التناسخ والتجريب
في الرواية المصرية

د عايدي علي جمعة
أستاذ الأدب والنقد

سلسلة كتاب طيوف
المشرف الأدبي
السيد حسن

المدير التنفيذي
هناء أمين

الكتاب: التناسخ والتجريد في الرواية المصرية

اسم المؤلف: عايدي علي جمعة

المقاس: 20x14

رقم الإيداع: 2025/17702م

الترقيم الدولي: 6 - 24 - 8334 -633 - 978

العنوان: 298 شارع فيصل - محطة ضياء
موقعنا على الفيس بوك: سلسلة كتاب طيوف
ت: 01123396882

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

الإهداء

إلى أخي السعيد علي جمعة

ذكرى طفولة قوضتها وفاتك المفاجئة

وأنت لم تتم عامك السادس.

رغم مرور الأعوام الممتدة يا أخي

فما زلت أرى روحك في كل شئ.

عايدي

الفهرس

مقدمة:7

الفصل الأول:

التناسخ والتجريب في رواية "العنكبوت" 25

الفصل الثاني:

التناسخ والتجريب في رواية "حتى يطمئن قلبي" 43

الفصل الثالث:

التناسخ والتجريب في رواية "بساتين البصرة" 79

الفصل الرابع:

التناسخ والتجريب في رواية "روح واحدة" 105

الخاتمة: 165

مقدمة
عن عقيدة التناسخ

عقيدة التناسخ عقيدة قديمة ظهرت في بعض الديانات والعقائد والمناطق المختلفة، وقد "شاع أمرها لدى كثير من الأمم القديمة، كالمصرية القديمة، والصابئة الحرانية وبعض الفلاسفة اليونان، والمانوية المجوسية، والديانات الهندية، من الهندوسية والجينية والبوذية،الأمر الذي يؤدي إلى القول بأن عقيدة التناسخ ذات أهمية خاصة"[(1)].

والتناسخ هو "رجوع الروح بعد موت البدن إلى العالم الأرضي متلبسة بجسد جديد"[(2)].

ومن هنا فإن هذه العقيدة مضمونها أن روح الإنسان قد تعيش أكثر من حياة على هذه الأرض، وهذه المعيشة من أجل تطهرها من الشوائب؛ فإذا كان عملها سيئا فإنها تتجلى في جسد أقل، ويكون ذلك الجسد الأقل عقابا لها، أو تعيش حياة شديدة الصعوبة، وإذا كان عملها حسنا فإنها تتجلى في جسد أفضل، أو تعيش حياة هادئة مستقرة، حتى تندمج في نهاية رحلتها في النور الخالد، ولكن عند الفريسيين "أن الأرواح الشريرة ستوضع في سجن أبدي بعد الموت تعذب فيه إلى الأبد،

أما الأرواح الخيرة فهي تعود إلى الحياة في جسد آخر، أي أنهم آمنوا بتناسخ الأرواح"[3].

يقول البروفيسور أنريا "تجوال الروح وقد يطلق عليها التناسخ فقط، ويطلق عليها كذلك تكرار المولد، والتناسخ رجوع الروح بعد خروجها من جسم إلى العالم الأرضي في جسم آخر.

وسبب التناسخ أو تكرار المولد هو(أولا) أن الروح خرجت من الجسم ولا تزال لها أهواء وشهوات مرتبطة بالعالم المادي لم تتحقق بعد، و(ثانيا) إنها خرجت من الجسم وعليها ديون كثيرة في علاقاتها بالآخرين لابد من أدائها. فلا مناص إذا من أن تستوفي شهواتها في حيوات أخرى، وأن تتذوق الروح ثمار أعمالها التي قامت بها في حيواتها السابقة"[4]، و"تحاكم الروح بعد تركها الجسد أمام رئيس الكائنات الإلهية ليكشف عن طهارتها وشرفها، فالأرواح الطاهرة تقاد إلى مكانها في السماء، والأرواح الجاهلة تسقط مرة أخرى إلى عالم المادة حيث يعاد تجسيدها"[5].

وليس بالضرورة في عقيدة التناسخ أن يكون تناسخ الروح في جسد مشابه، كأن يكون تناسخ الإنسان إنسانا، أو الرجل رجلا، والمرأة امرأة، إذ "تشترك كل الأرواح في طبيعة جوهرية واحدة، وليست ذكرا أو أنثى، حيث لا تظهر تلك الفوارق سوى في الجسد، وكل الأرواح أجزاء من روح الكون"[6].

وهناك بعض الديانات تحتم الاعتقاد بالتاسخ، وإلا يعتبر خارجا عنها، مثل الهندوسية.
كما أن هناك بعض الفلسفات مثل فلسفة فريدريك نيتشة تقول بفكرة العود الأبدي للتاريخ، بمعنى أن التاريخ يعيد نفسه كما هو على مدار الحقب الطويلة، وهكذا دواليك.
وهنا يختلف التناسخ عن البعث، "والحقيقة أن البعث (كما هو رأي البعض) شئ يقع في يوم محدد بعد نهاية هذا العالم، وتبعث الأرواح في نفس الأجساد البالية، يحييها الله عز وجل بقدرته ومشيئته، وأما التناسخ عند القائلين به فيكون بانتقال الأرواح من أجساد إلى أجساد أخرى في هذا العالم"(7).
وفكرة التناسخ تنظر لهذا العالم الذي نعيش فيه نظرة حدسية تجعله مليئا بالروح السارية فيه، ومن ثم مليئا بالأسرار التي لا يستطيع سبر غورها إلا أولو الفهم والخبرة من البشر.
وتعد فكرة التناسخ متوائمة مع فكرة الخلود التي يبحث عنها الإنسان منذ بدايته على هذه الأرض.، وكان لغواية هذه الفكرة أن تفاعل الإبداع الأدبي معها تفاعلا واضحا، ولم تكن الرواية المصرية ببعيدة عن ذلك التفاعل.

عن التجريب

ترتبط الرواية ارتباطا كبيرا بالمجتمع، فهي التمثيل الرمزي لما يدور فيه، والمجتمع يتغير بصورة واضحة، مما يستتبع بالضرورة تغير الفن الروائي تبعا له، وقد كان عنصر التجريب هو المسار الذي سار فيه كثير من الروائيين في بحثهم الدائب عن إنتاج رواية ذات سياق متفاعل مع هذا التغير، ومن هنا فقد كان لارتباط الرواية بالمجتمع دور كبير في عملية التجريب، "ولا شك أن ارتباط الرواية بالمجتمع جعلها ذات طبيعة خاصة، فبما أن المجتمع في تطور مستمر، فلابد على الرواية أن تواكب هذا التطور، وذلك من خلال أن يخوض الروائي غمار التجريب بغية الابتكار والانفتاح على كل ما هو جديد"(8).

ولم يكن التجريب خاصا بإنتاج تقنيات روائية جديدة، وإنما تعدى ذلك لإنتاج موضوعات ومناطق مجهولة، ومن هنا فإن التجريب في الكتابات الروائية "يتناول أي شئ فيها وكل شئ: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية ... لكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون عن عوالم جديدة وأشكال جديدة"(9).

ومن العوالم الجديدة التي تفاعلت معها الرواية عالم التناسخ، حيث وجدنا الرواية المصرية تتفاعل مع هذه

الثيمة بوضوح، وكان لوجودها دور في تجريب تقنيات سردية متوائمة مع طبيعتها، وساهم ذلك بطبيعة الحال في عملية الانتقال التي تتميز بها الرواية المعاصرة.

"إن الانتقال من الرواية الكلاسيكية ـ خطية الزمن، ذات البداية والنهاية، المتسم بوحدة المادة الحكائية ـ إلى رواية تخرق هذه الخصائص ـ تكسر خطية الزمن، متعددة الأصوات الحكائية والترهينات السردية، مزيج من المواد الحكائية إلى مستوى قد يصل حد التناقض واللاانسجام ـ يجعلنا نسائل الرواية وخطابها ونعيد النظر في التلقي وآليات تأويل الخطاب الروائي المتسم بمظهر من مظاهر التجريب""[10]، وفي "السنوات الأخيرة تتابعت كثير من المدارس الأدبية في العالم العربي، فالرواية الواقعية جاءت بعد الرواية القروية والعاطفية، ثم ظهرت الرواية الوجودية، والآن تشق الرواية الجديدة طريقها"[11].

وعند روجر ألان أن "التجريب في الرواية هو من السمات الذاتية لها كنمط أدبي"[12].

وقد ذكر الدكتور صلاح فضل ثلاث دوائر تحدد مفاصل التجريب الروائي، وهذه الدوائر تتمايز بقدر ما تتداخل، وهي:

"1 ـ ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع خلق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ

العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.

2 ـ توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تيار الوعي، أو تعدد الأصوات، أو المونتاج، السينمائي، أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.

3 ـ اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في التعبير السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة، لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد"(13).

وبذا فإن "التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وطرق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته حينما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"(14).

وقد لاحظ النقاد "بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيه التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التخييلية والتخيلية"(15).

ويعد التمرد من أهم خصائص التجريب، حيث "إن التجريب الروائي هو نظرية حديثة تقوم على التمرد على القيم الثابتة وخلق عوالم وأشكال جديدة إضافة إلى

التحرر من قيود الشكل والمضمون وكسر السائد والنمطي والخوض في غمار المجهول بغية منح النص الروائي جماليات فنية وأدبية والتخلص من رتابة السرد النمطي"[16]

ومن هنا فما يكاد يلفت النظر تجريبا معينا حتى يستقر باعتباره تقليدا يجب الخروج عليه، وممارسة تجريب ضده. فالتجريب حالة متغيرة لا يقر لها قرار.

ومن خصائص التجريب أيضا التهجين. واتساع الرؤية وشموليتها، وهيمنة الأبنية الأسطورية، وشعرية اللغة.

وقد كان لثيمة التناسخ دور واضح في ترك بصمة تجريبية على الرواية المصرية.

التناسخ والتجريب في أربع روايات مصرية

ومن هنا فقد توقف هذا البحث عند بعض تجليات تفاعل الرواية المصرية مع هذه العقيدة، أي عقيدة التناسخ، ودورها في التشكيل الكاشف عن ملامح التجريب، "إن الفن القصصي، وفي مقدمته الفن الروائي، لم يعرف ثباتا نهائيا إلى الآن في البنية، ولا في الأشكال السردية، فمن الصحيح أن الرواية تتشارك في عناصر البناء الفني من أحداث وشخصيات وخلفيات زمانية ومكانية، وأنها تتشارك أيضا في المكونات السردية العامة، من راو ومروي ومروي له، بما في ذلك أساليب السرد، ووجهات النظر، وطرائق بناء الحكاية المتخيلة، والتلقي الداخلي فيها، لكننا لا نجد على الإطلاق تماثلا بين نصين روائيين في نسج كل تلك العناصر والمكونات، ومن هنا

ينبثق الاختلاف ليس بين النصوص التي تنتمي إلى نوع سردي واحد، فحسب، بل بين الأنواع السردية"(17)

وقد تم التوقف أمام أربع روايات لثلاثة أجيال مختلفة من المبدعين تفاعلوا مع التناسخ: الجيل الأول يمثله الدكتور مصطفى محمود 1921/ 2009، وكانت روايته بعنوان "العنكبوت"(18) هي محور الدراسة في الفصل الأول، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عن دار المعارف عام 1965م، وفيها ظهر التفاعل مع فكرة التناسخ بطريقة واضحة، حيث حاولت أن توهم القارئ بوجود طريقة علمية تجعل الإنسان يرى تناسخاته السابقة، على اختلاف أنواعها، وهذه الطريقة العلمية تكون من خلال التعرض لأجهزة لها إشعاع خاص، وهذه الأجهزة لم يصل إليها الجميع.

والجيل الثاني يمثله السيد حافظ (1948م/) وقد تم رصد الفصل الثاني لدراسة تجليات التناسخ في روايته "حتى يطمئن قلبي"(19)، تلك الرواية التي صدرت طبعتها الأولى عن مركز الوطن العربي "رؤيا" عام 2017م، وتتفاعل مع التناسخ من خلال التركيز على التناسخ الخامس لروح "سهر"، وهي الشخصية المحورية، حيث جاء تجسد روحها الخامس من خلال شخصية "لامار" التي عاشت في نهاية الدولة الفاطمية (909م/ 1171م) وبداية الدولة الأيوبية (1174م/ 1250م).

وهذا التجلي لم يتحقق عند السيد حافظ في رواية واحدة فقط، وإنما ظهر عبر خمس روايات حتى الآن، ومخطط الكاتب أن يتناول تجليات هذه الروح عبر سبع روايات متصلة، وكل رواية منها تتميز بالحجم الكبير.
أما الجيل الثالث فقد مثله الروائي أحمد عاطف درة (1971م/) من خلال روايته "روح واحدة"[(20)]، والتي صدرت طبعتها الأولى عن دار الهالة للنشر والتوزيع عام 2022م، ومنصورة عز الدين (1976م/) في روايتها "بساتين البصرة"[(21)]. والتي صدرت طبعتها الأولى عن دار الشروق عام 2020م.
وقد جاء الفصل الثالث ليدرس التناسخ والتجريب في رواية بساتين البصرة لمنصورة عز الدين، لأنها صدرت قبل رواية روح واحدة لأحمد عاطف درة، في حين جاء الفصل الرابع والأخير ليلقي الضوء على التناسخ والتجريب في رواية روح واحدة
وتتناول رواية "بساتين البصرة" لمنصورة عز الدين شخصية هشام خطاب الذي عاش في العصر الحديث على أرض مصر، وتناسخها عن شخصية يزيد بن أبيه الذي عاش في عصر الدولة العباسية على أرض العراق.
ومن الملاحظ أن هذه الرواية هي الرواية الوحيدة التي اكتفت بتناسخين فقط، وقد جاء التناسخ من خلال رجلين.

ورواية "روح واحدة" تتناول عبر أبوابها إكسير الحياة الذي يظهر عبر تجليات بشرية مختلفة، وكلها على أرض مصر، ومن الملاحظ أن التجليات في هذه الرواية تتنوع بين المرأة والرجل، فمرة تتجلى الروح عبر التجسد في صورة امرأة، ومرة أخرى عبر التجسد في صورة رجل، وهكذا.

وهذه التجليات تظهر عبر فترات تاريخية ممتدة، ولكن ظهورها في هذه الرواية لم يكن ظهورا خطيا، أي من العصر الفرعوني حتى العصر الحديث، ولكن ظهرت أولا في العصر الحديث ثم ارتدت إلى فترات من التاريخ المصري متأخرة بعد الميلاد ثم عصر الإسكندر ثم العصر الفرعوني ثم عصر الدولة العثمانية ثم تكلمت هذه الروح بلا جسد من خلال العنوان الأخير، وهو "إكسير"، ومع ذلك فإن رواية أحمد عاطف درة كان تركيزها واضحا على التناسخ في العصر المصري القديم المتمثل في العصر الفرعوني حتى بعد الميلاد بقليل، ولكنه لم ينس العصر العثماني وعصر أولاد محمد علي.

فقد تم تناسخ هذه الروح الواحدة في العصر المصري القديم ثلاث مرات، هي الفلاح والأم والمعلم: الفلاح بعد الميلاد بفترة زمنية قليلة: أثناء الاحتلال الروماني لمصر، والأم في عصر الإسكندر، والمعلم قبل الميلاد بأكثر من ألفي عام.

أما العصر العثماني فقد تم التناسخ فيه مرة واحدة مع شخصية المتصوف، وعصر أبناء أسرة محمد علي تم التناسخ مرة واحدة أيضا هي المغنية.

وقد أشارت الرواية في نهايتها على لسان الإكسير (الروح الواحدة) الذي يتجسد في صور بشرية مختلفة إلى عودات أخرى للتجسد مثلما تم ذلك في الماضي، ولم يذكره، أو إلى إمكانية العودات مرة أخرى للتجسد في المستقبل، ولا يعرفه، كما ذكر أيضا أن ما رواه هذا الإكسير من التناسخ الذي جسده كان مأمورا به، ولم ينف بطبيعة الحال سعادته البالغة برحلاته المتجسدة في صورة شخصيات مصرية مختلفة عبر العصور الطويلة.

وهذه الروايات المختلفة رغم تراسل فكرتها المحورية من حيث تجليات مختلفة لروح واحدة في أزمنة وأماكن وسياقات مختلفة فإن التقنيات السردية تختلف في كل رواية عن بقية الروايات الأخرى؛ فهناك تراوح في هيمنة الأحداث الكبرى في هذه الروايات؛ فعلى حين نجد معمار الحدث واسعا في رواية السيد حافظ ورواية روح واحدة فإن الحدث يقل في رواية بساتين البصرة، ورواية العنكبوت، ويرجع ذلك إلى تركيز رواية بساتين البصرة على تناسخين فقط، واكتفاء رواية العنكبوت في نهايتها بالإشارات الخاطفة إلى التناسخات السابقة غير المحدودة للشخصية المحورية.

ويظهر بوضوح اختلاف تقنية السارد في هذه الروايات، فرواية العنكبوت كان السارد الواحد هو المهيمن، ورواية حتى يطمئن قلبي للسيد حافظ تميزت بالتعددية السردية، ولكن شخصية شهر زاد كانت هي الكاشفة عن تناسخ الشخصيتين المحوريتين في الرواية: سهر وفتحي رضوان، وشخصية شهر زاد من شخصيات الرواية، ولها دور كبير في الحكي والأحداث، حيث كانت شهر زاد هي من تقص على سهر قصة تناسخها، وكانت سهر تسمع بإنصات شديد لها، على نحو يتراسل بوضوح شديد مع شهر زاد ألف ليلة وليلة.

أما السارد الكاشف عن التناسخ في رواية روح واحدة لأحمد عاطف درة فهو السارد بالضمير الأول أنا، خصوصا في بدايتها وفي نهايتها، حيث جاء كاشفا بحسم عن ثيمة التناسخ.

في حين جاء السارد الكاشف عن التناسخ في رواية بساتين البصرة على لسان شخصية هشام خطاب الذي يكشف عن تناسخه السابق، حيث يتذكر حياته التناسخية السابقة، ويكشف عن أحداثها.

ومن هنا فإن القارئ يعرف أكثر عن تناسخ الشخصية في الروايات الثلاث: العنكبوت وحتى يطمئن قلبي وروح واحدة، لأن السارد يكشف له عن التناسخ السابق الذي يعرفه بقوة منذ البداية، في حين نجد القارئ يعرف رويدا رويدا ما تسرده له الشخصية المتناسخة في

رواية بساتين البصرة، لأن السارد يتذكر تناسخه السابق، ويكتشف هذا التناسخ كلما أمعن في السرد، حتى يتيقن منه.
وقد كان لذلك أبلغ الأثر في معايشة القارئ للسياق التناسخي باستغراق تام، خصوصا في رواية روح واحدة.
كما أن السارد بالضمير الأول الذي يعي تناسخه السابق في رواية بساتين البصرة ويتذكر الأحداث التي مر بها، وتهجم عليه فجأة ذكريات الماضي وماضيه الورقي الذي يطارده على حد تعبير الرواية يشي للقارئ بتداخل التناسخ مع المرض العقلي.
وقد كانت تقنية الفصل والوصل الكاشفة عن التناسخ ذات دور كبير في عملية التجريب الواضحة في روايات التناسخ، حيث ساد التقطيع الزمني، ما عدا رواية العنكبوت التي لم تتخذ من تقنية الفصل والوصل كما في الروايات الأخرى نسقا معتمدا.
وتتميز رواية التناسخ بالحركية، حيث نجد النص ليس له ثقل واحد يمثل بنيته المركزية، وإنما تتوزع بنيته المركزية عبر أحداث مختلفة وسياقات اجتماعية ومكانية وزمانية مختلفة، مما يحفز الجهاز الاستقبالي لدى القارئ لكي يلتقط ويتفاعل مع هذه السياقات شديدة الاختلاف والتنوع.
كما تتميز رواية التناسخ بالتعددية السردية بصورة واضحة جدا، فسلطة السرد ليست حكرا على أحد دون

أحد، والسارد قد يكون بالضمير الأول أنا، وقد يكون بالضمير الثالث هو في الرواية الواحدة، ولا يعدم القارئ حضور الضمير الثاني "أنت" في السرد، ولا شك أن هذا يعكس التعدد الواضح في الرؤية والمنظور.
كما تتميز رواية التناسخ من خلال تجليها في هذه الروايات بهيمنة التناسخات الماضية عليها، ما عدا رواية العنكبوت لمصطفى محمود؛ فالمعايشة لأجواء التناسخ ترتد دائما إلى الماضي لكي تكشف الصورة التناسخية للشخصية الحاضرة، وتنحسر بصورة واضحة الإضاءات المستقبلية للشخصية المتناسخة، فالمعايشة السردية ترتد بنا إلى الماضي، ولا تسير بنا لكشف تناسخات مستقبلية.
ومن المهم الإشارة إلى أن معرفة الشخصية بأنها متناسخة لم تأت منها، ما عدا رواية بساتين البصرة، حيث رأينا الشخصية المحورية/ هشام خطاب يعرف بأمر تناسخه من خلال حلم يراه، ينهض بعملية تحفيز كبرى من أجل تذكر حياته السابقة، في حين نجد الشخصية المحورية/ سهر في رواية حتى يطمئن قلبي تعرف بأمر تناسخها من شهر زاد، وكثيرا ما كانت شهر زاد تؤكد لسهر أمر تناسخها في كل جلسة لهما، في حين نجد رواية روح واحدة تظهر الفصول المختلفة أمر الشخصية المتناسخة، دون تأكيد صريح للقارئ بأمر التناسخ، وإنما يعرف المتلقي تناسخ هذه الشخصيات المختلفة بحدسه واندماجه في القراءة، ذلك

على الرغم من التصريح في المقطع السردي الأول بأمر التناسخ، ويأتي المقطع السردي الأخير فيها والموسوم بــ "الإكسير" ليوضح للقارئ دون لبس أمر ذلك التناسخ.

ومن الملاحظ أن رواية حتى يطمئن قلبي يأتي التناسخ فيها متوائما من ناحية النوع، وكذلك رواية بساتين البصرة، فسهر في تناسخها تأتي في صورة فتاة، وفتحي رضوان يأتي في صورة رجل، والشخصية المحورية في رواية بساتين البصرة/ هشام خطاب يأتي في تناسخه في صورة رجل هو يزيد بن أبيه، أما رواية روح واحدة فإن التناسخ فيها يأتي مرة في صورة رجل ومرة أخرى في صورة امرأة، ومرة ثالثة في صورة شيخ طاعن في السن، كما يأتي في صورة جندي، وهكذا حتى نصل للكتلة السردية الأخيرة فيها، والمعنونة بـ إكسير لتكشف لنا عن أن التناسخ من الممكن أن يتشكل في أي شئ حي، لكن رواية العنكبوت تمعن في التناسخ، حيث تكشف الشخصية المحورية بإشارات خاطفة عن إمعانها في التناسخ، سواء من خلال الزمان الذي يمتد في الماضي بلا نهاية، أم من خلال المكان الذي يمتد عبر بقاع شديدة الاختلاف من الكرة الأرضية، أم من خلال الجسد الذي تتناسخ فيه روحه؛ لدرجة أنه أشار إلى تناسخ سابق له جاء في صورة عجل يذبح، وله خوار، أم عن طريق اللغة التي يتكلم بها من تناسخ لتناسخ.

ويتعدد المكان بصورة واضحة جدا في رواية التناسخ؛ فمرة يأتي في مصر، وأقاليمها المختلفة، ومرة يأتي في الشام، وأخرى في العراق أو اليمن وهكذا.
كما يتعدد الزمان أيضا بصورة واضحة في رواية التناسخ، ولكن التناسخات الماضية كانت لها الهيمنة، وقد كان الزمان والمكان فضاءين واسعين وشديدي المرونة للحركية والانتقالات الفجائية في رواية التناسخ، مما كان لذلك أبلغ الأثر في عملية التجريب.
وربما يرجع هذا إلى توافر السياقات المعلوماتية عن الماضي، وندرة التصور الخلاق عن المستقبل.
ومن الملاحظ أن أقدم فترة تاريخية لحدوث التناسخ في الروايات الأربع هي العصر الفرعوني، وهذا عصر حديث نسبيا بالنسبة للبشرية؛ فالحضارة المصرية يطلق عليها حضارة السبعة آلاف عام، وهذه فترة بسيطة جدا في عمر الوجود الإنساني، وهي فترة ظهرت فيها الكتابة والتدوين على جدران المعابد وورق البردي، ومن ثم فإن العصر الفرعوني ليس مجهولا بالنسبة للقارئ، وإنما له حضوره القوي من خلال دراسات متعددة ركزت عليه وأضاءت الكثير من سياقاته السياسية والاجتماعية.
ومن هنا فإن التوغل في مجاهل الوجود الإنساني لا نجده بسهولة في الروايات الأربع ـ محل الدراسة ـ التي تفاعلت مع قضية التناسخ.

ويعد التجريب من أهم السمات الواضحة في روايات التناسخ؛ حيث ظهرت سمات تجريبية واضحة خصوصا في الروايات الثلاث التي كتبت في القرن الواحد والعشرين، أما رواية العنكبوت للدكتور مصطفى محمود فإنها نشرت طبعتها الأولى في القرن الماضي، وبالتحديد عام 1965م ، وقد كان له السبق في فتح باب التفاعل روائيا مع قضية التناسخ، وجاء دور من جاؤوا بعده ليظهر التجريب من خلال التقنيات السردية بوضوح شديد.

ومن الملاحظ أن معظم الروايات التي تفاعلت مع التجريب جاءت بعد مرور مصر والوطن العربي بفترة قلقة جدا، وهنا تبدو أهمية معرفة السياق الذي أنتجت فيه هذه الروايات، حيث "إنه كلما توفر المتلقى على معلومات عن هذه المكونات (المتكلم/ المتلقى للرسالة/ الزمان والمكان ونوع الرسالة) تكون له حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أى وضعها فى سياق معين من أجل أن يكون لها معنى"[(22)]. ، فالروايات الثلاث "حتى يطمئن قلبي" و"بساتين البصرة" و"روح واحدة" جاءت جميعا بعد ثورتين مزلزلتين مرت بهما مصر، وهما ثورة 25 يناير 2011م وثورة 30 يونيو 2013م، وهناك روايتان ظهرتا بعد ظهور جائحة كورونا 2019م التي تركت بصمتها على العالم كله، وبطبيعة الحال مصر.

وقد استتبع كل ذلك مرور مصر بأزمة اقتصادية طاحنة جعلت الطبقة الوسطى تتآكل، كما صعدت بصورة كبيرة مشكلة سد النهضة لتمثل تهديدا صارخا لمصر لم تر مثله من قبل، وهذه الأزمة فقدت الكثير من غلوائها بعد ذلك، ولكنها كانت حاضرة بقوة وقت إنتاج روايات التناسخ، ما عدا رواية العنكبوت لمصطفى محمود بطبيعة الحال لأنها ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين.

ومن ثم فقد جاءت روايات التناسخ لتبعث روح الأمل من جديد، لأنها تكشف عن إمكانية عودة الروح المصرية مرة أخرى لسابق مجدها.

كما تحمل روايات التناسخ رغبة عارمة في الحياة، والتغلب على الموت، فإذا تغلب الموت على حياة الإنسان فيها فإنه يعود للحياة مرة أخرى بصورة مختلفة، ولكن بروح واحدة على حد تعبير أحمد عاطف درة.

كما تظهر أيضا في روايات التناسخ مقولة "لا جديد تحت الشمس"؛ فهذا الوجود الذي نراه بأعيننا قد وجد من قبل، حتى وإن كان وجوده بصورة فيها شئ من الاختلاف، ولكنه في جوهره واحد.

كما أن بنية السر، وما يصاحب هذه البنية من لذة اكتشافها تطل بقوة من خلال روايات التناسخ، وهنا تكتسب مغامرة السفر عبر المكان، وعبر الزمان مذاقا خاصا في روايات التناسخ.

الفصل الأول:

التناسخ والتجريب

في رواية "العنكبوت"

تتفاعل رواية العنكبوت للدكتور مصطفى محمود مع قضية التناسخ، وهي في تفاعلها مع هذه القضية تبدو مختلفة اختلافا كبيرا عن الروايات الأخرى: رواية حتى يطمئن قلبي للسيد حافظ، ورواية بساتين البصرة لمنصورة عز الدين، ورواية روح واحدة لأحمد عاطف درة.

ورواية العنكبوت تسبق الروايات الأخرى، فقد نشرت طبعتها الأولى في النصف الثاني من القرن العشرين، عام 1965م، في حين كانت الطبعة الأولى من رواية "حتى يطمئن قلبي" عام 2017م، والطبعة الأولى من رواية "بساتين البصرة" عام 2020م، والطبعة الأولى من رواية "روح واحدة" عام 2023م.

تظهر البنية الكبرى لرواية "العنكبوت" من خلال الدكتور م داود الحاصل على دكتوراه في المخ والأعصاب من جامعة برلين، والذي يستقبل في عيادته مريضا تم تحويله له باشتباه بمشكلة ضخمة في المخ، ولكنه بعد عمل الفحوصات والأشعات اللازمة يراه غير مريض بمرض معروف له، ولكن حالة هذا المريض تشغله ويقرر الذهاب لعنوانه الذي تركه له للاطمئنان عليه، ولكنه يفاجأ بماء ساخن ينزل من شقته على السلم وبابه مغلق تماما، وحينما يبلغ البوليس ويتم اقتحام شقته يجدون بها امرأة مقتولة، وعلى وجهها ملامح رعب رهيبة جدا.

وبعد ذلك يستقل الطبيب سيارته ويذهب على الطريق الزراعي إلى طنطا لكي يقضي بعض الأعمال في بلدته هناك، ولكن يحدث له حادث يكاد يفقده حياته، وكان معه جهاز طبي في السيارة يسجل هذا الجهاز وجود أشعة ذرية في المكان، ويظل يبحث بمفرده حتى يكتشف أن هناك فيلا منفردة فيحتال ويدخلها ليجد مريضه الذي جاءه في العيادة، ولديه معمل حديث جدا وأجهزة متقدمة يضبطها لمدة نصف ساعة بعد ان يحقن نفسه بسائل ما، ويغيب عن هذا الوجود، ويكتشف حيواته السابقة التي عاشها، ويموت هذا المريض بعد تجربته تلك، فيجلس الطبيب مكانه، ويضبط الوقت لمدة نصف ساعة ويعرض نفسه على الأجهزة الحديثة جدا، فيتعرف على حيواته التي عاشها، فمرة يبصر نفسه وهو في حياة عبد ومرة ثانية في حياة صوفي زاهد ومرة ثالثة يتجسد في زمن آخر في حياة قسيس طيب ومرة في حياة ثور له خوار وهو يذبح.

ومن هنا فإن "الأبنية الكبرى للنصوص دلالية ، فهي لذلك تصور الترابط الكلي ومعنى النص الذي يستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا الفردية، وبذلك يمكن أن يؤلف تتابع كلي أو جزئي لعدد كبير من القضايا وحدة دلالية على مستوى أكثر عمومية"(23).

ويأتينا السرد من خلال السارد الجواني، ذلك السارد الذي يشارك في الأحداث ويستخدم الضمير الأول/ أنا في حالته الفردية للمذكر، ومن ثم فقد هيمن السرد وحيد

الصوت على هذه الرواية "العنكبوت" لمصطفى محمود، والسرد وحيد الصوت "مصطلح يشير إلى نوع من السرد يتميز بوحدة المتكلم، أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب، وآراؤه، ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور"[(24)].

وقد بدأ السارد الجواني للرواية بحالة من التشويق، جعلنا نتفاعل معه، من خلال إعلانه في بداية الرواية عن معرفته لسر رهيب جدا، هذا السر الذي من أجله يكتب مذكراته لنا، ومن هنا فإن هذه الرواية عبارة عن ارتداد كبير إلى حدث في الماضي مر به الدكتور م داود، ورأى أنه قد اكتشف سرا فائقا، وخاف أن تنتهي حياته دون أن يكتبه، فكتبه في مذكرات لنا.

وتظهر شخصيات كثيرة في هذه الرواية، "والشخصية أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[(25)]، وأهم شخصيتين هما شخصية دميان الذي تم تحويله لهذا الطبيب الشهير، وشخصية الطبيب.

