

بمناسبة حصوله على جائزة البوكر للمرة الثانية:

مثل كلب : عن «العار» وروايات أخرى للكاتب الجنوب إفريقي

كوتزي

كتب باسترناك في «دكتور زيفاجو»: «ماتت الحياة الشخصية. لقد قتلها التاريخ». أما في رواية جي. إم. كوتزي الجديدة «العار»، التي تدور أحداثها في جنوب إفريقيا بعد سقوط نظام الفصل العنصري، فإن ديفيد لوري، الأستاذ في جامعة كيب تاون، يصل إلى استنتاج مشابه عندما يقوم ثلاثة من السود باغتصاب ابنته في منزلها بمنطقة الكاب الشرقية. تسأل لوسي: «لماذا يكرهونني إلى هذا الحد، فأنا لم أرهم في حياتي». ويجب أبوها: «إنه التاريخ يتكلم من خلالهم. تاريخ محتشد بالأخطاء. فكري بالأمر بهذه الطريقة إن كان ذلك يساعدك. قد يكون الأمر بدا شخصياً، لكنه ليس كذلك». وتراجع لوسي عن تقديم شكوى للشرطة لاقتناعها أن الاغتصاب في جنوب إفريقيا ليس «شأناً عاماً». وهكذا، وفي وجه التحول التاريخي الذي لا يقاوم - بعد سقوط نظام فاسد - فإن مطالب الفرد تبدو ذات أهمية ثانوية، بل غير مهمة على الإطلاق. فإذا كان باسترناك لا يصادق على هذا التصور، فماذا بخصوص كوتزي؟

لقد طبقت شهرة جي. إم. كوتزي، بوصفه أهم كاتب حي في جنوب إفريقيا، الأفاق، كما أن كتاباته تعالج، من منظور ما بعد حديثي، موضوعاً هائلاً ومتشعباً: أي أثر الفلسفة السياسية الغربية الكاسح، في جنوب إفريقيا ومناطق أخرى من العالم، وتحلل هذه الفلسفة مما يطرح للمناقشة قضية السلطة الثقافية التي تعالجها الرواية التي تتأثر خطى التقليد الغربي. إن كوتزي متفرد بين أقرانه من الروائيين الذين يكتبون بالإنجليزية في جنوب إفريقيا. إنه متحدر من أصول غربية ورواياته تتميز باهتمامها القوي بعملية تخلقها الذاتي. بدءاً من «مشروع فيتنام» و«حكاية جاكوبس كوتزي»، المنشورتين في كتابه «أرض العتمة» (١٩٧٤)، وهما هجائيتان لأساطير تمدين الشعوب «المتخلفة» التي تقوم في أساس التدخل الأميركي في فيتنام وتوسع شعب البوير في قلب إفريقيا العام ١٧٦٠؛ مروراً بحكاياته المقتصدة: «في قلب البلاد» (١٩٧٧)، «في انتظار البرابرة» (١٩٨٠)، «حياة مايكيل كي. وزمانه» (١٩٨٣)، وصولاً إلى مونولوجه الإعرافي «العصر الحديدي» (١٩٩٠) ومعارضاته Pastiche الأدبية - التاريخية الساحرة في «فو» (١٩٨٦) و«سيد بطرسبورغ» (١٩٩٤)؛ في هذه الأعمال جميعاً كانت مقاربة كوتزي متغيرة كما كان أسلوبه مرناً متحولاً. لقد كتب رواياته على لسان عانس أفريكانية مضطهدة تعيش في بلاتلاند، أو على لسان رجل من البوير يسكن في المناطق المتاخمة للحدود، أو على لسان امرأة مسنة تسكن في إحدى الضواحي العصرية بجوهانسبيرغ وتموت بسبب إصابتها بالسرطان، أو على لسان شخص منبوذ في القرن الثامن عشر. إن كوتزي لا يسعى، من خلال ذلك، إلى عرض براعته السردية، بل يهدف إلى مساءلة أوضاع السلطة الإستعمارية، وما بعد الإستعمارية، وبنياتها من أكثر من زاوية. في «فو» و«سيد بطرسبورغ»، اللتين تحكيان عن أحداث خيالية في حياتي [دانيال] ديفو

ودوستويفسكي، يجري صقل هذا الاستنطاق وتهذيبه عبر فحص مفهوم المؤلف وسيطرة الكاتب على موضوعه. ويترجح أسلوب كوتزي بين أن يكون بارودياً أو أليغورياً. لقد استخدم بحرية التقنيات السردية، التي تهدد الطبيعة القارة للسرد، مثل الملاحق الساخرة المضللة والمقدمات المزيفة، كما عرف عنه تولعه بالنهايات المفتوحة وتدخلات الكاتب المفاجئة وعمليات القطع غير المتوقعة. إنه، بكلمات أخرى، مسكون بالصوت السردى والشكل، بالوسائل التي تعمل على خلق الوهم السردى وتبديده.

بالنسبة للروائي الجنوب إفريقي، الذي يكتب عن الضغوط الداخلية القاهرة التي يسببها نظام الفصل العنصري وميراث الإستعمار، كان سؤال الشكل إشكالياً على الدوام. فكيف يمكن تمثيل تاريخ جنوب إفريقيا المشتعل المتفجر، ذلك التاريخ الذي هو قيد التشكل، في الرواية دون الوقوع فريسة جماليات الكتابة السياسية الفقيرة؟ وتنشأ الصعوبة [في هذه الحالة] من كون الرواية تحكي بالضرورة قصصاً، والقصص، كما أوضح كوتزي مرة في إحدى المقابلات، «تتسم بعدم المسؤولية». إنها حسب [جونانان] سويفت «لا شيء». فهل يفترض بالروائي أن يقصر عمله على استخدام أسلوب الريبورتاج «في الوقت الذي تمثل الحرية، وعدم الإحساس بالمسؤولية، أو على الأصح الإحساس بالمسؤولية تجاه الكتابة التي لم تبرز بعد إلى عالم الوجود، حجر الأساس في الكتابة الروائية؟». من ناحية أخرى، كيف يمكن لكاتب يعمل ضمن ثقافة مشحونة سياسياً، إلى الحد الأقصى، أن يكتب قصصاً وروايات - متجنباً القضايا المطروحة سياسياً؟ لقد حاول معظم كتاب النثر الجنوب إفريقيون، ممن يستخدمون اللغة الانكليزية، بدءاً من أوليف شرايتر و نادين غوردنيم وصولاً إلى أندريه برينك ومونغان سيروت، التوفيق بين هذين الإستحقاقين المتعارضين، استحقاقى التاريخ والكتابة القصصية، وذلك عبر استخدام الصيغة الواقعية في الكتابة.

عندما بدأ كوتزي الكتابة، في السبعينات، كان من أوائل الكتاب في جنوب إفريقيا الذين تنبهوا إلى عدم كون السرد محايداً أيديولوجياً؛ إنه نتاج التاريخ، وقد تشرب الكثير من الإحباطات والظلال الثقافية اللاواعية. إن الواقعية - بطرائقها المعهودة، في عرض وجهة نظر متفردة من خلال راو كلي العلم أو مؤلف ضمني يتمتع بقدرة كلية، وفي التأكيد على ضرورة وجود نهايات مطمئنة - هي الصيغة السردية التي عادة ما نعثر عليها في الرواية الغربية. أما روايات كوتزي التي تتأمل ذاتها Metafiction فهي تصدر عن إيمان بأن الرواية ما بعد الكولونيالية، التي تسعى إلى قول كلمتها عن الغطرسة الثقافية للمستعمر، لا تستطيع استخدام الواقعية كوسط لتوصيل رؤيتها الانتقادية دون أن تفشل في تقويض تقاليد الميراث الذي تبغي وضعه موضع مساءلة. لربما يكون توضيح الكلام السابق ضرورياً. إن تفضيل نادين غوردنيم الواقعية كشكل سردي نتيجة معقدة لإيمانها الراسخ بأن الدور الأساسي للكاتب جنوب الإفريقي هو التسجيل الدقيق أو عكس الحقيقة. الكتابة، بالنسبة لغوردنيم هي، بالضرورة، شأن من شؤون التمثيل. وعلينا أن نفحص ما تدعوه «الإنهماك الذاتي الخلاق» بكثير من «الوعي والانتباه». وعلى كل حال فإن كوتزي يشك في أن الإنعكاس الأدبي، الذي تؤمن به غوردنيم وأمثالها من الكتاب، يقدم لنا صورة أكثر واقعية، أكثر حقيقية، مما تقدمه لنا المقاربات التخيلية. إنه يفضل الرواية «التي تعمل وفقاً لقوانينها الداخلية وافتراساتها الذاتية، لا الرواية التي تعمل وفقاً لقوانين التاريخ وتنتهي إلى استنتاجات قابلة لفحص التاريخ (مثلاً تفحص معلمة المدرسة واجبات التلاميذ). إن ضغط وعي الكتابة هذا في روايات كوتزي هو الذي جعل كتاباً جنوب إفريقيين آخرين، مثل

غورديمر وستيفن واطسون، يمتطرونه بوابل نقدهم. وقد اعترض واطسون قائلاً إن اهتمام كوتزي بالنصية يعني أن عمله مجرد «فن عقيم عديم النفع». أما غورديمر فقالت إن ضعف عمله يتمثل في «اشمئزازه ورفضه كل الحلول السياسية والثورية».

