يمنى العيد*

رضـوى عـاشـور تُبـدع عـالمًا متخيّلاً يبلور الحقيقة

بعد **ثلاثية غرناطة** (١٩٩٨)[١] التي روت خروجَ العرب من الأندلس، وبعد **أطياف** (١٩٩٩) التي أدْرجتْ في سيرة الرواية الذاتية حكايةً تخصّ واقعَ الجامعة في القاهرة وما يجري في فلسطين، تأتي روايةُ رضوى عاشور الأخيرة **قطعة من أوروبا** (٢٠٠٣) إنجازًا لافتًا. فهي، كما يبدو لي، تتويج لمشروعٍ معنيٍّ بمفهوم الكتابة الحداثية، وبفكرٍ ما بعد حداثيّ لا يَعترف بعضُ منظّريه بالواقع مَرْجعًا وإنّما يقول بنهاية التاريخ.

في **الثلاثية** اكتفت عاشور بإقامة العلاقة بين الرواية والتاريخ، أو جعلتْ من أحداث التاريخ حكايةً ترويها وتبني عوالمَها في سياقاتٍ أقربَ إلى التتابع الزمانيّ، ووفق منظورٍ روائيٍّ يستعيد الحقيقةَ بإضاءتها ويعيد الاعتبارَ المعرفيَّ إلى معانيها.

رواية

رضوى عاشور

قطعة من أوروبا

المركز الثقافي العربي

وفي **أطياف** سعت إلى بلورة موقف روائيّ نقديّ لواقع العلاقات القائمة في الجامعة بما هي علاقاتٌ تَتْرك أثرَها على مفهوم التربية ومستوى التعليم والمعرفة، وصولاً بهذه المعرفة إلى ما يجري في فلسطين. كأنّ خطاب **أطياف** الروائيّ هو، من منظور عالمه النقديّ، مسعًى إلى بناءِ عالمٍ يُفْصح عن حاجته إلى التغيير.

في **قطعة من أوروبا** تتابع رضوى عاشور مشروعَها الذي يَحْفل بالتاريخ ويَنْسج تخييلاً سرديًا يُحيل على واقعٍ معيش ويَهْدف إلى إنتاج معرفةٍ تضيء الحقيقةَ وتعيد صياغةَ معانيها، علّنا، نحن المعنيين بمصائب زمننا ومآسيه، نُدْرك مسؤوليتَنا في التغيير ونرود سبلَه. لكنّها تبدو في روايتها الأخيرة أكثرَ جرأةً وقدرةً على التحرّر من التقاليد التي طَبَعَت الروايةَ الواقعيةَ على خلفية الملازمة بين الواقع المرجعيّ والإحالاتِ الروائية عليه وفق نمطٍ من البناء قوامُه الزمنُ الخطّيُّ النامي تصاعديًا، والاستعاضة عن ذلك بأدواتٍ وتقنياتٍ تنتمي إلى غير نوع من أنواع الكتابة وأساليبها. فهي تُداخِلُ بين كتابة السيرة، وحكاية الحكاية، وسرد التاريخ، وتقديم المقالة، لتبني فضاءاتِ عالمها الروائيّ وفق ملاءمة نسجيةٍ، غيرِ تجاورية، بين المدوَّنة، والرسالةِ، والشهادةِ الحية، والاقتباس، والبيان، والمعاينةِ الشخصية (للراوي). وبكلّ هذا التداخل تَنْسج المؤلِّفة، وبمهارة، فضاءاتِ روايتها، وتَغْزل سياقاتها المتوتّرة. وهو ما يُكسب شعريةَ التأليف الروائيّ جماليةً لاهثةً وراء معرفة الحقيقيّ، ويوفّر للقراءة متعة اكتشافه. كأنّها بذلك تودّ أن تتجاوز تقاليدَ الكتابة الروائية من جهة، وأن تُطيح، من جهة ثانية، بمقوّماتٍ مفهوميةٍ ـ بنائيةٍ كادت بعضُ الروايات ما بعد الحداثية تكرّسها وتَقْصر مفهومَ الكتابة الروائية عليها.

إنّ المسألة الأساس التي يُضْمرها مشروعُ رضوى عاشور الروائيّ ترتكز إلى مفهوم فكريّ يخصّ علاقةَ السرد. فلئن كان الفكرُ ما بعد الحداثيّ يَنْزع لدى البعض إلى اعتبار الكتابة الروائية مجردَ تخييلٍ مقطوعٍ عن مرجعياته في الواقع والتاريخ، وإلى اعتبار الخطاب السرديّ مجردَ لعبٍ

---

* ـ ناقدة لبنانية بارزة.

١ ـ صدر الجزء الأول **غرناطة** عام ١٩٩٤، والجزء الثاني والثالث **مريمة والرحيل** عام ١٩٩٥. وفي طبعة ثانية جُمعت الأجزاء الثلاثة وصدرتْ عام ١٩٩٨.

لغويّ،[1] فإنّ **قطعة من أوروبا** هي، بامتيازٍ، مسعًى لإبداع عالمٍ متخيَّلٍ قادرٍ على أن يبلور حقيقة الحكاية التي يحكيها خطابُ هذا العالم الروائيّ.

