مراجعات الكتب | Book Reviews

عرضٌ لكتاب

الرواية الإلحادية الجديدة

الرواية والفلسفة والجدل بعد ١١/٩

The New Atheist Novel:

Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11. Continuum International Publishing Group, 2010.

آرثر برادلي | Arthur Bradley [١]

وآندرو تايت | Andrew Tate [٢][٣]

خالد عثمان | Khaled Othmen [٤]

(١) محاضر أول في الدراسات الأدبية والثقافية بجامعة لانكستر بالمملكة المتحدة.

(٢) محاضر أول فى قسم اللغة الإنجليزية والكتابة الإبداعية بجامعة لانكستر بالمملكة المتحدة.

(3) Arthur Bradley and Andrew Tate. The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11.Continuum International Publishing Group, 2010.

(٤) حاصل على شهادة التَّبريز في اللغة والآداب الإنجليزية من جامعة منوبة، تونس.
الإيميل: khaledothman618@gmail.com

المقدمة

تبدأ الموجة الأولى للإلحاد الجديد، وفقًا للمؤلفين، بظهور أربعة كتبٍ -حققت أعلى المبيعات- تناولت الدين بالنقد والنقاش: «نهاية الإيمان» لسام هاريس (٢٠٠٤)، «كسر السحر» لدانيال بينيت (٢٠٠٦)، «وهم الإله» لريتشارد دوكنز، و«الرب ليس عظيمًا» لكريستوفر هيتشنز (٢٠٠٧). وقد تلا ذلك حملة ترويجية لأعمال هؤلاء الزمرة على مختلف الوسائل الإعلامية. تتَّفِق هذه الزمرة، على اختلاف خبراتهم العلمية والفكرية، على «قناعة أنَّ الاعتقاد الديني ليس غير عقلاني فحسب وإنَّما هو غير أخلاقي وخطير» (ص١).

وعند تعمُّقهما أكثر في تحليل ظاهرة الإلحاد الجديد وما تتميَّز به، يطرح المؤلِّفان سؤالًا مُهمًّا. فبعد أنَّ قرَّرَا أنَّ الإلحاد الجديد هو -على المستوى الفلسفي- «إلحادُ ما قبل نيتشه» (ص٢)، يتساءل المؤلِّفان عن سبب شعبية الإلحاد الجديد رغم فقره الفلسفي، والتاريخي، والثيولوجي.

وقبل أن يجيب المؤلِّفان عن هذا السؤال، حاولا استخراج بعض سمات الإلحاد الجديد. فبالإضافة إلى الفقر المعرفي

والفلسفي المذكور آنفًا وتعلُّق أرباب هذا الإلحاد بالمنتجات العلمية والفلسفية للقرن التاسع عشر، هناك سمة أخرى وهي «ذاتية الإحالة الدَّائريَّة الشكل تقريبًا» (ص٣). أي أنَّه هناك مجموعة معينة من الأسماء والمعلومات والحجج يتداولُها دوكنز ورفقته لا يخرجون عنها قيدَ أُنملة. وتستمر «الغرفة الصدوية الإلحادية الجديدة» (ص٣) في التقديم والمراجعة والإشهار لأعمال بعضهم لبعض في استمرارية لمبدأ ذاتية الإحالة وفيما يُشبه «التردُّد السِّفاحي» (ص٣).

عوامل شعبية الإلحاد الجديد

العامل الأول: وفقًا للمؤلِّفَيْن، يمكن «رؤية الإلحاد الجديد كردَّةِ فعلٍ على جوٍّ ثقافي وسياسي شديد الخصوصية»: صعود الأصولية المسيحية الأمريكية ودعم السلطة السياسية التي وجدته في إدارة جورج بوش الابن. غير أنَّ المؤلفين يُشيران إلى نقطة دقيقة جدًّا: على الرغم من عداء الإلحاد الجديد للأصولية المسيحية فإنَّه انقلب هو نفسه إلى أصولية أخرى فيما يُشبه «صورة المرآة للنظام العقائدي الذي يرفضه» (ص٤). وبذلك يبدو أنَّ تفريق الملحدين الجدد بين التنوير والأصولية ليسَ إلَّا تفريقًا زائفًا مُدَّعًى لا حقيقة تحته.

العامل الثاني: الذي أسهم في نشأة الإلحاد الجديد: هجمات ١١ من سبتمبر ٢٠٠١ على برج التجارة العالمي ومبنى البنتاغون. لقد اعتبر دوكنز ورفقته أنَّ الإسلام «يُجسد اللاعقلانية، واللاأخلاقية، والعنف الديني عمومًا: كل الأديان قد تكون متساوية في أعينهم، ولكن يبدو أنَّ دينًا واحدًا تتحقَّقُ فيه المساواة أكثر من جميع الأديان الأخرى» (ص٥). فالملحدون الجدد اتخذوا من الإسلام غرضًا يهاجمون من خلاله جميع الأديان وفي الأثناء يستحضرون جميع المغالطات والاتهامات المعلَّبة. بل سعوا في حملتهم الصليبية ضد الإسلام إلى دعم الحرب على الإرهاب بتوفير التبريرات والتعليلات المختلفة فانقلبَ ما «بدا للوهلة الأولى طبولًا فلسفيًّا غير ضار البتَّة، أضحى بالنظر المتأخر، أشبه بتسليحٍ للفكرِ» (ص٦). لقد مثَّل هجوم ١١ من سبتمبر إدانةً للإسلام بكونه دينًا وللمسلمين جميعًا دون تمييز، وسببًا تعلَّق به الملحدون الجدد للحطِّ على الأديان عمومًا وعلى الإسلام بشكل خاص.

العامل الثالث: أنَّ الإلحاد الجديد «يُشكِّل ميثولوجيا جديدة وقوية للخلق التي -على غرار كل الميثولوجيات- تؤدي خدمة أنثروبولوجية خَفيَّة». فمع أنَّ «قصة الجنس البشري بالنسبة لريتشارد دوكنز ورفقائه الملحدين هي بطبيعة الحال قصة تحررنا من الميثولوجيا» (ص٧)، فإنَّ كتاباتهم تبدو طافحة بخلق الأساطير المختلفة، من جعل التصوف البوذي تجربة عقلانية للغاية (هاريس)، إلى تحويل دوكنز البيولوجيا التطوُّرية إلى قصة أسطورية حول قدرة البشرية على تجاوز أصولها الجينية والحصول على حصافة عقلانية ذاتية، حيث ينقلب أصل

الأنواع إلى «رواية تكوينية» (Bildungsroman) خاصة بالجنس البشري (ص٨).

