مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد 41 – عدد 4 (2025): 39-53

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 41-No.4 (2025):39-53

الضمائر الشخصية ودلالتها الزمانية والمكانية في رواية (كتاب رجل وحيد) للكاتب الصيني غاو كسينغجيان

ناهد صلاح الدين شعبوق[1*]، غسّان بديع السّيد[2]

1-طالبة دكتوراه، نقد حديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق.
*-Nahed.shabouck@damascusuniversity.edu.sy
2_أستاذ دكتور، نقد حديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق.
*-Ghassan.alsayed@damascusuniversity.edu.sy

الملخَّص:

كسرت الرواية، بتأثير ما بعد الحداثة، تقاليد الكتابة السردية المعروفة، وأصبحت كل رواية تمثِّل نموذجاً خاصاً لا يمكن للمتلقي أن يتوقع تقنياته قبل إتمام قراءة العمل. ينطبق هذا الكلام على رواية (كتاب رجل وحيد)، موضوع هذه الدراسة. لكن ما يميّز هذه الرواية هو القدرة على ربط الزمان والمكان والحدث بضميرين شخصيين هما (هو وأنت)، اللذين يرتبطان بماضي الراوي وحاضره ومستقبله. يعبّر الراوي، عبر هذين الضميرين، عن نفسه في زمانين ومكانين مختلفين. يعبّر ضمير (هو) عن الماضي الذي يريد الراوية نسيانه، لأنه يذكّره بالرعب الذي عاشه في الصين قبل مغادرتها، عام 1988. وهو يريد أن يقول إن هذا الماضي ليس ماضيه بالمعنى الوجودي بسبب فقدانه لحريته. أما ضمير (أنت)، فيستخدمه الراوي للتعبير عن الحاضر الذي يعيشه في فضاء آخر مختلف عن فضاء ضمير هو، وهو فضاء الحرية.

يعرّفنا الكاتب، عبر استخدام هذين الضميرين، على عالَمين: عالَم الصين في مرحلة من تاريخها، وهو عالَم مرعب يتحوّل فيه الإنسان إلى كائن لا حول له ولا قوة بفعل غياب الحرية، والعالَم الآخر هو عالَم الحرية الذي قاده إلى دول كثيرة خارج الصين، والذي جعله يشعر بكيانه.

تاريخ الإيداع:2024/07/31
تاريخ القبول: 2024/09/03

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

الكلمات المفتاحية: رواية ما بعد الحداثة، تكسير الزمن، الفضاء المتعدِّد، دمج الواقع بالخيال، السلطة والقوة.

Les pronoms personnels et leur signification temporelle et spatiale dans le roman «Le Livre d'un Homme Seul», de l'écrivain Chinois Gao Xinjiang

Nahed Salah edin Shabouck[1*], Ghassan Badee alsayed[2]
1- Étudiente en doctorat, critique modern de I´Université de Damas.
*–Nahed.shabouck@damascusuniversity.edu.sy
2-Professeur, critique modern de I´Université de Damas.
*-Ghassan.alsayed@damascusuniversity.edu.sy

Received:31/07/2024
Accepted: 03/09/2024

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

Résumé:

Gao Xinjiang, né le 4 janvier 1940 en Chine, est un écrivain, dramaturge, metteur en scène et peinture français et chinois. Il a pris Noble de littérature en 2000. Réfugié politique, il vit en France.
Le roman, influencé par le postmodernisme, a brisé les traditions connues de l,écriture narrative, et chaque roman est devenu un modèle spécial, et le destinataire ne peut pas s,attendre à des techniques avant d,avoir terminé la lecture de l,ouvrage. Cela s,applique au roman (Le livre d,un homme seul), sujet de cette étude. Ce roman se distingue par sa capacité à relier le temps, le lieu et l,événement avec deux pronoms personnels: il et tu, qui sont liés ai passé, au présent et au futur du narrateur. A travers ces deux pronoms, le narrateur s,exprime dans un temps et un lieu différents.
Gao a écrit son roman «Le Livre d'un Homme Seul», dans lequel met en application ses conceptions littéraires, concernant les pronoms personnels: il, tu, il entremêle entre le rêve et la réalité, vision d'horreur et visions érotiques, connaissances historiques, légendes et histoires populaires.
Ce livre a approché au plus près du réel à travers les conversations d'un personnage toujours désigné par (tu ou il) avec une jeune femme allemande, avec qu'il partage la douleur du souvenir et le plaisir de la chair.
Ce livre est comme le voyage d'un homme à travers le temps, de son enfance à l'âge adulte ainsi qu' à travers l'espace de la Chine à l'Europe.

Les mots cles: Roman Postmodernisme, Fragmentation du Temps, Multiespace, Fusionner Realite et Fantaisie, Autorite et Pouvoir.

المقدّمة:

مرَّت الرواية، منذ نشوئها، بتطورات متسارعة على صعيدي الشكل والمضمون بالتوازي مع التطورات الكبيرة التي شهدها العالَم في المجالات كلها، وذلك كي تحافظ على دورها بوصفها الجنس الأدبي الأهم الذي يمكنه أن يعبِّر عن هواجس الإنسان في حالاته كلها. أظهرت الرواية، بعكس الأجناس الأدبية الأخرى، قدرة كبيرة على التكيُّف مع التحولات التي يشهدها العالَم الحديث مما أكسبها مكانة تزداد رسوخاً، وأصبحت الجنس الأدبي الأكثر انتشاراً وجماهيرية. لهذا ليس غريباً أن يتصدَّر الروائيون المشهد الأدبي العالمي، منذ القرن التاسع عشر، ويكفي استعراض أهم الأسماء الأدبية في العالَم حتى نكتشف أن هؤلاء يشكِّلون النسبة الأكبر بين الأدباء المهمّين. يعود ذلك إلى أنَّ الرواية تمتلك مقوِّمات لا تمتلكها الأجناس الأدبية الأخرى، ولا سيما ما يتعلَّق منها بالقدرة على بناء عالَم متكامل، موازٍ لعالَمنا، تتحرك فيه شخصيات، وتمر بظروف تشبه الظروف التي نعيشها، وتعيش في أمكنة نعرفها في الواقع، وهي تخضع لعوامل الزمن التي نخضع لها. على الرغم من أننا نعرف أنَّ الشخصيات الروائية من صنع الخيال، وقد يكون لها ما يوازيها في الواقع، إلَّا أننا نوليها اهتماماً كبيراً، نتعاطف معها أو ننفر منها، لأنَّها تتحرك أمامنا، وترغب وتفكِّر وتتحدَّث، إلى حدِّ أنَّها يمكن أن تسكن خيالنا، وتؤثِّر في حياتنا وسلوكنا ونظرتنا إلى الحياة، وقد نتماهى معها مثلما تقول لور هيلم Laure Helme في كتابها (الشخصية في الرواية): "إنَّ شخصية الرواية مخلوق في منتهى التناقض: إنَّها غائبة عن حياتنا الواقعية، ومُعامِل وجودها أدنى بكثير من مُعامِل وجود شخصية حقيقية يمكن أن نخالطها في حياتنا. لكنها تمتلك، في الوقت نفسه، كثافة وجودية أعلى من كثافة وجود أي كائن يمكن أن نصادفه. في الحقيقة يدخل قارئ الرواية في علاقة حميمة مع الشخصية الروائية لا يمكن أن يعيشها مع شخص من لحم وعظم: يمكن أن يرافقها في لحظات عزلتها، والتعرُّف على أفكارها الأكثر سرية، ومشاعرها الأكثر عَرَضية، ورغباتها التي لا يمكن المجاهرة بها... تتعمّق هذه الحميمية، في بعض الحالات، إلى درجة أن الشخصية تصبح نوعاً من المرافق أو النجيّ البعيد يتوجه نحوه القارئ بإرادته، هذا إذا لم يندمج معه بصورة كاملة". (هيلم، 2020، 9).

