د. سيد البحراوي

الأنواع النثرية

في الأدب العربي المعاصر

أجيال وملامح

الفهرس

مقدمة ٦

مسيرة ٠١

دل صارت الراوية حقًا ديوان العرب؟ ٠٢

الواقع والواقعية

في أدب نجيب محفوظ ٠٣

حافة الليل أم مدرج الصباح؟ ١٤

فتحي غانم.. دعوة للدراسة..... ١٥

موسم الهجرة إلى الشمال

قراءة جديدة ٩٥

دفاعًا عن الراوية (التقليدية) قراءة في رواية

" الوارثون" ٠٨

إشكاليات الكتابة الواقعية

في ثلاثية محمد ديب ١٩

" باب" غسان آنفاني

الأسطورة/ الدِّراما/ الدلالة ٦١١

أبو المعاطي أبو النجا

والفن الجميل ٧٢١

توجهات جديدة

في القص المصري المعاصر ٣٣١

بهاء طاهر
قالت ضحى: نحو واقعية أسطورية ١٧١
خالتي صفية والدير
أسطورة سياسية! ٢٨١
الحب في المنفي
رواية الحقيقة ٥٩١
صنع الله إبراهيم
قاتلة الذات وثيقة الإدانة ٤١٢
"وردة".. رواية مناضلة ٩٢٢
زهر الليمون.. أسطورة واقعية ٢٣٢
" عيون البنفسج" وجع لايحتمل ٣٥٢
أصلان قصة قصيرة ٩٥٢
فخ البساطي الجميل في "هذا ما آان" ١٦٢
غواية البحيرة
نموذج روائي جديد ١٧٢
"وليمة لأعشاب البحر"
نموذج للحداثة الحقيقية ٤٧٢
والبحر ليس بملآن ٧٨٢
النزول إلى البحر.....٩٨٢
"حكاية شوق إلى زمن آخر".....٢٠٣
حكايات المدندش عن زماننا ٥٠٣
انشقاق الذات

والبحث عن هوية روائية ٦١٣
هل يستحم النهر – حقًا – في البحيرة؟ ٨٤٣
رواية النوبة.. مصر.....١٦٣
حلم الانبعاث من رماد القمع ٢٧٣
ربما آن هذا سبيلًا
"أطياف" تتجرأ على آتابة لحفظنا من الاندثار ٢٩٣
شعرية الصدق
في" رأيت رام الله" ١٠٤
القاهرة مدينة مفروشة ٠١٤
" اهبطوا مصر".
إبداع روائي جديد ٥١٤
يخلّد انتحار أرْوَى ٨٢٤
"الظهر العاري" للرجل ٤٣٤
نصوص في حجر آريم ٩٣٤
أهل الهوى يا ليل ٤٤٤
تلابيب الكتابة ٩٤٤
أريد هوية ٤٥٤
تحقيق درامي في حادث عارض ٩٥٤
الجبل الشرقي ومنهج جديد للكتابة ١٦٤

مقدمة

تحاول هذه الدراسات والمقالات، التي نشر معظمها على مدى ربع قرن، أن تمسك بالملامح التي ميزت الإنتاج النثري في الأدب العربي المعاصر وقد خصص هذا الكتاب للأنواع النثرية أي الراوية والقصة القصيرة والمسرحية- دون الشعر- لأنها تشترك معا في كونها أنواعا حديثة المنشأ في أدبنا العربي، في حين أن الشعر نوع ممتد منذ القدم. لا شك أن الشعر أيضا قد تغيرت ملامحه عبر العصور، وحتى العصر الحديث، غير أن مسيرة هذا التغير وملامحه تختلف عن الأنواع النثرية ولذلك سنخصص له كتابا آخر.

ورغم أن الأنواع النثرية المشار إليها حديثة المنشأ في كل آداب العالم، إلا أن نشأتها في الأدب العربي تثير إشكاليات خاصة! بسبب التباس علاقتها بالتراث من ناحية، وبالآداب الأوروبية من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي سبق لنا أن عالجناه تفاصيلا في أكثر من كتاب ودراسة ومن ثم لن نعود إليه هنا. ولكننا نتمنى أن يكون القارئ على علم بوجهة نظرنا (الخاصة) في هذا الأمر، لأن أصداءها شديدة التأثير في الكتاب.

لقد مر على البدايات العربية لهذه الأنواع أكثر من قرن من الزمان. ومع ذلك فإن آثارها ما زالت متحكمة في كثير من إنتاجنا المعاصر. وخاصة بسبب استمرارية ما سبق أن أسميناه بـ "التبعية الذهنية " للنموذج الرأسمالي الغربي. غير أن الملمح البارز لدى معظم الكتاب وفي معظم النصوص التي يعالجها هذا الكتاب هو السعي- الواعي أو غير الواعي- للخروج من أسر هذه التبعية وتحقيق الحلم الذي ناديت به وما زلت: نحو محتوى شكل عربي أو أكثر لإبداعنا على كافة المستويات وفي مختلف المجالات. وهو سعي يتخذ اتجاهات متعددة تبعا لتكوين كل كاتب وتوجهه الفني: فهو عند بهاء طاهر غيره عند صنع االله إبراهيم أو علاء الديب أو محمد البساطي أو جميل عطية إبراهيم أو أحمد الشيخ أو إسماعيل العادلي أو نعمات البحيري أو أحمد زغلول الشيطي أو الطيب صالح أو خليل حسن خليل أو محمد أبو المعاطي أبو النجا أو أحمد الفقيه أو يحيى خلف أو غسان كنفاني أو حسن نور أو إبراهيم الحريري أو رضوى عاشور أو محمد عبد السلام العمري أو مريد البرغوثي أو

هدى بركات أو فتحي امبابي أو سحر الموجي أو ميرال الطحاوي أو عزة رشاد.. الخ.

أن الدراسات والمقالات المنشورة هنا - مع توزيعها على مدى زمني واسع - تحقق، بالإضافة إلى الهدف الذي أشرنا إليه، معرفة بما ماجت به الساحة الأدبية العربية من توجهات فنية وكتابات مهمة، على مدى نصف قرن من الزمان. بدءا من تجربة نجيب محفوظ وحتى كتابات جيل التسعينيات، مرورا بانحياز جيل الستينيات المهم وامتداده لدى جيل السبعينيات. ومع أن كثيرين من الكتاب المهمين و الكثير من النصوص التي تمثل علامات أساسية في الإبداع العربي المعاصر، قد غابت عن هذا الكتاب مثل كتابات عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني، بالإضافة إلى كل كتاب المرحلة الواقعية؛ فإننا نعتبر أنه يحتوى على عينة ممثلة لأهم التوجهات- طبعا من وجهة نظر الكاتب- وخاصة في المرحلة المعاصرة.

لقد بدأ الكتاب بما يشبه المدخل لمناقشة القضية التي طرحت في السنوات الأخيرة زاعمة أن الراوية قد صارت ديوان العرب. وبعد ذلك قدمنا مجموعة من الدراسات

تستعرض الملامح الفنية إلى لؤلؤة النص المستحيل. كان همي دائما لتقديم ما يميز هذا النص في سياقه الإبداعي والاجتماعي. وقد أضفت في النهاية دراسة بعض النصوص المترجمة إلى العربية رأيت فيها لمسات خاصة تفيد الراوية العربية، حرصت على إبرازها.

وأخيرا، فلا شك أن بهذا الكتاب كثيرا من الثغرات كما أشرت، لكن وضوح الأهداف المشار إليها أعلاه جعلتني أبادر بنشره، وأتمنى أن يستطيع توصيل هذه الأهداف إلى القارئ. أما الثغرات، فآمل أن تستطيع كتب لاحقة أن تسدها.

مسيرة
"الراوية العربية" في مصر إلى التحقق

لا شك أن مسيرة الراوية العربية في مصر مسيرة طويلة وثرية وشديدة التعقيد في نفس الوقت. وربما لا نبالغ إذا قلنا أن هذه المسيرة تكاد تكون ذات المسيرة التي خاضتها مصر ذاتها في العصر المسمي بالحديث، لكي تلحق فيه بركب الحداثة. فالراوية دون شك أحد عناصر الحداثة في المجتمع، كما أنها لا يمكن إلا أن تكون حديثة أيضا.

تطرح مسيرة الراوية إذن. رغم أنف الدارس والناقد. إشكالية حداثة المجتمع. ما معنى هذه الحداثة؟، وما إمكانيات تحققها؟، و إلى أي مدى نجحت فعلا ً في التحقق؟ نتحدث عن حداثة المجتمع وعن الراوية في ذات الوقت.

تنبع إشكالية الحداثة في المجتمع المصري، وربما في كثير من البلدان المستعمرة من أنها جاءت نتيجة لانقطاع عن الماضي والحاضر، وليس نتيجة لقطيعة معرفية معهما. ولعل توضيح الفارق بين الانقطاع والقطيعة المعرفية أمر ضروري هنا.

الانقطاع هو فصم تام للصلة بالماضي والحاضر أو ما هو أشبه بالبتر. أما القطعية المعرفية (Rupture Epistomologique)، فهي أقرب عندي إلى التجاوز الجدلي الذي يقوم على فهم للماضي وللحاضر، وبمعنى أدق لبنية المجتمع بكل ما فيها من عناصره القديمة والجديدة، وإدراك التناقضات الجوهرية في هذه البنية، والعمل على تثوير هذه البنية من داخلها، بالسعي لانتصار عناصر المستقبل على عناصر الموت والذبول. وليست عناصر الموت والذبول بالضرورة عناصر الماضي، فضمن عناصر الماضي الذي ما يزال حيا، عناصر ضرورية للمستقبل، شريطة أن تتطور لكي تكون صالحة للدخول في المنظومة الجديدة التي تصنع مجتمع المستقبل، ومن هذه العناصر القديمة الممتدة، تلك العناصر التي تشكل أسس هوية الشعب، أي شعب.

ما حدث في المجتمع المصري مع دخول الحملة الفرنسية ثم تولّى محمد علي الحكم في مصر، أنه تم القضاء على إمكانيات قطيعة معرفية، بالمعنى المشار إليه سابقًا تقوم بها شرائح اجتماعية، كان يمكن أن تتطور لتشكل طبقة

وسطى مصرية بالمعنى الحديث للطبقة الوسطى، كانت تتمثل في علماء الأزهر و التجار والحرفيين بطوائفهم المختلفة، وكان هذه الشرائح تعي اللاحظة سياسيا وفكريا وتمتلك المقومات الاقتصادية والاجتماعية لتحقيق تطور حقيقي، انطلاقا من أسس داخلية كانت متاحة في المجتمع المصري ذاته(١). غير أن ما فرضته الحملة الفرنسية عمليا ونظريا، ثم جاء محمد علي ليمارسه بوضوح، هو فرض نموذج الحداثة الفرنسية دون أي صلة بإمكانات التطوير الداخلية التي سبقت الإشارة إليها. ومن هنا حاول محمد على بناء "الدولة الحديثة" على النموذج الفرنسي، ونجح ظاهريا، في تحديث المجتمع من أعلى، لكنه تحديث سرعان ما انهار مع أنهيار إمبراطوريته، وتوالت المحاولات على نفس المنوال لتصل إلى نفس النتيجة- حتى الآن- لأنها تقوم على منطق غير صحيح وغير ممكن عمليا، هو منطق التبعية الذهنية لنموذج آخر، لا يضع في اعتباره خصوصية المجتمع ولا إمكانات تطوره من الداخل. وفي هذا السياق تكونت شرائح اجتماعية ولا إمكانات تطوره من الداخل. وفي هذا السياق تكونت شرائح اجتماعية مغايرة لتلك التي

قضى عليها محمد علي؛ شرائح تنتمي هي أيضا لهذا المنطق الزائف منطق التبعية الذهنية، ومن بين هذه الشرائح تأتي شريحة المثقفين؛ منتجي الفكر والأدب والفن والثقافة بأوسع معانيها وضمنها الراوية بطبيعة الحال(٢).

مع منتصف القرن التاسع عشر، أخذت محاولات كتابة نثر قصصي قصير وطويل ذي ملامح حديثة لهذه الدرجة أو تلك، تسير في اتجاهين تلازما فترةً طويلة، حتى تم انتصار أحدهما على الآخر بعد الحرب العالمية الأولى، هذان الاتجاهان هما: إحياء ومحاولة تطوير أشكال قصصية عربية قديمة، وبصفة خاصة أشكال رسمية مثل الرحلة والمقامة هذا هو الاتجاه الأول، والاتجاه الثاني هو ترجمة وتعريب وتمصير الأشكال الغربية الحديثة مثل الراوية والمسرحية والقصة القصيرة. والمعروف طبعا، أن الانتصار قد تم للاتجاه الثاني، واعتبرت رواية "زينب" ليهيكل أول رواية بالمعنى الفني الحديث (ومن حسن الحظ أنها لم تُدرج ضمن قائمة الراويات العربية الأهم؛ لأن هذه الصفة لا تنطبق عليها بالفعل). وفي تقديري أن هذا الانتصار كان بديهيا ليس فقط لأن تيار التبعية الذهنية للنموذج الغربي هو

الذي أنتصر وساد في الحياة المصرية منذ بداية القرن العشرين، وإنما أيضا لأن الاتجاه الأول قد ضل الطريق من زاويتين: الأولى أنه لم يلجأ إلى الأشكال التراثية التي كانت كفيلة بمساعدته على تحقيق هدفه؛ وأقصد الأشكال القصصية الشعبية مثل السير الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة، و الزاوية الثانية أنه لم يكن قادرا على تحقيق قطيعة معرفية حقيقية مع الأشكال الرسمية التي تعامل معها، لأنه لجأ إليها من منطلق رد الفعل، وربما الحاجة إلى السند في مواجهة العدو القوي (الغرب)، وهذا ما جعل هذا الاتجاه يستسلم لهذه الأشكال بوصفها حصنًا حنونًا، فاحتوته ولم يستطع هو تطويعها وتطويرها حقًا، فسقطت أعماله ضحية تناقضات وثنائيات عديدة لا مجال هنا لتفاصيلها(٣).

غير أن أعمال الاتجاه الثاني لم تسلم من المشكلات هي الأخرى، وإن كانت مشكلاتها ناتجة عن عدم نجاحها في تقليد النموذج الروائي الأوروبي تماما، بحكم أن هذا التقليد ذاته أمر مستحيل عمليا، ولأن واقع المجتمع وخصوصيته يفرضان على الكاتب- رغم أنفه- اختلافا ضروريا وتقديري أن سبب فشل الكتابات المبكرة، خلال النصف الأول من

القرن العشرين، كان هو عدم وعي الكتاب بهذا الاختلاف وعيا علميا، وحرصهم على الأبتعاد عنه أو تطويعه للنموذج الغربي قدر الإمكان. ولم ينج من هذا- إلى حد ما- إلا النماذج التي وردت في القائمة بالفعل: عودة الروح لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، و"دعاء الكروان" لطه حسين الذي كنت أفضل اختيار كتابة"الأيام " بدلاً منها.

أقول أن هذه الأعمال نجت إلى حد ما، لأن بها الكثير من المشكلات الناتجة عن نقص الوعي أو زيفه أحيانا (بسبب التبعية الذهنية) وعن نقص المهارة في بلورة وسائل كتابة فنية حديثة منقطعة (معرفيا) عن كل من الكتابتين العربية القديمة والأوروبية الحديثة.

فيما بعد تتضاءل المشكلات الفنية، وتتبلور أساليب قص حديثة بدرجات متفاوتة، لكنها في كثير من الأحيان تظل متأثرة بتقنيات الكتابة الأوروبية وإن كانت بلغة عربية، و يرجع هذا- في تقديري- إلى استمرار نقص الوعي أو زيفه أحيانا بفعل التبعية، حيث أنني لم أستطع الجزم- بعد - بأن الراوية العربية في مصر وفي غيرها قد أصبحت عربية حقًا- أقصد رواية ذات محتوى وشكل عربي، لا

ينفصل فيها الشكل عن المحتوى، وبمعنى أدق تراعي أذواق وقيم المجتمع العربي الجمالية، وهي تصوغ تقنياتها ورؤاها.من هنا فإن المراهنة على أشكال الراوية الأوروبية الحداثية وما بعد الحداثية، لن تكون ناجعة إلا بعدر ما نفككها ونعيدها إلى عناصرها- الإنسانية- الأولى دون التزام بهيكلها وبنيتها الكلية. وربما كان نموذج رواية أمريكا اللاتينية نموذجا هاديا ومرشدا في هذا الاتجاه. ولذلك، فرغم أن محاولات الاستفادة بتقينات الراوية الأوروبية ما تزال مستمرة، فإنها- فيما أعتقد- تخلت منذ السبعينيات عن التعامل معها تعام ًلاصنميا، وأصبحنا إزاء تعدد حقيقي وواضح في اتجاهات الكتابة، وإن كان يمكن حصرها في اتجاهات ثلاثة: الأول و الأكثر انتشارا هو العودة إلى الاستفادة من إمكانيات الكتابة الو اقعية مع تجاوز سلبياتها مثل السطحية وإغفال مشكلات الذات. وفي هذا الاتجاه يمكننا أن ندرج بهاء طاهر وأبو المعاطي أبو النجا وخيري شلبى وإبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم ومحمد جبريل ورضوى عاشور وصبري موسى ومحمد البساطي وجميل عطية إبراهيم وسلوى بكر وإبراهيم عبد المجيد ومحمود الورداني

وأحمد زغلول الشيطي ورضا البهات وحسني حسن، وسهام بيومي وهالة البدري وسحر الموجي وعفاف السيد ونجـوى شعبان وشحاته العريان، هذا بالإضافة إلـى عـلاء الـديب وإسماعيل العادلي وإدوار الخراط- حتى لو رفض-

أما الاتجاه الثاني فيميل إلـى الاسـتعانة بـالخبرة والأشكال التاريخية بطرق مختلفة، وفي هذا الاتجاه تنـدرج جل أعمال جمال الغيطاني، وصـنع االله إبـراهيم بصـيغة مختلفة تماما تتنهج الاعتماد على الوثيقـة، ومجيـد طوبيـا وبعض أعمال رضوى عاشور وبعض أعمال إبراهيم عبـد المجيد وعمـل سـلوى بكـر "البشـموري"، وعمـل مـي التلمساني"هليوبوليس".أما

الاتجاه الثالث فيميل إلى النهل مـن مخـزون الخبرة الشعبية وأشكالها كما هو واضح في أعمـال يحيـى الطاهر عبداالله ومحمد مستجاب وعبـاس أحمـد و فكـري الخولي وفتحي امبابي، وميرال الطحاوي وغيرهم.

أن هذه الاتجاهات الثلاثة التي لاتنفي خصوصية كل كاتب وتجربته، هي طرق مشروعة للتخلص مـن نمطيـةسادت فترات طويلة، وتشير إلى بحـث اأصـيل يمكـن أن

يقود- من وجهة نظري- إلى الاقتراب من حلم محتوى الشكل العربي للرواية.

من نافل القول أن محتوى الشكل العربي لا يعني شكلاً محدداً بل هو دعوة لكسر نمطية الشكل الواحد، وصولاً إلى تنوع الثروة الجمالية الممتدة عبر مختلف الطبقات والبيئات الجغرافية والخبرات التاريخية وهي دعوة شرطها الوحيد أن تكون مخلصة لخبرة كاتبها (العربي) وأن يتخلص الكاتب من هيمنة النموذج الأوحد للكتابة وللتطور (النموذج الأوروبي) وأن يؤمن بأنه فنان حقيقي، وأن حقيقة فنه لن تتجلّى إلا إذا أخلص لخصوصية تجربته، وعاش بعمق معاناة اكتشاف الطرق القادرة على تجسيد هذه الخصوصية. وهذا ما أرى بوادره في التجربة الروائية المعاصرة في مصر، وفي الوطن العربي.

هوامش:

(١) راجع بيتر جران: الأصول الإسلامية للرأسمالية، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٣. ترجمة محروس سليمان.

(٢) راجع كتابنا: الحداثة التابعة في الثقافة المصرية.
دار ميريت للنشر القاهرة ٩٩٩١.
(٣) راجع كتابنا: محتوى الشكل في الراوية العربية.
الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ٦٩٩١.

هل
صارت الراوية حقًا ديوان العرب؟

يستطيع المراقب للحركة الأدبية في الوطن العربي المعاصر، أن يلحظ- بوضوح- تزايد حجم الإنتاج الروائي وأهميته إذا قورن بغيره من الأنواع الأدبية، والشعر بصفة خاصة، هذا النوع الذي استحوذ قديما على صفة "ديوان العرب". أن تزايد حجم الإنتاج الروائي، والذي يتضح فيه تفضيل الناشرين للرواية عن غيرها، هو في الحقيقة تلبية لطلب متزايد من قبل القراء ينعكس في أرقام التوزيع، التي تقول أن هناك إقبالاً على الراوية (يكاد يكون ضعف الإقبال على الشعر في المتوسط). وإنما تخص الشعر المعاصر تبرره مجموعة عوامل لاتخص الراوية فحسب، وإنما تخص الشعر المعاصر أيضا. فالطابع العام الذي يسود اللحظة الراهنة من شعرنا"الحداثى" يبعده عن أن يكون فناً جماهيريا بالمعنى القديم بل إن هذه الصفة "الجماهيرى" هي إحدى الصفات التي بات شعراؤنا يكرهون لصقها بشعرهم (وإن كانوا بالطبع لا يكرهونها لأنفسهم). ورغم أن هذا الطابع

نفسه يطبع بعض اتجاهات الكتابة الروائية الحديثة أيضا، فإن الطابع الغالب على الراوية ليس كذلك. وبمعنى أدق هناك عدد من كتاب النثر لايحبون أن يسموا أعمالهم باسم الراوية، ويفضلون اسم "النُّصوص" أو" النَّص" " معبرين عن توجه لا نوعي أو متجاوز للأنواع أو عبر نوعي. وهذه الكتابات- فيما أظن- ينطبق عليها ما ينطبق على شعر الحداثة، بدرجة أو بأخرى ومن ثم فإنها تخرج عن نطاق هذه التسمية التي نناقشها هنا" ديوان العرب".

في المقابل نجد لدينا خلال العقود الخمسة الأخيرة، عددا ضخما من النصوص "الروائية" التي تسعى إلى التمسك بحد أدنى من الخصائص الفنية التي تحقق قدرا متفاوتا من التماسك الحدثى والنمو البشرى للشخصيات، واللغة الحياتية، والعمق في رؤية مظاهر الأشياء، والربط بينها ربطا يقود القارئ ليجوس في تجربة متكاملة، يشعر أنها في النهاية هي تجربته بالذات أو قريبة منها على أقل تقدير. هذه الخصائص والتي يمكن تسميتها بالقدرة على التعامل مع غريزة القص وغريزة التحليل للشخصية البشرية، بالإضافة إلى بعد التسلية والإمتاع، هي التي جعلت الراوية، بعد هذا المجهود

الطويل، تتمتع بهذه الأهمية لدى القراء أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية، وهذا كله، بالطبع، يدعم التسمية بـ "ديوان العرب الجديد".

ومع ذلك فإن هذه المؤشرات السابقة، هي نفسها، يمكن إذا تمعنَّا فيها من زاوية أخرى، أن تكون مؤشراتلنفي المقولة. ولنبدأ بأرقام التوزيع التي هي أكبر الدلائلعلى أهمية الراوية. تقول سجلات الناشرين أنه فيما عدا عدد محدود جدا من الروائيين - لايزيد عدد النسخ المطبوعة من أي رواية عن ثلاثة آلاف نسخة أو خمسة آلاف على أكثر تقدير أي أننا، إذا أهملنا بعض الكتاب الذين نجحوا في أن يقيموا صلة أوسع بالقراء لسبب أو لآخر(إحسان عبد القدوس مثلاً، يدغدغ الغرائز ويستهوي الشباب، ونجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل... الخ) عدد من السنوات لايقل بأى حال من الأحوال عن ثلاث سنوات، وهي المدة التي يستغرقها توزيع الكتاب. وبالطبع، فإن الخمسة آلاف نسخة قد تصل إلى ضعف عدد القراء أو أكثر، بحكم أن بعض الكتب تقتني من قبل مكتبات عامة، كما أن بعضها يمكن أن يتداول بين أكثر من قارئ واحد،

وبهذا المقياس واعتمادا على أرقام التوزيع وأرقام القراء في المكتبات العامة، سبق لنا أن قدرنا في دراسة سابقة عدد قراء الأدب عامة في مصر بنحو مائتى ألف قارئ.

ولو أننا اعتبرنا أن نصف هذا الرقم هو قراء الراوية، باعتبار أهميتها المتزايدة التي سبق أن أشرنا إليها، يصبح عدد قراء الراوية في مصر نحو مائة ألف قارئ. وذلك في مجتمع يزيد عدد أعضائه عن ستين مليونًا من الأفراد، يعرف نصفهم (على الأقل، حسب المصادر الرسمية) القراءة والكتابة. وأظن أن المقارنة ناجحة لأنها تقول إن الروية (العربية) لاتمثل سوى مواطن واحد من كل ستمائة مواطن، أو قارئ واحد من كل ثلاثمائة قارئ. وهذه النيجة فيما أعتقد يمكن أن تنطبق على بقية البلدان العربية التي قد تكون النسبة فيها أعلى من ذلك بسبب قلة عدد السكان، إذا أضفناها إلى البلدان التي تكون النسبة فيها أدنى بكثير بسبب قلة النشر وزيادة الأمية.

النتيجة تقول إذن إن الراوية ليست سوى ديوان فئة محدودة جدا من العرب. في حين أن الشعر كان يمثل ديوان كل العرب أو معظمهم. بمعنى أن كل عربي سواء في

الجزيرة العربية أو في إطار الدولة الإسلامية، كان يجب أن يستمع إلى الشعر، و كان يستطيع أن يفهمة وأن يتذوقه. والسبب واضح وهو أن لغة الشعر كانت هي لغة العربي ذاته مهما تقعرت، ومهما كان العربي لايعرف القراءة أو الكتابة. فقد كان الشعر يصل شفاهة إلى " لسانه" حسب مفهوم دى سوسير، كما يصل إلى معاناته العميقة (وخاصة في العصر الجأهلى، قبل إن يتوجه الشعر توجهات سلطوية). نحن الآن بالطبع في مجتمع مختلف، فرغم أنه ليس بدائيا مثل المجتمع الجأهلى، إلا أنه يعييش حالة من الجهالة لا تطال فقط الأميين، وإنما نسبة غالبة من المتعلمين. ونحن لا نتلقي الفن شفاهة (فهذا ممنوع بحكم قانون الطوارئ الذي يحظر التجمعات) وإنما عبر وسائط تحكمها قوانين وقيود منها ما يخص الرقابة ومنها ما يخص العرض الاقتصادي والطلب غير أنه لا يجوز لنا أن نركن إلى هذه الأسباب وحدها في ضعف صلة أدبنا بشعبنا، وعلينا أن نبحث عن أسباب أعمق ربما تتصل بالعنصرين الأكثر أهمية في العملية الإبداعية أي المبدع والنص، وليس فقط بالعنصرين اللذين أشرنا إليهما (المتلقي" الجمهور"، والوسائط) وفي هذا السياق

فقد سبق لي (٢) أن اعتبرت أن التوجه الإبداعى لدى المبدعين (باعتبارهم فئة من فئات المثقفين) مسئول إلى حدٍ كبير عن القطعية بين الأدب والجمهور والواسع، وقلت وما زلت أرى أن معظم المبدعين يعيشون حالة من الغربة أو الاغتراب عن أذواق قرائهم الحقيقيين أو أبناء شعبهم لأن توجههم كان منذ البداية، ومازال لدى الكثير منهم، هو التعلم من النموذج الغربي ومتابعته ولم يبذل معظمهم الجهد الكافي للتعرف بعمق على ما أسميته محتوى الشكل القومي أو الوطني أو الشعبى (هذه جميعا مترادفات في هذا السياق) بمعنى نسق القيم والأذواق والمثل الجمالية العليا، التي

يتبناها الشعب بفئاته المختلفة. كما أنهم- من ثم – لم يستطيعوا أن يكتبوا لهؤلاء البشر بالتركيب اللغوي الذي يفهمونه، وبالأذواق الحسية والمعنوية التي يفضلونها (وهذه طبعا لم تكن ولن تكون دعوة للمبدعين للاستسلام للأذواق الشعبية، وإنما هي دعوة لفهمها وتقديرها من داخلها، وليس بفرض أذواق غريبة من الخارج لا يمكنها أن تؤثر حقًا في داخل مجتمعنا بعمق).

إن هذا التوجه ليس مسئولية المبدعين بوصفهم أفرادا، بل إننا نستطيع أن نجد عددا يتزايد باضطراد من الكتاب يحاول أن يخرج عن إطار هذا التوجه ويبحث عن طريق خاص للإبداع وإن كان معظم هؤلاء قد قمعوا من قبل النقاد أو المؤسسات الثقافية المختلفة، أو ضلوا الطريق ليصلوا إلى حلول (تراثوية) أو شعبوية لا تقدم شيئًا ذا بال. وعلى كل، فقد ظل هؤلاء قلة لا تعني الكثير في ظل التوجه العام الذي لا يخص الأدباء فقط وإنما المثقفين بصفة عامة بوصفهم فئة اجتماعية تمثل جزءا من الطبقة البرجوازية بفئاتها المختلفة التي قادت تطورنا الحديث منذ بدايات القرن الماضي، هذا التوجه تحكمه التبعية الذهنية للنموذج الحضاري الغربي، بوصفه نموذجا وحيدا للتطور، في كافة المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. وليس هنا بالطبع مجال للتفاصيل في جذور هذه التبعية ومظاهرها، فقد سبق أن عالجناها في أكثر من موضع(٣) ولكن ما يهمنا هنا، هو أن هذه الطبقة المشوهة قد سعت إلى تحقيق مجتمع رأسمالي في كل المجالات، ولكنها لم تنجح في ذلك لسبب أساسي هو أنها تصورت إمكانية تقليد النموذج الرأسمالي

الغربي ونقله إلى مجتمعنا، ولم تدرك أن هذا مستحيل نظريا (لأن التطور الاجتماعي لا يمكن أن ينقل من الخارج، وغير ممكن عمليا لأن الغرب نفسه لن يسمح لها بذلك حتى لا يفقد أسواقه ومصادر المواد الخام والعمالة الرخيصة كما هو معروف).

لم ننجز إذن المجتمع الرأسمالي ولن ننجزه؛ لاستمرار نفس الاليات السابقة، والراوية هي بنت المجتمع الرأسمالي كما استقر في تاريخ الأدب ونقده من كل الاتجاهات(٤) فهل لدينا الآن رواية عربية حقّا تمثل ديواننا الحقيقي؟ أقول إنه رغم ما سبق أن أشرت إليه من الازدهار الواضح للرواية بالمقارنة مع غيرنا من الأنواع، ورغم أن بعض الكتاب المعاصرين بالذات يسعون إلى إنجاز هذه المهمة، فإنني أرى أن المعظم الأعم من الراويات المكتوبة بالعربية لا تمثل محتوى الشكل أو محتوى الأشكال العربية. وبالتالي فهي تظل رواية ناقلة أو مقلدة وأنها لن تستطيع تحقيق هويتها العربية. وهي هوية لا تتحدد في طريق واحد بالضرورة دون أحد أمرين: الأول هو أن تكون نتاجا لمجتمع رأسمالي حقيقي يضمن مفهوم الفرد والوضعية العقلانية

والعلمانية والديمقراطية وغيرها من قيم الرأسمالية. وهـذا- في تقديري- أمر مشكوك فيه تماما. ومن ثم لا بـديل مـن الأمر الثاني، وهو أن يدرك المبدعون العرب هذه الحقيقـة، وأن يخرجوا عن إطار الطبقة التابعة ويلتحقـوا بالطبقـات الشعبية، فهناك يمكنهم أن يجدوا في معاناتها العميقة والثرية مصادر حقيقية للإبداع. وهناك فقط يستطيعون أن يتجاوزوا أزمتهم ويحققوا أدبا عربيا حقا، وساعتها فقط سيتضـح أي الأنواع هو ديوان العرب. فربما يكون هذا الديوان مخبأ لـم يكتشفه أحد بعد، تماما مثل المجتمع المتجـاوز للرأسـمالية، مفتوح الأفق.

*** هوامش**

(١) راجع دراستنا: جمهور الأدب في مصر: دعوة للدراسة، مجلة المنار العدد ٨٥ أكتوبر ٩٨٩١.

(٢) سيد البحراوي: الشكل التابع كمعوق لوظيفة الأدب: مجلة أدب ونقد القاهرة يناير ٧٨٩١.

(٣) على سبيل المثال كتابنا: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث: دار شرقيات، القاهرة ٣٩٩١.

(٤) يتفق على هذا "إيان وات" في كتابه" نشأة الراوية" و"لو كاتش" في كتابه" نظرية الراوية" و"جولدمان" في كتابه" نحو علم اجتماع للرواية" وباختين في كتاباته المختلفة، وخاصة كتابيه عن "رابليه" و"دستوفسكى"، راجع حول هذه القضية أيضا كتاب "بيير زيما" " النقد الاجتماعي" ترجمة عايدة لطفي، مراجعة وتقديم أمينة رشيد وسيد البحراوي: دار الفكر للدراسات القاهرة ١٩٩١.

الواقع والواقعية
في أدب نجيب محفوظ

منذ العقد الثاني من القرن العشرين، يمكننا أن نلاحظ وجودا واضحا لمصطلح " الحقيقة" عند كتاب القصة القصيرة (والراوية بما فيها المسرح كما كان شائعا آنذاك) من أمثال محمد تيمور وأخيه محمود ويحيى حقي ومحمد حسين هيكل وغيرهم. وهذا المصطلح الذي حاول هؤلاء الكتاب أن يصفوا به توجههم الفني أو المذهبى كان ترجمة للمصطلح الفرنسي(Realisme) وقد استمرت هذه الترجمة حتى الأربعينيات حيث بدأت تتراجع أمام ترجمة جديدة هي "الواقعية" في كتابات وترجمات نقدية للويس عوض وأحمد رشدي صالح ومحمد مفيد الشوباشي ومحمد مندور وغيرهم، وفي إبداعات فنية شعرية ونثرية كان أهم أعلامها دون شك عادل كامل ونجيب محفوظ وبعدهم كانت أجيال عدة وصفت بأنها تنتمي إلى الواقعية وما تزال قائمة حتى الآن رغم

التراجع الواضح منذ السبعينيات، ورغم الاختلافات الحادة في فهم مصطلح الواقعية لدى كل جيل من هذه الأجيال، بل ولدى كل كاتب على حدة، وربما في المراحل المختلفة لنفس الكاتب كما حدث بالنسبة لنجيب محفوظ نفسه.

لقد بدأ نجيب محفوظ في نشر أعماله سنة ١٩٣٨ بمجموعة قصصية هي " همس الجنون"، ورغم أنها تحمل " التيمات" الأساسية التي شغلت عالم الكاتب بعد ذلك، بما فيها التيمات " الواقعية" و" التاريخية" والهموم " الفلسفية"، فإن هيمنة التجريب ونقض التبلور الفني يقللان من انتماء قصص المجموعة إلى مذهب أدبي غالب؛ ومن ثم فإن أول توجه فني واضح لدى نجيب محفوظ كان التوجه إلى الراوية التاريخية في أعماله الثلاثة" عبث الأقدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة" (صدرت في الفترة بين ١٩٣٩ - ١٩٤٤). في هذه الراويات بعد واضح عن الواقع المعاصر الذي عاشه الكاتب إلى الماضي الفرعوني. غير أن هذا البعد لا يبدو لي أكثر من مسافة اتخذها الكاتب من الواقع، لكي يرشح له حلاً لأزمته، سواء الراهنة (آنذاك) أو لصيرورته المستقبل.

إن نجيب محفوظ لم يكن الوحيد الذي توجه بين كتاب تلك الفترة إلى الماضي، بل إنه أقلهم في الحقيقة، إذا تذكرنا على أحمد باكثير وعلى الجارم وعبدالحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان ومحمد عوض محمد وعبد المنعم محمود عمرو وعادل كام، وإذا كان لبعضهم رواية واحدة أو روايتان، فإن لبعضهم أكثر من خمس عشرة رواية مثل السحار أو الجارم، بحيث يمكن لنا القول بأن الراوية التاريخية كانت هي السمة الغالبة لكتابة تلك الفترة. وهي سمة ناتجة عن عاملين أساسيين: الأول هو الهروب من مواجهة القهر البوليسي الذي ساد مصر منذ أواخر الثلاثينيات تحت حكم أحزاب الأقلية والثاني هو البحث عن طريق يحدد الهوية المصرية، بعد الفشل الذي بدا واضحا للحل السياسي للمشكلة الوطنية و الحاجة إلى حل جديد، ومن هنا سيتضح لنا لماذا شغلت معظم هذه الراويات نفسها بتقديم نماذج بطولية من التاريخ القديم، سواء كان إسلاميا أو فرعونيا.

ومن بين أسماء الكتّاب المشار إليهم سابقًا يتضح أن هناك فريقين متمايزين إلى حد كبير؛ فريق لجأ إلى

الماضي الإسلامي العربي، وفريق (يمثله الثلاثة أسماء الأخيرة مع نجيب محفوظ) اختار الماضي الفرعوني. وهذا التمايز كان مؤشرا واضحا للصراع الفكري الذي كان- وما زال- سائدا حول الهوية المصرية بين الإسلاميين العروبيين والمتوسطيين الفرعونيين.

غير أن نجيب محفوظ، مثل معظم هؤلاء الكتاب، لم يتلكأ كثيرا عند هذا المنعطف مع ازدياد حدة التناقضات السياسية والاجتماعية في مصر منذ سنة ٢٤٩١، حيث انهارت آخر قلاع الحل السياسي التفاوضي، بقبول حزب الوفد تشكيل الوزارة تحت الوصاية الإنجليزية في فبراير ٢٤٩١. وماجت الشوارع بالمظاهرات الضخمة والعنيفة التي انتهت بتشكيل اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ٦٤٩١، التي بدا واضحا أنها هي التي تقود الحياة السياسية في مصر، وتسمح بقدر أعلى من حرية الحركة والفعل والفكر؛ مما سمح لنجيب (وآخرين) وبعد أن انتهى من إحكام مهاراته الفنية في الراويات التاريخية الثلاثة، بالدخول مباشرة في معمعة الواقع في تسع روايات شكلت صلب عمل نجيب محفوظ وقيمته وشهرته وهي:

القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، والسراب، وبداية ونهاية، وأولاد حارتنا، وبين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية. (كتبت في الفترة من ١٩٤٥- ١٩٥٧).

وهذه الأعمال هي في الحقيقة أكثر الأعمال التي أطلقها عليها وصف المرحلة" الواقعية" في أدب نجيب محفوظ وهو حكم صحيح فعلاً، وإن كان يحتاج إلى بعض الإضافات والتعديلات، بعد التوضيح بالطبع.

ينطلق وصف هذه الأعمال بالواقعية من حقيقة أنها قامت- وقد امتلك كاتبها أعلى المهارات الروائية المحكمة في ذلك الوقت - برصد دقيق لأحوال المجتمع المصري وتناقضاته وأزماته على نحو محكم ورصين ودقيق. غير أننا نحتاج أن نرادفه بمصطلح الواقع أيضا. في هذا السياق لابد من الإشارة إلى ما أصبح معروفاً عن عالم نجيب محفوظ، ليس فقط في هذه المرحلة، بل في كل مراحله، من أن اهتمامه الأساسي كان موجها إلى فئة محددة من فئات المجتمع المصري، وهي شريحة البرجوازية الصغيرة في مدينة القاهرة بالتحديد. وإذا حاولنا أن نستقصي المشكلة الأساسية التي عالجها محفوظ في هذه الطبقة، فيمكن القول

بأنها مشكلة التطلع الطبقي بصفة أساسية دون غيرها. وإذا كان في بعض الراويات ملامح للإشكاليات الفكرية والسياسية (في الثلاثية مثلاً)، أو الفلسفية (أولاد حارتنا)، أو النفسية (السراب)، فإن هذه الملامح تظل هامشية وثانوية بالنسبة للمشكلة الكبرى التي أشرنا إليها. وصحيح بالطبع أن هذه أزمة حقيقية عاشتها- ومازالت - البرجوازية المدينية الصغيرة، وخاصة في أزمات تسمح بالثراء السريع مثل الحرب العالمية الثانية (أو لحظتنا الراهنة)، غير أن ذات الشريحة كانت تعيش في ذلك الوقت هموما أخرى كبيرة تكاد تكون نقيض هذه الهموم، أقصد الصراع الوطني/ الطبقي ضد المحتل وأعوانه. وهو نضال تجسد في المظاهرات والتجمعات والمنظمات ووصل إلى حد المقاومة المسلحة والاستشهاد.. الخ. غير أنه من الواضح أن موقف نجيب محفوظ من هذه الهموم كان شديد السلبية بل والإدانة. فهو لم يتجاهلها فقط في هذه المرحلة، بل إنه حينما تناولها بعد ذلك في "عصر الحب" ١٩٨٠، كان موقفه منها موقف الإدانة الواضحة.

ليس المقصود نفي صفة الواقعية عن هذه المرحلة من إنتاج نجيب محفوظ، لأنه لم يقدم الواقع كله في رواياته واقتصر على أحد هموم شريحة واحدة من شرائح المجتمع في منطقة جغرافية محدودة؛ فليس هناك أديب أو فنان يستطيع أن يقدم هذا الواقع كله في أي عمل من الأعمال أو في مجموعة من الأعمال. فالموضوع الذي يجسده الفنان ليس هو الذي يحدد انتماءه إلى مدرسة أو مذهب فني ، وإنما الكيفية التي يرى بها هذا الموضوع ويعالجها بها على المستوى الفني. بهذا المعنى تصبح معرفة مفهوم"العلية" ضرورية لمعرفة انتماء نجيب محفوظ الحقيقي.

إن " العلية" أو" السلبية" هي أساس البنية الروائية، سواء على مستوى الحدث أو الشخصيات أو الزمان والمكان وغيرها من العناصر الفنية، والمقصود بالعلية: منطق واستراتيجية تتابع السرد في الزمان والمكان وكيفية تعامل الشخصيات مع كل هذه العناصر. من هذه الناحية يمكننا أن نلاحظ أن علية نجيب محفوظ التي تبدو تتابعية ومتسلسلة تسلسلا محكما ومنطقيا، ليست في الحقيقة إلا علّية ميكانيكية تحكمها رؤية نجيب محفوظ للبشر والحياة، وهذه الرؤية ذات

الجذور الفلسفية (البرجسونية) والدينية (القدرية) تقود الأحداث وتحدد مصائر الشخصيات نحو مصير محتوم لا فكاك منه، وهذه الرؤية في تقديري رغم ثراء العالم وتنوعه بنماذج الشخصيات المتنوعة، بما فيها الشخصيات المنحرفة اجتماعيا، تبقى رؤية أخلاقية تدين المنحرف والمتطرف، وتمجد نموذج الوسط بين الثنائيات المختلفة: الجسد والروح، والعلم والدين، والمال و الشرف.. الخ ولعل النموذج الواضح الذي نجد كثيرا من التشابه معه في الراويات الأخرى هو نموذج بداية ونهاية، حيث ينتهي إلى الجحيم كل من تطرف في تطلعه وحاول تحقيق هذا التطلع بوسائل منحرفة على حساب نفسه أو على حساب الآخرين (حسن وحسنين ونفيسة) ولا يبقى سليما سوى الأم وحسين اللذين نجحا في تحقيق توازن نجيب محفوظ وصراطه المستقيم.

لو أن نجيب محفوظ اكتفي بهذا النمط من العلية لكان من الممكن أن ندرج أعماله في إطار المدرسة الطبيعية (إميل زولا.. الخ) غير أنه بهذه العلية نجح في الكشف عن تناقضات مهمة في المجتمع المصري كله، عبر تحليله لهذه الشرعية المحدودة، ومن هنا يمكن لنا أن نضيف إلى هذه

الطبيعة ما سمي بالواقعية النقدية؛ واقعية بلزاك وديكنز وغيرهم، مع تأثيرات متعددة في أعمال مفردة، كما هو الحال في التأثر الفرويدي في " السراب" على سبيل المثال.

وفي تقديري أن هذه الملامح قد سادت أعمال نجيب محفوظ في المرحلة الأخيرة بعد فترة من التنوع فرضتها ظروف الخمسينيات والستينيات، فيما سمي بالمرحلة الرمزية والتي شملت روايات"اللص الكلاب" و"السمان والخريف" و"الطريق" و"الشحاذ" و"ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار" (كتبت فيما بين ١٦٩١- ٧٦٩١) بالإضافة إلى مجموعات هذه الفترة القصصية، وربما نضيف الهيا رواية مثل " الكرنك "٤٧٩١).

حتى في هذه المرحلة أيضا نستطيع أن نجد ملامح " الواقعية" المحفوظية، المتمثلة في منطق العلية الذي سبق توضيحه مع تنويعات واضحة في الشكل وفي الموضوعات.

فرغم أن أبطال روايات هذه المرحلة الثالثة ينتمون أساسا إلى المثقفين والسياسيين، فإنهم في معظمهم لا يخرجون عن نطاق البرجوازية الصغيرة المأزومة. غير أن أزمتها هنا ليست أزمة انتماء طبقي كما كانت في المرحلة الثانية،

ولكنها أزمة حرية؛ أزمتها لم تعد مع الطبقات المهيمنة اقتصاديا واجتماعيا، وإنما مع القهر السياسي الذي حل محل القهر الاجتماعي. ومن هنا ابتدع الكاتب أشكالاً أكثر معاصرة وقدرة على صياغة هذه الأزمة، كان أبرزها دون شك تعدد الأصوات في (ميرامار) والعبث في (ثرثرة فوق النيل) والذي امتد بكثافة بعد الهزيمة في مجموعات قصصية.

رغم هذا التنويع والتجديد تبقى علية محفوظ هي هي من وجهة نظري، ويبقى تحكُّمه واضحا في مصائر الشخصيات طبقاً لهذه العلية. فرغم تعدد الأصوات في ميرامار، فإن وجهة نظر الكاتب تظل هي حاملة الحقيقة وقادرة على فرضها على بقية الشخصيات، لتظل في إطار الراوية المونولوجية لا الراوية الديالوجية. ورغم عبثية المواقف واللغة في الثرثرة أو "تحت المظلة" تظل أقرب إلى الفن الأليجوري" الأمثولي" الذي لا تتعدد فيه مدلولات الدال، بل يمكن في النهاية تفسيرها تفسيراً واحدا لا تتعداه (نموذج عبد الناصر في قصة" الظلام" من مجموعة " تحت المظلة"

مثلاً). وهذا ما ينفي عن هذه الأعمال صفة " الرمزية" بالمعنى الدقيق للمصطلح.

لاشك أن أعمال هذه المرحلة أكثر غموضا، وغوصا في نفوس البشر من أعمال المراحل السابقة، لكنها من وجهة نظري تظل أقل أهمية من أعمال المراحل السابقة، لكنها من وجهة نظري تظل أقل أهمية من أعمال المرحلة الثانية وبصفة خاصة"الثلاثية"، أما أعمال المرحلة الأخيرة (منذ بداية السبعينيات وحتى الآن) فهي عودة إلى ملامح المرحلة الثانية (دون أن تمتلك ثراءها وكثافتها الإنسانية)، والتي قدمت تشريحا مهما للمجتمع المصري في النصف الأول من القرن من وجهة نظر نجيب محفوظ، عبر شكل روائي محكم ولغة دقيقة ونافذة، وقدرة على تجسيد الشخصية النمطية والموقف، لم ينجح سواه في تلك المرحلة في إنجازها ما هو أفضل منه. أما بعد ذلك فلا شك أن هناك العديد من الكتاب المصريين والعرب، ممن يمكن اعتبارهم منافسين حقيقيين لنجيب محفوظ سواء في إطار الواقعية أو خارجها.

* **أمين ريان:**

حافة الليل أم مدرج الصباح؟

(... أخذت أتطلع إلى ساعة الميدان الشامخة في وحدتها وأنا أحلم بمولد الفنانة الجديدة، وأخذت أقيس المسافةبين ليلتي هذه وقمة المجد." التي خيل إلىّ أنني أراها بقلب الميدان وتطل من فوقها لولي".

ووقفت لحظات أقوم النسمات الجارفة وتذكرت أننا في نهاية مارس الساعة التاسعة مساء.

والطبيعة صافية بعد هطول المطر حتى يكاد المرء يرى المستقبل كما يرى هذه النجوم المتألقة.

هيه، ماذا أريد الآن؟

من أنتظر إلى جوار هذه....." التاسعة"؟

لا أحد ينتظرني في هذه الساعة ولا أنتظر أحدا في هذا العالم. ولكنني شعرت بعاطفة خفية، وكأنها هناك، بل هنا تنتظرنى.

عاطفة رثاء وحزن" لوفاة نجفة".

وأأسفاه لك أيتها العاطفة، لن تتيسر لك المشاركة مع العالم الخارجي ولن يشبهك في وحشتك سواي.

سواى في وحشتي.)

هكذا تنتهي رواية" حافة الليل" المكتوبة سنة ٨٤٩١، وفي هذه النهاية يكمن كل شيء؛ اسم الراوية، وبدايتها ، وصراعها، وأزمتها، وزمنها أيضا.

تبدأ الراوية في " ذلك الصباح القائظ من شهر يوليه"، وتنتهي عند "حافة ليل" في " نهاية مارس". تبدأ الراوية بالراوي وصديقه شوقي رفاص وحبيبته لولي ونجفة، وتنتهي الراوية بالراوي بعد أن ودع آخر هؤلاء" لولي".وهكذا يمكن القول أن "حافة ليل" نهاية الراوية، هي العودة إلى نقطه ما قبل بداية متضمنة في بعض سطورها، وإن كان أهمال هذه الآفاق في السطور الأخيرة يحمل- بذاته – معنى، لا يتعلق بموقف الراوي، أو رؤية المؤلف فحسب، وإنما يتعلق بالزمن؛ زمن التجربة، وزمن الكتابة.تبدأ الراوية بالراوي" آدم" وقد عاد إلى ممارسة الفن بعد أن انقطع عنه فترة من الزمن، لأسباب لا تبدو

شخصية، بقدر ما تبدو عامة، وتشكل منطقة الصراع الأساسية في الراوية، الصراع بين الفن وما يتعلق به من مفاهيم وسلوكيات، والحياة وما يتعلق بها، وخاصة الحياة المجسدة والتي يشغل الحب الزاوية الرئيسية فيها.

في الراوية يشغل الصراع الداخلي للفنانين المتعددين محورا هاما ويشكل إحدى خصوصيات هذه الراوية، التي نشرت (٤٥٩١) في ظل فورة " الواقعية" التي شغلت بالعالم الخارجي والصراع الاجتماعي الذي لم يكن- ثمة- مفر من الانشغال به دون شك، فقد تكاتفت مجموعة من الظروف التي حتمت هذا الانشغال، كان أبرزها دون شك احتداد النضال الوطني ضد الاحتلال الإنجليزي وأعوانه، وضد الاحتلال الصهيوني أيضا، بالإضافة إلى احتداد الصراع الطبقي فلم يكن يمكن تجاهل كل ذلك والبقاء في إطار التهويمات الذاتية المحبطة لبقايا الرومانسية.

غير أن العالم الذي تقدمه رواية "حافة الليل" هو عالم مختلف تمام الاختلاف عن العالمين السابقين؛ عالم الواقعية، وعالم الرومانسية. يمكننا القول أنه عالم واقعي تماما، إذا أخذنا الواقعية باعتبار أنها تصوير"للعالم الخارجي". فهذه

المعاناة التي عاشتها جماعة الفنانين والمثقفين طوال عقد الأربعينيات، هي معاناة حقيقية تاريخيا، وما كتب عن حلقات الفنانين من السرياليين و اليساريين وغيرهم شاهد صدق على ذلك. غير أن " تصوير العالم الخارجي" هنا لم يقع في أسر المنظور الميكانيكي الذي حكم الواقعية التي سادت، بمعنى أن العالم الخارجي- في هذه الراوية- قد تحدد في شريحة اجتماعية محددة وحرص على الغوص في مشاكلها وتناقضاتها، واستطاع - بهذا- أن يقدم التجربة الذاتية، ولكن ليس المحبطة، كما هي التجربة الرومانسية الأحادية، وإنما تجربة صراعية، ترى التناقضات وتغوص فيها، مقدمة- في النهاية- آفاقًا متعددة، رغم إغلاق الراوية على النحو الذي سبق أن رأيناه.

إذا كان الصراع الداخلي لشخصيات الفنانين و الموديلات، هو الصراع المبطن لحركة الراوية، فإن الحركة نفسها تتبدى في مجموعة من المحاور المعقدة بين الزملاء في المراسم وبين الموديلات المتعددة. ثم مع لولي، التي يبدو محورها حاكما للبناء العام للرواية، فبها تبدأ وبها تنتهي، وهي لا تختفي أبدا طوال فصول الراوية الثمانية. غير أن

اعتبار لولي محورا حاكما للبناء، لابد أن يرد إلى علاقة الراوي بها، لأنه هو الخيط الناظم أو صاحب التجربة والمنظور الأساسي.

إن الراوي الصراعي متعدد العواطف والمشارب، والصادق مع نفسه، والذي يحمل إرث ماضيه، سواء في النظر إلى الفن، أو في محدودية العلاقات الاجتماعية، وخاصة مع المرأة، يعود إلى الرسم بعد اعتزال، يبدو أن سببه عائد إلى تلك التناقضات. يقول سليم لنجفة مفسرا العزلة:

(ُأختك أطاطة السبب، الراجل كان بييجى المرسم في أمان االله، وبعدين من يوم ماجبتيها زمان بالليل وأغمي عليها قاطع الفن) ص٨٢. ومنذ أن عاد إلى الرسم تعلق قلبه بليلى أولاً، تلك الموديل الجميلة المترفعة الحنونة والتي انتهى الأمر بها إلى الزواج من أحد الزملاء وهجرة المرسم الحنون والتي انتهى الأمر بها إلى الزواج من أحد الزملاء وهجرة المرسم. فيتعلق بأطاطة، تلك الشخصية شبه الأسطورية "عليها عفريت" والتي ظلت طوال الوقت على علاقة مع العديد من الأشخاص خارج المرسم وداخله. ولكن

الأمر ينتهي بها إلى الاتفاق مع آدم على الـزواج. وهـو زواج لا يتم في النهاية وتهرب أطاطة من آدم مخِّلصة إيـاه من صراعه الداخلي، وصراعه مع الزملاء الذين لا يحبذون له الزواج من موديل، وإن كان بداخلهم هم أنفسهم الرغبـة فيها.

تربط الراوي بصديقه الأثير شوقي رفاص صـداقة قديمة وعميقة، إلى درجة أن البعض اعتبرهمـا أخـوين

ولكن شوقي لا يقدم منذ بداية الراوية إلا مقترنًا بلولي..

(كان أول من بحثت عنه حال وصولي فـي ذلـك الصباح القائظ من شهر يوليه.. هو صديقي.. " شوقي خليل رفاص". فقد كنت لم أره منذ مايو المنصرم.. وأجهل أخباره وأخبار حبيبته لولي.. وأنا أحيا على حبهما منذ ربيعه الأول) ص٥٢.

شوقي يحب لولي منذ صباها، وهي لم تلتفـت إليـه حتى تزوجت بعجوز، فبدأت تلتفت إلى شوقي وترغب في أن تعاشره معاشرة كاملة، وهو يرفض ويتعـذب وينتهـي الأمر بأن يهرب منها، مثلما هربت أطاطة مـن الـراوي. وتنتهي الراوية بلقاء عفوي بين الراوي ولولي، لأول مـرة

منذ بداية الراوية، يبدو فيه أننا على وشك لقاء حقيقي بين طرفين يعرفان بعضهما جيدا، ويحتاج كل منهما حقًا إلى الآخر. بل إن هناك بوادر لتحقق هذا اللقاء العاطفي،في نهاية (السهرة)، حيث يحاول آدم أن يجذب لولي إلى دائرة الرسم، ويبدو أنها قد استجابت. محطمة بذلك أحادية النهاية المطروحة في السطور الأخيرة من الراوية.

وحدة الراوي أو عزلته هي السمة الأساسية له، يحاول أن يهرب منها فيعود إليها، وبها تنتهي سطور الراوية الأخيرة، غير أن الحياة الاجتماعية المختفية تماما من أحداث الراوية، تطل علينا بين الحين والآخر، عبر شبابيك متعددة؛ عبر بشر خارج المرسم يدخلونه عنوة ليلاحقوا الموديلات، وعبر لولي أيضا أو أساسا. إن زخم الحياة الخارجية، وانعكاسها على صراعات الفنانين الداخلية، بما فيهم الراوي، هي التي تقمع عزلة الراوي، وتفرض عليه أن يقدم رواية متعددة الأصوات، رغم سيطرة صوته ومنظوره، فيصبح العالم صراعيا، وكذلك تصبح النهاية.

إن صراعية العالم قائمة في الراوية من بدايتها ، وهي تفرض نفسها في بنائها وفي لغتها، وفي كافة

تفصيلاتها، وحتى في أخطائها اللغوية والأسلوبية. في الصفحة الأولى نجد (والتأكيد من عندنا لبعض الكلمات):

(وكان صبانا أنا وشوقي رفاص.. يخلو من الربيع والحنو.. فما أن عثر على لولي حتى غفلت عنه قسوة الدهر وابتسمت له الحياة.. و أصبحت وحدي في صحراء الجيل.. ومع ذلك فقد كان ما يسره إلى شوقي من أسرار غرامها هو الشعاع الوحيد الذي يذكرني بشمس الحب ونور الدنيا.

وكنت أعرف أن كلاهما يعصى الأباء والأجداد والقديسين في "غرامهما البريء".. ولكنني كنت مع ذلك أتمنى اللحظة التي أبلغ فيها مبلغ شجاعتهما في المناضلة من أجل ثمرة العمر وقمة الوجود.. " ألا وهو الحب") (ص ٥٢).

إن ما يصل إلى القارئ من هاتين الفقرتين في بداية الراوية، هو في الحقيقة مجمل الصراعات الأساسية في الراوية، سواء في داخل الراوي أو بينه وبين صديقه، وبينه وبين لولي، وبين صديقه وبين لولي، وبينهم جميعا وبين جيلهم الذي ينتمون إليه. في الفقرتين تتحدد خصوصية الراوي فاقد الشجاعة ومتمنيها.. فاقد الحب/نور الحياة

وراغبه. وتحدد خصوصية حب شوقي ولولي" كلاهما يعصى الأباء والاجداد والقديسين في غرامها البرئ. هذا الحب الصراعي المعذب، وغير ذلك من الصراعات (أو الأصوات المتعددة التي تحملها الجملة الواحدة، كما هو واضح من الجملة الأخيرة على سبيل المثال). وهذه الصراعات الكامنة في هذه الفقرات، لا تملك إلا أن تبث شفراتها ِفية إلى القارئ، ولكن هذا القارئ لايستطيع فك هذه الشفرات حقًا، إلا بعد الانتهاء من قراءة الراوية.

بنية الراوية، رغم أنها تتبني منطق التسلسل الخطي، إلا أنه ليس خطًا صاعدا، وإنما هو خط مستوٍ، يخلو من الإثارة، ومن الأحداث الجسام، ومن منطق العِلية الصارم، تتابع الوقائع والمشاعر والانفعالات، دون أن يصعد

الحدث، أو تنمو (الحبكة). الأمور هكذا ملقاة على عادتها، رتيبة كما حدثت في الحياة، والخيوط التي تجمعها متعددة، ولكن بعضها قوى ومتين، وقادر على أن يسلكها في عقد واحد. ولكنه رغم أحاديته سمح لكل هذا الشتات، وكل هذه الأصوات المتناقضة المتصارعة بأن تقدم نفسها إلى العالم و إلى القارئ.

هل يمكن القول إذن بأن أمين ريان، الذي عانى معاناة الراوي (في حالة الإبداع)، كان يمتلك حقًا، بجانب قدراته الفنية المتوهجة، رؤية جدلية، أعلى من كثيرين ممن لمعت أسماؤهم في فورة الواقعية؟

أعتقد ذلك، ولهذا، أحببت هذا العمل، وسعدت بأن ينشر من جديد، ليبقى دائما عملاً جديدا وليصحح نظرتنا إلى تاريخ الراوية العربية.

فتحي غانم.. دعوة للدراسة

هذه الكلمات لا تنتمي إلى أي تصنيف معروف في الكتابات النقدية المألوفة. فهي ليست دراسة، ولا هي مقالة، ولا هي متابعة لعمل معين، ولا هي- حتى- انطباع عن الرجل وكتاباته، هي كلمات ربما كان هدفها الأول هو التعبير عن حب لكتابة فتحي غانم، وهدفها الأخير هو فتح بعض الآفاق لدراسة أعماله، التي لم تلق الحظ اللائق بها من الدراسة بعد.

يلتقي فتحي غانم مع نجيب محفوظ في عدد من الخصائص التي تميز عالم كل منهما فكل منهما اختار التركيز على المدينة، ومن بين طبقات المدينة ركز أي منهما على الطبقة المتوسطة ولكن في حين شمل عالم نجيب محفوظ نماذج مختلفة من أبناء هذه الطبقة المتوسة المدينية، اختار فتحي غانم الشريحة الأكثر فعالية وحراكًا من أبناء هذه الطبقة: أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفين الذين راودهم- بصفة أساسية- حلم تغيير العالم، لكن من أجل مصلحتهم هم الشخصية. وحين يكتشفون- في الطريق- أن

هناك سبيل للأقصر إلى هذه المصالح الشخصية، فإنهم يتخلون عن الطريق الأول، ويدخلون في السبل الأقصر.

هذا النموذج البشرى الذي التقطه فتحي غانم في العديد من رواياته وجسده تجسيدا دقيقا، يعتبر في تقديري أهم النماذج البشرية المؤثرة في حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية. فهذه النماذج المؤهلة لتغيير الواقع لما تتمتع به من ذكاء وثقافة ورغبة، تتحول بسهولة، وببعض المجهود من القوي المسيطرة، إلى عدو للتغيير، إلى عدو لتقدم المجتمع، أي إلى عدو لذواتها الحقيقية التي تبقى بعد ذلك مشروخة أو محطمة، أو مقتولة برغم ما حققته – ظاهريا – من مصالح.

على هذا النحو يمكننا القول بأن فتحي غانم- برغم انحصاره في هذا النموذج- كان شديد الدقة في التصويب، فوقع على النموذج النمطي في حياتنا المعاصرة بصفة عامة، بحيث يجوز لنا القول أيضا بأنه كاتب المرحلة (والمرحلة هنا تمتد طوال نصف القرن الماضي) التي تحكم فيها وقادها هذا النموذج، والذي أدى إلى ما نحن فيه الآن، حيث يسود نمط آخر هو نمط السمسار الذي حصل على

المال بسهولة وبالطرق (غير المشروعة) ويشتري به العالم. هذا النمط، برغم اختلافه عن نمط الانتهازي عند فتحي غانم، إلا أنهما أيضا يلتقيان في كثير من الخصائص، بحيث يمكننا اعتبار نمطنا المعاصر هو الامتداد الطبيعي للنمط الأول. فالسمسار ليس إلا انتهازيا أصبح تحقيق انتهازيتها أدنى وأسهل، ويباركه قطاع أوسع من المجتمع.

هذه هي الخاصية الأولى البارزة - والمعروفة- عن كتابات فتحي غانم، غير أن هذه الخاصية أقل أهمية بكثير من خاصية أخرى ربما كان أكثر خفاء، لكن دونها ما كانت تتحقق الخاصة الأولى، ولنقُل أن الخاصيتين مترابطتان ومتكاملتان، وينطلقان – معا– من اختيار الكاتب الفني/ الأيديولوجي، الذي حرص عليه طوال أعماله؛ هذه الخاصية الهامة هي الأسلوب.

ينظر النقاد ومؤرخو الراوية إلى أسلوب الراوية بوصفه واحدا من مميزاتها النوعية؛ أي التي تميزها عن غيرها من الأنواع الأدبية، فلأن الراوية هي النوع الأدبي الأكثر قدرة على الغوص في الحياة العادية والتقاط النمطي فيها وتقديم الصراعات الجادة التي تمتلئ بها، فإن أسلوبها

لابد أن يكون قادرا على تحقيق هذه الغاية، وفي ذات الوقت، عليه أن يكون قريبا من أسلوب (أو لغة) هذه الحياة العادية. لأن الراوية هي الفن الأوسع انتشارا وجماهيرية، فهو في الطبقة الوسطى، وينبغي أن يكون متاحا لكل أبنائها، بل وأن يتعداهم إلى بقية الطبقات، حتى يستطيع أن يطوي هذه الطبقات الأخيرة تحت لواء الطبقة الوسطى صاحبة الراوية: مبدعتها والتي تتلقاها أيضا.

بهذا المعنى، فإن وصول الراوية إلى الاقتراب من لغة الحياة اليومية في مجتمع ما، يعتبر أحد المعايير التي تؤثر على هذا النوع من الأدب، في أن يصبح نوعا جديرا بمكانة النوع الأدبي الأول في هذا المجتمع، ومن ثم ترسخه بوصفه نوعا أدبيا مستقرا.

هذا الأمر مرتبط بالطبع بالمراحل الأولى من تطور نوع الراوية، أما بعد ذلك- وكما حدث في المجتمعات الغربية- فإن أسلوب الراوية يمكن أن يبتعد عن أسلوب الحياة العادية ويغترب عنها، نظرا لاغتراب كتابة الراوية عن المجتمع، واغتراب المجتمع نفسه عن نفسه. فيصبح من الطبيعي أن تنتقل الراوية – أسلوبيا – لالتقاط هذا

الاغتراب، وتجسيده، بل وممارسته أحيانًا، ومن هنا جاءت التيارات الحديثة في الراوية (الراوية الجديدة- تيار الوعي.. الخ). فيما يختص بالراوية العربية، أو المصرية بصفة خاصة، يستطيع الناقد أن يزعم أنها لم تتجاوز بعد مرحلة النشأة. ولولا كتابات نجيب محفوظ والشرقاوي ويوسف إدريس، ثم- ثم بصفة خاصة- فتحي غانم لكان ممكنًا الزعم بأنها لم تنشأ بعد. وهنا تكمن أهمية أسلوب فتحي غانم بصفة أساسية. لأنه قادر على تقديم كل ما يمكن للرواية أن تقدمه، بأسلوب سهل وبسيط غير متأبٍ على القارئ العادي. وعلى ذلك فهو واحد من الدعائم الأساسية التي مكَّنت الراوية من أن تثبت لنفسها حق الوجود في الحياة العربية.

وفي تقديري أن هناك مجموعة من العوامل التي توفرت في كتابة فتحي غانم وأهلته لهذه الأهمية، منها- أولاً- أنه يترك الحياة تتكلم وبمعنى آخر، فإنه يجتهد في الأختفاء بقدر الإمكان. فهو نفسه موجود في معظم رواياته وإن كانت تجربته الشخصية الفنية ماثلة بالطبع في كل حنايا العمل. شخصياته هي التي تتكلم وتتحرك وتُبْدي نفسها من الخارج ومن الداخل. ومنطق سير الأحداث منطلق- تماما-

من سير الحياة العادية المألوفة التي لا مفاجآت فيها ولا مصادفات ولا افتعال. وهنا يتميز فتحي غانم عمن يفرضون خططهم المسبقة على العمل، و تبدو هذه المسألة محكمة ومتحكمة سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. عند فتحي غانم لاتشعر أنه يفعل ذلك، وأنه في النهاية يفكر ويختار، ولكن من الواضح أن فكره واختياره غير منفصل- أو مغترب- عن الحياة.

من هذه العوامل- أيضا– خصائص استخدامه للغة (أي الأسلوب)، سواء في اللفظ أو التركيب الصغير (الجملة)، أو الكبير (الفقرة)، أو الأكبر (أي ترتيب الفقرات في فصول، والفصول في الراوية). لكن خصوصية فتحي غانم أن السهولة والبساطة هي سمة عند الكثير من الكتاب المعاصرين له (ومنهم إحسان عبد القدوس على سبيل المثال) وقد يمكن القول أن العمل بالصحافة هو أحد الأسباب الرئيسية في تحقيق هذه الخصوصية (وهذا أمر يحتاج إلى دراسة معمقة لكتابنا الذين عملوا بالصحافة، وبصفة خاصة في مدرسة روز اليوسف).الأسلوب البسيط لم يعنِ بالنسبة له السذاجة أو السطحية، واستطاع أن يستخدم هذا الأسلوب

البسيط لتقديم الصراعات العميقة سواء في المجتمع أو في النفس البشرية وهو- بهذا يكون واحدا من القلائل الذين استطاعوا أن يكتشفوا محتوى شكل اللغة العادية أو لغة الحياة العادية اليومية، أي القيم الجمالية التي تحتويها هذه اللغة باختيارها لألفاظ دون غيرها، ولتركيبات دون غيرها. وهذه القيم ليست كافية بالطبع في اللغة نفسها، وإنما هي مستمدة من المتكلمين أي من الشارع ومن الجمهور؛ ولذلك من الطبيعي أن تصل إلى هذا الجمهور و إلى الشارع.

وفي الوقت الذي سخر فيه إحسان عبدالقدوس أحساسه بهذه اللغة في سبيل تحقيق التدني بذوق القارئ و إمتاعه متعة ساذجة، نجد أن فتحي غانم قد استفاد منها لتحقيق الوعي بالعالم وتناقضاته، ومن ثم الارتقاء بالذوق والجمال. وهذه قضية أخرى تحتاج إلى دراسة أعمق وأكثر تفصيلاً.

إن هذه العوامل، وغيرها، هي في الحقيقة نتاج لعلاقة الكاتب بالحياة ورؤيته إزاءها. أي بمعنى آخر قدرته على الاتصال الدائم بالبشر ومعاناتها لتجاربهم ومشاكلهم، ورغبته الدائمة في أن يساعدهم على أن يكونوا

أفضل، والأهم من ذلك حسه الشفاف في إدراك الوسائل التي تجعلهم قريبين منه وتجعله قريبـا مـنهم، عبـر معرفتـه بالشفرات الخفية التي تنبعث مـن أسـلوبهم فـي الحيـاة، وتوظيف هذه المعرفة في الوصول إليهم وتوصيلهم إليـه.. إلى عمقه ووعيه.مرة

أخرى، هذه كلمات لا تليق بفتحي غانم، ولكنها دعوة لإنجاز دراسات تليق به.

* **الطيب صالح:**

موسم الهجرة إلى الشمال

قراءة جديدة

في العام الجامعي ١٩٨٥- ١٩٨٦ اخترت رواية الطيب صالح" موسم الهجرة إلى الشمال "لأدرسها ضمن مجموعة من النصوص الأدبية الحديثة لطلاب وطالبات السنة الرابعة بقسمي اللغة الفرنسية واللغة الألمانية. ولقد مست الراوية في نفوس الدارسين ما دفعهم إلى الغوص بأعماقها وتقديم تحليلات متميزة استقدت أنا شخصيا منها واستمتعت بها. ولكن قبل إن ننتهي من تدريس الراوية، كان قد وصل إلى علم رئيس الجامعة خبر أنني أدرس للطلاب رواية إباحية؛ فاستدعاني، وكنت على معرفة طيبة به. لكنه فاجأني بوجه غاضب وأظهر لي الصفحات التي تتحدث فيها بنت المجذوب بألفاظ جنسية صريحة وسألني هل أقرأ هذه الألفاظ أمام الطالبات؟

حاولت أن أوضح له صلة هذه الصفحات ببقية الراوية وأهميتها في بنائها، لكنه رفض وأصر على حذف الراوية من المقرر. واتسعت دائرة المشكلة وتدخلت بعض الصحف وكادت الأمور تتعقد لولا حكمة قسم اللغة العربية وتماسكه وإصراره على أهمية الراوية في الأدب العربي وأهمية أن يقرأها الطلاب.

وتكرر الهجوم على الراوية عدة مرات بعد ذلك، وكان آخرها في العام قبل الماضي، حينما قررت الحكومة السودانية مصادرتها. وطوال هذه الفترة كنت أسعى إلى فهم مبررات الهجوم على الراوية، ومبررات إعجابي بقيمتها الفنية باعتبارها واحدة من الراويات العربية. ومن أجل هذا الفهم أكتب هذه القراءة الجديدة.

قد يكون ضروريا أن نبدأ بنفي التصور السائد عن الراوية بوصفها تجسيدا لتجربة الصراع بين الشرق والغرب. فرغم أن هذا الصراع قائم في الراوية وحاد ويمثل عمقا من أعماقها، فإنه- من وجهة نظري- ليس إلا صدى لصراع آخر أبعد وأكثر غورا في داخل الراوية وخارجها، أي صراع في المجتمع السوداني ذاته. وبالإضافة إلى

ذلك، فإنه - على مستوى بناء الراوية - ليس هو الصراع الظاهر أو الواضح، بقدر ما كان الصراع صراعا بين شخصين هما الراوي ومصطفى سعيد، أحدهما يمثل الشرق والآخر يمثل الغرب، ورغم ميل الأول إلى الشرق والثاني إلى الغرب إلا أننا نفضل أن ننطلق في فهم الراوية وتحليلها من نص الراوية دون أن نفرض عليه شيئًا من الخارج.

تبدأ الراوية بالراوي وقد عاد من إنجلترا بعد أن قضى سبع سنوات في أوربا وإنجلترا تعلم خلالها. ومن الواضح في الفصل الأول أنه سعيد بالعودة من نظرته خلال النافذة إلى النخلة، إذ علم أن الحياة لاتزال بخير، (أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، و إلى عروقها الضاربة في الأرض، و إلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها، فأحس بالطمأنينة، أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النخلة، مخلوق له أهل، له جذور له هدف) (١)

ويفرض علينا مثل هذا النص أن نقرأ ما وراءه وهو واضح على أية حال، فقد كان الراوي مهددا بفقدان هذه الأصالة والجذور الثابتة (حين كان في الخارج) وهو سعيد

حين عاد إليها ووجدها كما هي. غيرأن هذه السعادة لا تدوم. ففي الصفحة الثانية من الراوية مباشرة يبدأ التوتر والقلق (فنيا ومعنويا) لأن الراوي يكتشف أنه من بين المستقبلين شخصا لا يعرفه، وتبدأ رحلة التعرف على هذا الشخص "مصطفى سعيد" ولا تنتهي حتى نهاية الراوية.