يتعقد الجدل أكثر عندما نعلم أن كوتزي قد نشر الكثير من النقد، بما في ذلك مراجعات ومقالات عن الرقابة والمعارضة والألسنية والثقافة الأدبية في جنوب إفريقيا - كما نشر حديثاً كتابه «حياة الحيوانات» الذي يتعرض للتيارات والمفاهيم الفلسفية التي تستخدم في الجدل بشأن حقوق الحيوان. إن كوتزي كاتب ومنظر بارع يقوم في الوقت نفسه بكتابة الروايات؛ إنه روائي يعمل ناقداً وعالم لسان كذلك. فهل لدى هذا الكاتب، الواعي لكونه كاتباً ما بعد حداثياً، ما يقوله عن الخيارات الأخلاقية لمجتمعات انتقالية هي في الوقت نفسه موضوع أعماله الروائية؟ بكلام أدق هل لديه شيء لافت يقوله عن الخيارات الأخلاقية التي هي جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية في جنوب إفريقيا ما بعد الفصل العنصري؟ لقد ثبت في النهاية أن بإمكاننا القول: بلى.

«العار» هي أفضل رواية كتبها كوتزي. إنها كتاب ذو أسلوب مقتصد، يثير القشعريرة في البدن، لمؤلف ناضج قام بتهديب هواجسه النصية ليكتب عملاً نثرياً مؤثراً مضبوطاً، كما كثف اهتماماته بموضوع المؤلف وحضوره [في النص] في الحكاية الخادعة البسيطة لحياة عائلة. «العار» هي بصورة جزئية رواية عن الحياة الجامعية، ذات أسلوب مضاد للروعية، وتبدأ أحداثها في كيب تاون بعد مرور خمس سنوات على تسلم الحكومة الجديدة السلطة. الراوي هو ديفيد لوري، الذي يبلغ من العمر ٥٢ عاماً ويدرس علم الإتصال في الجامعة التقنية رغم أن موضوع تخصصه هو اللغات الحديثة، لكن برنامج ترشيد الموارد في طول البلاد وعرضها قام بحذف هذا التخصص من برامج الدراسة الجامعية. ومع ذلك فلا زال لوري يدرس مساقاً عن الشعراء الرومانسيين، لكنه ضعيف التواصل مع مادته الفقيرة، فطلبته نتاج نموذجي للمرحلة ما بعد - المسيحية، ما بعد - التاريخية، ما بعد - محو الأمية في الوضع التعليمي في جنوب إفريقيا؛ وهم يفتقرون إلى المعارف الضرورية البسيطة فيما يتعلق بالمصادر والسياق الخاص بالأدب الذي يدرسه. إنه يلهو، أثناء تدريسه لهؤلاء الطلبة، بالتفكير في كتابه أوبرا حجرة Chamber Opera عن علاقة حب قامت بين بايرون وتيريزا غوتشيولي، البالغة من العمر تسعة عشر عاماً، عام ١٨١٩ وذلك بعد نفيه من إنجلترا بسبب علاقته المشينة مع أخته، من أحد أبويه. إن لوري نفسه يشبه بايرون من حيث وسامته، كما يشترك معه في شهيته الجنسية خصوصاً في انجذابه إلى النساء «الغريبات المختلفات»، وهو يشبع شهوته هذه بإقامة علاقة جنسية مع عاهرة سوداء تطلق على نفسها اسم ثريا، وبعد أن تقطع علاقتها به يقيم لوري علاقة أخرى مع إحدى طالباته، وهي شابة حلوة الملامح سوداء الشعر تدعى ميلاني ويدعوها بـ «السمر».

تحكي الرواية أن لوري مارس الجنس مع ميلاني ثلاث أو أربع مرات حيث ظلت، خلال عمليات الاتصال الجنسي بينهما، هامة وغير راغبة. وقد قامت بعد ذلك بمدة قصيرة باتهامه بالاعتداء عليها جنسياً. وبعد أن يمثل أمام لجنة التحقيق يعترف بكونه مذنباً لكنه يرفض أن يلطم صدره تعبيراً عن اعترافه بالذنب، ومن ثم يخلو سبيله. هنا ينتقل المشهد من الكاب الغربي إلى الشرق، من كيب تاون إلى «كافاريا العتيقة» حيث ينضم الأب المجل بالعار إلى ابنته في سالم. وتقيم لوسي أودها من العمل بالزراعة. إنها تباع ما تنتجه مزرعتها لمتجر صغير في بلدة غراهامز تاون المجاورة، وتدير وجاراً للكباب في الوقت نفسه، تعبيراً عن

الاحتجاج غير المعلن على قيم أبيها وطريقته في العيش. إن علاقتهما ببعضهما مأزومة. هي فتاة ضخمة قبيحة، من ذلك النوع من النساء اللواتي سيصرفهن لوري في الحال بسبب مظهرهن غير الجميل؛ كما أنها مثلية الجنسية. ولسوف نعرف فيما بعد أنها تشترك في إسمها مع إحدى الشهيدات العذراوات. يساعد لوسي في عملها أحياناً رجل أسود يدعى بيتروس تجاور أرضه أرضها وهو مزارع تعزز وضعه مؤخراً بعد أن أصبح من مالكي الأراضي القانونيين. وهكذا يعمل لوري من حين لآخر في أرض بيتروس متمتعاً بـ «الطعم الحاد للتاريخ» في عملية تبادل للأدوار. كما أنه يساعد على مضض في عيادة الطب البيطري التي تديرها بيغ شو التي يقول عنها إنها «امرأة غير جذابة في منتصف العمر».

يقوم بالإغتصاب ثلاثة غرباء سود البشرة: رجلان وصبي، حيث يقتحمون بيت لوسي بعد ظهيرة أحد الأيام. إنهم يطلقون النار على كلابها في الوجار، ثم يرشون مادة مشتعلة على لوري، ويشعلون النار فيه، ويستقلون سيارته هارين. لكن الأب وابنته ينجوان ويعلق لوري على حظهما السعيد:

«عليك أن تعد نفسك محظوظاً لأنك لم تمت. محظوظاً لأنك لست سجيناً الآن في السيارة المنطلقة بأقصى سرعتها، أو لأنك لا ترقد في قاع أخدود وقد استقرت في رأسك رصاصة. عليك أن تعد لوسي محظوظة أيضاً. لوسي فوق أي شيء آخر. إنها لجازفة أن يملك المرء أي شيء: سيارة، زوجاً من الأحذية، علبة من السجائر. ليس هناك أمكنة كافية، سيارات كافية، أحذية، سجائر. هناك الكثير من البشر، والقليل من الأشياء. ينبغي أن يتداول الناس الأشياء حتى تكون هناك فرصة لكل شخص ليحس بالسعادة ليوم واحد. هذه هي النظرية؛ فلنتمسك بالنظرية وما تجلبه النظرية من راحة وسعادة. إنه ليس شراً إنسانياً، بل نظام تداولي هائل لا تجدي معه مشاعر الشفقة والرعب. بهذه الطريقة على المرء أن يرى الحياة في هذه البلاد: بمظهرها التخطيطي البسيط. وإلا فإنه سيجن. سيارات، أحذية؛ نساء أيضاً. لا بد أن يكون هناك موضع ملائم في النظام للنساء وما يحدث لهن».

