د. أحمد كريم بلال

الرؤى الثورية

في القصة والرواية

قراءات نقدية في نماذج مصرية

(2011-1981)

د. أحمد كريم بلال
الرؤى الثورية في القصة والرواية

Cover Design By Mohammad Ayyoub mohayyoub@gmail.com

ISBN 9957183585-3

دار المناهج للنشر والتوزيع
عمان-شارع الملك الحسين- عمارة الشركة المتحدة للتأمين
تلفاكس ٤٦٥٠٦٢٤ ص. ب ٢١٥٣٠٨ عمان ١١١٢٢ الأردن
dar.manahej@gmail.com
www.facebook.com/daralmanahej

الرؤى الثورية

في القصة والرواية

قراءات نقدية في نماذج مصرية

(2011-1981)

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
1436 هـ 2015 م

All Rights Reserved

دار المناهج للنشر والتوزيع
عمان، شارع الملك حسين، بناية الشركة المتحدة للتأمين
هاتف ٤٦٥٠٦٢٤ فاكس ٤٦٥٠٦٦٤ ٦ ٩٦٢ +
ص.ب ٢١٥٣٠٨عمان ١١١٢٢ الأردن

Dar Al-Manahej
Publishers & Distributor
www.daralmanahej.com
Amman-King Hussein St.
Tel 4650624 fax +9626 4650664
P.O.Box: 215308 Amman 11122 Jordan

e-mail: dar.manahej@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة

فإنه لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو استنساخه بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر، كما أفتى مجلس الإفتاء الأردني بكتابه رقم ٣/ ٢٠٠١ بتحريم نسخ الكتب وبيعها دون إذن المؤلف والناشر.

الإشراف الفني وتصميم الغلاف: محمد أيوب
+962 79 878 9591 mohayyoub@gmail.com

الرؤى الثورية

في القصة والرواية

قراءات نقدية في نماذج مصرية

(2011-1981)

د. أحمد كريم بلال

الرؤى الثورية في القصة والرواية

(قراءات نقدية في نماذج مصرية ١٩٨١-٢٠١١م)

تأليف: د. أحمد كريم بلال

ردمك ISBN: 978-9957-18-358-5

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : 2014/8/4063

المحتويات

المقدِّمة ٧
مدخل: طبيعة الرؤى في الفن القصصيّ ١١

نجيب محفوظ

رؤية نقدية للواقع الاجتماعي والسياسي، وتصور ضبابي للمستقبل

أولاً: نقد الواقع السياسي والاجتماعي ٢٧
ثانيًا: تصوُّر ضبابي للمستقبل ٣٦

علاء الأسواني

رؤية لمنظومة الحُكْم، ونماذج المواجهة

أولاً منظومة الحكم ٥٤
ثانيًا: نماذج المواجهة ٦٣
١- نموذج: تقبل الأمر والواقع ومحاولة التكيف معه ٦٣
٢- التطلع إلى النموذج الغربي ومحاولات الهروب ٦٨
٣- نموذج اجترار الماضي باعتباره بديلاً ٧٤
٤- نموذج المناضل ٧٥
تعليق ورؤية عامة ٧٩

محمد سلماوي

"أجنحة الفراشة "رؤية استشرافية تستبق الأحداث

أولاً: عنوان الروايّة ٩١

(أ) محور واقعي: ٩٣

(ب) محور خيالي: ٩٣

ثانيا: طبيعة الحدث الروائي ٩٦

ثالثا: الشخصيات الروائية ١٠٠

ياسر سليم

"الحيّة "رؤية نفسيّة لجلادي النظام السابق

أولاً: عتبات النص ١١٧

ثانيًا: ملامح بنائية عامة ١٢١

محمد عمرو

الجمَّال"قميص سماويٌ "رؤية مُحبَطَة لطبيعة علاقة المثقَّف مع السُلْطة

أولاً: القمع السلطوي والتحولات الثقافيّة ١٣٧

ثانيًا: البناء السردي ١٤١

ثالثًا: من البلاغة إلى الرمز.....١٤٢

رابعًا: المكان الروائي ١٤٨

خامسًا: عنوان الرواية ١٤٩

مُقدِّمة

حمدًا لله على نعمائه، وصلاةً وسلامًا على خاتم أنبيائه... وبعد:

فقد فاجأ المصريون العالم بثورتهم التي كتب الله لها النجاح، وانهار النظام المستبد.... وكان الله غالبًا على أمره.

ولم يكن الأدب بعيدًا عن هذا المشهد الثوريّ العظيم. فقد كان – من قبل – يرصد الواقع الأليم ناقدًا ومُنوِّهًا ومحفِّزًا للثورة، وكان – من بعد – راصدًا للثورة، محذرًا من أعدائها، دافعًا لإكمال المسيرة.

لم يكن الأدب – بحق – بعيدًا عن المشهد، فثمة أدباء ثائرون كغيرهم من المصريين، يجعلون من الأدب أداة للثورة والكفاح؛ ويعيدون بناء الواقع الأليم في أدبهم بحيث يُقدِّم رؤية تندد بالظواهر السلبية و تحفِّز للثورة.

ونحن إذ نشهد بذلك علينا أن نشهد – أيضًا – بأن الأدب لم يكن المُحرِّك الأول ولا الأوحد للثورة، فقد مضى ذلك الزمن الذي كانت القصيدة فيه كافيةً لإشعال حرب، وقمينة بإسقاط حكومة؛ لأن الأدب المقروء – حقيقةً – ليس هو المتسيِّد للموكب الثقافي، فالرأي العام يخضع كثيرًا للإعلام الإخباري، وبرامج القنوات الفضائية، والتمثيل التلفزيوني والسينمائي، وما هو غير ذلك من الفنون. كل هذه الفنون الحديثة صارت تعبئ الناس وتحفِّزهم وتثيرهم وتوجههم نحو الثورة أو الخمول أو المهادنة واتقاء شر السلطة... إلخ. لقد صارت كل تلك الفنون تعيش مع الناس معيشة دائمة تخاتل حينًا فتكذب لصاحب السلطة، وتصدق حينًا فتفضحهُ، والناس بين هذا وذاك يتخبطون أو يهتدون، يتدبرون أو يتعجلون، لكنهم في النهاية يتخذون موقفًا تلعب فيه هذه الفنون الإعلامية دورًا غير مجحود.

ونحن – بالطبع – غير معنيين في هذا المقام بدراسة تلك الفنون الإعلامية، وغير معنيين – أيضًا – بالانتصاف للأدب منها، لكننا نود أن نقول إن للأدب دورًا لا ينتقص من شأنه مناطحة هذه الفنون الإعلامية له، فهي لم تكن لتنشأ أو تقوم لها قائمة لولا الكلمة الأدبية التي تُقَدَّم لتكون مادةً لها؛ فالأدب هو صانع كلماتها الإعلامية، وصانع قصتها المُمَثَّلة، وصائغ القول الإخباري الذي تذيعه، أما هي فتقدِّم الأدب في ظرف جديد وطريف يحقق له جماهيرية أكبر.

والأدب المقروء – من ناحية أخرى – هو فن النخبة المثقفة. وهذه النخبة المثقفة إنما هي صاحبة المُبادرة إلى تجييش الجيوش للمواجهة والاعتراض والرفض والتحدي. فالأدب – إذن – صانع الثورات دون أدنى شك. أجل – غير منكور – أنَّ معاناة الناس وإحساسهم بالظلم هو الباعث الأول للثورة، غير أن الأدب يهيج هذا الباعث ويستحثه ويثيره ولا يفتأ يحرك كوامنه حتى تستجيب الجماهير.

وقد آثرنا أن نقدِّم دراسة نقدية لبعض الأعمال الأدبية التي تعرَّضت للثورة قبل وقوعها، بمعنى كون هذه الأعمال الأدبيّة ناقدةً للواقع الاجتماعي المتأزم، وبالتالي داعية إلى الثورة ومحفِّزة لها. وآثرنا أن تكون هذه الأعمال الأدبية من فني القصة والرواية تحديدًا؛ وليس في هذا التحديد أدنى تقليل من شأن الفنون الأدبية الأخرى وعلى رأسها الشعر؛ وإنما هذا التحديد ضرورة منهجية يقتضيها إحكام الدراسة.

وكان أن اخترنا نماذج أُبدِعت ما بين عامي (١٩٨١م – ٢٠١١ م)، وهذه الفترة ذات مغزى – بالطبع – فهي فترة حكم الرئيس السابق محمد حسني مبارك، ونحن معنيون بالأدب الثائر والأدباء الثائرين الذين تعرضوا لفترة

حكمه دون غيرها؛ لأن هذه الفترة هي التي أفضت بالشعب المصري إلى ثورته العظيمة التي نكتب دراستنا هذه احتفاءً بها.

وكان لزامًا على هذه الدراسة أن تقدِّم نماذج محدودة ومتنوعة في آن واحد. محدودة لكي نستطيع التعمّق في دراستها، ومتنوعة لتكون شاملة لكل الأجيال الأدبية، ومن ثمّ بدأنا الدراسة بنماذج من أعمال الأديب الكبير: نجيب محفوظ (توفي: ٢٠٠٦م) الذي يُعدُّ من رواد الرواية والقصة المصريّة، وقد كان نجيب محفوظ في بداية أعماله الصادرة خلال فترة حكم الرئيس السابق مبارك يعقد أملاً كبيرًا على شخصه، ثم بدأ في انتقاد الحكومة بشكل بسيط، لكنه في أعماله الأخيرة، وعلى الأخص آخر ما كتب: أحلام فترة النقاهة ٢٠٠٤م انتقده بشكل كبير وأبدى مخاوف خطيرة وتنبأ بالثورة وإن كان متخوفًا من عواقبها.

ثم قدمنا نموذجين من جيل الوسط هما: علاء الأسواني، ومحمد سلماوي، وكان الأسواني في كل أعماله صاحب رؤية ثوريّة ناقدة للمجتمع بشكل حاد، رغم أنه في هذه الأعمال كان يائسًا تمامًا من ثورة المصريين. أما محمد سلماوي فقد قدمنا دراسة نقدية لروايته أجنحة الفراشة التي تنبأت بالثورة، وقدَّمت أحداثًا شبيهة بما حدث على أرض الواقع بالفعل. وقد استطاع بحسه الأدبي قراءة الوضع الراهن واستشراف المستقبل الثوريّ من خلال رصده لمجريات الأمور.

وأخيرًا قدمنا نموذجين من جيل الشباب الناشئ، أولهما الصحفي: ياسر سليم، ثم الأديب: محمد عمرو الجمَّال، وعرضنا دراسة نقدية للرواية الأولى في حياة كل منهما. ورواية ياسر سليم: الحية تقدم رؤية نفسية لضبّاط أمن الدولة رجال النظام وجلاديه، أمّا رواية عمرو الجمَّال: قميص سماوي فهي

تعرض لواحد من ضحايا هذا الجهاز البوليسي القمعيّ، خلال رؤيتها لطبيعة العلاقة بين السلطة والمثقف.

وكان عرضُنَا للرؤى الثورية عند هؤلاء الكُتَّاب فيما كتبوه من قصص أو روايات مشفوعًا بالكشف عن رؤيتهم الفنيّة، وكيفية إبرازهم للقضيّة الثورية التي يؤمنون بها من خلال قيمٍ فنية جمالية؛ فليس بالضرورة أن يكون الأديب صاحب قضيّة عظيمة لكي ينتج أدبًا عظيمًا، وسموّ القضية لن يشفع للقاص حين يكون عمله ساقطًا من المنظور الفني والجمالي. وقد قدَّمنا لدرستنا هذه بمدخل حول طبيعة الرؤى في الفن القصصي، وضرورة اقترانها برؤية فنية.

بقيت إشارة أخيرة تتعلق بطبيعة الدراسة النقدية عمومًا، إذ لم تكن دراستنا هذه دراسة معيارية؛ ولا نسعى – أبدًا – لأن تكون أي دراسة نقدية نقدمها للقارئ دراسة معيارية؛ فليست مهمة النقد وضع الموازين وتطبيق القوانين على العمل الأدبي، ثم الحكم بالصحة والخطأ. إن اعتبار الحكم بالصحة أو الخطأ، ووضع قوانين صارمة للعمل الأدبي لا يجب أن يتخطاها هو – أصلاً – قصور في فهم وظيفة النقد.

إن العمل الأكثر إفادة للنقد الأدبي هو العمل التطبيقي الذي يكشف عن جماليات الأدب ويعين القارئ على تذوقه وفهم مغزاه. ويكشف له عن أساليب القراءة التي تحقق المزيد من القدرة على اكتشاف الممتع المجهول. وأتمنى أن تكون دراستي من هذا القبيل.

والله ولي السداد والتوفيق

د. أحمد كُريِّم بلال

القاهرة

ahmedkorimblal@yahoo.com

مدخل
طبيعة الرؤى في الفن القصصيّ

هل يمكن للأدب أن يعيش منعزلاً تمامًا عن مجتمعه؟ وهل في وسع الأديب أن يغفل عمَّا يدور حوله من قضايا وأحداث؟

إن الأديب إنسان يعيش في مجتمع، يتفاعل معه، يؤثر فيه ويتأثر به، ويُعبر في أدبه عن موقف ما من العالم. حتى أصحاب نظرية الفن للفن حين يبالغون في تكديس القيم الجمالية بحيث ينأى فنهم الأدبي تمامًا عن العالم ويكون بعيدًا عن أي هدف نفعي، ويرون أن الأدب قيمة جمالية في حد ذاتها، هم – فيما يزعمون – يجعلون من فنهم الأدبي ردًّا على فوضى العالم وعدم جدواه وعبثه. ومن ثمّ يُجابهون العالم غير اليقيني – ماديًا وروحيًا – بعمل فني لا يحمل شيئًا من اليقين على المستوى الفني والدلاليّ. وهذا الزعم – بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه – يحمل موقفًا اجتماعيًا من العالم؛ موقفًا يعبر عن فوضى العالم واضطرابه.

لا بد – إذن – للأديب عمومًا؛ والقاصّ على نحو خاص – باعتبار مجاله الأدبي هو موضوع دراستنا – من رؤية ما تنعكس في أدبه، وهذه الرؤية تعكِس تَصَوُّر الكاتب "في جانب من حياة الناس، وهي خلاصة تجربته مع الواقع بشتى أبعاده وعناصره"[(١)].

ولعل الفن القصصيّ – من بين كل الأجناس الأدبيّة – هو أقرب الفنون الأدبيّة من الواقع الاجتماعي؛ "فواقعية الحياة لا تجد تعبيراً شاملاً لها أكثر مما تجده في الرواية، والفاصل بين الحياة وواقعها في الرواية يظل فاصلاً وهمياً بسيطاً إذا قورن بما هو شبيه له في الأجناس الأدبية الأخرى"[(٢)]. فالقارئ يجد في الرواية والقصة أشخاصًا أشبه ما يكونون بمن يحتك بهم في واقعه الحيويّ المُعاش، ويجد

في الفن القصصي حياة كاملة من صنع الخيال تحاول إيهامه بأنها قـُدَّت من عالمه الذي يحياه.

ونحن حين نصف العمل القصصي بالقرب الشديد من الحياة الواقعية؛ إنما نصف العمل القصصي التقليدي " الذي يُقدِّم لنا عالماً محدَّداً، فيه حكاية ذات حوادث واضحة، وشخصيات تعرف لنفسها هدفاً اجتماعياً وسياسياً ونفسياً وتسعى إلى تحقيقه، وحبكة تأريخيّة أو مختلطة، ولكنّها حبكة تجعل الحوادث مترابطة سببيّة تنتهي إلى خواتيم ذات معنى ومغزى "[٣]. وهذا العمل القصصي التقليدي يقف على طرف نقيض مع القصص الحداثي التجريبي الذي يلاحظ فيه " الانحرافات السرديّة المتكررة المتعمدة، فهناك انتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية... وتتداخل الأزمنة، وأحيانًا تختفي، وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد. والشخصيات مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س – ص) أو رموز، أو ضمائر، ولغة الرواية ليست واحدة.. وأحيانًا نلحظ تمردًا على اللغة المألوفة "[٤].

ولا يعني وصفنا للقصة بكونها تقليديّة غضًا من شأنها، أو إقلالاً من قيمتها الفنيّة؛ وإنما هو مجرد توصيف نقديّ، يكون بمثابة العَلَمِيّة التي تميِّز هذا النوع من القصص والروايات، وهو توصيف اقتضته الضرورة عندما نشأ الفن القصصي الحداثيّ التجريبي الجديد. وقد اخترنا الفن القصصي التقليديّ ليكون مجال دراستنا؛ لأنه الأقدر على إبراز الرؤى الثورية التي يتبناها الكاتبون، فهذا النوع التقليدي من القصة والرواية له " وظيفة اجتماعيّة سياسية في الحياة العربية، ولذلك تشبَّث الروائيون العرب بها... لأنهم رأوها مفيدةً لمجتمعهم وأمّتهم، وقادرة على أن تُعبِّر عن مشكلاتهم تعبيراً فنيّاً راقياً، فضلاً عن إقبال القرّاء

العرب على قراءتها لإيمانهم بوظيفتها وقدرتها على الإقناع والإمتاع والتّأثير"[٥]. فالفن القصص التقليدي يكشف عن رؤيته في وضوح وتناسق، بينما تحمل الأعمال القصصية التجريبية الحدائيّة رؤية غائمة لا تعبر بوضوح عما تعنيه.

وارتباط الرواية بالواقع ونقلها عنه لا يعني – قطعًا – ظهور الأحداث كيفما اتفق أو التصوير الفوتوغرافي للمجتمع، فالأعمال القصصية التقليدية كثيرًا ما تعنى بالتسجيل الواقعي (لا النقل). والواقعية التسجيليّة " علامة على وجهة نظر خاصة، وهذا بدوره يقتضي ضرورة وجود عنصر الاختيار في النقل عن الحياة، والنظر من خلال زاوية رؤية مؤيدة، أو تعين على إبراز وجهة النظر. ومعنى استقطاب الجزء المؤيد وإبرازه استبعاد – وفي نفس الحركة – الجزء الذي لا يعين على ذلك "[٦].

والكاتب حين يكتب عمله القصصيّ إنما يقدم من خلاله رؤية معينة، لأنه " ليس مؤرخًا يصور الحدث من أجل الحدث نفسه، بل لأن الحدث يعني بالنسبة له شيئًا ما، فالقاص صاحب فكر.. يفكر بالقصّ ويتفلسف به، ويعبر من خلاله عن آرائه التي شكلتها ثقافة عميقة"[٧].

على أن دراسة رؤية الكاتب في أعماله القصصية قد تثير إشكالية نقدية مهمة؛ إذ العالم القصصيّ مليء بالأحداث والشخصيات والمواقف المتناقضة، فأين تكمن رؤية القاصّ من هذا كله؟ وأي شخصية تحديدًا يمكن أن تعبر عن رؤية الكاتب مادام كل متكلم " هو دائمًا صاحب أيديولجيا – بقدر أو بآخر – وكلمته دائمًا هي قول أيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائمًا وجهة نظر خاصة إلى العالم تدَّعي قيمة اجتماعية "[٨]. والواقع أن على القارئ ألا يتعجل الأمور ويبادر بتكوين رؤية الكاتب أثناء القراءة؛ فكل " الأصوات تبدو متعادلة القيمة مادام الروائي يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام. إن

آراء الكاتب لا تشكل في البداية إلا طرفًا واحدًا من حدود الصراع الإيديولوجي، ولا يتنبه القارئ إلى مشروع الكاتب الإيديولوجي إلا بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل"[٩].

ولا ينبغي – بحال من الأحوال – اعتبار رؤية شخصية ما في القصة أو الرواية هي رؤية الكاتب نفسه؛ فقد يعالج الكاتب موضوعًا ما ويطرح وجهات نظر معينة تجاه هذا الموضوع، بما قد يسبب كثيرًا من الحرج والمؤاخذة إذا اعتبرت هذه الآراء هي وجهة نظره الشخصيّة [١٠]. فالقصة أو الرواية " كأيديولجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كلاً منهم على حدة "[١١].

وعلى العكس من هذا تمامًا ينبغي على الكاتب حين يتبنى رؤية فكريّة تتوافق مع وجهة نظر إحدى شخصياته القصصية ألا يتحيَّز لها بشكل دائم، فيجعل صوتها أكثر بروزًا، أو يجعلها منتصرةً على طول الخط، فانفعال الكاتب برأي معين "إذا ما طغى عليه عند الإبداع يصير مُفسدًا لأنه سيضلله، فمن حيث سيظنه تدفقًا وحرارة وصدقًا (وهو كذلك فعلاً) سيكون – إلى جانب هذا – رؤية شخصية، وموقفًا ذاتيًا، وتعبيرًا وجدانيًا تغلب عليه الغائية"[١٢]، فقواعد اللعبة الفنيّة تفرض على الكاتب أن يجعل رؤيته كامنة، تكشف عن نفسها من خلال تصور كلي للتفاعل بين جميع الشخصيات والأحداث؛ بحيث يضطر القارئ إلى جمع الشظايا المتناثرة لإكمال الصورة من خلال الموقف كاملاً؛ لا رأي شخصية البطل؛ " فالرأي – عادة – يعبر عن فرديته، وتظهر فيه سمات صاحبه...؛ لكن الموقف له بناؤه الموضوعي واستقلاله بالحجة والمنطق "[١٣].

والرؤية الفكريّة التي يتضمنها العمل القصصي يجب ألا تظهر منفردة، وإنما تتحول إلى رؤى فنيّة، وعلى القاص أن يوازن – دائمًا – بين رؤيته الفكريّة والفنيّة، فالإسراف في حشد القيم الجمالية والمبالغة فيها سيؤدي إلى تغييب

الرؤية الفكريّة وانغلاقها بين زخم متداخل من تقنيات القصّ. وفي المقابل تكون المبالغة في الكشف عن الرؤية والمقاصد وإيضاحها تمامًا جنايةً على جماليات الفن القصصي التي تجعله فنًا رفيعا.

وثمة عديد من التقنيات الفنيّة التي يستطيع القاص أن يعبر من خلالها عن رؤيته الخاصة، وعلى رأسها – جميعًا – الحدث القصصي والروائي؛ فالحدث هو جوهر القصّ، إذ لا نقرأ القصة أو الرواية إلا وفي ذهننا الاستمتاع بحكاية ما؛ وهذه الأحداث التي تتضمنها القصص والروايات "يوظفها المؤلف، ويجتهد في مناورتنا بها حتى يقودنا إلى مواقف بعينها يريد لنا أن نفقهها ونقتنع بها"[١٤].وهذا النظام الذي يقودنا إلى تكوين موقف معين من خلال ترتيب الأحداث وكيفية عرضها هو ما يُعرف بالحبكة التي تُنظِّم الأحداث البسيطة داخل حدث رئيسي، يقود إلى تكوين فكرة جوهرية ما.

ومن أبرز التقنيّات الفنيّة: استخدام الحوار، حيث يعبر من خلاله عن الصدام والمواجهة والتفاعل بين الرؤى والأفكار؛ فالحوار "أحد الأمكنة المفضلة التي تعبر عن الأفكار، وهو – على أية حال – المكان الذي تولد فيه الأفكار.. لأنها جاءت في الموقع والمنظور اللذين ليسا صوت المؤلف المباشر"[١٥].

وقد يعبر القاص عن رؤيته تعبيرًا غير مباشر من خلال الطرح الرمزيّ، حيث يكون "التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة"[١٧]. واستخدام الرمز في القصة القصيرة قد يكون كليًّا؛ بمعنى أن يشمل الرمز القصة من أولها إلى آخرها. أما الرواية فيندر أن يوظف فيها رمز شمولي يستغرق كل تفاصيلها

ومكوناتها. والسبب في هذا الاختلاف يرجع – بالطبع – لطبيعة تكوين القصّة القائم على الاختزال والتكثيف، بخلاف الرواية الممتدة المعنية بالتفاصيل.

ونشير – أيضًا – إلى أن الرمز يغلب أن يكون ذا طبيعة مزدوجة، بمعنى كونه عنصرًا متفاعلاً مع الأحداث ببعده الواقعي (شخصية، مكان، حدث...إلخ)، إذا نظرنا إليه نظرة جزئية محدودة؛ لكنه يبدو رمزًا دالاً حين يُنظر إليه ويتم تأويله في إطار الرؤية المتكاملة للعمل القصصي.

ونودّ الإشارة إلى أن الرؤية في القصة القصيرة – تبعًا لكثافتها واختزالها – قد تكون أكثر وضوحًا وأجلى من الرؤية في الرواية. فاكتشاف الرؤية في الرواية يمر بالعديد من المراحل، ولا يتم إلا بعد خوض في تفاصيل وأحداث عديدة. والقصة القصيرة تكون ذات رؤية واحدة وبعد واحد، أما الرواية فهي وإن كانت – أيضًا – تحمل رؤية واحدة؛ إلا أن هذه الرؤية تتكون من عدة رؤى جزئية متناثرة.

والرؤية (عمومًا) قد تكون جزئية باعتبارها وحدة صغيرة ضمن منظومة متكاملة تمثل رؤية كليّة داخل العمل القصصي المنفرد. وهذه الرؤية الكليّة داخل العمل المنفرد تغدو بدورها رؤية جزئية – أيضًا – حين نبحث عن رؤية متكاملة للأديب عبر مجموعة أعماله الكاملة، أو كتاباته في مرحلة معينة من مراحل حياته.

وقد اشرنا – آنفًا – إلى أن الرؤية تكون مطمورة بين ثنايا العمل، بحيث لا يمكن أن نحصرها في فصل معين من فصول الرواية أو فقرة من فقرات القصّة. ولا يمكن أن يشار إلى الرؤية تحديدًا كما يشار إلى الشخصيات أو الأزمنة أو الأمكنة أو ما شابه ذلك من عناصر البناء الفني للقصة والرواية.

وإذا كان الأمر على هذا النحو ففي المقابل – أيضًا – لا يمكننا أن نرجع إلى القصة أو الرواية لنذرعها سطرًا سطرًا بحيث نفتش عن رؤية الكاتب في كل كلمة من كلماتها. إن الرؤية أشبه بتكوين زئبقي أو هلامي يهيمن على العمل بأكمله دون ينحصر في موضع بعينه تحديدًا، أو هي أشبه ما تكون بروح الإنسان من جسده، تجدها في كل جارحة من جوارحه بحيث لا يعمل الجسد ولا يكون إلا من خلالها، ومع ذلك لا تجدها في مكان بعينه.

وإذا استطعنا أن نمسك – فعليًا – بالرؤية في موضع من مواضع القصة أو الرواية فإن ما تمّ الإمساك به إنما هو جانب جزئي، أو رؤية جانبية في إطار العمل المتكامل. فالرؤية – كما ذكرنا – لا يمكن إدراكها إلا من خلال التكوين الكليّ للعمل الأدبي.

وأخيرًا قد نقرأ العمل القصصي أو الروائي دون أن نفلح في تكوين رؤية معينة، أو الوصول إلى ما يقصده الكاتب، رغم وضوح الأحداث وسلاستها، وقد يكون هذا الأمر ناتجًا عن قصور في القراءة، أو عدم استيعاب للشفرات الجمالية التي يستخدمها الكاتب، فالكتابة القصصية قد أصبحت عملاً "فكرياً وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب، ومن ثم جهداً متميزاً من القارئ، الذي أصبح لزاماً عليه أن يقرأ وهو يفكر، وأن يتأنى في قراءته، حتى يتمكن من متابعة الصورة "[١٨]. وليس منطقيًا أن نتوجه بالسؤال للروائي أو القاص عمَّا يعنيه في عمله القصصيّ، فالعمل القصصي قد يكون صادرًا عن رؤية لا واعية من الكاتب، تنتقل إلى العمل لا شعوريًا من خلال التجارب الأدبية الكثيرة وتراكم الخبرات والقراءات، وكثير من القصاصين "يقولون – حينما يصفون تجربة إبداعهم – إن اتجاه رواية ما.. أو معناها.. الرمز الكامن فيها.. الأسطورة المتحكمة في حركتها إنما هي أشياء تواتيهم عفوًا ولا شعوريًا "[١٩]. ولذلك يفاجأ

بعض القصاصين أحيانًا من التفسير النقدي لأعمالهم، ويقولون إنهم لم يقصدوا أن يكون كذا وكذا رمزًا، أو أن يدل حدث ما على دلالة ذكرها الناقد؛ ويقول بعضهم في صدق إن المسالة قد تمت بعفوية كاملة، لكنهم (رغم ذلك) لا يرفضون التأويل النقديّ، ويرونه غير متناقض مع مقاصدهم أو ما رأوه وأرادوا التعبير عنه.

هوامش وتعليقات

١- **فن كتابة القصّة**، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص: ٨٨

٢- **آفـــاق الروايـــة، البُنية والمؤثرات**، محمد شاهين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص: ١٠

٣- **الرواية العربيّة، البناء والرؤية**، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص: ٧

٤- **أنماط الرواية العربيّة الجديدة**، د. شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٨م.

٥- **الرواية العربيّة، البناء والرؤية**، د. سمر روحي الفيصل، ص: ٧ (سبق ذكره).

٦- **الواقعية في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص: ٢٩٨

٧- **فن كتابة القصّة**، فؤاد قنديل، ص: ٨٨ (سبق ذكره).

٨- **الكلمة في الرواية**، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السوريّة ١٩٨٨ ص: ١١٠

٩- **النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، د. جميل لحمداني، المركز الثقافي العربي (بيروت / الدار البيضاء) الطبعة الأولى ١٩٩٠ م، ص: ٣٦

١٠- نخص بالذكر الأستاذ: علاء الأسواني الذي مُنِعت روايته: أوراق عصام عبد العاطي من النشر في المؤسسات الحكوميّة؛ لأنها اعتُبرت

هجومًا على مصر وسبًا لها، والواقع أن الذي يهاجم مصر ويسبها هو عصام عبد العاطي بطل الرواية وليس علاء الأسواني. (راجع مقدمة مجموعة: **نيران صديقة**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م) وقد يتجاوز الأمر هذا المنحى إلى ما هو أخطر وأشد بؤسًا؛ إذ يتهم علاء الأسواني عند كثير من الجهلاء الذين يسودون الصفحات على شبكات الإنتيرنت (وعلى الأخص في موقع التواصل الاجتماعي فيس بوك) بأنه يروج للشذوذ الجنسي، وذلك لأنه قدَّم شخصية تعاني من الشذوذ الجنسي في عمارة يعقوبيان! والواقع أن هؤلاء لم يقرأوا الرواية أصلاً، او اعتمدوا في معارفهم على الفيلم السينمائي المأخوذ عن الرواية. ولو قرئت الرواية قراءة بسيطة ومتعقِّلة لعرف القارئون أن هذه الشخصية الشاذة تكره شذوذها، وأنها قد لاقت حتفها بسب هذه العادة المنحرفة، كما أن عصام عبد العاطي الذي يُتَّهم بكراهية مصر وسبِّها قد انتهى أمره بأن أودع في مستشفى المجانين. وكل هذه الأمور تؤكد أن على القارئ ألا يتعجَّل ويجعل رؤية الشخصيّة هي رؤية المؤلف.

١١- **النقد الروائي والأيديولوجيا**...د. جميل لحمداني، ص: ٣٥ (سبق ذكره).

١٢- **الواقعية في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣٠٧ (سبق ذكره)

١٣- السابق: ص: ٦٧

١٤- **قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير**، روجر. ب. هينكل، ترجمة د. صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر١٩٩٨م ص: ١٥١

١٥- **مادة: الحبكة في معجم مصطلحات نقد الرواية**، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت ٢٠٠٢م ص: ٧٢

١٦- **الرواية في القرن العشرين**، جان إيف تاديه، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦م، ص ١٣٧ و ١٣٨

١٧- **الرمزية**، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م ص: ٤٢

١٨- **آفـــاق الروايـــة**،..، محمد شاهين، ص: ١١ (سبق ذكره).

١٩- **قراءة الرواية**...، روجر. ب. هينكل، ص: ٨٧ (سبق ذكره)

(١) نجيب محفوظ

رؤية نقدية للواقع الاجتماعي والسياسي

وتصور ضبابي للمستقبل

"... ألق مواعيظك على الحُكَّام.. على أصحاب الملايين، على اللصوص والخطَّافين والطفيليين.... ما جدوى خدمتك الطويلة في حكومة لا تعي حقاً لموظفيها؟.... وأتساءل.. ما العمل ؟ الأسهل أن ندبر حياتنا في حدود إمكاناتنا المتاحة من أن نحاسب الحكَّام والمسؤولين ونُعَرِّض أنفسنا لمخالبهم الحادة المفترسة، ألا ترونهم يرمون أعداءهم بالإلحاد دفاعًا عن غنائمهم، فإذا قامت ثورة إسلامية تنمروا لها وللإسلام... فلا الإسلام يهمهم ولا الإلحاد. يعبدون المال والجاه.. وأنا رجل ضعيف.. ولا غاية لي إلا أن أعبر بكم إلى بر الأمان "

من قصة السيد س ضمن مجموعة (التنظيم السريّ ١٩٨٤م).

امتدت حياة الروائي الكبير نجيب محفوظ (١٩١١/ ٢٠٠٦م)[١] عهدًا أتاح له أن يعايش فترات كبيرة من تحولات التاريخ المصري؛ فقد أطلت طفولته على ثورة ١٩١٩م، ووعى شبابه حراك التيارات السياسية المتباينة في الربع الثاني من القرن العشرين، ثم استقبل ثورة يوليو ١٩٥٢م، وعايش دولتها بقيادة زعمائها الأربعة. ولم تكن تلك الأحداث التاريخية الكبرى – التي استوعبها تمامًا – لتغيب عن إبداعاته الفنية؛ فلا تكاد قصة من أعماله تخلو من حدث سياسي مؤثر، يحرك مجرى الأحداث الروائية، أو يكون خلفية لأحداثها، فمجريات الحياة السياسية في قصص نجيب محفوظ كثيرًا ما تتدخل لتصنع حياة أبطاله وتوجه مساراتهم. ومن وراء الحدث القصصي تقف رؤية الناقد البصير المبرز لأخطاء الساسة وسلوكياتهم الأنانية بشكل مباشر أو غير مباشر.

وقد أصدر نجيب محفوظ ما بين عامي(١٩٨١م / ٢٠٠٤م) تسع روايات، وتسع مجموعات قصصية متعددة الاتجاهات والموضوعات. وهذه القصص والروايات على تعددها لا تخلو من نقد للواقع الاجتماعي، وتكريس لفكرة الثورة أو تنبؤ بها؛ وإن لم تَدْعُ بشكل صريح إليها. وهذا الإطار الكلي (نقد الواقع الاجتماعي والتكريس للثورة) يمثل رؤية نقدية للواقع، وتصوَّرا للمستقبل.

والرؤى الثورية الكليّة التي تطرحها أعمال نجيب محفوظ يمكن استشفافها عبر محورين، أولهما: نقد الواقع الاجتماعي والسياسي، والأخير يستشرف المستقبل مقدمًا بعض المخاوف والتصورات المجهولة، الأمر الذي يجعل هذا التصور تصورًا ضبابيًا. وهذان المحوران متآلفان ومتزامنان، بمعنى أن أحدهما ليس نتيجة للآخر، ولا هو تحول عنه. وهو يقدم رؤيته الثوريّة عبر هذين

المحورين من خلال الطرح الواقعي المباشر عبر التقنيات القصصية تارة، ومُستَخْدِمًا الرمز تارة أخرى.

