

الرواية اليوم

الألف
كتاب
الشاعر

١٩٨



اعداد وتقديم : مالكوم براادبرى
ترجمة : احمد عمر شاهين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الرواية اليوم

الألف كتاب الثاني

الإشراف العام

د. سمير سرحان

رئيس مجلس الإدارة

مدير التحرير

أحمد صليحه

سكرتير التحرير

عزت عبدالعزيز

الإخراج الفني

علياء أبو شادي

الرواية اليوم

إعداد وتقديم
مالكوم برادبوري

ترجمة
أحمد عمر شاهين



الهيئة المصرية العامة للكتاب -

١٩٩٦

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

The Novel Today

Edited By : Malcolm Bradbury

Fontana/Collin, G. Britain 1978

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٧	مقدمة
٢١	فى مواجهة الجذب
٢٩	كتابة الرواية الأمريكية
٤٣	الرواية كبحت
٤٨	ملاحظات حول الرواية الأمريكية المعاصرة
٦٤	أدب الاستنزاف
٧٧	الروائى فى مفترق الطرق
١٠١	بيت الرواية
١٢٣	ملاحظات حول رواية لم تنته بعد
١٣٦	ألسٲ صغىرا على كتابة مذكراتك
١٥٠	مقدمة المفكرة الذهبية
١٦٤	واستنفذت شهرزاد حبكها واستمرت فى الحديث

مقدمة

« بدأت أكتب الرواية مفترضا أن أعداءها الحقيقيين : الحكمة ، الشخصية ، المكان والزمان ، والموضوع ، وأنه إذا ابتعدت عن هذه الطرق المألوفة في السرد الروائي ، فلن يتبقى سوى الرؤية الكلية والتركيب الروائي .
ولذا ، فإن ما يقبع في نوزة اهتمامي ككاتب ، وبالدرجة الأولى هو الترابط اللغوي والنفسي للعمل . »

جون هوكس John Hawkes
(١٩٦٥)



« السرد الروائي - يعني اذن - العودة الى نوع من الخيال أكثر حرفية ، أو أكثر خيالية ، أعني بهذا أن يكون السرد أقل واقعية وأكثر فنية : أكثر تناسقا ، أكثر تحريكا للعواطف ، أكثر اهتماما بالأفكار والمثاليات ، وأقل اهتماما بالأشياء . »

روبرت سكولز Robert Scholes
١٩٦٧



« ان استخدام كلمات مثل : « مادي أو محسوس » أو « فصول » يشعرنى بالفعل أنني روائي ، بمعنى أنني انسان يخلق تنابعا زمنيا ثابتا بالكلمات . »

يا لصعوبة ذلك !

ويا له من أمر يبعث على النفور !

الفرد انديرش Alfred Andersch
(١٩٦٧)



هذه مجموعة دراسات كتبها بعض من أهم النقاد والروائيين المعاصرين ، من أمريكا وأوروبا ، بدوا لي أنهم كتبوها بذهن متفتح ومتعاطف حول الوضع الروائي الآن ، بالإضافة الى بضع مقابلات مع روائيين معاصرين حول وضع الرواية اليوم .

وهي دراسات متنوعة ، كما هو متوقع ، من عدد كبير من الروائيين ذوي ميول شتى وأعمار مختلفة وبلدان متنوعة ، ولكن اذا نظرنا الى ما قالوه جميعا فائنا نجد أنهم يقدمون جدلا ثانيا مهما وأسرا حول ما وصلت اليه الرواية وما تار حولها في السنوات الأخيرة . نحن نقبل في عصر أضحت فيه الرواية ، بشكل لاقت للنظر ، أكثر تقلبا وقلقنا ونساؤلا حول ذاتها ، مما كانت عليه قبل سنوات قليلة . ولو تلخصنا الرواية المعاصرة ، لوجدنا أن كثيرا من الأسئلة حول طبيعة السرد ومقوماته الأساسية - دور الحكمة والقصة وطبيعة الشخصية ، والعلاقة بين الواقعية والخيال أو الالهيونية - قد أصبحت في مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه . وفي الواقع . فان الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن تكون عليه ، قد تغيرت بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة ، بحيث يمكننا القول باطمئنان ، ان تغيرا جماليا وفنيا قد حدث ، وان هناك اشارات تقول ان عهدا جديدا ومتميزا للأسلوب قد بدأ .

يحدث هذا ، في الرواية ، بين حين آخر ، كجزء من عملية استمرار التيار الروائي وتطوره . وهكذا ، فان الجدل الحالي حول الرواية ، برغم قوته ، فانه ليس أصيلا . فمعظم التساؤلات والمقولات المطروقة الآن ، تعود في الأصل الى نشأة الرواية كشكل في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حين نمت وتطورت كنوع متميز ومؤسسة اجتماعية محترمة ذات معنى . هذه التساؤلات تتعلق بظواهر محورية نشأت منذ زمن ، بين ميل الرواية ونزعتها الطبيعية نحو الواقعية والتوثيق الاجتماعي وعلاقتها بالأحداث والحركات التاريخية ، وبين ميلها نحو تغير الشكل ، وطبيعة الخيال ، والارتداد لفحص ذاتها الروائية . وقد اشتهرت الرواية ، دائما ، بشيئين :

أولهما ساذج نسبيا ، وهي أنها وسيلة للتعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الاجتماعي بلغة أدبية نتكلمها ونكتبها ، والثاني بكونها ابتكارا لفظيا معقدا ، يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب ، وتجربة صنع قواعد للتجربة ، وحيرة خلق احساس بالحقيقة من الزيف .

وقد تنافست الشهران ، وتعاشرتا معا ، وساعدتا على جعل الرواية

بالشكل المتميز التي هي عليه : شكل منغمس في التاريخ ، مهتم بجدته
بالاحتجاج ، مع ميل رئيسي لمساءلة الذات ومراجعتها بين حين وآخر .

وقد كان جانب من هذا المفهوم ، يسود في فترة ما وينوه به ، بينما
يسود الجانب الآخر في فترة أخرى ، لكن عملية التذبذب هذه أصبحت
أكثر حدة في قرننا الحالي ، ويمكننا أن نحدد فترتين كمفتاحين لهذه
العملية في العصر الحديث : بداية القرن ، ومنذ انتهاء الحرب العالمية
الثانية .

وقد كتب هنري جيمس في كتابه « مستقبل الرواية ١٨٩٩ » ،
يقول : « لقد وصلت الرواية الى وعى ذاتها متأخرة ، ولكنها بذلت كل ما في
جهدتها منذ ذلك الحين لتعويض الغرض الضائعة » . ولقد رأى جيمس
أن هناك شقا ينمو بين الوظائف الشعبية للرواية وبين وظيفتها الفنية ،
وأحس بتغيرات كبيرة ، ستعطي الفرصة للرواية كي تصبح أكثر تمتيلا
لذاتها . وقد حدث بالفعل ، في السنوات التالية وحتى عشرينات هذا
القرن إعادة نظر كبيرة للرواية ، أسميناها : الحدائة . وقد كان ذلك
ادراكا ، بشكل ما ، للامكانية الشعرية والرمزية للعمل الروائي ، ولكنه
كان أيضا نوعا من المأساة . فالروائي الحديث قد فقد شيئا ما من ايمان
القرن التاسع عشر بالواقعية ، من التسلسل والتتابع المنطقي للعمل
الروائي ، من التطور الطبيعي للعلاقة بين الأفراد وبين تقدمهم الاجتماعي
والأخلاقي ، وهكذا ، في عالم أصبحت فيه هذه العلاقات الأساسية وقتية ،
فقد اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية
للخيال الروائي ، ولكن تعقيدات وقلق الوعي الابداعي ، وزاوية الرؤية
ووجهة النظر وقواعد تقديم العمل الروائي ، وغاصت عميقا في فيضان
الوعي الفردي والجماعي ، ببنااته المتغير للعلاقات ، وزمنه المتبدل ، كما
نظرت الى عالم خارجي أقل صلابة وواقعية ، الى تاريخ فوضوي ، ونظام
اجتماعي مضطرب ، ولذا ركزت ونزهت بالعلاقات الغامضة للحياة
الداخلية والخارجية . وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة ، وعلم
نفس جديد ، واقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر المختلفة التي
تصوغ احساسنا بالتجربة وبالواقع .

ان الرواية بهذا المعنى ، تصبح بالنسبة لهنري جيمس ولكنير من
الروائيين ، الشكل الرئيسي الحديث ، كلما اهتمت أكثر بقلق عملية
الخلق ، ومشاكل الكتابة الروائية في عالم كهذا .

وكانت الرواية ما أن تموت حتى تولد من جديد ، وما كانت نحتاجه ،
كما أكد جيمس ، هو نوعا جديدا من الخيال الشعري ، وفهما جديدا لطريقة

تنفيذ هذا الخيال روائيا . وقد كان هذا في البداية ، مشكلة الروائيين وقضيتهم بالدرجة الأكبر ، وقد حاول جيمس أن يقدم الكثير بنفسه في هذا المجال وذلك في مقدماته العظيمة لرواياته وفي مقالاته ، ولم يحدث الا بعد الحرب العالمية الثانية أن بدأ النقد يمنح الرواية الأهمية والمركزية التي دعا اليها جيمس . ومنذ ذلك الحين وحتى الآن بدت الرواية فعلا ، وكأنها أصبحت المثل الأدبي الأعلى في مجال النقد ، مزيجة القصيدة والى مدى أقل المسرحية كنموذج للتجربة الأدبية .

بدا ، في ذلك الوقت ، ان كثيرا من زخم الحركة الحديثة قد استنفد، فشهدت سنوات ما بعد الحرب احياء الرواية الواقعية والليبرالية، والكتاب الذين ظهوروا بعد ١٩٤٥ هم روائيونا المعبرون عنا ، وبالتالي فان تطورهم مرتبط بتطورنا وبتاريخنا المعاصر بدرجة كبيرة . وأبدت الرواية في هذا التاريخ كل المؤشرات التي تؤكد امكاناتها الواقعية ، واهتمامها الأخلاقي والاجتماعي واحساسها بالحياة كتطور وتقدم الى الأفضل ، ولقد استوعبت دروس كبار الروائيين أمثال ديستوفيسكي وتوماس مان وجيمس جويس ومارسيل بروست وروبرت موزيل وكافكا وفوكنر وفرجينيا وولف وغيرهم ، لكنها استوعبت وهضمت وتمثلت ثانية على شكل روايات ذات روح واقعية نسبية ، وظل السؤال المعرفي والفني غائما لم يجر التأكيد عليه بشكل قوى ، كانت الرواية هي كتاب الحياة وجوهر التجربة . ولكن ما أن بدأت تنتعش الآمال التاريخية والتحررية للخمسينات والستينات حتى بدأ المزاج يتغير ثانية . وبدأ التساؤل المعرفي والشكلي يفرضان نفسيهما على الرواية ، وبدأت طريقة كثير من روائيين بعد الحرب تتغير ، وأصبحت بعض المقومات الأساسية للحدثة ذات معنى مرة ثانية ، خاصة الميل نحو السخرية ، والاصرار على أنه الفن تزيف ، والتركيز على الأبعاد السريالية والأسطورية . وتأكدت ثانية قابلية التاريخ للتشويه والتزييف ، وادرك الروائي المشكلة التي تعترضه في خلق الشخصية القوية الصلبة ، في عالم تتعرض فيه الانسانية للتهديد ، ويحتاج المرء لمعونة الكثيرين ليقوم بدوره ، كما لاقت فكرة الرواية الواقعية تحديا كبيرا، وقام بعض الكتاب الواعين بذاتهم ، بتطوير الصفة المرجعية للرواية بشكل منظم ، فاستخدموا صيغة الريبورتاج (التحقيق الصحفي) والتوثيق والأسلوب الصحفي ، كما في الروايات غير الخيالية ، كما قام البعض بالتأكيد على البعد الواحد للشخصية ، وتسطبح الحكمة بتقليد أشكال القص الشعبي ، أو ابتداء القصة الفنية الخالصة ذات المعيار الشكلي (Technetronic) ، أو الاصرار على كتابة نص وهمي مراوغ ، بتوظيف راو مهيمن يؤكد حقيقة قصته ، سواء أكان مختفيا وراء النص ، أم يظهر

بين حين وآخر في تخف واضح كلاعب أو متعهد أو وكيل أعمال ، عارضا الكذبة التي ابتدعها ، والخيال الذي عرضه .

على كل حال ، فإن المحور الواقعي للرواية مال الى الاختفاء ، وفقد النص الثابت ثباته ، ودعى القارئ لقراءة الرواية بطرق روائية . ولقد بدأ ظهور هذه التطورات على نطاق العالم ، وبنفس ايقاعها المشوش ، حتى في انجلترا ، حيث كان التراث الواقعي الليبرالي راسخا بشكل واضح ، فإن عواقب هذا التغير كانت صارخة .

وفي الواقع ، فإن المرء يلاحظ في هذه الفترة ، افتنانا متزايدا بفكرة الرواية ، عند الروائيين والنقاد على السواء ، وهذا أحد أسباب زيادة الجدل حولها . ففي النقد - كما سبق أن أشرت - كانت الرواية قد تخلصت من المفهوم الذي كان سائدا بأنها شكل أدبي حقير ومدع ، وبدأت تلقى اهتماما كبيرا ، فانتشرت الكتابات حول نظرية وتاريخ الرواية ، والسرد الروائي ، وفي الأربعينات والخمسينات من هذا القرن . بدأت الدراسات الجديدة تظهر بالفعل ، فقرأنا كتاب « التراث العظيم » من تأليف F.R. leavis سنة ١٩٤٨ ، وكتاب نشأة الرواية من تأليف Ian Watt سنة ١٩٥٧ ، وتوازي ذلك مع اهتمام الروائيين المعاصرين بالواقعية والمنبع الأخلاقي للخيال . وبعد ظهور دراسة « مارك شورر » Mark Schorer التي جعل عنوانها « التكنيك كإكتشاف » بدأ نقاد كثيرون يتساءلون حول فكرة أن الرواية تتكون أساسا من الحكمة والشخصية والوصف ، وأدركوا أنها تتكون أيضا من البناء والتركيب ، والقالب والشكل . ورأوا أنها ليست نقدا واحتجاجا على الحياة فقط ، بل تصنع الحياة ، وأنها خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الأنحيلة الأخرى التي نبتدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة ما لنبيين الواقع .

وظهرت في الستينات دراسات مهمة من هذا النوع - مثل كتاب « بلاغة الرواية » من تأليف Wayne Booth سنة ٦١ ، وكتاب « لغة الرواية » من تأليف David lodge سنة ٦٦ ، وكتاب « طبيعة السرد الروائي » من تأليف Robert scholes and Robert Kellogg سنة ١٩٦٧ - وتزايدت الدراسات التي تناولت أساليب ورموز السرد ، متخذة من الرواية مثلا لوعي الذات في التجربة ، ولعل أوضح مثال على ذلك كتاب « فرانك كيرمود Frank Kermode « الاحساس بالنهاية » سنة ١٩٦٧ ، وسيجد القارئ المهتم قائمة بهذه الكتب في آخر الكتاب .

وبدأ النقاد يطبقون بشكل متزايد التراث الأدبي للبنوية والشكلية بالاضافة الى التكنيك الواعي للتحليل الماركسي ، بحيث أصبح الآن جزء

كبير من التبظير ، يرى فى الرواية ظاهرة سردية فرضت نفسها على الحياة الثقافية . وقد أثرت هذه الأفكار على ما يكتبه الروائيون المعاصرون بشكل واضح وان لم يتفاعلوا معها تماما ، فمن المهم أن نتذكر أن واجبات وأهداف النقاد تختلف كثيرا عن أهداف الروائيين . فعمل الناقد هو استكشاف تاريخ هذا الشكل الأدبى ، وطبيعة وجوده الثقافى فى الساحة الأدبية ، وإشارات ورموز وإرهاصات العملية الإبداعية . بينما مهمة الروائى وهدفه أن يكون مواطنا ذا خبرة وتجربة وصاحب أسلوب متميز فى عالم لا يتحقق بالنسبة له الا اذا أصبح كذلك ، وعليه أن يبتكر كتابا عن عالم يراه ولم تتحدد ملامحه بعد ، وهو يفعل ذلك باتباع التقاليد الروائية أحيانا وبما يناقضها أحيانا أخرى ، هو يكرر ما سبق ولكن أيضا يصوغ شكلا جديدا ، وهو يجرب خيارات عدة فى فترة تاريخية وثقافية معينة ، ويظل يحاول ، ليستقطر طريقة جديدة أصيلة ، شخصية ومتميزة .

وهذا هو السبب - برغم الجدل المتباين والتوجه نحو القول بأننا نعيش فترة اسلوبية ما - فى أننا نجد صعوبة فى تقديم تعريف شبه تاريخى لما يحدث . هناك محاولات كما فى بعض الدراسات التى نقدمها هنا ، كما أن هناك كتابا مثل « وليم جاس » و « روبرت سكول » و « ريموند فيدرمان » زدونا باصطلاحات تصف طبيعة الرواية التجريبية المعاصرة ، مثل اصطلاح « الرواية الشارحة Meta fiction » وهى الرواية التى تستوعب كل المنظور النقدى المعاصر فى العملية الروائية ذاتها ، أو اصطلاح الرواية فوق الواقعية Suifiction وهى الرواية التى نحاول استطلاع امكانات الخيال ، وتتحدى التقاليد التى تحكمها ، ونجدد ايماننا بخيال الانسان وليس برؤيته المشوهة للواقع ، كما تكشف عن لا معقولية الانسان أكثر مما تكشف عن معقوليته .

بينما اترح نفاذ آخرون مثل ليسلى فيدلر وايهاب حسن وغيرهما كيانا اسلوبيا أكبر أطلق عليه « ما بعد الحداثة » Post modernism يأملون من خلاله تحديد أو توصيف الوضع الثقافى المعاصر . وما يقترحه هؤلاء النقاد هو أننا نحتاج اليوم الى مصطاح نقدى جديد وتطبيق نقدى مختلف كى نتجاوب مع الرواية المعاصرة ، لأن الحداثة تتطلب انزياح وتحلل المفردات التراثية للنقد الروائى حتى يمكن فهمها تماما .

وهذه ، فى الواقع ، خطوات مهمة نحو الفهم ، ولكنها تسيطر على محاولة توثيق وإثبات أصالة جزء معين من اتجاه أكبر ، فهناك جدل عالمى واسع ، يضع مهمة الرواية تحت التساؤل ، وهناك ظواهر عديدة تشمل الذهن : مثلا الحالة الأولية للخيال الروائى ، وماهية دور السرد ، ومشاكل

الراوي المختلفة وسلطته المزعومة على النص ، ثم علاقة البنى التحيلية للنص الروائي بالأنواع الأخرى من بنى الكتابة النثرية ، كالكتابة التاريخية ، أو كتابة السير الذاتية ، أو الريبورتاج الصحفي ، والاعتراقات ، تساؤلات حول الرواية التي بلاغية ، أو النص المكتفى بذاته دون الاصرار على معناه ، حول معنى العالم ليس بوصفه مبنيا على السببية ولكن على التجريبية ، حول المحاكاة والمحاكاة التهكمية ، وتشابك الأساليب وطرق القص المختلفة ، حول قوة الحكمة ومن يقوم بها ، حول الإغراء أو الاكراه في طريقة انهاء عمل ما ، حول تهديد نظام وتصميم العمل أو امكانية تنفيذه ، حول السؤال اذا كانت الرواية تحمل قوة لاستقطار معنى أو أنها ببساطة تقييم منطقي بالمصادفة ، انه ليس نقاسا أحاديا ، بل انه كما في كثير من الأنظمة الأساوبية ، فان المامح الأساسي ليس في النهاية هو تفرد الاسلوب ، ولكن في الطريقة التي تتواصل وتترابط بها عادات الكتابة المختلفة ، المنبثقة من احتياجات ومشاكل مختلفة جدا ، وسط الكتاب صناع الروايات .

ولذا ، فعند اختيارنا لهذه الدراسات ، حاولت أن أوحى لنفسي بأن هناك نقاشا ، حول ما يشبه مرحلة من مراحل تطور الاسلوب ، وأن هذا الجدل جاد جدا ، ويشمل العالم كله ، ويتخذ مظاهر شتى . ان المشهد الجمالي في الرواية اليوم يتراوح في مجال واسع ، يمتد من روايات بورجيس Borges المستغرقة في حالة من أعمال الخيال والعلاقة بين نظام العقل وبين أنظمة الكون ، الى روايات نابوكوف Nabokov ذات الابتكارات الهائلة من العوالم الخيالية التي برغم بعدها عن الواقعية ، وانفصالها عن لغتها الأصلية ، ورؤيتها من خلال المرايا والوميض ، فانها تحمل لمحات رائعة من الكشف والبوح الرمزي ، الى روايات صمويل بيكيت Samuel Beckett بلغتها المقتصدة بتقليصه الفلسفي لها على قدر تحديد المعنى فقط . ويتراوح من الأثر الباقي للشخصيات الكوميديّة التي ابتدعها توماس بنشون Thomas Pynchon أو وليام جاديس William Gaddis والفارقة في مستنقعات كون تكنولوجي ، مصوغة في حركات اثر حركات ، ومع ذلك تجرب مقاييس التحول الداخلي ، الى الإنتحاء الغريب للشعور الذي يحل محل الشخصية في عالم غير مجسد بصفات انسانية عند آلان روب جريبه وناتالي ساروت ، الى شخصيات ابريس ميردوخ Iris Murdoch العارضة غير محددة المعالم ، التي اكتشفت في رقصات الحب والقوة تعريفا معنيا للذات ، ويمتد هذا المشهد الجمالي من عوالم ايتالو كالفينو Italo Calvino الخيالية والأسطورية التي ابتدعها من اللعبة التركيبية التي بلعبها مع تاريخ قصة ما ، عبر تحديث جون بارث John Barth في سرده

الوفير الموروث من طرق السرد القديمة فى الأساطير اليونانية وألف ليلة
وليلة ، الى الشذرات النثرية لدونالد بارثلم Donald Barthelm
نلك الفتات من القصص التى تدور فى عوالمها الناقصة ، مرورا بالمحاكاة
الساخرة عند ريموند كورنو Raymond Queneau التى حولت الكتابة الى
نص يتضاعف الى ما لا نهاية ، والتقليد الراقى لأنجوس ويلسون
Angus Wilson وسرده متعدد الأصوات ، ومعارضة جون فاولز John
Fowles لواقعية القرن التاسع عشر بممارسة كاتب يعرف أنه صاحب
اسلوب معاصر ، لرولان بارت وألان روب جرييه ، ويشتمل هذا المشهد
على طريقة وليم بوروز William Burroughs فى الانشاء عن طريق
« القص واللزق » ، وعلى الخيالات المكثفة لجون هوكس John Hawkes
وعلى صيحة الاعتراف المتفسخة فى الروايات الأخيرة لفيليب روث Philip
Roth ، حتى يصل الى روايات نورمان ميلر Norman Mailer
النفسية التاريخية التى تعرض وعى الانسان المعاصر .

ان الرواية المعاصرة عالم رحب ، من مواطنيه البارزين كتاب مثل
جنتر جراس ، ماكس فريش ، سول بيلو ، برنارد مالامود ، ريتشارد
برونيجان ، روبرت كوفر ، كيرت فونيجت ، موريل سبارك ، دوريس
ليسنج ، ب . اس . جونسون ، كلود سيمون ، ميشيل بوتور ، وفيليب
سوليزر وغيرهم كثيرون . ومن الأفضل أن ننظر اليهم نظرة مقارنة حتى
يمكن فحص العلاقات بشكل أدق ، ولعل جزءا من المشكلة كما لاحظ جون
فلتشر فى كتابه « كلود سيمون والرواية الآن سنة ١٩٧٥ » ، هو أن
الجدل الدائر قد حصر فى أكثر الكتاب علوا فى الصوت ، بينما العمل
الفعلى الصعب هو النظر الى الكتاب المجددين والبحث عن العلاقة
ذات المعنى التى تربط بينهم - وضرب مثلا لذلك بالن جنسبرج
وموريل سبارك - نحن نعيش فى عصر فيه الاسلوب أكثر من أن يكون
محليا ، حيث الضغوط التاريخية المتشابهة تصنع الشكل الروائى فى
بلدان كثيرة . والهدف من الدراسات التى نقدمها هنا هو أن ننظر الى
هذه القضية بنظرة عالمية شمولية ، وهناك هدف آخر أيضا ، هو أن نؤكد
على شىء غير مدرك بدرجة كافية ، وهو أن الرواية الانجليزية المعاصرة
منورطة بشكل أساسى ، ولعبت دورا مهما ومباشرا فى هذا التطور
الاسلوبى الكبير .

التغيرات الاسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة ، حدثت ، في الواقع ، في عدد من البلدان المختلفة ، وهذا يعني أنها حدثت ، حتما ، داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي ، نشأت من تواريخ مفترضة للرواية ، لها أفكار مختلفة ووجهات نظر مختلفة للانسان . وهناك عناصر عامة يمكن تمييزها ، نستطيع أن نستنتج منها صيغة معاصرة لما يحدث في الرواية : ألقدها أن كثيرا من الروائيين اليوم لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة التي حققتها الانجازات الروائية في تاريخها السابق ، وسعوا الى اعادة خلق وتجريب أشكال جديدة عبر التساؤل حول الأساسيات . فالقواعد التي قامت عليها الرواية في السابق جاءت من مصدرين أساسيين: الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية ، متمثلة في خطاب يعتمد على « الحكمة » و « الشخصية » . والآخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل هذا القرن التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي ، متمثلة في اعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة في الخلق الروائي . وكثير من الكتاب المعاصرين يعتبرون هذه الجماليات الآن ، قديمة وتاريخية ، وفي عالم تتغير فيه العلاقات الانسانية والمعرفية ، ويزداد التقدم العلمي ، ويشوه التاريخ ، ويعلو الحس الفردي ، ويتوه الهدف الانساني ، فقد حاول الروائيون اعادة تعريف الفعل الروائي وتحديد بطرق مختلفة . احدى العلامات المميزة لهذا التغيير هو الابتعاد عن مرجعية الرواية والاستناد الى الماضي وكذلك الابتعاد عن الشكلية الملحمية الجديدة والشمول التجريبي . وأدى ذلك الى نتيجتين واضحتين ، احدهما ميل الرواية للانسحاب من طريقة الانشاء المرجعي ، وعن الواقعية ، والابتعاد عن التنظيم المخطط للشكل ، وتخطيط وجهات النظر ، وأنساق الوعي المتشابه . والاتجاه نحو تقديم المساحة المعجمية لمفردات النص نفسه : نص من انتاج وعي مؤلفه ، مشروط ومحكوم ليس بالشخصيات أو بأبعاد مخططة مسبقا ، ولا بأنساق من القيم والتعاطف ، ولكن بايقاع الانشاء نفسه . بحيث يصبح النص حدثا مكتفيا بذاته . والنتيجة الثانية هي الافتتان بالعملية الروائية كحاكاة تهكمية للشكل - بحيث أصبح شبيها ببنية اللعبة يمكن أن تقوم بها بالابدال والتبديل - ورأينا الكاتبة والشخصية والحبكة والقارئ قد أصبحوا جزءا من موضوع الرواية ، وأصبح الخيار الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة . سواء أكان أم لم يكن لها معنى ، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية .

وبناء على التقليد الروائي المعاصر الذي نتناوله ، يمكننا أن نؤكد على بعض ملامح المشهد الروائي . فالرواية الفرنسية الجديدة ، كما أشار

رولان بارت Roland Barthes نلعب اللغة فيها دورها المعجمي متقدمة على عناصر معينة في النص الروائي ، وعلى وجهات نظر معينة أو أهداف معينة من الوصف ، بحيث تتجاوز هذه العناصر أو وجهات النظر أو الأهداف وظيفتها الواضحة ، مما يتطلب إعادة تعريف مجال الاصطلاح الأدبي . والرواية الأمريكية المعاصرة . وهي أقل احتراما للمصادفة الروائية والتغيرات العارضة ، تميل الى الكوميديا العبثية أكثر من ميلها الى الفلسفة العبثية كما يرى بيلو في دراسته في هذا الكتاب ، فهي - أي الرواية الأمريكية ، تؤكد على الفطرية والقدرة على التخيل كشرط روائي ، وهكذا فان عملية السرد تقدم الينا بشروط مسبقة ، ومع ذلك فهناك نشابه ، في نواح معينة ، بين الرواية الأمريكية المعاصرة ولنقل روايات نابوكوف وجون بارت رجيرسي كوسينسكي Jerzy Kosinski وبين الرواية الفرنسية الجديدة ، كأسبقية بعض وجهات النظر ، أو عملية التراكم النصي كظاهرة تنال الأولوية دون نظام بالضرورة ، ، وإذا كان وراءها نظام ما ، فقد يشار اليه . وهناك رواثيون آخرون ، في كل من أمريكا (كنورمان ميلر ، وكيرت فونيجت وترومان كابوت) وفي ألمانيا (جنتر جراس والفرد أنديرش وهاينرش بول) أكدوا على أركان الرواية المرجعية في الأعمال الروائية التي نسميها بالريپورتاج أو الأعمال غير الخيالية ، وقد يبدو هذا كفرع من الواقعية ، لكنه يعتمد على مدى تفاعل الموقف الواقعي أو التاريخي مع عملية الخلق الروائي ، وهكذا يصبح التاريخ أو الواقع ، مرة ثانية ، حادثا طارئا بنى بفعل سردي مختار ، كما يتضح بشكل واضح في رواية « فونيجت » المذبح رقم 5 Slaughter hour . وإذا كان ديفيد لودج David Lodge على حق في دراسته التي تقدمها هنا « الروائي في مفترق الطرق » ، فان هناك اليوم طرقا روائية تقود الى اتجاهات مختلفة بعيدة عن الواقعية ، أحدها نحو الخيال والفانتازيا وآخر نحو التوثيق ، ويبدو أن هذه الطرق تلتقى بعد ذلك في نقطة ما ، فروايات التحقيق الصحفي أو الروايات الخيالية أو كثيية المظهر لغويا ، تشترك جميعا في التطلع بفضول نحو الواقع ، وبافتتان داخلي في طرق الوصول اليه ، ذلك الافتتان الذي يميل للابتعاد عن أو السخرية من التقاليد الروائية القديمة .

نخرج من كل هذا بأن التطورات الجديدة في الرواية جاءت من مصدرين أساسيين : من فرنسا حيث بدأ الحديث عن رواية جديدة منذ ١٩٥٣ تقريبا ، ومن الولايات المتحدة الأمريكية حيث نمت بوضوح ، في نهاية الخمسينات ، حالة من الافتتان بالتخيل ، تكثفت وازدادت في الستينات ، وساهم في ذلك أيضا بعض التطورات في ألمانيا وإيطاليا ، ولكن اعتبرت الرواية الانجليزية اجمالا ، اقليسية ومعزولة تماما عن هذه

الاتجاهات الجديدة التي لم تمسها بقليل أو كثير * وهذه - فيما أعتقد ،
وجهة نظر تاريخية مضللة * فالتطورات الروائية الجديدة ساهمت في
نشكيلها تطورات سابقة للتقاليد الروائية في بلدان عديدة * فالرواية
الفرنسية الجديدة تواجدت بعمق ضمن الاعتقاد القائل بأنها لم تتغير
كثيرا منذ فلوير ، وما التطورات الجديدة التي أكد عليها ألان روب جرييه ،
وناتالي ساروت ، على سبيل المثال ، الا نتيجة طبيعية ومنطقية لكاتب
تمرس على التراث والتقاليد الروائية لجيمس جويس وفرجينيا وولف
وجرترود شتاين * في أمريكا فان طريقة كتابة الرواية في الماضي ، تأثرت
بعمق بالتواصل الملحوظ للطبيعية في الكتابة الأمريكية ، التي حافظت
على بقائها بقوة أكبر مما حدث في الأقطار الأوروبية * عدا روسيا ، وأصبح
هذا الموضوع قضية مطروحة للتساؤل في فترة ما بعد الحرب * وفي
انجلترا ، فان الأثر الملحوظ للكتابة الحدائية في عشرينات وثلاثينات
القرن ، ساعد في استعادة الأحياء الليبرالي الروائي في الخمسينات ، في
فترة بدا فيها أن التجريبية قد استهلكت نفسها في مدرسة بلومزبري
العصرية Bloomsbury ، ويبدو الآن من الأهمية أن نؤكد على أن كثيرا من
الروائيين الانجليز في الخمسينات لم يكونوا ضد التجريب ، بل الأكثر
من ذلك فان النقاد الذين قرءوا أعمالهم ، اعتبروهم من التجريبيين رغم كل
شئ *

ومع ذلك ، فان نوعا ما من الأصولية التي لا يمكن الاعتماد عليها ،
بدت تنمو حول شخصية الرواية الانجليزية بعد الحرب * ولذا يتضح
معنى ما قاله ريموند فينرمان في مجموعة مقالاته المفيدة والمثيرة « الرواية
فوق الواقعية - الرواية اليوم وغدا سنة ١٩٧٥ » التي يستكشف من خلالها
الرواية الجديدة التي تعرض « خيالية الواقع » وتزيل كل الحدود * بين
الحقيقي والتمثيل ، بين الوعي واللاوعي ، بين الماضي والحاضر * معتمدا
على محور أساسي من الروايات الأمريكية والفرنسية مع الاستشهاد قليلا
بالكتابات الألمانية والاطالية دون الرجوع الى الرواية الانجليزية * وهذا
يتساق مع ما هو سائد الآن * ولكني أعتقد أنها وجهة نظر خاطئة
ومضللة * فمعظم ما صدر من كتب حول الرواية الانجليزية بعد الحرب
الثانية ، كتبها نقاد أمريكيون ، وهي فكرة محزنة أن نرفض رعاية كتابنا
المهمين نقديا * وكل هؤلاء النقاد تقريبا : فردريك كارل في كتابه : دليل
القارئ الى الأدب الانجليزي المعاصر سنة ١٩٥٩ وأضاف له وصدرت منه
طبعة ثانية سنة ١٩٦٣ ، وجيمس جندن في كتابه : « الرواية الانجليزية
بعد الحرب : علامات ومواقف جديدة » سنة ١٩٦٢ ، وروبن رابينوفتش
في كتابه « رد الفعل ضد التجريب في الرواية الانجليزية سنة ١٩٦٧ » ،
حددوا ماهية الرواية الانجليزية المعاصرة من خلال اختيارهم لبعض المؤلفين

دون البعض الآخر ، ومن خلال نقدهم الواقعي ، متجاهلين قسما كبيرا ومهما من تطور الرواية الانجليزية . وهذا يعكس جزئيا طبيعة الفترة التي كتبت فيها هذه الكتب . ويعكس أيضا الرغبة في قراءة الرواية الانجليزية كرواية اجتماعية كطريقة لتفسير الثقافة الانجليزية المعاصرة . ومع ذلك فان دراسة أحدث وأكثر حساسية وحذا لبرنارد برجونزي « حالة الرواية ١٩٧٠ » ساعدت في تعقيد الصورة ، فهو يقول ان الرواية الانجليزية لم تعد رواية ، وأنها حكايات مفرحة يمكن التنبؤ بها ، كما أشار الى أن الروائيين الانجليز قد احتفظوا بالأيديولوجية التحررية فترة أطول ، وتجنبوا أقصى درجات التجريب الأدبي ، مع القيام باثارة تجريبية مهمة في مكان آخر .

هناك بعض العدل في هذا ، وهناك أيضا بعض التحريف الخطير . لقد كان مزاج النقاد في الخمسينات أن يجمعوا معا كتابا مختلفين مثل كنجزلى أميس ، وجون وين ، وجون برين ، وديفيد ستوري ، وأنجوس ديلسون ، وايريس ميردوخ ، ويطلقون عليهم « الشباب الغاضب » أو كتاب الواقعية الاشتراكية ، ولكن ذلك كان بعيدا عن الحقيقة ، وأضاع كليا المعنى الحقيقي لمسيرة نجاح عدد منهم .

وإذا كنا نلاحظ في الرواية الانجليزية المعاصرة اصرارا ما على الرواية الليبرالية ، ومحاولة لتثبيت فكرة الشخصية ، واستعادة عناصر القص الواقعي . فقد تم ذلك في سياق مناخ تجريبي قلق ، ونمو لفضول عملي عميق ، وسط بعض من أهم الروائيين حول المقومات الأساسية للرواية الخيالية ، من بين هؤلاء أنجوس ويلسون ، ديفيد ستوري ، ب . اس . جونسون وجون فاولز ، ايريس ميردوخ وموريل سبارك ، كل منهم تساءل وفكر كثيرا عن قيمة الواقعية ، وعلاقة الكاتب بالنص ، وحتمية الحكمة وجوهر الشخصية ، وارهاق ومشقة الشكل ونهايات العمل الأدبي . لقد نالت روايات أنجوس ويلسون الأولى ، الاعجاب لنظرتها البانورامية للحياة الانجليزية والمواقف الانجلوسكسونية ، وقد اعتنت هذه الروايات بتعقد نسيج المجتمع ، والنمو الأخلاقي للأفراد ، ومأساة القيم التحررية ، ولكنها أيضا حارت وتساءلت كثيرا حول مكانة النص ، وطبيعة الخيال الأدبي ، وميل الفن نحو الاحباط والتزييف . وحين طفت هذه المشاغل على السطح بشكل قوى في رواية « ليست قضية مضحكة » سنة ١٩٦٧ وهي رواية بانورامية حول الحياة الانجليزية من سنة ١٩١٢ - ١٩٥٠ لم تقدم بشكل واقعي ، ولكن من خلال المرايا المشوهة لمعارضة كتاب آخرين والمحاكاة التهكمية لأعمالهم ، وذلك من خلال تقليد الشخصيات ، والتساؤل

المتواصل حول جوهر الشخصية الثابت ، ولقد حار كثير من القراء من هذا العمل ، مع أنه منسجم تماما مع تطور أدب مؤلفه . كذلك فإن رواية ايريس ميردوخ « تحت الشبكة سنة ١٩٥٤ » قرئت عند طباعتها بطريقة خاطئة حين اعتبرت أحد أعمال الشباب الغاضب ، ولقد كانت ، فى الواقع متأثرة بسارتر وبيكيت وريموند كينو ، وهم الذين أهدت اليهم العمل ، ولم تكن الرواية تدور حول شاب يشعر بالاغتراب ، ولكنها كانت بحثا فى طبيعة اللغة والفن ، وفى التزييف الذى تقوم به عند تسمية الأشياء ، فى العلاقة بين القارىء والهندسة الروائية ، فى وظيفة الحب والصمت . لقد طرحت فى روايتها ، تيمات معقدة جدا فى سيرة الأدب بحيث أصبحت ، بقدم الستينات ، أسطورية أكثر منها واقعية ، ولقد اعترف روبرت سكولز بأن ايريس ميردوخ واحدة من صناع الرواية الخيالية الأسطورية المعاصرة ، وأن التساؤلات حول الشكل وواقعية الشخصية ، تلعب دورا مركزيا فى أعمالها .

وكثير من الثوابت الواقعية فى الخمسينات ، بدأت ، بقدم الستينات ، تتلاشى من الرواية الانجليزية لأسباب تشبه الى حد كبير تلك التى أثرت فى الروائيين فى البلدان الأخرى . وكما سبرت روايات انجوس ويلسون غور وسائل المعارضة والمحاكاة التهكمية ، وأصبحت ايريس ميردوخ تساؤلا أسطوريا حول مكانة وصفة الشخصية الروائية ، فإن أعمال موريل سبارك الوسطى تحولت الى تحليل مقتصد بارع ، لعلاقة الروائي بوكيله الأدبى ، أو لصراع على مقعد السائق ، أو لكشف وعرض قوة جذب النهايات ، وحق المؤلف أن يختار الحتمى منها ، بينما غاصت روايات ديفيد ستورى فى أعماق نفسية شديدة العمق ، وجرب كل من ب . س . جونسون وجون برجر السرد المشوه والمحرف ، وتفحص جون فاويز ساحرية الابداع وامكانية منح شخصياته الحرية الوجودية ليختاروا حيواتهم فيما وراء خياله المحبوك . وبالتأكيد ، نستطيع أن نميز بوضوح ، فى الرواية الانجليزية ، أكثر من ركاز الروايات الفرنسية والأمريكية ، محاولة لاستخلاص انسانية حديثة ، والدفاع عن فكره الشخصية ضد النص الرخو ، ولكن قدرا من الضغوط الحتمية ساعد على تقدم ورقى مزاج أو تنظيم تجريبي قوى آخر . يتضح كل هذا فى مقال ايريس ميردوخ « فى مواجهة الجذب سنة ٦١ » الذى يدافع عن الخلق الأدبى الحديث المعارض ضد الأعياب الشكل المجذبة والعبث المفرط ، ولكن المقال يؤكد أيضا من موقف ما بعد الوجودية ، بأننا لسنا أحرارا فى اختيارنا ولسنا معزولين فى هذا العالم ، واننا نعيش فى كون هو نفسه عارض وطارىء وبالتالى وحشى ومجهول ، نلتمس النظام فيه من خلال الفهم والحب ، وهو ما يجب أن يعنى به الروائي ، وعلى العموم ، فبرغم التوجه

الواقعي لكثير ممن يكتبون عن الأدب المعاصر في إنجلترا ، مما أدى إلى جعل الجدل حول الخيال معدودا ، فإن تجريبية الرواية الانجليزية قد تأكدت على أيدي الروائيين الانجليز ، وازدادت بشكل ملحوظ في أواخر الستينات وأوائل السبعينات .

والمهم ، اذن ، أن هذه التطورات الروائية ، المنظور اليها ضمن سياق شكل روائي يتطور ويتغير بطريقة ذات معنى ، وإن كان بطرق ودرجات مختلفة في أقطار متنوعة ، هي الدافع للقيام بهذه المختارات . « افترض أن حركة الرواية ينبغي لها دائما أن تكون في اتجاه ما نعبه كواقع » هذا ما قاله أحد الروائيين الأمريكيين الحدائين ، رونالد سوكنيك Ronald Sukenick ، والذي عنون أحد كتبه ، « مستقطرا التناقض المناسب للوضع الروائي » موت الرواية وقصص أخرى سنة ١٩٦٦ « ان أشكالها مستهلكة ، ولقد استجاب الروائي لتيسار التجربة المتدفق ، ساحقا في طريقه كل ما يعوقه ، حتى لو كانت الرواية ذاتها » . والرواية الآن ، بمجالاتها المتغيرة والمحتملة ، من الوهمي إلى الواقعي ، من النص الخامد إلى النص الذي يكرس ذاته لبنيته وصيغته ، في حالة تخمر مثير تحت ذلك الزخم .

وإذا كان تنظيم الروائيين ، أولئك الذين في الصف الأمامي ، يبدو أحيانا أكبر وأكثر إثارة من بعض نتاجهم الروائي ، فتلك مخاطرة . لكن يظل التنظيم في النهاية حول شكل مركزي لتجربتنا الأدبية ، والعمل التطبيقي يظهر على صفحات الروايات ذاتها حيث يمكننا اختبارها والاستمتاع به أو العكس حسب الحالة .

مالكولم برادبري

فى مواجهة الجذب

مشهد جليل

ايريس مردوخ

الاتهامات التى أرغب فى توجيهها هنا تتعلق بالدرجة الأولى بالنسر وليس بالشعر ، بالرواية بالذات وليس بالدراما ، وهى مختصرة وبسيطة ومجردة وربما تكون محدودة الأفق ، ويجب ألا تفسر بأنها تتضمن أية وجهة نظر تتعلق « بوظيفة الكاتب » ، ان وظيفة الكاتب أن يكتب أفضل ما يستطيع . هذه الملاحظات تتعلق بخلفية الأدب المعاصر ، فى البلاد الديمقراطية عامة . وفى دول الرفاهية خاصة ، بمعنى أن هذه الملاحظات لا بد أن يهتم بها أى ناقد جاد .

نحن نعيش فى عصر علمى ، غير غيبى ، فقدت فيه العقائد والمبادئ وتعاليم الدين الكثير من قوتها . ولم نشف بعد من حربين عالميتين ونجربة هتلر . ونحن أيضا من ورث عصر التنوير والرومانسية والتقاليد الليبرالية . وهذه هى أسباب أزمئنا ، وملمعها الأساسى ، من وجهة نظرى ، أننا عشنا طويلا ونحن نحمل فكرة ضحلة ومهلهلة عن الشخصية الانسانية ، وسأشرح ما أعنيه حالا .

الفلسفة كالصحافة . وكتأهما دليل ومرآة لعصرها . فلنلق نظرة سريعة على الفلسفة الانجلوسكسونية والفلسفة الفرنسية لنرى ما هى الصورة التى نستخلصها للشخصية الانسانية من هاتين الفلسفتين العقليتين . بالنسبة للفلسفة الانجلو سكسونية ، فان المؤثر الأكبر والأعمق عليها كانت فلسفة هيوم Hume وكانت Kant : وليس من الصعب أن نرى فى الادراك الذهنى الشخصى السائد أثر هذين المفكرين الكبيرين . هذا الادراك الذهنى يتكون من ربط السلوك المادى بوجهة نظر درامية تقول بأن الفرد هو ارادة منعزلة . وكل من الاثنين يعضد أحدهما الآخر . فمئذ هيوم ، ومرورا ببرتراند راسل وبمساعدة من المنطق الرياضى

والعلم ، اشتققنا فكرة أن الواقع ما هو الا كمية من ذرات مادية فى تحليله الأخير ، وأن أى خطاب ذى معنى لابد أن يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بفكرة ذلك الواقع الذى نتخيله . وقد صور هذا الموقف بشكل مختصر ورائع فتجنشتين Wittgenstein فى كتابه « مباحث فلسفية » . وقد تغير هذا المعنى قليلا فى الفلسفة المعاصرة ، خاصة فى أعمال جلبرت ريل Gilbert Ryle وأعمال فتجنشتين الأخيرة . فلقد هجر المعنى الذرى الذى قال به هيوم ، لمصلحة نموذج من التحليل الإدراكى (وهو جذاب فى مواقف كثيرة) الذى يؤكد على اعتماد المفاهيم البنيوية على اللغة العامة التى توطنها . هذا التحليل له نتائج مهمة على فلسفة العقل ، حيث يتولد عن هذا سلوك متغير أو مقيد . وبخطوط عريضة : فإن حياتى الداخلية ، بالنسبة لى وللآخرين ، توجد فقط من خلال مطابقتها للمفاهيم العامة ، مفاهيم يمكن اقامتها فقط على قواعد سلوك علمى .

هذا جانب واحد من الصورة ، الجانب الهيومى وما بعد هيوم . من ناحية أخرى فاننا نستنتج من كانت وهوبز وبنتم وجون ستيوارت مل صورة للفرد كارادة عقلية حرة . وبالتغاضى عن الخلفية الغيبية لكانت Kant فإن هذا الفرد يظهر كشخص وحيد (حتى بمفهوم كانت الخاص فهو وحيد بمعنى أنه لا يواجه بأخر مختلف بشكل حقيقى) وبإضافة بعض التفاؤل النفعى ، فإن هذا الشخص الوحيد يبدو قابلا للتعلم بشكل كبير ، وبإضافة بعض علم النفس الحديث فإنه يبدو قادرا على معرفة ذاته بطرق تتوافق مع العلم والفطرة السليمة ، وهكذا يكون لدينا الرجل الحديث كما يبدو فى كثير من كتابات علم الأخلاق الحديثة ، وأعتقد أنه كما يبدو فى الوعي العام بدرجة كبيرة أيضا .

نقابل ، مثلا ، صورة مهيبة لهذا الانسان فى كتاب ستيوارت هامبشير « الفعل والعقل » ، وهو انسان عقلى وحر تماما وان اختلفت درجات وعيه بذاته ، وهو ملك تصرفاته ومستول تماما عن أفعاله ، ولا شىء يفوقه فى ذلك ، لغته الأخلاقية هى دليله العملى ، وأداة اختياراته ، والمؤشر لكل ما يفضله ، وحياته الداخلية هى التى تقرر أفعاله واختياراته ومعتقداته ، فالعقيدة فعل تتحدد من خلال طريقة التعبير عنها ، ومناقشاته الأخلاقية مراجع لحقائق تجريبية تشد أزرها أحكامه ، والكلمة الوحيدة التى يحتاج إليها هى « خير أو صواب » ، الكلمة التى تعبر عن حكم ما ، عقلانيته تعبر عن نفسها فى وعيه بالحقائق سواء عن نفسه أو عن العالم ، وفضيلته الأساسية هى الاخلاص .

فاذا اتجهنا الى الفلسفة الفرنسية ، فاننا نرى الصورة ذاتها ، على الأقل فى الجانب الفلسفى الذى جذب خيال العامة ، وأعنى به فلسفة جان

بول سارتر . ومن الطريف ملاحظة كم هي هذه الصورة مشابهة للصورة الكانثية برغم كل ما يدين به سارتر لهيجل . ومرة ثانية يصور الانسان هنا كشخص منعزل تماما ويملك حرية مطلقة ، ولا يوجد واقع متسام ، ولا درجات للحرية . بل هناك كتلة من الرغبات النفسانية والعادات الاجتماعية والأهواء فى ناحية ، والارادة فى الناحية الأخرى . وهناك مسرحيات معينة ، شخصياتها أكثر هييجيلية ، قامت على الروح ، لكن عزلة الارادة استمرت ، ومن ثم الجزع والقلق ، ثم النكته الخاصة المعادية للبرجوازية فى فلسفة سارتر ، التى جعلتها مقبولة عند كثير من المنقذين : الصورة العادية التقليدية للشخصية ، والفضائل التى تقبع تحت الشك بسوء النية ، ومرة ثانية الفضيلة الوحيدة الحقيقية عند الفرد هى الاخلاص . وأعتقد أنه ليس مصادفة ، بالرغم من النقد الفلسفى أو غيره الذى وجه الى سارتر ، أن الصورة القوية التى رسمها للانسان مست خيالنا . ومن المنطقى أن يزعم النقاد الماركسيون أنه يقدم فى فلسفته جوهر نظرية الحرية الشخصية .

ويمكن الاشارة الى أن هناك نظريات ظاهراتية أخرى (دعك من الماركسية) حاولت أن تقوم بما فشل أن يقوم به سارتر ، وأن هناك فلاسفة مرموقين قدموا تصورا آخر للانسان . ومع ذلك ، فمن خلال معرفتى بالمشهد العام فانى أشك فى أن هذه الفلسفات قد قدمت تصورا للانسان مختلفا عما قدمته بشكل أساسى ، أو يستطيع أن ينافس به بقوة التخيل . ويمكن القول ان الفلسفة لا تستطيع أن تقدم مثل هذا الوصف ، وإن كنت غير متأكدة من ذلك ، وعلى العموم فليس هذا موضوع اهتمامنا هنا . ولكنى أعبر عن اقتناعى ، أنه فى العالم الليبرالى فإن الفلسفة فى الوقت الحاضر ، غير قادرة على أن تقدم لنا صورة كاملة وقوية أخرى عن الانسان . وأعود الآن الى انجلترا والتقاليد الانجلوسكسونية .

لقد انبثقت دولة الرفاهية ، بدرجة كبيرة ، نتيجة التفكير الاشتراكى والمسعى نحو الاشتراكية ، وبدا أنها تخوض صراعا معيناً الى نهايته ، وعند تلك النهاية حدث تراخ وتهاون فى الأساسيات . فلو قمنا بمقارنة اللغة التى كتب بها دستور حزب العمال الأصيل فى بدايته ، واللغة التى كتب بها بعد ذلك فسندجد فقرا فى التفكير وفى اللغة التى تبدو نمطية . فدولة الرفاهية هى ثمرة « التجريبية فى السياسة » . قدمت لنا مجموعة من الأهداف المرغوبة بشدة لكنها محدودة ، يمكن فهمها دون اصطلاحات نظرية ، وعند تتبعها ، والسماح لفكرتها أن تسيطر على الجانب الطبيعى النظرى الغالب فى مشهدنا السياسى ، فاننا نفقد نظرياتنا الى حد كبير . ان تصورنا الأساسى مازال صورة باهتة من المعادلة التى قالها ستيوارت مل :

السعادة تساوى الحرية تساوى الشخصية • لابد من تمرد ضد المذهب
النفعى ، لكن لأسباب كثيرة لم يقع هذا التمرد • فى سنة ١٩٠٥ رحب
مينارد كينز ورفاقه بفلسفة جى • اى • مور التى أعادت الاعتبار الى مفهوم
التجربة ، ولفتت الانتباه الى الحياة الداخلية للانسان بعيدا عن آليات العمل
ولكن « تجربة » مور كانت تصورا ضحلا جدا ، فالعصر العلمى ذو الأهداف
التجريبية البسيطة يفضل فلسفة أكثر سلوكية •

ما الذى فقدناه بسبب كل هذا ؟ وما الذى لم نحصل عليه أصلا
لقد عانينا فقداننا عاما للمفاهيم ، وقدنا مفرداتنا الأخلاقية والسياسية
ولم نعد نستخدم صورة أصيلة جماهيرية لفضائل الانسان والمجتمع
المتعددة. ، ولم نعد نرى الانسان فى مواجهة خلفية من القيم ، أو الوقائ
التى تتجاوزها • بل نصور الانسان كارادة شجاعة محضة ، محاطة بعالم
تجريبي مفهوم وسهل ، واستبدلنا فكرة الحقيقة الثابتة الصلبة ، بفكرة
سطحية عن الاخلاص • والذى لم نحصل عليه بالطبع هو نظرية متحررة
مقنعة للشخصية ، نظرية الانسان الحر المستقل والمرتبط بعالم غنى
ومعقد ، عليه أن يتعلم منه الكثير • لقد قبلنا بالنظرية الليبرالية كما هى
لنسجيع الناس على أن يظنوا أنهم أحرار على حساب التنازل عن ماضيهم
الانساني •

ولم نحل أبدا مشاكل الشخصية الانسانية كما طرحها عصر التنوير
ووسط المفاهيم المختلفة التى بين أيدينا ، ضاع منا السؤال الحقيقى
والآن ، وبطريقة غريبة ، فان موقفنا مشابه لموقف القرن الثامن عشر •
ونعتمد ، بتفاؤل عقلى ، على النتائج المفيدة للتعليم أو بالأحرى التكنولوجيا
وربطنا ذلك بمفهوم رومانسى عن الوضع الانساني ، وصورة سلبية
ومنعزلة للانسان ، وهو تصور اكتسب منذ هتلر سدة وكفاءة مفيدة •

كان القرن الثامن عشر عصر القصص العقلية المجازية والحكايات
الأخلاقية • وكان القرن التاسع عشر - بشكل عام - عصر الرواية الكبير
وازدهرت الرواية بدمجها الفعال فكرة الفرد بفكرة الطبقة • ولأن القرذ
التاسع عشر كان فعلا ومهما • ولأن - ولنستخدم معنى ماركسيا -
النموذج والفرد يمكن رؤيتهما مندمجين معا ، فإن حل المشكلة التى أثارها
القرن الثامن عشر يمكن أن يؤجل ، وظل الحل مؤجلا حتى الآن • والآن
حيث ان بنية المجتمع أقل حيوية واثارة مما كانت عليه فى القرن التاسع
عشر ، وحيث ان اقتصاد الرفاهية أزاح نمطا معيننا من التفكير ، وحيث
ان قيم العلم لها الكلمة الأخيرة فى الفعل والاقتداء ، فاننا نواجه فى وض-

مظلم ومضطرب مأزقا رافقنا ، ضمنا ، منذ عصر التنوير ، أو منذ بداية العالم الجديد المتحرر مهما كان الوقت الذى بدأ فيه .

وإذا نظرنا الى أدب القرن التاسع عشر . مقارنة بأدب القرن العشرين ، فإننا نلاحظ تناقضات معينة ذات دلالة . أقول ذلك من وجهة نظر القرن الثامن عشر ، عصر القصص العقلية المجازية والحكايات الأخلاقية ، العصر الذى كانت فيه فكرة الطبيعة البشرية متكاملة وفريدة .

رواية القرن التاسع عشر (أستخدم هذه الاصطلاحات بجرأة وعمومية لكن هناك استثناءات بالطبع) لم تكن مهتمة بالوضع الانسانى ، كانت متهممة بأفراد مختلفين وحقيقيين يتصارعون فى المجتمع . ورواية القرن العشرين عادة ، اما رواية شفافة Crystalline أو رواية صحفية بمعنى انها رواية قصيرة شبه مجازية تصور الوضع الانسانى ولا تحتوى على شخصيات بالمعنى المفهوم للشخصيات فى القرن التاسع عشر ، أو رواية كبيرة بلا شكل . شبه وثائقية ، النسل المنحل والمتفسخ لرواية القرن التاسع عشر . تتحدث من خلال شخصيات تقليدية باهتة عن قصة أو حكاية عادية مفعمة بالحقائق الاستقرائية . وليست لهذين النوعين من الأدب علاقة بالمشكلة التى سبق أن ذكرتها .

ويمكننى القول على الفور ، انه اذا كان نثرنا الروائى شفافا أو صحفيا ، فان الرواية الشفافة هى الأفضل ، وهى النوع الذى يفضل الكتاب الجادون ابداعه . ويمكننا أن نرجع المتل الأعلى للجذب الذى نشارك به للحركة الرمزية ، ولكتاب مثل تى . اى . هيام ، وت . اس . اليوت وبول فاليرى وفتجنستين . هذا الجذب (الصغر ، الموضوع ، الذاتية المتضمنة) هو لعنة الرومانسية ، رومانسية فى صيغة متأخرة . ان الرمز النقى ، الصافى ، المحتوى على الذات ، القدوة الذى طالب كانت Kant خليفة الليبرالية والرومانسية ، أن يكون الفن عليه هو المائل للفرد الوحيد المنطوى على ذاته . هو ما خلفته الرومانسية من اهتمام بالشئون الدنيوية ، حين فقدت العناصر الانسانية والثورية المضطربة قوتها . ان اغراء الفن ، الاغراء الذى يستسلم له كل عمل فنى عندما الأعمال العظيمة ، هو أن يسلى ويواسى ، ان الكاتب المعاصر الخائف من التكنولوجيا : والبعيد عن الفلسفة فى انجلترا ، والمزكى بنظريات درامية بسيطة فى فرنسا ، يحاول تسليتنا بالأساطير أو القصص .

اجمالا ، فان حقيقته هى الاخلاص ، وخياله هو الوهم ، وهم يتعامل اما مع أحلام يقظة بلا شكل (القصة الصحفية) ، أو مع خرافات صغيرة

أو لعب وبلورات ، وكل بطريقته ينتج نوعا من الحلم - الضرورة ، لا يتعلق بالواقع ، حيث الوهم لا يكون خيالا .

فالمكان الصحيح للرمز ، بالمعنى الرمزي الحقيقي ، هو الشعر ، وحتى هنا يمكنه أن يلعب دورا مزدوجا أو ملتبسا، حيث يكمن في الرمزية شيء عدائي تجاه الكلمات التي تبني منها القصائد . وبالتأكيد فان غزو مساحات أخرى غير شعرية ، التي يمكن تسميتها اختصارا « بالنماذج الرمزية » ساعدت على انحدار النثر ، فأضحت الفصاحة موضة قديمة ، حتى الاسلوب - عدا المعنى الصارم لهذا المصطلح - أصبح موضة قديمة .

ان ت. اس. اليوت وجان بول سارتر على تباينهما الكبير كمفكرين ، حاولا تبخيس النثر وانكار أية وظيفة خيالية . فالشعر هو ابداع علم اللغة ، والنثر ما هو الا شارح وعارض ، انه في الأساس تعليمي ، وثائقي ، ومعلوماتي ، فالنثر نموذج للوضوح ، وهو أفضل ما يمكن أن يكتب بالكلمات ، والكاتب ذو الاسلوب الحديث والتأثير الكبير هو همنجواي ، ومن الصعب تقريبا ، أن نتخيل الآن أحدا يكتب مثل لاندور Landor . ومعظم الروايات الانجليزية الحديثة ليست مكتوبة رواثيا ، ويشعر المرء انها يمكن أن تنزلق الى وسط آخر غير الرواية دون أن تفقد الكثير ، واحتاج الأمر الى أجنبي ك نابوكوف Nabokov أو ايرلندي ك بيكيت Beckett لينعش لغة النثر ويحولها الى أداة للخيال بشكله الصحيح .

ان تولستوى الذى قال ان الفن تعبير عن التصور الدينى للعصر ، كان أقرب الى الحقيقة من كانت Kant الذى رأى فى الفن خيالا يلهو فى دروب الفهم . ولقد تراخت العلاقة بين الفن والحياة الأخلاقية لأننا نفقد احساسنا بالشكل والتركيب فى العالم الأخلاقى نفسه . فان علم اللغة ، والسلوك الوجودى ، وفلسفتنا الرومانسية قد قلصت مفرداتنا ، وسنطحت وأفقرت رؤيتنا للحياة الداخلية . ومن الطبيعى ألا يهتم المجتمع الليبرالى الديمقراطى بتقنيات التحسن ، وينكر أن تكون الفضيلة نوعا من المعرفة ، ويؤكد على اختيار الانسان على حساب الرؤية ، وتضعف دولة الرفاهية الحوافز والبواعث فى سبيل تحقيق قواعد المجتمع الديمقراطى الليبرالى ، ولأسباب سياسية شجعنا على التفكير لأنفسنا كأننا أحرار تماما ومستولون ، نعرف ما نحتاج معرفته من أجل الأهداف المهمة للحياة . ولكن هذا أحد الأشياء التى قال عنها هيوم انها قد تكون حقيقة فى السياسة . لكنها زائفة فى الواقع . لكن أهى حقيقة فعلا فى السياسة ؟ نحن نحتاج ليبرالية غير رومانسية تتجاوز الكانثية (نسبة لكانت) وبتصور مختلف عن الحرية .

وتقنية أن تصبح حرا ، أكثر صعوبة مما تخيل جون ستيوارت مل ، نحن نحتاج الى مفاهيم أكثر مما زودنا به فلاسفتنا ، نحتاج أن يساعدنا أجد ما فى أن نفكر فى مصطلحات لدرجات الحرية ، وأن تصور ، بمعنى غير غيبى ، غير استبدادى ، وغير دينى ، تجاوز الواقع والسموم عليه . فالإيمان العقلى الساذج مع الافتراض بأننا جميعا عقلانيون وأحرار . يولد نقصا خطيرا فى فضولنا نحو معرفة العالم الحقيقى ، ويعجزنا على تقدير الصعوبات التى تعترضنا معرفته . نحن نحتاج الى العودة عن التصور المتمركز حول الذات والمتمثل فى الإخلاص ، الى التصور المركزي الآخر المتمثل فى الحقيقة . نحن لسنا مختارين أحرارا معزولين ، أسياذ كل ما نفعله ، ولكننا مخلوقات واهمة غارقة فى واقع تغرى طبيعته دائما لأن تشوه بالوهم ، وتصورنا المعاصر عن الحرية يشجع السهولة والبساطة التى تشبه الحلم ، بينما ما نحتاجه هو احساس متجدد بصعوبة وتعقيد الحياة الأخلاقية وعدم شفافية الناس . نحتاج الى مفاهيم أكثر لمصطلحات قصور مادة وجودنا ، ومن خلال اثراء وتعميق هذه المفاهيم يأخذ التقدم الأخيلاقى والأدبى مجرا . وليقد قبال سيمون فييل Simone Weil ان الابداعية والأخلاقية مسألة انتباه واهتمام لا مسألة ارادة ، ونحن نحتاج مفردات جديدة للانتباه والاهتمام .

ومن هنا يكون الأدب مهما ، خاصة اذا اهتم ببعض أعمال انجزتها الفلسفة فى البداية . ومن خلال الأدب نستطيع عادة اكتشاف معنى لازدحام حياتنا . ويمكن للأدب أن يقوينا فى مواجهة التسلية والوهم ، ويساعدنا على الشفاء من علل الرومانسية . واذا كان للأدب دور ، فانه بالتأكيد هذا الدور . أما اذا كان الأمر قضية تقويم وإصلاح ، فعلى النشر أن يستعيد مجده السابق ، وتعود له فصاحته وخطابه السابق . ويمكننا هنا ربط البلاغة بمحاولة قول الحقيقة . وأفكر هنا بأعمال ألبير كامو ، فكل أعماله مكتوبة جيدا ، عبدا العمل الأخير ، فهو أقل إثارة ونجاسا من العملين السابقين ، ويبدو لى أنه يجاولة أكثر جدية لتخطي الحقيقة ، وذلك يصور ما أعنيه بالبلاغة أو الفصاحة .

ومن المدهش أن الأدب الحديث ، المعنى كذبرا بالعنف ، يحتوى على صور قليلة مقنعة لشر . وعجزنا عن تخيل الشر هو نتيجة لتصورنا الدرامى المتفائل والساذج عن أنفسنا التى نكتب عنها ، والصعوبة التى تواجهنا حول الشكل الروائى ، والصور من التشبيه والاستعارة . - وميلنا لابداع أعمال شفافة أو صحفية - هى أحد أعراض وضعنا الأدبى الحالى . الشكل الروائى نفسه يمكن أن يشكل انغراء فى حد ذاته ، حيث يجعل من العمل الأدبى أسطورة صغيرة تتضمن الذات ، وفردا مكتفيا

بذاته في الواقع . نحتاج الى أن نبعد اهتمامنا عن ضرورة ذلك الحلم
المسلى للرومانسية ، بعيدا عن الرمز المجذب ، الفرد المفتعل ، والكل
المزيف ، ونسعى نحو الانسان الصلب الحقيقي ، ونرى في ذلك الانسان
الجوهري الأساسي. الصلب غير المحدد ، قيمة تفوق كل معتقدات الليبرالية
الأساسية .

ومن هنا ، يمكن للمرء أن ينتقله خواء فكرة الليبرالية عن الحرية ،
فمهما تحدث المرء بالمصطلحات عن استعادة الوحدة الضائعة ، فإنه على
خلاف دائم مع الماركسية ، فالواقع ليس كلاً معطى ، وإن فهم هذا مع
احترام المصادفة وغير المتوقع ، يعتبر أساسياً للخيال في مواجهة الوهم .
وإن احساسنا بالشكل الذي هو أحد أركان رغبتنا للتسلية والمواساة ،
يمكن أن يكون خطراً على احساسنا بالواقع كخلفية خصبة منحسرة .

وفي مواجهة تسلييات الشكل ، والعمل الشفاف النقي ، والأسطورة
الوهمية المبسطة . يجب أن نثير القوة المدمرة لفكرة الشخصية الطبيعية
غير المؤطرة في موضحة معينة .

الناس الواقعيون مدمرون للأسطورة ، والشئ الطارىء أو محتمل
الوقوع مدمر للوهم ويفتح الطريق للخيال . فكر في الكتاب الروس سادة
الطاريء ، وبالطبع فإن الكثير من الشئ الطاريء والعارض في الرواية قد
يحول الفن الى صحافة ، ولكن حيث ان الواقع غير كامل ، فعلى الأدب
الآن يخاف كثيراً من عدم الكمال . وعلى الأدب أن يقدم دائماً صراعاً بين
الناس في الواقع والناس في الرواية الخيالية ، والمطلوب الآن مفهوم أكثر
قوة وتعقيداً من السابق . لقد عرفنا أنفسنا من المفاهيم في الأخلاق
والسياسة ، والأدب ، في معالجهته لأمراضه الخاصة ، يمكن أن يهدنا
بمفردات جديدة للتجربة ، وبصورة أصندق للحرية . بهذا ، ونحن نجدد
احساسنا بالمسافة ، يمكن أن نذكر أنفسنا أن الفن أيضاً يعيش في
منطقة يبدو فيها كل الجهد الانساني فاشلاً ، ربما شكسبير وحده استطاع
أن يخلق على المستوى الأعلى ناساً وصوراً ، وحتى هاملت تبدو في المرتبة
الثانية اذا قورنت بالملك لير . والفن العظيم فقط هو الذي ينعش بلا عزاء ،
وبهزم محاولتنا حين نستخلصه كسحر على حد تعبير الشاعر أودن
W. H. Auden.