◆ ◆ ◆

«كيف أوصلتمونا إلى ما نحن فيه؟»[2]

تبدو الرواية جوابًا عن هذا السؤال الذي تَطْرحه شهرزاد الحفيدةُ، أو يطرحه محمود الولدُ، على الجدّ أو الأب في آن. ويبدو الجدّ أو الأب معنيًا بتقديم جواب: فهو الراوي الذي يحكي الحكاية؛ وهو بصفته هذه معنيٌّ بقول الحقيقة، حقيقةِ الحكاية التي يرويها لحفيدته ولولده. لكنْ لا حقيقة ـ حسب منطق الرواية ـ بدون معرفة، ولا معرفة بدون بحث وتنقيب ومعاينة. لذا كان على هذا الجدّ أو الأب، كي يَعْرف كيف أَوْصل أولادَه وأحفادَه إلى ما هُم فيه، أن يعاين الواقعَ وأن يقرأ التاريخ ويعيد صياغتَه، أيْ أن يحكي حكايةَ المآل لا باعتبارها مجرد لعب تخييليّ وإنّما قولاً يَكْشف الحقيقة. وعليه تصبح الحكايةُ فعلَ تدقيقٍ ونظرٍ في التفاصيل والجزئيات، وفعلَ تبصُّرٍ في الفجوات وفي ما لم يكن موضعَ نظر فغابت حقيقتُه في غياب معناه.

هنا تبرز الأسئلة: هل الرواية هي حكايتُها، أي ما تحكيه؟ وهل الحكاية هي معرفةُ الحقيقة؟ وهل الحقيقة هي في معاينة الواقع ومعرفة التاريخ؟

أسئلةٌ تُحاورها **قطعة من أوروبا** على لسان الراوي الذي أُوكلتْ إليه كتابةُ هذه الرواية، لا مجردُ رواية حكايتها. يُدْرك الراوي صعوبةَ مهمّته: فهي ـ بصفتها كتابة ـ مبنًى ومعيارٌ أو كيفيةُ بناءٍ، شعريّتُهُ لا تعني التخلّي عن معيارٍ أمينٍ للحقيقة، وجماليّتُه لا تُناقِضُ موقعًا يتحمّل مسؤوليةَ ما يقول. ويكاد أمام صعوبة المهمة أن يتخلّى عنها، فيعلن: «لا خبرة لي بكتابة الروايات. أنا لا أكتب رواية بل أَنْظر في وسط المدينة حيث حكايتي...» (ص ٢٠٩) ومن أجل هذه الحكاية، وبسبب صعوبة مهمّته، يبدو مستعدًا للتبرؤ من الأدب الذي قَد يُتَّهم بجنايته ـ أدبِ التصنيفات. يقول: «لست أديبًا. لم أدّعِ أنّني أكتب أدبًا رفيعًا أو غليظًا أو حماسيًا. ليذهب الأدبُ إلى الجَحيم، جحيمي، أو جحيمٍ آخرَ يختلف. أريد أن أكتب عن رجال ثقال الوزن يجثمون على صدري. خطأ. ليسوا مجرّد حفنة من الرجال. الآلة كلّها تَجْثم، بحديدها ونظامها وكلامها وتروسها ونضالها، تَسْتقبل القتلَ بقتلٍ نظيفٍ بلا دم أو أنقاض. أيُّ قتل نظيف؟!» (ص ١٨٧)

تتواطأ المؤلِّفةُ مع الراوي هنا. ذلك أنّ السؤال في كلامه قائم بين الكتابة (المؤلِّف) والحكاية (الراوي): أو بين الكتابة بتوظيفاتٍ ومعاييرَ تجعل منها أدبًا على حساب الحقيقة، وبين كتابةٍ لحكايةٍ ترتبط بالحياة وبمعرفةِ مَنْ يقتلها قتلاً بطيئًا، خفيًا، ظاهرُه غيرُ باطنه، وحقيقتُه منسيةٌ غائبةٌ عن المعرفة.

بهذا المعنى يمكن القول إنّ رواية **قطعة من أوروبا** تُضْمر ببنائها وصياغتها ونسيجها، أيْ بتشكُّل حكايتها عملاً روائيًا، سؤالاً كبيرًا تَطْرحه، بشكل غير مباشر، لا على الواقع والتاريخ وحسب، بل على سلسلة من العلاقات أيضًا تخصّ علاقةَ الكتابة بالرواية، وعلاقةَ الرواية بالحكاية، وعلاقةَ الحكاية بالمتخيَّل، وعلاقةَ المتخيَّل بالتاريخ، وعلاقةَ التاريخ بالمعرفة... وصولاً إلى معنى الحقيقة التي يَنْهض العملُ الروائيُّ بها ويقولها الخطاب.

السؤال الكبيرُ إذن ليس سؤالَ الحكاية، بما هي أحداثٌ وشخصيات، بل سؤالُ الرواية العربية في علاقتها بالمعرفة ـ معرفةِ الواقع والتاريخ ـ أو سؤالُ الفنيّ في علاقته بالحقيقة وقيمتها التي قد تغوص «مثلَ إبرةٍ في أكوام قش.» (ص ١٥٩) وهو سؤالُ العلاقات التي بها تنبني روايةٌ عليها أن تجيب عن سؤال يَطْرحه الأحفادُ على الأجداد: «ماذا صنعتم يا جدّي، كيف أوصلتمونا إلى ما نحن فيه؟!» أو يَطْرحه الحاضرُ على الماضي. إنّه سؤالُ المعرفة المَنُوطةِ بالحكاية وروايتها؛ المعرفةِ التي لا تعيد الحاضرَ إلى الماضي، ولا تأتي بالماضي إلى الحاضر بديلاً أو عديلاً، بل تقرأ الماضي من موقعٍ في الحاضر كي تقرأ الحاضرَ نفسَه في تعقده وخفائه.

يبدو الجدّ /الراوي هو المسؤول. فالسؤال أعلاه موجَّه إلى «أنتم» الأجداد، لا إلى «هُمْ» الآخرين. أنتم مَنْ سبقنا، تاريخُنا بكلّ معانيه ومستوياته؛ فما نحن فيه ليس وليدَ ظرفه الآنيّ.