هل هذا الشخص الكائن موضوعيا، وله قصة وأحداث هي أكثر الأحداث أهمية وإثارة في الراوية، هو بالفعل شخص له هذا الاستقلال؟ أم أنه ليس سوى وجه يطل على الراوي من داخله، ويخرج من هذا الداخل ليتجسد واضحا ومستقلاً كي تكون له القدرة على الحركة الروائية البعيدة – تكنيكيا– عن رصد التأملات أو الحوار الداخلي الطويل... الخ، ولكي يبتعد حكم المتلقي عليه عن شخص الراوي، المؤلف نفسه، إلى إحدى الشخصيات في الراوية؟.

لننظر مثلاً في هذا النص المهم الذي يصف واحدة من أهم لحظات الصراع في الراوية.. لحظة اقتحام السر..

سر مصطفى سعيد:

(أدرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة. استقبلتني رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة. إنني أعرف

هذه الرائحة" رائحة الصندل والسند. وتحسست الطريق بأطراف أصابعى على الحيطان. اصطدمت بزجاج نافذة. فتحت مصاريع الزجاج وفتحت مصاريع الخشب. فتحت نافذة أخرى وثالثة. ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيد من الظلام. أوقدت ثقابا. وقع الضوء على عيني كوقع الانفجار. وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه أعرفه ولكنني لم أعد أذكره. وخطوت نحوه في حقد. إنه غريمي، مصطفى سعيد. صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي هي في وجهي من المرآة(٢)

إن هذا النص بالغ الخطورة، لأنه كما قلت يصف أهم حركة في صراع الراوية كلها... حركة اقتحام الراوي لحجرة مصطفى سعيد، تلك الحجرة التي عهد بمفاتيحها إليه قبل اختفائه (وليس موته بالضرورة)، ولكن الراوي أجل هذه اللحظة كثيرا جدا، ولم يفعل ذلك إلا بعد أن هزم في المعركة الأساسية التي كان يستطيع فيها أن يختار وأن يقرر

وأن يفعل- أي معركة زواج حسنة بنت محمود- أرملة مصطفى سعيد.

إن مصطفى سعيد لم يختف من الراوية، وإن كان قد اختفي جسديا، وليس من المؤكد أن يكون قد مات غرقًا أو انتحارا، ففي رسالته إلى الراوي يقول (إنني لا أدري أي العملين أكثر أنانية، بقائي أم ذهابي. ومهما يكن فإنه لا حيلة لي، ولعلك تدري قصدي إذا عدت بذاكرتك إلى ما قلته لك تلك الليلة. لا جدوى من خداع النفس. ذلك النداء البعيد لا يزال يتردد في أذني. وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه، ولكن لعلي خلقت هكذا، أو أن مصيري هكذا، مهما يكن معنى ذلك، لا أدري.. إنني أعرف بعقلي ما يجب فعله، الأمر الذي جربته في هذه القرية، مع هؤلاء القوم السعداء. ولكن أشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها. واحسرتي إذا نشأ ولداي، أحدهما أو كلاهما، وفيهما جرثومة هذه العدوى، عدوى الرحيل. إنني أحملك الأمانة لأنني لمحت فيك صورة عن جدك، لا أدري متى أذهب يا

صديقي، ولكنني أحس أن ساعة الرحيل قد أزفت، فوداعـا)
(٢)

إن الراوي مصمم - في نفس الصفحة (٤) - علـى أن يفهم رسالة مصطفى سعيد على أنه قرر أن يموت أو أنه قد غرق في الطوفان، بينما النص يعطى احتمالاً آخر يشير إليه مصطلح الرحيل والذهاب، والإشارة إلى المفارقة بين ما يعرفه مصطفى بالفعل من ضرورة البقاء وبين ما تحن إليه روحه. وأقرب التفسيرات لما تحن إليه روحه هو الرحيل، وحتى لو كان الموت محتملاً كتفسير، فليس الموت في الجنوب وإنما الموت في الشمال، حيث الروح التي مثلها له الإنجليز (رغم ماديتهم وعنفهم، ومهما كانت التناقضات) منذ التقطه الناظر على ظهر حصانه ليذهب به إلى المدرسة، ومنذ تلقته مسز روبنسن في القاهرة وظلت له أقرب إلى الأم حتى بعد اختفائه كما يتضح في رسالتها للراوي.

وعلى أية حال، فمن الواضح في بناء الراوية أن اختفاء مصطفى سعيد الجسدي، لم ينه دوره في الراوية، وإنما بقيا ممثلاً في تراثه الذي عهد به إلى الراوي.. الحجرة والأولاد والزوجة.. ولقد أخذ الراوي يرعى هذا

التراث فاحتفل بختان الولدين وزار الزوجة وقد علم أن "
ِو
الريس" يرغب في أن يتزوجها، وعرض عليها الأمر فرفضت، وشعر في رفضها بأنه ليس ولاء لزوجها فحسب، وإنما نوع من الحنين الخفي له هو شخصيا، أشار إليه المحجوب من قبل حين قال له" لماذا لا تتزوجها؟")(٥)

وبدأ يشعر بحبها يغزوه ويتملكه (٥) ولكنه لم يتخذ قرارا ولم يختر، وسافر إلى عمله في الخرطوم، حتى جاءه خبر قتل حسنة لـ" ِوالريس" ومقتلها أيضا. عاد إلى البلدة منزعجا ومؤنبا نفسه لأنه لم يختر ولم يقرر ولم يفعل، و أنه هزم، وأنه لم يستطع أن يكون على قدر الأمانة التي عهد إليه بها مصطفى سعيد. ليس فقط أمانة الزوجة والأولاد والحجرة وإنما أمانة القيم التي مثلها ومارسها مصطفى سعيد: أن يختار بإرادته ويقرر ويفعل ما يريد.

ولم ينجح الراوي في تحقيق ذلك. فقد كانت الأمانة عنيفة في تناقضاتها بل مدمرة وهذا ما أحدثته قيم مصطفىسعيد فيه هو نفسه (أي مصطفى) وفي زوجته التي قررتأن تعيشها وتمارسها فانتهت بمذبحة فاضحة شبيهة بما فعله مصطفى نفسه مع جين موريس.

لم يستطع الراوي أن يغير من نفسه ليحقق هذا الطريق الذي كان يرجوه ويحلم به."إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل قد اختار، وأنا لم أختر شيئًا. لو أنني قلت لها الحقيقة لعلها لم تكن تفعل ما فعلت وخسرت الحرب لأنني لم أعلم ولم أختر... أنا الآن وحدي لا مهرب، لا ملاذ، لا ضمان. عالمي كان عريضا في الخارج، الآن قد تقلّص وارتدعلى أعقابه حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري. أين إذن الجذور الضاربة في القدم؟"(٧)

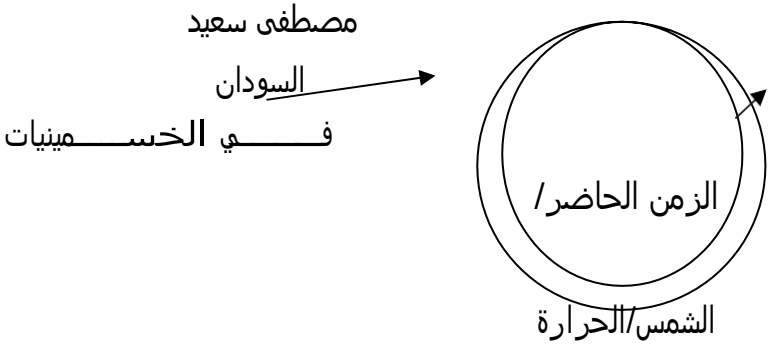
لقد هزم الراوي وتزعزع موقفه الذي كان له حين عاد من أوربا، أصبح الآن وحيدا مهزوما، لم يهزمه المجتمع أو تقاليده في اللحظة الراهنة، وإنما هزمه تكوينه الداخلي وخوفه من مصطفى سعيد، وهو أيضا داخله، كما لعله قد تأكد خلال النصوص الكثيرة السابقة. بقي له من مصطفى سعيد عنصر واحد هو الحجرة. لم يفتحها بعد وقد جاء ميقات فتحها والتعرف على ما فيها... على الداخل.. على نفسه. وهنا تأتي أهمية النص الهام الذي نقلناه من قبل. لقد بدا التوحد كاملاً وانكشف القناع. إن الراوي يبحث عن

ذاته، يريد أن يعرفها لكي يحسم التناقض الرئيسي الذي يعتمل بداخله ويرمز للتناقض القائم في الواقع السوداني في الخمسينيات والستينيات.

إن بنية الراوية تؤكد ما سبق استنتاجه من أن مصطفى سعيد ليس إلا وجها من وجوه الراوي، وأن التناقض ليس إلا تناقضا داخليا في نفس الراوي، يمثل مصطفى سعيد أحد قطبيه، ويمثل الواقع السوداني وبالذات في القرية قطبه الآخر، وكلاهما تجسيد رمزي لما يعتمل في نفس الراوي من تناقضات بين القيم التقليدية بثباتها الممتد، والقيم الغربية بتناقضاتها القاتلة.

تقوم بنية الراوية على ما يمكن تسميته بالراوية داخل الراوية، ولكل من الراويتين عناصرها المحددة المستقلة: الشخصيات والزمان والمكان والتقنيات اللغوية، بحيث يمكننا أن نصور هذه البنية بدائرتين متماستين إحداهما داخل الأخرى.

الراوي



دائرتان تنطلقان من نقطة زمانية ومكانية واحدة هي القرية السودانية في لحظة عودة الراوي من أوربا. ثم تبدأ كل من القصتين في طريق. قصة مصطفى سعيد (أو الراوي نفسه) في أوربا وتسير نحو الماضي، وقصة الراوي (الوجه الصراعي له) وتسير نحو المستقبل من منطلق الحاضر، وتسير كل من القصتين في شبة استقلال عن الأخرى، ولكنهما تتقاطعان في كثير من المواقع حتى نهاية قصة مصطفى سعيد في نهاية الفصل التاسع وتعود القصة الأكبر، قصة الراوي ذاته، وتنتهي بأن تكتمل الدائرة في نهاية الراوية (الفصل العاشر) بالعودة إلى نفس نقطة البداية كما سنشير فيما بعد.

يمكننا إذن القول بأن الصفة الأساسية (أو الحبكة الأساسية) هي الحبكة الأوسع التي تدور في الزمن الحاضر في السودان، ويتأكد هذا حين نلاحظ أن تقنية الحوار في الراوية (وهي تقنية مهمة) لا تستخدم في الحبكة الأصغر (أو مصطفى سعيد في أوربا في الماضي) وإنما أساسا تستخدم للتعبيرعن الصراع في الحاضر في السودان، هذا بينما تستخدم التقنيات الأخرى: السرد والوصف في كل من الراويتين معا.

وكل هذا يؤكد ما نسميه بدائرية البناء في هذه الراوية، ولكن هل تنطبق هذه الدائرية على حركة الصراع، ومن ثم على رؤية الراوية؟ إن هذا يستدعي تحليل الفصل الأخير الذي يحتل أهمية خاصة في فهم نهاية الصراع الذي سبق أن قلنا أنه ليس صراعا بين الشرق والغرب، وإنما هو صراع بين الراوي وذاته، يعكس صراع المجتمع السوداني بعد جلاء الاستعمار.. صراع من أجل اكتشاف الذات ومعرفتها وحل التناقضات بين الخصائص الجوهرية لهذا المجتمع وبين الخصائص التي زرعها الاستعمار أثناء تواجده، والتي يمكن أن يمثلها مصطفى سعيد خير تمثيل،

ونقصد قيم الفردية والعقل الميكانيكي وعدم الانتماء والعنف في مقابل قيم الجماعية والعاطفية والارتباط بالأرض والتسامح .. الخ

ولكي تكتمل الصورة لابد أن ندرك أن هذا الصراع يدور في داخل الراوي الذي يمثل شريحة من الطبقة الوسطى السودانية التي تقع ممزقة بين انتمائها التقليدي للقيم السودانية، وبين القيم الأوروبية التي تربت عليها، وما تنطوي عليه أيضا من سلوكيات محددة يشير إليها الراوي حين يتحدث عن خطة الإنجليز في تعليم الموظفين السودانيين ونمط العلاقات التي يقيمونها معهم، والتي يسعون إلى إقامتها بينهم وبين المواطنين السودانيين، ليصبحوا في النهاية قاهرين للمواطنين مقهورين من قبل الإنجليز.

على هذا النحو، فإن رمز الشمال ورمز الجنوب في هذه الراوية، لايصبح لهما فقط دلالة أوربا والسودان أو الشرق والغرب، وإنما أيضا يمكننا أن نعطيها دلالات الخرطوم حيث وظيفة الراوي (في الشمال) والقرية والأصول في الجنوب.وعلى هذا يمكننا أن نتابع حركة الراوي في النهر في الفصل الأخير.

نزل الراوي إلى النهر بعد أن خرج من حجرة مصطفى سعيد، دون أن يحرقها ودون أن يلقي المفتاح في النهر. نزل النهر وأخذ يسبح نحو الشمال حتى تعب وكاد يغرق، وحين أفاق:" تلفت يمنةً ويسرة فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.لن أستطع المضي ولن أستطيع العودة. انقلبت على ظهري وظللت ساكنًا... في لحظة لا أدري هل طالت أم قصرت تحول دوي النهر إلى ضوضاء مجلجلة، وفي اللحظة عينها لمع ضوء حاد كأنه لمع برق. ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها، بعدها لمحت السماء تبعد وتقترب والشاطئ يعلو ويهبط. وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة... كان ذهني قد صفا حينئذ. وتحددت علاقتي بالنهر. إنني طافٍ فوق الماء ولكنني لست جزءا منه. فكرت أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما ولدت، دون إرادتي. طول حياتي لم أختر ولم أقرر. إنني أقرر الآن أنني أختار الحياة. سأحيا لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن علي و اجبات يجب أن أؤديها، لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر

فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقوة والمكر. وحركت قدمي وذراعي بصعوبة وعنف حتى صارت قامتي كلها فوق الماء. وبكل ما بقيت لي من طاقة صرخت، وكأنني ممثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة. النجدة"(٨)

في هذا النص المهم يتخذ النهر دلالات رمزية قوية،

فهو يمكن أن يكون المطهر أو المختبر، كما يمكن أن يكون لحظة السديم التي تتخلق فيها الأشياء. ينزل الراوي إلى النهر ويتجه نحو الشمال ولكنه يكاد يغرق في منتصف الطريق، تكاد قوى النهر الهدامة تشده إلى أسفل وهو يستسلم ولكن قوى التيار تدفعه إلى الشاطئ الجنوبي، ثم يعود إليه الوعي ليدرك أنه طاف فوق النهر وليس جزءا منه (الحياة) ويقرر أن يختار الحياة لا أن يستسلم للموت دون إرادة أو اختيار، إنه الآن يقرر أن يختار الحياة. فهل هو الذي اختار فعلاً أم أنه رغم ادعائه قد أجبر على أن يتجه إلى الجنوب (بفعل التيار) وحتى إذا كان قد اختار فعلى أي

أساس قد اختار؟.

١- ولأن عليه واجبات يجب أن يبقى معهم أطول وقت ممكن.

٢- ولأن عليه واجبات يجب أن يؤديها.
٣- لايعنيني إن كان للحياة معنى أم لم يكن لها معنى.
٤- إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى.
٥- سأحيا بالقوة والمكر.

هذه هي منظومة القيم الأساسية التي اختارها الراوي لحياته المستقبلية. وهي، كما هو واضح، منظومة تجمع بعض القيم التقليدية(حب الناس والواجب والتسامح وعدم الإصرار على التفلسف)، والقيم الرأسمالية (مبدأ الأختيار في حد ذاته. القوة والمكر) وهذه الأخيرة تؤكد أن اختيار بعض القيم التقليدية لا يعني الانتماء إليها تماما، فهو طاف فوق الماء وليس جزءا منه. وهو في النهاية يدرك أنه يطلب النجدة مثل ممثل هزلي غير صادق، لأن الحل الذي اختاره ليس إلا حلاً ملفقاً متناقضاً فكيف يمكن الجمع بين القوة والمكر وحب الناس والواجب إزاءهم والقدرة على الغفران أو النسيان.

في مقابل هذه المنظومة تقدم الراوية نسقًا آخر من القيم، هو نسق محجوب وجماعته، فهم صفوة مجتمع القرية الخادمون له والمتبنون لقيمه، وهم ينظرون إلى الموظفين (الذين يمثلهم الراوي) باعتبارهم مجرد أدوات للسلطة وزوائد لا نفع فيها لمجتمع القرية أو غيره، والراوي يوافق على هذا التصور ويرده إلى جذوره في فعل الاستعمار الذي أشرنا إليه من قبل، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا،لأن بداخله هذا الصراع بين القيم التقليدية التي نماها فيه المجتمع التقليدي والقيم الغربية التي زرعها فيه الاستعمار.

"تحول محجوب إلى طاقة فعالة في البلد، فهو اليوم رئيس للجنة المشروع الزراعي، والجمعية التعاونية، وهو عضو في لجنة الشفخانة التي كادت تتم، وهو على رأس كل وفد يقوم إلى مركز المديرية لرفع التظلمات، وحين جاء الاستقلال أصبح محجوب من زعماء الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي في البلد. كنا أحيانًا نتذكر أيام طفولتنا في القرية فيقول لي:" لكي أنظر أين أنت الآن وأين أنا. أنت صرت موظفًا كبيرا في الحكومة وأنا مزارع في هذه البلدة المقطوعة".

وأقول له بإعجاب حقيقي:" أنت الذي نجحت لا أنـا، لأنك تؤثر على الحياة الحقيقية في القطر. أما نحن فموظفون لا نقدم ولا نؤخر. الناس أمثالك هـم الورثـاء الشـرعيون للسلطة. أنتم عصب الحياة. أنتم ملح الأرض؟(٩)

ولقد مثل مصطفى سعيد أثناء حياتـه فـي القريـة نموذجا للعمل الفعال المستفيد من القوانين الاقتصادية العلمية التي تعلمها في أوربا وفي نفس الوقت غير المتجاهـل لقـيم القرية ومبادئها. غير أن هذا النموذج لم يكن له أن يسـتمر. أو لم يسمح له الكاتب بأن يستمر مشيرا إلى أن هذا التواؤم غير صحيح أو مازال غير ممكن... ومازال التئام الصـراع غير وارد، طالما أن المستضعفين في الأرض لم يصلوا إلى الحكم بعد، وطالما أن الاستعمار لم ينته حقـًا مـن دواخـل البشر المستعمرين على المستوى الذهني، بغض النظـرعن خروج قوات المحتل.

إن جرثومة الاستعمار لم تتوقف عند مصطفى سعيد الذي ٌوهت سيكولوجيته بين الاستسلام والرغبة في المقاومة التي تحولت إلى حقد ورغبة في الانتقـام المزيـف عبـر الجنس، والذي هزم فيه في النهاية على يد جين مـوريس، و

إنما امتدت هذه الجرثومة إلى كل من تعامل مع المجتمع الأوروبي، وبصفة خاصة الراوي وحسنة بنت محمود، ورغم أن مصير الراوي لم ينته إلى الموت كمصمير حسنة، الا أنه ظل ميتًا بفعل فقدان القدرة على حياة اكتشاف الذات الحقيقية، والقدرة على ممارسة الفعل الحقيقي في حياة مجتمعه؛ لأنه ظل متمزقًا بين القيم التقليدية وقيم الحرية الفردية التي تعلمها– قسرًا– من مصطفى سعيد، وتعلمها كلاهما – عنوةً – من المحتل الأجنبى. وبالتالي يستحيل تحقيقها في مجتمع تقليدي لم يتم تحديثه تحديثًا حقيقيا.

بهذا المعنى تنجح الراوية نجاحا باهرًا في تقديم أزمة الطبقة الوسطى الحديثة في المجتمع السوداني، وفي كل المجتمعات المستعمرة، وتمسك بتلابيب هذه الأزمة في أعماقها السيكولوجية والعقلية والوجدانية وليس على مستوى السلوك الظاهري، ولكي تفعل ذلك فقد كان عليها أن تقدم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية والتفاصيل الحياة الأخرى للبشر العاديين في معيشتهم وقيمهم وعاداتهم وأخلاقهم وحتى مبادئهم التي يعيشونها باعتياد تام لأنها جزء من حياتهم. وهم بهذه الحياة لا يعيشون أزمة على المستوى السطحي، مستوى

الحياة المادية المتعثرة، وها هم يحاولون، أو بعضهم على الأقل، أن يحسنوا من شروط هذه الحياة المتعثرة، وها هم يحاولون، أو بعضهم على الأقل أن يحسنوا من شروط هذه الحياة بصبر وأناة وهدوء، دون عنف أو مفاجأة، وفي حدود إمكانياتهم الداخلية قدر الإمكان.

وفي هذا السياق، فإنهم حريصون على احتواء حالات العنف التي تأتيهم من الخارج وتكاد تمزقهم من الداخل، وهم لا يملكون إزاء هذه الحالات من قبل الأسلحة المضادة إلا ثقتهم في أنفسهم وفي قيمهم وقدرتهم على الصبر والاحتمال والتهكم والتجاوز.

في هذا الإطار لا تكون التقنيات التي استخدمها المؤلف في روايته مجرد وسائل فنيه، بل هي جزء من هذه القيم وهذه الحياة اليومية.

فالشعر الشعبي ومنطق الحكي المعتاد والحوارات العامية ووصف سهرات الأنس و النكات البذيئة والجمل الفاضحة، ليست وسائل تزيين أو تقديم سياحي لحياة هؤلاء البشر، وإنما هي ضرورة لفهم البساطة المركبة التي يعيشونها في مقابل التركيب التناقضي المأزوم لمن مستهم

جرثومة الاستعمار من أبناء الطبقة الوسطى. وبهـذا وحـده نستطيع أن نفهم الهجوم المتكرر من بعض أبناء هذه الطبقـة سواء في السودان أو خارجها على هذه الراويـة باعتبارهـا إباحية وخارجة على الأخلاق، في حين أنهـا لا تخـرج إلا على لا أخلاقياتهم هم، حين تفضح تناقضهم وزيفهم. والدليل الواضح على ذلك أن الاعتراض لا يأتي على مشاهد الجنس مع الأوربيات، وإنما على ألفاظ بنت المجذوب الجنسية التي لا تثير إلا التهكم والسخرية وليس الشهوة.

دفاعا عن الراوية (التقليدية)
قراءة في رواية
" الوارثون"

"الوارثون" هي الراوية الثانية للدكتور خليل حسن خليل، بعد روايته الأولى" الوسية". وصدور هذه الراوية، بعد رواية فكري الخولي" الرحلة" يمثل حدثا مهما، لأنه يعلن بروز اتجاه روائي جديد/قديم في الراوية المصرية المعاصرة. قديم لأن بنيته تقليدية ويمكن أن يكون له نماذج شبيهة من قبل عند المؤلف، وعند غيره. وجديد لأنه يبرز مصارعا التيارات الراهنة الغالبة على الراوية المصرية، والعربية، المسماة بالراوية الجديدة.

وأهمية هذه الراوية تكمن في أنه رغم تقليدية البناء وعدم الاهتمام باللعب الشكلي بوصفه قيمة في ذاته، يمكن أن يكون لدينا رواية على درجة عالية من الفنية، تحقق الوظائف المرتجاه من عمل أدبي: المتعة والمعرفة الناتجتين من التعمق في الذات والواقع، حيث لايبح الانفصال بينهما هو السمة الجوهرية بل الصراع الفعال والإيجابي.

إننا منذ فترة طويلة قد افتقدنا، في روايتنا الإنسان الفاعل، الإنسان الذي يعاني معاناة شديدة واضطهادا قاسيا متنوعا وعلى مختلف المستويات، ومع ذلك يظل يمتلك القدرة على الرفض وعلى الفعل الإيجابي في مواجهة هذه المعاناة وهذا القمع، بحيث تتحقق المعادلة الإنسانية الصحيحة بين القوة والضعف، الاستسلام والصمود، وهي المعادلة التي تعنى. معرفة الحياة وقوانينها. معرفة قانون تحقيق الحرية عبر قهر الضرورة.

إن ما سبق لا يعني أن روايتنا المعاصرة لا تحقق هذه المفاهيم. فهي تحقق ذات الوعي ولكن بمنهج مختلف، منهج يعرض على المتلقي الجانب السلبي (وهو واقعي تماما) في حياة الإنسان، لكي تدفعه إلى أن يبرز مدافعا ومواجها له. غير أن هذا المنهج قد ينجح وقد يفشل، كما أن شروط التلقي تصبح.هنا. هي العنصر الحاكم والفعال. أكثر من شروط المبدع؛ وأقصد هنا حدود المتلقين التعليمية والمعرفية بل والسياسية أيضا.

أردت أن أقول في الفقرات السابقة، أننا نشهد مع هذه الراوية بطلاً مختلفًا ، يمكننا أن نسميه البطل الإيجابي

في مواجهة البطلين الأشكالي والضد اللذين يشغلان المساحة الأساسية في روايتنا المعاصرة. ولكن لابد من الاحتراز هنا حول معنى إيجابية البطل في " الوارثون". ذلك أنه ليس بطلاً مسطحا وفعالاً ومنتصرا بالضرورة وفي كل المواقف. لكنه بطل يمتلك القدرة على المواجهة كما يمتلك المعرفة بضرورة الانسحاب أحيانًا، بل يمكنه أن يقع فريسة لليأس أو الهروب إذا ما اضطره الأمر.

البطل في "الوارثون" يعيش حياة مليئة بالصراعات تمتد منذ اللحظة الأولى في الراوية ولا تنتهي مع نهايتها .

تبدأ الراوية بمحاولة من البطل (الأمباشي حسن خالد حسن) الحاصل على ليسانس الحقوق (من منازلهم) ليقابل النائب العام لكي يحصل على حقه في التعيين" وكيلاً للنيابة" بعد أن حصل على تقدير جيد جدا، وانتظر طويلاً بينما أتى زملاؤه الحاصلون على تقديرات أقل. ولأن حسن أمباشي (عسكري) فإن محاولته تكاد تفشل ولكنه ينجح في إقناع السكرتير بأنه يحمل رسالة شفوية من وزير الدفاع. وحين يقابل النائب العام يكتشف أنه ووزير الدفاع قد اتفقا على ألا يعين لأنه ليس من "أسرة".

ويجد حسن أن هذا الطريق قد أغلق فيلجأ إلى طريق البعثات فيلتقي بالدكتور طه حسين وزير المعارف الذي يحقق له العدل ويذهب في بعثة ليعد مادة الدكتوراه بعد أن رفض الأساتذة الإنجليز الإشراف على رسالته التي صمم هو أن تكون عن معوقات التنمية في مجتمعات العالم الثالث (وخاصة الاستعمار والرأسمالية). وحين يعود يواجه المصاعب الجمة مع أستاذه المصري (الدارس في إنجلترا) حول نفس الرسالة ولكنه ينتصر في النهاية ويحصل على الدكتوراه.

ويفتح له حصوله على الدكتوراه بابا واسعا لمعارك جديدة فيعين مدرسا في جامعة أسيوط، ثم يستدعى للعمل في مكتب رئيس الجمهورية للدراسات، ومنه يدلف إلى المشاركة الكاملة في العمل السياسي عبر انتخابات الاتحاد الاشتراكى، ومجلس الأمة، والتنظيم الطليعي، ومنظمة الشباب. وهي جميعها معارك كبيرة تنتهي بشهرين من السجن في زنزانة انفرادية. يخرج منها البطل ليسافر إلى "إفريقيا" فلعل أحراش إفريقيا، تبعث فينا أملاً جديدا، وتمدنا غاباتها بوسائل فاعلة".

هذا الهيكل الأساسي لأحداث الراوية يكشف طبيعة الشخصية ومنطقها في الحياة وقدرتها على المواجهة بمختلف الأشكال، بما فيها الممالأة أحيانًا أو حتى الانسحاب. وهذا المنطق ينسحب أيضا على المحور الآخر من الأحداث الذي يتضافر مع المحور السابق، أقصد محور العلاقة العاطفية الأساسية مع "برتدا " والتي سبقتها علاقات متقطعة وعابرة مع فتيات إنجليزيات، وهي علاقات عاملها البطل بنفس منطق المواجهة والصراع وخاصة أنها امتدت إلى مشكلة الصراع العنصري في المجتمع الإنجليزي بسب لون البطل الأسود الذي من أجله رفضه الإنجليز الأرستقراط والبرجوازيون فلم يجد مأوى إلا في منازل العمال الفقيرة. غير أن البطل لا يجعل من هذا الأمر مأساة، بل وسيلة لكشف التناقض داخل المجتمع الإنجليزي، و لتحقيق الوعي الجدلي بالعالم حيث ينقسم كل مجتمع إلى سادة ومسودين وأن مصلحة السادة في كل مكان، واحدة ضد مصالح المسودين، في كل مكان في إنجلترا وفي مصر.

كذل لا يستسلم البطل لغطرسة السادة الإنجليز سواء أكانوا أصحاب منازل أم أساتذة أم فتيات جميلات، فنراه بعد

فترة، قد انتقل إلى أحد أحياء السادة (النظيفة) والتقى بواحدة من فتياتها واستطاع أن يحقق حلمه معها عبر صراعهما المشترك ضد العدوان الثلاثي على مصر الذي برز فيه خطيبا مفوها وماضلاً عنيدا.

وهنا يمكننا أن نرصد ملاحظة أساسية بشأن سلوك البطل ومنطقه في المواجهة. إنه ينطلق طوال الراوية من رغبة واضحة في تحطيم كل العقبات التي تمنعه حقه في الحياة، سواء كانت هذه العوائق الفقر أو اللون أو الفكر، أنه يخوض صراعا طبقيا واضحا لا لبس فيه. ولكن برغم إيمانه الكامل بأن هذا الصراع لابد أن يكون جماعيا ومنظما، يخوضه طوال الوقت وحده بوصفه بطلاً فردا، ومن الطريف أنه ينتصر فيه، ولكن من أجل ماذا؟ من أجل تحقيق بطولات وطموحات فردية تخصة ولا تخص الطبقة التي يرى أنه يناضل من أجلها. ولذلك يتحول إلى جيش وحده، يوزع نفسه إلى مقدمة ومؤخرة وجناحين، ويوزع المهام على هذه الأقسام بحيث يضرب ويغطي بكل الحيل والأساليب وحده. ويبدو لنا أن هذا الفارق بين الفكر والسلوك، يمكن أن يكون مردودا. حسب منطق المؤلف نفسه.إلى أصوله الطبقية فلم

يكن أصله فقيرا، أو كان جده وأبوه من " ذوى الأملاك".

ولكن التبذير (والكرم) أضاعا هذه الأملاك فأصبح فقيرا، يرفضه قريبه الشيخ زوجا لابنته لأنه فقد أملاكه. وربما كان هذا الجذر(الطبقي) وراء كثير من سلوكه في الراوية كإصراره على الحياة في حي برجوازي في لندن، وحرصه على زوجة من طبقة برجوازية محافظة (رغم تقدمية الزوجة نفسها)، ومنها غضه البصر عن الأمراض الخطيرة التي كان يراها منتشرة حوله في جهاز العمل السياسي (الوزير والتنظيم الطليعي) متصورا أنه يستطيع أن يحقق غرضه النبيل رغم أنوفهم. وهو ــ بالطبع- يحاول دائما أن يبرر هذه الألوان من السلوك، ففي لندن يبرر سكنه في الحي الأرستقراطي بأنه يحب النظافة، وفي مصر يبرر سلوكه بأنه يؤمن بالقيادة إيمانًا مطلقًا، وحين اعترضت القيادة على تقرير كتبه عن " الباشوات الجدد" لم يعلق.

ولكن يدرك في نهاية الراوية أن" القهر هو العدو الوحيد الذي لم يستطع أن ينتصر عليه فرديا. هذا أمر منطقي. فهو فرد. والقهر قوة كبيرة شرسة لا تفاهم معها، لاعقل لديها ولاعاطفة. تضرب بجهالة ووحشية أيا كانت

الفريسة. وصل إلى نتيجة مؤداها: الفرد يمكن، بكفاح معين، أن يأكل بعد جوع، وأن يتعلم بعد جهـل، وأن يتقـدم بعـد تخلف، ولكنه يستحيل عليه أن يقهر القهـر وحـده. حتـى عنترة، وأبي زيد الهلالي ، وسيف بـن ذى يـزن، وأدهـم الشرقاوي، لم يستطِعوا! القهر، لا تخلص أية جماعة بشـرية منه إلا إذا تجمعت ونظمت للقضاء عليه"

أن هذا الإدراك الذي تحقق في نهاية الراوية، كـان نتيجة لكل الصراعات، مثلما كانت الزنزانة التي طاف هـذا الخاطر بذهنه وهو يعيش فيها، محصلة لمنهجه الفردي. ومع ذلك تظل هذه الفكرة فكرة مثالية، حرص البطل فيها على أن يحول القهر إلى قوة ميتافيزيقية غير ملموسة ومنفصلة عـن الجوع والتخلف والجهل، أي عن الطبقة القاهرة.

وعلى كل حال فإن هذا الصراع الخفي بـين فكـر البطل وسلوكه لم يكن عبئًا على الراوية، بقـدر مـا كـان عنصرا فاعلا في توترها وإثرائهـا بمنحنيـات خفيـة، لـم يقصدها المؤلف، ولكن القارئ المتعمق يستطيع أن يجد فيها عنصرا هاما في كشف رؤية البطل للعالم والحيـاة، بحيـث تجعل منه. لا مجرد بطل إيجابي مسطح- بل بطـلا يحمـل

بعض الخصائص الإشكالية التي تعقد الصراع وتجعل له أكثر من مستوى. ولاشك أن هذا التوتر قد انعكس على بناء الراوية الذي وصفناه في البداية بأنه بناء تقليدي.

لقد قصدنا بتقليدية البناء تسلسل الأحداث وتتابعها أفقيا، حسب التسلسل الزمني والتاريخي، بما يعني درجة عالية من القرب من الواقع. مع الصدق الكامل (قدر ما يستطيع المؤلف). في تحقيق جمال هذه الراوية. غير أن تكامل بناء الراوية يشير إلى أنه لم يكن على درجة كاملة من التوازى مع تسلسل الأحداث في الحياة إلا في الإطار العام جدا. أما في داخل الراوية فإن التداخل الزمني هو السمة الأساسية، بحيث تجتمع اللحظات الزمنية الثلاث بدرجاتها المختلفة في لحظة واحدة. في أحيان كثيرة.

إن لحظة الحاضر التي ينطلق منها المؤلف لا تبقى عند حدود الحاضر الخاص، بالحدث نفسه، بل إن الكاتب يعود دائما إلى الماضي ليؤصل ذلك الحاصر، في كثير من الأحيان. وفي أحيان أخرى يختلط حاضر اللحظة بحاضر الكتابة. وإذا كان المزج بين الحاضر والماضي يضيف ثراء للحدث في كثير من الأحيان، فإنه يوقف نمو الحدث أكثر مما

ينبغي في أحيان أخرى، و أحيانًا يتحول إلى نوع من التعليم الثقيل على القارئ. أما اختلاط الحاضر الخاص بالحدث ذاته وحاضر لحظة الكتابة أي المستقبل بالنسبة للرواية لحظة الكتابة، فقد كان كله عيبا في الراوية لأنه يخرج القارئ تماما من سياق الحدث ولحظته الزمنية إلى سياق مختلف وحكم قيمة مسبق لا يعرف مبرارته إلا المؤلف ذاته. هذه التدخلات تحدث كثيرا في الراوية (نحو عشرة مرات) تبدأ مثلاً في صفحة (٥٢) حين يقول: أضع البنَّا في أهم شوارع القاهرة. شارع الملكة (رمسيس الآن)، ونجدها أيضا في ص (٩٧) حين يقول:" أضع على مدخل كوبري قصر النيل أسدان حديديان. رمز بريطاني، يثير في وجدانه غثيانًا وقهرا. ومازال الأسدان يقبحان الكوبري، والنيل من تحته، حتى بعد جلاء الإنجليز بثلاثين عاما!" ... الخ.

كذلك أدى تداخل الأزمنة إلى القفز على أحداث كثيرة خاصة بتطور البطل وفكره. فنحن نبدأ وهو يحس بالتناقضات دون وعي، وفجأة نراه مناضلاً ضد الإنجليز دون أن نعرف في أي فريق يعمل، وفجأة أيضا نراه واعيا سياسيا، وغير ذلك.

وبرغم كل ذلك استطاع الكاتب بصدق تجربته (ترجمة ذاتيه أمينة؟) وثرائها واختيار أبسط الأشكال لصياغتها، سواء على مستوى البناء، أو على مستوى اللغة البسيطة ـ الفصيحة المليئة بالحركة والفكاهة والحيوية ـ أن يقدم لنا رواية مهمة دون شك في الأدب العربي المعاصر، رواية لا تغرينا بجمالها الشكلي فحسب، وإنما تغوص بنا- أساسا في أخطر مرحلة من تاريخنا الحديث، لتكشف- من خلال بطلها- ما خضناه من معارك بعضها جليل وكبير وبعضها مأساوي وبعضها مزيف- ولكي نستطيع أن نتأمل موقفنا من جديد ونعرف أين نحن، ماذا فعلنا، وماذ فعل بنا " الوارثون".

إشكاليات الكتابة الواقعية
في ثلاثية محمد ديب

يثير مصطلح" الواقعية" بوصفه مؤشرا على اتجاه أدبي بعينه عددا كبيرا من المشكلات عبر تاريخه الطويل. ولا مجال هنا للتعرض لكل هذه المشكلات، فلطالما طرحت ونوقشت(١).

ويهمنا هنا أن نتوقف عند مشكلة واحدة محددة هي ذلك الالتباس السائد في وقتنا هذا - على الأقل بين النقاد العرب حين يستخدمون المصطلح سواء كانوا من مؤيدي الاتجاه" الواقعي" أو من معارضيه - ويكمن الالتباس بالتحديد في أن المقصود بالواقعية في مثل هذا الاستخدام غير واضح وضوحا دقيقا، أو لنقل هو مختلط إلى حدٍ كبير.

لقد عرفت فترة الخمسينيات في الراوية المصرية- على سبيل المثال- بأنها فترة الواقعية، وكانت هذه السمة هي مصدر الهجوم الذي سنه كتاب السيتنيات ونقاده على أدب الخمسينيات ونقده. غير أن كثيرا من المهاجمين أنتجوا- في الستينيات وفيما بعدها- أدبا أمكن للبعض أن يصنفه في إطار

الواقعية أحيانا. وليس هذا الالتباس جديدا فنحن نعرف أن المدرسة الجديدة في القصة المصرية القصيرة في العشرينيات سمت نفسها بالواقعية أو الحقيقة، وجاء بعدها من ينفي عنها هذه الصفة، ويثبتها لنفسه في الأربعينيات، وهكذا.

خلاصة الأمر إذن أن مصطلح" الواقعية" بذاته ووحده لا يدل على معنى محدد وقاطع، وأنه يمكن أن يشمل الاتجاه ونقيضه في ذات الوقت. والسبب في تقديري واضح وهو أن العديد من الواقعيات قد وجد في تاريخ الأدب والنقد، وأن هناك بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعيات، ولكن أيضا هناك الخلافات الجذرية بين كل وحدة و الأخريات. ونحن حين نستخدم الواقعية ونصمت فإننا نغلب المشتركات على الخلافات، في حين أن الخلافات يمكن أن تكون أعمق وأكثر أهمية.

فعلى سبيل المثال، يبدو لي أن الخلاف بين طبيعة" زولا"، وهي قد ترادفت مع الواقعية أحيانًا كثيرة، لايمكن أن تلتقي مع اشتراكية "جوركي" أو" شتاينبيك"، في حين أنها يمكن أن تجد مساحة أوسع من الاتفاق مع نقدية" بلزاك" فالطبيعة والنقدية، وإن كانتا تعتمدان على أسس مادية، إلا أن

ميكانيكية هذه المادية تبعدهما عن جدلية الواقعية الاشتراكية بعدا واسعا.

على هذا الأساس فإنني أتصور أن أستخدم مصطلح " الواقعية" في نقدنا العربي المعاصر، وهو على هذا النحو من الالتباس، هو استخدم ضار سواء من قبل أعدائها أو من قبل إنصارها. فإذا كان مستخدم المصطلح يعرف الالتباس فإن استخدامه يكون مغرضا إذ يزيف الوعي النقدي والتاريخي المعاصر، أما إذا كان لا يعرفه، فإن هذا يكشف عن عدم وعي لدى المستخدم، يهدد الفروق بين الواقعيات المختلفة، وقد يكون كاشفا عن أن هذا الوعي الغامض يشير إلى عمق الالتباس في إدراك هذا المستخدم. أي أن واقعية هذا الأخير ليست ـ في الحقيقة ـ إلا خليطا من الواقعيات المختلفة، قد يكون المنطقي- بناء على مأسبق- أن نصفه بالتوفيقية أو حتى التلفيقية.

وفي تقديري أن معظم ما صنف من الراويات الحديثة تحت مسمى " الواقعية" أو حتى الواقعية الاشتراكية يمكن أن يقع في هذا الخلط، ومن بينه ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، والحريق، والنول) (٢)، ولعل عبارة ديب

الشهيرة تكشف عن رغبته في أن يكون " بلـزاك" الجزائـر بمنظور ماركسي (٣)، أن تكون عبارة شديدة الدلالة في هذا السياق.

وسوف نحاول في هذه القراءة لثلاثية محمد ديب أن نبحث عن هذا الخلط وثماره في تحقيـق الغايـة التـي أراد الكاتب أن يحققها.

لقد أراد محمد ديب أن يصور للمتلقـي الجزائـري والفرنسي الوضع الكولونيالي في الجزائـر قبـل الثـورة، وبالتحديد في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٢، وهـي فتـرة الغليان التي أدت إلى تفجر الثورة فيما بعد.

أراد محمد ديب أن يصور حجم التناقضـات التـي عاشها المجتمع الجزائري بين فئاته المختلفة من مستعمرين" بفتح الراء" ومستعمرين " بكسر الراء" أي بين الفريقين من ناحية وبين المستعمرين أنفسهم من ناحية أخرى حيث نلمح بوضوح الوعي الطبقـي المميـز بـين صـغار الفلاحـين ومتوسطيهم (المتعاونين مع الاستعمار أمثال قرة) وبين فقراء المدينة (أهل دار سبيطار) وأغنيائهـا المتوسـطين الـذين

ينظرون أيضا بعين الرضا للاستعمار، وبين العمال وصاحب العمل.. صديق رجل البوليس الفرنسي... الخ.

غير أن مشكلة التنميط في الفن تختلف عن نظيرتها في العلم، ففي الوقت الذي يسعى فيه العالم إلى أن يجعل من نموذجه (أو عينته) عينة دالة تحمل كل أو أكثر خصائص أفرادها شيوعاً أي أنه يبحث عن العام في العينة أو النموذج، نجد أن الفنان- على النقيض- يبحث عن خصوصية العينة بذاتها، ليصل من خلال تصوير هذه الخصوصية إلى العام الذي يصلها بالآخرين.ولا شك أن محمد ديب قد نجح في أن يقدم خصوصية إنماطه من شخصيات المجتمع الجزائري وبصفة خاصة من المستعمرين الفقراء (عمر/الأم/زهور/العمال)، ولكنه لم ينجح إطلاقاً في أن يقدم خصوصية الطرف الآخر المستعمر و أعوانه والاه من الجزائريين فجاءوا إنماطاً باهتة مجردة، تجريد الخصائص العامة لفئاتها. والمثال الواضح على ذلك شخصية الخالة حسنة (في الدار الكبيرة)، وشخصية قرة علي (في الحريق)، وشخصية بو عنان(في النول).

إن ٌكلا ً من هذه الشخصيات يتمتع ــ لأسباب مختلفة ــ بوضع مالي أفضل من بقية شخصيات الراوية الممثلة لفئات المجتمع الجزائري الفقير، وهذه الشخصيات الثلاث ترتبط أيضا بالمستعمر الفرنسي، تقيم معه علاقات أو ترضى- على الأقل- بوجوده. كذلك تشترك هذه الشخصيات الثلاث في مجموعة من الملامح التي لابد أن يكرهها القارئ من النظور الأخلاقي بصفة أساسية، فكلهم قاس، وكلهم مراء ولا يبدو مبرر- في الراوية- لأن يكون هؤلاء جميعا. رغم تباعد ظروف تكوينهم البيئية والأسرية (التي لم تظهر جليا)- أفرادا في نمط واحد، أو إنماطً ا ثلاثة متطابقة، أو متشابهة على الأقل. المبرر الوحيد هو أن هذه الشخصيات (الشريرة) غنية نسبيا ومتعاونه مع الاستعمار أساسا.

إن هذا البترير هو في الحقيقة تبرير أيديولوجي، لم ينجح في أن يتجسد فنيا في الراوية، بل إننا نستطيع أن نلمح- منذ البداية- في تقديم الشخصيات، انحياز الموقف الواضح ضدها ولنأخذ قرة علي مثلا ً؛ فمنذ الفصل الأول في الحريق نستطيع أن نستنتج من الأوصاف التي تُعطَى له على

لسان الراوي أو على لسان الشخصيات أنه يمثل شخصية ستؤدى دورا سيئا في الأحداث. يقول عنه بادعدوش مثلا: "

يظن المرء أنه يكفيه أن ينظر إليه حتى يعرف طبعه. و الحق أن المرء قد ينفق حياته كلها قبل إن يصل إلى سبر نفسه كاملة" (الراوية ص ٥١).

وتقول " زهور" على لسان الراوي:

" وقالت زهور لنفسها: لعل خير ما أفعله الآن هو أن أنزل إلى الجارات أسلم عليهن". وكانت تفكر في ذلك ولكن قرة، زوج ماما، وصل من الحقل في هذه اللحظة إلى البيت. وبسرعة ودت زهور لو تتوارى، ولكنها أمسكت عن ذلك. إنها لاتجرؤ الآن على أن تتحرك ما دام قرة في البيت، وهي تشعر من جراء ذلك بنقمة لا تطاق فنهضت وقبلت يده حين مر بالقرب منها. كانت زهور تحس بحرج أضن حين يكون عليها أن تقترب من قرة. وفيما كان قرة يأكل جعلت الفتاة تتجول في الغرفة خلسة. إنها تنظر إلى وجه الرجل في بعض اللحظات، فتشعر بصدمة خفيفة. إنها لم تسمح لنفسها يوما أن تتفرس فيه صراحة ومع ذلك كانت تحس إحساسا واضحا أن وجهه الأشعر وملامحه الثقيلة المسطحة وفمه

الشاحب، تلاحقها في هذه اللحظة أنى تحركتْ. (الراوية ص ٢٢).

وهذا الحدس الواضح تحقق بالفعل في نهاية الراوية(ص ١٨١-٠٨١) وربما كان هذا الحلم المسبق منطقيا ومفهوما لدى متلقي الراوية حين كتابتها ونشرها، بل إننا نستطيع أن نجد له تبريرا في نسق الراوية ككل، باعتبار أن الرغبة في زهور معادل رمزي لطموحات قرة في الاستيلاء على أرض الجزائر حيث أن زهور يمكن أن تكون- من زاوية- معادلاً للجزائر. وهي في الوقت الذي ترفض فيه اعتداء قرة عليها وتكرهه، فإنها ترغب في (عمر)، ولكنه ما يزال يافعا (مثل إمكانيات الثورة) لا يستطيع أن يمتلكها.. هو فقط يدغدغها ثم يهرب (الراوية ص ٠٠١- ٣٠١). غير أن هذا النسق الرمزي للرواية كان- في تقديري- كافيا بحيث لايحتاج معه الكاتب للتدخل مباشرة بمثل تلك الأحكام المسبقة. كان يكفي أن يقوم الحدث ذاته بأداء منظور الكاتب أو رأيه في قرة وفي الفئة التي يمثلها.إن

هذه الملاحظة تقودنا إلى الأختيار الأساسي في رواية أحداث الثلاثية. لقد اختار محمد ديب أن يكتب من

منظور الراوي الغائب بصفة أساسية. ولكن هذا الراوي يظهر بوضوح في حالات كثيرة من الأجزاء الثلاثة، وإن كان ظهوره (في الحريق) أكثر مما هو في الجزأين الأول والثالث. والراوي- هنا- ليس سوى الكاتب ذاته.

ليس ثمة نقاش حول حتمية وجود الكاتب في الراوية

فما من رواية مهما استخدمت من أساليب وأقنعة، إلا ويكمن خلفها أو بداخلها كاتبها (٤)، غير أن طرق وجود الكاتب تختلف من رواية إلى أخرى ومن اتجاه فني إلى آخر، حسب غاية العمل وتوجهه الفني، وأسلوب الراوية عن طريق الراوي شائع ليس فقط في الراوية الواقعية، بل في مختلف الاتجاهات الفنية بدرجات مختلفة (٥)، غير أن مدى تحكم هذا الراوي في توجيه الأحداث والشخصيات هو الذي يميز كاتبا عن آخر أو اتجاها عن آخر بحيث تنتج رواية ديالوجية أو مونولوجيه، حسب مصطلح باختين، رواية متعددة الأصوات أو رواية يهيمن عليها الصوت الواحد (٦).

في ثلاثية محمد ديب يتخذ وجود الراوي عدة أوجه؛

فهو كما قلنا يقص كل الراوية بضمير الغائب، فيغلب – من ثم – السرد والوصف. وهو بهذه الصفة يقدم أيضا

الشخصيات محكمًا فيها منظوره ورؤيته، غير أن هذا الوجود هو أمر مشروع أنجز هذا العمل الكبير. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ أن ثمة انحيازات لهذا الراوي الغائب تمثل عوائق أساسية في الراوية، منها ما يخص الأحكام المسبقة المغرضة على بعض الشخصيات كما سبق أن رصدنا، ومنها أيضا وصفه الوقائعي لأحوال المجتمع كما يتضح في (النوال) بصفة خاصة حيث نجد وصفًا تفصيليا مطولًا ومتكررا لكل الشحاذين الهائمين الهاربين من القرى إلى شوارع المدن وحواريها، ووصفه الرومانتيكي لطبيعة بني بوبلان الأعلى في (الحريق).

إن هذا التقديم الأنثروبولوجي المطول لا يخدم حركة الحدث في الراوية بقدر ما يخدم الغاية الأيديولوجية للرواية (تقديم صورة الوضع الكولونيالي المتناقض في الجزائر). أما الوصف الرومانتيكي فهو بجانب أنه لايخدم حركة الراوية يكاد يقع في التوظيف السياحي المبهر للفن، وهي زاوية قد يكون وراءها توجه الراوية إلى الجمهور الفرنسي بصفة خاصة.

وفي الوقت الذي يقع فيه التقديم الوقائعي للأحـوال الاجتماعية في نطاق مفهوم المحاكاة في الفن، نجد أن وصف الطبيعة يكاد يقع في نطاق نظرية التعبيـر؛ حيـث تـؤنس الطبيعة للتعبير عن المشاعر. ولعلنا لو دققنا فـي وصـف الطبيعة في بني بوبلان الأعلى للاحظنا أنه أحيانًا يخضـع لانفعالات ومشاعرالراوي، و أحيانًا أخرى يخضع لمشـاعر شخصية عمر بصفة أساسية .

(ولعلنا نشير هنا إلى أن علاقة الراوي/ الكاتب بعمر تبدو علاقة قوية تصل إلى حد التماهي). لننظر مـثلاً إلـى هذا المشهد: " وفيما كانت الفتاة تقرب يدها على وجه عمـر وهي تنوي أن تداعبه، أنحنى الصبي فـي قـوة ونشـاط، وأمسك بثوبها محاولاً أن يرفعه ولو تمزق إربا إربـا، فمـا لبثـ تزهور أن تشبثت بأطراف الثوب مستميتة تريد أن تظل مستترة. ومن أجل أن تعزز مقاومتها، طوت جسمها وثنـت ركبتيها حتى لامستا صدرها. وفي هذه اللحظة أخذت أشجار التين تهتز وتتحرك من هبوب الريح عليها. فاصـاخ عمـر بسمعه، دون أن يكف عن شد ثوب زهـور". (الراويـة ص ١٠١).

إن الجملة قبل الأخيرة في هذا النص هو نوع من تضامن الطبيعة- الرومانتيكي- مع حركة الحدث والشخصيات. صحيح أن الكاتب - الذي هو ليس المنفلوطي أو هيكل- قد حاول إنقاذ الموقف حين رد حركة الشجر إلى مصدرها (الريح)، إلا أن مجيء الجملة في هذا السياق لا يمكن أن يفسر إلا على النحو السابق، فهي تشير إلى نوع من القلق المذهبي داخل الكاتب الذي لم يتخلص تماما من الآثار الرومانتيكية.

***

يتخذ وجود الراوي شكلاً آخر غير الشكل الذي رصدناه؛ الشكل غير المباشر في تقديم الأحداث والشخصياتوالطبيعة،

فهو يوجد أيضا على نحو ظاهر ومباشر ليصبح راويا عليما OMNISCIENT بكل شيء في الماضي والحاضر والمستقبل، بالظاهر وبالباطن وبما لاتعرفه الشخصيات عن نفسها. وهذا الراوي يتدخل في التفاصيلات الصغيرة ليعلق أو يفسر أو غير ذلك دون مبرر على الإطلاق. يقول مثلاً:

" كان سكان سبيطار لا ينتبهون إليه (حميد سراح) حتى ذلك الحين إلا انتباها غامضا متسليا (على أن الحق يقتضينا أن نذكر إنصافًا لهؤلاء الناس البسطاء، أن ذلك الانتباه لم يكن فيه شئ من الانتقاض لاحترام الرجل أبدا). إني لا أذكر أن فضولهم (والفضول لم يعوزهم حقًا) لم يشتمل يوما على سواء (ص ٦٥ الدار الكبيرة) .

ومنذ الصفحة الأولى في (الحريق) نجد الراوي يتدخل مباشرة بضمير المتكلم حين يقول:

" وتنظر إلى الشمال، فترى ظهر جبل السطح، مفلوحا ومزروعا قبل إن ينخفض أمام الأراضي البكر، كأنه عماد يسند ذلك الجزء (أعني الجزء الأعلى كله)"...(ص ٧).

ويواصل هذا النهج فيقول (ص ٧٢):

" واستيقظ عمر، فإليك ما قاله له كومندار".

ويقول (ص ٧٣ – ٨٣):

" أما رجال الدرك فكانوا يسيرون دون أن يلقوا نظرة واحدة على يمينهم أو شمالهم. كانوا يظنون أنهم

يقودون رجلين إلى مكان هم السادة فيه. (ولكنهم في الواقع على خطأ)".

وفي (ص ٤٥) يقول:

" ثم أصبحت المناقشة مستحيلة. إن الريح ترد الكلمات إلى الأفواه ولولا ذلك لأضاف بادعدوش إلى جوابه قوله ."

وفي (ص٨٥) يقول:

" وصمت الشيخ لكأنه كان يفكر أيضا في شيء آخر. يمينا إنه كان يفكر في شئ آخر. في هذه اللحظة أيضا، كان يفكر في شئ آخر.

وفي (ص ٣١١) يقول في إطار وصف حالة حميد في السجن عبر أسلوب تيار الوعي وتداخل الأزمنة:

" آهٍ من هذه الحنجرة.. لا تحاول أن تدخلها، لاتحاول أن تجئ فترى ما فيها"

مثل هذه التداخلات الكبيرة في الحريق تقل جدا في النول وإن لم تختف تماما حيث يقول مثلاً (ص ٠٤):

إن عكاشة بما في حركاته من مرونة وقوة، يذكرك بمدلّك من المدلّكين الذين يعملون في الحمامات العامة.." إن

هذه التدخلات المباشرة للراوي لايمكن اتهامها بأنها أخطاء وقع فيها الكاتب، لأنها تخضع لمنطق الأختيار الأساسي لمنهج الراوي العليم، الذي رأى الكاتب أنه أفضل الطرق لرواية أحداثه (وهي على كل حال ليست كثيرة)، وأساسا لتقديم شخوصه وأوضاعهم الاجتماعية.

وإذا كان لنا أن نحاول تفسير الضرورة التي قادت ديب لاستخدام هذه الطريقة بالذات، فإن علينا أن نتأمل بدقة تصريحات ديب التي قال فيها إنه:

" أراد إعطاء الكلمة للشعب ودفعه للتعبير عن هويته" (٧). إن معنى هذه العبارة هو إدراك الكاتب الواضح لأزمة الشعب الجزائري في ذلك الوقت حيث حرص المستعمر على طمس الهوية الوطنية، وبصفة خاصة وسيلة الكلام/اللسان/اللغة. كان ديب إذن أمام شخصيات لا تعرف الكلام، ولا تعرف كيف تتحدث عن نفسها، بوصف ذلك جزءا من عدم قدرتها على معرفة هويتها (٨).

ولا شك أن الراوية بأجزائها الثلاثة قد استطاعت بالفعل أن تخلق شخصيات دار سبيطار وفلاحي بني بوبلان وعمال النول بهمومها ومعاناتها، بل حتى بتحديد أزمتها

الدقيقة وهي: ما العمل؟ غير أن ما نستطيع أن نلاحظه هو أن هذه الشخصيات لم تتكلم هي بلسانها حقًا، بقدر ما تكلمت بكلام الراوي/ الكاتب الذي لا نشك أبدا في مدى معرفته بما تريد أن تقول، بما في داخلها. ولكنه يظل في النهاية شخصا آخر غير هذه الشخصيات، لا يمكن أن يعبرعنها كما تعبر هي عن نفسها. ولعلنا لو راجعنا بدقة مناقشة الفلاحين في حضرة حميد سراج (في الفصل العاشر من الحريق) لأدركنا أن الكاتب ينطق الشخصيات بكلام أعلى من مستواها أو على الأقل ليس منطق كلامها.

لا شك أن مسئولية هذا البعد عن منطق كلام الشخصيات ترتد- في المقام الأول- إلى تقنية الراوي العليم المنحاز بوضوح وإذا كانت هذه التقنية قد أفقدت الراوية الثراء الذي ينتج عن تعدد الأصوات، وحولتها إلى رواية مونولوجية أحادية الصوت على المستوى الفني، فإنها قد تركت نتائج - ربما كانت أخطر- من حيث الغاية الأيديولوجية التي أرادهات كاتبها.

إن وعي محمد ديب السياسي/ الفني بالمرحلة التي كتب عنها، وبالمهام التي يتوجب

على مثقف/ فنان مثله أن يقوم بها، قد جعله يقدم لنا هذا العمل المهم كما يقول عمار بللحسن، حيث استطاع ديب أن يكون مثقفًا عضويا لهذا الشعب" ينسق كلمات ورؤى المستعمر في كلمة منسجمة موحدة، ويسمنت خطاباته في خطاب واحد وحيد هو الخطاب الأيديولوجي الوطني الثوري" (٩). غير أن بللحسن نفسه يعود لينتقد هذا الخطاب- إنجاز محمد ديب- الذي أدى إلى مجموعة من المشكلات في نهاية التحليل حيث أن " النزعة الشعبوية والماضوية والفلاحوية تؤدى بالراوية إلى التذبذب بين تصوير الشعب ككلية موحدة منسجمة، والشعب كفئات وطبقات اجتماعية أي ككتلة متناقضة، إن هذه الظاهرة تدفعنا إلى القول بأن الثلاثية كمحتوى وكأيديولوجيا أدبية تتعرض لتأثير خطابين: الأول يقدس الشعب ويراه ككلية منسجمة موحدة وطنيا واجتماعيا، والثاني يحدد الشعب ويحلل فئاته بمنظور تفريقي وطبقي على أسس سوسيولوجية وسياسية"(٠١). غير أنه يحكم في النهاية بأن التعارض الوطني قد غطّى التعارض الطبقي (١١)، نظرا لأن الكاتب

كان يسعى إلى بلورة أيديولوجيا حركة التحرر الوطني في الجزائر بوصفها حلاً لأزمتها في مواجهة المستعمر.

على هذا النحو يمكننا أن نقول أن محمد ديب قد استخدم وسائل الواقعية، من التنميط والوصف والراوي العليم كي يقود شخصياته نحو حل موحد لأزمتهم، وهو حل التحرر الوطنى (بغض النظر عن تعارضاتهم وتناقضاتهم الطبقية)، وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه قد مارس- عبر هذا الأسلوب ولهذه الغاية الأيديولوجية- قمعا مقنعا. ففي الوقت الذي يعطي صوته ليتكلم به الشعب، ينزع هو من هذا الشعب أصواته المتعددة و المتصارعة ليدمجها في صوته هو المونولوجى في نهاية المطاف. وهكذا نعود إلى ما بدأنا به: أي واقعية إذن استخدم محمد ديب؟ واقعية بلزاك أم المنظور الماركسي لواقعية بلزاك كما يقول؟

يرى واسيني الأعرج أن محمد ديب يستحق" اسم" بلزاك الجزائر،عن جدارة (٢١). ورغم أن سياق هذه المقولة التمجيدى ينفي كون واسيني الأعرج قد نفى عن ديب المنظور الماركسي، ولكن كونه سقط من الصياغة لابد أنه يعني شيئًا. والحقيقة أننا نشعر أن الراوية كانت في معظم

الأحيان أقرب إلى واقعية بلزاك النقدية منها إلى المنظور الماركسي. ذلك أن تجسيد التناقض قد تقلص في النهاية إلى أحادية صوت (عبر أسلوب الراوي العليم) وأحادية وعي، سعى أساسا لتجسيد الأزمة وليس ترك التناقضات تتعمق وتأخذ مداها وتفرض صيرورتها. وهذا الأمر دون شك يرجع إلى الغاية الأيديولوجية التوحيدية للكاتب كما سبق أن

وضحنا. إن محتوى شكل الراوية يكشف لنا أعمق بكثير مما
يكشف تحليل المضمون أو أقوال الكاتب عن نفسه، ومع ذلك فلو أننا عدنا إلى المقولة الديبية نفسها" بلزاك الجزائر بمنظور ماركسي" لوجدنا فيها مشكلتين أساسيتين تحتاجان إلى تحليل: تتعلق الأولى بالجمع بين البلزاكية والماركسية، ففي تقديري أن مثل هذا الجمع في الصياغة يحمل في ذاته مشكلة التوفيق، إن لم نقل التلفيق؛ فواقيعة بلزاك النقدية ليست إلا حامل أيديولوجية إصلاحية في نهاية المطاف، بينما مادية ماركس الجدلية قائدة حل ثوري؛ ومن ثم فهما نقيضان لايجتمعان هكذا وبهذه البساطة لأن استراتيجيات كل منهما مختلفة عن الأخرى أو ينبغي أن تكون كذلك على الأقل في

مدى أحاديتها أو جدليتها، مونولوجيتها أو ديالوجيتها، قمعيتهاأو ديموقراطيتها. كذلك تثير صياغة محمد ديب" بلزاك الجزائر بمنظور ماركسي" مشكلة ثانية أكثر أهمية وهي مشكلة الجزائر أي مشكلة استخدام التقنيات وإلأساليب البلزاكية من قبل كاتب جزائري.

يرى بللحسن أن "كل الخصوصية التي تطبع الراوية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي تأتي من أنها تستعمل نفس المبادئ الشكلية للتراث الأدبي الأوروبي والفرنسي، أي نفس أدوات المستعمر لتشكيل مجتمع وعلاقات اجتماعية لها خصوصية مختلفة عن مجتمع المستعمر نفسه وعن أيديولوجيته ورؤاه لنفسه وللتاريخ (٣١) وليرى هو وغيره أن الراوية عمل ثوري وطني (٤١).

ولعلنا لا نجادل في أهمية رواية محمد ديب على المستويين الفني والأيديولوجي، كما لا نجادل في قيمتها تلك في فترة صدورها والدور المهم الذي لعبته في تطور الراوية الجزائرية والأيديولوجيا الوطنية الجزائرية في ذات الوقت. غير أننا لا نزعم أن الراوية قد استطاعت أن تحقق الشكل

الجزائري من ناحية، أو محتوى الشكل الجزائري من ناحية أخرى.

قد يكون من المهم أن نوضح أن مشكلتنا هنا ليست مشكلة كون الراوية كتبت باللغة الفرنسية، ولكن المشكلة هي أن نقل إمكانات الشكل البلزاكي أو غيره لكي نشكل أو نصوغ به حياة مجتمع آخر، وهو وقع فيه معظم رواد الراوية العربية في الجزائر وفي غيرها من الإقطار العربية، حتى الرواد الذين كتبوا باللغة العربية. لقد سبق أن أوضحنا ــ في دراسات سابقة ــ أنه في الوقت الذي ينتشر فيه النوع الروائي، فإن الأشكال التي يكتب بها هذا النوع، أي الأعمال التي تنتمي إليه، لابد أن تكون نابعة من طبيعة التجارب الخاصة التي يعيشها كل مجتمع، وبصفة خاصة من قيمه الجمالية (تلك التي أسميناها فيما بعد محتوى الشكل) التي تفرض خصوصيات معينة في تشكيل التجربة.

في رواية محمد ديب يمكننا أن نجد في بعض الأحيان القليلة ملامح من القص الشعبي، غير أن الغلبة الواضحة كانت لتقنيات وأساليب الراوية البلزاكية كما سبق أن رصدنا. ومثلما كان صوت الراوي العليم الطاغي قامعا

لأصوات الشخصيات، فإن صوت هذه التقنية، صوت الشكل، كان قامعا لإمكانات الأشكال الشعبية التي كان يمكنها أن تنتج شكلاً روائيا مختلفاً ، شعبيا وعميقاً وخاصا (٦١). ليس هذا اتهاما لرواية محمد ديب، وإنما هو وصف نـراه صـحيحا لمعظم الراويات التي لاتزال واقعة في أسر التبيعة للأشـكال الروائية الأوروبية، بعيدة عن محتوى شكل مجتمعاتها وقيمها الجمالية. ولعل هذا هو السبب في ابتعاد القراء عنهـا فنيـا وأيديولوجيا باطراد.

* **هوامش**

(١) راجع على سبيل المثال كتاب ديمين كرانت": الواقعية. ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة. سلسلة موسوعة المصطلح النقدي. بغداد ٠٨٩١.

(٢) نشرت الأجزاء الثلاثة بالفرنسية في سنوات ٢٥٩١ ثم ٤٥٩١ ثم ٧٥٩١ على التوالي ، وترجمها إلى العربية الدكتور سامي الدروبي ونشرت بدار الهلال. القاهرة سنة ٠٧٩١ أكتوبر ونوفمبر وديسمبر وعلى هذه الطبعة اعتمدنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحات الراويات داخل المتن. (٣) راجع عمار بللحسن: الأيديولوجيا الوطنية والراوية الوطنية في الجزائر (٠٣٩١-٢٦٩١) دراسة سوسيولوجية لحالة الراوية الثلاثية للكاتب محمد ديب. رسالة ماجستير مخطوطة. جامعة وهران. قسم الاجتماع ٢٨٩١ص ٠٧٢.

(٤) يعترف بهذا حتى ميشيل بوتور. راجع كتابه بحوث في الراوية الجديدة ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات بيروت ط٢، ٢٨٩١ص ٤٦.

(٥) راجع Robert Scholes، Robert Kellogg: the natre of narrative، oxford university press – London oxfcord. new york reprint ١٧٩١ p. ٤٧٢

(٦) راجـــع M.Bakhtin: la poetique de Dostoievesky traduit du Russe par Isabelle Kolitcheff. editions du seuil ٠٧٩١. p. ٢٣ – ٣٣.

(٧) بللحسن. مرجع سابق ص ٥٣٢ .

(٨) أدرك كثير من النقاد هذه الفائدة لتقنية الراوي العليم: راجع على سبيل المثال: د. أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الراوية. ص ٥٠١.

(٩) بللحسن. مرجع سابق ص ٧٠٢.

(٠١) نفسه ص ٠٧١.

(١١) بللحسن ص ٢٧٢.

(٢١) واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب

الجزائري. دار الكتاب الحديث. بيروت ١٩٨٦ص ٧٦.

(٣١) بللحسن ص ٢٢٨.

(٤١) بللحسن ص ٢٢٥، وواسيني الأعرج نفس المرجع ص ٧٦.

(٥١) راجع انتقاد القراء الجزائريين للرواية في:

Charles Bonn. Ia Litterature Algerienne De Ses lectres et langue francais، editions naaman، ١٩٨٢ Canada ، p. ٢١٤

" باب" غسان كنفاني..
الأسطورة/ الدراما/ الدلالة

ُينهي غسان كنفاني مسرحيته" الباب" (٤٦٩١) بتحذير حاد، لأن" أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيما بعد على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنها سوى تشويش المسرحية وتحميلها ما لاتحمله" (ص١٥٠).

ويبدو هذا التحذير منطقيا في ظل الاتجاه العام لإنجاز غسان بوصفه كاتبا واقعيا لايحتاج عمله إلى تأويل أو تفسير أو إسقاط، غير أنه ليس منطقيا وغير ممكن عمليا في ظل حالة التعامل مع هذه المسرحية بصفة خاصة، حيث يلجأ الكاتب إلى أسطورة عربية" عتيقة" ليصوغ من خلالها حوارا فلسفيا واضحا لابد أن يشك قارئه - منذ البداية – أنه كان يمكن أن يحدث بين أبطال ذلك العصر، وإن وجدت نواته.

ولأن الأسطورة أسطورة، فإن أحدا لايستطيع الزعم بأنه قد أمسك بحقيقتها أو بالجوانب" الحقيقية" فيها، ومع ذلك

فإن ثمة عناصر وردت من كتب التاريخ والتراث العربيين، يمكنها أن تكون مجموعة من المعلومات المهمة عن قصة" عاد ، وإرم ذات العماد"، أشار غسان نفسه في مقدمة المسرحية إلى بعضها الذي عرفه من خلال ياقوت والطبري بالإضافة إلى الآيات القرآنية. غير أن الباحث المتمعن يستجيع أن يضيف إلى هذه المعلومات معلومات أخرى كثيرة من خلال مصادر لم يعرفها غسان مثل المسعودى (مروج الذهب)، والزمخشري (الكشاف)، وغيرهما من المصادر القديمة والدراسات الجديثة.

ليس الهدف هنا بالطبع إثبات هذه المعلومات الخاصة بالقصة أو الأسطورة وإنما التعرف على العناصر التي أسندت إليها المسرحية دون غيرها من العناصر، وصولاً إلى الهدف النهائي الذي يمكن أن يكون الكاتب قد قصد إلى تحقيقه، والرسالة التي كان يريد أن يرسلها إلى متلقيه في ذلك الوقت، وفيما بعد.

ومن الواضح منذ مقدمة المسرحية أن كنفاني قد اعتمد على بعض العناصر الخبرية في الأسطورة، تلك المتعلقة بالقحط الذي أصاب قبيلة عاد بسبب إلحادها وكيف

حاول عاد أن يستسقي لقومه في مكة، فأرسل وفدا لذلك، لكن هذا الوفد لها عن مهمته بالشراب والطرب فلم يستجب له وفني عاد، ثم جاء ابنه شديد ثم شداد الذي بنى" إرم ذات العماد" امتدادا لإلحاد أبيه مما جعل الإله" هبا" يدمر المدينة وشداد الذي يرثه ابنه مرثد.

هذه هي الشخصيات الأساسية التي يقوم بينها الحوار في مسرحية" الباب"، بالإضافة إلى شخصية جوهرية ممتدة هي زوجة عاد التي تمتد بها الحياة لتجادل حفيدها مرثد كما جادلت أباه في قناعاته وسلوكه و أهدافه. غير أن هذه الشخصيات تتركز فيما يقارب نصف المسرحية الأول أي الفصول الثلاثة القصيرة الأولى، في حين ينتقل الحوار في النصف الآخر أي في الفصلين الرابع و الخامس الطويلين، إلى العالم الآخر، حيث يتحاور شداد مع رجلين من الأموات، ومع الإله" هبا" نفسه.

من هذا يتضح أن اعتماد المسرحية على الأسطورة ليس كبيرا ؛ فهو محصور في النصف الأول، بل إن هذا النصف الأول ذاته، إذ يقوم على الحوار، يستبعد الأحداث الكبيرة، فلا يصف – إلا بجمل قصيرة وموجزة وإن كانت

دالة – أحداث موت عاد وشداد وتدمير المدينة الخيالية.
فالحوار هو الأساس لهذا العمل منذ البداية، كما ينبغي حقًا للعمل المسرحي الدرامي، ولكن ليس هنا وسيلة للدراما، وإنما في حد ذاته، يقصد به صياغة فلسفة معينة، وإن لم تكن متبلورة بالوضوح الكافي للقارئ المتعجل.

منذ بداية الفصل الأول يتضح الصراع الأساسي في المسرحية، والذي يمتد حتى نهايتها ، دون أن ينتهي، رغمأن الشخصيات التي تصارع "هبا" تتغير، فالصراع بين عاد ثم شداد ثم مرثد من ناحية وبين الإله "هبا" من ناحية أخرى. في البداية يرفض عاد الدعاء لـ "هبا" لأنه لايريد أن يطلب منه الغفران "إذْ يعتقد أن طلب الغفران ذلّ" بل إنه يكاد يشعر بذنب عظيم لأنه حفيد نوح الذي يراه" الوحيد الذي ارتضى أن يعيش بعد أن يفنى الناس جميعا.. لقد توصل إلى الإيمان بأن نوحا قد باع الأرض مقابل نجاته، إذْ لولا ذلك لما كان لـ"هبا" أن يدمر الأرض.. لما استطاع أن يفعل ذلك.. لقد كان يفتش عن إنسان واحد يبدأ معه من جديد، وقد وجد ذلك الإنسان في نوع!" (ص ٤٢- ٤٣).