يقول الطبيب في مذكراته عن شخصية دميان : " في شتاء عام 1958م في يوم أحد غائم رطب في غرفة الكشف بالعيادة وقد شربت قهوتي كالمعتاد حينما طرق الباب أول زائر، شاب نحيل، صفراوي النظرات، ذو وجه شاحب"[(26)].

وهنا ينهض السارد بالتكييف الكلي لشخصية دميان، والتكييف الكلي للشخصية هو "وصف جسماني وسيكولوجي تام نسبيا للشخصية عندما تبدو أو تظهر لأول مرة، مقطع أو فصل يتسم بالتقديم الخاص بسمات شخصية ما"[(27)].

تبدو شخصية دميان غامضة جدا عبر سرد الرواية، وتحتاج إلى مغامرات حقيقية من طبيبه لكي يسبر أغوارها السحيقة وما تفكر فيه، ويستطيع أن يفك غموضها.

وهي شخصية تنتمي لعنصر الرجال، وفي مرحلة عمرية متماسكة، لأنه حينما سأله الطبيب هل أنت متزوج؟ أشار لإصبعه وقال إنه خاطب.

ولكنه يبدو للطبيب شاحبا، وقد تم تحويله من طبيب آخر لاشتباه ورم في المخ، ولكن بعد الأشعة والتحاليل لم يكن هناك ورم، غير أن الطبيب لاحظ وجود ذبذبة غير عادية ضمن الذبذبات العادية في مخه، فالاختبارات التي عملها الدكتور م داود لدميان جاءت كلها طبيعية، ولم يبق أمامه إلا عمل أشعة على المخ، يقول:

"جميع الاختبارات تشير إلى شخص طبيعي مائة بالمائة العمل الوحيد الباقي كان الرسم الكهربائي للمخ . .

ذلك الجهاز العجيب "الألكتروانكفالوجرام" الذي وصلني من أمريكا منذ أيام.

كانت هنا فرصته الذهبية ليكشف عن إمكانياته . .

ذلك الجهاز الذي يسجل النشاط الكهربائي للمخ ويرسمه على شريط.
كل نبضة كهربائية تخرج من المخ ترتسم في شكل ذبذبة على الشريط .
وكان قلبي يدق بشدة وأنا أستخرج الشريط من الجهاز وأبسطه أمامي وأفحصه بعدسة مكبرة.
أخيرا
كانت هناك تلك الذبذبة غير الطبيعية تكاد تمزق التسجيل"(28).
وهذا ما لفت نظره بشدة وأثار فضوله جدا، كما أنه وهو يكشف على دميان أخذت دميان غيبوبة كان يتكلم فيها باللغة الأسبانية بطلاقة مدهشة، جعلت الطبيب يسأله بعد إفاقته عن معرفته السليمة باللغة الأسبانية فأنكر دميان أي معرفة له بهذه اللغة الغريبة عليه، وهذا ما جعل الطبيب م داود يتحرك بنشاط زائد لمعرفة حقيقة هذا المريض الفائق الغرابة، فنراه يذهب هو بنفسه إلى عنوان دميان الذي تركه له في ورقة.
وهنا تختلف رواية العنكبوت للدكتور مصطفى محمود عن رواية حتى يطمئن قلبي للروائي المصري السيد حافظ، وتختلف أيضا عن رواية روح واحدة للروائي المصري أحمد عاطف درة، وعن رواية منصورة عز الدين لأن التناسخ في رواية الدكتور مصطفى محمود لا يقتصر على الميلاد الجديد للروح الواحدة في عصور مختلفة وتلبسها بجسد واحد إذا انتهى بالوفاة تولد من

جديد بجسد آخر، وإنما نرى ملمحا آخر هو حلول روح أو أكثر داخل جسد حي فيه روح مختلفة تماما عن الروح التي تحل فيه، وبذا قد يكون التناسخ في حلول روح أو أكثر داخل إنسان مكتمل بالحياة، وهنا تطل فكرة التقمص أيضا بوضوح شديد، و" تقمص في اللغة لبس القميص، وتقمص شخصية غيره قلده، وحاكاه في سلوكه وهيئته. والتقمص عند بعضهم هو انتقال الروح من جسد إلى آخر"[29]

وحالة دميان النفسية شديدة الغموض والقلق، فهو يبدو مهموما جدا، وكأنه يحمل على عاتقه هما كبيرا، وعقله رغم ذكائه الحاد شديد القلق والبحث عن معرفة مطمئنة، يرتكب في سبيلها أبشع الجرائم، ويستخدم الخداع طريقا لجرائمه البشعة، على نحو ما نجد من خداعه للرجل الأصلع بزعم معالجته من الصلع، ولولا وجود الطبيب مختبئا في فيلا دميان لتعرض هذا الرجل لجريمة بشعة على يد دميان، يقول الطبيب في مذكراته:

" إن دميان استدرج الرجل الأصلع بزعم أنه سوف يعالجه من الصلع . . وبهذه الطريقة سوف يضعه على الكرسي ويسلط الأشعة الجهنمية على مخه . . ويكيفه كيفما شاء في الوضع الذي يختاره . . ليكون موضوعا لتجربته وربما لجريمته فيما بعد حينما يصبح المرحوم مخا في أحد أحواض الفورمالين المتراصة على المائدة" [30].

ومن هنا فإن شخصية دميان تتميز بالطموح الرهيب، وقد تمثل طموحه في محاولة كبرى منه، وهي محاولة معرفة سر الحياة، وفي سبيل تحقيق هذا الطموح الرهيب لا يرعوي عن ارتكاب أبشع الجرائم.
أما الشخصية الثانية فهي شخصية الطبيب، وهو يخطو نحو الستين من عمره، وحالته الجسدية حسنة إلى حد ما، يستطيع أن يقود سيارته، ويتحرك دون وجود مرض يقعده عن الحركة، ويصعد على رجليه طوابق عديدة في عمارة دميان، وربما أصابه الجهد نتيجة ذلك، ولكن تصميمه يجعل جسده يواصل ما يريد.
وحالته النفسية في الرواية تبدو قلقة جدا، رغم ما كانت تتسم به شخصيته من توازن، ويعود قلقها إلى ملاحظته أشياء غريبة جدا في شخصية دميان، مما جعله يخوض مغامرات يخشى عواقبها الكثيرون، وهذه المغامرات كادت تفقده حياته نفسها، ولكنه نجح في مغامراته واكتشف سرا رهيبا رآه بعينه ومن خلال إخضاع نفسه للتجربة، وهذا السر هو معرفته بالتناسخ الذي حدث له من قبل، بل ومعايشته لتناسخاته السابقة، فقد ضبط الجهاز الذي عاد به إلى تناسخاته السابقة لمدة نصف ساعة، فاستطاع أن يرى تناسخاته التي تمتد لأعمار كثيرة خلال هذه المدة القصيرة.
وحالته العقلية متزنة جدا، فهو حاد الذكاء، ولديه روح المغامرة المخيفة من أجل العلم والمعرفة، وربما يتردد الكثيرون في مغامراته العقلية، ولكنه لا يتردد.

ولكن هذا الطبيب شئ قبل معرفته بسر التناسخ، وشئ آخر تماما بعد معرفته بهذا السر الرهيب، ولذا نراه يصف نفسه بقوله: "تجاعيد .. وعظام بارزة.. وأنامل معروقة .. وبشرة مغضنة.. وخد هضيم .. وشعر أشيب .. وأجفان وارمة .. وعينان حمراوان تطل منهما نظرة مرتاعة . تلك النظرة المرتاعة دائما .. كأني كهل في الثمانين يخطو خطوته الأخيرة نحو النهاية.

لا بل هو السر.

ذلك السر الرهيب الذي ظللت أحمله بين جنبي طيلة هذه السنوات وأحمل معه تلك المسؤولية الجسيمة"(31).

وهو يقصد بالسر الرهيب بطبيعة الحال معرفته للتناسخ، بل ورؤيته لتجسدات روحه في السابق، وذلك من خلال تعرضه لأجهزة مريضه دميان الرهيبة.

تبدو البنية المكانية متعددة في هذه الرواية، ومن تجلياتها عيادة الطبيب التي شهدت الكتل الأولى من السرد، وهو مكان صنعته يد البشر، وله تجهيزات خاصة، والعيادة ملك لطبيب شهير، ولكن يؤمها المرضى من أجل الكشف على صحتهم، وهو مكان يتوقع الذاهبون إليه أن يتم شفاؤهم بسبب زيارتهم له، ويدفعون مقابلا ماديا نظير الكشف عليهم، وبه أجهزة وأثاث يكشف عن طبيعته.

ومن تجليات المكان شقة دميان التي كتب عنوانها للطبيب أثناء زيارته له، وهي شقة سكنية تقع في الأدوار العليا من عمارة مرتفعة، وهي مكان مغلق

صنعته يد البشر، وكان لهذا المكان دور كبير في دفع عجلة السرد بقوة، لأن الطبيب اكتشف جريمة مهولة فيه، فقد اكتشف قتل خطيبة دميان، فبلّغ البوليس، وكان قتلها محركا لذهن الطبيب ليعرف ما الذي يريده دميان من أخذ مخ ضحاياه، حتى اكتشف سره في النهاية.
ومن تجليات المكان الطريق الزراعي الذي سار عليه الطبيب بسيارته من القاهرة كي يصل إلى طنطا، ولكن عند بنها حدثت له حادثة مروعة، فقد فقد السيطرة على سيارته بسبب سرحانه، وكاد يفقد حياته، لولا أن سيارته غرست في حقل من الحقول، وساعده الفلاحون على إخراجها، وهذا المكان ينتمي إلى الطبيعة أكثر، ولكنها الطبيعة التي نظمها الإنسان بيده. ويتميز بالحقول المنزرعة على جانبيه بامتداد البصر، وكثرة السيارات الرائحة والغادية عليه، وقد كان لهذا المكان دور مفصلي في التحول السردي من أجل كشف حقيقة دميان، وبقدر خطورته التي كادت تفقد شخصية الطبيب حياته بقدر دوره في الإسهام في معرفة الطبيب لحقيقة دميان وكشف سر التناسخ.
ومن تجليات المكان الذي استأثر بكتل سردية لا بأس بها، الفيلا المنفردة التي رآها الطبيب بالقرب من الطريق الزراعي عند بنها، وهو مكان صنعته يد البشر، ويدل على اليسار والغنى، لأنه فيلا، ويتمبز بحجرات كثيرة وتصميم خاص، وهو مكان خاص بدميان يمارس فيه تجاربه الغريبة جدا، ويرتكب جرائم

مروعة فيه، ويتميز بالغرابة بسبب الأجهزة الكثيرة فيه، والتي من أهدافها مساعدة دميان في معرفة سر الحياة نفسه، وفي سبيل ذلك لا يثنيه شئ عن تحقيق هدفه يمارس الكذب على ضحاياه يوهمهم بشئ وهو يريد منهم شيئا آخر، فقد رأى الطبيب عنده دون أن يعلم – حيث دخل الطبيب هذه الفيلا مختفيا – رجلا أوهمه دميان أنه يعالجه من الصلع وأجلسه على الكرسي مصوبا عليه أجهزته، وهي أجهزة خطيرة جدا، والرجل لا يعلم شيئا، وقد أنقذه الطبيب بأن شد فيشة النور فأطفأه مما اضطر دميان إلى تأجيل الجلسة للغد.

وقد شهد هذا المكان حل اللغز الرهيب الذي لم يكن يعرفه الطبيب، وظل طيلة الرواية يبحث عنه، وهذا اللغز يتمثل في التجربة المعملية التي توصل إليها دميان وعرفها الطبيب لرؤية حيواته السابقة، وتناسخ روحه عبر أجساد مختلفة في الماضي.

يبدو الزمن الخارجي في رواية "العنكبوت" للدكتور مصطفى محمود من خلال التفاعل مع الزمن الحديث، وهناك إشارات تدل على ذلك مثل ذكره لزيارة دميان له في حجرة الكشف بعيادته عام 1958م، وذكر عيادات الأطباء وذهاب المرضى لهم، ومثل الشقق والعمارات والأسانسيرات والسيارات وأجهزة الأشعة وأجهزة التحاليل....إلخ، وكل هذه الأشياء تدل على الزمن الحديث الذي تقدمت فيه الحضارة بصورة

واضحة، في حين ظهر الزمن الداخلي من خلال الارتداد الزمني، حيث جاءت الرواية كلها من خلال مذكرات الدكتور م داود، تلك المذكرات التي يسابق بها الزمن، فقد خاف أن يدهمه الموت القريب منه قبل أن يبوح بهذا السر الرهيب الذي عرفه، وجعل القارئ في بداية الرواية يتشوق جدا لمعرفته، وهو سر التناسخ بطبيعة الحال، وقد عرفنا ذلك بعد قراءتنا لهذه الرواية المشوقة، كما ظهرت ارتدادات كثيرة، خصوصا حينما جلس دميان على الجهاز فارتد لتناسخات روحه في الماضي، وحينما جلس الطبيب على الجهاز من بعده، على الرغم من موت دميان أمامه بسبب هذه التجارب، فرأى العجب العجاب من تناسخات روحه في الماضي، جعلته يندهش اندهاشا كبيرا، وقد كان لدميان السبق في معرفة سر التناسخ، بل إنه عرف تجسدات روح الطبيب م داود السابقة، ولذا يقول الطبيب في مذكراته:
" كان دميان في حالة عقلية عجيبة ، أشبه بالغيبوبة .. ولكنها ليست غيبوبة، بل هي قريبة من اليقظة والتفتح والشفافية والجلاء البصري.
كان ينظر إلى الأشياء وكأنها تشف له عن معان وأشكال غير أشكالها . . وكان ينظر إلى وجهي ويبتسم كالأطفال ويهمس:
أناديك بأي اسم . . أنت لك أسماء كثيرة أكثر من ألف اسم .

أناديك باسمك أيام المماليك . . أم أيام الأتراك . . أم أيام الخلافة الفاطمية.
تصور أن اسمك كان في يوم من الأيام "بهلول الحلبي" وضحك.
وخيل إليّ أن الاسم كان مألوفا رغم غرابته"[32]
كما ظهرت الاستباقات الكثيرة داخل المتن السردي، خصوصا في ذهن الطبيب الذي جاء السرد من خلاله هو، وقام بمغامرات كبيرة من أجل كشف حقيقة دميان.
وكان من نتيجة سيره في هذه المغامرات استباقه للأحداث متصورا ما يمكن أن تكشف عنه، فهو مثلا حينما قاد سيارته ذاهبا إلى مدينته الأصلية طنطا لقضاء واجب ما، ورأى الجهاز الذي يضعه أمامه في السيارة يسجل وجود أشعة نووية على شاشته دار بسيارته باحثا عن مصدرها، فوجد فيلا منفردة فاستبق الأحداث متوقعا أن تكون هذه الفيلا هي مصدرها الوحيد، وأن دميان فيها يقوم بتجارب غريبة جدا، وبالفعل تحقق توقعه.
ومن هنا فإن الزمن في التناسخ ضارب في القدم بصورة مهولة، وضارب في المستقبل بصورة مهولة أيضا، "فالروح تنتقل من جسد إلى جسد بالموت، والحالة الجديدة التي تصير إليها تتوقف على طبيعة أفعالها في الحيوات السابقة التي توالت عبر ماض لا تعرف له بداية، وستتالى أيضا في مستقبل لا تُعرف له نهاية"[33].

وتلفت اللغة في رواية "العنكبوت" للدكتور مصطفى محمود النظر بقوة، حيث تظهر فيها الرشاقة الواضحة فتتميز الجمل بالقصر والحركة وتطعيمها بالمجازات اللافتة، وقد ظهرت منها أنماط مختلفة، ومن هذه الأنماط لغة السرد، ولغة الحوار ولغة الوصف، وكل هذه الأنواع جاءتنا عن طريق حيلة ذكية من الشخصية المحورية، وهي حيلة كتابة المذكرات، وهذه الحيلة تساعد على الوصول باللغة إلى درجة عالية من الانحرافات الأسلوبية اللافتة التي تتجسد من خلال اعتماد انزياحات واضحة في الجملة ككل.

فمثلا نجد الرواية تقول :

"إن المخ أرشيف ، فهرس ، كما قال دميان

سجل فيه محضر كامل بما حدث في هذه الدنيا منذ بدء الخليقة مدونا في الخلايا ومكتوبا على لفائف الأعصاب"(34). وهنا تظهر في السرد الدوائر التشبيهية التي يستعين بها السارد من أجل تقريب فكرته، فنجده يشبه المخ مرة بالأرشيف، ومرة ثانية بالفهرس ومرة ثالثة بالسجل. فالمشبه واحد، وهو هنا المخ، والمشبه به متعدد أرشيف/ فهرس/ سجل، والقارئ يعرف المشبه به جيدا، وقدرته على احتواء المعلومات الكثيرة والمتنوعة، ويعرف المخ، ولكنه قد لا يعرف القدرة الهائلة للمخ على أن يحتفظ في خلاياه ولفائف أعصابه بما حدث في الدنيا منذ بدء الخليقة، وجاءت الدوائر التشبيهية لتوضيح هذه المقدرة الفائقة.

وفي لغة الحوار نجد اللغة تنهض بتصوير الحدث، وتسهم في بناء الشخصيات المتحاورة، والكشف عن رؤية العالم لديهم. وقد جاء الحوار أقل من السرد، وهذا يتواءم مع طبيعة الرواية التي تركز على السرد أكثر، ويتواءم في الوقت نفسه مع الحيلة التي ذكرتها الشخصية المحورية، وهي كتابة مذكرات، حيث كانت هذه المذكرات هي التجسيد الحي لهذه الرواية، ومن المعروف أن المذكرات تتواءم مع التذكر الذي يهتم بالحدث أكثر من نقل الحوار .

كما جاءت اللغة الوصفية متخللة هذه الرواية، وكشفت عن أحاسيس تتفاعل مع البيئة وعناصرها بصورة قوية.

وقد تخللت اللغة القريبة جدا من الشعر سواء من ناحية الكتابة أم من ناحية التصوير في بعض مقاطع الرواية، على نحو ما نجد من رؤية الشخصية المحورية لإحدى تناسخاته في أسبانيا وهو عاشق للفتاة الأسبانية ماتيلدا، فنراه يقول:

"قابلت "ماتيلدا" الجميلة ذات العيون الخضر في سوق قرطبة ذات مساء وكانت تحمل سلة بها تين

وتحت ضوء قمر أبريل الدافئ الحنون سرنا متخاصرين

تحمل الأنسام وشوشاتنا

ما أحلى القبلة المختلسة!

ولمسة الأنامل المرتجفة حينما تعثر على بعضها

وذلك الخدر والدوار
وملمس الشعر ذي الجدائل
ورائحة الطيب
وهمس الجنان"[35]

وتظهر رسائل كثيرة جدا في هذه الرواية يستطيع القارئ إنتاجها، منها أن الحياة مليئة بالأسرار، وأن الإنسان لم يصل بعد لمعرفة سر الكثرة الكاثرة من هذه الأسرار، وبالتالي فلا ما نع من وجود التناسخ.

ومنها أيضا أن العلم يستطيع الإنسان أن يجعله في خدمة البشرية، ومن الممكن أيضا أن يكون سببا لشقاء هذه البشرية.

ويركز التناسخ هنا على المغامرة في معرفة سر التناسخ، والاستعانة بالتقدم العلمي الرهيب وأجهزته في السفر عبر الزمن، ومن هنا فإن التناسخ في الماضي هو المهيمن الأكبر، وهذا ما حدث مع الروايات الثلاث الأخرى، ولكنها تشير بوضوح بارز إلى وجود التناسخ واستمراره، خصوصا في رواية روح واحدة لأحمد عاطف درة، أما التناسخ في روايات السيد حافظ فإن الزمن الماضي في التناسخ هو المهيمن، لأنه أشار إلى وجود سبع تناسخات لروح سهر وجدت بالفعل. وقد كان تركيز رواية "العنكبوت" على بيان روح المغامرة في معرفة التناسخ، من خلال شخصية الدكتور م داود الحاصل على دكتوراه في المخ والأعصاب من جامعة برلين الذي استطاع أن

يرى تناسخاته السابقة من خلال أجهزة تعرّض لإسعاعاتها.
والملاحظ ان التناسخات السابقة التي ذكرتها الرواية للشخصية المحورية م داود جاءت شديدة التنوع بعكس الروايات الأخرى، فقد جاء تجسد روحه عبر أنماط مختلفة جدا من البشر وعبر أزمنة متنوعة وأماكن شديدة الاختلاف أيضا، كما أن هذا التجسد جاء عبر حالات شديدة التباين من الحرية والعبودية والفقر والغنى والقوة والعجز، والصلاح والفجور، بل إن الدكتور م داود رأى روحه في بعض التجسدات لها وقد تجسدت في صورة ثور يذبح، وهذا الملمح مختلف عن الروايات الأخرى التي اهتمت بتصوير التجسد للروح الواحدة من خلال التجسد في شخصيات إنسانية أكثر من أي شئ آخر، وهذه الشخصيات الإنسانية لا نعدم تشابهاتها النفسية على عكس رواية الدكتور مصطفى محمود التي كشفت عن التنوع الهائل في عملية التناسخ، كما أن رواية الدكتور مصطفى محمود جعلت الشخصية المحورية تيصر تناسخاتها السابقة عن طريق تركيب أكسير معين، وحقنه بنفسه في الجسم، والخضوع لأجهزة معينة.
وهنا لا تفارق الدكتور مصطفى محمود نزعته العلمية الغالبة على تفكيره، ولذا سنجد مفردات كثيرة جدا في هذه الرواية تشير إلى عالم الطب والعلوم، مثل العيادة والأجهزة الطبية والمصطلحات الخاصة بها، ومثل تشخيص الأمراض، مما جعل روايته تسبح في جو

علمي، ولكنها في الوقت نفسه تتفاعل مع ثيمة السر وما يكتنفه من غموض، فوقعنا في منطقة المابين في كثير من الكتل السردية التي نقلتها لنا هذه الرواية المشوقة، رواية "العنكبوت".

كما أن التناسخات السابقة للشخصية المحورية جاءت كإشارات مكتنزة، ولكنها واضحة الدلالة، فلم تستغرق مع كل تناسخ للشخصية في حياتها السابقة وسياقاتها الاجتماعية على عكس الروايات الأخرى.

ومن هنا يمكن القول: إن رواية العنكبوت رغم ثيمة التناسخ فيها فقد انحسرت بصورة واضحة ملامح التجريب فيها، حيث بدا السارد الواحد مهيمنا، ولم نجد فيها مراوحات سردية تمنح سلطة الحكي لساردين مختلفين، كما بدت البنية الزمنية أقرب إلى الخطية، رغم أنها وصلتنا عن طريق حيلة فنية، وهي حيلة كتابة المذكرات، وبدا الحدث متماسكا إلى حد كبير، ومن هنا فإنه يمكن إدراج رواية العنكبوت ـ رغم ثيمتها اللافتة، وهي ثيمة التناسخ ـ ضمن رواية السعي أو رواية البحث، و"تعرف آن كراتي فرنسيس هذا المصطلح بأنه: الرواية التي تسير أحداثها في خط مستقيم linearly ويمثل التتابع الزمني فيها الأسس المنطقية للعلة والمعلول، وهي ترى أن هذا هو البناء الذي ساد الأدب الغربي في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهو بناء له دلالاته الإيديولوجية والسياسية، لأنه يمثل انحيازا للثقافة السائدة أو ألوان الكلام القائمة على هذه الثقافة"(36).

الفصل الثاني

التناسخ والتجريب في رواية "حتى يطمئن قلبي"

رواية "حتى يطمئن قلبي" للأديب المصري السيد حافظ هي الرواية الخامسة ضمن مشروعه الروائي عن تجليات روح "سهر" عبر العصور المختلفة، وسهر هي الشخصية المحورية في هذه السباعية المتواصلة، وفي هذه الرواية يتفاعل الكاتب مع التجلي الخامس لهذه الروح، فالتجلي الأول لروح سهر كان من خلال فصة نفر في عهد أخناتون، وروحها الثانية تجلت في شخصية نور التي عشقت القائد حور محب في عهد النبي موسى عليه السلام وتجلت روحها الثالثة في شخصية شمس وعشقها للحاكم بأمر الله الفاطمي، أما روحها الرابعة فتجلت في شخصية وجد وحبها للفتى نيروزي في رواية كل من عليها خان وهذا هو التجلي الخامس لروح سهر من خلال قصة لامار وضوء المكان في هذه الرواية التي صدرت طبعتها الأولى في عام 2017م.

تظهر البنية الكبرى لرواية "حتى يطمئن قلبي" للسيد حافظ من خلال شخصية سهر اللبنانية المتزوجة من منقذ اللبناني، وتعيش معه في الإمارت، ولكنها تحب شخصا آخر هو فتحي رضوان الذي يعمل في الإمارت أيضا وهو مصري يعيش مع زوجته، وهو صديق لمنقذ، وهناك شخصية شهر زاد ملكة الحكايات، وهي لبنانية تعيش مع زوجها في الإمارات أيضا، وقريبة جدا من سهر، وتعرف قصة الحب المحرمة التي وقعت فيها سهر، وتعرف أرواح سهر التي تجلت عبر التاريخ

من قبل، وهي تقص عليها حكاية روحها الخامسة المتمثلة في لامار وحبها لضوء المكان، كما تأتي قصة العالية الفتاة البدوية الجميلة وحب آخر الخلفاء الفاطميين لها الآمر بأحكام الله وزواجه منها، على الرغم من حبها لابن عمها، ومن هنا فقد أسند المؤلف لشخصية شهر زاد سردا واسع المعرفة، "إن السرد واسع المعرفة بلسان الشخص الثالث نوع من أنواع اللغة الشارحة (الميتالغة)"[37]،

ومن هنا فإن هذه الرواية للسيد حافظ تنقل لنا ثلاث حكايات منفصلة نرى فيها الحب مهيمنا، وقد وقعت هذه الحكايات الثلاث في أزمنة مختلفة، فحكاية سهر مع فتحي رضوان تقع في العصر الحديث، وحكاية لامار الروح الخامسة لسهر تقع في بدايات العصر الأيوبي، وحكاية العالية المعادل الحكائي لسهر ولامار تقع في نهاية العصر الفاطمي، وقد قضى صلاح الدين الأيوبي على هذا العصر ليؤسس الدولة الأيوبية على أنقاضه.

لم تأت الكتل الحكائية لهذه الحكايات الثلاث بطريقة مكتملة متواصلة، وإنما كان هناك التقطيع الحكائي لها، مما جعل القارئ يعيش جو الحكايات الثلاث معا.

ومن هنا فقد كانت فكرة تناسخ الأرواح حاضرة على امتداد الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها، وقد أسندت الرواية معرفة هذا التناسخ لشخصية شهر زاد، ولا شك أن اختيار هذا الاسم ليس عبثا، فشخصية شهر زاد معروفة جدا لدى القارئ من خلال شهرتها الفائقة في

الحكي التي أسندتها "ألف ليلة وليلة" لها حتى أصبحت هي النموذج الأعلى للسرد على مستوى العالم.

والرواية لا توضح لنا كيفية معرفة شهر زاد لأرواح سهر المختلفة التي سبقتها، يكفي إسناد الحكي لشهر زاد فقط.

أما الشخصية المحورية في الرواية، وهي هنا سهر، بل إنها الشخصية المحورية في كل رواية تتناول فكرة تناسخها الروحي فهي لا تعلم تناسخها السابق إلا من خلال شهر زاد فقط، وقد بدت شهر زاد متوائمة مع مثيلتها السابقة في ألف ليلة وليلة، من حيث المعرفة الكلية بجوانب سردها، فهي تمثل الحاكي العليم و "الحاكي العليم: يقال فيه باصطلاحات علم الحكاية الحديث "الرؤية من خلف" (عن ج بويون J. bouillon) أو البؤرة الصفر عن جينيت"[38].

وهذا يتواءم مع فكرة التناسخ فـ "الإنسان العائد للتجسد يفقد بحسب الأصل ذاكرته الواعية عن تجسده السابق"[39].

كما تجلت فكرة تناسخ الأرواح في هذه الرواية من خلال كسر مركزية النوع، حيث نجد هناك نوعين مهيمنين كان التناسخ واضحا فيهما: النوع الأول هو الرواية والنوع الثاني هو المسرحية.

هذا إلى جانب حضور أنواع أخرى بوضوح شديد حتى تحولت الرواية إلى معرض حافل لأنواع أدبية مختلفة،

فظهرت الرواية والمسرحية والشعر والقصة القصيرة جدا والسيناريو والحلقة الإذاعية والأذان والكتابة التاريخية ومراجعها والمقالة الصحفية والهوامش، وكأن هذه الرواية تبتلع العالم. "لقد بات الخطاب الروائى العربى أكثر دينامية فى إدماج حقول لغوية وسردية وتخييلية وهو ما يشكل ميسما بارزا فى تطور الرواية العربية بصفتها عالما مفتوحا يؤجل اكتماله، فى غزو مستمر للتقنيات والتخييلات الممكنة وغير الممكنة"[(40)].

وما يميز مشروع السيد حافظ أيضا هو ظهور القارئ في المتن الروائي نفسه.

ومن هنا فإن فكرة عبر النوعية حاضرة بقوة في هذه الرواية، و"في الأدب العربي الحديث فقد ظهر مصطلح الكتابة عبر النوعية في كتاب للأديب والناقد المصري إدوار الخراط (1926/ 2015) بالعنوان نفسه، وهو يؤكد أن مفهوم عبر النوعية لا يعني تجاور نوعين من الكتابة أو أكثر في نص واحد، وإنما يقصد به استيعاب بعض خصائص الأنواع الأدبية المختلفة، والفنون

الأخرى غير القولية مثل الموسيقى والفنون التشكيلية، ثم صهرها وإدراجها في هذه الكتابة، ثم ينسب النص المكتوب إلى هذه التقنية إلى الفن أو النوع الغالب عليه"[41].

وهنا تظهر فكرة المهيمنة، والمهيمنة هي "العنصر المركزي في العمل الفني: تحكم العناصر الأخرى وتعينها وتحولها، هي التي تضمن تماسك البنية، المهيمنة تخصيص للعمل. يهيمن عنصر لساني خاص على العمل برمته. يفعل في العناصر الأخرى فعل الآمر الناهي الذي لا راد له، يكون تأثيره فيها مباشرا"[42].

وعلى الرغم من حضور فكرة تناسخ الأرواح بقوة عبر مشروع السيد حافظ الروائي فإن طبيعة العصر السياسي والاجتماعي كانت أشد وضوحا، وهنا تفاعلت الرواية مع نهاية العصر الفاطمي وبداية العصر الأيوبي بصورة تكشف عن المسكوت عنه، فتجلى مدى القهر والظلم البيّن الذي عانى منه المصريون بصورة رهيبة، وبدا التراسل واضحا بين الماضي والحاضر، فكثير من المصريين في الماضي أجبروا على مغادرة أوطانهم من حكامهم غير المصريين على نحو ما ذكرت الرواية من حكم قراقوش على ابن مماتة، وكثير من المصريين في العصر الحديث أجبروا على مغادرة

وطنهم لتحسين دخلهم المادي، ورغم ذلك الإجبار فقد ظلت مصر حاضرة في قلوبهم دائما.
وهنا تطل في البنية العميقة لهذا العمل مقولة شهيرة وهي "إن التاريخ يعيد نفسه".
والتناسخ في مشروع السيد حافظ يظل كما هو، فالروح التي يتم التركيز عليها وعلى تناسخها هي روح سهر، أي أنثى، وتظل عبر تجليات تناسخها في العصور المختلفة أنثى كما هي، وقد ظهرت في هذه الرواية شخصية إشكالية، فهي متزوجة من منقذ، ولكنها تحب فتحي رضوان، وتهب نفسها له وكأنها في عصر ما قبل التحريم والتحليل، وعندما تحمل في طفل تنتابها الحيرة الشديدة، فهي لا تعرف بالضبط والد هذا الطفل، وهل هو فتحي رضوان حبيبها أم منقذ زوجها؟!
وقد حاولت التخلص من هذا الطفل، ولكنها لم تنجح، وقد عرف زوجها منقذ بقصة حبها لفتحي رضوان ووجود علاقة جسدية بين سهر زوجته من ناحية وفتحي رضوان صديقه من ناحية أخرى، وقد كان رد فعله غريبا حيث رجا زوجته ألا تحاول مرة أخرى إسقاط هذا الطفل؛ لأنه يريده حتى لو لم يكن أبا له.
أما روحها الخامسة التي تجلت في لامار أي ضوء الذهب أو الفضة فقد اغتصبها ليلا ضوء المكان الشهير بمصباح ابن شيحا الحداد ودنيا زاد، وكانت جارية في قصر الخلافة الأيوبية، وغير متزوجة فحملت منه، وخافت الفضيحة، فحاولت إسقاط ذلك الطفل، وساعدتها

صاحبتها هوى بأن ذهبت معها إلى سيدة تعيش في منطقة شعبية جدا من أجل إسقاط هذا الطفل، ولكنها فشلت في ذلك المسعى.
فتزوجت من "عثمان" القاضي، والذي كان يكبرها بسنوات عديدة وهي لا تحبه، كي تستر فضيحتها، وعثمان هذا كان في الأصل متهتكا، يدّعي إخراج الجن من الأجساد، عيّنه قراقوش قاضيا، ولكنه حينما رأى لامار وجمالها عرض عليها الزواج فاشترطت عليه التوبة، فوافق على الفور.
وبذا يظهر عثمان وكأنه البديل الرمزي لمنقذ زوج سهر ويظهر فتحي رضوان بديلا رمزيا لضوء المكان أو مصباح وتظهر هوى بديلا رمزيا لشهر زاد في كثير من الكتل السردية كما تظهر بديلا رمزيا لزوجة فتحي رضوان لأن ضوء المكان في النهاية تزوجها.
على الرغم من التناسخ في الشخصيات؛ ذلك الذي تفاعلت معه الرواية فإن التركيز الكبير على فترة قلقة جدا في تاريخ مصر كان واضحا بصورة كبيرة لدرجة انحسار حكاية لامار وضوء المكان في كثير جدا من الكتل السردية والكتل الحوارية الخاصة بهذه الفترة القلقة.
وإذا كانت سهر في الرواية لبنانية تعيش في الخليج وبالتحديد في الإمارات فإن روحها الخامسة والمتمثلة في لامار يمنية خطفت وبيعت في سوق الجواري في مصر، وعاشت في قصر الخليفة.