كتابة الرواية الأمريكية

فيليب روث

منذ عدة سنوات ، حين كنت أعيش في شيكاغو ، صدمت المدينة وأصابتها الحيرة بسبب وفاة فتاتين في العشرينات من العمر ، وحسب ما أعلم فقد ظل الرأي العام مرتبكا فترة طويلة ، بالنسبة للصدمة ، فشكاغو هي شيكاغو ، ومصائب الاسبوع تتلاشى في مصائب الاسبوع الذي يليه ، لكن الضحايا في هذه الحالة كانتا شقيقتين ، خرجتا ذات مساء في ديسمبر لتشاهدا فيلما لألفيس بريسلي للمرة السادسة أو السابعة ، كما عرفنا ، ولم تعودا الى البيت أبدا . ومرة عشرة أيام ، ثم خمسة عشر يوما فعشرون يوما ، خرج خلالها كل شارع في المدينة الحزينة ، وكل زقاق ، ليبحث عن الفتاتين بانى وبابز جريمز . قالت إحدى صديقاتهما انها شاهدتهما في السينما ، وقالت مجموعة من الأولاد انهم شاهدوا الفتاتين تركبان عربة بويك سوداء بعد انتهاء عرض الفيلم ، بينما قالت مجموعة أخرى ان العربة كانت شيفروليه خضراء ، وهكذا . . . حتى ذاب الثلج يوما ، واكتشفت جثتا الفتاتين عاريتين في فندق على جانب الطريق قرب غابة تقع غرب شيكاغو ، قال المحقق انه لا يعرف سبب الوفاة ، ثم تولت الصحافة الأمر . ونشرت إحدى الصحف رسما للفتاتين على صفحتها الأخيرة بحجم كبير وألوان أربعة ، وبكت والدة الفتاتين بين ذراعى محررة في صحيفة محلية ، وضعت آلتها الكاتبة في الشرفة الأمامية لمنزل الفتاتين ، وبدأت تكتب عنهما عمودا يوميا ، وقالت فيما قالته ان الفتاتين كانتا طبيبتين ، مجتهدتين وعاديتين ، وتذهبان الى الكنيسة بانتظام . . . الخ ، وفي المساء ، كان المرء يرى على شاشة التليفزيون مقابلات مع زملاء في المدرسة وأصدقاء للفتاتين ، تبدو فيها الفتيات الصغيرات وهن ينظرن حولهن كأنهن على وشك الانفجار في الضحك ، بينما يجلس الفتیان متصلبين بستراتهم الجلدية « آه أعرف بابز . . . كانت فتاة طيبة » « آه . . . كانت محبوبية عند الجميع » . . . واستمر الحال هكذا . . . حتى حدث اعتراف . فقد اعترف متشرد يقيم في حي حقير في المدينة حيث يتجمع العاطلون والسكارى ، وهو شخص فاشل عمل كغاسل أطباق وقاطع طريق في الخامسة والثلاثين من العمر يدعى « بنى بدويل » ، بأنه قتل الفتاتين بعد أن عاشرهما مع زميل له في عدة

فنادق حقيرة • حين سمعت الأم هذه الأخبار ، قالت للمحررة ان الرجل يكذب ، وأن ابنتيهما - وهي تصر على ذلك - قد قتلتا في الليلة التي التي ذهبنا فيها الى السينما ، وظل المحقق يدافع عن الفتاتين - بتأثير من الصحافة - ويقول بأنه لم يظهر عليهما ما يشير الى ممارسات جنسية ، كان كل شخص في شيكاغو يشتري أربع صحف يوميا ، بينما ألقى المتشرد في السجن ، بعد ما زود البوليس بتاريخ مغامراته مع الفتاتين ساعة بساعة • وبحث رجال الصحافة عن راهبتين كانتا تدرسان للفتاتين في المدرسة ، وحاصروهما بالأسئلة ، حتى أوضحت احدهن الأمر كله ، وقالت ان الفتاتين ليستا متميزتين ولم تكن لديهما أية هوايات • وفي الوقت ذاته ، بحث بعض الأشخاص عن والدة المتشرد ، ورتب لقاء بين المرأة العجوز والوالدة الفتاتين المذبوحتين • وأخذت صورتيهما معا ، سيدتان أمريكيتان بدينتان منهكتان من العمل ، مرتبكتان تماما ، ولكنهما تجلسان باستقامة من أجل التصوير ، اعتذرت أم المتشرد عن ابنها قائلة : « لم أفكر يوما بأن يفعل أحد ابنائى مثل هذا العمل » • بعد اسبوعين أو ثلاثة أفرج عن ابنها بكفالة ، وقد خرج يرتدى حلة جديدة ويتباهى بأن عدة محامين قد دافعوا عنه ، وقد أخرج من السجن يركب عربة كاديلاك قرنقلية الى فندق خارج المدينة ، ليعقد مؤتمرا صحفيا يقول فيه محاموه : « انه ضحية قسوة الشرطة ، وانه ليس بقاتل ، ربما يكون منحلا ، لكن حتى هذه فقد اغتزم أن يغيرها وسيصبح نجارا في جيش الخلاص » • وغرض عليه أن يعنى (فهو يعزف على الجيتار) في ملهى ليلي في شيكاغو مقابل ٢٠٠٠ دولار في الاسبوع وربما عشرة آلاف دولار فلسست أذكر ، كل ما أذكره أن هناك سؤالا يقفز الى عقل المشاهد أو القارئ هل كل ذلك نوع من العلاقات العامة ؟ أو الدعاية ، لكن بالطبع لا • فهناك فتاتان قد قتلتا ، وهناك أغنية تنتشر بين الناس للمتشرد الصعلوك ، وأعلنت اخذى الصحف عن مسابقة أسبوعية موضوعها « كيف تظن أن الأختين جريمز قد قتلتا ؟ » ورضدت جائزة لأحسن حل يراه الحكام ، وبدأت النقود تتدفق ، مئات التبرعات بدأت تصل للسيدة جريمز والدة الفتاتين من كل أنحاء الولاية ، لماذا هذه التبرعات ؟ ومن الذى يقدمها ؟ معظمهم مجهولون فقط هناك الدولارات ، مئات ، آلاف الدولارات ، وظلت صحيفة « سن تايمز » تزودنا باجمالى المبالغ التي تم التبرع بها ، عشرة آلاف ، خمسة عشر ألفا ، ألغ وبدأت السيدة جريمز فى إعادة اعمار بيتها ، وتقدم لها شخص يدعى شفارتز أوشولتز - لا أذكر بالضبط - وقدم له مطبخا كاملا جديدا ، والتفتت السيدة جريمز والسعادة تغمرها الى ابنته الباقية على قيد الحياة ، لنقول لها : « تخيلي وأنا فى هذا المطبخ » ، وأخير اشترت المرآة بتعاونين - أو ربما أهدهما لها السيد شولتز - وسمت أحدهما بابز والثانى باتى على اسم ابنتيهما ، بينما كان المتشرد - الذى

أشك أنه يعرف كيف يدق مسمارا بشكل سليم - قد سلم الى ولاية فلوريدا بتهمة اغتصاب فتاة في الثانية عشرة من عمرها . بعد ذلك بقليل غادرت شيكاغو وكل ما أعلمه عن الموضوع أن السيدة جريمز قد فقدت ابنتيها وكسبت مغسلة أطباق وطائرين صغيرين .

ما هي الحكمة من هذه الحكاية ؟ ببساطة ان الروائي الأمريكي في الثلث الأخير من القرن العشرين ، قد غلب عليه أمره ، في محاولة للفهم والوصف ، ثم البدأ بعمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكي ، انه واقع يمرض ويذهل ويغيظ ، ويشكل نوعا من الحيرة لخيال المرء الضئيل . فالواقع الفعلي يتغلب دوما على موهبة الكاتب ، والحضارة الأمريكية تقذف كل يوم تقريبا بشخصيات يحسدها عليها أي روائي ، من مثلا يمكن أن يبتدع شخصيات مثل شارلز فان دورين أو روى كوهين أو ديفيد شاين أو شيرمان آدمز أو برنارد جولدفن أو حتى ادوايت آيزنهاور ؟

منذ فترة استمعت معظم البلاد الى أحد مرشحي الرئاسة الأمريكية يقول شيئا معناه « اذا أحسستم بأن السناتور كيندى على حق فاني أعتقد مخلصا أنكم يجب أن تصوتوا له ، واذا شعرتم أنني على حق ، فبتواضع فاني أعتقد باخلاص أنه يجب عليكم أن تصوتوا لي ، والآن أنا أشعر من وجهة نظر شخصية مؤكدة أنني على حق » وهكذا .

ومع أن الأمر لم يبد كذلك لجموع الناخبين ، بل ومن السهل أن نسخر قليلا من السيد نيكسون صاحب ذلك القول ، لكن ليس ذلك هو الهدف الذي كلفت نفسي بسببه ايراد بعض ما قاله ، واذا عجب المرء في البداية ، فانه يصاب بعد ذلك بدهشة تامة . لو كان ذلك ابداعا أدبيا ساخرا ربما بدا مقنعا ، لكن أن أشاهد ذلك على شاشة التليفزيون ، يقوله شخص حقيقي كحقيقة سياسية ، فانه عقلي يرفض استيعابه . كذلك ما تثيره بداخلي المناقشات التليفزيونية ، من ضمن ما تثيره ، الحسد المهني ، كل آليات الماكياج، ووقت المواجهة بين المرشحين، هل ينظر نيكسون الى كيندى وهو يرد عليه أو ينظر بعيدا . . كل هذا الاخراج بدا لي خياليا وسحريا ومدهشا حتى انني بدأت أتمنى لو أنني أنا الذي أبتدع كل ذلك ، لكن آنذاك لا يحتاج المرء أن يكون روائيا ، لأن شخصا ما ابتدع ذلك فعلا وأنه حقيقي وموجود بيننا .

والصحف اليومية ، تملؤنا بالغريب والمروع والمرض والباعث على اليأس أيضا « هل هذا ممكن ؟ هل يحدث هذا ؟ » . الفضائح والجنون ،

البلادة والورع ، الأكاذيب والضوضاء . . لقد كتب بنيامين ديموت منذ فترة
في مجلة* « كومينترى Commentary » يقول : « النسك العميق الموجود في
عصرنا هو أن الأحداث والأفراد ليسوا واقعيين . وأن تلك القوة التي
تغير مجرى العصر ، حياتي وحياتك ، هي في الواقع في اللامكان . وهناك
على ما يبدو نوع من الانحدار العالمي نحو اللاواقعية » .

ليلة أول أمس - لاعطاء مثال حميد على الانحدار نحو اللاواقعية -
فتحت زوجتي المديع . فسمعت المذيع يعلن عن سلسلة من الجوائز المالية
النقدية لأفضل ثلاث تمثيلات تليفزيونية مدة كل منها خمس دقائق
كتبها الأطفال . انه من الصعب في هذه اللحظات أن تجد طريقك الى
المطبخ ، بعد أيام قليلة قال الناقد ادموند ويلسون بعد قراءته لمجلة
« لايف life » : « انه لا ينتمي الى البلد الذي نتحدث عنه المجلة . وانه
لا يعيش في هذا البلد » . وقد فهمت ما يعنيه تماما .

أن يشعر روائي بأنه لا يعيش حقيقة في بلده الذي تقدمه له مجلة
« لايف » أو ما يراه ويخبره حين يخرج من بيته ، ليبعدو عائقا خطيرا
يشغله : لأنه لمن سيكتب موضوعه ؟ وما هي الأرضية التي سيعمل
عليها ؟ قد يظن المرء أن الروايات التاريخية بسخرية معاصرة ، ستكون
لها الحصص الكبرى في الاصدارات الروائية ، أو لا شيء . لا كتب .
لكن مع ذلك يجد المرء اسبوعيا تقريبا وسط الكتب الأكثر رواجاً ، رواية
تدور أحداثها في نيويورك أو واشنطن أو ماماروتيك ، تتحرك شخصياتها
وسط عالم من غسالات الأطباق وأجهزة التليفزيون ووكالات الاعلانات
وتحقيقات مجلس الشيوخ ، ويبدو كل ذلك وكأن الكتاب يصدر عن روايات
عن عالمنا المعاصر ، روايات مثل « الرجل ذو البدلة الصوفية الرمادية »
لكاش ماركول ، أو « معسكر العدو » أو « التضحية والقبول » لمارجوري
مورننج ستار وهكنا ، ولكن الجدير بالملاحظة أن كل هذه الكتب ليست
جيدة ، ليس بسبب أن الكتاب ليسوا بالكفاءة في تصوير رعب المشهد
بحيث لا يناسبني . بل على العكس . فهم مهتمون تماما بالعالم حولهم ،
ومع ذلك فهم لا يتخيلون مدى الفساد والفظاظة والسوقية والخيانة في
الحياة الأمريكية العامة ، بعمق أكثر كالذي يتخيلونه في الشخصية
الأمريكية ذاتها أي في الحياة الأمريكية الخاصة . فكل القضايا عندهم
لها حل ، ويرون أن الرعب أو الرهبة لا تصدمهم كما يصدمهم بعض الجدل
الموضوعي . وكلمة « جدلي » هي كلمة عادية في لغة النقد الأدبي كما
هي في لغة منتجي برامج التليفزيون .

وانه لشيء مزعج ، أن نرى كثيرا ، في الروايات الأكثر رواجاً ، أن
البطل يتوصل في النهاية الى معرفة نفسه وما يريد ، وتجد في مسرحية

على مسارح برودواي ، شخصا ما يقول : « لماذا لا يحب كل منكما الآخر ؟ »
ويضرب البطل على جبهته قائلا : « يا الهى ! لماذا لم أفكر بذلك من قبل ! »
وقبل أن يقع فعل الحب يكون كل شيء قد انهار : الحقيقة ، ومحاكاة
القصة للواقع ، والاهتمام . ذلك مثل « شاطئ دوفر » تنتهى بالنسبة
لماتيو ارنولد ولنا بسعادة ، لأن الشاعر يقف فى النافذة مع امرأة تفهمه !
اذا كان البحث الأدبى فى عصرنا سيكون فقط ملكا لامثال هؤلاء الكتاب
أو لأولاد برودواي أصحاب عبارة « الحب يهزم كل شيء » ، فسيكون ذلك
من سوء الحظ مثلما نسلم أمور الجنس الى الاباحيين فقط .

لكن العصر لم يسلم أموره ، بعد ، كليا ، الى أصحاب العقول
والمواهب الضئيلة ، هناك نورمان ميلر Norman Mailer وهو مثل
مير لكاتب يتحدى به عصرنا هذا القرف الكبير ، وهو يتعامل معه روائيا
بما يعادل تعامله معه فى نقاط أخرى . لقد أصبح ممثلا فى دراما العصر
الثقافية ، التى تتمثل صعوبتها فى انها لا تتيح للمرء فرصة أن يكون
كاتبا ، فلكى نتحدى مثلا ، سلطات الدفاع المدنى وتجاربها الذرية ، فعليك
أن تضيق فرصة الكتابة صباحا ، وتخرج لتقف احتجاجا أمام مبنى
البلدية ، واذا كنت محظوظا وقذفوا بك فى السجن . فستضيق ليلة خارج
البيت وصباح اليوم التالى أيضا . ولكى تتحدى « مايك والاس » أو
عدوانه اللاأخلاقى ، فعليك أن تكون أولا ضيفا فى برنامج ، وهكذا تضيق
عليك ليلة ، وقد تقضى أسبوعين تكره نفسك لأنك ذهبت ، وأسبوعين
آخرين لكنابة مفال تشرح فيه سبب ذهابك وكيف كان الأمر .

تقول شخصية فى رواية « وليم ستايرون » الجديدة : « انه عصر
السذج ، وما لم نحترس فسيجروننا الى الهاوية » . وجرنا الى الهاوية
قد يأخذ أشكالا عدة . لدينا مثلا كتاب « نورمان ميلر » المسمى « اعلانات
من أجل نفسى » وهو فى مظلته تسجيل لماذا فعل بعض الأشياء ؟ وكيف
فعلها ؟ ومن أجل من فعلها : أصبحت حياته بديلا لرواياته . كتاب
يفيظ ، منغمس بالذات ، عادى يشبه معظم الاعلانات التى نعانى منها ،
لكن لو أخذناه ككل ، فهو مؤثر بدرجة كبيرة فى بوحه البائس ، وتبدو
عظمة الرجل فى أنه ترك القيام بهجوم خيالى على التجربة الأمريكية ،
ليصبح بطلا لنوع من الانتقام الشعبى . ومع ذلك فان ما يفعله البطل
يوما ما قد يكون سببا فى أن يصبح ضحية له فى اليوم التالى . ومن
كتب مرة : « اعلانات عن نفسى » أرى أنه لا يمكنه أن يكتب مثله ثانية .
ومن المحتمل أن « ميلر » يجد نفسه الآن فى موقف لا يحسد عليه ،
اما أن يقدم واما أن يحجم ، من يدري ، ربما هو أراد أن يكون فى هذا
الموقف . شهورى هو أن العصر يكون صعبا على كاتب الرواية حين يكتب

مقالات الى جريدته بدل أن يكتب تلك الموضوعات المعقدة والمموهة الى نفسه
التي نسميها قصصا .

ولا أقصد بذلك أن أكون متكلفا في حكمي ، أو متواضعا أو كريما ،
فمهما تشكك المرء بطريقة ميلر ودوافعه ، فانه يتعاطف مع الدافع الذي
يقوده ليصبح ناقدا أو محررا أو عالما للاجتماع أو صحفيا أو حتى عمدة
لنيويورك ، لأن ما هو صعب بالفعل في عصرنا هو الكتابة عن هذه الأشياء
كروائي و قصاص جاد . فالكثير قد تم انجازه ، وعلى أيدي الكتاب
أنفسهم ، في ضوء الحقيقة التي تقول ان الكاتب الروائي الأمريكي ليس
له احترام ولا منزلة أو مكانة ولا جمهور ، وأنا أشير هنا الى خسارة أكثر
أهمية للعمل نفسه ، خسارة أو فقدان الموضوع ، أو بمعنى آخر الانسحاب
التطوعي للروائي من الاهتمام ببعض الظواهر الاجتماعية والسياسية
الكبرى في عصرنا .

بالطبع ، هناك كتاب حاولوا التصدي لهذه الظواهر وجها لوجه ،
ولقد قرأت كتبا وقصصا كثيرة في السنوات اقليلة الماضية فيها شخصية
أو أكثر تتحدث عن « القبلة الذرية » ، ويتركني الحديث عادة أقل
اقتناعا ، وفي بعض الحالات يتعاطف مع الغبار الذري المتساقط . ان
الأمر يشبه الشخصيات في الروايات التي تدور حول الجامعة ، حين
ينحدثون في حوارات طويلة عن طبيعة الجيل الذي ينتمون اليه ، لكن
ماذا بعد ؟ ما الذي يمكن أن يفعله الكاتب بهذا الواقع الموجود ؟ هل
الامكانية الوحيدة أن تكون جريجوري كورسو وتحك أنفك بالموضوع فقط ؟
موقف جيل الغضب من الكتاب - اذا كان لهذه الجملة معنى - ليس
مرفوضا كليا ، فكل شيء نكتة ، حسب رأيهم ، لكن ذلك لا يقيم مسافة
بينهم وبين عدوهم اللدود ، فكلاهما وجهان لعملية واحدة ، لأن أمريكا
النكتة ليست الا أمريكا نفسها واقفة على رأسها 1؟

ربما أبالغ في طريقة استجابة الكاتب لمازقنا الثقافي ، وعدم قدرته
أو استعداده لأن يتعامل معه بشكل روائي ، ويبدو لي أن هناك القليل
في النهاية لنبرهن به بشكل مؤكد حول نفسية كتاب الأمة ، خارج كتبهم
نفسها ، وفي هذه الحالة ، لسوء الحظ ، فان حجم الدليل ليس في الكتب
التي صدرت بالفعل ، ولكن في تلك الكتب التي تركت دون اكمال ، أو لم
يعتبرها أصحابها تستحق محاولة الاكمال . ومع ذلك فهناك اشارات أدبية
معينة تؤيد فكرة أن الواقع الاجتماعي لم يعد موضوعا مناسباً أو قابلاً
للمعالجة الروائية كما كان من قبل .

لأبدأ هنا بكلمات عن كاتب العصر ، على الأقل بسبب صيته ، فان استجابة طلبة الجامعة لرواية ج . د . سالنجر تشير الى أنه أكثر من أى كاتب آخر مواجهة للعصر ، فهو لم يدر ظهره لعصره بل استطاع أن يضع اصبعه على الصراع ذى المعنى الذى يدور اليوم بين الذات والثقافة ، فروايتة « صياد فى حقل الجودار » The Catcher in the Rye وقصصه الأخرى التى تتعلق بعائلة « جلاس Glass » من المؤكد أن أحداثها تقع فى العصر الحالى ، لكن ماذا عن الذات ؟ ماذا عن البطل ؟

والسؤال ذو أهمية خاصة هنا ، فعند سالنجر أصبحت شخصية الكاتب أخيرا على خط واحد مباشر مع رؤية القارىء ، أكثر من أى كاتب آخر من معاصريه . ونشأت علاقة بين موقف الراوى فى كتاباته وبين الرواى نفسه .

لكن ماذا عن أبطال روايات سالنجر ؟ ان هولدن كولفيلد بطل رواية « صياد فى حقل الجودار » ينتهى أمره فى مصحة مكلفة ، وسيمور جلاس ينتحر فى آخر الأمر ، لكن قبل ذلك كان قرّة عين أخيه ، ولم كان كذلك ؟ لأنه تعلم أن يعيش فى هذا العالم ، ولكن كيف ؟ بالأى يعيش فيه . عن طريق تقبيل باطن أقدم الفتيات والقاء الحجارة على رأس محبوبته ، واضح أنه قديس ، ولكن بما أن الجنون غير مرغوب عند معظمنا ، والرهبة غير واردة ، فانه لم يجب على كيفية الحياة فى هذا العالم الا اذا كانت الاجابة اننا لا نستطيع ، والنصيحة الوحيدة التى نحصل عليها من سالنجر هى أن نكون سعداء ونحن فى طريقنا الى صفيحة الزبالة . بالطبع ، فان سالنجر ليس مضطرا أن يقدم نصائح من أى نوع للقراء أو الكتاب ، ومع ذلك فانى أشعر أكثر وأكثر بمزيد من الفضول حول هذا الكاتب الحزين ، وكيف أبدع شخصية « بدى جلاس » الذى تدبر أمره وعاش حياته وسط أذرع الجنون .

تكمن فى أعمال سالنجر فكرة أن الصوفية طريق ممكن للخلاص ، على الأقل ، بعض من شخصياته تستجيب جيدا لايمان دينى عاطفى مكثف ، ولأن قراءاتى فى فلسفة الزن الهندية ضئيلة ، فان ما فهمته من سالنجر أنه كلما تعمقنا أكثر فى هذا العالم ، استطعنا أن نبتعد عنه أكثر . لأنك اذا تأملت حبة البطاطس مدة طويلة جدا ، فانها تفقد كونها حبة بطاطس بالمعنى العادى ، ولكن لسوء الحظ فان علينا ان نتعامل مع هذا العالم بالمعنى العادى من يوم ليوم . ويبدو لى فى معالجات سالنجر لشخصياته فى قصصه ورواياته أن هناك ازدراء للحياة كما نعيشها فى عالمنا الحالى ، وأن هذا المكان والزمان قد صورا وكأنهما لا يساويان شيئا

عند هذه القلة الثمينة من الناس الذين وجدوا فيه فقط كى يصيبهم الجنون أو تدمر شخصياتهم .

وهناك ازدراء لعالمنا - وان كان بشكل مختلف - يحدث فى أعمال واحد من أكثر كتابنا موهبة : برنارد ملامود . حتى وهو يكتب روايته « الطبيعى » حول لعبة « البيسبول » ، فهى ليست اللعبة التى تلعب فى الملاعب الأمريكية ، ولكنها مباراة متوحشة حمقاء . يترك فيها اللاعبون الكرة ليتصارعوا صراعا وحشيا ، وبرغم أن رواية الطبيعى ليست أنجح أعمال ملامود ، لكنها تقدمنا لعالمه الذى هو نسخة طبق الأصل من عالمنا . هناك أشياء فى الواقع تدعى لاعبي البيسبول ، وهناك أشياء واقعية تدعى باليهود ، وهناك تشابه فى الأهداف النهائية . فاليهود فى مجموعة « البرميل السحرى » أو فى رواية المساعده ليسوا هم يهود نيويورك أو شيكاغو . انهم يهود من ابتكار ملامود . استعارات لأنواع مختلفة من البشر لتدل على وعود واحتمالات معينة ، وأنا أميل لتصديق ذلك ، خاصة حين أقرأ مقولة ترجع الى ملامود تقول : « كل الرجال يهود » ، ونحن ندرك فى الواقع ان ذلك ليس صحيحا ، فحتى اليهود لا نستطيع أن نتأكد اذا كانوا يهودا أم لا ، لكن ملامود كرواى ، لم يبد اهتماما خاصا بفساد وقلق ومازق اليهودى الأمريكى المعاصر ، ذلك الذى تعتبره ممثلا للعصر ، ويعيش فى كآبة دائما ، ومكانه اللامكان ، فى مجتمع ليس موسرا ، وسط أزمة ليست ثقافية .

أنا أقول ، ولا أستطيع قول ذلك بالنسبة للامود - انه ازدرى الحياة ومصاعبها ، وما يجعله انسانيا ، وما يجعله حنونا هو اهتمامه العميق ، ما أود أن أشير اليه أنه لم يجد - أو لم يجد بعد ، المشهد المعاصر ، أو الستارة الصحيحة المقنعة التى يعرض عليها رواياته عن وجع القلب والقسوة والمعاناة والانبعاث الجديد .

ولا يمكن للامود أو سالنجر أن يتحدثا نيابة عن كل كتاب أمريكا ، وبالتالي فان اسنجابتهما للعالم من حولهما - ما اختارا أن يؤكداه عليه أو يتجاهلاه - تهمنى لأنهما روايان من أفضل الروائيين .

بالطبع هناك الكثير من الكتاب القادرين أيضا ، الذين لا يسافرون على النرق نفسها ، وحتى وسط هؤلاء الآخرين أتساءل لماذا لا يمكن مشاهدة استجابة للعصر حتى أقل درامية من الروابط الاجتماعية عند سالنجر ولامود .

دعنا ننتقل الى قضية أسلوب النشر . لماذا كل هذه الضجة المثارة فجأة من الجميع حول الأسلوب ؟ أولئك الذين يقرءون سول بيلو ،

وهربرت جولده ، وآرثر جرانيت ، وتوماس برجر ، وجريس بيلي يدركون ما أشير اليه . لقد كتب « هارفي سوادوس » فى مجلة « هيدسون ويفيو » منذ فترة قريبة قائلا انه رأى تطور ونمو نثر عصبي بليغ يناسب تماما مقتضيات عصر يبدو للوهلة الأولى مرعبا وساخرا ، وذلك على يد كتاب من سكان المدن ، معظمهم من اليهود ، تخصصوا فى كتابة نوع من النثر الشعري الذى يعتمد فى تأثيره على كيفية صياغته أو كيفية وجوده على الصفحة المطبوعة أكثر من اعتماده على الموضوع الذى يعبر عنه . . . وهذه مخاطرة فى عملية الكتابة ، وربما فى هذه المخاطرة تكمن امكانية التفسير . « وأنا أود هنا أن أقارن بين فقرتين قصيرتين وصفيتين ، احدهما من رواية سول بيلو « مغامرات أوجى مارش » والأخرى من رواية هربرت جولده الجديدة « اذن كن جسورا » على أمل أن نستفيد من الاختلافات التى نكتشفها .

وكما أشار العديد من القراء ، فإن لغة « أوجى مارش » تضفر التعقيد الأدبي مع المحادثة السهلة ، وتربط المصطلحات الأكاديمية مع تعبيرات الشوارع (بعض الشوارع) ، أسلوبها خاص ومتميز ، حيوى وأحيانا قد يكون متفككا ، وهو على العموم يخدم عبقرية سول بيلو ، خذ مثلا وصفه للجنة لاوش :

« بمبسم السيجارة فى فمها الأردد الأسمر الصغير ، حيث تصدر أوامرها ومكرها وسوء نيتها ، كان لديها أفضل الأفكار عما تريد ، كانت مبعدة كحقيبة ورقية قديمة ، مستبدة ، سفسطائية ، ناشفة الرأس ، كصقر بلشفي عجوز ، قدماها الصغيرتان المربوطتان بشريط رمادى ، ثابتتان على مسند الحذاء والكرسى الطويل اللذين صنعهما سيمون فى فصل التدريب اليدوى ، والكلب وينى ذو الصوف القدر الذى ملأت رائحته العفنة الشقة يقعد على الكنبه بجانبها . وإذا كان الظرف والسخط لا يتفقان بالضرورة . فذلك ما لم أتعلمه من المرأة العجوز ، .

وكذلك فإن لغة هربرت جولده لغة خاصة وحيوية بشكل واضح ، ويلاحظ المرء فى الفترة التالية من رواية « اذن كن جسورا » أن الكاتب يبدأ أيضا ، بادراك التشابه الجسماني بين الشخصية التى يصفها وبين شئ كريبه ، ومن هنا ، كما فى فقرة بيلو السابقة ، يحاول من خلال الجسد اكتشاف طبيعة النفس . الشخصية الموصوفة هنا تدعى « تشك هاستنجز » :

« هو يشبه المومياء من بعض النواحي . الجلد الأصفر الذابل ، اليدان والرأس على الجسم المنهك كبيرة الحجم . محجر العينين الغائر

بالفكر فيما وراء النيل ، ولكن تفاحة آدم النحيفة واصبعه التي يحركها مهتما بالأمر ، جعلاه أشبهه بالسابح في بحر الجحيم ، كلب يجذف متجها الى الآثار القبطية المنسية ، لا كتلميذ مثقف في مدرسة عليا يخجل من الفتيات الصغيرات ذوات العيون المستديرة » . أولا النحو هنا محير . « محجر العينين الغائر بالفكر فيما وراء النيل » ، هل الفكر هو الذي فيما وراء النيل ، أو أنه خاص بمحجر العينين ؟ ثم ماذا تعنى فيما وراء النيل على كل حال ؟ هذا التعقيد النحوي لا نجده في وصف سول بيلو الساخر ، انه يصف العجوز بالمستبدة والمتزمتة والسفسطائية كصقر عجوز بلنسى - وصف خيالي بالتأكيد ، خشن لكنه دقيق وغير استعراضى . ومن النانى نرى أن « تفاحة آدم النحيفة واصبعه الممتدة جعلاه أشبهه بكلب يجذف فى اتجاه الآثار القبطية المنسية . الخ » هل اللغة هنا فى خدمة السرد أو التردى الأدبى فى خدمة الأنا ؟

فى مراجعة حديثه لرواية « اذن فلتكن جسورا » استشهد الناقد جرانفل هيجز بالفقرة نفسها التى اخترتها لمذح أسلوب هيربرت جولد ، فيقول : « هذا وصف على درجة عالية من الجودة والمهم أن جولد يواصله ويستمر فيه على طول الرواية » .

التلاعب اللفظى الجنسى فى الرواية ليس مقصودا بحد ذاته ومع ذلك فهو يذكرنا بأن الاستعراضية والحب ليسا شيئا واحدا . مو لدينا هنا ليس قوة الاحتمال والحيوية والصبر ، ولكن الواقعية تجلس فى المقعد الخلفى للشخصية ، وليست الشخصية المتخيلة ، ولكن الكاتب الذى يقوم بالتخييل . فوصف بيلو صادر عن قوة قبضة الكاتب على شخصيته ، ولكن عند جولد يبدو لى أن هناك شيئا آخر . . فهو موجود فى نصه كأنه يقول لك . . انظر الى . . أنا أكتب .

وجهة نظرى هنا أن هذا النثر العصبى العضلى الذى يتحدث عنه « سوادوس » ربما له صلة بالعلاقة غير الودية بين الكاتب وثقافة عصره . يرى « سوادوس » أن النثر يناسب العصر وأنا أتساءل وأرى انه لا يناسبنا على الأقل جزئيا ، لأنه يرفضه . ان الكاتب يقذف أمام أعيننا - بأسلوبا المتميز - بكل مميزات الشخصية وعيوبها ، وبالطبع فان غموض الشخصية قد لا يكون الا اهتمام الكاتب الأساسى ، وبالتأكيد حين يكشف النثر البليغ عن شخصية ما وبيئتها المثيرة للعواطف ، - كما فى رواية أوجى مارش - يمكن أن يكون ذا تأثير رائع ، وفى أسوأ الحالات كشكل من أشكال الاستمناء الذاتى الأدبى Literary Onanism ، فانه يستبعد الامكانيات الخيالية ، وقد يبدو كعرض لفقدان الكاتب علاقته بالمجتمع ، أو بما هو

خارج نفسه في الموضوع الذي يكتب عنه • ويمكن فهم الأسلوب الحيوى النشط بطرق أخرى أيضا • وانه ليس من المدهش أن كل الروائيين الذين أشار اليهم « سوادوس » من اليهود ، فحين يشعر الكاتب أنه لا تربطه علاقة وثيقة بلورد شسترفيلد يبدأ فى الادراك بأنه ليس مضطرا بالفعل أن يكتب بطريقة ذلك الأسلوبى العتيق المتميز ، وأنه من الأفضل أن يكتب بأسلوب مرن عصرى ، ثم هناك مسألة اللغة المنطوقة التى يسمعها هؤلاء الكتاب على لسان رجال الدولة • وفى المدارس ، والمنازل والكنائس والمعابد • ويمكننى أن أؤكد بأنه حين يكون الأسلوب ليس محاولة لبلبلة القارئ ، ولكن لدمج الايقاع والفروق الدقيقة ولغة المهاجرين فى النثر الأدبى الأمريكى ، فقد تكون النتيجة لغة رقيقة دقيقة خصبة ومؤثرة ، ممزوجة بنوع من السحر والسخرية ، كما فى كتاب جريس بيل « مزعجات الإنسان الصغيرة » •

ولكن هناك نقطة أخرى مهمة ، سواء أكان الروائى هو سول بيلو أم هربرت جولدم أم جريس بيل ، نقطة تتعلق بهذا الأسلوب المرن : انه يعبر فى النهاية عن السعادة • فاذا كان عالما غير حقيقى ومتفسخ كما اشعر أنه يغدو يوما بعد يوم ، واذا كان المرء يشعر بأنه يفقد مقاومته تدريجيا فى مواجهة هذا العالم الزائف ، واذا كانت النهاية الحتمية هى الدمار ، اذا لم يكن للحياة كلها فللكثير مما هو ثمين ومتحضر فيها ، اذن لماذا بالله عليكم يشعر الكتاب بالسعادة ؟ لماذا لا يودع كل أبطال الروايات الخيالية فى مصحات كما حدث لهولدن كوفيلد ؟ أو ينتحرون كسيمور جلاس ؟ لماذا معظم هؤلاء الأبطال ينتهون بالتاكيد على ايجابية الحياة ؟ الجواب معبا بكثافة لتاكيد الايجابية ، وسنحصل بلا شك على حصتنا السنوية من مجلة لايف فى عرضها ودعوتها لهذه الروايات الايجابية ، وفى الواقع أن كتبا كثيرة تصدر لكتاب جادين تنتهى بشكل احتفالى ، ولا يقتصر مسرحها على نغمة أو أسلوب الرواية بل على أخلاقياتها أيضا • وفى رواية « المتفائل » وهى رواية أخرى لجولدم فان بطلها بعد أن أخذ نصيبه يصرخ فى آخر سطر من الرواية « أكثر أكثر أكثر » ، فى رواية كيرتز هارناك « صنعة يد قديمة » تنتهى بالبطل وهو مملوء بالطرب والنشوة والأمل ، ويقول بصوت عال « آمنت بالله » • وفى رواية سول بيلو « هندرسون ملك الأمطار » خصصت كلها للاحتفال بانبعث قلب ودم وصحة البطل من جديد • ومع أن الرواية لها أهمية خاصة ، الا أنى أعتقد ان انبعث البطل فيها يحدث فى عالم خيالى تماما ، ان المكان ليس افريقييا الصاخبة التى نقرأ عنها فى الصحف ، وتدور حولها المناقشات فى الأمم المتحدة ، فلا يوجد هنا شيء عن القومية ، أو الطقوس الافريقية أو التفرقة العنصرية ، والتساؤل لماذا ينبغى أن يوجد ذلك ؟

فهناك العالم وهناك الذات ، وحين يلتفت الكاتب الى الذات ، فكل انتباهه وموهبته تنكشف له بوجودها المكثف وتصرخ فيه أنا حقيقية ، أنا موجودة ، ثم تلقى بنظرة طويلة لطيفة اليه قائلة وأنا جميلة ، فلماذا يلتفت الى العالم اذن ؟

فى نهاية رواية سول بيلو فان بطله هندرسون وهو مليونير ضخيم قدر ، يعود الى أمريكا من رحلة الى أفريقيا حيث كان هناك يقاوم الطاعون ويروض الأسود ويصنع المطر ، يعود ومعه أسد حقيقى ، وعلى متن الطائرة يتصادق مع غلام ايرانى لا يفهم لغته ، وحين تهبط الطائرة فى « نيوفوندلاند » يأخذ هندرسون الولد بين ذراعيه ويهبط من الطائرة و « يدور ويدور راكضا حول جسم الطائرة اللامع الجاثم وراء عربات الوقود • وجوه سوداء كانت تتطلع من الداخل ، المراوح الكبيرة الجميلة كانت ثابتة • المراوح الأربع ، وشعرت بأن على أن أتحرك ، وهكذا مضيت جريا ، قفزا ، قفزا ، يندق بقدمه ويشعر بوخز فوق الخطوط البيضاء الناصعة للصمت الرمادى للقطب الشمالى » .

وهكذا ، نترك هندرسون ، وهو سعيد جدا وأين ؟ فى القطب الشمالى • ظلت هذه الصورة عالقة بذهنى منذ قرأت الكتاب ، رجل يجد المرح والفرح فى أفريقيا متخيلة ويحتفل بذلك فى منطقة شاسعة محاطة بالثلج غير مسكونة !

فى رواية ستايرون Styron الجديدة « أشعلوا هذا البيت » فان بطله يشبه بطل بيلو ، فهو يحدثنا عن إعادة انبعاث شخص أمريكى ترك بلده فترة ليعيش بعيدا ، لكن بينما عالم هندرسون وحشى وغريب عنا ، فان عالم كينسولفينج بطل ستايرون يسكن مكانا نعرفه تماما • الرواية مملوءة جدا بالتفاصيل حتى انها بعد عشرين عاما ستحتاج الى هوامش كثيرة حتى يتمكن القراء من فهمها جيدا • البطل رسام أمريكى يأخذ عائلته ليعيش فى مدينة صغيرة على ساحل « أمالفى » • البطل يحتقر أمريكا ويحتقر نفسه ، وخلال الكتاب كله يتعرض البطل لتهكم وإهانة وإغراء زميل ريفى قاس وغبى ، ولطبيعة العلاقة بينهما ، فان البطل يقضى معظم رحلته فى الرواية يختار بين الحياة أو الموت ، وعند نقطة معينة ، وفى نعمة تمثيلية ، يتحدث البطل عن اغترابه وهجرته قائلا : « الرجل الذى جئت الى أوروبا لأهرب منه (لماذا هو ؟) ، الرجل الذى يظهر فى كل اعلانات السيارات ، أنت تعرفه ، ذلك الذى يلوح بيده هناك - يبدو جميلا ومتعلما وكل شىء ، بابتسامة بعرض لوحة الاعلانات على الطرق ، ويذهب الى أماكن ، أعنى الكثروثيات ، سياسة • ماذا يسمون المواصلات ؟

اعلانات • مبيعات ، الفضاء الخارجي ، والله يعلم ماذا أيضا ، وهو جاهل
كفلاح ألباني » •

وبالرغم من اشمئزازه بما تفعله الحياة الأمريكية العامة بحياة
الانسان الخاصة ، فانه مثل هندرسون يعود الى أمريكا فى النهاية مؤثرا
الوجود • ولكن أمريكا التى وجدها تبدو لى أنها أمريكا طفولته (بطريقة
استعارية) بل وأمريكا طفولة كل واحد منا ، وهو يحكى قصته بينما
يصطاد فى قارب فى نهر كارولينا ، وجاءت نهاية روايته ليست كما عند
جولد فى طلب بطله الحصول على المزيد « أكثر أكثر » أو نهاية سامية كما
عند هارناك « آمنت بالله » أو مرحلة مثل نواب هندرسون على أرض
مطار نيوفوندلاند ، يقول بطله كنسولفنج : « أتمنى لو استطعت اخباركم
أنى قد وجدت بعد الايمان بعض الصخور •• لكن لكى أكون صادقا
فانى أقول لكم : بالنسبة للوجود أو العدم فان الشيء الذى عرفته اذا
خيرنا بينهما أن نختار ببساطة الوجود • الحياة • ليس أين يعيش المرء
أو مع من يعيش •• ولكن فقط أن يعيش » •

وماذا يضيف ذلك الينا ؟ من القسوة والتبسيط الشديد أن نرى
أن الفن الروائى عند بيرو وجولد قد نشأ بشكل لا يمكن تجنبه نتيجة
لمآزقنا الثقافى والسياسى المحزن • ومع ذلك فان المآزق العام الذى نحن
فيه مكرب ، ويضغط على الكاتب ربما أكثر من جاره ، لأن المجتمع بالنسبة
للكاتب هو الموضوع والجمهور ، وحين يتبع هذا الوضع ليس فقط مشاعر
الاشمئزاز والقرف والغثيان والغضب والكآبة بل أيضا مشاعر العجز ،
فانه خلىق بالكاتب أن تشبط همته ويتحول نهائيا الى أمور أخرى ، فيبنى
عواالم خيالية تماما ، ويقيم احتفالية لذاته ، التى قد تصبح بطرق مختلفة ،
موضوعه المفضل ، والدافع الذى يقيم عليه حدود تقنيته • وما أحاول
أن أشير اليه أن رؤية الذات كشيء حصين وقوى ، ذات متخيلة كالشيء
الحقيقى الوحيد فى بيئة تبدو غير حقيقية ، أعطت بعض كتابنا المرح
والراحة والعزاء والصحة ، وبالتأكيد فان دخول صراع شخصى جاد من
أجل أن تعيش فقط أمر لا يوضح لنا أى شيء ، وربما لهذا السبب
يحاول بطل ستايرون أن يشد تعاطفنا معه حتى النهاية • وما زال الأمر
اذا كان الكائن الحى لا يستطيع الاختيار الا أن يكون زاهدا ، وحين لا يمكن
الاحتفاء بالذات الا بابتعادها عن المجتمع ، أو بحياتها فى عواالم خيالية ،
اذن فليس لدينا كثير من الأسباب التى تدفعنا لنكون سعداء •

وأخيرا ، هناك شيء غير مقنع بالنسبة لى حول انبعث هندرسون
على الخطوط البيضاء الناصعة للعالم ، راقصا حول طائرة لامعة ، وهكذا

فليس بهذا المشهد ينبغي أن أنهى مقالى هذا ، ولكن بدل ذلك أقدم صورة
بطل رالف اليسون فى نهاية روايته « الرجل الخفى » ، فهنا أيضا قد
ترك البطل مع الحقيقة البسيطة العارية لنفسه . هو وحيد كما يجب أن
تكون وحدة الانسان ، ليس لأنه لم يسع فى هذا العالم ، بل لأنه قد ساج
فيه وساج وساج . ولكنه اختار فى النهاية أن ينزل تحت الأرض ،
ليعيش هناك وينتظر ، ولم يبد له ذلك مدعاة للاحتفال أيضا .

الرواية كبحث

ميشيل بوتور

• الرواية شكل خاص من أشكال السرد .

والسرد القصصى ظاهرة تتجاوز مجال الأدب بكثير ، فهو أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع ، فمنذ نبدأ فى فهم الكلام وحتى موتنا ، فان القصص تحيطنا بشكل دائم ، فى الأسرة والمدرسة ، خلال لقائنا مع الآخرين وعبر القراءة .

وما نعرفه عن الآخرين ، لا نستقيه فقط مما رأيناه بعيوننا ، بل أيضا بما أخبرنا به البعض عنهم ، وبما أخبرونا به هم عن أنفسهم ، كما لا يقتصر الأمر على الذين نعرفهم ، بل أيضا على كل من وصلتنا أخبارهم ، يتسرى على الأشياء والأماكن كما سرى على الناس .

هذا السرد القصصى الذى يحيطنا يتخذ أشكالا مختلفة ، من التقاليد العائلية حين نتبادل الحديث على العشاء حول ما فعلناه خلال اليوم ، الى التقارير الصحفية أو الأعمال التاريخية وغيرها ، وكل هذه الحكايات الحقيقية التى نسمعها تشترك فى خاصية واحدة وهى أنها جميعا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها ، عن طريق اللجوء الى مصدر آخر للمعلومات حولها ، الا اذا كان المرء يتعامل مع معلومة خاطئة أو عمل روائى .

ووسط كل هذه الحكايات التى تكون قسما كبيرا من عالمنا ، هناك حكايات يختلقها البعض عمدا ، واذا أردنا تجنب سوء الفهم ، فيجب أن نضع تصنيفا معيننا للأحداث المختلفة لنميزها عن تلك التى تحدث فى الواقع ونراها بأعيننا . آنذاك يمكننا التعامل بسهولة مع الأدب والخيال والأساطير والحكايات وما شابه ، فالروائى يقدم لنا أحداثا تشبه أحداث حياتنا اليومية ، ويحاول أن يضمنى عليها مظهر الواقع بقدر ما يستطيع ، مما قد يصل به الى درجة الخداع كما يقول ديفو .

لكن ما يرويه الروائي لا يمكن التحقق من صحته ، وبالتالي فان ما يقوله يتخذ مظهر الحقيقة فقط ، فاذا قابلت صديقا وحدثني بحكاية غريبة ، فانه كى يقنعني بصحتها يردد على مسامعي أن فلانا وفلانا كانوا شهودا على ذلك . من ناحية أخرى فانه فى اللحظة التى يضع فيها الكاتب كلمة « رواية » على غلاف كتابه ، فانه يعلن أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه ، وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويه لنا عنها ، حتى لو كانت موجودة فى الواقع .

لنفترض أننا عثرنا على رسالة أرسلها شخص لآخر يخبره فيها انه يعرف « الأب جوريو » معرفة جيدة ، وأنه لا يشبه على الاطلاق تلك الشخصية التى وضعها « بلزاك » فى روايته ، وأن هناك أخطاء فادحة فى الصفحات رقم كذا وكذا ، فان ذلك لا يشكل أهمية بالنسبة لنا ، فان الأب جوريو هو ما وصفه لنا بلزاك (وكل ما يمكننا قوله عنه لا يتعدى ذلك الوصف) ، لكن قد نرى أن بلزاك قد أخطأ فى حكمه على الشخصية التى ابتدعها ، أو نزع أن الشخصية قد أفلتت منه ، ونبرر ذلك فقط بالرجوع الى النص الذى ورد فى الرواية وليس لاي شاهد آخر خارج العمل نفسه .

وبينما تعتمد الحكاية الحقيقية ، دائما ، على وقائع خارجية واضحة ، فان الرواية تخلق الأحداث التى ترويها لنا ولا يمكن ان تطبق عليها الوقائع الخارجية الفعلية ، ولذا فالرواية هى أفضل الأجناس الأدبية لدراسة كيفية تحول الواقع الى خيال ، وهى تعتبر بحق مختبر السرد الروائى للأحداث .

وبالتالى فان الاهتمام بالشكل الروائى يتطلب أهمية كبرى . وحين تصبح الرواية كلاسيكية ولها جمهورها ، فانها تصنف وتنظم حسب مبادئ معينة (ينطبق هذا على ما يعرف اليوم بالرواية التقليدية) . ان فهمنا الأولى للشكل الروائى ، قد حل محله مفهوم آخر ، أقل غنى ، ويرفض بشكل منهجى جوانب معينة ، ليغطى بالتدريج التجربة الحقيقية ، ليحل نفسه محلها ، محققا فى النهاية خدعة عامة .

ان دراسة الأشكال المختلفة للرواية ، تساعدنا فى أن نكتشف ما هو عارض أو طارئ فى الشكل الروائى ، بحيث يمكننا أن نعيه ، ونتحرر منه ، ويسمح لنا باعادة اكتشاف ما يخفيه أو يحاول تمريره

ضمنا : وهو الشكل الحقيقي لما يجب أن يكون عليه السرد القصصى
الأساسى الذى يغمر حياتنا كلها .

وبما أن الشكل الروائى هو مسألة اختيار فى النهاية (لاحظ أن
الأسلوب هو أحد أركان الشكل ، فهو الوسيلة التى تربط جزئيات الكلام
بالحدث ، وهو الذى يحدد سبب اختيار كلمة ما أو عبارة بدل أخرى)
فإن الأشكال الجديدة للرواية ستكشف عن أشياء جديدة وعلاقات جديدة
فى الواقع الفعلى ، ومن الطبيعى أنه كلما ازداد تأكيدنا واستخدامنا لهذه
الأشكال الروائية المترابطة داخليا نسبة الى الأشكال الأخرى ، فإنها تصبح
دقيقة جدا ومناسبة تماما .

وليس معنى ذلك أن نتفق على شكل واحد معين للرواية ، بل على
العكس ، فإن الوقائع المختلفة التى تعالجها الروايات يجب أن تتوافق
معها أشكال مختلفة من السرد الروائى . فمن الواضح الآن أن العالم الذى
نعيشه يتغير بسرعة كبيرة ، وتقنيات السرد الروائى التقليدية لم تعد
قادرة على استيعاب كل العلاقات الجديدة الناشئة عن هذا التغير ، ويؤدى
هذا الى الاحساس بقلق دائم ، ويصبح من المستحيل على وعينا ان ينظم
كل المعلومات الهابطة عليه ، لأنه يفقد الأدوات المناسبة لذلك .

لذا فإن البحث عن أشكال روائية جديدة ذات قوة استيعابية كبيرة ،
يلعب دورا ثلاثيا فى علاقته بوعينا وبالواقع حولنا من ناحية تعريته
وتوضيحه ، ثم اكتشافه ومن ثم تطويعه .

ان الروائى الذى يفرض القيام بذلك ، ويرفض نبد العادات القديمة
فى القص ، ولا يطلب من قارئه جهدا خاصا عند قراءته للعمل ، ولا يواجه
نفسه ويتساءل حول صحة بعض المواقف التى اكتسبت ثباتا لمدة طويلة ،
سيتمتع بنجاح سريع ، ولكنه يصبح متواطئا فى خلق ذلك القلق العميق ،
وذلك الظلام الذى نتخبط فيه ، ويزيد من تعجز استجابتنا للجديد ،
ويصعب علينا صحوتنا ، ويشارك فى خنق وعينا ، وحتى لو كانت نياته
سليمة ، فإن عمله فى النهاية لن يكون سوى سم زعاف .

ان الابتكار الشكلى فى الرواية ، لا يناقض الواقعية على الاطلاق ،
كما يدعى بعض قصار النظر من النقاد ، بل انه شرط ضرورى للوصول
لواقعية أكبر .

ولكن علاقة الرواية بالواقع الذي يحيطنا ، لا تقتصر على حقيقة أن ما تقدمه لنا ما هو الا جزء خادع من ذلك الواقع ، معزول تماما ويمكن دراسته عن قرب بسهولة . ان الفرق بين أحداث الرواية وأحداث الحياة الواقعية لا يقتصر على أننا نستطيع التثبت من أحداث الحياة الواقعية ، بينما لا نعرف حقيقة أحداث الرواية الا من خلال النص الذي قدمها لنا ، بل في أن أحداث الرواية أكثر تشويقا من الأحداث الحقيقية ، فوجود هذه الروايات يلبي حاجة ويحقق هدفا . والأشخاص الخياليون في الروايات يملأون فراغا في واقعنا ويضيئون لنا بعض جوانبه .

كما أن ابداع الرواية لا يشكل حلم يقظة لكاتبها فقط ، بل للمقارئ أيضا ، ومن هنا جاء تأثير الرواية الكبير بالتحليل النفسي . ومن ناحية أخرى ، اذا رغبت أن أشرح نظرية ما سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم أخلاقية أو مهبا كانت ، فيمن المقنع ، في الغالب ، أن أضرب مثلا من عمل روائي . ان شبيحيات العمل الروائي ستوضح ما أريد قوله بشكل تام ، كما سيأثرون على هذه الشبيحيات بين أصدقائي ومعارفي ، حيث يمكنني توضيح سبيلهم بالاعتماد على مغامرات وتصرفات هذه الشخصيات الروائية وهكذا .

ان تطبيق الرواية على الواقع ، مسألة معقدة تماما ، وان واقعية الرواية ، وكونها تقدم جزءا وهميا لحياتنا اليومية ، هي أحد جوانب هذا التطبيق . وهو الجانب الذي يسمح لنا بتصنيف الرواية كنوع أدبي .

واني أطلق كلمة « رمزية » في الرواية على مجموعة ما تصفه وتصوره من علاقات تتعلق بالواقع الذي نعرفه . هذه العلاقات ليست واحدة في كل الروايات ، ويبدو لي أن وظيفة الناقد الأساسية ، هي تحليل هذه العلاقات وتوضيحها ليتمكن القارئ من استخلاص الدروس الكاملة لكل عمل أدبي .

ولكن ، بما أننا عند ابداع رواية ما ، ثم عند ابداعها ثانية بقراءتها قراءة واعية ، نتعرض الى نظام معقد من العلاقات ذات المعاني المتعددة . فإذا حاول الروائي مخلصا اشراكنا في تجربته ، واذا بلغت واقعيته درجا كبيرة من الدقة ، واذا كان الشكل الذي يستخدمه مناسباً تماما لموضوعه فإنه بالضرورة سيأخذ في اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله . ان الرمزية الخارجية لرواية ما تهدف أساسا الى الانعكاس الى رمزية داخلية ، وذلك حين تلعب بعض الأجزاء بعلاقتها بالعمل ككل الدور ذاته الذي يلعبه العمل ككل في علاقته بالواقع .

وهذه العلاقة العامة بالواقع التي تقدمها الرواية لحياتنا التي نعيشها هي بوضوح العلاقة التي تحدد ما نسميه عموماً بموضوع الرواية الذي يبدو كاستجابة لحالة معينة من الوعي . وهذا الموضوع لا يمكن فصله عن الطريقة التي يقدم بها ، ولا عن الشكل الذي اتخذته الرواية للتعبير عنه ، ولا عن حالة الوعي الجديدة التي أفرزته ، أو حالة الإدراك لماهية الرواية ، وعلاقتها بالواقع ، ووضعها بالنسبة للموضوعات الجديدة ، والأشكال الجديدة على كل المستويات : اللغوية والأسلوبية والتقنية والتأليف والبنية .

وعلى العكس أيضاً ، فإن البحث عن أشكال جديدة يكشف بالتالي عن موضوعات جديدة وعلاقات جديدة ، وبعد تفكير قليل ، نجد أن الواقعية والشكلية والرمزية في الرواية تبدو وكأنها تكون وحدة واحدة . والرواية بطبيعتها تهدف إلى توضيح نفسها ، ويجب أن تفعل ذلك ، لكننا نعرف أن هناك بعض حالات الوعي التي تنصف بعدم القدرة على الانعكاس على ذاتها لتوضيحها ، حالات تقوم فقط على وهم تدعيه ، وإلى هذه الحالات ينتمي الروائيون الذين يرفضون التساؤل حول طبيعة عملهم أو صلاحية الأشكال التي يستخدمونها ، هذه الأشكال التي لا يمكن أن تنعكس على ذاتها دون أن تكشف ، على الفور ، تصورهما وعدم مناسبتها وصدقها ، هذه الأشكال الروائية التي تقدم لنا صورة للواقع تناقض بشكل صارخ الواقع الذي اعتمدت عليه ، وتحاول أن تتجاوزه بصمت . هناك خداع يجب على الناقد أن يكشفه ، لأن أعمالاً كهذه ، رغم سحرها وجدارتها ، تتركس وتعمق الظلام ، وتسجن الوعي داخل حدود تناقضاته وعماه ، الذي قد يقوده إلى فوضى قاتلة .

ونتيجة لذلك ، فإن كل تغير حقيقي في الشكل الروائي ، وأي بحث مثمر في هذا الموضوع . لا يمكن أن يقوم إلا من خلال تغير لمفهوم الرواية نفسها الذي يتطور ببطء ولكن بشكل حتمي (كما تشهد على ذلك كل روايات القرن العشرين العظيمة) نحو نوع جديد من الشعر الملحمي والتعليمي أيضاً ، ضمن تغير فكرة الأدب ذاتها ، الذي لم يعد موضوع تسلية وترفيه بل له دور أساسي كتجربة منظمة لبناء عمل المجتمع .

ملاحظات حول الرواية الأمريكية المعاصرة

سول بيلو

قالت الروائية « جرتروود شتاين » لهمنجواي ان « الملاحظات ليست أدبا » ، وأنا أقدم هنا بعض الملاحظات ولا أزعج أنها أدب أو أى شىء آخر ، لكن وجهة نظر كاتب ما فى أعمال زملائه من الكتاب ، قد تكون لها أهمية ما ، مع ملاحظة أنه يقرأ ما يكتبونه بوجهة نظر خاصة تقريبا ، وإذا كان روائيا ، فحتى رواياته تكون رد فعل وتعليقا على معاصريه ، وتكشف عن تأييده أو معارضته لاتجاهات معينة ، يدعم ويساند ما يعتبره ضروريا فى رأيه ، وينتقد ما يراه افراطا بلا معنى ، أو خطأ عن طريق الهمسال وعدم التعرض له .

وأعترض هنا أن أوضح وجهة نظر الروائيين والقصاصين الأمريكيين المعاصرين ، فى الفرد والمجتمع ، وأود أن أبدأ بعنوان الكتاب الجديد الذى أصدره ويلى سيفير Wylie Sypher « ضياع الذات فى الفن والأدب الحديث » ، ولا أعترض مناقشة الكتاب ، ولكن أود لفت النظر الى العنوان ، لأنه فى ذاته ، يخبرنا بالكثير عن القبول العام لما وصفه الناقد الاسباني « اورتيجا كاسيت Ortega y Casset » منذ سنوات « بتجريد الفنون من صفتها الانسانية » ، وهناك فصل خصصه المؤلف لجيل الغضب من الكتاب الأمريكيين ، لكن فى معظم الكتاب يرى « سيفير » ان فكرة افناء الذات « ووصف الحياة غير الأصلية التى لا تعطى أى معنى ، فكرة أوروبية فى الغالب ، وخاصة فرنسية ، والكتاب الذين يستشهد بهم كثيرا هم أندريه جيد ، سارتر ، صمويل بيكيت ، ناتالى ساروت ، وآلان روب جرييه ، وهم كتاب نبعت رواياتهم ومسرحياتهم من نظريات متعددة تستند الى وضع انساني تاريخي ، وتستجيب ، خاصة ، للنظريات العلمية والنفسية والفلسفية الجديدة . لكن الكتاب الأمريكيين المتأثرين بروح الرفض ذاتها واحتقار الذات ، من النادر أن يتقل كاهلهم بمنزل هذا الزخم الثقافى ، وهذه الحقيقة تسعد الكتاب المعاصرين الأوروبيين الذين يجدون فيها قبولا طبيعيا وحشيا للحقيقة العالمية الجديدة ، من عقول متحررة وغير متقلبة بالثقافة .

في أوائل العشرينات من هذا القرن ، عبر د . هـ * لورنس عن
سعادته حين وجد في القصص الأولى لهمنجواي تأثيرا بدائيا فظا ، وبعد
عشرين سنة مدح أندريه جيد الكاتب الأمريكي « داشيل هاميت » بقوله :
انه همجى جيد .

١

يستمد الكتاب الأوربيون القوة من الفلسفة الظاهرانية الألمانية .
ومن مفهوم التحول الداخلى ومعيار التكرار فى العلوم الحديثة ، لمهاجمة
الفكرة الرومانسية عن الذات الانسانية ، وهى الفكرة التى كانت لها
الغلبة فى القرن التاسع عشر . ولم تعد تطاق فى القرن العشرين ، ويكاد
الشعور نحو هذه الفكرة أن يكون عالميا ، فالحرب العالمية الأولى بمآسيها
وبملايين الجثث التى خلفتها ، أصابت الناس بالرعب من التقدير المبالغ
فيه للذات ، كما كان قادة الثورة الروسية قساة فى كراهيتهم للبرجوازية
الفردية ، وقد ضحى بالملايين فى البلاد الشيوعية فى سبيل اقامة
الاشتراكية ، وعلى القادة اللينينيين والستالينيين تقريبا الذين اتخذوا
القرارات ، كانوا يتخذونها خدمة للأغلبية وللمستقبل ، ورفضوا المشاعر
الانسانية الرقيقة الركيكة التى بذلت قصارى جهدها لمعارضة التقدم فى
رأيهم .

كذلك هناك عدوان آخر على الذات المنعزلة نشأ فى ألمانيا سنة
١٩٣٦ ، وأن تحويل ملايين البشر الى أكوام من العظام ، تلال من الكهنة ،
أثار التساؤلات حول معنى الحياة . ومعنى الرحمة والعدالة ، وعن الفرد
وجوده الخاص ، وأهمية أن يكون الانسان نفسه .

وسيكون من الغريب ، لو لم يكن لهذه الأحداث التاريخية تأثير على
الكاتب الأمريكى ، حتى لو لم تتخذ استجابتهم صيغة تاريخية أو نظرية
كلية ، فهم يتميزون بالاعتماد على ملاحظاتهم الخاصة التى تظهر أحيانا
بشكل تجريبي يصرون عليه .

ولكن الأعمال الأخيرة لكتاب مثل : جيمس جونز ، جيمس بلدوين ،
فيليب روث ، جون أوهارا ، وباورز ، وجوزيف بينيت ، ورايت موريس
وغيرهم ، تظهر الفرد فى العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط واجهاد
كبيرين ، يعمل لاعالة نفسه ، والمحافظة عليها ، أو ربما عن الفكرة التى
يعرفها عن نفسه (وغالبا فكرة غير واضحة) ، وهو يشعر بضغط الجموع
الغفيرة عليه ، والتى تقزمه كفرد ولكنها تتيح لها أن يكون عملاقا فى
الكراهية والوهم داخل العمل الأدبى ، فى مثل هذه الظروف ، يحزن

ويتشكو ، يغضب ويضحك ، وهو يعي افتقاره للقوة ، وعجزه الأخلاقي ، وللضغط الباعث على الغثيان لوسائل الاتصال الجماهيري ، بثقلها المالى وتنظيمها ، وبالحرط الباردة وقسوة الدعاوى العرقية .

وبتطبيق نظرية « جريشام Gresham » فى العلوم الرياضية ، على الوضع الأدبى ، يمكن للمرء أن يقول ان الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة الى الاختفاء ، وبدأ الناس يحتفظون بقيمهم العالية ، فقد أصبحت الاضطرابات العامة قسرية وليست ايجابية ، فهى تضعنا فى موقف سلبى ، فليس بيدنا الكثير لنفعله تجاه مآسى السياسة العالمية . والثورات فى آسيا وافريقيا ، والتحولت الجماهيرية ، فالقرارات التكنولوجية والسياسية ، والقوى الخفية ، والأسرار التى لا يعرفها الا الصفوة ، تجعل من الارادة الخاصة ارادة عاجزة ، وتقود الفرد الى أشكال غريبة من السلوك فى مجاله الخاص . فالحياة العامة ، الاضطرابات الصاخبة ، والأخبار والشعارات ونداءات الحرب والمآسى الغامضة ، والأوضاع اللامعقولة نسبيًا ، أذابت الترابط والتماسك عند الجميع ، عدا العقول الصامدة ، وحتى لمثل هذه العقول ، فليس الأمر مؤكدا دائما بأن لهذا الصمود أو المقاومة نتيجة ايجابية . المخدرات ، مثلا ، أصبحت عند بعض الدوائر علامة على التمرد الثورى والاستقلالية ، وحرقت المزروعات الخاصة يكون عند البعض أحيانا التصرف الشريف الوحيد ، لم تعد هناك ثوابت للشوار يرجعون اليها عند القيام بثورتهم ، بدت الثوابت وكأنها تختفى ، حتى الذات الانسانية فقدت مظهرها الثابت .

احدى الروايات الأمريكية تتعامل بوضوح ووعى مع هذه المشاكل . فرواية « الخط الأحمر الرفيع » لجيمس جونز تصف الأوضاع المميته والبدائية لقتال الغابة ، وتحافظ على توازن حساس مدهش ، ولا تزعجنا بمجرد سرد قائمة من الأمور المرعبة . وما يراه « جونز » بدقة هو التذبذب فى قيمة الحياة عند الفرد الجندى ، فالطفولة قد تنتهى - فى بعض الحالات - عند الرجل المقاتل حين يتقبل درس الواقعية ، فموقف الشاويش « سنورم » أحد المجندين القدامى تجاه « فيفى » المجند الحديث الأصغر منه . يصفه جونز بالشكل التالى :

« كان فيفى شابا طيبا جدا ، يمكث فى البيت فترات طويلة ، بينما « سنورم » الذى بدأ حياة التسكع منذ كان فى الرابعة عشرة من العمر ، لم يكن يهتم بمثل هؤلاء الأولاد ، لكنه كان يصبر على « فيفى » غير الجرب ، ولكن لم يكن الصول « ويلش » يتحلى بمثل هذا الصبر ،

ولا يستطيع أن يلتزم بالمرونة وعدم الواقعية ، وهو يلقي أتباعه غير الناضجين ، الدرس الصعب بالعقاب والقسوة ، فهو يرى أن المعرفة الحقيقية معرفة قاسية وبالتالي يجب أن يتعلمها المرء بالألم والقسوة . أما جوهر الدرس فهو في رأيه لا يهم الا قليلا أو لا يهم على الإطلاق . سواء عاش الفرد أو مات ، وهو لا يقدم أى تساهل أو غفران لأحد ولا يطلب ذلك حتى لنفسه ، ورسالته الى الجنس البشرى أن على المرء أن يتقبل الحياة والموت بنظرة باردة » .

ويتفهم « جونز » بدهاء أن فلسفة « ويلش » ليست قاسية في النهاية ، فهو تجاه نفسه ليس متطرفا في قسوته ، وخشونته تفشى درجة كبيرة من الاشفاق على الذات . وما يصفه « جونز » هنا هو التخلي عن الفضيلة الزائفة التي تعود للطفولة أو الانوثة ، وهو يحتقرها لأنها لا تستطيع أن تصمد في مواجهة اختبار الحياة . وفي ادراكهم لهذه الحقيقة فان جنود « جونز » المقاتلين يتعلمون الحقيقة القاسية ، وهم ، في حقيقتهم ، يثارون في قتالهم لأنفسهم من المفهوم المدني التافه والسهل للذات ، قسوة الحقيقة الجديدة تهاجم الواقع القديم ، معرضة بخواتم وتقليديته . وبعدها يجتاز الصغير « فيفى » الاختبار الصعب ، يقتل مثل الآخرين ، ويصبح متساكسا ، يشرب الخمر ويتشاجر مع الآخرين ، وينبذ ترده وحرصه وطفولته المملوءة بالشكوى .

وهناك نوع آخر من الروايات ، يدور في مجال سلمى بعيدا عن الانفجارات وبقر البطون ، مثلا رواية « جيه . اف . باورز » « موت اربان » ، وهي رواية ليست دراسة مهمومة بحيوات القساوسة النابعين لطائفة سانت كليمنت ، ولكنها تدور حول الأب « اربان » ، وهو واعظ مشهور وموهوب ، نقل لأسباب ليست واضحة ، من شيكاغو حيث كان يعمل بشكل فعال ومؤثر ، الى مؤسسة جديدة للطائفة في « ويسترهاوس » ، وكان هذا النقل بالنسبة اليه ، هو القسيس الاجتماعي المتحضر ، ما هو الا ابعاد أو نفى غامض . ولقد وصف المؤلف القسيس وهو ينظر من نافذة القطار على الريف الخالي في طريقه لمقر عمله الجديد : « مسطح بلا اشجار ، كأنه « الينوى » لكن بلا سكان ، أرض لا تشهد الانسان اليها ، انه يرى مجارى للمياه أكثر مما في « الينوى » ، لكنها مجار بلا ماء ، نوفمبر هو الشتاء هنا ، بيوت كثيرة بيضاء ليست جديدة ولا قديمة ، ليست من نوع البيوت التي اعتاد زيارتها في عيد الشكر أو الميلاد . أدوات صدئة ، قذارة بنية اللون . سماء رمادية ، جليد ولا ثلج ، دار كلام كثير في القطار حول هذا ، نأى بنفسه عنه بعد ساعة أو أكثر قليلا ،

وصل « ويسترهاوس » في الحادية عشرة الا بضع دقائق ذلك الصباح ،
وكان المسافر الوحيد الذى نزل من القطار هناك » .

