الرواية

بين الحقيقة والخيال

الكتاب: الرواية بين الحقيقة والخيال

الكاتب: د. جودت هوشيار

الطبعة الأولى: 2017

جميع الحقوق محفوظة

الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
فايبر وواتس آب:
00964 772 4223169
موبايل: 00964 750 3598630
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

په رتووکخانه یا نوودەم
Mob: 00964 750 3598630
00964 770 4572613
Viber – whatsapp:
00964 772 4223169
E. mail: zeman005@yahoo.com
Facebook: Pertûkxana nûdem

الإخراج الداخلي: **دار الزمان**
تصميم الغلاف: **م. جمال الأبطح**

Copy Right © Dar Zaman Publishing
لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر
All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.
without permission in writing from the publisher

د. جودت هوشيار

الرواية

بين الحقيقة والخيال

توطئة

هذا كتاب عن أصول الفن الروائي، والتقنيات الجديدة في كتابة الرواية المعاصرة. وقد سلكت في كتابتها طريقة جديدة - على ما أظن – وهي أن كل فصل من الكتاب يمكن قراءته كبحث مستقل، وإن كان الكتاب بأسره مكرس لموضوع محوري واحدً وهو فن الرواية.

إننا في عصر السرعة وقد ضعف الأقبال على القراءة كثيرا بظهور وسائل اتصالات ذكية، تتيح للمتلقي الحصول على معلومات غزيرة في ثوان معدودة واعلام رقمي بستهوي الناس بوسائطه المتعددة.

مشاغل الحياة لا تدع للناس فسحة كبيرة من الوقت لقراءة كتاب من مئات الصفحات، فالوسائل الرقمية الحديثة تستنزف وقت راحة الأنسان المعاصر، وربما تبدو مضامين هذه الوسائل اكثر تشويقا وأسهل متابعة واستيعاباً، ولكن للوهلة الأولي فقط، لأن ما تقدمه الفضائيات والأذاعات، والهواتف الذكية، سريع الزوال، لا يلبث في الذهن مثل الكتاب، لذا اخترت هذه الطريقة في ترتيب فصول الكتاب.

وأرجو ان لا يظن القاريء ان البحوث المركزة، أسهل كتابة ويتطلب جهداً أقل، بل على النقيض من ذلك تماماً، لأن مؤلف الكتاب المونوغرافي، يصول ويجول على صفحات الكتاب وهو يشعر بحرية تكاد تكون مطلقة، ولا تحده سوى الرقابة، التي ان لم تكن رسمية، فهي مجتمعية أو ذاتية .

مثل هذه الكتب محشوة بأستطرادات وأقتباسات واحالات الى مصادر ومراجع وهوامش وفهارس للأعلام واحيانا حتى للمواقع الجغرافية. كل ذلك لا يهم القاريء العادي، بل يهم أصحاب

الأختصاص الضيق، الذين يسعون للحصول على مرتبة علمية أو درجة أكاديمية .

القاريء يكاد لا يرى في اللكتاب الـ (مونوغرافي) آراء المؤلف وشخصيته الفكرية المستقلة، لأن الأقتباسات والأحالات على من سبق من المؤلفين في الموضوع نفسه، تلتهم في العادة، معظم صفحات الكتاب، وتكاد لا ترى فيه آراء المؤلف الضائعة بين آراء من سبقوه في تناول الموضوع ذاته، الا ببذل جهد كبير وتركيز شديد . وهذا هو احد الأسباب الحقيقية لعزوف القاريء العام عن مطالعة الكتب المطولة، ربما بأستثناء بعض النتاجات القصصية والروائية لأسماء شهيرة.

حاولت في هذا الكتاب اجتناب الأطالة المملة، وان اكتب آرائي وأفكاري من دون أضاعتها في ثنايا آراء الآخرين. والكتابة المركزة معرفياً والسلسة لغوياً – كما أسلفت – أصعب بكثير من كتابة المطولات، لأن تقديم زبدة الموضوع أشق على الكاتب، الذي يحاول تقديم فكرة متكاملة الأركان ومحكمة البناء في صفحات معدودة .

وأزعم ان الكتاب يتضمن آراء معاصرة حول شتى جوانب الفن الروائي، قد تكون جديدة، حيث لا توجد في المصادر العربية سوى إشارات الى بعضها، لأنني في العادة أحاول اجتناب الكتابة في موضوعات مطروقة من قبل باحثين آخرين.، الا ما ندر .

وأعتقد، ان لا قيمة لكتاب لا يضيف جديداً في حقل من حقول المعرفة. لأن العبرة هي في القيمة الفكرية، وليس في التحبير الذي يملّ منه أصبر الناس .

جـودت هوشيار

فن الرواية بين الإبداع والصنعة

قال أحد الروائيين العراقيين – وهو يقدم لي نسخة من روايته الجديدة – أنه أخرج خلال السنوات القليلة الماضية أكثر من عشرين رواية، بينها عدة روايات مترجمة من اللغة السويدية. وكانت مناسبة للتعرف على عالمه القصصي وتجربته الروائية (الخصبة). ووجدتني أقول :

– كيف تكتب روايتك، وهل تشكل تجربتك الذاتية وهمومك الروحية والأنسانية مادة أولية لها، وما دور الخيال في العملية الروائية وخاصة في خلق الشخصيات ؟

– لا علاقة لتجاربي الذاتية وعالمي الروحي بما أكتبه من روايات، فأنا أجمع لكل رواية المعلومات المطلوبة، خلال ثلاثة أشهر من المصادر المختلفة وبضمنها أجراء مقابلات مع الناس الذين يمكن أن يقدموا لي معلومات جديدة عن موضوع الرواية. وأكتب روايتي الجديدة خلال الأشهر الثلاثة التالية، أي أنني اخرج رواية جديدة كل ستة أشهر .

وفكرت للحظات، ان هذه الخصوبة نادرة بين كتّاب الرواية في العالم، ويبدو انه يسير على خطى الروائي جورج سيمنون، الأغزر إنتاجا في تأريخ الرواية، والذي كتب 450 رواية. ولست على يقين إن كان الروائي العراقي قد قرأ شيئاً لسيمنون، مع فرق جوهري ان سيمنون لم يكن يجمع المعلومات من هنا وهناك، بل تأخذ العملية الأبداعية لديه شكل الإلهام. وبذلت جهداً حتى لا يشعر صاحبي بما يدور في ذهني، ولكي يستمر الحوار بيننا، قلت :

– هل تتبلور عناصر الرواية بشخوصها وأحداثها في ذهنك قبل المباشرة بكتابتها ؟

– لا أفكر في الرواية قبل كتابتها، بل أن كل جهدي ينصب على تنظيم المعلومات التي جمعتها من مصادر عديدة وإعادة ترتيبها وتنظيمها، وابتكار مواقف وحوارات لشخصيات تنطق بهذه المعلومات.

لم أقل له، اذن ما الفرق بين المقال والتحقيق الصحفي وبين الرواية اذا كان الجهد الأساسي للكاتب ينحصر في جمع المعلومات وتنظيمها ؟. إن أغلب الروائيين الكبار في الأدب العالمي يؤكدون عند الحديث عن تجاربهم الروائية، ان ولادة الشخصيات الحية، هي أهم وأصعب ما صادفهم في العملية الإبداعية، لأن الشخصيات الروائية، ليست دمى يحركها ويستنطقها الكاتب كما يشاء .

سألته: لمن قرأت من الروائيين الكلاسيكيين، مثل فلوبير وستندال وتولستوي ودوستويفسكي وغيرهم ؟

– لم أقرأ ولن أقرأ أي رواية كلاسيكية، فهؤلاء الذين ذكرتهم يصيبونني بالضجر والكآبة، ولا أطيقهم. فالبيئة التي كتبوا فيها وشخوص رواياتهم لا تهمني في شيء !

نظرت اليه في دهشة واستغراب، لأنني أعتقد، إن من يرغب في كتابة الرواية لا بد له أن يكون بالدرجة الأولى، قارئاً نهماً. و يقول الروائي الأميركي ستيفن كينغ: «إن لم يكن لديك وقت للقراءة، يعني أنك لا تملك الوقت أو أدوات الكتابة »

أيعقل أن يتجاهل كاتب روائي قراءة روائع الأدب العالمي ؟ .

وخلال لحظات الصمت الذي ساد بيننا، حاولت أن أجد له عذراً، وقلت في سري لعله على صواب، فالكاتب الروائي ينبغي أن ينسى كل ما قرأه، ليكتب روايته. ولكن ماذا عن التقنية الروائية ! وكيف يمكن لأي روائي أن يتجاهل تجارب من سبقوه من اساتذة هذا الفن الصعب ؟ .

صحيح ان ثمة مئات الطرق للبناء الروائي والسرد القصصي، ولكن من لم يطلع على التجارب السابقة في الفن الروائي، كمن يبدأ من الصفر، او كأنه يكتب اول رواية في تأريخ الأدب .

وسألته أخيراً : اذن لمن تقرأ من الروائيين المعاصرين ؟ ومن هو الروائي المفضل لديك ؟

– أنا أقرأ الروايات العربية الحديثة، وخاصة روايات الكاتب العراقي – وذكر لي اسم هذا الكاتب – وقد ترجمت بعض رواياته الى اللغة السويدية .

لم أكن قد قرأت شيئاً لهذا الروائي الذي ذكره صاحبي. قلت له :

– لا استطيع أن أحكم على القيمة الفنية لروايات لم أقرأها .

وفي معرض الكتاب الدولي الأخير في أربيل .اقتنيت كل ما وقع عليه نظري من روايات هذا الكاتب العراقي، وقرأتها بأمعان، وكلها من ذلك النوع الخفيف، الذي يستهوي الجمهور العام – وليس الكتّاب أو المثقفين – لما فيه من أحداث ومواقف مثيرة، غير أنها ليست ذات قيمة فنية، روايات خفيفة لا تستحق الوقت الذي يهدر في قراءتها. وأشبه بالوجبات السريعة (الفاست فوود). (يبتلعها) القاريء بسرعة وينساها بسرعة أكبر، ولا تصلح سوى لقضاء الوقت في المنتجعات

وعلى شواطيء البحر، وعربات القطار أو المترو. فقد عثرت ذات مرة على العديد من الروايات التي تركها أصحابها بعد الفراغ من قراءتها على مقاعد القطار المتوجه من بلدة (بيتربرو) الى لندن. كما أن أن القراء الأميركيين، يفعلون الشيء ذاته، ولا يحتفظون بمثل هذه الروايات بعد الفراغ من قراءتها .

ولكن ما كتبه هذا الكاتب العراقي على الأغلفة الأخيرة لرواياته لأجتذاب القراء، كان شيئا لا يصدق، ولا علاقة له بمضامينها، فهو يقول أنها روايات فلسفية واستكشاف للواقع العراقي بأسلوب متفرد وحديث.

ودفعني حب الأستطلاع الى قراءة سيرته الأدبية في موقع (ويكيبيديا، الموسوعة الحرة)، وهي سيرة مطولة من عدة صفحات طافحة بالأدعاءات. ومن يقرأ ما كتبه عن نفسه، يعتقد أن عبقرية أدبية جديدة قد ظهرت في العراق، لا يقل شأناً عن عمالقة الأدب العالمي. والأغرب من ذلك هو تأكيده في كل مرة، أن رواياته قد ترجمت الى اللغات الأجنبية، وحازت على جوائز أدبية رفيعة. وقد حاولت عن طريق البحث في (جوجول) أن اعثر على رواية له مترجمة الى احدى اللغتين الأنجليزية أوالروسية (وهما اللغتان اللتان أقرأ من خلالهما الأصدارات الجديدة في الخارج) غير أني لم أعثر على ترجمة أجنبية لأي رواية لهذا الكاتب، في حين أن إحدى رواياته قد ترجمت فعلاً الى اللغة السويدية .

ويقول في سيرته الذاتية، إن رواياته، تنتمي الى ما يعرف بروايات (ما بعد الحداثة) ، وأنه أول من إستخدم الأسلوب البرقي في الكتابة الروائية !

لنترك الفلسفة جانباً، لأنه لا علاقة لرواياته بها، لا من قريب، ولا من بعيد، ولكنني أتساءل إن كان قد قرأ روايات هيمنجواي واهرنبورغ وعشرات الروائيين الغربيين، الذين استخدموا الأسلوب البرقي في الكتابة الروائية، قبل أن يولد هو بعشرات السنين .كما أن مضامين رواياته وبنائها الفني واسلوبها السردي، لا تنتمي بأي شكل من الأشكال الى رواية (ما بعد الحداثة) ولا الى الرواية الحديثة بأشكالها المتنوعة،. والأسوأ من ذلك ان رواياته أشبه بتقارير وتحقيقات صحفية مطولة، لا نرى فيها شخصيات نابضة بالحياة ولا القدرة على الدخول في أعماق النفس البشرية ورسم ما تجيش به من لواعج وأهواء ومن طموحات وصراعات مستترة في العادة وراء مظاهر الحياة الخارجية .

ان الكتابة الأبداعية إن لم تكن نابعة من ذات الكاتب وتجربته ورؤاه، واذا لم ينفعل بها فانها تكون مملة، لأن مثل هذا المؤلف لا يعرف ابطاله ولا يفهمهم. ليس بوسع اي كاتب ان يكتب عن اي شيء وعن اي انسان. فهو لا يمتلك سوى حرية محدودة في اختيار موضوعاته وابطاله، لان لكل كاتب مهما كان موهوبا حدودا لا يستطيع تجاوزها، ان ابداع الروائي يتحدد بالمجتمع الذي يعيش فيه. وبتجربته الماضية وخبرته الحياتية وشخصيته .

سأل احدهم الروائي الروسي ليف تولستوي (1828 – 1910) ذات مرة: كيف يستطيع الانسان ان يكتب بشكل جيد. فقدم له نصيحتين ثمينتين :

أولاً: يتعين على الكاتب ان لا يكتب مطلقا عن موضوع غيرشائق بالنسبة اليه شخصياً .

ثانيا – اذا اراد الكاتب ان يكتب عملا ابداعيا ما، وكان بوسعه ان لا يكتبه، فمن الافضل ان يتخلى عن فكرته.

وفي مناسبة أخرى قال تولستوي «على المرء أن يكتب فقط حينما يترك قطعة من لحمه في المحبرة في كل مرة يغطس قلمه فيها» أي حينما يشعر بعمق شعوراً حقيقياً.

الرواية عمل إبداعي ولكل كاتب رؤيته الخاصة المتفردة ، فهو يكتب الرواية، لأنه يشعر بضرورة ملحة في البوح للناس، بما لم يكتبه أحد من قبل، ولأنه مصاب بمرض الكتابة، ولكونه قد إلتقى أناساً، وتملكته احسلسات ليس بوسعه أن لا يعبر عنها. هكذا تظهر للوجود الروايات الممتعة التي تستحوذ على مشاعر القراء .

اذا تجاهل اي روائي نصائح تولستوي وكتب رواية دون ان يحس انها ضرورة روحية له، وكان بوسعه أن لا يكتبها، فأن نتاجه سيكون فاشلا و لن يستحوذ على مشاعر القراء، وسنجد بين ايدينا رواية يتوافر فيها شكلياً كل عناصر الرواية ولكنها تفتقر الى الحرارة الوجدانية ولا يتسم بأي قيمة فنية، ولا تجذب القاريء، فيطويها، وقد يرميها في سلة المهملات .

يتميز الكاتب عن الاخرين بحساسيته المرهفة، وحبه للناس، واهتمامه بهم. ولكن من السذاجة الاعتقاد انه قادر على فهم اي انسان ، فالناس دونما استثناء- وبضمنهم الكتّاب يحسون بمعاناة الآخرين إنطلاقاً من تجاربهم الذاتية.

ان الاحاسيس الغريبة على الكاتب، تلك التي لا تربطها وشيجة بطبيعة نفسيته لا تستوقفه، واذا اراد الكاتب برغم ذلك ان يصفها،

فإن مثل هذه النتاجات ستكون ضعيفة من حيث التعبير الفني، و تشيع فيها البرودة .

ان عملية الشروع في كتابة الفصل الاول من الرواية تسبقها ليس شهور الاعداد لها فحسب، ولكن ايضا آلام الكاتب وافراحه وحياته المفعمة بنجاحاته واخفاقاته وعلاقاته بالناس .

وهذا لا يعني ان الكاتب لا يصور في روايته سوى تلك الحوادث التي مرت به ، بل على العكس من ذلك، فالمؤلف يغير في العادة ليس فقط معاناته الشخصية وتجربته الذاتية فحسب ولكن ايضا مشاهداته، بيد انه يصف دائما الناس الذين يستطيع ادراك افكارهم واحساساتهم، ولكي يكون بمقدروه ادراك معاناة شخصيات الرواية، يتعين عليه ان يكون هو شخصيا قد عانى من تجربة تمهد له الطريق لادراك هموم انسان اخر.

الرواية مرآة يرى فيها المرء وجهه بالذات. ذلك أن الكاتب عندما يجلس أمام حزمة من الأوراق وقلمه بيده، فإن السؤال الذي يواجهه ليس ببساطة ماذا أكتب؟ بل من أنا ؟ وماذا أريد أن أكون؟ وهدفه من الكتابة مرتبط بإحساسه بالذات.

كان جوستاف فلوبير (1821 – 1880) في بداية حياته الأدبية يؤمن، بأن الراوي العليم بكل شيء، يجب أن يكون موضوعيا في السرد القصصي، وأن لا ينحاز الى أي شخصية من شخصيات روايته أو قصته. وكتب يقول: «بوسعك أن تصور الخمر، والحب، والنساء، شريطة – يا عزيزي – أن لا تكون سكرانا، أو رجلاً، أو جندياً. اذا تدخلت في الحياة، فأنك لن تراها جيداً، أو تعاني بسببها جدا أو

تستمتع بها كثيرا». هذه الكلمات كتبها فلوبير في عام 1850. ولكن عندما شرع بكتابة روايته العظيمة «مدام بوفاري»، التي تمتاز بواقعيتها وروعة أسلوبها، أدرك أن الكاتب لا يمكن أن يكون موضوعيا وباردا، فهو لا يكتب تقريراً، بل قصة نابضة بالحياة، فيها كل ما قال تولستوي أنه ضروري للكاتب الحقيقي .

وبصدد شخصية بطلة الرواية «إيما بوفاري» كتب فلوبير الى احد اصدقائه يقول: «ان ايما هي- أنا». وقد يبدو هذا الزعم سخيفاً لأول وهلة. ما الذي يجمع بين عازب كهل، متشائم، دائم التأفف، أشيب الشعر، يمتلك ثقافة جمالية واسعة، وبين امرأة قروية طائشة ، متهورة، وسيئة السمعة ؟. والحق ان فلوبير قد أضفى على شخصية ايما الكثير من العناصر الذاتية، التي كان يمتاز بها هو شخصيا، وتدل على ذلك الرسائل المتبادلة بينه وبين اصدقائه والمنشورة بعد وفاته .

إن المبدأ الذي سمح للرواية بأن تكتسب الطابع الأنساني هو النظر الى الأشياء نظرة ذاتية وجعل الأشياء مثيرة للأهتمام. فهذا المبدأ، هو الذي يجعلنا نقرأ الرواية مبهوري الأنفاس عن شيء، هو في حد ذاته قليل الأهمية».

الرواية بين الخيال والواقع

يلقى الأدب الوثائقي في السنوات الأخيرة إهتماماً واسعاً، سواء في الأوساط الثقافية أو لدى القراء في شتى بلاد العالم. ويتمثل ذلك في الأقبال المتزايد على الرواية الوثائقية أوغير الخيالية، والمذكرات الشخصية، وسير حياة المشاهير وبعض الأنواع الأخرى من الكتابة التي تدخل ضمن مفهوم (نون فيكشن – واقعي أوغير خيالي) .

ويمكن تفسير هذا التحول نحو أدب الحقيقة، بأن القارىء المعاصر يشعر بالتعب من أوهام الحياة، ومتعطش للأدب الواقعي. وأن التقنيات الفنية للرواية التقليدية قد استهلكت وابتذلت، وهي عاجزة عن الوفاء بحاجة التعبير بالقوة المطلوبة والعمق المنشود عن الأحداث الدراماتيكية لعصرنا الراهن، ولا بد من البحث عن وسائل تعبيرية جديدة لتجسيد الواقع الجديد، الذي يتغير أمام أنظارنا بوتائر متسارعة. وسنحاول في هذا البحث المركز استجلاء بعض أوجه الأختلاف والتشابه بين الرواية الخيالية والرواية غير الخيالية التي يطلق عليها في الأدب العالمي اسم «الرواية الفنية – الوثائقية».