ومع ذلك، وفقًا للمؤلِّفين، فإنَّ أظهر الدلائل على خلق الإلحاد الجديد للأساطير تكمن في الأسلوب السَّردي الذي كُتب به: الأسلوب الأدبي ذو المميزات الجمالية الواضحة. حيث تغلب المسحة الأدبية على أرباب الإلحاد الجديد، فدوكنز مثلًا رائد العلم الشعبي «يُحتفى به بسبب مواهبه بوصفه كاتبًا... بقدر ما يُحتفى به بسبب محتوى حججه» (ص٩). بل الأدهى من ذلك، يُبدي المؤلِّفان ملاحظة دقيقة للغاية حول مشروع دوكنز برمَّته -والأمر ينسحب على رفقائه- أنَّ «دوكنز مُهتم باستمرار بتجميل دعوى البيولوجيا التطورية حول امتلاك الحقيقة بشكل مستقل عن القيمية التجريبية للحقيقة» (ص٩).

أي أنَّ الإلحاد الجديد يُحاول أن يحلَّ محلَّ الأديان عن طريق خلق سردية موازية للسردية الدينية منتهجًا المناهج نفسها التي ينقهما على الأديان ولكن في الغالب بفاعلية أقل وفجاجة أكبر، رغم ادِّعائه العقلانية والمنهج التجريبي.

وعند بيان سعي الملحدين الجدد إلى خلق أسطورة (ميثوس) جديدة، يُقيم المؤلِّفان الصلة بين الإلحاد الجديد وبين الأدب. فالملحدون الجدد، دوكنز ورفقته، اتخذوا من الرواية «الدِّين الوحيد الذي لا زال بالإمكان الإيمان به»، و«يعتبرون الأدبيَّ مثالا مُقَدَّمًا لفكرتهم حول تجربة طبيعية دُنيوية للجمال والدَّهشة والتعالي». (ص١٠). بعبارة أخرى، فالرواية هي دينٌ دُنيوي، إن جاز لنا القول؛ إذ تعمل في النفس البشرية الملحدة عَمَل الدين في النفس المؤمنة، غير أنَّ مصدرها دُنيوي وليس مُتعاليًا.

يُحاول المؤلِّفان «تتبُّع الاستقبال الأدبي للإلحاد الجديد في أعمال أربعة روائيين معاصرين معتمدين: إيان ماك إيوان، ومارتن آميس، وفيليب بولمان، وسلمان رشدي» (ص١١). وتمتد أهمية الرواية إلى المجال السياسي، فتصبح -وفقًا لهؤلاء الروائيين- «جبهة جديدة في الحرب الأيديولوجية ضد الدين، والأصولية الدينية، والإرهاب الديني بعد ٩/١١» (ص١١).

هذه الأعمال الروائية التي يتردد فيها صدى موضوعات الإلحاد الجديد ورؤاه هي ما يُسميها المؤلِّفان بـ«الرواية الإلحادية الجديدة». «إنَّ ما يحدِّد الرواية الإلحادية الجديدة هو بالفعل دغمائية جمالية-سياسية مزعجة، حول العلم الطبيعي، حول العقل، حول الدين، وفي كثير من الحالات، حول الإسلام» (ص١١-١٢). باختصار، «يحتفل الروائيون الملحدون الجدد بالشكل الروائي، على وجه الخصوص، كأساسٍ للتعبُّد الإنسانوي» (ص١١). فهم يتابعون الملحدين الجدد في نقدهم للدين ويُقرُّون تعبُّداتهم الدنيوية.

يُعالج هذا الكتاب -الذي يكتبه ملحد (آرثر برادلي) ومسيحي (آندرو تايت)- ظاهرة الإلحاد الجديد من زاوية غير معهودة ويستكشف مختلف التجاذبات بين ما هو أيديولوجي

فكري سياسي، وما هو جمالي روحي أدبي؛ في تشكِّل هذا النوع الروائي «الهجين» (ص١٤). وتكشف زاوية النظر هذه مدى تغلغل تأثير الإلحاد الجديد في مختلف المجالات الفكرية في الغرب وتنوع وسائل تأثيره في الجماهير حيث تعدى الأمر الوسائل المعهودة مكتسبًا زخمًا أدبيًّا مهمًّا.

«نهاية أحزان العالم» لإيان ماك إيوان

يبدأ المؤلفان بمناقشة أعمال الروائي الإنجليزي إيان ماك إيون (Ian McEwan) (ولد سنة ١٩٤٨م)، وهو من أشهر الروائيين وكتاب السيناريو المعاصرين حيث تم تحويل العديد من أفلامه إلى أفلام سينمائية لعلَّ أشهرها الفيلم الذي يحمل عنوان الرواية نفسه «تَكْفير» (٢٠٠٧م) الحاصل على جائزة الأوسكار. يهتم المؤلفان بمجموعة من أعمال هذا الروائي جاعلين من أحداث ١١ من سبتمبر الحد الفاصل للتمييز بينها والنظر في الفروق والتغيرات بين تلك التي قبل ١١/٩ وتلك التي جاءت بعدها. وينطلق المؤلفان من مقالٍ كتبه ماك إيوان سنة ٢٠٠٧ بعنوان «نهاية أوجاع العالم» ('End of the World Blues') وقد ضمَّنه كريستوفر هيتشينز في مختاراته للأدب الإلحادي. وتتضمن مناقشتهما لماك إيوان أعماله الأدبية التالية:

«كلابٌ سوداء» (١٩٩٢م)

«الحب الراسخ» (١٩٩٧م)

«تكفير» (٢٠٠٢م)

«السبت» (٢٠٠٥م)

«على شاطئ تشاسيل» (٢٠٠٧م)

إضافة إلى مقالٍ كتبه بعد أحداث ١١ من سبتمبر «الحب فقط ثم النسيان» 'Only Love Then Oblivion'.

يبدأ المؤلفان بإعلان واضح لا مرية فيه ودعوى قد حشدا لها فيما بعد الكثير من البراهين: «إنَّ إيان ماك إيوان هو -من عدة وجوهٍ- الروائي الملحد الجديد بامتياز» (ص١٦). ذلك أنَّ ما يجعله مُسْتَحِقًّا لهذا الوصف، وفقًا للمؤلفين، أنَّه لا يكتفي بكونه روائيًّا مُلحدًا، مثله مثل أي روائيٍّ مُلحدٍ آخر، بل يتجاوز ذلك، مُبديًا استعدادًا وحماسة في التبشير بـ«نظامه العقائدي الدنيوي الجديد» (ص١٦).

