عمل الكاتب؛ الكاتب وهو يعمل

أحمد المديني

عمل الكاتب؛ الكاتب وهو يعمل

تأليف
أحمد المديني

هنـــداوي

عمل الكاتب؛ الكاتب وهو يعمل

أحمد المديني

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

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

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٧ ٣٤٣٩ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٧.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور أحمد المديني.

المحتويات

هذا الكتاب ... ولماذا؟	٩
فليب رُوث يَحرُث الأرض الخصبة	١٧
كيف تصبح كاتبًا؟ وما هي أدواتك؟	٤٥
درس المعلم، أو كلوفسكي يرمي البيض الفاسد	٥٧

مِن أَجْل وعي سيرة الكتابة والذات الكاتبة

«ليس للشعراء من سيرة؛ إنَّ عَمَلهم هو سيرتهم.»

أوكتافيو باث

هذا الكتاب ... ولماذا؟

١

منذ مدة وأنا مُولَع بسِيَر الكبار، ممَّن حفروا أثرًا في عقول الناس، وألْهَبوا مشاعرهم، لا شك، في صدارتهم الكُتَّاب، المبدعون، ممن خبروا الحياة، وتقلَّبوا في جوانبها، ومزجوا ذلك بأحاسيسهم؛ فتركوا لنا أعمالًا جليلة تُمثِّل خصوبة الإبداع والإنسان في آنٍ. وبما أن الكبار يختلفون في وجوه شخصياتهم، وخصال تَميُّزهم، فإني صرت أميل بالنسبة للكُتَّاب خاصَّة لأتعرف على أدائهم أكثر من أي شيء آخَر ممَّا يُعْقَل، ويجوز أن يشتركوا فيه مع فصيلة النخبة في أي زمان، أو هو مبذول في الطبع الإنساني عامة.

إنني أَعْنِي هنا السِّيرة الأدبية للكاتب في كونها تُمثِّل في حدِّ ذاتها مَناط عمله، اختصاصه أو حرفته التي لن يعرف أصولها أو يمهر فيها غيره. أَجَل، إنها الحرفة أولًا وأخيرًا التي لا نُعيرُها نحن عرب اليوم كبير قيمة، مع أن أجدادنا النقاد القدامى وضعوها في عداد الصناعة، وقَنَّنوا ضوابطها؛ منهم: قدامة بن جعفر، ابن العميد، وابن الأثير، مثالًا لا حصرًا. لقد استرعى انتباهي أن الأدباء العرب المعاصرين يُسهبون في الحديث عمَّا يسمونه تجاربهم الذاتية، بنِسب معقولة أو بطرة، ساردين مقاطع من مغامرات ومفاخرات، مُعدِّدِين الأمثلة عن «نبوغهم» ومكابداتهم بأنواع، وجلُّه يندرج في باب الترجمة أو السيرة الشخصية، يفترض فيها مزيد تعريف بحياة هؤلاء الأدباء، وعند مدرسة نقدية مُعيَّنة اتِّخاذُها أداةً منهجية ومدخلًا لفهم بعض خلفيات النص وخباياه. وكله معقول ومطلوب إلى حد مُعيَّن.

بينما نظل نفتقر إلى ما يضيء الأهم، أي النص ذاته، مصدر الأداء واهتمامنا الأول، نبتغيه في خطابه ودلالته، وطرق تعبيره الفنية، تعطيه هذه العناصر خصائصه القمينة

به. وما من شك أن حصر هذه العناصر واصطفاءها هو من عمل الدارسين والنُّقاد، بإعمال النظر، وتشغيل آلية التحليل وفق مناهج محدَّدة، وهي، مع الذوق الممنهج، حصيلة التلقي المحترف. بَيْدَ أن هذا لا يمنع في شيء أن يَتدخَّل المعنيون مباشرة، آخِذين بيد القراء، المتعلمين والهواة على السواء، إما ليرشدوهم إلى مَجاهل النص، أو لمساعدتهم على فتح بعض مغاليقه، وبالذات لتبيان كيف تُطرَق أواني الصنعة ويُهيَّأ الطبيخ الفني بالجودة المطلوبة أو الرداءة المجوجة، وعلى الأرجح كيف وبمَ يَتشيَّد بناؤه، وعلى أي نحو يُصبح مستساغًا.

هي مهمة لا نجد، من أسفٍ، نماذج كثيرة ومُعتبَرة لها في سياق التجربة الأدبية العربية كلًّا، والمتوَفِّر منها، القليل، لا تجد أصحابه يخوضون فيما يُسمَّى بالمختبَر أو المحتَرَف الإبداعي، بالمعنى الصناعي الحرفي المذكور، مُولِين أكثر الاهتمام للموضوع والمشاغل العامة التي تَمْتَح منها القصيدة أو تعالجها الرواية. ليس ذلك عن استخفاف أو بسبب لا مبالاة، وإنما في تقديرنا راجع لأمرين؛ أولهما: كون الأديب يعتبر هذه الخلفية حديقته السِّرِّية لا يحب أو يتمنع في أن يدخل إليها «الغرباء» رغم أنهم قراؤه الأوفياء. ثانيهما: مُسايرة تصوُّر عام لدى جمهور لا يسأل عن مراحل إعداد النص وكيفياتها، بقدر ما يَنكبُّ على اختبارها مباشرة على ضوء القراءة الآنية. سلوك يُرضي الكاتب، أو الشاعر، الذي يحلو له الاستظلال بفيء ربة الإلهام، والانخطاف إلى جاذبيات السحر المبهمة. ومن المؤكد أن هناك سببًا ثالثًا يُعتَد به، مرجعه حسب الأديب أن ينجز عمله، على الوجه الأفضل ما أمكن، فقولُه كلُّه فيه والباقي من تعليق وحَواشٍ لغيره من أصناف المُتلقِّين.

هذه الاعتبارات في مجملها مقبولة أو على الأقل غير مردودة، إنما لا بد من القول بأن قيمة العمل الأدبي يمكن أن تتعزَّز أكثر، ربما تحصل الفائدة على الوجه الأكمل حين يطلعنا الكاتب نفسه، أو يتوسط واحد من عالمه ناقدًا أو كاتبًا مثله فيسلط الضوء على الخلفي ويفتح الأبواب المُغلَقة. لكن لنعلم أن وجود هذه الحلقة الإضافية في منظومة التَّلقِّي يحتاج إلى وجود وضْع قَبْلي يحضر فيه الأدب ضمن مؤسَّسة ثقافية كبرى تتداول الخبرات والقيم الرمزية، توليها اعتبارها، وتسهم في إغنائها بما يكفل ترويج الإبداع وإشباع الذوق وتنويع طرق المقروئية، وفوق هذا وذاك تبجيل الأدب كعطاء إنساني، من جهة، وكنشاط ذي إواليات مُهيْكَلة ومُقنَّنة في مجتمع طغت عليه مقاييس التقويم المادي، ولها يعلن الولاء مسبقًا، من جهة أخرى.

هذا ما هو مُتحقِّق في العالَم الغربي، ونطمح أن يرقى إليه الحال في العالَم العربي، ليُنظر إلى الأدب بكل جدية، ولينال الأدباء الوضع الاعتباري المُستحَق إبداعيًّا وكرامة.

عندئذٍ سنجد المكتبات الوطنية، مثلًا، تفرد جناحًا لحفظ وعرض مخطوطات الكُتاب كتراث ونفائس، أو نجد شُعبًا جامعية تُوصِي الطلبة بإعداد أطاريح في تَقصِّي أثر إنجاز الأعمال الأدبية، وترى دُور نشرٍ، ولا تتردد في طبع مُذكِّرات الأدباء ومراسلاتهم، وحتى مُسوَّداتهم، تحيط بحياتهم من وجوهها المختلفة، في قلبها حِرفتهم ككُتَّاب، وباعتبارها شأنًا جدِّيًّا لا مجرَّد تطريز فقط كـ «الرسم بالكلمات»، بعبارة الشاعر الفَذِّ نزار قبَّاني.

هو الشأن الذي حفَّزنا لوضع هذا الكتاب، وإعداد موادِّه، والتماس مصادره في المظانِّ المطلوبة والأنسب. كان قد صادف هوًى في النَّفْس، أولًا، وجاءت الصدفة لتحرض على المُضيِّ فيه ممثَّلةً في صدور كتاب الروائي الأمريكي البارز فليب رُوث Shop Talk «لنتحدث عن العمل» وبترجمته الفرنسية Parlons travail (باريس، غليمار، ٢٠٠٦م)؛ وهو مؤلِّف معروف بعلوِّ كعبه في الرواية والقصة القصيرة والدراسة الأدبية، أيضًا. في هذه الأنواع وَضَع آثارًا اشتهرت كلها، منذ مجموعته القصصية الأولى «وداعًا كلومبوس» (١٩٥٩م) حصلت على الجائزة الوطنية للكتاب، ومرورًا بنصوصه السردية المبرزة «اللطخة»، و«الدابة التي تموت» يمزج فيها بين السرد التَّخْيِيلي والمعالَجة السيرذاتية وأسلوب الاعترافات، من منظور نقد اجتماعي صارم للسلوك النسوي، والوسط اليهودي الأمريكي، من حيث ينحدر. وقد ساعده تكوينه الجامعي تخرجًا من شيكاغو، وتدريسًا بجامعة بنسلفانيا، على الإحاطة بأدب عصره، والبروز بمظهر الروائي المُتتبِّع بنباهة لكتابات زملائه، العارف بأطوارها وخصائصها معرفة نقدية مُحكَمة، تجلَّت في كتابه «الرواية الأمريكية الكبرى» (١٩٧٣م).

يعالج كتاب رُوث «لنتحدث عن العمل» هذا المفهوم من زاويتين: العمل الذي يقابله الأثر، أو الكتاب، work بالإنجليزية، وOuevre بالفرنسية، وبوصفه الفعل الذي يمارسه شخص ما وهو ينجز كتابته لتصبح أخيرًا مضمومة بين دفَّتَي كتاب، كأي عمل آخر. وقد همنا الكتاب – المصنف لانشغاله أساسًا بالفكرة التي عنتنا في البداية، ولاحتوائه على أمثلة مُعتبَرة في تشخيص حالة/حالات الكتابة بما هي عمل يتم وفق برنامج ونظام، وبأدوات وخطط محسوبة، وكما عكف عليها أفراد فهموها ومارسوها كفعل حياتي إبداعي مباشر، أولًا، يلي ذلك الأبعاد الأخرى المُحتمَلة، ذاتية ووجودية. وهذان، في الحقيقة، قُطبان يجعلان التعبير الأدبي، الفن، عمومًا، تمتد جذوره في الأرض قبل أن يرسل أغصانه إلى السماء. ما يُمثِّل، من نحو آخَر، منظورًا واقعيًّا وجماليًّا في آنٍ للكتابة الأدبية يضعها في صميم الحياة. وأمثلة فليب رُوث على درجة من الاستقطاب حدًّا يؤهلها لمرتبة النموذج، وذلك رغم قصدية الاختيار فيها، بل وبسببه، فلا بد لكل كاتب، لكل دارس، من اختيار

مُحدَّد، وله أن يَتحمَّل دواعيه ووزره. نعتقد أن نقطة الجاذبية تكمن بعد هذا في امتلاك النماذج، وطريقة عرضها واستنباط قواعد عملها، قوة الحفز على الحوار والمساءلة المنتجة هي الباني الحقيقي للموضوع تراه يَقبَل الاتساع والنمو كلما دخلَت فيه أطراف أخرى، وتعدَّدتْ إلى جانبه النماذج.

لقد تشابكنا مع أفكار ومساءلات رُوث بنظائرها ونقيضها، حتى نتصور قضية كتابه وكتابنا، لنعيد بناء فِعْل عمل الكاتب بمعناه المزدوج. ثم ما لبثنا أن جئنا بأمثلة تزيد في تغوير القضية لتَغتَني بتجارب من هم محترفون، ويعطون للأدب حتى ولو لم يكن مصدر عيشهم، المكانة الجديرة به كعمل كامل، وباعتبارهم، أيضًا، يؤمنون إلى حد الاعتقاد الديني ونفحته الروحية، تقريبًا، بقيمة العمل في حياة الإنسان. إن بريمو ليفي أشد الراسخين في هذه التربة، هاكم عُملته الذهبية: «إن الإنسان مصوغ بيولوجيًّا لكي يتعاطى نشاطًا ينزع نحو هدف، وإن التعطل، أو العمل العبثي، لهو مصدر ألَم وضمور.» أمثلة ثانية تُوسِّع الحقل وتُغذِّيه وتُنوِّعه ليظهر إلى أي حد هو قابِل للتعدد، ولنعلم أن الإبداع الذي هو مضمار تجارِب لا تنقطع ما يَنِي يصنع بدائل في بابه ما دام قائمًا على قاعدة الإنتاج المتجدِّد، والصناعة الواعية بمقاصدها ورؤيتها.

هكذا سوف يلتقي القارئ بكوكبة من كبار الكُتَّاب، في حقل الإبداع الغربي ومن الروائيين على الخصوص. إن الاقتصار على معشر الكتابة السردية مردُّه إلى إمكان تقريب أدوات هؤلاء، ومَناط اشتغالهم من مَدارك القارئ، ولأن الأمثلة حاضرة ودارجة هنا باستمرار، وقد لا تَتطلَّب ذلك القدر من الدِّقَّة الصارمة في إخضاع البحور والتفاعيل، أي موسيقى الشعر، إلى جانب تَشكُّلاته البلاغية، إلى شرح ورَسْم هما من شأن ذوي الاختصاص وحْدَهم. لكن الفيصل عندنا في هذا الحصر عائد إلى ضرورة توحيد المرجع، علمًا بأن الروائي والشاعر يَسبحان معًا في نهر الوجود المتدَفِّق، ويُلزمان نفسيهما بالمُعتقد الصارم هنا وهناك. إن الأخلاق والمبادئ غير قابلة للتجزيء ولا التكييف حسب أنواع القول، كما أن مفهوم العملية الأدبية ومقتضياتها التطبيقية تُعَد مسألة حرفية، أو هكذا ينبغي النظر إليها، بعيدًا عن أي إسقاط عسفي.

هذه الكوكبة يَتقدَّمها الأسماء التالية: بريمو ليفي؛ كليما؛ كونديرا، أولًا، ثم: نايبول؛ ستيفن كينغ لاحقًا. في محيط كل واحد من هؤلاء يتوالد أعلام، وأفذاذ تَعلَّموا منهم أو تأثَّروا بهم، أو حدَث التفاعل الخلَّاق لولادة الأفكار وتناسُج طرائق العمل وتقاطع أحاسيس الذات ورؤى العالم. ولذلك سيجد القارئ نفسه فعلًا في خضم أسماء تتدافع بالمناكب تعابير وآراء

ومواقف، لكن تلتقي في وحول المصطلح المشتَرك للعمل بوصفه سيرة الذات العاملة والواعية للكاتب، وهذا هو الأساس. أي إنَّنا إلى جوار السيرة الذاتية المعتادة للشخص، الكاتب هنا، نستخلص ثانيةً توازيها وتدعمها، هي السيرة الأدبية، هي الخليقة الإبداعية المُعوَّل عليها عادة ما يبخل بأسرارها الأدباء؛ لأنها معدنهم الأصيل. وما لنا لا نذهب هنا إلى القول بأن السيرة التي يكتبها الأدباء، أو تُكتب عنهم، طبقات تنهض الواحدة فوق الأخرى لتمنح كلًّا منصهِرًا في وحدة، فما حياة الكاتب وأدبه إلا وجهان لعملة واحدة. أظن أن هذا بعض ما حقَّقه الباحث السيميائي، ودارس السرديات الحديثة البروفيسور جيرار جنيت لدى وضْعِه لكتابه الصادر أخيرًا Bardadrac (باريس، لوسوي، ٢٠٠٦م) حيث انتهج طريقة طريفة اعتمدت اختيار الترتيب الأبجدي، واستحضار محمول الذاكرة إزاء كل كلمة تحيل إليها، والحصيلة غِنًى باهِر في تجربة حياة وثقافة والمِراس الجامعي الطويل لهذا وضَع في الوقت نفسه، على غرار روث، تقريبًا، سيرة لأساتذته ومجايليه محورها ومثلها الأعلى العمل وليس إلا العمل.

٢

في القسم الثاني من هذا الكتاب نَنتقل إلى مرحلة أخرى من عمل الكاتب، ذات مَظهرين، الأخذ والعطاء. فهو بعد أن خاض تجربته الشخصية، وراكَم الخبرة في مَيدانه، أصبح مؤهلًا ومرجعًا، إما بجدارة المنشور من أعماله في جنس أدبي مُعيَّن، أو لوقوع إجماع أهل الحِرفة على إمكان اعتباره حجة في ميدان إبداعه. هذه الصفة تشجع البعض، لمناسبةٍ ما، على البَذْل ورسم علامات طريق خبروا طويلًا صعوبته، ويعرفون أي نَصَب وحيرة تعترض سبيل المبتدئين، يتعثرون في مسلكه، ومنهم من يضيع أبدًا. ترى أصحاب الخبرة، من الرَّاسخين، يتحدثون في هذا الشأن أو ذاك من الأمور والمُعضلات الأدبية، سبق أن واجهتهم أنفسهم، يُبدون فيها الرأي، ويُقدِّمون النُّصح، ابن الخبرة. والنصيحة سَند وزادٌ في الطريق على كل حال، وهي تنفع طالبها، والغافل عنها معًا. وما ينبغي النظر إليها وصاية أو من قبيل التوجيه الأخلاقي الصارم، بات يستهجنه بقوة متأدبة اليوم، حتى وهُم في أشد الحاجة إليه. هي، في الحقيقة، أقرب إلى وجهة النظر، وثمرة تجربة مُفرَدة تتيحها أريحية كاتب، ويمكن أن ترقى، حين تتجرَّد عن صاحبها إلى مَرتبة النقد الأدبي الخالص، بل هي النَّقد عَينُه ما دامت مُحتكَّة بالنصوص، من رحمها تُولَد وعلى ضوئها تُصاغ. ونحن حين

نضم النص والرأي النقدي لمؤلِّفه عن جنس عمله نحصل في الحقيقة على ذخيرة ما أشدَّ نفعها لفهم العمل وعمل الكاتب!

لقد سُقْنا في هذا القِسم آراء وملاحظات عدد من الكُتَّاب والشعراء ذوي الباع الطويل في الإبداع الأدبي، وهم من جنسيات غربية وحِقَب وأذواق مختلفة، وتقويماتهم تخص أنواعًا أدبية عديدة، وجوانب مُتباينة تتضافر في تكوين العمل، وإن غلب الجنس السردي على غيره، وسوف يُلاحِظ المَعنيون مُباشرة بالنُّصح والتوجيه أنها لم تترك مَنزعًا أو مأزقًا إلا وأفتَت فيه بشيء، من غير أن يكون هناك عَسف أو عَنَت. ومثلهم الذين قطعوا خطوات في درب التعبير ليسوا في غنًى عن هذه الأقوال، إن لم نقل إنهم أحوج إليها، تختبر لديهم ما أنجزوه، وتطرح على نصوصهم الحاضرة والمستقبلية أسئلة جوهرية، مُساءَلات التكوين الفني، تلك التي يحب الصانع أن يمهر فيها ليأتي مَنتوجه على أجمل وألطف ما يكون إتقانًا. ولنا في كتاب ريلكه الشهير «رسائل إلى شاعر ناشئ» خير مثال في هذا الباب، يجد فيه الكبار زبدة التجربة الشعرية لشاعر عبقري يمكن أن تُقتدى، أما ناشئة الأدب فحدِّث ولا حرج. ومثلها «رسائل يوسا إلى روائي ناشئ»، نظنها تَناوُش الكبار قبل الأغرار، تشريح طولًا وعرضًا لمفاصل السرد التَّخْيِيلي، وقراءة فاحصة في النماذج الروائية المؤسسة مرآة كتابة وطرائق إنجاز ومَزالق. أما هنا فقد اقتصَرْنا على اللُّمَع، واهتدينا بالإشارات المقتضَبة الدالة، تطلبت منا كثيرًا من التَّقصِّي لحصرها، وتقديمها لقمة سائغة لمن يحتاج. والحق أن توجيهات الكتَّاب والنُّقاد المحصورة لدينا، والمُوزَّعة على عناصر الإنشاء اللغوي والبناء الفني بالدرجة الأولى، تليها شذرات عن مسائل موضوعية وخارجية، لتنتمي إلى عديد تيارات أدبية، وتمثل نزوعات مختلفة في فَهْم العملية الإبداعية وتشكيلاتها، وهذا مَصدَر غنًى إضافي لها. وفي الأحوال كلها فالنصائح أو التوجيهات تَصب في القالب المشترَك لما ينبغي أن يكون عليه عمل الكاتب في التطويع لموضوعه، والتجويد لفَنِّه، والفَلَاح في تحقيق مبتغاه بين أقرانه ولذيوع صيته.

٣

فيما يكمل القسم الثالث من كتابنا الغرض المرصود له، والغايات المتوَّخاة منه، فإنه يُمثِّل وجاهة خاصة. نعم إنه يستقي مادته بل يُمحْورها حول كتاب يحمل عنوانًا تعليميًّا «مهنة الكاتب»، بمعنى مجموعة ما يحكم الكتابة الأدبية من قواعد وشروط لا غِنى عنها تُوصل صاحبها إلى التحكُّم في عمله واستحقاق القيمة الإبداعية. لكن قيمته تتعدَّى هذ الطرح

المباشر؛ نظرًا لأن مؤلِّف الكتاب عضو مؤسِّس في إحدى أهم المدارس الأدبية في القرن العشرين، الرائدة في ميدان وَضْع الأدب في دائرة الخصائص الفنية والجمالية البحت، وإخضاعه لما هو خالص فيه مجرَّدًا عن المعنى، بالأحرى ليست الأغراض والدلالات سؤاله، وإنما أدواته وكيفياتها؛ من ثم سُمِّيَت الحركة التي تزعمها فيكتور كلوفسكي في عشرينيات القرن الماضي بـ «المدرسة الشَّكلانية». وقد ضمت ثلاثة أقطاب؛ هم: بوريس إيخنباوم، يوري تنيانوف، هؤلاء الثلاثة الذين اجتمعوا حول ما سماه إيخنباوم بـ «الرغبة في خَلْق علم أدبي مستقل، انطلاقًا من الخصائص المفصلية للأدوات الأدبية»، بمعنى الانكباب على النص المحسوس، ومجافاة النقد الانتقائي الجامعي، والنزعة التعميمية للأفكار من كل اتجاه. وأهمية كلوفسكي، فضلًا عن الريادة، مزاوجته بين الإبداع الروائي والتنظير النقدي، واضعًا كليهما في خدمة الثاني، ما أعطى لآرائه أكبر رجحان. وقد وُصِف صاحبنا بأنه من طرف تروتسكي بأنه «مُنظِّر المستقبلية» في الشعر الذي جعل الإيقاع في صلبه، إلى جانب عنايته القصوى بأصناف الكتابات النثرية، من هنا كتابه الحاسم «حول نظرية النثر» (١٩٢٤م).