وللأسباب المذكورة أعلاه، أردت أن أقدِّم دراسة عن رواية مهمة في الأدب العالمي، وهي رواية (كتاب رجل وحيد) للكاتب الصيني غاو كسينغجيان Gao Xingjian.

الكاتب غاو كسينغجيان وروايته (كتاب رجل وحيد):

على الرغم من قدم الحضارة الصينية ودورها في الحضارة الإنسانية فإنَّ الأدب الصيني لم يأخذ المكانة التي يستحقها ضمن الأدب العالمي، مثل آداب روسيا وفرنسا وبريطانيا، إلخ. ويعود ذلك إلى أسباب عِدة، منها طبيعة اللغة الصينية، وعزلة الصين عن العالَم ولا سيما في القرن العشرين. لكن هذا لم يمنع من ظهور أسماء مهمة مثل الكاتب موضوع دراستنا غاو كسينغجيان، والذي هو أديب شامل جمع بين فنون مختلفة: هو فنان تشكيلي، وكاتب مسرحي وروائي، ومترجم، وناقد أدبي. "إنَّ غاو كسينغجيان، دونما ريب، واحد من كتَّاب زماننا الأكثر انتقائية وغزارة في الإنتاج. كان مترجماً، ومنظِّراً، وكاتباً مسرحياً، وروائياً، وشاعراً، ومصوِّراً أيضاً".(كسينغجيان، جبل الروح،2001، 6-7).

ولِد غاو في الصين عام 1940. درس الأدب الفرنسي في جامعة بكين مما ساعده على الانفتاح على الآداب العالمية، وترجم منها بعض الأعمال المهمة التي عرَّفت الصينيين بنماذج مختلفة عن الأدب الصيني. لكن الثورة الثقافية، التي بدأت في الصين عام 1966 واستمرت عشر سنوات، غيَّرت مسار حياة الكاتب، واضطر إلى إتلاف عدد من المخطوطات التي كان قد كتبها بسبب الخوف من العقاب الذي كان يمكن أن يطال أي شخص لأي سبب كان، ولا سيما الكتّاب الذين لم يسلموا من الأذى الذي طال

الجميع في الصين، في أثناء الثورة الثقافية، وقد أُرسِل بعضهم إلى معسكرات إعادة التأهيل العقائدي، وأُرسِل بعضهم الآخر إلى الحقول للعمل فيها، كما أنَّ بعضهم قد أُعدِم أو فرّ خارج البلد. وكان كاتبنا من هؤلاء الذين أُرسلوا إلى الحقول للعمل فيها، وإلى معاهد إعادة التأهيل العقائدي. بعد موت الرئيس الصيني ماو تسيتونغ وانتهاء الثورة الثقافية عاد غاو إلى الكتابة، ولا سيما الكتابة المسرحية، لكن الرقابة أوقفت عرض مسرحياته في بكين، فقرر القيام بجولة في مناطق الصين المجهولة، وأنتجت هذه الجولة رواية (جبل الروح) التي وضع فيها موضع التطبيق التصوُّرات الأدبية، حيث اللعبة البارعة في استخدام الضمائر الشخصية أنا وأنت وهو، وغياب الحبكة، وتشظي الزمان، وانتهاك المكان، إلخ. حصل الكاتب على جائزة نوبل في الآداب، عام 2000، عن هذه الرواية التي عُدَّت تحفة أدبية نادرة، تكشف جوانب كثيرة غير معروفة في الثقافة والحياة في الصين.

اضطر الكاتب إلى مغادرة الصين عام 1988 بعد أحداث ساحة تيانانمن في بكين، واستقر في فرنسا بعد جولة شملت عدداً من الدول الغربية.

وحدهما الفن والأدب يستحقان أن نعيش من أجلهما، كما يقول الراوي في رواية (جبل الروح). ولهذا فإنَّ الكاتب استفاد من هامش الحرية الموجود في منفاه كي يُكمل مشروعه الأدبي في رواية جديدة هي (كتاب رجل وحيد). يمكن النظر إلى هذه الرواية على أنَّها تتمة للرواية الأولى، وتشكِّل معها السيرة الذاتية للمؤلِّف. جاءت رواية (جبل الروح)، كما ذكرنا من قبل، بعد رحلة قام بها المؤلِّف في مناطق الصين النائية، وهي تصف شخصاً يبحث عن الحرية في داخله، عبر رحلة يقوم بها للبحث عن جبل الروح، وفي الطريق ينقل مشاهداته التي تصف حياة الصينيين في الأرياف مع عاداتهم، وعقائدهم، والاضطهاد الذي يتعرضون له بفعل الاستبداد السياسي الذي يحرم الإنسان من أبسط حقوقه. أما رواية (كتاب رجل وحيد)، فإنَّها تتحدَّث عن حياة المؤلِّف/ الراوي في الصين، وفي المنفى، وتركِّز على مرحلة الثورة الثقافية التي أعلنها الرئيس الصيني ماو تسيتونغ عام 1966، والتي جلبت الكوارث على المستويين الشخصي والعام. إنَّها تشكِّل صرخة يأس رهيبة لتحرير النفس من ثقل الماضي، وشهادة أدبية وتاريخية. يتحدَّث الراوي عن طفولته السعيدة ضمن أسرة كبيرة مكوَّنة من ثلاثة عشر فرداً، ودراسته في الجامعة التي اكتشف فيها الأدب، لكن الثورة الثقافية أوقفت طموحاته الأدبية بسبب جو الرعب الذي فرضته هذه الثورة، والذي لم يسلم منه أحد، بما في ذلك أسرته التي يمكن عدُّ ما أصابها من تشتت وضياع وموت صورة مصغَّرة عمّا أصاب المجتمع الصيني كله. فمن موت أمه، التي أرهقها العمل في حقول الأرز ووُجِدت جثة هامدة في أحد الأنهار، إلى الأب الذي يُتهم بتجارة السلاح، والعم الذي يُتهم بمعاداة الشعب (وهي التهمة التي توجَّه إلى كل من يخالف الحكم في الرأي)، إلى الأصدقاء الذين يُعدمون أو يختفون، ويُعلَن بوسائل الإعلام أنهم انتحروا، والخيانة بين الأصدقاء، وحتى ضمن الأسرة الواحدة، إلى جلسات النقد الذاتي، وإعادة التأهيل الأيديولوجي في المعسكرات، وعنف الحرس الأحمر، والصراع بين المجموعات المختلفة، والتي تُعلن كلها انتماءها إلى خط الرئيس ماو، إلخ. إنَّه عالَم مرعب هذا الذي يصفه الكاتب حيث الكل ضد الكل، ولا يوجد حياد في هذا الصراع، لأنَّ الحياد يعني الوقوف ضد إرادة الشعب من وجهة نظر الحكم.

إنَّها رحلة رجل وحيد عبر الزمن، من الطفولة إلى المراهقة والبلوغ والنضج، ورحلة عبر الفضاء من الصين إلى أوروبا. وهي ترسم صورة شخص تضغط عليه ذاكرته كي يستعيد الماضي بكل تفصيلاته المؤلمة بقدر ما هي أساسية. أساسية كي يستطيع الراوي تحرير نفسه من ماضيه الذي يضغط عليه بكل ثقله. لكن يبدو أنَّ المؤلِّف/ الراوي فقد كل أمل في المصالحة مع أرض أجداده، ومع ذلك هو لا يستطيع نسيان هذه الأرض التي عانت كثيراً. ولم تستطع اللذة التي سرقها من غزواته النسائية الكثيرة التخفيف من

ألمه وغضبه بسبب عمقهما والندبات النفسية التي لا تزال آثارها تحفر عميقاً. "إننا هنا أمام رواية عظيمة في نهاية هذا القرن، تقدِّم إضاءة أساسية على هذا الجزء من العالَم، دون التخلي عن الأساليب الأدبية الأكثر جرأة."(دوتري، 2003، 11).