ولقد صور الأب اربان كمسافر وحيد بأكثر من طريقة . كان فى
المؤسسة الجديدة ، يعيش فى موقع معزول بلا شكوى ، وكان المستول
عن المؤسسة الأب ويلفريد « الذى بسبب أنفه العريض وخديه المنتفخين
أطلق عليه أرنب تحت الاعداد للرهبنة » . وكانت اهتماماته كلها ذات
طبيعة عملية ، اهتمامات أى أمريكى فى الغرب الأوسط ، عليه أن يدير
مكانا بكفاءة ، ويراجع فواتير الوقود ، ويهتم بالعربة نصف النقل ، بتكلفة
طلاء المباني ، ويحرص على أن تكون له علاقات عامة جيدة . يصف المؤلف
هنا ، النظام الدينى كأنه مجتمع للمستهلكين ، كأنه أراد أن يقدم لنا
النشاطات الأمريكية الاجتماعية المعتدلة التى يكون هدفها النهائى هدفا
دينيا . ان لغته جافة ، وواقعية ، وهو ينقل لنا مناقشات القساوسة ،
الذين عليهم أن يدفنوا ويدهنوا ويجددوا مبانيهم ، يصقلون الأرضيات ،
وينزعون المشمع القديم ، ويضعون قوالب جديدة من الطوب فى الحمامات ،
وهذه الكوميديا الخفيفة والمجدبة لا يمكن المحافظة عليها خلال هذا الكم
من الجهود لملء الفراغ بنشاط بلا هدف مقنع ، وقد عبر الأب « اربان »
عن تدينه بالثبات والصبر والتحمل وليس فى القوة المتقدمة ، وقد صورت
مقاومته لهذا الجذب الطويل والعمل الشاغر الذى بلا جدوى ، لهذا النظام
الأمريكى الدقيق بروح من الشهادة المعتدلة اللطيفة ، وفى الواقع فان
الشخص الوحيد العنيف والعاطفى فى الوقت نفسه . فى الرواية كلها ،
هو « بيللى كوسجروف » ، وهو شخص غنى وكريم ، يتبرع بسخاء
للطائفة ، لكنه يتوقع أن يترك ليفعل ما يريد دائما ، يأكل مع الأب
« اربان » الشيش كباب ويشربان الشمبانيا ، ويلعبان الجولف ، ويخرجان
للصيد ، ومعه يمكن للمرء أن يتحدث عن السيارات واليخوت ، وسارت
العلاقة بين الأب وبيللى المفسد العرييد على ما برام ، حتى حاول
« بيللى » ذات يوم أن يغرق غزالا فى البحيرة التى كانا يصطادان فيها ،
كان حظ بيللى سيئا لذا كان مزاجه متساكسا . « حين رأى أحد الأيائل
يسبح فى البحيرة ، قرر أن يمسكه من قرونه ويجعل رأسه تحت الماء ،
بالشهوة نفسها التى تعترى الجنود للغنائم فى رواية « الخط الأحمر
الرفيع » ، ولم يستطع الأب تحمل قسوته ، فأدار محرك التقارب ، ليقع
بيللى فى الماء ، وبسبب ذلك لم يسامحه أبدا .

ما كان يفكر فيه الأب ، قبل ظهور الغزال مباشرة ، أن هناك
تاكيدا زائدا فى الكنيسة على فكرة الموت فى سبيل العقيدة والفوز بمرتبة

الشهيد ، « وماذا عن الحياة لا الموت في سبيل العقيدة ؟ فلننظر الى لافرانك أو وليم الفاتح وقد كتب عنه (في الموسوعة الكاثوليكية ، ومفكرة الأب أربان من أجل كتاب يأمل أن يكتبه يوما) أنه كان طيبا مع رجال الله ويصرخ بقوة فوق طاقتة في أولئك الذين يعترضون ارادته » .

واحتل « بيللي كوسجروف » مكانة الفاتح ، وهو يصرخ بقوة فوق طاقتة ، ولم يعد « أربان » يرى وجهه ، كما أنه لم يقدر له أن يكتب كتابه . واتجه للاعداد للرهبنة كالأب بروفنسال ، ولتتعامل مع الأمور العملية قدر جهده . لكنه خضع لجراحة في المنح نتيجة لاصابته في رأسه من ضربة كرة وهو يلعب الجولف ، وبدأ يتعرض لنوبات من الدوخة ، ويبدو أن مرتبة الشهيد تنتظره في نهاية الرواية .

ان المؤلف (باورز) لا ينظر الى قضية الذات المفردة والحشد الغفير بعريهما كما يفعل جونز ، ومن الحسارة أنه لم يفعل ذلك ، فقد كان قادرا على تقديم تطور أكثر دقة وحنقا للموضوع من جونز ، كان سيبحث ما يدعوه « سيفير » ضياع الذات من وجهة نظر مسيحية ، بمعنى من وجهة نظر انسان يعتقد في وجود شيء أكثر عمقا من الفكرة الرومانسية أو العملية عن النفس . وهي الروح ، لكن الملفت للنظر أن هناك قليلا من الحديث عن الروح في كتاب بطله قسيس . فقيمة الكتاب الروحية ضئيلة ، وربما ذلك ما قصد اليه المؤلف . وحتى في اللعب فان الأب أربان يخدم الكنيسة . واذا كانت قد ضربت رأسه كرة جولف ، فربما أمكننا أن نستنتج من ذلك أن العصر الحديث يصور كفصل في التاريخ الروحي للبشرية ! فهنا المعاني الكبيرة نفهمها بغموض حتى لمن لديه الاستعداد الأكبر لخدمة الله . عموما ان ذلك غير مقنع بالنسبة لي ، ولست متأكدا أنى أستطيع الاعجاب بهذه الوداعة في الرواية ، الانسان قد يكون وديعا في اهتماماته الخاصة ، لكنه يحتد بشدة عند مثل هذا الاستخدام السيئ للروح ، ويتشوق ليظهر كل ما هو ايجابي وقوى في إيمانه ، ان الافتقاد لمثل هذه القوة يضيف ظللا على الايمان نفسه ، ويعبر عن لزوجة غامضة للنفس أكثر منه اقتناعا روحيا ، وبهذا المعنى فان كتاب السيد باورز مخيب للآمال .

ان الفرد في الرواية الأمريكية المعاصرة يبقى حيا بالنسبة لنا عند كتاب الحساسيات خاصة . فيكون كالمستعمر الذي أرسل الى مكان بعيد ، لالاسكا الروح لو استعملنا التشبيه ، وما يحصله بعد هذه الرحلة ، فراغا خاويا داخل نفسه ، وهذا ما يفعله كتاب الحساسيات منذ فترة .

وما زالوا يفعلونه • وآخر من يستعرض براعته بنجاح غير عادى فى هذا الموضوع هو جون ابدايك John Updike الذى عنون مجموعته القصصية الجديدة « بريش الحمام » •

« حين انتقلوا الى فريتاون • كانت الامور مضطربة ، مقلوبة ، ويعاد ترتيبها » •

اعادة ترتيب الاشياء فى عزلة جديدة وعدوانية ، فكرة عامة عند كتاب الحساسية • « ديفيد » الابن الوحيد لعائلة انتقلت الى الريف • هاجمه الرعب حين قرأ فى كتاب ه • ج • ويلز « معالم التاريخ » ، « أن السيد المسيح لم يكن الا شيوعيا من الجليل ، ومحرضا سياسيا غامضا ، وأحد المتشردين فى مستعمرة رومانية صغيرة » ان تأثير هذا على ديفيد أثار عنده التساؤل حول الموت والخلود ، ولم يقتنع بالاجابات التى قدمها له الأب دويسون الموقر أو والداه • كان لا يستطيع فهم السرور الذى يغمر والدته فى نزهاتها الخلوية المنفردة على أطراف الغابة ، فكل ما تنيره فيه هذه الامتدادات الجذباء من الأرض فى ارتفاعها وانخفاضها البطىء على حواف الغابة ، هو تعبير عن الانهاك فقط •

وتسأله أمه : « ماذا تريد ، بحق السماء ، أن تكون ؟ » •

« أصبح غاضبا ، وهو يشعر بدهشتها منه ، لقد افترضت أن السماء قد تلاشت من ذهنه منذ فترة طويلة ، وتخيلت أنه دخل بالفعل مملكة الصمت ، ويدرك أن المؤامرة تحيط به من كل مكان » •

لكن الصغير ديفيد يحل المشكلة بنفسه فى النهاية وبشكل جمالى ، حين يعجب بريش الحمام يشعر بالعزاء وباحساس ان العناية الالهية ترعاه ، فالله الذى سخا بهذه الصنعة على هذه الطيور قليلة القيمة ، لا يمكن أن يدمر خلقه كله ، ويرفض أن يمد فى عمره • وتنتهى القصة بسخرية معتدلة على حساب الصبى ، ومع ذلك لا شىء يمكن رؤيته فى هذا العمل سوى اتكال المؤلف على عمل جميل ، بأسلوب ونظام جمالى خاص • فالحساسية فى مثل هذه الأشكال الأدبية تبعث فى الآخرين الكراهية لأنها فطنة وحاذقة فى الأمور الداخلية للنفس ، وفيما عدا ذلك فهى عمياء لا ترى ، اننا قد نتهمها بتحجر القلب ، فهى تؤدى وظيفتها بسلاسة فى العزلة ، فكاتب الحساسية يفترض أن النبش داخل النفس وأحوالها هو الممكن الوحيد ، وأن الأمور العسامة الأخرى ثابتة وغير قابلة للحل أو الذوبان فى عمل أدبى •

نحن نتعامل مع مواقف حديثة تجاه الفكرة القديمة عن الفرد وعن الكثرة ، عن الذات المفردة وسط الجماهير أو النوع البشرى ، وقد ارتبطت فكرة الذات المتفردة فى العصور الحديثة باسم روسو ، ووجد نيتشه بين الذات وبين الاله أبولو ، أو اله النور ، أو التناسق أو الموسيقى ، أو العلة والمعلول ، كما وجد بين الكثرة والقبيلة والنوع والغريزة والعواطف بالاله « ديونيسوس » وبين هذين المبدأين ، الفرد والنوع ، من المفترض أن يبنى الانسان والحضارات أمجادهما ، كما يعود مفهومنا للرجل الأخير the last man بمعنى الانسان الكامل فى تطوره ، الى نيتشه أيضا ، فرجله الأخير هو نعى للنفس المتوحدة المكتفية بذاتها التى نتجت عن حضارة برجوازية صناعية فخورة بنفسها . وانسان ديستوفسكى الذى يعيش تحت الأرض شخص مشابه ، فالاحاد والعقلانية ، والنفعية والثورة كلها علامات لمرض مهميت فى الروح الانسانية ، كما يراها فى تخطيطه لنظام الأشياء ، فالأنفس الضائعة التى دمرت أرواحها ، يراها كجمع غفير ، تميزهم الروح الحية بوضوح ، ويرجع هذا التنوير الى المسيح المخلص ، ولو تفاءلنا لتخيلنا مع الشاعر الأمريكى والت ويطمان أن النفس الوحيدة والجماهير الشعبية قد يكمل أحدهما الآخر ، ولكن على هذا الجانب من المحيط الأطلسى ، فان ثورو يصف الرجال كقادة الى ياس هادى ، بقبول حياة عامة مميتة : فالمرء يتقاعد من المجتمع ليحدد أو يعيد تخديده احتياجاته الحقيقية فى عزلة فى مكان بعيد .

وبعد ذلك جاءنا شاعر فرنسى ليقول لنا أن « الأنا هى الآخر » ، وأطلق رامبو وجارى قنابلهما على مملكة النفس البرجوازية الصغيرة الضيقة ، تلك السلطة المطلقة الحساسة ، وأفسد دارون والانثروبولوجيون الأوائل ، عن غير قصد ، سلطته ، بشكل سيىء . ثم جاء علماء النفس بأن « أنا هذا الانسان His ego » ما هى الا مأوى تافه فى مواجهة الاعاصير العاتية فى الواقع الخارجى ، ثم جاء بعدهم علماء الطبيعة وأصحاب المنطق ليقولوا لنا أن « الأنا » ما هى الا تعبير نحوى ، ويخبرنا الشاعر الفرنسى « فاليرى » بأن الذات ما هى الا شىء ملفق بائس . شىء متغسير ، وأن الضمير لا يهتم الا بكل ما هو ثابت وخالد . وابتعد روائيون مثل « جويس » عن الفردية بمعناها الانسانى والرومانسى ، ليتأملوا ما يوجد

فى الأحلام وىخص النوع كله - فاىر وىكر (بطل رواىة فىنجازووىك) هو كل شخص منا - بىنما كتاب مثل سارتر وىونىسكو وىىكىت وولىم بوروز وآلان جنسبرج ، هم قلة بىن النشطن فى هذه الجبهة المرتدة ضد الذات ، وىرغب المرء فى أن ىسأل هؤلاء المعاصرىن : وماذا بعد هذا العرى ؟ وماذا بعد هذا العبث ؟

ولكن ، على العموم ، فان الرواىات الأمريكية مملوءة بالشكوى من سوء حظ الذات صاحبة السلطة ، ولقد ورث الكتاب نعمة من القسوة من القصائد والرواىات العظىمة لهذا القرن . والكئىر منها ىأسى لمرور وانتهاء عصر أكثر ثباتا وجمالا ، وقد حطمه التذخل الهمجى لمجتمع صناعى مدنى ، روض الجماهىر ، بعد عدة ثورات مفاجئة ، على ىد البىروقراطىىن والاولىجاركىىن .

هذه الأعمال ، فى النصف الأول من القرن العشرىن ، أنعشت مخىلة الكتاب المعاصرىن ، وأمدتهم بخلفية أسلوبىة من الصحوة والمرائى .

وهناك كتاب معاصرون ىأخذون كل هذا كقضىة مسلم بها ، منبثة وموجودة ضمنا فى الوضع الانسانى ، ىشكون باستمرار كما ىكتبون ، ىسورون الحىاة المعاصرة بقسوة هم أنفسهم لا ىفهمونها ، هذه المرارة والقسوة نىر المستحقة هى التى سأتكلم عنها . ما هو غرىب حقا أن الكاتب غالبا ما ىستخف بالحىاة المعاصرة بشكل آلى . وهو ىعبىء عفونتها بشكل فنى ، ولكن ىبدو أنه لا ىحتاج الى دراستها ، وىكفىه فقط أنها لا تسمح لحساسىاته أن تزدهر ، وأنها تفتح شهىته للنبالة والصفات الروحىة .

لكن ما ىبدو على الكاتب الأمريكى غالبا ، هو احساسه بسوء حظه الخاص ، فاذا كانت الحىاة همجىة وجاهلة ، واذا سىطرت على العالم البىرة ومعلبسات اللحم المحفوظ ، أو لوئت أجواءه الأكاسىد السامة ، فالظلم آنذاك قد وقع على موهبته الأدبىة ، هذا بوضوح هو الظلم الوحىد الذى ىحسه ، وهو ىهاجم هذا الظلم مباشرة وبحرارة ، لا من أجل نفسه ولا من أجل زملائه ولكن ببساطة من أجل حساسىته الأدبىة .

قد ىكون سبب هذا ، الرخاء والازدهار والأمان النسبى الذى تتمتع به الطبقة الوسطى التى جاء منها معظم الكتاب . فهذه الطبقة حىن تعلم أبناءها توفر لهم التعالىم الرادىكالىة لكل العصور ، ولكثرة هذه التعالىم

فان بعضها يلغى الآخر . كما أنها تدرّب كتابها على السلبية والانصياع ، وعلى المتعة المزدوجة المتمثلة فى الأناية والإادة الطيبة ، وتعلم هؤلاء الأبناء أنهم يستطيعون امتلاك الاثنين معا ، وفى الواقع لقد تعلموا أن يتوقعوا الاستمتاع بكل ما تقدمه الحياة ، أن يعيشوا فى خطر وهم يتدبرون أمرهم أن يظلوا فى أمان ، أن يكونوا بيروقراطيين وبوهيمين فى الوقت نفسه ، أن يكونوا أصحاب سلطة تنفيذية ويستخدمون الابريق والأدوات الشعبية ، يقيمون عائلات محترمة ، وفى الوقت نفسه يتمتعون بالبوهيمية الجنسية ، يحترمون القانون بينما فى قلوبهم ومواقفهم الاجتماعية يمكنهم أن يخربوا كما يشاءون ، أنهم محافظون وراديكاليون ، ولم يتعلموا أن يهتموا أو يراعوا بأصالة أى انسان أو أية قضية .

وتمثل هذا خير تمثيل رواية فيليب روث « دعوة للذهاب أو دع الأمور تجرى فى أعنتها Letting go » فبطل الرواية جبرائيل الذى تعلم لينجح فى هذه اشياء ويعيش حياة طيبة برغم أى ظروف صعبة ، غير مستريح بسبب أنانيته ، وهو يريد نصيبه كما يقول المثل ، ويحصل عليه ، لكن شعورا غامضا ينتابه بتواضع ذاته البرجوازية الخاصة ، فهو ابن لطبيب أسنان تعيس لكنه ناجح ، وأن الحياة الشخصية بمشاكلها فى التوافق الشخصى والمسئولية الشخصية والسعادة الشخصية ، وحساباتها العادية للربح والخسارة ، والسلامة والخطر ، والشهوة والاحتراس ، هى مصدر للخجل والعار . لكن والديه أرسلاه فى الحياة ليحقق النجاح وذلك ما فعله بالضبط بعقليته العنيدة ، وأصبح خجله موضع حساسيته ، وهو شىء يمكنه أن يفخر به مادام يفعل ما يريد .

ان بطل روث يتشبث بالأمل فى معرفة الذات والتطور الشخصى ، وينهى ذلك بكل أخطائه ، فهو مازال يحب نفسه ، وحياته الداخلية اذا كان له مثل هذه الحياة ، تافهة ، وقد تقوده الى توافق أكثر اقناعا لكنى اشبهها بالضوء الذى يشعله الدليل فى مسرح مظلم ليقود المتفرج الى مقعده . يفترض المؤلف أن القارىء سيشعر بحساسية بطله غير العادية ، ولكن ما نراه شابا عنيدا لا يمكن أن يخدع ، وأنه سوف يخوض تجربة الحياة التى تبعث على الجنون أو تقضى على كل شاب ذى حساسية أصيلة .

أود الآن أن أسجل المقولات المختلفة التى أثارها فى ذهنى قراءانى للروايات المعاصرة : وثائقية جيمس جونز ، المدخل المسيحى الجزئى لباورز ، حساسية أبايك ، وشكوى فيليب روث واحساسه بالظلم ،

ولا أترجع عما قررت سابقا ، بأن نعمة النيكوى تسود فى الرواية الأمريكية المعاصرة .

ان الحياة العامة وهى تنتهك الحياة الخاصة ، فانها تقلل بتسكل منتظم قوى الفرد ، لكنها لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس ، وهو أى الفرد أحيانا يستفيد من ذلك كل الاستفادة . فهناك عدة طرق يمكن السير فيها : الرواقية ، الغضب العدمى والكوميديا ، وأحيانا تمتزج الرواقية بالكوميديا كما فى أعمال الكاتب الألمانى برتولد بريشت ، ولكن رواقيتنا الأمريكية الخاصة جاءتنا من همنجواى ، ومثلها الأكبر الآن هو جون اوهارا John O'Hara .

وأوهارا نافذ الصبر تماما مع أولئك الذين يعانون بشدة من أنفسهم . ان الشخصيات فى مجموعته القصصية الأخيرة « قارب شحن كيب كود Cape Cod Lighter » تبدو كأنها شخصيات طبيعية تعرف كيف تتحمل الألم وتظهر احساسا واقعيا بدائيا من الشرف ، ومخادعة أيضا .

فحين علم « بانج بورن » فى قصة « الأساتذة » أنه ظلم زميله « جاك فيش » ، وعرف أخيرا أن سلوك « فيش » كان رجوليا ومهذبا ، فقد تأثر وأراد أن يعنذر له ، ولكنه لم يعرف ماذا يقول :

« قد يرفض المجاملة ، وكلمة الشفقة لا أفكر بها ، وفى الواقع أن المجاملة قد قدمت لبانج بورن ، فقد شرفه فيش بثقته ، ومنحه هذا الشرف أكثر حذقا وصدقا من السؤال عن أسباب صمته » .

الأحاسيس التى نستشعرها هنا تصبح ممكنة بالتحكم ، ويدفن الاعلان عن الذات أو تأكيدها فى أعماق النفس . ونسترجع حشمة أيامه المدرسة وأخلاق الفروسية القديمة والأصول العسكرية ، وتلك فضيلة الصمت ، والسلبية . نحن نتحمل ، ونكافأ برؤية المصاعب المتبادلة لدى الآخرين ، ولكن ليس هناك امكانية للازدهار والنمو أو للبلاغة أو لأى شئ يمكن أن يجعل أى ادعاء أو زعم شخصى ، غير ملائم أو ضرورى .

لم تعد الذات هى تلك الذات صاحبة السيادة عند الرومانسيين ، ولكنها الذات الوديعة عند كبلنج ، التى تجده ارتياحها الكامل فى أن تدرك وجود أكبر عدد من الآخرين ، وهذه الكثرة من الآخرين تقلل من الأهمية

الشخصية للفرد ، لكن الواقعية والكرامة تتطلبان منا أن نتقبل هذا النقص في الأهمية . ورواقية الانفصال هذه ، هي نقيض للحساسية بمزاعمها الكبيرة لتطور الغنى الداخلى للفرد .

ولكن شخصية أوهارا تشبه بدرجة غريبة شخصية « أبدايك » على الأقل في جانب واحد منها . فالاثنان من الصناعات المهرة في حرفة الكتابة ، يمتازان بدقة كتابتهما بشكل غير عادى ، لا شىء غير واقعى ، غير طبيعى ، أو فاحش أو زائله يعانين من كتابته ، فأوهارا يصر على حرفية عالية في لغته التى نذكر المرء بشخصياته الشفافة ، صحيح أن هناك خستونة عنده ، قد تجعل من كتاب الحساسية بالنسبة له « عياقا غنادير » . ان الذات عند أوهارا تتطابق مع الرجل العامل ، العادى ، مع الناس البسطاء ، وربما يشعر هو نفسه بأنه جزء من الأغلبية ، بمعنى أنه فرد عادى من الجمهور الغفير . وهو لا يعبر بذلك عن رد فعله تجاه ما يراه مفهوما خاطئا للفرد ، بل يكره بعنف هذا المفهوم الخاطىء ، ووجهة نظره فى أعمال الحساسية أو الخصوصية المعقدة والتسامح مع النفس ، سلبية تماما ، مثل همنجواى فى روايته والشمس تشرق أيضا . وهو يرى الذات الرومانسية بعين الجمهور ، والجمهور هو المقيم الوحيد ، وهو يبحث عن الشخص العادى ماعدا ذلك الشخص المقدس عند وتيمان .

ان الفردية الخالصة التى أفرزها عصر التنوير قد سقطت . والكتاب المعاصرون مثل بيكيت وبريشت وجيل الغضب الأمريكى والأحدث منهم والأكثر بشاعة مثل وليم بوروز فى روايته « الغداء العارى » أنكروا هذه الفردية وتبرءوا منها بروح من العنف ، وبعضهم سخر منها بقسوة ، والبعض كتب بحقد وعدمية قاسية ، ومنهم من يستجمع كل قواه ليطلقها بشكل مدمر على هذه الفردية التى سقطت بالفعل وتشوهت سمعتها . وهم بذلك يقلدون الأحزاب الكبرى والدول التى تتعزى بآلاتها الحربية والعلمية كمصدر للقوة . انهم باختصار يتصرفون مثل أولئك الذين يقبضون على السلطة الحقيقية فى المجتمع ، سادة اللويثان . ولكن كل هذا مجرد تقليد ، فهم يأملون أن يبينوا للآخرين أنهم ليسوا أقل من هؤلاء الذين يقودون العالم الحديث ، فرؤساء المصالح والبنساجون مثلا لديهم القوة ليؤثروا فى الجماهير بالشكل الذى يريدونه ، ولكن هناك كتابا لا يعتبرون أنفسهم من هذه الجماهير التابعة ، ويهدفون الى البرهنة على قوتهم المستقلة المساوية للقوى العظمى . وهم لذلك حين يضربون ، يوجهون لكماتهم بشوق غير عادى ، وبقوة وعنف كأنهم يوجهونها ضد عدو ، وهذا العدو هو مفهوم الذات الذى صاغته المسيحية وأتباعها فى عصر التنوير . ان الأدب الحديث لا يقتنع بسهولة باستبعاد مفهوم الذات الذى

لا يتفق مع المزاج العام ، عن طريق الحقد العميق ، فيلعنها ، ويكرهها ويمزقها ويهلكها ، اذ يفضل أن يقع في فوضى مجنونة يستنجد بها ، بدلا من مفهوم زائف للحياة . ولكن ماذا بعد هذا التدمير للذات ؟

تكلت عن الرواقية ، والشكوى ، والحساسية ، والغضب العدمي ، وأود الآن أن أتناول الكتاب الأمريكيين المعاصرين الذين تحولوا الى الكوميديا . فمن الواضح أن الكوميديا الحديثة لها علاقة بتفكك الذات الانسانية القيمة . لقد عمل البطل البرجوازي في عصر أسبق ، الكثير من أجل تطور الحضارة الحديثة ، فذلك البرجوازي الرزين والحريص والذكي الذي بنى المصانع والطرق ، حفر القنوات وابتدع نظام الصرف وذهب ليستعمر أرضا أخرى ، اتهم بضحاكته الفكرية ونفاقه ودناءة وسائله . والكاتب المسيحي الحق يتصل منه ومن أعماله (تصوير ديستوفسكي لوشين في الجريمة والعقاب ، وتصوير مالجان لبرنارد شو في منزل القلوب المحطمة) ، كما وجهت الحرب العالمية الأولى الى هيئته واحترامه ، ضربة لم يشف منها بعد . كما أثارت الدادية والسريالية عاصفة من الضحك عليه ، وفي السينما كشف رينيه كلير وشارلي شابلن حقيقته ، وأصبح السخس الضئيل المحترم ، الجوال المحترم . وأتى الشعراء أصحاب الميول المدمرة العميقة ، كموظفي البنوك في حفلة ساخرة .

والحيلة ما زالت صالحة ، كما وضع جيه . بي . بريستلي في روايته « رجل الزنجبيل The Ginger man » ، فبطله الوغد المطارد يقدم نفسه بشكل مؤثر ساخر ، كمواطن محترم جدا يستحق التكريم ، شخص لا يعلم ماذا يعنى اغتصاب أملاك الآخرين من أجل ثمن الشراب .

الحياة الخاصة والداخلية للفرد ، والتي كانت موضوع كتب جادة حتى وقت قريب ، بدأ ينظر اليها على أنها قديمة وباعثة على الضحك ، ان اجتهاد بروس تجاه نفسه . يبدو الآن موضحة قديمة ، وفي الواقع ، فان اتالو سفيو ، المعاصر لبروست ، استخدم في كتابه « اعترافات زينو » فكرة الاستبطان والعصاب ومعرفة الذات موضوعا لسخريته الكوميديا . فرفاهيتي ، وتوافقى مع الآخرين ، وزواجى وعائلتي ، كل هذه الموضوعات ستجعل القارىء المعاصر يضحك من كل قلبه ، قد لا يتفق الكتاب تماما مع برتراند رسل في قوله ان « الأنا » ليست الا تعبيرا نحويا ، لكن قد يرون في بعض ادعاءات « الأنا » موضوعات كوميديا ، بل لقد حدث بالفعل أن ستندال في القرن التاسع عشر ، قد ضجر من التركيز على « الأنا » . وأدان ذلك في اصطلاحات مميزة .

قد يمكن تصوير التغيرات التي حدثت بالمقارنة بين رواية توماس مان القصيرة « الموت فى فينيسيا » ، ورواية فلاديمير نابوكوف « لوليتا » ، فى القصتين هناك رجل عجوز تغلبه الشهوة الجنسية تجاه شخص أصغر منه ، هذا الحادث المؤسف يشتمل على ابولو وديونييسيوس • فبطل توماس مان ، جوستاف ايشنباخ رجل متحضر جدا ، نفر من غرائزه التي طالبتة بلا توقع بحقوقها ، وتمادت فدخلت منطقة المرض والانحراف ثم جرفها الطاعون ، وهذه فكرة نيتشيه (نسبة الى نيتشه) تماما ، ولكن فى « لوليتا » فان الحياة الداخلية لبطلها همبرت قد أصبحت نكتة ، وهو كشخصية لا يشبه ايشنباخ الشخصية الكبيرة فى الأدب الأوروبى ، هو شخصية من الدرجة الرابعة أو الخامسة ، ولا يستطيع أن يكون جادا فى عواطفه ، أما بالنسبة لوالدة لوليتا ، فان المسكينة تجعله يضحك حين يعرف أنها وقعت فى حبه - قائلا انها امرأة مبتذلة • ولحد ما فان حكمه تدهيها جاء بسبب انخفاض مستوى ثقافتها • وابتذالها جعلها ضحية مناسبة تماما • ولو لم تكن كلماتها عن الحب والرغبة كأنها خارجة من صفيحة قمامة ، التي يرى فيها الجمهور الأمريكى تعبيرا مناسباً لوصف احتياجاتها النفسية والشخصية ، فانها كانت ستعامل بجدية أكبر • ان جدية مان حول الحب والموت ، فكرة عمرها قرون عديدة ، بينما الموضوع نفسه تحول للأسف الى كوميديا وعن قصد فى « لوليتا » • حتى شخصية كويلتى فى الرواية لم تأخذ موتها الخاص بطريقة جادة • وبينما يقتل على يد همبرت فان يسخر من موقفه ، وكذلك يفعل همبرت ، ويفقد فى النهاية حياة لم يكن يستحق أن يعيشها • ان ايشنباخ المعاصر لا ينكر رغباته ، ولكنه ليس بكرامة الرجل القديم ، فهو دائما على حافة العبث • ان رايت موريس فى روايته الجديدة « ياله من طريق » يسخر بوضوح من فكرة الموت فى فينيسيا • ان أساتذته الأمريكين يناقشون الموت فى البندقية طوال الوقت ، ويشعرون أن هناك أملا ضئيلا باقيا لهم ، يعتقدون أن عصرهم قد انتهى ، وأنهم لا يناسبون العصر الجديد ، وينسحبون بنكتة •

ويجب أن نذكر أنفسنا ، بأنه اذا وجد اليوم عدد كبير من الناس يستمتعون أو يستهجنون بالحياة الفردية ، فذلك لأن المنظمات العامة الهائلة - علمية وصناعية وسياسية - تضخ للجماهير الضخمة بأفراد جدد كل يوم • هذه المنظمات هي التي تحدد التطور الخاص للفرد • أنا نفسى غير مقتنع أن هناك وجودا شخصيا للفرد أقل مما كان فى السابق ، كما أنى غير متأكد من أن هناك من يستطيع أن يعبر عن القضية بشكل

صحيح . وكل ما أفعله ، ببساطة ، أنى أسجل مواقف الكتاب المعاصرين ، بما فيهم الكتاب فى أمريكا ، المقتنعين بأن هدهدة النفس قد انتهت .

ما هى الذات الحديثة فى أرض اليوت الخراب ؟ انها أولئك الكثرة التى تعبر الجسر فى مدينة عصرية حديثة ولا تدرى أن الموت قد طواها بالفعل ، انها الموظف المدمل (من الدملى) الذى يمارس حرته الجنسية مع السيدة المحبوبة على فترات قصيرة ، وبعد أن انحطت الى هذه الدرجة من الحماسة ، وضعت أسطوانة على الجرامفون .

ما هى الذات الانسانية عند الروائيين الفرنسيين بعد الحرب الأولى : من أمثال لويس فرديناند سيلين ؟ أو البير كامو أو كيرزيو مالا بارت بعد الحرب الثانية ؟ ان الانسان فى رواية الغريب لكامو مثلا ، هو مخلوق بين البدائى وبين المتحضر ، ذات خالية من العمق ، لقد قطعنا شوطا بعيدا عن « مونتان Montaigne » واعتقاده بالذات الكاملة ، الذات العازقة بذاتها .

كثيرة هى الروايات الأمريكية التى تناولت الحياة الخاصة بتمعن وبشكل كوميدى ، لوليتا لنابوكوف ، رجل الزنجبيل البريستلى ، وكم الثمن لبليخمان ، أو ستيرن لفريدمان ، وكلها كمن يختبر قول سقراط ، بأن الحياة التى لا نتمتع فيها جيدا لا تستحق أن تعاش ، ومن الواضح أنهم وجدوا أن الحياة بذلك الشكل مضحكة أيضا ، والبعض لم يجد أصلا الحياة التى يمكن أن يتمتعها . ان قوة الحياة العسامة أصبحت كبيرة وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها . وضعبنا المدمر موجود فى ذهن كل واحد منا ، خضوعنا واستسلامنا يبدو أنه أحد مطالب قبج مدننا العام ، بالهراء التليفزيونى الذى يهدد بتحويل أمخاخنا الى « بالوظة » داخل رؤوسنا بمثل هذه التفاهات التى يقدمها . مطلوب من الذات أن تهيب نفسها للتضحية بها ، وهذا هو الوضع الذى تعكسه الرواية الأمريكية المعاصرة .

بالنسبة للمستقبل ، فهو لن يصدمننا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفضح أنفسنا . لقد عرينا تماما زيف الفكرة القديمة عن الذات ، ويصعب علينا الآن السير فى الطريق نفسه . والآن ، وقد طرحنا جانبا المفاهيم الخاطئة ، قد تخبرنا بعض القوى داخلنا عن نكون نحن ؟ لا يمكننا أن نفكر أن الانسان لم يعد كما كان يظن به منذ قرن مضى . ومع ذلك يبقى السؤال . ما هو الانسان الآن ؟

يبدو لي أن الكتاب المعاصرين أجابوا على هذا السؤال بنسكل
هزيل . لقد أخبرونا بسخط أو بعدمية أو بسخرية كم هو كبير خطؤنا ،
أما بالنسبة للباقيين فلم يقدموا الا القليل . الواقع أن خطيئة الكتاب
المعاصرين تكمن في أنهم يفترضون أنهم يعرفون ، كما يعتقدون أن العلوم
تعرف الاجابة وكذلك التاريخ ، ان موضوع الروائي لا يمكن ادراكه بمثل
هذه الطرق . اللغز يتزايد غموضه ، ولا يتضاءل ، والنماذج الأدبية
يصيبها البلى ، ولغز الانسان قائم يتحدى .

أدب الاستنزاف

جون بارث

« الحقيقة أن كل كاتب يبدأ بزيادة الخاصة ، أن عمله يعدل مفهومنا للماضي ، ويصف لنا المستقبل أيضا »

خورخي لويس بورخس

• في « التيه »

« أنتم يا من تصفون •• اعطوني حياة على سبيل المجاز
ولن أحملكم المسؤولية • كلماتي الأولى ليست هي الأولى •
أرغب لو بدأت بشكل مختلف »

جون بارث

• في رواية « ضائع في بيت المتعة »

أريد أن أناقش ثلاثة أشياء متشابهة مرة واحدة ، أولها بعض الأسئلة القديمة أثارها فنون التواصل الجديدة ، وثانيها بعض الجوانب الفنية للكاتب الأرجنتيني « خورخي لويس بورخس » الذي أعجب به كثيرا ، وثالثها بعض اهتماماتي الخاصة بفن القصة ، وعلاقتها بهذه القضايا الأخرى ، وبما اسميه أدب « القدرات المنهكة » أو بتعبير أكثر أناقة : أدب الاستنزاف •

ولا أعني بكلمة « استنزاف » أي تعب يتعلق مثلا بالانهك الجسدي أو التفكك الأخلاقي أو الثقافي ، بل أعني استنفاد أشكال أو قدرات معينة في التعبير الأدبي • وذلك على أية حال ليس سببا يدعو لليأس • لقد تنازع كثير من الفنانين الغربيين ولسنوات عديدة ، حول تعريف وسائل الاتصال الفنية ، والأنواع الأدبية ، وأشكال غنية عن التسمية كالفن الشعبي ، والأحداث الدرامية والموسيقية ، وسلسلة كاملة من فن وسائل الاتصال أو الفن المختلط ، التي تحمل أحدث الدلائل لتقاليد التمرد ضد

التقاليد . مثلا ، استلمت نشرة في البريد منذ فترة ، يعلن صاحبها روبرت فليور باصطلاحات كهذه « طعام وفير للفكر الغبي » مع صندوق مملوء بقصاصات مكتوب عليها بوضوح « أسئلة ليس لها معنى » يرسلها المشتري لمن يرى أنها تناسبه ، وذات مرة أرسل « راي جونسون » الى مجموعة من الأصدقاء المختلفين ، مجموعة كتابات غريبة لاذعة في معظمها تحت اسم « الثعبان الورقي » (تقول النشرة انها مرسلة من مدرسة نيويورك للأدب بالمراسلة) ، أو ما أرسله « دانيال سبوير » بعنوان حكايات طبعت بالمصادفة ، ، وهي في ظاهرها وصف لكل الأشياء التي قد تكون على مكتب الصالة للمؤلف ، وفي حقيقتها اعلان عن وجوده .

في الظاهر ، على الأقل ، فإن الوثيقة التي تشمل هذه المواد عبارة عن نشرة من « الصحافة الأخرى » ، أشياء معدة لأغراض مختلفة . وأنا أعرف منهم « مدرسة نيويورك للاعلان الأدبي » ، وعلى أية حال ، فإن بضاعتهم تستحق أن يقرأ عنها المرء ، ويدير حولها حوارا ممتعا في فصول تعلم كتابة الرواية مثلا ، حيث نناقش هناك روايات متحررة مازالت في الأدرج ، بصفحات غير مرقمة ، عشوائية ، ومقترحات طريفة كطباعة رواية فينجازويك على بكرة ورق طويلة . من الأسهل طبعا ، والأكثر قبولا أن نتحدث عن التكنيك ، بدل أن نكتب الفن . والمكان الذي تدور فيه أحداث رواية ما ، وما شبابه يثير مناقشات حول علم الجمال ، والواقع ، وهل التصوير كان دراميا ، وما شبابه من نقاط حيوية حول طبيعة الفن وتعريف مصطلحاته وأنواعه .

واللافت للنظر ، على سبيل المثال ، حول فنون وسائل الاتصال الحديثة ، ميلها لاقتضاء ليس فقط الجمهور التقليدي الذي يتذوق الفن الجيد ، بل أيضا الأفكار التقليدية للفنان : العامل الأرسطي الذي يحقق مع التكنيك والحيلة الأثر الذي يريجه المؤلف في الجمهور ، بكلمات أخرى اقضاء الشخص صاحب الموهبة غير العادية . المتطور أكثر من غيره . والذي يستطيع تنظيم الموهبة الممنوحة له الى فن رائع . انها فكرة وجيهة في ظاهرها ، وقد تشوق الغرب الديمقراطي لاستخدامها ، فأدان ليس فقط المؤلف الخبير بالرواية التقليدية ، ولكن أيضا المؤلف الصانع المسيطر على فنه ، الذي اعتبر رجعيا بل وقاشيا .

وأنا شخصيا ، لكوني صاحب مزاج يختار أن يتمرد ضمن حدود التقليدية ، فاني أفضل نوع الأدب الذي لا يستطيعه الآخرون : النوع الذي يحتاج الخبرة والاطلاع والاتقان الفني بالإضافة الى احتوائه على فكرة جمالية أو الهام ما .

فأنا استمتع بالفن الشعبي ، لكنى أثاره بدرجة أكبر بعروض الحواة
ولاعبي الاكروبات فى مسرح المنوعات ، حيث اعتدت الذهاب عند كل
عرض جديد ، فهؤلاء فنانون عباقرة ، يقومون بأشياء يحلم بالقيام بها كل
امرى ، ولكن لا أحد يستطيع القيام بها تقريبا .

افترض أن التمييز يجب أن يكون بين الأشياء التى تستحق التنويه
بها ، والأشياء التى تستحق أن يفعلها المرء . كان يقول المرء مثلا « على
الانسان أن يكتب رواية بمشاهد تقفز من الكتاب كما فى كتب الأطفال »
مع التلميح بأن المرء لن يكلف نفسه كتابة مثل هذا العمل .

ومع ذلك فإن الفن وأشكاله وتقنياته تسير مع التاريخ ، وهى لذلك
تتغير بالتأكد . وأنا أتفق مع ملاحظة قالها سول بيلو بأن التقنيات الروائية
المعاصرة هى أقل الصفات أهمية بالنسبة للروائي المعاصر ، ولكنى أضيف
أن هذه الصفة الأقل أهمية قد تكون مع ذلك أساسية . وعلى أية حال اذا
كان الروائي غير متوافق تقنيا مع العصر معناه أن هناك نقصا فى موهبته
أو أنه عاجز فنيا . ان السيمفونية السادسة لبيتهوفن لو أنجزت فى هذا
العصر لكانت محرجة . وهناك كثير من الروائيين المعاصرين يكتبون الرواية
بتنقييات أوائل القرن ، بلغة منتصف القرن عن أناس وقضايا معاصرة ،
وهذا يجعلهم أقل رونقا (فى نظرى) من الكتاب الممتازين المعاصرين تقنيا
مثل جويس وكافكا فى زمنهم وزمننا ، أو بيكيت وخورخى بورخس . أود
أن أقول ان الفنون التى تقدمها وسائل الاتصال الحديثة تميل الى الوسطية ،
بين الميادين التقليدية الجمالية من ناحية والابداع الفنى من ناحية أخرى ،
واعتقد أن الفنان العاقل أو المواطن العاقل سينظر اليها بالجدية التى
ينظر بها الى حديث جيد فى دكان بقالة ، فهو سيصغى بعناية ، ان لم يكن
متحدثا ، ويظل متابعا حتى ولو بطرف عينه ، وربما يسمع اقتراحا يساعد
على فهم أو صنع الأعمال العظيمة للفن المعاصر .



الرجل الذى أود الحديث عنه هنا ، هو خورخى لوييس بورخس ،
الذى صور جيدا الفرق بين الفنان التقليدى تقنيا ، والمواطن المعاصر ،
والفنان المعاصر تقنيا . فى مقولتى الأولى فانى أضع كل الروائيين الجيد
منهم والردىء الذين يكتبون ليس فقط كان القرن العشرين لم يأت بعد .
ولكن كما لو أن الكتاب العظام فى هذا القرن لم يوجدوا قط (ملاحظة :
وقد قرب هذا القرن على الانتهاء فمن المرعب أن نرى كثيرا جدا من كتابتنا

يتبعون خطى ديستوفيسكي أو تولستوي أو فلوير أو بلزاك ، في حين أن السؤال الحقيقي يبدو لي أنه كيف نتبع ليس جويس ولا كافكا ولكن أولئك الذين أتوا بعدهما وهم الآن في أواخر عمرهم وابداعاتهم) .
أضعهم جميعا في حقيبة واحدة . وفي مقولتي الثانية : أضع جميع من يشبهون أحد جيراني في « بافالو » الذي يتتبع موضحة ما يصنعها من سقط المتاع - من قماش مزيت مختلط بالرمل - ويخوزقها على خازوق أو يعلقها من الرقبة - في سلة واحدة . وفي مقولتي الثالثة أضع القلة القليلة ، التي لا تكاد شهرتهم الفنية تعادل شهرة روائي فرنسي تجريبي معاصر ، والذين يخاطبون قلوبنا ووضعنا الذي مازال انسانيًا ، بفصاحة وتأثير ، كما يفعل الفنانون الكبار دائما . اثنان من هذه القلة ، يعتبران من أروع من عرفت ، صمويل بيكيت ، وخورخي بورخس . وهما المعاصران الوحيدان تقريبا اللذان أقرأ لهما ، ويمكن أن نضعهما مع عمالقة الرواية في القرن العشرين . في تاريخ الجوائز العالمية غير المثير ، منحت جائزة الناشرين الدولية سنة ١٩٦١ الى بيكيت وبورخس معا ، وهو استثناء سعيد في الواقع .

من حداثة هذين الروائيين ، أنه في عصر الحلول النهائية والقول الفصل - على الأقل يشعر المرء أنه القول الفصل في كل شيء من التسليح الى علم اللاهوت ، الى الاحتفال بعدم انسانية المجتمع ، وتاريخ الرواية - فان عملهما - كل بطريقته - يعكس حالة العصر ويتعامل معه بالقول الفصل تقنيا وفكريا وموضوعيا (من الموضوع) ، مثل ما فعلت رواية يقظة فينيجان بطريقته المختلفة .

ومن العجيب أن يلاحظ المرء - مهما كان الأمر عرضيا - أن جويس كان شبه أعمى بالفعل في نهاية حياته ، وبورخس كان أعمى بمعنى الكلمة ، بينما بيكيت أصبح كالأخرس ، وقد انتقل من اسلوب الجملة الانجليزية رائعة التركيب ، الى تركيبية أكثر اختصارا ووافية بالغرض باللغة الفرنسية ، الى نشر دون علامات ترقيم أو علاقات نحوية في روايته « كيف يكون الأمر ؟ » وأخيرا الى لغة التمثيل الصامت . على المرء أن يستنبط منهجا نظريا لاسلوب بيكيت ، فاللغة أخيرا تتكون من الصمت كما تتكون من الصوت ، والتمثيل الصامت مازال أداة توصيل ، ولقد زمجر في وجهي ذات مرة طالب في جامعة ييل معلقا على كلمتي السابقة . تلك فكرة كانت موجودة في القرن التاسع عشر : أداة توصيل بلغة الحركة . لكن لغة الحركة تتكون من سكون وحركة ، وبيكيت في تطور عمله وجد أن النص الثابت والشخص الصامت مازالا لا يشكلان القول الفصل ، ما رأيكم في خشبة مسرح خالية صامتة اذن ، أو صفحات بيضاء ليس فيها حرف واحد ؟ أو حادثة لا يحدث فيها شيء ، كما حدث في مسرحية « كيج Cage »

« ٣٣ ' ٤ » ، لكن التواصل الدرامي يحتاج لغياب وحضور الممثلين ، وحتى هذا بالنسبة لبيكيت ليس الكلمة الأخيرة ، افترض أن الذى يرضيه هو اللاشئ ، لكن العدم هو خلفية ضرورية ومعقدة للوجود ، وعند هذه النقطة ، بالنسبة لبيكيت فان التوقف عن الاستمرار فى عملية الخلق الأدبى يبدو منطقيا ، تتويجا لكلمته الأخيرة .

يا له من ركن يحشر المرء نفسه فيه ! يقول «أرسين» الخادم فى الرواية « وات » « لن تسمع صوتى ثانية » انه الصمت الذى يتحدث عنه مولوى ، « الصمت الذى خلق منه الكون » .

وأضيف ، بالنيابة عن الجميع ، أنه من المعقول أن نعيد اكتشاف براعة قدرات اللغة والأدب – مثل النحو والترقيم ، حتى رسم الشخصيات والحبكة – وإذا سار الانسان بشكل صحيح فانه سيعى ما كان السلف يسعى اليه .

ان خورخى بورخس يعى كل هذه الأشياء . ففى العقود العظيمة للتجريب الأدبى كان مرتبطا بمجلة برزما Prisma التى كانت تنشر موادها على الحوائط ولوحات الاعلانات ، فأعماله « فى التيه » و « قصص لا تسبق فقط أكثر الأفكار تجريبية عند جمهور الصحافة الأخرى ، ولكنها أيضا كانت أعمالا أدبية رائعة » تصور بطريقة بسيطة الفرق بين حقيقة علم الجمال واستخدامها الفنى ، وبالتالي فان الفنان الحقيقى ليس مجرد متحدث عن الحقائق الأساسية والأخيرة فى الابداع ، ولكن مستخدمه جيد لها .

لنأخذ قصته « بيبير مينارد مؤلف كيشوت » وهو بطل محنك ، واسع الخيال بشكل مدهش ، من طراز الرمزيين الفرنسيين فى أول القرن . يبدع – لا يستنسخ أو يقلد بل يؤلف – عدة فصول من رواية « سرفانتيس » .

ينخبرنا بطل بورخس « انها لمفاجأة وكشف للحقيقة ، ان تقارن دوز كيشوت الذى أبدعه مينارد بالآخر الذى أبدعه سرفانتيس » . يقول الأخير فى روايته – الجزء الأول ، الفصل التاسع :

« الحقيقة ، التى أمها التاريخ ، الذى هو منافس للزمان ، ومستودع الأفعال ، شاهد على الماضى ، ومثال الحاضر وناصحه ، ومستشار المستقبل » .

كتب هذه العبقرى سرفانتيس فى القرن السابع عشر . وهذا السرد هو مجرد تعبير بلاغى فى مدح التاريخ .

ويكتب مينارد فيقول :

« الحقيقة ، التى أمها التاريخ ، الذى هو منافس للزمان ، ومستودع الأفعال ، شاهد على الماضى ، ومنال الحاضر وناصحه ، ومستشار المستقبل » .
— الجملة نفسها عند سرفانتيس — .

التاريخ أم الحقيقة ، فكرة مدهشة ، فينارد المعاصر لوليم جيمس لا يعرف التاريخ كتساؤل عن الحقيقة ولكن كأصل لها . . . الخ .

انها فكرة طريفة ، ذات شرعية ثقافية تؤخذ فى الاعتبار ، لقد ذكرت من قبل أن السيمفونية السادسة لبيتهوفن لو ألفت الآن لسببت لنا الارباك ، لكنها لن تكون كذلك لو ألفها موسيقار بقصد السخرية . وهو يعنى تماماً أين كنا وماذا أصبحنا . ان أهميتها ستكون — على أحسن الأحوال أو أسوأها — كاهمية الاعلانات التليفزيونية ، والفرق هو أنك هنا تعيد إنتاج عمل فنى بدلا من إنتاج غير فنى ، والسخرية ستكون من نصيب الأدب وتاريخ الفن مباشرة بدلا من الوضع الثقافى . وفى الواقع " لا يحتاج اثر إعادة تأليف السيمفونية السادسة ، أكثر من حاجة « مينسارد » الفعلية لإبداع دون كيشوت ، كان يكفيه أن ينسب الرواية لنفسه ليحصل على عمل جديد من وجهة نظر الحياة الثقافية . ان بورخس يلعب فى قصص عديدة على هذه الفكرة ذاتها ، وأستطيع أن أتخيل رواية بيكيت القادمة بتشابهها مع رواية لتوم جونز ، بالضبط كما كانت رواية « نابوكوفى » الأخيرة بنصها وشروحها المتعددة إعادة إنتاج لرواية لبوشكين ، وأنا نفسى قد تفت لكتابة ألف ليلة وليلة بمجلداتها الاثنى عشر وشروحها التى ترجمها « ريتشارد برتون » ، ولأسباب ثقافية لم أعد أرغب فى ذلك ، وكم من الأمسيات قضيناها ، ونحن نشرب البيرة ، وتتناقش فى « البارثينون » التى كتبها « سارينين » ، أو مرتفعات ويذرنج التى كتبها د . هط . لورنس ، أو ادارة جونسون لروبرت راوشنبرج . كلها إعادة إنتاج أعمال سابقة .

أكرر أن الفكرة جادة وخطيرة ثقافيا ، مثل أفكار بورخس المتميزة الأخرى ، وكلها ذات طبيعة غيبية أكثر منها جمالية . ولكن من المهم أن نلاحظ أن بورخس لا ينسب رواية دون كيشوت لنفسه ، أو أعاد تأليفها مثل بطله مينارد ، ولكنه أنتج عملا أدبيا أصيلا ، يتضمن فى ذاته

صعوبة وعدم ضرورة إعادة كتابة الأعمال الأساسية في الأدب . ان انتصار بورخس الفنى ، هو مواجهته الطريق الثقافى المسدود ، واستخدام هذا الطريق ضد نفسه لانتاج وانجاز عمل انسانى جديد ، واذا تطابق هذا مع ما تصنعه الصوفية ، حيث يقول كيركجارد « كل لحظة تقفز الى اللانهائى تسقط بالتأكيد فى المحدود والنهائى » ، فانه تطابق يعبر عن جانب آخر من ذلك التناظر القديم ، وبتعبير شائع أنها قضية القاء ماء الاستحمام دون أن نفقد الطفل لحظة واحدة .

وطريقة أخرى للنظر الى انجازات بورخس ، تتضح فى اصطلاحين من اصطلاحاته الخاصة والمحبية : الجبر (رياضيات) والنار . فى قصته الطويلة الجامعة « طولون الأكبر » . يتخيل عالما مفترضا وخياليا تماما ، يجمع فيه مجموعة سرية من الباحثين للقيام بتأليف دائرة معارف بصورة خفية . دائرة المعارف هذه ترسم تخطيطا بديلا لعالمنا من كل النواحي من جبره الى ناره ، ويخبرنا بورخس بقوة تخيلية أنه اذا تحقق هذا مرة ، فان الفكرة ستتوغل لتعمل أخيرا محل واقعنا السابق . ووجهة نظرى أنه لا النار ولا الجبر - اتكلم مجازيا - يمكن أن تحقق هذه النتيجة وحدها . وجبر بورخس ، وهو الذى أقيم له وزنا - ثم ان الحديث عن الجبر أسهل من الحديث عن النار - لا يمكن أن يعادله أى مثقف عملاق . ان مؤلفى دائرة معارف طولون الأول ليسوا فنانيين ، برغم أن عملهم بشكله الروائى سيرحب به أى ناشر فى نيويورك الآن . ان مؤلف « طولون الأكبر » الذى أشار مجرد اشارة الى دائرة المعارف الساحرة الفاتنة ، فنان ، والذى يجعله فنانا من الدرجة الأولى ، مثل كافكا ، هو تفسيره تلك الرؤية الثقافية العميقة مع بعد نظر انسانى ، بلغة شاعرية قوية ، وسيطرة كاملة على وسائله التى يستخدمها ، مما يجعله عظيما فى أى قرن الاقرنا .

منذ فترة قريبة ، وفى هامش لطبعة مدرسية من كتاب توماس براون « دفن الجرة » ، وقعت على معلومات استدلالية عن بورخس تذكرنا بوعى طولون بنفسه : القضية الحقيقية لكتاب « الأفاكين الثلاثة » الذى أشار اليه براون اشارة عابرة فى أحد كتبه السابقة ، « الأفاكون الثلاثة » رسالة تجديفية غير موجودة ضد الأنبياء ، وشاع فى القرن السابع عشر انها موجودة أو كانت موجودة ، وقد نسبها الشارحون ، بدرجات مختلفة الى بوكاشيو ، وبيير ارتينو ، جياردانو برونو ، والى توماس كامبينيللا ، ويضيف براون لا أحد رأى نسخة منها برغم الاستشهاد بها كثيرا ، وتفنيدها وشجبها ومناقشتها وكان كل واحد قد قرأها ، حتى ظهر بالفعل كتاب منحول فى القرن الثامن عشر بتاريخ مزيف ١٥٩٨ بعنوان « الأفاكون الثلاثة » . ومن العجيب أن بورخس لم يشر الى هذا العمل ، فهو يبدو أنه

قرأ كل شىء بما فيه الكتب التى لم توجد ، « وبراون » هو أحد الكتاب
المفضلين لديه .

يعلن راوى «طولون الأكبر» فى النهاية :

« ان الانجليزية والفرنسية والاسبانية ستختفى من الكرة الأرضية .
وسيكون العالم « طولون » لا يهمنى كل هذا ، وأمضى فى مراجعتى - فى
الأيام الراكدة فى فندق اندروجى - لترجمة غير مؤكدة - لا اعتزم نشرها -
لكتاب براون « دفن الجرة » » .

(الأدهى ، انى عند اعادة قراءة « طولون الأكبر » وجدت ملاحظة
أقسم انها لم تكن موجودة فى العام الماضى تقول « ان المليونير الأمريكى
غريب الأطوار الذى يمول دائرة معارف طولون ، اشترط ألا يقيم العمل
أية علاقة مع يسوع المسيح ») .

ان « تلويث الواقع بالحلم » كما يقول بورخس ، هو أحد أساليبه
المألوفة ، والتعليق على هذا التلوث هو أحد وسائله الروائية المحببة .
ومثل غيره من الكتاب العظام ، فهذه الوسائل اسلوب الكاتب أو الشكل
الذى يستخدمه الى استعارة تخدمه « كما تفعل اليوميات الختامية » لصورة
الفنان فى شبابه « أو البناء الدائرى « ليقظة فينيجان » . وفى حالة
بورخس فان قصة « طولون الأكبر » هى قطعة حقيقية من الواقع الخيالى
فى عالمنا ، متناظرة مع كل الأشياء الطولونية المختلفة التى تتخيل انها
تعيش فى وجود حقيقى . انها نماذج نفسها ، أو استعارة لنفسها ، ليس
فقط فى الشكل الذى صبت به القصة ، ولكن حقيقة أنها قصة رمزية
« ووسيلة الاتصال هى الرسالة » .

ومثل كل أعمال بورخس ، فان القصة تصور فى جوانبها الأخرى
الموضوع الذى أعنيه : كيف يمكن لكاتب فى عصرنا أن يحول الحقائق
الاساسية الأخيرة لعصرنا الى مادة لعمله بمفارقة وعلى نحو غير مألوف ؟
ولو عمل ذلك بمفارقة فانه يتسامى أو يتجاوز ما بدا أنه الغاء له .
بالطريقة نفسها التى يتجاوز فيها الصوفى المحدود ليتمكن من الحياة
روحياً وجسدياً فى العالم المحدود . افترض أنك كاتب موهوب ، وشعرت
أن الرواية ان لم يكن النثر الأدبى عموماً أو كل الكلمات المطبوعة ، قد
أفرغت كل ما عندها كما يزعم ليسلى فيدلر وآخرون ، فماذا عليك أن
تفعل ؟

وأنا أميل الى موافقة من يزعم ذلك لكن مع بعض التحفظات والاعتراضات ، فالاشكال الأدبية لها ظروفها التاريخية المختلفة التي أنشأتها ، وربما يكون زمن الرواية العظيمة قد انتهى ، مثل زمن التراجميات التاريخية أو الأوبرات الكبرى ، فلا ضرورة للانزعاج من ذلك - ربما ينزعج بعض الروائيين - والطريقة الوحيدة لمعالجة مثل هذا الاحساس قد تكمن في كتابة رواية عنه . واذا كانت الرواية تاريخيا تسلم الروح أو تقاوم فذلك لا يهمني ، واذا شعر كاتب ونقاد كثيرون بإمكانية التنبؤ بمستقبل الرواية، فان شعورهم سيصبح حقيقة ثقافية لها وزنها ، مثل الاحساس بأن الحضارة الغربية والعالم أجمع في طريقه للنهاية ، واذا أخذت حشدا من الناس الى الصحراء بحجة أن العالم سينتهي ، ثم لم ينته العالم « فستعود الى البيت خجلا ، ولكن الشكل الفني الذى يصمد ويقاوم لا يلغى أو يضعف عملا فنيا أبدع في البيئة التنبؤية المشابهة . وتلك احدى الفوائد الهامشية لكون المرء فنا لا نبيا . لو حدث انك مثل فلاديمير نابوكوف لواجهت ذلك الاحساس بالنهاية بكتابة « نار شاحبة » وهي رواية جميلة يكتبها متعلم متحذلق في شكل تعليق متحذلق على قصيدة ابتعدت للغرض نفسه . ولو كنت بورخس لكتبت قصص التيه ، وهي قصص يكتبها أمين مكتبة مثقف في شكل هوامش لكتب خيالية أو مفترضة الوجود . وأضيف ، انك لو كنت كاتب هذه السطور لكتبت رواية « وسيط الأعشاب المخدرة The sot-weed factor » مع انى أرى أن فكرة بورخس أكثر طرافة، أو قد تكتب رواية مثل « راعى ماعز جايلز Giles-Goat Boy » لكاتب هذه السطور أيضا .

ولو بدا هذا التفكير منحطا ثقافيا ، ومع ذلك فان النوع الأدبى كله بدأ بهذا الشكل . فرواية « دون كيشوت » تقلد حكاية « أمادس الغالى » - نسبة الى بلاد الغال - وسرفانتيس نفسه يتظاهر بأنه سنيدي حامد الايلى ، أو فيلدينج يقلد ريتشاردسون بتهكم . « التاريخ يكرر نفسه على شكل مسرحية هزلية » نعى بالطبع فى شكل أو اسلوب المسرحية الهزلية، وليس بأن التاريخ هزلى . التقليد كشيء جديد وقد يكون جادا تماما ومؤثرا بالرغم من جانبه الهزلى (مثل أثر النواوية فى الأعمال التى تقدمها وسائل الاتصال) ، وهذا هو الفارق المهم بين الرواية الأصيلة أو التقليد المتعمد لرواية ما أو التقليد الروائى لأنواع أخرى من الكتابات والوثائق .

المحاولات الأولى (أو تميل تاريخيا للمحاولة) لتقليد الأعمال ووسائلها التقليدية - العلة والتأثير ، الحكايات ، رسم الشخصيات ، التوثيق التنظيم والتفسير - اعترض عليها منذ زمن كإفكار عتيقة أو استعارات لإفكار قديمة ، ويخطر على النهن هنا كتاب آلان روب جرييه

« نحو رواية جديدة » ، لكن هناك ردا على هذه الاعتراضات ليس مجال الاشارة اليها هنا ، ولكن يمكن للمرء أن يلاحظ أن الكتاب تجنبوا تلك الاعتراضات بتقليد روايات لا تقدم الحياة مباشرة ولكن تقدم احتجاجا على الحياة . والحقيقة أن هذه الروايات ليست بأقل بعدا عن الحياة من روايات ريتشاردسون أو جوته المعتمدة على المراسلات . فكلاهما يقلد الوثائق الحقيقية ، وموضوع الراويات فى النهاية هو الحياة وليست الوثائق . الرواية تشبه الحياة الواقعية كثيرا كالرسالة ، والرسائل فى رواية « أحزان فرتر » مثلا خيالية وليست واقعية .

قد يركب المرء خياليا مثل هذا التقليد ، لكن بورخس لا يفعل ذلك ، فهو مبهور بالفكرة . فمن أوهامه الأدبية المتكررة الليلة ٦٠٢ من ليالى ألف ليلة ، حين بدأت شهرزاد بسبب خطأ من الناسخ تقص على شهر يار قصص الليالى منذ البداية ، ويقاطعها الملك لحسن الحظ ، لأنه لو لم يفعل فلن تكون هناك الليلة الثالثة بعد الستمئة ، بينما كان هذا سيحل مشكلة شهرزاد - التى هى مشكلة كل راو لقصة أن ينشر أو يصمت - (أشك أن بورخس قد حلم بهذا تماما ، ولكن ما يشير اليه لا يوجد فى أية طبعة من طبعات ألف ليلة استطعت الاطلاع عليها ، وعلى كل حال فبعد قراءتى لطولون الأكبر على المرء أن يعيد التأكد من كل فصل) .

ان بورخس (الذى اتهمنى شخص ما مرة بأنى اخبرته) مهتم بالليلة الثانية بعد الستمئة . لأنها تشكل حالة من القصة داخل القصة ، القصة التى تدور حول نفسها، واهتمامه بمثل هذه الحالات ذو أبعاد ثلاثة: أولها كما قال هو بنفسه : ان هذه الحالات تزعجه أو تزعجنا غيبيا ، وذلك حين تصبح الشخصيات فى عمل روائى هى قارئة العمل أو مؤلفة الرواية التى هى فيها ، فذلك يذكرنا بالجانب الخيالى لوجودنا الخاص ، وهذا أحد موضوعات بورخس الرئيسية كما هو بالنسبة لشكسبير وكالديرون وأونامونو وغيرهم . وثانيا : أن الليلة الثانية بعد الستمئة هى تصوير أدبى للارتداد الى اللا متناهى مثلها مثل معظم الصور والعناصر الرئيسية عند بورخس ، وثالثا ان الحركة الافتتاحية العارضة لشهرزاد مثلها مثل سرد بورخس فى الارتداد للا متناهى هى صورة للاستنزاف أو محاولة استنفاد للقدرات التى هى هنا قدرات أدبية . وهكذا نعود الى موضوعنا .

ما يجعل بورخس أكثر أهمية بالنسبة لى من نابوكوف أو بيكيت مثلا ، هى مقدمته المنطقية التى يقترب بها من الأدب، ويكلمات أحد ناشرية: « بالنسبة لبورخس لم يسع أحد للأصالة الأدبية ، فكل الأدباء تقريبا بدرجة أو بأخرى مخلصون للنماذج الأولية الأدبية سابقة الوجود » . ولذا كان ميله للتعليق على كتب خيالية غير موجودة : لأن محاولة المرء

أن يضيف بشكل سافر ولو قصة قصيرة تقليدية - دعك من الرواية - إلى كم الأدب الأصيل هو تجاسر كبير وسنداجة هائلة ، لأن الأدب قد أنجز الكثير قبله . وجهة نظر أمين مكتبة ، وكادت أن تكون فكرة معتدة بنفسها لو لم تكن جزءا من رؤية حية غنية وحميمية وقريبة منا ، وتستخدم ضد نفسها بدقة وبعد نظر لصنع أدب جديد وأصيل .

يعرف بورخس « الباروك Baroque » بأنه ذلك الأسلوب الذي يستنفد عمدا (أو يحاول استنفاد) قدراته وحدوده حول صورته الساخرة نفسها . بينما عمله الخاص ليس باروكيا إلا بالمعنى الثقافي (فالباروك لم يكن أبدا موجزا ومختصرا ومقتصدا) ، وأنه يرى أن التاريخ الأدبي الثقافي كان باروكيا ، وأنه قد استنزف بشكل تام قدرات الرواية . إن قصص بورخس ليست حواشي لنصوص خيالية ولكنها نتاج ثرى لجثة الأدب الحقيقية .

هذه المقدمة المنطقية تعطي رينا وعلاقة بكل صورته الرئيسية ، المرآيا المتوجهة في قصصه هي ارتداد ثنائي ، وازدواجية شخصياته تشير مضاعفات شريرة مدبوخة ، تذكر المرء بملاحظة بروان « بأن كل رجل ليس نفسه فقط . . فالمرء يعيش مرات ومرات » . (إن ذلك سيسعد بورخس ، ويوضح وجهة نظر براون ، فلنقل إن براون سلف لبورخس ، وقد قال بورخس في كتابه عن كافكا : إن كل كاتب يبدع ريادة أو سلفه الخاص) . إن الفرقة الهرطقية المفضلة في القرن الثالث الميلادي عند بورخس هم الممثلون المسرحيون - وآمل ألا يكون قد اختلقهم - الذين يؤمنون بأن التكرار مستحيل في التاريخ ، وبالتالي يعيشون في اباحية ليظهروا المستقبل من الفضائح التي ارتكبوها ، بكلمات أخرى ليستنزفوا قدرات العالم ليعجلوا بنهايته .

والكاتب الذي يذكره كثيرا بعد سرفانتيس هو شكسبير ، في نقطة أدبية يتخيل الكاتب المسرحي وهو على فراش الموت يسأل الله أن يسمح له بأن يكون هو نفسه وواحدا فقط ، حيث أنه كل واحد ولا أحد ، ويجيبه الله من خلال الأعصار أنه هو لا أحد أيضا ، فلقد حلم بالعالم كما حلم به شكسبير وبما فيه شكسبير .

إن قصة هوميروس في الكتاب الرابع من الأدويسا التي تحكى عن مينيلوس وهو يواجه بروتوريوس على شاطئ فاروس ، تتوافق بعمق مع أفكار بورخس : بروتوريوس « هو الذي يستنزف مظاهر الواقع » ، بينما مينيلوس يتنكر كي ينصب كميننا له . تناقض « زينو » مع أخيل ، وتجسيده

التراتواز (السلخفاة) للارتداد اللا متناهي في الوجود الذي يطبقه بورخس على التاريخ الفلسفي ، مشيرا الى أن أرسطو استخدمه لدحض نظرية أفلاطون عن الأشكال الأدبية ، واستخدمه لويس كارول لدحض استنتاجات الدياس المنطقي . واستخدمه وليم جيمس لدحض فكرة المرحلة المؤقتة ، واستخدمه هيوم لدحض فكرة العلة والمعلول ، وبرادلي لدحض الامكانية العامة للعلاقات المنطقية ، ويستخدمه بورخس نفسه ، مستشهدا بشوبنهاور ، كدليل على أن العالم هو حلمنا وفكرتنا نحن عن هذا « الصدع الرقيق الخالد للعقل » والذي يذكرنا بأن وجودنا كله زائف أو على الأقل خيالي .

« المكتبة اللامتناهية » الموجودة في واحدة من أعظم القصص ، هي صورة سديدة لأدب الاستنزاف « مكتبة بابل » تضم كل ما هو ممكن من أبجدية الأشخاص والأماكن ، تضم كل كتاب ممكن أن يوجد وكل حالة بما فيها حججك وبراهينك وتاريخ المستقبل ، وكل مستقبل ممكن ، ودوائر المعارف سواء لطولونه أو لأية عوالم أخرى متخيلة ولم يذكرها ، وحسب كون لوكريشيوس فإن عدد العناصر وتراكيبها محدود (برغم أنه كبير جدا) فإن عدد حالات كل عنصر وتراكيبه لا نهائي مثل المكتبة نفسها .

وذلك يوصلنا الى الصورة المفضلة تماما لدى بورخس : التيه . وبالنسبة فان التيه هو اسم الكتاب الأساسي والحقيقي له . والدراسة الوحيدة المطولة في الانجليزية عن بورخس ، التي كتبتها أنا ماريا بارينيشيا أسمتها : « بورخس صالح التيه » .