وتبدو الكتابةُ قرينَ المسؤولية. ربما لهذا يَكْتب الراوي، ولا يروي حكايتَه شفاهًا. فالشفاهيّ يحتمل الشكّ لأنّه منقول؛ والمنقولُ قد لا يَسْمح بما تَسْمح به الكتابةُ من وقت للبحث والتوفيق؛ والمرويُّ سماعٌ قابلٌ للاختراق والنسيان والتشويه. وأما الكتابة فتدوينٌ يَسْمح بإدراجِ ما يولِّد المعرفةَ، ويُسْند حقيقةَ حكايةٍ ترويها الرواية.

---

١ ـ إنّ النسبوية الصرفة التي تقول بها الفورةُ ما بعد الحداثية الجديدة تُفْضي إلى قراءة «الواقع» بكليّته من خلال اللغة، أو من خلال أنساقٍ إشارية. وترى أنّه ما من طريق إلى الحقيقة أو قضايا التوثيق التاريخيّ إلاّ من خلال أشكال التمثيل الخطابيّ. فنحن، كما يقول بودريار، نَسْكن فلكًا من الألعاب اللغوية الطافية بحريّة وبلا مرساة. وما يحدث يُمْكن اعتبارُه نوعًا من اللاحدث، بسبب فقداننا، منذ أمد طويل، كلَّ وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيّلة. هذا ما يَعْرضه كريستوفر نوريس في كتابه المذكور أدناه. ويعلّق عليه بالقول: «إنّ المشكلة مع الكثير من التنظيرات الراهنة، سواء قُدِّمتْ بروحٍ ما بعد حداثية أو بعد بنيوية أو براغماتيةٍ جديدة، هي أنّها تَخْتزل كلَّ الأنظمة الناطقة باسم الحقيقة إلى مجرّد لعب تمارسه 'خطابات' متنافسة خاليةٌ من أية ضمانةٍ أو مشروعيةٍ خارج ما تزوّدها إيّاه قواعدُ اللعبة الشفوية الراهنة.» انظر: كريستوفر نوريس، **نظرية لانقدية، ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج**، ترجمة د. عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩)، ص ١٢، ٢٠ ـ ٢١، ٨٨، ٩٤.

٢ ـ **قطعة من أوروبا** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٣)، ص ١٦٩.

لكنْ، لأنّ الراوي تقنيةٌ أساسيةٌ من تقنيات السرد الروائيّ، فإنّ المؤلِّفة تتطرّق إلى مهمّته على المستوى التقنيّ نفسه: فبدل **الحكي** الذي هو مهمّتُه في الرواية، تُوكل المؤلِّفةُ إلى هذا الجدّ /الراوي، المسؤولِ، مهمةَ **الكتابة** القائمةَ على النظر لا على السماع. كأنّها بذلك تَدْمج مسؤوليةَ الراوي بمسؤولية المؤلِّف، أيْ تَدْمج الحكيَ والسردَ بالكتابة والتدقيق. لكنّ في الدمج نوعًا من التواطؤ لا يخفى. فعندما يقول الراوي: «سأذهب إلى المكتبات وأحصل على المزيد من الكتب، سأتملّى ما مرّ بي وسأمشي في الشوارع وأُمعن النظر وأكتب...» تردّ الروايةُ أو المؤلِّفة: «أنتَ تَكْذب. لم تعد قادرًا على المشي في الطرقات. لا رحتَ ولا جئتَ. لم تَصْعد سُلَّمًا إلى أعلى رفّ في المكتبة، ولا حَملتَ كتابًا ضخمًا ونزلتَ به السُّلَّمَ. لم تذهب إلى هنا أو هناك. أنت مُقْعد... ورضوى تتواطأ معك؛ تقول قَطَعَ الطريقَ من بيته إلى ميدان التحرير، ومن ميدان التحرير إلى ميدان مصطفى كامل...» (ص ٨٧)

يشفّ الراوي عمّن يختبئ خلفَه، وتُفْصح الروايةُ عن مؤلِّفةٍ هي التي تقول. يَسْقط الستارُ، أو يرتفع، ليَكْشف لعبةَ الراوي: مَنْ يكتب هو مَنْ يروي، أو مَنْ يروي يتحوّل إلى ناظرٍ يَكْتب.

يبدأ الفصل الأول من الرواية بعبارة: «كَتَبَ الناظر.» كلُّ الرواية هي ما يَكْتبه الراوي، وقد تَرَكت له المؤلِّفةُ أن يختار لنفسه اسمًا غيرَ الاسم الذي اختاره له والداه وغيرَ كنيته التي يناديه بها الناسُ. كأنّه بذلك مختلف عن الرواة الذين يضعون قناعًا ويأتون إلى مسرح الكتابة ويمثّلون دورَ مَنْ ينقل الحكاية، فيكونون مجردَ أداةٍ متحرّرةٍ من مسؤوليةِ ما ترويه.

