كتابة الأنا و كتابة التاريخ فى الرواية الفرنسية المعاصرة

د . سلمى مبارك

ما بين ١٩٧٩ و ١٩٨٤ ظهر فى المشهد الأدبى الفرنسى العديد من الأصوات الجديدة التى تواكب إنتاجها مع استمرار أقلام قديمة لروائيين كبار ومعروفين فى الكتابة. لدى تلك الأجيال المختلفة بدا شيء ما وكأنه قد تغير. حلت كتابات الذات والأبعاد الإنسانية والاجتماعية وتفقد التاريخ – تلك الهموم التى تخلى عنها الأدب منذ الستينيات، تاركًا هذه المهمة للعلوم الانسانية – محل الألعاب الشكلية التى ميزت"الرواية الجديدة. عادت متعة الحكى مرة أخرى تداعب النص الروائى، وبدا وكأن الكتاب قد توقفوا عن تقطيع أوصال السرد وتعقيد خيوطه، توقفوا عن اعتبار الشخصيات الروائية كائنات ورقية ومركبات لغوية وعن التشكك فى قدرة الأدب على التعبير عن الواقع، توقفوا عن اعتبار الأدب مرآة لذاته. عاد هؤلاء للاهتمام بالإنسان وبالتاريخ الذى هجرته"الرواية الجديدة".

يشى مجموع تلك العودات بأن التحول لا يتعلق بجيل بقدر ما يتعلق بجماليات جديدة بدأت تظهر وتهيمن على كتابات أجيال مختلفة تتصدى للحكى فى اللحظة نفسها. يتواكب ذلك مع مجموعة من الظواهر الأدبية كاختفاء المجلات الطليعية وتفتت المجموعات الأدبية التى اجتمعت حول نظريات بدأت فى الاندثار. وفى المقابل ظهرت مفاهيم جديدة كخيال الذات والغنائية الجديدة... وغيرها، مما يوحى بأن صفحة من تاريخ الأدب آخذة فى الانطواء وأخرى تخرج رأسها الى النور. استمرت إلى جانب ذلك الكثير من الكتابات التقليدية والتجارية فى تقديم الرواية بوصفها أداة للتسلية أوالإثارة، ولجأت فى سبيل ذلك للأنماط الأدبية، التى تستخدم القوالب الفكرية والوصفات الجاهزة للتوافق مع جمهور واسع من القراء ساعية لجذب شرائحه الدنيا. تلك

الكتابات هى فى العادة التى تملأ المشهد الأدبى صخباً وتتصدر غالباً قوائم الكتب الأعلى مبيعاً. أما الأعمال الأخرى فهى لا تسعى للتوافق مع أفق انتظار جاهز لدى القارئ، لا تختفى بمجرد انتهاء الموسم الثقافى وترفض تحويل الكتاب إلى سلعة. هى أعمال تتفكر الكتابة وتصدر لقارئها الهموم التى تشغلها، تعكس وعى بزمنها وبهواجسه ووعى بالأساليب الأدبية التى تستخدمها فى التواصل مع القارئ، أعمال تسعى للتساؤل مع متلقيها عن تلك الهواجس. لكن هل تكفى هذه الهموم التى هى سمة الأدب الجاد فى جميع العصور لوصف خصوصية الكتابة الجديدة؟ أن تفرد الرواية فى اللحظة الراهنة مقارنة باللحظات السابقة يأتى أولا من الموضوعات التى باتت تشغلها، بالإضافة إلى الأساليب الأدبية التى تنتهجها للتعاطى مع هذه الموضوعات.

كيف حدث التحول؟

مع سقوط أوهام الأيديولوجيا بسردياتها الكبرى متزامنة مع سقوط الجدار الذى كان يفصل أوروبا الشرقية عن أوروبا الغربية، ومع الانكماش الذى أصاب العلوم الاجتماعية؛ حيث انتقل تشككها فى الخطابات الاجتماعية التى يموج بها المجتمع إلى التشكك فى ذاتها، بدا وكأن الأدب مطالب بالخروج من برجه العاجى وفتح نوافذه على العالم الذى أصبح يناديه. انتهت فترات النمو الاقتصادى والاجتماعى التى شهدتها فرنسا فى السبعينيات وظهر واقع جديد يتميز باندثار الطبقة العاملة وصعود أصوات المهاجرين من الجيل الثانى وصخب قضايا التهميش الاقتصادى الاجتماعى المرتبطة بقاطنى الضواحى والأحياء الفقيرة. بالإضافة لظهور ممارسات ثقافية جديدة كإحياء تقاليد الحكاية وظهور الأنواع الأدبية الشفاهية والتباس الهويات الثقافية وظهور أشكال التواصل الرقمى.

