً من قبل الجمهور الذي لم يعتد على هذا الشكل الفني في الكتابة، وتعالّت صرخات الاستهجان والسخرية من قبل النقاد عند نشرها، بل وحتى بعد نشرها حين اتهم فوكنر بالترويج للرديلة وفكرة زنا المحارم!

يشير علي حسين في كتبه (صحبة الكتب) إلى أن الرواية لم تنل شهرتها إلا بعد أن ترجمت إلى اللغة الفرنسية، وكتب عنها (سارتر) مادحاً تفردّها الأسلوب ومفضلاً إياها على رواية بروس (البحث عن الزمن المفقود)، كما أن ألبير كامو كتب في تقديمه لرواية الصخب والعنف، واصفاً فوكنر بقوله: "أقل ما يمكننا أن نقول عن هذا الكاتب إنه رجل أمسك بسرّ الأدب.. وجعل لأمريكا أدبا تجابه به الأدب الأوروبي."

تعدّ رواية (الصخب والعنف) من أشهر الروايات التجريبية التي وظفت تيار الوعي، يعرف روبرت همفري تيار الوعي في كتابه الموسوم (تيار الوعي في الرواية الحديث) بقوله إن هذه التقنية تُعنى "بتدفق سيل الأفكار والحياة الذهنيّة والروحيّة والنفسيّة للشخصيات، أي أنه يغوص في عوالم الذهن قبل أن يتحوّل الحدث إلى مستوى الكلام. كما هو متعارف عليه فإن الحركة الذهنيّة للأفكار والمشاعر والانفعالات والتخيّلات حركة غير منظمة لا تعتمد على قواعد منطقية لانسيابها. يتساءل روبرت همفري في كتابه تيار الوعي في الرواية الحديثة: "إذا كيف يمكننا أن نعبر عن شيء يتسم بالفوضى بشكل منظم؟".

هنا تتجلى الصعوبة في التقنيات التي اختارها كاتب تيار الوعي من أمثال فرجينيا وولف وجيمس جويس ووليام فوكنر لرواياتهم؛ حيث كان (التداعي الحرّ) لفيضان الذهن بكل فوضويته!

فالرواية التي غرضها تصوير الذهن، لا بدّ أن تحاكي ما يجول في الذهن من أفكار لا تخضع لمنطق التسلسل الزمني أو المنطقي للأحداث، فلا رابط بينها، وتتسم بالغرائبية، ومثل هذه الرواية عرضة لفقدان القالب ولفقدان المعنى إلى حد ما! وهذا ما جعل البعض يستصعب قراءتها.

حكاية يرويها معتوه

عنوان الرواية مقتبس من مقطع من مسرحية ماكبث لشكسبير:

"إنّها حكاية

يحكيها معتوه؛ ملؤها الصخب والعنف

ولا تعني أي شيء"

فما الحكاية؟ تدور أحداث الرواية في بقعة جغرافية متخيلة في المسيسيبي، أبطالها هم عائلة كمبسن، تلك العائلة المسكونة بأعماق (شرف) ماضي أجدادها في الجنوب الأمريكي.

تبدو ملامح تيار الوعي في كتابة أحداث الرواية من خلال توظيف الرموز والأساطير، والأحلام والكوابيس، وفي تشظي عنصري المكان والزمان، وانسياب العبارات المفككة مع إهمال علامات الترقيم، وتعدد الأصوات السردية، وإعادة توظيف اللغة لخلق تراكيب لغوية جديدة، تتخذ طابعاً شعرياً في بعض الأحيان.

توزعت أحداث الرواية في فصول موزعة زمنياً كما يأتي:

الفصل الأول في السابع من نيسان 1928، ويروي معتوه العائلة (بنجي).

الفصل الثاني: في الثاني من حزيران لعام 1910، وجاء على لسان أخيه الطالب في جامعة هارفارد (كونتن).

الفصل الثالث: في السادس من نيسان 1928، ويروي الأخ العاقل الوحيد الذي بقي على قيد الحياة (جاسن).

الفصل الرابع: في الثامن من نيسان لعام 1928، يقصّه علينا المؤلف (الراوي كلي المعرفة).

لكن لماذا جعل المؤلف الراوي الأول للأحداث شخصاً أبله؟

يبدو أن فوكنر قد عمد إلى ذلك، لينقل لنا انفعالات وهواجس إنسان بسيط بعيداً عن فلسفة الأمور وتحليلاتها وبعيداً عن حيّز المصلحة الذاتية، لكن هذا الوصف للأحداث والانفعالات بما إنّه جاء على لسان معتوه، فهو يتسم بالكثير من الفوضى الزمنية وعدم الترابط في الكلام والكثير من الرموز التي ستطرق إليها لاحقاً.

التقنيات السينمائية في الرواية

يبدو أن عمل فوكنر في كتابة النصوص السينمائية في هوليود قد ألقى بظلاله على أسلوبه الأدبي. فأهمّ ما يميز رواية (الصخب والعنف) هو توظيفها لتقنيات سينمائية مثل: المونتاج الزمني مثل (القطع) حيث أنّ عملية القطع نفسها تؤدي إلى تأخير الحدث المتوقع وتزيد من حدة التوتر نظراً لانقطاع الاستمرارية في الحدث، و(القفز بين اللقطات أو المشاهد) و(التوالي السريع للصور)، حيث التلاعب بالزمن هو أهم ما يميز روايات تيار الوعي.

يوضح روبرت همفري ذلك في كتابه بقوله: "إن سمة الوعي تستلزم نوعاً من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة، إنها تستلزم بدل ذلك حرية التنقل إلى الأمام وإلى الخلف بحرية ومزج الماضي والحاضر والمستقبل والمتخيل... لتقديم الحياة الداخلية مع الخارجية في وقت واحد."

تدفع القفزات الزمنية المتداخلة والمتشابكة القارئ إلى تكثيف تركيزه في أثناء القراءة؛ ليفهم من المتكلم وعمّ يتكلم.

ففي الفصل الأول الذي يرويّه بنجي يكون الحديث عن يوم عيد مولده حين كان رفقة الزنجي ليستر الذي أضاع ربع دولاره، لنرى أننا انتقلنا في الصفحة نفسها إلى ما قبل ثمانية عشر عاماً يوم زواج أخته وجلوسه في القبو باكياً، فيما الزنجي المكلف برعايته يحاول إسكاته وإسكاره!

بعد أسطر قليلة نجد أننا انتقلنا زمنياً إلى يوم وفاة الجدة حين كان عمر كادي خمس سنين.

يستدعي التداعي الحرّ للأفكار تلك التنقلات الزمنية، فقد ارتبطت ذكرى زواج كادي التي غيرت مجرى حياتها في عقل بنجي بيوم وفاة جدته، وكأن هذا الزواج هو المعادل الموضوعي لفكرة الموت نفسها! فزواجها قد أدّى لضياعتها؛ فبعد أن اكتشف زوجها حملها من غيره طلقها، وتركت البلدة إثر تلك الفضيحة حتى انتهى بها الحال رفقة جنرال ألماني في أوروبا.

يستمر هذا التداعي الحرّ للأفكار والمشاعر والتخيلات أيضاً في الفصل الذي يرويّه (كونتن) الأخ الذي تذكّره أجراس الكنائس ودقاتها بيوم عرس أخته، وكأن أجراس الكنائس ما زالت تدقّ من يوم الزفاف إلى لحظة تلك.

لكن يخفي هذا المونتاج الزمني والتلاعب به عندما يبدأ الأخ جاسن برواية الأحداث، ويسود أسلوب السرد التقليدي، الذي يعكس طريقة تفكيره المادية التي لا تعاني حالة من الصراع في طياتها مع العالم غير الأخلاقي من حوله، فمعاناته تكمن في الصراع حول الأشياء المادية لا الأفكار والقيم مثل أخيه كونتن، لذا كان الزمن لديه محدداً ومرتباً وواضحاً يقترن بأوقات العمل واستلام الشيكات، وهذا أسهل فصول الرواية قراءة.

إعادة كتابة

يعيد قارئ روايات تيار الوعي في ذهنه ترتيب الأحداث التي تشظى زمنياً ومكانياً، وتتداخل فيها الأصوات السردية المتعددة، وتطرح كل منها منظورها للأحداث. فهو لا يكتفي بدور المتلقي للقصة بل ينتقل إلى دور الفاعلية يعيد تشكيل الرواية.

لقد حاول فوكنر مساعدة قرائه لمعرفة مواطن التنقل الزمني، بكتابة النص الذي يحوي هذه التنقلات بخط مائل، وإن كان قد أعرب عن رغبته بطباعة كل فترة زمنية بلون حبر مختلف وهو ما لم يكن متاحاً حين نشر روايته في عام 1929.

التلاعب اللغوي وتفجير اللغة

يقول روبرت همفري: "الوعي سجل كامل من الرموز وألوان التداعي التي تمتاز بشدة خصوصيتها، فمحتويات أي وعي معين إنما هي إلى حدّ

كبير لغز بالنسبة لأي وعي آخر ... فمن سمات الوعي (عدم الترابط، وعدم الاستمرار، والإيحاءات الخاصة."

يبدو جلياً في الفصل الأول من الرواية الذي جاء على لسان بنجي، وفي الفصل الثاني الذي يرويهِ كونتن، تكثيفاً حاداً للرموز، ويبدو تكرارها بصورة لافتة للنظر يدفعنا للتساؤل عن وظيفتها والمعنى المقصود من ورائها. (رائحة كادي كالشجر) عبارة يكرّرها بنجي تسع مرات في حديثه عن أخته كادي، وتبدو مثل اللازمة الموسيقى تظهر فجأة. يمكن تفسير ارتباط اسم كادي برائحة الشجر في أحد مستويات التأويل بأن كادي تمثل له الأرض والحب غير المشروط الذي تقبله بكل عتفه وجنونه. يمكننا القول: إن ربط رائحة كادي بالشجر هاهنا تتجاوز حدود التمثّل الإنساني لتكون أيقونة رمزية للجنوب الأمريكي؛ ففقدان عذرية كادي يمثّل التغيرات التي شهدتها الجنوب الأمريكي في بنيتها الاجتماعية حتى (فقد شرفه) المزعوم بعد سيطرة قيم الشماليين المادية عليه.

وبقعة الطين التي لوّثت سروال كادي حين كانت تلعب مع كونتن تتجاوز حدود القذارة المادية لترمز إلى قذارة سمعتها التي تلوّث بالخطيئة وغياب صوت كادي في السرد، فهي الوحيدة من أبناء عائلة كمبسن التي لم يخصص لها المؤلف فصلاً لتروي الحدث من منظورها، وكأن غياب صوتها يدل على إدانتها وحرمانها الحق من الدفاع عن نفسها!

في الصفحة الأولى من الرواية تتكرر كلمة (السياج) ست مرات، هذا التكرار له وظيفة بلاغية تسلّط الضوء على فكرة الحواجز التي تحيل بين

بنجي وبين ما يجب (أرض المرعى) التي بيعت وأرض المرعى ترمز كذلك للجنوب الأمريكي الذي بدأ يتنازل عن قيمه وبات بينه وبين آبائه حواجز نفسية وأسيجة.

يحمل تكرار ذكر بكاء بنجي في هذا الفصل دلالة رمزية على الصدمة والرعب والتمزق، بكأؤه وصراخه هما حيلة الإنسان العاجز البائس تجاه الظلم، الذي يرى النهاية أمام عينيه ولا يستطيع التعبير عنها.

في فصل كونتن تتكرر كلمة (الساعة) بشكل لافت للنظر؛ لتعكس معاناة (كونتن) مع الزمن ومع تبدل القيم، فالزمن هو أكبر خيبات الإنسان التي لن يستطيع التغلب عليها، والساعة التي كسر عقاربها في محاولة منه للهروب من سطوة الزمن، ما زالت تدقّ لتذكّره بخيائته حتى اللحظة، وبوجوده الهش المحتوم بالفشل الذريع منذ بدء الخليقة عندما كسر زجاج ساعته جرح إبهامه ؛ في رمزية إلى تغلب الزمن عليه وانتصاره، هاهنا أدت الساعات التي شاهدها في واجهة المتجر عند الساعاتي وساعة الكنيسة وساعته المكسورة دوراً محفزاً يدفعه إلى الهروب من معركته الخاسرة مع الزمن فاختر الانتحار؛ ولكنه قام بتنظيف ياقته من أثر الدماء بعد أن ضربه أخو الفتاة الإيطالية، وكأنها ترمز إلى محاولته لتطهير سمعة عائلته التي ساءت بسبب فعلة أخته كادي. هذه العناية المفرطة بأناقته قبل أن يقدم على الانتحار تشترك بالمفهوم التطهيري من الخطايا.

تتكرر في هذا الفصل كلمة (ظلّ) مثل قوله "ومشيت في بطن ظلي" يرمز تكرار كلمة الظلّ إلى مشكلة وجودية كبرى يعاني منها كونتن، فهو يرى أن وجوده غير حقيقي وإنما ظل سرعان ما يتلاشى بفعل صراعه مع الزمن، هذا الوعي بذاته كان هو عدوه الذي قاده للموت الذي كان قد نذر له نفسه.

حتى الأشياء الجميلة مثل (زهر العسل) والتي تكررت ثماني مرات في صفحتين تكتسب طابعاً حزيناً مكثلاً بالألم والقلق، كلها ترتبط بحزنه على ما حل بكادي.

ترد على لسان كونتن بعض العبارات بشكل متقطع وغير مفهوم مثل قوله: "وأقول لنفسي أكون ولا أكون من كان لم يكن من" تعكس أيضاً اضطرابه النفسي.

لذا يحتاج هذا الفصل لمجهود كبير في قراءته وتحليل رموزه ولغته الشعرية العالية مثل قوله: "أطلق النار على أصواتهم".

في فصل كونتن تتكرر كلمة زنوج لتعكس النظرة العنصرية التي يعتنقها جاسن، لكنّ الخادمة الزنجية (دلزي) تشتم حفيدها أيضاً بكلمة (يا عبداً أسود) أو أيها الزنجي.

هذا التكرار يعكس تجاهلها لذاتها وأصلها في غمرة تفانيها المطلق في خدمة البيض؛ حتى تبنت هي نظرتهم الدونية لبني جنسها؛ هذا التفاني الذي قد يكون أحد أسباب استمرار التمييز العنصري ضد السود في

أمريكا لمدة طويلة، فكما قال مالكوم إكس في إحدى خطبه: "من علمك أن تكره شعرك؟ من علمك أن تكره شكل شفتيك؟". فإن كان السود غير متقبلين لأنفسهم فكيف نطالب غيرهم باحترامهم كما في خطب مالكوم إكس، وهذه النقطة طرحها كونتن أيضا في حديثه مع نفسه، فمبدأ الأمر أن تتغير نظرة السود لأنفسهم حتى يكونوا قادرين على تغيير نظرة من حولهم إليهم.

• هل تستحق هذه الرواية الجهد المبذول أثناء قراءتها؟

الروايات التجريبية روايات مرهقة بلا أدنى شك. لكنها تحمل في طياتها سحراً أسلوبياً يستحق أن نترك من أجله الراحة جانباً ونسمع الصخب الذي يهدم بعنف كل ما عهدناه سابقاً في بنية النصوص الروائية. لا أدري إن كانت هذه الرواية لا تستحق القراءة، فما الذي يستحق إذًا؟!

وهم المرايا: رواية "الحياة في مكان آخر"

"بيد أن الناس كافة يأسفون لعدم تمكنهم من عيش حيوات أخرى غير

عيشتهم الوحيدة الفريدة.." كونديرا

من الصعب إن لم يكن بحكم المستحيل الكتابة عن روايات ميلان كونديرا دون مَسٍّ من الجنون يحاكي تجربة قراءتها! أتريدون ملخصاً لأحداثها؟ هاكم إذا:

ياروميل الشاعر الشاب الذي نمت بذرتة من لقاء حميم بين أمه وأبيه في مكان ما من بين ثلاثة أمكنة، لم تعد والدته جازمة في أي منها كان الأمر، فحُكِمَ عليهما بالزواج! الأب كان يرى في تلك النطفة إكراهاً له على الارتباط بمن لا يحب؛ فالجنس أمر يختلف في منظوره عن الحب!

ألا يُذكركم هذا بفكرة قدوم الإنسان إلى هذه الحياة؟ وكيف أن وجوده كان واقعاً مفروضاً عليه ولم يمتلك ترف الاختيار؟

هذه البداية الصادمة حول فكرة الوجود هي ما يستهل بها كونديرا روايته، فالأم والتي للمصادفة لم يُذكر اسمها أبداً في الرواية تعيش خيبة حبها وتقرر أن تحتفظ بالجنين، وتسكب فيه كل مشاعرها وتشكل حياته وفق ما تراه مناسباً، وتوهمه بأنه شخصية استثنائية، ليرتبط بها ارتباطاً يذكركمنا بعقدة أوديب وتحليلات فرويد عن العلاقة ذات الخبايا الجنسية التي تربط الأم بوليدها - حتى باتت العفوية أمراً مستبعداً-، تستمر الأم في توجيه مسار حياة طفلها ياروميل، والتحكّم في علاقاته العاطفية، ويحاول هو بدوره التمرد على سلطتها، ولأنها قالت له ذات

يوم إن رسوماته جميلة، لذا يحاول أن يجد نفسه في الرسم أولاً، ثم الشعر ثم الثورة، وفي الانتماء للحزب الاشتراكي الذي عشقه، و كما ادعى فقد وجد نفسه في ظلّه ويصل به عشقه للواجب تجاه الحزب إلى أن يشي بشقيق حبيبته للسلطات، فتُسجن هي ويُفقد أخوها، وفي آخر الرواية يموت الشاعر ياروميل.

أعجبكم الملخص؟ هل يمكن لمثل هذه القصة العادية أن تجعل من كونديرا مستحقاً لكلّ هذا التهليل والتصفيق والتسابق المحموم على الفوز بجائزة نوبل، والإحباط الذي يصيب أوساط القراء حين لا يراها؟
 حتماً لا، فالكاتب المجنون ها هنا بتفاصيل الحياة اليومية التافهة والاعتيادية، يحمل روايته رمزية مكثفة، قد تغيب عن القارئ الذي لم يتعود على سخريته اللاذعة وإشاراته الرمزية، عندها يحشر كونديرا أنفه متدخلًا في سير أحداث الرواية؛ معلقاً بنبرة فيلسوف ساخر ليشرح ويؤول الموقف، وليزيد من ارتباك قارئه "إذا كان الإنسان لا يستطيع مغادرة حياته، فإن للرواية هامشا من الحرية أكبر بكثير" كما يقول.

العتبة العنوانية

(الحياة في مكان آخر) العلاقة التي يشي بها العنوان تتضمن علاقة ضدية تجمع (حاضراً مع غائب)، فالحياة التي نحيها ليست هي الحياة الحقّة، فالحقيقة - إن كان هناك ما يمكن أن نطلق عليه حقيقة - تختبئ في مكان غائب مجهول عنا: (مكان آخر)، لا ندري إن كنا سنعرفه يوماً أم لا، هنا تتنازعنا ثنائيات أخرى (الشكّ / اليقين)، (الحقيقة / الحلم)، (المعلوم / المجهول)، (الفكر / العمل).

هذه الشائيات مجتمعة هي التي تمثل المحرّك الأقوى في رحلة حياة الإنسان البحثية عن ذاته وسر وجوده، فالقناعة بما هو كائن وموجود تमित عالم الحلم والتطلّع للتغيير، لكن ما هو الحدّ الفاصل بين الحلم والخيال؟ تتداخل أحداث الرواية ليغدو الحلم واقعاً معاشاً، والواقع حلمًا نبتعد عنه إلى عالم أحلام متداخلة، (كزافييه) الشخصية التي خلقها الشاعر ياروميل تمثل كل حيواته التي لم يستطع يوماً معاشتها، تمثل مهرباً من ضعفه وانسحاق إرادته، وهروباً من (وهم المرايا) الذي كان يعيش فيه. فلم تكن له شخصية أصيلة فكل تصرفاته كانت محاولات يائسة منه للحصول على رضا الجمهور المحيط به، وقد تطرق كونديرا لهذه الفكرة في رائعته (كائن لا تحتمل خفته) حين تحدّث عن أصناف الناس الأربعة الذين يعيشون ضمن جمهور بشكل مفصّل أكثر، وفي روايته البطء تحدث عن العيش ضمن مسرح الوجود والكاميرا مسلّطة علينا، نحن الذين نحاول إثبات ذاتنا بتصفيق الآخرين لنا.