استنادًا إلى هذه الاعتبارات يظهر كتاب كلوفسكي عن مهنة الكتابة دليلًا دقيقًا في ميدانه، من ناحية، ولا عجب أن يذكرنا — مع الفارق طبعًا — بتلك الشروط المفحمة التي يلزم بها ابن الأثير في كتابه «أدب الكاتب» كل من يريد الإجادة في صناعتَي الشعر والنثر، لعَمْري كم هي مطلوبة أيامنا هذه اختلط فيها حابل الأدب المزعوم بنابله! كما يظهر، من ناحية ثانية، وثيقة في النقد الأدبي إلى جانب النصوص اللاحقة المؤسِّسة للتيارات البنيوية والسيميائية ومثلها. على ضوء هذين المُرتَكزَين يأتي احتكامنا إلى نص كلوفسكي حاسمًا في تكملة صرح هذا الكتاب، ورسم خريطة عمل الكاتب، كيف هو، وينبغي أن يكون، بين حدَّي الخبرة والنُّضج والتماس بدايات الطريق؛ أي بين النبوغ والنشوء في ارتقاء سُلَّم الإبداع الأدبي.

بقيت لنا ملاحظتان في ختام هذا التقديم:

الأولى: إن الاطلاع على آراء الكتَّاب حول تنظيم عملهم، واستقصاء نظرهم عن الطرائق والأساليب الفنية، وعن مهارات الأداء، ومجمل ما يصنع عدة الكاتب ويصنع وضعه الأدبي؛ هذا كله لا يغني البتة عن قراءة الأعمال نفسها، ومداومة الاتصال بها، بجعلها وسيلة وغاية معًا. كان النص وسيبقى العمدة، ومحاولة اختصار الطريق إليها بالتعليقات الموضوعة عنه، أو بما يصدر عن أصحابه يُخِل بالتلقي الأدبي السليم، ويوقع في العثرات. أحسب أن كثيرًا مِن فَهْم بعضنا للحداثة الإبداعية إجمالًا ناجم عن

اضطراب العلاقة مع أمهات النصوص، وأحيانًا انعدامها، أو قراءتها مبعثرة وخارج سياقها حيث يحضر تاريخ الأفكار، معه التبلور المنهجي والنظري العلمي للمفاهيم. وهو ما سيظهر لنا جليًّا من قراءة فليب رُوث للكُتَّاب المُختارين، الملتصقة بالنصوص، والمُحتكِمة إليها في كل حين. وسائر الكُتَّاب الذين عرضْنَا إليهم، آخرهم كلوفسكي، يضع القراءة الناضجة بالنسبة للناشئة شرطًا أول للأخذ بالزمام.

الثانية: خُلُو هذا التأليف من المرجعية العربية؛ إذ خلا إشارات محدودة فجميع الكُتَّاب المُعتمَدين غربيون أولًا وأخيرًا. ليس هذا غفلةً منا ولا تقصيرًا. لقد فكَّرْنا بأنَّ طَرْق موضوع عمل الكاتب من زوايا متعدِّدة، وإبلاغ الرسالة منه على الوجه الملائم يحتاج إلى متن مُنسجِم قَدْر حاجته إلى نَسق موحَّد، فلزم التحرك في مدار الأدب الغربي، خاصة أنه مصدر كثير من أفكارنا وتطبيقنا للإبداع العصري، كما أن تمثيلاته كانت ونراها تبقى النموذج المحتذى والمبجَّل. نضيف إلى هذا افتقار مكتبتنا الأدبية لمصنَّفات تُتابِع مَسالك الكُتَّاب، وتتحدث عن منظوراتهم فيما يُنجِزون. والرائج عندنا ضرب من الحوارات (المقابلات) الصحفية السريعة والعرضية، غالبًا، يُنفِّذها صحفيون مُتعجِّلون من أمرهم، تَتضمَّن إشارات ولفَتات في هذا النطاق وتَفْنى مع نشرها. يقينًا، أيضًا، أن للمحيط الثقافي دوره، وهو ما يمكن أن يصحح وينضج لتنتظم فيه المراتب، ويفرز الصحيح من الزائف، وأن يصبح لفردية الكاتب مكانتها اللائقة بوصفها وضعًا قابلًا للدرس، وإنجازه حرفة جدية وذات مردودية، بلا أي تبخيس.

وعليه، فإننا عاقدون العزم في المستقبل لوضَع كتاب في الموضوع ذاته، نُخصِّصه للكاتب العربي وحده، مع ابتغاء الشمول ما أمكن، ونسعى فيه كذلك إلى استقصاء ما يسهم في إفادة ناشئة الأدب من خبرة السلف، إذا كان للخلف استعداد وصبر ونبذ خفة، كي يعلموا، كما قال كلوفسكي، ويستحضروا في أذهانهم الجهد الجبار لعباقرة الزمن الماضي.

فليب رُوث يَحرُث الأرض الخصبة

يعيش الكاتب في أي مكان من العالَم مفارقة غريبة، ليست في الحقيقة إلا واحدة من المكوِّنات الخصوصية لشخصيته، ولوجوده في آنٍ واحد، إذا اتفقْنا بأن هذين الطرفين يتطابقان فعلًا، أو هما على الأقل مُهيَّئان للتكامل في صيغة تُقدِّم لنا الذي نريد أو نتصور. تكمن المفارَقة بادئ ذي بدء في أن هذا الكاتب — ولنفترضه في وضع الروائي، هو أصح الأوضاع — يأخذ بيدنا من أول جملة ليدخلنا إلى عالَم يعجُّ بالشخصيات، عالَم مليء بالحياة، مزدحم بالأشياء. لا يتوانى، حسب المذهب الذي ارتضاه لنفسه، في الكشف عن الوجوه المختلفة للمجتمع، والتعرية المثيرة أحيانًا للواقع، مع التغلغل في حياة الشخصيات، بدءًا من وصفها من خارج بإبراز ما ينحت ملامحها ويفرزها، مرورًا بتشابكات علائقها، وانتهاءً، لو شئنا، باستبطان بيت الداء، أي عالَمها الداخلي موطن العُقَد والأسرار. نرى الكاتب يفعل ذلك وأكثر — وهو مظهر مُعمِّق للمُفارَقة، كما سنرى — وقد اصطنع له شخصية أخرى تُعاضِده، إن لم نَقُل تُصعِّده، وأعوانًا آخرين لتنفيذ مهام السَّرد والوصف والعَقْد والحل، أعلاهم رتبة شخص — شخصية؟ — اصطلح على تسميتها بـ «السارد العليم». وهي في عُرف السَّرد تحيط داخل الرواية بكل شيء علمًا؛ تراها لا تَفوتها شاردة ولا واردة كما ليس لفضولها حدود.

أوليس من المُفارق حقًّا أن من في وضع مماثل لا يعرف عنه الناس شيئًا، وقُرَّاؤه بالدرجة الأولى تكاد معلوماتهم عنه تنتهي في حدود ما يتبرع به هو أو الناشر على ظهر الغلاف، ونستثني من هذا بعض الأعلام الراحلين ممن توضع لهم، عادة، بيوغرافيا مناسبة في المدخل — وهو نادر في المطبوعات العربية — أو بعض الذين يشهرون حياتهم عمدًا وحتى تهريجًا على الإعلام، وإلا فالكُتَّاب الحقيقيون عاكفون على أنفسهم، منغلقون على حياتهم كالمَحار، منصرفون إلى شغلهم، واشتراكهم في الشأن العام بأشكال ومواقف عديدة

لا يفضي بالضرورة إلى فتح مغاليق عالَمهم، يعتبرونه يخصهم، اللهم حين يستفيض المفوَّهون منهم في لقاءات الصحافة، بالكلام والصورة، أو حين يقررون كسر المَحارة عامدين إلى كتابة سيرتهم الذاتية، وهو ما لا يضمن تمامًا أن القراء سيتعرفون عليهم بما يُشبِع نَهَم فضولهم.

مصدر هذا، من جهة الواقعين خارج الغلاف، أن الكاتب عندهم إنسان مختلف، بل لا بد أن يكون مختلفًا بهذه الدرجة أو تلك، وإلا لماذا يحشر أنفه في شئون الآخَرين ويُرى وكأنه غني عن العالمين. إننا نتحدث، بطبيعة الحال، عن الكاتب ضمن الوضع الاعتباري المتوفر له في مجتمعات المدنية الحديثة التي تعتبر الثقافة بواسطة القراءة والكتابة خبزها اليومي الآخر. في هذا الوسط يشغل حامل القلم موقعًا معتبرًا في سُلَّم القيم الرمزية والمادية، أيضًا. ونلاحظ أن محيطه يضفي عليه، بل ويسقط صفات سحرية تفصح في الواقع عن مسافة الغموض الممتدة بين المؤلف وجمهوره، سواء كانت تلقائية أو مصطنعة. ومن غير أن نخوض في تفاصيل موضوع قابل للجدل وخاضع، على الأغلب، للمزاجية، يَحسُن بنا الحفر في مسألة المفارَقة المُنوَّه بها، وهي لا تفترق عن الاستطراد السابق الذي يعمقها ويجعلنا، نحن المُولَعين بهذا الكائن الاستثنائي، نجبله من أوهامنا وأفكارنا أكثر من واقعه المخصوص به.

لا أعرف على وجه الدقة إن كان هذا ما أراد فيليب رُوث (Philip Roth) الكشف عنه وتفنيده في آنٍ من خلال المشروع المفيد والدءوب الذي أنجزه ووهبه، ونحن إياه، الكتاب البديع الذي أسماه: Shop Talk: A writer and his colleagues and their work المترجَم أخيرًا إلى الفرنسية بعنوان: Parlons travail (باريس، غالمار، ٢٠٠٤م) الذي تجوز ترجمته إلى العربية بـ: «لنتحدث عن عمل الكاتب».

إنه لكتاب آخر للروائي الأمريكي العتيد ذي الأصل اليهودي (تنبيه لا بد منه لما سيليه)، من يعد اليوم، مع جيم هاريسون، وبول أوستر من بين جيل آخَر، عَلمًا فارعًا للرواية الأمريكية في سياقها العالمي، والذي تربو أعماله عن العشرين مُترجَمة إلى أمهات اللغات. ويثير الكِتَاب من العنوان الالتباس حول الموضوع الذي يُعالَج أو أنه يوحي بأكثر من واحد، وعلى كل حال فإن غلافه لا يحمل تجنيس الرواية المشتهر به صاحبه، ما يفتح مباشرة أفقًا آخر للتلقي. أفق يَستدرجنا إليه هذا الذي فاز منذ أول رواية صدرت له: Goodbye Columbus سنة ١٩٦٠م بجائزة الكتاب الوطني — وارد — بإغراء محسوب — يدخلنا، أكاد أقول يستخدمنا شركاء في هذا العمل، الذي يتطلب منا أن نتعرَّف عليه

خطوة، خطوة، ونكتشف شكله ومضمونه، كما يقال عادة، ونحن ننتقل من فصل إلى فصل وإن كان المؤكَّد أننا سنظفر في الأخير بعمل حقيقي. علمًا بأنه يحرص على تسجيل المصادر الأصلية لمواده، مع تواريخ نشرها، وهو نهج محمود، فيما تأخذ المادة هيئة مغايرة وقد استوعبها كتاب واشتملتها رؤية؛ رؤية الروائي الذي يخبرنا منذ البداية، العنوان، بأن الأمر جد كامل؛ أي دعوة للعمل، كأنه يريد استدعاء وعينًا بأقوى حضور وهو يستبعد — ضمنًا، فيما أظن — التخييل السردي الذي ليس جدًّا في عرف عامة القراء، أم لعلِّي مسرف في كل هذا الكلام؟!

حسنًا، فبأي عمل يتعلق الأمر؟ هذا ما يسلمنا إلى صلب الموضوع، وطبعًا إلى تفكيك أطراف المفارَقة، ربما لإعادة تجميعها في الأخير بصيغة أخرى تفيد التركيب.

الجواب المباشر الأول يعلنه فيليب رُوث مباشرة عندما ينهض هو بمهمة يعتقد، عمومًا، أنها تعود إلى الصحفيين والحال أنها اختصاص الكُتَّاب بالدرجة الأولى؛ تلك التي تتمثل في الحوار والاستفسار وتوليد الأسئلة وإنجاز حُفور في أرض ومناجم الإبداع لتقليب تربتها وإعادة استخراج ذخائرها، في صيغة صوتين يتطارحان الرأي وذلك عَبْر معرفة صميمية بذات الآخر، أو بالمحاوِر ومؤلَّفاته، أعطت الرسائل المتبادَلة بين الأدباء في الغرب، وقليل منها في الأدب العربي، نموذجًا طيبًا عن تواصل ينجب معرفة بِكرًا عن شجون شخصية وأسرار في الصنعة ومسائل أخرى، كثيرًا ما تثير فضول القُراء الذين يوجد بينهم من يحبون الاستحواذ على حياة الكاتب، ويعتبر بعضهم، بفهم مُعيَّن، أن الخطوة الأولى في هذا السبيل هي الحظوة بإهداء خصوصي ممهور طبعًا بالتوقيع الشخصي للرجل نفسه. لكن الحوار يبدو تعبيرًا أفضل وأكثر ملاءمة وخاصَّة لمن يسعى لاستخلاص تصوُّر بذاته من وراء مسعاه. هذا بالضبط ما انتهجه الروائي الأمريكي الكبير، أو جلُّه، بأن انتقل يُمارس، كما نقول، العمل أو لونًا آخَر من العمل الذي يخرجه من استراتيجية التخييل الخاصة به، مؤقتًا طبعًا، ويدفعه في زحام أقرانه وأنداده يجالسهم وجهًا لوجه، لا يرى غضاضة في ذلك أو انتقاصًا من شخصه. هنا يعطي الكاتب صورة مغايرة عنه؛ أي عن الشخص الجالس في ركنٍ ما عاكفًا على أوراقه وخيالاته وحبكاته ومخلوقاته. وقِلة هم القراء الذين يتفطنون لما تطلبه النص المنجز بين أيديهم بحثًا وتنقيبًا، سواء عن وثائق أو أشخاص أو زيارة بل معايشة لأماكن بعينها وأحيانًا خوضًا لتجارب غير مسبوقة في حياته، وهذا كله عمل يتهيأ به لكتابة النص السردي حيث تمتحن أدواته وتتجلى خبرته.

فيليب رُوث، يسافر لكي يعمل. ثمة كتابات عظيمة عن الرحلة، كانت وستبقى جنسًا فريدًا في المغرب والمشرق وعند الغرب، وإن كان الكتَّاب الغربيون المُحدَثون لا يسافرون

للتنطع وإنما لحصاد التجربة، وصاحِبُنا هذا انطلق وفي رأسه أكثر من فكرة وسؤال ويقين يريد لها إما جوابًا أو نفيًا أو تأكيدًا، تصب جميعها في مجرى عالمه من دون شك، وهذا أثمن أجر. لا عجب، والحالة هذه، وهو الروائي الأمريكي، اليهودي الأصل، إن خص أهم لقاءاته بأبناء عمومته فثَمَّة هواجس مشترَكة، وأسئلة مؤرِّقة عبرت الوضع اليهودي في القرن العشرين وتحديدًا تجاه وتحت وطأة النازية، مع ما أنْتَجه هذا من تداعيات نفسية وفلسفية وفكرية وأدبية بما بات يمثل جزءًا هامًّا من تراث العصر الحديث.

Primo Levi: الكاتيائي

في يوم جمعة من شهر سبتمبر لسنة ١٩٨٦م وصل رُوث إلى مدينة «تورين» الإيطالية، قادمًا إليها من نيويورك حيث يقيم. جاء إلى هذه المدينة الصناعية المشتهرة بصناعة السيارات لغرض محدَّد، وعلى إثر موعد مضروب: اللقاء مع الرجل الهائل، المُلغِز، مع هذه الشخصية المركَّبة والخصوصية جدًّا بين الكُتَّاب، يهودًا كانوا أو من جنسيات وأديان أخرى. إنه بريمو ليفي (١٩١٩–١٩٨٧م). التقاه قبل سنة واحدة من موته منتحرًا وهو وضع مُلغِز آخَر، وكانَا قد بدآ حديثًا أول في لندن لم يَتمكَّنا من إتمامه فاتَّفقَا على تُورين مكانًا، حجًّا وحاجة، إذا علمنا أن رُوث كان راغبًا، فضلًا عن الحوار والحديث، في التعرف على ذلك المكان الذي سَلخ فيه مُضيفه أطول وأغنى سنوات عمره. إن سيرة ليفي عملية خالصة؛ أي بالمعنى الدارج عندنا نحن العرب الذين لا نعتبر الكتابة والالتزام بها شغلًا حِرَفيًّا أو جديًّا، دائمًا، يمكن أن ينصرف إليه الإنسان في حياته كلها، ولا نقول يكسب به رزقه حتى لا يَتَّهمنا أحد بالبطر، دَعْك من أن يحقرنا بالسؤال، كما سُئل محمود درويش مرة، ومحقًّا في دهشته لم يحر جوابًا: «وماذا تعمل أنت؟» إنما لو وُجه السؤال إلى بريمو ليفي لوجد في الجواب عنه ضالَّته، بل ولَتَمادى في الإنكار بأن عمله أي شيء آخَر غير أنه كيميائي، وستكون عندئذٍ إجابة هي مزيج من تلقائية ونكران ذات واحترام للأدب الذي لا ينبغي الخوض فيه بأي شكل، علاوة على أن الكتابة/الأدب جاءت إليه بقوة الأشياء ولم يسعَ إليها عنوة.

كان رُوث قد طلب من مريده وصديقه أن يصطحبه لزيارة معمل الصباغة الذي عمل فيه باحثًا، أولًا، فمديرًا، لاحقًا، إلى بلوغه سن التقاعد. ويصف لنا الضيف المكان بتفاصيل الرائحة الجديرة به، أصوات الآلات بقعقعة معهودة لديه، وموحية أيضًا بحنين ينعكس على مُحيَّاه وجسده الفتيَّين، لا تخونه سبع وستون سنة من عمره، وتجلَّى في أصفى

كتابة وأغربها وأجدِّها كذلك، ولكل هذا علاقته المكينة بالكيمياء التي يرى ليفي أن أقوى عنصر فيها هو التقطير. درَسَ الكيمياء في الجامعة ونبغ فيها على عكس المواد الأدبية التي خيَّب الآمال بشأنها، وهو تلميذٌ بَعدُ في الثانوي. انتماؤه، وهو اليهودي الإيطالي في إيطاليا الواقعة تحت نير الحكم الفاشي، والمتحالِفة مع ألمانيا النازية، حرمه من المستقبَل الأكاديمي وقاده إلى أن يصبح كيميائيًّا مستخدَمًا في معمل للصباغة. هذا الانتماء نفسه هو ما سيصنع وضعه كاتبًا ويُوجِّه مصيره في التركيب المزجي الذي اقترحنا هنا — الكاتيائي — أي الكاتب الكيميائي وبالعكس. يقول روث: «من بين كل الفنانين الموهوبين ثقافيًّا لهذا القرن — وليفي فريد في هذه الناحية من حيث إن وضعه كفنان في الكيمياء يضاهيه ككاتب كيميائي — يمكن أن يُعَد الأكثر تكيُّفًا مع حياة وسطه في كليتها» (ص١٤). حياة سينخرط خلالها في المقاوَمة، وفي سن الرابعة والعشرين، سنة ١٩٤٣م، سيُعتقل ويُنقل إلى معسكرات النازية في (أوشفيتز)، هناك قضى عامين عانى وشاهد خلالهما كل ما سيشكل رصيد حياة جديدة تمتد في القديمة وتتفاعل معها بطريقة كيميائية عجيبة تتناسب تمامًا مع تكوين صاحبها ومزاجه: «لقد وعيتُ منذ المعسكر بأن مِهنَتِي أو بالأحرى مِهنتَيَّ، الكيمياء والكتابة، قد لعبَتا وما زالتا تلعبان دورًا أساسًا في حياتي. وأنا مدرك بأن الكائن البشري مصوغ بيولوجيًّا لكي يتعاطى نشاطًا ينزع نحو هدف، وأن التَّعطُّل، أو العمل العبثي لهو مصدر ألمٍ وضمور» (ص١٧). وأصح أنه وعي حادٌّ بمسألة العمل ومفهومه، لن يذهب سدًى ما دام قد تدخَّل بكيفية حاسمة في صُنع الوضع الخصوصي، ربما الاستثنائي للكاتب قيد التجربة أولًا، والكاتب في صيرورته الإبداعية ثانيًا، وهما حالتان تختلفان وتتكاملان في آنٍ. لنحلل قليلًا:

لستُ متأكدًا أن بريمو ليفي كان راضيًا عن ازدواج وضعه المهني، طبعًا إذا اعتبرْنا الكتابة مهنة، كما يحاول أن يشعرنا بتعظيمه للحس العملي المباشر بمردوده العياني؛ لنقرأ ما يقوله، وهو يُحاور زائره الشَّغوف بمآله، نحس به عنيدًا، مكابرًا، ومعترفًا في النهاية بما لا بد منه: «إنني أوافقك في أنني لا أملك إلا روحًا واحدة، بدون غرزة (...) لقد أمضيتُ في المعمل قرابة ثلاثين عامًا، وعليَّ أن أعترف بعدم وجود تعارُض بين أن تكون كيميائيًّا وأن تكون كاتبًا؛ بل أذهب أبعد قائلًا إن المهنتين تقوِّي إحداهما الأخرى. بَيْد أن حياة المَعمل، وفي موقع المدير خاصة، تفرض مَشاغل أخرى ما أبعدَها عن مجال الكيمياء، هي ذات طبيعة بيروقراطية تقتل الروح. مَشاغل تَتعارَض بشدة مع الكتابة التي تتطلب درجة عليا من هدوء البال. لذا، لكَم تنفَّستُ الصعداء حين بلغتُ سن التقاعد، واستطعتُ

تَرْك منصبي، ما سمح لي في الوقت نفسه بالتَّخلِّي عن روحي الأولى [الكيميائي]» (٢١). لكنه قبل أن يصل إلى بر الأمان عرف كيف يُدبِّر شأن هذه المهنة الإضافية التي جاءت تثقل كاهله مع وبعد الاعتقال النازي الذي نجَا منه بأعاجيب، أو بحصاد المكابدات التي ستصنع منه كاتبًا؛ ومن ثَم تُملِي عليه شرط وجود إنساني اختلافي وإشكالي سيطارده، ولا شك، حتى الهاوية، نعني الانتحار. هنا نصبح أمام عمل الكتابة، إزاء الفعل الإبداعي المقطَّر distillé وحسب معادلات تقطير خاصة distillation، لا يدرك طبيعتها الحق إلا أصحاب المهنة، وهو ما يستدعي التحليل الأوجب:

قبل أن تطلق الناقدة الإيطالية إلزا مورنتي (Elsa Morente ١٩١٢–١٩٨٠م) ذات الصيت، آراءها وتبدأ في تطبيقاتها بمنزع تفكيك الحدود بين الأجناس الأدبية وخَرْق القواعد التقليدية المُكرَّسة، والمنمَّطة — وهو غير الانزياح القرين بالاستعارة، بالمجاز عامة. وتعميم المصطلَح خارج مَجاله ليس دقيقًا — والترويج من ثَمَّة، من باب التنظير، لكتابة أخرى كليانية ومنفتحة، ومُتناغمة مع الزمن الجديد لما بعد الحرب العالمية الثانية، واهتزاز القيم والمعايير النواظم التي ربطت الإنسان إلى الحياة والمحيط والمصير الإنساني عمومًا، وسواه مما يندرج في إعادة تقويم وضع الإنسان في عالَم جديد. كذلك قبل أن يصدر أمبرتو إيكو Umberto Eco (١٩٣٢–...) كتابه الرائد: «العمل المفتوح»، الذي عالَج فيه بكيفية نقدية وتحليلية التداخل والتفاعل الممكن بين الأجناس الأدبية، وانفتاح النص — العمل — بامتصاصه وتذويبه لتعددية من عناصر التشكيل الأجناسي بما يصوغ نصًّا آخر مختلفًا أشبه بالعمل الكلي. ولكأنَّنا هنا بالسيميائي الإيطالي يهيئ منذ مَطالع الستينيات لاقتحام عالَم الكتابة الروائية في الدثار الفخم، الواسع، والمتشابك الذي قدَّمه إلينا مع عمله الشهير: «اسم الوردة»، وإن كان في الحقيقة، ومن خلال الكتاب النظري المذكور، قد استلهم قابلية أدبية وحسًّا جماليًّين يتبلوران في المحيط الإبداعي بإيطاليا تنطق بهما آثار محدَّدة وحساسيات مجدَّدة، يُعَدُّ بريمو ليفي من أبرزها وأقواها، وستمثِّل فرشًا لتطور نوعي إضافي ليس في الجنس الروائي كما اعتدنا القول، بل الأهم من ذلك في الانقلاب الجذري الذي يحدث داخل الكتابة جرَّاء تبدلات العصر وصدام الإنسان بمصائر استراتيجية، وحيث تطوح المأساة — الرؤية والدلالة — بالخصائص التقليدية للنوع الأدبي فتنجب بويطيقا الملاءمة.