مجموع هذه الظواهر أطلق عليه البعض اسم "ما بعد الحداثة". وهوالمفهوم الذى ولد فى حقل العمارة ثم انتقل إلى جميع المجالات الفنية : الفن التشكيلى الذى استعاد بعضاً من تصوراته، والموسيقى التى عادت لتعلى من قيمة اللحن بعد إدماجه بالوسائط التكنولوجية الجديدة. وفى الأدب، إذا كان كل شىء قد تم تناوله، فلماذا لا نعود لاكتشاف الأشكال والنماذج القديمة من خلال المفارقة وإعادة الاستخدام لتقنيات وأساليب كتابية يتم التلاعب بها؟ يطرح البعض فكرة أن تكون ما بعد الحداثة هى عودة إلى تيار محافظ يسعى لإحياء التقاليد، وعلى الجانب الآخر يرى آخرون أن تلك العودة إلى الماضى لا تتم من خلال أشكال قديمة إنما من خلال طرائق كتابية تعتمد على المزج بين تنويعات كثيرة تنتمى إلى أزمنة وأمكنة مختلفة، تتساءل عن ما تقوله لنا تلك الفضاءات وعن موقع الذات المعاصرة من ذلك الخليط الزمكانى الذى أصبح ملتبساً باللحظة الراهنة، والذى يلخصه الروائى ميشيل شايو Michel Chaillou بجملة : "إن المعاصرة فى أكثر أشكالها تطرفاً هى دمج كل القرون معاً". لقد ورث الكاتب المعاصر الكثير من الشكوك فى الماضى، لكنه فى ممارسته لفنه يتعامل مع هذا الماضى بمزيج من الحنين والارتياب، فبين الحنين للماضى والوعى بحدوده هو مطالب دائما بخلق توازنه.

الحقل الأدبى المعاصر

بات الإطار الاقتصادى الذى يحيط بإنتاج الكتاب ذا تأثير بين على آليات النشر. فقد خلقت التطورات الاقتصادية داخل الحياة الأدبية نظاماً ترتبط فيه دور النشر والكتاب والنقّاد والجوائز بشبكات معقدة. أصبحت دور النشر جزءاً من عالم الأعمال حيث التجمعات الاقتصادية الكبرى وعمليات إعادة الشراء والدمج وغيرها... مما غدا يهدد استقلاليتها داخل نظام يسعى أولا لتحقيق المكاسب المادية.

أما المكتبات الصغيرة فقد فقدت القدرة على المنافسة أمام التجمعات والمساحات الشرائية الكبرى التى بدأت تنتقل من الولايات المتحدة الأمريكية لفرنسا وتقدم للقارئ مكاناً ذا شكل استهلاكى جديد.

بالإضافة لذلك فإن الحجم الضخم لما يتم نشره أصبح يحول دون قدرة القارئ على مواكبة الجديد حيث لم يعد لديه أحيانا سوى بضعة أيام لاكتشاف كتاب جديد تردد صداه لدى النقَّاد. لكن فى وسط تلك الهوجات، ظلت هناك مساحات من الضوء تظهر من حين إلى آخر، وتتمثل فى بيوت نشر صغيرة تلبى حاجات فنية لدى مؤسسيها وتشكل معامل للبحث فى الأشكال الإبداعية الجديدة من أمثالVerdier, Cheyne, Champ Vallon . تبقى تلك الدور بعيدة عن صخب الجوائز السنوية التى يسيطر عليها كبار الناشرين: Gallimard, Grasset, Le Seuil الذين يملكون من الأدوات ما يمكنهم من لفت الانتباه إلى منتجاتهم، حيث تظل تلك الجوائز انعكاساً للصراعات والمصالح أكثر من كونها تعبيراً عن قيم أدبية حقيقية. مقابل ذلك ظهرت جوائز أدبية غير رسمية، فأصبحت كل مؤسسة صغيرة تعمل على خلق جوائزها فى محاولة لاختراق الحواجز الرسمية وإظهار أصوات أدبية إلى النور يشجعها فى ذلك حماس الجمهور للأدب. وهكذا خلق الإنتاج الأدبى حياة اجتماعية تنعكس فى تلك التجمعات التى ازدادت حول الكتَّاب : صالونات الكتَّاب فى باريس والأقاليم، احتفلات ربيع الشعراء، مهرجانات الرواية الأولى... كل تلك التظاهرات أصبحت مجالا لجذب جماهير القراء وخلق قنوات جديدة يلتقى فيها الكاتب بقرائه ويتمكن عن طريقها من الدخول معهم فى حوار مباشر.

يتواكب هذا الاهتمام بالقراءة وخاصة قراءة الرواية التى اكتسحت المشهد الأدبى، مع ظهور شكل جديد للكتاب أصغر حجماً وأقل ثمناً، ومع إعادة نشر الأعمال الكلاسيكية فى صورة مقاطع بدلاً من الأعمال كاملة. كذلك ظهر الكتاب المسموع الذى تلقى نصوصه أصوات لممثلين معروفين، وازدادت الملاحق الأدبية للصحف الكبرى بالإضافة لمواقع الإنترنت الخاصة ببعض الكُتَّاب الذين يسعون للدخول فى علاقة مباشرة مع قرائهم أو لنقَّاد يسعون لمتابعة الجديد فى الساحة الأدبية وتقييمه أو لدور النشر التى تروج لمنتجاتها من الأدب.