قد يبدو للوهلة الأولى أن ثمة تناقضاً بين الرواية الخيالية، والرواية الفنية – الوثائقية، حيث نجد في النوع الأول، إن المؤلف يتخفى غالباً وراء قناع الراوي العليم ويستخدم مجموعة من التقنيات الفنية التقليدية لنسج الأحداث، ورسم الشخصيات الوهمية، وتصوير ما تقوم به من أعمال، والتحكم في لغة الحوار، وهي في مجملها تشغل مساحة واسعة في الفضاء السردي. أمّا مؤلف الرواية

الفنية – الوثائقية فإنه لا يتدخل في سير الأحداث وكل شيء في الرواية واقعي وحقيقي وتقوم على ملاحظات المؤلف وتأملاته.

إن التناقض الظاهري بين هذين النوعين من فن الرواية يزول اذا عرفنا ان العمل الأساسي للمؤلف في كلا النوعين هو انتقاء المواد وهيكلتها وصياغتها فنياً وجمالياً. وان كان ثمة اختلاف واضح في مدى استخدم عنصر الخيال. ولكن ليست هناك حدود فاصلة بينهما. فهما ذات طبيعة واحدة

عصر أدب الحقيقة :

في السرد القصصي الخيالي يقوم المؤلف بتغيير المادة الخام وتحويلها ومزجها بالخيال لصياغة مادة جديدة، تختلف عن المادة الخام الى حد كبير، وبإختلاق المواقف والشخصيات الوهمية، والتلاعب بها وتحريكها حسب رؤيته .وقد جَرَّبَ كتاب الرواية الخيالية كل الموضوعات الحياتية والحبكات الممكنة في البناء الروائي والأنواع الرئيسية من الصراعات، وخصائص الشخصيات، وحتى أساليب الكتابة الروائية

يقول الروائي الأنجليزي البارز جون فاولز: «انه بشعر بالأشمئزاز من ذلك الكذب الذي لا مفر منه، الذي يشكل اساس الأدب الروائي الخيالي ».

كان القرن العشرين حافلاً بأحداث دراماتيكية لم تكن تخطر على البال، ولم يكن بمقدور أي كاتب أن يتنبأ بها أو يجسدها، مهما كان خصب الخيال. لذا فإن، مؤرخي ونقاد الأدب لا يزالون يتساءلون كيف تسنّى لأيليا اهرنبورغ أن يتنبأ في روايته البكر «مغامرات خوليو

خرينيتو» – الذي صدر في عام 1921 – بظهور الفاشية وصنع القنبلة الذرية. ولكن هذه الحالات نادرة، لأن الأدب – على النقيض من الحياة – منطقي وعقلاني ومنسق .

كيف يمكن تفسير ظهور النازية في بلد متحضر مثل ألمانيا –. الظواهر غير المنطقية لا يجوز تصويرها بتقنيات الأدب التقليدي من قبيل التحليل النفسي مع انتقال المؤلف الى موقف البطل.

لقد كتبت مئآت الروايات الفنية عن أهوال التعذيب في معسكرات الأعتقال الستالينية، والعمل القسري في أصقاع سيبيريا، في ظروف قاسية، فوق طاقة البشر ،من برد وجوع وانهاك روحي وجسدي. ومع ذلك فأن قصص «حكايات كوليما » الواقعية للكاتب الروسي فارلام شالاموف (1907 – 1982)، التي تستند الى معاناة الكاتب الرهيبة وذكرياته الأليمة عن فترة الأعتقال، هي التي عرّت بقوة وعمق نادرين وحشية النظام الستاليني، الذي القى بملايين الأبرياء في غياهب السجون والمعتقلات الرهيبة، وقد قضى شالاموف نفسه 17 عاماً في معتقل كوليما في سيبيريا. واطلق سراحه بعد العفو الخروشوفي الذي شمل القسم الأكبر من السجناء والمعتقلين، الذين ظلوا يتذكرون في كل يوم، بل في كل لحظة، وحتى آخر يوم في الحياة، ما عانوه من تعذيب واذلال واهانة.

شالاموف على النقيض من سولجينتسين، يعتقد أن التعذيب لا يطهّر الأنسان بل يجرده من انسانيته. هذه القصص الواقعية المرعبة التي يقشعر لها البدن، ويعتصر القلب ألماً لفظاعتها، هي أبلغ وأقوى من آلاف الروايات الفنية المتقنة الصنع، وقد ترجمت «حكايات كوليما

» الى عشرات اللغات الحية في العالم، وقال عنها مؤرخو ونقاد الأدب في الغرب، انها من أفضل ما كتب من قصص في القرن العشرين .

لمحة عن تأريخ الرواية الفنية – الوثائقية ؟

الروايات التأريخية والسير الذاتية غالبا ما تستخدم الطرق السردية لروايات الخيال (فيكشن) في تصوير الأحداث الحقيقية، كما أن معظم كتاب الرواية الكلاسيكية استخدموا تجاربهم الحياتية كمادة خام للكتابة، ولكن من وراء قناع الشخصيات، واختلاق المشاهد والمواقف في سبيل جعل النص شائقاً وممتعاً. ونحن نتذكر هنا اعتراف سومرست موم في كتابه الشائق «حصيلة حياتي » وكيف كان يختلق الحوادث والمواقف والشخصيات لجعل الرواية أو القصة ذات معنى. في حين ان الرواية الفنية – الوثائقية تقوم على الموضوعية والحياد وقد يزيل المؤلف نفسه من الصورة تماماً. لقد كتب العديد من الكتاب الكلاسيكيين نتاجات تستند الى أحداث حقيقية ولكنها لم تكن روايات بل قصصاً صحفية وريبورتاجات طويلة .

كان الكاتب والصحفي الأرجنتيني رودولفو والش، أول من كتب رواية فنية – وثائقية في العام 1957 تحت عنوان «المذبحة» عن جريمة قتل حقيقية. ولكن هذه الرواية لم تلق نجاحاً كبيراً .

الرواية الفنية – الوثائقية كجنس أدبي لم يتم الأعتراف به على نطاق واسع، إلا في العام 1965 بصدور رواية «بدم بارد» للكاتب الأميركي ترومان كابوتي (1924 – 1984) . كان كابوتي قد قرأ في الصحف عن جريمة قتل، وأثارت هذه الجريمة – لسبب غير معروف

– اهتمامه الشديد. وسافر الى البلدة التي وقعت فيها الجريمة، وأجرى مقابلات صحفية مع القاتلين ريتشارد هيكوك وبيري سميث. وقضى عدة سنوات في متابعة هذه القصة وأمضى وقتا طويلا مع من لهم علاقة بها، وفي الأستماع الى التسجيلات ومشاهدة الأفلام الخاصة بالجريمة، وحضور معظم جلسات المحكمة وقراءة محاضرها. وقال ان كل شيء في الكتاب مطابق للواقع..

وكان هذا يعني أن المؤلف قادر على خلق شخصيات روائية من الواقع، مما يجعل تفاصيل الرواية دقيقة للغاية .كما أن الطريقة الموضوعية التي اتبعها كابوتي تدل على أن المؤلف لم يغير أي شيء يذكر في الظروف المحيطة بالجريمة والتي وصفها في روايته .

إن رواية «بدم بارد»، رغم أحداثها الحقيقية، عمل ابداعي رائع ومشوق ويتسم بقيمة فنية عالية. وقد برهن كابوتي إن المهارة الفنية في البناء الروائي، والصياغة، والأسلوب الرشيق المقتضب والمتقن هي التي تخلق الرواية ذات القيمة الفنية العالية، سواء كانت خيالية أم واقعية تستمد أحداثها من الحياة اليومية .

بعد تجربة كابوتي الناجحة، جرّب العديد من الروائيين الأميركيين والأوروبيين هذا الجنس الأدبي، منهم هنتر طومسون (1937 – 2005) في رواية «جحيم الملائكة » 1966، ونورمان ميلر (1923 – 2007) في رواية «جيوش الليل» 1968 – وهي من أفضل روايات الكاتب، وقد نال عنها أرفع جائزة أدبية أميركية وهي جائزة «بوليتزر»، مما أثار حفيظة كابوتي الذي كانت روايته «بدم بارد» أفضل بكثير من رواية «جيوش الليل» بشهادة الزمن – و توم وولف (1931-) في رواية «الفحص الكهربائي لحمض الأسعاف البارد»

1968 ، وسولجنيتسن (1918- 2008) في رواية «أرخبيل الغولاغ» (ثلاث اصدارات 1973-1978). ولم يكن هذا النوع من الروايات ظاهرة عابرة أو مؤقتة، لأننا نرى اليوم انها أخذت تنافس بقوة الرواية الخيالية وتزيحها عن عرش الرواية .

مفهوم الرواية الوثائقية في الأدب العربي :

مفهوم الرواية الفنية – الوثائقية في الآداب الأوروبية والأميركية، تختلف جذرياً عن الرواية الوثائقية أو التسجيلية العربية، التي يكتفي فيها المؤلف بتسجيل الحوادث والعرض المباشر للواقع ،كما تفعل كتب التأريخ ، من دون انتقاء الأحداث والمواقف و التفاصيل الدالة ومن دون الصياغة الفنية و الجمالية للرواية .

السمة الرئيسية للرواية الفنية – الوثائقية، هي رصد الواقع عبر معالجة خلاقة، ورسم صورة حية ومشرقة للأحداث، قد تكون اكثر تشويقا واثارة من الرواية الخيالية .

ليس في الأدب العربي اليوم عموماً، وفي الأدب العراقي خصوصاً، رواية فنية – وثائقية – بالمعنى المعروف لهذا المصطلح في الأدب العالمي – ترتفع الى مستوى الروايات الغربية أو الروسية من هذا النوع، رغم أن بلدان الشرق الأوسط شهدت أحداثاً دراماتيكية مروعة تستحق أن يكتب عنها مئآت الروايات الفنية – الوثائقية، أما محاولة البعض اللجؤ الى الخيال لتجسيد تلك الأحداث ، فإن اقل ما يقال عنها أنها تثير الأستغراب، إن لم يكن الأشمئزاز، لأن تحريف الواقع المأساوي وتجميله هو تغطية لقسوته ولا انسانيته، مهما كانت نيات أصحاب مثل هذه المحاولات حسنة وبريئة .

الرواية غير الخيالية ... رائعة كابوتي «بدم بارد» نموذجا

في 25 أيلول عام 1965 بدأت مجلة (النيويوركر) بنشر رواية الكاتب الأميركي ترومان كابوتي «بدم بارد» كسلسلة من أربعة أجزاء. أثارت الرواية ضجة، لم يسبق لها مثيل خلال الستين عاما من عمر المجلة، ثم قامت دار نشر كبرى هي (راندم هاوس) بأصدارها ككتاب في كانون الثاني 1966، وأصبح اسم المؤلف على كل لسان .

كان كابوتي قبل ذلك كاتباً معروفا في الأوساط الثقافية، وأصدر العديد من الروايات، والمجموعات القصصية ،والمسرحيات، وأدب الرحلات. وحولت هوليود بعض رواياته الى أفلام سينمائية ناجحة لعل أشهرها «افطار في تيفاني». ولكن رواية «بدم بارد» هي التي أكسبت كابوتي شهرة مدوية في أميركا ومن ثم في العالم بأسره. و بلغ دخل كابوتي من نشر الكتاب وبيع حقوق تحويله الى فيلم سينمائي حوالي ستة ملايين دولار، وأصبح بين ليلة وضحاها تجماً لامعا في المجتمع المخملي النيويوركي. ويقال أن ثمة كاتبان فقط يعرفهما الشارع الأميركي، هما ارنست همنجواي، وترومان كابوتي .

لم تكن «بدم بارد» مجرد تحقيقات صحفية مطولة مكتوبة بأسلوب أدبي، أو رواية وثائقية أو تسجيلية، بالمعنى المتعارف عليه لدى النقاد العرب. بل رواية غير خيالية رائعة ،نسج الكاتب حبكتها من حوادث ووقائع حقيقية. ولكن الصياغة الفنية للرواية بلغت درجة عالية من الكمال، وقد ترجمت الى أهم اللغات العالمية، وصدرت منها – في بلدان العالم المختلفة – مئات الطبعات. وهي تعد اليوم واحدة من افضل (100) رواية في تأريخ الأدب العالمي، وما زالت تلقى رواجاً

واسعاً في شتى أنحاء العالم، رغم مضي حوالي خمسين عاما على نشرها لأول مرة .

البداية :

في 16 تشرين الثاني عام 1959 قرأ كابوتي في صحيفة (النيويورك تايمز) خبرا عن جريمة قتل راح ضحيتها مزارع ثري وعائلته في بلدة (هولكومب) الريفية النائية في الغرب الأوسط (ولاية كانساس). قتلوا بأعيرة نارية في منزلهم من مسافة قريبة، بعد أن تم تقييدهم وتلثيمهم. وقطع خطوط الهاتف عن المنزل. لا آثار للمقاومة، ولا شيء سُرق. كانت الجريمة وحشية وبلا معنى. وأبدى القتلة برودة وقسوة غير متوقعين في الجريمة التي اقترفاها، ولم يتركا اية أدلة ورائهما، سوى آثار أقدام تعود لأكثر من شخص واحد .

هذه الجريمة الغامضة أثارت اهتمام كابوتي. وفي البداية أراد أن يكتب تحقيقا صحفيا رغم أن المحققين لم يكونوا قد توصلوا بعد الى معرفة هوية القتلة، ولم يكن احد واثقاً من ان الشرطة ستعثر عليهم. سافر كابوتي الى بلدة هولكومب برفقة صديقة طفولته وزميلته الكاتبة (هاربر لي)، التي ساعدته في تجاوز النطاق الذي يحيط بموقع الجريمة، وفي محاورة الجيران، والأصدقاء، والمعارف، والمقيمين الآخرين، والمحقق المكلف بالقضية (آلفين ديوي). لم يكن كابوتي يدون أو يسجل أقوالهم، لأن ذلك – كما قال– كان سيؤدي الى الأحجام عن الحديث بصراحة، ولأنه يمتلك ذاكرة قوية ولا يحتاج الى تدوين اقوال من يقابلهم أو تسجيلها .، وبوسعه أن يتذكر حوالي 95٪ مما يسمعه من كلام .

وقال (آلفين ديوي) انه لم يشاهد من قبل جريمة لا دافع لها، ووحشية الى هذا الحد وصمّم، على البحث والعثور على القتلة، وكان لمبادرته بالأعلان عن تقديم مبلغ الف دولار لمن يدلي بأي معلومة عن الحادث، الأثر البالغ في الكشف عن اول خيوط الجريمة والقاء القبض على القاتلين بيري سمث (31) سنة و ديك هيكّوك (28 سنة) في لاس فيجاس في الثلاثين من كانون الأول عام 1959. وقد تبين بأنهما من أصحاب السوابق، خرجا من السجن قبيل ارتكاب الجريمة بعدة أيام. وقال أحد السجناء – الذي كان في زنزانة واحدة مع هيكوك – أن الأخير حدثه بأنه سبق له العمل في مزرعة كلاوتر، وهو ثري ولا بد أنه يحتفظ بأمواله في خزانة المنزل الذي يقع في منطقة نائية ومعزولة، وعندما يطلق سراحه، سيقوم بالسطو على المنزل.

لم يكن في منزل كلاوتر اي خزانة لحفظ الأموال، فقد كان طوال حياته يتعامل بالشيكات المصرفية، ولا يحتفظ بأي مبالغ نقدية. وبعد التفتيش الدقيق لكل أرجاء المنزل، لم يعثر القاتلان على اية أموال أو شيء ثمين.

تابع كابوتي ميدانياً كل مراحل التحقيق والمحاكمة، التي انتهت باصدار الحكم على القاتلين بالأعدام شنقا، ومن ثم عمليات استئناف الحكم وتمييزه، التي استغرقت حوالي ست سنوات، قابل كابوتي خلالها المتهمين كثيراً وحاورهما عن حياتهما والأسباب التي دفعتهما لأرتكاب الجريمة. كان ريتشارد هيكوك قاسياً ومملاً، على خلاف بيري سمث الذي كان يكتب الشعر ويرسم: ويقرأ كتب علم النفس والروايات. وكان نادما على ما اقترفت يداه. شعر كابوتي بنوع من الشفقة على بيري لتعاسة طفولته وسنوات تشرده، التي جعلته

مجرما. وهذا ما دفع كابوتي لتوكيل محام للدفاع عنه، وزيارته في السجن بأنتظام وتقديم الهدايا المحببة اليه، حتى أن بيري لم يتمالك نفسه ذات مرة من شدة التأثر ،فأجهش في البكاء. وقبيل تنفيذ حكم الأعدام أرسل بيري الى كابوتي رسالة تتضمن ما جاء في موسوعة طبية من وصف تفصيلي لما يحدث للأنسان خلال عملية الأعدام شنقاً. وطلب من كابوتي الحضور أثناء تنفيذ الحكم الصادر بحقه. وقد استجاب كابوتي لهذا الطلب. وقال في ما بعد: «كانت تجربة رهيبة، ولن أنساها قط». ولم تنته الرواية الا بعد شنق المتهمين في 16 نيسان عام 1965. ودفنهما في فناء السجن بمدينة لانسنغ (ولاية كانساس). وقد اعتنى كابوتي بقبري بيري وديك، وصنع لهما ضريحين من الغرانيت الغالي على حسابه الخاص بكلفة سبعين ألف دولار .

حياة مدينة :

قضى كابوتي 6 سنوات في متابعة كل صغيرة وكبيرة تتعلق بالقضية ودرس بالتفصيل سيرة افراد عائلة كلاوتر، نظام حياتهم اليومية، عاداتهم وميولهم. وسيرة حياة القاتلين والخلفيات الأجتماعية والسيكولوجية التي دفعتهما الى لرتكاب الجريمة..وبلغ ما دونه من ملاحظات حوالي 8000 صفحة، تم تنقيحها و اختصارها قبل اعادة صياغتها فنياً .

«بدم بارد» ليست رواية بوليسية بأي حال من الأحوال. وكما قال كابوتي فأنه لم يدون قصة جريمة، بل قصة مدينة. ويرى الكاتب الفرنسي غوستاف لوكليزيو في مقال له نشر في تشرين الاول 1966 بمجلة (ليتيرار) تحت عنوان «ترومان كابوتي .. ثورة الوعي» ان

كابوتي تخلص من الذاتية التي غرق فيها الغرب طوال قرن كامل، والتفت الى المجتمع والواقع المعاش والآخرين، ولم يكتب عن شخص غريب يشبهه. «وملاحظة لوكليزيو في محلها تماماً، ذلك لأن الراوي في »«بدم بارد» أزال نفسه من الرواية تماماً .

كابوتي يرسم بمهارة صور عشرات الشخوص من المحققين والصحفيين و المزارعين والطلبة والناشطين الأجتماعيين وسعاة البريد. لكل منهم سيرته الحياتية التي يقدمها في وقتها المحدد، جرعة بعد جرعة، وكل فقرة تتضمن الحد الأقصى من المعلومات، التي تكفي لمعرفة الشخص ورسم صورته في الخيال. لا يوجد نظير لكتابه من حيث التفصيلات الدقيقة اللماحة وعمق دراسة المادة. ويعتبر النقاد اسلوب كابوتي الرشيق مثالاً للمهارة في صياغة الجملة.

الجزء الأول من الرواية مكرس لسرد تفاصيل اليوم الأخير من حياة هربرت كلاتر، وزوجته بوني وطفليهما نانسي وكينيون. كلاتر رب اسرة نموذجي لا يشرب الكحول، ولا يدخن السكائر، ويحظى بالأحترام لدى الجيران، وسكان البلدة، والمناطق المجاورة. الشيء الوحيد الذي كان يثير بعض القلق لكلاتر، هو أن زوجته (بوني) كانت تصاب احيانا بنوبات من الأكتئاب، وتتعذب حين تشعر بالذنب، او أنها غير ضرورية لأحد، ولكن تبين ان مشكلتها تكمن في العمود الفقري وتعافت تماما بعد أجراء عملية جراحية لها .عائلة طيبة تتسم بالنقاء والأستقلمة والأنسجام .

التوتر يتصاعد شيئا فشيئا وبعناية. الوتر مشدود الى الحد الأقصى عبر تعاقب الفصول: ها هما القاتلان، وهاهم أفراد العائلة اللطيفة. وها هي نانسي تخبز الكعكة، وهذا هو كلاتر يوقع على

بوليصة التأمين في يوم مصرعه – تفصيل كان يمكن أن يدمر أية رواية أخرى، لأن مثل هذه المصادفة لن يصدقها القاري، ويعتبرها مفبركة ورخيصة. كابوتي وحده من لا يخشى ذكر هذه المصادفة، لأنه يقدم لنا نبض الحياة ويصور ما يعجز عنه الخيال أو ما يتهيب منه روائيون آخرون .