وأغلب الطروح الرمزيّة الأكثر جرأة واقتحامًا يقدمها محفوظ في مجموعة: أصداء السيرة الذاتيّة ١٩٩٥م، ومجموعته الأخيرة التي صدرت قبل وفاته بعامين: أحلام فترة النقاهة ٢٠٠٤م. وهاتان المجموعتان القصصيتان يمكن تصنيف كل ما جاء فيهما من القصص في إطار القصة القصيرة جدًا، وهي نمط بنائي جديد، لا تتجاوز القصة فيه بضعة سطور، وهي تختلف عن القصة القصيرة "فيما يتعلق بطبيعتها: إذ تقوم على اختزال اللغة، وتهتم لحظة الكشف والاكتشاف، وفيما يتعلق بالبناء: تُعْنى بوحدة الأثر (مَثَلُهَا كمثل القصة التقليدية)؛ ولكن من خلال لحظة"[٢]. وهذا الاختزال الشديد يتيح تعميق الرؤية وتكثيفها وتوجيهها بشكل كبير، وهي – في ظل هذا الاختزال – لا يتاح لها الاستطراد والتفصيل، ومن ثمّ تكون الصورة الرمزيّة أعمق وأجدى فنيًا.

وليست أصداء السيرة ضربًا من ضروب كتابة السيرة الذاتية، فهي (وإن تضمنت الكثير من الشذرات الواقعية الفعليّة التي يمكن أن تكون عالقة في ذاكرة شيخ تجاوز الثمانين إبَّان نشرها) تعكس مجرد أصداء، وتعيد بلورة هذه الأصداء لتُعَبِّر عن رؤية جديدة، رؤية يمكن أن تكون – من خلال هذا الطرح – ذاتية. أما أحلام فترة النقاهة فهي مجموعة من الأحلام، والأحلام "مجالٌ خصبٌ لإفراز الصور المفككة غير المترابطة، والتي تبدو للبعض ملغزة، وغير متناسقة"[٣]، وهو ما يجعلها تنهض بالوظيفة الرمزيّة بشكل غير مسبوق، لتخففها من الإطار الواقعي. وأحلام فترة النقاهة (المجموعة القصصية ذات القصص القصيرة جدًا) تختلف عن أحلام الروايات، لأن الحلم في الرواية يكون وليد سياق يجعله وليدًا لسلسلة من الأحداث وتعبيرًا عن المشاعر المكبوتة. أما القصة القصيرة

جدًا فهي موجَّهة نحو لحظة إنسانية بعينها، وهذا الشكل البنائي المتفرِّد يجعلها رمزًا خالصًا ونقيًا.

وفيما يلي عرض لمحوري الرؤية الثورية عند نجيب محفوظ:

أولاً: نقد الواقع السياسي والاجتماعي

يقدم نجيب محفوظ رؤية للواقع المصري الذي يعيشه المواطن الكادح البسيط، وهو – بطبيعة الحال – واقع مرير يحول دون تحقيقه لأقل مما يتطلع إليه من أساسيات الحياة !

والحكومة – في إطار هذه الرؤية – مسئولة عن ذلك التردي؛ فالسقوط في هُوّة الفقر والحرمان التي يقع فيها أبطال قصص نجيب محفوظ نتيجة مباشرة لانصرافها عن الاهتمام برعاياها، كما أن هؤلاء الرعايا هم – على نحو ما – سلبيون في المطالبة بهذه الحقوق. و يمكن التمثيل لهذه الرؤية من خلال قصة: **أسعد الله مساءك**، التي عاش بطلها (حليم عبد القوي) طفولته وصباه في سعادة (في تلك الفترة التي كان الموظف الحكومي فيها محسودًا)، وعندما مات والده ووظِّف هو في الحكومة اضطر للبقاء بدون زواج ليعول أمه وشقيقتيه (العانسين)، وعاش معهما في شقة الأسرة (التي أصبحت فيما بعد أشبه بكومة القمامة) وعجز عن الارتباط بحبيبته؛ وعن الارتباط بأي زوجة، لأنه لا يملك القدرات المالية المناسبة، وعندما توفيت والدته وشقيقتاه، وأحيل إلى المعاش حاول من جديد أن يتزوج خاصة وقد اكتشف أن حبيبته قد عادت لسكنها القديم المجاور لشقته بعد أن أصبحت أرملة وحيدة يعيش ولداها في السعودية. وتنتهي القصة على أمله ومحاولاته الشاحبة للارتباط بها من جديد [٤].

تظهر رؤية الكاتب من خلال السرد الذي يعبر فيه البطل عن شكواه: "عُمْرُ طويل تقضَّى في خدمة الحكومة، أفنى شبابي وكهولتي، وأطل بي على

الشيخوخة. وأظلني بولاء لَمَلِكٍ وأربعة رؤساء، فلم يشعر أحدهم لي بوجود"[٥]. وهكذا تلخص العبارة التي جاءت في سياق مفتتح القصة تفاصيل القضية في مقابلة بين (عطاء البطل وولائه المستمر للحكومة في جميع أنظمتها الملكية والجمهورية) وجحود الحكومة التي لا يعرف أيٌّ من رؤسائها الأربعة هذا المواطن البسيط الكادح. وهو ما يقودنا – في القصة نفسها – إلى تصور مسالة مفاضلة المصري بين المصلحة الفرديّة والمصلحة الوطنية، هل يظل المواطن المُهَمَّش البسيط المُهمَل أبد الدهر على هذا الولاء رغم ما يلاقيه من جحود؟ يظهر هذا من خلال الحوار بين البطل حليم عبد القوي، وصديقه حمادة الطرطوشي، يقول حمادة: " لا أظن أن الوطن سيخرج من أزمته بسلام " فيرد حليم قائلاً: "دعنا في أزمتنا نحن! عمرنا يحسب باليوم، وعمر الوطن يُحسب بالقرون"[٦].

إن شخصية المواطن البسيط المدعوّ: (حليم عبد القوي) هي صورة نموذجية للمواطن المصري المسرف في الولاء لرؤسائه (على ظلمهم وجحودهم)، فهو – كما يوضح اسم البطل الذي لم يكن اختياره عشوائيًا – (حليم) وكذا (عبد لكل قوي). ونجيب محفوظ يجعل من اسم البطل في كثير من قصصه دالاً على نحو ما، بحيث يخدم رؤيته المُقدَّمة من القصة.

لكن هذا الحِلْم المتطاول والصبر المتناهي الذي يعبر عنه اسم البطل يوشك أن يوضع في موضع الاختبار حينما تبدأ شخصيته في المفاضلة بين مصلحتها الشخصيّة وهي في أخريات عمرها و مصلحة الوطن (وعمره محسوب بالقرون).

وثنائية (الولاء / الجحود) التي تُطرح بشكل واقعي في قصة **أسعد الله مساءك** يُعاد طرحها بشكل رمزي في **حلم ٨١** ضمن مجموعة **أحلام فترة النقاهة**:

"أخيرًا ذهبت إلى القصر، ورجوت البواب أن يبلغ الهانم أن الفائز بجائزتها حاضر ليقدم الشكر بنفسه إذا تنازلت وسمحت بذلك، ورجع الرجل بعد قليل وتقدمني إلى بهو راعني جماله وضخامته، ولم تلبث الموسيقى أن عزفت لحن الإقبال، فأقبلت الهانم تتهادى في أبعادها الفاتنة، فقمت لألقي خطاب الشكر، ولكنها بحركة رشيقة من يديها كشفت عن ثدييها، وأخذت من بينهما مسدسًا أنيقًا، وصوبته نحوي، فنسيت الخطاب... وأخذت أنصهر قبل أن تلمس زناد المسدس. " [٧].

يقوم عمل الصورة الرمزيّة على "محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار " [٨]. ومن ثمّ يُستوعب الرمز في القصة حين يتحول إلى هالة شفيفة من الأفكار ذات المغزى التي نتوصل إليها من خلال التأويل، فصورة الهانم القادمة على ألحان الموسيقا التي تستل مسدسًا من بين نهديها لتصوبه نحو ضيفها يمكن أن تكون صورة رمزية للحكومة التي تصوب نارها نحو شخص المواطن الذي يقدم لها فروض الطاعة والولاء. ولا يقف الرمز عند هذا الحد، لكنه – أيضًا – يُبرز الهُوّة الممتدة بين الحكومة والشعب، حين يضطر المواطن لاستئذان البواب والإلحاح عليه ليسمح له بالدخول، ويبرز أيضا الخيلاء والتعالي حين تُقْبل تلك السيدة على أنغام موسيقا الاستقبال. ولا يكف الرمز عن تقديم مزيد من الإيحاءات، فالمسدس يخرج من بين ثدييها، حيث تتبدل مهام العطاء والحنو (الرضاعة ورعاية الأطفال) الذي يتولد عنه البُنُوَّة والانتماء، ليكون موضع الحب والعطاء موضعًا للعنف الدموي والقتل والانتقام. وكل هذه الأفكار والتأويلات تصبُّ في حيِّز الرؤية الكليّة للكاتب التي تبرز صورة الحكومة المستبدَّة.

وعلى جانب آخر امتدت رؤية الأديب: نجيب محفوظ الناقدة للواقع السياسي لتطول مؤسسة الرئاسة نفسها؛ وقد نشر نجيب محفوظ روايته: **أمام العرش** سنة ١٩٨٣م (بعد عام وعدة أشهر من تولي الرئيس السابق مبارك)، وتقدم الرواية مجلسًا من حكماء الفراعنة ومعبوداتها القديمة وقد عُقِد لمقاضاة كل حكام مصر، وكبار رجال حكومتها وثائريها، من لدن مينا إلى أنور السادات. وانتهت محاكمة عبد الناصر والسادات بوضعهما بين الخالدين، وإن لم تخل المحاكمة من توجيه الكثير من التُهَم والإدانات [٩].

وهذه الرواية يشوبها الكثير من القصور – على المستوى الفني – فهي تفتقر إلى الحدث والصراع، فالحدث فيها لا يُصنع، وإنما يُسرد من ذاكرة صانعيه التاريخيين دون إعادة تشكيل فني أو خيالي. أما أحداث المحاكمة فهي نمطية يعاد تكرارها (بنفس الكيفية ونفس العبارات تقريبًا) مع كل شخصية تاريخية تُستدعى للمحاكمة. ويبقى الجانب الخيالي المُبتدع الوحيد فيها متمثلاً في صورة المُحاكمة التي يديرها كبار حكماء الفراعنة ومعبوداتهم، وهي الفكرة الكليّة البسيطة التي تنتظم فيها الرواية.

وحين نربط بين رواية: **أمام العرش** ودراستنا قد لا نجد فيها أي إشارة لرئيس مصر الجديد – آنذاك – الرئيس السابق مبارك، غير أن الرؤية في هذه الرواية تقوم على فكرة: مسئولية الحاكم أما التاريخ، وهي فكرة تُنَاسب بداية عهد جديد لم تُعرف توجهاته بعد.

والحق أن نجيب محفوظ قد وجّه الكثير من الانتقادات لرؤساء مصر السابقين، على الأخص عبد الناصر وحكومة الثورة، ثم السادات وسياسته العامة، ثم سياسة الانفتاح الاقتصادي على نحو كبير، وغير ذلك من المشاكل الاجتماعية الناجمة بشكل مباشر عن الأخطاء السياسية، وكانت كتاباته تجعله

دائمًا على حافة الهاوية، وعلى قاب قوسين أو أدنى من السجن والاعتقال (وإن نجا من ذلك كله ولم يتعرض لشائبة أذى) [١٠]. أما الرئيس السابق (حسني مبارك) فقد ذكر رأيه فيه بشكل مباشر (خارج كتاباته الأدبية) بعد أن وجّه الكثير والكثير من الانتقادات للرئيسين السابقين قائلاً:

شهادة لله والتاريخ أن حسني مبارك شخصية ممتازة جدًا، ورجل نظيف، ومخلص، ومهتم بمشاكل البلد... ركّز على الإنتاج والتطوير في الداخل، وعلى السلام في الخارج... يُحكِّم العقل قبل العاطفة، أنا أثق في أنه رجل ديمقراطي وحريص على تطبيق الديمقراطية... وهذا لا يعني أن حكم مبارك خال تماما من الأخطاء، ففي مقابل الصورة الطيبة التي رسمتها هناك سلبيات، ورثها أساسًا من العهد السابق، مثل الفساد، والإهمال، والتسيب، والمطلوب تعديل نظام الانتخابات بحيث نشهد وجود أكثر من مرشَّح في الرئاسة، مع ثقتنا بأن الشعب سيختار مبارك أيضًا... [١١].

وقد قيل هذا الكلام سنة ١٩٩٨م (في ذروة حكم الرئيس السابق مبارك)، وهذا القول ينطوي – دون شك – على كثير من المجاملة للرئيس السابق، منها على سبيل المثال اعتبار ما يراه من صور الفساد والإهمال والتسيب موروثًا عن عهود سابقة، رغم مرور ثمانية عشر عامًا على توليه الرئاسة !! ولسنا – على كل حال – بصدد توجيه أي اتهام لمحفوظ بسبب هذه العبارات التي انتقيناها من بين ثلاث صفحات، فهذا الأمر خارج موضوع كتابنا أصلاً، لكن من يقرأ شهادة محفوظ على الرئيس السابق مبارك قراءة واعية سيجد الكثير والكثير من أوجه النقد والاتهام مُغَلَّفة بعبارات من المجاملة التي يقتضيها إيثارُ السلامة، ومن المؤكد أن هذه الشهادة كانت ستختلف تمامًا لو أنها قيلت فيما بعد تنحيِّه عن الحكم.

وفيما يبدو أن هذه المجاملة – إذا تجاوزنا عن فكرة الرغبة في إيثار السلامة – كانت مبنية على نوع من عدم الارتياب في شخص الرئيس السابق ذاته، وإن كانت الارتياب وسوء الظن لم يبرحا معاونيه وحكومته. وآية ذلك أن السنوات الأُوَل من حكمه كان مشهودًا بكفاءته ونزاهته خلالها. وهو ما أعلنه محفوظ في رواية: **قُشتمر** ١٩٨٨م، حين قال على لسان أبطاله الخمسة الذين كانت حياتهم محور الرواية[١٢]:

"ذهبنا متوكئين على العِصيّ إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة القديمة بين الجناين لننتخب الرئيس الجديد الذي تعلقت به آمالنا بقدر تعلقها بالأمان والحياة " [١٣].

ورؤية محفوظ تؤكد في هذا الصدد أن الرئيس سليم النيّة، وليس هو المسئول الوحيد. وفي الرواية نفسها يدور هذا الحوار بين صديقين من الأصدقاء الخمسة:

".. ويستطرد حمادة: عايشنا الوطن مع ثورتين، وصادفنا من الآمال والإحباطات ما لا يعد ولا يُحصى، وها نحن نشهد الوطن مطحونًا في مأزق لم يجر لأحد في خاطر... ويقول إسماعيل: لا أعفي أحدًا من مسئوليته، ومن الخطأ أن نحصر الذنب في شخص أو شخصين.. " [١٤].

حين كتب نجيب محفوظ رواية قشتمر لم يكن قد مر على تولي الرئيس السابق مبارك الحكم سوى فترة رئاسية واحدة؛ لكن صورة الرئيس السابق وإن كانت قد تغيرت إلى حد كبير عندما كتب محفوظ أصداء السيرة الذاتية ١٩٩٥م ؛ لم تتغير رؤية محفوظ في إيمانه بنقاء الرئيس، وعدم الرغبة في تحميله تبعة الخطأ وحيدًا، وهو في هذه المرحلة يتجاوز فكرة الخطأ غير المقصود من حاشية الرئيس،

ويرى أن الخطأ متعمَّد ومقصود، وأن الرئيس إنما هو مُضَلَّل، وهذه الرؤية تُطرح بشكل رمزي – طبعًا – في قصة المُستشار:

"قال الشيخ عبد ربه التائه: حُبًا في الهداية قررت زيارة صاحبكم الذي ضجت الأرض من ظلمه وفساده، طلبت مقابلته، فاستقبلني مستشاره، وقدَّم لي القهوة. والتقت عينانا لحظة، فعرفت فيه إبليس مُتَنَكِّرًا. ولما أحسّ بأنني عرفته ضحك قائلاً: خسرت الجولة فالعب غيرها " (١٥).

ونود الإشارة – أولاً- إلى أن شخصية الشيخ عبد ربه التائه التي تظهر في كثرة كثيرة من قصص هذه المجموعة القصصية، والتي " تختلط صورته لدى بعض القرَّاء السطحيين بشخصية الدروايش التي يقابلونها كثيرًا في رواياته هذا الرجل ما هو – في الحقيقة – إلا نجيب محفوظ، إنه الرمز أو الوجه غير المرئي لنجيب محفوظ " (١٦). واستخدام هذا القناع الذي يجعل من عبد ربه التائه صورة أخرى من نجيب محفوظ له دلالاته وإيحاءاته المعرفيّة والنفسيّة، فهو شيخ كبير طاعن في السن، تائه، عابد لربه، وكأنما أراد محفوظ أن يُعبِّر عن " الإنسان الباحث عن نفسه وعن حقيقته، وعن ماضيه..إنه الإنسان الحائر دائمًا، التائه دائمًا، الذي يحاول فهم الكون من حوله واستيعاب الحياة والناس " (١٧). وهذه الصورة التي تجمع بين الشغف المعرفي والرغبة في فهم الكون وإصلاحه التي يمثلها الشيخ عبد ربه التائه هي التي ساقته نحو (هذا الذي ضجت الأرض من ظلمه وفساده) ليكتشف أن المسالة تتعلق بكون إبليس مستشارًا له، وهو – هنا – لا ينفي التبعة عن رمزه الذي اختاره ليعبر عن شخص الرئيس السابق، لكنه – في الوقت نفسه – ينفي عنه سوء النية، ويصوره مُضللاً.

غير أن نهاية القصة ليست في واقع الأمر نهاية يقينية، إنها تفتح باب السؤال، فالجملة التي تُختتم بها القصة هي جملة مُبهمة " خسرت الجولة، فالعب غيرها "، هل الفعل: (خسرتَ) فيكون الخاسر هو الشيخ عبدربه – نفسه - الذي يمثل ضمير الكاتب اليقظ؟ ومن ثمّ يظل إبليس باقيًا في منصبه الاستشاري؟ أم أن الفعل: (خسرتُ) فيكون الخاسر هو إبليس؟ غير أن اختلاف التأويل لا ينفي – في الحالين – بقاء اللعبة واستمرارها، فإبليس (هازمًا أو مهزومًا) يطالب الضمير الحر بأن يلعب غيرها، اللعبة مستمرة – إذن – والصرع أزلي وباق.

على أن صورة الرئيس السابق بدأت في الاهتزاز في مرحلة تالية ٢٠٠٤م، أي بعد ثلاث وعشرين سنة من الحكم، وبعد صدور أصداء السيرة بتسع سنوات، ونجد أن نجيب محفوظ ما زال متمسكًا بالصورة الطيبة للرئيس السابق، لكنه أيضًا على وعي بأن هذه الصورة الطيبة قد لا تكون موجودة عند الآخرين، يقول نجيب محفوظ في **حلم ٨٢**:

> **" أسعدني كثيرًا أن يتولى شئون المؤسسة المدير الجديد، على الرغم من أنني لم أشارك في انتخابه. ولكن كلّما أثنيت عليه تصدى لي إخوان بالسخرية، فسرت حائرًا بين الإعجاب من ناحية، والسخرية من ناحية أخرى، ولكني رفضت اليأس رفضًا تامًا "** (١٨).

لم يشارك بطل هذه القصة في انتخاب رئيسه (الذي يعبر عنه رمزيًا بكونه مدير المؤسسة)، ولا بأس، فكل الشعب لم يشارك في انتخابه، وهذه إشارة إلى فساد نظام الاستفتاء على الرئاسة، لكن البطل – مع ذلك – يسعد بوجوده، وإن كان لا يتألم من رفض الآخرين للثناء عليه، وسخريتهم من هذا الثناء، فالآخرون كما يقول البطل ليسوا محل ريبة، إنهم (إخوانه)، وعمومًا لا مكان لليأس عنده، فهو مازال آملا في أن الموقف من الممكن تداركه بشكل من الأشكال.

ونجيب محفوظ – إذ يبدي تعاطفًا مع الرئيس السابق – يرفض تمامًا ويبدي الكثير من المخاوف تجاه فكرة توريث الحكم لنجله التي بدأت في عام ١٩٩٧م، وكانت قد تبلورت تمامًا عندما صدرت مجموعته الأخيرة أحلام فترة النقاهة، وهو يُعبر عن هذه الفكرة بشكل رمزي في: **حلم ٢٤** الذي تدور أحداثه حول رجل يحاول إصلاح شقته في الإسكندريّة، ويستأجر مجموعة من العمال لإصلاحها، ويكتشف أن بينهم شابًا يتذكر أنه رآه يغتصب حقيبة سيدة ويلوذ بالفرار:

" سالت المعلم عن مدى ثقته بالشاب.. فقال: إنه ابني وتربيتي، فاستقر قلبي إلى حين، وطلبًا للأمان فتحت إحدى النوافذ... ولكني رأيت حارة الجراج التي تطل عليها شقتي في القاهرة!... وجرى الوقت.. فطالبتهم بإنهاء العمل قبل الظلام لعلمي بأن الكهرباء مقطوعة.. فقال الشاب: لا تقلق معي شمعة، فساورني الشك بأن الفرصة ستكون متاحة لنهب ما خف وزنه وغلا ثمنه، وبحثت عن المعلم، فقيل لي: إنه في الحمام، وانتظرت خروجه وقلقي يتزايد، وتصوَّرت أن غيابه في الحمّام مؤامرة، وأنني وحيد في وسط عصابة، وناديت على المعلم، ونذر المساء تتسلل إلى الشقّة " [١٩].

إن الشقة التي يعمل فيها المعلم بصحبة ابنه (في الإسكندرية)، ومع ذلك تطل شرفاتها على شوارع القاهرة، فالمعلم وابنه يبسطان نفوذهما على مصر كلها، وحين تكون نذر الظلام مقبلة على مصر يحق لنا أن نتساءل مع بطل هذه القصة: هل يستطيع هذا الشاب المُستراب فيه – أصلاً – أن يبدد الظلمات بشمعته التي يحملها؟ وهل يمكن أن يكون تغييب المعلم، وتركه الفرصة لهذا الشاب المشكوك فيه مؤامرة تحدق بالشقة / الوطن ؟

وهكذا تقدم لنا رؤية محفوظ الثوريّة في جانب منها نقدًا للواقع الاجتماعي والسياسي، وتدين من خلال هذه الرؤية القوى السياسية الحاكمة لمصر، كما تدين بشكل غير مباشر الخضوع الشعبي المستهجن، ولا تكون هذه الإدانة – طبعًا – بشكل مباشر وصريح، وإنما تكون من خلال صوغ أدبي ورؤية فنية يغلب عليها الترميز.

ثانيًا: تصوُّر ضبابي للمستقبل

حين يكون الواقع مأزومًا ومُحطَّمًا تكون الخطوة الأولى هي الكشف عن موضع الداء؛ ثم يكون استشراف المستقبل خطوةً تالية، بحيث يكون المستقبل مُسْتَئْصِلاً للداء، ومُهَيِّئًا لواقع أفضل. وفي رؤية محفوظ للمستقبل يتخوف أن يكون البديل هو العودة إلى الماضي، وإعادة بنائه، ولا يحدد محفوظ – بشكل واضح وصريح وقاطع – ماهية الماضي الذي يتخوف منه. لكن يكفي أن يكون المستقبل بعيدًا عن التجارب الفاشلة التي سبق أن عاشها المجتمع المصري. وهو يرى كل التجارب السياسية والفكرية الموجودة على الساحة غير مؤهلة لرسم المستقبل المُرتجى. هذا ما يُعَبَّر عنه في قصة: **المسخ والوحوش**، حيث يلتقي بطل القصّة بمن يظنه الخضر، ويظن بعدها أنه صاحب رسالة، فقد أخبره الخضر بأن الحياة لا طعم لها في وجود "مسوخ لهم مسوخ من ضحاياهم، ولا نجاة لهؤلاء وأولئك إلا بقتل الوحش"، ومن هذه الليلة بدأ البطل رحلته الإصلاحية، ليجد أن هذه المُعضلة لها رؤى متفاوتة ومتباينة بتفاوت وتباين القوى السياسية المصريّة، على هذا النحو:

	المسوخ	مسوخ المسوخ	الوحش
الحزب الوطني الديمقراطي	(الملاحدة و الشيوعيين) / (التيار الديني المتطرف)	أتباعهم المضللون	روسيا والشيوعية / إيران وليبيا
اليساريون حزب التجمع	أتباع الغرب	لا مسوخ لهم لأنهم يفشلون في إيجاد أتباع	أمريكا والإمبريالية العالمية
التيار الديني المتطرف	حكام العالم الإسلامي المستبدون	جمهور المسلمين	نظام الحكم المستبد في العالم الإسلامي
حزب الوفد	الأحزاب السياسية عدا الوفد	البلد وفدي١٠٠ ٪ فلا أتباع لهم	النظام الديكتاتوري الحاكم
المثقفون	الجهلاء ذوو المناصب	أتباعهم الأجهل منهم	الجهل
الصوفيون	عشاق الدنيا الفانية	المبهورون بما يملك سادتهم من نعيم	النفس الضالة

وعلى حين يعجز البطل تمامًا عن مواجهة هذه المسوخ، وتلك الوحوش لا يجد من الخضر (حين يلقاه) ذلك الوجه المبتسم الطيب الذي رآه منه في المرة الأولى، ويتركه الخضر غارقًا في حيرته [٢٠].

وتسلمنا هذه القصة إلى رؤية ضبابية متخوفة من صراع هذه التيارات المتضاربة، والتي لا تطرح إلا حلولا ذاتية تخدم مصلحتها أو إيديولوجيتها في المقام الأول.

ونعود إلى مجموعتي محفوظ المتميزتين أصداء السيرة وأحلام فترة النقاهة، لنجد طرح محفوظ لرؤية الخوف من اجتياح الماضي بشكل رمزي، فبطل قصة

الأشباح في أصداء السيرة يرى الماضي هيكلاً عظميًا يتطاير الشرر من عينيه، ويجتاحه الرعب حينما يرى أشباح الهياكل تعدو خلف هيكل عظمي يقودها نحو المدينة ويتساءل عمّا يُخبِّئه القدر لمدينته النائمة؟ [٢١]. والبطل في **حلم ١٤١** يقول:

" هذا حيُّنا القديم، وهذا أنا أجول في أركانه حاملاً في قلبي ذكرياته، ثم خطر لي أن أقيم في البيت القديم حتى تخف أزمة المساكن، ولكني تبينت من أول يوم أنه لم يعد صالحاً للحياة الحديثة " [٢٢].

والرمز – بالطبع – واضح في دلالته على الرؤية التي يقدمها نجيب محفوظ دون التباس.

لا تجد رؤية محفوظ الخلاص في ابتعاث الماضي، لكنها لم تيأس من البحث عن هذا الخلاص، وطفقت قصصه وروايته تفتش عن حل يُجسِّد الحرية والكرامة والحب والأمل دون جدوى. هذا ما نراه في قصة اليمامة، حين تقدِّم طفلاً يُطارد يمامة دون جدوى، ويتعرض في سبيل الإمساك بها لكثير من الأذى، حتى كاد يلقى حتفه مرات عديدة، وتنتهي المطاردة بالطفل في المقبرة حيث يهبط المساء دون أن يستطيع الطفل الإمساك بها[٢٣].

ونستطيع أن نتأول اليمامة الحرّة الشاردة المراوغة بما سبق أن أشرنا إليه من الحريّة والكرامة والمحبّة والأمل، غير أننا – وفقًا لهذه الرؤية – نحمل سذاجة طفل حين نظن أن بإمكاننا تحقيق هذه الأهداف في الحياة.

وهذه القتامة والسوداوية كانت مصير الفرعون النبيل إخناتون، في رواية محفوظ التاريخية الأخيرة **العائش في الحقيقة** ١٩٨٥. والرواية التاريخية – عمومًا – غير معنية غير معنية بتقديم التاريخ مجردًا؛ " وإنما تكمن قيمتها في مدى براعة

الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارًا ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة "[٢٤].

وتُقدم الرواية قصة إخناتون عبر سرد تكراري، حيث " تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات، فجميع مكونات المتن – باستثناء رؤية السارد – تظل ثابتة، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمنيًا "[٢٥]، ومن ثم تُحْكَي كل شخصية نفس القصة من وجهة نظرها الخاصة التي تتعارض، وكثيرًا ما قد تتناقض مع وجهات نظر الآخرين.

فإخناتون صاحب الرسالة السامية القائمة على المحبة والسلام في وجهة نظر البعض (أفّاق ومارق ومجنون ومُخنَّث وأبله)، وفي وجهة نظر أخرى (قائد ومعلم وحكيم ومؤمن وبطل). لم يستطع إخناتون أن يصمد برسالته إلى النهاية، انفض من حوله الجميع إما مقهورين، أو مختارين، ومات وحيدًا في مدينته الفاضلة التي بناها لتكون مهدًا لرسالته، ولا تزال الكثير من الشكوك تدور حول موته، فلا يُعلم – على وجه التحديد – هل مات مغمومًا مقهورًا بعد فشله؟ أم أن أعداءه احتالوا لقتله[٢٦].

وتتواشج هذه الرؤية الفكريّة لهذه الرواية مع رؤية محفوظ، من حيث نظرتها القاتمة لمستقبل العالم المثالي النبيل، فالحلم المثالي دائمًا يصطدم بأرض الواقع، وعلى الأخص في عالم السياسة. فأغلب المحلقين حول إخناتون كانوا من المنتفعين والوصوليين الذين انفضوا عنه بمجرد ظهور بوادر سقوطه، أما الأوفياء الذين أخلصوا له – فعلاً- فقد انتُزعوا من حوله انتزاعًا، وعاشوا في حياتهم الجديدة منفيين يجترون الماضي ويتألمون لذكراه.

وهذه الرؤية – أيضًا – تطل علينا مرة أخرى من روايته الرائعة: **رحلة ابن فطومة** ١٩٨٣ م. وهذه الرواية على ما تحمله من رُقِّي فكري وبراعة فنيّة

كبيرة لم تلق – فيما أظن – العناية الكافية من الدارسين. تدور أحداث الرواية حول قنديل، الذي أُطلق عليه: ابن فطومة. تأثر البطل بآراء أستاذه الشيخ مغاغة، وطوَّف في الآفاق بحثًا عن دار الجبل التي لم يعد أي من زائريها أبدًا، إنها دار الكمال الذي ما بعده كمال، وكان وراء هجرته دافع نفسي؛ إذ راقت خطيبته في أعين الحاجب، فانتزعها منه، وهكذا كان ابن فطومة ضحية لنزوات رجال السياسة، وقد صادف في رحلته إلى بلاد (دار المشرق، ودار الحيرة، ودار الحلبة، ودار الأمان، ودار الغروب) أنماطًا متفاوتة من السياسات والحكومات، أغلبها قمعي همجي، وبعضها يمكن اعتباره مثال للنموذج الشيوعي، والبعض للرأسمالي، والديمقراطي، وتعرض للقمع والاعتقال في بعض من البلاد التي طوَّف بها، وأعجب جدًا بالنموذج الديمقراطي معتقدًا أن أهله أسعد البشر به، لكنه سرعان ما اكتشف أن السعادة مسالة نسبية، وأنه لا توجد سعادة تامة، فكل الأنظمة التي مرّ بها تعاني من انتهاك الحقوق بشكل ما أو بآخر، حتى تلك البلاد التي نظنها أسعد البلاد بما وصلت إليه من تحقيق للحريات على أعلى مستوى، ومن عدالة ومساواة. هذه البلاد على الرغم من كل ما وصلت إليه لا تخلو من انتهاكات واعتداءات على حريات الآخرين، فما وصلت إليه من حضارة ورقي صورة زائفة منطوية على حقد دفين وأنانية مطلقة. ولا شك أن دار الجبل هي المكان الوحيد الذي يجد فيه الإنسان الكمال المنشود. وبالفعل توجه ابن فطومة إلى دار الجبل، لكن أخباره انقطعت تمامًا ولم يُعرف عنه أي شيء بعد توجهه إليها، ولم تعرف أخبار أسفاره الماضية إلا من مخطوطته التي تركها وديعة مع صاحب القافلة قبل رحيله إلى دار الجبل[٢٧].

وسوف نجد الكثير من الخيوط الدلالية المشتركة بين: قصة: اليمامة، وروايتي: العائش في الحقيقة، ورحلة ابن فطومة، لعل هذه الخيوط الدلالية تلتقي

عند البحث عن (اليوتوبيا) أو المدينة الفاضلة المثالية الكاملة. والرحلة دائمًا تنتهي بالموت، هنالك حيث انتهى الطفل عند المقابر في زحف الظلام، وفي مدينة إخناتون التي صارت خرائب لاقى حتفه فيها، وأخيرًا في دار الجبل المجهولة التي تنقطع أخبار كل من وصلوا إليها، وربما كانت صورة رمزيّة للعالم الآخر.

وهذه الرؤية السوداوية المُحبطة التي تقدمها القصص التي أشرنا إليها آنفًا هي مجرد رؤية جزئية ضمن الرؤية الثورية لنجيب محفوظ، ولعلها تبعة من تبعات إيمانه بأن السياسة مَفْسَدة وتنغيص للحياة، وأن كل الشرور التي نتعرض لها في حياتنا تقف من ورائها ألاعيب السياسة وترهات السياسيين.

وإذا كان الواقع على هذه الدرجة من السوء، كما أنّ النظريات والقوى السياسية التي تحاول إعادة بعث الروح في أفكار ماضية عفا عليها الزمن لا هي نظريات مجدية، ولا هي مخلصة وأمينة؛ فإن الحل البديل قد يكون في العمل الثوري، الثورة التي تهدم نظامًا فاسدًا وتعيد بناء نظام جديد على أسس جديدة.

والحل الثوريّ – في حد ذاته – ليس موضع نجاح يقيني في رؤية محفوظ؛ لكنه على كل حال أجدى من الخنوع والاستسلام والرضا بالأمر الواقع.

ونحن نجد رؤية تجريدية للعمل الثوري في قصّة: التنظيم السريّ، تقدم رؤية متكاملة للثورة منذ بداية تكوينها حتى النهاية، وهذه الرؤية تجريدية لأنها لا تقدم مضمون هذه الحركة الثائرة، ولا طبيعة مبادئها، ولا تشي بانتماءاتها، كل ما تعرضه عنها كونها تمردًا على نظام فاسد.

تقدم القصة مجموعة سريّة تباشر عملها المُنظَّم، وتمضي من نجاح إلى نجاح، بسبب كفاءة أفرادها وإخلاصهم وإيمانهم بما يؤدون من أعمال. حتى باتت أعمالهم وخليتهم السريّة حديث وسائل الإعلام، وأصبحت شوكة في ظهر النظام تقضّ مضجعه، غير أن الخلاف قد دبّ إلى هذه المجموعة السرية – أخيرًا

- وهي في أوج نجاحها وانتصارها، ولم يكن الخلاف حول الثوابت، لكنه تعصب أحمق لبعض الآراء الجزئية، وبدأت أمارات التفكك والانقسام في الظهور، ولم تلبث تلك المجموعة أن تفككت، وتم القبض على أعضائها واحدًا بعد الآخر[٢٨].

وقد عاد محفوظ إلى طرح الرؤية الثورية بشكل أعم وأقوى في أخريات حياته، على الأخص في المجموعتين الأخيرتين، فه يرى الثورة ويتنبأ بها في أصداء السيرة، إذ يقول البطل عبدربه التائه في قصة الطوفان:

" سيجيء الطوفان غدًا أو بعد غد، سكيتسح النساء، والفاسدين، والعاجزين، ولن يبقى إلا الأكفاء، وتنشأ مدينة جديدة تنبعث من أحضانها حياةٌ جديدة، ليت العمر يمتد بك يا عبدربه لتعيش ولو يومًا واحدًا في هذه المدينة" [٢٩].