بالنسبة لماك إيوان، لا يمكن للإنسان أن يوجد خارج سردية مُعيَّنة، أيًّا كانت تلك السردية. فحتى أولئك الذين يظنون أنفسهم فوق كل السرديات ويرفضون أن يعيشوا مُرْتَهنين إلى الحاجة إلى السرد، هم دون أن يشعروا منغمسون في سردية تخصُّهم. وبذلك، فإنَّ تلك المتضادات: الدين والإلحاد، العلم والأسطورة، والعقل والخرافة... إلخ، ليست إلَّا أشكالًا سردية متصارعة. وبهذا، يفهم ماك إيوان القوة الدافعة وراء «هذه التنبُّؤات المروعة حول نهاية العالم هي حاجة الإنسان العميقة لتبيُّن المعنى في كونٍ فوضوي لا مُبالٍ عن طريق تحويله إلى

سردية» (ص١٧). فالدين على الرغم من كونه -وفقًا لماك إيوان- لا عقلاني في طبيعته، فإنَّ طابعه الأسطوري هو ما أكسبه شرعية وزخمًا؛ وما على العلم، إن أراد أن يكتسب مرتبة تُساوي المرتبة التي اكتسبها الدين أو تفوقها، إلَّا أن يصير سردية ويُضفي على نفسه طابعًا أسطوريًّا. فالصراع ليس بين الأسطورة والعقل، ولكن بين سرديَّتَين حول التكفير.

فالرواية، بالنسبة لإلحاد ماك إيوان، تستبدل الدين في توفيرها «نهاية لأوجاع العالم: سردية ملحمية حول الولادة، والموت، والمُتعالي يمكننا جميعًا أن نؤمن بها» (ص١٨). غير أنَّ الرغبة البشرية في السرد يمكن أن تنقلب إلى «باثولوجيا شبيهة بالدين»، بالنسبة لماك إيوان، حيث لا مجال لوجودٍ «غير مَسْرود» (ص٢٠).

بالنسبة لأعمال ماك إيوان السابقة لأحداث ١١ من سبتمبر، فقد ظلَّ مُرتابًا إزاء أحقِّية أيَّ سردية في احتكار الحقيقة، بل ما يتضح أكثر، وفقًا للمؤلِّفين، هو «اعتقاده بأنَّنا بكوننا بشرًا، لا يُمكننا تجربة ما هو حقيقي خارج السردية» (ص٢١).

غير أنَّ المفاجئ بالنسبة لأعمال ماك إيوان اللاحقة لأحداث ١١ من سبتمبر أنَّها، كما بيَّن المؤلِّفان، لم تتغيَّر كثيرًا، وظلَّت مطية للكاتب ليطرح النقاش المتكرر حول العلم والدين، والمادية والمثالية، وما إلى ذلك. الشيء الوحيد الذي طرأ عليه تغيير هو الاهتمام المتزايد بمكانة الرواية نفسها.

أخلاقية المخيلة الأدبية

يتمثَّل الأثر العظيم للرواية في كونها تمنحكَ فرصةً لتتخيَّل كيف يكون الأمر عندما تكون شخصًا آخر. فـ«من جهة، لدينا المخيلة الأدبية التي تُمكننا من استيطان عقول الآخرين وبالتالي نحترمها بكونها متمايزة عن عقولنا. ومن جهة أخرى، لدينا الوعي الديني أو الإرهابي العاجز عن الخروج من وجهة نظره الذاتوية للعالم» (ص٢٣).

لكنَّ هذا الإيمان، الشبيه بالإيمان الديني، بالقوة التكفيرية للرواية وأخلاقية المخيلة الأدبية يُوضع تحت الاختبار في روايته «تكفير». ومن جديد يضرب ماك إيوان المقارنة بين المخيلة الأدبية وبين وجهة النظر الذاتوية الخاصة بالإرهابيين، ذلك أنَّه لو تمكَّن الإرهابيون من أن يتخيَّلوا أنفسهم في مكان الضحية، لما أمكنهم الإقدام على تلك الأفعال المروعة. لو أمكنهم أن يشعروا بما شعر به الضحايا، لكان ذلك كافيًا في ثنيهم عن ذلك.

غير أنَّ ماك إيوان يختبر إيمانه بأخلاقية الرواية الأدبية إلى أقصى حد، فمن خلال شخصية (بريُوني) يطرح قضية مثيرة للجدل: هل الرواية، إذ تسمح لنا بأن نسكن عقول الآخرين لنعيش تجاربهم وننظر بأعينهم فينشأ عندنا احترام لهم كذوات متمايزة ومنفصلة

عنَّا، تُمكِّننا من عكس تلك التجارب كما هي أم هي طريقة لتحويلها إلى سرديات صغيرة لا تتمتع بوجود مُستقل عنا؟ بعبارة أخرى، هل تسمح الرواية بعكس تجارب الآخرين كما هي في الواقع، أم تجعل تلك التجارب مرتبطة بطريقة ما بتجاربنا ونظرتنا للعالم؟ وكما بيَّن المؤلفان يمكن النظر إلى رواية «تكفير» «ككتاب يُخضع قناعة ماك إيوان حول المخيلة الأخلاقية للروائي لاختبار إيماني شديد: الاعتقاد في القوة الإنقاذية للفن هو اعتقاد طفولي، وذاتوي، وخطير مثل أي اعتقاد آخر» (ص٢٧).

غير أنَّ رواية ماك إيوان «السبت» هي رواية ١١/٩ بامتياز حيث تضع المواجهة كما رآها: الأدب في مواجهة الإرهاب، والتعاطف في مواجهة الذاتوية. هنا، ليست الرواية هي الوحيدة التي تضطلع بوظيفة أخلاقية، بل كل تجربة فنية جمالية تؤدي الدور نفسه، وخاصة الموسيقى، فتصبح التجربة الجمالية في الوقت نفسه تجربة أخلاقية.

وفقًا للمؤلِّفين، لا يتعمَّدُ ماك إيوان في هذه الرواية أن يُكرِّس جميع تلك الأحكام والصور المسبقة والنمطية في تصوير الإسلام، غير أنَّ «المرء يُراوده نفس الإحساس بـ déjà vu في ثنايا «السبت» كلما ذُكر الإسلام» (ص٣٠). فالأمر -كما ذُكر آنفًا- راجعٌ إلى الاقتباس المتبادل والحركة الدائرية للأفكار والمضامين الإلحادية الجديدة بين أرباب هذا الاتجاه. فوصف ماك إيوان للإسلام وللدين المنظَّم عمومًا بكونه يتسم «بعلاقة مضطربة مع الفضول» تجده -كما بين المؤلِّفان- عند آميس، الذي التقطه من برنادر لويس. ربما يتميَّز ماك إيوان عن غيره من رفقائه في الإلحاد الجديد بكونه يرى استمرارية بين الإيمان الديني والأمراض العصبية (ص٣١)، والتجسيد الأدبي لهذه الاستمرارية في هذه الرواية هي شخصية (بيكستر).