الضمائر الشخصية لدى المؤلِّف:

لفت الكاتب الانتباه، منذ روايته (جبل الروح)، إلى براعته في استخدام الضمائر الشخصية المختلفة للتعبير عن أزمنة وفضاءات مختلفة بأصوات متعدِّدة. وهو لا يستخدم هذه الضمائر من باب الفنتازيا، وإنما يحمّلها دلالات سياسية واجتماعية تخدم الهدف النهائي للعمل الروائي. كما أنَّ الكاتب يعي تماماً التطور الذي وصلت إليه روايات الحداثة وما بعد الحداثة في استخدام التقنيات المختلفة التي تتماشى مع النقلة الفكرية التي قوَّضت اليقينيات القديمة. استخدم الكاتب، في رواية (جبل الروح)، الضمائر الفردية الثلاث (أنا، أنت، هو أو هي)، وابتعد عن ضمير نحن الذي يبدو أنه يوقظ في داخله كثيراً من الذكريات المؤلمة المرتبطة بمرحلة تاريخية معينة عاشتها الصين لم يكن للوجود الفردي فيها أي قيمة، لأنَّ نحن الجماهير هي المسيطرة. "تشكِّل رواية جبل الروح عملاً فريداً في المشهد الأدبي المعاصر. إنَّها رحلة إلى داخل الذات، وحوار يدور بين شخصيات معرَّفة بالضمائر الشخصية أنا وأنت وهو، وأُبعِد الضمير الشخصي نحن الذي يدل على جمهور أو جماهير، لأنه يحيي، دون ريب، ذكريات أليمة."(كسنغجيان، 2001، 7).

يستمر الكاتب في تنويع الضمائر في روايته الثانية (كتاب رجل وحيد)، ولكنه هنا يستخدم ضميرين شخصيين هما (هو، أنت)، كي يعبِّر الراوي من خلالهما عن نفسه في زمنين وفضاءين مختلفين، ويمكن لهذه الأزمنة والفضاءات أن تتباعد أو تتقارب، تتناقض أو تتقاطع بحسب الحال التي يعيشها الراوي. يستخدم الراوي ضمير هو للتعبير عن الحياة التي عاشها في الصين قبل مغادرته لها عام 1988، وهي حياة تمتد خمسين سنة تقريباً. لكن الثورة الثقافية، التي استمرت عشر سنوات بدءاً من عام 1966، تحتل القسم الأكبر من مساحة السرد بسبب الأحداث العاصفة التي عاشها هذا البلد. يريد الكاتب أن يقول، عبر استخدام ضمير هو، أنَّ هذا الشخص الذي عاش هذه الأحداث لم يكن هو بالمعنى الوجودي للكلمة، وإنَّما كان شخصاً آخر لأنَّه لم يكن مسيطراً على أي جزء من حياته الشخصية. الوجود البشري الحقيقي، أو الكامل، مرتبط بالحرية الشخصية، وإذا غابت الحرية لن يكون للوجود الإنساني معنى. في مجتمع يخضع، في جوانب حياته كلها، لتوجيهات الزعيم ومجموعة صغيرة من المحيطين به، لا مجال للفردانية والحرية الشخصية لأنَّ ذلك يسبب المتاعب التي لا تنتهي، ويمكن أن تقود إلى فقدان الحياة. أفضل وسيلة للحفاظ على الرأس هو الذوبان ضمن الحشد في القول والتفكير والسلوك. ولا يتراجع الكاتب عن استخدام هذا الضمير حتى في أكثر الأوقات خصوصية، مثل موت والدة الراوي/ المؤلِّف: "امتلأ قلبه حزناً على موت والدته التي غرقت في نهر بالقرب من المزرعة، وقد وجد فلاح، خرج في الصباح ليطعم طيور البط، الجثة المنتفخة وهي تطفو على سطح الماء. استجابت والدته لدعوة الحزب، وذهبت إلى إحدى المزارع من أجل إعادة التأهيل الأيديولوجي. ماتت في عمر الزهور، إذ كان عمرها لا يتجاوز ثمانية وثلاثين عاماً وبقيت صورتها الجميلة في ذاكرته". (كسينغجيان، كتاب رجل وحيد، 16– 17).

الإنسان هنا ملك للدولة تملكه مثلما تملك أي شيء مادي، وقد تكون قيمة هذا الشيء أكبر من قيمة الإنسان، ومن ثمَّ فإنَّ موت والدة الراوي لا يشكِّل أمراً له أي قيمة. الدولة هي التي تتحكَّم بالمصائر البشرية، وهي التي تأخذ القرارات عنهم دون أن يكون لهم الحق حتى في الاعتراض.

يؤكِّد علماء الاجتماع أنَّ سلوك الفرد يتغيَّر حينما يكون ضمن جماعة لأنَّ الصوت الجمعي للجماعة يمحي الأصوات الفردية، ولا سيما حينما تنتمي هذه الجماعة إلى أيديولوجيا بقيادة زعيم يصبح رمزاً مقدَّساً لا يجوز التشكيك بأقواله وأفعاله. الأيديولوجيا، مثل الدين، الخبرة فيها، في الأصل، هي خبرة جماعية وليست خبرة فردية. أي إنَّ الذات الفردية لا مكان لها ضمن الجماعة التي تؤمن بهذه الأيديولوجيا التي تشكِّل الوعي الجمعي الذي يغيِّب الإحساس بهذه الذات الفردية. "سيتبنى الأفراد أفكار الزعيم لأنَّه حينما يوجد فرد ضمن جماعة فإنَّ التصرفات تصبح متشابهة... سيشعر الفرد، وهو ضمن حشد، بأنَّه غارق ومتوحِّد مع الجمهور على حساب فقدان استقلاليته وإحساسه بالمسؤولية. يجري في داخله انتقال من حالة الفرد المعزول إلى حالة الفرد الجمعي، ويشبه هذا التحول التنويم المغناطيسي... تشكِّل هذه الحالة دافعاً أساسياً لنمذجة التصرُّفات، وهي تفسِّر خاصة حقيقة أنَّ الانفعالات والمشاعر تنتشر ضمن الجمهور. إنَّها معدية اجتماعياً لأنَّها ترتكز على الإيحاء." (فيشر، 2021، 146-147).

تزداد هذه الحالة غير العقلانية عمقاً مع وجود رمز يتمتع بصلاحيات وسلطات لا تتمتع بها الآلهة في الديانات المختلفة، ولا سيما إذا امتد تأثير هذا الرمز ليشمل العالَم كله، مثلما هي الحال مع الزعيم الصيني ماو تسيتونغ. "لا يمكن توجيه الجماهير إلَّا من خلال وعيها الجمعي، والرمز هو أداة هذا التوجيه الأساسية، سواء أكان توجيهاً إيجابياً أم سلبياً". (أشرف،2010،12) ويؤكِّد كارل غوستاف يونغ هذه الحالة اللاعقلانية المتمثِّلة بالتفاف الجماهير حول رمز معين: "مع اكتشاف العقل للرمز، يجد نفسه منقاداً إلى أفكار تقع ما وراء قبضة المنطق".(يونغ وآخرون، 1987، 11).