وقد تعرف فتحي رضوان حبيبها عليها لأنه ترك وطنه مصر وجاء ليعمل في الإمارات من أجل لقمة العيش، وكوّن صداقة قوية مع زوجها منقذ، وتعرف ضوء المكان الشهير بمصباح على لامار حينما اغتصبها ليلا فوقع في حبها ووقعت في حبه رغم كرهها الشديد لما فعل، فقد حملت منه في طفل نتيجة هذا الاغتصاب.
أما الطفل الذي حملت به سهر فقد كانت لا تدري أصلا أباه الحقيقي، وهل هو ابن حبيبها فتحي رضوان أم ابن زوجها منقذ؟!.
وكلتا الشخصيتين المتناسختين قد حاولت التخلص من حملها، سهر حينما أخذت أدوية للإجهاض وأصيبت بنزيف حاد في الحمّام، ووضعت صابونا على أرضية الحمام بحجة تزحلقها بسبب هذا الصابون، ولامار ذهبت مع هوى ليلا، وهما متخفيتان، إلى امرأة شهيرة في هذا المجال تعيش في منطقة شعبية جدا من أجل إسقاط هذا الطفل.
ولكن الفشل في هذا المسعى كان من نصيب هاتين الشخصيتين المتناسختين.
وما يلفت النظر هو التسامح الكبير الذي أبداه زوجا هاتين الشخصيتين المتناسختين حينما علما بحملهما، وكان منقذ زوج سهر يعلم بالحب الكبير بين سهر وفتحي رضوان والعلاقة الجسدية بينهما، ولكن طلب من سهر زوجته ألا تحاول إسقاط الطفل مرة أخرى فهو يريده، حتى لو لم يكن هو أباه الحقيقي، في حين

أبدى عثمان القاضي نفس التسامح حينما علم أن لامار زوجته تزوجته، وهي حامل أصلا في طفل ليس من صلبه.
وقد كانت كلتا الشخصيتين المتناسختين تحمل في طفل، وليس في طفلة.
وكلتا الشخصيتين المتناسختين مغتربة عن موطنها الأصلي، سهر لبنانية اغتربت عن لبنان وجاءت مع زوجها منقذ للعمل في الإمارات من أجل التحسين للوضع المادي، ولامار يمنية خطفت من أهلها وبيعت في سوق الجواري وعاشت باعتبارها جارية في قصر الخلافة.
وكلتا الشخصيتين المتناسختين آية صارخة من آيات الجمال والجاذبية للرجال، فلكل منهما رائحة لافتة جدا جدا.
وكلتا الشخصيتين المتناسختين تعيش في قلق ظاهر بين عاطفتها من ناحية والواجب من ناحية أخرى.
تتمثل العاطفة مع سهر في حبها الكبير لفتحي رضوان وانجذابها الجسدي المهول له، ويتمثل الواجب في حقيقة كونها متزوجة من منقذ ويجب أن تكون مخلصة له، ولكنها ظلت متزوجة من منقذ وتمارس الحب مع فتحي رضوان.
أما لامار فقد تمثلت عاطفتها في حب ضوء المكان الشهير بمصباح وزواجها من عثمان القاضي، ولكنها

رغم حبها الكبير لضوء المكان فإنها كانت تكرهه لأنه اغتصبها وحملت منه سفاحا.

أما الطفل الذي حملت به هاتان الشخصيتان المتناسختان فقد كانت لامار تعرف يقينا أباه، وهو ضوء المكان، لأنها حملت به نتيجة اغتصاب ضوء المكان لها ليلا، ولم تكن متزوجة، ولم تسلم نفسها لأحد غيره، في حين كانت سهر لا تعرف الأب الحقيقي لطفلها، لأنها متزوجة من منقذ، وفي الوقت نفسه تمارس علاقة الحب بانتظام مع حبيبها فتحي رضوان.

كما يلفت النظر بقوة طبيعة عمل فتحي رضوان وطبيعة عمل ضوء المكان، فتحي رضوان صحفي يعمل بالخليج جعل نصب عينيه تعرية الفساد الضارب في صميم جسد وطنه، وضوء المكان يعمل في النهاية أراجوزا يلقي الضوء للجماهير على طبيعة فساد قراقوش الذي يحكم فعليا في عصر صلاح الدين الأيوبي.

تتجاوب أيضا شخصية العالية زوجة الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله مع هاتين الشخصيتين المتناسختين: شخصية سهر وشخصية لامار، فالعالية فائقة الحسن والجمال، ولها رائحة أنثوية شديدة الجاذبية، وتحب ابن عمها، ولكن آخر الخلفاء الفاطميين يتزوجها، ويستغني بها عن كل جواريه وزوجاته، ويقع في حبها حبا مهولا، ويقع في يده شعر ابن عمها له وردها بالشعر

على ابن عمها، على الرغم من أنها زوجته، فيكون رد فعله معها شديد التسامح.
وهنا يلحظ القارئ تراسل هذه الشخصية مع شخصية سهر ولامار، ولكن شهر زاد تحدد أن الروح الخامسة لسهر تجلت في لامار .
تلمس الرواية بقوة الواقع التاريخي المتفسخ في نهاية عصر الدولة الفاطمية وبداية عصر الدولة الأيوبية، وتكشف عن وجه آخر لصلاح الدين الأيوبي، وهو الوجه المسكوت عنه، نظرا للتقدير الكبير الذي تحظى به شخصية صلاح الدين الأيوبي باعتباره قاهر الصليبيين ومحرّر بيت المقدس من أيديهم، ورغم رصد الكاتب هذه الرواية للروح الخامسة لسهر فإنه يكشف عن سلبيات قوية لهذه الشخصية التاريخية: أي شخصية صلاح الدين الأيوبي، وكانت مقولته في بداية الرواية كاشفة في هذا السياق، فقد قال "أنا لا أحكي التاريخ ولا أروي لكم بل أصححه"[(43)]، وكان الظلم المهول صفة واضحة في الناصر صلاح الدين من وجهة نظر الرواية، فهو قد منع رجال الفاطميين عن نسائهم حتى يستأصل شأفتهم، وعيّن قراقوش نائبا له فأصاب الناس منه شر كثير، حتى انتشرت مقولة حكم قراقوش مجسدة مدى الظلم والغبن الذي يتميز به هذا الرجل، ولكن الرواية تذكر أنه وقع في حب لامار الروح الخامسة لسهر، وعلى الرغم من أنه خصي لايقرب النساء جسديا، لكن هذا لا يمنعه من الحب.

وقد رصدت له الرواية بضع حكايات إذاعية متفرقة على مدار الرواية تحت عنوان "حكايات قراقوش"، وفي كل حكاية يدهش القارئ من عوار حكمه، وظهور هذا العوار لكل ذي عينين، ولكن لا يمكن لأحد أن يعترض.

ولم يكن الكشف عن جوانب سلبية في شخصية صلاح الدين خاصا بهذه الرواية فقط، وإنما كانت هناك آراء مختلفة تسير في هذا السياق، فقد جاء في الرواية: "لست أنا الأول الذي يبحث عن صلاح الدين الأيوبي ولست أول من يقول الحقيقة التي عميت عنها أعيننا، فالرجل ليس بنبي ولا ولي ولا من الصالحين"[(44)]، ثم جعل يذكر آراء بعض المؤرخين في شخصيته.

تظهر شخصية القاضي عثمان جدلية فهو زوج لامار الروح الخامسة لسهر، وعلى الرغم من أنه كان صعلوكا متهتكا فإنه كان يدّعي قدرته على إخراج الجن مما يجعل شاور وزير الخليفة الفاطمي يستعين به لإخراج الجن من على زوجته، فقد غضبت غضبا شديدا حينما رأت خيانته، فاستعان شاور بعثمان الدجال لتهدئتها والمداراة على سلوكه المشين فيجئ عثمان لها ويغلق الباب وينفرد بها بحجة إخراج الجن، ثم يطارحها الغرام اللاهب، ويستمر على تلك الوتيرة فترة طويلة، وهكذا يفعل مع الكثير من النساء، وبعد ذلك يصبح قاضيا في عصر صلاح الدين األيوبي، ويظل على سيرته، ولكنه حينما يرى لامار في بيته يعرض

عليها الزواج، وكانت حاملا نتيجة اغتصاب ضوء المكان لها فتشترط عليه التوبة فيوافق على الفور، لأنه لا يستطيع أن يرد لها طلبا.
وقد ظهرت البنية المكانية في هذه الرواية الكبيرة ذات تعدد لافت، وكان لها تجليات مختلفة، وكان التجلي المهيمن للمكان في حكاية سهر مع فتحي رضوان يدور معظمه في الإمارات العربية المتحدة.
وفيه تظهر بوضوح شديد تجليات كتابة السيناريو، فيقول مثلا المكان شقة سهر درجة الحرارة في التكييف 25 درجة.
وكان هناك اهتمام كبير بذكر درجة الحرارة في التكييف ليجعل القارئ يعيش في قلب الحدث، ويشير إلى طبيعة الأجواء في الإمارات، كما يشير في الوقت نفسه إلى طبيعة الأحداث الملتهبة.
وهناك لازمة قد يغير فيها الكاتب قليلا حينما تجلس سهر طالبة من شهر زاد أن تقص عليها حكاية روحها الخامسة التي تجلت في الجارية لامار التي تعيش في عصر صلاح الدين؛ وهذه اللازمة هي "ترتشف شهر زاد القهوة رشفة .. رشفتين وهي ترتدي ثوبا أنيقا لونه أزرق .. وحذاء أزرق .. تفتح حقيبة يدها تخرج منديلا أزرق يشبه منديل أم كلثوم يشع بحكايات حب معطرة تنتشر فتغطي الخليج تمسح أطراف شفتيها . . تطويه مرة . . كرتين ثم تحتفظ به في يدها اليسرى وتخفيه

بين النهدين، تنظر يمينا شمالا أماما خلفا ثم تهمس:" (45)

وقد ظهر من تجليات المكان في هذه الحكاية المتقطعة والموزعة على مدار الرواية شقة سهر التي شهدت كثيرا من حكي شهر زاد لها عن روحها الخامسة التي تجلت في لامار وعشقها لضوء المكان، وكثيرا ما كان ينحسر صوت شهرزاد لينقل لنا على طريقة المسرحية وما فيها من حوار ما كان يحدث في أواخر العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي.

ومن خصائص هذا المكان أنه شقة سكنية في الإمارات تتميز بأثاث مرتفع القيمة، مما يدل على مستوى المعيشة المرتفع في الإمارات، وكان معظم ما يدور بين سهر وشهرزاد يقع في حجرة نوم سهر.

وهو مكان صناعي صنعته يد البشر من أجل العيش فيه، كما أنه مكان مغلق يجد فيه الإنسان في الغالب الراحة بعد عناء العمل، وهو مكان رغم ما فيه من دلائل اليسار والغنى فإن ساكنيه مغتربون عن موطنهم الأصلي.

وهذا ما حدث مع لامار الروح الخامسة لسهر، فهي تعيش في قصر الخلافة، وفيه من ملامح اليسار والغنى، ولكنها غريبة عن بلدها الأصلي، فقد خطفت من عائلتها في اليمن وبيعت في مصر.

ومن تجليات المكان شقة فتحي رضوان، وهي شقة فارهة، يظهر ما فيها من علامات اليسار والغنى، وقد

سلطت كاميرا السرد ضوءها على أثاث هذا البيت، وأن كل جزء فيه مستورد من بلد مختلفة، حيث تقول الرواية:

"الزمان/ مشهد/ نهار داخلي

المكان/ شقة فتحي/ الصالة

درجة الحرارة 27 في التكيييف

الصالة ممتدة 12 مترا في 5 أمتار بها صالون أنيق صناعة الهند وستائر فخمة من إيطاليا .. هكذا الخليج أما السجاد فإنه صناعة صينية تقلد الصناعة الإيرانية مع وجود إضاءة فاخرة في كل مكان من أرجاء الصالة . مناضد مختلفة الأشكال مع باقة من الورود على السفرة ليست صناعية"(46)

وهذا يدل على اليسار الباذخ، ولكنه يدل في الوقت نفسه على انحسار الإنتاج، فكل شئ تقريبا مستورد.

وهو مكان صنعته يد البشر، كما أنه أيضا مكان مغلق الهدف من تصميمه المعيشة والسكن والراحة، ولكنه شهد كتلا سردية مليئة بقلق الزوجة، لأنها تعرف أن زوجها فتحي رضوان غير مخلص لها، وأن له مغامرات نسائية، والحب بينه من ناحية وبين سهر زوجة صديقه منقذ من ناحية أخرى يصيبها في مقتل.

وكان أكبر قلق أصابها هو تصريح فتحي رضوان لها بأنها يجب أن تسقط الطفل الذي تحمل فيه، لأنه لا يريده.

ويعد الفندق من تجليات المكان في حكاية سهر مع فتحي رضوان، وقد تردد الفندق في كثير من الكتل السردية التي كان يلتقي فيها فتحي رضوان مع سهر ويمارسان سويا حبهما اللاهب، ذلك على الرغم من زواج سهر من منقذ وزواج فتحي رضوان من تهاني، وكأنهما في عصر ما قبل التحريم والتحليل.

ومن خصائص هذا المكان أنه ليس مكانا خاصا، وإنما أقرب إلى المكان العام، حتى وإن كان ملكا لمستثمر، يستطيع أي إنسان على أرض الإمارات أن يقيم فيه نظير أجر.

وهو مكان يتميز بالفخامة والجمال من أجل جذب الزبائن، وقد كان على اختلافه من فندق لفندق شاهدا على العلاقة العارمة بين الشخصيتين المحوريتين: سهر وفتحي رضوان.

ومن تجليات المكان في الحكاية الخاصة بسهر وحبيبها المستشفى، وهو مكان خاص بعلاج المرضى، وقد ظهر حينما ذهبت إليه سهر بعد محاولتها الفاشلة إسقاط الطفل الذي في بطنها، لأنها لا تعرف أباه الحقيقي، وهل هو حبيبها فتحي رضوان أم زوجها منقذ؟.

ومن تجليات المكان في الكتل السردية الخاصة بحكاية سهر وفتحي رضوان مكتبه في الصحيفة التي يعمل بها، وهو مكان عمل ظهرت فيه كتابات خاصة بالصحفي فتحي رضوان، وظهرت آراؤه.

أما الحكاية الخاصة بالعالية والخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله فقد تجلت ملامح مختلفة للمكان فيها، ومن هذه الملامح قصر الخليفة، وهو مكان صنعته يد البشر وبذلت فيه مجهودا كبيرا كي يليق بخليفة المسلمين، فتميز بالاتساع الهائل وجلال البناء وفخامته وجماله أيضا.

وقد تجلت في هذا المكان الكثير والكثير من البنى الحوارية التي يلمس القارئ فيها التفاعل مع فن المسرحية بوضوح شديد، وكان هذا المكان شاهدا على الكثير من الظلم والمؤامرات من الخليفة أو ضده، وكان يحتوي على الآلاف من الجواري اللائي تملكهن يمين الخليفة؛ مما جعل الخيانة طافحة في هذا المكان كما صورته الرواية، فالخليفة يمتلك آلاف الجواري، وبطبيعة الحال لن يستطيع أن يرضيهن جميعا من الناحية الجسدية، فتذكر الرواية أن الكثيرات منهن كن يمارسن الجنس مع الخدم والعبيد.

ولكن حينما ظهرت العالية تلك الفتاة البدوية في حياة الخليفة ملأت عليه حياته، ولم يستطع أن يرفض لها طلبا، بل إنه أظهر تسامحا كبيرا جدا معها عندما اكتشف علاقة الحب بينها من ناحية وبين ابن عمها من ناحية أخرى حينما وقعت في يده رسائلهما الغرامية.

ومن تجليات المكان في هذه الحكاية السردية الخاصة بالعالية والخليفة الفاطمي الأخير الآمر بأحكام الله البادية التي كانت تعيش فيها العالية قبل زواجها من هذا

الخليفة. وهو مكان يتميز بظهور ملامح الطبيعة فيه من رمال وحيوانات وبشر وبيوت بسيطة تدل على الفقر أكثر مما تدل على الغنى.

ولكن العلاقات بين الناس فيه بسيطة جدا وبريئة جدا، وهي بيئة تساعد على انتشار الحب الصادق، وهذا ما حدث مع العالية فائقة الحسن وابن عمها عاشقها المتيم.

ولكن هذا المكان رغم ما يتميز به من حرية فإن سمة القهر في الزواج ظهرت بقوة فيه، فالعالية على الرغم من حبها لابن عمها يجبرها والداها بسبب فقرهم الشديد وخوفهم من الخليفة على الزواج قسرا من الخليفة الفاطمي الأخير الآمر بأحكام الله، ذلك على الرغم من عدم رؤيتها له وعلى الرغم من وقوعها في حب ابن عمها، ذلك الحب المعروف للجميع في هذه البادية من أرض الصعيد.

ومن تجليات المكان أيضا صحراء سيناء التي شهدت قدوم جيش الصليبيين من أجل احتلال مصر في عهد آخر الخلفاء الفاطميين، وانشغال هذا الخليفة عن مواجهة هذا الجيش بالانغماس في ملذاته الشخصية، وعودة هذا الجيش دون قتال بسبب موت قائده المفاجئ.

وقد ظهرت تجليات كثيرة للمكان في الحكاية الخاصة بالروح الخامسة لسهر، وهي لامار وضوء المكان الشهير بمصباح، فظهر منها مكان نشأة لامار مع أسرتها في اليمن، واعتزاز الأسرة بها، وشهد هذا

المكان اختطافها والذهاب بها إلى مصر وبيعها في سوق الجواري حتى وصلت إلى قصر حاكم مصر.
ومن تجليات المكان في هذه الحكاية قصر قراقوش، وهو الحاكم الفعلي لمصر في عهد صلاح الدين الأيوبي، وهو مكان صنعته يد البشر، يتميز بالفخامة والأبهة كي يليق بالحاكم الفعلي لمصر، وهو مكان ملئ بغباء الأحكام التي يصدرها قراقوش على الرعية في تسلط غريب، وقد شهد هذا المكان مؤامرات مختلفة، وكان شاهدا على فترة حكم لها حضورها في التاريخ المصري الوسيط، وقد اكتسب المطبخ أهمية خاصة، حيث سجل حضورا واضحا في هذه الرواية، لأن لامار كانت واحدة من ضمن الجواري اللائي يقمن بإعداد الطعام، وكشف في الوقت نفسه عن مأساة قراقوش، هذا الرجل الذي تهتز له البلاد طولا وعرضا كان في الأصل عبدا خصيا، لا يستطيع مقاربة أية جارية في هذا القصر الفخم، ورغم ذلك وقع في حب لامار فائقة الحسن والجاذبية.
كما ظهر من تجليات المكان في الحكاية الخاصة بالروح الخامسة لسهر، وهي حكاية لامار وضوء المكان العشة التي اغتصب فيها ضوء المكان لامار، وهي عشة يملكها رجل عجوز يعرفه ضوء المكان، ويطلب منه مغادرتها والمبيت عند أولاده لأنه يريد مصالحة زوجته الغاضبة منه، كما قال لهذا الرجل العجوز، على الرغم من كذبه في هذا الادعاء، فقد كان

لا يعرف لامار أصلا حتى هذه اللحظة، وهي أيضا لا تعرفه، فيغادر العجوز العشة فورا، ويغتصب ضوء المكان لامار ويقع في حبها ويبحث عنها بصدق وإخلاص، ويكون على استعداد للتضحية بعالمه كله من أجلها، وتقع هي في حبه، وتحمل منه في طفلها الوحيد.
وهو مكان بدائي صنعته يد البشر، شهد ميلاد الحب والألم، وكان بداية للتعارف بين روح سهر الخامسة لامار وحبيبها ضوء المكان.
ومن الملاحظ أن حبيب لامار مصري يعيش على أرض مصر، فهو ابن شيحا الحدادا ودنيا زاد، وحبيب سهر مصري، ولكنه يعيش على أرض الإمارات، وهو هنا فتحي رضوان.
ومن تجليات المكان في حكاية لامار وضوء المكان بيت السيدة المسنة التي ذهبت إليها لامار تصحبها صاحبتها الجارية هوى لإسقاط حملها، وهو بيت يقع في منطقة شديدة الشعبية، ويتميز هذا المكان بالازدحام الشديد والشوارع الضيقة ورائحة الزبالة التي تزكم الأنوف، وحينما وصلتا لبيت هذه السيدة العجوز، كانت الشرطة في أثريهما، لأنهما فرتا من القصر، فلجأت السيدة العجوز إلى حيلة ذكية، حيث أدخلتهما في سرداب تحت الأرض، ووضعت فوق فتحة السرداب المصلية وجلست عليها والمصحف بالمقلوب في يديها، فقد كانت لا تعرف القراءة والكتابة أصلا، وحينما

طرقت الشرطة الباب عليها كان كل شئ على ما يرام، ولم يعثروا على الجاريتين الهاربتين.
يتميز بيت السيدة العجوز بالضيق الشديد والبساطة المتناهية، ورغم ذلك فقد كان هذا المكان خادعا للشرطة منقذا للهاربتين.
ومن تجليات المكان أيضا السرداب، وهو دائما ما يكون أسفل البيوت، وهو مكان صنعته يد البشر، ولكنه أقرب إلى البدائية منه إلى الحضارة، فهو مكان عشوائي، وينهض بدور كبير في اختفاء صاحبه عن عيون طالبيه وقت الأزمات.
ومن تجليات المكان في حكاية الروح الخامسة لسهر، والتي تمثلت في لامار بيت عثمان القاضي ذلك الذي تزوجته لامار لكي يستر على حملها سفاحا، وكان هذا الرجل قد تقدم به العمر، بعد أن كان شابا مستهترا، يمارس الدجل بإخراج العفاريت من أجساد البشر، وكثيرا ما كان يغتصب النساء دون وازع من ضمير، وهو بيت صنعته يد البشر للسكن والراحة والوقاية من ويلات الطبيعة؛ به صالة وحجرات للمعيشة، وفجأة وجد لامار في بيته فطلبها للزواج وحينما عرف قصتها كان متسامحا جدا، تماما مثلما فعل منقذ مع روح لامار الحديثة المتمثلة في سهر، واشترطت عليه التوبة فوافق فورا وترك كل ما كان فيه من غي.
وهذا البيت هو بيت الزوجية الخاص بلامار، وهي الروح الخامسة لسهر، ومثّل حالة الستر على حملها

سفاحا من ضوء المكان، كما مثّل نقطة اللقاء مع والدها اليمني الذي أقسم الا يعود بغير ابنته المخطوفة، وجعل يبحث عنها من بلد لبلد، حتى وصل إلى بيت القاضي عثمان، ووجد ابنته عنده فقد عرفته من صوته وتم اللقاء والتعارف بينهما، وعاد فجلب أسرته وسكنوا في القاهرة، ومات فيها ودفن بأرضها الطيبة.

ويعد الشارع من تجليات المكان في هذه الحكاية، وشهد حضورا للأراجوز، وكان ضوء المكان ومعه رفاقه يقومون بدوره، ويلقون الضوء على مساوئ قراقوش.

وهو مكان يتميز بالعمومية، فهو ليس مكانا خاصا للإقامة، وإنما هو مكان عام، الهدف منه المرور، وتيسير حركة الناس.

وما يلفت النظر في هذه الرواية التي جسدت فكرة التناسخ هو بنيتها الزمنية، فقد كانت مليئة بالطبقات السردية والحوارية والشعرية وغيرها، مما جعلها معرضا حافلا لبنى زمنية شديدة الاختلاف والتنوع، فالقارئ يعيش مع حكاية سهر وحبها المحرّم لفتحي رضوان، وهذه الحكاية في اللحظة الراهنة، ويتم استدعاء حكاية روحها الخامسة التي تجسدت في لامار وحبها لضوء المكان، وهذه الحكاية تستدعي بداية عصر الدولة الأيوبية، خصوصا عصر صلاح الدين الأيوبي، وقبلها نجد حكاية العالية وحبها لابن عمها وزواجها من آخر خليفة فاطمي، وهو الآمر بأحكام الله،

وكانت شخصيتها تتراسل بقوة مع سهر وروحها الخامسة لامار.
وهناك البنية الزمنية الآنية التي يجعلنا الكاتب نندمج فيها، وذلك من خلال "حان الآن الأذان حسب التوقيت المحلي بصوت الشيخ محمد رفعت" أو غيره من مشاهير قراء القرآن الكريم، وهذه البنية تأتي متغيرة عير فصول الرواية، فمرة يكون الأذان بصوت الشيخ محمد عبده، ومرة أخرى بصوت الشيخ عبد الباسط عبد الصمد، ومرة ثالثة بصوت الشيخ النقشبندي، وهكذا، مما يعطي للمتلقي شعورا يالآنية، ومعايشة للمنطقة وطبيعتها الدينية.
كما ظهرت البنية الزمنية الآنية من خلال الهوامش الكثيرة التي بثها الكاتب عبر هوامش الصفحات في الرواية، وجعلت المتلقي يعايش اللحظة الراهنة على الرغم من حضور التاريخ حضورا قويا داخلها، على نحو ما نجد من الهامش المتكرر كثيرا، وفي كل مرة يتم تحديثه، وهو الهامش المرصود لبيان سعر الدولار الأمريكي مقابل الجنيه المصري، فأثناء اندماج القارئ في قراءة المتن الحكائي يفاجأ بهامش مضمونه "سعر الدولار اليوم 6.70 جنيها، وبعدها يظل في حالة صعود، وهذه الطريقة تجعل المتلقي يعيش زمنين في لحظة واحدة، لأن هذا الهامش يأخذه من زمن الرواية إلى لحظته الآنية، وما تمثله من ضغوط اقتصادية فادحة، ذلك على الرغم من أن الهامش لا يذكر تاريخ

هذا السعر بالتحديد، وصعوده، وقد كانت الهوامش الخاصة بالدولار دائما تشير إلى صعوده في مقابل الجنيه المصري، ولم يكن هناك هامش واحد يشير إلى هبوطه.
وتنهض الهوامش الأخرى التي بثها الكاتب عبر صفحات روايته في إلقاء الضوء على تقارير عالمية تبين ترتيب مصر بين الدول في سياق الحريات والتنمية، وكان لها دور في جذب القارئ أيضا من السرد الخاص بالرواية إلى لحظته الآنية، وما يكتنفها من عقبات.
والملاحظ أن هذه الهوامش تظهر حالة من التأخر لمصر، ذلك على الرغم من وجود تقارير أخرى في سياقات أخرى تعطي مصر حقها.
وعلى الرغم مما تكشفه هذه الهوامش من هجوم شديد الضراوة على مصر فإن حالة الحب الشديد لها تظهر أيضا في المتن الروائي.
ومن تجليات بناء الزمن في هذه الرواية التقطيع الزمني، فالحكاية الأصلية، وهي حكاية سهر مع فتحي رضوان تأتي عبر الرواية منفصلة، وليست متصلة، لأن الكاتب يقطّعها، بطرق مختلفة، فمرة يقطّعها بحكي شهر زاد لسهر عن العالية والآمر بأحكام الله، ومرة أخرى يقطّعها بحكي شهر زاد عن لامار وضوء المكان، ومرة يقطعها بفاصل ونواصل، وهكذا مع كل حكاية لا تأتي الحكاية متصلة، ومن هنا فإن هذه

الرواية تأتي لنا عبر طبقات متداخلة، وهذه الطبقات قد تكون سردية أو حوارية أو شعرية أو تاريخية أوغير ذلك.

ومن تجليات بناء الزمن في هذه الرواية ظاهرة الارتداد أو الاسترجاع، والاسترجاع هو "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع) ... وإكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال Ellipsis في السرد"" [47]، وقد سجل الارتداد حضورا واضحا داخل الحكاية الأصلية، فسهر كثيرا ما تطلب من شهر زاد أن تقص عليها حكاية روحها الخامسة، وكثيرا ما كانت شهر زاد توافق سهر على ذلك، وتندمج في حكي تجليات هذه الروح الخامسة لسهر، وذلك وفق طقوس خاصة.

فالحكايا القديمة التي تحكيها شهر زاد لسهر هي في جوهرها ارتداد بالزمن إلى الوراء.

كما أن قطع التسلسل الزمني للحدث والارتداد لحدث ماض داخل ذهن الشخصية لم نعدمه مع شخصيات كثيرة كان لها حضورها في هذه الرواية.

وأحيانا يتم قطع التسلسل الزمني في ذهن الشخصية والاستباق لأحداث تقع في المستقبل، على نحو ما نجد من رغبة شهر زاد العارمة في رؤية الطفل الذي

وضعته سهر، وسؤالها لنفسها، هل سيكون أشقر مثل منقذ أم سيكون أسمر مثل فتحي رضوان؟ وذلك لأنها تعرف أن سهر متزوجة من منقذ، ولكنها في الوقت نفسه عاشقة لفتحي رضوان، وبينهما علاقة جسدية كاملة.

وبذا يبدو بوضوح "أن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"(48)

ومن هنا فـ "إن المحكى الذي تتعدد فيه الشخصيات وتنفصل فيه مسارات أفعالها، يستدعي لزوما عملية من الذهاب والإياب بين حاضر القصة وماضيها، يتعقب خلالها السارد وقائع كل شخصية على حدا، بحيث كلما فرغ من الإخبار عن شخصية معينة، لجأ إلى قلب مجرى الحدث السردي لكي يستعيد وقائع شخصية أخرى، وبذلك يختل نظام تواصل خيط الأحداث ويتداعى التوازي المفترض بين الزمنين"(49).

وقد ظهرت تجليات مختلفة للغة في رواية حتى يطمئن قلبي للسيد حافظ، تلك الرواية التي ظهر فيها موضوع التناسخ بوضوح شديد، ومنها اللغة السردية، وهي لغة ظهرت تشكلاتها في الكثير من كتل هذه الرواية، وقد

تميزت بالوضوح الشديد، فهي لغة عربية فصحى، ولكنها فصحى يسيرة يستطيع المتلقي أن يتفاعل معها بسهولة، كما أنها محملة أحيانا بالمجاز اللافت.

ومن ملامح اللغة في هذه الرواية لغة الحوار، وفيه نجد الحوار مع النفس أي المونولوج، مثل قوله في همس الروح "متى أكحل عيني برؤيتك يا زهرة في خيالي؟ نحن الرجال عطر النساء وهن عطرنا . . أسوأ ما في العالم أن يجهل كل من حولك من تكون؟ وماذا تريد؟ . . وأمضي نحو الحقيقة ويتبعني ظلي وضحكات الأغبياء وهم الغالبية العظمى . . "(50).

