الرواية العربية وآفاق المستقبل

سؤال عن روائيّة المرجعي

. يمنى العيد * .

قد يتبادر إلى ذهن البعض، ونحن نقارب موضوعَنا، أنّ المقصود هو السؤالُ عن الرواية في زمن وسائل الاتصال الإلكترونية، التي تتكفّل بإيصال المعلومة، وتسعى في الآن نفسه إلى إمتاع مخيّلة المتلقّي عبر الصورة والصوت، موفِّرةً له إمكانياتِ التوقّع المشوِّقة، وجاعلةً منه مُشاهدًا مُتابعًا لها بامتياز، ومُنصرِفًا - من ثم - عن الروايةِ المتروكةِ لموتها.

لا أميل إلى الأخذ بهذا الاحتمال (وإنْ كنتُ لا أستبعده)، وذلك للأسباب التالية:

• ثمة فارق هامٌّ بين الرواية ووسائل الاتصال، طبيعةً وأهدافًا. فالرواية، من حيث هي فنٌّ متخيَّل مكتوب، تتعامل مع الزمن بإيقاع يوفِّر التأمُّلَ والتبصُّر، ويَفتح آفاقَ التوقُّع لا التشويقي فحسب بل المستقبلي المَكن والمحتمل أيضًا. وهذا ما تَعْجز وسائلُ الاتصال السريعة عن توفيره بسبب المزاحمة، وبسببِ ما يَفْرضه تكاثرُ المعلومة الإخبارية ونظامُها المتعولم وحرصُها التجاري التسويقي الذي هو من صلب وجودها واستمرارها.[1]

• عربيّاً، نحن نعيش زمنَ ازدهار الرواية كنوع أدبيّ هو الأكثرُ مواءمةً لقولِ ما لا يُسْمح بقوله في ظلّ النّظُم الشمولية، والدكتاتورياتِ الحاكمة، والرقابةِ المقوننة، والعسفِ، والحرمان. ذلك أنّ عالَمَ الرواية تخييلٌ، وأسلوبَها قناعٌ، ولغتَها مراوغةٌ ومجاز

• إنّ تراجُعَ جمهور قرّاء الرواية في بلداننا العربية لا يعود بشكل أساسي إلى سيادة الشاشة، ولاسيّما الصغيرة، بل إلى سيادة الأميّة التي وإنْ تراجعتْ عددًا فلتستمرّ ثقافةً ووعيًا وعليه، فإنّ السؤال عن مستقبل الرواية العربية هو، من هذه الوجهة، سؤالٌ عن القراءة بما هي إعدادٌ ثقافيٌّ قائمٌ على الحوارية النقدية، وتتحمّلُ مسؤوليتَه مؤسساتُنا التربويةُ ونُظُمُ تَبْسط سلطتَها الإيديولوجيةَ على هذه المؤسسات

• إنّ الرواية ظاهرة أدبية، والكلام على مستقبلها يعني التعرُّفَ على تحوُّلاتها الداخلية. وهذا لا يعني إغلاقَ هذه الظاهرة على ذاتها فالرواية، تعريفًا، هي سردٌ للحياة، أو هي هويةٌ سردية: علمًا بأنّ هذه الهوية «ليست شيئًا جوهريّاً ثابتًا» بل صورةُ الذات المتحرّكة التي يتحقّق وجودُها في وصفه وجودًا «للآخرين ومعهم وبينهم في حركةٍ لا انقطاعَ لها »[2]

في ضوءِ ما تقدَّم، سوف أتناول علاقةَ الرواية العربية بآفاق مستقبلها، وذلك بتناول حركيّتها الداخلية، وصولاً إلى طرح السؤال عن علاقة الحقيقي الفني الذي بلورتْه الروايةُ العربيةُ (في مرحلةٍ متقدِّمة من مراحل تطوُّرها) باللَّعِب الإشاري كما بتنظيرات ما بعد الحداثة المرتبطة باللغة وبالمتخيَّل، وما يترتّب على ذلك من مفهومٍ للحقيقة قابلٍ للاستغلال والتزييف.