كتابات الذات : تنويعات على السيرة الذاتية

منذ أن وضعت النظرية النقدية إطاراً لكتابات الذات فى منتصف السبعينيات، تبارى الكُتَّاب فى زعزعة هذا الإطار وتحريكه عن دعائمه وبدا ذلك من خلال غزوكتابة الذات للخيال الروائى بشكل غير مسبوق، بل وامتدادها للشعر والمسرح ولفنون الصورة التشكيلية والفوتوغرافية والسينمائية.

هذه الرغبة فى اتخاذ الذات موضوعاً للحكى لم يترتب عليها الانخراط فى شكل الكتابة الذاتية كما مارسها القدماء بداية من جان جاك روسو (Jean) (Jacques Rousseau وحتى سيرة سارتر (Sartre) "الكلمات" (Les Mots) ١٩٦٣ أو ثلاثية مارجوريت دوراس (Marguerite Duras) " متاهة العالم"Le Labyrinthe du Mond) التى صدرت آخر حلقاتها عام ١٩٨٣. ظهرت كتابات تتحرر من الأشكال التقليدية، حيث نجد مثلا أن جميع أعمال ميشيل ليريس (Michel Leiris) هى أجزاء متتالية من سيرة ذاتية بدأت فى ١٩٣٩ وانتهت فى ١٩٧٦، فبدا وكأن السيرة الذاتية هى عمل استغرق جميع مراحل حياته الأدبية، بينما استقر الأمر قديماً على أن السير الذاتية هى عمل متأخر فى حياة الكاتب يتفرغ له عندما يأتى حين الاعترافات والوقفة مع النفس فى سنوات الكبر. وقدم رولان بارتRoland Barthes سيرته الذاتية "رولان بارت بقلم رولان بارت" (Roland Barthes par Roland Barthes) التى تدحض فكرة "الصدق" ووهم "الحقيقة" تلك الفكرة الشائعة فى كتابة السيرة الذاتية، فيقول بارت فى مقدمة كتابه : "كل هذا يجب رؤيته وكأنه يحكى بواسطة شخصية روائية". ومن الأساليب المجددة التى استخدمها بارت فى سيرته هو توظيف الصورة الفوتوغرافية لمصاحبة نص السيرة. أما ضمير الأنا الدعامة الأساسية فى كتابة الذات، فقد ذاب أحياناً وسط

ضمائر عدة وتم استبداله بضمير المخاطب كما فعل بيكيت (Beckett) فى سيرته الذاتية (Compagnie) ١٩٨٠. بينما نجد لدى جورج بيرك Georges) (Perec فى "واو أو ذكريات الطفولة"W ou les) (souvenirs denfance تناوباً بين مقاطع متخيلة ومقاطع تصور وقائع حقيقية فى حياته فيما أصبح يطلق عليه "خيال ذاتى"، وهو المصطلح الذى صكه سيرج دوبرفسكى (Serge Doubrovsky) فى ١٩٧٧ لكى يصف كتابه "الابن" (Le fils) والذى يتحرر فيه من الالتزام بالحقيقة فيتلاعب بالأ حداث وبالزمن.

أما آلان روب جرييه (Alain Robbe Grillet) أبو الرواية الجديدة، وهو واحد من معاول الهدم الرئيسية لفكرة الحقيقة التى هاجمتها كتاباته منذ الخمسينيات، فقد أصدر سيرة ذاتية فى ثلاثية بعنوان "روائيات" (Romanesques) ١٩٨٥– ١٩٩٤، مطعمة بشخصيات خيالية، سبقته للكتابة فى ذلك زميلة من أعمدة الرواية الجديدة : ناتالى ساروت (Nathalie Sarraute) التى نشرت "طفولة" (Enfance) فى ١٩٨٣. وتعد رواية العاشق (L'Amant) لمارجوريت دوراس Marguerite Duras والحاصلة على جائز جونكور فى ١٩٨٤ نموذجاً لهذا النوع الجديد المسمى بالخيال الذاتى الذى تتمزج فيه الوقائع الحقيقية بأحداث من رواياتها السابقة بشخصيات حقيقية وتاريخية. . . لكن هل تعتبر تلك العودة للذات رد فعل معاكس لطليعية الكتابة التى أسسها أولئك الروائيون المجددون؟ بالقطع لا، فهى تضعنا أمام تناول جديد لمسألة الأنا فى علاقتها بالحياة وبالكتابة فى ضوء تساؤلات الحداثة، وهى تمد حواراً بين الكتابة الأدبية ومجالات أخرى تحتفى بالإنسان ومحيطه : الفلسفة مع Bergounioux والتحليل النفسى مع Doubrovsky الميتافيزيقا معBeckett السوسيولوجيا مع Ernaux. إن قراءة الأعمال الأخيرة لناتالى ساروت وكلود سيمون (Claude Simon) مثلا تتيح فهماً أفضل لأعمالهم الروائية السابقة وتسمح فى الوقت نفسه بتحرير تلك الأعمال من قراءات وتفسيرات احتفت بالنص وحده فرضها منظروالرواية الجديدة.