أحد المغتصبين - وهو صبي صغير يدعى بولوكس - قريب لبيتروس وقد أصبح منذ فترة قصيرة أحد أفراد عائلته. لقد كان بيتروس نفسه غائباً عن البيت ظهيرة الاغتصاب، بصورة تدعو للريبة، وقد رفض أن يعلق على الحادثة. وإذا تدرك لوسي أنها تتعرض للهجوم مرة أخرى، وتقاوم في الوقت نفسه تصديق أن العملية هي خطة مدبرة من قبل عائلة بيتروس لإجبارها على ترك أرضها، لا تقدم أية شكوى للشرطة متشبثة بدلاً من ذلك بـ «الراحة التي تجلبها النظرية»: فماذا لو كان الاغتصاب «ثمناً ينبغي دفعه لكي نبقى؟ ربما يتصورون هم الأمر بهذه الطريقة؛ ربما ينبغي لي أن أنظر إلى الأمر بهذه الطريقة أيضاً. إنهم يعتقدون أنني مدينة بشيء ما. وهم يتصورون أن عملهم هو استرداد الديون، جمع الضرائب. فلم عليهم أن يسمحوا لي بالعيش هنا دون أن أُدفع. ربما يكون هذا هو ما يقولونه لأنفسهم.» وعندما تكتشف أنها حامل نتيجة الاغتصاب تتنازل عن أرضها لبيتروس وترضى أن تصبح عشيقته مقابل حمايته لها. سوف تبدأ حياتها انطلاقاً من هذه النقطة، بعد أن سددت دينها، «بلا بطاقات اعتماد، بلا أسلحة، بلا أملاك، بلا حقوق، بلا كرامة» - بلا شيء يمكن سلبه. «مثل كلب»، يعلق أبوها، وترد لوسي. «نعم، مثل كلب».

يصاب لوري بالرعب بسبب نخلي ابنته عن كل أملاكها خصوصاً أنه هو نفسه لم يبق لديه إلا القليل من الموارد. لقد تمزقت أواصر العلاقة بينه وبين لوسي. وهو يدرك الآن أنه لن يستطيع أن ينهي الأوبرا التي

يؤلفها عن بايرون، فقد اتضح له شيئاً فشيئاً أنها بلا معنى في السياق الجنوب إفريقي. لقد شوّه وجهه مما يعني نهايته كشخص مرغوب جنسياً. وها هو، بعد أن فقد جاذبيته الجنسية وجعله الاغتصاب يدرك بصورة مفززة كيف يستغل الرجال النساء، يذل نفسه مثلما فعلت ابنته، ويقيم علاقة مع بيف شو التي لا يشعر تجاهها بأية رغبة. كما أنه يرضى في النهاية أن يعمل في عيادة الطب البيطري حيث يقوم بقتل الكلاب الضالة التي تركها أصحابها، ليصبح في النهاية مشدوداً عاطفياً إلى كلب مقعد. ويرينا المشهد الأخير في الرواية لوري وهو يتنازل عن ذلك الكلب حاملاً إياه «كما يحمل الخروف» إلى طاولاة الإعدام.

رغم إطارها السردي الطبيعي Naturalistic فإن تنظيم المادة السردية في «العار» لا يسمح بقراءة «قراءة واقعية»، فهي تعمل، حسب تعبير كوتزي، «استناداً إلى معاييرها وأساطيرها الخاصة». أقوى هذه المعايير والأساطير تتمثل في تلك التي استخدمها كوتزي من قبل ليصف الوضع الاستعماري: أي تلك الروابط غير الطبيعية بين الأب والطفل، والرجل والمرأة، حيث أصبحت هذه الروابط بالية أو أنها قد تقطعت بالفعل. هذه العناصر المفتاحية الموجودة في «العار» - الأب الضاري المفترس جنسياً، والابنة المتوحدة المكتفية بنفسها التي يقوم جارتها الأسود باغتصابها، وتقرر الخضوع جنسياً أكثر فأكثر أملاً في أن يقبلها مغتصبها - نعتز عليها في عمل كوتزي السابق «في قلب البلاد» الذي يحكي قصة فلاح إفريقي. تقع أحداث «في قلب البلاد» في منتصف القرن العشرين وتروى على لسان ماجدا التي يوحي اسمها (Magda، من maagd التي تعني بالأفريكانية العذراء)، مثلها مثل لوسي، بانفصالها عن حولها. وهي إذ تعيش وحيدة مع أبيها، مستاءة من استبداده الذي يمارسه ضد أتباعه الذين يتواطأون معه رغم ذلك، تتوق إلى وضع حد لهذه الوحدة. إنها منعزلة عن جارتها في المزرعة، وهما عامل أسود يدعى هيندريك وزوجته كلاين أنا. يمثل هيندريك ما كانه بيتروس في يوم من الأيام. إنه يملك أرضاً بلا حقوق في التملك. وعندما يقبل الأب هذه المرابطة رأساً على عقب متخذاً من كلاين أنا عشيقته له تقتله ماجدا. وتبلغ عملية انحلال علاقة السيد - العبد ذروتها عندما يقوم هيندريك باغتصاب ماجدا مما يؤدي إلى نشوء علاقة جنسية قصيرة الأجل بينهما تنتهي بأن يهجرها هيندريك. وهي تدرك فرجة أن «الرغبة التي أبداها تجاهي كانت غضباً». تنتهي «في قلب البلاد» نهاية كئيبة معتمدة حيث تفشل الرواية في إقامة أية علاقة تبادلية بين الأب والابنة، والرجل والمرأة، والمستعمر والمستعمر. بالمقابل تعرض «العار» فرصة لإعادة التفاوض حول هذا الوضع المعقد، حيث قد تتمكن لوسي وبيتروس من التعايش. ومع ذلك فإن اختيار العمل الأخير عالماً من العلاقات الممزقة أكثر براعة، وأكثر كآبة، من الكتاب السابق.

كما هو الأمر في معظم روايات كوتزي فإن الشخصيات في «العار» ذات وظائف مجازية ورمزية. عندما نقابله في الفصول الأولى من الرواية يكون ديفيد لوري منشغلاً بإقامة علاقات جنسية مع فتيات في عمر ابنته - وهو في حديثه مع ميلاني يصف نفسه بأنه بمثابة أبيها. ويعني هذا ضمناً أنه أب غير طبيعي؛ إنه مفترس أكثر من كونه حامياً. إن المرأتين، ثريا وميلاني، «هامشيتان»، ولونهما أسود. والكاتب يقيم ببراعة مقارنة مع نوع من الأبوية الاستعمارية المستغلة بحيث يصعب علينا ملاحظتها. ومع ذلك فإن هذه المقارنة تستدعي لحظات مماثلة في الروايات السابقة: استغلال والد ماجدا أنا كلاين؛ عبارة يوجين دون الساخرة «الأب يمرح مع الأطفال» تعليقاً على صورة جندي أميركي يغتصب فتاة فيتنامية (في «مشروع فيتنام»); إشارة المستوطن جاكوبس كوتزي، من شعب البوير، إلى نساء سان اللواتي قام باغتصابهن بأنهن أسمال

بالية «ينظف الواحد نفسه منهن ويرميهن بعيداً» («حكاية جاكوبس كوتزي»); ورغبة الحاكم الإمبريالي الجنونية بإقامة علاقة مع الفتاة البربرية التي التقطها من الشارع واتخذها خليله له في رواية «في انتظار البرابرة». إن العطب الأساسي في المشروع الاستعماري، كما تقترح روايات كوتزي، يتمثل في غياب علاقة حقيقية بين السلطة الأبوية والخاضعين لها.

يعزز غياب هذه العلاقات، في روايات كوتزي شخصيات، مثل بيتروس وهيندريك وهما شخصان عديما الشأن ليس بالإمكان التأثير على رويتهما. إن لوري، في محاولة لاكتشاف لغز اغتصاب لوسي، يقول إن «الحديث إلى بيتروس يشبه توجيه اللكمات إلى كيس مليء بالرمل». إن كارين، المرأة المسنة في رواية «العصر الحديدي» التي تجري أحداثها في فترة إعلان الحكومة الوطنية حالة الطوارئ في نهاية الثمانينات، تصل إلى النتيجة نفسها حين تواجه حائطاً من الصمت عندما تسأل المتشرد الأسود عن احتل ساحة بيتها الخلفية، ثم غرفة نومها. تقوم السيدة كارين، بعد ابتعادها عن ابنتها الوحيدة واحتضارها بسبب إصابتها بمرض السرطان، بتبني فتى غامض غريب الأطوار يدعى فير كويل (ويرجع الاسم، مرة أخرى، صدى كلمة أفريكانية Verskuil تعني «يختبئ») وتختاره رفيقاً لها، لكنه يظل حتى المشاهد الأخيرة في حياة السيدة كارين مجرد متفرج عديم العاطفة وجامد المشاعر. مثلها مثل ديفيد لوري عملت السيدة كارين مدرسة في السابق، وكانت ترى العالم من خلال موشور الأعمال الكلاسيكية التي تعد ميدان تخصصها المعرفي. إنها تعرض نصيحتها الصادقة عندما تقبض الشرطة على ابن خادمتها، فلورنس، المراهق لكونه عضواً في إحدى الجماعات المقاومة في البلدة؛ لكن نصائحها الأخلاقية، المستقاة من ناسيديديس، لا تلقى آذاناً صاغية.