ويعاوده هذا الحلم من جديد في **حلم رقم ٧٦**، ضمن مجموعة أحلام فترة النقاهة، حين يعود إلى بطلها صديقه الشهيد الذي مات من عشرات السنين، ويلقي إليه عصاه ثم يمضي، وعندما يلتقط البطل هذه العصا يقول:

" انطلقتُ من فوري إلى تل القمامة، وانهلت ضربًا على أطرافه، وكل ضربة أحدثت شقًا، ومن كل شق يخرج رجال ونساء، ليسوا على شاكلة جامعي القمامة، لكنهم آية في النظافة والوجاهة والفخامة، وكلما لمح أحدهم العصا بيدي فرّ يركبه الفزع. عند ذلك رسخ يقين بأنّ الشمس ستشرق غدًا على أرض خضراء، وجو نقي " [٣٠].

لا شك أن صورة عصا موسى، أو العصا السحريّة تلوح بقوة من بين سطور هذه القصّة الحلم، ولعل هذه الصورة مما يتواشج مع رؤية محفوظ التي لا

تميل إلى الثورة كثيرًا، وتتخوف منها، فهذه القصة مجرد حلم، يتمناه محفوظ ويخشاه. وهو هنا في هذه القصة يستشرف في حلمه ورؤياه هروب أولئك الرجال والنساء الوجهاء المنهدمين (اللصوص)، وبقاء الأكفاء دون سواهم في الوطن، وعندها يتطلع لشروق الشمس من جديد على وطن يعيش في النور، وينعم بالنقاء.

الهوامش والتعليقات

١- ليس الروائي الكبير: **نجيب محفوظ** (١٩١١م / ٢٠٠٦م) ممن يحتاج إلى تعريف؛ فشهرة الرجل تجوب الآفاق؛ لكننا سنشير إلى سيرته الذاتية إشارة وجيزة وفقًا لما تقتضيه ضرورة البحث العلميّ. وُلِد نجيب محفوظ في حي الجمالية بالقاهرة، وتخرّج في قسم الفلسفة من كليّة الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليًا) سنة ١٩٣٤م، وبدأ التحضير للماجستير؛ لكنه أهمل الماجستير وانقطع عنه سنة ١٩٣٦م مقررًا التوجه إلى الأدب، عمل في عدة وظائف حكومية من عام ١٩٣٤م إلى عام ١٩٧٢م حيث أحيل إلى التقاعد، وكانت آخر وظائفه مستشار وزير الثقافة لشئون السينما. وقد تهيأت عدة عوامل لنجيب محفوظ عمَّقت من موهبته الفذّة، وساعدت بشكل كبير في إثراء إبداعه الأدبي؛ فقد درس الفلسفة في العصر الذهبي لجامعة القاهرة (فترة الثلاثينيات) التي كان يعمل فيها صفوة من كبار الشخصيات العلمية الفذّة التي فتحت له آفاقًا من المعرفة العلمية والأدبية، وكانت دراسة الفلسفة – نفسها – عونًا له على سبر أغوار الشخصية والتعمق في فهمها. وقد كان محفوظ متفوقًا (ترتيبه الرابع على دفعته). وقد اطَّلع محفوظ في بداية حياته الأدبية على روائع الأدب الأجنبي مترجمةً، وكانت قراءته لها قراءة ناقدة مميزة. أبدع نجيب محفوظ زهاء خمسين عملاً قصصيًا ما بين روايات ومجموعات قصصية، بدأها بالتوجه نحو الرواية التاريخية التي لم يستمر فيها كثيرًا، حيث اتجه – فيما بعد – إلى الواقع الاجتماعي المصريّ، وتركزت أعماله على الطبقة الوسطى التي تحمل مجموعة من القيم والمبادئ، وتعاني من الضغوط والقيود

الاجتماعية، كما ظهر في بعض روايات محفوظ فكرة الصراع بين العلم والدين، وكانت رؤيته تتركز في أن الحياة تفقد معناها بافتقاد الإيمان، وأن العلم يحاول أن يكون بديلاً للدين؛ لكن افتقاد الإيمان يثير الأسئلة الوجودية الكبرى التي يعجز العلم عن الإجابة عليها. وبعد هزيمة ١٩٦٧م ظهرت مجموعة من الأعمال التي تنتقد الواقع السياسي بشكل رمزي. وقد مثَّلت روايات محفوظ وأعماله التي توالت لمدة تزيد عن نصف قرن الكثير من الاتجاهات الروائية العالمية ما بين الواقعية، والطبيعية، وروايات الأجيال، مع استخدام تقنيات الرواية الحديثة من تيار الشعور، والقص بأصوات متعددة...إلخ. ولا تقل أعمال محفوظ – فيما يرى الناقدون – عن أعمال كبار الروائيين العالميين الذين كتبوا في هذه التوجهات الروائية. وقد تُوِّجت الرحلة الأدبية لمحفوظ بحصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨م. راجع في ذلك: **قاموس الأدب العربي الحديث**، إعداد وتحرير: د. حمدي السَّكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م، ص: ٥٩٢ و ٥٩٣

٢- **إشكالات القص والرؤية في القص المعاصر**، أحمد عبد الرازق أبو العلا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م. ص: ٢٧

٣- **تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة**، د. محمود الحسيني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م، ص: ٤٢

٤- **مجموعة: صباح الورد** ١٩٨٧ م، **ضمن: الأعمال الكاملة**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، المجلد العاشر، ص: ٦٦

٥- **السابق**: ص: ٦٩

٦- **السابق**: ص: ٧١

٧- **مجموعة: أحلام فترة النقاهة**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، المجلد العاشر ص: ٧٥٨.

٨- **الرمزية**، تشارلز تشادويك، ص: ٤٦ (سبق ذكره).

٩- راجع رواية: **أمام العرش، ضمن الأعمال الكاملة**، المجلد التاسع ١٩٧- ٢٩٤ (سبق ذكره).

١٠- راجع الفصل المعنون بـ **متاعبي مع السلطة**، وهو الفصل العاشر من كتاب: **نجيب محفوظ صفحات من مذكراته، واضواء على أدبه وحياته**، رجاء النقَّاش، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٨م، ص: ١٢٥

١١- السابق، ص: ٢٣١ و٢٣٢.

١٢- تدور أحداث رواية: **قشتمر** حول قصة حياة خمسة رجال تآلفوا وتصادقوا منذ طفولتهم، وظلت علاقة الصداقة قائمة بينهم إلى أن شاخوا. ويمثل خمستهم نماذج متباينة من البشر، فمنهم المتدين العفيف الخلوق: صادق صفوان، ومنهم الموسر متقلب المزاج المتفرغ للشهوات ومتاع الدنيا: حمادة الحلواني، ومنهم الشاعر ذو الحس المرهف: طاهر عبيد، ومنهم الكادح الفقير الذي تأتيه دنياه بما لا يشتهيه: إسماعيل قدري. واسم الرواية مأخوذ من مقهى قشتمر الذ كان مجلسهم وملتقاهم الدائم. وتبدأ أحداث الرواية من سنة ١٩١٥م، وتمتد حتى السنوات الأولى من حكم الرئيس السابق مبارك. وتكون أحداث السياسة والمآزق التي تعرضت لها مصر طوال هذه السنوات الطويلة خلفية للأحداث التي يتعرض لها الأبطال الخمسة في صراعهم مع الحياة. راجع الرواية في الجزء العاشر من: **الأعمال الكاملة**، ص: ١٠٢ – ٢٠٣

١٣- **السابق**: ص: ١٩٩

١٤- **السابق**: ص: ٢٠١ و ٢٠٢

١٥- **السابق**: ص: ٣٩٥

١٦- **أصداء السيرة قراءة نقدية**، وهي دراسة كتبها: ياسر محمود عطية، ونُشرت بالاشتراك مع دراسة أخري لي ضمن كتاب: **أصداء السيرة والفجوات الدلالية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠م، ص: ٤٥.

١٧- **السابق**: ص: ٤٧

١٨- **مجموعة أحلام فترة النقاهة**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، المجلد العاشر، ص: ٧٥٩ (سبق ذكره).

١٩- **السابق**: ص: ٧٢٨

٢٠- راجع قصة: **المسخ والوحوش**، في مجموعة: **التنظيم السريّ**، **الأعمال الكاملة**، المجلد التاسع، ص: ٤٣٢ – ٤٣٧

٢١- مجموعة: **أصداء السيرة الذاتية**، ضمن: **السابق**: ص: ٣٢٨

٢٢- مجموعة: **احلام فترة النقاهة**، ضمن: **السابق**: ص: ٧٧٨

٢٣- راجع القصة في مجموعة: **القرار الأخير**، ضمن: **السابق**: ص: ٤١٩

٢٤- **اتجاهات الرواية العربية في مصر**، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٣م، ص: ٣٠

٢٥- **المتخيل السردي**، مقاربات نصية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي (بيروت / الدار البيضاء) الطبعة الأولى ١٩٩٠ م. ص: ١١٢

٢٦- راجع الرواية **في الأعمال الكاملة**، المجلد التاسع، ٤٧٧ – ٥٨١

٢٧- راجع الرواية في: **المصدر السابق**، ٢٩٥-٣٨٢

٢٨- راجع القصة في مجموعة: **التنظيم السريّ**، ضمن: **السابق**، ص: ٣٨١- ٣٩٧ .

٢٩- **السابق**، المجلد العاشر، ص: ٣٨٧

٣٠- **السابق**: ص: ٧٥٦

(٢) علاء الأسواني

رؤية لمنظومة الحُكْم، ونماذج المواجهة

"..... نحن الموقعون أدناه (المصريون المقيمون في مدينة شيكاغو بالولايات المتحدة) نشعر بقلق بالغ بشأن ما آلت إليه الأوضاع في مصر، من فقر وبطالة وفساد، وديون داخلية وخارجية، نحن نؤمن أن بلادنا تستحق نظامًا ديموقراطيًا حقيقيًا، نؤمن بحق المصريين جميعًا في العدل والحريّة، وننتهز فرصة زيارة الرئيس للولايات المتحدة لنطالبه بما يلي: إلغاء قانون الطوارئ.. تطبيق إصلاح ديموقراطي.. انتخاب جمعية وطنية لصياغة دستور جديد يكفل ديموقراطية حقيقية للمصريين.. تخلي الرئيس عن منصبه الذي شغله لفترة طويلة، وعدم توريث الرئاسة لابنه، وإتاحة الفرصة لمنافسة حقيقية على الرئاسة..... أؤكد لك أن النظام في مصر راسخ كالجبل، ومرتبط عضويًا بالنظام الأمريكي، كل ما كتبته في البيان معروف للأمريكيين، ولا يهمهم في شيء مادام النظام في مصر يحقق مصالحهم... "

من رواية شيكاغو ٢٠٠٧م

على الرغم من الإنجازات الأدبية المحدودة – على المستوى الكميّ – للأديب المصريّ علاء الأسواني[١] التي لا تتجاوز ثلاث روايات ومجموعتين قصصيتين؛ إلا أنه استطاع تحقيق شهرة أدبية واسعة تجاوزت مصر والعالم العربي، فقد حصل على العديد من الجوائز العربية والعالمية[٢]، واعتبرته جريدة التايمز البريطانية واحدًا من أهم خمسين روائيًا في العالم، كما تم اختياره من قِبَلِ معرض الكتاب الدولي في باريس كواحد من أهم ثلاثين روائيا غير فرنسي في العالم [٣].

والأسواني – فضلاً عن شهرته الأدبية – معروف كواحد من أقطاب المعارضة المصريّة للنظام السابق، وهو عضو في حركة (كفاية) المصريّة التي كانت تطالب باستقالة الرئيس المصري السابق محمد حسني مبارك، وتناهض مشروع توريث الحكم لابنه؛ وللأسواني مجموعة من المقالات التي تعبر عن هذا التوجه المعارض في بعض الصحف المصريّة المستقلة أو المعارضة، من أبرزها: جريدة العربيّ. وقد جُمِعت أغلب هذه المقالات في كتابيّ: (لماذا لا يثور المصريون؟) و: (هل نستحق الديموقراطية؟) [٤]

وللأسواني في قصصه رؤية تعبر – أيضًا – عن توجهه الثوري المعارض لنظام الرئيس السابق حسني مبارك. وتنتقد فساد النظام الحاكم، وأساليبه القمعية والاستبدادية، كما تنتقد – في جانب كبير منها أيضًا – أساليب المواجهة الضعيفة والسلبية التي انتهجها المصريون تجاه هذا النظام، وتُعد هذه الرؤية الفكرية الثوريّة المتمثلة في التعريض بمنظومة الحكم، ونقد أساليب المواجهة هي البؤرة الدلالية أو المحور الفكري الذي تعبر عنها قصصه في أسلوب فني رصين. وفيما يلي نتناول هذه الرؤى وتقنيات التعبير الأدبي عنها:

أولاً: منظومة الحكم

تقدم قصص علاء الأسواني منظومة الحكم في مصر بشكل متشعب ومتنوع، فهي تُقدِّم المستوى الرئاسي الذي نجد فيه شخصية رئيس الجمهورية بشكل واقعي، وأحيانًا رمزي، كما تمتد لتشمل رجال الحكومة، ورجال الشرطة وأمن الدولة، وجواسيسهم، وأعضاء البرلمان، وكبار الموظفين. وهذه المنظومة الحاكمة التي تظهر في قصص الأسواني تعكس – بشكل فني – مدى انهيار الأوضاع في مصر على كافة المستويات، السياسية والإنسانية بوجه عام.

وقد قدّم الأسواني في رواية شيكاغو (٢٠٠٧م)[٥] شخصية الرئيس مبارك الواقعية المألوفة عند المصريين، وهي شخصية معروفة، لا يستطيع الكاتب تجاوز واقعيتها من خلال رسم الصورة الجسدية والشكلية لها، تلك التي تفلح في إسقاط بعض المعاني النفسية الإيحائية بشكل يدفع لغة السرد إلى الإيحاء. غير أن الصفات الشكليّة الواقعية للرئيس مبارك استطاعت أن تخدم رؤية المؤلف في تقديم تلك الانطباعات النفسيّة، فحين يتحدث الكاتب عن شعره الأسود الفاحم (المصبوغ أو المستعار)، وعن بشرة وجهه التي أنهكتها عمليات الكشط والدهانات لإكسابه رونق الشباب دون جدوى[٦] يبدو الوصف واقعيًا – إلى أبعد حد – لكن تبدو إيحاءات العجز والاستهلاك وعدم القدرة على العطاء، أضف إلى ذلك وصف الرئيس بكونه: "خاليًا تمامًا من أي أثر للتراب أو العرق؛ وكأنه معقّم"[٧] نستطيع أن نفهم ما تومئ إليه العبارة من عزلته عن الشعب الكادح وعن طبقاته الفقيرة.

كما تحمل إلينا الأوصاف والحركات اللاإرادية العارضة – أيضًا – بعضًا من الإشارات الدالة، فهو حين يقول عن الرئيس إنه:

"مد يده نحو أزرار الجاكيت يتحسسها؛ وقد لازمته هذه العادة منذ أن استبدل بالزيّ العسكري ملابس مدنيّة، واكتشف أن أزراره كثيرًا ما تنفك دون أن يحس بها" (٨)

نستطيع أن نفهم التعريض بالمؤسسة السلطوية العسكريّة التي تحكم مصر منذ ثورة يوليو ١٩٥٢م، وأن الدولة المدنيّة التي يحكمها رئيس مدني من خارج الجيش ليست على هوى العسكريين الذين يريدون البقاء فيها عنوة ومكابرة.

ويمكن أيضًا أن نتفهم تجبُّر منظومة الرئاسة في مصر من خلال إشارة عارضة أخرى، من خلال وصف المكان، فحين ينتقل بنا الكاتب إلى الشقة التي يقيم فيها المبعوثون المصريون اجتماعاتهم بشيكاغو – والتي تبدو شبيهة بالمصالح الحكوميّة المصريّة رغم وجودها في أمريكا – نجد:

"على الحائط صورة كبيرة للسيد رئيس الجمهوريّة، علّقت تحتها آية الكرسيّ مُذهَّبة، ثم لوحة باللغة العربيّة حروفها مطبوعة ببنط أزرق صغير، وعنوانها مكتوب بخط الرقعة: اتحاد الدارسين المصريين في أمريكا.. اللائحة الداخليّة "(٩)

فالمنظومة الرئاسية التي تمثلها صورة رئيس الجمهورية تعلو (آية الكرسي)، كما تعلو اللائحة الداخلية، ومن ثمّ يكون تكبرها وتعاليها الذي يتجاوز الدين والدستور!

ونشير إلى حادثة – أخيرة – تعبر في ظاهرها عن رؤية الكاتب لجانب آخر من جوانب شخصية الرئيس السابق التي تُبدي الصلف والكبرياء، وذلك حين استخدمت رئاسة الجمهورية مُصوِّرًا جديدًا لغياب المصوِّر الرسمي بسبب مرضه وأثناء التقاط صورة تذكارية للرئيس مع أبنائه المبعوثين بالخارج طلب المصوِّر

من الرئيس أن يتحرك إلى اليمين قليلاً لكي يتوسط الصورة، وبالطبع حدّجه الرئيس باستنكار واستهجان، وعندما ألح المصوِّر في طلبه في براءة وغباء حدث ما لم يكن في الحسبان؛ إذ:

"دوَّت صفعة وجهه، وجذب رئيس التشريفات الكاميرا وطوح بها في الهواء... ثم أمسك به من ياقة القميص وزأر قائلاً: تقول لسيادة الرئيس يتحرك يا حمار يا ابن الكلب؟؟ مصر كلها تتحرك وسيادة الرئيس يظل ثابتًا في مكانه "[١٠].

إنها إشارة جديدة – أيضًا – وغير مباشرة إلى مبدأ من المبادئ الرئاسية العتيدة، وهو مبدأ ثبات الرئيس وبقائه الأزلي (مصر كلها تتحرك وسيادة الرئيس يظل ثابتًا في مكانه)؛ وليكن ما يكون من شأن مصر، فمصلحة الرئيس فوق كل اعتبار.

وهذا المشهد الأخير الذي اعتُدِي فيه على المُصوِّر (إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من مشاهد وأوصاف عارضة في الرواية) كل هذه المشاهد والأوصاف قد تبدو هامشية وجزئية؛ إذ يجوز حذفها من السياق دون أن تتأثر سلسلة الأحداث الجوهرية للرواية. غير أن "ما يُستصفى من تلك المشاهد يُعدّ أمرًا حيويًا هامًا بالنسبة لعملية التفسير النقدي للرواية "[١١]، فهي – وإن بدت عارضة وهامشية – تعبر كثيرًا وبشكل قوي عن رؤية الكاتب.

وتبدو صورة منظومة رئاسة الجمهورية بشكل رمزي غير مباشر في رواية: **عمارة يعقوبيان ٢٠٠٢م** [١٢]، حين يطلب الحاج عزَّام عضو مجلس الشعب مقابلة الرجل الكبير للتفاوض معه، لأن هذا الأخير يفرض عليه دفع ربع أرباحه في صفقة الشراكة اليابانية لتسويق السيارات، حيث يتم اقتياد عزَّام إلى

إحدى القصور، وتفتيشه أكثر من مرة بشكلٍ مخزٍ، ثم في النهاية يتحدث إليه الرجل الكبير عبر المايك وهو محتجب عنه، قائلاً إنه يتفضل عليه بقبول الشراكة معه في مقابل الربع فقط؛ لأن أمواله من مصدر غير شريف ومع ذلك فهو يحميه، ويعفيه من الضرائب، ويتستر على مخالفاته، ومن شأن الحاج عزّام أن يرفض الشراكة – إذا أراد – متحملاً نتيجة هذا الرفض(١٣).

ولعل هذا الحادث وإن كانت إشارته إلى المنظومة الرئاسية رمزية من خلال تسمية الرئيس بـ (الرجل الكبير) يكون أقرب إلى المباشرة التي تكشف عنها طبيعة المكان، المتمثلة في القصر الكبير، ودوريات الحراسة والتفتيش، والإجراءات الأمنية المُعقّدة التي تسبق مقابلته، يشير هذا الحادث إلى جوانب ضمنيّة أخرى مثل: التستر على الفساد ورعايته، والتربّح منه بدلاً من فضحه ومحاربته، فضلاً عن أسلوب الصلف والكبرياء والتعالي والاحتجاب التي تنتهجها المؤسسة الرئاسية.

على حين تكون الرمزيّة إلى الرئيس أكثر فنيّة وبعدًا عن المباشرة في رواية: **أوراق عصام عبد العاطي** ١٩٩٠م (١٤). حيث يمكن اعتبار مصلحة الكيمياء التي يعمل فيها البطل عصام عبد العاطي صورة رمزيّة مُصغّرة لمصر، أما رئيسها الدكتور سعيد فإن آخر ما يشغل باله هو تحقيق إنجاز للمصلحة التي يرأسها، وتنحصر دائرة تفكيره في استغلال منصبه ونفوذه في تحقيق ملذاته والاستمتاع بنشوة القيادة، وأهم ملذاته لذته الجنسيّة التي يمارسها مع عاملات النظافة بالمصلحة. واللافت أن هذه الممارسات تتم من خلال سيناريو تقليدي معروف، تقع أحداثه على مرأى ومسمع من موظفي المصلحة التابعين له دون أن تلاقي أي استنكار منهم(١٥).

وقد تعترض إحدى العاملات على جرأة المدير ووقاحته وانتهاكه لعرضها؛ فيكيل المدير لها السباب، ويتهمها بالسرقة، فلا تجد من الموظفين إلا تضامنًا معه، يقول عصام عبد العاطي بطل الرواية عن هذه الحادثة:

".. كان الموظفون جميعًا يدركون الحقيقة؛ لكنهم جميعًا عقدوا اتفاقًا صامتًا على احترام رواية الدكتور... وفي اليوم التالي ذهبت وفود إليها ترهبها وتُرغّبها في الصلح وإرجاع النقود... حتى نجحوا أخيرًا،... ولما اقترح عبد العليم الساعي قراءة الفاتحة لمباركة الصلح خطر لي أن الجالسين جميعًا ممثلون.. وأنهم يؤدون مشهدًا مُتقنًا، ولن يلبثوا في النهاية أن يخلعوا ملابس التمثيل..."(١٦).

إن علاقة الابتزاز الجنسي التي يمارسها مدير المؤسسة مع العاملات الفقيرات هي صورة رمزيّة لتحرّش منظومة الرئاسة بطبقات الشعب الكادحة، ذلك التحرّش الذي تمرره الحكومات، ويباركه كبار المسئولين في تظاهر بالاقتناع، بل ورغبة فيه، دون أدنى اعتراض، ودون وقوف إلى جانب الحق الضعيف، إنها بالفعل تمثيلية يؤديها ممثلون بارعون!

إن براعة الإبداع الروائي تتجلى حين يوظّف الروائي المكان بحيث "يتخذ منه إطارًا ماديًا يستحضر من خلاله كل المشكلات السرديّة الأُخَر "(١٧)، ومن هذا المنطلق يمكننا النظر إلى مصلحة الكيمياء – نفسها – تلك التي تضم هذه المنظومة الإدارية المهملة الفاشلة المتواطئة باعتبارها صورة مصغّرة لمصر، بحيث تتجلى من خلالها رؤية الكاتب الناقدة لمنظومة الحكم.

وفي قصة (**المرمطون**) يعرض علاء الأسواني لجانب من جوانب القمع الذي تمارسه منظومة الرئاسة، من خلال نموذج رمزي جديد، هو الدكتور

بسيوني رئيس قسم الجراحة الذي يضطهد التلاميذ النابغين، ويضطرهم لأن يكون مرمطونات في القسم، ولا يكون نجاحهم في الامتحان إلا إذا حازوا رضاه، وهو رجل حازم حاد مهيب، لا يجرؤ إنسان على معارضته، يَحْذَره جميع العاملين بالقسم في حضوره وغيابه، لأن كل كلمة تقال بين أروقة القسم الذي يديره تُنقل إليه بحذافيرها. وبالطبع لا يستطيع الطالب العبقري الدكتور هشام إرضاء هذا الرجل الذي يرى أن التفوق الدراسي – وحده – غير كفيل بإنجاح طالب ليكون جراحًا، فالنجاح يقتضي أن يرضيه هذا الطالب ويعجبه ليحمل جواز المرور!

وأخيرًا بعد جهد كبير وفشل متكرر يستطيع الدكتور الشاب هشام إرضاء هذا الرجل، ومن ثمّ النجاح دون تعب ولا اجتهاد ولا استذكار، بل وتحقيق الهيبة والنفوذ بين كل العاملين في القسم، أما الطريقة التي أرضى بها أستاذه فهي طريقة مجهولة لم ينم علمها إلى أحد [١٨]؛ إذ:

> **"لا يعرف أحد بالضبط كيف عثر هشام على الإجابة، لأن ما حدث بعد ذلك حدث فجأة، ففي يوم الأحد دخل هشام على الدكتور بسيوني ليعرض عليه قائمة العمليات، ولم يكن الأمر يستغرق بضع دقائق – في العادة – لكن هشام تأخر وتأخر... لدرجة أن أطباء القسم بدأوا يتهامسون بعد دخوله في قلق ودهشة، وخرج هشام أخيرًا، وغريبًا كان وجهه يعكس تعبيرًا غريبًا، خليط من الألم والانهاك والراحة، ولم يعرف أحد ما جرى بين هشام والدكتور بسيوني في ذلك اليوم، لكن أحدًا لم ينس لقاءهما هذا، لأنه كان بداية التحوُّل "[١٩].**

وهذا التحول الغريب الذي حدث لهشام بعد هذا اللقاء (الذي تبعه لقاءات عديدة) ذلك التحوَّل الذي دُلِّلت بعده كل الصعوبات، ومضى بهشام نحو النجاح والمجد، يجعل من هذا اللقاء (الذي يمثل فجوة دلالية غير مُوَضَّحة من المؤلف) محلاً للريبة والشبهة؛ على الأخص أن زملاء هشام – فيما بعد – أحسوا أن شيئًا ما فيه قد تغير، وإن كانوا سرعان ما يطردون عن أذهانهم هذا الخاطر[٢٠].

ثمة مؤشرات في السياق العام للقصة تميل بنا إلى تأويل هذا اللقاء تأويلاً مُشينًا يخرج به عن حدود اللياقة والكرامة، وعلى الرغم من كون هذا الحدث فراغًا دلاليًا غير محدد بشكل يقيني؛ إلا أنه يمضي بنا إلى تأويل يقيني آخر يجعل المرءوس مُنْتَهكًا من رئيسه، منتزع الآدمية، بشكل يجعل السعي لإثبات الذات والتفوق وتحقيق الآمال والطموحات في بلادنا مُحتاجًا إلى تضحيات كثيرة، تستنزف كرامة الإنسان وكبريائه، وتجعله غير راض عن ذاته مهما حققت من نجاح.

وربما كان من التوسّع المبالغ فيه أن نجعل نموذج (رئاسة الدكتور بسيوني لقسم الجراحة في القصر العيني) رمزًا عامًا لرئاسة الجمهورية، لكنه يطرح تصوّرًا لمجريات الأمور بين الرئيس والمرءوس التابع له بشكل عام في مصر، وهذا التصور العام للعلاقة بين الرئيس والمرءوس هو تبعة من تبعات المنظومة الكُلِّية التي تدار بها البلاد.

وحين نتجاوز مؤسسة الرئاسة نجد في – إطار منظومة الحكم – التي تقدمها قصص الأسواني الكثير من الشخصيات التي تعد نماذج للفساد التام، والحكم المتهرئ القائم على انتهاك القوانين، وانتهاك حقوق الإنسان، نجد في عمارة يعقوبيان شخصية كمال الفولي النائب البرلماني العتيق الذي عاصر كل

الحكومات، واستطاع أن يحقق نفوذًا سياسيًا كبيرًا من خلال تلونه وإشادته – دائمًا – بما تتبناه الحكومات من أفكار وقضايا على اختلاف توجهات الحكومات والأنظمة، وهو مهندس تزوير الانتخابات، ونائب (الرجل الكبير) في التفاوض مع الفاسدين، ومقاسمتهم أرباحهم غير المشروعة [٢١]. كما نجد النائب عزّام الذي يصل إلى البرلمان من خلال الرشوة، وهدفه من البرلمان تحقيق مصالح شخصية[٢٢]. كما تعرّض قصص الأسواني لتجاوزات وانتهاكات جهاز أمن الدولة القمعيّ[٢٣]، وفساد الشرطة وإمكان استغلالها في تحقيق مصالح شخصية من خلال الرشوة [٢٤]، وفي **شيكاغو** نجد نموذجًا لعملاء مباحث أمن الدولة الوضيعين المجبولين على الخيانة بلا أدنى كرامة أو احتكام إلى خلق ودين [٢٥].

وقد قدَّم الأسواني من شخصية أحمد دنانة المبعوث المصريّ لنيل الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية نموذجًا معبرًا بشكل متميز عن التركيبة النفسية الوضيعة لعميل أمن الدولة بكل المقاييس، بحيث استطاع دفع القارئين نحو احتقار هذه الشخصية دون تكلّف أو مبالغة. فنحن نجد في هذه الشخصية – أول الأمر – مسلك جميع العملاء المنتفعين بخيانتهم؛ فقد بدأ دنانة حياته الجامعية بالاستفادة من الأمن في الضغط على أساتذته لمنحه درجات عالية، ثم الضغط لتعيينه معيدًا في الجامعة، وإلحاقه بإحدى البعثات الدراسية بأمريكا مع أن مستواه العلمي لا يؤهله لذلك. وهذه النفعيّة والسعي إلى تحقيق المكاسب مسلك نمطي عند شخصية العميل،أما شخصية دنانة فقد قدمها الكاتب – على المستوى الشخصي – متضمنة كل الجوانب التي تدفع نحو هذا السلوك المشين.

ومن مزايا الكاتب أنه أبرز هذه الجوانب من خلال تفاعلات شخصية دنانة مع أحداث ووقائع حياتيّة نمطية مألوفة بعضها يتعرض لها كل الناس، والبعض الآخر تتعرض له شخصية دنانة تحديدًا بحكم الظروف المحيطة بها في

الحدث الروائي. فدنانة شخصية متسلطة، تتوق إلى الزعامة القائمة على القهر والإرهاب، متدين جدًا؛ لكنه لا يمانع من أن يكون ديوثًا على زوجته إذا اقتضى الأمر إرضاء سيده، أو تحقيق منفعة كبرى له. وهو (فضلاً عن سلوكه الانتهازي النفعي مع زوجته) عنيف ومستفز في سلوكه الجنسي معها، إذ لا تكون ممارسته الجنسيّة تعبيرًا عن حبه واشتياقه، وإنما هو (اغتصاب وقهر وإذلال)، وهو ما يتساوق مع تركيبته النفسيّة القائمة على المبدأ ذاته [٢٦].

نود الإشارة – أخيرًا – إلى حيلة فنيّة طريفة استخدمها الكاتب علاء الأسواني للتعبير عن فكرة (تداول السلطة) في المنظومة التي يقوم عليها الحكم في مصر. بما يسمح لأبناء الطبقات الفقيرة والبسيطة أن يكونوا ضمن المنظومة الحاكمة إذا تهيّأت لهم الأسباب المؤهلة لذلك. وقد عبَّر الكاتب عن هذه الرؤية الفكريّة من خلال التوازي بين قصتي (طه الشاذلي) و (الحاج محمد عزَّام)، كلاهما من أصل وضيع: طه الشاذلي ابن بواب، ومحمد عزَّام ماسح أحذية، وكلاهما حاول جاهدًا أن يكون ضمن منظومة الحكومة، طه يحاول الالتحاق بكليّة الشرطة؛ لأن الشرطة تُمثِّل قمة النفوذ في دولة بوليسية تقهر مواطنيها (مع أنه من النادر أو المستحيل تقريبًا أن يفكر ابن بواب في الالتحاق بكلية الشرطة)، وعزَّام يسعى إلى عضوية البرلمان (الذي يمنحه نفوذًا يتيح له المزيد من الربح والثراء)... لا يستطيع طه تحقيق حلمه (لأنه انتهج طرقًا مشروعة، قائمة على الاجتهاد والتفوق وتحقيق الكفاءة البدنية التي تتطلبها الكليّة)، أما عزَّام فيحقق نجاحًا كاسحًا؛ لأنه حقق الثراء من خلال تجارة غير مشروعة استغل أرباحها في تقديم رشوة كبيرة مكَّنته من دخول المجلس). إن منظومة الحكم في مصر ليست قائمة على فكرة (الأرستقراطية والدم النقي النبيل)، وإنما هي تتسع لتشمل أيًا من أفراد الشعب الكادح، غير أن الكدح لا بد أن يوجّه وجهة صحيحة، بمعنى

جمع ثروة بأي وسيلة تهيئ لصاحبها تحقيق معارف ونفوذ ودفع رشوة كبيرة تتيح له تحقيق ما يصبو إليه من نفوذ سياسي[٢٧].

ثانيًا: نماذج المواجهة

قدمت رؤية الكاتب: علاء الأسواني منظومة الحكم في مصر من خلال الكشف عن منظومة الفساد السياسي المتجذّر، والواقع المتهرئ، وهذا الوضع يقتضي – بطبيعة الحال – مواجهات وردود أفعال تتفاوت – قطعًا – بين الإيجاب والسلبية، وهي ردود أفعال واقعية - على المستوى الإنساني – تحكمها اعتبارات تكوين الشخصية وظروفها التي وُضعت فيها من خلال السرد الروائي. وفيما يلي نتناول هذه النماذج وتقنيات التعبير الأدبي عنها:

١- **نموذج تقبل الأمر والواقع ومحاولة التكيف معه:** حين تنفجر الثورة تكون دوافعها الكامنة قد تراكمت وتراكمت، ثم فاضت، ومن ثمّ يكون الرفض والتمرُّد والانفجار دون تَحَسُّب لردود الأفعال والنتائج. غير أن الكثير من الناس لديهم دوافع قوية تدفعهم لهذه الثورة وذلك التمرّد، ومع وجود هذه الدوافع لا يثورون!! وهذا النموذج هو النموذج الغالب في قصص الأسواني، نموذج إنساني له تكوينه النفسي وقناعاته الفكريّة التي تجعله يتقبل الوضع الراهن، ولا يسعى للرفض. ولشيوع هذا النموذج أثر كبير في استقواء منظومة الحكم، وتجبرها؛ لإيمانها بأن المصري لا يثور، كما جاء على لسان كمال الفولي في عمارة يعقوبيان:

"... لا يمكن لأي مصري يخالف حكومته... فيه شعوب طبعها تثور وتتمرد؛ إنما المصري طول عمره يطاطي لاجل ياكل عيش... الشعب المصري أسهل شعب ينحكم في الدنيا...أول ما تاخد السلطة

المصريين يخضعوا لك ويتذللوا لك.. وتعمل فيهم على مزاجك... المصري لازم يؤيد الحكومة، ربنا خلقه كده !! "[٢٨].

والخضوع للقهر قد يكون – عند بعض النماذج – مُسَبَّبًا عن الجبن الشديد، الذي يجعل المضطهد رافضًا تمامًا لفكرة المواجهة. وقد عبَّر الأسواني عن هذا النموذج بشكل رمزي غير مباشر من خلال شخصية: والدة عصام عبد العاطي في روايته: أوراق عصام عبد العاطي التي يسري مرض السرطان في جسدها ويتوغل، وهي تخادع نفسها، وتحاول تقبُّل المرض، وأحيانًا تنفي وجوده، وذلك في جو من الرعب الشديد، والذعر من فكرة مواجهة الموت بأي شكل من الأشكال:

"تعرف يا عصام.. أنا معنديش سرطان! أنا مش مصدقة ولا حرف من كلام الدكتور! وهاعيش لمّا ادفنه ابن الكلب !... أراقب ضحكها في صمت، وأسجِّل في ذهني بحروف كبيرة: إن حرصنا الذليل على الحياة شيء دنيء حقًا.... لو أن أمي رفعت المنديل أمام المرآة وتأملت رأسها ووجهها الشاحب المنهك، ثم وضعت أمامها صورة قديمة لها أيَّام الشعر المُصفَّف الجميل، أيَّام البسمة المشرقة، أيَّام السعادة، لو أنها قارنت مرة بين الصورتين، وسألت مرة لماذا؟ لأمكنها حينئذ أن ترفض، أن تحتجّ، ضعفها ليس عذرًا؛ لأنها تستطيع – دائمًا – أن تضع حدًا لظلم فادح ومجنون، نفثةً واحدة من الشجاعة... " [٢٩].