راوي **قطعة من أوروبا** هو الناظر. في المقدمة، وقبل أن يبدأ الكتابة، يعرِّفنا بنفسه، وكأنّه يعرّفنا بوظيفته المختلفة، فيقول: «أنا الناظر لأنّ مهمّتي النظر. أَنْقُل عبر حكايتي ما نظرتُ إليه من نظر العين والقلب، أيْ ما رأيتُه بالبصر والبصيرة... فما أرويه ليس البصرَ نفسَه، بل ما رأيتُه فأعجبني أو ساءني، أتفكّر فيه وأقدِّره قياسًا على موقعه منّي وموقعي منه.» (ص ١٨)

إنّه الراوي المسؤول عن حقيقة الحكاية التي يحكيها كتابةً. فما هي هذه الحكاية؟ وكيف صاغها بما يؤكّدها؟ وما علاقة كلّ ذلك بالكتابة الروائية، بمفهوم المتخيَّل السرديّ، بالنوع وروائيّته؟

يحكي الناظر عن الحيّ الذي وُلد فيه و«المعروفِ الآن بوسط البلد، والذي كان اسمُه حيّ الإسماعيلية.» في هذا الحيّ نفسه، وفي بناية مجاورة للبناية التي وُلد فيها، يَجْلس ليكتب، الآن، «وبعد أكثر من قرن على رحيل إسماعيل الذي أمر بإنشائه.» (ص ١٣)

يتموضع الراوي/الناظر في المكان والزمان. والحكاية، التي تشي بسيرة ذاتية، تبدو سيرةً لهذا المكان وذاك الزمان. و«أنا» الناظر سوف تَكْشف عن «نا» الجماعة التي طَرَحَت الحفيدةُ عليها السؤالَ. كأنّ الـ «أنا» في رواية عاشور يوضَعُ أمام مرآة ذاته، ولكنْ في إطار مدينةٍ هي القاهرة، وبلدٍ هو مصر، لكون الـ «أنا» في الرواية هويةً تتشكّل في مسارٍ محكومٍ بمجموعة من العلاقات والتفاصيل والجزئيات تُراكم وتَؤُول إلى حاضرٍ هو في الرواية سؤالٌ مطروحٌ على حالنا: ما الذي رمانا خارج الحياة؟ أو كيف انتهينا إلى مغلوبين نَحْمل رايةً بيضاء؟

◆ ◆ ◆

ليست **قطعة من أوروبا** توصيفًا لواقع تحكي حكايتَه أو لتاريخ تعود إليه لتسردَه وتجيبَ عن السؤال، بل هي رواية تُمَشْكل حكايتَها فيتمشكل سردُها بما يحوِّلها إلى سؤال، وربما إلى أسئلةٍ نشارك، نحن القرّاءَ، في طرحها على روائيةِ سردها، على معانيه، وما يجرُّنا أحيانًا إلى الأخذ به ويغرينا بصدقيّته.

يكتب الناظرُ أنّ الخديوي إسماعيل هو الذي بنى ذلك الحيَّ الذي لم يكن، كما يقول، سوى جزءٍ من الإنجاز المعماريّ الهائل «الذي شهدتْه القاهرةُ في عصر إسماعيل» والذي «لا يضاهي سوى ما شهدتْه المدينة [القاهرة] قبل ذلك بخمسة قرون في عهد الناصر قلاوون.» (ص ١٤)

نقرأ ما يكتبه الناظر ونسأل: ما المشكلة أيُّها الناظر، وأين هو معنى الحكاية أو حقيقتُها؟ هل هو في قاهرة إسماعيل **الرومية**، كما يسمّيها بعضُ المؤرّخين، والتي نقلها إسماعيلُ عن الغرب، عن باريس الجديدة التي خَطَّطَ أوسمان لشوارعها العريضة وميادينها المدوّرة وحدائقها العامة؟ أم أنّ المشكلة هي في قاهرة **إسلامية** تركها إسماعيل «مستتبةً في ماضيها، قانعةً به أو غارقةً فيه،» متطلِّعًا إلى «عالم جديدٍ» لينقل عن الغرب «الغربِ الجغرافيّ»؟ (ص ١٣)

نكاد ونحن نقرأكَ أيُّها الناظر نَصْرخ مثلكَ وأنت تقرأ التاريخ: «قَتَلتَنا يا مؤرِّخ.» ذلك أنّ المدن هي تداخُل حضارات، والبشرَ حوارُ ثقافات، والعالم نسيجٌ فاقدٌ لصفاء هويّته. فأين هي المشكلة؟

لكنْ، لا، تقول لنا في ما أنت تتابع الكتابةَ وتحاور نفسَك وكتابتَك. ليس معنى الحكاية في البناء والهندسة والجغرافيا والتاريخ، بل في هدمٍ يَسْبق البناءَ وفي بناءٍ يلي الهدم. إنّه في التحويل وتوظيفاته، في الديون وبيع أراضي الوطن، في الاستثمارات التي تتمّ على حساب المواطن والهوية، وفي رؤوس الأموال ومصادرها المشبوهةِ ومقاصدها الذاهبةِ بنا إلى ما آل إليه حالُنا... في التفرنج لا في التناقض، وفي المنظّمات التي أغفلنا حقيقتها.

المشكلة هي في المسار، في التفاصيل والجزئيات، وفي كتابة أدبية لا تعيد اللحمةَ إلى الفجوات بل تتركنا نَغْرق في عتمةِ جهلنا أو تواطئنا أو جرينا وراء مَنْ يعلن موتَ المؤلِّف ونهايةَ التاريخ.

في المسار، تعود بنا الروايةُ إلى ما قبل إسماعيل: فإسماعيل بنى ولم يَهْدم. إذًا علينا أن نعود إلى جدّه الذي كان أوّل مَنْ أعدَّ الأهالي لمشهد التدمير، «تدميرِ المباني الأثرية لفتح سكة جديدة... مشهدِ المعاول والمهدّات والجرّافات وهي تَقْتلع بيوتًا ومساجدَ وأسبلةً وأشجارًا وأبوابًا ومشربيّاتٍ وقبورًا أيضًا...» (ص ١٣) وليس ذلك مجردَ حكي أو سرد تخييليّ يرويه الراوي، وإنّما هو كتابةٌ موثَّقةٌ مبنيةٌ على معلومات مأخوذة من كتبٍ قرأها الناظر وقارَنَ بين أقوالها. وهي معلومات تؤكّدها رسائلُ توفّر عليها،

وتُسْندها تواريخُ وأرقامٌ وأسماء. ففي الرسائل التي كتبها بنجامين دزرائيلي لأختيْه في الفترة من عام ١٨٧٣ حتى وفاته في عام ١٨٨١ (١٦٠٠ رسالة)، مثلاً، نتعرّف إلى حقيقة حكاية التدمير والبناء.