وبالفعل لايرضخ عاد ويواصل نضاله ضد "هبا" وسحبه السوداء حتى الرمق الأخير، ليأتي بعده شداد (في الفصل الثاني) ليزيد من تحديه لـ "هبا"، إذ ينشئ (إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد) نموذجا على الأرض للجنة في مقابلة " جنة" "هبا" التي علموه منذ نعومة اظفاره أنه سيدخلها لو أطاع "هبا" ولذلك وضعت في ذهني أن أبني جنتى فأتخلص من "هبا"، وأجعل من نفسي "هبا" لا يريد أن يطاع ولايريد أن يطيع" (ص ٧٤).

وبالطبع يموت شداد، ويأتي مرثد الذي يبدو خانعا، ولكنه خنوع مؤقت إذ سرعان ما وجدناه يستأنف الصراع وإن كان بأسلوب مختلف. لقد فقد إيمانه بـ "هبا" لأنه اكتشف أنه ليس إلها، ذلك الذي يدخل في صراع (لنقل غير متكافئ) مع إنسان مثل شداد:" لو تركه يصل إرم لآمنت به، ولكن حين قتله فقدت إيماني السابق (ص ١٦)، ولأنه يكتشف أنه ليس هناك جنة تستحق أن يسعى إليها أو أن تواجه، فقد قرر أن يجعل من المملكة، تلك الجنة الحقيقية، أن يعوض ناسه عما فقده بسبب" أخطاء" أبيه وجده، كما يسميها الكهنة.

ولأن الفكرة قد نمت داخل شداد" كما تنمو شجرة الزيتون" (ص٩٤)، وهي نفسها" آخذه في النمو مثل شجرة الزيتون" في صدر مرثد (ص ٧٦)، فإن شداد لايتوقف عن الصراع في العالم الآخر. ففي الفصلين الأخيرين يصارع شداد "هبا" مباشرة، وجها لوجه رغم أنه وراء بابه الموصد ولا أمل لديه في الخروج أو الانتصار، وهنا تأتي الأهمية الرمزية" للباب" عنوان المسرحية.

يقول "هبا" في نهاية المسرحية مشيرا إلى الباب" هذه مملكتي! هذا الباب فقط: مملكة صغيرة ولكنها منيعة، العرش المجهول هو سر منعتها، والصولجان غير المرئي هو حارسها الأبدي" (ص٣٠١). الباب إذن هو رمز لمملكة الرب، هو رمز للرب ذاته. و إذا كان مرثد قد اكتشف قبل إن يرى هذا الحوار في الفلصلين الأخيرين، أن الجنه أكذوبة؟ -وكذلك ـ من ثم – الرب، فإن الفصلين يواصلان تعميق هذا الفكرة ذاتها ولكن على لسان الرب ذاته. فـ "هبا" هو الشاب الأبدي، الذي خلقه البشر من داخلهم في البداية – وسموه الضمير، ولكن مع تراكم الأجيال انفصل هذا الضمير

عن البشر، وأصبح هو هذا الإله المتجبر الذي يحكم الجميع لأنهم يخافونه، ولولا خوفهم منه لما واجد، وعاش، و استبد.

وهنا نصل إلى الفكرة الجوهرية في المسرحية والتي شكلت أساس الصراع الدرامي فيها. يبدو الأمر في البداية كما لو كان الصراع بين إرادة الإنسان، وخاصة الإنسان الفرد، والجبروت الميتافيزيقى للإله، ولكننا رويدا رويدا نكتشف أن هذا الصراع ليس إلا صراعا بين البشر أنفسهم، بين الحرية الفردية والضمير الجمعي، التوافق الجماعي على مجموعة من القيم والأخلاق والتقاليد، تلك التي تتمسك بها الأم في المسرحية وفي الحياة. وهذا الفكرة، وإن كانت مستفيدة من الفهم الاجتماعي الماركسي للدين، إلا أنها تتجذر لتصل إلى أعماق وجودية نجد ظلالها الكثيرة منتشرة في الفصلين الأخيرين بصفة خاصة، وهي تؤكد بصفة أساسية على هذا التناقض بين إرادة الإنسان الفرد، والضمير الجمعي القاهر المتسلط، وهذا فهم يبدو غريبا إلى حدٍ ما على فسلفة غسان كنفاني، وإن لم يكن مستبعدا إذا أعدنا النظر في بعض أعماله السابقة، واللاحقة، وراجعنا

بعض هواجسه المبثوثة هنا أو هناك.

وليس همنا الآن إثبات ذلك، بقدر ما يهمنا أثر هذه الفكرة على البناء الدرامي للمسرحية، ذلك أن الحرص على تنمية هذه الفكرة وتعميقها على هذا النحو الوجودي قد قضى على النمو الدرامي الحقيقي للمسرحية، الذي أرى أنه توقف عمليا عند نهاية الفصل الثالث. فلقد حملت الفصول الثلاثة حركات ثلاث متناسقة في تناميها، حيث يأتي مرثد في النهاية محصلة جدلية لصراع كل من عاد وشداد مع "هبا"، وليكتشف – من خلال تعرفه الدقيق على حركة الصراع وطبيعته – حقيقة أنه لاجنة ولا "هبا"، وأن المعركة الحقيقية هي في الحياة ومن أجل البشر. وهذه محصلة درامية وافية وقادرة على لإنهاء المسرحية، غير أن الهم الفلسفي (الوجودي) كان مسيطرا – فيما يبدو – على تلك اللحظة من حياة غسان كنفاني، بحيث قادته إلى هذا التحويل للمسرحية إلى بحث فكري بعيد عن الدراما في الفصلين الأخيرين. وربما كان هذا نفسه، هو السبب في التحذير الأخير الذي أنهى به غسان المسرحية.

ولست أعرف الدوافع النفسية أو الخاصة التي جعلت غسان كنفاني ينشغل بهذا الهم الوجودي في فترة كتابة

المسرحية، وإن كان يمكنني أن أشير إلى أنه ربما كان نوعا من رد الفعل إزاء المأزق الفلسطيني (الممتد في أعمال غسان كلها) المتنامي وخاصة قبيل إنشاء منظمة التحرير الفلسطينية بوصفها كيانا شاملا وجامعا وممثلا للهوية الفلسطينية، بهذا المعنى يبدو لى أن المسرحية، هي بحث لائب للمساهمة في تحقيق هذا الكيان، وإن كان على نحو

تناقضي. لقد لاحظنا في المسرحية هذا الوجود الطاغي لشخصية الأم الجدة، القوية الواضحة المتمسكة بالتقاليدوالحافظة لاستمرارية الجماعة، ولكنها محافظة في مواجهةالأبناء المتمردين الذين تنبت في رؤوسهم الفكرة وتنمو كماتنمو شجرة الزيتون. هنا نجد أنفسنا في مواجهة تناقض بين
الأم وشجرة الزيتون. وكلتاهما – كما نعرف – رمز فلسطيني قوى وواضح ليس في أدب غسان وحده، بل في مجمل الأدب والحياة الفسطينية، ربما كان المفتاح هو التمرد على هيمنة الضمير والتقاليد، وحتى الأم، لصالح حرية الإنسان وإرادته وفكرته شجرة زيتونه.

غير أن هذا التمرد لايصطدم فـي الحقيقـة بكيـان الجماعة أو الأمة، إلا اصطداما ايجابيا، لا يؤدى إلى تفكـك هذه الجماعة أو القضاء عليها. وهذا هو المغزى الأساسـي للجوء غسان كنفاني إلى أسطورة "عاد" الـذي ينظـر إليـه باعتباره مؤسس العرب، الأمة العربية، فهذه هـي – إذن – الأسطورة الأم عند العرب (٢). وحينما استعان غسان بهـذه الأسطورة، فإنه لم يتركها ساكنه جامدة كما قد تروى الأخبار عنها، وإنما رأى فيها بذور النمو الدرامي، حيث تتحول من مجرد أسطورة عن ملحد مذموم في القرآن إلى أسطورة خلق وتكوين للأمة أو الجماعة، فـ "مرثد" لم يعد مجرد ملحد، أو مجرد متمرد، رغم أنه في الحقيقة يعرف أنه لا إله ولا جنة. ولكن هذه ليست قضيته، القضية هي لـ شـمل الجماعـة والعمل على تحويل المملكة إلى جنة، وليس الهجـوم علـى الجنة الأخرى المزعومة. ورغم الانكسـار الـدرامي فـي الفصلين الأخيرين كما أشرت، فإن الفكرة تنمو، ويتضح لنـا على لسان هبا حقيقة ما عرفة مرثد وآمن به. ربما كان هذا هو الهاجس الكبير الذي قاد غسان كنفاني، إلى كتابـة هـذا النص الجميل هدية إلى شعبه.. إلينا..

*** هوامش**

(١) اعتمدت على طبعة المسرحية في المجلد الثالث من آثار غسان كنفاني الكاملة مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثالثة، بيروت ٣٩٩١.

(٢) راجع مقالة جمال الدين بن شيخ:

(٣)

M ou la clameus dAM ou la

Le Mythe et le ،clameus de Dieu

M. Paris ٨٥ ،M، M،E ، R،verset

٠٩٩١/٤. ،

أبو المعاطي أبو النجا
والفن الجميل

من الكتاب من لاتتوقع - حين تعرفهم - أن يكونوا الذين كتبوا كتاباتهم. وهناك آخرون تستطيع أن تتيقن من مطابقة نمط كتاباتهم لنمط شخصياتهم وليس حكما قيميا أن يتصور الإنسان أن هذا النوع الثاني أكثر صدقًا مع أنفسهنم وأكثر سلاما على المستوى النفسي. ورغم أني لم أعرف محمد أبو المعاطي أبو النجا معرفة حميمة، فإني أؤكد أنه من النوع الثاني.

هو رجل هادئ لطيف حميم، يعد شخصه بالكثير من ثقة بأنه دائما قادر على تحقيق ما يِعبه، بل بأنه قادر على أن يفاجئك بأكثر مما يِعبه، وهذه خصائص مهمة في كتابته القصصية والروائية منذ أواخر الخمسينيات وحتى الآن، وهي تتجلى بوضوح في مجموعته الأخيرة" في هذا الصباح" الصادرة عن سلسلة" أصوات أدبية"، تتكون المجموعة من إحدى عشرة قطعة فنية مستقلة، وإن كان بعضها يتلاقى في بعض الخيوط من حيث الموضوع

كما هو الحال في قصتى"الدعوة عامة" "وحالة غير مستعجلة" وكما في نصوص" ملامح في وجوه" التي تأتي في آخر المجموعة والتي يمكنني أن أضيف إليها قصتى" الأعمى والبحث عن قطة سوداء" و"الشوط الثاني". وبالإضافة إلى هذه الخيوط، فإن النصوص كلها تلتقي في خصائص فنية عامة تجعلها ممثلة لكتابة أبو المعاطي أبو النجا وشخصيته الجميلة أيضا..

ولعل الملمح الأكثر بروزا في هذه النصوص هو خبرة كاتبها العظيمة بالبشر، ومن الواضح أنها خبرة عميقة اكتسبها عبر ثقافة واسعة، ولكن الأهم عبر تأمل دائم للناس والحرص على الغوص بداخلهم بحب وأبوة وتضامن. من هنا فإن النصوص تقدم مجموعة ممتازة من النماذج البشرية التي تتجسد أمام القارئ وتتشكل خطوة خطوة ، ولا تعطَى له جاهزة بأي حال من الأحوال، حتى في تلك النصوص الأخيرة التي تعمدت أن تفعل ذلك. والطريف أن هذه النماذج تستوعب كل النماذج البشرية على تنوعها: رجال ونساء وأطفال، ولايستبعد منها – بالطبع – نموذج شخصية الكاتب نفسه التي قدمت بوضوح

في القصة الأولى" ذلك الأثر" وقصة الأعمى والبحث عن قطة سوداء". وهذا طبعا شئ مختلف عن رؤية الكاتب التي تبطن كل النصوص وترى كل الشخصيات.

النصوص تبرع في تقديم نماذج مختلفة من الرجال: النبيل والوغد، والرجل الذي يتعرف على البشر ويحدد خطته في التعامل معهم خلال خمس دقائق لاتزيد، والرجل الذي يحب أن يكون الأعلى صوتًا حتى لو لم يكن لديه شئ يقوله. الرجل الصياد غير المحايد، والرجل الذي لايفهم العالم إلا من خلال تصنيفات يرتاح إليها، والرجل متعدد العلاقات ومع ذلك تنجح زوجته في القضاء على كل أحلامه في الحياة. أما النساء فالكاتب يبرع براعة كاملة في تقديم عدة نماذج سائدة وفي نفس الوقت لها تفردها وتميزها، منها شخصية الزوجة القامعة التي أشرنا إليها، وشخصية سيدة الأعمال الوصولية التي تحب النجاح في العمل على حساب أي شئ، والشخصية الأهم هي شخصية سلمى عواد التي تتكرر في أكثر من قصة، وهي شخصية المرأة الجذابة اللعوب إلى حد ما، ومع ذلك فهي مرغوبة

دائما من أكثر من رجل، وهي الشخصية المولعة التي تَعِد وتفاجئ دائما دون أن تحقق و عدها.

في تقديم هذه النماذج يبدو حرص الكاتب الأساسي على تجسيدها بوصفها نماذج بشرية حية تعيش الحياة البسيطة العادية، ومن ثم فإن الوصف يحرص على تقديم هذه الشخصيات من داخلها، ولكن على نحو غير مباشر، من خلال أفعالها وسلوكها في الحياة بصفة أساسية، ولذلك فإن النصوص لا تحمل أحداثًا خارجية بارزة، بل مجرد سلوكيات بسيطة. ولكنها من خلال هذه الأفعال والسلوكيات تنبني أمامنا خطوة خطوة وتتكامل رويدا رويدا، ومع ذلك فلأنها تتكشف طوال الوقت عن مفاجآت لم نكن نتوقعها، وهذا هو ما يثير القارئ ويمتعه ويعلمه ببساطة ويسر ودون حيل وألاعيب اللهم إلا مهارة القاص البارع في الحكي وترتيب الأحداث ومتابعة الجملة بعد الجملة والفقرة بعد الفقرة رغم بساطة اللغة وعاديتها تماما.

على هذا النحو، فإن بناء القصة يتصاعد إلى أعلى دائما أو إلى الأمام وأن دار في حلقات صغيرة أحيانًا، إلا أنه دائما يمتد – تقريبا – إلى ما لا نهاية، بحيث يمكننا

القول إن الكاتب لايجيد، أو ربما لايحب وضع نقطة النهاية ويفضل تركها مفتوحة كما يشير بوضوح في ختام قصة" الدعوة عامة". ومع ذلك، فإن القارئ لا يستطيع تجاهل مشكلة النهاية هذه، وخاصة إذا ربطها بطبيعة السرد في النصوص، والتي تميل - بالطبع - إلى الكتابة الروائية أكثر منها إلى القص القصير.

البناء والسرد يميلان – إذن - إلى القص الطويل، لكن طبيعة الشخصيات المختارة ترشح النصوص لأن تكون قصصا قصيرة بامتياز، وهنا ندرك رؤية الكاتب التي تلتقط - رغم التنوع الواضح – نمطا ممحددا من الشخصيات هي الشخصيات المقموعة في نهاية المطاف، أو على الأقل شخصيات لا تمتلك القدرة على المواجهة الحادة والصريحة. فسواء كانت الشخصية نبيلة أو وغدا أو ماهرة في صنع المؤامرات أو إدارة أو إثارة الآخرين.. كل الشخصيات. في النهاية ليست سعيدة ولا مستمتعة ولا متحققة. ولعل الكاتب نفسه لم يتحرج في أن يخبرنا بفلسفته في نهاية النص الأخير، حين يقول:

"فعلنا جميعا نحمل في وجوهنا بعض ملامح هـذا الوجه الذي رأيناه في المرآة.. نعم.. فنحن نحمل من هـذه الملامح، بقدر ما نرغب في امتلاك الأشياء ونرغب عـن الاكتفاء باستخدامها. بقدر ما نجد في صدورنا من الضيق من أولئك الذين يختلفون معنا في تقدير الأمـور أو فـي زاوية الرؤية. بقدر ما نخاف من مواجهة الحرية بمعناهـا العميق الشامل باعتبارها حقا للآخرين ولنا بنفس المـدى والمقدار."بهذا القدر يفقد البشر إنسانيتهم لأنهـم يفقـدون تفردهم، ويصبحون قامعين مقموعين وهـذا هـو حالنـا. فشكرا لك يا أستاذ أبو المعاطي أمتعتنا وعلمتنا الكثير.

توجهات جديدة في
القص المصري المعاصر
(إطار عام)

* أولا: الراوية

لم يعد ثمة جدال في أن "رواية جديدة" قد أصبحت تسيطر على الساحة الروائية في العالم العربي كله، وليس في مصر فقط. ولكن هذا الحكم العام يحتاج إلى بعض الاحتراز والتفسير. ذلك أنه لايعني انتهاء أشكال الكتابة الروائية التقليلدية. فمازال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة يكتبون"، وإن كانت كتاباتهم قد باتت خالية من الاهتمام بالشكل الروائي، أي لأنها تكاد تخرج عن نطاق ما نسميه عادة بالراوية (وليس الحكاية). وهذا لايعني أيضا أن هذا الشكل (مصمت) قد فقد كافة إمكاناته. بل إن هناك الكثير من عناصره مازال صالحا للعمل، ومستخدما من قبل كثاب الراوية الجديدة أنفسهم. واحتراز ثالث يقول بأننا لا نقصد بشكل الراوية الجديدة،

ذلك الشكل الذي قصده آلان جرييه في كتابه، كما لا نقصد به ما يسميه إدوار الخراط بانتصار الحساسية الجديدة. المصطلح الذي نستخدمة يحتوي على عناصر من كل من المفهومين، ولكنه لايتطابق معهما، بل إنه يتناقض مع النسق العام الكلي من أصولهما النظرية وأبعادهما الفلسفية.ولسوف يتضح – من خلال هذه الدراسة – ما نقصده بمصطلحنا تفصيلاً، ولكننا نسارع فنحدد عنصرا أساسيا في هذا المصطلح، وهو أن الراوية الجديدة التي نقصدها هي الراوية التي تبتعد – قليلاً – أو كثيرا – عن مفهووم الحكاية الخارجية، أي أنها لاتعتمد على حكاية الحدث الخارجي وبمطق هذا العالم الخارجي، ومصطلح الحكاية يقصد به هنا، الحكي والمحاكاة معا كما لعله قد فهم.

الراوية الجديدة - بهذا المعنى – ليست بنت اليوم ولا بنت عقد الستينيات كما يزعم البعض، وإنما هي سعي دؤوب يمتد في الراوية المصرية منذ بدايتها الناضجة في الثلاثينيات. ويمكننا أن نجد بعض ملامحه عند كتاب ما يسمي بالراوية التحليلية وخاصة المازني. ولكن تيارها

القوي نسبيا قد بدأ يتدفق منذ الأربعينيات وخاصة مع كتابات عادل كامل (مليم الأكبر) وفتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) ولطيفة الزيات (الباب المفتوح) وبعض أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس. في هذه الأعمال جميعا وغيرها سنجد ملامح عامة جديدة أهمها عدم الاستسلام لمنطق الحكاية الخارجي، وإنما النظر إليه من بعيد.. من مسافة.. وإعادة بنائه حسب منطق جديد.. منطق داخلي يتبع رؤية الكاتب ونمو الشخصيات وخصوصيتها. ولكن هذه المسافة - في الأربعينيات والخمسينيات. لم تكن مسافة شديدية الاتساع والبعد عن منطق الواقع، لأن منطق الواقع ذاته كان أكثر تماسكا واتساقًا، وكان الكتاب جزءا لصيقًا منه وإن لم يذبوا تماما في تفاصيله الدقيقة. كان هؤلاء الكتاب المتميزون عناصر فعالة في حركة المجتمع المصري، يساهمون في توجيهه وصنع عبر أحزابهم ومنظماتهم السياسية المختلفة، التي لم تمنعهم – مع ذلك – من البحث عن خصوصيتهم الفنية وتحقيقها في هذه الأعمال. وباختصار توافق هذا التيار. الذي يشكل واحدا من اتجاهات الكتابة الواقعية في الراوية المصرية دون

جدال. مع حركة نهوض وطني عام.. هو وحده الذي يستطيع أن يعطي للفنان حقه من التحقق ومن التخصص والخصوصية، ويسمح له بألا يكون مجرد بوق يردد شعاراته وينشرها غير أن هذا النهوض الوطني العام، بدأ يأخذ مع سيطرة حركة ٢٥ على مقاليد السلطة – اتجاها مختلفا ، اتجاها أكثر تعقيدا. فرغم توافق شعارات المجتمع" الاشتراكي" مع الإطار العام لحركة النهوض الوطني قبل (٢٥)، فإن المثقفين والتنظيمات السياسة قد منعت من المشاركة في تحقيقها، أو في إعلان أي تمايز ولو تفصيلي عن شعارات الضباط الأحرار وسلطتهم. ورغم كثير من الوقائع الصغيرة التي تذكر عن أن جمال عبدالناصر كان يتدخل شخصيا لنشر رواية أو عرض مسرحية أو فيلم (فيما يحكي لويس عوض وعلى الراعي وتوفيق صالح ونعمان عاشور وغيرهم).. الخ، فإن عمق القهر كان قد وصل – مع مجمل الممارسات البوليسية – إلى دواخل الكتاب، وتحولوا إلى رقباء على أنفسهم قبل إن تمنعهم - أو تقبلهم – الرقابة الخارجية. ولعل رواية صنع الله إبراهيم" التي نشرت سنة ٦٦٩١ ثم صودرت تعتبر تعبيرا

دقيقا وبالغًا عن هذه الحقائق. وليس مصادفة أن تكون هذه الراوية أول إعلان عن عودة تلك الراوية الجديدة إلى الظهور - وبكثافة - بعد أن انفصلت عنها بعض ملامحها الأولى وأخذت ملامح جديدة.. اتجاه نحو الاهتمام بالداخل أكثر بكثير مما كان.. اتجاه لتصوير الحصار الداخلي. الحصار يمكن أن يكون السمة الأساسية التي يمكن أن تبلور خصائص الراوية الجديدة منذ منتصف الستينيات، كما مثلتها روايات صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وبعض أعمال نجيب محفوظ وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم (رغم أن" أيام الإنسان السبعة" قد استطاعت – رغم هذا الحصار – أن تقدم عالما قابلاً للانفتاح على أشواق الإنسان الروحية التي فيها يمكن الانعتاق).

وربما بسبب من هذه الخصوصية الموضوعية" الحصار" والتمزق الذي شهده المجتمع المصري قبل ومع وبعد هزيمة ٧٦٩١، كان هروب جيل الستينيات من الراوية إلى شكل أكثر قدرة على تشكيل هذه الرؤى المحاصرة، المأزومة، أي شكل القصة القصيرة. وليس

لدينا – على أية حال – تفسير آخر لتوقف كُتابنا عن كتابة الرواية لعقد من الزمان تقريبا، حيث لم تصدر سوى رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" ، ورواية صنع الله إبراهيم "نجمة أغسطس"، وبعض أعمال يوسف القعيد وسليمان فياض وجميل عطية إبراهيم. وهي كلها - على أية حال - تؤكد الفرضية ولاتنفيها.

في مقابل ذلك، تفاجئنا المطابع في السنوات الست أو السبع الماضية، بعدد من الراويات يكاد يصل إلى حد الخمسين رواية. وسأذكر هنا بعضها، وأرجو ألا أنسى الكثير منها. لدينا إضافة إلى نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة:

فتحي غانم : الأفيال، وزينب والعرش.

بدر الديب : حديث شخصي، وأوراق زمردة وأيوب.

إدوار الخراط : رامة والتنين، والزمن الآخر، وأخيرا ترابها الزعفران

بهاء طاهر : شرق النخيل، وقالت ضحى.

إبراهيم أصلان : مالك الحزين.

صنع الله إبراهيم: اللجنة، وبيروت بيروت.

جمال الغيطاني : التجليات، وخطط الغيطاني.

عبده جبير : تحريك القلب، وثلاثية سبيل الشخص.

رمسيس لبيب : قمر أسمر في الغربة.

عبد الحكيم قاسم: المهدي، وقدر الغرف المقبضة، والأخت الأب.

محمد مستجاب : التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ.

نبيل نعوم جورجي: الباب

خيرى شلبي : الوتد.

فتحي امبابي : العرس.

شريف حتاتة : الرئيسة، والشبكة.

رضوى عاشور : الرحلة.. الخ.

جميل عطية إبراهيم: البحر ليس بملآن، والنـزول إلـى البحر.

إسماعيل العادلي : أيام المطر.

إبراهيم عبد المجيد : المسافات، والصياد واليمام، وليلـة العشق.

يوسف القعيد : يحدث في مصر الآن.

صبري موسى : فساد الأمكنة (السيد في حقل السبانخ).

محمد البساطي : المقهى الزجاجي، والأيام الصعبة.

سلوى بكر : مقام عطية.

هذا الرصد العام لأهم الراويات التي صدرت في تلك الفترة الأخيرة – الوجيزة نسبيا - يضعنا أمام هذا السؤال الملح: ما دلالة كثرة الأعمال – كميا وكيفيا – على هذا النحو؟ في تقديري أن الظرف العام، سواء في أعماقه أو في مظاهره السطحية وراء هذه الغزارة في الإنتاج، وإن كنا نسارع فنقول أنه من المؤكد أن بعض هذا الإنتاج قد تم إبداعه في فترة سابقة على النشر الذي كان صعبا طوال عقد السبعينيات. ولكن معظم هذا الإنتاج – فيما أرى – كان حبيس الصدور لا الأدراج، لأن ذلك العقد كان يمثل فترة تحول صعبة الاستيعاب، وإن كانت متوقعة ومنطقية لدى الكتّاب، ولكن توقعها منطقيا شئ واستيعابها فنيا وكتابتها شئ آخر.

ولعله يساعدنا في البحث عن التفسير ليس فقط عودة كتاب الراوية إلى كتابة الراوية بعد فترة التوقف

والتوجه إلى القصة القصيرة، وإنما أيضا انتقال كثير من الكتاب الذين لم يكتبوا سوى القصة القصيرة ــ في الستينيات ــ إلى كتابة الرواية أمثال إدوار الخراط، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإسماعيل العادلي. ولهذا الأمر دلالته ــ فيما أعتقد ــ على نوع التغير في رؤى هؤلاء الكتاب، وليس فقط في إمكاناتهم الفنية كما كان البعض يزعم من قبل. في تقديري أن خاصية الحصار كان لابد لها. مع سلطة مايو ١٧٩١ وشعورها الطبقي وتوجهاته المعادية لمصالح الشعب بوضوح. أن تنزاح. لم يعد الوضع التناقضي بين حب عبد الناصر والخوف منه قائما، ومن ثم فإن الدوافع الداخلية للانحصار لم تعد قائمة، وإن ظلت - وربما ازدادت - القواهر الخارجية، ولكنها على كل حال باتت قواهر واضحة يمكننا أن نتخذ منها موقفًا،

لم تعد ميتافيزيقا مطارادة في كل وقت ممكن.

يساعد هذا العامل الأساسي بالطبع مجموعة من التفصيلات الصغيرة مثل ظهور بعض دور النشر المستقلة عن تحكم الدولة المطلق، دور نشر خاصة، ووجود بعض المجلات التي تساعد على وجود حركة نقدية. ولو

محدودة. تثير النقاشات والخلافات والحوارات الدافعة للعملية الإبداعية... الخ. كل هذا طبعا إضافة إلى نضوج خبرة هؤلاء الكتاب بفن الكتاب أكثر مما كان الأمر عليه في الستينيات.

***

إذا عدنا الآن إلى هذه الراويات لنقيسها على المحك الذي أصدرناه في البداية عن سيطرة رواية جديدة على الساحة المعاصرة. فهل نراه صادقا؟

ربما يكون رصد بعض الملامح العامة المشتركة في هذه الأعمال أفضل الوسائل للإجابة على هذا السؤال. ولعل أول ملمح في معظم هذه الأعمال هو الملمح الخاص بطبيعة الشخصيات، وخاصة الشخصية الأساسيةفي هذه الراويات، ذلك أن كل هذه الراويات دون استثناء ما تزال تعتمد على مفهوم البطل أوالشخصية الرئيسية، سواء أكانت هذه الشخصية هي الراوي أم محكيا عنه بضمير الغائب. غير أن هذه الشخصية تأخذ أشكالاً مختلفة تبعا لرؤية الكاتب. فيما نجد أن بعض الراويات ماتزال تحافظ على مايسمى بالبطل الإيجابي، الفاعل، (في أعمال

إسماعيل العادلي، وشريف حتاته، ورمسيس لبيب، وفتحي امبابي، فإننا نجد أن معظم الراويات تقدم مفهوم اللابطل أو البطل الضد (عبد الحكيم قاسم، وفتحي غانم" الأفيال"، وصنع االله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإبراهيم عبد المجيد، وإبراهيم أصلان) ولكن بعض روايات هذا الاتجاه الأخير تحاول أن تمزج بين المفهومين، بمعنى المشاركة النسبية للبطل (صنع االله إبراهيم) أو النهاية السعيدة لشخصية سلبية (بهاء طاهر بالذات)... الخ

الملمح الثاني المهم هو طبيعة توالي الأحداث في الزمن الداخلي للرواية. سنجد أن معظم هؤلاء الكُتاب حريصون بشكل مطلق على عدم مراعاة التتابع الزمني الخارجي أو الواقعي (بالمعنى السطحي للمصطلح)، فإحساس الراوي أو الكاتب بالزمن هو الغائب، بحيث نجد أن وسائل الاسترجاع أو التقاطعات الزمنية، أو حتى تداخل الأزمان المتعددة في السياق نفسه، هي الوسائل الأساسية في الراوية المعاصرة. وربما تكون رواية عبده جبير (تحريك القلب) أكثر الراويات غراما بهذه الوسيلة إلى حد مبالغ فيه.

الملمح الثالث، وهو مرتبط بالملمح السابق، خاص بتداخل العوالم والأحداث، وبمعنى أدق خلط الواقعي بالخيالي ، والحلمي بالمعيش، وبطرق مختلفة، بعضها يستطيع أن يبني نمطا من الأحداث قابل لأن يكون واقعيا وخياليا في آنٍ واحد، كما فعل صنع الله في" اللجنة" والبعض الآخر يفرض مستويين متداخلين، كما في أعمال بهاء طاهر، وعبده جبير، وإبراهيم عبد المجيد، وجميل عطية إبراهيم في "البحر ليس بملآن". ويبقى البعد الثالث في إطار نمط واحد مثل جميل عطية إبراهيم في" النزول إلى البحر" وإدوار الخراط في" رامة والتنين" وإسماعيل العادلي، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، ورمسيس لبيب، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان... الخ. ولكن هذا الفريق الثالث يتفاوت في درجة قدرته على الوصول إلى أعماق هذا النمط الواحد من الأحداث، سواء أكانت أحداثا داخلية أم خارجية.

الملمح الرابع خاص باللغة. الجميع بدون استثناء يبحثون عن لغة أو لغات جديدة. ويكاد كل واحد منهم يتميز بلغة خاصة دون جدال. و إن كان يمكننا أن نجد

بعض العناصر المشتركة بين أكثر من واحد منهم مثل الاعتماد على المفارقة أي استخدام اللغة التهكمية الساخرة التي تكشف زيف الواقع بطرق مختلفة وأكثرهم قدرة على تحقيق هذه الخاصية في اللغة هو صنع االله إبراهيم وخاصة في" اللجنة". ولكنهم بعد ذلك يختلفون بين التسجيلي (يوسف القعيد) والتاريخي (جمال الغيطاني) والتحليلي (إدوار الخراط وعبد الحكيم قاسم) والرصدي (بهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإسماعيل العادلي، وفتحي امبابي).

وهذا الفريق الأخير يتباين في درجة رصديته، أي بعده عن شحن اللغة بإيحاءاته ومواقفه التفصيلية ولكن كلا منهم – فيما أرى – يستطيع أن يوظف هذه اللغة - حسب مميزاتها عنده - في سياق بنائه ونظرته للعالم.

***

تكاد هذه الملامح أن تكون الملامح الأساسية المشتركة بين كتابنا المعاصرين، وهي جميعها تؤكد سعي هؤلاء الكتاب إلى "رواية جديدة". غير أن هناك بعدا أساسيا لهذه الملامح هو الذي يؤكد انتماءهم إلى هذه

الراوية. هذا البعد خاص بخصائص الرؤية التـي يتبناهـا هؤلاء الكتاب. الخاصية الأساسية في هذه الرؤيـة رؤيـة ناقدة وغير مستسلمة، أي لأنها سواء كانت راصدة أو حتى متعاطفة مع الواقع أو جزئيات منه، إلا أنها لا تصل إلـى حد تبنّي هذا الواقع. الجميع رافضون له، مع انطلاقهم منه طوال الوقت، وهم يسعون إلى إعادة تنظيمه بعد اكتشاف أعماقه المخبوءة ولكن درجات الرفض تختلف من كاتـب إلى آخر، كميا وكيفيا، مثلمـا أن إنمـاط الواقـع ذاتـه، والزوايا التي ينظرون منها إليه تختلف.

ولعلي مضطر هنا إلى توضيح ما أعنيه بمصطلح الواقع بعد أن زيفته المدارس الوضعية وأتباعها. ما أقصده بالواقع هو مفردات الحيـاة الإنسـانية، الجمـاعي منهـا والفردي، وهو يشمل الجماد والحيوان والأرض والسماء. كلها في نظري – إنسانية لأن الإنسان هو الذي يصنعها إذ يسيطر عليها ويقودها. بهذا المعنى، فإن الطبيعة جزء من الواقع، بما هي فاعلة في حياة الإنسان. وداخـل الإنسـان جزء من الواقع، مادام في صيرورته وعلاقته.

وعلى هذا النحو فإن مجمل الموضوعات التي تتعامل معها الراوية المصرية المعاصرة، موضوعاتواقعية.

ولكننا لا نستطيع أن نزعم أن كل الرؤى التي يتعامل بها الكتاب مع هذه الموضوعات رؤى واقعية. هناك من ينظر إلى جزئية ما في الواقع، ذاتيا كان أو خارجيا، عازلا ً إياها عن علاقاتها وأعماقها هي ذاتها، ومثل هذا الكاتب لايمكن أن يكون واقعيا، كما أنه لا ينجح في أن يكون كاتبا حساسا وناجحا في صياغة تجربته. ومن حسن الحظ أننا - مع الراوية المعاصرة - نتجاوز رويدا رويدا هذه الأحادية، ونبتعد عن الحساسية الجديدة المذوتة للأشياء والنافية لموضوعية هي ألصق مايكون بهذه الأشياء والذوات، وعن الواقعية بمفهومها المسطح الأقرب إلى الوثائقية. و ابتعادا عن هذين المفهومين تسعى الراوية المعاصرة، بجدتها، نحو مفهوم عميق للواقعية وللواقع ما ونحو فن يحاول أن يكتشف أعماق هذا الواقع، مدركا خباياه، وعلاقاته الباطنة في صيرورتها.

إن أحدا لا يستطيع الزعم مثلا ً أن هموم الراوية المعاصرة، رغم جدتها، بعيدة عن هموم الواقع المصري

المعاصر، على الأقل في شرائح معينة منه: (وخاصة المثقفون وبعض شرائح البرجوازية الصغيرة)، بل إن تقديري أنها قد بحثت عن ِجها، وما تزال تبحث، من أجل أن تكون قادرة على صياغة رؤية هذه الشريحة للعالم، بكل تمزقاتها وطموحاتها وإخفاقاتها. ومن هنا يستطيع أن ينفي عن هذه الشريحة الطبقية أهميتها السياسية بوصفها طليعة – ما تزال للأسف الشديد – لحركة التحرر الوطني في مصر وفي غيرها من بلدان العالم العربي.

على هذا الأساس لايستطيع أحد أن ينفي عن هذه الراوية دورها السياسي الواضح، بل والمباشر في كثير من الأحيان. ذلك أن هذه الراوية لا يمكنها أن تتعالى على أزمات الواقع المعاصر، بحيث تفترض البطل المخلص المتفائل، إلا إذا وقعت في كثير من المثالية، وهذا قد حدث فعلاً في بعض الراويات (بينما يصعب افتراض مثل هذا البطل في واقعنا الحالي أو القريب. ومع ذلك فإن هذه الراوية تناضل من أجل أن ترى الجوانب الكامنة في الإنسان المصري المعاصر، سلبياتها وإيجابياتها بحيث تستطيع في كثير من الحالات الوصول إلى ما أسميه

أسطورة هذا الواقع... الأشواق و الهموم الدفينة التي يمكن أن تعتبر معوقات ونقاط انطلاق جديدة في الوقت ذاته (راجع مثلاً" أنا الملك جئت" لبهاء طاهر، و"الصياد واليمام" لإبراهيم عبد المجيد، وتجليات الغيطاني، وحتى روايتى إدوار الخراط:" رامة والتنين"، و" الزمن الآخر"... الخ)

إن الرواية المعاصرة في مصر، أكبر بكثير من الانغلاق حول التداعيات التداخلية التي يدعو إليها البعض، كما لأنها أكبر بكثير من مجرد تنميط الواقع ونمذجته. إن مسعاها - وخصوصيتها – هو كشف جسد هذا الواقع بكل نتوءاته وتضاريسه وما وراءها أيضا. وعلينا أن نؤيدها في اتجاهها هذا، بل علينا أن ندفعها إلى المزيد من هذا البحث والكشف. علينا أن نطالبها بأن توسع دائرة بحثها واكتشافها بحيث لا تقتصر – كما يفعل معظمها حتى الآن – على دوائر محدودة من المثقفين وعوالم محددة لهم. إن على الراوية المعاصرة، لكي تكون معاصرة حقًا وبالمعنى الكامل للكلمة أن تتسع عوالمها ورؤاها بحيث تكتشف الجذور الأبعد لتلك الهموم التي

تعالجها. وأقصد الجذور الشعبية، والهموم الشعبية. وقد يبدو سؤالي التالي ساذجا ولكني أظن أنه صحيح. كم رواية استطاعت أن تدخل في عوالم الفلاحين المصريين أو العمال المصريين؟ بالطبع هناك عدد من الراويات.

ولكن هل خلصت حقًا لاكتشاف هذه الأسطورة الكامنة، وهل عدد هذه الراويات يمثل نسبة معقولة من العدد الكلي للروايات التي تمثل روايتنا المعاصرة؟

إنني لا أخرج هذا التساؤل من خارج هموم الراوية الجديدة، وليس فرضا علينا، وإنما لأني شعرت أن العوالم التي تدور فيها – رغم خصوبتها وثرائها – قد بدأت تميل إلى التكرار، وأن هناك اتجاها يحبو نحو عوالم جديدة، خارج هذا الإطار. ورأيت أنه من المهم أن أشير إليه وأن ألفت الأنظار إلى أهميته في حل كثير من المشاكل التي تعاني منها روايتنا المعاصرة على المستوى الفني - أولاً، وعلى المستوى الاجتماعي ثانيا، وأقصد علاقتها بالمجتمع الذي تعيش فيه أي المتلقي الذي يتلقاها.

ولعلي أختم هذا الجزء من الدراسة الرصدية السريعة بتخوف طالما تراجعتُ عن إعلانه، ولكني أشعر

أنه يستحق الطرح الآن: ألا نشعر أن فنوننا الأدبية الحديثة، وأقصد بالذات أشكال الراوية والقصة القصيرة و المسرحية، لاتزال مجرد أشكال غير ملتقية في مضمونها ودلالاتها (ولا أقصد مضامين ودلالات الأعمال الأدبية بل أقصد مضامين الأشكال ذاتها، ودلالاتها باعتبارها أكثر عناصر العمل الأدبي تمثيلاً للمجتمع وتطوره كما يقول باختين) ، أقول ألا نشعر، أنها لاتزال غير ملتقية بالاحتياجات الروحية والسيكلوجية (والاجتماعية) للشعب المصري، منذ نشأتها وحتى الآن؟ وبطريقة أخرى أسأل: ألا نشعر أنها ماتزال شكلاً فارغاً من محتواه الثرى الذي نعرفه عنه في الآداب التي كان فيها بشكل طبيعي وغير قسري كما حدث عندنا في أوائل القرن؟. إذا صح طرح هذا التخوف، فإن الراوية العربية. بوصفها شكلاً أدبيا. ما تزال تحتاج إلى أن تستوعب جيدا وتتمثل دلالاته وأبعاده وأن تثري بمضمون مصري وعربي.. وفي هذه الحالة لن نبقى حبيسين في إطار تلك التصنيفات الأوروبية للرواية القديمة والجديدة، وإنما سيكون لنا روايتنا الخاصة كما هو الحال بالنسبة لرواية أمريكا اللاتينية. ولعلي أؤكد هنا أن

هناك بعض الراويات العربية. منذ فترة بعيدة – قد أخذت تبحث عن هذا الطريق، وأن الراوية المعاصرة تسعى لتحقيقه واستكماله. وهذا أمر يحتاج إلى دراسة أخرى.

*** ثانيا: القصة القصيرة.**

ما أعنيه بمصطلح القصة القصيرة أنه الفن الذي يستطيع أكثر من غيره صياغة لحظة الأزمة. أو بمعنى أدق صياغة توتر الأزمة. وكما نرى في هذا التعريف، فإنه قابل لأن يشمل مختلف الأشكال البنائية التي عرفتها القصة القصيرة. بمعناها الاصطلاحي – على الأقل في الأدب العربي الحديث.

بإيجاز شديد، نستطيع الزعم بأن القصة العربية القصيرة لم تعرف سوى ثلاثة أشكال بنائية محددة هي:

الشكل المثلث والشكل الدائري والشكل المستقيم المتعرج، ورغم الاختلاف الواضح بين كل شكل من هذه الأشكال الثلاثة، فلأنها تكاد تتوحد في التعريف الموجز الذي أشرنا إليه في السطور الأولى، شكل المثلث: البداية والوسط والنهاية، أو التمهيد والذروة والحل، يمكن أن يعتبر الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة. الكلاسيكي بمعنيين: بمعنى

الحفاظ على البناء الدرامي بالمفهوم الأرسطي، وبمعنى أنه هو الشكل الذي كتب في إطاره رواد فن القصة القصيرة، سواء في العالم (تشيكوف – موباسان – إدجارآلن بـو) أو في أدبنا العربي الحديث (المدرسة الحديثة). في مثل هـذا الشكل تكمن بؤرة التوتر في الوسط مع استحكام العقدة، وفي الغالب تنبني القصة على هذه البؤرة التي هي الهدف. إليه تسعى البداية ومنه نصل إلى النهاية.

الشكل الدائري لا يتبني مفهوم الوحدات الثلاثيـة ولكنه يوزع لحظات التوتر على مجمل محـيط الـدائرة. وهي لحظات تتواصل لكي تعود إلى ما بـدأت بـه فـي الغالب، سواء به هو ذاته أم بما هو قريب منه. غيـر أن هذا الشكل لايخلو من إحدى لحظات التوتر التي هي أكثر توترا من بقية اللحظات في القصة، في موقع ما منها. هذا إمكانية، والإمكانية الأخرى أن تتكامل لحظات التوتر فـي القصة كلها كي تعطي وحدة من التوترات الناتجـة عـن قراءة العمل ككل، وليس في جزئية واحدة منه.

ويقترب الشكل الثالث. في خصائصه العامة. مـن هذا الشكل الثاني، فيما عدا مسألة الدائرية، ذلك أن القصة

في هذا الشكل تسير في شكل تموجات صاعدة وهابطة ومتداخلة (في القصة الجيدة)، ولاتنتهي بنهاية محددة. ورغم ذلك فإن لحظات التوتر التي تتوزع على هذه التموجات لا تنجو أبدا من سيطرة إحداها أو بروزها على غيرها، بحيث تشكل بؤرة القصة. ومن المهم أن نلاحظ أن هذا الشكل. والشكل الذي سبقه – قد ارتبطا بما سبق أن أسميناه ملامح (الجدة في الراوية) حيث طغيان العالم الداخلي والتقاطعات الزمنية والخلط بين الواقعي والحلمي واللغة المفارقة... الخ. وفي هذين الشكلين أيضا تختلف طرائق الاستخدام اللغوي. فرغم أن القصة القصيرة في أشكالها المختلفة تتميز أساسا بالكثافة والإيجاز والدقة في استخدام اللغة، فإن الشكلين الأخيرين يتميزان بالبحث عن لغة أقرب إلى الشاعرية (والأصح الشعرية).

وهذه قضية نود أن نستطرد فيها قليلاً، نظرا لأن استخدام هذا المصطلح أمر شائع وفيه قدر عالٍ من عدم التحديد والدقة، غالبا ما يستخدم بوصفه نوعا من الهروب من تحديد الخصائص الدقيقة للغة قصاص ما أو قصة ما. بعض النقاد يستخدم المصطلح مشيرا إلى إيحائية اللغة،

والبعض الآخر يستخدمه مشيرا إلى تصويريتها، والبعض الثالث يستخدمه مشيرا إلى إيقاعيتها، والبعض الرابع يستخدمه مشيرا إلى " جوها العام". والحقيقة أن هذه الإشارات جميعا لاتخص لغة الشعر وحدها. ناهيك عن أن استخدامين من هذه الاستخدامات غير صحيح علميا، وهما مصطلحا الإيحائية والجو العام. فاللغة لاتوحي وإنما تدل بنظامها سواء المعتاد أو الفني (شعري - قصصي - روائي – مسرحي.. الخ) على نظام من الدلالات، لأنها باختصار نظام إشاري يتكون من مجموعة من الدوال لكل منها مدلول معين. وفي تراكب وتداخل هذه الدوال ينتج نظام معقد من المدلولات، لايستطيع، سوى التحليل الدقيق أن يصل إليه جميعه. أما مصطلح الجو العام، لايستطيع، سوى التحليل الدقيق أن يصل إليه جميعه. أما مصطلح الجو العام، كما أشرت فيرتبط – في الغالب – بالفهم الرومانسي للأدب. وربما يشير إلى رومانسية الأجواء العامة للنص، وهو مصطلح لايمكن تحديده بدقة من قبل الذين يستخدمونه، ومن ثم لا يجوز استخدامه..

تبقى خصيصتا" التصوير" أو" المجاز" والإيقاع. ولو أننا تمعنا بدقة في مدلول كل من المصطلحين لأدركنا أنهما يوجدان في الشعر كما يوجدان في كل الفنون، وليس فقط الذي يستخدم اللغة بوصفها أداة. إن المجاز ليس إلا نقل مفردة من مجالها الدلالي إلى مجال دلالي آخر، أو بالمعنى القديم نقل اللفظة من معناها الحقيقي إلى معنى آخر، مجازي. أما الإيقاع فهو توالي ظاهرة ما "صوتية أو غير صوتية" في نظام ما، زمني أوغير زمني، في الأدب خاصة، هو توالي ظاهرة صوتية (بذاتها أو ماهو قريب منها) في نظام زمني محدد ذي قواعد، ليست بالضرورة هي الاطراد المطلق، وإنما بمعنى جدلي للنظام، مكون من عناصر الاطراد وعناصر الانقطاع أو عناصر الوحدة، وعناصر التنوع.. الخ..

بهذا المعنى فإن كلتا الخصيصتين تعتبران ملامح مميزة لكل لغة فنية، هما ضروريتان أو لازمتان لكل سعي جمالي يقوم به الفنان لإعادة تنظيم اللغة بوصفها جزءا من الواقع بصفة عامة، إعادة تنظيم اللغة – من أجل صياغة تجربة خاصة وتوصيلها – تتم على كل مستويات

اللغة (الصوتية والصرية والنحوية (التركيبية) والدلالية) ، ومنها تنتج مثل هذه الظواهر: الإيقاع والمجاز..

إن ما وصلنا إليه – حتى الآن – لا ينفي على الإطلاق وجود هاتين الظاهرتين واضحتين في الشعر، ولكنه ينفي وهم أنهما ليستا إلا ظاهرتين شعريتين. هما ظاهرتان فنيتان يضطر إلى استخدامها كل فنان يجد في نفسه تجربة معقدة ومركبة تستعصي على الخروج في إطار الاستخدام المعتاد للغة، وليست المسألة هنا مرتبطة بما يتعارف عليه بالغموض، وإنما هي مرتبطة بالتراكب والتعقد (وليس التعقيد). إن التجربة التي تستدعي استخدام المجاز والإيقاع (وكلاهما وجهان للوظيفة الاستعارية) هي تجربة غير ذات بعد واحد. لايمكن تجريدها إلى فكرة محددة ، في لبها فكرة، ولكنها ليست هي الفكرة بذاتها، هي" تجربة" يجتمع فيها الفكر والأحاسيس و المشاعر.. الخ، وهي لا يمكن أن تخرج إلا في إطار ملموس لأنها ليست مجردة. ولابد أن تتوسل في صياغة نفسها بالوسائل الملموسة وليست" المفهومة" فحسب، وإن كان كل ملموس أو محسوس يصل – بطريقة ما – إلى الفهم، إذا انتظم في

سياق أكبر، هو سياق العمل الفني ككل. حسب معنى أوسع للفهم..

إذا عدنا الآن إلى الأنواع الأدبية لنبحث عن أيها أكثر اضطرارا إلى استخدام هاتين الخصيصتين: المجاز والإيقاع وجدنا هيجل مثلا يقيم التفرقة بينهما على أساس أن الأدب القصصي يقوم على الحادثة المستوعبة فنيا، والأدب الدرامي على العقل، أما الشعر الغنائي فيقوم على أساس "المزاج" أو الحالة النفسية. وأن الأدب القصصي" تصوير للعالم الموضوعي" والشعر الغنائي تصوير للذاتية وللعالم الخارجي و" الدراما" وسيلة تكثيف تربط كلا النوعين في وحدة جديدة، نجد فيها أمامنا الكشف الموضوعي، والحياة الداخلية للفرد على حد سواء..

ويفترض - بالطبع - أن مجال الذاتيات والمشاعر الداخلية أكثر تعقدا وتراكبا من مجال العالم الموضوعي الخاضع للملاحظة والتدقيق، وخاصة إذا كان الفنان" القصصي" يرصد حركة هذا العالم الموضوعي.. غير أننا ينبغي أن نسارع إلى نفي هذه التقسيمة القاطعة، لقد أصبح تداخل الأنواع الأدبية أمرا مفروغا منه الآن، ولم تعد هناك

هذه الخصائص المطلقة المميزة (تماما) لكل فن عن الآخر. وربما لم يكن الأمر كذلك - حتى قبل هيجل - وخاصة في فن مثل فن الملحمة الذي كان يشمل الموضوعي والذاتي معا ودائما..

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نخرج من هذا التمييز، بأن الشعر الغنائي، الذي يعتمد على الحالة النفسية والمزاج، قد عرف - أكثر من غيره من الفنون - باعتماده على المجاز والإيقاع. أو لنُقلْ بشكل أكثر دقة على نمط معين من المجاز (أكثر شيوعا وتداخلا)، بينما لم يهتم الدارسون باكتشاف هذين الملمحين في لغة القصة والدراما، واتجهوا إلى البحث عن أشكال التنظيم غير اللغوية مثل الشخصية والحدث والزمان والمكان.. الخ..إن هذا الإهمال من قبل الدارسين في البحث عن كيفية وجود هاتين الخاصيتين في الفنون النثرية، لا ينفي وجودهما فيها، وإن كان الواضح - من الملاحظة العامة - أن وجودهما لا يأخذ الشكل الذي يوجدان به في الشعر..

هل نستطيع الآن أن نستخلص أن الإيقاع والمجاز الشعريين، مرتبطان بتراكب وتعقد الحالة المزاجية الداخلية

للشاعر؟ إذا جاز لنا هذا الاستنتاج، فإنه إذا صح أن القصة القصيرة التي تميل إلى استخدام الشكلين المستقيم والمتعرج تستخدم المجاز والإيقاع، فلأنها قد اقتربت من التماثل مع الشعر، في كونها تصدر عن مزاج الفنان وحالته النفسية، وليس عن حادثة موضوعية خارجية. وهذا بالضبط ما نستطيع أن نستنتجه من قراءة هذه القصة القصيرة في هذين الشكلين. إن القصة القصيرة المعاصرة لم تنفِ تماما العالم الخارجي، وإنما أصبح واحدا من مصادرها التي تضاءل دورها، في مقابل تزايد دور المصدر الداخلي أو المزاج الخاص للفنان، وكما سبق أن قلنا عن الراوية، فإن الاعتماد على المصدر الداخلي لا

يعني – بذاته – خيانة للخارج الموضوعي. الخيانة تتم حين يتجاهل الفنان القوانين الموضوعية للداخلي ذاته، وللعلاقة بينه وبين الخارجي. إن الذات ليست سوى جزء من الواقع الموضوعي، ولابد من النظر إليها و الوعي بها على هذا الأساس..

***

حاولنا في هذه المقدمة أن نعرف بإيجاز الأشكال البنائية الأساسية في القصة القصيرة، وهي أشكال، كما ينبغي أن ننبه. أولية قائمة على الملاحظة، وليست قوانين مطلقة، كما أن التمايز بينها ليس – ولا يمكن أن يكون – مطلقًا، كما قد يحاول البعض الوصول بها، هي مجرد آليات هيكلية يمكن على أساسها – أو من منطلقها – الغوص في داخل كل قصة بذاتها لاكتشاف نيتها العميقة (ليس بالمعنى التسومسكي) أي موقفها من هذا التصور الهيكلي. إلى أي مدى تستسلم له أو إلى أي مدى تستفيد منه أو إلى أي مدى تحطمه؟

مثل هذا التصور الهيكلي يستطيع أيضا أن يساعدنا في الدراسة الشاملة لاتجاهات القصة القصيرة المعاصرة، وهو ما نسعى إليه في اللحظة الراهنة.

ربما يكون من المناسب، أن نشير إلى أن الشكل الأول (المثلث) كان أكثر الأشكال شيوعا في القصة المصرية القصيرة منذ نشأتها وحتى عقد الستينيات. ولا ينفي هذا الحكم بالطبع قدرا عاليا من التنوعات في إطار هذا الشكل، وخاصة الإنجاز الذي حققه يوسف إدريس من

قدرة على ملء هذا الشكل بطريقة غير نمطية وتحويله إلى شكل غير ملتزم بمنطق الحكي الخارجي وحده، بل بكثافة التوتر الداخلي أيضا في جدلية متميزة ونفاذ قوى. كذلك لا ينبغي لهذا الحكم أن ينفي أنه بجوار هـذا الشـكل كـان الشكلان الآخران، وخاصة أن الثالث منهما ينحت لنفسـه طريقًا في الصخور، ولا يمكننا هنا أن نتجاهل إنجـازات إدوار الخراط ويوسف الشاروني وغيرهما مـن مجـايلى يوسف إدريس ومن جاءوا بعده مباشرةً.

غير أن الانتصار الواضح للشكلين الآخرين فـي القصة القصير ة وخاصة الثاني منهما، لم يتحقق إلا علـى أيدى الكتاب الذين تبلوروا فيما هو أقرب إلى التيار العام.. أي كُتاب الستينيات، ولقد سبق. في حديثنا عن الراوية. أن أشرنا إلى الظروف الموضـوعية والظـروف الخاصـة بهؤلاء الكتاب، التي أدت إلى ضرورة لجوئهم إلـى فـن القصة القصيرة، بدلاً من الراوية، وإلى أنهم حين اختاروا القصة القصيرة اختاروا الشكل الذي لايحتم نهاية واضحة، ولايفرض تجميعا لبؤرة متوترة واحدة. بل يشيع فيه التوتر الغامض في كل جزئية وإلى ما لانهاية (راجع نموذجا لهم

في الدراسة الخاصة بيحيى الطاهر عبدالله وفنه في القصة القصيرة).

فإذا عدنا إلى القصة القصيرة اليوم، وجدنا أن إنتاج هذا الجيل فيها قد قل كثيرا عما كان، بعد أن اتجهوا إلى الراوية. ولكن إنتاجهم مازال كافيا بحيث يشكل مع إنتاج الكتاب الذين تلوهم (وهم لا ينطوون جميعا تحت مصطلح جيل السبعينيات)، معظم إنتاجنا اليوم. وإنتاج جيل الستينيات مازال من الوفرة بحيث يسمح لنا أن نلاحظ أن تطورا ملحوظا قد طرأ على منطلق الكتابة وبناء القصة عندهم. لقد ترك معظم هؤلاء الكتاب ذلك الشكل الدائري المغلق من القصة القصيرة، وأصبح الشكل الأكثر سيطرة هو مزيج من الشكلين الأول والثالث، تيار متدفق من الحدث الخارجي/ الداخلي متوتر دائما ولكنه ينتهي عند نقطة محددة واضحة ومختفية، في البداية أو في الوسط أو في النهاية، أو في أي مكان منها. وبالطبع ثمة تنوعات شديدة تمتلك كل كاتب في هذا الإطار. لكن غياب الرؤية الصافية أصبح أمرا منتهيا الآن، والقدرة على رؤية

الأشياء في نسق، أصبحت متوفرة ولكن تبدأ بعد ذلك الخلافات.

ومن الطريف جدا أن نقيم مقارنة بين إنتاج كاتب مثل بهاء طاهر في مجموعته" الخطوبة" ومجموعتيه الأخيرتين" أنا الملك جئت" أو" بالأمس حلمت بك". ونقارن بين الإنتاج القديم لإسماعيل العادلي في الستينيات وإنتاجه الحالي (راجع جزأي العام الخامس وقصص" أيام المطر") وراجع أيضا مسار إبراهيم أصلان القريب من مسار بهاء طاهر في التخلي عن الاغتراب الكامل والحيدة المطلقة والقدرة على رؤية خيط واضح عبر المرصود بما وراءه أو بما أمامه، يقف كاتب واحد من هذا الجيل الذي سار في خط عكسي تقريبا. وهو عبد الحكيم قاسم، الذي كانت قصصه في الستينيات (والتي نشر بعضها أخيرا في" الأشواق والأسى") ، أقرب إلى الشكل الأول (المثلث) وإن كان بعدم غلظه، ثم تطور الآن، أو طور هذا الشكل إلى ما يمكن أن يقترب من الشكل الثالث (راجع قصته" الجميلة وجوع الشيخ").

إن تخلّي كُتاب الستينيات عن حصارية الشكل الدائري، وانفتاحهم على الشكل جديد قابل لتشكيل رؤية محددة، يتضمن بدوره مجموعة من التغيرات، منها بروز الهم العام، الذي كان فاعلاً مختفياً وراء قصتهم في الستينيات، إلى أن يكون عنصراً مشاركاً في بناء القصة ذاتها، وأصبحت القصة – مرة أخرى – أقرب إلى الإدراك الصحيح للجدل بين الذاتي والموضوعي، حتى في ثيمات القصة ذاتها، وليس فقط في رؤية الكتاب، وينطبق الأمر نفسه إلى مزجهم للخيالي والحلمي بالواقعي، وعلى بحثهم عن اللغة الأكثر أنسيابا وبساطة وعمقاً في الوقت نفسه، والتخلّي عن بعض الكليشيهات التي كانت قد صارت (عنوان التجديد) في فترة سابقة.. الخ. وكما سبق أن قلت فإن هذه التطورات يمكن ردها إلى عنصرين: التغير في الواقع الموضوعي، والنضوج في خبرة الكتاب.. ولكن الرؤية تظل هي الأساس – فيما أرى – يضاف إلى ذلك عنصر أتردد كثيراً في قوله، ولكن ظني أنه صحيح، هو طبيعة العلاقة بين كُتاب هذا الجيل والكُتاب الذين لحقوهم. هذه العلاقة المتميزة والتي نتجت

عن الحضور الاجتماعي لكُتاب الستينيات في الساحة الثقافية. (دأب كثير منهم ومازالو على الالتقاء ببعضهم البعض وبغيرهم من الكتاب، في المقاهي وسط القاهرة). لقد كان لهذه العلاقة المستمرة أثر واضح على هؤلاء الـ ُكتّاب الجدد ، فقد نقلت إليهم خبرة هذا الجيل وجعلتهم يتواصلون معهم ويتأثرون بهم، وإن كان هذا التأثر قد اتخذ أشكالاً متناقضة كما سنوضح فيما بعد. واعتقادى أن هذه العلاقة قد تركت أثرا ما على كتاب الستينيات أيضا. ذلك أن الكتاب الجدد نتيجة لظروفهم المختلفة، موضوعيا وذاتيا، على نحو نسبي على الأقل – قد امتلكوا رؤية مختلفة، أو على الأقل مغايرة لكتاب الستينيات، فهؤلاء عاشوا في ظروف لم يكن الحصار هو سيدها الأول، بل كان ضرورة اتخاذ موقف (كما عبر أحدهم مرة وهو يوسف أبو رية) هو السيد الحتمي، حتى لايتم الانهيار الكامل. كان لابد من الحفاظ على الذات على الأقل، في مواجهة كل ما يحدث على الساحة. وتقديري أن هذا يمكن أن يكون قد ساعد كتاب الستينيات على تعديل مواقفهم على النحو الذي سبق أن أشرت إليه.

ولكن من المهم هنا أن نشير إلى بعض الكتاب الذين يصنفون - عادة - ضم الجيل الجديد، أو جيل السبعينيات، يقعون في الغالب بين الجيلين، وأقصد هنا ٌكتابا أمثال عبده جبير وإبراهيم عبد المجيد وسعيد الكفراوي، وجار النبي الحلو، ومحمود الورداني ومحمد المنسى قنديل، ومحسن يونس. ومن الطريف أن نجد بعض هؤلاء الكٌتاب، ما يزالون واقعين في إطار رؤى جيل الستينيات المحاصرة أمثال عبده جبير (الوداع تاج من العشب) وسعيد الكفراوي، بينما نجد الآخرين يحاولون، بل يمكن أن نعتبرهم روادا – على المنهج الجديد الذي يقره ويكرسه كتاب السبعينيات الآن، أمثال محمد المخزنجى ويوسف أبو رية وعامر سنبل ومحمد عبد الرحمن وسهام بيومي وإبراهيم الحسين وعاطف سليمان وأحمد النشار وربيع الصبروت وسحر توفيق ومحمد حسان.

إن هؤلاء الكتاب بتبنون بوضوح وبنضج حقيقي، منهجا جديدا، يعتمد على تأليف جدلي عميق للخصائص الأساسية التي ورثوها من تراث القصة المصرية القصيرة،

وخاصة في اتجاهيها البارزين، الإدريسي والستيني، الواقعية والرؤية الواضحة والعميقة، والتراث التقني والبعد النفسي. كلها في كتلة من التوتر متعددة الأبعاد والأغوار. وهذا الجدل يترك آثاره الواضحة في مجموعة من الخصائص المميزة لتقنية هؤلاء الكتاب، نحاول أن نوضحها بإيجاز فيما يلى:

يكاد الملمح الأساسي عند هؤلاء الكتاب أن يكون عودة الديناميكية إلى الأحداث والأشخاص. فلم تعد أحداث القصة وحركاتها مجرد أحداث خارجية أو أشخاص نمطيين كما كان الأمر قبل الستينيات (باستثناء يوسف إدريس) ، ولم تعد مجرد انطباعات وأحاسيس داخلية أو توجهات نفسانية كما كان عند الستينيين. هنا يحاول الكتاب أن يقدموا عالما ثريا بخارجه وداخله. وإذ أركز على أيٍ من العالمين (الخارجي كما عند المخزنجى أحيانًا والداخلي كما عند أبي رية أحيانًا) فإن الصلة بينهما ليست منبتة تماما، كما أن الخواص الموضوعية لأيهما (وبالذات خاصية الصراع والتوتر) لاتغيب أبدا عن هذا التصوير.

ورغم أن بعض الكتاب يحرص على تركيز الحيز الزمني لقصته إلى أقصى الحدود (المخزنجي مثلا)، والبعض الآخر يطيلها كثيرا (إبراهيم عبد المجيد مثلا)، فإن الوعي ببناء القصة حاضر في أذهانهم دائما، ويتبدي هذا الوعي فيما سبق أن أشرنا إليه من الأساس في حركة الفعل أو الشخصية هو التوتر والصراع، وهو مؤشر على كل حال للحفاظ على المنطق الداخلي لهذا الفعل أو الشخصية، وعدم فرض المنطق الخارجي (عنها) عليها بأي حال من الأحوال، ومثل هذا الحرص هو وحده الكفيل باجادة تقديم القصة وإثارة أعماقها، أو إثارة المتلقي. على الأقل - للوصول إلى هذه الأعماق.

ويرتبط بهذا الملمح عودة النهاية إلى القصة القصيرة. صحيح أنها نهاية غير تقليدية، أي أنها غير صريحة أو واضحة، وغير فضفاضة بل شديدة الإيجاز والتأثير، ولكنها حاضرة في القصة حتى وإن لم تقلها، حتى وإن اختلفت مواقعها. هذه النهايات تتميز بأنها - بالطبع - غير مفروضة على القصة بأي حال من الأحوال، وقد تقتصر على مجرد إبراز واحد من ملامح

القصة، أوالإشارة إلى إمكانية تطوره، حسب قانونه الخاص، والقانون الخاص للقصة ذاتها. وهي كلها أمور تشير- كما سبق القول – إلى الاختلاف الواضح بين الرؤى السبعينية والرؤى الستينية، وأقصد الرؤى التي سادت في الستينيات والتي يتخلص منها الآن كُتاب الستينيات على طريقتهم الخاصة. ومن النماذج المهمة في هذا السياق نذكر أعمال إسماعيل العادلي وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان ومحمد إبراهيم مبروك ومحمد مستجاب ويحيى الطاهر عبدالله قبل وفاته. والآن.. هل أراني مضطرا للاعتذار عن هذه الشهادة العامة على مايحدث في الراوية والقصة القصيرة الآن، والتي أغفلت الكثير من ملامح الخصوصية لدى كل كاتب على حدة، وأغفلت بعض الكتاب، بل أغفلت بعض الملامح العامة أيضا على كل حال أرجو أن أتجاوز كل هذه الثغرات في دراسة قادمة.

بهاء طاهر

قالت ضحى: نحو واقعية أسطورية

صمت بهاء طاهر طويلاً قبل إن يأتينا بأول مجموعة قصصية "الخطوبة" فكانت معلما على اتجاه في القصة المصرية القصيرة. ثم صمت عقدا آخر قبل أن يفاجئنا بقفزات واسعة كما وكيفا في السنوات الثلاث الأخيرة. في هذه السنوات صدرت للكاتب مجموعتان قصصيتان: "بالأمس حلمت بك" و"أنا الملك جئت"، وروايتان "شرق النخيل" ثم "قالت ضحى".

ولقد سبق أن أشرت إلى بعض الملامح التي تشترك فيها أعمال بهاء الأخيرة مع مجموعته الأولى، وتلك الملامح التي تختلف وخاصة صفاء الرؤية وإشراقها وكان في ذهني آنذاك" بالأمس حلمت بك "وقصة" أنا الملك جئيت"، وكنت أكتب عن "شرق النخيل". واليوم أريد أن أتوقف عند روايته الجديدة "قالت ضحى" التي تعلن

بوضوح استواء كاتب روائي كبير، بعد أن أعلنت مجموعاته، بل قصته "بالأمس حلمت بك" استواءه كاتبا كبيرا للقصة القصيرة.

في "قالت ضحى" يبقى كثير من خصائص فن بهاء طاهر: مازال يكتب بضمير المتكلم، ومازال يعالج قضية عامة من القضية الخاصة. مازال يستخدم الأسلوب البسيط المحايد الذي يخفي كثيرا من الغنائية ويغلفها. مازال حضور الفولكلور قويا وواضحا، وإن اتجه منذ "أنا الملك جئت" نحو بعد فرعوني من نوع ما. مازال الصراع محور عمله، عليه ينبني وبه يتوتر ويوتر القارئ ويمتعه ويزيده وعيا. ماتزال كل هذه الخصائص واضحة وقوية، ولكن الجديد في هذه الراوية هو: كيف. وهو درجة التضافر والتعاضد والسبك في بناء الراوية وفي لغتها. في هذه الراوية لم نعد أمام محورين متوازيين أو متداخلين أحيانا كما كنا في "شرق النخيل" نحن هنا مع تجربة واحدة ذات أبعاد متعددة، في اتجاهات مختلفة. وليس ما يحقق هذا التعدد والاختلاف والوحدة، هو وحدة الراوي فحسب، وإنما الواضح أن هناك أمورا كثيرة قد حسمت في

داخل الكاتب، سواء على المستوى الفكري أو الجمالي والتقني.

تقوم الراوية على علاقة ثلاثية الأطراف: الراوي/ ضحى/ سيد. ولا يجوز القول – في هذه الراوية – أن هناك علاقتين: الراوي/ ضحى، والراوي/ سيد. فالمسألة أكثر تعقيدا، لأن ثمة علاقة بين ضحى وسيد، هي التي تقود أحد أبعاد التجربة، أي البعد السياسي، وهو بعد أساسي في العمل منذ بدايته ؛ بل يكاد أن يكون هو البعد الحاسم في تقرير مصير البعد الأول: البعد الخاص بين الراوي وضحى، وإن لم تكن المسألة بهذه البساطة، لأن لها أبعادا تراثية وطبقية أكثر غورا.

تبدأ هذه العلاقة منذ بداية الفصل الأول وتنتهي بنهاية الفصل الأخير. صحيح أننا نبدأ بضحى وننتهي بها، ولكن سيد لا يتأخر كثيرا، فهو يلحق بها ويأتي (وينصرف) قبلها بقليل في نهاية الراوية. أرضية العلاقة هي العمل سواء كان في القاهرة أو في روما. وزمنها في أول الستينيات (في اليوم الذي تلا قرارات التأميم) وحتى منتصفها تقريبا. وثمة أثر قوي للمكان والزمان في هذه

العلاقة. فالأحداث الخارجية التي ارتبطت بزمان معين ومكان معين، ونقصد بالتحديد ذهاب سيد إلى حرب اليمن، وذهاب الراوي وضحى إلى روما، قد تركت آثارا قوية على مسار العلاقة، وعلى حركة الشخصيات الداخلية والخارجية أيضا، بإيجاز شديد يبدو أثر سفر (سيد) منادي سيارات البورصة الذي انتقل إلى العمل بنفس وزارة الراوي بعد إغلاقها، إلى اليمن قطعا (ثريا) لتطور علاقة الراوي بسيد، أو بمعنى أدق لتطور مسيرة سيد النضالية التي كانت قد بدأت مع بداية عمله بالوزارة. ويبدو هذا القطع مقصودا من قبل الكاتب ليعطي الراوي – الذي كان يعمل بالسياسة قبل أن تقمعه الثورة وتجعله يشعر بأنه ليس كبيرا بما يكفي لممارسة السياسة– الفرصة لكي يواصل هذا الطريق البعيد عن السياسة عبر علاقة حب تتفتح وتنضج مع ضحى في روما، وإن كانت ممهداتها قوية في القاهرة قبل السفر. (ضحى فتاة من الأرستقراطية المصرية تعمل مع الراوي في مكتب واحد ولكنها تختلف عنه جذريا. فهي رجعية، متزوجه من رجل من مشاهير ما قبل الثورة ويستمر شهيرا بعدها، وهي مثله تكنشف

كثيرا من وجوهها الداخلية العميقة والدفينة أثناء رحلة روما: حبها للزهور – رقتها – تقمصها لشخصية إيزيس، تقلباتها (وربما علاقتها الخفية بال CIA) وهي كلها وجوه ورموز طبقية واضحة.

يعود الراوي من روما مكسورا حزينًا لفقده ضحى، وينصرف لزواج أخته (التي سافر من أجل الحصول على المال الكافي لزواجها)، ثم إلى القهوة والطاولة والمومسات. بينما يعود سيد من حرب اليمن وقد بترت ساقه، ولكن هذا لايمنعه من مواصلة طريقة في النضال النقابي، وهو طريق يتعقد حتى يصل إلى الذروة الكاشفة، حين يدخل في صراع مع وكيل الوزارة المرتشي والذي انتقلت ضحى لتعمل معه وتساعده. هنا يفتر بعد العلاقة الخاص لينمو ويتضح بعدها العام: ضحى وسلطان بك واللجنة النقابية والاتحاد الاشتراكي من جهة وسيد من جهة أخرى. ورويدا رويدا يبدأ الراوي في الاتضمام إلى سيد كما نرى في الفقرة قبل الأخيرة في الراوية. ومن الواضح أن سيد والراوي ظلّ في موقف الضعف رغم أحقيتهما في الصراع، ورغم بعض الملامح التي تشير -

في النهاية – إلى إمكانية انتصارهما. وعلى هذا النحو يعود الراوي تدريجيا إلى ممارسة الحياة بجانب الحق بعد أن تأكد أن موقفه من الاعتزال كان صحيحا بالمقارنة مع موقف وجهه الآخر ورفيقه "حاتم" الذي يئس بعد أن انغمس مع سلطان بك وضحى في لعبتهما.

وعلى هذا النحو لا تأتي نهاية الراوية مفتعلة ومستدعاة كما يرى إدوار الخراط في مقدمته للرواية (وإن كانت الجملة الأخيرة زائدة حقاً)، وإنما هي معتمدة اعتمادا كاملاً على طبيعة الراوي وعلى طبيعة تطور الأحداث في الراوية. بل أنها تؤكد ما قالته الراوية من قبل في نفي الطيبة الأوزيرية عن ضحى، وعلى لسانها. صحيح أنها تؤكد إمكانية كمون هذه الطيبة المقهورة - فيها ويساعدها على هذا التأكيد استمرار حب الراوي/ الكاتب لها وأمله فيها، وهذا في ذاته ينفي عن الكاتب تهمة الأحادية والتنميط.