الجزء الثاني يبدا في صباح يوم 15 تشرين الثاني، عندما اكتشف الجيران جثث القتلى – خطوط الهاتف مقطوعة، ومحفظة نانسي مفتوحة على بطانتها ومرمية على الأرض .القاتلان هاربان والناس في البلدة يشك احدهم في الآخر .لا بد من وضع حد لهذا. بيري في رعب، ويخيل اليه انهما – هو وشريكه في الجريمة – لم يأخذا في الأعتبار شيئا ما .اما ديك فأنه وحده هاديء تماما .

في الجزء الثالث – عندما يتساءل القاريء. وما ذا بعد ؟ وكيف يتم القاء القبض عليهما ؟ ما الذي حدث في المزرعة فعلا ؟. كابوتي يكشف اخيرا لغز الجريمة. لقد ظن القاتلان ان كلاتر غني فعلاً. ولكن لماذا لم يقاوم ؟ ولماذا لم يستطع ابنه (كينيون) ان يفعل شيئا ؟ لماذا تم ذبح كلاتر ومن ثم اطلاق النارعليه .

الجزء الرابع – المحكمة – قفص الاعدام المنفرد وعملية الاعدام شنقا .لم يكن باستطاعة كابوتي ان يبتدع شيئا اكثر رعبا من هذا. حتى الخاتمة مثالية: المحقق ديوي يزور المقبرة – التي دفن فيها عائلة كلاتر – قبيل شنق سميث و هيكوك.

وخلال الرواية تتحول الكراهية الى الشفقة على القاتلين وخاصة تجاه بيري سميث، ونتوصل الى نتيجة مفادها أن العنف يولد العنف الذي لا يمكن تبريره بأي حال من الأحوال .

كتبت الرواية بطريقة تشدّ القاريء، وتتجلى فيها مهارة الكاتب وصدقه الفني ورؤيته للمجتمع الأميركي. ومنذ صدورها وحتى يومنا هذا تتوالى نشر طبعات جديدة منها، بشتى لغات العالم، ودخلت الى المقرر الدراسي للتخصصات الجنائية والسيكولوجية في الجامعات الغربية .

انتجت هوليود لحد الآن اربعة أفلام عن هذه الجريمة، ثلاثة منها مستوحاة من رواية «بدم بارد» (1967، 1996، 2006) والرابع في (2005) الذي حمل اسم «كابوتي » ليس فيلم عن سيرة حياته، كما يتبادر الى الذهن، بل قصة كتابة الرواية خلال ست سنوات من العمل المضني والأجهاد العصبي، وعن العلاقة بين المؤلف والبطل. وقال كابوتي عن عمله الأشهر هذا: «لا يعلم احد ما الذي استفزني وانا اكتب (بدم بارد)، لقد اتعبتني وكادت تقتلني واعتقد انها قتلتني فعلا..

انغمس كابوتي في السنوات الأخيرة من حياته في عالم بوهيمي وأدمن الكحول والمخدرات. وكان العدو الأول لنفسه ولصحته، التي أخذت تتدهور من سنة الى أخرى. صحيح أنه كان يعالج في المصحات أحيانا ويعود الى عالمه الأبداعي لمدة عدة أشهر، حيث انتج خلال فترات وعيه عدة أعمال جديدة، الا ان ذلك لم يكن يدوم طويلا، واخيراً أصبح رجلاً محطما.

ويذكر الكاتب الروسي ادوارد ليمونوف أنه التقى كابوتي في عام 1979 ويضيف قائلاً: «كان ضئيل الجسم، ومرهقا، أشبه بطائر بلا ريش سقط من العش. كله عروق وأوردة وأوعية دموية. عمره بضعة أيام ولكنه يبدو عجوزا».

في الأيام الأخيرة من حياته كان يخيل اليه أن ثمة أشباحا تلاحقه في كل مكان في نيويورك. وقرر الأختباء في اوس انجلوس في منزل جوان كارسون حيث توفي في 25 أغسطس عام 1984، ليتحول بعدها الى اسطورة دائمة الحضور في المشهد الثقافي في العالم، حيث يعود الى الأضواء في كل مرة ينشر فيها شيء من نتاجاته (رواية غير مكتملة، قصص قصيرة كتبها عندما كان صبيا في الثانية عشرة من عمره، رسائله، يومياته) أو مذكرات الآخرين عنه، أو كتاب جديد عن سيرة حياته والإبداعية .

الرواية البوليفونية الجديدة

مدخل :

لا نقصد بالرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات هنا، الروايات الخيالية التقليدية، التي تتعدد فيها أصوات و وجهات نظر الشخصيات المستقلة عن بعضها البعض، وتختلف فيها المواقف والرؤى والآراء، على قدم المساواة مع صوت المؤلف أو الراوي. هذه التقنية السردية، التي ظهرت لأول مرة في روايات دوستويفسكي الأساسية، وخاصة «الجريمة والعقاب» حسب المنظر الروسي ميخائيل باختين، بل نقصد بهذا المصطلح الرواية البوليفونية الوثائقية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين في كتابات عدد من الكتاب البيلاروس .

يعتقد بعض الباحثين الروس ان رواية الكسندر سولجينيتسن «أرخبيل غولاغ» الصادرة في العام 1976 كانت اول رواية بوليفينية (جديدة) – وكلمة غولاغ هي إختصار للمديرية العامة للمعسكرات والمعتقلات بالروسية – وتتناول الرواية حملات القمع وتصفية الخصوم في الفترة ما بين عامي 1918– 1956، وتعتمد الرواية على الرسائل الشفوية وبعض الرسائل الكتابية لنحو 257 سجين، معظمهم من سجناء الرأي والضمير، وكذلك تجربة الكاتب الشخصية، حيث كان أحد ضحايا القمع الستاليني وقضى سنوات عديدة في بعض تلك المعتقلات .

ولكن كتاب سولجينيتسن يتضمن الأشاعت والأقاويل التي كانت شائعة في المجتمع السوفييتي في عهد ليونيد بريجنيف حول

المعتقلات ومعسكرات العمل الأجباري، أكثر مما يتألف من الرسائل الكتابية أو الشهادات الحقيقية للضحايا، وقد مزج سولجينيتسن بين الواقع والخيال، هذا المزج يحدث في أي رواية خيالية، فالمؤلف يتحكم في المادة الخام، والمواقف، ووجهات النظر من وراء قناع الرواي، لذا لا يمكن اعتبار «أرخبيل غولاغ» رواية بوليفينية وثائقية، موثوقة المصادر، ولا تعتبر بداية حقيقية لهذا النوع من الروايات .

ما فوق الأدب :

في عام 1977 صدر في موسكو كتاب : «أنا من القرية المحروقة » من تأليف ثلاثة كتاب بيلاروس وهم: اليس اداموفيتش (1927-1994) و يانكه بريل (1917-2006) و فلاديمير كوليسنيك (1922-1994) ويتضمن شهادات حوالي 600 شخص نجوا من الموت بأعجوبة عندما قام الجيش النازي الألماني بحرق مئات القرى خلال احتلاله جمهورية بيلاروسيا في الحرب العالمية الثانية. فكرة هذا الكتاب وصياغته على شكل رواية وثائقية متعددة الأصوات تعود الى أداموفيتش تحديداً، والذي كان على قناعة تامة بأن الكتابة عن مآسي القرن العشرين الكبرى، بلغة النثر الفني التقليدي أي على شكل (رواية خيالية)، تعني الأستهانة بمعاناة ضحايا تلك المآسي وجرح شعورهم. وهو أمر يثير التقزز، ومرفوض أخلاقياً، حيث لا يجوز في هذه الحالة أن نتخيل أو نختلق، بل ينبغي التعبير عن الحقيقة كما هي من دون قناع، أو تحريف، أو تزويق .

بحث أداموفيتش طويلاً عن اسم يعبّر عن جوهر هذا الجنس الأدبي المستحدث، فأطلق عليه في مقالاته ودراساته النقدية أسماء

مختلفة منها «الرواية الكاتدرائية»، و «رواية الموشح الديني»، و «رواية الأعتراف»، و «رواية الشهادة»، و«الناس يتحدثون عن أنفسهم»، و «النثر الملحمي الكورالي». واستقر رأيه في نهاية المطاف على تسميته بـ «ما فوق الأدب». هذا الجنس الأدبي الجديد ممتع حقاً. فالرواية البوليفونية الجديدة أشبه بجوقة درامية جبارة لأصوات متعددة، يختفي فيها صوت المؤلف أو الراوي وتحل محله أصوات الناس.

الكسيفيتش رائدة الرواية البوليفونية الجديدة :

قبل أن تكتب سفيتلانا الكسيفيتش – الحاصة على جائزة نوبل في الآداب لعام 2015 – رواياتها الفنية – الوثائقية الست، جربت كتابة القصص القصيرة والمقالات والريبورتاجات الصحفية، ورغم نجاحها في كل ذلك، غير أنها لم تكن راضية عن نفسها، كانت تسعى للبحث عن جنس أدبي يلائم عالمها الروحي، ورؤيتها للحياة. وربما كانت حيرتها ستطول لولا أنها قرأت كتاب، «أنا من القرية المحروقة» المار الذكر.

وتعترف الكسيفيتش بأنها تعلمت الشيء الكثير من كتاب« أنا من القرية المحروقة » وبأنها تلميذة لأداموفيتش، الذي منحها ماكنة للتفكير - على حد قولها. ولم تذكر الكسيفيتش كتاباً آخر ألفه أداموفيتش من النمط نفسه بالتعاون مع الكاتب الروسي دانيل غرانين (1919-) وهو «كتاب الحصار» ،الذي يتحدث عن المآسي البشرية خلال حصار مدينة (لينينغراد – بطرسبورغ حالياً) في الحرب العالمية الثانية، والسبب أن تعليقات المؤلفين الكثيرة تقطع مونولوجات الشهود، أي أن المؤلفين تدخلوا كثيرا سواء في سرد

الحوادث أو التعليق على الشهادات، مما ينفي عن الكتاب صفة الرواية الوثائقية .

أداموفيتش هوالذي شجع الكسيفيتش على العمل في مجال الأدب الوثائقي، واقترح عليها تأليف كتاب عن النساء السوفييت اللواتي قاتلن وعملن في صفوف الجيش السوفييتي خلال الحرب العالمية الثانية .

الكسيفيتش قادرة على الأمساك بعصب المشكلة التي تتناولها، وتجسد الحداثة والأبتكار، وهي التي تخترق المجالات المحكمة الأغلاق، وتواجه ثقافة المكبوت والمحظور، وقد كتبت خلال ثلاثين عاما من العمل، مع مواد وثائقية حية وليست ورقية، ستة كتب تتضمن قصص أناس حقيقيين، تشكل تأريخ البلاد – تأريخ الحقائق وتأريخ الروح. عن احساس الشخص في المنعطفات والتحولات التأريخية. وهذه الكتب هي :

1 – ليس للحرب وجه أنثوي (1983): يتناول مآسي اشتراك حوالي مليون امرأة وفتاة سوفيتية في الحرب العالمية الثانية، وعذاباتهن وتضحياتهن ،وكيف حطمت الحرب حياتهن .

2 – آخر الشهود (1985) : هذا الكتاب لا يشبه أبدا قصص الأطفال بالرغم من أنه يحكي ذكريات شخصية لأطفال عاصروا الحرب. بمعني أدق، يبين هذا الكتاب الحرب بعيون الأطفال والنساء».

3 – اطفال الزنك (1989) (أصوات سوفييتية من حرب منسية): نظرة جريئة إلى حرب الاتحاد السوفييتي في أفغانستان

(1979–1989)، والعنوان يذكرنا بأن الجيش كان يشحن الموتى في الحرب إلى مسقط رؤوسهم في توابيت من الزنك .

4 – مسحورون بالموت (1993) يحكي عن محاولات إنتحار حقيقية تسبب فيها إنهيار الإتحاد السوفيتي. فكثير من الناس لم يستطيعوا التخلي عن أيدولوجيتهم الشيوعية أو حتي التأقلم مع الواقع الجديد .

5 – صلاة لتشرنوبل (1997) (تأريخ للمستقبل)، عن كارثة المفاعل المعروفة .

6 – زمن مستعمل (2013) عن العهد البوتيني، وتقول الكاتبة عن هذا العهد ان روسيا بحاجة الى الحقيقة. الحقيقة معروفة، ولكن لا أحد يريد معرفة الحقيقة. انهم يريدون استعراضات النصر. من الصعب أن تقنع الناس بأن زمنهم رديء .

وجدت الكسيفيتش طرقا للوصول الى الناس، الذين كانوا ينفتحون أمامها، ويتحدثون عما يصعب الحديث عنه، عن ذكريات أليمة وحميمة تبقي محفورة في الذاكرة، ولكن الأنسان يحاول دائماً اخفائها في أعمق أعماق النفس، أو نسيانها ولا يمكن البوح بها لكائن من كان، جروح نفسية غائرة في الأعماق لا تندمل بمرور الزمن، وتترك آثاراً في حياة الضحية الى آخر العمر. ما أشق أن تجعل الضحية تتحرك وتستجيب للحديث عن كل ما يوجعها. ولكن الكسيفيتش لها قدرة نادرة على التعاطف والمشاركة الوجدانية مع ضحايا الحروب والكوارث، مما يجعل مهمتها المستحيلة ممكنه، وهذا تميز لم يحظى به حتى استاذها أداموفيتش .

اعتراف لجنة نوبل بالكاتبة التي تعبر عن نفسها من خلال شخوص أحياء حقيقيين – وليس شخصيات خيالية، انعطافة ثقافية مهمة .

في احدى مقابلاتها الصحفية لخصت الكسيفيتش الفكرة الرئيسية لكتبها، وحياتها الأبداعية قائلة: «أنا اريد دائما أن أفهم، كم من الأنسان في الأنسان، وكيف يمكننا حماية هذا الأنسان في الأنسان؟ ان كتبي هي عن قوة الروح الانسانية .

في المختبر الإبداعي لألكسيفيتش :

البناء الروائي واسلوب الكتابة لدى الكسيفيتش ليس نقلاً حرفياً أو تسجيلاً للواقع، فما تكتبه تمر من خلال روحها وقلبها، والكمية الهائلة من الأحاديث و الأعترافات والشهادات تجزأ الى جزيئات صغيرة، ومن هذه الجزيئات يتم تخليق مادة النثر، فوراء كتبها عمل مُضْنٍ وجهد كبير. والأمر الأساسي بالنسبة اليها عدم فقدان الخط الأبداعي لفكرة الرواية الرئيسية .

تختار الكاتبة الشخصيات بعناية، فهي تلتقي بحوالي 600-700 شخص ولكن الرواية لا تتضمن الا قصص عدد محدود منهم .و يتم هذا الأختيارعلى أساس فهمها للأحداث، وتقول انه ليس لكل شخص القدرة على الحديث بجلاء عما يؤلمه وتؤكد إن الأطفال والناس البسطاء، هم رواة القصص المدهشة، الذين لم تفسدهم بعد الصحف، والكتب الرديئة، والخرافات، وهم أبرياء وأنقياء، ويتحدثون عن قصصهم، التي لن تجدها ابدا في أي مكان آخر. أما الناس الذين قرأوا كثيراً، وتعلموا كثيراً، فإنهم ليسوا دائماً رواة جيدين. فهم غالباً أسرى لتجارب الآخرين .

وتحرص الكاتبة على أن تكون أصوات وشخصيات الرواية من شتى الشرائح الأجتماعية وتحاول وضعها بنجاح في خط سردي واحد. ففي » صلاة لتشرنوبل «ثمة صراخ الناس الأحياء ،وأصواتهم، من ابسط الناس الى اكثرهم علما ووعيا مثل علماء الذرة .

ولا تنسى الكاتبة الأهتمام بالأسلوب والصياغة الأدبية، وتحافظ على خصائص لغة وكلام الشهود وهي اللغة المحكية البسيطة التي تعطي تصوراً حقيقيا عن حياة المجتمع في فترة تأريخية معينة .

اذا كان المؤلف في الرواية الخيالية يتقمص شخصية الراوي فان صوت مؤلف الرواية الوثائقية، يختفي من النص، ولكن قد يكتب مقدمة أو مدخلا في بعض الأحيان كما تفعل الكسيفيتش. ففي بادية روايتها الوثائقية» ليس للحرب وجه أنثوي «كتبت عن دور المرأة في الحروب، و تتحدث عن فكرة الكتاب الأساسية وتقول عما تعتقده عن الموضوع وماذا تريد ان تنقل للقراء. وقد تلجأ احيانا الى كتابة ملاحظات ختامية، وكذلك يمكن الأستدلال على دور الكاتبة داخل النص من خلال تحكمها في صياغة الحوار والأسئلة التي توجهها الى الشهود.

وتقول الكاتبة : «ليس الشيء الرئيسي في هذا الجنس الأدبي هو جمع الحقائق والوقائع، بل النظر اليها من منظور جديد والحصول من كل شخصية على اكثر ما يمكن من معلومات جديدة، ومشاعر جديدة وليس العادية، وابراز التفاصيل والفروق الدقيقة. او بتعبير آخر خلق فلسفة جديدة للحوادث .. وعندما تحرص الكسيفيتش على معاينة وتأمل حياة الناس، فإنها تبحث عن الفن في الحياة

نفسها. ان الرواية البوليفونية الوثائقية – كما تجسدها روايات الكسيفيتش – نوع من الأدب أعمق تعبيراً عن الواقع من الأدب التقليدي، الذي أخذ يتآكل ويتحول الى سلعة في السوق .

سحر الإستهلال الروائي الجاذب

الرواية الجيدة، والممتعة حقاً، تبدأ بجملة أو فقرة مشوقة، قد تكون مثيرة، أو مدهشة، أو مرحة، أو حزينة، ولكنها قادرة على أن يجذب إنتباه القاريء، وتحفيزه على مواصلة القراءة .

الدراسات النقدية العربية، التي عنيت بالأستهلال الروائي قليلة جداً، وان وجدت فهي شكلية في معظمها، لا تعبر عن خصوصيات الأستهلال، ودلالته، ووظيفته كأهم عنصر من عناصر البناء الروائي. بعض النقاد العراقيين، الذين عالجوا موضوع الأستهلال الروائي، أخذوا يبحثون عما قيل في الأستهلال في الكتب اللغوية والبلاغية العربية القديمة، ولكن تلك الكتب تتحدث عن أهمية الأستهلال في المؤلفات والمصنفات عموما، وليس عن الأستهلال الروائي. فالرواية الحديثة بمفهومها الحقيقي فن سردي غربي خالص ،ويقول النقاد الغربيون ان الرواية – كجنس ادبي مستقل – خرجت من رحم رواية سيرفانتس «دون كيشوت »، التي نشر جزئها الأول في العام 1605. انتقل فن الرواية الى الثقافة العربية مع ما انتقل اليها من فكر الغرب وفنونه وآدابه في بواكير عصر النهضة العربية .

الأستهلال في الرواية (فيكشن) شيء وفي غيرها من كتابات (نون فيكشن) شيء آخر تماماً، وان كان التشويق مطلوباً في مفتتح أي رواية،أو كتاب أو دراسة أو مقال .

مفتتح الرواية أمر حيوي، وبالغ الأهمية، ويجب ألا يضجر القاريء بالعبارات المأثورة المبتذلة (الكليشيهات)، وأن لا يقحم الكاتب

فيه مقدمة يبرر بها عمله، أوالوصف الممل، أوالأستطراد غير الضروري، بل ينبغي أن يتضمن معلومات مهمة عن بطل الرواية أو احدى الشخصيات الرئيسية فيها، وأن يكون مركزاً، وقصيرا وواضحا، وضرورياً في سياق الرواية، ومن ثم تطويره في عدة جمل لاحقة، على نحو يثير الأهتمام والفضول، لأن القراء لديهم الكثير من الكتب للأختيار من بينها. الأستهلال هو الذي يشكل عند المتلقي الأنطباع الفوري عن الرواية وهل تستحق أن تقرأ. .

من الخطأ استهلال الرواية بمفتتح درامي من اجل جذب انتباه القاريء، لأن القاري لم يطلع بعد على القصة ولم يتعرف على شخصيات الرواية، لذا لا يتفاعل مع الحوادث الدرامية ولا يتجاوب معها، اذا كان لا يعرف شيئا عن المواقف والشخصيات .

ليس المهم في الرواية المعاصرة ،أن يكون الأستهلال وصفاً، أو مشهداً، أو حواراً ،أو فكرة جديدة، أو حقيقة ما، بل أن يكون قوياً ومثيراً. ومن العبث تصنيف الأستهلالات أو تبويبها في أنماط وقوالب محددة، فلكل رواية استهلال خاص بها لا علاقة له بأي استهلال في أي رواية أخرى .