من بين الأمثلة الكثيرة للهوة الواسعة التي تفصل البيض عن السود في روايات [كوتزي] هناك مثالان بارزان. في «حياة مايكيل كي. وزمانه» يهرب البطل، وهو بستاني أسود اللون. من مدينة كيب تاون، التي تمزقها الحرب الأهلية، ويتجه إلى المناطق الريفية ليزرع ما يأكله ويستمتع بحرية مثالية لا تدوم طويلاً إذ يلقي القبض عليه ويلحق بمخيم للعمال. لكنه يرفض بعد الأسر الأكل أو الكلام. ويحير إصراره على عدم التعاون المفتش الطبي الذي يشرف عليه، ثم إن المفتش يصبح مأسوراً بمايكيل كي. بحيث يعلن في النهاية أن مايكيل كي «رمز.. لأي مدى تبلغ الفضيحة والعنف عندما يسكن معنى ما نظاماً معيناً دون أن يصبح جزءاً لا يتجزأ منه». وهذا أوضح هجوم يشنه كوتزي على الخطر والفساد اللذين ينطوي عليهما نظام الفصل العنصري. يقوم كوتزي بمعالجة هذه الفكرة بصورة أفضل في كتابه التالي «فو»، حيث يأخذ فرايدي دور الآخر الصامت الذي يرفض أي تفسير. في عمل يعيد كتابة «روبسون كروزو» يحكي كوتزي قصة مملكة كروزو في الجزيرة على لسان سوزان بارتون، وهي امرأة هاربة أمضت سنة كاملة في الجزيرة قبل أن تنقذها سفينة مارة. وتقوم سوزان برواية الحكاية للمؤلف دانييل ديفو ثم تعيد فرايدي معها إلى العالم المتحضر. ويغلب على معظم ما ترويهِ سوزان وصف الاقتصاد المنزلي في الجزيرة والترتيبات العقيمة التي ينوء تحت ثقلها كروزو وفرايدي طوال النهار، لبناء مصاطب حجرية في أرض قاحلة لا ينمو فيها شيء. لا يستطيع فرايدي الكلام لأن لسانه كان قد قطع، وربما بيد كروزو نفسه؛ وهو يستطيع فهم كلمات قليلة بالانجليزية، لكنه لا يعرف القراءة والكتابة. وبعد عودتها إلى إنجلترا تتكلم سوزان بارتون إلى فرايدي دون انقطاع معتقدة أنها «إذا جعلت الهواء حوله مشبعاً بالكلام فإن الذكريات التي ماتت داخله بسبب سيطرة كروزو قد تولد

ثانية. «لكنه يظل، رغم ذلك، عقبة في النص، رافضاً أن يفصح عن معناه، إلى أن يتدخل كوتزي في السرد بصفته مؤلفاً ويجرد نفسه من سلطة المؤلف، مومناً إيماءة صريحة ليحكي حكاية فرايدي بنفسه. يُفسر هذه الإيماءة ادراك سوزان التام بأن صمت فرايدي لا يمكن اختراقه: «إن فمه ينفتح. ومن داخله يسيل سيلٌ صغير، دون نفس، بلا انقطاع. إنه يتدفق من جسمه باتجاهي... رقيقاً وبارداً، أسود بلا نهاية، مكتسحاً جفوني، وبشرة وجهي.»

إن لحظة تخلي المؤلف عن وظيفته التأليفية هي محاولة درامية للفت الانتباه إلى ما يدعوه ديفيد أتويل، أحد أكثر النقاد معرفة بعمل كوتزي، «الصمت الذي يلقي بثقله على الكثيرين»، الصمت التاريخي للمستعمر. في «سيد بطرسبرغ» توضح المخاطر الكامنة لسلطة المؤلف بصورة لا لبس فيها: إننا نشاهد كاتباً وهو يعمل، حيث يحاول هذا الكاتب إعادة خلق الحياة السرية الداخلية لابنه، عاماً بذلك على خيانة ذلك الابن من خلال تشويه حياته. وعلى الشاكلة نفسها تقوم سوزان بارتون بتصوير دانييل فو معتقدة أنه سيعمل على تسجيل حكايتها على أرض الجزيرة بأقصى ما لديه من دقة، لتكتشف في النهاية أنه يعيد كتابة حكايتها بوصفها أسطورة المكتشف الذكر. إن فو كاتب واقعي من طراز فريد، وهو يكتف كتابته الروائية ليخفي صنعته السردية، كما أنه يبتدع الأحداث دون أن يترك نهايات متقلقلة. ومع ذلك فإن سرده يسكت كلاً من سوزان وفرايدي: إن فو عدو الحقيقة. لهذا السبب يقوم كوتزي بالتدخل في النص رافضاً الحديث باسم فرايدي.

إن هذا الرفض تعبير عن التكفير الملازم لفعل الإنكار الذاتي الذي تمارسه العديد من الشخصيات الرئيسية في روايات كوتزي. إن خضوع ماجدا لهيندريك هو شكل من أشكال الكفارة وعقاب الذات، جزء من «التطهير الذي ينبغي أن نمر به ونحن نقطع الطريق إلى أرض السمن والعسل.» ويميز ديفيد لوري الغريزة نفسها في خضوع لوسي لبيتروس ويقول لها: «أنت ترغبين أن تذلي نفسك في حضرة التاريخ.» ولوري نفسه، المشوه الوجه، يبدأ بصورة موازية علاقة مع بيف شو محققاً شكلاً من أشكال الخلاص الشخصي عبر التنازل عن خيالاته الجنسي وشعوره بالتفوق.

في عيادة طب الحيوانات الضالة، غير المرغوبة، يعتني لوري بأكثر المخلوقات ذلاً وبؤساً، وأثناء عمله يكتسب معرفة وتبصراً بمعاناة لا بمعاناة الحيوانات فقط، بل بمعاناة البشر الآخرين كذلك. وتتطابق تضحيتته بالكلب الجريح، الذي حاول جاهداً حمايته، مع إدراكه أنه لا يملك حق توجيه لوسي، وأنه لا يستطيع أن يسدي لها النصيحة ويعلمها كيف تتصرف وتعيش؛ إنه تبصر يضع علاقتهما المتوترة على قدم المساواة. من هذه الزاوية بالذات - الوعي بأن صحتنا الأخلاقية تعتمد على قدرتنا على الاعتراف بذاتية الآخرين - يمكن مقارنة سلسلة محاضرات تانر التي ألقاها كوتزي مؤخراً في جامعة برينستون عن حقوق الحيوانات. «حياة الحيوانات» كتاب غريب، وهو مدهش وخاص يتجاوز أي شيء كتبه كوتزي حتى الآن. إنه يتكون من محاضرتين توظفهما، على شكل رواية، حكاية لقاء متوتر بين أم وابنها. المحاضرة هي إليزابيث كوستيللو، وهي روائية طلب منها أن تتحدث في أي موضوع تختاره في كلية أبلتون (تماماً مثلما طلب من كوتزي أن يقدم محاضرات تانر التي قام عليها الكتاب). الابن جون بيرنارد، الذي يدرس في أبلتون، ليس سعيداً بلقاء أمه المدافعة المتحمسة عن النباتيين. وهو لذلك يقول لها: «لم يكن لدي الكثير من الوقت لأفهم سبب حماسك للدفاع عن الحيوانات.» ولدى وصولها تشعر الأم بالكآبة ويصبح من الصعب التعامل معها، وتتخاصم مع