المرأة الأولى التي حرّمته بدافع المحبة أصالة روحه كانت أمه، فالعلاقة التي تربطه بها هي علاقة تعويضية للنقص والحرمان الذي تعاني هي منه، علاقة اتخذت من التضحية والحب الأمومي حبلاً تربط به حياة ابنها إليها، وريشة ترسم بها مسار حياته.

لكن لماذا أغفل كونديرا ذكر اسم الأم هنا واكتفى بتسميتها بالوالدة أو (الماما)؟

هل يمكن أن ترمز الأم هنا للحياة أو للقدر المكتوب علينا الذي يشكلنا وفق ما يريد وما يتمنى؟ وفي المقابل يكون ياروميل ممثلاً لصراع الإنسان للانفلات من قدره المحتوم؟ أيمن أن ترمز (الماما) هنا الحزب أو سلطة الدولة الشمولية التي تنتج أفراداً منعدمي الذاتية ونسخاً مكررة متطابقة مع قناعاتها؟

ألا تمثل خيبة ياروميل، موت آمال كونديرا الشيوعي الاشتراكي السابق، الذي رأى حلمه قد تبدد، وأن الثورة التي طالما حلم بها، قد أمست حبلاً ملتفاً حول رقبة الحرية والأدب والإنسانية!

ليس هناك ما يسلب المرء إيمانه بنفسه كإدراكه أن كل ما كان يدافع عنه قد أمسى كذبة، وأن كل تلك القناعات والتضحيات والخير الذي كان يؤمن به بات هباءً، بل هناك ما هو أقسى من ذلك، وهو أن نتحوّل من حيث لا ندري إلى أداة في يد الديكتاتورية والاستبداد، فالشعر والرسم والأدب قد أمست في ظل الأنظمة الشمولية أداة للدعاية ومنح الشرعية لنظام يخنق الحرية!

وكان كونديرا يرى في ياروميل صورة لحماة شبابه يومًا ما، حين كانت الاشتراكية تمثل الخلاص للبشرية في نظره وكان هو رسولها!

فباسم الواجب قد نجرّ الولايات على من نحب -أو نظن أننا نحب- كما حدث حين وشى ياروميل بشقيق عشيقته الذي كان ينوي السفر خارج البلاد حسب ادعاءاتها - وهي بالمناسبة ادعاءات كاذبة اختلقها الفتاة النمشاء لتبرّر لياروميل تأخرها عند الرجل الأربعيني - كذبة واحدة جرّت سلسلة من الأكاذيب وتسببت في سجنها ثلاث سنوات

وفقدان خبر شقيقها! هكذا هي الحياة ومآسيها في روايات كونديرا تبدأ بمزحة أو كذبة تجرّ على من حولها النكبات كما في روايته (المزحة).

لكن مهلا! ما معنى هذا الاسم الغريب الذي يحمله؟

ياروميل في اللغة التشيكية معناه (الذي يعشق الربيع) أو (الذي يعشقه الربيع)، الربيع هاهنا قد يرمز للثورة التي نذر ياروميل نفسه من أجلها كملاذ له في رحلة البحث عن ذاته الأصلية بعيداً عن سلطة أمه، الربيع هنا يمثل الحلم بالحياة الأخرى التي يطمح كل منا أن يحياها بعيداً عن أعين الرقباء وقواعد المجتمع وأعرافه، الربيع موازٍ للوهم الذي ننتظره طويلاً ونهرب إليه في أحلام يقظتنا كتعبير انسحابي عن هزيمة النفس أمام واقعها المعاش!

دعونا نعود إلى الأم فهل كانت ضحية إهمال زوجها؟ وهل تبرر لها تنازلاتها عن حريتها وحبها لعشيقها الرسام التدخل في حياة ابنها؟ لكن من قال إنّا كانت تحبه؟ ألم تكن تعمل جاهدة على إرضائه بحيث قولبت نفسها بقالبه؟ وكانت تتصنع لتحوز على إعجابه؟ أليست المفارقة حين قطعت علاقتها به لتكون ذاتها التي تريد، وتحافظ على أصالتها، فيما ما زالت تشكّل وتقولب ابنها في قالبها إلى أن كبر؟

لماذا كل هذه الثروة عن الأم وابنها؟ ألا توجد شخصيات أخرى؟ يقول كونديرا موضحاً: "فإن هذه الرواية حدّدها المنظور الذي أتاحه لنا مرصدنا، بحيث أنّنا لا نرى منه إلا ياروميل وأمّه، في حين تحتجب الشخصيات الأخرى، إلا إذا كانت بمعية هذين البطلين، ونحن قد اخترنا مرصدنا مثلما اخترتم أنتم قدركم، واختيارنا هو اختيار لا رجعة فيه كاختياركم".

عدا عن أن كلماته تشي بالكثير من التهكم والسخرية (اخترتم أنتم قدركم)، فهو مدرك أننا لم نختر شيئا أو لأكون أكثر دقة فإنّ حياتنا هي محاولة للخروج عما اختاره الآخرون لنا، لنختار نحن ما تبقى منها!

لنعد إلى شخصيات الرواية؛ فما يربط بين جميع تلك الشخصيات هي ثنائية (الأم/ وابنها ياروميل)

هناك الرسام والفتاة البليدة النمشاء معشوقة ياروميل التي وجد عندها رجولته الضائعة، ومارس معها الجنس بسادية تعوض ضعف شخصيته وانعدام ذاته المتفردة، كان يستلذ بعذاباتها ودموعها ويزهو بإخلاصها له، فيما هي كانت تخونه مع الرسام الذي أشرف في يوم ما على تعليمه الرسم ولقّنه مبادئ الفكر، فأنتهى الأمر بياروميل للدعوة إلى سجن وتعذيب من يحمل فكر معلمه!

وابن البواب صديق طفولته الذي عوّض ضعف منزلته بالانتماء إلى سلك الشرطة، ليفرض سلطته باسم القانون، والمخرجة السينمائية الشابة السمراء التي اتخذت من ياروميل جسراً يربطها عبر أشعاره بالنظام الحزبيّ للبلاد!

الرجل الستيني الذي حيّا الشباب فهم روح الثورة، ودهش من إخلاص ياروميل لمعشوقته، وتعفّفه عن مضاجعة المخرجة الفاتنة، فالحبّ عند الشباب أسمى من جيله القديم، ولم يكن يدري أن تعفّف ياروميل من ذاك اللقاء الغرامي كان بسبب قبح لباسه الداخليّ البني الممزق الذي اختارته له أمه ليرتديه في الصباح! (ألم أقل لكم إنها متسلطة جدا).

أي علاقات عبثية صادمة رسمها كونديرا في روايته: علاقات تعكس عبثية الحياة وعدميتها من وجهة نظره لتمثل تفاهة الوجود!

تحميلوني قليلا فشيطان الرواية كونديرا لم يتلاعب فقط بعلاقات أبطال روايته المعاصرين، بل أبدع من خلال (التناص) وربط قصص وحيوات شعراء وأدباء آخرين مع بطل قصته، إذ تتداخل خطوط حكاية الكاتب الروسي ليرمنتوف مع ياروميل بشكل ساخر.

ليرمنتوف مبدع رواية (بطل من هذا الزمان) يموت في مبارزة بطلقة رصاص دفاعاً عن شرفه، فيما يموت ياروميل بنزلة برد رئوية دفاعاً عن شرفه حين فضّل البقاء في الشرفة عندما رماه أحدهم خارجاً، وتسلى البرد عبر ملابسه الداخلية الخفيفة من الأرض الإسمنتية، فيا للسخرية! فكلّ الثوار يحبون ألسنة اللهب وياروميل منهم وتغنى في أشعاره بذلك، ولكنه هنا مات من البرد عزيزنا ياروميل! كما مات الشاعر شيلي غرقاً ولطالما تمنى الموت احتراقاً، فما كان من أصدقائه إلا أن أشعلوا على الشاطئ ناراً، في محاولة منهم لإصلاح ذاك الموت الدلالي!

الرواية وإن تخللتها ضحكات مجلجلة فلتت مني رغماً عني حين قرأتها، إلا أنّها تعكس أوجاع روح متألّمة بخيبة آمالها من إيمانها بالحرية والثورة والشعر والفكر، روح أدركت أن الحياة هاهنا ولا توجد في مكان آخر أبداً، ولكن ما الإنسان دون حلم!

سؤال واحد يلح علي: لو أتيح لأي منا أن يعيش حياة أخرى فماذا تختارون يا ترى؟

نوستالجيا: رواية "الجهل"

"إذا رجعت بجن وإن تركتك بشقى - لا قدرانة فل ولا قدرانة أبقي".

يتردد صدى هذا المقطع بصوت السيدة فيروز في ذاكرتي مع ما ذكره ميلان كونديرا في بداية روايته الجهل، عندما يعود إلى جذور الكلمات وتطور معانيها في لغات عدة، وهذا الملمح الأسلوبي يتكرر في روايته كائن لا تحتمل خفته، حين أصّل لمعنى كلمة الشفقة.

وها هنا يجد القارئ نفسه أمام درس لساني، وأحياناً يجد نفسه يستمع إلى تأملات أو شروحات فلسفية، فروايات ميلان كونديرا تتجاوز الشكل التقليدي للرواية؛ إذ تجمع ما بين المقالة الفلسفية والرواية بمفهومها الفني.

نوستالجيا

يعود بنا كونديرا إلى أصل كلمة (نوستالجيا) التي كانت تعني (الرجوع المقترن بالشقاء) وتطور مفهومها في اللاتينية ليدل على النأي الذي يحول دون المعرفة، فيتسبب في جهل مطبق بما يحدث في المكان وما يتبع ذلك من إحساس عميق بالألم.

ومن هنا تظهر علاقة عنوان الرواية -الجهل- مع فكرة النفي والاعتراب.

يقول الدكتور عبد الله إبراهيم: "المنفيُّ هو الإنسان المنشطر بين حالٍ من الحنين الهوسيِّ إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار والعودة إليه، يُنتِج هذا الوضع إحساسًا مفرطًا بالشقاء لا يدركه إلا المنفيُّون الذين فارقوا أوطانهم."

في رواية تشبه الصفعة على الخد، يصفع ميلان كونديرا قراءه، متخطيًا كل الصور النمطية التي تربط المهاجر بوطنه الأم، قافزًا فوق حواجز التوقُّع للانفعالات الإنسانية بمنفاه، راسمًا صورةً أكثر واقعيةً للعلاقة الجدلية التي تحكم المهاجر بمنفاه وبلده، بعيدًا عن تلك النغمة البكائية التي طالما أسمعنا إياها الشعراء والأدباء في منفاهم، نغمة الحنين التي تستدر عطف وشفقة من حولهم، حتى لا يذهب لقب (لاجئ) سدى، وكأنهم بلجوئهم يستوجبون من الآخرين معاملةً امتيازية؛ فهم المنفيون خلف أسوار الوطن.

ولكن ماذا لو عاد الوطن يومًا وفتح ذراعيه لأبنائه من جديد؟ هل سيعودون من منفاهم؟ هل يستطيعون التعايش من جديد في وطنٍ ومجتمعٍ كانوا يومًا ينتسبون إليه؟ ماذا عن كل تلك السنوات من الاغتراب؟ هل عاد الوطن ووطنًا لهم؟ ماذا يجمعهم الآن به: ذكريات، ماضي، آلام وخيبات دفعتهم يومًا لهجرته؟ ماذا عن منفاهم الجديد؟ هل يمكن التنگر لعشرين سنةً قضّاها المرء لاجئًا كما حدث مع بطلي روايتنا (جوزيف) و(إرينا)؟ ألا يمكن أن تتبدّل الأدوار ليصبح المنفي ووطنًا للاجئ، ويمسي وطنه منفي له بعد كل تلك السنوات من الانقطاع عنه؟

تساؤلاتٌ عدة تطرحها حكاية كل من جوزيف وإرينا بعد أول زيارة لهما للتشيك عقب انهيار الاتحاد السوفيتي، جوزيف الذي اختار الدنمارك مستقرًا له، وإرينا التي حاولت إقناع صديقها السويدي غوستاف بالبقاء في باريس وصرف النظر عن العودة براغ! في موقفٍ صادمٍ لكل التوقعات من لاجئةٍ يفترض بها أن تهرعَ إلى وطنها المُحرّر، بعد عشرين سنةً قضتها لاجئةً في فرنسا.

"أنا نسيت من يَكُنّ، وهُنَّ لم يهتمنَ بما صرُّته".

هكذا شكّت إرينا حالها عقب لقائها مع صديقاتها بعد طول غيابٍ في براغ، الهوية هنا تبدي تشتتها، بين ماضيها متمثلًا بموطنها ومدينتها براغ، وبين حاضرها متمثلًا في فرنسا، هذا التشتت الزماني والمكاني تبعه تشتتٌ بين ما كانت عليه يومًا وما أصبحت عليه الآن.

بين ثقافة بلدها التي حاولت التملّص منها حين دعت صديقاتها وقدّمت لهنَّ "نبيذًا فرنسيًا فاخرًا" في محاولةٍ منها للتدليل على التغير الذي طرأ على ذائقتها وثقافتها، ولكن كيف قابلت صديقاتها تلك المحاولة؟ كيف قابلنَ التغير الثقافي لصديقتهن؟

بمتهى البساطة رفضنَ النبيذ الفرنسي في البداية، وأصررنَ على ثقافتهنَّ الشعبية؛ فطالبنَ بالبيرة عوضًا عن النبيذ الفاخر.

النبيذ والبيرة ها هنا برمزيتيهما يمثلان الصراع بين ثقافة اللاجئ المكتسبة في منفاه وثقافة موطنه الشعبية. لتبدأ مرحلة صراع؛ فأبناء مجتمعه يرون

في تلك الثقافة الوافدة مع اللاجئين نوعاً من الترفع، واللاجئ يرى في ثقافة مجتمعه نوعاً من الابتذال والسوقية، كما وصفتها إرينا، خاصةً إن كانت إقامة اللاجئ في بلدٍ متحضّرٍ أكثر من وطنه.

صراع آخر يتجلى عقب العودة من المنفى، حيث يتسابق الجميع لإثبات من عانى أكثر من الآخر، فهل هو اللاجئ الذي ابتعد عن وطنه وعانى الحنين - لا نغفل تمتعه بالعيش في بلد متقدم - أم هو ابن البلد الذي أثر البقاء في وطنه وعانى ظلم الأنظمة الاستبدادية؟

العودة المستحيلة

يقول الناقد عبد الله إبراهيم: "المنفيُّ افتقد بوصلته الموجهة؛ فيلوذ بالوهم بحثاً عن توازن مفقود، فهو يُحكّم سيطرته على المكان المفقود عبر سبلٍ من الذكريات المتدافعة في سعيٍ للعثور على معنى لحياته، ويكرّس المنفي شعوراً من عدم الانتماء؛ فالمنفي ليس مكاناً غريباً فحسب، وإنما مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء لأنه طارئ ومغرب، ويفتقد إلى العمق الحميم".

حسب توصيف زيجمونت باومان: "فاللاجئ في المكان ولكن ليس منه". وهنا تظهر إشكالية عملية الاندماج مع المنفى وإعادة الاندماج مع الوطن، فلم يعد الوطن سوى ظلال لذكرياتٍ بدأت تتقلص في مساحة الذاكرة، لم يعد يعرفنا ولم نعد نعرفه، نحن نرسم صورة متخيلة "لوطن قد تكون مشوهة حيناً وحيناً آخر زاهية أكثر مما يجب، هذه الصورة هي ما

تغذّي الحنين إليه أو تقتله، وهي التي تدفع إلى عملية الاندماج مع المنفى أو التقوقع حول شرقة الذات والانكفاء داخل كهف مظلم ورفض الاندماج!

يقول إدوارد سعيد: "إن المنفيّ يقع في منطقةٍ وسطى، فلا هو يمثل تواؤماً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحرّر تاماً من القديم، فهو محاط بأنصاف مشاركة وأنصاف انفصال".

عوليس وكونديرا

"خلال عشرين عاماً من غيابه، احتفظ الإيثاكيون بذكريات كثيرة عن عوليس، لكنهم لم يشعروا بأي حنين إليه، بينما كان عوليس يكابد الحنين". في عملية تناصّر أدبيّ ما بين قصة عوليس في الأدويشة الذي عاد إلى موطنه (إيثاكا) بعد غياب عشرين عاماً، وبين قصة زيارة جوزيف إرينا للتشيك بعد غياب عشرين عاماً أيضاً، يطرح كونديرا فكرة (الجهل) وعلاقته بالحنين، "يبدو الحنين كأنه مكابدةُ الجهل، أنت بعيد ولا أعرف كيف أصبحت، بلدي بعيد ولا أعرف ما يحدث فيه".

فشخصيات الرواية تجهل ما آلت إليه أحوال بلادها وطباع سكّانها والتغيرات الكبرى التي نالت من مشاعرها هي فعلاً تجاه الوطن، جهلٌ بالذاكرة والذكريات وجهلٌ حول ما تريده فعلاً تلك الشخصيات، وإن كانت قد أحسنت الخيار حين عادت إلى أوطانها!

الجهل والجنس والحنين

كعادة كونديرا لا يمكنه أن يغفل الجانب الإيروتيكي الرمزي في رواياته، فغوستاف رجل الأعمال السويدي رمز الرأسمالية يقيم علاقةً مع أم عشيقته إرينا، هذه العلاقة ترمز إلى سطوة الرأسمالية على التشيك بعد أفول النظام الشيوعي، حيث سادت المحلات والماركات واللافات باللغة الإنجليزية، وانتشرت المطاعم وتوافد السياح الأجانب وغابت الثقافة التشيكية، هذه العلاقة اللامنتطقية التي تتخذ صفة زنا المحارم، وكأن الرأسمالية اغتصبت روح التشيك وثقافتها كما فعلت من قبل الشيوعية!

بينما يمارس جوزيف الحب مع إرينا رغم جهله باسمها أو الذكرى التي جمعتها بها، وكأن هذا اللقاء الجنسي الحار الذي كان متخففاً من كل الالتزامات أو المسؤولية الأخلاقية، والذي كان لمرة واحدة فقط ومن بعدها عاد جوزيف إلى الدنمارك يرمز إلى لقاء اللاجئ ببلده بعد طول غياب، وارتواء أشواقه وحنينه منه، ولكن هل يكفي هذا اللقاء العابر الذي ينتهي بحزم حقائب الرحيل والعودة إلى المنفى بشكل اختياري؟

إن كانت الشيوعية قد انتهت وما خلفته من لاجئين في شتى المعمورة، فإن عبقرية ميلان كونديرا تتجاوز الحديث التاريخي لتلك المرحلة لتعالجها بعيداً إنسانياً يعيد تأسيس العلاقة بين المهاجر أو اللاجئ ووطنه ومنفاه، لتصلح تلك التساؤلات التي طرحها في روايته ليسأل كل لاجئ: سوري أو عراقي أو أفغاني نفسه الآن، ماذا عن العودة إلى الوطن؟ هل سأعود؟

عن أي وطن أتحدث؟ هل عاد العراق هو العراق؟ هل عادت سوريا التي هاجرت منها هي نفسها؟ هل عادت أفغانستان، بنغلادش، إثيوبيا، الصومال هي نفسها؟

هل نمتلك حقيقة الاعتراف أن المنفى قد أتاح لنا فرصًا لم نحلم بها في أوطاننا يومًا؟ -هل يمكن أن نعيد تعريف الوطن من جديد؟- هل نعرف حقًا ما نريد؟

إبادة الكتب: رواية "فهرنهايت 451"

"ليست الكتب هي ما نحتاج إليه، بل بعض الأشياء التي كانت موجودة في الكتب.. ابحث عن مبتغاك في الطبيعة، ابحث عنها في نفسك."