إن بهاء طاهر في هذه الراوية لايمكن أن يتهم بالأحادية، فطبقات البشر وعمق تناقضاتهم، وخاصة بالنسبة للراوي، هي الهم الأساسي للكاتب، تلك الرغبة في

الغوص إلى ذلك الكامن المكنون. إن ميول الراوي الاشتراكية، وأصوله الطبقية، تتناقضان مع مجموعة من العوامل الداخلة في تكوينه. من هذه العوامل ضعفه الشخصي الذي يجعله يكاد يفضح زملاءه في المظاهرة، وتبنيه الداخلي وتشوفه للنمط الجمالي الذي تمثله ضحى بكل تفصيلاته، سواء الخاصة بالمرأة أو بالطبيعة أو بالثقافة. هذا التناقض ليس من السهل حسمه وهو لم يحسم في الراوية، وإن كانت هناك خطوات يسعى بها الراوي ، أو يقاد بها لكي يتجاوزه قليلاً، ومن هنا قلنا إن الجملة الأخيرة، رغم دلالتها على التفاؤل القادم من الخارج، وليس من الداخل، كان مبالغًا فيها ولا ضرورة لها.

تقول الجملة الأخيرة: "وفي السماء الزرقاء سحب صغيرة شفافة ومتجاورة كطيور بيضاء بعيدة. وبرز جزء صغير من قرص الشمس".

تبقى في هذه الراوية قضيتان مهمتان، سبق أن أشرت إليهما، ولكنهما تستحقان وقفة خاصة، لما لهما من أهمية في بناء الراوية، وفي تطور فن بهاء بصفة عامة. القضية الأولى هي قضية الرمز، أي مشابهة ضحى

بإيزيس التي تظهر فجأة وبدون مقدمات وتـوتر البنيـة، حينما كان الراوي وضحى في روما، أي في لحظة تحقق العشق، وهو ترميز يرى البعض أنه غير مفيد فـي بنـاء الراوية، وغير مفهوم، وفي المقابل، أرى له أهمية قصوى في الراوية، وإن لم يكن قد أخذ حقه كاملاً في مسـاحتها. ولتوضيح ذلك لابد من مراجعة بداية هذا الترميز ونهايتـه في الراوية.

يظهر تقمص ضحى لإيزيس في منتصف الراوية تماما، سواء من حيث الصفحات أو مـن حيـث تقسـيم الفصول، وإن كان هناك تمهيد لذلك في الفصلين السابقين.ولو أننا تابعنا حركة الراوية بعد ذلـك لأدركنـا أن هـذا الموقف (الفصل التاسع) كان آخر موقف لعلاقة الحب بين الراوي وضحى، وإن كانت نهاية الفصل الحادي عشر هي التي تعلن ذلك بوضوح، وفي سياق العلاقة ناتجا عن فشل (باولا) في تجنيد الراوي للمخابرات الأمريكيـة. ويعتمـد مثل هذا التفسير على أن ضحى قد كانت على علاقة طيبة بـ "باولا" وأنها هي التي قبلت دعوة العشاء معهـا ومـع

الراوي، ثم تمارضت وأكرهته على الذهاب وحده لو صح هذا التفسير فإن ضحى تمثل شيئين في نفس الوقت: إيزيس وعميل المخابرات الأمريكية. وهذا التمثيل له من بداية الراوية ومن نهايتها مصداقية قوية. فضحى الأرستقراطية القديمة ما تزال تكره الثورة، وتحب كل الآثار الفرعونية، وعناصر المثل الجمالي الأعلى للأرستقراطية التي لاتزال تحياه، وهذا أمر واضح، وهي على علاقة – مع زوجها – بكثير من ذوى الجاه والسلطان، وبعد عودتها إلى روما تنضم إلى العناصر المخربة للتجربة الناصرية (إن صح هذا التفسير).إذا وافقنا على هذا التفسير، واقتنعنا بالتمثيل المزدوج الذي تقوم به ضحى، يصبح من حقنا أن نهلل للكاتب كثيرا لقدرته على أن يحطم ذلك النمط "إيزيس"، ولكنها ليست مصر، وإنما هي بنت طبقتها تماما، وحتى تقمصها لإيزيس هو تقمص مبرر جيدا طبقيا، بحكم ظروف توترها النفسي الذي سببته لها حياتها الأسرية قبل الزواج وبعده. ولو مددنا هذا التفسير إلى منتهاه لقلنا أن بهاء طاهر يربط بين الترميز الأحادي وبين هذه الرؤية

الطبقية، أي أن الكتاب الذين يقدمون مثل هـذا الترميـز، يتبنون ذات الرؤية الطبقية التي تمثلها ضحى. هنا اتهـام واضح لمثل هذه التقنية الفنية التـي يسـعها بهـاء إلـى تحطيمها، والانتقال إلى تقنية أكثر تعقيدا وتركيبا وفنيـة. وهذا – في تقديري – إنجاز مهـم ينبغـي وضـعه فـي

الاعتبار. القضية الثانية المهمة في هذه الراوية هـي قـدرة بهاء طاهر على امتلاك الأسلوب البسيط الشائق الجـذاب الذي يحقق لما نسميه بالراوية الجديدة، نقله جديـدة علـى مستوى الجمهورية، وربما يكون ذا دلالة حرصـه علـى نشرها في روايات الهلال المنتشرة. فبدون أي تضحية بأي قيمة من قيمه فنيا أو فكريا استطاع أن ينسخ الرؤية فـي بنية شديدة التماسك والتضـافر والسلاسـة، وهـي كلهـا خصائص لا تجوز بأي حال على إمكانات التراكب والتعقد الدلالي فيها. وتقديري أن هذه النقلة تشير إلـى نقـلات أخرى كثيرة وراءها، منها هذا التوجه الجديـد للكاتـب، ولجيله إلى الجمهور، ليس فقـط كقـراء، وإنمـا أساسـا كتجربة للرواية. وهو توجه سبق أن لاحظناه في "شـرق

النخيل" وفي "أنا الملك جئت" وفي أعمال الكتاب الآخـرين من جيل الستينيات. توجه يسعى إلى اكتشـاف، أسـطورة الواقع المصري من أجل تجاوزها.

خالتي صفية والدير
أسطورة سياسية!

في هذه الراوية، لا نستطيع أن نعتبر أن العودة إلى مرحلة الطفولة، أو الكتابة من منظور الطفل أو الصبي، سوى مدخل لحكي الأسطورة الواقعية أو التاريخية. أقصد أسطورة صفية وحربي التي يتداخل فيها الصبي بوصفه مشاهدا محبا والبك القنصل بوصفه قامعا وحارفا ومكونا أساسيا لتعقيد الأسطورة. ثم الدير وخاصة المقدس بشاي بوصفه حاميا ومعلما ورابطا بالجذور. وهذه الأسطورة تنبت وتعيش في واقع حي ومعروف تماما. سواء على المستوى الاجتماعي أو على المستوى السياسي..

إذا أردنا أن نعرف الأسطورة الكامنة في الراوية، فإن علينا أن نتجاوز المستوى الأولي للحدث والذي يبدو وكأنه قصة ثأر تقليدية في صعيد مصر رغم التطورات (الحضارية) التي عرفتها هذه العادة في عقدى الخمسينيات والستينيات. نتجاوز هذا المستوى، لنقف عند نصين

أساسيين، أو لنقل أنهما نص واحد جاء في بداية الراوية، ثم جاء مع بعض التعديل في نهاية الراوية.

في ص (٨٣) من الراوية وفي فصل معنون بـــ" خالتي صفية" جاء بعد الفصل الأول يبدأ الحكي من منظور الطفل وتجربته، نجد النص التالي :" تقول ورد الشام إن صفية تضرج وجهها لما حمل أبي إليها الخبر، وسألته بصوت خافت" حربي قال ذلك؟ " فرد أبي مستسلما وهو يزفر "نعم يا بنتى حربي قال ذلك ".. تقول أختي أن صفية رفعت بعد ذلك رأسها وكانت عيناها نصف وجهها وكان فيهما البريق الغريب وقالت لأبي بهدوء: " أنا موافقة يا والدي.. سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا"

وفي الفصل الأخير من الراوية، قبل النهاية بقليل، نجد النص التالي: "وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام، ولم تكن وقتها تتعرف على أحد. ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبي الذي كان يقف إلى جوار سريرها.. ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين، لم يغب جمالها رغم كل ذبولها، وقالت بصوت خافت، صوت طفولي: نعم يا والدى. اعذرني.. لا أستطيع أن أقوم..

ولكن إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك أنـي موافقة.. أنت وكيلي يا والدى.. وأنا موافقة على أي مهـر يدفعه حربي.. لا تشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينيهـا مـرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة".

في كل من النصين جملة محورية تشكل بـؤرة الأسطورة جملة النص الأول وهي" أنا موافقة يا والـدي، سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا " وجملة النص الثاني هي " إن كان حربي يطلب يدي، فقل للبك أني موافقة" في كـل من الجملتين المتكلم هو صفية، والمخاطـب هـو الوالـد (المستعار) وموضوع الحديث هو الزواج من شخصـيتى البك وحربي. غير أن سياق كل من الجملتين مختلف عـن الآخر. سياق النص الأول سياق حياة: حربي حي، والبـك حي، وصفية فتاة في قمة جمالها وتألقها. وسـياق الـنص الثاني سياق موت: حربي والبك ماتا، وهي في طريقها إلى الموت، ومع ذلك فإن محتوى القول في الجملة الأولى هو محتوى موت، ومحتوى القول في الجملة الثانية هو محتوى الحياة، أي أن ثمة صراعا حادا بين سـياق كـل جملـة ومحتواها. كان يفترض أن تقال الجملة الثانية فـي سـياق

الجملة الأولى والعكس أيضا صحيح. ولكن هذا لم يحدث وهذا هو الذي شكل الأسطورة.. والراوية.

إن ما أسميته من قبل بالأسطورة يخرج عن إطار المعنى الاصطلاحي الضيق والدقيق، ولكنه لايبتعد عنه تماما. الأسطورة هنا، علاقات خفية وكامنه ، وغير منطقية، ولكنها من القوة بحيث تصبح هي المحرك الأساسي للسلوك والفعل، كما هو الحال في هذه الراوية، وهذه الأسطورة ليست شيئًا ميتافيزيقيا، وإنما هي بنت كوابت الواقع وقواهره. تلك التي تمنع حركة الحياة والعلاقات، من أن تكون منطقية ومفهومة، ومن هنا، كانت تسميتى لها من قبل أيضا، أسطورة واقعية.

* صفية.. جمال أخّاذ!

في هذه الراوية، يبدو كل من حربي وصفية شخصيتين أسطوريتين كما يتصورهما الإنسان العادي، كلاهما يصلح بطلاً شعبيا، لأنه يتمتع بخصائص جسدية ونفسية متميزة عن غيره من البشر المحيطين به." ومنذ الصغر كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها. كانت دقيقة الملامح. صغيرة الفم والانف، وكلما قصت حزمة من

شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعما وغزيرا حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطي كتفيها وظهرها. أما عيناها فكان جمالهما فريدا وكانتا ملونتين، ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما، أقرب وصف لهما أنهما كانتا عسليتين فاتحيتين في الظل، أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدقتان الآسرتان تصبحان ذهبيتين وتميلان إلى الخضرة وتمتزج فيهما ألوان كثيرة أخرى. كثيرا ما رأيت في صغرى رجالاً ونساء يبترون حديثهم حين تتطلع خالتي صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدثه. وكانوا يتمتمون بافتتان بعد لحظة صمت" بسم االله ما شاء االله".

كان حربي طويل القامة، بشرته خمرية، ولكن في خديه دائرتين مشربتين بحمرة الدماء يحددهما شاربه الأسود الذي يزيده وسامه بطرفية المفتولين باستمرار، وكانت تبرز في رقبته العالية تفاحة آدم بشكل واضح ارتفاعا وانخفاضا كلما تكلم أو غنى. فقد كان صوته القوي هو أجمل ما فيه" (ض ٦٢ – ٠٣).

هاتان الشخصيتان مؤهلتان، في القص الشعبي، لأن يتحابا ويتزوجا، أو تقوم بينهما العوائق التي تحولدون تحقيق هذا الزواج أو الحب.. وعلى غير العادة في المجتمع التقليدي، فإن الجماعة تبدو متقبلة تماما للعلاقة المحتملة: الزواج بين حربي وصفية. ومع ذلك تسير الحبكة في اتجاه العوائق التي تحول دون الزواج.

تبدو صفية محبة لحربي، ورغم أن الراوي لايستطيع أن يجزم بهذا، فإن هناك. في الراوية. من الشواهد ما يشير إلى لأنها بالفعل تحبه وتتطلع إلى الزواج منه:

" هل كانت صفية تحب حربي؟

لا أستطيع أن أجزم، غير أني أذكر من بدء طفولتى، لأنها وبقية أخواتى ، كن في العادة يتلصصن عليه من خلال الأبواب المغلقة.. ولا أذكر إن كانت هي أو واحدة من أخواتي التي قالت عنه حين فاجأتهن مرة وهن يختلسن النظر إليه" سبحان الله.. مثل فلق القمر"..

وأذكر في مرة أخرى أني رأيت خالتي صفية

جالسة وحدها في صحن الدار ولم يكن في البيت سوانا

وهي تغني بصوت خافت" حاربي قلبي" ومع أن أغنية أمونة البيضاء كانت أغنية مرحة راقصة اللحن. إلا أن خالتي صفية كانت تجلس يومها على الأرض مقرفصة، ممسكة رأسها بين يديها وهي تغني الكلمات ببطء. بلحن التعديد الحزين" ص ٢٠٣-٢٣.

أما حربي فليس هناك من الدلائل، مايشير إلى أنه يحب صفية أو العكس. والمؤشر الوحيد أنه يحب غيرها، هو أنه كان على علاقة بالغجرية أمونة البيضاء التي عشقته وغنت تلك الأغنية الغزلية تعبيرا عن هذا العشق.. غير أن هذه العلاقة التي تعترف بها الجماعة ـ لمن لم يتزوجوا أو حتى لبعض المتزوجين الذين فلت عيارهم ـــ"لم تكن سببا يمنع حربي من التقدم لصفية لو أنه أراد" ، لأن مجمل ظروف الشخصيتين والخصائص التي أشرنا إليها والتي سترد فيما بعد، أهلتهما، في نظر جميع أفراد الجميع، على أنه خطوبة صفية لحربي، ولكن المفاجأة كانت أن حربي هو الذي جاء يخطب، برضاه وبحكم العلاقات العميقة الودية (القهرية ضمنًا والتي ستتفتح قهريتها فيما بعد) – صفية للبك، وعلى أساس هذا

الفعل الانقلابي، غير المعتاد، تنبني جميع أحداث الراوية المفجعة على كافة المستويات، لا الخاصة بالشخصيات الرئيسية فحسب، وإنما بمجمل الشخصيات في الراوية، وبمجمل الأماكن، بما فيها المكان الأكبر.. الوطن.

* صراع بين صفية وحربي!

تتزوج صفية من البك وتنجب له" حسان" وتبدأ الوساوس والدسائس في إقناع البك بأن حربي يريد قتل حسان حتى لا ينافسه في الوراثة مما يدفع البك لمعاداة حربي، ومطاردته ثم الإمساك به، وتعذيبه إلى حد الاقتراب من الموت، وفي تلك اللحظة لم يكن أمام حربي إلا أن يقتل البك، ويهرب ثم يسلم للبوليس ويسجن ثم يخرج من السجن، ويعيش في الدير، وتتحول صفية إلى وريث لشخصية البك، وليس فقط لأمواله ولابنه، فتعادي حربي وتصر على قتله وتستأجر حِنين ليقتله فينجح حربي في قتله. ولكنه يموت بعد ذلك مريضا، وبعده مباشرة تموت صفية وهي تعلن موافقتها على الزواج من حربي، مثلما دخلت الحياة وهي موافقة على رأي حربي بالزواج من البك.

وتحيط بهذه الأحداث مجموعة أخرى من الأحداث الصغيرة، لا أعتقد أن لها أهمية سوى خدمتها لتلك الأحداث الفاجعة. ولذلك فإن معظم هذه الأحداث المرتبطة بالشخصيات الأخرى تنتهي أيضا نهاية مأساوية.. ولعل أبرز هذه الأحداث هو انتهاء المقدس بشاي، تلك الشخصية الرقيقة الجميلة، إلى الجنون، ومنها أيضا وفاة الأب وتحول الأم إلى امرأة وحيدة مهجورة، مع الابن (الراوي) في القاهرة بعد أن تركوا منزل الأسرة يتهدم وتعشش فيه العناكب، مثل قصر البك القديم – فالمقدس بشاي هو حلم جميل بالنسبة للراوي، ولكن أهميته تكمن في أنه حامل الإطار الثقافي للقرية – أو هكذا يبدو في الفصل الأول، وهي أهمية خلفية تثبت الأهمية المباشرة في الأحداث، ألا وهي حمايته لحربي حينما خرج من السجن. وأفراد الأسرة (الأب والأم والراوي والأخوات) تكمن أهميتهم في بعد حنين الراوي إلى طفولته، ولكن الأهمية الحقيقية تتمثل في علاقتهم بكل من صفية، وحربي، والبك، فالأسرة هي الإطار الأسرى الوحيد المعروف لكل من هؤلاء الثلاثة، والذي ينتمي إلى عسران بك الكبير..

فالبك هو حفيد عسران بك الكبير وأكبر وارث لـه (ص٣٣)، وحربي هو ابن أخته، وهو-إذن- ابن عم لأبـي الراوي.. أما صفية فهي بنت خال أم الراوي. وهما- معا- مات أهلهما، بحيث لم يصبح لهما عائلة سوى عائلة الراوي.. فقد كانت صفية تعيش مع هذه العائلة (ص٦٢) وكان حربي يتردد على بيتها باستمرار ويعتبره الأب أخاه الأصغر(ص٧٢) وهكذا، فرغم الأصول الطبقية العربيقة لكل من صفية وحربي، فإن الكاتب قد حرص على أن يعطيهما- من البداية- مؤهلات لشخصيات أسطورية، حيث أفقدهما الأهل وهما في سن مبكرة، رغم أنهما ينتميان إلى نفس الطبقة، بحيث يمكن القول أن فقدان كل منهما لأهله قد حوله إلى فقير على نحوٍ ما، ومقهور على كل حال، من قبل البك رمز الطبقة الأغنى وذي العلاقات الواسعة بالسلطة، سواء أيام الملكية، أو بعد الثورة التي طبقت عليه قانون الأصلاح الزراعي، وحددت ملكيته بمائتي فدان، ومع ذلك فقد ظل غنيا،واستطاع أن يقيم علاقة طيبة مع رجال الثورة. "وقد ظل أبي يفخر لوقت طويل بأن المرحوم صلاح سالم زار السراي ومعه وفد من أعيان السودان. وبأنه كانت هناك

يومها تشريفة من الجيش بالبريهات الحمراء تحيط بسراي القنصل" (ص٦٣).

* حكاية شعبية

وهكذا يمكن القول أن الكاتب، قد استطاع - عبر حبه العميق للصعيد وللحدوته- أن يخلق شخصيات تحمل إرث الشخصية في الحكاية الشعبية، وأن يخلق صراعا قريبا من الصراع في الحكاية الشعبية أيضا، بحيث يمكن القول أنه قد قدم لنا حكاية شعبية ولكن بأسلوب كاتب روائي مقتدر، ورؤية فنان – فرد- معاصريحمل موقفًا مما يحدث في العالم، حاول أن يقدمه من خلال رؤيته لما حدث في الصعيد..إن تفسيرا سياسيا ما هو أمر ضروري، في ضوء ماحرص الكاتب على أن يقدمه من تلميحات وإشارات مباشرة للأحداث السياسية التي مرت بها مصر، منذ بداية الراوية. فالمقدس بشاي يلعن إليهود الذين حرموا الناس منأن تتقدس في فلسطين، والعلاقة بين البك ورجال الثورة سبق أن أشرنا إليها (في الفصل الثاني)، وفي الفصل الثالث (المطاريد) يتحدثون عن رغبتهم في المشاركة في تحرير سيناء فترفض السلطة، فتحدث (النكسة) في الفصل الرابع

والأخير، وهي ليست نكسه ٧٦٩١فقط، وإنما نكسة لكل الشخصيات في الرواية كما سبق أن أشرنا إلى النهايات الفاجعة.

وعلى هذا الأساس، فربما كان الكاتب يدفعنا إلى اعتماد تفسير سياسي لأحداث الراوية التي انتهتت بالنكسة. ولاشك أن الجذر الأساسي الذي سبب هذه النكسة هو زواج صفية من البك، وتخلي (حربي) عنها. و إذا صح الفهم الطبقي لكل من البك وحربي وصفية، يصبح منطقيا أن زواج صفية من السلطة سواء الملكية أو الناصرية باطل، كما أن تخلي حربي النبيل عنها، كان خطأ فادحا وكلاهما أدى إلى النكسة.

مثل هذا التفسير وارد، دون أن يكون ضروريا أو وحيدا. لأن العلاقة سلطة/شعب، ليست واضحة الحدة في الراوية، لابشأن الثورة، ولا بشأن البك القنصل، فثمة علاقات ودية كثيرة تتبادل بين الطرفين (مثلما هي ملتبسة العلاقة بين جيل الستينيات والثورة) غير أن مايقوي مثل هذا التفسير هو انتما ء الكاتب إلى منطق الحكي الشعبي نفسه الذي سبق أن أشرنا إليه.. فالكاتب الذي يحب الصعيد

والحكايات الشعبية، والذي استطاع عبر الحب أن يخلق مثل هذه الشخصيات، وهذا الصراع، وأن يتنازل عن كثير من خصائصه الأسلوبية الجميلة، والتي كانت قد تبلورت في أعماله الاربة الأخيرة، لصالح أسلوب القص الشعبي المركز على الحدث أكثر من الغناء، هذا الكاتب يعلن- عبركل ذلك- انتماءه إلى الشعب – فنيا – وفي الغالب سياسيا، كما يمكن أن يفهم من شهادته في آخر الراوية. ومن ثم، فإن ما أحب أن أسميه – محتوى الشكل – يضيف نوعا من التدعيم للتفسير السياسي الذي أشرت إليه. ولكن دراسة أكثر عمقًا، ربما تستطيع تقديم تفسيرات أخرى.

الحب في المنفي
رواية الحقيقة

بعد مجموعته الأولى"الخطوبة" توقف بهاء طاهر طويلاً قبل إن يتدفق نهره المبدع في مجموعات قصصية وروايات متميزة ومختلفة إلى حد كبير عن"الخطوبة"، التي كانت علامة- في زمنها - على توجه خاص بعيد عن التورط إلى حد كبير وأقرب إلى الحياد والتشيؤ. يرصد بهاء في ختام "خالتي صفية و الدير" هذا الطريق، وهذا التحول وجذوره على نحو لايحتاج إلى المزيد من تحليلات النقاد.

مع "بالأمس حلمت بك" و"شرق النخيل" بدأنا نلاحظ أن بهاء قد أعاد اكتشاف نفسه، ووجد فيها ــ عبر التواصل مع حكايات الأم– نبعا فياضا من الغناء والدراما الملحمية في إهاب واحد، قادر على أن يغوص بنا في أعماق البشر ويقدمهم لنا في لغة بسيطة وثرية معا. وعلى التوالي واصل بهاء اكتشافاته لمناطق جديدة من البشر، وواصل تعميقه لطريقه الفني المتميز، حتى وصل إلى النص الذي بين

أيدينا الآن.."الحب في المنفي" ليعلن أنـه قـد حقـق نفسـه وطريقه الفني، وليعلن أيضا أنه بهذا الطريق قد حققنا معه.

ولعل أولى الرسائل الواضحة التـي تحملهـا هـذه الراوية الجديدة، لأنها ترفض الكتابة المزيفة والكاذبة، وتقدم كتابة حقيقية، ترفض اللغة التي صارت تسجننا فـي إطـار زيفها، في حين أنها لاتفعل سوى مواصـلة سـجننا وقتلنـا أحياًنا، هذه اللغة التي تنفصل فيها الكلمات عن نفسها. تصبح مجرد أصوات أو حروف فارغة خالية من المعنى، ينفصـل فيها المعنى، إن وجد، عن الحقيقة، وتنفصل فيها الحقيقة إن وجدت عن معاناة الواقع والحياة.

هنا في" الحب في المنفي" نص يقاوم هذه اللغة، وهذا ليس فقط هو موضوع الراوية، وإنما هذه المقاومة هي البديل الإنساني والفني الذي تقدمـه اللغـة الحقيقيـة، والإنسـان الحقيقي، والأهم التشكيل الحقيقي لأزمتنـا الحقيقيـة، لأنهـا رواية الحقيقة.

***

إن مفهوم الراوية" الحقيقية" يعني بالنسبة لي الكثير، فهو ليس فقط "كتابة" حقيقية بالمعنى السابق، ولكنه يعنـي

أيضا القدرة على إنجاز الخصائص النوعية للرواية أو على نحو أدق لروايتنا، وروايتنا ليست هي النص الذي يمسك بجوهر ازمتنا العميق، وبلب مأساة إنساننا الحديث والمعاصر فحسب مثلما فعلت كثير من النصوص العربية، ومثلما فعل بهاء طاهر باقتدار في هذه الراوية، وفي سابقاتها، ولكنه النص الذي يستطيع أن يمحو زيف التجسيد الفني لهذه التجربة، وأن يزيح عن هذا التجسيد الحمولة التاريخية الباهظة التي مثلتها الخصائص النوعية للشكل الروائي الأوروبي، أو للأشكال الروائية الأوروبية. وهنا تكمن أصعب مراحل الحقيقة: إزالة الزيف عن عناصر التشكيل الفني، ومن ثم عن القيم الجمالية التي تحملها هذه العناصر. وهذا يعني القدرة على الغوص العميق في داخل التكوين الذهني للكاتب وغربلته بدقة وحسم، ونفي الزائف منه، وبلورة الأصيل وتنميته، وجعله صالحا لتحقيق الخصائص النوعية للكتابة الروائية، ولإنتاج رواية مبدعة خاصة متميزة، دون أن تفقد روايتها، وأظن أن بهاء طاهر قد نجح في تحقيق ذلك في "الحب في المنفي" أكثر من رواياته السابقة.

***

بين الخصائص الفاصلة المميزة للنوع الروائي، يحتل مفهوم العلّية أهمية خاصة، لأنه لايمكن أن يكون النص روائيا، دون أن يقدم العالم على أساس عِلّيٍ يحكم العلاقات بين البشر وتتابع الأحداث في الزمان وعلاقته بالمكان، كما يحكم استراتيجية السرد وآلياته التي تتجسد عبر تركيب الجملة اللغوية والانتقال من فقرة لفقرة، ومن فصل إلى آخر.

وعبر هذه العلاقات جميعا تتكشف رؤية الكاتب للعالم وموقعه منه فلسفيا واجتماعيا وتاريخيا. ومن هنا تتمايز إنماط العلية في الأشكال الروائية والمراحل الروائية والجنسيات الروائية أيضا.

ولاشك أن بهاء طاهر كان مدركًا تمام الإدراك لأهمية هذا المفهوم، وثمة إشارات واضحة إلى هذا الإدراك يجدها القارئ ـ على نحو مباشر أوغير مباشر ـ في فصله المهم "ومازلت أنتظر" الملحق بروايته السابقة "خالتي صفية والدير" . كذلك يستطيع القارئ أن يلحظ تطور هذا الإدراك مجسدا في رواياته الثلاث السابقة "شرق النخيل" و"قالت ضحى" و"خالتي صفية والدير"، بالإضافة إلى

قصصه القصيرة الطويلة "بالامس حلمت بك" و"أنا الملك جئت". فإذا كان فهم البشر وأزماتهم يرتد في" شرق النخيل" إلى الجذور الطبقية والسياسية، فإننا نجد في" قالت ضحى" ربطًا بالأسطورة بالمعنى التقليدي "إيزيس" أما في" خالتي صفية والدير" فإننا نقترب من الأسطورة التي يختلط فيها الموروث بالشخصي وإن لم يغب البعدان الطبقي والسياسي، فما يحكم حركة " خالتي صفية والدير" هو في الحقيقة أسطورة صفية الشخصية بشأن الكرامة والإباء.

هنا، في "الحب في المنفي" تزداد بهاء طاهر تركيبا وتأخذ طابعا أعمق، لأنه أكثر خصوصية، ولذلك فهو أكثر شمولية وإنسانية، لم تعد أزمة الإنسان هنا، أزمة إنسان فرد يبحث عن تحقيق ذاته، أو يعمل للانتقام ممن أهانوه طبقيا، أوعاطفيا، الأزمة هنا هي أزمة الإنسان المعاصر، عربيا كان أو غير عربي، وقد هزم ولم يعد قادرا على مواجهة وحشية العالم المعاصر، بل إنه حتى لم يعد قادرا على الانسحاب على نحو كريم، إلى واحة الأمان الشخصي في الحب، عليه أن يعلن هزيمته وأن يعلن انسحابه كاملا وأن يقبل الإهانة، ويعترف لأنها الممكن الوحيد، وحتى

الموت أو الانتحار، مثلما فعل خليل حاوي، لايبدو بديلاً ممكنا. لذلك لاتنتاهي الراوية بالإعلان عنه، وإنما بالإعلان عن النوم والأحلام بوصفها حلاً، في حين أن العلامات الأخيرة تشير إلى الموت على نحو غير مباشر.

إن تركيبة العِلّية في الراوية تنبع هنا من عنصرين أساسيين نجح بهاء طاهر في تحقيقهما، الأول هو أنه رغم أن القهر في بلدان العالم الثالث سلطوي سياسي، فإن جذوره يمكن أن تجد لها امتدادات في المكونات الأولى للبشر، أبطال الراوية، في طفولتهم ونموهم السيكولوجي وطبقتهم الاجتماعية، من هنا فهم بشر حقيقيون يحيون أمامنا، ويعيشون تناقضاتهم الشخصية التي لاتنفصل أبدا عن تناقضات مجتمعهم، وعن تناقضات العالم الذين هم جزء منه، وإن كانوا الجزء الضعيف غير القادر على الفعل. بل إن بين بعض شخصيات الراوية بدوافعها المتعددة من يسهم في صنع العالم القمئ، الذي يقهر البشر الحقيقيين الضعفاء.

أما العنصرالثاني، فهو أنه رغم عنوان الراوية الذي يشير إلى "الحب في المنفي" بوصفه موضوعا رئيسيا للرواية، وهذا صحيح، فإن هذا الحب يبقى إشارة لكل

إمكانات الحياة، وليس مجرد حب ذكر لأنثي. ورغم أن ما يهدد هذا الحب، من العالم الخارجي، هو هيمنة النظام العالمي الجديد، بما فيه أداة البطش إسرائيل وسندها الأساسي أمريكا، فإن الهم العربي هو الأساس وهو هم يعمق ليتصل بالهم الإنساني العام الذي تعانيه الشخصيات الأخرى في الراوية، من هنا نجح بهاء طاهر في الإمساك بجوهر أزماتنا العربية بوصفنا بشرا ونجح في تجسيدها فنيا.

نجح بهاء طاهر في تحقيق ذلك، قرر منذ البداية أن يواجه ذاته، ولا يأخذها بوصفها مسلمة مطلقة شفافة. قرر أن يبحث عن الحقيقة العميقة الكامنة بداخله، هو الراوي البطل (بغض النظرعن المشابهات أو الاختلافات) مثلما قرر أن يبحث عنها لدى البشر الآخرين في كل الراوية، سواء كانوا ذوي أدوار مهمة في الراوية، أو أقل ذوي نوايا طيبة، أم ذوي نوايا شريرة.

تبدأ الراوية بتجسيد وظيفة اللغة في الكذب وإخفاء الحقيقة، وتنتهي بالوصول إلى الحقيقة.. الحقيقة المطلقة، هذه هي البداية:

كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا، لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئًا لأعبر عن اشتهائي..".

ولكني لما بدأت أشتهيها أصبحت ثرثارا، كنت أتحصن وراء جدار الكلمات لكي لا أفتضح، تتدافع كلماتي الفارغة جرارة ومسيلة ومتتابعة، مثل شرنقة دودة عراها جنون الغزل فلا تستطيع أن تكف" ."ص٥".

فيما بعد سنعرف أن وظيفة التزييف التي تمارسها اللغة، وأشكال التعبير الإنساني الأخرى، غيرالحقيقة، لأنهاغير قادرة على أن تقول الحقيقة، هي عمق المشكلة الأساسية التي يعيشها أبطال الراوية الحقيقيون؛ الراوي، بريجيت، برنار، إبراهيم. في الفصل الأول يقدم لنا الكاتب مأزقه ومأزق بريجيت. منذ بداية الأحداث. أما مأزقه فهو ماثل في أن علاقة حب جميلة ربطته بزوجته منار وأنتجت طفلين. أصبحا الآن شابين، قد انتهت بالطلاق دون أن يدري السبب الحقيقي. وفي سياق الفصل نلاحظ الجهد الضخم الذي يبذله الراوي مع نفسه، لكي يتخلص من الزيف الذي يحيط به في عمله الذي لامعنى له، حيث يراسل صحيفته في القاهرة

التي لاتنشر رسائله أو تنشرها موجزة أو مزيفة، أو في فهم علاقته بمنار وسر انتهائها: يحاول طوال الوقت أن يكون"عادلاً". لابد لأنها هي أيضا كانت تدارى غضباتك الصغيرة الخفية.. لم تكن المشكلة في تلك الزهور البريئة فما هي بالضبط؟ هل كان هناك خطأ منذ البداية؟ ماهو؟ كل ما أذكره أني أحببتها ولأنها قالت لأنها تحبنى. أقصد لابد لأنها أحبتني فعلاً في وقت ما، وإلا فلم تزوجنا؟ "ص٩".

فيما بعد سيستطيع الراوي أن يكتشف – عبر استبطانه الذاتي- السر..السر هو تناقضاته وهو وتناقضاتها أيضا، وهي تناقضات نشأت عن الأوضاع الاجتماعية في عهد عبدالناصر وما بعده..مارس الجميع ازدواجية واضحة تنفصل فيها الشعارات عن الممارسات. رفعوا الشعارات الاشتراكية، واشتروا المرسيدس والبيوت في جاردن سيتى "ص٤٠" بدأ هو بذلك. فما كان عليها إلا أن تمارس أيضا تجارتها الصغيرة. وبعد وفاة عبدالناصر، ظل الراوي مخلصا كأنه أرملة الفقيد، ورفض أن يداهن النظام الجديد.. فأحيل إلى وظيفة مستشار لا يستشيره أحد. ثم أرسل إلى هذه المدينة الأوروبية التي لا يذكر اسمها، حيث بقي هناك

تعذبه غربته، وبعده عن أبنائه دون جدوى حقيقية. أما هـي" منار" فقد أضيرت مما لحق بزوجها في العمل وفي الـنفس. الحياة الزوجية لم تعد ممكنة، وكـان الانفصـال والـتقلص وأخيرا الحجاب والهداية من الله حسب تعبير الابن خالد.

يبقى الراوي في أزمته حتى تداهمه أحـداث غـزو إسرائيل للبنان سنة ٢٨٩١ والمذابح البشعة التي يجيد الكاتب وصفها بكل الوسائل ومنها الوثائق الحقية لشهود الأحـداث خاصة فيما يتعلق بمذبحة صابرا وشاتيلا، ويحاول الـراوي إزاء هذه الأحداث أن يكون حقيقيا..وأن يكون علـى قـدر المأساة التي يرتكبها البشر ضد بعضهم الـبعض، ولكـن لا جدوى في النهاية، حتى لو كنت تعيش أجمل لحظات الحـب مع الفاتنه بريجيت.

نلتقى ببريجيت لأول مرة بالاسم "ص٤١" ثـم مـع نهاية الفصل الأول كانت تقوم بترجمة فورية فـي مـؤتمر صحفي، يروي فيه مضطهد شيلي وقـائع تعذيبـه..وحـين وصل إلى قمة التعذيب" فجأة توقفت بريجيت شيفر عـن ترجمتها السريعة اللاهثة.. فجأة ظلت تتطلع إلينا وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان.. ظلت

بريجيت تحدق فينا وهي تزم شفتيها، كانتا تنفرجان بالرغم منها فتزمهما من جديد. لم تبك ولم يصدر عنها أي صوت..

فقط أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين.

كان مولر ينظر أيضا من الناحية الأخرى من المنضدة فمد يده ووضعها على يدها المستندة إلى المنضدة غير أنها انتزعت تلك اليد بسرعة كأنها لدغت، وغمغمت شيئًا لم أتبينه وهي تنهض وتبتعد في خطوات مسرعة، ثم اختفت في ممر مواجه لنا "ص ٨١"

سنعرف فيما بعد أن اشتراك بريجيت النمساوية التي هربت من بلدتها الصغيرة هناك وجاءت إلى هنا، كان ورطة جديدة من تلك التي ورطها فيها الدكتور مولر صديق أبيها وعشيق أمها. وأن هذه الورطة كانت ضد ماهربت لتبحث عنه وتعيشه: أن تكون حقيقية، وأن يكون فعلها على قدر طاقتها على المواجهة.

مزيفة وفي المؤتمر الذي لم يكن مؤتمرا كغيره كما يحاول

عنوان الفصل أن يوهم، تكتشف أنها عادت لتكون وكاذبة، لأنها ليس متاحا لها إلا أن تترجم وقائع التعذيب.. فيما بعد تلتقي بالراوي وتحبه وتقدر فيه حاجته إلى الصدق

و الحقيقة، وتقدم له مبررات حاجتها، لقد أفقدها المجتمع العنصرى الأوروبي والدكتور مولر، من قبل، طفلها، وحبيبها الأفريقي. ومنذ ذلك الحين قررت أن تهجر هذا المجتمع المزيف، وأن ترفض ما يفعله بها الآخرون، بل وكانت ترفض الحب أيضا حتى التقت بالراوي، فوجدا معا لأول مرة إمكانية التوحد والابتعاد والاكتفاء بالحب.. ولكن العالم لم يتركهما، جاء غزو لبنان،وجاء الأمير حامد. مع الرأوي وبريجبت يلتقي برنارد الصحفي اليسارى ابن المدينة، وإبراهيم الصحفي المصري الشيوعي، الذي جاء من بيروت في زيارة للمدينة، يلتقيان في الأزمة نفسها، رفض الزيف والبحث عن الحقيقة، يبدو برنارد في البداية مستسلما موقنا أنه لاجدوى من فعل شئ من أجل تحقيق الوظيفة الأولى للصحافة؛ قول الحقيقة، لكنه حينما تتصاعد الأحداث في لبنان لا يستطيع أن يظل صامتا فينطلق قلمه حادا لادغا ضد استخدام إسرائيل للأسلحة المحرمة، وهو يعرف ما سوف يجره عليه هذا الموقف من ويلات في بلد يهيمن عليها دافيديان نصير إسرائيل الأكبر.أما إيراهيم الذي يبدو أنه لم يفقد حماسه للعمل السياسي، والذي قرر منذ بداية تعرفنا

عليه أنه لا ينبغي إخفاء شئ بعد سن الخمسين، فهو يواصل طريقه في بيروت مع المنظمات الفلسطينية حتى يلقى حتفه – على أقوى الاحتمالات – مع شهداء الغزو في بيروت.

ومع هؤلاء يشترك آخرون في ذات الأزمة من بعيد وبدرجات متفاوته، هناك والد برجيت المحامي الناجح الذي قرر ألا يختار إلا القضايا الخاسرة، قضايا الفقراء، وزوجها السابق ألبرت الذي ظل يحلم بالشعر ومواجهة نظام "ماسياس" في فيينا السوداء، ولكن عنصرية البشر في النمسا وأنانية الدكتور مولر، دفعت به إلى التخلي عن أحلامه ومبادئه، بعد أن فقد بريجيت وجنينها. ويوسف "المصري" زوج إيلين ورئيس طباخيها، طالب الإعلام الذي هرب من حكم بالسجن لهتافه ضد السادات في مصر، والذي يحلم بأن يعود صحفيا، يمهد له الأمير حامد هذا الحلم، ولكن لكي يوقعه، ويقوع به آخرين في شراك شبكة لايعرف متاهاتها إلا النظام العالمي الجديد.

في هذه الأزمة ــ أزمة البحث عن الحقيقة ــ تسهم عوامل عديدة ينجح الكاتب في رصدها بعناية ودقة ووعي، تمتد من الطفولة وتصل إلى أسطورة الشخصية: حلمها

وتناقضاتها معا. غير أن القانون الذي يبدو حاكما للأزمة هو أنها قد صارت أقوى من أن تواجه. أقوى من كل نبل، وحتى إذا ما قررت أن تتجنب المواجهة، فإنها مفروضة عليك، ولن يتركك الأشرار حتى تفر فرارا نهائيا وتستسلم.

كان الراوي وبريجيت قد قررا، حين تحابا، أن ينفصلا عن العالم، وأن يعيشا تجربة حبهما المثيرة الرائعة، غير أن غزو بيروت، وإن قربهما من بعضهما في البداية، فإنه عاد ليفرقهما خاصة بعد مذبحة صابرا وشتيلا التي اعتبرتها بريجيت قتلاً لكل أطفال العالم. واعتبرها إليهودي الأمريكي إعلانا واضحا من إسرائيل للعرب أن يستسلموا وألا يحاولوا فعل أي شئ، لأنها قادرة على أن تملأ أي مكان بمثل هذه الجثث.

كان قتل إسرائيل لكل أطفال العالم قتلاً جديدا لطفل بريجيت ــ أسطورتها الخاصة ــ بأيدي العنصرية الأوروبية. وأسهم الراوي في قتل حلمها بطفل جديد، فكانت بداية النهاية.

مع الأمير حامد تكتمل الحلقة وتغلق. هو أمير خليجى ثري بالطبع يقدم نفسه باعتباره تقدميا وقوميا يسعى

لكي ينضمم إليه الراوي لإصدار صحيفة عربية " صغيرة" تضم كل الأقلام التقدمية والقومية. يتشكك الراوي في نواياه، وعبر البحث يكتشف أنه لا يهدف فقط بصحيفته لأن يستولي على الحكم في بلاده، وإنما ينفذ مخططًا يشترك فيه مع دافيديان، شريكه في تجارة الخيول، لصالح جهي لا نعرفها بالضبط، ولكنها على كل حال متتنفذه في كل مكان في العالم، بما فيه موطن الراوية وبما فيه مصر أيضا. لأن المسمار الأخير الذي يدق في نعش علاقة بريجيت والراوي "الذي يكتشف سر الأمير" يأتي بقرار من الأمير. تفقد بريجيت عملها، وينهي عمل الراوي في تلك المدينة، وحينما ترحل بريجيت ويقرر الراوي مواجهة الأمير، يرفض الأمير مقابلته، معلنا له أنه يضايف وأن عليه أن يرحل هو الآخر.

تنتهي الراوية بالرحيل، ترحل بريجيت ويرحل إبراهيم ويرحل برنار إلى المخاطر، ويرحل الراوي على طريقته، "كان الصوت يأتي من بعيد: ..ياسيد.. ياسيد.. هل أنت بخير؟

لم أكن متعبا، كنت أنزلق في بحر هاديء، تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب، وقلت لنفسي: "هذه هي النهاية؟" ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد.

كان الصوت يكرر: ياسيد! ياسيد! ولكنه راح يخفت، وراح صوت الناي يعلو، وكانت الموجة تحملني بعيدا.

تترجرج في بطء وتهدهدني.. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام و إلى السكينة (ص٨٤٢).

ليس مهما أن تكون النهاية هي الموت غرقا، أم حلما يحقق ما أعلنه الراوي لبريجيت من قبل (ص ٣٤) ولكن المهم أنه السلام، و السكينة المطلقة على أنغام الناي "وبصفة خاصة الناي" لامفر من ذلك، ولا بديل أمام الجميع.

هكذا ينتهي الراوي البطل، والبشر النبلاء. ولكن هل يدعونا الكاتب لأن نفعل مثلهم؟ لا أعتقد.

أن ينجح الكاتب في تكثيف هذه الأزمة عبر تجلياتها البشرية المتعددة والمعقدة، وأن يقيم شبكة علاقات ثرية على هذا النحو بين البشر وذواتهم، وبين بعضهم والبعض الآخر،

بينه وبين أزماتهم وبين أراضيهم، أن يفعل كل ذلك في إطار نص شديد البساطة والوضوح، شديد القسوة والجرح، فإنه لا يمكن أن يكون دعوة إلى الاستسلام.

يعمد الكاتب إلى تحقيق كتابته الحقيقية عبر لغته البسيطة التي تكاد أن تكون - رغم أنها فصحى- لغتنا في الحياة اليومية، ليس فقط في مفرداتها، أو في تركيب الجملة، وإنما أيضا في الانتقال من فقرة إلى فقرة، ومن سرد إلى حوار، ومن حوار إلى وصف إلى تداعٍ. إن التداعي الذي يقوم بأهم الأدوات في الراوية؛ لأنه يقدم لنا جذورالأزمة في تاريخ كل شخصية وفي أسطورتها الخاصة، يأتي سلساً على نحوٍ غير مسبوق، تلقائيًا وبسيطًا، وأكاد أقول: منطقيا أو على الأدق واقعيا. لم يكن الكاتب يحتاج في الحقيقة، ولعله لايريد سوى أن يقول الحقيقة، ماحدث ومايحدث لكل منا الآن.

كذلك لم يحتج الكاتب إلى اللعب بالزمان والمكان.

عشنا في ذات المدينة طوال الوقت، ومررنا بالزمن المتتابع البسيط من أول القصة إلى آخرها، فيما عدا تقويم واحد وتأخير واحد، جاء لإحكام الحبكة، ومن أجل التشويق، فقط

بدأنا الراوية من منتصف القصة وقبل فورة الحب، ثم عدنا فورا إلى البداية، وفي الفصل السابع، وبعد انتحار خليل حاوي، نكمل قصة الحب إلى منتهاها، عشنا هذا الزمن من داخله تماما. ومع ذلك فإن تنوع الضمائر من المتكلم إلى المخاطب في بعض الأحيان يعطي انطباعا بأن الراوية وإن كانت عن أحداث ٢٨٩١، إلا أنها كتبت بوعي اللحظة، بعد مرور ثلاثة عشر عاما على هذه المأساة.

ففي عام ٢٨٩١ لم نكن - رغم الهزيمة - قد وصلنا إلى هذا اليأس التام، كنا قد حاربنا حربا حقيقية، واستشهدنا شهادة حقيقية، الآن لم نعد قادرين حتى على أن نستشهد. وهذا هو ما يحكم وعي البطل وموقعه في العالم على الأرجح. ولكن لأن الكاتب الذي أوجد الراوي البطل، وكان أمينا وصادقا، وحقيقيا معه، أراد أن يكون كذلك معنا أيضا، فإنه بذل كل هذا الجهد، للوصول إلى الحقيقة، ليقودنا نحن أيضا عبر نفس الطريق، إلى أن نكون حقيقيين وصادقين، ولن نفعل ذلك ما لم ندرك كامل الأزمة بعِّليتها المركبة، وأن نواجه في الطريق الصحيح، وقدر طاقتنا، كما كانت بريجيت

تريد أن تفعل، دون أن يفرض علينا الدكتور مولر أو الأمير حامد ما يخدم مصالحهما.
هذا هو درس بهاء طاهر.

صنع الله إبراهيم
قاتلة الذات وثيقة الإدانة

بعد ثماني سنوات من الانقطاع عن النشر (الروائي) يعود صنع الله إبراهيم إلى القارئ المصري برواية جديدة ومهمة بعنوان " ذات". وتنبع أهمية الراوية من قيمتها الفنية العالية والتي تتحقق عبر طريق خاص اشتقه الكاتب لنفسه منذ بداية حياته الفنية، وأخذ يرتقيه بالتدرج والإصرار منذ "تلك الرائحة" (١٩٦٦) ثم "نجمة أغسطس" (١٩٧٤) و"اللجنة" (١٩٨١) "وبيروت بيروت" (١٩٨٤) وأخيرا " ذات"(١٩٩٢) (١)، التي تحقق أعلى درجات تجسيد هذا الطريق الفني الخاص، والذي تكمن - في صلبه - الوثيقة.

منذ "تلك الرائحة" يستطيع القارئ أن يلمح بسهولة ميلاً واضحا لدى الكاتب للرصد والتسجيل لمفردات الحياة سواء الخاصة أو العامة، رغم أن الكاتب لايشير إلى نصوص بعينها تمثل وثائق ينقل عنها، ولكن هذه النصوص واضحة الوجود، أو كامنة بوصفها مرجعا لاشك فيه، وهو أحداث تلك الفترة وممارستها. ومع" نجمة أغسطس" بدأنا

نجد استشهادات بنصوص بعينها، سواء كانت تحقيقات صحفية عن السد العالي، أم رسائل مايكل أنجلو وأشعاره، تستخدم بوصفها ذاكرة خلفية. وفي حين تراجعت "اللجنة" إلى منهج الرصد الحيادي أو التسجيلي لمشاهد الحياة وأحداثها، نجد "بيروت بيروت" تشد خيط الوثيقة إلى درجة أعلى لتزاوج بين السرد (القصصي) والتسجيل عبر سيناريو فيلم تسجيلي عن حرب بيروت الأهلية، وذلك في معظم الراوية. أما "ذات" فإنها ــ منذ البداية ــ تعلن أنها تبنت منهج "الوثيقة" تبنيا تاما، حيث أخلصت لهذه الوثيقة فصلا مستقلا يتبادل التوالي مع فصل للسرد القصصي، بالإضافة إلى تدخل (وثيقي) واضح في فصول السرد القصصي ذاتها، والأهم من ذلك هو أن "الوثيقة" في "ذات" أكثر وثائقية من كل الوثائق التي سبق أن وجدناها في الراويات السابقة، لأنها تتمثل في مصدر واضح لا (ذاتية) فيه ولا إبداع كما هو الحال في السيناريو أو المذكرات أوالتحقيقات الصحفية. نحن هنا إزاء أخبار تنقل عن الصحف نقلا مباشرا لاتدخل فيه، اللهم إلا منهج ترتيبها في نسق خاص.

وإزاء هذا الإصرار على هذا المنهج، وعلى تصعيد استخدامه، لا يصبح أمام الناقد سوى الاستسلام إلى كونه (المنهج) ملمحا أصيلاً من ملامح الإبداع عند صنع االله إبراهيم، وأنه (ثانيا) يحتاج إلى فهم وتفسير في ظل رؤية الكاتب من ناحية ولغته من ناحية أخرى، وفي ظل علاقة الكاتب وكتابته بشروط الكتابة التي يعيشها والتي يبدو جليا أنها مرتبطة أوثق الارتباط بذات المنهج، أي الوثيقة.

***

تبدأ الوثيقة في رواية "ذات" من عنوان الكتاب. فرغم أن مضمون كلمة العنوان يبدو نقيضا للوثائقية أو للموضوعية، باعتبار أن الذات تشير إلى نوع من الخصوصية، يوهم بأننا إزاء عمل سوف يدخل بنا في منحيات التحليل النفسي والمشكلات الخاصة بهذه الذات، رغم ذلك، فإن الصيغة الصرفية للاسم، وعلاقته ببقية مفردات الغلاف، تشكك في هذا الاتجاه في التفكير. فذات اسم نكرة، بدون(ال) التعريف، ومن ثم فإنها ليست ذاتًا خاصا بعينها، وإنما هي ذات ما، مما يعني نوعا من العمومية أي الخروج عن الخصوصية. وهذه الذَّات (كما

تصورها محي الدين اللَّباد مصمم الغلاف) هي ذات مصمتة، خالية من الملامح سوى الحجاب (والعقال) وروح الشفايف، وهي عامة تشير إلى بعض الخصائص العامة جدا للشخصية. وبالإضافة إلى هذه الذات التي يحتل اسمها الذي يتخذ شكل ورقة التسعير الملصقة على السلع، في أعلى الغلاف، وصورتها أسفله، نجد وسط الغلاف مجموعة من أغلفة المعلبات التي تشير إلى عدد من السلع الاستهلاكية، فوق مائدة فرشت بأوراق الصحف، وهي جميعا عناصر موضوعية، خارج الذات، وهي تشغل الحيز الأكبر من اللوحة، بحيث يمكن القول بأنها تحتل جزءا كبيرا من هذه الذات لتصبح الذات - عند استيعاب الغلاف- هي هذا الصراع بين المعلومات (بالمعنى) الواسع للمعلومة التي تعطيها العلامات، أو ما أسميه بمحتوى العناصر الشكلية المكون للغلاف، صراع بين الخصوصية والعمومية (التي تشير إلى الوثائقية) يبدو الانتصار فيه للشق الثاني.

وقبل أن تبدأ صفحات الرواية نجد الكاتب يقدم شكرا واجبا لعدد من المحامين "لما تكرموا به من نصح وإرشاد" بما يعني أن هناك -في الداخل- ما استدعى اللجوء إلى

نصيحة المحامين، حتى لايقع المؤلف (والناشر بالطبع) تحت طائلة القانون. ويسارع الناشر نفسه بتوضيح - في الصفحة التالية - لهذا المحظور، حين يؤكد أن الوقائع الواردة في بعض فصول هذه الراوية منقولة عن الصحف المصرية، القومية منها والمعارضة، ولم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أوالمساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصياته وأثَّر فيهم. وهو تأكيد ذو طابع قانوني (بإرشاد المحامين) يحمي المؤلف والناشر في حالة التقاضي ولكنه - مع الشكر الواجب – يبث إلى القارئ رسالة بأن في الداخل أمورا لاتتصل بـ" الذات"، وإنما بالعام وربما بما هو أخطر.

في الداخل، نجد الكاتب قد قسم روايته إلى تسعة عشر فصلا، عشرٌ منها سرد قصصي، وتسعٌ تنقل أخبارا من الصحف المصرية: في الفصول العشر السردية تقدم الراوية "حكايات" فتاة مصرية عادية تعيش مراحل الانتقال الرئاسي الثلاث، من عبد الناصر إلى السادات، ومنه إلى مبارك. وهي في هذه الأثناء تكف عن الدراسة لكي تتزوج، ثم تضطر للعمل في أرشيف صحيفة فتجمع في حكاياتها بين

مصادر ثلاثة: العلاقة الزوجية (مع عبد المجيد ثم البنتين والولد) وعلاقات الجوار (وخاصة مع الشنقيطي وسميحة) وعلاقات العمل (وخاصة مع همت ومنير).

ولقد استخدمنا مصطلح حكايات، لأن هذه الحكايات تشغل القسم الأعظم بالفعل من حياة (ذات) وبالتالي من الراوية. وهي حكايات لاتنتظم في خيط درامي بالمعنى المألوف للدراما: بداية وعقدة ونهاية، وإنما هي حكايات تستسلم لما يجري خارج حياة ذات الشخصية، ويؤثر عليها تأثيرا كليا وحاسما، إلى حد أنها هي وزوجها ومختلف الشخصيات تفقد – هي أيضا– أي خيط أو نسق يميزها كل لحظة. ذلك أن الضغط الخارجي يتسلل إلى العمارة التي تقيم فيها ذات، ومن ثم إلى داخل الشقة، وكذلك إلى موقع العمل. فالمقاولون والسماسرة والعائدون من الكويت والمومسات.. الجميع ينخرطون في مسيرة "الهدم والبناء" لتجديد شققهم وإضافة الجديد من الأثاث والأجهزة عاما بعد آخر، وهي مسيرة لابد أن تطال جميع السكان. وإلا كانت المقاطعة نصيبهم، كما حدث طوال الوقت بين (ذات) وزملائها في العمل، لأنها رغم كل جهودها ظلت غير قادرة

على أن تنتهي- تماما- إلى هذه المسيرة، فهي مازالت تحب عبد الناصر، وإن كان قد كفَّ عن زيارتها، منذ فترة طويلة، ومازالت تحمل بعض القيم والمثل العليا الكامنة، التي تشغل تحت تأثير هِ إ ت زميلتها في العمل، فتظل عدة أشهر تتابع الشكوى التي قدمتها ضد الشركة التي زيفت تاريخ

صلاحية علبة الزيتون الفاسدة.. دون جدوى في النهاية.. ولعل البعد (الخاص) الأساسي الذي يشغل الراوية، هو العلاقات الجنسية العادية والشاذة التي تتنتشر بين الشخصيات، وخاصة شخصيات الزوجين (ذات وعبد المجيد/والشنقيطي وسميحة) حسب تطور العلاقات بين الأسرتين وهي علاقات تداخلت فيها الجيرة والمشاركة (الرأسمالية) والصداقة والمنافسة.. الخ. وفيما عدا هذا الململح، لا نستطيع أن نجد في "ذات" ذاتًا حقيقية؛ فهي امرأة عادية تماما، لا تعيش ذاتيتها، وحين تحاول أن تعيشها - دون وعي- تواجه بضغوط الخارج في العمل وفي المنزل؛ فتضطر إلى التخلي عن هذه المحاولة لكي تتقلص ذاتها رويدا رويدا، لاتجد لنفسها مفرًا أو مهربا، في النهاية مثل بقية الشخصيات إلا " المبكى: المرحاض" (ص٢٥٣).

ورغم الإشارات المتعددة الواردة في فصول السرد القصصي إلى العوامل التي تفعل بذات ما رصدناه الا أن الفصول التسعة الوثائقية، هي التي تتكفل أساسا برصد هذه العوامل، والمتمثلة في أخبار الفساد الوبائي المنتشر في أجهزة الحكم على كافة مستوياتها، وفي البنوك و المؤسسات الاستثمارية،وعبر أخبار الحوادث الكبيرة والصغيرة ونهب الأموال وتهريبها، وتهريب السلع الفاسدة والرشاوى والسرقات..الخ. وكما سبق القول، فإن هذه الفصول تعتمد على النقل الدقيق من الصحف وأغلبها صحف قومية أو حكومية، دون تدخل من المؤلف إلا في الترتيب الذي يتيح للقارئ فرصة المقارنة- سواء بطريق مباشر أو غير مباشر- التي تكشف التناقضات بين التصريحات المختلفة للمسئولين أو للمسئول الواحد، أو فرصة متابعة تطور حدث معين من بدايته إلى نهايته.

كما حدث بشأن شركات توظيف الأموال (على سبيل المثال) كما تكشف في النهاية آليات تزييف الوعي التي تمارسها أجهزة الإعلام بقصد أو بدون قصد، وهو التزييف الذي نجد أثره المباشر في الفصول السردية على حياة ذات.

وينجح تدخل المؤلف في ترتيب الأخبار. وعبر (القص واللزق) في أن يخلق وحدات درامية كاملة، لايجد القارئ أمامها فرصة للملل (كما يمكن أن يحدث في"بيروت بيروت" مثلاً)، لأن التوتر الناتج عن فداحة الأحداث، المشار إليها (وهي فداحة تصل إلى حد الانهيار الكامل للوطن كله) والتنافضات الواضحة والتخبط في الممارسات الرسمية، وتداخل الأحداث كل هذه الآليات تنتج إثارة شديدة لاهتمام القارئ، بحيث إنه مع نهاية الفصل التوثيقي يجد نفسه في حاجة إلى الحوار مع السرد القصصي. إما لكي يستريح مع التوتر، أو ليعرف كيف يمكن أن يعيش الإنسان (ذات).

في ظل هذه الكوارث، وفي الوقت الذي يغيب فيه الراوي أو المؤلف عن الفصول التوثيقية، نجده-على العكس- شديد الحضور في الفصول السردية، فهو راوٍ شديد العلم (وليس فقط عليما) بكل شئ من البداية إلى النهاية، فهو يبدأ الراوية قائلاً " نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلفت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت في الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صفعت على

أِليتها (التي لم تكن تتنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجـم، من جراء كثرة الجلوس على المرحاض). لكن بداية كهذه لن يرحب بها النقاد، لأن الطريق المستقيم، في الأدب والأخلاق على السواء، لايؤدي إلى شئ ذي بال، ولن يتمخض عنه في حالتنا هذه سوى إضاعة وقت كل من القارئ والكاتب، وهو الوقت الذي يبستطيعان استغلاله مع التليفزيون، على سـبيل المثال، من موقعين مختلفين..(ص٩).

فالراوي هنا، وهذا مثال واضح لمجمل آليات السرد في هذه الفصول، لا يكتفي بأن يرينا أنه يعرف كل شئ عن حياة (ذات) من لحظة ميلادها، حتى اللحظة الراهنة، وإنمـا يعرف بالتفاصيل ما ستؤول إليه حياتها بعد لحظـة البدايـة هذه. وهو بالإضافة إلى ذلك راوٍ غير محايد وإنمـا يضـع نفسه موضع المتهكم الساخر- بمرارة - مـن الشخصـيات وسلوكها وهو أيضا- كما كان دائما- راوٍ "أبيح" لا يتـورع عن استخدام الألفاظ الإباحية المرتبطة بالأعضاء الجنسية أو

المواصفات الاجتماعية،المتفق على عدم المساس بها.

ومثل هذا الراوي، بسيادة وجهة نظره التي لاتعطي لذات ذاتيتها،وإنما تسيِّرها سيرا عشوائيا،هي وغيرهـا مـن

الشخصيات، وتدخلاته الساخرة الفكهة والتناقضات التي يلمسها في حياة الشخصيات – على مستوياتها المختلفة- يقدم للقارئ تعويضا مرضيا عن غياب الحبكة من ناحية، ويقدم نموذجا مختلفا من الكتابة يبدو - في الظاهر- كما لو كان نقيضا للمنهج الوثائقي المتمثل في الفصول الأخرى من الرواية، كما يبدو نقيضا لمنهج الرصد الحيادى في الكتابة الذي تميز به صنع الله - وبعض كُتَّاب جيله - في الروايات السابقة.

إن المتأمل في روايات صنع الله السابقة، لايستطيع أن يستسلم لسيادة المنهج الوثائقي الحيادي في الكتابة، ولابدأن يدرك أن الرؤية المعقدة، متعددة الأصوات، قد فرضت نفسها – منذ البداية- رغم الحياد الظاهر، عبر السخرية والتهكم بصفة أساسية في "تلك الرائحة"، و"اللجنة"، كانت اللغة التهكمية سمة بارزة وواضحة، وكانت قادرة على أن تحمل عدة أصوات في نفس اللحظة، حتى لو كان المتكلم شخصا واحدا وعادة مايكون الراوي – كما هو الحال هناك، و إذا كان الراوي هناك يبدو غير عليم – على عكس ماهو الحال هنا، فإن الفجاجة التي صارت إليها الأمور في واقعنا-

فيما أتصور- قد فرضت على الكاتب هذا القدر من الإعلان عن نفسه فلم تعد الأمور تحتمل الأختفاء خلف الدراما المصطنعة (والمعادل الموضوعي) طالما أن كل ما يحدث - في كل لحظة- هو أعنف وأشف من أي دراما صناعية أو خيالية.

بهذا المعنى، فإن تدخل الراوي العليم، هو في الحقيقة نتيجة طبيعية لتطور الوثيقة وارتباطها بالمرجع الخارجي الذي تشير إليه، أي تطور المجتمع، فكأننا نستطيع القول أن هذا التدخل هو شكل وثائقي من أشكال الكتابة، فرضه التطور الاجتماعي ومن ناحية أخرى فإن الوثيقة هي - على نحو ما – نص معاد قاهر لأن ثمة كاتبا آخر، أقدم منا أو أعلى منا، قد كتبه وأملاه علينا، ونحن لا خيار لنا في أن نستخدمه، لأنه وثيقة.

وفي الجذر اللغوي (وثق) مايدعم هذا المعنى، فالوثيقة قيد مفروض عليك لاتستطيع الفكاك منه. ولعل هذا التقييد، أو الحصار، كان هو الجذر العميق للكتابة الحيادية التي انتهجها صنع الله وبعض كُتَّاب جيله (خاصة بهاء طاهر في قصصه القصيرة، وإبراهيم أصلان ومحمد البساطي)

فكان الحياد والتوثيق كانا آلية الرؤية المحاصرة المقيدة (في الفترة الناصرية وما تلاها) (٢).

غير أن الكاتب المبدع، وإن كان موقنًا كما صار واضحا في نظرية الراوية الآن(٣) أن الراوية هي النوع الأدبي الأكثر ارتباطًا بالحياة وتغيرها، ومن ثم هو النوع الأكثر انفتاحا على الأنواع والأشكال الحياتية والفنية الأخرى، وأبرزها اللهجات واللغات المختلفة والوثائق بأشكالها المختلفة، فإنه يعرف الحدود التي يمكنه – في إطارها- استخدام الوثيقة والكيفيات التي تجعلها تحتفظ بصوتها الخاص، وفي ذات الوقت تخدم هدفه الفني ورؤيته الجمالية والفكرية. ومن هنا فهو يعمل جاهدا على ألا تبقى الوثيقة قيدا مفروضا عليه من الخارج، كما هو الحال في الحياة فيلجأ إلى مايسميه باختين، بالأسلبة عبر التدخل في الوثيقة وتوظيفها، كما فعل صنع الله بأخبار الصحف هنا.

وقد يبدو للبعض أن ثمة انفصالاً بين فصول الوثيقة وفصول السرد القصصي في الراوية. لكن تقديري أن مثل هذه الرؤية تستسلم للوهم الذي حرص الكاتب على تحقيقه حينما أحدث هذا الانفصال على صفحات الكتاب، في حين

أن التأمل الدقيق في بنية الرواية بصفة عامة، يمكن أن يقودنا إلى أن الصراع الذي بدا واضحا منذ غلاف الكتاب، قد استمر طوال الفصول، بين الخاص، والذاتي، والعام، والوثائقى، والتجاري أو الرأسمالي المزيف، فكأن الوثيقة هنا قد مثلت جانب العام التجاري المزيف الذي ينجح – في نهاية الراوية- في أن يقضي على خصوصية الذات الإنسانية في هذا الوطن، ومن ثم فإن الوثيقة قد صارت وثيقة قامعة لشخصية ذات ممثلة كل المواطنين. هذا أمر خاص بأحداث الرواية ذاتها، أما إذا تجاوزنا هذا المتسوى إلى مستوى أعمق، استطعنا، من خلال تحليل آليات السرد، سواء في الجانب الوثائقي أو الجانب القصصي أن نكتشف أن الكاتب لايترك هذه الوثيقة، تمارس قميتها دون تدخل منه، فهو – بتدخله المباشر عبر الراوي العليم المتهكم الساخر، وغير المباشر في القص واللصق – يتهكم على الوثيقة نفسها، ويستطيع أن يجعل الوثيقة القامعة مقموعة من قبله. أو بمعنى أدق يستطيع أن يحول الوثيقة القامعة إلى وثيقة إدانة للسلطة إلى تملك هذه الوثيقة وتحكمها فنيا، وذلك بقدرته

على أن يكشف الزيف الأيديولوجي في هذه الوثيقة عبر رصد التناقضات دون إعلانها.

وعلى هذا النحو يتطور تعامل صنع االله إبراهيم مع الوثيقة؛ فهو يكرس منهجه الأثير، ولكنه يعمل جاهدا على تطويره لكي يصبح أداته القوية في الصراع الاجتماعي الدائر على أرض الوطن. فإذا كان الصراع اليوم قد صار من الوضوح والحدة والخطورة بحيث يهدد كيان الوطن كاملا، مما يستدعي أن يتدخل المؤلف بوضوح معلنًا، لا سخريته وتهكمه فحسب وإنما رفضه غير المباشر لما يحدث، وتتحول الوثيقة بين يديه إلى وثيقة إدانة، يتحول الإعداء إلى شهود على أنفسهم، بما لايدع مجالاً للشك أو حتى للدفاع ويتحول الكاتب و القارئ إلى قاضٍ، لايحتاج إلا لمجرد سماع شهادة الأعداء ليحكم عليهم بالقتل.

"وردة".. رواية مناضلة

تحتل رواية "وردة" لصنع االله إبراهيم أهمية خاصة في تاريخ الراوية العربية المعاصرة من أكثر من زاوية. وهي جميعا زوايا متداخلة ومترابطة، حيث تنطلق من درجة النضج الإنساني والفني الذي حققه الكاتب عبر رحلة من الحياة تجاوزت الستين، ورحلة من الفن تجاوزت الأربعين. هذه الرحلة حققت لدى صنع االله قدرة فائقة على فهم الحياة و البشر على الأصعدة المختلفة نفسيا واجتماعيا وسياسيا، وبالإجمال إنسانيا، وهذا الفهم هو الذي أسس بعمق نمط العِلّية الخاص الذي بطّن سلوك الشخصيات وبنية الراوية. من هذه الزاوية فإن تجربة حركة النضال الوطني العربي خلال العقود الستة الماضية، تجلت في هذه الرواية

بكل تعقيداتها وتركيبها وتناقضاتها، انتصاراتها وانكساراتها، فعبر تجربة "وردة" الفتاة العمانية التي عاشت في القاهرة وبيروت ثم انتمت إلى ثورة ظفار في الستينيات، نتابع موجة الثورة التي اجتاحت العالم الثالث عامة والعالم العربي خاصة، وحققت انتصارات بدت حقيقية، ولكنها بعد وقت

كشفت عن محدوديتها وارتداد الثوار عن مواقعهم لصالح الأعداء في الداخل والخارج، فيما عدا "وردة" التي تموت في ساحة المعركة تاركة وراءها مذكرات، تنصح بتسليمها للراوي الذي يكتب روايته عن رحلة البحث عن هذه المذكرات، ومن ثم نشرها في الرواية.

وهنا تأتي زاوية أخرى لأهمية الراوية. فعبر هذه المذكرات التي تتابع بالتفصيل حياة امرأة مناضلة بأدق خصوصيتها، وتركيب الحياة القاسية التي عاشتها مع المناضلين من زملائها وأخيها في الصحراء لسنوات طويلة، يتجسد لنا اكتمال مشروع صنع االله إبراهيم الراوي الخاصة والطموح، والذي بدأه منذ "تلك الرائحة" بلمحات تسجيلية قصيرة، ما لبثت أن تنامت في أعماله بعد ذلك، حتى وصلت إلى ذروتها في "وردة"، حيث تأتي الوثيقة في تواؤم تام مع الجانب القصصي الذي يقدم رحلة الراوي إلى عمان بحثًا عن مذكرات وردة. هنا تنضج الدرامية الخاصة بكل نمط من الكتابة، ويتلاحمان معا ليقدما نسيجا محكما وبنية درامية مكتملة ومفيدة للقارئ، محققة بذلك المعادلة الصعبة "الفن الثوري" ، الفن الحقيقي الذي يغوص في صلب تناقضات

الواقع بوسائله الفنية المرهفة دون أن يفقد الأساس المتين الذي يدرك به العالم وهو الوعي الجمالي غير المنفصل عن الوعي السياسي. ومن هنا، فرغم القتامة والقسوة التي نعيشها مع "وردتنا" حتى موتها في الراوية، فنحن نخرج دون أن نفقد الأمل، لأننا ننتظر "وعد" ابنة وردة التي التقت بالراوي رابطة خيـ ـطالراوية اللذين بدأت بهما، وتوازيا بعد ذلك ثم التقيا في النهاية..ومع "وعد" النهاية هذا تقدم لنا الراوية وعد المستقبل فنيا وسياسيا، فنيا بنموذج كتابة خاص متميز، نحن في أشد الحاجة إليه، وخاصة في لحظة تحقق بشائر الوعد السياسي والذي يتمثل بوضوح في " الانتفاضة" التي فضحت الموات الشعبي. ووعدت بحياة جديدة،عَّلنا نستطيع إنقاذها من أيدى من يريدون خنقها في المهد.

* **علاء الديب:**

زهر الليمون.. أسطورة واقعية

قد تبخل علينا الحياة – أحيانًا – بزهر الليمون الأبيض الجميل، وتغرقنا في الرمادى المعتم ولكن الفن الحقيقي، حتى وهو يصور هذا الرمادي، قادر على أن يمنحنا دائما زهر الليمون.

حينما يقرر النقاد وعلماء الجمال أن عصر الأسطورة قد انتهى، فإنهم يعنون أن الظروف الاجتماعية التي جعلت من الأسطورة نوعا أدبيا وفنيا سائدا وأساسيا، قد انتهت، وانتهت فيها سيادة الأسطورة بوصفها نوعا أدبيا، وليس معنى هذا انتهاء مبررات وجود الأسطورة في النفس البشرية عبر العصور والأماكن المختلفة، باعتبارها إحدى إمكانات بلورة مناطق معينة من الوعي واللاوعي في هذه النفس وصياغتها.

لقد كانت الأسطورة القديمة صياغة الإنسان البدائي لوعيه الكوني من أجل فهم العالم وتفسيره. ورغم أن هذا التفسير كان تفسيرا ميتافيزيقيا، إلا أن الأسطورة لم تنقطع

أبدا سواء في تشكيلها، أو في وظيفتها عن عالم هذا الإنسان البدائي اليومي والواقعي. وعلى هذا الأساس، فإن تلك الأسطورة تضمنت فلسفة الإنسان البدائي، فنه وعلمه أو سعيه من أجل المعرفة العلمية للكون.

و إذا كان العلم البشري قد استطاع عبر تاريخه الطويل أن ينفي كثيرا من التفسيرات الميتافيزيقية التي تضمنتها الأسطورة بشأن الإنسان وعالمه، فإن الكثير من القضايا بقي مستعصيا على التفسير العلمي المعاصر، بل يمكننا القول: إنه كلما تقدم العلم كلما زاد وعي االإنسان بوجود قضايا خاضعة للتفسير الميتافيزيقي، كما أن تطور الإنسان نفسه عبر العصور يخلق مناطق جديدة تحتاج إلى جهد علمي كبير لفهمها فهما علميا.

وهكذا يظل الإنسان يحيا جزءا من حياته باستمرار في نطاق الأسطورة التي لايقترب منها العلم، وحتى إذا اقترب منها وقدم لها فهمه وتفسيره، فإن انتشار هذا الفهم يحتاج إلى وقت حتى يصل إلى كل هؤلاء المؤمنين بالأسطورة، وحين يصل قد يقتنعون وقد لايقتنعون. ذلك أن تغلغل الأسطورة في تكوينهم قد يكون أعمق من قدرتهم

العقلية على نفيها تماما بتأثير العلم. يصدق هذا على مختلف الأزمان والأماكن، ولكنه يزداد صدقًا في المناطق التي تتداخل فيها أنماط الإنتاج والمستويات الحضارية المختلفة بدرجة عالية، كما هو الحال في معظم بلدان العالم الثالث، وربما بعض بلاد العالمين الأول و الثاني أيضا.