لنتحدث عن العمل، مرة أخرى. وهو هنا ليس مهنة ليفي التي كسب بها عيشه، بقَدْر ما هو النهج الكتابي الذي اختطه لنفسه، نعني لأدبه وحبَّر النقاد في زمنه وبعده

في تصنيفه. وهذا جانب ثانٍ مما سعى فيليب رُوث إلى تقليب تربته بغية فَهْم أعمق للكاتب ومفهوم العمل. منذ تحريره من المعسكر النازي وعودته إلى مسقط رأسه ومدينته تورين. في خريف ١٩٤٥م شرع ليفي في تأسيس مشروعه الكتابي بشكل جَدِّي، علمًا بأنه كيميائي، وإلى حين وفاته ترك مجموعة من الأعمال السردية، أو بالأحرى المشبعة بالنزعة السردية، وهذه إحدى مُكوِّنات فنه. أكثرها ذيوعًا وترجمة أربعة هي: «لو كان رجلًا»، «النظام الدوري»، «الهدنة»، «الآن أو أبدًا»، والأول خاصة Si c’est un homme الصادر سنة ١٩٤٧م ولم يشتهر إلا في طبعته الثانية سنة ١٩٥٨م، لافتًا الأنظار إلى صاحبه باعتباره ذا نَهْج جديد أو مغايِر في الرواية. نَهْج تَميَّز باستثماره إلى أبعد مدى للحياة والتجربة الشخصيتين بما يصنف الكتابة للوهلة الأولى في خانة السيرة الذاتية، لكن أنماط كتابة أخرى تنضمُّ إليها بالتلقيح والتعديل، على هيئة تأمُّلات وأفكار ومعلومات وروافد أخرى مما يُظهرها في صورة أنهُر تتفرَّع في اتجاهات شتى، وإن امتد السِّير-ذاتيُّ خطًّا رئيسًا فيها. وخلا عمل واحد صمَّم ليفي عمدًا أن يضعه وفق خطاطات التخييل السردي وأدواته، وكان منه فعل امتحان شخصي لقدرات الروائي، فإنَّ أثَره اتخذ شكل ومنهج ما يمكن تسميته إجرائيًّا بالنصوص الطليقة، حيث تأخذ الكتابة، في نظرنا، مفهومًا مختلفًا عن النَّسق الأدبي، ومنقطعًا من نواحٍ شتى عن نظرية الأجناس والجماليات التي أثمرَت في حقولها. وهذا فعلًا عمل دقيق يمتح من إمكانات الأدب كلها، وتراه يَتَّجه من موقع المسئولية الأولى التي أناط الكاتب بها نفسه إلى الشهادة والتعرية والفضح، عَبْر وخلال مرحلة مقاوَمة الفاشية والاعتقال النازي، وبِذَا يتماهى المَعيش مع المكتوب، في انسجام تامٍّ، ويظهر فيما يَتخطَّى وصف ما يُسمَّى بتجربة الشووا (Choa) وصاحبه يعمل ضد مصير تفكيك الوعي الإنساني كما يُعاش، وتقديم تمثيلية مُغايِرة للإنسان وللكاتب بعد الحرب.

والعمل عند ليفي لم يكن ولا بقي وحده في هذه الحدود: فعلى الصعيد «الأدبي» البحت، ستحدث أكثر من طفرة من طراز ما أحب، ويكفي أن نستحضر عبورًا موريس بلانشو، Maurice Blonchot (١٩٠٧ ٢٠٠٣م) وخاصة في ذلك الكتاب المبلبل: «الكتاب الآتي» Le livre a venir في الوقت الذي كان فيه سارتر J. P. Sartre (١٩٠٥–١٩٧٥م)، وكامو Camus (١٩١٣–١٩٦٠م) ويخوضان معًا مجلة Combat، ثم يَنبَري سارتر بعد ذلك لخوض معارك ضارية في مواقفه وأدبه تؤكِّد كلها مسئولية الكاتب وتَموضُعه ككائن مُلتَزم. لقد كان هذا هو العمل. لكن ليفي ظل عند يقينياته حيث هذا العمل، شغلًا

وإبداعًا وعيشًا إنسانيًّا، في كلٍّ مُتشابِك، مُتفاعِل، يَصبُّ بعضه في مجرى بعض ويعطي، في الأخير، لو جاز التعبير، رحيق العطر المُقطَّر الذي لا يعرف كيف يستخلصه إلا الكيميائي أو الكاتيائي بريمو ليفي الذي استقر في مذهبه، وما كان له أن يُقْدِم على تجربة مماثِلة لزميله في الحرفة الثنائية الكاتب الأمريكي شروود أندرسن، (Sherwood Anderson ١٨٧٦–١٩٤١م) الذي تخلَّى عن معمل الصباغة الذي في ملكه، وعن أُسرته، من أَجْل أن يصبح كاتبًا كاملًا. طبعًا بَقِي ليفي في «النادي» الذي ضم أفذاذًا حقًّا شكَّل العملُ الحرفيُّ والأدبُ الحرفيُّ عندهم وجهين لعُملة واحدة؛ زملاؤه: ت. س. إليوت (T. S. Eliot ١٨٨٨–١٩٦٥م) الناشر؛ فرانز كافكا (Kafka ١٨٨٣–١٩٢٤م)، وَوَلاس استفنسون (Wallace Stevenson ١٨٩٥–١٩٦٠م) اللذان عَمِلَا في شركة للتأمين؛ آه، طبعًا ذلك الروائي الإيطالي الأهم بعد كافكا، صاحب الرواية الدهليزية الضخمة «وعي زينو»، إيتالو اسفيفو (Italo Svevo ١٨٦١–١٩٢٨م) الذي اشتغل طويلًا مديرًا تجاريًّا لشركة للصباغة بمدينة تريبست، ليس عجيبًا أن يكون على رأس هذه الزُّمرة الفريدة من الأدباء الأفذاذ شاعر عبقري أخفى اسمه في الزمن الغُفْل عاكفًا نهاره يُدوِّن في سِجل الشركة الصادِرَ والوارد؛ فرناندو بيسوا (Pesoa ١٨٨٨–١٩٣٥م) أو لَكُم أن تختاروا له اسم ألبرتو كاييرو، أو «أنا لا شيء» كما وصف نفسه، واسمه بالبرتغالية يعني «لا أحد». لقد كان هناك شيء مُتجذِّر في الفطنة الدَّفينة كأسرار الخلق، وهو ما وسمه أوكتافيو باث بعبارة جامعة: «ليس للشعراء [الأدباء] من سيرة؛ إن عملهم هو سيرتهم.»

Klima: عمل المضطهد

هناك طراز آخَر من العمل يُمارسه الكاتب أو بالأحرى يُضْطَر إليه اضطرارًا حين يجد نفسه يعيش في أوضاع القهر والتَّسلُّط واغتصاب الحقوق الأولية للفرد، للإنسان. الكاتب فرد. لا خلاف أنه يعيش مع الجماعة وله معها هموم مشتركة. لكن الجماعة لا تكتب، ولا هي مشحونة بحوافزه، وساوسه للكتابة، وبذا فهي لا تشترك معه في هذه التجربة مطلقًا — حين تغتصب منه شروط أداء موهبته الخصوصية — وقد تلتقي معه وهو يقوم بتمثيل وضعها الاجتماعي الإنساني، على صعيد السرد التَّخْيِيلي، مثلًا.

نرى أن اختيار فيليب رُوث التَّوجُّه إلى الكاتب التشيكي إيفان كليما (Ivan Klima ١٩٣١–...) مشبع حتى الثمالة بهذا الهاجس. أَوَلم يَعِش هذا الكاتب في قاع الاضطهاد، عانى من كل ويلاته واستطاع قَهْر ظرفه بإصدار روايات تشهد وتتفاعل مع محيطها

وتُقدِّم صورة إدانة قوية للفترة التي عاشتها تشيكوسلوفاكيا بكل تناقضاتها، على إثر دخول القوات السوفياتية إلى براغ وخضوع البلاد لفترة حُكم توتاليتارية خانقة، جَثم شبحها المُظلِم حتى نهاية الثمانينيات، بكل ما خلف من خنق للحريات وهيمنة على جميع مرافق الحياة بالتَّسلُّط المذهبي والقهر الاستخباراتي والعسكري. وفيما يخص موضوعنا، فإن النتيجة المباشِرة الأولى هي تَشريد المثقفين والكُتَّاب الرافضين للغزو السوفياتي وتوابعه والسُّلطة التي جاء يُدافع عنها في براغ. هل كان هذا ثمنًا وجزءًا من الحرب الباردة وتوسع القوتين العظميين، هنا وهناك، أم العالَم الحر هو مَن بالَغ في تهويل الخصم السوفياتي الذي لم يكن حَمَلًا في يوم من الأيام، أم أن المفروض فِينَا تنزيه قضية الحرية وحقوق الإنسان عن التأويلات الأيديولوجية والنزوعات الآثمة، وفيها كثير مما كان الغرب مصدَرُه وتصَدَّر له كُتَّاب كبار؟ أظن أن المهم ليس الخوض في أي تأويل لأن هناك واقعًا لم يكن بمقدور أحد أن يخفيه بغربال، وفيليب رُوث، من أي موقع شِئنَا، ونحن نفضل موقع المُدافع عن الوضع الاعتباري للكاتب في مجتمَعات تسود فيها الديمقراطية والحريات الأساس غير المشروطة، غير المرتهنة بأي اعتبارات سُلطوية هي في الحقيقة مساحيق تأبيد الاستبداد؛ ذاك الذي عاش فيه الكتاب والمثقفون عقودًا وراء ما سُمِّي في الغرب بالسِّتار الحديدي، وإلى أن انهار جدار برلين وبدت الحقيقة عارية بفظاظة.

معلوم أن عددًا لا بأس به من كبار الكُتَّاب المنتسبين للغرب من ذوي الأصول اليهودية ينتمون في غالبيتهم إلى بلدان أوروبا الشرقية، وبولونيا خاصة، حيث كتبوا بلغتهم «اليديش» المحلية. ومن الطبيعي أن يضعهم رُوث في دائرة اهتمامه بحكم ما أسلَفْنا، فإن ما يستحق الاهتمام فعلًا هو الوقوف على وضْع اضطهاد الكاتب وأوزاره جراء ذلك، وهذا من مُنطلق الواقع الحي للتجربة الأدبية التشيكية، وبالحوار المباشر مع أعلامها ومنهم، كما ذكرنا، كليما، أولًا، ويليه كونديرا وشولتز من بولونيا وآخرون.

وُلِد إيفان كليما في براغ سنة ١٩٣١م وعانى بدوره من معسكرات الاعتقال النازي، وهو شأن أضرابه، وقد أصبح روائيًّا ومؤلفًا مسرحيًّا وناقدًا، تعرَّضت أعماله للمنع والرقابة على يد السلطات الشيوعية في تشيكوسلوفاكيا. من بين رواياته الخمس عشرة تُعَد «حب وأزبال» الأقوى تمثيلًا عن الأوضاع الفاشية التي عانى منها الكُتَّاب في هذه المرحلة، والمُعبِّرة عن وضع العمل الخصوصي لهم، الذي هو جزء من موضوعنا الشامل. فهي تحكي قصة كاتِب تشيكي مشتهر وممنوع في آنٍ، مما يضطره للعمل كنَّاسًا، وقد وجد طريقة للإفلات من حياته الأُسرية الخانقة رابطًا علاقة جانبية مع امرأة متزوجة وذات طباع شاذة،

ستجعله مشدودًا إلى الجنس حتى العُصاب الإدماني. والرواية في الوقت نفسه تأمل في عالَم كافكا، وفي ضنك العيش، والموت والأمل. يمكن أن نعتبر هذا مدخلًا لمُعاينة وضْع أولئك الكُتَّاب الذين لن يبقى لهم من خيار غير مزاولة مِهَن بسيطة وعارضة: باعة سجائر في أكشاك؛ مُنظِّفون لمؤسَّسات عمومية؛ بَنَّاءون في أوراش؛ وخارج المدينة مستخدَمون لملء صهاريج المياه، يرتدون جميعًا بدلة العمل الزرقاء، بيدٍ آلةٌ، وفي الجَيْب كِتابٌ ناتئ.

تسمح العلاقة بين كليما ورُوث بمعرفة أكثر من هذه الصورة المبدَّهة مع تَوالي سنوات التَّسلُّط الشيوعي، وخاصة استكشاف المظهر الصحيح للعمل، عمل الكاتب، الذي لا مناص له من الاختفاء والبقاء كذلك رغم عوائق المنع والرقابة الصارمة. وليس إلا بالمُقاومة التي تأخذ شكل الطبع والنَّشر والتوزيع السِّرِّي، بل وحتى القراءة السِّرِّية أيضًا، وذلك في نطاق الحركة التي عُرِفَت باسم Samizdat التي أثمرَت بالفعل عشرات بل مئات الأعمال، أمكن طبعُها بآلاف النُّسخ أحيانًا ثم ترجمَتُها في الخارج بِعدَّة لغات. لا ننسى أن نضيف إلى هذه الحصيلة أزيد من مائتي صحيفة ومجلة. ولقد كانت مقاوَمة ضارية من ناحية، ومستنزِفة من ناحية ثانية. فإذا أخضعت الكتاب لأشغال مضنية ودونية فإنها استنفدتْ كل أو جُلَّ طاقتهم لم تُبقِ لهم جهدًا ولا إحساسًا للتعبير عن موهبتهم. هذا، طبعًا، عدا بقاء آخَرين في مناصبهم، بين الإعلام والجامعة وغيرهما من المؤسَّسات ذات الطابع الثقافي أو الخدمة العمومية، علمًا بما يلزمه الأمر من تَغيُّر أو تكيف. فانظر كيف يتولَّد العمل، ولأية إكراهات يخضع. لكن المَقيت والطريف مع المنع أنه لا يطول الأحياء وحدهم بل يشمل الأموات بدورهم، قُلْ أعمالهم.

إنها أجمل مناسَبة للحديث عن كافكا، عملاق الرواية في القرن العشرين وصانع أحد منعطفاتها الحاسمة، لا لكونه مواطنًا تشيكيًّا — كتب بالألمانية — لا فيما يناسبه السياق بل لوقوعه في قَلْب عُقدة التوتر بين السُّلطة والمبدع، بين القانون والأعراف والمُواضعات العامة وحتى الخاصة وبين البصيرة النفاذة للانسحاق المأساوي العاجز إزاءها. عدا أن كافكا أبو الرواية الحديثة، بعد القديمة التي دشَّنها ميجيل دي ثربانتس سابيدرا، فهو عند رُوث أبٌ آخَر في شجرة العائلة الممزَّقة بين عِرقين وثقافتين، وإذا كانت الجذور اليهودية لصاحب «المسخ» لا تطفو إلى السطح فإن آخَرين حاوَلوا استغلالها داخل الجدل المرير الذي دار بشأن المصير الإنساني والهُوِّيات المأزومة، آخذًا تارة مدارًا فلسفيًّا وأخرى توجهًا أدبيًّا، وفي ما يخصنا، هنا، منزعًا لما تفكر فيه الرواية في عملها وعمل صاحبها. في أي حال فإن أي روائي جدِّي، مالك رؤية، لا يمكن أن يقفز على كافكا أو يتحايل عليه، وهو بصدد العمل، باللفتة العابرة.

إن ما يعنيني تسجيله هنا حقًّا هو التعارض الحَدِّي في تأويل النهج الكافكاوي بين روائي قادم من وراء المحيط، في العالَم الجديد، وآخَر، هو صاحب البيت، لو شِئنا، يوجد في ظروف مماثلة أو قريبة لما ولد الوضع التراجيدي موضع الجدل. لنأخذ، أوَّلا، وجهة نظر الروائي الأمريكي الذي يذهب إلى القول بأن كافكا يمكن أن يؤخذ على أي مَحمَل: «إلا مؤلفًا غرائبيًّا يصنع عالَمًا من الحلم والكوابيس نقيضًا للعالَم الحقيقي. إن مَحكياته لَتُؤكد، على العكس، بأن ما يظهر لنا قريبًا من الهلوسات والمُفارَقة المؤسية لَهو بالذات ما يُشكِّل الحقيقة أو الواقع. ففي أعماله مثل: «المسخ»، و«المحاكمة»، و«القصر» يعيد رسم مَسار تربية شخص ينتهي به المطاف إلى قبول أن ما يبدو مبالَغًا فيه، غير معقول ومُنكَر ومُفتقر للمعنى لهو بالفعل ما يحدث له؛ هذا المصير المُنكَر هو مصيره. ليتذكر القُرَّاء، القدامى منهم والمُحدَثون، كيف استيقظ غريغوار سامسا — بطل «المسخ» — ليكتشف كيف انقلب من ابن الذوات النموذجي إلى حشرة كريهة.» إن هذه الرؤية تدفع رُوث إلى التعليق بقوله: «سيكون الحلم عند كافكا عالَمًا مقبولًا، عالَم تفاوتات، عالَم استقرار ونظام، وحيث الأسباب تؤدي إلى نتائج. عالَم يستساغ تسوده الكرامة والعدالة؛ هذا ما يظهر له غرائبيًّا حد العبث.» لكن ما الذي جعل كوابيس كافكا تطارد سُلطات براغ لتمنع تداول أعماله في المدارس والجامعات وفي تشيكوسلوفاكيا برمتها؟

يقلب إيفان كليما تأويل زميله من زاوية معينة تتصل بمفهوم الحلم أو موضوعه. نراه يميل إلى تعويض كلمة «الغرائبي» بـ «ما يستعصي النفاذ إليه». بعبارة أخرى فإن: «ما يعتقد أنه عالَم حلم كان هو الحقيقة عينها لدى كافكا، عالَم نظام، وحيث البشر الذين يعيشون فيه يمكن أن يعلقوا بعضهم ببعض، وأن يُمارِسوا الجنس ويُؤسِّسوا أُسرة ويتولوا مهامهم. إلا أن الصراحة التي كانت دَيدَنه حالَت دون نفاذه إلى هذا العالَم. وأبطاله لا يعانون من العجز عن تحقيق أحلامهم ولكن من عدم امتلاك القوة للدخول كما ينبغي إلى العالم الحقيقي، ليتولوا بالشكل الملائم مهامهم.» أما حول الخوف من كوابيسه فالمُعضلة تختصر، حسب كليمان، في أن الخط الفارز في شخصية كافكا هو صراحته، ومن الطبيعي أن ينفر نظام قائم على الغش والرياء والتَّوجُّس من كل المشككين في أعماله من مؤلِّف كان مهمومًا بالحقيقة إلى حد مُطلَق. ومن ناحية أخرى، وفي خط التأويل المعطى لاستعارات كافكا، يذهب البعض إلى القول بأنها كانت بمثابة نبوءات عن المصير المنذور لليهود في الحرب العالمية الثانية، هو الذي مات خمسة عشر عامًا قبل اندلاعها. لكن كليما ينقض هذا التفسير بقوله: «إن الأعمال المَعنِيَّة [لكافكا] لا تفيد إلا شيئًا واحدًا هو أن المبدع الذي

يعرف كيف يعكس تجربته الأكثر حميمية بعمق وصراحة يتجاوز من هذا المنطلق نفسه هذا الفلك ليصل إلى الاجتماعي. وهذا ما ينقلنا للحديث عن المضمون السياسي للأدب، أولًا حاجته لتوضيح الأمور السياسية، والانشغال بالأنظمة التي تُعبِّر عن الكَبْت؛ فبإمكانه أن يَتعالى عليها من حيث يجيب على الأسئلة التي يُولِّدها في نفوس الناس. أظن أنه الدرس الذي استخلصتُه لنفسي عن هذا الكاتب.»

حالة كونديرا Kundera

لا يمكن الكلام طبعًا عن الأوضاع الخصوصية للكُتَّاب في بلدان أوروبا الشرقية، خاصة من جهة عَملهم في الظروف والكيف، دون التوقُّف بانتباه عند ميلان كونديرا، (١٩٢٩–...) والمفارَقة أن السبب لا يرجع فقط إلى ما ناله من شهرة داخل وخارج بلاده باعتباره من أبرز ممثلي حركة الانشقاق (la dissidence) بل نظرًا لما يثيره اسمه من تعارُض حادٍّ في وجهات النظر إزاء سلوكه الخارجي أو في الخارج. لقد قمتُ شخصيًّا بتقديم أول ما صدر لكونديرا مترجَمًا إلى الفرنسية في السنوات الأولى لهجرته من تشكوسلوفاكيا إلى فرنسا، والتي ابتدأت سنة ١٩٧٥م، وامتدَّت ليصبح الرجل واحدًا من مَعالم المشهد الأدبي الروائي فيها. لقد نال كونديرا تدريجيًّا شهرة متصاعدة إثر ترجمة أعماله إلى لغات عدة، ولنباهته في محاضرات ومقالات نقدية عن نظرية الرواية والفنون الأدبية عامة. لم يصل إلى فرنسا غرًّا بل روائيًّا له سمعة سابقة، وإن كان وضعُ المنشق سيُسدي إليه خدمةً جُلَّى، ومن هنا يبدأ المُشْكِل. مُشْكِل مركَّب في الحقيقة تتداخل فيه عوامل الاغتراب والمَنفى والتَّكيُّف الذاتي والقسري، وللسوق الأدبية درجة تأثير قصوى فيه. لا عجب أن يُفاجأ فيليب رُوث بغير ما يتوقع، رغم تكرار زياراته لبراغ، وبعد أن انزاح كابوس التسلط أصبح بإمكانه أن يستمع مباشرة إلى خطاب صريح ومنكسر. عمل الكاتب لا يكفي، فثمة عناصر أقوى منه تُلقِي ظلالها عليه، ومنها في حساب كليما، المُنادِد الروائي لكونديرا، نظرة مُواطنيه وزملائه إليه وتقويمهم لتجربته وسلوكه، وهو ما يَتعدَّى شعور الغيرة إلى إصدار أحكام مبررة. كيف؟

يمكننا اختصارها في؛ أولًا: الحساسية المعهودة اتجاه كل المشتهرين، سواء في المثال التشيكي أو غيره، وهذا شأن قليل الأهمية. ثانيًا: يُؤخَذ عليه ما وُصِف بالكيفية المسطحة والمبهرجة لتقديمه تجربته التشيكية، علمًا بأنه كان مدللًا، في عُرفهم، لدى النظام الشيوعي إلى حدود الغزو السوفياتي. إن مُناوئي كونديرا، من هذه الناحية، يَرون أنه طَبَخ سيناريوهات، ورسم لوحات تلائم القارئ في الغرب وتستجيب لانتصاراته. ثالثًا: وهو

هام جدًّا لدى زملائه المَحلِّيِّين؛ ففي الوقت الذي كان صاحب «كتاب الضحك والنسيان» يتلذذ بنشوة الشهرة في الخارج، كان أدباء بلاده يواجهون ويَتصدَّون لفترة اضطهاد عاتية من النظام التوليتاري الحاكم. يمكن لهذه الأسباب، إذا أخذت مفردة، أن تمحق صورة كونديرا وخاصة الذين يأخذون من الكاتب وَجْهَه النضالي، أما روائيٌّ مما يُسمَّى بالعالَم الحُر، فقد لا يحفل هذا التشنيع، ليعطي الأولوية للاعتبار الشخصي لصاحب التجربة، والطريقة التي يراها أنسب له في مضمار العمل الأدبي؛ مضمار استوجب منه صنع استراتيجية أدبية تناسب انتقاله إلى عالَم أجنبي وتوليد حوافز جديدة لهذا الغرض.