وهنا تظهر بوضوح شديد لغة المونولوج، فقد عنونها الكاتب بهمس الروح، وهي همسات مختلفة بثها الكاتب عبر صفحات الرواية تكشف عن حب حقيقي لا شبيه له، وعلى الرغم من استحضار ضمير المتكلم /أنا في حالته الفردية لضمير االمخاطب في حالته الأنثوية الفردية/ أنتِ فإن بنية المونولوج حاضرة بقوة، فنجد في العنوان بنية الإضافة/ همس الروح ترشح إلى حديث أعمق كثيرا جدا من حديث اللسان أو حديث القلب وإنما هو همس الروح بما تبثه كلمة الروح من صفة الانفلات التام من قوانين الزمان وقوانين المكان.

وتسجل لغة الحوار حضورا كبيرا جدا، لدرجة تداخل هذه الرواية مع فن المسرحية، فلغة الحوار قد أخذت نصيبا كبيرا فيها، ومنه الحوار المسرحي على طريقة

المسرحية والحوار الروائي على طريقة الحوار الموجود في الفن الروائي.
وقد تجلى الحوار المسرحي كثيرا جدا وبوضوح شديد، وكأن الكاتب يكتب مسرحية، وربما كانت الحكايتان القديمتان: الأولى حكاية العالية مع الآمر بأحكام الله والحكاية الثانية حكاية الروح الخامسة لسهر لامار مع ضوء المكان ربما كان القالب المسرحي هو التجلي المهيمن لظهور هاتين الحكايتين.
وهي لغة حوارية فصيحة في معظمها، ولكنها مفهومة، رغم احتوائها على مصطلحات خاصة بهذين العصرين مثل الزعران وغيرها.
وأحيانا نجد انحرافا بلغة الحوار ناحية العامية، ولكن ذلك الانحراف لا يسجل هيمنة كبيرة.
كما نجد لغة الحوار داخل اللغة السردية على نحو ما نجد من الحوارات الكثيرة بين شهر زاد وسهر أو بين منقذ وسهر أو بين فتحي رضوان وزوجته.
وهي حوارات انحازت للغة العامية، فظهرت العامية الشامية مع الشخصيات الروائية التي جعل الكاتب أصولها شامية، وظهرت العامية المصرية مع الشخصيات الروائية التي جعل الكاتب أصولها مصرية، ولكنها عامية مطعمة بالفصحى.
كما أخذت اللغة الوصفية نصيبها في هذه الرواية التي تتفاعل بقوة مع فكرة التناسخ، وظهر الوصف في كثير من مقاطعها، على نحو ما نجد من وصف الرواية

لشهر زاد، وهي تندمج في حكيها لسهر مستكملة حكاية روحها الخامسة التي تجلت في لامار التي عاشت في نهاية عصر الدولة الفاطمية وبداية عصر الدولة الأيوبية.

ويبدو بوضوح أهمية مقولة ميخائيل باختين، حيث "يصف المنظر الروسي ميخائيل باختين الرواية على أنها عمل يتسم بتعدد الأصوات أساسا، أو تكون حوارية أكثر من كونها مونولوجية (وحيدة الصوت)؛ فجوهر الرواية هو تقديمها لأصوات أو خطابات متباينة، وبالتالي، تقدم تصادم المنظورات الاجتماعية، وكذلك وجهات النظر"(51).

ومن هنا فقد كسرت هذه الرواية حتى يطمئن قلبي للسيد حافظ الحدود بين الأنواع الأدبية، "ومهما يكن الخلاف حول جدوى مقولة النوع الأدبي، ومدى أهميتها في تناول النصوص الأدبية المعاصرة، التي عمدت إلى انتهاك الأنواع ومزجها؛ فإنه لا خلاف تقريبا على المكانة المحورية التي تحتلها مقولة النوع في كل دراسة أدبية، مهما اختلفت المداخل، وتباينت النظريات. فمنذ أفلاطون وأرسطو ونظريتهما في المحاكاة وأنواعها، ومرورا بكل النظرية الأدبية ونظرية الأنواع، من هوراس إلى هيجل إلى لوكاش وباختين، وصولا إلى نقاد ما بعد الحداثة وثورتهم وسخريتهم من "قانون النوع"، ظلت مقولة النوع موضوعا دائما للحوار والجدل، للقبول والرفض، لكنها ظلت كذلك أداة من أدوات الفكر الإنساني، التي لاغنى له عنها، في سعيه المحموم للإمساك بالعالم المنفلت، وفهمه وإدراكه"(52).

ويعد كسر مركزية النوع توجها عاما ـ على اختلاف في الدرجة ـ في الكتابة الحداثية؛ فالكتابة الحداثية "لا تؤمن بالحدود إنها كتابة عبر حدودية عبر نوعية، عبر شكلية، عبر جنسية، عبر ثقافية عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لايستطيع القارئ أن يتبين هويتها الأصلية، يختلط الرسمى بالشعبى والهامشى، الشعرى بالسردى، والأدبى بالفلسفى، والتاريخى والدينى بالأسطورى والوثنى، وأصبح النص المعاصر نصا محيرا وهادما لضوابط وأشكال اشتغال اللغة فى غالب الأحيان باسم الحداثة والتجديد"(53).

أما السياق الاجتماعي الذي تتفاعل معه الرواية فقد ظهرت تجليات شديدة الوضوح له، وعند بيار زيما أن "المجتمع يتمظهر فى النص الأدبى، من خلال مسار تناصى، هو المسار الحوارى الاستيعابى، (النقدى ، المعارض والمتهكم) الذى تسلكه نصوص الآخر"(54).

وقد اختار المؤلف للروح الخامسة لسهر والتي تجلت في لامار فترة تاريخية قلقة مرت بها مصر، وهي فترة نهاية الحكم الفاطمي وبداية الحكم الأيوبي، واستطاع المؤلف أن يخمش بما جاء في هذه الرواية الصورة المثلى لمن هيمنوا على مصر في تلك الفترة، فالخليفة الفاطمي كما جاء في الرواية سادر في غيه إلى درجة مخيفة، فحينما عرف أن جيش الصليبيين قد وصل إلى العريش من أجل احتلال مصر لم يحرك ساكنا من أجل مجابهته، وإنما ظل ما يشغله الحريم والمغنى

والاحتفالات، كما أنه ترك الأمر لوزراء تلاعبوا به، وفي النهاية سقطت دولته.
أما صلاح الدين الأيوبي المؤسس للدولة الأيوبية في مصر والشام فإنه على الرغم من قوته وكفاءته وحصوله على نسبة عالية جدا من التقدير لدى قطاعات كبيرة جدا من المسلمين لأنه هزم الصليبيين في حطين وحرر المسجد الأقصى فإن الرواية تنهض ببناء رمزي يمثل العالم في عصره، ويكشف عن نواقص خطيرة جدا في شخصيته، على نحو ما نجد من ضلوعه في جريمة إنسانية بحق الشيعة في مصر، وذلك حينما منع رجالهم من القرب من نسائهم حتى يستأصل شأفتهم.
كما أن الرواية ركزت بصورة قوية جدا على اختياره لقراقوش الذي ذاق منه المصريون العجب العجاب في الحكم، حتى أصبح قراقوش بظلمه البيّن جدا هو الحاكم الفعلي لمصر في عهد صلاح الدين الأيوبي.
كما أن الرواية تشير إلى تنازله ـ أي الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي ـ بدون حرب للصليبيين عن كثير من المدن الشامية.
وقد انعكس كل ذلك على المجتمع المصري في تلك الفترة، فعاش المصري البسيط في حالة من الرعب والتخفي، وقد صور ابن مماتة المصري ذلك أبلغ تصوير في هذه الرواية، حينما حكم عليه قراقوش بمغادرة البلاد، فكانت قولته أبناء مصر يجبرون على مغادرتها والأجانب عنها يعيشون في خيرها، مشيرا

إلى نفسه من ناحية باعتباره مصريا وإلى بهاء الدين قراقوش من ناحية أخرى باعتباره ليس مصريا من الأصل.

ولم يأت اختيار الكاتب السيد حافظ لهذه الفترة التاريخية التي مرت بها مصر عبثا، وإنما هو يقوم بعملية إسقاط على الحاضر.

ولذا فقد ركزت الرواية تركيزا شديدا على غربة فتحي رضوان المعادل الرمزي للكاتب السيد حافظ، ومعيشته في الخليج من أجل تحسين وضعه المادي، وبعده بالتالي عن أرض الوطن الذي يعشق كل ذرة من ترابه.

وهنا تلمس الرواية سياقا اجتماعيا تعيشه منطقتنا العربية من حيث عملية النزوح الكبرى إلى بلاد الخليج حيث الثروة والغنى وهجرة البلدان الأصلية.

وقد جاء ذلك ، كما تذكر الرواية، نتيجة تراجع قيم الإنتاج والعدالة في أوطانهم.

كما لمست الرواية سياقا اجتماعيا في بلاد الخليج من حيث الوفرة الوافرة للثروة، والقدرة الشرائية الكبيرة التي جعلتهم يشترون بأموالهم كل شئ من بلاد مختلفة بسهولة شديدة، فكل جزء من أثاث شقة فتحي رضوان كما ذكرت الرواية تم استيراده من بلاد مختلفة، وهذا إن دل على القدرة الشرائية العالية جدا فإنه في الوقت نفسه يدل على ضعف الإنتاج، لأن الاعتماد الكلي يكون على أموال النفط أكثر من الإنتاج الذاتي.

كما تلمس الرواية سياقات اجتماعية خاصة بمؤسسة الزواج في منطقتنا، فالإنسان قد يتزوج من لا يحب، وحينما يجد الحبيب الذي يخفق له قلبه قد لا يستطيع مجابهة المجتمع بالانفصال والزواج بمن يحب، وهذا ما حدث في قصة سهر وفتحي رضوان.

وبذا قد يجد الإنسان في بلادنا نفسه في صراع بين العاطفة والواجب، فالواجب يحتم على بطلة الرواية أن تخلص لزوجها منقذ؛ والعاطفة تجرفها نحو حبيبها فتحي رضوان، وكانت النتيجة أن استسلمت لتيار العاطفة الهادر، ولم تلق بالا لنداء الواجب، حتى عرف زوجها نفسه، ولكن رد فعله تمثل في عدم القدرة على فراقها، لأنه انجرف هو أيضا مع تيار عاطفته الدافق تجاه سهر، ولم يقدر على مجابهتها.

وقد حدث هذا مع فتحي رضوان المتزوج من واحدة من بنات جلدته، وكان الواجب يحتم عليه ألا يخونها، ولكن عاطفته الجارفة تجاه سهر كانت من القوة بمكان كبير فاستسلم هو أيضا لتيار هذه العاطفة الهادر.

كما تلمس الرواية موقع الدين في نفوس شريحة من معتنقيه، ومخالفتهم الصريحة لتعاليمه إذا وقعوا في اختبار حقيقي.

ولكن الروح الخامسة لسهر، وهي هنا لامار وقصتها مع ضوء المكان، كانت أقل وطأة في الانجراف مع تبار العاطفة الهادر، فهي قد تعرفت على ضوء المكان حين اغتصبها ليلا، بغير إرادة منها، ووقعت في حبه،

ووقع في حبها، ولكننا لم نعرف حبها له إلا في آخر الرواية، وذلك حينما صرحت بهذا الحب، ولم تنجرف في علاقة آثمة مستمرة مثل سهر.

وقد كان التركيز على السياق السياسي والاجتماعي هو المهيمن في حكاية لامار وضوء المكان، ويستطيع المتلقي أن يعرف وجهة النظر التي تتبناها الرواية في هذا السياق، ومضمونها أن من تولى حكم مصر في تلك الفترة: أي فترة نهاية حكم الدولة الفاطمية وحكم صلاح الدين الأيوبي مؤسس الدولة الأيوبية على أنقاض الدولة الفاطمية كانت فترة شديدة القلق للشعب المصري، وقد ذاق الأمرين على يد حكامه سواء كانوا من الأمراء أم كانوا من الوزراء.

فالخليفة االفاطمي الأخير الآمر بأحكام الله من وجهة نظر الرواية ليس على مستوى التحدي الذي يواجهه، ووزيره شاور قد ذاق الشعب منه الويلات الحارقة، وصلاح الدين الأيوبي من وجهة نظر الرواية ترك أمر مصر لبهاء الدين قراقوش فذاق المصريون منه العجب العجاب، وأشارت الرواية بوضوح إلى جوانب قلقة جدا في شخصيتهما، وقد انعكس ذلك بالسلب على الشعب ومعيشته.

ومن هنا فإن فكرة التناسخ التي تفاعلت معها الرواية بوضوح شديد لم يكن الهدف الأوحد منها تناسخ شخصية سهر من قبل، وتجسد روحها الخامسة في لامار، وإنما اهتمت الرواية أيضا بتناسخ الفترة

التاريخية، وذلك من وجهة نظر الرواية، وكأن الرواية تريد أن تقول إن التاريخ يعيد نفسه، وما حدث في الماضي من حالة القهر الكبرى للمصريين بسوط من حكموه، وهم ليسوا من أبناء الشعب المصري يتكرر حدوثه الآن بسوط الفقر والحاجة.

الفصل الثالث:

التناسخ والتجريب

في رواية بساتين البصرة

يظهر التجريب عبر مستويات مختلفة ومتشابكة في هذه الرواية "بساتين البصرة" لمنصورة عز الدين، وكان لثيمتها دور واضح في الكشف عن ملامح ذلك التجريب، وقد بدأت الرواية باقتباسين' وذلك قبل أن تبدأ أرقام صفحاتها، وهذان الاقتباسان يظهران دور الحلم في الحياة البشرية: الاقتباس الأول من كتاب تفسير الأحلام لابن سيرين، والاقتباس الثاني من كتاب "هسهسة اللغة" لرولان بارت، ترجمة منذر العياشي؛ أما الاقتباس الأول فقد جاء فيه: "وأما الياسمين، فيحكى أن رجلا أتى الحسن البصري رحمه الله فقال: رأيت البارحة كأن الملائكة نزلت من السماء تلتقط الياسمين من البصرة. فاسترجع الحسن وقال: ذهب علماء البصرة. وقد قيل إن الياسمين يدل على الهم والحزن لأن أول اسمه يأس"، وأما الاقتباس الثاني فقد كان لرولان بارت حيث يقول: "إن الحلم قصة متهدمة، وإنه ليصنع من خرائب الذاكرة"

وما يلفت النظر بقوة في رواية منصورة عز الدين هو تفاعلها مع تقنيات حداثية تجعل الرواية لا تسير في اتجاه واحد، وتكشف بالتالي عن ملامح التجريب فيها، فهي رواية تتفاعل مع قضية التناسخ أيضا، تلك القضية التي ظهرت بقوة من خلال بنيتها الكبرى، فالبطل المحوري فيها هشام الخطاب يقع في روعه أنه نسخة من شخصية قديمة عاشت في البصرة زمن الحسن البصري، وهذه الشخصية هي شخصية يزيد بن أبيه

الذي كان يعمل خواصا في ذلك الزمن البعيد، وهو متزوج من مجيبة التي تخونه مع صديقه مالك بن عدي النساخ، والذي يقتله بدوره غيلة حينما رآه معها في فراشه يتعاطيان المتعة المحرّمة، ويدفنه صديقه هذا، ويورّي قبره، ويغرس على قبره ياسمينة تتمدد.
ومن هنا فقد كان لثيمة التناسخ دور في وجود سرد يتفاعل مع شخصية عاشت باسمين مختلفين في زمنين مختلفين ومكانين مختلفين، وعاشت سياقين اجتماعيين مختلفين أيضا، وتراوح الرواية في سردها بين هذين التناسخين، ملقية الضوء على طبيعة الحياتين في كل منهما، والأحداث المختلفة التي حدثت لهما وسياقهما الاجتماعي، ويظل تناسخ الشخصيتين المحوريتين: هشام خطاب ويزيد بن أبيه مخايلا للقارئ، حتى نهاية الرواية، فيكون الحسم التام على لسان شخصية هشام خطاب بأنه هو نفسه يزيد بن أبيه، بل ويرفض مناداته بهشام خطاب، فقد جاء على لسانه في الرواية: "تناديني باسم هشام أخبرها بأني يزيد بن أبيه المقتول غيلة والمدفون في حفرة على حدود كرمة قريبة من شط العرب، فتهز رأسها بنفاد صبر، ثم تعود لمناداتي بهشام، فأصمت ولا أرد عليها"(55).
وقد وقع التناسخ في هذه الرواية مرتين فقط، على عكس الروايات السابقة. فشخصية هشام خطاب الذي يعيش في مصر تظهر في الرواية على أنها شخصية يزيد بن أبيه الذي عاش من قبل في البصرة، ويعرف

هشام ذلك، ويعرف موته ومكان دفنه، وبعثه مرة أخرى باسم هشام خطاب، يقول: "تحررت روحي من سجن الجسد، ودُفنت في بقعة منسية على حدود كرمة قريبة من شط العرب، أعرف الآن أن أحاسيس شتى كانت تتناوب عليّ في مستقري ذاك، وأنني كنت أنمّي غضبي وأقتات على ذكرياتي، لكنني ظللت باقيا (لن أقول حيّا) داخل "تفسير الأحلام الكبير" المنسوب إلى محمد بن سيرين.

ثم انبثقت ـ بطريقة ما ـ في "المنيا"، تلك المدينة الهادئة على ضفاف النيل"[(56)].

وعلى الرغم من أن شخصية هشام خطاب تعيش في العصر الراهن فإنها مشدودة دائما لتناسخها السابق، يقول: "عدت بشريا من جديد، لكن ماضيّ الورقي يتعقبني ويأبى مفارقتي، شأنه شأن تفاصيل حياتي في مدينة الأئمة واللغة والبساتين حين كان اسمي يزيد بن أبيه وليس هشام خطاب"[(57)].

وهذه المعرفة بالتناسخ السابق ظهرت في بداية الرواية باعتبارها معرفة ضبابية تقع في المابين، فهي ليست ساطعة، وليست منطفئة. فهي "حاضرة في مخيلتي كظل مخاتل يأبى الاختفاء أو السطوع، مفضلا البقاء في منطقة البين بين"[(58)].

ولكن بمرور الرواية تتوثق ثيمة التناسخ، واقتناع هشام خطاب بها، فقد اكتشف في نفسه حياته السابقة، "بت أحفظ كثيرا من تفاصيل دار متقشفة: نوافذ مغلقة معظم

الوقت وصرّة محكمة الربط مخفية خلف صندوق ملابس، أعرف مجلس الحسن البصري، وأكاد أرى واصل بن عطاء ومربد البصرة وأهوارها وسوق الخواصين وجلسات النساخين، لايمكن أن يكون هذا الرسم التفصيلي لمدينة بأحيائها وشواطئها وأسواقها ونخيلها مجرد تهيؤات"[59].

ومن هنا فإن رحلة هشام خطاب إلى أعماق ذاته هي التي تكشف له تناسخه السابق، وتكشف له عن حلمه البعيد حين كانت روحه تحل في جسد يزيد بن أبيه، والذي قصه لابن سيرين، و"في علم النفس الحلم نشاط ذهني يظهر أثناء النوم في شكل صور بصرية عادية"[60]. وكان مضمون هذا الحلم أنه رأى الملائكة تهبط من السماء، وتقطف ياسمين البصرة، فكان تفسير ابن سيرين لذلك الحلم بأن علماء البصرة سيموتون، وقد ظل الياسمين حاضرا بقوة عبر مقاطع الرواية حتى نهايتها، وقد وثق ذلك للتناسخ، ففي الوقت الذي كان فيه هشام خطاب يأخذ سلطة الحكي ظل الياسمين ملازما له يملأ أنفه، وبذا ظل يزيد بن أبيه المدفون في قبره تحت شجرة ياسمين حاضرا داخل صورة هشام خطاب نفسه، وقد اتحد الشخصان في نهاية الرواية بقوة فأصبح القارئ يتلقى سرد شخصية هشام خطاب متحدا بشخصية يزيد بن أبيه، فبدا التناسخ صارما، ولا يقع في منطقة المابين كما ظهر في أول الرواية.

وكان لما هو مكتوب في الكتب أيضا دور كبير في عملية التحفيز الكبرى التي جعلت هشام خطاب يتذكر حياته السابقة، أو تناسخه السابق في صورة يزيد بن أبيه، فكتاب ابن سيرين في تفسير الأحلام ومخطوطة مالك بن عدي الرقاع صديق يزيد بن أبيه وقاتله كان لهما دور كبير جدا في ذلك التحفيز.

ومن هنا فإنه "عندما نقول إننا نسينا شيئا، فإن هذا لا يعني أنه قد تلاشى، كل ما في الأمر أنه قد أصبح فوق متناول الشعور، لقد غاصت شحنته من الطاقة إلى عمق لم يعد يستطيع معها الظهور إلى الواعية، لكنه وإن ضاع عن الواعية يظل غير ضائع عن الخافية"[61].

وقد وجد هشام خطاب كتاب ابن سيرين مع صديقته بيلّا وأخذه منها، وقرأه، وعثر على مخطوطة مالك بن عدي الرقاع عند أستاذه الزنديق فقرأه، وكشف له هذا الكتاب بما فيه من أحداث عما عاشه من قبل، "وقد أضاء الكتاب عتمة ذاكرتي وذكرني بما كان متواريا تحت طبقات وطبقات من النسيان والجهل"[62]

وقد أخذت تقنية السارد اهتماما كبيرا جدا في هذه الرواية، والسارد "هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان"[63]

وهو حين "يبدأ السرد يتخذ من نفسه ومن غيره أيضا موضوعا لسرده، ستحكي الشخصية عن نفسها، ستصير راوية وهي ترى إلى معاناة التحول،

وسيكون بإمكانها، وقد انتقلت إلى دور الراوي أن تبني عالما روائيا"[64].
والحقيقة أن "القصة تظل مجموعة من الأحداث والأفعال والشخصيات حتى يأتي دور الراوي فيحولها إلى خطاب لغوي أو منطوق كلامي يوجه المستمع ويعمل على التأثير فيه، فحيثما وجد الراوي وجد الخطاب السردي"[65].
فقد جاءت هذه التقنية شديدة التنوع، فمرة يأخذ هشام خطاب سلطة الحكي، ثم يتراجع تاركا هذه السلطة لزوجة يزيد بن أبيه مجيبة، ثم يأخذ المبادرة عشيقها مالك بن عدي النساخ، ثم تأخذ السلطة ليلى والدة هشام خطاب، ثم زوجته، ثم يأخذ سلطة الحكي يزيد بن أبيه، ثم تنتهي الرواية بسرد هشام خطاب الذي يتداخل عقله السردي تماما مع شخصية يزيد بن أبيه القديمة، وقد كشف هذا عن مظهر من مظاهر التجريب في هذه الرواية، وهو التجريب من خلال السارد، حيث تعدد السارد بصورة كبيرة ومتنوعة، وكان لهذا التعدد والتنوع دور بارز في رسم ملامح التعددية الصوتية، أو الكرنفالية، وقد كان ميخائيل باختين يرى أن "الكرنفالية أقرب وصف لحيوية الرواية بما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية، واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه

في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية"(66).
ففي الكتلة السردية الأولى الموسومة بـ "سماء تركوازية كما يليق بحجر كريم" يطالعنا السارد الجواني/ السارد المشارك/ السارد بالضمير الأول/ أنا في حالته الفردية من خلال الشخصية المحورية فيه، وهي شخصية هشام خطاب الذي يعيش مع أمه ليلى بمفردهما بعد وفاة أبيه المتغرب في ليبيا، ذلك الأب الذي كان مفتونا بالسيرة الهلالية، تاركا بيته بلا رعاية أو نقود، وكان هشام خطاب يكسب قوته من خلال بيع الكتب القديمة والمخطوطات، فيعثر على حلم موجود في كتاب تفسير الأحلام المنسوب لابن سيرين، مضمون هذا الحلم أن صاحبه يزيد بن أبيه رأى في منامه أن الملائكة تهبط من السماء وتقطف ياسمين البصرة، فيفسره ابن سيرين بأن علماء البصرة سيموتون، ويشعر هشام خطاب بأن هذا الحلم ليس ببعيد عنه، بل إنه هو صاحبه، وأنه عاش في زمن سابق باسم يزيد بن أبيه، وبدأت الأحلام تنثال عليه، فندرك طرفا من حياته السابقة في البصرة، في ذلك الزمن البعيد، وتطل شخصيات عاش معها، مثل شخصية واصل بن عطاء والحسن البصري وغيرهما، وفي الكتلة السردية الثانية الموسومة بـ "شذرات من حياة يزيد بن أبيه" والتي بدأت في ص39، ونجدها مقسمة بطبيعة الحال إلى كتل سردية أصغر، وكل كتلة

سردية لها رقم يبدأ من الرقم 1، وفيها يطالعنا صوت يزيد بن أبيه نفسه، فتنقلنا الرواية نقلا كاملا إلى زمنه وسياقه الاجتماعي، وقد جاء صوته من خلال كتاب يكتبه، فبعد أن ذكر خطبة واصل بن عطاء التي تجنب فيها تماما حرف الراء الذي يلثغ فيه يقول يزيد بن أبيه: "بكلمات واصل بن عطاء الغزال، أبدأ أنا يزيد بن أبيه الخواص البصري كتابي هذا، لا أعرف إلى من أوجهه، غير أنه لا بديل لي عن تدوينه، حتى وإن لم يطلع عليه سواي، يكفيني تطهير روحي مما علق بها من أدران"(67).

فنعرف أنه متزوج من مجيبة، وأنه يعمل خواصا، وله صديق حميم هو مالك بن عدي النساخ، وأنه يعيش في البصرة، وأن شيخه الأول هو واصل بن عطاء، لا الحسن البصري، فحياة واصل ونوازلها قريبة من حياته، وقد مات واصل كما مات كثيرون غيره بسبب طاعون اجتاح البصرة.

أما في الكتلة السردية المرقمة بـرقم 2 فإن صوتا سرديا آخر هو صوت مالك بن عدي النساخ يأخذ سلطة السرد، ويمضي في سرده بالضمير الأول/ أنا أيضا، فيحكي لنا عن رفقته ليزيد بن أبيه في مجلس الحسن البصري، حينما كانا صبيين، ونعرف من خلال سرده أن رفيقه كان كثيرا ما يتلقى الأحلام، ويقصها على الحسن البصري وعليه، وأنه ـ أي عدي ـ كان يجيد تفسير الأحلام، وأنه في البداية كان يحتفظ بذلك في

نفسه، وأنه يحب البصرة جدا، ويراها مركز الكون، خصوصا في الثقافة التي نهل منها بحماس شديد، وقد شهد بنفسه اعتزال واصل بن عطاء، وأعجب بمذهب المعتزلة، ووقع في دائرة الإعجاب بمجيبة زوجة صاحبه يزيد بن أبيه، ويحكي لنا عن رؤيته لطفل جاحظ العينين يبيع السمك مع أمه في سوق البصرة، ويتنبأ له بمستقبل شديد الإشراق والتميز، ويعيش حتى تتحقق نبوءته، فيصبح هذا الطفل هو الجاحظ صاحب الشهرة المدوية.

أما الكتلة السردية المرقمة برقم 3 فإن سلطة السرد تذهب لشخصية أخرى، وهذه الشخصية هي شخصية واصل بن عطاء الذي يستخدم الضمير الأول/ أنا في السرد، فيقدم نفسه، ويحكي لنا عن حلمين رآهما، ومعه في هذين الحلمين يزيد بن أبيه الخواص، ومالك بن عدي النساخ، ويكشف عن رأيه في هذين الصديقين، ثم يذكر حلما ثالثا له مضمونه أنه استحال ياسمينا كنسته الريح، فتوقع قرب رحيله عن هذه الدنيا، ولكن الله منحه عمرا، فلم يودع الحياة بعد هذا الحلم مباشرة.

بعدها تأتي الكتلة السردية المرقمة برقم 4 فيأخذ مالك بن عدي النساخ سلطة الحكي مرة أخرى، ويكون السارد الجواني هو المهيمن أيضا، السارد بالضمير الأول/ أنا في حالته الفردية.

وفي هذه الكتلة السردية يذكر مالك بن عدي النساخ علاقته بمجيبة وعزمها إغواءه، وذلك عن طريق

ذهابها إليه بحلم حلمته، وقد أساء مالك تفسير هذا الحلم، أما في حلمها الثاني حينما ذهبت إليه فإنه لم يسئ تأويله هذه المرة، فقد رأته في المنام غرابا يقف على نافذتها، فعرف ما سيقع بينهما، وتكون النتيجة أنه يذهب إليها حينما تكون بمفردها في البيت، دون علم زوجها الذي هو في الوقت نفسه أقرب صديق له، وفي مرة يدخل صديقه البيت فجأة فيرى بعينيه خيانتهما، فيتركهما دون أن ينبس ببنت شفة، ويذهب مكتئبا جدا إلى الخص الذي ينفرد فيه بالعبادة، فيتبعه مالك بن عدي النساخ، ومعه الزوجة الخائنة، ويقتله، ويواريه الثرى، ويزرع على قبره شجرة ياسمين، كي يعمّي على مكان دفنه.

وهنا تترك مجيبة البصرة وترحل، ويتزوج هذا الصديق الخائن، وتتحسن أحواله المادية جدا، ويشتري بيت صديقه المغدور به ضمن ما يشتريه من بيوت.

بعد ذلك تأتي الكتلة السردية المرقمة برقم 5 لتأخذ مجيبة نفسها سلطة الحكي، مستخدمة الضمير الأول/ أنا في حالته الفردية.

وفي هذه الكتلة السردية تحكي مجيبة عن حياتها مع يزيد وكيفية عثورها على الكنز الذي كان يخفيه عن الجميع في شق بالبيت، خلف صندوق الملابس، وحياتهما في فقر وعوز شديدين رغم وجود ذلك الكنز، مما جعلها تنفر منه نفورا شديدا، وتخونه مع صديق عمره، وفرارها بعد مقتل زوجها من البصرة إلى

الكوفة، ثم تأتي الكتلة السردية التالية بعنوان خلف ضباب الجسد على لسان هشام خطاب، مشيرا إلى ذكريات استيقظت في رأسه لتدله على أنه يزيد بن أبيه، وهكذا.

ومن هنا فإن تحولات السارد في هذه الرواية كان من مظاهر التجريب فيها، فمرة يكون السارد المعاصر هشام خطاب، ومرة أخرى يزيد بن أبيه، ومرة ثالثة مالك بن عدي النساخ ومرة رابعة واصل بن عطاء، ومرة مجيبة زوجة يزيد بن أبيه، ومرة ليلى أم هشام خطاب، ومرة بلّا صديقته، وفي كثير من الأحيان يعود السرد على لسان شخصية من الشخصيات السابقة.