والتيه في النهاية هو المكان الذي تتجسد فيه كل امكانيات الاختيار بشكل نموذجي ، وتستنزف قبل أن تصل الى القلب أو الجوهر (عندما الاستثناء الخاص مثل ثيسسيوس) . حيث ينتظر هناك « مينا تاور » - العقل - باختيارين آخرين : الهزيمة والموت أو النصر والحرية .

في الواقع ، أن ثيسسيوس الأسطوري ليس باروكيا ، وشكرا لحبل اريادن الذي مكنه من اختصار الطريق في كنوسس ، ولكن مينالاوس على شاطئ فيروس هو باروكي عند بورخس ، ويصور أخلاقيات فنية أصيلة في أدب الاستنزاف . فمينالاوس ضائع في التيه الأكبر للعالم ، وعليه أن يتصرف بسرعة ورجل البحر العجوز يستنزف مظاهر الواقع المخيفة ، حتى ينتزع الاتجاه الصحيح منه حين يعود بروتسيوس الى حقيقة نفسه . انه اقدام بطولي للخلاص كموضوعه - المرء يسترجع أن هدف

المثاليين المقلدين للحياة بالتعامل مع التاريخ بحيث يعود المسيح أسرع ،
وتحولات شكسبير البطولية تتوج ليس بمجرد تجلي الاله ولكن بتمجيده
أيضا .

ان نيسوس في التيه الكريتي يصبح في النهاية الصورة الأكثر
ملاءمة لبورخس ، ولن يستطيع أن يجسد هذه الصورة أى بطل قديم
وحسب ، وهي صورة محزنة لنا نحن الديمقراطيين الليبراليين ، فالجمهور
سيظل دوما فاقدا روحه وطريقه ، انها البقية التي اخترناها ، البقية
الصالحة ، البطولة النيسوسية ، التي تواجه الحقيقة الباروكية ،
والتاريخ الباروكي ، والفن الباروكي ، التي لا تحتاج الى أن تتمرن على
قدراتها على الاستنزاف ، أكثر مما يحتاج بورخس ليكتب دائرة معارف
طولون أو الكتب في مكتبة بابل . هذا البطل النيسوسى الذى بقى لنا ،
كل ما يحتاجه أن يكون واعيا بوجود كل ذلك أو امكان وجوده ، يعرف
ذلك وبمساعدة مواهب خاصة - غير عادية كقديس - أو بطولة على الأرجح
لن يجدها في مدرسة نيويورك للأدب بالمراسلة ، وأن يتجه قدما عبر
البحيرة لانجاز عمله .

الروائي في مفترق الطرق

ديفيد لودج

« يسأل مارفن سام اذا ما توقف عن كتابة روايته ، فيجيبه سام « مؤقتا » ويفيد بأنه لا يجد الشكل المناسب لها ، ولا يريد كتابة رواية واقعية ، لأن الواقعية لم تعد واقعية » .

• نورمان ميلر في « الرجل الذي درس اليوجا » .

أعطى كتاب روبرت سكولز Robert Scholes الأخير « صانعو الخرافة Fabulators » سنة ١٩٦٧ دفعة جديدة للعبة التخمين القديمة : « الى أين تتجه الرواية ؟ » ، فقد حثني ، على الأقل ، على محاولة تنظيم أفكارى الخاصة حول الموضوع . ولكى أفعل ذلك ، ولفهم كتاب « صانعو الخرافة » ، لابد من العودة لكتاب سابق لسكولز كتبه بالاشتراك مع روبرت كيلوج وهو كتاب « طبيعة السرد الروائي » سنة ١٩٦٦ . عرض المؤلفان ، فى هذا الكتاب ، صيغتين متباينتين للسرد الروائي : الاسلوب الاستقرائى وولأوه الأساسى للواقع ، والاسلوب الخيالى وولأوه الأول للمثالى النموذجى . وينقسم الاسلوب الاستقرائى الى التاريخ المطابق للحقيقة ، والى ، ما يسميه المؤلفان « تقليد الواقع وهو المطابق للتجربة . والاسلوب الخيالى ينقسم الى الرومانسى الذى يفرس الجمال ويسعى الى المتعة والبهجة ، والى الرمزي الذى يفرس الخير ويسعى الى البناء . هذه النظرية للنوع الأدبى تتطابق بشكل كبير مع الصيغة الأدبية التاريخية ، فالملمحة الشفوية البدائية كانت خليطا من الأسلوبين الاستقرائى والخيالى، وتحت ضغوط ثقافية مختلفة (خاصة التحول من الأشكال الشفوية للاتصال الى الأشكال الكتابية) ، انقسمت الى عنصريها المختلفين . وهذا الانقسام حدث مرتين ، مرة فى الأدب الكلاسيكى فى عصره المتأخر ، ومرة ثانية فى الآداب الأوروبية الدارجة ، حيث تطور هذان الأسلوبان كل واحد مستقل عن الآخر أو فى اتحاد جزئى .

في أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة كانت هناك حركة ملموسة في السرد الأدبي لانتاج وتراكيب جديدة من الأسلوبين الاستقرائي والخيالي ، ونتج عن ذلك ظهور الرواية في القرن الثامن عشر . ويرى المؤلفان في الأساليب السردية التجريبية للكتاب المعاصرين ، وتقدم وسائل الاتصال الحديثة كالسينما مثلا ، دليلا على أن التراكيب الأسلوبية على وشك أن تذوب في بعضها ثانية .

ومع أن هذا التفكير الطموح يبدو من السهل انتقاده عند الدخول في التفاصيل ، فإني أعتقد أنه تفكير موح ومثير ، حين نحاول أن نلقى ، من خلاله ، نظرة عريضة على طبيعة وتطور الرواية . انه يمنحنا مادة تؤكد الحدس الغامض لدينا ، بأن الرواية تشكل بالنسبة للحضارة الحديثة ، ما كانت تشكله الملحمة للحضارة القديمة . ومن الأفضل أن نقول ان الرواية هي تركيب جديد لتقاليد سردية سابقة ، على أن نقول انها استمرار لواحد من هذه التقاليد ، أو القول انها ظاهرة جديدة غير مسبوقة ، وذلك يرجع لشكل الرواية بتنوعه الكبير وشموليته ، ومقدرتها على استمرار التقدم في اتجاه التاريخ - بما فيه السيرة الذاتية ، أو القصة الرمزية أو الخيالية ، ومع ذلك تظل بشكل أو بآخر « الرواية » . ويجب ملاحظة أني لا أستند في ذلك الى مقولة سكولز وكوليج الرابعة والتي يسميها تقليد الواقع وأفضل تسميتها بالواقعية . فالحديث عن دفع الرواية نحو الواقعية مع بقائها بشكل ما « رواية » لا يعطي المعنى المباشر للدراك بأن هناك صراعا للاهتمامات بين الرواية والواقعية ، سواء استخدم المرء ذلك المعنى المراوغ أو المرن مبدئيا بالمعنى السابق كما فعلت ، أي للإشارة الى أسلوب معين من الكتابة التي تعالج « على وجه التقريب » الأحداث الخيالية كأنها نوع من التاريخ ، أو استخدمه بمعنى أكثر خصوصية للإشارة الى الجماليات الأدبية لقول الحقيقة ، وفي معظم التاريخ الروائي ، فإن إحدى هذه الأفكار عن الواقعية كانت تميل دوما الى أن تتضمن المعنى الآخر داخلها . ولو لم تكن الواقعية من ابتداء روائيين القرن الثامن عشر واتباعهم من القرن التاسع عشر بالفعل ، فإنها بالتأكيد تطورت واستخدمت على أياديهم بشكل غير مسبوق في العصور الماضية ، وحين تم انجاز كل المواصفات والاعتراضات الضرورية على هذا الشكل ، فقد برر معظم الروائيين مساهمتهم بهذا الشكل الواقعي بأنه استجابة الى نوع من علم الجمال الواقعي .

وهكذا ، اذا كان سكولز وكيلوج على صواب في رؤيتهما بأن الرواية هي تركيبة جديدة لأساليب السرد السابقة ، فان الصيغة المسيطرة ، والعنصر البنائي فيها هي الواقعية . فالواقعية هي التي تمسك بالتاريخ

والخيال والرمز معا في بناء غير مستقر ، مقيمة جسرا بين عالم الحقائق غير المترابطة (التاريخ) وعالم الفن والخيال المقتصد المصبوب في نماذج خيالية ورمزية .

لقد أشبعت الرواية - أسمى الأشكال الأدبية - توقنا لتنظيم التجربة في شكل له معنى ، ولم تنكر علينا استقرارنا لعشوائيتها وخصوصيتها . ولذا فهي مبنية على نوع من التسوية أو الحل الوسط ، بما يسمح لكثير من التنوع والتركيز على جانب أو آخر من ريتشاردسون وفيلدينج الى الآن ، كما قاومت المحاولات العديدة لانهاؤها - أي الرواية الواقعية .

وكانت إحدى هذه المحاولات : الرواية القوطية Gothic التي كانت ثورة ضد الواقعية ، والتي رعاها معظم الوقت فنانون من الدرجة الثانية ، وقد قوبلت اما بالسخرية (جين اوستن مثلا) أو روضت ودجنت واستوعبت في أساليب أكثر واقعية (الأخوات برونتي) ، ولا ننسى أن التشويه أو التركيب الروائي كان أكثر ثباتا في أوروبا عنه في أمريكا ، حتى ان كتابا جذبهم التاريخ والخيال والرمز بشدة ، كان للواقعية أثر قوى عليهم ولو بشكل متقطع مثل هوثورن ومافيل ، بينما في هكلبري في المارك نوين - التي اسنشف فيها همنجواي كل الجيد من الأدب الأمريكي الحديث - نجد انجازا روائيا كلاسيكيا : اهتمامات ذات موضوع أسطوري ، استوعبت وعبر عنها خلال مرجع واقعي لتجربة خاصة .

وإذا وافقنا على ذلك ، فان تفسخ التركيبة الروائية ينبغي أن يرتبط مع تقويض راديكالي للواقعية كصيغة روائية ، وذلك ما يزعمه بالضبط كتاب « طبيعة السرد الروائي » . ويمكن القول ان الواقعية الأدبية تصور تجربة الفرد في عالم ظاهراتي عام ، ويشير سكولز وكوليج أن ضغط الثقافة الحديثة ، خاصة التطورات المعرفية في ميدان علم النفس ، جعل الكاتب يتتبع واقعية تجربة الفرد الى أعماق أكثر في اللاوعي واللاشعور ، فبدأ العالم العام المدرك يتقلص ومفهوم الشخص المتفرد يذوب ، ووجد الكاتب نفسه في منطقة الأحلام والأساطير والرموز والنماذج الأولية التي تتطلب أسلوبا خياليا للتعبير عنها أكثر من الأسلوب الاستقرائي : فالدافع التقليدي في توصيف ورسم الشخصيات في الحياة الداخلية يذوب حتما في النماذج الأسطورية والتعبيرية حين يصل الى « قلعة النفس الداخلية » ، ومن ناحية أخرى اذا سعى الكاتب لانصاف العالم الظاهري العام ، وجد نفسه في منافسة مع وسائل اتصال جديدة مثل الأشرطة والسينما التي تزعم بأنها تفعل ذلك بتأثير أكبر .

وهذه النقطة الأخيرة ، طورها سكولز في كتابه « صانعو الخرافة »
الكتاب الذي يعتبر أكثر جدلا وعلاقة بالوضع الروائي الراهن من سابقه
« طبيعة السرد الروائي » .

« ان السينما وجهت ضربة قاضية الى الواقعية المحتضرة في الرواية .
ان الواقعية تعمل دائما على جعل الكلمات تابعة لما تشير اليه ، الى الاشياء
التي تحمل عليها الكلمات . ان الواقعية تشيد بالحياة وتقلل الفن ، تشي
على الاشياء وتنقص الكلمات . ولكن حين نريد تقديم الاشياء . فان صورة
واحدة تساوي ألف كلمة ، وفيلم سينمائي واحد يعادل مليون كلمة . على
الرواية في مواجهة السينما ، ان تتخلى عن محاولتها تقديم الواقع ، وتستند
بدرجة أكبر على قوة الكلمات لتعش الخيال » .

يتكون قسم كبير من كتاب سكولز من دراسات قيمة حول عدد من
الروائيين المعاصرين الذين أدركوا - من وجهة نظره - زوال الواقعية
وبالتالى الرواية التقليدية ، وأنهم يستكشفون بثقافتهم الحديثة ، الصيغ
النقية الخيالية للرواية . ولكي يصف هذا النوع من السرد ، فقد أحيا
الكلمة القديمة المهجورة « صنع الخرافة » وهو تطور يرحب به ، « فاذا
كانت الرواية تحتضر فعلينا ألا نخاف على المستقبل » .

الروائيون الذين يتناولهم في كتابه بشكل رئيسي هم : ايريس
مردوخ لورنس دريل ، جون كوكس ، تيرى سودرن ، كرت فونيجت وجون
يارث . ويرى سكولز في « رباعية الاسكندرية » استغلالا بارعا للدسائس
المعقدة ، ووضعاً مناسباً لقلب الأمور في رواية اسكندرية . كما يرى
ان رواية « وحيد القرن » لايريس مردوخ ، رمز متقن ذو وجوه متعددة ،
منسوجة بشكل روائي قوطي حول الصراع بين المواقف الدينية والمواقف
العلمية . ويرى في هوكس والساخرين السوداويين سودرن وفونيجت
أنهم يمارسون شكلا سرياليا من الرواية البيكاريسكية (التي تصور
حياة الصعاليك والمتشردين ومغامراتهم) كما يعتبر رواية جون بارت
« راعي غنم جايلز » بخليطها الثرى والفياض من الأسطورة والرمز والخيال ،
المثال الكامل لنظريته .

ويلاحظ سكولز ان الطريقة الصحيحة الوحيدة لمعالجة « الهدف »
في العمل الأدبي هي من خلال احساس عال ومتميز للنوع الأدبي ذاته ،
وكلامه حول هذه النقطة مفيد ، ولكنه كتنقيح غير متميز نوعا ما . عند قراءتي
لرواية « وحيد القرن » لمردوخ ، شعرت تحت ارشادات سكولز ، أني
فهمت ما تسعى اليه المؤلفة بشكل أكثر وضوحا ، من قراءتي السابقة

لرواياتها ، لكن الأفكار فى تلك الرواية ، أو الحكمة المعقدة ، أو عملية تجريد السابق من اللاحق ، هل تعود علينا بمتعة كبيرة أو بناء عظيم ؟ .
انها أمور تظل محل تساؤل ، وسكولز لا يواجه هذا التساؤل الا نادرا ، فعنده أن رفض الواقعية فى سبيل الخرافية ، هو فى حد ذاته ضمان للقيمة الجيدة .

لذا على القارىء الانجليزى أن يكون حذرا وواعيا فى قراءته ، فهناك دلائل كثيرة أن العمل الأدبى الانجليزى يازم ، بصفة خاصة ، بالواقعية ، ويقاوم الاساليب الادبية غير الواقعية لدرجة يمكن وصفها بالنهيز ، وهو شىء عادى فى التاريخ الأدبى المعاصر ، فالرواية التجريبية الحديثة التى قدمها جيمس جويس وفرجينيا وولف ود. ه. لورنس ، التى هددت بوضع حد للبناء الناب للرواية الواقعية ، قد تبرأ منها جيلان متتابعان من الروائيين الانجليز . ومن الصعب أن نتجنب ، عند مراجعة ساريخ الرواية الانجليزية فى القرن العشرين ، من الربط بين استعادة التقليد الواقعية فى الرواية والانحلال الماحوظ للانتاج الفنى ، وهناك حقيقة مؤكدة مزعجة ، وردت فى تعليقات روبن رابينوفتش فى نهاية كتابه « رد الفعل تجاه التجريب فى الرواية الانجليزية فى الفترة من ١٩٥٠ - ١٩٦٠ » .

« أنتج المزاج النقسدى فى انجلترا منساخا تنتعش فيه الروايات التقليدية ، وأى نتاج خارج عن المؤلف يوصم بأنه « تجريبى » ويهمل . ان الخوف الاكبر لدى الروائى الانجليزى أن يرتكب فى عمله ما لا يجوز ، فكل خطوة يتخذها تظل ضمن حدود محسوبة ، والنتيجة مضمونة فنيا ، لكنها فى النهاية عادية ، والروائيون الناجحون سرعان ما يصبحون جزءا من المؤسسة الأدبية ، وغالباً ما يستخدم الواحد منهم موقعه كناقذ ، ليصادق على الروايات التى تشبه ما يكتبه بنفسه ، ويهاجم تلك الروايات التى يرى أن مداخلها مختلفة » .

ومع أن لدى رابينوفتش القليل من الجديد والمهم حول الرواية الانجليزية فى الخمسينات ، الا أنه قد نقب عميقا فى الارشيف الصحفى لتلك الفترة ، وقدم بعض الوثائق المهمة ، فمن المفيد أن نعلم أو نتذكر بأن والتر آلن قد كتب مراجعة نقدية فى « نيوستيتسمان » لرواية « اله الذباب » لوليم جولدنيج سنة ١٩٥٤ على الشكل التالى :

« ان كل ما حكته لنا رواية « اله الذباب » يشبه نتفا من كابوس ، انها تفرض علينا قبولاً رغماً عنا : ان الارتداد من جوقة المدرسة الى قبائل

الماو ماو لا يحتاج الا لخطوة • تبدأ الصعوبة حين نشم رائحة الرمز « لا يوجد طفل ضعيف الا وعنده صليبه الصغير ليحمه » ، ويبدو لي أن صلبان هؤلاء الأطفال ، ثقيلة بشكل غير طبيعي ، لنستخلص نتائج ما من رواية جولدنج ، واذا كان الأمر كذلك • فالرواية مكتوبة بمهارة الا أنها ، غير سارة وتأثيرها قليل • فالافتراضات الجاهزة - غير المحصنة - وراء هذا النقد ترى أن الرمز بالضرورة حيلة أدبية ، لأنه يجعل من حركة الرواية « غير طبيعية » ، ويضعف المعيار النقدي ، هذه الافتراضات كانت شائعة ونمطية في الأدب الانجليزي بعد الحرب الثانية ، ويبدو واضحاً الآن أن ذلك النقد كان استجابة غير موفقة لرواية « اله الذباب » (لقد اعترف والتر آلن بأكثر من هذا بامتداحه الرواية في كتابه « التراث والحلم » سنة ١٩٦٤) •

ولكن كانت الحالة نوعاً من الحذر • وقد لقيت معظم روايات جولدنج التالية اعتراضات مماثلة عند ظهورها على الأقل •

ولو انتقلنا الى الروائيين الذين يعجب بهم سكولز ، نجد اثنين من الانجليز (ايريس ميردوخ ودريل) وهما قد نالا شهرة في الخارج أكثر مما نالا في الوطن ، واستقبلت أعمالهما الأخيرة بقليل من الترحيب في انجلترا ، كما نجد أربعة روائيين أمريكيين ، لهم أثر ضئيل على القراء الانجليز بالمقارنة بغيرهم ، ففرونيجت لبس منشرها في بريطانيا ، و « سوذرن » برغم أنه معروف بسبب روايته الفضائحية « كاندي » ، فذلك لا يعول عاينه كثيراً في السمعة الأدبية ، أما روايات « هوكس » فقد فشلت بشكل مؤسف في انجلترا لولا بعض الجهود المتعمدة من معجبي قلائل ، بينما رواية « راعي ماعز جايلز » لبارت برغم استقبالها الحار في أمريكا ، فإن مراجعي الروايات في انجلترا قد حطوا من شأنها •

ان الصورة التي نحصل عليها من كتابي سكولز وراينوفتش ، من أن انجلترا ضيقة الأفق ولا أمل فيها وهي تدافع عن واقعية تقليدية عتيقة عفا عليها الزمن ضد غزو باعث على الحياة من الخيال والخرافة ، هي صورة مبسطة مخلة ، لسبب واحد أن اجماع الرأي الأدبي الانجليزي الذي وصفه راينوفتش ، قد تززع بشكل كبير منذ سنة ١٩٦٠ ، ولسبب آخر ان صنع الخرافة ليس هو البديل الوحيد للواقعية التقليدية ، وكتابات الروائيين المعاصرين تؤكد ذلك •

وسأبدأ بالنقطة الأخيرة أولاً : قد يكون سكولز على حق في رؤيته أن الرواية هي أقرب الى التفكك اليوم أكثر من أي وقت مضى في تاريخها دائم التغير • لكن تشخيصه لوضع الرواية في كتابه « صانعو الخرافة »

أحادي الجانب ، فهو يرى أن تركيب الصيغ الاستقرائية والخيالية لم تعد تستحق عناء التمسك بها ، ويوصي بأن السرد الروائي لابد أن يستغل الصيغ الخيالية فهو يملك ميلا خاصا وطبيعيا لها ، لكن المنطق يقول ان الأمر يتساوى لو تحركنا في الاتجاه المعاكس - نحو السرد الاستقرائي بعيدا عن الخيال ، وهذا في الواقع هو ما يحدث الآن .

اصطلاح « الرواية غير الخيالية » صكه لأول مرة ، على ما أعتقد ، الروائي الأمريكي ترومان كابوت لوصف روايته « بدم بارد » وهي عن جريمة وحشية لقتل متعدد ارتكبت في كانساس سنة ١٩٥٩ ، وكانت كل تفصيلا في الكتاب حقيقية ، اكتشفها كابوت بمثابرة شديدة ، فقد أمضى ، مثلا ، ساعات كثيرة مع القتلة في السجن لمعرفة طبيعة شخصياتهم وخلفياتهم الاجتماعية ، ومع ذلك فالكتاب يقرأ كرواية ، لقد كتبها روائي للامكانات الجمالية لمعطياته ، وللخواص المثيرة والرمزية للتفاصيل التي صاحبت تلك الظروف ، وللتناقض الساخر والمظهرى فى البنية ، الاعتراضات الأخلاقية التى أثارها الرواية - بأن هناك شيئا ما قاسيا وغير انسانى فى المعالجة الأدبية لتجربة فعلية مؤلمة وقريبة الحدوث - كانت أحد المؤشرات التى أكدت الحدود الاصطلاحية بين الرواية والتحقيق الصحفى .

كذلك فان رواية نورمان ميلر « جيوش الليل » تؤكد هذه الحدود ، وذلك واضح فى عنوانها الفرعى « التاريخ كرواية - والرواية كتاريخ » ، فى القسم الأول « التاريخ كرواية » وهو عن المسيرة للبننتاجون للاحتجاج على حرب فيتنام سنة ١٩٦٧ ، يحكى المؤلف بشكل مفصل عن تجربته الخاصة فى المسيرة ، منذ موافقته كارها على المشاركة ، وطقوس التجمع فى مسرح الامباسادور فى واشنطن ليلة المسيرة ، حيث أصر ميلر منتشيا على قيادة المسيرة ، فاضحا أو مصيبا الحاضرين بالحيرة ، ثم القبض عليه وسجنه ومحاكمته واطلاق سراحه ، وقد عبر ميلر عن هذا القسم بقوله : « لاشئ سوى تاريخ شخصى كتب بشكل روائى ، وهو أفضل ما فى ذاكرة المؤلف المتشكلة قريبا من الحقيقة » . وهو يميزه عن كتابة السيرة الذاتية بأن كتبه بضمير الغائب ، محققا بعدا تهكميا على شخصيته المعقدة التى تشكل أحد مباحج الكتاب الرئيسية :

« فلنغن لهم أغنية يا أولاد » قال ميلر للمتظاهرين (الذين يحملهم الباص الى السجن) ، لم يستطع أن يحتمل ، فالمشعوذ داخله شعر كأنه يقوم بدور ونستون تشرشل . منذ عشر دقائق كانت أفكاره قد غاصت فى فكرة طويلة بطيئة عن زوجات أربع - والآن هو على خشبة المسرح

ثانية ويشعر انه بطل ، وتساءل : أيمن ذلك ؟ أيمن أن يكون قد أضع
عشرين سنة من حياته كروائي وهو طوال الوقت يتوق لأن يكون ممثلا ،

هذه السخرية من النفس باستخدام ضمير الغائب ، أتاحت لميلر أن
يصف زملاءه في المسيرة ، مثل دويت ماكسونالد وروبرت لويل ، بصراحة
جارحة قد تبدو سفيهية في السيرة الذاتية التقليدية ، وأن ينغمس بدرجة
أكبر في التعميم في تنبؤاته الثقافية حول أمريكا ، التي تشبهه « الأفكار »
في الرواية ، نحكم عليها بمنطقيتها ، وقوتها الاستعارية ، ومطابقتها
لسياق الكلام ، أكثر من حكمنا عايبها بمعيار المنطق الصارم أو صحة
الحوادث ، يقول مثلا :

« المدينة الأمريكية الصغيرة .. تطورت وتضخمت تضخما ذاتيا ،
ونمت خلاياها ، وعملت في سبيل الحكومة ، ووجدت أمنها بالحرب في
بلاد أجنبية ، الكوايبيس التي حملتها الرياح في المدن الصغيرة العتيقة ،
سافرت الآن على طرف خرطوم قاذف للهب ، ولا أحلام الآن عن شهوات
الهمج ، والقرى المذبوحة ، ومعارك الدم ، لا حاجة اليها ، فالتكنولوجيا
قد أخرجت الجنون من الرياح ، من غرف الأسطح ، ومن كل الأماكن
البدائية ، وعلى المرء أن يجده الآن حيث توجد الحمى والقوة والآلات معا ،
في لاس فيجاس ، في طرق السباق ، ومباريات كرة القدم ، وطقوس
انزنج ، وعصابات الضواحي - ولا شيء منها يكفي - فعلى المرء أن يبحث
عنها في فيتنام ، فقد ذهبت المدن الصغيرة الى هناك لتحصل على ركلاتها » .

وسيجد المرء اختلافا ذا معنى . اذا حول الكلام المباشر الحر الى
صيغة المضارع البسيط الواضح لمقال تقليدي .

ومن السهل أيضا توصيف أسس السرد في القسم الثاني من رواية
جيمس الليل ، ففي بداية هذا الجزء « الرواية كتاريخ » يتحدث ميلر عن
الروائي الذي يمرر أدواته للمؤرخ ، ويبدو أنه يعني أن طريقة السرد
في القسم الأول التي تمت بالطريقة الجيمسية (نسبة الى هنري جيمس) ،
ستتحول الى طريقة المؤرخ الذي يستقى معلوماته من المصادر المختلفة
ويوازن بينها ويقدم كما مترابطة واضحا لتتابع الأحداث المعقد .

« الجمهور الكبير الذي يحيط المسيرة بشكل غاية من الفوضى ، التي
قد تعمي جهود المؤرخ ، وقد زودتنا روايتنا بالامكانية وحتى بالأداة التي
نرى بها الحقائق وندرسها ونذكرها في ذلك الضوء لتنتج عملا كصقل
العدسات » .

ان البحث فى النفس فى الجزء الاول من الرواية قد عرض وطهر
أى تحيز حتمى لآى تقرير انسانى ، وهكذا فان « الرواية » أعطت التاريخ
نوعا فريدا من المصادقية • فى منتصف الجزء الثانى تخلى ميلر عن هذا
المطلب ، وذلك حين يصل فى سرده الى نقطة المواجهة بين قوات المشاة
والمتظاهرين ، فيقول : « ان الجزء الثانى يفرض الآن كنوع من التكثيف فى
الرواية الجمعية ، حيث ان غموض الأحداث فى البننتاجون لا يمكن أن يشرح
بوسائل التاريخ ولكن فقط بغريزة المؤلف » • فهو يطلب الحرية ليعزز
سرده بخلق شىء حى ، فمثلا يتخيل الخطبة التى يلقيها الميجور على الجنود
قبل المواجهة :

« قال الميجور : يا رجال • مهمتنا هى حماية البننتاجون من المتمردين ،
وضموا فى اعتباركم أنهم مواطنون أمريكيون يعبرون عن حقوقهم الدستورية
فى أن يحتجوا ، وذلك لا يعنى أن نتركهم يبصقون فى وجوهنا ، لكن
الدستور وثيقة معقدة دوارة ، له شروطه فى كل وضع ، خذوا الأمر
بالشكل التالى : لقد مضى الفيتكونج أصدقائى • ربما لا أهتم فى هذه
الدقيقة أن أعبر عن المشاعر الشخصية ، لكن خذوا فى اعتباركم ، ان
هؤلاء المتظاهرين فى الخارج قد يحملون قنابل أو قذائف قاتلة ، وتذكروا
أنهم هم الذين بدءوا الصدام ، ويتمنون ألا يغادروا نيويورك الا اذا قتلتم
جميعا عند محاولة تشتيت جموعهم • نعم ، حافظوا على مؤخراتكم يسلم
من خلفكم » •

وهذا بالتأكيد يفيد موهبة الكاتب فى رسم صورة ساخرة بانتهاك
الطريقة الحديثة للمعالجة التاريخية (مع أن هذا كان مألوا جدا عند
المؤرخين الكلاسيكيين) •

ان جيوش الليل لاتعنى أن المؤلف تخلص من وهم الشكل الأدبى
فى الرواية ، بل هى تؤكد على أولوية ذلك الشكل كصيغة لتوضيح تجربة
ما ، مع ذلك فالرواية غير الخيالية ، مثلها مثل الرواية الخرافية ، غالبا
ما ترتبط بالتخلص من الوهم ، والحالة الأكثر تعبيرا عن ذلك « هى أعمال
الكاتب الانجليزى ب • س • جونسون ، الذى بدأ انفصاله عن الرواية
التقليدية واضحا جدا فى روايته :

« البرت انجيلو Albert Angelo » سنة ١٩٦٤ ، ثلاثة أرباع هذه
الرواية تحكى قصة مهندس معمارى شاب لا يستطيع ممارسة مهنته ،
ويضطر لكسب عيشه بالعمل مدرسا من الخارج فى عدد من مدارس لندن ،
وهو بطل روائى يشبه العديد من أبطال روايات ما بعد الحرب أو ما يمكن

تسميته البطل الضد : شاب محبط ، لا ينتمى لأية طبقة ، جانح باعتدال ، أصيب بخيبة أمل في الحب ، ومع أن المؤلف استخدم عددا من النقنيات التجريبية المؤثرة (تقديم الحوار والفكر في عمودين مزدوجين في الصفحة في الوقت نفسه ، وثقوب في الصفحات تمكن القارئ من رؤية ما هو قادم) فإن السرد يقرأ كالرواية الواقعية ، وتأتي الصدمة في بداية الفصل الرابع :

« ليذهب الى الجحيم مثل هذا الكذب ، ما أحاول كتابته في الحقيقة ، ليس كل هذه المادة عن الهندسة المعمارية ، فأنا أحاول أن أقول شيئا ما عن الكتابة ، عن كتابتي أنا بطل هاء الرواية ، ومع ذلك يا لها من تسمية بلا فائدة ، شخصيتي الأولى اذن هي محاولة قول شيء ما عنى من خلاله هو البرت المهندس المعماري ، ما الفائدة من التغطية من التغطية من التغطية أو التظاهر أو التظاهر باني أستطيع قول أي شيء من خلاله أي شيء أنا مهتم بقوله » . . .

باختصار ، ان جونسون يعرض ثم يدمر خيالية السرد التي خلقها بعناية وهو يخبرنا بالحقائق الواقعية وراء قصته - مثلا اسم الفتاة الحقيقي التي أحبها البطل ، وبينما في الرواية تتخلى الفتاة عن البرت ، ففي الواقع أن البرت هو الذي يتخلى عنها ، وبالطبع على المرء أن يصدق المؤلف في هذا الفصل بأنه يقول الحقيقة ، حتى لو شك المرء فان الرواية تظل مجردة بصراحة مما يسميه هنري جيمس « بالمصدر الموثوق للمعلومات » ، انها استراتيجية لتحقيق تأثير للأصالة والصدق ، ولكن ذلك يأتي متأخرا في العمل ، انه إشارة أكثر منه انجازا . بعد نفسه لجسوره الخيالية ، يقف المؤلف في نهاية الكتاب متمردا وهشا على أرض الحقيقة العارية ، وفي كتبه التالية « شبكة الصيد » سنة ٦٧ ، و « التعساء » سنة ١٩٦٩ ظل يتخذ الموقف الأفلاطوني بأن «رواية القصص هي عبارة عن قص الأكاذيب» ، ولكنه في الوقت نفسه يقوم بتجارب شكلية ليجعل الكتابة في أقرب موقع من الحياة .

فرواية « التعساء » مثلا ، تتكون من سبعة عشر فصلا منفصلة غير ملصقة ببعضها ، موضوعة في علبة كرتونية ، الفصل الأول والفصل الأخير منها محددان (أي بأن هذا هو الأول وهذا هو الأخير) وبقية الفصول غير محددة وللقارئ أن يرتبها عشوائيا بأي شكل ويقرأ الرواية ، وهذا الشكل غير التقليدي بنى ليقدم أسلوب عمل العقل العشوائي دون التتابع القسري لترتيب صفحات الكتاب ، ولكن هذه ليست القضية في الحقيقة ، فالتدفق العشوائي للأحاسيس والأفكار المتداعية في عقل المؤلف ، يضعها

فى كل فصل على شكل كلمات وجمل - تكنيك تيار الوعى على طريقة جيمس جويس ، والعشوائية هنا تؤثر فقط فى وقت تقديم تيار الوعى هذا . وذلك يعطى أقصى اختيار محدد للروائي فى تقديم تتابع معين من الأحداث دون التزامها بأى اختيار . وهكذا هى طبيعة العقل البشرى ، ومع ذلك فان تحديد الفصل الأول ، يجعلنا بعد ذلك نرتب الأحداث فى نظامها المتعاقب ونحن نقرأ ، وهكذا فان عنصر اللعبة أو اللغز الذى يقدم فى تجربة القراءة يكون له التأثير (بشكل ساخر كما يرى المؤلف وأيضاً وجهة نظرى) فى وضع تجربة شخصية مؤلمة على بعد جمالى بحيث تقرأ كرواية أكثر منها كسيرة ذاتية .

بالنسبة لجونسون ، يمكن للمرء أن يرى من خلال رواياته الجهد المبذول للتخلص من ثقل التقاليد الكبيرة للرواية الواقعية ، وهو جهد يستحق التقدير .

وهناك الروائي الأمريكى فرانك كونروي Frank Conroy ، الذى لفتت روايته الأولى « وقت التوقف أو أوقفوا الوقت Stop time » الانتباه . وكما يتضح فى رواية لا جهد فيها ، كاتب شاب من جيل سابق يكتب تجربته فى النمو بشكل سيرة ذاتية (والمعروف أن السيرة الذاتية تكتب بعد خبرة النضج أو عند الشهرة) ولكن سيرة ذاتية على حد تعبير نورمان ميلر « صريحة حميمية دون أن يكون لها ضمان من نضج أو شهرة » فى شكل رواية « شىء آخر ، وهذه عينة من ذكريات المؤلف عن والده :

« احاول أن أفكر به كإنسان عاقل . . ومع ذلك لا بد من الاعتراف بأنه قام بأعمال غريبة . اشترك برقصة فى فندق بسبب فائدتها العلاجية . وكان يبلى شعره بالبول ويصففه بطريقة إنسان محترم . وكان يميل لخلع سرواله والقائه من النافذة (أكن بعض الإعجاب لهذا العمل) ويمكنه أن يعصف بالف دولار بلحظات ، ويختفى ليصبح صعلوكاً ، أمضى عدة أسابيع فى قلق دائم ، مقتنعا بانى سأصبح شاذاً جنسياً ، كان عمرى وقتها ستة أشهر ، أذكر زيارتى له فى أحد الفنادق حين كنت فى الثامنة ، سرنا معا عبر أرض خضراء منحدره ، وحكى لى قصة ، اعتبرت فى ذلك الوقت إحدى الأكاذيب ، عن رجل جلس على نصل سكين مغروزة فى مقعد حديقة (لمساذا يا الهى يحكى قصة كهذه لابنه البالغ من العمر ثمانى سنوات »

أشار هارى ليفين Hary levin فى كتابه عن جويس « ان تاريخ الرواية الواقعية يبين أن الرواية تميل نحو السيرة الذاتية . فالمطالب

المتزيدة على التفاصيل الاجتماعية والنفسية التي تضغط على الروائي ، لا يمكن اشباعها الا بالاستناد على تجربته الشخصية . كذلك فان القوى المختلفة التي تجعل منه لا منتميا تجعله يركز انتباهه على نفسه . وهذا فان جونسون وكونروي - ويمكن للمرء أن يذكر هنا هنري ميلر كسابق بهذا الشكل للرواية غير الخيالية - وصلا بهذا الشكل الى نتائج المنطقية ، فاذا كانت اعادة صياغة التجربة الشخصية بشكل خيالي يموهها ، واذا لم يعد الكاتب يشعر بالحاجة أو الاضطراب لحماية خصوصياته وخصوصيات الآخرين ، فرواية السيرة الذاتية ، من هذا المنطلق ، تعتبر هامشية .

وقد أيد سكولز وكيلوج هذا الرأي في كتابهما « طبيعة السرد » :

« اذا كان هناك فرق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية فهو يكمن ليس في مدى اخلاص كل منهما للحقائق ، بقدر الاصالة في فهم هذه الحقائق وادراكها والاخبار عنها ، فالأدب يوجد في المعرفة وتوصيل هذه المعرفة وليس في الحقائق » .

والجملة الأخيرة صادقة تماما ، الا أنها أبهمت فكرة أن الروائي كاتب السيرة حر في أن يغير ويضيف ويعيد تنسيق الحقائق ، وان ممارسته لهذه الحرية ليست لمجرد حماية خصوصياته ، ولكن في سبيل القيم الأدبية مثل المعنى والترابط الشكلي . وعند تجربة القراءة ، نادرا ما يكون القارئ في موقع يستطيع فيه الحكم على مدى الاخلاص للحقائق في كل من السيرة الذاتية أو رواية السيرة الذاتية ، لكنه يتجاوب مع كل منهما بشكل مختلف، ويحصل على نتائج مختلفة أيضا ، فرواية مثل « التعساء » أو « وقت التوقف » تعقد وتؤخر هذه العملية لاحتوائها على خصائص الشكلين ، لكن عاجلا أو آجلا يقرر المرء على ما اعتقد ، أن يقرأ السيرة الذاتية كرواية ، ورواية السيرة الذاتية ، كسيرة ذاتية .

ويمكن للمرء أن يكتشف في أعمال ب. س. جونسون تأثير صمويل بيكيت وبعض الروائيين الفرنسيين من كتاب الرواية الجديدة . ومع ذلك ، ففي التجربة الفرنسية في الرواية غير الخيالية ، فان الخيال الذي ينبثق من الرواية ليس مسألة شخصيات مختلفة ، أو أحداث فلسفية خيالية أو مخادعة ، وهو ما تشجعه الرواية التقليدية - بمعنى أن الكون يتأثر بالتفسير الانساني له وذلك يظهر بشكل واضح جدا في الكتابات النظرية لآلان روب جرييه ، وبشكل خاص في حديثه حول أن الواقعية التقليدية قد شوهدت الواقعية بفرض المعاني الانسانية عليها ، ذلك أنه بوصفنا لعالم الأشياء ، لسنا على استعداد للاعتراف بأنها مجرد

أشياء ، لها وجودها الخاص ، غير المبالي بنا ، نحن نؤكد الأشياء باضفاء المعاني الانسانية عليها ، وبذلك نخلق احساسا زائفا من الوحدة بين الانسان والأشياء .

« في ميدان الأدب ، فإن هذه الوحدة يعبر عنها خلال البحث المنهجي للقياس أو للعلاقات المتناظرة ، ان الاستعارة ليست شكلا بريئا للكلام . . ان اختيار كلمات متشابهة ، مهما كانت بسيطة ، يتخطى دائما اعطاء أية دالة طبيعية نقية تقيم علاقة دائمة بين الكون والانسان . ان كل اللغة الأدبية يجب أن تتغير ، الصفة المرئية أو الوصفية - الكلمة التي تتضمن نفسها قياسا وتموضعا وتحديدا وتعريفا - تشير الى اتجاه صعب ولكنه على الأرجح هو اتجاه رواية المستقبل » .

ان لغة التشابه أو المماثلة التي يعترض عليها الآن جرييه ، استخدمت بشكل جيد في السرد غير الواقعي (القصة الرمزية مثلا) أكثر منه في الرواية التي تزعم أنها شرفت عالم الأشياء أكثر من أى شكل أدبي سابق ، وذلك بفضل ما يسميه هنري جيمس « متانة التخصيص أو المواصفات » ، ولكن يظل جرييه على حق في رؤيته أن الاستخدام الوصفي ، خاصة في الرواية الواقعية ، يفترض علاقة ذات معنى بين الفرد والعالم الظاهراتي العام ، ومن وجهة نظره فإن طريقة الواقعية التقليدية تكتم هذه العلاقة وتستغلها في الوقت نفسه - بتسلسل المعنى الاستعاري لوصف واقعي واضح للأثاث والملابس والطقس . . الخ - مما يجعلها أكثر تدميرا .

وفي محاولة « جرييه » تطهير سرده الخاص من التلميحات المتشابهة يقول سكرلز في كتابه « صانعو الخرافة » :

« هذا لا يجعل المشكلة ، لأن كل اللغة هي نتاج انساني ، ولا بد أن تؤنس كل شيء تلمسه ، على الكاتب أن يعرف ذلك ويتقبله كأحد أدوات عمله ، أو يتحول الى فن لا يعبر عنه بالكلمة مثل السينما ، كما فعل جرييه بنجاح باهر في مناسبة ما » .

أتفق كلية مع الجزء الأول من هذا الكلام ، ولكني لا أستطيع قبول زعم سكرلز بأن الواقعية الأدبية تجعل الكلمات تابعة للأشياء ، لا يمكنها فعل ذلك لكونها وسطا لغويا ، انها دائما تحول الأشياء الى كلمات ، وقد تخلق بالفعل وهما بأن الكلمات تابعة للأشياء ، وقد يسبب هذا نوعا من الردع في استغلال الموارد الأدبية للغة . ولكن الانتاج الأكثر تطرفا

نتيجة لهذا الردع عند جرييه ، والاكثر حدة عند بيكيت ، ليس نموذجاً للرواية الواقعية التي أعطت تاريخياً الكثير من الحرية لكاتب عظام كي يطوروا امكاناتهم التعبيرية للوسط الذي يستخدمونه . ومن الصعب القول بأن جين أوستن أو جورج اليوت أو هنرى جيمس أو فلوير بأنهم أقل براعة في استخدامهم للكلمات بسبب التزامهم بالواقعية .

ولست مقتنعا أيضا بأن الكاميرا فى ايد بشرية أكثر حيادية من اللغة ، أو أنها تعبر عن واقعية أدبية أكبر ، برغم استخدام « جرييه » الفيلم ليحدد ما يقصده بالواقعية الجديدة التى يريد منحها للرواية ، واستخدام روائيين آخرين للسينما فى طريقة مشابهة . ان الراوى فى رواية سالنجر « زوى Zoey » يصف القصة بأنها « نوع من السرد السينمائى فى البيت » . بينما الشخصية الرئيسية فى « المفكرة الذهبية » « لدوريس ليسنج » - تلك الرواية التى احتاجت من المؤلفة كما من الجهد والألم للتعبير وتعريف وثبيت الواقعية - تجد نفسها دائما تلمح الى السينما لتشير الى الوسيلة الصادقة المقلدة للواقع التى تبحث عنها فى كتاباتها ، ورؤاها الأكثر اقناعا لها فى تجربتها الخاصة تأتيا على شكل هلوسة تبدو فيها أنها ترى حياتها كفيلم تخرجه بنفسها . هناك مع ذلك استراتيجية استعارية - الوسيط البصرى يستعان به لتعزيز الاتصال اللغوى . ولهذا فان الفيلم يصنع للتدليل على فن مقلد للواقع بشكل عال . ولكنه شئ عادى أن تكون هناك لغة سينمائية من انتاج بشرى كاللغة اللفظية ، لغة سينمائية لها قواعد خاصة ، شروطها وامكاناتها الخاصة التى يجب أن يتعلمها ويعرفها الفنان والجمهور ، لكى تجعل من المؤثرات المتنوعة غير المحدودة ممكنة ، ولا شئ من هذه القواعد والشروط « حيادية » أو موضوعية . السينما المعاصرة تستخدم ، فى الواقع ، أساليب متنوعة كالرواية المعاصرة ، من السينما غير الخيالية الى سينما قاع المجتمع الى السينما الخرافية ، مثل أفلام « ٢٠٠١ » ، لستانلى كوبريك أو « نهاية الأسبوع » و « الغواصة الصفراء » لجودار .

ونجد الموقف نفسه فى المسرح الحديث ، حيث استبدلت المسرحية جيدة الصنع من وهم التفصيلات الدقيقة الواقعية (المعادل الدرامى للرواية الواقعية ، وهو انتاج فرعى للسيطرة الثقافية للشكل الروائى الواقعى) بدرجة كبيرة بتجارب تتواصل تقريبا مع الرواية الخرافية أو غير الخيالية فى السرد . فرأينا مسرحيات تستغل الامكانات غير الطبيعية فى التقديم المسرحى لتبتدع وتتنخيل بحرية مطلقة (مثل بريشت ويونيسكو ون . ف . سمبسون) ، ونرى من ناحية أخرى « مسرح الحقيقة » (هوخت وفايس) ، أو مسرحيات مشابهة من انتاج المسرح الأمريكى الحى

التي تسعى الى كسر القواعد التقليدية التي تفصل المشاهد عن الممثل ،
وأن ندمج الاثنين في حدث منطلق غير مسيطر عليه ولا يمكن التنبؤ
بنتهايته مقدما .

يبدو أننا نعيش في فترة غير مسبوقه من الثقافة الجماعية التي
تسمح لكل الفنون ، وللتنوع المدهش في الأساليب ، أن تنتعش في
الوقت نفسه ، ومع ذلك فانها ، في كثير من الحالات ، تنعارض جذريا
مع بعضها على أرضية معرفية وجمالية مختلفة ، وبالتالي لم يستطع
أسلوب معين أن يسيطر أو تكون له الغلبة ، في هذه الحالة ، على الناقد
أن يكون متيقظا تماما ، فهو ليس مضطرا بالطبع أن يعجب بكل الأساليب
بالدرجة نفسها ، لكن يجب عليه أن يتجنب الخطأ الرئيسي في الحكم
على أسلوب ما بمعيار يتعلق بأسلوب آخر . هو يحتاج الى ما يسميه
سكولز « بالاحساس المتميز العالي للتنوع الأدبي » ، وأما بالنسبة للفنان
أو الروائي ، فان وجود هذه الكثرة من الأساليب المحيرة يواجهه بمشاكل
ليست سهلة الحل ، وينبغي ألا ندهش حين نرى كثيرا من الروائيين
المعاصرين يظهرن أعراضا من عدم الأمان الشديد ، والعصبية بل وأحيانا
نوعا من انفصام الشخصية .

ويمكن مقارنة الروائي اليوم برجل يقف في تقاطع طرق ، والطريق
التي يقف عليها - أفكر مبدئيا في الروائي الانجليزي - هي طريق الرواية
الواقعية ، الحل الوسط بين الصيغ الخيالية والصيغ الاستقرائية ، في
الخمسينيات كان هناك شعور قوي بأن هذا هو الطريق الرئيسي ، التقاليد
الأساسية التي وصلتنا عبر الفيكتوريين والادواردين ، الذي انقسم مؤقتا
بروايات التجريبيين المحدثين ، لكنه استعاد طريقه (على يد ارويل واشروود
وجزين ووو وبويل وانجس ويلسون وسيليتو ووين . الخ) وسار
ثانية في مجراه الطبيعي ، تلك الموجة من الحماسة للرواية الواقعية في
الخمسينات خمدت أو قلت ، لسبب واحد هو أن جدة التجربة الاجتماعية
بعد الحرب التي تغذت عليها الرواية في تلك الحقبة قد خفتت - بسبب
انهيار سلطة الطبقة البرجوازية المسيطرة اجتماعيا - كذلك فان التنظير
الأدبي لهذه الحركة الواقعية كان ضئيلا وقاتلا مما أثر كثيرا على هذا
التيار . يقول س . ب . سنو مثلا :

« لو نظرنا الى الماضي ، لرأينا كم كانت غريبة حكاية الرواية
التجريبية . وظلت التجربة ساكنة لمدة ثلاثين عاما ، كانت دوروثي
ريتشاردسون رائدة كبيرة في ذلك المجال ، وكذلك جويس وفرجينيا
وولف ، ولكن بين رواية « الأسطح المدببة » سنة ١٩١٥ وما تلاها من

روايات معظمها أمريكى ، لم يطرأ أى تطور ذى معنى • وفى الواقع لا يمكن أن يكون ، لأن هذه الطريقة فى الكتابة ، التى هى فى جوهرها إعادة تقديم تجربة قاسية من خلال لحظات من الاحساس ، تقطع بشكل مؤثر ودقيق تلك الجوانب من الرواية التى يمكن أن تقدمها التقاليد الروائية ، فى هذه الرواية التجريبية يجب التضحية بالتفكير والوعى الأخلاقى والبحث الذكى ، وذلك ثمن كبير تدفعه ، وبالتالى فإن الرواية التجريبية ماتت من الجوع ، لأن نصيبها من المادة الانسانية ضئيل •

أو كما كتب كنجزلى أميس Kingsley Amis :

« الفكرة بأن التجريب هو الدم الذى سيحيى الرواية الانجليزية ، فكرة مائت ولا سبيل الى انكار ذلك • فالتجريب ، فى هذا السياق ، يقلل الاتساق الجميل ويحوّله الى غرابة متطلّلة ، سواء فى البنية عن طريق وجهات النظر المتعددة وما شابه ، أو فى الأسلوب • لا تشعر فيها بأن الموضوع أو الموقف أو الجو العام مهم ، نهى تنتقل من مشهد الى آخر فى وسط الجملة ، تلتفى أو تقلل من الأفعال وأدوات التعريف ، وتجد نفسك فى مواجهة التجريب مباشرة لو فعلت ذلك ، على الأقل فى عيون أولئك الذين تربوا أو خلدوا جويس وفرجينيا وولف ووقفوا ضد التطورات الأكثر حداثة بشكل شرس •

ان تعليق سنو لم يستطع أن يتجاوز الفحص السطحى (لا تطور بين صورة الفنان فى شبابه وبين فينجازويك ؟ أو بين رواية الأسطح المدبية لرواية الصخب والعنف ؟) بينما كان لدى « أميس » قوة خاصة ساخرة ومقنعة ، ويصوب على هدف تسهل مهاجمته ونقده ، ولكن ذلك النوع من الثقافة التى تزدرى الثقافة تنتعش مؤقتا ولا يمكن الدفاع أو الحفاظ عليها لأجل غير مسمى سواء بواسطة أميس أو غيره •

ويستمر الروائيون فى كتابة الرواية الواقعية – معظم الروايات التى تنشر فى انجلترا ما زالت تقع داخل هذه الدائرة ، لكن يمكننا تناسى ذلك – فالضغوط المشككة فى المقدمات المنطقية والجمالية والمعرفية للواقعية الأدبية • كثيفة الآن لدرجة أن كثيرا من الروائيين بدؤوا يأخذون فى الاعتبار الطريقتين الآخرين المتفرعين فى اتجاهين متضادين من مفترق الطرق ، بدلا من السير قدما بنقطة فى طريق الواقعية • أحد هذين الطريقتين يقود الى الرواية غير الخيالية ، والآخر يقود الى ما يسميه سكولز « صنع الخرافة » •

ولكى نكمل المقولة الأخيرة ، يمكننا أن نضيف الى الأمثلة التي نوقشت في كتاب « صانعو الخرافة » : جنتر جراس ووليم بدروز وتوماس نيشون وليونارد كوهين (الحاسرون الجميلون) وسوزان سونتاج (أمتعة الموت) ، وبعض روايات أنتوني بيرجز ، وأعمال مفردة لروائيين ظلوا مخلصين بشكل عام للواقعية ، مثل رواية سول بيلو « هندرسون ملك الأمطار » ورواية جون ابدايك « القنطور » ، ورواية ملامود « الطبيعي » ، و « العجائز في حديقة الحيوان » لآنجس ويلسون ، ورواية « جورج » لآندرو سينكلر . هذه الروايات توقف مؤقتا الوهم الواقعي بدرجة ما في سبيل حرية في حبكة الرواية ، أو في سبيل معالجة رمزية واضحة في المعنى ، أو في سبيل كليهما معا . وهي تميل أيضا الى استخلاص أفكار موحية من أشكال أدبية شعبية معينة ، فيها اشباع لسهيات روائية اساسية (مثل التساؤل ، الرعب ، تحقيق الرغبات) التي تسيطر عليها الواقعية بشكل متخلخل غير محكم ، خاصة في شكل روايات الخيال العلمي أو الأدب المكشوف أو أدب الرعب .

من بين هذه الأنواع الثلاثة ، فان الأكثر أصالة واحتراما هو رواية الخيال العلمي . التي تعود في أصلها الى تأملات اليوتوبيا ، وتنبؤات المستقبل والفانتازيا الساخرة مثل رحلات جليفر وكانديد أو اليس في بلاد العجائب أو أروين ، انه هذا التراث الذي حافظ على الخرافة حية خلال سيطرة الرواية الواقعية ، واستمر في تقديم الوسيلة الأكثر وضوحا للروائيين الذين يريدون التجريب بسرد أكثر خيالية . أما الأدب المكشوف وأدب الرعب ، فلكونهما شكلين أقل قدرا ، فقد ظل الاقتراب منهما أكثر حذرا وحيطة ، لكن الافتتان الذي يحملانه للمخيلة الأدبية المعاصرة لا يمكن تجاهله ، كمظاهرة الافتتان بجيمس بوند (من الطبقة العليا أولا ثم من الجماهير بعد ذلك) . وكنجزلى أميس يبدو هنا مثلا حيا لذلك ، فانغمسه في ايان فليمنج (انظر ملف جيمس بوند) يشبه حماسته للخيال العلمي (انظر خرائط الجحيم الجديدة) ، وذلك مما يصعب التوفيق بينه وبين ما تبناه في الخمسينات سواء كروائي أو كناقذ ، أو كمدافع عن النوع التقليدي من الرواية الواقعية ، ما عدا التسهوه الى الخرافية ، مقموعة برقيبه الأدبي الخاص ، باحثة عن مخرج لها مسموح به حيث لا يتوقع أن تكون الغلبة فيه للقيم التقليدية الأدبية . ان نشره لرواية « الكولونيل سن » تحت اسم مستعار هو روبرت ماركام ، يقوم ببطولتها جيمس بوند ، هو بالتأكيد حالة روائي واقعي يأخذ اجازة من الواقعية ، حيث يستمتع بالفاكهة المحرمة للرواية دون الزام نفسه كلية للمشروع (ليس ضروريا أن نقول ان روايات جيمس بوند هي روايات فخرسية في صلبها وان واقعيتها سطحية - فالوصف الدقيق والتفاخر

بالمعرفة التكنولوجية بأنواعها - لا تحول رواية الفروسية الى رواية واقعية ، ولكن فقط تعطيها رونقا عصريا معقدا ، وتخفف من عدم تصديق القارئ المستريب) .

في الواقع ، ان رواية « الكولونيل سن » أكثر واقعية من معظم روايات ايان فليمنج (فبوند الذي ابتدعه أميس يعيش بفضل ذكائه وحظه الحسن أكثر من اعتماده على الابتكارات العلمية التي تشبه الأسلحة السحرية في رواية العصور الوسطى التي تحافظ على حياة بطل فليمنج) وأيضا أكثر مللا .

وهذا لا يدهشنا ، فاذا أخذنا الفكرة على ضوء التقليد الدقيق ، فقد كان على أميس أن يظل واعيا لموهبته الطبيعية في المحاكاة الساخرة والتخفيف من واقعيتها الساخرة .

أما رواية أنتوني بيرجز « رعشة النية Tremor of intent » فهي رواية مسلية لذوى الشافة الرفيعة ، جزئيا بسبب محاكاتها الساخرة والمبالغ فيها لأساليب ونطط جيمس بوند ، وهي عمل ذو براعة فائقة غير عادية ، وذلك لتفوق « بيرجز » على كل ما استغله « فليمنج » ونجح فيه : فالجنس هنا أكثر ، والعنف أكثر وحشية ، والبذخ أكبر ، والمكائد وأبطالها في الحبكة تبعث على دهشة أكثر ، ان تأثيرها العام أكثر حيوية وأثرا ، والرواية عموما تتأرجح بين المحاكاة الساخرة لبوند بالمبالغة المسرفة ، والسعى وراء شيء ما أصيل شعر به المؤلف وادركه .

ففي موقف ما في الرواية ، كان على صبي مبكر النضج أن يقتل رجلا لينقذ البطل ، وسقط بعد ذلك مريضا « اتجه ليقف كولد مشاغب في ركن الغرفة ، تدلت كتفاه وهو يحاول أن يلقي من فوقهما العالم الحديث » .

هذه الصورة المؤثرة تشير الى مسئولية خطيرة على الرواية أن تتحملها ، وتذكرنا بأن ما يحاول الصبي أن يلقيه عن كتفيه ليس هو العالم الحديث ولكن صورة شاذة ومشوهة له .

هناك ، فيما اعتقد ، ابهام مشابه للدافع ، وعدم أمان للموقف ، وانطباع بأن الفانتازيا النزقة انغمست تحت مظاهر الادعاء الى صورة ساخرة أو عرض لبراعة الأسلوب فيما يسمى بالمحاكاة الساخرة أو التهكمية للأدب الجنسى المكشوف مثل رواية « كاندي » أو رواية « الموظف الليلي » لشنيك ، أو رواية جورفيدال المسماة « ميرابريكنريدج » ، ومن بين هذه الروايات الثلاث فان رواية « فيندال » هي الأكثر تحققا وتعقيدا ،

تحاكي بسخرية ، وتعلق بحدّة ، وليس فقط على الأدب المكشوف. ولكن على الرواية غير الخيالية المتنوعة في الأدب الفرنسي :

« لا شيء يشبه شيئا آخر ، الأشياء هي نفسها كلية تماما ولا تحتاج الى تفسير ، بل الى قليل من الاحترام لجمالها الدقيق . العلامة على الحائط قدمان وبوصتان عرضا ، وأربعة أقدام وثمانى بوصات وجزء من البوصة ارتفاعا ، لقد فشلت أن أكون دقيقا تماما ، كتبت جزءا من البوصة لأنى لم أستطع قراءة الأرقام الصغيرة على المسطرة دون نظارتى التى لا ألبسها أبدا » .

أما نوع الحجة التى يقدمها سكولز ليؤكد أن السينما حلت محل إمكانات تقليد الواقع فى الأدب :

« ان تمحيص تايلر Tyler الدقيق لأفلام الأربعينيات يجعل منه مفكر عصرنا الرئيسى ، ولو بسبب أنه فى الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٤٥ لم يقدم فيلم غير ملائم فى الولايات المتحدة ، فخلال هذه السنوات فان كل مجالات الأسطورة الانسانية (الأمريكية) قد وضعت فى الأفلام ، وكل دراسة عن هذه الأعمال غير العادية ترابطت مع الأخرى لتوضح الوضع الانسانى ، ولناخذ مثلا عشوائيا : جونى فايسملر فى أفلام طرزان ما زال يقدم الكلمة الأخيرة فى موضوع علاقة الرجل المرنة بالبيئة الصعبة . . . فذلك الجسد اللامع الضخم الواقف فى مواجهة صخرة من الحجر الجبرى عند الظهر . . . يقول كل شيء . . . لقد كتب « أودن » ذات مرة قصيدة كاملة يمدح بها الحجرى الجبرى ، غير واع أن أية لقطة من آلاف اللقطات من « طرزان والامازون » ليس فقط سبقته الى ذلك ولكن تجعل من مجهوده كله خارج الصدد » .

رواية « ميرا » لفيدال عمل ممتاز ، ولكنه عقيم نوعا ما وباعت على اليأس ، كما لو أن فيدال يستخف بشدة بالطليعة الأدبية المعاصرة ، والمناخ الثقافى الذى يتبناها ، متخليا عن الأمل فى المقاومة الايجابية أيضا ، واضعا نفسه بسخرية ليجمع تجاوزاتها المتوحشة .

هناك بالفعل أسباب قوية لنتنبا بشيء أقل من الحماسة ، باختفاء الرواية . واحلال الرواية الخيالية أو الخرافية محلها ، خاصة للمرء الذى انتعش خياله بالروايات الواقعية القديمة ، ويبدو أن كلا من هذين الطريقتين الجانبيين يقود بسهولة الى الصحراء أو المستنقع - ابتئال النفس المنهزمة أو الافراط فى الانغماس فى الذات ، وكما قلت سابقا فان هناك محبطات جسيمة على طريق الاستمرار بأسلوب الواقعية الخيالية . وكل روايتي

لديه وعى باللغات لا يد أن يتردد عند مفترق الطرق ، والحل الذى اختاره الروائيون فى حيرتهم هو أن يعبروا عن هذا التردد فى رواياتهم . ويجب أن نضيف الى الرواية الواقعية ، والرواية غير الخيالية ، والرواية الخرافية ، نوعا رابعا وهى الرواية التى تستخدم أكثر من أسلوب واحد دون أن تلزم نفسها كليا لأحد الأنواع السابقة ، الرواية التى تحكى عن نفسها ، رواية الخيلة ، رواية اللعبة ، رواية اللغز ، الرواية التى تقود القارئ (الذى يرغب بسذاجة أن يقرأ ما يعتقد) خلال أرض متعارف عليها من الوهم والخيال ، ومرايا مشوهة وأبواب مفضخة تفتح فجأة تحت قدميه ، وتركه دون أن توصل اليه رسالة أو معنى ، ولكن بحيرة حول علاقة الفن بالحياة .

هذا النوع من الرواية سأسميه « الرواية الاشكالية » ، وهو يتلف مع الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية . ولكنه يظل متميزا بدقة لأنه يستخدم كل منهما فى اللعبة . الروائيون صانعو الخرافة الذين يتحدث عنهم سكولز ، مثلا ، يمارسون الحيل على قرائهم ، يعرضون آلياتهم الخيالية ، منباطة بتناقضاتها الجمالية ، كى يسقطوا مصطلحات الواقعية المحددة ، ويعطوا أنفسهم الحرية ليلبدعوا ويكتبوا ببراعة . فى الروايات التى أفكر بها ، فان مبدأ الواقعية لا يسمح له أن يبطل كلية ، انه يستنجد به دائما فى الرواية غير الخيالية ، لعرض وهم الواقعية ولو بشكل سطحي ، بينما صانع الخرافة روائى غير صبور على الرواية ، يحتفظ بولائه لهما ، ولكنه يفتقد اقتناع الروائى الأصيل فى امكانية التوفيق بينهما .

الأب والأم لهذا النوع من الروايات هو « ترسترام شاندى » ، فنحن لا نتعامل مع ظاهرة جديدة كليا . ومن المعروف أنه من الصعب أن نفكر فى شىء يمكن مقارنته بترسترام شاندى (ما عدا الخرافة) فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث بلغت الرواية الواقعية سن النضج ، ولكن ليس من الصعب أن نفكر فى متوازيات لهذا العمل فى الأدب الحديث . خذ مثلا قصص عائلة « جلاس » لسالنجر ، حين يضعها المرء بجانب ترسترام شاندى يبدو تشابه المشروع عند الكاتبين مذهلا . التأثير والاحتفالية المحببة للملابسات فى عائلة غنية غريبة الأطوار يلاحظها المؤلف فى حياتها المنزلية أساسا ، وبانتباه غير عادى لتفاصيل الكلام والتصرفات والاشارات ، يسجلها الراوى الذى هو نفسه عضو فى العائلة (مع المداعبة وتشابه معين بين الراوى والمؤلف) معتمدا جزئيا على معلومات أفراد العائلة الآخرين ، مزودا القارئ بفيضان مستطرد خارج الموضوع عن ذكريات معقدة يعيد بناءها ، بشكل ساخر غريب ، وهو يعلق بحرية.

على صعوبة المشروع الذى يقوم به ، متعاطفا مع الظروف الخاصة للمؤلف فى وقت التأليف . يبدو لى ان قصص سالنجر استقبلت بنفور متزايد بسبب اعتبار قيمتها الاسمية كأناجيل غير أمينة لدين جديد ، وللاهمال فى تجريبيها الأدبى . وبرغم أن هذا الملمح أقل وضوحا منه فى ترسترام شاندى ، الا أن من يقرأ القصص فى تتابع نأليها لن يفشل فى ملاحظة ذلك ، كذلك يلاحظ القارئ أن سجل عائلة « جلاس » يتزايد فى تطابقه مع عشوائية وفوضى الواقع كلما أصبحت لهجة الراوى (بادي جلاس) شخصية أكثر وأكثر ، باستخدامه لوازم أسلوبية شاذة غير أدبية ، باختصار حين يبدأ الراوى بالاستجابة لاهتمامات القارئ أكثر ، بسرد حكاية عن أناس حقيقيين . وهكذا تنقل الينا معلومات يصعب تصديقها لأمر غير عادية بشكل حاذق ، فنرى فى رواية « ارفعوا السقف عاليا أيها النجارون » « فرانى جلاس » تتذكر أخاها سيمور (المرشد الروحى للعائلة) الذى يقرأ لها حين كان عمرها عشرة شهور ، بينما يكتب « سيمور » فى مذكراته عن التجزبة الوصمة التى ارتكبها يلمس أماكن معينة . فى قصة « سيمور - مقدمة » يخبرنا « بادي » كيف خفف ألم « الالتهاب البلورى » بوضع قصيدة رعوية لبليك Blake فى جيب قميصه ، ويدعى أنه منذ طفولته المبكرة وحتى وصل سن الثلاثين ، نادرا ما قرأ أقل من ٢٠٠ ألف كلمة فى اليوم وغالبا أربعمئة ألف كلمة . بكلمات أخرى ، فكلمة مالت طريقة الملحمة أكثر وأكثر . وهناك توتر مشابه بين التصرف الشاذ وغرابة الأطوار فى عائلة شاندى المسجلة بدقة واخلص بالعودة الى الواقع ، وفى كلتا الحالتين فان الاصطلاحات العادية للسرد الخيالى تقوى أو تضعف بالراوى نفسه ، وتبقى حالة القارئ تجاه التجربة دائما مهددة .

انها قضية تحول احساس الكاتب الخاص (الذى قد يكون مرحا أو قاتلا) للطبيعة الاشكالية لمشروعه - مشركا القارئ فى المشاكل الجمالية والفلسفية التى تقدمها الكتابة الخيالية بتجسيدها مباشرة فى السرد - التى تميز الرواية الاشكالية . أود أن أجعل من هذه قضية مقولة كبيرة كى تشمل أعمالا « كالمزيفون » لاندريه جيد ، و « طائران فى الحياة الاجتماعية » لفلاين أوبراين ، و « نار شاحبة » لنا بوكوف ، و « الغشان » لسارتر ، و « حكايات التيه » لبورخس ، و « محنة جلبرت » لوى ، و « أحب هذا المكان » لأميس ، « المعزون » لموريل سبارك ، و « المفكرة الذهبية » لدوريس لسنج ، ولا شك أن القارئ يمكنه أن يضيف أمثلة أخرى ، ان لم يكن « روايات أشكالية » كلية ، فعلى الأقل بروايات تشارك بدرجة ما بتمييزها بوعى الذات ، كما كتبت اليزابيث هاردويك حديثا :

« كثير من الروايات الجيدة تبدي درجة من الذعر حول الشكل .
أين تبدأ وأين تنتهي ؟ كم يجب أن يصدق منها القارئ ؟ وكم يجب أن
يعتبره نكتة ؟ أو لغزا ؟ كيف تدمج الحدث الاستطراذى بالمتتابع وبالمنظم
بعناية ؟ .. على الكاتب أن يعترف بالمعالجة البارة والتصميم ، ليستخدم
عملية التأليف تماما ، وسط المشهد المتخيل » .