451 فهرنهايت لم تكن هي فقط درجة الحرارة التي تُحرق بها الكتب كما ذُيل على غلاف الرواية، الصادرة في عام 1953، بل تعدتها إلى رؤية ديستوبية للعالم لتحترق فيها إنسانية الإنسان، تتلاشى ذرات اتصاله بالعالم الخارجي: بالطبيعة من شجرها وهوائها ومائها، وزقزقة العصافير، وهدير الماء، حفيف أوراق الشجر، رائحة القش، زرائب الحيوانات، لم يعد التأمل في موجودات الكون يعني شيئاً.

أصبح التواصل مع الطبيعة أمراً مستهجناً يستدعي علاجاً نفسياً كما شكت إحدى شخصيات الرواية كلاريس لمونتاغ: "الطبيب النفساني يريد أن يعرف لماذا أخرج وأتجول في الأحراش، وأراقب الطيور وأجمع الفراشات".

المدن الإسمنتية غطت المكان، جفاف روعي هو ما تبثه عبر قسوتها، المعدن القصديري اللامع لكل ما هو إلكتروني أمسى جدار فصل عازلاً بين الإنسان وإحساسه بها حوله.

ينتقد الكاتب عصره؛ ففي (عصر السرعة) لم يبق متسع من الوقت لتجرّع رشقات التأمل بالطبيعة، سيارة البيتل المسرعة التي تمشي بسرعة مئة وخمسة أميال في الساعة، لم تترك فسحة من الوقت حتى لقراءة الإعلانات على امتداد الطرقات، كل شيء يمضي مسرعاً، لا وقت

للتفكير في شيء! ولماذا نفكر؟ أليس التفكير جالبا للهّم والحزن كما يدعي البعض؟، وبماذا نفكر إن كانت كتب الفلسفة والاجتماع مما يجلب الكآبة على حد وصفهم؟ في رواية البطء لكونديرا تصوير للعلاقة التي تجمع ما بين البطء والتأمل والنسيان، إذ أن هناك علاقة عكسيّة ما بين التأمل والسرعة، وعلاقة طردية ما بين النسيان والسرعة. فكلما عشنا بجو من البطء زادت قدرة الإنسان على التفكير وتدقيق النظر فيما يحدث من حوله، وأمسى من الصعب نسيانه.

يصف الكاتب برادبوري ملامح العصر: "لقد حلّ السحاب مكان الأزرار، ويفتقر الرجل إلى الوقت للتفكير وهو يرتدي ثيابه عند الفجر. إنها ساعة فلسفية، وهي بالتالي ساعة حزن، ألسنا عندما نتبع غواية التفكير؛ ندرك مدى بؤسنا في هذه الحياة؟ لذا كانت دعوة رجال السياسة إلى إشغال الناس بتوافه الأمور: الكلمات المتقاطعة.. الأحاجي والألغاز المجلات المصورة.. أخبار المشاهير والممثلين.. القصص الجنسية المثيرة للرجبة"، كل ذلك حتى لا يفكروا، فالتفكير يستلزم التواصل البشري؛ لنصل إلى إجابات لتساؤلاتنا، وهذا ما لا يُراد لإنسان الحضارة المدنية الجديدة أن يمارسه.

يشير الكاتب إلى ذلك بقوله: "ضع عقل الإنسان في دوامة تدور بسرعة هائلة في الأيدي النابضة للناشرين والمستغلين والمذيعين بحيث تنبذ آلة الطرد المركزي جميع الأفكار غير الضرورية والمبددة للوقت".

لا أدري حقا ماذا سيكون موقف الكاتب لو عاصر الثورة الرابعة (الرقمية)، ورأى بأم عينه التمثيل الأكبر لمفهوم عصر السرعة، الذي بتنا

فيه نتقافز كالجندب من متصفح إلى آخر، نقرأ لمحة هنا من هذا الموقع، ومعلومة من تلك الصفحة، تدفق هائل وسريع للمعلومات، ترك آثاره على طريقة تلقينا للنصوص، فلا وقت لدينا في هذه القراءات السريعة للتفكير العميق، بما يستلزمه من عمليات عقلية معقدة من تحليل وتأويل واستنتاج وربط وتفكيك للمعطيات، فهذه العمليات تستلزم وقتاً لا يأتي إلا مع البطء، وعصرنا عدو البطء، لذا لا تتجاوز القراءة مستوياتها السطحية، ولا تؤدي إلى استثارة التعاطف، ويجد القارئ صعوبة في استيعاب النصوص التي تستلزم بعض التحليل، أو فيها بعض التعقيد اللغوي واستعارات ومجاز، لأنه اعتاد على قراءة النصوص المنشورة في المواقع الرقمية وهي نصوص تتصف ببساطة لغتها، وبعرض المعلومة بشكل مختصر وموجز، حتى وإن أخلّ ذاك الإيجاز بالمعنى، ومدى دقتها، وهذا ينعكس على مهارات القراءة العميقة التي تضعف، كما تشير إلى ذلك ماريان وولف مؤلفة كتاب (أيها القارئ عدّ إلى وطنك؟ الدماغ القارئ في عالم رقمي).

بالعودة إلى الرواية نجد أن الكلّ يعيش في جزيرته الذاتية منعزلاً بإحساسه عمن حوله، ميلدريد زوجة الإطفائي مونتاغ مثال صارخ لانعدام التواصل الروحي قدّمه لنا الكاتب في روايته؛ فالسماعة الصدفية التي لا تفارق أذنيها، هي عالمها الذي تحيا في إطاره، موسيقى صاخبة، لم تعد تستمع لمن حولها، مخدرة هي عن الإحساس بما يدور حولها! حبوبها المنومة تكمل القيام بالمهمة، إذ أفرغت قارورة كاملة منها في جوفها لتستكمل مسلسل غيابها الوجداني، ولتصحو في الصباح غير مدركة

ما جرى لها ليلة أمس، لم يعد مونتاغ يذكر أين ومتى وكيف أحبها؟! "تذكر آنذاك في كونه واثقا من أنه لن يبكي إذا ماتت، لأن هذا سيكون موت شخص غير معروف، وجه من الشارع، صورة من جريدة.. رجل سخيف فارغ قرب امرأة سخيفة فارغة.. تساءل كيف تصبح فارغاً إلى هذا الحد؟ ما الذي يفرّغك من الداخل؟"

ينتقد الكاتب الخواء الفكري الذي جرّ الولايات على المستوى السياسي، إذ انعكس الخواء الفكري على المعايير التي تحدد الأسس التي بموجبها ينتخب البعض رؤساءهم، واصفاً محاولات زوجته بأنها مقتصرة في التواصل الإنساني على صديقاتها وعائلتها الصاخبة التي تسكن ردهة منزلها، مدى ثقافتها يتجلى هي وزميلاتها في نقاشهن حول اختيار مرشح رئاسي، فطوله أو قصره، وسامته أو قبحه، بدانته أو ضعفه، تسريحة شعره، أناقته هي المعايير التي تحدد اختيارهن!

يسلّط الكاتب الضوء على التغيرات الاجتماعية التي رافقت عصرنا الحديث، عصر لم يعد يؤمن إلا بما يحقق له منفعة المادية، لا مجال فيه للعاطفة التي تستلزم منه بعض التنازل عن تركزه حول نفسه، ففي عصر الحداثة وما بعدها أعيد مساءلة الكثير من المفاهيم والمسلّمات، مثل مفهوم الأمومة، فما الشيء الذي يقنع أمّاً بتحمّل مسؤولية طفل والتضحية من أجله في عصر الأنانية المفرطة؟

"لقد أنجبت طفلين بعملية قيصرية، لا جدوى من معاناة كل ذلك العذاب من أجل طفل".

"قالت السيدة فيلبس: "بعمليات قيصرية أو بدونها الأطفال هدامون، وأنت مجنونة".

وأخرى تصف علاقتها بطفليها اللذين يقضيان أغلب الوقت في مدرسة داخلية:

"احتمال أن يركلاني لا يقل عن احتمال أن يقبلاني. لكنني أجد الركلات والحمد لله".

هذه هي الأجواء القائمة التي رسمها لنا الكاتب لعصر تُحرق فيه الكتب، عصر يعدّ التفكير جريمة لا تغتفر، والشعر هرطقات لا تسمن ولا تغني من جوع، النفعية تتحكم بالحياة، فلا قيمة لأي شيء لا يمكن توظيفه أو تطبيقه، لا قيمة للمشاعر والوجدانيات، أو لمتع الفكر أو لطرح التساؤلات.

فكانت النتيجة تحريماً لكل ما هو ورقي، محرقة تستعر نيرانها لما أنتجه الفكر الإنساني! وفي مفارقة عجيبة يوكل برادبوري مهمة إحراق الكتب إلى الإطفائيين!

تساءل كلاريس ماكيلان: "ألم يكن الإطفائيون يمنعون الحرائق بدلاً من تأجيلها وإشعالها؟"، في انقلاب للمنظومة المنطقية في عصر لم يعد المنطق يعني فيه سوى العبثية!

والمفارقة الثانية تتمثل في أن من قاد الحركة التغييرية، وتمرد على الوضع الراهن هو إطفائي أيضاً (مونتاغ).

فقد كانت حادثة إحراق كتب المرأة العجوز في مهمته الأخيرة بمثابة جرس إنذار نبهه لفداحة ما يقوم به، وتساوى إحراق الكتب بحرق البشر فكما قال هاينريش هاينه: "عندما يقدمون على حرق الكتب، فسيؤول الأمر بهم إلى حرق البشر أنفسهم".

فقد تحدثهم المرأة العجوز حين حاولوا إحراق كتبها: "لقد أحرقوا ألف كتاب؛ أحرقوا امرأة!"، كما أن حادثة موت الطفلة كلاريس التي أيقظته من سباته دفعته للتغيير.

يستمر مسلسل المفارقات ليكون شعار (طائر الفينيق - العنقاء) هو ما يزيّن ملابس الإطفائيين!، العنقاء التي تنفث النار وتحرق كل شيء حتى نفسها! ثم تنتفض من بين الرماد وتحيا مجدداً!

الأمل هو ما يريد برادبوري بثه في نفوس قرائه رغم سوداوية نظراته! فكما يقول ساراماجو: "العمى هو أن تحيا في عالم بلا أمل".

تمردَ مونتاغ على رئيسه في العمل، والذي كان في ماضيه قارئاً ومثقفاً، وقررَ مونتاغ الاحتفاظ بنسخ من بعض الكتب - في عصر تعتبر فيه حيازة كتاب جريمة لا تغتفر؛ فغياب المتعة الفكرية هو أشد أنواع العذاب على حدّ وصف دوستوفسكي في روايته مذكرات من بيت الأموات وهذا ما حاربه مونتاغ من خلال تمرّده على مهمته في حرق الكتب.

وفق فلسفة برادبوري يجب أن تتضمن الكتب شروطاً معينة لتمتلك قوة تغييرية، فنوعيتها التي تُعنى بالتفاصيل وتسَلط الضوء على مسام

الحياة، يجب أن تدفعنا إلى التفكير والتأمل، وهو ما أطلق عليه (أن تمتلك وقت فراغ) لتهضم ما تقرأ، وفي نهاية المطاف أن تدفعك الكتب إلى التفاعل والقيام بأعمال على أساس ما تعلمته من النقطتين السابقتين.

وحرّي بنا الإشارة إلى أن هذه الرواية جاءت احتجاجاً على سياسة الحقبة المكارثيّة في الولايات المتحدة، التي اتسمت بالقمع الثقافي، فقد كان يلاحق فيها الكتاب والكتب على حد سواء، وتفرض رقابة على ما ينشر، بحجة مقاومة الخطر الأحمر، ممثلاً بالشيوعية وفكرها.

قد لا تكون رواية فهرنهايت 451 دعوة إلى اليأس رغم سوداويتها، بقدر ما هي جرس إنذار قبل أن تدق ساعة الصفر، هي دعوة لكل منا: "هزّ الشجرة وأوقع الدبّ الكسلان الكبير على قفاه".

كلّ ما لا يؤنث لا يعول عليه: رواية "مدن لا مرئية"

المطر يقبّل أرصفة الطرقات، ويوشوش للزائرين بأحاديث هوى، فالحب أبجدية مدينة البندقية الأولى، تحملني الذاكرة إلى ذلك اليوم الخريفي قبل سنوات، أحتمي من المطر في الأزقة الضيقة مأخوذة بسحر أبنية فينيسيا الملونة. للمدينة رائحة التاريخ المزوج بملوحة البحر. أستنشق عبير ماضيها المنقوش في كل زاوية من مبانيها. فالعمارة هي التاريخ المكتوب بالحجارة كما يقولون. تتعالى هتافات الزائرين من المركب العمومي بشتى لغات المعمورة. ألوان وألسن مختلفة. كانت البندقية مهوى أفئدتهم. الضحكات تشق الفضاء ابتهاجاً عند الوصول إلى مرفأ ساحة سان ماركو. مئات الأعين تحدّق متأملة جمال الفسيفساء التي تزين كتدرائية سان ماركو. الموسيقى في كل مكان. تنصت الروح مني إلى عازف ساكسوفون. أسند رأسي إلى كتف الذاكرة وأبحر في عوالم حاملة. الجندول يقلّ عاشقين في القناة الكبرى.

كل ما في البندقية يدفعك للحب، للرقص احتفاء بهبة الحياة. تغمرني فرحة طفولية وأنا أجرب قناع طبيب الطاعون الملون بأنفه المنقاري المعقوف الذي يخفي حقبة سوداء من تاريخ المدينة الصحي في القرون الوسطى. تترأى واجهات المتاجر مزدحمة بعشرات الأقنعة الملونة استعداداً لمهرجان الأقنعة السنوي في البندقية. لم ينته شريط الذكريات

بعد. صور عدة تلتقطها عدسات السياح وهواتفهم المحمولة لجسر التهنيدات. كم اكتويت بلهيب تلك الزفرات المتحسرة لقلوب مضت إلى غير رجعة وهي تجتاز الجسر إلى مصيرها المحتوم. لا وقت للحزن في البندقية! أدفع عن ذاكرتي تلك القصة المحزنة لتاريخ الجسر وأمضي صوب قصر دوج. أي سحر تبعثه تلك الزخارف التي تزين أروقة القصر؟ أكاد أسمع وقع خطوات توم هانكس في أقبية القصر وهو يفرّ هارباً في فيلم Inferno، ليتسلّل من تلك السرايب السرية إلى القناة الكبرى. هنا في البندقية تتخذ البهجة شكل مدينة، حيث الحب والألوان والمهرجانات والموسيقا والأفئعة.

أفيق من حلم يقظتي الجميل ذاك لأبدأ رحلة جديدة من نوعها إلى البندقية مع رواية "مدن لا مرئية" التي صاغتها عبقرية الكاتب الإيطالي الشهير إيتالو كالفينو. أرتحل معه إلى عوالم خفية لا يراها السياح في العادة عند زيارة المدينة. مدن كالفينو الروائية مبانيها من المشاعر والانفعالات والآمال والمخاوف. مدن يغيب عنها الوصف المعماري. خلا شذرات ماثورة هنا وهناك. أقلب صفحات الرواية على أنغام مقطوعة أنجيلا من ألبوم "مدن لا مرئية" للموسيقي اللبناني توفيق فروخ الذي استوحى فكرة ألبومه من رواية كالفينو.

ديوميرا، أسيدورا، إيسورا، موريل، أناستاسيا، تمارا، زبيدة، فيليس... أكثر من خمسين اسماً شرقياً وغربياً مؤنثاً أبدعتها مخيلة الكاتب في روايته التي لاقت شهرة عالمية ليصف من خلالها مدينة البندقية. أكثر من خمسين

اسماً أنثوياً للمدن يدفعنا للتساؤل: لماذا كانت تلك الأسماء المتخيلة، بل وأسماء المدن في معظمها مؤنثة؟ قد تحمل مقولة ابن عربي في كتابه "رسالة الذي لا يعول عليه" بذرة الإجابة عن هذا السؤال إذ يقول: "المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه".

في الأدب يتمثل تاريخ المدن بتاريخ النساء والعشق والشعر. فهؤلاء هم مانحو الجمال للفن. وتتماهى المدينة مع المرأة حتى تصبحا كيانا واحدا، رحما تنبعث الحياة منه، وحضنا يحنو على أبنائه. ينصهر الحنين للديار مع الحنين للمرأة في بوتقة واحدة. تطالعنا المقدمات الطللية في الشعر الجاهلي بأسماء النساء مقترنة مع ذكر الديار. فهذا عنتره يخاطب ديار محبوبته قائلا:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي
يقول طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة نهدم تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
للمدن جمال قد لا يفى النثر حقه في التعبير عنه. وقد يستغلق فهمه بالشعر وحده. لذا جاءت رواية "مدن لا مرئية" مزيجاً متجانساً من الشعر والنثر، فكانت أشبه بقصائد غنائية. يقول كالفينو في حوار معه في مجلة باريس ريفيو: "أولي اهتماماً كبيراً للتعبير والكلمات سواء فيما يتعلق بالإيقاع أو الأصوات وبما تستنفره من صور".

ينسج كالفينو خيوط روايته من حكاية متخيلة يقصّ فيها الرحالة البندقي الشهير ماركو بولو على الإمبراطور المغولي قبلاي خان رحلاته والمدن التي زارها. يمضي ماركو بولو في وصف أكثر من خمسين مدينة خيالية، وتتجلى المفاجأة حين يطلب الإمبراطور من ماركو وصف مسقط رأسه البندقية. يتسم ماركو بولو مجيئاً الإمبراطور: "عن أي سواها تظنني قد تكلمت؟ كلما وصفت مدينة، فأنا أقول شيئاً عن البندقية. لكي أوضح مزايا المدن الأخرى، عليّ أن أتكلم عن المدينة الأولى التي هي أبدا واضحة. تلك بالنسبة لي هي البندقية."

العتبة العنوانية للنص تحيل إلى ثنائية ضدية تجمع ما بين المرئي واللامرئي التي يتجاوز فيها الراوي وصف المعالم العمرانية الخارجية للبندقية إلى وصف أثر المدينة غير المرئي في أحلام سكّانها وأفكارهم وتطلعاتهم. فحقيقة العمارة أكثر بكثير من البناء الماديّ. وهذا ما أصبح يعرف لاحقاً بمصطلح العمارة غير المرئية. فالمظهر الخارجي للعمارة ليس سوى جسد تستتر خلفه جوانب غير مرئية نختبرها بحواسنا عبر إضفاء قيمة شعرية وجمالية في عمارة المدن حين تتكامل مع الفنون الأخرى لتبدع ما أسماه أدونيس في كتابه المحيط الأسود "بمتعة المكان". فالرؤية واللمس والصوت والرائحة كلها عناصر تشكّل الجانب غير المرئي من المدينة وتصميمها. يصف محمود درويش أحد تلك المكونات غير المرئية في كتابه في حضرة الغياب بقوله: "المدن رائحة: حيفا رائحة الصنوبر، بيروت رائحة الشمس والبحر والدخان والليمون، باريس رائحة الخبز

الطازج والأجبان ومشتقات الفتنة. وكل مدينة لا رائحة لها لا يعول على ذكرها، وللمنافي رائحة الحنين إلى ما عداها."

يسبر كالفينو أغوار مدينة البندقية متأملاً ذاك السحر الخفي الذي يخشى أن يفقد بريقه بفعل الاعتياد، حين تموت الدهشة الأولى. فنحن لا نستطيع أن نتأمل ما تعودنا رؤيته من الداخل. يقول كالفينو واصفاً مدينة فيليس: "حين تصل فيليس تُؤخذ برؤية الجسور على القنوات، كل جسر لا يشبه الجسور الأخرى. هنيئاً لمن تظلّ فيليس أمام بصره كل يوم، ومن لا يقاطعه شيء عن رؤية ما فيها." جمال البندقية في نظره جمال متجدد مع كل إشراقة صباح حتى وإن تشابهت الممرات والجسور في شكلها. فلكل جسر وممر حكاية متفردة تفشي سر فتنتها. يقول كالفينو: "وإذا ما بدا أحد الممرين أكثر إبهاجاً، فذلك لأن فتاة قبل ثلاثين سنة قد مرّت عليه بأكام واسعة مخرمة، أو لأن الممر فوق القناطر يلتقط النور في ساعة مبعثه."

