القراءات المستحيلة لمرتضى الأمين

بقول مرتضى الأمين، في كتابه: «القراءات المستحيلة»: «إنَّ الكاتب يطلق كتابه/ الطفل في غابة الوحوش التي تفترسه، ويكون الاحتفال بنجاته وهم قراءة مرجوَّة، مستحيلة بالتأكيد (ص. ٣٣).

يثير هذا القول سؤالاً هو: هل تكون قراءتي هذه لكتاب «القراءات المستحيلة» احتفالاً بنجاة الطِّفل/ الكتاب أو مائدة لافتراسه؟

بغية الإجابة عن هذا السؤال، يبدو لي أن نبدأ بتحديد مفهوم القراءة المستحيلة، وبيان وجه الاستحالة.

يبدو أن القراءة المستحيلة هي محور الكتاب المركزي، إذ إنَّها مثَّلت عنوانه. ويعزِّز رأينا أن الأمين يعطي العنوان أهمية كبرى؛ إذ إنه يعتمده، كما يقول، معياراً في اختيار كتبه، من دون أي اهتمام بعناصر أخرى.

إن يكن الأمر هكذا، فما هو مفهوم الأمين للقراءة المستحيلة؟

نقرأ، في الكتاب، إجابة مفادها أنَّ الكاتب، في تخبُّطه في فضاء رحمة/ أنياب المتربِّصين من القراء/ النقَّاد بين أمرين يتوهم أن أحدهما يقوده إلى الخلاص، فإمَّا يتنكَّر لأبوَّته للنَّص، ويحاول قراءته بعيون القرَّاء/ النقَّاد، أو أنَّه سيدعوهم إلى تبنِّي النَّص ليقرأوه بعينيه...، وهو في تخبُّطه هذا يزداد ضياعاً، ليجد نفسه مع قارئه في مدار القراءات المستحيلة.

يلفت، في هذا الفهم للقراءة المستحيلة، أولاً، هذا الفضاء المرعب المتشكِّل من الأنياب المتربِّصة، ويزداد الرُّعب فظاعة إن استعدنا صورة الكتاب/ الطِّفل المرسل إلى غابة الوحوش لتفترسه. يبدو لي أنَّ العلاقة بين الكتاب وقارئه لا تتمُّ في هذا الفضاء المرعب، والدليل على ذلك، أوَّلاً، أنَّ

الأمين نفسه قرأ كثيراً من الكتب في فضاء الحب والعشق، وأمثاله من القرَّاء كثيرون. وثانياً أنَّ هذه العلاقة ليست ثنائية بين الكتاب والقارئ، وإنما هي علاقة مركَّبة، فالقارئ ليس فرداً واحداً، وإنما هو قرَّاء متعدِّدون، متنوِّعون، وإن كان النصُّ نصَّاً أدبياً يتجاوز تلقِّيه التلقِّيَيْن: الفردي والآني، إلى التلقِّيين: التعدُّد المتنوع والتاريخي، وثالثاً أنَّ العلاقة هي بين القارئ والكتاب، وليس بين القارئ والكاتب، فقراءة الكاتب لكتابه مُتضمَّنة في كتابه نفسه، وعندما يطلق الكاتب كتابه تنتهي علاقته به، ويصبح ملكاً للقارئ الذي يقاربه، ويقدِّم رؤيته إليه، أي قراءته له.