وهذا يصل بى الى الخلاصة التى أريد أن أخرج بها ، وهى التأكيد
المتواضع على الايمان بمستقبل الرواية الواقعية . وهذا الحكم يرجع
جزئيا ، الى تبرير منطقى لتفضيل شخصى ، فأنا أحب الروايات الواقعية
وأميل الى كتابة الرواية الواقعية . المدونة المفصلة للياقة الأدبية التى
تحكم كتابة الرواية الواقعية - تماسكها مع التاريخ ، متانة المواصفات
... الخ - التى تبدو للكاتب الذين ناقشناهم غير ضرورية ، أو عوائق
أو أمورا مراوغة ، بالنسبة لى هى نظام ذو قيمة ومصدر قوة للكاتب ،
أو على الأقل يمكن أن تكون كذلك ، مثلها مثل الأوزان الشعرية التى
تمنع الشاعر أن يقول ما يريد قوله بالطريقة الجاهزة التى تخطر على
ذهنه ، وتغمسه فى نضال شاق بالصوت والمعنى ، واذا كانت مصادره
وثقافته وافرة ، فانها تقدم له نتائج أرقى بكثير من التعبير التلقائى
المباشر . وهكذا فان قواعد الرواية الواقعية تمنع الكاتب من سرد أول
ما يخطر على باله من قصص - التى تكون على الأرجح سيرة ذاتية أو
فانتازيا - وتضطره الى نوع من التركيز فى الامكانات المعطاة التى قد تقوده
الى اكتشافات جديدة لا يتوقعها لما سيرويه ، فى الرواية الواقعية يجب
أن يدقق فى التجربة الشخصية لتحول حتى تكتسب أصالة واقناعا مستقلا
عن أصلها الفعلى ، بينما الخيال الروائى الذى تم خلاله هذا التدقيق
والتحول ، هو نفسه موضوع لاستقراء من الدقة والمنطق . ومشكلة ترابط
هذين الأمرين الحتميين استعارى فى أساسه (عكس ما يقوله سكولز)
ويحتاج الى مصادر لغوية كبيرة ، « ومهارة عالية لتنفيذه بنجاح » .
(لا أنكر بالطبع أن القصص الخرافية والسيرة الذاتية والروايات غير
الخيالية لها قانونها الداخلى وتحدياتها ، ولكنى فقط أحاول أن أحدد تلك
التي تخص الرواية الواقعية .

واذا احتوت الواقعية على أى مضمون ايديولوجى ، فذلك هو
الليبرالية . فجماليات الحل الوسط تسير طبيعيا مع فكرة الحل الوسط ،
وليست مصادقة أن الاثنتين تقعان تحت ضغط فى الوقت الحاضر ، الرواية
غير الخيالية والرواية الخرافية هما شكلان راديكاليان يأخذان زخمهما من
رد فعل متطرف للعالم الذى نعيش فيه - جيوش الليل وراعى غنم جايلز
هما نتاج للخيال التنبؤى - والفكرة وراء هذه التجارب الروائية ، ان

واقعيّتنا أصبحت غير عادية ، مرعبة وعبثية ، بحيث ان أساليب السرد الواقعية لم تعد مناسبة ، ولا فائدة في انتاج رواية جيدة تعطي وهم الحياة حين تكون الحياة نفسها وهما (من الطريف أن هذه الحجّة استخدمها الماركيز دي صاد ، وهو يكتب أثناء الثورة الفرنسية ليشرح أو يفسر الرواية القوطية مع تلميح الى مساهماته في الأدب الجنسي المكشوف) .
لم يعد الفن يستطيع مناقشة الحياة في مصطلحات متساوية ، مظهرا العالمي في الخاص ، والبديل اما أن نتمسك بالخاص ونرويه كما هو ، أو نتخلى عن التاريخ برمته ، ونؤلف روايات خالصة تعكس بطريقة عاطفية أو استعارية تنافر التجربة المعاصرة .

الجواب الواقعي والليبرالي لهذه الحالة ، ان معظمنا يستمر في العيش معظم حياته بفرض أن الواقع الذي تقلده الواقعية موجود بالفعل ، بينما جوانب كثيرة من تجربتنا المعاصرة تشجع على استجابة تنبؤية متطرفة .

قد يكون التاريخ بمعناه الفلسفي رواية ، لكننا لا نشعر أنه كذلك حين يفوتنا القطار ، أو حين تبدأ الحرب ، نحن نعي أنفسنا بأننا متفردون ، نعيش في التاريخ معا ، في مجتمعات بفضل فرضيات وطرق عامة معينة للتواصل ، ونحن نعي بأن احساسنا بالهوية ، بالسعادة أو التعاسة .
تحده أشياء صغيرة كما تحده الأشياء الكبيرة أيضا . ونبحث عن التوافق أفرادا وجماعات ، مع نظام من القيم نعرف دوما أنه تحت رحمة المصادفة أو التغير العارض ، انه هذا الاحساس بالواقع الذي تقلده الواقعية .
ويبدو على الأرجح ، أن الواقعية ستعيش ما دام الواقع موجودا .

كتب جورج أورويل سنة ١٩٣٩ عند بداية الحرب العالمية الثانية ، معبرا عن شكوكه حول مستقبل الرواية الذي ناقشه في هذا المقال ، قال ان الرواية « داخل جوف الحوت » مربوطة بشكل معقد بالفردية الليبرالية ولا تستطيع البقاء حية في عصر الديكتاتوريات الشمولية التي يراها قادمة .
وفي تقديره لرواية هنري ميلر « مدار السرطان » يبدو أنه يوافق على الرواية الاعترافية غير الخيالية كالبديل الوحيد المقبول « ادخل جوف الحوت » . استسلم الى الطريقة التي يسير بها العالم ، توقف عن القتال ضده ، وتوقف عن التظاهر بأنك تسيطر عليه . ببساطة اقبله ، تحمله ، وعبر عنه ، تلك فيما يبدو التركيبة التي يتبناها كل كاتب حساس على الأرجح .

ومع ذلك لم تكن نبوءة أورويل صحيحة ، فبعد فترة قصيرة من انتهاء الحرب ، انتعشت الرواية الواقعية في إنجلترا ، مستلهمة جزئيا ، روايات أورويل في الثلاثينات ، ومع أن هذه الروايات ليست من الدرجة الأولى إلا أنها ليست سيئة . كثير من الروائيين الأمريكيين الموهوبين بعد الحرب - إيدايك - بيلو ملامود ، روث على سبيل المثال - كتبوا معظم أعمالهم من داخل قوانين الرواية الواقعية ، ان مراسيم جنازة الرواية الواقعية سابقة لأوانها كما كانت سنة ١٩٣١ .

بيت الرواية

مقابلات مع سبعة روائيين

فرانك كرامود

اختصرت هذه الحوارات من أحاديث طويلة ، وجميعها حوارات غير مسبقة الأعداد ، وعند اختصارها استبعدت ما ليس له علاقة بالموضوع الرئيسي الذي اتخذته عنوانا لهذا المقال . وإذا بدا أن هذا الموضوع شبه نظري أو تجريدي ، إلا أن ذهن المشاركين ظل محصورا فيه بسهولة ، ومن الواضح أنهم جميعا يفكرون فيه بطريقة مجردة ، كى يتناولوه يوميا بمصطلحاتهم الفنية .

عزمت أن أسأل كلا من الروائيين المشاركين عن هذا الموضوع النظرى أولا ، ثم عن رواياتهم ذاتها بعد ذلك ، أحيانا لم تجد هذه الطريقة ، وتداخل السؤالان بنوع من الفائدة على ما أعتقد ، ومع أنه ليست هناك اختلافات شديدة فى الرأى ، إلا أن هناك وجهات نظر مهمة من ناحية التأكيد على جانب دون آخر . وإذا كان على أن أقرر فيما يشترك فيه هؤلاء الروائيون الانجليز عموما وبوضوح ، فإنه يمكننى القول أنهم جميعا يشتركون فى صفة عامة هى التواضع . ليس فقط بأنهم يؤكدون على قصورهم ، ولكنهم سعداء بتجاهل كل الادعاءات الكبيرة التى يمكن أن تقال عن حيرتهم . ومن الواضح أن لا أحد منهم يشترك مع د . هـ . لورنس فى آرائه النبوية « لأنى روائى فأنا أعتبر نفسى أفضل من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر ، فالرواية هى الكتاب الوحيد الرائع فى الحياة » . فلا يوجد الآن روائى انجليزى يرغب حتى فى تصديق ذلك ، وبالرغم من أن لا أحد منهم يقبل بالمعيار القديم للطبيعية دون أن يعاد النظر فيه ، إلا أنه لا ينبذه بعجرفة اندريه جيد مثلا « أرجوك أن تفهم أنى أحب أن أضح كل شىء فى روايتى » ، لا الواقعية القديمة تجدى ولا الشكلانية القديمة . فلا أحد من هؤلاء الكتاب يرى نفسه صانعا للمعجزات ، ويبدو كل واحد منهم كأنه ينظر من احدى نوافذ بيت هنرى جيمس الروائى ، وكما قال « قد تكون هناك بعض النوافذ الممكنة ولم

بوضع في الحسبان « . ويحس بأن الواقعية ليس فقط لها الشكل المحدود
لنأفدته ، بل أيضا ان لديه التزاما عميقا بالأشياء كما هي عليه ، أو على
الأقل برؤية ليست بعيدة عن ذلك .

ولأن هذا التواضع له جانبه الفلسفي ، فأنت تتوقع أن يساهم هؤلاء
الكتاب في تحديد الشخصية القومية بشكل ما لدرجة تجنب النقاش حول
ميتافيزيما الشكل ، لكنهم ، في الواقع ، على استعداد للحديث حول ذلك
لكن بطريقة متواضعة ، بالضبط كى ينكروا فكرة أن الرواية صورة
لواقع كله ، كما أنهم لا يعتبرون أن قواهم التخيلية جزء من أو تكملة
للواقع . وان اهتمامهم بهذه المشكلة يبدو أخلاقيا أكثر منه معرفيا ،
كما نرى في الفرق الذى تضعه موريل سبارك بين « الحقيقة » و « الحقيقة
المطلقة » ، بين نوع ما من الكذب ونوع آخر غير ضار تسميه قصة . كما
أنه ليس للروائيين الانجليز المعرفة السوفسطائية التى للروائيين الفرنسيين
الجدد ، وليس عندهم شعار أو رواية كالرواية الضد الفرنسية
(Anti-Novel) .

ان روائيا فرنسيا - ميشيل بوتور على سبيل المثال - يقول ان
الرواية تنتمى فى جوهرها ومادتها الى الواقعية ، وان عمل الكاتب المعاصر
يجب أن ينظر اليه كتصويب للنماذج الواقعية القديمة التى كتبها
الروائيون السابقون (وبالتالي فان أية رواية جيدة هى رواية ضد) .
لكن معظم كتابنا يرون أن المشكلة فى العلاقة بين الرواية والواقعية هى
طريقة كفاحهم ليكونوا مخلصين لأنفسهم كمدركين ومشاهدين للواقع ،
ومخلصين للحقيقة كما تدركها النظرة السلمية المتعلمة . بعضهم أنجز
أعمالا فذة - يخطر على الذهن جراهام جرين خاصة - لكن يجب ملاحظة
أن أسماء مثل كونراد وفورد مادوكس فورد لم ترد كثيرا فى أحاديثهم .

فى مقال لايريس ميردوخ تعبيرا عن معظم ما أريد مناقشته بطريقة
واضحة ومفيدة ، ومعظم المشاركين وجد أن المصطلح مقنع ، وهكذا نبدا
بما قالته حوله ، وهو التعارض بين الرواية الشفافة Crystalline
والرواية الصحفية Journalist وسنجد أصداء بالطبع للحبكة والأسطورة
ضمن الحديث .

سألت السيدة ميردوخ أن توضح بدرجة أكبر الفرق بين الصيغة
الشفافة لرواية ما والصيغة الصحفية ؟ .

— انه أحد الأقوال الموجزة للتفريق بين نوعين من الروايات ، وهى فى
حد ذاتها غير دقيقة تماما ، لكن هذا التمييز جاءنى من قلقى على

عملي الخاص ، وعمما هو خطأ في هذا العمل . هناك ميل ، في رأيي ، خاصة الآن لكتابة رواية قصيرة محبوكة تماما ، مبنية بعناية ، تولى القصة الأهمية الأكبر وليس الناس ، ويكون لها مغزى ما ، أخلاقي مثلا ، واضح وملائم . وهذه هي الرواية الشفافة في رأيي ، ومن ناحية أخرى ، يوجد ، ودائما كانت توجد الرغبة لوصف العالم المحيط بالشخصية بطريقة مرحة فضفاضة . وهذا ما يميز الرواية الصحفية ، ويبدو لي الآن أن هناك ابتعادا عن هاتين الصيغتين المختلفتين ، والبعض قد يجمع مزايا الطريقتين .

كبرمود : تحدثت عن استعاضة المؤلفين بالشكل وهو أمر مضلل للواقعية هل تتحدثين عن نوع معين من الشكل ؟ انه لا يتطابق مع النوع الذي يربط بين الرواية الشفافة والصحفية ، انه يتطابق مع الرواية الشفافة فقط .

— من العبث القول بأن الشكل في الفن يهدد الرواية بالخطر ، لأن الشكل هو جوهر الفن المطلق . ولكن هناك اتجاهها لنزع الشكل أو البنية مما يفكر فيه المرء والتركيز عليها والركون الى ذلك ، ان الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية بوقف المرء عن التعمق في المتناقضات أو الجوانب المؤلمة للموضوع .

كبرمود : انت لا تستخدمين الأسطورة في أعمالك للدرجة التي تتداخل فيها مع قوة تقديم الشخصية بالمعنى التقليدي ؟

— صحيح . وتلك هي الفكرة الرئيسية للمثال الذي ترجع اليه « في مواجهة الجذب » . وأعتقد أننا نعود لتقديم الشخصية بالشكل التقليدي مما ينقذنا من الحاجة الى الموازنة بأشياء أخرى .

كبرمود : قلت أيضا ان الكاتب يكتب ما يستطيعه لا ما يجب عليه أن يكتبه . . هل تحاولين تنفيذ ذلك فيما نكتبين ؟

— أحاول . . لكنني أجد صعوبة في ذلك .

كبرمود : بسبب قوة الأسطورة ؟

— هذا يبدو ادعاء ، كما لو كان المرء يفكر بالعمل بطريقة مهيبة ، لكنني أفترض أن الأمر كذلك ، لكن يمكن قوله بشكل آخر . . لست

ماهرة بدرجة كافية فى خلق الشخصيات ، فالمرء يبدأ ، وعلى الأقل
ابداً وكلى أمل ان ذلك سيحدث وأن العديد من الشخصيات ، التى
ليست أنا ، ستوجد بطريقة رائعة ، لكن غالباً ما يتحول الأمر ،
شئ ما فى بناء العمل نفسه ، أسطورة تعمل عملها ، فتسحب هذه
الشخصيات الى نوع من « اللولبية » أو الى نوع من الشكل هو فى
النهاية شكل عقل المرء نفسه .

كيرمود : ويستوعبهم ذلك الأمر ويفقدون الهوية ؟

— أعتقد أن ذلك ما يحدث .

كيرمود : أيمكن أن نعتبر الأسطورة فى هذه الحالة نوعاً من شبكة الأمان
تحت الحبل المشدود ؟

— صحيح ، اذا رأيت الأمر كذلك . انها شكل من الأمان . أنا
لا أزدريها وأعتقد انها يمكن أن تكون مهمة وجميلة ، لكنى أعتقد
أنها تاتى الى الكتاب بسهولة أكثر من الشئ الآخر .

كيرمود : لكن اذا كانت الأسطورة — وهى كما تقولين شئ مهم — تشوه
الحقيقة فى النهاية ، فهى عدو اذن ، مهما علت ، للرواية التى
تكتبينها ؟

— ليست عدوا على وجه الاجمال . . فلا بد أن توجد فى الرواية
بشكل ما . . لكن على المرء أن يحرص ألا يغرق فيها أو يستسلم
لها .

كيرمود : أحد التعريفات ذات المعنى للأسطورة فى هذا السياق بأنها الشئ
الذى يترك ليعتنى بنفسه فى الرواية . . ما رأيك ؟

— صحيح .

كيرمود : لننتقل لمناقشة رواياتك . . هل يمكنك القول بأنه منذ روايتك
« تحت الشبكة » . . بأن هناك حركة متصاعدة نحو نوع الرواية
التى تطمحين الى كتابتها ؟

— من الصعب أن أقول ذلك . . دع جانباً أن رواياتى تسير الى الأسوأ
أو الأفضل أو أى شئ — لا أعرف ان كان بإمكانك ترك هذا السؤال

تماما . لكن دعه جانبا الآن . أعتقد أن رواياتي تتذبذب بين محاولات لتصوير وتقديم كثير من الناس وتقديم حبكة وقصة قوية . أعتقد أن رواية « رأس مقطوع Severed Head » انغمست أكثر في الأسطورة ، وأن في رواية « الجرس The Bell » أناسا أكثر ، والرواية التي أكتبها الآن فيها أناس كثيرون ، ولكن دائما هناك مشكلة ، بأنني أحقق نوع البنية الروائية التي أرغب فيها من ناحية التركيب اللغوي الذي يجعل مادة الرواية أكثر فائدة ، هناك تذبذب بين تحقيق نوع من الكثافة من خلال قصة قوية والتضحية بالشخصيات ، أو لا تضحي بالشخصيات وتفقد الكثافة .

كيرمود : يبدو أن استخدام الاسطورة بشكلها الخام في روايتي رأس مقطوع والجرس أكثر منها في « تحت الشبكة » .

— « تحت الشبكة » لها اسطورتها الخاصة ، وأعتقد أنها لم تظهر بوضوح في الرواية .

كيرمود : انها رواية فلسفية . .

— بالمعنى البسيط . انها تلعب بفكرة فلسفية . المشكلة التي ذكرت في العنوان هي مشكلة الى أي حد يبعدك الأمر التنظيري أو الفكري — الذي هو جوهرى من وجهة نظر معينة — عن الشيء موضوع التنظير . . وبطل الرواية شخصية ميتافيزيقية غير فلسفية ، ويفترض أنه مشلول بشكل ما بهذه المشكلة .

كيرمود : جعلت الرواية تدور في أماكن توحى بأكبر كم من الواقعية في لندن وباريس . . ولقد تعمدت ذلك .

— انه استسلام لنزوات النفس . . وليس له أى معنى خاص .

كيرمود : التقنيات التي نحبها في رواياتك . . كيفية انقلاب العربة ، أو كيفية اخراج الجرس من البحيرة ، وهكذا . . هل هي اطلاق العنان لنزوات النفس أيضا ؟

— ذلك نوع من الافتتان باليات شخص هاو ، نظرية تماما .

كيرمود : سيأتي من يدعوها بأنها اسطورية أيضا .

— بالطبع . فالجرس نفسه له معنى واستخدمته الشخصيات بوضوح كرمز . . ولكني أعتقد أن معظم جولاتي التقنية لعب محض .

★★★

ان جراهام جرين يستخدم مصطلح « اسطورة » بمعنى مختلف ، وبالتالي يرى المسكلة في ضوء آخر ، وهو ، تقريبا ، « يرجع » صدى « تورجنيف » الذي قال : « أفضل أن يكون لدى القليل من الهندسة المعمارية في روايتي بدل الكثير اذا كان هناك خطر لافسادها مقياسي للحقيقة » .

كيرمود : مستر جرين . . في أحد كتبتك وأنت تتحدث عن روايتك « قضية منتهية » The burnt out case قلت : « هل بدأت أصنع حبكة ؟ وأستسلم للاغراء الكامن داخلى لأحكي قصة ممتعة ؟ » . أود أن أسألك بأى معنى يكون الاغراء الكامن لحكى قصة ممتعة عداثيا أو مؤذيا - كما هو المفترض أن يكون - فى انتاج رواية جديدة ؟

لست، متأكدا أن التعميم صائب ، لكنى أشعر أن ذلك ضار لانتاجى رواية جيدة . رغبتى الخاصة أن أصور شخصية محورية تحمل فكرة ما ببساطة معقولة - شخصية أسطورية اذا أردت ، لكن دائما تتحطم البساطة بصنع الحبكة . أضرب لك مثلا من رواية لا أحبها كثيرا هى « أب المسألة » The Heart of the matter ، أردت فيها أن أرسم شخصية بسيطة لرجل أفسده احساسه بالشفقة ، ولكن أثناء كتابة تلك الرواية ، ربما بسبب الصدا الذى أصاب المرء لتوقفه عن الكتابة أثناء الحرب ، بدأت أحمل الحبكة أكثر مما تحتمل ، وشعرت فى النهاية أن تأثير الشخصية قد زال .

كيرمود : تعليق غريب حول مصطلح الحبكة ، ان ايريس ميردوخ تقول بأن الأسطورة هى الاغراء الأكبر لاطلاق العنان لرغبات ونزوات النفس بينما يكون على الروائى أن يهتم بنسيج الواقع فى روايته . أنت تقول نثنا يقترب من العكس . . أليس كذلك ؟

— قريبا جدا من العكس . بالفعل .

كيرمود : من الطريف فى هذا الموضوع ان ايريس ميردوخ تقول انها تهبط من وقت لآخر لصنع الاسطورة فى رواياتها . . بينما تعتبر نفسك صانعا للحبكة . . ألسنت كذلك ؟

— أنا أود أن أصعد الى الأسطورة لكنى أجد أقدامى غالبا ملتصقة بوحل الحبكة . وشعورى الخاص أنى كنت أقرب الى ضرب العنصر الاسطورى فى روايتى القوة والمجد The power and Glory ، حيث

شعرت أن الحكبة كانت بسيطة بدرجة كافية للهدف الأساسى لهذه الرواية لكى تظل واضحة .

كيرمود : أذكر رواية لك ، أعجب بها بصفة خاصة ، وأجرؤ على القول انها سبب نقدك الخاص لها فقد كانت ذات حبكة ثقيلة بطريقة مختلفة ؟ تلك هى رواية نهاية المسألة The End of the affair .
بماذا تشعر حيال ذلك ؟

— أحب الكثير مما فى تلك الرواية ، لكنى ارتكبت غلطة واضحة ، فى الثلث الأخير منها فيما اعتقد وذلك أفسد على متعة إعادة قراءتها برغم أنى لا أقرأ كتبى عادة .

كيرمود : من الطريف أن نعرف ما الغلطة التى ارتكبتها ؟

— هى تقديم شىء ليس له تفسير طبيعى أو منطقى . لقد أطلت فى الجزء الأخير من الرواية بعد وفاة المرأة حيث تتابع المصادفات ، حتى أصبح العاشق مجنوناً من المصادفات التى لا تتوقف ، ووجدت من الصعب أن أنهى الكتاب بفقدان شخصية رئيسية ، فاختصرت بشكل سيىء بتقديم شىء لا يقبل ببساطة بالاصطلاح الطبيعى .

كيرمود : هذا يشجعنى بأنى كنت على حق فى وجهة نظرى للكتاب .
بأنه كان رواية عن صنع الحكبة . وليس فقط رواثيسا يصنع حبكة . . . البس ، كذلك ؟

— هو كذلك .

كيرمود : وبوضعك تلك المصادفات فقد قويت ذلك العنصر ؟

— صحيح .

كيرمود : فى رواية « قضية منتهية » لا تشعر أن للحبكة نوع الوظيفة التى تؤديها صورة مرآة للتدبير والعناية ؟

— لا .

كيرمود : هل ترى أن عنصر الحكبة فيها يميل لأن يكون مدمراً للأسطورة لا مضافاً لها ؟

— نعم ، وبطريقة غريبة انها حبكة أكثر بساطة من حبكة «لب المسألة» ،
تفاصيل أقل ، أحداث أقل ، حركة أقل . . ومع ذلك فإن الحركة
القليلة بدت أنها تأخذ دورا قويا جدا .

كيرمود : أود أن أسألك اذا كنت تشعر بأن هناك نقطة لا تستطيع بعدها
الاستغناء عن الحبكة . . أعنى أنه توجد نقطة كهذه . . ولكن أين
تقع ؟ يبدو مما قلت أنه كلما قلت الحبكة فى الرواية فمن الأرجح
أن تكون أفضل .

— أوافق بشكل ما . وكان ذلك شعورى ، غالبا ، حين أحاول كتابة
رواية عن صراع العواطف كالميلودراما مثلا ، وأيضا كرد فعل — حين
كنت شابا — لكتابات فرجينيا وولف حيث السرد تابع للحالة
والمزاج . . لكنى ما زلت أحب الحركة فى الرواية .

كيرمود : ولكن بشكل عام أنت تعتقد أن تقديم الواقعية ، الحقيقة الواقعية
للعالم فى رواية ما هو بداية العبه الذى اتفقنا أن نسميه أسطورة .

— صحيح .

كيرمود : وأن الحبكة فى كليتها هى على نقيض ذلك ، ولا بد من السيطرة
عليها على أية حال ؟ .

— لا بد من السيطرة عليها ، لأنه . . مثلا فى نوم جونز هناك كمية
هائلة من الحبكة ولكنها تابعة طوال الوقت الى الشخصية
الرئيسية . . اليس كذلك ؟

كيرمود : من الأفضل اذن للرواية الجيدة أن تكون فيها اسطورة قوية
وشخصيات أخلاقية نوعا ما ، وحبكة معقدة موقته جيدا . . وهكذا
فى الواقع لا يوجد أى جدل حقيقى ضد أن تكون هناك حبكة
معقدة جدا .

— لا . . مادامت لا تدمر المركز الاسطورى فى الرواية .

حين سألت انجوس ويلسون Angus Wilson عن العلاقة بين
الأسطورة والمعنى الذى تقدمه الحياة الحقيقية قال :

انها مشكلة أساسية بالنسبة لي . يبدو لي أن كل الروائيين الذين أقدرهم قد أسقطوا العالم الحقيقي الذي يستمدون منه رؤيتهم الخاصة ، الى أي مدى يتوافق هذا مع الأسطورة التي قد يكتشفونها في الحياة ، لست متأكدا تماما . على المرء ألا يكون حريصا جدا على اظهار تلك الأسطورة لأنى أعتقد أنها ستتغلغل في العمل ما دام المرء مخلصا لرؤيته الخاصة للحياة . . . بالطبع عليك أن تقتصر على القليل من حقائق الحياة . ان العنصر الاسطوري ينمو أكثر عندى أثناء الكتابة ، كان قويا جدا فى «هملوك» ولكنى لم أحاول أن أظهره ، مع أن العنوان فعل ذلك فى النهاية . وكذلك كان هناك ذلك العنصر الاسطوري فى رواية « مواقف انجلو سكسونية » ، والآن أحاول بالفعل أن أتعامل مع الاسطورة بطريقة أكثر رمزية فى روايتى الأخيرة .

كيرمود : بغض النظر عن الرواية الأخيرة . . . فأنت تقول ان التشويه العمدى للواقع ليس أحد أهدافك ؟

لا . أنا مهتم بشكل كبير فى التشكيل الكلى للرواية ولكن ليس الى الحد الذى أقصص الحياة فيها الى نوع من النموذج الشكلى . . . أعتقد أن ما أردت عمله يختلف تماما ، انه ردود أفعال مختلفة وكبيرة للحياة ، ردود أفعال قوية ، رسوم ساخرة وتشوهات متنوعة ضخمة ، مناظر وصور أقذف بها قرائى آملا أن أكون قد وضعتها بشكل دقيق فى رواية مصممة بشكل جيد قدر الامكان . وذلك هو ما يجعلنى أعتقد بخطأ الذين يسألوننى ما الذى تريد رواياتى أن تقوله لهم . . . اننى لا أومن بالرواية التعليمية .

كيرمود : شعرت أحيانا ، برغم أنى لا أتمسك بذلك بقوة ، بأن هناك درجة من الواقعية ، من الدقة فى تقديم طبقة معينة من المجتمع ، وأن ذلك يقل كلما تحركنا هبوطا فى السلم الاجتماعى .

قد يكون ذلك صحيحا . ودفاعى الوحيد أنى أتحرك فى مدى أوسع من الروائيين الذين يكتبون الآن . أريد أن أقول شيئا عن كل المجتمع بطبقاته المختلفة ، لكنى لست متأكدا تماما اذا كانت بيوت الطبقة العاملة يمكنك أن تجده فيها كذا أو كيت ، يمكننى الذهاب والتحقق من ذلك ، لكنها ليست الطريقة التى أسير عليها .

كيرمود : لا أعتقد أن أحدا يهتم ما دام الأشخاص المعنيون لم يفقدوا درجة معينة من الواقع الأخلاقى اذا صح التعبير . لكن السؤال عن

الشخصيات من « الطبقة الوسطى ، العليا فى رواياتك . . هناك فكرة عامة بأن كل هذه الشخصيات تنتهى الى شخصيات بذيئة .

ليس كل الشخصيات ، ولكن عددا كبيرا منها واع بنفسه بدرجة كبيرة ، وأنا من الناس الواعية بنفسها جدا ، انهم يقومون بحكمهم الخاص على أنفسهم ، تقريبا قبل أن أستطيع فعل ذلك ، لكنى أفعل ذلك ببعضهم بالطبع ، مثلا شخصية « ميچ اليوت » كانت بالنسبة لى شخصية بطولية ، وهى منزوعة قليلا من شخصيتى أكثر من أية شخصية كتبتها ، وهى شخصية تستطيع مواجهة الانهيار بسهولة ، ولكن من ناحية أخرى ، فان لديها هذا النوع من القدرة القابلة للفساد بملاحظة النفس ، اعتبر هذا مرضا لكنه مرض ضرورى للناس المتحضرة ، أوافق على أن شخصياتى قد لا تكون خيرة تماما أو حتى قريبة من ذلك ، لكنها لا تحاول أن تجعل من نفسها آلهة كثيرا ، وحتى اذا فعلت فهى واعية بذلك بدرجة كبيرة .

كيرمود : هذه الطريقة تشبه طريقة جورج اليوت فى الكتابة . . لا أدرى اذا كان هذا يقوى الرابطة بينك وبينها .

— لا أدرى لماذا لا يحاول المرء مثلا الكتابة كجورج اليوت .

كيرمود : لا خير فى ذلك . . ما عدا أنها حين تريد لشخصياتها أن تكون بذيئة ، حتى لو كان كذلك بطريقة معقدة كشخصية « روزموند » . . فهى تكون بذيئة بطريقة يدركها عدد كبير من الناس

— صحيح .

كيرمود : فكرتك عن الواقعية أكثر حيادية مما كانت عليه فكرة جورج اليوت .

— أعتقد أنى أكثر عادية من جورج اليوت ، أعتقد أن شخصياتى البذيئة أنجزت بشكل أفضل ، لكن ربما شخصياتى الطيبة ليست كذلك .

كيرمود : تريد القول ان الفرق هو فى الواقع ، نوع من الاختلاف فى الواقعية أكثر منه اختلافا فى المعالجة ، وبأن لك النوع نفسه من المعالجة الروائية ، لكن ما تتحدث عنه الآن شىء مختلف تماما .

— لا أعرف اذا كان لى الحق فى قول ذلك . هناك الكثير مما تدعوه الواقعية ، لكن فوق ذلك ومع ذلك ومشتتلك بذلك

شيء يشوه الأمر .. تكتل نسخم من نوع الديكنزية (نسبة الى ديكنز) وهذا ما يميزني عن كتابة جورج اليوت .. ان لدى هذا الجانب الكبير من .. كيف أقوله ؟ أنا متأكد أن لدى شخصياتي دوافع سادية قوية تظهر في كتبي ، وحين أراها أحاول خنقها ، لكن ذلك صعب ، لأن عالمنا المعاصر ، عالم ساعته فيه الدوافع السادية بوفرة ، ولذا كيف يمكنني أن أعرف أن هذه الدوافع من عندي أو من العالم الذي نعيش فيه !

نواجه الآن روائية تنتعش أسطورتها في عزلة سامية عن حقائق الوجود المعاصر ، السيدة كومبتون بيرنيت Compton-Burnett أكثر معاصرنا عقلية استقرائية في الرواية ، وهي ترى أن الشكل في الرواية يجب ألا يشوه الواقع .. تقول :

— لابد للرواية من شكل ولا بد أن تطوع نفسها لهذا الشكل .. ولا أظن . أن هناك طريقا آخر .

كيرمود : أفهم اذن أنك تودين القول ان مجرد العمل في ابتداع حبكة ما يتضمن درجة من تشويه الواقع .. ؟

— ليس تشويها للواقع ولكني أعتقد انها تصنع اطارا لصب الواقع فيه .. أعتقد أن الواقع والحبكة يجب أن يطوعا بعضهما لبعض .. لا أن يشوه أحدهما الآخر .

كيرمود : هل انناول جانبا آخر من أعمالك ، يخطر على ذهن الناس حين يفكرون بهذه القضية ، وهي طبيعة حوارك واتساق لهجته النسبية وسط أناس من كل الطبقات .. الآباء .. الأطفال .. وهكذا .

— لا يبدو لي أبدا أن الخدم يتحدثون كالأطفال أو أن الخدم والأطفال يتحدثون كالأخرين .. البعض يظن ذلك .. لكني أعتقد انهم لا يفعلون .

كيرمود : كأحد قراء رواياتك .. أود القول انهم لا يتحدثون بالضبط بشكل مشابه ولكنهم يتحدثون اللغة نفسها .

— كلنا نفعل ذلك .

كيرمود : دعيني أستخدم كلمة لهجة مميزة .. انهم كلهم يتحدثون اللغة نفسها التي تتحدث بها الطبقة العليا .

— لا أظن أنهم يفعلون ذلك . ان الخدم صدى للآخرين .. وأعتقد أن لهم نغمة مختلفة ، ولكن اذا لم يلتقطها القارئ فتلك غلطتى ، البعض يلتقطها .

كيرمود : بكلمات أخرى تودين أن توضحي أن هذا التشابه هو مظهر زائف كما يبدو لي وأن ...

— صحيح .. لكنك تقولها بشكل غير لطيف من وجهة نظرك .

كيرمود : لكن التشابه عرض واقعي فى الوضع الاجتماعى .

— أعتقد أنه كذلك .. وأعتقد أن الأطفال يتكلمون بطريقة مختلفة .. لكنهم يتحدثون بالفعل بلغة رسمية اذا أصغيت اليهم .. الأسلوب يأتى بعد ذلك أن ما يلتقطه الناس ...

كيرمود : أيمكن أن أسأل ثانية فى محاولة لانقاذ موقفى ونقيم درجة معينة من الاتفاق حول اللهجة التى تتكلمها شخصياتك .. لاحظت فى عدد كبير من رواياتك الميل الى استخدام ما يسمونه فى المسرحية التجنيبية Aside (قريبة من المفاجأة الفردية) دون ملاحظة ان التقليد الدرامى لا يجعل التجنيبية مسموعة بقوة .. لكنها دائما جمهورية فى حواراتك .

— أعتقد أنها كذلك .. وضعتها لكى تسمع بقوة .. لا أرى كيف يمكنك أن تكتب كتابا — فى حالتى — كشيء بين الرواية والمسرحية ؟

كيرمود : فى احدى رواياتك الحديثة ، احدى الشخصيات تقول : « لا شيء فيها يمكن نطقه بصوت عال » أتذكرين تلك الملاحظة ؟ أينطبق ذلك على معظم حوارك ؟

— على بعضه فقط .. لكنى أعتقد اذا كنت تكتب حوارا .. فانه يجب أن ينطق بصوت عال .. والا لا يوجد هناك كتاب .

كيرمود : أنت تستخدمين الحوار بدرجة كبيرة فى رواياتك .. كما انك حددت المشهد فى بيت معين وعائلة معينة كما لو أن الأحداث تدور فى زمن مضى عليه ستون عاما مثلا .

— أعتقد حين ينتهى هذا الوقت ستعرف الزمن وتعرف الحياة .. ان كثيرا من تلك الحياة التى أصفها ما زال موجودا ، ربما فى الريف أكثر منه فى المدن .. وأعتقد أن الناس ستعود بالتدريج للحياة بهذا الشكل .. أعتقد أن هناك طموحا لدى أناس كثيرين لينضموا لتلك النوعية من الحياة .. وأعتقد أن العلاقات الانسانية ستكون الشئ نفسه اذا صيرت سواء فى مشاهد ضيقة أو واسعة .

كيرمود : انت تعتبرين أن هذا النوع من تاريخ العائلة .. نموذج أعلى .

— لا أنظر اليه كذلك .. لكنى أعتقد أن التاريخ يعيد نفسه .. وبدأ يعيد نفسه قليلا .. ولم يتوقف عن السير .

كيرمود : انت تتحدثين الآن عن الأوضاع الاجتماعية وأنا أتحدث أكثر عن العلاقة بين الآباء والأبناء .

— أنا أتحدث عن الاثنين .

كيرمود : لكن لو أخذ المرء ذلك النموذج .. فمن الطريف مثلا أن نوع المجتمع الذى تصفينه .. يشابه نوع الحياة العائلية التى أقام عليها فرويد ملاحظاته .

— أعتقد أن الحياة العائلية ستظل دائما تملك جوهرها الخاص كما تعرف .. اذا كان للناس حياة عائلية ، انهم يخبروننى بالطبع ، ولا أعرف اذا كان ذلك حقيقيا .. ان بعض الآباء يتركون أولادهم كلية لترعاهم الدولة وأنه لا يوجد هناك ما يسمى بالحياة العائلية .. لكنى بالطبع لم أقابل هؤلاء الناس .. وأنا أعتقد أن الحياة العائلية موجودة وتستمر فى الوجود .

كيرمود : بعض الأحداث التى وقعت للعائلات فى رواياتك .. ليست من النوع الذى يحدث فى العائلات العادية .

— قد يحدث ذلك . أعتقد بأنها تحدث بأكثر مما يعرف الناس .

كيرمود : أهذا ما تودين قوله ؟ مثلا فى كتاب « التراث وتاريخه » اغراء زوجة الرجل العجوز لابنه ، والتشويش والافساد الذى حدث فى جيل تال نتيجة لهذه العلاقة .

— أعتقد أنه قد يحدث .

كيرمود : ما نراه فى العائلات هو نوع من التوتر العادى . . فى دولة خالية من الانحلال .

— الحبكة ضرورية . . لأن لابد للكتاب من شكل .

كيرمود : ان التشابه بين الحبكة فى رواياتك . . والحبكة فى روايات تقليدية معينة سببه أن العائلات دائما متشابهة .

— أعتقد ذلك . . ولكن ، فى الحقيقة ، لقد تعلمت تعليما كلاسيكيا . . وربما تأثرت دون أن أدرك ذلك . . دون وعى . . حقيقة لقد قرأت المسرحيات اليونانية وأنا صغيرة .

كيرمود : عموما ، لا تريدون القول ، كما يفعل بعض الروائيين أن هناك عنصرا من البناء الاسطورى فى حبكة .

— لا . . لا أعتقد ذلك .

وجهة نظر أخرى لعلاقة الاسطورة — بالواقع ، يقدمها لنا الروائي س . ب . سنو ، وهو وحده من بين المشاركين الذى يكتب بمعنى ما « الرواية الضد » ، وهو دائما فى رد فعل مع صانعى الاسطورة الشكليين فى العشرينات والثلاثينات ، يبدأ حديثه بتطبيق مقولة رواية شفافة ورواية صحفية على تولستوى فيقول :

— لو طبقنا أحد هذين الوصفين على تولستوى . . فان أعماله ستقع ضمن الرواية الصحفية . . وهذا يجعلنى متشككا فى هذا التقسيم كلية .

كيرمود : ان ميردوخ لا تقول ان كل الروايات تقع ضمن هذين التقسيمين . . انها كما فهمت تعارض الرواية الشفافة بالقدر نفسه الذى تعارض به النوع الآخر .

— اذن فان غياب التحديد الشكلي . . يحيرنى نوعا ما . . فنحن لا نستطيع اختراع الغموض كما يبدو لي . .

كيرمود : اذا كان هذا التقسيم معقولا . . افترض اننا نريد أن نضع رواياتك قريبا منه . . فانت تنتمي للنوع الصحفى أكثر منه للشفاف هل أنا مصيب فى ذلك .

— بالتاكيد .

كيرمود : هل يعنى هذا أن لديك بعض الشك فى النماذج الشكلية والاشارات الى الاسطورة وما شابه فى الروايات ؟

— على أن أميز بين هذين النوعين ، ليس لدى اعتراض على النماذج الشكلية المختلفة ، وأعتقد أنها قد تعطى قوة كبرى للرواية . . وروايات كثيرة من التى يمكن ان نطلق عليها صحفية ، لها تخطيط شكلى عميق . . أما الاسطورة فأنا أتشكك فيها أكثر . . الا اذا جاءت طبيعية تماما ونابعة من العمل نفسه . لا أعتقد أنك تستطيع أن تحمل الاسطورة بأكثر ما يمكنك أن تحمل الرمز .

كيرمود : أنت ترفض عموما القطيعة بين العالم الواقعى — بالمعنى الذى نستخدمه فى هذه المناقشة — وواقعية الرواية . . يجب أن تكون بينهما علاقة مستمرة .

— بالتاكيد .

كيرمود : هل ننتقل الى فكرة الروايات التى نعتبرها نوعا من التاريخ الاجتماعى . . الروايات التى تتصل بشكل كبير ومستمر بالحقيقة والواقع . . هل يمكن القول ان رواياتك تنتمى نوعا ما الى هذا النوع من الروايات ؟

— أعتقد ذلك . . فالشخصيات التى تعيش زمانها ، وتعتبر مشدودة اليه ، اذا حاولت أن تحرر أقدامها من تلك الأرض المعينة فانك تفهمها بشكل خاطئ ، لكن الرواية ليست بالفعل تاريخا اجتماعيا بالمعنى الدقيق ، حتى الروايات التى تبدو وثائقية بشكل عميق مثل أعمال بلزاك أبعد بكثير عن التاريخ الاجتماعى مما يظن البعض ، وأعتقد أن ذلك ينطبق على أعمالى أيضا .

كيرمود : الى أية درجة أثر كونك عالما على وجهة النظر الواقعية التى تقدمها فى رواياتك ؟

— قليلا . . من الصعب على أن أقول الى أية درجة . . أنت أقدر على ذلك . . ولكن بالتأكيد جزءا من تأهيلي يجعلني متشككا في كثير من المقولات التي يفكر فيها كثير من الكتاب . . ويعطيني ، فيما أعتقد ، وجهة نظر أبسط لنوع الحقيقة التي ينبغي أن أتوجه اليها . أعتقد أن هناك أشياء معينة يمكن قولها حول أناس ما في مجتمعهم . . حقيقة موضوعية . . وهي أنهم يشبهون ذلك في تلك الأماكن في ذلك الوقت ، مزاجهم كذا وكذا ، تفاعلهم مع بيئتهم وتفاعل بيئتهم معهم . . يمكن أن تقول تسجيلا لنوع ما من الدقة . والروائي الواقعي عليه أن يفعل ذلك . . وأعتقد أنه يفعل ، ويبدو لي ذلك ليس مغايرا كثيرا للعملية العلمية . . أو على الأقل في الروح .

كيرمود : هل الشروط التي تفرضها على الأنماط الشكلية التي تصب فيها الواقعية حين تكتب رواية من أي نوع ، لا تبدو لك أنها تشوه تلك الواقعية بالقدر الذي يمكن أن تفعله تجربة علمية ؟

— الى مدى أكثر . . لكن ليس بدرجة كبيرة . . أعني نوع النماذج الشكلية للسرد المهمة جدا في الرواية ، المدى معين بالطبع ، تبدو بشكل أكثر أناقة بدرجة ما من أي شيء تحصل عليه من شريحة وثائقية من الحياة . . لكنني لا أعتقد أنها تؤثر في الشخصيات أو المشاهد المعينة التي هي في الحقيقة الخبز والزبد وقلب الرواية .

كيرمود : اذن لا يمكن القول ان هناك تشابها بين ما تفعله كروائي ودرجة التشويه الذي تصنعه بعض أنواع التجارب العلمية . . انه نوع مختلف من التغير ذلك الذي يستنتجه العقل من الحقائق . . ؟

— نعم . . لأن درجة التجريد التي يفكر بها المرء في التجربة العلمية . . بعيدة جدا عما تستنتجه عن العالم الآتي من الواقع الذي لا تطبق عليه الشروط نفسها ، لكنني أعتقد أن درجة معينة من الروح ذاتها متوافقة بين الاثنين . أفكر بما كان تولستوى يحاول عمله في « الحرب والسلام » ، وبدرجة أخرى ما حاولت جورج اليوت أن تفعله في « ميدل مارش » ، انه قريب بروحه من عمليات علمية معينة . فقد حاول تولستوى الاخبار بكثير من الحقائق ، لا شيء منها قد تخيله أو نسجه من الأسطورة أو رسمها نتيجة لتشكيل ما ، من تجربته الداخلية ، أراد أن يقول ان هذا وذاك قد حدث ، وهذا الشخص تصرف بالشكل التالي ، وكان يستولى عليه بشدة

تخريك القوة الغامضة للتاريخ ، لكن كان عليه أن يعبر عن ذلك باستخدام أشخاص معينين في مواقف معينة ، وهذا يبدو لي درجة من الموضوعية لا يمكن أن تصل إليها في العلوم الطبيعية خاصة في العلوم التي تحتاج الى درجة كبيرة من الملاحظة كالعلوم البيولوجية
مثلا .

كيرهود : أستخلص من كلامك ، أنك لا تتفق مع الروائيين الجدد في فرنسا بأن الرواية نفسها قد فرضت علينا شكلا من الواقعية التقليدية ، وأن هذه الواقعية قد أصبحت بالية . . . وأن المطلوب الآن طريقة جديدة للنظر من خلالها للأمور ؟

— أنت تعرف كما أعرف ، أن هذا قد قيل من قبل وبقوة بعد سنة ١٩١٧ من أتباع مدرسة « بلومزبرى » ، وهو بالضبط ما طرحته فرجينيا وولف ودوروثي ريتشاردسون ، الذي جعل الرواية بلا معنى لفترة قصيرة جدا . . . وبعض زملائي وأنا معهم ، كان علينا أن نضيع وقتا طويلا — غير ضرورى — للتخلص من ذلك الارث وايجاد طريقة مختلفة لتناول الأشياء ، وأرى من الغريب أن يظن الروائيون الفرنسيون أن هذا شيء جديد .

كاتب آخر ، أصغر سنا بكثير من سنو ، مهتم جدا بأرنولد بينيت ، هو جون وين John Wain لا يعتقد بأن الاسطورة لها اليد الطولى مع الواقعية ، ويرى أن الواقعية هي شيء تقف أنت خارجه وتختار منه :

— لا أعتقد أن هناك واقعية واحدة ثابتة ، هناك تدفق ضخم من مادة خام ، تجارب من كل نوع ، عملية وعاطفية ، كل متلاطم خام ، وكل ما عليك هو أن تختار القطعة التي تستطيع أن تعالجها في هذا الوقت ، وتبتكر بعض الوسائل لمعالجتها ، وهناك كتاب كثيرون ، وأحيانا كتاب ممتازون ، يكتبون الكتاب نفسه مرة ومرة ، والنظر الأكبر انهم اذا استمروا في ذلك سنة بعد أخرى ، فانهم يبدؤون بالشعور أن نوع الواقعية التي يقسمونها شيء ثابت وأصيل ، وأنا لا أعتقد بالفعل أنها ثابتة .

كيرهود : أنت تكتب كتبا أخرى بجانب الروايات ، ولأنك تعتقد أن الرواية

تفرض وجهة نظر ثابتة ، ثابتة داخل حدود واسعة جدا من الواقعية ، فان ذلك لا يسعدك دائما . . . وتسعى لعمل أشياء أخرى ؟

— هناك أنواع معينة من التجربة ، وأنواع معينة من الادراك ، مناسبة تماما لمعالجتها بأنواع معينة من الشكل ، مثلا في نقد فرجينيا وولف لآرنولد بينيت وجدت أن الرواية الواقعية لا تستطيع أن تعالج سوى أنواع معينة من التجارب ، وأن الأنواع الأخرى لا يمكن معالجتها بالرواية الواقعية ، وأرادت أن تعرض نوعا آخر من المجالات لهذه التجارب ، وأنا لا أعتقد أن ذلك مشروع أو سليم على الاطلاق ، الشيء الوحيد هو الحرية الكاملة للموقف ، ما دمت جاهزا للتقاط أى شيء . وتحملت مشقة تدريب نفسك على صبه بأى شكل ، سواء أكان الرواية الواقعية أم الرومانسية أم السريالية أم المسرحية أم الباليه أم السيرك . لا أهتم بما يكون . . . ما دمت مستعدا للتقاط الشكل الذي سيحتوي قطعة الواقعية التي في ذهنك .

كيرمود : هل نتحدث قليلا عن رواياتك ؟ كثير من الناس يشيرون الى الاسطورة ، وهي نوع من نموذج تفرضه عقولهم وهو يموه الحقيقة كما يرون . هل تشعر أنك في رواياتك قد انغمست في الاسطورة بهذه الطريقة ؟ وهل وجدت في ذلك مشكلة ؟

— ليست كل رواياتي على درجة واحدة من النجاح أو القابلية للقراءة . وفي حالة معينة ، في أحد كتبي وهو كتاب سييء ، فرضت تفسيريا معينيا على الأحداث التي سأكتبها قبل أن أكتب عنها ، وتصوري للطريقة التي تتصرف فيها الشخصيات وتتواجد ، والطريقة التي تسير بها الأمور كانت خاضعة منذ البداية لتصور ثقافي معين . . . والنتيجة كتاب سييء .

كيرمود : ماذا عن الاستثناء الغريب ، أو الاستثناء الواضح ، مثلا عند وليم جولدنج ، حيث تشير سلسلة من الأحداث الى الاسطورة ، وحيث الاسطورة تشير الى سلسلة من الأحداث التي لا تذهب في مداها بعيدا جدا عن تلك الاسطورة . . . على الأقل تلك فيما يبدو لي الطريقة التي يعمل بها ؟

— وليم جولدنج كاتب أعجب به بدرجة كبيرة ، وهو ليس روائيا بقدر ما أرى . . . انه كاتب رمزي . ان له تصورا معينيا حول الوضع الانساني ، وهو فيما أظن ، يكتب ويبدع رمزا ليقدمه به .

كيرمود : ولكنك تقول ان الرواية شيء فضفاض وغير محدد .. ألا يوجد في هذا ما يدعو أن تضع هذا النوع من الكتب ضمنها ؟

— تحتاج أن تسير مسافة طويلة قبل أن تصل الحدود في الرواية ، ولكنك تصل أحد الحدود في النهاية ، وجولدنج يعمل فيما وراء هذه الحدود .

كيرمود : وماذا عن الحدود في الجانب الآخر .. الحدود حيث إرنولد بينيت في الجانب الروائي منها .. ماذا يمكنك أن تضع في الجانب البعيد منها ؟

— الصحيفة .

كيرمود : لكن ذلك شيء ما قريب من الرواية .. مثل كتب وليم جولدنج ؟

— لا .. لأن الرواية الواقعية كما يفهمها الكتاب الفرنسيون الذين اخترعوها ، وكتاب مثل بينيت الذين اقتبسوها .. تقع في الواقع على حافة التقرير الصحفي .. ان التقرير الصحفي هو بالفعل الذي لا يأخذ مكانته وهو يكتب بطول هائل وتفاصيل كاملة .

كيرمود : كما فهمت من كلامك .. فانها ليست احدي مشاكلك .. القلق حول تشويه الواقع بفرض شكل معين على الرواية تصبه فيه ؟

— تشويهها .. لا .. لكن وضعها باطار وشكل معين .. فذلك صحيح . أشعر مثل الفأر الذي يأكل في قطعة جبن ضخمة . هناك أميال وأميال من الجبنة ، على الأقل كبيرة بالنسبة لي كقمة افرست ، وأعتبر نفسي ، أنجزت انجازا جيدا لو استطعت أخذ قطعة صغيرة من هذا الجبن وشكلتها بأي شكل . فعمل الكتابة كله هو قول الحقيقة ، واذا استطعت الاخبار بأي جزء من الحقيقة ، وواصلت لتجعله حقيقيا برغم أنك تضعه في شكل أدبي ، اذن فليرحمني الله .. ذلك يكفي .

المشارك الأخير الذي قلب كل هذه المقولات ، يقول بعقلانية ان الاسطورة هي الحكبة ، الاسطورة هو ما تصنعه أنت بالحقيقة ، وهو على ما يبدو أكثر ما يشد اهتمام موريل سبارك Muriel spark

التباين الواقعي هو الأكثر نقاء وأكثر القضايا قدما ، وهو ما يقع وراء كل هذه الأحاديث .. هل الروائيون كاذبون ؟ وإذا لم يكونوا كذلك ، فما هو نوع الحقيقة التي يحكونها ؟

— بالنسبة لي الحكبة هي الاسطورة الأساسية ، لا أعرف الكثير عن الأساطير ، اذا فكرت في الحكبة أخذتها كقضية مسلمة بأنها الاسطورة ، ولا أهتم بالأساطير التي هي ليست كذلك .. فالحكبة فيها شيء عالى .

كيرمود : سنتناول هنا كتابا لك هو « المعزون The Comforters » لأنه يشتمل على الكثير مما قاله الآخرون ، في هذا الكتاب وضعت اسطورتك .. لكنك جعلت منه عمدا لعبة حول الروايات ، اليس كذلك ؟ هنا اختلطت الروائية في النص ، وتظل تتدخل ، هل هذا بسبب اهتمامك بالشكل الروائي الذي يرى فيه الناس أنه يطرد الحقيقة من العمل . لقد أصبح العمل لعبة بدل أن يكون نصا .

— لا أعتقد أن الأمر كذلك . هذه الرواية هي أولى رواياتي ، لقد طلب مني أن أكتب رواية ، وأنا لم أفكر كثيرا في الروايات ، اعتقدت أنها طريقة عاجزة للكتابة ، وهكذا كتبت رواية لأحقق التكنيك أولا ، لأنسجم مع نفسي في عملية كتابة رواية ، رواية عن كتابة رواية .. والأصل في كتابتي هو تبرير للوقت الذي ضيعته .. انها محاولة لاسترجع الزمن .. أتدرك ذلك ؟

كيرمود : تستخدمين كلمة تضييع الوقت كأنها نصيحة .

— لو سرت بنجاح لما كان هناك تضييع للوقت .

كيرمود : الروايات التي كتبتها منذ « المعزون » لم يكن فيها هذا التهور حول الشكل كما أسميه .. مع أن فيها شكلا ما .

— صحيح .. لأنني لاحظت نوعا من التهور كما تسميه .. فقررت أن أفضل ما أفعله أن التزم بالحكبة وبالشكل وأقول ما أود قوله ضمن تلك الحدود . وقررت أيضا أن أكتب روايات قصيرة عن عمد ، وكثيرون يطلبون مني كتابة روايات طويلة - لأصبح السيدة تولستوى .. أنت تعرف .. لكني رأيت أنه ليس من الصواب ملء كأس صغيرة بمكيال من البيرة .

كيرمود : تميلين لاختيار مجتمع محدود وليس مجتمعا تولستويا ، لاناس عجائز جدا مثلا . . هل هذا بسبب أن المجتمع الكبير يعتبر مجالا كبيرا جدا لما تريدین قوله ؟

— جزئيا بسبب مزاجي الخاص والدستور الذي وضعت له لكتاباتي ، حين أصبح مهتمة بموضوع ما ، ولنقل انه العمر المتقدم ، يبدو لي أن العالم مملوء بهم ، وعالم ضيق ضئيل مملوء بالعواجيز ، مملوء بما أدرسه ، يصبحون مركز العالم وكل ما عداهم خشوا ، كأنما أصابني مس حتى انتهى من الكتابة عنهم . بذلك الشكل أرى الأشياء . كتبت رواية عن العزاب غير المتزوجين وبدا لي أن كل من أقابله كان عزبا ، حقيقة غريبة ، فهؤلاء الناس يصادفونني كثيرا أثناء الكتابة ، ولا آخذ وقتا طويلا لانتهي . . لذلك فالأمر ليس صعبا .

كيرمود : ولا تشعرين بضرورة توضيح الفرق بين هذا العالم الذي تخلقينه والعالم الدائم الواقعي . . بما أنك كاتبة خيالية . . فقد تصنعين عالما مليئا بالحشرات مثلا أو برجال كبار الحجم أو صغار الحجم . . ؟

— لم أزعم أن رواياتي حقيقية . قلت انها خيال ينبثق منه نوع من الحقيقة ، وآخذ في اعتباري نوعيا أن ما أكتبه هو خيال ، لأنني مهتمة بالحقيقة ، الحقيقة المطلقة ، ولا أظاهر بأن ما أكتبه أكثر من امتداد خيالي للحقيقة — شيء ما مخترع . لا أقول ان ذلك الشخص عاش وان ذلك الشخص قد قطع الطريق . . لأنني ببساطة أكتبه ، في محكمة القانون فان ذلك لا وزن له وليس حقيقيا ، ما أكتبه ليس حقيقيا ، انه حقيبة أكاذيب ، هناك حقيقة استعارية وحقيقة أخلاقية وما يسمونه تأويلا ، أنت تعرف الأنواع المختلفة من الحقائق ، وهناك الحقيقة المطلقة ، التي أعتقد انها تحتوي على أشياء يصعب تصديقها ، لكني أصدقها لأنها مطلقة . وهذا جانب واحد من الحقيقة ، ولكن اذا أردنا أن نعيش في العالم كمخلوقات معقولة فلا بد أن نسميها أكاذيب . ولكن لأن المرء يضع ذلك في عمل خيالي . فالمرء اذن ليس بكاذب ، وأعتقد أن هذا ما يدركه الناس ، لكن الناس تنزعج بالفعل لو قلت لهم : ان « جولد والذئاب الثلاثة » حقيبة أكاذيب .

كيرمود : أحد المعاني التي استخدمت فيها كلمة اسطورة في هذه المناقشات هو لتغطية هذا العنصر اللاواعي في أية قصة أو حبكة . . وكثير من الناس يظنون انك كلما أسرعت في الوصول لهذا المستوى كان

الكتاب أفضل ، وآخرون مثل ايريس ميردوخ التي تعتقد أنه في
الدقيقة التي تنحرفين اليها للكتابة بتلك الطريقة ، فانك تبدئين
الكتابة بشكل سيء وتستسلمين لنزوات ورغبات الذات .

— قد تكون على حق ، فأفضل شيء أن تكون واعيا بكل ما تكتبه ،
ثم دع اللاوعي يعتنى بنفسه اذا وجد ، فنحن لا ندرك ذلك ،
فلو عرفناه لما كان لا وعيا ، لابد أن تكون واعيا قدر ما يمكنك
بما تفعله ولا تستسلم للاغراء — وهو ما يحدث لمعظم الكتاب — حين
يقولون لقد أنجزت ذلك بروعة والآن سأفعل ذلك بلا وعي . انه
خطأ فادح . . فاللاوعي لامحدود تماما . . أفضل شيء هو أن تعرف
ما تفعله فيما أعتقد .

كيرمود : انها تهمة قديمة القول بأن الشعراء كاذبون ، ونحن نضج
الروائيين اليوم ضمن الشعراء ، والدفاع القديم هو أن الذي لا يثبت
شيئا فهو لا يكذب ، أهذا ما تودين قوله في النهاية ؟

— أعتقد ذلك ، على الروائي أن يقول ما حدث ، أعبر عنه بالماضي
البسيط مع أنه يحدث بالفعل في المضارع ، الأشياء تحدث والمرء
يسجل ما حدث بعد ثوان من حدوثه ، لا أعنى بالطبع أن المرء آلة
تسجيل كما ظن « بليك » بنفسه ، بأنه نوع من الوسيط. بين الملائكة
والمخلوقات ، ان ما أعرفه أن الأحداث تحدث في ذهني وأسجلها ،
سواء اتفقت مع هذه النظرية أو تلك . . مع هذه الاسطورة أو
تلك . . فذلك شيء لا علاقة لي به .

ملاحظات حول رواية لم تنته بعد

جون فولز

الرواية التي أكتبها الآن (عشيقته الضابط الفرنسي The French Lieutenant's Woman) تقع أحداثها منذ مئة سنة ، ومع ذلك فانا لا أعتبرها رواية تاريخية ، وهو نوع من الروايات اهتمامي به قليل جدا ، بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور كصورة بصرية . امرأة تقف على حافة رصيف مهجور تنظر الى البحر ، ذلك كل شيء . وذات صباح انبثقت صورة هذه المرأة في ذهني وأنا مازلت في السرير نصف نائم ، وهي صورة لا تتواصل مع أية حادثة فعلية في حياتي (أو في الفن) يمكن أن أذكرها ، مع أنني لسنوات عديدة اعتدت أن أجمع كتباً غامضة ومطبوعات منسية ، كل أنواع الكتابات المهملة في القرنين أو ثلاثة القرون الماضية ، وفات حيوات سابقة ، وافترضت ان هذا يجعلني دائما في نوع من الاحتشاد الكثيف ، يمكن من خلاله أن تنفذ صورة كهذه الى شاطئ الوعي .

وبرغم تجاهلي لهذه الصورة ، لكنها تكررت . ثم بدون سبب مفهوم توقفت ، فبدأت استعيدها عن عمد ، وأحاول أن أحلل لماذا تحمل هذه الصورة بعض القوة لشيء وشيك الوقوع ، كان الأمر كاللغز ، رومانسيا غامضا . وبدأ أيضا ، ربما بسبب رومانسيته ، لا ينتمي الى العصر الحاضر ، ورفضت المرأة - في ذهني - ان تنظر من نافذة في استراحة مطار ، لا بد من هذا الرصيف القديم - حيث تصادف أنني أعيش قرب واحد منها ، قريب جدا لدرجة أنني أستطيع رؤيته من أكثر الأماكن انخفاضاً في حديقتي ، وأصبح هذا الرصيف القديم ذا معنى خاص . لم أر وجه المرأة ، ولم يكن لها أية جاذبية جنسية ، لكنها كانت من العصر الفيكتوري ، وحيث أنني أراها في ذهني دائما باللحظة نفسها ، مديرة ظهرها ، فانها أوحى لي بفضيحة في العصر الفيكتوري ، بأنها منبوذة . لا أعرف جريمتها لكنني رغبت أن أحميها ، وقعت في حبها أو في حالتها ، لا أعرف في أي منها . تسلطت على صورة هذه المرأة الحامل

وأنا في منتصف رواية أكتبها ، ولدى فكرة لثلاث أو أربع روايات أخطط لكتابتها ، كانت صورة تتداخل وسط عملي ، لكن بدرجة جعلت من العمل الذى أقوم به هو العنصر المتطفل فى حياتى . هذا الوعى العارض من المسموح له أن يظهر أثناء كتابة عمل آخر - تطورا غير مخطط لشخصية ، أحداثا غير متعمدة وهكذا - ويتتبع المرء الحادثة ، ويخاف على العمل المخطط - لكن تلك هى القاعدة .

ان العيب الرئيسى الذى يملكه الكاتب هو النرجسية أو البيجمالوتية . فالشخصيات (وحتى المواقع) مثلها مثل الأطفال أو العشاق ، تحتاج لرعاية واهتمام واصغاء ومراقبة واهجاب دائم ، وكل هذا يصبح متعبا للكاتب النشط ، ولا يمكن أن يزوده بالطاقة الا شىء مماثل يحبه المرء . سمعت البعض يقول « أريد أن أكتب كتابا » . ولكن الرغبة فى كتابة كتاب ، مهما كانت متقدمة ، فانها ليست كافية ، وحتى لو قلت « أريد أن تلبسنى مخلوقاتى الخاصة » فذلك ليس كافيا ، فكل الكتاب الموهوبين ممسوسون ، بالمعنى السحرى القديم ، بخيالهم الخاص ، حتى قبل أن يفكروا فى الكتابة بوقت طويل .

هذا التكوين المتشبه بالمرء بلا موعد ، لابد أن يكسر كل قواعد الكتابة الابداعية ، يبدو فى أحسن حالاته كالطفل ، وفى أسوأها طفوليا . أفترض ان الطريقة التقليدية فى الكتابة أن يكتب المرء ما يريد قوله ، ثم يكتب ما خبره وجربه ، ثم يخرج الاثنين أو يربط بينهما ، وجربت تلك الطريقة ، بدأت بمخطط تحليلى وبمجموعة من الشخصيات مرتبة ومنظمة ومستعدة لشيء ما ، ولكن المسودة كانت بائسة . رواية الساحر (وقد كتبتها قبل جامع الفراشات وكان أصلها صورة أيضا) قفزت الى ذهنى من زيارة عادية جدا الى فيلا فى جزيرة يونانية ، لم يحدث شىء غير عادى ، ولكن ظللت أتردد على الفيلا - فى اللاوعى - مرة ومرة ، شىء ما يريد أن يحدث هناك ، شىء لم يحدث لى فى وقت الزيارة ، لماذا لابد أن يكون فى تلك الفيلا ، وتلك الزيارة الوحيدة من بين آلاف الأماكن الأخرى التى زرتها . لا أعرف . منذ شهر أرانى شخص ما بعض صور لفيلا ، التى كانت آنذاك مهجورة ، ولم تكن سوى فيلا مهجورة ، ان معنى لنزها منذ خمسة عشر عاما ظل لغزا .

ما أن نبتت البذرة ، فان على العقل والمعرفة والثقافة ان تبدأ فى رعايتها لتنمو ، فانت لا تستطيع أن تخلق عالما بالفطرة الحامية ولكن بالتجربة الباردة ، وقد يفسر هذا لماذا لا ينتج الروائيون عملا ذا قيمة قبل سن الأربعين ، أو أنهم انتجوا أفضل أعمالهم بعد تلك السن .

أجد من الصعب جدا أن أكتب ، إذا لم أعرف انه لن يكون لدى مشاغل ما لأيام عديدة قادمة ، فجميع الزيارات والواجبات اليومية والمقاطعة والتطفل تصبح مزعجة ، يحدث هذا خلال كتابتي للمسودة الأولى ، كتبت المسودة الأولى لرواية « جامع الفراشات » في حوالى شهر ، بمعدل عشرة آلاف كلمة يوميا ، بالطبع كثير من أجزاء هذه المسودة كانت مكتوبة بشكل ركيك ، وكانت تحتاج لاعادة كتابة وتعديلات ومراجعات عديدة . وكانت المسودة الثانية مختلفة عن الأولى بحيث يصعب القول ان الأولى هي أصل الثانية . فانا لا أقوم بأى تدقيق حتى أنتهى من المسودة الأولى ، فكل ما يهمنى فى البداية أن أكتب هذا التدفق فى القصة والسرد ، حالة البحث والتدقيق فيما كتبت ، تأتي بعد ذلك ، وهى تشبه السباحة وأنت ترتدى قميص المجانين .

خلال فترة المراجعة ، أحاول أن أحافظ على نوع من النظام . أجبر نفسى على المراجعة سواء أحببت ذلك أو لا ، وبشكل ما كلما كان المرء عازفا عن المراجعة ويشعر بعسر هضم نحوها كان ذلك أفضل . فأنذاك يكون المرء أكثر قسوة مع نفسه ، فأفضل ما يحذفه المرء من العمل حين يكون عازفا عن الكتابة .

ولقد وجدت أن كل نصائح الكتاب الممتازين ، بأن تحدد نظاما معيناً لكتابتك دائما ، وان تكتب ألف كلمة يوميا مثلا مهما كانت حالتك ، وجدتها غير عملية ومثالية تماما ، فالكتابة تشبه تناول الطعام أو ممارسة الجنس ، عملية طبيعية وليست اصطناعية ، اكتب اذا أردت لأنك تحب أن تكتب وليس لأنه يجب عليك أن تكتب .

اعتدت أن أكتب مذكرات خاصة عن الكتاب الذى أعمل به ، وعن هذه الرواية - عشيق الضابط الفرنسى - كتبت :

« انت لا تحاول كتابة شيء نسى الكتاب الفيكتوريون ان يكتبوه . ولكن شيئا ما فشل أحدهم فى أن يكتبه . تذكر عام اشتقاق الكلمات . الرواية شيء جديد. ويجب أن تكون وثيقة الصلة بالكاتب الآن . فلا تتظاهر أنك تعيش فى القرن الماضى سنة ١٨٦٧ ، بل اجعل القارئ يشعر بأنك تتظاهر بذلك » .

طبعا هناك مشاكل الملابس والعلاقات الاجتماعية والخلفية التاريخية وسائر مثل هذه الأشياء ، فان الكتابة عن ١٨٦٧ هى مسألة بحث وتدقيق ، لكنى وقعت فى مشكلة عاجلة تتعلق بالحوار ، لأن الحوار

الأصلى الذى كان يدور ١٨٦٧ كما عرفته من كتب تلك الفترة كان بعيدا جدا على أن يكون مقنعا ، يبدو عتيقا ، فهو يفشل غالبا فى التوافق مع الصورة السيكولوجية التى نحملها عن العصر الفيكتوري - ليس جافا بما فيه الكفاية وليس رقيقا بما فيه الكفاية - وهكذا ، وهنا بدأت الخداع ، والتقطت أكثر الصيغ الرسمية والجافة - فى ذلك العصر - للكلام المنطوق ، انه ذلك الخداع ، الجوهرى للرواية ، الذى يستغرق وقتا .

حتى فى الحوار فى الروايات الحديثة ، فان أكثره واقعية ليس هو المتوافق بالفعل مع لغة الحديث الجارية . وعلى المرء أن يقرأ حوارا مسجلا للحديث العادى ليدرك ذلك . فهو يبدو فى السياق الأدبى غير واقعى . فحوار الرواية هو نوع من الاختزال ، انطباع عما يقوله الناس مثلا ، بالإضافة الى ذلك فان على الحوار أن يؤدي دورا أيضا ، أن يجعل السرد متحركا ، وأن يكشف عن جوانب الشخصية ، وهو ما تخفيه عادة الأحاديث الواقعية فى الحياة .