من خلال هذه الأشكال الجديدة من كتابة الذات سواء كانت سير ذاتية تتحرر من مفهوم الصدق والحقيقة أو خيال ذاتى يحكى خيالا مطعماً بأحداث حقيقية نستطيع التوصل إلى عدة ملحوظات :

إن السيرة الذاتية لم تعد نوعاً مغايراً بالنسبة إلى الرواية، بل أصبحت فى حالة حوار معها، بل هى إحدى مكوناتها.

إن الحركة التى تعبر مجموع أعمال مؤلف هى حركة بحث مستمر تتخذ من الأنواع الأدبية محطات يتوقف عندها المؤلف، كل محطة تشكل لحظة من لحظات هذا البحث.

إن تقسيم الأعمال للحظات وما يستتبعه ذلك من عملية البحث المستمر هو تقسيم يعبر عن تطور فهم العلوم الإنسانية للذات، التى أصبحت تشكل مفهوماً هارباً، غير مؤكد، فالشخص الذى يحكى عن ذاته يعبر فى النهاية عن تصوراته هو عن ذاته، وهى تصورات لا تحمل أى ضمان للحقيقة.

سرديات الأنسال

شهدت العشرون سنة الأخيرة ظهور رواية الأنسال التى تعتبر تنويعاً على رواية الذات، فننتقل معها من تفقد الداخل الإنسانى إلى رواية العائلة وتفقدها لماضى الأنا. ظهرت هذه الروايات مع آنى ايرنو (Annie Ernaux) فى روايتها "المكان" (La place) ١٩٨٣وبيير ميشون (Pierre Michon) "حيوات صغيرة" (Vies Minuscules) ١٩٨٤. فى "المكان" تتخلى آنى ايرنو عن المونولوج الداخلى الذى ميز كتاباتها الأولى وتقرر أن تكتب عن أبيها. هذا "البطل" الذى يلتف حوله السرد ليس بطلا، لم يترك علامة فى التاريخ، أصوله شعبية وحياته هى سلسلة من العاديات. ما الذى تشكله هذه الشخصية إذاً من إغراء للاهتمام بها والكتابةعنها؟ نجد أولاً فى الاهتمام بتلك الشخصيات العادية ترددا للأفكار التى نمت فى حقل العلوم الاجتماعية حيث

تأثرت آنى ايرنو بكتابات بورديو (Bourdieu) وتأثر بيير ميشون بفوكو (Foucault)، فعنوان "حيوات صغرى" مستوحى كما يقول الروائى عن عنوان لكتاب لفوكو اسمه "حياة رجال دنيئين"(La vie des hommes infâmes). وكتاب فوكو هو رصد لحياة أناس غير ذوى شأن، تاريخ وجودهم "الصغير" بدراميته اليومية هو ما يسعى الكاتب لتتبعه.

ثانيًا وهذا هو الأهم يكتب الروائى عن أب أو أم أحد أفراد العائلة؛ لأنه يحمل ميراث هذا القريب وبعض من تاريخه الشخصى، أحلام لم تتحقق، مشاعر لازمته، رغبات شغلته وشكلت تاريخًا كان الروائى وريثًا له. هذا التاريخ الموروث يصبح طريقًا يسلكه الكاتب لمعرفة أفضل بذاته. فى "حيوات صغيرة" يتفقد بيير ميشون ٨ حيوات أثرت على اختياراته. ليست كل شخصيات الكاتب عائلية، فمنهم الجدود ومنهم زملاء ومنهم قس ومنهم جار فراش فى مستشفى... ومنهم من لم يعرفه الكاتب سوى عن طريق حكايات عائلية، لكنهم جميعًا تركوا علامات على حياة الروائى وشكلوا وعيه بذاته. وبهذا يمثل هذا الشكل الروائى الجديد جنسيًا أدبيًا يقع فى مكان وسط بين السيرة والسيرة الذاتية، بين الوقائعى الذى يعرفه الكاتب ويريد حكايته وبين التخيلى الذى ينسج به ما غاب عنه من وقائع ويتيح له حرية الإبداع بعيدًا عن شرط التقيد "بما حدث".