❖ ❖ ❖

أميلُ إلى الاعتقاد أنّ الرواية العربية كانت، في مختلف مراحل تطوُّرها التاريخي، تَهْجس بمستقبلٍ لها وهذا المستقبل لا يخصّ مسألةَ عالمها الممكن أو المحتمل فحسب، بل **أدواتِ** تشكيل عالمها المتخيّل أيضًا، وذلك باعتبار ما تَسْعى روايتُنا العربيةُ إلى قوله بالإحالة على واقعٍ اجتماعي معيش [3]

---

* - أستاذة النقد الأدبي في الجامعة اللبنانية من أبرز كُتُبها **في معرفة النصّ**، **تحوّل في التحوّل** (الصادران عن دار الآداب)

١ - أنظرْ في هذا الصدد: كارلوس فوينتس، «هل ماتت الرواية؟»، ترجمة أحمد الويزي، مجلة **البحرين الثقافية**، العدد ٤٢، خريف ٢٠٠٥

٢ - راجع **الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور**، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي (بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ٢٩

٣ - تجدر الإشارةُ في هذا الصدد إلى أنّ الواقع الاجتماعي - التاريخي العربي الذي لم يتشكّل في طبقات قد كان بمثابة الحوض البديل لما فَسَّرَ نشأةَ الرواية الغربية وتطوُّرها (الثورة الصناعية، تكوُّن طبقة برجوازية أو مجتمع الطبقات، ومستوى ثقافي تعدّدت حقولُه المعرفية). وهذا يعني أنّ الكلام على الرواية العربية يبدو، في العمق منه، كلامًا على تاريخٍ لهذه الرواية عانى مؤلِّفوها كيفيةَ روايةِ واقعهم وأحوالِه وحكاياتِ أناسه

لم يكن هاجسُ الرواية العربية المستقبلي «ماذا أقول» بل «كيف أقول» وذلك بالإحالة على واقع معيش.

فرواية البدايات، كرواية **زينب** (١٩١٤) لهيكل، و**حُسْن العواقب** (١٨٩٩) لزينب فوّاز، والتي اتّسم عالمُ شخصياتها بمشاعر الرومنطيقية، ومال سردُها إلى الوصف، كان أفقُ مستقبلها الذي حقّقتْه في مرحلةٍ تاليةٍ هو الروايةَ الواقعية. كما أنّ الرواية الواقعية (**الثلاثية** لنجيب محفوظ مثلاً)، والتي تحرّرتْ من ميلودراما رواية البدايات ومن أسلوبها الوصفي السكوني، لم تكتفِ بأن تكون انعكاسًا للواقع الاجتماعي المعيش، بل نَسَجتْ عالَمها وفق منظور **نقديّ** لهذا الواقع يَسْتهدف تجاوُزَ هيمنة الصوت الواحد، أو تجاوُزَ تأطُّرِ عالم الرواية برؤية الطرف الواحد القائمة على ثنائية واضحة بين ظالم ومظلوم، ومعتدٍ ومعتدًى عليه، أو بين الأنا المحلي والآخرِ الغريب.(١)

ثم إنّ ما هَجَستْ به الروايةُ العربيةُ شكّل أفقًا مستقبليًا لها في ما مارسته الروايةُ التجريبيةُ لاحقًا من تفكيكٍ لقواعد بناء الرواية الواقعية، واشتغالٍ على تعدُّد الأصوات، وفسح أمام الشخصيات لتعبِّر عن وجهات نظرها المتنوِّعة (رواية **سلطانة**، ١٩٨٧، لغالب هلسا مثلاً)، ونقلٍ للمعنى من وحدانيّته المهيمنة ويقينيّته المطلقة إلى حواريّته والتباسِهِ الدّالّ على تعدُّدِ احتمالاته (رواية **موسم الهجرة إلى الشمال**، ١٩٦٧، للطيب صالح مثلاً). وبدلَ ترتيبٍ للزمن تُمثّله حبكةٌ لروايةٍ تتكامل أحداثُها بنموّ فعلها السردي وفق التوالي الزمني للحدث، راح الزمنُ السردي في الرواية التجريبية يمارس لعبةَ التجاور والتداخل، ليولِّد بحركته هذه دلالاتِ المعنى. أيْ إنّ المعنى الذي كان يُناط، في الرواية الواقعية، بالحكاية (بالشخصية والحدث)، صار في رواية التجريب يُناط بالفعل السرديّ نفسِه، محوِّلاً بذلك تقنيةَ السرد المتعاملةَ مع الزمن من وسيلةٍ إلى وظيفةٍ تمارس توليدَ دلالاتِ معنى الرواية.