التعالي الدُّنيوي

اختار المؤلِّفان مشهدًا في ذروة أحداث رواية «السبت» اعتبراه المشهد الذي يُجسِّد على نحوٍ أفضل هذا المفهوم في أعمال ماك إيوان حيث «نواجه البعد الخاص بخلق الأساطير في إلحاده، وبشكل مميز، فإنَّ الحامل لهذه الأسطورة هو الأدب. فبعد أن أذلَّه (هنري) عقب الحادث بالسيارة، اقتحم (بيكستر) مُتسلِّحًا بسكِّين منزل آل (بيرُوني) حيث كان ثمة اجتماع عائلي. وطلب من (ديزي)، الشاعرة الشابة، أن تنزع ثيابها وتقرأ له شيئًا من شِعرها، الذي يراه مُلقى على الطاولة. وبصوتٍ يرتجف ولكن بثقة متزايدة، تقرأ (ديزي) وقد تعرَّت من ثيابها «شاطئ دوفر» لماثيو آرنولد، التي يظنُّها (بايكر) خطأ واحدة من أعمالها، والأثر=تغيير مفاجئ في مزاج مهاجمها» (ص٣٢).

إنَّ هذا الأثر الذي أحدثته تلك القصيدة -التي تجد عزاءً عن الإيمان الديني الضائع في الدين الخصوصي المتمثِّل في العلاقات الإنسانية- ليس مُستبعدًا في عالم ماك إيوان الأدبي

الذي يحتل فيه الإيمان بالأدب والتعاطف والمخيلة الأخلاقية الصدارة. «يبدو أنَّ رواية «السبت» هي إعلان هشٌّ عن الإيمان بالقوة الخارقة للطبيعة للأدب نفسه، والرواية تقتضي من قرَّائها القفزة الإيمانية ذاتها؛ لكي يعمل سحرها الدُّنيوي» (ص٣٤).

أمَّا نوفيلًّا «على شاطئ تشاسيل» فهي «تُمثِّل عودة إلى تنبُّؤاته التشكيكية التي اتسمت بها أعماله المبكِّرة» (ص٣٤). يمكن النظر إلى هذه النوفيلَّا بكونها تُعبِّر عن انقباض ماك إيوان الخاص، ذلك أنَّ ما يبدو في طور الانهيار هو «الاعتقاد العقلاني في التقدم نحو سلام دائم» (ص٣٥).

إذن، فإنَّ أعمال ماك إيوان السابقة لأحداث ١١ من سبتمبر تتسم بالتشكيك في مشروعية احتكار أي سردية للحقيقة والنظرة الصائبة حول العالم، وفي بيانه بأنَّ أيَّ وجودٍ لا بد له من سردية وأنَّ الصراع الحقيقي بين السرديات المختلفة وليس بين الحق والباطل، وأنَّ العلم ينبغي له أن يسعى ليكتسب العناصر الروائية والأسطورية اللازمة حتى يتفوق على السرديات الدينية. أمَّا أعماله التي نُشرت بعد الأحداث بوقت قصير، فهي تعلن إيمان ماك إيوان بالأدب، وخصوصًا بالرواية، بالمخيلة الأخلاقية الأدبية والقوة التكفيرية للفن. لكنَّه يعود مرة أخرى في أعماله المتأخرة إلى ذلك الارتياب والتشكيك الأول. إنَّ سعي ماك إيوان لاستبدال الإيمان الأدبي بالإيمان الديني يمثِّل جوهر عمله الأدبي الإلحادي ويعكس جانبًا أساسيًّا من جوانب الإلحاد الجديد: استبدال التعالي الدُّنيوي بالتعالي الأخروي.

مارتن آميس وحرب الكليشيهات

مارتن آميس (Martin Amis) هو روائي وناقد بريطاني أعلن عن إلحاده منذ أول حياته (رغم أنَّه الآن أقرب ما يكون إلى اللاأدري)، وهو مثله مثل إيان ماك إيوان قد استعاض عن الإيمان بالأديان بالإيمان بالأدب وبالمخيلة الأدبية. لكنَّ المخيلة الأدبية عنده، على خلاف ما هي عليه عند ماك إيوان -بكونها ذات تأثير أخلاقي تعاطفي- هي «تجسيد للحرية، والأصالة، وما يُسمِّيه (استقلالية العقل)» (ص٣٦).

ولكن لماذا يكون من المقبول أن يكون الأدب غرضًا للتأليه؟ يُبيِّن المؤلفان أنَّ الأمر في فكر آميس يرتكز على مرتكزين اثنين:

١- أنَّ الأدب يُقدِّم إلهًا موجودًا بالفعل يُمكن إدراكه.

٢- مقاومته لأي محاولة تاريخية لتحويله إلى عبادة جماعية، أو أداة أيديولوجية، أو سلاح سياسي. وهذا ما يعنيه آميس باستقلالية العقل، فالأدب بالنسبة له: صوت التفرُّد، وهو «أيديولوجيا اللاأيديولوجيا».

فما يجعل الأدب خليقًا بأن يكون دينًا غير متعالٍ أنَّهُ يساعد على جعلك متفرِّدًا في تفكيرك، ويُمكِّن الكاتب من أن يكتب بشكل متفرِّدٍ (ص٣٧-٣٨). وبالتالي، فحرب آميس

على الكليشيهات والدغمائية الدينية هي حربٌ تستدعي منه أن يتسلَّح بكلّ ما يُوفِّره له الأدب من مبادئ تنويرية واستقلالية وأصالة في التفكير والكتابة. وهنا التقابل بيِّنٌ بين مُعسكر الدين (الكليشيهات، والتبعية، والدغمائية) ومعسكر الأدب (الأصالة، والاستقلالية، والتنوير).

غير أنَّ آميس يقع في شرِّ ما يُحذِّر منه أكثر من مرة:

١- فكما يُبيِّن المؤلِّفان، تظهر «سذاجة» آميس في افتراضه أنَّ نظرته للأدب ليست نظرة أيديولوجية وسياسية، في حين أنَّ حربه على الكليشيهات في الواقع هي أشبه ما تكون، عندما يتعلَّق الأمر بالإسلام، بـ«صدام الحضارات» لصامويل هانيغتون.

٢- في مقابل انتقاصه من الثقافة الإسلامية ووصفها بالقصور وعدم التجديد، ووصفه للعقل الإسلامي بالتبعية والجمود والفراغ، يبدو أنَّ وصفه للدين الإسلامي «لا يعدو أن يكون قائمة تثبُّتٍ للاستشراق المحافظ الجديد: الإسلام رجعي (لويس)؛ غير عقلاني (هاريس)؛ مذهب الموت العدمي (بيرمان وهاريس)، وربما الأهم من ذلك كله، كوكتيل مميت من الصلاح الذاتي، والشفقة على الذات وكراهية الذات (هيتشينز)» (ص٤٢).

