أولاً: رواية الغربة والمنفى[١]

يتصل بحثي هذا باهتمامات رئيسة كنت قد ركّزت عليها في السابق وأرغب في تطويرها في المستقبل، ومنها ما له من علاقة بالاغتراب[٢]، وعلم اجتماع الرواية[٣]، والعلاقات بين الإبداع الأدبي والنفي[٤]. في ما يتعلق بالموضوع الأخير كنت قد شاركتُ في مؤتمر المثقفين العرب في المهجر عام ١٩٨٧، فطرحت فيه تساؤلاتي الأولى حول طبيعة العلاقة بين الإبداع الأدبي والغربة (وقصدتُ بذلك الاغتراب والهجرة معاً)، وهو ذلك النوع الذي يصاحبه إحساس عميق بالنفي نتيجة التمسك بالهوية العربية والانتماء الثقافي العربي، على عكس تلك الهجرة التي تنتهي بالاندماج في المجتمع الجديد وبالتفكير في إطار ثقافته العامة.

طرحتُ هذا التساؤل وحاولت الإجابة عنه مستفيداً من اهتماماتي تلك، ومن تجربتي الخاصة كما تجلّت في روايتي **طائر الحوم**[٥]، وتجارب أمثالي ممن عاشوا في الغرب زمناً طويلاً. وما شجّعني على متابعة تساؤلاتي في هذه المرحلة الانتقالية التي يمرّ بها المجتمع العربي وما يرافقها من هجرات فكرية عربية في الوقت الحاضر إلى أوروبا وأمريكا، مؤسّسة لنفسها في المجتمعات الجديدة مراكز وحركات وكتابات، تذكّرنا بتلك الهجرات المشابهة في مطلع القرن الماضي.

---

(١) انظر: حليم بركات، **المجتمع العربي في القرن العشرين: بحث في تغير الأحوال والعلاقات** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠)، ص ٧٨٤ ـ ٧٩١.

(٢) انظر: حليم بركات: «الاغتراب والثورة في الحياة العربية،» **مواقف**، السنة ١، العدد ٥ (تموز/يوليو ـ آب/أغسطس ١٩٦٩)، وHalim Barakat, «Alienation: A Process of Encounter between Utopia and Reality,» *British Journal of Sociology*, vol. 20, no. 1 (March 1969), pp. 1-10.

(٣) حليم بركات: «نحو نظرية علم ـ اجتماعية للرواية العربية،» **مواقف**، العدد ٦٩ (خريف ١٩٩٢)، و«الإبداع الأدبي والغربة: تساؤلات انطلاقاً من تجربة النفي،» ورقة قدمت إلى: ملتقى المثقفين العرب في المهجر، المغرب، ٢٤ ـ ٢٧ آب/أغسطس ١٩٨٧.

(٤) «Explorations in Exile and Creativity: The Case of Arab -American Writers,» in: Kamal Abdel-Malek and Wael Hallaq, eds., *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature: Essays in Honor of Professor Issa J. Boullata* (Leiden; Boston, MA: Brill, 2000), pp. 304-320.

(٥) حليم بركات، **طائر الحوم** (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨).

أشير هنا إلى الهجرة الأولى بشكل خاص لظهور الرابطة القلمية وكتابات جبران خليل جبران وأمين الريحاني وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمه ونسيب عريضة وغيرهم، ما كان له تأثير كبير في التأسيس لحركة الحداثة وتطورها في مختلف البلدان العربية. وقد انتهيتُ حديثاً من وضع دراسة بالإنكليزية ستُنشر في كتاب تكريماً للناقد الأدبي عيسى بلاطه (وهو أستاذ في جامعة ماغيل في كندا، وقد عمل جاهداً للتعريف بالأدب العربي). في هذا البحث توصّلتُ إلى عدد من التعميمات حول المتغيرات التي أثْرَت الإبداع الأدبي العربي مثل قسوة المنفى، وتداخل أو تفاعل الحضارات، والتعددية الثقافية، والبعد عن مركزية السلطات السياسية والاجتماعية والثقافية في الوطن العربي.

في تحديدي تجربة النفي لا أُقصر ذلك على الإبعاد عن الوطن من قِبل السلطات السياسية المسيطرة. لقد اعتادت أدبيات المنفى أن تميّز بين النفي القسري والنفي الطوعي، ما يرافقه إحساس عميق بالغربة. في الحالة الأولى يُطرد المنفيّ من بلده بقرار سياسي من قِبل السلطة. أما في حالة النفي الطوعي، فقد ينعزل الكاتب داخل البلد (وأُسمّي هذا النفي الداخلي) أو يهاجر هرباً من الاضطهاد والأوضاع الصعبة التي لا يقوى على التغلب عليها إلى بلد آخر يؤمّن له الحرية والعمل والظروف والمجالات التي يفتقدها في بلاده. في رواية **ثرثرة فوق النيل**[٦] لنجيب محفوظ، اختارت شخصياتها العزلة عن المجتمع إنّما من دون هجرة خارج الوطن. إنّها هجرة في الداخل وغربة عن الذات والوطن. أما في رواية **السفينة** لجبرا إبراهيم جبرا، فقد خبرت شخصياتها نفياً طوعياً خارج البلد بعيداً عن الضغوط اليومية. وقد يتحوّل النفي الطوعي إلى أسلوب خاص بالعيش، فيجد المنفيُّ نفسه على أعمق ما يُمكن بالانصراف إلى القيام بنشاطات إبداعية من نوع ما.

كتب جوزيف كونراد روايته **قلب الظلمة** *(Heart of Darkness)* عام ١٩٠٢ بعد رحلة/ نفي إلى داخل أفريقيا. ومثله اختار جيمس جويس النفي من بلده إيرلندا، وكان عليه أن يبتعد عن دوبلن لكي يتمكن من التكلّم عن مكبوتاتها. وعندما ظهرت روايته **يولسيس** *(Ulysses)* عام ١٩٢٢ أحدثت انفجارات في بنية السرد الروائي واللغة نفسها، كما أحدث بيكاسو في فن الرسم. وكان أن مُنعت رواية **يولسيس** في عدة بلدان بسبب لغتها الصريحة، ولكنها ما تزال بين أهم الأعمال الروائية في هذا القرن. ويجب أن يكون جويس قد أحب دبلن، ولكنه شعر بالاختناق فيها، وقد اختار النفي وهو في العشرين من عمره عام ١٩٠٢، أي في السنة ذاتها التي ظهرت فيها رواية **قلب الظلمة** لكونراد.

---

(٦) نجيب محفوظ، **ثرثرة فوق النيل** (القاهرة: دار مكتبة مصر، ١٩٦٥).

وقد اختار مثل هذا النفي أيضاً هنري جيمس وهنري ميللر وإرنست همنغواي وجون دوس باسوس وألدوس هكسلي. وهذا ما حدث بالنسبة إلى عدد من كتّاب أمريكا اللاتينية، مثل كارلوس فوانتيز وخورخي لويس بورخيس وخوليو كورتزار وغابريل غارسيا ماركيز وغيرهم ممن أنتجوا أعمالاً أدبية هي بين أهم أعمال هذا العصر. إنهم في نفيهم الاختياري اخترقوا قشرة الحياة إلى عمق عالم غنيّ أسماه كارل يونغ «اللاوعي الجمعي» (Collective Unconsciousness)، وهو عالمٌ غنيّ بالمكبوتات الإنسانية. من هذا اللاوعي الجمعي والعالم السحري استمد الروائيون الكبار أهم مواد أعمالهم وقدّموا تجارب فنية رائدة شكّلت حركات أدبية جديدة فتنت الأجيال اللاحقة[٧].

لذلك، وعلى صعيد رمزي مجازي، يمكن النظر إلى السفن والرحلات البحرية ـ كالتي تتجلى في عبور أوزيرز الليل/ البحر، ورحلة إنانة وغلغامش إلى أوقيانوس الموت والعالم السفلي، ورحلات السندباد إلى جزر الأساطير ـ على أنّها تعبير عن رغبة لاواعية لاستكشاف الأسرار الخفيّة عبر الزمن والمكان، والتي اتخذت لنفسها أشكالاً فنية جديدة، فاقترن النفي بالإبداع في الأذهان لزمن بعيد، وربما منذُ البدايات الأولى. وقد كتب في هذا العصر ديفيد معلوف (وهو روائي أسترالي من أصل عربي) رواية شعرية بعنوان: **حياة خيالية** *(An Imaginary Life)* مستوحياً إياهاً من نفي الشاعر أ. د. أوفيد الروماني في القرن الأول إلى قرية نائية في منطقة البحر الأسود، ومن خلال تجواله في عالم الأساطير. وحين بدأ يرى العالم من خلال لغة الآخر، بدأ يراه مختلفاً، أي إنّه، بإقامته علاقة وثيقة مع الآخر، تمكّن من أن يكتشف وأن يستعيد علاقته بذاته، أي بطفولته، فاكتشف بالتالي إنسانيته، وهذا تماماً ما حدث لي شخصياً في رواية **طائر الحوم**. ومن خلال هذه التحوّلات، سمع همساً: «أنا الحدّ الذي يجب أن تعبره إذا ما أردت أن تجد حياتك الحقيقية»[٨].