❖ ❖ ❖

لم يكن هاجسُ الرواية العربية المستقبلي في مراحل تطوُّرها التاريخي «ماذا أقول» بل «كيف أقول.» وذلك يعود، حسب اعتقادي، إلى ما يلي:

أولاً: أنّ الرواية العربية وُلدتْ في بنية ثقافية لا تتوفّر على ما يحقّق للرواية روائيّتَها الفنية: من قواعدِ بناءٍ تَنْهض بعالم هذا النوع الأدبي الحديث الوافد؛ وتقنياتٍ تَبْني السردَ وفق ترتيبٍ يمارس وظيفةً دلاليّةً، وتقدِّم الشخصيات وفق علاقاتٍ تُقيمها في ما بينها وتنيط بها أدوارًا وثيقةَ الصلة بهوية الشخصية المتخيَّلة. ولذا مالت الروايةُ العربيةُ في المراحل الأولى من تاريخها إلى محاكاة الرواية الغربية أسلوبًا وقواعدَ بناءٍ وجاء سؤالُها «كيف أقول؟» سؤالاً لتحرُّرها من تلك المحاكاة.

ثانيًا. إنّ «ماذا أقول؟» يحيل روائيّاً على واقع اجتماعي يعيشه ويعانيه أناسُ العالم العربي، ويبحثون عن كيفيةِ قولٍ تَسْمح باستكشاف الذات وإنطاقِ المقموع والجهرِ بالمسكوت عنه ثمة حاجة، إذن، إلى خطابٍ يتيح قولَ ما لا يتيحه خطابٌ آخر: خطابٍ يقول السياسيَّ دون أن يكون محكومًا بسلطة الإيديولوجي أو مؤطَّرًا بالوعظ. لقد كان لدينا ما نقوله، وكنّا نَبْحث عن **كيفٍ** يَسْمح بالنقد كيفٍ يشفّ عن الحلم، ويشي بالبديل الممكن، ويدفع إلى تحقيق حياةٍ أفضل

لكنْ ما علاقةُ كلّ ذلك بالحقيقة والحقيقي، وبالأفق المستقبلي للرواية العربية؟ ما علاقتُه بالسؤال الذي أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة؟

لعلّه من المفيد أن أقول إنّ مصدر هذا السؤال بالنسبة إليّ هو الروايةُ التي كتبها روائيون لبنانيون عن الحرب اللبنانية ـ اللبنانية في زمن هذه

١ ـ تمثّلتْ هذه الثنائيةُ الواضحةُ في رواية **الرغيف** (١٩٣٩) لتوفيق يوسف عوّاد

الحرب. فقد تبيّن لي أنّ هذه الرواية مبنيةٌ بناءً فنيّاً قائمًا على إناطة معنى التفكُّك والدمار الذي شهده لبنانُ **بالفعل السردي** (أيْ بزمن السرد، ومن حيث هو تقنية) بدلَ إناطته بالحكاية المرويّة كما تبيَّنَ لي أنّ هذه الرواية تميل إلى إيلاء **الدالّ** أهميةً أُولى هي أحيانًا على حساب المدلول أو على حساب وضوحه. فكأنّ الحرب عَنَتِ انهيارًا لا للعمران وحسب، بل أيضًا للبنى المدينية والثقافية، أيْ للمعنى/المعاني. وبذلك لم يعد ذلك الانهيارُ بالنسبة إلى الرواية مجردَ حكاية، بل صار إيقاعًا بنائيّاً لزمن السرد والمسرود. وأدّى ذلك إلى تحرّر بعض روايات التجريب من قواعد الإحالة، المرتبطة بترتيب الأحداث ترتيبًا زمنيّاً يتمحور حول العقدة ويقع التأكيدُ فيه على التوالي وربطِ النتائج بالأسباب. واتّجهتْ تلك الرواياتُ إلى بناء عالمٍ دلالاتُه المرهونةُ بفنيّةٍ سرديةٍ توحي ولا تُرْشِد، تُقْلِق ولا تؤكّد، تُري مَشْهدًا دون أن تعبِّر عن موقفٍ منه، وتُضْمر رفضًا هو بمثابةِ نقدٍ لا ينطوي على بديل