هذه هى المشكلة التقنية التى واجهتها ، انها صعبة مع الشخصيات المعاصرة ، فما بالك بالشخصيات التاريخية !

من مذكراتى حول الرواية « اذا أردت أن تكون واقعيًا مع الحياة ، ابدأ فى الكذب على واقعيتها ، والمرء لا يستطيع وصف الواقع ، ولكن فقط يعطى تشبيها يشير اليه ، كل أنواع الوصف الانسانى من التصوير الى الرياضيات الى الأدب أيضا كلها استعارية ، وحتى الوصف العلمى الدقيق لشيء ما أو لحركة ما هو نسيج استعارى » .

ان دراسة آلان روب جرييه الجدلية « نحو رواية جديدة » دراسة أساسية للكاتب الروائى حتى لو لم تثر فيه سوى المعارضة التامة .

ان سؤاله الرئيسى فى دراسته : لماذا تجهد نفسك بالكتابة فى شكل لا يمكن أن تتفوق فيه على العمالقة الكبار ؟ وهذه مغالطة . فذلك يفرض علينا ان نكتشف شكلا جديدا نكتب به اذا أردنا أن تحبنا الرواية وتعيش اهدا هو هدف الكتابة الآن ؟ ان للكتابة أهدافا أخرى مهمة : أن تمتع ، أن تنقد ، أن تصور حساسيات جديدة ، أن تسجل وتعبر عن حياة جديدة ، أن تحسن الحياة . . . وهكذا . . . وهى أهداف مهمة وتحمل مقومات الحياة والاستمرار للرواية . ولكن سعيه المسوس لايجاد شكل جديد يضع نوعا من الضغط على كل فقرة يكتبها المرء اليوم ، فهو يتساءل

دوما الى أى مدى أكون جبانا لو كتبت وفق التقاليد القديمة ؟ والى أى مدى أكون مذعورا من الطليعية ؟ والكتابة عن سنة ١٨٦٧ لا تخفف الضغط أو التوتر ، بل تزيده ، حيث ان الكثير لابد أن يكون بسبب طبيعته التاريخية تقليديا . هناك توازيات واضحة فى فنون أخرى : معالجات سترافينسكى لموضوعات من القرن الثامن عشر ، أو استخدامات بيكاسو لموضوعات قديمة ، لكن فى هذا السياق فان الكلمات ليست سلسلة مثل الملاحظات الموسيقية أو ضربات الفرشاة ، فالمرء قد يمكنه تقليد زخرفة موسيقية روكوكية بتهكم ، أو تقليد وجه باروكى .

حاولت فى فترة سابقة ، وفى فصل تجريبي أن أضح حوارا معاصرا على لسان شخصيات فيكتورية ، لكن التأثير كان عبثيا ، حيث تشوهت الطبيعة التاريخية الواقعية للشخصيات ، الذين ينجحون فى ذلك رهم المثلون الكوميديون . والمرء يقاد حتما ، اذا اتبع هذا التكنيك ، الى كتابة رواية هزلية .

الروايتان اللتان كتبتهما قبل ذلك ، كانتا مبنيتين على فرضيتين وجوديتين موهنتين ، ولا أريد لهذه الرواية أن تكون استثناء ، ولذا فأنا أحاول أن أضح فيها وعيا وجوديا قبل أن يكتمل بناؤها المنطقى . بالطبع كان كيركجورد مجهولا تماما للفيلسوفين الانجائز والأمريكيين ، ولكن بدا لي أن العصر الفيكتوري ، خاصة منذ سنة ١٨٥٠ فصاعدا كان وجوديا بدرجة عالية فى كثير من مشاكله الشخصية ، ويمكن للمرء أن يعكس الواقع ويقول بالتقريب ان سارتر وكامو كانا يحاولان قيادتنا ، بطريقتيهما ، الى جدية الاهداف الفيكتورية وحساسيتهم الأخلاقية ، وليس هذا هو التشابه الوحيد الممكن بين ستينات القرن الحالى وستينات القرن الماضى ، فالكابوس الكبير الذى أقض مضاجع العصر الفيكتوري المحترم كان الحقيقة الواقعية جدا التى اكتشفها الجيولوجى لييل Lyell والبيولوجى دارون Darwin ، فحتى ذلك الحين كان الانسان يعيش كطفل فى غرفة صغيرة ، فأعطياه - هدية غير مرغوب فيها - كونا لا محدودا فى مكانه وزمانه ، وتفسيرا آليا للواقع الانسانى ، بالضبط كما نعيش نحن مع رعب القبلة الذرية ، عاش الفيكتوريون مع نظرية التطور ، لقد ألقى بهم بشدة فى الفضاء ، وشعروا بأنفسهم معزولين بلا حدود ، وبحلول ١٨٦٠ فان البنى الحديدية الصلبة لفلاسفتهم وعلماء الدين والاجتماع بدأت تتآكل مع القراءة الواعية .

بالضبط مجرد رجل ، وجودى قبل عصره ، يسير على الرصيف ، ويرى ظهر هذه المرأة الغامضة ، انوثة صامته ووجودية أيضا ، تتطلع الى الأفق .

وبرغم عظمة الروائيين الفيكتوريين ، فكلهم تقريبا (عدا هاردى) فشأوا بشكل بائس فى ناحية واحدة . فلا تجد فى الأدب الفيكتورى المحترم (ومعظم أدبهم المكشوف يدور فى بيوت الدعارة أو بطريقة القرن الثامن عشر) رجلا وامرأة فى سرير ، لا نعرف كيف كانا يمارسان الحب وماذا كان يقول كل منهما للآخر فى أكثر اللحظات حميمية ، وكيف كانا يشعران آنذاك .

وأنا أكتب اليوم - عن اثنين من الفيكتوريين يمارسان الحب - دون دليل سوى خيالى واستنتاج غامض من روح العصر ، وهكذا فان ما أكتبه هو فى الواقع خيال علمى ، فالرحلة هى الرحلة ، الى الخلف أو الى الأمام .

أصعب عمل للكاتب ، ان يضع مادنه صـونـها الصحيح ، وأعنى بالصوت الانطباع العام الذى يتركه المبدع على مادته ، ولقد أحببت دائما الصوت الساخر ، ذلك الخط الذى استخدمه روائيون عظام فى القرن التاسع عشر من جين أوستن حتى جوزيف كونراد ، وبشكل طبيعى . ونحن اليوم نميل الى تذكر رذائل تلك النعمة أو الخط أكثر من فضائله ، السخرية القاتلة عند ديكنز ، الهزل عند تاكرى ، السخرية المرهقة عند مارك توين ، الازدراء عند جورج البوت . والسبب واضح جدا ، فالسخرية تفترض التفوق فى الساخر ، وهذا شىء مرفوض بالنسبة لقرن ديمقراطى يدعو الى المساواة بين البشر مثل قرننا ، نحن نشك فى الذين يتظاهرون أنهم واسعو المعرفة ، وهذا هو السبب فى أن كثيرا من روائىي القرن العشرين يشعرون بأنهم مساقون للكتابة بضمير المتكلم .

يزعم بعض الكتاب ان تكنيك ضمير المتكلم هو المعقل الأخير للرواية فى مواجهة السينما ، فهو شكل لا يمكن للكاميرا أن تقدمه مهما توحدت مع احدى الشخصيات ، ولكن مسألة استخدام ضمير الغائب أو ضمير المتكلم عند الروائى المعاصر هى مسألة خارج الصدد الآن ، فالغالبية العظمى من روايات ضمير الغائب المعاصرة هى روايات بضمير المتكلم موهة بشكل رقيق .

ان « الأنا » الحقيقية للروائى الفيكتورى - الكاتب نفسه - مطبوعة هناك بدقة كما هى - بعيدا عن الخوف بأنه يتظاهر - لأسباب نحوية ودلالية ، ولكنى فى هذه الرواية الجديدة ، سأحاول أن أبعث من الموت هذا التكنيك ، وببدو على أية حال أن من الطبيعى أن نلقى نظرة على انجلترا منذ سنة بعين ساخرة نوعا ما ، ولكن هناك خطر السخرية من

حماقات وبؤس عصر مضى . ولقد كتبت فى مذكراتى عن الرواية « أنت
لن تكون المنكلم الذى يهنحهم الوهم ، بل المتكلم الذى سيكون جزءاً
منه » .

بكلمات أخرى ان المنكلم الذى سببها على الأحداث هنا وهناك فى
روايتى الذى سيدخل أخيراً هذا العالم ، لن يكون شخصيتى الحقيقية
سنة ١٩٦٧ . ولكن شبيهه لشخصية أخرى فى الرواية ، شخصية تختلف
عن الشخصيات الخيالية الصرفة .

ولاوضح ذلك ، أقدم هنا مطلع قصة كتبت سنة ١٨٦١ بقلم ثاكري
بعنوان « لوفيل الأرملة » :

« من سيكون بطل هذه القصة ؟ ليس أنا الذى أكتبها ، أنا فقط
كالكورس فى المسرحية ، أقوم بإعطاء الملاحظات على أداء الشخصيات .
وأسرد قصتهم البسيطة » .

حين نقرأ ذلك اليوم نفترض (دون أن نعرف من هو الكاتب) أن
المتكلم هنا هو شخصية الكاتب ، ونظراً لصدق ذلك لن ثلاث أو أربع
صفحات ، حتى نفاجاً بناكري يقدم لنا بطله : صديق لوفيل ، ونجد
أنفسنا أننا قد ضالمنا . « فأنا » ، ببساطة ، هى شخصية أخرى فى
القصة ، وبعد صفحات قليلة تبدأ « الأنا » فى وصف شخصية أخرى :

« لم تستطع الكلام أبداً . صوتها أجش كصوت امرأة سليطة
اللسان . أيمكن لقاطعة تذاكر فى مسرح ، تلك العنيدة البدينة العجوز
أن تصبح هى اللامعة اميلى مونتاويل ؟ قالوا لى انه لا توجد قاطعة تذاكر
فى المسارح الانجليزية ، وهذا دليل على عنايتى التامة وحيلتى فى أن
أنقذ شخصياتى من حب الاستطلاع الشبق ، قد يكون لمونتاويل اسم آخر
وعمل آخر ، مالكة لدكان صغير مثلاً ، ولكن هذا السر لن يفلح حتى
التعذيب كى أفشييه ، مونتاويل سيرى فى طريقك وها هو شلن لك
(اشكرك يا سبدي) أبعدنى مسند قدميك المخزى ولا تدعينا نراك
ثانية » .

مازال بإمكاننا أن نفترض أن « الأنا » هنا شخصية أخرى ، ولكن
الشك الأقوى أنها ثاكري ، هناك خداع الشخصية للقارىء ، استخدام
الفعل المضارع والسخرية بالنفس « ولن يفلح التعذيب كى أفشى السر »
من الواضح هو لا يعنى أن نتأكد ، انه ليس ثاكري كله .

ان هذا سمرن تقنى بارع باستخدام الصوت ، ولا أصدق أنه
تكنيك فديم ، ولا شىء يستطيع أن يبعدنا عن تهمة ادعاء سعة المعرفة -
وبالتأكيد ليس نظرية الرواية الجديدة أيضا ، وحتى أكثر المظاهر
المسلية اللامعة لتلك النظرية - فلنقل رواية الغيرة لآلان روب جرييه -
تفشل فى الاجابة عن الانهام . قد يكون آلان روب جرييه قد أزاح الكاتب
جرييه عن النص ، لكنه لا يستطيع أن ينكر أنه كنبه . واذا كان الكاتب
يعتقد حقيقة فى مقولة (أنا لا أعرف شيئا عن شخصياتي الا ما سجل
على شريط أو صور ثم خاط ووزع) فالخطوة المنطوية أن نأخذ الشريط
المسجل والصورة الفوتوغرافية - وليس الكتابة ، واذا كان مازال يكتب ،
جيذا ، كما يفعل جرييه ، اذن فهو يخون نفسه ، وهو أكثر انغماسا
بالجرم مما يعترف به .

سبتمبر ٦٧ : قطعت ثلثى الطريق حتى الآن . وهى مرحلة سيئة
دائما ، حيث يبدأ المرء بالشك بالأشياء الكبرى ، مثل الدوافع الأساسية ،
البناء الدرامى ، المشروع كله ، فى البداية تميل الصفحات لزغلة عيني
المرء ، للخصوبة التى يعمل بها ، ثم تبدأ فى الظهور الأخطاء الملازمة
للحبكة والشخصية ، ويبدأ المرء يشك فى حكمة الطريقة التى تسير بها
الأمور على مسرح الأحداث فى قضية ما ، ويبدأ المرء يحمده الله أن الزواج
لم يرفع رأسه القبيح بعد ، ولكن هناك حكما بالزواج . فلدى امرأة
على الرصيف (اسمها سارة) . هل يكون ذلك للأسوأ أو الأحسن . .
وكله يبدو للأسوأ . . .

كان على أن أتوقف عن الكتابة لمدة أسبوعين ، للذهاب الى ماجوركا
حيث بصورون فيلم الساحر عن روايتى بالاسم نفسه . لقد كتبت
السيناريو ولكن مثل معظم الكتابات السينمائية فذلك عمل قريب ،
المنتجان لهما رأى ، وللمخرج رأى ، ولعدد من العوامل غير الانسانية
رأى ، مثل الميزانة وطبيعة أماكن التصوير ، وممثلى الأدوار الرئيسة ،
شعرت معظم الوقت أنى كهيكل عظمى فى وليمة ، ليس هذا ما تخيلته
سواء فى الكتاب أو فى السيناريو . ومع ذلك فمن الممتع أن يراقب
المرء ، فى انتاج ضخم كم يدعم مسئول مسئول آخر ، كيف يلتفت أحدهما
للآخر قائلا « هل سيمشى ذلك ؟ » ، أقارن هذا بالعزلة الطويلة لكاتب
الروايات . ورجعت أشعر بالراحة ، واعادة تشببت لثقتى فى الرواية ،
فهى بكل أخطائها ، حالة شخص واحد . فى روايتى ، أنا المنتج والمخرج
وكل الممثلين والمصور أيضا ، قد يبدو هذا جنونا بجانب الحالات المحتفى
بها فى هوليوود ، هناك غرور حول الرواية ، رغبة فى لعب الرجل الاله .
ان الرواية شكل حر وهى فى ذلك لا تشبه المسرحية أو سيناريو الفيلم ،

وليس لها حدود الا تلك التى للغة ، انها تشبه القصيدة ، يمكنها أن تكون ما نريد ، وذلك مكن سفوطها ومكن عظمها ، وذلك يوضح لماذا استخدم الشكلان - الرواية والقصيدة - لتأسيس الحرية الاجتماعية والسياسية فى ميادين أخرى .

التهمة التى يجب أن يرد عليها كل من يبيع حقوق انتاج روايته الى السينما ، هل كتبنا كتبنا وهذه النهاية بلوح لنا . ما يجب أن نحدد هنا شرعية أو عدم شرعية نفوذ السينما على الرواية . لقد شاهدت أول فيلم فى حياتى وأنا فى السادسة من عمري ، وأفترض أنى رأيت ، فى المتوسط ، فى الأسيوع - لا تحسب الأفلام التى رأيتها فى التلفزيون - فلنقل انى شاهدت ألفين وخمسمئة فيلم حتى الآن ، فكيف يمكن تجاهل تجربة متكررة بهذا القدر لا يمكن محو تأثيرها على الخيال ؟ ذات مرة حللت أحلامى بالتفصيل ، فرأيت أنها تستدعى تأثيرات سينمائية خالصة ، كل أنواع اللقطات ، باختصار هذا النوع من التخيل عميق فى نفسى لا أستطيع محوه ، ليس عندي فقط ، ولكن عند جيلى كله .

لا يعنى ذلك اننا استسلمنا للسينما ، فانا لا أنفق مع التثاؤم العام السائد بأن الرواية قد سقطت وأن من يعجب بها الآن هم أقلية صغيرة . فدائما كانت الأقلية هى التى تقرأ الروايات ، عدا فترة قصيرة فى القرن التاسع عشر حين كانت الأغلبية متعلمة وهناك نقص فى وسائل الترفيه .

على المرء أن يقوم بكتابة سيناريو فيلم ليدرك كم مازال للرواية من سيطرة مؤثرة غير محايدة ، وكم هى الأشكال التى لا تعد من التجربة الانسانية التى لا يمكن وصفها الا من خلالها فقط . كما أن هناك اختلافات أساسيا فى نوع الصورة التى يثيرها كل من الجانبين ، فالصورة السينمائية المرئية هى واحدة لكل من براها ، انها تلغى المخيلة الشخصية، والاستجابة تكون من ذاكرة الفرد المرئية فقط ، بينما الجملة والفقرة فى رواية ما تثير صورة مختلفة فى كل قارىء ، هذا التعاون الضرورى بين الكاتب والقارىء ، الأول يشير والآخر يثبت ، هى ميزة الشكل اللغوى ولا يمكن للسينما أن تغتصب هذا العرش .

استبقت فى ساعات ما قبل الفجر والرواية تعذبنى ، كل نواقصها تنهض فى الظلام . رأيت الرواية التى توقفت عن كتابتها أفضل بكثير ، هذه الرواية ليست هى النوع الذى يناسبنى ، انها انحراف عن اتجاهى ، حماقة ووهم .

وظفت على ذهني جمل من المراجعات اللاذعة التي قد تكنب عنها :
« مساكاة خرقاء لتوماس هاردي » ، « نقابد مساع لدوع أدبي فريد »
« تفسير بلا هدف لعصر سبق تفسيره بكترة » ، وهكذا وهكذا طابع
الهار الآن ، وأعود اليها ثانية ، ونكر كل ما شعرت به في الليل ، لكن
يظل الرعب بأن شخصا ما ، قارئاً ما ، مراجعها ما سيدرك هذا الذي
شعرت به ، كابوس الكاتب أن تصبح أسوأ مخاوفه الخاصة ونفسه لذاته
عامة للجمهور .

لا يمكنني تجنب ظل توماس هاردي ، وقاب ريفه الذي أسنطيع أن
أراه من عاب بعد ، من نافذة الغرفة التي أعمل بها ، وحيب انه وبيكوك
Peacock هما أفضل كاتبين لدى من كتاب القرن التاسع عشر ، فلم
أهتم بالطل ، ويبدو من الأفضل أن استخدمه ، وبهصادفة عجيبة ،
لا أعرف متى أدركت أن قصتي تدور أحداثها سنة ١٨٦٧ وهي السنة
الحرجة في حياة هاردي الشخصية الغامضة ، ان هذا ينسجني بشكل ما ،
فبينما شخصياتي الخيالية تنسج قصتها الخاصة سنة ١٨٦٧ على بعد
ثلاثين ميلا فقط من سنة ١٨٦٧ الحقيقية حيث كان المهندس المعماري
الشاحب الشاب يدخل مأساة حياته الممبنة .

تميل شخصياتي النسائية الى السيطرة على الذكر ، أرى الرجل
كنوع من الظاهر والمرأة كنوع من الواقع ، فكرة باردة وحفيفه دافئة ،
دبدالوس يواجه فبنوس ، ويجب على فينوس أن تنتصر ، لو لم تكن
المشاكل التقنية كبيرة لجعلت من شخصية كونش في رواية الساحر
امرأة ، شخصية مسز سباتاس في نهاية الكتاب كانت ببساطة جزءا من
شخصيته كما كانت ليلي ، والآن سارة تمارس هذه القوة ، هي لا تدرى
كيف ولا أنا . لبثت طوال هذا الصباح في محاولة لايجاد اجابة جيدة
من سارة في ذروة أحد المشاهد . ترفض الشخصيات أحيانا كل الامكانيات
التي يقدمها المرء ، تقول في تائر « لن أقول أو أفعل شيئا كهذا » ،
ولكنها لا تقول ما تود قوله ، وعلى المرء أن يتقدم في العمل بسلبية ،
بنوع من الملائفة المضجرة للتجربة والخطأ . بعد ساعة مع هذه الجملة
البائسة ، أدركت أنها في الواقع تخبرني ماذا تود أن تفعل فالصمت من
جانبا أفضل من أية جملة يمكن أن تقولها .

في الوقت الذي تركت فيه الجامعة ، وجدت نفسي في الأدب
الفرنسي أكثر منها في الأدب الانجليزي . ويبدو لي أن هناك فرقا حيويا
بين الثقافتين الفرنسية والانجلو سكسونية في هذا المجال .

فمنذ منتصف القرن السابع عشر والكتاب الفرنسيون يزعمون أن لهم جمهورا عالميا ، والانجاو ساكسون جمهورا قوميا . هذا اتجاه عام ، فأداب النقاقتين نقدم مئات الاستثناءات ، ومع ذلك فقد وجدت دائما أن هذه الفرضية الفرنسية - الجمهور اللامحدود للكتاب - أكر جاذبية من وجهة النظر الأخرى التي مازالت سائدة على نطاق واسع في انجلترا وأمريكا وهي أن العمل الصحيح للكاتب أن يكتب عن بلده ولأهل بلده .

أنا واع بذلك وأنا أكتب ، خاصة حين أراجع ما كتبت ، فالذي لا يعنى شيئا للقارئ الأجنبي أحذفه عادة أو أتجنبه منذ البداية ، في الكتاب الحالي لدى عمومية الوجود في الغرب كله لروح الشعب الفيكتوري ، وذلك ساعدني كثيرا .

أشياء كثيرة جعلتني أشعر بأنني منفي في انجلترا ، منذ عدة سنوات مرت بي جملة في رواية فرنسية غامضة « الأفكار هي الأوطان الوحيدة » واحتفظت بها منذ ذلك الحين كأعظم اختصار قرأته لما أعتقده . ربما فعل « إعتقد » ، استخدما خاطيء هنا .

إذا لم تكن تحمل مشاعر قومية ، وإذا وجدت أن كثيرا من مواطنيك ومعتقداتهم ومعاهدتهم سخيصة وتقليدية وبالية فمن الصعب أن « تعتقد » بشيء ، ولكن تقبل بالوحدة والوحشة التي تنتج عن ذلك .

وهكذا عشت بعيدا تماما عن الكتاب الانجليز الآخرين وعن الحياة الأدبية في لندن ، وما كنت أفكر فيه « كمشخصيتي العامة » قد ابتلعت أو رفضت (غالبا رفضت) في عالم الأدب القومي سواء أردت أم لم أرد . ان الشخصبة العامة تبدو لي بعيدة جدا ، ومحايده غالبا بشكل غير لائق ، وغير شرعة ، واني أشعر بنفسى الحقيقية في منفي عن كل ذلك .

نفسى الحقيقية ، هنا الآن تكتب ، حين أفكر في تلك التجربة (الكتابة وليس المكتوب) ، استكشف صوراً أكونها ، رحلات أقوم بها بمفردى ، يقفز ، بلا رغبة ، الى ذهنى جبل وحيد أصعبه دائما ، كل ذلك له وقع رومانسى ، لكنه لا يعنى ذلك ، يعنى الوحدة الماعونة ، والخوف (ولا أعنى بذلك المراجعات السبئية) ، رقابة الشكل الروائى ، الشعور الباعث على الغنيان الذى يكون المرء ضحينه غالبا فى شكل مس غمير صحى .

حين أخرج وأقابل الناس الآخرين ، أندمج بحيواتهم وماداتهم الاجتماعية ، فان عزلتى الخاصة وعدم روتينيتى ، والتحرر من المشاكل

الاقتصادية (الحرية سجن خبيث) غالبا ما يسعرنى ذلك بأنى أشبه
ذائرا من الفضاء • أحب أهل الأرض ولكنى لست متأكدا الام يسعون ،
أعنى أننا ننظم الأمور أفضل فى البيت • لكنى قد نبت هنا ولا عودة الى
الخساف •

شئ كهذا يكمن وراء كل ما أكتب •

هذا الاختلاف الكلى بين المكتوب وعالم الكتابة الذى لا يعرفه عنا
أبدا أولئك الذين لا يكتبون ، يرونا حيث نحن ، نعيش بما نحن عليه ،
انها ليست الموضوعات التى تهتم الكتاب ولكن تجربة معالجتها فى هذه
المصطلحات الروائية ، نغم ومقامه صعب ، عاصفة تدور ، قمر لم يدسه
أحد تحت أقدامه ، هذه المسرات ليست مقدسة ، والعالم فى عمومه على
حق أن ينظر الينا بالشك وسوء النية •

أكره اليوم الذى أرسل فيه المخطوطة الى الناشر ، لأن الناس الذين
أحبهم قد ماتوا فى ذلك اليوم • أصبحوا ما هم عليه ، منحجرين ، حفريات
لأجسام على الآخرين دراستها ، ويسألوننى ماذا أعنى بهذا أو ذاك ؟
ولكن ما كتبتة هو ما عينته ، واذا لم يكن واضحا فى الكتاب فلن يتضح
بعد ذلك •

وجدت الأمريكين ، خاصة الذين يكتبون ويسألون ولهم وجهة نظر
نفعية غريبة لما تكون عليه الكتب ، ربما بسبب البدعة السيئة التى
استنوها بأن الكتابة الابداعية يمكن تعلمها (الابداعية هنا تليطيف
للتقليد) ، وجدتهم يعتقدون أن الكاتب دائما يعرف بالضبط ما يفعله •
الكتب الغامضة بالنسبة لهم هى نوع من الغاز الكلمات المنقطعة ، انهم
يسعرون ان الاجابة على كل الأغاز موجودة فى أوراق مفقودة فى مكان ما ،
وان الكتاب كآلة اذا امتلكت البراعة فيمكنك أن تفكها الى أجزائها
الصغيرة •

من الصعب أن نلوم القراء العاديين على تفكير كهذا ، فالنقاد
الأكاديميون والمراجعون الاسبوعيون فى السنوات الأربعين الأخيرة ،
أنسبحوا عاميين أو شبه علميين فى اتجاههم العام ، التحليل والتصنيف
أدوات علمية لا بد منها فى حقل العلوم ، لكن الرواية كالقصيدة ، وهى
مبدان عامى جزئى •

هل أنا طرف مهتم بالموضوع ؟ أعترف بذلك ، فمنذ بدأت أكتب
« عشيقه الضابط الفرنسى » وأنا أقرأ نعى الرواية ، ونعيا تشاؤميا خاصا

جاء من « جور فيدال Gore Vidul » فى عدد ديسمبر سنة ٦٧ من مجلة انكاونتر ، وكنت أرافب حركة مراجعة الروايات فى انجلترا وفد أصبحت فى هذه السنة الأخيرة تنفر القراء من الرواية ومتعجلة ، وتوقعت فى أية لحظة أن نقرر صحفنا التفليدية الناء عمود مراجعة الروايات الجديدة من صفحاتها وتعطى هذا المكان الى التابفيون أو الموسيقى الشعبية .
بالطبع أنا مهتم ، ولكن مثل السيد جور فيدال من الصعب أن أكون غاضبا بصفة شخصية . اذا ماتت الرواية فان البذرة مانزال خصبه بشكل غريب ، يهولون لم يعد أحد يقرأ الروايات ، وهكذا فان مؤلف جوليان (جور فيدال) وجامع الفراشات (فاولز) لابد أنهما ممتنان جدا الى مايونى شبح أو أكثر اشتروا نسخا من كتابيهما الموقرين . . لكنى لا أريد أن أكون ساخرا . .

هناك خياران . . اما أن الرواية مع كل الثقافة المطبوعة تحتضر .
وأما أن هناك ضحالة وعمى فى عصرنا وهو شىء يبعث على الأسى . أعرف
الرأى الذى أحمله ، والذين يدهشوننى هم المتأكدون أن الرأى الأول هو
الصواب .

اذا أردت سعة المعرفة ، فهى هناك ويجب أن تزعجك أيها القارئ
الذى لست كاتباً ولا ناقداً ، ان ادعاء سعة العلم هذه التى تحتقر المطبوعة
موجودة بشكل واسع بين أناس تعيش على تحليل وتشريح ونقد الأدب .
ان ما نحتاجه هى الجراحة وليس التحليل والشرح .

أنهيت المسودة الأولى التى بدأتها فى ١٥ يناير فى ٢٧ أكتوبر ، انها
فى حوالى ١٤٠ ألف كلمة ، بالضبط كما تخيلتها ، تامة ، غير مسهبة
رواية جميلة ، لكن ذلك للأسف ما أتخيله فيها ، حين أعدت قراءة المسودة
وجدت أن هناك ١٤٠ ألف شىء يجب تغييره وقد نصبح مع ذلك أقل
كمالا ، ولكن ليست لدى الطاقة ، ولا القدرة على البحث ، ولا انتقاء الجمل
اللامتناهية ، وأريد أن أبدأ كتابا آخر . . فقد رأيت صورة غريبة الليلة
الماضية .

ألسنت صغيرا على كتابة مذكراتك - مقدمة

ب • اس • جونسون

أن يفتتح جيمس جويس أول دار للسينما في دبلن سنة ١٩٠٩ ، فهذه حقيقة ذات معنى حاسم في تاريخ الرواية في هذا القرن ، لقد أدرك جويس مبكرا جدا أن الفيلم لابد أن يغتصب بعضا من الامتيازات التي كانت حتى ذلك الوقت حكرا على الروائي • فالفيلم يمكنه أن يحكي القصة بشكل أكثر مباشرة ، وفي وقت أقل وبتفصيل أكثر دفء من الرواية ، كما أن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة أكثر وتظل دائما أمام الجمهور - خاصة الصفات المميزة للشخصية كالعرج ، أو أثر جرح ، أو قبح أو جمال معين - ولا يمكن أن يقارن وصف روائي لمعركة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه المعركة ، ثم لماذا على المرء الذي يريد أن يقرأ قصة ، أن يمضي كل وقت فراغه لأسبوع أو أسبوعين ليقرأ كتابا ، بينما يمكنه أن يعرف القصة بشكل أرقى في سينما الحي وفي أمسية واحدة ؟

لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تنتقل فيها حكاية قص القصص من وسط لآخر ، في الأصل كانت تلك مهمة الشعر الرئيسية ، وكانت انقصائد السردية الطويلة من أفضل وأكثر المبيعات حتى عصر والتر سكوت وبابرون ، والآخر اكتسح الأول في أغلبية جمهوره ، فتحول والتر سكوت ببراعة من القصائد السردية الى الروايات ، واستمرت أعماله كأفضل المبيعات • طبعاً نوافقني أنه ليس من الملائم أن نكتب قصائد سردية اليوم ؟ مازال البعض يفعل بالطبع ، لكن هذه الأعمال نادرا ما تطبع ، فإذا ما طبعت فإن كاتبها يعتبر « سكة » ، لكن الشعر لم يمت أثناء تطور القصة ونقدمها ، فالمقطوعات القصصية المختصرة ، والحالات العاطفية المكتنفة ، بالصمى وليس بالطول ، واستغلال الايقاع في قصائد تعدي بأثيرها مادامت قصيرة ، ولو طالت لأكثر من عدة صفحات تصبح مملة وغير مفروءة • بالطريقة نفسها ستعنى الرواية وتتطور الى انجازات أعظم ، بتركبها على تلك العناصر التي يمكن أن تتفوق فيها : الاستخدام

المقتصد للغة ، استغلال امكانات الكتاب التكنولوجية ، توضيح الفكر ،
فالفيلم وسيط ممتاز لعرض الأشياء ، لكنه فقير تماما في أخذ المتفرج داخل
عقل الشخصية ، واخباره فيما يفكر الناس ، مرة ثانية أقولها لقد أدرك
جويس ذلك على الفور ، وطور نكنيك المونولوج الداخلي خلال بضعة أعوام
من ظهور السينما . ان تاريخ الرواية في القرن العشرين قد شهد ،
بشكل ما ، مساحات واسعة من أرض الروائي القديمة ، تستولى عليها
وسائط أخرى عاما بعد عام ، حتى أصبح الشيء الوحيد الذي يمكن
للروائي أن يقول انه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته ، وذلك
ما عليه أن يكتشفه ، أفضل من خوضه معركة سيفقدها حتما .

جويس هو اينشتين الرواية ، موضوعه في « عوليس Ulysses »
كان متاحا لأي شخص ، أحداث يوم واحد في مكان واحد ، ولكن بواسطة
الشكل والأسلوب والتكنيك في اللغة فقد صنع منه شيئا أكثر من ذلك .
رواية وليست حدونة عن أي شيء ، ما يحدث فيها ليس في أهمية كيفية
كتابتها ، من حيث الوسط اللغوي والشكل الذي صيغت فيه ، بالنسبة
للأسلوب قاننا يمكن أن نعتبر عوليس ثورة . انها عدة أساليب ، فقد
راى جويس أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد ،
وبهذا التجديد وحده (فهناك عدة تجددات أخرى) وقع تقدم كبير
وجرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب .

ولكن كم واحدا من الكتاب راى هذا التقدم واتبعه ؟ قليل جدا .
انها ليست قضية تائر بطريقة جويس في الكتابة ، انها قضية ادراك أن
الرواية ذات شكل متطور وليس شكلا ثابتا ، ولأسباب عملية نقول انه
حيث توقف جويس يجب أن تكون هناك نقطة بدايتنا ، وكما قال ستيرن
منذ زمن طويل « سنظل نضع كتبنا جديدة على طريقة الصيدلي الذي يركب
الأدوية بأن يصب مادة من وعاء الى آخر ! هل سنظل الى الأبد نلوى وناوى
الحبل نفسه ، الى الأبد نسير على المجرى نفسه ، على الخطوات
نفسها ؟ » .

وشهدت الثلاثون سنة الأخيرة وظيفة قص الحكايات تنتقل الى
وسيط ثالث ، وأي فرد يريد أن يرى أو يسمع قصة فان التليفزيون
يلبى حاجته ، فكل ما نفعله مسلسلات التليفزيون هو اجابة السؤال
« ماذا يحدث بعد ؟ » ، فاذا كان اهتمام الكاتب الاساسى أن يحكى
القصص (الاكاذيب كما سأوضح بعد قليل) ، فان أفضل مكان يفعل
به ذلك لهو التليفزيون ، تجهيزات أفضل وجمهور أوسع . لقد ادرك

صناع الأفلام الواعون ذلك ، فلم يعد المخرجون الجيدون يركزون على
القدرة فقط ، بل على ناك الأشياء التي يستطيع الفيلم أن يقدمها وحده
وبأنضل ما يمكن .

لقد استهلكت الأشكال الأدبية وانحط قدرها . انظر ماذا حدث
لشعراء الخمسة فيقول الشعري في بداية القرن التاسع عشر ، فلقد
كتب كيتس وشيللي ووردزورث وتينسون الشعر الحر ، ومسرحيات
شبيهة اليزابينية ، وجميعهم ، بلا استثناء ، اعتبروا فاشلين ، لا لأنهم
شعراء تنقصهم الموهبة ، ولكن لأن الشكل كان قد انتهى وتهلل
واستهلك ، وكل ما يمكن عمله بهذا الشكل قد تم عمله بالفعل مرات
كبيرة .

وهذا ما يبدو أنه حدث لنموذج رواية القرن التاسع عشر بوقوع
الحرب العالمية الأولى ، فلا يهم مدى جودة الكتاب الذين يحاولون كتابتها ،
فلا يمكن أن تصلح لعصرنا فهي لا تتوافق مع العصر ، خارجة عن الصدد ،
وغير صالحة . فالحياة لا تحكى قصصا ، الحياة فوضوية ومتدفقة
وعسوائية ، وتترك نهايات كثيرة دون حل ودون نظام . الكتاب يستخلصون
القصة من الحياة بالاختيار الدقيق ، وهذا يعنى تزييفا ، ان قص القصص
في الواقع هو قص للأكاذيب ، ولقد جعلني فيليب باسى Philip Pacey
أرد عليه بالشكل التالي :

« قص القصص هو قص للأكاذيب . قص الأكاذيب عن الناس هو
إبداع متحيز . . هو إعطاء الناس بديلا للتواصل الواقعي وليس انعاشا
للاتصال بينهم . . والاتصال الزائف هذا هو هروب من التحدي للوصول
إلى صيغ مقبولة مع الناس الحقيقيين » .

وأنا لست مهتما بقص الأكاذيب في رواياتي الخاصة . الفرق بين
الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يعلم المرء شيئا حقيقيا عن الحياة ،
فكيف تنقل الحقيقة في عربة من الخيال ؟ ان الاصطلاحين الحقيقة والخيال
متعارضان ، ومن المستحيل أن يلتقيا منطقيا .

الاصطلاحان « الرواية » و « الخيال » ليسا مترادفين في الواقع ،
كما يفترض البعض حين يستخدم أحدهما بدل الآخر ، ناشر رواية
« شبكة الصيد Trawl » أراد أن يصنفها كسيرة ذاتية وليس كرواية ،
أنها رواية ، وأصررت على ذلك واستطعت إثباته . انها رواية وليست

خيالا ، فالرواية شكل بالمعنى نفسه الذى نقول فيه ان السونيتا شكل ،
وفى اطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال ، وأردت
أن أكتب الحقيقة فى شكل رواية .

على أية حال ، من المؤكد أن أى مؤلف يعتمد على فضول القارئ
البدائى المتكاسل فى « ماذا يحدث بعد ؟ » ليظل ممسكا باهتمامه هو
اعتراف بالفنسل من جانب هذا المؤلف ، ألا يستطيع مواجهة حقيقة أن
ما يجب أن يجعل القارئ يستمر فى القراءة هو أسلوبه واختياره
للكلمات ؟ ألا يملك الروائى عزة وكرامة ؟ ان السكر الذى يخبرك بقصة
عن مشاكلة فى حانة يعتمد على الفضول نفسه .

وحين ينظر الروائيون الى الفنون الأخرى . . ألا يخجلون ؟ تخيل
كيف يستقبل شخص ما ينتج اليوم سيمفونية بأسلوب القرن التاسع
عشر أو لوحة بأسلوب ما قبل رفايل ! ان ما كان طليعا قبل عشر
سنوات فى الرسم أو الموسيقى ينظر اليه الآن كتراث لهذين الفنانين ،
لكننا نجد اليوم أن روايات الديكنز بين الجدد لا تنال مديحا كثيرا فحسب ،
بل تحظى بالمبيعات والمراجعات وتؤهل مؤلفيها لاحتلال الكراسى فى
الجامعة ، وهذا لا يدهشنى ، دع الموتى يعيشوا مع الموتى .

أليس هذا الذى قلته عن تاريخ الرواية يبدو منطقيا ؟ اذن لماذا
مازال رواييون كثيرون يكتبون كما لو أن الثورة التى أحدثتها رواية
« عوليس » لم تحدث أبدا ؟ لماذا مازالوا يعتمدون على عكازة قص
الحكايات ؟ ولماذا مازال مئات وآلاف القراء يبلعون هذه المادة حتى
التخمة ؟

لا أعرف ، أستطيع أن أفترض بما أن هناك كثيرا من الكتاب يقلدون
روائيى القرن التاسع عشر ، فإن هناك أعدادا كثيرة من القراء تقلد
قراء القرن التاسع عشر أيضا ، لكن ذلك لا يؤثر فى المنطق الذى
أقوله ولا فى طبيعة عملى فى الشكل الروائى . قد يكون الأمر فى النهاية
مسألة تعليم أو تواصل . حين قدمت كتابى هذا الى الناشر ، ولخصت له
موضوعه ، قال لى انه من الضرورى أن أتكلم بوضوح وبصوت عال ، ان
ضجة وسائل الاعلام وباعة السوق عالية جدا لدرجة أن الصوت العالى
لن يكون كافيا .

نتعلم من المهندس المعمارى شيئا مهما : فمشاكلة الجمالية مرتبطة
بالمشاكل الوظيفية لمعماره بطريقة تجعل انجازها النهائى دراميا ، فالشكل
يتبع الوظيفة كما قال سوليفان ، ويقول رو :

« كى نستخلص الشكل من طبيعة أعمالنا بوسائل عصرنا - فذلك عملنا ولا بد أن نوضح ، خطوة خطوة ، الأسباب الممكنة والضرورية وذات المعنى . المهندس المعماري وحده وصل الى ذلك بأمانة عن طريق استخدامه الواضح لمواد البناء المتاحة » .

فالموضوعات في كل مكان ، عامة ، الطوب والاسمنت والبلاستيك ، وطرق خلطها معروفة وحاسمة ، ولكنى أدرك أن ليس هناك مشاكل بسيطة في الشكل ، ولكن المشاكل في الكتابة ، الشكل ليس هو الهدف ، ولكن النتيجة ، ولو كان الشكل هو الهدف فليتبمع المرء الشكلانية ، وأنا أرفض الشكلانية .

لا يستطيع الروائي أن يجسد واقع هذه الأيام بنجاح ، بأشكال مستهلكة . وإذا كان جادا فانه بعمله يحاول أن يغير المجتمع نحو وضع يعتقد أنه الأفضل ، وسيقيم على الأقل حالة ثابتة من الاعتقاد بتطور الشكل الذى يعمل به . وكلا هذين الجانبين راديكاليان ، وهذا لا مهرب منه الا اذا اختار الهروب . واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة ، وقد كانت دائما كذلك ، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تسارع ، وعلى الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التى تحتوى بشكل مقنع نوعا ما على الحقيقة المتغيرة دوما ، وذلك باحتراف هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسط آخر ، والتعبير عن واقعهم الخاص . وليس واقع ديكنز أو هاردي أو حتى جويس .

واقعية اليوم تختلف بشكل ملحوظ عن واقعية القرن التاسع عشر ، آنذاك كان من الممكن الاعتقاد بالنموذج النابت والخلود ، ولكن ما يحكم واقعيتنا اليوم هو الاحتمال بأن الفوضى هى الأرجح فى تفسيرها ، وفى الوقت نفسه تجد من يبحث عن تفسير لينكر هذه الفوضى . قال ص.ويل بيكيت الذى أعتبره أكثر المعاصرين استحقاقا لقراءته والاصغاء اليه : « ما أقوله لا يعنى أنه لن يكون هناك شكل للفن ، انه يعنى فقط أن شكلا جديدا سيكون هناك ، وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى ، ولا نحاول القول ان الفوضى شيء آخر . وتظل الأشكال متفصلة عن الفوضى ، وعمل الفنان الآن هو ايجاد شكل يحتوى الفوضى » .

وسواء أمكن اثبات أن كل شيء هو فوضى أو لم يمكن اثبات ذلك ، فالإثبات أن كل شيء يتغير ، عملية الحياة نفسها هى النمو والتحلل ، بمستويات متعددة وتنوع هائل ، فالغير هو شرط الحياة ، وعلى المرء أن يحتضن التغير كما يوجد الوحيد أو المفروض أن يكون ، التغير لا للأحسن

أو الأسوأ ، بل التغير الموجود في حد ذاته فما أن يتأسس أسلوب أو تكنيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو يصبح غير مجدية . يجب أن يكون لدينا التحيال وسعة الأفق لفهم كيف استنجاب الفنان لعصره وكيف بدأ لذلك العصر ، أحيانا أشعر بنفسى محظوظا أنى أضحك على نكتة بأننى بدأت أفكر ، أنى عرفت شيئا عن كيفية كتابة الرواية ، ولكن هذه المعرفة لا تقيدنى فى محاولتى لكتابة الرواية التالية ، فالعصر قد تغير . حتى فى هذه المقدمة ، فانا أحاول أن أفرض نموذجا ما ، نموذجا داخل الفوضى ، لمساعدتى ومساعدتك لفهم ما أقول ، لكن النظام والفوضى متعاكسان دائما ، لا بد أن تبدو هذه الأمور النى أقولها متناقضة ، ولكن لماذا يتوقع من الروائيين أن يتجنبوا التناقض أكثر من الفلاسفة !

لا أعرف حقيقة لماذا أكسب ، أظن ، أحيانا ، لأنى لا أعرف أن أفعل شيئا آخر أفضل ، بالتأكيد توجد عدة أسباب لا سبب واحد ، أستطيع أن أسرد بعضها وسأفعل ، لكنى عموما أفضل ألا أفكر فيها . أعتقد أنى أكتب لأن لدى ما أقوله ، وهو شىء فتسلت فى قوله فى أحاديثى بشكل مقنع ، ثم هناك الغرور ، والعناد ، والرغبة فى الانتقام ممن أذونى ، متوازية مع الرغبة فى مكافأة من ساعدونى ، الحاجة لخلق شىء يعينى يعنى (اعتبر ذلك حطام مشاعر دينية) ، الفرحة بالنكنيك المحض الذى يطوع الكلمات الطموحة فى نماذج من المعنى والشكل بطريقة فريدة من صنعى (على الأقل فى هذه اللحظة) ، الحاجة لجعل الناس نضحك معى يدل أن تضحك منى ، الرغبة فى تقنين التجربة والتوافق مع الأشياء التى حدثت لى والكشف عن حقيقتها ، اكتب خاصة لأقوم بطقوس التهويد ، أن أذبح عن نفسى ومن عقلى ، عبء تحمل بض الألم ، وضرر بعض التجارب ، لتنتهى فى كتاب وليس هنا فى عقلى .

لقد تحدد ما أحاول أن أصنعه فى الشكل الروائى ، من خلال ملاحظة مراجعى الكتب وغيرهم ، ولقد ضاع السبب الذى كتبت من أجله ما كتبت ، بالدريقة التى كتبت ، لم يصل للكثير من الناس بأى شكل ، معظم مراجعى الكتب يرون فى « التجريبية » فى أغلب الأوقات مرادفا للفشل ، وأنا اعترض فى اطلاق كلمة « تجريبية » على أعمالى ، صحيح أنى أقوم بتجارب ، ولكن التجارب الفاشلة تظل مخبأة بعيدا ، وما اختاره لينشر ، هو الناجح من وجهة نظرى ، بمعنى أن هذه أفضل طريقته استطلعت أن أجدها لحل مشاكل معينة فى الكتابة ، وحين ابعدت عن المؤلف ، فذلك لأن هذا المؤلف قد فشل ولم يعد قادرا على نقل ما أود قوله ، والسؤال المناسب هو ما اذا كانت هذه الوسيلة تأتى بالنتائج المرجوة منها أو لا ؟ وهل تحقق ما استخدمت لتحقيقه ؟ ولاية درجة كان

البديل اقل كفاءة ؟ وهكذا ففي كل طريقة استخدمتها • كان هناك تبرير أدبي وتكنيكي ، ومن لا يقبل هذا فهو ببساطة لم يفهم المسئلة التي كان يجب أن تحل •

لا أعتزم أن أنعمق في الحديث عن الأسباب التي دفعتني لاستخدام كل هذه الوسائل ، ليس لأن الروايات ينبغي أن تتكلم عن نفسها ، وإنما واضحة بدرجة كافية لمن يفكر فيها ، دعك من أن يكون متعاطفا ومتفتحا تجاهها ، لكني سأذكر بعضا منها ، واتحدث بالتفصيل عن رواية « التعساء The unfortunates » ، لأن شكلها هو الذي يبدو أكثر تطرفا •

رواية « المسافرين Travelling People » سنة ١٩٦٢ فيها مقدمة شارحة توضح كثيرا من تفكيرى بالشكل الروائي :

« كنت جالسا باسترخاء في كرسى من خشب الخيزران ، من صناعة القرن الثامن عشر الصينية ، بدأت أتأمل بشكل جاد بالشكل الأدبي الذي سأكتب به • واستعدت بسرعة النتائج التي وصلت اليها في تأملات سابقة في الموضوع نفسه • رفضي للدراما لقيودها الكثيرة ، والشعر غير مقبول في الوقت الحالي وفي المجال الذي أحاوله ، أما الراديو والتلفزيون فكل منهما يتطلب وسطاء كبيرين بين الكاتب والجمهور ، والاختيار الأخير هو الرواية لأنها الشكل الذي يملك أقل القيود وهي أقرب للاتصال بالجمهور الكبير •

ولكن ما نوع الرواية التي أريدها ؟ بعد قليل من التفكير ، قررت أن أسلوبا واحدا لرواية واحدة تقليد أستاذ منه كثيرا ، انه يشبه تناول وجبة من الطعام كل صنف فيها طبخ بالطريقة نفسها • وفكرت بملاحظات د • جونسون حول جمهور المسرح ، بأن كل فرد في الجمهور يكون واعا بأنه يجلس في مسرح ، وأن هذا يمكن أن ينطبق على قارئ الرواية الذي يعرف بالتأكد أنه يقرأ كتابا ولا يفعل شيئا آخر ، ومن هذا استنتجت أنه لبس فقط مسموحا للدؤلف بعرض آلبه الرواية على القارئ ، ولكن لو فعل ذلك فانه يفترب أكثر من الواقع والحقيقة ، وهو ما ينفض مقوة القديماء « الفن هو اخفاء الفن » • وحين تتبعت هذه الفكرة أدركت انه من الأفضل أن يكون هناك فاصل بين كل فصل وآخر : أتوقف فيه لأنحدث عن الرواية وعن الآراء المختلفة التي أحملها اذا كان ذلك ضروريا ، وفيها يمكن الأخذ في الاعتبار المسائل التقنية ومقتطفات من كتاب آخرين مناسبة للحال ، دون تدمير شك القارئ في عدم اليقين الذي لم يكن قد حاوله •

ولا بد أن أصر على أن أقود القارئ للاعتقاد بأنه لا يفعل شيئا سوى قراءة الرواية . وقد لاحظت بضيق المغالطات البالية التي مارسها روائيون عديدون خاصة من الطبقة الشعبية على قرائهم ، خاصة فيما يتعاق بالاستطراد حيث يقاد القارئ برغبته واستعداده الى الضلال . ففى روايتى لابد أن يكون الأمر واضحا بهذا الخصوص ، ولدى القارئ الحرية الكاملة فى الاختيار ، أن يقرأ أو لا يقرأ ما يراه استطرادا . وهكذا قررت طريقة بناء روايتى بشكل عام وفكرت بالفعل فى الشروع بكتابتها .

« المسافرون » تستخدم ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصول ، الفصل الأول والآخر يشتركان فى أسلوب واحد لاعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع . هذه الأساليب تشمل على : مونولوج داخلى ، رسالة ، فقرات من صحيفة ، وسيناريو فيلم وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجى ، كان الموضوع مهرجانا احتفاليا فى ناد رينى يضم عددا كبيرا من الشخصيات ، واستخدمت التكنيك السينمائى بالقطع السريع من مجموعة الى أخرى ، انه بالطبع ليس فيلما لكن الطريقة تستدعى ما يعرفه القارئ كتكنيك سينمائى .

كما وجدت أنه من الضرورى العودة الى البدايات الأولى للرواية فى انجلترا ، وأنا مدين بالصفحات السوداء فى هذه الرواية ، لرواية « ترسترام شاندى » ولكنى طورت الوسيلة لابعدها مما استخدمتها « ستيرن » لأشير الى وفاة الشخصية . ان الفصل الخاص بذلك هو المونولوج الداخلى لرجل عجوز عرضة لنوبات قلبية ، وحين يصبح فى لاوعيه ، فهو لا يستطيع أن يشير الى ذلك بوضوح عن طريق الكلمات ، فى البداية استخدمت نمودجا عشوائيا باهتا للإشارة الى اللاوعى بعد النوبة القلبية ، ثم نمودجا منظما باهتا للإشارة الى النوم أو الى اللاوعى الذى يؤدي الى الاستيقاظ ، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت . وحيث ان رواية « المسافرون » فيها جزء خيالى ، فهى تحيرنى الآن ولن أسمح باعادة طباعتها برغم أنى مازلت سعيدا بأن طريقة كتابتها جاءت بنتائج جيدة ، تعلمت الكثير من خلالها ، ليس أقله أنى تعودت أن أفكر بذهنى بشكل أكبر دون أن اضطر لاستهلاك أكوام من الورق لاتحقق من أن شيئا ما سيؤتى نتائجه .

واكتشفت ما يجب عمله فى رواية « اليرت انجيلو Albert Angelo » سنة ١٩٦٤ للتغلب على المرض الانجليزى فى المعادل الموضوعى ، ولأقول الحقيقة مباشرة من وجهة نظر ما يراه الشخص ، فى شكل رواية . واسمع صوتى الضئيل الخاص ، وثانية كانت هناك طرق استخدمتها لحل

المسائل التي واجهتني . واعتبرت أنه لا يمكن التعامل معها بوسائل أخرى . فتمتلكي أنقل درسا معيناً يلقى مدرس على تلاميذه ، فقد قسمت الصفحة إلى عودين ، الأفكار التي تدور بذهن المدرس وهو يلقى درسه نوضع في العهود الأيمن بخط مائل ، ويوضع على الشمال حديده وحديت تلاميذه بشكل روائي . طبعا من الواضح أن القارئ لا يمكن أن يقرأ الاثنين معا ، لكن حين يقرأهما كإيهما سيرى أنها يسيران معا وفي الوقت نفسه ، ويقدمان أيضا ما يدور في نفسه آنذاك . وحين يجد ألبرت « كرت الحظ » في الشارع ، فالوصف هنا يبعدك عن الحقيقة ، فلا بد أن تبهيد انتاج الحادثة ، وتكشف عما سيقع ، لا توجد طريقة أقرب إلى الحقيقة وأكثر تأثيرا من أن تقطع جزءا من الورقة في الصفحات التي تقدم الحادثة بحيث يمكن قراءتها في مكانها الحقيقي ولكن قبل أن يصل القارئ إلى ذلك الموضوع .

رواية شبكة الصيد Trawl سنة ١٩٦٦ كلها مونولوج داخلي ، تقديم لما يدور داخل العقل - عقلي - طبعا في لحظة يتغير الموضوع ويتقدم ما تفكر به ، والمشكلة الفنية الحقيقية الوحيدة التي واجهتني هي كيفية تقديم فقرات العقل الداخلي من موضوع لآخر ، وأخيرا قررت اتباع طريقة الفصل بمسافات ٣ مام ، ٦ ملم ، ٩ ملم ، وحين لا يختلط الأمر بين هذه الفراغات وبداية الفقرات فقد وضعت فيها نقاطا في مستوى العلامات العشرية ، وأشك الآن اذا كانت هذه النقاط ضرورية ، ولتعويض القارئ عن عدم وجود الفراغات الخاصة بالفقرات التي تعطى لعين القارئ بعض الراحة ، فإن طول الأسطر قد قصر مما أعطى الكتاب شكلا طويلا .

إيقاعات اللغة في شبكة الصيد حاولت أن أجعلها توازي تلك الإيقاعات التي للبحر ، بينما استخدمت الشبكة استخداما كبيرا كاستعارة للطريقة التي يعمل بها اللاوعي أو يظهر أنه يعمل بها .

اللحنلة التي خطرت ببالي رواية « التعساء » (١٩٦٩) ، كنت في محطة سكة حديد نوتنجهام ، ذاهبا لتغطية مباراة كرة قدم لجريدة الأوبزرفر ، وهي مباراة عادية لا شيء خاصا فيها . ولم أفكر في المكان الذي سأذهب إليه ، خاصة وقد اعتدت الذهاب كل يوم سبت إلى مدينة مختافه لتغطية مباراة ما ، فتعودت على آلية السفر والوجود في مكان غريب ، لكن حين صعدت سلالمة تلك المحطة من الرصيف إلى صالة الدخول . صدمت بمعرفتي لهذه المدينة وبشكل جيد . انها مدينة كان يعيش فيها صديق حميم لي ، ساعدني في عملي حين تخلى عنى الجميع ، وعاش فيها حتى موته المأساوي في سن صغيرة قبل سنتين بفعل السرطان . انها المرة الأولى التي أحضر فيها إلى المدينة بعد وفاته ، وطوال فترة بعد

الظهر التي قضيتها هناك ، عادت الى ذاكرتي كل تفاصيل ما عملناه معا ،
وتداخل الماضي الميت بالحاضر الحي في ذهني وأنا أعطى هذه المباراة .
وأدركت فيما بعد ظهر ذلك اليوم أنه لابد أن أكتب رواية عن هذا الرجل
« توني » وموته المأساوي بلا هدف ، وتأثيره على وعلى من عرفوه .

كانت المشكلة الفنية الرئيسية في رواية التعساء ، هي عشوائية
المادة ، الذكريات عن توني ، وتفريغ مباراة كرة القدم الروتيني ، الماضي
والحاضر منسوجان بطريقة عشوائية كاملة ، دون ترتيب زمني ، وهذه
هي طريقة عمل العقل ، ولأسباب واضحة كان على الرواية أن تكون أقرب
ما يمكن لما حدث في عقلي خلال ثمانى ساعات بعد ظهر ذلك السبت
المعين .

هذه العشوائية كانت في صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية
للكتاب في شكله المعروف ، فالكتاب يفرض نظاما ما على المادة ، نظام
الصفحات في تتابعها ، فكرت في حل لهذه المشكلة ، بالأ تجميع فصول
الرواية في مسلسل صفحات متتابعة كما يكون الكتاب عادة ، ولكن
أوضع الفصول « مفرطة » في علبة كرتونية ، كانت الفصول مختلفة
الأطوال ، بعضها كان ثلث صفحة والبعض اثنى عشرة صفحة ، وقد رقم
كل فصل على حدة .

الهدف من هذه الوسيلة ، بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير

اللذين أشرت الى أنهما كذلك ، أن تصل الفصول الى القارئ بنظام
عشوائي ، ويمكنه قراءتها بأي ترتيب يريده . واذا تخيل أحد أن الناشر
أو أى قارئ سابق قد رتبها بنظام معين ، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها
بأي شكل يريد ، وقراءتها بالترتيب الذي اختاره . وهذه طريقة استعارية
لمموسة للعشوائية ولطبيعة مرض السرطان .

وأنا لا أعتد الآن ، أو حتى آنذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة
نماما ، فطول الفصول كان تعسفيا ، حتى الجمل المنفصلة أو الكلمات
المنفصلة تكون تعسفة بالمعنى نفسه ، لكنها ماتزال الحل الأفضل لنقل
عشوائية العقل ، بدلا من النظام المفروض لكتاب مجلد متتابع
الصفحات .

كان ما يهمني بالدرجة الأولى حول رواية التعساء ، هو أن استدعى
بدقة ، قدر الامكان ، ما حدث ، لأنى لا أريد أن أظل أحمله في ذهني فترة
اطول ، كما أنني أردت أن أفي « توني » حقه قدر ما أستطيع ، ثم الحاجة

لأن أواصل مع نفسي وأنفس مشابهاة مرت بي بقدر ما تسمع الظروف ، مع أشياء أهتم بها بعمق ، مما يعنى أن الرواية ستوصل النجربة للقراء .

ساعود للقراء والنواصل معهم حالا ، لكن هناك روايين تما نغيرا فى الاتجاه ، لكنهما جزء من الكل ، كالكوع المنصل بالذراع ، لك تأخذان طريقا آخر . « منزل الأم عادية ٧١ » و « المدخل المزدوج لكريستى » ، جاءنى فكرنهما وأنا أكتب « المسافرون » - ولقد ناقشنا مع توى - ولكن الروايات الثلاث التى تلت « المسافرون » اعترض كتابتهما ، بالاضافة الى أنى احبطت من رواية « ببب الأم » حيث ؛ صعبه فنيا . ما أردت أن أعبر عنه فى هذه الرواية ، هو مجموعة الأحداث فى بيت للمسنين ، تقدم من خلال عبون ثمانية من سنو المسنين . ونظرا للتشوهات والعجز المتنوع للسكان ، فستبدو الأحداث للقارئ العادى « غير عادية » ، وفى النهاية ستكون هناك و نظر مدبرة المنزل ، وكما هو واضح فهى عادية ، وبالتالى فالأحداث نفد سنرى عادية آنذاك بالمقارنة . الفكرة هى أن تقول شيئا ما عن أد ندعوها « عادية » أحيانا « وغير عادية » أحيانا أخرى . الصعوبة اله هى أن تجعل الشئ نفسه طريفا ومهما تسع مرات ، وهى المرات ا سيوصف بها الحدث .

بحلول عام ١٩٧٠ فكرت بانى لو لم أتعذ الفكرة فلن أنفذها ، وهى جلست لها ، واسترحت حين وجدت العمل يسير بيسر بمعايير ، وخصصت لكل شخصية احدى وعشرين صفحة ، وكل سطر فى صفحة يقدم اللحظة نفسها عند الشخصيات الأخرى ، وهذا يعنى هام على اليمين غير مبرر ، وقد نخيل أكثر من مراجع للعمل أن الكتاب شعر وقد نالت مديرة المنزل صفحة زائدة حبث أوضحت فى هذه الصدف أنها :

لعبة أو تلفية من المؤلف - فانت نعرف أيها القارئ أن هناك كا وراء كل ذلك ولا أريد أن أخدعك - ولا يجب أن يوجد من يخدعك .

فى رواية « المدخل المزدوج لكريستى » جعلت القارئ واعيا - أنه بقرا كتابا وأن المؤلف يخاطبه حول الرواية .

فكرة الرواية تدور حول شاب تعلم نظام القيد المزدوج فى حسد الدفاتر ، يبدأ فى تقديم معرفته للمجتمع والناس ، حين خذله المجتمع بدأ هو نفسه يخذل المجتمع لكى يوازن دفاتره ، الشكل يتبع الوظيفة

فالكتاب مقسم الى خمسة أجزاء ينتهى كل جزء بصفحة حسابات يحارل فيها كريستى أن يقيم نوازنا مع الحياة .

أنا فى الواقع لا استمتع بوصف العمل أكبر من ذلك ، فالكتاب هناك كى يقرأ ، وكتاباتى الكنيرة حول التكنيك والشكل هى تحويل للنظر عما ندور حوله الروايات ، وماذا تحاول أن تفول ، وأشياء مثل طبعبة اللغة المستخدمة فيها ، وحقيقة انها كلها نحنوى سبثا فكاها وأن ثلاثا منها قصدت أن تكون طرفه جدا بالفعل .

يعال غالبا ان العراء يواصلون قراءة الرواية لأنها نساعدهم على أن يدربوا أخيلتهم ، على عكس الفيلم أو النليفيزيون ، وأن ذلك أحد أسباب جاذبية الرواية عندهم ، فهم يتخيلون الشخصيات بالطريقة التى يريدونها، ولكن ذلك لا يصلح مع رواياتى ، ومن تتبع ما سبق أن قاتته يجد أنى أريد أن أعبر عن أفكارى بدقة بحيث لا أترك الا مساحة ضيقة جدا لأى تفسير . وفى الواقع أود أن أذهب الى أبعد من ذلك وأقول لو اسنطاع القارىء أن يضع خياله الخاص على كلماتى ، اذن فان تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشلة ، فأنا أريده أن يرى رؤيتى ، لا أن يرى شيئا يستحضره من خياله الخاص ، كيف يفترض أنه ينمو اذا لم يعترف بأفكار الآخرين ؟ اذا أراد أن يفرض خياله فليكتب رواياته الخاصة ، وقد يظن أنى أقصد بهذا العارىء الضد anti-reader . لكن لو فكرنا الى مدى أبعد ، فستجد أن ما أفعله فى الواقع هو نحدى العارىء لأبرهن على وجوده الخاص بشكل ملموس بقدر ما أبرهن على وجودى بفعل الكتابة .

أعترف أن اللغة أداة غامضة وغير دقيقة لنحقق بها الدقة ، فالكلمة الواحدة لها معان مختلفة لكل فرد ، لكن ذلك خارج عن ارادتى ولا أستطيع السيطرة عليه ، أنا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعنى شيئا محددًا لى ، وهناك الأمل وليس التوقع ، فى أنها ستعنى الشىء نفسه لأى شخص آخر .

وذلك يوصلنا الى السؤال : لمن أكتب ؟ دائما ينتابنى الشك فى الكتاب الذين يزعمون أنهم يكتبون لجمهور معين ، كم رسالة أو مكالمة تليفونية تلقوها من هذا الجمهور حتى يمكنهم معرفته ليكتبوا له ؟ قلياون جدا ، أعرف ذلك من تجربتى فقد سألت الكثرين عن ذلك . انى شخصيا وقد نشرت دستة من الكتب قد تسلمت خمس رسائل من قراء عاديين ،

لم يسبق لي ان عرفتهم ، ثلاثة منهم عنونى بشكل بذيء لانى نشرت كتابا كانوا على وشك كتابه واحد متله .

غير مأساة رواية « المسافرون » فانا اكتب بالضرورة لفسى والأشباع يكون كله نفريبا لفسى ، وكل ما آمله أن يوجد قلة منلى ، يرون ما أفعله ويفهون ما أقوله ويستخدمونه فى أهدافهم الملتوية . ومع ذلك يجب ألا يكون الأمر كذلك ، أعنقد أن من حقى أن أتوقع من معظم القراء أن يكونوا متفتحين نحو العمل الجديد ، أن يكون هناك جمهور فى هذا البلد على استعداد لمحاولة الفهم والتعاطف مع أولئك الكتاب غير المصنفين بأغلال النفايد ومع ما عملوه ويحاولون عمله . ان المرء يسرك حين يرى النفايد الأوروبية العامة للطليعة الأدبية ، كم هى زائفة ومحبطة نفاة الكتاب العامة فى هذا البلد ! لا يوجد الكيرون من الكتاب الذين يكتبون كما تستحق الكتابة أن تكون ، دعك من كتاب الرومانسيات والرعب والروايات النقليدية المستقيمة (وهى ليست كذلك بل هى ملتوية) . . . قد يجدو أن أشد هنا البهم ، صمويل بيكيت (بالطبع) جون برجر ، كريسنين بروك روز ، بريجيد برونى ، أنطونى بيرجر ، ألان بيرنز ، أنجيلا كارر ، ايفا فيجز ، جايلز جوردون ، ويلسون هاريس ، راير هينيسال ، ايفين هاشى ، مادايد روبن راى ، آن كوين ، سنولوبى شاتل ، ألان سبيلتو (من كتابه الأخير فقط) ، ستيفان نمرسون ، ومن الواعدين جون ديوى ، وهيثكوت وليامز لو كتب رواية .

واذا تخيل شخص ما (هى أو هو) أنى تجاهلته بعدم وضع اسمه ضمن الأسماء التى ذكرتها فمكن أن يكتب اسمه فى السطر الخالى التالى :

.

ويتلطف ويعلمنى بالمواصفات التى جعلته يتخيل أنه كاتب طليعى هل نحن مهتمون بالمجاملة ا

وصفت ناتالى ساروت الأدب ذات مرة بأنه سباق التتابع ، عصا الحداثة نمر من جبل الى جبل ، الغالبية العظمى من الروائيين البريطانيين . . . فقطوا فى السباق ، وظلوا جامدين ، أو تراجعوا ، أو حتى لم يعرفوا أن هناك سباقا « من أصله » .

معظم ما قلته قد قبل من قبل بالطبع ، لا شىء جديد ، ربما فيما ساق بالسباق والركب ، والذى لا أفهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويعالون عليه ا

صحيفة يومية قومية (أعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخه
« المسافرون » النى أرسلت اليها لكتابة مراجعة لها ، بحجة أن بعض
صفحاتها سوداء (هى فى الأصل كذلك) ، رجال الجمارك فى استراليا
صادرروا روايه « ألبرت أنجيلو » (فيها قطع على سُكُل مستطيلات فى
الصفحات) واصرروا للافراج عنهما أن يروا البذاءة النى كانت مكتوبة
مكان الملغ . وكانوا مسمين تماماً بأنها كانت موجودة ، فى احدى
مكتباتنا الكبرى وجدت رواية « شبكة الصيد » فى قسم صيد
السمك .

مقدمة المفكرة الذهبية

دوريس ليسنج

شكل هذه الرواية هو كالتالى :

هناك هيكل عام أو إطار للرواية يسمى « امرأة حرة » ، وهو عبارة عن رواية قصيرة تقليدية ، فى حوالى ستين ألف كلمة ، ويمكن أن تكتفى بذاتها . ولكنها قسمت الى أجزاء خمسة نفضلها مراحل من أربعة دوائر للمفكرات ، سوداء وحمراء وصفراء وزرقاء . تحتفظ بهذه المفكرات « أنا والف » وهى شخصية رئيسية فى « امرأة حرة » . وهى نحفظ بالمفكرات الأربع وليس بواحدة ، فهى يدرك أن عليها أن نفضل الانبياء عن بعضها خوفا من الفوضى ، من انعدام الشكل ومن الانهيار ، الضغوط الداخلية والخارجية تنهى المفكرات ، خط نقييل أسود عبر الصفحة الواحدة اثر أخرى ، والآف وقد انتهت المفكرات ، فمن بقاياها ينبثق شئ جديد : المفكرة الذهبية .