ينبتق جمال البندقية وفق فلسفة الكاتب من الثنائيات الضدية التي تحتويها المدينة. فهي مدينة الاستثناءات والمعارضات والتناقضات، ما يضيفي بعداً واقعياً للبندقية بعيداً عن تلك الصورة الحاملة التي اعتاد الشعراء ذكرها. فهي مدينة الأحياء والأموات ومن لم يولدوا بعد. هي مدينة السماء وأقبية الأرض. مدينة العدل والظلم. مدينة الفئران والسنونو. مدينة الفرح والحزن. مدينة القصور والمعدمين. مدينة التجار والبحارة المرتحلين. مدينة الكاتدرائيات والمادية الاستهلاكية الطاغية.

هي مدينة الرغبات والمخاوف. تلك الرغبة التي قد تدفع المرء أحياناً إلى تشكيل صورة موهومة متخيلة عن مدينته. صورة مثالية تستثني كل العيوب منها كتلك الصورة الجميلة المشرقة دوماً على الطوابع البريدية، والتي لا يجمعها مع المدينة الحالية إلا الاسم نفسه. يبت كالفينو مخاوفه. فالمدينة قد تنكر نفسها حين تغيب عنها هويتها، ولا يجمع ما بين مدينة الماضي والحاضر سوى لهجة أهلها، وملاحظهم. لكن تلك الروح التي حلّت يوماً في مدينتهم قد تلاشى أثرها.

قد يتهم بعضهم الكاتب بتضخيم تلك المخاوف في فصول روايته، أو برسم صورة معتمة لمدينته. لكن الأيام قد صدقت حدس الراوي حين دق ناقوس الخطر بمخاوفه محذراً. فالنزعة المادية الاستهلاكية التي خشي منها كالفينو حين تحدث عن المدينة والرغبة والمدن التجارية، قد أصبحت سمة العصر، مخلقة أكواماً من النفايات تتكدّس على أعتاب المدينة، وظماً لا يرتوي لاقتناء كل جديد بغض النظر عن حاجة الفرد له أم لا. هذه الحياة الاستهلاكية المتسارعة التي يعزّ فيها وقت للتأمل، قد ألفت بظلالها على شبكة العلاقات الإنسانية فباتت هشة. وامتدّ الزحف العمراني المرافق لها ليخنق أنفاس الطبيعة ويخرج علينا بمبانٍ وظيفية مشوهة تحتضر فيها الروح الجمالية. فإما أن تمحو المدينة الرغبات فينا، أو أن تمحو الرغبات فينا المدينة. تلك هي إحدى الصور التي رسمها كالفينو لمدينة البندقية، وألبسها حلّة مدينة أخرى حين تحدث عن أناستاسيا وهو لا يقصد سوى البندقية قائلاً: "هذه أناستاسيا، المدينة الخادعة، تملكك،

أن تعمل فيها ثمانى ساعات في اليوم كقاطع عقيق يمانى أو حجر كريم أخضر. فكدحك الذي يعطي للرغبة شكلاً، يأخذ من الرغبة شكلها، وتظل تعتقد بأنك تتمتع بأناستاسيا بينما أنت عبدها."

تستعرض الرواية عبر وصفها للمدن المتخيلة فلسفات عدة تتناول الحياة والوجود والسياسة والفن والسلوك المجتمعي. ففي حديث ماركو بولو عن مدينة أكلورا التي فقدت روحها، واهتزّ نظامها القيمي، نقد لاذع لسكانها الذين اختلطت عندهم الفضائل والأخطاء، فلا شيء في أكلورا صحيح أو حقيقي. فهي مدينة بلا لون، بلا شخصية، مزروعة هناك بلا هدف. ولا ينسى ماركو بولو أن ينتقد تلك الفئة من السكان الذين يمضون حياتهم بطريقة آلية، ويرفضون أي دعوة للتجديد والتغير، يعميهم التعصّب عن تقبل الاختلافات أو النقد، ويرون أن النجوم والأفلاك قد يتغير مسارها إذ ما لحق بمدينتهم أذى. ولسكان مدينة باوسيز نصيب من النقد الاجتماعي: فهؤلاء يتغنون بمحبة الأرض، وهم يتأملونها من عليائهم، يتأملونها مفتونين وهم بعيدون عنها. نسمع من صوت ماركو بولو الأسباب الغامضة التي تجعل المدن تحيا، وإذا ماتت مرة فإنها ستعود إلى الحياة مرة أخرى.

أين تقف حدود الخيال من الحقيقة في هذه الرواية؟ لا بد أن نسلم بحقيقة وجود أبطالها التاريخيين، وبالعلاقة التي جمعت الرحالة ماركو بولو بالإمبراطور المغولي قبلاي خان. وما دون ذلك من المدن التي جاوزت خمسين مدينة في تعدادها والتي ذكرها الرحالة، والمحاورات

بينه والإمبراطور، فهو من نسيج خيال الكاتب. وإن كانت الإشارة في إحدى المحاورات إلى المصير الذي انتهى بهاركو بولو أسيرا عند قراصنة جنوا، وقصة لقائه بالكاتب روستيشيلو دا بيزا في السجن - والذي كتب رحلات ماركو بولو في كتاب - حقيقة تاريخية.

نعود إلى مدن ماركو بولو التي يصفها للإمبراطور. والتي لا يقصد بها إلا البندقية. إنها مدن لا وجود لها على خارطة الأطلس. إنها مدن يمكن التجول فيها بالفكر. لا تتكون من المباني بل من العلاقات والمسافات بين فراغاتها وأحداث ماضيها. وكلما أوغل المرء في الابتعاد ليتخلص من عبء الحنين، عاد من أسفاره إليها بمراكب أحزان. "فكل مدينة تأخذ شكلها من الطريقة التي يجري الفرد نظراته على مقاطعها. فمهما تكن من حقيقة المدينة ومهما طالت مدة إقامتنا فيها فقد نغادرها دون أن نكشف الغطاء الكثيف من العلامات والرموز مما تظهره المدينة أو تخفيه. فقد نعيش فيها دون أن نكتشف جوانبها اللامرئية."

من أدب الأوبئة: مقارنة أنثروبولوجية لرواية "إيبولا" 76

من بين الأعشاش الكرتونية المسماة مجازاً بيوتاً، من بين أزقة أحياء مدينة إنزارا الحدودية، ينسج الموت ملاءته على أجساد سكّانها، ويرقب بعين مترصدة كلّ من يحاول الفكّك من بين برائته.

في عام 2012 نشر الكاتب والطبيب السوداني أمير تاج السر روايته (إيبولا 76)، التي تحيل وقائعها إلى حادثة انتشار فيروس إيبولا في الكونغو وانتقاله إلى جنوب السودان وتحديداً في مدينة إنزارا الحدودية خلال شهر أغسطس من سنة 1976.

لم تكن الأوساط الأدبية العربية المعاصرة على تماس مباشر مع ثيمة الوباء، فجاءت رواية تاج السر لتضيف للمكتبة العربية موضوعاً جديداً في السرد، فيما يمكن تصنيفه بأدب الأوبئة، وكأنّ الرواية تستشرف أفق المستقبل، فجاء انتشار وباء إيبولا بعد سنتين من نشر الرواية، أي في عام 2014، ليسلط الضوء أكثر حول القيمة الاستشراقية للرواية.

في رواية إيبولا 76 يختلط السرد المتخيّل للأحداث مع وقائع تاريخية مثبتة كحادثة انتشار الفيروس الذي قيل إنّه انتشر بسبب عامل النسيج (لويس نوا) الذي نقله من الكونغو إلى جنوب السودان، لكن سرعان ما ينفي الكاتب أن يكون نصّه وثيقة تاريخية، يقول تاج السر في تصديره للرواية: "هذه ليست قصة عامل النسيج، ولا غيره من الأشخاص الذين

وَرَدُوا فِي النَّصِّ، وَلَكِنَّهَا مُحْضُ خِيَالٍ لَا عِلَاقَةَ لَهُ بِالْحَقِيقَةِ مُطْلَقًا، حَتَّى مَا ذُكِرَ عَنِ التَّمَرُّدِ وَالْحَرْبِ الْأَهْلِيَّةِ لَيْسَ صَحِيحًا، وَلَا يَجِبُ أَنْ يُحَالَ إِلَى تَوَارِيخٍ حَقِيقَةٍ".

مُلَخَّصُ الْأَحْدَاثِ

تَرَصَّدُ الرِّوَايَةُ فِتْرَةَ انْتِشَارِ وَبَاءِ إِيْبُولَا فِي كِينَشَاسَا فِي الْكُونْغُو، وَالَّذِي نَقَلَهُ عَامِلُ النَّسِيجِ لُوَيْسُ نَوَا إِلَى مَدِينَةِ إِنْزَارَا الْخُدُودِيَّةِ فِي جَنُوبِ السُّودَانِ، بَعْدَ أَنْ ارْتَمَى فِي أَحْضَانِ الْمَتْعَةِ بِصُحْبَةِ إِحْدَى فِتْيَاتِ الْهَوَى، عَقِبَ زِيَارَتِهِ لِقَبْرِ عَشِيقَتِهِ الَّتِي مَاتَتْ بِالْفَيْرُوسِ.

يَتَسَلَّلُ الْفَيْرُوسُ إِلَى دَمِ لُوَيْسِ نَوَا، وَيَنْشُرُهُ بَيْنَ زَمَلَائِهِ مِنْ عَمَالِ الْمَصْنَعِ، وَيَمُوتُ الْعِشْرَاتُ مِنْ جَرَاءِ الْحَمَى النَّزِيفِيَّةِ الَّتِي سَبَّبَهَا إِيْبُولَا.

يَسْقُطُ لُوَيْسُ نَوَا فِي بَرَاثِنِ الْفَيْرُوسِ، وَتَمُوتُ زَوْجَتُهُ الَّتِي كَانَ قَدْ هَجَرَهَا لِسَنِينَ طَوَالٍ بَعْدَ أَنْ نَقَلَهُ لَهَا، فَكَانَتْ لِحِظَةِ عَوْدَةِ الْحَيَاةِ الزَّوْجِيَّةِ بَيْنَهُمَا، بَدَايَةَ لِلْحِظَةِ فَنَائِهَا، فِي مَفَارِقَةٍ تَرَاجِيدِيَّةٍ، تَتَكَرَّرُ عَبْرَ صَفْحَاتِ الرِّوَايَةِ، إِذْ يَصْحُو لُوَيْسُ نَوَا مِنْ غِيْبُوِيَةِ الْمَرَضِ، فَيَمَا يَمُوتُ كُلُّ مَنْ نَقَلَ إِلَيْهِمُ الْعَدُو.

تَمْضِي الرِّوَايَةُ لَتَسَلِّطِ الضَّوْءِ عَلَى انْتِشَارِ الْوَبَاءِ فِي مَدِينَةِ إِنْزَارَا، وَتَكْشِفُ عَنْ جَوَانِبِ الْفَسَادِ فِي النِّظَامِ الصَّحِيِّ وَالْاجْتِمَاعِيِّ فِي التَّعَامُلِ مَعَهُ.

لوحة عن بؤس إنزارا

يرسمُ تاج السرّ للقارئِ لوحةً قائمةً الملامحِ لمجتمعِ إنزارا، من خلالِ تصويرِ المنظومةِ الفكريةِ للمجتمعِ المشبَّعةِ بروحِ الخرافةِ والجهلِ، والتي ما زالتْ تؤمنُ بالسحرِ والتعاويذِ، وتبرزُ المفارقةَ ما بينَ العقلِ العلميِّ الَّذي تسعى مجموعةٌ من المتعلِّمينَ إلى نشرهِ بينَ أبناءِ المجتمعِ والعقلِ الأسطوريِّ الَّذي لا يؤمنُ إلا بالأساطيرِ والخرافاتِ.

الملمحُ الثاني المكوّنُ للوحةِ المجتمعِ الإنزاري هو النسيجُ الاجتماعيُّ المكوّنُ من قبائلٍ وثنية، ومسيحيين، ومسلمين، وعرب، وأنغوليين، وكنيين، وجنسياتٍ إفريقيةٍ أخرى.

يعكسُ هذا النسيجُ المتشابكُ صورةً لترابيّةِ العلاقاتِ بينَ أبناءِ إنزارا، ويصفُ الكاتبُ المسلمين بأنَّهم تُجَّارُ أبناءِ تُجَّار، وأغنياء، بينما يغرقُ أبناءُ القبائلِ الوثنيةِ في الفقر، ويدينونَ بالولاءِ لزعيمِ القبيلةِ الَّذي يتحكَّمُ بهم، ويَطغى الفقرُ على الأفارقةِ المهاجرينَ الَّذين هربوا من الحروبِ الأهليةِ الطاحنة، بينما البعثاتُ الأجنبيةُّ العاملة في إنزارا تتمتعُ بمستوى من الرِّفاهِ يجسِّدُ الفارقَ الهائلَ بين حياةِ الرجلِ الأبيض وسكَّانِ البلدِ المحليين.

تقدِّمُ الروايةُ صورةً بانوراميةً للمجتمعِ الإنزاري تعرضُ عوالمَ المهمَّشين والمعدمين، وتطلُّ على حياةِ اللُّقطاءِ البائسين، الَّذين كان لويس نوا أحدُهم، وتسَلِّطُ الضوءَ على واقعِ المرأةِ في ذلكَ المجتمعِ، حيثُ تعاني من استغلالِ الرجالِ لها في العملِ، إذ تتعرَّضُ للتحرشِ والإيذاءِ اللَّفظيِّ،

وفي الأسواق حيث الأقوى هو من يفرض سطوته في ظل غياب الدولة والقانون تتلاشى حقوق النساء بل وحياتهنّ، ففي أحد فصول الرواية مشهدٌ لفتاة هوى راحت ضحيّة عملية ذبح مروّعة في طقسٍ وثنيّ بعد أن ذهبت برفقة أحد زبائنها، وقتلها على مرأى جميع القبيلة، دون أن يبحث عنها أحدٌ لاحقاً.

ومما يزيد صورة النساء كآبةً في المجتمع الإنزاري إيمانهم بالخرافة، فزوجة لويس نوا لم تترك وصفاً من العطار للحمل إلا وجربتها، دون أن تفكر ولو لمرة واحدة في مراجعة الطبيب.

تثير هذه الرواية الكثير من الأسئلة حول تأثير العادات والتقاليد وثقافة المجتمع في التصدي للأوبئة، وعن الدور الذي تسهم به الأوبئة في إعادة التفكير في اليقينيّات التي يتبنّاها المجتمع وإعادة التفكير في مسائل وجوديّة مثل الحياة والموت والكرامة الإنسانيّة والغاية من الوجود.

تحاول هذه القراءة النقديّة مقارنة الرواية من منظور الأنثروبولوجيّة الأدبيّة متلمّسة أهمّ ملامحها في الرواية.

الأنثروبولوجية الأدبية

يعرّف الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد تايلور الأنثروبولوجيا في كتابه "الثقافة البدائيّة" بأنّها: "ذلك الكلّ المركّب الذي يشمل المعرفة والإيمان والفنّ والأخلاق والقانون والعرف، وأيّ قدرات وعادات أخرى اكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع".

تقولُ دكتورة الأدب المقارن شهرة بلغول في مقابلة معها حول الأنثروبولوجيا والأدب: "الأدبُ تأويلٌ رمزيٌّ للواقع، يتجاوز الحدود الزمنية، ليقدم رؤيا للعالم تبرزُ بوصفها حصيلةً تراكمٍ معرفيٍّ، وتُشكل الرموزُ حجر الأساس في الدراسة الأنثروبولوجية للأدب من خلال مقارنة تستند إلى جملةٍ من التصورات النظرية المستوحاة من حقولٍ مجاورة، كعلم اللغة".

لذ ففي القراءة الأنثروبولوجية للنصوص يفكك القارئ شيفرة النص ورموزه لفهم دلالاتها الاجتماعية.

مكتبة

t.me/soramnqraa

اللغة بوصفها أداة أنثروبولوجية

عمدَ تاج السر في روايته إلى توظيف اللغة بشكلٍ يكشفُ عن الثقافة المجتمعية، نجدُ أنَّ الكاتب قد أضفى على الفيروسِ هالةً "أسطورية" كرمزٍ للشّر في أقوى حالاته، وصوّر ضحاياه في أضعف حالاتهم، فوصفَ الفيروس "القاتل الرهيب" الصياد الذي يترصدُ فرائسه/ تمنى إيبولا أن يلعقَ أرواحهم واحداً واحداً/ قاتلٌ مطلقُ السراح"، إضافةً إلى ذلك فقد تكررَ في الرواية وصفُ الفيروس بالساحرِ الشرير:

"بالرغم من أنَّ السكّان سمعوا عَمَّا يُسمّى الفيروس الغامض، وقرأ المتعلّمون منهم نشراتِ وزارة الصحة، المطبوعة بركاكةٍ على ورقٍ رخيص، واستمعوا إلى الراديو، وإذاعة أخبار القاتل الرهيب، كانت مسألة القاتل الشرير، هي الأقوى والأرفع شأنًا، ومن ثمَّ جَنَدَت كثيرٌ

من القبائل، سحرَها المعتقن، زوّدتهم بخاماتِ التعاويذ كلّها، وأمرتهم بتعقّب الشرِّ في أيِّ جُحر من جحوره، ومنازلته حتى يسقط".

يعكسُ وصفُ الوباء بالساحر الشرير طبيعة تفكير المجتمعات البدائية التي تميلُ إلى تفسير الظواهر الغريبة تفسيرًا يحيلُ إلى قوى خارقة تتفوّق على قوّة المجتمع.

وبذلك تُلقى مسؤولية التصرف به كما يقول رينيه جيرار: "على أولئك الذين يملكون معرفةً خارقةً وغير طبيعيّة، كالكهنة والسحرة والعرافين والأطباء وأشباههم".

تتجلى وظيفة السحر الحقيقيّة: في ترسيخ الثقة في أن شخصاً واحداً، هو من يستطيع رفع البلاء.

ويرى روجيه كايوا في كتابه (الإنسان والمقدّس) أنّ المرض اقترنَ في اللغات البدائية بالنجاسة وبقوّة العين وشدّتها، يقول كايوا: "إنّ الفعل "طهر" غالباً ما يعني في اللغات البدائية "الشفاء وفكّ السحر".

يتمظهر أثرُ الإيمان بالمعتقدات السحرية في الرواية في رفض بعض القبائل البدائية ارتداء الأقنعة القطنية الواقية إلّا بعد أن نُقش عليها بعض التعاويذ لطرد قوى الساحر الشرير، فالسحر الأسود لا يردُّ إلّا بسحر أبيض مضافاً قائم على التعاويذ بحسب اعتقادها.

لكنّ عندما فشلت جهود السحرة في الرواية في الحدّ من انتشار الوباء، سقطت هيبة زعماء القبائل الذين "دجّجوا السحرة بخاماتِ التعاويذ

وأرسلوهم في القرى والغابات والأنهار البعيدة بحثاً عن الساحر الشرير، حين طالبهم أتباعهم بإعادة أرواح أولئك الذين غيَّبهم الموت العلمي". يبدو هنا أنّ الوباء والتفسير العلمي له الذي بدأ بالانتشار عبر التلفاز والإذاعات، قد تسبَّب في زعزعة النظام القبليّ، ومحو مركزية زعيم القبيلة، الذي بدا عاجزاً أمام أتباعه عن حمايتهم من الفيروس أو الساحر الشرير حسب ما كان متداولاً بين أبناء القبائل البدائية.

يسلِّط الكاتب الضوء على دور المعتقدات الوثنيّة في التأثير على استجابتها للوباء، فقد رفضت أمّ (تينيا أشول) زوجة لويس نوا، ارتداء القناع القطنيّ، مبرِّرة ذلك بأنّ روح زوجها المتوفى تحلّق باستمرارٍ في كل الأمكنة، وتشارك العائلة أفراحها وأتراحها: "قالت لها الروح بصراحة: تعالِي يا أشول تعالِي بصحبة تينيا من فضلك. لقد اشتقتُ لكما أنتما الاثنين".