والشخصيّة الجبانة قد تكون مدفوعة بهموم الحياة الشخصيّة وتحقيق الذات بعيدًا عن المعوِّقات التي تحول دون هذا الهدف، ومن هنا نجد مبرر الرفض

القوي من أغلب المبعوثين الحكوميين للدراسة في أمريكا للتوقيع على وثيقة مناهضة للرئيس السابق مبارك، وعلى رأس هؤلاء المبعوثين (طارق حسيب، وشيماء المحمَّدي)، فمن رأيهما أن من العبث مناهضة رئيس الجمهورية والتعرض للاعتقال والسجن، كل هذا في وجهة نظرهما ضياع للوقت، ورغبة فاشلة لإصلاح الكون لا يجني الإنسان من ورائها إلا الخسارة[٣٠].

وفي الرواية – نفسها – نجد شخصية (الدكتور محمد صلاح) تسلك المسلك نفسه، وقد كان الدكتور صلاح في بداية حياته الجامعية في مصر – قبل هجرته واستقراره نهائيًا في أمريكا وحصوله على الجنسية الأمريكية – يرفض تمامًا فكرة المشاركة في المظاهرات، ويحاول إثناء خطيبته المناضلة زينب رضوان عن المشاركة فيها، يحاول إقناعها بنفس المنطق الواثق من العجز عن تغيير نظام الكون، بينما كانت خطيبته تتهمه بأنه جبان (دون أن يستطيع نفي التهمة عن نفسه) [٣١]، وعندما التحق الدكتور صلاح بالبعثة آثر الهجرة والاستقرار نهائيًا في أمريكا، وحاول تعويض جانب النقص في شخصيته الجبانة بأن يكون: (العمدة) كريم الأخلاق مع أصدقائه المصريين. وقد واتته الفرصة – أخيرًا – لكي يتخلص من جبنه ويقدم شيئًا لوطنه، فقد كُلِّف من المناضلين المصريين المقيمين بشيكاغو بإعداد كلمة ترحيب بالرئيس المصري السابق مبارك أثناء زيارته لشيكاغو ولقائه بالمبعوثين المصريين هناك (لخداع الأمن)، وعندما يُكلَّف بتلاوة الكلمة يتلو كلمة أخرى تطالب الرئيس بالتنحي عن الحكم وإعادة الديمقراطية إلى مصر، وبذلك يُحْرِج النظام المصري أمام العالم (لأن لقاء الرئيس مع المبعوثين يذاع على الهواء مباشرة). وقد تحمَّس الدكتور صلاح جدًا، واتصل بحبيبته السابقة في مصر، وأعلن لها أنه لم يعد جبانًا، وأنها ستعلم في الغد كيف سيكون بطلاً ومحبًا لبلاده. وعندما تهيأت الفرصة للدكتور صلاح دفعه جبنه – للأسف

الشديد – إلى تلاوة كلمة الترحيب، وتراجع عن موقفه الفدائي في اللحظة الأخيرة، مع أنه لم يكن ليتعرض للمساءلة والاضطهاد باعتباره مواطنًا أمريكيًا يحمل الجنسية [٣٢].

وبالطبع هؤلاء المثقفون الذين لا يجرءون على المواجهة والاعتراض لا يمكن اتهامهم بالخيانة، ولا بعدم الانتماء الوطني، وإنما هم فاقدون للثقة بذاتهم، أو مؤمنون بعدم جدوى نضال هذا النظام القمعي الحاكم، لأنه نظام راسخ وعتيد.

وقد تكون السلبية تجاه منظومة الحكم مدفوعة بحالة من الرغبة في التعايش والتأقلم وتحقيق مكاسب مادية محدودة، وهذا النموذج هو – في الأصل – نموذج رافض للأوضاع، لكن المستوى الثقافي المحدود يقود هذا الرفض إلى كراهية الوطن، لاعتباره أن الوطن (لا منظومة الحكم) هو المسئول عن تردي لأوضاع العامة، وعدم إدراكه بأن منظومة الحكم حلقة عارضة في سلسلة تاريخية، ولعل هذا ما تعبر عنه بثينة الفتاة الفقيرة اليتيمة التي تبيع جسدها لتطعم أسرتها في عمارة يعقوبيان:

".. لمّا بيتك يقع؛ والحكومة تسيبك قاعد في خيمة مع عيالك في الشارع.. لمّا الظابط بشتمك ويضربك لمجرد إنك راكب مكروباص في الليل... لمّا تفضل طول النهار تلف على المحلات تدور على شغل وما تلاقيش... لمّا تبقى طويل وعريض ومتعلم، ومفيش في جيبك إلا جنيه واحد... وساعات مافيش خالص ساعتها بس هتعرف إحنا بنكره مصر ليه !!" [٣٣].

وهؤلاء الفقراء المطحونون حين يقع في يقينهم أنه لا سبيل إلى تغيير الوضع المتردي الذين وجدوا أنفسهم فيه بحكم فقرهم، ويرون أنهم ضحايا

(المجتمع / الوطن)، يستشعرون أن الحل الوحيد للخروج من المأزق هو النجاة على المستوى الفردي، لأنهم يرون أن الأغنياء لا يقع عليهم أي نوع من أنواع القهر والظلم، ومن ثمّ يتطلبون الغِنى.

ولا شك أن الأبواب المشروعة لا تتيح لهم الثراء – فضلاً على توفير الأعباء اليومية – كما لا تُتَاح لهم سبلٌ أخرى غير مشروعة من تلك التي ترتقي بأصحابها ارتقاءً منقطع النظير، ومن ثمّ لا يجدون سبيلاً إلا بيع أجسادهم في مقابل حياة كريمة (من وجهة نظرهم) وبعيدة عن القهر والمعاناة.

وبيع الجسد وإن كان صورة سلبية للتعايش مع منظومة حكم قهريّة تُهمِّش الفقراء والبسطاء، يمثل – في حد ذاته – صورة رمزية صارخة تُدين منظومة الحكم في مصر، لأن هذه المنظومة تدفع أبناء شعبها إلى نوع من أنواع الرِّق الذي يستنزف آدميتهم وكرامتهم.

وفي **عمارة يعقوبيان** ثلاثة نماذج للفقير الذي يضطر إلى بيع جسده، بثينة التي تعمل في أحدى محلات الملابس وتستسلم لتحرش صاحب المحل بها مرتين في الأسبوع، مقابل عشرة جنيهات كل مرة، ثم تنتقل لتعمل سكرتيرة عند عجوز يحترف الزنى، في مقابل ستمائة جنيه شهريًا، وتمنح جسدها لهذا العجوز، ثم تتزوجه في النهاية بعد ضبطها معه في وضع مُخلٍ [٣٤].

وسعاد الأرملة الجميلة التي فُقد زوجها في العراق، تتخلى بمحض إرادتها عن ولدها لتكون زوجة لرجل عجوز ثري، تتملق رجولته الذابلة الشاحبة من أجل حفنة أموال، وتتخلى عن أمومتها – قسرًا وإكراهًا – إرضاءً لأنانيته التي لا ترى فيها أكثر من جارية يدفع فيها مبلغًا زهيدًا ليفرغ فيها شهوته، ثم يغيرها بأخرى متى أراد [٣٥].

وأخيرًا (عبده) المُجند الجاهل الفقير القادم من أعماق الصعيد، الذي يستسلم للشذوذ، عندما يغويه الصحفي الكبير حاتم رشيد بأمواله، لكي يكون طوع أمره ملبيًا لنزواته الجامحة حيثما أراد [٣٦].

ومحاولات التكسُّب من بيع الجسد – بالطبع – تأتي على غير الرضا والقبول من القائمين بها، وبعد مقاومة ومحاولة لأن يكونوا أسوياء، لكنهم – في النهاية – يُساقون بضعفهم الإنساني وحاجتهم الماديّة إلى هذا الطريق. بل إن ذويهم قد يتقبلون هذا الوضع الشائن المهين بدافع الحاجة المادية أيضًا [٣٧]. ومثل هذا التوجه مبعثه الانشغال بالهَمِّ الشخصي والمعاناة اليومية الذاتية عن الهموم الوطنية الجماعية.

٢- **التطلع إلى النموذج الغربي ومحاولات الهروب**: لا شك أن الشرقيين – في إطار ما يعانونه من قهر وغياب للحريات والعدالة الاجتماعية- يرون في النموذج الغربي مثالاً متجددًا للحريّة والكرامة، ويرون فيه النموذج الديمقراطي الذين يفتقدونه في بلادهم. وقد يكون هذا التطَّلع موجودًا عند الطبقة المثقَّفة بدافع حضاري وفكريّ، لكنه موجود أيضًا عند الطبقات الفقيرة ومتوسطة الثقافة، وإن كان بدافع تعويض الحرمان والقهر الاجتماعي، حيث يأمل النموذج الشعبي البسيط في احترام المجتمع والعمل والشريف المجدي ماديًا، والفرار من جحيم الفروق الطبقية، والبلطجة وانتهاك الآدمية باسم القانون، هذا ما يجعل النموذج الغربي نموذجًا مُتَطَلَّعًا إليه. تقول بُسينة في **عمارة يعقوبيان**:

"... أخو واحدة صاحبتي سقط ثلاث سنين في الثانوية العامة، قام سافر هولندا واتجوز واحدة هولاندية وقعد هناك..... بيقول لنا

في بلاد بره مافيش ظلم ولا افترا زي عندنا..... هناك كل واحد ياخد حقه، والناس تحترم بعض، حتى الكنَّاس في الشارع الناس تحترمه... علشان كده نفسي أسافر برّه، اشتغل وأبقى محترمة بجد... "(٣٨)

ولا مانع – طبعًا – من التطلع إلى النموذج الغربي باعتباره مثالاً للديمقراطية والعدالة الاجتماعية، غير أن النماذج التي يقدمها الأسواني تتطلع إلى هذا النموذج لا باعتباره قدوةً نتأسى بها فيما يجوز ويصح أن ننقله إلى مجتمعنا الشرقيِّ؛ وإنما يتطلع إلى هذا النموذج باعتبار الهروب إليه خلاصًا مما نعانيه في مجتمعاتنا؛ وقد يصل الأمر إلى محاولة الاندماج التام معه دون أدنى تمسك بالموروث الديني أو الفكري والثقافي. والدافع إلى ذلك هو ما نفتقده ونعانيه في بلادنا الشرقية من عدم احترام آدمية الإنسان وحريته. ولا تُدِين قصة علاء الأسواني الغرب بشكل مطلق؛ وإنما تدين الاستعاضة به؛ والاندماج التام فيه باعتباره المنجى الوحيد مما تعانيه مجتمعاتنا الشرقيّة والعربيّة.

وصورة المُثقّف المتطلِّع إلى النموذج الغربي تبدو – أول ما تبدو – في رواية **أوراق عصام عبد العاطي**؛ وهذه الرواية تحمل عنوانها اسم البطل: عصام عبد العاطي، ومع أن "العناوين التي تشير إلى البطل، أو التي ترمز إليه وإلى مغامراته تشير إلى بنية مغلقه؛ هي بنية مجرى حياة الشخصية " (٣٩) إلا أن هذه الرواية لا تتخذ من حياة البطل منحى فرديًا يقوم على تصوير حياة شخصية مغلقة على ذاتها؛ فالتناول الواقعي التحليلي الذي يتخذه الأسواني منطلقًا بنائيًا لروايته "إن اتجه إلى شخص بعينه فإنه لا يعرضه كظاهرة معزولة، أو في محيط الأسرة الصغيرة، وإنما يضعه في إطار من مجتمعه، ويرينا انعكاسات الأوضاع

الاجتماعية وانطباعها في تكوين الشخصية، ويرينا – أيضًا – محاولات هذه الشخصية للتأثير في المجتمع، بقيادته، أو بالتمرد عليه "[٤٠].

وقد تكونت هذه الصورة المتطلعة إلى الغرب، التي تسعى إلى اتخاذه بديلاً عند عصام عبد العاطي بعد مراحل نفسيّة متعددة؛ بدأت بالتعاطف مع الأب (الذي يمثِّل الانتماء والأصالة)؛ إذ لم يجد الأب الفنان فرصته، وعاش ومات مغمورًا رغم أنه فنان حقيقي مبدع وصاحب فكر؛ ثم اصطدام عصام عبد العاطي بالواقع المصري المرير؛ خاصة بعد تخرّجه وعمله في مصلحة الكيمياء المصريّة (وقد أشرنا آنفًا إلى اعتبارها صورة رمزيّة مصغرة من مصر المُنْتَهكة من رئيسها). ومن ثمّ راح يتعالى على النموذج المصري تمامًا، ويحتقره وينفر منه:

"إنني أتحدى أي شخص أن يذكر لي فضيلة مصرية واحدة!! الجبن والنفاق؟ الخبث واللؤم؟ الكسل والحقد؟ تلك صفاتنا المصريّة، ولأننا ندرك حقيقة أنفسنا نداريها باللصياح والأكاذيب. شعارات رنَّانة جوفاء نرددها ليل نهار عن شعبنا المصري (العظيم). والمحزن أننا من فرط ترديدنا للأكاذيب صدّقناها.... حاول أن تتذكر كم مصريًا شجاعًا رأيت في حياتك؟ إن المصري مهما علت مكانته وزاد علمه ينحني أمامك مادمت الأقوى، يبتسم في وجهك ويداهنك، وفي نفس الوقت يمقتك ويسعى للقضاء عليك بطريقة خفيّة لا تكلفه مواجهة أو خطورة... مجرد خادم، هذا هو المصريّ أنا أكره المصريين، وأكره مصر، أكرهها من كل قلبي، وأتمنى لها مزيدًا من البؤس والتردِّي... "[٤١].

واقترن موت الأب عند عصام عبد العاطي بصورة (حقارة الشعب المصري) في تصوره، وقد قدم الكاتب هذا التصوَّر من خلال تزامن حدث وفاة الأب مع حادثة شجار عمال المستشفى بشكل وضيع:

".. وفي صباح اليوم التالي اشتبكت إحدى ممرضات المستشفى في شجار مدوٍ مع عامل النظافة، واتهمته صراحة بسرقة طعام المرضى، صاح العامل بشتائم بذيئة، واندفع محاولاً ضرب الممرضة؛ لكن زملاءه اجتمعوا عليه ومنعوه، وفي اللحظة التي أجلسوه فيها على مقعد، وبدأوا في تهدئته كان أبي قد مات " (٤٢)

وعلى الرغم من احتقاره للمصرين احتفظت شخصيته بصورة الأب الجريح البائس، الذي يمكن أن نعتبر هذه الكراهية المُبالغ فيها رد فعل انتقامي لما عاناه من إهمال وضياع، ومن هنا ظلت بعض الأواصر قائمة وممتدة، وإن شاب هذه العلاقة بالوطن (خلال هذه المرحلة) كثير من التوتّر. ويعبر الكاتب عن هذه الحنين والعلاقة الممتدة بارتباط عصام بوالده بُعَيْد وفاته:

"... بعد موت أبي انتقلت إلى مرسمه، أبقيت كل شيء على حاله، اللوحات المُكدَّسة بجوار الحائط، وعلب الألوان، و لوحة الرسم والمقعد الصغير المستدير.... أفسحت لنفسي مكانًا ونصبت سريرًا أنام عليه. قبل أن أغمض عينيّ كل ليلة أجول في المرسم. هذا مكان أبي.... أشعر بوجوده على نحو مُبهم، لكنه مؤكد. أنام بجوار أشيائه لأحرسها، عندما يرجع يومًا سأطمئن وأعود لحجرتي القديمة... " (٤٣).

وبعد فترة يبدأ تعلق عصام بالنموذج الغربيّ أوّل الأمر من خلال بعض مجلات الديكور الغربيّة التي وجدها عند الحلاق، تأمل عصام هذه المجلات مليًّا وانبهر بروعة صورها، ثم أدمن هذه النوعية من المجلات، وراح يتأمل كل ما فيها بشغف وجنون، حتى انسحبت صورة الأب تمامًا:

"... حملت معي إلى البيت أربعة بوسترات كبيرة، ساعدتني هدى حتى غطيت بها حوائط غرفتي الأربعة، كان لا بد أن أكدِّس لوحات أبي في الركن كي أفسح مكانًا للبوستر، لم أشعر بأسف أو ندم، غرفتي الكئيبة باتت تتألق بالبهجة..." (٤٤).

المكان الروائي – وإن كان جزئيًا ومحدودًا – في وسعه دائمًا أن يكون دالاً ومُوحيًا؛ إذ يُمكن للروائي أن يحوِّل المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم" (٤٥). وقد عبّر الأسواني من خلال المكان المحدود (مرسم الأب الذي اتخذه البطل مأوى وملاذًا) عن موقف البطل، فقد لجأ إليه ليواجه محنة اغترابه الذاتي في وطنه، وإحساسه بعدم الانتماء؛ لكن (مرسم الأب) الذي كان بمثابة شعرة أخيرة تربطه بوطنه راح يتداعى ويتراجع شيئًا فشيئًا، حتى غطت الصورة الغربيّة كافة أركانه، وانزوت حاجيات الأب وإبداعاته متكدسة مهملة في الأركان.

لقد بدأ البطل – إذن – في التحوّل نحو ثقافة جديدة تعوِّض عما افتقده في وطنه. وهذه الصور الرمزيّة للتحول نحو الغرب تحولت إلى أحداث واقعية مع بداية تعرَّف عصام على فتاة ألمانية تعمل في القاهرة، وتدعى (يوتا)، ويندهش عصام من إعجاب يوتا بالمصريين، ومن ثم يحاول إقناعها بوجهة نظره، ثم تتطور علاقة الصداقة إلى علاقة جسديّة، وحين يتأهب عصام للقاء اليوم التالي يكتشف أن ما حدث كان وهمًا، ويشهد جميع من شاهده بالأمس مع الفتاة بأنه كان يهذي

منفردًا دون أن يروا معه أحدًا ! وينتهي أمره بأن يودع مستشفى المجانين، بينما يعتقد هو أنه تعرض لمؤامرة كبيرة، وأن الجميع كاذبون ومحتالون [٤٦].

وهكذا يتضح من خلال رؤية الكاتب في هذه الرواية أن الاستعاضة بالبديل الغربي مجرد وهم وجنون؛ ولا يمكن أن يكون بديلاً.

وحين تجعل رواية **أوراق عصام عبد العاطي** الاندماج المُغيِّب للهوية بالغرب نوعًا من الوهم والجنون، نرى ثمرته في عمارة يعقوبيان (الانحراف والشذوذ)؛ إذ يمكننا تأويل انحراف حاتم رشيد وسلوكه الشاذ باعتباره ثمرة لفكرة الانخراط التام مع الحضارة الغربية، مع "التجاهل لتراث الأمة، واحتقار عاداتها وتقاليدها باعتبارها قيودًا تشدنا إلى التخلف، وواجبنا التخلص منها حتى نحقق النهضة "[٤٧]، التي يمثلها القانوني الكبير حسن رشيد فضلا على زواجه بامرأة فرنسية تحتقر المصريين وتعاملهم بتعال شديد؛ مع انها تمثل أسوأ ما في الحضارة الغربيّة (عاش حياته معها دون أن يدرك أنها عاهرة)، حاتم رشيد – إذن – نتاج هذه الفكرة، وثمرتها وجنينها، إذ إنها – في حد ذاتها – فكرة شاذة وغير مقبولة.

وهذه الثمرة التي نراها شاذة وغير مقبولة التي عبّر عنها الكاتب بضياع الابن حاتم رشيد وهو الذي يمثل: (الامتداد والمستقبل)، نراها مُعَبَّرًا عنها بنفس الصورة تقريبًا في شيكاغو؛ فالدكتور ثابت قاسم (المصري الحاصل على الجنسية الأمريكية) يحتقر كل ما هو مصري، وينفي مصريته ويتنصل منها تمامًا بعد زواجه من أمريكية وإنجابه لفتاة منها، ويصل به التغريب إلى الانخراط في التقاليد الأمريكية بأن يتغاضى، ويتقبل أن يكون لابنته صديق يفض عذريتها، وهذا الصديق الأمريكي – أيضًا – يمثل أسوأ ما في حضارة الغرب، فهو، شخص قذر (لا يهتم بنظافته الشخصية) ووقح وسيء الأدب ومدمن، ويدعي العبقرية

والفن والنبوغ مع أنه جاهل وفاشل[٤٨]، ورغم تمسك الدكتور قاسم ثابت القويّ التام بأمريكيته إلا أنه يشعر – أخيرًا – بوخز الضمير، ويحاول انتشال ابنته بعد فوات الأوان، وتموت هذه الابنة – أيضًا – بسبب إدمانها وانحرافها، كما مات حاتم رشيد بسبب شذوذه[٤٩]. والمثالان يقدمان الانخراط في الحضارة الغربيّة – باعتباره بديلا عن الهوية – نموذجًا للفشل وعدم قابلية الامتداد والتجذّر في المجتمع المصري من خلال صورة عقوق البنوة وموتها.

وبالطبع نحن نشير إلى أن صورة الغرب ليست – دائمًا – بهذا الشكل السيئ؛ وشيكاغو تقدم أيضًا نماذج غريبة جديرة بالاقتداء، في النبوغ العلمي والتفوق، وفي الروح الثوريّة الرافضة للظلم المتطلعة للمبادئ الإنسانية الراقية[٥٠]؛ لكن الغرب يكون مرفوضًا وقميئًا عندما يكون بديلاً جذريًا للأصالة والانتماء،وعندما نتقبل أسوأ ما فيه (كالشذوذ والإباحية الجنسية) باعتبارهما صورة رمزية للحرية التي نفتقدها في بلادنا ومجتمعاتنا الشرقيّة، وعندما يكون اللجوء إلى الغرب صورة من صور الهروب من واقعنا المأزوم بدلاً من مواجهة هذا الواقع وتحديّه.

٣- **نموذج اجترار الماضي باعتباره بديلاً:** حين يغدو التطلع إلى الغرب نموذجًا سلبيًا للهروب من المواجهة الجادة، يمكن أن يكون اجترار الماضي – أيضًا – نموذجًا سلبيًا؛ فعلى الرغم من الجهد الإيجابي الذي يُبْذَل لاستعادة صورة النضال التاريخية النبيلة إلا أن هذه الصورة التاريخية قد تكون – من ناحية – غير ملائمة للحدث السياسي في اللحظة الراهنة؛ كما قد تكون – من ناحية أخرى – مجرد محاولة لإحياء فكر قديم؛ دون إعادة صوغه وتنميته ليكون فكرًا حيًا وخلاّقًا وقادرًا على مناهضة البؤس السياسي والتردي الاجتماعي الذي تعيشه الأمة الآن.

وهذا ما تعبر عنه قصة قصيرة عنوانها: **جمعية منتظري الزعيم**، حيث يقيم الأستاذ كامل الزهَّار كل عام احتفالاً بذكرى وفاة زعيم الأمة مصطفى النحاس؛ بمعاونة زميليه الشيخين الفانيين: محمد بك بسيوني المدير السابق لمكتب النحّاس؛ والشيخ علي سحاب العضو الوفدي السابق في البرلمان؛ وفي هذا الاحتفال تُوَزَّع الأطعمة على الفقراء الذين يبادرون كل عام للمشاركة في الاحتفال والترحُّم على سعادة: النحاس باشا، وهؤلاء – بالطبع – غير معنيين بكل ما يقال عن تاريخ الوفد المُشرِّف أو عن بطولات النحَّاس؛ وينتظرون الوليمة بعد الحفل ليتصارعوا ويتقاتلوا عليها في بؤس ومرارة تدعو إلى الإشفاق.

وعلى حين يستغرق الزهَّار في آلامه لأن هؤلاء الناس المتصارعين على الطعام ربما كانوا غير مخلصين في الولاء للوفد، وأنّ الباعث الأول على حضورهم الذكرى السنويّة للنحاس قد يكون طعام الوليمة، يفاجأ الزهّار في خِضمِّ تأملاته بالنحاس يقتحم غرفته (في حلم من أحلام اليقظة) ويدعوه للعودة إلى إحياء كلمة الوفد القديمة (الحرية والديمقراطية)، وانتظاره مع زملائه أمام بيت الأمة، وبالفعل ينتظر الزهَّار مع زميليه الوفديين القديمين في الموعد المضروب[٥١].

ولا تحدد القصّة نتيجة هذا الانتظار؛ لكنها تفتح النهاية في صورة رمزيّة على تكهنات غير معروفة في جدوى انتظار الزعيم الوفدي القادم من أعماق التاريخ؛ وإن كان السياق العام للقصة يدفع القارئ إلى التنبؤ بأن الانتظار قد يطول ويطول دونما جدوى.

٤- **نموذج المناضل**: على الرغم من كثرة النماذج السلبية المهزومة في أدب علاء الأسواني لا تغيب فكرة النضال – تمامًا – عن أعماله القصصية،

ويظهر هذا النضال في إطار تيارات وأطياف متباينة؛ لكل منها رؤيته الفكريّة وقناعاته ودوافعه النضاليّة.

وفي **عمارة يعقوبيان** يقدم الأسواني النضال في إطار التيار الديني المتشدد؛ ومن ميزات الأسواني أنه لا ينساق وراء التيار العام الذي ينتقد التيار الديني بشكل مطلق وعام؛ وقد يظن قارئ عمارة يعقوبيان أن الأسواني يتعاطف مع التيار الديني الجهادي؛ لأنه – على المستوى الإنساني والوجداني – يقدم شخصيات واقعية لها دوافعها الاجتماعية المُقْنِعة ومبرراتها النضالية المنبثقة من قلب الحدث الروائي دون تكلف أو افتعال.

وتعبر قصص الأسواني عن كون منظومة الحكم هي المُسبِّب الأول للعنف والتطَّرف، فالتطرف الذي يناضل النظام الحاكم ردَّ فعل للعنف والتطرف الذي يمارسه النظام الحاكم نفسه.

ومن هذا المنطلق نجد شخصية طه الشاذلي (ابن البواب) شخصية سمحة متدينة لا تميل – أول الأمر – إلى العنف أو التطرف؛ تواجه مشكلتها الطبقية بمحاولات إيجابية جادة للتفوق وإثبات الذات بطريقة مشروعة؛ لكنها تُصدم بالواقع الأليم الذي لا يتغاضى عن الفوارق الطبقيّة، وعندما فشل في الالتحاق بكلية الشرطة، وتعرف على زملائه الإسلاميين في الكليّة لم يمل – إطلاقًا – إلى العنف والمواجهة الدمويّة إلا بعد أن تعرَّض للتعذيب ولانتهاك كرامته ورجولته على يد مباحث أمن الدولة.

وحين التحق بالمعسكر الجهادي تعرَّف على مزيد من القصص الإجراميّة لهذا الجهاز الدمويّ الذي يعمل على تصفية خصومه دون أدنى مبرر، ومن هنا كان الاتجاه إلى العنف والرغبة في الجهاد وليد رغبة دفينة للانتقام، مشفوعة بتحمَّس نضالي للجهاد ضد نظام قمعي حاكم [٥٣].

ولا يفتأ الأسواني يربط بين فكرة مسئولية النظام الحاكم عن العنف والتطرف بإشارات دلالية وإيحائية طريفة ودقيقة، وذلك حين يتم الربط – بشكل فني غير مباشر – بين صورتين متباعدتين في الرواية، أولهما صورة المرأة الفقيرة المتسوِّلة التي تبيع جسدها، وهي – لشدة فقرها – قد صنعت ملابسها الداخلية من أكياس الأسمنت الفارغة، ولا يزال زكي الدسوقي (الرجل الذي التقطها من الشارع ليضاجعها) يذكر في أسى وحنان صورة سروالها الداخلي المكتوب عليه بخط واضح تمامًا "شركة أسمنت بورتلاند طره". أما الصورة الأخيرة فهي صورة المعسكر الجهادي الذي أقامه التيار الدين للتدريب على القتال وتدبير الخطط لمهاجمة الحكومة، وقد كان هذا المعسكر في أرض صحراوية نائية تابع لمصنع طره للأسمنت، وبعض عمال مصنع طره هم أعضاء سريّون في الجماعة يلبون احتياجات المعسكر السريّ، وينقلون القادمين إليه [٥٣].

ومن خلال التوازي بين هاتين الصورتين تتضح رؤية الكاتب الفنيّة المُعبِّرة عن تبعيّة العنف الذي تلجأ إليه بعض التيارات الدينية للنظام الحاكم الذي يصنع الفقر والحاجة، ويهتك الكرامة الإنسانيّة.

وبعيدًا عن التيار الديني تعرض رواية: **شيكاغو** بشكل وجيز ومحدود للمناضلة (زينب رضوان) في شيكاغو، وهي – في الغالب – علمانيّة، شاركت في اعتصامات وإضرابات ضد حكومة السادات، وتعرضت للاعتقال، لكنها أيقنت في النهاية أن ما تتعرض له مصر في العهد الحاضر (بعد انقضاء حكم السادات) من قمع وظلم وفقر هو الأسوأ والأكثر إحباطًا [٥٤]، وهي بعد تقدمها في السن لا تملك إلا انتقاد الوضع المأسوي المرير.

والنموذج النضالي الذي يشغل مساحة عريضة من رواية شيكاغو هو **نموذج ناجي عبد الصمد**؛ ولا يمكن اعتبار عبد الصمد علمانيًا أو ماركسيًا؛ فهو

متحمس للإسلام المعتدل، يدافع عنه ويرى أن الإسلام دين سمح وعظيم، دين بريء من العنف والتعصب؛ لكنه على المستوى الشخصي يشرب النبيذ؛ ويمارس الزنى، وفي الغالب – تبعًا لما سبق – لا يؤدي الصلاة. وهو يعتبر نفسه مؤمن بقلبه، وإن لم يمارس الفروض الدينية. ويتعرض عبد الصمد – بطبيعة الحال – لمؤامرة من أمن الدولة نتيجة مواقفه المناهضة للنظام الحاكم في مصر أثناء زيارة الرئيس مبارك لأمريكا [٥٥].

أما النموذج الأخير فهو نموذج المناضل القبطي الدكتور كرم دوس، وهو قبطي تعرض للاضطهاد في مصر من أستاذه المسلم في قسم الجراحة (المعروف بكراهيته للأقباط)، وعندما هاجر كرم دوس إلى أمريكا استطاع أن يشق طريقه بنجاح، وحقق حلم حياته بأن يكون جراحًا كبيرًا.

وقد ظلّ الدكتور كرم دوس رغم هجرته لأمريكا حاملاً لأعباء الوطن، عارضًا العودة إلى مصر بمشروعات نهضوية؛ لكنه يواجه بالروتين والبيروقراطية والرفض غير المبرر.

وربما كانت مواقف كرم دوس المتعصبة ضد الإسلام، وقناعته الفكريّة بأن الإسلام يضطهد المسيحيين في مصر ناتجة عمّا تعرض له من ظلم شخصيٍّ؛ بدليل تعاونه وتآخيه – فيما بعد – مع ناجي عبد الصمد، واشتراكهما سويًا في النضال ضد النظام المصري، في محاولة إعداد خطة لإحراج الرئيس المصري أثناء زيارته لأمريكا، وإظهاره أمام العالم كله (على الهواء مباشرة) في مظهر الطاغية المستبد الحريص على الحكم [٥٦].

تعليـق ورؤيـــة عامـــة

تمثل قصص الأسواني وجهة نظره الخاصة تجاه الأوضاع المصريّة؛ ومن الملاحظ أن نموذج المناضل لا يشغل إلا مساحة محدودة من أعماله؛ ولعل ذلك نابع من رؤيته القاتمة للمجتمع المصري المكبَّل بالقيود والمعوقات، ابتداءً من غياب الديمقراطية، وانعدام الحريّات، ووصولاً إلى الفقر والكدح اللاهث وراء لقمة العيش، وهو ما يجعل من الخلاص على المستوى الشخصي همًا أوليًا، وبالطبع تدفع هذه الضغوط القاتلة والمعاناة التي لا حد لها المصريين إلى تجاهل المشكلة الجماعية، والنظر بعين الاعتبار إلى أولوية البحث عن مقومات الحياة الإنسانية على المستوى الفردي الشخصي فقط.

وهذه الرؤية لا تُجرِّم غيبة النضال في النماذج السابقة، أو عدم توجهه وجهة صحيحة، لكنها تُقدِّم المبررات المحبطة التي تدفع أبطال أعماله نحو هذه الوجهة بعينها، وهذا ما عبَّر عنه عنوان مجموعته (نيران صديقة) التي تضم روايته الأولى أوراق عصام عبد العاطي، ومجموعتيه: الذي اقترب ورأى، وجمعية منتظري الزعيم، فهذه المجموعة القصصية مليئة بالنماذج السلبية المُحبطة التي تنأى عن النضال الإيجابي، وهذا لا يعني التنصَّل التام منهم، فهم بمثابة (نيران صديقة)، ولعل الأسواني قد استلهم هذا العنوان البديع الذي يتوازى مع الرؤية الفكريّة والفنية ومع معظم المحتوى الدلالي، لعله استلهم هذا العنوان من تلك العبارة الشائعة التي كانت تتردد في وسائل الإعلام إبَّان غزو العراق (في حرب الخليج الثانية)، حين كانت بعض قوى التحالف تتعرض للاعتداء دون قصد من بعض حلفائهم، ويذاع أنها تعرضت للقصف من نيران صديقة. وهؤلاء المصريون هم – بالفعل – نيران صديقة، لأنهم بتوجهاتهم الفردية غير المحسوبة، وتغليبهم للمصلحة الفردية، وبجبنهم وخوفهم أكبر معوِّق للثورة واسترداد الكرامة.

وربما عاب الكثيرون على الأسواني تقديمه للنماذج السلبية، لكن رؤية الكاتب كانت سببًا دونما شك في استخلاص هذه النماذج وتقديمها؛ لأن "الرؤية تحدد إلى درجة كبيرة نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي، وهو أنها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر. إن الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة "[٥٧]

بقيت إشارة أخيرة، وهي إشارة تتعلق بطبيعة اللغة التي يستخدمها الأسواني، والتي يمكن وصفها بأنها تغوص تمامًا في أعماق الشخصية الروائية، مع كونها لغة الأسواني نفسه، وليست لغة الشخصية الروائية، وهذه سمة من سمات الروائي الناجح، الذي يستطيع "أن يفصل نفسه عن لغة عمله الفني.. إنه يستطيع استخدام اللغة دون أن يمنحها ذاته كاملة، فهو يتركها نصف غريبة، أو غريبة تمامًا، لكنه يجعلها – مع هذا – تخدم مقاصده في نهاية المطاف "[٥٨]. ويكفي أن نقول إن القارئ عندما يقرأ لغة الجهاديين الإسلاميين – في عمارة يعقوبيان – وطريقة تصوير الكاتب لقناعاتهم الشخصية وإيمانهم اليقيني بمبادئهم من خلال العبارات التي ينطقون بها قد يتخيل أن الكاتب واحدًا منهم، أو على الأقل متحمس لهم ومتعاطف معهم، والأمر على النحو نفسه حين يقرأ كلام حاتم رشيد الصحفي الشاذ الذي تأتي عباراته اللغويّة (أعني عبارات حاتم رشيد) معبرة عن أدق خلجاته وعن قناعته الشخصية التامة بما يفعل.

وربما كانت هذه البراعة منقطعة النظير التي يتميز بها علاء الأسواني في تصوير شخصياته (وإنطاقهم بما يؤمنون به، وما يعتبرونه صوابًا) سببًا في متاعبه مع القراء السطحيين، الذين يعتقدون أن كل ما ينطق به أبطال الروايات والقصص هو رأي شخصي للمؤلف.