من حسن حظنا أن رُوث إنسان جادٌّ ونشيط، غير كسول؛ أي لا يحسم برأي من خلال أحكام الآخرين، فقد آلى على نفسه أن ينتج كتابًا بالجهد والدأب وأن يصنع الصورة الممكنة لأصدقائه وزملائه الكتَّاب، بعد قراءة أعمالهم قراءة الإفادة والإحاطة والاستمتاع، بمحاورتهم ومساجلتهم وعرض النص على محك الرأي المتبادل. إن الكاتب بهذا النهج لا يكتب وحسب، بل تراه ينخرط في استيعاب كتابة الآخَرين واستنشاق عبيرها وربما سمومها أيضًا، والأجدى هو فتحه أمامنا لأفق قراءة تطلع ما أمكن على أسرار الصنعة. هذا نموذج ممتاز من القراء — وأنا أستغبي تسمية الناقد، أجدها صيغة متهالكة périmé — ينخل ما في الذوق من زُؤَان أو ما يَعتوره من إفراط بغربال الثقافة وطول المِراس، وهو لَعَمري مُتأتٍّ لرُوث وكونديرا، فلا عجب أن يسعى الأول إلى الثاني في لقاءين مُتباعِدَين بين لندن ونيويورك يعلن فيه صاحب «خفة الإنسان اللاتحتمل»، وكأنما يدفع عنه تهمة مُضمَرة تخص هجرته إلى الغرب، بأن بلاده هي وبولونيا، شأن هنغاريا والنمسا، لم تكن أبدًا جزءًا من أوروبا الشرقية، وأنها اتجهت دومًا نحو المُغامَرة الكبرى للثقافة الغربية. فهل هو كاتِب غربي بالأساس؟ لا يهم الجواب ما دامت العودة بالمقلوب قد تَمَّت؛ أي الهجرة إلى الغرب، إلى فرنسا، والمعنِيُّ بها راضٍ تمامًا عن نفسه؛ انتبهوا كيف يشرح صدره: «إنها لنعمة للكاتب أن يعيش في عدة بلدان. فلكي تفهم العالَم تحتاج إلى اختباره من زوايا مختلفة.» معناه أن لا مكان لإحساس الغربة، والثقافية بالذات، فالتلقيح الثقافي يلغي الحدود وهو مُغرَم فوق هذا بالثقافة الفرنسية، ويعتبر ديدرو (Diderot ١٧١٣–١٧٨٤م) جدًّا روائيًّا شأن ثربانتس (Cervantes ١٥٤٧–١٦١٦م) اللذين أفاض في دراستهما وإبراز خصائص أستاذيتهما لهذا الجنس؛ أَوَلَمْ يتعلم منه، ومن جاك ستيرن كيف تتحوَّل الرواية إلى لعبة فخمة، وهما معًا اكتشفَا النبع الفكاهي للشكل. نحن نعرف أن كونديرا حدَّد اختياراته عن فن الرواية، وشرح أفضلياته للمسارات المثلى، كما يراها، للرواية الأوروبية، في عنايته

برابلي، (Rabelais ١٤٩٤–١٥٥٣م) وثربانتس، بإسهاب، في كتابه المعلوم عن هذا الفن، مع رُوث الذي يمتلك فهمًا ومنهجًا مغايرين لإنجاز العمل الروائي، فتواتي المناسبة لمعرفة طريقة عملهما معًا مباشرة ولزيادة الاغتناء بمعرفة خبايا أخرى من الشغل السردي، المحكك طبعًا.

يبدو الروائي الأمريكي غير مقتنع بانتماء «كتاب الضحك والنسيان» إلى الجنس الروائي بمعناه المتماسك، المتداول، فضلًا عن أن مؤلِّفه نفسه أسقط التجنيس من الغلاف وإن لم يَفُتْه أن يشير في ثنايا النص إلى القول: «هذا الكتاب رواية في صورة تنويعات.» هنا نَتوفَّر على رَد أو توضيحات هي بمثابة نظرات في نظرية الرواية شخصية ومجربة، نعرضها في مقاطع حرفيًّا كالتالي:

– «يبيح الشكل الروائي حرية هائلة، ومن الخَطل اعتبار بنية مُنمَّطة ما بمثابة الجوهر غير القابل للاختراق للرواية.»

– «الرواية نثر طويل تركيبي ينهض على لعبة، بشخصيات مختلقة.»

– «تعني كلمة التركيبية أن الروائي يتملك موضوعه من الزوايا كلها بكيفية شاملة ما أمكن. فالمبحث الساخر والحكي الروائي والمقطع السيرذاتي والواقعة التاريخية في الدعابة: إن قوة الرواية تجعل منها واحدًا كما لو أنها صوت لموسيقى متعددة الأصوات polyphonique.»

– «وحدة الرواية لا تتأتى بالضرورة من قصتها، بل يمكنها أن تأتي من موضوعها.»

– «إنني أتوجَّس من كلمات من قبيل: تفاؤل – وتشاؤم؛ فالرواية لا تُصرِّح بشيء، إنها تبحث وتطرح الأسئلة. أنا أبتكر حكايات، أجعلها تتواجه، وهذه طريقتي في طرح الأسئلة. إن غباء البشر آتٍ من كونهم يملكون الجواب لكل شيء، فيما حكمة الرواية هي امتلاك سؤال عن كل شيء. حين خرج دون كيخوطي لُمواجَهة العالَم، ظهر له هذا العالم غريبًا، وهذه هبة أول رواية أوروبية لكل التاريخ الذي يتبعها. إن الروائي يُعلِّم القارئ مقارَبة العالم كسؤال.»

هذه الأقانيم وغيرها يمكن للقارئ المتآلف مع سرود كونديرا أن يستخلصها بنفسه، لكنها تكتسي في سياقنا أهمية تأمل لروائي يحدد فهمه وموقفه من الرواية وعالمها، وبطريقة تنظيرية غايتها الدفاع عن كتابته وتحصينها، وهذا نهج مكرور لدى الروائي التشيكي المهاجر، يرد به غائلة الخصوم أولًا، ويصنع به الهيكل المفهومي للعمل الروائي. ومن دهاء رُوث أنه يناور في الإعراب عن اختلافه في الرأي مع محاوره بأن «يستعدي» عليه خصومه

وهو يوافقهم ضمنًا في الرأي بالتزامه عدم التعليق تعبير تَحفُّظ لا دليلًا عن الرضا. ونحن لا نرضى، أيضًا، عن آراء تحاول تسويغ روائية لعالَم ذي هندسية مُسبَقة، ومصبوب في قوالب واقعية مُقعَّرة، وإهابه التَّخْيِيلي مُصطَنع ويكاد يكون، مضمونًا وشكلًا، مخضعًا لصيغة «رواية الأطروحة» بين رابلي، وديدرو، وباختين (Bakhtine ١٨٩٥–١٩٧٥م) تبدو الدعابة والبوليفونية (تعدد الأصوات داخل الرواية، ومثلها المبدأ الحواري، من أهم نظرات باختين في هذا الحقل) أردية على غير مقاس؛ إن تنطير كونديرا كثيرًا ما يتفوق على تخييله، ولا شك أن طرده من «جنة» الحفاوة الفرنسية يرجع إلى شيء من هذا، فآخر رواياته: L’ignorance التي صدرت بالإسبانية أول مرة وتأخر صدورها بالفرنسية، على غير العادة، باعتبارها اللغة المُتبنَّاة لديه بدل التشيكية — غاليمار٢٠٠٣م — كان في صلبها فتور اتجاهها وهو مُبرَّر فعلًا من الناحية الفنية، خاصة حين تستعاد فيها بتكرار مُسف خطاطتا الهوية والهوس الجنسي، المستثمرتان لديه سابقًا، واستُنفدتا بالكامل في رواية: l’identité قبلها. فهل كان في ذهن الروائي القادم من العالم الجديد شيء من هذا؟ أيًّا كان الجواب فإن التعارض هو جزء من نظرة الآخر في فهمه الثقافي وأسلوبه الأدبي، وهو ما يقدم صورته منعكسة في مرآة الاختلاف، وهي طريقة أصيلة وذكية لصوغ سيرة الذات والكتابة.

أخيرًا، فيما كنا بصدده، فإن المسألة تخص أعمالًا لا عملًا واحدًا، إذا أخدنا بالاعتبار وأيقنَّا بوجود أفعال وطرائق تتضافر وتتنافذ يغذي بعضها البعض، آخذة في كل مرة الشكل المناسب لصاحبها، ما يسميه أو نطلق عليه عمله؛ هذا عينه الذي لا يؤخذ ويعتبر في النهاية إلا كله حاملًا الاسم المستحق بجدارة، نعني: العمل l’œuvre. إن الكلية، والكمال بصفة أخرى، لا تتأتيان مع ذلك إلا بتوفر شروط إضافية يأتي في مطلعها، بلا شك، حيازة عمل ما لأسباب مقروئيته، والتي تتميز بنسبيتها وقابليتها للاختلاف من القارئ إلى الكاتب وبالعكس. يليه احتواؤه على المعنى الذي يدرجه في التاريخ، التاريخ الأدبي والقيمي لمنظومة ما ينزع نحو تثبيته أو الانقلاب عليه. ثم قدرة الخضوع للسؤال وتوليده كلما وُضعت هذه المنظومة في دائرة السؤال. هل هذا كل شيء، أو هل إن نحن واصلنا رصد العناصر وما يؤكد التماسك ولا يُبقي على أي نقص في الكثافة الأخيرة للأثر التي تصبح بين أيدينا نصل أخيرًا إلى نهاية حبل الأسئلة بافتراض تمام الأجوبة؟ كلَّا، مرة أخرى. ليس لأن أي معنى أو دلالة مُغيَّبة تحملان في طياتهما نقيضهما أو تغيبان، بكيفية ما، إحالات وظلالًا أخرى تنتمي إلى عائلة الكل المفترض، ولكن لأن الأعمال الكبرى لا تملك أي جواب،

أو لكي نكرر عبارة كونديرا بأن حكمتها في توفرها — الرواية في قلبها — على قدرة سؤال كل شيء. لا جدال، بعد كل ما مضى، في أن الوعي بهذه الشروط، سواء بالاستجابة لها، أو بتحسسها، يقترن طردًا بالمسئولية، وفي حالة الكتاب الذين وقفنا عندهم برفقة فيليب رُوث، أو أشرنا إليهم حسب الاقتضاء، كان هناك دائمًا موقف مسئولية: إزاء الكتابة، طبعًا، ومتطلباتها، من نحو، وإزاء العالَم والحياة والإنسان في قلبها. لذا تبقى مساءلة الكاتب وعمله مطلبًا حيويًّا بالنسبة لتجديد فهم ثقافتنا وأدبنا على أكثر من صعيد، والإبداعي أساس فيه بتنا نغفله، تمامًا بقدر الدفاع عن القيم المثلى للحياة والإنسان.

عند كونديرا لا تتوقف المساءلة، بل إنها تتحول إلى قطب الرحى في عمل الكاتب يستخدمها لتفكيك الاقتناعات السابقة ولمراجعة نفسه على ضوء أسئلة تستجد أو ما ينفك، هو، يولدها معيدًا النظر في طرائق كتابة الآخرين وطريقته ضمنها. أعتبر هذا أسلوبًا آخر من العمل، حيث تزدوج النظرية بالسليقة، أو التأمل بالحدس، حيث تتناوب عمليتان تبدوان من طراز متباين ولكنهما تؤديان وظيفة واحدة هي حسن أداء الكتابة عبر وعي أفضل بأداتها. معلوم أن الروائي التشيكي المخضرم، الذي غادر بلده بعد الغزو السوفياتي لبراغ سنة ١٩٦٨م وانتقل إلى الغرب الليبرالي، باريس تحديدًا، سينقل معه كثيرًا من تصورات ومفاهيم المحيط الأوروبي الشرقي عن الرواية والثقافة الروائية، فضلًا عن رؤية أخرى للعالَم هي نتاج فكر وفلسفة وجود وواقع مادي ممتحن بالأيديولوجية.

لقد اشتهر كونديرا إلى حد بعيد بكتابه «فن الرواية» (L’art du roman) أعقبه عمله النظري الثاني «الوصايا المغدورة» (Les testaments trahis)، وكاد هذان العملان أن يزاحما في انتشارهما وقوة الرأي المبذولة فيهما الشهرة الروائية للرجل، ونحن نكاد نجزم أنهما من ناحية مُعيَّنة أكثر رجحانًا من روائيته، وهذا موضوع آخر. في الكتابين كليهما نلاحظ، أولًا، نوعًا من الافتتان بالرواية بوصفها المَلحمة الأدبية الجديدة للغرب، بتعبير لوكاتش (Lukàcs ١٨٨٥–١٩٧١م)، والمرآة التي تعكس صراع الإنسان وتقلبات مصيره وقلقه وبحثه الممض عن قيم ملائمة. ونتابع مسار القراءة الكونديرية تاريخيًّا وفنيًّا تبرز بواسطتها العلامات الفارقة للتعبير الأدبي عن أزمات الوجود التي عاشها الإنسان الحديث منذ أن قرَّر أن يجعل من التخييل واسطة بينه والواقع، أو يزاحم به الواقع بغية فهمه وتَحمُّله والتعالي عليه في آنٍ واحد. ونقف، ثالثًا، على لائحة المُثل الحياتية والفنية الأثيرة لديه، منظورًا إليها كأمثلة قابلة لأن تُحتذى باعتبارها نموذجية. إنه اصطفاء ذو طبيعة نظرية شكلًا، ولكنه أكثر من ذلك حصيلة ذوق وخبرة في القراءة والكتابة، أيضًا. إنه ضرب

من التَّعلُّم المُكتسَب يبرز خلفيات صاحبه والقواعد التي على ضوئها يعمل كما حدَّدها هو بنفسه، وإن جاءت مُستقاة من أعمال الآخَرين.

لكأن كونديرا في كل مرة يعلمنا أنه كاتِب يعرف ما يفعل وما يريد، وعلى أي هَدْي يسير، الشيء الذي لا يتوفر لجميع الكُتَّاب في خطاطات أعمالهم الأصلية، أو إنهم، على الأقل، لا يكشفون عنه إذا كشفوا إلا بغير قليل من الالتباس والعيِّ. لكن عمل كونديرا على هذا الأساس لا يخلو من مُخاطرة، بحكم أنه يسجن نفسه في تنظير مفرط نحس كونه ينعكس على كتابته؛ هذه التي نستطيع، من وجهة نظر مُعيَّنة، نعتَها برواية الأطروحة. لا عيب، طبعًا، في هذا اللون سوى أنه يرتهن سلفًا لفكرة أو أطروحة يسعى للتدليل عليها بالدرجة الأولى، ويبدو عالَمُه خاضعًا للمسبقات، ونسجه كذلك مستنسخًا ومنشدًّا إلى جاذبيات فنية غيرية تحكم نموذجِيَّته المفترضة. في كتابه الأخير لا يعدل كونديرا كثيرًا عن توجُّهه الأطروحي، بل نجده يذهب إلى زيادة تسويغ له وقد أخذه تقريبًا على مَحمَل الذات أكثر من الموضوع. إن كتاب Le rideau؛ «الستار، غاليمار، ٢٠٠٥م» يُقدِّم صورة إضافية عن عمل الروائي التشيكي-الكوسموبوليتي ميلان كونديرا، وذلك من الزاوية التي يحبذ أو ينبذ فيها هذا النهج الروائي أو ذاك، وكشكل من أشكال ردود الفعل على طريقة تلقي رواياته. نعني تحديدًا L'ignorance (التجاهل)، الصادرة سنة ٢٠٠٢م، والتي كتبها بالفرنسية مباشرة على حد زعمه، وهي لغته المُتبنَّاة، تُرجمت أولًا إلى الإسبانية وبها صدرت قبل أن تُعرف بالفرنسية سنة ٢٠٠٣م، تعبيرًا عن غضب الكاتب على الاستقبال الخافت للرواية السابقة عليها La lenteur (البطء) من قِبَل الإعلام الفرنسي. في «الستار» سيُصفِّي كونديرا حسابه مع الرواية الفرنسية، وما يسميه الرواية المحلية، لفائدة عمل ذي امتداد أُفقي، وسيسترجع الأعلام الكبار للرواية الأوروبية من خارج المدار الغربي منتصرًا بذاك لعبقرية يَدين لها بعد أن كان لا يَدين إلا لدون كيخوطي، ورابلي، والسلالة المنحدرة منهما. بعبارة أخرى فإن الكاتب يعمل، أيضًا، بالمراجَعة والحذف، وداخل حلَقات السِّجال أحيانًا والحركة في دائرة الكوسموبوليتية، كفضاء جغرافي وثقافي ولُغوي وإنساني، متفاعِل ومُتعدِّد، تُغذِّي العمل وتطبَعه حتمًا بمِيسَمها.

حالة V. S. Naipaul

يسلمنا وضْع كونديرا إلى حالة أكثر خصوصية من جانب تأثير العوامل العِرقية واللغوية والجغرافية، أيضًا، على نموذج الكتابة التي يصوغها الكاتب بعد جهد وتجربة طويلتين في

الزمن والمِران. يسلمنا إلى مثال غني سنرى من خلاله كيف تُؤثِّر طبيعة عمل الكاتب على تجنيس نصوصه، وإعطائها خصوصية نوعية بلا نظير، تدفعنا إلى التفكير في أن الأدب بقدر ما هو عطاء موهبة يلزم المُتعاطين له بجد إلى وعي شروط إنتاجه، داخلية وخارجية، منظورًا إليها في كونها ليست دائمًا بدهية ولا هي مبذولة بأي حال.

نعني حالة «ف. س. نايبول» (Naipaul) المولود سنة ١٩٣٢م في «شاغوانا» بالمستعمرة الإنجليزية «ترينداد» من عائلة ذات أصل براهماني هندي. من جزيرة ميلاده بخليج الكرايبب سيرحل في سن الثامنة عشرة إلى إنجلترا، ليدرس الصحافة ويتدرج من ثم في مَنابر عديدة، ويشرع في كتابة الرواية التي أبدع فيها ونال بها الجوائز. وقد عُرِف على وجه الخصوص بكثرة أسفاره التي نجح في أن يُحوِّلها إلى فن أدبي خالص، وتُوِّجَت تجربته الإبداعية بنَيله جائزة نوبل للآداب سنة ٢٠٠١م. إن هذا الروائي الفذ، ذا المزاج الصعب، ينقل عملية الكتابة حقًّا إلى دائرة الإشكالية، وذلك، أولًا، بسبب التداخل والتركيب المُعقَّد في نَسبه وانتمائه، ومن ثم ثقافته. ففيما وُلِد في جزيرة بالمحيط الهادي، وترعرع في عاصمتها «بورت إسباني» قريبًا في البداية من الهنود النازحين، ثم بعيدًا عنهم إلى الحد الذي فَقَد لسانُه كل صلة بلغتهم، كان العالم الخارجي — أمريكا، كندا وإنجلترا — يحاصر الفتى الذي سيبدأ خطواته الأولى في اقتحام الأدب، وبحمل القلم، أيضًا. بينما وضعِيَّته الاجتماعية المتواضعة تضغط عليه، رغم أن الأب كان يعمل صحفيًّا وذا طموح أدبي، مما سيفيد منه ولا شك، زيادة على الإحساس بالتناقض على أي مستوى، والثقافي تحديدًا. وعوض أن نَتيه في تجميع عناصر سيرته المتشابكة، وتتبُّع مراحل تطوُّر سنن فَنِّه السردي نلتمس العون من كِتاب لطيف، غزير الفائدة ويَسير التناول وضَعَه المؤلِّف، ولا شك، لهذا الغرض جاعلًا عنوانه: «كيف أصبحتُ كاتبًا» (نعتمد الترجمة الفرنسية الصادرة عن منشورات ١٠–١٨، باريس، ٢٠٠٢م).

بدا مبكرًا متطلعًا إلى أن يصبح كاتبًا، أما الكاتب عنده فهو مؤلِّف الروايات والقصص القصيرة، لا شيء غير ذلك، رغم أنه تغذَّى سنين طويلة من السينما وليس الكِتاب. لكن كيف يتأتَّى له كتابة رواية وهو يعلن في البداية إحساسه بانعدام الإلهام الأدبي. وقد فكَّر في الأمر من زاوية التعريف المناسب للرواية، التي رآها كشيء مُختلَق تمامًا. وفي الوقت نفسه لم يجد بدًّا من الاعتراف بنصيبها من الحقيقة، واستمدادها من الحياة. وهو ما حدَا به إلى التفكير إما بنبذ نصف التخييل، أو البحث عن الحقيقة عَبر الخيال. سيتبَدَّد عنده هذا الاضطراب لاحقًا وتمتزج العمليتان بكيفية حدسية. سيجد التعريف المناسب

عند «إيلفين ووغ» بقوله: إن التخييل «هو التجربة المحوَّلة كليًّا.» لكن المُعضِلة لم تُحَل بسهولة؛ فنايبول يعترف أنه بعد أن غادر جامعة أوكسفورد وقرَّر أن يتفرغ للقلم وصل إلى حافة اليأس وأمضى شهورًا لا يعرف أي سبيل يأخذ للحكي، إلى أن اهتدى بصُدفة بارقة إلى أن موضوعه يكمُن في تلك الحياة التي عاشها وأهله في بورت برانس، والحياة التي قَبْلها في القرية وفق عادات ونمط عيش هنديَّين مسترجعين بالذاكرة. لقد كان هذا حاضرًا عنده، ولكن شيئًا آخَر سيأتي مع الكلمات والصوت والنبرة والشَّكل وكأنه كتلة واحدة.