يشير تاج السر صراحةً إلى أنّ هذه المعتقدات البدائية هي السبب الأوّل في انتشار الفيروس، إلى جانب قلة النظافة وتلوّث الأطعمة في إنزارا. تسهم الكوارث والأوبئة في إعادة نظر الإنسان في يقينيّاته وإيمانه، فحين يرى أنّ الآلهة أو الإله الذي يؤمنُ به لم يوفر له الحماية من غائلة الموت، تبدأ دَوّامات الشكّ حول صحّة المعتقد الذي يؤمنُ به، ويكون الإلحاد أو الخروج من دائرة التديّن أحد مظاهر الاحتجاج الإنسانيّ على معتقداته الدينيّة التي لم تحمِه من الكوارث، وهذا ما حدث في الرواية حين لم يُعدّ

سكّان القبائل يؤمنون بجذوى معتقداتهم في مواجهة الوباء، ولكن علينا ألا ننسى أن للنفس البشريّة خصوصيّة المتفردة في عدم انتظامها المطلق وفق أيّ تفسيرٍ وتحليل، ففي المقابل هناك من يشتدّ إيمانه مع الكوارث، ويعتقُ ما يمكننا تسميته "إيمان الكوارث" حين يرى العجز من الإنسانيّة فيلجأ للماورائيّات خلاصاً أخيراً من الشرور التي تحيِّقُ به من كلّ جانب.

• كيف واجه المجتمع الوباء؟

قد لا تختلفُ طريقة مواجهة مجتمع إنزارا البدائيّ للوباء عما حدث في الكثير من المجتمعات المتحضّرة في جائحة كورونا، لم يتقبّل المجتمع مفهوم "التباعد الاجتماعي" في بداية انتشار الوباء، وأصبحت العبارة التي وضعها الساحر أحمد الجهادي الذي يقدّم عروضاً سحرية في السوق مصدر تنذّر، حين طالبهم بعدم المصافحة، والحرص على ترك مسافة بينهم وبينه. هذه العبارة تشكّل ثورة على ثقافة مجتمع إنزارا المنتهكة حرمة أجساد رجاله ونسائه على حدّ سواء، فكيف لهذا المجتمع الذي يغيبُ عنه مفهوم الخصوصية، والحيز الشخصي أن يتقبّل فكرة التباعد الاجتماعي؟ فما كان من الفيروس إلّا أن أطلق يديه فيه. وهنا يتكشف دور الثقافة الشعبيّة في مواجهة الوباء.

بعد أن تزايدت أعداد الضحايا، بدأت الهمسات تخرج من أروقة المستشفى البائس ذي الإمكانات المحدودة، التي تتناسب تماماً مع صورة بلدٍ إفريقيّ أنهكته الحروب، بأنّ هناك وباءً بدأ يتفشّى في الأنحاء.

التجّار كعادتهم أنكروا وجود الوباء خوفاً من أن تُغلق الأسواق، وتكسد تجارثهم، فيما لم تحفل بنات الهوى وبائعات الخمر في الحانات بالوباء وقررن أن ينحزنن للردّيلة ويعملن حتى النهاية، وكنّ يرددن أن حياة بنات الهوى أقسى كثيراً من الموت.

بينما واجه آخرون الوباء بالنكتة والضحك، قائلين إن الوباء لا يصيب إلا القروء، وهم لا أذبال لهم.

يسهبُ تاج السر في ذكر تفاصيل استجابة فئات شتى من أهالي إنزارا، ويحمل كل تفصيل إدانةً ضمنيةً للأسباب الحقيقية التي أدّت إلى تباين مواقف أهالي إنزارا من الوباء فهو يدين الفقر والجهل والاستغلال.

يتوقّفُ تاج السر ليسلّط الضوء على التباين ما بين أبناء إنزارا المهمّشين الفقراء، والبعثات الأجنبية التي جاءت للعمل وتقديم العون والتبشير في جنوب السودان، بل وحتى المغامرين الذين يرون في هذه المنطقة تجربةً فريدةً لمعايشة بدائية تلك المجتمعات.

ففي الوقت الذي يعاني سكان إنزارا من نقصٍ في الغذاء والدواء، ويعشعش في قلوبهم شبحُ الموت من الفيروس، يسكنُ الرعب البعثات الأجنبية من تبعات الحجر الصحيّ، فيتساءلون "ماذا لو استمرّ الوضع طويلاً، وضاعت على أبنائنا الأذكى سنةً تعليميّةً خصبةً؟، ماذا يحدث لسيقاننا لو لم نتريّض رياضات الصباح والمساء تفادياً للجلطة؟، ماذا لو ارتفع الكولسترول في الدم وتسبّب بضيق الأوعية الدموية".

المشهد يزداد قتامةً، وتصلُ يد الفيروس إلى رقاب الأطباء وتطبقُ عليها، ويسقطُ أحدهم صريعاً، ومع قلة أعداد الكادر الطبي، يظهر السؤال الأخلاقي: لمن الأولوية في تقديم العلاج؟ فعلاجُ جميع المرضى ترفٌ لا سبيل للوصول إليه مع تلك الإمكانيات الطبيّة المتواضعة.

يوظفُ تاج السر خبرته الطبيّة في شرح أعراض الفيروس وطرق علاجه، وأسماء الأدوية المستخدمة وتأثيراتها، وكأنّه يخلع عنه رداء الكاتب ويرتدي معطفَ الطبيب ويتجول بين شخصيات روايته يتفحصها، ويدينُ المنظومة الطبيّة المتهالكة في مستشفيات إنزارا، التي لم تستطع استيعابَ الأعداد المتزايدة من المصابين.

يفقد الموت هيئته في زمن الأوبئة، يغادرُ الموتى بلا طقوسٍ ولا شعائرٍ ولا جنازٍ، يُلقى الوثني مع المسيحي مع المسلم في الحفرة ذاتها، الوباء وحده من وحدهم، وأشباهُ الموتى من المصابين يُلقون أيضاً في هذه الحفرة الجماعيّة البائسة، فلا وقت لإنقاذهم.

الرواية الكورونية

يقول أمير تاج السر في مقالٍ له على موقع القدس العربي: "يمكنُ أن يكتب عن كورونا كما كُتب عن تلك الأوبئة، لكنّ صيغة الكتابة ليست واحدةً عند كل من أراد أن يحاول ذلك، إنّها فكرة مثل آية أفكارٍ أخرى موجودة، ومتاحة، وسيتناولها كل روائي من وجهة نظر لا تشبه وجهة نظر زميله.

وفي النهاية لا يكتب ذلك وحده، لا بد من فكرة تدور حولها الرواية،
متخذةً من كورونا خلفيةً مرعبةً للأحداث، هذا ما أعتقده أو ما كنت
سأفعله، لو كتبتُ روايةً وبائيةً أخرى".

تشتت الهوية: رواية الوصمة البشرية

اكتب يا ناثان زوكرمان، اكتب ودع القصص المخملية السوداء تتعري من زيف تعاليها. اكتب "فنحن نترك بقعة، وصمة، نترك ذيولا تتجر جر وراءنا، نترك دمعتنا، تلوثنا، قسوتنا، عنفنا، أخطاءنا، ليس من سبيل آخر لكي نكون هنا.. لا شيء نفعله مع العصيان. لا شيء نفعله مع الجمال والخلاص والانعقاد، هذا موجود في كل البشر ومتأصل طبيعي، الوصمة التي تكون هنا، وصمة العار التي تجعل كل حديث عن الطهر مزحة، مزحة بربرية همجية".

اكتب يا ناثان زوكرمان، فما معنى أن تكون كاتباً إذا اعتزلت آلام الآخرين وتخندقت في جحر عزلتك؟ اكتب فمهما كان فعل الكتابة مخادعاً، يتراوح ما بين الإخفاء والكشف، إلا أن تحريك الإصبع في المياه الآسنة قد يثير زوبعة فيما بعد.

اكتب يا ناثان زوكرمان يا وريث هوميروس. اكتب عن إلياذة (كولن سيلك) المعاصرة، اكتب يا ناثان زوكرمان.

لنعد إلى نقطة البداية، ف شخصية ناثان زوكرمان شخصية روائية وظّفها الكاتب الأمريكي (فيليب روث) في عدة روايات لتكتب مجريات أحداث تعاصرها، فهناك شعور ملّح بضرورة أن تروي شخصية على تماس مع الأبطال مجريات ما حدث، وكأننا هنا ننسف مقولة (الفن للفن)، فالفن ابن الحياة من رحمها خرج وإليها يعود، وبمشاكلها واضطراباتها يحيا، ومن قصص المنكودين يقتات.

ينتقد فليب روث من طرف خفي عزلة نااثان زوكرمان الذي حبس نفسه في كوخ على أطراف إحدى الغابات لمدة خمس سنوات بعد إصابته بمرض السرطان وقرر التفرغ للكتابة، لكن، عمّ سيكتب وهو لا يلامس هموم البشر؟ هل يكفي الخيال عندها، حين تعتزل التعاطي الإنساني المباشر مع الآخرين؟ تلك العزلة الصاخبة جداً بسكونها هل ستنتج أدباً حقيقياً؟

باب كوخك يكاد ينخلع من ضربات ملاكم عجوز، من ضربات البرفسور (كولن سيلك)، ولم تدّر حينها يا نااثان زوكرمان أن تلك الضربات ستضع حداً لعزلتك.. سبوكس. وهنا تبدأ الحكاية: يحتجّ البروفسور كولن سيلك أستاذ الكلاسيكيات في جامعة أثينا، على اتهامه بالعنصرية بعد أن تلفظ بكلمة سبوكس Spooks متسائلاً عن سبب تغيب طالبين من طلبته لمدة خمسة أسابيع، وكان يقصد بسبوكس (أطياًفاً أو أشباحاً) لكن فهم الطلبة المعنى الثاني للكلمة والذي يقصد به لفظة تحقيرية للزواج وتصادف أن كان الطالبان من الأمريكيين من أصل إفريقي!

بدأ التحقيق معه وحين ذهل من تلك الرغبة الجامحة عند باقي أساتذة الكلية في رؤية شخصية عظيمة تسقط، وسارعوا لكيل الاتهامات له، بل حتى أن أول مدرّس أسود عيّنه كولن قد التزم الصمت ولم يدافع عنه!

إلى هنا قد تبدو الأحداث عادية، مجرد خطأ في تلفظ كلمة ومؤامرة لإزاحة كولن عن رئاسة عمادة الكلية، لكن المفارقة تظهر في أن كولن الذي اتهم بعنصريته ضد السود هو في الأصل من الملونين أو لنقل إنّه من أصل زنجي أخفى أصله عن كل من حوله و ساعدته عيناه الخضراوتان،

وبشرته الفاتحة نتيجة لاختلاط أجداده الزوج بالبيض، وملاحه التي تشبه ملامح أهل البحر المتوسط، كلّ ذلك ساعده على إخفاء جذوره العرقية في ظلّ حمى التمييز العنصريّ في الأربعينيات من القرن الماضي في أمريكا، وانسلخ عن عائلته ووجد أقصر طريق لمواجهة التمييز العنصري بالتماهي مع البيض والادعاء بأنّه رجل أبيض!

غير معتقده، فأصبح يهودياً، غير ماضيه، واختلق له سيرة شخصية موهومة حتى يحظى باعتراف البيض. فيما اختار أخوه "والتر" المضي في طريق المطالبة بالحقوق المدنية للسود، لكن كولمن الشاب الملاك في ذاك الحين الذي لم يُهزم بأيّ جولة ملاكمة اختار الطريق الأقصر، وانسلخ عن كل ما له علاقة بعرقه، كره جامعة هوارد، جامعة السود وتركها، لينضم إلى جامعة للبيض. لم يعانِ كولمن أبداً في طفولته من عقدة النقص أو الشعور بالدونية، بل كان دوماً تلميذاً متفوقاً ذا بنية جسدية قويّة وملاكاً لا يُهزم وذا شخصية جذابة.

لكنه هو نفسه من كان يزدرى أبناء جنسه، هو كما سماه أبوه في اسمه الأوسط (كولمن بروتس سيلك)، هو بروتس الخائن الذي خان قومه وطعن قلب أمه بخنجر الجحود وتنكّر لها ولوالده ولكلّ ما يمتّ بعرقه بصلة، لتأتي المفارقة المذهلة!

بعد أن تجاوز السبعين من العمر وتزوج من يهودية وادّعى أنه يهودي وأنجب أربعة أبناء لم يعرف أي منهم ولا حتى والدتهم ماضيه وأصله، وليكون سبب تدمير حياته هو اتهامه بالعنصرية ضد السود!

فهل فعلاً كانت تلك التهمة هي صفة القدر التي تأخرت 50 عاماً منذ أن بدّل هويته، بعد أول جولة له في ميدان الحب حين رفضته حبيبته حين علمت أنه من الملونين عندما زارت أهله ورأت ملامح أشكالهم التي تثبت زنجيتهم، بينما هو الرجل ذو الوجه الزئبقي الأبيض الوحيد في عائلته! عندها قرر أن يعيش وفق النموذج الأمريكي: الفردانية بأجلى أشكالها.

فردانية لا تعترف إلا بالأناء، تنتزع نفسها من سياق الـ(نحن) وتضع ذاتها في مواجهة مباشرة مع الـ(هم) فكل ما ليس أنا لا يحق أن يملئ عليها شروطه أو استحقاقاته، يبدأ كولمن بـ(اختلاق هوية) للأناء لكن هذا الادعاء بالتحرّر من سطوة الآخرين كان مكذوباً، فالهوية التي اختارها كانت وفق معايير الفئة الأقوى، وفق شروط (هم) البيض.

قد يستطيع أحدهنا أن يبدّل لون عينيه، شكل شفثيه، ملمس شعره بل حتى لون جلده، ولكن هل يمكنه أن ينسلخ يوماً عن هويته العرقية؟ لكن ما الذي يحدد هويتنا؟ قد نعرّف أنفسنا أحياناً بهويتنا العرقية، وأحياناً باتجاهاتنا السياسية أو الدينية أو الوظيفية النقابية أو الطبقية الاجتماعية، وتبرز في كل مرحلة الهوية التي نشعر أنها محط تهديد، فإذا حارب أحدهم بسبب معتقداته الدينية فسيعرّف نفسه حينها بتلك المعتقدات حتى يبرّر للآخرين سبب اضطهاده، فيما يعرّف آخرون هويتهم بالهوية العرقية، ونظرة سريعة للصراع بعد تفكك يوغسلافيا السابقة قد توضح الفكرة.

إذن الحديث عن أحاديّة الهوية يمكن اعتباره ضرباً من الجنون أو من الخيال. وتشتت الهوية أو تنازعها يبقى السمة الأوضح عند الإنسان المعاصر،

وهذا ما حدث لכולمن سيلك، الذي كان يعرف نفسه بهوية ضيقة مجتزأة، فهو أستاذ الأدب الإغريقي الكلاسيكي، الإنسان الجاد، الذي وجد عزاءه في الميثولوجيا الإغريقية وحروب أخيل، تلك الحروب التي لم يجرؤ يوماً على أن يمتلك شجاعة خوض ما هو أقلّ منها في حياته، واختار السلامة في كل أمر، حتى قرّر أن ينسف تلك الصورة الشبحية التي رسمها لنفسه، والتي عامله الآخرون وفقها، ليقيم علاقة جسدية مع فونيا فيرلي الأمية، عاملة النظافة في الكلية وفي مكتب البريد، وحلاّبة الأبقار. تلك الشابة الثلاثينية المشتعلة والمتهتكة في سيرتها، التي فقدت طفليها واحترقا فيما هي كانت تضاجع أحدهم في شاحنة!

هل هناك تناقض أكبر من ذلك! أستاذ سبعيني مرموق برفقة امرأة تهرب من طليقها الذي يتربّص بها وبكل ماضيها وحاضرها الفضائحي؟ هنا تبرز فلسفة الرواية (الوصمة البشرية)، فالخزي والعار والرذائل ملازمة للإنسان، بل هي جزء من تكوينه، وكل الحديث عن التسامي المطلق، يُخرج الإنسان من دائرة إنسانيته، ويكشف عن نقص واضح في إدراك ماهية النقص الإنساني الذي يحاول الكثيرون تجاهله، وينصبّون أنفسهم قضاة على الآخرين، وهم يعتقدون أنهم يعرفون الآخر، وهم في الحقيقة يعرفون ما يودون أن يعرفوه، وما يجهلونه هو أضعاف ما يعرفونه وأهم بمراحل في فهم دوافعنا السلوكية ومشاعرنا.

فوهم النقاء مرعب بل خبل وجنون، "وماذا يكون السعي نحو الطهر إن لم يكن مزيداً من التلوث؟" فالكائنات الموصومة بوصمة العار الحتمية عليها أن تتصالح مع هذا النقص الجوهرى المؤلم.

لماذا تتفشى السوداوية بين المثقفين؟: رواية "شمس بيضاء باردة"

"لا أحب القراءة بل إنني لم أقرأ في حياتي مرغمة إلا الكتب المدرسية، مع ذلك أحترم الذين يقرؤون فهم (يعقدون) الحياة على نحو جميل، على نحو سر.. ها قد نسيت الكلمة ثانية، فأكملتها سُريالي."

لا تختلف إجابة صديقتي المقربة كلما دعوتها إلى حضور لقاء لمناقشة كتاب ما عما ورد في الاقتباس أعلاه من رواية شمس بيضاء باردة. للكاتبة الأردنية كفى الزعبي.

فهل حقاً هذا هو حال المثقفين؟ وما علاقة هذا الأمر برواية (شمس بيضاء باردة) التي وصلت إلى القائمة القصيرة في جائزة البوكر العربية لسنة 2019؟

يقول الفيلسوف سينيكا القريب جداً إلى قلبي: إن ما يدفعنا إلى التألم والإحباط من الحياة هو التفاؤل المبالغ فيه تجاه الحياة والأشياء. "وأنّ ثمة بنية أساسية في قلب كل إحباط ناجمة عن تعارض أمنية مع واقع قاسٍ!" فكيف إن كانت هذه الأفكار التفاؤلية تخصّ رؤية الذات لنفسها؟ تعتقد أنّها متميزة عمّن حولها، وأنّ القراءة قد منحتها وعياً يخوّل لها أن تستعلي على هراء هذا العالم الذي يهدّد تميزها! ذاك الغول الذي يُوشك أن ينقضّ عليها، أليس من الأجدي أن تعتزل المجتمع؟ أن تكرّس كل

وقتها لالتهام الكتب ورثاء الذات التي لا يفهمها أحد؟ أم عليها أن تدير ظهرها للحياة وتضرب بتفاهتها عرض الحائط، فهذه الذات المميزة تستحق أن تكون خالقة لشرط وجودها الإنساني؟ لكن مهلاً. لتتوقف قليلاً! ماذا لو لم تكن صورة الذات التي ترسمها لنفسها هي في أرض الواقع فعلاً مميزة؟ ولا تختلف في خستها أو دناءتها عن أي ذات أخرى؟ ماذا سيحدث حينها للأنا حين تصدم بذاتها الفعلية لا الموهومة؟ هل هناك إحباط أعظم من هذا؟ أي صدمة تلك التي جرّتها علينا أفكارنا التفاضلية تجاه أنفسنا!

بطل روايتنا (راعي) المثقل بصورة الأنا السامية، الأنا المستعلية على بخل والده وخسسته المادية، تلك الأنا التي تعهدها راعي بالقراءة والأحلام الرومانسية حول الحبّ وسمو الروح، في مجتمع قروي بسيط غايته الكبرى أن ينمو أفرادها في كنف العائلة ويصلون ويصومون دون أن يكلفوا أنفسهم عناء طرح الأسئلة الكبرى، تلك الأسئلة الوجودية حول الأنا، ولماذا وجدت؟ لا أحد في قريته يمتلك ترف التفكير في تلك المسائل، لا أحد يعاني مثله من ظمأ أنطولوجي.