خيال السيرة

حادت السيرة الذاتية عن الذات فى تتبعها لسير الأقرباء، وإن شكلت تلك السير سبيلاً مراوغًا لمعرفة الأنا عن طريق الآخر. يعتبر خيال السيرة طريقة أخرى مراوغة للتواصل مع الأنا لكن عبر سير شخصيات شهيرة يحتل الخيال فيها مساحة كبيرة. يستحوذ الروائى على شخصية فنان تشكيلى أوموسيقار أو كاتب أو مفكر... ويعيد اختراعها، يصبح الأنا مرآة للآخر والعكس، وهو عنوان لأحد كتب الفيلسوف بول ريكور (Paul Ricoeur) : "الأنا كالآخر" (Soi-même comme un autre). لا تسعى هذه الكتابة لاستعادة وثائقية لحياة الشخصية التى يترجم لها، إنما للتعبير الذاتى عن تصور الروائى لتلك الشخصية. هذا السعى وراء الذات سواء كانت للأنا أو للآخر يتعارض مع هموم الحداثة، التى عملت على اختراع أشكال جديدة، لكنه أيضا ليس عودة لأشكال كلاسيكية أو أكاديمية، حيث تتميز هذه الكتابات بخلط الأنواع وتخطى الحدود بين الواقعى والتخيلى، بين السيرة والسيرة الذاتية، بين فن البورتريه وفن السرد، وهى تلجأ أحيانًا للوثائق المصورة، كالصور الفوتوغرافية التى يستخدمها بيير ميشون مثلا فيه كتابه "رامبو" (Rimbaud)عن الشاعر الفرنسى رامبو. لكن هذه الصور لا تستخدم لتأكيد حدث أو وصف واقعة أو تصوير الشخصية إنما تصبح موضوعًا للحلم ومجالاً لترك العنان لخيال الروائى كى يحوم داخل الشخصية وحولها.

هذه الجماليات أطلق عليها جماليات ما بعد الحداثة حيث تخلت عن قيم الرفض المطلق للماضى، التى اتبعتها طليعية الحداثة. لكن تظل تلك الجماليات ابنة شرعية للحداثة فى تساؤلها عن الماضى: فليس ما يهم هو سيرة جديدة تكتب عن رامبو الشاعر أو فان جوخ الفنان، إنما هو التساؤل عن ما تمثله لنا تلك الشخصيات المحملة بأسطورة الحداثة.

كتابة التاريخ

إذا كانت الكتابة الروائية قد هجرت التاريخ لمدة ما يقرب من ثلاثين عامًا، إلا أن السرد جاء منذ منتصف السبعينيات ليجدد كتابة المؤرخين للتاريخ كما يظهر مثلا فى أعمال جورج دوبى(Georges Duby). أما الرواية التاريخية بمفهومها التقليدى فقد باتت تجذب جمهورًا واسعًا متعطشًا للحكى الممتع الذى يذهب به إلى أجواء غرائبية كتلك الروايات التى تحكى عن تاريخ مصر الفرعونية مثلاً، والتى تخصصت فى كتابتها :Françoise Chandernagor إلى جانب تلك الأشكال التقليدية ظهرت كتابة

روائية تطرح تساؤلات أكثر جدية، فمع نهاية قرن مضرج بلون دماء حربين عالميتين، بدت الحاجة لفهم ما حدث. فالهم التاريخى الذى أرق كُتَّاب الرواية فى السنوات الأخيرة هو هم مرتبط بتاريخ القرن العشرين، الذى شهدت نهاياته أفول وهم التطور. اختلفت رواية التاريخ الجديدة عن الرواية التقليدية من حيث المضامين وطرائق الحكى: اختفى السرد الخطى والتسلسل المؤمن بإيجابية التاريخ، كى تحل محله استعادات مترددة وقلقة لتجارب جزئية مسكونة بحيرة : كيف وصلنا لذلك؟ هل لا يزال للإنسان حاضر يتطلع إليه؟

شكلت الحرب العالمية الأولى أحد أهم الموضوعات التى دارت عنها تلك الرواية باعتبارها حدثًا يحمل جذوراً لقرن من الإحباطات والظلمات. تقطع العودة لرواية الحرب منذ بداية الثمانينيات مع صمت استمر على مدار عقدين تخلى فيهما الأدباء منذ سلين (Céline) ودريو لاروشيل Drieu LaRochelle وغيرهما عن حكاية التاريخ. هذا الصمت تفسره الرغبة فى نسيان ما حدث وإبعاد ذكريات أليمة عن الذاكرة فى زمن ساد فيه الإيمان بمفهوم التطور الذى سينقل الإنسان حتماً لمستقبل مشرق، ويفسره فى مجال الأدب تربع التجارب الطليعية ذات الاهتمامات الشكلية على عرش الكتابة.