فما هو مفهوم هذه القراءة؟ وهل هي مستحيلة؟ ولم؟

القراءة مفهوم حديث مفاده مقاربة النَّص من منظور القارئ، تقدِّم رؤيته إليه على مستويي البنية والدلالة، يقتضي هذا المفهوم أن تتعدَّد القراءات وتتنوَّع بتعدُّد القرَّاء وتنوُّعهم، فكل قراءة هي إعادة إنتاج للنَّص الأدبي، وكلما كان النَّص قادراً على توليد القراءات كان جيِّداً. وهذا ما يجعل امتلاك النَّص الأدبي مستحيلاً، وهذا هو معنى القراءة المستحيلة، أي القراءة النهائية، إذ ليس للنَّص الأدبي من قراءة نهائية، ولو كانت له مثل هذه القراءة لانتهى، وهذا هو الفرق بين نصٍّ أدبي خالد مثير للقراءات التاريخية، طوال الزَّمن وبين نصٍّ مثير لقراءة آنيَّةٍ في آونةٍ من الزَّمن. وهذا ما يجعلنا نقول: إنَّ أي قراءة جادَّة لنصٍّ ما، وافق صاحب النص عليها أم لو يوافق، هي قراءة مرجوَّة، تبهج الكاتب، وتكون رحمةً فعلاً لا أنياباً، وابتهاج أبي نواس، لما سمع ما يمكن أن نسميه قراءة في شعره لم تخطر له في بال خير دليل على ما نقول.

يتضمَّن هذا الكتاب: «القراءات المستحيلة» عرضاً لتجربة قراءات كاتبه، وهي تجربة طويلة وغنيَّة بدأها في مرحلة المراهقة، بعد أن توافرت له الكتب الكثيرة في البيت وفي الحي، حيث وجدت مكتبة تؤجِّر الكتب، فقرأ روائع روائية عالمية، مثل رواية «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير و«الجريمة والعقاب» لدستوفسكي، ومجلات مثل مجلة «العربي»، وامتلك المقدرة على مواصلة القراءة، إذ قرأ ثلاثية نجيب محفوظ في جلسة متواصلة على مدى يومين، فصار

هذا الروائي كاتبه المفضَّل. ووجهت قراءاته كتاباته إلى نوع أدبي لا يلقى ما يستأهله من أهمية في هذه الأيام، وهو القصَّة القصيرة، وقد حدث ذلك بعد قراءته قصص يوسف إدريس.

تنتظم هذه التجربة في سياق إطار قصصي، إذ إنَّه يروي قصَّة، وفي سياقها يتحدَّث عن تجربته في القراءة، فيتَّخذ الكتاب شكل قصَّة إطار تتضمَّن القراءات، وهذه تقنية قصصية يتميَّز بها القصص المشرقي/العربي كما في ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، إذ تُروى قصَّة تتوالد في داخلها قصص أخرى، والفرق بين تلك القصص وهذا الكتاب هو أن الراوي في هذا الكتاب لا يروي قصصاً، في سياق القصَّة الإطار، وإنما يقدِّم تجربته في القراءة ويصدر الأحكام التي تكوَّنت لديه نتيجة هذه القراءة، وهو لهذا يستخدم القصة الإطار أداة/ وسيلة لتقديم قراءاته، إضافة إلى تشكيلها ثنائيتين ضدَّيتين سنتحدَّث عنهما بعد قليل.

مفاد حكاية/ الإطار هو: يستأجر الرَّاوي، منذ سنوات، منزلاً ماتت صاحبته، واستغنى الورثة عنه. في المنزل مكتبة احتلت جداراً عالياً من جدران إحدى الغرف، تغريه الكتب...، يقطع السرد، ويبدأ القراءة وإصدار الأحكام. ثمَّ يعود فيستأنف السَّرد، يسترجع ما قرأ ويصدر الأحكام، ثم يختار كتباً يقرأها ويختار كتباً أخرى ويرميها في النار...، ويتواصل السرد والقراءة على هذا المنوال إلى أن ينتهي إلى وصف مجيء زوار إليه هم كبار الكتَّاب الذين يحبُّهم، وهم آغاثا كريستي، ونجيب محفوظ، وغابرييل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا، وأنطوان تشيخوف، وميغيل دي سرفانتس (ص. ١٤٣)...

يدور حديث بينه وبين هؤلاء الكتَّاب الكبار، ثم توقظه لسعة من البرد من إغفاءته القصيرة، فيدرك أن ما رآه كان حلماً...، وإن عرفنا أن الحلم يمثل تحقيق رغبة مكبوتة للحالم، ندرك أنَّ هذا الحلم يمثِّل رغبة الراوي في أن يلتقي هؤلاء الكتَّاب الكبار، وفي أن يحاورهم، وفي أن يكون واحداً منهم.