يختزل آميس ما يُسميه بالإرهاب الإسلامي في الإحباط الجنسي للرجل. وهنا تظهر الرغبة الكامنة عنده، كما هو الشأن عند ماك إيوان الذي يربط الحماس الديني بالمرض العصبي، في تجريد المسلم من أي وجود يتجاوز وجوده الفيزيائي الحيواني، فهو لا يتحرَّك عن تفكير وتدبير وإنَّما عن انفعالات فيسيولوجية شأنه شأن أي جسم باكتيري. وهذه النظرة الدونية تعكس إنكار آميس لقوة القناعات الغيبية في تحريك الأشخاص.

الإسلاموية عند آميس

ما الإسلاموية ومن هم الإسلاميون الذين يقصدهم آميس في كتاباته؟ يبدو أنَّ الناقد الشكلي أحيانًا، المهتم بالتسميات جدًّا، يغيب عن تفكيره أن يُقدِّم تعريفًا واضحًا للإسلاموية! بل وحتى عندما يُحاول التفريق بين الإسلام والإسلاموية (خاصة عندما وصف نفسه بأنَّه ليس إسلاموفوبيًّا وإنَّما إسلامويوفوبي) إلَّا أنَّه سُرعان ما يُغبِّش على ذلك التفريق وأحيانًا يتجاهله تمامًا.

الروائي والإرهابي

يُبيِّن المؤلِّفان أنَّ الرواية بالنسبة لآميس، هي «مشروع عقلاني» هدفه «خَلْقُ عوالمَ جديدة بديلة أو موازية»، وهي بذلك على الضد من الإرهاب الإسلامي الذي يمثل بالنسبة لآميس «مذهبًا مَرَضيًّا للموت الجماعي» (ص٤٥). وفي هذا السياق يُبدي المؤلِّفان ملاحظة دقيقة حيث صرَّحا بأنَّ «آميس يظلُّ حالة غريبة للفنَّان كمُجامعٍ للموتى». وما

يقصدانه بذلك أنَّ هناك نوعًا من الهوس بالموت يُحيط بآميس، انطلاقًا من وصفه للرواية بكونها «نوعٌ من موت الجمالية»، إلى اعتباره أنَّ العملية الإبداعية في حد ذاتها هي مذهبٌ يقوم على التضحية، وانتهاءً بـ«الاحترام الفَزِع» لابن لادن الذي اعتبره مثل «فنان مفاهيمي حداثي-جديد يُقدِّم صدمة الجديد» (ص٤٦).

العقم الأدبي

يبدو أنَّ رواية آميس الإلحادية الجديدة لم تبرز للوجود بعدُ (حيث لم ينشر سوى عمل أدبي ضخم وحيد «الكلب الأصفر» (٢٠٠٣م) الذي استُقبل استقبالًا سيِّئًا، وأقصوصتين قد خضعتا للنقد «في قصر النهاية» (٢٠٠٤م) و«أيام محمد عطاء الأخيرة» (٢٠٠٦م)) ولكن يبدو أنَّ هناك مزاجًا مُعيَّنًا يمكن لها أن تتشكل فيه. لقد اختار آميس «العودة إلى النوع الكوميدي» كـ«استجابة مُتَعَمَّدة للجو المهيمن آنذاك» (ص٥٠). غير أنَّ المضامين المتشابهة التي طرحتها أعماله الثلاثة والتصوير النمطي للإسلام ينمُّ عن «إمساكٍ تخيُّليٍّ» (ص٥٤). قد يرجع ذلك إلى أنَّ آميس يعتبر الإسلاموية موضوعًا شديد السطحية أو شديد الاتساع بحيث يفتقر لأيِّ معنى.

ولكن من تناقض آميس الصارخ، ومن ورائه تناقض أطروحات الإلحاد الجديد، أنَّ محمد عطاء، الشخصية الرئيسية في قصته القصيرة «أيام محمد عطاء الأخيرة»، قد انتهى به الأمر في النار! يُعلِّق المؤلفان هنا تعليقًا لاذعًا إذ يقولان: «ومع ذلك، فما بدأ كاتِّهامٍ للحقد السَّام للاعتقاد الديني قد انتهى به الأمر بتخيُّلُ آخرة ذات صبغة لاهوتية غريبة، كأنَّها تقريبًا بوذيَّةً، تتَّسِم بالتكرُّرِ الأبدي لشخصية كانت منذ البداية مُلحدةً. كذا هي الألعاب البهلوانية اللاهوتية للروائي الذي «ليس مُلحدًا جديدًا تمامًا» التي كان مُجبرًا على تأديتها: قد لا تكون هناك جنة، ولا فردوس، ولا ٧٢ حورية سود العيون تنتظر الشهيد، ولكن هناك جحيمٌ» (ص٥٥).

جمهورية السماء لفيليب بولمان

يناقش المؤلفان في هذا الفصل ثلاثية «مواده القاتمة» لفيليب بولمان: «أضواء شمالية» (نُشرت عام ١٩٩٥، ونُشرت تحت اسم «البوصلة الذّهبيّة» في أمريكا الشّماليّة)، و«السكين البارع» (نُشرت عام ١٩٩٧) و«منظار الكهرمان» (نُشرت عام ٢٠٠٠). وقد عُرف عن الرِّوائي الإنجليزيِّ فيليب بولمان تعاطفه مع الإلحاد الجديد وإعجابه بأعمال ريتشارد دوكنز.

يجادل المؤلفان من خلال عرضهما لمصادر بولمان في ثلاثيته، بأنَّه يؤمن بـ«صحوة دُنيانية» (ص٥٧). ومع ذلك، ظلَّ عالم بولمان محلَّ تجاذبٍ بين من ينسِبه إلى الإلحاد ومعاداة الأديان ومن يُدافع عنه وينفي عنه ذلك من أهل الإيمان.

مصادر بولمان

مع أنَّ بولمان ينسبُ نفسه إلى الإلحاد الجديد ويعلن عن مشروعه المتمثِّل في محاولة تقويض الدين المسيحي، فإنَّ النَّاظر في أدبه يبدو له خلاف ذلك. للوهلة الأولى يبدو عالم بولمان الخيالي عالمًا ينهزم فيه الدين وينحصر وتنتصر فيه المبادئ الإنسانوية. غير أنَّه -وبعد النظر الدقيق- تتضح أمور أخرى. إذ يعتبر المؤلفان بولمان، من بين جميع الروائيين الملحدين الجدد، «أشد من كرَّس نفسه علانيةً لنقدِ السردية المسيحية الفوقية من الداخل» (ص٥٨)، بل إنَّ نقده للمسيحية، كما يُلاحظ المؤلفان فيما بعد، قد أُسِّسَ بشكل فيه مفارقة، انطلاقًا من منظور هو أقربُ للمسيحية الحقَّة (ص٧٦). ذلك أنَّ الأسطورة المضادة التي شيَّدها بولمان لا تقوم إلَّا بمضادة الأسطورة المسيحية، وأنَّ عالمه لا يُفهم ولا يُدرك إلَّا عند النظر إليه على خلفية العالم اللاهوتي المسيحي.