يعيد نايبول سؤال كيف يُصبح كاتبًا وليست له أي وصفة عن الموضوع؟ ظن أنه يكفي أن يكتب كتابًا واحدًا لتتوالى الأعمال الأخرى تباعًا، وهو ما لم يتحقق بالبساطة المحسوبة. كلَّا، يقول، فمع كل كتاب جديد كان يواجه القلق والفراغ ذاتهما. وتوالت الكُتب الأولى، أيضًا، مدفوعة بالحدس والبراءة أو الأمل، من غير تدبُّر كبير أين ستقوده أدوات العمل. ثم تأتي المعرفة مع الكتابة، وكل كتاب يحمل فهمًا وحساسية أكثر عمقًا، وبالتالي يُؤدِّيان إلى طريقة في الكتابة مختلفة. تدريجيًّا أحس بأن الرواية، أن التخييل الذي بطبيعته يُعنى بالبنيات الاجتماعية المُحدَّدة، بات يحجزه في مناطق أضيق مما يعيش. لقد أدرك بالحدس والمعرفة أنه أمضى حياته الشابة في بلدان عاش فيها أجنبيًّا عمليًّا، ولا يستطيع أن يكتب عن أكثر من تجربته فيها، ولذلك فلو واصل الكتابة بالسرد الروائي وحده لانتهى مبكرًا، وهنا سر انتقاله في العمل الأدبي إلى جنس آخر. هكذا سيبرز لنا أن الاشتغال بهذا الشكل أو ذاك رهن بتجربة الكاتب وأين تضعه الحياة التي لا تترك له حيلة أخرى لتدبر أمره. وما أكثر ما تلعب الصدفة أخطر الأدوار في الحياة، فتَحول نايبول، مثلًا، إلى كاتب أسفار أو رحلات، بناء على تكليف من ناشر أمريكي طلب منه إعداد كتاب عن ترينداد. وقد استسهل الأمر في البداية أو لم يحسب بتاتًا حساب الشكل الفني الذي وجده يفرض نفسه بحدة، وخاصة وضع «أنا» المؤلف الذي يمتزج بأنا السارد. هذا الانتقال دفعه إلى الحفر واستشارة الوثائق؛ أي عدم الاعتماد على التخييل وحده كأداة في السرد. نراه يختصر تجربته من هذه الناحية بقوله: «كانت المرة الأولى والأخيرة التي أنجزت فيها كتابًا معتمدًا على الوثائق وحدها، ولكني تبنيت التقنية المستخدمة — أي أن أنسج قصة بشرية مركزية عَبْر تعددية من الانطباعات — مطبقًا إياها في كتب الرحلات. وهكذا كلما اتسع عالمي أبعد من الأوضاع الشخصية الطارئة المستوجبة للتخييل، وتنامى فهمي، كنت أجد الأشكال الأدبية التي أستخدم تذوب وتندمج في بعضها، من غير أن أجزم بتفوق الواحدة

على الأخرى. فالشكل ارتهن بالمادة، وكل كتاب عندي أضحى خاضعًا للمسلسل ذاته من الفهم. إلى هذا قادتني مسيرتي ككاتب، والتي بدأت مجرَّد تهويم لطفل، ثم رغبة يائسة لسرد حكايات» (٣٩).

ستنمِّي الهند، التي يعتبرها المؤلف جرحه الشخصي، بما أنها بلده الأصلي الذي سيحاول استعادته لاحقًا بالزيارة والكتابة، انتباهه لدِقَّة وتعقيد مسألة الشكل الفني، فتكفُّ تمامًا عن أن تظهر اعتباطية أو حدسية، وذلك انطلاقًا، كما يقول، من أن «كل نوع من التجربة يلائمه شكل مخصوص» (٥٠). مضيفًا بأن «التخييل يعمل في فضاء ثقافي وأخلاقي محدود، بقواعد معروفة، أو أنه في أحسن الأحوال يعالِج مشاعر وحوافز وانشغالات قد لا يتم إدراكها أو يعتريها النقص في أشكال أدبية أخرى» (ن). وعنده، في نفس السياق، أن الرواية الميتروبوليتانية — نسبة إلى الميتروبول الغربي، يعني هنا لندن — هي رغم إغرائها، ويُسْر تقليدها، تَرتفِق بافتراضات ميتروبولية عن المجتمَع: «من قَبيل توفُّر معرفة أوسع، وفكرة عن التاريخ، وكذا انشغال بمعرفة الذات. أما حيث هذه البواكير ليست واعدة، وحيث تغيب المعرفة المطلوبة، أو هي ناقصة، فإنني أشكُّ في أن الرواية قادرة على أن تُعطِي أكثر من سطح الأشياء. نعلم لقد استورَد اليابانيون الشَّكل الروائي مُلقِّحينه بتقاليدهم الأدبية والتاريخية الغنية فلم يحدث أي خلل. لكن هنا، في الهند، التي انْتُزِع فيها الماضي، وتاريخها مجهول، أو مُلغًى، فأخشى أن الشَّكْل المستورَد للرواية لن يُقدِّم سوى حقيقة جزئية، ليس أكثر من نافذة شاحبة الضوء في ظلام دامس» (٥١). ليوغل في الاستنتاج بأن: «الشكل المستعار عن الرواية الإنجليزية أو الأوروبية عمومًا — في الهند — حتى بقدرته على معالجة ظاهر الأشياء، فإنه أعجز عن أن يبلغ جوهرها الرهيب. وأنا نفسي (...) ما كنت لأبدأ بأكثر من سطح الأشياء. أما لأذهب بعيدًا، وهو ما كان مستعجلًا، فقد لزمني العثور على طرق أخرى» (٥٥).

تبدو ملاحظات نايبول من الأهمية بمكان، ليس فقط في فهمه العميق والناضج لكيفية اشتغال الشكل وحسب، بل وكذلك في التأمل المطلوب الذي يجريه الكاتب بثقافة وإحساس ذكيين إزاء ما يعيش من تجارب، وتفاعله الحي معها، وهو ما يصنع الجدل الصميم بين المادة والأسلوب الذي تخرج به للقراء؛ هؤلاء القراء الذين يصل إليهم العمل مكتملًا بصورة أو بأخرى، ولكنه قبل ذلك مر بأطوار اختبارية لها نتيجتها المباشرة عطاء كاتب، وتمنح للأدب عامة امتدادًا في فَهْم نمذجته الفنية، وتوسيعًا وتنويعًا لأَجْنَاسِيَّته. الأدب بوصفه حصيلة اكتشافاته وتُتوِّجه الأمثولة التي ينبغي أن تستخلص منه؛ المفيد أو الجميل. نعم،

العبرة عند نايبول بالجمال، ولكن، أيضًا، وبالضرورة، بالتحوُّل الذي لا بد يعتري الأشكال. لنقرأه ثانية: «إن الأدب، شأن كل فن حي، دائم الحركة. وأن يخضع الشكل المهيمن فيه للتغيير باستمرار فذا جزء من حياته. لا يستطيع أي شكل أدبي (...) الحفاظ أبدًا على شموخ إلهامه، فكل شكل لا بد واصلٌ في نهاية المطاف إلى أوج ما هو قادر على عطائه» (٦٠). من المُؤكَّد أننا لسنا أمام تسويغ شخصي لحرية التَّنقُّل بين الأشكال، وهو أمر مشروع على كل حال، بل في قلب استنتاج مُستمَد من سيرورة تاريخ الأدب الذي يصبح الكُتَّاب الكبار مُتهيِّبين أمامه، وتراهم، وهذا هو الأهم، يشعرون بالفخر للانتساب إليه، لا بِنبذ تراث أسلافهم، أو الزعق بقطائع مفتعلة، بل عَبْر المراحل المُنتجة بتطوير يغنيه، مُؤكِّدة حتمية قانون التغيير فيه، وفي الرواية أو التخييل بتعريفها الجوهري الناهض على قاعدة التحول. لا عجب أن تكون النتيجة — كما جاء على لسان الروائي الترينيدادي، الهندي في خطاب تَسلُّم جائزة نوبل — الواجب استخلاصها من تجربته هي أن: «التخييل وقصة الرِّحْلات هما ما منحني طريقتي في الرؤية ...» (٨٤).

ينبغي أن نعتبر أن كل شيء موجود في هذه العبارة، تمامًا كما يقول المثل العربي بأن كل الصيد في جوف الفرا، وهو ما من شأنه أن يزيد في تعريفنا بطريقة عمل نايبول، من جهة، وفي العلاقة المفترَضة التي أقمناها وإياه مع قرينه كونديرا، من جهة أخرى. نظن أن إلحاح الكاتب الرَّحالة على مسألة الاختيار الخُصوصي الذي قادته إليه كتابة الرحلات نابِع في العمق من إحساس بالتَّحرُّر من القيود التي تفرضها على الكاتب الغربي تقاليد الفن الروائي الموروثة، والتي لا يستطيع عنها حيادًا مَهما نوَّع أو تَحذْلَق في أي مهارات تعبيرية مُستجدة. في تأمُّلاته النظرية كلها يبدأ كونديرا من الإقرار بهذه الحقيقة، بصيغة أو بأخرى، مُمجِّدًا حد العبادة الأساس الذي أرساه ثيربانتس مع الكيخوطي، فرابلي، وصعدًا عَبْر سُلَّم الرواية الواقعية الفرنسية، ومنها إلى منجزات فلوبير وستندال، حتى بروست، على ضفة. وفي ضفة أخرى، كما أسلفنا، يقف البناة الكبار الآخرون للرواية في العالم الأوروبي وفي مقدمتهم كافكا. ولقد فعل هذا الأخير ذلك في الحقيقة للإفلات من الحدود الضيقة التي فرضها عليه الوضع الأدبي لبلده، وحرصه، منذ غادر براغ، للانتساب إلى الأفق الأوسع للأدب الأوروبي (الميتروبولي) وليكتب (يعمل) من موقعه كمَنفِي بالطريقة التي يراها أنسب له؛ أي بالحِجاج، والفحص، والبرهنة، أو الأطروحة أخيرًا. إن الوضع الوجودي يَنسجم مع لون الكتابة ونمط الخطاب، ويحدث التناغم التام عندما يسمع الإيقاع الحقيقي للحياة بينهما. بَيْدَ أن نايبول كان وما يزال مخادعًا، فهو اكتشفَ واقتحم

أفقًا آخر من وحي تلمذته على تراث سابق وتمثله له، نظريًّا ومُمارسةً. لقد بدأ بالتخييل «الرواية» وانتهى إلى فن الرحلة، التي هي اكتشاف كتابة لديه في الامتداد، عَبْر الهند؛ أي بالعودة إلى الرحم. وما في اختراق كونديرا للطوق السوفياتي وهجرته إلى الغرب الليبرالي «الحر» إلا عودة إلى رَحِم حرية مُفتقَدة، وإلى ما يدافع عنه هو نفسه في كتاب «الستار» بانتساب أدب أوروبا الشرقية إلى العالَم الغربي أولًا. وعلينا أن ندرك، بعد هذا وذاك، بأن ما يوجد في قلب هذه الوضعية يتعدَّى الشكل واللغة والأسلوب وأي أداة مُمكِنة للكتابة. ذلك أن الأمر يتعلَّق بمسألة التَّثاقف أو المُثاقفة والتمازج، قُل الخلاسية بين الأعراق والثقافات، وهي حالة نايبول، وكونديرا، وقبلهما الرؤي العامة، لكن المركبة التي التمسها فليب رُوث في عمله المُنوَّه به أعلاه، وهي دارت، كما ينبغي التذكير، حول كوكبة من الأعلام عاشوا ووُجِدوا كلهم، وفي قلبهم بريمو ليفي، في مُفترَق طُرق عِرقية ولغوية وفكرية، فجاء إبداعهم من وحي هذا التقاطع وآخذًا السِّمات التي يمليها.

Stephen King: صنعة الكتابة

مع الروائي الأمريكي ستيفن كينغ (١٩٤٧–...) ذائع الصيت في فن الرواية البوليسية، تتحول الكتابة، الإبداع السردي، إلى طريقة في الحياة ومَهارة عملية بالدرجة الأولى، تستلزم من صاحبها التَّوفُّر على أدوات العمل الضرورية لكل حرفة؛ ذلك أن الكتابة عند صاحب الروايات الشهيرة ذات المبيعات الفائقة، «شاينينغ»، مثلًا، المنقولة إلى السينما على يد المخرج الشهير ستانلي كوبريك، تخرج عن ذلك المدار السحري المُسمَّى بالإلهام وعطاء الموهبة لتنبت وتترعرع بالأحرى في حقل الشحذ والمراس ذوي الوسائل المخصوصة، وحيث المُثابرة والوعي بها، بشروطها ومناخها، وتحديدًا، كونها حرفة دقيقة، كأي حرفة أخرى، مما هو مبذول في السوق، وخاضع لقوانينه. من هذه الناحية يعنينا «كينغ» الذي نختاره لالتماس هذا المُكوِّن الأساس لوضع الكتابة وطريقة/طُرق اشتغالها، ونعتبر أن الاطلاع عليه، قمين بأن يوفر التكامل، ليس الكمال قط، لموضوعنا.

نظن أن من حق ستيفن كينغ، وقد نجح في أن يبيع أزيد من أربعين مليون نسخة من كتبه، رواياته ذات الحبكة البوليسية والرؤية الرُّعبية والعجائبية، كما من حَقِّنا عليه أن يطلعنا على حديقته الخلفية، ويشهر على العالم بضاعته بشكل خالٍ من الإيهام والتجريد، لصيق مباشرة بالمادة. بالضبط هذا ما حدَّده، وهو المخطط بامتياز لكل شيء، ونزع إلى رسم مَعالمه، وتخطيط بعض تفاصيله في كتابه المُعنْوَن: «كتابة؛ مذكرات مهنة»

On writing a memoir of the graft (الطبعة الفرنسية عند ألبان ميشال، باريس، ٢٠٠١م). يمكن أن نَعدَّ هذا الكتاب، أولًا، بمثابة سيرة ذاتية أدبية؛ أي من الطراز الذي يجعل منها صاحبها وضْعَه الأدبي بؤرةً، بتسليط الضوء على هذا المسار، ومُراكمة التفاصيل تصبُّ في المَجرى العام الذي يضع الكاتب وإبداعه في تزاوج حميم مع الحياة، ذاته وحيوات الآخرين والأحداث المتفاعل معها. لعل كتاب «درس المعلم» لهنري جيمس (H. James ١٨٤٣–١٩١٦م) هو أفضل نموذج لهذا الأسلوب، وإن غلب عليه الطابع السيكولوجي التفريعي، كما هو معهود من صاحبه، بما يتطلب التسلُّح بصبر كبير لنستخلص الدرس العظيم، بلا شك، الذي صاغه جيمس بعشرات الروايات والقصص، ويمكن أن نقرأ في مرآتها صفحات مُشرقة، مُعبِّرة جدًّا عن قيم وجودية وتجليات فنية في قلب زمانها، هي ونماذج أخرى، ستضع الرواية الحديثة على عتبة تَغيُّرات حاسمة في القرن العشرين.

بيد أن الأهم، ثانيًا، في كتاب س. كينغ كَشفُه عمَّا اعتاد كثير من الكُتَّاب التَّستُّر عليه، باعتباره من أسرار المهنة أو قواعد «الصياغة» كما عند صُنَّاع الذهب أو صاغته. وهذا ليس لأنه لا يحفل، أو يبتذل العمل الإبداعي، على الأقل في مستوى ما ينتجه هو ويدخل في نطاق استهلاك جماهيري واسع جدًّا، بل لأنه يدرك ويصرح بأن هذا الشأن يعود إليك أنت وحْدَك، وغيرك لا يستطيع أن يُقدِّم لك سوى مبادئ عامة؛ بعبارة أخرى، لا ولن توجد أبدًا وصفات جاهزة للكتابة (= الفنية) نظير عناوين نقرؤها على أغلفة تزعم تعليم كيف تكتب رسالة، أو حتى قصة قصيرة ومسرحية، وربما كيف تتعلم اللغة الإنجليزية في أربع وعشرين ساعة. خذ على سبيل المثال قوله: «حين نكتب قصة فإننا نرويها لأنفسنا، وحين نعيد القراءة فإن القسم الغالب من الشغل هو ذاك الذي يتطلب حذف ما ليس في القصة.» قولة تفيد أن الانتخاب والحذف سيد القص. أو قوله الآخر، اعتمادًا على سرده لما أوصاه به أحد معلميه (السيد غولد، كرئيس تحرير لأسبوعية في لشبونة أيام عمل تحت إمرته وتوجيهه محررًا رياضيًّا): «اكتب وبابك مُغلَق، وصحِّح والباب مفتوح. بعبارة أخرى، إن أشياءك تَخصُّك وحدك، ثم تأخذ استقلالها تدريجيًّا. ما إن تسيطر على قصتك، وتصبح في مكانها المطلوب، فإن من حق أيٍّ كان قراءتها، أو نقدها، وإن كنت محظوظًا وجدْتَ مَن يفعل الأمرين معًا.» أو هذه القولة التي يمتزج فيها الإحساس بالإدراك في كيف يكون الكاتب، مما قد يصلح نصيحة أو توجيهًا عامًّا، ذا صلة بالعبارات السابقة: «أن تَكتُب فهذا عمل متوحد.» ليضيف الفرق: «وأن يكون لك من يؤمن بك، فهذا يصنع الفرق. إن هذا الآخر ليس في حاجة ليخطب، فأن يؤمن بك فهذا كافٍ.»

هذه مقبِّلات لا غير، فالأهمُّ قابع في العلبة، وأساسًا في كيفية ترتيب الأدوات داخلها. إنما عن أي علبة يا تُرى أتحدَّث، ذاك ما يسميه استيفن كينغ أولًا مشغلة أبيه وكنزه الثمين، قبل أن يكشف لنا عن السر المكنون، الذي يحمل علامة الصنعة. وبالطبع، فإن الطريقة المثلى لروائي هي أن يحكي: أن يحكي كيف أن له عمًّا نجارًا، وبحكم المهنة فهو يتوفر على صندوق أو علبة يضع فيها ما يحتاج إليه من أدوات للممارَسة. كانت لها ثلاثة مستويات، وبها جميعًا جوارير كأنها مخابئ صينية تَحوي أسرارًا سِحرية. ثم يسهب في وصف التكوينات الدقيقة والبديعة لهذه العلبة، محتويات وصناعة، ليتوقَّف أخيرًا عند لحظة من طفولته مَحفورة في الذاكرة مع العم «أورن». حينما وقف إلى جانبه يساعده وهو بصدد إصلاح سرير خشبي، يطلب منه بين الفَينة والأخرى أن يناوله هذه الأداة أو تلك، مشيرًا عليه بالضبط إلى المستوى المطلوب، وأي جارور ينبغي أن يفتح ليمكِّنه مما هو في حاجة إليه للمعالجة حينه. بعد أن ينهي العم إصلاح السرير يطلب من الولد أن يجمع ما هو مُتفرِّق ويُعيده كامله إلى العلبة حسب وضْعِه الأصلي. لكن هذا الأخير لا يفوته أن يتساءل بفضول مناسب عمَّا يجعل عمه يحمل علبة ثقيلة حقًّا، لحد أنه استعان بطفلين لحملها إذا كان لا يحتاج إلا لبرغي ومِطرقة فيأتيه الجواب الحكيم هكذا: «صحيح ما تقول يا استيفي، إنما عليك أن تعلم بأنني لم أكن على بَيِّنة مما ينبغي إصلاحه في عين المكان؛ ولذا فمن الأفضل أن نَتوفَّر دائمًا على أدواتنا معنا، وإلا فإنك قد تُصادِف ما هو غير مُتوقَّع، فتشعر، عندئذٍ، بالإحباط.»

بعد أن كملت «الحدُّوتة»، واستُخلصت العبرة، تلك المرتبطة بالطفولة يكون استيفي قد كَبر، وأصبح له اسم كبير هو «كينغ»، تعلم كثيرًا من الحياة وبوسعه أن يتقاسم بعض تَعلُّمه مع الآخَرين، تحديدًا الذين يُمارِسون مهنته، أو المتطلعين إلى ذلك، وهو ما سيفعله بسخاء وتعقل؛ لنستمع أو لنقرأه، حسب وضْعِنا وهو ينقل واقعة العمِّ إلى مستواها الرمزي، إلى مضمار الكتابة:

«ما أبغي اقتراحه [من وراء الحدوتة] هو أنك إن أردت أن تكتب بأفضل ما لديك من إمكانات، فسيكون عليك أن تصنع بنفسك علبة أدواتك، وأن تقوِّي عضلاتك لتقدر على حملها. بهذه الطريقة، ستتجنب الوقوع في صعوبات من شأنها أن تثبط همتك، وستتوفر على الأداة الجيدة، وتنهمك في العمل.» ثم يدخل، كما يجب، في التفاصيل، هذه التي هي من صلب طريقة الإعداد للعمل، عمل الكتابة، طبعًا، وكيفية تنظيمه، وهو فعل في منتهى الجِدِّية والدِّقة، أبعدُ ما يكون عن العشوائية أو التهويم اللذين تُوصَف بهما هذه العملية

المؤسِّسة، بما أنها خلَّاقة حقًّا. علبة أدوات على ثلاثة مستويات، أما علبتكم [أنتم الكُتَّاب] فيجب أن تحتوي على أربعة، لمَ لا خمسة وحتى ستة. إنما حَذارِ، فقد تصبح من الثقل حدًّا لا قِبل لكم بحملها، وهنا تفقد مزيتها الأساس. ستحتاجون، أيضًا، إلى جوارير صغيرة لبراغيكم، ومساميركم ... أما ماذا ستضعون داخلها، فهذا بعض حديقتكم السِّرِّية، أليس كذلك؟ ستكتشفون أنكم تملكون سلفًا أغلب ما أنتم بحاجة إليه من أدوات، لكنني أنصحكم بفحصها واحدًا، واحدًا، قبل وضعها في الداخل. جَرِّبُوا أن تفحصوها كما لو أنها جديدة عليكم، تَذكَّروا وظائفها، وإن وجدتم فيها الصَّدِئَ، (وهو أمر محتمل جدًّا إن لم تتعهدوها) فنظفوها.

«توضع الأدوات الأكثر استعمالًا في الطبقة العليا، والأشد استعمالًا بينها، خبز وملح الكتابة هي المفردات. وإذن، بوسعكم، وبكل ارتياح، ترتيب ما لديكم منها دونما شعور بالذَّنب، أو أي إحساس بعقدة نقص. أي نظير ما خاطبت به بائعة هوى العامل الذي يراودها: «المهم ليس ما عندك يا عيني، لكن كيف تستعمله!» هناك كُتَّاب يستعملون كلمات هائلة، مُدوِّية، (...)، وآخرون مفردات محدودة، وأكثر بساطة (...) ضعوا مفرداتكم في أعلى طبقة، ولا تقوموا بأي مجهود واعٍ لتحسينها؛ إن اسوأ ضربة ستوجهونها إلى نص تكتبونه هي مُعاقبة المفردات، بالسعي إلى إقحام كلمات طويلة، أو نادرة لظنكم أن من المعيب استخدام العادي والجاري على الألسنة. هذا ما يُشبِه هندمة قط أو كلب بلباس السهرة، مما سيسبب لهما أعتى الضيق. التزموا بوعد شخصي أنكم لن تعمدوا أبدًا إلى كتابة عبارة من قبيل: «أخذ جون الوقت الكافي ليذهب إلى بيت الطهارة». والحال أنكم تقصدون: «أخذ جون وقته ليتغوَّط»، فإن ارتأيتم أن العبارة الأخيرة مقذعة أم غير مناسبة، ستصدم القراء، عندئذٍ اكتبوا: «ذهب جون ليفرغ أمعاءه» أو «ليرتاح ...»، المطلوب، باختصار، ليس الإسفاف، لكن البساطة والمباشَرة. وعليه، لا تنسوا أبدًا أن القاعدة الأولى في مِضمار الكلمات هي استعمال أول مفردة تَرِد على البال، في حال ملاءمتها وتعبيرها.»

يستطيع س. كينغ بعد ذلك أن يذهب أبعد في إزجاء النُّصح، ورسم مَعالم الطريق التي يراها أسلم لمن يرغب في التَّحوُّل بجد إلى كاتب؛ أي إلى نجار ماهر ومحترز كعمه أوين تمامًا. فإذا كان معلومًا أن الكتابة عمدتها اللغة، أولًا؛ لذا رأيناه يعطي الأولوية للكلمات، لمفردات التعبير، فإن السياق كثيرًا هو ما يحدد قيمة المُفرَدة المستعمَلة، ومعه توخي المعنى. علينا أن نتذكر كم مرة ردَدْنا فيها عبارة مثل: «كلَّا، ليس هذا ما قصدتُه» أو «إني عاجز عن وصف ذلك الشيء ...» إلخ ... لذا فـ «قضية المعنى جوهرية ... وما الكلمة إلا تمثيل للمعنى» (ص١٣٩).