ولم يكن السرد بالضمير الأول/ أنا هو الوحيد في الرواية، وإنما كان هناك سرد بالضمير الثالث/ هو في حالته الفردية، والسرد بالضمير الثالث يعد سردا واسع المعرفة، "إن السرد واسع المعرفة بلسان الشخص الثالث نوع من أنواع اللغة الشارحة (الميتالغة)"[(68)]، وكان لتعدد تقنية السارد دوره الكبير في خلخلة بنية الحدث وبنية الزمان والمكان، وقدم كتلا سردية مختلفة منفصلة/ متصلة، هيمنت عليها التعددية الصوتية، مما نهض بعملية تحفيز كبرى لذهن المتلقى، كي يربط هذه الكتل السردية ببعضها، ويجمع أشتاتها، لكي يجدلها في سياق واحد، وكانت هناك دلالات ثقافية قابعة خلف كل ذلك. "إن رواية منصورة عز الدين تجمل دلالات ثقافية عميقة تقع فيما وراء هذا المزج بين الشخصيات،

والأزمنة؛ فإحالتها إلى الخطاب العقلاني في سياق نقاش واصل والحسن، وتأثيره في دائرة الشخصيات الفنية التي حملت روح العصر، وكذلك التوسع في دلالات المستوى اللاواعي لعلامة الياسمين بأن خطاب منصورة عز الدين السردي يعزز من إمكانية تجدد أصداء العقلانية والمستويات العميقة من حضور الذات عبر أزمنة وسياقات زمكانية مختلفة تجلت في الصوت السردي التجريبي المتداخل بين وعي هشام ويزيد"[69]
وكانت ثيمة الحلم حاضرة بقوة في هذه الرواية، ومنذ البداية كان الحلم هو الركيزة التي انبنت عليها، وهذا يتناسب مع جو التناسخ الذي تسبح فيه.
ومعظم الشخصيات الساردة على تنوعها قدمت في سردها حلما على الأقل من أحلامها، فحلم يزيد بن أبيه في الرواية شهرته لا تحتاج إلى بيان، ومجيبة لها أحلامها التي كانت سببا في الغواية بينها من ناحية وبين مالك بن عدي النساخ صديق زوجها من ناحية أخرى، وواصل بن عطاء قدم حلما هو الآخر أثنا سرده، وليلى أم هشام خطاب قدمت هي الأخرى حلما من أحلامها، وهكذا.
وقد ظل التركيز على حلم من أحلام يزيد بن أبيه الكثيرة حاضرا عبر الرواية من أولها إلى آخرها، فيصبح مثل خلفية للرواية، ويعتبر هذا الحلم محركا فاعلا في الكثير من أحداثها، بل إن عنوان الرواية نفسه بساتين البصرة يتصل بصلة وثيقة بهذا الحلم، وهذا

الحلم مضمونه أنه رأى فيما يرى النائم ملائكة تنزل من السماء إلى البصرة فتقطف الياسمين من حدائقها، وتصعد به للسماء مرة أخرى، وقد فسره صديقه له بأن علماء البصرة سيموتون.
يقول: "لم أخبر شيخي وإمامي بأن الحلم ظل يعاودني لفترة، وأني أبصرت شجيرات خلت من الزهور، وياسمينا لا يحصى يغطي الطرقات وتدوسه الأقدام، ثم تراءت لي البصرة ـ بلا ياسمين ولا بساتين ـ فضاء قاحلا خربا يرعبني مجرد تذكره"(70)، وبطبيعة الحال كان الياسمين حاضرا بقوة في الحلم، وقد أخذ دلالتين: دلالة علماء البصرة الذين سيغيبهم الموت، ودلالة سقوطه بكثرة على قبر يزيد بن أبيه، فقاتله مالك بن عدي النساخ ـ والذي هو في الوقت نفسه أقرب صديق له ـ كي يداري على جريمته غرس شجرة ياسمين على قبره ما لبثت أن تفرعت وسقط ياسمينها على القبر. (71).

وقد بدأ هشام خطاب يعرف الكثير عن وجوده السابق باسم يزيد بن أبيه عن طريق الأحلام، "ما أثار دهشتي أنني خلال أحلامي كنت أعرف الأماكن وأسماء كل من معي وعلاقتي بهم إلا رفيقي المقرب، لم أكن حتى قادرا على استباحة ملامحه بوضوح، ولم يرد اسمه على بالي"(72).
وهناك كتاب وجده عند أستاذه الزنديق عبارة عن مخطوطة وحيدة من تأليف مالك بن عدي النساخ، هذا

الكتاب كأنما كتبه هشام خطاب/ يزيد بن أبيه بنفسه، فمالك قاتل يزيد كتب هذا المخطوط لكي ينفض ما في نفسه من آثام على الورق، وحينما قرأه هشام خطاب رأى مجاهل نفسه القديمة، وحينما أخبره ذلك الأستاذ برغبته في نشر هذا المخطوط النادر قرر هشام خطاب حرق شقة أستاذه بما فيها من كتب، فحرق الشقة عن طريق ماس كهربائي بفعله هو، فمات أستاذه وماتت زوجته وابنته وحرقت جميع الكتب النادرة، ولكن لم تستطع النيران التهام ما يحفظه هشام خطاب من هذا الكتاب، لأنها أحداث حياته السابقة. (73)

وقد كان للنبوءة أيضا حضورها في هذه الرواية بساتين البصرة لمنصورة عز الدين، ففي الكتل السردية الخاصة بليلى أم هشام خطاب تأتي إشارة إلى النبوءة من خلال هذا المقطع "لبى أولاد الحلال نداء الاستغاثة ، واستقدموا القابلة، فقطعت الحبل السري، الذي أُلقي لاحقا في نيل مدينة المنيا، لأيام سكنتها نبوءة قديمة لمتسولة غجرية قرأت كفها في طفولتها وأخبرتها بأن الماء سيبتلع نسلها، ففي أعماقه قبرها وقبورهم"(74).

ومن مظاهر التجريب في هذه الرواية بساتين البصرة لمنصورة عز الدين التجريب من خلال بنيتها الزمنية، وكان لثيمة التناسخ أكبر دور في رسم ملامح هذه البنية الزمنية، حيث تميزت بالتخلخل الشديد، ومن تجليات ذلك التخلخل المراوحة السردية بين الحاضر والماضي، فعلى سبيل المثال نجد السرد الذي تنهض به بيلّا

صديقة هشام خطاب يتبعه كتلة سردية كبرى تضم كتلا سردية مرقمة ، وهذه الكتلة السردية الكبرى تحمل عنوانا هو امرأة في الكرخ ... بيت على أطراف البصرة، لينقلنا في لحظة إلى زمن آخر ومكان آخر وشخصيات أخرى، ولكن عند التمعن يظهر التناسخ بوضوح، فصديقة هشام خطاب في سردها تتكلم عن ملامحها، وهي طاعنة في السن، مما يتواءم مع ملامح مجيبة التي ظهرت في هذه الكتلة السردية معادلا شخصيا لها، وهي طاعنة في السن وتعيش في كوخ حقير على أطراف البصرة في زمن فائت منذ فترة طويلة جدا تبيع الإجاص، وتلبس ملابس فقيرة متقشفة، وتشير إلى كنزها المفقود، ثم تأتي الكتلة السردية المرقمة برقم 2 على لسان يزيد بن أبيه لتكشف لنا كيفية حصوله على هذا الكنز الذي أخذته زوجته مجيبة، واختلسه منها زوجها الذي تزوجته بعد وفاة يزيد، وتركها تعاني الفقر والحرمان.

والمتمعن في هذه الرواية يستطيع أن يرى الزمن شخصية محورية فيها، وهذا يتواءم مع طبيعة السرد الروائي الذي يهتم اهتماما كبيرا بالتجريب، ويمكن القول: "إن الزمن قد أصبح منذ أعمال مارسيل بروست Marcel Proust وكافكا Kafka هو الشخصية الرئيسية في الأعمال المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات التي

كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[75].
وكان لتغيير المكان في التناسخين كما كان لتغيير الزمان أيضا أثر في البناء السردي الذي بدا مختلفا بسبب ذلك، وبناء الشخصيات وطبيعة الحدث ورؤية العالم.
وقد جاءت تجليات المكان في هذه الرواية شديدة التنوع، وقد استأثرت مصر والعراق بهذه التجليات رغم تنوعها، فهناك المكان البيت، و"لايكفي أن نعتبر البيت "شيئا"، بإمكاننا أن نصدر أحكامنا عليه ونكون أحلام اليقظة حوله"[76]، والمكان/ البيت هو مكان مغلق، "إن مكانا مغلقا يجب أن يحتفظ بذكريات، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور. إن ذكريات العالم الخارجي لن يكون لها قط نسق ذكريات البيت، وحين نستدعي هذه الذكريات فإننا نضيف إلى مخزون ذكرياتنا من الأحلام. إننا لسنا مؤرخين حقيقيين، بل نحن أقرب إلى الشعراء، وقد تكون انفعالاتنا ليست إلا تعبيرا عن الشعر الذي فقدناه"[77].
وفي هذا السياق يظهر بيت يزيد بن أبيه، وهو بيت من بيوت العصور الإسلامية الوسطى، في زمن العباسيين، في مدينة البصرة، تلك المدينة التي ظل هشام خطاب مشدودا لها على الدوام على الرغم من أن ميلاده الثاني وحياته الثانية الآن في مصر، ولم يزر البصرة من قبل،

ولكن البصرة ظلت مرجعيته الدائمة، ولذا يقول عنها: "وما زالت مرجعيتي الدائمة، موطن روحي وترابا أتمنى أن يحتضن جسدي ويتغذى عليه يوم تغادرني الروح من جديد، ظلت ماثلة في ذاكرتي أينما توجهت، وها هي الآن حاضرة في مخيلتي كطلل مخاتل يأبى الاختفاء أو السطوع، مفضلا البقاء في منطقة البين بين"[78].

"وتنطوي علاقتنا بالمكان ـ إذن ـ على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لاشعورنا"[79].

وقد بدت النهاية العنيفة لحياة شخصية يزيد بن أبيه متوائمة إلى حد ما مع طبيعة الفترة التاريخية التي ظهرت فيها، ومع طبيعة المكان/ العراق الذي ظهرت فيه. وهنا يبدو بوضوح أن "المكان، كان، وما يزال، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية"[80].

وقد تميز بيت يزيد بن أبيه بالبساطة في التصميم والأثاث، وقد كان مسرحا لحدث كان له أكبر الأثر في سير الرواية، وهو حدث عثور مجيبة على صرة الذهب التي خبأها زوجها يزيد بن أبيه عنها خلف صندوق الملابس، فكانت النتيجة خيانتها له مع أقرب صديق له، وهو مالك بن عدي النساخ، ودخول يزيد عليهما، وهما متلبسان بالخيانة، وتركه لهما دون أن ينبس ببنت شفة، فتبعه مالك وقتله في خصه ودفنه في مكان قتله،

وزوجته تشاهد كل ذلك، ثم زرعه لشجرة ياسمين على قبره.
وهناك المكان البيت أيضا، حينما عثر يزيد بن أبيه على صرة الذهب فيه، وكان البيت الواسع جدا لا يوجد به أحد غير رجل طاعن في السن يحتضر، بسبب انتشار الطاعون، فدخل عليه يزيد، وخنقه، وأخذ الذهب.
ومن سمات هذا البيت الاتساع الكبير، والوحشة المخيفة فقد مات ساكنوه بسبب الطاعون، وخنق يزيد بن أبيه الرجل المسن الذي تبقى فيه وحيدا يحتضر.
وهناك المكان الخص، وهو مكان كان يجلس فيه البطل المحوري/ يزيد بن أبيه الخواص متأملا، وتحول بعد ذلك إلى مكان دفنه، بعد أن قتله مالك بن عدي النساخ، وزرع عليه شجرة ياسمين.
ومن سمات هذا المكان الهدوء الذي يساعد على التأمل، والاندماج في الطبيعة، والبساطة.
وقد كانت هذه الأماكن رغم بساطتها موحشة في النهاية، حيث أصبحت مرتعا تتجلى فيه ملامح الموت العنيف.
وهناك المكان البيت البسيط أيضا على أطراف الكوفة، ذلك المكان الذي أقامت فيه مجيبة بمفردها، وقد أوغلت في العمر والشيخوخة.
وهناك المكان البيت الذي يقيم فيه هشام خطاب مع والدته ليلى في المنيا، وقد مات أبوه في ليبيا وتركهما،

وهو مكان يتميز بالبساطة والفقر الشديد، وشهد معاناتهما، وتحايلهما على الرزق، وكانت مهنة هشام خطاب تجارته في المخطوطات والكتب القديمة.

وهناك المكان البيت في الريف في طنطا، وهو مكان بيت الفتاة ليلى التي ستصبح أم هشام خطاب بعد ذلك، والتي رآها والده في مولد السيد البدوي، وانجذب لها انجذابا شديدا، وتتبعها إلى قريتها، واستطاع أن يتزوجها، ويعود بها إلى المنيا.

وهناك المكان البيت أيضا، على نحو ما نجد بيت أستاذ هشام خطاب الزنديق، حيث كان هذا الأستاذ مطلوبا بسبب آرائه، وقد ضرب سياجا متينا حول نفسه، فلا يسمح لأحد بالاقتراب منه، ولكن هشام خطاب استطاع أن يصل إليه، ويصادقه، وقد عرّفه أستاذه بمخطوط نادر في مكتبته، وهو مخطوط مالك بن عدي النساخ، فسمح لهشام خطاب بقراءته في غرفة منفردة من شقته، وحينما أمعن هشام خطاب في قراءته أحس أن ما يحكيه الكتاب بين سطوره قد عاشه هشام من قبل، وذلك في تناسخه السابق، باسم يزيد بن أبيه، وقد أبدى الأستاذ لهشام خطاب رغبته في نشر هذا المخطوط الفريد جدا، فقلق هشام من ذلك، لأنه سيفضح حياته على الملأ، فقد اعتبر نفسه صاحب الحكايات الموجودة في هذا الكتاب، وقد دبر حادثة الماس الكهربائي التي أكلت كل شئ في الشقة، فقد التهمت النيران الأستاذ وزوجته وابنته والتهمت أيضا كل الكتب الموجودة في

الشقة ومخطوطاتها النادرة؛ بما فيها مخطوطة مالك بن عدي الرقاع.

ومن خصائص هذا المكان أنه مكان خاص بالأستاذ وأسرته، وهو مكان مغلق، لأنه عبارة عن شقة في عمارة بمنطقة مصر الجديدة الراقية، وقد شهد هذا المكان في النهاية حدثا داميا، ليتراسل مع المكان الذي خنق فيه يزيد بن أبيه الرجل الطاعن في السن، وهو يحتضر.

ويتراسل الرجل الطاعن في السن مع الأستاذ الزنديق الذي اغتاله هشام خطاب، ويتراسل الخراب الموحش بعد العمران بهذين البيتين المتباعدين في الزمان وفي المكان.

وهناك المكان البستان حيث كان يلتقي والد هشام خطاب أمه ليلى، حينما رفض أبوها تزويجه من ابنته، فكانا يتقابلان في بستان قريب من قرية ليلى.

وهو مكان يتميز بالخصوبة والعطاء والرحيق الجميل والثمار البهيجة مما يتلاءم مع جو الحب اللاهب في بداية العلاقة بين والدي هشام خطاب.

كما تتكرر بساتين البصرة في الرواية بصورة قوية؛ مما تتراسل مع ذلك البستان الذي كان يتقابل فيه الحبيبان، ولكن بساتين البصرة تأتي في الرواية مصحوبة بالموت الذي يذهب بعلمائها/ ياسمينها.

وإذا كان المكان اليابس حاضرا بقوة كبيرة جدا في الرواية فإن المكان الماء له حضوره أيضا، على نحو

ما نجد من الحضور القوي لنهر النيل، خصوصا في سرد ليلى أم هشام خطاب، فقد تلقت نبوءة أن الماء سيغرق نسلها، وولدت بالفعل وهي تعمل في حقل والد زوجها على النيل في محافظة المنيا، وقُطع الحبل السري بعد ولادتها وتم إلقاؤه في النيل.

وهناك المكان الشارع، وقد "احتل الشارع في الرواية العربية، من قبل الروائيين الذين كتبوا عن المدن العربية مكانا بارزا، وكانت له جمالياته المختلفة، باعتباره مسارا أو شريانا للمدينة"[81].

ويظهر المكان/ الشارع في سرد هشام خطاب وسرد صديقته بيلّا، حيث كان الشارع مسرحا لكثير من لقاءاتهما، وقد وجد معها في الشارع كتاب تفسير الأحلام لابن سيرين، ذلك الكتاب الذي ظل يتردد على مدار الرواية، خصوصا في سرد هشام خطاب، وحلم يزيد بن أبيه الذي وجده فيه عن ياسمين البصرة الذي تهبط الملائكة وتأخذه، فكان التفسير أن علماء البصرة سيموتون.

وهناك المكان المفازة، وذلك في سرد مجيبة عن الدليل الذي اصطحبها من البصرة للكوفة نظير أجر، وقد أعطته أجره كاملا، فسار معها قليلا في الصحراء، ثم غافلها وتركها وحيدة في مفازة موحشة، دون ضمير.

ومن سمات هذا المكان الاتساع الهائل أمام الإنسان، والرمال المترامية، والوحشة، والخطر، فالإنسان قد

يفقد حياته في الصحراء بسهولة إذا لم يكن مستعدا للسفر فيها استعدادا واضحا.

ومن هنا فقد تنوع المكان بصورة واضحة جدا في هذه الرواية بساتين البصرة لمنصورة عز الدين، وكان لهذا التنوع تجليات سردية مختلفة، أسهمت بدورها في التشكيل النهائي للرواية كلها، وكشف هذا التنوع عن مدى ارتباط الشخصيات والأحداث والزمان، بل واللغة بالمكان، فأصبح المكان فضاء كاشفا عن كل ذلك، وقد نهض هذا التنوع الكبير للمكان، وكيفية تقديمه، خصوصا تحولاته الفجائية ما بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، والسياقات الاجتماعية للشخصيات فيه، والفصل والوصل بدور واضح في عملية التجريب الممنهجة في هذه الرواية.

وما يلفت النظر بقوة في هذه الرواية لغتها، فقد جاء معظم السرد فيها على لسان شخصيات الرواية المختلفين جدا، مما جعل اللغة أقرب للبث، والكشف عن منظور كل شخصية الداخلي للحدث الواحد، ومن هنا فإن الاعتراف يبدو واضحا بقوة، وكان من نتيجة ذلك أن هيمنت اللغة السردية على اللغة الحوارية واللغة الوصفية، ولذا فقد سجل الانزياح اللغوي حضورا واضحا، لأن كل شخصية تستبطن ما بداخلها، فقد كانت الرحلة إلى داخل الشخصية متوائمة مع السرد اللغوي بالضمير الأول/ أنا في حالته الفردية.

كما كشف تعدد السارد وتنوعه عن حضور التعدد اللغوي "ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤى والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص"[(82)].

وقد كانت الطبعة الأولى لهذه الرواية في عام 2020م، وهو عام استفحل فيه وباء كورونا في العالم كله، ومصر بطبيعة الحال، مما تراسل مع وباء الطاعون الذي تحدثت عنه الرواية، وحصده للأرواح بلا رحمة، كما ظهر في سرد هشام خطاب عن البيت الواسع الثري الموحش من سكانه، بعد أن فتك بهم الطاعون، وكان آخر شخص فيه رجلا مسنا يجود بنفسه، فكتم هشام خطاب أنفاسه، وأخذ من يديه المرتعشة صرة الذهب التي استمات عليها.

ومن هنا فإن التناسخ في هذه الرواية يمتد إلى تناسخ الوباء نفسه، وكما تناسخت الشخصيات فيها وظهرت بأسماء مختلفة/ يزيد بن أبيه يولد من جديد باسم هشام خطاب فإن الوباء نفسه يتناسخ، الطاعون يولد من جديد باسم كورونا.

كما أن ثيمة القتل حاضرة بقوة في هذه الرواية، حيث تكرر فعل القتل، سواء في القديم أم في الحديث، ففي صورة التناسخ القديم، والخاص بيزيد بن أبيه حضرت هذه الثيمة، فيزيد ارتكب جريمة القتل، وتعرّض هو نفسه للقتل.

وهذه الثيمة تم انتساخها في السرد الخاص بهشام خطاب، والذي يمثل صورة التناسخ الحديث، فتذكر الرواية أنه قتل أستاذه وزوجة هذا الأستاذ وابنته أيضا حينما تدخل بنفسه وتسبب في وجود ماس كهربائي قضى على كل شئ في شقة أستاذه، حتى لا ينشر ذلك الأستاذ مخطوطة مالك بن عدي التي اعتبرها هشام خطاب فاضحة لحياته السابقة.

كما أن ثيمة الخيانة كان لها نصيبها من الحضور، فمجيبة تخون زوجها/ يزيد بن أبيه مع أقرب صديق له/ مالك بن عدي النساخ، والصديق يخون صديقه مع زوجته، وليس ذلك فقط، وإنما يخونه بقتله غيلة، وزوج مجيبة الذي تزوجته بعد مقتل زوجها يزيد يخونها ويسرق صرة الذهب التي سرقتها بدورها من زوجها السابق الذي سرق هذه الصرة بدوره من بيت مات سكانه جميعا بسبب الطاعون، ما عدا كبيرهم المحتضر، والذي عجّل يزيد بموته عندما خنقه.

وهشام خطاب يخون أستاذه الذي وثق به وفتح له بيته فيحرقه هو وأسرته وكتبه.

وكأن الرواية تكشف عن ملامح مختلفة من التناسخ؛ فالشخصيات والأحداث تتناسخ فيها، وإن بأسماء مختلفة.

وكما تم إفلات يزيد بن أبيه من جريمته، ولم يقع تحت طائلة العقاب، يتم انتساخ ذلك مع هشام خطاب، ويفلت هو الآخر من جريمته، فلا يدري بها أحد غيره.

وبذا فقد كان لثيمة التناسخ دور كبير في عملية التجريب في هذه الرواية بساتين البصرة لمنصورة عز الدين؛ فحضور هذه الثيمة كان له دور كبير في تحولات السارد وتحولات المكان مابين المنيا والبصرة والقاهرة والكوفة وطنطا وتحولات الزمان مابين الماضي والحاضر، واختلاف الأحداث والسياقات الاجتماعية. كل ذلك عبر مراوحة سردية كشفت عن تقنية القطع والوصل، مما كان له أبلغ الأثر في عدم سير الرواية في اتجاه واحد بطريقة خطية، وظهور التعددية الصوتية فيها بقوة واضحة، مما يحفز قوى التلقي عند القارئ، وهو يتلقى سردا تظهر فيه بقوة ملامح التجريب.

الفصل الرابع

التناسخ والتجريب

في رواية "روح واحدة"

مخطط الرواية:

"روح واحدة" هي رواية للكاتب المصري أحمد عاطف درة، تقع في مائتين وست وأربعين صفحة، وقد صدرت طبعتها الأولى عن دار الهالة للنشر والتوزيع، عام 2023م

وهذا العنوان في كلماته الظاهرة مكون من كلمتين: الكلمة الأولى هي روح والكلمة الثانية هي واحدة، وجاءت العلاقة بينهما على سبيل الصفة والموصوف، وهنا يدخل القارئ عالم النص الروائي وهو محمل بحمولات معرفية كثيرة يعرفها عن الروح، وأهم ما يعرفه ما جاء في سورة الكهف في القرآن الكريم من قوله جل شأنه: "ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا"[83]. والروح بتشديد الراء وضمها هي السر الإلهي في الإنسان، وهو يموت إذا فارقته، كما أنها تستدعي روح العمل والتميز وغير ذلك، وتاتي كلمة واحدة لتأكيد العدد، فمن المعروف أن كلمة روح تشير إلى المفرد، ويستدعي القارئ في البنية العميقة لهذا العنوان الجسد في مقابل الروح، وإذا كانت الأجساد متعددة فإن الذي يحل فيها هي روح واحدة، وهذا ما أرادت الرواية قوله، وهنا تجد فكرة التناسخ حضورها الواضح في هذه الرواية.

وحينما يغادر القارئ عتبة العنوان إلى عالم النص الرحب سيجد مخططا لافتا لهذه الرواية يتمثل في

عملية التقسيم لكتلها السردية وعنونتها، حيث يجد المتلقي سبع كتل سردية متتابعة، الكتلة الأولى عنوانها مستقر، وهي غير مرقمة، يتبعها خمس كتل سردية، يطلق على كل كتلة فيها كلمة باب متبوعا بعنوان وكل باب مقسم إلى ثمانية أجزاء لكل جزء رقم حسابي، ثم تأتي الكتلة السردية الأخيرة بعنوان "إكسير"، لتنتهي الرواية.

ومن هنا فإن سبع تجليات للحياة الإنسانية تظهر عبر هذه الكتل السردية السبع، وقد جاءت هذه التجليات في أزمنة مختلفة جدا، وفي أماكن مختلفة جدا، ولكنها في الأعم الأغلب تقع على أرض مصر. وبذا فإن هذه الرواية ذات تقسيم دال، فهي مفسمة إلى سبع كتل سردية، بسبع حيوات مختلفة لروح واحدة، ولا شك أن العدد سبعة له دلالة خاصة، فهو عدد مقدس، من خلال حضوره الكثيف في الفكر البشري المقدس، فعدد أيام الأسبوع سبعة أيام، والسماوات سبع، والأراضين سبع، وهناك السبع المثاني في القرآن، وفي التوراة أن الله خلق الكون في ستة أيام وارتاح في اليوم السابع.

ويعرف القارئ أن الشخصيات المحورية تتجلى عبر الأزمنة المختلفة والأمكنة المختلفة، وتأخذ في رحلتها الأبدية تشكلات إنسانية مختلفة فمرة نراها امرأة ومرة أخرى نراها رجلا، ومرة ثالثة نراها "إكسيرا" له القدرة على التشكل.

وقد عرفنا أن هذه الشخصيات المحورية في كل باب هي روح واحدة من خلال دلالة عنوان الرواية؛ الذي يشير إلى ذلك بوضوح حاسم، ومن الكتلة السردية الأولى المعنونة "مستقر"، ومن الكتلة السردية الأخيرة المعنونة "إكسير"، وهاتان الكتلتان السرديتان: الأولى والأخيرة تأخذان حيزا سرديا ضيقا جدا على عكس الأبواب الخمسة، فـ "مستقر" تأخذ صفحتين فقط، وإكسير تأخذ أربع صفحات وجزءا صغيرا من الصفحة الخامسة.

وفيهما إعلان واضح عن رحلة الروح عبر العصور وتجلياتها بصور مختلفة، وإشارة في الوقت نفسه إلى إمكانيات لا نهائية ـ في المستقبل ـ لهذه الرحلة وهذا التشكل.

وهنا تظهر بوضوح في طبقات البنية العميقة رؤى وفلسفات كان لها حضورها الواضح في هذا السياق، على نحو ما نجد من فكرة التناسخ الهندية، تلك الفكرة التي ترى أن الروح تنتقل من زمن إلى زمن وتتشكل صاعدة هابطة حتى تذيب كل الشوائب العالقة بها، وتتطهر تماما وتكون ذات أحقية بالخلود، وهي فكرة معروفة على نطاق واسع لدى المثقفين في العالم، ومنها بطبيعة الحال مصر.

كما أن فلسفة نيتشة في العود الأبدى لا نعدمها بطريقة ما، فالفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة يرى أن التاريخ

يكرر نفسه بحذافيره على المدى الطويل، ويظل يكرر نفسه بطريقة لا نهائية.

الفصل الأول: (مستقر) وبداية الحكي

كانت الكتلة السردية الأولى بعنوان "مستقر" تصب دلالتها حول إمكانية الحكي عن تجارب هذه الروح المختلفة بعد أن استقر بها الحال إلى حد ما.

وهي تعد أصغر كتلة سردية في هذه الرواية، حيث تتكون من صفحتين، وجاء الصوت السردي فيها من خلال السارد بالضمير الأول/ أنا في حالته الفردية، فهو سارد جواني، يشارك في الأحداث، ويحكي عن رحلاته المتنوعة عبر العصور والأزمان.

ومن الملاحظ أنه هو الباث الوحيد للسرد في هذه الكتلة السردية، فلا توجد شخصيات ساردة معه تأخذ سلطة الحكي منه، وتشاركه فيه، ولكن يوجد في متن السرد متلق يتوجه إليه بالخطاب، يقول: "ربما تريد أن تعرف كيف وصلت؟"(84).

وهنا يحضر ضمير المخاطب "أنت" في السرد، "وإذا كان التعريف الشائع لضمير المخاطب أنه هو "الشخص الذي يتوجه إليه ضمير المتكلم بالكلام"، فإن الشيوع لا يعني أن تلك هي وظيفته الوحيدة والثابتة؛ فضمير

المخاطب يمكن أن يستخدم خارج إطار المخاطبة، ويمكن أن يستخدم للدخول في تنويعة من السياقات "غير الشخصية"؛ إذ يمكن له أن يشير إلى شخص غير محدد، وهكذا يمكن للمرء أن يعرف "أنت" بأنه الشخص غير الذاتي وذلك في مقابل الشخص الذاتي الذي يمثله "أنا". وهذان "الشخصان" معا يتعارضان مع الشكل "غير الشخصي": "هو""[85].

والحقيقة أن " ضمير المخاطب، وكل ضمير آخر من ضمائر السرد، لا يمكن أن يعمل وحده بمعزل عن الضمائر الأخرى، كما أن ضمائر السرد جميعا، ليست سوى عنصر واحد من عناصر أخرى متراكبة ومتفاعلة، يتألف منها العمل القصصي في النهاية."[86].

وفي هذه الكتلة السردية من الرواية لا توجد أحداث مؤثرة أو تحديد واضح للزمان، وإن كان القارئ يعرف أنه في اللحظة الراهنة، لأنه يتكلم الآن، كما لا يوجد تحديد واضح للمكان، وإنما صوته بمثابة إعلان عن خطته التي سيبدأ في تنفيذها عبر أبواب الرواية التالية، وهذه الخطة مضمونها أن روحه بعد الأشواط السبعة ـ ومنها بطبيعة الحال شوط المستقر ـ قد آن لها أن تقص رحلتها عبر القرون، وتجلياتها في أجساد مختلفة وسياقات اجتماعية مختلفة، ورغم هذا الاختلاف في الاسم والجسد والسياق فإن الروح واحدة، وما رحلاتها الطويلة والمتنوعة إلا من أجل التعرف على ذاتها؛ وفي هذا الصدد تقول هذه الروح: "قطعت قرونا لأصل إلى تلك اللحظة، قرونا بالفعل ولا أبالغ. فأنا قديم قدم

الزمان، مثلي مثل الجميع، يعثرون على أرواحهم بعد طول التيه، ومكتوب لهم أنهم يقينا سيجدونها، هكذا عرفنا عندما ارتقينا"[87]، وتقول : "استحق الأمر أكثر من حياة لأصل إلى مكنوني ومساري"[88]، وهذه هي الفكرة الجوهرية لتناسخ الأرواح.

ويقول أيضا: "الحمد لله على نعمة اكتمال الرحلةّ! أوحي لي أن الرحلة اكتملت، وأدوارنا هناك قد أُدت، وسننجرف هنا إلى أعمال أخرى، وربما إلى حيوات جديدة إذا أرادت مشيئته، وأذن لنا بالبيان، وسمح لنا بحكاية قصصنا لنطل بها على الأسرار الكبرى. آن لي أن أحكي التجربة"[89].

ومن هنا فإن جميع الكتل السردية التالية في هذه الرواية ستكون ارتدادا لتجليات الحياة المختلفة التي تجلت فيها هذه الروح التي اكتملت رحلتها، ولذا فإنه على القارئ أن يدخل هذه العوالم السردية التي تجلت وفي ذهنه هذا التوجه، وعليه أن يملأ الفجوات الناتجة عن الحذف التي وجدها في السرد، والحذف معناه "حذف بعض المعلومات في السياق السردي، وهناك فجوات يتعذر تحديد مكانها، ومن ثم يطلق عليها اسم الفجوة الافتراضية hypothetical أي التي نعرف بوجودها عن طريق الاسترجاع analepsis"[90].

الفصل الثاني: المغنية والتجسد الأول:

تأتي الكتلة السردية المعنونة بـ "الباب الأول: المغنية" بعد ذلك مباشرة.

وهذه الكتلة السردية الكبيرة مقسمة بدورها إلى ثمان كتل سردية صغيرة، وهذه الكتل السردية الصغيرة مرقمة بأرقام حسابية.

وبعد العنوان لهذا الباب "المغنية" نجد رقم 1 ثم على طريقة السيناريو نجد قرية كوم بوها/ ديروط/ أسيوط/ مصر / يناير 1855م، وهنا يتذكر القارئ طبيعة عمل مؤلف الرواية من أنه مخرج سينمائي وكاتب سيناريو.

ويطالعنا السارد بالضمير الأول/ أنا في حالته الفردية، فنعرف أنه سارد جواني يشارك في الأحداث ويتفاعل معها، ونلمس رحلته إلى الداخل، حيث مجاهل النفس وأغوارها، "إن ضمير المتكلم بما هو ضمير للسرد المناجاتي، يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق"[(91)].

وتظهر البنية الكبرى لهذا الباب من خلال التركيز على حياة الشخصية المحورية/ سجية التي انتقلت من قرية كوم بوها / ديروط/ أسيوط إلى القاهرة بسبب صوتها الجميل؛ فهي مغنية للتراتيل الدينية المسيحية، وتلتقي البابا كيرلس الرابع ويعجب بصوتها، وتذيع شهرتها في الغناء، وتنافس ألمظ وعبده الحامولي، بل وتتفوق على مطربي عصرها، لأنها كانت مطربة

الشعب الأولى، وتحقق ثروة طائلة تنفق منها بسخاء في أعمال الخير، وإذا كانت قد حرمت من الأطفال فإنها تفتح ملجأ للأيتام وأطفال الشوارع وتصبح أما لهم جميعا.