هوامش وتعليقات

١- ولد الأديب ولد الأديب المصري علاء الأسواني سنة ١٩٥٧م، لأب يعمل محاميًا ويكتب الرواية والقصّة، وقد ورث عنه الأسواني هذه الموهبة الفنيّة. أصدر علاء الاسواني رواية: **أوراق عصام عبد العاطي** ١٩٩٠، ومجموعة: **الذي اقترب ورأى** ١٩٩٠ ومجموعة: **جمعية منتظري الزعيم** ١٩٩٨، ثم رواية **عمارة يعقوبيان** ٢٠٠٢، وأخيرًا رواية: **شيكاغو** ٢٠٠٧م. ويعمل الأسواني طبيب أسنان، وقد نال شهادة الماجستير في طب الأسنان من شيكاغو بأميركا. راجع الموسوعة الحرّة ويكيبيديا:

٢- منها جائزة باشرحيل للرواية العربية ٢٠٠٥، وجائزة كفافى للنبوغ الأدبى من الحكومة اليونانية ٢٠٠٥، الجائزة الكبرى للرواية من مهرجان تولون فرنسا ٢٠٠٦، جائزة الثقافة من مؤسسة البحر المتوسط في نابولى ٢٠٠٧، جائزة جرينزانى كافور للرواية (أكبر جائزة إيطالية للأدب المترجم) تورينو إيطاليا ٢٠٠٧، جائزة: برونو كرايسكى في النمسا وتسلمها من رئيس وزراء النمسا ٢٠٠٨، وجائزة: فريدريش روكيرت ألمانيا (نُظِّمت للمرة الأولى سنة ٢٠٠٨م، وكان الأسواني أول أديب يحصل عليها في العالم). كما حصل على جائزة الماجيدى بن ظاهر للأدب العربى من مؤسسة بلومتروبوليس بمونتريال – كندا ٢٠١١ (المرجع السابق)

٣- المرجع السابق.

٤- المرجع السابق.

٥- رواية **شيكاغو** رواية ضخمة تتجاوز الأربعمائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط، تدور أحداثها حول مجموعة من الشباب المصريين الذين

أُوفِدوا إلى الولايات المتحدة لنيل درجة الدكتوراه؛ ومنهم ناجي عبد الصامد الذي استُبعد من التعيين معيدًا في الجامعة بسبب نشاطه السياسي، ويواصل ناجي عبد الصمد ممارسة معارضته للحكومة المصرية أثناء وجوده في أمريكا؛ بينما يكون أغلب المبعوثين مؤثرين للسلامة وإرضاء الحكومة لكي لا تحدث معوقات تحول دون إتمام بعثتهم، وتعرض الرواية لبعض المهاجرين المصريين الذين استقروا هناك وحاولوا الانخراط في المجتمع الأمريكي، ووصل هذا الاندماج ببعضهم إلى أن يكون متناسيًا – تمامًا – لعاداته الشرقية والعربية، بينما حاول البعض الاندماج في المجتمع الأمريكي؛ لكنه ظل على وفاء لمجتمعه المصري، يراوده الحنين إلى الحياة المصرية، كما تعرض الرواية لدور أمن الدولة مع المبعوثين، حيث تُلجم حرياتهم في بلاد الحريات، ويتعرضون لضغوط تضطرهم لمجاملة جاسوس الأمن أحمد دنانة، وحين يقرر ناجي عبد الصمد توجيه ضربة للنظام المصري بإحراج الرئيس السابق مبارك على الهواء مباشرة بالاتفاق مع بعض الشخصيات المصريّة الأمريكية يتعرف أمن الدولة على خطته، ويتعرض للاعتقال من الأمن الأمريكي عندما يُلفق أمن الدولة المصري له تهمة سيايسية ضد أمريكا. تقدم الرواية في مجملها صورة للكبت السياسي ونفوذ الدولة البوليسية وقمعها للحريات، كما تقدم صورة للغرب الأمريكي بما يحمل من مزايا وعيوب. راجع رواية: **شيكاغو**، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٧م

٦- **السابق**: ص: ٤١٧

٧- **السابق**: ص: ٤١٨

٨- **السابق**: ص: ٤٢٠

٩- **السابق**: ص ٦٧ و ٦٨

١٠- **السابق**: ص ٤٢٥

١١- **قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، روجر. ب. هينكل، ترجمة: د. صلاح رزق، ص: ٢٥٠ (سبق ذكره).

١٢- مبنى عمارة يعقوبيان هو البؤرة التي تجمع أطراف أحداث الرواية كلها، لأن هذه العمارة مأوى سكان أغلب وأهم شخصيات الرواية؛ وتسكنها طبقات اجتماعية متفاوتة، فقراء في غرفات حقيرة على السطوح، وأثرياء في شقق فخمة تضمها العمارة، وتصور الرواية مجتمعًا مليئًا بالفساد والانحراف الخلقي، فيه مجموعة من الفقراء الذين يطمحون للرقي المادي والاجتماعي، وقد يصل بهم هذا الطموح إلى المتاجرة بالجسد، ورجال السياسة الذين يبيعون ضمائرهم، ويخالفون مبادئ الدين و الخلق والقانون. و في الرواية نماذج للانحراف الجنسي، والتكالب على الشهوات. كما أن فيها نماذج للتطرف الديني الذي يكون وليدًا لاضهاد الحكومة من ناحية، وللفقر والانهزامية من جانب آخر. راجع: **عمارة يعقوبيان**، مكتبة مدبولي القاهرة، الطبعة التاسعة، مكتبة مدبولي، سنة ٢٠٠٦م، وقد صدرت الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م.

١٣- راجع **السابق**: ص ٣٢١ – ٣٢٦

١٤- بطل الرواية هو: عصام عبد العاطي، شاب نشأ في أسرة فقيرة، ابن لرسام عبقري، لكنه لم يأخذ حظه من النجاح والشهرة، تعرض لمجموعة من الاضطهادات في حياته انتهت به إلى كراهية مصر، والنفور من كل ما هو مصري، وتطورت الأحداث به إلى أن أصبح مولعًا بالنموذج الغربي تماما، وانتهت به مجريات الأمور إلى الجنون. راجع الرواية ضمن

مجموعة: **نيران صديقة** التي تضم الرواية إلى جانب مجموعتين قصصيتين أخريين. دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م.

١٥- راجع **السابق**: ص: ٥٧

١٦- **السابق**: ص: ٥٨ – ٦٠

١٧- **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨م، ص: ١٥٧و ١٥٨

١٨- راجع قصة **المرمطون** ضمن مجموعة: نيران صديقة، ص: ١٠٩ – ١٢٥

١٩- **السابق**: ص: ١٢٣

٢٠- **السابق**: ص: ١٢٥

٢١- **السابق**: ص: ١١٤ – ١١٧

٢٢- **السابق**: ص: ١١٨ – ١١٩

٢٣- **السابق**: ص: ٣٠١

٢٤- رواية: **شيكاغو**، ص: ٦٦ – ٧٣ / ٩٥ – ١٠٥ / ٣٦٥ – ٣٦٨ / ٤٠٨ – ٤١٣

٢٥- راجع رواية: **عمارة يعقوبيان**، ص: ٨١ – ٨٣ و ٩٦ – ٩٧ و ١١٢ / وراجع **شيكاغو** ص: ١١٨ – ١١٩.

٢٦- راجع **شيكاغو**: ص: ٦٦ – ٧٣ / ٩٥ – ١٠٥ / ٣٦٥ – ٣٦٨ / ٤٠٨ – ٤١٣

٢٧- راجع **عمارة يعقوبيان**: فيما يتعلق بطه الشاذلي ص: ٨١ – ٨٣ / ٩٦ – ٩٧ / ١١٢، وفيما يتعلق بمحمد عزام راجع ص: ٧١ / ١١٨ – ١١٩

٢٨- **السابق**: ١٢٠

٢٩- **نيران صديقة**: ص: ٧٧ – ٧٨

٣٠- **شيكاغو**: ص: ٣٢١

٣١- **السابق**: ص: ١٢١

٣٢- **السابق**: ص: ٥٥-٦٠ / ٤٢٩ – ٤٣٠

٣٣- **عمارة يعقوبيان**: ص: ١٩٣

٣٤- **السابق**: ٥٥- ٦٦ / ١٤٨ / ١٩٥ / ٢٢٦ / ٢٨٥

٣٥- **السابق**: ٧٧ / ١٧٥ / ١٧٩

٣٦- **السابق**: ١٠٩ – ١١١ / ١٨٣ – ١٨٤

٣٧- وافق أهل سعاد على زواجها رغم الشروط المجحفة وحرمانها من ابنها ومن أن تكون أمًا، انظر **السابق**: ص: ٦٥ / ١٧٨، كما أن بثينة كانت تُلمِّح أمام والدتها بطبيعة علاقاتها غير المشروعة، لكي تشركها معها في المسئولية، غير أن الأم كانت تسعد بالمال وتتجاهل التلميحات، انظر: ص: ٦٥ / ٦٧، وأخيرًا كانت زوجة عبده تعرف طبيعة علاقته بحاتم رشيد، لكنها تدعي الغباء أحيانًا، وتتجاهل أحيانًا أخرى، انظر ص: ٢٢٠.

٣٨- **السابق**: ٢٨٢ – ٢٨٣

٣٩- **الرواية في القرن العشرين**، جان إيف تاديه، ص ٦٩ (سبق ذكره).

٤٠- **الواقعية في الرواية**..، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٣٨٣ و ٣٨٤ (سبق ذكره).

٤١- **أوراق عصام عبد العاطي**، ضمن: نيران صديقة: ص: ٢٦ – ٢٧

٤٢- **السابق**: ص: ٥٥

٤٣- **السابق**: ص ٦٦ – ٦٧

٤٤- **السابق**: ص: ٨١ – ٨٢

٤٥- **بنية النص السردي**...، د. جميل لحمداني، ص: ٧٠ (سبق ذكره).

٤٦- راجع **السابق**: ٨٤ – ١٠٧

٤٧- **عمارة يعقوبيان**: ١٠٤ – ١٠٥

٤٨- راجع: **شيكاغو**: ٤٣ – ٤٧ / ٧٧ – ٧٨ / ١٣٩

٤٩- راجع: **السابق**، ص: ٤٣٢ و راجع: عمارة يعقوبيان: ص ٣٣٤

٥٠- يمكن التمثيل لهذا الأمر بالعالم الأمريكي جون جراهام الثائر على القيم المستبدة، المتعاطف، المتعاطف مع قضية العدالة الاجتماعية، والمناهض للتميز العنصري، راجع **شيكاغو**: ص: ١٥٨ / ١٨١ – ١٩٢، ويمكن التمثيل أيضًا بالعالم العبقري المخلص تمامًا للعلم، صاحب الكشوف المتميزة دينيس بيكر، راجع **شيكاغو**: ص: ١٩٨ – ٢٠٠

٥١- راجع قصة: **جمعية منتظري الزعيم**، ضمن: **نيران صديقة**: ١٨٧ – ١٩٧

٥٢- راجع: **عمارة يعقوبيان**: ١٣٠ – ١٤٠ / ١٦٩ – ١٧٠ / ٣٣٨ / ٣٤٣

٥٣- راجع **السابق**: ص ١٣ – ١٤ / و ص: ٢٦٩ – ٢٧١

٥٤- **شيكاغو**: ص ١١٤ – ١١٨ / ٣٨١ – ٣٨٢

٥٥- راجع **السابق**: ص: ١٦٣ – ١٦٧ / ٢٠٨ – ٢٣٦ / ٢٨٧ – ٢٨٩ / ٣٢٠ – ٣٢٥ / ٤٠٦ – ٤٠٧

٥٦- راجع **السابق**: ص: ١٦٣ / ١٦٧ / ٢٠٧ – ٢٠٨ / ٢٣٩ – ٢٥٠ / ٢٨٧ – ٢٨٩ / ٣٢٠ – ٣٢٥ / ٤٠٦ – ٤٠٧ / ٤٣٣ – ٤٣٥

٥٧- **المتخيل السردي**...، عبد الله إبراهيم، ص: ٦٢ (سبق ذكره).

٥٨- **الكلمة في الرواية**، ميخائيل باختين، ص: ٦٠ (سبق ذكره).

(٣) محمد سلماوي

"أجنحة الفراشة "

رؤية استشرافية تستبق الأحداث

".... مظاهرات عمَّت جميع أنحاء القاهرة، وانتقلت خلال ساعات إلى الإسكندرية، ثم إلى صعيد مصر، وعدد من المحافظات... نزلت قوات الأمن المركزي إلى شوارع الإسكندرية وأسوان وطنطا، والمنصورة، والسويس وبورسعيد... وكانت المفاجأة التي لم يتوقعها أحد، ولا حتى رئيس الوزراء الذي كان يأتمر بأمر أمين عام الحزب، حيث رفض وزير الدفاع إنزال الجيش... وأحس أمين عام الحزب أن الأمور قد تفلت من بين يديه، فصرخ في وزير الدفاع... لم يستجب وزير الدفاع لصراخ أمين عام الحزب، وقال في هدوء: تصرّف رجال الأمن ليس هذا مجال تقييمه، التاريخ سيقول فيه كلمته، أما الجيش فهو ملك للشعب، وليس إحدى أدوات الحكومة أو الحزب الحاكم... "

من رواية أجنحة الفراشة (مطلع يناير ٢٠١١م).

استحوذت قضيّة "الإنسان المصري البسيط ومعاناته اليومية" على حيزٍ كبيرٍ من الاهتمامات الإبداعيّة للكاتب المصري محمد سلماوي [(١)]، فهو يركِّز في كتاباته وأعماله الأدبيّة – وجلُّها كتابات مسرحية – على "تصوير تسلط الحاكم أو رموز السلطة، ومعاناة الإنسان من القيود الاجتماعية والسياسية التي تكبل حريته، وسعيه للخلاص منها" [(٢)]. ومن هذا المنطلق – أيضًا – كانت روايته: أجنحة الفراشة التي صدرت في أول شهر يناير ٢٠١١م، قبل أيام قلائل من قيام الثورة المصرية في تاريخ: ٢٥ يناير.

ومن الوارد جدًا والمحتمل القريب أن يكون الكاتب قد استلهم وقائع الثورة التونسيّة، ونسج بخياله الروائي وقائع مصرية شبيهة، ومن الوارد – أيضًا – أن يكون حسه الفني وقراءته لأحداث التذمر العام والغضب الشعبي في مصر قد وجّه روايته نحو هذه الرؤية التنبؤيّة التي استشرفت المستقبل، وبشَّرت بالثورة؛ غير أن الكاتب – قطعًا – لم يدر بخلده أن روايته ستغدو بين عشية وضحاها واقعًا ملموسًا!

تُقَدَّم الرواية من خلال منظومة سرديّة قائمة على التوازي بين مجموعة من الأحداث، "ويتميز نظام التوازي في صوغ المتن في أن مادة الحكاية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمنيًا في حدوثها" [(٣)]، ومن ثمّ يستطيع الكاتب تقديم أكثر من حكاية داخل منظومة الرواية الكليّة في توقيت واحد.

تبدأ أحداث رواية **أجنحة الفراشة** بتوجه السيدة: ضحى (مصممة الأزياء الشهيرة، وزوجة أمين عام الحزب الحاكم في مصر: مدحت الصفتي) إلى إيطاليا حيث تشارك بتصميماتها في معرض دولي للأزياء العالمية، وتتعطل في الطريق بسبب المظاهرات الكبيرة التي أوقفت حركة المرور في ميدان التحرير؛ لكن ضحى استطاعت من خلال نفوذ زوجها تجاوز التكتلات العسكرية واللحاق

بالطائرة في اللحظات الأخيرة؛ وتزامن هذا الحدث – على جانب آخر - مع توجه أيمن (وهو شاب جامعي من الطبقات الفقيرة) إلى طنطا بحثًا عن أمه (تلك التي أوهمه أبوه أنها ماتت، على حين اكتشف مؤخرًا أنها على قيد الحياة).

وتتعرف ضحى خلال رحلتها الجويّة على الدكتور أشرف الزيني (المناضل السياسي الكبير الذي يقف في صفوف المعارضة مناهضًا للنظام الحاكم)، وقد استاءت ضحى – أول الأمر – من وجوده إلى جوارها؛ لكنها – فيما بعد - وعلى غير المعتاد والمألوف (بالنسبة لها) تتوثق صلتها به لدوافع نفسية عميقة؛ حيث وجدت في هذا الرجل نبلاً وسموًا وإيمانًا بمصلحة الوطن، وهو ما يفتقده جميع السياسيين – وعلى رأسهم زوجها – ؛ كما أنها كانت منساقةً إلى الإعجاب بهذا الرجل بدافع من علاقتها المأزومة بزوجها الذي لا يُرضي أنوثتها الفائرة لا على المستوى النفسي ولا الجسدي.

استطاع الدكتور أشرف الزيني أن يصوغ من ضحى إنسانًا جديدًا خلال الأيام القلائل التي استغرقتها رحلتهما إلى إيطاليا؛ لدرجة عمّقت فيها الانتماء إلى مصر؛ فاتخذت قرارًا جريئًا ومجنونًا تخلت فيه عن معرضها للأزياء الذي أمضت فترة طويلة في الإعداد له؛ لأنها تنبهت بعد اكتشافها للحس الوطني في شخصيتها أن أزياءها (التي كان من المُفترض أن تُعرض فيه) مستوحاة من موضات عالمية؛ وكان الأحرى بها أن تكون ممثلة للروح المصريّة؛ بل إن هذه الرحلة القصيرة تمادت في تغييرها تمامًا؛ بحيث جعلتها تؤمن بحقها في الخلاص من زوجها بالطلاق، وبحثها عن حريتها مع شخص تحبه ويرضيها، وأن تنضم إلى صفوف المعارضة ضد الحزب الحاكم الذي يقف زوجها على رأس قادته.

وعلى الجانب الآخر يلتقي أيمن بوالدته التي حُرم منها عشرين عامًا؛ بينما يرفض أخوه عبد الصمد هذه الأمومة التي لا تعني له شيئًا؛ وتكون قضية عبد

الصمد الكبرى هي جمع مبلغ من المال لشراء عقد عمل بالكويت؛ حيث أُوهم من خلال اتصالاته على شبكة الإنترنت بأن شيخة كويتية ثرية تحبه وتريد الزواج منه ليكون حارسها الأمين على ثروتها الطائلة، ويتضح – فيما بعد – أنه قد وقع ضحيّة نصاب استغل سذاجته وطمعه واستولى على ماله؛ ولا يجد مناصًا من محاولة تعويض خسارته ولو من أعمال خسيسة ودنيئة!

وتتطور أحداث مصر السياسية تطورًا مذهلاً؛ فتشتعل المظاهرات في كل مكان، وتمتد إلى جميع محافظات مصر، ويتدخل الأمن بكل عنف لفضها؛ بينما يرفض وزير الدفاع إقحام الجيش في فض المظاهرات، ويرى أن الجيش لا يمكن أن يكون خاضعًا لأهواء أي نظام، أو عونًا له ضد شعبه، ومن ثمّ يتقدم باستقالته.

وتشارك – بالطبع – رضوى في هذه المظاهرات، وتكتب الصحف عن زوجة الرجل المهم والقيادي البارز في الحزب الحاكم التي تشارك في مظاهرات ضد النظام، الأمر الذي يسبب حرجًا كبيرًا لزوجها. وكان الدكتور أشرف الزيني قائدًا بارزًا في هذه المظاهرات، ومن ثمّ تعرض للاعتقال، كما اعتُقِلت ضحى أيضًا.

غير أن الثورة يقدّر لها النجاح؛ إذ يستقيل الحزب الحاكم بعد أن تعييه الحيل في قمعها، وتتشكل لجنة وطنية لحكم البلاد بصفة مؤقتة لحين صوغ الدستور وإجراء الانتخابات؛ على رأس هذه اللجنة الدكتور أشرف الزيني، وهكذا تستقبل البلاد عهدًا جديدًا تتطلع فيه إلى الحرية والعدالة [٤].

أولاً: عنوان الروايّة

أصبح العنوان من الأركان البنائية الهامة في الأعمال الأدبية، فهو يحمل فيما يغلب – منذ البداية – إشارة دلالية عامة، إشارة قد تثير في المتلقي هاجس

التوغل في كنه العمل، ومنذ اللحظة الأولى؛ لحظة القراءة (قراءة العنوان الموضوع والمُنتقى من المؤلف) يثور فضول المتلقي، فيأخذ في التعبير عن المحتوى بعيدًا عن القراءة، قد يُصدِّق مقوله السابق، كما قد يلبث مجرد إمكانية للتأويل بعد الإتيان على العمل، أي في حقبة لاحقة، حيث تحضر المقارنة بين ما قيل سالفًا، وما يقال بعد قراءة العمل "[٥].

وأجنحة الفراشة عنوان لا يحمل – بشكل مبدئي – دلالة محددة وواضحة؛ ومن ثمّ لا يكون القارئ منقادًا نحو توجّه معين يخمِّن – من خلاله – موضوع الرواية الرئيسي؛ إذ لا يُقدم عنوان الرواية تصوُّرًا عامًا لأحداثها. ولولا الإشارة المقتضبة إلى فكرة الرواية التي اقتُبِّست من مقالة نقدية للدكتور صلاح فضل تشير إلى موضوع الرواية (تلك التي وُضِعت على الغلاف الخلفي للرواية) لكان من المستبعد تمامًا أن يتوقع القارئ – قبل القراءة – أنّ ثمة علاقة بين هذه الصورة الوادعة الرقيقة لأجنحة الفراشة والثورة الشعبية التي تناضل الظلم والطغيان.

ولا شك أن القارئ قد يربط – مبدئيًا – (في ضوء إلمامه الجزئي بأحداث الرواية من خلال المقتبس النقدي المنشور على ظهر الغلاف) بين شعبنا المناضل والفراشة الوادعة التي تسير إلى حتفها بإرادتها؛ حين تُحَلِّق بجناحيها حول الضوء المتوهج؛ بحيث تكون صورة الفراشة متوازية مع طموح الشعب المصري إلى نور الحرية والعدالة؛ الذي قد يقوده إلى حتفه دون أن يثنيه هذا الحتف المؤكد عن تطلعاته المشروعة !

غير أن متابعة القراءة ستكشف عن تجذّر صورة الفراشة في الرواية؛ بل وتعمقها بشكل قد يكون مُبالغًا فيه. ويمكن أن نرصد صورة الفراشة في الرواية موزَّعةً على محورين:

أ- **محور واقعي**: تكون الفراشة فيه طرفًا في أحداث الرواية الواقعية التي يقوم بها الأبطال بشكل مادي. فنجد – مثلاً – بين أحداث الرواية أن سلوى العليمي (حبيبة أيمن بطل الرواية الباحث عن أمه) تهوى تربية الفراشات وتكثر من تأملها؛ على الأخص فراشات دودة القزّ. وقد كان أيمن يدلل حبيبته سلوى واصفًا إياها بالفراشة البيضاء مستلهمًا أسطورة أيرلندية تقول إن الفراشة البيضاء رمز الطهر والنقاء[٦].

وعلى جانب آخر نجد أن مصممة الأزياء ضحى تستلهم شكل أزيائها من صورة الفراشة [٧]. وعندما تتطور الأحداث وتبدأ ضحى في التمرد على أزيائها التي لا تحمل الروح المصرية تكتشف (من خلال كتاب إنجليزي اقتنته من إحدى المكتبات في إيطاليا) فراشة مصريّة قديمة اسمها فراشة النمر، ولهذه الفراشة المصرية تاريخ عريق، فقد صورها الفنان المصري القديم على جدران المقابر؛ وتلح هذه الفراشة بصورة كثيفة على سلوى، تطارد أحلامها، تتوحد بها، تقرر أن تستلهمها في أزيائها القادمة [٨].

وعلى جانب أخير يستلهم بطل الرواية الدكتور أشرف الزيني نظرية تأثير الفراشة للعالم لورنز في كلمته أمام مؤتمر باليرمو لمنظمات المجتمع المدني، وتقول هذه النظرية إن الفراشة رغم ضآلتها تؤثر حركتها على الأرصاد الجويّة؛ فلا يوجد كائن بلا تأثير مهما كانت ضآلته، وقد ربط أشرف الزيني بين هذه النظرية وقدرة الشعوب الضعيفة على فرض إرادتها[٩].

ب- **محور خيالي**: تكون الفراشة فيه طرفًا مجازيًا، فهي تظهر في سياق السرد اللغوي لدعم الحدث الواقعي بصورة فنية؛ دون أن تكون في حد ذاتها حدثًا واقعيًا يُمارس. وقد يكون الخيال في الرواية – أحيانًا – صورة

بلاغية يسوقها الكاتب على لسان أحد الأبطال، ومن هذا القبيل قول أيمن عن حقيقة أمه التي يتفانى في البحث عنها:

"في بعض الأحيان أشعر أنني اقتربت من معرفة الحقيقة، وأنني أكاد أمسك بها في يدي، ولكن ما أكاد أمسك بها حتى تطير كالفراشة التي نراها في لحظة، ولا نراها في اللحظة التالية "[١٠].

وفي موضع آخر يصف الكاتب ضحى التي انهمكت في حياة الأزياء هروبًا من واقعها المرير بقوله:

"... أغلقت على نفسها حياتها داخل شرنقة الأزياء، تغزل بداخلها خيوط الحرير، دون أمل في أن يكون لها في يوم من الأيام أجنحة مثل بقية الفراشات، فتخرج من شرنقتها، وتحلّق في الفضاء"[١١].

وتتطور صورة الفراشة من مجرد صورة بلاغية تشبيهية أو استعارية تتوازن فيها الحدود الفارقة بين الواقع والخيال؛ لتغدو رمزًا يتجرد من ماديته ويكون صورة نفسية؛ هكذا تغدو ضحى في أحلام يقظتها فراشة تخرج من شرنقة عبوديتها إلى الحريّة التي حُرِمت منها[١٢].

وعندما تشعر أنها قد ملَكت زمام نفسها؛ وأصبحت قادرة على اتخاذ قرارها الحر الجريئ بمحض إرادتها تشعر أنها – بالفعل – قد تحولت من دودة حبيسة في شرنقة إلى فراشة مُحلِّقة [١٣]. ويتأكد هذا الشعور – بشكل تام – عندما تشارك ضحى في التظاهرات للمرة الأولى في حياتها؛ لقد تجردت ضحى من كتلة الجسد التي كانت تعوق حريتها، تحولت إلى طيف أثيري غير ملموس؛ شعرت عندئذٍ:

"وكأنها ترتفع فوق جموع الشباب، كأنها محمولة على الأعناق. كأنها فراشة تطير في الهواء بلا حواجز ولا موانع " [١٤].

وصورة الفراشة الصامدة المنعتقة تتجاوز الرمزية في إطارها الفردي الضيق المنوط بالشخصية الروائية (ضحى) لتكون رمزًا لكافة المصريين – أيضًا – في صمودهم وتطلعهم إلى الحريّة؛ فعندما تقرأ ضحى في كتابها عن الفراشات المصرية التي صمدت وقاومت الأجواء القاحلة، وامتدت بها الحياة إلى عصرنا الحاضر دون أن تتعرض للانقراض يمكننا أن نفهم هذه الصورة بشكل أكثر ثراءً عندما نعتبرها صورة المصري عبر تاريخه الطويل الذي تعرض خلاله لعشرات من التجارب الديكتاتورية القاسية لم تستطع استئصاله ولا محو هويّته [١٥].

إن صورة الفراشة – إذن – صورة كثيفة الحضور، تتداعي في الرواية بضع عشرة مرة أو يزيد، لتدل – في محورها الخيالي وأحيانًا في الواقعي – على الحرية والانعتاق، وتنسحب على عناصر فردية وجماعية؛ إذ يجوز للقارئ أن يعمم دلالاتها لتنسحب على عموم الشعب المصري.

وعلى الرغم من كون هذه الصورة جديدة وجيدة إلا أن كثافة حضورها، واستدعائها بشكل مُبالغ فيه للعديد من المواقف والأحداث في الراوية فيه خاصة في الجانب الواقعي منها [١٦] كل ذلك – في تصوري – مما يقلِّص من حيوية الصورة وبكارتها وقدرتها على التأثير والإدهاش (ومن ثمّ تحقيق المتعة الأدبية التي يتوخاها العمل الروائي). فهي – هنا - تصل إلى درجة التشبُّع، بمعنى استهلاكها تمامًا لكثرة استخدامها المفرط والمبالغ فيه، ومن ثمّ لا تقوى بعد ظهورها عدة مرات على المزيد من الإيحاء الفني بدلالات جديدة.

ثانيًا: طبيعة الحدث الروائي

حين يقبل المتلقي على قراءة الرواية يكون هدفه الأول المتعة الفنية التي تحققها له الحكاية، وقد يكتفي جمهور القارئين السطحيين بهذه الحكاية، يعيشونها ما بين توتر وقلق وترقب... إلخ وصولاً إلى نهاية الحدث. بينما يفطن القارئ المتمرس إلى رؤى الكاتب التي تتضمنها الأحداث؛ ويدرك ما تعنيه بعض الرموز المهيّأة لإبراز رؤية الكاتب. وبالطبع يجب على الكاتب أن يوازن بين الحكاية التي تتضمنها الرواية ورؤيته الفكريّة والفنية، فلا يكشف عن أهدافه الفكرية بشكل فج ومباشر؛ ولا يبالغ في التشفير بشكل مستعصٍ ومغلق.

وفي وسع الفن الروائي أن يقدم الواقع الفعليّ برسم صورة مباشرة له؛ لأنه يقوم في الأصل على الحكاية؛ والحكاية بدورها واقع مُعاش؛ ومن ثمّ لا يُفاجأ القارئ عندما يطالع أحداثًا – يعيشها واقعيًا في مصر – تعبر عن فكرة الفساد السياسي واستغلال السُلْطة إلى أبعد الحدود، أو فكرة توريث السلطة، ويكون إبراز الكاتب لرؤيته في هذا المضمار قائم على انتقاء الأحداث وتسجيلها وتقديمها بشكل معين تتضح معه هذه الرؤية.

والنموذج الفردي الذي تقدمه الرواية من خلال شخصية: مدحت الصفتي الذي ورث أمانة الحزب الحاكم عن عمه أمين بك الصفتي؛ ولا يفتأ موظفو الدولة وضباط الشرطة يجاملونه ويقيمون له ألف حساب [١٧]؛ هو نموذج ذو بعد جماعي؛ لأنه وإن كان مُعبرًا بشكل غير مباشر عن مؤسسة رئاسة الجمهورية التي تحكم مصر (والتي كان غيابها التام عن الحدث الروائي متوقعًا ومنطقيًا مادامت الرواية قد كُتِبت في ذروة نفوذ المؤسسة الرئاسية التي يقودها الرئيس السابق مبارك ونجله الوريث)؛ يعبر عن تصور وفكرة عامة هي فكرة الفساد والتوريث التي كانت سببًا جوهريًا في إشعال الثورة المصريّة، وهو رغم

إشارته الضمنية إلى النظام الحاكم بعينه يحمل دلالات إيحائية ثرّة لواقع سياسي عام فاسد ومتهرئ.

وتشير بعض الأحداث – أيضًا – إلى جانب آخر من جوانب رؤية الكاتب؛ فإذا كانت بعض الأحداث تصور واقعًا مأزومًا يدعو إلى النفور؛ فإن المواجهة الفعلية مع هذا الواقع لا تكون بالهروب؛ أجل إن الثورة قد تكون حلاً عمليًا وإن كان الثمن فادحًا؛ غير أن الانغماس في أصالة الوطن وتعميق هويتنا صورة أخرى من صور المواجهة؛ هذا ما يمكن أن نفهمه من دعوة المناضل الثوريّ أشرف الزيني لضحى بأن تستلهم أزياءها من الروح المصريّة الصميم؛ والدكتور أشرف الزيني – نفسه – استلهم التراث المعمار المصري القديم ومزجه بالمعمار الشرقي الإسلامي في أحد مشروعاته الهندسيّة الحديثة ؛ وذلك ما جعل مشروعه المعماري مؤهلاً لنيل أرفع جائزة عالمية كبرى في العمارة [١٨]. تقدير العالم للشخصية المصرية – إذن – لا يكون إلا من خلال تمسكها بأصولها الشرقية وروحها الوطنية.

وعلى جانب آخر يقيم الحدث توازيًا وتوازنًا بين بطلين لكل منهما قضيته وعالمه الاجتماعي الخاص، (رضوى) الارستقراطية الثرية التي فشلت في حياتها الزوجية، وحاولت التعويض بالبحث عن ذاتها في عالم الأزياء؛ وأيمن الذي يشعر بأنه لن يجد ذاته إلا بعودته إلى أمه التي افتقدها. وفي نهاية الرواية تكون مشكلة رضوى قد حُلَّت بطلاقها ومن ثمّ تجد حريتها المفتقدة، وتتطلع إلى السعادة في حياة جديدة؛ كما حُلَّت مشكلة أيمن بعثوره على أمِّه؛ وبالتالي عودته إلى جذوره وأصله. ويتواكب هذان الحدثان مع حدث جماعي جلل يستقطب نتيجة الحدثين الفرديين اللذين وقعا لبطلي الرواي؛ فمصر – أيضًا – تنال

حريتها حين تُجبر المظاهرات العنيفة المتواصلة الحزب الحاكم على الاستقالة؛ ويعلن الجيش انحيازه للشعب؛ وتعود مصر لأبنائها الذين افتقدوها.

وليس من قبيل المصادفات أن تكون الشرطة وقوات الأمن (التي تُعتبر عصا النظام السابق) هي المعوِّق الأكبر الذي كاد يحول بين رضوى ورحلتها التي التقت خلالها بالمناضل أشرف الزيني فتغيرت حياتها، واستطاعت من خلال الروح الجديدة التي استلهمتها من هذه الرحلة التي التقت فيها أشرف الزيني أن تنال حريتها وتتخلص من شقائها، إنها الشرطة – أيضًا – التي كادت تحول بين أيمن ورحلة الوصول إلى أمه [١٩]، كما أنها هي – أيضًا – التي وقفت ضد المظاهرات وحاولت إجهاضها بكل السبل دون أن تفلح في ذلك. وهكذا تتشابك الخيوط جميعها في منظومة سردية متوازية تلتقي أطرافها جميعًا في نهاية الأحداث؛ لتعبر عن رؤية الكاتب الوطنية الثورية التي يطرحها من خلال الرواية.

على أن هذه المنظومة السردية رغم نجاحها في الموازاة بين الأحداث واستقطابها للتعبير عن الرؤية الثورية للكاتب ينتابها بعض القصور في رمزيتها؛ وقد أشرنا – من قبل – إلى مبالغة الكاتب في استخدام رمزيّة الفراشة؛ مما أدى إلى إضعافها وانتهاك جدَّتها وإثارتها. ونشير – في هذا الموضع – إلى أن الكاتب يزيد من إضعاف رموزه عندما يكشف للقارئ عن شفراته الفنية بحيث يُفضي إليه بشكل مباشر عمّا يجب أن يتوصل إليه بنفسه؛ فيقول الكاتب على لسان ضحى عن الفراشة: "إن الفراشة بالنسبة لي رمز لميلاد جديد" [٢٠]. وعلى جانب آخر يُفْتَرضُ أن يفهم القارئ وصول أيمن إلى أمه باعتباره رمزًا لتحرر المصريين والتقائهم بالأم الكبرى مصر؛ بيد أنّ الكاتب يُفصح تمامًا عن هذا الإيحاء؛ إذ يقول أيمن:

"... فكما أن الوطن هو الأم فإن الأم – أيضًا – هي الوطن، والإنسان الذي لا يعرف له أُمًا لا يعرف له وطنًا، هو إنسان بلا أصل، بلا جذور، بلا هويَّة.. " (٢١).