وماذا عن النحو، القواعد الضابطة لاستعمال اللغة، وبدونها لا يستقيم المعنى؟ ينصح كينغ بوضعها في الطابق العلوي للعلبة، ويرفض التسامح مع المُشتَكين في هذا الشأن، أو منح «ظروف التخفيف» إلى حد قوله بأن كتابه، الذي نحن بصدده، ليس موجَّهًا للعاجزين عن السيطرة على المسائل النحوية. ومن نافِل القول إن التحكم في هذه الأدوات لا يكفي عُدَّةً في هذا الباب؛ فثمة التراكيب، الصيغ اللغوية والتعبيرية؛ ثمة أخيرًا الأسلوب الذي به تتكون الكتابة وتنطبع. بالإمكان، حينئذٍ، الانتقال إلى الطبقة الثالثة في العلبة، المُنوَّه بها، بل من الواجب عنده أن يتم؛ أي لكتابة التخييل فـ «الرواية تُبنى فقرة، فقرة بواسطة مفرداتكم ودرايتكم النحوية والأسلوبية الأولية» (١٦١).

سنكون واهمين، أو مُتسرِّعين إن اعتبرنا أن خطاطة س. كينغ عن صنعة الكتابة تقف هنا، ذلك أنه لا ينظر إلى الصنعة من زاوية الأدوات والمهارة في استخدامها وحدهما، بل يذهب نحو الأفق الأبعد حيث جمرة الكتابة، من لم يحترق بها أخطأَتْه المهنة، الطريق، أو ضاع في الزحام، وهم كثر. من ثم نراه يَنتَبه بعناية شأن النُّقاد العرب القدامى إلى طبقات الكُتَّاب، وبالتالي إلى مستويات الكتابة، ويؤكدها تحس به راغبًا أن يحول هذا العالم الصنائعي إلى جنة لا يدخلها إلا الراسخون في الموهبة: هكذا الكُتَّاب عنده ثلاث درجات: الرديئون في الدَّرْك الأسفل، يعلوهم الأكْفَاء، فالموهوبون في القدح المعلَّى. من هؤلاء، على سبيل المثال: شكسبير، فوكنر، بيتس، برنار شو، أشبه بـ «حوادث إلهية»، هم أنفسهم عاجزون عن فَهم أنفسهم!

لكينغ تعلُّق خصوصي بهؤلاء، فكتابه المعلوم ينهض على الدفاع عن أطروحتين: الأولى خاصة بالعلبة وأدواتها، أما الثانية فهي رسم الطبقات وتبعاتها. يعرف الأخيرة كالتالي: «إذا كان مستحيلًا أن نجعل من كاتب رديء كاتبًا كفؤًا، شأن كونه من المستحيل أن نصنع كاتبًا كبيرًا من آخَر كفؤ، ففي المقابل، من الممكن، ومع بَذْل جهود قصوى، وتضحيات ومساعدات، أن نصنع كاتبًا جيدًا من مجرَّد كاتب كفؤ» (١٦٩). دون أن يفوته التذكير، بله التحذير، فلا يَتصوَّرنَّ أيُّ كاتب رديء أنه سيتلقَّى العون ليصبح كاتبًا جيدًا، ولا كفؤًا، أما إن كنتَ جيدًا وتريد أن تصبح عظيمًا، فهيتَ لك ... وما هذا التصنيف عنده إلا لمزيد من رسم الطريق الصحيح لمن ينشد الرسوخ، فتراه يوصي بـ : كثير من القراءة، وكثير من الكتابة، شرطان أَوَّلِيَّان بلا جدال. وهو يملك بخصوص القراءة رأيًا لطيفًا يجدر عرضه، يقول: «إننا نقرأ، من بين أمور أخرى، لنتآلف مع الضعيف والمُدقِع؛ فمثل هذه التجارب تساعدنا في التعرف على الضعف والإدقاع حين يتسللان إلى نصوصنا، فنغير الاتجاه. ونقرأ،

أيضًا، لنتعرف على مستوانا تجاه الكُتَّاب الجيدين والكبار، ولنحكم على كل ما يحدث. ونقرأ أخيرًا لنتآلف مع أساليب مختلفة» (١٧٢)، ليخلص أن القراءة «تقع في مركز النشاط الإبداعي للكاتب» (١٧٣).

لكن ما الذي ينبغي أن نفهمه من الدَّعْوة إلى الإقبال على الكتابة بكثرة؟ يتفاوت الجواب من كاتِب إلى آخَر؛ فإن كان جيمس جويس، (J. Joyce، ١٨٨٢–١٩٤١م) وهو من هو، مثلًا، قد غشيه حُزن عميق لأنه قضى يومًا كاملًا لم يدوِّن فيه أكثر من سبع كلمات، والأدهى لا يعرف على أي نسق يُرتِّبها، فهناك المكثرون حدًّا مدهشًا: «أنتوني ترولوب، صاحب الروايات المطولة؛ جون كريسي، مؤلِّف الروايات البوليسية، حبَّر منها خمسمائة» والمُقلِّون نظير هاربرلي، لم يُنتج سوى كتاب واحد، ملكوم لو، وريوتو ماس هاريس، (وضعوا كُتبًا محدودة)؛ والمعتدلون، وكينغ يصنف حاله منهم، (٣٥ رواية فقط!) ويعزو ذلك لنظام مُعيَّن في العمل، نظام صارم مُوزَّع بين العيش والأسرة والإنتاج، ومشترط بالانضباط في تحرير عدد مُحدَّد من الصفحات يوميًّا، وعدم السهو عن الشخصيات والمثابرة على إنجاز مشروع، حتى الانتهاء منه في نفس واحد.

كيف تصبح كاتبًا؟ وما هي أدواتك؟

مما أتذكَّره جيدًا وأنا في سن اليفاعة؛ نزولي إلى الأسواق الشعبية، أتفَقَّد الوجوه، وأبحث عن شيء غير محدَّد. أحيانًا أتوقَّف عند حلقات البيع، وأخرى أمام مُلاسَنات ومُلاكَمات، وأطول وقت وأسْعَدُه كنت أمضيه أمام مفروشات تُطرَح فوقها كُتب من كل نوع، وغالبًا في شئون دينية وعوالم أخروية، من قبيل نعيم الجنة وعذاب النار، وشجون مرَضية يوصَى للتداوي منها بالأعشاب، فضلًا عن قصص الأنبياء، وحكايات الجن والهلاليات، ومثله. على أني أتذكر أن أكثر الكتيِّبات انتشارًا، وقتها، ثلاثة: «قرعة الأنبياء» لقراءة الحظ أو الطالع، والثاني كتاب الرسائل العصرية، والثالث هو الذي زَوَّدني به أبي ذات مساء وهو عائد من قضائه في المحكمة الشرعية، أعني «عظة الناشئين» للشيخ مصطفى الغلاييني.

كان والدي رحمه الله منشغلًا — كسائر الآباء، وكواحد من خاصة القوم الورعين، سَدنة جامعة وجامع القرويين — بأفضل السُّبل لتربية أبنائه ووضعهم على الصراط المستقيم حتى لا تفسدهم مدينة كالدار البيضاء — حيث عِشنا دهرًا — مليئة بـ «إلهيات المدنية الغربية» على حَدِّ تعبير شيخنا عبد الله كنون، ومَرْتَع لكل طارئ وهجين، مُفسِد للأصل ومُحَرِّض على «الانحراف» والبعد عن «جادَّة الصواب» هي عند مولاي علي الالتزام بالدراسة، وتنفيذ الشعائر الدينية، والاتصاف بالأخلاق الحسنة. وعدا صفاته التي كانت «سُنَّة» حسنة لنا، فإن كتاب «عظة الناشئين» جاء عنده لينير لنا — نحن أبناءه — مَعالم الطريق فيما لم يتوفَّر هو على الوقت الكافي لشرحه وإظهار مزاياه لذرِّيته.

لكن أبي الذي امتلك خزانة عظيمة من الكتب الفقهية واللغوية والبلاغية والأصولية، لم يفكر عمومًا، في سن يفاعتي ذاك، أن يَهدِيَني إلى سواء السبيل الأدبي، مع أنه كان محبًّا للشعر ويحفظ منه الكثير، ويطرب أيما طرب لكل ما تُغنِّيه منه أم كلثوم، أبلَغُه عنده

نهج البردة لأحمد شوقي، ورُباعيات الخيام؛ ولذلك وجدْتُني أمد يدي إلى بسطة السوق، وبعد أن شبعتُ شأن أترابي من أدب المنفلوطي، فأقتني كتاب الرسائل العصرية، وهذا من غير أن يحضر ببالي أني سأراسل أحدًا، أبدًا. أتذكر الآن؛ أي بعد أربعين عامًا ونيف، أنني استلطفتُ تلك الرسائل، لغةً وتعبيرًا وإيجازًا، ولعلها تضمَّنَت نموذجًا أو أكثر للمراسلة الغرامية أو العاطفية، ولعلني، أيضًا، بدأتُ أحس وقتها برعشات غامضة، وأبحث عن طريقة لتسريبها، ودليلٍ يعينني في هذا السبيل، وحسبت أن الكتاب إياه سيهديني إلى سوائه، ثم «سارت بأعناق المطيِّ الأباطح».

أما وقد وصلتُ إلى اللحظة التي لم يعد فيها القلم يستشيرني ليشق طريقه إلى القول فإني أستعيد جيدًا أنني لم أجد آنئذٍ أحدًا — خلا تشجيعات مُدرِّس العربية على التعبير الإنشائي — ليأخذ بيدي على أي نحو، بل إني ما قابلتُ على الأغلب إلا مثبِّطي العزائم، ويعلم الله أني سلكتُ درب الكتابة وحدي غير عابئ لا بهؤلاء ولا بغيرهم، ممتلئًا بالتحدِّي، انطلقتُ وواصلتُ وما أزال، وهذا ما شَجَّعَني دومًا على الصمود في جبهة الجديد والتقدم باستمرار أمامها، ومع كل جيلٍ مِقدام. جيل أحَسَّني، رغم فارق السن الطبيعي، في قلب طموحه، وأرغب في أن أكون أكثر من عطوف عليه أو مُتعاطف مع تجاربه، بل داعمًا له بكل ما يُؤتَى الأديب من قوة.

من هذه القوة أن يطلع غيره على تجربته الخاصة من زوايا الإعداد والمِحَن والتمارين، وكل ما لقيه من عَنَت، أو صادَفه من مفاجآت حتى اشتد عوده، ففي ذلك كبير فائدة لناشئة الأدب، أو المُتطلِّعين إلى فن القول، المهمومين أو المتوهمين بمزاياه وعاقبته. والأدباء في هذا النهج أصناف وأمزجة، فيهم من يشير عليك بكتبه يعتبرها أقرب المسالك إلى فَنِّه ومذهبه، وسواها تكرار، ومنهم من يرى في التنظير والحديث عَفْو الخاطر عمَّا جرى للذات والقلم في أطوار من حياته تكملة لا يستهان بها لمعرفة أحوال النص في الصيغ والدلالة والوجود عامة. وإني أميل إلى الاختيارين معًا، وعلى الرغم من أني قطعت شوطًا من تجربة الكتابة، أو ما يسميه بعضٌ الإبداع، أحسب أن أمامي أشواطًا أهمَّ وأطول عليَّ أن أقطعها لأدَّعي الفتوى في الموضوع، وإزجاء النصح أو رسم الطريق لأي كان. هذا إن كان هناك، حقًّا، من له رأس صغير، حسب التعبير المغربي، مستعد للاستماع والاستفادة من عمل الأسلاف، فكأني بمتأدبة هذه الأيام يولدون شيوخًا وجهابذة، هم في غنًى عن الماضي والحاضر، إلا ما تجود به «قرائحهم»!

لذا، فإني قلت إنه إلى جانِب ما عرَضْناه في القسم الأول من هذا المبحث، فإن التَّعرُّف على عمل الكاتب، وسيرة كتابته لا يكتمل فائدة ومغزى إلا بإضافة ما ارتآه وارتضاه

كتَّابٌ مشهود لهم بعُلُو الكعب في فنهم، هو النصح عينه والهداية للساعين إلى الإبداع الحق أو الضالين الطريق إليه. وإذا كان جيلنا وسابقون علينا أجدر منا، قد افْتَقَدوا هذه المنارات والإشارات، وتَوكَّلوا على عزائمهم وقرائحهم الأصيلة، فإن أبناء الحاضر يَتوفَّرون على خير الزِّاد في موائد مبسوطة فيها كل ما تشتهي النَّفس، ليس عليهم إلا امتلاك حس التَّذوُّق، وقدرة التناول، ومن ثم الهضم وحُسن الاستساغة. من لذيذ هذه الموائد نختار بعض الأطايب لنخبة روائيين وشعراء، تختص بأربعة عناوين هي من أفضل وأجدى ما يحب ناشئة الكتابة التعرف عليه وقبس ناره، بعضها وجَدْنَا مادته الخام عند مَن فكروا في هذا الباب مثلنا، (انظر مجلة Lire الفرنسية، مايو/أيار، ١٩٩٩م)، وبعضها الآخر التمسناه في مظانِّه، وهي متفرقة ومتنوعة، وبذا نزعم أنها مفيدة لناشئة الأدب ومن لهم فيه أطول الباع. يزيد من أهمية الأقوال والإشارات والإفادات أنها صادرة عن مبدعين من حقب وأجيال ومشارب إبداعية وفكرية، ومواقع جغرافية متعددة ومتباينة؛ لذا فهي ولا شك ستتجاوب مع أكثر من ذوق، وربما لبَّت غير حاجة وطلب ملحاح.

ونحب أن نُنوِّه ونحن في مدخل القسم الجديد بأننا لن نقدِّم أي وصفة أو تمارين تطبيقية عن كيفية/كيفيات الكتابة في أي لون أو جنس من أجناسها، خلا توجيهات عامة، فلذلك كتبٌ متخصصةٌ لمن شاء، مثلها نشرات كدليل السياحة في البلدان أو طريقة تَسلُّق جبال الهملايا، قد تنفع من هو مؤهَّل سلفًا، وقد لا تضر إن لم تنفع. على أن هناك ضربًا من التصانيف من طراز مختلف، نحن نقول هي أقرب إلى النقد الأدبي، وضعها أصحابها للنظر في قضايا أدبية مُحدَّدة، ولإبداء ملاحظات حول الفنون الأدبية من خلال الاستشهاد بنصوص كبار الأعلام. وإن بين أيدينا ما نعتبره أهمَّها صدر في وقت مبكر من القرن الماضي (١٩٢٧م) كتاب الدارس الروسي فيكتور كلوفسكي (V. Chklovski ١٨٩٣–١٩٨٤م) «تقنية حرفة الكاتب» وهو العنوان الذي صدر به أخيرًا بالفرنسية: Technique du métier d'écrivain عن L'esprit des peninsules, Paris, 2006. يتضمن الكتاب جملة فصول تتناول قضايا: النثر الأدبي؛ كيفية عرض الموضوع؛ حول الشعر ... إلخ. سعى كلوفسكي من خلالها إلى بَسْط مزيد من آرائه النظرية المعروضة أولًا في سياق مدرسة الشَّكلانيين الروس، دعاة بويطيقا الأدب أو نظريته الجديدة، كما عرَّف بها وترجم نصوصها إلى الفرنسية الناقد البلغاري الأصل تزفتان تودوروف T. Todorov في كتابه الشهير: «نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس، لوسوي، باريس، ١٩٦٦م». وعمله إذ يضع النص المدروس على محك النقد، فإنه يكشف من خلال النصوص، أغلبها

سردي لتشيكوف، تولستوي، دستويفسكي، عن خصائص العمل الفني وكيف يُنجِز الكُتَّاب أعمالهم، وهو طراز طريف من النَّقد والتلقين، وإن تطلب عدَّة تتجاوز الناشئة.

كيفما كان نوع الكتب الموجهة، وقبل الانتقال إلى العيان والبيان لا بد من إعادة التذكير بأن النصائح وحدها، لتأخذ أي شكل ومضمون، لن تصنع من أحد كاتبًا، فما حك جلدك أبدًا مثل ظفرك، والموهبة أصل، كالوحي عند الأنبياء، ومعها الإخلاص للرسالة الذي هو عند الكاتب شحذ موهبته بكل ما يبلغ بها الأرب وحتى الأوج، ومنه أساسًا، كما نوَّه الكُتَّاب الذين تعاملنا معهم، العمل، العمل، وليس إلا العمل. والآن لنبدأ بعرض المَحاور بالتتابع، أولها:

كيف نعمل؟

يُعنى هذا السؤال بالمظهر الشكلي قبل غيره للشخص، للكاتب، مما يمكن أن يعده بعضٌ نافلًا وهو مهم في حد ذاته كشرط، أسلوب حياة. ستيفن كينغ (S. King)، مثلًا، يُحدِّثنا أن أفضل طريقة عنده للانكباب على الكتابة هي: (١) الوجود في غرفة مكتب. (٢) إغلاق الباب بإحكام. (٣) إسدال الستائر. (٤) الانقطاع عن الهاتف. وعن وقت العمل يصرح أنه يعمل الصَّبيحة إلى حدود الثانية ظهرًا، ينصرف بعدها لشئون الحياة الأخرى، عائلية وشخصية. عن الوقت، إليكم شهادة روائي بيرو الشهير ماريو فارغاس ليوسا (M. Vargas Llosa، ١٨٩٩–١٩٦١م) «إنني أعمل دائمًا في الصباح، وفي أول النهار تراني أكتب بيدي، إنه أفضل وقت إبداعًا، بما لا يزيد عن ساعتين، أعود إثرهما إلى رَقْن ما كتبتُ على الآلة الكاتبة عامدًا إلى تعديل نِسبي للنص، وهو ما يُمثِّل إلى حد التصحيح الأول. غير أنني أترك دائمًا بضعة أسطر بدون رقن، بما يجعلني في الغداة أبدأ يومي برقن نهاية النص المخطوط البارحة، وهذا بغية خلق حيوية ما، كرياضة. على أنَّ أصعب شيء هو البداية. ففي الصباح نستأنف اللقاء، فإذا القلق يَتلبَّسنا. لكن، إذا كانت لدينا حركات آلية ننجزها، فالعمل ينطلق وحْدَه. وأخيرًا، فإنني ألتزم بقاعدة عمل منضبطة: كل صباح، وإلى الثانية ظهرًا، أحبس نفسي في مكتبي» (عن الحياة والسياسة، بلفون، باريس، ١٩٨٩م).

يقدم لنا أرنست همنغوي (Hemingway ١٨٩٩–١٩٦١م) وصفة خاصة عن طريقته في استئناف كتابة نص، عمل ما، وهي ذات طبيعة شَكلية وفَنِّية، أيضًا، مكملة للسابقة وتُنير وجهًا آخر، يعضل على المُعلِّمين، فكيف بالمبتدئين؟ «أعمل دائمًا إلى أن أنتهي من مَقطع، ولا أتوقَّف إلا عندما أعثر على التَّتِمة. هكذا أُصبح موقنًا أني سأواصل في اليوم

التالي. لكنني، أحيانًا، عندما أبدأ قصة جديدة، ولا أستطيع الدفع بها، أجلس أمام نار مشعلة وأعصر عليها قشرة برتقالات صغيرة وأنا أتأمَّل الفرقعات الزرقاء منها. أو أني أغتسل وأنظر إلى أسقف باريس مفكرًا: «لا بأس عليك، لقد كتبت حتى الآن، وستستمر. والمطلوب هو كتابة جملة واحدة حقيقية؛ اكتب الجملة الأحق التي تعرف». هكذا أكتب الجملة الحقيقية التي أعرف، وأواصل انطلاقًا من هنا. ولقد كان هذا سهلًا، ثمة دائمًا شأن حقيقي قرأتُه، أو سمعته، أو عرفته» (باريس، عيد دائم، غليمار، ١٩٦٤م).

قريب من هذه الصعوبة ما يُسمَّى بالوقوع في حالة عطَب مثل أي سيارة تقع في العطَب، تصطدم بالصعوبة، تعجز عن تَسطير ما ينبغي بعد جملة، فقرة، تشير علينا الروائية الأمريكية باتريسيا هايشميت (Highsmith) (١٩٢١–١٩٩٥م)، صاحبة الروايات المشتهرة بنزوعها التشويقي، ذي النزعة الهتشكوكية، في أحد الكُتب المعيَّنة لفن تعلُّم الكتابة، مصنفها المعنون: L’art du suspense تستعرض فيه طريقتها في القص وتقنيتها؛ تقول: «يمكن للمشاكل أن تبدأ في كل مكان، منذ الصفحة الأولى، إما لا يعجبنا الأسلوب، أو لا نقتنع بها. وهي تجر أخرى أكبر نسبيًّا عند كونها من طبيعة مختلفة. يمكن حل المشاكل الصغيرة، كجملة عادية، في دقيقتين، بإعادة كتابة الجملة، لكن ثمة الأصعب، ما يحبسك في أوضاع مستغلقة. هذه تأتي في القسم الثاني من الكتاب، وقد توقفك أيامًا، وربما أسابيع. معها تحس أنك وقعت في مصيدة، صرت مكتوف اليدين، والفكر جامد، ويخيل إليك أن شخصياتك غَدَت مشلولة، وأن القصة تموت قبل أن تكتمل. لعل العلاج يكمن في العودة إلى الفكرة الأصلية، ما كان في رأسك قبل أن تشرع في الكتابة. اطرح على نفسك السؤال: ماذا بودِّي أن يقع؟ (...)، عُد إلى ما أردْتَ أن تحدث من أثر. سترى أن الحل أو طريقة تعديل الحبكة ستأتي ربما في آن واحد» (فن التشويق، L’art du suspense، باريس، كالمان-ليفي، ١٩٨٧م).

ثمة مَظهر قد لا يبالي به كثير باعتباره، على وجه تقدير عابر، مجرَّد مَظهر خارجي لا صلة له بما يُبدعه الكاتب، الكلمات والحبكات وهي تتناسل على الورق، نعني اللباس، الهندام ضبطًا أوان الشغل، الكتابة، لكن الذين يحبون أن يَبْرُوا الأقلام ويُهيِّئوا التبوغ والغلايين (عبد الرحمن منيف، كما عرفته بين بغداد وباريس) أو يقتنوا نوعًا مميزًا من الورق والدفاتر، هم أنفسهم؛ مثل جوليان غرين، الفرنسي الأمريكي (Julien Green ١٩٠٠–١٩٩٨م) لا يجلس إلى مكتبه صباحًا إلا وهو في كامل قيافته، أو كأنه ذاهب إلى الأوبرا؛ أي بفخامة. وقد أُتيح لي مجالسته في بيته الباريسي فذُهِلتُ لهندامه كأنه لورد،

ولمحيط الأبهة الذي يكتب فيه، وسواي كانوا يُلاحظون حرصه على أن يظهر كاملًا مثل الإبداع الذي يطمح إليه، وجعل الأكاديمية الفرنسية تتبناه عضوًا فيها سنة ١٩٧١م ليخلف مقعد فرانسوا مورياك. خلافًا لهذه الأناقة، المفرطة ربما، يفضل كبير رواية أمريكا اللاتينية غارسيا ماركيز (١٩٢٨–...) ارتداء لباس العمال، الميكانيكيين خاصة، المُكوَّن من قطعة واحدة (Salopette) يراه عمليًّا جدًّا، تُدخِل فيه جسدك، وتَجذِب سحَّابًا، وتفضَّل ... أما الروائي الفرنسي إيف نافار (Yves Navarre ١٩٤٠–١٩٩٤م) فقد أجاب الفضوليين من هذه الناحية بأنه يكتب مرتديًا مَنامته، أو بالأحرى ثوبًا فضفاضًا كلباس الصبية، أو هندام طيار، ويحب أن يضع على قدميه جوارب صوفية فضفاضة، ومن القطن الكندي، طبعًا لمن شاء أن يسأل: ما علاقة هذا بالكتابة؟ لا جواب أو كل شيء، إنها مسألة مزاج، وله مزاجه!