وأعود لأذكر هنا أن عدداً من الكتّاب العرب اختاروا أو وجدوا أنفسهم في المنفى، في المرحلة الأولى من مطلع القرن العشرين، وكان هذا شأن جبران خليل جبران وأمين الريحاني وإيليا أبو ماضي وغيرهم من المهاجرين كما أشرنا سابقاً. وفي النصف الثاني من القرن الماضي، تتالت أمواج أخرى من المهاجرين، أذكر من بينهم الطيب صالح وإدوارد سعيد وكاتب ياسين ومحمد ديب والطاهر بن جلون وآسيا جبار وغائب طعمة فرمان وبهاء طاهر وأهداف سويف وحنان الشيخ وأنا شخصياً. كذلك كان هناك

---

(٧) Bettina L. Knapp, *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric Experiences: A Jungian Approach* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1991).

(٨) David Malouf, *An Imaginary Life: A Novel* (New York: Vintage Books, 1996), p. 136.

من خبروا النفي والغربة في الداخل، كما هو الحال بالنسبة إلى جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، ومنهم مَنْ رحلوا وراء البحار الداخلية والخارجية، ومَنْ عرفوا النفي القسري والطوعي، في داخل البلاد كما في خارجها، ولم تعرف حياتهم الاستقرار. ولذلك يمكن القول إن لدينا أدباً متميزاً، ومنه ذلك الأدب الرمزي والمجازي في محاولة لتجنب الرقابة والاضطهاد في الوطن. ولهذا نجد أن هناك من يقولون لكتّاب المهاجر إنّه بإمكانهم أن يخدموا قضية الأدب العربي والقضايا العربية بشكل عام لكونهم في الخارج ولبعدهم عن تأثير السلطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسلّحة بمختلف وسائل الترغيب والترهيب في فرض الامتثال والخضوع.

يرى إدوارد سعيد، وهو منفي من وطنه ولغته، أن النفي يعتمد على وجود حبّ للوطن الأصل وارتباط حقيقي به، إذ هو غربة فُرضتْ على الإنسان ولا يمكن الخلاص منها، فالمنفيُّ في هذه الحالة مقتلعٌ من جذوره وتربته وماضيه[٩]. ومن هنا تشديد إدوارد سعيد على أن تجربة النفي هي من بين أكثر التجارب شقاءً، إذ هي خسارة دائمة، فتساءل: كيف يتحوّل النفي إلى طاقة قوية وثرية في نتائجها وفعلها في الثقافة الحديثة؟ ويجيب سعيد عن ذلك بقوله إن الكاتب المنفي سيظلّ مهمّشاً، فلا يمكنه أن يسلك سبيلاً معدّاً له سابقاً.

ويتوصّل إدوارد سعيد إلى هذه النتيجة لأنه يتحدث ليس فقط عما يصيب الفرد، بل أيضاً عن تحولات النفي في القرن العشرين، بحيثُ إنَّ شعوباً وجماعات، كالفلسطينيين والأرمن، تعرّضت لعقوبات شرسة، فاقتلعتْ وتشردت من أرضها. وهذا تماماً ما عالجته شخصياً في روايتيّ **ستة أيام** و**عودة الطائر إلى البحر** وفي دراسة عن تشرد الفلسطينيين بعد حرب الخامس من حزيران/ يونيو نشرتها عام ١٩٦٨ بالعربية بعنوان: **النازحون، اقتلاع ونفي**، وبالإنكليزية **نهر بلا جسور** *(River without Bridges)*[١٠].

ويستدعي الكلام عن التشرد الفلسطيني تناول موضوعات النفي والغربة كما

---

(٩) Edward W. Said: *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993); *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures* (New York: Pantheon Books, 1994), and «The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile,» *Harper's Magazine* (September 1984), pp. 49-55.

(١٠) حليم بركات: **ستة أيام: رواية** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦١)، و**عودة الطائر إلى البحر** (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٦٩)؛ حليم بركات وبيتر ضود، **النازحون، اقتلاع ونفي: دراسة اجتماعية علمية**، سلسلة دراسات؛ ١٠ (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٦٨)، وPeter Dodd and Halim Barakat, *River without Bridges; a Study of the Exodus of the 1967, Palestinian Arab Refugees*, Institute for Palestine Studies. Monograph Series; no. 10 (Beirut: Institute for Palestine Studies, 1968).

وردت في روايات جبرا إبراهيم جبرا وأبحاثه النقدية. في دراسة كنتُ قد طلبتُ إليه أن يعدّها للنشر في مجلة **الدراسات الفلسطينية** باللغة الإنكليزية، كتب جبرا يقول: «ما يزال الفلسطيني منفياً ومشرداً، غير أن صوته يرتفع بالغضب لا بالنَوَاح»، فهو يواجه قوةً حديثةً شرسةً ويعرف أنّه لا بُدَّ أن يغيّر الواقع وأن تكون له رؤية خاصة في التغيير. لقد خسر الفلسطيني جزءاً من عالمه الداخلي ويشعر أنّه سيظل ناقصاً ومشوّهاً إلى أن يعود إلى بلاده ويستعيد ذاته. وليس هناك ما هو أكثر سوءاً وشقاءً من النفي الخارجي سوى النفي داخل الوطن، أي داخل الوطن العربي. ويذكر جبرا إبراهيم جبرا حديثاً جرى بينه وبين المؤرخ أرنولد توينبي الذي قال له في بغداد عام ١٩٥٧ إن طرد الشعب الفلسطيني من أرضه يشبه طرد الأتراك المفكرين اليونانيين من بيزنطية عام ١٤٥٣م، فقد انتشر هؤلاء المفكرون في أوروبا كافة وشكّلوا عاملاً مهماً في إنهاء عصور أوروبا المظلمة وتحقيق نهضتها الحديثة، والتي أصبحت تتشكّل حولها حركة الحداثة في معركتها مع القديم في مختلف مجتمعات العالم المعاصر. وتوقّع توينبي أن يكون للفلسطينيين التأثير نفسه في الوطن العربي، وهذا هو مصيرهم في الدفع باتجاه عصر جديد[١١].

وكنتُ سابقاً قد صنّفتُ رواية جبرا **السفينة** هي ورواية **ثرثرة فوق النيل** لمحفوظ من بين روايات اللامواجهة التي تصوّر الإنسان في حالة اغتراب وهرب من الواقع بدلاً من الكفاح والسعي لتغييره. تلجأ رواية المواجهة هرباً من الواقع إلى عالم خاص من صنع مخيلتها من دون أن تجد فيه ملجأ حقيقياً من مشكلات تلاحقها من دون رأفة. وتلجأ شخصيات **ثرثرة فوق النيل** هرباً من الواقع إلى عوامة لتمارس الإدمان بشكل طقوسي، كذلك عرفت شخصيات **السفينة** أنّها هي أيضاً هاربة، وأنه لا يبقى من مختلف محاولات الهرب اليائسة سوى مزيد من العطش والحسرة والغربة. وليس لهذه الشخصيات، كما في حالة النفي القسري، إحساسٌ بأنها تختار لنفسها غير ما فُرِض عليها، فتعيش في ظلّ نظام لا يوفّر لهم سوى «الخيار بين الصمت والمقصلة».

إنها تبحث عبثاً عن مسكّنات، ويصبح الإبداع أو الحوار نفسه نوعاً من الهرب. ولذلك ليس من طاقة لديها سوى أن تلتحق بما ترسم لها مخيّلتها من إغراءات عابرة. ومن دون حوار أو لقاء حقيقي، تستمر حالة الاغتراب والإحساس بالنفي بعد نهاية مرحلة الهرب كما قبلها. أما حكاية البطولة في مواجهة الواقع والعمل على تغييره، فتظل في تفكيرها أقرب ما يكون إلى الخرافات والأساطير، فيستوي الخير والشرّ ويكاد أن يفقد كُلّ شيء معناه.

---

(١١) Jabra I. Jabra, «The Palestinian in Exile As Writer,» *Journal of Palestine Studies*, vol. 7, no. 2 (Winter 1979).