وخلال هذه المفكرات ، تناقش الناس ونظروا (بنضعيف الظاء) وعصبوا لرأى دون آخر ، وصفوا ، وقسموا ، أصوات عامة معبرة عن العصر لا تمت لأحد بل للمجتمع ، ويمكنك أن نضح أسماء لها كما كان يحدث فى المسرحيات الأخلاقية القديمة ، مثل : السيد متعصب ، السيد أنا حر لأنى لا أتمنى لأحد ، السيد أنا ممتاز فى كل ما أفعله ، والسيد أين هى المرأة الحقيقية ، والسيدة أين هو الرجل الحقيقى ، والسيد أنا مجنون لأنهم يقولون ذلك ، والسيدة من خلال تجربة كل شئ ، والسيد أنا صنعت ثورة ولذلك أنا ما أنا عليه ، والسيد والسيدة لو تعاملنا جيدا مع هذه المشكلة - الصغرى - لربما نسينا فنحن لا نجرؤ أن ننظر الى المشاكل الكبرى . ولكنهم أيضا يعكسون صور بعضهم البعض ، يكون كل منهم جزءا من صورة كلية ، ويخلقون أفكار وسلوك بعضهم البعض ، كل منهم هو الآخر ، ويكونون معا الصورة كاملة . تتجمع الأمور فى المفكرة الذهبية الداخلة ، وتتحطم التقسيمات ، وعند نهاية الشظايا يتحقق انعدام الشكل - انتصار الخطة الثانية التى تتجسد فى الوحدة . أنا ... حربين . بشكلان السقوط الأمريكى ، مجنونان ، مخبولان ،

مسعودان ، ينهاران في أحضان بعضهما وفي أحضان الآخرين ، يخرقان
النماذج الزائفة لماضيها ، والتراكيب التي صاغها لينقذا نفسيهما
والآخرين ، ويندوبان . يسمعان أفكار بعضهما ، يدرك كل منهما نفسه
في الآخر .

سول جرين الذي كان حاسدا ومدمرا لأنا ، الآن يؤيدها ، ينصحها ،
ويوحي لها بخطة الكتاب التالي - امرأة حرة - عنوان ساخر . يبدأ :
« كانت المرأتان وحيدتين في شقة لندن » ، وأنا التي كانت غيورا من
سول لدرجة الجنون ، ممسوسة وكثيرة المطالب . تعطي سول المفكرة
الذهبية الجميلة - المفكرة الذهبية ، بعد أن سبق لها الرفض ، وتوحي
له بخطة كتابه التالي ، وتكتب فيه الجملة الأولى : « على سفح جبل في
الجزائر راقب جندي ضوء القمر يلعب على بندقيته » . وفي داخل المفكرة
الذهبية التي كتبها الاثنان ، لا يمكنك التمييز بين ما كتبه سول وما كتبه
أنا وما كتبه الآخرون .

هذا الانهيار ، الذي يكون أحيانا علاجاً للنفس حين يخور عزم
الناس ، ويترد الانقسامات الزائفة في النفس الداخلية ، كتبه أناس
آخرون كما كتبه بنفسه وذلك غير الرواية القصيرة القديمة التي كتبتها
عن ذلك من قبل . هنا الموضوع أكثر قرباً من التجربة ، قبل أن تشكل
التجربة نفسها إلى فكر ونموذج ، وأكثر قيمة ربما بسبب أنها مادة خام .

ولكن ، لم يلاحظ أحد هذه الخطة المركزية ، ربما لأن المراجعين ،
الأصدقاء منهم والأعداء ، قاصوا حجم الكتاب لدرجة كبيرة ، لأنه عن حرب
الجنس ، أو كما زعمت النساء انه أفضل سلاح في حرب الجنس .

وغدوت في وضع زائف منذ ذلك الحين . لأن آخر ما أريده هو أن
أرفض دعم المرأة .

ولكى نتخلص من موضوع تحرير المرأة - بالطبع أنا أؤيد تحرير
المرأة فالنساء مواطنات من الدرجة الثانية كما يقولون بحماسة في بلدان
عديدة ، ويعتبرن أنفسهن قد نجحن إذا سمعنهم الآخرون ، كل الناس تقول
مسبقاً ، بعداوة أو لا مبالاة « أنا أؤيد أهدافهن ولكن لا أحب أصواتهن
الحادة وطرقهن البديئة قليلة الحياء » . وهذه مرحلة حتمية ومفهومة
تماماً في أية حركة ثورية ، فالمصلحون لابد أن يتوقعوا أن ينكرهم الناس
ويتبرأ منهم أولئك السعداء بما كسبوه - فأنا أعتقد أن حركة تحرير المرأة
لن تغير الكثير ، ليس بسبب خطأ أهدافها ولكن بسبب ما هو واضح بالفعل

من أن العالم كله يهتز بنموذج جديد بسبب التغيرات العنيفة التي نعيشها،
وهو المحتمل حين نكون وسط هذه التغيرات ، نحن النساء ، اذا قدر لنا
أن ندخلها ، فان أهداف تحرير المرأة ستبدو آنذاك صغيرة وغريبة .

وهذه الرواية ليست بوقا لعملية تحرير المرأة ، انها تصف الكثير
من العواطف العدوانية الأنثوية ، تضع العداء والحقد مطبوعا على الورق .
وقد فاجأني ما تفكر به كثير من النساء وما يشعرون به ويجربونه . وفي
الحد اطلقت على كثير من الأسلحة القديمة ، الرئيسي فيها كان من عينة
« انها امرأة مسترجلة » أو « انها كارهة للرجال » ، وهذا في حد ذاته غير
مدمر ، فالرجال ، وكثير من النساء قالوا ان المرأة التي تسعى لحق
التصويت قد فقدت صفات الأنثى ، وهي ذكورية ومتوحشة . لم أقرأ في
سجل أي مجتمع ، في أي مكان ، حين تطالب المرأة بحقوقها الطبيعي ، بأن
الرجال لم يصفوها بذلك ، وبعض النساء أيضا . كثير من النساء غضبن
من المفكرة الذهبية .

ما تقوله النساء لبعضهن ، وهن « بيرطمن » في مطابخهن ويشتكين،
ويمارسن النميمة ، أو ما يعبرن به عن ماسوشيتتهن ، هو غالبا آخر
ما يستطعن قوله بصوت عال - فقد يسمع الرجل .

النساء هن الجبناء ، وهن كذلك ، لأنهن كن ولزمن طويل شبه
عبيد . عدد النساء اللواتي يستطعن الصمود والدفاع عما يفكرن ويشعرون
به ويجربونه أما الرجل الذي يحببته ، مازال صغيرا . مازالت نساء كثيرات
يجربن كالجراد حين يقذفهن الرجل بالطوب قائلا : « أنتن مسترجلات
عدوانيات . . تحقرن رجولتي » . أعتقد أن كل امرأة تتزوج أو تحترم
رجلا يستخدم مثل هذا التهديد تستحق كل ما يجرى لها . لأن رجلا كهذا
« بلطجي » ، لا يعرف شيئا عن العالم الذي يعيش فيه أو عن تاريخه .
لقد قام كل من الرجال والنساء بأدوار متنوعة في مجتمعات مختلفة ،
ولذا فان مثل هذا الرجل جاهل أو خائف على مركزه ، جبان .

أكتب هذه الملاحظات بالشعور بنفسه الذي أكتب به خطايا أوجهه
الى الماضي البعيد ، أنا متأكدة ان كل ما أخذناه الآن على سبيل المنحة ،
سيكنس كلية في الحقب التالية (اذن لماذا كتابة الروايات ؟ وبالفعل
لماذا ؟ افترض اننا يجب أن نمضي في الحياة كما لو . . .) .

بعض الكتب لا تقرأ بالطريقة الصحيحة ، اما لأنها تجاهلت آراء
مرحلة ما ، واما لأنها تفترض بلورة معلومات في المجتمع ، لم تحدث بعد .

كتبت هذا الكتاب وكان المطالب التي حددتها حركات تحرير المرأة قد تحققت بالفعل . كتبت سنة ١٩٦٢ ، ولكن لو ظهر الآن لما كان هناك أي رد فعل عليه ، فالأمور تغيرت بسرعة كبيرة . وبعض النفاق والرياء قد زال ، منذ عشر سنوات أو خمس سنوات كان العصر عصرا جنسيا متمردا - كتبت فيه روايات ومسرحيات كثيرة تنتقد المرأة بشكل وحشي ، خاصة في الولايات المتحدة وبريطانيا ، وتصورها كمستأسدة أو خائنة ومقوضة للمجتمع . وكانت هذه المواقف في كتابات الرجال تؤخذ كشيء طبيعي ، عادية ، وتقبل كأساس فلسفي سليم ، ليس كموضوع كراهية المرأة أو عدوانيتها أو عصايتها ، مازال الأمر مستمرا بالطبع ، لكن مما لا شك فيه فان الأمور أفضل الآن .

لقد غرقت في تأليف هذا الكتاب ، حتى انني لم أفكر برد الفعل حين ينشر ، لقد انغمست فيه ليس فقط لأن كتابته صعبة - وقد كانت كذلك - ولكن بسبب ما كنت أتعلمه وأنا أكتبه . كل أنواع الأفكار والتجارب التي لم آكن أدرك أنها تخصني ، انبثقت أثناء الكتابة ، اذن فان وقت الكتابة الفعلي وليس تجارب الكتابة ، هو الباعث على المرض بالفعل ، لقد غيرني هذا الكتاب ، انتهيت من عملية البلورة هذه ، وأعطيت المخطوطة للناسر والأصدقاء ، وعرفت أنني كتبت موضوعا عن حرب الجنس ، واكتشفت بسرعة أن أي شيء أقوله لن يغير من هذا التشخيص . مع أن جوهر الكتاب ، تنسيقه ، كل شيء فيه ، يقول ضمنا وبوضوح انه لا يجب أن نحسم الأشياء أو نصنفها .

تقول أنا : « مقيدة ، حرة ، خيرة ، شريرة ، نعم ، لا ، رأسمالية ، اشتراكية ، جنس ، حب » تصرخ بذلك في امرأة حرة معلنة فكرة رئيسية بالطبول وآلات النفخ - أو هكذا تخيلت ، بالضبط كما اعتقدت أن لب كتاب المفكرة الذهبية ، هو مفكرة ذهبية يفترض أن تكون نقطة محورية مركزية تحمل ثقل الكتاب كله .

لكن لا .

هناك أفكار أخرى اشتركت في صنع هذا الكتاب ، وقد كان ذلك وقتا عصيبا لي ، فالأفكار والموضوعات التي حملتها في ذهني سنوات تتجمع معا لتنصب مرة واحدة .

أحدى هذه الأفكار ، انه لا يمكنك أن تجد رواية انجليزية ، وصفت المناخ الثقافي والأخلاقي الذي كان سائدا منذ مئة سنة ، بالطريقة التي

عملها تولستوى بروسيا ، او سستندال بفرنسا ، فان نقراً « الاحمر والاسود » هو ان تعرف فرنسا كما لو كنت تعيش هناك ، وأن تقرا « أنا كارينينا » فمعناه أن تعرف روسيا في ذلك الوقت . ولكن لم تكتب روايه فيكتوريه مفيدة . أخبرنا « هاردى » كيف يبدو لو كنت فقيراً أو ان يكون لديك خيال أكبر من امكانياتك ، او ان تكون ضحية . وقد كانت جورج اليوت جيدة بالقدر الذى اختارته ، وأعتقد أن الجزاء الذى نالته لكونها امرأة فيكتوريه ، هى رغبتها ان يبدو امرأه صالحه ، حتى وهى ليست كذلك فى رأى بعض المنافقين آنذاك . هناك الكثير الذى لم تفهمه عن عصرها لأنها كانت أخلاقية . ربما أقربهم الى ما أتصوره « ميريديث » التى بخست حقها كثيراً ، وقد حاول « ترولوب » كتابة الموضوع لكن كان ينقصه الهدف . لا توجد رواية واحدة لها قوة وصراع الأفكار مثل ما يوجد فى سيرة لوليم موريس .

هذه المحاولة من جانبي - للكتابة عن عصرنا - تفترض أن الفلتر الذى تنظر منه المرأة للحياة ، له الصلاحية نفسها للفلتر الذى ينظر منه الرجل . وقد أسقطت هذه المشكلة من تفكيرى ، وقررت أنه لكى أعطي الاحساس الأيديولوجى لعصرنا فلا بد أن يتم ذلك وسط الاشتراكيين والماركسيين ، لأن الجدل الكبير حول ما حدث فى عصرنا قد تم داخل الحركات الاشتراكية المختلفة : الحركات والثورات والحروب وغيرها . (وينبغى أن نسلم بأن وجهة النظر التى سينظر بها الناس فى المستقبل الى عصرنا قد تكون مختلفة عن وجهة نظرنا ، بالضبط كما ننظر الآن الى الثورة الانجليزية والفرنسية وحتى الروسية ونراها مختلفة عن رؤية الناس الذين كانوا يعيشون آنذاك) . فالأفكار التى اقتضرت على اليسار المتطرف منذ ثلاثين أو أربعين سنة ، أصبحت أفكار اليسار كله منذ عشرين سنة ، وتبناها الفكر الاشتراكي التقليدى العادى بيمينه ويساره فى السنوات العشر الأخيرة ، شئ ما تغلغل بدقة وانتهى كقوة مهيمنة .

فى رواية كالتى أحاولها لا بد أن يكون هناك شئ مركزى كهذا . فكرة أخرى دارت فى رأسى طويلاً ، وهى أن الشخصية الرئيسية لا بد أن تكون فنانيا بشكل ما ، لكن مع بعض الحماقة . وذلك لأن تيمة الفنان سيطرت فى الفن فترة من الوقت - الرسام ، الكاتب ، الموسيقى ، وغيرهم ، كل كاتب كبير استخدمها ومعظم الكتاب الصغار . انه الفنان ، وصورته فى المرأة ، رجل الأعمال ، قد « فرشنا » ثقافتنا ، يظهر أحدهما كجلف غير حساس ، ويظهر الآخر كمبدع يغفر له كل شئ : حساسيته المفرطة ، ومعاناته ، وغطرسته بسبب إنتاجه ، بالضبط كما يغفر لرجل الأعمال من أجل أعماله . واعتدنا على ذلك ، ونسينا أن الفنان كبطل هى

تيمة جديدة ، فأبطال الروايات منذ مئة عام لم يكونوا فنانيين ، كانوا جنودا ومستكشفين وقساوسة وسياسيين وبنساء امبراطوريات - حظ النساء سييء فنادرا ما نجحت احدهن لتصبح فلورنس نايتنجيل - والذين ارادوا أن يكونوا فنانيين هم غريبو الأطوار والشواذ ، وكان عليهم أن يكافحوا في سبيل ذلك . وقررت أن أستخدم تيمة العصر هذه - الفنان أو الكاتب - مع تطويرها واضفاء الحماسة على هذا المخلوق ، وتبيان سبب ذلك . ويجب أن يرتبط ذلك بالتباين بين مشاكل الحرب المحيرة والمجاعة والفقر ، والفرد الضئيل الذي يحاول أن يعكسهم في مرآته . ولكن الذى لا يمكن التسامح معه ، وفى الحقيقة لا يمكن تحمله أكثر من ذلك ، هو هذه القدرة المبهجة ، المعزولة والهرجسية بشكل مخيف ، التى تغيرت . يبدو أن الناشئين رأوا ذلك وأرادوا أن يغيروه بطريقتهم ، فأبدعوا ثقافة خاصة بهم ، مئات من الأبطال تصنع أفلاما ، تصدر صحفا ، تؤلف الموسيقى ، تصور ، تكتب الكتب ، لقد محوا سمات تلك الشخصية الحساسة المبدعة بنسخها الى مئات الآلاف ، وهو اتجاه وصل الى منتهاه ، الى نتيجته ، ولذا لابد من رد فعل من نوع ما ، كما يحدث دائما .

حين بدأت الكتابة كان هناك ضغط على الكتاب ألا يكونوا ذاتيين ، بدأ هذا الضغط داخل الحركات الشيوعية كتطور للنقد الأدبى الاشتراكى الذى نما فى روسيا فى القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الموهوبين على رأسهم بيلنسكى Belinsky ، مستخدمين الفنون وخاصة الأدب فى معركتهم ضد القهر والقيصرية . وقد انتشر هذا المبدأ بسرعة فى كل مكان ، ووجد صدهاء فى وقت متأخر ، فى خمسينات هذا القرن فى انجلترا ، فى فكرة « الالتزام » . ومازال قويا فى البلاد الشيوعية ، ويعبر عن نفسه فى الحياة العادية بالقول الشائع : « أتهتم بشئونك الغبية الخاصة بينما روما تحترق ؟ » ، وكان من الصعب مقاومة ذلك ، خاصة اذا صدر عن أناس أعزاء يفعلون كل ما يبعث على الاحترام ، على سبيل المثال ، مكافحة التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا . ومع ذلك ، كانت هناك دائما قصص وروايات من كل نوع ، تفوح أكثر وأكثر فى الذاتية . وكتبت أنا فى « المفكرة الزرقاء » عن المحاضرات التى كانت تلقىها ، قائلة : « كان الفن خلال العصور الوسطى فنا جماعيا وليس فرديا ، يصدر عن وعى جماعى ، كان خاليا من الفردية المؤلمة للفن فى العصر البرجوازى ، وبوما ما سنترك وراءنا هذه الأنانية الدافعة للفن الفردى . سنعود للفن الذى يعبر عن مسئولية الانسان عن زملائه واخوانه فى الانسانية ، ونبتعد عن الفن الذى يكرس انفصال نفس الانسان عن بنى جنسه . الفن فى الغرب أصبح صرخة عذاب تسجل الألم ، وقد أصبح الألم هو واقعنا

العميق » • « كنت أقول شيئاً كهذا • منذ حوالي ثلاثة أشهر ، وفي منتصف المحاضرة ، بدأت أتلعثم ، ولم أستطع أن أكمل » •

تلعثم أنا كان بسبب أنها تحاول تجنب شيء ما • فبمجرد أن يبدأ التركيز على تيار ما ، يصعب على المرء أن يتجنبه ، فلا يمكنك الكتابة حول بناء ما أو جسر أو سد ولا تتحدث عن عقول ومنساعر الناس الذين بنوه ، ولا تظن أنني أسخر ، فذلك لب النقد الأدبي في البلاد الاشتراكية • وأخيراً أدركت أن الطريق عبر هذه الحيرة – قلق الكتابة عما هو شخصي – هو الكتابة عن النفس كأنك تكتب عن الآخرين ، حيث إن مشاكلك وآلامك وأفراحك وعواطفك وحتى أفكارك الغريبة لا يمكن أن تخصك أنت وحدك ، وبهذه الطريقة تخترق ما هو شخصي وذاتي لتجعل منه عاماً ، محولاً التجربة الخاصة إلى شيء أكبر بكثير ، إن النضج في النهاية هو أن تدرك أن تفرد المرء وتجربته غير المعقولة يشاركه فيها كل واحد من الآخرين •

وفكرة أخرى كانت تشغلني ، إذا اتخذ الكتاب شكله الصحيح ، فسيقوم بنفسه بالتعليق على صلاحية الرواية التقليدية ، فالجدل حول الرواية موضوع مستمر منذ نشأت الرواية ، وليس كما يتخيل الأكاديميون المعاصرون بأنه شيء جديد ، وكتابتي الرواية القصيرة « امرأة حرة » داخل العمل كتلخيص وتكثيف للمادة كلها ، هو إبداء للرأي في الرواية التقليدية ، وهي طريقة أخرى لوصف عدم اقتناع الكاتب حتى ينتهي شيء ما ، كأنه يقول : « كم هو قليل الجهد الذي بذلته لأقول الحقيقة ! وكم هو قليل الذي استوعبته من كل ذلك التعقيد ! وكيف يمكن لهذا الشيء الضئيل أن يكون حقيقياً حين يكون ما تجربته مضطرباً بلا شكل أو هيئة واضحة ! » •

كان هدفي الأول أن أقدم كتاباً يقوم بنفسه بتعليقه الخاص ، يصرح دون كلمات ، أن يتحدث بالطريقة التي تشكل بها • •

لكن ، وكما قلت ، لم يلاحظ أحد ذلك •

ربما أحد الأسباب أن الكتاب ينتمي إلى التقليدية الأوروبية أكثر منه إلى التقاليد الإنجليزية في الرواية • ولكن بلا شك إن محاولة كتابة رواية أفكار يشكل عقبة أمام الكاتب ، فضيق الأفق في ثقافتنا جاد وجاد • فحقة بعد حقة يتخرج شباب من الجامعة يقولون بفخر « أنا لا أعرف شيئاً عن الأدب الألماني » ، ذلك هو الجو العام ، الفيكتوريون كانوا يعرفون كل شيء عن الأدب الألماني ، وكانوا قادرين بلا تأنيب ضمير ألا يعرفوا شيئاً عن الأدب الفرنسي •

وليس مصادفة أن النقد الواعي لكتابي كتبه نقاد ماركسيون
أو كانوا ماركسيين ، فلقد رأوا ما أحاول صنعه ، وذلك بسبب أن
الماركسية تنظر الى الأشياء ككل ، والى علاقة الموضوعات بعضها ببعض ،
أو على الأقل تحاول ذلك ، وأما قضية محدوديتها فليست هي موضوع
نقاشنا اليوم . فالمرء الذى يقع تحت تأثير الماركسية ، يأخذ الأمر كقضية
مسلم بها ، انه اذا وقعت حادثة فى سيبريا فستؤثر بحادثة أخرى فى
بتسوانا . أعتقد أن الماركسية ، كانت المحاولة الأولى فى عصرنا ، خارج
نطاق الأديان الرسمية ، لتشكيل قوة أخلاقية عالمية ، كونها سارت بشكل
خاطى ، ولم تستطع منع نفسها من الانقسام وإعادة الانقسام ، مثل معظم
الأديان ، الى فرق أصغر وأصغر ، وشيع ومبادئ ، لا ينفى أنها كانت
محاولة .

هذا الخصام المؤسف بين النقاد والكتاب ، اعتاد الجمهور عليه ،
كشجار الأطفال . « يا للأمور الصغيرة . . انهم ينشاجرون ثانية » أو « انتم
أيها الكتاب ، يا من نلتم كل ذلك المديح . . وان لم يكن مديحا . . فكل
ذلك الانتباه . . لماذا يبدو عليكم أنكم مجروحون ! » والجمهور على حق
تماما . ان التجارب المبكرة القيمة فى حياتى الأدبية أعطتني إحساسا واعيا
وسمةيزا على النقاد والمراجعين ، لكن فقدت هذا الإحساس عند تناولهم
لرواية « المفكرة الذهبية » اعتقدت معظم الوقت أن النقد دائما سخيف
وليس حقيقيا ، ولقد اكتشفت أن الكتاب ينظرون الى النقاد كأننا بديلة .
وأن هذه الأنا البديلة أكثر ذكاء منهم ، لتحكم عليهم هل أصابوا هدفهم
أو لا . لم أقابل كاتباً بعد واجه ذلك المخلوق النادر ، الناقد الحقيقى ،
ولم يفقد جنون العظمة ويصبح معترفاً بالجميل ، فقد وجد ما يظن أنه
يحتاجه . ان ما يطلبه الكاتب مستحيل ، لماذا يتوقع وجود مثل هذا الناقد
غير العادى ، الناقد الكامل ، لماذا ينبغي وجود شخص ما يستوعب ويدرك
ما يحاول الكاتب عمله ؟ فى النهاية هناك شخص واحد يغزل مثل هذه
الشرنقة ، شخص واحد مهمته أن يغزلها فقط ، وليس من الممكن للنقاد
والمراجعين ، أن يعطونا ما قالوا انهم سيعطونه لنا ، ذلك الذى يتشوق
اليه الكتاب بحس طفولى ، لأنهم ليسوا مؤهلين لذلك ، فتاهيلهم يقودهم
الى اتجاه آخر .

يبدأ كل ذلك منذ يكون الطفل صغيراً ، فى الخامسة أو السادسة
ويدخل المدرسة . يبدأ بالجوائز والدرجات ، فى الأنهار والنجوم ، وفى
أماكن عديدة ، سباق الخيول العقبى هذا ، طريقة التفكير بأسلوب الحاسر
والكاسب ، التى تقود الى صيغة « الكاتب » يتقدم عدة خطوات عن الكاتب
ب ، والكاتب ب تخلف رواده ، والكاتب ج أثبت أنه أفضل من الكاتب

د • منذ البداية الأولى يدرّب الطفل على التفكير بهذه الطريقة ، طريقة المفارقة ، النجاح والفشل ، انه نظام يستأصل الآخرين ويقضى عليهم ، الضعيف يسقط ولا تشجيع له ، نظام مصمم لانتاج قلة رابحة تظل دائما في منافسة ، وفي اعتقادي ، أن أية موهبة يملكها الطفل ، بغض النظر عن مستوى ذكائه ، تستمر معه طوال حياته ، تعطيه وتعطى غيره الخير ، اذا لم تستخدم كسلعة ذات قيمة في سباق النجاح •

والنبي ، الآخر الذي يتعلمه الطفل منذ البداية هو عدم الثقة بأحكامه ، فهو يتعلم الازعان للسلطة ، وكيفية البحث عن آراء الآخرين وقراراتهم واستخاؤها والامتثال لها •

ويتعلم الطفل في المجال السياسي أنه حر وديمقراطي ، ذو ارادة حرة وعقل حر ، وأنه يعيش في بلد حر ، يتخذ قراراته بحريته الخاصة ، وفي الوقت نفسه هو أسير لمعتقدات وتقاليده عصره ، التي لا يتساءل عن مدى صحتها ، لأن أحدا لم يخبره أصلا أنها موجودة • وحين يصل السن التي يجب عليه أن يختار فيها (مازلنا نرى في الاختيار الحتمي قضية مسلمة ا) بين العلوم والفنون ، ويختار الفنون غالبا لانسانيتها ، وهو لا يدري أنه قد أصبح مبرمجا داخل نظام معين ، وهو لا يعلم ان الاختيار ذاته هو نتيجة تقسيم زائف تجذر في قلب ثقافتنا • أما أولئك الذين يحسون بذلك ، ولا يرغبون اخضاع أنفسهم لمزيد من « القولية » فانهم يغادرون ، بطريقة غريزية ونصف وعي ، ليبحثوا عن عمل يتوافقون معه حتى لا ينقسموا ضد أنفسهم • وفي كل معاهدنا من كلية الشرطة الى الطب الى السياسة ، نعطي قليلا من الاهتمام الى أولئك الذين يغادرون ، تلك العملية من الاقصاء والازالة ، التي تتم طوال الوقت ، وتستثنى مبكرا جدا ، أولئك الذين هم على الأرجح أصلاء ومصلحون ، لأنهم انجذبوا الى شيء يحبونه بالفعل ، ضابط شاب يترك الشرطة قائلا انه لا يحب ما يقوم به ، مدرس شاب يترك التدريس لأنه لا يجد فيه مثاليته ، هذه الآلية الاجتماعية تسير دون أن يلاحظها أحد ، برغم أنها قوية مثل أية قوى أخرى تحفظ معاهدنا صارمة وكاتمة على الأنفس •

هؤلاء الأطفال الذين قضوا سنوات في نظام للتأهيل بهذا الشكل ، يصبحون نقادا ومراجعين للأدب ، ولا يستطيعون تقديم ما يبحث عن المؤلف والفنان - الحكم الأصيل الخلاق • كل ما يستطيعون فعله هو اخبار الفنان بمدى توافق عمله مع النماذج السائدة من الشعور والتفكير - مع مناخ الرأي السائد ، انهم يشبهون ورق عباد الشمس ، مقياس اتجاه الريح ، بلا قيمة ، انهم البارومترات الأكثر حساسية للرأي العام •

نستطيع أن ترى التغير في المزاج والرأى هنا أسرع من أى مكان آخر عدا الحقل السياسى بالطبع - لأن هذا هو كل ما تعلمه هؤلاء الناس ، أن ينظروا خارج أنفسهم للبحث عن آرائهم ، وأن يتوافقوا مع شخصيات السلطة ومع الآراء الجاهزة . .

ربما لا توجد طريقة أخرى لتعليم الناس ، لكنى لا أعتقد فى ذلك ، ولكى أساعد على الأقل فى وضع الأشياء بشكل صحيح ، ونسمى الأشياء بأسمائها ، أجد أنه ينبغى أن نقول للطفل مرارا وتكرارا خلال حياته المدرسية ، شيئا يشبه هذا المعنى : أنتم هنا فى عملية تثقيف ، لم تطور بعد نظاما للتعليم لا يكون تلقينيا . نحن أسفون ولكن هذا أفضل ما يمكن عمله . ما تتعلمونه هنا هو خليط من الآراء المتحيزة المعاصرة واختيارات لثقافة معينة ، وأبسط نظرة للتاريخ ستبين لكم عدم ثبات هذه الأمور ، وانها زائلة ، لقد علمكم أناس استطاعوا أن يضعوا أنفسهم فى خدمة نظام من الفكر وضعه أسلافهم لتخليد ذاتهم ، وأولئك الذين هم أكثر قوة وتفردا منكم ، سنشجعهم على المغادرة وإيجاد طرق للتعليم بوجهة نظرهم الخاصة ، أما أولئك الذين سيبقون ، فلا بد أن يتذكروا ، دائما وأبدا ، أنهم « تقولوا » ليناسبوا الاحتياجات الخاصة العتيقة لهذا المجتمع . .

مثل كل كاتب ، تصلنى رسائل طوال الوقت من شبان وشبان ، يكتبون دراسات أو أطروحات حول كتبى - من بلدان مختلفة ، خاصة الولايات المتحدة ، وكلهم يقولون : « من فضلك ارسل لى قائمة بما كتب عن أعمالك ، والنقاد الذين كتبوا عنك من أصحاب السمعة والسلطة » ، ويسألون أيضا عن آلاف التفاصيل غير المهمة اطلاقا ، ولكنهم تعلموا أن يعتبروها مهمة ، تفاصيل بحجم ملفات دائرة الهجرة . .

وأرد عليهم بقولى : عزيزى الطالب . أنت مخبول . لماذا تنفق الشهور والسنوات تكتب آلاف الكلمات عن كتاب واحد أو حتى عن كاتب واحد بينما هناك مئات الكتب تنتظر أن تقرأ ؟ أنت لا ترى أنك ضحية نظام مؤذ وهدام . وإذا كنت قد اخترت بنفسك عملى كموضوع لرسالتك ، فأنا شاكرة جدا أنك وجدت ما كتبته مفيدا لك - لكن لماذا لا تقرأ العمل بنفسك وتعمل فيه عقلك ، وتقارنه بحياتك الخاصة وتجربتك الخاصة ، ولا تهتم برأى فلان أو فلان ؟ » . .

ويجيبون « عزيزتى الكاتبة : ولكن يجب أن أعرف ما كتبه النقاد أصحاب الرأى والسلطة ، لأنى اذا لم استشهد بأقوالهم فانه استاذى لن يمنحنى أية درجات » . .

هذا نظام عالمي ، من الأورال الى يوغسلافيا ومن مينوسوتا الى
مانشستر ، كلنا قد اعتدنا عليه ولم ندرك كم هو سييء . أنا لست معتادة
عليه ، فقد تركت المدرسة في سن الرابعة عشرة ، ومر على وقت كنت فيه
أسيفة لذلك ، فقد ظننت أنني فقدت شيئا مهما ، لكني الآن شاكرة لهذا
الهروب المحظوظ .

بعد نشر «الفكرة الذهبية» ، قررت أن أجعل شغلي التساغل ، معرفة
شيء ما عن الآلية الأدبية ، ان أتفحص العملية التعليمية التي تصنع الناقد
أو مراجع الكتب . تفحصت أعدادا لا حصر لها من أوراق الامتحانات ،
وجالست في فصول تعليم الأدب ، ولم أصدق أذني . قد تقول « هذا رد
فعل مبالغ فيه ، وليس لك الحق في قوله خاصة وأنت لم تكوني جزءا
من النظام » . . . لكني أعتقد أنني لست مبالغة على الإطلاق ، وأن رد الفعل
من شخص خارج النظام له قيمة أكبر ، لأنه حيوي وغير مبني على تحيز
لنظام تعليمي معين .

ولكن بعد هذا البحث والاستقصاء ، لم تعد هناك صعوبة في اجابة
أسئلتى الخاصة . لماذا هم - النقاد - محدودو الأفق لهذا الحد ؟ ذاتيون
لهذا الحد ؟ لماذا هم ، دائما ، صغار ويتصاغرون ؟ لماذا يهتمون بالتفاصيل
ولا يهتمون بالكل ؟ ولماذا يفسرون كلمة « ناقد » بشكل خاطيء دائما ؟
لماذا يرون دائما أن الكتاب في صراع مع بعضهم البعض ؟ بدلا من النظر
اليهم كمكملين لبعضهم البعض ؟ ببساطة لأن هذا هو ما تدرّبوا عليه . ان
الشخص الذي يستطيع أن يفهم ما تفعله وما تهدف اليه ، والقريب دائما
من الصواب ، هو شخص من خارج الآلة الأدبية ، وحتى خارج نظام
الجامعة ، قد يكون طالبا مازال في بداياته وحبه للأدب ، أو يكون انسانا
مفكرا ، يقرأ كثيرا ، ويشبع غريزته الخاصة .

أقول لهؤلاء الطلبة ، الذين عليهم أن يمضوا عاما أو عامين ليكتبوا
أطروحة عن كتاب واحد « هناك طريقة واحدة للقراءة » أن تتصفح ما في
المكتبات أو المكتبات العامة من الكتب ، تلتقط الكتب التي تشدك ،
وتقرأها فقط ، وارم بها حين تملها ، تخط الأجزاء المملة ، ولا تقرأ أبدا
أي شيء لأنك تشعر أنه ينبغي عليك قراءته ، أو لأنه جزء من تيار أدبي
أو حركة أدبية . تذكر أن الكتاب الذي يجعلك تشعر بالملل وأنت في
العشرين أو الثلاثين ، قد يفتح لك الأبواب وأنت في الأربعين أو الخمسين ،
والعكس بالعكس . لا تقرأ كتابا في غير موعده المناسب لك . تذكر أن
الكتب المطبوعة تعادل الكتب التي لم تطبع بعد ولم تكتب بعد . وحتى
الآن ، في هذا العصر ، عصر التقديس الجبري للكلمة المكتوبة ، فاننا نتعلم

التاريخ والأخلاق الاجتماعية من القصص ، وحتى أولئك الذين يتقيدون بمصطلحات كل ما هو مكتوب - ولسوء الحظ فكل منتجات نظامنا التعليمي على شاكلتهم - لا يرون ما هو أمام أعينهم ، مثلا فإن التاريخ الحقيقي لأفريقيا مازال في صدور القصاصين السود والحكام والمؤرخين السود ورجال الطب ، انه تاريخ شفاهي مازال محفوظا بعيدا عن الرجل الأبيض وافتراسه ، واذا كان ذهنك متفتحا ، فستجد الحقيقة في كلمات ليست مكتوبة . وهكذا لا تدع أبدا الصفحة المطبوعة تسيطر عليك وتكون سيدتك ، ولتعلم أنك اذا رأيت أن الحقيقة هي أن تمضي سنة أو سنتين عاكفا على كتاب واحد أو مؤلف واحد ، فذلك يعني أن تعليمك كان سيئا . كان ينبغي أن تتعلم كيف تقرأ بطريقة الخاصة ، تنتقل من شيء تحبه الى شيء آخر تحبه ، تتعلم كيف تتبع حدسك الذي يشعر بما تحتاجه ، ذلك هو ما يجب عليك أن تطوره ، وليست الطريقة التي تستشهد بها بأقوال أناس آخرين .

ولكننا ، لسوء الحظ ، نصل دائما متأخرين :

بدا لي للوهلة الأولى ، أن تمرد الطلبة المعاصرين سيغير الأمور ، وأن نقاد صبرهم على المواد الميتة التي يدرسونها سيكون قويا لدرجة استبدالها بشيء حيوي ومفيد . ولكن يبدو أن تمردهم انتهى ، وهو شيء محزن . خلال ذلك الوقت المثير ، تلقيت رسائل من تلاميذ في صفوف عديدة في الولايات المتحدة ، رفضوا المناهج المقررة عليهم ، وأحضروا الى الفصول الكتب التي اختاروها بأنفسهم ، تلك التي وجدوها ملائمة لحيواتهم كانت الفصول عاطفية ، وأحيانا عنيفة ، غاضبة ، مثيرة ، تنز بالحياة ، لقد حدث ذلك بالطبع مع المدرسين المتعاطفين ، المهينين للوقوف مع الطلبة ضد السلطة التعليمية ، ومستعدين لتحمل العواقب . هناك مدرسون يدركون ان الطريقة التي عليهم أن يعملوا بها ، سيئة ومملة ، ولحسن الحظ فقد بقي هناك الكثير منهم ، ومع قليل من الحظ ، فقد يتداركون الأمر وينبذونه ما هو خطأ ، حتى لو فقد الطلاب أنفسهم الدافع الى ذلك .

منذ ثلاثين أو أربعين عاما ، قام أحد النقاد بأعداد قائمة بالكتاب والشعراء الذين اعتبرهم قد صنعوا ما هو قيم في الأدب ، ومستبعدا كل الآخرين . ودافع عن هذه القائمة بشدة ، وقد أثارت بسرعة جدلا كبيرا ، ملايين الكلمات كتبت ، مؤيدة ومعارضة ، مع وضد ، ومازال الجدل مستمرا بعد سنوات ، ألا يرى أحد في هذا شيئا محزنا وباعثا على السخرية ؟

منلا هناك كم هائل من كتب نقدية كثيرة من الدرجة الثسانية أو الثالثة ، كتبت حول روايات ومسرحيات وقصص ، كتبها أكاديميون فى الجامعات يدرسونها ويعلمونها ، يقضون حياتهم فى النقل ، ويعتبرون هذا النشاط أكثر أهمية من العمل الأصلى الذى كتب حوله ، قد يقضى طالب الأدب وقتنا فى قراءة النقد ونقد النقد أكثر مما يقضيه فى قراءة الشعر والروايات والقصص والتراجم ، وكثيرون يعتبرون هذه الحالة أمرا طبيعية ليس محزنا وباعثا على السخرية .

قرأت منذ فترة قريبة ، مقالا حول « أنطونيو وكليوباترة » كتبه تلميذ سيقدم به لامتحان لنيل درجة أ ، كان المقال مملوا بالأصالة والاثارة حول المسرحية ، وفيه كل ما يهدف لتحقيقه التدريس الحقيقى للأدب ، وقد أعاد اليه المدرس المقال بالملاحظة التالية : لا أستطيع منحك أية درجة على هذا المقال ، فأنت لم تستشهد بأقوال الثقات من النقاد .

قليل من المدرسين يعتبرون هذا القول محزنا وباعثا على السخرية .

الناس الذين يعتبرون أنفسهم مثقفين ، وأكثر رقيا ممن لا يقرءون ، يأتون الى الكاتب مهنئين لأن نقدا جيدا كتب حول كتابه فى مكان ما ، ولكنهم لا يرون ضرورة لقراءة الكتاب المعنى . وحين يظهر كتاب فى موضوع ما . ولنقل الحملة فى النجوم ، يهرع العشرات من الجامعيين وأصحاب برامج التليفزيون ليطلبوا من المؤلف أن يسأنى ويتحدث عن الموضوع ، وآخر ما يخطر ببالهم أن يقرءوا الكتاب .

هذا التصرف يعتبر عاديا تماما وليس باعثا على السخرية على الإطلاق . أو حين يكتب شاب حديث السن ، مراجع أو ناقد ، ربما لم يقرأ أكثر من العمل الذى يعرضه ، يكتب بعجرفة وكأنه سيعطى الكاتب درجة عن عمله ، وقد يكون هذا الكاتب يمارس الكتابة منذ عشرين أو ثلاثين سنة ، وبدأ فى توجيه النصائح والارشادات لهذا الكاتب . . وكيف يكتب . . لا أحد يرى فى هذا نوعا من العبث ، خاصة هذا الكاتب الشاب الذى تعلم أن يضع كل كاتب فى خانة معينة منذ شكسبير حتى الآن .

أو كما حدث فى العيد المئوى لشيللى ، حيث كتب ثلاثة شبان ، ثلاثة مقالات فى ثلاث صوريات أدبية مختلفة فى أسبوع واحد ، شبان ذوو تعليم متشابه . خريجون من جامعاتنا المتطابقة ، يلعنون شيللى بهدم ناهت ، وصنفة متشابهة وكانهم يتفضلون عليه بأن كتبوا عنه وذكروه ، لاشئ . يرى أن هذه اشارة أن هناك كثيرا من الخطا وبشكل خطير فى نظامنا الأدبى .

فى النهاية ، فان رواية المفكرة الذهبية ، تشكل لمؤلفتها تجربة
بناء مهمة • مثلاً ، بعد عشر سنوات من كتابتها وصلتني فى أسبوع
واحد ثلاث رسائل من ثلاثة أشخاص أذكيا ، مثقفين ، مهتمين ، تحمّلوا
مشقة الجلوس والكتابة الى • أحدهم فى جوهانسبرج والآخر فى
سان فرانسيسكو والثالث فى بودابست ، وأنا أجلس هنا فى لندن لأقرأهم
فى الوقت نفسه ، أو رسالة وراء أخرى ، شاكرة للكتاب وسعيدة بأن
ما كتبته يمكن أن يثير وينير أو حتى يزعج •

رسالة كاملة منها ، كانت كلها حول حرب الجنس • حول لا انسانية
الرجل تجاه المرأة ، ولا انسانية المرأة تجاه الرجل ، وقد كتبت صاحبتهما
صفحات وصفحات عن هذا الموضوع ولا شئ غيره ، لأنها - وليس دائماً
هى - لم تستطع أن ترى فى الكتاب أى شئ آخر •

الرسالة الثانية كانت حول السياسة ، من المحتمل ان كاتبها
أو كاتبتها كان شيوعياً قديماً مثلى ، والرسالة صفحات عديدة عن السياسة
ولا ذكر لأى موضوع آخر •

والخطاب الثالث ، لا أدري اذا كان كاتبه رجلاً أو امرأة ، لم ير فى
الكتاب شيئاً سوى المرض العقلى •

والثلاثة يتحدثون عن الكتاب نفسه •

من الطبيعى أن تعيد هذه الأحداث الى الذهن الأسئلة حول كيفية
رؤية الناس للكتاب الذى يقرءونه ، ولماذا يرى شخص ما نموذجاً معيناً
ولا شئ آخر فى الكتاب نفسه ، وكم هو غريب أن يكون لدى المؤلف صورة
واضحة لهذه الرؤى المختلفة لكتابه باختلاف قراء هذا الكتاب !

ومن هذا التفكير خرجت بنتيجة : انه ليس فقط طفولياً من الكاتب
أن يطلب من القارئ أن يرى ما يراه فى كتابه ، أو أن يفهم شكل أو هدف
الرواية كما يراه هو - بل ان مطلبه هذا يوضح أنه لم يفهم أهم نقطة
أساسية ، وهى أن الكتاب كائن حى وقوى ومنمّر ، وقادر على أن يثير
الجدل ويرقى الفكر ، وذلك فقط حين يكون شكله وقصده وخطته ليست
واضحة تماماً ، وفى اللحظة التى يتضح فيها الشكل والقصد والخطة ،
فلا يوجد بعد ذلك ما يمكن أن يستخلص منه •

وحين يكون نمط الكتاب وشكله وحياته الداخلية واضحة وسهلة
للقارئ كما هو للكاتب ، اذن فقد حان الوقت لأن تلمى بالكتاب جانباً ،
فقد استنفد وقته ، وعليك أن تبدأ ثانية فى شئ جديد •

واستنفدت شهرزاد حُبَّتها •• واستمرت في الحديث وأصغى الملك وحاد ••

مقال في الرواية الجديدة

فيليب ستيفك

« النهايات مراوغة ، وما بين البداية والنهاية مجهول ، لكن الأسوأ أن تبدأ • أن تبدأ • أن تبدأ » • وهكذا يكتب « بارثيلم Barthelme متعاطفا مع « ادجار » احدى الشخصيات الروائية التي يشاركها مشاكل معينة • وكلنا نشارك ادجار المشاكل • هل من الممكن الحديث عن الرواية ، التي تصدمنا لكونها رواية جديدة أو تجريبية ، دون بناء صرح ضخم يحاول أن يبحث في هذا الفن الروائي من جميع نواحيه ؟ ودون النظر الى طبيعة عصرنا وحيويته وظروفه ؟

لنبدأ دون أية فرضيات عن الحياة في عصرنا ، فقد يقول البعض ان عالمنا معقد لدرجة أن أى شىء نقوله عنه يبدو صحيحا • لكن بالنسبة لطبيعة الرواية الآن ، فقد يكفي أن نشير الى فرضين بسيطين •

ادعى ليونيل تريلنج في مقال حديث في مجلة كومنتري Commentry أن دوافع السرد الروائي ذاتها قد أصبحت مستهلكة ، واننا لم نعد نقص القصص على بعضنا البعض ، لم نعد نؤمن بالقصص ، ولم نعد نختارها كعربة تحمل مشاعرنا العميقة ، ببساطة لم نعد نهتم بالسرد الروائي •

ومن ناحية أخرى ، فان انتونى بيرجز في كتابه « الرواية الآن The Novel Now » الذى تتبع فيه الرواية منذ عمالقتها العظام الذين وضعوا بذور الحداثة في هذا القرن ، وأراد لكتابه أن يكون شاملا وموسوعيا دون التفرقة بين اتجاه وآخر، يبدو مذهلا في حجم ما استعرضه من روائيين ، فقد بدا له أن هناك مئتين من كتاب الرواية متميزون ويستحقون المناقشة • ويدرك المرء ، فى الواقع ، أن أى انسان بخلفية ثقافية غير خلفيته ، وبتجربة قراءة مختلفة عنه ، وحساسية مختلفة ،

وواسع الاطلاع ، يمكنه أن يضيف الى قائمته مئة آخرين من كتاب الرواية ،
جميعهم متميزون وجادون ويستحقون أخذهم فى الاعتبار .

يبدو لي مقال « تريلنج » من أقل المقالات التى كتبها اقناعيا ،
وهو المرحلة الأخيرة قبل انسحاب تريلنج الارادى والمسبب من تيار
المعاصرة . لأن عقلا ممتازا كعقله ، الذى وضعه فى موقع المتمرد على السرد
الروائى المعاصر ، بدأ ساذجا فى انتحاله الأعذار لآرائه ، وكان أحد
الأسباب التى دفعتنا لفهم الرواية المعاصرة بالطريقة التى فهمناها بها .
أن عداء تريلنج للمعاصرة قاده الى افتراض بأننا يمكن أن نتكيف مع سياق
روائى مختلف . هناك شىء رئيسى قد تغير فى تفوق ومركزية المدافع
الروائى والقابلية السردية فى السنوات العشر الأخيرة . وليحدد لنا مقال
تريلنج الفرضية الأولى لموضوعنا :

ان الفرق بين بارثيلم وكاترين مانسفيلد ، بين بنشون Pynchon ،
وارنست همنجواى ، ليس فرقا فى تاريخية المكان ، أو فى الاسلوب
أو التكنيك ، أو الموضوع أو النغمة أو الصيغة ، برغم أنه يشتمل على كل
ذلك . لكنه فرق يمتد الى جذور الفعل الروائى نفسه ، ماذا يعنى للكاتب
أن يحكى أو يقص ؟ وماذا تعنى الكتابة الروائية للروائى نفسه ؟

ولندع شمولية بيرجز تقودنا الى الفرضية الثانية :

ان عددا من الكتاب المدهشين ، الممتازين ، ذوى المهارات العالية ،
الذين يعتنقون تقاليد مختلفة بشكل كبير حول طبيعة الفن الروائى . .
يزدهرون فى الوقت الحاضر ، وتزدهر بجانبهم بعض الكتابات الجادة
والمؤثرة حول المصادر التقنية لبليزاك وثرولوب ، وأنى شىء تقوله عن أى
اتجاه أو مدرسة فى الجسد الهائل للرواية المعاصرة ، يبدو جزئيا وقاصرا
على أن يكون حكما مطلقا ، لأى شخص ذى عقل مثفتح .

الرواية الأولى لبارثيلم « حياة المدينة » تبدأ بالشكل التالى :
« كان شخص ارستقراطى يقود عربته فى الشارع . وداس أبى .
بعد الجنائز عدت الى المدينة . كنت أحاول أن أفكر فى سبب وفاة أبى ،
ثم تذكرت : لقد داسته بعربة » .

رواية قصيرة لريتشارد براوتيجان Richard Brautigan عنوانها :

« طائرة لوس أنجلوس من الحرب الأولى » تبدأ بالشكل التالى :

« وجدوه ميتا قرب جهاز التلفزيون على أرضية الغرفة الامامية في بيت صغير مستأجر في لوس أنجلوس . ذهبت زوجتي الى المتجر لتحضر بعض الآيس كريم . كان الوقت في المساء المبكر ، والمتجر يبعد عدة بنسايات عن البيت ، انتابتنا رغبة لتناول الآيس كريم . دق جرس التلفون ، كان آخرها الذى قال ان اباهما مات بعد ظهر ذلك اليوم » .

أما « بروبرت كوفر Robert Coover » فيبدأ روايته « حادث لعابر سبيل » على الشكل التالى :

« ما أن نزل « بول » عن الرصيف حتى صدمته عربة لورى لم يعرف فى البداية ما الذى صدمه ، ولكن الآن ، وهو مستلق على ظهره تحت العربة ، لم يعد هناك شك . هل هو هذا المستلقى على الأرض ؟ تعجب . هل أنا الذى أصبحت فى هذا الوضع ! » .

من الواضح أن هناك صفات معينة مشتركة فى الطريقة والصوت والحساسية ، فى البدايات الثلاث . ببساطة غير عادية ، سواء أكانت أصيلة أم مفتعلة ، ايقاع نثرى مشترك نابع من عدم الاستعداد لجعله أقل أهمية أو لتعقيده حتى لا يؤثر على صفة البساطة تلك ، استعداد لمواجهة بعض محن الحياة ، وهنا الألم والحادث والموت والحداد ، ولكن استثمار هذه المحن بوسيلة غريبة ومرعبة ، ومعالجتها بطريقة ذكية أو قاسية أو بخفة ، تذكرنا بالمواقف فى الكوميديا المرتجلة (ثم تذكرت ، رغبتنا فى تناول الآيس كريم . هل هو أنا ؟) كل ذلك فى مواجهة هشاشة سريعة التأثير مختلفة تماما عن الصلابة الكلاسيكية ، أو المعرفة والسخرية فى الكتابات الروائية الحدائية المسيطرة . وكم هو غريب تأثير صفات هذا « الصوت » علينا ، برغم معرفتنا حتى قبل أن يأخذ البناء الروائى شكله فى أذهاننا . ان من يتحدث الينا هو خيال روائى فيما بعد جويس ، وأنه نابع من عصرنا ، ثم ان مسرح أحداث الروايات الثلاث بنغمتها ، يختلف عن أى شىء اعتدناه من ديستوفسكى الى جيد وفوكنر . وأخيرا ، فان ما يجمع الأعمال الثلاثة هو نوع الحادث ، موت وحادثه عنيفة ، تقود الى أو تفسر أو تبرر أو توضع فى سياق ، المهم أنها قيلت ببساطة . انه هذا البرود ، البداية المرضية (من المرض) ، فالبدايات الثلاث تصدم معظمنا ، وهى لا تهدو تجريبية بوجه خاص بالمعنى الذى نستخدم فيه كلمة تجريبية فى الفنون ، وتركيبها اللغوى تقليدى ، تتبع الكلمات بعضها البعض على الصفحة بطريقة عادية . تبدو البدايات صادمة لأنها أكثر من انتهاك بسيط للتقاليد ، انها تشويش للمعرفة ، والتشابه الأوضح الذى يخطر على ذهنى هو بداية كافكا العظيمة « المسخ » : « حين استيقظ « جريجور ساما » ذات صباح ، بعد أحلام مزعجة ، وجد نفسه قد تحول فى سريره

الى حشرة ضخمة « • والاختلاف بين البدايات الثلاث ، واضح كالتشابه
بيها • فبارنيليم يسنغل ولعه العبثى السابق بالكتب ، والالنواء الذى
يتواصل فى نثره لاستخدامه نقوشا قديمه فى نصوص أعماله الحديثه ،
بينما « براوتيجان » يفرض على التفاصيل العادية لولاية كاليفورنيا شروطا
مؤثرة وسادجة فى النص ، بينما يتلاعب كوفر فيما يشعر به المرء فى
لحظات الألم العميق وبين ما يعتقد المرء أنه ينبغى أن يتسرع به فى هذه
اللحظات • بين الكلام الذى يؤثر فى المرء بشدة لكنه يبدو كالكليسيه ،
والكلام الشكلى ومع ذلك يبدو كأنه صرخة وجودية •

ويملاحظة الاختلاف بين الروايات ، يمكننا أن نفترض ما أعتقد أنه
حقيقى ، وهو أن ما لدينا الآن فى مجال الرواية ليس حركة جديدة
ولا مدرسة جديدة أو جماعة جديدة أو تيارا جديدا أو ادعاء موحدا لأى
شئ ، ولا رد فعل لأى شئ ولا مؤامرة أيضا • •

ومن ناحية أخرى ، يمكننا أن نفترض ، من التشابه بين الروايات ،
ما أعتقد أنه حقيقى أيضا ، وهو أن هناك بعض السمات المشتركة لكتاب
الرواية غير التقليدي ، احساسا عاما بما ليسوا هم جزءا منه ، حماسة
مشتركة ومميزات معينة مشتركة فى التقنية والصوت • وهذا التشابه
والاختلاف يشير الى السبب الذى جعل ما لدينا من نقد وصفى قليلا جدا
لا يكاد يعتد به ، والذى يمكن أن يساعدنا فى فهم الرواية غير التقليدي
المعاصرة •

كل الاتجاهات الأدبية التى ظهرت فى المئة والخمسين عاما الماضية ،
كانت محاطة عموما بمظاهر الصراع الاجتماعى (انظر الى عنوان كتاب
سبندر « الصراع من أجل الحداثة » هذا المعنى موجود منذ وردزورث على
الأقل ، وفى عصرنا فان الفن يعتبر قوة مضادة فى صراع مع بلاهة وسخافة
العصر) • وبصينغ كلامية دفاعية توضح شرعية الفن الحديث ، كل جيل
من الشعراء - منذ وردزورث - يزعم أنه يتكلم لغة العصر وهو بذلك على
خلاف مع أسلافه ، كل جيل من الروائيين يزعم أن صلته بالواقع تنكر
لكل واقعية أسلافه ، هذه المناورات الدفاعية بدت مضخمة ، حتى لم يعد
يدهشك أن يقول أحد القراء ان «التقليد والموهبة الفردية» واضح وضوح
« الأرض الخراب » ، وأنه يستمتع بمقدمات برنارد شو أكثر من مسرحياته
نفسها ، وأن هناك نظرية واحدة هى الدوامية (أسلوب فى قائم على
التكهناتية وعلى ما ينتظر من دوامات هدامة اجتماعية وفكرية ، فى
المستقبل) ، دون أن يستطيع ذكر عمل أدبى واحد ينتهى اليها • ومع
ذلك لا يوجد فى الرواية المعاصرة غير التقليدي كثير من الصراع الاجتماعى •

وكتاب منسل هيلدر Heller وبارت Barth وفونيجت Vonnegut قد نفخ فيهم لدرجة كبيرة ، ولم يعد هناك وجود للبيانات الأدبية والمقدمات الجدلية والوقفات الدفاعية التي كانت عامة في الماضي ، ولم تعد هناك فدوة نشير اليها ، منذ انتهاء الفترة الرومانسية ، حيث كان الكتاب أنفسهم يتحدثون عن بعض الأخطاء التي ارتكبتها أسلافهم ، وكيف يأملون أن يتفوقوا عليها ، ولماذا ينبغي أن نقرأ أعمالهم .

في غياب البيانات الفنية للكتاب أنفسهم ، يمكننا رسم خريطة لمساحات الترابط في التاريخ الأدبي بطرق عدة . واحدى هذه الطرق بتحديد شخصية أمرة ساحرة ، تبدو أنها سيطرت على فن عصرها . والاعتماد على سيطرة هذه الشخصية بتزويدنا بمركز هذا الترابط .

نعرف عصر بوب Pope مثلا ، بتعريف عبقرية بوب وطبيعة سيطرة نموذج على العصر . ولقد فهمنا روايات الشباب العنيد الأمريكية لأنهم ثبتوا همنجواى كأصل لمدرستهم ومركز لها .

ويمكننا أن نخمن من القطع الثلاث التي استشهدنا بها ، بأنه برغم أن الكتاب الثلاثة يشتركون في بعض السمات مع - بيكيت وكافكا وسيلين ونائينال ويست أو من كتاب أسبق مثل ستيرن ورايبليه - إلا أنه لا يوجد زعيم لهم أو رائد لمدرستهم .

وهناك طريقة أخرى للبحث عن الترابط ، وهي اكتشاف أيديولوجية مشتركة بينهم . فحركة أو كسفورد تعرف بما يعتقد أعضاؤها ، وحتى عادتنا في تقسيم الكتاب حسب العقود والأجيال منبثقة من فكرة أنهم يشتركون في عالم وعصر ذى طبيعة واحدة . من الأمثلة الثلاثة السابقة لا نستطيع أن نتأكد من الأيديولوجية التي تجمع بارثيلم وكوفر مثلا ، وقد تعنى الكلمة شيئا لبراوتيجان ، ولكن على أية حال لو أردنا تعريف الترابط الأدبي بين الكتاب عن طريق ايجاد أيديولوجية مشتركة فلا يبدو أننا سنخرج بنتيجة .

مازالت هناك طريقة أخرى لتحديد الترابط الأدبي بين الكتاب المعاصرين وهي النظرية الجمالية ، فنقول ان هناك حركة ما أو مدرسة حين نشير الى جمهور متلاحم ، أو الى مجموعة من الدوريات أو الناشرين تستجيب بصفة خاصة الى نوع معين من الفن . فجماعة « الكتاب الأصفر » والمشاركون فيها وجمهورها كلهم مترابطون كوحدة واحدة . وحين نريد أن نفهم « حركة الاصلاح الجنوبية » أو « حركة النقد الجديد » ندرس

مجالاتها مثل « سيوانى » و « كينيون ريفيو » ففيها نظريتهم الجمالية وثقافتهم .

لكن لا يوجد أى ترابط وسط أمثلتنا الثلاثة ، باختصار ان كل ما يلزمنا لكى نعرف أو نحدد اتجاهها فى تاريخ أى فن ، ناظرين لما سبقه وما تلاه ، يتكسر فى وجه هؤلاء الثلاثة ، الذين يمكن أن نطلق عليهم « غير تقليديين » وروائيين ومتفردين بدرجة كبيرة . من ناحية أخرى ، فان المراسلات بين الروائيين أنفسهم والاختلافات التى بينهم تشير لماذا لا نفهم الرواية الجديدة الا قليلا .

فتعبير « ما بعد الحداثة » أجده تعبيراً مزعجاً ولا يساعدنا على الفهم ، ومع ذلك فمن الصحيح أن الرواية المعاصرة لم تعد قادرة على تكييف نفسها تبعاً لعلاقاتها الخاصة بسادة الحداثة ، وأن عدم التواصل هذا مع أقطاب الحداثة هو إحدى الصفات القليلة التى تفرق الرواية الجديدة ولا توحيدها (لقد زعم ايهاب حسن أن الرأس الأكبر لرواية ما بعد الحداثة وهى رواية جيمس جويس « فينجازويك » ويبدو لى هذا أمراً غريباً وتشويهاً لا يساعدنا على فهم الرواية المعاصرة) . ومع ذلك ، فمعظم النقد مازال يعتبر أن فن العصر ، فن القرن العشرين ، هو الرواية . ان الاهتمام المهنى بجويس لا يمنع الاهتمام المهنى بكوفن مثلاً ، لكن فى الواقع فان كلا منهما يمنع الاهتمام بالآخر ، وهى حقيقة ليست مدهشة ، لو عرفنا أن الفارق الزمنى بين كوفر وجويس يعادل الفارق الزمنى بين جويس وجورج اليوت ، فكل منهما من عصر مختلف ، وما نخبرنا به كل صفحة من صفحات رواية معاصرة تفيد بأنها من عصر غير عصر سادة الحداثة ، والأدهى من ذلك أن التصور العام لم يعلم بعد بهذا التحول .

مر وقت كانت نوعية الفهم الجماهيرى الذى نفتقده الآن ، يحدده رجال الأدب ، وكما أشار « جون جروس » بحق ان رجل الأدب قد سقط ، فشخصيات مثل هنلى وسانتسبرى وميدلتون مورى أو أكثر حداثة كادموند وياسون لا يرجح أن يظهر مثلها فى عصرنا ، لتعمل كوسيط بين الفن الجديد وجمهوره القلق بالطريقة التى قام بها أولئك القدماء . وحتى لو وجد أمثال هؤلاء ، فسيجدون أن المهمة صعبة ، حيث ان الرواية الجديدة تميل الى السخرية والهزء والتخريب لكل محاولة تقليدية فى التفسير النقدي لنفسها . وهكذا فان الفن السردى المعاصر (ما عدا الرواية الفرنسية الجديدة التى تجد دائماً التبريرات لنفسها) بدأ يضع أسساً جديدة لامكانات السرد ، فى وقت لا يتوقع فيه جمهور الرواية ، أو يزعم أن يسعى أى انسان لتشكيل ذوقه وتحديد استجابته فى الوقت الذى اتجه

فيه المفسرون والنقاد القادرون لتفسير ودراسة الفن الحديث ، الحدائث
التي مضى عليها أكثر من نصف قرن .

وأخيرا ، فنحن نفهم القليل عن الفن المعاصر ، مثل فن بارثيلم
وبراوتيجان وكوفر لأن طريقتنا في الفهم النقدي قد شوهت واصعبت
بغائلة من الاستعارات نلتصق بها بلزوجه قساورة ، وهي الاستعارات
العضوية التي نصف بها ميلاد ، ونمو ، وموت الرواية . ونحن حين
نستعمل الاستعارات العضوية للتعبير عن ازدهار وانحلال النوع الأدبي ،
نتظاهر بأن ذلك لا يعود لأسباب معقدة تحتاج الى بحث ، لأن الأنواع
الأدبية تحتوى داخل نفسها على حيوييتها الخاصة . والأكثر من ذلك ان
هذه الاستعارات العضوية منحازة بشكل كبير . فإذا كانت الرواية
أو القصة القصيرة كنوع أدبي يمكن مقارنته بالجسيم البشرى ، اذن فهي
تحتوى على عناصر حياتها الخاصة ، وبالتالي تكون مهددة بعناصر محايدة
خارجة عنها ، كالروايات النثرية التي لا تتطابق ولا تتشابه مع الشروط
التي نعرف بها الرواية التي تشكل هذا الجسد . لقد وصف وليام بارك
William Park استخدام مؤرخى الرواية الأوائل الاستعارة العضوية في
حديثهم عن الرواد والمؤسسين والأنواع الروائية بحيث انه في الوقت
الذي كتب فيه أرنست بيكر Ernest Bark كتابه « تاريخ الرواية
الانجليزية سنة ١٩٢٤ » كان الاسراف في الحديث عن نمو وتطور وفروع
وجذور وسيقان وجذوع الرواية بلغ مداه بحيث يمكن أن يفترض المرء
أن الرواية ما هي الا حديقة نباتية ، وأصبح ذلك كقضية مسلم بها كما
هي الآن عند الكتاب المعاصرين الذين يستمرون باستخدام هذه الاستعارة
التطورية . وقد لاحظ تومبكين Tompkin انه منذ أواخر القرن الثامن عشر
ودعاوى موت جسم الرواية تتصاعد ، فإذا كانت الرواية تحتضر لمدة
قرنين من الزمان فهناك شيء ما خطأ . . ليس في الرواية بالطبع ولكن
في الاستعارة التي نطلقها عليها . وقد أحبطت مناقشات كثيرة جادة حول
الرواية بسبب الأحاديث الفارغة حول أشكال ميتة ، ان الرواية الجديدة
في العشرين سنة الأخيرة تستحق الاهتمام والعناية . بمصطلحاتها ذاتها ،
وليس لأن نوعا أدبيا يموت بينما يعيش نوع آخر .

واقترح داريقتين للنظر الى الرواية الجديدة : احدهما بالمقارنة
بالماضى القريب ، بقطعة من رواية جيدة لم تكتب منذ فترة طويلة ، وتتبع
اسلوبا وطريقة تختلف عن الرواية الجديدة . والأخرى بالمقارنة بشيء
أكبر وأخطر ، جماليات الرواية الجديدة في مراجعة كل الافتراضات
المنطقية الكلاسيكية للرواية منذ بداياتها .

تبدأ جين ستافورد Jean Stafford روايتها « قصة حب ريفية »
بالشكل التالي :

« مركبة جليد قديمة تقف فى الغناء • طبقات وطبقات من الثلج تراكمت
على عارضتها السفلى المتآكلة • وكانت على المقعد الأبيض المتهالك خصلات
من شعر حصان ، وقطع من الجلد الأسود التى كانت يوماً جزءاً منه ،
اقبعت جنباتها المريحة ، احساساً بالتوقف وليس الإهمال كما لو أن الخيل
المتعبة لم تعد قادرة على التقدم خطوة أخرى ، وتوقفت هنا أخيراً ، جاءت
المركبة مع البيت ، كان المالك السابق امرأة عملية من كاستين تشترى
البيوت القديمة وتبيعهما ثانية بكل ما فيها من عيوب • قالت وهى تريهم
المكان : « أعتقد أنها تفاصيل بدیعة » واستندارت الى البئر قائلة بحماسة
وهى تمط كلامها : « لم يجف الماء منها أبداً • وبالفعل وجد ماى ودانيال ان
التفاصيل تثير الانتباه أكثر مما تثير الذهن ، وهى قريبة الشبه بالفنون
والحرف الخارجية » •

بالمقارنة بين الأمثلة الثلاثة للروائيين الذين اخترناهم سابقاً ، وبين
جين ستافورد لا نجد أى اختلاف معين فى النوعية • ان قضايا درجات
النوعية فى الأعمال الأدبية تحتل حيزاً أقل لدى القراء والنقاد مما سبق
أن اعتادوا عليه • ولكن يتضح بدرجة كافية أن الكتاب الأربعة يسيطرون
على مادتهم ، وانهم بطرقهم المختلفة روائيون موهوبون ومثقفون • الأعمال
الأربعة روايات قصيرة ، والبدايات التى استشهدت بها توضح سمات
جمالية تساعدنا على المقارنة بينها • ومع ذلك فإن بداية جين ستافورد
بالمقارنة بأحداث الروايات الثلاث تبدو وكأنها من الجانب الآخر للقمر •
الاختلاف الذى يصدمننا أكثر من غيره ، هو ما فعلته جين ستافورد بالزمن
وبالأشياء المادية وهو ما لم يفعله الكتاب الأكثر معاصرة •

منذ الجملة الأولى تبدأ فى تقديم حالة من الاستمرارية بعبارات مثل
« عربة جليد قديمة ، طبقات من الثلج ، عارضة متآكلة » وتضعنا فوراً فى
عالم من الانتظار والتوقع والتأمل والتساؤل ، كل هذه التجارب التى
يتفتح فيها العقل والحساسية فى تأمل الشئ المركزى ، تتغير ببطء •
فكل من الأشياء والناس يحملون معهم علامات ماضيهم ، كل شئ يتحلل
ويتفسخ ، وكل من الطبيعة والناس تقدم مظهراً لطقس دائرى ، بالإضافة
الى أن الزمن فى رواية كهذه يحمل معه دائماً تقييماً واضحاً جلياً للأمور •
فالشخصية تبين عصرها بفخر عظيم أو برئاء عظيم ، وكذلك عملية تحديد
العمر ، والشئ القديم يحمل معه احساسه بالقيمة المتضائلة نتيجة
لاستمرارية الاستمتاع به ، ونصبح غير متأكدين ، أينبغى التخل عنه ،

أم قد يكون تحفة أصلية وينبغي الاحتفاظ به ، لا شك أن دورة الطقوس
بشراء البيوت القديمة وبيعها تبعث فينا الشك وبعض الكراهية .

من الصعب القول ان أحدا يسير في الحياة وعيناه مثبتتان بهنئذ
الشكل على الساعة - الزمن ، قائلا لنفسه أكبر من ب . ولكن ب يحمل
تاريخه معه بشكل أفضل ، مثل هذا الهوس بالوقت تقليد ، لم نلاحظ
أنه تقليد متبع حين نقرأ روايات كثيرة بهذا الشكل . هناك نوع مشوه
من الزمن يستخدم في الرواية الجديدة ، يتركز بشكل خاص حول علم
اللغة ومادة الرواية والافتتان بهما . ولا يمكن مقارنته بالطبع بنوعية
الاستمرارية أو القصة الدائرية لجين ستافورد . ولو استرجعنا الكم
الهائل من الاهتمام النقدي الذي منح لفلسفة برجسون والتكنيك الخاص
بالزمن لبروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، ثم نظرنا لطريقة
استخدام الزمن عند جين ستافورد كتعميم أسلوبى لأحد اهتمامات الحدائث ،
اذن لبدا أن الصفة الزمنية المؤقتة في رواية مثل رواية بارثيلم ، واللامبالاة
تجاه التغيرات البطيئة ، وقلة الاهتمام بعملية التقييم التي وضعتها ، أنها
ذات قيمة عالية . ان سلطة الزمن العليا في الرواية الجديدة ، هي ابتعاد
ملحوظ عن مجرعة التقاليد في هذا المجال وعن التكيف المعرفى الذي
تعودنا أن نفكر فيه كأساس مطلق للعمل الخيالى .