لكنّ رواية الحرب لم تكتفِ بالانتقال من منظورٍ يرى إلى «المعنى في الحكاية» إلى منظور يرى إلى «المعنى في كيفِ يقول.» فالحال أنّها نقلتْ هذا المعنى من وضوح الدلالة إلى التباسها، أيْ نقلتْ معنى حكاية الحرب من وضوحٍ يَسْردها إلى التباسٍ يبني عالمَها. أشيرُ هنا، على سبيل المثال، إلى رواية **الوجوه البيضاء** (١٩٨٠) لإلياس خوري، ورواية **حكاية زهرة** (١٩٨٠) لحنان الشيخ، وروايتيْ **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم** (١٩٨٦) و**تقنيات البؤس** (١٩٨٩) لرشيد الضعيف، ورواية **حجر الضحك** (١٩٩٠) لهدى بركات. فقد اشتغلتْ روايةُ الحرب على فنيّة الخطاب الروائي وتمييز بنية الشكل، بهدف نبيل: هو (على المستوى الدلالي) رفضٌ للحرب، وهو (على المستوى البنائي الفني) كسرٌ لحدود الخصوصية الضيِّقة وفتحٌ لأفق الرواية العربية على «الروائية» بما يحقِّق تعدُّدَ القراءة والمشاركةَ في ما تودّ أن تقوله هذه الرواية.

لكنْ إذا كان المستوى الدلالي يَرْهن الحقيقيَّ بفنيّة السرد لا بحقيقة الحكاية، ويترك ذلك الحقيقيَّ لاحتمالات التأويل المتعدّد بل ولالتباسٍ (يتدعّم بالتلازم مع بنية الشخصية الروائية الملتبسة)[1] قد يُفضي إلى تأويل مفتوح على نسبوية صرفة،[2] فإنّ السؤال الذي يَطْرح نفسَه هو: هل تذهب الروايةُ العربية، مستقبليّاً، في هذا الاتجاه، أيْ في اتجاه رهن الحقيقي، وعلى هذا النحو الملتبس، بالفني، أو بالدّال السردي الذي قد يكون على حساب المدلول؟ وإنْ فعلتْ، أفلا تغامر الروايةُ، إذ ذاك، بالسقوط في أَسْر الدوالّ اللفظي، أيْ بإنشاء خطابٍ يؤكِّد التنظيرَ ما بعد الحداثي الذي يَعْتبر اللغةَ مجردَ لعبٍ مبتوتِ الصِّلة بمرجعياتٍ خارجية؟ وهل يمكن، إذ ذاك، أن يصل قارئُ الرواية إلى التشكيك الكلي في ما تقوله، على اعتبار أنّ فنيّة السرد مجردُ لعبٍ، الدّالُ فيه مبتوتُ الصلةِ بمدلوله؟

لستُ أنا وحدي مَن طَرَحَ ويَطْرح هذه الأسئلة حول مستقبل الرواية العربية، بل الروايةُ العربيةُ نفسُها كما أعتقد، وذلك باعتبارِ ما سَعَتْ إليه في ما بعد

١ ـ أشير على سبيل المثال إلى شخصية الراوي في رواية **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم** لرشيد الضعيف، وإلى شخصية خليل في رواية **حجر الضحك** لهدى بركات. وكنتُ قد توقّفتُ عند مثل هذه الشخصيات الملتبسة، سلوكًا وتفكيرًا، في دراسةٍ لي عن رواية الحرب اللبنانية قُدّمتْ في الندوة التي أقامها برنامجُ أنيس المقدسي الأدبي في الجامعة الأميركية في بيروت في الشهر الخامس من العام ٢٠٠٤

٢ ـ إنّ النسبوية الصرفة التي تقول بها الفورةُ ما بعد الحداثية الجديدة تفضي إلى قراءة «الواقع» بكليّته من خلال اللغة

سعت الرواية العربية إلى التوثيق الذي يَحُول دون تأويل يذهب بالمدلول إلى النسبية المطلقة.

من **توثيقٍ** يَسْتهدف دعمَ الحقيقي المرهون بالفني، ويَحُولُ من ثم دون تأويلٍ يَذْهب بالمدلول إلى حدود نسبيّته المطلقة، أو يُدْخله في مجردِ لعبٍ يفضي إلى استغلاله وتزييفه.