يختصر الرمز، في هذه الحالة، الأيديولوجيا التي تختصر الوطن، ومن ثمَّ تصبح الأفعال والأقوال الفردية آلية لا تخضع لأيِّ منطق، أو أي محاكمة عقلية. ويبدو أنَّ أيَّ فكرة لا تستند إلى دليل موثوق أو برهان تكون سلطتها أكبر: "كلما كانت المعلومة مقتضبة مجردة من دليل وبرهان كانت سلطتها أكبر... مع ذلك، لا يكون لها تأثير حقيقي إلَّا حينما يجري تكرارها باستمرار، وعلى أكبر مدى ممكن، وبالتعبيرات نفسها. الشيء المؤكَّد عليه بالتكرار يستطيع، في النهاية، الاستقرار في الأذهان إلى حد أنه يصبح مقبولاً كحقيقة مؤكَّدة". (فيشر، علم النفس الاجتماعي، 118).

الدين يحتاج إلى طقوس يومية كي يستقر في الأذهان، والأيديولوجيا لها طقوسها التي تثبِّتها في عقول الناس ووجدانهم، وتصبح حقائق مطلقة لا يجوز الاقتراب منها. وهذا ما نراه في رواية (كتاب رجل وحيد)، حيث الأناشيد الصباحية والمسائية في المدرسة والجامعة والحقل والمعسكر، إلخ.، والتي تمجِّد الرمز وتتغنى بفضائله. "أيها الرفاق، هنا ممثِّل الرئيس ماو واللجنة المركزية للحزب... اجتمع العمال والمستخدمون بحسب قطاعاتهم في القاعة الكبرى، ولم يتأخَّر أيُّ شخص من الألف شخص عن تلبية الدعوة، وحتى الممرات امتلأت بأشخاص جالسين بنظام كامل. كان الجميع معتاداً على النشيد المستوحى من لحن فلكلوري قديم. تقول كلماته الأولى: الشرق أحمر، والشمس تشرق، وفي الصين ظهر ماو تسيتونغ... وقف الحضور، في هذه اللحظة، هنا وهناك في القاعة وأطلقوا شعارات: ليسقط الشياطين الفاسدون، عشرة آلاف سنة مع الرئيس ماو! عشرة آلاف سنة! مئة ألف سنة". (كتاب رجل وحيد، 60- 61).

كيف يمكن لأيِّ شخص، ضمن هذا الهيجان الجماعي، أن يحتفظ بتوازنه، ويتصرَّف وفق قناعاته؟ من المؤكَّد أنَّ الفردانية هنا تذوب ضمن الحشد، ومن ثمَّ فإنَّ الشخص لا يبقى هو ذاته، ويصبح مضطراً لوضع قناع يتناسب مع الموقف الذي يعيشه. وهو قناع موحَّد وإجباري لا يمكن لأيِّ شخص أن يواجه الآخرين، على مختلف مستوياتهم، دون وضعه لإخفاء قناعاته التي يمكن أن تسبب له الكوارث إذا ظهر ما يشير إلى أنَّها لا تتناسب مع التوجُّه العام للجماهير: "استطاع أخيراً، وبصعوبة كبيرة، خلع القناع

الذي يضعه على وجهه. كان جلداً مزيَّفاً من البلاستيك المقولب. إنه قناع مصنَّع وفق نموذج موحّد، وهو مرن قليلاً يمكن تكبيره وتصغيره. إذا وُضِع القناع على الوجه يجعل صاحبه يبدو باستمرار شخصاً إيجابياً حقيقياً ومحترماً وقادراً على القيام بدور رجل الجماهير... والقناع إجباري، ومن يخلعه يصبح عنصراً سيئاً، ولصاً، وسوقياً، أو عدواً للشعب". (كتاب رجل وحيد، 401). والقناع أداة استخدمها الإنسان منذ القديم كي يخفي شخصيته الحقيقية في بعض المناسبات التي يريد أن يعيشها دون الخضوع لأيّ قاعدة اجتماعية أو قانون. "لم يكن يستطيع الهروب، لذا فإنَّه لم يكن باستطاعته إلَّا أن يضع قناعاً ليذوب بين الجمهور، ويعيش كل يوم بيومه. هكذا أصبح فرداً بوجهين، ومضطراً لوضع قناع حينما يخرج من بيته مباشرة... وبعد أن يعود إلى بيته، ويغلق الباب، ولم يعد يراه أحد، يخلع القناع ليرتاح قليلاً، وإلَّا فإنَّه لو وضع قناعه فترة طويلة، فإنَّه سيبقى ملتصقاً بوجهه، وسيتطوَّر مثلما يتطور جلده، ولحمه، وأعصابه الوجهية. عندها لا يستطيع خلعه حتى لو أراد ذلك." (كتاب رجل وحيد، 216).

ليس عبثاً، إذن، استخدام الكاتب لضمير (هو) لوصف حياته في الصين، لأنَّه كان شخصاً آخر ليس هو الشخص نفسه الذي يعيش في الحاضر خارج الصين، بعيداً عن ذلك الزمان وذلك الفضاء اللذين سلباه أغلى ما يملك: إنسانيته. إنَّه يقيم حواراً مع هذا (الهو) وكأنه شخص آخر، ويستجمع قواه كي يتذكَّر كل تفصيل من التفصيلات التي عاشها من أجل أن يفهمه ويفهم موقفه مما عاشه من خراب وانكسارات وتزييف: "أنت هو أنت، وهو هو. وأنت تجد صعوبة كبيرة في العودة إلى حالته الروحية في ذلك الوقت. لقد أصبح غريباً عنك اليوم، وليس عليك تحميله رضاك الذاتي وقناعتك الحاليين، وعليك الاحتفاظ بمسافة، وتقمع انفعالاتك كي تختبره جيداً. ولا يجب عليك الخلط بين اندفاعك وغروره وحماقته، وليس عليك كذلك إخفاء خوفه وجبنه، وهذا كله صعب جداً، ويُدخلك في سوداوية مظلمة... عليك أن تزيل من ذاكرتك هذا الهو". (كتاب رجل وحيد،188).

إنَّهما زمنان حاضران في الرواية، وهما يتتابعان، من فصل إلى آخر، ويتشابكان، ويتقاطعان، ويفترقان ويتقاربان: الزمان الطويل للسنوات الصينية التي لا تنتهي، ويمثِّله ضمير هو، والزمان الحاضر الذي يمثِّله ضمير أنت.

من المعروف في علم النفس أنَّ (الهو) هو رمز الرغبات والغرائز التي تبحث عن الإشباع بأيّ وسيلة ممكنة، سواء أكان هذا الإشباع حقيقياً إذا لم تكن هذه الرغبات تتعارض مع قيم الأنا الأعلى، أم كان إشباعاً مقنَّعاً، أي غير حقيقي. الإشباع الحقيقي أو الخيالي ضروري كي يستعيد الإنسان توازنه النفسي. وهذا (الهو) المزيَّف، بسبب حالة القمع التي يعيشها، يضغط على الأنا للخضوع لرغباته. ولأنَّ تكوين الأنا هشٌّ بفعل عوامل خارجية فإنَّها لا تعبِّر تماماً عن الوجود الحقيقي للراوي. إنَّ استخدام ضمير (هو)، في الرواية، يعبِّر عن البعد النفسي لهذه الشخصية التي تعيش واقعاً لا يخضع لسيطرتها، على الرغم من اللذة التي سرقها من غزواته النسائية الكثيرة. هو يتمنى التخلص من هذا (الهو)، لكنه لم يستطِع تحرير نفسه من ماضيه، ولم يجد وسيلة للتصالح مع هذا الماضي إلَّا عبر الحكي أو الكتابة كما يؤكّد الكاتب، في أكثر من مكان في الرواية. يمكن عدُّ حديثه مع الشابة الألمانية اليهودية في أحد فنادق هونغ كونغ محاولة للتصالح مع هذا الماضي. لكن النتيجة التي يخرج بها قارئ هذه الرواية هي أنَّ الجرح كان من العمق بحيث لا يمكن أن يندمل مع الأيام، ومن ثمَّ فقد الكاتب/ الراوي كل أمل في المصالحة مع أرض أجداده. إنَّ عملية التذكُّر والاسترجاع التي يقوم بها الراوي تساعده في فتح أبواب عالَم قديم ليراه من خارج الدائرة، مما يساعده على النظر إليه من زاوية أوسع، وعلى إعادة تفسيره بشكل أوضح. والحكي، كما هو معروف، وسيلة من وسائل العلاج النفسي. إنَّ الصورة التي يرسمها الكاتب لهذا (الهو) هي صورة إشكالية ومتناقضة، تدور في رأسه ألف قصة وقصة عن الحرب والجنون والحب والجنس. يشك في كل شيء، ويصل شكه إلى المقدَّس الديني. إنَّه الألم القاتل الذي يخلِّفه الفقد حينما يتحوّل كل مَنْ حولنا إلى مشروع