آه، وماذا عن الملحوظات الواردة على الذهن أو التي يصادفها الكاتب؟ يحث فرانسيس سكوت فيتجرالد (F. S. Fitzgerald ١٨٩٦–١٩٤٠م) على تدوين كل ما يخطر ببالك، أو يعنيك في مُفكِّرة تخصه، دوِّنه في لحظته وأنت تفكر فيه، فلا يُوجد ما يضمن أنك ستمتلك الحماس ذاته في مرة ثانية.

تقنية وطرائق الكتابة (في الرواية)

هل لأي عابر سبيل أن يُقرِّر متى سيصبح كاتبًا، وبأية طريقة سيفعل؟ وهل بوُسْع من شاء، على وجه التحديد، في الرواية — لأننا لا بد أن نتحدث انطلاقًا من جنس أدبي محدَّد — أن يصبح روائيًّا، كمن يُخَربِشون في هذا الزمن بعض الكلمات فيُعلِنون أنفسهم شعراء نهارًا، جهارًا؟ ما زِلْنا في العالم العربي، أو أكثرنا، نتعامل مع الكتابة، الأدبية والفكرية الخلاقة، بوصفها هواية؛ أي الفائض عن العمل الأساس، حرفة الشخص، والسبب أن لا كاتب تقريبًا، أو نادرًا، يعيش من قَلَمه لأسباب ليس هنا محل التطرق لها. إنما هل ثمة ما يمنع من التعاطي مع فِعل الكتابة بطريقة حرفية؛ أي جدية، حسب مُستلزَمات كل حرفة؟ ومع الرواية خاصة، أيُّ عدَّة ينبغي التسلح؟ ليس أفضل من الروائي الفرنسي برنار كلافل (Bernard Clavel ١٩٢٣م–...)، عضو أكاديمية الغونكور، للرد على هذه الأسئلة بما أوتي من تَعدُّد مهن وتجارب، أولها عمله كحلواني قبل أن ينسج خمسين رواية أشهرها «فواكه الشتاء» (١٩٦٨م الحائزة على الغونكور)، يقول لا فضَّ فوه: «أن تكون روائيًّا، ليس أن تعرف كيف تكتب وحسب؛ فالموهبة يمكن أن تُطَرَّقَ بقوة العمل. ولكن ماذا ستُطرِّق إن

لم يكن لديك حديد؟ بوسعك دائمًا أن تضرب السندان، ستصدر موسيقى لطيفة، لكن لن تعطي أبدًا قطعة محدَّدة. اعلم أنه لكي تصبح روائيًّا فإنك تحتاج إلى مواضيع، إلى حكايات تَقصُّها، إلى شخصيات تجعلها تعيش، وبكلمة ينبغي أن تحمل عالَمًا بأكمله. لذا، فإن ما يحزنني خاصة، هي الخفة التي يدعي بها مَن شاء كل صباح أنه سينقلب روائيًّا بين عشية وضحاها. (...) إذ الفرق بين هذه الحرفة وغيرها أنه لا مناص لك من تَعلُّمها بمفردك» (من أنت؟ س J'ai lu، ١٩٨٥م).

ثمة شاغل أو حيرة تنتاب كل من يقف عند عتبة الكتابة، ويريد تشييد بناء في مضمارها الواسع، مناطه الموضوع تارة، والفكرة تارة أخرى. هل يكتب الكاتب انطلاقًا منهما، من أجلهما، أم من مصدر آخر غيرهما، وكيف؟ لنقتصر على مسألة الفكرة، باعتبارها المنطلق الأول للنص، كما يحب البعض، لجميع الأجناس الأدبية لا الرواية وحدها. ترى «هايشمت» أن بعض الكُتَّاب يستلهمون التيمات الكبرى «زولا، هوغو»، وآخرون من تفاصيل الحياة اليومية «موبسان». أما أنا فمنهما معًا، التفصيل يأخذني غالبًا إلى القصة القصيرة، والتيمة أو الفكرة «المجردة» إلى الرواية «م. س». وللشاعر النمساوي ماريا راينر ريلكه (١٨٧٥–١٩٢٦م) رأي على النقيض تمامًا، نسمعه يتضرع إلى الناشئة راجيًا منهم على الخصوص في شخص مراسله الباحث عن النُّصح: «تَجنَّب المواضيع الكبيرة لصالح ما تقدمه الحياة اليومية. قُلْ أحزانك ورغباتك، أَفصِح عن الأفكار التي ترِد على خاطرك، عن إيمانك، في جمال. قل هذا كله بصراحة حميمة، هادئة ومفعمة. واستعمل للتعبير الأشياء التي تحيط بك، والصور التي تتخايل، والمواد المشكَّلة من ذكرياتك. وإذا تبيَّن لك أن يومك فقير، فلا تتهمه. اتَّهِم نفسك بأنك لستَ بعدُ شاعرًا لتستدعي إليك ثراء اليوم. لا شيء فقير أمام المبدِع، كما ليس ثمة أماكن فقيرة لا دلالة لها. فحتى لو كنت في سجن تخنق جدرانه كل ضجيج العالَم، أفلا تبقى لك طفولتك، هذه الثمينة، هذا الغنى الملكي. هذا الكنز من الذكريات؟ (...) آوِ إلى نفسك، وارصد أعماقك حيث تجد نبعها، هنا ستعثر على جواب للسؤال: هل عليَّ أن أبدع؟» (ريلكه؛ يوسا، رسائل إلى شاعر ناشئ، إلى روائي ناشئ، ترجمة أحمد المديني، عمان، دار أزمنة، ٢٠٠٥م، ص١٦).

إنما الرواية خاصة، كيف تتولَّد فكرتها؟ يجيب الروائي والقاص الفرنسي Jean Echenoz (١٩٤٧م–...) أنها عنده: «تبدأ عمومًا من مشهد. هناك مشهد في ذهني، أو دوَّنته، لكن دائمًا قبل وقت؛ أي سنوات سابقة على البدء في الكتاب، وهو ما يصلح رحِمًا للرواية. ولا علاقة للمشهد بما ستصبح عليه، إنها عسفية جدًّا، لكنها نقطة انطلاق. وفي

نهاية المطاف لن نجده في الكتاب، أو لن نتعرَّف عليه: لن يكون لا المكان نفسه، ولا الحقبة ذاتها، ولا الأشخاص عينهم، وما سيحدث شيء مغاير تمامًا. إنما هذا المشهد هو قدح الزناد، به ننطلق. أضِف إلى هذا أمورًا أخرى تتراكَم، بمثابة أفكار لشخصيات ونُتَفٍ من حِوار. وحين يتهيأ لي أن لدي ما يكفي من المَعالم، وأن الأشياء بِصدَد التنظيم، عندئذٍ يبدأ الكتاب. أما الجملة الأولى فلا أهتم بها إلا وأنا سأبدأ، وهي، في الأخير، تفرض نفسها عليَّ بشكل أو بآخر» (كيف يكتبون؟ مزارين، ١٩٨٦م).

صنعة الروائي وخفاياه

تُحِيلُنا الفقرة السابقة على بعض ما يُعتَبر من أسرار الصنعة وخفاياها، تتراوح أهميتها وقيمتها من روائي لآخَر. منها البداية دائمًا، كيف ينطلق العمل دائمًا، ويتبلور، ومن المفيد أن نستمع إلى ذوي المِراس الشديد في هذا الفن الوَعر، ومنهم عملاق روائي لا يقل جدارة عن ماركيز إن لم يَبزَّه، ماريو فارغاس ليوسا (١٩٣٦م–...). لعل روائي بيرو الشهير أحد القلائل الذين دَوَّنوا وثيقة نَقدِيَّة في أصول كتابة الرواية، ومفاصلها الأساس، لا غنى لكل من يسير على هذا الدرب من الاطلاع عليها. والحق أنها تحفل بثقافة موسوعية في بابها امتزجَت بجماع تجربة صاحبها، وجاءت على صورة رسائل إلى روائي ناشئ، نظير ريلكه مع شاعره المرسل إليه، الشاب المجند كابُّوس (انظر: م. س). وفي مدونة ثانية يعلمنا يوسا فن البداية، كيف تبدأ في كتابة رواية، بصفة خاصة.

«هناك قبل كل شيء حالة حلم، نوع من الاجترار حول شخصية، وضعية، شيء ما يحدث في الذهن وحده. بعد ذلك أشرع في تدوين ملحوظات. أعدُّ جذاذات، خُلاصات لحلقات سردية: شخصية تدخل إلى هذا المشهد، تخرج هنا، تفعل هذا أو ذاك، بعدئذٍ أُطوِّر هذه الحلقات. وحين أستعد للعمل في الكتاب بالذات فإنني أرسم أولًا خطاطة عامة للقصة لا أفي بها على الإطلاق، أظل أعدِّلها وإن صلحت لانطلاق العمل. ثم أشرع في الصياغة، وبسرعة، دون أي وقفة، دونما اهتمام بالأسلوب، حتى ولو قصصتُ الشيء مرات، واختلقتُ أوضاعًا متناقضة ... إن هذه المواد الخام تخدمني، تطمئنني، وهذا القسم من الشغل هو الذي يتعبني أكثر. حين أصل إلى هذه المرحلة أسير وأنا نَهْبٌ لقلق مريع، متشككًا دومًا في النتيجة. وحين تنتهي هذه المُسوَّدة — ما يأخذ أحيانًا وقتا طويلًا، روايتي «حرب نهاية العالم» مثلًا استغرقت عامين — يتغير كل شيء. وقتها أتيَقَّن أن القصة أصبحت هنا، مبثوثة فيما أسميه مصهري» (يوسا، عن الحياة والسياسة، باريس، بلفون، ١٩٨٩م).

واضحٌ هنا أن عملية الكتابة لا تأتي كما لا تتم دفعة واحدة؛ أي إنها تمر بمراحل، إحداها الأهم هي البلورة القرينة بتطوير ما أنت بصدده، قصة أو قصيدة أو لوحة؛ أي عملًا فنيًّا بالكامل. عند الشاعر الحداثي الفرنسي ماكس جاكوب (Max Jacob ١٨٧٦–١٩٤٤م) أن تُطوِّر معناه أن تفهم، أن تُحلِّل فكرك الشخصي. الفن كله قائم في هذه الكلمة. فالسمفونية الخامسة بمثابة تطوير لغناء طائر الوقواق. واللوحة التشكيلية هي رسم مُطوَّر. والنبتة تطوير للبذرة، والكتاب للفصول، وفكرة صغيرة محفورة جيدًا تُعطي أربعمائة صفحة في عمل كلاسيكي حسن التركيب. «(م. جاكوب، رسائل إلى شاعر ناشئ، غليمار، ١٩٧٢م).

يتفق حمَلَة القلم جميعًا على أن حِرفتهم تعتمد أساسًا على اللغة، تنهض بالكلمات، فلا داعي للإسهاب فيما حوله إجماع، إنما لا بأس من التساؤل عن كيفية استعمال هذه الأداة القطب المسماة: كلمة. يرى برنار كلافيل (Bernard Clavel) إن الكلمات موجودة لتعطي لمشاعرنا فرصة ردم الهوة التي تفصلنا عن الجمهور. هذا إن استطعنا تَجنُّب ما تنصبه لنا من أفخاخ، واعتبارها لا كخادمة بطاعة عمياء، ولكن بوصفها دائمة التَّمرُّد (...) فاختيار كلمة هو قبل كل شيء بذل كل الجهد لقطف الأفضل، أحسن ما يناسب ما نريد التعبير عنه. وكذلك حين تتاح أمامنا الكثير منها تتنافس على دور واحد، هنا تكمن، ربما، إحدى أكبر صعوبات هذه المهنة. ولقد عرفت منذ وقت بعيد أن الحب الحقيقي للكلمات ذاك الذي يأخذ أَيْسَر السبل، أما الأبحاث المُغوِّرة، والرغبة في الإتيان دومًا بالأصيل، فهي تُجهِز على الإيقاع والحياة» (من أنت؟ م. س).

من ضربه طريقة استعمال الكلمات حسب الهيئة التي تظهر بها، أو ما يميزه ماكس جاكوب في ضرورة التفريق بين المُجرَّد والمحسوس، حاثًّا على الثاني، مبرزًا رجحانه بحرارة: «عليكم بالمحسوس! تَذكَّروا الكلمة جيدًا. المجرَّد سيئ ومُمِل. ليكن لكم أسلوب محسوس مَناطه الأشياء والموجودات والناس. إن خالِق المَلَاك هو خالق الدَّابَّة، يقول باسكال، أجل عليكم بالحسيِّ!» (نصائح، م. س).

ثم ماذا نفعل بالكلمات أيضًا؟ كثير. بها يتم تشييد البناء لا اللغوي وحسب، لكن معمار العمل، شَكْل المادة، وتجسيد الإحساس. الكلمات تصنع النظام حين تقع في يد الصانع الماهر، وإلا فإن أسهل شيء هو تقديم الفوضى. الصعب عند شارل جوليى (Charles Juliet) الشاعر والمسرحي الفرنسي (١٩٣٤–...) هو محاولة إدخال النظام إلى الفوضى الداخلية، في فوضى الأحاسيس والانطباعات «أن تكتب معناه أنك تصنع الموسيقى

بالكلمات؛ إذْ لا بد من التوفُّر على صرامة الشكل هاته. أن تكتب يتطلب الإجابة على عدة إلزامات تخص بنية الجملة، إيقاعها، وترابطاتها ... هو أن تسمع الصوت الداخلي، وتخضع للإيقاع. الكتابة عندي هي أن تعثر دائمًا على إيقاع القول. إنه جوهري» (دروبي، باريس، أرليا، ١٩٩٥م).

غني عن القول، بعد هذا أن الكتابة، كأي عمل جدي واحترافي آخَر، تحتاج إلى خطة لها، إلى تصميم. ليست الكتابة، الإبداع الأدبي، وضع الرواية، بكل ما قد يدخل فيها من استيهامات وجو تخييل، وحتى وهي مسبوقة باستيحاءات متموجة، ليست ولن تنتظم بدون خُطَّة مُحدَّدة ومُحكَمة. لنفهم هذه الضرورة سنتعرف على رأي واحد من أخطر روائِيِّي القرن العشرين عنايةً وإيمانًا بالتصاميم المُحكَمة، الفرنسي أحد أعمدة ما سمِّي في الستينيات الماضية بـ «الرواية الجديدة» ميشيل بوتور (Michel Butor ١٩٢٦–...): «أعرف أين أذهب، وإن جهلت كيف سأذهب! هنا يتدخل الخيال، أو الصدفة، أو الهوى. ليس باستطاعتي أن أكتب أي عمل تخييل إلا بعد أن أدرس ترابطه طيلة شهور. في البداية، هناك دائمًا منطقة غموض تحتاج إلى إضاءة، ومجاهل لتخترق. ومن أجل أن أرى بشكل أوضح فإنني أراكِم، أولًا، كل الخطط الممكنة. عقب ذلك أقتحم عملي، وبعد مراجعات متتالية؛ لأن خُططي ما تنفك تَتطوَّر تدريجيًّا، وعلى ضوء كشوفاتي، فإن الشَّكل يَتغيَّر في وقت واحد مع التنظيم، وأي تعديل في تفصيل سيلحق تغييرات في المجموع. نتيجة لهذا فأنا لا أعرف على وجه التحديد ما يحدث في كتاب، ولا أستطيع تلخيصه إلا وقد اكتمل. ويكمل الكتاب حين يستقر. حين يظهر لي إثر قراءات وقراءات، أن لا مجال بعدُ لإدخال أي تغيير؛ أي تعديل. أن النص أصبح أملس، لا يتبرعم قط» (Curriculum vitae، باريس، بلون، ١٩٩٦م).

حالات وعوارض أمام الكتَّاب

ما سجَّلْناه أعلاه غَيْض من فَيْض ما يحتاج كل كاتب ناشئ، في النثر والشعر معًا، أن يتعرف عليه ويهتدي به في الطريق الوَعر لشحذ الموهبة والوصول إلى صنع العمل الفني المأمول. ثمة كثير غير تلك التوجيهات والعلامات، هي ما نحب أن نضعه في إطار الإشارات العامة، وهي لطيفة وطريفة، ومتفاوتة الأهمية، حسب تجربة كل كاتب، أو ناشئ مُبتلًى.

لنبدأ بما يرغب فيه الجميع، أولًا النجاح، وهنا لا أدقَّ مما قاله أبو الحداثة الشعرية شارل بودلير (Baudelaire ١٨٢١–١٨٦٧م): «سمعت كتَّابًا شبابًا يتحدثون عن زميل

لهم بنبرة ممزوجة بالغيرة: «إنها بداية طيبة، ولقد سعد لذلك!» من غير أن يَعُوا أن كل بداية كانت مسبوقة يومًا، وأنها فعل عشرين بداية أخرى سابقة عليها لم يعرفوها (...) أعتقد أن النجاح بالأحرى، بالنِّسَب الهندسية والحسابية، متوقِّف على قوة الكاتب، ونتيجة نجاحات سابقة، غالبًا ترى بالعين المُجرَّدة. هناك دومًا بروز نجاحات ذرية، أما أجيالٌ معجزة وتلقائية، فأبدًا» (نصائح إلى ناشئة الأدب، لابلياد، م II، ١٩٧٦م). ويرغب الكل، ثانيًا، تقريبًا، أيضًا، في ذيوع الصِّيت وقوة المبيع. هناك من يتساءل كيف نكتب كتابًا واسع الانتشار (best-seller)، وهل لهذا علاقة بالموهبة أم بالسوق، أم بِسِرٍّ؟ بعد أن تُقر باتريسسا اشميت، الآنفة الذِّكر، بأنها لم تُجرِّب هذا النوع تعلن: «إنني أسعى جاهدة في كل مرة إلى وَضْع كتاب يعكف عليه الجمهور من الصفحة الأولى، ويغريه بقلب الصفحة. ربما أصبح هذا الكتاب مشتهرًا، ربما ... على كل، لا يوجد أي من التوابل السِّرية، ولا صيغة سحرية هي ضمان النجاح. وعند عديد الكتاب الناشئين أن المؤلِّف الراسخ يتوفَّر على صيغة سحرية للنجاح. بداية أحب أن أُبدِّد هذا الوهم. ثانيًا، إن السِّر الوحيد للروائي يكمن في فرديته، في شخصيته» (م. س).

وما هي الفردية يا تُرى؟ هل لها صلة بالموهبة أم أبعدُ منها؟ تساؤل مصدره الاعتقاد بأن كل ما يأتيه المبدع، شعرًا ونثرًا وتشكيلًا ولحنًا، ينبثق من الموهبة، أولًا وقبل كل شيء. ومعلوم أننا مع صيغة غير قابلة للتحديد، وهي فضفاضة ومَرِنة لتنضوي تحتها تسميات وأحوال وأحاسيس، جميعها لا تخضع لأي مقياس موضوعي ما دامَت مرتبطة إما بتهويمات شخصية أو بتأويلات لما يعتري كل كاتب وجدانيًّا وهو يتأهب للكتابة وخاضع لطقسها، وعمومًا ثمة ما هو غامض، حتى لدى النُّقَّاد أنفسهم حين يقوِّمون شخصًا أو عملًا ما بأن صاحبه ضعيف أو عديم الموهبة أو مفتقر إليها. مستندين إلى نوع من الذائقة المشتركة، تكونت وتنامت بفعل تراكُم أذواق وقراءات وانطباعات وأحكام مُتواترة مَبنِيَّة على مقاييس ذاتية ونقدية متفاوتة، في الأحوال كلها هي بنت زمانها والذَّوق العام المُكرَّس فيه. لا عجب إذا وجَدْنا من يَقلِب ظهر المجنِّ لهذه الصيغ الملتبسة، ويسعى للتحديد بواسطة النقيض، وهكذا لن يقف الناشئ طويلًا أمام باب الوهم ينتظر الذي يأتي ولا يأتي لأنه مدعو لأن يشمر عن ساعد الجد لا أن تتخطفه الجن إلى وادي عبقر ليتلقى الإلهام. على كلٍّ، فإن الروائي الفرنسي الكلاسيكي، والكاتب المحنك جول رونار (Jules Renard ١٨٦٤–١٩١٠م) يؤمن بالعكس تمامًا؛ عنده أن «الموهبة مسألة كمٍّ. الموهبة لا أن تكتب صفحة واحدة، بل ثلاثمائة. لا تُوجَد رواية ليس بوُسْع أي ذكاء عادي أن يتصورها،

ولا جملة لطيفة يعجز مبتدئ عن صياغتها. ما يبقى هو حمل القلم، وترتيب الورق، وحصول الصبر لملئها. لنعلم أن الأقوياء لا يَتردَّدون هنا. تراهم يجلسون إلى مناضدهم ويَعرقُون. يذهبون إلى أقصى نقطة. يَستنفِدون الورق والحبر. هذا ما يُميِّز أفراد الموهبة عن الجُبناء الذين لا يَبدءون أبدًا. لا يُوجَد في ميدان الأدب إلا الثيران، والعَباقرة هم السِّمان، الذين يُمضون ثماني عشرة ساعة في عَملِهم بلا كلل، كما أن المَجد مجهودٌ دائم» (مذكرات ١٨٨٧–١٩١٠م، روبيرفون، ١٩٩٠م). لا شك أن رأي جوليان، هذا، مُستمَد من تجرته الشخصية، وخاصة من الخبرة التي اكتسبها في عضوية جائزة الغونكور للرواية مبكرًا (١٩٠٧م)، ووجاهته كعضو في الأكاديمية الفرنسية، ولأنه بدوره كان «ثورًا» دءوبًا على الإنتاج بما يناهز ثلاثين عملًا روائيًّا ومسرحيًّا، وقد انتزع كل شيء في الحياة بقسوة، وهذا مَردُّ اعتداده بالقوة الشخصية، واستخفافه بأي موهبة غير مدركة، تعيش في دائرة التَّموُّج واللامحسوس، حسب استعدادات الأفراد، والناشئة ذوي الخيال الخصب.