الأستهلال أصعب وأهم فقرة في أي رواية. وقد عانى كبار الروائيين في العالم من معضلة العثور على الأستهلال المناسب عند شروعهم بكتابة رواية جديدة. يقول غابريل غارسيا ماركيز: «المشكلة الرئيسية تكمن في البداية. الجملة الأولى في الرواية أو القصة تحدد امتداد النص، ونطاقه، و نبرته، وايقاعه، واسلوبه. أصعب ما في الرواية – الفقرة الأولى. ما أن تتقن ذلك حتى تسير الأمور بأنسيابية

وسهولة. في الفقرة الأولى أنت تحل معظم المشاكل التي تواجهك في كتابة الرواية – تحدد الموضوع والأيقاع. لقد يحثت عن الجملة الأولى المناسبة لرواية » خريف البطريق «طوال ثلاثة أشهر. ولكن عندما وجدتها، أدركت كيف تكون الرواية بأسرها».

وكتب ايفان بونين، يقول: «الرواية الجيدة تبدأ بجملة حقيقية. حقاً ان الجملة الأولى لها الدور الحاسم، فهي التي تحدد في المقام الأول حجم العمل وصوته ككل. واذا لم تنجح في العثور على الصوت الصحيح، فإنه لا مفر من تأجيل الكتابة، أو التخلص مما كتبت ورميه في سلة المهملات .

اما ليف تولستوي، فقد بدأ روايته الشهيرة «آنّا كارينينا» بالجملة التالية الشهيرة، التي دخلت الى المناهج الدراسية للفروع الأدبية في جامعات العالم: «كل الأسرالسعيدة تتشابه، ولكن كل أسرة شقية فريدة في شقائها». ثم أضاف «كل شيء اختلط في بيت آل اوبلونسكي». وبعد كتابة هاتين الجملتين اسرع ليقول لأهل بيته: «لقد أنجزت الرواية». حقاً لقد اتضحت حبكة الرواية امام عينيه كاملة فهو يعرف على وجه التحقيق، ما الذي سيحدث لاحقاً، وكيف سيكتب الرواية ؟

الجملة الأولى المثالية، ليست مجرد استهلال، أو بوابة للولوج الى عالم الرواية، بل يرسم العمل اجمالاً، كأنها الرواية كلها مضغوطة في جملة واحدة. وكما قال وليم بليك «أن نرى العالم في حبة رمل». السطر الأول في رواية فرانز كافكا «التحول» التي ترجمت الى العربية تحت عنوان «المسخ» يحتوي على مجمل مضمونها: ما أن استيقظ غريغور

سامسا صباح أحد الأيام من أحلام مضطربة، حتى وجد نفسه في فراشه وقد تحول الى حشرة عملاقة ». يمكننا أن نرى في هذا الأستهلال رحلة سامسا الداخلية ومحنته المؤلمة وموته في نهاية المطاف .

لا حاجة لكتابة وصف ممل للطبيعة أو وصف الأشخاص الذين لن يلتقي بهم القاريء في سياق الرواية، على سبيل المثال، «رأيت جارتي من الطابق الثالث منحنية على رجل جريح تهمس له بشيء»، هذه هي الأشارة الوحيدة الى الجارة ،في رواية روسية حديثة ولا يرد ذكرها في الفقرات والفصول اللاحقة. في هذه الحالة تظل الجارة في ذهن القاريء، ويحس بخيبة أمل كبيرة، عندما يكمل قراءة الرواية حتى النهاية دون أن يلتقي بها في النص، ولو مرة واحدة. وكما قال أنطون تشيخوف: «لا يمكنك تعليق بندقية محشوة بالرصاص على الحائط، اذا لم تكن في نيتك أن تطلق النار لاحقاً»

لا ينبغي ان تبدأ الرواية بالمواعظ الأخلاقية أو التأملات الفلسفية لعدة اسباب منها ان القاريء لا يحب المواعظ، وان الجرعة الفلسفية لا تعطى بشكل مركز، بل ينبغي توزيعها بالتساوي على امتداد الرواية. ولا مجال في المفتتح للتفكير في معنى الحياة أو أن تسأل : ما العمل اذن !.

أحيانا يكون الأستهلال صورة حية يسهل تحويله الى لقطة سنمائية. صورة تركز على التفاصيل الصغيرة التي تدعونا للتعرف على حياة شخصية مهمة في الرواية، لذا فأن الأستهلال يبدو وكأنه بداية لفيلم سينمائي تقودنا الى المشاهد الأخرى. صورة تستخدم فيها الأضاءة والنبرة، لنقل المزاج السائد في الرواية الى القاريء .

لكل استهلال صوته المنفرد. نحن نحب أن نسمع القصص من رواة أو ساردين يتميزون بالصوت الحسن، والأستهلال ينبغي أن يكون بصوت شخصية مهمة في القصة، وهذا الصوت خاص برواية معينة، ولا يتكرر أبداً في رواية أخرى.

المفتتح الجيد يثير اسئلة. القاريء يسأل من هم هؤلاء الناس، ولماذا تصرفوا على هذا النحو. اذا بدأت مباشرة بالصراع لن يكون بوسعك ان تحقق هدفك، لأن المشهد لن يجذب من دون سياق ؟

لتقرأ هذا الأستهلال الحاذق والمؤثر، الذي يفتتح به ماركيز رائعته «مائة عام من العزلة» التي تتصدّر أفضل روايات القرن العشرين: «بعد سنوات طويلة، وأمام فصيل الأعدام، تذكر الكولونيل اوريليانو بوينديا، عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه أبوه، لكي يتعرف على الجليد» .

الأستهلال هنا ليس صاخباً، ولكنه يجذب من حيث الحبكة والشخصية وخط الأنفتاح. لماذا يواجه الكولونيل حكما بالأعدام رميا بالرصاص ؟ وأين كان يعيش، ومتى أخذ أبنه ليكتشف الجليد ؟

ماركيز يمسك بتلابيب القاريء من الجملة الأولي. لنقرأ معاً هذا الأستهلال الذي بدأ به قصته الرائعة: «رحلة موفقة، سيدي الرئيس: «جلس على مصطبة خشبية تحت الأوراق الصفراء في المنتزه المهجور، متأملاً الوز ذي اللون المغبر، وكلتا يديه على المقبض الفضي لعصاه، وراح يفكر بالموت »

القاريء يسأل: من هو هذا الرجل، ولماذا يفكر بالموت ؟ الأوراق الصفراء المتساقطة في أواخر الخريف تلميح ذكي الى ما ينتظر الرجل في ايامه التي أوشكت على النهاية .

قد يكون الأستهلال محاكاةً ساخرة، كما في رواية «كبرياء وهوى» لجين أوستن، «حقيقة معترف بها عالمياً أن الرجل الأعزب صاحب الثروة الجيدة بحاجة إلى زوجة »

أما سكوت فيتزجيرالد فقد افتتح رواية «غاتسبي العظيم» بالفقرة التالية الموحية بما سيأتي: «في سنوات صغري وطيشي، أخبرني والدي بنصيحة ظلّت تدور في رأسي منذ ذلك الحين: عندما تشعر بالرغبة في انتقاد أحد، تذكر فقط أن ما أتيح لك في هذا العالم من مزايا لم يتح لغيرك من الناس» ..

قد يكون الأستهلال شاعرياً ينطبع في ذهن القاريء بنبرته وايقاعه. كما في رواية «لوليتا» لنابوكوف، التي تبدأ بالجملة التالية : «لوليتا ضؤ حياتي، والنار المتوقدة في عروقي. لوليتا خطيئتي، وروحي. لو- لي- تا، رأس اللسان حين يمضي في رحلة من ثلاث خطوات عبر الحلق، ليدق ثلاثاً فوق اللسان، لو – لي – تا». هذا المفتتح العاطفي يكشف عن الفاجعة التي ستأتي .

أما الروائي العراقي أحمد سعداوي، فقد افتتح روايته «البلد الجميل» بالجملة التالية : «نود أغنيتي التي رحلت. نصف تفاحتي، سمكة أيامي اللائبة في بحيرة صمتي، كلمتي التي اكررها مرارا». وليس من الصعب للقاريء ان يلاحظ التطابق في الأيقاع بين «لوليتا» و«البلد الجميل» رغم اختلاف الكلمات .

وقد شبه الكاتب الروسي يوري بولياكوف الأستهلال الشاعري بالقبلة الأولى في الحب فهي تعد بما لا يمكن التنبؤء به .

استهل الكاتب المصري المبدع بهاء طاهر رواية «الحب في المنفى» بمقطع شاعري جميل ومركز، وكأنه دعوة للقاريء للدخول الى عالم

الرواية، التي تعد من أروع الروايات العربية في القرن العشرين، وقد وصفها أحد كبار النقاد المصريين بأنها كاملة الأوصاف، الكاتب يستهل الرواية بهذا المفتتح المثير: «اشتهيتها اشتهاءً عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزاً وأباً ومطلقاً. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن إشتهائي. لكنها قالت لي فيما بعد: كان يطل من عينيك». وكما نرى فأن الخيال الممتع يسري خفيفا لطيفا في ثنايا الرواية منذ البداية، بطريقة تثير حب الأستطلاع إثارة متصلة، والعبارات قصيرة ومحددة وواضحة يستريح لها القاريء وتغريه بمواصلة القراءة .

يتبين لنا من كل هذه الأمثلة أن، الأستهلال يتنوع، ويتخذ أشكالاً مختلفة، وليس ثمة أي قواعد لكتابته. والواقع أن لكل رواية جيدة استهلال خاص بها، ينطبع فيى الذاكرة اذا كان قوياً ومؤثراً ،وعلى الروائي ان يتحلى بالصبر لأن البحث المضني عن الأستهلال الأفضل لروايته قد يستغرق وقتا أطول مما يتصور .

الروائي العراقي عموماً لا يتعب نفسه، ولا يصرف الوقت الكافي، ولا الجهد اللازم للعثور على الأستهلال البارع، بأستثناء البعض منهم وفي مقدمتهم الروائي أحمد سعداوي، حيث لم اجد في معظم تلك الروايات أي استهلال قوي ومؤثر يثير الرغبة في مواصلة القراءة، فالرواية العراقية الحديثة ،غالبا ما تبدأ بموعظة أخلاقية أو حكمة، أوحقيقة معروفة، او وصف عادي، أو حوار ممل، فيفقد القاريء كل شهية لقراءة الرواية فيطويها في ضيق ويلقيها جانباً وربما كان هذا أحد أسباب عزوف المتلقي العراقي عن اقتناء الروايات العراقية وقراءتها، في حين أن الرواية العربية غير العراقية لها سوق رائجة نسبيا في العراق.

الرواية بين الادب والصحافة

إستهلال :

لا أحد يعرف على وجه الدقة، هل الأدب أقدم من الصحافة، أم الصحافة أقدم من الأدب؟. بعض المؤرخين الغربيين يطلقون على الصحافة اسم (ثاني أقدم مهنة في التأريخ)، ويجزمون ان مهنة (بيع الهوى)، هي أول وأقدم مهنة عرفها الجنس البشري. ولكن لا توجد شواهد أثرية أو تأريخية تؤكد هذه المزاعم، في حين توجد أدلة قاطعة على ممارسة الأنسان البدائي -ذكراً كان أم أنثى- لحرف ومهن حياتية وعملية، ضرورية لأستمرار الحياة، ولم يكن بينها ،هاتان المهنتان.

الأدب قديم قدم الأنسان، ويحدثنا علماء الآثار والأنثربولوجيا عن نصوص أدبية يعود تأريخها الى اربعة آلاف سنة قبل الميلاد، مثل التراتيل الدينية والأساطير والملاحم، ومن ابرزها ملحمة جلجامش، في بلاد الرافدين. وكتاب الموتى، وأناشيد الرعي والأستسقاء والعبادة والغزل في مصر الفرعونية. والذاكرة الإنسانية حافلة بالأعمال الأدبية الخالدة مثل «الألياذة» و «الأوديسا» لهوميروس، ناهيك عن قصص ألف ليلة وليلة، وكتاب كليلة ودمنة. كل هذه النتاجات الأدبية كتبت قبل أن يظهر للوجود أبسط شكل من أشكال الصحافة البدائية.

يقال بأن أول (صحيفة) في العالم صدرت في روما سنة 85 قبل الميلاد، بأسم (الأعمال الرسمية) أسسها الأمبراطور يوليوس، الذي أمر كبار موظفي دولته أن يدونوا جميع أعمالهم على لوح يعلق في الميادين عامة، ثم صدرت (صحيفة) أخرى كانت اكثر انتشارا لأنها كانت تنشر أخبار الخاصة والعامة .

الصحافة في بداية ظهورها لم تكن منتظمة الصدور، ولم تنشأ أول

صحيفة دورية، الا في سنة 1631 في فرنسا. اما في العالم العربي، فقد نشأت الصحافة على أيدي الأدباء والنقاد الرواد. ويكفي إلقاء نظرة على تأريخ الصحافة العربية، وتراجم روادها الأوائل، في كل من مصر ولبنان والعراق، وفي سائر البلدان العربية، لأثبات هذه الحقيقة الموثقة.

الصحافة والأدب نوعان من الإبداع اللفظي. ولكنهما يستخدمان أدوات تعبيرية مختلفة، وأساليب لغوية متباينة، وقد أخذا منذ أواخر الخمسينات من القرن الماضي يقتربان من بعضهما من حيث استخدام التقنيات الكتابية والمادة الخام، ويمكن تلخيص أهم وجوه الأختلاف والتشابه بينهما، في نقاط محددة وواضحة، على النحو التالي:

أوجه الأختلاف :

1– تقوم الصحافة على جمع وتحليل الأخبار، والتحقق من مصداقيتها وتقديمها للجمهور وغالبا ما تكون هذه الأخبار متعلقة بمستجدات الأحداث على الساحة الداخلية والخارجية، أو تتناول شتى جوانب الحياة السياسية والأقتصادية والثقافية والأجتماعية والرياضية وغير ذلك. وأغلب ما يكتبه الصحفي يستند الى وقائع وأحداث حقيقية واناس حقيقيين .

الصحفي المحترف هو في خضم الناس والأحداث دائماً، ومثل الجندي في خندق القتال، في حالة استنفار دائم. اما الأديب فأنه يعمل، في عزلة وهدؤ، عندما يأتيه الألهام ويكتب في تأمل وروية في البيت أكثرالأحيان، وان كان بعض كبار الروائيين اعتادوا الكتابة في المقاهي أيضاً ، مثل همنجواي، وإيليا إهرنبورغ .

2– الصحفي العامل في الصحافة اليومية، أو الأذاعة، أو التلفزيون،

لديه مواعيد محددة لأنجاز ما كلف به من أعمال. وكلما اسرع في عمله كان ذلك افضل. فهناك المنافسة والسبق الصحفي، وليس لديه الوقت الكافي لأعادة كتابة المادة الصحفية أكثر من مرة. أما الأديب فأنه يصرف الجزء الأكبر من وقته ليس في كتابة النص الفني فحسب، بل في صقله على هواه، فهو يقدم، ويؤخر، ويضيف، ويمحو، ويغيّر هذه الكلمة أو الجملة أو تلك ، وفي معاودة النظر فيه اكثر من مرة، فهذا هو عمله الأساسي. من يصدق أن عبقرياً مثل ليف تولستوي كان يعيد كتابة فصول رواياته الطويلة مرات عديدة، وكذلك همنجواي الذي أعاد كتابة بعض فصول رواياته عشرات المرات، وهي ظاهرة شائعة لدى معظم الأدباء الروائيين .

أما في الشعر، وكان الشاعر الرائد والمبدع بدر شاكر السيّاب يقول، أن مهمة الشاعر الرئيسية هي الحذف والأختصار. واذا كان المقال الصحفي يمكن كتابته – اذا لزم الأمر – خلال بضع ساعات، فأن الرواية قد تستغرق كتابتها عدة سنوات.الصحفي عندما يتناول الصحيفة في الصباح فأنه يرى ثمرة عمله بالأمس. اما الكاتب فأنه ينتظر احياناً سنوات لأصدار كتابه الجديد .

3- يبدو لي ان الفرق الجوهري بين الصحفي والأديب. هو درجة الحرية الشخصية التي يتمتع بها كل منهما. الصحفي لا يمكنه أن يكتب حسب هواه، بل يلتزم بالسياسة التحريرية للصحيفة التي يعمل بها، ان لم يكن هوشخصيا مالك الصحيفة. أما الأديب فلا رقيب عليه سوى عقله وضميره وذوقه الفني .

4 – الشيء الرئيسي في الصحافة هوالمحتوى الموثوق، ولكنه يتقادم بسرعة. فعمر المادة الصحفية هو المسافة الزمنية التي تفصل

بين صدور عددين من الجريدة أو المجلة. أما الأدب فلا يتقيّد بالحاضر، بل لا يتقيّد بزمان ولا مكان، وقيمته الحقيقية تكمن في مستواه الفكري والفني. وما يبدعه الأديب يظل حياً ومقروءا لعشرات وربما لمئات السنين.

5- الصحافة، بمفهومها الحديث حرفة أو مهنة لها اصولها وقواعدها ويمكن تعلمها، في كليات ومعاهد الصحافة أو خلال العمل الصحفي. أما الأبداع الأدبي، فإنه موهبة فطرية، يتمتع بها قلة نادرة من الناس. بذرة الموهبة يمكن تنميتها بالمرانة ومعاودة النظر، ولكن من يفتقر الى هذه البذرة لا يمكنه خلق نتاج إبداعي حقيقي .

6- لغة الصحافة واضحة وبسيطة ومرنة تنبض بالحياة، والصحفي يحاول اجتناب الغموض ويتوخى مرضاة القاريء، ولهذا فأن المواد الصحفية في متناول الجمهور العام. أما الأدب فأنه يمتاز بلغته العالية وأسلوبه الرفيع، ويوجه في المقام الأول للنخب الثقافية التي تتذوق الأدب وتنشده، وتستمتع به. بعض الكتاب عندما يكتبون مقالات صحفية بأسلوبهم المعهود في الأدب، لا يدركون ان القاريء ليس لديه وقت لأستخراج الحقائق والمعلومات من عباراتهم الأنشائية الملتوية الغامضة .

7- الصحفي في بلادنا يمكن أن يكسب لقمة عيشه من عمله، أما الأديب – الذي ليس لديه مهنة أخرى يعتاش منها – فأنه يعاني أشد المعاناة في حياته الخاصة، وفي نشر نتاجه الأبداعي – شعراً كان أم نثراً فنياً – وتوزيعه الذي يستنزف الكثير من الوقت والجهد والمال، ويعجز عن تأمين حياة كريمة له ولعائلته اذا كان ما يبدعه فوق مستوى الجمهور ولا يلقي رواجا في السوق. .

8- الصحافة أداة فعالة وقوية في التأثير ليس في الرأي العام فقط، بل أيضاً في السلطات الثلاث (الحكومة، والبرلمان، والقضاء). ولهذا يطلق على الصحافة مسمى «السلطة الرابعة ». الأدب لا يمكنه ان يمارس مثل هذا التأثير المباشر والسريع .

أوجه التشابه :

1 – الصحافة مدرسة نافعة للأديب، يستفيد من خبرة العمل فيها في ادامة وتعزيز اتصاله بالناس، وتوسيع آفاق رؤيته للحياة والعالم، مما يشكل معيناً لا ينضب لتجربته الأدبية. وقد عمل العديد من كبار الأدباء في العالم كمراسلين صحفيين لسنوات طويلة. منهم همنجواي، الذي اتاح له عمله في ميادين القتال، ان يكون شاهد عيان على مآسي الحرب العالمية الأولى والحرب الأهلية الأسبانية، وانعكس كل ذلك في رواياته وأقاصيصه. كما أن الكثير من الكتاب الكلاسيكيين عملوا في الصحافة ومنهم أنطون تشيخوف، ومارك توين، و ريمارك، واهرنبورغ واورويل، الذي ظل طوال حياته يمارس كلا النوعين من الأبداع، وقال عنه النقاد أنه أعظم كاتب مقالات في الصحافة الغربية الى جانب كونه روائيا كبيراً.