ففي أواخر الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، أيْ بعد ما يزيد على عقد من الزمن على وقف الاقتتال في لبنان، راح بعضُ اللبنانيين (ممّن سبق أن كَتبوا رواياتٍ عن الحرب) يتعاملون مع التاريخ لا باعتباره حكايةً يروونها، بل باعتباره مرجعًا يستعين به المتخيّلُ الروائي في نسج عالمه، بما يُسْند معنى الرواية أو يؤكّد دلالاتِ الحقيقي المرهون بالفني.

ففي رواية **باب الشمس** (١٩٩٨) لإلياس خوري، يستعين المؤلّفُ الضمني بحكاياتٍ تحيل على التاريخ الشفوي المحفوظ في ذاكرةِ مَنْ عاشوه. فكأنّه بذلك يضيءُ حقيقةً غابت زمنًا عن الخطاب السردي حتى بدا إخراجُ الفلسطينيين من أرضهم هو «خروجُهم» (الطوعيُّ) منها! هكذا جاءت الحكاياتُ المنسوبةُ إلى التاريخ الشفوي لتؤكّد صدقيةَ المسرود، أو لتضعَ حقيقيةَ الفني في علاقةٍ مع صدقيّة المسرودِ بصفته المرجعية التاريخية

وفي رواية **مريم الحكايا** (٢٠٠٢) لعلويّة صبح، تستند الحكاياتُ المسرودةُ إلى المروي الشفوي الوثيق الصلة بالكلام وملفوظاته. كأنّ الرواية تضع ثقافةَ الشفوي، المتمثّلةَ في سلوكات الشخصيات وكلامها، في علاقةٍ ضمنيّةٍ مع ثقافة المكتوب. وإذا كانت ثقافةُ الشفوي تعيد إلى الرواية علاقتَها بالواقع المعيش، وكانت ثقافةُ المكتوب تغرِّبها عن هذا الواقع، فإنّ تعاملَ الرواية مع المسرود الشفوي باعتباره مرجعًا حيّاً يشي بفنيٍّ يبلور حقيقيةً بحقيقةِ مرجعه المحفوظ في الذاكرة أو المرويِّ على لسان العامة.

أما في رواية **بيروت مدينة العالم** (٢٠٠٣) لربيع جابر، فإنّ المؤلف الضمني، إذ يرى إلى عمران المدينة ما بعد الحرب، فإنّه يتعامل مع تاريخ المدينة التي أصابها الدمارُ باعتباره زمنًا يزول ومكانًا يتحوّل. كأنّه بذلك معنيٌّ بمشروعٍ روائيّ يستند إلى موقعٍ فكريّ يرى إلى الزمان والمكان في طبقاتهما الأركيولوجية، أيْ يرى إلى زمكانيةٍ يصنعها التاريخُ لا باعتباره حدثًا، بل باعتباره مجتمعًا أناسُهُ يضجّون بالحياة: «لا أسمع صوتَ بيروت القرن الحادي والعشرين. أحاول أن أضيع في متاهة الوقت، أن أسلكَ تلك الدروب غيرَ المرئية التي تردُّنا إلى الزمن البائد الذي لم نعرفه، ولكنّه حاضرٌ وموجودٌ في أعماق الحجارة الباقية، في مادة الخيال، في طبقات الطلاء المتراكمة على هذا الحائط، في المجلّدات القديمة، وفي الصكوك والحكايات» (ص ٦٩). ويأتي سؤال الراوي/المؤلّف «... كلُّ ذلك العالم، هل نَقْدر أن نتخيّله، أمْ أنّ أصوات ذلك الكون ضاعت في السديم (في الفراغ الكبير اللامتناهي)، ضاعت إلى الأبد؟» (ص ٧١) كأنّ سؤال المؤلّف هذا هو سؤالٌ عن قدرة المتخيّل على استعادةِ ما كان واقعًا ولم يعد سوى مدوّناتٍ أو مرويّاتٍ من الذاكرة ؛ أو سؤالٌ حول العلاقة بين المتخيّل والواقع في تاريخه؛ أو بين ما يبدو حقيقيّاً على مستوى المتخيّل وما هو واقعٌ قائمٌ في الزمان والمكان وصار حقيقةً مفقودة.