إن الكاتب يهدف – من خلال هذا الإفصاح والتصريح – إلى مزيد من توضيح رؤيته الفكريّة الثوريّة؛ غير أن الرؤية الفكريّة لا بد أن تُستَشَفّ بشكل غير مباشر؛ لأن المُباشرَة تنأى بالعمل الأدبي عن جمالية الفن، وشتان ما بين الفن والوعظ التعليمي المباشر.

ونود أن نشير – أخيرًا – في سياق حديثنا عن الحدث الروائي إلى مجموعة من المصادفات التي اكتنتفته؛ واستخدام المصادفة في الحدث الروائي ليس معيبًا بشكل مطلق؛ فالمصادفة – دونما شك – موجودة في حياتنا الواقعية، وقد تلعب دورًا فاصلاً في حيوات الناس. ومن المصادفات ما هو مقبول وغير مُفْتَعل؛ فلا بأس أن تكون والدة حسن (وهو الصديق الحميم لأيمن) عاملةً في السجل المدني؛ فتبذل قصارى جهدها لكي تدله على عنوان أمه [٢٢]، لكن المصادفات عندما تتوالى لا يمكن تقبل واقعيتها؛ كأن تتوجه ضحى مع صديقتها لتناول العشاء في إحدى المطاعم الكبرى ويسترسل حديثهما عن الفراشات، ثم بالمصادفة يُقدّم لهما العشاء سمكة سردين مفتوحة على شكل جناحين، وتضحك الصديقتان (بالطبع لأن سمكة السردين قُدِّمت على شكل فراشة)[٢٣]، وأن يكتشف الدكتور أشرف الزيني أن الشاب ماريو ابن صديقه الإيطالي جيوفاني ماركو (الصديق الإيطالي للدكتور أشرف الزيني) يعمل في حقول الأزياء ومن المهتمين بها؛ وبالمصادفة هو موجود في ميلانو نفس البلدة التي ستتوجه إليها ضحى لإقامة معرضها، ولذا تقدم لها أسرة جيوفاني ماركو (التي

التقت بها مصادفة – أيضًا – مع الدكتور أشرف في المطعم) رقم ابنها في شهامة أوربية غير مسبوقة لكي تتصل به وتطلب منه المساعدة إذا أرادت [٢٤]؛ كما تتوجه ضحى إلى حفل في السفارة الإيطالية لتفاجأ أيضًا بأن الدكتور أشرف من المدعويين إلى الحفل مع كبار الزائرين! [٢٥]، مع أن المنطقي ألا يكون المعارض السياسي الكبير للنظام الحاكم، ذلك الذي تعرض للاعتقال بسبب مواقفه المناهضة للنظام ضيفًا على السفير المصري بالخارج.

إن إحكام الحبكة من العوامل التي تضمن نجاح الرواية ومصداقيتها، "فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج، فالحبكة حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن حدث رئيسي " [٢٦]. وتواتر الأحداث وتتابعها يخضع – في المقام الأول – لعاملين، أحدهما عامل الضرورة؛ بمعنى أن يقتضي حدث ما – بالضرورة – حدوث حدث تال له، كرد فعل أو نتيجة. والعامل الآخر هو عامل الاحتمال؛ بمعنى أن حدثًا ما يُحتمل أن تحدث بعده بعض الأحداث، التي قد تحدث أو لا تحدث. " وإذا كانت الحبكة تخضع لقانوتي: الاحتمال والضرورة؛ فإن عامل الصدفة لا بد أن يختفي تمامًا من الأعمال الأدبية ذات الحبكة الناضجة والبناء المتماسك "[٢٧].

ثالثًا: الشخصيات الروائية

الشخصية هي المُحرِّكة للحدث الروائي، ومن خلال توجهاتها وتحولاتها وتصادمها مع الواقع وتفاعلاتها معه تنعكس رؤية الكاتب. وحين يكون للمؤلف تصور فكري يعبر عن تجربة اجتماعية شمولية (كالتجربة الثوريّة التي تعكسها رواية أجنحة الفراشة) فإن شخوص الرواية تكون بمثابة شرائح

اجتماعية تمثيلية؛ لا تعني ذاتها – في المقام الأول – قدر إشارتها إلى نموذج ونمط بشري عام.

ومن هذا المنطلق عبّر الكاتب عن المجتمع المصري من خلال شرائح متفاوتة؛ أبرزها الطبقة الفقيرة (التي ينتمي إليها أيمن، وأخوه عبد الصمد) والطبقة البرجوازيّة المتوسطة (التي ينتمي إليها الدكتور أشرف الزيني). وأخيرًا الطبقة الأرستقراطية الغنية (التي تنتمي إليها ضحى).

ولدى الطبقة الفقيرة والمتوسطة من المبررات ما يدفعها إلى الثورة والوقوف في صف المعارضين للحكم؛ فهؤلاء – دون سواهم – هم الأكثر تعرضًا للمظالم الاجتماعية الفادحة. على أن في الطبقة الفقيرة – أيضًا – نماذج سلبية لا يعنيها غير ذواتها وتطلعاتها؛ مثل شخصية (عبد الصمد) شقيق أيمن؛ ذلك الباحث عن المال بأي شكل وبأي منطق. ومثل هذه الأنماط البشرية الأنانيّة لا تحمل أدنى اهتمام بالتجربة الجماعية العامة ؛ فالمتظاهرون – من وجهة نظر عبد الصمد – هم جماعة من اللصوص والفضوليين اللذين يُعَرِّضون أنفسهم للأذى دونما داع يستحق هذا التهور منهم [٢٨]، وأنانية عبد الصمد وإجلاله للمال يجعله متجاهلاً – تمامًا – لقضية أمه التي لم يكن يعلم بوجودها؛ فلم يثر انتباهه أنها على قيد الحياة؛ ولم يندفع – كما فعل أخوه – للارتماء في أحضانها؛ مؤثرًا أحضان الشيخة الكويتية التي تغويه بالثروة والنفوذ المادي[٢٩].

وحين نتمثل الأم في بعدها الرمزي باعتبارها الوطن؛ نتفهَّم مسألة نبذه لأمه وعدم حفاوته بها فهمًا أكثر عمقًا؛ فيكون سعيه الحثيث وراء الثروة في الكويت انقطاعًا تامًا عن وطنه وجذوره، وحين تبوء تجربة التهافت على الثروة بالفشل التام، ويتضح الوهم المضلل الذي وقع في براثنه؛ عندها ينقاد إلى مزيد من الانحراف والشذوذ والسقوط الأخلاقي[٣٠].

على أن شخصية عبد الصمد بينما تكشف للقارئ عن جانب من رؤية الكاتب مؤداه أنه لا بديل عن الوطن ولا مناص من مواجهة الواقع المأزوم؛ لأن الهروب ليس حلاً؛ يمكن أن تحمل بعدًا دلاليًا جديدًا؛ باعتبار كون عبد الصمد شقيق أيمن، فكلاهما ينتميان لأصل واحد؛ والبون بينهما – بالطبع – شاسع ومهول. فهما نموذجان متناقضان للمصري في كفاحه ونبله وانتمائه لوطنه من ناحية؛ وفي انحرافه وتلوثه من ناحية أخرى.

وهذه الصورة القاتمة والقميئة التي تبدو فيها شخصية عبد الصمد هي – وإن كانت للأسف الشديد – وليدة ضغوط نفسية واقتصادية ناتجة – بدورها – عن انحراف النظام الحاكم واستبداده، لا تُبرِّئ النموذج المنحرف وتظهره في دور الضحية؛ لأن النموذج الإيجابي الموازي لهذه الشخصية (أيمن) قد خاض التجربة عينها، ومر بالظروف نفسها، ولم يسقط هذا السقوط المروِّع. ولعل النهاية القميئة التي انتهت إليها هذه الشخصية المنحرفة (الشذوذ) تحمل إشارة دلالية قوية وهامة بكونها – هي في حد ذاتها – شذوذًا طارئًا على النموذج المصري؛ فالقاعدة العامة الراسخة لن تحيد عن الأصالة والانتماء والنضال الدائم.

أما ضحى فهي تمثل شريحة اجتماعية غير مَعْنِيّة – في الغالب – بالنضال السياسي؛ فهي سليلة أسرة ذات ثروة ونفوذ؛ ومثل هذه الطبقة قلّما تتعرض للمعاناة التي تكابدها جموع الشعب؛ وقد لا تشعر هذه الطبقة بوطأة الكادحين، وربما استَفزَّها النظام الحاكم بتجاوزاته السياسية؛ لكنها قد تجد في ثرائها المادي ما يُعوِّض هذا الاستفزاز. ومن ثمّ كان أخوها طلعت في غاية الاندهاش عندما علم أنها تشارك في التظاهرات الشعبيّة[٣١].

إن على الروائي إحكام البنية السرديّة من خلال إقامة علاقة عضوية بين صفات الشخصية والحوادث الاجتماعية؛ يُمهّد بها للتحوُّل الذي يطرأ على

الشخصية في خواتيم الرواية. وهذا كله ينطلق من أن الشخصية تملك صفات يعرفها القارئ من خلال المعلومات التي قدّمها الروائي عنها،.. ولكن علاقة الشخصية بالحوادث المحيطة بها تدفعها رويداً رويداً (بتدرُّج) إلى تغيير موقفها، مما يجعل تحوُّلها في نهاية الرواية مُسوَّغاً أمام القارئ لأنه نتيجة طبيعية لتفاعلها مع الحوادث "[٣٢]، ولذا حاول الكاتب إحكام البنية السرديّة بتقديم أسباب مُقنِعة لهذا التحوّل غير المسبوق في شخصية ضحى. بالطبع كان لقاؤها بالدكتور أشرف الزيني في إيطاليا وانبهارها بشخصيته نقطة تحول في حياتها؛ غير أن شخصية الدكتور أشرف الزيني لم تكن لتقودها إلى هذا التحول لولا مجموعة من الرواسب المُتعمِّقة في تكوينها النفسيّ؛ وأول هذه الرواسب وأهمها هو العامل الجنسي؛ إذ لم يكن زوجها مُرضيًا لها في فراش الزوجيّة؛ ومن هذا المنطلق قامت الحواجز النفسية بينهما (لأنها – تبعًا لمكانتها الاجتماعية وتقاليد أسرتها – لا تستطيع أن تطلب الطلاق)؛ وغدت الحياة الزوجية مجرد واجهة اجتماعية رخوة تنطوي على فراغ كبير وإحساس بالهشاشة في الحياة.

ربما استطاعت رضوى أن تستمد من عالم الأزياء بعض إرضاء لذاتها الهشة؛ لكنها مازالت تشعر بأنها لاشيء. وحين التقت بشخصية الشاب المناضل الذي يمتلك الكثير من الرجولة وسموّ المبادئ مما يفتقر إليه زوجها السياسي كان له أن يقتحم هذه الحياة الهشة، وكان لها أن تحاول لفت أنظاره إليها بأن تقنعه بأن لها قضيّة مثله، فاتخذت قرارها الأصعب بالتخلي عن معرضها الذي لا يحمل هوية مصرية صميم، ثم شاركت في المظاهرات الشعبية عن قناعة تامة – فيما بعد – لأنها أحست أن هذا النضال هو ما يحقق هويتها ويملأ كيانها ويحقق وجودها، تقول ضحى:

".. لم تكن لي حياة على الإطلاق.. الآن ولأول مرة أشعر بالحياة... أشعر بأن لي كيانًا، أشعر بالناس من حولي، أشعر بأن لي هوية، وبأنني أنتمي لشعب ولبلد... "[٣٣].

ونشير – أخيرًا – إلى الشخصية المحورية في هذا العمل الأدبي؛ المعارض السياسي الكبير الدكتور أشرف الزيني؛ الذي التفت حوله جموع الشعب المصري، واختير رئيسًا لائتلاف القوى السياسية المصرية الذي سيدير البلاد ثلاثة أشهر لحين إجراء الانتخابات. وشخصية الدكتور أشرف – في حد ذاتها – نموذج مصري متميز وواقعي؛ غير أن الطرح الروائي لها لم يكن واقعيًا؛ فهذه الشخصية – على ما في الواقع السياسي من خصومات وعداوات – تبدو وكأنها القطب الأوحد الذي اختُزِلت فيه مطامح كل التيارات السياسية المتضاربة والمتعارضة والمتناقضة!!

كما أن الرواية لا تقدم هذه التيارات السياسية التي ارتضت الدكتور أشرف زعيمًا لها في حدث نضالي، لم تشر إلى أي كفاح آخر سوى كفاح الدكتور أشرف الذي بدا في قلب الأحداث متصدرًا كل التيارت، ومناضلاً ضد قمع الحريات بشكل عام[٣٤].

وملامح شخصية الدكتور أشرف سلوكيًا وشكليًا لا تدل – بحال من الأحوال – على أنه منتمٍ إلى التيار الإسلامي، وهو كما يصفه المؤلف:

"... رغم كثافة لحيته السوداء لم تكن لحيته إسلامية، وإنما هي أقرب إلى اللحية الأوربيّة التي يطلقها العلماء وأساتذة الجامعات. كان في يده في إحدى الصور غليون أضفى عليه سمة الباحث الأكاديمي الجاد " [٣٥].

وبالطبع لم يشر المؤلف بشكل صريح إلى حقيقة الانتماء السياسي الذي يمثله الدكتور أشرف، ولا الموقف الفكري الذي يتبناه؛ إنه كما يقول عن نفسه:

"... أنا أتطلع فقط إلى إرساء بعض المبادئ التي بدونها لا تكون هناك ديموقراطية.. مثل القضاء على الفساد. مثل مبدأ تداول السلطة. مثل حظر تزوير إرادة الناخبين. وهي كلها مبادئ أوليّة في أي نظام سياسي محترم. أنا أنادي بما ينادي به الناس، ليس لدي أيديولوجية شيوعية ولا إسلامية. ما أريده ويرده الناس هو إصلاح نظامنا السياسي، بعد ذلك فلتأت الحكومة التي تنجح في الانتخابات سواء كانت يسارية أم يمينية، لا يهم..." (٣٦).

وفي تصوري أن شخصية الدكتور أشرف الزيني لم تنجح – بشكل كبير – في أن تكون نموذجًا عامًا يدل على المناضل المصري بكل أطيافه؛ لدرجة تسليم كل الأطياف السياسية له، واعترافهم بقيادته بعد نجاح الثورة، على الرغم من كون التآلف السياسي بين الأطياف المتناقضة والمتصارعة مسألة أبعد ما تكون عن الواقع.

وإخفاق هذه الشخصية في كونها نموذجًا عامًا ربما كان نابعًا من مثاليتها المُبالغ فيها – على مستوى الفكر السياسي – وتقديمها في جو بعيد عن الصراعات والمهاترات السياسية، بحيث لم نر أي شقاق أو خلاف معها من أي طرف، باستثناء النظام الحاكم الذي تعاديه – بالطبع – كل الأطياف السياسية المعارضة. وهو ما يجعل شخصية الدكتور أشرف الزيني شخصية بعيدة عن الواقع، ومن ثمّ " فشل الشخصية الرئيسية في تجسيد قضية الرواية؛ عندما لا نستطيع تقبُّل التشخيص، أو النهج الضابط لمسلكها في التعامل مع القضية المطروحة " (٣٧).

ولو وضعت شخصية المناضل الثوري: أشرف الزيني في موضع المقارنة مع شخصية أمين عام الحزب الحاكم المستبد: مدحت الصفتي سنجد أن شخصية الصفتي أكثر قابلية للتعميم؛ لأن نموذج الفساد والقمع السياسي قي الواقع المصري الذي تحاكيه الرواية – من جهة - أكثر ارتباطًا بالحزب الحاكم تحديدًا (الذي تمثله شخصية الصفتي)، ولأن شخصية الصفتي – من جهة أخرى – في موضع القيادة الفعلية لا موضع المعارضة، ووجود هذه الشخصية في موضع القيادة يجعلها تتحمل كل تبعات الفساد الناتج عن مرؤسيها بشكل عام.

ولا مانع – فنيًا – في أن يكون الكاتب مؤمنًا باتجاه سياسي ما، وأن يجعل خياله الروائي هذا الاتجاه السياسي الذي يؤمن به ويتبنى قضيته الفكرية في موضع الصدارة؛ غير أن الكاتب كان حريًا به أن يقدم إلى جانب هذا الاتجاه السياسي الذي يتصدر بؤرة الحدث الروائي أطيافًا أخرى تتفاعل معه، ومن ثمّ تحقق الرواية بعض التوازنات الفنيّة التي تجعلها أكثر واقعية.

الهوامش والتعليقات

١- ولد الأديب محمد سلماوي في القاهرة سنة ١٩٤٥م، وتخرج في كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٦٦م، ثم دراساته العليا في القاهرة وأوربا، حيث درس الأدب والتاريخ الإنجليزي، إضافة إلى دراسته للإعلام. وقد آثر التخلي عن العمل الأكاديمي والتفرغ للصحافة والأدب، ومن ثمّ انتقل إلى جريدة الأهرام المصرية، وشغل فيها الكثير من المناصب الهامة، وترأس تحرير بعض الإصدارات الصحفية التابعة لها، كما ترأس اتحاد الكُتَّاب المصريين. صدرت له رواية: **الخرز الملون** سنة ١٩٩٠م، ثم تلتها رواية **أجنحة الفراشة** ٢٠١١م، كما صدرت له ثماني مجموعات قصصية منها: **الرجل الذي عادت إليه ذاكرته** ١٩٨٣م، و **باب التوفيق** ١٩٩٤م، و **رسائل العودة** ٢٠٠٠م. على أن محمد سلماوي أكثر شهرة في مجال الكتابة المسرحية التي تدور حول نقد الواقع الاجتماعي واستخلاص العلاقة بين الفرد والمجتمع، ومن مسرحياته: **فوت علينا بكرة** ١٩٨٤م، **القاتل خارج السجن** ١٩٨٧م، **اثنين تحت الأرض** ١٩٨٧م، **الجنزير** ١٩٩٣م. ولسلماوي – إضافة إلى أعماله الأدبية – مجموعة من الكتب والدراسات السياسية والصحفية، وله كتاب نقدي عن نجيب محفوظ.

٢- راجع: **قاموس الأدب العربي الحديث**، ص: ٤٩٦، ٤٩٧ (سبق ذكره).

٣- **قاموس الأدب العربي الحديث**، ص: ٤٩٦ (سبق ذكره).

٤- **المتخيل السردي**...، عبد الله إبراهيم، ص: ١١٠ (سبق ذكره).

٥- عرضنا أحداث الرواية بإيجاز اعتمادًا على طبعتها الأولى الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية في القاهرة (يناير ٢٠١١م)، وجدير بالذكر أن هذه الرواية قد أُنجزت قبيل الثورة المصرية بأشهر قليلة، وعرض الكاتب مخطوطها علي ثلاثة نقاد؛ نصحه أولهم بعدم نشرها إيثارًا للسلامة؛ أما الناقد الثاني فقد أمعن في مخاوفه بحيث تجاوز نُصْحَ كاتبها إلى تحذير الناشر – نفسه – من مغبة النشر؛ وكان ثالث هؤلاء الناقدين الدكتور صلاح فضل الذي بادر بالكتابة عن هذه الرواية في جريدة الأهرام (نوفمبر ٢٠١٠ م) مشجعًا على نشرها (وفقًا لما جاء بين ثنايا حوار أجراه محمد شعير مع الناقد المصري الكبير **صلاح فضل**، ونشر في العدد ٤٥٣٨٢ من جريدة الأهرام في ٨ مارس ٢٠١١)، ويمكن مراجعة هذا الحوار كاملاً على الرابط الإلكتروني لجريدة الأهرام.

٦- **البداية في الفن الروائي**، صدوق نور الدين، ص: ٧٠ (سبق ذكره).

٧- راجع: **أجنحة الفراشة**، ص: ٤٥ و ٤٦ و ٤٧

٨- راجع: **السابق**، ص: ٥٤ و ٥٨

٩- راجع: **السابق**، ص: ٦٧ و ٧٤ و٨٧ و ٨٨

١٠- راجع: **السابق**، ص: ١٠٤ و ١٠٥ و ١١٣ و ١١٤

١١- راجع: **السابق**، ص: ٤٨

١٢- راجع: **السابق**، ص: ٧٨

١٣- راجع: **السابق**، ص:٥٤ و ٨٨

١٤- راجع: **السابق**، ص: ١٠٢ و ١٠٣

١٥- راجع: **السابق**، ص: ١٣٣

١٦- راجع: **السابق**، ص: ٩٨ و ٩٩ و ١٠٣ و ١٠٤

١٧- لا أجد – على سبيل المثال – مبررًا فنيًا لأن تكون سلوى (حبيبة أيمن) هاوية لتربية الفراش واستخراجه من دودة القز، فهذه الإشارة العارضة لم تُستغَل – فيما بعد- لتعمِّق جانبًا ما من جوانب الأحداث التالية، ومن ناحية أخرى نجد رضوى – مثلاً- تشعر بالأسى لأنها صنعت ملابسها (التي تحاكي شكل الفراشة في الذيل والأكمام) في تيار الموضات العالمية؛ ثم تصر على تصحيح مسارها بأن تقدم ملابس تستلهم الروح المصرية؛ فتقرر أن تكون هذه الأزياء المصرية مستلهمة من الفراشات أيضًا خاصة فراشة النمر المصرية !!

١٨- حول هذه الأحداث راجع رواية: **أجنحة الفراشة**، ص: ٩ / ٢٤ / ٢٥ / ٣٧

١٩- راجع **أجنحة الفراشة**، ص: ٥٨ / ٩٦

٢٠- راجع **السابق**: ص: ٧ و ٨ و ٩ و١٦ و ١٧

٢١- **السابق**: ص: ٥٤

٢٢- **السابق**: ص ١٦

٢٣- **السابق**: ص ٤٣ و٤٤ و ٨٩

٢٤- **السابق**: ص ٥٤

٢٥- **السابق**: ص ٥٦

٢٦- **السابق**: ص ٧٣

٢٧- مادة الحبكة ضمن معجم: **مصطلحات نقد الرواية**، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت ٢٠٠٢م ص: ٧٢

٢٨- راجع مادة الحبكة في: **موسوعة الإبداع الأدبي**، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م، ص: ١٢٢

٢٩- راجع **أجنحة الفراشة**: ص: ١٢١

٣٠- **السابق**: ص: ١٥٤ / ١٥٦

٣١- **السابق**: ص: ١٥٩ / ١٧١ – ١٧٢

٣٢- **السابق**: ص: ١٣٩

٣٣- **الرواية العربية، البناء والرُّؤيا**، د.سمر روحي الفيصل، ص: ١٣٤ (سبق ذكره).

٣٤- **السابق**: ص ١٣٩

٣٥- تقدم الرواية الدكتور أشرف الزيني وهو يقود مظاهرة تندد بشطب اتحاد الطلاب المُنْتَخَب، والمألوف في حياتنا السياسية المصرية أن هذا الإجراء لا تتبعه الحكومة إلا عند فوز التيارات الإسلامية. راجع **أجنحة الفراشة**: ص: ٩١ – ٩٢

٣٦- **أجنحة الفراشة**: ص: ٢٧

٣٧- **السابق**: ص: ٢٨ و ٢٩

٣٨- **قراءة الرواية**..، روجر. ب. هينكل، ص: ٢٣١ و ٢٣٢ (سبق ذكره).

(٤) ياسر سليم

"الحيّـــة"

رؤية نفسيّة لجلادي النظام السابق

"..... ثورة ؟... شعب ؟.... الإطاحة بالنظام بداية عهد جديد... التحقيق في ثروات الفاسدين في العهد البائد، والشعب الثائر يتكاتف لعبور الأزمة الاقتصادية والسياسية... يتكاتف؟ هل اندحرتم أيها الزملاء؟ وهل انتصر عليكم الدهماء؟؟ وأين الخطة (أ) التي تعلمناها واتفق عليها زملاؤنا ووزراؤنا في اجتماعاتهم السنويّة؟ الخطة الوقائية التي تردع الغوغاء أصلاً عن التفكير في التمرد ؟؟ والخطة (ب) التي تقمعهم بعنف في حالة ثورتهم؟ والخطة (ج) التي تقتضي إثارة الخوف والفزع والرعب بينهم على أمنهم وطعامهم، ؛ فيخلون عن ثورتهم ويعودون لبيوتهم، هل خارت قواكم أيها الشركاء؟؟... "

من رواية الحيّة (أبريل ٢٠١١م).

صدرت رواية الحية للصحفي والروائي الشاب ياسر سليم[1] في أبريل ٢٠١١م، وهي أول رواية تُنشر لهذا الأديب الشاب. وإذا كانت رواية أجنحة الفراشة لمحمد سلماوي التي تناولناها في الفصل السابق قد استشرفت أحداث الثورة المصريّة، وتنبَّأت بأحداثها الرئيسية على نحو غريب ولافت للأنظار؛ فإن رواية الحيّة لياسر سليم – في اعتقادي وفي أغلب الظن والترجيح – أول رواية تشير إلى ثورة الخامس والعشرين من يناير المصرية بعد أن أصبحت واقعًا ملموسًا.

تقوم الرؤية الثوريّة في رواية الحيّة على فضح وإدانة جلادي النظام السابق، وتحديدًا (منظومة أمن الدولة)، وكانت المبادرة بنشرها خطوة جريئة وغير مسبوقة جازف بها المؤلف والناشر؛ واستعدا لتحمل عواقبها الوخيمة في شجاعة تُحسب لهما، ثم شاءت إرادة الله عز وجلّ أن تقوم الثورة المصريّة ويشتد عودها أثناء مثول الرواية للطباعة، الأمر الذي أتاح فرصة ذهبية للكاتب لبلورة هذه الرواية بشيء من الحرية، ومن ثمّ وُضِعت اللمسات الأخيرة – كما علمت من المؤلف – لتغدو مُعَبِّرة بالفعل عن قيام الثورة.

وقارئ هذه الرواية سوف يُدرك – قطعًا – أنّ إشارتها للثورة إنما هي إشارة بسيطة ومحدودة للغاية، لكنها – على الرغم من محدوديتها – في غاية الأهمية، لأن الثورة – في حد ذاتها – نهاية طبيعية ومنطقية تقود إليها أحداث الرواية، ولو لم تقم الثورة المصرية – بالفعل على أرض الواقع – لكانت الرواية تحفيزًا قويًا لقيامها؛ وإن لم تُشر إليها بشكل صريح.

تبدأ أحداث هذه الرواية بما يشبه انهيار في شركة من شركات الأمن الخاصة يتدافع على إثره العاملون في الشركة فرارًا، ولم يُقَدِّم الكاتب مبررات هذا الانهيار والتدافع، لكننا يمكن أن نفهمه بعد اكتمال القراءة وإتمام الرواية

على أنه تبعة من تبعات الثورة التي اقتحم خلالها الثائرون بؤر الفساد في الدولة، وبينها هذا المبنى الأمني (الذي يجدر أن يكون إشارة تلميحية إلى مباني أجهزة أمن الدولة المنتشرة في كل ربوع مصر) ويترتب على هذا التدافع سقوط جهاز تسجيل إلكتروني دقيق من زاوية في أحد الأعمدة، يتحلق حوله جموع المتدافعين في انهماك لسماع محتواه، وهو يتضمن اعترافات لضابط سابق (ضابط بجهاز أمن الدولة مفصول من الخدمة) كان من عتاة الجلادين الموالين للنظام، وتتوالى هذه الاعترافات عبر الرواية كاملةً.

نتعرف من خلال هذه الاعترافات على جوانب كثيرة من حياة هذا الضابط؛ بعضها تتعلق بطبيعة عمله، وأساليبه الوحشية التي يستخدمها مع المعتقلين السياسيين لإجبارهم على الإدلاء بالمعلومات والاعتراف بتفاصيل تتعلق بنشاطهم السياسي، وتطوف بنا هذه الاعترافات لتفصح عن الملفات السرية لتحالفات الحكومة مع المعارضين الوهميين؛ الذين توضع سقوف لمعارضاتهم الشكلية أمام الجماهير؛ لخداع الرأي العام، والادِّعاء بأن هنالك حريات متاحة لمن يعارض النظام.

كما تتضمن الرواية جوانب شخصية – في حياة هذا الضابط – تتعلق بطبيعة العلاقة العاطفية الغريبة التي جمعته بسيدة مطلقة (تدعى عفت) التقى بها بعد خروجه من الخدمة، وتعلق بها فيما يشبه الحب، والغريب أن هذه السيدة استغلت نفوذه بدهاء؛ دون أن تمنحه ما يريد من إرواء لعاطفة الحب الملتهبة التي تتأجج نحوها؛ والأغرب أنه رغم كل خبراته ونفوذه وجبروته وقوته يسقط صريعًا أمام هذه السيدة التي أصبحت بؤرة لمجموعة من العلاقات غير المتناهية مع الرجال الذين تتصيدهم وتستفيد منهم أقصى استفادة، وتبتزّ عواطفهم دون أن تمنحهم أي شيء، وهذه السيدة المطلَّقة صائدة الرجال – رغم كل هذه

العلاقات العاطفية المشينة التي تورطت فيها- في منتهى العفة الجسدية، حيث لم تسمح لأي من الرجال الذين عرفتهم بإقامة علاقة جسدية معها.

والبؤرة الدلالية التي تُستَقْطَب من خلال أحداث هذه الرواية قد تبدو للوهلة الأولى مركوزة في الصراع بين هذا الضابط وعشيقته النافرة المتمردة؛ إلا أن هذه الصراع العاطفي إنما هو خلفية لرصد مجتمع فاسد متهرئ يوشك على الانهيار، فمن خلال هذه الحكاية الرئيسية تطفر حكايات جانبية جزئية كثيرة؛ بعضها اجتماعي تفرضه طبيعة البناء الفني للقصة وحبكتها الدرامية والسردية؛ إذ يهيئ للتطور النفسي السلبي الذي ينعكس على شخصية الأبطال، مثلاً: (عملية الختان القاسية التي تعرضت لها عفت بطلة الرواية / الوفاة المبكرة لأمها أثناء فترة مراهقتها / نفور أخوتها منها / ونفورها هي شخصيًا من زوجة أبيها المنقادة المنعدمة الشخصية / طبيعة علاقتها بزوجها السابق وأسرته / ثم انفصالها عنه / وبخله في دفع مصروفات ابنه.... إلخ)، كل هذه الظروف تجعلنا لا نُفاجأ بالجوانب السلبية التي تنعكس من شخصيتها، بقدر من نتقبل هذه الجوانب السلبية باعتبارها تطورًا طبيعيًا ومنطقيًا لمُجريات الأحداث التي تمر بها هذه الشخصيّة وتؤثر في تكوينها النفسي والأخلاقي.

والأمر على النحو نفسه في صورة الضابط الذي نشأ في أسرة فاسدة، يعولها أب يتعلق بأذيال الحزب الحاكم، وأم متسلطة تدفع زوجها إلى الرشوة واستغلال النفوذ، كما تحارب المشاعر الإنسانية النبيلة في الابن حين تحرمه من أن يكون شاعرًا رقيقًا، وتدفعه دفعًا إلى ان يكون ضابط شرطة، بل وتغرس في نفسه العنف والجبروت حين تقتل أمامه قطة صغيرة وتكلفه أن يفعل الشيء مثله، وقد التحق هذا الابن بكلية الشرطة بعد رشوة دفعها أبوه لضابط كبير تذلل له كي يقبلها.

كل هذه الجوانب الاجتماعية ذات أهمية كبرى في الرواية لأنها تعمق من الشخصية وتمنحها البعد الإنساني الواقعي الذي يجعلنا نتقبلها كنموذج غير مُفتعل أو متكلف. فضلا عن التركيز على الجوانب النفسية الداخلية مثل اعتقاد هذا الضابط وإيمانه الراسخ بأنه إنما يقوم بمهمة وطنية، وعدم اعترافه بأنه يرتكب تجاوزت لا أخلاقية ما دامت مصلحة الوطن فوق كل اعتبار.

على أن في الرواية جوانب أخرى متنوعة من صور الفساد، منها ما يتغلغل داخل جهاز أمن الدولة نفسه من أحقاد الرؤساء على مرؤوسيهم، وسرقة نجاحهم ثم نسبته إلى ذواتهم، وهو مما يكشف عن كون أغلب العاملين في هذا الجهاز من الأنانيين والوصوليين غير المعتدِّين بالقيم الدينية والاجتماعية، مرضى بجنون العظمة. بما يُبرز الرؤية النفسيّة التي تقدمها الرواية لجلادي النظام الحاكم.

ولا شك في أن الهدف الأول الذي تقوم عليه طبيعة الرؤية فضح الجانب النفسي لجلادي النظام، لكنها تتضمن – أيضًا – رصد نوع آخر من المشاعر النفسيّة الإنسانية المحبطة لأولئك الذين يقودهم حظهم العاثر للسقوط بين براثن هذا الجهاز الأمني الرهيب، وهذا الرصد النفسي لمشاعر أولئك المُحبطين والمُنْتَهَكِين يصبُّ بدوره في إطار الرؤية الكُليّة، باعتبار هؤلاء المُنَكَّل بهم ضحية للطابع النفسي الذي جُبِل عليه أولئك الجلادون.

ومن الجوانب الهامة في أحداث هذه الرواية لجوء رجل الأعمال الكبير المهيب المدعو (عاصم) ذو العلاقة القوية بالحزب الحاكم إلى شركة الأمن التي أنشأها ضابط أمن الدولة السابقة مع شريكته عفت، وطلب منه الانتقام بقتل الفنانة الشهيرة (أروى) التي استغلت نفوذه وأمواله ثم خانته، وعرض عليه مليوني دولار ثمنًا لتنفيذ هذا الانتقام. وبالفعل تمت الجريمة، وانتهى الأمر بالقبض على بطل الرواية الضابط القاتل وشريكه.

ويفاجأ الضابط السابق وهو في محبسه بقيام ثورة تحقق الكثير من النجاح، ويتعجب من نجاح ثورة قام بها مجموعة من الغوغاء، وكيف لم يستخدم الجهاز الأمني العتيد الخطط (أ و ب و ج) التي تدربوا عليها، ويدور في خاطره أن الخطة (ج) هي الخطة الأخيرة التي سيلجأ إليها رجال الأمن وهي التي تقضي بجعل الثائرين يشعرون بالفزع والخوف على لقمة عيشهم، وبالتالي التنازل عن ثورتهم والعودة إلى بيوتهم... وتنتهي الرواية بإصرار الضابط على الحياة، وأنه بالفعل سيحيا مادام في الوطن أمثال (عاصم) وأمواله ونزواته ورغبته المستميتة في التعلق بالحياة.

وهذه النهاية المفتوحة لا تزودنا بأي معلومات عن مصير رجل الأعمال الثريّ عاصم، ولا معشوقته عفت، ولا ضابط الأمن السابق، ولا حتى بما ستنتهي إليه الأمور بعد تنفيذ الخطة (ج) المزعومة؛ كما أن الرواية لا تقدم أيّ تفاصيل عن أحداث الثورة نفسها؛ ولا تتنبأ بتمام نجاها ولا فشلها؛ وإنما تضعنا في بؤرة صراع أزلي لم يُحسم بعد بين ثورة وليدة، وجلادي النظام الذين يقفون لها بالمرصاد محاولين إجهاضها بكافة السبل.[٢].

أولاً: عتبات النص

العتبات هي المداخل التي يتجاوزها القارئ لكي يصل إلى النص، ويغلب أن تكون هذه العتبات مُهَمَّشة، لأنها ليست جزءًا أصيلاً وفعليًا من النص، ومن ثمّ يغلب ألا يعيرها المتلقي الكثير من الاهتمام، مع أنها قد تكون مقصودة من المؤلف، بل وتكون أحيانًا ذات إيحاءٍ ودلالة فعَّالة.