تظهر في هذه الكتلة السردية شخصيات مختلفة منها بطبيعة الحال الشخصية المحورية فيها، وقد "حظيت الشخصية بأهمية كبيرة في ظل المنظور الحديث، إذ أصبحت مكلفة بالسير بالحدث والمساهمة في توليد المعنى حتى يتحقق للخطاب جوهره القائم في عمقه على مكون الزمن والمكان والشخصية"(92). والشخصية المحورية هنا هي شخصية سجية، وقد دار السرد معها قي الباب المخصص لها، حيث تتبعها السرد من بداياتها في قرية نائية من قرى الصعيد حتى تربعت على عرش الشهرة والثروة، ومن هنا فإن الفترة الزمنية التي تفاعل السرد حول شخصيتها كانت طويلة؛ فلم يقتصر السرد على مرحلة واحدة من مراحلها العمرية، وإنما امتد معها منذ ما بعد الطفولة وحتى نهايتها، وقد ظهرت هذه الشخصية محبة للخير، عطوفة على الفقراء، فالثروة الطائلة التي جمعتها صرفتها في وجوه الخير، ومنها بطبيعة الحال الملجأ الذي فتحته لأطفال الشوارع، فكانت لهم أما وأبا.

وهناك ثلاث محطات في حياة سجية؛ كما في قولها: "أربي الكتاكيت وأنا صغيرة، وألطف على قلوب الناس وأنا مغنية، والآن أرعى هؤلاء اليتامى وما أجمله من دور الآن"(93)

وتظهر حالتها الجسدية حسنة في معظم السرد الذي يدور حولها، فهي تتحرك برشاقة، إذ لا يمنعها عائق جسدي عن الحركة، وتبصر جيدا وتسمع جيدا وتغني بصوت جميل، وتستطيع أن تقيم الأفراح الشعبية.

ويتضح من السرد في القصة أنها تنتمي ـ على المستوى الاجتماعي ـ إلى عائلة مسيحية في أسيوط بجنوب مصر، وأنها تعلمت الترانيم المسيحية في كنيسة القرية، ولطموحها وجمال صوتها انتقلت مع خالها إلى القاهرة وترنمت بالترانيم المسيحية في كاتدرائية مار مرقس بالأزبكية، وقابلت البابا كيرلس الرابع الذي أثنى على صوتها، ويخاطبها بمودة بالغة كما نجد في قوله: "اسمعي يا سجية يا ابنتي...." (94).

وإذا كانت سجية لم تنجب فإنها بفتحها لملجأ الأيتام أصبحت أما لهؤلاء الأطفال جميعا.

ومن الشخصيات ذات التأثير في هذا الباب شخصية خال سجية الذي وقف بجانبها، وهي البنت القروية البسيطة وسافر بها من أسيوط إلى القاهرة، وجعلها تلقى البابا كيرلس الرابع، وتترنم بالتالي في الكنيسة بالقاهرة.

يظهر هذا الخال في مرحلة عمرية متقدمة إلى حد ما، ولكنها متماسكة، فهو قادر على السفر والانتقال من أسيوط إلى القاهرة، وقادر على الحركة والتفكير، وقواه الجسدية والعقلية والنفسية متماسكة.

وهو من أسرة مسيحية بسيطة يخدم في الكنيسة ويراعي شأنها، ولم تذكر الرواية زوجة له أو أبناء.

وهو ذو مكانة متميزة وعلاقة حسنة بالآخرين حتى أن البابا يحترمه، ويسمع منه ما يقول عن سجية.

وتلفت اللغة النظر بقوة وتتعدد مستوياتها، فهناك اللغة السردية التي تنتقل إلينا عن طريق السارد الجواني، وهو هنا سجية نفسها، وظهر فيها التكثيف السردي، بسبب طول الفترة الزمنية من حياة سجية وقصر المساحة المتاحة لها، وظهرت تحولات اللغة السردبة إلى اللغة الشعرية بوضوح شديد في بعض الكتل السردية، على نحو ما نجد من ذلك التحول في الكتلة السردية رقم 7 إلى لغة الشعر بالضمير الأول أنا، فحينما ارتفعت درجة حرارتها بصورة مهولة وتصببت عرقا، واقترب الموت تماما منها نراها تقول: "شعرت بأن روحي تنسحب مني رويدا رويدا ... خائفة! خائفةّ! خائفة! الآن توقف قلبي ، الآن أغادر جسدي وأتقشّر من جلدي. طاقة ما تدفعني خارجه كأنها تسحبني من أعلى، كأنها منبع ضوئي مشع، أخذتني إلى نفق طويل في نهايته مساحة كبيرة من الضوء، كانت تتسع حتى

تشع من كل مكان، إنه ضوء قوي لكنه لا يؤذي بصري، لقد أصبحت شعاع نور"[95].

فهنا نجد اللغة التصويرية هي المهيمنة، وهي لغة تذكرنا بقوة بلغة الشعر التي تعتمد على الصورة، ويهيمن الضمير الأول/ أنا في حالته الفردية، وهذا الوصف لخروج الروح من الجسد كثيرا ما سمعناه ممن ظنوا أنهم ماتوا بالفعل وعادوا من الموت، وتظهر في هذه اللغة سمة التحول، فيتم وصف الخروج من الجسد بأن طاقة ما تسحب الروح من أعلى، ويتم وصف المرور إلى العالم الآخر كأنه مرور من نفق طويل، ويأتي العالم الآخر كأنه مساحة كبيرة من الضوء غير مؤذية، فقد تحولت روح سجية إلى نور يندمج في النور الأعظم.

كل ذلك يصب في تكريس لغة الشعر المكثفة. وأحيانا يتم سبك كلمات أغان شهيرة داخل اللغة السردية، على نحو ما نجد من هذه الأغنية الشهيرة "يا حليوة يا مسليني، يابدر حبك يكويني .. املا المدام يا جميل واسقيني ... من كتر شوقي إليك لا أنام"[96]، وهي أغنية شهيرة كانت كثيرا ما تتردد في هذه الفترة الزمنية، فالأغنية تخاطب الحبيب وتناديه بـ "ياحليوة"، وتجعله بدرا حبه يكوي، وتطلب منه أن يملأ خمر الحب ويسقيه، ويتم الاعتراف لهذا الحبيب بعدم النوم بسبب كثرة الشوق إليه، وتكثر بصورة واضحة جدا حروف المد التي تناسب طبقة الصوت القوية الجميلة

التي يحتاجها الغناء، وقد كثرت الاستدعاءات للأغنيات الشهيرة في هذا العصر، وهذا يتناسب بطبيعة الحال مع عنوان هذا الباب الذي أخذ عنوان "المغنية".

كما ظهرت بوضوح شديد اللغة الحوارية، "والمصطلح حواري الذي يعني صفة التفاعل والاستجابة المتبادلة يقابل مصطلح أحادي الصوت أو مونولوجي "([97]).

وقد شكلت اللغة الحوارية حضورا لا يستهان به إلى جانب اللغة السردية، وتعددت وظائفها، حتى رأينا اللغة الحوارية تتحول إلى قافية بين الشيخ مسلوب وسجية في مشاهدة العازفين، كما ظهر في الكتلة السردية رقم 5 حيث تصف ما دار معها في أول لقاء لها مع الشيخ مسلوب الذي انضمت إلى فرقته الغنائية فتقول: "دخلت الصالة الواسعة وأنا متوجسة، أقدم رجلا وأؤخر الأخرى، حتى وجدت الشيخ المسلوب في انتظاري، وهو يضحك:

ـ وصلت سجية البهية، ها هي! لكن إياكِ أن تكوني شقية، ولو تمكنتِ منا لا تصبحي مفترية.

ـ ها ها ها

ضحك كل العازفين، وقررت ألا أخجل، فأنا في مكان سأحبه حتما، ووسط أناس أريد أن أحبهم، فرددت فورا:

ـ إياك يا شيخ مسلوب أن تصنع بي أي ملعوب.

فجأة وجدت العازفين تركوا آلاتهم ووقعوا على الأرض من الضحك".

وهنا نجد الحوار الموقع بين الشيخ مسلوب من ناحية وسجية من ناحية أخرى يتم نقله عبر سرد سجية التي جسدت التناسخ للروح الواحدة التي ذكرت في الكتلة السردية الأولى "مستقر" بأنها مرت بتجربة تناسخ الأرواح.

كما حفلت لغة هذا الباب بالمجاز اللافت الذي ينقل سياقا اجتماعيا واضحا، فحينما وصلت سجية وخالها إلى القاهرة قالت سجية:

"أفقت على صوت خالي المتهدج قائلا:

هيا يا سجية أسرعي، لماذا تجمدتِ هكذا في مكانك؟

انتزعت نفسي من كنبة الحنطور، وقفزت في الهواء كأنني أنقض على عرسة في غيط قريتنا. نعم كنت أصطادها، ألم أقل إنني مجنونة؟"(98)

فالذات الساردة تخبرنا بحوارحدث، ولا تنقله مباشرة، وهنا يبدو أن "إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارا التى يوحي بها الكلام البشري، هى تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته"(99).

وقد كانت الترانيم المسيحية حاضرة بقوة في لغة هذا الباب، تلك الترانيم التي تصب سلاما وأمنا في النفوس، على نحو ما نجد من قول سجية:

"أنقذتني نبرة أبينا الآسرة الرخيمة وهو يكلم الرب ووجدتني أردد وراءه:

الرب إلهنا رب واحد فأحب الرب إلهك بكل قلبك، وبكل نفسك، وبكل فكرك، وبكل قوتك،

وأخذ يردد بعزيمة قوية، وأنا أكرر:
ـ يا إلهي يا كلي القدرة وكلي العلم، خالق الكون والمحافظ عليه، المبدأ الأول والغاية الأخيرة لكل شئ. نقي كلامي يا الله الذي لايحده عقل ولايرى ولايدرك، يا منزها عن الزمان والمكان، اجعلني حرا في صلتي بك، يا من خلقت الإنسان بالحب"[100].
وقد ظهر الحذف الزمني على نحو ما نجد في قول الساردة : "مضت الأيام ......" [101]، ويستطيع المتلقي أن يطمئن إلى مرور الأيام بطريقة ما على سجية، وليس في هذه الأيام الطويلة ما يستحق التوقف السردي أمامه.
وقد ظهر الارتداد؛ فحينما مرضت شجية ـ شجية هي سجية ولكن الشيخ مسلوب أطلق عليها هذا الاسم لأنها تشجي القلوب بصوتها فعرفت به ـ تذكرت شريط حياتها كله، وذلك حينما اقتربت من الموت اقترابا كبيرا جدا، فمر في ذهنها شريط حياتها كله، وقد أشارت إلى ذلك، وقابلت ـ كما ذكرت ـ أمها وأباها في عالم البرزخ، فأخبرانها أنها ستعود لعالم الحياة، فأوانها لم يأت بعد[102].
وتلمس هذه الكتلة السردية المعنونة بـ "الباب الأول: المغنية"، والتي تظهر من خلال ثماني كتل سردية مرقمة سياقا اجتماعيا خاصا، حيث تتفاعل مع فترة زمنية في القرن التاسع عشر حين كان الأقباط في مصر يدفعون الجزية منذ مجئ عمرو بن العاص على

رأس قواته ودخوله مصر، وفي عهد الوالي سعيد تم إلغاء الجزية عن كل الأقباط.

كما تظهر بوضوح سمات الأدب الطبيعي الذي يتفاعل مع عناصر الطبيعة ومفرداتها وسيافها بوضوح شديد، حيث تقول مخاطبة خالتها إنجيل عندما سألتها عن تركها الترانيم المسيحية ورغبتها في احتراف الغناء:

"أغني لأن كل الكون يغني، كل شئ في الدنيا يغني، الطير في السماوات والفراشات في الغيطان، نقطة المطر تغني ونقطة العرق على الجبين، والنيل الجميل هذا أيضا فوقه ورد أخضر يغني، عندما أغني أطير مع الطيور وأصبح نسمة مع السحب"[(103)]

وقد حضرت حيوانات البيئة في هذا الفصل؛ مثل الحمار والحصان وحضرت نباتاتها على نحو ما وجدنا من ذلك الزرع الذي كانت تزرعه الكنيسة في الأرض من حولها، واستغلال هذه المزروعات في الطعام، وعلى نحو ما وجدنا من الجو العام الذي يكشف عن البيئة البكر، خصوصا في الصعيد، ويكشف عن البيئة القاهرية؛ خصوصا في حي الحسين[(104)]

بعد تقنية النجوم تقول سجية " لقد بعثت لأنشر الفرحة......"، وكأنها تعلق على حياتها مثل الجوقة الإغريقية، لكي تبدأ من بعدها بابا سرديا جديدا يتناول حياة أخرى من حياتها.

وقد انتهت حياة الشخصية المحورية سجية التي تحول اسمها إلى شجية على يد الشيخ مسلوب، بصورة

طبيعية، فقد عاشت حياة كاملة، لم تذكر لنا الرواية عمرها بالتحديد حينما انتهت حياتها، ولكنها على كل حال من خلال ما يظهر من السرد في الباب الخاص بها لم تختطف، وإنما عاشت حياتها كاملة، وماتت بصورة طبيعية.

الفصل الثالث: "الفلاح" والتجسد الثاني:

جاء الباب الثاني في هذه الرواية تحت عنوان "الفلاح"، واستخدم الكاتب طريقة السيناريو أيضا فنراه يقول: كونيو – أفرودنيوبوليس، كيمت 196

وهنا يجعل الروائي قارئه في قلب زمكان محدد، وفي هذا تهيئة له لتلقي كتل سردية تتناسب مع هذا الزمكان الذي تم تحديده من قبل الرواية.

والقارئ يدخل هذا الباب وفي ذهنه عملية التناسخ، فالباب الأول المغنية حلت الروح في جسد أنثى هي سجية، وفي هذا الباب الثاني المعنون بـ "الفلاح" يحدس القارئ بأن الروح الواحدة قد حلت في جسد رجل هو هذا الفلاح، ومن هنا فإن التجسد في هذه الرواية يتغير من حيث النوع، فالروح تتجسد في المرأة، أو في الرجل، ولكنها تظل داخل الجنس الإنساني.

تظهر البنية الكبرى في هذا الباب المعنون بـ "الفلاح" من خلال فلاح مصري بسيط اسمه "أحاد" يعيش في إحدى قرى الصعيد، يمتلك قطعة أرض يعيش منها، وله ثلاثة أولاد: ولدان وبنت، يرفض القهر الذي يمارسه المحتلون لبلده، فتكون نتيجة ذلك أن يأخذوه إلى السجن هو وابنه الأكبر، ويترك ابنه "فارو" وابنته "تمي" في البيت وحدهما، ويلقى عذابا وضربا مبرحا في السجن، وابنه أيضا، ولكنه أبدا لم يفقد إيمانه بالغد،

ويخرج هو وابنه ليعود إلى قريته، فلا يجد ابنه "فارو" ولا يجد ابنته "تمي"، ولكن "فارو" يعود بعد فترة بسيطة ليخبره بأن "تمي" تزوجت من حاكم البلاد في الإسكندرية، وأن هذا الحاكم قد مات، وأنها قد ورثت قطعة أرض كبيرة جدا تنقلهم جميعا إلى مصاف الأغنياء.

ويلمس القارئ في هذه الكتل السردية الخاصة بالباب الثاني، والمقسّمة أيضا إلى أرقام حسابية بأن السارد الذي ينقل له السرد هو السارد الجواني الذي يتخذ من الضمير الأول/ أنا في حالته الفردية الذكورية نسقا معتمدا، وقد كان لتعدد السارد وتنوعه دور بارز في رسم ملامح التعددية الصوتية، أو الكرنفالية، وقد كان ميخائيل باختين يرى أن "الكرنفالية أقرب وصف لحيوية الرواية بما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية، واختلاف وجهات النظر، وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية"(105).

، فيكون الفلاح المصري هو المتكلم في السرد، ولكن قد يمنح السرد لابنه فارو فيقص على أسرته قصة اختفائه مع أخته وعودته، ثم يعود السرد للفلاح مرة أخرى إلى أن يموت بسلام في نهاية هذا الباب المخصص له.

ونلاحظ ورود كلمة المحبة على لسانه، وكأنها ترتيلة الكون العميق، تماما مثلما كانت تتردد هذه الترتيلة على لسان سجية في الباب الأول.

ولأن تجسد الروح الواحدة كان ضاربا في القدم بالنسبة لنا أو كما حددت الرواية عام 196م فإن الأسطورة المصرية القديمة كانت مهيمنة على تفكير ذلك الفلاح، فنراه يخاطب أولاده الثلاثة بقوله:

" ـ كان أجدادنا يتخذون النيل إلها لهم وأسموه نون، ثم اتخذوا الشمس إلها وأسموها رع، ثم السماء نوت والأرض جب، والهواء آمون، ثم تصوروا أن جب تزوج من نوت، فولدا أربعة آلهة جدد حكموا العالم واحدا بعد الآخر، ثم كونوا جميعا مجمع الآلهة التسعة الذين هم كيان إلهي واحد، وتصوروا بعدها الكون على هيئة ثالوث، يتكون من شو إله الهواء يقف ساندا بيده الجسد الممتد لربة السماء نوت ويرقد الإله جب عند قدميه"(106).

وهنا تطل المعرفة بالأسطورة المصرية القديمة حول الخلق ونشأة الكون على لسان هذا الفلاح البسيط، مما يكشف عن عظمة الحضارة المصرية القديمة وانتشار المعرفة بأفكارها حتى لدى البسطاء من أبنائها.

ولقد "كان خلق الكون محورا رئيسيا للعقيدة المصرية القديمة، وتسمى قصة نشأة الكون وما يحويه من مخلوقات بنظرية نشأة الكون (والتي يتم خلالها دراسة طبيعة الكون المخلوق وتركيبه، ويعبر عنها

بالكوسولوجيا) وكان لدى المصريين نظريات مختلفة ومتعددة لنشأة الكون تعايشت سويا وكملت بعضها بعضا، وهذا ربما يبدو غريبا في العصر الحديث لدى المسيحيين واليهود والمسلمين والذين يؤمنون بقصة واحدة للخلق"(107).

ونلاحظ أن الفلاح "أحاد" يقول كان أجدادنا يعتقدون مما يرشح لمخالفته لهم في العقيدة، ولكن في الوقت نفسه احترامه لعقيدتهم.

تظهر شخصيات كثيرة في هذه الكتل السردية التى رصدتها الرواية للباب الثاني، ومن هذه الكتل شخصية "أحاد"، وهي شخصية تنتنمي لعنصر الرجال، وقد تنقل السرد معها عبر سنوات طويلة من عمره، بدأت من عام 196م حينما كان أولاده الثلاثة صغارا، وكان هو في رجولته وقوته يحرث الأرض ويسمع أنغام الكائنات على أرض مصر، تلك الأنغام التي تنطق بالمحبة الكاملة لكل شئ، خصوصا نهر النيل الذي يمثل المحبة والعطاء بلا مقابل على هذه الأرض الطيبة.

والرواية تستخدم تقنية النجوم للانتقال من كتلة سردية مرقمة إلى كتلة سردية أخرى مرقمة أيضا، وبعد كل رقم تذكر الرواية المكان والزمان على طريقة السيناريو.

وقد أخذت شخصية "أحاد"، أكبر نصيب من السرد المخصص لهذا الباب الثاني، وهي شخصية الفلاح الطيب الذي تم التناسخ فيه، فقد كان هو الصورة

البشرية الثانية بعد المغنية التي ذكرتها الروح الواحدة عن نفسها، وهي شخصية تتميز بالطيبة الشديدة وحب العمل الدؤوب والسلام النفسي حتى مع أعدائه، وقد جاءت على لسانه كلمات تنضح بالمحبة الخالصة والفهم لطبيعة دوره في هذه الحياة، فكانت له نظرة متقدمة جدا جدا للأرض التي يزرعها، رغم أن أعداءه المحتلين هم من يأخذون خيرها، حيث نراه يقول: " لا أريد أن تحزن مني الأرض إن تركتها قاحلة ومنعتها أن تؤدي دورها في الوحود، لا أريد أن تطاردني في مناماتي الثمار التي لم تولد بعد لأنني تسببت في أن لا تأتي إلى هذا الكون، لا أريد أن تغضب مني الحشرات والطيور والأعشاب التي تتغذى على الزرع لأنني منعت عنها طعامها. لا أقوى على ذلك وسأزرع الأرض ولا يهمني من يمتلكها وإلى من سيذهب ريعها"(108).

وقد امتدت الرواية معه عبر مرحلة عمرية ممتدة من حياته الوادعة منذ رجولته وحتى نهاية حياته يسلام، أما حالته الجسدية فقد كانت متماسكة فلديه القدرة الكبيرة على زرع الأرض وجني محصولها، رغم ما يتطلبه ذلك من جهد ومشقة، ورغم معرفته ـ في كثير من الأوقات ـ بأن المستعمر سيأخذ خيرها.

وقد صبر جسده هذا على تعذيب لا يطاق في السجن رغم تقدمه في السن، وحالته النفسية تتميز بالاتزان والوداعة والحب، فقد أحب كل الكائنات التي وقعت عليها عينه في أرضه كيمت المباركة، وكيمت هو

الاسم القديم لمصر ومعناها الأرض السوداء، ولكنه شعر بقلق نفسي بالغ حينما رجع هو وابنه الأكبر بعد قضاء فترة سجنه فلم يجد ابنه "فارو" ولا ابنته "تمي"، ولكن الطمأنينة النفسية عادت إليه حينما عاد ابنه "فارو" وطمأنه على "تمي".

وكانت حالته العقلية متزنة يحسن الحكم على الأمور؛ وبذا فإنه يمثل حالة من حالات التناسخ الروحي مع المغنية سجية في الباب الأول.

ومن الشخصيات في هذه الرواية شخصية تمي، وهي ابنة هذا الفلاح الطيب، وقد استمر السرد معها منذ نعومة أظفارها وحتى زواجها من الحاكم الأجنبي في الإسكندرية، ووفاته وميراثها قطعة أرض كبيرة جدا منه حوّل أسرتها إلى مصاف الأغنياء.

ومن هنا فإنها تميز بالصحة الجسدية والجمال الفاتن الذي يجعل حاكما أجنبيا محتلا يتزوجها، وهي ليست من بني قومه، فقد رأى فيها جاذبية لا تقاوم.

وحالتها النفسية حسنة، رغم مرورها بفترات قلق ضاغط في حياتها، ولكنها اطمأنت في النهاية، فقد أصابها القلق بسبب أخذ والدها وأخيها الأكبر عنوة إلى السجن حينما اعترضا على جشع المحتل الغاشم، وأصابها القلق حينما جاء شيخ القرية يخبر والدها أن والي الإسكندرية يطلبها لأنها تمارس السحر، فقد اشتهرت بممارسة العلاج بالأعشاب، فتم اتهامها

بممارسة السحر"[109]، ولكن قلقها هذا تحول إلى طمأنينة حينما تزوجها الحاكم، وورثت منه.

وحالتها العقلية تتميز بالقوة والذكاء، فلديها القدرة الفائقة على معرفة ما تنبته الأرض، وفائدته في علاج الإنسان من الأمراض التي تهدده.

وقد ظهرت في هذا الباب تحولات المكان بصورة واضحة، "وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان"[110].

ولكن الملاحظ أن أرض مصر كانت لها الهيمنة المكانية، فظهرت تجليات مختلفة، منها بيت أحاد في إحدى قرى الصعيد، هذا البيت الذي يقيم فيه مع أولاده، وهو بيت ريفي له دور كبير في حماية الإنسان من غضب الطبيعة، فهو للإقامة والسكن والراحة، ولكنه شهد إجبار أحاد وابنه الأكبر على مغادرته ودخولهما السجن بأمر من المحتلين الغاصبين.

ومن تجليات المكان الأرض التي تنبت الأعشاب المختلفة، والتي عرفت خصائصها تمي معرفة علمية محكمة جعلتها تستخدمها استخداما نافعا لعلاج البشر. وهو مكان يتميز بالبراح والخصوبة والراحة النفسية

الكبيرة لمن يراه ويمنح الغذاء والعلاج؛ ومن ثم فإن منفعته كبيرة.
وهذا المكان كان سببا مفصليا في حركية السرد في هذا الباب، فبسببه دخل أحاد وابنه الأكبر السجن لحرصهما على الدفاع عنه ضد المستغلين من الغزاة، وبسببه تم اتهام تمي بممارسة السحر لأنها تعالج بالأعشاب.
ومن تجليات المكان في هذا الباب السجن الذي دخله أحاد وابنه الأكبر، وهو مكان مغلق صنعته يد البشر من أجل معاقبة الخارجين على القانون، ولكن ليس كل من يدخل هذا المكان يعد خارجا على القانون؛ فقد يدخله كثير من المظلومين.
ويتميز بالكآبة والضيق الشديد، والحجرات المظلمة، وقد شهد تعذيبا رهيبا لهذا الفلاح الطيب وابنه حتى سال الدم منهما، وجعل الوالد يوقف الدم بوضع تراب السجن على الجروح النازفة حتى يتوقف نزيفها.
وهو مكان لتقييد حرية البشر المعاقَبين بدخوله.
ومن تجليات المكان في هذا الباب الإسكندرية، وهي مدينة ذات أبهة كبيرة وعظمة واضحة، ذات شوارع واسعة ومبان شاهقة، وهي عاصمة مصر في ذلك الوقت، وفيها قصر الحاكم.
وكان هذا القصر الواسع هو المكان الذي عاشت فيه تمي مع الحاكم. وشهد بعض الكتل السردية في هذا الباب.

أما البنية الزمنية فقد تجلى الزمن الخارجي فيها في فترة الحكم الروماني لمصر، بما مثله من نهب لخيرات البلاد، خصوصا القمح الذي اعتمد عليه الجنود في غذائهم.
وقد حددت الرواية بداية السرد في هذا الباب بعام 196م، وظل السرد مع هذا الفلاح المصري الطيب حتى موته وادعا.
أما الزمن الداخلي في هذا الباب فقد ظهر منه التوافق الزمني وهو السير مع الحدث، وظهر منه أيضا ارتدادات زمنية، كما ظهر مصطلح الاستباق الزمني، و"يقدم المصطلح إيماء يؤذن بما سيحدث بعد ذلك"(111)، حيث كان أحاد وهو في السجن دائما ما يستبق الزمن للقاء ابنته تمي وابنه فارو.
ظهرت اللغة الفصحى في هذا الباب سواء في السرد أم في الحوار أم في الوصف، وعلى الرغم من أن الفترة الزمنية التي يتفاعل معها هذا الباب هي منذ عام 196م، حيث لم تكن اللغة العربية قد استقرت في مصر، فإن اللغة المستخدمة هي اللغة العربية الفصحى، سواء استخدمها في سرده أحاد المصري أم ابنه فارو أم استخدمتها شخصيات مصرية أخرى أم شخصيات رومانية.
وجاءت لغة السرد محملة بالمجاز، وهي سمة غالبة على لغة هذه الرواية عموما، لدرجة أن بعض الكتل

السردية فيها تذكرنا تماما بلغة الشعر، كما هو معروف في بعض إبداع قصيدة النثر.
ويستطيع المتلقي أن يلمس سياقا اجتماعيا خاصا في هذا الباب من حيث التحولات الاجتماعية التي قد تصيب الإنسان المصري العادي، فربما تحول من الفقر إلى الغنى في ضربة حظ، وهذا حلم يراود الكثير من المصريين، إذ تنقلهم بعض بناتهم بسبب جاذبيتها إلى اليسار حينما تتزوج من رجل غني.
ويبث هذا الباب بعض الرسائل التي يمكن أن يلتقطها المتلقي، مثل الطيبة الغامرة للفلاح المصري منذ القدم، وحبه الشديد للأرض والإنتاج حتى وإن لم يعد عليه بكثير من النفع، والتقدير الكبير للمرأة، فهي تمتلك عقلا ومعرفة وجاذبية قد يجعلها كل ذلك تصل إلى أعلى طبقات السلم الاجتماعي، ومن هنا فإن كفاءة المرأة قد رصدتها هذه الرواية من خلال شخصية تمي بوضوح بارز.
كما تبث الرواية رسالة ذات أهمية، وهي ضرورة أن يتحمل الإنسان أقداره بشجاعة، وهذا ما رأيناه من تحمل أحاد لظلم السجن وعذابه.
كما يبث هذا الباب التصالح الكبير مع الكون والتفاعل التام مع كائناته المختلفة، وقد ظهر ذلك بوضوح أيضا من خلال الكثير من سرد أحاد الذي ينضح بهذا الحب.

الفصل الرابع: الأم والتجسد الثالث

أما الباب الثالث في هذه الرواية فهو يأتي تحت عنوان "الأم"، وكعادة هذه الرواية فإننا نجد بعد العنوان مباشرة ذلك التحديد للزمان والمكان، فتقول:

بداية عام 331 قبل الميلاد/ الصحراء الغربية/ كيميت

ويطالعنا كالعادة السارد بضمير الأنا، والسارد هو "أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي"[(112)]، وهو هنا سارد على لسان شخصية نسائية، نراها أما لغلام، وقد مات زوجها، فأصبحت نهبا لشيخ القبيلة الذي يريد إغواءها بكل حيلة، وحينما لا تستجيب له نراه يريد إحراقها بحجة أنها تمارس السحر، وفي الحقيقة لأنها رفضت إغراءاته لها، بل إنه يتخذ إجراء فعليا ضدها فيغري النسوة بضربها ضربا مبرحا، فتلجأ إلى الكاهن يتي صديق زوجها، فيخطط لرحلة الهروب إلى واحة آمون عبر الصحراء الغربية الممتدة، وتكاد تشرف هي وابنها على الهلاك بسبب طول الرحلة والخوف ونقص المؤن، ولكن مسعى الوصول إلى واحة آمون ينجح في النهاية.

وحينما تصل واحة آمون تستقر في معبد آمون ويتعرف عليها الكاهن الأكبر، وتكشف عن مواهبها في تفسير الأحلام وتلقي النبوءات، وتعيش هي وابنها والكاهن تي

صديق زوجها الراحل بأمان، ولكن هذا الأمان لا يلبث أن يتعكر صفوه فقد عرفت أن شيخ قبيلتها قد أتى خلفها مطاردا، ويذيع نبأ وصول الإسكندر الأكبر وجيشه إلى معبد آمون ليتم الاعتراف به ابنا للإله آمون، وترحل معه، وتصبح مقربة إليه لنجاحها في تفسير حلم غامض له، ويعرض عليها الإسكندر تزويجها بأحد قواد جيشه فتعتذر له وتتزوج من صديق زوجها الكاهن تي المخلص، ويقتل الإسكندر شيخ قبيلتها الذي لم يكف عن مطاردتها، ويتزوج ابنها فتاة إغريقية.

يطالعنا السارد المشارك في هذا الباب أيضا المعنون بالأم، وهو سارد جواني ينقل لنا ما مر به من أحداث، ويستخدم الضمير الأول/ أنا في حالته الفردية الأنثوية نسقا معتمدا.

وفي هذا الباب من تجليات تناسخ الأرواح تطالعنا شخصيات متعددة، ومنها الأم التي تجلى في جسدها ذلك التاسخ الروحي، وهي هنا شخصية إنسانية مصرية أصيلة تعيش في عصر الإسكندر الأكبر، وقد استمر السرد معها منذ موت زوجها عنها وهي شابة لديها طفل واحد صغير واستمر معها حتى كبر ابنها هذا وتزوج من إغريقية.

وحالتها الجسدية تبدو قوية فقد تحملت السفر الطويل بوسائل بدائية عبر صحراء مصر الغربية هربا من مطاردة شيخ القبيلة لها، فقد كان يرغب فيها، ولكنها رفضته بحسم، وتحمل جسدها اعتداء كثيرا من النسوة،

وذلك حينما أغراهن ذلك الشيخ بها فضربنها ضربا مبرحا، وتحمل جسدها السفر عبر مسافات طويلة مع جيش الإسكندر حتى وصلت للمكان الذي بنى فيه مدينة الإسكندرية، واستقرت فيه.
ولكن حالتها الجسدية في بعض السرد في هذا الباب قد أصابها الضعف الشديد، على نحو ما نجد من إشرافها على الهلاك أثناء فرارها الطويل في الصحراء الغربية الممتدة وهي خائفة من اكتشاف شيخ قبيلتها المطارِد لهروبها ومن ثم لحاقه بها.
وجسدها هذا يمتلك جمالا وجاذبية ظلا مرافقين له حتى بعد تقدمها في العمر، حيث أراد الإسكندر الأكبر تزويجها من أحد أفراد جيشه، ولكنها فضلت عليه الكاهن تي صديق زوجها الراحل، والذي ظل وفيا لها وداعما على امتداد السرد في هذا الباب.
أما حالتها النفسية فقد مرت بتقلبات نفسية حادة، فزوجها والد ابنها الوحيد قد مات عنها، وشيخ القبيلة يطاردها برغبة عنيفة، وهي تقف في مجابهته، وتقع في خوف شديد من مطاردته المستمرة.
ويظل ذلك الخوف مخايلا لها حتى تتخلص منه بعد أن قتل الإسكندر الأكبر هذا الشيخ المتصابي.
وهي تمتلك شفافية نفسية عالية جدا تستطيع من خلالها تلقي نبوءات القدر، وتستطيع بها تفسير الأحلام بسهولة ويسر.