السلطة المطلقة الغاشمة ضد الآخر، السلطة التي لا تنطوي على أية رحمة، تدفع في العادة الثمن غالياً. إن الآباء غير الطبيعيين الذين يسكتون أبناءهم سوف يقوم أبناءهم بإسكاتهم في المستقبل. تأخذ رواية «العصر الحديدي» عنوانها من ملاحظة فلورنس أن ابنها بيكي ورفاقه في خلية غوغوليتو الثورية قساة «مثل الحديد». وتساءل السيدة كارين فلورنس: «هل تعتقدون أنهم عندما يكبرون في يوم من الأيام سوف يتخلون عن قسوتهم؟... إنهم يحرقون الناس حتى الموت وهم يقهقهون. فكيف سيعاملون أبناءهم في المستقبل؟» أظن أن ما يعترض عليه نقاد كوتزي الجنوب إفريقيون هو كون عمله يوحي بأن هذا النموذج، إذا ما استقر، سوف يصبح، إلى حد ما، ثابتاً. وبكلمات غورديمر فإن كوتزي إذا كان يشمئز من «الحلول السياسية الثورية» فإنه يعلم أن الثورة لها مكانها في هذا النموذج كذلك. وهو إذا يستشهد باللغة الثورية بصورة مباشرة، كما يفعل في «سيد بطرسبورغ»، فإن جفاف اللغة وعقمها يبدوان واضحين. إن المتكلم هو نيتشيف، أحد قادة الجماعات الفوضوية التي لا تهدف إلى إنهاء القيصرية فقط بل ترغب في إنشاء نظام جديد بصادر حريات المواطنين: «الثورة هي نهاية كل شيء قديم، بما في ذلك الآباء والأبناء. إنها نهاية الإرث والسلالات. كما أنها تحافظ على تجديد نفسها إذا كانت ثورة حقيقية. مع كل جيل تسقط الثورة القديمة ويبدأ التاريخ ثانية... كل شيء يعاد ابتداعه من جديد، كل شيء يمحي ويولد من جديد: القانون، والأخلاق، والعائلة، كل شيء. «إنها الحياة الشخصية التي يقتلها التاريخ».

تحكي «العار» عن مجتمع في طور التفحص الدقيق، يجري «محو» أخلاقياته لـ «تولد من جديد» في الوقت الذي تتغير فيه كل المعايير؛ وهذا هو معنى

زوجة ابنها مما يغضب الإبن عليها أكثر فأكثر. وفي لحظة من اللحظات تتطور العلاقة بينهما إلى لحظة من الجمود العاطفي. فلماذا يحصل ذلك؟

إن علاقة إليزابيث كوستيللو بابنها، مثلها مثل علاقة ديفيد لوري بابنته، علاقة علية مضطربة. إن حججها بخصوص تفضيل أكل النباتات، كما تقر هي نفسها، مبنية على مبدأ الشفقة العملية وعلى ما تدعه «الغبة في خلاص روحها». إن دعوتها لضرورة التوقف عما نفعه بالحيوانات ترضي نزوعنا لـ «التعاطف» الخيالي «الذي يمكننا من مشاركة الآخر... وجوده». وكونها لا تستطيع مد تعاطفها باتجاه أسرتها له علاقة بمخاوفها فيما يتعلق بموضعها من المراتبية العائلية، خصوصاً أنها أصبحت مسنة الآن. إن رفضها أكل اللحوم نابع من إحساسها بقرابة الضعفاء، وهذا الإحساس بالضعف يفسر حقيقة مشاعرها تجاه ابنها. رن عاطفتها تجاه ابنها هي عاطفة المسن العاجز الذي لا حول له والذي تصفه السيدة كارين في «العصر الحديدي» بأنه «الحب الذي لا بديل له، الحب الذي علينا أن نحمله لأولئك الذين وهبنا أنفسنا لهم لكي يفترسونا أو ينبذونا». إنها عاطفة مخيفة تجعلنا ندرك أن بقاء الضعيف، في المجتمع البشري، رهن برضا القوي - إنه حب الكلب لصاحبه. وبالطبع فإن الخوف مبرراته. «ماذا تقول يا صيقي؟» تههم بيف شو مخاطبة الحيوان المريض المتألم في عيادتها قبل أن تضع حداً لبؤسه وعذابه، «ماذا قلت؟ هل هذا كاف؟» «هناك، هناك» يهمس جون بيرنارد لإليزابيث كوستيللو قبل أن يقوم بعملية استئصال عاطفي سريع وهو يرى أمه تصعد إلى الطائرة التي ستقلها بعيداً عن حياته. «سوف ينتهي الأمر قريباً».

إن روايات كوتزي تستلهم، بأشكال مختلفة، رؤية ليبرالية إنسانية عتيقة. وتوضح هذه الروايات أن

هناك موضع ملائم للنساء في النظام.» تذكر المشاهد التي يقوم فيها بيتروس بتنظيف أرضه، يعاونه لوري، ببعض المقاطع في «فو» حيث ينطلق فرايدي للعمل في المصاطب الحجرية إلى جانب سيده. إن بيتروس نفسه رجل حرون، عنيد: إنه الصخرة التي سيبنى فوقها المستقبل. إن «العار» كتاب متشائم تماماً. قد يكون وصل إلى اللائحة القصيرة للبوكر*، لكنه لن يسبق تعاطف معظم نقاد كوتزي في المؤسسة الأدبية الجنوب إفريقية.

عن «لندن ريفيو أوف بوكس» (١٤ تشرين الأول،

١٩٩٩)

إليزابيث لوري ترجمة: فخري صالح

* تعمل إليزابيث لوري باحثة في معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية.

* فاز كوتزي بجائزة البوكر العام ١٩٩٩، وذلك للمرة الثانية إذ كان فاز بها العام ١٩٨٣ عن روايته «حياة مايكيل كي. وزمانه».

اسم الفتى الصغير المغتصب الذي يعيش في منزل بيتروس - بولوكس Pollux - بكل إحياءاته الكلاسيكية المتنافرة. إن العالم المهجور هو ذلك الخاص بديفيد لوري والسيدة كارين، باهتماماتهما بالشعر الرومانسي والكلاسيكيات - ذلك العالم الذي فشلت قيمة الإنسانية في حل الصراع بين المستعمر والمستعمر. ومع ذلك فقد أصبحت هذه القيم نفسها - احترام الفرد، والتعاطف، والتحفظ - مقياساً لما هو مفقود، بالمعنى الإنساني، في الثورة، والحقيقة أن هناك ممثلين اثنين للنظام الأبوي في «العار»: فيبيتروس يمثل قوة الاضطهاد بلا رحمة مثله مثل ديفيد لوري. إن لوري يستغل ثريا وميلاني، لكن هناك تماثلاً قاتلاً يحدث عندما تستغل ابنته بدورها وتصبح عبدة لعشيرة بيتروس - مالكة بلا حقوق لا صوت لها. ومع نهاية الرواية تكون أخبار اعتصاب ابنة لوري قد شاعت في سائر أنحاء المقاطعة على ألسنة مغنصبيها. والحقيقة أن قصتهم هم، لا قصتها، هي التي انتشرت في المقاطعة: «لقد أصبحوا مالكيها. وما تعرضه لنا رواية «العار» في النهاية هو ذلك النصر الموعود لقوة توسعية على قوة أخرى من النوع نفسه، حيث تكون النساء رهائن، في هذه الحالة، وموضعاً للعنف والقصاص،» (لا بد أن يكون

منمنمات تاريخية لـ سعد الله ونوس:

السردية الدرامية والتاريخ

تعبر اللغة عن «الحقيقة»، بقدر ما تحجب وتعذل عناصر فيها، وتعيد بناءها في سردية عنها، ما تلبث مع الزمن أن تتحول إلى «حقيقة». ولعل التاريخ هو أكبر السرديات في الخبرة الثقافية التخيلية البشرية، وهي تعيد تملك ماضيها والسيطرة عليه في ضوء ضغوطات حاضرها.