ضحية، وحينما يطحننا شعور القلق من المجهول متمثِّلاً بالموت. "يقول هذا يكفي! فتسأل: ما هو الذي يكفي؟ يقول إنَّ هذا يكفي، ويجب إنهاء الأمور معه. عمّن يتحدَّث؟ مَنْ الذي يجب أن ينهي الأمور، ومع مَنْ؟ هي هذه الشخصية تحت قلمك، يجب أن تضع لها نهاية. تقول إنك لست المؤلّف. في هذه الحالة، مَنْ هو المؤلِّف؟ هذا ليس واضحاً، إنَّها هي دون شك! وأنت لست إلَّا وعيها. ماذا سيحدث إذن بالنسبة إليك؟ إذا انتهى الأمر معها، سينتهي الأمر معك أيضاً، أليس كذلك... أنت وهي كنتما زميلي درب، ولم تكن رفيقها أو قاضيها، ولا حتى وعيها النهائي... إنَّ هذا الفرق في الزمان والمكان بينك وبينها خلق نوعاً من المسافة، وأنت استفدت من السهولة التي يقدِّمها لك الزمان والمكان اللذان توجد فيهما، وهذا خلق فضاءً وحرية أيضاً. استفدت من ذلك لمراقبتها براحتك بوصفها موضوعاً في ذاتها، وفي الواقع، هي التي خلقت المتاعب لنفسها." (كتاب رجل وحيد، 422– 423).

مقابل هذا الضمير (هو) الذي يمثِّل الماضي، يستخدم الكاتب ضمير (أنت) للتعبير عن الحاضر، هذا الحاضر الذي قاده إلى أوروبا وأمريكا، وإلى المنفى أيضاً. وسيلاحظ القارئ أن الراوي لم يستخدم هنا ضمير (أنا) مثلما فعل في رواية (جبل الروح)، التي تجنب فيها استخدام ضمير (نحن) للأسباب التي ذكرتها من قبل. لم يستخدم المؤلِّف/ الراوي ضمير أنا، ولا ضمير نحن كذلك، لأنه لم يجد ذاته بشكل كامل حتى بعد خروجه من الصين. "أنت (أنا) اختُرِعَت أيضاً من الأنواع كلها، وهي غير موجودة إلّا عند لفظها. فإذا قيل هو، فهو إذن كتلة لا شكل لها، وهذه (الأنا) التي تحاول أن تشكِّلها، هل هي أصيلة حقاً؟ بعبارة أخرى، هل لديك حقيقة (أنا)؟ إنَّك تدخل ضمن سلسلة لا محدودة من الأسباب والمسببات، ولكن أين توجد هذه الأسباب والمسببات؟ إنَّها تشبه الآلام، وأنت الذي اخترعها، ولست بحاجة إلى أن تخترع هذه (الأنا) أيضاً، وليس عليك كذلك أن تبحث عن معرفة هذه (الأنا) بالاستناد إلى العدم. من الأفضل العودة إلى أصول الحياة واللحظة الحاضرة الحيَّة." (كتاب رجل وحيد، 420). إنَّ ثقل الماضي بكل ما فيه من آلام وانكسارات لم يستطع الزمان محوها من ذاكرته تعيق عملية ترميم الأنا بأبعاده كلها النفسية والجسدية. صحيح أنَّه قطع شوطاً كبيراً على درب الحرية في منفاه، والإنسان حرية كما يقول جان بول سارتر. ولا يمكن لأيِّ شيء خارجي أن يمنح الحرية للإنسان، لأنَّ الحرية تنبع من داخله: "الحرية لا تأتي أبداً من الآخر... الحرية لا تخص الآخر، ويجب ألَّا تتبدى لك في أي شخص كائناً من يكون، ولا يمكنك الحصول عليها إلّا إذا تجاوزت عوائق الآخرين، وهذا ينطبق أيضاً على حرية التعبير عن نفسك. يمكن أن تعبِّر الحرية عن نفسها على شكل ألم وحزن. إذا لم يكتمها الألم والحزن، حتى وإن غارت داخلهما، يمكنك أن تراها. الحزن والألم حرَّان أيضاً، وأنت تحتاج إلى ألم حر، وحزن حر. وإذا كانت الحياة لا تزال تستحق أن تُعاش، فذلك بسبب هذه الحرية التي تجلب لك، في النهاية، السعادة والسكينة". (كتاب رجل وحيد،297). لكن هذه الحرية غير كاملة، ولذلك تعمّد الكاتب الابتعاد عن استخدام ضمير (الأنا)، مثلما تعمّد عدم استخدام ضمير (نحن) في أيِّ جزء من روايته. ضمير نحن مرتبط بذكرى أليمة لها علاقة بأيديولوجيا شوّهت جوهر الإنسان، وهو يريد الابتعاد عن هذا كله: "ليست لديك عقيدة اليوم، ورجل دون عقيدة هو إنسان حقيقي... أنت رجل حي لم تعد تُخدَع بأي عقيدة. إنك تفضِّل القول عن نفسك إنَّك مراقب يعيش على هامش المجتمع لا يمتلك أي عقيدة، على الرغم من أنَّه لا يستطيع الابتعاد عن امتلاك وجهة نظر خاصة، أو رأي أو ما يُسمَّى نوازع. هنا يكمن الاختلاف بين (أنت) الحاضر هنا، و(هو)، الذي تراقبه". (كتاب رجل وحيد، 160).

يمكن القول إنَّ الأيديولوجيا تحمل مفارقة في ذاتها، فهي ضرورة رافقت الإنسان منذ أقدم العصور تساعد في تأطير العمل الفردي ضمن العمل الجماعي من أجل المصلحة العامة، لكنها، في الوقت نفسه، يمكن أن تتحول إلى أداة قمع واضطهاد. وهذا هو الذي

جعل الكاتب الصيني يرفض الانتماء إلى أي أيديولوجيا لأنَّ نموذجها الذي عاشه جلب الدمار النفسي والجسدي الذي لم يستطع التخلص منه بعد سنوات كثيرة، ولا يبدو أنَّه سيتخلص منه في السنوات المتبقيّة له من العمر.