ولو عدنا الى فقرة جين ستافورد ، فس نجد أن قاعدة من العلاقات
تقوم بين حالتين مختلفتين ، وفى هذه الحالة بين الشيء الذى صنعه الانسان
وقوى العالم الطبيعى ، وقد استخدمت هذه العلاقات بشكل رمزى . ان
وظيفة العربة ان تركيبها لتسير على الثلج لا أن يغطيها الثلج . ونعرف ،
منذ الجملة الأولى ان وجود العربة متوقفة دون أن تؤدى وظيفتها ، سيكون
مجالا للاستعارة المحملة بقيمة ساخرة ، مرنة ، منطلقة ، استعارة لتواجه
الانسان فى العالم . وكما هى الحال مع الزمن ، فان تقسيمه (الانسان -
الطبيعة) كمحور لحمل معنى رمزى ، هو تقليد قديم ، لكنه يستخدم
بشكل كبير فى الرواية الحديثة مع أنه تقليد قديم لا فائدة منه ، فالمصنوع
منه والمفطور ، الأصيل والمكتسب ، الطبيعى والزائف ، كلها تؤخذ
كمعطيات لعالم صعب لا يمكن تقسيمه ببساطة الى نصفين .

وهناك أيضا فى قصة جين ستافورد حضور الشيء نفسه ، شىء
يسحب من الخلفية ويوضع أمامنا بشكل لافت للنظر ، وهو مرصوف
من وجهتى نظر ، قريبة وبعيدة ، تعطى لمسة لوهم محزن ، فالعربة صورة
حربائية تقبل أو ترفض حسب السياق الانسانى ، وهى وسيلة بنائية
متعددة الاستعمالات ، تضم وتجمع معا عددا من المراقف المحورية للقصة

التي تتبع ذلك ، ولكن بلا شك فان صورة العربة تستخدم لأكثر من استعمالها المجازي ، أو كحيلة بنيوية للمؤلفة وقرائها ، انها شيء متشابك ، له حدوده الخارجية ، معقدة التركيب ، بالإضافة الى ماضيها الخاص الذي تحمله ، ومهما كانت فائدتها للقصة ، فانها صورة انبتقت من خيال مؤلفة مفتونة بالأشياء المادية للوجود اليومي المحسوس .

مثل هذه الصلابة في المواصفات ، نعتبر مركزية لهدف الرواية الكلاسيكية الواقعية على راي هنري جيمس . وقد جردت وركزت بشدة في أعمال معينة في الرواية الفرنسية خاصة أعمال آلان روب جرييه . ولكن بالعودة ثانية الى النسيج المادي للبدايات الثلاث التي سبق ان اخترناها ، والد الراوي في رواية بارثيلم داسته عربة يقودها ارستقراطي ، براوتيجان يعطينا شيئاً أكثر « لقد وجد ميتا قرب جهاز التليفزيون على ارضية الغرفة الأمامية » ، وفي رواية كوفر فان الراوي يرى ويسمع بدقة مؤلمة لكنه ليس في وضع يسمح له باهتمام أكبر بنسيج الأشياء . لا توجد في الروايات المتحدة روايات تشبه نماذج روايات آلان روب جرييه ، ولكن الاهتمام بالمؤثر بالأشياء ووضعها في مركز العمل الروائي أحد تقاليد الرواية الانجلو أمريكية ، وهكذا يبدو أن الرواية الجديدة - على الأقل من العينات التي عرفناها - قد سارت خطوة تجاه انكار الصلابة الاستقرائية للرواية الكلاسيكية ، خاصة الصفات المحملة بالقيمة وتستغل فيها الأشياء المادية من أجل ايقاع سردى قريب من الخرافى أو تقليد الرومانسين ، يكون مقبولاً في عالم مفهوم .

نقاط التناقض بين قصة جين ستافورد والرواية الجديدة ، تقريبا بلا حدود . خذ مثلا ظاهرية الأمكنة . تبدأ قصة ستافورد في فناء أمامي ، لكن انتباهها وحيويتها تتجه ناحية البيت ، وعندما يحين الوقت ستحدث وقائع بالخارج ، لكن أكثر المشاهد العاطفية حدة تحدث داخل الغرف ، انها ليست مكانا مريحا يوفر الراحة للشخصيات ، وليست مجرد نتيجة واقعية أن تكون الشخصيات من الطبقة الوسطى - العليا . أن تقضي معظم وقتها في الغرف ، هناك نوع من الهوس مرتبط بالبيت في هذا النوع من الروايات ، تذكرنا بأعمال صمويل ريتشاردسون التي فيها الأبواب والنوافذ ، الممرات والسلالم ، الأسرة والطاولات والكراسي ، لها حضورها الثقيل . وشعرت ثانية أنه مر وقت بدا لنا فيه جمبعا ان معظم الروايات تكتب بهذه الطريقة ، ومرة ثانية فان الرواية الجديدة تقدم كسرا ملحوظا لهذا التقليد . انها بداية تقليدية بالفعل التي بدأ بها براوتيجان روايته بحضور ثقل للهدف ، بدرجة أكثر من الروايات التي أحاول الحديث عنها ، لكن الحركة أو الفعل الذي يأخذ مجراه داخل البيوت في الرواية

الجديدة ، ليس بهدف تحديد عادية الشخصيات ، أو لتبيان تأثير وفائدة حدود المكان ، كما فى حالة جين ستافورد .

ولو اتجهنا لقضية الاسلوب ، فان الطريقة غير المحددة فى الفقرة الافتتاحية لا تحكم مواصفات عمل جين ستافورد كله فحسب ، بل هى طريقة تشبه روايات لا حصر لها فى الفترة نفسها . وسمات الاسلوب ليست فى حقيقتها غير محددة ، بل هى عند الدراسة تبدو واضحة ، خذ مثلا عبارة تستخدم فيها كلمة غامضة لو استبدلتها بكلمة دارجة لها المعنى نفسه لاتضح الأمر ، فلماذا الكلمة المبهمة ؟ اعتقد أن ذلك لسببين ، أولهما يخدم أناقة العبارة حيث المباشرة تؤثر على حساسية العبارة ، والثانى حركة من المؤلف تجاه زخرفة الجملة اشارة الى خيال يمارس سلطته على مادة القصة . ان كاتب الرواية الحديثة لا يدرك سبب غرابة أطوار الواقعية الاستقرائية بالشكل الذى هى عليه ، كل ما يعرفه ان النماذج الأسلوبية لرواية الخمسينات ، والخيال التأمل العادى ، لا يصلح له الآن .

اننا نستطيع أن نميز بين الرواية التى تبدو من كلاسيكيات الحدائث ، والرواية التجريبية التى تتبع طريقة جديدة عن طريق البنية . فى قصة جين ستافورد تتكون الأحداث من مؤثرات صورت بشكل منفتح جزئيا ، وبكلمات قاسية وسوء فهم . وأية أحداث خارجية حادة كتبت لتصور حركة الشخصيات الأخلاقية والنفسية . وتنتهى القصة أخيرا بسوع من الفهم المتدفق كالهضبة ، الذى خدمه كل العمل الروائى . ان كلمة الظهور الخارق أو التجلى Eipiphany سطحية جدا وغير دقيقة لوصف ما يحدث فى نهاية القصة . انها لحظة الاحباط المرعب والانصياع فى مواجهة المستقبل . وأية كلمة مثل « الظهور الخارق » التى تحمل بعد نظر مفاجئا ، تكون مضللة هنا ، ما زال بناء القصة فى تقاليد رواية التجلى (بمعنى ظهور أى شىء فى الرواية بشكل مفاجئ وهو تعبير استخدمه بهذا المعنى لأول مرة جيمس جويس) الذى يقول بأن الخاص والداخلى للنفس البشرية أكثر قيمة من العام والخارجى ، يؤكد الاعتقاد فى امكانية اختراق المعرفة النفسية الحدسية لتراكم الطقوس الاجتماعية وخداع النفس ، وهو اعتقاد ثابت يسمح للحدس ان يكون نقطة نهاية درامة ومبدأ بنبويًا كتبرير أخلاقى للرواية .

لم يستغرق كل من بارثيلم أو براوتيجان أو كوفر ، الا جملة أو جملتين ليذكروا أنهم بعيدون جدا عن هذا الشكل الخاص بالظهور الخارق للحدس ، فالثلاثة يميلون الى الاهتمام بما هو عام أكثر مما هو خاص ، بالخارجى أكثر من الداخلى ، فى النزوة والتطرف أكثر من التوسط فى

التجربة • لا شيء في بدايات الروايات الثلاث يشير الى خلق الشروط التي تملن من استخدام الظواهر الخارقة ، ولا احد من الثلاثة أبدى أدنى اهتمام بالحس الداخلى أو الحدس ، ولا حتى كثير ايمان بوجود مثل هذه الأشياء • وهكذا فنحن لا نحتاج القراءة حتى نهاية الروايات الثلاث لنذكر أن بناءها متناقض مع الرواية الحدائية التفليدية خاصة الرواية القصيرة التي كتبها الجيل السابق •

ومن الصعب القول ما المبادئ البنائية التي أقيمت عليها الروايات الثلاث ، وربما أفضل طريقة للاقتراب من قضية البنية هو حذف كلمة بنية نهائيا ، فكلمة بنية تحمل معها ، سواء أردنا أم لم نرد ، دلالات الاقتصاد ، والتساوق والتناظر ، والتناسب المحسوب والشكل العضوى • ومعظمنا يمكنه استخدام أى من هذه الدلالات لتتوافق مع دلالات أية رواية حدائية معروفة ، وبالنسبة لقصة ستافورد يمكن أن نقيم نظاما تحليليا لما تعنيه كل حادثة ، كل صورة ، كل كلمة ، ومبادئها الجمالية المشتقة من العمل نفسه • لا أعتقد أن ذلك مناسب للأمثلة الثلاثة ، ولا أعتقد أن تلك الطريقة ستقودنا الى أى شيء •

تقول احدى الشخصيات في رواية بارثيلم الشهيرة « سنووايت » :
« نحن نحب الكتب التي فيها كثير من الأشياء التافهة ، مادتها تقدم نفسها بطريقة غير لائقة كليا ، طريقة فيها عناية كبيرة بتقديم معنى لما يجرى ، معنى لا نأخذه بالقراءة بين السطور (لأنه لا يوجد بين السطور الا المسافات البيضاء) ولكن بقراءة السطور نفسها ، بالنظر اليها والوصول الى شعور قريب من الاشباع ، فذلك هو أكثر ما نتوقعه » •

الأمثلة الثلاثة للرواية الجديدة تقدم لنا اضافة كمية أكثر منها اضافة درامية أو دفعة للتقدم الفنى ، ان أفضل تعريف للشكل الروائى وأقلها خلوا من التزويق هو ما قاله كينيث برك :

« الشكل فى الأدب هو ظهور الرغبة وتحقيقها ، ويشكل العمل على أن كل جزء منه يقود القارىء ويجعله يتطلع الى الجزء الذى يليه وان يحس بالاشباع فى ذلك » •

هذه الرغبات الأساسية خاصة فى الروايات القصيرة تتكون من ثلاثة انواع : رغبة مشكلية أو اشكالية ، ورغبة نفسية ، ورغبة متعلقة بالعرف والتقاليد •

وتكون عندنا رغبة اشكالية حين يكون لدينا سر نريد الكشف عنه خلال مجرى الرواية ، أو علاقة نريد ادراكها ، أو دافع نريد الكشف عنه •

حين تحل المشكلة تتحقق رغبتنا • وتكون لدينا رغبة نفسية حين نتوقع عملية ذهنية تأخذ مجراها داخل الرواية ، أو جهلا بالنفس نتتبعه لمعرفة النفس أو عداوة شخصية لنصل بعدها الى تسامح شخصي ، وحين تنتهي العملية النفسية ، وحين نعرف عن الشخصية ما توقعنا أن نعرفه ، فان رغبتنا تتحقق آنذاك •

وحيث تكون لدينا رغبة متعلقة بالعرف والتقاليد ، آنذاك نتوقع أحداثا وحيدا ومعالجة نموذجية لهذا النوع من الروايات •• قصة جين ستافورد مليئة بمثل هذه التفاصيل والإنجازات الخاصة بالعرف والتقاليد ، السيطرة الجاذبة على الشخصيات في تغيرها وتحولها ، تعاطف المؤلف معها أو السخرية منها ، الخفوت التدريجي في شدة النغمة •• كل هذا نموذج نمطي في هذا النوع نفسه •

في رواياتنا الثلاث لا توجد رغبة اشكالية ، فكل منها بدأ بوفاة ، وميائنا الطبيعي أن نرى في الموت الروائي مشكلة تحل بالاجابة عن لماذا وأين ومن الذي قام بالقتل وبأية طريقة ، أخبرنا بارثيلم وبراو تيجان بكل ما نريد معرفته وفي الحال وبطريقة غير اشكالية بحيث لم يبق أي حجب استطلاع أو فضول ، اما عند كوفر فبينما طريقة الموت تمتد بطول سير الرواية ، فلا يوجد ما نرغب في معرفته كمفتاح لفهم الموت •

ليس في الروايات الثلاث أي تفاعل بين الرغبات النفسية يمكن للقارئ أن يسلط الضوء عليها وينتظر تحقيقها ، الشخصيات مبنية بشكل متعمد للبعد عن الحياة الداخلية ، ما نعرفه عنها نجعله قطعة قطعة ، واذا حلت مشكلة فالحل يصبح مشكلة جديدة ولا تكسب شيئا •

ولا حاجة للقول ان الروايات الثلاث لا تعطينا الكثير في الشكل التقليدي اذا قلنا أن الروايات بلا شكل فهذا يبدو ازدرأ غير مبرر ، والأفضل ان نضيف الى فكرة الشكل التي حددتها بريك •• شيئا مثل الزخرف أو اتحاد المركز أو الدائرية ، التي كما أشرت في بداية الفقرة تضيف الى الكم أكثر منها الى الكيف ، بواسطة مبادئ فضفاضة موحدة ليس هدفها المضمرة فرض رغبات وتحقيقها على الاطلاق •

الروايات الثلاث ، هي بطرق مختلفة ، تنويعات حول موضوع مركزي • التناظر أو التشابه في الأدب هو قطعة موسوعية عند رابيليه ، عدة صفحات من التنويعات على أو حول اسم وطبيعة قطعة سمك ، مثلا ، في التجربة التشابه الفضفاض ، هو البحث في القاموس عن كلمة ، فتجد كلمة بديلة ، فتهمم بالاشتقاق في الكلمة الثانية وتنسى الكلمة التي

بدأت البحث عنها ، تذكرها ثانية ، وأصبحت عارفا بكلمة لها صلة بالموضوع .

في قصة « براوتيجان » كل فقرة ، بعدة عدة فقرات استهلاكية ، تصبح مرقمة . إن التأخير هنا يضيف الى وهم البراءة جاعلا من الرواية شبيهها بكتابة انشاء تلميذ في مدرسة . ولكن الترقيم يخلق أيضا ابهاما معيناً حول شكل العمل ، فكل فقرة تهتم بحادثة في حياة الأب المذكور في الفقرة الأولى ، وتأثير ترقيم هذه الأعمال غير المحورة والمنفصلة للأب ، يجعلها تبدو شيئاً مبتكراً خاصاً ، كأنها تقدم مثلاً رواية لمغامرات ثلاث بطولية قبل أن يعرض بطلها انه بطل بحق . ولكن يتضح ان هذه الفقرات المرقمة تضيف القليل القليل كلما تقدم العمل . وفي الوقت الذي ينتهي فيه المرء من القراءة يبدو له أن الراوي جمع ذكريات عشوائية ، أعطى لكل واحدة منها رقماً عند حدوثها ، ثم وضعها بجانب بعضها حسب الترتيب الذي قرره لها . وقد حدثت الأحداث بالتأكيد بنوع من التتابع التاريخي المعروف وأعيد ترتيبها ، ولكن ليس هناك سبب يدعو الأب أن يبدأ موظفاً في بنك وينتهي « سايسا » في موقف بعد ذلك ، يتشابه كل من عمل كوفر وبارثيلم من هذه الناحية : فكلامهما يشارك براوتيجان الشكل الذي تتراكم فيه الصور والأحداث بقوة كبيرة ، لكنها ، لا تخضع لترتيب يثبت أو يظهر فكرة ما أو ما شابه لاشباع التوقعات وإطلاق التوتر الذي تولد في بداية العمل .

اذن ، من الممكن أن « نلخبط » النشر بحرية أكبر من أي شيء آخر في الرواية الجديدة دون أن نخسر الكثير .

الشروح القديمة عن الفن الطبيعي التي اعتمدت على الدادائيين والمستقبلين الايطاليين كمحاولة لا منتمية ومزيجة لانتهاك التقاليد السابقة ، وتسفيه الذوق ، وصدوم البرجوازية . . . ليس لها مجال هنا في الرواية الجديدة . ما لدينا هو جسد روائي ، سهل الفهم تماماً ، ولا يصدوم بشكل حاد ، ولكنه يضرب بشكل مختلف عن الرواية المعتادة للحداثيين المتأخرين .

لقد سرنا شوطاً يمكننا أن نقرر ما نقوله وما لا نقوله بشكل عام ، نظرياً ومنهجياً حول الرواية التجريبية المعاصرة .

في مقال بديع نشره ريتشارد وامسون Richard Wasson في مجلة بارتيزان ريفيو ، « يقول فيه انه يرى أن أكثر ما يميز الخيال الحديث هو

استخدامه للأسطورة دون أى اعتقاد معين ، كبنية تنظم الأعمال الأدبية وكصيغة للدراك وحتى للرؤية ، التى تزود الذات القلقة بنظام يتفوق على الفردية ، بادئا بتطبيق ذلك على أعمال ايريس ميردوخ ، وروب جرييه وبينشون وبارث ، واصفا الوضع المضاد لما بعد الحداثة ، الذى يصوب خصومته تماما على المركز الأسطوري لجماليات الحداثة . فى رواية « نهاية الطريق » لبارث صور الولع بالأسطورة فى الرواية الحديثة ، بصورة ساخرة على شكل مزرعة يعاد حشدها بين حين وآخر باناس يتعالجون عن طريق الأسطورة ، وفيها يستسلم « جاكوب هورنر » الى طبيبه المعالج . ان ما حققه « بارث » فى روايته هذه هو عكس « الترياق » لحجة الأسطورة الباطلة ، وكما يقول واسون : « ان الرواى هنا واع بتصنعه وعدم كماله وبمجزه الجزئى أمام الواقعية . ان العلاج بالاسطورة يحاول أن يدخل بالقوة العالم كله داخل الذات ، والذات داخل العالم ، لجعل كل شىء فى العالم تابعنا لنوائها الذات ، ان الفن التشكيلى الأسطورى ينقلب بسخرية على نفسه ، ليدرك الاختلاف الغامض الذى يفصل بين الذات والآخر ، الزائف والواقعى » .

لا يوجد ما يرغب الآخريين على الامتثال لرأى واسون ، انه رأى محدود جدا ، سواء بتعريفه لموضوعه ، الذى هو الرواية المعاصرة ، أو بعرضه منهجا أو نظرية حول الموضوع ، انها ، جزئيا ، ليست غلطته ، ولكنها نتيجة للكتابة عن شىء مازال فى طور التكوين ، فبارث وبينشون ما زالا يكتنان الروايات ، وتزداد أعمالهما عاما اثر عام ، وكل عمل يبدو مختلفا قليلا عما سبقه ، فبعض ما قاله واسون ينطبق على أى رواى يصدمنا بأنه غير تقليدى (ملاحظته حول الاهتمام القليل بدراما الذات تبدولى أكثر ما يبقى منه) ولكن اذا كان وضع رواية بارث نهاية الطريق ، وجماليات نهاية الاسطورة ، فى مركز اهتمام الرواية المعاصرة ، فانه يصعب علينا تطبيق ذلك على رواية كوفر « رابطة الباسبول العالمية » التى ليست اسطورية بل وتقاوم التفسير الاسطورى ، أو رواية جاس Gass « حظ قارئة الكف » أو رواية جاردنر Gardner « جريندل » وكل منهما تختلف عن الأخرى تماما ، ومع ذلك اسطورية بشكل ما ، وتقول جويس كارول أوتس فى مقابلة معها ، عن عزمها على اعادة كتابة عدد من الروايات الكلاسيكية - مشروع أقرب الى أعمال بورخس - بمفهومها الخاص ، تكون حدائية جدا واسطورية تماما . وحتى بارث نفسه حطم الاسطورة فى كتاب واحد ، وأعاد احياءها فى العديد من التخيلات فى رواية « ضائع فى بيت المتعة » .

يقال أحيانا ، فيليب روث مثلا في مقاله « كتابة الرواية الأمريكية » ، ان الرواية المعاصرة تتصف بالعصبية وغرابة الاطوار ، خاصة في استجابتها الى نوعية الحياة الأمريكية الغربية في العقود الأخيرة ، ملقيا باللوم على تطرف الرواية المعاصرة وعدم استمراريتها ، على تطرف الواقع الاجتماعى الذى لا يساعدنا كثيرا يقول :

« ان الروائي الأمريكى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، قد غلب عليه أمره ، فى محاولة للفهم والوصف ثم ابداع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكى ، انه واقع يمرض ويذهل ويغيظ ، ويشكل نوعا من الحيرة لخيال المرء الضئيل ، فالواقع الفعلى يتغلب دوما على موهبة الكاتب ، والحضارة الأمريكية ، تقذف كل يوم ، تقريبا بشخصيات يحسدها عليها أى روائى ، من مثلا يمكن أن يبتدع شخصيات مثل شارلز فان دورين ، أو روى كوهين ، أو ديفيد شاين ، أو شيرمان آدمز ، أو برنارد جولدفن أو حتى ادوايت ايزنهاور » .

من هذه الأسماء ، يدرك المرء حين يتقدم فى قراءة المقال انها قد كتبت فى الستينات عن الخمسينات ، وفى ذلك الوقت كانت تجاربنا القومية غريبة الأطوار ، اضطرت كتابنا للاستجابة بكتب أكثر غرابة .

حتما ، هذه الأقوال ، من روث ومن غيره التى تبحث عن قضية تاريخية ، تشير الى نقص فى الإدراك التاريخى ، مدهش الأبعاد .

هل هؤلاء الذين يتحدثون بهذه الطريقة يعرفون حقيقة ان حياة الشوارع فى المدن الأمريكية أكثر شذوذا من حياة الشوارع فى لندن الفيكتورية ؟ أم ان الشخصية العامة فى واشنطن اليوم أكثر فسادا من المهرجن الذين كانوا يحيطون ادارة هاردنج مثلا ؟ أم ان الأخبار فى جريدة يومية أكثر هستيرية مما كانت عليه خلال حياة وليم راندولف هيرست ؟! قد تكون الرواية الجديدة أكثر استجابة الى الشاذ والمنحرف وغير الواقعى فى المجتمع الحالى مما كانت عليه الروايات السابقة . ولكن لا يمكن أن نقول ببساطة ان الزيادة فى كمية الجنون هى السبب فى نجدة الرواية المعاصرة .

وبدلا من محاولة تفسير الرواية الجديدة بطريق الوقائع الاجتماعية ، وبدلا من البحث فى الرواية الجديدة عن اشارات لحساسية جديدة كما فعل واسون ، فان نقادا قلائل ، من أبرزهم ، سوزان سونتاج ، تحاول تعريف الحساسية الجديدة فى الثقافة العالمية على نطاق واسع ، هذه الحساسية تستجيب لها بعض أعمال الرواية الجديدة .

تقول : « ان الملمح الانساني للحساسية الجديدة هو ان انتاجها النموذجي ليس العجل الادبي وعلى رأسه الرواية . فهناك ثقافة غير أدبية توجد اليوم ، وكثير من المثقفين لا يعون وجودها ولا أقول معناها ، هذه المؤسسة الثقافية الجديدة تضم رسامين ونحاتين ، مخططين اجتماعيين ، ومنتجي أفلام وفنيي تليفزيون وأطباء وموسيقيين ومهندسين اليكترونيين وراقصين وفلاسفة وعلماء اجتماع - ويمكن أن نضع وسطهم قليلا من الشعراء وكتاب النثر » .

أجد من الصعب أن آخذ هذا الرأي بجدية ، يحتاج المرء للغوص في مناطق مختلفة ليختار ، وهناك التعارض المحسوب بين كل هؤلاء ، وفي محاولة لكسب التأييد الى فكرتها تقول بأن التسميمات الثقافية القديمة لا نضعنا الآن . ان سرذ هذه السلسلة الطويلة هي محاولة لجعل الأمور بالنسبة لرجل الأدب كما هي في الماوماو على حد تعبير توم وولف .

ان هذه القطعة تؤكد ان المرء يجسد النغمة التي تميز العصر في وسائط متنوعة ، ويتردد في تحديد النغمة المسيطرة ، بالاعتناع ذاته . الذي كنا نفعله في السابق . وبهذا الوضع من الصعب أن نتشاجر .

ان فكرة ان الرواية النثرية ظاهرة على هامش التحول العالمي ، وأنه اذا أردنا أن نفهم هذا التحول يجب أن نقبل بهامشية الأدب ونصغي الى ما يحاول فنيو التليفزيون وأطباء الأعصاب قوله لنا ، مثل هذه الفكرة تبدو لي كنوع ماسوشي بديل عن الفهم الذي لا يلزمنا .

شيء واحد يمكن قوله حول الرواية الجديدة ، وهو أن مجال الخيارات الروائية قد تزايد بدرجة كبيرة في العقد الأخير . حدث لي وأنا اكتب هذا المقال اني انتقلت في استثنهاتني ، دون اكراه ، بين الأشكال الطويلة والقصيرة للرواية ، وهذا في حد ذاته اتجاه لاعتبار الأشكال القصيرة بنفس أهمية الرواية الطويلة ، وذلك نتيجة لأعمال كتاب مثل بوزخس ولاندولفي ودستة آخرين ، حيث استطعنا التكلم بالتبادل عن الأشكال القصيرة والطويلة كمعروضات في سلسلة كاملة من الامكانيات الخيالية بدلا من الحديث عن أنواع مختلفة محددة منفصلة ذات أساليب متنوعة .

ثلاث قوى تصادف أن عملت على زيادة مدى الامكانية الخيالية في العقيد الأخير: التعب من الأشكال الحدائية التقليدية (رواية التحلي الاعتماد على الرمزية الثقيلة الصامة والخاصة ، كل هذا وترابطه

مع الاستبطان والرجوع الى الحساسية ، ثم تأثير عدة شخصيات متفردة ،
وأخيرا التاهيل الأكاديمي لمعظم كتاب الرواية الجديدة .

مع تآكل الأشكال الروائية الحداثية ، رأينا رواج بورخس Borge s ،
ونجاح جاس ، وتحول كتاب من تحت الأرض الى العلانية مثل براوتيجان ،
الاهتمام الأمريكي بالأعمال الفرنسية المتميزة ، ظهور شخصية كنورمان
ميلز ، أشرطة التسجيل التي أعدها مجموعة بارزة من الباحثين والصحفيين
لمجموعة من النماذج المرموقة التي وسعت حدود الخيال من توم والف الى
تيركل الى أوسكار لويس .

في عدد حديث من مجلة « ترى كوارترلى » نشر عمل بعنوان « مدن
مهجورة » لجاك أندرسون Jack Anderson يتكون من أربعة مداخل ،
وهو وصف ساخر لمدن أربع ، أحدها ، وعنوانه : « بسمارك - شمال
داكوتا » يبدأ بالشكل التالي :

« مدينة لا توجد فيها ضواح . الشوارع تنتهي في حقول القمح ،
حيث الخوذ الحديدية موضوعة على عصى سوداء لآخافة النسور . وراء
هذه النقطة تبدأ الرياح ، صعب تجنبها كصعوبة تجنب ألم المعدة . يخاف
سكان المدينة دائما شيئين : الجفاف والصقيع » .

قبل تآكل الأشكال الروائية الحداثية ، وقبل الاهتمام بدستة من
المؤلفين قاموا بكتابة ما نظن ان الرواية يجب أن تكتب عليه ، لم تدر مجلة
واحدة ماذا تفعل برواية « مدن مهجورة » ، ولم يعرف قارئ كيفية
الاستجابة لها ، ولم يكن مؤلفها يعرف بأنها يمكن أن تكتب .

انه التاهيل الأكاديمي ، وترايط العديد من الروائيين الجدد ، الذي
جعل الأمر صعبا في الوصول الى الاصطلاح المناسب . فالتعصب للقديم
قد توقف ، وفكرنا ، برغم كل الشواهد التي تشير الى العكس ، ان هناك
شيئا ما في التعليم الأكاديمي متضاربا ، يعارض خيال الكاتب ، شيئا
معيقا ، قاتلا ، يصيب المرء بالتخمة . ان الأكاديميين منا ما زالت تنتابهم
النشوة من الصورة الخافتة ، لكنها ما زالت مفعمة بالحياة ، لديلان
توماس وهو يروي القصص البديئة الى فتیان « برن ماور » . افترض
متطلعا الى ماضيها الأدبي ، أنه لو تقلد درايزر أو كريس أو بيرس أو أى
من كتابنا المنحدرين من الهنود الحمر ، منصبا جامعيا ، لحدث شيء مدمر ،
لكن من الذي يستطيع أن يحكم ان تولى منصب أستاذ للأدب الانجليزي
أو للكتابة الابداعية كان سيقودهم الى كتابة أعمال أسوأ من التي كتبوها .

من الأمثلة الثلاثة التي اخترناها ، فان كوفر عمل داخل وخارج المجال الأكاديمي ، أما بروانيجان وبارثيلم فلم يعملوا في المجال الأكاديمي مند ظهورهما ككتاب ، برعم ان براونيجان اسر نفاقه مما يحاول ان يبدو عليه ، وبارثيلم واحد من أكثر المؤلفين قراءة للكتب وقد اشتهر بذلك في الولايات المتحدة . عدد كبير من كتابنا الأكثر جرأة واثارة يعملون بالتدريس : جون بارث ، جويس كارول أوتس جون هوكس ، وليام جاس ، جون جاردنر ، هؤلاء الكتاب ، عاجلا أو آجلا ، اذا كان الواحد منهم يحترم وظيفته ، فسيقوم بتدريس كتاب لا يتوافق معه ، وعليه أن يشرحه ويتحدث عن مشاكل الصنعة الروائية التي لا يحسبها في عمله الخاص ، ولكن الآخرين أحسوها ، وسيواجهه طلبته بأسئلة فضولية تخصهم وحدهم ، وسيعرف ان الامكانيات الشكلية الأنجلو - أمريكية محدودة بشكل مرعب ، وسيعلم أن الفرنسيين مثلا ، لديهم منذ وقت طويل ، أنواع من الكتابات تسمى المحفوظات ، بها مقولات شاملة رائعة ، أقرتها الجهات الثقافية الرسمية ، من خلالها يمكن للمرء أن يتعلم كتابة : القصائد النثرية ، التأملات ، الخرافات ، الاعترافات ، الفواصل الاستبطائية ، وعدد من الأشياء غير العادية ، لا نملك مثلها عندنا . ان فكرة أن الاندماج بتعليم الأدب هي عملية مدمرة لفن الكاتب تبدو لي محالة وغير معقولة ، أما أنها تضع فرقا بين كتاب الرواية الجديدة ، خاصة في تضخيم احساسهم باختيار الشكل ، فذلك لا يمكن انكاره .

من المؤسف أن بعض الأسئلة الصعبة حول الامكانيات الخاصة بالشكل الروائي . ما زال يجب علينا أن نسألها في وقت تتزايد فيه سوء سمعة الشكلانية . سيساعدنا لو أن أحدا عمل للشكلانية ما عمله مرة أو . و . لوف جوى A. O. Iovejoy للرومانسية ، أن يفرق ويميز المعاني الجديدة التي تستخدم فيها الكلمة .

أما ما لا نحتاجه فهو نقد الرواية الجديدة كتكنيك صاف ، منزوعة من محيطها الثقافي ، تقرا ، وتشرح . وتستهلك كقصيدة ميتافيزيقية ، وما لا نحتاجه أيضا هو هذا النقد الكثير الذي يستخدم الرواية كعرض في لوحة تاريخية ، وأن الرواية الجديدة هي نهاية لشيء ما أو بداية لشيء آخر ، أو كعنصر في حركة دائرية ، أو شاهد على انتصار مبدأ تاريخي أو هزيمة مبدأ آخر .

ما نحتاجه بالفعل هو علم جمال للرواية الجديدة .

وكخطوة نحو هذه الجماليات ، أعرض المسلمات التالية :

١ - برغم أن الرواية الجديدة غير تقليدية بشكل عدواني ، إلا أنها تظهر صراعا أقل مع تقاليد النشر الروائي من أي اتجاه روائي آخر منذ نشأة الرواية :

فكل خيال حقيقى له رد فعل ضد بعض الجوانب من الخيال السابق عليه ، فسرفانتيس ضد الرومانسية ، وفيلدينج ضد مدرسة ريتشاردسون المبكرة ، وثاكرى ضد مدرسة الشوكة الذهبية ، وفرجينيا وولف ضد الواهميين المتأخرين ، هناك الكثير فى رواية الماضى ، اختار كتاب الرواية الجديدة ألا يحاكوه ، لكن الغريب أن صراع الرواية غير التقليدية بكل حجمها ، قليل جدا مع الرواية التقليدية ، فلم تجادل ضدها ، أو تسخر منها أو تنكرها أو تحاول تغييرها وتذليلها ، الرواية الجديدة ، أكثر من أية رواية أخرى منذ سرفانتيس ، تختار وهى واعية بذاتها أن تفترق عن التقاليد دون استثمار لهذا الرحيل بأية دعوة خاصة ، ودون أن تجعل فعل المفارقة نقطة بداية جديدة بالطريقة المعتادة التى أنعشت بحيوية سرفانتيس وفيلدينج وجين أوستن وفلوبير وهمنجواى ومئات آخرين .

٢ - الرواية الجديدة أول نوع روائي فى تاريخ الرواية ، يبحث بوعى عن جمهور خاص ، وتحاول تأسيس جماعة ذات حساسية خاصة بشكل محدود ومتعمد .

انه قدر الرواية أن تكون شكلا أدبيا للطبقة الوسطى ، فى الوقت الذى تكون فيه غير واعية بذلك . لا يوجد روائي كلاسيكى يخاطب طبقة معينة أو فترة تاريخية معينة أو مكانا معينة ، كل هم المؤلف أن تكون كتبه واقعية، ليست واقعية طبقة عليا خاصة، أو واقعية محاطة بمكان وزمان ، بهذا المعنى كان عمل الروائيين الكلاسيكيين يوجه لكل فرد ، فى أى مكان ، لزمانه ولزمان ذريته ، حتى أولئك الروائيون الذين يبدو لنا مرتبطين بطبقة خاصة مثل ميرديث أو هنرى جيمس . لم يعرفوا ذلك ولم يدركوا أن الحقيقة فى كتبهم كانت نوعية وجزئية ومحدودة . عدد قليل جدا فقط - مثل رونالد فربانك - كان يكتب الى جمهور معين لمعرفته بحساسية هذا الجمهور الغريبة . من الروائيين الحدائين الأكبر سنا ، مثل بورخس وكورتازار ولانسولفى واندرسون امبرت ، فان لديهم حساسية غريبة دقيقة تتجه لجمهور له نفس هذه الحساسية . وعند الكتاب الأمريكين مثل بارت وهيلر وبينشون وجاس يوسعون الظاهرة وليسوا كتابا لزمرة معينة كفربانك مثلا ، لكنهم يدركون أن الحقيقة التى يعبرون عنها جزئية ، ورؤيتهم غريبة وجمهورهم محدود .

٣ - الرواية الجديدة تركز الميل غالباً . أكثر من أية رواية فى أية فترة كى تتمثل الفن الردى، فى عصرها وتعيد إنتاجه :

ويليك Wellek ووارين Warren وضعوا هذا المبدأ ، واشتقاه من الشكلايين الروس . ويلخصان ذلك بقولهما : « يعتبر شكوفسكى Shklovsky ، وهو أحد الشكلايين الروس ، ان الأشكال الفنية الجديدة ما هى الا اعادة صياغة الأنواع الرديئة من الفن . فروايات ديستوفسكى ما هى الا سلسلة من روايات الجريمة المحترمة المبعجلة باحساس خاص ، أناشيد بوشكين جاءت من مجموعات الألبومات الشعبية ، قصائد بلوك Blok من الأغاني العجرية ، وأشعار مايكوفسكى من شعر المجلات الساخر » .

برتولد بريشت فى ألمانيا ، وأودن Aoden كلاهما قام بمحاولة متعمدة لتحويل الشعر الشعبى الى أدب جاد . ويستدعى هذا وجهة النظر القائلة بأن الأدب يحتاج لكى يجدد نفسه الى العودة الى البربرية . حين نقرأ جويس نستمتع بتمثله الأغاني الشعبية وعناوين الصحف والكراسات الدينية ، والخيال البورنوغرافى فى عوليس ، وقد تقرأ جيداً الرواية الجديدة ويصيبنا القلق والفرع لأن الفن الردى الذى تمثلته هو فننا الردى الذى اعتاد معظمنا أن يعتبره تهديداً لبقاء عقولنا ، هكذا هى الرواية الجديدة ، خيال أكبر وجراً أكثر ، ولاذعة أكثر مما هى فى الواقع ، لأنها تحتل برحابة صدر مكانا قال عنه جاس وبارثيلم : « الحافة التى تقود الى ظاهرة الرعاع » .

٤ - الرواية الجديدة تدعم محاولة نادرة فى تاريخ الرواية قبل اليوم . بتقديم أجزاء من نسيجها خالية من القيمة . ومع أن الرواية الجديدة فى تناقض مع الرواية الحديثة فى بعض جوانبها ، الا انها تنظر الى هذه النوعية الخالية من القيمة ليس كرمز للاسقاط ، او عدم الانسانية ، او الغموض الاستعمارى . ولا كإشارة للياس أو العلمية ، ولكن كعمل ايجابى يعبر عن بكاراة التجربة :

فى روايات ريتشاردسون ، المبدأ معروف تماماً ومؤسس بثبات ، معطيات الرواية ، أماكنها ، أشياءها ، أحداثها ، كلها محسوسة ، ترجع الى ريتشاردسون . كما تدركها الشخصيات ، مما يعنى أنها ليست مدركة فقط ولكن تأخذ قيمتها فى العمل الروائى .

وبإيجاز ، فإن كل شىء عند ريتشاردسون له قيمة عند الشخص الذى يراه وينقله الينا ، هكذا كان الأمر فى الرواية ، أن ترى الشىء يعنى

أن تعطيه درجة ، تفضل أو تستهجن القيمة المعروضة ، احدى طرق كسر هذا الالتزام للقيمة ، أن نجرب بوجهة نظر أخرى ، كما فعل جون دوس باسوس مثلا ، فى تلك الفقرات التى وصفها فى رواياته لتبدو وثائقية ، غير منتقاة ، مسجلة بآلية • أو تتبع طريقة أخرى ، وهى أن نرتب عناصر الرواية مسلسلة أو بشكل عشوائى ، بحيث تعمل طريقة التقديم على تقليل امكانات القيمة التقليدية ، وهو تكنيك قديم خدم غزارة وحيوية رابيليه ، وسخرية سونيت ، وفوضى ستيرن الترابطية ، وروايات بيكيت هى المحاولة الأكثر ادراكا وتنفيذا فى الأدب الحديث ، لتقليل ثبات القيمة فى تركيب الجملة والترتيب التقليدى • وفى فعل السرد نفسه ، لكن كل ذلك لخدمة رؤيته العدمية •

أما فى الرواية الجديدة ، فالعدمية مازالت موجودة ، لكن لا توجد بنية للقيم من الممكن ان تتحرك فى فراغ بيكيت • الاختلاف هو أن الرواية الآن تملك رفاهية أن تأخذ كقضية مسلمة ، ما كان على الروائيين المحدثين ان يشبتوه • فلا يحتاج كاتب الرواية الجديدة أن يجهد نفسه ليثبت العيب ، أكثر مما كان على الروائي الفيكتورى أن يجهد نفسه ليثبت قيمة أخلاقية مسيحية •

هـ - الرواية الجديدة تقدم بنيتها خالية قدر الامكان من العمق الجمالى والفلسفى :

بمعنى ما ، فان كل الكتاب تقريبا يقاومون العمق • شخصية جورج فى رواية اشروود Isher Wood « رجل عذب » ، شخصية مدرس للأدب الانجليزى ، يسأل تلاميذه عما تدور حوله رواية لالدوس هكسلى ، ويعلق الراوى « جميعهم تقريبا ، برغم تأهيلهم الأكاديمى ، مازالوا يعتبرون بشدة أن « حوله » هذه عمل ثقافى مضجر • وبالنسبة للأقلية التى اعتنت بمدخل « حول » حتى أصبح طبيعة ثانية لديهم ، فهم يحملون بأن يكتبوا كتابهم الخاص عن « حول » هذه ، عن أعمال فوكنر أو هنرى جيمس أو كونراد ، مبرهنين ان كل الكتب التى كتبت فى الموضوع من قبل هى عن لا شىء ، هؤلاء أيضا ظلوا فترة لا ينطقون بشىء » •

ولقد اشتكى روائيون ونقاد كسول بيلو وهارى ليفين ومارى ماكارثى ، من ميل القراء للبحث عن رموز فيما قرءوه ، حيث لا رموز يقصدها المؤلف ، كل روائى يحترم نفسه مضطر لمقاومة الطرق التقليدية الآلية لاكتشاف المعنى ، والنسق والمضمير فى أعماله • لا أحد يحتاج لأن يقال له ان الأدب الحديث أدب رمزى ومتعدد المستويات وانه يدعوا المرء

الى التأويل أكثر من أى شىء منذ التلمود . انها الصفة الوحيدة التى توحد
وبشدة كتابا مختلفين مثل : لورنس ، وتوماس مان وبروك وسسيلين
ومالكولم لورى ، ان قصدهم من استخدام هذا التكنيك الذى يسمح باصدار
أكبر رنين ممكن ، هو تقديم مساحة واسعة من المعنى ، والاصرار فى كل
إشارة على وجود مستويات متعددة من العمق فى النص .

المبدأ المضاد لذلك عبر عنه ويلى سيفير ، فى التباين بين الملاحظة
العلمية الآن والنماذج الكلاسيكية للفكر العلمى « المعطيات هى النسق ،
صلابة مادة الواقع يمكن أو لا يمكن شرحها بالقانون الطبيعى ! ، الأحداث
تقع فالأحداث حقيقية » .

وفى مكان آخر يقول : « الروائى أو الرسام المعاصر يشبه العالم
المعاصر ، فهو يرى أن العادى والمألوف واليومية والسطحى هو الأكثر
غموضا ، وهو المتعذر على الفعل والشرح والطريقة . اللحظة الآتية كافية
فى ذاتها . هذا الإدراك قاد الى تواضع جديد واحباط جديد ، لو كان
المعنى ظاهرا على السطح فان شرح العمق قد انتفى ، ويصبح الطارىء
والعارض أكثر حقيقة من المطلق والمجرد ، أصبح مشكوكا فى النسق
القديم للمعنى - نيوتن والبرتنى - الروائى والرسام والعالم قصروا لنا
الاطوال . ان نقبل بالطارىء والعارض معناه أن نعترف بلا معقولية
الواضح ، ونستغنى عن الحاجة للحساب المنطقى لكل شىء ، بالسبب
والنتيجة ، بالفعل ورد الفعل .

استقى « سيفير » معظم أمثلته من الرواية الفرنسية ، لكن ما قاله
ينطبق بشكل ملحوظ على كتاب الرواية الجديدة من الروائيين الأمريكين ،
لمعظمهم يشتركون مع الكتاب الفرنسيين فى كل شىء عدا استهجان
العمق . لا توجد أية قطيعة أوضح من هذه بين الرواية الجديدة وبين كل
من الرواية الحديثة والرواية الفيكتورية المتأخرة . العزم مبيت لأن يكون
الظاهر هو المعنى ، وامكانية المستوى الرمزى تكون دائما قليلة ، والمعطيات
هى النسق الذى نسير عليه ، وأن لا ندع شيئا بين السطور سوى
المساحات البيضاء كما قال بارثيلم .

٦ - ان الرواية الجديدة تعطى نفسها مساحة واسعة للأخذ من تقاليد
الوهم أكثر من أية رواية أخرى منذ بداية الرواية :

فالرواية الكلاسيكية تتنوع وتختلف فى درجة انتمائها لجماليات
الوهم ، من الدقة الضمحة لزولا ، الى الانطواء الى الداخل وغير المباشرة

لعشرات من الآخرين الذين يمكن أن نضعهم ضمن نوع ما من التطرف .
ان من الصعب أن نتخيل أية رواية كلاسيكية تقدم نفسها الى القارىء ،
أساسا ، على أنها بنية أدبية نفسية ، أو رمزية ، أو أسطورية ، أو أساسا
كروية خاصة جدا ، عند قراءة أعمال لأدباء مختلفين مثل سكوت أو هنرى
جيمس أو مدام لافايت أو تولستوى ، نضطر الى القول ، حسب عبارة
ثرولوب « تلك هي الطريقة التى نعيشها الآن » ، أو نقول « تلك هي
الطريقة التى يجب أن نعيش بها » هنا وهناك من وائرلو لليننجراد ومن
بات الى ليما ، أو نقول : « نعم . . تلك هي الطريقة التى لابد أن تبدو عليها
الاشياء . . وما يمكن أن يقوله الناس ويفكروا به » .

من الصعب أن نرى الرواية ، بتركيبها الكلاسيكية ، يمكن أن
تتجاهل هذا التقليد العام ، دون أن تصبح نثرا آخر لا علاقة له
بالرواية .

فى مقال كتبه ارفنج هاو Irving Howe منذ عدة سنوات
بعنوان « المجتمع ورواية ما بعد الحداثة » ، لاحظ عدم الاهتمام النسبى
بالحقيقة الاجتماعية ، فى الفصول الدراسية والمعاهد المختلفة والطريقة
التي تتميز بها كتابة الرواية آنذاك ، كروايات سسالنجر ، وموريس
وهربرت جولده وسول بيلو ، وكان الأمر عملية قهرية . وما لم يستطع
التنبؤ به هاو فى ذلك الوقت هو درجة البعد عن النبض التقليدى
الروائى ، فالنقص المتزايد فى الاهتمام ليس فقط فى المعاهد وما شابه ،
ولكن فى « صلابة النوع الروائى نفسه » الذى بدأ أن الرواية فى حاجة
اليه لتعيش . أحد أسباب ذلك هو احياء الأشكال ما قبل الروائية ،
والأشكال الخرافية ، والأعمال الواقعية الأولية ، التى ظهر صداها كثيرا
فى الرواية الجديدة ، مما سمح لنمو نوع من القوة من الابداع ذاته لا من
الصلابة الواقعية التى تعتمد عليها الرواية فى الأصل . فأصبح بإمكاننا
ان نقرأ صفحات كثيرة لكورتازار ، ولاندولفى ، وبورخس ، وبارت ،
وبارثيلم وكوفر ، ببهجة دائمة وسرور ، من الصنعة المعروضة ،
وباحساس دائم بأن الرواية فى صميم حياة المرء الداخلية ، بشكل غريب ،
ومع ذلك لا يقول ولو مرة واحدة بأن هذا هو الشكل الذى تبدو عليه
الاشياء ، وأن تلك هي الطريقة التى نمضى بها الوقت ، أو التى يتكلم بها
الناس فى الواقع ، أو يعيشون بها .

٧ - وأخيرا فان الرواية الجديدة عموما ، مع بعض الحالات القليلة
السابقة عليها ، تسعى لتقديم فعل الكتابة ، بوضوح وثبات ،
كنوع من اللعب .

في روايات فيلدنج أو جين أوستن أو ديكنز أو تاكري فان فعل:
التأليف يقدم الينا بشكل يبدو فيه ممتعا وصعبا ، عملا كاللعب لكن مؤلفه
يحمل مسئولية أخلاقية ثقيلة . وبلا شك أن المتعة تابعة للعمل الشاق ،
وأن نشاطات الإبداع ، وفرحة الخلق ، دائما أقل اعتبارا من العمل
الصعب لتأليف كتاب كبير حول موضوع جمالي واضح ، وأن المؤلف
يتسعر بالمسئولية الثقيلة نحو جمهوره ونحو الأدب نفسه كمؤسسة
ثقافية . لو أن الرواية اخترعها فارس مختال ، وشاعر من القرن السابع
عشر ، أو كان حجر الزاوية لتقاليد العظيمة كتابا مثل رايبليه
أو بترونيوس ، لاستطاعت أن تتخلص من حملها الثقيل المتمثل في
الجدية ، سواء العبء الأخلاقي أو المهني ، ولأصبحت اختراعا لتزكية
النفس ، ومقياسا كبيرا للمتعة ، ولم يكن آنذاك ضروريا لفلوبير أن يعمل
بالصعوبة التي عمل بها ، وأن يخبرنا بأنه عمل بصعوبة لجرح البرجوازية
بلا رحمة ، وبأن سم مدام بوفاري أثر على حيويته ، وأنه كان يجب عليه
أن يعرق في كل كلمة كتبها .

بينما الرواية الجديدة ، من جهة أخرى ، ترقى باللعب لتجعله في
مركز الدوافع الواضحة التي تحيي العمل وتنعشه . ان « جون بارث »
مثلا يفعل عدة أشياء في أية رواية من رواياته : يفكر ، ويكد ، يشكل
ويأمل ، يستسلم ويبدأ نانية ، يخطط ، يتوقع ، يتعلم ، يقلد ، ويحاول
الآن يقلد . لن يدهشني ، ولن يدهش أحدا ، أن تقول له العصفورة ، ان
بارث لا يكتب ، وأنه في حالة يأس ، وقد استنفد طاقته الكتابية ، أوجد
شك في أن كتابة الرواية بالنسبة لبارث هي في أصلها فعل من اللعب !
قد يختلف المرء مع بعض تفاصيل كتاب روبرت سكولز « صانعو
الخرافة » ، ولكن لا أختلف إطلاقا مع المعطيات التي يقدمها .

ان الرواية الجديدة يمكن تمييزها عن الرواية القديمة على أسس
استخدامها للخرافة ، واستعدادها أن تسمح لفعل الخلق بإبراز وعي
الذات ، وأن تستغل ذلك الفعل بحب ، وباحساس باللعب ، وكاختراع
من أجل الإبداع ذاته ، من أجل المتعة .

المشاركون في الكتاب :

Malcolm Bradbury

— مالكولم برادبرى

ولد فى شيفيلد سنة ١٩٣٢ ، درس فى جامعات ليسستر وكوين
مارى ولندن ومانشسستر وانديانا وييل . قام بالعمل فى جامعة هل من
٥٩ - ٦١ ، ثم أصبح محاضرا للغة الانجليزية فى جامعة برمنجهام ،
وأصبح سنة ١٩٧٠ أستاذا للدراسات الأمريكية .

- من كتبه : - ايفلين هو ١٩٦٢ .
- ما هى الرواية سنة ١٩٦٩ .
- السياق الاجتماعى فى الأدب الانجليزى الحديث ١٩٧١ .
- امكانيات : مقالات عن الوضع الروائى ١٩٧٢ .
- الحداثة ١٩٧٦ وقد ترجم الى اللغة العربية عن وزارة الثقافة
العراقية .
- ومن رواياته : الاتجاه غربا ١٩٦٥ ، الرجل التاريخى ١٩٧٥ .

Iris Murdoch

— ايريس ميردوخ

ولدت فى دبلن سنة ١٩١٩ ، تلقت تعليمها فى جامعتى اكسفورد
وكامبردج ، وكانت استاذة للفلسفة قبل أن تتفرغ للكتابة ، روائية من
مؤلفاتها :

- تحت الشبكة ١٩٥٤ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
- الجرس ١٩٥٨ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
- حلم برونو ١٩٦٩ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
- الفتاة الايطالية ١٩٦٤ ترجمة الى العربية عن دار الآداب/بيروت
- الأمير الأسود ١٩٧٣

- هنرى وكاثو ١٩٧٦
- وخمس عشرة رواية أخرى

كما كتبت كتابا نقديا بعنوان : سارتر رومانسيا وعقليا ، وقد ترجم أيضا الى اللغة العربية .



Philip Roth

— فيليب روث

ولد في ولاية نيوجرسي في الولايات المتحدة سنة ١٩٣٣ ، من أصل يهودى ، ويعتبر الآن أحد أهم الروائيين فى أمريكا والعالم ، بدأ حياته الأدبية باصدار مجموعة قصصية بعنوان « وداعا كولبس » سنة ١٩٥٩ .

من رواياته :

- دعوة للذهاب ١٩٦٢
- عقدة بورتنوى ١٩٦٧
- عصاباتنا ١٩٧١
- حياتى كرجل ١٩٧٤
- الثدى ١٩٧٦ وقد ترجمت الى العربية .
- أستاذ الرغبة ١٩٧٧
- حياة مضادة ١٩٨٦



Michel Butor

— ميشيل بوتور

ولد فى فرنسا سنة ١٩٢٦ ، درس الفلسفة فى السوربون ، وقام بالتدريس فى العديد من البلاد .

من رواياته :

- الزمن الذى يمضى ١٩٥٧
- التغير ١٩٥٧
- درجات ١٩٦٠

وكتاب : بحوث في الرواية الجديدة ١٩٦٨ وقد ترجم الى اللغة العربية .

Saul Bellow

— سول بيلو

ولد في كويبيك بكندا سنة ١٩١٥ من عائلة يهودية مهاجرة الى ناك ، انتقلت عائلته الى شيكاغو وهو في التاسعة ، ودرس في جامعتي ورت وبيسترن ووسكنسون في شيكاغو ، حصل على جائزة نوبل في لادب سنة ١٩٧٦ .

من رواياته :

- المتأرجح ١٩٤٤ .
- الضححية ١٩٤٧ .
- مغامرات أوجي مازش ١٩٥٣ .
- هندرسون ملك الأمطار ١٩٥٩ .
- هيرزوج ١٩٦٤ .
- كوكب السيد ساملر ١٩٧١ .
- هدية هامبولدت ١٩٧٥ . يكتب أيضا المسرحية والقصة القصيرة والمقال .

John Barth

— جون بارث

ولد سنة ١٩٣٠ في ميرلند في الولايات المتحدة ، تلقى تعليمه في جامعة بنسلفانيا . وعمل بالتدريس في جامعتي بافالو وجون هوبكنز .

من رواياته :

- الأوبرا العائمة ١٩٥٦ .
- نهاية الطريق ١٩٥٨ .
- وكيل الأعشاب المخدرة ١٩٦٨ .
- راعي غنم جايلز ١٩٦٦ .

- ضائع في بيت المتعة ١٩٦٨
- كاميرا ١٩٧٢

David Lodge

— ديفيد لودج

- ولد في إنجلترا سنة ١٩٣٥ ، درس في جامعة لندن ، وعمل أستاذا
للأدب الانجليزي في جامعة برمنجهام .
- ناقد وروائي
 - من أعماله :
 - رواد السينما ١٩٦٠
 - جنجر ١٩٦٢
 - المتحف الانجليزي ينهار ١٩٦٥
 - لا ماوى ١٩٦٧
 - أماكن متغيرة ١٩٧٥
 - لغة الرواية ١٩٦٦
 - الروائي في مفترق الطرق ١٩٧١

Frank Kermod

فرانك كيرمود

— فرانك كيرمود :

- ناقد متخصص في عصر النهضة والأدب الحديث . قام بالتدريس
في منكسستر وبريستول ولندن ولورد نورثكليف ، وحاضر في عدد من
الجامعات في أمريكا وكندا .
- من كتبه :
 - الصورة الرومانسية ١٩٥٧
 - الاحساس بالنهاية ١٩٦٧
 - مقالات حديثة ١٩٧١
 - ميلتون الحي

John Fowles

— جون فاولز

ولد في إنجلترا سنة ١٩٢٦ ، درس الفرنسية في أكسفورد ، خدم
في البحرية الملكية الانجليزية ، متفرغ للكتابة .

من رواياته :

- جامع الفراشات ١٩٦٣ ترجمت الى العربية عن دار الهلال .
- الساحر ١٩٦٦ . ترجمت أيضا الى العربية عن دار الهلال .
- عشيقه الضابط الفرنسي ١٩٦٩ .
- البرج العاجي مجموعة قصصية ١٩٧٤ .
- دانيال مارتن ١٩٧٧ .

Bryan Stanley Johnson

— ب . س . جونسون

ولد سنة ١٩٣٣ في هامر سميث ، تلقى تعليمه في الكلية الملكية في
لندن . يكتب الشعر بالاضافة الى الرواية ، وعمل مخرجا بالتلفزيون .
انتحر سنة ١٩٧٣ .

من أعماله :

- المسافرون ١٩٦٣ .
- البرت انجيلو ١٩٦٤ .
- شبكة الصيد ١٩٦٦ .
- التصماء ١٩٦٨ .
- بيت الام عادية ١٩٧١ .
- كل امرئ يعرف شخصا ميتا ١٩٧٣ .

Doris Lessing

— دوريس ليسينج

ولدت في ايران سنة ١٩١٩ ، عاشت في روديسيا الجنوبية من
١٩٢٩ — ١٩٤٩ حيث انتقلت الى إنجلترا بعد ذلك . نشرت العديد من
الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة .

الرواية — ١٩٣

من أعمالها :

- العشب يغمى ١٩٥٠ • وقد ترجمت الى العربية •
- أطفال العنف ١٩٥٣ •
- المفكرة الذهبية ١٩٦٢ •
- تقرير للنزول الى الجحيم ١٩٧١ •

Philip Stevick

فيليب ستيفيك

- ناقد متميز وعمل أستاذا للأدب في عدة جامعات •
- من أعماله :

- فصل في الرواية ١٩٧٠ •
- نظرية الرواية ١٩٦٧ •
- القصة المضادة ١٩٧١ •

أقرأ في هذه السلسلة

- | | |
|-----------------------|------------------------------------|
| برتراند رسل | احلام الاعلام وقصص اخرى |
| ى . رادونسكايا | الالكترونيات والحياة الحديثة |
| الدس مكسلى | نقطة مقابل نقطة |
| ت . و . فريمان | الجغرافيا فى مائة عام |
| رايموند وليامز | الثقافة والمجتمع |
| ر . ج . فوريس | تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج) |
| ليسترديل راى | الأرض الغامضة |
| والتر المن | الرواية الانجليزية |
| لويس فارجاس | المرشد الى فن المسرح |
| فرانسوا دوماس | آلهة مصر |
| د . قدرى حفى وأخرون | الانسان المصرى على الشاشة |
| اولج فولكف | القاهرة مدينة الف ليلة وليلة |
| هاشم النحاس | الهوية القومية فى السينما العربية |
| ديفيد وليام ماكداول | مجموعات النقود |
| عزيز الشوان | الموسيقى - تعبير نغمى - ومنطق |
| د . محسن جاسم الموسوى | عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى |
| اشراف س . بى . كوكس | ديلان توماس |
| جون لويس | الانسان ذلك الكائن الفريد |
| جول ويست | الرية الحديثة |
| د . عبد المعطى شعراوى | المسرح المصرى المعاصر |
| أنور المعداوى | على محمود طه |
| بيل شول أدبنييت | القوة النفسية للآهرام |
| د . صفاء خلوصى | فن الترجمة |
| رالف ثى ماتلو | تولستوى |
| فيكتور برومبير | سسندال |

رسائل واحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (محاورات بي مضممار	فيرنز هيزنبرج
الفيزياء الذرية)	سـدنى هوك
التراث الغامض ماركس وماركسيون	ف . ع . أدنيكوف
فن الأدب الروائى عند تولستوى	هادى نعمان الهيتى
ادب الأطفال	د . نعمة رحيم العزاوى
أحمد حسن الزيات	د . فاضل أحمد الطائى
اعلام العرب فى الكيمياء	جلال العشرى
فكرة المسرح	هنرى باربوس
الجحيم	السيد عليوة
صنع القرار السياسى	جاكوب بروذوفسكى
التطور الحضارى للانسان	د . روجر ستروجان
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال	كاتى ثير
تربية الدواجن	ا . سـپنسر
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	د . ناموم بيتروفيتش
النحل والطب	جوزيف داهموس
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	د . لينوار تشامبرز رايت
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء	د . جون شنيدر
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	بيير البيير
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د . غبريال وهبة
الصحافة	د . رمسيس عوض
اثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن	د . محمد نعمان جلال
التشكيلى	فرانكلين ل . باومر
الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية	شوكت الربيعى
وبعدها	د . محيى الدين أحمد حسين
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	
الفكر الأوربى الحديث (٤ ج)	
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى	
١٨٨٥ - ١٩٨٥	
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	

ج • دادلى أندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كونراد	مختارات من الأدب القصصى
د • جوهان دورشز	الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد
د • طائفة من العلماء الأمريكیین	حرب الفضاء
د • السيد عليوة	ادارة الصراعات الدولية
د • مصطفى عنانى	الميكروكمبيوتر
صبرى الفضل	مختارات من الأدب اليابانى
فراذكلین ل • باومر	الفكر الأوروبى الحديث ٢ ج
جاپرييل باير	تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرسبى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
دوايت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زافيلسكى ف • س	الزمن وقياسه
ابراهيم القرضاوى	أجهزة تكييف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
جوزيف داهموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س • م بسورا	التجربة اليونانية
د • عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية
رونالد د • سمبسون	العلم والطلاب والمدارس
ونورمان د • اندرسون	
د • انور عبد الملك	الشارع المصرى والفكر
ولت وتيمان روستو	حوار حول التنمية الاقتصادية
فريد س هيس	تبسيط الكيمياء
جون بوركهارت	العادات والتقاليد المصرية
آلان كاسبيار	التذوق السينمائى
سامى عبد المعطى	التخطيط السياسى
فريد هويل	البذور الكونية
شانرا ويكراما ماسينج	
حسين حلمى المهندس	دراما الشاشة (٢ ج)
روى روبرتسون	الهيرويين والايدينز
هاشم النحاس	نجيب محفوظ على الشاشة
دوركاس ماكلينتوك	مسور افریقیة

بيتر لورى
بوريس فيدروفيتش سيرجيف
ويليام بينز
ديفيد الدرتون
جمعها : جون ر . بورر
وميلتون جولد ينجر
ارنولد توينبى
د . صالح رضا
م . ه . كنج وآخرون
جورج جاموف
د . السيد طه أبو سديرة
جاليليو جاليليه
اريك موريس و آلان هو
سيريل الدريد
آرثر كيسترلر
توماس ا . هاريس
مجموعة من الباحثين
روى أرمز
ناجاي متشيو
بول هاريسون
ميخائيل البى ، جيمس لفلوك
فيكتور مورجان
اعداد محمد كمال اسماعيل
الفردوسى الطوسى
بيرتون بورتر
جاك كرابس جونيور

المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية
تربية اسماك الزينة
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
الفكر التاريخى عند الاغريق
قضايا وملامح الفن التشكيلى
التغذية فى البلدان النامية
بداية بلا نهاية
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية
حوار حول النظامين الرئيسيين
للكون
الارهاب
اختاتون
القبيلة الثالثة عشرة
التوافق النفسى
الدليل البيولوجى الجغرافى
لغة الصورة
الثورة الاصلاحية فى اليابان
العالم الثالث عمدا
الانقراض الكبير
تاريخ التقود
التحليل والتوزيع الاوركستراالى
(شاهنامه (٢ ج)
الحياة الكريمة (٢ ج)
كتابة التاريخ فى مصر

ادوارد ميرى
اختيار / د . فيليب عطية
اعداد / موني براح وآخرون
ادامز فيليب
نادين جورديمر وآخرون
زيجمونت هينسر
ستيفن أوزمنت
جوناثان ريلى سميث
توني پار
بول كولنر
موريس بير براير
الفريد ج . بتلر
رودريجو فارتيماس
فانس بكارد
اختيار / د . رفيق الصبان
بيتر نيكوللز
برتراند راصل
بيارد دودج
ريتشارد شاختر
ناصر خسرو علوى
نفتالى لوييس
جاك كرابس جونيور
هربرت شيلر
اختيار / صبرى الفضل
احمد مجيد للشنوالى
اسحق عظيموف
لوريتو تود
اعداد / سوريال عبد الملك
د . ابرار كريم الله

عن النقد السينمائى الأمريكى
قرانيم زرادشت
السينما العربية
دليل تنظيم المتاحف
سقوط المطر وقصص اخرى
جماليات فن الاخراج
التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)
الحملة الصليبية الاولى
التمثيل للسينما والتلفزيون
العثمانيون فى اوربا
صناع التخلود
الكنائس القبطية القديمة فى مصر (٢ ج)
رحلات فارتيماس
انهم يصنعون البشر ٢ ج
فى النقد السينمائى الفرنسى
السينما الخيالية
السلطة والفرد
الازهر فى الف عام
رواد الفلسفة الحديثة
سفر ثامة
مصر الرومانية
كتابة التاريخ فى مصر القرن التاسع عشر
الاتصال والهيمنة الثقافية
مختارات من الاداب الاسيوية
كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)
الشموس المتفجرة.
مدخل الى علم اللغة
حديث التهر
من هم التنابر

اعداد/ جابر محمد الجزار	مستريخت
هـ . ج . ولسز	معالم تاريخ الانسانية (٤ ج)
ستيفن رانسيمان	الحمالات الصليبية
جوستاف جرونياوم	حضارة الاسلام
ريتشارد ف . بيرتون	رحلة بيرتون ٣ ج
أدمز متز	الحضارة الاسلامية
ارنولد جنزل	الطفل ٢ ج
بادى اونيمود	افريقيا الطريق الآخر (GUAL) Library
فيليب عطية	السحر والعلم والخيال
جلال عبد الفتاح	الكون ذلك المجهول
محمد زينهم	تكنولوجيا فن الزجاج
مارتن فان كريفلد	حرب المستقبل
سوندارى	الفلسفة الجوهريه
فرانسيس ج . برجين	الاعلام التطبيقي
ج . كارفيل	تبسيط المفاهيم الهندسية
توماس ليههارت	فن المايم والباتومايم
الفين توفلر	تحول السلطة
ادوارد وبونو	التفكير المتجدد
كريستيان ساليه	السيناريو فى السيما الفرنسية
جوزيف . م . بوجز	فن الفرجة على الأفلام
بول وارن	خفايا نظام المتجم الأمريكى
جورج ستايز	بين تولستوى ودستوفسكى (٢ ج)
ويليام ه . تيبوز	ما هى الجيولوجيا
جاري ب . ناشى	الحر والبيض والسود
ستالين جين سولومون	انواع الفيلم الاميركى
اعداد محمود سامى عطا الله	الفيلم التسجيلى
يانكولا فرين	الرومانتيكية والواقعية

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٢٠٠٨

ISBN — 977 — 01 — 4666 — 8

هذه مجموعة دراسات كتبها بعض من أهم النقاد والروائيين المعاصرين من أمريكا وأوروبا بدوا أنهم كتبوها بذهن متفتح ومتعاطف حول الوضع الروائي الآن بالإضافة إلى بضع مقابلات مع روائيين معاصرين حول وضع الرواية اليوم.

ولكن إذا نظرنا إلى ما قالوه جميعاً فإننا نجد أنهم يقدمون جدلاً نقدياً مهماً وأسراً حول ما وصلت إليه الرواية وما ثار حولها في السنوات الأخيرة. نحن نعيش في عصر أضحت فيه الرواية بشكل لافت للنظر أكثر تقلباً وقلقاً وتساؤلاً حول ذاتها مما كانت عليه قبل سنوات قليلة ولو تفحصنا الرواية المعاصرة لوجدنا أن كثيراً من الأسئلة حول طبيعة السرد ومقوماته الأساسية - دور الحكمة والقصة وطبيعة الشخصية والعلاقة بين الواقعية والخيال أو الأسطورة - قد أصبحت في مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه. وفي الواقع فإن الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن تكون عليه قد تغيرت بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة بحيث يمكننا القول باطمئنان إن تغيراً جمالياً وفنياً قد حدث، وإن هناك إشارات تقول إن عهداً جديداً ومتميزاً للأسلوب قد بدأ ...