تمثل القصَّة الإطار، إضافة إلى تشكيلها السياق الذي انتظمت فيه تجربة القراءة، وتحقيقها رغبة الرَّاوي في أن يكون واحداً من كبار الكتَّاب، ثنائيتين،

أولاهما ثنائية ضدية، طرفها الأول الجيل القديم المحتفظ بالكتب والمكوِّن منها مكتبة، والجيل الجديد الذي يفرِّط بالكتب ويدعو المستأجر لأخذها إن أراد، وثانيتهما ثنائية ضدية، أيضاً، طرفها الأول خلو هذه المكتبة العامرة من الكتب الدينية والتراثية، وطرفها الثاني تشاوف أصحاب المكتبات الجديدة بمجلَّات ثقيلة، ضخمة، متقنة التجليد، عناوينها مذهبة، مرصوفة بعناية حتى تغطِّي جداراً كاملاً، فتصير بذلك أقرب إلى ورق الجدران. ولا يخفى أن هاتين الثنائيتين تكشفان حال الكتب والقراءة والثقافة في هذه الأيام، إنها تكشف تحوُّلاً حدث من طريق القصِّ الدال.

في سياق القصَّة ـ الإطار نتعرَّف إلى تجربة الراوي في القراءة، فنقرأ ما يفيد أنه «متفرِّد» لا يستطيع أن يرغم نفسه على قراءة أشياء لا تعجبه لمجرَّد الانضمام إلى «السرب»، ولا يقرأ تحت ضغوط مديح الآخرين، ولا يقرأ لكاتب لا يحتمله، وإن كان كبيراً مشهوراً، مثل شكسبير وجبران وعبد الرحمن منيف (ص. ٨ و١٢). ويتبع المبدأ نفسه لدى قيامه بالكتابة، لأن ما يكتبه لإرضاء الآخرين لم يكون كتابته (ص. ٤٣)، وهذا يتوافق مع رؤيته إلى عملية الإبداع، إذ يقول: يعرف المجرِّبون أن الوقوع في حالة الإبداع يخرج عن إرادتنا الواعية (ص. ٢٣).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما المعيار الي يعتمده في قراءاته طالما أنَّه لا يقرأ تحت ضغط المديح، ولا يأبه بشهرة الكاتب ومكانته لدى الآخرين؟

نجد الجواب بسهولة في الكتاب، فالمعيار الذي يعتمده هو المتعة الأدبية (ص. ٣٦ و٨٦)، والمتعة الأدبية تتأتَّى من اللغة، وجماليتها تتمثل بالتلاعب المحترف بها، فهذا التلاعب هو جوهر الكتابة (ص. ٦٧). وهذا، كما يبدو، كلام عام، وإذ يتمُّ التفصيل، في هذا الشأن، نرى أنَّه يتحدَّث عن خصائص منها: الاقتصاد اللغوي، التخلُّص من الحشو، ترك النصِّ الروائي نفسه أن يقول في مناخ المتعة القصصيَّة، وفي تفصيل أكثر، يقول عن روايات صنع الله إبراهيم المثقلة بالوثائق: «فنرى القارئ يفتِّش عن تلك الحكايات بين السطور

والصفحات، كما يفتِّش ديك المزابل عن حبة قمح بين أكوام النفايات المتاحة» (ص. ٣٨)، ويقول عن قصص زكريا تامر: «لم تعجبني حكاياته المباشرة في أسلوبها ومقاصدها» (ص. ٤١). ويرى أن روايات ربيع جابر صعبة مملَّة، وأنَّ علوية صبح حشدت كل ما حوته الذاكرة من حكايات فاحشة، في نصٍّ يفتقر إلى الحبكة الرِّوائيَّة (ص. ١١٣).

هذه أحكام انطباعيَّة محدَّدة لا تخلو من تعليل، يصدرها المؤلِّف، وقد نتفق معه فيها أو نختلف، لكنه في مواضع كثيرة من كتابه يصدر أحكاماً عامَّة ومطلقة، ومن نماذجها: «كنت واثقاً، ولا أزال، أن ما يُسمَّى أدب أطفال، في عالمنا العربي، يساهم بطريقة إجراميَّة في تشويه خيال الأطفال بطريقة لا يعود ينفع معها أي علاج» (ص. ٦).