2- يقال ان «كل أديب صحفي، وليس كل صحفي بأديب». ولكن هذه المقولة ليست دقيقة. صحيح ان الصحافة قامت على أكتاف الكتاب ولكنها لم تعد كذلك منذ زمن طويل. بل تحولت الى صناعة، في حين أن الشهرة الأدبية للعديد من الأدباء ترجع الى عملهم الصحفي، وقد خدمتهم الصحافة في استكشاف إمكانات التعبير عن أنفسهم وتحسين اسلوبهم وتطوير لغتهم نحو مزيد من المرونة والوضوح

3- العلاقة المتداخلة بين الصحافة والأدب. ليست وليدة اليوم بل قديمة، ويمكن اعتبار العديد من نتاجات الكتاب الكلاسيكيين روايات وثائقية بنيت على وقائع واحداث حقيقية. وقد أخذت هذه العلاقة تتعمق وتتسع منذ الستينات من القرن الفائت، ونجد اليوم ان الكثير من الروايات العالمية مبنية حول أشخاص حقيقيين وأحداث حيّة وواقعية. انهم يكتبون ما حصل في الواقع، لتتخذ نتاجاتهم شكل الوثيقة، وهذا النوع من الأدب يمكن تسميته بالأدب الفني – الوثائقي، أو الأدب غير الخيالي. وبذلك أخذت الحدود بين الصحافة و النثر الفني تتلاشى. وهذا ما أقرت به لجنة نوبل حين منحت جائز الآداب لعام 2015 الى الكاتبة البيلاروسية سفيتلانا الكسيفيتش، التي تنتمي رواياتها الست الصادرة لحد الآن الى هذا النمط غير الخيالي. وليس من السهل على الناقد الأدبي اليوم، ان يميز بين القصة الخيالية وغير الخيالية، ناهيك عن القاريء العادي.

4- لا ينبغي لنا أن نتساءل بعد اليوم أيهما أهم ،وأكثر التصاقاً بالحياة: الصحافة أم الأدب ؟ بعد أن أصبحت الفنون الصحفية والسردية متداخلة. الصحافة توظف اللغة الأدبية في المقال والأعمدة والتحقيقات الصحفية، والأدب يستمد مادته مما يحدث على ارض الواقع ويغتني بالفنون الصحفية. ولقد ظهرت في البلدان الغربية في الآونة الأخيرة روايات مستوحاة من الصحافة الألكترونية وما توفره من معلومات ووسائل تفاعلية، ولم تصل هذه الموجة الينا بعد، كما لم تصل من قبل الرواية غير الخيالية، المتعددة الأصوات رغم مرور ستة عقود على ظهورها في الولايات المتحدة الأميركية وأوروبا.

التقنيات الروائية في الصحافة الجديدة

في أوائل الستينات من القرن الفائت توصل عدد من الصحفيين الشباب في الولايات المتحدة الأميركية -خلال عملهم كمراسين ميدانيين لعدد من الصحف والمجلات الأميركية الشهيرة التي تخاطب النخب المثقفة - الى إكتشاف مهم مفاده أن المقال أو التحقيق الصحفي - الذي ينطلق من الواقع - ينبغي أن يصاغ على نحو يمكن قراءته مثل قصة مشوقة. وأنه يمكن في الصحافة وفي النثر غير الفني (نون فيكشن) استخدام كل التقنيات الروائية وبضمنها الوصف، والحوار، وتيار الوعي، وتطبيق هذه التقنيات في وقت واحد، أوالواحدة تلو الأخرى، مما يضفي على النص جاذبية تثير إهتمام القاريء وتدفعه الى التفكير

لم تكن تجارب هؤلاء الصحفيين تقليداً لفن الرواية، بل محاولة للتعبير عن الظواهر الجديدة في المجتمع الأميركي على نحو صادق وجذاب يترك اثرا عميقا في نفس القاريء، وبذلك اتسعت الحدود التقليدية للصحافة والنثر الفني (الرواية، والقصة) في آن واحد. وعرف هذا الأتجاه الجديد بـ (الصحافة الجديدة) وأعقب هذا الأكتشاف المثير ظهور جنس أدبي جديد اطلق عليه اسم (الرواية غير الخيالية - نون فيكشن نوفيل) وهي بصفة عامة، تصور شخصيات حقيقية وأحداث واقعية من الحياة، باستخدام تقنيات السرد القصصي. وهوجنس مرن ،يقع على تخوم الصحافة والأدب أو بتعبير أدق يمزج بينهما. . ويطلق عليه أحياناً الأسم الدارج (فاكشن) من الكلمتين الأنجليزيتين (فاكت - حقيقة أو واقعة) و (فيكشن – رواية أو خيال).

لم يتعمد روّاد الصحافة الجديدة استعارة التقنيات الروائية عن قصد، بل اكتشفوا هذه التقنيات بتلقائية عند محاولتهم تناول القضايا الساخنة وجعل المادة الصحفية صادقة الى أقصى حد ممكن ومثيرة، برسم صورة حية لما يحدث في الواقع ومنح القاريء شعورا بالأندماج فيه بكل أحاسيسه .

ازدهرت الصحافة الجديدة بين عامي (1962- 1973) أي في العقد الصاخب الذي حدثت فيه تغييرات عميقة في المجتمع الأميركي، تجلت في تطور نمط الحياة ومظاهره الجديدة. كان ذلك زمن الأحتجاجات والتظاهرات الحاشدة ضد الحرب في فيتنام، وزمن الثورات (الطلابية، والجنسية، والعرقية)، وحركة اليساريين الجدد، وظاهرة الهيبز، أو بأختصار زمن الثقافة المضادة.

(الصحفيون الجدد) الذين تبنوا الأتجاه الجديد لم يكونوا يكتبون مقالاتهم وتحقيقاتهم الصحفية من وحي الخيال ولا يستقون المعلومات من هذا المصدر أو ذاك، بل كانوا يكتبون ما عايشوه في مواقع الأحداث، بعضهم سافر الى الفيتنام ليس مراسلا صحفيا عاديا، بل مشاركا بجبهات القتال، والبعض الآخر عمل في هذه المهنة أو تلك، أوانخرط في مجموعة معينة من اجل دراستها من الداخل مثل (الهيبز، أو تجار المخدرات.. الخ)، ومثل هذه الحالات كثيرة للغاية. أى أن الصحفي الجديد كان مشاركاً فعالاً في (القصة) التي يكتبها أو شاهدا عليها في الأقل .

لم يكن الكاتب والصحفي الأميركي الشهير (توم وولف – ولد عام 1931) أول من أطلق مصطلح (الصحافة الجديدة) على هذا الأسلوب الصحفي المثير للجدل - كما يعتقد البعض -، فهو يقول أنه

قرأ في عام 1962 في مجلة (اسكواير) مقالا للكاتب (هاي تاليس) تحت عنوان «جو لويس – ملك في عنفوان الشباب » يختلف تماماً عن المقالات الأخرى في اسلوب صياغته وكان أشبه بسرد قصصي من حيث احتوائه على مشاهد عاطفية وحوارات حميمة بين رجل وزوجته في المطار. ويضيف وولف: «اذا غيّرنا هذا المقال قليلا ستكون لدينا قصة قصيرة متكاملة الأركان».

كان انطباع (وولف) الأول ان المقال غريب، والحوار متصنع، وحتى المَشاهد يمكن ان لا تكون لها اي علاقة بالواقع، وان الكاتب لا يعرف كيف يكتب مقالاً جيداً !. وكان هذا رأي عدد من الكتاب والصحفيين أيضاً. لأن الصحافة وفن السرد القصصي – في رأيهم – على طرفي نقيض .

ثم كتب (جيمي بريسلين) في عموده الصحفي انطباعاته عن حادثة كان شاهدا عليها– بأسلوب قصصي، ولم يكن حظه أفضل من حظ سلفه. ويعلق وولف على ذلك قائلاً: «ان النظرة التقليدية الى الفن كالنظرة الى الدين أو إلى شيء مقدس. والروائي الفنان، صاحب المعجزات المقدسة، هو الذي يأتيه الألهام مثل ومضة خاطفة تنير ذهنه فيبدع عملا فنيا .. هكذا كان يعمل عمالقة الرواية في العالم. اما الصحافة فلا شأن لها بالألهام ولا بالعبقرية». ولكن رغم هذه النظرة التقليدية ومحاولات النيل من الأسلوب الصحفي الجديد، فأنه حقق نجاحاً باهراً بين القراء وحرك المياه الراكدة في الصحافة الأميركية»

وتتابعت المقالات والتحقيقات الصحفية وفق الأسلوب الجديد الممتع وأخذ هذا الأتجاه الصحفي يترسخ وينتزع الأعتراف حتى من

المعارضين له في بداية ظهوره. وفي الفترة ذاتها ظهرت روايات وثائقية ذات قيمة فنية عاليه، لعدد من الروائيين الأميركيين المشهورين، منها رائعة ترومان كابوتي «بدم بارد» الصادرة في عام 1965 ورواية نورمان ميلر «جيوش الظلام» في عام 1967.

أنطولوجيا الصحافة الجديدة :

في عام 1973 نشر (توم وولف) كتاباً تحت عنوان (أنطولوجيا الصحافة الجديدة)، يتضمن دراسة تؤرخ لهذه الأتجاه الطليعي في الصحافة الأميركية، ومقتطفات من روايات (نون فيكشن) – أختارها بالتعاون مع زميله (أ. جونسون) لعدد من الروائيين الأميركيين المعروفين (كابوتي، هانتر تومبسون، نورمان ميلر، هاي تاليزي، جون ديديون) وغيرهم .

يقول وولف في دراسته: «ان الرواية الأميركية في الستينات وصلت الى طريق مسدود لأن الكتّاب أداروا ظهورهم للواقعية الأجتماعية ، وانغمسوا في الفرويدية، والسوريالية، والكافكاوية، وفي عالم الأساطير .بدلاً من أن يكتبوا على غرار زولا وديكينس وثاكري، وبلزاك».

ويضيف قائلاً: «تخلى الروائيون عن الحياة الاميركية الجديدة، ولم يبق امام الصحفيين الا أن يملأوا الفراغ باستخدام تقنيات الرواية الواقعية الأجتماعية، واصبح واضحا ان الصحفين امتلكوا ناصية تقنيات الكتابة بمستوى الروائيين القديرين. والصحافة الجديدة كانت تلبي متطلبات العصر واكثر امتاعا للقارئ .

ويشرح وولف في دراسته التقنيات الأربع الفعالة التي اكتشفها هو وزملاؤه الرواد، وهي حسب أهميتها :

1- تسلسل المشاهد: تنظيم النص الصحفي بشكل متسلسل والأنتقال من مشهد الى آخر من دون فواصل استطرادية .

2- الحوار : تمكن رواد الصحافة الجديدة أن يكونوا مشاركين أو في الأقل شهودا مباشرين على هذا الحدث أو ذاك في حياة شخوصهم وكتابة حواراتهم كاملة. الصحفيون، كما الروائيون في بداية حياتهم الأدبية اكتشفوا عن طريق التجربة والخطأ، أن الحوارات الواقعية غير المنقحة التي لا تخلو من كلمات عامية وأصوات مثل (آه، أوه) تجتذب القاريء بشكل أقوى بكثير من اي مونولوجات وهي تصور الشخوص على نحو اكمل واسرع من اي وصف .

كان بوسع ديكينس أن يصوّر البطل على نحو يخيل للقاريء أنه يراه شاخصاً امامه، رغم أن هذا الوصف لم يكن يتعدى، جملتين أو ثلاث، والجزء الأكبر من تشكيل صورة البطل كان عن طريق الحوار .

اما عند الصحفيين الجدد فأن الحوار كان طبيعياً للغاية وصريحة، في حين أن الروائيين كانوا يحاولون جعلها غامضة ومبطنة.

3- وجهة النظر: عرض الحدث أو الأحداث من وجهة نظر الشخص الثالث (هو). وكل مشهد يقدم من وجهة نظر احدى الشخصيات التي بوسع القاريء بسهولة ان يضع نفسه مكانها. وبفضل هذا يشعر كأنه يرى بعينيه ما يحدث. ولكن الضمير (هو) لا يستطيع النفاذ الى دواخل الشخصيات.

الصحفيون الجدد كتبوا أيضاً بالضمير الأول (أنا) الذي يعد أكثر الضمائر قدرة على الكشف عن مكنونات الذات – كما في السير

الذاتية والمذكرات وبعض الروايات. ولكن احيانا كانت تظهر مواقف حرجة نتيجة لأستخدام الضمير الأول. كان على القاريء أن ينظر الى ما يجري بعيون الراوي أي الصحفي نفسه – ولكن مثل زاوية النظر هذه كانت تبدو غير مناسبة وغير مقبولة. كيف استطاع الصحفي كاتب النص غير الخيالي ان يتغلغل بكل هذا العمق في افكار شخص آخر ؟. الجواب بسيط، حسب رأي وولف : ينبغي معرفة الدوافع التي تحركهم، وبماذا يفكرون عن طريق توجيه الأسئلة الى الشخص بحيث يتسنى معرفة أفكاره وشعوره واشياء اخرى.

4 – تفاصيل الحالة: ويتلخص في وصف ما يميز الشخص من إيماءات وحركات وعادات وطبائع، واسلوبه في الحياة، وعلاقاته في العائلة وفي محل العمل، وآرائه ومعتقداته وغير ذلك مما يميزه عن الآخرين. النص الزاخر بهذه التفصيلات ليس من اجل غاية جمالية، بل لأنها تعطي للواقعية قوة مثل التقنيات الأخرى. وهذا يفسر قدرة بلزاك على خلق الشعور بمشاركة القاريء في ما يجري. قاريء روايات بلزاك يشعر بالقرب الشديد من الشخوص. لماذا ؟ لأنه كان يستخدم هذا الأسلوب مراراً وتكراراً. ففي روايات بلزاك الناضجة كل تفصيل يدل على الشخصية، مما يجعل القاريء يفكر بوضعه ومكانته في المجتمع وتطلعاته وطموحاته ومخاوفه وانجازاته واخفاقاته. هكذا يستولى بلزاك على اهتمام القاريء.

والميزة الأساسية للشكل الصحفي الجديد – حسب وولف – أن القاريء يعلم ان ما يتحدث عنه الصحفي قد حدث فعلاً في الواقع، وان هذا ليس ثمرة خيال الكاتب.

الصحافة الجديدة في الميزان:

ان معظم النصوص المنشورة في «أنطولوجيا الصحافة الجديدة» ممتعة حقاً (نتاجات ترومان كابوتي، ونورمان ميلر، وهانتر تومبسون). ولكن لا يمكن القول أنها مكتوبة وفق التقنيات أوالقواعد الأربع التي تحدث عنها (وولف) في دراسته، وبضمنها نصوص (وولف) نفسه.

صحيح أن وولف يؤكد أنه لا توجد أية قواعد مقدسة للصحافة الجديدة، ولكن ثمة بون واضح بين النتاجات المنشورة في الأنطولوجيا وبين القواعدالمذكورة. والغريب أن وولف سمح لنفسه في الملاحظات التي كتبها في (الأنطولوجيا) حول نصوص كل من كابوتي وميلر ،أن يوجه لهما نصائح حول كيفية كتابة قصة ناجحة ! رغم أن هذين الكاتبين العملاقين كانا، يتصدران الصف الأول من الروائيين الأميركيين في النصف الثاني من القرن العشرين. ويقال بأن وولف كان متأثراً برواية كابوتي الوثائقية «بدم بارد » سواء خلال عمله في الصحافة أو بعد اتجاهه لكتابة روايات من هذا النوع. ثم أن الكثير من الكتاب الذين ساهموا في الأنطولوجيا لم يعتبروا أنفسهم من الصحفيين الجدد، ولم يكن العمل الصحفي بالنسبة الى كابوتي أوميلر عملاً اساسيا بل نشاطا جانبيا، فهما روائيان قبل أن يكونا صحفيين. يقال أحياناً ان اسلوب الصحافة الجديدة لا يصلح للموضوعات السياسية والأقتصادية، والعكس هو الصحيح، لأن العديد من الصحفيين الجدد كتبوا نصوصا واقعية بأسلوب أدبي حول الحرب في الفيتنام وعما يحدث في عالم البزنس.

خلال العقود اللاحقة تخطت الصحافة الجديدة حدود الولايات المتحدة الالأميركية، وأخذت تنتشر في الصحافة الأوروبية، وفي صحافة العديد من بلدان العالم. ويطلق على (الصحافة الجديدة) أحياناً في ايامنا هذه اسم (الصحافة السردية) أي صحافة التحقيقات والنصوص الوثائقية الطويلة نسبياً، المصاغة باسلوب أدبي ذي وضوح وجمال والتي تنشر في العادة في المجلات التي تخاطب المثقفين. وثمة مجلة روسية اسمها (ستوري – القصة) متخصصة في هذا المجال. ورغم ظهور الأنترنيت والصحافة الرقمية – التي تنشر النصوص القصيرة الواضحة بعيدا عن التقنيات الأدبية – الا أن الصحافة الجديدة أو السردية تشهد في أيامنا هذه ازدهاراً، مما يدل على ان هذا الأسلوب أو النمط الصحفي، لم تكن ظاهرة عابرة أو نزوة لعدد من الصحفيين، بل اثراء للصحافة الجادة والأدب الواقعي في آن واحد .

إله الكتابة

شهد الفضاء الثقافي العربي في السنوات الأخيرة موجة لافتة للنظر من الأدب الإيروتيكي النسوي، وخصوصاً في مجال الرواية، منها رواية «نساء عند خط الاستواء» لزينب حفني، و«على فراش فرويد» لنهلة كرم، و «أنا هي أنتِ » لألهام منصور، و«خارج الجسد» لعفاف البطاينة، و«مرافئ الوهم» لليلى الأطرش، و «أصل الهوى» لحزامة حبايب، و«برهان العسل» لسلوى النعيمي، و «صمت الفراشات» لليلى العثمان، و «الغلامة» و«المحبوبات » لعالية ممدوح، وغيرها كثير. هذه الموجة لا ترتبط بتطور المجتمعات العربية – التي تشهد تضييقاً شديداً على حرية المرأة وهضم حقوقها، و فرض الحجاب والنقاب عليها بالقوه بإسم الشريعة. ولو قارنا بين العهدين الملكي والحالي في العراق، لرأينا بوناً شاسعاً بينهما في مدى الحرية الممنوحة للنساء .

في العهد الملكي كانت المرأة العراقية حرة وسافرة تعمل وتبدع الى جانب الرجل ،في شتى مجالات الحياة ، اما في العهد الحالي، فقد تفشى الفكر الغيبي المتخلف في المجتمع العراقي واتسع نطاق المحرمات والمحظورات، التي الصقت بالدين الأسلامي الحنيف ظلماً وبهتاناً .

ولم يقتصر هذا التراجع الحضاري على العراق، بل شمل حتى مصر الكنانة ،مصر قاسم أمين وهدى شعراوي، مصر الحضارة والتمدن. فقد رأينا بالأمس مباراة الكرة الشاطئية للسيدات، التي جمعت بين منتخب مصر ونظيره الألماني في أوليمبياد ريو 2016، ظهرت خلالها لاعبات منتخب مصر، يرتدين الحجاب وبنطلون وتيشيرت بأكمام طويلة، فيما كانت الألمانيات يرتدين «البيكيني» وهو

الزي المعتاد في مثل هذه الرياضة. كان الفرق صارخاً بين ثقافتين مختلفتين تماماً. كل ذلك يدل دلالة قاطعة على زيف الأدب الإيروتيكي النسوي المفتعل، التي تنشرها دور النشر العربية التجارية لكاتبات الستريبتيز، وتطرحها في السوق كسلعة بورنوغرافية لتحقيق اقصى الأرباح، تحت مسميات شتى، مثل تمرد الأنثى على القيم الذكورية، وانتزاعها لحريتها، وانطلاقتها الجديدة، ولا أدري عن أي تمرد وحرية وانطلاق تتحدث دور النشر العربية في ظل الأنظمة الظلامية، فالواقع يكذّب هذه المزاعم جملةً وتفصيلاً .

الكتابة عن الجسد والعلاقات العاطفية الحميمة بين الجنسين، لا ضير فيها ،إذا ما وظفت لخدمة الفن، ففي الأدب العالمي نماذج راقية من الأدب الإيروتيكي. ولكن ثمة حد فاصل بين الفن واللا فن، وبين الإبداع والإفتعال، وبين عمق تصوير عاطفة الحب السامية، وبين السرد الجنسي المباشر، و وصف ما لا ينبغي وصفه .في روايات كبار كتاب العالم مقاطع ايروتيكية رائعة. فالكاتب الجاد يعرف حدود الفن ولا يلجأ الى المباشرة والإبتذال أبداً.

معظم قصص ايفان بونين هي عن الحب العارم بين الرجل والمرأة، بشتى تنويعاته وأشكاله وصوره، حتى نعته بعض النقاد بـ (موسوعة الحب)، ولا نغالي اذا قلنا اته لا يوجد في الأدب العالمي نظير له في عمق وجمال تصوير الحب الحقيقي اللاهب. يكفي أن تقرأ بعض قصصه مثل «ضربة شمس» و «في باريس» لتتأكد أن الكاتب المبدع يستطيع أن يصور كل الإنفعالات البشرية الروحية والحسية والجسدية بعمق أخاذ ولغة شاعرية وجمال استيتيكي دون أن ينزلق الى حضيض الأدب المكشوف .