جاءت الرواية البوليسية لتمنح شكلاً وبنية ملائمة لروايات يبحث فيها الأبطال عن حقائق وألغاز وشخصيات قديمة، وأثناء هذا التقصى والنبش فى الماضى يتوصلون لخبايا تاريخ معقد ترك آثاره على حاضر ملتبس. فى رواية "الاكاسيا" (L'Acacia) لكلود سيمون(Claude Simon) يقوم الراوى بتجميع أجزاء التاريخ المنسى بوسائل عديدة: صور من كتب مدرسية، شهادات مجتزأة، أعداد من مجلات وكتب قديمة... أما "الحقائق" التى يتم التوصل إليها فدائماً ما تكون موضع شك. فرواية التاريخ ليست كتابة لحقيقة ما إنما هى تساؤل حول التاريخ. هذا الشك هو ابن أصيل للعلوم الإنسانية التى هدمت مفهوم اليقين المعرفى كما يقول يقول جان بودريار (Jean Baudrillard) : "لأن كل شيء قد أصبح تاريخاً، لم يعد من الممكن الإيمان بالتاريخ"، وذلك فى تعليقه على ما يطلق عليه "غسيل الذاكرة" باستخدام الوثائق الأرشيفية التى تدعى تقديم الحقيقة التاريخية. هذه الوثائق وإن كانت تقول ما يبدو كحقائق موضوعية، إلا أن الشك بات يغلفها؛ لأن التاريخ ليس وجوداً معاشاً منفصلاً عن ذات الكتابة، بل هو نتاج تفكير ذات تقرأ تلك الوثائق وتحللها. ومن هنا نفهم توجه الروائيين بثقتهم نحو الذاكرة الفردية مهما كانت منقوصة، ونحو الأنا مهما كانت هامشية فى موقعها بالنسبة "لما حدث"، فكلاهما لا يسعي لفرض رؤية تنظيمية على أحداث التاريخ. يكتب الروائى أوليفيه باربارا ن (Olivier Barbarant) للجندى المجهول : "يسطر التاريخ فى العادة باستخدام الضمير غير المعرف، فى حين تلزم كتابته باستخدام الأسماء الشخصية واسمك أنت فى المقام الأول".

وهكذا يبدو التحدى الأكبر لهذا الأدب هو تلك المفارقة بين شك دائم فى الخطابات، التى تدعى الشمول وتستخدم سلطة الحديث بلسان الجموع من ناحية، وثقة فى الخطابات الذاتية التى تعبر عن نفسها فقط، والتى هى بالضرورة مجتزأة لكن مسكونة بأنا حقيقية من ناحية أخرى. فالرواية التاريخية الجديدة لا تسعى بهذا المعنى لاستعادة التاريخ إنما للتواصل مع أولئك الذين عاشوه.

الحرب العالمية الثانية

هى أحد أهم الموضوعات فى رواية التاريخ المعاصرة. بعد الحرب مباشرة ظهرت أعمال عظيمة لكتاب كبار مثل سارتر طرق الحرية (Les Chemins de la Liberté) وكامو(Camus) "الطاعون" (La Peste) ، ثم شيئًا فشيئًا توارت المواضيع المرتبطة بالحرب، بينما ظلت بعض الأصوات المنفردة لباتريك موديانو(Patrick Modiano) وكلود سيمون ومارجوريت دوراس تقدم أعمالا مهمة وتطرح تساؤلات كبرى عن

التاريخ وعن الكتابة وإن جاءت متفرقة لم تشكل تياراً. مرة أخرى كان طغيان الجماليات الشكلية مسئولاً عن هذا التوارى، بالإضافة إلى سبب آخر على قدر من الأهمية، هو الرغبة فى نسيان تلك الحرب التى قسمت الفرنسيين على أنفسهم وخلفت شرخاً بين أبناء الوطن : أولئك الذين تعاونوا مع النازى و الآخرون الذين قاوموا.

فى عام ١٩٩٧ ظهرت رواية دورا برادر (Dora Bruder) لباتريك موديانو التى تدور أحداثها عن فتاة يهودية اختفت فى الحرب العالمية الثانية، يقرأ الراوى خبر اختفائها فى جريدة قديمة، فيقرر تقفى أثرها خمسين عاماً بعد حادث الاختفاء مستعيداً ذاكرة قديمة أليمة. فتحت هذه الرواية المجال نحو موجة جديدة من الروايات التى اتخذت من الحرب العالمية الثانية حدثها الأساسى حتى سميت بموجة ١٩٩٧. فإذا كانت السنوات من ١٩٨٩ حتى ١٩٩١ قد شهدت ظهور العديد من الروايات التى تتناول الحرب العالمية الأولى، فإنه منذ ١٩٩٧ انتقل الاهتمام إلى الحرب الثانية بكتابات عديدة استفادت من الطريق، الذى فتحته أعمال كبار الكُتَّاب السابق ذكرهم، لكنها قدمت أدباً أكثر بساطة.