واعتبرتُ في فترات مختلفة أن رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح[١٢] تمثّل رواية التمرد الفردي في محاولة يائسة للتغلب على حالة الاغتراب والنفي. وبعد ذلك صنّفتها على أنّها أيضاً رواية العودة إلى الماضي. لقد استوعب عقل مصطفى سعيد حضارة الغرب، لكنها حطمّت قلبه، فظن أنّه يمكن التغلب على غربته بالعودة إلى «دفء الحياة في العشيرة»، كما تطالعنا الجملة الأولى في الرواية. في الغرب أحس أنّه ريشة في مهب الريح، فبحث عن وسائل الانتقام من أوروبا إلى السودان وإلى فلسطين وإلى العالم الثالث كافة باصطياد النساء، فكانت علاقته بهن معركة تعذيب وقسوة، ولا نعرف في النهاية هل هو فريسة أو مُفْترِس أو كلاهما معاً. ولم يتغلب مصطفى سعيد (كما الراوي) على النفي أو يتجاوزه بالعودة إلى دفء العشيرة وروحانية الشرق، فقد صُدم بعد العودة بالواقع التقليدي الذي يسمح لودّ الريس العجوز أن يتزوج امرأة شابة «رغم أنفها»، ويرى من حقه أن «يبدّل النساء كما يبدّل الحمير». وربما يحتار مصطفى سعيد كما يحتار الراوي بين قسوة النفي في الخارج وعذاب النفي في الداخل.

وإذا كان يجوز أن نتكلم عن التجارب الشخصيّة، أقول بشيء من التردد إن صلتي ومعرفتي بالمجتمع العربي وأحاسيسي بالانتماء إليه تعمّقت بعد هجرتي، فأصبحتُ أنظر إليه ككل وليس كمجموعة من الدول الصغيرة المهزومة، وأصبح ولائي إليه ككل ربما لا يقلّ عن ولائي إلى البلد الذي ولدت ونشأت فيه. في روايتي **طائر الحوم**، وهي رواية ـ سيرة ذاتية، حاولتُ أن أعبّر عن تجربة المنفى في مختلف أبعادها. في المنفى أجد شجرة الوطن تُغرق جذورَها عميقاً في داخلي فأتنقّل، ذهاباً وإياباً، ومن خلال التداعي النفسي وعلى أجنحة المخيّلة، بين الكهولة والطفولة وبين مدينة أمريكية هي واشنطن، وقرية سورية هي الكفرون، كُلّ ذلك في مُناخ نفسي تأمليّ متوتر معاً، وفي زمن محدود هو بضعة أيام.

أتنقّل بين المهجر والوطن كما تنقّل السندباد من جزيرة إلى جزيرة، وأبحث عن جذوري ضائعاً كـ «**يولسيس**» مستنطقاً التاريخ السحيق كجروح الإنسان، ومستعيداً طفولتي متحرراً من متاعب المنفيّ، بل ربما لا أستعيد طفولتي بقدر ما تقتحمني فأتفاجأ بها وأكتشف: «كيف ولماذا لا أدري [أن] الضيعة وأناسها وينابيعها وتلالها وأوديتها وطيورها وطُرُقَها وأزهارها وأشواكها وأحزانها وأفراحها شرّشتْ في نفسي. لا أحد، لا شيء يقتلعها من نفسي. وَكُلّما ذبلتْ شجرةُ حياتي، نبتتْ شجرة أخرى من جذورها العميقة العميقة»[١٣].

---

(١٢) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٦٩).

(١٣) بركات، **طائر الحوم**، ص ٦٢.

وفي المنفى الطوعي أُصبحت أسيرَ حنيني إلى الوطن وانشغالاتي بقضاياه، وعندما تنصحني الحبيبة بالتحرر من هويتي الذاتية ورواسب الماضي، أجيب: «الذاتية لا يمكن. أما ما تسمّينه رواسبَ فأسمّيه جذوراً. لذلك أحببت شجرة الصفصاف، ليس لأنها تبكي وتهبط دموعها إلى النهر، فتُحدث دوائر تتلاشى في بعضها، وليس فقط لأن رؤوس أغصانها المتدلية ترسم أعيناً متتابعة على سطح الماء كُلَّما حرّكها الهواء. أحب شجرة الصفصاف لأنها تنكفئ على ذاتها وجذورها، كُلَّما كبرتُ في العمر، انحنت أغصاني نحو جذوري»[١٤].

هذه تساؤلات وإيحاءات أكثر منها يقينيات نهائية، وإن كانت لا تخلو من قناعات عميقة. ولكنني أعرف من ناحية أخرى أن العيش في الوطن يتطلب امتثالاً أو على الأقل مراعاة للثقافة السائدة ومركزية السلطة السياسية ـ الاجتماعية ـ الثقافية مجتمعة. ما يزال تعدّد الأصوات غير مقبول في الوطن، والاختلاف ليس حقاً، بل نشوزاً، وفسحةُ التحرك محدودة، والإبداع بدعة، والانتماء ذو بُعْدٍ واحد. لذلك لا أعرف حقاً أيهما أشدّ قسوة: المنفى أم الوطن.

الذي يعيش منا في الخارج يحسد مَنْ في الداخل، ومَنْ في الداخل يحسد مَنْ في الخارج. ومهما يكن من الأمر، يحتاج الكاتب إلى أن يُصرّ على الاحتفاظ بهويته، وفي الوقت ذاته أن يكون جريئاً في تفاعله مع الآخر. وحين أرفض الآخر مهما كان الموقع الذي أشغله، إنَّما أرفضه ليس لأنه مختلف، بل لأنه خصم. ولن أتخلى عن الفسحة الزمنية والمكانية الضرورية للتأمل من دون خوف وخارج الحدود والفرضيات المفروضة منذُ الصغر، وللتفكير الحرّ بواقع المجتمع العربي من الخارج والداخل في آنٍ معاً. أن نرى الداخل من الخارج، والخارج من موقع الداخل، شرط ضروري لحَصول التحرّر والإبداع. ونصرّ في هذه الحالة على أن يكون لنا منظور خاص ومتفرّد، ووعي ذاتي، ومعرفة وثيقة بالداخل والخارج معاً.

في المنفى يكاد المغترب أن يتحرّر من تفاصيل تراثه الثقافي مهما أراد أن يؤكّد هويته. يتحرّر من انفعالاته اليومية، من جزئياته، ورتابته، وتكراره، وخلافاته الجزئية لسبب ما. وينشغل بدلاً من ذلك بجوهر هذا التراث الثقافي، فلا تتساوى الأمور في نظره، إذ حين تتساوى يبطل أن يكون لأي منها قيمة أو معنى. ويكون الولع في الغربة ليس بالخلافات، بل بالاختلافات. ويتحرّر المنفيّ من الخوف، فتنبع السلطة من قناعته وتمسُّكه بمبادئه، فلا تُفرض عليه من الخارج، ويمتلئ قلبه بالحب

(١٤) المصدر نفسه، ص ٨٠.

والحنين والعطش. وعلى عكس ما اعتاد عليه في علاقته بثقافته، يسعى إلى أن تنبع الكلمة من الفكرة، لا الفكرة من الكلمة. ينظر إلى طفولته فيه وإلى موته في تراب الوطن، فيطلع شجرةً ويكون موته جسراً.

وكيف تكون علاقته باللغة حين يكتب عن المنفى والغربة؟ لم تتغير علاقة محفوظ باللغة في معظم رواياته، بل لم تكن له أيضاً لغة خاصة غير تلك التي نستمدها من قراءة التراث بدلاً من أن نستمدها من الواقع، إلا حين بدأ يكتب عن غربة الإنسان، كما في روايته **ثرثرة فوق النيل**، لغة **الثلاثية**، أن لا لغة متفرّدة لها سوى ما ألفناه في التراث التقليدي. في الغربة أو حين نبدأ الكتابة عن اغتراب الإنسان، يُحرّر الكاتب اللغة من الأسر المفروض عليها بالتكرار، ويصبح الغموض لا الوضوح طريقة في متاهات العالم.

في دراسة سابقة لي حول **موسم الهجرة إلى الشمال** قلت إن أهمية هذه الرواية تنبع من غموضها الخلاب لا من وضوحها. بكلام آخر، لقد اكتسبتُ أهمية خاصة في الأدب العربي الحديث بالدرجة الأولى ليس بسبب موضوعاتها، بل بسبب أسلوبها الفني الذي يتصف قبل كُلّ شيء بنوع من الغموض الخلاق الذي هو أقرب ما يكون إلى غلالة شفافة من الضباب، والذي يتيح للقارئ كما يتيح للناقد المجال النادر للمشاركة في العملية الإبداعية والبحث الجاد الذي من خلاله نتوصّل إلى تفسيرات شديدة التنوع والمتعة في آنٍ معاً، والتي قد يتفاجأ بها حتّى المؤلّف نفسه، وقد يجدها صائبة، فيكتشف جوانب لم يكن يعرفها في شخصه وفي روايته. ولقد اكتشفتُ أشياء في نفسي وفي روايتي لم أكن أعيها من خلال تفسيرات القراء والنقاد.