وأبرز المهتمين بعتبات النص الناقد الفرنسي جيرار جُنيت، ومن أهم العتبات الفنيّة التي أشار إليها: العناوين والعناوين الفرعية، والإهداءات، والاستهلالات، والصور المنشورة على صفحة الغلاف، وكلمة الناشر[٣]. وهذه

العتبات أصبحت – حاليًا – بعد تطور الطباعة وذيوع عمليات النشر من الأساسيات التي لا يمكن تداول المطبوعات دون وجودها، ومن ثمّ تُصنَّف – نقديًا – بأنها من لوازم النّص. وكونها من اللوازم اقتضى إبرازها في "مكان مميز عمليًا واستراتجيًا للتأثير في الجمهور، سعيًا وراء استقبال أفضل للنص، وفهم يوافق مقصد الكاتب "[٤].

العنوان الرئيسي لروايتنا هو: الحية وهو كلمة مؤنثة، غير أن استخدامنا المجازي اللغوي لا يحول دون إطلاق الحيّة على المذكَّر[٥]. ومتابعة الحدث الروائي تدل على أن المقصود بالأفعى هو ضابط أمن الدولة (بطل الرواية)، وإن كانت الأفعى أنثى، ومما يؤكد هذا الأمر تعلق العنوان الفرعي: (رحلة ضابط مهم من الشعر للحب والقتل والجنون) بالضابط أيضًا؛ وعلى الرغم من ثبوت هذا العنوان للبطل المذكَّر فليس ثمة ما يمنع تأويلنا من أن يجعل الحيّة هي شريكته في البطولة: (عفَّت)، وقد وصفها بطل الرواية في بعض المواضع بأنها حية تبدل عشاقها كما تبدل جلدها[٦].

والحقيقة أن شخصيّة هذه السيدة لا تختلف – كثيرًا – عن شخصيّة بطل الرواية الضابط السابق بأمن الدولة، فيها ما فيه من الصلف والكبرياء واستغلال النفوذ والمكر والخديعة... إلخ، ولا بأس من المزج بين الطرفين، واعتبار العنوان مُعبِّرًا عن كليهما.

وقد يكون الأمر أعمق دلالةً إذا اعتبرنا (عِفّت) صورة رمزية للنظام الحاكم المستبد، الذي يستقطب العاشِقَيْن الطامعين، ويعيث في الأرض فسادًا وطغيانًا بحثًا عن مصلحته الشخصية، والصورة النفسية العميقة التي تقدمها الرواية لضابط أمن الدولة المفصول هي صورة العاشق المتعلق بأذيال السلطة (وإن استغلته بحيث يخدم مصلحتها ثم لفظته)، هي صورة تتوازى مع عشقه

وهيامه لعفّت الحية الماكرة التي لا تعشق من الوجود غير ذاتها، والتي استغلته – أيضًا – ثم لفظته.

ومن عتبات النص – أيضًا – العناوين الداخلية للفصول المُكوِّنة للرواية، وهي إشارات إلى مقاطع: (المقطع الأول، المقطع الثاني... إلخ)، واستخدام (مقطع) بديلاً عن الاستخدام النمطي المألوف (فصل) قد يكون تجانسًا مع كون هذه الرواية – مثلاً – صوتًا منسابًا من جهاز تسجيل، وربما كان نوعًا من التواصل مع الفن الشعري؛ فالقصيدة تتكون من مقاطع، والكاتب يستخدم – بالفعل – لغة شعريةً تصويرية تحمل بين جوانبها بعض الصور البلاغية الجميلة التي تشاكل أحيانًا الدلالة العامة مثل قوله: "أخرج جهاز التسجيل أزيزًا كصوت معتقل معذب "[٧]، وعندما يصف جثة الفتاة القتيلة أروى يقول: "ها أنت ممددة وخيال جثتك من المحيط إلى الخليج"[٨]، وكأن الكاتب أراد من صوره الفنية أن تعمم على صورة العهر السياسي العربي الشامل. كما نلاحظ في بعض المواضع تكرار العطف، مثل قول الكاتب:

> **"قد تماديت وتكسرت واستعرضت، وتعاليت، وتفانيت، فظلت شامخة وراسخة، وصامدة وصاعدة، وجائعة ورائعة، وتقية ونقية وشقية... هذا المزيج الرائع الذي يخلب اللب ويخلب العطف ويشعل الهوى "[٩].**

وهذا الامتداد المبالغ فيه للعطف في الجمالة يكرس لحالة شعورية نفسية للبطل الذي تستقطبه هذه السيدة الحيّة اللعوب، ومما يعضد ويقوي هذه الحالة النفسية الشعورية التوازن الموسيقي بين الكلمات مثل: (**جائعة ورائعة / تقية نقية شقية/ صامدة وصاعدة... إلخ**)، واللغة العاطفيّة الشعريّة حين تُنْقَل إلى

الرواية تكون أكثر قدرةً على النفاذ إلى العالم الداخليّ؛ لأنها "تولد نوعا من الحركة التي تنسرب داخل أفكارنا ومشاعرنا "[١٠]. وكل هذه المنظومة اللغوية المُنسَّقة الموحية تندرج في فصول قصيرة وكثيفة، ومن ثمّ تكون (مقاطع) كما يصفها الكاتب، فالمقاطع تتضمن نفثة وجيزة، وهو ما يتماشى مع كون هذه المقاطع هي في مجملها نوع من المناجاة أو الاعترافات.

وكل هذه المبررات التي سقناها لتبرير استخدام الكاتب لعنوان (مقطع) بديلاً عن (فصل)؛ كلها واردة ومحتملة، غير أن المبرر الأقوى – فيما أعتقد – هو البحث عن الأصالة والابتكار والتفرَّد، وهذا البحث عن التفرَّد مسلك أسلوبي عام في الروايات المعاصرة على اختلاف توجهاتها؛ لقد "أرادت الرواية المعاصرة أن تسجِّل أصالتها في نفسها، وقبل كل شيء في تركيبها "[١١]، وهو ما يدفع الكاتب إلى الفرار من النمطيّة، ويجعله ساعيًا لإيجاد بصمة فنية مميزة، وهذا حق مشروع ما لم يُبالغ فيه مبالغةً تخرج بالرواية عن الطبيعة الفنيّة الخاصة بها تمامًا.

نضيف – أخيرًا – إلى العتبات صورة الغلاف، وهي تتضمن قدرًا كبيرًا من التعبيريّة، فقد كُتب عنوان الرواية على شكل حية، كما أن هناك صورة جانية لشخص متخفي، وأعين ترصد، ثم أخيرًا صورة جانبية على أقصى اليسار لفتاة ذبيحة، المفروض أن تكون – وفقًا لتأويل القارئ – صورة أروى معشوقة عاصم التي قتلها الضابط السابق بأمن الدولة.

وقد لا يخفى على القارئ أن هذه الجزئية من أحداث الرواية – تحديدًا – هي إعادة صوغ لأحداث واقعيّة شَغَلَت الرأي العام لفترة طويلة، والصورة التي وضِعت على الغلاف للفتاة الذبيحة هي صورة واقعية فعليّة مما أوردته وسائل الإعلام بشأن هذه القضيّة [١٢]. وفي تصوّري أن هذه الصورة لا تخدم الرواية،

لأن من يعرفها سوف يربط بين القصة الأصلية الواقعيّة والرواية، ويتصور أن البؤرة الدلالية تقوم على سرد هذه القصة الواقعية، أو أنها هي المحور الرئيسي، ومن ثمّ يغفل عن جوانب أخرى أهم تشملها الرواية.

ثانيًا: ملامح بنائية عامة

لعل **الحدث الروائي** واحدًا من العناصر المهمّة في تكوين الرواية، لأن الحدث هو جوهر الحكاية، والحكاية – أصلاً – هي لبُّ القصة عمومًا والرواية خصوصًا. وقد أشرنا – في الفقرة السابقة – إلى حادثة واقعية استغلتها الرواية لتكون من الأحداث الهامة بين أحداثها، وقد تكون بعض القصص الجانبية (المتعلقة باعتقال المشتغلين بالسياسة وتعذيب وانتهاك أعراضهم) التي يطل عليها البطل ما بين حين وآخر من خلال اعترافاته بعلاقته مع السيدة (عفت)، ربما كانت بعض هذه القصص ذات أصول واقعية فعليّة عرفها الكاتب من خلال عمله الصحفي، ولا بأس في هذا كله " فالمضمون الفكري – حتى لو كان فكرة شائعة أو قضية عامة يعلمها الجميع – متى تفاعل مع الشكل الفني للعمل الأدبي أصبح خاصًا به، وليس له امتداد خارجه، أو اتصال بأي شيء آخر، حتى لو كان الفكرة الشائعة التي يعرفها الجميع "[١٣].

إن الأحداث الواقعية هي مجرد مادة خام، يعيد الروائي تشكيلها وصوغها لتلائم رؤيته الفكريّة التي يطرحها في الرواية، ومن خلال الرؤية الفنيّة تندمج هذه الأحداث الواقعيّة في الشكل الروائي بحيث تكتسب معناها ودلالاتها من خلال سياق السرد الروائي لا من خلال السياق الاجتماعي الواقعيّ الذي استُمِدَّت منه. وتكون الرواية – بشكل عام – أكثر نجاحًا حين تستمد أحداثها الواقعية من نموذج إنسانيّ مغمور سرعان ما تزول تفاصيل واقعيته من الذاكرة، ومن ثم تكتسب في غضون سنوات قليلة عمقًا أكبر؛ عندما ينسى الجمهور

تفاصيلها الواقعية، وتُستقبل كل شخوصها على أنهم محض شخوص من صنع خيال الأديب وحده. ولا أعني – بذلك – عدم مشروعية استلهام الأحداث الخاصة بالنماذج البشريّة الشهيرة والمعروفة، غير أن هذه الأحداث الشهيرة تتطلب من الكاتب جهدًا مُضَاعفًا كيما تتفاعل مع جملة أحداث الرواية، لأنها – بشهرتها – تكون أكثر استحواذًا على وعي المتلقي، ومن ثمّ أكثر بروزًا بشكل يكاد يخرج عن السياق العام لجملة الحدث الروائي، أو بؤرته التي تتضمن الرؤية الفكريّة والفنيّة.

ومن الجوانب البنائية اللافتة في هذه الرواية توظيف الكاتب لبعض الأحداث الجانبية لتكون بمثابة رمز إشاري لدلالة معينة تتضمنها رؤيته الفكريّة ؛ فعندما يبدأ الفصل الأول من الرواية – مثلاً – بسقوط لافتة شركة الحراسة والأمن التي أقامها الضابط السابق (والتي يمكن اعتبارها – كما أشرنا سابقًا – رمزًا لمنظومة جهاز أمن الدولة) على هذا النحو:

> **"... سقطت اللافتة الخارجية للمكتب، وتبعثرت الجملة، فاستبقت كلمة (العربيّة) كلمة (الشرقيّة) التي استبقت بدورها (الشركة)، أما عبارة: (لخدمات الأمن والحراسة) فقد ظلت متماسكة بصلابة.. "** (١٤)

ظلّت عبارة: (لخدمات الأمن والحراسة) متماسكة بصلابة؛ على حيان تبعثرت الكلمات الدالة على الانتماء للشرق والعروبة واختلطت مع كلمة (الشركة)، كل هذه العبارات – وإن بدت وصفية ثانوية – تحمل الكثير من الدلالات الهامة التي تعبر بشكل رمزي عن رؤية الكاتب الثوريّة، فانتماؤنا للشرق والعروبة مبعثر ومشتت مع كلمة (الشركة) التي تدل على تطلعات

الكسب الماديّة والدنيوية، بينما عبارة: (خدمات الأمن والحراسة) تظل متماسكة بصلابة؛ شأن الأنظمة البوليسية القمعيّة التي تؤيدها وتدعمها.

وقد تكون هذه الدلالة الإيحائية آكد وأتمّ إذا وضع في الاعتبار أن (الحيّة) عنوان الرواية (التي سبق وأشرنا إلى كونها دالة على الضابط ومعشوقته عِفَّت كليهما في آن واحد، أو دالة على نظام الحكم السابق) في مستوى دلالي تأويلي آخر، هو بمثابة إيهام (والإيهام) أعلى من التورية؛ "حيث يكون للفظ استعمالان: قريب، وبعيد، فيذكر لإيهام القريب في الحال إلى أن يظهر المراد البعيد"[١٥]، وقد نتجاوز بهذا الإيهام تقنية الاستعارة البلاغية التي تجعل من النظام الحاكم المستبد (بصورته المتمثلة في عفت والضابط السابق) حية عنيفة سامة قاتلة، لتكون الحيّة هي صفة لمن له الحياة (على نقيض الميِّتة)، وكأن الكاتب إذ يجعل صورة النظام الحاكم الذي أبقيت معه كلمتا (الأمن والحراسة في ثبات عنيد) هي صورةٌ حيّةُ ودائمة وأزلية ممتدة لا تزول، مما يعد نبوءة تشاؤمية تحمل في طياتها التخوّف من كون هذا النظام القمعي المستبد حتمية تاريخية، فمن المستحيل استئصاله تمامًا، وإذا استؤصل بشكل ما أو بآخر فسرعان ما يعود إلى الحياة مُتشكِّلا في صور جديدة.

وإذا كان: **المكان** عنصر روائي هام وخطير، فإن ياسر سليم لم يشر صراحة إلى المكان الذي تقع فيه أحداث هذه الرواية، ويلاحظ أنه كان يتعمد إخفاء المكان لدرجة يكون فيها قول البطل عن إحدى لقاءاته مع البطلة: "وفي الطريق عرجنا على ممشى يطل على الماء"[١٦]، وأعتقد أنه لو كتب هذه الرواية بعد الثورة لقال: ممشى يطل على النيل.

وعلى الرغم من هذا التفاني في إخفاء مكان الحدث الروائي تبدو الكثير من المؤشرات التي تدل على أن مصر هي المقصودة قطعًا، خذ على سبيل المثال

ما يقال عن صراع الحزب الحاكم مع الإخوان وصفقاتهم السريّة معهم، اللجوء إلى الوساطة لدخول كلية الشرطة، سلوكيات جهاز أمن الدولة،طبيعة العلاقة بين المسلمين والمسيحيين، شعور بعض المسيحيين بالاضهاد... إلخ[١٧]، كل هذه الأحداث من مجريات الحياة اليومية في مصر، وبالطبع إخفاء المكان كان مدفوعًا بدوافع الخوف من النظام، والخوف من المصادرة، وهذه مبررات قوية ومقبولة في ظل النظام القمعي السابق.

إن واقعية الرواية لا تعني – بالطبع – حدوثها في مكان جغرافي واقعي فعلي معروف للقارئ، "فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان، وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق – أيضًا – أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرًا مشابهًا رغم عدم واقعيتها الفعلية "[١٨]. ومع أن إغفال المكان واختلاقه له مبرراته – غير الفنيّة – التي يمكن أن يكون من أبرزها إيثار السلامة وعدم التعرض لبطش النظام الحاكم، قد يكون للمسالة جانب آخر – ذو طبيعة فنيّة – هو جانب التعميم، لأن الوضع في مصر لم يكن أحسن ولا أسوأ حالاً من الوضع في غيرها من الدول العربية الكبرى التي تعيش الآن ثورات أشبه بثورتنا المصرية، ومن ثمّ تمتد الرؤية الثورية للكاتب لتشمل الوضع الراهن في الأمة العربيّة بشكل عام.

ومن الجوانب البنائية الهامة في الرواية – بشكل عام – **طبيعة تكوين الشخصية** التي ينبغي أن تكون واقعية، لا بمعنى كونها موجودة – بالفعل – في الواقع؛ وإنما قابلية تحقق وجودها؛ بحيث لا تكون إنسانية، لديها من الدوافع الاجتماعية والنفسية ما يسوقها نحو المسلك الذي تظهر من خلاله في الرواية.

وقد سبق أن أشرنا إلى نجاح ياسر سليم في تقديم الشخصيتين الكبيرتين في الرواية (الضابط، وعفَّت) في إطار اجتماعي يجعل انحرافهما طبيعة منطقية

لسلسلة من التراكمات الاجتماعية والنفسيّة التي مرت بها عبر حياتها، وهو ما يجعلنا نشعر بالبعد الإنساني للشخصية. ولعل اختيار الكاتب لاسم (عِفّت) نوع من الإشارة الضمنيّة لطبيعتها الخاصة، فهي تتسلل وتخادع وتغش وتستغل، وتوهم الكثيرين بالحب؛ بينما لا يستطيع واحد من عشاقها أن يقيم علاقة جسدية معها! مع أن الأخلاق مسالة كليّة غير قابلة للتجزئة، والعفة لا تعني بالضرورة عفة الجسد دون غيره من الجوارح. إن اختيار هذا الاسم تحديدًا يحمل – نوعًا ما – تعبيرًا عن موقف الكاتب الرافض لسلوك هذه الشخصيّة.

وجدير بالذكر أن الرواية لم تسمِّ الضابط؛ رغم كونه بطلها والشخصية المحورية والجوهرية التي تلوب حولها كل الأحداث، وربما كان هذا الضرب من إغفال التسمية رغبة في التعميم والشمول (على نحو ما أشرنا إليه في سياق حديثنا عن عنصر المكان)، واعتبار هذا الضابط نموذجًا من منظومة متكاملة تحمل العديد من الأسماء، لكنها تحمل طابعًا نفسيًا واحدًا.

غير أننا نلاحظ – فيما خلا هاتين الشخصيتين- اتجاه الرواية (بشكل عام) إلى تكريس النموذج السلبي؛ فالنموذج الغالب في شخصيات الرواية هو نموذج الفاسدين المهووسين بالثروة والجنس، (وجزء كبير من هذا القطاع يشمل ضُبّاط أمن الدولة الذين تعرض لهم الرواية)، وهذا منطقي لأنه يتواءم مع الرؤية الفكرية الثوريّة للرواية التي تقدم صورة نفسية مشينة لجلادي النظام السابق؛ غير أننا لا نكاد نرى صورة المناضل أو الشريف؛ لماذا يقدم الكاتب كل هذه النماذج السلبية؟ عالمًا من المرتزقة والخونة والشاذين والعملاء... إلخ، حتى المناضل الشاعر الذي تم القبض عليه لأنه يكتب شعرًا يهاجم فيه النظام يتضح أن ثمة جوانب حقيرة في شخصيته، ويتراجع في الحال ويقدم اعتذارًا ويسحب ديوانه

من السوق عندما يهدده جهاز أمن الدولة بفضح شذوذه الجنسي المسجل عندهم بالصوت والصورة[١٩].

وعمومًا لا ينبغي – على أي حال – أن نحكم على الرواية بالفشل لأن كل نماذجها سيئة؛ "فليس الشأن في كل الروايات أن تعنى بنشدان الحلول الملائمة لعلل المجتمع، بل إننا – في بعض الأحيان – نجد أن الموضوع الجوهري لبعض الروايات ينصب على تناول الجهود الفردية غير المثمرة والمثيرة للشفقة"[٢٠].

وهذا الطغيان المبالغ فيه للشخصيات الفاسدة على كل المستويات يُكرّس لحتمية الثورة التي تُفاجئنا بها الرواية في الفصل الأخير؛ فكل هذه السلبية وهذا الكم من الفساد مُقدِّمة طبيعية وتقيح يتضخم ويتضخم لينفجر أخيرًا بالثورة الشعبية؛ لتكون شخصية المناضل الحقيقي في هذه الرواية هي شخصية الشعب المصري الثائر العظيم الذي خرج قائلاً: (لا) لكل هذا الفساد.

أما **طبيعة السرد الروائي** فهي قائمة من أول الرواية إلى آخرها على عنصر المناجاة، وتتيح المناجاة للقارئ الغوص في أعماق الذات الإنسانية بشكل عفوي صادق يكشف عن الجوانب الإنسانية العميقة، ومن خلالها نستطيع أن نتعرف على وجهة نظر الشخص كما تتراءى في ذاته، أو كما يظنها – من وجهة نظره الشخصيّة – صادقة نوعًا ما، فالهدف "من مناجاة النفس في النهاية هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة وبالفعل الفني، لا عن طريق السرد؛ ولكن عن طريق الفيضان"[٢١].

لكن خطورة المناجاة في رؤية الموضوع من وجهة نظر واحدة، هي وجهة نظر الشخصية التي تناجي ذاتها، وعدم إتاحة الفرصة لرؤية نفس الموضوع المطروح من جوانب ووجهات نظر مختلفة، على الأخص حين تكون التقنية الروائية قائمة على بنية التداعي الطويل، "وهذا البناء يبدأ بمشهد يحدث بعد انتهاء

الحدث الرئيسي. وغالبًا ما يكون رأي الشخصية التي تتذكر أحداث سنوات عديدة مضت، وتنزلق الذكريات في القصة الرئيسية، وتبقى هناك حتى الصفحات الأخيرة، وعندئذ قد تعود القصة أولا تعود إلى زمن الافتتاح، وهكذا يتحول العمل برمته إلى تداعٍ "[٢٢].

وقد حاول الكاتب تجاوز هذه المُعضِلة عندما قدم لنا شخصيّة البطل منشعبة ومنقسمة، وكأنها تحاكم ذاتها، ويشير الكاتب إلى الفقرات التي تتضمن هذا الحوار بين شقي الذات بعناوين فرعية داخلية مثل: (**هَمْس**) أو (**همَسَ لي**) وأحيانًا أخرى تتصدر هذا الحوار عبارة: (**قال لي عاشقها المعذب الخفي**)، وهذه الصورة الحوارية بين قطبي الذات صورة جديدة ورائعة وغير نمطية، وهي في الأصل تقنية شعرية معروفة [٢٣].

وفي روايتنا يشطر الكاتب شخصية البطل إلى شقين؛ إحداهما شخصيته المعروفة والأخرى موسومة بكونها (عاشقها الشقي الخفي)، والحوار بين هاتين الشخصيتين هو قمة الدرامية والصراع النفسي في الرواية. والطريف أن شخصية البطل تدين نفسها بشكل غير مباشر من خلال هذا الانقسام، فالمألوف أن تتضمن الذات الإنسانية جانبين أحدهما خيِّر والآخر شرير، أما هذه الشخصية فإن جانبيها لا يخلوان من شر، وكأن الكاتب يقدم لنا رؤيته النفسية لهذا الجلاد الموالي للنظام قلبًا وقالبًا حتى بعد أن أصبح خارج الخدمة، وكأنه ذات متأصلة بالشرور.

هوامش وتعليقات

١- ولد الأديب ياسر سليم في مدينة ديروط بأسيوط سنة ١٩٧٤م، وتخرج في كلية الآثار جامعة القاهرة١٩٩٦م، غير أنه آثر الكتابة الأدبية والعمل الصحفي على العمل في مجال الآثار التي درسها وتخصص فيها. وقد ترأّس تحرير جريدة اللواء العربي، والمجلة الاقتصادية، وكتب في صحف مصرية وعربية متعددة. وله مجموعة من القصص والروايات في طريقها إلى النشر.

٢- عَرَضْنَا لأحداث للرواية اعتمادًا على طبعتها الأولى الصادرة عن دار صفصافة للنشر، القاهرة أبريل ٢٠١١م.

٣- راجع كتاب: **عتبات (جيرار جينيت، من النص إلى المناص)**، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف (الدار العربية للعلوم)، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م. ص: ٤٩

٤- مادة: **لوازم النص**، ضمن: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، د. لطيف زيتوني ص: ١٤٠ (سبق ذكره).

٥- أذكر بيتًا للشاعر العباسيّ الكبير ابن الرومي (ت ٣٨٣ هـ) يصف فيه أحد معاصريه بقوله: **(أمينٌ على مال الملوك كأنه/ حِذاراً ونصحاً حيةٌ يتقلْقَلُ)**.

٦- انظر رواية: **الحيّة**: ص: ١٣

٧- **السابق**: ص: ٦

٨- **السابق**: ص: ١٧

٩- **السابق**: ص: ٦٤

١٠- **قراءة الرواية**...، روجر. ب. هينكل، ص: ٢٩٢ (سبق ذكره).

١١- **الرواية في القرن العشرين**، جان إيف تاديه، ص: ٦٦ (سبق ذكره).

١٢- أعني حادثة قتل المطربة اللبنانية سوزان تميم التي اتُّهم فيها رجل الأعمال المصري: هشام طلعت مصطفى بالتحريض، وضابط أمن الدولة السابق: محسن السُّكريّ بالتنفيذ، والصورة المنشورة على غلاف الرواية هي صورة جثَّة المجني عليها.

١٣- مادة: **المضمون الفكري**، ضمن: **موسوعة الإبداع الأدبي**، د. نبيل راغب، ص: ٣٥١ (سبق ذكره).

١٤- **رواية الحيّة**: ص: ٦

١٥- **مفتاح العلوم**، أبو يعقوب السكاكي المتوفى سنة (٦٢٦ هـ)، تحقيق: إكرام عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص٦٦٥.

١٦- **رواية الحية**: ص: ١٥٧

١٧- راجع **السابق**: ص: ٥٨ / ٧٦ / ٨٦ / ٣٤ / ٣٧ / ٧٣ – ٧٤ / ٧٦ – ٧٨ /

١٨- **بنية النص السردي**...، د. جميل لحمداني، ص: ٦٦ (سبق ذكره).

١٩- راجع رواية: **الحيّة**. ص: ٢٩ – ٣٢

٢٠- **قراءة الرواية**...، روجر. ب. هينكل، ص: ١٥٨ و ١٥٩ (سبق ذكره).

٢١- **تيار الوعي في الرواية**. د. محمود الحسيني، ص: ٧٨ و ٧٩ (سبق ذكره).

٢٢- **استخدام التداعي**، دراسة للكاتبة: نانسي كريس، ضمن كتاب: **تقنيات الكتابة، القصة القصيرة والرواية**، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة:

رعد جليل، دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص: ١٥٢

٢٣- عُرفت هذه التقنية منذ العصر الجاهلي فما سُمِّى بالتجريد؛ حيث يُجَرِّد الشاعر من ذاته شخصًا وهميًا يحاوره (وهو لا يعني بهذا الشخص إلا ذاته) ليعكس صراعًا في الذات بين القبول والرفض، كقول الشاعر الجاهلي: ميمون بن قيس الأعشى (ت سنة ٢٢ قبل الهجرة) مخاطبًا ذاته في مطلع القصيدة: (**ودِّع هريرةَ؛ إنَّ الركب مرتحلُ/ وهل تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ ؟**)، وقد تطور هذا التجريد في الشعر الحديث إلى تقنية جديدة تُعرف باسم القرين؛ فبعد أن كان الشاعر يخاطب شخصا وهميًا ليس إلا صورة من ذاته؛ أصبح الشاعر يختلق شخصية وهمية لها أبعاد نفسية مختلفة، شخصية ذات وجود فِعْلي واسم مختلف يجعلها قرينًا له يحاوره ويداخله ويعترض عليه، ومن أبرز أصحاب هذه التقنية الشعريّة الشاعر العراقي سعدي يوسف، الذي ابتكر شخصية قرينه: **الأخضر بن يوسف**. وتقنية القرين – تحديدًا – هي التي يستخدمها ياسر سليم في هذه الرواية.

(٥) محمد عمرو الجمَّال

"قميص سماويٌ "

رؤية مُحبَطَة لطبيعة علاقة المثقَّف مع السُلْطة

"... لن أبقى في هذه المدينة القاسية بعد الآن.. لقد أخذت (شبين) كل شيء؛ العمر والأصحاب، والحبيبة، والكرامة.... انتفخت فكرة العرض المسرحيّ لتصبح مظاهرة يشارك فيها كل الناس، واقترح خالد علاَّم أن يشارك في المظاهرة عمال مصنع الغزل الذين بدأ المالك الجديد في تسريحهم من العمل، وانتفخت الفكرة أكثر فصارت مظاهرة يشارك فيها كل أهل شبين،.. تذكرت فهد الكاشف وعيونه المندسة بيننا.. إن فهد الكاشف في مكتبه بالمديرية يكاد يجن من الغيظ، علم من المرشدين أن هناك تظاهرة ستحدث، لكنه لم يعلم بالوقت، ولا المكان.. لم يكن فهد الكاشف ليسمح بحدوث ذلك، ولم يتبق إلا أسابيع قليلة على زيارة السيد الرئيس ليعلن عن ترشيحه لنفسه من هذا البلد.. "

من رواية قميص سماوي ٢٠١١ م.

نُشِرت رواية **قميص سماوي** للأديب الشاب: محمد عمرو الجمال[١] في سنة ٢٠١١ م، بعد أن فازت – عن جدارة واستحقاق - بالمركز الأول في المُسابقة الأدبية التي تقيمها وزارة الثقافة. ولا أعلم – على وجه التحديد – تاريخ انتهاء الكاتب من كتابتها؛ لكنها – قطعًا – قد كُتِبت في الفترة الواقعة ما بين بداية ٢٠٠٦م إلى نهاية ٢٠١٠م [٢]. وقد كانت هذه الفترة تمثل ذروة الغليان والقهر النفسي الذي يستشعره الشعب المصري، وهذه التراكمات النفسية والإحباطات المتوالية على كل المستويات (اجتماعيًا وسياسيًا) كانت مما أفضى – فيما بعد – إلى انفجار ثورة الغضب.

وقد كان الجو – ولا أعتقد أنني أبالغ في ذلك – جوًا مُحْبِطًا بالفعل، كانت مسألة توريث الحكم مسألة شبه يقينية عند السواد الأعظم من الناس، والفساد السياسي هو الواقع البديهي المُسَلَّم به، حتى غدا الالتزام بالأعراف القانونية المشروعة بمثابة الاستثناء الذي يشار إليه بالبنان!

وهذا الجو العام من الإحباط يُمثِّل موقفًا يُعبِّر – في الغالب – عن رؤية شعبية عامة، نقلها الأديب محمد الجمَّال لتكون رؤيته الفكريّة والفنيّة في روايته الأولى: **قميص سماوي**. غير أن زاوية الرؤية عند محمد الجمّال – وإن كانت تعرض بشكل ما أو بآخر للجو الشعبي العام – تضع الوسط الثقافي (على التحديد) في بؤرة الصراع مع السلطة؛ فتقدم لقارئها نموذج المثقف العاشق لوطنه المُبْتلى بهمومه، في صراعه الحاد وهزيمته النفسية والمادية في وطن ينحني أمام بريق الذهب، ونظام حاكم ينظر إليه بعين الريبة، فلا يفتأ جلادوه ورجال أمنه يخترقون صفوف مثقفيه بالجواسيس والخونة.

بطل هذه الرواية الذي لم يُذْكَر اسمه (ولعله ضرب من ضروب التعميم باعتباره نموذجًا دالاً على نمط) [٣] يعيش في مدينة شبين الكوم عاصمة المنوفية.

التي أسهب الكاتب في وصفها والتغني بعشقها، وطوَّف بنا في روايته بكل شبر فيها، ما بين شارع وحارة ومدرسة ومسجد وكنيسة وزقاق...، وبطل الرواية شاعر وممثل مسرحي ومخرج، لكنه – كشأن أصدقائه الممثلين والمثقفين في مدينة شبين – فقير ومغمور، يصارع من أجل الحياة، ويعيش – مع زمرة المثقفين من أصدقائه – حياة تشرد وصعلكة.

وقد مر البطل – في غمرة نضاله من أجل لقمة العيش – بالعديد من التجارب القاسية، فعمل بائعًا في محل للملابس يديره أحد موظفي قصر الثقافة الذي تنتمي إليه فرقته الفنية، وحاول التكسُّب حينًا من خلال عمله في إخراج مسرحية لكليته، أو التدريس لتلميذ صغير في المرحلة الإعدادية، ثم استقر أخيرًا ليكون مساعدًا لصيدلي في إحدى الصيدليات الصغيرة.

وخلال فترة عمله بالصيدلية ابتزه فهد الكاشف ضابط أمن الدولة الذي يدَّعي أن له اهتمامات أدبية وقصصية (المتخفي وراء إحدى الوظائف الهامشية في مديرية الأمن) واضطره لأن يكون مرشدًا على أصدقائه المثقفين، يمده بالتقارير عنهم ما بين حين وآخر.

وقد سبب هذا العمل لبطل الرواية أزمة نفسية كبيرة، على الأخص عندما تعرّف محمد حفني صديقه الذي أصبح شريكًا له في غرفته على هذه الجريمة بعد قراءته لأحد التقارير. وقد هدده بفضح أمره ما لم يغادر شبين الكوم، وأمهله أيامًا معدودة (لحين عودته مع الفرقة المسرحيّة من العرض الذي تقدمه في مسرح بني سويف).

وأصبح البطل بين ناري البقاء في شبين مفضوحًا، أو الفرار منها (وهي معشوقته التي لا حياة له بعيدًا عنها). وكان – قبل افتضاح مره – قد تعرض لمؤامرة ابتزاز، عُرِض عليه خلالها الزواج من شيماء الأرملة الشابة التي تكبره

بسنوات قليلة، في مقابل السفر إلى السعودية، والعمل في إحدى شركات الدواء العالمية بأجر لا يحلم به، وقد لاحظ البطل أن الفتاة غير متزنة نفسيًا، ودائمة الحزن على زوجها السابق، فانسحب رافضًا هذا الابتزاز، لكنه – الآن – وقد أُحكمت حوله الدوائر قد وجد نفسه مضطرًا لقبول العرض. ومضطرًا للتوقيع على العديد من إيصالات الأمانة ضمانًا لاستمرار الزواج.

وبعد قبول الزواج من شيماء يحدث ما لم يكن في الحسبان، إذ يتعرض مسرح بني سويف لحريق كبير، يكون من ضحاياه محمد حفني، ويقرر الزملاء تنظيم تظاهرة كبيرة للتنديد بهذا الحدث الذي كان رجال الأمن من أكبر المتسببين فيه، على أن تكون هذه التظاهرة في التوقيت الذي يكون فيه رئيس الجمهورية في مدينة شبين الكوم معلنًا ترشحه لفترة رئاسية جديدة. ويعرف الكاشف (رجل الأمن) تفاصيل هذه التظاهرة، ويصمم على القبض على رؤسائها المختبئين ليئدها في مهدها، ومن ثمّ يتعرض البطل لضغط جديد وتهديدات من ضابط أمن الدولة ليرشد عن مكان زملائه، وقد استجاب أخيرًا تحت وطأة هذه الضغوط.

وانتقل البطل للعمل في السعودية متلقيًا المزيد من المهانة، وعبر خمس سنوات استطاع تكوين ثروة لا بأس بها، ثم عاد إلى شبين أخيرًا، منخرطًا في عمل جيد في إحدى شركات الأدوية، محاولاً استرداد ماضيه القديم وأصدقاءه المقربين. ومحاولاً التخلص من علاقته بزوجته شيماء [٤].

أولاً: القمع السلطوي والتحولات الثقافيّة

تعرض الرواية رؤيتها الفكريّة الثوريّة لطبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة من خلال عدة أحداث وإشارات داخلية جزئية في إطار الرؤية الكليّة، فحين نجد المثقف المغمور يصارع الحياة من أجل لقمة العيش، وقد يضطر للعمل في

أعمال لا تليق به، توجَّه يد الاتهام نحو السلطة التي لا تقدم الرعاية الكافية للفكر والثقافة. وحين يجد نفسه مضطرًا لخيانة مبادئه والتجسس على أصدقائه لحساب الأمن لا بد أن تقودنا هذه الرؤية لفهم تآمر السلطة على الثقافة، وسعيها لهدم كيانها.

غير أن جانب السعي وراء القوت الذي نراه عند البطل وزمرة أصدقائه ليس هو الجانب الأوحد؛ يمكننا أن نرى بعض الجوانب الأخرى التي تشي بتفاهة السلطة وعدم اعتبارها لكيان المثقف، حين تُقدِّم الرواية محافظ المنوفيّة يوجه اهتمامه الأكبر براقصات الفن الشعبي (على الأخص الراقصات) ويوفر لهن فرص العمل المناسبة التي تكفل لهم دخلاً آمنًا، بل ويعترض على عرض مسرحيّة الهادفة لأنها ستحرمه من الاستمتاع بوصلات الرقص، ويهين الأستاذ هاشم العدي الرائد المسرحي الكبير الذي وهب حياته للمسرح(٥).