جاءت هذه العودة للماضى كما كان الأمر بالنسبة إلى الحرب الأولى من خلال تقفى الأثر وتجميع ذكريات وثائقية وأرشيفية وبحث يتخذ شكل التحقيق البوليسى، يسعى فيه الأبطال لتتبع تاريخهم الشخصى المفقود وتاريخ آخرين شكلوا جزءاً من تاريخهم : "المعطف الأسود" (Le Manteau noir) ١٩٩٨ لشانتال شواف (Chantal Chawaf). لكن الذاكرة الأرشيفية التى تسعى تلك الشخصيات لاستدعائها هى ذاكرة ميتة مرتبطة بالحدث الذى ولى. أما الذاكرة الحية، فتحيا فى الوعى أو اللاوعى، وتتتبعها طائفة أخرى من الكُتَّاب مثل ميشيل شايو (Michel Chaillou) فى "ذاكرة ميل" (Mémoire de Melle) ٢٠٠٤ التى تستدعى فيها الشخصية الرئيسية من تاريخ عائلتها المسكون بالعار، حادث مؤلم عن الأم التى اعتقلت؛ لأنها منحت جسدها لجندى ألمانى عدو، لكنه إنسان، عانى مثلها ويلات الحرب وفراق الأهل.

أدب المعتقلات

منذ الثمانينيات بدأ أدب المعتقلات فى الوجود بشكل مكثف على الساحة الأدبية مرتبطاً بخطابات متزايدة عن محرقة اليهود فى الحرب العالمية الثانية. فى ١٩٨٠ أصدر موريس بلانشو (Maurice Blanchot) كتابه "النكبة" (Le Désastre) ثم تلته أقلام أهم الفلاسفة تتناول جميعها ذات الموضوع : Lyotard, Ricoeur, Todorov, Derrida ذات الموضوع. فى الأدب اجتاحت ذاكرة معتقلات النازى المخيلة الأدبية والفنية فى العالم كله : كتبت مارجوريت دوراس(Marguerite Duras) رواية "الألم" (La Douleur) وديونيس ماسكال(Dionys Mascolo) عن "جهاد ذاكرة" (Autour dun effort de mémoire) ... وفى السينما قدم الأمريكى سبيلبرج فيلمه "قائمة شندلر" والإيطالى روبرتو بنينى "الحياة حلوة"، وفى الفن التشكيلى" لسنا الأواخر" (Nous ne sommes pas les derniers) لزوران ميوزيك (Zoran Music) وفى التصوير الفوتوغرافى المعرض الذى أثار جدلا واسعاً : "ذاكرة المعتقلات" (Mémoire des camps)، ٢٠٠١ تجميع جورج ديديه هوبرمان (Georges Didier Huberman).

أما رواية المعتقلات فقد فرقت تاريخياً بين نوعين من المعتقلات : معتقلات الإبادة ومعتقلات التجميع، الأولى هدفها القضاء على الجنس اليهودى بوسائل صناعية منظمة والثانية خاصة بمعتقلى الحرب عامة، الذين قاموا بأعمال مقاومة. ولكن فى الحالتين وعلى المستوى الأدبى تتوحد تلك الأصوات المعذبة فى تعبيرها عن فظاعات القرن العشرين. ويبدو الفارق الأساسى بين أدب المعتقلات وأدب الحربين الأولى والثانية هو استخدام شكل الرواية البوليسية فى الحالة الثانية كما رأينا فى استدعاء التاريخ والبحث عن الذاكرة، أما فى الحالة الأولى، فجاء الاعتماد أساساً على

الشهادة باعتبارها شكلاً من أشكال مقاومة تزييف التاريخ. وقد جاء كتاب جورج بيريك "الاختفاء" (La disparition) كى يقدم بويتيقا كاملة لأدب الشهادة.

أثار هذا الأدب جدلا من نوع آخر فجرته مقولة أدورنو (Adorno) :" لم تعد الكتابة ممكنة بعد أوشفيتزس"، وهو الخطاب الذى تبناه موريس بلانشو فى فرنسا وتبنته بعض الاتجاهات الفنية القليلة عن طريق التعبير عن المأساة من خلال النص الخاوى، الذى يقدم صفحة بيضاء للقارئ، أو بناء غير مرئى... إلخ بهدف إحداث صدمة لدى المتلقى. على الرغم من تلك المقولة نجد الأدب قد شكل سنداً للعديد من سجناء المعتقلات، فقد حكى الكثيرون فى شهاداتهم كيف كان إلقاء الشعر وحكاية القصص وسيلتهم لمقاومة الموت. وفى رواية "الرحلة الكبرى" (Le Grand Voyage) لسيمبرن (Semprun) نجد الشخصية الرئيسية تسعى للتعايش مع تجربتها بإدخال الذكرى الأليمة مع ذكريات أخرى تعبر عن لحظات من السلام فى محاولة للتجاوز، وهوما يميز هذه الرواية مقارنة بما كتب بعد الحرب مباشرة. فى "الألم" مارجوريت دوراس، تطالعنا شهادة عن الانتظار، انتظار الغائب، ثم شهادة عن عودة هذا الغائب : هيكل يزن ٣٨ كيلوجراماً، جسد محطم، بقايا بشرية ذات رائحة كريهة. أما الجيل الثانى من أبناء قتلى الحرب فهم يبحثون عن تاريخ الآباء : "صرخة بلا صوت"(Un cris sans voix) لهنرى راكزيمو (Henri Rackzymow). هذه الذاكرة هى ما يتقصاها أيضاً جورج بيريك فى "واو أو ذكريات الطفولة"، حيث السرد موزعاً بين ذكريات عن وقائع مقتطعة من ماضٍ وخيال يحكى المعتقلات التى اختفى بها أبواه: "الكتابة هى إحياء لذكرى وفاتهما وتأكيد لحقيقة وجودى".