الضمائر الشخصية والبعدان الزماني والمكاني في الرواية:

يمكن عدُّ هذه الرواية من الروايات التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة التي خرجت عن التقليد السردي المعروف، ولا سيما في بعدي الزمان والمكان. صحيح أنه يوجد خيط موجِّه يوجِّد الرواية من البداية إلى النهاية، لكن المؤلِّف لم يتقيَّد بالسرد المتصل. فالزمن يتكسَّر ويتشظى في أكثر من اتجاه، وتتداخل أوقاته تداخلاً يصيب القارئ بالدوار، ويجد صعوبة في تتبُّع الخيط التاريخي للرواية. ولا ينجو المكان من هذا التشظي، إلى حدِّ أن القارئ يحتاج بعض الوقت حتى يستوعب تشعُّب أمكنة الحكاية بمسالكها الوعرة، واختزانها للخيبات والانكسارات والفقد. كما أنَّ القصة الإطار تختزن عشرات القصص الأخرى التي تحكي عن حيوات شخصيات عانت أيضاً من الرعب الذي عاناه الراوي. إنَّه الوباء الذي يضرب خبط عشواء فتضيع الأمكنة والأزمنة في زحمة المعاناة الإنسانية التي لا يسلم منها أحد. "لقد ولِدت في لحظة سيئة، وتحديداً في زمن سيطرته، وليس في زمن آخر. لكنك لست مسؤولاً عن ذلك، هذا ما يُسمَّى القدر." (كتاب رجل وحيد، 391).

يمكن القول إنَّ تعبير (الزمكان Chronotopie) الذي تحدَّث عنه ميخائيل باختين يتجلَّى في هذه الرواية بأبعاده كلها. "ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مُدرَك ومشخَّص... علاقات الزمان تتكشَّف في المكان، والمكان يُدرَك ويُقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميِّزان الزمكان الفني."(باختين،1990، 6).

ويمكن أن نضيف أنَّ العلاقة بين (الزمكان) واستخدام الكاتب لضميري (أنت، هو) متجذِّرة في كل فصل من فصول الرواية. معاناة شخصيات الكاتب تنبع من هذا (الزمكان)، ومن هذه المصادفة التي جعلتها تعيش في زمان ومكان محدَّدين. "تقول إنَّ مشكلتها هي أنها جاءت مبكِّراً إلى العالَم، ولهذا السبب خلقت لك متاعب كثيرة. لو أنها ولِدت بعد قرن مثلاً، في القرن الذي يطل في الأفق، فربما لن تواجه مثل الذي واجهته من مشكلات. لكن لا أحد يستطيع التكهُّن بما سيحدث في القرن القادم، فهل سيكون هذا القرن جديداً فعلاً؟ كيف نعرف ذلك." (كتاب رجل وحيد، 423).

المشكلة في الزمان الذي يتحدث عنه الراوي بضمير (هو)، هي أنَّ الزمان هنا هو زمان واحد مفروض يرفض التعدُّد، وينتج عن ذلك رؤية واحدة مفروضة من الخارج لا تترك أي خيار لبروز رؤية فردية مخالفة. الزمان واحد، والعقيدة واحدة، ونمط التفكير واحد، والصوت واحد، والحقيقة واحدة، ولا يُسمح بالكلام إلَّا لتمجيد الزعيم الرمز، وترديد أقواله: "كان يجب اجتثاث أي دافع شخصي، أو ببساطة أي تفكير لا ينسجم مع القيم التي يرسِّخها الحزب، وكان هذا يُسمَّى الصراع حتى الموت ضد أي تفكير أناني... منذ أن يضيّع الناس صوتهم الخاص يصبحون كالدمى غير قادرة على الهروب من اليد الكبيرة التي تحرُّكها بالخيط". (كتاب رجل وحيد، 157).

إنَّ الرؤية المهيمنة التي تعمل على تطبيق زمان واحد مشترك يمشي عليه الجميع هي رؤية الزمان الواحد الذي يسير بخط مستقيم غير مسموح الخروج عليه. لكن ما بعد الحداثة قوَّضت هذا المفهوم للزمان الذي يجري بهدوء مثل النهر، والذي يرفض التعدُّدية: "إنَّ المبدأ الذي ينظِّم تمثيل زمانية ما بعد الحداثة يشبه المبدأ الذي يشرف على مجموع الوجود. إنَّه يقود إلى مضاعفة الواحدية، وإلى التعدُّد، ويهدف إلى الانتقال من التجانس إلى عدم التجانس". (ويستفال، 2022، 28).

يمكن النظر إلى الزمن المتشظي في الرواية على أنَّه ردة فعل على هذا الزمن الواحد الذي عاشه الراوي، ويتحدث عنه بضمير المفرد الغائب. يريد الكاتب كسر رتابة الزمن الذي فرض الرؤية الواحدة في مرحلة تاريخية معينة من حياة الصين. ولأنَّ الزمن ليس زمنه فإنَّه اختار ضمير (هو) للحديث عن هذه المرحلة. الزمان الحقيقي للإنسان يختلف عن أيّ زمان آخر يُفرض عليه من خارج ذاته، ومشكلة الراوي هنا أنَّه يعيش في زمن مصطنع ليس هو ما يجب أن يكون عليه حتى يكون منسجماً مع واقع البشر. "يقول برغسون إنَّ الزمان الحقيقي أو الديمومة هو المادة التي تتألَّف منها حياتنا الطبيعية، والذي يقوم به الفيزيائي هو أنَّه يهندس الزمان الحقيقي، يجعله كالخط، كالمحور الزماني لصورة بيانية زمانية."(وايت، 1975، 71).

الأيديولوجيا تقولب الزمن الحقيقي، ويمكن القول إنَّها تشوهه، وتجعله يسير في مسار ضيق ينسجم مع رؤيتها، وتبقيه خاضعاً دائماً للرقابة. وإذا كان ميخائيل باختين وآخرون يعدُّون الزمن هو البعد الرابع للفضاء "إنَّ ما يعنينا فيه هو تعبيره عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان، (الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان" (باختين،1990، 5–6)، فإنَّ هذا يعني أنَّ ما أصاب الزمان من تشويه في هذه الرواية يطال المكان أيضاً. أي أنَّ انعدام الأمن لا يستحوذ على الزمان فحسب، وإنَّما يطال المكان، ومن ثمَّ فإنَّ ذلك ينعكس على الشخصيات التي تعيش واقعاً مأزوماً. لم يعد أحد يُنكر اليوم العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان، ولا سيما بعد ثورة النسبية مع أنشتاين، وتقويض ما بعد الحداثة لليقينيات القديمة. "الضربات الأولى الموجَّهة ضد هيمنة البعد الزمني للوجود... جاءت من بعض عباقرة الفيزياء والرياضيات الذين تصوَّرا فضاءً بأربعة أبعاد، كان البعد الرابع فيه هو الزمن." (ويستفال، 2022، 22).

ينقل صاحب كتاب النقد الجغرافي عن هنري لوفيبفر تمييزه بين ثلاثة أنواع من الفضاءات: الفضاء المدرَك، والفضاء المتصوَّر، والفضاء المعيش، (النقد الجغرافي، 91). يمكن القول إنَّ الفضاء الذي يقدّمه الكاتب الصيني لا يمكن وضعه ضمن هذه الفضاءات، وهو يتحدث عن فضاء آخر خيالي يشيِّده الصينيون في مكان آخر بعيد عن الصين: "يوجد تجمعات صينية عِدة في مانهاتن أو في فلوشينغ في كوينز، وهذه التجمعات الصينية أكثر صينية من الصين الأصلية، وهم يعيدون إنشاء بلد أصلي خيالي في نيويورك". (كتاب رجل وحيد،404).

حينما يصبح من العسير على الإنسان التأقلم مع الحياة اليومية في بلده فإنَّه يلجأ إلى الخيال الذي يساعده على استعادة توازنه المفقود بفعل الضغوطات الخارجية، أو أنَّه يلجأ إلى الابتعاد عنه مما يسمح له بإعادة بناء نموذج مصغَّر عن بلده الأصلي لكن بشكل مختلف.