وقد يتفاجأ عبد الرحمن منيف إذا ما تساءلتُ: هل هناك ما هو مشترك بينه وبين متعب الهذال، فكلاهما رفض التسليم بواقع الحال، فامتطى أحدهم جواده واختفى في ضبابية الحياة، وامتطى الآخر متن الكلمة، ولكي يحافظ على نقائها وصدقها وحرارتها تجوّل تائهاً بين مدن العالم ومدن الوطن مختاراً أو مطروداً. بين عبد الرحمن منيف والكلمة علاقة أشبه ما تكون بعلاقة متعب الهذال بوادي العيون، وهي علاقة عشق من نوع لا يتكرر إلا نادراً. تغيّرت الحياة فتغيرت طبائع الناس وتصرفاتهم، ولكن متعب الهذال وعبد الرحمن منيف رفضا أن يتغيرا مهما تكن الإغراءات، فكلاهما يقول: «إسمع يا ابن الراشد: نأكل التراب... لكن لا نرضى أن نهزّ رؤوسنا مثل العبيد لكُلّ كلمة يقولونها»[١٥]. ومع هذا يبقى هناك فرق واحد على الأقل بين متعب الهذال وعبد الرحمن منيف: أحدهما صمت كما لو كان وحيداً أو

---

(١٥) عبد الرحمن منيف، **مدن الملح ـ التيه**، **رواية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤)، ص ٣٦ ـ ٣٧.

أصابه الخرس، فإذا تكلم تكون كلماته قاتلة وينسحب بصمت. أما الآخر فيُجيد الكلام ويقول كما لو كان قبيله كُلّ ما يدور في عقله وسط ضجة الأحداث. واحد يكلّم نفسه والآخر يكلّم الآخرين حتّى حين لا يستمعون. وفي الأحوال كافة يغيبان، لا يعرفان أين أو إلى متى، فإن الجرح في روحيهما لن يشفى أبداً.

وطالما نتحدث عن الكلام، فهناك أيضاً غربة ونفي في اللغة. أُشير بذلك بشكل خاص إلى بعض الروائيين المغاربة الذين فُرض عليهم النفي في اللغة الفرنسية، ومنهم محمّد ديب وآسيا الجبار ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون. يقول ديب كأنما بلسانهم جميعاً: «لا يمكننا اكتشاف ذواتنا إلا عبر الترحال». كم تمنوا لو يُصْهِرون أصواتهم في الصوت الجمعي للشعب الجزائري، وحين يُعاتبون أو يُنتقدون يكون الحب هو المصدر الأساسي للعتاب والنقد.

هذا ما قاله محمّد ديب من منفاه اللغوي والوطني في تصريح له لمجلة **الوسط** الأسبوعية[١٦]: «لما انتقلت إلى العيش في بلدان أخرى غير بلادي، كان لا بدّ لأجواء رواياتي أن تتغير. أما نظرتي إلى بلادي فلم تتغيّر، بل تعمّقت أكثر، ذلك أن البعد يساعدنا دائماً على رؤية الأشياء بشكل أكثر موضوعية»، ويضرب مثلاً بالرسام التشكيلي الذي «يحتاج إلى الابتعاد عن اللوحة التي هو بصدد إنجازها، كي يتسنى له رؤيتها بشكل أكثر شمولية وموضوعية . . فبعد الاستقلال، أصبح من حقّي أن أوجّه إلى بلادي نظرة نقدية . . وإذا عدنا إلى تجربة الهجرة إلى الشمال، فهي بالإضافة إلى الرؤية النقدية . . سمحت لنا أيضاً بأن نكتشف ذواتنا بمقدار اكتشافنا الآخرين . . ولا شكّ أن بُعدي عن بلادي هو الذي قادني إلى تعميق نظرتي وتحليلي لهذا المتخيل الثقافي الإسلامي الذي أنتمي إليه. هكذا صرت أكثر إسلاماً بعد أن غادرت بلادي».

ومع هذا تبقى مشكلة المنفى في اللغة التي قد يرافقها نفي في المكان (أو العيش خارج البلاد)، فيكون النفي مزدوجاً. شاركت في ندوة عقدت في أواخر عام ١٩٨٦ في باريس حول الثقافة العربية في المهجر، فاستمعتُ إلى الطاهر بن جلون يقدّم عدداً من الملاحظات حول مسألة المنفى في اللغة والمنفى الوطني، قال: «إن وجودنا في الغرب له أسباب متعددة. أما الأسباب الموضوعية، فلا بُدَّ أن تعيدنا إلى الأوضاع السياسية القائمة في بلادنا التي تعيش في تخلف اقتصادي، والمثقف عندما يكون في بلاده ويشعر بحاجة إلى الأوكسجين فإنه لن يجده للأسف إلا في الغرب»[١٧].

وفي مقابلة معه، يوضح بن جلون أنّه يملك ذاكرة عربية وليس ذاكرة فرنسية،

---

(١٦) انظر: **الوسط** (١٨ تموز/ يوليو ١٩٩٤).

(١٧) **الثقافة العربية في المهجر** (ندوة) ([الدار البيضاء]: دار توبقال، ١٩٨٨)، ص ٤٦.

ومخيّلة عربية وليس مخيّلة فرنسية، ثُمّ يضيف: «إن النصوص التي نكتبها اليوم بالفرنسية. . هي في النهاية نصوص مغربية قبل أي شيء آخر، ولا يمكن تصنيفها بين النصوص الفرنسية. . هذا واضح لأن ما يهمّ هنا هو المخيّلة. لديّ مخيلة يغذيها تاريخ بلادي، والصلة الدائمة مع بلادي. . أنا لست وسيطاً بين ثقافتين. إنني في الثقافتين»[١٨]. وآسيا الجبار روائية منفى أيضاً، ومن روايتها الأولى **العطش** حتّى كتاباتها الأخيرة وهي، كما يقول عيسى مخلوف، مسكونة بهاجس الذاكرة والعودة إلى الماضي بحثاً عن هويتها الضائعة، وقد وجدت نفسها من دون اختيار تكتب الفرنسية. واكتشفت اللغة العربية واستعادت علاقتها بها من جديد من خلال عملها السينمائي والمحكي المعيش، وحاولت أن تصلح الاقتلاع الذي كانت ضحيته منذُ طفولتها. وتُوضِح أنّها في روايتها **الحب**، الفانتازيا تعالج العلاقة التي أقامتها بين اللغتين العربية والفرنسية. تقول إن مشاعرها عربية، وإن تكوينها الثقافي جاء فرنسياً. لذلك حاولتْ في هذه الرواية أن تجسّد القطيعة التي عاشتها بين لغة القلب والعاطفة من جهة، ولغة الفكر من ناحية أخرى. أما المادة الأساسية لرواياتها فهي ذاكرة المرأة الجزائرية في إطار من العودة إلى اللاوعي الشخصي والجمعي وما يدور منها بشكل خاص حول الاحتفالات والحكايات والطقوس والتقاليد القديمة، فتكون الرواية هذه رحلة بحث عن الهوية، هوية نسوية وهوية جزائرية[١٩].

آسيا الجبار منفية في لغة المستعمر ومغتربة عن لغتها العربية، وتتعامل مع نفيها وغربتها من منظور نسويّ. والنفي في اللغة يُحدث انفصاماً في الوعي بين عالَمي الآخر والذات، فيصبح الحلم باستعادة لغة الأم نزوعاً يوتوبياً، كما تقترن الكتابة باللغة الفرنسية بالتحرّر من ثقافة النظام الأبوي. في اللغة الفرنسية استطاعت آسيا الجبار، كما استطاع غيرها، أن تمارس النقد الاجتماعي للمفاهيم الأبوية التي كثيراً ما يتجنبها بعض الذين يكتبون باللغة العربية في المغرب. بهذا كانت لغتها الفرنسية لغة منفى ولغة تحرّر. لقد أبعدتها من مجتمعها النسوي الجزائري التقليدي، ولكنها حاولت أن تعوّض عن ذلك بالعمل السينمائي حيثُ يكون النطق باللغة المحكية. كذلك، ومن موقع جزائري، حاولت أن تلغم اللغة الفرنسية من الداخل، فتلاعبت بها على هواها كجزائرية وكمبدعة. ومع هذا ظلت الكتابة باللغة الفرنسية موتاً، كما قال عبد الكبير الخطيبي الذي تنبّه إلى التشابه الكبير في هذه اللغة بين كلمة «mot»،

---

(١٨) «A Conversation With Taher Ben Jelloun: Toward a World Literature?,» *Middle East Report*, no. 163 (March-April 1990), pp. 30-33.