وهي حادة الذكاء متزنة العقل، ولديها القدرة على اتخاذ القرار المناسب لتواجه به ما يعترضها من مشكلات.
وفي هذا التناسخ الثالث للروح الواحدة نجد لها ابنا، ففي باب المغنية لم يكن لها أولاد، مما جعلها تفتح ملجأ أيتام، ولكنها في باب الفلاح نجد لها ولدين وابنة، وهنا نجد لها ابنا واحدا هو همايون.
ومن الشخصيات في هذا الباب شخصية الكاهن تي، وهو شخصية داعمة للشخصية المحورية موطن التناسخ الروحي، وقف بجانبها بجسارة غريبة، وعرّض نفسه للمخاطر من أجل نصرتها، فهو يؤمن بقضيتها العادلة، كل ذلك دون أن يبدي أي طمع فيها، فارتاحت له جدا، وتزوجته في النهاية عن قناعة وارتياح.
وهو يتميز بالقوة الجسدية التي جعلته قادرا على السفر الطويل بوسائل بدائية عبر الصحراء الممتدة مرات عديدة، ولديه رباطة جأش عجيبة نتيجة معرفته التامة بأهوال الصحراء وتعوده عليه، ولديه القدرة على اتخاذ القرار بالوقوف بجانب من يقتنع بعدالة قضيتهم، خصوصا زوجة صديقه، وذلك دون أن يظهر منه على مدار السرد في هذا الباب ما يريب، وحالته العقلية متزنة.
ومن الشخصيات التي كان لها حضورها في سرد هذا الباب شخصية شيخ القبيلة، وهو شخصية سببت القلق الكبير للشخصية المحورية موطن التناسخ الروحي،

وهي هنا شخصية الأم، ويبدو في مرحلة عمرية تتسم بالكهولة، ولكنه يحتفظ بقوته الجسدية التامة، فهو يميل جدا ناحية المرأة، ولا يسيطر على مشاعره تجاهها، ويقطع الفيافي الممتدة من أجل مطاردتها في كل مكان يسمع بوجودها فيه، ولا يرعوي عن غيه إلا بقتل الإسكندر الأكبر له نتيجة مطاردته المستمرة لها.

وحالته النفسية غير مستقرة في السرد المخصص عنه في هذا الباب، ويبدو قلقه النفسي واضحا جدا، فقد رغب بشدة في الشخصية المحورية، ولكنه لم ينل منها شيئا، مما جعله في حالة نفسية غير مستقرة، وحالته العقلية غير متزنة، فحكمه على الأشياء لا يتميز بالصواب، وكان من نتيجة ذلك تعرضه للقتل بعيدا عن موطن قبيلته.

وحالته الاجتماعية حسنة، فهو شيخ قبيلته، وبطبيعة الأمور فهو ميسور الحال واضح الثراء، ولديه نساء كثيرات يستمتع بهن، سواء بالحق أم بالباطل، ولكنه مع ذلك لا يقنع بما هو فيه.

ومن الشخصيات التي كان لها حضورها الكبير في سرد هذا الباب شخصية الإسكندر الأكبر، وقد ظهرت شخصيته شديدة الطموح، حيث كان لديه طموح كبير في توحيد العالم المعروف في زمنه تحت إمرته الشخصية، وسبك الحضارات المختلفة في حضارة واحدة، وهو شاب فتي يتمتع بقوة جسدية هائلة، فلديه

القدرة على الحركة العارمة ويدخل في معارك طاحنة مع أعتى الجيوش في عصره وينتصر عليهم.
كما أن قدرته العقلية فائقة أيضا، فهو يتمتع بعقل يزن الأمور جيدا، ويقدر الأخطار تقديرا ويضع الخطط المناسبة لتجاوزها، وقد استطاع أن يسيطر على العالم القديم، وهو شخصية داعمة للشخصية المحورية.
وحالته النفسية قلقة إلى حد ما بسبب طموحه الكبير، ورغبته في معرفة قاتل والده فيليب المقدوني، ولذا نراه يسأل عن ذلك في معبد آمون، فتأتيه الإجابة بصوت الكاهن الأكبر حم نثرو في قدس الأقداس، والذي يتكلم الإله آمون من خلاله بأن أباه الحقيقي هو الإله آمون، وليس الملك فيليب المقدوني.
وحينما يرى حلما وهو نائم تقلق نفسيته، ولكن الشخصية المحورية، تفسر له الحلم فيطمئن. "إن عملية البحث عن معنى خفي في الأحلام وفي زلات اللسان يبين، في حقيقة الأمر، عدم الثقة ـ أي الارتياب ـ في الواقع الخارجي أو الظاهر. (113)، وهو في الذروة من الحالة الاجتماعية لأنه ملك متوج على بلاد كثيرة.

يظهر المكان في هذا الباب بتجليات مختلفة، ولكن الهيمنة فيها كانت لأرض مصر، خصوصا الصحراء الغربية ومتعلقاتها، والإسكندرية.

ومن تجليات المكان البقعة التي تعيش فيها الشخصية المحورية مع قبيلتها في صحراء مصر الغربية، وهو مكان وسط الصحراء الغربية، يعتمد على الرعي، وبه حيوانات تتناسب مع طبيعته؛ ومن أهمها الماعز والأغنام والجمال، وهذا المكان على الرغم من أنه شهد فترة مستقرة في حياة الشخصية المحورية فإنه شهد ـ في نهاية وجودها به ـ قلقا هائلا لها.

وقد تمثلت الفترة المستقرة في طفولتها وزواجها وإنجابها ولدا، يستطيع القارئ أن يتصور هذه الحياة المستقرة، ولكن القلق بدا حينما وقعت بسبب جاذبيتها في نفس شيخ القبيلة موقعا، وأرادها لنفسه فرفضت ذلك بشدة، مما تسبب لها في مشاكل لا يجابهها إلا أولو العزم، واضطرت إلى فراق هذا المكان، فلم يعد صالحا لاستمرار الحياة فيه.

تظهر خصائص هذا المكان بأنه مكان طبيعي. بيوته بسيطة جدا في الصحراء وحياته بسيطة وأناسه بسطاء، ولكن فيهم من يتميز بالشر الكبير مثل شيخ القبيلة؛ ذلك الذي عليه أن يحمي بنات قبيلته لا أن يغتصبهن.

ومن تجليات المكان الصحراء الغربية الممتدة تلك التي شهدت فرار الشخصية المحورية مع ابنها الطفل والكاهن تي صديق زوجها من وجه شيخ قبيلتها.

وهو مكان يتميز بالبراح الواسع جدا، ينتمي إلى الطبيعة بما فيها من عنفوان، فالنجاة منه ليست سهلة، فهو غير صالح للاستقرار فيه، ومثّل في الرواية مكان

العبور من الخوف إلى الأمن، ومن القنوط إلى الرجاء، ويتميز باللون الأصفر/ لون الرمال الممتدة.

وهناك المكان الواحة، وهي مفرد لكلمة الواحات "وكلمة واحات .. كانت تطلق على مجموع "الواحات السبع"، التي عرفها قدماء المصريين في زمانهم .. وكلمة واحة كانت للتدليل فقط على منخفض بذاته .. "كالواحة الكبرى" مثلا .. أي "الواحات الخارجة" الآن . . و"واحة الشمال" . . أي "الواحات البحرية" . . وذلك مما يدل على أن كل منخفض من منخفضات الواحات، كان وحدة واحدة، متصلة الرقعة الزراعية، فيه نضرة دائمة وازدهار. . فيه الأغصان الميادة الوارفة الظلال ، والطيور الغردة والماء الزلال"[(114)]

وقد ظهر المكان الواحة في هذه الرواية روح واحدة لأحمد عاطف درة من خلال واحة آمون، وهي واحة تقع في صحراء مصر الغربية، وتتميز بالراحة الشديدة لسكانها، وهو مكان به مياه متدفقة وسط الصحراء، وبه أسواق عامرة، وبيوت تدل على الغنى والثراء لسكانها، ونخيل ظاهر.

ويقيم في هذا المكان أناس كثيرون ويؤمه أيضا أناس كثيرون يلتمسون البركة والاطمئنان بعد الضيق والخوف.

ويقع فيه معبد آمون ذو الشهرة الفائقة، وهذا المعبد بناه الإنسان ليكون مكانا لعبادة الإله آمون في العصر الفرعوني، ويتميز بجلال رهيب، وفيه حجرات مختلفة،

وحجرة شديدة الخصوصية تسمى قدس الأقداس؛ يعتقد الناس أنها مكان حلول الإله آمون في الكاهن الأكبر حم نثرو، وحديثه من خلال صوته، وبه كهنة يقدسهم الناس، ولهم هيئة خاصة تدل عليهم من ناحية الشكل والملبس.

وتتبع هذا المعبد الشامخ الذي يدل دلالة واضحة على تفوق كبير في فن المعمار لدى المصريين القدماء أرض زراعية واسعة تعد وقفا على متطلبات هذا المعبد.

وقد نهض هذا المكان بدوره في الرواية، حيث مثّل الإنقاذ والحماية للشخصية المحورية وطفلها، وبعد أن كانت في خوف وقلق أصبحت في هذا المكان في أمن واطمئنان، ولكن ذلك لم يستمر حتى النهاية، لأنها اضطرت للرحيل مع الإسكندر وجيشه حينما علمت بمجئ شيخ القبيلة إلى الواحة مطاردا لها.

ومن تجليات المكان في هذا الباب مدينة الإسكندرية، وقد أخذت جانبا من السرد قبل بنائها على يد الإسكندر الأكبر وبعد بنائها.

وقد ظهرت البنية الزمنية الخارجية في هذا الباب من خلال التفاعل مع فترة شهيرة في تاريخ مصر، وهي فترة مجئ الإسكندر الأكبر إلى واحة آمون وتنصيبه ابنا للإله آمون وبنائه مدينة الإسكندرية ومحاولته دمج الحضارات المختلفة في فترته الزمنية في حضارة واحدة يكون هو على رأسها.

أما الزمن الداخلي فقد جاء من خلال التوافق الزمني، وهو توافق السرد مع الحدث، كما ظهر الارتداد أو الاسترجاع في أوقات كثيرة من السرد، وذلك حينما كانت الشخصية المحورية تقطع التسلسل الزمني للحدث وتعود بذاكرتها إلى الوراء، على نحو ما نجد من عودتها بالذاكرة أثناء فرارها في الصحراء إلى واحة آمون إلى موطن قبيلتها ووقع خبر فرارها على شيخ القبيلة ورد فعله تجاه ذلك

وتظهر اللغة في هذا الباب من خلال تشكيلاتها باللغة العربية الفصحى، سواء كان ذلك في السرد أم الوصف أم الحوار.

وعلى الرغم من أن الفترة الزمنية التي تتفاعل معها هذه الرواية على أرض مصر ضاربة في القدم، فهي قبل الميلاد، وقبل تحول أهل مصر إلى التكلم باللغة العربية بمئات السنين فإن اللغة العربية الفصحى هي لغة هذه الرواية، ولغة الحوار بين شخصياتها الذين لا يعرفون اللغة العربية بالأساس.

وهنا يظهر أن المؤلف وهو مصري يعيش بيننا الآن ولغتنا العربية هي المهيمنة علينا يتوجه بالخطاب في هذه الرواية إلى الناطقين بلغة الضاد بالأساس، ولا يمنع ذلك بطبيعة الحال إلى ترجمتها فيكون التوجه لأقوام آخرين.

ويظهر السياق الاجتماعي في هذا الباب من خلال إشارات دالة إلى طبيعة المرأة المصرية التي يتوفى

عنها زوجها، فتصبح موطنا للطامعين، خصوصا ذوي النفوذ الذين يجب أن ينهضوا بحمايتها على أكمل وجه؛ لا على مطاردتها ونهشها، وهذا ما حدث مع الشخصية المحورية؛ حيث تعرضت لمطاردة رهيبة من شيخ القبيلة، ولكنه فوجئ بقوتها، ورأى فيها امرأة تستطيع بقوة شخصيتها أن تحافظ على نفسها.

كما يظهر السياق الاجتماعي في حب المرأة المترملة لطفلها، حتى يكبر ويصبح رجلا، بعد ذلك من الممكن أن تفكر في نفسها بعد أن يصل لبر الأمان، وهذا ما وجدناه في الشخصية المحورية في هذا الباب.

وتظهر رسائل كثيرة جدا يبثها هذا الباب ويستطيع المتلقي أن يلتقط بعض إشاراتها، ومن هذه الرسائل أن التناسخ من وجهة نظر الرواية قد يتجسد في رجل مثل الباب السابق أو يتجسد في امرأة مثل هذا الباب، والباب المعنون بـ "المغنية".

ومن الرسائل أيضا أن المرأة المصرية لها شخصية قوية جدا، وتستطيع أن تربّي أولادها أحسن تربية، وتحافظ على نفسها من الطامعين إذا مات عنها زوجها.

ومن الرسائل أيضا أن مصر أم الحضارة، وفي الذروة من سنامها، وهذا ما رأيناه في هذا الباب؛ حينما انتسب الإسكندر المقدوني للإله آمون المصري، وكان حريصا على ذلك.

ومن الرسائل أيضا أن الطاقات الإنسانية بلا حدود؛ سواء كانت في المرأة أم كانت في الرجل، وهذا ما وجدناه في الشخصية المحورية.
ومنها أيضا أن الخير موجود في كثير من المصريين ، وهذا ما جسدته الرواية في الكاهن تي الذي وقف إلى جانب الحق والمظلومين، حتى لو أدى به ذلك الوقوف إلى ترك قبيلته.

الفصل الخامس: التناسخ الرابع

ويأتي الباب الرابع في هذه الرواية تحت عنوان "المعلم"، وكالعادة يحدد الكاتب العام الذي يبدأ فيه سرد الباب، وهو هنا عام 2160 قبل ميلاد المسيح عليه السلام، ونتلقى سردا بالضمير الأول / أنا في حالته الفردية الذكورية، وتأخذ الكتلة السردية الأولى صفحة تقريبا نعرف من خلالها أن المتححدث هو الحكيم آني الذي يبلغ من العمر ثمانين عاما، ويحدثنا من بيته على النيل.
يظهر الحكيم آني ذو الثمانين عاما باعتباره إحدى تجسدات هذه الروح الواحدة التي عشنا معها منذ بداية هذه الرواية، وهو هنا معلما للحكمة، يقصده الجميع من مختلف الأعمار لتلقي الحكمة على يديه في مدرسة يعلم فيها، وهو يكشف عن حكمة عميقة للأشياء، وله آراء لافتة في الحياة والبشر والكون والثروة، وهو يرى أن

الحب هو سر السعادة، وتنتشر تعاليمه انتشارا واسعا، فيحدث صراع بين حكمته وتعاليمه التي تتسم بالمثالية الشديدة وبين حماة الوطن من الجنود خوفا من الفوضى التي ينشرها من وجهة نظرهم. ولذا نراه يقول: "اندفع خاسي الشرير هذا ومعه مجموعة من البغيضين شاهرين سيوفهم وصرخ فيّ:
وقعت أيها العجوز المضلل"[(115)].
تظهر شخصية الحكيم آني باعتبارها تجسدا إنسانيا آخر للروح الواحدة، وهي شخصية يتم وصفها بالحكيم، مما يحرك مؤشر الدلالة ناحية الاتزان والنظرة العميقة للحياة، والترفع عما فيها من مغريات، وهو هنا في مرحلة عمرية متقدمة جدا في السن، فالرواية تذكر أن عمره ثمانون عاما، وقد دار السرد معه عبر مرحلة عمرية متقدمة جدا؛ وهي الثمانون .
وحالته الجسدية بطبيعة الحال تشي بالوهن والضعف، فهذا العمر بالنسبة للإنسان ليس هينا، ولكنه مع ذلك مازال يتمتع بصحة مناسبة، ولديه القدرة على الحركة، وسمعه جيد، وكذلك بصره أيضا، وعموما، فهو في صحة حسنة؛ يذهب ويجئ، ولديه القدرة على العطاء العلمي في قاعة الدرس.
وحالته النفسية مطمئنة، لأنه رغم معرفته بخاسي الشرير الذي يضمر له الشر يعرف طريقه جيدا، ولا يبالي بالسيف، لأنه ينظر للأشياء نظرة عميقة جدا.

ولكن ذلك لا يمنع من نوع من القلق النفسي الذي ينتابه بسبب هذا الشرير الذي يقف له بالمرصاد.
أما حالته العقلية فهي في منتهى الكمال، فهو حكيم ومعلم للحكمة مما يجعله يتمتع بفكر ثاقب يرتفع فوق تفاهات هذه الدنيا.
وحالته الاجتماعية كانت موطن شبهة لدى أعدائه فهو يعيش بمفرده مع مساعدة تصغره بعقود مما حرك ألسنة شانئيه ضده، ولكنه لم يبال بذلك أبدا فهو يعاملها كابنته.
وبعد قراءة طبيعة هذه الشخصية، وما قدمه والاتهامات التي تعرّض لها لا يملك القارئ إلى أن تطل في ذهنه صورة الحكيم سقراط اليوناني الذي ظهر في اليونان بعد فترة طويلة جدا من ظهور هذا الحكيم المصري، فيلمس بيديه مدى التراسل الكبير بين الشخصيتين. وقد ظهر سقراط ـ مثل الحكيم آني ـ بمظهر الحكيم المعلم، خصوصا في الحوار الأول من محاوراته، "ففي الحوار الأول "أوطيفرون" يظهر سقراط في ثوب المعلم الذي يحاول بما أوتي من قوة الجدل أن يوقظ الناس من سباتهم، فلا ينقادون انقياد الأعمى إلى ما ورثوه من أفكار لم توضع على محك البحث والاختبار، ويحاول بأسلوب علمي صحيح أن يثير فيهم غريزة البحث في معاني الأحكام التي يرسلونها إرسالا في إيمان ساذج في مسائل الأخلاق"[(116)].
ومن الشخصيات في هذا الباب شخصية خاسي الشرير، وهي شخصية مناوئة للشخصية المحورية

تنظر بعين الريبة لأفعاله، وتحاول بكل قوة أن تلحق به الأذى، بحجة تعاليمه التي تتسم يالمثالية الشديدة مما يضر باستقرار الوطن.

وهو في مرحلة عمرية تتسم بالرجولة، لأنه يقف حارسا على أمن البلاد، ويحرص على ألا تتعرض لقلاقل قد تكون عواقبها غير محمودة، ويتخذ من ذلك حجة للتنكيل بالحكيم الذي يبث الوعي بالحياة.

وحالته الجسدية تبدو قوية؛ فهو قائد الجند الموكل بحفظ أمن البلاد، ويتخذ من ذلك ذريعة لتهديد الحكيم آني، وحركته سريعة، ويترصد الناس.

أما حالته النفسية فهي ليست متزنة، فلديه أحقاد رهيبة تدل على طبيعة نفسيته، ولم يتم ذكره في هذا الباب من غير وصفه بالشرير من قبل الحكيم.

فهو يمثل الشر بالنسبة له، ولم يشفع لهذا الحكيم الطاعن في السن عمره ذو الثمانين عاما، ولا اقترابه من نهاية حياته، وكان من الممكن لخاسي أن يستوعبه بطريقة ما، ولا يضيّق عليه إلى هذا الحد، وهنا نجد تراسل هذه الشخصية الواضح مع شيخ القبيلة في باب الأم، حيث تشير الرواية إلى ترصد الشر للخير بصورة دائمة، وإن اختلف التجسد.

كما يظهر في البنية العميقة الخلاف المتكرر بين أولي الأمر القائمين على الدولة من ناحية والحكماء والمثقفين الحقيقيين من ناحية أخرى، وحجة كل منهما في هذا الخلاف، ومدى الطبيعة المختلفة لهذين المتخالفين.

وقد ظهرت تجليات مختلفة للمكان في هذا الباب المعنون بالحكيم، ومن هذه التجليات بيت الحكيم، وهو بيت مصري ممعن في القدم، صنعته يد البشر، من أجل الراحة والسكن، وبه حجرات مختلفة، وهو من الطوب اللبن، على عادة المصريين القدماء في بناء بيوتهم، ويقع على نهر النيل كما تشير الرواية، ويعيش فيه الحكيم آني، ومعه مساعدة له تصغره بعشرات الأعوام، وقد استغل خاسي الشرير ذلك الوضع في محاولة منه لتشويه صورة هذا الحكيم الطاعن في السن، ولكن هذا الحكيم ومساعدته لم يرضخا لتلك المحاولات.

ومن تجليات المكان في هذا الباب المدرسة التي كان يعلم فيها الحكيم آني حكمته، وهي مكان ليس خاصا بالسكن، وإنما خاص بالتعليم، فهو مكان عام مكون من حجرات دراسية، وفناء واسع، ويؤمه الناس من مختلف الأعمار لكي ينهلوا من حكمة الحكيم آني.

وكان هذا المكان سببا في صعود نجم الحكيم وسببا في تعاسته، فقد عرف حكمته الناس، وبسببه نرى له مريدين من مختلف الأعمار، وبسببه أيضا ترصده الشرير خاسي خوفا من حكمته التي من وجهة نظره تضر الشعب.

أما البنية الزمنية في هذا الباب فقد كان الزمن الخارجي هو التفاعل مع فترة زمنية ممعنة في القدم من تاريخ مصر، حيث تحددها الرواية في بداية الباب بعام 2150 قبل ميلاد المسيح.

أما الزمن الداخلي فقد كان التوافق الزمني هو المهيمن عليه، ولكن ذلك لم يمنع من وجود الارتدادات الزمنية، على نحو ما وجدنا من ارتداد الحكيم آني لمرحلة طفولته"[117] وهناك الاستباقات أيضا.

تأخذ اللغة في هذا الباب تشكيلا خاصا، وذلك لطبيعة الشخصية المحورية، الحكيم آني، ولذا نرى هذا الباب محمل بلغة الحكمة النابضة بالحياة، وكثر في لغة الحكيم التعليم بالمثل على نحو ما نجد من ضربه مثلا للرجل القانع بأقداره والرجل غير القانع بأقداره بنقطتي ماء إحداهما قنعت بقدرها وطبيعتها فكانت نافعة جدا ونفعت الكائنات غيرها فكانت حياتها ثرية مثمرة، في حين ذهبت قطرة الماء المتمردة إلى مجاهل العدم"[118].

والتعليم بالمثل يذكرنا دائما بلغة الأنبياء والحكماء، وهذه طبيعة اللغة لديهم، كما نجد في لغة الحكيم آني حضورا لافتا لكائنات الطبيعة، خصوصا المصرية، وذلك حرصا منه على تقريب لغته للناس من مختلف الأعمار الذين يستمعون إليه.

كما نجد في لغة هذا الباب بسبب ذلك الكثير من ألوان المجاز، مثل التشبيهات والاستعارات بمختلف أنواعها، وكان الهدف الأساسي من ذلك ليس الغموض، وإنما التوضيح.

وتحولت اللغة الحوارية بين الحكيم من ناحية وتلاميذه من ناحية أخرى إلى معرض حافل للغة الحكمة من ناحية هذا الحكيم المجرّب.

وكان من نتيجة تركيز الرواية على ذلك أن انحسرت في هذا الباب الأحداث لصالح الحوار.
وعلى الرغم من تفاعل هذا الباب مع فترة تاريخية ممعنة في القدم 2150 قبل الميلاد فإن الإسقاطات على السياق الاجتماعي الآن لا نعدمه، ومن ذلك النظر ـ في الغالب ـ إلى الحكماء والمثقفين على أنهم يعيشون في برج عاجي، لا علاقة لهم ببناء الدول.
ويستطيع المتلقي أن يستقبل بعض الرسائل في هذا الباب من صورة التناسخ الذي تجسدت فيه الروح الواحدة في صورة الحكيم آني.
ومن هذه الرسائل أن الخلاف قديم بين رجال الدولة (خاسي هنا) الحريصين على بنائها من ناحية والحكماء والمثقفين (الحكيم آني هنا) الحريصين على بناء الإنسان من ناحية أخرى.
ومن الرسائل أيضا أن بناء الإنسان من الداخل لا يقل أبدا عن بناء الدول والممالك، ومنها أن الحكمة في غاية الأهمية بالنسبة للإنسان.
ومنها أن الحب يصنع المعجزات، فهو أهم درس يجب أن نتعلمه في هذا الوجود، والحب الذي كرّس له هذا الباب هو حب الكائنات جميعا، كبيرها وحقيرها، فهناك روح في الكون تسري في كائناته جميعا، ولذا يجب علينا ألا نستهون بشئ.
ومنها أيضا وجوب الاهتمام الفائق بالتعليم، وأن يكون التعليم مبذولا لجميع الناس ولجميع الأعمار، فالتعليم

كالماء والهواء، يجب أن يكون مبذولا للجميع، غير مقتصر على فئة دون فئة، وقد ركز هذا الباب على ذلك.

ومنها أيضا عظمة الحضارة المصرية القديمة، ففي الوقت الذي كان يسود الجهل والظلام العالم فإن مصر كانت ساطعة الإشراق، رائعة الحضارة تبث نورها للجميع، ولم تكن حكمتها وتعاليمها فردية، وإنما كانت المدارس مبذولة للجميع.

ولم يمنع ذلك بطبيعة الحال ــ حسب هذه الرواية ــ من وجود الظلم الذي يدفع ثمنه الحكماء نتيجة آرائهم، على الرغم من أن الرأي تجب مواجهته بالرأي وليس بالسيف.

الفصل السادس: التناسخ الخامس:

أما الباب الخامس في هذه الرواية "روح واحدة" للروائي المصري المعاصر أحمد عاطف درة فقد جاء تحت عنوان المتصوف، وبطبيعة الحال تذكر الرواية الزمان والمكان، وتنهض بترقيم الكتل السردية فيه، وفيه نعرف أن الروح الواحدة قد عادت للحياة مرة أخرى، وقد تجسدت في شخصية المتصوف، ويُدخلنا الروائي في قلب الحدث، حينما يذكر في البداية فجر عام 1572م، فنعرف أن الشخصية المحورية في هذا الباب جندي ضمن الحملة العثمانية على اليمن، ولكنه يرى حجم القتل والدماء فيرفض الاستمرار في أفعال الجيش العثماني، لأنه بعد مذحة العثمانيين لليمنيين التي يشاهدها بعينه يغضب غضبا شديدا، ويقرر مفارقة الجيش العثماني، وحينما يعود إلى مصر يرفض رفضا تاما أن يكون ضمن صفوف هذا الجيش، ويصبح درويشا متنقلا، فيتركه العثمانيون، ولا يؤذونه نتيجة الخروج على قوانين جيشهم، ويصبح متصوفا، ينطق بالحكمة، ويتعالى على نثريات الدنيا الغرورة ، ولذا نراه يقول:" الآن سأبحث عن الله في كل شئ في الزهرة والحشرة، في الحجر، وفي الصور، الآن سأقترب منه"[119]. وهنا نجد مدى التراسل مع شخصية الحكيم آني.

يأتينا السرد في هذا الباب أيضا من خلال السارد الجواني الذي يستخدم الضمير الأول/ أنا في حالته الفردية الذكورية نسقا معتمدا، فهو سارد يشارك في الأحداث، ويحكي عن دوره في صنعها.
وتظهر شخصيات مختلفة في هذا الباب أيضا، ولكن أهم شخصية هي شخصية المتصوف، وهو موطن التجسد للروح الواحدة التي نعيش تجسدها المختلف عبر العصور والأزمان، وقد ذهبت بأكبر الكتل السردية في هذا الباب، وهي شخصية تنتمي لعنصر الرجال، وقد استمر السرد معها عبر مرحلة عمرية ممتدة من حياتها بدأت منذ شرخ شبابه، وهو جندي ضمن حملة الجيش العثماني على اليمن واستمرت هذه المرحلة العمرية معه حتى عاد إلى مصر، وتصوف بها، ووصل به العمر إلى مرحلة متقدمة.
كما أن حالته الجسدية حسنة جدا، فهو في شرخ شبابه يتمتع بصحة ظاهرة وقوة جعلته جنديا، فهو ليس به عيب جسدي ما يمنعه من الوصول للجندية التي تتطلب أجسادا قوية وصحيحة، فلديه القدرة على الذهاب مع الجيش إلى اليمن والعودة، وظلت صحته حسنة حتى النهاية فلم يذكر هذا الباب عنه إصابة جسده بأي مرض.
وحالته النفسية تموج باضطراب عارم، فهو جندي يجب عليه أن ينصاع لخطة الجيش الذي يعمل ضمنه، ولكنه يرى أن هذا الجيش يرتكب مجازر لا تطاق، فيرفض

ذلك، ويعترض عليه، غير مبال بالأذى الكبير الذي من الممكن أن يُلحقه به الجيش العثماني نتيجة تمرده ذلك، ويندمج في حالة من الانجذاب الصوفي المعروف عند البعض في شوارع المحروسة، فيشعر بالاطمئنان النفسي، فقد أصبح متوائما مع ما يراه، وانفلت من قوانين جيش يرتكب مذابح مهولة.

أما حالته العقلية فقد كان لديه عقل يفكر ويبحث عن الحقيقة، ويسلك إليها السبل الممكنة، حتى وإن بدا للآخرين بأن به لوثة نتيجة انحيازه لقناعات قد يراها الآخرون ضربا من الانسحاب من هذا العالم الذي نعيش فيه.

وحالته الاجتماعية يبدو عليها التفرد، فهو متفرد في فكره، متفرد في حياته، يبدو مختلفا عن الآخرين، ولم يذكر الباب الخاص به زوجة له أو أولادا.

وهناك شخصيات كثيرة في هذا الباب، ولكنها تأتي على هيئة مجموعات، مثل جنود الجيش العثماني في اليمن، وهم مجموعة من ذوي الأعمار التي تنتمي للشباب الذين يصلحون للقتال العنيف، ومدربون على الدخول في المعارك، ولهم قادة أكبر منهم.

وهناك مجموعات اليمنيين المختلفين الذين ارتكبت في حقهم مجازر مخيفة جعلت الشخصية المحورية تنفر تماما من هذه الأفعال.

وهناك مجموعات الناس في الشوارع المصرية التي يجوبها هذا الدرويش المتجول، وقد اندمج فيي حالة جذب صوفي خاص به.
يظهر الصراع في هذا الباب بتجليات متعددة، منه الصراع الدولي، حيث دار صراع بين العثمانيين من ناحية واليمنيين من ناحية أخرى، ولم يكن هذا الصراع نبيلا من ناحية العثمانيين، لأن هدفهم منه نهب وسلب خيرات اليمن ومقدراته وضمه إلى حوزة الدولة العثمانية المترامية، وإن كان نبيلا من ناحية اليمنيين، لأنه دفاع عن أرضهم ومقدراتهم، وكانت عدة الصراع هنا هي القوة الغاشمة التي لا ترحم، خصوصا من العثمانيين، وكانت نتيجة هذا الصراع مذابح هائلة صنعها العثمانيون لليمنيين، تركت صداها على الشخصية المحورية، وجعلتها تغادر هذا الجيش الذي يرتكب أفظع المذابح.
ومن تجليات الصراع في هذا الباب الصراع من أجل الحقيقة والكشف الصوفي، وهو صراع دخلت فيه الشخصية المحورية مع واقعها الضاغط واستطاعت أن تنفّذ ما تبغيه حتى وصلت إلى مكانة صوفية كبيرة عرفها له الناس، وبدأوا يلهجون بذكره وكراماته، وكانت عدته في هذا الصراع نفسه الشفافة التي تستطيع أن تبصرعمق الأشياء، وترتفع على نثريات الواقع المتهرئ، وعقلها الذي يستطيع أن يبصر الحقيقة في عمقها وقرارها.

وقد كان للمكان تجلياته في هذا الباب، ونلاحظ أن المكان البيت لم يكن له حضور مهيمن في هذا الباب، وهذا يتواءم مع طبيعة الدرويش المتجول، ذلك الذي لا بيت يحد حركته المنطلقة.