يمكننا أن نرسم الصورة التي نشاء لأنفسنا، يمكننا أن ندّعي أننا رسل عصر التنوير الجديد، وأننا مناصرو الحرية أو المرأة، وأننا أتقى من مشى فوق البسيطة. لكن كما تقول الفيلسوفة (جوديث بتلر) في كتابها القيم (الذات تصف نفسها): "لا يمكن للمرء الإحالة إلى (أنا) إلا في علاقة مع "أنت".

أي أنّ ذاتنا الحقيقية لا تظهر فعلياً إلا عندما تدخل معترك الحياة وتتفاعل مع المجتمع، فشرط وجود الأنا هو علاقتها بمن حولها.

قد نصاب بالدهشة من أنفسنا حين تتعارض أفكارنا ومبادئنا مع مغريات الحياة أو المصالح، قد تظهر (أنا) فينا لا نعرفها. فالكّل شريف حتى تظهر الغانية المغوية.

وفي روايتنا هذه قد ظهرت للبطل، لذاك الشاب القروي الوجودي، فجأة، تبخّرت تلك المبادئ، تلاشت مع حمى الشهوة، لكن المفارقة، أن تلك المرأة لم تكن (غانية مغوية) فعلاً، بل كانت فتاة بلهاء، فتاة أقرب لأن تكون مصابة بتخلف عقليّ. فأيّ صدمة قد أصابت صاحب المبادئ العظيمة، الذي كان يعيب على والده استغلاله المادي لثروة عائشة البلهاء، ليأتي هو مستغلاً سذاجتها ويستجيب لرغبتها في ممارسة الحبّ معه. ويفضّ بكارتها ويتسبب في موتها. فأيتها الجلال وأيتها الضحية؟ وهل يمكن محاسبة الفتاة المتخلفة عقلياً بالقدر نفسه الذي نحاسب به ذاك المثقف؟

يقال إنّ الحضيض لا قرار له. وما أن انحدر مثقفنا إلى الهاوية حتى مضى في انحداره محمّلاً الساء، والمجتمع، والكون مسؤولية صدمته من ذاته! فأيّ مزحة قاسية هي الحياة بنظره!

يبدو أنّ بطلنا قد عانى مما أسمته جوديث بتلر (عتمة المرء) إذ تسأل الأنا نفسها: من أنت؟ من هذا الـ (أنت) الذي يستوطن داخلي والذي لا أستطيع أن أستخلص نفسي منه. وما ينجم عن ذلك من تعنيف الأنا

لذاتها، فكما قال نيتشه: "نحن لا نصبح واعيين بأنفسنا إلا بعد أن تتعرض الأنا لأضرار معينة. "

تعجّ الرواية بأسئلة وجودية كبرى، بعد أن تصاب الأنا بتلك الخيبة، وتحمل معها رمزية تتعدى ظاهر النص. فعائشة البلهاء قد ترمز للحياة، وما سقوط راعي بالرديلة إلا تعبير عن سقوط الإنسان في امتحان الوجود الذي قد يبدو ساذجاً.

راعي الذي انشغل بالبحث عن معنى الحياة عوضاً عن ممارسة الحياة! واتخذ موقفاً سلبياً، وغرق في تدمير الذات بالخمرة والكسل، لم تشفع له ثقافته، ولا مئات الكتب التي قرأها في الخروج من شرنقة الماضي وخطيئته الأولى، بل مضى عمره يجترّ ألمه.

دعونا نتوقف لحظة عند (راعي)، فالرواية في تناصّ مع ملحمة جلجامش الباحث عن الخلود، وتحيل قصة راعي مع صديقه أحمد إلى قصة جلجامش مع أنكيكو.

لكن وإن تشابهت نهاية أحمد مع نهاية أنكيكو بالموت، إلا أن نهج راعي في البحث عن الخلود لم يتعد مرحلة اجترار الماضي والتشبث باليأس والنقمة على الحياة والغرق في أحزان الأنا، فهو لم يقا تل مثل جلجامش، لم يتحدّ الآلهة إلا لفظاً. دون أن تعبر إرادته عن فعل مقاومة حقيقيّ.

أعاقت النزعة الوجوديّة راعي من التفاعل مع هموم مجتمعه السياسيّة والحياتيّة، لا مكان لديه للقضايا الكبرى، فنظره لا يتعدى أناة، إنسان

مغرق بذاتيته، الكون كلّ الكون يتآمر عليه، وهو يقضي أيامه جائعاً ولا يحسن سوى شتم الحياة ولعننها، ولا يمتلك شجاعة التهور في الإقدام على الانتحار ولا شجاعة الإقبال على الحياة.

• هل تعاني مجتمعاتنا أزومات وجودية؟

قد أنفهم تجاهل المجتمع لنماذج تماثل شخصية راعي الوجوديّ. فالوجوديّة جاءت لتجيب الأنا الحائرة عن معنى الوجود والحياة. ومجتمعاتنا لم تصل بعد لمرحلة (أن تحيا) حتى تفكر (بمعنى الحياة). تمضي الحياة بالكثيرين وهم يلهثون وراء تحصيل لقمة العيش، في ظل ظروف سياسيّة واقتصاديّة قاسية، أقل ما يمكن وصفها بأنّها سلبت إنسانيّة الإنسان وحرّيته.

لذا يرى الكثيرون أن تلك الأسئلة ترف فكريّ. بينما يردّ البعض أنّ هذه الظروف المجتمعية القاسية مدعاة للسؤال عن جدوى الوجود. تعكس الرواية مواقف متعددة من الدين. فإن كان راعي ينفجر في نوبات غضب نحو السماء، ويسائلها عن معنى الوجود. فإنّ شخصية أحمد تمثل أنموذج المثقف الوجودي الذي يرى أن حل مشاكل الإنسانية يكمن في تدخّل الإله ليحدّ من الظلم والقهر والفقر، فهو يرى: "إن المشكلة ليست في وجود الله، بل في غيابه."

فيسأله راعي: كيف تخشى أن يغتالك وأنت تعتقد أنه غائب؟

- تلك هي المشكلة ذلك بأنه سيغتالني بغيابه.!"

يبدو أنّ البعض كما يشير ميشيل فوكو يعشق رمي حمولة الحياة على قوى غيبية أو على خرافات، ويهوى الارتقاء في حضن النوم والكسل، "الشكّ المنهجي مُودع داخل تلك الإرادة الخاصة بالصحة والتي تعدّ في كل لحظة انتزاعاً إرادياً من إغراءات الجنون."

تماماً، عندما يصرّ البعض على إلقاء مسؤولية القهر والفقر على السماء، فإنه يتملّص من مساءلة الجهة المعنية. لأنه يخاف من تبعات المواجهة في الأرض. إذا لا بأس بنفث نيران الغضب على السماء، ولينعم المسؤولون بطول البقاء!

عند تأمل عنوان الرواية نلمح تضاداً لكل ما هو مألوف ومتعارف عليه. فالشمس بأشعتها الصفراء الحارة قد استعاض البطل عنها بشمس بيضاء باهتة باردة لا تبعث على الحياة، فكيف لمن ماتت في روحه جذوة الأمل أن يرى الحياة وجماها؟

إن كان جلجامش قد نال بركة الإله (شمش) في ملحمة، فإن بطلنا لم يجد من يباركه فكانت شمس باردة ميتة.

يتصدر المكان في الرواية مشهد الأحداث. كعادة الروايات الروسية التي يبدو تأثر الكاتبة واضحاً بها. فغرفة البطل بلا نافذة، بما تحمله النافذة من دلالة التطلع للخارج، للمستقبل، للضياء، للأمل.

الغرفة الإسمنتية تشبه ذاته المغلقة على نفسها، التي لا ترى إلا ما داخلها. وتأتي أصوات العجوز الميت الذي كان يسكن الغرفة قبل راعي، كصوت الضمير المتعفن الذي يذكره بدناءته.

بقية الغرف التي انتقل إليها راعي، لم تكن تطلّ إلا على خرابة أو على أنابيب الصرف الصحي. في انعكاس لنفسيته المتهالكة. التي مضت إلى (قبو) تسكنه عاهرة نشداناً لمتعة جنسية، على مرأى أطفالها! القبو ها هنا يعكس العوالم السفلية للذات، حيث تختبئ دناءتها.

تمضي الرواية على نهج (الليالي البيضاء) لدوستويفسكي في تقسيمها الفصول إلى ليال ونهارات مرقّمة. يتوقف القارئ ملياً وهو يتأمل هذا التشريح النفسي الذي يمارسه أبطال الرواية: هل حقاً ساعدتهم الكتب في فهم الحياة؟ أم صيّرت شمس حياتهم شمساً بيضاء باردة؟

إشكالية الدين والأخلاق: رواية "الأبله"

لا يمكن للقارئ المتذوق للأدب، إلا أن يعايش تلك الفوضى الخلاقة التي أبدع دوستوفسكي سبكها في روايته الأبله، لا يمكنك أن تخرج بعد قراءتها بالحالة النفسية ذاتها بعد الفراغ منها.

إشكاليات عدة يبتها دوستوفسكي بين طيات روايته، وعلى السنة شخوص أتقنوا جميعاً لعبة الجنون!

حكايات تتناسل حكايات، وقصة تقود لأخرى، تشعبات قد تؤدي البعض إلى مفترق طرق، في رحلته القرائية لهذه الرواية فيطلقها طلاقاً بائناً لا رجعة فيه، أو قد يعقد زواجاً كاثوليكيّاً بينه وبين شخوصها وقضاياها فيهم عشقاً وتفكيراً، وتسهده ليالٍ بطولها لا رفيق له فيها إلا الأرق! أرق فلسفيّ وجوديّ.

العتبة العنوانية للرواية (الأبله) تكشف عن موقف معياريّ انتقاصيّ مسبق من بطل الرواية الأمير ميشكين، ولكن تتجلى المفارقة في نقاشات الأمير التي قد تتصف بكلّ شيء إلا البلاهة!

إذن للقارئ أن يسأل هل البلاهة التي أسبغها دوستوفسكي على الأمير صفة طارئة محدّدة بظرف مرضي (الصرع) عانى منه وثم كُتب له الشفاء، ثم ليتكص مرة أخرى ويعاوده المرض بعد حادثة موت ناستاسيا؟، هل البلاهة هنا هي بلاهة اجتماعية، تتعلق بإعاقة سلوكيّة في التواصل مع المجتمع؟ وخاصة مع الطبقة المخملية منه أو كما يروق للبعض تسميته

بالمجتمع الراقي؟، أو قد تكون بلاهة فكرية تتجلى في نظرة مغرقة في أفلاطونيتها، وطيبة قلب تجعله كما قال له هيبوليت: "وإنك لا تستطيع أن تستغني عن إظهار كرمك والتدليل على سماحتك"؟

وتلك النفس التي وصفها بأنها تجسيد حي لروح (المذلة المسيحية) القائمة على التواضع عن أخطاء الآخرين والتجاوز عن إساءتهم وفق شريعة (من ضربك على خدك الأيمن فأدر له خدك الأيسر)، فهو كما يرى وصفه ليبيديف لا يستطيع أن يكره حتى ولو أراد ذلك.

قد يكون كما وصفه توتسكي عندما دافع الأمير عن ناستاسيا: "هو أبله، نعم، لكنه يعرف إن لا شيء يساوي المديح. يعرف هذا بالفطرة"، أما تكون بلاهته نتيجة أو سبباً في آن واحد لضياعه كما يقول الجنرال: "رجل مثقف لكنه ضائع".

مهما تعددت آراء شخصيات الرواية حول ماهية وسبب بلاهة الأمير، إلا أنها جميعاً اتفقت على أنه "أبله".

حالة البلاهة تلك لم تكن عائقاً، أمام طرح إشكاليات فلسفية، شغلت عقول فلاسفة الإنسانية منذ الخليفة.

إشكالية الدين والأخلاق، هي إحدى تلك القضايا، التي تناوّلها الأبله ورفقاؤه في نقاشاتهم، فمن المسؤول عن السمو الأخلاقي؟ هل المنظومة الدينية ومؤسساتها الكنسية ورجال الدين هم سدنة الأخلاق؟، ولكن ماذا عن ماريا الخاطئة التي نبذها الكاهن؟ وجعل خطيئتها سبباً في موت أمها العجوز؟

الكاهن في تصويره الطوباوي عن نقاء الإنسان وطهره، جعل من الدين مقصلة، يقطع بها رقاب المحبة والتعاطف مع الخطائين، يقود بازدرائه الذنب إلى ازدراء المذنب، لتتحد كينونة الذنب والمذنب معاً، متجاهلاً كل الاعتبارات والسياقات التي رافقت الوقوع بالخطيئة ولحظة الضعف البشري.

ليكون الطرد من دائرة الطهر عقاباً ولعنة أبدية لا تكفر عنها توبة ولا يجبّها إحسان! الكاهن بما يمتلكه من سلطة روحية، على رعايا كنيسته، أرسى قواعد التعامل مع المذنبين: النبذ هو جحيم العصاة في الدنيا، ليقلب وظيفة الدين الذي كان في أصله رسالة تسامح ومحبة؛ ليصبح سوطاً يجلد به العصاة!

يعاود الأمير الإشارة إلى دور الكهنة في رسم معالم المنظومة الأخلاقية، فجّل همّ الكاهن أن يلقي بصلواته، على المحكوم عليهم بالإعدام، متجاهلاً انفعالات نفسٍ تودّع آخر لحظاتها في هذه الحياة.

تبدو المفارقة حين يصلي لبديف الذي يمثل أقصى حالات البراغمية والفوضى، فهو كما يصف نفسه: "قد أكون سكيراً، وقد أكون زير نساء، وقد أكون لصاً، وقد أكون إنساناً مسيئاً في جميع النواحي، غير أن هناك شيئاً لا يعرفه هذا الرجل الذي يحقرني الآن".

إلا أن تلك المثالب لم تمنعه من أن يصلي على روح الكونتيسة ياري عشيقة الملك لويس الرابع عشر، قائلاً: "اللهم هب راحة النفس للخاطئة الكبيرة كونتيسة ياري ولجميع أولئك اللواتي يشبهنها... لسوف يتهيج قلبها حتماً في الحياة الآخرة، أن تحسّ أنه قد وجد على هذه الأرض خاطئ مثلها".

بل ويردّ على ابن أخته الذي عاب عليه صلواته تلك، في عصرٍ كان الدعاء للعصاة والمجرمين لا يقل ذنباً وضعة عن ذنوبهم إذ يقول: "وأَيّ ضيرٍ يصيبك أنت، أيها التافه، إذا أنا خطر ببالي أن أدعو الله لتلك الخاطئة الكبيرة أثناء صلواتي قبل الرقاد؟".

فقد تماهت نفسه مع نفس الخاطئة، شعر بحاجتها مثله للدعاء للرحمة.. للحب، لأن يستوعبها قلب بشري، لا أن تلغى إنسانيتها وينظر بدونية واشمئزاز لها ولذنوبها.

يتابع ليبيديف تعاطفه مع الكونتيسة، ففي وصفه حالتها فوق منصة الإعدام، سبرٌ عميق لدواخل نفس الخطاة، ينقل قولها: "لحظة أخرى يا سيدي الجلاد، لحظة واحدة أخرى.." ويعقّب عليه: "إذ لعلّ تلك اللحظة هي التي ستشفع لها عند الله فيغفر لها".

يبدو جلياً أن شخصية ليبيديف هي على النقيض تماماً من شخصية الكاهن؛ بحيث تشكّل معادلاً موضوعياً في القصة؛ ليبيديف العاصي المتعاطف مع قلوب العصاة وضعفهم، والكاهن رمز الكمال البشري المزدري للمذنبين الطارد لهم من دائرة الرحمة.

يستدرك الأمير على هذا التناقض، ويشير إلى إشارة ضرورة الفصل بين المؤسسة الدينية وكهنتها وبين روح الديانة، التي يصفها الأمير: "إنّ جوهر العاطفة الدينية مستقل عن جميع البراهين، وجميع الأفعال السيئة، وجميع الجرائم وجميع مذاهب الإلحاد، إنّ في هذه العاطفة شيئاً لا يمكن أن تدركه ولا يمكن أن تناله أدلة الملحدّين في يوم من الأيام، وسيظلّ الأمر على هذا النحو أبد الدهر".

ولكن حتى الإيمان المطلق بالله، لا يعني مثالية أخلاق معتنقيه، فالمثالية حلم لم يتحقق، يقول كيللر: "نفسى نبيلة، نبيلة جداً وذات شهامة! لكن المسألة يا أمير أنّ هذا النبل لا يوجد إلا وجوداً مثالياً، فوجوده وجود بالقوة لا بالفعل إن صح التعبير! إنّه لا يتحقق في الواقع أبداً. ولم هذا؟ ذلك ما لا أفهمه."

هذا الصراع الدائم في النفس البشرية، بين رغباتها ومرجعياتها الأخلاقية والدينية، يؤدي بها في أحيان كثيرة إلى (الأفكار المزدوجة)، كما يعبر عنها كللير بأدق العبارات: "إن الأقوال والأفعال، إن الأكاذيب والحقائق، تختلط عندي بصدق كامل، ففي الحقائق والأفعال إنما يتجلى ندمي وتتجلى توبتي، صدقني أو لا تصدقني.. يميناً إنّ الأمر كذلك... أمّا الأقوال والأكاذيب، فإنها تأتيني من غمرة جهنمية لا تبرح ذهني، بها أحسّ أني مدفوع إلى خداع الناس والاستفادة حتى من الدموع."

الأخلاق والثورة الصناعية

تستمر المشكلة الأخلاقية تلقي بظلالها على صفحات الرواية، لتكون لإشكالية الأخلاق والثورة الصناعية في الغرب وروسيا نصيب من هذا الطرح، حيث تبدّلت القيم، وتعالّت دعوات تنحية الدين من الحياة (لقد آن لصانع هذه الآلة الكبيرة أن يستريح)، وسرعان ما انتشرت الأفكار التي تنادي بمركزية الفرد في الكون، وتحقيق المصالح الفردية بغض النظر عن موافقتها للمرجعيات الدينية والأخلاقية، كل شيء تبدّل، وحلّت الأفكار الرأسمالية بكل تطرفها محل المنظومة الأخلاقية القديمة، ففي حوار الأمير

(الأبله) مع الأمير شتش حول تغيير المنظومة القيمية يقول: "أعرف تماماً أنّ الجرائم كانت في الماضي لا تقلّ عدداً ولا هولاً.. لكن إليك ما لاحظته إنّ أعتى أولئك المجرمين وأكثرهم خلواً من عذاب الضمير يحسّ مع ذلك أنّه (مجرم) أي أنه في شعوره ووعيه يدرك أنه أذنب وإن كان لا يحسّ بأي ندم، تلك حالة جميع أولئك السجناء، لكنّ المجرمين الذين يتكلم عنهم اوجين بافلوفتش أصبحوا لا يريدون أن يعدّوا أنفسهم مجرمين، فهم في قرارة أنفسهم يعتقدون أنهم على حق وأنهم يحسنون صنعاً أو يعتقدون بشيء من هذا القبيل . هذا في رأيي فارق كبير.."

عندما يشير دوستويفسكي إلى تغيير المعايير الأخلاقية، يسلط الضوء على السبب من وجهة نظر ليبيديف فيعزو ذلك "إلى الروح العلميّة العمليّة التي سيطرت ميولها في هذه القرون الأخيرة"، وغياب المرجعية الروحية -التي لم ينتفِ الشرّ أثناء وجودها أيضاً- "أصبحت الإنسانية مسرفة في الجلبة والضوضاء، مفرطة في الصناعة على حطام الهدوء النفسي والغبطة الروحية".