(١٩) عيسى مخلوف، «الحب، الفانتازيا لآسيا الجبار: الذاكرة جسد امرأة،» **اليوم السابع** (١٨ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٥).

وكلمة «mort»، أي موت. ولذلك لم يكن من الغريب أن ينظر الخطيبي كما تنظر آسيا الجبار بين حين وآخر إلى الكتابة كنوع من النفي الذاتي والموت.

ومن اللافت للنظر أن المغرب لم يختبر إلا حديثاً ما اختبره المشرق منذُ زمن طويل، وذلك هو حدوث معركة بين القديم والجديد في اللغة العربية. لم تحدث مثل هذه المعركة داخل اللغة العربية في المغرب حتّى الستينيات، إذ كان المحدثون يكتبون باللغة الفرنسية، والتقليديون يكتبون باللغة العربية. حفلت الروايات المغربية في اللغة الفرنسية بالنقد الاجتماعي متناولة مقدسات العائلة والدين، بينما ظلت بعض الروايات المغربية في اللغة العربية تعمل على ترسيخ هذه المقدسات أو تتجنب تناولها كلياً. قلة ضئيلة من الكتّاب المغاربة الذين أخذوا يكتبون في اللغة العربية منذُ الستينيات من أمثال عبد اللّه العروي ومحمد برادة ومحمد زفزاف ومحمد شكري والطاهر وطار وواسيني الأعرج بدأوا يمارسون النقد الاجتماعي والثقافي في اللغة العربية. ومن خلال هذه التجارب احتدمت المعركة بين القديم والحديث داخل اللغة العربية نفسها في المغرب، فبدأت تتزعزع بنى الثقافة بما فيها اللغة نفسها.

وترى فاطمة المحسن أن هناك أدباً عراقياً بدأ يظهر في المنفى، واعتبرت أنّه في بعض جوانبه هو حقاً أدب منفى، وينطبق ذلك على الشعر، كما في حال سعدي يوسف، وعلى الرواية كما هو الحال بالنسبة إلى غالب طعمة فرمان، وفؤاد التكرلي في الوقت الحاضر. تسأل فاطمة المحسن كيف نعي المنفى، فتتفحّص ذلك من خلال نتائج الشعور باغتراب الذات المقصيّة عن الوطن وظهور كتابات في الخارج بعد مضي عقد ونصف العقد على ابتعاد عدد من الكتّاب العراقيين عن بلدهم قسراً. كتب فرمان (توفي في موسكو عام ١٩٩٠) ثماني روايات في منفاه، وكانت كُلّ أعماله «تقوم على نظام مخيلة عربي ـ عراقيّ» على رغم أنّه أمضى فترات طويلة في المنفى، وكان دافع مخيّلته هذه «الحنين الممض إلى مدينة بغداد، فهو يرسم خطّ سُرّه في الأزقة والحواري منذُ غادرها في الخمسينيات مستعيداً حيوات فالتة منه في المكان الأول الذي أقصي عنه»[٢٠]. وماذا بعد هذا التنقل السريع على بساط الريح فوق متاهات رواية **المنفى والغربة** داخل الوطن وخارجه؟ من هذه الملامح العامة التي استعرضتها في هذا البحث، نجد أن الروائي العربي يعرف نفسه حقاً ولا يفقدها بالضرورة حين يعرف الآخر، ولكن هذه المعرفة ما كانت تتمّ لولا مُناخ الحرية والبعد عن مراكز السلطة المركزية بمختلف أشكالها، وبخاصة السلطة الاجتماعية والثقافية. إن الإبداع الفني يبدأ ـ في الخارج كنا أم في

---

(٢٠) فاطمة المحسن، «أدب منفى أم أدب في المنفى: في التجربة العراقية المهاجرة،» **الحياة**، ١٤/ ٤/ ١٩٩٧.

الداخل ـ بالتعبير الصادق والتلقائي عن تجاربنا الخاصة ومكنوناتها ومكبوتاتها من دون خوف ورقابة، بل أيضاً بالنقد الذاتي والتساؤل الحرّ، وقلق المعاناة الدائم، والتماهي مع الوطن في مشكلاته المستعصية، وهاجس الاكتشاف والتغيير التجاوزي، وهدم الحواجز بين ما يجوز التفكير فيه وما لا يجوز التفكير فيه كما الحواجز بين مختلف الأجناس الأدبية، وفكفكة القوالب والبنى والصيغ الموروثة وإعادة تركيبها من جديد انطلاقاً من الحس الداخلي، والتخيُّل الخلاق، والتفرد والريادة، والانفتاح الذهني، وعدم الخوف من الغموض، والتأمل الداخلي. . . إلخ.

هذه أجواء يوفّرها المنفى ربما أكثر مما يوفّرها المكوث ضمن دائرة السلطة السائدة حالياً في المجتمع العربي(٢١).

ثانياً: رواية غربة الذات بين المدينة المحاصرة والمدينة الملونة

لأنني معني في هذا البحث بالتركيز على التصوّر الذاتي للكتابة الروائية، سأسمح لنفسي بأن أشير إلى بعض جوانب مداخلتي هذه من خلال أعمالي الروائية. في روايتي **ستة أيام**(٢٢)، ينشغل سهيل بقضايا مدينته دير البحر التي ترمز إلى فلسطين، وبخاصة حين تُحاصر وتُهدّد بأن تستسلم أو تُمسَح عن وجه الأرض. وكانت مشكلته أنّه كان جزءاً من حركة المقاومة، ولكنه كان يصرّ على ألاّ يذوب فيها فيحتفظ لنفسه بحقّ التعبير عن آرائه وانتقاداته من دون خوف. وفي التخطيط لمواجهة الحصار والمقاومة، يخرج سهيل من الاجتماع العام الذي عقدته دير البحر ويرغب لسبب ما في أن ينفرد بنفسه ويتأمل في الأمور ملياً بعيداً عن الخطابة. يتطلع إلى عقربي الساعة الكبيرة وسط دير البحر ويذكّر نفسه أنّهما لا يتحركان منذُ زمن طويل، وفي هذا إشارة رمزية إلى تخلّف المدينة التي تعاني الفقر والفوضى وعدم إجماع قادتها لزمن طويل على قضية كبرى يلتزمون بها. إنّما في هذه الحالة أجمع الناس ممن عبّروا عن آرائهم على قرار المقاومة، فليس بالإمكان الاستسلام على رغم القناعة بقوة العدو

---

(٢١) للاطّلاع على مزيد من أدبيات رواية **المنفى والغربة**، انظر: *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil=Exile Across Cultures* (conference), edited by Helmut F. Pfanner, Studien zur Literatur der Moderne; 0340-9023 (Bonn: Bouvier, 1986); Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination* (New Haven, CT: Yale University Press, 1986); Hans-Bernhard Moeller, ed., *Latin America and the Literature of Exile: A Comparative View of the 20th-Century European Refugee Writers in the New World*, Reihe Siegen; Bd. 47 (Heidelberg: C. Winter, 1983); Asher Z. Milbauer, *Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I.B. Singer* (Miami: Florida International University Press, 1985); David Bevan, ed., *Literature and Exile*, Rodopi Perspectives on Modern Literature; 4 (Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1990), and John Glad, ed., *Literature in Exile* (Durham: Duke University Press, 1990).

(٢٢) بركات، **ستة أيام: رواية**.

وضعف الوطن الذي لا يشفع به سوى أنّه يملك تاريخاً مع البطولة والاستبسال. إنّه يعرف هذه الأمور جيداً فيعيش في تمزق بين الأمل واليأس، ولكنه يعرف ما أهمية صنع أساطير تستنير بها أجيال المستقبل، فينفرد بنفسه خارج تيار الناس، فقد أدرك أنّه «في مثل هذه الأوقات الحرجة، يستسلم الفرد لتيار الجماعة. يجب أن يكون له اقتناعه الخاص، فيفعل ويقول ما يعتقده حقاً، لا ما يرضي الآخرين. . الموت والرعب والتحدي نحن. غداً تمتلئ الأشياء الجامدة بحركة الحياة»[٢٣].