لكنّ مثل هذا التوجّه المستقبلي سبق أن مارسته الروايةُ العربيةُ قبل ذلك. ولعلّ صنع اللّه إبراهيم الذي كرّر، وفي أكثر من مناسبة، عبارتَه «كيف أقول،» هو الذي أدخل التوثيقَ إلى الرواية العربية جاعلاً منه مشروعًا لروائيّتها. إنّ سؤال إبراهيم هو سؤال عن كيفٍ روائيٍّ يَسْمح بتقديم المعرفة، من دون أن يكون ذلك على حساب روائية الرواية الفنية. لنقلْ، بعبارة أخرى، إنّ إبراهيم يشتغل من خلال رواياته (**ذات**، و**شرف**، و**أمريكانلي**) من أجل روائيةٍ للرواية العربية تتحرّر من الرواية الغربية ولا تقع في الشكلانية التي وقعتْ فيها بعضُ

الروايات الغربية. كما تتجاوز السرديةَ التي تَنْقل الواقعَ أو تسعى، شأنَ بعض الروايات الواقعية العربية، إلى مطابقةٍ بين متخيّلها وبين الواقع المرجعي. ففي رواية **شرف**، مثلاً، محاولةٌ إبداعيةٌ لكسر الحدود بين عالم الداخل وعالم الخارج، أو بين المتخيَّل بصفته عالمًا داخليّاً وبين المرجعي بصفته وثيقةً مُدْرجةً داخل هذا العالم المتخيَّل نفسه، بحيث يصبح الخارجُ داخلاً لكنّه في شكلِ أوراقٍ للشخصية رمزي بطرس نصيف المسجون... أوراقٍ هي قصاصاتُ صحفٍ ومجلاّتٍ ومدوّناتٍ بخطّ يده، تُقدِّم معلومةً معرفيةً تخصّ ما تَعْقده الشركاتُ من صفقات، مشيرةً بذلك إلى فساد الواقع الاجتماعي المعيش وإلى ما لحق بهؤلاء المسجونين من ظلم. وبذلك تمارس هذه الأوراقُ، بصفتها وثيقةً، تأكيدَ صحة المعلومة المعرفية داخل عالمٍ مشكوكٍ في حقيقةِ ما يقوله بسبب كونه منسوبًا إلى متخيَّل فني.

في **قطعة من أوروبا** (٢٠٠٣)، تَطْرح رضوى عاشور، على لسان الناظر، السؤالَ الذي طرحه صنع اللّه إبراهيم «كيف أكتب،» وتضيف: «هل يجوز أن تكون الكتابةُ عواءً؟» (ص ٢٠٤). والحال أنّ هذا السؤال، إذ يشير إلى مسؤولية الكتابة الروائية العربية، فإنّه يَطْرح نفسَه على مستقبل الرواية العربية باعتبار الحقيقي الفني وقيمته المعرفية التي لا يجوز، كما تقول الرواية، أن تغوصَ «مثلَ إبرةٍ في أكوام قش» (ص ١٥٩) ولعلّه من أجل هذا الحقيقي الفني لا تُوكِلُ المؤلِّفةُ السردَ إلى راوٍ بل إلى ناظرٍ يشفّ حضورُه عن المؤلِّفة التي تُسْند حكايتَها بأكثر من مرجع:

- بأحداثٍ من التاريخ: حريق القاهرة يوم ٢٦ يناير عامَ ١٩٥٢،[1] تدمير الأبنية الأثرية من بيوت ومساجد ومشربيات وقبور (ص ١٣)؛

- برسائل وتقارير جَمَعَها لاندو في كتابه عن اليهود في مصر في القرن التاسع عشر (ص ١٢٣).