في الأحوال كلها يظل الكاتب، والناشئ على الخصوص، موسوسًا بمدى تَقدُّمه في مسار الكتابة، وأي حظ ناله منتوجه بين أقرانه، وفي بيئته والسوق عامة. قد يشمله إحساس نشوة أو غرور، فهي فَورة الشباب، لكنه في السريرة مضطرم بالرغبة في أن يعرف هل يمشي حقًّا، وإلى أين. عن هذين السؤالين، وأبعد، يجيب ريلكه في الرسائل المشار إليها بنباهته ونُبوغه، وهو ما نَعتبره من أقوى ما يمكن تقديمه بصَدَد توجيه ناشئة الأدب والإبداع عمومًا: «إنك تسألني [الجندي المراسل] ما إن كانت أبياتك جيدة، وتطلب هذا مني أنا، ولقد طلبت هذا من آخَرِين. وإنك أرسلتَ الأبيات نفسها إلى المجلَّات، وقارنتها بأشعار أخرى، واستبدَّ بك الإزعاج لدى تنحية المحررين لمحاولاتك الشعرية. ومن الآن فصاعدًا (وبما أنك سمحتَ لي إسداء النصح لك) أرجوك أن تتخلى عن هذا كله. إن نظرتك مُتَّجِهة إلى الخارج، وهذا ما عليك أن تَتجنَّبه من الآن. فلا أحد يستطيع أن يمنحك العون أو النصح، لا أحد. إنه لا يوجد سوى طريق واحد التمسه بنفسك، ابحث عن الحاجة التي تجعلك تكتب: اختبر إن كانت تدفع جذورها إلى أعماق قلبك، اعترف لنفسك بنفسك: هل ستموت لو مُنِعتَ من الكتابة؟ واطرح على نفسك هذا السؤال بالذات: (...) «هل أنا مُرْغَم حقًّا على أن أكتب؟» واحفر عميقًا في داخلك بحثًا عن الجواب، فإن كان إيجابًا، وإذا استطعت أن تتصدى لسؤال خطير كهذا بعبارة قوية وخطيرة هي: «أَجَل، ينبغي عليَّ.» فابنِ حياتك وفق هذه الضرورة» (م. س).

درس المعلم، أو كلوفسكي يرمي البيض الفاسد

دروس أولى

لا يستوفي هذا الكتاب غرضه، أو جُل الغرض، إذا لم تتم فيه وقفة خاصة عند عمل نراه فريدًا ومفيدًا للغاية في هذا الباب، حتى ليمكن القول إنه اجتمع فيه ما تَفرَّق في غيره، ولولا رغبتنا في الشمول والتوسُّع لاختصصنا به مفردًا، عرضًا وشرحًا وتعليقًا. إنه كتاب فيكتور كلوفسكي (Victor Chlovski ١٨٩٣–١٩٨٤م) (Téchnique du métier d'écrivain — تقنية حرفة الكاتب) (نعتمد الترجمة الفرنسية المُجددة. باريس، L'Esprit des péninsules – ٢٠٠٦م) المُومَأ إليه في الفصل السابق.

أهمية هذا الكتاب، كما أَشَرْنا، تَتعدَّى توجيه ناشئة الأدب، وتنبيههم إلى مخاطر الطريق ومصاعب الوصول، بل أبعد لتطرق أبواب الكبار أنفسهم ممن رسَت سُفنهم إلى النضج والكمال. وهو كتاب ظهر في فترة كانت فيها الآداب الروسية تعيش مرحلة غليان وتحوُّل في الأنواع والأفكار والمدارس (١٩٢٧م) مما يعني كثرة التوَّاقين إلى التعبير والتشكيل الفني حدَّ الازدحام والتدافع بالمناكب، وهو وَضْع عايَنه ووعاه كلوفسكي، ويكشف عنه في المُقدِّمة متحرجًا أن يصرح مباشرة بأنه يتدخَّل لوضع حد لفتنة المتزاحمين في طريق كَثُرت فيها حوادث «السَّيْر» الأدبي، وإن عمد إلى التمثيل بما هو أقوى: «يوجد اليوم عدة آلاف من الكُتَّاب؛ إنه شيء هائل!» نفهم، بعد هذا توجهه إلى فئة تُقبل على الكتابة وتتخبط في متاهاتها، فيأتي كتابه لِيُزْجي، أولًا، للناشئة النصح المفيد. وهو مُؤهَّل لهذه المهمة، وأحس بضرورتها على ضوء عمله الصحفي، إلى جانب السينمائي، كمصدر للعيش. لقد لاحظ وهو يقرأ ويفحص مئات المراسلات توقًا كبيرًا لدى المُرسِلين عُمَّالًا وموظَّفين

وطلبة لينقلوا ذواتهم أو أشياءهم، لكن تَعثُّرهم في ذلك، أيضًا، وهذا هو الجانب التربوي في عمله. وكان الدافع الثاني سعيه إلى توسيع دائرة الجمهور القابل لتلقي وتمثل الخبرة النظرية الجديدة التي يقدمها الشكلانيون إلى الحقل الأدبي، كواضعي قواعد ونواميس تَتحكَّم في الشيء الأدبي. ومن ناحية ثالثة نجد أن كلوفسكي، الروائي كاتب السِّير، إلى جانِب وَضْع الدارس، والمؤسس الشكلاني، كأنما تَحسَّس الهيمنة الشمولية التي ستمتد خلال المرحلة الاستالينية، فاستبقَ تكميم الأفواه، والتَّعبِئة الأحادية للمنتوج الأدبي، فاتَّجَه تكملةً لأعمال سابقة له، إلى وَضْع أنساق وقواعد تصون الأدب، وتجعله يقاوم التسطيح والابتذال، وتغليب المحتوى على القالب الفني.

يَعتبر كلوفسكي الكتابة (= الأدبية) حرفة ككل الحرف، وعلى صاحبها أن يتقنها. لا، قبل ذلك أن يَتوفَّر على حِرفة سواها. بواسطتها تحصل الخبرة بالحياة، وتتوفَّر المادة، بدونهما ماذا تراه سيكتب؟ وكيف سيُعبِّر عن الأشياء؟ كيف يصفها بطريقته المتميزة؟ وهذا هو المهم في الأمر. تولستوي، مثلًا، كتب كملاك أراضي وجندي مُحترِف (في سلاح المدفعية)، وبوشكين، وغيرهما. الرأي عنده، في كل حال، أن التَّسرُّع غير مقبول لاحتراف الأدب، والمطلوب المرور بمراحل، وبعد قضاء سنين طوال في الكتابة، وإن اقتضى الأمر التزام الصمت مؤقتًا إذا أصيب المرء بالوهن؛ أَوَلَمْ يَمرَّ بهذا الحال غوغول، وغوركي، وبلوخ؟! الكاتب عنده هو مَن يضع اللمسة الفريدة، ما ينسب له، وهذا يكفيه، أو إنه سيستنسخ ما لدى الآخرين، إن لم ينتحل بضاعتهم، فتراه إنما يغير الأسماء، وبعض التفاصيل، مبقيًا على الهيكل والخطة كاملة.

الدرس الثاني يختص بالقراءة، وهنا إجماع أهل حرفة الأدب، أن لا إبداع بجد ونضج إلا بقراءة مماثلة. إنها بداهة، والأهم في توجيه كلوفسكي هو طريقة القراءة، يريد التريث والفهم والإعادة ما أمكن. نزع القشرة لبلوغ الجوهر: مع الروائي ننتبه إلى كيف تتكلم الشخصيات، وعلاقة حديث كل شخصية بطباعها، وأين تبرم الحبكة، ومتى تشرع في التطور المتحكم في الرواية برمتها. مناط أهمية القراءة وطريقتها عند الدارس الشكلاني الروسي يكمن في كونها تُعرِّفنا على نِتاج الآخَرين، مما يسمح لنا بالحفاظ على تميزنا. ومن الخطل في نظره، كما يفعل كثير من المؤلِّفين الشباب، الإشاحة عن أعمال الغير، فما الكتاب إلا حصيلة تجربة متراكِمة، وبالقدر نفسه لا ينبغي الاستعجال في تلقِّي هذه الأعمال مخافة الوقوع في تقليدها، أو استنساخها شكلًا أو روحًا. هكذا «إذا أردنا الحفاظ على أصالتنا لا بد أن نقرأ، وكثيرًا لا قليلًا، وأن نفعل ذلك بالتدقيق في نصوص الآخَرين، بتحليلها، وفَهْم مرمى كل سطر، وأي أثر قصد المؤلف إحداثه» (ص١٧).

النثر الأدبي: الموضوع وتبعاته

إنه الفصل المركزي في كتاب كلوفسكي المخصص لحرفة الكاتب، أو من يتطلع إليها. يرتبط بالموضوع (Le sujet)، فأول ما يبحث عنه كل مُقدِم على هذه الخطوة أن يعثر على موضوعه، المناسب طبعًا؛ إذ لا يعقل أن يكتب معاصر عن النبلاء والبارونات، أو أن يُقلِّد موضوعًا مطروقًا شاع. الموضوع شأن مُعقَّد، ومن الشائع أن تجد المُبتدِئين يَكتبون عن أنفسهم، والراسخين أيضًا؛ جميعهم يَتحدَّثُون عن أحوالهم الذاتية. يعلم المبتدئون أنهم لا يستطيعون مُنافَسة الكبار في تقنية الكتابة التي مهروا فيها، لذلك يعمدون إلى التركيز على الموضوع، على عوالمهم الصغرى. ويقدم الناقد الذي خَبر مهنة الصحافة، والسينما، وأبدع الرواية كذلك، النصيحة التالية: «الجوهري هو أن تكتب عن الزمن الحاضر وأحداثه، أن تتكلم عن وقائع، أحداث مُحدَّدة بدقة، وألا تنشغل هل الموضوع مهم أم دوني. لا تَخافوا من أن لا تُقدِّم قصتكم حلًّا للمشاكل المعالجة. الأهم هو أن ينجح الموضوع المَطروق على الأقل في توليد ولو مشكل، وأن يبدو قادرًا على أن يطرح مادته، وأن يُنير وجهًا جديدًا من الظاهرة أو القضية المنطلق» (ص٥٠).

كان تعريف النثر الأدبي إلى وقت قريب قرينًا بالنصوص الجاعلة من الموضوع قُطْب الرحى، ويعني الموضوع هنا حكاية بعض ما يعبر العمل من أحداث. لا بد من التنبيه إلى أن كلوفسكي، وهو الناقد الملقن، لا يسعفنا بتعريف مُحدَّد، يبتغيه الناشئون مدرسيًّا، ما دام وعي الكتابة، ومفهوم العملية الأدبية، قاعدتهما هي البنية التي سينضوي فيها الموضوع وبها يتميز، ولكون الموضوع في حركة دائمة على عكس البنية فهي تعرف الاستقرار. لا يمكن أن نغفل، بعد هذا، أن معنى الموضوع في هذا الصدد يخرج عن التفسير المتداول، ويندرج في الطرح الكلوفسكي في إطار المدرسة الشكلانية، وتخصيصًا ضمن مفهوم الوظائف كما اقترحه فلاديمير بروب (Vladimir Propp ١٨٩٥–١٩٧٠م)، وصنف بواسطته «الحكاية» (Le Conte) راسمًا لها مُتغيِّرات وثوابت تعمل بها، ومستنبِطًا من الحكاية العجيبة واحدًا وثلاثين وظيفة لا تخرج عنها. إن الوظيفة هي ما يحل محل الموضوع هنا، ومعناها لدى بروب، تلميذ كلوفسكي، فعل الشخصية محددًا من وجهة نظر دلالته في مَجرى الحبكة. (انظر بروب، مورفولوجيا الحكاية، باريس، لوسوي، ١٩٦٥م). حسب هذه النظرية دائمًا، فإن الموضوع يمكن أن يؤوَّل داخل الحكاية بخضوعه لبنية تتبلور من غياب أو ضرر أصليين وصولًا إلى حدوث الإصلاح. في قصة قصيرة، في نص نثري مُقتضَب، لا يوجد عادة، حسب كلوفسكي، سوى مركز واحد يحمل طابع الموضوع يمثل له

بقصة تشيكوف (Tchekhov ١٨٦٠–١٩٠٤م) «في الحمَّام» المبنية على الوظيفة التالية: في زمن مضى، كان الاشتراكيون مِثْل الرهبان يتركون شَعرهم مرسلًا، وفي الحمَّام العمومي نرى الناس جميعًا عراة. وقد استخدمت هذه المناسبة كما يلي: سيعتبر أحد المستحمين راهبًا بأنه اشتراكي، وسَيشِي به عند الشرطة على هذا التقدير. من القصة يخلص إلى أن الحكايات القصيرة غالبًا ما تقوم على مثل هذه الأخطاء، ومحكي حدث ما لا يُشكِّل في حد ذاته موضوعًا. فإنْ نحن أخبَرْنَا أن مَجرمًا قَتَل في الشارع مُواطنًا فإن حكايتنا لن تُحدِث إلا تأثيرًا سريعًا وجزئيًّا، لكن إن نحن أعطيناها نهاية غير مُتوقَّعة فسيأخذ المجموع طابعًا مكتملًا (٥٤).

يحتاج الموضوع، شأن باقي مُكوِّنات العمل الأدبي، إلى بناء، إلى إعداد، وهذا ما نجده عند كُتَّاب مرموقِين، يجمعون موادهم، أولًا، ثم ينظمون وينتخبون. يعرفون ما يستحق أن يسجل موضوعًا ويدخل في تكوينه. يقدم كلوفسكي مثالين من مُدوَّنات تشيكوف وديكنز، يجمعان أسماء عائلات، وتعابير لطيفة، وخصائص طباع، ويهيئان سيناريوهات واحتمالات عدة يمكن أن تتقلب فيها القصة، أو يعرفها الحَدَث، وسلوك هذه الشخصية وتلك، وعليه فإنه:

«يكفي التوصل إلى مخطَّط للموضوع، بل لا بد من تخيل مئات التحقيقات الممكنة له، ومن بين مائة ربما اختيار واحد. وهو ما يشير إليه تولستوي كثيرًا في مراسلاته مُتحدِّثًا عن كمٍّ لا حصر له من التركيبات لا مناص من التخلي عنها لصالح تركيب نهائي» (٦٨). الشيء ذاته عند دوستويفسكي، الذي رغم أنه كان يكتب للوفاء بسيل ديونه فإنه حرص دومًا على رسم عشرات المشاهد المفصَّلة لكل حلقة في رواياته، موسوسًا بالتقديرات والتحويرات طيلة العمل في الرواية. ومن ضربه نهج ديكنز (Ch. Dickens ١٨١٢–١٨٧٠م) الذي تدرَّب على وضع مواضيع موازية، وحبكات ونهايات متضاربة لكل فصل على حدة. وهم جميعًا يرسمون هذه الخطط في جذاذات ويدونون الملحوظات كمصدر أول ما ينفك يتغير.

والحاصل أن على الكاتب الناشئ أن «يحتفظ في ذاكرته بالجهد الجبار الذي بذله عباقرة الماضي؛ فلقد احتاج ليون نيكولا يفيتش تولستوي إلى تعديل روايته (الحرب والسلم) ثماني مرات. وكان ديكنز في حاجة إلى وضع تخطيط مفصل لرواياته ولتصميم أجزائها المختلفة، سنوات قبل الشروع فيها. مع العمل لا توجد معجزات؛ فإن كنت تنوي كتابة عمل خلال ساعات راحتك، دون أن تكلف نفسك عناء دراسة كل ملمح مفردًا، كمهمة إضافية، فإنك لن تفلح. لكن، ومن أجل إنجاز عمل واستثمار الجهد فيه، ينبغي التوفر،

لو صح القول، على حياة مزدوجة. إنما خارج الحياة فأنت لا تملك إلا واحدة، وكما كنا نقول في زمن خلا، فإن العمر قصير، والفن صعب. لذا من الملائم تعلُّم كيف نستعمل في فننا الحياة الوحيدة التي نملك» (٧٣).

وماذا عن اللغة، عن الكلمات مِهماز كل تعبير، والتعبير الأدبي خاصة؟ ما كان كلوفسكي ليغفل عن هذا المكون، هو المؤسس من جماعة الشكلانيين الذين حولوا نظرتنا إلى الأدب، بإخضاعه لمقاييس، ووضعه في قوالب جمالية وسبائك منضدة تساعد على مقاربته في أدبيته؛ أي إواليات الفنية والتركيبية، لا مضمونه أو نوايا مؤلفه أو أغراضه العامة، خارج النص.

لقد انتبه هؤلاء إلى أن اللغة الأدبية، مثل أي صناعة، تحتاج إلى قاموسها التقني بمصطلحات ومادَّة مخصوصين بها، بما يُجنِّبنا التعميم ويقود إلى القصد مباشرة فيحصل المعنى المطلوب. داخل اللغة الأدبية لغات، منها المختصة بالوصف، وهي من الأدوات المُعتمَدة لدى القاصِّ والروائي. وبشأنها يُنبِّه المعلم الروسي إلى ضرورة تَجنُّب الجمل الطويلة، وتركيب جُمل واضحة. ينبغي أن يُراعى في الكلمات تَوجُّهها لوصف الأشياء والأفعال، وعدم استخدامها لملء الفراغات. ولا بد، أيضًا، من الاختيار الجيد لها، ووقوعها ملائمة. لتكن كل كلمة معينة لما هو محدَّد، «فإن وصفتَ شيئًا فليأتِ الوصف حقًّا، ليُرسم، فالتسمية لا تكفي، وليُعيَّن فلا يمكن تعويضه بغيره. وحين تريد الوصف فالأفضل تمثل الموصوف من كل وجوهه، ثم حين نطلقه، يلزم توصيف حركته» (٩٢). وإن كنا نريد نَقْل العالم حولنا بدقة ووفاء، فالحاجة ماسَّة لامتلاك قاموس غني، بمثل ما نحتاج إلى التوفُّر على المُعيِّنات التقنية للأشياء، وهذا لا لغرض التزيين، وإنما لإعطاء الدلالة الدقيقة لها (ن).

تَوخِّي الدِّقة، الحرص على الضبط، العناية بالمرئي، الحِسِّي، أولًا، نَبْذ التَّجريد والكلمات الفضفاضة، عَدَم إطلاق الكلمات أو إرسال الكلام على عواهنه، الملاءمة، التخفف من الزخرف فهو تَلَف وتَرَف، الاختصاص في اللغة، في المُفرَدة ضمن القاموس الفني المطلوب، تنكُّب التعميم لمن يريد أن يصيب الهدف ... هذه السنن وسواها مما له علاقة بإحكام النسيج الروائي، أو وَضْع الشخصية، وكيفية التقاط المواد الصالحة للتوظيف، أضف الخبرة اللازمة بالمحيط، بدونها لا تتأتَّى الكتابة، يضعها الشكلاني الروسي في مُقدِّمة لوازم الكاتب المبتدئ، عليه أن يتقنها، ويهتدي بها إذا شق طريق النَّثر، وكما لاحظنا فهي أكبر من قواعد أو نصائح عامة، بل تظهر جزءًا من منظومة نقدية لفن النثر وعلم الأدب، أو

الأدبية ... لكن ماذا عن الشعر؟ وما موقعه؟ وأي عُدَّة للناشئ كي يَسلس له القياد فيُحلِّق في سمائه بجموح واقتدار؟

كلمة عن الشِّعر

في مدخل حديثه عن الشِّعر لا يُخفِي كلوفسكي امتعاضه، كما فعل في مَدخل الكتاب، من العدد المتكاثِر ممن ينظمون الشعر أو يطمحون للقول الشِّعري. وبحكم تجربته الصحفية يستطيع أن يُقدِّم الأدلة الساطعة عن عَدد المراسلات في الموضوع. التجربة ذاتها، ومعرفة زمانه ومحيطه الأدبيَّين جعلته يتشاءم ويقسو في أحكامه إلى حد القول، وهو على الأغلب مُحِق، لو أَرَدْنا أن نُقارن مع هذا الزمن، بأن عدد الشعراء ممن يعرفون كتابة الشعر، وقد ينجحون في نشره يُعدُّون بالآلاف، لكن بضاعتهم بائرة، وقليل من يساومها في السوق. ما يزيد مِن تحفُّظه على اتخاذ الأدب مهنة، والشعر بصفة خاصة.

ما يُقلِق المُوجِّه الأدبي الروسي ليس ضَعف الإقبال على البضاعة، وعدم التعويل على اتخاذها مصدر عيش، بل العنت يأتي من صعوبة المُضِي في طريقها كما لو أنها معبَّدة دائمًا. عنده أن الكتاب الأول يسيرٌ أو في المُتناوَل، ما دُمنا معه نستثمر خبرة ومعرفة هما بحوزتنا. في الكتاب الثاني أو الثالث يَتعقَّد الأمر، ونحتاج أكثر إلى التجربة والكياسة للتوفُّر على عناصر جديدة، وتقنية أبعد ما تكون عنا. عمومًا، فالكاتب الناشئ في هذه المرحلة يُصاب بالخيبة. وهو يضع يده على سبب وجيه، خاص بالمحيط، الذي لا يُولِي العناية أو ما يكفي للوافدِين الجُدد على المضمار الأدبي، الشعري، فإن فتح لهم الأذرع في مطلع الظهور متوقعًا منهم لاحقًا نبوغًا فذًّا، سرعان ما يتخلَّى عنهم، وهو ما يحتاج إلى رباطة جأش للتحمل، وقوة عزيمة لمواصلة الطريق، فقد لا يذوقون نشوة الفوز إلا في الكتاب الثالث.

يبقى أن الملاحظات الأساس لكلوفسكي عن الشعر بعيدة تمامًا عن عنصرَي الذَّوق أو الصورة، ومنفصلة مُطلقًا عن الدلالة أو تأويلات التَّلقِّي. فهو، سواء في تعريفه للشعر، كما لدى تقديره لما ينبغي أن يكون عليه، إنما يقيمه على قاعدة موسيقى الشعر، على أسس العروض والإيقاع. إنه إذ ينطلق من التقاليد الكلاسيكية للشعر الروسي في القرن التاسع عشر يذهب بعد ذلك إلى رصد التطور اللاحق، لا سيما مع المُجدِّدَين الكبيرَين كليبنيكوف، ومايكوفسكي (Maiakovski ١٨٩٣–١٩٣٠م) على صعيد استخدام القافية والإيقاع عمومًا. هذا وإذا ما بَدَت ملاحظاته عن الإبداع الشعري لبلاده، مستخلصة على ضوء نصوصه، فإن وجاهتها تَتعدَّى حدود الأدب الوطني لأن صاحبها يقيم الكتابة

الشعرية على أسس موسيقية صرف، وهو نهج إذا كان ينسجم مع مفهوم وقواعد الأدبية بإجمال، التي نادى بها الشكلانيون الروس، ويُنزِّه الرجل عن أي انطباعية عابرة، فإنه، وهو المُربِّي في هذا المقام، حرص على تنبيه الناشئة إلى الجوهري في الشِّعر؛ أي ما يختلف به عن النثر، وخطابه، مما لا ينبغي أن يجهله، أو يغفل، يتغافل عنه كل معوِّل على المُضِي في طريق القول الوعر هذا، الذي قال عنه العرب إنه طويل سُلَّمه!

لذا تراه لا يَملُّ من تكرار السؤال القديم: ما هو الشعر؟ لا يقنع، كما لا يقتنع بالتعريف السائد، المُعطى بداهة من أن الشعر نقيض النثر، باعتباره يخضع لنموذج ما، ونظام، لطريقة في ترتيب الكلمات، تتكرر عدة مرات. وهذا يعني أن الخطاب الشعري بالمُقارنة مع نقيضه المفترض، النثري، يُدخِل مبدأ جديدًا هو المبدأ الإيقاعي (١٠٢). لكن كلوفسكي سرعان ما ينزاح عن تعريف هو في مذهبه مُتجاوِز ضمنًا، فينكر أن «يخضع البيت الشعري لمثال أو لنموذج. كما ينكر تكوُّنه من مقاطع لفظية ولكن من كلمات تشكل جملًا يُغيِّر معناها نبرة النص، وتمتلك الكلمة طاقة مختلفة حسب ما تحمله من دلالة.» ليخلص إلى القول والحكم بأن: «الشعر على غرار النثر ينهض، أيضًا، على قاعدة الصراع والتَّوتُّر في سياق الحركة — الموضوع هو الحركة — والمحتوى الحقيقي للبيت [الشعري] شكله الحقيقي، يكمن، بالضبط، في الصراع القائم بين المثال الإيقاعي والمحتوى الحي للبيت المعتمَد» (١٠٢).

هنـــداوي