يتبادل السرد والتاريخ الوظائف. إنهما حلقتان تتكرران فيما بينهما، وإذا ما نقلنا مفهوم السرد من مستواه الأدبي كما تحدده السرديات أو علم السرد إلى معناه الثقافي التخيلي، فإن كل شيء هو سردية ومرويات. بمعنى أنه يحضر عبر حكي عنه، ينقله من إطار «الحقيقة» إلى إطار «التخيل». في كل ذلك لا

المتعدد اللغات والأجناس. فليس «السردى» في «منمنمات تاريخية» مفارقاً للدرامي بل بعداً من أبعاده، يقصده سعد الله ويعنيه في بحثه الدؤوب نحو محاولة إنتاج بنية درامية جديدة. من هنا تحضر الدراما في شكل حكاية، ترويها شخصية المؤرخ القديم. بل يسمى سعد الله مسرحيته نفسها داخل النص بـ «الرواية - ص ١٤٤»، وهو ما يستعيد اسماً من أبرز الأسماء التي استخدمها أدب النهضة لتوصيف المسرحية، وهو اسم الرواية. وقياساً عليه فإن إخراج المسرحية أو تمثيلها أو وضعها في مشهد هو تمثيل للرواية كما كان يقال. وليس هذا اعتباطياً أو دون دلالة، فسعد الله مسكون بهم النهضة، ومواصلتها والاستمرار بها ومعها في شروط جديدة تستدعيها، وتعتبرها غير منجزة. فالمنور ذات من ذوات سعد الله المركبة، التي تنصهر كلها في النص في ما يمكن تسميته بالذات الثانية. ليست الذات الثانية مساوية للكاتب، إنها تستمد منه عناصر أساسية إلا أنها تنخلع عنه. فالكاتب يبعثر كلماته بين كلمات الشخصيات وأفعالها. وأما في المستوى الثاني للتفصيل، وهو المستوى التاريخي، فإن هذه التفاصيل تتم كلها كما يقول النص في فضاء زمني محدد هو فضاء التاريخ، أو الحدث المنجز الذي نشأت عنه سرديات ومدونات ومرويات تاريخية كلاسيكية، تتوسط اليوم معرفتنا للحقيقة التي ترويها. فتختلط الحقيقة بالرواية، والتاريخ بالسرد.

ينجلي معنى «المنمنمات التاريخية» في هذا التراكم ما بين المستويين السردى والتاريخي «للتفصيل». العنوان - سيميولوجياً - مفتاح سر النص. وسعد الله يضعنا منذ البداية أمام هذا المفتاح، مقابل الباب تماماً، لا خلفه ولا جانبه، وكأنه يحقق داخل الجنس الأدبي الذي يكتب فيه، وهو الجنس

يتميز مسرح سعد الله ونوس بتلك العلاقة المفتوحة ما بين الدراما والتاريخ. تتشكل في هذه العلاقة سردية عن التاريخ، بالمعنى الثقافي للسرد، إلا أنها سردية توظف في الوقت ذاته أسلوبياً تقنيات السرد بمعناه الأدبي المحدد، وتستثمر بعض عناصره. فالتاريخ الذي يعود إليه سعد الله ليس في حقيقته اللغوية الدلالية سوى مروية أو سردية لوقائع وأفعال وأحداث تمت فيه، تعيد السردية بناءها وإنشاءها من جديد، في ضوء رؤية ضمنية أو صريحة لدلالاتها ومغازيها ومعانيها. فالمعنى يحضر حينما يكون هناك تاريخ. ومن هنا فإن كل سردية تاريخية مشبعة بالمعنى ولربما بالغايات. إن التاريخ هنا هو سردية ثقافية مركبة الأجناس الكتابية، تنشئ الحقيقة ولا تكتفي بمجرد رصدها أو تسجيلها. وتبدو مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، من أكثر نصوصه المسرحية احتفالاً بالتفاصيل. فلا نجد فيها فصولاً أو مشاهد بالمعنى التقليدي بل عوالم منمنمة أو صغيرة تسبح في فضاء من مروية التاريخ العربي - الإسلامي وسردياته. يسمى الكاتب كلاً منها بـ «تفصيل». للتفصيل عند سعد الله مستويان مركبان ومتداخلان، هما السرد والتاريخ. في المستوى الأول يحيل التفصيل بالمعنى الجمالي إلى النثري أي إلى الوقائعي اليومي. إنه في منظور «استيطيقي» مثال جمالي، يعيد اكتشاف اليومي والعادي والأليف درامياً. وينتج الإقتراب من لغة النثري أو التفصيل أو العالم المنمنم تعاطياً مختلفاً مع البنية الدرامية، لا ينظر إليها بدءاً من عالم المتناهي في الكبر بل من العوالم المتناهية في الصغر، وهو ما يفسر استثمار النص للغات تختتم إلى أجناس أدبية وكتابية متعددة. يشكل التداخل أو حتى التهجين ما بين الدرامي والسردى العنوان الأساسي لهذا التداخل النصي،

المسرحي، الطموح العظيم لفلوبير في أن تكتب التفاصيل كما تكتب الملاحم والتاريخ.

ما يرويه المؤرخ في إطار تعددية اللغات في النص ليس سوى سرد حكائي عن الشام في لحظة حصار تيمورلنك لها، بعد فتكه بحلب وحمص وبعلبك. إن نص سعد الله بمجرد إنجاز قراءته يقبل الإنحلال إلى حكاية يمكننا إعادة سردها. فيجري الحدث في إطار وحدات هذه الحكاية، وتشعباتها الصغيرة المتوالية. الحدث هنا هو، بمعنى من المعاني، تشخيص للحكاية أو تمثيل لرواية المؤرخ عن الشام في لحظة الحصار وفتح تيمورلنك لها. والرواية المرجعية للمؤرخ التي يعود إليها سعد الله ليست بدورها سوى تخيل بالمعنى الثقافي للحدث التاريخي المحقق. إنها بالأحرى جنس كتابي ثقافي، يتداخل معه سعد الله نصياً في نص جديد غني بوفرة الأساليب وتجاذبهها. ولكن النص يوهماً أن المؤرخ فيه ليس سوى المؤرخ الذي نتعارف على وصفه بالمؤرخ الفعلي والحقيقي في ذلك الزمان. إنه يتقصد الإيهام بواقعيته. فلغة المؤرخ في «منمنمات تاريخية» هي نفسها لغة المؤرخ العربي القديم في العصور الإسلامية المتأخرة. لعلها هنا نوع من «بارودي Parodie» أو محاكاة ساخرة، تخصص الصفة التاريخية للمنمنمات أو التفاصيل المرجعية وتميزها، وتغطي عنصريها المزدوجين المترابطين: المنمنمة والتاريخ في «منمنمة تاريخية». السرد أساسي في النص. فتبدلاً كل منمنمة بالمؤرخ الذي يسرد أو يروي بلغة أو بفعل الماضي التام على غرار «... ثم دخلت سنة ثلاث وثمانمائة والخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الناصر فرج بن برقوق. وكان سعر غرارة القمح خمسين درهماً، والشعير والفول بثلاثين فما دونها، والأرز بمائة

وخمسين درهماً، وهذا الغلاء في مصر والشام لم يُعهد من قبل. وفي التاسع من المحرم قدم البريد من دمشق بأن تيمورلنك نزل على سيراس» (ص ٦). إن المحاكاة الساخرة هنا للغة المؤرخ القديم موظفة دلاليًا ومستثمرة، فالكاتب في بنائه لشخصية المؤرخ يستخدم «المحرم» في وصفه لشهر «محرم» في استثمار دلالي ضمني لحرمة القتال بين المسلمين في هذا الشهر. يكتسب اسم العلم هنا وظيفة دلالية ضمنية، يثير فضاؤها الإسترجاعي، أو تغذيتها الدلالية المرتدة في عملية التلقي، سلسلة الفتاوى الشامية عن مدى حرمة قتال تيمورلنك أو وجوبه، وإن كان ينطق بالشهادتين. إن جميع الدلالات في هذه التغذية المرتدة أو الراجعة تغدو جزءاً من النص، ما دام يثيرها ويُرجع إليها. يغدو النص هنا كثيراً، وينفتح على نصوص أخرى، وهو ما يتصل بما يمكن تسميته بالخصائص المفتوحة لنص ونوس، وقدرتها على الإرجاع إلى دوال أخرى، يكتنيز فيها المعنى ولا يتسمر عند معنى قار.