هذه الروح العلمية التي تجاهل ليبيديف كل محاسنها وحملها كل أسباب التدهور الأخلاقيّ في العصور المتأخرة، لأنها تقوم حسب وجهة نظره على إرضاء الأنانية الفردية وإشباع الحاجات الماديّة، فهي تكفل غريزة البقاء وحدها، فيصبح هذا هو قانونها الرئيسي و مرجعيتها القيمية. لكنه يرى أنّ هذا القانون ليس سوياً ولا طبيعياً أكثر من قانون التدمير، وحتى تدمير الذات. ويتساءل: هل البقاء هو القانون الطبيعيّ السويّ الوحيد الذي يحكم الإنسانية؟"

إذن، في سبيل تحقيق هذا القانون، فالغاية تبرّر الوسيلة كل شيء مباح لا خطوط حمراء، أو معايير أخلاقية سوى ما يتوافق مع هذا الهدف أو ذاك. قد تكون الثورة الصناعية قد قلبت المنظومة الأخلاقية، وقد يكون التشتت الفكري الذي رافقها قد أسهم في تشطي هذه المنظومة أيضاً، قد يجعل هذا التشتت القيم الأخلاقية في حالة تقلّب دائمة، ويخرجها من أطر الثبات والجمود إلى الديناميكية المستمرة، فلا أحد يعرف الأسس التي قد يبنى عليها المجتمع رأيه في المستقبل.

لذا أطلقت إليزابيت بروكوفينا صيحتها التي ختم بها دوستوفسكي روايته، لتكون ناقوس خطر يقرع في مواجهة خطر التبدّل الأخلاقي الذي جرّه الغرب على روسيا، بحسب رأيها وهو ما يتوافق مع موقف دوستوفسكي من الحضارة الغربية التي تفرق في منظومتها الأخلاقية عن روسيا، قائلة: "كفى حماسات سخيفة! آن لنا أن نسمع صوت العقل! كل هذا، كل هذه البلاد الأجنبية التي تشيدون بها، كل أوروبا هذه التي تعظمونها، كل هذا ليس إلا سراباً.. ونحن أنفسنا لسنا في البلاد الأجنبية إلا سراباً.. تذكروا ما أقوله لكم.. ولسوف تعلمون".

لماذا تفشل الثورات؟: رواية مزرعة الحيوان

"كل الحيوانات متساوية لكن بعضها أكثر مساواة من الآخر"

في رواية مزرعة الحيوان لجورج أورويل تقرّر حيوانات المزرعة الثورة على مالكةها مستر جونز. ولكن ما الذي دفعها للثورة؟ هذا السؤال يدفعنا للتساؤل: لماذا تثور بعض الشعوب فيما تبقى أخرى خائفة؟ أيهما يعدّ السبب الأول لإشعال فتيل الثورات، هل هو الفقر والجوع لتكون البنية التحتية (الاقتصادية) هي المحرك الأول للبنية الفوقية الاجتماعية حسب المفهوم الماركسي؟ أو أن الشعور بالظلم السياسي والحرمان من الحرية هو الدافع الأقوى لقيام الثورات؟ هل الثورات بحاجة لتهيئة مجتمعية مسبقة؟ أو أنها بحاجة فقط ليصل الشعب إلى نقطة (اللاتحمل) التي يصعب معها التعايش مع الوضع الراهن؟

يتحدث إريك هوفر في كتابه (المؤمن الصادق / أفكار في الحركات الجماهيرية) عن دور الإحباط، فهو محفّز جيد لتجيش مشاعر الشعب لينضم إلى حركة جماهيرية، فشعور الجمهور اليائس من واقعه مع إبقاء بصيص من الأمل يبقيه قادة الحركات الجماهيرية في نفوسهم بإمكانية التغيير والتلاعب بأحلامهم الوردية عن المستقبل الزاهر الذي سيحلّ بعد ثورتهم، يدفعهم إلى التفاني في بذل التضحيات في سبيل ثورتهم. كما أنّ (الفقر) يعدّه هوفر محركاً آخر للحشود، على ألا يصل الفقر إلى حد مدقع مبالغ فيه، حينئذ سيكون همّ الجموع هو سدّ رمقهم عوضاً عن الاهتمام بمجريات ما حولهم.

هذا تماماً ما أسقطه جورج أورويل على أحداث روايته في مرحلة ما قبل الثورة، حيث كانت الحيوانات محبطة من الظلم الواقع عليها من قبل بني البشر ويمثلهم مستر جونز، وأعلنت ثورتها حين أهمل إطعامها لعدة أيام، فانطلقت شرارة الثورة التي احتاجت إلى محرّك للجماهير، وتولى هذا الدور الخنزير ميجور العجوز، إذ قام بتوعية الحيوانات حول حقوقها واستحقاقها للعيش بكرامة وبمستقبل مزهر.

مولي وقطعة السكر

من الأحلام المغرقة في المثالية أن نتوقع موقفاً واحداً للشعب من الثورة، فالمصالح تؤدي دورها هنا وتتصارع مع المبادئ، وتنوع ردة فعل الأفراد حسب ذلك، عرض أورويل من خلال شخصيات روايته نماذج لذلك، فمنهم من سيخلص لثورته إخلاصاً أعمى مثل الحصان (بوكسر) الذي يتفانى في ولائه وإخلاصه لقادة ثورته، فالقائد الخنزير نابليون في روايتنا هذه دائماً على صواب، ويُسخّر بوكسر كل حياته للثورة مهما رأى من عيوبها وليكون شعاره (سأعمل بجهد أكبر)، ولاؤه الأعمى منح القادة قوة لممارسة الظلم على أبناء الثورة!

بينما رأت المهرة (مولي) في الثورة حرماناً لها من امتيازاتها السابقة في عهد جونز فمن سيعطيها الآن قطع السكر ويضع لها أشرطة ملونة تزين بها عرفها، ولتكون أيضاً رمزاً لعبوديتها!

تمثل موللي موقف الرافضين للثورات الذين تتعارض مصالحهم الذاتية مع الثورة، ولكنهم جنباء لا يقوون على المواجهة لذا يؤثرون الهرب وقد

يتعاونون مع العدو ليقوموا بدور استخباراتي يمنحهم امتيازات، مثلما فعلت موللي تماماً!

الغراب (موسى) - وعاظ السلاطين وصوت الأبدية

فيما قد يقف البعض من الثورة موقفاً رافضاً لها، ويبدأ بتخدير الوعي الجماهيري من خلال دعوته لتحمل الظلم والقمع في الدنيا لقاء الأجر الآخروي، فله نصيب على ما صبر: حقول وبساتين وأرض حلوى، هكذا كان يروج الغراب موسى لباقي الحيوانات الأكاذيب حتى تصبر وتكف عن حلم الثورة.

يمثل دور الغراب موسى هاهنا تماماً دور وعاظ السلاطين الذين أشار إليهم المفكر علي الوردي، والذين يوظفون فهمهم الخاص للدين لتمرير قرارات سياسية.

الحمار بنجامين - المثقف وسياسة الحياء

هو وبحكم عمره المديد وتجاربه الحياتية، كان مدركاً لبذور فشل الثورة حين رأى مظاهر التسلط، ولكنه آثر الصمت والغرق في بئر التشاؤم عوضاً عن قيامه بأي دور تنويري بحكم كونه (المثقف).

الخراف

وهي تمثيل حرفي لما أورده غوستاف لوبون في كتابه (سيكولوجية الجماهير) عن الجموع التي تنقاد وتعطل عقلها وتذوب فرديتها في ظل

الجماعة، وتردّد بشكل آلي الشعارات: "نعم لذوات الأقدام الأربعة لا للقدمين".

تمثّل الخراف هنا قطيع الجموع التي تتحكّم بها العاطفة وتفتقر إلى العلم والثقافة، ولا تمتلك ملكة التفكير الناقد وتحلّ تصرفات قائد الثورة، وتتصف بالجبين والخوف والسذاجة، هي بالمحصلة كتلة من السلبية تمنح القائد المستبدّ قوة بسكوته وانقيادها الأعمى.

إلى هنا أوافق غوستاف لوبون لكن هذا التوصيف ينطبق على فئة من الجماهير لا على كل الجماهير كما عمّم في كتابه ونظر لها بدونية واحتقار، فهي بنظره حركات هوجاء وأعاد تكرار هذا التوصيف في كتابه (الثورة الفرنسية وروح الثورات)، ونفى أن تكون الثورة نتيجة تفكير عميق أو حاجة ملحة.

الصراع على السلطة - الخنازير: سنوبول ونابليون وسكوير

لأبّد لكلّ ثورة من محرّك يقود الجماهير، يمتلك شخصية قياديّة، وهنا قامت الخنازير الأشدّ ذكاء من غيرها بهذا الدور، وبدأت بذور الشقاق والنزاع بين الثوّار أنفسهم وانقلبوا إلى معسكرات، كل منها يحاول استقطاب الجموع إليه، حتى قد ينتهي الحال بأصدقاء الثورة إلى تصفية بعضهم جسديّاً كما حدث في الثورة الفرنسية التي أعدم فيها الثوار أصدقاءهم الثوار.

نعم للثورة لا للتضحية

ترمز القطة في مزرعة الحيوان إلى تلك الفئة من الجماهير التي تنتظر أن تحصد نتائج الثورة دون أن تبذل أي جهد يذكر، وحين تُطالب بالتضحية تتهرب من مسؤوليتها و تتصرّف بمزاجية، فحيناً تشارك الثوار ثورتهم، و حيناً آخر تختفي ولا تظهر إلا عند تقسيم الغنائم، وهناك فئات من الشعب تنتظر فقط من يأمرها وتستجيب لواقع الحال مهما كانت سيادته، فهم يميلون مع الريح حيث تميل وتمثلهم هنا (دجاجات المزرعة)، وفئة أخرى لا تنتمي لروح المجتمع ولا لثقافته لذا فإن محاولات تدجينها فكراً لتكون جزءاً من نسيج الثورة فيه هدر لطاقة الثوار، ورمز جورج أورويل لتلك الفئة بـ (فئران المزرعة).

الثورة تأكل نفسها

الحرية والعدل والمساواة تلك هي ركائز مبادئ وثيقة (الحيوانية) التي اتفقت حيوانات المزرعة حولها، لتحوّر تدريجياً إلى استبداد مطلق بالحكم وظلم أشد قتامة من ظلم مستر جونز لها. فكيف تمّ لها ذلك؟

أنا الدولة والدولة أنا

قالها لويس الرابع عشر مرة وأعادها الخنزير نابليون في مزرعة الحيوان مرة أخرى عبر تصرفاته الاستبدادية، فجعل الولاء للثورة مقترناً بالولاء الأعمى له، وفي سبيل ذلك أقصى منافسيه عن المشاركة فلاحق الخنزير (سنوبول) وروج حوله الأكاذيب، وجعله العدو الأكبر للثورة الذي

يهتدّد أمن واستقرار مزرعة الحيوان ؛ فقد جعله مثل كرة الثلج التي تكبر وتتضخم كلما تدحرجت، عَظُم مخاوف باقي الحيوانات من سنوبول وعلّق عليه أسباب كل المصائب والكوارث، ليخلق شعوراً متضخماً في نفوس الحيوانات بخطرته وبحاجتهم لقائد فذّ مثل نابليون ليواجه هذا العدو، وبذا يضمن ولاءهم له.

من هنا نستطيع الحديث عن رمزية اسم الخنزير (سنوبول والذي يعني كرة الثلج) لكن علينا ألا ننسى أن كرة الثلج مهما تضخمت فمصيرها الذوبان تحت أشعة الشمس النافذة، وكذلك كان يمكن للحيوانات تنفيذ مزاعم نابليون حول خطورة سنوبول على الثورة لو امتلكوا تفكيراً ناقداً وشجاعة المواجهة!

يملك الخنزير نابليون تفكيراً استراتيجياً عسكرياً بعيد المدى في سبيل تمكين سلطته على المزرعة، فهو يدرك أهمية (تربية الناشئة على الولاء له) و(حاجته لقوة عسكرية) مخلصاً له، فقام منذ بداية الثورة بأخذ عدد من الجراء وتربيتها على الولاء له لتكون في المستقبل قوة تهاجم بشراسة كلّ من يتصدى لقائدها بالنقد!، كما ومنح نفسه الكثير من الأوسمة العسكرية لزيادة هيئته، فلا يكفي أن تكون صاحب حقّ حتى تنتصر مهما كانت حججك ومبادئك حقّة إن لم يساند تلك الأحقية قوة عسكرية موالية لها. الآن وبعد أن ضمن الخنزير نابليون تفرّده في السلطة قام بإلغاء الاجتماعات التشاورية بين الحيوانات وتحوّل إلى الديكتاتورية المطلقة،

وقتَنّ الامتيازات الخاصة به وبأتباعه، واضفى الشرعية على كل خروقات مبادئ الثورة بحجة حمايتها!

في كتاب (حيونة الإنسان) يتحدث ممدوح عدوان عن صورة الحاكم ففي العالم الثالث والأنظمة الشمولية لم يكن هناك أبداً قادة أو زعماء بل كانوا جميعاً على حدّ وصفه آلهة أو أشباه آلهة أو قادة أسطوريين أو خلفاء أو أئمة، إذ اختلط المقدّس مع السياسيّ، فأصبح انتقاد الساسة ضرباً من الكفر والتجديف.

وفي رواية مزرعة الحيوان يصل الأمر بالحيوانات لتقديس الخنزير القائد نابليون فيصبح بفضل الماء حلواً وتضع الدجاجات البيض بفضلِه فهو كما وصف في نشيدهم:

صديق اليتامى

وفيض الهناء

يا منعم القوت! كم تبهر روحي

حين انظر إليك

كالشمس في السماء.. أيها الرفيق نابليون

أنت واهب كل..

ما تحبه الكائنات

مكتبة

t.me/soramnqraa

• بروباغندا إعلامية وديكتاتورية

في سبيل ترسيخ ديكتاتورية نابليون، وظّف الخنزير سكويلر ليكون بمثابة وزير للدعاية والإعلام، مهمته ترسيخ حكم الطاغية الجديد من خلال تخويف الشعب بشكل مستمر من عودة مستر جونز، فإما أن ترضى مزرعة الحيوان بحكم الخنزير نابليون مهما كان مستبدًا أو عليها العودة لسيرتها الأولى تحت حكم البشر، قانون الوسط المرفوع حيث لا مكان للحلول الوسطى يلوح لنا!

سياسة التخويف والعزف على وتر مخاوف الشعوب من العودة للوراء كثيراً ما يعزفه وزراء الدعاية ليضمنوا خنوع الشعوب.

يستمر الخنزير سكويلر في ترويج الأكاذيب بكل وقاحة ليصل به الأمر إلى تزوير وقائع بعينها، مثل إنكاره لدور الخنزير سنوبول في معركة حظيرة الأبقار رغم أن جميع الحيوانات قد شهدت على بطولته وجراحه، لكن سكويلر يكذب ما شاهدوه بأم أعينهم دون خجل ويختلق قصة مكذوبة عن تعاون سنوبول مع العدو وإن ما كان من بطولته هو تمثيلية منه!

يستمر دور البروباغندا الإعلامية في ترسيخ حكم الطغاة، حيث تروج لفكرة أن الشعب عاجز ولا يستطيع إنجاز أي شيء بدون قيادته الرشيدة.

الكلمات آه من الكلمات إنها كل شيء!

هكذا صرّح همتطي دامت في رواية أليس في بلاد العجائب عن قوة الكلمات، والعاملون في الحقل الإعلامي والدعائي هم أكثر الناس

معرفة بقوة الكلمات ومفعولها، فهي هو سكويلر يحرف "مبادئ الحيوانية" التي اتفق عليها سابقا بشكل مخادع، فيُبقى العبارة كما هي ثم يضيف كلمة أو كلمتين لتقلب المعنى، لكن دون أن يُحدث تغييراً جذرياً يلفت النظر لذلك التحوّل في تركيبها، ليبرّر للطغاة امتيازاتهم التي تخالف روح الثورة، فبعد أن كان من مبادئ الحيوانية (يُمنع على الحيوانات شرب الخمر) أضاف لها كلمتي (حدّ الثمالة) ليبرّر شرب الخنازير للخمر، وبعد أن كانت (كل الحيوانات متساوية) أضاف لها (إلا أن بعضها أكثر مساواة من الآخر)، وبعد أن كان يُمنع على الحيوانات النوم على الأسرة أضاف لها كلمة الملاءات ليبرّر نوم الخنازير على الأسرة لكنهم لا يستخدمون الملاءات.

القوة الإعلامية لا تقلّ أهمية لأية ثورة على أهمية القوة العسكرية، فبدونها لا يمكن توجيه الرأي العام.

الثورة في مزرعة الحيوانات أكلت نفسها وتحوّل الثوار إلى طغاة جدد يعدمون كل مخالف لهم، وسادت عقلية الإرهاب والدولة البوليسية وبثّ الجواسيس بين المواطنين، وهذه الإستراتيجية أشار إليها إريك هوفر في كتابه (المؤمن الصادق) حين قال: إن من تقنيات التحكّم بالجماهير تحويل كل منهم إلى جاسوس يرفع التقارير على أصدقائه ومعارفه ويجازي على ذلك فليس هناك أصدقاء.

إن كانت الثورة ستأكل نفسها، فهل هذا يعني أن نبقي على حالنا؟ ونبرر ذلك بما ختم به أورويل روايته في تحول الثوار إلى طغاة (لم نعد نعرف من الخنزير ومن الإنسان).

تنويعات على مقام الموت: رواية "الأفق الأعلى"

"إن الروح حين تكون تحت أنظار كثيفة، لا تكفّ عن النمو والتورّم والتضخّم لكي تطير في النهاية نحو الأعالي كمنطاد مضاء على نحو بديع" كونديرا / الخلود.

كثيرة هي الروايات التي سلّطت الضوء على جريمة ما يسمى بزواج "القاصرات" في المجتمع العربيّ، لكن قليلة هي الروايات التي تطرح فكرة تزويج الطفل الذكر القاصر في المجتمع العربيّ، إذ إن الصورة النمطية الشائعة رسخت في الأذهان أن حالات الزواج المبكر قبل السن القانونية (18 عاما) تقتصر على الفتيات دون الذكور.

في رواية "الأفق الأعلى" للكاتبة السعودية فاطمة عبد الحميد نجد أنفسنا أمام سليمان، الطفل الذي سُرق طفولته منه بتزويجه في سن الثالثة عشرة من عمره، لامرأة في الثالثة والعشرين من عمرها.

طفل لم تملّ قدماء بعد من ركل الكرة، واللعب مع أقرانه في الملعب، لم يحفل بنداء الرجولة الذي فرضته والدته عليه "ليفعل ما يفعله الرجال" مع نسائهن، هرب مراراً من غرفته، من أحضان تلك الشابة ذات الوحمة الجلدية التي تغطي وجهها، فتشوها الجسديّ كان الدافع وراء قبول هذا الزواج الذي يفتقر إلى كلّ مقومات التكافؤ، فليس للمرأة في نظر هذا المجتمع الذي يقيّمها، حسب طول قامتها، ولون بشرتها، وتناسق ملامحها، أيّ فرصة للزواج، إن عازها شيء من الجمال.

يستعدّ الفتى سليمان لركل الكرة، ليسدّد الهدف الذي سيجعل منه بطلاً في عين أقرانه، لعله بذلك يخفّف من وطأة سخريتهم من أذنيه الخفّاشيتين، أذنا وطواط، لكنه تجاهل سماع نداءات أمه، "افعل ما يفعلُه الرجال"، حينها جاءته لتخطفه من بين أقرانه، الذين يسخرون منه: "سليمان يجرّد من بيت العرسان". وتجنّسه في غرفته ليقوم بواجب الزوجية الذي لا يفقه عنه شيئاً، وتبقى تلك الركلة معلقة في ملعب حياته، تنتظر تسديدة منه إلى شبّاك المرمى، ولا تأتي إلا حين يأتي إليه ملك الموت وهو في الخمسين من عمره. "لم يكن طفلاً يوماً.. هذا ما انتابه لحظتها إنه رجل منذ القدم. رجل فحسب".

يقال: تعدّدت الأسباب والموت واحد، لكن الكاتبة ها هنا تعيد تعريف الموت عبر حياة سليمان ليصبح هو المعادل الموضوعي لفكرة سرقة الطفولة المبكرة وانتهاك حرمتها، رغبة من والدّة سليمان التي ترملت بخلود نسلها.