لا يقتصر الأمر في هذه الرواية على هجرة الصينيين إلى خارج الصين، وإنَّما يتحدَّث الكاتب أيضاً عن الهجرة الطوعية أو الإجبارية التي تجري داخل الصين نفسها. هذا يعني أنَّ حالة الانتهاك، التي يخصِّص لها صاحب كتاب (النقد الجغرافي) فصلاً كاملاً، لا تقع على الزمان فقط وإنَّما تشمل الفضاء أيضاً. وأهم مظهر من مظاهر هذه الحالة هو الانتزاع من الأرض[1]

[1] – الانتزاع، في النظرية النقدية، هو العملية التي يجري فيها تغيير علاقة اجتماعية أو تحويرها أو تدميرها من أجل إعادة تنظيم إقليم، وإعادة التوطين. وهو مفهوم ابتكره جيل دولوز وبيير فيليكس غواتاري عام 1972، وأصبح مفهوماً في الجغرافيا الثقافية حيث يعني كسر حلقة الوصل بين المجتمع وإقليمه. (مصدر التعريف: النقد الجغرافي، ص. 91).

deterritorialisation وإعادة التوطين[1] reterritorialisation. "يقول فنان إنَّه طُرِد من يوانمينغيوان إلى بكين، من قرية في الشرق، أو قرية في الغرب. لقد هُجِّرت قراهم باسم إعادة التنظيم المديني، والنظام الاجتماعي." (كتاب رجل وحيد، 110).

إنَّ الانتزاع وإعادة التوطين، وهي العملية التي يمارسها الاستعمار عادة، لا يقتصر على الانتقال الجسدي من مكان إلى مكان آخر فقط، وإنَّما يتعدَّى ذلك كي يطال كل ما يخص الإنسان من ثقافة وعادات وتقاليد وحياة نفسية. هذا يعني أنَّ هذه العملية تقود إلى بناء حياة جديدة بشكل كامل قد لا يستطيع الناس التكيُّف معها، مما يسبِّب اضطرابات نفسية كثيرة يمكن أن تؤدي إلى الانتحار، كما يشير الكاتب في روايته. وهو يقدِّم عالمين متوازيين على مستويي الزمان والمكان: العالَم الذي تريد السلطة إظهاره إلى العالَم الخارجي حيث الزمان والمكان يبدوان متماسكين لا يشوبهما شائبة؛ والعالَم الآخر الذي لا يظهر على السطح بفعل الضغوطات الخارجية التي تجعله بعيداً عن الأعين دائماً، وهو يتألَّف من عناصر غير منسجمة وقابلة للانفجار في أي لحظة. ولهذا فإنَّ الكاتب يركِّز على هذا العالَم المهدَّد فيه الإنسان بحياته في أي لحظة. إنَّه عالَم عرضة للانتهاك في أي لحظة، وعرضة للاغتصاب بالمعنيين المعنوي والمادي. "لا يمكن التخلُّص من أي إنسان إلَّا إذا استسلم هو. يمكن الضغط عليه، وإذلاله، وطالما بقي حيّاً، ربما سيستطيع، في يوم من الأيام، أن يرفع رأسه. المشكلة هي الحفاظ على تنفُّسه، وإنقاذه كي لا يموت مخنوقاً تحت كومة من القذارة. يمكن اغتصاب كائن إنساني، امرأة أو رجل، اغتصاب جسدي أو اغتصاب سياسي، ولكن لا يمكن امتلاكه بصورة كاملة، وروحك تعود إليك إذا احتفظت بها في داخلك." (كتاب رجل وحيد، 427).

لا يمكن للحكي أن يعبِّر حقيقة عن هذا الواقع الذي تعيشه الشخصيات الروائية في هذه الرواية، وهو يشبه الواقع الذي يشبِّهه بيرتراند ويستفال بالفغرة، في كتابه النقد الجغرافي، وهو يستشهد بقول لجان بيير فيرنان يقول فيه: "ما الفغرة؟ إنَّها الفراغ، الفراغ المظلم الذي لا يمكن تمييز أي شيء فيه. إنَّه فضاء السقوط والمسبِّب للدوار، والغموض، والذي لا نهاية ولا قعر له. تبتلعنا هذه الفغرة مثل فم ضخم يبتلع كل شيء في ليلة واحدة غامضة". (ويستفال، 2022، 87).

هذا الواقع المرعب يقابله واقع يقدِّم صورة مغايرة لكنها مزيَّفة. ولهذا فإنَّ الكاتب يوحي بإمكانية خلق واقع ثالث يشعر فيه الإنسان بإنسانيته. ويبدو أنَّ هذا الواقع الثالث يرتكز على عاملين: الكتابة في داخل الصين، والإحساس باللحظة والحرية خارجها. "أنت تستخدم اللغة تحديداً لأنَّك تريد تأكيد وجود الحرية حتى وإن كان ما تكتبه لا يمكن أن يوجد بصورة دائمة. عندما تكتب، ترى هذه الحرية وتسمعها. في اللحظة التي تكتب فيها، أو تقرأ، أو تسمع، توجد الحرية في تعبيرك نفسه. إنّك متعطِّش لهذا الكمال الصغير: التعبير عن الحرية وحرية التعبير عن نفسك، عندما حصلت عليها شعرت بالسعادة والراحة. الحرية لا تُعطى ولا تُشترى، إنَّها شعورك الخاص بالحياة وبهجة حياتك. تذوُّق هذه الحرية يشبه المتعة التي تجلبها علاقة جسدية مع امرأة جميلة." (كتاب رجل وحيد، 297).

يمكن الحديث، في هذه الرواية، عن ثلاثة أزمنة وثلاثة فضاءات، أو ثلاثة زمكانات إذا استخدمنا تعبير ميخائيل باختين: زمكان السلطة في الصين، وزمكان الشخصيات التي تصارع من أجل البقاء، وزمكان خارج الصين الذي يقدِّمه الراوي عبر ضمير (أنت). كل شيء في زمكان السلطة وزمكان الشخصيات (أي الشعب) مأزوم، وهذا نراه في التوتر الذي تعيشه السلطة، وينعكس على

[1] – إعادة التوطين مفهوم مقترن بمفهوم الانتزاع، ويعني إعادة هيكلة مكان أو إقليم شهد إعادة توطين، وقد ابتكره أيضاً دولوز وغواتاري في مشروعهما الفلسفي الرأسمالية والفصام (1972 – 1980). (النقد الجغرافي، ص. 91).