اللَّافت، في أن هذا الحكم، إضافة إلى أنه عام ومطلق ومبالغ فيه، اللغة المستخدمة في أدائه، مثل: ما يُسمَّى أدب أطفال، يساهم بطريقة إجراميَّة، تشويه لا ينفع معه أي علاج. إنَّ حكماً كهذا ينبغي أن يصدر عن قراءة لكل نصوص أدب الأطفال في الوطن العربي، ليكون صحيحاً، هذا إذا نحَّينا لغته جانباً، فهل فعل مطلقه هذا؟

ونلحظ إطلاق الحكم العام والمطلق لدى الكلام على النقد الأدبي (ص. ٢٨ و٤٢ و٤٣)، وما ينبغي قوله، في هذا الشأن، هو أن النقد ليس قالباً يحشر النَّص فيه، وإنَّما هو كتابة تعرِّف النصَّ وتميِّزه، وتتبيَّن خصائصه على مستويي البنية والرؤية، ما يمثل مادة لكتابة تاريخ الأدب، وتعريف المتلقي بالنَّص...

لا تقتصر الأحكام، في هذا الكتاب، على الأحكام الانطباعية المحدَّدة المعلَّلة، من نحوٍ أوَّل، ولا على الأحكام العامَّة المطلقة من نحوٍ ثانٍ، وإنَّما نجد رؤية نقدية تفسِّر ظواهر وخصائص أدبيَّة، ومن نماذج ذلك ملاحظته ظاهرة كثرة التفاصيل في روايات دستوفيسكي، ويعيد هذه الظاهرة إلى شروط الإنتاج، فهذا الرِّوائي كان يعتاش من نصوصه، حين كان ينشرها في صحف ذلك الزمان، وكان المعيار في تقدير المكافأة عدد الكلمات، ما يجعل الكاتب يكثر

من هذه الكلمات.

ومن نماذج ذلك، أيضاً، حديثه عن ظاهرة الأدب المقاوم، فهو يبدأ هذا الحديث بالسُّؤال: أين هو هذا الأدب؟

ويجيب: لا نجده لدى المتحدِّثين في الندوات التي تعقد للكلام عليه، ولا في أكثر الكتَّاب ضجيجاً، ولا يظهر على منبر خطابي موتور، ولا تحت رداء تواضع مزعوم مفتعل، وذكر الجنوب والعسكر في النص الأدبي لا يجعله نصَّاً أدبياً مقاوماً. وما كتب عن انتصار «الألفين» ليس أدباً مقاوماً...

ويقرِّر أنَّ الأدب المقاوم هو الذي يروي حكاياتنا الخالية من الجنود والدشم والمتفجرات والتشاوف وكراهية الآخر... هو الأدب الذي تصنع أبطاله من هموم الإنسان البسيط الذي يسعى إلى تحقيق ذاته بكل صدق وصبر...، هو كتابة متخيلة لحياة صعبة نحاول التخلُّص من عذاباتها (ص. ١٢٢ و١٢٣).

هذا الكلام على الأدب المقاوم فيه الكثير من الصحَّة، لكن ما ينبغي قوله هو أنَّ قصَّ التجربة العسكرية مثله مثل قصِّ تجربة الإنسان البسيط، المهم أن تكون تجربة حياتية معيشة، إنسانيَّة، تملي نصَّاً تهيمن فيه الوظيفة الجماليَّة وهذا يعني أن الأدب المقاوم هو الذي يكتب نصَّاً أدبيَّاً تهيمن فيه الوظيفة الجماليَّة يمثِّل تجربة الإنسان المقاوم لكل ما يعوِّق سعيه إلى تحقيق ذاته بلغة أدبيَّة تحقق المتعة الجمالية والكشف الرؤيوي.

وفي الختام، يمكن القول: إنَّ هذا الكتاب يتضمَّن تجربة قراءات متميِّزة، غير نهائيَّة، في سياق قصصي كاشف، إنَّه كتاب يستحق قراءات غير نهائية، منها قراءتنا هذه، التي نأمل أن تكون قراءة مرجوَّة.

❐❐❐