يستعرضُ المؤلفان مصادر بولمان في عمله «موادِه القاتمة» التي تجمعُ بين «التقاليد العظيمة للأساطير والرومانس والواقعية» (ص٥٩). ويُلخِّصان تنوُّع هذه المصادر بقولهما:

«تغُصُّ «موادهُ القاتمة» بإحالات أدبية متنافسة: إذ تتخيَّل القصص الإنجيلية من جديد، وتستكشف بسعادة الأدب الغربي المعتمد من أجل موتيفاته النَّضِرة وتُحيل كذلك إلى عدد كبير من مصادر الثقافة الشعبية. ويمكن أيضًا بسهولة جعل الشعر الميتافيزيقي وأدب الأحاسيس الفيكتوري وقصص المحققين والعلم الطبيعي الشعبي و«ساحر أوز» وأفلام «حرب النجوم» لجورج لوكاس (١٩٧٧-١٩٨٣) وحتى الأمثولة المسيحية «أخبار نارنيا» للويس (١٩٥٠-١٩٥٦): يمكن جعلها نصوصًا بَيْنِيَّةً» (ص ٥٩).

وبهذه الاستعارات المختلفة، يحتفل بولمان مثلما فعل رفقاؤه من قبل، بالقوة التحرُّرية للأدب ويُعلي من شأن قصَّته الخاصة بكونها قصة من جملة قصص أخرى وأنَّه لا يكون لها معنى إلَّا إذا استعارت من سرديات أخرى (ص٦١). بيد أنَّ هذه المصادر تتفاوت في الأهمية والحضور، فقد كان حضور النصوص الأدبية طاغيًا وبخاصة قصيدة جون ميلتون «الفردوس المفقود». إذ «يأخذ بولمان هذا الإطار الأسطوري [قصة الصراع بين إبليس وجنده المتمردين مع جنود الرب وإخراج آدم وحوَّاء من الجنة] ويلقي به على عدد من الشخصيات تشبه شخصيات ميلتون الدرامية» (ص ٦٢). فالتشابه كائن على مستوى الشخصيات والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتسير فيه الأحداث.

يأتي التأثير الأدبي الثاني على «مواده القاتمة» من إعادة وليام بليك قراءة قصيدة ميلتون في «زواج الجنة والنار»، والرُّومانتيكيون تَبَعٌ له في ذلك، حيث جعل بليك ميلتون يميل دون وعي منه إلى الشيطان وجنده.

إنَّ التعاطي مع قصيدة ميلتون في العصر الحديث يأتي على نوعين: إذ يزعم سي. أس. لويس أنَّ القصيدة قد حُرِّفت معانيها بفعل قراءة الشعراء الرومانتيكيين الذين يُعلون من قيم التحرر والتمرُّد وأنَّ «فكر ميلتون، لو أنَّه أُخليَ من مَسْحَته اللاهوتية، ما كان ليكون له وجود أصلًا». في حين ينتهي وليام إيمبسون في دراسته للقصيدة، إلى تفضيل إله ميلتون على إله المسيحية (ص٦٥).

يتوسَّل بولمان بمفهوم «السقوط» (the Fall) المسيحي إلى نقد الدين التوحيدي التقليدي ويمثِّل في الوقت نفسه دليلًا على اعتماده المستمر على السردية اليهودية المسيحية؛ ذلك أنَّ «كل جزء من عالم بولمان قد شَهِدَ سقوطًا من نوع ما»، «فالسقوط عنده يمثِّل العلاقة بين الوعي ومعرفة الذات والروحانية» (ص٦٧). ففي حين أنَّ الخطيئة الكبرى في الفكر المسيحي، تمثَّلت في وعي الشيطان المفرط بالذات على حساب الوعي بالإله (الكِبْر)، فإنَّ هذا الوعي بالذات من قبل هذا المخلوق يصبح شديد الأهمية بالنسبة لثيولوجيا عالم «مواده القاتمة». وعليه، يقوم بولمان «بإعادة تقديم [طَقْس محاكاة السقوط على حسب زعم لويس] كنوع من التأويل الغنوسي للتحدِّي البشري للإله» (ص٦٩). ومع ذلك، «تضلُّ النُّسخة التي قدَّمَها بولمان عن السقوط بكونها تِيمةً متكرِّرَة -وليس ظاهرة تاريخية منفردة- إيجابية، بل احتفالية» (ص٧٠).

هل تشكِّل «مواده القاتمة» بالفعل تهديدًا حقيقيًّا -كما يظن بعض المسيحيين المحافظين- على الدين المسيحي؟

يستبعِدُ المؤلِّفان أن تُشكِّل ثلاثية بولمان تهديدًا على الدين المسيحي فقط بسبب تناولها له بالنَّقْد، ذلك أنَّ بولمان لم يأتِ بِبِدَعٍ من الأمر، فقد دأب الروائيون على التوجُّه بالنَّقْد إلى مختلف الممارسات والمؤسسات الدينية منذ فجر الرواية الإنجليزية. على أنَّه لولا الجزء الثالث من هذه السلسلة، «منظار الكهرمان»، لَمَا أثيرت هذه المخاوف بادئ الأمر بل ربما حظِيَت بالترحيب والقبول في بعض الدوائر؛ من أجل اضطلاعها بنقد المؤسسة الإكليروسية. جاء الجزء الأخير من الثلاثية مُعْلِنًا «قتل الرب، أو إن رُمْنا الدِّقة أكثر، موت إلهٍ نصَّبَ نفسه» (ص٧١). هذا الفصل عن قتل الإله، أو هزيمة رمز السلطة، يستدعي إلى الذهن دعوى نيتشه حول «قتل الإنسان للإله»، وهذه الهزيمة سوف يوقعها به الثوَّار الذين انتهضوا لدفع ظلمه وتجبُّره.

«إنَّ حقيقةَ أنَّ هذا المخلوقَ -الذي كان من قبلُ شبيهًا بالإله أو كان إلهًا- قد أعَانَه على الموت صبيًّان سليمَا الصدْر (حقًّا، لقد مُثِّلَا على أنَّهما سالمَان من الذُّنوب) لهو أمرٌ ذو أهمية رمزية. إنَّ هذا الموت الرمزي، المُحمَّل بإيحاءات ثرية حول الحضور الخفيف للإله في العقل الحديث، يوحي بعدم اقتضاء أي عنفٍ

وجودي من أجل تخليص البشرية من اعتقاد ظالم في العناية الإلهية. في النهاية، فقد تجاوزت هذه الشخصية الذَّاوية زمانها، وكذلك، ضمنيًّا، مفهوم السُّلطة المُتفضِّلة: أبٌ إلهي يرعى الكائنات البشرية برحمة منه وعناية لا تنقضي» (ص٧٥).