وفي اليوم السادس لم تسترح المدينة، فقد تمّ احتلالها وإحراقها فتحوّلت إلى رماد، ويبتهل التراب للرماد والغيوم التي بها ستولد المدينة نقية من جديد. ويكون آخر ما يردده في نهاية الرواية، «الغيوم والرماد. . الرماد والغيوم». ومع هذا يرى الياس خوري في كتابه النقدي **تجربة البحث عن أفق**[٢٤] أن سهيل يتمرد على واقعه ولكن ثورته تتحوّل إلى ثورة شخصية فردية. صحيح أنّه ينفر من الضياع في المجموع ولا يثق بالقيادات والأحزاب، ولكنه ليس موزع الشخصيّة. وصحيح أنّه ينتقد تقاليد وولاءات شعبه، ولكنه من دون شكّ يحترمه. وينفرد بالطبيعة، وهو يحبّ الطبيعة، ولكن ذلك لا يعني بتاتاً الهرب من المجتمع. إنّه ذلك الانفراد الذي لا بدّ منه في مواجهة الأزمات والتحديات التاريخية، هذا الوضع الذي يسمح للإنسان أن يفكّر ملياً في التوصل إلى قناعات وقرارات مسؤولة. وفي انفراده أصبح أكثر تصميماً على المقاومة، وحتى حين يعرف مسبقاً مدى قوة العدو وضعف مجتمعه، فلا تخدعه أية أوهام بالانتصار في المدى القصير. إنّه يقاوم على رغم تأكده من الهزيمة لإيمانه العميق بأنّه في المقاومة يولد التاريخ ويكون التجدّد في المدى البعيد. ليس هذا تمرداً على هامش المجتمع، بل في داخله. ولهذا يكون من المهم أن يدرك الناقد مدلولات الرماد والغيوم في نهاية الرواية، فهما وعد بالولادة الجديدة وببدء تاريخ آخر.

هناك أولاً وحدة المعاناة الشخصيّة والمجتمعية بحيث نشهد توجهاً نحو الدمج بين هوية الفرد وهوية المجتمع، فتصبح الأماني والأزمات والانتصارات والهزائم والأهداف والآلام والأفراح واحدةً لا تتجزأ، لأن قضية المجتمع هي قضية الإنسان، والعكس صحيح، يصبح خلاص الأول هو خلاص الآخر. وبما أن العكس صحيح أيضاً، نجد أن المعاناة تكون واحدة. هذا ما حاولتُ أن أجسّده شخصياً في روايتي **ستة أيام**[٢٥] إذ

---

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٩.

(٢٤) الياس خوري، **تجربة البحث عن أفق: مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، سلسلة كتب فلسطينية؛ ٤٤ (بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٧٤).

(٢٥) بركات، المصدر نفسه.

جعلتُ المجتمع بطل الرواية من دون أن يكون ذلك على حساب إبراز نوازع الفرد ومن دون تقليل من أهمية المعاناة الذاتية. لذلك كانت مأساة دير البحر (المدينة الخيالية التي ترمز إلى فلسطين بشكل خاص وإلى المجتمع العربي بشكل عام) مأساة مجتمع بقدر ما كانت مآساة فرد.

وهذا ما حاولته أيضاً في روايتي **عودة الطائر إلى البحر**، فنجد أن رمزي الذي يتمثل بوجهه الآخر في **عزمي** يودّ «أن ينخرط في بلاده، أن يصبح هو وبلاده شيئاً واحداً. يود أن يتوحّدا وأن تخفق في أعماقه الآمال التي تخفق في أعماقها. ضياع بلاده ضياعه. . السفينة والبحار يتوحدان». ولذلك «يسمع رمزي في بيروت جريحاً في القدس يصرخ أن يضمّد جرحاً في صدره»، ويشعر في أثناء الحرب «أنّه محاصر. . ومهدد حتّى جذوره»، وأن «بلاده مجموعة من الجروح في قلبه. . زلزال يحدث في أعماقه». وعندما يحتل الجيش الإسرائيلي مزيداً من بلاده يحس «كأنما يحتل وجوده. أحذية العسكر الإسرائيلي تدوس صدره. طائراته تنسف وجهه بقنابل النابالم. مدافعه تُصوَّب إلى عينيه، تخترق قلبه. إسرائيل تحتل كيانه. إنّه بلا كيان. يتهدم مثل أبنية القدس القديمة. يمتلئ بالحفر مثل شوارع بيت لحم. يتكسّر مثل زجاج الخليل. يبكي مثل أطفال أريحا، ويتهدل مثل أثواب رام للّه. يلتصق بذلٍ إلى الأرض مثل سجاد غزة»[٢٦].

وقد أدّى هذا النزوع نحو التوحّد إلى ضرورة خلق أشكال فنية غير جاهزة من حيّز المكان والزمان. لذلك جاء في عودة الطائر إلى البحر هذا الانتقال السريع، ومن دون مقدمات أو تمهيد، في مسرح الأحداث بين بيروت والقدس وعمان وأريحا والخليل وسبسطية وبيت نوبا. ومن هنا أيضاً التفاعل والمشاركة بين رمزي وعزمي وخالد وطه على رغم التباعد المكاني. ولذلك تمّ الحوار والانتقال عبر الزمن مؤشراً لمدى تأثير التوحد النفسي وتوحد التجارب الإنسانية، لأن المعاناة كانت واحدة، وقد أُلغيت الفواصل المكانية والزمنية في إطار التوحد النفسي.

وهناك ما يمكن تسميته برواية المنفى، كما سبق وقلتُ، وهي ذات علاقة عميقة بمسائل الإبداع الأدبي والغربة (وأقصد بذلك الاغتراب والهجرة معاً)، وهو ذلك النوع الذي يصاحبه إحساس عميق بالنفي نتيجة التمسك بالهوية العربية والانتماء الثقافي العربي على عكس تلك الهجرة التي تنتهي بالاندماج في المجتمع الجديد وبالتفكير في إطار ثقافته العامة. وإنني أستعين في تحليلي هذا النوع من الرواية بتجربتي الخاصة كما تجلّت في روايتي **طائر الحوم**[٢٧]، وتجارب أمثالي ممن عاشوا في الغرب زمناً طويلاً.

---

(٢٦) بركات، **عودة الطائر إلى البحر**، ص ٤٦، ٤٩ و٨٥ على التوالي.

(٢٧) بركات، **طائر الحوم**.

وما يشجّعني على متابعة دراسة هذا الموضوع المرحلة الانتقالية التي يمرّ بها المجتمع العربي وما يرافقها من هجرات فكرية عربية في الوقت الحاضر إلى أوروبا وأمريكا مؤسِّسة لنفسها في المجتمعات الجديدة مراكز وحركات وكتابات خاصة.

أيضاً أكرّر: لقد اعتادت أدبيات المنفى أن تميِّز بين النفي القسري والنفي الطوعي، ما يرافقه إحساس عميق بالغربة. في الحالة الأولى يُطرد المنفيّ من بلده بقرار سياسي من قِبل السلطة. أما في حالة النفي الطوعي، فقد ينعزل الكاتب داخل البلد (وأسمي هذا النفي الداخلي) أو يهاجر هرباً من الاضطهاد والأوضاع الصعبة التي لا يقوى على التغلب عليها إلى بلد آخر يؤمّن له الحرية والعمل والظروف والمجالات والحقوق التي يفتقدها في وطنه.

وطالما اقتضت هذه المهمة إذاً أن نتكلم عن التجارب الشخصيّة، أثبت فكرة أخرى هي أن صلتي ومعرفتي بالمجتمع العربي وأحاسيسي بالانتماء إليه تعمّقت بعد هجرتي، فأصبحتُ أنظر إليه ككل وليس كمجموعة من الدول المهزومة، وأصبح ولائي إليه مُجتَمِعاً ربما لا يقلّ عن ولائي إلى البلد الذي ولدتُ ونشأتُ فيه. في روايتي **طائر الحوم**، وهي رواية ـ سيرة ذاتية أيضاً، حاولت أن أعبّر عن تجربة المنفى في مختلف أبعادها. في المنفى أجد شجرة الوطن تُغرق جذورَها عميقاً في داخلي فاتنقّل، ذهاباً إياباً، ومن خلال التداعي النفسي وعلى أجنحة المخيّلة، بين الكهولة والطفولة، وبين مدينة أمريكية هي واشنطن وقرية سورية هي الكفرون، كُلّ ذلك في مُناخ نفسي تأملي متوتر معاً، وفي زمن محدود هو بضعة أيام. أتنقّل بين المهجر والوطن، كما تنقّل السندباد من جزيرة إلى جزيرة، وأبحث عن جذوري ضائعاً كـ «**يولسيس**» مستنطقاً التاريخ السحيق كجروح الإنسان، ومستعيداً طفولتي متحرراً من متاعب المنفى، بل ربما لا أستعيد طفولتي بقدر ما تقتحمني، فأتفاجأ بها وأكتشف:

«كيف ولماذا لا أدري [أن] الضيعة وأناسها وينابيعها وتلالها وأوديتها وطيورها وطُرُقَها وأزهارها وأشواكها وأحزانها وأفراحها شرّشتْ في نفسي. لا أحد، لا شيء يقتلعها من نفسي. وَكُلّما ذبلتْ شجرةُ حياتي، نبتتْ شجرة أخرى من جذورها العميقة العميقة»[٢٨]. وفي المنفى الطوعي أُصبحت أسيرَ حنيني إلى الوطن وانشغالاتي بقضاياه، وعندما تُقدَّم لي نصيحة بالتحرّر من هويتي الذاتية ورواسب الماضي، أجيب:

«الذاتية لا يمكن. أما ما تسمّينه رواسبَ فأسمّيه جذوراً. لذلك أحببت شجرة الصفصاف، ليس لأنها تبكي وتهبط دموعها إلى النهر فتُحدث دوائر تتلاشى في

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

بعضها. وليس فقط لأن رؤوس أغصانها المتدلية ترسم أعيناً متتابعة على سطح الماء كُلّما حرّكها الهواء. أحب شجرة الصفصاف لأنها تنكفئ على ذاتها وجذورها. كُلّما كبرتُ في العمر، انحنت أغصاني نحو جذوري»[٢٩].