وقد ظهر من تجليات المكان في هذا الباب المكان في اليمن، وهو مكان ليس على أرض مصر، حيث دارت معظم الكتل السردية في الرواية على أرضها، ويتميز بأنه أرض للمعارك الطاحنة والمذابح الرهيبة التي صنعها العثمانيون لليمنيين، ونهض هذا المكان بدور التحفيز للرفض لدى الشخصية المحورية، فقد رفضت نتيجة ما شاهدته الاستمرار في سلك الجندية بالجيش العثماني الغاشم.

ومن تجليات المكان في هذا الباب الشوارع المصرية، وقد شهدت تجولات الدرويش المتجول عبرها، يتبعه الناس ناطقا بكلمات جذبها من معين لا يبصره غيره، وقد يفهمها البعض ولا يفهمها معظمهم، وهو مكان يتميز بالانفتاح والعمومية، فليس ملكا لأحد دون غيره، وإنما يعبر فيه الناس جميعا كما يريدون، وكان هذا المكان موطن شهرة ذلك المتصوف لدى الناس.

وهناك المكان الصحراء، والصحراء في هذا الباب هي صحراء سيناء، حيث تتميز بالبركة واليمن، على أرضها تجلى الله تعالى على الجبل لسيدنا موسى عليه السلام، ومن ثم فقد ذهب إليها المتصوف ناشدا للكشف الروحي[120].

أما البنية الزمنية فقد ظهر منها الزمن الخارجي، وقد حددته الرواية في بداية هذا الباب من أنه عام 1572م، ومن المعروف تاريخيا أن هذه فترة توغل الدولة العثمانية في البلاد العربية واحتلالها، وقد أشارت الرواية إلى ذلك.

أما الزمن الداخلي فقد ظهر منه التوافق الزمني الذي هيمن على معظم السرد في هذا الباب، ولكن ذلك لم يمنع من وجود الارتداد الزمني والاستباق الزمني.

وقد كانت اللغة المستخدمة في هذا الباب هي اللغة العربية الفصحى في السرد والحوار والوصف، وهي فصحى محملة بثمار المجاز اللافت، وقد كانت ذات طبقات لغوية ويرى أمبرتو إيكو أن "النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التى يجب ملؤها، وأن الذى أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائما أنها ستملأ، وأنه تركها لسببين، أولهما لأن النص إوالية بطيئة أو(اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى، الذى يدخله فيه المتلقى ولا يتعقد المعنى بالحشو إلا فى حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، الذى تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكى يمر النص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولا بهامش كاف، من التواطؤ

والمحافظة على نفس المعنى فى مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال."[121].

كما نجد من ألوان المجاز فيها التعبير بالرمز، حيث وصفت الشخصية المحورية حالها، وهي في طريقها إلى الله تعالى، حينما توجهت إلى المكان الذي كلم الله فيه موسى تكليما، فقدرأى المرأة الجميلة تناديه والرجل العملاق يضربه والحيّتان تلدغانه، ويدخل النفق الأبيض.

وقد تغيرت اللغة تماما في هذا الفصل فأصبحت موقعة أقرب إلى دندنة المتصوفة[122]، وإذا كانت اللغة الفصحى هي المهيمنة على السرد والحوار والوصف في هذا الباب فإننا لم نعدم اللغة العامية، ولكنها جاءت أيضا بطريقة موقعة [123].وهذا يتواءم مع طبيعة الشخصية التي عادت للحياة متجسدة في شخصية الصوفي.

ولم يعدم القارئ اللغة الخاصة بصوت الراوي للسيرة الشعبية[124].

وعلى الرغم من تفاعل الرواية مع فترة زمنية قديمة تتجاوز الخمسة قرون والنصف فإن السياق الاجتماعي لا نعدمه في هذه الرواية، فقد كانت هناك إسقاطات على واقعنا الاجتماعي، مثل ضرورة تقوية أنفسنا حتى لا نكون مطمعا للطامعين تحت أي ذريعة.

ويستطيع المتلقي أن يلتقط بعض الرسائل المبثوثة في هذا الباب، مثل عدم التصديق لكل ما يقال، فالعثمانيون

يدّعون الخلافة الإسلامية، وأن منطلقهم في الحكم إسلامي، ولكنهم ينصبون المذابح المروعة للمسلمين، كما ذكرت هذه الرواية صورة لمذابحهم ضد أهل اليمن.
ومن الرسائل أيضا ضرورة البحث عن الحقيقة وراء نثار هذا الكون، وتخليص النفس من شوائب الدنيا، حتى تكون مرآة تعكس الحقيقة الربانية بصفاء.

الفصل السادس: الإكسير:

أما الكتلة السردية الأخيرة في هذه الرواية روح واحدة للروائي المصري أحمد عاطف درة فإنها تأتي تحت عنوان "إكسير"، ومن المعروف أن كلمة إكسير تدل على شئ فيه سر الحياة، ويتشكل بالمادة التي يحل فيها، وفي هذه الكتلة السردية المحدودة جدا يالنسبة للكتل السردية التي ظهر فيها التناسخ، حيث استغرقت أقل من خمس صفحات، يعترف الإكسير لقرائه بأنه عاش حيوات متعدة، ولكن حقيقته واحدة، وهذه الحيوات المتعددة كان الهدف منها عملية تطهير كبرى له، لكي يكون قادرا على العبور من الظلام إلى النور، حيث يغمره الخالق بنوره الأزلي، وهذا هو جوهر فكرة التناسخ.

ويطالعنا السرد في هذه الكتلة السردية من خلال السارد بالضميرالأول/ أنا في حالته الفردبة، فنراه يقول: "عشت حيوات ولم تكن حقيقتي إلا واحدة، تجسدت وارتقيت وهبطت وارتقيت وفهمت وبحثت وبحثت وبحثت ثم صفوت، حللت في أكثر من شكل وعبرت في كل رحلة منها، عبرت من الظلام إلى النور، ورجوت الخالق أن يغمرني النور، في كل مرة اجتهدت، سعيت لنصرة كل ما هو حق، عرفت أن الكلمة حق، وأردتها نورا وحقا، مهما تلاعبوا بها أو بي"(125).

ويختم الرواية بهذا القول:

"كانت رحلات جميلة، وشاء الله لي أن أتوقف هنا، لا أعرف كم من الوقت، وبأي مقياس وقت، لكن سمح لي أن أحكي شذرات، من حكاياتي وأنا هنا في هذا الكون، لأرتحل إلى رحلة أخرى يعلم الله وحده ما هي"(126)

يظهر الصوت السارد في هذه الكتلة السردية وقد وصل إلى نهاية الرحلة، فأخذ يلتقط الأنفاس، ولكنه لا يعرف على وجه التحديد ما هو قادم، فهذا ليس من شأنه فقد يقوم برحلات تناسخية أخرى، وهو يعلمنا بأن ما قام به من رحلات تناسخية في السابق لم يكن هو كل ما قام به، فقد قام برحلات تناسخية أكثر كثيرا مما أخبرنا به في هذه الرواية.

وتنحسر الشخصيات انحسارا واضحا في هذه الكتلة السردية، ويظهر منها الشخصية المحورية التي سايرتنا منذ البداية، وهي في حالة غير متجسدة، وتخبرنا من عالم مختلف عن عالمنا ما تم السماح لها به كي تحكيه لنا.

وهنا تطل في البنية العميقة مشاهد وحكايات كثيرة من الأفلام والقصص والروايات تتراسل مع هذا التوجه.

تظهر بعض السمات للشخصية المحورية المتكلمة في هذه الكتلة السردية، منها عدم تجسده في بنية جسدية معروفة لنا، وإنما يطل علينا، وكأنه يسبح خلال هالة من الضباب الباهر تتواءم مع عالمه الخاص.

ويبدو في حالة من القوة بالنسبة لنا ـ نحن المتجسدين ـ وهي قوة أقرب إلى الطاقة.

ومرحلته العمرية متماسكة القوة ذلك على الرغم من معرفتنا بأن عمره آلاف من السنوات، يظهر خلالها متجسدا، وبعد أن ينقضي عمره في جسد ما، يظهر تناسخه في جسد آخر، قد يكون لرجل وقد يكون لامرأة، ويعيش في زمن آخر، وسياق اجتماعي آخر، وعلى الرغم من وجود تشابه في الخطوط العامة لهذا التناسخ مثل الطيبة والحب ودعم البعض له ووقوف البعض له بالمرصاد فإن اختلاف السياق والأحداث لا نعدمه أيضا، فليس التناسخ في هذه الرواية تكرارا لكل تفاصيل الحياة، وإنما تناسخ الروح الواحدة بعد خروجها من الجسد، وحلولها في جسد مختلف في زمن آخر.

ويبدو المكان في هذه الكتلة السردية مكانا هلاميا، ومن الممكن أن يكون مكاننا نحن حيث تظهر هذه الروح الواحدة لنا، وتخبرنا بطبيعتها، وطبيعة تناسخها.

أما الزمن الخارجي فهو يتفاعل مع لحظتنا المعاصرة، أو بالتحديد مع لحظة قراءة المتلقي لهذه الكتلة السردية الأخيرة من الرواية.

في حين ظهر الزمن الداخلي من خلال التوافق الزمن، ومن خلال الارتدادات التي أشارت إليها هذه الروح الواحدة، حيث يقول:

"عشت حيوات، ولم تكن حقيقتي إلا واحدة؛ تجسدت وارتقيت، وهبطت وارتقيت وفهمت وبحثت، وبحثت وبحثت ثم صفوت. حللت في أكثر من شكل، وعبرت في كل رحلة منها، عبرت من الظلام إلى النور"[127]..

وكذلك نجد الاستباق حاضرا في قول هذه الروح الواحدة: "وأنا هنا في هذا الكون، لأرتحل إلى رحلة أخرى يعلم الله وحده ما هي"[128].

ولم يظهر الصراع بصوره المعروفة في هذه الكتلة السردية، لأن القوة التي تتحكم في مصير هذه الروح الواحدة، وفي حالات تناسخها سواء في الماضي أم في المستقبل قوتها مسيطرة سيطرة تامة، ولا تستطيع هذه الروح الواحدة أن تعصي لها أمرا، فمقاليد الأمور بيد هذه القوة الجبارة.

تهيمن اللغة السردية على هذه الكتلة الأخيرة من الرواية، وهي لغة شديدة الجاذبية للقارئ، لأنها تكشف له عن عالم مختلف.

ويستعين الكاتب ببنية التضاد ليجعل القارئ لا يسير في اتجاه واحد مع هذه الروح الواحدة، وإنما يعرف أنها عاشت الشئ ونقيضه، من أجل الوصول إلى درجة من الشفافية تستطيع بها أن تتلقى نور الله تعالى وهو يغمرها.

ويظهر الاهتمام الكبير بالاستعارة في هذه الكتلة السردية التي رصدها الكاتب في الرواية تحت عنوان الإكسير، "إن الاستعارة عادة ما تدرك على أنها

الصيغة الأكثر جوهرية للغة المجازية، واللغة المجازية هي اللغة التي لا تعني ما تقول"[129].

وعلى الرغم من أن هذه الكتلة السردية تتفاعل مع عالم جواني، لا يدركه الإنسان بالعقل فإن السياق الاجتماعي لم يكن غائبا، ويستطيع المتلقي أن يلتمس منه بعض الملامح التي ركزت عليها كما نرى في قول هذه الروح: "في كل مرة اجتهدت، سعيت لنصرة كل ما هو حق، عرفت أن الكلمة حق، وأردتها نورا وحقا، مهما تلاعبوا بها أو بي"[130]، وهنا يستطيع المتلقي أن يعرف أن هناك تلاعبا كبيرا في واقعنا الاجتماعي بالكلمة من كثير من الناس الذي لا يعرفون قدرها.

وتظهر بعض الرسائل التي يستطيع المتلقي أن يلمسها مثل مسألة الظاهر والباطن؛ فليس كل ما نراه هو الحقيقة فقط، وإنما هناك حقائق كثيرة نرى جزءا منها، ولا نعرفها معرفة كاملة، وقد لا نراها أصلا، فالكون ملئ بالأسرار العميقة.

ومنها أيضا وجوب التمسك بالحق والدفاع عنه مهما كان الثمن، لأنه قيمة غالية جدا في مجتمعنا.

ومن هنا فإن هذه الرواية "روح واحدة" للروائي المصري المعاصر أحمد عاطف درة تتفاعل مع قضية التناسخ بوضوح شديد. والتناسخ فيها ـ كما تجلى عبر أبوابها ـ قد ظهر في الإنسان فقط، وقد يكون تناسخ الروح الواحدة في رجل أو امرأة، ولكن إشارة الروح الواحدة لا تمنع من رحلات تناسخية أخرى في

الماضي لم تذكرها، كما أنها لا تغلق باب التناسخ في المستقبل.
والتناسخ في هذه الرواية ليس بيد الروح المتناسخة، ولكن بيد قوة عليا هي المهيمنة على ذلك، والقادرة عليه.
والهدف من هذا التناسخ الروحي هو عملية تطهير كبرى للروح المتناسخة حتى تكون جديرة بأن يغمرها النور الإلهي الخالد.
وعلى الرغم من الإبحار عبر الأزمان المختلفة مع هذه الروح الواحدة المتناسخة فإن السياق الاجتماعي لم يكن غائبا عن تجلياتها السردية.

الخاتمة

من خلال تتبعنا لهذه الأجيال الثلاثة التي تفاعلت مع قضية التناسخ تظهر بعض النتائج، ومن هذه النتائج أن الروايات الثلاث كانت قضيتها المحورية هي قضية التناسخ، ورغم ذلك وجدنا اختلافات واضحة في تناول هذه القضية الشائكة، وكانت لكل رواية رسائلها الخاصة التي تحققت من خلال التمثيل الرمزي للعالم، فرواية "العنكبوت" للدكتور مصطفى محمود بها رسائل كثيرة جدا، ويستطيع القارئ إنتاجها بسهولة حين يتفاعل معها، منها أن الحياة مليئة بالأسرار، والإنسان لم يصل بعد لمعرفة سر الكثرة الكاثرة من هذه الأسرار، وبالتالي فلا مانع من وجود التناسخ.

ومنها أيضا أن العلم يستطيع الإنسان أن يجعله في خدمة البشرية، ومن الممكن أيضا أن يكون سببا لشقائها.

ويركز التناسخ فيها على المغامرة في معرفة سر التناسخ، والاستعانة بالتقدم العلمي الرهيب وأجهزته في السفر عبر الزمن، ومن هنا فإن التناسخ في الماضي هو المهيمن الأكبر، وهذا ما حدث مع الروايات الأخرى، ولكنها تشير بوضوح بارز إلى وجود التناسخ واستمراره، خصوصا في رواية روح واحدة لأحمد عاطف درة، أما التناسخ في روايات السيد حافظ فإن

الزمن الماضي في التناسخ هو المهيمن، لأنه أشار إلى وجود سبع تناسخات لروح سهر وجدت بالفعل.

وقد كانت الشخصية النهائية لتناسخ الأرواح، وهي شخصية سهر في مشروع السيد حافظ الروائي تعرف تناسخ روحها قبل ذلك وعبر العصور من خلال شهر زاد إحدى الشخصيات المحورية في ذلك المشروع، واختيار اسم شهر زاد الذي يتراسل مع شخصية شهر زاد ملكة الحكايات في ألف ليلة وليلة له دلالة في ذلك السياق، ومن هنا فإن السرد عن فكرة التناسخ لا يأتي عن طريق السارد الأول/ أنا في حالته الفردية.

أما رواية أحمد عاطف درة فإن الشخصية التي جسدت التناسخ عبر رحلتها الطويلة هي التي تحكي تجربتها في التناسخ، ولذا كان السرد بالضمير الأول/ أنا في حالته الفردية هو المهيمن؛ فالروح المتناسخة تعرف يقينا تجسداتها عبر العصور وتروي لنا هذا التجسدات، وذلك بعد أن أخذت الإذن بالكشف عن هذه التناسخات.

وإذا كان مشروع السيد حافظ ظهر عبر مراحل زمنية مختلفة منذ العصر الفرعوني وحتى العصر الحديث فإن تركيز التناسخ قد اهتم بعصرين محوريين حتى الآن: العصر الأول هو العصر الفرعوني والعصر الثاني هو العصر الوسيط مع ذكر العصر الحديث الذي جسد التناسخ الأخير حتى الآن لهذه الروح التي ظهرت في شخصية "سهر".

وفي رواية أحمد عاطف درة جاء تركيزها واضحا على التناسخ في العصر المصري القديم المتمثل في العصر الفرعوني حتى بعد الميلاد بقليل، ولكنه لم ينسَ العصر العثماني وعصر أولاد محمد علي.

وفي رواية منصورة عز الدين جاء التناسخ مرتين فقط: الأول في العصر العباسي، والثاني في العصر الحديث.

ومن هنا فإن التناسخ يعد من الموضوعات اللافتة في الرواية المصرية المعاصرة؛ ففكرة الروح الواحدة التي تتشكل عبر العصور في صور بشرية مختلفة أصبحت لها غوايتها الخاصة في الإبداع الروائي المصري، ومن ثم رأيناها تتكرر بقوة، وقد ظهرت لها تجليات مختلفة.

وهذه الروايات المختلفة رغم تراسل فكرتها المحورية من حيث تجليات مختلفة لروح واحدة في أزمنة وأماكن وسياقات مختلفة فإن التقنيات السردية تختلف في كل رواية عن سابقاتها، وتجليات حضور الشخصية تختلف أيضا؛

فعند السيد حافظ نجد كسر مركزية النوع الروائي هو النسق المعتمد في مشروعه الروائي الذي تناول فكرة التناسخ، كما أن الشخصية المحورية تظل أنثى في كل رواية من مشروعه، وتأخذ أسماء مختلفة، والأماكن مختلفة أيضا في دول مختلفة من الوطن العربي، وتظل روح سهر تعبر القرون، وتظل روحا لامرأة وليست روحا لرجل، ودائما في حالة عشق لبطلها الذي يتناسخ معها أيضا عبر القرون.

أما رواية روح واحدة فإن الروح تظهر في النهاية باعتبارها إكسيرا يأخذ تجليات حيوية مختلفة، فمرة يكون هذا الإكسير روحا لامرأة ومرة أخرى يكون روحا لرجل، وهكذا.

ويظهر المكان في مشروع السيد حافظ الروائي، وبالتحديد في روايته "حتى يطمئن قلبي" التي اتخذناها موطنا للكشف عن فكرة تناسخ الأرواح في الأدب المصري المعاصر من خلال تجليات متعددة له، ولكن الهيمنة في الحكاية القديمة أو التناسخ الخامس لروح سهر التي تجلت في لامار للمكان على أرض مصر، خصوصا في قاهرة المعز.

وكانت الهيمنة المكانية في حكاية سهر وفتحي رضوان لدولة الإمارات العربية، غير أن هذا لم يمنع بطبيعة الحال في الحكايتين القديمة والحديثة والحكاية الثالثة التي تتراسل معهما وهي حكاية العالية والخليفة الفاطمي من استدعاءات مكانية أخرى؛ مثل اليمن التي كانت الموطن الأساسي للامار، ولبنان التي كانت الموطن الأساسي لسهر ومنقذ وشهر زاد، ومصر التي كانت الموطن الأساسي لفتحي رضوان وزوجته؛ هذا فضلا عن البادية المصرية في الصعيد التي كانت الموطن الأساسي للعالية، في حين كانت التجليات المكانية في رواية روح واحدة للروائي المصري أحمد عاطف درة على أرض مصر، وإن اختلفت هذه التجليات من البادية إلى الحضر؛ ومن الصعيد إلى

القاهرة والإسكندرية، ولكن ذلك لم يمنع من تحركها على أرض اليمن، وذلك عندما كان تجسد هذه الروح الواحدة في شخصية المتصوف، فقد كانت بدايته جنديا ضمن صفوف الجيش العثماني في اليمن عام 1572م.
كما أن التناسخ عند السيد حافظ لا يرتبط بتناسخ روح واحدة تحل في جسد مختلف وعبر عصر مختلفة وأمكنة مختلفة فقط، مثلما نرى عند أحمد عاطف درة، وإنما يتجاوز السيد حافظ ذلك؛ فنجد التناسخ لا يقتصر على شخصية واحدة فقط، وإنما تتناسخ شخصيات مختلفة؛ بل إن القارئ يستقبل رسائل قوية من روايته بتناسخ الفترة التاريخية نفسها؛ فالتاريخ يعيد نفسه؛ أو العود الأبدي كما هو عند نيتشة.
وفكرة العود الأبدي عند نيتشه ترى أن "كل الأشياء وكل ما يدخل في الزمن أو يسير فيه لابد أن يكون قد سار فيه من قبل ولابد أن يسير فيه من المستقبل"(131).
ومن الملاحظ أن أقدم فترة تاريخية لحدوث التناسخ في هذه الروايات هي العصر الفرعوني، وهذا عصر حديث تماما بالنسبة للبشرية؛ فالحضارة المصرية يطلق عليها حضارة السبعة آلاف عام، وهذه فترة بسيطة جدا في عمر الوجود الإنساني، وهي فترة ظهرت فيها الكتابة والتدوين على جدران المعابد وورق البردي، ومن ثم فإن العصر الفرعوني ليس مجهولا بالنسبة للقارئ، وإنما له حضوره القوي من خلال دراسات

متعددة ركزت عليه وأضاءت الكثير من سياقاته السياسية والاجتماعية.
ومن هنا فإن التوغل في مجاهل الوجود الإنساني لا نجده بصورة كافية في هذه الروايات التي تفاعلت مع قضية التناسخ.
ومن الملاحظ أن رواية التناسخ تنعكس بصورة قوية على المبنى الحكائي، حيث تنشد كل رواية ملمحا من ملامح التجديد داخل المبنى الحكائي، وأهم ملامح التجديد في رواية التناسخ هو تفاعلها مع الزمن، حيث ينحسر الزمن الخطي بصورة واضحة في معظم الروايات السابقة ما عدا رواية العنكبوت لمصطفى محمود؛ حيث يبدو غيها السرد المعتمد على السبب والنتيجة.
وتبدو المراوحة السردية بين الماضي والحاضر على مستوى الزمن، كما تبدو المراوحة السردية بين الأماكن المختلفة على مستوى المكان، كما تبدو المراوحة السردية أيضا على مستوى السارد، وعلى مستوى الحدث.
كل هذا يجعل من رواية التناسخ مغامرة تكسر رتابة المألوف على مستوى المتن الحكائي والمبنى الحكائي.
وقد كان الشكلانيون الروس يميزون بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي "فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث

وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل"[132].

وهنا يبدو بوضوح شديد دور الزمن في عملية القص "إن الزمن عنصر حاسم حقا بالنسبة للقص"[133].

ومن هنا فقد أخذ الترتيب عناية خاصة في روايات التناسخ، خصوصا الروايات الثلاث الأخيرة، والترتيب يهتم اهتماما كبيرا بالتفاعل مع "الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها"[134].

الهوامش

[1] محمد سهيل مشتاق أحمد، التناسخ : جذوره وتأثيره في غلاة الشيعة: دراسة ونقدا، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف عبد الله حسن بركات، كلية الدعوة وأصول الدين، قسم العقيدة، جامعة أم القرى، 1997، ص6.

[2] محمد سيد أحمد المسير، الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، دار المعارف القاهرة، الطبعة الثانية، 1988م، ص203

[3] أبو إسلام أحمد عبد الله، أسطورة مخطوطات نجع حمادي وقمران، مركز التنوير الإسلامي، ص33

[4] كلمة البروفيسور أنريا مأخوذة من د أحمد شلبي، مقارنة الأديان4، أديان الهند الكبرى: الهندوسية / الجينية/ البوذية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الحادية عشرة، ص61.

[5] تيموثي فريك، بيتر غاندي، متون هرمس،حكمة الفراعنة المفقودة، ترجمة عمر فاروق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 357، الطبعة الأولى، 2002م، ص97.

[6] السابق، ص75.

[7] محمد سهيل مشتاق أحمد،السابق، ص16

[8] يامينة شوادية، ياسمينة بنور، آليات التجريب في رواية "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير، تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة 8 ماي1945 قالمة، الجزائر، 2022م، ص4.

[9] مجموعة من الكتاب، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي، الحادي عشر، المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، 2008، ص.120
[10] مولاي مروان العلوي، سؤال التجريب في الرواية العربية: من متاهة العنوان إلى متاهة التأويل، بحث ضمن أعمال المؤتمر العربي الثاني للرواية العربية، دورة الروائي محمد عز الدين التازي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، جامعة شعيب الدكالي، المملكة المغربية، أبريل، 2018، ص49.
[11] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، الطبعة الثامنة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2011، ص 86.
[12] روجر ألان، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص181.
[13] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005، ص5.
[14] السابق، ص3
[15] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2005، ص205.
[16] يامينة شوادية، ياسمينة بنور، السابق، ص11.
[17] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي(1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،طبعة جديدة وموسعة، 2008م، ص 521.
[18] انظر د مصطفى محمود، العنكبوت، دار المعارف، الطبعة الثامنة.
[19] انظر السيد حافظ، حتى يطمئن قلبي، مركز الوطن العربي "رؤيا"، الطبعة الأولى، 2017م.

[20] انظر أحمد عاطف درة، روح واحدة، الهالة للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى، 2023م.
[21] انظر منصورة عز الدين، بساتين البصرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2020م.
[22]محمد خطابى، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافى العربى،المغرب، 1991، ص297.
[23] فان دايك، علم النص ، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد بحيري، دار القاهرة للكتاب، الطبعة الأولى، 2001، ص75.
[24] مجموعة مؤلفين، معجم مصطلحات الأدب، الجزء الثالث، إصدار المجمع اللغوي/ القاهرة، الطبعة الأولى، **2022**م، ص139. .
[25] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص 87.
[26] د مصطفى محمود، السابق، ص6.
[27] جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2003م، ص39.
[28] د مصطفى محمود، السابق، ص18.
[29] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول،الشركة العالمية للكتب، بيروت، ص.294
[30] د مصطفى محمود، السابق، ص54.
[31] السابق، ص5 .
[32] السابق، ص 75 .

[33] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الثانية، 2001م، ص214.. .

[34] د مصطفى محمود، السابق، ص90 .

[35] السابق، ص 88 . .

[36] محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي، مؤسسة هنداوي، 1996، ص 311. .

[37] تيري إيغلتون، كيف نقرأ الأدب، ترجمة محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2013، ص119.

[38] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2014م، ص104.

[39] د رءوف عبيد، في العود ة للتجسد، بين الاعتقاد والفلسفة والعلم، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1976م، ص2.

[40] عبد الرحمان غانمى، الخطاب الروائى العربى: قراءة سوسيو ـ لسانية، الجزء الأول، سلسلة كتابات نقدية212، الهيئة المصرية العامة للثقافة، الطبعة الأولى، ص 52.

[41] مجموعة مؤلفين، معجم مصطلحات الأدب، الجزء الثالث، إصدار المجمع اللغوي/ القاهرة، الطبعة الأولى، **2022**م، ص188.

[42] إيف ستالوني، السابق، ص274.

[43] السيد حافظ، السابق، ص6.

[44] السابق، ص11.

[45] السابق، ص32.

[46] السابق، ص175.

[47] جيرالد برنس، السابق، ص25.

[48] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص73.
[49] سمية فالق، بنية السرد في القصص الشعبي بالأوراس، رسالة دكتوراه، جامعة العقيد لحاج الخضر بتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية 2014-2015، ص198.
[50] السيد حافظ، السابق، ص544.
[51] جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمش، سوريا، الطبعة الأولى، 2004م، ص107
[52] مجموعة مؤلفين، القصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، الطبعة الأولى، **1997**م، ص**7**.
[53] آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمرى تيزى وزو ، العدد الأول، ماى 2006، ص14.
[54] بيار ف زيما، النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2013، ص32.
[55] منصورة عز الدين، السابق، ص157.
[56] السابق، ص11.
[57] السابق، ص12.
[58] السابق، ص13.
[59] السابق، ص .36
[60] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2016، ص 322.

[61] كارل جوستاف يونج، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، ص12.

[62] منصورة عز الدين، السابق، ص 152.

[63] سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984م، ص131.

[64] يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي للطبع والنشر، بيروت، 1990، ص96.

[65] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي،دار للثقافة للطبع والنشر، القاهرة، 1996، ص56.

[66] مجموعة مؤلفين، معجم مصطلحات الأدب، الجزء الثالث، إصدار المجمع اللغوي/ القاهرة، الطبعة الأولى، **2022**م، ص**6**.

[67] منصورة عز الدين، السابق، ص40.

[68] تيري إيغلتون، كيف نقرأ الأدب، ترجمة محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2013، ص119.

[69] محمد سمير عبد السلام، بساتين البصرة:التجريب في بنية رواية تعدد الأصوات، بحث منشور على الشبكة العنكبوتية.

[70] منصورة عز الدين، السابق، ص10

[71] انظر السابق، ص30.

[72] السابق، ص34.

[73] انظر السابق، ص151.

[74] السابق، ص98.

[75] ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم، دار المعارف، ص130.

76 غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1984م ، ص35.

77 السابق، ص37.

78 منصورة عز الدين، السابق، ص12.

79 مجموعة مؤلفين، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988م، ص63.

80 السابق، ص3.

81 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1991م، ص66.

82 محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى، 1996، ص37.

83 القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 109.

84 أحمد عاطف درة، السابق، ص4.

85 خيري دومة، أنت، ضمير المخاطب في السرد العربين الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 2016م، 195.

86 السابق، ص602.

87 أحمد عاطف درة، السابق، ص4 .

88 السابق، ص5 .

89 السابق، ص5 .

90 محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي، مؤسسة هنداوي، 1996، ص217.

91 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص185.

92 سمية فالق، السابق، ص161.

93 أحمد عاطف درة، السابق، ص53.

94 السابق، ص18.

[95] السابق، ص48.
[96] السابق، ص41 .
[97] ـ إبراهيم فتحى ، معجم المصطلحات الأدبية ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص 109..
[98] أحمد عاطف درة، السابق، ص24
[99] ـ ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى ، ترجمة محمد براة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ـ باريس الطبعة الأولى ، 1987، ص105.
[100] أحمد عاطف درة، السابق، ص19.
[101] السابق، ص46.
[102] السابق،ص47.
[103] السابق،ص38.
[104] السابق،ص41.
[105] مجموعة مؤلفين، معجم مصطلحات الأدب، الجزء الثالث، إصدار المجمع اللغوي/ القاهرة، الطبعة الأولى، **2022**م، ص**6**.
[106] أحمد عاطف درة، السابق، ص58.
[107] دون ناردو، الأساطير المصرية، ترجمة أحمد السرساوي، المركز القومي للترجمة، العدد 1848، الطبعة الأولى، 2011م، ص23.
[108] أحمد عاطف درة، السابق، ص87
[109] انظر السابق، ص65.
[110] حميد لحمداني، السابق، ص65.
[111] إبراهيم فتحي، السابق، ص17.
[112] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص84.

[113] عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2007، ص78.

[114] عبد اللطيف واكد، حسن مرعي، واحات مصر، جزر الرحمة وجنات الصحراء، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، 1957، ص11.

[115] أحمد عاطف درة، السابق، ص201.

[116] مصطفى غالب، سقراط، منشورات دار ومكتبة الهلال، طبعة جديدة ومنقحة، 1989م، ص6.

[117] انظر، أحمد عاطف درة، السابق، ص172.

[118] انظر السابق، ص170.

[119] السابق، ص208.

[120] السابق، ص223.

[121] مجموعة باحثين ، نظرية الأدب: القراءة ـ الفهم ـ التأويل، الطبعة الأولى، ترجمة د أحمد بو حسن،الرباط، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، 2004، ص32.

[122] انظر أحمد عاطف درة، السابق، ص226.

[123] انظر السابق، ص230.

[124] السابق، ص221.

[125] السابق، ص244.

[126] السابق، ص246.

[127] السابق، ص244.

[128] السابق، ص246.

[129] تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، العدد 2733، الطبعة الأولى، 2016، ص12

[130] أحمد عاطف درة، السابق، ص244.

[131] عبد الغفار مكاوي، مدرسة الحكمة، مؤسسة هنداوي، 2018م، ص190

[132] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990م، ص107.

[133] مجموعة مؤلفين، القصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، الطبعة الأولى، **1997**م، ص**147**.

[134] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، 1997، ص46.