إن صفة التاريخ في عنوان «منمنمات تاريخية»، وحضور شخصية المؤرخ، وكلامه، وتدخله في مجرى «أحداث» «الرواية» أو الدراما المنمنمة بكلمة أدق، لا تعني جميعاً أن سعد الله يكتب مسرحية تاريخية، بمعنى أنه يقلد التاريخ التام والمنجز أيقونياً بقدر ما يعني عكس ذلك تماماً. علينا أن نتذكر هنا في ضوء مقدمتنا عن السردية والتاريخ، أن التاريخ الذي يستعيده سعد الله، ليس بدوره سوى مروية أو سردية، إنه إذن نص تخييلي، تتحول سرديته للحقيقة التي تمت مع الزمن إلى حقيقة فعلية قامت بالفعل، وبذلك فإن سعد الله ليس مشغولاً بمحاكاة التاريخ بل بالانفصال عنه، بهدف إغناء الإمكانيات التعبيرية والتخييلية للغة المسرحية، وتطوير

الهنزيمية»، تتألف من ثلاثة عشر تفصيلاً، في حين تتألف المنمنمة الثانية والموسومة بـ «ولي الدين عبد الرحمن ابن خلدون» أو محنة العلم، من ثمانية تفصيل، بينما تتألف المنمنمة الثالثة والموسومة بـ «آذار أو أمير القلعة أو المجزرة» من اثني عشر تفصيلاً. ويُنْبَغُ تفصيل هذه المنمنمات تفصيلاً أخيراً. ونلاحظ هنا أن كل منمنمة تقوم في عنوانها على شخصية أساسية يكثف هويتها الدلالية. وهذه الشخصيات برمتها هي شخصيات تاريخية، ليس بمعنى أنها وجدت وعاشت بالفعل، مع أنها قد تكون كذلك، بل بمعنى أنها توهم بهذه الصفة التاريخية وتقصدتها، فنحن لسنا هنا إزاء محاكاة بالمعنى التقليدي كما سلف، بل إزاء تخييل يستمد معظم عناصره من التاريخ، من دون أن يكون محاكاةً. إن الوحدات الدلالية التي يقصدها الكاتب تتوالى هنا في ثلاثية أساسية مهيمنة هي: الهزيمة - محنة العلم - المجزرة. وتحيل المنمنمات الفرعية أو «التفاصيل» كما يسميها سعد الله إلى وحدات مكانية أو فضاءات صغيرة، تتناوب بنيتها الأساسية طوبولوجياً، في فضاءين طوبوغرافيين أساسيين، هما الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، المقيد والطلاق. إن طوبوغرافيا الفضاء هنا دلالية، ومحكومة بوجهة نظر النص أو بؤرته الأساسية الموزعة في المتن. فيحيل الفضاء المغلق بشكل أساسي إلى عالم السلطة، وتناقضاته المشخصة إزاء الموقف من حصار تيمورلنك. أقتالة أم التسليم له؟ بينما يحيل مستوى أساسي من الفضاء المفتوح إلى فضاء العامة والناس العاديين. لا يعني ذلك أن الفضاء المغلق في النص هو دوماً فضاء السلطة وأن الفضاء المفتوح هو فضاء العامة، لكنه يعني ما هو أساسي في صفاته الدلالية، وفق مبدأ التواتر ودرجته. تنتمط هذه الفضاءات طوبوغرافياً في ثلاثة

وظائفها الإرجاعية. إذا ما ميزنا ما بين النص الأيقوني والنص الديناميكي، فإن النص الأيقوني معني بمشابهة الواقع أو الحقيقة. وهو يبقى تخييلياً بالمعنى العام، إلا أن خياله التخيلي محدود وضعيف الإرجاع، في حين أن النص الديناميكي لا يعنى بمشابهة الحقيقة إلا عرضاً، وهو تخيلي «تام» بمعنى أنه قوي الإرجاع إلى ما هو غيره. إن سعد الله يعمل على المستوى الديناميكي للسردية التاريخية، ويطور وظائفها الإرجاعية، فيشكل عالماً فنياً موازياً تماماً للعالم التاريخي، وإن كان يوهم، عبر إشارات متواترة وبأشكال متعددة، بأن عالمه منغرس فيه. بكلام موجز «منمنمات تاريخية» هي نص مسرحي تخيلي وإن كان يوهم بمحاكاة ما. وداخل اللعبة المعقدة ما بين الحقيقة والتاريخ، يغدو التاريخ نفسه نوعاً مميزاً من دال مفتوح طليق، يثير إرجاعات عديدة ومركبة، يغتني بها، ويغدو كثيراً.

يستعيد النص حكاية الغزو التناري في سياق بنية درامية أو تشخيصية حالية أو راهنة أو معاصرة، تفترض في أحد مستوياتها، تزامناً ما بين النص والمتلقي، عبر وحدة زمن التشخيص أو العرض المفترض، بشكل تكون فيه الخشبة والنظارة في لحظة واحدة. المشهد الدرامي أو ما يسميه سعد الله هنا بالمنمنمة أو التفصيل هو نحوياً مشهد تزامني. إنه ليس مشهداً بالمعنى التقليدي، لأنه يندغم بالسرد الذي يشكل بعداً داخلياً من أبعاد الدرامي، والسرد لا يكون هنا بالتالي خارجياً عن الحدث.

يتألف المتن النصي لهذه الحكاية المستعادة درامياً أو المزمّنة في لحظة حالية راهنة، من ثلاث حكايات متداخلة أو منمنمات أساسية، ينحل كل منها إلى منمنمات فرعية، هي «التفاصيل». فالمنمنمة الأولى والموسومة بـ «الشيخ برهان الدين التاذلي أو

فضاءات أساسية هي: الديوان الذي يحيل إلى السلطة (القادة العسكريون والقضاة) والسوق التي تُحيل إلى العامة والعلاقات المدنية، والمسجد الذي يعتبر نوعاً من برلمان يتوسط ما بين العامة والسلطة، من خلال الوظيفة التقليدية التوسطية للعلماء أو للقضاة ما بين العامة والسلطة.

هناك محل تشتبك فيه هذه الفضاءات وتتداخل. فالحدث الذي يدور فيها هو واحد، إلا أنه يتم وفق تبئيرات أو وجهات نظر مختلفة متعددة، تنمط وجهات نظر البيروقراطي العسكري (آذار وناثبه شهاب الدين) والتجار (دلامة التاجر) والعلماء وقضاة المذاهب (الشيخ برهان الدين التازلي وابن النابلسي ومحبي الدين بن مفلح.. الخ). وما يمكن تسميته بـ«الثقف» (ابن خلدون وتلميذه شرف الدين وجمال الدين بن الشرائجي). وتحكم لعبة الاستقطابات العلاقة ما بين هذه الشخصيات التي تنمط الفاعلين في الفضاء الاجتماعي للمنمنمات. فلكل شخصية ما يقابلها من شخصية مضادة، ولا تنجلي دلالة هذه الشخصية إلا في إطار المنظومة التي تندرج فيها، كأنها مثل المنمنمات نفسها، حيث لا تدرك التفاصيل إلا من خلال الشكل الذي هو المنمنمة. ونحن نعرف اليوم أن الشخصية هي تحليلية أو علامة لغوية تتألف من دال ومدلول، وإن كانت توهم بأنها شخصية من لحم ودم. وهذا المنظور أساسي لفهم تلك اللعبة، إذا أن هذه الشخصيات بما فيها الشخصيات المرجعية مثل شخصية ابن خلدون ليست مبنية بشكل مسبق، بل تحضر كدوال إرجاعية، أي دوال جواله تتميز بقدرتها على الإرجاع إلى ما هو غيرها من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة. وبوصفها دلالات مفتوحة على تعددية معانيها واختلافها، فإنها دوال ديناميكية وليست محاكاتية لمعنى مسبق محدود.

فسعد الله يُعنى كدرامي بإبراز التناقض داخل الشخصية الواحدة، بشكل تحمل فيه هويات دلالية فرعية متنوعة. إنها بكلام آخر شخصيات دلالية. يتجلى أحد أبرز مستويات الوظيفة الإرجاعية في نص سعد الله، في إرجاع الحدث المشخص أو السردية الدرامية التي يرويها النص إلى الحاضر بوصفه التاريخي الملموس. إن الشخصيات إذا ما استعدنا حضورها هنا كدوال يمكن أن تجول فيها إرجاعات حدث حصار تيمورلنك للشام، وفتكه بأهلها مع حدث حصار الأمريكان للعراق وفتكهم بشعبه. فيرجع الأمير آذار إلى خيال أو ظل غائم من خيالات الحاكم المعاصر، الذي لا يغفر لمعارضيه حتى وإن كان الغازي على الأسوار، كما فعل آذار مع معارضه في النص، الذي عرض عليه الإسهام في شرف الدفاع عن المدينة ضد الغزاة. ويُرجم جمال الدين بن الشرائجي على نحو ما إلى نصر حامد أو زيد، والتازلي إلى عمر عبد الرحمن، وابن خلدون إلى نمط المثقف التقني الخبير الذي يضع خبرته في خدمة صاحب القرار، بل ويصبح مخبراً تحت ستار وصفية العلم وحياديته، في الوقت الذي يرجع فيه تلميذه ابن خلدون على نحو ما إلى نمط المثقف الوطني المقاوم. هذا هو شكل من أشكال الإرجاعات الممكنة، التي لا تنهض إلا في عملية التلقي، ونريد منها القول أن «منمنمات تاريخية» تعمل على تحيين الحدث التاريخي، وجعله حالياً أو معاصراً. لا تعود هنا صفة التاريخية في المنمنمات بمعنى الحدث التام والمكتمل في الماضي بل بمعنى التاريخ المتدفق والمستمر والراهن. إنها فعل مضارع بلغة الماضي، أي أنها فعل حاضر. فينتمي حدثها بهذا المعنى إلى لحظتنا الراهنة وإن كان يتم في القرن التاسع عشر الهجري. إن بنية «التفصيل» نفسها موجهة لتحقيق هذا التحيين أو الترهين. فشكلها المشهدي يقوم أساساً على تحيين