مرةً أخرى أوضح أن هذه تساؤلات وإيحاءات أكثر منها يقينيات نهائية، وإن كانت لا تخلو من قناعات راسخة. ولكنني أعرف، من ناحية أخرى، أن العيش في الوطن يتطلب امتثالاً أو على الأقل مراعاة للثقافة السائدة ومركزية السلطة السياسية ـ الاجتماعية ـ الثقافية مجتمعة. ما يزال تعدّد الأصوات غير مقبول في الوطن، والاختلاف ليس حقاً بل نشوزاً، وفسحةُ التحرك محدودة، والإبداع بدعة، والانتماء ذو بُعْدٍ واحد. لذلك لا أعرف حقاً أيهما أشدّ قسوة: المنفى أم الوطن.

الذي يعيش منا في الخارج يحسد مَنْ في الداخل، ومَنْ في الداخل يحسد مَنْ في الخارج. ومهما يكن من الأمر، يحتاج الكاتب إلى أن يُصرّ على الاحتفاظ بهويته، وفي الوقت ذاته أن يكون جريئاً في تفاعله مع الآخر. وحين أرفض الآخر مهما كان الموقع الذي أشغله، إنّما أرفضه ليس لأنه مختلف، بل لأنه خصم. ولن أتخلى عن الفسحة الزمنية والمكانية الضرورية للتأمل من دون خوف وخارج الحدود والفرضيات المفروضة منذُ الصغر، وللتفكير الحرّ بواقع المجتمع العربي من الخارج والداخل في آنٍ معاً. أن نرى الداخل من الخارج، والخارج من موقع الداخل، شرطٌ ضروري لحصول التحرر والإبداع. ونصرّ في هذه الحالة على أن يكون لنا منظور خاص ومتفرّد، ووعي ذاتي، ومعرفة غير مجتزأة بالداخل والخارج.

في المنفى يتحرّر المغترب من تفاصيل تراثه الثقافي مهما أراد أن يؤكّد على هويته. يتحرّر من انفعالاته اليومية، من جزئياته، ورتابته، وتكراره، وخلافاته الجزئية والآنية. وينشغل بدلاً من ذلك بجوهر هذا التراث الثقافي، فلا تتساوى الأمور في نظره، إذ حين تتساوى يبطل أن يكون لأي منها قيمة ومعنى. ويكون الولع في الغربة ليس بالخلافات، بل بالاختلافات. ويتحرّر المنفيّ من الخوف، فتنبع السلطة من قناعته وتمسُّكه بمبادئه، ولا تُفرض عليه من الخارج، ويمتلئ قلبه بالحب والحنين والعطش. وعلى عكس ما اعتاد عليه في علاقته بثقافته، يسعى لأن تنبع الكلمة من الفكرة، لا الفكرة من الكلمة. ينظر إلى طفولته فيه وإلى موته في تراب الوطن، فيطلع شجرةً ويكون موته جسراً.

بعد أن أشهد تلك الاعتداءات العديدة التي مارسها الغرب (وأمريكا بالذات

---

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٨٠.

منذُ الحرب العالمية الثانية)، تقتحم مخيلتي في رواية **طائر الحوم** صور من فيلم وثائقي كنت قد شاهدته: «قطعان من الثيران والأبقار الوحشية تسرح في بَرار واسعة، تتناطح بقرونها الضخمة الحادة. . . تأكل غصون الأشجار والأعشاب من دون عناء، وتتمدّد في الظلّ بكسل. . وتهاجم قطيعاً، فجأة، مجموعة من الذئاب. تطارد عجلاً صغيراً، فتندفع أمه وحدها للدفاع عنه. انسحبت بقية الثيران والأبقار إلى مكان أمين. . دافعت الأم دفاعاً مستميتاً. . ويقع العجل فريسة. «. . وأواجه العربَ: فلسطين تسقط فريسة. بيروت تتساقط. البصرة مهددة بالسقوط. الجنوب اللبناني محتل. لماذا الأم وحدها تقاوم؟ أيتها العواصم العربية الثيران. تشمخين بقرونك مذهولة تراقبين وجلة، تتناطحين. تأكلين الأخضر واليابس، تتمددين خارج التاريخ بكسل بليد. ما نفع المواجهة؟ آه من المأساة المهزلة»[٣٠].

وفي ما يتعلق بعلاقتي بالغرب، ورد في روايتي هذه أنني كنت أتحرك «في دهاليز النظام الرهيب وحيداً حائراً قلقاً غاضباً. . مدركاً أن كُلّ ما أستطيع أن أفعل هو أن أنتظر حتّى تفرزني الآلة إلى الخارج مشوّهاً في صميم داخلي». ولدى زيارتي للمبنى التذكاري للرئيس الأمريكي الثالث تومس جفرسون (١٨٠١ ـ ١٨٠٩) أتهمه بالترويج لمُثل عليا لم تفعل في التاريخ وأسأله: «هل كنتَ تملك عبيداً حين تكلمت عن المساواة كحق طبيعي. . أم أن مفهومك للإنسان لم يكن رحباً وواسعاً كفاية ليشمل السود والهنود الحمر وغيرهم ممن يقعون خارج الدائرة؟ هل يتساوى الناس؟ جميع الناس؟ ماذا كان موقفك ضمنياً من العبودية؟ هل تستمد الحكومات قوتها من إرادة المحكومين؟ أي محكومين؟ هل يحقّ للشعب أن يلغي الحكومات؟ هل يحقّ له أن يلغي الأنظمة؟ وفي الوقت الحاضر، هل يحقّ لمجتمعات العالم الثالث أن تصنع مستقبلها؟»[٣١].

وأذكر في الرواية هذه أننا كنا في الأزمات في أثناء اقامتنا في أمريكا «نحاول أن نُفهم الناس القضية الفلسطينية، إنّما من دون جدوى. أيتها الأبواب الموصدة في المنازل الديمقراطية، هل من الجهل أن نقرع حتّى حين لا نتوقع جواباً؟ لماذا نقرع؟ هل الألغام أجدى؟». وأقارن بين «مخول» الإنسان الضعيف المضطهَد في قريتي كما عرفته في طفولتي بشخص «أسْكِس» الأسود الأمريكي الذي قتل سبعة من رجال الشرطة قبل أن يتمكنوا من قتله. رأيت علاقة وثيقة بينهما، فقد «كانت أوضاعهما واحدة. كلاهما منبوذ مطارد ومهدَّد في صميم رجولته. ولكن أسْكِس تمرد في الوقت الذي كان فيه مخول يلجأ إلى البكاء»[٣٢].

---

(٣٠) المصدر نفسه.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٤ و٣٤.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٤٣ و٩١.

وأشير معبّراً عن انزعاجي من التصريح الذي أدلى به الطيار الأمريكي الذي أَلقى القنبلة الذرية على هيروشيما، فقد قال إنّه لا يشعر بالذنب لما فعله وبأنه مستعد أن يكرّر جريمته إذا ما طلبتْ منه حكومته ذلك، وأضيف: «أسوأ تسويغ سمعته في حياتي قول مسؤول أمريكي إن إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما كان عملاً إنسانياً لأنه أوقف الحرب. وأفظع من ذلك تصريح الطيار الذي ألقى القنبلة. مثله الأدميرال زامولت الذي قاد القوات البحرية الأمريكية في فييتنام [وكانت ابنته تلميذتي]، هو الذي أصدر أمراً برشّ الغابات بمادة «أيجنت أورنج» السامة. ومن عجيب الصدف أن ابنه كان يحارب على الأرض تحت هذا الضباب القاتل. الابن الآن مصاب بالسرطان، وابن الابن وُلد معاقاً عقلياً بسبب التعرض لهذه المادة. ويعترف الأدميرال أنّه مسؤول، على الأقل بشكل غير مباشر. على رغم ذلك يؤكّد أنّه لا يشعر بالذنب، وأنه مستعد لأن يصدر الأمر في الوقت الحاضر إذا اقتضت الحاجة. حوّلوا الطاعة للدولة إلى موقف أخلاقي»[٣٣].