يولّد الموت في داخلنا تلك الرغبة الجارحة نحو ترك ما يدّل على وجودنا في هذه الحياة، يسميه البعض أثراً، أو بحثاً عن الخلود، وقد تكون تلك المحاولات التي تشبه محاولات جلعامش في البحث عن عشبة الخلود نوعاً من التعبير عن الرفض والغضب المكبوت ضد فكرة وجودنا المؤقّت والعابر في هذه الحياة، يقول زيجمونت باومان: "الخلود ليس مجرد غياب للموت. إنه تحدّد للموت وإنكاره".

وجود يمضي كلمح البصر، كسراب يخاله الظمآن ماء، ويظنه المرء حياة، لكن سرعان ما يتكشف له أن لحظة ولادته هي الخطوة الأولى له في مسيرته نحو الموت على حدّ توصيف هيدغر.

فأن تعيش الحياة معناه أن تقرّ بالنهاية الحتمية لوجودك، وهذا الإقرار يخالطه رعب الفناء، والشعور الدائم بصراع المرء مع الزمن، فالزمن هو نكبتنا الكبرى، وساعتنا الرملية تنسل حبيبات رملها أمام أعيننا، فلا يبقى أمام إدراكنا بأن التمرين الأول على الحياة هو الحياة نفسها، وبأننا نعيش في الأغلب خارج "حيز أنفسنا" لنكون صورة لما يريده المجتمع منا لا ما نحن عليه حقاً. فكما يقول كونديرا في روايته "الخلود": أن يحیی المرء معناه، أن يحمل أنه المتألّم عبر العالم، فالألّم هو الضريبة التي لا بد من دفعها لقاء أن يكون المرء ما يريد".

لكن، من سيسمع نداء طفل كل ما يريده هو لعب الكرة؟ لا أحد حتماً، إن كان الطفل يُرى امتداداً لظل الآخرين، آلة لتحقيق أحلام والديه، أو باقي عشيرته، فنحن نعيش في مجتمعات لا تحفل بالفردية في خضم ما تريده الجماعة أو العشيرة.

على لسان الموت تسرد الكاتبة أحداث روايتها، بعبارات قاطعة تهكمية "لا حقيقة سواي"، إذ يسخر الموت وهو يشاهد البشر وهم منغمسون في مشاغلهم، بينما يترصد بهم، ويبسط إليهم كفه، مجهضاً أمانى كنا نرى تحقيقها قاب قوسين أو أدنى، هادماً بمخاطبته القارئ مباشراً كل الحواجز النفسية، التي يضعها المرء حين ينغمس في القراءة، ولا مجال

ها هنا للاستعارات أو المواربة، يقول الموت قولته بما لا يحتمل تأويلاً ويمضي ليتابع حصد الأرواح، فهو لا يخاف أحداً.

تشكيلات على مقام الموت

ليس صحيحاً أن تعدد الأسباب سيفضي حتماً إلى الموت الواحد، فللموت أوجه عدة تتجاوز في جوهرها انفصال الروح عن الجسد وبرودة الأعضاء، وتوقف الجسم عن القيام بالوظائف الحيوية.

كأن يموت المرء شوقاً واشتياقاً، أن يحنّ إلى من يحب بألف حنين، "وكل حنين يهز الضلوع"، أن يتجرّع مرارة الوحدة، وعلقم الخذلان، أن يصاحب صفحة وجهه فلا يرى فيمن حوله من يؤنس غربه روحه، أو يروي ظمأ أيامه للرفقة، أن يعتاد سماع صوته في لجج الصمت المطبق من حوله، أن يموت المرء كمدأ، حسرة، وشكاً، وخيبة حين لا يبقى ما ينتظره أبداً في هذه الحياة، حين يفقد الدافع للنهوض من سريره، أو اتباع همية غذائية ليرتدي "الفسطان الأحمر".

مما ورد على لسان الموت في الرواية: "لعل أكثر ما يثيرني هو أن أرى شخصاً يموت على غير يدي.. كالموت حباً، والموت غربه ووحدة، وكلاهما لا يمتّان إليّ بصلة، فكلّ موت ما عداي يظلّ مطالباً بتقديم أسبابه".

بيد أن كل تلك التنويعات لمقام الموت لا تستوجب بكاء الآخرين، أو تعاطفهم، أو أن يذكرّوا أنفسهم بضرورة تذكّر محاسن موتاهم،

فلا يتجلى حبّ الإنسان لأخيه الإنسان، إلا حين يُحمل على الأكتاف، ويستحيل اللقاء، أو الغفران، أو التعويض عن مرارة الحرمان.

كل صور الموت المجازية هي "ترف نفسي"، أو يوسم أصحابها "بالهشاشة النفسية"، فأن تموت حباً، أو غربة، أو وحدة، يعني أنك رهنت مصيرك بمصير فانٍ آخر، متقلب بطبعه، لا يستقيم له ودّ، ولا يدوم له صاحب، وتنهال عليك آيات اللوم والتقريع، ويعظك من حولك بآلا تعلق قلبك بغير ربك، ولو كنت ذا إيمان متين لما حاد القلب عن جادة الصواب، وأمسى هشيماً تذروه الرياح.

نحن أحنّ ما نكون في بيوت العزاء، مترعة عيوننا بالدموع التي حبُست، وتجمّدت منذ آخر خصومة، وعداوة نشبت بيننا وبين من فارقنا اليوم، دموع مهراقة تنسكب حسرة على ما فرطنا من محبة وتسامح، وما أن تنتهي أيام العزاء حتى نعود إلى سابق عهدنا، نكيل العتاب لمن لم يقم بواجب العزاء، ونستحدث عداوة جديدة.

في مجتمعاتنا لا مكان لمساءلة اليقينيّات أو التشكيك في صحتها، لا مكان لإعادة تعريف الموت مثلاً، ولا لرسم علاقة جديدة معه، الموت حسب ثقافتنا رحلة عبور إلى حياة أخرى، لكنّ الكاتبة في روايتها هذه أعادت تعريف الموت اليقينيّ الدلالة مجتمعياً بكثير من الشجاعة، قد يرى البعض في محاولتها استخفافاً من هيبة الموت، أو لعباً في المنطقة المحظورة مجتمعياً ودينياً، فكما أن الكاتبة أعادت تعريف الموت في روايتها من خلال قصص أبطالها، فقد تجرأت لتقدم صوراً مغايرة لما اعتدنا عليه

في أدوار كل من المرأة والرجل في علاقات معقدة، تقارب المحظورات الجنسية والعاطفية، بعيداً عن تكرار صورة المرأة الضحية والذكر المتجبرّ المتسلّط.

المقام الأول من مقامات الموت: طفولة مسفوحة على مذبح الرجولة "لم يكن طفلاً يوماً... هذا ما انتابه لحظتها. إنه رجل منذ القدم. رجل فحسب" تجلّت الصورة الأولى للموت في الرواية بسلب طفولة سليمان، وسلب رجولته، حين زوّجته أمه حمدة، وهو في عمر الثالثة عشرة من امرأة تكبره بعشر سنين، ليملاً البيت عليها أطفالاً، إذ تحوّل الطفل بنظرها إلى آلة تخصيب تضمن استمرار النسل، فبعد أن مات عنها زوجان، وبقيت مع وحيدها، حاربت كل الأعراف والتقاليد، وعكست الآية التي لم ينكرها المجتمع يوماً، فأن تزوج قاصر بمن يكبرها فلا بأس في ذلك، ولكن أن يتزوج فتى قاصر بمن تكبره ففي ذلك ظلم له حسب رأي المجتمع الذي لا يحفل حقاً بصوابيّة نظره للعدل!

بقي سليمان طوال حياته مع زوجته "نبيلة" يشعر بالعار، بالذلّ، بالمهانة، يتذكر كيف كان يهرب من سريرها طفلاً، وكيف أخذت بيده لتعلمه كيف يكون رجلاً، ولا يخفى هاهنا لو تجاهلنا مسألة الفارق العمريّ -وهو أمر صعب التجاهل- أن نجد بذرة لتفكير ذكوريّ تفترض أن الثقافة الجنسيّة، والمبادرة بالجنس شأن ذكوريّ، وأي تعد على حمى تلك المنطقة من قبل النساء يعد انتقاصاً من رجولة الذكر.

عاش سليمان حياته تحت وصاية أمه "حمدة"، ومن بعدها زوجته "نبيلة"، نجد أنفسنا حتى هذه اللحظة في ظلّ مجتمع ماترياركي "أمومي"، لكنه لا يختلف كثيراً عن قمعية المجتمع البطريركي "الذكوري"، وهذه الحالات رغم ندرتها في مجتمعاتنا الشرقية إلا أنها وجدت طريقها إلى قلم الكاتبة لتصف ما يقع من ظلم أيضاً على الرجل، فالظلم الذي تعالجه بصورته الأعم هو سلب الإنسان حقه في الاختيار، سواء أكان رجلاً أم امرأة.

وجد سليمان بعض السلوى في بناء بيوت من أعواد الكبريت، مع ما تحمله تلك البيوت من دلالة الهشاشة، والانحيار الوشيك، والقابلية لاحتراق كل شيء، فكأنّه يعوض بتلك البيوت وإن كانت هشة لكنها من تصميمه، ووفق مخططه بنيت، عن غياب اختياره حين زوجته أمه طفلاً وليفتح "بيتاً".

تعيد نبيلة تمثيل دور حماتها حمدة، فتمارس الوصاية والتدخل في شؤون حياة أبنائها، تختار الزوجة التي تراها هي مناسبة لابنها، تختار هدايا أعياد ميلاد زوجات أبنائها، وترسل صورة للهدية، ولا تترك مجالاً للانفكاك من سطوة اختياراتها، فاقتراحاتها ترقى لمرتبة الإلزام لا النصيح، وترسل لابنها اسم المحل ليشتري الهدية التي اقترحتها منه.

أن تحيا يعني أن تتحمل نتيجة اختياراتك، لكننا هاهنا نجد سلب حق الإنسان في الاختيار، وسلب إرادته، وحرية إحدى أوجه الموت التي ألمحت إليها الكاتبة.

المقام الثاني من مقامات الموت: حب مجهض

"أحبك بمعنى أني أحياك"

يمضي سليمان أكثر من ثلاثين سنة "هادئة" نسبياً في زواجه مع نبيلة، زواج لا ينقصه سوى الحب، لكن غياب الموت لا يعني تصدّر الخلافات، بل هو الهدوء المقيت، هدوء صامت، لا يأمل أحد تغير أحد، لكنه لا يرضى عن شريكه، ويشعر بغياب شيء ما، قد يكون هو الحياة نفسها!

تموت نبيلة الإنسانة الرياضية، المتبعة للحمية طوال حياتها وهي تركض في الممشى. يحرّر موتها سليمان من سطوة قوانينها التي فرضتها عليه، ويسأل: كيف للموت أن يأتي هكذا، ويخطف نبيلة دون سابق إنذار، لكن موتها كان بالنسبة إليه، ولادة جديدة. فمن الموت تخرج الحياة، لتبدأ قصة حب سليمان مع جارتة سمر الأربعينية، التي تزوجت برجل أبله، فاضل مدلل والدته، اللاهث خلف رغباته، هاجراً زوجته، التي لم تجد من يشبع جوع جسدها سوى في علاقات عابرة مع هذا وذاك، فالمرأة التي قدّمتها الكاتبة لتقع في شباك الحب لم تكن قدّيسة، ولم تنكر سطوة نيران الرغبة حين تحرق كل ذرة في جسدها الذي يركض نحو الشيخوخة، ويحتاج إلى اعتراف ذكوري بأنوثته المهملة من قبل زوج لا يحفل بزوجه، وكل ما يهمه ألا يعكر صفو راحته شيء، فتكفلت والدته بمنح زوجته شقة فاخرة لتقيم فيها، مقابل أن تنجب من ابنها من يحمل اسم العائلة، وتجاهلت كل الشائعات التي كانت تتداولها الألسن حول علاقات سمر مع الرجال، وهنا تظهر عقدة الأم الشرقية التي تحرص

على استمرار نسل ابنها وإن كانت بصورة تبدو للوهلة الأولى عكس صورة حمدة، فحمدة قذفت بابنها إلى عالم الرجولة وهو طفل، لينجب لها أحفاداً، بينما أم فاضل حمت طفوليّة تصرفات ابنها الرعناء اللامسؤولّة، مقابل أن تتكفّل بتوفير المسكن والمأكل لسمر، آلة الإنجاب لاستمرار النسل.

يعاني قصي أحد أبناء سليمان من زوجته أسماء المهووسة بالنجاح المهني، والسعي خلف وهم "الإنجاز"، فلا مكان للعاطفة، أو العلاقة الحميمة، أو إنجاب الأبناء، فمسيرتها المهنية أهم من أي اعتبار.

هذا هو الوجه الثاني للموت في الرواية: "غياب الحب" والشوق، والرغبة، أن يُمسي الإنسان كائناً بارداً بلامح متجمدة، ليظهر أمام الجميع متماسكاً حريصاً على مظهره الاجتماعي، لكنه يحترق من الداخل كمدا لغياب الحبّ عن حياته.

"الشیطان والحبّ وحدهما قادران على العبث بالبشر. أما الشيطان فأمره هين، إذ تكفي النية الصادقة أو الموسيقى لطرده. أما الحبّ. فلا شيء يمحوه، بل إن كل ما يحدث وما لا يحدث يكون سبباً في إحيائه".

المقام الثالث من مقامات الموت: الخيانة والخذلان

في رواية "الخوف من الطيران" لإريكا يونغ كشفت الكاتبة ورقة التوت عن سوء العلاقات الجنسيّة بين المرأة والرجل، متخطية بجرأة لم يعهدها الأدب من كاتبة كل المحظورات في وصف تفاصيل مغامراتها الجنسيّة،

لكن ما يجعل لتلك الرواية قيمة في نظري ليس سرد تفاصيل العلاقات الجنسية، بل تحليلها نفسياً، وبخاصة حين قالت إن الجنس شأن عقلي خالص، فالجنس كما أشار إريك فروم هو في أحد أوجهه أداة نفسية، لمواجهة الضغوطات، أو الحاجة إلى الاعتراف.

وفي رواية الأفق الأعلى تستثمر الكاتبة دراستها في مجال علم النفس، لتتحدث عن مشاعر زوجة تعلم أن زوجها لا يرغب بها، وإن لم يصرح بذلك، وأنه حين يغمض عينيه عندما يقبلها تدرك أنه يستحضر عشرات النساء في مخيلته، وحين يضاجعها لا يعدو جسدها أن يكون كومبارساً، بينما تطوف عشرات النساء عرايا في مخيلته.

هذا البعد النفسي في وصف العلاقة الحميمة هو ما يمنح قصة باسم مع زوجته منال بعداً يقارب إحدى صور الموت، وهو الخيانة أو لنخفف من حدة الوصف ولنقل الخذلان، فهو إن خانها في خيالاته، بل على أرض الواقع في أسفاره العديدة، فهي قاومت ذاك الخذلان، الذي ترى فيه موتاً لزواجها، بأن جعلت من إنجاب الأبناء حبلاً لربط الأب المتفلّت عاطفياً! تلك الحيلة التي تلجأ إليها كثير من النسوة لإطالة عمر زواج يلفظ أنفاسه الأخيرة منذ بدايته!

قد تضمن تلك الحيلة بقاء الزوج قريباً من عائلته، لكنها لن تزرع الحب يوماً في قلبه تجاه زوجته.

القصة الثانية التي تجلّي الموت فيها بمظهر الخذلان، حين طرد سليمان من سيارته فتاة شابة كانت تهرب من شيء ما في الشارع، وتوسّلت إليه

أن يبقّيها، لكنّه أصرّ على معرفة ما الذي تهرب منه وإلا فلتخرج من سيارته، خرجت وكان الموت ينتظرها، إذ صدمتها شاحنة فور خروجها راكضة مرة أخرى.

أن تخذل من احتّمى بك، من وثق بك، من رأي في عينيك واحة أمانه واستقراره، أن تخذله يعني أن تموت في عينه وفي عيني نفسك أيضاً. للموت أوجه إن أنكرناها فهي تعرفنا جيداً، تحدّق في أعيننا لنرى كم مرة تسبّبنا في موت قلب، وجرح نفس، وكآبة منظر.

المقام الثالث من مقامات الموت: لعنة الظلّ

"ليس ثمة نهايات سعيدة في حياة تقف على ساق واحدة"

تمثّل قصة أجد أصغر أبناء سليمان، وأكثرهم شبهاً به، إذ له أذنان خفاشيتان مثل والده، أحد أوجه القتل الرمزيّ، حين أصرّ أجد على الانسلاخ عن أي شبه قد يكون ملحوظاً بينه وبين والده، وكأنّه يقتل أباه رمزيّاً، ليتحرّر منه، فعمد أجد إلى إجراء عملية تجميلية لأذنيه، لكن لم ينتبه إليه أحد.

سليمان بدوره حين اكتشف علاقة حبّيته سمر بالصيدلاني، قرّر أن يقتل حبها في قلبه، فسعى إلى التقرب إلى زوجها ومضى في حياته وكأن سمر وحبها لم يولد يوماً في قلبه، ارتدى وهو في الخمسين من عمره ملابس لاعبي كرة القدم وطلب من أبنائه استئجار ملعب، ليسدّد الهدف الذي سحبه أمه حين كان طفلاً قبل تسديده، فكانت هذه المباراة بمثابة مباراة اعتزال لسليمان لا في ملاعب الكرة بل في الحياة نفسها.

لكن الملابس، والتظاهر بالسعادة لم تنجح في قتل ذاك الحبّ، ولا في استعادة الحياة التي لم يعيشها يوماً.

تحاول الكاتبة في آخر الرواية للممة تلك الحكايات المتشعبة في روايتها، وربطها قائلة: "أليست سمر هي الطفولة التي لم يعيشها سليمان؟ أيجب قصي بالفعل أسماء أم هي آخر ما بقي له من أمه؟ وذاك الذي تعثر به باسم في تركيا، أهو حبّ أم بحث مشروع عن حياة لم يعيشها؟ والأذنان المشكوكتان بثلاث غرز في كل اتجاه، أهي محاولة أجدد للهروب من شبهه بأبيه؟"

• هل هناك وقت مناسب للموت؟

هذا السؤال الذي لا يمكن الإجابة عنه قطعاً، فلا وقت مناسب للموت، وكل ادعاءاتنا بأن الموت جاء في الوقت غير المناسب، هي مجرد هراء، فلا يمكن أن يكون هناك وقت يناسبنا للقاء فنائنا، لكن ما قد يحركه هذا السؤال هو مراجعة النفس إن كانت قد عاشت قبل موتها، إن حلمت، اختارت، أحبت، جنت، غامرت، إن كانت حرة. بعد ذلك قد تشعر بالرضا حين تصعد روحها نحو الأفق الأعلى.

مكتبة

t.me/soramnqraa



   Tashkeell

كنت أبحث في قراءة الروايات عن ذاتي،
بل إنني كنت أشكّلها، أحقق فردانية
وجودي، ومع كل رواية قرأتها كنت أتعلم
الإنصات إلى الآخر المختلف عني، يشكّلني
النص و أشكّله.

في كتابة المراجعات النقدية، أفكر مع
القارئ بصوت عالٍ، أطرح من الأسئلة
أضعاف ما أقدم من الإجابات، أطرق أبواب
التأويل بأصابع الشكّ.

لا تروق لي المراجعات النقدية الجافة، التي
تتعامل مع النصّ كجثة باردة، بل تأسرني
المقالات التي تحمل روح كاتبها، نكهة فكره،
وتفاعله النفسي، وانطلاقاً من هذه الفلسفة
كان الكتاب الذي بين أيديكم، أسكنته
خلاصة فكري، وانفعالاتي ومعارفي، فكان
أشبه بكتاب الشاشة التي كونتها عن الكتب
التي قرأتها، في كل مقال ستجدون شيئاً
من ذاتي، من (الروايات التي كوّنّت وجهي).

رائدة نيروخ

مكتبة

t.me/soramnqraa

٧ • ٦ • ٥ • ٤ • ٣ • ٢ • ١

الدار الحائزة على جائزة التميز

بالنشر، لعامي 2021 - 2022.

تشكيل
TASHKEEL

Tashkeel