الفناء وما بعده

لم تتعلم البشرية من فظاعات القرن العشرين، بل ظهرت فى العالم مناطق كوارث جديدة صنعتها شرور الإنسان: حروب إبادة، حروب إرهاب، أسلحة متطورة تتفنن فى القضاء على الإنسان وتشويهه : بعد هيروشيما وأوشفيتز، تعددت الأسماء: كمبوديا، رواندا، الشيشان، البوسنة... وعليه بدت الكرة الأرضية كحقل حربى كبير. هذا الرعب الذى يعيشه الإنسان المعاصر تمخض عنه أدب جديد يذهب بقرائه إلى وجود مخيف ويتنبأ بتحولات تاريخية مفزعة. هو أدب عن المستقبل، ليس خيالاً علمياً، إنما خيال يصنع من المستقبل كابوساً أسود وخراباً. يعتبر هذا الأدب فى جزء منه وريثًا لرواية العبث كما كتبها ألبير كامو "الطاعون" وكافكا فى "التحول" و"القضية"، حيث الاستعارة وسيلة أداة للتعبير عن عالم كابوسى.

فى رواية أوليفيه رولين (Olivier Rolin)": ظاهرة مستقبلية" (Phénomène futur) ١٩٨٣ نرى حطام مدينة محترقة، يشعل فيها الآباء النار فى بناتهم والإخوة فى أخواتهم وتغتصب فيها الكلاب النساء... وفى "واحدة من المآسى"(Un des Malheurs) ٢٠٠٣ لا يمانويل دارلى (Emmanuel Darley) المكان هو البوسنة: تتداخل أصوات البقايا البشرية: " كنت ساقًا. كنت ذراعًا. كنت أذنًا. كنت وجهًا. وأنت؟ أنا لم أكن سوى قشرة جلدية، بجانب الفم وكنت أتحرك عندما يتكلم الفم وكنت أنثنى عندما يضحك." واحد من أهم الأصوات فى هذا الاتجاه هو أنطوان فالودين (Antoine Valodine) الذى يستخدم شكل الشهادة وإن كانت شهادة متخيلة على لسان شخصيات تعيش فى عوالم مفزعة : قتل وتعذيب ودكتاتوريات عبثية تدمر البشر دون سبب، وتعكس ما يعيشه الإنسان من هواجس وتعكس تصوراته عن مستقبل هو فوضى مظلمة.

ختام

تشير التحولات الجمالية التى ميزت الرواية منذ بداية الثمانينيات من القرن الماضى إلى حيوية كبيرة سواء على مستوى الأشكال أو الأنواع أو

الموضوعات التى تتطرق إليها. رست تلك الرواية من جديد على شواطئ الواقع بعد سنوات من الهجرة إلى عوالم ذهنية بحتة، فجاءت كتابة الأنا وكتابة التاريخ والحوار مع العلوم الإنسانية ومع الأنواع الفنية المتعددة كدلائل على هذا الجدل الحى مع العالم المعيش، لذا فإن عودتها للحكى قد عبرت عن قلق وغرابة وحنين. ورثت الرواية المعاصرة الشك من أجيال سابقة، فهى لم تقطع مع الحداثة، بل استمسكت بميولها النقدية لكنها استخدمت هذه الميول بشكل جدلى يتيح لها إجراء حوار بين الشك وموضوعه. ومن هذا المنطلق لم تدعِ الرواية تقديم "معرفة" عن العالم على الرغم من الجهد الذى تبذله فى سبيل معرفته، وهكذا تبدو شرعيتها مستمدة من تساؤلاتها المستمرة والمتحرجة حول أدواتها فى البحث عن تلك المعرفة. ■

المراجع

(*) يعرض هذا المقال لأجزاء من كتاب بعنوان La Littérature française au présent للكاتبين Dominique Viart, Bruno Vercier صدر عام ٢٠٠٥عن دار نشرBordas ، و يعتبر أهم كتاب يؤرخ للأدب الفرنسى المعاصر ظهر فى السنوات الأخيرة و الوحيد الذى يتخذ موضوعه الأدب فى الربع الأخير من القرن العشرين. وDominique Viart هو أستاذ للأدب المقارن فى جامعة Lilles III بفرنسا وهو الذى حرر الفصول التى يعرض لها هذا المقال. أما Bruno Vercier ، فقد درس الأدب بجامعة La Sorbonne Nouvelle بفرنسا.