على هذ النحو وسعنا – في استخدامنا – معنى الأسطورة دون الخروج على الإطار العام لتشكيلها ووظيفتها. نفينا عنها طابعها الميتافيزيقي الغالب بحيث لم تعد مغامرات كونية وأفعال إلهية أو أنصاف إلهية، أو بشر مدعومين بقوى خارقة، وإنما أصبحت كامنة في داخل البشر وفي لمسات علاقاتهم البسيطة وسلوكياتهم اليومية وتصوراتهم وأحلامهم متضمنة شذرات من الإنجاز الحضاري البشري القديم والحديث، الممتد عبر مخزون بالغ الثراء تهدره العلاقات السريعة والخالية من الإنسانية التي يعيشها عصرنا.

إن هذه الأسطورة الحية المعيشة- هي الصلب الأساسي لمادة الفن المعاصر، أو هكذا ينبغي أن تكون. وهي كانت وستظل مادة الفن، مع اختلافات واسعة في زوايا

النظر إليها؛ فبعض الفنانين يختار منها الفردي الموغل في الفردية، وبعضهم يراها بوصفها حركة جماعية للبشر تغلف سعيهم الدؤوب من أجل الحياة، ومن أجل جعلها، هي وأسطورتها، أفضل وأجمل. بعض الفنانين يتخذون من شذرات هذه الأسطورة الحية حجة يعودون بها إلى الماضي، وبعضهم يسعى لاكتشاف علاقة هذه الشذرات ببقية النسق الذي تنتمي إليه، أي نسق الإنسان المعاصر. البعض يتخذ منها وسيلة لتكريس القهر العميق، والآخرون يكتشفون فيها إمكانات التخلص من القهر، وصو ًلا إلى الفرح والسعادة. بعض الفنانين- إذن يرجعون الأسطورة إلى معناها القديم، وبعضهم يدرك وجودها ومغزاها المعاصر- وهؤلاء الأخيرون هم الفنانون الذين يدركون الأسطورة بوصفها واقعا، ولا يحولون الواقع إلى أسطورة يدركون أن الأسطورة هي بنت الواقع ونتاجه، وينبغي أن تُفهم هكذا وتُعالج هكذا، وليست حاكمة للواقع وأسره له، ومعيدة إياه إلى ماضٍ نميل نحن إليه، ولا نستطيع تحقيقه.

حين ينظر الفنان إلى أسطورة الواقع التي تشكل عالمه سواء أراد أو لم يرد- من زاوية معينة فإن هذه

الزاوية تحدد الشكل الذي يرى به هذه الأسطورة أو الأجزاء المعينة منها. ومن الطبيعي أن زاوية النظر (أو الرؤية) تساهم في تشكيلها عوامل متعددة منها وضعه الطبقي (ومن ثم نوعية الأسطورة التي تشكل وعيه) ومنها ثقافته واطلاعه وحساسيته.. الخ. وثمة صراع دائم بين هذه العوامل، ينتج منه اختيار لأسطورة مشكلة تتضمن أسطورة العالم الخارجي والرؤية الداخلية في النهاية.

خلاصة الأمر أن للأسطورة شكلها في الواقع، وأن التعامل معها لابد أن يتضمن الشكل و المضمون دون انفصال بينهما. وفي هذه الزاوية يمكننا أن نلمح اختلافات كبيرة لدى أدبائنا المحدثين؛ فبعضهم – أو أكثرهم – قد وقع في هوة الانفصال بين مضمون الأسطورة وشكلها. أو بمعنى أدق خان مضمون الأسطورة الواقعية، حينما انتمى إلى شكل لا ينتمي إلى هذه الأسطورة، وإنما ينتمي إلى أسطورة أخرى، هي أسطورة أوربية، أفرزت شكلها – تلقائيا – سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية. وقد يكون هذا الانفصال هو أخطر مشاكل أدبنا الحديث، وربما المعاصر أيضا.

إن هيكل وتوفيق الحكيم رغم تعاملهما مع الأسطورة المصرية إلا أنهما خانا شكلها حينما استعارا الشكل الأوربي وزاوية النظر الأوروبية. واقترب نجيب محفوظ والشرقاوي ويوسف إدريس من شكل الأسطورة المصرية أكثر ولكنهما جعلاها أكثر سطحية ولم يدركا عمقها بما يكفي. وربما كان يحيى حقي أكثرهم قربا من شكل تلك الأسطورة ومضمونها، لكنه لم يوفق في إدراك التناقض بينها وبين الأسطورة الغربية المسماة بالعلم فأقام بينهما – في النهاية صلحا تلفيقيا.

ولم يكن جيل الستينيات يستطيع أن يتجاهل الأسطورة المصرية؛ لأنه كان من صلبها تماما ولكنه حوصر في داخل همومه الفردية ومنع من الاتصال الحقيقي بهذه الأسطورة وضلله البعض بأوهام الحداثة وأمراض العصر، فوقع أسير التناقض بين انغماسه في الأسطورة المصرية الحقيقية وأوهام الأسطورة الحداثية الأوروبية (من حيث الشكل وبعض زوايا النظر).

والآن يبدو لي أن هذا كله ينكشف جليا أمام أبناء هذا الجيل الذي يشكل صلب إبداعنا المعاصر مع الكتاب الذين جاءوا بعده. تنكشف كل هذه التناقضات دون إعلان ودون

تنظير، وأخذ هؤلاء جميعا يمارسون- كلٌ على حده وبمنهجه الخاص - البحث عن طريق الخروج من هذا المأزق. وبعضهم – بالفعل- قد اكتشف طريقاً حقيقيا كما أشرت في دراسة سابقة بعنوان نحو أسطورة واقعية في الرواية المصرية لأعمال جميل عطية إبراهيم وبهاء طاهر وإبراهيم عبد المجيد، ويمكننا أن نضيف إليهم صنع الله إبراهيم، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، وجمال الغيطاني، وإسماعيل العادلي، واليوم يأتي علاء الديب ليضع علامات واضحة على طريق خاص في هذا الاتجاه.

***

" زهر الليمون" هي أسطورة علاء الديب التي صدرت أخيرا(١). "زهر الليمون" هو اسم الراوية وهو صلب الأسطورة، أو هو الأسطورة ذاتها. الأسطورة التي تغلف العمل كله رغم لأنها لا تحتل في صفحاته سوى سطور قليلة في الجزء الأخير. وبالتحديد بدءا من الثلث الأخير (الفقرة٧١). وتأتي في سياق ذهابه لزيارة بيتهم القديم الذي لم يعد بيته.

"لم يكن السور الذي يحيط بيتهم قد اكتمل بعد. أرضٌ فراغ وحقولٌ صغيرة تحيط به من كل جانب.

في الناحية الشرقية سكنت عائلة "أم رضا" في عشه مصنوعة من الصفيح و الطين مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة. شجرة فارهة ضخمة كثيفة الأوراق، صحيحة كثيرة الأزهار والثمر. كانت أم رضا تعيش من بيع ثمارها وبيض الدجاج، وأشياء أخرى كثيرة تقضيها أو تبيعها لأصحاب البيوت المجاورة.

تعيش في قطعة الأرض هذه، كأنها ملكة، مالكة، تحت شجرة الليمون الفارشة. على مدار السنة، تتداخل خضرة الأوراق اللامعة، مع الزهر الأبيض الناصع مع صفرة الليمون المفرحة عندما ينضج على الشجر. كانت "أم رضا" تصنع في قطعة الأرض الفراغ هذه، تحت شجرة الليمون، بهجة ونظافة لا تشوبها شائبة (ص ٢٠١- ٣٠١) من الرواية.

" تبدأ الرحلة وتنتهي عند شجرة الليمون.

كانت هي العلامة والراية، بيتهم كان هو البيت المجاور لشجرة الليمون. كانت هي العنوان.

أريجها صافٍ، يسافر فوق خضرة الحقول.

عندما اقترب من عشة أم رضا.. قامت المرأة من أمام النار التي أوقدتها،وحملت لهما حبات ليمون خضراء نضرة ذكية الرائحة. كانت الأرض أمامها مفروشة بزهر الليمون المتساقط، أبيض، أصفر القلب، مهدر، وهي تدوس عليها بأقدامها الحافية الكبيرة. أما على الأغصان فكانت الأزهار قوية بيضاء نضرة كأنها تاج فوق الخضرة.

مال يجمع بعض الازهار المتساقطة وتمَّنى بينه وبين نفسه ألا يزرع أبوه شجرة ليمون في الحديقة" (ص ٢٤١-٠٤١). كان هذا في الماضي الذي يتذكره الآن.أما في الحاضر، فقد بحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطراف

منها بعيدة، تظهر خلف البيت بين العمارات."

هل يريد طارق أن يسمع حديثه عن شجرة الليمون، عن زهرها الأبيض المتساقط على الأرض!

هل يستطيع أن يتحدث معه في ضوضاء الشارع المتزايدة عن سر تلك العلاقة بينه وبين الزهرة البيضاء!

سيحسب هذا رومانتيكية عرجاء".ص ٨٣١ وراجع أيضا (ص ١١١) والآن (لا أحد يحتاج إليه، ليس له ضرورة. لاهنا ولاهناك. تساقط وتساقطت أيامه، كما يتساقط زهرة الليمون، بلا نبل ولا أريج" ص ٧٤١.

لقد أطلت في نقل هذه السطور التي وردت فيها إشارات مختلفة لزهر الليمون ببعض التصرف في الترتيب، لكي أظهر سيطرة هذه الصورة أو الأسطورة على بناء الرواية من الماضي إلى الحاضر أو من الحاضر إلى الماضي كما سنشير فيما بعد. ومن المهم أن نلاحظ فيما ميز من إشارات الراوي. إن تصوير زهر الليمون تصوير تناقضي أو جدلي بمعنى أدق، فهو يدرك جمال الزهر على الشجر في نفس اللحظة التي يدرك فيها تساقطها وذبولها على الأرض، حتى ليتمنى ألا يزرع أبوه شجر ليمون آخر. في نفس الوقت الذي يموت فيها حبا يدرك إمكانات تساقطها وذبولها، بحيث لا يصبح الماضي، الذي يرمز إليه زهر الليمون حلما أحاديا جميلاً، ولايصبح سقوطه (مثل سقوط البطل ووحدته في الحاضر) حنينًا إلى ماضٍ جميلٍ يرغب في العودة إليه.

صحيح أن زهر الليمون رمز واضح إلى الماضي بكل جماله وقيمه وبهائه، ولكن هذا الماضي نفسه لا يخلومن تناقض، وليس خاليا من تناقضات الحياة الطبيعية.. كانت له أيضا مشاكله. و إذا تأملنا الجزء الأخير من الرواية أيضا، لاحظنا رمزا فرعيا يدعم هذا الرمز– الأسطورة – الأساسي، وأقصد رمز" كولونيا الليمون" التي تحبها أمه والتي اعتاد أن يقدمها لها في كل زيارة يقوم بها إليها.إن هذا الرمز الثانوى يؤكد انتماء (زهرة وكولونياه ورائحته) إلى الماضي، ولكن هذا الماضي ليس جميلاً فقط، بل أيضا مكروه أو على الأقل غير محتمل؛ فالأم التي يقدم لها الكولونيا لم يبق لها إلا أن تعيش على السرير منتظرة الموت، والمحيطون بها ينتظرون موتها أكثر، وعبد الخالق نفسه لا يعارض ذلك، بل هو ذاته يهرب منها يقول (بعيدة هي. لايستطيع أن يقدم لها شيئًا. ولايقدر على الانسحاب) (ص ٥١١). ولكنه ينسحب.

***

على هذا النحو تتشكل الأسطورة " زهر الليمون" في الرواية، أسطورة تناقضية يحبها عبد الخالق المسيري، ولكنه

لايستطيع أن يستعيدها، كما أنه لا يقدر على الانسحاب. هي إذن الموازي الرمزي للحياة التي يسعى عبد الخالق لاستعادتها دون جدوى فهو لا يستطيع. وربما لا يريد أيضا.

ولكننا نحن نشعر بهذه الحياة ونتمثلها ونحياها مع سطور الرواية التي تتمتع بهذه الخاصية دون كثير غيرها من رواياتنا المعاصرة. خاصية تجسيد الحياة وإحيائها وإعطائها للقارئ، رغم أنف البطل، ورغم موت هذه الحياة لديه.

إن هذه الخاصية المميزة لهذه الرواية، نابعة من عدة عناصر داخلها. أولها أن الرواية ليست رواية ترجمة ذاتية. فالبطل لايتحدث بضمير الأنا، هناك البطل وهناك الراوي.

وهذا يسمح بمسافة واسعة بين البطل وبين الراوي/ الكاتب، الذي يتمتع، دون أن يبدو له أي أثر في الرواية، بالقدرة على كشف تناقضات البطل الداخلية، وتناقضات البطل مع الحياة، وتناقضات الحياة ذاتها. أي أن الراوي/ الكاتب يتمتع بقدرة شمولية في رصد الحياة مازالت تنقصنا في كثير من رواياتنا المعاصرة التي تقع في إطار الرؤية التجزيئية المشيئة.

أما العامل الثاني فهو قدرة الكاتب على التجسيد، فرغم أن اللغة في الراوية لاتستخدم إلا المفردات المعتادة، وليست لغة سحرية موشاة بالجناس المتعمد كما يفعل بعض كتابنا، فإنها قادرة على أن تعطيك الحياة في يديك، أن تملأك إحساسا بها، قد يكون الشئ فراغاً أو مللاً، فتملؤك إحساسا بهذا الفراغ أو الملل، فتبقي على أحاسيسك حيا، ويقظًا، ولاتصل بك إلى الأفكار ولا تتعامل مع المجردات، ولكنها تجعلك أنت تصل إلى هذه المجردات، كما نفعل نحن الآن.

وفي تقديري – أن هذه الخاصية ليست أسلوبية فحسب، ولكنها خاصية نابعة من رؤية تحب الحياة حبا حقيقيا، وما كانت تتوفر لولا توفر خاصية الإدراك الشمولي التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة، وكلتاهما: حب الحياة والشمولية، صفتان تتمتع بهما هذه الراوية أكثر من أي من كتابات علاء الديب السابقة.

***

لقد بدأ علاء الديب الكتابة منذ نحو ثلاثين عاما، ونشر مجموعتين تتضمن كل منهما روايات قصيرة وقصصا قصيرة، هما "القاهرة" التي صدرت عن روز اليوسف سنة

٤٦٩١، "وصباح الجمعة" الصادرة عن نفس الدار سنة ٤٧٩١.

ورغم كثير من العناصر المشتركة بين هاتين المجموعتين وهذه الراوية، والتي تتمثل في خاصية البعد عن الترجمة الذاتية، والتركيز على عالم الهامشيين المقهورين، بل حتى في وجود بعض الشخصيات كما هو الحال في قصة (قارئ الكف)، حيث نجد (أنورافندي المسيري) الذي يحمل بعض ملامح عبد الخالق المسيرى! أقول أنه رغم ذلك، فإن هناك فارقًا مهما بين تلك الأعمال والرواية الجديدة، يمكن أن يلخصه النص التالي في رواية الحصان الأجوف: (تفاصيل بلا كل.. وواقع بلا حياة.. حتى الأشياء ترفضني.. والليل أمامي بلا نهاية) صباح الجمعة (ص ٢٣) فرغم أن الواقع عند عبد الخالق المسيري أيضا بلا حياة (بالنسبة له) وأن الأشياء ترفضه، وأن الليل أمامه بلا نهاية، إلا أن منطق الكاتب ورؤيته - هنا - يرفضان أن تكون التفاصيل بلا كل. لدينا هنا رؤية كلية وشمولية واضحة تجعلنا ندرك ما لا يدركه البطل أو مايحس به ولايقدر على قوله أو ممارسته.

إن هذا الفارق بين كتابات علاء القديمة والرواية، هو الفارق بين الرؤية المحاصرة الجزئية التي سادت كتابات الستينيات بصفة عامة، وبين الوعي الجديد الذي حل بهؤلاء الكتاب في الآونة الأخيرة (راجع دراستنا عن الاتجاهات الجديدة في القصص المصري المعاصر).

ومع ذلك فإن علاء الديب، وبخاصة في هذه الراوية، يمثل صوتاً متفردا عن كتاب الستينيات لسبب محدد هو اختلاف طبيعة العمل في هذه الرواية بالإضافة إلى مثول الأسطورة حية معيشة.

إن عبد الخالق المسيري في هذه الرواية ليس بطلاً ضد كما هو في الرواية العربية المعاصرة أو معظمها. وإنما هو بطل إشكالي ، والفارق الأساسي بين البطل الضد والبطل الأشكالي ، هو أن البطل الضد حين يصارع الحياة، لا يصارعها بنسق متكامل من القيم التي يمتلكها ولايفقدها، بينما الآخر (الإشكالي) يمتلك هذا النسق، ويحافظ عليه، وهذا هو سر أزمته، إنه يحافظ على هذا النسق القيمي بينما الآخرون يذوبون مع الحياة، وتصرعهم القيم المتهرئة التي يزداد تهرؤها كل يوم وكل لحظة. إن رفاق عبد الخالق المسيري

في الراوية هم أبطال روايتنا المعاصرة. أما هو فبطل إشكالي يمتلك نسقه القيمي، ويمتلك أسطورته، ويصارع بهما هذا التهرؤ وهذا الذوبان. قد لا يستطيع أن ينتصر، وهذا طبيعي لأنه فرد، ولكنه،أبدا لا يندرج في الحياة، تلك التي فقدت وأضاعت زهر الليمون.

"أما عبد الخالق المسيري فقد كان يرد عليه وعقله غارق مع زهرة الليمون أريجها الذي لم يشمه اليوم، أريج الماضي، والأرض، والوطن، رائحة رضا، وأم رضا، العشة الرطبة، والأرض الخضراء، ألن يستطيع أن يدفع عن رأسه أبدا هذه الخيالات!" ص ٩٣١.

لا..لن يستطيع أبدا أن يدفع عن رأسه هذه الخيالات.لأنه لولاها لما عاد هو عبدالخالق المسيري، ولم تكن هذه الراوية.

إن هذه الخيالات (الأسطورة) التي لايمكن دفعها، تشكل محور بنية الرواية الدائرية المغلقة التي تمتد على محور زمكاني هو رحلة من السويس إلى القاهرة، ثم إلى السويس، عبر ستٍ وثلاثين ساعة هي أجازة نهاية الأسبوع التي يمتلكها عبدالخالق المسيري ويرغبها، وتشكل هذه

الرغبة غير ممكنة التحقق التوتر الأساسي أو الدراما الأساسية في الرواية وتقوم بديلاً عن البناء الدرامي الهرمي المعتاد، بحيث يتحول البناء الروائي إلى لحظات مشحونة بالدراما والتوتر طوال الوقت، دون أن تنفجر هذه الشحنة انفجارا حقيقيا في أيٍ من هذه اللحظات، سوى لحظتين أساسيتين قصيرتين، لتعود الرواية بعدها إلى استكمال الخط المعتاد لتغلق الدائرة وتعيدنا إلى ما بدأنا به استلقاء على السرير مفتوح العينين، دون فعل (أقصد لحظتي الصراع الجاد في المقهي، ثم في المنزل مع طارق).

"يعمل البطل بمدينة السويس منذ خروجه من السجن، بعد أن توسط له صديقه أحمد صالح لدى إحد معارفه من المديرين بالوزارة. وكلاهما قد اختار له تلك المدينة وهو قد رضي بذلك – أبدا عن المشاكل.. ومنذ تلك اللحظة، وهو يعيش حياة المدينة بحب مرغوب لايتحقق أبدا.

يحب السويس، فقط لو أبعده عن الميدان، ومعنى المحافظة والعصر: لو أبعدوا عنه البوتيكات الجديدة والميكروفونات، والمجمعات السكنية التي خرجت قبل أن يسكنها الناس.

يحب السويس لو أعادوا لها معناها "اتساق الكبانون" مع البيوت القديمة، والكازينو الخشبي البعيد..

يحب الشوارع كلها قبل أن تنهشها فئران القذارة واللصوص الجدد" (ص ٣١-٤١).

ومنذ تلك اللحظة أيضا، وهو يحب القاهرة، ولايستطيع أبدا أن يستغني عن عادته الشهرية، نهاية الأسبوع تلك التي يذهب فيها القاهرة، التي لم يعد يملك فيها إلا بقايا أصدقاء وبقايا أهل وبيت، ولكنهم يمثلون له الشئ الكثير الذي حرص على الذهاب إليه. إنه ليس هؤلاء الأصدقاء الذين ينهارون يوما بعد يوم، ويفقد واحدا منهم بعد الآخر. وليس أهله، الأم التي عاشت تنتظر الموت، والأخ الذي فقد فعاليته، وليس ابن الأخ (طارق المسيرى) الذي يتهمه بالخيانة مع أبناء جيله. إن مايذهب إليه هو زهر الليمون، هو كل هؤلاء بما كانوا يمثلونه في الماضي من قيم نبيلة سيظل هو محافظًا عليها.

لهذا السبب، فإن التقاطعات الزمكانية التي تقوم عليها بنية الرواية، تجعل من الست والثلاثين ساعة عمرا كاملا أو أعمارا عمره هو، وأعمار أصدقائه وحبيبته وأخيه، ليكشف

لنا عن تاريخنا الوجداني عبر أكثر من ربع قرن من الزمان. أناس ناضلوا وأحبوا، و عاشوا الآمال والأحزان معا وهاهم الآن يقعون واحدا فواحدا، تحت وطأة الانفتاح والتعصب الديني والخمر أو الحشيش، ويجلسون معا ليأكلوا بعضهم بعضا أو يبقون وحدهم ليصارعوا الأمراض أو أفكار السفر الجهنمية القادرة على هدم البيوت السعيدة، رغم كل الفاقه (أسرة صديقة فتحي).

ورغم كل ذلك، فإن عبد الخالق، في رحلته التي انتقلت من السويس إلى المحطة، إلى البار، إلى منزل فتحي إلى منزل أسرته وبعض المقاهي ثم الغذاء الأخير مع أحمد صالح ثم إلى السويس مرة أخرى، يقابل أناسا يبدون لنا بشرا طيبين وصامدين بغض النظر عن إحساس البطل بهم أو اتفاقه أو اختلافه معهم. لدينا بعض الأصدقاء الذين ظلوا أصدقاء رغم كل شئ (فتحي وزوجته، وأحمد صالح، ولدينا أيضا طارق المسيري الذي يكاد عبد الخالق يتلبسه ويعتبره امتدادا طبيعيا له، مع طارق تشرق دائما شموس صغيرة وكثيرة.

قال لنفسه:" عبد الخالق المسيري. طارق المسيري" ماذا يهم) (ص ٧٢١).

ولكنه يستطيع لأنه لا يملك (كلمات بصيرة، كاشفة، يقولها في اتساق فيعيد للقلب القلق بعض الهدوء) (ص٩٣١).

إن طارقًا رغم حدته وقلقه، وصدامه مع عمه، ورغم أنه لايمثل نهاية الراوية، فتلك كما قلنا تتم في السويس متقاربة مع البداية معلنة توقف الزمن، أو دائريته في نظر البطل أو ربما أيضا الكاتب، أقول إنه رغم ذلك، يبدو طارق في الراوية، أملاً جديدا. قد لايتبناه البطل، لأنه غير قادر على تبني شئ، ولكنه يبدو موضوعيا، رغم أنفه، أملاً يفرزه الواقع، حاملاً لكل مشاكل هذا الواقع، الذي لايتوقف - رغم ذلك – عن إفراز، وعن إنتاج التناقضات، وعن الاستمرارفي الحياة.وقد

يبدو هذا الواقع، في ـــ نظر عبدالخالق ـــ خاليا من الحياة، من زهر الليمون، ولكن الراوية استطاعت - بفضل مأسبق أن أشرت إليه من خصائص، وبفضل جودة السبك وحسن الديباجه كما يقول النقاد العرب القدماء – أن

تعطينا الحياة مبطنة بالعديد من زهرات الليمون المحسوسة وإن لم تكن بادية.

هوامش (١) صدرت عن الهيئية المصرية العامة للكتاب، مختارات
فصول ٧٨٩١.

" عيون البنفسج" وجع لايحتمل

" عيون البنفسج" هو عنوانه رواية علاء الديب الجديدة الصادرة عن دار الهلال، وهي تتم ثلاثية صدر منها جزءان هما "أطفال بلا دموع" وقمر على المستنقع" ومعنى أن هذه الراوية الجديدة ثالثة لسابقتين لايحمل المعنوى التقليدي للثلاثية التي تشير ضمنًا إلى ما يسمى برواية الأجيال، فرغم أن الجزء الثالث يروى على لسان تامر فكار ابن منير فكار (بطل الأولى) وسناء فرج (بطلة الثانية)، ورغم أن مايعيشه تامر هو نتاج منطقي تماما لما عاشه أبواه، رغم ذلك فإن هذه الراوية تمتلك مذاقًا مختلفًا ومتميزا عن السابقتين بفعل موضوع الكتابة ولغتها.

لقد كان الهم الأساسي الذي عاشه الأبوان هو جمع أكبر قدر من المال، وهو ماتحقق لهما بالفعل وهو- أيضا- ماقضى عليهما. في هذه الراوية تكتمل المصائر.الأب هرب من القاهرة وعاش قريبا من "بركة السبع" ليدير مع زوجته الجديدة الفلاحة ثروة وظفها في تأجير السيارات وإنتاج البيض و الدجاج، ونسي تماما ماضيه وإمكاناته بوصفه

شاعرا، الأم تزوجت من نصاب كبير وثري أكبر ماتت إثر جرعة زائدة من الهيروين وترك الأم كومة من تراب لا حياة فيه هي وثرواتها وبيوتها، والأخت" لمياء "أيضا زوجت لابن تاجر كبير مأفون يرتكب معها كل الحماقات دون أن تقوى على صده، ودون أن يكون هناك من هو مستعد للدفاع عنها.

ولا يبقى من الأسرة" غير المقدسة" سوى تامر.

ولد في سنة ٧٥٩١، ومازال في السنة النهائية من دراسته الجامعية،" أشرفهم بزيارتي يوما و أنسى أمرهم لشهور حتى الامتحانات هناك أعذار وشهادات مرضية.. الجامعة التي أسمع عنها أو اقرأ عنها في الكتب مكان غير موجود الآن.

الآن هي عربة أتوبيس مزدحمة، أو حي عشوائي من الذين يتكلمون عنه في الجرائد، كنت في البداية أحضر المحاضرات وأبقى في المكتبة حتى الليل أقرأ وأراقب الدخول وسط هذا الزحام تأكد لى أنني بلا جذور معلق في الهواء بلا أب أو أم أتحدث عنهما، ليس لي طبقة ولاطموح هنا". لم يخرج تامر من الجامعة سوى بصديقه الشاعر حسين كاظم، الذي يبدو أكثر قدرة من تامر لى تحقيق إنجازه

الشعري، يكتب قصيدة، في حين أن تامر غير قادر على كتابة أي شئ والقصيدة لاتعجب تامر، فينتهي الأمر بتمزيقها حرقها بالنار. يلتقي الشاعران بناقد كبير يتهمهما بأنهما سلبيان هاربان ولكن تامر لايقبل الاتهام منه: "قلت له في كلام أثقله الغضب والشراب، إنه هو الهارب في كل ما يفعل أو يكتبأو يقول، إنه لا يرى شيئًا ولا يدافع عن شئ، وإن كان يتصور أن ما يفعله أو يكتبه هو مشاركة في خدمة ثقافية تقدم للناس فهو واهم، لأن ما يفعله حقيقة هو استرزاق بذئ من مال ناس في حاجة إلى رغيف ومدرسة نظيفة، وأن الديمقراطية النسبية التي يتحدث عنها ليست سوى ستار يختفي وراءه النهابون أمثاله".

هكذا تدفع كل الأشياء في الواقع وفي حياته الأسرية وصداقاته إلى الفراغ المطلق والوهن..الفضيلة الوحيدة التي أظن أنني أمتلكها الآن هي فضيلة الصبر.. صبري محسوب ومخطط وبارد، صبرت وخططت لحياتي في برود قاتل محترف لكي أصبح في النهاية وحيدا لايقدر أحد أن يعتدي علىّ أو يقتحم تلك الشرنقة المؤلمة التي نسجتها لنفسي.

لا أقصد بأحد شرا لكنني لا أبالي بأحد، هذا شري الصغير الذي يكبر أبدا.تضيع خطوطي الخارجية، أعود أستحضرها من جديد حتى لايبتلعني الزحام الجهنمي الذي لا أفهمه.

"يعود يستغرقني صراع حياتي الأبدي، أبقى عاريا بلا تحقق ولا إنجاز، أحيانًا يضمني ركن أشعر بإنسانيتي كبرق خاطف، وعندما ينطفئ أعود لا أبالي بشئ (ص٥٢).

الضوء الوحيد الباقي في حياة تامر أو حياتنا، هو شوقي عامر وشقته بقصر النيل، من ضاعت أيامه كلها بين الاعتقال الطويل الذي لامبرر له، وعمل سياسي انتهى إلى لا شئ وأصدقاء تسربوا كالماء "وخلع ذلك فقد ظلت قامته منتصبه، وما يؤمن به في داخله أخضر متجدد ترى ذلك في وجهه، وفي سخريته التي لا مرارة فيها من تناقضات اليوم وارتباك الواقع" (ص٢٢١)، شقة شوقي هي ملاذ كل الضائعين أمثال تامر، وهناك التقى تامر بكارين صاحبة" عيون البنفسج" إلى عشقها تامر، وأعطته اللحظات الوحيدة الجميلة في هذه الحياة المملة الفارغة..

"القبلة الأولى بيننا لحظة غريبة سجلتها في التـاريخ والشعر والحلم والعمر، عند مدخل الشقة التي تسكن فيها مع زميلتها، نور بسيط ولا صوت، شعرت بلسانها يلامس قلبي هل أغمضت عيني، أم أبقيتهما مفتوحين، أكيد أنني رأيـت الدنيا كلها جبالاً عالية بعيدة وشمسا حانية تغرب في آفاق لا أعرفها" (ص٢٢).

ولكن كارين العاشقة بوله، والتي تعرف كيف تحـب وتعشق، هي إنسان صاحب مشروع يعمل ويدرس ويستمتع، أما تامر فهو إنسان بلا مشروع، وخارج كل مشروع، وهو لايعرف كيف يحب لأنه ليس موجودا في الأصل، ولذلك لا تستطيع كارينا الاستمرار، تهرب منه رغم حبها له. ويبقـى تامر مع ألمه الكبير، الألم الكبير يصنع الشعراء هل يمكـن أن أصبح الآن شاعرا. الشعراء ينتحرون، العبـاقرة مـنهم يموتون مبكرا.

أنا أدب على الأرض وآكل الطعام لا شعر ولا غياب ولا حضور، فقط بلا مذاق في الركن الذي يضـيق حـوليوما بعد يوم، بحثت عن أشياء بديلة غير النقود والطمـوح والرغبة في النجاح فلم أجد الشعر. ضوء في نهاية النفـق،

لكنه ضوء مستحيل، كما صار البنفسج مستحيلاً ص ٢٩١.
هذه هي تجربة الأجيال الجديدة من الشباب نتاج كل ماعاشوه ونعرفه. نجح علاء الديب عبر لغته الشاعرة (لغة تامر) وصدق عرضه في التجربة الوجودية، ومهارته في توزيع اللوحات، نجح في الإمساك بها وصياغتها، لتقدم رواية جميلة وفنا موجعا.

* **إبراهيم أصلان:**

أصلان قصة قصيرة

كنا نشاهد شريحة للوحة خلق العالم لمايكل أنجلو، حين مال علىﷺ وأشار بيده إلى المسافة القصيرة الفاصلة بين االله وجسد الإنسان، وقال: هذه هي القصة القصيرة.

ويبدو لي أن انتماء أصلان إلى القصة بهذا المعنى- أي القصد الكثيف الذي يحمل كل معنى الإنسان، هو انتماء وجودي، وليس مجرد اختيار لنوع أدبي أو شكل دون غيره لأن مفردات التكوين النفسي والجسماني لأصلان هي في الحقيقة – كل على مستواها – مفردات القصة القصيرة أي مفردات الكثافة المشحونة بالتوتر رغم الهدوء الظاهر والصمت الذي يبدو على وجهه الخارجي.

إبراهيم أصلان- إذن – واحد من أكثر كتاب القصة القصيرة المعاصرة انتماء إلى القصة القصيرة وحتى رواياته تنتمي إلى أحكام هذه القصة وكثافتها وتوترها فالعلم لديه، ليس مناسبة للسرد أو الحكي، وإنما فرصة للالتقاط، التقاط الزوايا الحادة المكثفة والمشحونة بالدلالات، سواء

كانت زوايا بصرية وهي الغالبة، أو سمعية أو ملموسة بمختلف الحواس، ومن خلف هذه الزوايا يكمن بناء للعالم، ليس من الضروري أن يكون هو البناء المألوف الذي نعرفه، ولكنه بناء حقيقي وموجود موضوعيا وواقعيا.

ولست أبالغ، إذا قلت أن داود عبد السيد كان أكثر المتلقين – بما فيهم النقاد قدرة على الإمساك بملامح عالم إبراهيم أصلان. عالم مكون من مجموعة من الأفراد يشكل كل منهم قصة قصيرة، تعيش لحظة أزمة حقيقية وممتدة، قد تلتقي مع القصص الأخرى وقد تتقاطع، وقد تتوازى.

في أعمال أصلان تتوازى – في الغالب- القصص (الأفراد) لكن داود اكتشف وراء التوازي نوعا من التواصل على الأرض الصلبة المختفية في البعيد، الذي يحب البعض أن يسميه التكوين المصري الخاص أو الشخصية المصرية، ولكنها هنا لاتبدو ثابته، نهائية، إنما حية متحولة تتابع ما يحدث، وتحاول أن تشارك فيه رغم القمع التاريخي..وهذا نفسه هو مايحاول أصلان أن يفعله بعمله الكبير المتوتر الكثيف.. القصة القصيرة.

* **محمد البساطي:**

فخ البساطي الجميل في "هذا ما كان"

لايتمتع اسم محمد البساطي بالشهرة والانتشار اللذين تمتع بهما غيره من أبناء جيله من الكتاب والقصاصين المصريين والعرب، المسمى بجيل الستينيات أو جيل التجديد في الراوية العربية والقصة القصيرة، والذي كان من أبرز فرسانه في مصر صنع الله إبراهيم ويحيى الطاهر عبدالله وجمال الغيطاني وإبراهيم أصلان. لايتمتع البساطي بنفس الشهرة رغم أنه بالفعل واحد من أهم هؤلاء الكتاب وأكثرهم تميزا على المستويات المختلفة. ويعود هذا التجاهل للبساطي إلى أسباب عديدة بعضها فني وبعضها الآخر غير فني، ربما استطاعت القراءة التالية أن تضئ بعض جوانبها.

يمارس البساطي الكتابة في القصة القصيرة و الراوية منذ منتصف الستينيات. فقد صدرت مجموعته القصصية الأولى "الكباروالصغار" سنة ٨٧٦٩١، وتلتها مجموعته الثانية "حديث من الطابق الثالث" سنة ٠٧٩١، ثم جاءت روايته الأولى "التاجر والنقاش" سنه ٦٧٩١، وتلتها

روايتان قصيرتان نشرتا معا بعنوان "المقهي الزجاجي والأيام الصعبة" سنة ٩٧٩١. وفي نفس العام صدرت مجموعته القصصية الثالثة " أحلام رجال قصار العمر". ومنذ ذلك التاريخ لم يصدر للكاتب سوى قصص متفرقة في المجلات هي التي جمعها مع بعض القصص الجديدة، ونشرها في مجموعته الأخيرة "هذا ما كان" التي صدرت هذا العام.

وفي هذا العمل الأخير تتجلى مجموعة السمات التي تميز البساطي عن أبناء جيله وبينهم، على مستوى اللغة أو الأسلوب والبناء والرؤية في إطار مجمل التجربة المتميزة لقصصه.

إن قارئ البساطي يقع في أسر شرك كبير ينصبه له الكاتب بمهارة منذ السطر الأول في فصته. شرك يتمثل في الإبهام الذي يحكمه الكاتب بأننا إزاء جزء من الواقع المباشر، وذلك عبر اللغة البسيطة العادية الرقراقة التي تماثل إلى حد كبير لغة الحديث اليومي المعتاد، سواء في تكوينها النحوي أو في تسلسل العلاقة بين الجملة و الجملة والفقرة والفقرة، يقول مثلاً في بداية قصة لقاء:

" قالت له العجوز.. أن رجلاً ينتظره.

كان الوقت ليلاً، وضوء خافت في حوش البيت حيث ترقد العجوز. صعد السلم. وأحس وهو يعبر السطح إلى حجرته بالهواء البارد يلسع وجهه.

رآه هناك في الركن أمام حجرته على مقعد واطئ، لابد أن العجوز أحضرته من عندها. كان ملتفًا في معطف ورأسه للسور."

في هذه الفقرة نلاحظ مثلاً جملة "لابد أن العجوز قد أحضرته من عندها" بما تحمله من تعليل منطقي لايترك فجوة بين الرسائل القصيرة التي تحملها كل جملة بذاتها إلى القارئ. ونلاحظ في ذات الجملة صيغة "من عندها" الشعبية الملامح بوضوح. ونفس الأمر نجده في صياغات "كان ملتفًا في معطف، ورأسه للسور". وهي صيغ لاتحمل رسالة مجردة وإنما معنى مجسد بالإيحاءات التي يعطيها الناس لحديثهم. بحيث يتواصل القارئ لا مع الدلالة المجردة المباشرة للكلام، وإنما أيضا مع الظلال والتلاوين التي تكمل هذه الدلالة وتعطيها بعدا إقناعيا عبر التواصل مع العادات

اللغوية للمتلقي، أو ما أحب أن أسميه بمحتوى الشكل أو دلالته (٢).

ولاشك أن هذا التواصل مع منطق الحديث الشعبي يتضح أكثر مايتضح في الفقرات الحوارية من النصوص المختلفة. مما يؤكد استمرارية الشرك طوال النص القصصي حتى قبل النهاية بقليل، حيث ينكشف الفخ ويدرك القارئ دون أن يستطيع التخلص من تأثيره، إن الكاتب قد قاده عبر دروب مألوفة وعادية كي يحتويه برؤيته هو للعالم، والتي ترى في هذه الأشياء والأحداث المألوفة جديدا وخاصا بها وحدها ولايراها سواها.

خاصة في ذات القصة التي استشهدنا ببدايته "لقاء" (وهو تقومأمر يتحقق في مجمل قصص المجموعة وبصفة عملالطفل، والبراري، والعم زيدان، والرحيل)، نجد أنها يحينعلى حدث حياتي معتاد؛ مدرس فقير حصل على عقد هذهفي إحدى الدول العربية، وسيسافر في الصباح، وحتى موعد السفر يحتاج إلى مكان يبيت فيه وليس له في المدينة سوى "الأستاذ خليل" الذي كان تلميذه النجيب. ويلتقي الاثنان ولا ينطق الأستاذ خليل- عبر الحوار المتوتر والذي

يعبر عن الاحتياج الواضح من قبل المدرس- إلا بجمل قصيرة مجاملة. غير أن وصف المكان (الحجرة والمنزل) يكشف بوضوح مدى الفقر والقهر الذي يعانيه الأستاذ خليل هو ذاته. كل هذا والأمر يبدو مألوفا ومعتادا، وللقارئ أن يتوقع أن يمتد حتى النهاية المألوفة أيضا، وهي أن يكرم خليل أستاذه قدر ما يستطيع ولو على حساب نفسه كما هي العادة في الريف المصري الذي جاء منه كلاهما. ولكن القارئ يفاجأ بخليل ينهي الحوار في الصفحة الأخيرة بجملة واحدة قاطعة متوترة قاسية ولم ينطق بعدها شيئًا:" – المكان هنا لا يسع".

هذه الجملة ومثيلاتها في القصص الأخرى، وإن كانت أطول وأقل حسما، تقضي تماما على الاعتيادية التي انساق إليها القارئ، وتقضي في ذات الوقت، على التصور الشائع عن طبيعة العلاقات التقليدية في المجتمع المصري، وتكشف أن حجم القهر والفقر الذي نال الإنسان في هذا المجتمع عبر تاريخه الطويل، وخاصة في العقود الأخيرة، كان قادرا على أن يغير من أخلاق هذا الإنسان إلى النقيض.

غير أننا إذا تجاوزنا هذه الدلالة الأولى المباشرة في النص إلى ماوراءها من أعماق فلسفية بنائية، لاكتشفنا أن الكاتب يجسد عبر هذا الخطاب المألوف السلس الهادئ فلسفة تفجر التآلف الظاهر، وتكشف عما يعتمل فيه من توتر وصراع وأسى، بحيث يمكننا القول بأن الكاتب يعي العالم على أنه عالم يحكمه قانون الصراع أساسا، رغم مايبدو على ظاهره من تآلف وانسجام. و إذا كانت التغيرات الاجتماعية قد بدت في قصة "لقاء" باعتبارها الفاعل في هذا الصراع بين مقهورين، فإننا في القصص الأخرى يمكننا أن نجد الصراع قائما بين قوى قاهرة وأخرى مقهورة (كما في قصة القطار الملكي وقصة هذا ما كان وقصة الرحيل)، وإن كان الصراع في معظم القصص يتم بين المقهورين وأنفسهم أساسا، ويغيب عنه هذا العنصر الفاعل أقصد التغيرات الاجتماعية، بحيث يبدو أن الصراع هو أساس العالم، وهو صراع موجود حتى ولو لم توجد دوافع لوجوده، لأنه جزء من الطبيعة البشرية، أو من طبيعة الحياة.

ولو أننا تأملنا نهايات القصص لأدركنا أن معظمها لا تنهي هذا الصراع بانتصار طرف على آخر، لأن الصراع

هنا ليس من النوع الذي فيه غالب ومغلوب، فكما قلت هو صراع بين الفقراء والمقهورين وأنفسهم، وليس فيه قوة غاشمة خارجية أو داخلية تقهر بعض البشر دون بعضهم، وخلف هذا الصراع بين فردين أو قوتين تبدو هناك قوة خفية تقهر الجميع، قد تكون هي الظروف الاجتماعية كما قلت في بعض القصص، ولكنها في معظم القصص هي قدر مسلط علي البشر بحكم طبيعتهم، بحكم كونهم بشرا ليس إلا.

بهذا المعني يبدو الصراع صراعاً تعارضيا وليس تناقضيا .

صراع بين متعارضات ثابتة

دائمة وليس بين قوى متحركة متحولة.

في قصة الطفل مثلاً يهيئ الأب والأم لطفلهما كافة أسباب السعادة من قبل أن يولد، ويتابعانه بكل الحب والرعاية منذ مولده، ويراقبان نموه وتطوره فهو يمثل لهما، ليس فقط الامتداد التقليدي، وإنما الرغبة في تعويض القهر و الضعف الذي يعيشانه وخاصة الأب الذي يقول (ص ٧): " لن يكون مثلي على الأقل سيعرف كيف يأخذ حقه".

غير أن الإمكانات النامية للطفل "ليأخذ حقه" أي الأظافر والأسنان تتحول مع نهاية القصة إلى قوة عداونية،

تتحول إلى مخالب توجه إلى الأب في المقام الأول، فهو يعضه عضاً قوياً: "كان فمه ملطخاً بالدم. جففته سريعا.غير أن الدم ظل يتدفق. كان هناك ثقبان بشفته العليا" (ص٩).

هذا الصراع بين الأب والابن، الذي هو من لحم الأب ودمه، هو صراع يتخذ - في هذه القصة وفي قصة أخرى إلى حدٍ ما هي قصة العم زيدان - بعداً فرويديا (أوديبيا) مما يؤكد الطبيعة الأزلية الثبوتية في رؤية البساطي للصراع.

إن هذه الثبوتية أو فلسفة التعارض في رؤية البساطي تعود من وجهة نظري إلى أحد جذرين أو كليهما معاً. الجذر الأول هو الارتباط بفلسفة الحياة لدى قطاع عريض من الشعب المصري ينتمي إليه محمد البساطي في تكوينه الأول، وأقصد الريف المصري. فلسفة قدرية أخلاقية ومن ثم ثبوتية في المقام الأول. وقد سبق أن أشرنا إلى العلاقة بين لغة الكاتب ومنطق بنائه لقصصه، ومنطق الحديث الشعبي وليس الفولكلور، وإنما الحديث الحي الواقعي المعاصر، مما يدعم مشروعية هذا التفسير.

أما الجذر الثاني فهو انتماء البساطي (وحتى هذه القصص التي كتب معظمها في السبعينات) إلى جماعة كتابة الستينيات، والذين انطبعت رؤيتهم كما أشرت من قبل(٣) بطابع الحصارية، وعدم القدرة على إدراك آفاق الصراع في أعمالهم وهو مايتبدى من تركيزهم على فن القصة القصيرة دون الراوية - خلال الستينيات والسبعينيات – وهي الفن الأكثر ملاءمة للأزمة المتوترة التي يكفي الكاتب أن يصورها دون ضرورة حلها، ويتبدى بشكل أوضح من نمط القصة القصيرة الذي كتبوه وهو الشكل الدائري أو المستقيم المتعرج الذي يقترب من المشهد أو اللوحة ولا ينتهي نهاية حادة واضحة تحسم الصراع.

هذه الرؤية الستينية كانت نتاجا – فيما رأيت من قبل - لطبيعة الحصار السياسي والاجتماعي الذي فرض على هؤلاء الكتاب من قبل السلطة في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات. وقد تغيرت من تمايز القوي الاجتماعية، بما فيها تمايز سلطة السادات، ووضوح الفروق الجوهرية بين كل قوة والأخرى، مما ساعد الكُتاب على أن يدركوا الصراع الاجتماعي وتطوره وآفاقه، ويجسده في

أعمالهم التي أنتجت في أواخر السبعينيات وطوال الثمانينيات، والذي تبدّى في تحولهم إلى الرواية بدلاً من القصة القصيرة.

وأيا كان الجذر الذي تعود إليه رؤية البساطي، فإن هذه الرواية المبثوثة في النصوص، لاتبقى هكذا وإنما يعمل تجسيدها في بنية فنية متميزة، قادرة على تفجير التوترات وتوصيلها للقمة، دون حلها، مما يصل القارئ بوصفه قيمة فنية عالية تؤدى إلى توتر هذا القارئ بل وتحريضه في بعض الأحيان، بحيث يتحول إلى إنسان أقل استرخاءً وأكثر وعيا باللحظات العميقة في نفسه وفي العالم من حوله، وهذا إنجاز كبير للعمل الفني بصفة عامة، وهو ما تحققه بالفعل قصص محمد البساطي في " هذا ما كان".

غواية البحيرة
نموذج روائي جديد

محمد البساطي واحد من أكثر كتابنا المعاصرين جدية وإخلاصا في عمله الفني، ودأبا على إتقان أدواته، للوصول إلى أقصى درجة من الدقة في تجسيد رؤيته المتميزة للعالم. وعبر أعماله السابقة التسعة، يشعر القارئ والناقد، أنه كاتب يتململ من الحدود النوعية لكل من القصة القصيرة والرواية والقصيدة النثرية، رغم إحكامه الشديد في البناء، وخاصة في القصة القصيرة. أما الراويات التي جاءت في معظم الحالات قصيرة، فقد حاولت الإخلاص أحيانا لخصوصية النوفيلّا وتمازجت – في أحيان أخرى- مع سلسلة القصص القصيرة أو حلقة القصص كما يسميها البعض. وفي كل الحالات كانت حالة الغناء متغلغلة. بوصفها طابعا رؤيويا- رغم مابدو من حيادٍ جاف في الوصف.

في عمل البساطي الأخير "صخب البحيرة" الصادر عن دار شرقيات ٤٩٩١، يصل الكاتب إلى أعلى درجات

نجاحه، ليس فقط في الإحكام النوعي والدقة، وإنما في تحقيق تمرده المنضبط على حدود النوع الأدبي "الرواية"، وليحقق بذلك أقصى درجات خصوصيته، سواء في البناء أو في الرؤية، لأنك مهما حاولت، لن تجد أية صلة بين هذا العمل والخصائص النوعية للرواية كما نعرفها الان.

فرغم أن النص قد قسم إلى ست عشرة فقرة، حسب الترقيم، فإن التقسيم الأقوى هو تقسيم إلى أربعة نصوص مستقلة تماما ومنفصلة عن بعضها البعض من حيث أحداثها والبشر الذين يعيشون هذه الأحداث. أما الجامع الحقيقي بالإضافة إلى ترقيم الفقرات الذي يخترق التقسيم الرباعي، والربط الواضح بين النص الأخير والنص الأول - هذا الجامع هو البحيرة، أو بالدقة صخب البحيرة، والذي أحب أن أسميه غواية البحيرة.

في النص الأول ينجح "صياد عجوز" في أن يقيم الأساس الذي بنيت عليه القرى و الجزر التي نراها في النصين الآخرين. غير أن الأساس الذي إقامه العجوز مع امرأة شاردة وولديها، لايبقى بعد وفاة الصياد، ورحيل المرأة وولديها. ربما كانت القرية التي عاشت فيها المرأة من قبل،

هي نفس القرية التي يغير عليها أبناء البحر، أو البحيرة، أو الجزر، في النصين الثاني والثالث، ومع ذلك فإن الحياة التي عاشها العجوز في النص الأول، أو جمعة في النص الثـاني "نوة" أو الصديقان في النص الثالث "براري" اكتمالها الخاص والنهائي، مع نهاية كل نص، هي الحياة الوحيدة التي تمتـد بعد انتهائها وانتهاء نصها هي حياة الصاد العجـوز، حيـث تعود المرأة والولدان في النص الرابع لحمل عظامه قبـل أن يرحلوا.

إن هذا النص الجميل، الذي يخفي غنائيته بصـرامه قاطعة، ويخفي شعريته بصخب من الأحداث العنيفة، يقـدم دون أي إعلان رؤية البساطي العميقة التي تمتزج فيها الحياة بالمأساة، أو لنقل حياة تسكنها المأساة وتتخللها، فنبقى – نحن القراء – أسرى جمالها وهي تذيقنا – دون أن ندري – طعم الأسى، وتقودنا – عبر خيط رقيق ولكنـه محكـم – إلـى الهلاك - هلاك النوع (البشري والروائي) الذي لابد أن ينتج – بالضرورة – حياة جديدة.. تتخللها أيضا المأساة.

* **حير حيدر:**

"وليمة لأعشاب البحر"
نموذج للحداثة الحقيقية

يشيع في الأدب العربي المعاصر ونقده مصطح الحداثة معبرا عن بروز توجه واضح لدى المبدعين والنقاد إلى رفض" القديم"ومحاولة تقديم إبداع جديد لاشك، ضمن غاياته، التعبير عن أزمة متفجرة في داخل الذات العربية المعاصرة.ومما لاشك فيه أن الوضع العربي الراهن بكل تمزقاته وتناقضاته. يدعو بالفعل إلى البحث عن فن جديد قادر على أن يستوعب آلامه،وينطلق منها وبها بالذات، وليس من رؤى وأشكال وتقنيات ساعية إلى تسطيح هذه الآلام أو إغفالها من أجل بحث موهوم على اتساق نظري مفترض قبلاً، ولاشك أن دعاة الحداثة إذْ يعلنون ضرورة تقنيات جديدة في الكتابة تتبلور أساسا فيما يسمي بمنهج الكتابة أو عبر النوعية؛ فإنهم إنما ينطلقون من رؤية جديدة لماهية الأدب ولوطيفته، ويمكننا أن نسارع إلى القول بأن ثمة علاقة قوية دون شك بين بروز هذه الرؤية والواقع

العربي المعاصر غير أن المشكلة الأساسية - من وجهة نظري تبقى طبيعة هذه العلاقة من ناحية، وفي مفهوم الحداثة الذي يمارسه هؤلاء الكتاب من ناحية أخرى.

يرى كتاب الحداثة أن ثمة قمعا اجتماعيا يمارس على الإنسان في مجتمعنا العربي المعاصر، كامتداد للقمع التاريخي الواقع على هذا الإنسان منذ تراثه المجيد الممتد. وهذا صحيح، ويرون أن الإنسان المعاصر لابد له من التمرد الكامل على هذا القمع وتحطيمه، وهذا أيضا صحيح وأن المبدع الذي هو أكثر إحساسا ووعيا بهذا القمع مطالب بأن يقوم بدور أساسي في هذا التمرد وهذا صحيح للمرة الثالثة، هم يرون أن هذا التمرد ينبي أن يتم بتحطيم العلاقات اللغوية التقليدية العاكسة - في قمعها ودوغمائيتها للقمع الاجتماعي العام وهذا يتم عبر تحطيم الأشكال الموروثة والعلاقات اللغوية المعتادة ويواصلون القول بأن هذه وظيفة الفن دائما، التثوير من خلال مجال العمل المحدد وهو اللغة فليس منطقيا أن يمتلك الكاتب أداة أساسية ومهمة وهي الكلمة، ويتركها ليناضل ضد القمع الاجتماعي بغيرها، في هذه الحالة لن ينجح في نضاله و لا في كتابته، أي أن الكاتب إذا

لم يبدأ باللغة وتعامل معها كما هي وحاول أن يقدم مضمونًا ثوريا في إطار اللغة التقليدية فإنه لن ينجح في مهمته الثورية لأنه يصب زيتًا جديدا في آنية قديمة. وكل هذا صحيح ولكن المشكلة الأساسية التي يقع فيها أصحاب هذا الاتجاه هو مفهوم الإنسان ومفهوم المبدع.

إن الإنسان لديهم ليس سوى الفرد، والقمع الواقع عليه، ليس سوى القمع الاجتماعتى/الجماعي بصفة عامة، والذي يمارسه المجتمع بصفة عامة دون تفريق بين الظالم والمظلوم في هذا المجتمع والتقاليد القامعة سواء كانت اجتماعية أو فنية، هي تقاليد أسهم المجتمع جميعه بتطوره التاريخي في صنعها ويساهم في ممارستها على المبدعين الأفراد، ومن ثم يصبح من الطبيعي أن يتمرد المبدع الفرد ضد هذه الجماعة كلها بكل تقاليدها الاجتماعية والفنية، ولكن لأن هذا الفرد ليس إلها– دائما هو إنسان– فإنه لا يستطيع أن يخلق تقاليد جديدة من فراغ ولماذا يفعل ذلك إذا كان نموذج التقاليد الجديدة موجودا بالفعل في مجتمعات أخرى هي المجتمعات الأوروبية الرأسمالية التي تعاني من ذات المشكلة؟

إن هذا المحط الأخير يمكن أن يقودنا إلى فهم إشكالية (وليس مشكلة) هذا الاتجاه، فرغم نبل دوافعه وصحتها وصحة بعض مقولاته النظرية التي حاولنا أن نجعل لها نوعا من الاتساق في تقديمنا السابق، إلا أن خطأ فهمهم لماهية الإنسان ولطبيعة تطويره في الحياة قد أدى بهم إلى تبني مقولات غريبة، متسقة تماما مع أزمة المجتمع الغربي المعاصر الذي يبدو الأصل فيه ضعيفًا في احترام إنسانية الإنسان (الفرد) بسبب نجاح النظام الرأسمالي في استيعاب تناقضاته ومناقضيه (إلى حين)، وليس مشكلة المجتمعات العربية التي تعيش أزمة مختلفة تماما، قد يبدو فيها أن النظم مستقرة ولا معارضون حقيقيون لها ولكن هذا ليس إلا على السطح وفي إطار الطبقات السائدة سواء كانت في الحكم أو في المعارضة، أما على المستوى الشعبي، فهناك قهر قابع ورفض لابد أنه سينفجر بمنطق غير المنطق الأوروبي الغربي. الأزمة الحقيقة إذن في هذا الاتجاه هي انحصار فهمها في فهم البرجوازية العربية الهاشة التي اعتادت أن تستورد النماذج والحلول. دائما من مركزها الأساسي في الغرب دون أن تستطيع إدراك أزمة مجتمعها

وكيفية معالجتها داخليا. ومن هنا نعود إلى فهم المنطلقات النظرية التي عرضناها من قبل في هذا الضوء لنكتشف أنها ليست إلا تبريرا للهروب من مشكلات الواقع وممن وظيفة الفن في فهم هذا الواقع. وتصويره للبشر من أجل دفعهم إلى تغييره. وما يحدث هو تعتيم على المشكلات الحقيقية وانفصال تام عنها وتقديم معانيات نفسية وتقنية لحالات فردية لا تختلف في جذرها عن المعانيات التي شهدها الأدب العربي في مرحلته الرومانسية المنطلقة في الثلاثينيات والأربعينيات.. ومن الظريف أن نلاحظ أن جذور هذه المظاهر/ التوجهات سواء في الماضي أو في الحاضر، واحدة؛ مفهوم فردى للإنسان، وبرجوازية ضعيفة تابعة للغرب، وذات محبطة غير قادرة على التواصل مع العالم، وإغراق في الشكلية و الرموز المجردة التي تعكس فقدانًا واضحا للتجربة الحياتية المعيشة، بهذا المعنى يستطيع المتأمل لحداثتنا أو مدعيها أن يكتشف أنها حداثة أوروبية الجذور والمظهر، وأنها من ثم لا يمكن أن تكون حداثة حقيقية لأنها تحادث الغرب الذي هو مسئول في المقام الأول،

عن تخلفنا، و هي في النهاية لا تحادث الواقع العربي الحديث رغم زعمها أنها تنطلق منه.

وفي هذه الدراسة نقدم عملاً نقيضا قادرا – في ظني – على أن يحقق بالفعل نموذجا لهذه الحداثة الحقيقية. حداثة المجتمعات العربية بخصوصيتها وتعقدها.

حيدر حيدر واحد من كتاب الراوية العربية الجديدة. ولد في سوريا عام ٨٣٩١ وصدرت له مجموعة من الراويات والقصص القصيرة منها "حكاية النورس المهاجر" ٨٦٩١، و" الومض" ٠٧٩١، و"الزمن الموحش "٧٧٩١، و"الفيضان "٦٧٩١، و"الوعول"٨٧٩١، و"التموجات"٠٨٩١، وروايته المهمة التي نتوقف عندها الآن" وليمة لأعشاب البحر"..

في هذه الرواية استعراض جاد ونافذ للتاريخ السري والمعلن للإنسان العربي المعاصر، وسلوكياته الظاهرة. نقد جاد لماضيه الماثل في أعماقه ورؤية بصيرة لحاضره الممزق واستشراف موقن لا يعلن لمستقبله القادم بالضرورة.

تقوم الرواية إذن على مجموعة من التقاطعات المتعددة المستويات. على المستوى المعرفي تقاطع بين

التاريخي والمتخيل بين التسجيلي والتركيبي، بين الرصدي والتحليلي المستفيد من نظريات علم النفس والتحليل النفسي. وعلى المستوى الزمني تقاطع بين الماضي البعيد والماضي القريب والحاضر والمستقبل. وعلى المستوى المكاني تقاطع بين العراق والجزائر، بين الأهوار وعنابة. وعلى مستوى الشخصات تقاطع بين عراقيين وجزائريين مع مجموعة كبيرة من الشخصيات الأقل أهمية وإن كانت تقاطعاتها هي الأخرى كبيرة الدلالة في كشف الزمن العربي الراهن. "مهدي جواد" ومهيار الباهلي" مدرسان عراقيان يعملآن في مدينة (بونة أو عنابة) بالجزائر. مدينة جميلة على شاطئ البحر المتوسط عاشت حقبة النضال الوطني العنيف ضد الاستعمار الفرنسي، وهي الآن تعيش ما بعد الاستقلال وما بعد الثورة التصحيحية في عصر بومدين. في هذه المدينة يقيم مهيار الباهلي في شقة (فلة بوعناب) نموذج للثورية المناضلة، زوجة المناضل المستشهد والتي تحولت إلى نموذج للانكسار والمهانة، موازاة للانكسار الذي حدث للثورة الجزائرية نفسها بعد الاستقلال. تؤجر شقتها للمشارِقة الذين يذهبون للجزائر للمساهمة في معركة التعريب، ولهم

أيضا تؤجر جسدها دون ثمن وتبقى أحلامها الثورية المجهضة جاثمة في صدرها تخرج أحيانًا مع الشباب، وتخرج أحيانا أخرى في صلابة في مواجهة بطش المجتمع الجزائري بالشرقيين الذين جاءوا ليحلوا محل الاستعمار الفرنسي ويسلبوا الجزائريين مالهم وأعراضهم.

مهدي جواد مدرس اللغة العربية يتعرف على واحدة من تلميذاته تجذبه ويلتقيان في شكل درس خصوصي، يعلم آسيا الأخضر- بنت الشهيد الكبير- اللغة العربية في منزل تعيش فيه أسرتها الأم و الأخت وزوج الأم "زيد الحاج" ويعيش مهدي جواد مع الأسرة كافة تمزقاتها، الشهيد المغتال ماضيا وحاضرا. اغتيل أثناء الثورة في ظروف غامضة، ويغتال الآن بوضح عبر زوج الأم الفظ القاسي الذي يسيطر على الأسرة وليس فقط على الأم لاعنًا طوال الوقت الاشتراكية "بوخروبة" ابن بلدهم الذي يزعم أنه سيؤمم الممتلكات والأموال وينافي الإسلام.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم يضم مهدي جواد وآسيا الأخضر على شاطئ البحر الصخرى يستجمان ويسترجعان نتفا من الماضي، ماضيها هي أساسا: الأب الشهيد المغتال

والذي لاتنساه أبدا، وربما من أجله تتعلم العربية حتى تكون جديرة به وباستشهاده ، وأطيافًا من ذكريات علاقة سابقة لها، تجرح مهدي جواد مثيرة في داخله كشفا حادا للعقد التقليدية - كما يسميها، التي ظن كما قال فيما بعد أنه قد تركها وراءه في الأهوار (العراق)

بعد هذا المشهد الافتتاحي المتقدم على بداية الرواية تبدأ الرواية محافظة على هذه التقاطعات الزمنية بل تزدادهذا التقاطعات التي سبق أن أشرنا إليها لتكشف عن أعماق وأغوار الشخصيات المختلفة ويحتل فيها مهدي جواد ومهيار الباهلي مركزا أساسيا بتجربتهما القاسية في نضالهما في الحزب الشيوعي العراقي قبل المجازر العنيفة التي أتت على معظمة، و التي تروى بشكل توثيقي دقيق دون أن تخلو أبدا من رشاقة الأسلوب وحدته وجدته، ودون أن تخلو أيضا من الدرامية، لا درامية الحدث وإنما أساسا درامية الجملة كل الجملة. بل اللفظة التي تحمل طوال الوقت أبعادا متعددة لا تستقيم إلى تفسير واحد، وإن كان صراع الدلالات فيها يعطي في النهاية رؤية ومنظورا هما منظور الراوي" مهدي

جواد" الشمولى الذي يحيط بكل شئ وإن بدا أنه لا يعرف كل شئ.

إن درامية حيدر حيدر في هذه الراوية، درامية محيط الدائرة لا البناء الثلاثي الصاعد، هي التي تحكم بناء الراوية وتميزها إلى حد كبير. هي رواية لاتخلو من الدرامية ولكنها تنشئ نمطا جديدا من الدراما والتوتر يغوصان في عناصر وتشكيلات لم يكن من السهل أن توجد قبل هذا الروائي وجيله. من هذا البناء لا تخلو الراوية من الأحداث بل إنها مكثفة بها بحيث لا تخلو جملة من الحدث. أحداث صغيرة منتشرة على سطح الرواية.اختر أي صفحة واقرأ فيها ستجد كما ضخما من الأحداث المكثفة التي تحملها الجملة ذاتها، حركة خارجية أو داخلية، حوار مع الآخر أو مع النفس، ذكرى قديمة متجددة، جرح ينزف صديدا وينز ألما وصف المشهد من الطبيعة ؛ البحر أوالمدينة أو من الغابة أو من الأهوار أو من النهر. كل جملة تحمل حدثا أو أكثر، وتحمل إعلاما لا يغيب تعدده ، أما الأحداث الكبيرة فهي كثيرة ولكنها لا تبدو كذلك في الرواية

لأنها ليست منسقة بحيث تبدو كذلك. مئات الأحداث الكبيرة التي تنبني عليها حركة الرواية وحركة الشخصيات.

مهدي جواد ومهيار الباهلي هاربان من طغيان الحكم القومي في العراق بعد معارك مع الحزب وضد قيادة الحزب المراهنة على البرجوازية الوطنية: المنهج الذي ساد في مختلف الأحزاب الشيوعية العربية، كما يرصد المؤلف، والذي أدى إلى كوارث أشار إليها أيضا المؤلف في العراق ومصر والجزائر وهو يصنف بالتفصيل الدقيق حركة الحزب العراقي وتاريخه ونضاله بل وحتى أسماء قياداته، هذه الحركة التي انتهت بما آل إليه حال مهدي جواد المطرود والمهان والذي لايعرف شيئًا عن المستقبل المظلم مثله مثل مهيار وإن كان الأخير أكثر تماسكًا فيما يبدو.

في "بونة" تسير الحياة عادية، يلتقيان ويلتقي كل منهما مع فتاته أو امرأته ويلتقي بالشارع وبالناس الذين يبدون عدوانيين إزاء هذين الشرقيين اللذين يسيران مع بناتهم علنًا في الشوارع وتظل الحركة هكذا بطيئة طوال الرواية المقسمة إلى عدد كبير من الاقسام ولاتشتعل الحركة إلا في الأجزاء الأخيرة التي وجدنا لها بشائر في

مناطق مختلفة من الرواية سواء عن طريق السرد المباشر لأجزاء من الأحداث التي ستأتي فيما بعد، أو بتلميحات في الأسلوب الذي يعطي كما قلت أكثر من معنى في نفس الوقت. في الجزء الأخير من الرواية يزداد هياج (يزيد الحاج) بسبب علاقة آسيا بمهدي التي كانت قد تحققت كاملة فيثور عليه لأول مرة. ويتعارك مهيار مع ممثل السلطة العراقية في عنابة ويجتمع الحدثان معا ليؤديا إلى زيارة البوليس لمنزل مهدي وإصدار قرار بطرده، وتنتهي الرواية بليلة زورباوية عاصفة الاشتعال؛ ليلة العشاء الأخير بين مهدي وآسيا التي كانت قد حققت ثورتها وانتقامها لأبيها من يزيد زوج الأم، وأتقنت تعلم العربية، وإذْ يرحل مهدي جواد يبحث عن مهيار فتخبره فلة أنهم قبضوا عليه.

هذا التجريد المؤلم لأحداث الرواية ليس في الحقيقة إلا سطحا للرواية الحقيقية التي تغوص عبر لغتها سردا وحوارا ومونولوجا في أشواق الجسد والروح وتمزقات هذه الأشواق؛ انسجامها وانشقاقها غوصها في اللحظة وفي الأغوار السحيقة، ورغم إيغال الكاتب في تقنيات الحلم و التقاطع والذكرى والوصف التسجيلي، إلا أنه لا يفقد أبدا

اتصال القارئ به؛ فرغم أن هذه التقنيات تقينات حداثية، فإنها لا تستعمل من أجل الإبهار وإنما لأنها ضرورية ولأنها وحدها هي القادرة على الكشف بعمق عن هذا التجذرات والمحاقات والسطوعات، وبدونها لم يكن الكاتب ليستطيع الوصول إليها. التجربة بالفعل تجربة حديثة كحادث الوجدان العربي مضمونا وشكلا ً ولاتحادث تطلعات مشوهة نحو الغرب وأشكاله. وربما كان هذا مأقصده حيدر حيدر بقوله في مجلة الطريق (أغسطس ١٨) عن التجريب: "أن مصطلح التجريب لا يعني الانفلات المطلق من القوانين والوقوع في الفوضى أو النزوات الذاتية والادعاءات الفردية ولعبة الغموض واللغة المنفلتة من عقالها. وبهلوانيات االاستباحة الشكلية الصرفة. بإمكان الميراث العالمي للرواية أن يكون بوصلة وقانونا عاما، لكن ليس بالضرورة تحول هذا الميراث أو تيار منه إلى تقليد منقول فالرواية مظهر معرفي كسائر المعارف البشرية يمكن استيعاب منهجها من خلال الثقافة. كما يمكن هضم هذا المنهج وتمثله، وبالتالي اكتشاف الأسلوب المزيج والجدى الذي تركبه من عناصر واقعنا القومي أو المحلي".

* **جميل عطية إبراهيم:**

والبحر ليس بملآن

رواية قصيرة لجميل عطية إبراهيم، الكاتب المصري الستيني الذي نشرت له من قبل رواية ومجموعة من القصص القصيرة. والرواية الجديدة تجربة جديدة في الشكل الروائي، تسمح بقدر عالٍ من الاختلاف حول اعتبارها رواية. ذلك أن الحدث الروائي والشخوص التقليدية تغيب عن الرواية بشكل واضح. كذلك يقدم الكاتب تجربة جديدة في منطق الحكي أو اللاحكي بمعنى أدق، لمحات سريعة من أزمان متفاوته وأماكن متفاوته، أربعين عاما من التجول بين البلدان العديدة، بين تجارب الحب والسياسة والتصعلك..

ورغم كل ذلك فإن البحر ليس بملآن.

العنوان دقيق، يعبر عن قلق الراوي، وربما الكاتب بل وجيله أيضا. والكاتب – بمنطق كتابته – يضع القارئ حقًا في هذه الحالة، حالة عدم الامتلاء أو عدم التحقق، فالراوي الذي عاش في مصر وشهد ازدهار الناصرية وفردية عبد الناصر، يعيش تجربة أخرى خارج مصر،

يستمتع فيها بقدر من الحرية، دون أن يحقق ذلك لـه شـيئًا يغنيه عن مصر وعن تذكرها الدائم. صراع بـين عـالمين، عالم مرغوب لايمكن للراوي أن يعيش فيه، وعالم مرفوض من الداخل، ولكنه يسمح بالحياة فيه. وهكذا يظل البحر دون

الامتلاء. يحاول الكاتب أن يعتمد بعض عناصر الـربط بـين
هذين العالمين، كان يتذكر مشاهد بأكملها من عالم وهو فـي قلب العالم الآخر، أو يكرر فقرات بأكملها. بالطبع هذه ليست مجرد وسيلة للربط، وإنما هي أيضا خاصية من خصـائص أسلوب الكاتب، والذي يتميز أيضا بقصر الفقرات وسلاسـة اللغة وتهكميتها المعتمدة على الفقرة والمعنى، ولـيس علـى اللفظ.

النزول إلى البحر

في "النزول إلى البحر" ينتقل جميل عطية إبراهيم نقله جديدة ومهمة بعد "أصيلا" و "البحر ليس بملآن". هو هنا يقدم عالما ثريا في بناء ثري. بناء خاص، جديد وفريد، رغم استفادته من مختلف أنماط بناء الرؤية الحديثة و المعاصرة.

في هذه الرواية ينجح الكاتب في تحقيق مجموعة من المعادلات الصعبة. فهو يقدم في عدد محدود من الصفحات عددا كبيرا من الشخصيات (نحو خمس وعشرين شخصية) تنتمي إلى عوالم متعددة وتكاد تكون متناقضة أحيانًا، رغم انطلاقها جميعا من مكان واحد وزمان واحد، هو منطقة المقابر بالقاهرة التي تحولت إلى منطقة سكنية كثيفة، وهو ينجح في تقديم هذه الشخصيات بكل كثافتها وثرائها في الحدود اللغوية الضيقة والمكثفة. ويحقق ذلك عبر التخلي عن أسلوب السرد التقليدي، والاعتماد على أسلوب أجاد عبر أعماله السابقة هو أسلوب التقطيع والتداخل، الذي يعطي كثافة لا يعطيها السرد العادي، كثافة متعددة المستويات دلاليا. وفي نفس الوقت لا يسقط في التشتت الذي يمكن أن

يؤدي إليه هذا العدد من الشخصيات وهو يفعل ذلك عبر التركيز على بعض المحاور الأساسية التي تشير إليها مجموعة من الشخصيات الأساسية، رغم أن مفهوم البطل ليس موجودا بالمعنى التقليدي.

نستطيع أن نلتقط مجموعة من الشخصيات المحورية التي ليستقطب عددا آخر من الشخصيات. وتلتقي هذه الخيوط في مواقع مختلفة (تشمل جانبي القاهرة) وأزمنة مختلفة تمتد منذ أوائل الخمسينيات وحتى نهاية السبعينيات لترسم أبعاد البشر، وأبعاد الصراعات الاجتماعية العميقة التي عاشها المجتمع المصري في تلك الفترة. من هذه المحاور نستطيع أن نلتقط ثلاثة محاور أساسية وهي:

١- محور سيد، الذي نراه – أول مانراه- في بداية الرواية وقد قطعت ساقه إثر حادث قطار ليبقى في المستشفى وحوله كل أهل منطقة المقابر، رغم أنه لا يعيش معهم الآن، وإنما في شقة مستقلة في منطقة أخرى في القاهرة. وعبر تداعيات الحلم والمرض نعرف أن سيد (بيه) كان طالبا اهتم بالعمل السياسي من خلال الاتحاد الاشتراكي، وأدى للسلطة الناصرية خدمات جليلة، وأنه في حالة لا يفهم فيها مايحدث

في مصر الآن: لماذا جاء الانفتاح؟ ولماذا جاء الصهاينة؟..الخ.

ومع سيد - في المستشفى – تبقى لواحظ بجوار سريره، وقد تركت عملها وتفرغت له، وخلال حوارها مع سيد (أو مع صفية) أو تداعياتها الخاصة نكتشف تاريخًا طويلاً وثريا من الصراع مع هذه الحياة، منذ أن كانت طالبة رياضية باهرة، ونشيطة في العمل السياسي السري ثم سجينة، ونكتشف علاقتها بسيد التي ازدهرت قبل السجن وانقطعت بعده تماما، رغم زيارات سيد المتعددة وغير المفهومة لها في مقر عملها في البنك.

وثمة شخصية تبدو عابرة في الحديث بين سيد ولواحظ هي شخصية غبريال ذلك المناضل الشيوعي الذي مات في السجن دون أن يعترف على زملائه، وخاصة الدكتورصادق (أخو لواحظ) الذي تحول إلى انفتاحي عظيم ومدافع عن الانفتاح في عهد السادات. ورغم صغر حجم شخصية غبريال في الرواية (حيث لا تحتل سوى عدد محدود من السطور)، فإنها تحتل أهمية كبرى حيث تتمثل

ضميرا يؤرق جميع الشخوص الذين يعرفونه، والذين يقتربون من خيانته بطريقة أو بأخرى.