سلوكها وقراراتها، والتوتر الذي يعيشه الشعب الذي يفقد إحساسه بالزمن والمكان، وتتساوى لديهم الأشياء، وتفقد قيمتها. إنَّ إحساس الراوي/ المؤلِّف، بالزمان والمكان خارج الصين يذكّره بالواقع الذي عاشه في الصين، ويقيم مقارنة بينهما. كان همه في الصين المحافظة على حياته، واغتنام بعض لحظات المتعة المؤقتة التي يحصل عليها من جسد المرأة. لا تكاد تمر ثانية واحدة في الصين، مهما كان المكان الذي يعيش فيه، دون أن يشعر فيها بخطر وجودي يهدِّد حياته، سواء أكان ذلك بسبب كلمة قالها أو كتبها يُساء فهمها، أو تُفسَّر بسوء نيَّة للإيقاع به. أمَّا في الحاضر فإنَّ لديه الوقت كله كي يستمتع بكل لحظة ويمنح الأشياء أبعادها الحقيقية. إنَّه يستمتع باللحظة، ويستمتع بوجوده في هذا المكان بعيداً عن الكوابيس التي عاشها في الصين ويستحضرها كي يحاول فهمها وإبعادها من ذاكرته. لديه الوقت هنا كي يصف كل ما يحدث أمامه على الرغم من أنَّه قد يبدو دون فائدة تُذكر ضمن السرد الروائي. السرد يتقدَّم هنا ببطء بعكس السرد الذي يتناول الأحداث في الصين. نلاحظ، في الصفحات الأخيرة من الرواية، سيطرة الوصف والحوار الداخلي، ولا يترك شيئاً مما يقع تحت عينيه إلَّا ويصفه، دون أن ينسى مقارنته بما يشبهه في الصين. "إنَّ جعل هذه اللحظة نقطة انطلاق، وهذه الكتابة رحلة روحية، والتفكير أو مناجاة النفس، يعني الوصول إلى السعادة والرضا دون الخوف من أي شيء. الحرية تُبعِد الخوف... لا يحمل الخلود عندك أي معنى خاص، ولا يمكن لهذه الكتابة أن تكون الهدف النهائي لوجودك، وإذا كنت ما زلت تكتب فذلك كي تشعر أكثر باللحظة الآنية. واللحظة الآنية في بيربينيون هي بعد تناول الفطور: سيارات تعبر أمام نافذتك، وتظهر على زجاجات مصابيح أعمدة الكهرباء البيضاء في الشارع." (كتاب رجل وحيد، 425)

الإيقاع البطيء للسرد هنا يتناسب، إذن، مع الزمان والمكان اللذين يعيشهما وسط مدينة فرنسية على الحدود الإسبانية يشعر فيها بسعادة العيش وهو يرى جو الفرح الذي يسيطر على المكان عبر الألوان الزاهية التي يشاهدها، والفرقة الموسيقية التي تعزف موسيقا جميلة، والسيدة التي ترقص على إيقاع الموسيقا، وكأنَّ ذلك كله يحتفل ببداية حياته الجديدة. "بيربينيون مدينة فرنسية على الحدود الإسبانية. يسألك الصديق في المركز المتوسطي للأدب، والذي تعرَّفت عليه حديثاً، إذا كنت مشتاقاً لبلدك الأصلي، فتجيب بحزم: لا، فقد تجاوزت هذا الإحساس منذ زمن طويل، وبصورة نهائية. هناك احتفال كبير في الساحة المواجهة للفندق بمناسبة افتتاح محل صغير للبوظة والكاتو، والأضواء متعدَّدة الألوان تجذب الزبائن، وتعزف فرقة نحاسية موسيقا جميلة... يسيطر على هذه الأمسية في بداية الصيف جو الاحتفال، وهل تحتفل هذه الموسيقا الساحرة للفرقة النحاسية بحياتك الجديدة؟ وأخيراً عثرت على سعادة العيش." (كتاب رجل وحيد، 424).

هذا البطء في السرد لا نراه أبداً في أي فصل من الفصول التي تتحدث عن الحياة في الصين. وهذا أمر يمكن فهمه وربطه بالزمان والمكان اللذين لا شيء فيهما ثابت. الأحداث تتلاحق ولا تترك مجالاً للتنفُّس أو التفكير فيها. الزمان والمكان عاملان معاديان للحياة البشرية لا يأمن شرهما الإنسان إذا كان في جانب السلطة أو كان في الجانب غير المعادي للسلطة لكنه لا يريد خوض غمار هذه التجربة لأنه يعرف أبعادها الكارثية. والذي يرفع صوته اليوم باسم السلطة ويحاكم الناس باسمها يمكن أن يُتهم في اليوم التالي بمعاداة السلطة، أي الوقوف ضد إرادة الشعب من وجهة نظر السلطة التي تضع تصنيفاً لا يخضع لأي قانون. ومن الطبيعي، في هذه الحالة، أن يتسارع السرد ويسيطر ويقل الوصف باستثناء بعض المقاطع التي تتحدث عن جمال الريف الصيني. مما لا شك فيه أننا أمام رواية كاملة، لا يمكن لبحث صغير أن يحيط بجوانبها الفنية والمضمونية بسبب غناها ومعالجتها موضوعاً يمكن أن يكون نموذجاً لما ستكون عليه حياة الإنسان إذا غابت الحرية.

يمكن أن نســـتخلص من قراءة هذه الرواية أن (ما بعد الحداثة) فتحت آفاقاً جديدة أمام الكتابة الأدبية لا تقل أهمية عن الكتابة الفكرية، بفعل زعزعة اليقينيات القديمة وطرائق الكتابة التقليدية.

طرحت الرواية، عبر نموذج محدَّد، مجموعة من القضـايا الجوهرية في الحياة البشرية: الظلم، وغياب الحرية والنتائج الكارثية لذلك، والموت، والحب، والجنس، إلخ. وهذا كله في إطار فني متميّز قلّما نشاهده في روايات أخرى.

إن إحساس الإنسان بالزمن والمكان مرتبط بالحالة النفسية التي يعيشها، إذ يمكن أن يشكِّلا كابوساً يسحق إنسانية الإنسان، ويمكن أن يشكِّلا مدخلاً لحياة إنسانية حقيقية. وهذا ما يحاول المؤلِّف قوله في هذه الرواية، عبر استخدام هذين الضميرين الشخصيين.

تقدِّم الرواية وصفاً لما كانت عليه الحياة في الصين في مرحلة ما يُسمى (الثورة الثقافية)، والتي استمرت عشر سنوات، سادت فيها الفوضى والاضطرابات والصراعات بين أجنحة الحكم المختلفة.

أظنّ أنَّ الجانب السـياسـي له دور كبير في منح جائزة نوبل لشـخص معين، لكنني أرى، وبعد قراءتي لروايتي (جبل الروح وكتاب رجل وحيد)، أنَّ الكاتب الصـيني يسـتحق هذه الجائزة بسـبب تقديمه رواية متكاملة من حيث عمق معالجة الموضـوعات الإنسـانية، وامتلاكه الأدوات الفنية التي جعلته يقدِّم أعمالاً نالت شهرة كبيرة على مستوى العالَم.

التمويل:

هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل:(501100020595).

المراجع والمصادر:

المصادر:

1 –كسينغجيان، غاو، جبل الروح،2001، ترجمة: الدكتور غسان السيّد، دمشق، دار نينوى،420.

2 –كسينغجيان، غاو، كتاب رجل وحيد، 2003، ترجمة: الدكتور غسان السيد، دمشق،430.

المراجع:

1–باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، 1990، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة،240.

2–فروم، إريك، الهروب من الحرية، 2009، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دمشق، وزارة الثقافة، 415.

3–فيشر، غوستاف نيكولا، علم النفس الاجتماعي، 2021، ترجمة: الدكتور غسان السيد، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب، 543.

4–وايت، مورتون، عصر التحليل، فلاسفة القرن العشرين، 1990، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة،271.

5–ويستفال، بيرتراند، النقد الجغرافي– الواقع، الخيال، الفضاء، الجزء الأول، 2022، ترجمة: الدكتور غسان السيد، دمشق، وزارة التعليم العالي، جامعة دمشق، 287.

6–هيلم، لور، الشخصية في الرواية، 2020، ترجمة: الدكتور غسان السيد، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب، 215.

7–منصور، أشرف، الرمز والوعي الجمعي– دراسات في سوسيولوجيا الأديان، 2010، القاهرة، دار رؤيا للنشر والتوزيع، 214.

8–يونغ، كارل غوستاف وآخرون، الإنسان ورموزه– سيكولوجيا العقل الباطن، 1987، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دمشق، دار المنارات للنشر، 466.