ولكن هل فعلًا قتل بولمان الرب؟ فيكون بذلك أقرب إلى دعوة سام هاريس إلى إلحاق الرب بالآلهة الوثنية القديمة.

هنا، يصير محلُّ النَّظر أدقَّ. يذهب المؤلِّفان إلى أنَّ الصورة التي يرسُمها بولمان للرب، أو كما يُسميه في ثلاثيته: السُّلطة، مُفارقة لصورته في الفكر المسيحي. بل هو شخصية محدودة في علمه، يُمارس السُّلطة ولكن ينقُصه التَّعالي الحقُّ (real transcendence). بل هو أشبه ما يكون بإله في المنظور التنويري بكونه «ذرائعيًّا، غير شخصي، ومحدود بحدود العقل البشري، ومعتمدٌ بالكلية على شكل من أشكال السُّلطة قد أثبتَ وَهَاءه» (ص٧٦).

وباستعراضهما لبعض أحداث الجزء الأخير من الثلاثية، وبَيَانهما اعتماد بولمان على المفاهيم المسيحية في تصويره للموت والحساب والحياة بعد الموت، ينتهي المؤلِّفان إلى الاستنتاج بأنَّ **قصد بولمان ليس التخلُّص من الدين بالكلية وإنَّما يريد تحقيق نوع من الشعور الدِّيني والتَّقوى دون الرجوع إلى الإله. فهو يُعيد كتابة قصة السقوط، والنفي، والتوبة ضمن سرديته الخاصة ويمنح القارئ فرصة ليقرأها متحرِّرًا من السردية التي أنشأتها الطوائف المسيحية بمختلف أنواعها.**

سلمان رشدي والخصومة حول الرب

يتعرَّضُ المؤلِّفان في الفصل الرابع لأعمال الروائي الهندي الأصل، البريطاني الجنسية، سلمان رشدي. ربما يُعتبر اسم سلمان رُشدي مألوفًا عند القارئ العربي أكثر من بقية الأسماء المذكورة في هذا الكتاب. غير أنَّ سببَ ذلك لا يَعود إلى مآثر سلمان رُشدي الأدبية، وإنَّما سببُ ذلك الجدل الذي أثارته بعض أعماله في الأوساط الإسلامية، وكونه من أسرة مسلمة، حتى انتهى الأمر بآية الله الخميني، قائد الثورة الإسلامية الإيرانية، بإصدار فتوى بإهدار دمه لتنقُّصه من شخص النبي صلى الله عليه وسلَّم واستهزائه به.

لم تغب كلُّ هذه الملابسات التي أحاطت بسلمان رشدي عن المؤلِّفين، بل نَجدُ أنَّهما قد زعمَا أنَّ ردود الأفعال المتباينة التي أثارتها «آيات شيطانية»، أكثر روايات رشدي إثارةً للجدل التي يُجادل المؤلِّفان بأنَّه يُمكن اعتبارها أوَّل رواية من روايات الإلحاد الجديد (ص ٨٣)، هي التي حدَّدت مُسبقًا طبيعة الاستقبال الذي حظيَ به

الإنتاج الروائي لسلمان رشدي عمومًا، وموقفه من الإيمان على وجه الخصوص (ص ٨٣).

إنَّ الخيطَ النَّاظم لأعمال سلمان رشدي الروائية وغير الروائية، طبقًا للمؤلفين، يمكن تسميَته بـ«الخصومة حول الرب» (ص ٨٢). «لقد أصبح من الشائع الآن ملاحظة أنَّ روايات رشدي تزدهر على التفاعل بين الباطني والدُّنيوي وتدور حبْكَاته في كثير من الأحيان حول مِحوَرٍ يغبِّشُ على الفرق بين الواقعي والمستحيل» (ص ٨٥). ومع أنَّ رشدي يتَّفق مع روَّاد الإلحاد الجديد في إعلائه من شأن المثل الإنسانوية لحرية التعبير (ص ٨٤) وفي كثير من المسائل الأخرى -خاصة في كتاباته غير الروائية- فإنَّه -كما جادل المؤلِّفان- قد نأى بنفسه عن كثير من مفردات خطابهم في أعماله الروائية. يتجلَّى ذلك في أشياء:

أوَّلًا: أنَّ سلمان رشدي -كما يُجادل المؤلِّفان- هو أكثر التزامًا «بفكرة أنَّه يجبُ على الرِّوائيِّ أن يُحاول القيام بقفزة إيمانية من آميس، أو ماك إيوان، أو بولمان» (ص ٨٥).

ثانيًا: من خلال ملاحظة التغيُّرات التي طرأت على أعماله ومقارنة أعماله المتأخرة بأعماله المبكِّرة، يستخلصُ المؤلفان أنَّ هناك تغييرًا في موقف سلمان رشدي من الإيمان. فروايته «الأرض التي تحت قدميها» «تروي قصة تحوُّلٍ غير متوقَّعٍ ولكنَّه مَشوبٌ بممانَعة متأصِّلة» (ص ٨٧). ليس هذا التحوُّل من قبيل التحوُّل من دين إلى دين، وإنَّما هو من قبيل عدوة المقموع، وهو هنا كلُّ ما هو ديني. لا يسعى سلمان رشدي إلى إقصاءِ الدين والاحتفاء بانحصاره في العالم المعاصر -كما أوحت بذلك أعماله المبكِّرة- وإنَّما يسعى إلى استكشاف خطوط التَّماس بين العقلانية والإيمان، وبين الخيال والواقع. فبقطع النَّظر عن رفضه القاطع للدين واعتبار أنَّه لا أخلاقي واتهامه بالتسبب في المجازر والحروب عبر التاريخ وإلصاقه كلَّ نقيصة به، إلَّا أنَّ «كلمة (خصومة) يبدو أنَّها في غير زمانها: مُصطلحٌ غريب قد يَنِمُّ عن خلافٍ لطيفٍ، إن لم يكن وُدِّيًّا، من حيث المبدأ وليس صدامًا بين الحضارات كما يتصوَّره الإلحاد الجديد» (ص ٩١). «بهذا المعنى، فإنَّ رشدي -خلافًا لبعض معاصريه- يستدعي إمكانية أن يكون للإيمان صوتٌ في السردية المعاصرة، ولا يُقصيها» (ص ٩٥).

ثالثًا: بما أنَّ موقف سلمان رُشدي من الدين قد تغيَّر نسبيًّا في أعماله الروائية المتأخِّرة مُكتسبًا زخمًا مفاهيميًّا وفكريًا أكبر ممَّا كان عليه في أعماله المبكِّرة، حيث كان فيه نوعٌ من الحدِّيَّة، فإنَّ تصوره للدين في رواياته المتأخِّرة قد تغيَّر كذلك. يُجادل المؤلِّفان بأنَّ الدين صار، في رواياته الأخيرة، «ظاهرة تعدُّدية قد تنطوي على عناصر غنية وسخيَّة... إضافةً إلى التقاليد المحافظة» (ص ٩٧).