ومن خلال وجود سيد في المستشفى نتعرف على شخصية صفية، تلك التي كانت تشد اهتمام سيد في فترة سابقة، ثم تزوجت الدكتور صابر، بعد علاقة طويلة وانقطاع وهي نموذج لبنت المنطقة التي كونت لنفسها عالما خاصا عبر المشغل الذي أقامته، وهي بذلك شاهد مهم على ما يجري؛ لوجودها الدائم في المنطقة.

وحول سرير سيد نتعرف على علاقة ثلاثية (أو رباعية) مهمة ودالة: أبوسيد وأمه وزوجة الأب (سنية) وأخوه الصغير من تلك الزوجة الجديدة الشابة التي تزوجها الأب وهو عجوز، وكان سيد يود أن يمنعه من ذلك حتى ولو بعملية جراحية (المشهد الافتتاحي في الرواية). وتبدو هذه العلاقة، التي ترد أكثر من مرة في الرواية أكثر أهمية من حجمها إذ أنها يمكن أن ترمز إلى موقف سيد من الحياة وتجددها بعد انتهاء دوره الناصري- الأجهزة. كما يشير الدكتورصابر: "أن دولة الاتحاد الاشتراكي والمخابرات قد زالت، وأن هذه الجراحة جريمة لاتغتفر، ولايقدم عليها ابن

إلا إذا لوثته الأجهزة". وإن كان ذلك لا يتسق مع نهاية الرواية.

٢- أما الدكتور صابر، فهو شخصية أخرى تبدأ بها الرواية أي أنها تمثل محورا آخر، ربما أكثر أهمية من محور شخصية سيد؛ فهو طبيب ناجح ابن ذوات منطقة المقابر (أهله يمثلون الرؤوس الكبيرة في عالم دفن الموتى والفِراشة). وقد بدأ حياته العملية في غرب النيل، ولكنه قرر أن يتركها وينتقل ليعيش كلية في عالم المقابر، يعرف كل كبائره وصغائره بشرا وأماكن وأحداث، ويعتقد أنه قد نزل إلى البحر، وربما ينزله مرتين (وهذه حماقته الوحيدة في نظر سيد)، يخدم كل البشر في المستشفى وفي العيادة. كان على علاقة بصفية ثم تركها ليتزوج من أستاذة فلسفة ثم طلقها وعاد ليتزوج من صفية ويقضي بقية حياته معها في المقابر.

لا نستطيع أن نعرف في شخصية صابر شخصا سياسيا بالمعنى المباشر، ولكنه يمارس بالفعل نمطا ممحددا من الممارسة السياسية (التي تبدو مستقلة عن السياسة) أي خدمة البشر الفقراء فحسب – خدمة لذاتها – دون تطور سياسي

محدد أو واضح. ولذلك فقد كان من الطبيعي أن ينتهي هذا النمط دون استمرارية (سوى ما تبقى في ضمائر البشر المخدومين).

إذ أن الدكتور صابر يموت فجأة (وإن كان الكاتب يمهد لذلك في وسط الرواية حين تشير صفية وسيد إلى أنه سيموت كما مات أخوته من قبل في الخمسين). ويخلف عيادته فارغة لتغلق بعد أسبوع من موته.

على هامش الدكتور صابر وعلى نقيضه يبدو الدكتور عزمي زميله في المستشفى، أن الذوات المضطرب شبه المختل، الذي يلجأ إلى صابر لاستشارته في مشاكله، فيحلها بطريقة عملية تبدو غير مقصوده - إذ يقوده إلى النزول إلى البحر بتوليد إحدى نساء المقابر. وخلال ذلك يتعرف على جلفدان هانم (أرستقراطية كما هو واضح من اسمها) فيتزوجها. وحين يموت الدكتور صابر يحاول أن يؤدى بعض جميله بالبقاء في العيادة، لكنه لا يتحمل سوى أسبوع واحد ويقرر الانتقال إلى عيادة فخمة في الإسكندرية.

٣- وعلى هامش هذين المحورين الرئيسيين، وفي تداخل معهما، تظهر مجموعة من الشخصيات، التي تعيش حياة

متميزة في داخل حياة القبور، وتكاد هذه المجموعة أن تكون أكثر الشخوص تمثيلاً حقيقيا لسكان المقابر في القاهرة. فكما أن المدينة السكنية (التي كانت قبورا) تعيش على هامش مدينة القاهرة، فإن سكانها يعيشون على هامش شكان القاهرة، أو حتى على هامش بعض سكان القبور أنفسهم (مثل الدكتور صابر مثلاً). من هذه الشخصيات نجد في الرواية الخواجة جرجس (مسئول الأرشيف في المستشفى) أو شطارة الذي يتاجر في كل شئ من أجل المال، وأم إسماعيل المِعددة وزاهية والحاج إسماعيل وزوجته. يعيش كل منهم على تجارة من نوع ما، محدودة القيمة والأهمية، ولكنها يمكن أن ترتفع قيمتها وتصبح هي الأهم والأعلى قيمة مع عصر الانفتاح؛ فأرشيف جرجس إذا نظر إليه باعتباره وثائق تاريخ الطب يصبح مصدر غني فاحش. وشطارة إذا أدرك مواهبه في السمسرة، يمكن أن يتحول إلى تاجر عمله كبير، و أم إسماعيل إذا أدركت أهمية جسدها وصوتها تحولت إلى نجمة تلفزيونية مهمة.. وهكذا..الخ.

ورغم أن الكاتب يعطي هذه الشخصيات الفرصة والمساحة الكافية للحلم، إلا أنه لا يعطيها إمكانية تحقيق هذا

الحلم، فهو يدرك أن مثل هذا العالم الهامشي لا يمكن أن يكون هو العالم الأساسي، ولا يمكن للطفليين أن يكونوا هم السادة والحكام. غير أننا نشعر أن الكاتب لايقدم لنا ذلك عبر تطور الشخوص أنفسهم، وإنما يفرض عليهم نوعا من الموت أو العجز الحتمي الفنتازي. فالخواجة جرجس يجن بزينب (الممرضة في المستشفى) وحين تتزوج من سيد يهجر المستشفى وقد شله المرض حتى الموت.

وشطارة يصاب بسرطان المثانة وينتهي بالموت.

وزوجة الحاج إسماعيل تصاب هي الأخرى فجأة بالسرطان.

ويحاول الكاتب في الحالتين الأوليين أن يقدم مبررا ميتافيزيقيا (هو الآخر) فحسب منطق الخواجة جرجس؛ فإن (زينب) هي السيدة العذراء ومن يحاول الاقتراب منها بغرض، فلابد أن يصاب إصابة معجزة، انتقاما إلهيا. وكان يتوقع أن يصاب سيد بمرض قاتل حين تزوج منها، ولكن

سيد لايموت وهو الذي يموت.

وفي هذا المحور الأخير يستطيع الكاتب – إذن – أن يصل إلى عمق الحياة في عالم القبور أكثر مما في المحورين السابقين. فهنا يقدم الكاتب الحياة اليومية لهؤلاء البشر،

معاناتهم اليومية وأحلامهم ومصيرهم أيضا، بينما كان مشغولاً في العالمين السابقين بهموم هؤلاء المثقفين أو السياسيين بشكل أو بآخر. غير أن المهم هو أن التداخل بين الشخوص في الرواية كلها لايمكن إنكاره، بل لم يكن يجوز لنا أن نفصل على النحو السابق، لولا رغبتنا في الكشف عن عالم الرواية وخطة الكاتب في تقديمها. يتم هذا التداخل عبر منطق التقاطعات الذي يجيده الكاتب جيدا، تقاطعات بين الشخوص، في الزمان وفي المكان، وفي طريقة القص: السرد، الحوار، التداعي...الخ. وهو منطق بقدر ما يجهد القارئ، يقدم ثراء دلاليا قويا، لايستطيع أن يقدمه منطق الرواية العربية التقليدية (المحفوظية).

إن هذا المنطق في البناء يقدم لنا طوال الوقت لحظات مشحونة بالدراما والصراع، الذي يبدو شديد الهدوء، ولكن هذه اللحظات لا تتطور وتنمو- بذاتها- لتصنيع العقدة أو الحبكة ثم الحل. بل إن هذه اللحظات الصراعية تبقى حالات على امتداد خطوط أفقية متداخلة، صانعة – في النهاية – عالما فسيفسائيا مليئا بالنتوءات التي تقلقك. هي لا تضعك في تناغم وانسجام، مثلما هو الحال في الشكل

التقليدي من الرواية، لأنها ترى العالم ذاته غير منسجم ولا متناغم، وترى أنه ليس من الخير (بالمفاهيم الفنية والأخلاقية) أن تزيف هذا العالم وتكتشف فيه انسجاما غير موجود.

ورغم كل ذلك، فإن القارئ يستطيع أن يستشف خطة - يجردها لنفسه من تراكم الأحداث الصغيرة في الرواية. فالرواية تقدم مجموعات من البشر يعيشون، كل منهم بطريقته الخاصة في الحياة، وإن كانوا محكومين - بالطبع - بمنطق الحياة التي يعيشون فيها، عالم المقابر. والمهم في ذلك هو الصراع المختفي بين أكثر من منطق في الرواية. فهناك منطق الدكتور صابر الذي يبدو أنه له الانتصار الحقيقي، فهو ناجح في علاقاته الإنسانية، يحقق ذاته، ويفيد الناس بالفعل (معظم المواليد في المنطقة اسمهم صابر)، دون أن يعطي اهتماما خاصا لتأمل ما يفعله أو يضعه في سياق. هو يعمل فقط حتى دون أن يهتم بتكريس هذا النمط لكي يستمر بعد أن يموت هو شخصيا. وهو يموت فجأة مثل النمط الآخر من الحياة: نمط الهامشيين، كلاهما محكوم عليه بالموت وعدم الاستمرار. في مقابل ذلك هناك ثلاثة أنماط

من الشخصيات يثبتون وجهة نظر سياسية واضحة: هناك سيد الناصري القديم الذي لم يعد يفهم ما يدور في المجتمع، ومع ذلك فهو يعيش ويتزوج تلك الفتاة الخلابة التي تمثل شيئًا جدديدا وليس لها علاقة بماضيه" زينب". وهناك لواحظ الشيوعية القديمة التي انتهت كل حياتها تقريبا (البنك – الحب – الأخ) وتعيش لحظة توقف كاملة. ثم هناك الدكتور عزمي الذي تزوج من طبقته الأرستقراطية، وانتقل للعيش في الإسكندرية.

وتبدو درجة الصراع بين الهامشيين، ونمط الدكتور صبري، ثم نمط الدكتور عزمي، صراعا محدودا فكل منهم له طريق محتوم وواضح، والنصر فيه (كما يبدو من الرواية) للدكتور عزمي الذي يستمر في الحياة، والكاتب يؤمن على حقه الكامل في ذلك. أما الصراع بين الناصريين والشيوعيين (سابقًا) فهو الصراع القوي الحقيقي. وهو ليس صراع حياة، وإنما هو صراع حول رؤية الحياة وحول كيفية النزول إلى البحر. يبقى الكاتب هذا الصراع حتى نهاية الرواية دون حسم: "دق جرس التليفون في شقة لواحظ وكان

سيد على الطرف الآخر يشكو لها من الزواج ويقول لها: "ها نحن ننزل البحر مرتين".

فأجابته قائلة:" نحن لم ننزل البحر مطلقًا" ووضعت السماعة غاضبة".

غير أن الكاتب بمجرد ترتيبه للفقرة، بحيث يجعل القول الأخير للواحظ، يشير إلى أنه يتبني موقفها، فهي لم تنزل البحر إطلاقا. هذا أكيد. ولكن هل الآخرون أيضا لم ينزلوا إلى البحر إطلاقًا؟ يبدو الكاتب وكان يقول ذلك، حين تستعمل لواحظ ضمير "نحن". ومن المؤكد أن الجميع لم ينزلوا إلى البحر، إذا كان المقصود بالنزول إلى البحر هو إقامة علاقة حقيقية مثمرة مع المجتمع بالمفهوم السياسي. بهذا المعنى فإن أيا من القوى السياسية في مصر، لم ينزل إلى البحر الحقيقي للحياة، ونعود مرة أخرى للقول بأن" البحر ليس بملآن"

هذه هي الامتدادات الطبيعية للجملة الأخيرة في الرواية. غير أن حركة الرواية ذاتها مليئة – من وجهة نظري- بالحياة، بالصراع معها، بالرغبة في تغييرها، بل وفي بعض الأحيان بالعمل على هذا التغيير. ولاشك أن

نموذج الدكتور صابر، ونموذج أبو سيد، هيى نماذج للنزول المستمر إلى البحر (وليس فقط مرتين). صحيح أن نزول غير مهدف أو غير موظف، ولكنه مهم في ذاته، لينفي مقولة أن أحدا لم ينزل البحر. وسيبقى نموذج أبو سيد تراثا دائما وسيبقى نموذج الدكتور صابر خبرة ضرورية في الحياة وعناصر فعالية مكبوته، تنتظر التوظيف الكامل والحقيقي، حين ينزل الآخرون إلى البحر.

وتقديري أن صدور هذه الرواية، ومعها العديد من الأعمال القصصية لكتاب الستينيات والسبعينيات، بهذا الوعي، وبهذه القدرة على امتلاك الأدوات الفنية التي كانت معطلة في الستينيات، وتوظيفها بحيث تحمل مضمونا حقيقيا، وتتحول إلى المعنى الحقيقي للشكل بوصفه تنظيما للمضمون..كل ذلك..هو بداية النزول الحقيقي - إلى البحر.

* **أحمد الشيخ:**

"حكاية شوق... إلى زمن آخر"

حكاية شوق" عمل متميز جديد صدر أخيرا للكاتب الروائي والقاص أحمد الشيخ عن دار الهلال. رواية تقدم العلاقات الظاهرة والعميقة في "كفر عسكر" من منظور شخصية مركزية هي شخصية "شوق". امرأة نصف متعلمة تعاين مأساة القرية في الماضي والحاضر والمستقبل، عبر معاناتها الشخصية لما حل بأسرتها، منذ الأب التاجر المتهاون الذي تنتهي حياته بالإفلاس بل والاستدانه، بفعل القمار والخمرة، والعمة التي قتل زوجها غيلة بعد زواج قصير، فتتحول إلى ثرية مسيطرة وتنتهي إلى قتل زوجها قبل الأخير ثم تموت بعد زواج مشبوه مضيعةً الميراث على شوق التي كانت قد تبنتها تعويضا عن الإنجاب.

وآنذاك كان الماضي المأساوي هذا ينتهي على هذا النحو، فإن القانون الذي أدى به إلى تلك المأساوية، أي قانون الصراع بين عائلتي القرية الكبيرتين، يمتد فعله إلى حاضر شوق التي فقدت زوجها الأول وولدها منه، كما يمتد

إلى زوجها الثاني وابنها منه أيضا، فهـذا الأخيـر (رمـز المستقبل) يبدو فاقدا للأهلية ولا مستقبل حقيقي له، مثلمـا أن علاقتها مع زوجها الثاني (علام) تبدو قلقة ولا يقين بها.

تبدو المأساة – إذن – هي المحور الأساسي للرواية، وجذورها هو الصراع الثأري بين العائلتين، وهـو صـراع يطال جميع الشخصيات حتى تلك التي لا علاقة مباشرة لهـا به كما هو الحال مع أخوات شوق اللائي يمتن ميتة غريبـة وغير منطقية إلا في ضوء المنطق العـام لنيـة الروايـة، ومنظورها لواقع القرية المصرية الذي يبدو لى أنه واقع لـم يعد قائما بقدر ما هو صورة خيالية استدعاها أحمـد الشـيخ متماسكة وقوية ومنسجمة، ليعبر بها – بطريقة غير مباشرة – عن رفضه للواقع المعاصر، سواء في القرية أو في الوطن ككل، دون أن يترك من خيوط روايته خيطا واحدا يمكن أن يمتد ليفعل شيئًا مختلفًا عن سياق المأساة العام.

قدم أحمد الشيخ علاقات القرية – عبر صوت شوق أساسا– مستفيدا من تقنية تقطيع الزمن، زمن الماضي وزمن الحاصر يتعايشان معا في وعي "شوق" ويتتابعان في روايـة تتكون من فقرات، لا من فصول، سلسلة ممتدة تشي بأننا في

إطار رواية "تيار وعي" ونحن عنها شديدو البعد، لأننا – في النهاية – إزاء أحداث تقليدية إلى حد كبير، أفقدها تقطيع الزمن إمكانية نموها الدرامي، ولم يضف إليها عمق التحليل السيكولوجي للشخصيات، فيما عدا بعض مشاهد العمة و"شوق"

ومع ذلك تبقى هذه الرواية واحدة من الراويات القليلة التي استطاعت أن تقدم العلاقات في الريف المصريبقدر وافر من الأمانة والعمق، وهي دعوى للاهتمام الفني بهذا الكنز الثري من مادة الفن الخام.

حكايات المدندش عن زماننا

"حكايات المدندش" هي رواية أحمد الشيخ الثالثة، بعد "الناس في كفر عسكر" و"حكاية شوق". وفيها يواصل مسعاه الذي بدأ في هاتين الرواتين وفي مجموعاته القصصية الست، لتجسيد ما أحب أن أسميه رؤية شعبية للحياة والفن. وتقديري أنه هنا يقترب – أكثر مما سبق - من تحقيق هذا الهدف بقدر أعلى من التماسك والفنية، رغم أن تقسيم العمل الظاهري، إلى ثلاث وحدات، لا يشي بذلك عند القراءة الأولى.

تمتلك – كذلك – كل حكاية من الحكايات الثلاث استقلالاً واضحا عن الحكايات الأخرى، حيث يحتل مركز الحكاية شخصية رئيسية تدور حولها الأحداث، والعلاقات، التي تبدو غير متصلة بمثيلتها في الحكايات الأخرى، رغم أنها تحدث في نفس القرية "كفر عسكر" في معظم الأوقات، وكذلك أن الشخصية الحاكية (وأفضل هذه التسمية على مصطلح الراوي لأسباب ستتضح فيما بعد)، هي نفس الشخصية، أي شخصية المدندش، الذي هو شخصية الرواية الأساسية، ومن خلال عينها نرى كل شئ في القرية والوطن.

في الحكاية الأولى "النسافة وزمانها" يقدم لنا "حسنين المدندش" حكاية" الست النسافة" أي التي تنسف المحاصيل الزراعية أي تنقيها وتنظفها من الحصى والشوائب، وهي المرأة البربرية التي هبطت على القرية من خارجها حاملة أولادها من فرج الله المنسي كما قالت. كان قد تزوجها قبل أن يموت عامل في بناء السد العالي. وبمهارة ودربة تنجح النسافة في الدخول إلى علاقات القرية وتزوج أولادها، وتمتلك، وتصادق، وتعادي، ولكن دورة الحياة في القرية في الزمن الحاضر لم تعد تسمح للمهارة والدربة وحدهما أن يكونا أساسا للحياة والاستمرار، وإنما لابد من "أخلاقيات أخرى" لم تفلح النسافة في امتلاكها مما أدى إلى ضياع أملاكها وهيبتها في نهاية المطاف.

في الحكاية الثانية "المعذور وأيامه" حكاية سيد أفندي المتعلم المثقف التقدمي الذي درس بالقاهرة وعرف الدنيا وعرف السجن، وقاد المدندش إلى هذه المعرفة سواء في القرية أو في القاهرة. طاف به في علاقات القرية، وصراعها التقليدي بين أولاد شلبي وأولاد عوف، وفي تحولات السلطة السياسية من عبد الناصر إلى السادات ويبدو سيد أفندي- في

نظر المدندش – البطل المخلص المخِّلص، ولكنه يغدر، لا بسبب انتماءاته السياسية فقط، وإنما لأنه لم يحقق قانون المدندش (المؤلف) في مفهوم الانتماء للقرية:

"ابن البلاد البعيدة، مين يعرف إن كان هو هو اللى يخصنا ولا الخلق في المداين بدلوه، لبسوه وغيروا لهجته فصار منهم، يخصنا منه اسمه وكسمه، لكن بيننا وبينه حدود" (ص ٩٤).

ورغم أن سلمان في الحكاية الثلاثة، كذلك قد اغترب عن القرية، حيث عمل ضابطًا بالجيش"المنتصر" في ٣٧٩١، فإنه حينما عاد إلى القرية قد نجح في توطيد علاقاته ومصالحه الفاسدة المفسدة، ويصبح هو الوحيد "الناجى" من شخصيات الرواية الثلاثة الأساسية، وذلك لأنه اكتشف موازين القوي في القرية والوطن القائمة على الفساد والتزوير.أما المدندش نفسه فرغم بقائه حيا، يحلم بالمستقبل، فإن احتمالات تحقق هذا المستقبل تكاد تكون- في الرواية- معدومة، حيث تنتهي الرواية بتهديد واضح باحتمال انقراض عائلة المدندش اسما ووظيفة.

تبدو لنا شخصية المدندش في القرية- من خلال الرواية - شخصية ضرورية. لها ضروة الحياة وبدونها يصعب أن تستمر الحياة في القرية. فمنذ البداية يقدم لنا المدندش نفسه قائلاً:

"أنا حسنين المدندش، حلَّاق حمير الكفر، ومداوى جراحها، طبال الكفر وزماره، رداح ونداب الموتى والمغدورين وكاتم أسرار النسوان، لا خلفة ولا عيل، وأنا الذي ولدت المواشي، تنفتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشى واشرب الشاي، لا آكل من كل ذبيحة نصيب معلوم ولساني حصاني المفلوت يوشك أن يرميني في الهلاك لولا لجام العقل.. سافرت ورجعت، ومن حدود بلاد النوبة قبل التهجير حتى شطوط البحر المالح عرفت ناس، و عرفني ناس، ..ورغم الفقر وقلة الحيلة معدود في الكفر ومحسوب حسابي" (ص ٥).

ويعود قبل نهاية الرواية واصفاً نفسه وحاله:

" أنا حسنين ابن حسنين ولتاسع حسنين كما تعرفون، وصفتموهم بنفس الوصف ولم يعترض أي حسنين على صفة المدندش. الدندشة كما قال جدى لأبي مرة تعني الفرحة والبهجة، وعلى أي مدندش في هذه الدنيا أن يقوم بوظيفته

الأصلية الدندشة، ولامانع من إضافة بعض الأعمال الأخرى مثل توليد البهائم، أو حلاقة شعر الحمير، أو الندب على الأموات أو زفة العرسان أو تجريس من أمر الأكابر بتجريسهم.. وشجرة الدندشة ممدودة ونحيلة نحيلة، وقد طالت رغم نحول عودها وانحنت عندي." (ص ٨٠١).

فرغم أن الأعمال التي يقوم بها المدندش في القرية، ليست جزءا أصيلا من العمل الأساسي، وإنما تتم على هامشه، إلا أنها ضرورية لإنجازه، والأهم لإنجاز مقومات الحياة الأهم، الموت والميلاد، الفرح والحزن. قد يبدو المدندش شخصا هامشيا، لكن هامشيته هي الهامشية الإيجابية التي تراقب وتعي، وتعرف وتنتقد، في معظم الحالات حتى لو أدى الأمر إلى الإذى، والأذى دائما.

ولقد لاقى حسنين المدندش الكثير من الأذى في حياته بسبب وعيه ولسانه الطويل، فقد مات أبوه بعد أن حكم عليه بتجريس نفسه، وهو الذي يجرس الناس. وأهين هو وضرب في السوق بالحذاء لأنه قال الحق. والأهم من هذا وذاك هو فقدانه حلمه الوحيد في الحياة، بالزواج من "هبة" الغازية التي ظل يدور خلفها في البلاد والموالد، حتى وعدته

بالزواج، وها هو وقد طال به العمر والانتظار قد يئس من مجيئها، كما يئس من أي أمل في أن تقبل واحدة من بنات الكفر بالزواج منه.

وهكذا، فإن البطل الذي يحمل قيم الثورة والنضال والشرف، يقتل. ومن يحاول أن يتواءم مع القيم الانفتاحية الجديدة مع الحفاظ على الحد الأدنى من القيم الأصلية والكرامة، كالمدندش (أو حتى النسافة) يهزم ويهدد بفقدان الدور في الحياة. والوحيد المنتصر هو الذي يخوض غمار الانفتاح إلى أقصاه، متخليا عن كل قيمة أصيلة مثلما فعل سلمان وأكابر القرية جميعا:

" لقد تبدلت الرسوم وتبدل الأبطال، لبس الأنذال ثياب المالكين الحاكمين المتحكمين، وخلعت الحريم في بيوتهن العالية براقع الزمن الماضي، ولبس براقع من نوع جديد، كأنني درت على كعبي واستدرت فوجدت بدل عنترة والزناتي خليفة وأبي زيد الهلالي ناسا آخرين، أنصاف أبطال وأنصاف رجال ومن ورائهم عشرات الطبالين و الزمارين والمداحين، ومثلما تختفي الحقائق توارى الرجال وراء الجدران أو انسحبوا واندفعوا تحت الأرض، ليفسحوا الطريق لكي ترتفع

النجوم الكاذبة التي تبرق وتنطفئ مثل فقاعات الصابون" (ص١٩٠).

وهكذا فإن الدلالة الأساسية لبنية الرواية تحمل إدانة واضحة للعلاقات التي تسود في اللحظة الراهنة. وتبدو بالفعل مطابقة لحال الواقع الراهن سواء في القرية أو في الوطن ككل. من هنا قلت أن الكاتب قد نجح هنا في تجسيد الرؤية الشعبية لما يحدث للطبقات الدنيا والمهمشة، كما يمثلها بوضوح المدندش، والذي نجح الكاتب في الإمساك به بوصفه شخصية مركزية نموذجية صالحة لعرض رؤيته، وأيضا لتقديم الجماليات المناسبة لهذه الرؤية والمتمثلة في لغة الحكي بصفة أساسية وتقنياتها السردية.

لقد سبق أن وصفت "المدندش" بأنه حاكٍ وليس راوٍ، كما أنه بالطبع، ليس "رواية" بالمعنى التقليدي في الفلكلور. هو هنا حاكٍ لأنه يحكي بمنطق الحكايات الشعبية أو الحواديت بمعنى دقيق سواء كانت هذه الحواديت الحكايات التقليدية الموروثة، أو أحاديث السمر الخاصة بالحياة المعاصرة. ولعل أبرز ملامح هذا النمط من الحكي هو "الحكاية من داخل الحكاية" أو منطق التوليد، حيث يطوف

المدندش في الأزمنه المختلفة، الخاص منها والعام، ثم يعـود مرة أخرى ليواصل حكايته الأصلية، دون أن يفقد الخيط بـأي حال من الأحوال. لأنه يفعل ذلك بمهارة العالم بـالأمور فـي الحياة، الخبير المتمرس بنفوس البشر وأحوالهم وأسرارهم في القرية وخارجها. والأهم أنه عارف بتـواريخهم ومخـازيهم، وفوق كل ذلك هو يمتلك المعرفة بقوانين الحيـاة، والتـي وإن كانت تسير إلى الخلف، فإنها سوف تدور دورتها فـي نهايـة المطاف كما رأيناه في النص السابق.

هذه الدورة هي التي حكمت بنية الرواية ككل؛ فالحكاية التي تتوالد تعود إلى الدوران لتستكمل نفسها وتُغلق – في النهاية – بما بدأت به تقريبا. وتكاد تكون منفصلة تماما عما قبلها وما بعدها. جاءت "النسافة" فقيرة وضعيفة وانتهت كذلك وحكايـة سيد أفندي تبدأ من نهاية (القتل) و حكاية سلمان تنتهي بـه – رغم ثرائه – عجوزا يقوده أحد أحفاده. وفي وسط كل حكايـة عشرات الحكايات المتولدة التي تنتهي على نفس الموال. فهذه هي دورة الزمن الطبيعية: "ترتفع النجوم الكاذبة التـي تبـرق وتنطفئ مثل فقاعات الصابون".

يمتلك المدندش أيضا ثروة لغوية هائلة، عرفها من حياته في القرية ومن تجواله ومن قراءاته للكتب المسروقة " كتب عن الجن والناس والبلدان البعيدة وتواريخها، عن البحار والجبال وأنساب القبائل وسلالات الغجر" (ص ٥-٦). وقد يبدو أن المدندش يزين – بهذه اللغة - حكاياته للمستمعين (أو للقراء) أو ليقنعهم بأنه فعلاً عارف بلغة البلدان وأهلها، طقوسها في مختلف مجالات الحياة، وكلا الهدفين صحيح طبعا، غير أن لغة الرواية تحمل أيضا أحكام المدندش على الزمن الذي يعيش، وهو زمن ملئ بالتناقضات، ومن هنا فإن تقنية وصف الكفر وزمنه بالألوان هي إشارة واضحة للتلون الذي يحياه الكفر، إما بفعل تقاليده القديمة، أو بفعل السياسات المعاصرة التي تفرض على الناس أن يتلونوا ويسايروا أو يصمتوا. ولذلك فإن الكفر يوصف بكل الألوان الواضحة المتناقضة أو الوسيطة. فهو برتقالي وزهري ووردي ونعناعي وأخضر وأحمر وكفوفه منقوشة بالحنة الحجازي وتفاحي وليموني ومشمي وعنابي و" السوقي" و" الفرعوني" و" الخلاصة" المنقوش بألف لون. هذه الألوان التي تتناسب مع الموقف الذي ترد فيه، تشير إلى كثافة الطبقات التي تبطن

المجتمع المصري عبر تاريخه الطويل وخبرته الحياتية الممتدة، كما تشير إلى لا أحادية المعرفة التي يمتلكها المدندش (أو المؤلف) بهذا المجتمع، ومدى انتمائه إليه على مستوى الوعي، ومستوى الوجود معا. هذا الانتماء يعرف أن "التلون" المفروض على المجتمع المصري المعاصر ليس وليد اللحظة، وإنما يستند إلى تراث من القهر التاريخي الذي أدى إلى تعدد الألوان وتناقضها وتجاورها. ولكنه يدرك أيضا أنه – مع ذلك - ظل هذا المجتمع بنية متماسكة وقوية، وأنها قادرة على أن ترفض الغريب عنها وتعزله. هذا هو القانون الذي أدى إلى تدهور حال النسافة والمدندش وموت سيد أفندي. لأنهم جميعا خرجوا من القرية وربما تبدلوا خارجها ولم يعودوا أبناءها الحقيقيين. ولعل انتصار سلمان في القرية (رغم أنه هو أيضا قد اغترب عنها) هو إشارة حادة إلى كسر هذا القانون، إذ يمكن لغير المنتمي إلى القرية والأكثر استغلالاً لها، أن يهيمن عليها، على غير العرف الذي سارت عليه القرية دائما. الإشارة هنا هي إشارة إلى الدمار الحاد الذي أدى إليه الانفتاح من كسر البنية التقليدية المتماسكة لتقاليد هذا المجتمع

– كسرٌ يهدد بفنائه، ولذلك كانت الإدانة لهذا العصر حادة وواضحة أكثر مما في أعمال أحمد الشيخ الأخرى.

* **أحمد إبراهيم الفقيه:**

انشقاق الذات
والبحث عن هوية روائية

تطرح رواية الكاتب العربي الليبي الدكتور أحمد إبراهيم الفقيه الثلاثية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة)، إشكالية بالغة الأهمية على مستوى التجربة الروائية، وتجيب عليها إجابة متميزة على مستوى الرؤية والكتابة الروائية.

تتعلق الإشكالية بأزمة الإنسان العربي المعاصر، أوبمعنى أدق أزمة الذات المثقفة العربية في عصرنا الحديث، من حيث طبيعة هذه الأزمة و (صيغتها ومن حيث قدرة هذا الذات على إدراكها و(في أي مسار توضع)، ومن حيث الطريقة التي يتم بها التعبير- كتابة وفنًا- عن هذه الرواية.

وفي رواية "الفقيه" علامة للحبث عن طريق آخر لفهم أزمة الذات، ولتحقيق هوية وطنية عربية للكتابة الروائية، وهي علامة ليست وحيدة في الإنتاج الروائي العربي

المعاصر، وإنما تتضافر مع علامات أخرى يحققها كثير من الروائيين من بينهم: عبد الرحمن منيف، حيدر حيدر، بهاء طاهر، صنع االله إبراهيم، الطاهر وطار، إبراهيم عبد المجيد، وغيرهم. علامات تسعى لتحقيق ما أسميه المحتوى القومي أو الوطني أو المحلي للرواية العربية.

تنقسم الرواية، كما سبق القول، إلى ثلاثة أجزاء.

تدور أحداث الجزء الأول (سأهبك مدينة أخرى) في أوربا، وفي الجزء الثاني (هذه تخوم مملكتي)..تنتقل إلى مدينة (عقد المرجان) التي يشار إليها باعتبارها إحدى مدن ألف ليلة وليله.. أما الجزء الثالث فإنه يقص أحداثًا وقعت على أرض الواقع المعاصر في طرابلس الغرب، وعلى هذه النحو تبدو الرواية وكأنها تتحرك إذا وضعناها في إطار البنية التقليدية للفكر العربي الحديث من المستقبل المأمول (أوربا) إلى الماضي وتعود إلى الحاضر في الهاية.. غير أن التأمل في طبيعة كل من هذه المدن الثلاثة وعلاقة البطل الراوي بها، يعطينا نسقا مختلفا من العلاقات.

فالرواية تبدأ في صفحاتها الأولى من الحاضر زمانًا ومكانًا، فالدكتور خليل الإمام، قد عاد إلى بلاده بعد رحلة إلى

الشمال الأوربي موفدا في بعثة للحصول على درجة الدكتوراه. "وقد تم كل شئ بحسب ماكنت أبتغي، فزت بالشهادة العالية التي تنتهي عندها أحلام الدارسين، لأبدأ العمل مدرسا بالجامعة، قررت أن أنسى ومنذ اللحظات الأولى كل شئ عن السنين التي عشتها موفدا للدراسة بأقصى مدن الشمال" (٨/١-٩). "ولكن بدأ كل شئ يتقوض وينهار عندما صرت أسمع طرقا على باب البيت أثناء الليل، وأقوم مفزوعا من نومي،أسأل من وراء الباب، فلا أسمع ردا" (٩/١). "إنني لا أعيش معهم، ولا أعيش مع أي أحد آخر. حتى زوجتى صار وجودها بجوارى على السرير كل ليلة عبئًا لا أقوى على احتماله.إنها لا تسمع طرقًا على الباب ولا تعتقد بوجود الطارقين. (وهكذا) يشرد ذهني لحظة ويعود؛ فأجد أن لحظة الذكرى اتسعت لتستوعب جزءا من العمر بكل ما حفل به من أحداث وصور ووجوه (١٠/١).

وهكذا تبدأ الرواية بالحاضر، ولكنه حاضر لايستطيع الراوي أن يتكيف معه بعلاقاته المختلفة التي يمكن أن نستشف بعض ملامحها من هذا الجزء، ثم تزداد وضوحا في بداية الجزء الثاني، وتكتمل تماما في الجزء الثالث. ولأن هذا

الحاضر الواقع فظيع وقاتم كما نرى بوضوح في الجزء الثالث؛ فإن الراوي لا يجد مفرا من الهرب؛ فيهرب في هذا الجزء الأول إلى جزء من ماضيه الشخصي، المدينة الأوروبية التي عاش فيها وأعد الدكتوراه عن ألف ليلة وليلة، أو بالتحديد عن العنف والجنس في ألف ليلة وليلة. فهو يهرب إذن إلى الذاكرة.. ذاكرته الشخصية القريبة، ومن ثم تصبح أوربا – بالنسبة له – لا نموذج المستقبل، وإنما جزء الماضي الذي يبدو أنه انتهى ولن يعود.

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مفتتح الرواية فهما مغايرا للمعنى التواضعي للغة. تبدأ الرواية على هذا النحو: " زمن يمضي وزمن آخر لا يأتي وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجئ، زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص" (٧/١) حسب المعنى المتواضع عليه في فكرنا العربي الحديث، فإن الزمن الماضي هو زمننا العربي القديم، التراث، الحضارة العربية الإسلامية الزاهرة، أما الزمن الذي لا يأتي، الزمن الذي لم يأت بعد، ونطمح في أن يأتي في المستقبل؛ فهو النموذج الأوربي، الحلم الذي لا نحلم بسواه. أما

في هذه الرواية، فإن الماضي والمستقبل يحملان معانيا مختلفة، وإن كان هناك اتفاق بشأن الحاضر (مفازة من الرمال الحمراء، تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص) هذا هو الواقع المؤلم الجامد.أما ماضي الرواية فهو أوربا وأما مستقبلها، فهو ما يجسده الجزء الثاني.

إن عنوان الجزء الأول (سأهبك مدينة أخرى) هو محاولة للهروب عبر الذاكرة، كي يهب الذات مدينة أخرى غير تلك التي يعيش فها ويعاني. ولكن هذه المدينة الأخرى لاتستطيع – رغم كل ما فيها من تحرر وتحقق على المستويين العلمي والإنساني (وخاصة العاطفي) أن تكون مدينة حقًا. فهو يخرج من هذه المدينة وقد فقد حبيبتيه (ليندا وساندرا) كما فقد ابنه من ليندا؛ إذ تركه وحيدا لا يعرف كيف سيواجه مصيره هناك. ولذلك فإن الجزء الثاني يحمل عنوانا أكثر دقة لحلمه المحدود (هذه تخوم مملكتي) بالذات وبالتحديد، لم تستطع الذاكرة: الجزء الأول أن تنقذ البطل من أزمته، بل إنها زادتها حدة، فقد دخل في حالة المرض النفسي في بداية الجزء الثاني، حيث لم يعد قادرا على الذهاب إلى العمل وعاش في شرود حاد وصل به إلى حد معانقة البحر في إحدى نوبات الشرود

هذه، وفي نوبة أخرى نجده يعود إلى ألف ليلة وليلة؛ ليعد بحثا جديدا عنها ويلقيه في محاضرة، سنعرف فيما بعد أنه التقى أثناءها بفتاة هي الفتاة التي عشقها في الجزء الثاني (بدور) وسعى إلى الزواج منها في الجزء الثالث (سناء). ويشير تسلسل الأحداث إلى أن ما قاد الراوي إلى الحلم (الجزء الثاني) ليس هو مجرد جزء يتسع من الذاكرة الشخصية كما كان الحال في الجزء الأول، وإنما هو استعانة بالذاكرة الأبعد والأكثر شمولا: الذاكرة الجماعية. فالعودة إلى ألف ليلة وليلة هي عودة إلى تراث أمة وليس مجرد جزء من تاريخ الراوي الماضي الذي أعد فيه رسالة الدكتوراه ألف ليلة وليلة، هو الذي يحدد له محور الحلم، ولكن ما يدفعه إلى ممارسة الحلم نفسه، جزء آخر من الذاكرة الجماعية، ذاكرة الأسرة، فأخت الراوي تذكره بمنزل الأسرة القديم، فيذهب لزيارته ليجده قد تهدم، ولكن بخور الشيخ الصادق أبو الخيرات يتسلل إليه من خرابة مجاورة لهذا البيت فيذهب إلى هذه الخرابة، ويتوهم أن الشيخ مازال حيا، ويبدأ جلسة معه معدا إياه للانتقال إلى مدينة الحلم الذي يستغرق على مستوى الوعي ساعة واحدة ولكن مدته المعيشة في داخل الحلم، تصل إلى العام.

يقود الحلم الراوي إلى مدينة (عقد المرجان) التي يستقبله أهلها استقبال الملوك الفاتحين، ويتوجونه أميرا عليها بالفعل، بعد أن كان أميرها السابق قد مات، ويزوجونه ابنة ذلك الأمير.وهذه الملامح للمدينة بالإضافة إلى بعض الأوصاف الظاهرية العامة تشير إلى أنها مدينة من مدن ألف ليلة وليلة بالفعل، غير أن مجمل العلاقات التي يعيشها البشر، تشير إلى نمط آخر من المدن، هو المدينة الفاضلة (أو اليوتوبيا)، حيث تتحقق العدالة المطلقة والحرية المطلقة والمساواة المطلقة. لا سلطة، لا قضاء، لا قيود، لا عمل إلا للمتعة. أما العيش فهو متحقق لمن يريد وكيفما يريد، هي مدينة الحلم الاشتراكي الطوباوى إذن الذي لم يتحقق لا في ألف ليلة وليلة (مجتمعها) ولا في أي لحظة أخرى من لحظات التاريخ.

يعيش الراوي سعيدا بالمدينة وأهلها وعلاقاتها مع زوجته ثم مع عشيقته (بدور) التي تظهر وتختفي عدة مرات، وهو يسعى وراءها ملتاعا حتى نهاية الجزء، حيث يسمع صوتها خارجا من الغرفة السرية المغلقة التي حذر منها منذ البداية، لوم يقترب منها طوال هذا الجزء، ولكن صوت "بدور"

يجعله يندفع ليحطم باب هذه الغرفة، فتنطلق منها رياح صفراء مسمومة تحطم المدينة بمن فيها وما فيها، وهذا حدث قد توافق مع احتفال المدينة بإطلاق أول مدفع اخترعوه بعد أن علمهم الراوي بعض مفاتيحه وأسراره. هذا المدفع في الحقيقة- كان نهاية هذا الزمن الحلم، انتهى الزمن الجميل؛ لأن هذا المدفع سوف يفرض منذ الآن منطقه الخاص. وله لغة سوف يجبرهم على الحديث بها، وهو يريد منذ اليوم حاكما يتحكم في قوته، ويشرف على استخدامه. انتهى التكافؤ الذي يضمن العدل ويتيح لجميع الناس حياة متساوية (٢/٨٤١-٩٤١).

وهكذا يتحطم الحلم، ولا يبقى أمام الراوي سوى الاستيقاظ والعودة إلى الواقع المؤلم، لم يبق أمام الدكتور خليل الإمام بعد يأسه من النموذج الأوربي المعاصر والنموذج الطوباوي المستحيل تحقيقه إلا أن يعود إلى الواقع، ويحاول أن يجعل منه أفضل ما يمكن وما يستطيع. ولكنه يعرف – منذ البداية – أن هذا نوع آخر من الهروب، وإن كان هروبا إلى الأمام. وتتجسد محاولة أسطورة الواقع أو العيش في الأسطورة الواقع، في تعرفه فجأة أثناء إحدى الرحلات على (سناء) والتي تشبه (بدور) تماما، وبعد حين يكتشف أن هذه الفتاة التي سبق

له أن رآها وناقشها أثناء محاضرته عن ألف ليلة وليلة، هي التي أوحت له بحلمه (بدور) والتي عاش معها الحلم كاملاً، وترك في أحشائها جنينًا لم يره، ولم يعرف إن كان قد قضى عليه في النهاية أم لا.

تدور أحداث الجزء الثالث كله "نفق تضيئه امرأة واحدة" هي سناء، فيبذل الراوي مجهودا حتى يتحابا، ثم يطلق زوجته، ويبدأ الإعداد للزواج من سناء وفي هذه الأثناء يعيش في قرية ساحلية جميلة يلتقي فيها بسناء، وبأصدقاء قدماء يعملون في مجال الغناء، لنكتشف من خلال سهراتهم مدى الفساد الذي يعيشه المجتمع الليبي في اللحظة الراهنة. وينتهي الجزء الثالث ولم تنته بعد الاستعدادات للزواج، بل وينتهي مثلما انتهى الجزآن الأولان بتحطيم هذا النموذج أيضا. حين يحاول أن يغتصب فتاته (التي ظلت حتى النهاية تقليدية ترفض أن تعطيه جسدها رغم تحرارها الظاهر) فترفض أيضا؛ فيثور عليها ويغرر بها ويمزق ملابسها، فتهرب منه. وحين يتحطم هذا النموذج الثالث، لا يصبح أمام الراوي سوى حل وحيد، هو الاستسلام: سأمضي في الطرقات متحررا من الهموم والمسئوليات وأمراض الاغتراب التي يصيبني بها النهوض

للعمل كل صباح.. أرتدى ابتسامة لا تغيب. وأخترق الشوارع ماشيا دون أن أحس بأنني أعوم في كوب من الماء، لأنني لا أحمل ذاكرة ولا تاريخا، لا وهما ولا حلما ولا عشقا كاذبا. لا أنتمي لأحد إلا لظلي، ولا أعترف الا بأقنعتي. ولا أزهو بشئ إلا بهذا العطب الجميل الذي أصبح وساما يتلالأ في ضوء الليل.

زمن مضى، وزمن آخر لا يأتي، ولن يأتي. وبين الزمن الهارب إلى الوراء، والزمن الهارب إلى الأمام، زمن ثالث هو زماني، الذي سأكون فخورا بالانتماء إليه. فخ جميل بين زمانين، حفرة تغطيها شبكة مدفونة تحت الأتربة (الحجارة والطحالب والحشرات والحشائش والديدان، لا يراها إلا من أضاء قلبه عطب كغلس الظلام.. سأسقط سقوطا جميلا، يليق بإنسان يعتنق فلسفة اللهو واللعب. سأسقط وأنا أضحك وأغني معانقا ظلي.

زمن ثالث هو زماني.

زمن السقوط والفخاخ والأقنعة والطحالب.

زمن الرعب الجميل، الجميل..) ٧٥٢/٣- ٨٥٢).

بهذه النهاية تبدو الرواية وقد بدأت برفض الواقع وأخذت تبحث عن نموذج آخر أكثر إنسانية يكون بديلاً. ولكنها تتنهي باليأس والاستسلام لهذا الواقع، وعلى الأخص للجانب السيئ فيه. لم يقبل الراوي هذا الجانب ولم يقتنع به عقلا، ولكنه يئس ولم يعد يملك القدرة على فعل شئ فهو استسلام العجز وليس تسليم المؤمن. من المؤكد أن صورة الواقع التي لاحظناها منذ بداية الجزء الأول، وتنامت عبر الجزء الثاني واتضحت بجلاء في الجزء الثالث، هي صورة لواقع قاهر لكل ما يمكن أن يحلم به الإنسان، غير أن تفسير الرواية على هذا النحو: واقع قاتم يدفع بأفراده إلى الانتحار هو أمر ساذج وسطحي، ولا يظهر خصوصية الرواية وتميزها عن غيرها من الراويات العديدة التي يمكن أن تصل إلى نفس الغاية، هذه الخصوصية التي تكمن في طبيعة الراوي نفسه، والذي هو في النهاية ابن لهذا الواقع، ولكن ليس الواقع الراهن فحسب، و إنما الواقع الذي هو ابن التاريخ بتناقضاته في الماضي القريب والبعيد.

إن صورة الواقع في الرواية ليست أساسية بذاتها. ولا يهدف الكاتب إلى تصوير الواقع فيها. ومع ذلك فإن هذا

الواقع جاثم بقسوة في داخل الراوي نفسه، بحيث لا يمكن فهم هذا الراوي دون فهم هذا الواقع الممتد إلى الوراء بصفة أساسية، وهذا ما يكتشفه الكاتب بجلاء خلال الجزء الأول من الرواية، حيث يتذكر الراوي صراع الحلم والعنف في تكوينه الأسري منذ أجداده وآبائه، وصراع البحر والصحراء في الطبيعه الليبية (العربية).

إن الراوي واقعٌ منذ القدم في صراع حادٍ بين العلم والتجارة في تكوينه الأسري. فالأب الذي عاش متنقلًا يجمع حديد القنابل المزروعة في الصحراء منذ الحرب العالمية الثانية. حتى انفجر حقل ألغام نجا منه، فاستقر في المدينة يرزع بستانًا اضطر في النهاية إلى بيعه بعد أن حاصرته المدينة، هذا الأب كان حريصا على أن يعلم ابنه تعليما دينيا كي يواصل تاريخ جده الفقيه، وحتى لا ينتصر عليه تراث جده لأمه الذي كان قاطع طريق، تحول فيما بعد إلى تاجر قوافل بعد أن اهتدى على يد الجد من الأب، ولكن مشروع الأب لا ينتصر، سواء مع الأخ الأكبر للراوي، أو مع الراوي نفسه؛ فها هو الراوي يسلك طريق التعليم المدني، ويرث أباه في صراعه الداخلي هو الآخر، بين المغامرة والاستقرار بين

العنف والحلم الأخضر الرقيق الذي يذبل تحت وطأة المدينة. وهاهو الأب يموت ذات اللحظة التي كان الراوي يقضي فيها سهرة صاخبة، هي وإن كانت تتنافى مع ما يطمح إليه الأب بالنسبة للابن، إلا أنها تحقيق لجانب غالب على الأب ورثه منه الابن. (راجع ج١، ص١٧- ٢٧).

إن هذا الصراع العميق في تكوين الراوي، والذي سيظهر أثره فيما بعد. هو أثر مباشر من آثار الواقع العربي الكامن في تكوين ذات الراوي، وكما هو واضح؛ فإنه واقع تركت آثارها عليه الحرب العالمية الثانية، ودخول المدينة فجأة على الصحراء العربية. وهذه الآثار وإن كانت قد بدت في ماضي الراوي الممتده داخله، فإنها مازالت تعمل عملها في الحاضر أيضا.

يقول الدكتور خليل الإمام: "أخذنا السيارة، وذهبنا نطوف بها شوارع طرابلس بحثًا عن لحظة اندماج معها.. ولكنها ظلت، وبرغم صلة الدم التي تربطنا بها، تمنحنا وجها مقفلا لا يعد بأية مسرة، مغلقة بأزقتها، لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد، لا هي شرقية ولا غربية، لا تنتمي إلى الماضي ولا تنتمي إلى العصر، معلقة بين البحر والصحراء وبين زمن

مضى وزمن لن يأتي، تعيش مأزقها التاريخي. منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفشلت في اكتساب طبيعة جديدة. انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية وحلقاته الشعبية.. وباغتها زمن جديد لم تكن مهيأة له، راغبة في أساليب حياته العصرية، فرفضت الانتماء إليه، وظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها، لا تجد شيئًا تنتمي إليه أو ينتمي إليها.." ٥٣٢/٣- ٦٣٢".

إن زمن طرابلس هذا، ليس زمن طرابلس بوصفها مدينة فحسب، وإنما هو أيضا زمن أهلها، ومن بينهم الراوي، ومن هنا فإن هذا الزمن ذاته، هو نفس الزمن الذي انتهت به الرواية، زمن الراوي، ونفس الأزمة التي عاشها الراوي منذ بداية الرواية وحتى نهايتها ، واستطاع في الجزء الثالث أن يدركها حين قال: أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقى الرضا منهم.كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضة في زمن واحد. وأن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلي مع الزمن الخارجي ـ جمع المحدود باللامحدود ـ وزمن الحلم بـزمن الواقع" (٣،٤١،٥١).

إن الراوي، أستاذ الجامعة، دارس الأدب، ليس شخصا عاديا، هو شخص واعٍ ولهذا يستطيع أن يدرك أزمته على النحو السابق، ومع إدراكه للتشابه بين أزمته وأزمة مدينته، فمن الواضح أنه لا يتطابق مع المدينة، لأنه حامل الوعي الممكن، ويحاول، طوال الرواية، أن يقود نفسه – مدينته إلى تحقيق هذا الوعي الممكن، غير أن هذا الوعي الممكن هو وعي شقى، ليس وعيا منسقا متكاملاً، وإنما وعي منشق، يقع بين شقى رحى لا يجتمعان، شق الحلم وشق الواقع. شق المثال، وشق المادة، شق الحرية، وشق الضرورة، وطوال الرواية لا ينجح الراوي في تحقيق هذا الاتحاد إلا في لحظات قليلة سرعان ماتنتهي ليبدأ الصراع من جديد.

ولعل أبرز مجالي هذا الصراع هو علاقة الراوي مع المرأة، تلك التي تسيطر على كل صفحات الرواية (التي تقترب من السبعمائة صفحة) ومنذ الصفحة الرابعة من بداية الرواية وحتى الصفحة قبل الأخيرة منها، وربما كان هذا أحد عناصر التشويق في الرواية (كما سنشير فيما بعد). ويستطيع القارئ أن يكتشف ببساطة بعد أن يقرأ الرواية – أن هناك قانونًا يحكم علاقة الراوي مع المرأة. في البداية يسعى إلى

امرأة جميلة، سحرية الجمال ليقيم معها علاقة شديدة الحميمية والتفاني، ولكن ذاته المنشقة، ما تلبث أن تمل هذه العلاقة وتبحث عن امرأة أخرى، عادة ما تكون نقيضا على نحو ما – للسابقة، وينتهي الأمر بتحطيم هذه الأخيرة أيضا وينتهي الجزء ليبدأ الآخر..الخ.

في الجزء الأول يلتقي (بليندا) زوجة صاحب البيت الذي يقيم فيه، وساندرا علاقة يعرفها الزوج العقيم ويرضى عنها، وينتج عنه طفل، كما ينتج عنها أيضا أزمة حادة لدى الزواج تؤدى به إلى هجران المنزل. وأثناء هذه الأزمة يتعرف الراوي على (ساندرا) ممثلة هاوية، يشتركان في تقديم مسرحية شكسبير ويدعوها إلى بيته، بيت (ليندا) لتراها الأخيرة عارية فتهجر البيت وتبيعه، ويهجر الراوي أيضا البيت، ويعيش مغامرة متقطعة حادة مع ساندرا قبل إن يعود إلى بلده بعد حصوله على الدكتوراه وبعد أن فقد ليندا وابنه منها.

في الجزء الثاني يتوج الراوي أميرا على مدينة "عقد المرجان" ويروح راغبا ومستمتعا– بابنة الأمير السابق "نرجس القلوب" ويعيش معها هانئًا راضيا، حتى يمل منها فيخرج إلى

المدينة ليلتقي ببدور، ويقيم معها علاقة أكثر سحرا من كل العلاقات السابقة، ويعطيها طفلا كما أعطي نرجس القلوب.

وفي الجزء الثالث، يلتقي بسناء ويعيش معها سعيدا علاقة لا تكتمل ولا يمكنها لأنها بنت الواقع المنقسم – وفي نفس الوقت يقيم علاقة جنسية مع "سعاد" التي تنام مع كل من يمتدح بنطالها، وتحاول الانتحار مرات عديدة، وبالإشارة إليها بوصفها حلا، تنتهي الرواية بعد أن ضاعت سناء.

هذه العلاقات جميعا هي خارج "فاطمة" الزوجة الموجودة منذ الجزء الأول، ولكنها زوجة مرفوضة من بداية الأحداث وتطلق في الجزء الثالث استعدادا للزواج من سناء. فهي امرأة هامشية لا علاقة حقيقية أو عميقة بينها وبين الراوي. وبإخراجها من ساحة الحميمية، يصبح أمامنا في كل جزء امراتان، كلتاهما جميلة تماما، ولكن إحداهما أقرب ما تكون إلى المؤسسة أو الاستقرار (ليندا/نرجس القلوب/سناء)، والأخرى رعوية متحررة لا تقبل بالاستقرار وتفلت من كل القيود (ساندرا/بدور/ سعاد) والنمط الثاني أكثر تقطعا وأقل وضوحا سواء في نظر الراوي أو في نظر الفتاة نفسها.

هذا هو القانون الدورى الذي يتكرر في كل جزء من أجزاء الرواية كاشفا عن صراع داخلي عنيف بين الرغبة في الاستقرار من ناحية، والتحرر من ناحية أخرى، بين الضرورة والحرية، بين البحر والصحراء. وهو صراع نجد له جذورا في تكوين الراوي منذ الطفولة فكما أشرنا إلى خصائص الأب المتصارعة، نجد في حياة الأسرة هذا الصراع بين التنقل بحثا عن حديد القنابل في الصحراء، والرغبة في الاستقرار التي لاتتحقق الا فيما بعد- بعد أن كبر الراوي. وهذه الجذور ترشح هذا الصراع للاقتراب من بعض المفاهيم الفرويدية.

فالقانون الأساسي الذي يحكم علاقة الراوي بالنساء، هو أقرب إلى قاعدة الرغبة لدى فرويد. فما أن يتأكد الراوي من تحقق رغبة المرأة فيه حتى يملها ليبحث عن أخرى تكون رغبتها موضوعا للرغبة، وهذا البحث هو آثار العقدة الأوديبية التي يعيشها الطفل وخاصة إذا كان طفلاً عاش مع أمه معظم الوقت في حين كان الأب يغيب كثيرا بحثاً عن حديد القنابل كما هو الحال بشأن راوينا هنا مما يسمح باستمرار العقدة الأوديبية، طالما أن الأب الغائب لا يساعد على تجاوزها. صحيح أن العقدة الأوديبية ليست من القوة بحيث تؤدى إلى

عجز الراوي عن حب المرأة أو ممارسة الجنس، ولكنها موجودة بما يكفي لتحقيق نوع من العصاب الذي يسمى بالفصام أو الشيزوفرينيا الذي يؤدى إلى الانفصال عن الواقع والانكفاء على الذات وإطلاق العنان للهو أو للرغبة اللاواعية.

ولعل الجزء الثاني من الرواية: " هذه تخوم مملكتي "هو أكثر الأجزاء قربا من مفاهيم التحليل النفسي. فعنوان الجزء وطبيعته الحلمية، ومجمل نسق العلاقات المتحقق فيه، كلها عناصر تشير إلى الاقتراب الحميمي بين الراوي وبين هذا الجزء بحيث يكاد يمثل نفسه تماما، أو ما يحلم بأن يكونه. وكما يقول فرويد "أن تفسير الأحلام هو الطريق الملكية إلى معرفة ما هو لاشعورى في الحياة النفسية، سواء بالنسبة للمحلل أو للمحل، ولقد سبق أن رأينا أن تزايد أزمة الراوي مع الواقع، قد دفعته إلى الانغماس في حالة المرض النفسي الذي قاده إلى العودة إلى الذاكرة الجماعية، تلك التي شكلت لديه التمهيد الطبيعي للانتقال إلى الحلم، والذي ظل مركزه في النهاية - أو نواته امرأة من صلب الواقع هي "بدورو" أو "سناء" في الجزء الثالث. وهذا الفهم الواقعي لا يتعارض مع تلك المفاهيم الفرويدية طالما أن المرضى الفصاميين هم جزء

من الواقع ونتاج له. في الجزء الثاني محاولة من الراوي للتعرف على ذاته أكثر، محاولة للولوج في اللاوعي. ولكن هذا اللاوعي أو اللاشعور يبدو بداية الجزء أشكاليا. ففي حين يعيش الراوي حالة من السعادة المتسقة المتكاملة في إطار مجتمع متكامل متسق، نجد أن المراوغة والغموض يأتيان من النواة التي كونت صلب الحلم و التي جاءت معه من الواقع أي "بدور"، و إذا جاز لنا أن نتبنَّى مفاهيم ما بعد بنيوية فرويد فإن الواقع هو الذي يؤدى إلى الكبت أي إلى اللاوعي. فـ "بدور" هنا هي إذن بنت الواقع الكابت وتكمن في اللاوعي ومن ثم فهي تراوغ الراوي الذي يظل يبحث عنها طوال الجزء الثاني حتى يجدها في نهايته وقد انطلق صوتها من خلف جدران الغرفة السرية المغلقة بقصر الأمير والتي حذر منها الراوي منذ البداية واستجاب هو للتحذير فلم يقترب منها أبدًا بل إنه لم يتذكرها إلا مع ظهور "بدور" في القصر، حيث توقفت عندها وقرأت ما كتب على بابها، ثم بعد ذلك حينما سمع صوتها منطلقًا من هذه الغرفة.

في الحكايات الشعبية تمثل الغرفة السرية المغلقة التي يحذر البطل منها عنصر تشويق لا للمتلقي فحسب وإنما

أيضا للبطل نفسه، فيسعى طـوال الحكايـة لاقتحامهـا وفـك طلاسمها، حيث الحكمة أو المعرفة. في روايتنا لا يهتم الراوي بالمعرفة، إلا حين تتحقق العلاقة بينها وبين بدور، وهي علاقة نستطيع أن نلاحظ أنها حدثت مع توتر العلاقة بـين الـراوي وبدور، كأننا نستطيع القول بأن "بدور" (بنت الواقـع) تمثـل لاوعي الراوي وأنها حينما كانت قريبة منـه وملتحمة بـه وعاشقة له، لم يكن ثمة مبرر للقلق أو البحـث، أمـا حينما اختفت منذ بدأ القلق، وحينما ظهرت ملتحمة بالغرفة السـرية، تحولت الغرفة السرية إلى مركز الاهتمام. وتوجه إليها الراوي ليفتحها عنوة. لتخرج منها رياح اللاوعي المسمومة الصـفراء لتدمير المدينة ويستيقظ الراوي.

ومن المهم أن نلاحظ هنا أن هذا النهاية قد توافقت – كما سبق القول- مع احتفال المدينة بإطلاق أول صاروخ من المدفع الذي اخترعوه بعد أن دلَّهـم الـراوي علـى أسـراره (التكنولوجية). وهذا الاحتفال كان نهاية عصر وبداية عصـر، نهاية عصر (اليوتوبيا) ودخول العصر الحديث، عصر الثورة الصناعية الذي يخلو (حسب الرواية) من العـدل والمسـاواة والحرية. وبمعنى ما، فإن إطلاق الصاروخ يعني انتصار العلم

و العقل بمعناهما الأوروبي الحديث، وبمعنى آخر، هو انتصار للوعي. ولكنه وعي فريق، لأنه وعي السلطة، أو الوعي الذي سوف يستخدم لصالح السلطة وضد البشر. وهذا التهديد الحاد للتوازن الضروري بين الوعي واللاوعي، أو لنقل الالتحام بينهما الذي تحقق فعلاً للراوي مع بدور ومع مجتمع (عقد المرجان)، كان لابد أن ينتهي وتلقائيا بفقدان التوازن ولكن على النقيض، يفتح باب اللاوعي على مصراعيه ليدمر كل شئ.

ولعل النص الذي ينعي الزمن الجميل في عقد المرجان (٨٤١/٣-٩٤١) يذكرنا بالنص الذي ينعي فيه أيضا الزمن الجميل في طرابلس المعاصرة:

"انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية وحلقاته الشعبية.. وباغتها زمن جديد لم تكن مهيأة له أو راغبة في أساليب حياته العصرية، فرفضت الانتماء إليه، وظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها، لا تجد شيئًا تنتمي إليه أو ينتمي إليها..(٥٣٢/٣-٦٣٢). فهذا التوازي الدلالي في النصين يمكن أن يقودنا إلى أن الراوي – أو الكاتب هنا – يلقى بمسئولية فصام الراوي وفصام المجتمع العربي كله على

عاتق المدفع أو" التكنولوجيا" أو الحضارة الغربية، التي دخلت إلينا فجأة وعنوة ودون إرادة منا (ومن المهم هنا أن نتذكر أن مدافع نابليون بونابرت كانت أول ملمح لنا من الحضارة الأوروبية).

على هذا النحو يمكننا أن نتصور أن أزمة الراوي في الجزء الثاني، هي تجسيد عميق لأزمة الواقع، الذي لم يستطع أن يتجاوز العقدة الأوديبية لأنه قد فرض عليه أن يتطور (من الطفولة) إلى نضج ليس ممكنا وليس طبيعيا، فيعيش حالة الفصام في خلل تام بين وعيه ولاوعيه. ويصل هذا الخلل إلى قمته حينما يزداد تدخل التكنولوجيا أو الوعي (الأوروبي) فيضطر المجتمع الراوي للحفاظ على الذات من خلال الهروب إلى اللاوعي وفتحه على مصراعين، فيصل إلى مزيد من الخلل لأن زيادة دور اللاوعي يعني زيادة المرض والاختلال المطلق في التوازن، وهذا هو ما حدث للراوي فعلا في الجزء الثالث.

لقد استيقظ الدكتور خليل الإمام من حلمه منزعجا وغير راغب في أن يتركه.ولكنه الآن – مع بداية الجزء الثالث "نفق تضيئه امرأة واحدة" يعرف أنه كان يحلم، وأن

هذا الحلم لا يمكن أن يعود، ومع ذلك فإنه لاييأس، بل يحاول زرع الحلم في أحشاء الواقع. أو بعني أدق اكتشاف الملامح المتشابهة بين الحلم وإمكانات الواقع. فينغمس في التنزه بين أحضان الطبيعة ليكتشف فيها معاني لم يكن يعرفها من قبل، وحين يعود إلى مواصلة العمل والاندماج فيه، يختار أن يعمل مع جمعية النشاط والرحلات كي تتيح له فرصة الاتصال بالطبيعة، وفي إحدى هذه الرحلات يكتشف سناء، ويحاول أن يعيد الحلم (بدور) إلى الواقع، ورغم أنه يسعى جاهدا لأن يتم الزواج من بدور إلا أننا ننتهي وقد هربت منه سناء بعد أن حاول اغتصابها.

وليس صحيحا تفسير فشل علاقة الراوي بسناء بالروتين الاجتماعي والخراب الإنساني في المجتمع أو بالحرص التقليدي عند سناء على الحفاظ على غشاء البكارة فحسب. وإنما تفشل العلاقة أساسا لأن الراوي مازال مريضا فصاميا، بل هذا المرض زاد بعد أن فتح غرفة اللاوعي السرية المحرقة المهلكة في نهاية الجزء الثاني. وهو فتح أدى به إلى الخلل في الهوية وفي الوعي بالذات، فرغم أن حلم الجزء الثاني هو حلم من الذاكرة الجماعية كما سبق

القول. ورغم أن تحطيم هذا الحلم قد تم نتيجة لدخول المدفع الحديث، ورغم الوعي بكل هذا فإن الراوي يبحث عن ذات موحدة متوحدة "أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقى الرضا منهم. كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضة في زمن واحد. و أن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلي مع الزمن الخارجي وأجمع المحدود باللامحدود. وزمن الحلم بزمن الواقع" (٣/٤١-٥١) هذا السعي القائم منذ بداية الجزء الثالث، بل طوال الرواية، هو سعي مختل، لأنه لايعرف أن هذا التوحد مستحيل لأن الأسباب التي أدت إليه مازالت قائمة، بل أنها ازدادت. ومن ثم فإن الفصام هو قدر المثقف العربي الحديث والمعاصر، طالما بقى في إطار ذات الشروط التي تنتج الفصام، أي التبعية للغرب صاحب المدفع، وهذه التبعية تتجلَّى في السعي إلى تحقيق الذات الموحدة المتوحدة، أي الذات البرجوازية (النموذج الغربي) أي الذات التي لا تعي إلا نفسها ولا تبحث إلا عن نفسها، دون أن تستطيع الخروج إلى الذوات الأخرى، وإدراك أنها جزء من المجتمع، وأن المجتمع بداخلها.

ورغم أن هذا الوعي متحقق في مقولات كثيرة للراوي، كما حاولنا أن نوضح عبر التحليل. إلا أن سلوكه (وهذا فصام آخر بين القبول والفعل) يشير طوال الوقت إلى نوع من الانفصال عن المجتمع وعدم القدرة أو ربما الرغبة على المشاركة في هذا المجتمع من أجل فعل شئ نافع له. وسلوك الراوي في الجزء الثالث- بصفة خاصة – يؤكد هذا التوجه بوضوح فرغم أن الراوي يعاني من أمراض المجتمع التي تطاله رغم أنفه ورغم عزلته، إلا أننا لا نجد أي مقاومة لهذه الأمراض، بل سعي إلى الخلوة والاستمتاع والاستحواذ على المحبوبة والذات، ولذلك كان طبيعيا أن ينتهي هذا السعي إلى نقيضه أي إلى الاستسلام للواقع السيئ أو للوعي مرة أخرى، والوعي هذه المرة وعي زائف سوف يؤدى إلى تكريس المرض وزيادته ربما إلى حد القضاء على الشخصية تماما.

وهكذا نجد أنفسنا منذ بداية الرواية في إطار حركة تبادلية دورية بين الوعي واللاوعي، بين شقى الذات المتصارعين، وبين الأزمنة المتصارعة كما لاحظنا في بداية كل جزء "ومن زمن مضى وزمن لا يأتي وبينهما زمني".

ورغم أننا في نهاية الجزء الثالث ندرك أن الزمن الآخر لن يأتي، فإننا نستسلم للزمن الحاضر الذي إما أن يقتلنا، أو يعود بنا إلى ذات الدائرة في أفضل التفسيرات. وهذا كما سبق القول أمر طبيعي في ظل الحتم التاريخي الذي تعيشه المنطقة، والذي يكرسه وعي الذات العربية البرجوازية لنفسها.

غير أن ذات الراوي - في هذه الرواية - وإن كانت ترصد هذه الأزمة بعمق، فإنها - في الحقيقة - تقدم طموحا مختلفا وجديدا لهذه الذات، كما تبدى في الجزء الثاني الذي لا يمثل الحضارة العربية أو الحلم بها، وإنما حلم بأفضل ما يمكن أن يعيشه الإنسان بصفة عامة، وكما يتبدى أيضا في خصائص الكتابة الروائية التي تجعل منها عملاً ممتعا، بالمعنى العميق للإمتاع كما يشير كاتبها.

إن هذه الرواية بالفعل مسلية وممتعة وهذا أمر يتحقق كما سبق أن أشرنا بفعل مجموعة من العناصر المشوقة، أولها اللغة البسيطة والجميلة والرهيفة التي تنساب برفق سردى يربط جزئيات الحدث بعضها بالبعض الآخر، مولدة حدثًا من حدث (على طريقة ألف ليلة وليلة). كذلك

يستطيع هذا السرد أن يقدم جوانب الشخصيات المختلفة، سواء الراوي أو النساء، أو حتى الأصدقاء بدقة وعمق، وتلاحم مع حركة الأحداث دون ضجة أو افتعال أو ثغرات، بحيث يبدو التلاحم والإحكام والمنطقية سمات واضحة لبناء الرواية. وهذه المنطقية والإحكام لا تنفبي قانونًا مسيطرا على بناء الرواية، ساهم هو الآخر في التشويق والإمتاع، وهو قانون إثارة التوقع وكسره (ولعل نموذج التعامل مع الغرفة السرية أبرز النماذج – ولكنه ليس وحيدا – على ذلك). وأخيرا يمكننا أن نضيف عنصرا مهما آخر من عناصر التشويق، وهو المزاوجة الناجحة بين الواقعية والعجائبية، ليس فقط في الجزء الثاني الخاص بالمدينة المتخيلة، بل في كافة الأجزاء، حيث نرى الراوي يعيش علاقات سحرية (أو أسطورية أحيانًا) في داخل العلاقات الواقعية، سواء في أوروبا أو في طرابلس. ومن الطريف أن هذه العلاقات السحرية، ليست - فحسب – مرتبطة بذات الراوي، وإنما بالآخرين أيضا، ومعاناة ليندا وزوجها وساندرا في الجزء الأول، ومعاناة أنور جلال المغنى، وسعاد في الجزء الثالث مثال على ذلك.

أن هذه العناصر جميعا تساهم بالفعل فـي تشـويق القارئ ليطلب المزيد، غير أنها ليست عناصر شكلية وضعت لتحقيق هذا الهدف، ولكنها في الحقيقة عناصر (سميولوجية) تتضافر مع ومع القضية الأساسية، قضية الذات المنشقة كما تتبدى في علاقاتها النسائية خاصة، الإنسانية عامة. وبهـذا المعنى، فإن تشويق النص وإمتاعه، هما نابعان في الحقيقة من معاناة بشرية حادة لدى الراوي وغيره من الشخصـيات، وهي معاناة تنتقل إلى القارئ ليحـاول أن يفهـم بهـا هـذه الشخصيات، وأن يفهم نفسه أيضـا وواقعـه الـذي يعـيش تناقضاته داخل الرواية وخارجها.

وقد نجح الكاتب في أن يحقق هذا التلاحم مع القارئ بسبب العناصر التشويقية السابقة، وبسبب عدم تدخلـه فـي السرد أبدا. فالراوي (العليم) هو الذي يحكي ويقص، ولكنه لا يبدو عليما بكل شئ، بل إن الشخصيات تفـرض أصـواتها وصراعاته. إن الراوي نفسه يعلن طوال الوقت لاأحاديتـه، وتعدد أصواته، وهو مايكشف عن انشقاقه، ويزيد من إمتـاع القارئ بفعل التوتر الذي هو قيمة جمالية أساسية فـي كـل عمل فني.

إن هذه الخصائص التشكيلية كما سبق القول متلاحمة ومنسجمة مع خصوصية التجربة وطبيعة الأزمة التي تجسدها الرواية. بحيث تستطيع بالفعل أن تقدم لنا خصوصية انشقاق الذات العربية، التي وإن أمكن إدراكها عبر مبادئ التحليل النفسي، إلا أن رؤية الكاتب نفسه ترفض البقاء في إطارها وحدها، وإنما تحتم ربطها بالفهم الاجتماعي للعلاقة بين الذات والجماعة، لا بالمعنى الساذج الذي يرى علاقة التأثير، وإنما باعتبار أن الفرد كائن اجتماعي في أعماقه يعيش الصراعات الاجتماعية، حتى وإن لم يكن مشاركًا فيها أو فعالاً.

وهذا الوعي مرتبط بالجذر الذي سبق وأن أشرنا إليه، رفض النموذج الغربي الذي يصل إلى حد العداء له أو بمعنى أدق لوجهه الاستعمارى التدميري.

ورغم أن الراوي البطل ينتهي بطلاً ضدا مستسلما لأسوأ ما في الواقع، فإننا لا نشعر إلا بأنه استسلام مقيت لا نستطيع أن نقبله أو نسلم به. صحيح أن الحل الذي سعي الراوي لتحقيقه في الجزء الثالث، كان حلاً واقعيا يحاول أن يستنبت الحلم من بطن الواقع، وصحيح أن هذا الواقع رفض

هذا الاستنبات وإن بدا متقبلاً على المستوى السطحي، بحيث يمكن القول بأن عدم إنجاب الراوي في وطنه (إلا من زوجته ولا من سناء) هو عقم في الواقع، وليس عقما في الراوي الذي نعرف أنه أنجب من ليندا وأودع أطفالاً أحشاء امرأتي عقد المرجان (نرجس القلوب وبدور). و إذا كان ممكنًا أن نمارى في حقيقة الإنجاب في الحلم، وخاصة أنه إنجاب لم يكتمل، فإننا لا نستطيع أن نمارى في حقيقة وجود الطفل في الجزء الأول.