ولدي دليل بليغ وقاطع في الفرق بين الأدب الحقيقي وأدب الإثارة الزائف. ففي شهر ايلول من العام الماضي وخلال زيارتي لمعرض الكتاب الدولي في موسكو ابتعت كتاباً رائعاً بعنوان «دروس الحب الروسي» وهو كتاب ضخم يتألف من 600 صفحة من القطع الكبير. ويضم مقتطفات عن الحب في مائة قصة روسية. لعدة أجيال من الكتّاب الروس، من عمالقة الأدب الروسي وصولاً الى الروائيين الروس المحدثين، وكتاب ما بعد الحداثة، بينها قصص عاطفية لعدد من الكاتبات الروسيات. قصص شديدة التنوع من حيث المضامين والأساليب الفنية، ولكنها تتصف جميعاً بسمة الإبداع الحقيقي. ومهما حاولتَ البحث بين دفتي هذا الكتاب الضخم عن وصف مكشوف أو فاضح، فلن تجده أبداً ، فهي مقاطع تلمح ولا تصرح، وتشف ولا تكشف. في حين تتمتع المرأة الروسية بحرية شخصية مطلقة في حياتها، والمساواة التامة مع الرجل في كل الحقوق والواجبات، وفي تناول موضوعة الحب في نتاجاتها، ، ولا يمكن مقارنة وضعها بوضع المرأة في المجتمع العربي .

الروايات الإيروتيكية النسوية في الأدب العربي المعاصر، زاخرة بالمشاهد الصريحة غير المألوفة في أدب النساء، وتتسم بالبؤس الإبداعي والخيالي، وضعف التقنيات الفنية ،وركاكة اللغة والضحالة الفكرية، حيث يتخذن من الفضائحية طريقاً للشهرة. هذا النوع من السرد الروائي والقصصي يستهوي المراهقين فكرياً وثقافيا، وهو تقليد أعمى لما يسمى «ادب اللذة» الذي ظهر في الأدب الغربي عقب الحرب العالمية الثانية، وشاع بعد الثورة الجنسية في الستينات من

القرن الماضي. روايات خفيفة مسلية للباحثين عن الإثارة يطويها النسيان فور الإنتهاء من قراءتها، ولا أحد من النقاد والباحثين في مجال الأدب يعتبرها أدباً جاداً، فهي ولدت لتموت سريعا. وثمة عدد كبير من كتاب (الرواية) في العالم، تخصصوا في انتاج هذا النوع من الروايات، وتطرح دور النشر الغربية المتخصصة عدداً هائلاً منها في السوق كل عام، فهي كتابة تلفيقية سهلة، لا تتطلب ثقافة أو جهداً كبيراً، بل وسيلة للحصول على المال من اسهل الطرق .

كاتبات الإيروتيكا العربية يستخدمن لغة فاحشة لا تجدها حتى في أكثر الروايات الجنسية الغربية إبتذالاً، فهن يلجأن الى كل ما هو غريب ومنحرف في السلوك البشري من اجل إثارة الإهتمام وولوج الأدب من أسهل أبوابه .

ومن الطريف ان ثمة في بريطانيا والولايات المتحدة جوائز لمثل هذه الكتابات تحت اسم (أسوأ وصف ايروتيكي). ولا شك في ان اي رواية إيروتيكية نسوية عربية حديثة، ستفوز بهذه الجائزة حتماً لو ترجمت الى اللغة الإنجليزية .

لأستجلاء الفرق بين الفن الإيروتيكي الراقي – كما في روايات كبار كتّاب الرواية في العالم وبين الوصف الإيروتيكي السطحي الفاجر، مثل الروايات التي أسلفنا الإشارة اليها فيما تقدم، نتناول بإيجاز قصة رائعة للكاتب الروسي بوريس بيلنياك (1896– 1938) بعنوان «اله الكتابة» عن حكاية حب مؤثرة بين إمرأة روسية وضابط أجنبي .

ففي أوائل العشرينات من القرن الماضي عندما كانت اليابان تحتل بعض مناطق الشرق الأقصى الروسية وبضمنها مدينة

فلاديفوستوك الواقعة على ساحل المحيط الهادىء، وقع تاغاكي – وهو ضابط ياباني، رفيع المستوى، ويتقن اللغة الروسية – في حب صوفيا فاسيليفنا غيندىغ، وهي شابة روسية تعمل معلمة في المدينة. وبعد اسبوع واحد من اعلان خطبتهما ،غادر الى بلده بعد ان ترك لها مبلغاً من المال لتغطية كلفة سفرها بالباخرة من ميناء فلاديفوستوك الى مينا تسوروغا اليابانية .وفور وصولها تزوجا رسمياً، وبذلك خالف هذا الضابط قانون الخدمة العسكرية في بلاده، مما أدي الى فصله من الجيش وفرض الإقامة الجبرية عليه في منزل والديه على ساحل بحر اليابان. كان الضابط ينحدر من اسرة ارستقراطية عريقة. وقد أثار زواجه من امرأة عادية غضب معظم أقاربه، فقطعوا علاقتهم به ،، بسبب إنتهاكه لتقاليد الساموراي الموروثة.. وبذلك أصبح خارج شريحته الاجتماعية، ولم يعد بوسعه الإختلاط حتى بمعارفه ومعارف عائلته السابقين، عاش الضابط وزوجته في منزل الأسرة على سفح جبل يطل على البحر.

كانا يمضيان كثيرا من الوقت في قراءة الكتب، وكان الزوج مشبوب العاطفة، يتقن فنون الحب التي وصلت اليه عبر ثقافة الأجداد، تلك الثقافة الغريبة عن الأوروبيين. ففي اليوم التالي لزواجهما قدمت لها ام زوجها صوراً ايروتيكية مطبوعة على الحرير.

كانت صوفيا تحب وتحترم وتخشى زوجها في آن واحد: تحبه لأنه كان قوياً، ونبيلاً، وصموتا، ومثقفاً واسع المعرفة، ولتضحياته من اجلها. كانت تحبه وتخشاه – من اجل حبه الجارف المهيمن، الذي كان يتعبها ويتركها منهوكة القوى، في حين أنه لم يكن يتعبه قط. وخلال النهار كان صموتاً ومهذباً وحانياً في نبل صارم. والواقع انها

لم تكن تعرف عنه، وعن عائلته الا القليل ، وقد تناهى الى سمعها أن والده يمتلك، في مكان ما مصنعا لغزل الحرير .

كان زوجها رجلا مثقفا لديه حاجة روحية – جمالية، فقد كان يقضي امسياته في غرفته منهمكاً بالكتابة. وبعد عدة أسابيع من إنتهاء مدة إقامته الحبرية، حدث أمر مثير، حيث تدفق الصحفيون الى المنزل على حين غرة، وأخذوا يصورونها وزوجها و كل شيء يخصهما . وشاهدت صوفيا على صفحات المجلات اليابانية صورها وصور زوجها : صورتهما معا في داخل المنزل، وقرب المنزل، وخلال نزهتهما على شاطيء البحر، وامام المعبد . هي في الكيمونو الياباني، هو في اللباس الأوروبي .

وقد اخبرها الصحفيون أن زوجها كاتب مشهور، فقد كتب رواية تصدرت قائمة المبيعات، وحصل على مردود مالي كبير، كما انها (الزوجة) اصبحت مشهورة على مستوى اليابان

كانت قد تعلمت اللغة اليابانية قليلاً، واعتادت على دور زوجة الكاتب الشهير، ولم تلحظ في نفسها ذلك التغير الغامض الذي حدث لها، فلم تعد تخشى الناس الغرباء من حولها . واصبح من المألوف لديها ان هؤلاء على استعداد دائما لتقديم أي خدمة تطلبها . واصبحت لديها طاهية في المنزل، وتسافر الى المدينة في سيارة فارهة، وتصدر الأوامر للسائق باللغة اليابانية، وعندما جاء والد زوجها لزيارتهما انحنى لها على الطريقة اليابانية اكثر مما انحنت هي تحية له .

كانت صوفيا امرأة صموت، وقد اكتسبت خلال السنوات التي قضتها في اليابان رزانة الساموراي، وقررت ان تسأل زوجها : ما

الذي حدث ؟. لم تكن تتقن اللغة اليابانية الفصحى على نحو يسمح لها بقراءة وفهم الرواية، لذلك سألت زوجها عن محتوى الرواية، ولكنه لاذ بالصمت في أدب جم، ونسيتُ أن تسأله مرة أخرى، لأن ذلك في الواقع لم يكن يهمها كثيراً ..

ذات مرة جاء الى منزلهما مراسل صحيفة تصدر في طوكيو .وكان يتكلم الروسية. لم يكن زوجها موجودا، فأخذا يتنزهان على ساحل البحر القريب من المنزل ويتحدثان حول موضوعات شتى، وخلال حديثهما وجهتُ سوالاً الى الصحفي عن سبب رواج رواية زوجها، وما الأمر المهم فيها ؟ وعرفت منه ان الرواية هي عن حياتها بالذات .

وخلال الأيام والأسابيع اللاحقة انكبت على قراءة الرواية، ولكن ببطأ شديد وبعد عدة أسابيع اكتشفت ان زوجها كان يراقبها في المنزل ويسجل كل خطواتها وحركاتها وعاداتها، وان الرواية بأسرها هي عن حياتها بأدق دقائقها : كيف تأكل، وكيف تنام أو تغتسل، وحركاتها الدالة على الأستمتاع بمباهج أنوثتها، وارتعاشات جسدها البض، والأصوات التي تصدر عنها في ذروة لقاءهما الحميمي .

لم تكن بوسعها ان تغفر له فضح ادق تفاصيل حياتها الشخصية الحميمة. وعرضها للبيع. لملمت حوائجها الضرورية فقط، وصرفت ما كان لديها من نقود لشراء بطاقة العودة بالباخرة الى مدينتها فلاديفوستوك. وفيما بعد تجاهلت رسائله الكثيرة اليها !

ويمضي بيلنياك الى القول: «أن الثعلب شخصية مخاتلة في الفولكلور الياباني. الثعلب مطبوع على المكر والغدر و الخيانة. واذا سكن روح الثعلب في الأنسان أصبح ملعوناً . الثعلب – إله الكتابة

من هو الروائي الحقيقي ؟

منذ أن كتب مؤلف مجهول «ملحمة جلجامش» في القرن الثامن عشر قبل الميلاد - وهي أقدم قصة كتبها الإنسان - وحتى شيوع الأنترنيت قبل حوالي عشرين عاماً، كان كتّاب النثر الفني قلة نادرة من أصحاب المواهب، والمعرفة الموسوعية، والخيال الخصب، والحس الجمالي، والأفكار الجديرة بالقراءة والتأمل. والى عهد قريب كان مثل هؤلاء الكتاب في العالم العربي مثار اعجاب واحترام المثقفين، الذين يتابعون أعمالهم الجديدة بشغف .

وقد قيل (القاهرة تكتب وبيروت تطبع وبغداد تقرأ). رغم ما في هذه المقولة من اجحاف بحق بيروت الرائدة دائما في مجالات الفكر والأدب والفن. أما بغداد فلم تعد تقرأ كثيرا هذه الأيام، رغم تكاثر الكتّاب كالفطر بعد المطر، بحيث بات من الصعوبة بمكان فرز الكتّاب الحقيقيين عن الأدعياء، الذين لا أثر في كتاباتهم لأي فكر، أو ابداع. ولم يعد الجيل الجديد يهتم بالنتاجات الأبداعية الأصيلة فكراً وفناً، فهو يبحث في الأنترنيت وفي المجلات الخفيفة المزوقة عن توافه المعارف، وغرائب الحوادث، وطرائف النوادر، وهي كلها أشبه بوجبات (الفاست فود) لا تترك أثراً في النفس، ولا حاصلاً في الذهن. ثمة سمات يتصف بها الكاتب الحقيقي من خصائص نفسية ومعايير فنية وجمالية وأخلاقية يلتزم بها، على خلاف الكاتب الأستهلاكي السطحي الذي لا يهمه سوى تسويق نفسه و(كتاباته) كأي سلعة في السوق. والفروق بين الأثنين جذرية، لعل أهمها ما يلي :

1 – دوافع الكتابة

الكاتب الحقيقي لا يكتب من اجل المال، او المجد، او الشهرة، أو بدافع آيديولوجي معين، بل لأنه مصاب بـ(مرض) الكتابة، ويشتعل حماساً للتعبيرعما يختلج في نفسه وروحه، ويشعر بضرورة ملحة في البوح للناس بما لم يكتبه أحد من قبل، ولكونه قد التقى اناسا وتملكته احساسات ليس بوسعه ان لا يعبر عنها، هكذا تظهر للوجود النتاجات الأبداعية الممتعة.

سأل احدهم ليف تولستوي ذات مرة : كيف يستطيع الانسان ان يكتب بشكل جيد . فقدم له الكاتب العظيم نصيحتين ثمينتين :

اولا : على الكاتب ان لا يكتب مطلقا عن موضوع غيرشائق بالنسبة اليه شخصيا .

ثانيا : اذا اراد الكاتب ان يكتب عملا ابداعيا ما، ولكن كان بوسعه ان لا يكتبه فمن الافضل ان يتخلى عن فكرته .

2 - الموهبة :

الموهبة الأدبية وحدها، أو الميل الى التعبير عن الأفكار والأحاسيس عن طريق الكتابة، غير كافية لخلق كاتب روائي متمكن من أدواته، الموهبة قد تظهر في مجال الموسيقى والشعر في سن مبكرة (موتسارت، رامبو، يسينين). أما في القصة والرواية، فأنها تحتاج الى الصقل والعمل الدؤوب لتنتج أثراً ذا قيمة .

لو كانت الموهبة وحدها كافية لكتب ليف تولستوي «الحرب والسلام» و فلوبير «مدام بوفاري» و ستندال «الأحمر والأسود» في مقتبل العمر، رغم ان هؤلاء الثلاثة يعدون من العباقرة الأفذاذ في فن

الرواية. تاريخ الأدب العالمي لا يقدم لنا مثلاً واحداً على ظهور رواية عظيمة لكاتب يافع .

كان ميخائيل شولوخوف في الثالثة والعشرين من العمر في عام 1928 حين نشر الجزء الأول من رواية «الدون الهاديء». وقد شكك النقاد على الفور في ان يكون شولوخوف مؤلف هذه االرواية حقا، لأن شابا يافعاً من أعماق الريف، لم يشترك في الحرب الأهلية، ولم يتلقى تعليما يعتد به، ولا يمتلك الا القليل من التجربة الحياتية لا يمكن أن يؤلف رواية طويلة وعظيمة كـ(الدون الهاديء)، وقد صدق حدسهم فقد تبين لاحقاً، بعد سنوات من البحث والتدقيق، أن مخطوطة الرواية تعود لضابط روسي قتل خلال الحرب الأهلية، واستولى شولوخوف على المخطوطة واعاد كتابتها بخط يده. وقد سخر الكاتب الروسي سولجنيتسن الحائز على جائزة نوبل في الأداب لعام 1970، من شولوخوف قائلاً : «بالطبع فإن ميشا (تصغير اسم ميخائيل) ليس مؤلف الدون الهاديء قطعاً .»

3 – العمل الشاق :

أن العباقرة لا يولدون، بل يصبحون كذلك، عن طريق العمل اليومي الدؤوب المثابر على مدى فترة طويلة من الزمن والأصرار على تحقيق الأهداف .

لا نجد بين كبار الكتاب من أصبح معروفا بين ليلة وضحاها . كل الكتاب العظام كانوا في البداية يجربون طاقاتهم وادباء غير معروفين، وكانت نتاجاتهم رديئة ودون مستوى النشر وتطورت مواهبهم، وصقلت طرائق معالجة ثيماتهم تدريجيا بمرور الزمن بفضل المحاولات المستمرة وادمان المزاولة وطول العلاج.

ليست الكتابة، هواية يمارسها الكاتب بين حين وآخر حسب المزاج، ولا طريقة لتزجية الفراغ والتسلي، ولا مهنة عادية كسائر المهن، بل عمل شاق يلتهم حياة الكاتب وينهك قواه. فهو يعيش حياتين – حياة عادية كالآخرين، وحياة ابداعية مرهقة تستنزف طاقاته وتختلف كثيراً عن حياة الناس العاديين. فالأدب يملأ حياته، وليس خلال الساعات التي يكتب فيها فقط. الكاتب يزيح كل الأعمال الأخرى. ليكرس نفسه ووقته وطاقته للأدب .

الكاتب الحقيقي يراجع ما كتبه أكثر من مرة. فالكتابة عموما، والفنون السردية خصوصاً تتطلب ارادة قوية، وأقوى الأرادات هي التي تنتج أفضل النصوص. قد يقول بعض الكتّاب انهم يكتبون بسهولة ويسر، ويقصدون بذلك الكتابة السطحية الرائجة التي يقبل عليها من يريد الأستمتاع بالقصص الميلودرامية أو روايات الحب الخفيفة، التي لن تصمد أمام الزمن .

سئل الكاتب الأميركي مارك توين : كيف تُكْتَبُ الكتب الرائجة ؟

– أوه ... ! أنه لأمر جد بسيط. خذ قلما وورقة واكتب الأفكار التي ترد الى ذهنك. ولكن المهم في الأمر هو نوع الأفكار التي تأتيك .

الأفكار موجودة عند كل الناس، ولكن ليس عند الكل القدرة على التعبير عن أي فكرة بوضوح وسلاسة وكثافة في جملة واحدة موجزة، وكما قال تشيخوف فأن «الأيجاز صنو الموهبة».

الكاتب الحقيقي من يجيد التعبير عن افكاره وعواطفه، وعن زمانه، ورؤيته للحياة والعالم، ويمتلك حساسية مرهفة قادرة على تحويل الكلمات المألوفة الى كلمات يبعث على التفكير أو يلهب العاطفة والشعور.

4 – تقنيات الكتابة :

ليس للأدب – كأي فن آخر – قواعد محددة، ولكن استيعاب تجارب الروائيين الكبار والتقنيات الفنية المستخدمة في نتاجاتهم ضرورية للكاتب – أي كاتب – فالروائي الذي لم يدرس التقنيات السردية من خلال تحليل الأعمال الأدبية الخالدة لكبار الكتاب، كأنه يبدأ من الصفر. وكل كاتب حقيقي هو قاريء نهم ومتميز بالضرورة، لا يكتفي بقراءة النتاج الأدبي مرة واحدة كأي قاريء عادي، بل يعيد قراءته أكثر من مرة ليعرف : «كيف تمت صناعته». واذا لم يكن عنده وقت للقراءة فلا يمكن أن يكون كاتبا ً.

يقال بأن التقنيات الفنية يمكن تعلمها – الى حد ما – عن طريق التعليم أيضاً وهذا يفسر انتشار الورشات الأبداعية في أنحاء العالم التي يتحدث فيها كبار الروائيين عن تجاربهم ويقدمون النصح والأرشاد للمبتدئين في عالم الأدب. ولكني لا أعتقد بأن مثل هذه الورشات يمكن أن تخلق كاتباً مبدعاً، ما لم يتوافرعلى بذرة الموهبة، وقدرة التخيل ،وهوس السرد وثقافة عميقة وواسعة. ثمة طريقة واحدة لتكون كاتبا جيدا ان تجلس وتكتب وتجرّب الى أن تكتب نصاً ذا قيمة فنية .

ذات مرة كان الكاتب الشهير سنكلير لويس يحاضر عن المهارات الأدبية في احدى الورش (الأبداعية) ووجه سؤالاً الى المتدربين :

– هل أنتم جادون في أن تصبحوا كتاباً ؟

فأجابوا بصوت واحد : أجل

فرد عليهم سنكلير قائلاً: اذن لماذا أنتم هنا ولستم في بيوتكم لتكتبوا !

الكاتب يتعلم من محاولاته وتجاربه الشخصية في المقام الأول وممارسته الدؤوبة للكتابة يوما بعد يوم، لأن ترك الكتابة لفترة طويلة يؤدي الى جفاف القريحة ونضوب الطاقة الأبداعية تدريجياً. . ان القاعدة الذهبية للنجاح تكمن في أن يطور الكاتب نفسه ويتعلم من انجازاته ومن أخطائه ايضاً، ومن المهم أن يعرف أيضاً، ما لا ينبغي كتابته، وأن يعيد كتابة نتاجه المرة تلو المرة. من يصدق أن عبقرياً مثل تولستوي كان يعيد كتابة نتاجاته وتعديلها وتنقيحها عشرات المرات أحياناً .

يقول ايليا اهرنبورغ في محاضرة القاها في معهد الأدب العالمي في موسكو عام 1949 : «عندما انجز رواية ما اعيد النظر فيها : احذف واعدل وانقح وبالنتيجة يتقلص حجم الرواية الى أقل من نصف حجمها الأولي. ولا أنشرها الا بعد أن أكون راضياً عنها » .