يقرأ الناظرُ المسارَ، ومن اللُّحمة التي تَرْدم الفجوات تُولَد المعرفة. أجزاء وتفاصيل ومعلومات تَنْسج عالمَ الرواية، مثلَ قطع من «البازل،» تركيبُها يغطّي أكثرَ من قرنٍ لا يتوالى زمنُ سنواته وإنّما يتشكّل صورًا وحكاياتٍ تتداخل وتتعاضد على قاعدة المعنى وحقيقته، لتنتهي إلى تكوينِ عالمٍ يكاد يُشْبه في هيئته عالمَ المنمنمات الزخرفية. إنّه عالم تزخرفه المعرفة! معرفة تبدو عاجزة عن تغييره، ربما لأنّ أوانها فات أو لأنّ المعنيّين بها لا يكترثون.

نَدْخل أكثرَ في التفاصيل: بنجامين دزرائيلي هو الذي اشترى أسهمَ خديوي مصر في قناة السويس لإنجلترا، أو قل إنّ خديوي مصر هو الذي باع أسهمَه لها بسبب مديونيّة الحكومة المصرية لشركة قناة السويس. والبارون لايونيل ناثان ماير دي روتشيلد هو الذي وفّر المالَ لصديقه دزرائيلي.

نسأل: هل كان الخديوي يعرف هويةَ الوسيط ومقاصدَه ومعنى أن يأخذ المال ليعود فيدفعه مسدِّدًا ديونَه؟ وما دلالة الحلقة المفقودة بين مَنْ يَدْفع ومَنْ يأخذ؟

تقول الرواية إنّ البارون أعلاه هو واحد من روتشيلدات خمسة، وإنّ منهم روتشيلد بلفور، حفيدَ روتشيلد قناة السويس. إذّاك ينكشف المعنى من البحث والتدقيق الذي يقوم به الناظرُ (والمؤلِّفةُ من خلفه) وتُضاء حقيقة: جميعُهم يهود، أثرياء، أجانب، يشترون منذ أيام الجدّ الأكبر، يموّل بعضُهم بعضًا، يتملّكون ويسيطرون... ويتحكّمون بالمسار.

لكنّ هؤلاء اليهود، كما تَستدرك الروايةُ، ليسوا «أبناءَ حارات اليهود المحليين الذين لا يَعْرفون سوى العربية،» بل «جاءوا مع موج البحر» و«يتحدّثون الإيطالية والفرنسية واللاتينو أو الروسية والألمانية واليديش، فترفعهم اللغةُ وأصولُهم فوق 'المحليّين' من أصل البلد وتربطهم بأسيادها الأجانب.» (ص ٦٠) ولا هُمْ مثل إدي صالح، اليهوديّ الذي سافر إلى فرنسا وبعدها إلى إسرائيل، ثم كتب إلى صديقه الجدّ يقول له: «مشروعُ دولة اليهود والحركة الصهيونية التي غذّته كان نكبةً مركّبةً، سَرَقَتْ من الفلسطينيين أرضَهم، واقتلعت اليهودَ من أوطانهم، وسفكتْ دماءً كثيرة، دمَ العرب ودمَ اليهود.» (ص ١٢٩)

ربما كان إسماعيلُ وحكّامُ مصر آنذاك، نقول نحن القرّاءَ، لا يميِّزون، كما تميّز المؤلِّفةُ اليوم، بين يهوديّ ويهوديّ، بين أجنبيّ ومحليّ، بين مستثمرٍ يَدعم الحركات الصهيونيةَ بأمواله وآخر يَسْتثمر من أجل مصر. لكنّ الرواية تُخْبرنا بأنّ إسماعيل كان وقتها يجلس منتشيًا «في المقصورة الخديوية ليلةَ افتتاح دار الأوبرا (عام ١٨٧١)، يشاهد أوبرا عايدة. قائد الأوركسترا والمغنّي والمغنية والممثّلون والعازفون من أوروبا، والمصريون يقومون بأدوار الكومبارس وعزف الطبول.» (ص ١٥١) كان إذًا يتواطأ، أو كان غيرَ مكترث بأن يكون المصريون مجرّدَ كومبارس!

تفصيلٌ آخر يجيب عن سؤال المآل ومسؤوليةِ الأجداد: ففي ٢٥ يونيو ١٨٩٨ يوقّع خديوي مصر عبّاس حلمي «ديكريتو» بإنشاء بنك، هو البنك الأهليّ.

عظيم. بنك أهليّ، أيْ مصريّ. ما المشكل، نسأل، نحن القرّاءَ، الروايةَ والراويَ الناظر؟ أو ما هي حكاية هذا البنك التي جعلت الجدَّ يأتي بها إلى روايته؟

إنّه التواطؤ مع الذات، أو الجهلُ، أو السقوطُ في هوة المعرفة بعد ضياع الحقيقة. فالرواية تقول: لم يكن الجدّ يومَ كان ولدًا، ولا والدُه الذي كان يعمل في هذا البنك، بل ولا أفرادُ العائلة كلِّها، يَعْلمون مِنْ شأن البنك وأهليّته سوى تلك الورقة النقدية، الجنيه، المكتوبِ عليها فوق صورة لتمثال فرعونيّ بالإنكليزية والعربية: «البنك الأهليّ المصريّ National Bank of Egypt.» لم يكونوا يعرفون أنّ أوراق النقد التي كان يُصْدرها البنك كانت مجرّد أوراق، وأنّ هويّتها المصرية مجردُ حروف تُطبع في بريطانيا. لقد كانت ٥٠٪ من رأسمال البنك وملكيّته هي ملك السيّد كاسل كناثان روتشيلد (وهو يهوديّ ألمانيّ) الذي مثّل الجانب البريطانيّ، والـ ٥٠٪ الباقية هي لمصر، لكنْ ممثّلةً بثلاثة أشخاص هم: يهوديان وَفَدَ جدُّهما من تريستا في جنوب أوروبا وهما الأخوان سوارس، ويونانيّ هو كونستنتين سلفاجوس.