الرواية بكونها ممارسة دينية

لا يختلف سلمان رشدي عن بقية أقرانه في احتفائه بالرواية. «فهو واضح، شأنه في ذلك شأن ماك إيوان وآميس، في كون هذا الشكل الأدبي يتمتَّع بقدرة فردية: إنَّ الرواية مثلًا، على خلاف الخطاب الديني، لا تسعى إلى إنشاءِ لغة مميَّزة، وإنَّما تُؤكِّدُ على حرية تصوير وتحليل الصراع بين المتنافسين المختلفين على مثل هذه الامتيازات» (ص ٩٥). فالرواية عند سلمان رشدي، تروِّج للحريات التخيُّلية التي ينبغي أن يُرفع من شأنها وتُحفظ من جميع الانتهاكات.

بل تتحوَّل الرواية والقصص البشرية التي لا تدَّعي التعالي والتي لا تتملَّصُ من نقائصها وعيوبها الإنسانية إلى «بديلٍ روحيٍّ للممارسة الدينية الأرثوذكسية (والمتسلِّطة)» (ص ٩٢). إلَّا أنَّ أدب سلمان رشدي، كما يبيِّن المؤلِّفان، يعترف بصعوبة النأي تمامًا عن السرديات التقليدية، بما في ذلك الدين، وابتكار طرق جديدة (قواعد لغوية، ألفاظ وصور بلاغية...) لتمثيل الواقع (ص ٩٧). يأتي هذا الاعتراف على الضدِّ من النظام العقدي للإلحاد الجديد الذي يؤكِّد على ضرورة المفاصلة بين اللغة الدينية ولغة الرواية.

دينٌ بلا إله

يبيِّنُ المؤلِّفان أنَّ أعمال رشدي الروائية المتأخرة تُظهر قلقًا حادًّا حول الاستبطان المتهوِّر للسردية في ثقافة الاستهلاك المعاصر. في رويته «فيوري»، ينظر سلمان رشدي في أنواع الآلهة البديلة التي تنشأ في ثقافة ما بعد الحداثة الاستهلاكية. في هذا الواقع الاستهلاكي الذي تُتَّخذ فيه آلهة شتَّى، قد تتحول فيه الدول إلى آلهة جيوسياسية، كما حصل ذلك مع سولانكا، بطل الرواية سابقة الذكر (ص ١٠١). بل قد تنقلب التكنولوجيا في عالم يقوم على استهلاك الأوهام إلى نوع من الدين منزوع الإله (ص ١٠١-١٠٢). يلاحظ المؤلِّفان أنَّ الشخصيات الروائية في أعمال سلمان رشدي، بخلاف مبتكرها المتشكك الواثق في شكوكه، كثيرًا ما تتأمل في الإيمان وعدم الإيمان (ص ١٠٢).

الخاتمة

في نهاية هذا الكتاب، يتساءل المؤلِّفان: بماذا تؤمن الرواية الإلحادية الجديدة؟ ثم يجيبان بجواب هو في الحقيقة خلاصة الأفكار التي ناقشاها في ثنايا البحث: «يمكن أن نقول إنَّ الرواية الإلحادية الجديدة **تؤمن بنفسها**: إنها تؤمن بالحرية الدُّنياوية لِرواية القصص، لتخيُّل عوالم، ولقول أي شيء حول أي شيء هي وحدها التي تجسِّده». (ص ١٠٥).

إنَّ مشكلة الإلحاد الجديد، في نظر المؤلفين، أنَّه «ليس ملحدًا بما فيه الكفاية» (ص ١٠٦)، ذلك أنَّه لا يقطع مع الدين تمامًا وإنَّما يستفيد من النظام البلاغي للدين في نظامه العقدي الخاص به. فإلحادهم كما أشار إلى ذلك المؤلِّفان في المقدمة هو «إلحاد ما قبل نيتشه». فبالنسبة لنيتشه، لا يسمى الإلحاد إلحادًا حتى يتخلَّص من جميع شوائب الميتافيزيقا، فلا يكفي عدم الإيمان حتى يُسمى المرء ملحدًا، بل عليه الامتناع عن أي ممارسات تنطوي على جوانب ميتافيزيقية سواءً في مجال العلم الطبيعي أو الفلسفة أو الأدب. بالنسبة للمؤلفين، يبدو أنَّ دوكنز ورفقته ومن وراءهم الروائيون الذي سبق الحديث عنهم مجرَّد أغرار، يستقوي فيهم الإيمان بالرب ويستعلي حتى يكاد يظهر ويبرز، لذلك تجدهم يحاولون استبدال إيمان بإيمان آخر، قد أعياهم عجزهم عن وأد الإله الكامن فيهم.

فالرواية الإلحادية الجديدة، بالنسبة للمؤلفين، ليست إلَّا «قصة لاهوتية يلعب فيها العلم والتاريخ والحب والفن نفس الدور المتعالي التكفيري الموكول عادة بالرب» (ص ١٠٧). ولكن هل تستطيع الرواية أن تنهض بهذه المهمة الثقيلة؟ وما الذي يجعلها مستحقَّة لكي يعلِّق بها المرء أمله في الخلاص؟

إنَّ دعوى الروائيين الملحدين الجدد بأنَّه يمكن للرواية أن تكون دينًا بديلًا يقتضي من معتنقيه، على غرار الأديان التي يرفضونها، أن يكرِّسوا أنفسهم لها بالكلية لا تخرجهم عن بوتقة الدين ولُبِّه بل يثبت هَوَسهم بقضية الرب، سواء كان رب الأديان التقليدية أم أحد أرباب العالم المعاصر.

وقد بيَّن المؤلِّفان أنَّ الرواية المعاصرة بالفعل هي التي تجاوزت الصراعات بين الأصوليات الدينية والعلمانية، وليست تلك التي لا تزال تتخيَّلُ عالمًا بلا دين وتُفاخر بذلك. ففي نظر المؤلفين، «إنَّ الروائيين المتدينين، وليس الملحدين، هم في الغالب من يقدم أكثر التوصيفات إقناعًا لعدم الإيمان، وذلك بصفة خاصة لعلمهم بمعنى الإيمان أوَّلًا» (ص ١١٠).

يختم المؤلفان الكتاب بالتساؤل عن مستقبل الرواية الإلحادية الجديدة وعن مدى قدرتها على التخلُّص من الجوانب اللاعقلانية وعدم التسامح والجهل التي تنقمها على الأديان، وإخضاع فرضياتها السياسية والثقافية والدينية للمساءلة.