5 – العزلة :

الحكمة تولد في الصمت، والأفكار تتدفق، والمخيلة تنشط في العزلة الأيجابية المنتجة، ولهذا فأن سمة مهمة أخرى للكاتب الحقيقي – العزلة أو الأختلاء بالنفس. وبطبيعة الحال فإننا لا نقصد بذلك العزلة عن حياة المجتمع، بل الأبتعاد عن المشاغل اليومية بقدر الأمكان، وعدم هدر الوقت الثمين، وايجاد الوقت الكافي للكتابة. وثمة قول لفرانز كافكا ورد في احدى رسائله يقول فيها : «أن كل أعمالي هي نتاج الوحدة» .

قد يقول البعض ان ثمة العائلة وزملاء العمل والأقارب، والأنشطة الأجتماعية. كل هذا يمكن ان يكون موجودا. العزلة

الحقيقية التامة – هي في الداخل. انها احساس لا يفارق الكاتب أبداً وطوال حياته، وينبغي له أن يتعلم كيف يستخدمها على نحو صائب وصحيح. يتعلم النظر الى الاشياء من زاويته الخاصة حيث يرى فيها ما لا يراه الآخرون .

6 – الأسلوب والصوت :

لا يقتصر مفهوم الأسلوب على الطريقة التي يسلكها الكاتب للتعبير عن أفكاره وعواطفه، ففي العمل الفني، تؤدي الكلمة وظيفتان، اولهما حمل معلومة معينة، وثانيها التأثير الجمالي في القاريء من خلال الصور الفنية، وكلما كانت الصور أكثر اشراقاً، كان تأثيرها أعمق وأقوى .

الكاتب الجيد يمتلك أسلوبه الخاص وصوته المتميز، ولا يقلد كاتبا آخر، لأن لكل شخص تجربته ورؤيته للعالم. قال الشاعر الروسي سيرجي يسينين: «لا تقلد صوت الكروان بل غني بصوتك ولو كان أشبه بصوت الضفدعة». الكاتب الذي لا يتميز بأسلوبه وموضوعاته وافكاره، ولغته الثرية لن يحظى بأعجاب القاريء واهتمامه ويطويه النسيان ان عاجلاً أم آجلاً .

في مشقة الكتابة وطقوسها

«الورق لا يستحي» مقولة تنسب الى الكاتب والخطيب الروماني شيشرون (43 – 106 ق.م.) كما وردت في رسائله «الى الأصدقاء»، بمعنى ان المرء يمكن أن يكتب على الورق ما يستحي أو يشعر بالحرج من التعبيرعنه شفاهيا. وفي موضع آخرمن هذه الرسائل جاءت المقولة بصيغة «الورق يتحمل كل شيء» أي أن الورق يتقبل كل ما يكتب عليه: ألغث والسمين، اوالجيد والرديء. في مبحثنا هذا سنتحدث عن مشقة الكتابة الرصينة الجادة وطقوسها، ذلك لأن الكتابة الرديئة لا تتطلب مشقة أو جهداً كبيراً .

متي يأتي النضج الفني :

يعتقد البعض ان الكتابة عمل سهل يمكن ان يمارسه أيّما شخص كان، ولكن عندما يوغل في تجربة الكتابة ويزداد وعيا بها، خاصة اذا كان يدرك خطورة الكلمة ومسؤوليتها، فأنه يتأنى ويتباطأ في سكب كلماته على الورق بشكل تلقائي، بعد ان يكتشف أن الكتابة الجادة ليس بالأمر الهين، بل عمل شاق يزداد صعوبة ومشقة كلما ازداد خبرة الكاتب ومعرفته بأسراره بمضي الزمن، وان الكتابة المزاجية السهلة، غير الجادة، تكون سطحية في معظم الأحيان ولا قيمة حقيقية لها، لذا يجهد نفسه لكي ينتج نصّا جيدا وتاضجا .

كان انطون تشيخوف (1860 – 1904 م) في بداية حياته الأدبية يعمل طبيبا في القرى والأرياف، ويتنقل طوال اليوم، من قرية الى أخرى لمعالجة مرضاه، ويقطع مسافات طويلة في طرق غير معبدة،

وحين يعود في المساء الى بيته وعائلته مرهقاً، يأخذ قسطاً من الراحة، ثم يتحين الفرص للجلوس الى طاولة الكتابة ليكتب بسهولة ويسر، ودونما جهد أوعناء قصصا ساخرة وينشرها في المجلات الفكاهية تحت أسماء مستعارة ومنها أسم (أنتوشا تشيخونتي).

وقد أعترف تشيخوف في ما بعد، أنه كان يكتب قصة فكاهية واحدة كل ليلة. وقد جمع هذه القصص القصيرة ونشرها في كتاب صدرعام 1884 بأسمه المستعار (أ. تشيخونتي) وليس بأسمه الحقيقي . وكان العديد من النقاد قد نصحوه عدم تبديد موهبته الفذة في نتاجات خفيفة لا ترقي الى مستوى الأدب الرفيع، ولن تصمد أمام الزمن. وأقترحوا عليه تأليف رواية أو قصة طويلة جادة، اذا أراد البقاء لكتاباته. ولكن تشيخوف مضي يكتب أقاصيصه ولكن في الوقت نفسه دأب على أستخلاص الدروس من تجربته الأبداعية. وعندما أقتنع بقيمة ما يكتبه، أخذ ينشر نتاجاته بأسمه الحقيقي «أنطون تشيخوف».

و بعد عدة سنوات، عندما ظهرت أولى قصصه الناضجة فكراً وفناً، ونال أستحسان النقاد كتب الى صديق له يقول : « حسناً فعلت حين لم استمع الى نصائح النقاد، لأن النضج الفني لا يأتي حسب رغبة الكاتب، بل بالممارسة الدؤوبة للكتابة الجادة .»

حقاً ان الكاتب - أي كاتب – لا يتعلم من تجارب الآخرين بقدر ما يتعلم من تجربته الشخصية.

ومرّ الروائي والكاتب المسرحي الفرنسي الكسندر دوماس (1802- 1870 م) والكاتبة الأنجليزية أغاثا كريستي (1890 – 1976م) وعشرات غيرهما من مشاهير الكتاب بتجارب مشابهة

لتجربة تشيخوف الأدبية، لأن العمل الأبداعي كدح ومعاناة، وعملية بناء تحدث على مهل ينجزها الكاتب وحيدا في خلوته .

الهام وصنعة

يقول الكاتب الفرنسي ستندال (1783- 1842م): «لم أبدأ الكتابة الا في عام 1806، حين احسست في نفسي العبقرية. لوكنت قد افضيت الى انسان راجح العقل بخططي الأدبية ونصحني : «اكتب يوميا لمدة ساعتين، سواء كنت عبقريا أم لا «عندئذ لم اكن قد اهدرت عشر سنوات من حياتي في انتظار الألهام».

مقولة ستندال صحيحة الى حد كبير ولكن لا بد من هاجس يحرك العملية الأبداعية كلها من بدايتها. ان بذرة الكتابة أو النص وشحنته الأولى، قد تأتي المبدع في أي وقت، وفي أي مكان، وليس في موعدٍ محدّد وفي طقوس معينة، ثم بعد ذلك يأتي دور الصنعة في تعديلٍ النص وتهذيبه وتشذيبه وصولا الى صيغته النهائية .

وبصرف النظر عن الأسم الذي نطلقة على (الهاجس) أو (الدافع) الذي يقف خلف احساس الكاتب الداخلي، أعتقد أن من الصعب أن يبدأ الكاتب بالعمل اذا لم تكن (فكرة ما) قد استولت على تفكيره، ويتلهف للتعبير عنها وتجسيدها. أو لديه الرغبة في الكتابة عن موضوع ما في الأقل. والحق ان لكل كاتب طريقته في العمل، منهم من لا يبدأ العمل الا وقد استحضر في ذهنه فكرة ما ، وآخر يجلس الى منضدة الكتابة وهو خالي الذهن من أي أفكار مسبقة. ولكن تجارب كبار الكتاب تثبت أن 90٪ من الكتابة الأبداعية صنعة يتم أتقانها بالمران والممارسة الطويلة، والشخص الذي يهرب من عمله لعدم وجود (الهام) يخدع نفسه بنفسه.

وقد عرف الكاتب الأيطالي البرتو مورافيا (1907 – 1990م) مورافيا بأنضباطه الصارم ويقول في هذا الصدد: «منذ فترة طويلة جدا وانا اكتب كل صباح بالطريقة نفسها التي انام فيها وآكل يوميا. لقد أصبحت الكتابة جزءا عضويا في ايقاعي البيولوجي».

كان الكاتب الأنجليزي انطوني ترولوب (1815 ـ 1882م) يكتب يوميا عددا محددا من الكلمات. أما الكاتب والمسرحي والفيلسوف البلجيكي موريس ميتيرلنك (1862 – 1949) فقد كان يجلس وراء منضدة الكتابة صباحا في ساعة معينة يوميا ولم يكن يغادرها الى منتصف النهار، حتى اذا لم بستطع كتابة جملة واحدة. الروائية الفرنسية جورج صاند (1804 – 1876م) كانت تعمل لمدة 8 ساعات يوميا .

العمل اليومي المنظم يتطلب تنظيم مكان العمل (المكتب) بشكل صحيح. يمكن الكتابة صباحا أو مساءاً. يمكن الكتابة وراء طاولة او متكئا على أريكة ، أو في مكان محدد، أو في أي مكان آخر. وعموما فأن لكل كاتب طريقته في العمل. منهم من يعمل بشكل يومي منتظم، ويواصل عمله الي حين الأنتهاء منه ومنهم من يعمل على نحو متقطع حسب الوقت المتاح لديه او عندما ينتابه الهاجس مرة أخرى .

يقول المفكر الفلسطيني العالمي الراحل أدوار سعيد (1935 – 2003 م) أن كتابه المشهور «الأستشراق » هو الكتاب الوحيد الذي أنجزه بنفس واحد، ولا يعني النفس الواحد هنا أنه انجز الكتاب بجلسة واحدة، بل ان الموضوع لم يفارقه خلال أكثر من عام من العمل اليومي المنظم، ولم يشغل ذهنه خلال كتابته بموضوع آخر.

ثمة كتاب آخرون لا يمكنهم مواصلة العمل على هذا النحو المنظم. بعضهم يتوقف فجأة عندما يصطدم بعقبة ما، ولا يستأنف الكتابة في موضوعه الا بعد فترة طويلة. ولعل خير مثال على ذلك هو الكاتب الأميركي الساخر مارك توين (1835 – 1910م). فقد كان يبدأ كل كتاب من كتبه في فورة حماس، وعندما ينجزحوالي ربع الكتاب يصطدم بعقبات ويجد مشقة في مواصلة الكتابة ويتوقف لمدة 5-6 اعوام ينشغل خلالها بكتابات أخرى، ثم يرجع بعد هذه الفترة وبحماس أيضاً لاستكمال ما تبقي من الكتاب. وعندما كان يخرق هذه القاعدة احيانا تحت الحاح الناشرين ويضغط على نفسه من اجل مواصلة الكتابة نرى ان بداية الكتاب رائعة، وعندما نمضي في قراءة بقية الكتاب نشعر بأنها ليست ممتعة ومحكمة مثل بداياتها ولا ترقي الى المستوى الذي نعرفه عن توين .

طريقة عمل أي كاتب يتوافق مع خصائصه السيكولوجية ولا يمكن تعميم تجربة اي كاتب على اي كاتب آخر .

اهمية التركيز في العمل

التركيز امر في غاية الأهمية لأي عمل كان، وخاصة للعمل الفكري أو الأبداعي. اذا كانت بيئة العمل في أي مهنة أخرى - يتلقي فيها المرء التوجيهات من رؤسائه - تساعد على التركيز على العمل المكلف بأدائه ولو كان هذا العمل كتابياً. فأن الكاتب الروائي ينشد الخلوة والأنعزال عن الآخرين من أجل التركيز الذهني والأندماج الكامل في العمل والأنغماس فيه وتوجيه كل قواه نحوه، وهو يتمتع بحرية واسعة، حيث لا أحد يوجهه او يحدد له وقت أنجاز العمل، وربما هنا يكمن سحر العمل الأبداعي أو الفكري .

كتب فرانز كافكا (1880 – 1924م) ذات مرة في يومياته يقول: «إن كل ما كتبته في حياتي انما هو نتاج الوحدة». ولكن لكي تكون هذه الوحدة مثمرة على الكاتب تجنب الأنشغال بأمور جانبية لا علاقة له بصميم عمله. بعض الكتاب يلجأ الى غلق الراديو والتلفزيون في أثناء الكتابة وعدم الأنشغال بالأنترنيت – وليس غلق الكومبيوتر الذي أعتاد معظم الكتاب اليوم على أستخدامه في الكتابة – أو بأستقبال الضيوف. القراءة أيضا يمكن أن تعرقل العمل اذا كانت لا تمت بصلة للموضوع. كما ان كل ما يحتاجه الكاتب ينبغي ان يكون تحت يديه. ومن الأهمية بمكان تنظيم مكان العمل. شاهدت في متحف تولستوي في (ياسنايا بالانا) الغرفة التي كان يكتب فيها الكاتب العظيم روائعه الخالدة: طاولة وكرسي وحزمة أوراق وأقلام وكتب يستعين بها كمصادر لموضوعه ولا شيء آخر على الأطلاق .

ليس ثمة ما يعرقل عمل الكاتب مثل الصراع مع الوقت. ويقول الكاتب فيليب كلوديل (1962 –) «أكتب في أوقات أو في أمكنة قد لا تخطر على بال أحد. لا يهمني أن اؤمن طقوس الكتابة فقط، بل يجب أن أكون في وضع نفسي يحملني على الكتابة: في المنزل، أو في الطائرة. والأهم من ذلك، أنني لا أكون أعيش صراعاً مع الوقت، بل أكون خارج كل توقيت».

طقوس وعادات الكتابة

لكل مبدع طقوسه الخاصة، التي تضعه في جو الكتابة ومناخها. كان مارسيل بروست (1871– 1922م) حريصا على العزلة والهدوء

التام. جدران مكتبه كانت مغطاة بالفلين، وحتى في مثل هذه العزلة التامة كان عاجزا عن العمل خلال ساعات النهار خشية الضوضاء، ويقال أنه أستأجر ذات مرة عدة غرف متلاصقة في أحد الفنادق لكي لا يتسرب اليه أصوات الجيران .

غوتة كان ثريا وقد حول قصره المنيف الى متحف : اثاث فاخر، و تحف نادرة، ورياش غالية، ولكن غرفة الكتابة كانت تبدو متواضعة للغاية ،ولم يكن فيها ما يشتت أفكاره أو يصرف انتباهه عن الكتابة .

اناتول فرانس (1844 – 1924م) عندما كان يؤلف كتابه (جان دارك) أحاط نفسه بعدد كبير من الأشياء من القرون الوسطى. وبعد انجاز الكتاب بدت له هذه الاشياء كريهة الى درجة انه طلب من اصدقائه ان يساعدوه في التخلص منها. وخلال كتابة رواية «تاييس» كانت غرفته اشبه بـ «متحف للثقافة القديمة» حيث كانت ثمة كتب نادرة وتحف ومقتنيات اخرى قيمة. وكان يمكنك تصور العالم الذي يعيش فيه بمجرد دخولك الى مكتبه .

ان العمل الأبداعي محاط دائما بأنواع من الطقوس والعادات التي تتلائم وطبيعة الكاتب واسلوبه في العمل .

مصير الرواية في العصر الرقمي

حق التجربة في الفن – حق مطلق ومقدس، ومن دون ذلك، يتحجر الفن في قوالب جامدة ومحنطة، ويصبح عاجزاً عن الوفاء بحاجة التعبيرعن هموم اللحظة الحضارية، والكشف عن التناقضات الجوهرية للواقع الإجتماعي، والنفاذ الى أعماق الحياة، دائمة التغيّر والتحول .

الفن لا يصدر من معاناة قوية للواقع فقط، بل لابد له أيضاً من اكتساب شكل موضوعي ملائم .وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه، إنما هو نتيجة لتحكمه في مادته. وهذا التحكم، إن هو الا ثمرة لتجارب إبداعية مضنية، و إبتكار أشكال جديدة لأحتواء المضامين الجديدة، التي لا تستوعبها الأشكال المستهلكة. وربما لا نجانب الصواب، إذا قلنا انه ليس ثمة فن عظيم بلا تجارب عظيمة وجريئة على صعيد الأشكال الفنية، والأساليب، والأدوات التعبيرية .

كان تطور الفن الروائي – كأي فن آخر – مرتبطاً دوماً بتجارب إبداعية جديدة ورائدة. ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد تجارب الروائيين الكلاسيكيين الروس والفرنسيين، وتجارب الروائيين المحدثين: «يوليسيس» لجيمس جويس، و« البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، والروايات الثلاث «القصر» و «المحاكمة» و «أمريكا» لفرانز كافكا، وروايات اخرى كثيرة .

ولكن بعض التجارب الشكلية العقيمة في الأبداع الروائي، التي يصعب قراءتها – ليس لأنها جديدة على صعيد الشكل والمضمون، بل لأنها –على النقيض من أنواع الروايات الإبداعية – أجزاء مفككة،

وليس فيها حبكة سردية واضحة، ويغيب عنها منطق السبب والنتيجة، ولا يعرف القاريء من هو البطل، حيث يتركز الإهتمام على الأسلوب أو الشكل والهيكل. وهي تجارب صاحبتها ضجة اعلامية هائلة، وأصابت القراء – حتى المثقفين منهم، المتابعين لكل ما هو جديد حقاً في الأدب العالمي – بخيبة أمل شديدة.

قال جان- بول سارتر على إثر أفول موجة «الرواية الجديدة» : «ان الرواية قد وصلت الى طريق مسدود، وانها في طريقها الى الزوال، وهي الآن تحتضر، وتفقد يوما بعد آخر أهميتها ومكانتها، ولن يمضي زمن طويل حتى تحل محلها الألوان الفنية والأدبية الجديدة الأكثر قدرة على التعبير عن روح العصر، وعلى التواصل والتأثير .وإن الادب الوثائقي او التسجيلي هو ادب المستقبل، لأنه أكثر إستجابة لمتطلبات المجتمع، وحاجات العصر». كان سارتر على حق حين تنبأ ببروز الرواية الوثائقية، التي احتلت في السنوات اللاحقة مكانة بارزة في الأدب الروائي، ولعل منح جائزة نوبل في الآداب لعام 2015 الى الكاتبة البيلاروسية سفيتلانا الكسيفيتش خير دليل على ذك ، وهي التي لم تكتب خلال رحلتها الأدبية التي ناهزت ثلاثين عاماً، سوى الروايات الوثائقية. الكسيفيتش تلتقي مئات الأشخاص وتستمع الى مئات القصص الموجعة التي تمزق القلب، وتنتقي الحوادث والحقائق الأكثر أهمية، وتعيد صياغتها بشكل فني، ورواياتها لا تقل روعة وتأثيراً عن أي رواية كلاسيكية جيدة.

الرواية بشتى أنواعها، وخاصة الرواية الخيالية لم تصل الى طريق مسدود، على خلاف توقعات سارتر. وهي عصية على الموت .ولكنها تأثرت الى حد بعيد بالتطورات العاصفة التي حدثت في

وسائل الإتصال الجماهيري (السينما، والإذاعة، والتلفزيون، والإنترنيت، والوسائط المتعددة) التي أصبحت مصادر أساسية لتقديم المعلومات وتلبية الحاجات الجمالية والثقافية للأنسان ذلك لأن هذه الفنون الجديدة – وهي وليدة التورة المعاصرة في العلم والتكنولوجيا – تتميز عن الفنون الكلاسيكية، وفي مقدمتها الرواية بعدة خصائص بالغة الأهمية. فهي قبل كل شيء فنون تتمتع بحيوية فائقة، وسرعة عظيمة تجعل الفاصل الزمني بين خلق الأعمال الفنية، وبين تقديمها الى المتلقي قصيرا للغاية، بينما كان هذا الفاصل، وما يزال طويلاً الى حد كبير بالنسبة الى الرواية الورقية المطبوعة. لنقارن مثلاً بين نقل أحد العروض المسرحية عن طريق التلفزيون، وبين دفع الرواية المخطوطة الى المطبعة، والمدة الزمنية التي تستغرقها عملية الطباعة والنشر والتوزيع، وأخيراً إقتناء الرواية من قبل القاريء، وتفرغه لقراءتها .