مشاعر الاعتزاز التي كان يَشعُر بها الولدُ بوالده الذي كان يعمل في بنك يعتبره جزءًا من هويّته تتحوّل إلى سخرية ومهانة نستشعرها، نحن القرّاءَ، ولا تُفْصح عنها الرواية... وبخاصةٍ عندما يتابع الناظرُ إيغالَه في البحث والمعرفة فيكتشف أنّ كاسل كان صديقًا شخصيًا للخديوي عبّاس حلمي، وأنّه مقابل قرضٍ سَمَحَ له باستغلال آلاف الأفدنة من أراضي الصعيد (ص ٥٧) بعد أن كانت الحكومةُ المصريةُ قد باعت «أراضي الدائرة السنيّة» إلى مجموعة من المستثمرين الأجانب برئاسة السيد كاسل نفسه.

لقد كانت تلك مجرّدَ بداية تُجذِّر النفوذَ الماليّ اليهوديّ، الأجنبيّ، أو المحلّيّ المرتبط بالأجنبيّ، والمشتغل سياسيًا على دعم منظّمات صهيونية تؤيِّد وعد بلفور و«إعادة إنشاء فلسطين كوطن قوميّ للشعب اليهوديّ.» فقد كان ثمة عشراتٌ من الجمعيات والمنظّمات الصهيونية التي نشأتْ في المدن المصرية بين ١٨٩٧ و١٩١٤، أوّلُها «باركوجيا» وآخرُها «أبناء هرتزل،» تسعى إلى التوحّد وتعمل على جعل مصر مركزًا لنشر الكتابات الداعية إلى الصهيونية الموجَّهة إلى يهود الشرق. هذا ما قرأه الناظرُ /الجدُّ في الرسائل والتقارير التي جمعها لانداو في كتابه «عن اليهود في مصر في القرن التاسع عشر.» (ص ١٣٣)

ربّما تأخّرت القراءةُ المعرفيةُ هذه. وربّما جاء مَنْ يشكّ في صحّتها أو في دقّتها ليقول إنّ كلّ سرد قابلٌ للتأويل، وإنّ كلّ تأويل يضع الحقيقة على مستوى نسبيّتها، وإنّ الخطاب مجموعةُ معانٍ لا

مجموعةُ حقائق. وقد يرى أنّ ما تقوله روايةُ رضوى عاشور ينتمي إلى «الإيديولوجيا،» وأنّ كلّ إيديولوجيا موضعُ شكٍّ من إيديولوجيا أخرى تنقدها.

لكنْ أيُّ شكّ يُمْكن أن يطول الواقعَ أو جغرافيا المكان وهويّتَه؟ تجيب الرواية: الهدم والبناء؛ التوظيف وتفاصيل الاستخدام اليوميّ؛ ما يصوغ أحياءَ القاهرة ومعانيَ عمرانها وشبكةَ النسيج الاجتماعيّ التي يعاينها الناظرُ، ومِنْ خَلْفه المؤلِّفة.

فلئن كان البنك الأهليّ تفصيلاً له حجمُ العلامة الكبرى في مسار البلد التاريخيّ ـ الاجتماعيّ، فإنّ مثلّث ميدان سليمان باشا تفصيلٌ لجزئيات يعاينها الناظر ليرى ما لا يُرى بسهولة. إذ ثمة ثلاثةُ أسماء تتقاسم هذا المثلّث العمرانيّ عبر عملية هدم وبناءٍ وتحويلٍ لعمرانٍ عليه أن يماشي «حداثةَ» العصر ويؤمِّنَ الشروطَ «الأفضل» للاستثمار الأجنبيّ والربح الخارجيّ:

ـ السيِّد شارل بهلر، السويسريّ الناطق بالفرنسية، ومعه ينتقل «المثلّث من قطعة من إنجلترا إلى قطعة من فرنسا.» (ص ٧١)

ـ السيِّد جياكومو جروبي، وهو «سويسريّ آخر وصل مصر في الثمانينيات من القرن التاسع عشر،» وجاء من المنطقة الإيطالية من سويسرا. أنشأ مطعمًا ومتجرًا ومقهى، وهي عبارة عن مشروع ثقافيّ «يرسي ذوقًا وتقاليد.» (ص ٧١ ـ ٧٢)

ـ السيِّد يعقوب قطاوي، وقد امتلك أراضي وشركات وعقارات. توفّي عام ١٨٨٣، وترك أولادًا وبنات تزوّجن من أبناء أكبر العائلات اليهودية في مصر و«خلّفن أحفادًا يحملون أسماء منشّة وموصيري وسوارس وروللو ومرزاحي...، وصار منهم مَنْ صار وزيرًا أو عضوًا في المجلس التشريعيّ أو البرلمان ومجلس الشيوخ، أو مديرًا للبنك الأهليّ، أو من مؤسِّسي بنك مصر...» (ص ٦٧)