وبالطبع حادثة حريق مسرح بني سويف التي كان رجال الأمن سببًا في وقوعها تُعتبر حادثًا من الحوادث التي تدين السلطة القمعيّة. وهذا الحادث – وإن كان واقعيًا تمامًا – إلا أن الأديب محمد الجمال استطاع إدخاله إلى الرواية بفنيّة شديدة؛ بحيث لم يكن شاذًا وناتئًا عن الحدث الروائي الكليّ، إذ ينساب الحدث الواقعي من الحدث الرئيسي المتخيل للرواية بشكل منطقي للغاية؛ (فمعظم شخصيات الرواية ممثلون مسرحيون)، ثم يؤثر في سير أحداث الرواية – فيما بعد – بحيث تتوالى الأحداث الناتجة عنه، بما يدعم الرؤية الثوريّة للأديب، من خلال عرض الرواية لرد فعل الأبطال الثوري تعقيبًا على هذا الحريق، وتدخل السلطة لمنع التظاهرات، وانعكاس هذا الحدث على شخصية البطل أيضًا بحيث أجبر على أن يخون أصدقاءه حين مورست عليه ضغوط السلطة.

وهذا القمع السلطوي يؤدي – بطبيعة الحال – إلى انسحاب المثقفين من مركز التأثير، وهذا سلوك متعمد، لأن المثقفين هم من يقود الحركة الثوريّة، والحركة الثورية تبدأ – دائمًا – من النخبةالمثقفة، ثم تنتقل شرارتها إلى العوام. غير أن انسحاب المثقف من دائرة التأثير أفضى إلى ظهور تيارات فكريّة هدَّامة في المجتمع. اولها وأخطرها: الأصولية الدينية المتشددة التي تبالغ في الحجر والتحريم، وتتدخل في الفكر والفن بثقافتها المحدودة الضحلة:

"كانت المشكلة أن أولئك الأصوليين على درجة كبيرة من الدأب، وبهذا الدأب اخترقوا ممثلين كثيرين في الفرقة القوميّة، وجلسوا على طاولة نادي الأدب يُخضعون كل كلمة لمعايير التكفير " (٦)

ويبلغ هذا الاختراق مداه حين يطول الأستاذ هاشم العدوي الرائد المسرحي السابق المتفتح الذي درس المسرح في إيطاليا، وعكف عليه طوال حياته، ها هو بعد غيبة خمس سنوات من إهانة المحافظ له، واعتداء طاقم الحراسة عليه، ها هو يعود من جديد:

"لكن الأمر المحير أن الأستاذ كانت له لحية حقيقية.. لم يكن ما قرأه الأستاذ مدهشًا ولا لافتًا، بل على العكس كان مُخيِّبًا لكل التوقعات المرتبطة باسم هذا العملاق.. الغريب أني وجدت استحسانًا من الجالسين كلهم، وظلّ الكبار يتغنون بعودة الفن الجميل الذي سيقصي الأعمال التجريبية غير المفهومة.. " (٧)

وإذا تأولنا المسلك الثقافي الجديد الذي تحوّل إليه الأستاذ هاشم العدوي على أنه نتيجة لفترة من تدبر الأمور بعد القمع السلطوي الذي تعرض له، سنفهم ما تشير إليه رؤية الكاتب من دور السلطة في نشأة هذا الفكر التقليدي، بتهييئة الجو له من خلال قمعها للمثقفين.

ثمة تحول فكري آخر تشير إليه الرواية، هو تحول الدكتور صالح عطا من صيدلي عبقري يخترع الدواء، ويحاول اكتشاف نظريّة التناسب التي سيتم من خلالها خلق تناسب بين جميع أعضاء الجسم بحيث لا يجد المرض سبيلاً للتغلغل فيه، تحوَّل هذا الصيدلي صاحب الرسالة النبيلة إلى درويش يطوف في موالد الأولياء:

"... صالح شيء وحده، شيء آخر، وعلى صالح ألاّ يتكاسل، عليه أن يفتح الصيدلية معي لنعالج الناس، حتى وإن كان قد سمع ملائكة في الصلاة فهم لم يأتوه لأنه رجل صالح، ولكن لأنه دكتور صالح... هناك من لا ينامون في شبين من الألم والعلاج الكيماوي، سأقف بهم أمامه حتى يقنع أن الله خلقه لهؤلاء.. " (٨)

لم تشر الرواية إلى أن السلطة كان لها دور مباشر في تحول هذا الرجل، لكنه أشارت إلى اهتمام ضابط أمن الدولة بهذا الرجل ووضعه تحت المراقبة (٩)، ومن ثمّ نستطيع أن نتأول أن للسلطة دور ما في تحول هذا الرجل، وإن لم يكن مباشرًا وصريحًا. وفي مقابل هذا التحوَّل الانهزامي لمثقف فذ، وعبقري مثل الدكتور صالح عطا الله نجد نموذجًا للسلوك العام الذي يدعم القيمة الماديّة دون أن يعير أي اهتمام للمنحى الإنساني، وليكن هذا النموذج لصيدلي آخر يناقض تمامًا الدكتور صالح. وهو الدكتور مصطفى خال شيماء زوجة البطل. يقول الدكتور مصطفى:

"تعلم أن العلب تحتوي على نفس المركبات تقريبًا، ولكن ما الذي يجعل سعر واحدة عشرين دولارًا والأخرى عشرة؟ الفرق أن العلبة الرخيصة ليس وراءها جيش من مندوبي الدعاية ليَقْنَع

الناسُ بها، أنت لن تصنع الدواء بيدك، هذا هو الجزء الأسهل، ولكنك ستتحدث عنه "[١٠].

ثانيًا: البناء السردي

تعرض الرواية رؤيتها الفكريّة والفنيّة من خلال مجموعة كبيرة جدًا من الشخصيات والأحداث، فالقصة – في الواقع – ليست قصة البطل منفردًا، وإن كان محورًا وبؤرة تنداح عنها كل التفاصيل.

وقد اختارت الرواية أن يكون بناؤها السردي قائمًا على الحكاية بضمير المتكلم، فضمير المتكلم له "قدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها "[١١]. وهذا النمط السرديّ أقدر على سبر الأغوار النفسيّة للبطل من أسلوب الرؤية الخارجية التي تُقدِّم الحكاية من خلال الراوي العليم، لأن "ضمير المتكلم يحيل على الذات؛ بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع "[١٢]. ولا تعني هذه الرؤية الداخلية التي تقدم لنا شخصية البطل من خلال ذاته تجاهل الجانب الاجتماعي العام؛ فهذا الجانب الاجتماعي هو الأساس الفكري الذي تقوم عليه رؤية الكاتب الثوريّة.

والبطل – في حد ذاته – نموذج اجتماعي وصورة قابلة للتعميم، إذ لا تُقدِّم الرواية حياته من جانب رومانسي ضيق ومحدود، وإنما تقدمها بصورة اجتماعية واقعية؛ وليس ثمة ما يمنع الرواية الواقعية من عرض قضية عامة من خلال شخصيّة، فالبطل الواقعي الذي يستقطب الرواية قد "يعبر عن موقف هجائي إيجابي حينما يكون ضحية للبيئة، أو سلبي حين يكون نموذجًا للإنسان السيء... وهو يختلف عن البطل الرومانسي في كونه لا يصور لذاته؛ وإنما لدلالته الاجتماعية "[١٣].

ونود أن نشير إلى جانب آخر يتعلق بالبناء السردي، وهو طبيعة الاستخدام الزمني للرواية، أو الزمن السردي. والزمن السردي في أغلب الروايات الكلاسيكية التقليدية خاضع بشكل تام "لمنطق السببية؛ حيث يكون السابق سببا للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه. وترتب على هذا أن يتأزم المتن في لحظة ما؛ هي ذروة المادة الحكائية "[١٤]. أما الروايات الأحدث فهي لا تعتمد الرؤية الفنيّة التعاقبية، فالسرد ينتقل بالقارئ ما بين الماضي والحاضر دون أي تمهيد، وقد تبدأ الرواية من نقطة النهاية، ثم تعود بالقارئ إلى الماضي الذي قاد إلى تلك النهاية. وقد يكون لهذا البناء الزمني المخلخل دلالة ما، بحيث يعبر عن تأثير الماضي في الحاضر، أو كون الماضي والحاضر متداخلان ومشتبكان بشكل معقد، بحيث يتحدد مصير الشخصية وتنعكس مآسيها وصراعاتها من خلال ماضيها الذي لا يزال يتداعى ما بين حين وآخر في لحظات السرد الراهنة. على أن هذه الدلالة – إن جاز الأخذ بها في بعض الروايات – قد لا يجوز تعميمها، وقد يبطل مفعولها وتتعرض للانتهاك والتشبع بعد أن غدت الرواية الحديثة تستخدم نفس التقنية على اختلاف رؤاها وموضوعاتها.

ثالثًا: من البلاغة إلى الرمز

تعرضت البلاغة لكثير من الغبن في حقل الدراسات الأدبية والنقديّة في السنوات الأخيرة، فمن ناحية كانت المعالجة والدراسة البلاغية موجَّهة – إلا فيما ندر على حد علمي- نحو الشعر تحديدًا دون غيره من الفنون الأدبية، ومن ناحية أخرى نُظر إليها على أنها تراث نقدي استُهلك تمامًا، بحيث لم يعد قادرًا على مزيد من العطاء.

والحق أن القصور ليس – بالطبع – في منظومة البلاغة، ولكن القصور في المقام الأول يرجع إلى عدم الاجتهاد في بعث البلاغة من منظور نقدي جديد

يعيد إليها اعتبارها، والتوسع في تطبيق هذا المنظور المنهجي الجديد على كافة الأجناس الأدبية.

وفي مجال الرواية لا نعدم وجود صور بلاغية في غاية العطاء الفنيّ، يتم توظيفها جزئيًا في إطار الرؤية الكليّة للرواية. وعلى الأخص في روايتنا التي نعالجها بالدراسة، فالكاتب محمد الجمَّال يكتب بلغة شديدة الجمال والتميز.

والهدف من الصور البلاغية لا ينبغي أن يكون مجرد توكيد القول السردي، أو توضيحه، وإنما نقل شحنة وجدانية وعاطفية للمتلقي تتواءم مع رؤية الكاتب. وهذه الصور شائعة شيوعًا كثيرًا في رواية: قميص سماوي، ولا يتسع سياق دراستنا لمتابعة كل الصور البلاغية وتحليلها، وإنما أردنا التنبيه على أهمية قيام دراسات بلاغية مستقلة تضطلع بمثل هذا العمل، ونكتفي بالإشارة إلى نموذجين لنوضح من خلالهما كيف تكون الصور البلاغية أداة أسلوبية يعالج من خلالها الكاتب رؤيته الفكريّة. ومن هذه الصور التي انتقيناها قول الكاتب في سياق الحديث عن اعتداء حرس المحافظ على الرائد المسرحي هاشم العدوي:

"ورأيت العساكر يتقافزون من فوق مقاعدهم للأمام كأنهم في سوادهم الكثيف دخان بلد تحترق " (١٥)

حيث يتم تجاوز الصورة الحِسِّية للون الملابس (السواد) إلى الحالة النفسية القاتمة من ناحية، ثم يتم تجاوز هذه الصورة بشكل جديد من خلال التشبيه ببلدة تحترق، والعدول عن مدينة إلى بلدة يُسهم في تعميم الصورة بشكل كليٍّ على مصر القابعة في سواد تحت حكم العسكر.

وفي صورة أخرى تتناول بيت المحافظ يقول الكاتب:

"..على الرغم من المساحة التي يشغلها يبدو مفصولاً عن المدينة، مثل كلمة مشطوبة من رسالة لحبيبتك، تقف عندها لتسأل: ماذا كانت تريد أن تقول فخانها التعبير؟ " (١٦).

وقد يتجاوز الكاتب الصورة البلاغية ليصنع رموزًا، حيث يكون الرمز صورة بلاغية كبيرة وشاملة، فالرمز كناية ضخمة أو تشبيه تمثيلي مبالغ فيه، إنه صورة مُثقلة بالمعاني والدلالات، تتجاوز الإشارة المحدودة لتؤدي معنى شمولي أعمق مما يتضمنه الموقف الصغير الذي تأتي الصور البلاغية الصغيرة في سياقه.

على أن الرمز الروائي يتميز بطبيعة خاصة؛ فعلى حين تؤخذ الصور البلاغية بمعناها المجازي ويتم تمثُّل أثرها النفسي والوجداني من خلال العلاقات الخيالية القائمة بين طرفيها يكون الرمز – الروائي تحديدًا – ذو مستويين، أولهما مستوى حقيقي نتمثله من السياق السردي في الحكاية، والآخر بعد دلالي رمزي. وقد لا نفطن إلى الرمز من القراءة الأولى، أو لا نفطن إلى أن عنصرًا ما هو عنصر رمزي إلا بعد وروده في أكثر من سياق. ومن الجائز ألاّ يدرك القارئ البسيط أن هذه الأمور الواقعية تعني شيئًا خارج معناها الحقيقي.

ومن أمثلة الاستخدامات الرمزية ما ذكره البطل عن أحد مرشدي أمن الدولة، استطاع أن يكتشف حقيقته حين كان مندسًا بين زمرة الأصدقاء المثقفين، ومشاركًا في حوارهم، وكأنه واحد منهم، وعندها نظر إليه البطل نظرة ذات معنى:

".. اعتذر الرجل بالقيام إلى حمام قصر الثقافة، لكنه لم يعد،.. ونسي على الطاولة كتاب (ملحمة جلجاميش)، وصحيفة على صفحتها الأولى صورة رجل ذي شوارب يتكلم في مسألة توريث الحكم.. " (١٧).

ربما كانت هذه الحادثة البسيطة الأمور لا تثير أدنى انتباه للقارئ غير المعمِّق، لأن الدلالة الحقيقية "تخضع بالضرورة لحدود الكلام، ولا تستطيع تجاوز هذا الحدود " [١٨]، غير أننا بمزيد من التأمل يمكن أن نربط بين بطل ملحمة جلجاميش الباحث عن بئر الحياة ليحقق الخلود والبقاء الأزلي والنظام الرئاسي في مصر الجاثم فوق صدرها أعوامًا طويلة، ويحاول تحقيق الخلود بتوريث الحكم لابنه، وأن رحيل المرشد السريّ ليس يعني بحال من الأحوال أن المشكلة قد حُلَّتن فمازالت متعلقاته المتعلقة بالنظام الحاكم باقية على الطاولة. وهذا الرجل ذو الشوارب لم يعطنا السياق دلالة كلامه عن التوريث، هل هو من المؤيدين، فنفهم دلالة الشوارب على أنها سخرية من الرجولة الزائفة؟ أم أنه من المعارضين؛ فتكون شواربه رمزًا للرجولة والفحولة التي تستطيع أن تقول لا ؟ الحقيقية أن المسالة مميعة، لأن النموذجين موجودان بالفعل في الواقع الاجتماعي الذي تنقله الرواية عبر رؤيتها الفكريّة.

ويمكن اعتبار العلاقات النسائية التي أقامها البطل مع بعض السيدات في القصة رموزًا لدلالات وإيحاءات ربما تكون بعيدة تمامًا عن مسالة الممارسة الجنسية نفسها، مع بقاء هذه العلاقات والمماراسات – في حد ذاتها – واقعًا روائيًا ذا علاقة وطيدة بالحدث الكلي.

ونشير إلى ثلاث سيدات كل واحدة منهن ترمز لمصر في طور من أطوارها، أولهن: شخصية العجوز عالية الباشا التي تجاوز عمرها المائة ولا تزال على قدر من الجمال. تلك التي التقطها أحد الباشاوات القدامى، وبنى لها قصرًا وصارت له محظية، نلتقط من كلمات الروائي بعض الجمل التي تبين الدلالة الرمزية التي تحفّ بهذه الشخصيّة:

".. تعيش في بيت قديم مدفون في نهاية حارة خلف البيوت التي تطاولت عليه، لم يتبق من بهائه القديم سوى المشربيات... ولما رأى الباشا أشداق الفلاحين مفتوحة صرفهم عنها بالكرباج.. وجعل الشبان يحومون حول القصر، وفي كل أسبوع كان الناس يجدون جدعًا أو جدعين مذبوحين وعلى ظهورهم أثر من سياط الباشا.. مات فيها أفندية وفلاحون كثيرون.. ومرت سنون وعالية تخرج من حضن باشا إلى حضن باشا آخر، وكلهم يموتون، ومضى زمن الباشاوات، وتطاول الحفاة والعراة في البنيان، بنوا مساكن أعلى من البيت وزاحموه.. عالية كانت كلما كبرت زادت حلاوة وجمالاً... " (١٩)

أما المرأة الثانية فهي غادة (حفيدة عالية) التي تعرّف عليها البطل، واقام معها أكثر من علاقة جنسية (وأحبته لأنه استطاع أن يحقق لابنها نجاحًا لم تكن تتوقعه عندما كان مدرسًا له)، ثم طوّحت به لتكون فتاة لمحمد صالح الذي سيحقق لها الكثير من الأرباح الماديّة، وأخيرًا هربت، وعندما تم القبض على محمد صالح النصّاب الذي استولى على أموال المصريين الفقراء واستغل حاجتهم بمباركة من غادة لم يُقبض على غادة، ولم يستدل على مكانها. كل هذا وزوجها الديوث عادل المصري لا يُحرِّك ساكنًا ! (٢٠).

غادة صاحبة مصلحة، تمنح نفسها – أحيانًا – لمن يحقق لها منفعة، وزوجها عادل (المصري) يستحق؛ لأنه هو أيضًا غارق في شهواته، لا يثور عليها ولا يحتد، ولا يغضب.

وأخيرًا نشير إلى شيماء الزوجة. شيماء فتاة حزينة محبطة محطمة؛ لأن فارسها ورجلها الوفي الشجاع الشهم الكريم مات. تحتفظ بصوره حتى بعد

زواجها، وتكاد تفقد عقلها حزنًا عليه، إنه تنتظر عودته بعد موته، ولا تمنح نفسها لهذا الشاب الوضيع الذي لا يمثل شيئًا على الإطلاق إذا ما قورن بزوجها السابق [٢١]. هل نقول إنها مصر التي تنتظر فارسها من جديد؟ وهذه الزيجة الفاشلة هل نقول إنها فاشلة لأن هذا الفتى المنحرف الخائن لا يستطيع أن يكون ذلك الفارس الشهم الأصيل الذي ينتشلها من وهدتها ويعيد إليها فرحتها السليبة؟

ولكن كيف انتهى الأمر بثلاثتهن؟ إن غادة – كما ذكرنا – امرأة ساقطة، هربت ولا يُعرف مكانها. وشيماء عقيم لا ينتظر ولادتها، ومن ثمّ لا امتداد لها بعد أن مضى عنها فارسها النبيل، وأخيرًا عالية الباشا تموت في اللحظات التي يحاول فيها البطل أن يتنصل من شيماء، وها هي جنازتها (جنازة عالية / مصر) تطوف الشوارع بين أحقاد وشماتات:

".. تجاوز عمرها المائة، لكن أحدًا لا يعرف عمرها، ولا ديانتها، فاحتار الناس حين سقطت في الشارع ماذا يقرأون عليها؟ جثمان العجوز لم يشأ التوجه إلى المقابر إلا بعد أن داروا بها في شبين شارعًا شارعًا.. النعش كان يقفل الشارع فصرخت السيارات.. لم تكن السيارت وحدها هي التي تصنع الفوضى، بل وعجائز تخطين الثمانين سرقت منهن أزواجًا وأبناء، حين علمن بموت عالية الباشا ألقوا من النوافذ زبالة وخراء أطفال على نعشها... ورايت قماشة النعش ملوثة فتقدمت بثقة ونظفته من القذارة التي عليه.. " [٢٢]

إنها رؤية مُحبطة يائسة، لا تستشرف في المستقبل أي جديد يبعث على الأمل، فمصر – وفقًا لهذه الرؤية – قد ماتت.. ولا أمل في بعثها إلى الحياة من جديد، عقمت.. ولا أمل في إنجابها، هربت.. ولا أمل في عودتها.

بقي أن نشير – أخيرًا – إلى أن من طبيعة الرمز الروائي أن يكون ذا بعد واقعي ليلائم جانب الحكاية في الرواية، وأنه لا ينبغي أن نتعسَّف في التأويل بحيث نحصي كل شاردة وواردة من الأحداث التي توضع فيها الشخصيات التي اعتبرناها رموزًا، فإذا وجدنا جانبًا ما لا يندرج في حيز تأويلنا الرمزي هدمنا الرمز كلية؛ وإنما على القارئ أن يتقبل هذه الأجزاء غير المتناغمة مع التأويل الرمزي باعتبارها لمسات إنسانية يضفيها الروائي؛ لتحقق للشخصية بعدها الواقعي الإنساني، ولا تكون مجرد إشارات دلالية جافة ومتحجرة.

رابعًا: المكان الروائي

تختلف أهمية المكان تبعًا لرؤية الكاتب، وتبعًا لطبيعة التكوين الفني للرواية. وقد يكون المكان – تبعًا لهذا – مجرد ظرف أو حيز محايد تقع فيه الأحداث، أو يكون في موضع آخر دالاً عندما يُكَوِّن "شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضافر لتشييد الفضاء الروائي "[٢٣].

وللمكان في الرواية التي بين أيدينا حضور طاغ ومبالغ فيه، فالبطل يعشق شبين عشقًا جنونيًا، بحيث يمكن للقارئ أن يفتح أي صفحة من صفحات الرواية كيفما اتفق ليطالع شبين التي لا تكاد فقرة تمرّ دون إشارة إليها، أو إسهاب في وصف مكوِّن من مكوناتها. في الرواية ما يمكن وصفه بالتماهي والتداخل بين المكان والبطل، "وإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث" [٢٤]. وهكذا نرى الرواية تُجسِّد المكان، يحاوره البطل بحيث يجعله مصدر شقائه أو سعادته:

"أنا أعرف شبين جيدًا حين يقفز الفقير فوق تلة الثلاثين
تبحث له عن بداية/ انذر لشبين عمرك وهي التي ستقشر اللوز

وتصب الخمر لك / أنا أعرف شبين جيداً إنها لا تغفر الخيانة / شبين الملولة هي التي خرجت كالمجنونة تكسر المصابيح.. فجأة تخلت عن كل محبيها وسلكت مسلك العاهرات، باعت كل شيء، كل شيء يا شبين / شبين هي اليابسة الوحيدة من حولي والعالم من حولها بحر لا يشغلني " [٢٥].

في العادة يكون حضور المكان تبعة من تبعات السياق الدلالي الذي تسوقه الحكاية، غير أن رواية قميص سماوي تقود الحكاية نحو المكان، بحيث يكون المكان هو صانع الحكاية لا العكس؛ فالحضور الطاغي والمبالغ فيه للمكان لا يجعل المكان "تابعًا لأي مضمون أو موقف سابق عليه؛ لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى، أو على الأصح مصدر المعاني المتعددة اللامحدودة" [٢٦].

إن المكان في هذه الرواية هو الذي يلعب دور البطولة بشكل مطلق، يتحكم في مصائر الشخوص، يخادعهم ويخاتلهم، يهش لهم ويكرمهم، وطورًا يجحدهم وينفيهم. إن شبين ليست مجرد مدينة صغيرة تقع فيها أحداث الرواية، إنها الوطن كله مجتمعًا في مدينة. والتفاعلات التي تمارسها مدينة شبين نحو البطل وأقرانه من المثقفين هي انعكاس لرؤية الكاتب تجاه وطنه.

خامسًا: عنوان الرواية

آثرت أن يكون حديثي عن عنوان الرواية آخر ما أفضي به إلى القارئ؛ ليكون القارئ قد ألمّ بالتكوين الفني لها، واستطاع أن يتعرف على ملامح رؤية كاتبها الفكريّة والفنيّة. ومن ثمّ إدراك مغزى العنوان.

والعنوان في هذه الرواية إبداع متميز يُضاف إلى الإبداع الفني للنص الروائي ذاته. فبعض الروايات يكون عنوانها تلخيصًا لأحداثها، أو إشارة إلى

جانب مهم من جوانب الحدث فيها، أو تعبيرًا مجازيًا عما تحتويه، أو عن مكان الحدث. غير أن العنوان الجيد – كشأن أي عمل أدبي ذي قيمة – لا بد أن يكون عميقًا وقابلاً للتأويل، فهو عنوان ذو طبقات دلالية تتراكم ثم تتداعى دفعة واحدة ومتوجهةً لأكثر من دلالة. وقد يجوز لنا أن نعتبر العنوان قميص سماوي إشارة إلى لون القميص الذي كان الراوي لا يملك غيره في بداية حياته، ومن ثمّ كان يتردد به على أصحابه على عهد النقاء والطهر قبل أن يتدنَّس، وهو ما يحضر بشكل رائع في مطلع الرواية:

- **اترك هذا القميص السماوي.**
- **أنا أحبه يا شيماء.**
- **ستقابل الدكتور مصطفى ورجالاً مهمين.. البس البدلة الجديدة**[٢٧].

إن البداية الجيدة للنص الروائي تعمل على أن تكون "ضبطًا مختصرًا للرواية، أي محاولة تقديمها ملخصة بدقة وشمولية " [٢٨]. والصراع القائم بين البدلة الجديدة والقميص السماوي هو جوهر قضية الصراع بين ذات البطل الجديدة التي تغيرت واصبح ثرية بعد خيانتها للقضية والمبدأ، ورغبته القوية في العودة إلى الطهر والبراءة في حياة التصعلك والتشرد.

غير أن الرؤية في الرواية لا تُقدِّم لنا البطل المدنَّس مجرمًا بشكل قاطع، إنه خائن – ولا شك – لكنه عاشق – ولا شك – أيضًا لبلاده عشقًا يفوق كل حد. ولم يقدم على الخيانة إلا بعد ضغوط نفسية شديدة، وحرمان وقهر وفقر وتجويع، فهل يكون خائنًا – بالفعل – أم أن الخيانة قد فُرِضت عليه قدرًا، وكأنها: قميص سماوي (أي من السماء) بمعنى أن القضاء والقدر هو الذي دفعه نحو هذا الطريق، ولم يكن مُخيَّرًا أو متطلعًا للخيانة أصلاً. وللقميص حضور كبير في تراثنا الديني، فنحن نعلم أن أقمصة يوسف الثلاثة لعبت دورًا كبيرًا في حياته

(٢٩). قميص سماوي – في هذا المنحى إذن – تعبير مجازي عن القدر الذي ساق البطل نحو الخيانة دون أن يكون له إرادة تمنعه.

وأخيرًا لماذا يكون القميص السماوي هو قميص البطل وحده؟ أليست مصر التي أماتها الكاتب في آخر الرواية وطفق بطل روايته يطوِّف وراء جنازتها المنبوذة في كل مكان يدرأ عنها أقذار مشيعيها؛ أليست مصر وخضوعها للباشاوات تارة، ثم انحرافها وفسادها تارة، ثم ضياعها تارة أخرى، أليس ما يحدث في مصر قميصًا سماويًا يطوق جسدها ويقودها نحو مسلك لا يرضى عنه بنوها المثقفون وغيرهم، كما يقودها إلى مصير غير مأمون العواقب؟!

إن رؤية الكاتب رؤية مُحبطة ويائسة، ومن ثمّ كان العنوان محفِّزًا لهذه الرؤية في تعبيره عن الخنوع والاستسلام وإغفال الإرادة الحرّة، وعدم المقاومة حتى آخر الأنفاس، بدعوى أن انهزامياتنا وانتكاساتنا المتعاقبة قميص سماوي.

الهوامش والتعليقات

١- ولد مُحمد عمرو الجمَّال في محافظة المنوفيّة سنة ١٩٨٠م، تخرج في قسم الجيولوجيا بكلية العلوم، ويعمل كيميائيًا في إحدى الشركات. ورواية قميص سماوي هي أول عمل روائي منشور يصدر له، وهو – إضافة إلى كتابته الروائية – شاعر يكتب شعر العامية. ومن المشاركين والمُنظِّمين – بشكل فعَّال – في الأنشطة والندوات الأدبيّة التي تقيمها أندية الأدب بمحافظة المنوفية. وقد فازت روايته بالمركز الأول في الدورة الأخيرة من دورات: المسابقة الأدبيّة المركزيّة التي أقامتها وزارة الثقافة سنة ٢٠١١م.

٢- أشار الكاتب في الرواية إلى حادثة واقعية هي حادثة حريق مسرح بني سويف التي وقعت في سبتمر ٢٠٠٥م، وقُدِّمت سنة ٢٠١٠ م للمسابقة الأدبية، وقد كان آخر موعد لتسليم الأعمال ٣١ / ١٢ / ٢٠١٠.

٣- أشرنا سابقًا إلى أن الأديب ياسر سليم لم يسم ضابط أمن الدولة بطل روايته، وإلى أن تجاهل التسمية قد يكون ضربًا من ضروب التعميم، ونشير أيضًا إلى تجاهل تسمية الراوي بطل رائعة الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال. ويبدو أن الروائيين يتجاهلون تسمية الشخصية البطولية في رواياتهم عندما تكون تقديمًا لنموذج إنساني عام، يلعب دورًا خطيرًا في مصير أمة.

٤- عَرَضْنا لأحداث الرواية اعتمادًا على طبعتها الصادرة عن: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١١ م.

٥- رواية: **قميص سماوي**: ص: ٤٦ – ٤٨

٦- **السابق**: ص: ١٨٨

٧- **السابق**: ٢٤٥ – ٢٤٧

٨- **السابق**: ص: ٣١٩

٩- راجع: **السابق**: ص: ٣٢٤

١٠- **السابق**: ص: ٣٣٢.

١١- **في نظرية الرواية**...، د. عبد الملك مرتاض، ص: ٩٣ (سبق ذكره).

١٢- **السابق**: ص: ١٨٥

١٣- **الواقعية في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، ص: ٨٠ (سبق ذكره).

١٤- **المتخيل السردي**..، عبد الله إبراهيم، ص: ١٠٩ و ١١٠ (سبق ذكره).

١٥- **قميص سماوي**: ص: ٤٨

١٦- **السابق**: ص ٥٧

١٧- **السابق**: ص: ٢٩٨

١٨- راجع مادة: **الرمزي والحقيقي في: المصطلحات الأدبية الحديثة**..، د. محمد عناني، ص: ٤٣ و ٤٤ (سبق ذكره).

١٩- **قميص سماوي**: ص: ١٤٥ – ١٤٦

٢٠- راجع **السابق**: ص:١٣٣ / ١٣٦ – ١٣٩ / ١٤٧ / ٢١٥ – ٢١٦ /

٢١- **السابق**: ص: ٩٤ – ٩٥ /

٢٢- **السابق**: ص: ٣٤٦ – ٣٤٨

٢٣- **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، ص: ١٥١ (سبق ذكره).

٢٤- **بنية النص السردي**..، د. جميل لحمداني، ص: ٧١ (سبق ذكره).

٢٥- **قميص سماوي**: ص: ١١ / ١٣ / ٣٣ / ٢٤٤ / ٢٩٨

٢٦- **بنية النص السردي**...، د. جميل لحمداني. ص: ٦٩ (سبق ذكره).

٢٧- **قميص سماوي**: ص: ٩

٢٨- **البداية في الفن الروائي**، صدوق نور الدين، ص: ١٨ (سبق ذكره).

٢٩- قميص يوسف الذي ادعى إخوته أنهم استخلصوه من على جسده بعد أن أكله الذئب، والقميص الذي قدته امرأة العزيز من دبر، والقميص الذي ألقي على وجه داود فتد بصيرًا، ولكل هذه الأقمصة دور قدري في حياة يوسف الصدِّيق عليه السلام.

قائمة المصادر والمراجع
(مرتبة وفقًا للترتيب الهجائي للكتاب)

أولاً: المصادر القصصية

١- **الأعمال الكاملة**، نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، المجلدين: التاسع و العاشر

٢- **الحيّة**، ياسر سليم، صفصافة للنشر، القاهرة، ٢٠١١م

٣- **أجنحة الفراشة**، محمد سلماوي، الدار المصريّة اللبنانية، القاهرة، ٢٠١١م

٤- **شيكاغو**، علاء الأسواني، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م

٥- **عمارة يعقوبيان**، علاء الأسواني، مكتبة مدبولي القاهرة، الطبعة التاسعة. ٢٠٠٦م.

٦- **قميص سماوي**، محمد عمرو الجمَّال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١١ م

٧- **نيران صديقة**، علاء الأسواني، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م.

ثانيًا: المراجع

(أ) الكتب العربيّة والمُترجمة إلى العربيّة

١- **آفاق الرواية**، البُنية والمؤثرات، محمد شاهين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١

٢- **اتجاهات الرواية العربية في مصر**، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٣م، ص: ٣٠

٣- **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م
٤- **إشكالات القص والرؤية في القص المعاصر**، أحمد عبد الرازق أبو العلا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م. ص: ٢٧
٥- **أصداء السيرة والفجوات الدلالية**، د. أحمد كُريّم بلال و ياسر محمد عطيّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠م
٦- **أنماط الرواية العربية الجديدة**، د. شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٨م، ص: ١٥
٧- **البداية في الفن الروائي**، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، سوريا الطبعة الأولى ١٩٩٤م.
٨- **الرواية العربية**، البناء والرُّؤيا، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م
٩- **الرواية في القرن العشرين**، جان إيف تاديه، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦م.
١٠-**الرمزية**، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م.
١١-**الكلمة في الرواية**، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السوريّة ١٩٨٨.
١٢-**المتخيل السردي، مقاربات نصية في التناص والرؤى والدلالة**، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي (بيروت / الدار البيضاء) الطبعة الأولى ١٩٩٠ م.

١٣-**المصطلحات الأدبية الحديثة**، دراسة ومعجم، د. محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الثانية ١٩٩٧م.

١٤-**النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)**، د. جميل لحمداني، المركز الثقافي العربي (بيروت / الدار البيضاء) الطبعة الأولى ١٩٩٠ م.

١٥-**الواقعية في الرواية العربيّة**، د. محمد حسن عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

١٦-**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، د. جميل لحمداني، المركز الثقافي العربي (بيروت / الدار البيضاء) الطبعة الأولى ١٩٩١م.

١٧-**تقنيات الكتابة**، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية (سوريا) الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

١٨-**تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة**، د. محمود الحسيني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م ص: ٤٢

١٩-**عتبات (جيرار جينيت، من النص إلى المناص)**، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف (الدار العربية للعلوم)، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.

٢٠-**فن كتابة القصة**، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م.

٢١-**في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨.

٢٢-**قاموس الأدب العربي الحديث**، إعداد وتحرير: د. حمدي السَّكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م، ص: ٥٩٢ و ٥٩٣

٢٣-**قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير**، روجر. ب. هينكل، ترجمة د. صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر١٩٩٨م.

٢٤-**معجم مصطلحات نقد الرواية**، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت ٢٠٠٢م

٢٥-**مفتاح العلوم**، أبو يعقوب السكاكي المتوفى سنة (٦٢٦ هـ)، تحقيق: إكرام عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٢م.

٢٦-**موسوعة الإبداع الأدبي**، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦م.

٢٧-**نجيب محفوظ صفحات من مذكراته، واضواء على أدبه وحياته**، رجاء النقَّاش، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٨م

(ب) مواقع إليكترونية على شبكة الإنترنيت

١- التعريف بالأديب: علاء الأسواني على موقع: ويكيبديا (الموسوعة الحرّة).

٢- حوار أجراه محمد شعير مع الناقد: د. صلاح فضل، نشر في جريد الأهرام المصريّة في عدد ٨ مارس ٢٠١١، وأعيد نشره في موقع بوابة الأهرام الإلكترونية.