ويمكن القول ان هذه الفنون قد ساعدت على إشاعة الديمقراطية الثقافية ، وأتاحت الفرصة لملايين البشر للأطلاع على النتاجات الفنية، بعد أن كانت هذه النتاجات حكراً على فئة صغيرة من المثقفين. وعلى الرغم من الزيادة المضطردة في أوقات الفراغ التي وفرها التقدم العلمي – التكنولوجي، الا ان وسائل الاتصال والاعلام الحديثة مثل التلفزيون والإنترنيت، وخاصة مواقع التواصل الإجتماعي، تستحوذ على الجزء الأكبر من أوقات الفراغ لدى الجمهور الواسع – رغم أنها وسائل سلبية، لا تترك أثراً في النفس، ولا حاصلاً في الذهن – ذلك لأن هذه الوسائل لا تتطلب الا جهداً ضئيلاً لأستيعاب البرامج، التي تقدم من خلالها. وهذا أمر مهم

للغاية، لأن الحياة المعاصرة تميل الى التعقيد والتشابك، وتفرض على الإنسان ضريبة باهظة من ذهته وأعصابه، وتحاصره، وتسلب حواسه ووقته بشتى الوسائل. ولهذا السبب تحديداً نجد الإنسان المعاصر لا يملك الوقت الكافي للقراءة، الا في فترات قصيرة وعابرة (في القطار أو الباص أو الطائرة أو قاعات الإنتظار). وقلما نجد اليوم شخصاً يخصص أمسية كاملة لقراءة رواية ما – اذا استثنينا بطبيعة الحال محترفي الأدب، ونحن نتحدث هنا عن المتلقي العادي. ولم يحدث في التأريخ قط أن مارس فن من الفنون تأثيراً عظيما كالذي تمارسه اليوم وسائل الإتصال الحديثة .

لم يعد القاريء يبحث اليوم في الرواية عن الجوانب الغامضة لحياة الفرد او المجتمع في هذا البلد او ذاك، أي انها لم تعد المصدر الوحيد للمعلومات، كما كانت في الماضي. فثمة وسائل أخرى كثيرة أكثر قدرة على التوصيل الآني السريع .

الأدب عموماً، وفن الرواية على وجه الخصوص ليس اثنوغرافيا، أو تأريخاً أو علم إجتماع. معرفة شيء مهم أو حادث، أو دراسة ظاهرة ما، والكتابة عنها مهمة الصحفي وليس الكاتب الروائي. كما أن الرواية تخلت عن القيام بالوظائف التي أصبحت اليوم مادة لبعض العلوم الإنسانية كعلم النفس مثلاً. ولكن للرواية وظائف أخرى لا يمكن أن تنهض بها العلوم الإنسانية، ولا الوسائل الإعلامية، ولا الفنون الأخرى مجتمعة .

ومن هذه الوظائف وصف وتحليل النفس البشرية في أدق خلجاتها وأوعى أحاسيسها، والتي تختلف عن أية نفس بشرية أخرى.

ان وظائف، الرواية كما الفنون الأخرى لا بد أن تكون فردية، ممعنة في الفردية، على العكس من وظائف العلوم الإنسانية، التي تميل بطبيعتها الى التعميم. كما أن الرواية تقوم في الوقت ذاته بتحديد المعايير الجمالية والأخلاقية، والبحث عن معنى الحياة، ومصير المجتمع الإنساني. لهذا فإن الرواية لا يمكن أن تموت أبداً. فليس ثمة مجال علمي واحد يمكن أن ينهض بهذه الوظائف جميعاً.

ان الباحث العلمي – بصرف النظر عن المجال الذي يعمل فيه – يحاول الإلتزام بأقصى درجات الموضوعية، وذاتيته المتفردة تخضع لمنهج البحث وأهدافه. أما الكاتب الروائي فإنه يحاول التعبير عن ذاته المتفردة بأعماله الإبداعية. ولهذا فان هذه الأعمال تعبرعن علاقة الكاتب الذاتية بعالم الحقائق والقيم والأفكار، التي تتكون منها الحياة الإنسانية. ولهذا السبب تحديداً، نجد أن النصوص العلمية تفقد أهميتها بمرور الزمن، أما روائع الآثار الفنية فانها خالدة. فالحقائق العلمية الجديدة تنفي سابقاتها، أو تصححها، أوتعمقها. ولكن لا يمكن لأية حقائق جديدة أن تسلب الآثار الفنية قيمتها وأهميتها.

حقا ان الروايات العظيمة تشكل مصدرا مهما للمعلومات عن العصور التأريخية، كرواياتت تولستوي ومسرحيات شكسبير على سبيل المثال. ولكن القيمة الفنية لهذه الأعمال لا تتضاءل مع تعاظم معلوماتنا عن نابليون أو ريتشارد الثالث عن طريق المصادر التأريخية الموثوقة. وثمة مجالات فكرية وثقافية واسعة –تعالجها الرواية – ليس بوسع السينما أو التلفزيون أو أي وسيلة فنية أخرى أن تقتحمها. ولكن وجود هذه المنافسة يجب ان يكون حافزا للبحث عن

اشكال جديدة لأحتواء المضامين الجديدة. وهذا يعني ان كتابة الرواية اليوم هي أصعب من أي وقت مضى .

لا يمكن للروائي المعاصر أن يكتب روايته، كما كان يكتبها تولستوي او بلزاك أو فلوبير، أو حتى جويس أو بروست أو كافكا. لأن الأدب الروائي كأي نشاط فكري وفني آخر للبشر وثيق الصلة بالظروف التأريخية. وان القوانين والأساليب والأنماط الإبداعية في أي مجال من مجالات النشاط الفكري الإنساني دائمة التغيّر والتطور. ولكن اذا كانت مهمة الرواية قد أصبحت أكثر صعوبة وتعقيدا، فإن ذلك يجب ان لا يقود الروائي الى التخلي عن المحاولات الإبداعية التجريبية. وليس ثمة طريقة أخرى لأحتفاظ الرواية بمكانتها المتقدمة بين الأجناس الأدبية، وإزدهارها في العصر الرقمي، سوى البحث عن أشكال تعبيرية جديدة أكثر قدرة على التوصيل .

الأدب العالمي ... مفهومه وقضاياه

ما هو الأدب العالمي ؟ وهل ثمة مضمون حقيقي لهذا المفهوم ؟. قد يتصور البعض ان النتاج الأدبي الرائج في بلد ما، والذي يترجم بعد فترة وجيزة الى عدد من اللغات الأجنبية يدخل على الفور الى الرصيد الذهبي للأدب العالمي، وهذا وهم وقع فيه كثير من المبدعين والنقاد في بلادنا. المسألة ليست بهذه البساطة، بل أعقد من ذلك بكثير، وهي مثار جدل بين الباحثين الغربيين منذ عشرات السنين ولم تحسم حتى يومنا هذا .

ورد مصطلح «الأدب العالمي » لأول مرة على لسان غوتة، الذي قال خلال حديث مع صديقه ايكرمان في العام 1827: «أنا مقتنع بأن أدباً عالمياً أخذ يتشكل، وأن جميع الأمم تميل الى هذا. .. اننا ندخل الآن عصر الأدب العالمي. وعلينا جميعاً الأسهام في تسريع ظهور هذا العصر ». وفيما بعد عاد غوتة أكثر من مرة الى تناول هذه المسألة .

ولكن ولادة هذا المصطلح لم يأت من فراغ، فقد كان دانتي قد أشار في دراسة له بعنوان «حول الملكية» الى وجود حركة ثقافية عالمية، كما تحدث العديد من المفكرين والفلاسفة والأدباء الألمان والفرنسيين عن التجربة الأنسانية المشتركة. تحدث شيللر عن مفهوم «التأريخ العالمي » وهيجل عن مفهوم «الروح العالمية »

نظر شيلر الى عصره (القرن الثامن عشر) كبداية لتمازج الأمم المختلفة في مجتمع انساني واحد واعتبر نفسه مواطناً عالمياً .وقد أثرى ممثلو الرومانسية (بايرون، شيلي، وكيتس، وورد زورث) مفهوم

«الأدب العالمي». وتعزز هذا المفهوم وتعمق في القرن العشرين، عندما توسعت الأتصالات الأدبية بين الأمم، وبدا واضحاً وقائع التأثير المتبادل، والتماثل الطوبولوجي في العملية الثقافية على مستوى العالم.

على مدى زمن طويل، كان ثمة محيط خاص ولغة خاصة للأدب العالمي. أما الآداب المدونة باللغات القومية فقد كانت تحتل مواقع هامشية. وكانت اللغة اللاتينية وريثة شرعية لجدة أغنى هي اللغة اليونانية، التي كانت بدورها وعبر عهود طويلة تقوم بدور اللغة الأدبية العالمية. وكان مفهوم الأدب العالمي بالنسبة الى اللغتين اليونانية واللاتينية يعني المظاهر الروحية ذاتها التي ينطوي عليها مصطلح« الأدب العالمي» اليوم

مفهوم الأدب العالمي :

مصطلح الأدب العالمي، يتسم بالغموض، وليس له تعريف محدد أو مفهوم واضح متفق عليه بين الباحثين.. ولو راجعنا الموسوعات العالمية بحثا عن مفهوم هذا المصطلح، لوجدنا إختلافا كبيراً بين موسوعة وأخرى. ومع ذلك يمكن القول ان ثمة اربعة تفسيرات اساسية لهذا المفهوم وهي:

الأول: المحصلة الكمية للآداب القومية لكافة الشعوب طوال التأريخ البشري، بصرف النظر عن المستوى الفني والجمالي لنتاجاتها. بيد أن هذا التعريف يجعل من الأدب العالمي شيئاً غامضاً وفضفاضاً، لا يمكن حصره ويصعب دراسته .

الثاني: جماع النماذج الأبداعية المختارة، التي ابتدعتها البشرية بأسرها. وبهذا المعنى فأن مفهوم الأدب العالمي لا يشمل النتاجات

متوسطة القيمة أو الظواهر السطحية الشائعة في الآداب القومية، وإنما يقتصر على الآثار الإبداعية ذات القيمة الفنية والجمالية العالية. ولكن ها هنا تنهض مسألة أخرى: هل يمكن القول ان الأعمال الأدبية الرفيعة لكافة شعوب الأرض تنتمي الى الأدب العالمي. يرى بعض الباحثين الأوروبيين، ان الأدب الأوروبي الكلاسيكي والمعاصر هو الذي يمثل الأدب العالمي. وأنصار هذا الرأي لا يتحدثون عن أوروبا كمفهوم جغرافي، بل يتصورونها كمفهوم روحي. وهذا يعني بالضرورة ان الأدب العالمي هو الأدب المشبّع بـ« الروح الأوروبية » وان هذا الأدب لا يمكن تمثله الا من خلال منظور الثقافة الأوروبية. وهذه وجهة نظر أوروبية ضيقة. ويرى هؤلاء، ان آداب الشعوب الشرقية تقع خارج نطاق الأدب العالمي، لأن نتاجاتها لم تصبح بعد في متناول أيدي البشرية بأسرها. ويرى البعض الآخر منهم إن الآداب (الهمجية) الغريبة لا تنتمي الى الأدب العالمي. ويدعو الى نبذ الفلكلور وطرحه خارج نطاق روائع الأدب العالمي. و لا شك أن مثل هذه المزاعم مرفوضة تماماً. صحيح ان الفلكلور لا يدخل في الأدب العالمي على نحو مباشر، ولكن مما لا ريب فيه ان شعراء مثل هايني وبيرنس ويسينين قد ترعرعوا فوق تربة الفولكلور وان نتاجاتهم جزء من الأدب العالمي .

الثالث: عملية التأثير والإثراء المتبادل للآداب القومية، والتي تظهر في مرحلة متقدمة من التطور الحضاري للبشرية. وهذا ما نلمسه بوضوح في اشارة غوتة الى الدور الذي يلعبه الأدب العالمي في توطيد أواصر العلاقات المتبادلة بين الشعوب. يقول غوتة: «اننا نود أن نعيد الى الأذهان من جديد ان مسألة توحيد العقليات الشعرية امر مستحيل.

فالحديث هنا يدور حول تعريف الشعوب بعضها ببعض، وليس عن أي أمر سواه. وحتى اذا اخفقت الشعوب في اقامة علاقات محبة متبادلة فيما بينها، فإنها ستتعلم في الأقل كيف تتحمل بعضها بعضاً .

ان التقدم التكنولوجي، وخاصة في مجال الأتصالات ووسائل الأعلام الحديثة قد ساعد في تقريب ثقافات الشعوب المختلفة وآدابها وفي النضج السياسي والتكامل الروحي على نحو متسارع بمضي الزمن،. ولا نعني بذلك زوال الحدود الجغرافية أو ابتذال القيم وضياعها، بل التفاعل الهارموني لكافة القيم .إن الشخص الذي لا يرى في الأدب العالمي سوى سلسلة من المؤلفات الشامخة، سيدهش للفكرة التي مؤداها إن أدب كل شعب ينبغي أن يجد مكانه ضمن الأدب العالمي .

الرابع: الصفات العامة التي يتسم بها تطور آداب مختلف الشعوب والمناطق في جميع العصور : كان مكسيم غوركي أول من أشار الى وجود مثل هذه الصفات حين كتب يقول «انه لا يوجد ادب عالمي لأنه لا توجد لحد الآن لغة مشتركة بين جميع شعوب الأرض، ولكن الأعمال الأدبية لجميع الكتاب» مشبعة بوحدة المشاعر والأفكار والآراء الإنسانية العامة. وبوحدة الآمال لأمكانية تحقيق حياة أفضل. ولعل هذا التفسير هو الأقرب إلى الفهم الحديث للمصطلح. ونحن ندرك اليوم بجلاء ان القيم الشعبية والقومية الحقيقية هي في الوقت ذاته قيم انسانية شاملة.

الأدب بين القومية والعالمية

إن النماذج الأبداعية تصب في شرليين منظومة الأدب العالمي بطرق ووسائل شتى. النتاجات التي تتميز بسماتها الفكرية والفنية

العالية، تتجاوز الحدود الفاصلة بين الشعوب وتصل الى جمهور القراء في البلدان الأخرى، الذين لم يسبق لهم قراءتها، والأمثلة على ذلك كثيرة للغاية. الباحثون الألمان ادركوا عظمة شكسبير وشرعوا في الترويج لها على نحو أكثر توفيقاً من زملائهم الأنجليز .ولم يقرأ الناس في الغرب رباعيات عمر الخيام ،الا بعد ظهورها مترجمة الى اللغة الإنجليزية من قبل ادوارد فيتزجيرالد (1809 – 1883)في عام 1859، واصبحت في السنوات اللاحقة معلماً بارزاً في الأدب العالمي، حيث صدرت منها حتى اليوم أكثر من 500 طبعة بترجمة فيتزجيرالد الرائعة .

إن معظم الأعمال الأدبية تصل الى القراء عن طريق الترجمة، وثمة علاقة واضحة بين الأتصالات الأدبية الدولية النشيطة في أيامنا هذه وبين الأهتمام الساخن بالقضايا النظرية للترجمة الفنية. ولا شك ان النتاجات الأصيلة قد تفقد شيئاً من بريقها بعد ترجمتها، بيد أن هذا الخطر يظل قائماً حتى في الحالات التي تقرأ فيها من قبل قراء لا يتقنون اللغة التي كتبت بها. ولا شك ان مبدعي الأدب في كل بلد هم الكتاب والمترجمون على حد سواء .

ثمة نتاجات تصبح جزءاً من الأدب العالمي بعد مضي فترة وجيزة من نشرها، ونتاجات أخرى لا تصبح كذلك، الا فيما بعد، وأحياناً في زمن متأخر للغاية، والبعض منها ينتظر دوره في الوصول الى المجد العالمي، ولكن دون جدوى، لأن الوصول الى العالمية يتوقف على أمور كثيرة. ويكاد يكون من المستحيل التنبؤ باللحظة التي يصبح فيها هذا الأثر الأدبي أو ذاك جزءاً من الأدب العالمي. ومن السذاجة ربط هذه

اللحظة ببعض الحقائق، كظهور ترجمة لعمل أدبي ما في خارج البلاد أو الإشارة الى الكاتب في هذه المناسبة أو تلك، في هذا البلد أو ذاك. ولقد دأب بعض الروائيين العرب الشباب على تسويق أنفسهم والدعاية لها، والتهليل لصدور أي ترجمة لأعمالهم في هذا البلد الأوروبي أو ذاك، متجاهلين ان القاريء الغربي، اذا اقتنى أية رواية عربية أو شرقية، فأنما يفعل ذلك من باب حب الأستطلاع حيث تقوم الرواية في مثل هذه الحالات بدور انثربولوجي – ان صح التعبير – لا أكثر. وهذه تفصيلات قد تتفاعل أحياناً، اذا تكررت، وتشكل بداية لولوج الكاتب ساحة الأدب العالمي حين تكون نقطة انطلاق لعملية عضوية حية ولا تظل مجرد حقائق عرضية. في هذه اللحظة فقط يمكن اعتبار العمل الأدبي جزءاً من الأدب العالمي .

ان الوصول الى العالمية لا يعني البقاء فيها الى الأبد .فعلى سبيل المثال نرى أن اناتول فرانس دخل الأدب العالمي منذ البدء، بينما نراه في العقود الأخيرة يلفظ خارجاً ليحتل المرتبة الثانية. وكذلك جورج ويلز، الذي لم يلق في بداية الأمر صعوبة في دخول الأدب العالمي، ولكن أين موقعه اليوم ؟ أنه في الواقع خارج إطار هذا الأدب. وعلى هذا النحو نرى ان مدى الإعتراف بكاتب ما قد يتعزز أو يتراخى، بل وقد ينقطع لفترة قصيرة أو الى الأبد. الكاتب الذي يظل حياً في الأذهان هو الذي تصمد أعماله الأبداعية أمام الزمن وتعاقب الآراء والأجيال واجماعها على قوة هذه الأعمال وفرادتها .

ومما لا ريب فيه ان عزلة الأدب القومي عن الآداب الأخرى يؤدي الى تأخره، والنجاحات التي حققتها الآداب القومية عبر التأريخ

كانت بفضل اعتمادها على الإقتباس من الخارج واستيعاب وهضم وتمثل هذا الإقتباس من اجل تحقيق أكبر قدر من التعبير الذاتي بمعونة الآداب الأخرى أو في الصراع ضدها .

ان مكانة الدولة في العالم ونفوذها السياسي والأقتصادي وعدد سكانها ومدى انتشار لغتها، تلعب دوراً كبيراً في الأعتراف العالمي بكتابها الذين يعكسون حياتها الروحية في نتاجاتهم. أما آداب الشعوب الصغيرة واللغات قليلة الإنتشار، فإنها تحتل مواقع أسوأ بكثير نسبياً من آداب الشعوب الكبيرة، واللغات واسعة الإنتشار من حيث الأعتراف العالمي بها .

ليست ثمة آداب عالمية متعددة، بل أدب عالمي واحد على الرغم من ذيوع رأي خاطيء يقول بوجود هوة بين ما يسمى «الروح الأوروبية» من جهة وبين «الروح الآسيوية» أو «الروح الأفريقية» من جهة أخرى. ان الذين يعتنقون هذا الرأي يعالجون وضعاً تأريخياً معيناً ويتناولونه كوضع ثابت لا يتغير بمضي الزمن .وبالطبع فان هذا لا يعني ان الأدب العالمي وحدة يسودها الأنسجام، فثمة أمر واضح هو تشابه آداب مجموعة من البلدان من حيث التعبيرعن العالم الروحي اشعوبها. فعلى سبيل المثال نجد ان آداب بلدان أوروبا الشرقية أكثر تشابهاً فيما بينها من الآداب الأخرى. والآداب الأوروبية الغربية أو الأميركية الشمالية أو الأسترالية، هي اليوم أكثر قربا بعضها من بعض من آداب المناطق الأخرى. وكذلك آداب بلدان أمريكا الجنوبية المدونة باللغة الأسبانية أو البرتغالية، فإنها تتأثر كثيراً ببعضها البعض، وهذا التأثير أعمق من القشرة اللغوية. بيد أن تباين

ظروف الحياة يؤثر أيضاً وعلى نحو شديد في نحت ملامح كل أدب من هذه الآداب، وتحديد السمات التي يتصف بها .

ان اهتمام الجماهير في شتى أرجاء العالم بنتاجات اتجاه أدبي معين – كالواقعية السحرية مثلاً – أو بظاهرة سياسية ما – كالإسلاموفوبيا في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية –يمارس تأثيراً قوياً في عالمية الأدب، ونعني بذلك، الدور الملهم للنجاح في التعبير الفني القوي عن روح العصر .

فهرست

توطئة 1

فن الرواية بين الإبداع والصنعة 4

الرواية بين الخيال والواقع 9

الرواية غير الخيالية 13

الرواية البوليفونية الجديدة 19

سحر الإستهلال الروائي الجاذب 24

الرواية بين الأدب والصحافة 30

التقنيات الروائية في الصحافة السردية 35

إله الكتابة أو الرواية الإيروتيكية 40

من هو الروائي الحقيقي ؟ 46

في مشقة الكتابة وطقوسها 51

مصير الرواية في العصر الرقمي 56

الأدب العالمي ... مفهومه وقضاياه 60