(١٤٤) -

على هذا النحو، يباعد ابن العز وابن مفلح ودلامة التاجر والمؤرخ وابن خلدون وشرف الدين ما بين الأدوار التي يشخصونها، وما بين شخصياتهم كمثلين أو مشخصين للرواية أو للحدث أو للسردية الدرامية كما اقترحنا تسميتها. وتؤدي المباعدة هنا وظيفة إسقاط موقف حالي على الموقف في الماضي، فالتاريخ لدى سعد الله سيروية مستمرة ومتواصلة. فيباعد مثلاً شرف الدين بينه وبين دوره:

شرف الدين: (مباعداً بينه وبين دوره) لم يفهم ابن خلدون شيئاً، كان مشغولاً بنفسه وطموحه. فلم تمسه معاناة الناس. لم يسمع بكاءنا، ولم يفهم أحوالنا. كانت هذه المحنة بالنسبة له، ورطة عابرة سلم منها، وتجاوزها. أما شرف الدين فكيف يحبس دموعه، وكيف يعتبر البقاء على قيد الحياة خلاصاً وسلاماً - (ص ٢٠٣) -

يمكن القول إن صوت الكاتب يتدخل في هذه التعليقات. إنه ممثل ضمني بين الممثلين، ليس فوقهم بل بينهم لكن بشكل متواز، عبر المباعدات وما يقال فيها. فالكاتب على وعي مسبق لوظيفة المباعدة: شرف الدين: لا شك أن تلميذ ابن خلدون إذا وجد كان يحاوره عن زمانه وزماننا أيضاً، ولهذا لا غضاضة إن ساعدناه على صياغة شكوكه وبلورة أفكاره - (ص ١٢٢) -

«يحاوره عن زمانه وزماننا». في هذا السياق يتشرخ استقلال الحدث واكتفاؤه بذاته، ويغدو بجلاء محيئاً أو ماضياً مستمراً أو حاضراً، يسقط عليه الكاتب إشكاليات الفاعلين الاجتماعيين الوطنية والسياسية والثقافية والروحية والفكرية، المتعلقة بالبداهة الوطنية والمقاومة وحرريات التعبير والضمير. وهذه التقنيات شبه التغريبية تظهر الجوانب الجدلية والتناقضية في الشخصية - الفاعل واتخاذ موقف من

الحدث، وجعله يتم في لحظة واحدة ما بين خشبة ونظارة، وبين نص ومثلق. ويمثل التشخيص محور هذه اللحظة، أي أن الحدث يقدم وكأنه يجري أمامنا.

يتقصد سعد الله هذه الوظيفة التحيينية للحدث ليجعله يدل على حدث غيره، في زمان مختلف، ويوجه طاقات النص صوبها. فهو معني بزمنه تماماً. وداخل هذا الإعتناء يستعيد التاريخ مولداً فيه هموم لحظة كبرى معاصرة. ومن هنا فإنه يعتمد تقنيات مشهوية شبه تغريبية، تتحدد وظيفتها في انتزاع المتلقي من الإنغماس العاطفي في ما يشخص أمامه أو يتخيله مشخصاً. إن الشكل المتواتر لذلك هو مباعدة الممثل أو الشخصية أو المشخص بلغة سعد الله ما بينه كمثل ينتمي إلى الحاضر الراهن وبين الدور الذي يشخصه، ويعود إلى صراع المواقف والقوى في القرن التاسع الهجري. فمعظم الشخصيات تباعد ما بينها وبين أدوارها بشكل متواتر، بمن فيها المؤرخ الذي يغدو هنا شخصية من شخصيات النص أو الرواية حسب وصف سعد الله لنصه. وتلقي هذه المباعدات دوماً تعليقات على دلالة الدور الذي تشخصه الشخصية، أي على معناه هنا في الحاضر الذي يتم فيه التشخيص. وبكلام مختصر تنتمي هذه التعليقات برمتها إلى حالة تشخيص الحدث، وليس إلى تاريخ وقوعه في زمن ماضٍ تام.

ابن خلدون: أتحدث من أجلك ولا أفكر الآن بالخدمة. شرف الدين: سأتدبر أمري (يباعد بينه وبين دوره) ماذا سيقول عنك التاريخ يا سيدي.

ابن خلدون: (مباعداً بينه وبين دوره) لن يذكر التاريخ إلا العلم الذي أبدعته، والكتاب الذي وضعته، أما هذه الأحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها أو يهتم بها إلا موسوس مثلك، ومثل كاتب هذه الرواية - (ص

فعلها. يتخطى هنا سعد الله المنهج الشكلي الذي يعتبر ذلك مجرد حالة من حالات التحفيز التخيلي، ويقترّب من أطر ما يعرف اليوم بما بعد المسرح، ليغدو المسرح برلماناً طليقاً تتداخل فيه أصوات النظارة والممثلين وتتعدد فيه وجهات النظر.

الكاتب في «منمنمات تاريخية» كلمة في النص أو شخصية ضمنية من شخصياته بكلام آخر يحضر الكاتب هنا وهو سعد الله في شكل مؤلف ضمني، يشار إليه صراحة من قبل الشخصيات وهي تباعد ما بينها وبين أدوارها مثل:

«أما هذه الأحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها أو يهتم بها إلا موسوس مثلك، ومثل كاتب هذه الرواية» - (ص ١٤٤) -

السرد الدرامي الضمني وهو ما يشار إليه بالسرد «المضمّن» هو أحد الأشكال المميزة لحضور كلمة المؤلف غير المباشرة في النص. إنه ما وراء السرد أو السرد التحتي. فالصوت ينبثق هنا ليس من فعل السرد بل من الوضعية المتضمنة فيه سارداً ومتلقياً. وكل أفعال الحكاية الدرامية المستمرة عند سعد الله هي أفعال وضعيات دالة، تظهر فيها الصور الاجتماعية والسياسية والثقافية والمهنية للشخصيات، ومن خلفها النسيج الاجتماعي للشام في لحظة الحصار. وإلى جانب هذا السرد الضمني أو «المضمّن» يستثمر سعد الله فاعلية سرد الشخص الثالث. إنه يتمثل هنا بشكل واضح في المؤرخ. وهو سرد لا إشارة فيه إلى «أنا» الذي يكتب، وهو ما يعطيه وظيفة السرد التصويري، لحال الشام إبان الحصار، وأسعار الغلال فيها، وحركة الناس، وأوامر السلطان، وردود فعل الأحداث والعامّة. وقد جدّد سعد الله في هذا النص الذي سماه «رواية» إمكانيات التواصل ما بين الطاقات السردية والطاقات الدرامية، وكسر البنية المشهدية

التقليدية كي تنفتح تغريباً على إشراك المتلقي بأحداثها. ومما لا شك فيه أنه قدّم قبيل رحيله إدانة دامغة للمثقف الذي يكتفي بوصف المحنة في تلك اللحظات التي يُقدّر فيها مصائر الأمم والشعوب، وظهر الانسان الوطني المقاوم الذي كان دوماً يميز سعد الله من خلال الكاتب الضمني في «الرواية»، صريحاً لا لبس فيه. لقد أراد من رواية حصار تيمورلنك للشام وفتكه بأهلها أن لا يحكي عن ذلك الزمان بل عن زماننا أيضاً. وانحاز عبر المبادعات ما بين الممثلين وأدوارهم إلى الانسان المضطهد المقاوم. فسيرة سعد الله مثل سيرة أي مثقف مكافح، هي سيرة البحث عن التحرر الذي يشكل الفعل المقاوم في البراكسيس الجماعي أساسه الأول. و«منمنمات تاريخية» لسعد الله هي جزء من هذه السيرة الجليلة، التي ربما ستبقى سيرة الانسانية على مر أجيالها وعصورها القادمة، سيرة التحرر.

محمد جمال باروت حلب