- بسِيَرٍ لأشخاص ومنظّماتٍ ومؤسّساتٍ كان لها أثرُها في المسار الدلالي - المعرفي للرواية. فمن الأشخاص: السيد شارل بهلر السويسري الذي أَرْسى في القرن التاسع عشر «ذوقًا وتقاليدَ» في القاهرة (ص ٧١ - ٧٢)؛ والسيد يعقوب قطاوي، أحدِ مؤسّسي بنك مصر، وقد خَلَّفَ أولادًا وأحفادًا صار منهم مَنْ صار وزيرًا وعضوًا في المجلس التشريعي ومجلس الشيوخ (ص ٦٩) ومن المنظّمات: «باركوجيا» و«أبناء هرتزل» (ص ١٢٣). ومن المؤسسات. شركة قنا - أسواق للسكة الحديد، وشركة المعادي، وشركة الملح والصودا (وكلُّها ملْكٌ ليهودٍ أجانب أو لمصريين يهود)، والبنك الأهلي المصري (٥٠٪ من رأسمالِه هي أنّ ملكية السيد كاسل كفاثان روتشيلد، وهو يهودي ألماني مَثَّل الجانبَ البريطاني).

❖ ❖ ❖

خلاصةً، يمكن القول بأنّ الرواية المستعينة بالتوثيق، المحيلِ على التاريخ المكتوب والمرويّاتِ الشفوية والقصاصاتِ الصحفية والمدوّنات، تبدو أفقًا مستقبليّاً للرواية العربية. غير أنّ ذلك لا يعني أنّها الأفق الوحيد: إذ تبدو روايةُ السيرة الذاتية، التي احتلّت مؤخّرًا مكانةً بارزةً في نتاجنا الروائي العربي، أفقًا آخرَ تتّجه نحوه الروايةُ، ربما لأنّها - شأن الرواية المستعينة بالتوثيق - تُفْصح عن حكاية الذات، وتؤكّد، عبر الأنا السارد، صدقيتَها أو حقيقيّةَ الفني.

وقد نَفْترض أنّ الرواية العربية، إذ تذهب في هذا الاتجاه، فإنّما تواجه تشويهًا تَسْعى إليه وسائلُ الإعلام المهيمن في تمثيلٍ متخيّلٍ زائفٍ لما

١ - أنظر رضوى عاشور، **قطعة من أوروبا** (بيروت المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)، ص ١٧٢

قد يكون التوثيق في الرواية رداً على الفورة ما بعد الحداثية التي بسببها بتنا مطالبين بنسيان أيّ جدل حول الواقع أو الحقيقة.

نعيشه، شأنَ ما حدث في حرب الخليج [١]

وقد يكون التوثيقُ ردّاً غيرَ مباشر على الفورة ما بعد الحداثية الجديدة التي بسببها، كما يقول بودريار، «بتنا مطالبين بنسيانِ أيِّ جدلٍ حول مسائل كالواقع أو الحقيقة، وبالتالي نُروَّض للعيش في عالمٍ ما بعد حداثوي تتفشّى فيه ألعابُ اللّغة الدوالّ التي تفتقد المدلولات، والأوهامُ التي لا يمكن تمييزُها كأوهام.»[٢]

أو لعلّ الرواية العربية، بتوسُّلها لغةَ التوثيق، تواجه التنظيرات التي تَعْتبر أنّ كلَّ حقل من حقول المعرفة يجب أن يُدرس من منظور المعايير النصية أو الخطاب، وأنّ الواقع يجب أن يُقْرأ بكليّته من خلال اللغة أو من خلال أنساق هذا النوع أو ذاك من الممارسة الإشارية المتموضعة، وأنْ لا طريق إلى الحقيقة، أو إلى قضايا التوثيق التاريخي، بسبب فقدان وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيّلة [٣]

مثلُ هذه التعليلات لا تَنْفي وجودَ دوافع أخرى لتوجُّه الرواية العربية نحو التوثيق وحكاية السيرة. كما لا تنفي أن يكون مستقبلُ هذه الرواية مفتوحًا، بحكم طبيعتها وتاريخها، على غيرِ ما ذهبنا إليه، أو على آفاقٍ أخرى

بيروت

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ يقول بودريار في هذا الصدد «لا نَمْلك أن نَعْرف إذا كانت هذه الحربُ قد نشبتْ مقارنةً بالصور المتخيَّلة عن الحرب التي سبقت الحربَ واستمرت بعدها كمصدر وحيد للمعلومات والأخبار تلك هي هُوّة الواقع، التي انفتحتْ بين الحرب وبين الفانتازي ما بعد الحداثوي » أورده كريستوفر نوريس في كتابه. **نظرية لانقدية**، ترجمة د عابد إسماعيل (بيروت دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩)، ص ١٢، ٢٤