وأقدّم في روايتي الصورة التالية: «أمريكا في علاقتها بالعالم مثل ظاهرة الاضطرابات الجوية التي تسمى بالإسبانية «النينو» التي تسبّب الفيضانات أو الجفاف، حيثُ لا حاجة إلى المطر تسقط أمطارها الغزيرة حتّى تجرف كُلّ شيء في طريقها، وحيث تتكاثر الحاجة إلى المطر تحجب نفسها كلياً حتّى تتشقّق الأرض من الجفاف»[٣٤]. تسقط أمطار مساعداتها على إسرائيل التي لا تحتاج إليها ولا تستحقها كي تستعملها ضدّ العرب، وتسلب موارد بلدان عربية، كما تحيل بعضها الآخر إلى حطام.

تثير العلاقة بين العرب والغرب أسئلة وصور مؤلمة مفعمة بالغضب والحزن في آنٍ معاً: أين تنتهي حدود الاستغلال والظلم؟ إلى متى القهر؟ أين حدود الترف والجشع؟ لماذا الاكتفاء بسلاح الكلمة؟

ويكون علينا أن نتساءل: كيف نفهم علاقتنا بالغرب. هل نتطلع إليها من منظور ثنائي اختزالي لا يرينا الأمور على حقيقتها، أم من منظور يرينا شدة التعقيدات والتنوع ضمن كُلّ من الغرب والشرق، ما يحثّنا على ضرورة فهم علاقات التناقض التي هي في صلب وأساس أزمة علاقة العرب بالغرب؟

وحين تبدأ الرواية من التحرّر الاجتماعي والنفسي، لا يعني ذلك أن نقلّد الآخر، كما لا يعني الانغلاق، فيصبح من الضروري عدم التوصل من خلال مقولة

---

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٣.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٩٣.

التعدّد إلى الأخذ بالمقولة الغربية بانتهاء التاريخ والقضايا الكبرى والتحوّل عنها إلى لعبة التفنن في السرد لمجرد التفنن. إن رواية التجديد تبدأ من هاجس التغيير لا من هاجس التخلي عنه واستبداله بالتفنن المفتعل بفن السرد. هذا ما ذهبتُ إليه في دراساتي الاجتماعية، كما ذهبتُ إليه في مختلف رواياتي، وبخاصة رواية **الرحيل بين السهم والوتر** ورواية **إنانة والنهر**[٣٥].

ليست الرواية موضوعاً أو فكرة أو رسالة. إنّها، قبل كُلّ شيء تجربة إنسانية وجودية حميمة تهز كيان الروائي وتحرّك فيه كُلّ طاقاته الإبداعية والتأملية والتخيلية، فيكتبها انطلاقاً منها في محاولة لاكتشافها بكل أبعادها النفسية والاجتماعية. لا فصل هنا بين التجربة والأسلوب الفني، فكُلّ تجربة تتخذ شكلها الخاص والمتفرد بدءاً منها. تخوض رواية **الرحيل بين السهم والوتر** تجارب خاصة في علاقة المرأة بالرجل، ويحتد الصراع العقلي والنفسي بين علاقات الاقتناص التي أرمز إليها بالسهم وعلاقات النمو الإنساني من خلال الحب المتبادل الذي أرمز إليه بالوتر أو الموسيقى. وأكتشف من خلال الكتابة أن علاقات الاقتناص هي السائدة في المجتمع العربي، فيحدث صراع داخلي للتحرّر من التقاليد وتجاوز الواقع. ولا يكون الصراع سهلاً، بل يظل محتدماً ومفتوحاً في بدايات الرواية كما في نهاياتها.

والرواية ليست التجربة الإنسانية بحدّ ذاتها ولذاتها، كما هي ليست الأسلوب الفني فحسب. يندمجان وينبثقان بعضهما عن بعض تلقائياً، فتعاملتُ في **الرحيل بين السهم والوتر** مع الكتابة عن تجارب خاصة في علاقات عدد من الرجال والنساء كما يتعامل نائل البدري، وهو أحدُ شخصيات الرواية الرئيسة، مع البحر بأساليب متنوعة غامضة على شاطئ الإسكندرية مأخوذاً بألوانه وتحركاته. يخوضه كما يلتقي النهر بالبحر ويتمتع بالأمواج من دون أن يعرف أن يصف تلك المتعة. وإذا ما أصرّ على وصفها حتّى لنفسه تتسرّب الحقائق في شقوق الذاكرة، كما تتسرّب المياه بين أصابعه. يندمج في الأمواج ويرتفع معها ويهبط نحو العمق ويترك جسده يتخذ شكل الماء. الرواية، باستقلال عن الراوي، تتخذ شكل الماء. تلك كانت علاقة نائل بالأمواج، ويسعى إلى أن يقيم علاقة مماثلة مع صديقته زينب، ما أحدث تحوّلاً في نسيج حياتهما من حيثُ لا يدريان. يحكي لها قصصاً وتحكي له قصصاً، ويصغيان بإمعان، فهما يكتشفان، كُلّ منهما، عالم الآخر من دون أن يتمكنا من تمييز الحدود بين القسوة والعطف، واللعب والجد، واللذة والألم.

---

(٣٥) حليم بركات: **الرحيل بين السهم والوتر: رواية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩)، **وإنانة والنهر: رواية** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥).

يحكي لها قصة إبراهيم الصديق الذي كان يحاول إنقاذ أُمته حين كان ضعيفاً، وعندما أصبح قوياً صار يحاول عبثاً إنقاذ نفسه. وتحكي له هي قصة الست بدور التي تبحث عن عشيق كالشاطر حسن يجتاز البحار ويجندل الفرسان ويقول الشعر ويعبر الأهوال، وإلا ضربتْ عنقه وفصلتْ رأسه عن جسده. وفكّرا في ما إذا كان كلٌ منهما يطلب المستحيل في الآخر.

وأكتشفُ بيروت من خلال دمارها في روايتي **المدينة الملوّنة**[٣٦]، فتجتاحني إيحاءات من نافذة المخيّلة، أما المشهد فزمن صاخب، وكاد الواقع لغموضه أن يكون كتاباً. وشاءت أن تكون الرواية تاريخ أحداث حياتنا اليومية، وأسطورة تربطنا بالغائب والحاضر وما قد يأتي، فتبدأ تلقائياً من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل لتتخذ شكلها بدءاً من ذاتها. وبين همومها نشوء الوعي الإنساني من خلال التفاعل بين الواقع العام والواقع الخاص، وإقامة جسور بين عالمين: العالم القائم الذي ندركه بحواسنا، والعالم البديل الذي تصوّره المخيّلة.

وكان أن أردتُها رحلة سندبادية لاستكشاف بيروت والذات وأسرار العلاقة بينهما. أنا لستُ هي، ومن الأكيد أنها ليستْ أنا. كُلّ منا غموض الآخر مهما كان المركز الذي أوجّه إليه الضوء. وحرصتُ على أن تفيض الأفكار والمشاعر والصور تلقائياً من الداخل، فتدفّق الكلام من جوف الذاكرة مثل مياه الينابيع. ولعله تمّ ذلك.

ثالثاً: رواية الخضوع[٣٧]

سبق لي أن صنّفتُ الرواية العربية على أساس مدى تركيز على أحد الحلول المختلفة لتجاوز حالة الاغتراب، وأختار هنا أن أخصّص فصولاً لبعض هذه الأنواع من الروايات، أبدأها برواية **الخضوع**، وثم اللامواجهة، والتمرد والثورة كبدائل سلوكية لتجاوز معاناة الاغتراب.

تصوّر لنا رواية **الخضوع**، من موقع نقد المجتمع وفضح سلطويته بأسلوب حذر وغير مباشر، الإنسان ككائن عاجز أمام طغيان السلطات الاجتماعية والسياسية، ولا يجد من خيار له سوى الإقرار بضعفه والامتثال القسري لمشيئة أعلى من مشيئته. وبذلك تعلن لنا مثل هذه الرواية العربية أن الفرد ما يزال معرَّضاً لمؤثرات الجماعات في حياته ومصيره ولا يقوى على الخروج عن إرادتها حين تتعارض مع إرادته. وقد عني نجيب

---

(٣٦) حليم بركات، **المدينة الملونة** (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦).

(٣٧) انظر: حليم بركات: «نزعة الخضوع في روايات نجيب محفوظ،» **الكرمل**، العدد ١ (شتاء ١٩٨١)، **والمجتمع العربي في القرن العشرين: بحث في تغير الأحوال والعلاقات**، ص ٧٤٣.