منذ ذلك التاريخ يَحْكمنا الأجانبُ اليهود أو اليهودُ الأجانب، كما نستنتج ونحن نتابع القراءة. والمآل تتبلور أسبابُه: فقد ارتبطتْ ذريّةُ قطاوي بمصر وحكّامها، وكان منهم مَنْ يكتب رسائلَ الملك، ومنهم مستشارُه الماليّ. (ص ٦٨) وكان المحامي أهارون أليكسندر، الذي تزوّج حفيدةَ يعقوب قطاوي، يقدِّم الدعم لأصدقائه ويستضيفهم في بيته؛ ومنهم صديقُه وايزمن، «وضابطُ الاستخبارات الإنجليزيّ الشاب أوبري إيبان» الذي سيُعْرف «باسم آبا إيبان وهو يرفع علمَ إسرائيل في الأمم المتحدة بعد إعلان الدولة التي سيتولى وزارةَ خارجيّتها لاحقًا.» (ص ٦٩)

كانت أوصالُ القاهرة تتقطّع وتتواصل بهذه الأموال، وبما لأصحابها من نفوذٍ يُفضي إلى هيمنة الآخر على مصائر البلد وأهله. فثمة يهود، أجانب، إخوة في العائلة، وإخوة في الغايات، كُثُر، نَذْكر ممن تذكرهم الرواية: «الإخوة سوارس، والأخوة شيكوريل، والإخوة قطاوي، وغيرهم من العائلات اليهودية المتنفِّذة في مصر: موصيري وروللو وليفي مرزاحي.» وثمة بنوك: «البنك الأهليّ، وبنك الرهونات، والبنك العقاريّ المصريّ، والبنك التجاريّ المصريّ، والبنك الزراعيّ المصريّ...» وخطوطُ طرق: «خط سكّة حديد حلوان، وخط سكة حديد الدلتا...» لا يعرف الناسُ إلى أين تؤدّي بهم، وشركات: «شركة قنا ـ أسوان للسكة الحديد، وشركة المعادي، وشركة الملح والصودا، وشركة مصر للزراعة...» كلُّها ملكٌ ليهودٍ أجانب أو لأجانب يهود.

سيرةٌ ذاتيةٌ هي رواية **قطعة من أوروبا**: ذات المدينة، تاريخها ومجتمعها وأمكنتها. إنّها سيرةُ الهدم والبناء ونفوذ الخارج من الداخل.. من التفاصيل والجزئيات، مما لا يُرى أو لا يُحسب له حسابٌ، فيتراكم ويؤُول إلى ما يفاجئ بهوْله وعمقِ مأساته.

مسيرةٌ تستدعي سِيَرًا أخرى لأشخاص ومؤسسات ومنظّمات وأماكن، كي تَكْشف عن معنى غرق الذات في الآخرِ المحدِّدِ بمقاصده لا بدينه وعِرْقه. وهذه المقاصد هي هويةٌ سياسية قوامُها المالُ والربحُ والاستثمار، ومآلُها وطنٌ عرقيٌّ دينيٌّ لليهود ارتبط إنشاؤه بما آل إليه حالُ الأحفاد وحالُ مدينةٍ استبيحتْ للحريق.

«أريد أن أعرف لأحكي بدقّة عن نفسي وعن طفولتي وعن يوم الحريق،» يقول الناظر (ص ١٧٢)، ويَقْصد حريقَ القاهرة يومَ ٢٦ يناير ١٩٥٢. «كان أبي حاسمًا في اتهام الإنكليز بتدبير حرائق ذلك اليوم في وسط المدينة،» لكنّه يتوقّف عند قول أبيه ولا يأخذ به مباشرةً بل يعود إلى التاريخ والمؤرِّخين، فيلاحظ عدمَ ربط المؤرِّخين المحْدثين بين حريق القاهرة وحرب فلسطين. يبحث عن أدلّة، فيجد أنّ حريق القاهرة طال مجموعاتٍ أساسيةً مثل «بنوك ومتاجر ومحلات تخصّ الإنكليز وبعضَ الأوروبيين؛ متاجر أثرياء اليهود.» (ص ١٧٦ ـ ١٧٧) يعود إلى رسالة صديقه اليهوديّ إدي صالح، فيقترب من الحقيقة التي يرجّحها هذا، وهي أنّ الانفجارات التي أَحْرقتْ محلاتٍ ليهود في مصر ولم تمسّ المعبدَ اليهوديّ هي من تدبير عناصر الموساد النشطين الذين «يعملون تحت غطاء شركات سياحية تسهّل لليهود السفرَ إلى جنوا أو مارسيليا ومنها إلى معسكرات ينتقلون بعدها إلى إسرائيل.» (ص ١٧٨ ـ ١٧٩)

تبدو الآلةُ التي تنفّذ كلَّ هذا هائلةً في عين الناظر. فيعترف بعجزه عن الإحاطة بها. لكنّه يتبصّر في المسار، بين ما حدث في مصر وما يحدث في فلسطين. الربط ممكنٌ بين «مصادر القهر هنا وهناك»: بين مظاهرات نوفمبر فجرَ ١٩٤٥ وديسمبر ١٩٤٧ ويناير ١٩٥٢ (حريق القاهرة)، وبين مصادر الغضب في الشارع المصريّ وفلسطين. ثمة رجلان يديران المشهد، هما شارون ووزيرٌ في حكومته، وخَلْفهما على الجدار صورتان معلّقتان لبن جوريون وهرتزل (ص ١٨٦ ـ ١٨٧).