الرؤية التي تشير إليها النهاية هي أن الواقع عقيم، ومع ذلك يستسلم له استسلاما مقيتًا، بحيث نكون مضطرين إلى رفض هذا الاستسلام والعودة إلى البحث عن العلة، التي ربما وجدناها – كما حاولنا أن نوضح في التحليل. وفي خطل الطريق الذي سار فيه الراوي، ووهمية الحلم الذي حلم به، حلم بذات برجوازية لا يمكن أن تتحقق فعلاً في ظل الشروط التابعة القائمة، غير أن مجمل الرواية وخاصة محتوى شكلها يرشحان لنا حلاً يتجاوز حدود الاستسلام القابع في نهاية الجزء الثالث. وأقصد هنا أن منطق السرد وآليات الكتابة، هي في الحقيقة عمل دءوب للخروج من

المأزق. هذا العمل يتمثل في التواصل الحميم مع القارئ، عبر إدراكه لمحتوى شكل الذات العربية المعاصرة، عبر إدراكه لخصوصية الانشقاق وجذوره، وعبر قدرته على أن يتمثل القيم الجمالية الدقيقة التي يعيشها البشر ويمارسونها في سلوكياتهم المختلفة، وعبر تطويعه الباهر للغة لجعلها مشوقة إلى هذا الحد وبسيطة وعميقة، بحيث يستطيع الإنسان العادي/القارئ العادي- الذي فيه الأمل وإليه يتوجه الطموح – أن يقرأ ويستمتع ويعرف ويدين ويصل هو نفسه إلى الحل، وإذا كانت الأزمة التي لا يستطيع البطل أن يتجاوزها بنفسه، هي أزمة الانشقاق والفصام، أي الانفصال عن الواقع، وعدم القدرة على التواصل معه، فإن الحل الفني هو ما تقدمه الكتابة الروائية في الثلاثية. قدرة متحققة تتصل بالواقع فعلاً.

* يحيى يخلف:

هل يستحم النهر – حقًا – في البحيرة؟

منذ حوالى ثلاثة عشر عاما قرأت قصة ليحيى يخلف بعنوان "المرأة الوردة" وكانت أول ما قرأت له. ومنذ ذلك الحين وأنا أنتظر كتابته بشغف، لأن تلك القصة قالت أن هذا الكاتب قادر على أن يدرك جوهر الحياة (في مواجهة الموت) وخصوصيتها الفلسطينية بعمق وشفافية، وأن يصورهذا الجوهر مجسدا في لغة تقترب من درامية وصفها من اللوحة التشكيلية بل هي كذلك.

تابعتُ روايات يحيى يخلف بعد ذلك، ولكن في ظل جو من التوتر الذي شاب العلاقة بيني وبينه على المستوى الفكري ، وعلى أن أعترف أن اختلافي إزاء مواقفه في اتحاد الكتاب أو في قضية السلام، وموقف المثقفين المصريين من زيارة أراضي الحكم الذاتي، تلك القضايا التي دارت بشأنها حوارات حادة بيننا عدة مرات، قد تركت أثرا على قراءتي لأعماله، حتى وقعت في يدى أخيرا روايته

الأخيرة "نهر يستحم في البحيرة". (دار الشروق. عمان ١٩٩٧) وأعادتني إلى يحيى يخلف وأعادته إلىّ .

تكمن أهمية رواية "نهر يستحم في البحيرة" في أنها تتخذ من "العودة إلى الوطن" موضوعا لها. وهو بالطبع موضوع شديد الأهمية والحساسية وخاصة لواحد مثل يحيى يخلف، على كافة المستويات السياسية والفنية والإنسانية أيضا. فأن يعود الإنسان – الفنان إلى وطنه بعد ربع قرن من الزمان، وبعد صراع الأمل مع اليأس في إمكانية العودة والنضال من أجلها، ثم "تحققها"، لهي تجربة ثرية ومليئة بالإمكانات الفنية العالية، وبالمخاطر أيضا، لأنها مادة مليئة بالميلودراما والسنتمنتالية. ومن هنا تأتي الأهمية الأكبر للرواية، لأن الكاتب نجح نجاحا باهرا في السيطرة على هذه المادة، حين لم يستسلم للمذكرات أو اليوميات أو السيرة الذاتية، وإنما حولها جميعا إلى عناصر روائية وبنى بها وبغيرها من العناصر بنية روائية دقيقة ومحكمة، جميلة ودالة.

تبدأ الرواية بما يشبه السيرة الذاتية، فبعد المشهد الأول القصير، الذي يبدو مشهدا روائيا، يأتي المشهد الثاني، عن العودة:

"ها هو الوطن، لحم ودم، ولكنه مثخن بالجراح.. مرت فوقه الزوابع فدمرت كل شئ ماعدا الناس.. عندما عبرت الجسر، وشاهدت أرض الوطن، امتلأت عيناي بالدموع، دخلت من معبر الجسر ولم أدخل من معبر رفح.. دخلت من على الجسر الخشبي..

أشار لنا جندي أسود، لعله من الفلاشا الأثيوبية فعبرنا الحاجز، لنصل على الفور إلى الحاجز الفلسطيني الذي يحاذي مزرعة العلمي، والذي ترفرف فوقه الأعلام، ترفرف مثلما يرفرف في أعماقي طائر الشباب.. طائر الشباب الذي تركني منذ سبعة وعشرين عاما، عند تلة الماصيون في رام االله، ولم يرافقني إلى بلاد الغربة"(ص ٧-٦).

بعد ذلك يعود النص إلى الرواية من المشهد الثالث، يستمر مزاوجا بين السيرة الذاتية والرواية حتى النهاية، ولكن من هيمنة البنية الروائية المحكمة والتي صنعتها

شخوص بشرية من لحم ودم يمثل وجودها ومسعاها حياة إنسانية وطموحات ترقى لحد أن تكون رموزا، وعبر أحداث متتابعة تقود هذه الشخوص إلى اكتشاف الحقيقة في النهاية، رغم أنها لا تحقق آمالها المباشرة إلى كانت تسعى إليها.

الراوي هو أكثر الشخصيات وجودا في النص، وتشير كثير من الدلائل كما سيتضح فيما بعد إلى أنه قريب جدا من الكاتب. ومع ذلك فإن هذا الراوي (الذي لم يعد راويا عليما بكل شئ كما في بعض روايات يحيى السابقة)، ليس هو أهم شخصيات الرواية. بل لعل أهم شخصية ليست من الشخصيات الحية التي تتحرك على أرض الواقع، مع أهمية هذه الشخصية (مجد وأكرم)، وإنما شخصية تبدو خيالية صنعها المؤلف لكنه صنعها على نحو يجعلها أكثر الشخصيات واقعية وحيوية، تلك هي شخصية الجندي الياباني (أونودو) "الذي كان ضابطًا في الجيش الياباني أثناء الحرب العالمية الثانية.. إنه لا يصدق أن الحرب قد انتهت، لذلك فإنه لم يلق السلاح بعد" ص ٩.

لقد نجح الكاتب حين خلق هذه الشخصية ذات الملامح الواقعية (أقصد أنها يمكن أن تكون قد وجِدت في

الواقع فعلا)، في أن يجسد تمزقاته وصراعه الداخلي تجسيدا موضوعيا، بحيث يمكننا القول أن هذه الشخصيات هي التي تحمل منذ البداية، وحتى النهاية منظور الكاتب.

لقد تطورت شخصية (أونودو) مع تطور أحداث الرواية فهو الذي ظل سنوات طويلة لم يعرف أن الحرب قد انتهت وأن اليابان قد هزمت، وظل رافعا - وحده - السلاح في جزيرة معزولة، ينتبه إليه قائده – بعد وقت – ويذهب إليه ليخبره بما حدث ويأمره بإلقاء السلاح، لكنه يرفض أن يترك الجزيرة ويعود إلى الحياة، ويأخذ في التأقلم مع الطبيعة وكائناتها الحية، لكنهم أعادوه بالقوة إلى المدينة، فوجد نفسه غريبا عن ناطحات السحاب، غريبا عن عالم الكمبيوتر وسيارات التويوتا والقطارات السريعة في أنفاق المترو.

"عاد كما عاد أهل الكهف، فأصابه الاكتئاب، وسقط في بئر القلق" (ص ٨٤-٩٤)، ولذلك كان على العالم أن يبحث له عن مخرج وأن يعالج كي يتكيف مع الواقع الجديد، وكان الحل هو "المشاركة في إحدى الدورات التي تقام في مناطق الحكم الذاتي الفلسطيني ليستطيع التكيف والاندماج" (ص ٢٥). غير أنه من الواضح أن هذا الحل الذي اقترحه

الراوي لم يصلح للعلاج، مثلما فشلت الحلول الأخرى المطروحة على الشخصيات الأخرى في الرواية – كما سنرى. ومن هنا يتمرد أونودو على الراوي و"يقفز.. من الدفتر.. يركض نحو دغل من الأشجار وهو يحمل بارودته العتيقة، أركض وراءه وأنادى: انتظرني انتظرني"..

يواصل الجري، وأنا أركض خلفه، يصعد تلة، وأصعد وراءه، يدوس الشوك والأسلاك الشائكة، وأدوس خلفه، يصعد ويصعد..

ثم يجد أمامه مغارة، يدخل إلى المغارة، أركض خلفه، وأحاول أن أدخل وراءه، ولكن رأسي يصطدم بباب المغارة، فأسقط على الأرض" (ص ٢٤١).

وحين يستيقظ الراوي" كان خيط من الدم يسيل من جبيني.. كانت ثيابي ممزقة، وكانت الأشواق تتعلق بكتفي وعلى رؤوس أصابعي" (ص ٢٤١).

لقد كانت شخصية "أونودو" محاولة من الراوي لكي يتكيف مع الواقع الجديد، لأنه منذ بداية عودته إلى الأرض كان يتوهم أنه سوف يعود إلى قريته التي طرد منها هو وأهله قبل خمسين عاما (راجع رواية يحيى يخلف) "بحيرة

وراء الريح" دار الآداب - بيروت ١٩٩١ الجزء الأول) ولذلك طلب من صديقته "مجد" أن تعد له رحلة إلى بحيرة طبرية ليزور قريته "سمخ" وليزور قبر خاله عبد الكريم (راجع أيضا "بحيرة وراء الريح") هذا الذي عاد بعد الهجرة عندما أدمى الرحيل أقدامه، أضنته الغربة، عاد إلى "سمخ" ليموت بجانب أنقاض (دار الأمان)، فعل كما تفعل الغزلان إذ تنتحي مكانا قصيا لتموت ذلك الموت الجميل، الرواية (ص٢٣).

وتعد "مجد" للرحلة وتصاحب الراوي فيها، وهي محاولة غير أكيدة منها لإعادة صلة قديمة كانت بينهما، لكنها قديمة ولا تصلح للحياة، لأنها - كما هو واضح - قد اختلفت، والراوي الذي عاد لا يبدو أنه عاد حقيقة، يبدو طوال الوقت غريبا في المكان، وتعشش دائما في مخيلته صديقته التونسية "عائشة"، بدلا من "مجد"، ومن هنا فإن مجد التي تدرك المعضلة تصطحب معها أكرم الفلسطيني الأصل الأمريكي الجنسية، الذي عاد هو الآخر ولكن بطريقة مختلفة ولأغراض مختلفة.

عاد أكرم الثري الأمريكي ليبحث عن "برتا أهارون" راقصة الليدو، حبيبة (عمه) فارس الفارس، رمز التعايش، وصورة المستقبل" (ص ٢٢١).

ثلاثة تضمهم الرحلة ولكن أغراضهم مختلفة، وكل منهم يسلك على النحو الذي يحاول أن يحقق به غرضه. ولكن الواقع "الإسرائيلي" يحرمهم من هذه المحاولة. عبر الرحلة تتكشف فداحة الحقيقة، حقيقة الاحتلال الإسرائيلي الذي غير كل شئ وأصبح العرب فيه (حتى ذوى الجنسية الأمريكية) غرباء وإرهابيين، وغير مرغوب في وجودهم حتى ولو للزيارة (ورمز التمساح الوهمي في البحيرة والشوارع تجسيد واضح لذلك).

ففي المدينة التي بنيت على أنقاض "سمخ" يتوقف الرجل "أهذه سمخ؟ ها أنت بعد ستة وأربعين عاما تعود إليها. تعود سائحا.. متفرجا، زائرا وسط الهواجس والريب والخوف. حملت في أعماقك صورتها، ذاكرتها أصبحت ذاكرتك، حكاياها، وأناسها، وعطر ورودها، وبساتينها، تستطيع الآن أن تعيد بناءها وهندستها، بيوت الطين وبيوت الحجارة السوداء، دار الحاج حسين، ودار الأمان، وتلة

الدوير، وأم المصارى وتلة القصر، وصفير القطارات" (راجع رواية بحيرة).

هنا، صارت مدينة يهودية جديدة فوق ترابها، على أنقاض بيوتها.

"سمخ"، مدينة تم ترويضها وتهويدها (الرواية ص ٠٨). في هذا المكان يقضي الراوي و"مجد" ليلتهما معا مع استحالة أن يلتقيا، بينما ذهب أكرم مع "يائيل" عاملة المطعم اليهودية لتحقيق غرضه في البحث عن "برتا". ومن شاطئ البحيرة ترغب "مجد" في أن يستحما معا في بحيرة طبرية، وكان الراوي يود لولا ذكرى عائشة، ولولا الخطر الداهم الذي حل على الإسرائيليين من تمساح صغير في البحيرة أمسكوا به بعد وقت قليل. ولكن ضاعت الفرصة لكي يستحما معا.

استحال إذن، بسبب الواقع الجديد أن يستعيد الراوي"مجد" مثلما استحال أن يستعيد "سمخ" أو أن يستحم في طبرية. استحال أن يستحم النهر في البحيرة "النهر ذكر، و البحيرة أنثي" (الرواية ص ٩٠١).

في المقابل كان أكرم يسعى، عبر تواصله مع الإسرائيليين– لتحقيق أمله في الوصول إلى "برتا" رمز التعايش. وفي هذه الأثناء اكتشف مفاجأة مهمة للرواي؛ فخاله عبد الكريم لم يدفن على شاطئ البحيرة كما كان يتمنى، وإنما حفظ جثمانه في ثلاجة بعد أن أطلقوا عليه الرصاص على الحدود في انتظار مبادلة جثته ظنا بأنه جندي سوري. ورغم الأسى يستعد الراوي للذهاب لتسلم الجثة كي يواريها تراب شاطئ البحيرة، كما كان الخال يحلم، غير أن الإسرائيليين يرفضون حتى مجرد رؤية الجثة، لينهار حلم الراوي الأخير، مثلما ينهار – أيضا – حلم أكرم برؤية "برتا".

لقد استطاع أكرم أن يجد "برتا" فعلاً، وأجرى ترتيبات مكثفة لتصوير اللقاء تلفزيونيا، ولكنهم حين ذهبوا للتصوير وجدوا "برتا" لا تسمع كما أنها لا تتكلم، وفضلاً عن ذلك فإنها بالكاد ترى نوعا من الغبش (ص ٥٢١). ولم تستطع التعرف على أكرم ومن ثم" فلن يكون هناك حوار البته".

وهكذا انتهى أيضا حلم أكرم الذي بدا طوال الرواية منفوشا كالطاووس بثروته وأحلامه في التعايش "ارتسمتأقصى حدود الخيبة على وجه السيد أكرم، وبدا جريحا ومهزوما وشاحبا.

مشى مثل أب نفض لتوه يديه من تراب أهاله على قبر ولده، مشى وقد احدودب ظهره" (ص ٨٢١).

"لقد جاء يبحث عن التعايش، فوجد صفحته ملأى بالتجاعيد" (ص٢٣١).

ومن هنا فإنه من المنطقي أن تتحول تهكمات أكرم الصغيرة المنتشرة عبر الرواية إلى ثورة ورفض كامل، وتنتهي الرواية بصراخ أكرم في وجه الجندي الإسرائيلي:" القنبلة موجودة داخل صدري.. في أعماقي.. حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى" (ص٤٤١).

ومع تحطم حلم الراوي من ناحية، وحلم أكرم من ناحية أخرى، يتحطم أيضا حلم "مجد"، التي كانت قد بدأت تتواصل بوضوح مع أكرم.

غير أن هذه الأحلام التي تحطمت قد كشفت عن كونها أوهاما لا أحلاما، أي أن تحطمها قد كشف الحقيقة التي

تعيش في صلب الواقع، وليس في الخيال، ومن هنا أهمية التماهي المجسد فنيا على نحو بديع بين الراوي و"أونودو" ففي حين يحاول الراوي أن يلاحقه متبنيا معاناته إلى حد الجرح كما رأينا في النصوص السابقة، فإنه في نفس الوقت – يطلقه من أسر أوراقه ليعود إلى الواقع" أريد أن أستنشق الهواء، وأن أرى الأدغال والسماء الزرقاء، أريد أن أشم رائحة الأرض وأن أستمتع بالنقاء وغب المطر.

أريد أن أستحم تحت الشلالات، وأن أشاهد التماسيح في المستنقعات، وأن أحتمي من الشتاء بأوراق الموز التي تشبه آذان الفيلة.

أريد أن أراقب الشواطئ بمنظاري، وأن أحرس الفكرة التي نذرت حياتي من أجلها.

أريد أن أراقب بزوغ الفجر، وأرى أول حزمة ضوء تطل من وراء التلال (ص ١٤١) لا يريد "أونودو" أن يدجن في أراضي الحكم الذاتي، يريد وطنه الحقيقي، وحلمه الحقيقي بنفي الهزيمة والانتصار للحياة الكاملة غير منقوصة.

أليست هذه هي الرسالة التي عانى يحيى يخلف فنيـا وإنسانيا على نحو ملحوظ لكي يصل إليها. نعم هي الرسـالة المهمة، والأهم أنها جاءت مجسدة على نحو فني راقٍ، لتكون فيما أعتقد - أجمل روايات يحيى يخلف.

* **حسن نور:**

رواية النوبة.. مصر

حسن نور واحد من قلة من الكتاب المتميزين من ذوى الأصول النوبية، والذين ظل ولاؤهم لأصولهم ووعيهم بمأساة أهل النوبة جرحا غائرا لا يندمل. وكيف يندمل وقد أدت هذه المأساة إلى فقدان الإنسان لجذوره وتشتته بعيدا عما هو حيمم في تكوينه ووجدانه. بل وحتى في مصالحه المادية وعلاقاته الاجتماعية؟!

كتب حسن نور خلال العقدين السابقين من الزمان أربع روايات وخمس مجموعات قصصية ومسرحية بالإضافة إلى أربع كتب للأطفال. وواضح من كثرة الإنتاج - ليس فقط من حيث العدد وإنما أيضا من حيث التنوع في الأشكال الفنية، وهو تنوع لا يستبعد بأية حال من الأحوال - مركزية الدافع والهم والقضية النوبية، التي تظل محور كل أعماله. بل إننا نستطيع القول بأن هذا التنوع هو محاولة لصياغة هذه القضية جملة وتفاصيلا بأشكال مختلفة حتى تظل في ذاكرة الأجيال، وحتى - ربما - يمكن التوصل إلى حل لها. ولذلك سنجد

رصدا دقيقا لمجمل حياة أهل النوبة وعاداتهم في مختلف الأعمال.

ومع ذلك، فإن هذه الرواية "ظلال طويلة سوداء" مع الرواية السابقة" دوامات الشمال" تقدمان رؤية أكثر اكتمالا وشمولا وعمقا، لمأساة النوبة، لأنها تراها وترى أسبابها، ومسئولية أهل النوبة – هم أيضا - عنها، ولكن الأهم أنها تراها في سياقها العام جزءا من مأساة المصريين بصفة عامة.

في هذه الرواية رصد مهم لمرحلة من تاريخنا الحديث هي المرحلة التي سبقت ثورة ٢٥٩١ وما بعدها، تقدم من منظور شاب نوبي (ذي النون) مات أبوه في القاهرة فتحمل أسرته أو جزءا منها (الذكور) في حين حملت الأم البنات وعادت إلى النوبة طلبا للستر. يقترب ذو النون – في القاهرة – من منظمة شيوعية فيعتقل لبعض الوقت ويتوقف عن متابعة دراسته في الأزهر. وحين يخرج إلى النور ينصحه أصدقاؤه بالهرب إلى قريته بالنوبة بعض الوقت. فيذهب إليها في رحلة مثيرة تكشف عذابات البشر هناك، ثم يعود ليجد أن الملاحقة مازالت تطارده، وأصدقاؤه في السجن؛ فيضطر إلى

التخفي حتى يتم الإعلان عن القوانين الاشتراكية والإفراج عن الشيوعيين.

لا تسير أحداث الرواية طبقًا لهذا التسلسل الزمني، بل تبدأ بوصول الراوي إلى قريته بالنوبة، وتسرد لنا أحداث تلك الرحلة حتى عودته إلى القاهرة. وخلال هذه الرحلة لا نعرف شيئًا عن اعتقاله سوى في إشارات عابرة غير مضيئة، ولا تضاء هذه الفترة إلا بعد عودته إلى القاهرة ولقائه بإخوته ورفاقه وتخفيه، بحيث يبدو الاهتمام في أكثر من نصف الرواية الأول، برحلة النوبة. في حين تحتل حياته في القاهرة، قبل الرحلة النوبية وبعدها، أقل من النصف (الثاني). غير أن الكاتب ينهي الرواية ببراعة فائقة، حين يربط بين الرحلتين في نهاية المطاف.

يستطيع القارئ أن يستخلص للرواية ثلاثة مرتكزات أساسية يدور حولها السرد، تنفصل أحيانًا وتتقاطع وتتداخل أحيانا أخرى ثم تلتقي في نهاية المطاف. المرتكز الذي يبرزه السرد مبكرا مع بداية الرواية هو قضية تهجير أهل النوبة إلى قرى جديدة بديلة عن قراهم التي ستغرقها المياة التي سيوفرها السد العالي ، يبدأ هذا المرتكز على لسان الناس في قرية

الراوي، عبر جمل وعبارات تجمع بين الأسى والألم لفراق الديار، وعدم اليقين في أي شئ، وينتهي المرتكز حينما يصر الراوي على زيارة القرى الجديدة التي أعدت للتهجير، وذلك خلال رحلته من القرية إلى القاهرة. وحين يراها يفاجأ بأنها "بيوت واطنة قميئة":

"أن حظائر بهائمنا هناك كانت أكثر اتساعا وارتفاعا عن تلك البيوت، وكانت بيوتًا آية في الفن المعماري، الحوش السماوى، والمندرة الواسعة ذات الأبواب تطل عليه، وكذلك الحجرات والمضيفة، والواجهات المزركشة وزخارفها البديعة، التي سجلها الفنانون في لوحاتهم، تشهد على عظمة هذه الدور، فما بالهم يبنون لنا هذه القبور لنسكن فيها، بدلاً من الحفاظ على تراثنا الهندسي الرائع..؟

أهناك ثأر بين رجال الثورة والنوبيين، فاختلقوا حكاية التهجير ليستوفوه، وإلا فلماذا الإصرار على إخراجنا من بلادنا، وبها أراض يمكنها استيعابنا.. أم هو الإصرار على إذابتنا في مجتمع الصعيد..؟ لم .. ونحن لم نسبب لهم قلقًا من أي الأنواع؟

لا لا.. يجب أن نرفض هذا التهجير، أن نرفض المجئ إلى تلك الخرابات، حتى لو تركونا للغرق".

إن هذا الوصف الدقيق يوجز الكثير من النصوص التي يمتلئ بها الجزء الأول من الرواية، لوصف النوبة وأهلها وعاداتها وتقاليدها، وخاصة النيل الساحر الذي يقوم مقام الحياة نفسها بالنسبة لهم: كل بيوتهم تطل عليه، وكل حياتهم متصلة به.. أما القرى الجديدة فهي بعيدة عن النيل كل البعد. في النص إشارة إلى الاحتمالات المتعددة التي يمكن أن تفسر موقف رجال الثورة، كما يسميهم، من ضرورة التهجير، ومنه الإشارة إلى الثأر، وهي إشارة ساذجة دون شك، لأن الرواية نفسها تكشف – فيما بعد – وهذا ما يربط المرتكز الأول بالمرتكز الثالث، إن هذا هو النهج اللاديمقراطي الذي حكم فكر الضباط الأحرار وسلوكهم إزاء الجميع، بما في ذلك التنوع والتعدد في أنماط البناء. ولعل ما حدث في قرى مديرية التحرير يؤكد هذا أيضا؛ فحين حملوا الفلاحين من قرى وسط الدلتا إلى مديرية التحرير، وجد هؤلاء الفلاحون في انتظارهم، عمارات سكنية بشقق، و إدوار مغلقة، فلم يدروا أين يضعون

بهائمهم وطيورهم، وأين يخزنون حبوبهم، وأين يلتقون معا دون دوار.. الخ.

في هذا المرتكز الأول تبدو لنا ثنائية واضحة بن الجمال والقبح، بين الأصالة والحداثة المزيفة المفروضة على الناس، من قبل سلطة وضرورات أخرى. تمتد هذه الثنائية إلى المرتكز الثاني، والذي يرتبط بالتقاليد النوبية، ويمكننا أن نسميه مرتكر "فضيلة" أو الفضيلة بألف ولام التعريف.

مأساة فضيلة ترويها له أم الراوي باختصار ولد عمك جاسر النور عاوز يحل خطبته من بنت عمه فضيلة ابنة عمك بحر االله يرحمه. والمشكلة أنه طلبها من أبيه منذ أن كانا صغيرين. فقد تكفل بها عمها وعاشت معهم في دارهم، والرجال أعلن في النجع من زمن بعيد أن ولده خطب ابنة عمه، فلم يتقدم أحد شباب النجع لها،على الرغم أن كل واحد كان يتمناها لنفسه، لأن البنت جميلة وعاقلة ورزينة، وصدق من أسماها فضيلة".

المشكلة ذات شقين؛ الأول: أن فضيلة قد أحبت جاسر، وأن عمها ومعظم أهل القرية يتمسكون بالتقاليد، أما الشق الثاني: فهو أن جاسر قد أراد فسخ الخطبة لأن أحمد

عواض ابن القرية الذي تركها إلى أسوان وجمع مالاً حراما قد أغواه بالمال ليتزوج من ابنته وفي هذا السبيل تواطأ جاسر مع الشيخ، كبير المجلس ليكسر التقاليد، ويقبل بدفع غرامة لمخالفة التقاليد والأصول، وغرامة تانية على حنته بالعهد". ويقبل الجالسون الحل وهم خانعون.. فتتحطم بذلك القيم الأصيلة تحت معول قيم التبادل والمنفعة، وهذا ما يعلنه صوت حزين يقتحم عليهم المجلس،، "شاب في الأربعين حرقت الشمس جلده.. أصلع الرأس.. هضيم الوجه.. مسلول الجسد، عليه هلاهيل بالكاد تغطي جسده.. يزعق في غضب:

وكبار الجوم (القوم)، و وأهل النجع، وورجال البلد

خلاص.. بعتم فضيلة بملاليم

فضيلة كما ما عاوزاكم.

فضيلة حتسيبكم.

عيشوا من غير فضيلة.. من غير حب.

ثم بصوت منغم بالحزن وهو يغادر المجلس:

مكتووب.. مكتووب.

لا دجال ولا مجذوب.

حيبان.. حيبان.

قبل الأوان حيبان.

والراوي يتذكر هذه الكلمات في نهاية المرتكز الأول، حينما يشاهد المال الذي يساقون إليه مع تحقق التهجير، مشيرا إلى أن الكارثة لم تحل فقط بالنوبيين لأسباب خارجة عنهم، بل لأنهم أيضا تخلوا عن الفضيلة.

ليست الفضيلة هنا هي التقاليد الجامدة المتحجرة التي تعوق حرية البشر، بل بالعكس هي الحق والعدل والجمال. فليس المدان هنا من قبل الراوي هو الخروج على التقاليد، وإنما المدائن هو استغلال مشاعر الناس، وخيانة العهد دون مبرر أصيل، بل بدافع الطمع في المال.. أو السلطة.. وهذا هو المرتكز الثالث.

فالراوي ورفاقه الشيوعيون هم أيضا أهل فضيلة، يقول الراوي للشاب الذي يعجب من كونه يصلي وهو الذي كان" معتقلا":

"ليس كل من يعتقل يكون كافرا. وقد اعتقلت لأنني ناصرت الحرية.. التي أؤمن بها إلى أبعد حدٍ. وأنا مع الثورة في إيجابياتها، وأطالب بعلاج سلبياتها وأهمها

الديكتاتورية. فالنظام الشمولي لا يفرز كوادر ولا مواطنًا صالحا، والنتيجة في النهاية التخلف".

ويقول عبد الدايم المناضل وأستاذ الراوي الذي اعتقل مرتين، يقول للمحقق:

"أنا أؤمن بمبادئ الثورة، خاصة إرساء أسس الديمقراطية، وأرفض قانون الطوارئ إذا مازالت أسباب تطبيقه، وأرفض أي قيود على حرية المواطنين الطبيعية".

لقد وضع الضباط الأحرار التقدميين المصريين في مأزق بالغ الصعوبة. فالسلطة ترفع شعاراتهم لكنها تمنعهم وتمنع جميع المواطنين من المشاركة في تطبيقها،وهنا يأتي الصراع بين طرى الثنائية الجديدة: المناضلون من أجل قيم الحق والعدل والحرية، والسلطة الديكتاتورية القامعة، التي يسعى رجالها إلى اكتناز أكبر قدر من المال بالحرام عبر سرقة قصور الإقطاعيين القدامى، التي يقوم بها أكبر شخص مسئول عن الحراسات، والذي اضطر الراوي للعمل عنده للتخفي فعرف أسرار سرقاته.

بهذا التفسير ترتبط السلطة في المرتكز الثالث بالمباني القميئة في المرتكز الأول، وبخيانة العهد والأصالة في

المرتكز الثاني.. في حين يـرتبط المناضـلون - بالمقابـل - بالمباني الجميلة وبالفضيلة.. ولذلك كانت النهاية - مفاجئة - وبديعة في نفس الوقت، حين نكتشف أن عبد الدايم كان أحـد عشاق فضيلة، وأنه حينما خرج من المعتقل وعلم بحكايتها مع جاسر، قرر التقدم لخطبتها.. لكنها للأسف.. كانت قد ماتـت..

ولتنتهي الرواية بعودة صوت المجذوب:

"أصاب القوم الخرس، فظلوا واجمين، حتى انفلـت أحدهم من بينهم بعوده الضامر، ووجهه الهضـيم، وملابسـة المرتقة، وذراعه تلوح بجريدة نخيل لا تفارق يده وهو يـردد باكيا:

مكتوب مكتــوب
لا كداب ولا مجذوب
هم اللي قتلــوها
هم اللي غرقوهـا

ثم استدار يخترق صفوفهم وهو يردد كلمات إدانتهم، وهم واقفون كالأصنام.. لا يقدرون على شئ".

تنتهي الرواية إذن بانتصار محور الشـر، رغـم أن الأمور كانت قد بدا عليها التحسن، بعـد صـدور القـرارات

الاشتراكية، لكن بعد فوات الأوان، وبعد قبل الفضيلة والحرية وقدرة الإنسان على الفعل.

بهذا المعنى إذن تصبح رواية حسن نور شهادة على زمن من عين مصري، وليس فقط نوبي، وأيا كانت النوبة تظل البؤرة، شهادة على زمن أسس لما عاناه المواطنون ومازالوا حتى الآن.

*** إبراهيم الحريري:**

حلم الانبعاث من رماد القمع

مع بداية المعركة الشرشة التي شنتها جيوش الحلفاء على العراق في العام الماضي، فوجئ أصدقاء إبراهيم الحريري ومعارفه برد فعل غريب إزاء ما يحدث.

فإبراهيم الكاتب والمترجم والصحفي، والذي عاش معظم حياته خارج وطنه العراق، مطرودا من قبل نظامه الفاشي، والذي يقضي الحلقة الحالية من عمره بوصفه لاجئًا سياسيا في كندا، لم يجد ما يفعله إزاء عنف الهجمة الوحشية على الشعب العرابي، إلا أن يلجأ إلى كنيسة جيلين ردوس المتحدة بتورنتو ليعتصم بها مضربا عن الطعام.

بدا رد الفعل غريبا وانتحاريا، وخاصة لمن يعرف الحريري وأدبه، وما تمثله الكنيسة من رموز في هذا الأدب. ولكن – مع الوقت - اتضح أن الحريري- كما في أدبه- قد استطاع أن يحول هذا الفعل الهروبي إلى فعل إيجابي لمواجهة ما يحدث. فقد حول موقعه في الكنيسة إلى موقع نضالي، حوله إلى مكان للمؤتمرات الصحفية والندوات، تفضح فيه الجرائم

البربرية إلى يرتكبها الحلفاء المتحضرون ضد الشعب العراقي البرئ والذي لا ذنب له في كل ما يحدث.

وحين انتهت الحرب وجه الحريري رسالة إلى العراق، وإلى كل العالم يعلن فيها أن الحرب لم تنته وأن "العراق قادم.. اقرعوا الأجراس". كما يقول عنوان الرسالة والتي يعبر فيها عن موقفه بوضوح قائلاً:

"صباح الحزن يا بغداد، صباح الحزن أيها العراق، صباح الحزن أيها الوطن.

قيل أنك هزمت، وأنك تجللت بالعار في معركة لم يكن لك فيها رأي. لم يكن لك رأي في قرار غزو الكويت، ولا في قرار الحرب، ولا في قرار الاستسلام المذل المهين، ولكن، كان عليك أيها العراق الأبيّ الجميل، أن تتحمل وزر مغامرة طائشة حمقاء، سهلت للإدارة الأمريكية ولحلفائها الغربيين تنفيذ مخططاتها في السيطرة على المنطقة "ويختم الحريري رسالته قائلاً:

"ولكنك، يا عراق، أيها الأبيّ الجميل، أيها الشامخ الجليل، يا وطن النخيل والخيول، لست جثة، ولن تموت.. وستنهض.

هو ذا قادم مكلل بالسعف والأدعية وشرائط المزارات، عراق النخيل والخيول تتقدمه الرايات والصليل، والصهيل.

من الخراب والدمار، من الأشلاء والرماد سينبعث، وعبر المقاومة، عراقٌ مستقلٌ حرٌ جديد".

وهذا الموقف، وهذه الرسالة، مفتاح مهم للعالم القصصي لإبراهيم الحريري، هذا العالم الغامض، الأسطوري، الملتبس بفعل التناقضات الحادة التي يجسدها هذا الأدب في حياة الإنسان العربي المعاصر المقموع والمهان.

***

يدور إنتاج الحريري الذي بدأ يعرف منذ عام ٠٧٩١ في إطار القصة القصيرة جدا أي التي لا يتعدى حجمها الصفحة أو الصفحتين، وهو نمط من الكتابة القصصية شديد التعقيد والصعوبة وأيضا الندرة في الأدب العربي الحديث. فهو يتطلب درجة من الكثافة والدقة وعمق التصويب، فشل جيل الرواد وجيل الخمسينيات في تحقيقها فتحول العمل بين أيديهم إلى نوع من الانطباع أو اللوحة التصويرية أوالمقالة.

غير أن للحريري أيضا ثلاثة أعمال تخرج عن إطار هذه القصة القصيرة جدا إلى إطار نوع من القصة القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة الحوارية، التي تؤهل الكاتب بوضوح كامل لكتابة مسرحية طيبة. وهذه الأعمال الثلاثة هي: "الانقلاب المعاكس" و" يارا" ثم" الاغتيال".

أما الأعمال القصيرة جدا فمعظمها منشور في الصحف والمجلات اللبنانية،ومنها" الحمام"،" رؤيا عمان"،" النهر"،" تنويعات على نغم واحد"،" أبونا"،" بابا نويل"،" الرحلة"،" الاختطاف"،" الاعتراف"،" الجثة".

وبين القصص القصيرة جدا والقصص القصيرة الطويلة عناصر اتفاق واضحة، مع تمايزات واضحة أيضا وبصفة خاصة في درجة الكثافة، وكثرة الجوازات في القصص الطويلة وهي تبدو أكثر العناصر تمييزا لهذه القصص، خالقة بذلك خاصية فنية جديدة لدى هذا الكاتب، خاصية تنمية الحدث من خلال الحوار الرشيق الذي يقترب - وربما يفوق في بعض الأحيان- أعلى نماذج الرشاقة في المسرحيات العربية (أقصد المثل الشائع: توفيق الحكيم).

إن الحوار في هذه القصص - وهو موجود بإيجاز أكثر في القصص القصيرة – هو حوار فكري في المقام الأول، غير أنه يكسر حدة التجريد الذهني والمناقشة الفكرية بسبب الخاصية الأكثر أهمية في فنه - في كافة القصص - أقصد خاصية التهكم، حيث يمتزج المنطق باللامنطق، أو المنطق بالمنطق الافتراضي المضاد، مكونًا درجة عالية من تشابك الأصوات (أو على الأقل الصوتين) و(أو البوليفونية) عبر استراتيجية قص واحدة ولغة واحدة تخفي وتكشف أيضا– هذا التعدد الصوتي في الصوت الواحد.

في جميع القصص بلا استثناء ثمة صوت واحد طاغ، وقد يكون وحيدا، وقد نجد معه أصواتا أخرى، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوي أو المحاور الأساسي. وهذا الصوت يشي دائما بالكاتب بدرجة أو بأخرى مما يجعل من الغنائية سمة بارزة في الرؤية وفي الأسلوب: صوت الشاعر يعبر عن نفسه بأشكال مختلفة، ولكنها غنائية غير أحادية كما أشرت، لأن الصوت الواحد متعدد في داخله حال الفن الحديث بصفة عامة.

في قصة "الاعتراف" على سبيل المثال، وهي تقوم كاملة على الحوار الذي يبدو بين شخصين، بالإضافة إلى وصف خارجي يقوم به المؤلف، ولكنه ينطلق أساسا من داخل الشخصية الرئيسية المطلوب منها الاعتراف، رغم أنها لم ترتكب ذنبا، أي ذنب، سوى الرغبة في مغازلة فتاة تجاوره في السينما وترحب هي بذلك.

في هذه القصة نستطيع أن نحدد ثلاثة أصوات ترتد جميعها إلى الشخصية الرئيسية، فتبدو صوتا واحدا متعددا أو منقسما. ثمة السيد (ك) وثمة محاوره الذي قد يبدو ضميره أو قد يبدو سلطة عليا تتحكم فيه، ولامانع بالطبع من الجمع بين الاثنين، وثمة ثالث صوت الراوي أو المؤلف الذي يتحدث من داخل السيد (ك). ولكل من هذه الأصوات دور واضح يقوم به في بناء القصة. أدوار متعارضة في معظم الحالات ولكنها تتفق في حالات كثيرة. وتسير القصة بين شد الموافقة وجذب التعارض (أو العكس) محدثة التوتر المطلوب والكافي تعويضا عن غياب الحدث النامي في القصة القصيرة، بحيث تتخلق لدينا بنية خاصة لهذا النوع الأدبي تقوم على الجوهر الأسمى

له وهو التوتر وليس السرد. وهي لاشك خاصة مميزة للكتابة الجديدة في الأدب العربي التي ينتمي إليها كاتبنا.

تبدو قصة" الجثة" خروجا واضحا عن هذا الإطار الفني الذي يميز الحريري، أقصد إطار الصوت المتعدد أو البوليفونى. فثمة قصة حدث حقيقي (أقصد بالمعنى الفني وليس الحياتي) حيث ترفض زوجة تسلُّم جثة زوجها لأنها لا تجد فيها ملامحه التي تعرفها. وتقوم السلطات بمحاولة تحري الأمر عبر برقيات وتعميمات ونبش للقبور. وفي هذه الأثناء تتحرك الجثث هاربة، وتتمرد على السلطات التي تظل محاولة القاء القبض عليها وإعدامها.

وعلى هذا النحو تختفي الشخصية الرئيسية والأصوات المتعددة ظاهريا. ولكن ببعض التأمل سنكتشف درجة أعلى من التعددية في الأصوات؛ فثمة صوت الزوجة التي ماتزال واعية بالتمايز بين زوجها والآخرين، وثمة صوت السلطات التي يفجؤها هذا الموقف فتحاول تداركه مدعية في البداية إيمانها بقضية الزوجة، ولكنها تنتهي بإقرار قناعتها الأساسية والدائمة باللاتمايز، (وهي تيمة تتكرر بشكل واضح في قصص الكاتب الأخرى). فهذه السلطات تصدر تعميما

تختتم به القصة إلى "مراكز الشرطة والجيش الشعبي والسيطرة والاستخبارات، ونقاط الحدود كافة، لمنع هرب الجثة المذكورة في المادة الثانية من قرارنا – أو أية جثة أخرى، وذلك للتحقيق معها في أسباب امتناعها على الدفن.

العلامات الفارقة: برأس أو بدونه، بوحمة، مهما كانت درجة حمرتها، في ظاهر الكفين أو باطنهما، أو بدونهما جميعا".

ورغم أننا لم نر الجثة ولم نسمعها تتكلم، إلا أن حركتها هي الحركة الأساسية في القصة بحيث يجوز لنا اعتبارها صوتًا ثالثًا، بل الصوت الأساسي في القصة ورغم أن هذا الصوت يروي لنا بطريق غير مباشر حر، إلا أنه هو الذي يبطن حركة الشخصيات الأخرى وخاصة السلطات. والأهم من ذلك أنها هي الحركة الكاشفة عن دور الراوي المختفي، الذي يظهر أبدا في هذه القصة، ولكن حركة الجثة الفنتازية تفضحه وتشير إلينا أنه كامن هناك، وربما كان هو الجثة ذاتها، هذا الرمز لإنسان العالم العربي المقموع حتى بعد موته.

في هذه القصة وغيرها من القصص تبرز تقنية أساسية يعتمد عليها فن إبراهيم الحريري أقصد تقنية اللجوء إلى الفانتازيا، وهي أيضا سمة من سمات الكتابة العربية الجديدة في الستينيات، غير أن الفانتازيا عند كاتبنا لها خصائص تميزه عن غير من الكتاب. فالفنتازيا هنا ليست هدفًا في حد ذاتها، و إنما هي وسيلة للغوص في الواقعي غوصا عميقًا، كما أنها وسيلة لتحقيق الرؤية التهكمية التي يتمتع بها كاتبنا. إن الكاتب يبدأ قصته من الفانتازيا مشكلاً بذلك الإطار العام للقصة، وقد تمتد هذه الفانتازيا إلى بعض جزئيات القصة، ولكن الأغلب الأعم أن تترك التفصيلات والجزئيات للواقعي والحياتي واليومي، مما يؤكد قولنا أن الفانتازيا ليست هي غاية الكاتب وإنما وسيلته.

هي وسيلة لتحقيق التهكم ولنقل الحس العبثي إلى القارئ، وهو حس نجد له ملامح كثيرة في القصص مثل غياب أسماء الشخصيات، أو الرمز إليها بحروف مجردة، واللجوء إلى الحلم بكثرة، والعودة إلى ذكريات الطفولة والأهم من ذلك كله هو المزاوجة بين الفنتازي والواقعي مزاوجة بنائية تمتد

عبر العمل كله، كما هو الحال في الرواية القصيرة "الاغتيال" على سبيل المثال.

***

تبدأ هذه الرواية بحوار قصير بين شخص يطرق باب الراوي ليخبره أنه هو المكلف باغتياله. وهو حوار واضح الفنتازية يمتد عبر العمل كله حتى النهاية، ولكنه يتصارع طوال الوقت – ومنذ البداية مع الوقائعي المباشر والذي يتمثل في سلوك البشر فيما عدا المكلف بالاغتيال – وفي اللغة التقريرية الراصدة، وفي خطية السرد من البداية إلى النهاية.

تتكون الرواية من خمسة فصول، أو مقاطع يسمي كل مقطع منها- فيما عدا الأول والأخير- باسم شخصية من الشخصيات الأساسية في العمل الضيف (المغتال): والأم والصديق والمسيح (الرمز).

في المقطع الأول بعنوان (لقاء) نتعرف على شخصية المكلف بالاغتيال تعرفًا كاملاً، فيبدو لنا أشبه بحلم جميل، بطل شعبي جميل الصورة، خارق الافعال، منظم رقيق، رياضي، ذكي، رخيم الصوت، تشبهه إحدى النساء – بعد ذلك – بأنه المسيح. كذلك نتعرف على صورة الاغتيال

ذاته باعتباره فعلاً جميلاً هو الآخر، هو عملية مألوفة جـدا – كما يصفه المكلف به (ص ٨) وهو "تعبير حر عن إرادة حرة" (ص٥١)، وهو مبتغى مطلوب بإلحاح من قبل الرأي الذي ألخ – منذ عرف أن السلطات قد قررت اغتياله – علـى سـرعة تنفيذ هذا القرار وأرسل طلبا بذلك، ومفاجئ – فـي المقطـع الثاني – بأن هذا المطلب ليس مطلبا فرديا، من قبل الـراوي، بل هو مطلب جماعي. إذ أن أهل المنطقة ما أن يدركوا وجود السيد المكلف بالاغتيال، حتى يتكأكأون على منـزل الـراوي طالبين مساعدتهم في تحقيق حلمهم بالاغتيال هم أيضا.

من الواضح هنا أن الاغتيال هو فعل بدأت السلطات بتقريره وممارسته على مختلف أبناء الجماعة وأخذت تعد لـه الطرق والوسائل المحكمة (والمتقدمة) بحيث يبدو أنه لم يعـد لدى السلطات سوى هذا العمل لتقدم به، مما يشي بوضع الحكم في عالمنا العربي، وربما العالم الثالث كلـه. غيـر أن هـذا الاغتيال يصبح بعد قليل مطلبا شعبيا يطالب بـه النـاص، أي أنهم قد انهزموا في داخلهم ولم تعد لديهم الرغبة فـي الحيـاة على الإطلاق.

وفي المقطع الثاني والثالث يحاول الراوي – عبر طريق الاسترجاع – أن يبرر هذه الهزيمة التي سيطرت عليه وجعلته يلج في تنفيذ حكم الاغتيال عليه، وهنا يعود إلى الطفولة لكي يذكر لنا ذكرياته عن الموت (دون مبرر قوي) ولكنه يكشف في مناطق أخرى عن هزيمته في الحب، وفي السياسة بعد أزمة الحزب الذي كان ينتمي إليه من خارجه، ومن داخله أيضا: مواجهة عنيفة بربرية من السلطة، وديكتاتورية كنسية من قادة الحزب على أعضائه.

وفي حوار مع الصديق (عنوان الفصل الثالث) يزداد هذا التبرير وضوحا، ولكن الصديق يظل مصرا على أن الحياة مازالت تستحق الحياة، وأن بها عناصر يمكن أن يحياها الإنسان.. أن يحب وأن يتزوج وأن ينجب. ولكن الراوي ليس نسبيا مثل صديقه، بل هو يسعى دائما إلى المطلق؛ فمنذ الطفولة نجد لديه "الرغبة في التفرد" والحرص على البطولة. ويصر على أن يعيش كل شئ، ويحقق أحلامه كاملة وبخاصة الحلم السياسي: الثورة، وإلا فالموت، إذ يصبح هو أول طريق التحقق (ص١٣).

غير أن حديث الصديق وصراعه الذي انتهى بالضرب مع المكلف بالاغتيال، قد فجر الموقف وأخذ يحول مجرى الأحداث، وأخذت صورة الضيف المكلف بالاغتيال تصبح منفردة، فهو يتلكأ أكثر مما ينبغي ويمارس سيادته في البيت دون حرج، ثم أنه يبالغ في العمل على تقبيح صورة الحياة في نظر الراوي وأمه، وذلك بأجهزته وأفلامه، التي تصور كل فعل حياتي باعتباره فعلاً حيوانيا قذرا (الأكل)، التبرز.. الخ، يجب أن يراه الإنسان وهو يمارسه حتى يقرف منه ويفضل الموت.

وكل هذه الممارسات تدفع الأم في الفصل الرابع (وهو باسمها) إلى التقزز الشديد من هذا الضيف وتبدأ في الهجوم عليه وتدفع الابن/ الراوي إلى اغتياله في نهاية الفصل، ثم تضمه إليها كطفل مروع، هو ذاته الذي كان في طفولته. ولكننا نفاجأ بعد ذلك بما يوحي بأن هذا الضيف ليس موجودا؛ فقد اختفى. هل كان اختفاؤه حيلة من الحيل الخارقة التي تمتع بها طوال الرواية، أم أنه لم يكن موجودا من البداية.

في الفصل الأخير إشارة واضحة إلى أنه لم يكن موجودا، وأنه ليس إلا هذا الجانب اليائس المستسلم في الراوي

ذاته. جانب الموت/ المطلق الذي يعمل القمع على إعلانه. ولكن الجانب الآخر، المحب للحياة والرافض للموت كامن يحتاج فقط إلى من يدفعه ويقوية. وهنا نجد في العمل ثلاثة عناصر أساسية مثلت هذا الدافع للحياة: الصديق بما يمثله من مقاومة وصلابة والأم، والمسيح (ابن االله) الذي يلجأ إليه الراوي في حلمه الأخير. غير أن هذا المسيح لا يمثل رمزا هروبيا في النهاية وإنما هو مسيح نزل من على صليبه، وسعي الكاتب إلى أنسنته (تحقيقا للحل الذي رآه الراوي مبكرا في الرواية)، (ص٩٢) ولذلك نرى الفصل الأخير معنون بـ (ابن الإنسان)، وهو حل متصل بكنسية الحزب مما قد يعني أن الحل هو أنسنة هذه الكنيسة، وإعادتها البشرية وتخلصها من البطريركية. وهذ المسيح المؤنسن يقدم مفتاح الحياة "الحب" ضد القهر والتسلط أيا كان مصدره، وهو المفتاح الذي تمثله – في النهاية – الأم في هذا العمل.

وهذا التفسير يساعد على إضاءة بعض الحلول في قصص الحريري الأخرى، في بعض قصص إبراهيم الحريري يبدو الدين مهربا جميلا ً من أزمة الواقع (النهر مثلا ً) وفي قصص أخرى تبدو العودة إلى الطفولة هي

المهرب (في قصة الاختطاف. بابا نويل- تنويعات على نغم واحد) وفي قصص أخرى يبدو كلاهما هو المهـرب (فـي قصة النهر، رؤيا في عمان). يعني امتداد العبث واللاجدوى واليأس من الواقع إلى الرؤية، وعدم وقوفه عنـد التقنيـات. ويمكننا بالطبع أن نسلم بذلك في بعض القصص، غيـر أن التأمل في معظم القصص يجعلنا نكتشف أن هـذا المهـرب معروف – مسبقًا من قبل الكاتب – وأنه غير صـالح لأنـه غير ممكن، و أنه قاسٍ. في قصة "أبونا" نلاحظ أن الكبـت الديني يشكل مثيرا لذكريات الكبت الجاثمـة علـى حيـاة الشخصية، وتنتهي القصة "كنت أخـبط جـدران الخزانـة المظلمة بيدي وقدمي وأنا أبكي وأنشد:

فريروجاكو.. فريروجاو.. فريروجاكو". وفي قصـة "بابا نويل" التي تبدو فيها الشخصية منسجمة مع هذا الحـل الديني/ الطفولي تنتهي القصة على هذا النحو:

ثم استل "بابا نويل" من جرابه بالونا أحمر كبيرا وقال "أنفـخ بقوة" نفخت. "بقوة أكبر.. بقوة أكبر" كنت أنفخ أنفـخ وبابـا نويل يضحك ويضحك، وحين عبر بي الشرفة انفجر البالون وأحدث انفجاره دويا هائلاً ولف كل شئ ظلام دامس".

بالطبع قد تكون هذه النهاية تعبيرا عن رغبة في تحطيم العالم القاسي، وهي رغبة نجدها في قصص أخرى. ولكن هذا التعبير يعني أيضا نهاية للعالم، ربما كانت هي بداية جديدة له. لحظة السديم. في القصص الطويلة تختلف النهايات اختلافا واضحا عن نهايات القصص القصيرة جدا؛ فدرجة التمرد والنجاح في تحقيقه وفي جدواه أعلى بكثير مما في هذه القصص القصيرة جدا. فنهاية "الانقلاب والانقلاب المعاكس" وهي أسبق هذه القصص كتابة- فيما أعتقد – تقول إلى جانب الريبورتاج صورتين:

"وصورة أخرى لطفل في الثالثة من عمره (وجدت بين أوراق المذكور) على شفتيه ظل ابتسامة، تطل من عينيه الجميلتين الواسعتين- الدهشة!".

أما نهاية "الاغتيال" فهي على النحو التالي :

"كنت وسط الموج العاصف المضطرب مرة أخرى.. وكان ثمة ضوء بعيد خافت رجراج، يتقاذفه الموج، يخفيه ويبديه.

وكان ثمة وسط العتمة، بقية صارية ومزق شراع.. كانت قدماي، وقد تحررتا من الحجر الثقيل تتحركان بيسر..

دفعت الموج بصدري،رفعت ذراعي. ضربت الموج أصارع البحر من جديد..".

وأخيرا نهاية "يارا":

"وشقت سكون الهزيع الأخير من الليل صرخة متوحدة طويلة هي مزيج من وجع الطلق وزغردة الولادة.. واجتاح الأرض صهيل وخبب. وانفلتت آلاف المهور الفتية، تنهب الجبال والوديان والهضاب والسهول والبراري".

إن القصص الثلاثة تصوير رائع لتجارب مأساوية يعيشها إنساننا العربي، وربما المعاصر بصفة عامة. وتتجسد فيها ملامح القص التي رأيناها في القصة القصيرة جدا، بل إنها تتشابه مع بعضها في التيمات الرئيسية، والتي نستطيع تجريدها تحت عنوان أزمة الاغتراب الحاد الذي يعانيه الإنسان، في ظل أنظمة شمولية فاشية متهرئة، غير أن تجارب القصص الطويلة أكثر قسوة، ومع ذلك فإن نهاياتها أقرب إلى الانفتاح والجدل أكثر من القصص القصيرة جدا.

ويبدو لي، أن الزمن الذي كتب فيه كل من نوعي القصص هو العنصر المؤثر أساسا في الاختلاف، الذي يبدو واضحا فيما بينها. لقد كتبت معظم القصص القصيرة جدا

حول العام سبعين. كذلك كتبت أجزاء من القصص الطويلة في نفس الفترة، غير أنها لم تكتمل إلا في الثمانينيات (٧٨،٦٨). ولست أعرف بالتفاصيل الظروف التي عاشها المؤلف في كل من العامين. ولكن هذا التفاوت يبدو لي مهما على ضوء ما سبق أن أشرت إليه من الاختلاف الرؤيوي لدى كُتاب الستينيات في مصر فيما بين الستينيات/ السبعينيات، والسبعينيات/ الثمانينيات.

لقد كان هناك نوع من حصارية الرؤية يسود إنتاج جيل الستينيات في الفترة الأولى بسبب شمولية النظام الناصري وازدواجية الحلم الوطني لدى هؤلاء الكتاب ووقوعهم أسرى التناقض الفظيع بين شعارات الاشتراكية والعدالة الوطنية، وممارسات القمع وغياب الحرية.. الخ وأن هذه الازدواجية في دواخلهم كانت وراء عدم قدرتهم على أن يروا آفاقًا للمستقبل، مما جعل القصة القصيرة محبطة النهاية، والتي تلائم لحظات الأزمة والتوتر الحاد الذي عاش فيه هؤلاء الكتاب، هي النوع الأكثر مناسبة لتجسيد أزمتهم.

وحين تحولت الأمور في مصر- في السبعينيات – نحو وضوح نسبي بسبب إتيان السلطة بآخر ما في جعبتهامن معاداة لطموحات الشعب، انكشف الغطاء عن الكتاب وانقسمت آفاق الرؤية أمامهم فأصبحوا أقدر على رؤية المستقبل، وهذا جعلهم يلجون مجال الرواية (التي تحتاج إلى رؤية شمولية. أكثر من القصة القصيرة).

فهل نرى نفس الخط التطويري عند إبراهيم الحريري، وهل عاش الكتاب العرب جميعا نفس منحنى حركة التحرير العربية اجتماعيا وفنيا بدرجات وطرق مختلفة؟ من الواضح أن هذا صحيح. إن ما أشرت إليه من خصائص فنيه مثل مسألة تعدد الأصوات في إطار الصوت الواحد، والتهكم المأساوي، والفانتازيا القاتمة المضحكة في نفس الوقت، كلها خصائص تؤكد خصوصية رؤيا العالم عند هذا الكاتب، بوصفها رؤية مركبة وغير بسيطة، وهذا بحد ذاته يكشف عن أزمة الكاتب في ظل سلطة أحادية قامعة، فلا يملك المبدع - بالمعنى الشامل لكافة أشكال الإبداع الفني والحياتي- إلا أن يحاول التمرد على هذا الصوت الواحد السلطوي، دون أن يستطيع الثورة عليه.

من هنا يأخذ التمرد شكل اللجوء إلى التهكم والفانتازيا وغيرها من الخصائص المشار إليها. وكان هذا هو الإنجاز الأساسي لكُتاب الستينيات، في وقت كانت الكتابة المستقرة تمجد إنجازات النظم القائمة وتدعو الجميع للانضواء في إطارها الواحد. وكان اتهام المستقرين للمتمردين هو أنهم ينقلون الموضات الغربية، وقد حاولت أن أشير إلى التعادل بين الفني والاجتماعي في تقنياتهم التي ما كانوا يستطيعون أكثر منها في تلك الظروف. وحين تغيرت الظروف انفسح مجال الرؤية، وقل التركيز على التقنيات وصارت استراتيجية القص أكثر رحابة، كما صار أفق الحياة أوضح، والمستقبل كذلك يحمل جدليته كما رأينا في نهايات القصص الأطول.

فهل تلتقي هذه الجدلية مع انبعاث العراق، من الموت والدمار، كما حلم الحريري، وهو يحول فعل الموت و الهروب في كنيسة جيلين رودس إلى موقع نضال وحياة؟

*** رضوى عاشور:**

ربما كان هذا سبيلاً

"أطياف" تتجرأ على كتابة لحفظنا من الاندثار

في الفصل السابع عشر من روايتها الجديدة الجميلة "اطياف" توفر رضوى عاشور على النقاد جهد اللابحث عن تأويل للدافع وراء كتابة هذه الرواية. تقول: "حين صدرت رواية غرناطة ربط أكثر من ناقد بينها وبين فلسطين، واعتبر البعض أنني اتخذت من سقوط الأندلس معادلاً لضياع فلسطين. فاجأني ذلك الربط الذي لم يدر بذهني طوال فترة كتابتى للنص. وأجبت على سؤال طرحه على أحد الصحفيين: حين أستطيع الكتابة عن فلسطين سأكتب عنها... ثم أنني لم أسلم بضياع فلسطين ،ولا أملك نفسيا أن أتحدث عنها عبر غرناطة. وفاجأت الصحفي بأن غرناطة كانت معادلاً لخوفي أثناء حرب الخليج. وكنت صادقة. ولكنني وأنا أبحث في دير ياسين للكتابة عن "شجر" وكتابتها

"الأطياف" انتبهت أنني أقوم بنفس ما قمت به وأنا أكتب عن غرناطة. في الحالتين كانت خريطة المكان ضرورية للغاية." (ص١٢٢)

وفي نفس الفصل تقول أيضا:

"تذكرت ما كتبه البعض بعد صدور "عرناطة" وسؤال الصحفي ونفيي.ارتبكت وقد بدت لى الأمور أكثر تشابكا، وتساءلت فجأة إن كان بمقدور أي منا أن يتتبع الخيوط المكونة لنسيج عمره: خذ مثلا تلك المرأة وهي تنتحب في المطار في ذلك اليوم من أوائل شهر فبراير١٩٩١م:" (ص ٣٢٢)

وتقول أخيرا:

"هل أبسط..؟ كما أسلفت من يملك فصل الخيوط المتشابكة، من يملك فصل الخوف من الهزيمة القادمة، من وعي الهزائم السابقة؟" (ص ٥٢٢)

ترى هل نجحت رضوى عاشور في هذه السطور المنتزعة - إلى حد ما – من سياقها في أن تعطينا دافعها لكتابة هذه الرواية؟

يبدو لي أن الأمر يحتاج أيضا إلى بعض التأويل. فـ "رضوى" التي تكتب في هذه الرواية عن دير ياسين وعن صبرا وشاتيلا، وعن مريد وتميم ومنيف وأمه وعن إميل حبيبي وناجي العلي... الخ، أي تكتب عن فلسطين، ما تزال فعلا ً غير قابلة لفكرة أن فلسطين ضاعت. غير أن رضوى التي تعيش بمجمل المأزق العربي كما تصوره الرواية، بدءا من تأجير مساحة أمام مدرج كلية الآداب لمغسلة ملابس، ووصو ً لا إلى تدمير التحالف الدولي للعراق ولمنظومة العلاقات العربية، لا تستطيع - بالطبع - أن تفصل ما يحدث لفلسطين عن هذا المأزق العميق الذي يهدد الوجود العربي بالاندثار. مثلما حدث في غرناطة قبل ذلك؟

هل نجد ُت- أنا أيضا - في فك الخيوط المتشابكة، أم زدتها تعقيدا؟ ليس مهما... المهم أن هذه هي الرواية التي أتصور أن رضوى قد انطلقت منها - واعية أو غير واعية – لكتابة هذه الرواية، كي تسجل على الورق وبحبر المطابع حياة قوم ربما كانوا مهددين بالاندثار. من هنا كان حرص الكاتبة الواضح على ألا تكتفي بكتابة سيرة ذاتيه لها وحدها،

وإن كانت كل العناصر الروائية الأخرى نابعة منها، أي من حياتها هي الشخصية.

تقيم رضوى عاشور بناء روايتها الأساسي على مزاوجة واضحة منذ البداية بين حياتها (رضوى مصطفى عاشور) وحياة شجر محمد عبد الغفار أستاذة التاريخ الحديث بجامعة القاهرة. وتعترف رضوى في الأجزاء التي تخصه بأنها قد استحدثت شخصية شجر كي تستطيع من خلالها أن تقدم تاريخ القوم، تاريخ البيوت و الناس منذ سخرة قناة السويس وحتى مذبحة دير ياسين وصبرا وشاتيلا. تاريخ الهزائم، هزائم الأوطان والجماعات، وهزائمها هي شخصيا (أي شجر) في كل معركة تخوضها في داخل جامعتها أو في المؤتمرات التي تشارك فيها، وخاصة المؤتمر الذي انتهى بالاعتداء عليها اعتداء (صهيونيا) انتهى بكسر ساقها واعتمادها الدائم على عصا للمشي.

ولتحقيق هذا الهدف توفر رضوى لـ "شجر" كل المعلومات الممكنة، بجمع الوثائق والتحقيقات والمعلومات عبر تواريخ مختلفة وأماكن مختلفة، بدءا من هدية الجد لـــ "شجر" والمتمثلة في مذكراته عن حياته وحياة المصريين منذ

سنة ٧٩٨١ حتى حياة الملك فاروق وملاهيه، وانتهاء بفقرات من كتاب عبد العزيز الشناوي" السخرة في حفر قناة السويس" وزيارة شجر نفسها للقناة ومدنها في نهاية الرواية، مرورا بحكايات أم دقدق الشعبية عن (أمير اللوا) ووقائع مذبحة صبرا وشاتيلا وشهادات أهل دير ياسين عن المذبحة، وشهادات القادة الإسرائيليين أيضا عن المذبحتين، ونص غاندى عن حق العرب في فلسطين في نوفمبر ٨٣٩١ ، ونصوص من إميل حبيبي وأرسطو ولطيفة الزيات وثريا حبشي وغيرها من الوثائق والمعلومات.

هذه الوثائق تتوزع على فصول الرواية، السيرة الذاتية، دون منطق واضح محكم. وهو الأمر الذي يدفع الناقد بالضرورة إلى الاعتراف بأن رضوى تتجرأ هنا على الكتابة كما لم تفعل من قبل، وربما كما لم يفعل غيرها من الكتاب العرب الآخرين في لحظتنا الراهنة. تتجرأ على الكتابة لأنها تقول كل شئ بصراحة ووضوح، وخاصة بشأن كتابتها لهذا النص وكيفيته ومنحنياته وخطواته، وتتجرأ على الكتابة حين تضع في هذا النص كل هذه المادة التاريخية،

دون أن تكون مضطرة لأن تعلن مبررا واضحا لوجودها، ولماذا توضح في هذه الأماكن بالذات.

تتجرأ على الكتابة حين تستسلم. في معظم الأحيان – لمنطق وحيد في الكتابة هو منطق تيار الوعي، أو التداعي بمعنى أدق.

وتتجرأ أخيرا حين تصر على خلق هذه الشخصية الوهمية "شجر" ومحاولة تمييزها عن نفسها، في حين أنها – في الحقيقة– ليست إلا هي، أو جزءا منها. وإن اختلفت في مناطق محدودة، يبدو أن رضوى رأت أن تنأى بنفسها عنها، مثل إعلان الرأي الحاد فيما يتصل بأمور الجامعة، وهو مايقود شجر إلى الاستقالة في النهاية، وهو مالم تفعله رضوى رغم رغبتها المعلنة في ذلك أمام طلابها، بدت في هذه الجرأة – رغم دافعها العميق لتسجيل حياة قوم مهددين بالاندثار كما سبق القول- في بعض الأحيان زائدة عن حاجة النص إذا أردناه محكما ذلك الإحكام التقليدي، بدا ذلك واضحا في مذكرات جد "شجر"، وحكاية جدتها الواردة في الفصل الأول، وفي الإشارات إلى منزل ناجي العلي في ويمبلدون، وفي الإشارة إلى النوبات الشعرية التي تصيب

مريد وتميم أحيانا، وأخيرا بدت لي حيلة خلق "شجر" في حد ذاتها لا مبرر لها، لأن كل ما حدث في الماضي لـ "شجر"، قد حدث فعلا لرضوى، وما قد يحدث في المستقبل (وحتى الاستقالة من الجامعة) قد تجد رضوى نفسها مضطرة إليه، وخاصة أن نهاية الرواية يمكن أن تفهم على أن "شجر" لم تجن كما قد توحي بعض السطور وأنها – أيضا – لن تنتحر:

"هل تفك الأربطة، متى تفك الأربطة؟ هل تفتح الفم وتطلق منه الكلمات؟ أفتحه وأطلقها فتنطلق أسطع من الضوء، أسرع من كلاب الصيد، أخف من الظلال. ركبت سيارتها وقفلت عائدة إلى القاهرة". (ص ٥٧٢)

بعد أن استعادت تاريخها كله منذ ولعها الفرعوني القديم إلى سخرة قناة السويس، أعادت ترتيبه بداخلها، وعادت لتنطلق من جديد مصرة على ألا تصمت أبدا.

وأعتقد أن هذا هو أيضا موقف رضوى عاشور، رغم كل الأسى وكل العقبات. وهنا لابد أن أشير إلى أن

أجمل فصول "شجر"، هي تلك التي تتوافق فيها مع رضوى، وليس تلك الفقرات التي تبدو متميزة بها عنها.

وهذا ما يقودني إلى الفصول الخاصة برضوى عاشور، سيرتها الذاتية التي كانت مفاجأة من أجمل المفاجآت الفنية التي التقيت بها في الفترة الأخيرة من حياتي.

أن تكتب رضوى الكتومة "الواعية" عن نفسها وبكل هذا الجمال النابع من الصدق والإخلاص والموهبة (هل كانت مكبوته كل هذا الزمن؟) وأن تنجح في لم خيوط حياتها الثرية والمركبة والعميقة في هذه الصفحات القليلة المكثفة، وأن تكون قادرة على هذا الغوص العميق في حياتها (حياتنا) عبر هذه المراحل الممتدة من تاريخها (تاريخنا) حتى التي لم تشترك أو نشترك فيه مباشرة بخفة وعمق الوجع وحب الحياة و ألم اليأس. كيف نجحت رضوى في أن تقدم كل هذا عبر لغة سلسة جميلة تلقائية، لا أوافق على وصفها لنفسها حين تقول: " الأمر أكثر تركيبا وهذه الكتابة تختزل" (ص ٨٦١). صحيح الأمر أكثر تركيبا، ولكن هذه الكتابة لا تختزل؛ لأنها تكثف وتدخل في الصميم، وتنجح في أن تخلد

حياتنا كتابة، وأن تمتعنا وتعلمنا، وتحفظنا للأجيال القادمة، طالما أنها كتابة بكل هذا الجمال.

*** مريد البرغوثي:**

شعرية الصدق
في" رأيت رام الله"

الفكـرة خلال السنوات القليلة الماضـية تلـح علـى فكـرة القليلـةشريرة، لم أستطع دفعها عني أكثر من ذلك. هـذه تضع المبدعين العرب الحقيقيـين ضـمن الفئـات المستفيدة من وضعنا المأساوي والذي يزداد مأساوية كلما مر الوقت.

غير أني أسارع فأقلل من شر فكرتى حـين اميـز هؤلاء المبدعين عن غيرهم من الفئات المشار إليهـا بعـدة مميزات. فهم ليسوا مثل تلك الفئات المسـئولة عـن ذلـك الوضع بل يعيشون كامل مأساويته حتى العظـم والنخـاع، وبدمهم يصورونها، وهم – ثالثـًا- يرفضون هـذا الوضـع ويدينونه، ولا يسعون- مثل الآخرين. إلى تكريسه وزيادته. الفضيلة الوحيدة في الوضع المأساوي الذي نعيشه هـو أنـه يدفع المبدع الحقيقي، والإنسان الحقيقي بصفة عامة. وأقصد هنا الإنسان الصادق مع نفسه ومـع الآخـرين، لأن يسـقط

الأوهام. ويكف عن التبرير والزيف والخداع، وسواء للنفس أو للآخرين. وأن يحاول الوصول إلى الحقيقة. والحقيقة هنا ليست بالضرورة الحقيقة المطلقة، ولكن حقيقة ما نعيشه وما نراه، وما نشعر به. و إذا نجح هذا الإنسان، الفرد، كل إنسان فرد، في أن يصل إلى حقيقته هذه. فربما وصلنا جميعا إلى حقائق متقاربة، تجمعها حقيقة واحدة.

وفضل المبدعين الحقيقيين على البشر الحقيقيين، هو أنهم يملكون الصدق، القادر على المواجهة. فعبر أدواتهم الفنية (الصادقة) يستطيعون أن يقولوا الحقيقة. وأن يواجهونا بها، فتصطدم بزيفنا. فيفرح بها قلائل ما زالو يطمحون إلى قيمة الصدق والحقيقة، ولكن الأغلبية الساحقة ممن قتلهم الزيف، أو ممن ينتمون إلى الفئات صاحبة المصلحة في استمرار مأساتنا، فهؤلاء جميعا يشكلون جيشا مسلحا بكل الوسائل، من السحن والتعذيب إلى التهكم في المقالة الصحفية، مهمته الأساسية، هي مواجهة هؤلاء المبدعين. والأمثلة أمامنا واضحة وضوح الشمس، رغم وهم الديمقراطية وكثرة (المدافعين) عن حقوق الإنسان. بدت لي هذه المقدمة ضرورية قبل الحديث عن كتاب مريد البرغوثي

النثري الأول "رأيت رام الله" لأنني أراقب منذ سنوات صراعه المعذب، في شعره الجميل، من أجل الوصول إلى درجات متصاعدة من الصدق الإنساني والفني، في كافة المجالات: الفكر والشعور والصياغة، في الحب والسياسة والموت والصداقة، في العلاقة مع الطبيعة الحية والجامدة، في علاقة الروح بالجسد، في الميتافيزيقا بتوجيهاتها المختلفة. في كل شئ وأستطيع - مطمئنًا - الادعاء بأن مريد قد حقق في هذا الكتاب ثمرة هذا الصراع الطويل والمعذب مع النفس ومع الفن، مع المقربين ومع القراء، مع تقاليد الإبداع وضد المؤسسة، أيا كانت هذه المؤسسة، وأستطيع – مطمئنا أيضا - الادعاء بأن مريد قد نجح في هذا الكتاب النثري أن يحقق كل خبرة الشاعر، لا أقصد الشاعر مريد البرغوثي، وإنما الشاعر العربي منذ القديم وحتى هذه اللحظة. بمعنى أن الكاتب هنا قد امتلك اللغة العربية، الجميلة، والتي ورثها عن أجداده الشعراء، وجعلها قادرة على أن تجسد - بصدق – صدقه الإنساني المعذب والجميل، الذي هو صدق الشاعر العربي المعاصر وعذابه، أو هو الذي ينبغي أن يكون كذلك.

في "رأيت رام الله" ليست "رام الله" هي المقصودة رغم وجودها الموضوعي الفادح المفصل في كافة شئونها: مبانيها وتحولاتها، ناسها وتحولاتهم الثورية والشريرة، في سلطاتها الفلسطينية والإسرائيلية، في مزارعها ومؤسساتها.. في كل شئ وقعت عليه عينا الشاعر أو سمعته أذناه في الفترة القصيرة التي قضاها هنا. وقد كان الكاتب حريصا على أن يكون صادقًا قدر ما يستطيع وهو يقدم كل ذلك. والصدق هنا كان معناه مجرد التلقي للوقائع الموضوعية الكامنة خرجه، ورغم أنه في منطقة شديدية الحساسية، تتعلق بعودته إلى وطنه بعد غياب ثلاثين سنة، ويحاول أن ينفي عن ذهنه الفكرة المسبقة التي ذهب وهو يحملها: أن وطنه لم يعد وطنه، فقد حاول عبر تلقيه لوطن أن يفهم، وكان قادرا على الاعتراف بسعادة الناس لمجرد أنه بات من حقهم أن يسهروا خارج بيوتهم دون حظر عسكري إسرائيلي، أو لأن الموظف الذي يتعاملون معه قد أصبح فلسطينيا. ولكنه في نفس الوقت لم يكن يستطيع أن يتجاهل حقيقة أن هذه جميعا مظاهر زائفة، تخفي وراءها الوجود العميق والممتد لإسرائيل، سواء بالوجود المباشر في كل الطرق ونقاط

التقاطع والحدود، أو بالوجود غير المباشر في السياسات والممارسات التي تقوم بها "السلطة الفلسطينية" نفسها، أو حتى في النتائج المؤلمة لعودة البعض، والبعض بالذات دون غيرهم.

أقول أنه رغم هذا الوجود الموضوعي الفادح لـــ"

رام االله" في الكتاب. إلا أن الهدف الحقيقي منه ليس هو "رام االله" هذه، بل رام االله الحقيقية. رام االله مريد البرغوثي، تلك التي تربى فيها صغيرا، وعاش كل تفصيلات حياتها ثم فقدها شابا بوصفها كيانا ماديا ملموسا، ولكنه حملها بداخله سواء أراد أو لم يرد منفيا ومغتربا في كل مكان ذهب إليه، وفي علاقته بكل البشر الذين تعامل معهم، وفي إنتاجه الذي أنتجه شعرا وسلوكا، وحبا وكرها واتفاقا واختلافا...؟ الخ.

بهذا المعنى، فإنه يمكن اعتبار "رأيت رام االله" نوعا من السيرة الذاتيه، يستعرض فيها الكاتب الشاعر مناطق شديدة الأهمية في مسار حياته. والسيرة الذاتية ليس من الضروري أن تحكي حياة الإنسان، يمكنها أن تعتمد على محاور ارتكاز أساسية تشكل أرضية لعناصر الهوية التي بدونها يفقد الإنسان نفسه. ولقد امتلكت "رأيت رام االله" هذه

المحاور، وربما كان أكثرها بروزا الأسرة، سواء كانت الأسرة الممتدة بمفهوم علم الاجتماع، أي الأب و الأم والأخوة والأعمام والأخوال (وهنا تأتي الأم والأخ منيف في مركز المركز) أو الأسرة بالمعنى الضيق أي الزوجة والأبناء (وهنا يأتي تميم في المركز). ويتصل بهذه الأسرة البيت بدءا من دار رعد التي ولد فيها ولم يجدها كما كانت، وانتهاء ببيت المهندسين.

من هذه المحاور أيضا الموقت وعلاقته بالغربة أو النفي، وهنا يقدم مريد صفحات بديعة عن موت منيف، هذا الذي سيطر على لحظات أساسية كثيرة في التجربة، رغم أن هذا الموت كان قد حدث قبل هذه الرحلة، كما يقدم وصفا دقيقا ومؤلما للكيفية التي يموت بها الفلسطينيون في المنافي، في كل البلاد، وكيف يعرف أهلهم وأقاربهم وأصدقاؤهم، وكيف يدفنون، وكيف يتم العزاء ومتى وأين؟ وعبر رحلة الغربة الطويلة في القاهرة والكويت وبغداد وبودابست وعمان، تتعدد حالات الموت المنفى.

بين هذه المحاور "الذاتيه" إذا صح التعبير، والحقائق الموضوعية المعاشة في رام الله، يتحرك السرد منذ اللحظة

الأولى، لحظة وطء الجسر حيث الطقس شديد الحرارة " قطرة العرق تنحدر من جبيني إلى إطار نظارتي، ثم تنحدر على العدسة، غبش شامل يغلل ما أراه، ما أتوقعه، وما أتذكره مشهدي هنا تترجرج فيه مشاهد عمر، انقضى أكثره في محاولة الوصول إلى هنا، ها أنا أقطع نهر الأردن. أسمع طقطقة الخشب تحت قدمي على كتفي اليسرى حقيبة صغيرة. أمشي باتجاه الغرب مشية عادية، مشية تبدو عادية. ورائي العالم وأمامي عالمي" (ص ٥) وحتى اللحظة الأخيرة "أهيئ حقيبتي الصغيرة استعدادا للعودة إلى الجسر، إلى عمان فالقاهرة، في عمان سأنتظر تصريح تميم.

سأعود معه إلى هنا، سيراها، سيراني فيها، وستسأل كل الأسئلة بعد ذلك الليلة، وكل من في البيت نائم، والصباح وشيك، أسأل سؤالا لم تجد له الأيام جوابا عليه حتى هذا المساء.

ما الذي يسلب الروح ألوانها؟

ما الذي غير مقصف الغزاة أصاب الجسد؟" (ص ٣٨٢)

يتحرك السرد إذن بين الجسر (رام االله) في اللحظة الراهنة، وبينها قبل ثلاثين عاما، وما بينهما، وما بعد الثلاثين عاما أيضا. مازال تميم قادرا على الذهاب ورؤيته ربما ما لم يره مريد تنطلق الرؤية من الزمكان المعاش موضوعيا، ولكنها بحرية واسعة في الماضي وفي المستقبل أحيانًا. وفي حركته يتخذ السرد مناحي متعددة تناسب اللحظة: الحوار بالعامية الفلسطينية وخصوصية رام االله، ومعها عاداتها وتقاليدها التي مايزال الناس يحبونها والوصف الرقيق للمشاهد والمنازل والشوارع والأسواق، والاستدعاء المونولوجي للماضي، والسخرية المرة مما يشاهد أو يتذكر أحيانًا، والتهكم الطريف عبر النكتة أحيانًا، واستدعاء الشعر ليصبح وسيلة سردية بامتياز (بوصفه حافزا سرديا)، وفوق كل ذلك هذه اللغة الشفافة الكاشفة، القادرة على الإمساك بمنحنيات الشعور وتحولاته، ورصد الحركة الخارجية الداخلية في آنٍ واحد، وهي لغة تشير إلى إمكانات قصية ودرامية ممتازة، كما يبدو في هذا النص مثلاً: "على الرصيف المقابل للمبنى، ألتقي بأول فلسطيني يمارس صلاحيات واضحة ومفهومة، رجل نحيل متقدم في السن

يجلس وراء طاولة صغيرة نصبها في ظل الحائط ليتقي قيظ حزيران، ينادي على بصوت مرتفع:-

تعال هون يا أخ. خذ تذكرة للباص

ليس هناك ما هو موحش للمرء أكثر من أن ينادي عليه بهذا النداء، "يا اخ"،"يا أخ"، هي بالتحديد، العبارة التي تلغي الأخوة!

تأملته لحظة.

دفعت له ثمن التذكرة بالعملة الأردنية. ابتعدت خطوتين أو ثلاثًا، ثم توقفت، التفتُ إليه مرة أخرى ركضت إلى الباص. لا لم أركض بالضبط كنت أمشي مشية عادية جدا. شئ بداخلي كان يركض" (ص٧٣-٨٣)

هذه الشعرية القصية والدرامية، ليست خاصة لغوية بحتة، وإنما هي في الأساس خاصية فنية وإنسانية، هي شعرية الصدق.

* **بدر نشأت:**

القاهرة مدينة مفروشة

"القاهرة مدينة مفروشة" هي الرواية الأولى، فيما أظن، للكاتب بدر نشأت، بعد مجموعتيه "مساء الخير يا جدعان" (٦٥٩١) و"حلم ليلة تعب" (٢٦٩١).. و إذا كانت مجموعة بدر نشأت الأولى قد تركت بصمات لا تنكر على القصة المصرية القصيرة، فإن هذه الرواية. فيما أعتقد. سوف تترك بصمات قوية أيضا على الرواية المصرية، وهي بصمات لا تنبع من طبيعة القضية إلى تناقشها الرواية فحسب، وإنما أيضا من أسلوب الكاتب في معالجتها.

تقدم الرواية – في ست وأربعين فقرة – شرائح مختلفة من مجتمع القاهرة بعد هزيمة ٧٦ حتى الدخول في حرب الاستنزاف. تتنوع هذا الشرائح بين المناضلين القدامى والموظفين وبقايا الطبقات العليا المندثرة (التي أتيح لها أن تظهر بعد ذلك)، ويجمع بينهم جميعا بطل الرواية "رشاد" الموظف الكفء ذو الماضي النضالي المضمر، الذي

يتعرف على نساء متعددات، يعشن العلاقات الإنسانية (أو غير الإنسانية) كما تقتضيها تلك الرحلة.

هذا البطل أو اللابطل يعيش حياته مقهورا من كافة النواحي، فرغم أنه موظف كفء فإنه لا يلقى الجزاء العادل في عمله. ورغم إنسانيته التي لا تخلو من تناقضات، ينتهي به الحال، وهو المحب الودود، إلى فقدان كل صديقاته، اللاتي كنَّ مشروعات لمحبوبات، أو حتى زوجات. هو بطل نموزجي في تلك اللحظة المهمة من حياتنا، اللحظة التي حولت دفة السفينة وأرست ما نعيشه الآن، وقد أصبح واقعا مطلقًا، لا مناقشه فيه أو محاورة حوله. ومن هنا تأتي أهمية هذه الرواية ؛ لأنها تعيدنا إلى الجذور، إلى اللحظة التي فقدنا فيها كل الأشياء تدريجيا، وباستسلام كامل، وربما كنا نعاني، ولكننا أبدا لم نقاوم، واكتفينا مثلما اكتفى رواد المقهي وسهار اللي إلى بالحديث حول الموضوع وتحليله. ومن ثم حق أن نصاب باللعنة، وتعيش القاهرة بوصفها" مدينة مفروشة"

القاهرة مدينة مفروشة للخليجيين حاملي "أموال النفط". وفي الوقت الذي تستعد فيه مصر لرد العدوان وطرد الإسرائيليين، تفتح جهات مختلفة، يركز الكاتب على بعضها

في الرواية، ومنها الفن الانفتاحي والدعاية والإعلان (والإعلام) مصر بغيا لهؤلاء الذين يتكالبون عليها "تقدم لهم الشغالة التي تخدم في بيوتهم.. الخوجة الذي يعلم أولادهم.. المومس التي ترضي غرائزهم.. حتى الجندي الذي يحارب لقضيتهم ويموت نيابة عنهم".

ويعاني البطل من نتائج هذه اللحظة، فهو حين يلتقي بصديقه القديم الذي هاجر للعمل بالخليج يصاب بأزمة حادة نتيجة ما أصبح فيه الصديق من دنس ونفاق وادعاء كاذب، وهو لم ينجح في الاقتراب من (عنايات) المومس التي التقى بها، منذ بداية الرواية، لأنها مرتبطة بهندي يعمل في بلد خليجي. كذلك لم ينجح في أن يحتفظ بسميحة "بنت الطبقة الأرستقراطية" التي استمتعت به جنسيا، ثم تركته إلى ابن طبقتها إلى أن عادت إلى الظهور مرة أخرى.

البطل المضطهد في عمله وفي علاقاته الإنسانية سواء مع النساء أو مع زملائه في المقهي، يعيش – إذن – حالة اغتراب يراقب عبرها ما يحدث في الحياة المصرية من تغير نتيجة للهزيمة والمال النفطي، والبطل ــ على هذا النحو ــ نموذج لمعاناة الإنسان المصري، القطيعة التي

عاشها خلال تلك الفترة، هو المصري صاحب الحضارة والعطاء يتحول ـ نتيجة للهزيمة والنفط ـ إلى هامش في بلده، بينما يستمتع بها الآخرون (اليهود والخليجيون). وهذا المعنى معنى أساسي في الرواية، ينعكس بصفة أساسية على أسلوب الكاتب.

إن بدر نشأت الواقعي المتميز، منذ مجموعته الأولى، يقدم بسلاسة الواقعية، بناء ولغة أحداث الرواية متضافرة متداخلة منسجمة، تنتقل الأحداث من العلاقات النسائية إلى العمل إلى المقهي، وجميعها احباطات في الغالب، فقرات متتابعة متداخلة بخم بعضها بعضا، كي يكون الإحباط في العمل أو في المقهي، مبررا منطقيا وطبيعيا للإحباط العاطفي، والعكس بالعكس.

أما اللغة، فإنها لغة شديدة البساطة والرقة ،وإن لم تستخدم أبدا الكليشهات ولم تلجأ إلى التقعر والنمنمة، وإنما استعادت لغة الحياة اليومية العادية، سواء كانت عامية،، أو فصحى مبسطة. وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى دقة الكاتب في تقديمه للغة المصريين المعاصرين، سواء كانوا يتحدثون بالفصحى أو بالعامية، وهذا يدفعنا، مرة أخرى إلى

الاحتفاء بالرواية باعتبارها رواية "مصرية" كما يشير غلاف الكتاب. رواية تمسك بتلابيب أزمتنا الراهنة التي نسيناها، والتي يجدر بنا أن نتذكرها دائما، حتى لانضيع إلى الأبـد. وهذا ما تساهم به رواية "القاهرة مدينة مفروشة" للأسف.

* **محمد عبد السلام العمري:**

" اهبطوا مصر"..
إبداع روائي جديد

قدم العمري مجموعته "إلحاح الجسد المنهك" إلى القراء، عليها صورة لامرأة عارية. وكان هذا خطأ فادحا؛ لأن هذه الصورة، وهذا العنوان لم يكونا معبرين تعبيرا دقيقا عما بداخل هذه المجموعة الجادة، ثم توالت أعماله بعد ذلك لتثبت أنه كاتب جاد، يتخذ الأدب طريقا وهدفا، ويعمل على إنجاز أعمال متميزة ومهمة في هذا الطريق، لكن كانت هذه الأعمال جميعا في إطار القصة القصيرة، الآن نحن إزاء اكتمال هذه الجدية، والانتقال من القصة القصيرة إلى الرواية، والتي تشير إلى أن هذا الكاتب يمتلك نفسا روائيا حقيقيا ومتميزا مما يشير إلى أن المستقبل القادم لكتابته سيقدم للأدب العربي الكثير.

هذا العمل يتميز بأنه يدخل منطقة، رغم أن بعض الكتابات قد بدأت في الدخول إليها منذ فترة، إلا أنها مازالت مجالا خصبا وثريا جدا وشديد الأهمية بالنسبة لمشكلات

الإنسان المصري والعربي المعاصر. ولفهم هذه المشكلات يستحيل أن نتجاهل مسألة الاغتراب، وخاصة هذا الاغتراب الذي هو اغتراب من نوعية خاصة، اغتراب إجباري مفروض على الإنسان، ليس فقط من أجل البحث عن لقمة العيش، وإنما أيضا للبحث عن التحقق، البطل في هذه الرواية مهندس معماري متميز، شهد له أساتذته بذلك، وشهدت له أعماله حتى وهو طالب بذلك، لذلك فقد رشح ليكون معيدا في الكلية التي تخرج فيها، ولكنه عمل في شركات مختلفة، كان من الطبيعي نظرا لتميزه أن يضطهده رؤساؤه، وزملاؤه في العمل، وبالتالي يمنعونه من إمكانية التحقق بوصفه معماريا فنانا متميزا، وكان الحل أن يهاجر إلى البلاد التي لا يذكر اسمها في الرواية، والتي تخيلها، لكن واضح طبعا أنها بلاد الخليج. هذه التجربة التي عاشها الآلاف بل الملايين من المصريين خلال العقود الأخيرة. تجربة شديدة الثراء، وشديدة الخطورة على تكوين الإنسان المصري المعاصر، وعلى سيكولوجية الأجيال المتعددة من المصريين، سواء الذين سافروا أو الذين اكتووا بنار السفر، دون أن يسافروا من أجيال الأبناء والبنات والزوجات الخ.. كما نعرف جميعا

وبالتالي دخول محمد عبد السلام العمري هنا بعد تجارب الآخرين؛ أمثال عبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وغيرهما، هو دخول متميز، يمتلك العمري هنا تجربة خاصة شديدة الخصوصية تجعل دخوله في هذه المنطقة أيضا دخولاً متميزا، وربما تكون أهم ملامح التميز في هذه التجربة هو الصدق الكامل في تقديم نمط العلاقات الإنسانية في هذه المنطقة، وتقدم خط السلوكيات الغريبة و الشاذة والطبيعية في نفس الوقت، سواء كانت لأبناء البلاد، يكشف لنا قلم الكاتب المتمكن عن أعماق مهمة جدا لسيكولوجية البشر وسلوكياتهم في هذه الرواية. وأيضا القدرة على أن يصف الظروف البيئية والاجتماعية التي يعيش فيها هؤلاء البشر. وعلى سبيل المثال فإن تقديم نص من نصوص الكاتب سيوضح ما أقصده، سأقدم فقرة قصيرة عن خط العمارة، وهو اهتمام الراوي بأمر البطل الأساسي وبمجال عمله الأساسي. كيف يصف العمارة في هذه البلاد "الواجهات المعمارية للمباني الحديثة خليط عجيب من عمارات متعددة الطراز، لا تجمعها لغة واحدة أو شخصية واحدة، تنم عن غنى وثروة فاحشة

وجاهلة، فتفتقد الشخصية الملائمة والطراز المناسب لمثل هذه الأماكن اللزجة الحارة ورطوبتها الخانقة.

رأي عمارات "جارثيا" القديمة لا ترتفع أكثر من طابقين، شخصيتها المعمارية متميزة، واجهات المنازل خشب بغدادي، شبابيكها صغيرة وجميلة تناسب الجو الحار بالتأكيد، الشوارع متناسبة مع ارتفاعاتها، لها خصوصيتها، لا يدخل هذه الأماكن إلا أصحاب المنازل، أو ساكنوها، يعرفون أي قادم جديد، يتابعونه إلى أين ذاهب.

عن المهندس رأي

منازل أخرى بتصميم عربي آخر، واجهاتها تحجب أشعة الشمس ونظر السائرين، وفي أماكن أخرىمقابلة لها عمارات عالية، وناطحات سحاب، رأي طرزا معمارية يابانية وإنجليزية وفرنسية، مرورا بمباني الهنود الحمر وأمريكا اللاتينية منذ العهد الاستعماري، طرزا لعصر الرنيسانس والباروك والنهضة والركوكو.. طرزا دورنتية وكورونثية وأيونية وإغريقية حتى أنه شاهد طرزا لمباني رعاة البقر الأمريكيين، وبدت العمارة العربية نشازا وسط هذا الخليط المؤذي للعين، والمؤرق للعقل والقلب.

هكذا طوال الرواية يقدم الكاتب من خلال عين شخصية البطل الرئيسية، شخصية المهندس المعماري الذي يكاد يتماهى فيما عدا بعض اللمسات الفنية والخيالية مع شخصية المؤلف، يقدم وصفًا دقيقًا للمكان والزمان والبشر في هذه البلاد، ومن المهم جدا أن نشير هنا إلى أن معظم – إن لم يكن كل – الشخصيات في هذا العمل شخصيات تصل في النهاية إلى حد المرض، بمعنى أن مثل هذه الظروف، التناقضات الفادحة، الثروة المزيفة الفجائية غير المدروسة، والعقلية البدائية التي لا تعرف كيف تتصرف في هذه الثروة، من الطبيعي أن تؤدى إلى حالات من الأمراض المتعددة، ومن المهم أيضا أن لا يتورع الكاتب في هذا السياق عن أن يجعل أيضا جميع الشخصيات غير أبناء هذه البلاد يصلون إلى حالة المرض أيضا، وكان هذا المكان مصاب بلعنة ضرورية، هي لعنة مبررة بالطبع بحكم هذه التناقضات والظروف، لابد أن تؤدي بكل من يعيشها إلى أن يصاب بهذا المرض.

ولذلك كان مهما جدا بالنسبة لهذا الكاتب، ألا تخلو شخصية الراوي التي هي قريبة إلى حد كبير من شخصية

الكاتب، كما بنيت، من المرض أي الضومن التشتت، ومن التناقضات الحادة التي تؤدي به في النهاية إلى ألا يستطيع الاستمرار في مقاومة هذه الحياة، وفي إنجاز مشروعاته التي بدأها والتي بدأ يحقق ذاته من خلالها،لا يستطيع أن يواصل هذا تحت ضغط المؤامرات والضغوط، فيضطر في النهاية إلى العودة إلى بلاده هاربا، وتقريبا شبه مختفٍ.

تقوم الرواية على ما يمكن أن نعتبره حبكة أساسية، تبدأ من لحظة المطار، حيث يهبط الراوي في مطار "جارثيا"، وتنتهي بالراوي يعود إلى مطار القاهرة ويقرأ الجملة الوحيدة التي أعتقد أن لها صلة حقيقية بعنوان الرواية "اهبطوا مصر" وسوف أتناول مدى أهمية هذا العنوان فيما بعد.

بين هذه البداية والنهاية، تتتابع الأحداث متسلسلة في تتابع خطي زمني، أي يتقدم فيه الزمن باستمرار فيما عدا ثلاثة فصول، هي الفصل العشرون والواحد والعشرون والثاني والعشرون الذي يعود فيه الكاتب أو يرتد إلى الماضي، أي ماقبل الحياة في منطقة الخليج، ليقدم لنا مبررات الهجرة أو السفر إلى الخليج.

فيما عدا ذلك تتتابع الرواية في أحداث متتابعة ومتلاحقة، وعبر خيط أساسي ومجموعة من الخيوط الفرعية التي تثري هذا الخيط، وتجعله شديد الثراء الفني، والخيط الأساسي بالطبع هو الأساس الذي يذهب الراوي من أجله إلى الخليج، وهو العمل، وبالتالي علاقات العمل، العلاقة الأساسية مع صاحب العمل وتوتراتها بين جهل صاحب العمل وتشدقاته، وعجرفته، وعدم قدرته على أن يفهم هذه المهنة التي يقدمها الراوي باعتبارها مهنة من أجل المهن التي يستطيع الإنسان أن يمارسها، مهنة الهندسة المعمارية، هذا الصراع بين رغبة هذا المعماري في أن يقدم عملاً معماريا فنيا متميزا ونافعا في نفس الوقت، وتقاليد صاحب العمل التي تقوم على الثراء الوهمي وعلى المجاملات، وعلى العلاقات التقليدية دون أن يكون هناك مراعاة لشروط العمل الضرورية حتى يتم هذا العمل كما ينبغي.

صعودا أو هبوطًا

هذه هي الحبكة الأساسية التي تستمر بين صعود وهبوط، لحظات توافق بين الاثنين، ولحظات تنافر ،تنتهي كما قلت بدرجة من التنافر العالية، تؤدى بالراوي إلى

الهروب، لكن خلال أو مع الحبكة الأساسية، لدينا مجموعة من المغامرات التي يحكيها العاملون مع المهندس، سواء من المصريين أو أصحاب المكان، تساهم في إثراء الحبكة الأساسية كما قلت صعودا وهبوطا، وهناك ما هو أهم من ذلك، مجموعة من العلاقات العاطفية التي يقدمها الراوي بإيحاء أحيانًا، وبشكل صريح ومباشر وجميل في أحيان أخرى، ربما تكون أهم هذه العلاقات هي العلاقة مع ابنة صاحب العمل نفسه، والتي تبدو علاقة شديدة العمق، وشديدة الخصوصية، والتي لا تخلو من المؤمرات الدنيئة – التي تحكيها هذه الفتاة رغبة في الاستئثار بالراوي – ضد خطيبة الراوي في القاهرة، حيث تمنع المراسلات بينهما، مما يؤدي إلى إفساد هذه الخطبة ونهايتها نهاية مأساوية.

بعض هذه العلاقات، وخاصة هذه العلاقة المهمة والمتميزة، تبدو ــ إذا توقفنا عند نهاية هذه الرواية – مبتورة لأن شخصية الفتاة كما هو واضح من الوصف الجميل المقدم لها أنها شخصية قوية جدا، وإذا أرادت شيئًا فإنها تصر على تنفيذه ولابد أن يتحقق، باعتبارها الابنة المدللة للشيخ والتي يستجاب لكل طلباتها، وبالتالي عدم

معرفتها بهروب الراوي، وبالتالي عدم تحقق ما ترغبه منه يبدو مبتورا في هذه الرواية، ولذلك فأنا شخصيا أتوقع أن الكاتب في الجزأين التاليين لهذا العمل، وقد لايكون سرا أفشيه أنه جزء أول من ثلاثية كبيرة قرأت بعض أجزائها، تحتل فيها هذه العلاقة مع هذه الفتاة المركز الأهم في العمل القادم، وبالتالي ستتعمق هذه العلاقة وهذه الشخصيات على نحو أقرب إلى الملحمية في الأجزاء التالية.

وبالتالي هذه الحبكة الأساسية ومجموعة الحبكات الفرعية التي تحتل مركزا مهما يغني الحبكة الأساسية، تجعلنا فعلا أمام عمل جذاب يشد القارئ شدا حقيقيا، وبعمق وبوعي وبجمال يتخلق أساسا عبر انتقالات الكاتب وكيفيته في تقديم الأحداث المتتابعة بين الوصل والقطع، بين الخط المستقيم الممتد إلى الأمام، وبعض الذكريات التي يعود فيها إلى الماضي، ثم الفصول الثلاثة التي أشرت إليها، التي تقدم لنا مبررات للهجرة. تعطي لنا العنصر الأساسي الذي لا مفر منه لبناء الرواية وهو ما نسميه هنا العلّية.

العلّية هنا في الرواية، أي العلل التي يترتب عليها تتابع الأحداث، ليست علية بسيطة، هي علية مركة كما قلت،

هناك الدوافع الاقتصادية، والدوافع الاجتماعية التي تدفع بالإنسان إلى الهجرة، ولكن هناك أيضا التعقيدات السيكولوجية التي تعيشها الشخصيات المختلفة، والتي تؤدى إلى تطورات تبدو مشتقة أحيانًا للأحداث، لكن في النهاية إذا أدركنا علية هذه التطورات نستطيع أن نجمعها جميعا في نسق واحد هو الذي بدأت به الدراسة، عن أن هذه التركيبة الاجتماعية التي أجاد واحد مثل عبد الرحمن منيف مثلاً تقديمها في خماسيته المهمة، لا يمكن إلا أن تنتج هذه العلاقات المؤثرة المنسوبة بالقلق وبالمرض، وبالتالي هذا التشتت هو معلول لعلة أساسية، هي علة بناء هذا المجتمع، على المستويات المختلفة، الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والسيكولوجية.

يتحقق هذا أيضا بفعل لغة تتراوح بين الوصف المباشر الذي يكاد يكون تقريرا كما في النص الذي ذكرته، واللغة الشعرية الرهيفة جدا التي تمتليء بها الرواية، وخاصة في المشاهد العاطفية، وليس العاطفية هنا فقط بمعنى العلاقة مع المرأة، وإنما أيضا عاطفة الإنسان مع نفسه، حديث

الراوي مع نفسه ومع تجربته ومع تاريخه، يقدم بلغة شديدة الرهافة والخصوصية.

هذا بشكل عام ما أراه مهما في هذه الرواية، وأتوقف بسرعة شديدة عند بعض المشكلات الصغيرة التي أراها في هذه الرواية، كما بينت تجربة الرواية من وجهة نظري أغنى بكثير مما يعطيه العنوان، مسألة العودة ليست أهم ما في العنوان، التجربة نفسها، الخبرة نفسها التي عاشها والأبعاد السيكولوجية الموجودة في داخل الشخصيات أهم بكثير من العودة، ولذلك أنا لا أعتقد أن العنوإن كان معبرا بدقة عن أهمية الرواية، وأعتقد أنه كان راجعا إلى الناشر، وليس إلى المؤلف، لأن هناك خشية أن تتهم الرواية بأنها تهاجم بلدا شقيقا، لكن هذه الأسماء في الحقيقة لم تخف التهم، إن كانت تهما، وهي تهمة ليتنا نستطيع أن نقوم بها وهي بالفعل موجودة بالرواية، هناك اتهام لهذا المجتمع، وهو اتهام موضوعي وحقيقي، هذه الأسماء لم تنجح في أن تخفي هذه التهم. ولذلك لا أرى لها أهمية، بالإضافة إلى ذلك هناك بعض تدخلات قليلة للراوي العليم، ليست منتشرة وإنما هي قليلة، وبعض الأخطاء اللغوية، هي حصرا أربعة أخطاء،

وهذه لا تعتبر أخطاء كثيرة في عمل يزيد على ثلاثمائة صفحة.

فضح التناقضات

هناك أيضا خطأ تاريخي واحد، حينما جعل الراوي في وصفه لمظاهرات الجوع والغضب في ٧٧٩١ والمتظاهرين يمزقون أو يحرقون الصور الثلاث للسادات وكارتر وبيجن، لم تكن العلاقة بدأت في هذه اللحظة مع إسرائيل، العلاقات بدأت بعد ذلك، وهذه ربما كانت سهوا، أيضا هناك قلق يحتاج إلى تأمل شخصية الشريف، صاحب العمل، الذي يبدو وطنيا بمعنى ما، هرب من حكم هذه المنطقة بطائرته، وهذه واقعة تاريخية معروفة يلبسها الكاتب على هذه الشخصية إلى مصر تضامنًا مع عبد الناصر، لكن مجمل ملامح الشخصية التي تقوم لنا بعد ذلك لايبدو لنا فيها اتساق مع هذه الشخصية، التي تبدو في النهاية وطنية، طبعا يمكن أن نقول أن هناك مبررا لهذه المسألة، وهو أن هذا المكان بتطوراته، بما يفعله النفط بناسه، وما تفعله المشاكل الاجتماعية، والتناقضات الاجتماعية يمكن أن يفسد أي

شخصية، حتى ولو كانت شخصية الشريف الوطنية، طبعا هذا يمكن أن يكون مبررا.

في بعض الأحيان يبدو لى الكاتب شوفينيا، ويتجاهل التناقضات التي يعيشها الإنسان المصري نفسه، والتي يمكن أن تؤدي إلى إبراز أسوأ ما فيه، وهذه أشياء لا ينبغي تجاهلها، والكاتب يمكن أن يرد علىّ بما قلته أنا منذ البداية، وهو أنه حتى الشخصيات المصرية التي عاشت في دذه البلاد أيضا أصيبت بأمراض هذه البلاد، وسوف يقول أنه قدم الشخصيات المصرية أيضا داخل مصر، وقد أصابها كثير من الخلل الذي نعرفه جميعا، ولكن تظل النبرة من وجهة نظري فيها قدر من الشوفينية، وربما هذا الحماس وراء الكتابة كان هو الدافع الحقيقي لدى هذا الكاتب لكي يقدم لنا رواية جميلة قادرة على فضح تناقضات المجتمع العربي، وحريصة على إظهار الضغوط، ويأتي يوم لتنفجر هذه الأمة وتنجز إنجازات عظيمة وهذا أحد جوانب أهمية هذه الرواية.

* يحيى عبدالله

يخلد انتحار أروى

يبدو أن حدث انتحار أروى صالح عام ٧٩٩١، لم ينته تأثيره ولن ينتهي ببساطة، ليس فقط لأن الحدث في حد ذاته كان فاجعا بالنسبة لأصدقائها وعارفيها، ولكن لأنه كان احتجاجا واضحا يكاد يكون ثوريا، على واقع أصبح من المستحيل الاستمرار في معاشرته، ولا شك أن صدور كتاب أروى"المبتسرون" قبل انتحارها، كان الدليل الواضح والمؤكد الذي يكشف ضرورة الانتحار، وبمعنى أدق يكشف للناس أنهم إذا لم يكونوا مزيفين حقًا فإن عليهم أن ينجزوا مهمة الانتحار، وحين صدر الكتاب، ولم يجد صداه الواجب، ولم ينتحر أحد، وجدت أروى أن واجبها، هو أن تنتحر نيابة عن الجميع.

هذا تقريبا هو الدافع والمعنى وراء عكوف الكاتب المسرحي المتميز الدكتور يحيى عبدالله أستاذ الدراسات الكلاسيكية بجامعة القاهرة على حدث انتحار أروى وكتابتها، ليخرج لنا مسرحيته الجديدة "إن فسد الملح" الصادرة أخيرا

عن سلسلة المسرح العربي بهيئة الكتاب، ويحيى عبدالله كاتب مسرحي بامتياز، صدرت له من قبل عدة نصوص مهمة منها: " موضوع ماجدة" و" حكاية لبنى" و قالت بسمة" و" هواية الاستماع المنفرد". هو في هذه النصوص جميعا يغوص في عالم خاص لا يشاركه فيه غيره من ُكتابنا، فهو يمسك بلب تجربة الإنسان الوجودية الداخلية وينخر فيها حتى النخاع واصلا ً إلى جذر الألم العظيم يقول: "قد يفصح الألم عن متعة، وقد ينطوي الحزن على جمال، هذا أو غيره مما يضفي الحيوية على الفعل المأساوي" ، كذلك يتميز يحيى عبدالله بطابع خاص في بنائه الدرامي، فنصوصه جميعا قصيرة، سواء كانت من فصل واحد أو أكثر، كما أنها تميل إلى الكتابة بوصفها قيمة في حد ذاتها، يقول: "أعترف بأن الدراما الإذاعية كانت ولاتزال، تسيطر على الحس الدرامي بدرجة ملحوظة، ولهذا حديث آخر، إلا أنه قد ساعد على ذلك ما ينتاب المسرح في بلدي الآن من تهتك وما يجعل به من (غنج ورنج) أعترف كذلك أن صلب الدراما الحقة هو الكلمة - النص وليس أية تصورات أو خزعبلات تجريبية سائدة".

هذه النصوص التي نقلتها الآن هي نصوص من مقدمة كتبها المؤلف لنصه الجديد "إن فسد الملح" وهي نصوص مفاجئة لي أنا شخصيا أشد المفاجأة، أولاً لأن يحيى غامر بكتابة مقدمة لمسرحيته وهو مالم يفعله أبدا من قبل. وأظن أنها مغامرة مهمة وصل فيها إلى أشياء في غاية الأهمية، منها أن يعبر عن رأيه في الفن وفي الحياة وفي السياسة بدقة ورهافة تكاد تصل إلى فنية جديدة إضافة إلى النص المسرحي وإن كانت على اتصال به.

يحيى وهذه المغامرة بالخروج على المألوف حكمت أيضا بنية النص، فمع أن الغموض سمة أساسية في مسرح عبدالله دائما إلا أن اكتمال الفعل الدرامي، وإن عبر الحوار والمناقشة دائما كان هامًّا يتحقق. هنا، ليس ذلك هو الهدف. يقول: "ما يهمني في الحقيقة، الجوار والتجاور أكثر من الاستكمال والتكامل"، من هنا فإن المسرحية المكونة من ثلاثة فصول، لا تقوم في الحقيقة إلا على حوارات متصلة أو متقاطعة بين مجموعة من الأصوات المسرحية (هالة، شدوى، مؤنس، فرح، ماجدة،... الخ) والأصوات التي يستدعيها المؤلف من الكتابات المعاصرة مصرية وعالمية،

وهنا بالذات يأتي صوت أروى عبر فقرات من كتابها "المبتسرون" وأصوات الذين كتبوا عنها (سناء المصري، محمود الورداني، سيد خميس) بالإضافة إلى قصة لنورا أمين، ثم كافكا وجان أنوي في مسرحية أنتيجون. ليس الهدف من المسرحية إذن هو تصوير حياة أروى دراميا، ولا إثارة الأسى على فعل الانتحار الذي يسميه يحيى" إنجازا"، وليس كذلك فرصة لعرض أفكارها، وإنما الهدف رصد دراما الحياة التي دفعت بأروى إلى الانتحار، من خلال رصد الدرامات المتعددة المتجاورة لأصوات النص. يقول يحيى: "من أهم مايتكشف لنا عبر ثنايا كتابات أروى هو (نفسية) المثقف. فلا ينصب اهتمامها الأول على (عقليته) أو درجة وعيه، ومن هنا تأتي مسرحيتي تعبيرا يتماشى مع ميلها إلى مناقشة الجانب النفسي بأكثر من الإرادة العاقلة. الحدث في "إن فسد الملح" يكاد يتوارى من وراء تلك الرغبة في الإحاطة بالنفس. لا مجرد العقل أو الفكر. مع صعوبة إجراء فصل تعسفي بينهما بطبيعة الحال".

من هنا فإن النص الذي يهتم بنصوص أروى وأصدقائها عن تناقضات المثقفين والتقدميين، والبنية

الأخلاقية المزيفة للطبقات البرجوازية و البرجوازية الصغيرة، لا يكتفي بذلك بل يفضح تناقضات النظام السياسي منذ عهد عبد الناصر، يقول مثلاً في بداية الفصل الأول على لسان فريدة:

"وزاد السادات الطين بلة حين أعلن أنه إنما جاء ليمثل ويدافع عن أخلاق القرية، ويرسي دعائمها، ويرعى الزراعة لأن الصناعة مقولة ماركسية على حد قوله، وأخلاق القرية هي في جانب منها الجماعة التي تدس أنفها في حياة كل فرد منها حتى أدق خصوصياته، وتقدم له الحماية مقابل حريته".

على مدى النص تمتد التناقضات الأخلاقية والوجودية، وإن كمنت في صلبها جميعا معضلة الزيف، مدرسون يقيمون علاقات متعددة مع تلميذاتهم، وطالبات يقمن علاقات مع أكثر من شخص، دروس خصوصية بلا رادع، إحباط دائم ومطلق في كل الحالات. حالات من الدراما الصغيرة تتوالى عبر الأصوات المتعددة متجاورة أو متداخلة حتى الفصل الثالث الذي ينتهي بحديث أروى عن محاولة انتحارها التي أُفشلت في عام ٥٨٩١. وعن هذه

النهاية نختم بهذا النص الجميل في نهاية مقدمة المؤلف: تنتهي المسرحية بحديث أروى عن محاولة انتحارها من فوق كوبري ٦ أكتوبر في ٥٨، وقد نكون مع انتحارها الذي أنجزته في ٧٩، ذلك أن الوجود الإنساني ليس مجرد (جرجرة) لعدة أعوام زائدة، أوجملة أيام إضافية، وإن بدت هذه الجرجرة استمرارا مضنيا لذات انتهكتها غلظة الآخرين وقبحهم الذي لا علاج له. والمسرحية ـ بذلك ـ وكأنها لا تتوقف كثيرا، وقد لا تحفل بالسؤال (متى وكيف نموت؟)، وإن كان السؤال لا يخلو من جاذبية، كما وأن في الانتحار شيئًا من السحر والرونق".

* **هنرييت عبودي:**

"الظهر العاري" للرجل

"رحت أبحث ليلتها، في الشوارع الضيقة المتفرعة عن بولفار سان جرمان، عن حانة أو مطعم ترتاح له مخيلتي... كنت أُمني نفسي بلقاء مميز مع المدينة، لقاء يلبي، وأن في حدود متواضعة، لهفي المتناهي إليها".

هكذا تبدأ رواية "الظهر العاري" لهنرييت عبودي، وهي بداية كفلت لها أن لا يتركها القارئ حتى ينتهي منها. فبكلمات بسيطة ولكن مصوبة باحكام، تتملك القارئ الرغبة في معرفة هذا السر الغامض الذي يسعى إليه البطل العربي في مدينة كباريس. وتستمر الرواية طولها على هذا النحو من اللغة البسيطة محكمة التصويب تقود من شوق إلى شوق حتى تنتهي، لنكتشف أننا إزاء قصة حب أو عشق نمطية ومعروفة أو مطروحة، لكن بعد أن نكون قد استمتعنا استمتاعا عاليا.

الحدث في الرواية مألوف، والوصف الذي يقدم له لا يخرجه عن هذه الصفة، غير أن الكيفية التشويقية التي كتبت

بها الرواية، والبعد الأسطوري العميق الذي بطنها منذ البداية، هو ما يميزها، ويخرجها عن أن تكون رواية مألوفة أو مطروقة، أي يجعلها رواية جميلة وجديدة وتستحق الإشادة والمديح.

يتحقق اللقاء المميز بين المحامي العربي الذي يزور باريس لبضعة أيام، وباريس، في الفصل الأول من الرواية، حين يحقق إمنيته في العثور على مكان خاص يرى فيه ظهرا عاريا لامرأة تبدو جميلة، تختفي دون أن يتعرف عليها أو يحادثها، ودون أن يدري أنه على موعد قدري معها. وفي منزلها في اليوم التالي . ذلك أنه ينشغل عن تأمل الظهر العاري المبهر بحديث مع شخص اقتحم تأملاته، حين جلس بجواره وشاركه جلسته، واكتشف أن اسمه يلتقي مع اسم البطل/ الراوي في الحروف الأولى، أهداه ولاعة منقوش عليها الحروف الأولى من اسمه: إلكسي مافروس.

واسم الراوي أدهم مالك.، وقبل أن يغادر الحانة دعا "مالك" الذي كان لابد أن يسافر في الصباح لزيارته، في بيته في الحادية عشرة صباحا.

ولأن عمال المطار قد أضربوا، فقد وجد مالك نفسه أمام باب بيت إلكسي قبل الحادية عشرة. وفي الحادية عشرة شق الباب عن امرأة جميلة نكتشف أنها صاحبة الظهر العاري، وأنها زوجة إلكسي الذي رحل أمس تاركًا لها رسالة بأنه لم يعد يستطيع الاستمرار. وبقدر من العناد لفهم ما حدث، ولماذا دعاه إلكسي للقاءٍ لن يكون موجودا فيه، يبقى مالك في البيت، لتبدأ علاقة عشق حارة تدوم عدة شهور، عشق ممتع لذيذ لكنه – منذ البداية – منذور للمأساة. مأساة مالك الذي سلم كل أسلحته لـ" كلير" واحتفظت هي – منذ البداية – بكل أسلحتها، حتى انتهت رغبتها فيه، بدأت تتخذ من مالك ما يؤدي إلى رحيله، مثلما رحل إلكسي وغيره من قبله. وهنا يمكننا أن نفهم معنى آخر لعنوان الرواية، وهو أن الظهر العاري هو - في الحقيقة – ظهر مالك الفاقد لكل أسلحته في المقاومة.

تبدو كلير في الرواية نموذجا نمطيا على مستويين: المستوى الأول هو المرأة الباريسية الفاتنة الجمال المتحركة إلى أقصى حدود التحرر في علاقتها بالرجل، برغم أنها تعيش في طاحونة العمل والحياة القاسية لأهل باريس من

العاملين، ومن ثم فهي هنا رمز للحضارة الغربية الفاتنة لشعوب الجنوب، والمستوى الثاني هو الغانية المقدسة التي لا تقبل أن تمتلك من قبل رجل أيا كان، وفي المقابل تعطي بلا حدود لمن تحب أو تقبل، خاصة من الغرباء الذين يزورون المدينة ولا يقيمون فيها، فهي لا تعاشر إلا أهل الجنوب، كما أنها لا تديم علاقة إلى الأبد، وإنما تنتقل من رجل إلى آخر بسهولة وحرية، ولكن بمنطق المستقل الحازم الواعي بما يريد.

في المقابل، فإن "مالك" من البداية مفتون بأسطورة كلير، ومنقاد مثل البعوضة إلى النار، وهو يعرف جيدا أنها ستحرقه، بل أنها بالفعل تحرقه في كل لحظة، فحتى وهي بين أحضانه تذوب عشقا وولعا، ليس متيقنًا ماذا يعني بالنسبة إليها، ولا ماذا كان إلكسي يعني بالنسبة إليها، ولا لماذا دعاه إلكسي لكي يقيم هذه العلاقة مع زوجته التي تبدو وقد نسيته تماما؟. قرب النهاية، ليس إلا، يفهم مالك أن إلكسي: "ما دعانى إلى هذه الدار إلا ليتأكد من حتمية فشلي، على اعتباري "ابن عمه" كما زعم... أي "جنوبي" على غراره، كما وصفنا السيد باسكواليني... ذلك هو كنه تحدي

إلكسي الأخير" (ص ٣٨١) وهو يكسب في النهاية، حيث ينتهي مالك معترفًا للمرة الأولى منذ استعارتي ثياب إلكسي، بأن صاحبها، في كل الأحوال، أصلب عودا وأطول قامة مني" .ص٥١٢)

تنجح الكاتبة بمهارة، عبر لغتها الدقيقة وبصيرتها النافذة، في الغوص إلى أعماق الشخصية الإنسانية، سواء كانت شخصيات رئيسية مثل أهم وكلير، أو ثانوية مثل إلكسي وباسكواليني وأكرم وجوستان. وهو غوص يجعل هذه الشخصيات بكل حقائقها وتناقضاتها كاملة الوضوح وغير قابلة للإدانة. صحيح أن شخصية كلير هي الأكبر بروزا بحكم أنها البطلة، لكن أدهم، أيضا، حاضر بقوة، وإن لم تظهر تناقضاته التي قادته إلى هذا الموقف المزري بالقدر الكافي، بحيث أن القارئ يمكن أن ينتهي إلى القول أنه برغم أن أدهم يبدو مظلوما في هذه العلاقة حسب رأي كلير ورأي جوستان، إلا أنه لا يمكن إدانة كلير- لأنها تقدم بوصفها بطلة حرة مستقلة تمارس حقها الطبيعي في الحياة. وبهذا المعنى يمكن اعتبار الرواية رواية نسوية.

* مي مظفَّر:

نصوص في حجر كريم

لم يكن من الممكن أن تقرأ قصص "نصوص في حجر كريم" الاثنتا عشرة مرة واحدة، لأن كل قصة منها عالم مكتمل ومكثف بدلالات عميقة عبر بناء فني محكم، لا يسهل التخلص من أثره سريعا والدخول في قصة أخرى. وهكذا قرئت القصص على فترات متباعدة، ومع ذلك فقد كان التأثير قويا وواضحا في كل مرة، ومع كل قصة، مما يؤكد أننا إزاء كاتبة مقتدره ومتمكنة من عملها، وذات صوت متميز في الكتابة القصصية العربية المعاصرة.

ولعل أهم ما يميز كتابة مي مظفر العراقية أنها تمتلك رؤية فنية وإنسانية نادرة بين الكاتبات العربيات المعاصرات: رؤية فنية تعي بدقة خصوصية النوع الأدبي الذي تكتبه "القصة القصيرة"، وتنجح في الحصول على أعلى امتيازات هذه الخصوصية (على نحو يذكرنا بتشيكوف ويوسف إدريس)، ورؤية إنسانية تغوص في عمق النفس البشرية وتمسك بمعاناتها الروحية الكامنة وراء سلوكها في

الحياة وعلاقاتها مع الآخرين، تتساوى في ذلك المرأة مع الرجل، والرجل مع الطفل، وإن كانت معظم الشخصيات بطبيعة الحال شخصيات نسائية.

وما يهم في رؤية مي مظفر هو أنها لا تفرض نفسها، بأي حال من الأحوال، على معاناة البشر، بل تدركها في تنوعها وحتى في تناقضها. وكم كان جميلاً أن تكتب امرأة عن خيانة امرأة لزوجها (قصة "عين الحق")، أو عن المرأة الشابة المتحررة التي تقود صديقها الخجول ثم تنطلق هاربة منه في النهاية "الليلة الأخيرة... الصبح الأخير"، أو عن الزوجة القاسية المتجمدة والزوج الراغب في التحرر وغير القادر عليه في آن (قصة" قدح في حرج يابس")، مثلما تكتب عن أزمة فنان لا يقدره المتحكمون في السوق (" الملاكمة")، أو عن سائق الحافلة الذي يتحول إلى رمز لزعيم سياسي يفرض إرادته على الجميع لمجرد أنه يغامر بقيادة الحافلة في زمن الحرب.

في هذه القصص وفي غيرها ليست المرأة، أو الرجل، بطلاً أحاديا وإنما إنسان يعيش معاناته وتناقضاته العميقة، ويحاول في نفس الوقت أن يتخلص منها. في قصة"

ظاهرة اختفاء النصف" عرض عميق لمأزق المثقفين العرب الذين يعيشون بنصف حقيقتهم ويختفي منها النصف الآخر. ويظل الشخص المراقب مندهشًا من هذه الظاهرة، لكنه يقرر – في النهاية – أنه رأى منها ما يكفي، ولا يحتاج إلى أن يراها– أيضا – في نفسه. وفي قصة "الملاكمة"، ينجح الفنان المتميز في أن يكسر قانون السوق ومحتكريه، ويقيم معرضه الأول بلوحته الوحيدة خارج المعرض الرسمي وفي خرابة. وبرغم هذا الحل السريالي نسبيا، فإنه إشارة إلى أن وعي الكاتبة بالحياة يسمح للبشر بأن يعيشوا وبأن يستطيعوا تجاوز ما يعوق حياتهم وإبداعهم (راجع – أيضا – قصة "التين الذهبي").

لقد كتبت قصص المجموعة عبر ثماني سنوات (١٩٩١-٣٨٩١)، ومن الواضح أن مسيرة الكتابة لدى مي مظفر قد بدأت بملامح سريالية و اضحة (أعلاه في قصة" ظاهرة اختفاء النصف")، كما توجد بعضها في قصص الحبل السري"، "عين الحق"، و "صوص في حجر كريم"، بالإضافة إلى قصة" البحث عن..." التي هي أقدم القصص. غير أن هذه الملامح السريالية، كانت دائما تخفي وراءها رؤية

واقعية تدرك جدلية الحياة والبشر، كما أنها لم تهدر أبدا إحكام البناء الفني للقصة القصيرة، بحيث جاءت بقية القصص الخالية من الملامح السريالية واقعية بالمعنى العميق للواقعية وذكية ومرهفة.

في معظم القصص، كان الوعي بالإحكام الدرامي للبناء قويا، مهما غاب في وسط القصة أحيانا (كما هو الحال في قصة" قدح في حرج يابس") فإن النهاية تأتي جادة وقوية وجميلة، لتضع اللمسة الأخيرة مكملة البناء الدرامي. ففي ذات القصة التي تصل فيها ذروة الصراع بين جمود الزوجة ورغبة الزوج في التحرر، نجد الرجل يلجأ إلى مكتبه (موقع حريته الوحيد)، ويسحب كتابا ويقرأ من جديد ما كتبه إيريك فروم عن "الخوف من الحرية". ولاتغيب هذه الدرامية المحكمة إلا عن اللوحات الثلاث الأخيرة ("الغابة" ، و"العاشقان"، و"الحافلة") التي تبدو واقعة تحت أسر كابوس الحرب، حيث أنها كتبت في ظل أجوائها (مؤرخة بتاريخ ١٩٩١) ، وتشير إلى بعض أبعادها الرمزية. ومع ذلك فإن هذه اللوحات تظل حافلة بخصائص الكتابة الذكية والمرهفة

والمخلصة للقيم الفنية القادرة على تجسيد معاناة البشر وطموحاتهم إلى التحرر.

* **هدى بركات:**

أهل الهوى يا ليل

لا تنفتح رواية هدى بركات "أهل الهوى" إلا مع السطر الأخير، بل الكلمة الأخيرة فيها:

"... ما زلت قاعدا في ليلة القصف حيث تركتني، أتأمل في فراغه منها قبل الفجر بقليل، ككل أهل الهوى. يا ليل".

فهذه هي المرة الأولى التي يرد فيها عنوان الرواية، محيلاً إياه إلى مرجع محدد ينفي المرجعية التي كانت تبدو مهيمنة طوال الرواية.

تقدم الرواية تجربة واحد "من أهل الهوى" يعيش في مستشفى "دير الصليب" للأمراض العقلية، بعد أن قتل محبوبته التي كانت قد غابت ثم أعادتها إليه الحرب الأهلية، وربما عادت فأخذتها منه مرة أخرى ولم يقتلها حقاً. هذا الموضوع الأساسي يحيل إلى دلالتين لعنوان الرواية: المجانين، أو المحبين، وكلتاهما قائمة بالفعل في الرواية، غير أن القارئ يظل مستشعراً بفقدان عمق ما في هذا

العنوان، لا يكتشفه إلا مع الكلمة الأخيرة في الرواية، وبالتحديد كلمة "يا ليل" التي تفتح الرواية على نص آخر هو أغنية أم كلثوم "أهل الهوى" التي تبدأ بـ:

"أهل الهوى يا ليل فاتوا مضاجعهم" مثل الراوي تماما.

وفي هذه اللحظة أيضا تنفتح الرواية على نفسها، حيث تحيلنا إلى نص شديد الأهمية يربط فيه الراوي بينه وبين محبوبته وبين أم كلثوم:

"عرفت كذلك أني أصغي لأم كلثوم وهي تأخذني إليها، لأنها ليست مطربة أنثى. ليس تماما. وجهها ليس جميلا ً كوجوه النساء ولها رئتان هائلتان... ثدياها كبيران لكن رقبتها غليظة لتستطيع احتواء حنجرتها. ولأن صوتها أكثر من جنس واحد فهو يطلع حتى قبة الرحم ويهبط حتى بئر الخصيتين. الحامض والسكري. صوت بلا جنس والاثنان معا. كلام أغانيها في مذكر يتضمن التأنيث ولقبها "الست"، الست فقط، كأنه توكيد لما ليس مؤكدا. ليس بدهيا. للقطع، والهروب من الحيرة، وهي لا تستحي في المناجاه والغزل، وتحكي عن ليالي العشق والوصل وعن دوران

الكؤوس بالشراب وعن فم الحبيب، تسمعها النساء رجلاً، ويسمعها الرجال امرأة. وصوتها يغضب كأنثى، ويطيع كرجل حين الاثنان عاشقان.

زمن صوتها هو أيضا ملتبس بين أنوثة الأرستقراطية الذاهبة وذكورة بدايات التحرير، بين الكهولة والمراهقة. وبيولوجيا صوتها خلط وترف لانتظار الهرمونات وانفصالها بين الشارع العام، ومشربيات الحريم الظليلة بالياسمين، بين شمس المسالك المكتظة وارتعاشات الأبخرة الطرية في الحمامات التركية، بين برادة المعادن المحترقة وشرارتها وبرودة الحليب الذي يحمض وئيدا في الدفء. صوت امرأة ورجل معا. ألا يقولون أنها كانت سحاقية".(ص ٩٨).

في هذا النص كشفٌ واضح لاختلاط الأنوثة بالذكورة، في صوت أم كلثوم (رمز الغناء العربي في الثلث الثاني من القرن العشرين) ، وفي جسمها أيضا. وهذا الاختلاط هو ذاته الاختلاط في المرأة التي يحبها الراوي وفي الراوي نفسه (راجع صفحات ٨٨١،٤٧١،٢٧١،٠٧١) وهو ليس مجرد اختلاط في الجنس أو الشكل أو الملامح

الجسدية، بل هو اختلاط في الجوهر الإنساني لكل من المحبين، وهذا الجوهر الإنساني هو موضوع الرواية

الحقيقي. على غلاف الرواية وصف لها بأنها "رواية الحدود
القصوى" ويمكننا أن نضيف أنها رواية اللاحدود أيضا. ولا خلاف في إمكانية التقاء الوصفين في النهاية. فنحن إزاء حالة من الغوص في الأشياء، المشاعر، الأحاسيس، الأفكار، تصل إلى أقصى أعماقها. وهناك نصل إلى التداخل والاختلاط. وهنا تكمن أهم ميزات هذا العمل. هذه القدرة على فهم الحياة والبشر، وعلى تقديم هذا الفهم بهذه اللغة المكثفة الرقيقة، الدقيقة التي لا تتورع عن استخدام العامية، سواء في المفردات أو التراكيب من أجل الوصول إلى هذه الدقة.

كاتبة الرواية، الأنثي، تكتب عن رجل، أو تكتبه
كتابة لا مزيد عليها، والنساء في الرواية لا يتكلمون أبدا، ولكنه الرجل يتكلم عنهن، أو يتكلمن بنفس الدرجة من العمق. ورغم إنطاق الراوي ببعض الأحكام القيمية التي يتصور بها بعض الرجال المرأة (ص ١٠٠، ٩٥١)، فإن

الكتابة تعلو كثيرا بفهمها وحسها الإنسانيين فوق مقولات الأدب النسائي الساذجة، ليس من منطلق أيديولوجي، وإنما من منطلق الوعي العميق بإمكانية التداخل والاختلاط بين الجنسين. هو اختلاط وتداخل طبيعيان بيولوجيا، ولكنهما في زمن الحرب الذي يبطن الرواية ويمارس دوره القامع في توجيه أحداثها، يصبحان - الاختلاط والتداخل - دافعا للقتل أو الجنون. إن زمن الحرب، في الرواية، ليس إلا جزءا وامتدادا طبيعيا لزمن أم كلثوم في النص الذي استشهدنا به، زمن الأرستقراطية التي تتهاوى، والتحرير الذي لا ينهض بين الكهولة والمراهقة.. زمن لا ينتج سوى الموت والقتل، والجنون.

هدى بركات، صاحبة "زائرات" ١٩٨٥، و"حجر الضحك" ١٩٩٠، نجحت في" أهل الهوى" في تقديم هذا الزمن المستحيل، على نحو شديد الخصوصية في عمل يتأبى على التصنيف والتأويل، ولا يكتب إلا هكذا ، ولا يفهم إلا كما كُتب.

* **صافيناز كاظم:**

تلابيب الكتابة

صافيناز كاظم كاتبة راسخة ومقتدرة، تمتلك بجانب ثقافتها الواسعة حساسية عالية إزاء اللغة والفن والحياة، ومنظورا عميقا يتجاوز في بحثه العالق والظاهر إلى المطلق، وهو الحق والعدل والخير والجمال. تتضح هذه القدرات بجلاء في أعمالها السابقة، ولكنها تتجلى على أعلى مستوى في كتابها الأخير "تلابيب الكتابة".

و"تلابيب الكتابة" هي ثلاث وثلاثون قطعة من النثر الفني، يمكن وصف أغلبها بصفة الممتاز فعدا قطعتين أو ثلاث (مثال" لولا أن الرجل موجود، ص ٦٢١، أو: في حياتي بلطجي، ص ٠١١)، نحن إزاء نصوص تتحقق فيها كل خصائص الكتابة الفنية الراقية بوعيها العميق الممتزج بحس مرهف ولغة شفافة ورقيقة ودقيقة. كل هذا برغم أن هذه النصوص لا تستقر على تصنيف نوعي محدد كما تشير الكاتبة في مقدمتها. فنحن هنا، إزاء عين وأذن وملكات إنسانية تتجول في الزمان والمكان، تصف وتتأمل وتتفلسف

وتنتقد ما تقع عليه عيناها أو تسمعه أذناها، وكل ما تحس به وتعيشه في الحاضر والماضي، فيما عاشته وفيما تعيشه ابنتها مع الأجيال المقبلة.

وبرغم أن المعروف عن صافيناز كاظم هو أنها ناقدة مسرحية من الطراز الأول، وهذا واضح في نصوص التلابيب الخاصة بالمسرح، فإننا هنا نجد – بجانب النقد المسرحي – تعاملاً رقيقاً مع الأصوات وموسيقاها والألوان وتشكليها والحروف وشعرها – وبالإضافة إلى ذلك، وربما الأهم من ذلك، نصوصها المبدعة التي تقدم تجربتها الذاتية في علاقتها (الطفلة) بشوارع وحارات وترام الإسكندرية والعباسية التي تمتد حتى اللحظة الراهنة. ولا شك في أن هذه النصوص تضيف إلى رصيد صافيناز كاظم بوصفها كاتبة الكثير جدا. أما المفاجأة بالنسبة إلى ، فقد كانت مجموعة النصوص التي تحققت لها عناصر الاكتمال بوصفها قصصا قصيرة (طرائف القرد الأصلح، والخنزير الأبرص) أو بوصفها سيناريوهات أفلام بديعة (رؤيا العجلة الداخلية، رأيت فيما يرى الصاحي). ففي هذه النصوص تتحقق – بالإضافة إلى المزايا السابقة. مزية الانضباط

والتكامل الدرامي والرؤيوي، وتتخلص من كثير من الصراعات التي تحكم كتابة صافيناز كاظم في هذه التلابيب.

وحين نقول صراعات فلا نعني التناقض والانفصام فحسب، وإنما نعني أيضا الغنى، لأن هذا الكتابة تحمل هموم إنسان عميق وحساس، يعيش حياتنا الكئيبة الخالية من المسرة أو الأمل. مما يدعو الإنسان، كما فعلت الكاتبة، إلى أن يلوذ بما هو وراء هذه الحياة، سواء كان ذلك في الماضي، ماضيه هو الشخصي في مرحلة الطفولة، أو الماضي العقائدي الذي يحكم كثيرا من آمالها وأحكامها التي تخضع في هذه الحالة للإطلاق أو التناقض.

إن القارئ لتلابيب الكتابة لابد من أن يلحظ أن هناك صراعا دائما سواء في بنية الكتاب، أو في معظم نصوصه (عدا النصوص التي أشرت إليها أخيرا) بين التجربة الذاتية وموضوعات الحياة، بين الإبداع الفني والنقد والتأمل، بين الفن والأخلاق، بين التذوق والأحكام المطلقة المبنية على قواعد نقدية ذات طابع أخلاقي، ولعل أحكامها الخاصة باللون الأسود مثلاً، وعلاقته بالألوان الأخرى (ص ٤٤)، أو حديثها عن محمد عبد الوهاب، نماذج على ذلك. غير أن

آخر مثال على هذا الصراع هو النصوص الثلاثة المتوالية عن ذلك. غير أن أخطر مثال على هذا الصراع هو النصوص الثلاثة المتوالية عن الفن التشكيلي (كنعان ووسام فهمي ومحمد على). ففي حين يمتدح منير كنعان في مرحلته التجريدية، باعتباره فناناً إسلاميا بامتياز (لأن التجريد فن إسلامي؟ كأن الاتجاه التجريدى الأوروبي الحديث أيضا إسلامي)، نلاحظ تناقضا مع هذ الحكم في الحديث عن وسام فهمي، وخاصة عن محمد على الذي يقوم فنه أساسا على التشخيص الشعبي وليس على التجربة.

مثل هذه الأحكام تشي بصراع عميق (ليس بالضرورة سلبيا) فيما بين أنساق مختلفة من القيم، وخاصة فيما يختص بالفن، بين حب عميق وحساسية فائقة وحكم ديني أخلاقي قد يتعارض مع هذا الحب التلقائي والحساسية. ولعل محاولة الكاتبة لفهم مسرح العبث على أساس إسلامي مثال آخر واضح على ذلك.

وكما سبق أن قلت فإن النصوص القصصية والسيناريوهات تخلو تماما من هذه الصراعات وتحل محلها الصراعات الفنية التي تحقق توترا عميقا. أما النصوص

الأولى الخاصة بالتجربة الذاتية، فهي ترتفع إلى أعلى درجات الصدق والمهارة في الكتابة، وتقدم فيها الكاتبة تاريخ الوطن الحديث عبر مزيج عميق من الذاتي والموضوعي. ولنقرأ معا هذا النموذج:

"من هذه الشرفة شاهدت ألسنة اللهب قبل أن تأتي أمي من الخارج لتقول: إية القاهرة تحترق!، لكنها – والحمدالله – كانت قد تمكنت من استلام نظارتي الطبية التي استخدمتها لأول مرة في ٦٢ يناير ٢٥٩١ ورأيت ألسنة اللهب بوضوح! وفي الصيف من نفس العام تمر مواكب من "أبطال الثورة" من تحت شرفتنا ونقف أنا وأمي وأخوتي بألوان أحمر وأسود وابيض لنمثل علم الثورة، والفرح يدمع أعيننا وشارع العباسية عريض ومصقول وأرصفته واضحة وإسرائيل عمرها أربع سنوات فقط!". (ص ٧٢ – ٨٢)

وهكذا، فرغم هيمنة الذاتية والإطلاق والتناقض في بعض الأحيان، فإن الفنان الذي يتقمص روح صافيناز كاظم متصلاً بحب عميق لخالقه، قد نجح في أن يخرج من القمقم والاكتئاب، ليقدم لنا قطعا فنية نادرة قادرة على أن تخرجنا أيضا من الاكتئاب، وقد تساعدنا على الخروج من القمقم.

* **هالة بيطار:**

أريد هوية

فيما بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٩٢ كتبت هذه المجموعة التي تضم عشرة نصوص، تكاد تكون تاريخًا للمآسي التي مر بها الفلسطينيون (بصفة خاصة) وأهل الشام عامة، منذ النكبة (١٩٤٨)، وحتى حرب الخليج الثانية، وحين نستخدم مصطلح التاريخ هنا، فليس هو التاريخ بالمعنى المألوف أي تسجيل الوقائع والأحداث والحروب والغزوات، فرغم أن النصوص حافلة بالفعل بإشارات تاريخية واضحة لسنوات الحروب المتعددة والهزائم المتتالية والمذابح الحقيقية التي ارتكبها الإسرائيليون ضد قرى ومخيمات فلسطينية سواء في فلسطين أو في لبنان، إلا أن هذا ليس هو أساس التاريخ في هذه النصوص. أساس التاريخ هو كيف عاش البشر العاديون هذه الهزائم والحروب والمذابح.

ففيما عدا النصين الأول والأخير، يقوم كل نص من النصوص الثمانية على سرد معاناة الفلسطينيين بفعل

الأوضاع التي نتجت عن وجود إسرائيل (وربما أنظمة عربية أيضا). وهي معاناة موجعة ومؤلمة، لكنها – في الوقت نفسه. غير مستسلمة بل إنها قد خلقت الألم ونقيضه، خلقت الخوف والشجاعة، خلقت كراهية الموت والقدرة على تحديه حتى بقوله على سبيل الاستشهاد. ولعل نماذج "أم تيسير" في النص الثاني ونموذج " مي" في (ست البيت)، و "ابن الأخت" في (لقاء الأقارب) و " إبراهيم" في نص (الأفراج)، أن تكون نماذج واضحة للتضحيات التي لا حدود لها بالسجن، بنسف البيوت وتدمير القرى والذبح والاستشهاد. هذا بالطبع مع رصد حالات المعاناة الواضحة في عدم القدرة على التحرك حتى داخل المنطقة الواحدة (غزة) أو إلى خارج الأرض المحتلة (أريد هوية) و (لقاء الأقارب)... الخ.

إن التجارب الإنسانية التي تحفل بها هذه النصوص، تقوم إذن على معادلة قاسية بين جبروت العدو، والقدرة على المقاومة، وهي لا شك معادلة ضرورية لحياة الإنسان الفلسطيني، ليس من الممكن الحياة بدونها. ولذلك فإن النص الأول الذي يتمتع – هو وزميله الأخير ـــ بالابتعاد نسبيا عن

المباشرة والتسجيل واستخدام آليات الحلم والتداعي، هذا النص الأول يؤسس ـ في الحلم ـ لضرورة المقاومة وعدم الاستسلام. ولذلك فرغم الضياع والعبث اللذين يعيشهما البطل طوال النص، نجد أنه ينتهي على النحو التالي :

" أنت حي مادام فيك عرق ينبض ومادامت فيك قطرة دم. اسمع يا بنى، لم شتات جسمك، اجمع أشلاءك المتناثرة، وامسح عليها بقطرات الدم المتساقطة، لاتجعلها تضيع في الوجود، لا تدعها تذهب هدرا، وامسح بها الجروح تلتئم، امسح بها الصدع الذي في قلبك يرأب. وعندما تعود جسما واحدا كما كنت، تكون قد خلقت من جديد وبعثت أقوى مما كنت، وعندها تنقلب الوحول التي تحت قدميك إلى مياة عذبه رقراقة، اشرب منها وارتحل، عد من حيث أتيت. ولا تدعني أرى وجهك من جديد. اسمع ما أقوله لك، إن عدت من رحلتي هذه ووجدتك واقفًا حيث أنت تنتظر المصير الموحل مسلوب الإرادة، ضربتك بهذا المجذاف وأغرقتك نهائيا. فلن تكون أهلاً للبعث والحياة (ص ٥١).

أما النص الأخير من حيث ترتيب النصوص في المجموعة وفي تاريخ الكتابة (أريد أن أحب وأحلم) فهويعتبر

أفضل نصوص المجموعة، وهو - في الحقيقة - الوحيد الذي يجوز أن ينطبق عليه مفهوم القصة القصيرة بوصفها نوعا أدبيا مميزا ومتميزا ؛ لأنه ينطلق من لحظة أزمة فردية حادة تعيشها البطلة في مواجهة وضعها الأسري والعرقي (بوصفها فلسطينية). تريد البطلة أن تختلى بنفسها لتتأمل حوارا جرى مع قريب لها أعجبها وأعجبته وبدا واضحا أنهما يريدان التكامل، ولكن المحبوب (الواعي) يوضح لها أن هذا الاكتمال مستحيل لهما لأنهما فلسطينيان. تنجح الفتاة في تحقيق الوحدة والتأمل، ولكنها تتجاهل ما حدث في الغرفة في أثناء التأمل حتى تقتحم الأم عليها الغرفة وتنقذها من القنبلة التي اخترقت نافذة الغرفة قبل أن تنفجر.

نجحت هذه القصة ـــ إذن ـــ في أن تحقق المزيج الدقيق والجميل بين العام و الخاص، ونجحت في أن تكشف عمق مأساة الإنسان الفلسطيني من خلال حالة خاصة مجسدة تجسيدا جيدا، مستخدمة الوسائل الفنية المفيدة في تحقيق جمالية القصة القصيرة، فبدت المقاومة ضرورة مبررة فنيا، وليس فقط إنسانيا، وهذا ما لم تنجح فيه معظم نصوص المجموعة، لأنها استسلمت للتسجيل والوقائعية أكثر من

تجسيد الحالات الفردية الخاصة. ومن ثم غاب عنها بناء القصة القصيرة الذي يقوم على التوتر والدراما والتكثيف، وبقينا أمام حكايات مأساوية، لكنها عادية، لم يستطع الفن أن يغوص وراءها ليعمق من بعدها الإنساني، ويحملها القيم الجمالية التي تستطيع – وحدها – أن تضع اليد على عمق الجرح وتنقله إلى الملتقى، فيتحول إلى متلقٍ فاعل، وليس مجرد قارئ يتلقى المأساة (الخام) فلا يملك إلا التعاطف والتأسي.

*** درويش الأسيوطي:**

تحقيق درامي في حادث عارض

هذا نص مسرحي جيد كتبه الشاعر درويش الأسيوطي عن حادث مقتل سليمان خاطر. يشير بوضوح إلى أن الأسيوطي يمتلك ـ بالفعل ـ الإمكانات الدرامية بجانب الإمكانات الشعرية، ويقيم بينهما تزاوجا ناجحا.

فهو يعرف قوانين الصراع جيدا وكيفية توزيع الأدوار وكيفية تحديد الشخصيات عبر الحوار الشعري بمستوياته المتعددة وتوزيع المشاهد حرصا على تعميق الصراع من ناحية، وعلى تحقيق التسويق من ناحية أخرى.إن الشخصيات الأساسية الأربع شاطر (خاطر) والأم والمحقق (السلطة/ أمريكا) والكاتب (السلطة/ الصحة/ إسرائيل) تتخذ بالفعل خصائص مميزة، ولكنها تبقى – في النهاية – تجريدية أكثر مما ينبغي، ولم ينقذها من هذا – وربما لم يكن هذا الإنقاذ مطلوبا – رشاقة الحوار والانتقالات بين المشاهد السبعة التي ترتد إلى ثلاث تواريخ أساسية، بالإضافة إلى لحظة الحاضر وهي حفر قناة السويس وحرب

٦٥ وحرب ٧٦، وخاصة ضرب مدرسة بحر البقر التي شهدها شاطر وأثرت فيه.

ومما لا شك فيه أن قصر العمل قد قلص كثيرا من إمكانات تعميق هذه الشخصيات والإيغال في أبعاد الصراع الأساسي عبر صراعات فرعية تغذيه وتجعله أكثر ثراء وتعددا وأقل أحادية، وهذا ما نعتقد أن الشاعر يستطيعه لو كتب في نصوص قادمة.

أما في حدود مسرحية الفصل الواحد، إذا جاز إدخال هذا النص في إطارها، فإن العمل عمل درامي جيد ويستحق صاحبه التهنئة عليه.

* شحاته عزيز:

الجبل الشرقي ومنهج جديد للكتابة

" الجيل الشرقي" رواية قصيرة وصلتني من كاتبها شحاته عزيز، وهي تحكي حياة سلسلة من أجيال عائلة الحيتان لا تقدر بعدد. ولكن الكاتب. الذي حرص على تسمية روايته بالحكاية. ينتهج بالفعل منهج الحكاية؛ فهو يركز على العجيب والغريب في هذه الأسرة العجيبة والغريبة، دون أن يكون هناك رابط أساسي يجمع خيوط العجائب إلا التسلسل البيولوجي والأسطوري للعائلة، بالإضافة إلى المخطوط الذي برز بوصفه رابطا أساسيا لحركة الأجيال منذ منتصف الرواية تقريبا.

إن العجيب أو الفنتازى في هذه الرواية لا يظل عجيبا أحادى الجانب. فهو يشمل الواقع المعيش ويمثله. فكل حدث هو دائما محتمل الحدوث، وإن كان بعض الأحداث مستبعدا. ولكن هذا التوتر بين الاحتمال والاستبعاد، بالإضافة إلى متعة العجائبية نفسها، ومحاولة تشكيل أساطير جزئية تخص أفرادا بعينهم من بعض أجيال الأسرة، كل هذا يضمن

لهذا العمل أهمية بالغة بوصفه طريقا جديدا للكتابة القصصية كما يقول صاحبه، طريق يسعى نحو شكل واقعي يحمل محتوى واقعيا؛ منطلق البشر في سلوكهم وتفكيرهم مع السلوك والتفكير ذاتيهما، نوع من التآلف بين الشكل والمضمون، يكشف أسطورة هذا الواقع وهؤلاء البشر الذين يعيشون واقعهم واقعيا وأسطوريا في نفس الوقت.

غير أن "الجبل الشرقي" ينقصها الكثير من أجل تحقيق هذا المنهج، ينقصها أساسا تأصيل عميق لهذه الأسطورة. توقف طويل عند كل أسطورة من الأساطير المقدمة خطفا. تحتاج "الجبل الشرقي" إلى عمل دؤوب على الشخصيات من الداخل، حتى لا يصبح البشر مجرد خيالات تتحرك طبق منطق الأسطورة، وتحتاج إلى التقليل من الأحداث الكثيرة التي تشغل عن تأمل البشر ذاتهم وحياتهم في جزئياتها الصغيرة.

وإني لآمل أن يستطيع شحاته عزيز (وهو من ديروط) أن يقدم إنجازات أكبر في هذا الطريق الذي لا شك أنه مهم، ويدعم كتابا كبارا قد بدأوه من أمثال محمد مستجاب (الديروطي أيضا!).