التفاصيل كثيرة، تَحْفل بها روايةُ رضوى عاشور كي تقرأ المسار. والمسار، كما تقرأه بعين الناظر، يبدو متداخلاً معقّدًا. تتقاطع المسؤوليات، ويُضيء الحاضرُ الماضي، أو يُقْرأ الحاضرُ في قراءة الماضي. تتّسع حدودُ الحاضر، وتمسّ الروايةُ زمنَ العولمة. تبدو الأزمنةُ بلا مسافة: ضراوة النار في قلب القاهرة الروميّة صباحَ

يوم سبت تبدو على تماسّ بضراوتها «في برجيْن ومجمّع حربيّ في قارة أخرى صباحَ يوم ثلاثاء.» (ص ٢٠٣)

تُختزل المسافةُ المكانية/الزمانية. كأنّ اللهب يمتدّ عبر الأزمنة والأمكنة ولا نراه، ربما لأنّنا لا نُحسن قراءة التاريخ.

يدرك الناظرُ، بعد ما وصل إليه من معرفة، أنّ التاريخ مرجعٌ هامّ وضروريّ للحكاية، وأنّه عندما قال، في بداية حكايته، «قتلتني يا مؤرِّخ،» تجنّى على أستاذه الرافعي وكتابه. لكنّه الخوف من هول الآلة، من زمنها الذي لا ينتهي. خوف يداهم الناظرَ، يمتدّ ويتحوّل إلى عواء، مثل كلب في العاصفة. «أعوي،» يقول. ويَبرز السؤالُ الذي يطرحه على نفسه، بصفته يكتب: «كيف أكتب؟ هل يجوز أن تكون الكتابة عواء؟» (ص ٢٠٤)

بسؤال حول معنى الكتابة ومفهومها تُقاربُ الروايةُ صفحاتها الأخيرة، وكانت قد بدأتْ بسؤال مثيل ولو مضمرٍ. إنّها، إذن، نهايةٌ تحيل على بداية، وبدايةٌ تفضي إلى نهاية. كأنّ الحكاية كرةٌ تُشْبه مسار النار، أو كأنّ مسار النار حلقةٌ تنغلق نهايتُها على بدايتها. تنغلق لأنّنا لم نكسرْها في لحظةٍ من استدارة زمنها على ذاته. لم نقرأْ مآلَ النار يومَ حريق القاهرة. ويومَ حريق البرجيْن لم نسأل: ما العلاقة بين الحريقين؟

عن المعرفة تَطْرح الروايةُ أسئلتَها. وهي معرفة لا تكفي وحدها لكتابة رواية، لكنّها ضروريةٌ لسؤالٍ تطرحه الروايةُ على الكتابة: كيف نكتب؟

قطعة من أوروبا هي، في مسعى المؤلفة، مشروعُ جواب. فلقد كتبتْ رضوى عاشور روايةً أضمرتْ فيها دعوةً إلى الاهتمام بالحكاية، حكايتنا. وقادها اهتمامُها بهذه الحكاية إلى ممارسة كتابة الاختلاف البنائيّ للنوع الأدبيّ الروائيّ. ولم يكن دافعُ الاختلاف شكليًا، بل هو مرتبط بمادة الكتابة نفسها، بالمرجع، بموضوعِ الكتابة أو حكايتها.

كتبتْ رضوى عاشور روايةً لحكاية نَقَّبتْ عن أحداثها وأشخاصها، ونَظَرَتْ في أحوال أمكنتهم وأزمنتهم. فجاءت متوهّجةً بحرارة المعرفة والصدق، تدقّ أذنَ القراءة بإيقاعِ جُملها الحادّ، وتَشغل الخيالَ بتركيب مقاطعها وبناءِ فضاءاتِ عالمها الراكضِ بنا بين أزمنته المتعدّدة، وأناسِه الكثر، وزوايا الأمكنة وهي ترتسم وتكتسب بطاقةً مفصّلةً بهويّتها.

المعرفة بتاريخية الواقع ومجتمعيته وسياساته ركيزةٌ في رواية رضوى عاشور، ركيزةٌ واعية أرادتْها المؤلّفةُ كما يبدو لي، ولكنّها سعت كي لا تكون على حساب فنية الرواية ومتعة قراءتها. هكذا كانت تنكسر حدّةُ المعرفة بما يَطْرحه الناظرُ على نفسه من أسئلة تخلخل أحيانًا يقينيتَه، فندخل ونشارك في التأويل: التأويلِ المحاورِ المتعاملِ مع اللغة في جانبها الإحاليّ الذي يحفظ للمعنى قوةَ الحقيقة.. والتأويل الذي يَحْملنا على المشاركة في ما يمكن أن يتكشّف عنه زمنُ تهجس به الحفيدةُ شهرزاد بعد أن وصل الجدُّ إلى عجزه.

هكذا يترك الناظر (المؤلِّفة) لشهرزاد، للأحفاد، متابعةَ البحث مشفوعًا بإشراقة أمل، وبرغبة في الإفادة من حداثةٍ تُعِين ولا تعوّق: مَوْقعٍ على الشبكة ييسِّر تحصيلَ المعرفة، وكتابةٍ على الكومبيوتر تسهِّل ترتيبَ الأوراق ونشرَها.

فالحكاية لم تنتهِ.

بيروت

ملفات الأعداد القادمة من الآداب

- **السودان... بعيون مصرية (ملف من إعداد: أحمد الخميسي)**
- **الجزائر... بعيون مغربية (ملف من إعداد: عبد الحق لبيض)**
- **الشعر الإيراني الحديث (ملف من إعداد: موسى أسوار)**
- **الفن التشكيليّ العربيّ/المتوسطيّ (ملف من إعداد: كيرستن شايد)**
- **الشعر الأميركيّ الحديث (ملف من إعداد: سامر أبو هوّاش)**
- **المقاطعة الشعبية العربية والعالمية للعدوّ الصهيونيّ ولداعميه (ملف من إعداد: سماح إدريس وكيرستن شايد)**